



**ZASEBNOST : JAVNOST = 1 : 0**

# Pasivizacija v preobilju informacij

REZA BREZ REZA

Spodletela cenzura

OD KOD JE IN OD KDAJ

Layerjeva Marija Pomagaj

ALI SE SME, KAR SE NE SME

Nespodobno z ustavo

BUMERANG JE ODLETEL

Slovo stripovske revije

# REPERTOAR 2014/15

VELIKI ODER

## ČAROBNA GORA

Thomas Mann

## FIGURAE VENERIS HISTORIAE

Goran Stefanovski

## TUGOMER

Fran Levstik

## ILIADA

Homer

## GRAD

Franz Kafka

## JUGOSLAVIJA, MOJA DEŽELA

Goran Vojnović

MALA DRAMA

## HINKEMANN

Ernst Toller

## HOTEL

## MODRA OPICA

Miha Nemec, Nejc Valenti

## ZASTAVE - MOŽ - SLEPOTA

Vitomil Zupan

## MEDTEM KO SKORAJ REČEM ŠE ALI PRILIKA O VLADARJU IN MODROSTI

Simona Semenič

## VPIS ABONMAJA

### DOSEDANJI ABONENTI

od 26. do 30. maja

### NOVI ABONENTI

od 2. do 6. junija

### SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE DRAMA LJUBLJANA

Erjavčeva 1, 1000 Ljubljana, tel.: 01 426 43 05



## 4 DOM IN SVET

## 6 DEJANJE

MAJDA KNE, KNJIGARNARICA IN PESNICA

## ZVON

## 7 VSE BARVE REALNOSTI

**Vladimir P. Štefanec** si je v ljubljanskem Muzeju za arhitekturo in oblikovanje ogledal razstavo *Svetloba kot barva*, ki prikazuje obarvano in barvno fotografijo na Slovenskem od njenih začetkov do leta 1945.

## 9 OB DVESTOLETNICI, KI TO NAJBRŽ NI

**Damir Globočnik** raziskuje skrivnosti nastanka najbolj znane slovenske nabožne podobe, Layerjeve slike *Marija Pomagaj*, ki naj bi te dni praznovala dvestoletnico. Najverjetneje je slika kar nekaj let starejša, nastala pa je po vzoru Lucasa Cranacha, ki jo je po innsbruškem zgledu naročil župnik Urban Ažbe.

## 11 REKVIEM ZA BUMERANG

Čprav v svetu na svobodnem stripovskem trgu velja, da se komercialne izdaje, ki so pač namenjene široki množici potrošnikov, lahko in tudi morajo financirati same, pa je situacija pri nas na žalost povsem drugačna. Pravkar je ugasnila revija *Bumerang*. Poroča **Iztok Sitar**.

## 12 RAZGLEDI

**RADO PEZDIR - ALEJANDRO A. CHAFUEN:** Vera in svoboda; krščanske korenine tržnega gospodarstva

## 13 PROBLEMI

## ZASEBNOST : JAVNOST = 1 : 0

Javno in zasebno sta povezana kot noč in dan: kjer se konča eden, nastopi drugi. Toda če v naravi (in naravoslovju) ni prostora za improvizacije in ohlapne definicije, sta družba in družboslovje manj podvržena eksaktnosti, zato je tudi javnost in zasebnost nista tako natančno razmejeni, ugotavlja **Agata Tomažič** v pogovorih s Ksenijo Vidmar Horvat, Andrejem Škerlepom ter Anžetom Vohom Bošticem.



FOTO TOMI LOMBAR



## NASLOVNICA

Veliko se govori o vdiranju v zasebnost, po mnenju naših sogovornikov pa premalo o zanemarjanju javnega prav na račun zasebnega. Tudi na vstaje se da gledati skozi to perspektivo.

Foto Tomi Lombar

## 16 ESEJ

## JANEZ PIPAN: REZA BREZ REZA

Besedilo je bilo v obliki pisnega intervjuja namenjeno za objavo v gledališkem listu SLG Celje ob premieri igre Yasmine Reza *Kako poveš, kar si odigral* – a nekaj dni pred premiero je avtoričina francoska zastopnica od gledališča zahtevala, da iz odgovorov izloči več sklopov (skupaj skoraj tretjino teksta), objavo teh delov pa izrecno prepovedala, domnevno zato, ker avtorice ne »promovirajo« na ustrezen način. Tukaj ga objavljamo v celoti.



## 19 AMPAK

**SAMO RUGELJ: BO SLAVC ZAPEL NOVO ALI STARO PESEM? VNOVIČNI POZIV JOŽKU RUTARJU**

## 20 KRITIKA

**KNJIGA:** Robert Simonišek: Soba pod gradom (Diana Pungeršič)

**KINO:** Poti (Tracks). R. John Curran (Denis Valič)

**KINO:** Skriti obraz latino ljubimca. R. John Turturro (Denis Valič)

**ODER:** Gioacchino Rossini: Seviljski brivec (Stanislav Koblar)

**KONCERT:** Thierry Escaich, orgle (Tomaž Gržeta)

## 22 BESEDA

**ANDRAŽ TERŠEK: NERAZUMNE IN NEDOSTOJNE RAZLAGE USTAVE**

## 23 MCENZIJE

**WIR HÜPFEN UND WIR SINGEN: LAIBACHI SO VEDNO BOLJŠI**



FOTO UROŠ HOČEVAR

## WWW.POGLEDI.SI

**TOMAŽ GRŽETA:** Predihano 4

**ANDREJ KREGAR IN MATJAŽ ŽBONTAR:** Odgovor Gregorju Štiberniku

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747  
Leto 5, številka 10

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

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

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



Mestna občina  
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

## Žarko Petan, 1929-2014

Pričujoči prispevek je izveček iz intervjuja Mete Kušar, ki ga je revija Sodobnost objavila januarja 2005 in ga bo v celoti ponatisnila v letošnji 6., junijski številki.

**Petan:** Najprej sem študiral ekonomijo, diplomiral in nikoli nisem rabil te diplome. Samo enkrat, ko sem se prijavil za generalnega direktorja slovenske televizije in so vsi mislili, da sem samo diplomirani režiser. Takoj ko sem končal ekonomijo, sem se prijavil za neko službo v con B, pa me seveda niso sprejeli, ker si moral imeti posebno dovoljenje predsedstva vlade. Nisem hotel govoriti o tem. Vedel sem, da bom z ekonomijo v socializmu težko živel, zato sem šel v teater, ker se mi je zdel za tiste čase zame realnejši poklic. Ampak prvič sem padel na sprejemnem izpitu.

### A utemeljeno?

Pokazati sem hotel več, kot sem zmožel, Shakespeare pa je težek. Izbral sem *Hamleta*. V komisiji je bil Branko Gavella (1885–1962), veliki režiser. V svoji analizi nisem ponovil ničesar, kar je Gavella že razdelal v svoji predstavi *Hamleta*, ampak sem trdil prav nasprotno. Nisem hotel, da si misli, kako ga prepisujem. V Ljubljani je imel smolo s tem svojim *Hamletom*, ker je bila predstava, predvsem zaradi scenografije, slabo sprejeta.

Napako sem naredil tudi pri recitiranju težkega govora Marka Antonija na Cezarjevem grobu, ki sem si ga izbral. Pripravljal me je Marjan Dolinar, jaz pa sem že v prvem verzu izrekel široki e, ki bi ga ne smel ... stoli komisije so začeli škripati. Obmolnil sem, Gavella pa se je oglasil: »Kar nadaljujte!« Ko pa se je začelo izpraševanje, me je pa jezno zagrabil: »Vi mislite, da ima Ofelija 11 let? Pravite, da ne znam režirati *Hamleta*?« Mazal sem se ven, vendar me ni samo vrgel, ampak mi je zabičal: »Nikoli več ne pridite na izpit, dokler sem jaz tu!« Sem počakal, da je šel nazaj v Zagreb. Ko sem bil že v drugem letniku, sva se srečala na hodniku: »Klanjam se, gospod Gavella!«, sem ga pozdravil. Spomnil se me je, a mi je vseeno čestital, da na Akademiji študiram režijo.

**Vaše bibliografije je za celo knjigo. Bili ste zagnani, delavni, inovativni, a ves čas ste čutili, da Vas obravnavajo kot drugorazrednega državljana in to Vas najbolj boli, ne? O tem ste že velikokrat govorili. Najbrž je najbolj ponižujoče to, da vam enih reči, ki ste jih naredili, javno ne priznajo?**

Z vso dušo in srcem sem se zapisal teatru in od vsega začetka sem imel tudi uspehe, moram reči. Jaz sem ustanovil Oder 57. Ampak v *Enciklopediji Slovenije* tega ne boste prebrali.

### Vi ste organizirali prvi obisk Ionesca pri nas?

To je bilo pozneje, leta 1968, ko sta se spopadala Štih in Vidmar. Ionesca sem spoznal, ko sem delal v Zürichu. Najbrž je Javoršek nagovoril Vidmarja, da ga je povabil, čeprav takrat še ni bil član Francoske akademije, ko pa je drugič prišel, je pa že bil, in tudi Vidmar je zaradi tega drugače gledal nanj.

**Ko ste imeli ob jubileju razstavo del v Narodni univerzitetni knjižnici, so mnogi komentirali Vaš ogromen opus z dostavkom: Zakaj se pritožuje, kaj mu je bilo hudega?**

To mnogi govorijo, ampak to ni prav. Zakaj ne? Povem primer: ko je prišla mlada generacija, sem jim pomagal, tako Jovanoviču kakor Šedlbauerju. Pustiva zdaj to, da je mlada generacija naredila marsikaj iz lastne koristi, ker je sebe uveljavljala, ampak vseeno je bila tudi nam v pomoč. No, ko je nekoč eden od mladih dobil *Tri sestre*, da jih postavi na oder, sem direktorju rekel, da bi tudi sam rad režiral Čehova. Pa mi je rekel: »A misliš? A veš, da Möderndorfer ni še nobenega Čehova delal?« Pa sem mu moral povedati, da ga jaz tudi nisem, pa sem trideset let starejši od njega.

Dolgo časa sem mislil, da so te zoprniče v mojem življenju slučajnosti, ampak veliko je bilo načrtovanega. Tudi drugi ljudje imajo podobne izkušnje. Ko je bila partijska mašina v teku, jim sploh ni bilo treba vsega usmerjati, ker ljudje vedo, da nimaš politične zaslombe in si zato bolj ranljiv. To je bistveno.

**Od gledaliških ljudi ste pa dobili priznanje za svoje delo?**

Od tistih sem ga dobil, s katerimi sem delal. Svojega poklica nisem nikoli mistificiral, čeprav mnogi režiserji to najraje počno. Razlagal sem probleme, ki jih gledališki tekst razkrije, in pri režiranju sem zelo konkretno kazal, kaj vidim in znam. Fame si pa nisem znal ustvariti okrog sebe, kakor si jo nekateri znajo. France Jamnik, sicer malo zafrkljiv, je bil odličen režiser, izjemen erudit, vendar mu tega niso nikoli priznali. Znal je jezike in režiral v najboljšem teatru v Londonu. Imel je močno politično zaledje, vendar tega ni nikoli izkoristil. Med drugim so ga celo vrgli z Akademije in naredili, kakor da ga ni bilo. Žal moraš pri nas igrati režiserja.

**Kaj bi ugotovili, če bi primerjali svoje izkušnje pri delu s tujimi igralci/gledališči in slovenskimi?**

Samo sistem je drugačen. Ko sem na Dunaju, na začetku osemdesetih, režiral v različnih gledaliških Theatra der Jugend, mi je postalo to zelo jasno. Imajo okrog sedemdeset



FOTO: LOR WOODIC

tisoč abonentov. Česar na prvi producentski vaji ne zahtevaš, tega pozneje ne moreš dobiti. Lahko, ampak pomeni, da se nisi pripravil, da nisi resen. Tam je vse precizno, pri nas pa mislijo, da nepreciznost sodi k umetnosti. Še več, da je nepreciznost bistvena za umetnost.

### Kako ste pa vi gradili svojo erudicijo?

Ogromno sem bral. Vse mogoče – tudi časopise. Videl sem nešteto gledaliških predstav, še več pa filmov. Dolga leta sem bil filmski kritik. Lahko sem gledal tudi vse tiste filme, ki jih niso odkupili. In s tujci sem se družil. Bral sem, res sem veliko bral. Včasih imam moreč občutek, da moji kolegi skoraj ne berejo. V gledališča sem prinesel veliko tekstov.

### Vi ste se z aforizmom distancirali od laži?

Aforizem je duhovita resnica. Kritik dr. Wolfgang Mieder mi je rekel, da so moji aforizmi zgodovina komunizma. Ko sem si sinoči ogledal dokumentarni film o Kocbeku (grozno je, kar so delali z njim), sem napisal aforizem: Kocbeku bi postavili največji spomenik, če bi odnesli dva spomenika iz mesta. Poleg laži je pa pri nas še nekaj hujšega: to je nedrugáčnost. Ko je socializem končno propadel, sem si mislil, zdaj bo pa drugače. Upam si trditi, da ni in da je nedrugáčnost v Sloveniji hujša kakor v drugih postkomunističnih državah. Kot generalni direktor RTV sem veliko hodil v vzhodne države, kjer sem videl, da slabše živijo, vendar imajo več mentalne higijene. Bojim se povedati naglas: Slovenci smo že zelo dolgo časa oportunisti zaradi ugodja. Cankar je že davno ugotovil isto.

**Se vi strinjate, da se sedemdeset let prvenstveno nismo ukvarjali s primarnimi umetniškimi vprašanji, ampak z ideološkimi, zdaj pa literati večinoma mislijo tržno, piarovsko, zelo malo pa umetniško. Česar ni dotokla ideologija, bo ukrotil transakcijski račun.**

Ja, res je, z vsemi drugimi stvarmi smo se ukvarjali. S tem v zvezi imam zanimivo izkušnjo iz Krakova. To je gledališko mesto in pri njih ni bilo vduhuje nikoli tako ateistično, kakor je bilo pri nas, ne glede na socializem. V gledališču Maszkaron sem režiral Brešanovo delo *Hudič na filozofski fakulteti*. Tam je končni prizor, ko se napijeta škof in šef partije, nato pa pijana zaplešeta. Igralec, ki je igral škofa, je takoj odločno odklonil, da bi na odru plesal, in me strogo vprašal: »A vi veste, kdo je bil v Krakovu škof?«

Škof je bil papež Janez Pavel II. Na Poljskem je bil povsem drugačen način dojemanja, tudi v cerkvah sem pri maši opazil veliko vojaščine, zato sem moral predstavo povsem drugače režirati kakor v Ljubljani. Odpovedal sem se glasnosti, ekscenosti požrtije, kakor to narekuje balkanska originalna verzija. Zaključek predstave je na Poljskem moral biti skrivnosten. Alegoričen. Z jasnimi simboli! In bil je boljši.

**Je še eno antropološko dejstvo: v Sloveniji je bilo nesprejemljivo biti meščan – in vi ste meščan.**

Sem, in moj dober prijatelj Andrej Hieng je bil tudi pravi meščan. Do zadnjega pa nisem vedel, da so ga, ko je bil dijak, pobrali v belogardistično četo. Ko je umrl, smo se dobili njegovi prijatelji v Društvu slovenskih pisateljev na tako imenovani žalni seji. Lepo je govoril Ciril Zlobec o njem in zelo zanimivo. Povedal je, da sta bila velika prijatelja, čeprav je bil on obveščevalec pri partizanih, Hieng je bil pa obveščevalec pri belogardistih. Šele takrat sem razumel, kakšen strah je imel Andrej v sebi. Napisal je veliko romanov in gledaliških iger, vendar ni nikoli pisal o sebi. Bal se je, bal. Prepričan sem, da je to res. Čeprav so bili novi časi, se je vseeno še bal.

Zaradi strahu smo Slovenci izgubili veliko dobrega pisanja in veliko dobrih lastnosti. Zaradi istega strahu je bil neki citat Edvarda Kardelja v omenjenem dokumentarnem filmu o Edvardu Kocbeku celo zdaj, leta 2004, spremenjen. Okrnjen. ■

## Prvih 5 ...

### SLOVO DIRIGENTA IN ODPOVED SOLISTKE

Slovenska filharmonija (SF) je objavila programska knjižico za prihodnjo sezono: prvič po dolgih letih je v abonmajski ponudbi stalnih Modrega in Oranžnega cikla po en koncert manj (torej jih je v vsakem osem), opazno pa je tudi slovo od prejšnjega šefa dirigenta in snovalca programov Emmanuela Villauma, ki ga po več letih ni na programu – prav tako kot tudi ne zvenceih imen, ki jih je uvrščal na sporede SF v letih od 2009 do konca tekoče sezone. Villaume je z letošnjo sezono postal glasbeni direktor opere v Dallasu (višje od nje v ZDA kotirajo le newyorška in chicaška opera ter glasbeno gledališče v San Franciscu), jeseni pa ga novo zvence imenovanje čaka tudi v Evropi.

V Ljubljani bodo 29. in 30. maja, Mariboru pa 31. tega meseca na sporedu njegovi zadnji nastopi v Sloveniji vsaj v naslednjem letu in pol, morda pa celo precej več. Že tako žalostni dogodek še poudarja odpoved solistke Bernarde Fink, ki jo bo v zgodnji kantati Clauda Debussyja *Izvoljena gospodična* (La damoiselle élue) zamenjala nemška pevka Iris Vermillion; v drugem delu bo Villaume z orkestrom izvedel še koreografsko simfonijo *Dafnis in Hloa* Mauricea Ravela.

Teden dni kasneje pa bo zadnji abonmajski koncert Orkestra SF v tej sezoni vodil zelo znani ruski maestro Vladimir Fedosejev, ki bo poleg dveh skladb Carla Marie von Webra poustvaril še dobro znano *Simfonijo št. 5* Dimitrija Šostakoviča.

### ŽIVIMO, DA KUHAMO

Včasih je veljalo, da ne živimo, zato da jemo, temveč jemo, da živimo. Ampak to je bilo še pred dobo interneta, gensko spremenjenih rastlin, recesijo in demontažo socialne države. Potem je domača kuhinja postala ne le srce doma, temveč tudi najvarnejše pribežališče pred vsemi slabimi novicami. Nič čudnega torej, da so kuharske knjige pri vrhu lestvice najbolj prodajanih. Za vse ljubiteljske, profesionalne, latentne in rekreativne kuharje (in kuharice) bo ta konec tedna praznik: 31. maja in 1. junija bo v Volčjem gradu pri Komnu potekal prvi sejem kuharskih knjig in knjig s kulinarčno vsebino Kulinartfest. Prireditelji, Založništvo tržaškega tiska, krožek Fotovideo Trst 80 v sodelovanju z Društvom Debela griza Volčji Grad, Kosovelovo knjižnico Sežana – knjižnica Komen, knjigo-trštvo Buča ter s podporo Občine Komen, napovedujejo mednarodno udeležbo in bogat izbor klasičnih knjig z recepti, osebno obarvanih kuharskih izpovedi in leposlovja s kulinarčno noto. Ob tem razpisujejo tudi fotografski in literarni natečaj, v okviru prvega bodo izbirali fotografije in videoposnetke na temo kulinarike (rok za oddajo je 1. september), k drugemu pa se lahko prijavijo vsi avtorji kulinarčno-gurmanskih zgodb, ki bodo svoje izdelke na naslov Tržaškega tiska poslali najpozneje do 20. julija. Več o pogojih za sodelovanje in nagradah si lahko preberete na spletni strani [www.ztt-est.it/sl](http://www.ztt-est.it/sl). Dober tek!

### NECA FALK OD BLIZU V KINU ŠIŠKA

Neca Falk je posnela album z naslovom *Od daleč*, ampak 4. junija jo bo mogoče gledati in poslušati od blizu, saj bo nastopila v Kinu Šiška. Govoriti o njenem *come-backu* menda ni pravilno, ker sploh ni nikoli odšla, vendar se tokrat vrača v družbi dveh Boštjanov in enega Goloba: Boštjana Narata, Boštjana Gombača in Žige Goloba. Boštjan Narat je tudi avtor besedil desetih pesmi; te so spisane v zlahtni kantavtorski maniri. Na aprilski predstavitvi albuma na enem od alternativnih ljubljanskih koncertnih prizorišč, v Pinelini dnevni sobi, je bilo občinstvo očarano. Zanimivo bo videti, ali se bo posrečena kemija, ki jo je bilo čutiti med izvajalci v dnevni sobi, prenesla tudi na veliki oder Katedrale.

### OTOK V RESNICI NI, PRISTEN FESTIVAL PA JE

V zadnjih nekaj letih se je festivalska ponudba na področju filma občutno okrepila, saj smo poleg peščice že uveljavljenih festivalov dobili še dolg niz raznovrstnih festivalskih dogodkov. Kljub vse večji konkurenci, pri kateri ne manjka zagnanosti, predanosti in ambicioznosti, pa Slovenija še vedno premore »le« tri filmske festivale, katerih pomen presega nacionalne okvire – če iz razumljivih razlogov izvezamemo Festival slovenskega filma. To so ljubljanski Liffe, ljutomerski Grossmann ter izolski Kino



Neca Falk, dva Boštjana in en Golob

## ... prihodnjih 14 dni

Otok. Trije podobni, a po svoji »festivalski naravi« tudi nadvse različni dogodki. Če za prvega lahko rečemo, da je najbolj eliten in da ponuja najbolj obsežen pregled, za drugega, da je najbolj bučen in zabaven, pa pri tretjem, ki nas bo s svojo jubilejno, 10. izdajo obiskal v prvih junijskih dneh (od 4. do 8. 6.), preprosto ne moremo spregledati, da gre za najbolj raznovrstno in tudi za najbolj pristno filmsko festivalsko srečanje pri nas.

Kino Otok ima tudi največ »festivalskega«: med avtorji, ki so ga obiskali, je našel nekaj pravih prijateljev, ki se redno vračajo in so hkrati njegov glas v mednarodnem prostoru. Tega so praviloma deležni le najpomembnejši dogodki, v bližnji je tak sarajevski festival (kamor se vračajo par Pitt + Jolie, roker Bono, režiserji, kot sta Cuarón in Leigh). Prijatelji Kino Otoka morda niso tako slavni, a vsekakor gre za pomembne osebnosti v kontekstu sodobnega avtorskega filma in njegove okolice. Sem sodi denimo Shaji N. Karun, nedvomno ena najpomembnejših figur sodobnega indijskega avtorskega filma oz. t. i. vzporedne kinematografije, ki mu letošnji program namenja posebno pozornost, pred enajstim leti pa je prav njegov celovečerni prvenec *Rojstvo* (Piravi, 1989), za katerega je v Cannesu prejel zlato kamero (nagrada za najboljši prvenec), otvoril prvi Kino Otok. Ob tem se bo letošnja izdaja poklonila tudi stoletnici indijskega filma: prikazan bo dokumentarec mlade Pushpe Rawat z naslovom *Odločitev* (Nirnay, 2012), v katerem avtorica kritično razmišlja o položaju mladih izobraženih žensk v sodobni indijski družbi. V zgodovino indijskega filma pa nas bosta popeljali klasiki velikanev svetovne kinematografije – *Osamljena žena* (Charulata, 1964) Satyajita Raya, za katero bi lahko rekli, da s svojo zgodbo postavi izhodišča za razmišljanja, ki jih nato nadgradi mlada Pushpa Rawat, ter *Potepuh* (Awaara, 1951) Raja Kapoorja, nekakšen avtorjev poklon liku Chaplinovega potepuha, ki velja za eno izmed stotih največjih filmov vseh časov. Festival se bo poklonil še enemu svojih iskrenih prijateljev – nedavno preminulemu avstrijskemu režiserju Michaelu Glawoggerju, ki se ga bodo spomnili s projekcijo filma *Nalezljiva zadetost* (Contact High, 2009).

Festival bo v sredo, 4. junija zvečer, s svojo družbenokritično naravnano dramo *Grigris* (2013) – na lanskoletnem canskem festivalu je zanjo prejel nagrado za najboljšo fotografijo – odprl eden od možnih bodočih prijateljev, čadski režiser Mahamat Saleh Haroun. V Izoli so namreč že pred leti predstavili njegovo *Sušo* (2006), ki je bila med slovenskim občinstvom presenetljivo priljubljena. Danes je Haroun eden najpomembnejših afriških avtorjev, prav tako pa tudi redni gost največjih svetovnih festivalov.

Znova bo pozornost namenjena tudi širši regiji, saj je v program uvrščenih več del, ki prihajajo iz kinematografij nekdanje skupne države: od filma o snemanju filma, dela *Vis-à-vis* Hrvata Nevja Marasovića, do sklopa kratkih filmov mladega srbskega režiserja Daneta Komljenja, ki so mu posebno pozornost namenili že na letošnjem rotterdamskem festivalu. Tradicionalne otoške sekcije ponujajo še več prijateljev presenečenj, med drugim tudi omnibus, posvečen portugalskemu Guimaræsu (Kaurismäki, Costa, Erice, de Oliveira), Rosselinijevu *Evropo 51* in še predstavitev znamenitega festivala kratkega filma iz Oberhausna ter produkcijske hiše SixPackFilm. Ob množici številnega drugega dogajanja se vsekakor obeta pravi festivalski dogodek.

### KDO JE BIL GAŠPER KRIŽNIK?

Za odgovor na to vprašanje se ni nujno treba podati v Motnik, je pa gotovo bolj zabavno, kot če googlaš. V Motniku se bo v petek in soboto, 6. in 7. junija, že tretjič odvijal Križnikov pravljčni festival z naslovom *Jenkret je biv*. Na dogodku, ki ga prirejata Matična knjižnica Kamnik in Kulturno društvo Motnik ter sodelavki in pravljčarki Irena Cerar in Ivanka Učakar, bo mogoče prisluhniti pravljicam za otroke (in odrasle), kakor jih je zapisal Gašper Križnik (1848–1904), rojen v Motniku, sicer pa eden najpomembnejših zbiralcev slovenskih ljudskih pripovedi iz 19. stoletja in prvi, ki je t. i. ljudsko blago zapisoval v narečjih. V petek zvečer bodo brali Križnikove pravljice za odrasle (pripovedovalci bodo pripovedovali zvečine tiste pravljice, ki še niso bile objavljene in so jih organizatorji pridobili na Narodopisnem inštitutu na SAZU, sicer pa javnosti niso dostopne), v soboto pa bo Irena Cerar vodila po Motniški pravljčni poti.



**Če potujemo v države tretjega sveta ali na Kitajsko, ki se ponaša z enim najhitreje rastočih gospodarstev, vidimo, kaj nas lahko doleti, če pokopljemo načela Filadelfijske deklaracije. A hkrati, če smo cinični, vidimo tudi našo zelo verjetno prihodnost.**



**Dr. Maja Breznik,** ena od avtoric knjige *Revščina zaposlenih*, v Sobotni prilogi o tem, da ne smemo podcenjevati tega, kar imamo – dokler še imamo

## Stvari, ki jim je usojeno, da bodo izginile

S člani fotografske zadruga Magnum je danes tako kot z veterani iz druge svetovne vojne – ugašajo drug za drugim, novih pa (skorajda) ne delajo več. Ker, vsaj v Evropi, ni več vojn in ker (s fotoaparatom) danes strelja že vsakdo. **Josef Koudelka**, ki je prejšnji teden ob odprtju razstave svojih fotografij *Sledi/Vestiges 1991–2012* obiskal Ljubljano, torej pripada izumirajoči vrsti. Tisti s tenkočutnim tretjim očesom, ki mu binglja okoli vratu (oziroma ga po potrebi nosi v žepu). Za povrh raje slika kot govori in – razen izjemam – ne daje intervjujev.

Zaradi vsega tega ni bilo nič nenavadnega, da so brezplačne vstopnice za večer projekcij njegovih fotografij in pogovor z avtorjem pošle v enem dnevu, pretežno v roke fotografov in študentov fotografije. Občudovalci njegovega dela so se v ponedeljek, 19. maja, posedli po stolihih v avli Mestnega muzeja in povisevali še z galerije, v središču njihove pozornosti pa je bil možiček s sivo brado, ki je spominjal na križanca med Perkmandeljcem in Kosobrinom. Ampak vprašanje, lastnosti katerega od obeh v njem prevladujejo

(je to zla narava prebivalca rudniških jaškov ali dobrodušnost nabiralca zelišč?), je dobilo odgovor v trenutku, ko je stopil na oder in spregovoril. »Dober večer, slovanski bratje in sestere,« je rekel v mešanici jezikov, ki jo je kustosinja razstave Marija Skočir označila za »slovanski esperanto«. In povedala, da se bodo nadalje raje držali angleščine, ki jo vsi razumemo. »Josefa Koudelka je težko predstaviti z besedami,« je nadaljevala in predmet njenega ubesedovanja se je ob teh besedah z resigniranim izrazom na obrazu naslonil daleč nazaj v plastični stol in sklenil roke za glavo. Letalski inženir, rojen leta 1938 v Pragi, ki se je družil s Cigani, danes bi rekli Romi, in jih tudi slikal. Svoje delo je predstavil leta 1967, mednarodna slava pa ga je dosegla zavoljo posnetkov sovjetske zasedbe Prage avgusta 1968 – podnje je bil zaradi varnosti podpisan kot P. P. (praški fotograf), agencija Magnum pa jih je distribuiral po svetu in leto pozneje so izšle v britanskem časniku *The Sunday Times* in ameriški reviji *Life*. Pravo identiteto P. P. je Koudelka razkril šele šestnajst let po dogodkih, vmes pa je postal polnopravni član Magnuma in se spoprijateljil s člani, tudi ustanovnim Henrijem Cartier-Bressonom, ki je v »blazneža po imenu Josef« trdno verjel, kot piše v predstavitevem letaku Galerije Jakopič. Koudelka status kulturnega fotografa, ki mu ga je uspelo doseči, čeprav je ves čas in dosledno slikal samo tisto, kar ga je zanimalo, najbrž dolguje tudi svojemu nomadskemu načinu življenja in klatanju po svetu s skromno opremo, skratka v slogu, ki kot da ga je prevzel od svojih romskih objektov fascinacije.

Kuratorica je nato prešla k naštevanju številnih nagrad in priznanj, ki jih je Koudelka prejel, začenši s fotografsko nagrado Roberta Cape, in ravno omenila njegovo retrospektivo v newyorški MoMA leta 1974, ko je fotograf segel po platenki z vodo in jo odprl z enim samim odločnim zavojem, kot bi hotel reči, da so dejanja tista, ki štejejo – npr. dejanje pritiska na sprožilec. Dejanje je najprej dami in nato sebi, potem pa se spet stojično zazrl predse in prisluhnil. Ko mu je Marija Skočir predala mikrofon, je izrekel dobrodošlico vsem prisotnim, pri čemer se je spet zatekel k »slovanskemu esperantu« in hudomušno razložil, da to pomeni: »Ker ste že prišli sem, vam izrekam dobrodošlico.« Kot šalo bi si mogoče lahko razlagali tudi njegovo izjavo, da ni prav veliko stvari, na katere je ponosen, in da bi precej stvari spremenil. »Oprostite mi, ker projekcija ne bo čisto popolna!«

Na platno avle Mestnega muzeja so projicirali Koudelkove fotografije iz obdobja Ciganov, sovjetske zasedbe in poznejše serije *Kaos*, ki je nastala, ko je Koudelka že emigriral iz Češkoslovaške. Projekcija nosi naslov *Invasion – Gypsies – Chaos*; prvi del je obogaten z arhivskimi videoposnetki in na enem od njih je videti samega Koudelko, kako se, oblečen v dežni plašč in ovešen s fotoaparatom, pomika skupaj s tankom, na katerega je splezal – bizarna podoba, ob kateri človek prej pomisli na filmarja med snemanjem kot na fotoreporterja pri delu. Vsekakor dokaz, da je bilo zadoščeno Capovemu merilu za popolni posnetek (»Če fotografija ni dovolj dobra, nisi dovolj blizu.«). Koudelki ne bi mogli očitati, da ni bil dovolj blizu, bil je tako rekoč del dogajanja. V objektivi je lovil ljudi, ljudi in še enkrat ljudi, z njihovih obrazov se je

zrcalila cela pahljača čustvenih stanj; prevladovala sta bes in strah. Bes samo pri Čehih, strah tudi pri mladih sovjetskih rekrutih. Tudi pri seriji fotografij s Cigani je osrednje mesto zasedal človek, le čustva so zamenjali izrazi radosti, ponosa, le redko žalosti ali potrnosti zaradi smrti ali bede. Toda izrazito humanistični opus je, presenetljivo, kulminiral v čisti reizez – v seriji *Kaos* so upodobljeni tlaki, zidovi, opeke, naravni in umetni reliefi, igre svetlobe in senc. Človeka skorajda ni. Gledalci so zbrano in brez besed, v nekakšni blaženi zamaknjenosti, spremljali projekcijo. Samo Koudelka se je z dolgočaseno presedal; vse te slike je že videl.

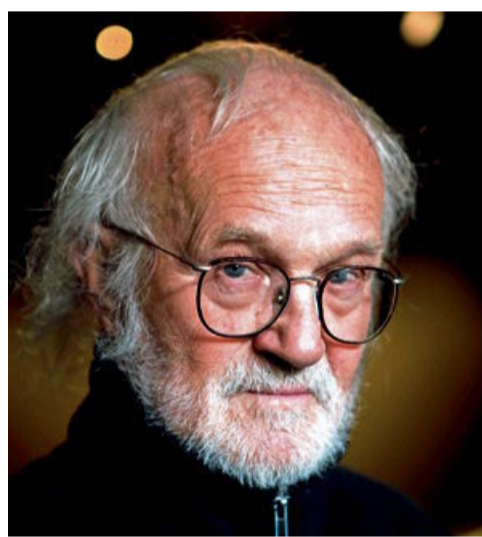
Ko je spet stopil pred občinstvo, je razširil roke in se na milost in nemilost izpostavil vprašanjem: »Tako, tukaj sem.« Skorajda kot da bi občutil olajšanje – ki pa se je prelevilo v rahlo nelagodje, ko vprašani kar ni in ni bilo ... Led je naposled prebil oboževalec, ki je izpovedal svoje globoko navdušenje nad serijo *Kaos*. Rad bi vedel, zakaj avtor ni zadovoljen z izborom. Škrat je na to skromno odvrnil, da vse počne zato, da bi nekoč naredil bolje. In da vsak dan živi, kot bi bil njegov zadnji.

