



SPOLZKA KAVA S SKUPINO LAIBACH

Ob plakatu za mariborsko razstavo



KULTURA V MEDIJIH,
MEDIJI KULTURE

Ali je kulture
v slovenskih medijih
preveč ali premalo

SLAVOJ ŽIŽEK VS.
ALAIN FINKIELKRAUT

Spopad misli v areni
Cankarjev dom

NOVINARSTVO
"POD KRINKO"

Sprejemljivo ali
nezakonito?

PROFESIONALEC S
PRIDIHOM ČLOVEŠKOSTI

Dvajseto stoletje
Jurija Gustinčiča

NI NAPAČNIH
ODGOVOROV

Pogovor z
glasbenikom
Matthiasom
Pintscherjem

Tone Hočevar

RIM: VEČEN IN SVĚT, MINLJIV IN POSVETEN



Knjiga o Rimu, o čarobnem imperiju z veliko dušo, o pripovedih mestnih četrti in o dveh državah v enem mestu, ki je svet zase. Svet, ki še sam sebe noče do konca razumeti; to bi mu namreč lahko usodno škodilo.

Ali je italijanska in cerkvena prestolnica kljub vsemu svetovljanstvu in trditvam, da vse poti vodijo v Rim, vendarle podeželsko mesto?

Cena v prednaročilu
15,96 EUR*

Cena v redni prodaji
19,95 EUR*

Izid knjige je omogočil:

KAVAL  GROUP

Novinarsko pot je začel pred štirimi desetletji na slovenski televiziji, potem je bil ducat let pred koncem hladne vojne dopisnik iz Latinske Amerike in Karibov, kjer je nastala knjiga Vulkani ne umrejo. Po vrnitvi je vodil in urejal televizijski dnevnik, deloval kot

novinar televizijske zunanjepolitične redakcije in ustvarjal številne reportaže iz tedaj vroče Srednje in Vzhodne Evrope. Pozneje je bil urednik zunanjepolitične redakcije časnika Republika, do odhoda v Rim pa urednik zunanjepolitične redakcije Dela.

Tone Hočevar

Delov dopisnik že poldrugo desetletje poroča iz večnega mesta.



*Stroški pošiljanja niso vključeni v ceno in znašajo 2 EUR za Slovenijo. Prednaročilo velja do 14. 4. 2011. Delo, d. d., Dunajska cesta 5, 1509 Ljubljana, 535240

KNJIŽNI KOTIČEK

Naročila in dodatne informacije: **080 11 99, 01 47 37 600,**
narocnine@delo.si oz. Knjižni kotichek na www.delo.si



4-5 DOM IN SVET

ZVON

> 6 SPOLZKA KAVA
S SKUPINO LAIBACH

Ob plakatu za mariborsko razstavo *Laibach Kunst Perspektive*

7 ŽIŽEK VS. FINKIELKRAUT

V Ljubljani sta se za skupno debatno mizo usedla slovenski filozof Slavoj Žižek in njegov francoski kolega Alain Finkielkraut, ki je posebej odgovarjal tudi na vprašanja *Pogledov*.

11 PROFESIONALEC S PRIDIHOM ČLOVEŠKOSTI

Dokumentarec *Dvajseto stoletje Jurija Gustinčiča*

12 KAKO SMO NEHALI PODCENJEVATI TELEVIZIJO

Bo šele 21. stoletje zares stoletje televizije?

14 ČAS IN SVETLOBA, OGRAJENA Z BESEDAMI

Nova pesniška zbirka *Oblika raja* Uroša Zupana

15 ŠTAJERSKA JE DOM VRHUNSKEGA SODOBNEGA PLESA

Sodelovanje Maribora in Gradca prineslo dve odlični plesni predstavi

16 NOSTALGIČNO OBUJANJE MITOV

Ob razstavi plakatov Henrija de Toulouse-Lautreca

17 KOPIRANJE IN KOMBINIRANJE PODOB

Razstava *Oris poznobaročnega slikarstva na Kranjskem*



18-21 PROBLEMI: KULTURA V MEDIJIH

Ob prvem rojstnem dnevu *Pogledov* smo pripravili okroglo mizo z naslovom *Kultura v medijih, mediji kulture*, z različnih kotov pa so tematiko komentirali še urednica in prevajalka dr. Neda Pagon, umetnostni zgodovinar in pesnik dr. Robert Simonišek, pisatelj Štefan Kardoš in glavni urednik zagrebškega *Zareza* Boris Postnikov.