Naslednje vprašanje ga je zadelo z neba – zastavil mu ga je gledalec z balkona, ki ga je zanimalo, zakaj se je Koudelka od ljudi izposušil k stvarerem. Avtor je povedal, da se je nekoč tudi sam Henri Cartier-Bresson zgrozil nad odsotnostjo vsakršne sledi človeškega na njegovih posnetkih. »Kje pa so ljudje?« je menda vzklisknil, ko je Koudelka pred ustanovnega člana Magnuma razprostrl svoje delo. »Toda Henri-Cartier Bresson se je motil, ni razumel – na fotografijah pokrajine mogoče ni videti ljudi, vendar so tam, njihovo prisotnost je mogoče čutiti.«

Josef Koudelka je v zadnjih dvajsetih letih, zadnje leto pod okriljem Marseille-Provence 2013, evropske prestolnice kulture, obiskal devetnajst sredozemskih držav in tam slikal po arheoloških najdiščih. Ampak če me vprašajo, ali se zanimam za arheologijo, ne bi znal odgovoriti, je pripovedoval, preprosto hodim po svetu in gledam okrog in slikam tisto, kar mi je všeč. Tudi kadar me vprašajo, zakaj sem fotografiral Cigane, ne znam odgovoriti. Enako neodločen je pri narodnostni identiteti: ne ve, ali je Čeh (kar bi lahko bil po rojstvu) ali Francoz (francoski je njegov drugi potni list). »V resnici nisem ne Čeh ne Francoz, tako je to, če štiriinštirideset let potuješ okrog po svetu ...«

Nekoga je zanimalo, kako je Koudelka Cigane prepričal, da jih je smel fotografirati v tako intimnih trenutkih – vprašanje, ki ga lahko postavi le pripadnik mlajše generacije, vajene takojšnjih rezultatov. Koudelkov odgovor je bil predvidljiv: »Čas.« Samo s časom, ki ga je prebil med Cigani, si je lahko pridobil njihovo zaupanje. Nek glasbenik z juga Francije je nekoč, ko si je ogledal njegove fotografije, dejal, da je Koudelka gotovo Cigan. »Pa nisem,« je rekel veliki fotograf, in razen če niste popoln idiot, bi se jim tudi vi lahko tako približali, je odgovoril. Čemu torej razstave, če res vse, kar počne, počne zase, je zanimalo neko novinarko. Koudelka se je izvžil z daljšo razlago, iz katere je bilo mogoče razbrati, da vsega le ne gre jemati tako dobesedno; tudi njegovo fotografsko knjigo o industrijskem opustošenju pokrajine na Češkem z naslovom *Black Triangle* (1994) bi na prvo žogo lahko jemali kot izraz okoljevarstvenih prizadevanj. Pa je le fotografsko pričanje o smrti, o nečem, kar bo minilo. Vse, česar se lotim, nosi pečat minljivosti, je zapisano koncu: serija o Ciganih zaznamuje konec nekega romantičnega popotovanja, serija o sovjetski zasedbi Češkoslovaške zaznamuje konec sanj o praški pomladi, fotografije opustošenih pokrajin pa konec romantičnih pokrajin, je razlagal. »Toda ne navdihuje me konec, temveč slutnja minljivosti in skorajšnjega konca nečesa.«

Fotograf bi postal še enkrat, ničesar ne obžaluje, za fotoaparatom bi poprijel tudi danes, ko je fotografija razvrednotena in slika že vsakdo. To se mi zdi fantastično, fotografiranje je nasploh nek tak priučen poklic, tudi sam sem se odločil zanj, ker sem rad risal, a je bilo lažje to početi s fotoaparatom, je dejal. Kaj razmišlja, katere misli mu drvijo skozi glavo, ko gleda svoje stare fotografije? »Imam tri otroke, sam sem jih naredil. Nič ne razmišljam, živim za danes,« je vzklisknil in na koncu, v duhu slovanske vzajemnosti, dvignil v zdravico kozarec – z vodo. In se še enkrat zahvalil vsem, ki so pripravili razstavo. Na ogled bo v ljubljanski Galeriji Jakopič do 3. septembra 2014. A. T.



Majda Kne, knjigarnarica in pesnica

# LAHKO SE ŠE MARSIKAJ ZGODI – SLABEGA ALI DOBREGA

TANJA PETRIČ, foto TOMI LOMBAR

**M**ajdo Kne že vrsto let srečujemo na oddelku za leposlovje v Konzorciju, kjer kot knjigarnarica iz rokava vselej strese kakšen zanesljiv knjižni navet in kritično ter poznavalsko pokomentira aktualno dogajanje na literarno-kulturni sceni. Zdi se, da sodi med tiste skoraj izumrle profile prodajalcev knjig, ki obiskovalcev ne usmerijo zgolj na računalniške baze podatkov, temveč jih znajo pritegniti s svojo širino in zavzetostjo. Z Majdo Kne smo ob njenem okroglem jubileju spregovorili o knjigarniškem poklicu, o slovenski bralni kulturi in o njenem lastnem pisanju.

**V zadnjih desetletjih vas poznamo kot knjigarnarico, tistega starega kova, ki prepozna okuse in želje svojih bralcev. Pogosto prebiramo analize in statistike sprememb bralnih navad, katerih živa priča ste. So te spremembe vidne pri vaših kupcih?**

Na takšna široka vprašanja je več možnih in hkrati resničnih odgovorov. Po eni strani gre za vprašanje o kupovanju knjig, kar je seveda povezano s kulturo branja, ni pa niti približno edini pokazatelj bralnih navad. Učinkovito lahko beremo tudi na druge načine – tako da si, sploh starejši, knjige med sabo izposojamo. Tovrstni bralci ne pridejo do mene. Po drugi strani je knjižnična mreža zanesljiva in razvejana, zna pritegniti z različnimi prireditvami in stimulansi, nič manj ali pa še bolj kot knjigarne.

Poleg tega je očitno že v naravi slovenskega naroda, da knjige kar rad bere, kupuje pa jih, če se le da, ne. Vse večjo vlogo imajo tudi antikvariat, ki jih je iz meseca v mesec več, ne samo v Ljubljani, in so zelo dobro založeni. Včasih najdem celo knjige, ki jih v knjigarnah še ni. Zadnje čase so mnoge, ne pa vse knjigarne res manj obiskane, vendar so manj obiskani tudi mnogi drugi prostori kulture (če smem o knjigarnah še govoriti kot o prostorih kulture in ne le kot o trgovskih prostorih), kjer je ponudba celo zastoj. Ljudje pač vse več delamo, vse bolj stiskamo z denarjem, vse več recimo vrtnarimo, po drugi strani smo menda vse bolj apatični. Seveda nas od klasičnega načina branja odvrta mnogi drugi mediji. Tiskani mediji, knjigi najbližji, ki so včasih posvečali več pozornosti kulturi nasploh, imajo zdaj za kulturne prispevke manj prostora.

Kljub temu pa se mi zdi, da zunanje pobude skoraj nikoli niso bistveno vplivale na več kupovanja in branja knjig. Desetletja nazaj je bilo na voljo pač manj različnih možnosti za kakovostno preživljanje prostega časa. Danes, v času hitrih sprememb, se mi zdi, da se te stvari berejo na drugih (elektronskih) medijih, da je temeljnih knjig, ki morajo nujno stati na domači knjižni polici, vse manj, to pa je seveda za knjigarnarja heretično. Knjigarna je nekdanj veljala za središče kulturnega življenja, kar je delno še danes, v formalnem smislu pa je predvsem trgovina kot vsaka druga, čeprav pogosto srečujem ljudi, ki so prepričani, da so knjigarne del javnega sektorja in da ne sodijo v tržno ekonomijo.

**Knjigarna je dandanes torej primerljiva s prodajalno čevljev, ki se spreminja v 1-ebro-shop?**

Lahko ponovim, kar je pomemben založnik in knjigotržec rekel pred leti, pa se je marsikdo zgrozil: knjiga je pač produkt, ki ga je treba prodajati kot čevlje. Ni minilo prav veliko let, ko je drugi pomemben založnik in knjigotržec rekel, da knjiga ni niti čevlj,



ampak jogurt. Takšna je sodobna knjigotrška logika.

Vprašanje, ali bomo vztrajali kot samooklicani »narod besede«, je povsem organizacijsko. Trenutno hodimo po dveh tirih in nam ob tem ni jasno, kdo smo in kaj pravzaprav hočemo. Po mojem mnenju trdno jedro obstaja in bo vztrajalo, vprašanje je le, na kakšen način. Sploh če bomo dopustili sedanje stanje, ko smo povsod na robu kolapsa. Literatura pač ni za vse najpomembnejša stvar na svetu, pravzaprav je izjemno zahtevna droga. Druge droge – recimo internet, alkohol ali marihuana – so za potrošnike lažje prebavljive, če že ne cenejše.

**Če prav razumem: odločiti se torej moramo, ali bomo ponujali recimo priročnike za osebno »rast«, ker je to v modi, lahko prebavljivo in se prodaja najširši množici kupcev, literarno zahtevnejše čtivo, denimo kvalitetno poezijo, pa lahko kar ukinemo. Ali so krilatice o »simbolnem kapitalu knjige«, o vzdrževanju »vrhunske ustvarjalnosti na področju leposlovja in humanistike«, o »visokih založniških standardih« in o »dvigu zavesti o pomenu knjige in branja za razvoj posameznika in družbe« samo ganljivi in zavajajoči evfemizmi institucij, kot sta ministrstvo za kulturo in javna agencija za knjigo?**

Glede na to, da ministrstvo še obstaja in še podpira zahtevno, neprofitno književnost, mislim, da kar konec vsega ne bo. Založbe, tudi resne, bodo zagotovo ostale. Kar usodno pomembno pa je, kje bodo subvencionirane knjige dobile prostor na polici in za koliko časa. Ena majhna »Kondorka«, ki se je srečno rodila z denarno podporo ministrstva, si bo morala morda zadegati culico na ramo in iti od vrat do vrat. Toda trmastih ljudi vseeno ni tako malo in neka rešitev se bo že našla, verjetno manj udobna od sedanje, a se bo!

**Predmet promocije so velikokrat knjige, ki se že same od sebe prodajajo. Zakaj?**

Glede na to, da se tržniki pogosto spoznajo na literaturo s seznamov, recimo Booksellerjevih, se marketinški fokus na podlagi (ameriških) števil in lestvic razprši na nekaj

velikih, netveganih projektov. Kvalitetne knjige, ki bi si zaslužile več pozornosti, ker same ne morejo prodrati, pa ne dobijo zadosti podpore. Večje mreže težijo k temu, da so čim bolj, namesto čim manj, uniformirane. Uniformiranost za nekatere sicer pomeni prepoznavnost blagovne znamke, za zahtevnejšega obiskovalca pa je to čisti dolgčas, podoben kakšnim megacentrom, ki so vsi videti enako in za določen tip kupca varno in znano. To včasih odseva že v ureditvi »standardnih« izložb, ki naj bi potrjevale enost, enotnost in edinost podjetja. Nekatere včasih celo spominjajo na čase, ko drugače niti ni moglo biti, saj ni bilo kaj prijeti v roke in pokazati.

**Kakšna so, po nedavni prodaji Mladinske knjige, vaša pričakovanja do novega vodstva?**

Počakati bo treba.

**Na oddelku za leposlovje v Konzorciju pomagata tudi pri ureditvi prostora, tj. pri (iz)postavitvi določenih knjig na policah in mizah. Kako izbirate knjige, ki naj bi bralcem padle v oči?**

Ker redno spremljam dogajanje na literarni sceni, mi ni težko tudi v knjigarni izpostaviti aktualnosti. Houellebecqove knjige so trenutno za mimobežne kupce dobesedno na dosegu roke, saj njegov nedavni obisk še odmeva. Ker Slovenci nekoliko morbidno bolj cenimo umrle kot žive, je treba izpostaviti tudi knjige tistih avtorjev, ki so pred nedavnim preminuli. Smrt je pri nas žal še vedno zelo učinkovit prodajni mehanizem. Nedavna primera sta recimo Miloš Mikelin, pozabljeni, tudi s kresnikom nagradjeni avtor po mojem zelo pomembnega romana *Veliki voz*, v katerem je literarno in analitično dobro obdelal zgodovinsko, socialno in ekonomsko ozadje časa med prvo in drugo svetovno vojno, ali pa Žarko Petan, zadnje čase precej pozabljeni vsestranski »delavec v kulturi«, ki mu je šele smrt prinesla nove bralce.

Skratka, ponuditi, spodbuditi, vprašati, se pogovarjati, vedeti, poznati – to so osnovne

naloge knjigarnarja. Empatija, sposobnost dela z ljudmi pa je seveda samoumevna. Prodajanje lepe zunanosti in prijaznega nasmeška brez kakršnekoli vsebine se mi ne zdi dobra naložba, čeprav je zadnje čase izjemno popularno priporočilo.

**Se je poklicno področje knjigarnarja spreminilo v primerjavi z vašimi začetki? Je lahko knjigarnar vsakdo, ki zna v računalniško bazo vtipkati naslov knjige?**

Starejših, »klasičnih« profilov je res vedno manj, vendar rastejo tudi dobri, prizadevni, celo predani mladi knjigarnarji. Kar je pravzaprav presunljivo, saj so večinoma pod vsemogočimi pritiski. Meni se je prehajanje generacij zmeraj zdelo idealno. Tako v knjigotrštvu kot kjerkoli drugje. Težava je, da knjigarji ali kakorkoli se nam že reče, nikoli nismo bili institucionaliziran poklic. Sistematičnega izobraževanja zato ni bilo, jaz sem kot »falirana« študentka začela z dekletimi s trgovskih šol, v Konzorciju pa so najmlajši sodelavci skoraj brez izjeme absolventi ali diplomanti humanističnih študijev. Dodatna izobraževanja, tečaji in delavnice so nekaterim v pomoč in jih radi sprejemajo, nekaterim pa se zdijo žal neupravičeno odveč.

Knjigarnarjev se nikoli ni izobraževalo v smeri »naroda besede«, čeprav so vendarle pomembni posredniki med založnikom in kupcem. Pred davnimi časi je v mojem poklicu obstajalo minimalno interno časovno nadomestilo za širjenje bralskega horizonta, zdaj pa je samoizobraževanje samoumevna prostočasna dejavnost. V knjigarnah je, tako kot v knjižnicah, računalnik vse bolj pomemben sovladar, ne pa pomočnik, kar bi moral biti. Ker nas je vse manj, delovnih nalog pa vse več (po ničemer se ne razlikujemo od drugih dejavnosti), bo računalnik le še vse bolj viden. Kdor ima rad računalnike, ne prihaja k nam, saj lahko informacije izbrska tudi sam.

**Če se posvetiva še vašemu »vzporednemu življenju«, ste konec sedemdesetih in v začetku osemdesetih let izdali dve pesniški zbirki *Popisovanje in rondo* (Založba Obzor-**

ja 1978) in *Ko bo s čudovito gladkim gibom ukazala finale* (Mladinska knjiga 1980). Zakaj je ostalo samo pri dveh knjigah, saj ste veljali za perspektivno avtorico?

Zgodba je zapletena, ampak jo bom povedala zelo povprek. V časih, ko sem začela pisati, je bila to resnična nujnost – morala sem se pogovarjati z glasom v sebi, iskati resnico z izgovarjanjem, ki je bilo takrat pač zapisovanje. Zdaj pa znam in si tudi upam spregovoriti na glas. Dolga leta sem bila prepričana, da pri meni ne gre za terapevtsko ali kompenzacijsko vlogo literature, zdaj pa si že kar mirno priznam, da je šlo tudi za to, če ne celo predvsem za to. Včasih si malce očitam, da sem se dostikrat izmuznila z ironijo ali sarkazmom, kar je znak bega in strahu, vendar so bile v ozadju res precej hude reči. Morda je bilo za kakšno pesem to tudi dobro.

Imela sem sicer še druge ambicije, recimo na področju vizualne umetnosti, vendar je bilo pisanje zame fizično, gmotno in komunikacijsko najbolj dostopno. Če hočeš slikati, potrebuješ material in prostor. Edina interakcija pri pisanju pa je bila zame ta, da sem rokopis poslala na uredništvo in čakala, kaj se bo zgodilo. Nisem se družila z literati in nisem poznala urednikov, to se zdi dandanes večini popolnoma neverjetno. Pesmi sem preprosto poslala na založbo brez prošelj, priporočil, spremne besede, biografije ali fotografije, sploh se nisem hotela izpostaviti kot oseba ... in rokopis je bil sprejet v objavo.

Pozneje je bil zame pomemben vstop v redno službo. Začela sem delati v knjigarni, komunicirati z ljudmi in sem ugotovila, da je bilo pisanje tudi nadomestek za pogovor in za medčloveške odnose. V pisanju sem lahko zastopala različne resnice, ki jih v pogovoru nisem znala. Šlo je za akumulacijo nepovedanega in nevprašanega. Po drugi strani pa več kot prebereš, bolj spoznaš, da je veliko tega, kar želiš izraziti, že napisanega, in tudi na način, ki se ti zdi tvoj. Še dobra mera kritičnosti, pa marsikaj pristane

## KNJIGARNA JE NEKDAJ VELJALA ZA SREDIŠČE KULTURNEGA ŽIVLJENJA, KAR JE DELNO ŠE DANES, V FORMALNEM SMISLU PA JE PREDVSEM TRGOVINA KOT VSAKA DRUGA.

v tistem znamenitem predalu, ali pa do njega niti ne pride.

**Lotili pa ste se tudi kritičnih refleksij prebranega ...**

Druga plat pisanja so bile kritike oziroma pozneje bolj poljudna poročila ali »impresije« o knjigah. Presunila me je moč, ki jo človek pridobi s pisanjem tovrstnih besedil. Kadar ti knjiga ne sede in jo moraš ovrednotiti, izkoristiš to relativno subjektivno moč in izdelek navdušeno sesuješ. Tudi to sem počela, vendar sem hitro ugotovila, da sme imeti vsak bralec po pravici svojega favorita, čeprav se ocenjevalcu zdi nikakršen. Imela sem srečo, da sem prav kmalu lahko odklanjala zapise o knjigah, o katerih ne bi mogla reči nič dobrega. Ugotovila sem, da je s tem podobno kot s pregovornimi srečnimi in nesrečnimi družinami – srečne so vse enako, nesrečna pa je vsaka po svoje. Kritiziraš lahko na toliko različnih načinov, zelo naporno pa je na različne načine hvaliti. In to sem sprejela kot izziv, ker se tudi sebe nisem hotela naveličati. Na srečo pa mi ni bilo treba tega početi vse življenje. Veliko raje imam vlogo zasebnega ocenjevalca.

**Kritiki v vaši poeziji opažajo odmik od »ženske lirike«, kar zveni v 21. stoletju nekoliko anahronistično. Kaj naj bi to pomenilo? Je bilo pesnicam takrat težje prodreti?**

Sedemdeseta leta so bila zame izbruh. Osebnost sem se morala v družini in socialnem okolju ves čas boriti za preživetje (in ne za kakšen uspeh). Zato se mi to, da skrbim sama zase in ne igram ženske (v smislu punčkaste,

podrejene) vloge, ni zdelo nič nenavadnega. Pravzaprav o tem sploh ne morem govoriti iz lastne izkušnje, vem pa, da sem poznala nekaj deklet, ki so nehala pisati, ker so bila šibkejša, ker bi potrebovala več podpore in potrditve okolice. Patriarhalnost je seveda obstajala, vendar sem jo sama dojemala kot igro, kot nekaj izjemno komičnega.

V splošnem pa je bilo to obdobje zame zelo srečno, ker sem bila odgovorna zgolj sebi, nihče ni od zunaj pritiskal name, ne družina ne šola, če se je neposredno okolje kdaj zgražalo nad čem, pa sem znala vrniti udarec z dvojno mero. Ni mi bilo treba ugajati, lahko sem brala in razmišljala. Sedemdeseta leta so sicer veljala za politično trdo obdobje, po koncu otoplitve, jaz pa sem mnenja, da je bilo to normalno stanje, ki je kazalo pravo podobo sistema. Tudi zdaj imamo »normalno stanje«.

**Hkrati pa veljate za prvo avtorico sodobne slovenske lezbične poezije, kar je bilo precej let, namerno ali ne, spregledano. Kako se sami umeščate v omenjeno tradicijo?**

Ne zdi se mi pomembno, če sem v življenju anarhistka ali lezbijka, v poeziji sem lahko karkoli. Zagotovo je lezbična tematika prisotna – nikoli pa nisem sama eksplicitno namigovala nanjo, ampak sem to, kot toliko drugega, prepustila bralcu. S profesionalnimi bralci imam prav redke dobre izkušnje. Očitno pač res nisem bila zadosti zanimiva, da bi se me resno lotili. Precej povedno se mi zdi, da je toliko časa trajalo do »odkritja«.

Spomnim se, kako sem bila pravzaprav zgrožena nad oceno danes zelo pomembnega pesnika in teoretika, ki je kot mladenič napisal, da se lahko moja poezija bere ob skodelici popoldanskega čaja, meni pa se je zdelo (se mi še vedno zdi), da upesnjujem v glavnem težke in tragične stvari in se lahkotnost pojavi samo kot kontrast ali poudarek. Moji najboljši bralci in poslušalci pa so bili pacienti v psihiatrični bolnici v Polju, kamor so me povabili na eno njihovih literarnih prireditev. Tam je bilo kar precej navzočih, ki so dojeli ključne misli in po njih tudi vprašali, ker niso imeli zavor. Takrat sem pomislila, da je moje pisanje vendarle smiselno. Večkrat se mi je namreč zdelo, da je poezija nekaj dogovorjenega in da mnogi profesionalni bralci vidijo zgolj neke topose, ki morajo biti izrečeni na določen način. Sem pa doživela še drugo poučno plat recepcije svoje poezije v manjšem slovenskem kraju, kjer so bili poslušalci celo napadalni, ker so si želeli poslušati jasno, realistično in predvsem »lepo« poezijo, ki je harmonična in zvočna, jaz pa jim s svojo po tej plati nisem mogla ustreči.

**Aktivni ste tudi na številnih drugih kulturno-umetniških poljih – srečujemo vas v kinu, gledališču, na koncertih, radi potujete. Kaj vam prinašajo vse te aktivnosti?**

Uravnoveženje. Nadvse rada delam, vendar je včasih težko ustreči vsem, ki mislijo, da mi morajo ukazovati. Samo branje je največkrat premalo za preskok v drug svet; glasba, predstava, sprememba okolja so močnejši, predvsem pa bolj radikalni stimulanzi. Nekaj tega mi je nekdanje predstavljalo tudi pisanje. Po drugi strani pa se mi zdi udobno, ker drugi »delajo« namesto mene. Velikokrat pomagam, da se najdem v odnosu in načinu, kako bi sama kakšno stvar izrazila, marsikdaj se mi kaj razjasni in služi kot dodatek k lastnim opažanjem in mislim o svetu.

**Se potemtakem razburite, če je denimo kakšna stvar slabo narejena in vam krade čas?**

Malokrat v življenju sem bila res besna na prebrano, gledano in slišano. Ob kakšni okorni predstavi pač analiziram, zakaj je takšna, malce porežiram zraven, si nekako pomagam, da sama sebi upravičim prisotnost. Ker sleherno knjigo, ki jo vzamem v roko, preberem od začetka do konca, tudi z dogodkov ne odidem predčasno, predvsem zato, da lahko sama na koncu presodim, kako je bilo v celoti. Do konca se lahko namreč še marsikaj zgodi – slabega ali dobrega. Po tej plati torej živim užitekarsko, čeprav se mi lahko nemudoma očita, da sem egoistična, solipsistična, neodgovorna. Doma me čaka samo nekaj rastlin, pa knjige, vedno na razpolago, tako potrpežljive, tako nenapadne v svoji moči. ■

# VSE BARVE REALNOSTI

Barvna fotografija se nam zdi danes povsem samoumevna, dojemamo jo kot najbolj realističen fotografski odraz stvarnosti, a njeni začetki so bili težavni, dileme, ki so se takrat v zvezi z njo pojavile in ki niso bile zgolj tehnične narave, pa vztrajajo še vedno. Konec koncev o njih priča tudi trdovratni obstoj črno-bele fotografije.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

**Z**godba o barvni, sprva obarvani fotografiji je dolga skoraj toliko kot tista o fotografskem odlikovanju stvarnosti nasploh, poglavita razloga za njeno spočetje in razlike med njima pa kažejo na vso zagatnost njene dvojne narave. Po eni strani so se obarvane fotografije pojavile iz prozaične želje, da bi bili fotografski posnetki »lepši«, všečnejši, kar je še posebej prišlo do izraza pri portretiranju. Fotografski portreti za osebno rabo so dokaj hitro ogrozili in pozneje povsem izpodrinili prej donosno umetniško dejavnost, ustvarjanje miniaturnih slikarskih portretov na različnih podlagah. Te so si sicer lahko privoščili predvsem pre-

možnejši, fotografija pa je kmalu po svojem nastanku postala lažje dostopna in, seveda, precej bolj realistična od naslikanih portretov – in zato splošno zaželeno.

Zelo ironično se zdi dejstvo, da so se s portretnim fotografiranjem že zgodaj začeli ukvarjati mnogi slikarji miniaturisti, ki se novega medija niso posluževali iz globlje zavezanosti njegovi posebni naravi, lastni večini zgodnjih fotografov, ampak zgolj zaradi poslovnega interesa. Ti portretisti, vajeni ugoditi naročnikom z olepševanjem njihovih obličij, so to svojo maniro začeli kmalu uporabljati tudi na svojem novem področju. Barvanje, o katerem na razstavi pričajo barve in keramična paleta, ■



Ivo Koželj: Cerkev sv. Marka. Vrba na Gorenjskem, ok. 1939, Agfacolor; Janez Koželj, Jesenice



Ivo Koželj: Kopalka. Verjetno Sredozemlje, 1939, Agfacolor; Janez Koželj, Jesenice

je portrete na specifičen način »poživilo«, poudarjali so predvsem nekatera mesta na obrazih, lica, oči, ustnice, kar je postalo dokaj razširjena in tudi posebej zaračunana storitev. Tovrstni izdelki, na katere lahko naletimo na boljškajih, v muzejih, pa tudi še na marsikaterem domačem zidu bolj zatohle vrste, se nam danes zdijo dovolj bizarni, da navdušujejo ljubitelje od časa požlahtnjenega kiča in nam hkrati dovolj jasno predočajo, zakaj so nekateri to zgodnje »olepševanje« fotografij označili za maščevanje slikarjev miniaturistov novemu mediju, ki je tako neusmiljeno posegel v njihovo dejavnost.

#### ODSLIKAVA IN INTERPRETACIJA

A »goljufanje« oziroma olepševanje stvarnosti je le eden od dveh še vedno navzočih izvorov barvne fotografije. Drugi je preprosta želja po čim večjem realizmu, po kar se da objektivnem odsevanju fotografskih predlog, kar je bil tudi osnovni motiv za nastanek fotografije nasploh. Danes se nam zdi že precej arhaično in težko razumljivo dejstvo o zgodnji »delitvi dela«, gentlemenkem dogovoru med prvimi fotografi in takratnimi slikarji, po katerem naj bi prvim pripadla naloga objektivnega odsliskavanja stvarnosti, drugim pa umetniške interpretacije le-te, ki je zajemala tudi uporabo barv kot (po takratnih pojmovanjih) imanentno slikarskega sredstva. Sledovi te sporazumne »delitve teritorijev« in zavedanja o njej so se ohranili globoko v prejšnje stoletje in prišli do izraza tudi pri tako znanih fotografijah, kot je bil Henri Cartier-Bresson, ki je ustvarjal izključno črno-bele fotografije, pri čemer najbrž ni bilo naključje, da je svojo ustvarjalno pot začel kot slikar. Tudi danes nekateri barvno fotografijo zavračajo kot »manj umetniško« in celo, kar se na prvi pogled zdi paradoksalno, kot »manj realistično«. Pri tem pa jim pritrjuje znani teoretik fotografije in sodobne tehnološke družbe Vilém Flusser, ki barvno fotografijo definira kot »dvojno zakodirano«, in torej še manj realistično, še bolj abstraktno od črno-bele.

Razstava se s temi dilemami sicer ne ukvarja konkretno, lahko pa ob njej razmišljamo tudi o njih. Na ogled je nekaj zgodnjih obar-

vanih fotografij in diapozitivov, iz katerih lahko razberemo omenjeno »željo po lepšanju«, misliti pa dajo tudi razstavljeni zgodnji pripomočki za gledanje barvnih (in tudi črno-belih) podob, kot so stereoskopsko kukalo, različne laterne magike, projektorji ... Uzrtje »realne slike« naj bi, paradoksalno, omogočili za tisti čas relativno kompleksni pripomočki, in pravzaprav je še vedno tako.

#### AGFA IN KODAK, PARTIZANI IN DOMOBRANCI

Vsebinsko bi razstavo lahko razdelili na tri dele, v prvem, že omenjenem, je v središču predvsem »želja po barvi« in tehnika, ki naj jo pomaga udejanjiti. Oboje je ilustrirano tudi z nekaj zgodnjimi barvnimi fotografskimi tiskami, ki kažejo različne takratne rabe tovrstnih podob. Drugi tematski sklop je v namenju raziskovanja novih možnosti, ki so se fotografiji odprle z barvno fotografijo, obenem pa pokaže, kako zelo so bili rezultati pogojeni z uporabljenimi tehniko, kar odpira vedno aktualno vprašanje boja različnih proizvajalcev (takrat Kodak, Agfa ...) za tržne deleže in tudi vzpostavljajna monopolov. Sočasno z razvojem različnih tehničnih postopkov se je namreč pojavilo prerivanje za njihovo uveljavitev, kar je pojav, ki se bolj ali manj ponovi ob pojavu vsake nove tehnologije, najbolj svež in povsod navzoč je primer računalniške, softverske industrije.

Prve »prave« barvne fotografije so iz začetka 20. stoletja, do druge svetovne vojne pa jih pri nas niso izdelovali. Kljub temu so domači fotografi zagnano posegli po novi možnosti, ki so jo tudi poglobljeno raziskovali. Na razstavi vidimo motive, ki lahko prav zaživijo šele v barvah, nekaj zanimivih eksperimentalnih fotografij, pri katerih so glavno izrazno sredstvo prav te. Pri tem sta, vsaj po razstavi sodeč, prednjačila Ivo Koželj (študije modrine grškega neba ob antičnih spomenikih ...) in Karlo Kocjančič (drugačna belina snega od tiste na črno-belih fotografijah ...). Ob tem ne gre spregledati, da je to radostno raziskovanje tehničnih možnosti potekalo v svetu, ki še ni bil tako »barvit«, kot je današnji, vsaj kar se človeškega deleža pri tem tiče. Tudi zato »barve tistega časa« danes na nas utegnejo delovati drugače, vzbujati nostalgijo.

Tretji vsebinski sklop, ki se nakazuje na razstavi, bi lahko poimenovali kratka zgodovina tukajšnjega prostora v barvah, s poudarkom na času od tridesetih let do konca druge svetovne vojne. Barvna fotografija je bila v tem obdobju že uveljavljena, v ospredju so motivi, a še vedno se kažejo tudi tehnične razlike, posledice prej omenjenega »prerivanja«. Nemške okupacijske sile in njihovi domači sodelavci so pri nas fotografirali v svoji Agfa tehnologiji, zavezniki so patriotsko uporabljali Kodak. Še prej pa je bilo k

sreči mogoče dokumentirati kratko obdobje tukajšnjega meščanskega razcveta, ki se je za nekatere razpotegnili v senčni čas druge svetovne morije.

O tej na našem ozemlju na razstavi pričajo posnetki nemških, italijanskih, domobranskih, zavezniških in partizanskih fotografov, njihovi poudarki pa so pričakovani. Nemci in Italijani nas fotografsko seznanjajo s svojimi vojaškimi uspehi, z osvajanjem novih pokrajin, njihovim vizualnim preoblikovanjem po svoji podobi (prekrivanje slovenskih napisov, celo na reklamah; obilna navzočnost zastav ...). Zavzeti nemški fotografi in njihovi domobranski kolegi so ovekovečili tudi nekaj zgodovinskih dogodkov (domobranska prisega Hitlerju), sproščenih trenutkov (domobranska veselica) in »političnih tihožitij«, kot je tisto z družnim plapolanjem nemške in domobranske zastave in ono z vizualno učinkovitim detajlom bleščeče limuzine z omenjenima zastavama v miniaturi izvedbi. Ob tem se lahko mimogrede spomnimo, da je osnovna zasnova naše aktualne zastave (grb na narodni trobojnici) enaka domobranski.

Podobe zgodovinskih dogodkov (na primer pogreb komandanta Staneta) so nam

seveda ohranili tudi partizanski fotografi, pri katerih pa je motivni diapazon veliko širši. O široki organiziranosti narodnoosvobodilnega gibanja, od vsakdanjih opravil do bolnišnic in kulturnega življenja, pričajo posnetki številnih avtorjev, med katerimi je tudi nekaj pogosto reproduciranih, med drugimi tisti s partizani Miletom Klopčičem, Miškom Kranjcem in Cirilom Kosmačem v pogovoru z duhovnikom in pisateljem Ksaverjem Meškom v Stični leta 1944. Partizanski fotografi so zabeležili tudi stike s predstavniki zaveznikov (predvsem na osvobojenem ozemlju v Beli krajini), ti pa so, kot rečeno, pri nas imeli tudi svoje fotografe. Med drugim je te pritegnila podoba zanje novih krajev, in tako so nam ohranili tudi takratni videz slikovitih naselij na Kobariškem.

Katalog razstave so v muzeju sprva napovedovali za po prvem maju, zdaj pa pravijo, da naj bi bil natisnjen enkrat do konca razstave. Glede na to, da tudi na katalog minule razstave, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, sprva napovedan za »po novem letu«, še vedno čakamo, postaja jasno, da imajo s tem v MAO resne težave. ■



Karlo Kocjančič: Pokrajina z njivami ajde. Zaloški grič pri Škofljici, ok. 1938, Dufaycolor; Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana

#### RAZSTAVA

### Svetloba kot barva

OBARVANA IN BARVNA FOTOGRAFIJA  
NA SLOVENSKEM  
OD ZAČETKOV DO LETA 1945

MUZEJ ZA ARHITEKTURO  
IN OBLIKOVANJE, LJUBLJANA

17. 4. – 17. 8. 2014



Layerjeva »Marija Pomagaj«

# OB DVESTOLETNICI, KI TO NAJBRŽ NI

Najbolj znana slovenska nabožna podoba je uspela ohraniti marsikatero skrivnost. A navkljub prevladujočemu prepričanju, da je nastala iz slikarjeve zaobljube pred natanko dvema stoletjema, leta nastanka ni mogoče zanesljivo potrditi.

DAMIR GLOBOČNIK

**N**a mestu bazilike Marije Pomagaj na Brezjah je do konca 19. stoletja stala manjša, skromno opremljena cerkev sv. Vida, ki je bila podružnica župnije v Mošnjah. Poznosrednjeveška cerkev z baročnim banjastim obokom je nemara nasledila starejšo cerkevno stavbo, katere ostanki so se skrivali pod njenimi zidovi. V knjigi *Leto svetnikov* lahko preberemo, da so cerkve sv. Vida med najstarejšimi in lahko segajo v začetek krščanstva med Slovenci. Domnevno naj bi cerkve krščanskega mučenca iz dobe cesarja Dioklecijana sv. Vida postavljali v krajih, kjer so poprej častili poganškega boga Slovanov Svetovita (Svantovita).

Frančiškanski pater Henrik Damiš (1883–1957) v besedilu o romarski poti na Brezjah, napisanem v letih pred začetkom prve svetovne vojne, navaja, da je bila cerkvica konec 18. stoletja potrebna temeljite obnove. Na levi strani so prizidali kapelico sv. Antona Puščavnika. Med letoma 1794 in 1798 so obnovili glavni oltar in postavili vanj novo sliko, ki je bila delo poznobaročnega slikarja Leopolda Layerja iz Kranja. Oltarna slika prikazuje sv. Vida v kotlu vrelega svinca, katrana in smole, v katerega so ga vrgli v Rimu, ker ni hotel žrtvovati poganskim bogovom. Sv. Vid je pozdravil sina cesarja Dioklecijana, tako da je iz njega izgnal huidega duha, ki ga je obsedel. Vidovo zdravilsko moč so pripisali čarovništvu. Po legendi je sv. Vid prišel iz kotla nepoškodovan.

Leta 1800 je dal mošenjski župnik Urban Ažbe (1751–1827) na desni strani prizidati kapelico Matere božje, kar je dokazoval latinski napis na zadnji steni kapelice. Pri Leopoldu Layerju je za oltar v kapelici, ki jo je poimenoval »Pomoč kristjanov« (kapela »Marije pomočnice«, »Marije Pomagaj«), naročil sliko Marije z Jezuškom – milostno podobo *Marije Pomagaj*. Sliko so postavili v lesen oltar, ki so ga krasili kipi Marijinih staršev sv. Joahima in sv. Ane ter sv. Valentina in sv. Roka.

## POT DO ROMARSKÉ POTI NA BREZJAH

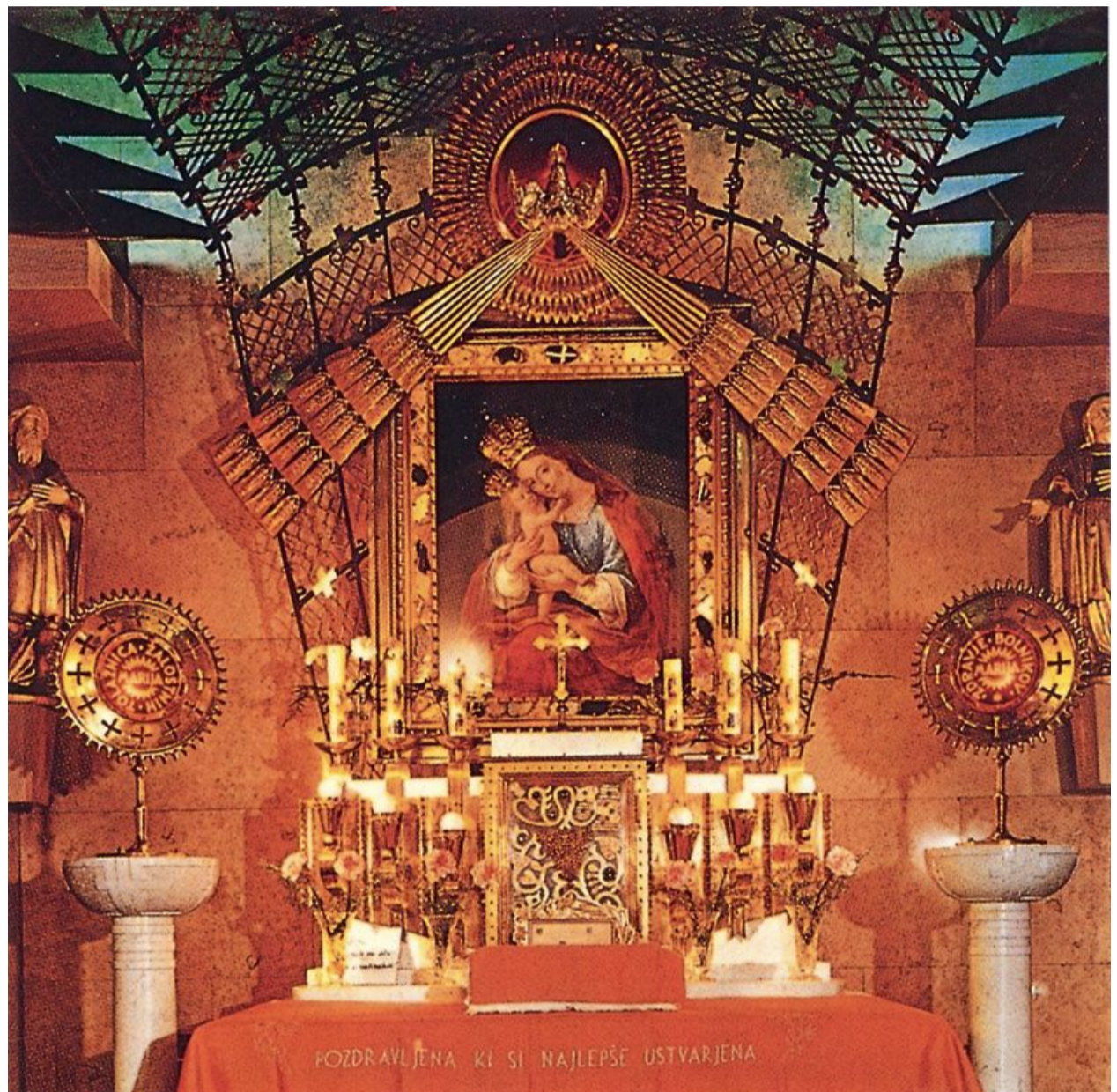
Nastanek romarske poti na Brezjah je sooblikovalo več dejavnikov. Ob koncu 18. stoletja so bile romarske pobožnosti okrnjene zaradi jožefinskih cerkveno-upravnih reform, janzenizma in francoske okupacije. Po sredini 19. stoletja so se znova okrepile. Ob osrednjih romarskih središčih (Köln, Aachen, Santiago de Compostela, Padova, Rim, Palestina) so oživele romarske poti k Mariji posvečenim cerkvam (Višarje, Gospa Sveta na Koroškem, Trsat, Marijino Celje idr.).

Marija je v visokem srednjem veku začela pridobivati status univerzalne zaščitnice oziroma priprošnjice. Poseben pomen je imela kot zavetnica proti Turkom. Zmago nad Turki v bitki pri Lepantu naj bi krščanske sile dosegle ob izredni pomoči Marije, h kateri se je na pobudo papeža Pija V. z molitvijo rožnega venca obračal ves krščanski svet. V zahvalo za uslišanje so začeli klicati Marijo kot »Pomočnico« ali »pomoč« kristjanom in v lavretanske litanije uvedli vzklik »Marija, Pomoč kristjanov, prosí za nas«. Čaščenje Marije Pomočnice oziroma Pomočnice kristjanov se je okrepilo po zmagi nad Turki pred Dunajem leta 1683. Liturgično praznovanje Marije Pomočnice pa se je uveljavilo šele na začetku 19. stoletja. Papež Pij VII. se je po zmagi nad Napoleonom slovesno vrnil iz francoskega ujetništva 24. maja 1814, zato je na ta dan odredil praznik Marije Pomočnice kristjanov v obnovljenih papeških državah. Leta 1854 je papež Pij IX. razglasil dogmo o Marijinem brezmadežnem spočetju. Naslednje leto je bil sklenjen konkordat.

Leta 1857 je ljubljanska škofija uvedla praznik Marije Pomočnice. Leta 1858 je bila v Škofji Loki ustanovljena prva Marijina družba na Slovenskem. Ugled duhovščine med preprostim ljudstvom se je povečal. Znova so lahko zaživele romarske poti. Na porast Marijinega čaščenja je vplival tudi tisk. Množičnost romanja na Brezje je olajšala gradnja gorenjske železnice (1871).

Milostne podobe se podobe svetih oseb, od katerih je mogoče pričakovati uslišanje. Njihovo čaščenje temelji v prepričanju, da je svetnik ali svetnica v podobi prisotna na podoben način kakor v svojem grobu ali svetinjah. Marija ni bila mučenka, zato po njej ni telesnih svetinj, ki bi jih lahko častili. Vlogo »posrednice« Marijine milosti so prevzele Marijine podobe.

S čudodelnimi oziroma milostnimi podobami so povezani čudežni dogodki. Začetke Marijinih božjih poti



Marija pomagaj v oltarju iz leta 1954 (v: Marija Pomagaj na Brezjah, Ljubljana 1997)

pogosto pojasnjujejo legende o Marijinih podobah, ki so bile najdene po čudežu. V nasprotju s starejšimi romarskimi kraji je brezjska Marijina podoba postala čudežna ali milostna zaradi uslišanj. Prva nenavadna ozdravljenja na Brezjah so sorazmerno dobro opisana. Prvi čudeži naj bi se začeli dogajati leta 1863. Najprej je ozdravela Marija Tavčar iz Begunj. Po hudi bolezni je ostala njena noga skrčena in trda, tako da je lahko hodila samo ob bergli. Dvakrat se ji je sanjalo, da jo Marija Pomagaj vabi k sebi. 22. septembra 1863 se je odpravila na Brezje, kjer je med mašo iskreno molila k Mariji. Nenadoma se je njena noga zravnila, odložila je berglo, ki jo je pustila v kapelici. Naslednje čudežno ozdravljenje se je zgodilo 2. oktobra istega leta.

## LEGENDA O NASTANKU PODOBE MARIJE POMAGAJ

Layerjeva slika *Marije Pomagaj* je najbolj priljubljena nabožna podoba v Sloveniji. Sedeča Mater Božja z Jezuškom v naročju je naslikana pred nevtralnimi ozadjem. Marija je predstavljena v tričertinskem izrezu. Marijina glava je obrnjena nekoliko proti desni, proti gledalcem, tja so zazrte tudi oči. Z rokama nežno pridržuje golega Jezuščka, ki se z levico oklepa njenega vratu, z desnico pa jo boža. Marijino in Jezuščkovo lice se dotikata. Pogled Jezuščka, ki je usmerjen proti Marijinemu obrazu, dopolnjuje pozo medsebojnega sprejemanja. Jezušček opira svoje telo na levo nožico, ki stoji na Marijinem levem kolenu. Desna nožica stoji na Marijini levi roki. Ovalen obraz Matere Božje oživlja prijazen, razumevajoč in dobrohoten nasmešek. Marijini lasje padajo čez ramena in se razgrinjajo po plašču. Marijine in Jezuščkove lasje prekriva prozorna tančica.

Slika ni naslikana v oljni tehniki, temveč v kombinirani tehniki tempera in oljnate barve. Na hrbtni strani slike spodaj je napis »Leopold Layer Pix«, letnice ni. Podokvir je iz smrekovine, ročno kovani žebelji so bili najbrž izdelani v Kropi. Slikar Riko Debenjak, ki je leta 1943 kopiral sliko, je domneval, da je bila oker barva, ki jo je uporabil Layer, »bohinjskega izvora«. Slika je bila tedaj sorazmerno dobro ohranjena. Samo na nekem mestu je odpadel drobec barve, na partijah obraza, telesa in rok je bila barvna plast razpokana.

Znanih je več različic legende o nastanku *Marije Pomagaj*. Izročilo, ki pravi, da jo je Layer iz zaobljube naslikal v ječi, kamor so ga zaprle francoske oblasti zaradi ponarejanja denarja, oziroma da se je v ječi (ob truplu brata Valentina) zaobljubil naslikati sliko, ki je nastala leta 1814, najbrž ni povsem resnično. O tem nas lahko prepriča prvi zapis o sliki in čudežnih ozdravitvah na Brezjah v katoliškem listu *Zgodnja Danica* (1864, št. 15), ki se na bistvenih mestih nekoliko razlikuje od legende, ki se je najbrž dokončno izoblikovala šele v letih po prvih čudežnih dogodkih na Brezjah. Zgodnja Danica je zapisala: »Pripoveduje se namreč, da Layer, sloviti slikar, rojen v Kranji, ki je zalo podobo Marije Device Pomočnice na platno narisal, in tudi kapelo s podobami ozaljšal, je bil zavoljo ponarejenih bankovcev na veliko let v ječo obsojen; v jetnišnici pa goreče k Mariji moli in jo prosí, naj mu izprosi milost, da bo ječe rešen in ako se mu želja spolni in on zopet prostost zadobi, obljubi omenjeno kapelico prav lično izmalati.«

Layer je sliko najbrž naslikal v prvih letih 19. stoletja. Že med francosko zasedbo, pol stoletja pred uradnim nastankom romarske poti na Brezjah po letu 1863, so se namreč



Sl. 4. C. Schleich. Posnetek Cranachove Marije Pomagaj.

**C. Schleich, Cranachova Marija Pomagaj, podoba (grafika)**

Ljudje v stiskah obračali na brezjansko *Marijo Pomagaj*. Slika je bila deležna oboževanja že na začetku 19. stoletja.

#### SLIKAR OBSOJEN KOT PONAREJEVALEC DENARJA

Leopold Layer (1752–1828) je po očetovi smrti leta 1808 prevzel družinsko slikarsko delavnico v Kranju, v kateri sta mu pomagala mlajša brata Valentin in Anton. Med tretjo, najdaljšo francosko zasedbo slovenskega ozemlja v letih 1809–13 so se Layerjevi dohodki zmanjšali, čeprav je portretiral več francoskih oficirjev in po predlogi naslikal tudi portreta Napoleonove žene Marije Luize in prvega generalnega guvernerja Ilirskih provinc, maršala Marmonta. V hudi stiski je Layer začel v kleti v tehniki perorisbe ponarejati papirnate avstrijske bankovce po 10 in 50 goldinarjev, ki so bili še v veljavi, čeprav so jih francoske oblasti razvrednotile. A Layerja so kmalu odkrili in brata Leopolda in Valentina ter Leopoldovo ženo in služkinjo so 28. junija 1810 tudi zaprli. Valentin Layer je 5. julija umrl v mestni ječi za sušico (ljudje so govorili, da se je v obupu obesil), Leopold Layer pa je bil po francoskih zakonih obsojen na milo kazen petih let ječe (hišni zapor). Zanj naj bi se zavzel neki francoski general, kar naj bi Layerja rešilo smrti na vislicah.

Layerja so iz ječe izpustili že pred oktobrom 1810. Kmalu pa se je na 57-letnega slikarja zgrnila nova nesreča: v velikem požaru, ki je 1. junija 1811 prizadel Kranj, mu je pogorela hiša s slikarsko delavnico. Leopold naj bi se zaobljubil, da bo poslikal kapelico Marije Pomagaj na Brezjah, če bo rešen

### LAYERJEVA MARIJA POMAGAJ IMA ZA PREDLOGO SKORAJ TRI STOLETJA STAREJŠO SLIKO, KI JO JE LUCAS CRANACH ST. NASLIKAL PO LETU 1514 V WITTENBERGU.

iz hude življenjske stiske. Izročilo romantično trdi, da se je Leopold Layer zaobljubil, ko je videl umirati brata, da bo cerkvi na Brezjah daroval novo podobo *Marije pomagaj*, ki jo je začel slikati v ječi z verigami na rokah. Misel, da je Layer slikal v zaporu, se je obiskovalcem Brezij najbrž utrnila ob pogledu na Layerjeve freske na oboku kapele. Med množico vernih, revnih in betežnih je namreč naslikan tudi domnevni slikarjev avtoportret – vklenjena oseba, ki dviga k Mariji roke v verigah.

V resnici je mogoče dokazati samo, da je Layer leta 1814 poslikal kapelico na Brezjah, kar je potrjeval latinski napis na notranji strani loka kapele: »*Leopoldus Layer pinxit anno 1814 ex Voto.*« (»Leopold Layer naslikal leta 1814 po zaobljubi.«).

#### SLIKA NAJ BI NASTALA DOBRO DESETLETJE PREJ

Nesporni podatek o Layerjevi poslikavi kapele in legendo o nastanku podobe *Marije Pomagaj* so poskušali tudi povezati med seboj. Duhovnik in umetnostni zgodovinar Viktor Steska (1868–1946), ki se je oprl na nezanesljive vire (izročilo, poljudno predavanje kranjskega dekana Antona Koblarja iz leta 1913, ustne informacije slikarja Matija Bradaška), je menil: »Ko so Francozi odšli, je bil Layer oproščen in je izpolnil svojo obljubo. V kapelici na Brezjah je stene okrasil s slikami na mokri omet in prinesel za oltar oljno sliko Marije Pomagaj, ki je povsod znana. Napis pove, da se je to zgodilo l. 1814.« Slikarju Matiji Bradašku (1852–1915), ki je v Kranju živel šele od leta 1875, naj bi stara gospa Hayne



Leopold Layer, Avtoportret, risba s svinčnikom (v V. Steska, Slikar Leopold Layer in njegova šola, Ljubljana 1914)

(najbrž sorodnica Layerjevega znanca in ljubiteljskega slikarja, živinozdravnika Antona Hayneja), ki je kot petnajstletno dekle Layerja dobro poznala, povedala, da je Layer naslikal podobo *Marije Pomagaj* v ječi.

Henrik Damiš je opisal Layerjevo stensko poslikavo v Marijini kapeli, ki so jo verniki zaradi upodobitev štirih dogodkov iz Marijinega življenja lahko dojemali kot spremljavo milostne podobe. Na desni in levi strani kapelice so bili štirje prizori z Marijo, ki so jih pojasnjevala latinska besedila. Pri vходу levo je Layer naslikal Marijino rojstvo, pri vходу desno Marijino oznanjenje, na evangelijski strani zadaj Marijino vnebovzetje in na listni strani Marijino kronanje. Kapelo so krasili tudi motivi *Adam in Eva*, *Brezmadežno spočetje*, *Marija Priprošnjica*, *sv. Vid*, *sv. Anton Puščavnik* ter *sv. Kozma in Damijan*. Poslikava se ni ohranila. Freske so bile na začetku 20. stoletja tako potemnele, da je bilo težko razbrati posamezne motive, saj jim je močno škodil dim sveč, ki so jih romarji prižigali v majhni, slabo zračeni kapelici. Stene kapelice so prekrivale tudi številne votivne podobe in bergle, ki so jih pustili romarji. Freske so odstranili ali pa morda prebelili ob prenovi kapele leta 1954.

Do druge svetovne vojne je veljalo, da je Layerjeva *Marija Pomagaj* nastala v letu 1814 ali nekoliko prej. Duhovnik in umetnostni zgodovinar Josip Dostal (1872–1954) je v članku, ki ga je leta 1944 objavil v mesečnem glasilu Marijinih družb, *Bogoljubu*, poskusil dokazati, da je Leopold Layer sliko naslikal že okrog leta 1800. Slike ni naslikal iz lastnega nagiba, temveč po naročilu graditelja kapelice. Dostal je celo menil, da avtor slike *Marije Pomagaj* ni bil Leopold, temveč njegov brat Valentin.

Dostalovo domnevo, da je bila Layerjeva podoba *Marije Pomagaj* v času francoske zasedbe že v oltarju v kapelici, je potrdilo pismo župnika Ažbeta kuratu pri Sv. Joštu Francu Julianiju, napisano po veliki noči 1811 (14. 4. 1811). Ažbe piše, da je silno potrj zaradi trdega francoskega jarma. Trpi on in trpijo njegove ovčice. Ljudstvo si je za zavetnico izbralo Marijo Pomočnico na Brezjah. »K tej podobi so ves postni čas prihajali tako pogosto in v tolikih množicah ljudi iz okoliških župnij, da je do pet tujih duhovnikov ondi maševalo. Dne 2. aprila so prišle štiri procesije pod vodstvom svojih dušnih pastirjev. Bilo je toliko ljudstva, da niti polovica ljudi ni mogla v cerkev in da so vse klopi polomili.« (Pismo je objavil dr. Josip Gruden v *Izvestjih muzejskega društva za Kranjsko*, 1909, str. 55–56) Dostal poudarja: »Opažamo, da župnik Ažbe govori v tem pismu o podobi Marije Pomočnice, ki je bil nanjo gotovo ponosen. Ali si moremo misliti, da bi bili to podobo, ki je bila že več let v toliki časti, odstranili in jo zamenjali z novo sliko, in to še ob času župnika Ažbeta, ki je bil vendar navezan na svoje delo? Ni bilo treba. Layerjeva slika je bila že v oltarju. Pa je tudi jako nevarno božjepotna svetišča spreminjati v bistvenih rečeh. Vse se lahko pokazi in podere, kar ni zgodovina.

Iz doslej povedanega bomo zlahka razumeli, zakaj se je Leop. Layer zaobljubil, da bo poslikal vprav kapelico na Brezjah. Najbrž je že v ječi slišal, kako je Marijina slika, ki je izšla iz njegove delavnice, čaščena in kako veliko zaupanje imajo ljudje do nje.

Dostalova interpretacija vseh ni uspela prepričati. Še vedno naletimo na opredelitive v prid ljudskega spomina, verovanja oziroma legende. Tako naj bi sliko Layer res naslikal v zaporu, ko pa jo je poklonil cerkvi na Brezjah, je v kapeli nadomestila neko danes izgubljeno Marijino sliko, ki je nastala po naročilu Ažbeta. Ta Marijina slika bi bila lahko naslikana na omet.

Henrik Damiš navaja govorico, da je župnik Ažbe dejal Brezjanom, da ima lepo Marijino podobo. Ažbe naj bi obljubil, da bo to podobo, ki pa je ne smemo zamenjevati



Oltar v kapeli Matere božje s sliko Marije Pomagaj, ročno kolorirana razglednica (fotograf Alojz Vengar)

z milostno podobo *Marije Pomagaj*, dal na oltar, če vaščani zgradijo kapelico. Damiš je menil, da je bila vzrok za božjo pot kapelica »Pomoč kristjanom«. Božja pot naj bi bila starejša kot Layerjeva podoba *Marije Pomagaj*. V primeru, da je Ažbe naročil pri Layerju podobo *Marije Pomagaj* pred zidavo kapelice, bi slika lahko do postavitve v oltar v kapelici imela status zasebne nabožne podobe.

#### ZNAMENITA VZORNICA IZ INNSBRUCKA

Layerjeva *Marija Pomagaj* je za predlogo imela skoraj tri stoletja starejšo sliko, ki jo je nemški slikar in grafik Lucas Cranach st. naslikal po letu 1514 v Wittenbergu. Cranachovo sliko kot milostno častijo v katedrali v Innsbrucku. Njena najbolj znana kopija je v cerkvi Mariahilf v Passauu. Urban Ažbe je Marijino podobo pri Layerju najbrž naročil z izrecno željo, naj bo kopija znamenite upodobitve *Marije Pomagaj* iz Innsbrucka. Ažbe je namreč bogoslovje študiral na univerzi v Innsbrucku, tu si je tudi pridobil doktorat, nato pa je še pet let in pol služboval v bližnji briksenski škofiji.

### NA HRBTNI STRANI SLIKE SPODAJ JE NAPIS »LEOPOLD LAYER PIX«, LETNICE NI.

Layer Ažbetovega naročila za izdelavo kopije ni mogel dobesedno izpolniti, saj nikoli ni bil v Innsbrucku, da bi si lahko ogledal znamenito Cranachovo podobo *Marije Pomagaj*. Pomagal si je najbrž z eno od innsbruških podob Cranachove slike. Avguštín Stegenšek kot vzor za Layerjevo sliko, za katero je menil, da je boljša od Cranachovega originala, navaja bakrorez C. Schleicha. Seveda bi lahko Layer uporabil tudi kakšno drugo, morda kolorirano grafično podobenico.

Layerjeva *Marija Pomagaj* je posneta po podobi, zato sta se fiziognomija in izraz Marije in deteta precej oddaljila od Cranachovega originala. Idealizacija je krepkejša. Layer je sliko tudi posodobil. Mariji je nadel novo nošo, ki naj bi bila značilna za 18. stoletje. Barve so bolj čiste in pestre, kar je značilno tudi za druge Layerjeve kompozicije. Izrez na sliki je nekoliko večji, saj Marija na straneh ni prerezana.

Omeniti velja tudi podatek, da Leopold Layer ni naslikal samo ene kopije Cranachove *Marije Pomagaj*. Različici v atiki oltarja v podružnični cerkvi sv. Marije Magdalene v Rupi in v prezbiteriju podružnične cerkve sv. Radegunde na Bregu pri Žirovnici se od Layerjeve originalne slike razlikujeta po formatu, svetlem ozadju, finosti slikarske obdelave, Marijinih oblačilih in drugih detajlih.

Tudi Layerjeva *Marija Pomagaj* je bila deležna podobnih označb kot druge čudodelne podobe. V *Zgodnji Danici* lahko leta 1889 preberemo: »Istina je, da ljudje pravijo, da slika Marije-pomagaj se ne opravi, da je muhe ne onesnažijo, da je vedno jednako pristna in čista.« Henrik Damiš posebej omenja »Marijin pogled po molivcih«, saj pogled čudodelnih podob spremlja gledalca, kjerkoli se nahaja.

Konec 19. stoletja so porušili staro podružnično cerkev in do leta 1900 zgradili novo mogočno cerkveno stavbo. Nedo-taknjeno so pustili samo Marijino kapelo, ki so jo zavarovali z zunanjim stavbnim plaščem in veliko kupolo. Podobo *Marije Pomagaj* so ob obnovi kapele v letu 1954 postavili v nov oltar, ki ga je zasnoval arh. Janko Omahen. Od sredine sedemdesetih let preteklega stoletja je slika v rezljanem, z akanti okrašenem okviru (arh. Tone Bitenc), ki od daleč spominja na namestitev Cranachove slike v velikem oltarju cerkve sv. Jakoba v Innsbrucku. ■

# REKVIEM ZA BUMERANG

Čeprav v svetu na svobodnem stripovskem trgu velja, da se komercialne izdaje, ki so pač namenjene široki množici potrošnikov, lahko in tudi morajo financirati same, pa je situacija pri nas na žalost povsem drugačna. Pravkar je ugasnila revija *Bumerang*.

IZTOK SITAR

Slovenci smo svoj prvi strip v podobi Bambičevega *Zamorčka Bu-ci-buja* dobili že leta 1927, prvo specializirano revijo s stripi pa šele slabih štirideset let pozneje – če ne štejemo predvojnih poskusov, in sicer prevedenih beograjskega *Stripa* (1935) in zagrebškega *Mickey stripa* (1938), ki pa sta nehala izhajati že po par številkah. Imenovala se je, jasno, po slovenskem nacionalnem junaku Zvitorepcu in prva številka je luč sveta ugledala 7. aprila 1966, dobro leto po rojstvu novosadske *Panorame*, ki ji je bila vzor tako po izboru kot po konceptu objavljanih stripov v nadaljevanjih. Čeprav začetek ni bil ravno obetaven, revija je namreč obsegala samo 16 črno-belih strani na rotopapirju, pa je bil izbor stripov v odličnem, čeprav z današnje perspektive malce arhaičnem prevodu, reprezentativen. Tako smo lahko le z majhnim zaostankom za originalnimi izdajami brali najnovejše pustolovske stripe predvsem francoskih, angleških in ameriških avtorjev.

Starejši bralci se verjetno še zdaj nostalgичno spominjajo angleške serije *Ni miru za jekleno pest*, ki je bila poleg Mustrovega naslovnega junaka zdaleč najbolj priljubljen strip v *Zvitorepcu*. Punce, ki so se v tistih neinternetnih svinčenih časih, kot svobodomiselnih šestdeseta in sedemdeseta leta prejšnjega stoletja ljubkovalno imenujejo nekateri poznavalci polpretekle zgodovine, ravno tako navduševale nad stripi kot fantje, so vzdihovale za lepim in postavnim Doktorjem Kildarom, ki se je s televizijskih ekranov preselil v stripe, in z rahlo zavistjo brale o ljubezenskih dogodivščinah brhke

*twiggyste* manekenke Tiffany Jones ter jo bolj ali manj uspešno poskušale posnemati v slogu oblačenja, ko so se s tržaškega Ponterossa vrnile domov. Poleg tega smo že takrat lahko brali uspešnice, kot so *Asteriks*, *Srečni Luka* ali *Iznogud*, ki jih sem ter tja prebiramo še danes, kadar pač izide kakšen njihov album.

## ZVITOREPČEV IZDIH IN POLITIKIN ZABAVNIK

Zvitorepec je imel v najboljših časih, leta 1971, ko je izhajal tudi v srbohrvaščini pod imenom *Strip magazin*, 60.000 kosov naklade, kar se danes sliši ne samo kot fantastična, ampak kot fantazijska cifra, o kateri lahko današnje revije samo sanjajo. Poleg tujih pa smo lahko brali tudi domače stripe, Gatnikove mostiščarske *Bobre* in najstniškega detektiva *Janeza Blondi*, Dobrilov triler iz rimske Emonne *Sad maščevanja* ter sijajno Amaličtijevo adaptacijo navihane pegaste rdečelaske *Pike Nogavičke*. Ko je naklada *Zvitorepca* leta '73 padla pod 20.000 izvodov, se ga zaradi visokih avtorskih stroškov, pa tudi zaradi bralcem neprijaznega koncepta objavljanih stripov v nadaljevanjih, ni več splačalo izdajati, tako da je njegovo kontinuiteto še isti teden (14. 9. 1973) nadaljeval prevajani beograjski *Politikin Zabavnik*. Ta ni bil izključno stripovska revija, saj je na svojih deloma barvnih 56 straneh poleg obilice stripov prinašal tudi pustolovske zgodbe različnih žanrov in bogato ilustrirane zgodovinske članke, ki so skupaj z ljubezenskimi zgodbami samih bralcev (*Skrivnosti mladih src*, *Mala pošta*) tvorili formulo uspeha, zaradi katere je izhajal celih 16 let.

V *Zabavniku* smo se lahko prvič po osvojitvi srečali z Disneyjevima junakoma Jako Racmanom in Mikijem Miško, za katero je imela avtorske pravice *Politika*, tako da ju do takrat pač ni bilo v slovenskem časopisju, poleg njiju pa smo se navduševali še nad copatarskim vikingom Hogarjem Groznom, špinačastim Popajem in slovanskim Asteriskom Tilentropom, v 24-stranskem stripovskem inseratu pa smo lahko brali zaključene zgodbe, ki smo jih v *Zvitorepcu* tako pogrešali: *Flasha Gordona*, pa *Fantoma*, *Ripa Kirbyja*, *Delto 99*, *Jeklene gusarja* in ostale junake predvsem ameriškega časopisnega in španskega magazinskega stripa. Od domačih avtorjev je v *Zabavniku* poleg Jelka Peternelja celovečerce objavljala še Vasja Čuk, Igor Ribič pa je na glasbeni strani v pasičnem stripu *Dolfe Struna* obdeloval takratno slovensko in jugoslovansko tračarsko sceno. Konstantna naklada 60.000 izvodov v prvih letih izhajanja je *Zabavniku* tam nekje po Titovi smrti začela najprej rahlo, pozneje pa že strmo padati, tako da je zadnje leto, 1989, izhajal samo še v 8000 izvodih, od katerih se jih je prodala približno polovica.