22-23 RAZGLEDI

Katja Perat: Aleš Debeljak – Balkanska brv

Drago Bajt: Miran Štuhec – Slovenska esejistika od začetkov do leta 1950

Boris Bergant: Tomislav Jakić – Nisam zavijao s vukovima

Manca G. Renko: Amin Maalouf – Tanišova pečina

24-26 DIALOGI

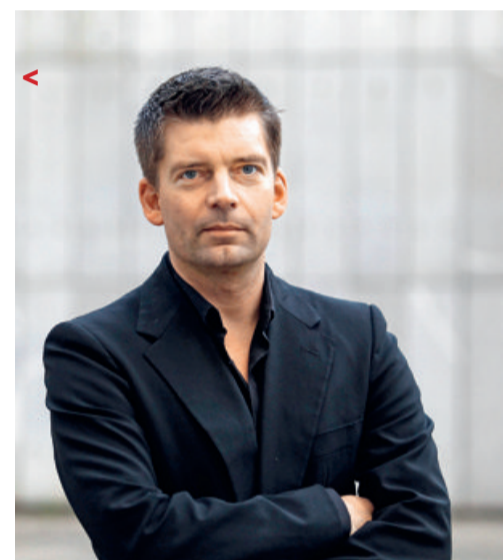
< NI NAPAČNIH ODGOVOROV,
SO PA BOLJ ALI MANJ DOSLEDNI

Pogovor s skladateljem in dirigentom Matthiasom Pintscherjem

PINTSCHER IMA ZELO

OSEBEN SLOG

Pogovor s slovensko skladateljico Nino Šenk, ki je pri Pintscherju končala mojstrski študij



27-29 KRITIKA

KNJIGA: Andrej Capuder: Rimski soneti (Matej Krajnc)

KNJIGA: Sebastijan Pregelj: Prebujanja (Tina Vrščaj)

KINO: Cirkus Columbia (Špela Barlič)

KINO: Hitro maščevanje (Denis Valič)

KINO: Mammuth (Špela Barlič)

ODER: Razodetja (Ksenija Zubković)

KONCERT: Vokalni 7 (Aljoša Škorja)

KONCERT: Oranžni 7 (Mojca Menart)

PLOŠČA: Milko Lazar: 4 Reasons (Maja Matič)

RAZSTAVA: Kodirana utopija – od Makrolaba do Inicitive za arktično perspektivo (Rebeka Vidrih)

30 BESEDA

Andraž Teršek: Več nadzorovanega novinarstva »pod krinko« za večji nadzor

POGLEDI.SI

Odziv Ministrstva za visoko šolstvo, znanost in tehnologijo na članek dr. Saša Polanca *Kako do boljših diplomantov?*, ki je izšel v *Pogledih*, št. 6, 9. marca 2011.



pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 2, številka 8

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
UREDNIKA: Agata Tomažič
LEKTORICA: Eva Vrtnjak
LIKOVNI UREDNIK: Ermin Mededović
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik
POSLOVNA DIREKTORICA: Mojca Mededović
IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNIK UPRAVE: Jurij Giacomelli
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja
FOTOGRAFIJA NA NASLOVNICI: Peter Rak

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

Število natisnjenih izvodov 35.000
NAROČNINE IN REKLAMACIJE
TEL. 080 11 99, (01) 4737 600
e-pošta: narocnine@delo.si

OGLASNO TRŽENJE
aline.belinger@delo.si
TEL. (01) 4737 566
nina.kinkela@delo.si
TEL. (01) 4737 560

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



Mestna občina
Ljubljana

k u l t u r a
republika slovenija
ministrstvo za kulturo

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

Meceni *Pogledov* so BTC, d. d., Cankarjev dom, Ceeref naložbe, d. o. o., Festival Ljubljana, Mercator, d. d., SRC, d. o. o. in Slovensko narodno gledališče Maribor.

Pogledi izhajajo tudi kot priloga naslednjim časopisom v zamejstvu: Primorski dnevnik (dnevnik Slovencev v Italiji), Novice (slovenski tednik za Koroško) in Nedelja (list Krške škofije).

Kako se znebiti grdih besed na spletnih forumih?

Verjetno je že vsak kdaj lovil sapo ob komentarjih na forumih. Sovražni govor je načelno prepovedan, ampak po eni strani svoboda govora, po drugi pa spodbujanje obiska zavirajo poskuse poseganja v tako ali drugače sporne spletne zapise. Katerih glavna vrlina je anonimnost – tako se je *New Yorker* v karikaturi že leta 1993 pošalil: »Na internetu nihče ne ve, da si v resnici pes.«

Anonimnost gotovo pripomore k večji odkritosrčnosti dopisovalcev, tako da se marsikateri že v zgodnjih jutranjih



Mark Zuckerberg – po novem tudi borec zoper grdo govorjenje pod krinko anonimnosti

urah – domnevajmo, da so časi zapisov dejanski – obnaša, kot da bi globoko ponoči pri šanku komaj še stal na nogah. In komentar, ki bi se nam po nekaj kozarčkah v razposajenem gostilniškem vzdušju zdel morda celo posrečen, je ob prvi ali drugi jutranji kavi nekaj strahotnega. Drugače rečeno: ni problem internet, problem je, kdaj smo tam.

Nadprijatelj Facebook, mlajši sorodnik Velikega brata, pa ima rešitev tudi za ta problem, v svoji prvi aprilski številki piše *The Economist*. Facebook namreč ponuja ponudnikom spletnih klepetalnic možnost, da se povežejo z njim in tako povežejo identiteto s Facebooka in komentar v klepetalnici. Lepota ideje je na eni strani več prometa na Facebooku, na drugi pa razkrita identiteta, kar pomeni, da ljudje večinoma pišejo več takih bedarij, kot so jih pod krinko.