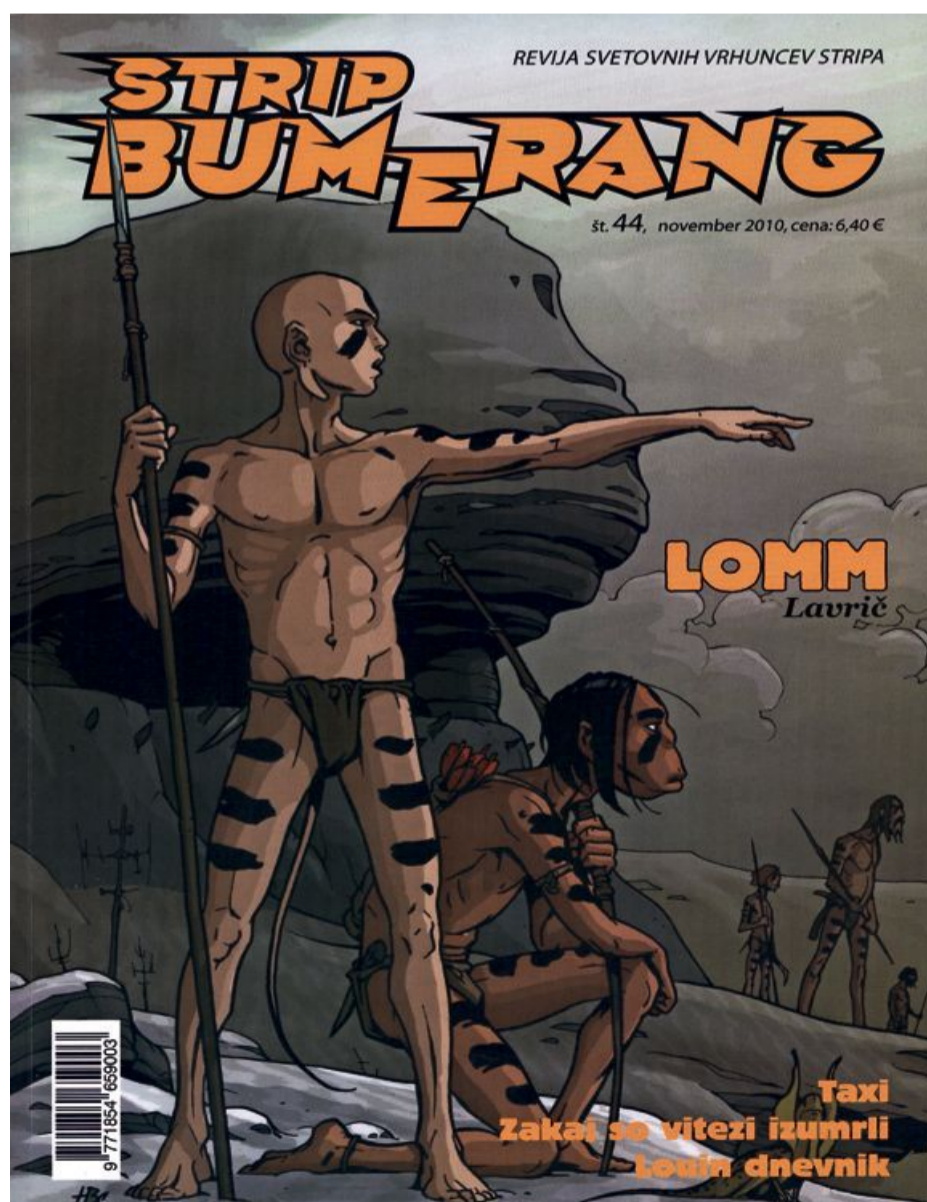
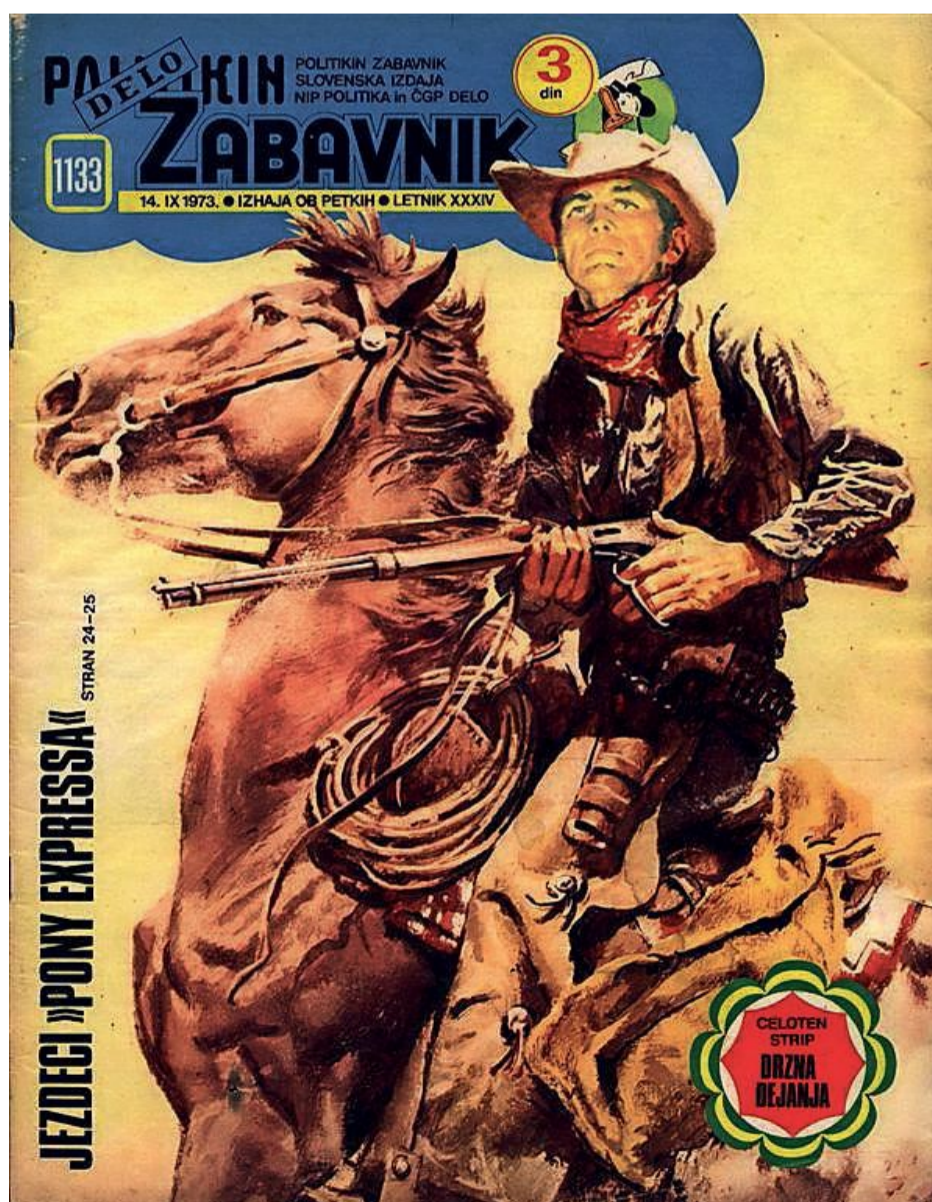
## POLETEL JE BUMERANG ...

Po *Zabavniku* je nastal vakuum komercialnega stripa, ki ga novoustanovljeni občasnik *Stripburger* (jeseni bo praznoval že 22. rojstni dan), ki je objavljaval izključno avtorske stripe v okviru alternativne scene, seveda ni mogel zapolniti, zato se je leta 2006 celjski podjetnik in stripovski entuziast Vojko Volavšek odločil, da bo pač sam napravil svojo revijo klasičnega stripa, če je že nihče drug noče. Ime je izbral

po bumerangu, rekvizitu, ki se vrne nazaj, če ga vržemo, tako kot se je na slovensko stripovsko sceno vrnila nova revija. Konec novembra, ko je bila v Strip.art.nici Buch na obrobju Ljubljane predstavitev prve številke, se je kar trlo obiskovalcev, vsak je pač hotel videti človeka, ki se je spustil v donkihotski stripovski boj z neusmiljenimi finančnimi mlini na veter.

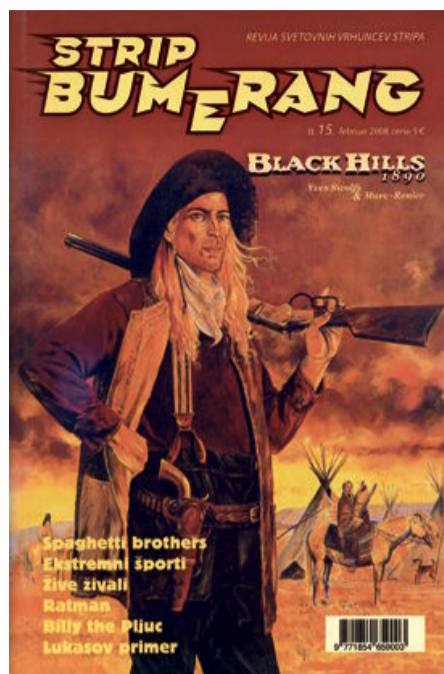
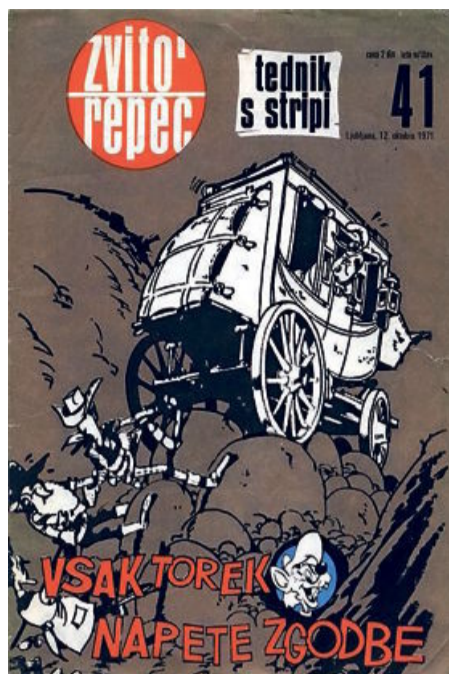
Prva številka je na 76 črno-belih straneh v odlični tehnični izvedbi in na kvalitetnem papirju, kar smo tako pogrešali pri prejšnjih magazinih, poleg optimističnega uvodnika prinesla intervju z legendarnim Mikijem Mustrom, krajsi zgodbi s priljubljenim detektivom nočnih mor Dylanom Dogom in mafijsko rodbino Spaghetti Brothers v glavnih vlogah ter osrednji albumski strip, intriganetnega Thomasa Nolanda, čigar sanje se skozi ves strip prelivajo v resničnost, tako da na koncu ne veš, kaj je fikcija in kaj realnost, kakor tudi bralci *Bumeranga* nismo verjeli, da je revija, ki jo držimo v rokah, res pred nami in da se ne bo v naslednjem trenutku razblinila kot sanje. Malokdo od takrat prisotnih je verjel, da bo izšla tudi druga številka, da o rednem mesečnem izhajanju sploh ne govorim, vendar nas je Volavšek že naslednji mesec presenetil z novim *Bumerangom*, in potem spet in spet, tako da je po letu dni tudi največjim pesimistom postalo jasno, da to ni le stripovska muha enodnevnica.

V naslednjih številkah so je zvrstila cela plejada evropsko znanih stripov, od pri nas in v bivši Jugoslaviji izjemno popularnih Bonellijevih junakov s Texom na čelu do francoske megalopisne *Largo Win-*



ch, ki smo jo lahko videli tudi na malih zaslonskih, pa drugih francoskih pustolovskih stripov, kot so gusarski *Skobec*, fantazijski triler *Halloween Blues*, kavbojski *Durango*, srednjeveški *Tretji testament* ter ostali. Predvsem pa bi izpostavil tri serije, ki sodijo v sam svetovni vrh, srednjeveški krimič *Rdeči gospodar* italijanskega umetnika Iva Milazza, ter dva stripa z Divjega zahoda, gotski vestern *Jonathan Cartland* (Harle & Blanc-Dumont) in indijsko sago *Črni griči 1890* (Swolfs & Marc-Renier). Ker je bil *Bumerang* namenjen predvsem srednji generaciji stripofilov, se pravi, ne ravno otrokom, si je občasno privoščil tudi razposajene izlete v erotiko; tako smo v slovenskem prevodu lahko prvič brali oziroma gledali senzibilne erotične stripe Mila Manare, ki sodi med najizrazitejše, pa tudi najkvalitetnejše predstavnike tega, vsaj pri nas dokaj zapostavljenega žanra.

Poleg tujih avtorjev je *Bumerang* objavljali tudi domače – tako smo lahko prvič brali Lavričevega *Lomma*, ki je pred tem izšel v Franciji v treh albumih, in Kolljeve *Diaman-*



te, ki jih je slovenski stripar hrvaškega porekla ravno tako risal za francoske založnike. Omeniti velja še ponatis Smiljaničevega protivojnega stripa 1991 ter premierno objavljena dela Bertoncija, Kocjana, Juričaka, Štrakla, Sande in samega urednika, ki so se poleg nekaterih mlajših, še neafirmiranih kolegov občasno pojavljali v reviji s krajšimi deli.

#### ... IN ODLETEL

Leta 2011 je mesečnik prešel na dvomesečno izhajanje, proti koncu naslednjega leta pa se je s številko 59 prikazal v povsem novi, barvni obleki, vendar tudi to ni preprečilo nizke naklade (400 izvodov) in posledične finančne izgube, tako da se je letos maja Volavšek odločil projekt ustaviti. Pri nas žal tudi t. i. komercialnejši stripi, pa če so še tako kvalitetni, nujno potrebujejo subvencijsko injekcijo, drugače je pač ves trud zaman. Mogoče se bo situacija čez čas popravila in vsemu navkljub velja upati, da bo *Bumerang* upravičil svoje ime in spet priletel nazaj. Pri bumerangu nikoli ne več ... pustimo se presenetiti. ■

## Zgodovina ekonomije

### IZ ZELO STARIH V ČISTO NOVE ČASE

RADO PEZDIR



ALEJANDRO A. CHAFUEN: **Vera in svoboda; krščanske korenine tržnega gospodarstva.** Prevod Urša Geršak, Ferdinand Miklavc, Barbara Pregelj. Spremna beseda Lovro Šturm. Celjska Mohorjeva družba in Inštitut Karantanija, Celje, Ljubljana 2012. 327 str., 19 €

Splošno sprejeta zgodovina ekonomske teorije je od Aristotela poletela skozi dobrih dva tisoč let do 18. stoletja. Po branju te knjige je jasno, da je preletela zelo pomembno postajo v visokem srednjem veku, in to spoznanje se tiče ne le teoretikov, temveč tudi in predvsem kristjanov, zlasti slovenskih.

Alejandro Antonio Chafuen (roj. 1954) je v slovenskem prostoru precej neznan ime, zato mu je smiselno nameniti nekaj uvodnih besed, če ne zaradi drugega, potem zaradi umestitve knjige *Vera in svoboda* v svetovnonazorski kontekst njenega avtorja. Chafuen, čeprav živi in dela v ZDA, se je rodil in izžolal v Argentini. Med letoma 1991 in 2009 je bil predsednik in izvršni direktor Atlasa, ameriškega think-tank (po domače nevladnega inštituta), ki je po vplivu in moči enakovreden Heritageu in Catu, vsi pa so ideološko razporejeni v presek, ki zagovarja socialno konservativnost, krščanski nauk in ekonomsko klasični liberalizem. Spisek strokovnih teles, v katerih sodeluje, ni ravno kratek, vsem pa je skupno, da imajo enak svetovnonazorski imenovalec kot Atlas. V Sloveniji je znan predvsem v katoliških, ekonomskih in tudi klasično liberalnih krogih; Atlas in njegova fundacija sta namreč vir subvencij za marsikatero društvo in gibanje v pri nas.

#### TRANZICIJA IN KRATKI KURZ ZGODOVINE EKONOMIJE

Brez težav lahko priznam, da sem imel do knjige več zadržkov. Pred leti sem med drugim prebral Chafuenov članek o kubanski tranziciji z naslovom *Out of Communism: an ethical road map – the dignity of the human person as the foundation of the transition from communism*. Članek, ki je prosto dostopen na spletu, je sicer z vidika ekonomske znanosti obskurna kuriozitet, saj boste sicer našli le malo drugih (kaj šele resnih) člankov, ki bi trditve o tako ekonomskem pojavu, kot je tranzicija, podpirali s pomočjo citiranja katekizma in jezuitov, zato je z vidika metodološke aparata parazanstven in ima podobno pojasnjevalno moč kot horoskopi. Zaradi uporabe tovrstne metodologije in zagovarjanja mehanizmov, kot je zlati standard v monetarni politiki, je zadržek do avtorja, če ste seveda ekonomist, menda upravičen. Toda knjiga, ki nosi provokativen podnaslov »Krščanske korenine tržnega gospodarstva«, je v času, ko so alternativni raziskovalni programi v ekonomiji nenadoma postali izjemno popularni, dovolj dobra, da se predstavi širši javnosti.

Ne glede na omenjene pomisleke in nekoliko ponesrečen naslov (knjiga namreč niti ne govori o poroki med vero in kapitalizmom niti se ne posveča teološkim razpravam, kot bi se dalo sklepati), predstavlja knjiga fascinanten izlet v razvoj ekonomske misli med grško antiko in fiziokrati (francoski ekonomisti iz 18. stol.). Torej področje, ki naj bi v resnici sploh ne obstajalo. Na tem mestu velja poudariti, da je tipično prvi tekst pri predmetu Razvoj ekonomske teorije na vsaki spodobni fakulteti Aristotelova *Nikomahova etika*, nadaljuje pa se z Samuelsovim tekstom *The Physiocratic Theory of Economic Policy before Adam Smith* in Munovim merkantilističnim manifestom *England's Treasure by Foreign Trade*. Včasih je popolnoma mogoče, da se sliši tudi kaj o Rooverjevem tekstu *Scholastic Economics: survival and lasting influence from the sixteenth century to Adam Smith*, kjer se je mogoče seznaniti še o De Molini in šoli iz Salamance ter o sholastičnem boju proti obrestim (torej oduštvu), to pa je tudi vse, petminutni ekskurz v sholastiko. Podobno kot velja, da antika ni dodala ničesar posebno izvirnega ekonomski vedi (kar pomeni, da morate aktivno ignorirati tako Dobbsovo kot Meiklejevo razpravo o Aristotelovih pogledih na trg, lastnino in denar), velja tudi, da je bil srednji vek temnačno obdobje, ki ni imel nič skupnega z ekonomsko znanostjo, saj je ta vendar izmišljiva novega veka (natančneje Adama Smitha).

#### DOBESEDNO FASCINANTNI SHOLASTIKI

Chafuenova knjiga, ki je v angleškem izvorniku izšla leta 2003, vse to postavi na glavo, saj avtor naniza celo množico sholastikov, ki so bili verjetno pred tem znani samo teologom, ne pa tudi ekonomistom, in katerih razmišljanja so neverjetno sodobna, predvsem pa za kar nekaj stoletij prehitejajo »očeta ekonomije« Adama Smitha (in, ko je govora o moralnih sentimentih, tudi Kanta, kar pa je razprava, ki se v ekonomski filozofiji, posebno v beograjskih krogih, šele dobro odpira). Legitimen pomislek je seveda, koliko so sholastiki v resnici pisali zgolj o ekonomiji, koliko tega pa je Chafuen sam interpretiral kot pisanje o ekonomiji. Naj navedem primer: avtor

navaja razpravo Juana de Mariana, ki pravi o javnih finančah takole: »Kot je bilo rečeno pred kratkim, mora naša največja skrb veljati temu, da se odhodki uskladijo s prihodki ... če je poraba Krone veliko višja od pobranih davkov, je nesreča neizbežna, vsak dan bo treba uvajati nove davke, državljani pa bodo zanje gluhi in prišlo bo do razburjenja.« Torej, ne vleče se izjav na silo, ne vstavlja se jih v posiljene kontekste, ampak imamo opravka z razpravami, ki so dejansko posvečene ekonomiji. Poglavlja, ki so razdeljena na področja, kot so zasebna lastnina, denar, trgovina, vrednost in cena itn., so polna eksplicitno ekonomskih analiz. Zadeve so, vsaj za raziskovalce ekonomske teorije, dobesedno fascinante, posebno če ste soočeni s traktatom o tem, da ceno določata ponudba in povpraševanje, in to stoletja pred Adamom Smithom in marginalistično revolucijo (ki Smitha matematično formalizira), pa o tem, da so monopoli slabi in da mora na trgu veljati konkurenca (spet stoletja pred marginalisti, da o Bertrandu, Cournotu in Nashu ne govorimo).

Chafuenova knjiga predstavlja resen preobrat v proučevanju razvoja ekonomske teorije in zanika idejo, da je bila sholastika obsedena zgolj z obrestmi in oduštvom. Od

## Zelo malo vernikov in teologov pozna razvoj teološke misli in zato tudi ne verjamejo tržni ekonomiji. ¶

izida te knjige dalje namreč ni mogoče več razpravljati o ekonomski teoriji in filozofiji, ne da bi vanjo vključili sholastiko, ki je očitno povsem legitimen generator ekonomskih teorij oziroma poskusov ekonomske analize. Sholastikom seveda še vedno lahko očitamo avtomarginalizacijo in degeneracijo, za kar so si z napadanjem obstoja obresti (torej z zanikanjem, da ima kapital svojo ceno) sami krivi, saj zaradi te obsesije niso mogli več učinkovito odgovarjati na ugovore merkantilistov (sicer znanih kot ekonomske kače, ki so teorijo razvili samo zato, da bi dobili koncesije za trgovanje, v čemer so jim podobni današnji ekonomisti, ki jim javno

nastopanje služi za pridobivanje svetovalnih projektov), kar je pripeljalo do tega, da so z razvojem ekonomske teorije izginili s scene. V vsakem primeru pa je zdaj nesporno, da je ekonomska sholastična misel tu in je ni več mogoče ignorirati.

Nad vse presenetljivo je tudi prebirati razprave, ki sodijo ob rob, vendar pričajo o prepričanosti sholastikov v lastne teoretične okvire. Tako boste v knjigi zasledili razpravo o prostituciji, in čeprav dajo v preambulo razprave tezo, da je prostitucija greh, nato trdijo, da ni moralno, če stranka najame prostitutko, od nje dobi storitev, potem pa ji noče plačati, ker se izgovarja, da je bil narejen greh. Prav nasprotno: razprava se zaključí s sklepom, da je vsako storitev potrebno plačati, tudi če spada pod kategorijo greha.

#### KAJ IN KOMU PRINAŠA TA KNJIGA?

Knjiga pa ni pomembna samo za ekonomiste in tiste, ki se ukvarjajo z zgodovino filozofije, rekel bi, da je celo bolj pomembna za teologe in vernike. V slovenskem izročilu je namreč krščanski socializem skorajda tako popularen kot samoupravni socializem. Ali gre pri tem za posledico najrazličnejših papeških sporočil, ki so se v minulem stoletju preskakovala med korporativnim kapitalizmom in socializmom (posebno papežu Janezu Pavlu II. je bilo ljubo obsojati tržni kapitalizem kot nemoralnega), ali gre za neko čudno lastnost naroda, da preferira socializem, ne glede na to, v kateri barvi se manifestira, ali pa je to posledica izjemnega Krekovega vpliva, ni jasno. Dejstvo, ki nesporno drži, pa je, da zelo malo vernikov in teologov očitno pozna razvoj teološke misli in zato tudi ne verjamejo tržni ekonomiji.

Ali bi slovenska Cerkev morala brati to knjigo? Vsekakor, če ne drugega, da bi se podučili, kaj kapitalizem je in kaj ni, ter da bi uvideli, da njihov moralni nauk ni bolj kompatibilen socializmu kot kapitalizmu, če niti ne govorimo o tem, da bi se lahko podučili, da subvencije in davčne olajšave ter oprostitve, ki jih imajo tudi oni radi, pomenijo motenje tržnega mehanizma, ki so ga že sholastiki postavili za najboljšega izmed vseh ekonomskih sistemov.

Ali bi morala knjigo brati cerkvena spin-off podjetja? Da, ker če bi jo, potem ekonomije ne bi razumela kot korporativni kapitalizem s socialističnimi instrumenti prerazdeljevanja, subvencioniranja in zanikanja zasebne lastnine.

*Vera in svoboda* je zanimiva knjiga, jezik je tekoč in prevod odličan. Je precej pomembno delo za ekonomiste, saj zapolni manjkajoče obdobje, ki ga imamo za teoretični mrk ekonomije in postavlja vernikom neke nove premisleke o odnosu med Cerkvijo, ki se obnaša precej centralnoplansko, in trgom. Bo pa morala knjiga čez preizkus časa, ne zaradi tega, ker bi Chafuenova obdelava ne držala, ampak zato, ker bo morda potrebnega še nekaj več pregleda, preden se nedvoumno sprejme, da so bili sholastiki res zagovorniki tržnega mehanizma.

Knjiga pa bo na preizkus postavila tudi Ekonomsko fakulteto Univerze v Ljubljani. Predvsem bo zanimivo videti, ali se bodo tam predmeti, ki obravnavajo razvoj ekonomske teorije, še vedno začeli z omembo Aristotela in nadaljevali s fiziokrati ter končali z »vulgoliberalizmom« (svoje dni so bili za ta hram znanosti vulgarni Hayek, von Mises in podobni). ■



FOTO TOMI LOMBAR

## ZASEBNOST : JAVNOST = ENA : NIČ

Javno in zasebno sta povezana kot noč in dan: kjer se konča eden, nastopi drugi. Toda če v naravi (in naravoslovju) ni prostora za improvizacije in ohlapne definicije, sta družba in družboslovje manj podvržena eksaktnosti, zato je tudi javnost in zasebnost nista tako natančno razmejeni. O vdorih zasebnega v javno (in nasprotnem) smo se pogovarjali z dr. **Ksenijo Vidmar Horvat**; o tem, v katero smer se giblje družba, ki se hrani s trivialnostmi iz zasebnosti, namesto da bi se poglobljala v resnejša dogajanja v javnem prostoru, z dr. **Andrejem Škerlepom**; **Anže Voh Boštic**, ustanovitelj spletnega portala *Pod črto*, pa je nanizal svoje vtise ob nekajmesečnem (poskusnem) delovanju portala, ki namesto tabloidnih ponuja družbenokritične vsebine.

AGATA TOMAŽIČ

Sredi marca je bil neki Celjan po razsodbi sodišča ogrobljen, ker je policiste na svojem profilu Facebook imenoval za klovnove. In če se morda na prvi pogled zdi, da lahko na Facebooku vsakdo piše, kar si misli (in se mu zato ni treba bati sankcij), je stvar jasna kot beli dan: bi se komu zdelo čudno, da so ga kaznovali, če bi na zid svoje hiše napisal grafit, s katerim bi se posmešnil organom reda in miru? Naredil je namreč točno to. Gotovo je splet vnesel nekaj dodatne zmede v tradicionalna pojmovanja javnosti in zasebnosti, ki se v zadnjih desetletjih spreminjajo, in javnost v večji meri posega v zasebno – oziroma bolj obratno. O tem je namreč prepričan ugledni sociolog Zygmunt Bauman, ki trdi, da je naš vtis, po katerem je ogrožena zasebnost, napačen. V resnici da je ogrožena javnost, saj vanjo vdirajo prvine iz zasebnosti, ki tam nimajo kaj početi. Njegova ocena na mah dobi pridih verodostojnosti, če ji ob bok postavimo vse bolj tabloidizirane medije ter resničnostne šove in upadajoče zanimanje za javne zadeve, ki se (med drugim) odraža v nizki volilni udeležbi, in to ne le na evropskih volitvah. Po drugi strani pa se želja obvarovati posameznikovo zasebnost ponekod razvija v obsedenosti podobno stanje in bi kot rahlo nezdrave lahko označili prizadevanja nekaterih posameznikov, da v javnost pošljejo le svojo do potankosti

pološčeno podobo – bodisi s selfije bodisi s t. i. pravico do pozabe, do katere ima po razsodbi Evropskega sodišča zdaj menda pravico vsakdo, ki mu zabeleže o njem na spletu, do katerih usmerja Googlov brskalnik, niso (več) všeč. Najbrž je nemalo preroškega v zapisu kolumnista *New York Timesa*, ki je nedavno ugotovil, da bo šla beseda »zasebno« najbrž počasi na smetišče zgodovine.

### JAVNI PROSTOR SE JE ZAČEL PREOBRAŽATI ŽE PO DRUGI VOJNI

Kaj je torej tisto, kar se je v sodobnem dojemaju javnega in zasebnega tako spremenilo, da imamo vsi polna usta govorjenja o korenitih spremembah pri pojmovanju javnosti in zasebnosti? Morda pa sploh nič? Vsakič, ko se v javnosti izoblikuje strokovna ali pa samo laična predstava, da se dogaja nekaj drastično novega, je to alarm za previdnost, razlaga dr. **Ksenija Vidmar Horvat**, redna profesorica na oddelku za sociologijo ljubljanske Filozofske fakultete. Apokaliptične predstave, da smo se znašli v popolnoma novih časih, pogosto temeljijo na nekih mitoloških predstavah o preteklosti, ki so površne in neresnične, nadaljuje. In v resnici to ni tako zelo nova tema: prve razprave o preobrazbi javnega prostora v našem, postmodernem času, so se začele porajati že po drugi svetovni vojni. Avtorji iz frankfurtske

»kritične teorije družbe« so že takrat opazili, da se v zahodnih medijih po drugi svetovni vojni namesto osebnosti, ki so jim nadelo poimenovanje »kapitani dela« oz. junaki produkcije, kakršen je bil tovarnar Ford, v javnosti pojavljajo »kapitani zavesti«, kot je bil, denimo, Walt Disney. Obveljal je za neko novo ikono, prvo, ki ni bila iz sfere produkcije, temveč iz sfere potrošništva in zabavne industrije. Razvoj se je nadaljeval nekako v isto smer; kritični teoretiki so v osemdesetih in devetdesetih letih svarili pred seksualizacijo političnega prostora. V mislih so imeli spreminjanje javne podobe politikov, ki se je vse bolj povezovala z njihovim zasebnim življenjem; iz tistega obdobja je bil najbolj znan primer Billa Clintona (in Monice Lewinsky), pozneje pa so njegovemu zgledu sledili Berlusconi, Sarkozy, Hollande – in vsi, katerih dogodivščine še danes polnijo medije, tabloidne in manj tabloidne. Danes nas takšno poročanje le še težka preseneti, ker je postalo del utečene medijske prakse, seveda pa se nam zaradi množičnih medijev in (ne)srečne sprege medijev s politiko zdi, da je tega vse več in da se zasebnemu življenju politikov pripisuje več pomembnosti kot pravim političnim temam, meni Vidmar Horvatova. Pa saj tudi v resnici gre za tabloidizacijo politike, vendar tu glede na drugo polovico preteklega stoletja ni posebnih novosti; zgolj za občutek, da je tega več kot v preteklosti. ■

**DRUŽBENI BOJ, KAKO DEFINIRATI ZASEBNO**

Sogovornica opozarja na še en pojav oziroma dogajanje, ki prav tako sodi pod okrilje domnevno radikalnih sprememb dojemanja javnega in zasebnega: preobrazba družinskega in intimnega življenja. Tudi tu začetki segajo v drugo polovico 20. stoletja (ko je bil eden od primerov feminizem s sloganom »Osebnost (zasebno) je politično!«). Gre za razprave, ki se dotikajo nekaterih političnih usmeritev, kako demokratizirati odnos med zasebnim in javnim, predvsem pri enakosti med spoloma; v zadnjem času se težišče razprave širi k spolni usmeritvi, pravici do istospolnih partnerstev ipd. Toda že Foucault je trdil, da je nadzor nad zasebnostjo tem večji, kadar se o zasebnih rečeh več razpravlja. Zato je naš občutek, ki nam prišepetava, da se je prostor liberaliziral ali morda prekomerno odprl in da se brišejo meje med javnim in zasebnim, varljiv. V resnici gre tu za družbeni boj, kako definirati zasebno.

**ASIMetrija**

Tretji sklop preobrazbe pa se po Kseniji Vidmar Horvat tiče polja človekovih pravic, točneje pravice do zasebnosti in pravice do informiranosti. To se ne dotika toliko našega zasebnega življenja in koncepta zasebnosti, v katero vdira oblast – pri čemer ima profesorica v mislih fenomen Snowden in žvižgače, ki kažejo, da čeprav smo odprli vse teme iz zasebnosti v javni prostor, obstaja neki pomemben del zasebnega (in tudi intelektualno in kritično privatnega) pod budnim nadzorom države. Država – pravzaprav njeni represivni organi – pa o tem v javnosti seveda ne dovoli razpravljati. Opravka imamo torej z neke vrste hipokrizijo, morda celo asimetrijo: prodor vsega v javno sfero, ni več svetih tem, po drugi strani pa zapiranje prostora javnosti in klestenje pravice do obveščeniosti o vlogi države v odnosu do naših zasebnih misli, izraženih v elektronski pošti in v družbenih omrežjih.

Spletu se torej vse pogosteje pripisuje vsemogočnost in vpliv na vsakršne družbene spremembe, čeprav je v resnici le tehnologija, in je gibalno spremenljiva, kot vedno, vendarle človek? Treba je ločiti med kvaliteto in kvantiteto, odgovarja Ksenija Vidmar Horvat. Na kvantitativni ravni prav gotovo lahko govorimo, da je zaradi tehnologije in zaradi globaliziranja informacij prišlo do nekega presežka – da se postavljajo neki novi standardi odnosa med javnim in zasebnim, ki jim raziskovalci pravijo »odnosi postemocionalne dobe«. S tem hočejo opozoriti, da smo trivializirali tudi čustvanje, da smo čustva podvrgli tržnim mehanizmom in potrošništvu. Kar pa zadeva kvaliteto, ne izhaja nujno iz kvantitete, vsaj ne v pomenu, da se je naše družbeno razumevanje javnega drastično spremenilo. Problematično je, da zaradi hiperprodukcije javnega diskurza prihaja do pasivizacije tako potrošnika kot državljanja, kar je svojevrsten paradoks. »Ker se zdi, da je že vse povedano, ker je preobilje informacij tolikšno, imam vtis, da meni kot posamezniku ali posameznici nič ne treba v ničemer posredovati, ker je za to poskrbljeno v podobi nevladnih organizacij, takšnih ali drugačnih gibanj, medijev, paparacev ... En sam klik ali všečkanje na Facebooku že velja za državljansko angažiranje, ki ne potrebuje drugega jasnega poudarka.« Z drugimi besedami: aktivnost je pomembnejša kot pa cilj. Ta pa je postal nejasen – ni več očitno, zakaj nekaj počnemo.

**V ZASEBNOST SPUŠČAMO DRUGEGA**

Ali odpiranje javnosti v zasebnost, razgaljanje v resničnih oddajah, na primer, rahlja vezi med posamezniki; mar ni prav skrito in intimno imelo vloge nekakšnega veziva v medosebnih odnosih? »Naša družba je družba osamljenih, atomiziranih posameznikov; priča smo izolaciji, tudi pri intimnosti in čustvovanju, po drugi strani je naša družba – tudi v intimnem prostoru – preskriptivna, kar pomeni, da vsiljuje predstavo o tem, da je vse konfliktna situacije, tudi v zasebnem življenju, mogoče rešiti z nekimi postopki, ki so ponavadi povezani s potrošništvom, recimo priročniki za samopomoč in svetovanja v slogu 'kako rešiti partnerski odnos v sedmih korakih'. Treba je omeniti tudi rahljanje občutka za neodvisnost pri posamezniku in sposobnost reševanja razprtij v medosebnih odnosih z lastnim angažiranjem – pravzaprav smo v vzgoji, v partnerskih odnosih, odnosih s sodelavci na delovnem mestu, postali pacienti najrazličnejših svetovalnih strok in timov, izgubili smo zaupanje v lastno zmoglost reševanja konfliktov. Raje posegamo po instantnih strokovnjakih z metodami in koraki – to pomeni, da smo spustili v našo zasebnost drugega, tujega, s čimer smo morali žrtvovati nekaj intimnega. Zaupanje se ne krepi, temveč se krha,« razlaga Vidmar Horvatova.