Prvi rezultati kažejo, da se je število komentarjev in zapisov na spletnih straneh res zmanjšalo, ponekod celo za polovico, se je pa zato resno povečala njihova tehtnost – za povrh pa so vidni tudi na Facebooku pri prijateljih piscev. Storitev uporablja že skoraj dvajset tisoč spletnih strani.

To ni nujno samo dobro: težava s komentarji je, da so morda res tehtni, a zato pogosto predvsem naklonjeni. Preveč razkrite identitete lahko koristijo na primer represivnim organom, ki so jih organizatorji protestov na Bližnjem vzhodu prav zaradi svoje anonimnosti lahko prinesli naokoli. Najresnejši pomislek pa je, da Facebook poleg vrste drugih osebnih podatkov zdaj hrani še mnenja oziroma stališča svojih (več kot pol milijarde) uporabnikov. Mali brat hitro odrača. **B. T.**



Prvih 5 prihodnjih 14 dni

Globalni in lokalni labirinti

Seveda je težko slediti vsem festivalom, ki že med letom vrviyo po Sloveniji, a *Exodos*, mednarodni festival sodobnih scenskih umetnosti, ki se bo letos med **15. in 24. aprilom** odvijal že sedemnajstič, je vsekakor eden ambicioznejših. Kot je bilo zadnje tedne nemogoče spregledati, je tokratni *Exodos* še posebno tesno povezan s flamskim likovnim in scenskim umetnikom Janom Fabrom, ki ga v Ljubljani poznamo že od sredine osemdesetih let preteklega stoletja. Poleg treh že odprtih razstav je glavni dogodek letošnjega Fabrovega desanta na Ljubljano dvodnevno (19. in 20. aprila v Cankarjevem domu) gostovanje njegove najnovejše uprizoritve, globalne koprodukcije *Prometej, pokrajina 2*, ki je bila premierno uprizorjena januarja v New Jerseyju. Fabre je bil tudi selektor izbora *Velika imena odrske umetnosti*, v katerega je poleg že omenjenega Prometeja vključenih še devet drugih projektov, sodeloval pa je tudi v izboru projektov za pregledno *Balkansko plesno platformo*.

Letošnji *Exodos* vključuje še seminar za prihajajočo generacijo direktorjev in producentov evropskih festivalov FIT, razna druženja in mreženja, kot trajni spomin nanj pa bo Ljubljani ostal Labirint umetnosti, v obliki labirinta zasajena drevesa, ki v središču skrivajo bralni otok s ponudbo knjig. Projekt na koncu Fužin ob PST je nastal po zamisli bolgarskega umetnika Venelina Šurelova. **B. T.**

Festival prezrtih filmskih poklicev

Zaradi strukturnih kulturnopolitičnih razlogov je filmska scenaristika v Sloveniji brez pravega zagona in brez prave večšine. Nekoliko bolje se godi televizijski in dokumentarni scenaristiki ter seveda dramatik, torej panogam vizualnega in igranega zgodbarjenja, kjer so zamisli realizirane relativno hitro in so tudi bolj solidno finančno podprte. Odprtih vprašanj v zvezi s kondicijo scenaristike pri nas je veliko, festival prezrtih filmskih poklicev *Togetherness*, ki bo letos potekal med **18. in 21. aprilom**, pa si je zadal, da letošnjo izdajo posveti prav povezavi med besedo in sliko. V Muzejskem društvu Domžale, ki je nasledilo zapuščino Nenada Jovičiča, enega največjih direktorjev fotografije v nekdanji Jugoslaviji, so pripravili brezplačni festivalski zbornik, za katerega je svoje razmisleke prispevalo šestnajst publicistov, urednikov, režiserjev, scenaristov in mentorjev delavnic kreativnega pisanja. Osrednji dogodek bo okrogla miza, ki se je bodo udeležili Ana Lasić, Nejc Gazvoda, Miha Mazzini, Andrej Blatnik in Rudi Uran, povezoval pa jo bo Žiga Valetič. Predstavili bodo sedem filmov s spremljevalnimi strokovnimi pogovori, s Hrvaške pa prihaja večkrat nagradjeni film iz leta 2009 *Ljubezensko življenje strahopetca*. Ljubljanski dogodki se bodo zvrstili v Slovenski kinoteki in Cankarjevem domu, v Domžalah pa bodo projekcije potekale v Kulturnem domu Franca Bernika ter v knjižnici, kjer bo na ogled razstava fotografij Žige Koritnika *Portreti Togetherness 2010*. V letu 2012 bo festival posvečen filmski glasbi in zvoku. (www.festival-togetherness.si) **P. P.**

Jergović brani Stalingrad

Miljenko Jergović, tudi v Sloveniji zelo cenjen sarajevski pisatelj, ki pa že leta živi v Zagrebu, je v svoji kolumni v sobotni izdaji *Jutarnjega lista* izjemno naklonjeno opozoril na spregledani izid romana *Stalingrad*, romaneskni prvenec pisca kratkih zgodb, scenarista mnogih dokumentarcev in novinarja Željka Ivanjeka (rojenega 1954). Mogočno zvoneči naslov *Stalingrad* pomeni točno to, slavno, dolge mesece trajajočo bitko za mesto z imenom tedanjega sovjetskega voditelja, na koncu katere so ruske enote k vdaji prisilile nemško 6. armado feldmaršala von Paulusa.