Še en zgovoren primer, kako tehnologija vdira v naša življenja ter nadzoruje našo zavest, naš spomin in spomin na nas, je nedavna razsodba Evropskega sodišča v zadevi pravica do pozabe. Danes je naša eksistenca razpršena v različne sfere, ki jih obvladujejo razne tehnologije. »Govorimo lahko o razsredičenosti ali razpršenosti v virtualnem prostoru, kar prav gotovo poraja občutek nemoči: nekdo oziroma nekaj, tehnologija, se nas polša. Po eni strani se elemente naše zasebnosti in intimnosti po lastni volji (recimo v obliki selfiejev ali zapisov na zidu Facebooka) prikazuje v javnosti, sestavljeni iz ljudi, ki jih nikoli ne bomo poznali ne srečali, po drugi pa smo nehote ali celo proti svoji volji zaradi nekaterih korporativnih interesov (recimo oglaševalskih meritev) pahnjeni v javnost – kar jemljemo kot vdor



**DR. KSENIJA VIDMAR HORVAT,**  
**FILOZOFKA FAKULTETA**  
**»ZARADI MNOŽIČNIH MEDIJEV IN**  
**(NE)SREČNE SPREGE MEDIJEV S**  
**POLITIKO SE ZDI, DA JE VDORA**  
**ZASEBNEGA V JAVNOST VSE**  
**VEČ IN DA SE ZASEBNEMU**  
**ŽIVLJENJU POLITIKOV PRIPISUJE**  
**VEČ POMEMBNOŠTI KOT PRAVIM**  
**POLITIČNIM TEMAM.«**

v zasebnost,« razlaga Ksenija Vidmar Horvat in opozarja, da imamo tu spet opravka z neke vrste shizofrenostjo: po eni strani bi svetu o sebi najraje razkričali vse, po drugi pa hočemo ljubosumno varovati svojo zasebnost. Potrošniška družba proizvaja temeljno protislovje v razumevanju vrednot svobode in pravice do zasebnosti, na katerega za zdaj ne znamo odgovoriti.

**DELITVE NA JAVNO IN ZASEBNO**

Doc. dr. **Andrej Škerlep** s katedre za medijske in komunikacijske študije na Fakulteti za družbene vede (FDV) v Ljubljani za začetek razčisti nekaj teoretičnih pojmov, saj le tako lahko poda poglobljeno analizo aktualnega stanja, v katerem je vse tako drugače kot nekoč. Ali pa tudi ne? Za javnost je bistveno, da se oblikuje v odnosu do zasebnosti, razlaga Škerlep, opravka imamo torej z dvema razsežnostma – javno in zasebno (lat. *publicus – privatus*). Zasebno zajema osebno, individualno, intimno, javno pa splošno, ljudsko, obče, se pravi državo in družbo. Iz te delitve izhajajo tudi interesi, ki so lahko posameznikovi (ponavadi povezani s posameznikovo lastnino) ali pa javni. Javnost je vse, kar je (raz)vidno, kar je na odru. Zasebno je skrito, nedostopno (pravica do zasebnosti je pravzaprav pravica do nedostopnosti), in te delitve izhajajo še iz antike, iz časov grške demokracije in starorimske *res publica*.

Če hočemo o javnosti govoriti v sodobnosti, mora biti izpolnjenih nekaj pogojev: poskrbljeno mora biti npr. za liberalno demokracijo, ki temelji na spoštovanju človekovih pravic in zagotavlja svobodo govora, tiska, obveščeniosti, združevanja. Te pravice vmes nekaj časa niso bile izpolnjene, nekako v obdobju med starim Rimom in sprejetjem ameriške *Deklaracije o neodvisnosti* (zelo očitno so jih kršili tudi v obdobju novejših zgodovine, v času stalinizma, komunizma, nacizma ... – vojaške diktature venomer zatrejo javnost).

**KAJ JE JAVNI INTERES?**

Pri javnosti gre za kolektivno voljo državljanov, ki sprejemajo obstoječo oblast in so pripravljeni o problemih družbe javno razpravljati (čemu se reče tudi politika). Gre za probleme družbe, ne države – država naj bi jih razreševala na najboljši možni način in v skladu z javnim interesom (kaj to je, je spet stvar javne razprave in se ponavadi določa sproti). Ali je javni interes vedeti vse o zdravstvenem stanju nekega predsednika ali predsedniškega kandidata, če se dotaknemo enega najbolj značilnih simptomov vdora zasebnega v javno (ali obratno)? Ni vnaprej jasno, ali je razkritje zdravniških izidov državnika v interesu javnosti ali ne, odgovarja Škerlep, od odgovorov na takšna vprašanja je mogoče priti le z razpravo, pri čemer se pokaže funkcija javnosti: reševanje problemov.

Nekako od konca 18. stoletja naprej se začnejo razvijati množični mediji, katerih funkcija je poročanje o dogodkih, komentiranje, razpravljanje. Vse to se sicer dogaja tudi v parlamentu, državljanških forumih in političnih strankah, kjer se poraja javno mnenje (tega pa zatipamo z javno mnenj-

skimi raziskavami, dokler se ne izkristalizira na volitvah). Leta 2014 smo v dobi novih digitalnih medijev in mobilnih komunikacijskih tehnologij, zato so stvari radikalno spremenjene. Za množične medije so pred pojavom interneta veljali tisk, radio, televizija, pa tudi knjige (leposlovje in stvarna literatura), filmi in glasba na zvočnih nosilcih. Pretakanje vsebin med mediji in njihovim občinstvom je bilo enosmerno, povratna informacija od odjemalcev pa je le redko prišla do snovalcev vsebin. V medijih so nastopali novinarji, politiki, včasih z mnenjskimi prispevki vidnejši intelektualci, z eno besedo: elita. S prihodom interneta se je med drugim zgodilo to, da so mediji, prej vsak na svojem formatu, konvergirali na isti format. Kar v praksi pomeni, da na mobilniku lahko bereš časopis, poslušas radio, gledas TV-dnevnik ali (bognedaj) celovečerec. Pojavile so se t. i. univerzalne komunikacijske naprave, npr. platforme, kot so pametni mobilnik, tablica, prenosnik, ki so hkrati tudi multimedijski snemalniki in predvajalniki medijskih vsebin. Poleg tega mediji danes niso več enosmerni, so del širšega omrežja. Danes manj govorimo o množičnih medijih in več o mediaciji. Mediji so v omrežju povezani z elementi družbenih medijev – s forumi, z blogi, s Twitterjem, Facebookom, z Instagramom. Hkrati novinarske vsebine na novih digitalnih medijih tekmujejo s kreativnimi posamezniki, amaterji, na drugi strani pa s promocijsko komunikacijo najrazličnejših podjetij, zavodov, strank in državnih institucij, ki na novih digitalnih medijih morajo biti prisotni, sicer jih ni. Novi digitalni mediji pletejo mreže med tradicionalnimi mediji in občinstvom, med potrošniki in proizvajalci, med državljanji in državo, med ponudniki kulture in njihovimi odjemalci, pa med vsakovrstnimi skupinami prijateljev, znancev in sodelavcev – zato govorimo o mediaciji.

**ŠE VEDNO DVOSTOPENJSKI TOK**

Že sredi 20. stoletja se je ustalilo prepričanje, da se medije uživa v dvostopenjskem toku; v prvem koraku jih bralci preberejo oz. poslušalci preposlušajo ipd., v drugem koraku pa se o prebranem oz. slišnem pogovarjajo. To v bistvu velja še danes, le da se ohranja sled: zanimive članke digitalno priporočamo (*lajkamo*) ali posredujemo naprej na Facebooku (*šeramo*).

O spremembah, ki jih je povzročila tehnologija, imajo entuziasti drugačno mnenje kot kritiki. Prvi menijo, da mediji v sodobnosti omogočajo več feedbacka, uporabniki so lahko aktivni in tako sooblikujejo medijske vsebine; kritiki pa trdijo, da je vse to zgolj navidežno. Pomenljiv je sprehod skozi spletne komentarje na članek celo na straneh tako elitnega medija, kot je *New York Times*; mogoče je kakšna desetina tehničnih, ti si prislužijo tudi najvišjo oceno sodelavnikov foruma in se s priporočanjem pomaknejo navzgor po lestvici priljubljenih – tako si bralec članka, ki sicer ne piše komentarjev, rad pa jih prebere, lahko postreže s smetano. In mu ni treba tritati časa s smetjem, da se prebije do najboljšega. Toda mar ni to spet neke vrste elitizem, zaprtost medijev, ki pripuščajo k sebi samo določene? Človek ne more sprocesirati tisoč komentarjev, poleg tega si vsi tega niti ne zaslužijo, odvrne Škerlep.

**VSE VEČ INFORMACIJ, A VSE SLABŠA OBVEŠČENOST**

Množičnih medijev je danes mnogo več kot včasih, ko je veljalo, da so vsaj tisti, ki so sodili v nekakšno medijsko elito, upoštevali načela kakovosti. Odkar je na spletu odjeknila eksplozija vseh mogočih informacij, tako zasebnega kot javnega značaja, ljudje ne spremljajo več tradicionalnih medijev, celo za družbene elite ne bi več mogli trditi tega. Tu trčimo ob paradoks: kljub večji dostopnosti tako kakovostnih medijev in njihovih vsebin kot povsem banalnih informacij ljudje niso bolj obveščeni. Raziskave branosti kažejo, da je razmerje med kvalitetnimi in nekvalitetnimi mediji kar ena proti osem. Pretežno se torej posvečajo banalnostim in le malo tehtnejšim zapisom. Kar pravzaprav ni nič novega, še pred dobo interneta je bilo znano, da večina prebivalstva nima interesa biti dobro obveščena, in to v bistvu velja še danes, navsezadnje ima tudi v Sloveniji najvišjo naklado med dnevniki tabloid. Zgovoren primer je YouTube: portal za nalaganje videoposnetkov se ne šibi pod inteligentnimi dokumentarci, ki bi človeku dali misliti, temveč pod trivialnimi posnetki čudakov, ki izvajajo samosvoje plesne gibe, ali gasilcev, ki rešujejo zablodele mačje mladiče z dreves. Generacija, rojena po letu 2000, v prostem času vse manj posega po knjigah, temveč si ga raje zapolni s spremljanjem trivialnih spletnih vsebin. Priče smo torej spreminjanju vzorca potrošnje množičnih medijev: branost tradicionalnih medijskih vsebin pada, ljudje pridobivajo informacije, predstavljene v lahkotnejši in predvsem bolj oskubljeni obliki, drugje. Bati se je, dodaja Škerlep, da to kaže, da so ljudje vse bolj površni in površinsko seznanjeni s problemi sodobne družbe. Če bi svoje znanje želeli poglobljati, imajo za to na voljo vse vzvode, več kot kdorkoli pred njimi, a interesa ni ...

**V INFORMACIJSKEM KOKONU**

Včasih so bile vsaj elite bolj obveščene, poleg tega je veljalo, da so ljudje tisto, o čemer so mediji pisali, zaznavali kot pomembno (t. i. model agenda-setting). Ampak ker večina ljudi ne spremlja več osrednjih medijev, ker se je podajanje informacij na spletu razpršilo, ta model ne velja več. Vsak dojem kot pomembno tisto, o čemer sam bere – kar pa ni nujno res. V zvezi s tem je treba omeniti še en zanimiv pojav



**DR. ANDREJ ŠKERLEP,  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**  
»ODKAR JE NA SPLETU ODJEKNILA  
EKSPLOZIJA VSEH MOGOČIH  
INFORMACIJ, TAKO ZASEBNEGA  
KOT JAVNEGA ZNAČAJA, LJUDJE NE  
SPREMLJAJO VEČ TRADICIONALNIH  
MEDIJEV, CELO DRUŽBENE ELITE  
NE, IN KLJUB VEČJI DOSTOPNOSTI  
TAKO KAKOVOSTNIH MEDIJEV KOT  
POVSEM BANALNIH INFORMACIJ  
LJUDJE NISO BOLJE OBVEŠČENI.«

sodobne družbe, t. i. informacijski kokon oziroma »gated communities« ali zaprte družbe. V grobem gre za to, da se prek novih medijev oblikujejo skupine somišljenikov, ki komunicirajo predvsem med sabo in delajo podobno selekcijo in interpretacijo informacij spletne skupnosti. Kot pomembne prepoznavajo samo določeno vrsto informacij in jih – po napotkih drugih članov skupnosti – spremljajo po vseh mogočih kanalih, s čimer se njihovo prepričanje samo še utrjuje. Njihova stališča se tako radikalizirajo, in ta pojav, tudi empirično potrjen, vodi k vsesplošni radikalizaciji družbe – to je eden od dejavnikov, ki prispevajo k uspehom radikalnih političnih strank in gibanj. Pojav povezovanja enako mislečih na spletu je omogočil tudi vznik vstajniških gibanj, ki jim je skupno, da nimajo nikakršne politične osnove oziroma stvarnih odgovorov na probleme sodobne družbe (proti katerim sicer protestirajo), meni Škerlep. Posledica je, da so posamezniki, ki so člani t. i. zaprtih skupnosti, manj pripravljeni na sklepanje kompromisov ali sploh zmožnost soočanja z drugače mislečimi ...

#### RADIKALIZACIJA IN POVEČEVANJE NEENAKOSTI

Na pomisel, da so takšne radikalizacije miselnosti menda v zgodovini ciklične, Škerlep odgovarja, da se zgodovina resda dogaja v vzponih in padcih, vendar ne gre oporekati dejstvu, da se je politična usmerjenost v Evropi in ZDA v zadnjih petintridesetih letih pomaknila močno v desno. Premik je sprožilo razpadanje vzhodnega bloka, ki je zaradi nedemokratičnosti in gospodarske neučinkovitosti moral propasti, bolj zaskrbljujoči pa so skrajno desni toni v spregi z neoliberalizmom, zaradi česar se je zlasti v zadnjem desetletju izkristalizirala smer: povečevanje družbene neenakosti, in to znotraj zahodnega sveta, ki se je prej proti temu boril in mu je to do nedavnega tudi dokaj dobro uspevalo ... O povečevanju neenakosti, krčenju pravic, ki izhajajo iz socialne države, prepuščanju trgu itn. pišejo številni ekonomisti, npr. nobelovca Paul Krugman in Joseph Stiglitz, pa vzhajajoča zvezda francoske ekonomije, Thomas Piketty, v *Kapitalu v 21. stoletju* (Le Capital au XXIe siècle, 2013). Ampak ljudje še naprej konzumirajo trivialnosti na YouTubeu, berejo tabloidne informacije o zvezdnikih in ne vedo, kaj se zares dogaja. Novinarji niso nič boljši, le da oni ne pišejo o tem, kaj se zares dogaja, bodisi ker samo ne vedo, bodisi ker so v rokah kapitala, katerega lastnikom ni v interesu, da se o tem piše in da bi ljudje to vedeli. V zadnjih petintridesetih letih so posamezniki in organizacije s pomočjo lobiranja in raziskovalnih inštitucij, ki so tako ali drugače na plačilnih seznamih najbogatejših, dosegli, da politika prekomerno upošteva interese taistih najbogatejših – tistega bajeslovne enega odstotka ali, če vzamemo malo bolj razširjeno, desetih odstotkov svetovnega prebivalstva. Najbolj se to kaže v državah EU in ZDA, kjer je politika dopustila, da je prišlo do množičnega izogibanja plačevanju davkov. Pri čemer ne gre

toliko za posameznike kot za korporacije, ki so znale dodobra izkoristiti blagodat davčnih oaz. Davčna bremena prelagajo na srednji razred, ki tega počasi ne zmore več ... Tisti, ki imajo največ kapitala, plačujejo najmanj davkov, posledici, ki ju je vse bolj čutiti, pa sta šibka potrošnja in zmanjšana potreba po proizvodnji – kar vodi v začaran krog.

#### ZLOM ALI RADIKALNE REFORME?

Tehnični izraz za ureditev, v katero smo zdrseli (ali se ji vsaj bližamo), je oligarhija: vladavina enega odstotka nad devetindevetdesetimi preostalimi. Mediji, tudi resnejši, se še naprej ločujejo na leve in desne in v imenu objektivnosti lovijo ravnovesje med obema poloma, o dejanskem položaju pa, če sploh, poročajo tako, da širši javnosti ni jasno, za kaj gre. Večina prebivalstva se hrani le s trivialnimi vestmi, kajti politika jih tako in tako ne zanima. Pozitivnih novic, kakršne so iz dneva v dan prihajale od konca osemdesetih, ko se je porušil berlinski zid, ko so v JAR odpravili apartheid in je svet preveval optimizem glede prihodnosti, v kateri bodo vsi ljudje živeli svobodni in srečni, že dolgo ni več. Zdaj že dlje časa prihajajo le temačne vesti o recesiji, vojni v Siriji, zamrznjeni arabski pomladi, nemirni Ukrajini ...

Škerlep ne izključuje možnosti, da bo v obdobju dvajsetih let prišlo do zloma: poka, revolucije, vojne ali pa – radikalnih reform. Te bodo vključevale bodisi univerzalni temeljni dohodek (UTD) bodisi t. i. negativne davke, predvsem redistribucijo kapitala. Enakost v smislu vsiljene egalitarnosti ni rešitev, ideja o tem je propadla s komunizmom vred; kot je v svojih raziskavah ugotovil francoski sociolog Pierre Bourdieu, se ljudje želijo razlikovati od drugih, biti v višjem razredu in bolj spoštovanega stanu. Eno od protislovij današnje družbe je, da se je prav tehnologija (ki je omogočila globalizacijo) in so jo spočetka vsi slavili kot nekaj, kar bo prineslo svobodo vsem, izkazala za žago, ki reže vejo, na kateri čepimo: splet s spletnimi knjigarnami, izmenjavo glasbenih datotek, spletnimi trgovinami, univerzitetnim izobraževanjem na daljavo ... pred sabo briše delovna mesta v terciarnem in kvartarnem sektorju ter kreativnih industrijah. Dobra vest je, da javnost obstaja tudi v digitalni dobi, vendar pa mora postati kritična. Širša javnost, ki je bila že prej nagnjena k trivialnostim, se zdaj manj odziva, pogosto kvečjemu z iracionalnimi izpadi na forumih. Ali pa se, še pogosteje, zadovolji s pasivnim spremljanjem dogajanja. Vstajniška gibanja, ki so značilna za trenutke krize, ne bodo imela učinka, dokler ne bodo razvila (učinkovitejšega) političnega programa. Vprašanje je torej, ali se bodo nove generacije zbudile iz otopenosti, v katero jih je zazibalo spremljanje viralnih videov in selfiejev, in ali bodo zmožle doseči spremembe? Ne bo lahko, se ne slepi Škerlep.

#### ŽELIMO VAM ČIM VEČ OBVEŠČENOSTI

»Dragi bralci, ob prebiranju spletnega portala *Pod črto* vam želimo obilo ... Česa? Zabave? Se lahko ob razkrivanju nepravilnosti, pohlepa, nesposobnosti privoščljivo zabavamo? Kratkočasenja? Je želja po kratkočasenju primeren motiv za branje prispevkov o kompleksnih pojavih v naši družbi? Z običajnimi željami si v tem primeru ne moremo pomagati. Zato vam želimo le čim več – obveščeni.« piše v razdelku *Namen portala Pod črto*, ki objavlja poglobljene prispevke in razvija preiskovalno novinarstvo. Torej je v domači medijski krajini, kjer si začeti na novo praviloma upajo le tisti, ki obljublajo zabavo in kratkočasenje v rumenih tonih, črna ovca oziroma poskusni zajček. »Smo v pilotni fazi,« pravi njegov ustanovitelj **Anže Voh Boštic**. Novinar s prakso pri uglednih domačih in tujih medijih ter z izkušnjo dela za Komisijo za preprečevanje korupcije, pravi, da je *Pod črto* ustanovil junija 2013, od februarja letos pa so se zadeve lotili resno. Boštic se strinja z mislijo, da se internet kljub neskončnim možnostim širjenja znanja, ki jih ponuja, nalaga pretežno z bolj ali manj trivialnimi podatki.

Tudi slovenski spletni portali, ki bi se radi ponašali z nazivom novičarski, prinašajo bolj ali manj osebno obarvane kolumne. Pri spletnih straneh t. i. resnejših časnikov pa je tako in tako razvidno, da ne znajo izrabiti prednosti, ki jim jih splet daje, temveč na internetno stran preložijo tisto, kar je bilo ali bo natisnjeno; ne znajo ga, skratka, uporabljati kot samostojen kanal. Ali je javnost sploh še pripravljena konzumirati resnejše, navsezadnje nič kaj razveseljujoče članke, s kakršnimi jo ima namen oskrbovati *Pod črto*, je vprašanje, ki ga Bošticu zastavljajo tako rekoč vsi, od novinarskih kolegov, varno pospravljenih v večjih časopisnih hišah, do rekreativnih uživalcev medijev. Vsem potrpežljivo odgovarja, da nanj ne zna odgovoriti nihče in da je *Pod črto* medijski eksperiment. Da se utegne uresničiti najslabši možni scenarij, po katerem se bo treba sprijazniti, da družba potrebuje samo resničnostne šove in nič drugega. In da se kot snovalec medijskih vsebin vendarle lahko minimalno prilagodi duhu časa: saj vlečejo že članki in naslovi v slogu *Ta in ta župan je temu in temu prijatelju nezakonito priskrbel posle*, pravi Boštic. Dovolj ima javkanja, češ da ljudje ne berejo več, sploh resnejših medijev, da je bralce treba vzgajati, kar si rada privoščijo reči že omenjena starejša garda novinarjev. Z njimi se Boštic ne strinja, *Pod črto* nima ambicij nikogar vzgajati, namen portala je zadostiti potrebe, za katere je njegov ustanovitelj prepričan, da že obstajajo.

#### ŠELE VZTRAJNOST SE OBREŠTUJE

Odziv, za zdaj, presega pričakovanja: zgodbe s portala *Pod črto* občasno objavi *Dnevnikov Objektiv*, povzemajo



FOTOGRAFIJE JOŽE SUHADOLNIK

**ANŽE VOH BOŠTIC,  
PORTAL POD ČRTO**  
»ALI JE JAVNOST SPLOH ŠE  
PRIPRAVLJENA KONZUMIRATI  
RESNEJŠE, NIČ KAJ RAZVESELJUJOČE  
ČLANKE, JE VPRAŠANJE, S KATERIM  
SE UKVARJAMO VSI, VENDAR NANJ  
NIHČE NE VE ODGOVORA.«

jih tudi drugi mediji, kar ustanovitelja ne moti, da se le navede vir. Naš cilj je delati zgodbo, soobjave niso problem, pravi Boštic, ki ta čas zbira denar za začetek rednega delovanja portala. Ker stroški tiska odpadejo, ostanejo le izdatki za pokritje dela in preiskovalnonovinarskih dejavnosti, ki bi jih poleg njega izvajala še dva kolega (išče dva novinarja, ki bi delala s polnim delovnim časom). O plačljivosti portala ne razmišlja, »naši članki morajo biti dostopni tudi tistim, ki si jih ne morejo privoščiti kupiti,« pravi. Donacije je obljubilo še nekaj podjetij, pri čemer se Boštic ne boji konflikta interesov, saj pričakuje, da bo podjetje, ki dela nepravilnosti in se bo zaradi tega znašlo pod drobnogledom *Pod črto*, in to čeprav jim je odrinilo nekaj denarja za zagon portala, to športno preneslo. Seveda pa *Pod črto* ne bo objavljala nekakšnih sumničnej in nepreverljivih govoric, kakršne občasno zapišejo v nekaterih tiskanih dnevnikih, ki so ujeti v dnevni mehanizem in prisiljeni producirati vesti, četudi v rokah (še) nimajo dovolj trdnih dokazov. Po drugi strani pa morajo podjetja oziroma njihova vodstva razumeti, da bodo morala za morebitne nepravilnosti odgovarjati – in se tudi bodo imela priložnost zagovarjati, na *Pod črto* jim bodo dali besedo, zatrjuje Boštic. Na vprašanje, ali je naša družba, še zlasti poslovna srenja, dovolj zrela za takšno razmišljanje in pripravljena prevzeti krivdo nase, sogovornik razlaga, da se menda tudi lastnik časopisa zaveda, kako načne kredibilnost medija, če začne posegati v vsebino člankov. Zaveda se, da je v Sloveniji največji problem odgovornost, nihče ne odgovarja, če naredi kaj narobe. Pri tem ne gre toliko za pravne vzvode, ki so vedno kot po pravilu nedorečeni, temveč za etično-moralni čut. Toda mar niso prav zato njegova pričakovanja rahlo idealistična, le katero podjetje bo doniralo portalu, ki bo v zameno razkrinkaval nečednosti, ki se v njem dogajajo? Boštic še naprej zmajuje z glavo, nič ni idealističen, zgolj realističen, kajti v resnici se takšne stvari, le v malce drugačni obliki, že dogajajo: ko je v letih 2011 in 2012 pisal za *Delo*, je objavil serijo člankov o nezadostni zaščiti prenosa podatkov v Telekomovem in Tušmobilovem omrežju, pa sta obe družbi še vedno oglaševali v *Delu*.

Podatki, ki jih je razkrival, so bili res zaskrbljujoči – zaradi nepopolnega kriptiranja je bilo klicatelju razmeroma lahko ukrasti identiteto – in na Bošticeva razkritja sta se zganili Apek in Komisija DZ za nadzor varnostnih služb, eno od omrežij je kriptiranje nadgradilo. Vse pogosteje pa se žal dogaja, da so vesti o še tako alarmantnih nepravilnostih preprosto preslišane, kar je gotovo eno največjih razočaranj preiskovalnega novinarja. Kakšen bo odziv na tvoj članek, je odvisno tudi od tega, kako je članek napisan, je prepričan Boštic. Verjame v dolgotrajno obravnavo tem oziroma članek v nadaljevanjih – »follow-up«. Iluzorno je pričakovati, da se bo svet spremenil že po eni sami objavi, tudi *Guardianovi* novinarji so več let spremljali nezaslišane prakse tabloida *News of the World*, prisluškovanje mobilnikom slavnih in podobno, preden je zadeva prerasla v afero svetovnih razsežnosti in so bili osumljeni prisiljeni sestiti pred sodnika. Ampak dotlej je o eklatantnih vdorih v zasebnost razpravljala že vsa svetovna javnost. ■

Odgovor na poskus cenzure

## REZA BREZ REZA

Besedilo je bilo v obliki pisnega intervjuja namenjeno za objavo v gledališkem listu SLG Celje – a nekaj dni pred premiero je avtoričina francoska zastopnica od gledališča zahtevala, da iz odgovorov izloči več sklopov (skupaj skoraj tretjino teksta), objavo teh delov pa izrecno prepovedala, domnevno zato, ker avtorice ne »promovirajo« na ustrezen način.

JANEZ PIPAN

**K**er sem intervencijo razumel kot cenzurni poseg, v objavo skrajšanega in tako rekoč obglavljenega besedila (skoraj v celoti sta bila črtana prvi in četrti odgovor – ki ustrežata razdelkom v objavljenem besedilu –, pa še marsikaj drugega) nisem mogel privoliti, zaradi česar je gledališki list izšel brez mojega prispevka.

## DOLGA POT DO MALE DRAME

Moje bralske in gledališke »korespondence« z Yasmino Reza bodo kmalu stare dvajset let. Na začetku je bil(a) »ART« (natanko tako: »v verzalkah in z narekovaji«, kot so poudarjali dobro obveščeni poznavalci), megauspešnica iz leta 1994, ki je že takrat, do danes pa sploh, potolkla vse rekorde po številu prevodov, uprizoritev, gledalcev, medijskih odmevov, tudi nagrad. Ne spominjam se več, kako sem prišel do besedila; vem pa, da sem ga prvič bral nekje v prvi polovici leta 1995, v tipkopisu in v nemškem prevodu. Spominjam se tudi, da me je tisto branje nekoliko zbegalo. Podvomil sem o tem, da bi lahko dokaj zahtevna konverzacija o vprašanjih (moderne) umetnosti tudi v Ilirskih provincah doživela tako vroče zanimanje množičnega občinstva kot v evropskih gledaliških metropolah, o čemer sem moral, glede na to, da interneta še ni bilo, brati v kakem tujem časopisu. Kljub temu pa sem sklenil: dramo je treba nemudoma uprizoriti tudi v Ljubljani, Yasmina Reza je pomembna nov glas v evropski dramatik – in se bolj intuitivno kot natančno domišljeno odločil, da to ne bo pred večstoglavim avditorijem kot po evropskih bulvarjih, temveč v intimni gledališki luknji Male drame, kjer bo nemara prav bližnji plan iz tega »ART«a iztisnil čistejši ekstrakt tistega, čemur v gledališču brez narekovajev rečemo *art*. Poiskal sem Suzano Koncut (priporočila mi jo je Diana Koloini) in se domenil za prevod besedila.

Premiera je bila potem šele čez skoraj tri leta, 7. marca 1998. Zakaj? Zgodba je zanimiva prav v kontekstu tokratne igre *Kako poveš, kar si odigral*. Nastopile so namreč povsem nepričakovane težave s pridobivanjem uprizoritvenih pravic. Naša običajna prošnja preko avtorske agencije je bila namreč zavrnjena. Trenutno pravice niso na voljo, je pisalo v odgovoru. Če se prav spomnim, naj bi zapora trajala do konca leta 1995, češ da so najprej na vrsti velika evropska gledališča, šele potem bomo k jedi pripuščeni tudi mi, reveži z obrobja, tako naj bi odločila sama avtorica. Bil sem nekoliko presenečen, velike zamere pa nisem pestoval, avtorji so pač radi muhasti, mlade in uspešne avtorice pa še posebej, bomo pa nekoliko počakali. Konec leta smo prošnjo nemudoma ponovili, toda odgovor je bil spet, tokrat dokončno, odklonilen. Avtorica nam pravic ni dala, razlogov za svojo neprijazno odločitev pa tudi ni navedla. Rečeno je bilo samo: ne. Zavrnjeno. Bil sem kar malo šokiran, jezen in prizadet. Snoval sem oster odgovor, se »ART«u v mislih že odpovedal, pa tudi Yasmini Reza, za vse čase, pa čeprav bi napisala *Hamleta*, ki bi bil boljši od Shakespearovega! – a se je na srečo spet pokazala nepričakovana možnost za modro in razumno rešitev zagate.

Konec januarja 1996 nas je v Ljubljani obiskal ameriški dramatik Israel Horovitz. Udeležil se je premiere svoje igre *Indijc hoče u Bronx*, ki smo jo uprizorili v eksperimentalnem prostoru v »Nemški hiši« poleg Drame. Na večerji v PEN klubu kak dan pred premiero me je radovedno spraševal vse mogoče, največ seveda o gledališču, o naših repertoarnih načrtih in podobno (Valerija Cokan je vneto prevajala, ker sem angleščino takrat jecljal komaj za silo), pa je beseda nanesla

tudi na težave z Yasmino Reza. Horovitz se je vidno začudil. Kako je to mogoče, je rekel, Yasmino dobro poznam, lahko bi rekel, da sva prijatelja, kako lahko pomagam? Jutri jo bova skupaj poklicala po telefonu, je dodal, ne, še bolje, v New York se tako ali tako vračam preko Pariza, tam nameravam ostati dan ali dva, pa bom mimogrede obiskal še Yasmino in poskušal urediti zadevo ... Že čez nekaj dni je prispelo v Ljubljano prijazno sporočilo, da lahko uprizorimo »ART« pod običajnimi pogoji, še vedno pa ne pred iztekom leta 1996. Prav. Dobro se spominjam, da mi je Horovitz rekel: Yasmina je rada nekoliko muhasta, a če ji pošlješ prijazno osebno pismo, bo zate naredila vse na svetu. Prezira pa uradne oblike komunikacije. Pisem ji seveda nisem pisal jaz, temveč avtorska agencija, tudi v Pariz nisem odpotoval in se s šopkom rož v naročju vrgel na kolena pred njo. Pravzaprav je nikoli nisem osebno srečal, nikoli se nisva spoznala, za kar mi je danes malo žal, bil sem namreč že zelo blizu, a sem se ji, ker je ravno spet nekaj zapletala s pravicami za neko drugo igro, malo izognil. Ne vem pa, kako in če sploh je to urejal Israel Horovitz.

Premiero »ART«a sem zamaknil za eno sezono, vmes pa je nemška gledališka revija *Theater heute* besedilo objavila v tretji, marčni številki letnika 1996, v rubriki »Odkrivanje avtorjev«. Urednik Peter von Becker je Yasmino Reza obiskal v Parizu in pridal izčrpen in duhovit portret tedaj še ne 37-letne avtorice, po objavljenih fotografijah sodeč prave lepotece orientalskih potez, vranje črnih las, »apartnega videza in cvetličnega perzijskega imena«, za katero se niso zanimale

### ČAS REŽIJE ZA DRAME YASMINE REZA ŠELE PRIHAJA: PRVO OBDOBJE NJENEGA UPRIZARJANJA JE BILO PREDVSEM »IGRALSKO«, NATO SO JO V SVOJE KREMPLE VZELI DRAMATURGI IN TEORETIKI, V PRIHODNJE PA MORA SVOJE Povedati režija.

samo gledališke, temveč tudi ilustrirane revije, posvečene družabnim temam in vsakršnemu glamurju. Članek je vseboval osupljive podatke. Od krstne uprizoritve 28. oktobra 1994 pa do konca leta 1995 so trije francoski igralci Pierre Vaneck, Pierre Arditi in Fabrice Luchini (režiral je Patrice Kerbrat) uprizarjali »ART« skoraj vsak večer pred razprodano dvorano Comédie des Champs-Élysées, potem pa so se odpravili še na turneje, na kateri je enega izmed njih nadomestil Jean-Louis Trintignant. Še več: v začetku leta 1996 so »ART« uprizarjali že na vseh celinah. Rodila se je replika slavne krilatice, da v imperiju Yasmine Reza sonce nikoli ne zaide. Do tedaj najuspešnejša »lovca na tantieme« Neil Simon in Alan Ayckbourn sta trdo pristala v ropotarnici zgodovine. In še več: »ART« je bila že druga igra, za katero je Yasmina Reza prejela najpomembnejšo francosko gledališko nagrado *Molière*; prvo je dobila za prvenec *Pogovori po pogrebu* (*Conversations après un enterrement*, 1987), potem pa do »ART«a napisala še kar nekaj odmevnih odrskih del, denimo *Zimsko potovanje* (*Traversée de l'hiver*, 1989) in *Yascha* (1991); za Romana Polanskega je napisala solistično priredbo Kafkove *Preobrazbe* (pri tem si je nekoliko »pomagal« s Stevenom Berkoffom, namreč z njegovo verzijo *Preobrazbe*), poskušala se je s filmom, navsezadnje je bila tudi igralka. Prav igralci so se dobesedno topli za pravice in priložnosti, da bi nastopili v njenih dramah, še posebej to velja za »ART«. V Londonu je na primer uprizoritvene pravice odkupil Sean Connery, igro je prevedel dramatik Christopher Hampton, igrali pa so potem Albert Finney, Tom Courtenay in Michael Gambon; poimenovali so jih »trio triumphal«. Njena naslednja igra, *Naključni človek* (*L'homme du hasard*, 1995), je zaslovela že v radijski izvedbi z Jeanne Moreau in Michelom Piccolijem,

v Londonu pa si je v vlogi pisatelja ob Moreaujevi želel nastopiti sam Harold Pinter. In tako naprej.