Presenetljivi in tudi za hrvaško javnost provokativni aspekt romana je, da se ne ukvarja s širokimi zgodovinskimi potezami, temveč z majhnimi zgodbami hrvaških vojakov, ki so se v Stalingradu borili – skupaj z Nemci in njihovimi romunskimi, italijanskimi in ukrajinskimi zavezniki. Jergović opozarja na pomemben obrat v obravnavi druge svetovne vojne: Ivanjekovi Hrvati niso graditelji boljšega sveta, ki so odšli v partizane, ali v *status quo* verujoči ustaši, temveč oportunisti, ki so se v poskusu kaj malega zaslužiti odšli vojskovat v tuje kraje. In imeli pri tem smolo, da so se znašli v stalingrajskem peklju.

A Stalingrad je le prva petina obsežnega, 658 strani dolgega romana, ki se nadaljuje z »ambiciozno parabolo skozi praktično celotno dvajseto stoletje vse do hrvaškega vojaškega sodelovanja v Afganistanu, kamor naši fantje odhajajo iz primerljivo sumljivih državnih in civilizacijskih razlogov (...) res je, takrat je šlo za fašizem, tokrat pa za liberalni kapitalizem in za nafto, a vojskovanje poteka v imenu tujih interesov in na račun nam nerazumljivih idealov«. Gre pač za žrtve pohlepa – kakršnega v svoji nemočni lakoti po boljšem življenju lahko občutijo le resnično revni.

Zveni impresivno, ne? A zadeva je taka, da je bil Jergovićev zapis o knjigi 9. aprila prvi in edini v štirih mesecih po izidu. V tej točki se začnejo vzporednice s slovensko kulturo: Jergović brutalno napiše, da so hrvaški literarni kritiki pač preslabo plačani, da bi prebrali roman na 658 straneh, ker pa romanopisec Ivanjek ne pripada nobeni srenji, mu (naklonjena ali sovražna) »kritika« tudi ne »pripada« kar avtomatično. Pa četudi gre za »dobro, lepo napisano in dovršeno grajeno prozo ter za redke primer večje pripovedi o preteklosti v živi hrvaški književnosti«. In za hrvaško ter hkrati evropsko temo, o kateri v teh skoraj sedemdesetih letih nihče na Hrvaškem ni napisal niti stavka. **B. T.**

Nerazsvetljena razstava o razsvetljenstvu na Kitajskem

Nemški minister za zunanje zadeve Guido Westerwelle (49) je v Pekingju komaj dobro odprl razstavo šeststotih del iz Berlina, Münchna in Dresdna z naslovom *Umetnost razsvetljenstva* in poudaril, da je »Kitajska v zadnjih letih naredila pomemben napredek v varstvu človekovih pravic«, ko so kitajske oblasti priprle umetnika Aija Weiweija (53) in šele nekaj dni pozneje javile, da je osumljen gospodarskega kriminala. Pri nemškem tedniku *Die Zeit* se sprašujejo, ali so se voditelji nemških kulturnih institucij primerno odzvali na priprtje enega najbolj znanih kitajskih sodobnih umetnikov in ali ima razstava o razsvetljenstvu v diktatorski državi sploh smisel.

Direktor osrednje verige državnih muzejev in galerij v Berlinu (Staatliche Museen zu Berlin) Michael Eissenhauer, ki je sodeloval pri organizaciji pekinške razstave, je po Weiwejevi aretaciji dejal, da »prav aretacija priča o tem, kako pomembna je tovrstna razstava«. Pa je res? V čem je smisel postavljanja razstave o svobodi v umetnosti in državi, ki zapira lastne umetnike? Da postavitev razstave o razsvetljenstvu ne bo lahka naloga, je sodelujočim Nemcem postalo jasno že na začetku. Michael Lackner, univerzitetni profesor in eden izmed najbolj znanih nemških sinologov, ki je tudi sodeloval pri projektu, je dejal, da odnos med nemškimi in kitajskimi kulturniki ni presegel razmerja kulturnih funkcionarjev s kulturnimi funkcionarji. Lacknerju so tudi malone onemogočili organizacijo debatnih srečanj, ki so potekala v Pekingju ob postavitvi razstave. »Kitajci niso hoteli sodelovati z nobenim Američanom.« Zavrnili so celo predavanje Tuja Weiminga, ki je nekoč predaval na ameriški univerzi Harvard, danes pa v Pekingju ponovno preučuje Konfucija. Kitajci so se, tako je dejal sinolog Lac-