Vsemu temu je sledilo logično vprašanje: zakaj jaz vsega tega (še) nisem vedel, zakaj kljub svojemu dokaj rednemu prečesavanju evropske gledališke (in še posebej dramske) scene Yasmine Reza dotlej nisem zaznal, četudi vzamem v klavni zakup svoje neznanje francoščine? Zakaj *Theater heute* objavlja »ART« v rubriki »Odkrivanje avtorjev«, namenjeni bolj ali manj neznanim začetnikom in prezrtim ali na novo odkritim posebnem? Tudi Peter von Becker se je spraševal, zakaj je prva berlinska produkcija »ART«a nastala v privatnem aranžmaju, in ne v katerem izmed vodilnih nemških gledališč. Kje so umetniško najbolj prodorna gledališča iz Hamburga ali Münchna, je zapisal, kaj dela (in čaka) dramaturgija Burgtheatra? Odgovor ni bil nepričakovan: pri kritikih je bilo kljub vsemu mogoče opaziti »določeno porcijo dvigovanja nosu«. Yasmini Reza so sicer priznavali jezikovne bravuroznosti in dramaturške spretnosti, a so jo uvrščali v »peresno lahko kategorijo«. »Naj so igro šteli za briljantno ali banalno, skrajno duhovito ali nekoliko neokusno – čisto tih ali jasno izrečen se je razširil sum: 'bulvar',« je še zapisal von Becker. Navsezadnje je tudi kritičarka *Theater heute* zlobno zapisala: »Visoka moda in Mendelssohn. V tem je vsa razsežnost Yasmine Reza.« No ja. Avtorica je seveda srdito ugovarjala: njene igre da nimajo nič s komedijami »o skoku čez plot, z rogonosnim soprogom v omari«, v njih imajo vendar glavno »besedo« melanholija, molk in neizrečeno. A ni kaj dosti pomagalo: Yasmine Reza se je hitro oprijel sum o njeni (ne le estetski) reakcionarnosti, celo o bojevitem antifeminizmu, česar se ni osvobodila vse do danes, kot tudi ne »madeža« Sarkozy, o čemer nekaj več v nadaljevanju.

## »KO SE NI VEČ MOGOČE SMEJATI ...«

Yasmina Reza je torej sila uspešna, hkrati pa v več pogledih nekonvencionalna in nekoliko »skrivnostna« dramska avtorica, ki poleg vsega menda nerada daje intervjuje, čeprav jih na spletu ali v tiskanih medijih lahko najdemo malo morje, izhajajo pa tudi zbrani v knjigah itn. Pred leti je na uvodno prošnjo spraševalke, naj navede tri novinarska vprašanja, ki jih ne želi nikoli več slišati, na prvo mesto postavila naslednje: Kaj je skrivnost uspeha vaših komadov, še posebej »ART«a? Ne maram tega vprašanja, ker nanj ne znam odgovoriti, je pribila, nimam recepta za uspeh, poleg tega pa njegova razlaga ni ravno v avtorjevi pristojnosti. Se strinjam. Toda če skrivnosti ne pozna avtorica, kako naj jo poznam jaz, njen skeptični in obotavljivi »ljubimec« na daljavo? Uspeh je vendar brez skrivnosti, je samo uspeh in ne potrebuje razlage. In je tudi nerazložljiv. Toda drame Yasmine Reza niso samo »uspešnice« za dnevno rabo, temveč resnični gledališki in kulturni fenomen – in večplastni problem, s katerim se soočimo še posebej tedaj, ko jih želimo postaviti na oder. Niso samo bravurozne jezikovne kolorature z resničnim duhovitim in, kot rečemo v gledališču, gladko tekočimi dialogi, ki so pa vedno tudi skrajno ekonomični. V besedilih Yasmine Reza, gledaliških in proznih, je prejkaka beseda premalo kot preveč, režiser ne more črtati niti stavka. Pogosto je v njih tisto med besedami pomembnejše od besed samih, namreč tisto neizrečeno, zamolčano, potlačeno v vdih in ne izgovorjeno z izdihom, tisto, kar tudi duši in kar dramsko osebo, pa tudi bralca ali gledalca, za hip opomni na bližino smrti. Zato so njena besedila po temeljni intonaciji gotovo bližja Čehovu kot Feydeauju, po pisavi bolj v sorodu z Bothom Straußom ali Thomasom Bernhardom kot pa z bulvarkami kakega Sache Guitryja, v katerih je Yasmina Reza v mlajših letih nastopala kot igralka. Njene drame občinstvo praviloma spravljajo v smeh in celo krohot, toda zanimive postanejo, pravi sama, v trenutku, ko se »ni več mogoče smejati«, ko prestopijo prag, »onkraj katerega ni ničesar več«, »nobenih nevidnih vezi«, »nobenih čustev«. Ko prenehajo biti gledališče in postanejo življenje, kot to enostavno poimenuje fiktivna pisateljica Nathalie Oppenheim v *Kako poveš, kar si odigral*. Gre za prepoznavanje in za identifikacijo. Gledalci se z liki Yasmine Reza zlahka poistovetijo, prepoznajo njihova razmišljanja in njihov življenjski slog, vrednostni sistem in

YASMINA REZA

Kako poveš, kar si odigral

PREVOD ALEŠ BERGER

REŽIJA IN DRAMATURGIJA JANEZ PIPAN

SLG CELJE, 9. 5. 2014, 90 MIN.





Yasmina Reza leta 2009 na podelitvi nagrade tony za igro *Bog masakra* v New Yorku. Ob njej sta v tamkajšnji uprizoritvi nastopajoča Marcia Gay Hayden in James Gandolfini.

celo »razredno« pripadnost, čeprav je območje dogajanja njenih iger strogo zamejeno z njihovimi intimnimi svetovi, družinskimi ali prijateljskimi vezmi ali podobnimi »izbirnimi sorodnostmi«. Socialnega sveta v dramah Yasmine Reza tako rekoč ni, ali pa je navzoč le posredno, »med vrsticami«. Vse njene drame so napisane po resničnih dogodkih in osebah, sama pravi, da se nikoli ničesar ne izmišljuje, kar pomeni, da so zelo osebne. To pa je ljudem blizu. Pa vendar so hkrati, če uporabim obrabljeno besedo, tudi univerzalne. Naj ponazorim z anekdoto: nemška literarna znanstvenica in socialna pedagoginja Ulrike Schrimpf je še kot študentka primerjalne književnosti naredila serijo pogovorov z Yasmino Reza za povsem študijske namene, ki pa so potem izšli tudi v zanimivi knjigi *Smeh kot maska skrivnostnega* (Das Lachen als Maske des Abgründigen, 2004). V njej Schrimpfova pripoveduje, da je pri pouku nemščine kot tujega jezika uporabljala tudi dialoge iz besedil Yasmine Reza. Mladostniki, ki so prihajali tako rekoč iz vsega sveta in iz najrazličnejših kulturnih okolij, so reagirali podobno in se recimo smejali na povsem istih mestih kot občinstvo na predstavah v Berlinu ali Parizu. V tem je nekaj tiste »skrivnosti uspeha«, ki nemara ostaja nerazložljiva.

#### V SLOVENIJI SPREGLEDANA PROZA

Poleg gledaliških besedil piše Y. R. tudi izredno zanimivo in v Evropi zelo cenjeno prozo, povečini kratke romane. Doslej še nobeden ni izšel v slovenskem prevodu. Ni mi jasno, zakaj slovenski založniki in njihovi uredniki nekako »ne vedo« za pisateljico Y. R., čeprav tudi pri nas že dolgo ni več samo eksotična neznanka. Ob uprizoritvah v Mali dramati smo izdali obsežne gledališke liste (zanje so se še posebno trudili dramaturgi in uredniki Mojca Kranjc, Darja Dominkuš in Jan Jona Javoršek) z izčrpnimi predstavitvami avtorice in njenih del, skoraj deset let smo ji sledili, brali in prevajali kritične analize njenih besedil, spremljali polemike ob posameznih uprizoritvah, škandale, uprizoritveno histerijo, predvsem pa smo jo brali in uprizarjali. Ob slovenski premieri *Boga masakra* (2007–08) je v gledališkem listu izšla tudi tehtna predstavitev njene proze, posebej naročena, ki jo je prispevala Janina Kos. Gledališki list res ni množična publikacija, pa vendar: kogar bi zanimalo, bi našel; velja tudi za prevajalce, urednike in založnike. Proza namreč nikakor ni nekakšna postranska dejavnost v opusu Yasmine Reza, temveč po presoji mnogih kvalificiranih bralcev celo presega poetično moč njene dramati. Prvo knjigo proze z naslovom *Hammerklavier* (po slavni Beethovnovi sonati) je izdala leta 1997, se pravi natanko deset let po velikem gledališkem uspehu s *Pogovori po pogrebu*. To je subtilen niz kratkih, bolj lirskih kot pripovednih utrinkov, koščkov življenja, zapisov, ki so nastali spontano, ob različnih resničnih dogodkih ali osebah, namesto fotografij, kot pojasnjuje avtorica, torej v celoti avtobiografska knjiga, z očetom v glavni vlogi, ki je bil tudi glasbenik in velik častilec Beethovna; pisala naj bi le zase in za svoj spomin, šele prijatelji so jo prepričali, da zapise objavi. Nastala je ena njenih najlepših in tudi najbolj iskrenih knjig, ki je stkana iz najfinjšega jezikovnega građiva, napisana po metodi Čehova, morda tudi Marguerite Duras, a še bolj zgoščeno, polna značilnega humorja, a tudi pretresljivih mest, tragičnih usod pretežno starejših ljudi, ki so glavne osebe večine njenih del, melanholije in davečega molka, vse to pa življenju podeljuje nekakšno usodno trajnost ali celo večnost. Na podoben način je napisana tudi knjiga

*Nikjer* (Nulle part, 2005), svojevrstno nadaljevanje *Hammerklavierja*. Leta 1999 je izšel njen prvi »pravi« roman *Obup* (Une Désolation), ki mu je leta 2003 sledil *Adam Habberberg*. Tačas pa je prava uspešnica njen zadnji roman iz leta 2013 *Blagor srečnim* (Heureux les heureux). Nekateri med romane, ali vsaj prozo, štejejo tudi tekst *V saneh Arthurja Schopenhauerja* (Dans la luge d'Arthur Schopenhauer, 2005), napisan v obliki monologov štirih oseb, ki je doživel silovit uspeh tudi na odru, npr. v režiji slovitega, zdaj že pokojnega nemškega režiserja Jürgena Goscha. (V *Heureux les heureux* je takšnih monologov že 21, oseb pa le nekaj manj, kar prej ali slej obeta ugledališčenje.) Skratka: dovolj priložnosti tudi za slovenske založnike ter prevajalke in prevajalce, nadarjene za jezikovno tankočutnost.

#### FASCINACIJA S SARKOZYJEM KOT POSLEDICA NESPREJETOSTI V FRANCIJI?

Y. R. je za množično občinstvo prava boginja sodobnega gledališča, po drugi strani pa jo t. i. kritični establišment včasih prav surovo zavrača. Še posebej dinamična in zapletena pa so njena razmerja s francosko kritično, medijsko in intelektualno sceno. Pretirano bi bilo sicer reči, da je Francozi nekako ne marajo. Pred blagajnami gledališč, ki uprizarjajo njene igre, se tudi v Parizu vijejo enako dolge vrste, če ne še daljše, kot v drugih evropskih velemedstih. Je pa res, da je že omenjenega »vihanja nosov« tam še nekoliko več kot drugod in da je pogosto pospremljeno s slavnim vzklikom kralja Ubuja. In res je tudi to, da je ne igravo v Comédie-Française (kot npr. drugo zvezdo sodobne francoske dramatične Marie NDiaye) in drugih nacionalnih gledališčih, temveč pogosto v zasebnih produkcijah. Igrali pa so jo npr. v Royal Shakespeare Company, v Teatru Starem v Krakovu, v Katona József Színház u Budimpešti, v dunajskem Burgtheatru in drugih velikih umetniških gledališčih po vsem svetu. Spomnim se njenega intervjuja v *New York Timesu* ob izidu knjige *Kako poveš, kar si odigral* leta 2011; v njem je veliko govora prav o pogovorih za uprizoritev v najstarejšem francoskem nacionalnem gledališču. A iz tega, kolikor vem, ni bilo nič. Krstna uprizoritev je bila tudi tokrat v Berlinu, v Deutsches Theateru, v režiji Stephana Kimmiga (2012), medtem ko je bila francoska premiera v Théâtre Liberté v Toulonu v režiji avtorice šele 11. marca letos. Francoska gledališča imajo torej nekakšne težave z Yasmino Reza (ona z njimi manj, ni ji treba, da si beli lase zaradi njih, čeprav jim rada tu in tam pove kako pikro in bolečo), njena mednarodna slava jih prej moti kot navdušuje (pa je že dve desetletji edina sodobna francoska avtorica, ki jo redno uprizarjajo po vsem svetu, edini francoski globalni gledališki fenomen in »artikel«, prva po Koltěsu, čeprav ima Francija, da ne bo nesporazuma, veliko zelo dobrih dramatikov), kritiki so z njo ostri od samih začetkov, čeprav je hkrati pobrala vse možne nagrade, o njenih dramah pa potekajo seminarji tudi na Sorboni, v družbi z Beckettovimi. (»Nič naju ne povezuje,« odgovarja avtorica na novinarska vprašanja, »Beckett je slepa ulica«, dodaja, »no ja, mogoče je pa to, da oba v dramah iščeva metafizičnega človeka.« No ja.). Toda kritiki so vzvišeni tudi drugod, na primer v Nemčiji, pa tudi v Sloveniji ni drugače. Povedal sem že, da ji radi očitajo konservativna ali celo reakcionarna stališča, in sicer zaradi njene kritike nekaterih histeričnih fenomenov modernosti, na primer njene ultimativne sle po nenehnem razvoju in napredku, njenega brezglavega drvenja v nikoli dospelo »prihodnost«, pa njene ignorance tradicije, kulture,

še posebej tudi ljudi, starih, bolnih in na vse druge načine izločenih iz središča družbe, med njimi seveda tudi takšnih, ki modernosti v apriornem smislu ne sprejemajo, se ji po bernhardovsko upirajo, a le z besedami, z jezikom, to jim edino še preostane, kajti za kake nove barikade nimajo več moči. Prav ta njihov diskurz kritiki pogosto enačijo z avtoričinimi osebnimi stališči, čemur se Reza spet silovito upira, tudi v drami *Kako poveš, kar si odigral*.

Odnos francoske javnosti do Yasmine Reza pa se je močno zaostril po objavi njene knjige *L'aube, le soir et la nuit* leta 2007 (zasilno prevajam kot *Ob zori, zvečer in ponoči*; nemara bi šlo tudi *Od zore do mraka?*). Yasmina Reza se je odločila, da bo v letih 2006 in 2007 iz neposredne bližine, resnično od zore do mraka in pogosto še čez, spremljala volilno kampanjo francoskega konservativnega politika in tedaj notranjega ministra Nicolasa Sarkozyja, ki je bil potem maja 2007 tudi izvoljen za novega francoskega predsednika, tudi zaradi preočitne »brezbarvnosti« njegove socialistične tekmice Ségolène Royal. Nicolas Sarkozy je bil tisti notranji minister, ki je leta 2005 surovo obračunal z demonstranti, pretežno priseljenci ali njihovimi potomci, v revnem pariškem okraju Argenteuil; zmerjal jih je z »gangsterji« in »sodrgo«, v policijskem nasilju sta dva demonstranta umrla itn. Njegova predsedniška kampanja je potekala v duhu radikalnega antikomunizma, obračuna z dediščino leta '68 in nove desne ideologije. Ne le za Francijo, tudi za vso Evropo je bil njegov predsedniški mandat pravi kulturni šok. »Mi, moderni reakcionarji,« je rohnel v kampanji, »zahtevamo, da se ukine [...] vsako obliko možnega komunizma [...], ki je generično ime našega poraza in celo našega izginotja...« Kot da bi bil komunizem v Franciji res kdaj na oblasti. Še pomnimo, da je rekel tudi tole: »Če vas to veseli, lahko študirate starejšo književnost, ne morete pa pričakovati od države, da vam bo ta študij plačala.« Sarkozy pa je bil tudi prvi francoski predsednik – potomec nefrancoskih staršev (madžarsko-grškega porekla), kar še posebej fascinira Yasmino Reza, ki, kot vemo, tudi sama živi isti »problem«. Tudi v Sarkozyjevi vladi je bil velik delež ministric in ministrov potomcev priseljenih staršev oz. s privzeto francosko nacionalno identiteto. Reza se je s knjigo dokončno politično opredelila in profilirala tudi v civilnem smislu. To samo po sebi ni nič nenavadnega, v francoski kulturi je tradicija, da se umetniki in intelektualci umeščajo k tej ali oni politični grupaciji ter jo včasih tudi strastno zagovarjajo. Problem je v sami knjigi, ki je brez vsakršne kritične (samo)refleksije. Iz navidezno »nevturalnih« zapiskov pa veje ena sama fascinacija s Sarkozyjem kot osebo in kot politikom; v njih ni besedice o kakršnih koli demonstrantih, poroča le o pogrebu policista, ki je prav tako izgubil življenje v neredih, vsi drugi pa so samo surovi glasovi iz daljav, z ulic, onstran trdno zapahnenih oken, v fokusu in v soju luči pa je ves čas samo mali Veliki On kot odločni izvršitelj neke nove zgodovine. A zdi se, da si je Yasmina Reza za svojo raziskavo politične moči, kot gesto argumentira sama, izbrala napačnega moža, politika enega mandata. (Čeprav: ni rečeno. Danes, ko tudi v politiki velja pravilo *everybody goes* (v dobesednem smislu: vsako telo, truplo, je primerno), lahko tudi Sarkozy kaj hitro dobi še eno priložnost.) Brez dvoma pa je napisala svojo najslabšo knjigo doslej, od katere se še do danes ni čisto pobrala, knjigo, v kateri najbrž manjka vse tisto, kar lahko preberemo v neki drugi knjigi – *Ime česa je Sarkozy?* Alaina Badiouja, pa še kaj. Knjigo, za katero bi bilo bolje, če sploh ne bi bila napisana.

**NAS PRIVLAČI PODOBNOST ALI RAZLIČNOST?**

Zakaj igralci tako radi nastopajo v igrh Yasmine Reza, zakaj se v njih počutijo kot na svojem terenu, kot doma? Njihov najpogostejši komentar je: »To je tako dobro napisano!« Zakaj jo radi uprizarjajo tudi nekateri najboljši sodobni režiserji? Dobro, nekaj snobizma je tudi zraven, gotovo, kajti dobro je imeti na svojem seznamu svetovno znano karizmatično avtorico ostrega jezika in peresa. A česa takega ne bi mogli reči npr. za Jürgena Goscha, ki je ustvarjal povsem samosvoje, po eni strani izrazito avtorsko, po drugi pa silovito moderno gledališče brez iskanja kakršne koli javne pozornosti. Tudi Luc Bondy, za katerega je Reza napisala *En španski komad* po naročilu, ali Krystian Lupa, ki je potem isti komad režiral v Varšavi v paru z *Utvo* Čehova, nista ravno snoba. Te tri režiserje navajam, ker so ponudili radikalno drugačna odrska branja Yasmine Reza, branja, ki se niso ustavila pri komedijski všečnosti in igralski bravuroznosti, temveč so vrtala globlje, v družbenem in eksistencialnem smislu, ter ustvarila presenetljivo dramske in tudi precej resnobne uprizoritve, mnogo bližje Beckettu kot bulvarju. Omogočila jih je večslojnost njene dramske strukture (in pisave). Če si spet pomagam s primerjavo: kot Čehov, bran skozi Becketta, kot Bernhard, osvobojen srda in poplavljen z melanholiijo. Yasmina Reza se rada pogosto šali in njene šale so hudičevo dobre, toda to so šale iz neposredne bližine smrti, to je smrtno resen humor, ki vedno za trenutek zaledeni dih. Vse to je napisano z domišljeno jezikovno ekonomijo, ki zavrača vsako stransko fabuliranje in je ves čas osredotočena na bistveno. Zato so vse njene drame napisane za en dih, v njih ni odmorov za gledalce, treba jih je použiti in doživeti v enem kosu. Tu je potem še njen absolutno briljanten smisel za oblikovanje oseb in za njihovo karakterizacijo. Tudi svoje osebe gradi Reza izključno z jezikom, kajti drama, pravi sama, ni »pripovedovanje zgodb, temveč kritika bivanja.« Kot pri Čehovu. Modele za svoje osebe vedno poišče (oziroma najde) v življenju, vendar pa jih ne posnema, temveč ustvarja na novo, jim podeli novo življenje. Z njimi se ne poistovetimo, ker bi nam bile enake ali podobne, temveč prav zato, ker so drugačne, ker so vedno tisto drugo, drugačno in tudi nekoliko tuje, celo grozljivo v našem življenju. Smejemo se, da bi potem zamrznili v strah. Pa kljub temu njene drame niso nikakršni filozofski in intelektualistični konstrukti, temveč izjemno živi dogodki, ki plenijo našo privrženost z neposrednostjo, pa tudi s številnimi kulturnimi referencami. Po njih smo potešeni tako čustveno kot intelektualno.

**REZINA NOVA FAZA?**

Za malo osebno zaslugi si štejem, da sem v slabih desetih letih kot gledališki ravnatelj uprizoril kar pet iger Y. R., čeprav sem moral včasih preslišati tudi kak ugovor. Po »ART«u leta 1998, v režiji Žarka Petana (predstava je, če vem prav, še vedno občasno na sporedu, nabralo se je že preko 200 ponovitev),

## REZA JE KOT ČEHOV, BRAN SKOZI BECKETTA, KOT BERNHARD, OSVOBOJEN SRDA IN POPLAVLJEN Z MELANHOLIJO; NJENE ŠALE SO HUDIČEVO DOBRE, TODA TO JE SMRTNO RESEN HUMOR, KI VEDNO ZA TRENUTEK ZALEDENI DIH.

smo v Mali drami uprizorili še *Naključnega človeka* (2000; Zvone Šedlbauer), *Tri verzije življenja* (2002; Boris Cavazza) ter *En španski komad* (2005) in *Boga masakra* (2007; oboje v režiji Janusza Kice), se pravi, skoraj vse, kar je napisala. Neuprizorjena je v Sloveniji ostala le monološka komedija o filozofiji *V saneh Arthurja Schopenhauerja*, morda še kak manj odmeven tekst (npr. *Une lumière*, 2006), pa seveda njena zgodnja besedila, za katera je spričo kontinuirane nove produkcije zmanjkalo časa. Ugotavljam, da smo jo igrali celo večkrat od npr. mojega »najljubšega« avtorja Thomasa Bernharda (štiri uprizoritve v približno istem obdobju, v načrtih pa jih je bilo še nekaj), ali od slovenskih »hišnih« dramatikov, npr. Jovanovića in Zupančiča. Mimogrede: Reza je gotovo Bernhardova »sestrska duša« (ironično poimenovanje iz *Kako poveš*), še boljše: njegova pisateljska »hči«, sama to priznava. Prav tako ugotavljam, da je *Kako poveš, kar si odigral* prva igra, ki jo je Yasmina Reza napisala in objavila po *Bogu masakra*. Se pravi, kar pet let brez novega gledališkega besedila. V tem času je napisala še scenarij za film *Masaker*, ki ga je 2011 posnel Roman Polanski, to pa je doslej edini primer, da je dovolila filmsko ekranizacijo svojega dela, čeprav je bilo povpraševanje menda ogromno in ponudbe za odkup pravic astronomsko visoke. Pet let je dovolj časa, da so mnogi pričakovali nekaj drugega in drugačnega. Delno so to dobili, delno so se ušeli in so zdaj na veliko »razočarani«. To sploh ni drama, se pridušajo in imajo prav. Lahko trditeve še zaostriamo in rečemo: *Kako poveš, kar si odigral* sploh ni gledališče, vsaj v pretežnem delu ne. Kaj pa je potem? Proza? Literarni dogodek? Resničnostni *talk show*? Še ena izmed »postdramskih« variacij? Nekatere spremembe v pisavi so opazne ob prvem branju. Besedilo ni tako komedijsko kot njene prejšnje igre, kolikor pa v



Prizor iz uprizoritve *Kako poveš, kar si odigral* v SLG Celje: igrajo Pia Zemljič, Vojko Belšak, Renato Jenček in Minca Lorenci.

njem humorja, je jedek in skoraj nihilističen (Aleš Berger mi je po prvem branju rekel: »žleht«), beckettovsko peklenski in cioranovsko temen (Cioran je živel v njenem neposrednem sosedstvu na bulvarju Saint-Germain; avtorica rada pripoveduje, kako ga je še kot mladenka nekoč opazila na ulici, malo pred njegovo smrtjo, a ni imela korajžje pristopiti in ga ogovoriti). Vendar pa glavna oseba drame nikakor ni Cioran, temveč je to ženska, ki ji je ime Nathalie Oppenheim in je pisateljica. Ženske dobivajo opaznejše vloge v njenih igrh od *Enega španskega komada* dalje, prej so bili njihni protagonisti skoraj izključno moški. Zreli, premožni, dobro situirani moški iz srednjega ali zgornjega srednjega razreda, nekoliko konservativni intelektualci v primežu nenadne življenjske krize, ki jo sproži kak banalen dogodek. Tudi njihni dosedanji »pisateljski« liki so bili moški (npr. v *Naključnem človeku* ali v romanu *Adam Haberberg*). Pišem kot moški, je nekoč izjavila, kar pomeni, da svoje misli in svoja občutja lahko zaupam le moškimi. Kako torej piše Yasmina Reza skozi ženski pogled? Je *Kako poveš, kar si odigral* avtobiografska drama? Nov žanr, nemogoč žanr? Gotovo lahko v liku Nathalie Oppenheim odkrijemo marsikatero misel ali značajske poteze, ki bi jo mirno pripisali tudi avtorici. Ko govori o svojih razmerjih s kritično javnostjo, se zdi, da Reza ne piše več s črnim, temveč z grenkim pelinom, tudi dogodki iz njenega življenja zadnjih deset let odmevajo v dramo, tudi Sarkozyja bomo našli, če bomo dovolj vztrajno luščili čebulo teksta (navsezadnje je Sarkozy svojo politično kariero začel kot »podeželski« župan mesta Neuilly-sur-Seine). (Spet oklepaj: v krstni uprizoritvi v berlinskem Deutsches Theateru je igralka Corinna Harfouch pri oblikovanju glavne osebe precej očitno »posnemala« avtorico drame, tudi s kostumom, in sploh je bila ta uprizoritev polna t. i. »internih šal«, ki jih razumejo le posvečeni – za lik lokalnega kulturnega organizatorja je kot model menda služil kar intendant gledališča, igral pa ga je njegov sin, in še kaj; nisem prepričan, da je to najustreznejše branje tega besedila, a kakšno »interno« šalo smo si kajpak privoščili tudi mi.). Skratka, precej stvari je v tej igri drugačnih, je pa tudi kontinuiteta.

**ZRCALO V ZRCALU**

Po zaslugi prevajalca Aleša Bergerja in slovenskega jezika se v prevodu naslova *Kako poveš, kar si odigral* skriva celo za malenkost širše asociativno polje kot v izvorniku (Comment vous racontez la partie), ne da bi ga prevajalec »dopisoval« ali celo potvarjal. Naslov je nekakšna večkratna zvižaja. Na prvi pogled se nam zdi jasen: na eni strani je igra, poleg nje govor. Kaj še hočemo, to je vendar večinski diskurz teorij in praks gledališča 20. stoletja, nešteto preigran in še večkrat pregovorjen. Toda ta rešitev je v primeru igre *Kako poveš, kar si odigral* nekoliko prenatrjena in nezadostna. Naslov drame je, kot hitro ugotovimo, tudi naslov neke knjige, o kateri slišimo brati, kako podrsava po sprednji polici peugeota 207 in včasih tudi pade pod sedež. Napisala jo je pisateljica Gabrielle Gorn, junakinja romana *Dežela naveličanosti*, ki jo je napisala Nathalie Oppenheim in jo zdaj predstavlja na literarni prireditvi v nekem manjšem mestu pomenljivega

imena Vilan-en-Volèn v francoski provinci ... Knjige, ki »bi jo morali napisati«, meni župan tega mesta, kajti »vse je tam«. Bo že vedel, saj tudi sam nastopa v njej. Neki objekt torej, v katerem je vse in nas to vse tudi ves čas najbolj zanima, toda o njegovi vsebini po logiki drame ne moremo izvedeti ničesar, pa tudi videti tega objekta ne moremo. Je kot tista bela lisa v središču slavne Escherjeve grafike *Galerija slik* (1956), kamor logika pogleda ne seže. Je tam, vendar tam hkrati ni ničesar, zato tudi ničesar ne vidimo. Prazni označevalec. Pogled sam. Ali pa slavni »Mac Guffin« pri Hitchcocku ... Yasmina Reza v dramo – ne brez ironičnih podtonov – navaja izraz *mise en abyme*, ki ga je težko prevedsti, dobesedno: umestitev v središče slike (v brezno); po analogiji z *mise en scène*, ki danes pomeni režijo in prav tako prihaja iz likovnega sveta (Diderot), je pojem v sodobno (likovno) teorijo, ob ogledu Velázquezove slike *Las Meninas*, uvedel André Gide (našel pa ga je v heraldiki). Učinek *mise en abyme* dobimo, če se postavimo med dve ogledali, ki zrcalita drug drugega, tako da se naša zrcalna podoba v ogledalu nešteto krat ponovi, hkrati pa vsakič pomanjša. Pojem se je v času postmodernizma razširil na vse teoretske diskurze, tako da skoraj več interpretacije npr. mišlovke v *Hamletu* brez zvižane strasčenja neukega bralca s to zagonevno pojmovno zvezo (ki nosi v sebi tudi nekaj grozljivega). Je igra v igri, slika v sliki, roman v romanu ... Občutek imam, da bi nam pisateljica Nathalie, ki jo takšne reči, kot pravi, »zabavajo«, lahko marsikaj povedala tudi o pomenih in »skrivnostih« naslova *Kako poveš, kar si odigral*, a kaj, ko je o tem skoraj nič ne vprašajo. Vendar pa: tudi to ni pravi kažipot skozi našo dramo, kajti navsezadnje gledamo in poslušamo pisateljico, ki v provinci zaradi nekega načelnega stališča, morda samo kaprice, predstavlja svojo knjigo, a se sooči s silovito radovednostjo tako imenovane »javnosti«. Se bo še vrnila v Pariz ista, kot je prišla? Se bo sploh še vrnila? V osnovi torej spet preprosta, vsakdanja, že skoraj banalna, »grenko-sladka« človeška zgodba, ki jo je mogoče zlahka prepoznati in se z njo celo poistovetiti – ki pa v svojem skrivnem nedrju vali usodne posledice za življenje.

**ODER NA ODRU**

Največji uprizoritveni izziv nove igre Y. R. je gotovo problem, ki sem ga že mimogrede navrgel: da je *Kako poveš, kar si odigral* drama, ki to sploh noče biti, natančneje, noče biti gledališče. Hkrati pa se skoraj v celoti dogaja prav na odru, ki je bil morda nekoč pravi gledališki oder, danes pa je le še podij za različne prireditve v občinski »večnamenski sali«. Gre za literarni dogodek, za branje odlomkov iz knjige in za pogovor s slavno pisateljico. Za literaturo torej, ki je v *Kako poveš, kar si odigral* brez dvoma glavna »oseba« in, rečeno simbolično, po stoletju in več znova vstopa v gledališče, pa četudi skozi stranski vhod. Gre, skratka, za to, da povemo, in ne da odigramo. Je režiserjeva vloga spet omejena na bolj ali manj spretno organizacijo dogodka? Ker sem občasno tudi nekakšen profesor za teorijo gledališke režije, umetnosti in veščine, ki je stara le nekaj več kot sto let in se nemara že bliža svojemu koncu – mi ob tem pride na misel cel kup

(samo)ironičnih asociacij, s katerimi seveda tukaj ne mislim utrujati, za ilustracijo navajam le eno. Nemški gledališki teoretik Jens Roselt je svoj esej o rojstvu režiserja iz duha 19. stoletja naslovil *Od sluge do despota*. Danes se zdi, da režiser znova postaja sluga, aranžer dogodkov, npr. državnih proslav, ki jih naroča Gospodar (= despot; = kapital). A biti »sluga« tako šarmantne, intelektualno neukrotljive, predvsem pa neskončno talentirane dramatičarke, kot je Yasmina Reza, ni težko. Režiser se ob inscenacijah sodobnih dramatikov pogosto počuti kot delavec v težki industriji, ko pa dobi v delo Yasmino Reza, je to kot nagrada v obliki potovanja okrog sveta s čezoceansko ladjo iz starejših časov. Počuti se kot gospod, kar danes ni malo. Njena dramska pisava je v resnici daleč od »despotizma« govornice, temveč je nežno tkanje in krhka struktura, ki čaka, da jo režiser in igralci dopolnijo s čvrstejšo gradnjo. Kot sem že povedal, nastopajo v njenih igrah najboljši igralci današnjega časa po vsem svetu; pomembno je, da so s to priložnostjo končno »nagrajeni« tudi igralci celjskega gledališča. Navedel sem tudi nekaj pomembnih režiserjev, ki so jo doslej uprizarjali, a zdi se, da čas režije za drame Yasmine Reza šele prihaja. Če je bilo prvo obdobje njenega uprizarjanja predvsem »igralsko« in če so jo vmes v svoje krepjle vzeli dramaturgi, teoretiki, univerzitetni profesorji in študenti primerjalne književnosti, pa mora v prihodnje svoje povedati prav režija. Kot režiser sem bil vedno precej izbirčen, a zdi se, da režije katere koli drame Yasmine Reza ne bi nikoli zavrnili. Kot se ne zavrne Čehova, Shakespeara ali Bernharda.