kner, bolj ukvarjali s tem, kako bi preprečili nevednosti in se za izmenjavo mnenj ter odprt dialog sploh niso zmenili. Michael Lackner si je že ob načrtovanju dogodka zaželel, da bi se nemški muzeji kot osrednji organizatorji takšnemu sodelovanju postavili po robu. Sploh ko kitajske oblasti niso izdale vizuma sinologu in pisatelju Tilmanu Spenglerju, ki je skupaj z Lacknerjem organiziral spremljevalni program. Njegov prihod na Kitajsko so, ne da bi navedle razlog, preprečile devet ur pred poletom, verjetno zaradi Spenglerjeve javne podpore lanskemu Nobelovemu nagrajencu za mir Liuju Xiaobu.

Martin Roth, direktor državne umetniške zbirke v Dresdnu, pa je na tovrstne očitke odvrnil: »Nihče vendar ne more resno misliti, da lahko Kitajcem kar vsiljujemo svoj vrednostni sistem, in to celo v njihovem narodnem muzeju.« Na vprašanje o tem, ali se mu aretacija Aija Weiweija ne zdi razlog za dvom o uspešnosti razsvetljenske razstave na Kitajskem, pa je dejal: »On je pri medijih priljubljen, ker vedno opozarja nase. Seveda je strašljivo, da so ga zaprli. Ampak zakaj se vsi toliko ukvarjajo z njim? Umetnikov njegovega kova je na stotine, pa nihče ne govori o njih, ker niso pop zvezdniki.« Podobnega mnenja je tudi Klaus Schrenk, muzejski direktor iz Münchna. Nemški muzejski direktorji, ki so se ukvarjali s postavitvijo razsvetljenske razstave, kitajski vladi tudi ne nameravajo poslati protestnega pisma, kot je to denimo storil nemški zunanji minister Guido Westerwelle.

V *Die Zeitu* so še zapisali, da je postavitev razstave o razsvetljenstvu v Pekingju primerljiva s postavitvijo razstave o zgodovini svobode v Teheranu. Sploh pa naj razstave o umetnosti razsvetljenstva ne bi smeli postavljati tisti, ki nimajo poguma za lastno razsvetlitev. **M. G. R.**



Jan Fabre: Prometej, pokrajina 2

FOTO WOLFGANG BERGMANN

Ples stran od smrti skozi 20. stoletje

Bogat program ima na svojem zadnjem letošnjem abnamskem koncertu, ki bo potekal dva večera, 14. in 15. aprila, glasbeni direktor Orkestra Slovenske filharmonije Emmanuel Villaume. Tokrat ves program sestavljajo skladbe 20. stoletja: v prvem delu bosta kar dve simfoniji, *Sedma*, zadnja Daneta Škerla, in *Tretja* poljskega skladatelja Karola Szymanowskega, v drugem pa (razen miniaturne *Malven*) prav tako zadnje delo Richarda Straussa štiri poslednje pesmi (prvič v karieri jih bo zapela Sabina Cvilak) in za vedrejši zaključek še Ravelov *La valse*. Solist v simfoniji Szymanowskega, imenovani tudi *Pesem noči*, bo Janez Lotrič. **B. T.**

Taras Kermauner in sodobna slovenska poezija

Danes mineva natanko 81 let od rojstva Tarasa Kermaunera (1930–2008), enega najizrazitejših predstavnikov t. i. kritične generacije, pisca, publicista, filozofa, teatrologa. Kmalu po njegovi smrti ustanovljena Ustanova Tarasa Kermaunera pripravlja ob tej priložnosti pogovor na temo Taras Kermauner in sodobna slovenska poezija. Kermaunerjevo interpretacijo sodobne slovenske poezije bo predstavil pesnik Ivo Svetina, s svojimi pesmimi se bodo nanj spomnili pesniki Ifigenija Simonović, Boris A. Novak in Kristijan Muck, pogovor, ki bo potekal danes, 13. aprila od 13. ure naprej v ljubljanski kavarni Union, kjer je imel Kermauner 9. aprila 2008 svoj zadnji javni nastop, pa bo vodila dr. Manca Košir, sicer predsednica Ustanove. **P. P.**

Komedija krat tri

»Seksualna tragikomedija« so v SNG Maribor podnaslovili Molièrovega *Don Juana* v režiji Borisa Cavazze. S to uprizoritvijo bo mariborska Drama 15. aprila zaključila sezono s štirimi klasičnimi besedili, slovenskima žaloigramama *Gogo* ter Smoletovo *Antigono* (na mali sceni) in Shakespearjevo razposajenko *Kar hočete*. V naslovni vlogi neustavljivega zapeljivca, ki ga je Camus primerjal s Sizifom, bo nastopil Tadej Toš, letos že izjemen v *Kar hočete*.

Zmagovalka natečaja za najboljšo izvirno komedijo v okviru Dnevo komedije 2010 v Celju, igra *Nežka se moži* Vinka Möderndorferja, bo krstno uprizorjena v ljubljanski Mali Drami v petek, 15. aprila. V igri, ki se nekoliko naslanja na motive (in imena junakov) Linhartovega *Matička*, bo v tej sezoni že tretjič na odru Male Drame nastopil Jurij Zrnc, tokrat v vlogi uspešnega avtomobilskega trgovca, njegov tekmeč za Nežko Nine Valič bo v vlogi srednješolskega učitelja slovenščine Bojan Emeršič. Po že omenjeni mariborski Smoletovi *Antigoni* je *Nežka* letos že druga režija slovenskega besedila Jake Andreja Vojevca.

V Mestno gledališče ljubljansko se v četrtek, 21. aprila, vrača Dario Fo, tokrat s komedijo *Vse zastonj! Vse zastonj!* Četudi Fo velja za enega izmed vzornikov nekdanjega direktorja MGL Borisa Kobala, bo režija tokrat v rokah mladega srbskega režiserja Marka Manojlovića (letnik 1982), ki s to uprizoritvijo debitira v Sloveniji. **B. T.**

Po imenu, ki bo v tej pisarni, bomo vedeli, kdo stoji za vsem tem.



Ravnatelj ljubljanske Drame Ivo Ban

v *Delu* o ozadju napovedi svoje predčasne razrešitve.

Posthumni roman »največjega sodobnega ameriškega pisca«

Tudi tisti ljubitelji književnosti, ki se za ameriške romanopisce sicer ne zanimajo, so najpozneje prejšnje poletje slišali za Davida Fosterja Wallacea (1962–2008). Jonathan Franzen, pisatelj, čigar podoba se je pojavila celo na naslovnici ameriške revije *Time* in je po mnenju številnih kritikov napisal najboljši roman zadnjih let z naslovom *Freedom* (Svoboda), ga je v številnih intervjujih, ki so preplavili medije, navajal za odločilni razlog, da se je resno lotil pisanja svojega zadnjega romana. Septembra 2008 se je Franzenov prijatelj Wallace namreč ubil in Franzen je po kratkem žalovanju začel ihtavo pisati. Še pred tem je dejal, da je David Foster Wallace največji sodobni ameriški pisec. Nekaj podobnega je ob njegovi smrti dejala tudi slovita pisateljica Zadie Smith.

Wallacea je smrt spremenila v literarnega velikana: iz navadnega pisatelja se je prelevil v trpečega postmoderne avtorja, ki v svoji nadarjenosti in vzvišenosti ni našel mesta v svetu. Postal je večji in pomembnejši kot kdajkoli za časa življenja in literarni kritiki že strastno prebirajo recenzijski izvod njegovega posthumno izdanega nedokončanega dela *The Pale King* (Bledi kralj), ki bo v ameriške knjigarnice prišlo v teh dneh.

Pisateljica žena in umetnica Karen Green, ki se je odločila za izdajo romana, se najbolj boji, da bodo bralci Wallaceov roman brali kot razširjeno samomorilsko pismo in bodo v njem iskali razloge za pisateljev samomor. Za izdajo romana, ki ga je Wallace pisal deset let, se je odločila, kot je povedala za britanski dnevni časopis *The Guardian*, ker je prepričana, da bi njen mož to želel. Ob svoji smrti je na mizo pod prižgano svetilko namreč nastavljal rokopis, shranil pa ga je tudi v dveh računalnikih in na več disketah, skupaj z osnutki za pisanje, zapiski, izpiski in skicami.

Karen Green sicer ne daje intervjujev in ne govori o svojem odnosu z Wallaceom. Do danes je privolila v dva pogovora: pred srečanjem z novinarjem *The Guardian* je ob odprtju svoje razstave spregovorila le še za *The New York Times* pod pogojem, da v članku ne bodo uporabili besednih zvez »obešenje« in »odkrila truplo«. Za zadnji pogovor se je odločila, ker se ji zdi prav, da naredi nekaj promocije za možev posthumni roman, pri tem pa je še poudarila, kako jo moti, da so mediji iz njega po smrti naredili »neke vrste zvezdniškega pisateljskega frajerja«, saj se sama nikoli ni počutila kot žena pisatelja, ampak prej kot žena učitelja (Wallace je



David Foster Wallace

namreč poučeval kreativno pisanje). Z moževo smrtjo se še vedno ni sprijaznila in krivične se ji zdijo pripombe ljudi, da bi morala biti nanjo pripravljena. Seveda je vedela, kako težka bolezen je depresija in s kakšnimi težavami se je soočal, ko se je odločil, da bo zaradi stranskih učinkov nehal jemati zdravila, ki so mu trpljenje lajšala dvajset let. A nikakor ni pričakovala, da se bo ubil, saj se je smrti bal.

Najtežji del Wallaceove smrti je bil za Greenovo narediti preskok z žene, ki živi zakonsko življenje v podeželski hišici, na vdovo velikega ameriškega pisatelja. Po dobrih dveh letih je premagala posledice posttravmatskega stresa in začela ponovno normalno živeti, možev zadnji roman pa je, ne da bi prebrala več kot dve strani, izročila njegovemu uredniku in prijatelju. Z grenko-sladkim okusom ga je prebrala šele pred kratkim.