### REZINA PREDZGODBA

Y. R. se je rodila 1. maja leta 1959 v Parizu. Njen oče, rojen po prvi svetovni vojni, je bil judovski emigrant, doma iz Moskve. Njegova družina sicer izvira iz Samarkanda, po revoluciji pa so najprej bežali v Berlin, nato v Pariz. Eno leto so bili internirani v taborišču Drancy, deportaciji pa so se izognili, ker so jih zaradi orientalskega priimka imeli za muslimane. Kljub poklicu inženirja je bila očetova prva ljubezen glasba, še posebej Beethoven. Tudi mati Yasmine Reza je bila glasbenica, Judinja, rojena v Budimpešti. V Pariz je pribežala preko Ženeve. Bila je violinistka v orkestru, menda premalo talentirana za solistično kariero. Paradigmatica (judovska) zgodba 20. stoletja, torej. Neizbežno vprašanje identitete. Kdo sem? Judinja, seveda. Perzijka? Francozinja, brez dvoma. Že kot otroku ji je oče bral francoske knjige (Hugoja in La Fontaina) s posebno ljubeznijo, pripoveduje danes Y. R. (ima še brata, glasbenika, in sestro, psihologinjo). Francoščina je jezik države, ki nas je sprejela, ki je postala naš dom in domovina, zato veljata francoščini naše najvišje spoštovanje in ljubezen, ji je govoril oče. To je zdaj naš jezik, naša »hiša biti«. Poglejte to



mesto, otroci, je skozi okno pokazal na Pariz, najlepše mesto na svetu. Zgodovina te dežele je zdaj tudi naša zgodovina ... Zato Yasmina Reza nerada govori o svojem izvoru, o svojih koreninah, kot to imenujejo novinarji. Že samo vprašanje namreč pogosto vsebuje diskriminacijo in je prikrita oblika rasizma. Je samo Francozinja, francoska pisateljica, čeprav je ravno (nacionalna, kulturna, jezikovna ...) identiteta njena središčna tema. Vprašanje je izpostavila tudi v knjigi o Sarkozyju, ko piše o enem njegovih »najboljših« govorov (12. aprila 2007). Takrat je Sarkozy govoril prav o svojih imigrantskih koreninah in pribil, da biti Francoz ni vprašanje rase, porekla, izvora, staršev itn., biti Francoz enostavno pomeni biti ponosen, da si Francoz. Žal Yasmina Reza nič ne reče o tistem delu Sarkozyjevega govora, v katerem je današnjim priseljencem zabrusil, naj se vrnejo, od koder so prišli, če ne ljubijo Francije in če ne čutijo ponosa, da so Francozi. Jezik, to

je, kar me določa, to je moja identiteta, meni Reza. Moja širša družina res živi neke daleč v Iranu, vendar govori jezik, ki ga ne razumem, prav tako oni ne razumejo mojega. Wittgenstein kot čista esenca – in izbira.

Oče je brez dvoma osrednja osebnost njenega otroštva, zato naj za konec povem še zgodbo, ki jo je zapisala v proznm prvcu *Hammerklavier*. Povzemam: Nekega februarjskega dne 1987, pripoveduje pisateljica, bila sem še povsem neznanca, sva z očetom kosila v restavraciji. Malo prej sem kupila izvod svoje prve knjige (verjetno *Pogovori po pogrebu*) in vanj napisala posvetilo za njegovega prijatelja. Po kosilu se je oče ponudil, da me pospremi do doma. Hodiva po ulici, nasproti pa nama prihaja moški v sivem, nekoliko prekratkem plašču. Poglej, kdo gre tam, reče oče, medtem ko jaz v moškem prepoznam Raymonda Barra (ministra v francoski vladi, sicer pa bivšega premierja in sploh uglednega konservativnega politika z dolgoletno kariero). Moj oče ga gotovo še nikoli prej ni srečal, a se je napotil proti njemu in ga iznenada ogovoril: *Gospod minister, dovolite da vam predstavim svojo hčer Yasmine, veliko pisateljico, o kateri govori ves svet* – za podkrepitev pa iz žepa plašča nemudoma izvlekel izvod moje knjige. Bilo mi je neprijetno, ministru sem jecljaje poskušala povedati, da ga je oče najbrž z nekom zamenjal, vendar se ta ni dal. Ali veš, je vztrajal, da je minister velik ljubitelj glasbe, tako kot midva, in začel s svojim sonornim glasom in z lalalaji izvajati Mozartov kvintet K. 516 ... Na začudenje hčere in ljudi, ki so se začeli ustavljati ob nenavadni skupini na ulici, se je Barre že po nekaj taktih pridružil očetovemu petju, da sta v duetu (oče je zraven še dirigiral) in z veliko vznesenostjo, pa tudi tenkočutnostjo odmuzicirala dobršen del Mozartove skladbe. Po »koncertu« sta se rokovala, šla vsak svojo pot in se nikoli več srečala ...

Vsaj zame je to eden najlepših odlomkov iz literature Y. R., ki hkrati izraža vse njene bistvene razsežnosti. To je Yasmina Reza, iz takšnih naključnih srečevanj pa nastajajo tudi njene drame. Vse drugo je znano. Nekaj tega sem poskušal povzeti v tem povzetku, že en klik na *Wikipedijo* pa odpre »linke« do vseh relevantnih, nemalokrat tudi protislovnih dejstev v zvezi z njenim delom in življenjem. Vemo, da je sprva študirala sociologijo in gledališke vede, se neuspešno poskušala vpisati na konservatorij (ni opravila sprejemnih izpitov), se potem pri Jacquesu Lecoqu usposobila za igralko (kar v resnici nikoli ni želela biti, pravi), nekaj sezon igrala v Molièrovih, Marivauxovih in igrah sodobnih avtorjev, z možem posnela nekaj eksperimentalnih filmov in uspela s prvim komadom, *Pogovori po pogrebu*, 1987. Od takrat je »samo« pisateljica. Od takrat jo vsi poznamo, nekateri žal z malo zamude. ■

## AMPAK

### VNOVIČNI POZIV JOŽKU RUTARJU BO SLAVC ZAPEL NOVO ALI STARO PESEM?

Kljub dvakratnemu pozivu Jožko Rutar, direktor Slovenskega filmskega centra (SFC), javnosti še ni seznanil z naslednjimi podatki, ki so javnega značaja:

- Koliko denarja sta Filmski sklad in njegov naslednik Slovenski filmski center (SFC) vsega skupaj prejela kot solastnika filma *Gremo mi po svoje?* Po pisanju *Financ* je bilo tega denarja precej manj, kot bi ga moralo biti po izstavljenih računih.

- Na spletni strani ni objavil tistih postavk proračunov vseh celovečernih filmov, ki jih je SFC sofinanciral v obdobju 2011–13 ter Filmski sklad v zadnjih petih letih delovanja. Ob svojem odhodu z mesta v. d. Rutarjevega predhodnika sem Rutarju namreč zapustil sklep (kopija se nahaja v uredništvu *Pogledov*), ki ga je potrdil tudi svet SFC, po katerem bi moral Rutar narediti transparenten pregled proračunov za slovenske celovečerne filme v obdobju 2006–10.

Rutarja še enkrat pozivam, naj to naredi. Hkrati pa apeliram na filmsko skupnost, ki kandidira za javna filmska sredstva oziroma jih prejema, naj se aktivno vključi v to debato, ki kaže na odnos SFC do javnosti. Slovenska filmska skupnost se bo le s težavo še kdaj pritoževala nad pomanjkanjem finančnih sredstev, če v tako spornih primerih komuniciranja SFC, ki ima odgovornost do javnosti, ne povzdigne tudi svojega glasu in ob tem ne zahteva razjasnitve situacije in pojasnitve dejstev.

**dr. Samo Rugelj, publicist in založnik**

### ODGOVOR GREGORJU ŠTIBERNIKU, DIREKTORJU AIPA KO, NA KOMENTARJE NAJINEGA RAZMIŠLJANJA O CELOSTNI UREDITVI FINANCIRANJA AV-SEKTORJA V SLOVENIJI

Ker ste se osredotočili na polemiko pobiranja in razdeljevanja avtorskih nadomestil za kabelsko retransmisijo, ki bi morala postati eden od treh stebrov prihodkov avdiovizualne industrije, bova tudi midva ostala samo pri tem delu pričakovanih sprememb.

Najprej pojasnilo, da v krovnem evropskem združenju neodvisnih AV-producentov CEPI, katerega član je GIZ SNAV, primerjamo prakse vsake države in vsakokrat naletimo na veliko začudenje ostalih članov, ko razlagamo naše stanje.

AGICOA je svetovna KO organizacija, ki štiti vse ameriške studie in večino evropskih producentov iz držav Evropske

unije. Z njo imajo podpisane sporazume skoraj vse države z redkimi izjemami, kjer ameriški repertoar plačujejo neposredno, npr. Anglija, Švica, Italija. Preko nje so na podlagi predvajanega repertoarja upravičeni do nadomestila za kabelsko retransmisijo. Vse ostale države tako ali drugače sodelujejo s to organizacijo.

Ne poznava točnih števil, koliko producentov in koliko sredstev je bilo v letih do 2010 razdeljenih preko AGICOA v Sloveniji, zato o pavšalnih in površnih ocenah, da so bili to štirje producenti, ne bi sodila. Vsekakor pa je iz zelo transparentnega poročila, ki ga je poslala AGICOA, pri izplačilu producentom, ki imajo tam prijavljen repertoar, jasno vidno vsako predvajanje ter RTG (*rating*) predvajanja za vsako delo posebej.

Tu pa trčimo ob bistvo našega pojmovanja kolektivne organizacije:

- zastopanje konkretnega repertoarja vsakega producenta;

- jasen in točen pregled predvajanja vsakega avdiovizualnega dela in RTG tega predvajanja;

- točna cena vsake RTG točke, za izplačilo.

Na podlagi tako jasne razdelitve je bilo razvidno, da je vrednost ure programa s povprečnim RTG 12 odstotkov (ciljna skupina: 4+), ki jo je izplačala AGICOA, več kot 600 evrov za leto 2009.

Neodvisni producenti znotraj GIZ SNAV bi radi videli, da bi bila vrednost RTG točke za kabelsko retransmisijo še večja oz. primerljiva z ostalimi državami, kajpak upoštevajoč BDP in velikost države. Seveda pa bi bilo to možno samo z realno večjo tarifo proti kabelskim operaterjem, ki jim AIPA že v osnovnem sporazumu o Tarifi priznava 80-odstotni popust (!!!) od realne tarife. Nižji stroški poslovanja KO (AIPA) so v tem oziru sicer manjši problem v primerjavi z izgubljenimi sredstvi zaradi velikega popusta, a vseeno niso nezanimarljivi.

Kolektivna organizacija (KO), ki štiti avtorje (ti pa so po zakonu prenesli s pogodbo pravice na producenta, kot to določa tudi ZASP), se mora v osnovi boriti za več slovenske AV-produkcije, da bi se čim več sredstev lahko razdelilo v Sloveniji in se jih proporcionalno čim manj poslalo na tuje KO (kot je AGICOA). Realno je, da je predvajanega tujega repertoarja v slovenskih kabelskih in IPTV omrežjih velika večina – več kot 70 odstotkov, in da bo treba nadomestila za ta repertoar poslati producentom/avtorjem v tujino, kar pa,

zanimivo, AIPA vztrajno ignorira že vrsto let. Tudi v poročilu za 2013 ni tega stroška, ki pa ga bo morala za vsa leta nazaj nekega dne poravnati.

Prepričana sva, da bi vsi slovenski producenti želeli, da se pri nas pobrana sredstva najprej razdelijo v Sloveniji, nato pa se preostanek, glede na dogovor s tujimi krovnimi organizacijami, pošlje v tujino za razdeljevanje med tuje imetnike pravic. Zato nočeva, da se razume zagovarjanje AGICOA ali SAZAS kot naše poslanstvo. Res pa je, da so to KO, ki imajo daljšo tradicijo pobiranja in razdeljevanja sredstev ter dorečena natančnejša pravila. To je tudi naša želja v bližnji prihodnosti.

Samo za primerjavo: AGICOA razdeli letno okrog 140 milijonov evrov in ima 9 odstotkov stroškov, AIPA pa je prvič v treh letih razdelila okrog 1,5 milijona evrov in ima 23 odstotkov stroškov na leto. Razumemo porodne krče in neurejeno predhodno stanje, vendar se ne strinjamo z razdelilnikom in višino namenjenih sredstev avtorjem in soavtorjem ter imaginarno stimulacijo iz naslova raznolikosti evropske kulturne identitete.

Če bi AIPA upoštevala osnovno tarifo v sporazumu s kabelskimi operaterji, bi lahko pobrala več kot 16 milijonov evrov na leto, kar pomeni 43.000 evrov za razdelitev na dan, v povprečnem dnevu pa je v Sloveniji približno 275 RTG točk, kar pomeni, da bi imela lahko ura programa vrednost 1.800 evrov. To pa so številke, s katerimi bi lahko malo večji slovenski producent posnel že novega pilota za slovensko nadaljevanko, razdelan scenarij za celovečerni film ali pa celo predstavil izviren TV-format. Lahko se sredstva tudi razdelijo med avtorje in soavtorje, le da bomo na ta način ostali na istem, kot smo trenutno, ko se vrtimo kot mački okrog vrele kaše, kdo bo investiral v slovenske AV-programe, in bodo kupljeni tuji programi vedno ostali boljši in cenejši.

Tema kabelskega nadomestila, ki ga lahko pobirajo radiodifuzne organizacije, je popolnoma ločena tema od zgoraj opisanega in bi to raje prihranila za drugo razlago, ker je trenutno stanje pri obveznem kolektivnem pobiranju, kar zagotavlja AIPA, šele v začetni fazi in bodo kabelski/IPTV operaterji imeli še veliko povedati.

Za vse podrobnejše razlage in komentarje naše ideje sva vedno na voljo, lahko tudi s formalističnim pristopom naštevamo vseh veljavnih zakonov in odločb, ki so bile na to temo v zadnjem času izpisane, lahko javno ali pa kakorkoli drugače.

**Andrej Kregar in Matjaž Žbontar**



● ● ● KNJIGA

## Odgovornost, odgovornost

ROBERT SIMONIŠEK: **Soba pod gradom.** Zložba Litera (zbirka Piramida), Maribor 2013, 265 str., 24,40 €

Robert Simonišek, avtor treh pesniških in ene kratkoprozne zbirke, v svojem romanesknem prvencu ohranja v njih zastavljeno pisavo, temelječo na refleksiji, eksistencialni analizi.

V nasprotju s trendi v sodobni slovenski romaneskni pisavi (Skubic, Vojnovič, Lainšček, Jančar ipd.), ki kažejo precej zgodbene dinamike, je roman *Soba pod gradom* s svojimi filozofsko-esejističnimi težnjami sila upočasnen in zato izstopajoč. V dogajalnem okleščanju, ki obenem zrcali junakov notranji svet in »spleenovsko« vzušje celote, ter v izbiri eksistencialno izzvanega junaka spominja na začetek slovenskega modernega romana (npr. na Zupanovo *Potovanje na konec pomladi* ali Smoletov roman *Črni dnevi in beli dan*).

Osrednji lik romana, »mladenič srednjih let«, Peter Mrak, pisatelj in priložnostni novinar, je namreč obojavljiv, z bivanjsko stisko zaznamovan protagonist, za katerega je, povsem skladno z duhom časa, še najbolj gotova – negotovost: »Trenutno je vse odprto in nič ni zagotovljeno.« Poleg očitne begotnosti, izkoreninjenosti, ki jo signalizira tako Mrakova brezdornost, do kraja prignana z nastanitvijo v hotelu, kot tudi brezdržinska (smrt staršev in nezmožnost partnerske zveze), protagonisto neolovljivo, nedoločno istovetnost eksplicitno ponazarja tudi njegovo ime, ki je v romanu večino časa neizpisano, ujeta le v začetnicah P. M., pri čemer izmuzljivost njegove identitete dodatno podčrtuje v hotelu pomotoma zamenjana osebna izkaznica.

P. M. se namreč na začetku romana iz središča, Ljubljane, preseli na obrobje, v manjše mesto, bržčas Celje, kjer si, v želji, da bi državi čim prej odplačal dolg, poišče novo službo in se začasno nastani v hotelu, kjer po spletu naključij ostane vse do konca romana.

Selitev v novo okolje in srečanje z bivšim sošolcem s fakultete, s katerim hočeš nočeš ponovno naveže stike, sprožita plaz protagonistovih spominov, refleksij. Njegovi preudarki o svetu so predvsem odziv na dogajanje v državi, ki močno spominja na nedavno zunajliterarno vstajniško stvarnost. Eden glavnih »režiserjev« družbenopolitičnega življenja v regiji je prav protagonistov sošolec Mirt, ki želi v družbeno akcijo za vsako ceno vključiti tudi Mraka, ta pa sodelovanje zavrača, saj v teh kolektivnih gibanjih prej kot iskrene namene prepoznava gnile temelje in nepošteno vzgibe njenih izvajalcev (ob tem sošolca vse jasneje uzira kot prototip povzpetniškega, svetohlinskega, oportunističnega in predvsem manipulativnega vstajnika).

Drugi niz spominov in refleksij je vezan na njegovo bivšo ljubezen, likovno umetnico Ano, s katero že več let ni bil v stiku. Nenehno jo primerja s sedanjo partnerko, poslovniko Nežo, ki je njeno pravo nasprotje, ženski sta si kot »Chagall proti Chanelu«. V razmišljanju o nekdanjem in sedanjem partnerskem odnosu je protagonist razumski in posledično preračunljiv. »Skrajni minimalizem čustev« deluje sterilno. Po drugi strani pa protagonista »ljubezenska« tehtanja in njegovo »samo-analiziranje, s katerim praska po mehuru duše,« pravzaprav prerašča vprašanje ljubezenskega, partnerskega življenja. Bivanjsko trdnost pač mora najprej vsak poiskati sam, v sebi.

Mrakove misli obseda razglabljanje o (izgubljenem) času, umetnosti, življenju in smrti. Še zlasti v pogovoru z ostarelim univerzitetnim profesorjem, s katerim ga družni umik v notranjo resničnost in občutek tujstva v sodobnem svetu: »Znova si je lahko pritrtil, da je sanjaštvo njuna skupna lastnost, da sta oba primerna za neko drugo dobo ...«

Simonišek je v liku P. M. -ja po eni strani upodobil tipičnega predstavnika izgubljene, v mnogočem izbrisane generacije današnjih trideset- in štiridesetletnikov, mladeničev srednjih let, ki po razvlečenem študiju, neopaznem slovesu od mladosti šele dobro začenjajo razmišljati o svojem mestu v svetu. Po drugi strani pa je P. M. v želji po dognanju neke višje resnice, opredelitvi odnosa do sveta, svoje umestitve v njem, izjemen in kot tak pravo nasprotje plehki večini, ki ravna po inerciji in naseda vsesplošni družbeni vnemi po radikalnem (in preišljeno zrežiranem) reševanju problemov v državi. V čemer je aktualno angažiran oziroma družbenokritičen.

*Soba pod gradom* subtilno začrtuje, kako protagonistu diagnoza stanja v družbi (državi), spoznanje medijske konstrukcije resničnosti oz. človekove podle narave, njegove eksistence prav nič ne olajšuje. Nasprotno, voljo po spremembi, družbenem delovanju domala izkorenini, v isti sapi upravičujejo svojo letargijo. P. M. naposled privoli v izprijeno logiko države, ki »ga je pravzaprav ves ta čas kot psa dresirala za neko vlogo, ki ni obstajala, in si s tem kupovala mir,« ter brez večjih zadržkov svojo gmotno težavo s pomočjo aktualne partnerke reši s prodajo v dunajski starinarnici kupljene ukradene Groharjeve slike. In tako ničejansko ugotovi – če država ni odgovorna do ljudi, zakaj bi bil odgovoren njen posameznik. Roman se sicer zaključuje z moralno uravnavo, ko slika vendarle na pristane v državnih rokah, vendar mora za to poskrbeti predstavnik starejše generacije, ki počasi odhaja s prizorišča.

*Soba pod gradom* odpira obilico velikih tem, ki jih cepi na aktualno družbeno stvarnost in njene akterje, pri čemer se najgloblje dotakne vprašanja (izgubljene?) odgovornosti – tako posameznika do svojega bitja, sočloveka, družbe in države, kot tudi družbe in države do posameznika.

DIANA PUNGERŠIČ

● ● ● KINO

## Počez in navznoter

**Poti (Tracks).** Režija John Curran. Avstralija, 2013, 112 min. Ljubljana, Kinodvor

Zaradi pogostih stikov, do katerih prihaja med njima, lahko rečemo, da se je med knjigo in filmom spletel odnos, skratka, da imata »razmerje«. Razmerje, porojeno iz privlačnosti in prebujenega zanimanja, iz občutka sorodnosti njunih »duš«, ki pa v procesu svojega udejanjenja nadvse pogosto naleti na ovire. Rekli bi lahko, da gre za v nekaterih primerih celo nadvse zapleteno razmerje. Kot v primeru popotniških zapisov Avstralko Robyn Davidson. Zato nihče ni podvomil v pogum, celo drznost Johna Currana, ki se ni ustrašil silne zapletenosti razmerja med knjigo in filmom v tem konkretnem primeru – zapletenosti, med drugim dokazane v številnih spodletelih adaptacijah.

Nihče ne pozna formule, ki bi zgojavljala uspešnost »prevoda« literarnega dela v filmske podobe. Vemo le to, da dobra knjiga ni zagotovilo za uspeh filmskega projekta in da se dobri filmi lahko posnamejo tudi po »slabih«, neuglednih literarnih predlogah. In da obstajajo dela,

ki se preprosto upirajo prenosu v filmske podobe. Kot na primer *Sto let samote* Gabriela Garcíe Márqueza, ki kljub izjemni priljubljenosti med bralci in želji številnih producentov (na primer Harveyja Weinsteina, razvpitega šefa Miramaxa), še vedno ni našel poti na filmsko platno.

Pretvorbi v filmske podobe so se dolgo časa upirali tudi zapisi Robyn Davidson, prvič objavljeni leta 1977 v reviji *National Geographic* (ta verzija je prevedena tudi v slovenščino, objavljena pa je bila v reviji *Primorska srečanja*, 1998), v razširjeni, knjižni izdaji pa 1980. Vznemirljivo pričevanje o 2700 km dolgi poti od mesta Alice Springs do obale Indijskega oceana, preko ozemlja, ki je »znano le avstralskim domorodcem, aboriginom, peščici belopoltnih naseljencev in redkim popotnikom, ki ga prečijo z vozili«, kot je zapisala Robyn, in preko katerega se je avtorica podala le v družbi štirih kamel in svojega psa, je že v reviji navdušil bralce, še bolj pa knjiga, ki jo je spisal v Londonu, ob druženju z Doris Lessing. Epska razsežnost njenega potovanja, potovanje, ki je bilo tako geografsko kot tudi duhovno, ter izjemna slikovitost pokrajine so zamikali že številne producete, izbrane so bile celo že igralke, ki naj bi upodobile lik popotnice (Julia Roberts in Nicole Kidman, na primer). Toda knjiga se je upirala in se ni pustila ujeti v filmske podobe.

Šele Curran, ki je kot scenarist že imel izkušnje s knjižnimi deli, ki se upirajo pretvorbi v podobe – Michaelu Winterbottomu je spisal scenarij za njegov film *Morilec v meni*, priredbo romana Jima Thompsona –, je ponudil tak scenarij, da so si producenti upali podati se v njegovo realizacijo. Pri pisanju se je očitno jasno zavedal tega, da opis popotniške izkušnje, ki ga podaja zapisana beseda, ne sme preveč dobesedno slediti. Predvsem zato ne, ker gre za opis šestmesečnega potovanja v samoti, potovanja, ki je tako geografsko kot tudi duhovno, zaradi česar je »dogajanje« umeščeno tudi na ozemlje duha, ki se ga v podobe ne da neposredno ujeti. Zavedal se je, da lahko beseda v filmskih podobah uspešno nastopi predvsem skozi dialog, saj monologi prinašajo številne težave, zlasti predolgi. Predvsem pa se je pogumno odrekal temu, da bi rešitev iskal v zapeljivih panoramskih posnetkih čarobne pokrajine. Brez tega seveda ni mogel, ne nazadnje pa bi bilo tudi povsem nesmiselno, da bi se povsem odrekel vizualni impresivnosti pokrajine. Našel je preprosto in domiselno rešitev – oprl se je na »estetiko« fotografij, ki jih je za opremo zapisa v *National Geographicu* naredil njihov fotograf, ki se je Robyn občasno pridružil na poti.

Pa tudi sicer je Curran iskal predvsem tiste rešitve, ki jih ponujajo izrazne možnosti filma. Tako je na primer v poskusu odgovora na vprašanje, ki si ga verjetno zastavi vsak gledalec (ali bralec), namreč »zakaj?«, uporabil tehniko *flash-backov*, s katero je odgovore iskal v preteklosti, predvsem otroštvu. Premišljeno pa se je lotil tudi izbora tistega, kar se popotnici zgodi na poti, pri čemer je seveda izhajal iz dejstva, da je njegovo primarno pripovedno sredstvo podoba. Tako je v svoj prevod brez odvečnih monologov lahko vključil tudi širši kontekst te popotniške zgodbe. Preko srečanj z domorodci je na primer v film vpeljal premislek o njihovem današnjem položaju v družbi, ne nazadnje pa tudi o odnosu belopolte večine do svoje dežele in njene zgodovine. Posrečeno nadaljuje tudi premislek o emancipaciji žensk, ki ga je zastavila že avtorica potopisa. Predvsem pa so *Poti* zgodba o posameznikovem odkrivanju samega sebe, soočanju z lastnimi možnostmi in omejitvami. In ne nazadnje nekakšen slavospev odločenosti, da te omejitve izzoveš in jih presežeš. No, zdaj si pa predstavlja

Nicole Kidman ali Julio Roberts, ki s tako popotnico stojita sredi puščave! Prav iz te perspektive se lahko zelo lepo razbere zgrešeno zasnovo predhodnih projektov in nekakšno vizionarstvo Currana, ki je v tokrat res izjemni Mii Wasikowski znal prepoznati tisto igralko, ki uteleša tako eterično krhkost kot tudi zemeljsko robatotost, lastnosti, ki temeljno opredeljujeta avtoričino osebnost. **DENIS VALIČ**

● ● ● KINO

## Skriti obraz latinoljubimca

**Sivolasi žigolo (Fading Gigolo).** Režija John Turturro. ZDA, 2014, 98 min. Ljubljana, Maribor, Kolosej

Čeprav ne gre za člana najtežje kategorije hollywoodskih igralcev, se je Johnu Turturru z njegovo karizmo, vsestranskim igralskim značajem, navsezadnje pa tudi s preišljanim izborom vlog uspelo razviti v enega najbolj prepoznavnih obrazov ameriškega filma. Če je bil v preteklosti predvsem igralska ikona ameriške neodvisne produkcije, v Hollywoodu pa bolj ali manj le občasni turist, ga danes tudi v metropoli filmske industrije vabijo k največjim projektom. Toda Turturrova ustvarjalna osebnost ima še en obraz – tistega, ki filmske podobe ne vidi le kot prostor za udejanjanje lastne izraznosti in interpretativne širine, pač pa tudi kot sredstvo za izražanje (in posredovanje) lastnih (za)misli.

Turturro je namreč eden tistih ne prav številnih ameriških igralcev, ki so z lastnimi filmskimi projekti dokazali, da zanje selitev za kamero ni le stvar prestiža, temveč prej ustvarjalne nuje. Kar dokazuje že s tem, da se kljub intenzivni igralski karieri redno vrača k režiji. In kar je ne nazadnje dokazal že po canski premieri svojega prvencu *Mac* – družinske drame, umeščene v značilno delavsko okolje ameriških urbanih središč –, ki mu je prinesel prestižno zlato kamero, nagrado za najboljši prvenc, saj je ohranil trezno glavo in ni pozabil na to, da mora ideja v tebi najprej dozoreti, da jo moraš dobro premisliti in preišljeno artikulirati ter šele nato pomisliti na realizacijo.

Domnevamo lahko, da prav to predstavlja enega poglavitnih razlogov za tako dolge premore med njegovimi avtorskimi projekti (seveda ob dejstvu, da še vedno daje prednost svoji igralski karieri). O utemeljenosti te domneve pa seveda pričajo tudi sama dela, saj gre – vsaj na prvi pogled – za projekte, ki so si med seboj zelo različni. *Mac*, posnet leta 1992, je bil delavska drama, umeščena v New York petdesetih let, s katero se je lotil teme trka med družinskim in delovnim okoljem ter posledic tega. Leta 1998 je sledila *Illuminata*, kostumska drama o dogajanju znotraj gledališke skupine (na prelomu iz 19. v 20. stoletje), med pripravami na novo predstavo, naslednji film *Ljubezen in cigarete* (Romance & Cigarettes, 2005) pa je celo proletarski muzikal o »nevarnosti« ljubezenskih fantazij.

Kaj pa *Sivolasi žigolo*? Turturro nam znova ponudi nenavadno, nadvse svojsko, a hkrati morda tudi malce robato in neizbrušeno delo. Čeprav se iz te perspektive brez dvoma loči od ostalih del, saj mu manjka tiste preišljenosti in dodelanosti, ki ju sicer premorejo njegovi avtorski projekti, pa v njem ni težko najti številnih elementov, ki ga povezujejo s predhodnimi deli.

Tako je na primer tudi *Žigolo* pravzaprav zgodba o posamezniku iz značilnega delavskega okolja New Yorka, katerega po-



sebnost je ta, da so v njem tudi mali podjetniki, lastniki trgovin, trafik in malih knjigarn, saj ti v razmerju do velikega kapitala, ki obvladuje mesto, niso v prav nič boljšem položaju kot običajni delavci. To je okolje vseh Turturrovih del. In tu vznikne večina vprašanj, na katera Turturo poskuša v svojih delih odgovoriti. Pogosto pa tudi predsodkov in stereotipnih predstav, s katerimi se kritično spopade.

Ena njegovih priljubljenih tarč je na primer mačistična podoba moškega, ki je v tem okolju prevladujoča. Te se je provokativno, skoraj subverzivno lotil že v filmu *Ljubezen in cigarete*, kjer se moški predajajo romantičnim fantazijam in pisanju ljubezenskih pesmi. Nič manj odločno, čeprav ne tako neposredno, pa se te podobe loti tudi v *Žigolu*, zgodbi o moškem po imenu Fioravante, starem prek petdeset let in občasno zaposlenem v neki cvetličarni. Zaradi njegovega negotovega ekonomskega položaja mu prijatelj, navdušujoče neobičajni Woody Allen, ki igra lastnika antikvariata, ponudi, da bi postal njegov zvodnik: razkrije mu, da mu je dermatologinja zaupala svoje fantazije o tem, kako se s prijateljico ljubi z neznanim moškim. Turturo se skozi lik Fioravanteja več kot očitno poigrava s stereotipom mača: težko bi sicer rekli, da je Fioravante lep, a vendar je postaven pripadnik delavskega razreda, torej moški z mišicami, čigar italijansko poreklo namiguje na to, da je v njem nekaj latinoljubimca. Kar sledi je ... povsem nepričakovano: z vpeljavo dermatologinje njegov lik in vlogo, ki mu je dodeljena v družbenem kontekstu, naprej relativizira, nato pa subverzivno razkrije njegov povsem nepričakovani obraz.

Čeprav je *Sivolasi žigolo* morda res Turturovo najmanj dodelano in premišljeno delo, kar mu je očital tudi Woody Allen, pa vseeno premore dovolj kritičnega in hkrati hudomušnega duha ter razločen avtorski podpis, da je ogled filma lahko le v užitek.

**DENIS VALIČ**

### ● ● ● ODER

## Razposajena zabava

**GIOACCHINO ROSSINI: Seviljski brivec.** Dirigent Loris Voltolini, režiser Krešimir Dolenčič. Opera in balet SNG Ljubljana. 22./24. 5. 2014

S premiero *Seviljskega brivca* Gioacchina Rossinija na odru ljubljanske Opere se je izpela še ena vsebinsko slabo zarisana, s štirimi premierami in le petimi drugimi opernimi predstavami na repertoarju več kot skromna sezona. To uprizoritev so na oder postavili mednarodno uveljavljeni in slovenskemu občinstvu že znani hrvaški umetniki, režiser Krešimir Dolenčič, scenografka Dinka Jeričević in kostumografka Ana Savić Gecan. Dejansko gre za repliko predstave, ki so jo isti avtorji leta 2006 postavili v zagrebškem HNK-ju, kjer se izvaja še danes. S svojim pristopom režiser Dolenčič ne kaže pretirane tankočutnosti do čistosti *buffo* sloga, temveč z vrsto dramaturških prijemov in *crescendo* uprizoritev pogosto zapelje celo čez rob burke. To sicer počne spretno, z veliko domišljije, ilustrativno povedno, z jasno razčlenbo situacij in likov ter z dovršeno odsko igro (poudarek je na gestikulaciji, igri telesa, plesnih elementih), v kateri nobenega izmed izvajalcev niti za trenutek ne zanemari. Komunikacija na odru je pristno živahna, mediteransko temperamentna, z veliko hrupa in rajanj, polna duhovitih konfrontacij. Gosto zapolnjujejo mizansceno in čas z drobnimi duhoviti dovtipi (vtisi hoje skozi mesto, ki jih doseže s prestavljanjem dekorja, »preleti« zmedene duhovnice čez oder, piš vetra na

odru in iskrenje strun violine pod lokom don Bazilija, mehka erotika »pevskih vaj« Rozine ...) pa tudi z močnejšimi digresijami (npr. vstopom slovenskega policista z alkotestom za don Bazilija), se Dolenčič vseskozi poigrava in nepopustljivo razbija stereotip operne mizanscene, frontalnega petja, arhetipskih postavitev solistov in urejanja skupinskih prizorov, se temu posmehuje in tako nastavlja ogledalo sodobni percepciji *buffa*. Nastavke takšnega pristopa je zaznati tudi pri funkcionalnem (na način zhibanke-slikanice), prožnem dekorju, še bolj pa pri kostumih, začinjenih z ironijo do glamurja rokokoja, ki pri Rozini, v prizoru strastne predaje ljubljenu Lindoru/grofu Almavivi, vzcveti do bohoto nagazdane krinoline v obliki ogromnega rdečega srca. Rokavico, ki jo s takšnim pristopom na oder vrge režiser Dolenčič, so pograbili tako solisti kot ansambel in se pri tem z različno ekspresivnostjo, vendar vsi po vrsti dobro odzvali.