Posmrtni roman Davida Fosterja Wallacea se bo po svetu nedvomno prodajal za med, literarni kritiki pa bodo pisali ode prezgodaj preminulemu avtorju. Morda se ga bodo tudi slovenski založniki počasi odločili prevesti, humanistične univerzitetne knjižnice pa bodo mogoče naročile kakšen izvod v izvirniku. Knjižnica ljubljanske Filozofske fakultete nam pri iskanju njegovih del ponudi dva zadetka (enega v hrvaškem jeziku in enega v zbirki kratkih zgodb različnih avtorjev v angleškem), NUK in največja ljubljanska splošna knjižnica pa bralcem ne moreta ponuditi niti enega dela enega najbolj nadarjenih in domiselnih pisateljev zadnjih desetletij. **M. G. R.**

Muzej, posvečen dimu in delavkam

Cigaretni dim iz *Casablance* je že uvrščen na seznam nesnovne kulturne dediščine, Jarmuscheva *Kava in cigarete* sta še na poti k temu, je dejala kulturna ministrica Majda Širca v nagovoru na odprtju nove kulturne pridobitve slovenske prestolnice: objekta nekdanje Tobačne tovarne, ki je bil zgrajen kot umivalnica za delavce (in predvsem delavke), danes pa je na novo zaživel kot razstavni prostor. V Kulturnem centru Tobačna 001, ki so ga namenu predali na tople pomladni večer konec marca letos, je pritlični del namenjen galerijski dejavnosti Mestne galerije in tam si je kot prvo razstavo mogoče ogledati zbirko Jana Fabra. Po stopnicah navzgor, v prvem nadstropju, pa so uredili Tobačni muzej (stalno zbirko je odbral Blaž Vurnik iz Mestnega muzeja Ljubljana) – nekakšen prikaz delovanja Tobačne tovarne, njene vpetosti v mestno tkivo, začetkov zaposlovanja ženske delovne sile in pogubne razvade, imenovane kajenje. Dejavnost, ki jo je še pred približno poldrugim stoletjem ena od junakinj Wildove igre *Pomembno je imenovati se Ernest* razglasila za dostojno zaposlitev mladega, za ženitev godnega plemiča, danes postaja nekaj skoraj tako arhaičnega kot skrb za blagostanje delavstva, ki je bila ena od osnovnih vodil od začetka delovanja Tobačne Ljubljana v drugi polovici 19. stoletja. Sprva v prostorih nekdanje Cukrarne v Ljubljani, kjer so – pretežno ženske – zvijale cigare, imenovane viržinke, nato pa se je proizvodnja preselila v kvadrant med začetkom Tržaške ceste, Vrtačo in Rožno dolino. Čeprav je ena žalostnih resnic, da je uprava tovarne pritegnila žensko delovno silo, ker je bila ta cenejša, se je Tobačna Ljubljana sčasoma zapisala v zgodovino kot eden najbolj spodobnih delodajalcev, ki je – najbrž z ne preveč pretiravanja – vplival tudi postopno emancipacijo žensk. *Cigararce*, kot so imenovali zaposlene v Tobačni, so imele tako kot zaposleni v drugih tovarnah državnega monopola že zgodaj pravico do bolniške, navadnega dopusta in so po upokojitvi celo prejemale pokojnino. Tobačna Ljubljana je bila, kot so poudarili tudi na odprtju Kulturnega centra Tobačna 001, mesto v mestu – med drugim z lastno zdravniško ambulanto in vrtem. Nezaslišana darežljivost in delodajalska razsipnost,



kakršne si že leta 2002, ko je Tobačna Ljubljana prišla v roke družbe Imperial Tobacco, ki je proizvodnjo dve leti pozneje na tem mestu zaključila, ni bilo mogoče zamišljati.

Tobačni muzej, donacija Tobačne Ljubljana ob 140-letnici njenega obstoja, je odprt vse dni v tednu razen ponedeljka od 11. do 19. ure (ob nedeljah do 15. ure), vstop je prost. **A. T.**

SPOLZKA KAVA S SKUPINO LAIBACH

Na mariborskih ulicah (pa tudi drugod po Sloveniji) že dva meseca visijo plakati z vabilom na razstavo *Ausstellung / Laibach Kunst / Perspektive / 1980–2011*. Na plakatu je osrednje mesto namenjeno beli skodelici s črnim kljukastim križem – nacistično svastiko. Glede na znane pomene tega simbola je bil vsak mimoidoči pozvan, da o sporočilih plakata vsaj malo razmisli.

JOŽE KOS GRABAR ML.

Na plakatu je pod skodelico napisano »Umetnostna galerija Maribor / 24. februar–17. april 2011«, na dnu plakata pa so poleg galerije navedene še druge organizacije, ki so razstavo podprle: ministrstvo za kulturo, Mestna občina Maribor, Nova kreditna banka Maribor in Europlakat.