Dirigentska palčka je bila v rokah dobro znanega Loris Voltolinija. Na splošno solidno pripravljeno predstavo je vodil suvereno, z ustreznimi tempi, zadostnimi *accelerandi* in skrbno do solistov (ena redkih izjem: ritmično majav prvi prizor s Figarom, k čemur sta najbrž prispevala oba s solistom). Kljub temu glasbeni del predstave ni dosegel scenske izvajalske ravni. Razlogi so v malenkostih, ki pa stkejo popolnost, v »drobnih« notah in znakih. Dokaj izčiščeni in prožni igri orkestra, ki ima pri tej operi pomembno – tudi dramaturško! – vlogo, je predvsem manjkalo leska, barvitosti, »otipljivih« dinamičnih niansiranj, zlasti v nižjih dinamičnih vrednostih (*p*, *pp*), ki jih je bilo pri uverturi in drugih orkestrskih prehodih, pa tudi zboru, odločno premalo. Vendar so se kot pglavitni problem glasbene izvedbe že na premieri, na reprizi pa še bolj, izkazale omejene vokalne zmogljivosti solistične zasedbe. Tukaj si je treba naliti čistega vina: ljubljanska Opera preprosto nima ustrezne zasedbe za koloraturno visoko izpostavljene, zlasti rossinijevsko zahtevne vloge. Neprijetno spoznanje, a z njim se je treba sprijazniti in v bodočih repertoarnih in razvojnih načrtih to tudi upoštevati. K sreči velja izpostaviti tri izjeme iz premier-ske zasedbe: če odmislimo ne prav docela izpete prehode z melizmi in vokalizami, je interpretacija Dejana Maksimilijana Vrbančiča v vlogi grofa Almavive, ki je v tej vlogi z uspehom že nastopal na odru zagrebškega HNK-ja, delovala vokalno suvereno, v lirčnih delih dokaj prepričljivo; Elena Dobravec se je pri vlogi Rozine srečala s problemom tehnično najbolj zahtevnih koloratur in jih je bolj kot po vokalni poti (z agogiko, manj navitimi tempi ...) reševala in meglila z izjemno odsko prezenco in prepričljivo duhovito igro; ter odsko dominantnega Figara baritonista Jožeta Vidica, pri katerem pa je bilo čutiti premalo prožnosti glasu, občasno tudi premalo izrazne reliefnosti, ki jih terjajo situacije, skozi katere se prebija nabriti brivec. Ob odsko in vokalno korektnih izvedbah sta se še bolj opaznimi tehničnimi težavami ubadala tudi Zoran Potočan v vlogi doktorja Bartola in z nekoliko več lahkotnosti Ana Dežman v vlogi Berte. V vlogi don Bazilija je nastopil Peter Martinčič, odsko sproščeno, vokalno pa spremenljivo artikuliran. Nepretenciozno, a zanimivo vlogo služabnika Fiorella je ustvaril Rok Bavčar.

Prva repriza pa je pokazala precej manj; glasbeno razrahljana, ponekod celo upočasnjena, igralsko in vokalno (z manjšimi razlikami med izvajalci) kot celota dodobra razvođenela. Več dinamike je ponudila šele v drugem delu. V vlogi grofa Almavive je nastopil Martin Sušnik, kot Bartolo Janko Volčanšek, Rozina Norina Radovan, Figaro Slavko Savinšek, don Bazilijo po-

novno Peter Martinčič, služabnik Rusmir Redžić, Berta Kristina Šuster. Predstava je peta v slovenščini s slovenskimi nadnapisi(!?), kar nas kot izvedbena polomija sicer lahko dodatno zabava, a tudi živcira. In, če se mi je ta »odvečna previdnost« v prvem prizoru s Fiorellom (zelo dobra dikcija Roka Bavčarja) še zdela nepotrebna, je v nadaljevanju pogosto prišla prav.

Ne glede na to, s katerimi vatli bomo merili potencialne gledališke dosežke te uprizoritve, nekaj zagotovo drži: gre za igrivo in duhovito predstavo, v kateri so se (končno) sprostile dolgo kopičene skrite energije ansambla in nas vrnile k že prezrtemu izhodišču; smo mar pozabili, da so si opero omislili predvsem v zabavo? Do sofisticirane umetnosti so jo skozi čas pripeljali tako veliki ustvarjalci kot tisti brez duha, še najbolj pa režiserji in kritiki.

**STANISLAV KOBLAR**

### ● ● ● KONCERT

## Veliki mojster

**RECITAL: Thierry Escaich (orgle).** Bach, Dupré, Bonnal, Escaich. Ljubljana, Cankarjev dom, Gallusova dvorana. 14. 5. 2014

Thierry Escaich (1965) je francoski orglavec, improvizator in skladatelj. Kot ena izmed najbolj prepoznavnih umetniških osebnosti na svojem področju je evropski in ameriški glasbeni javnosti znan predvsem zahvaljujoč številnim koncertom, ki jih prireja že dobri dve desetletji in na katerih poleg standardnega orgelskega repertoarja predstavlja tudi lastne skladbe in osuplja poslušalce z neverjetno spretnostjo improviziranja na dano temo. Ta visoka kultura orgelske improvizacije ne preseneča, saj Escaich nadaljuje dolgo in bogato francosko tradicijo, o čemer pričata tudi podatki, da je na mestu uradnega orglavca pariške cerkve Saint-Étienne-du-Mont leta 1997 nasledil Mauriceja Durufléja! Njegov izvajalski repertoar pokriva vsa slogovna obdobja in nacionalne šole orgelske literature, ki jim pridružuje tudi številna lastna dela. Čeprav v Escaichovem skladateljskem opusu najdemo različne žanre in instrumentalne ter vokalno-instrumentalne zasedbe, prevladujejo orgelske skladbe – med njimi številna solistična dela za orgle, dela za komorne skupine, tudi dva orgelska koncerta itn. Posebno dragocen del njegovega opusa pa so vseka kor orgelske improvizacije. Kot smo doživeli na recitalu v Gallusovi dvorani, gre za izjemne študije sloga ter kompozicijske in tehnično-izvajalske virtuoznosti.

Koncert se je začel z izvedbo monumentalne Bachove *Dorske toccate in fuge v d-molu BWV 538*, ki je doživela svežo in zanimivo, a vendar do Bachovega sloga spoštljivo interpretacijo. Sledila je koralna improvizacija na dano temo – Escaich jo je oblikoval kot partito oz. koralno temo z variacijami po zgledu podobnih Bachovih, Böhmovih ali Waltrovih del. Temi je sledila prva variacija, oblikovana kot kontrapunkt v manualu s *cantus firmus* v pedalu. Druga variacija je bila v francoskem slogu, *récit de tierce*, tretja pa v slogu Bachovih trisonat, pri čemer je bil *cantus firmus* registriran z jezičnikom. Zadnja variacija je bil z zvoki *ripiena* in jezičnikov oblikovan fanfarni fugato, ki se je prelil v mogočni finale. Improvizaciji sta sledili *Romanca* in *Finale iz Simfonije št. 4* Louisa Vierna: orglavec je očaral s kontemplativnostjo in slikovitostjo interpretacije *Romanca*, medtem ko je *Finale* zvenel mogočno in ga je kar razganjalo od temperamenta! Prvi del koncerta je zaključila še ena improvizacija, tokrat v romantičnem slogu, in sicer na temo slovenske cerkvene pesmi *Spet kliče nas venčani maj*. Kljub nekoliko banalni temi (kakršne so pri nas sicer vajeni predlagati tujim orglavcem kot predloge za improvizacijo), je Escaich iz nje razvil čudovit preludij in fugo. V preludiju smo lahko prepoznali tudi nekaj Lisztove in Widorjeve virtuoznosti ter Mendelssohnove preglednosti, fuga pa je očarala s Frankovi glasbi podobnim melanholičnim, nežno sentimentalnim vzdušjem ter grandioznim finalom v slogu Lefébure-Wélyja.

Po odmoru sta prišla na vrsto *Preludij in fuga v H-duru* Marcela Dupréja ter *Mala rapsodija* Armanda Bonnala, nato pa je Escaich predstavil lastno delo *Tri skice* (*Trois esquisses*) s stavki *Vrtinčenje*, *Ritual* in *Variacija na spomin*. Delo je do skrajne meje slikovito, čeprav ne v programske, temveč bolj v občutenjskem smislu. Posebej zanimiva je bila registracija posameznih stavkov, ki je v veliki meri sooblikovala živost teh glasbeno-občutenjskih slik. Koncert je zaključila še ena improvizacija, tokrat v svobodnem slogu – veliki virtuoz si je »privoščil« vsa razpoložljiva sredstva mogočnega Schukejevega glasbila ter v slogu filmske glasbe oblikoval slikovit, dramatičen in vsebinsko izjemno pester glasbeni stavek.

Po tako monumentalnem zaključku koncerta je dodatek (sklepni stavek Händlovega *Orgelskega koncerta št. 5*) deloval skoraj kot humoristični komentar v znak hvaležnosti za glasen aplavz, ki ga je prispevala sicer skoraj sramotno prazna dvorana ... **TOMAŽ GRŽETA**

**Trem srednjim šolam bomo podarili po trideset digitalnih naročin na časnik Delo** za celo naslednje šolsko leto.



Šole, ki bodo prejele naše darilo, bomo izbrali z natečajem.

Podrobnosti na <http://promo.delo.si/natecaj-delo>.

Zmagovalce bomo objavili na zadnji šolski dan, **24. junija 2014**, v časniku Delo.

Prijave sprejemamo do **10. junija 2014**.

**DELO** Vsak dan znova.

[www.delo.si/55let](http://www.delo.si/55let)

Partner projektov Delove 55-letnice



Pred predčasnimi volitvami

# Nerazumne in nedostojne razlage ustave

ANDRAŽ TERŠEK

Kdo sem? Kaj sem? Kaj delam tukaj?  
(Butnskala)

**M**arsikatero pravno, predvsem pa ustavnopravno vprašanje bi bilo strokovno razrešeno, še preden bi se kot problem pojavilo v družbeni praksi, če bi obstajalo pristno, dobroverno, obveščeno, odgovorno, pozorno, akademsko dostojno, razsvetljeno, pronicljivo, napredno, pluralno in etično prepričljivo, torej resnično svobodno pravoslovno razpravljanje. Samo tako se lahko oblikujeta in razvijata optimalna strokovna in intelektualna kakovost, nenazadnje pa tudi moralna verodostojnost nacionalnega pravnega reda in prava kot kulture. Pravniki bi morali biti ljudje odprtega duha. Še posebej tisti s privilegiranim javnim statusom, predvsem akademskim in javnooblastniškim.

## TUDI MIMO IN POČEZ

Skala nam ne sme pomeniti več kot simbol. Mi iščemo tisto, kar je za skalo, za simbolom. (Butnskala)

Dokler pravne identitete, ki vključuje vse vidike pravniškega izobraževanja in pravnih praks, ne opredeljuje takšen razpravni proces, ne gre preveč zameriti predsedniku države, če skličje predstavnike pravoslovja, ki jih šteje za ugledne in verodostojne, preden se javno podpiše pod točno določeno razlago ustavnega reda. Demokratična javnost sicer upravičeno pričakuje, da bodo imeli nosilci politične oblasti tesno ob sebi ljudi, ki jim bodo omogočili suvereno sprejemanje najpomembnejših odločitev brez prepogostih javnih posvetovanj. Po drugi strani pa ista javnost verjetno upravičeno pričakuje tudi, da se bo nacionalna pravna kultura krepila in razvijala prav v dostojnem, odprtem in naprednem razpravljanju predstavnikov pravniških poklicev. Rezultat takšnega razpravljanja bi morali biti že izdelani strokovni predlogi in konceptualne rešitve aktualnih sistemskih vprašanj; sprejeti s konsenzom, kadar je to mogoče. Lahko bi zmanjšali število po vsebini preveč različnih javnih pravniških komentarjev, dnevno spremenjenih stališč nekaterih vplivnih pravnikov, pa tudi pogostost pravniškega komentiranja na mah, brez (kot se zdi) predhodne študijske priprave.

Nekateri primeri površnega in nedomišljenega spodkopavanja posameznih ustavnopravnih tez ali konceptov, ki so sicer temeljni elementi v učenju ustavnopravne teorije, so preseglji mero, ki bi si jo katerikoli ugledni in vplivni predstavnik pravniške stroke smel privoščiti. Na primer izražanje dvoma v obstoj in vsebino koncepta pozitivnih obveznosti države, ki zadeva objektivno in iztožljivo pravno odgovornost države za nedelovanje pravnega reda, slabo zakonodajo, nesprejeto zakonodajo, napake pri delovanju javne uprave ipd. Ali pa v obstoj in vsebino doktrine o stopnjevanju sankcij, po kateri lahko ustavno sodišče, ki že desetletja ni več zgolj negativni zakonodajalec, sankcionira nespoštovanje ustavnosodnih odločb s strani parlamenta tudi s posegom na pozitivno-zakonodajno področje. Ali pa o tem, da se referendumskega predloga ne presoja samo po besedilu referendumске pobude, ampak tudi po dejanskem namenu predlagateljev referendum. Ali pa o pomenu in vsebini koncepta fiktivne nezaupnice, ki ne dovoljuje, da bi premierova koalicijska večina v parlamentu le navidezno, torej fiktivno, glasovala proti

premieru le zato, da bi omogočila hitrejšo pot do predčasni volitev.

Veliko je primerov, ko se je javno govorilo o pravu ali se je javno komentiralo aktualna družbena vprašanja, pa ne mediji in ne javnost niso opazili strokovne površnosti ali celo konceptualne deplasiranosti izraženih stališč. Drugačno razumevanje pravnih vprašanj in konceptov je nekaj povsem drugega kot njihovo nepoznavanje, pa tudi nekaj drugega kot očitna odsotnost študijske pozornosti določenim vprašanjem.

Tudi zdaj, ko gre za vprašanje razpustitve parlamenta in predčasni volitev, se v določenem obsegu dogaja podobno. Pravniki nis(m)o ne predsedniku republike ne drugim političnim akterjem in ne javnosti ponudili predhodno konsenzualno izoblikovanih in konkretnih ustavnopravnih rešitev. Pa bi jih lahko. Celο morali bi jih.

## USTAVA NE ZAHTEVA IN NE DOVOLJUJE NE-UMNOSTI

Smo empirična družina, ki išče spoznanje v božanski svetlobi. (Butnskala)

Pot do predčasni volitev po odstopu predsednice vlade se ne zdi težko ustavnopravno vprašanje. Vseeno pa je lahko javnost dobila drugačen vtis, ko je spremljala različne komentarje pravnikov.

Najprej se je pojavila pravna razlaga, da bi moral predsednik države na vsak način bodisi trideset dni paberkovati s poslanskimi skupinami, kako ne želijo nikogar predlagati za novega mandatarja, bodisi bi se moral trideset dni kratkočasiti, ker bi dobil jasno zagotovilo, da poslanske skupine ne bodo nikogar predlagale za mandatarja. Nekateri, ki so sprva kategorično zagovarjali takšno nerazumno razlago ustave, so kasneje malo popustili. Po drugi strani pa je preteklo kar nekaj časa, da se je razširil odmev pojasnila o pomembni razliki med ustavnim institutom, da lahko predsednik države v pogovorih s poslanskimi skupinami trideset dni išče primerne kandidata za mandatarja, na eni strani in na drugi strani institutom štirinajstdnevnega roka, ki sledi omenjenemu roku trideset dni in v katerem lahko tudi poslanci iščejo in predlagajo mandatarja – ker je to njihova ustavna pravica. Dopustnost skrajšanja prvega roka ne pomeni, da je dopustno skrajšati tudi ta, drugi rok, ali da se je tej drugi pravici dopustno odpovedati, npr. z zbiranjem podpisov poslancev. Razlika naj bi bila prepoznavna in razumljiva.

Potem so se začele pojavljati pravne razlage glede volitev v času poletnih počitnic. Najprej se je povsem spregledalo, da obstajata osemnajst let stara ustavnosodna precedensa o tem, da predvolilne aktivnosti in volilno dogajanje ne sodijo v počitniški čas. Potem se je začelo razpravljati, ali trije ustavnosodni precedensi, zadnji z letnico 2014, o tem, da predvolilna kampanja in volitve ne sodijo v čas poletnih počitnic, sporočajo to, kar sporočajo: da predvolilna kampanja in volitve ne sodijo v čas poletnih počitnic. Četudi se o tem ne razpravlja dovolj strokovno, pa se o tem še vedno javno govori kot o negotovosti v objemu meglice. Zakaj? Kaj je glede tega ostalo nerazumljivo?

Zadnje vprašanje v nizu teh javnih branj ustave pa je uresničitev skrbi, da se utegne zgoditi nekaj posebej politično neprijetnega in pravno nedostojnega. Glavni akterji so se še enkrat znesli nad ustavo. Kot bi jo bili pripravljene teptati, mečkati in žaliti. In kot bi se takrat, ko to počnejo, sami in javno, pred nami, spraševali vse, ali vsaj nekaj od tega:

- kako izvajati kampanjo in voliti takrat, ko se to ne sme;
- ali se to, da se tega med poletnimi počitnicami ne sme, res ne sme, če se to ne sme;
- kdo je rekel, da se to ne sme in zakaj se ne sme, če je to rekel tisti, ki to lahko reče;
- kaj storiti, da bi se to smelo in kako to storiti, četudi se ne sme;
- ali bi se smelo, če bi se smelo, kar se še ne sme;
- kdaj bi se smelo, razen takrat, ko se ne sme in ko se sme, ker tedaj, ko se sme, ni več takrat, ko se ne sme;
- koga vprašati o tem in ali vprašati tistega, ki je na to že odgovoril, ker je za to pristojen;
- kaj je z ustavnimi roki, če je kaj z njimi;
- kateri so ustavni roki, ki so, četudi se ne ve, ali so;
- kako vemo, da so to ustavni roki, če ni jasno, da so;
- zakaj to niso ustavni roki, četudi se govori, da so;
- kako slepa je ustava za roke;
- kako neumna je ustava, če ji obraz prekriješ z roki;
- kako iskati mandatarja, ki ga ni;
- kako najti mandatarja, ki se ga ne išče;
- kako najti fiktivnega mandatarja, ker ga je treba iskati;
- kako še bolj neumna je ustava, da ne bo prepoznala fiktivnosti iskanja mandatarja, ki ga ni, išče pa se ga le zato, da se bo spoštovalo roke, ki niso takšni, kot jih prikazujejo tisti, ki želijo s koledarjem in fikcijami poneumljeno preslepiti slepo ustavo, ki po njihovem vidi samo gole roke in dovoljuje politično pretvarjanje?

Itd. Nekdo je zapisal: Butalandija!

## NEJASNOSTI? NI JIH!

Butn, butn, butn, butn, butn, butn, butn ... (Butnskala)

Predpostavimo, da se išče mandatarja, ki ga ni in ga ne bo. Za izhodišče vzemimo dejstvo, da se vse poslanske skupine zavežejo, da ne bodo ne iskale ne predlagale in ne podprle kogarkoli za mandatarja. Predpostavimo torej, da se ga dejansko ne išče, ampak se samo uprizarja, da se ga išče. Zatorej se fiktivno išče fiktivnega mandatarja. Domnevno pa se ga išče zato, ker naj bi bilo menda samo tako mogoče premostiti koledarski počitniški čas do dneva volitev. Četudi glavni akterji niti ne vedo točno, kdaj naj bi bil čas za volitve.

V naravi ustave ni in ne sme biti nič takega, kar bi se lahko razlagalo s formalistično kratkovidnostjo in konceptualno neumnostjo. Ustava ni skupek pravniških neumnosti in kot celota ni prikaz konceptualne razbremenjenosti umnosti. Fiktivno pretvarjanje, da se nekaj počne, četudi se to dejansko ne počne, ni metodologija za pravilno razlago ustave. Ustave niso pisali neumneži. Ustava ne zahteva, da bi jo ljudje razumeli brez soli v glavi in tudi ne sme biti odvisna od razlag, ki bi bile razbremenjene zdrave pameti. Ustava ne zahteva politikantskega ali pravničarskega poneumljanja, da bi se ostalo zvesto ustavi. Ustava tega tudi ne dovoljuje.

Vse početje pri poskusih uresničevanja ustave v praksi, ki je očitno in dokazljivo fiktivno, ni uglašeno z ustavnim redom. Fiktivno iskanje mandatarja, ki je le v funkciji dnevnopolitičnega uprizarjanja, je ustavno nesprejemljivo. Ustava ne zahteva, da bi se tako pravilno prebrodil predpočitniški ali počitniški čas. Ustava ne zahteva takšne, četudi zgolj navidezne zvičnosti in premetenosti, ne zahteva pretvarjanja in dnevnopolitičnega blefiranja. Ustava tega

tudi ne dovoljuje. Ustava zahteva, hkrati pa dovoljuje le razumno, logično, ustavniško pronicljivo in sistemsko uravnoteženo politično odločanje in pravno razlaganje.

Ustavno sodišče je trikrat odločilo, da volilne kampanje in volitev ne sme biti v času poletnih počitnic, predvsem ne avgusta. Dokler ustavno sodišče svojega načelnega stališča ne spremeni, do tedaj ne sme biti ne predvolilne kampanje ne volitev v času poletnih počitnic, zlasti ne avgusta. Dokler ustavno sodišče tega stališča ne spremeni, volitev tudi v septembru ne more biti. Odločbe ustavnega sodišča, s katerimi se razlaga ustava, so-določajo in po-določajo vsebino ustavnega reda. Vlada, parlament in predsednik republike morajo upoštevati in spoštovati ustavnosodne precedense kot sestavni del ustavnega reda. Njihovo spreminjanje je možno, a le ob prisiljujočih družbenih okoliščinah, kot rezultat premišljenega in prepričljivega institucionalnega diskurza o ustavi. Dokler takšne spremembe ni, obstaja tisto, kar obstaja: ustavnosodni precedensi in njihova razlaga ustavnega reda, ki je vsebina tega ustavnega reda.

Na dlani je, kaj je mogoče storiti. Obstajajo poti, ki bodo ustavno sprejemljive in razumne. Lahko se preveri stališče ustavnega sodišča o tem, ali so nastopile posebne okoliščine, ki dovoljujejo vdor vsaj določenega dela volilnih aktivnosti v čas poletnih počitnic. Če ustavno sodišče tega ne prepove, bi bile lahko volitve 13. julija. Razpust parlamenta in razpis predčasni volitev bi se namreč lahko zgodil 19. dan po tem, ko odstop premierke dobi pravni učinek v parlamentu. Če volitev ne bo 13. julija, ustavnosodni precedensi pa ostanejo nespremenjeni, potem kampanje in volitev ne sme biti niti avgusta. Če jih ne bo ne julija in ne avgusta, ker ustavno sodišče ne bi spremenilo svojih precedensov, je povsem razumljivo, da jih ne more biti niti še septembra. Če bi ustavno sodišče dovolilo, da se lahko volilne aktivnosti začnejo že ob koncu avgusta (malo verjetno), bi bile lahko volitve konec septembra.

Če ostanejo ustavnosodni precedensi nespremenjeni, postane očitno in razumljivo, da se je vzpostavilo mirovanje volilnega časa v obdobju med poletnimi počitnicami. Namreč, če v določenem obdobju predvolilne kampanje in volitev ne more biti, ker jih ne sme biti, ta čas kot čas za te aktivnosti ne obstaja, na koledarju je prečrtan. Volilne aktivnosti, ki jih ni mogoče začeti pred začetkom poletnih počitnic, predsednik republike razpiše za konec poletnih počitnic, torej za začetek septembra. Predsedniku, ki bi tako deloval, nihče ne bi mogel očitati, da je zlorabil svoje pristojnosti in kršil ustavni red. Navsezadnje pa tudi o tem vprašanju odloča ustavno sodišče. To isto ustavno sodišče, na čigar precedense se sklicuje predsednik, ko se odloča.

Zaplet in nejasnosti? Ne prepoznam jih. Prepoznam sicer vprašanja, o katerih se lahko institucionalno in ustavnopravno razpravlja in dogovarja, tudi odloča. Ne prepoznam pa ustavnega razloga za mandatarske fikcije in golo formalistična rokovna raztegovanja z dnevnopolitičnimi dramskimi uprizoritvami. Pravo je, naj bo in mora biti kultura. Ustavno pravo, utemeljeno z ustavniško filozofijo kot vedo o razmišljanju o ustavnih vprašanjih in o mišljenju sistema skozi ustavno pravo, pa je izhodišče pravne kulture.

DR. ANDRAŽ TERŠEK je ustavnik in publicist, zaposlen na Univerzi na Primorskem, matično na Pedagoški fakulteti.

pogledi

naslednja številka izide  
11. junija 2014

NAROČILA  
IN DODATNE  
INFORMACIJE:

080 11 99, 01 47 37 600,

www.pogledi.si ali narocnine@delo.si



# Wir hüpfen und wir singen: Laibachi so vedno boljši

Po mojem na svetu ni benda, ki bi bil tako dosledno zvest samemu sebi, svojemu glasbenemu konceptu, umetniškim principom, psevdofilozofski estetiki in nadpolitični ideologiji, obenem pa bi se vsakih nekaj let z enako radikalnostjo na novo izumil in redefiniral – in pri tem celo postajal vedno boljši!

FOTO UROŠ HOČEVAR

MARKO CRNKOVIČ

**K**ot ugotavljam s pomočjo kronologije nastopov na njihovi spletni strani, sem bil prvič na koncertu skupine nesrečnega imena natanko 22. aprila 1983. To je bilo v dvorani Doma nesrečnega imena v Šentvidu. Bil je začetek turneje *Occupied Europe*. Namesto da bi publiko ogreli s kakšno pošteno predskupino – Videosex, anybody? –, so jo pred nastopom raje terorizirali s posnetkom pasjega laježa.

Bilo je grozno, vendar je bilo pač treba biti tam. Saj nam niso nameravali nuditi glasbenega užitka.

In očitno mi res še ni bilo dovolj. Ko sem bil leta 1984 prvič v Parizu, sem kupil njihov EP *Boji – Sila – Brat moj*. Zdelo se mi je imenitno, da najdem njihovo ploščo v Parizu. Vendar to ni imelo glasbenega smisla. Laibachi so bili v svoji prvi fazi praviloma koncertna in politična atrakcija, njihovi nosilci zvoka pa vsaj zame kot distanciranega fana nikakor ne collector's items. Pariški (v bistvu belgijski) EP sem dal na gramofon le enkrat, potem pa je za vedno obtičal med nikoli poslušanimi platami. Da bi poslušal Laibache doma? V dnevni sobi? Na dobre slušalke? Ali danes med hitenjem na iPhonovih slušalkah? V avtu po radiu? Na žuru?

Njihova unheimlich neposlušljivost pa je začela že kmalu izzvenevati: najprej verjetno s hitom *Life is Life* (1987) in z *Let It Be* (1988) – vendar še nekako parodično – bolj zares pa s *Tanz mit Laibach* (2003). Ta in predelava Lennonovega *Across the Universe* z Anjo Rupel sta zame najboljša komada, ki so ju kdaj posneli – vsaj do *Whistleblowers* z novega albuma *Spectre*.

Fast forward v Križanke 2007:

Na otvoritvenem koncertu turneje *Volk* so publiko že nekoliko mehkeje terorizirali s predvajanjem partizanskih pesmi. Stavim, da je bilo mnogim celo všeč. Meni se je zdelo, da je trajalo najmanj eno uro.

Fast forward v Križanke 2014:

Med natančno odmerjeno in targetirano desetminutno pavzo – z reklamnimi sporočili in odštevanjem sekund na displeju – so vrteli Johanna Straussa. Kot da bi poslušali kak Kubrickov soundtrack: nežna, intelektualno sproščena, ironično prijetna, lenobno aktivna, populistično dandijevska glasba totalitarnega užitka dunajskega fin de siècle, verjetno najhujši mainstream v zgodovini glasbe.

V teh pičlih sedmih letih, odkar so za ogrevanje vrteli partizanske pesmi, se je ta žanr spremenil v karaoke širših ljudskih množic, tako rekoč državni pop vladajoče levičarske oligarhije in njihovih trend-setterskih podložnikov.

(Vsesplošen slovenski fenomen je, da so deprivilegirani trend-setterji, medtem ko so tako imenovane elite trend-followerji.)

Skratka, od lanske neuradno uradne »bandiera-rossa« proslave v Dvorani nesrečnega imena za dan boja proti okupatorju je vse drugače. Laibachi se od tega distancirajo – ne politično ali vsaj ne eksplicitno, na nivoju dominantnega okusa pa zagotovo. Ne morejo se recimo neposredno distancirati od Kombinat, ki so kot ene izmed mnogih iz tega naredile narodno-zabavni, narodnoprubudni, narodnokonfuzni zgodovinski pop. Ne morejo se distancirati od Alenke Bratušek, Stanovnika in Jankovića. Saj niso nori, da bi se spuščali v konkretnosti! To bi bilo preveč pritlehno in predvsem preveč človeško. Od vse te muzike za veselice in dvigala se lahko distancirajo samo tako, da se ji v trenutku največje popularnosti odrečejo in jo pervertirajo v tričetrtinski ritem tistih, ki so kraj nesrečnega imena Laibachom na ljubo poimenovali po svoje in nas kot narod legitimno imeli pod nadzorom samo zato, ker so znali bolje komponirati valčke namesto zateženih samospetov.

Pop glasba je bila vedno radar socialnega in kulturnega vzdušja, znanilec in prevajalec družbenih razmerij, duha naroda, če hočete, stanja duha. In čeprav so se Laibachi vedno potrudili poteptati popularni pop in zanikati veselje, ki ga je pri tem po definiciji prinašal poslušalcem, so bili prav oni sami najbližje njegovemu bistvu. Noben slovenski izvajalec ni bil nikoli tako natančen radar, katerekoli signale že so lovili in transmitirali naprej. Noben slovenski izvajalec ni nikoli toliko povedal o naravi družbe in oblasti, o komunizmu in nacizmu in kapitalizmu, o hedonizmu in trpljenju, toliko kompleksnega in zapletenega o vsem skupaj kot prav Laibachi.

Za moj okus najboljši koncert Laibachov je bil njihov nastop s Slovensko filharmonijo pod taktirko Marka Letonje. Bila je otvoritvena slovesnost ob začetku Evropskega meseca kulture, ki ga je maja 1997 gostila Ljubljana. Bila je cela vrsta slavnostnih govornikov s slovenskega in evropskega političnega vrha, prve vrste so bile polne državnih in cerkvenih dostojanstvenikov. Nakar se tam pojavi Peter Mlakar z belim, plastičnim, okrvavljenim mesarskim predpasnikom in grozljivo neprimernim govorom – uvodom v enega najbolj nepozabnih glasbenih doživetij, kar sem jim bil kdaj priča. Me sploh ne čudi, da so nekateri državni dostojanstveniki iz protesta zapustili dvorano. A kakorkoli, bilo je fascinantno gledati in poslušati ta najbolj prezirljivi in arogantni, najbolj namerno brutalni in nevšečni bend na svetu, kako preigrava svoje totalitarne standarde – poudarjam: standarde! –, s standardnimi križi in sekirami, Titovimi in Goebbelsovimi govori, telovadci v spodnjih majicah in uniformiranci s šapkami na platnu v ozadju. Bilo jih je fascinantno gledati in poslušati ob spremljavi orkestra esteblišmenta, v dvorani esteblišmenta, s predstavniki esteblišmenta v ospredju. Niso jim povedali nič novega, a še nikoli se ni zgodilo, da bi jih esteblišment

sam povabil, da z njihovim orkestrom v njihovi dvorani in pred njihovimi častnimi sedeži odigrajo vse tiste neprijetne resnice, ki jim jih imajo povedati z neposlušljivo glasbo.

Takrat sem v *Sobotni prilogi* napisal: »Veličastnejše apoteoze Laibachi ne bi bili mogli doživeti. Pravzaprav so dosegli največ, kar so lahko. Zdaj je čas, da se tako kot nekoč Scipioni ukinejo.«

To je bila pomota. Brez dvoma s s tem koncertom prišli do neke točke, do konca neke faze, vendar ukinitve zaradi njihove sposobnosti redefiniranja – meni takrat še neznan – seveda ni bila potrebna. Toda Laibachi so mojo sicer pohvalno pomoto narobe razumeli. Ni minil teden, ko so dali kolektivno anonimno intervju za *Vikend magazin* in na vprašanje, ali se bodo na moje priporočilo ukinili, odgovorili: »Crnkovič naj gre v kurac.« Konec citata. Dobesednega. Najprej sem še nekaj protestiral proti takemu izražanju pri tedanji urednici Bogi Pretnar, nazadnje pa sem se sprijaznil z neslavno titulo prvega človeka, ki so ga v slovenskem mainstream tisku eksplicitno in brez krajšalnih zvezdic poslali v moško spolovilo.

Po uvodnem koncertu turneje *Spectre* lahko rečem samo to, da so Laibachi vedno boljši. Več kot tridesetletna kilometrina se jim pozna, že zdavnaj so postali samoumevna institucija in brezhibno delujoča zabavna industrija – od scenskega nastopa in lightshowa in projekcij pa do žanrske raznolikosti skladb. Koncertni Gesamtkunstwerk je izvajalsko, vizualno in idejno izpopolnjen do zadnje podrobnosti. Resnobni in grozeči da, niso pa več smrtno resni: med vrticami lahko kdaj pa kdaj odkrijemo celo kanček humorja in prizanesljivosti. V preddverju prodajajo ceđeje, majice in slinčke. To paše k temu, da si lahko *Whistleblowerse* »poživigavamo med jutranjo higieno«, kot pravi Ali Žerdin, in da razen nabijanja poslušamo tudi tako rekoč balade.

Razlika med Laibachi nekoč in danes ni samo razlika med pasjim laježem in melodijo, ki nam gre v uho. Ni samo v tem, da danes kot kolektiv najbrž niso več najbolj zadovoljni takrat, kadar obiskovalci odhajajo s koncerta nezadovoljni. S koncerta v Križankah 16. maja nismo odhajali frustrirani, jezni, zamišljeni, zmedeni in depresivni – pa čeprav nekoliko navdušeni – kot pred enaintridesetimi leti iz Šentvida.

Laibachi so nekoč na povsem samosvoji način radikalizirali implicitno uporništvu pop glasbe in ga prilagodili specifičnim razmeram poznega, razkrajajočega se komunizma. Razlogov za frustracije, jezo, zamišljenost, zmedenost in depresivnost je tudi danes dovolj, vendar ta čustva in počutja niso več niti metoda družbenega angažmaja niti cilj pop glasbe kot masovne motivacije, niti v njenih najbolj radikalnih verzijah – kar Laibachi brez dvoma še dandanes so.

Laibachi so vedno boljši, ker razumejo, da za enako radikalnost skozi čas ne morejo ostajati enaki. ■

Franc Bajd:  
Sin Marin in deklica  
gledata knjigo.  
Okrog 1939, Agfacolor  
Ivanka Bajd, Ljubljana

**Svetloba kot barva;**  
Obarvana in barvna  
fotografija na  
Slovenskem od začetkov  
do leta 1945  
**Muzej za arhitekturo  
in oblikovanje, Ljubljana**