Večina besed na plakatu je v tujem jeziku, nemščini, manjši del pa v domačem jeziku, slovenščini. Barve plakata so nekako puščobne, nič živahne. Iz bele skodelice se ne kadi in je po vsem sodeč prazna. »Kaj neki je umetnik hotel reči?« se nehote vprašamo ob pogledu na plakat. Saj je vendar očitno, da ne gre za povabilo v novo mariborsko kavarno, imenovano *Laibach Kunst*. Del sporočil na plakatu je torej dvoumen in (pol)prikrit. A kako in zakaj?

I. V zvezi z začrtanim problemom se velja spričo njene izpostavljenosti na plakatu najprej posvetiti skodelici z nacistično svastiko. Na kaj bi lahko takšna skodelica spominjala? Na Cankarjevo črtico o skodelici kave zagotovo ne. Na skodelico

PSIHOLOŠKI VIR MOTIVACIJE ZA TVORBO TAKŠNEGA PLAKATA JE LAHKO TUDI PREZIR, VZVIŠENOST, OBLASTNOST, PODREJANJE DRUGIH LASTNI SAMOZVANI (MIŠLJENJSKI, NAZORSKI, DRUŽBENI) POZICIJI ALI PA VSAJ ODNOS DO DRUGIH V SMISLU »POŽVIŽGAM-SE-NA-VAŠE-(NIČEVO)-MNENJE«.

kave na sliki kofetarice, delu slikarke Ivane Kobilce, tudi ne. Prav tako ne na skodelico kave, ki je bila pred časom osrednji razpoznavni znak spletnih strani slovenskega ministrstva za kulturo. Upodobitev skodelice na plakatu pa bi lahko spominjala na izdelek nacistične uporabne umetnosti, ki je razstavljen v muzeju eksponatov iz obdobja nacizma, ali na del vitrine v skriti sobi ostarelega nacističnega, ki k sebi vabi le zaupne prijatelje.

Večina besednih vsebin plakata je jasno pripovedna, velja pa se pomuditi pri besedi *Perspektive*. Ta je množinska oblika besede *perspektiva*, ki ima v slovenščini naslednje pomene: (a) kar nakazuje dober razplet, kar obeta, kar vzbuja upanje; (b) vtis zmanjševanja oddaljenih predmetov in njihovo stekanje v točko; (c) vidik, zorni kot, položaj pri opazovanju. Beseda *perspektive* je tudi »nemška« različica »slovenske« besede *perspektiva* in ima v osnovi enake pomene. Ta beseda v kombinaciji z nacistično svastiko na skodelici in z logotipom slovenskega ministrstva za kulturo, odtisnjem na dnu plakata, tvori naslednji možni združeni pomen: »Dragi slovenski državljani! Naša perspektiva, obet, pozitivno pričakovanje je v tistem, kar simbolizira nemška nacistična svastika!« Hm.

Če upoštevamo zgoraj navedeno asociacijo na skodelico v vitrini ostarelega nacističnega, si lahko plakat razlagamo tako, da je njegov opazovalec tarča (Laibachove) sugestije, naj svoj pogled poistoveti z razneženo nostalgicnim pogledom ostarelega nacističnega na njegovo naci-skodelico. Ta sugestija lahko v opazovalcu plakata vzbudi enega od naslednjih možnih učinkov: pri protinacistu odpor, razburjenje, jezo (v smislu »Hej, plakat, ti zveruh in baraba, zakaj mi vsiljuješ misli in čustva nacistična?«); pri (neo)nacistu oz. simpatizerju (neo)nacizma pritrjevanje, zadovoljstvo, ugodje (v smislu »Hej, dragi plakat, kako lepo, da si se pojavil na ulicah našega, v bistvu (pro)nemškega mesta!«); pri anacistu, tj. opazovalcu plakata, ki je glede nacizma nazorsko neopredeljen, neizoblikovan



Skodelica na plakatu za razstavo *Laibach Kunst Perspektive*

ali nepoučen, pa negotovost in spraševanje (v smislu »Hej, nejasni plakat, kaj mi hoče povedati?«).

II. Glede na to, da plakat vabi na razstavo del politično-umetniške skupine Laibach, se zastavlja vprašanje, zakaj skupina na plakat ni namestila svojega znaka, črnega križa v zobatem kolesu, temveč znak nekoga drugega, nacistično svastiko. To dejanje namreč ni »logično« – saj vendar plakat vabi na razstavo del skupine Laibach in ne na razstavo del (neo)nacistov oz. umetnikov, ki so simpatizerji (neo)nacizma. Izbor svastike bi bil »logičen« le ob diskutabilni oz. težje dokazljivi interpretaciji, da je skupina Laibach simpatizer (neo)nacizma. Prvo od možnih pojasnil za izbiro nacistične svastike namesto Laibachovega znaka je, da hoče skupina z njim opozoriti na lastno razstavo s pomensko bolj »močnim«, bolj »kričavim«, večjo pozornost vzbujajočim propagandnim simbolom. Druga možnost je, da hoče skupina z nacistično svastiko pri opazovalcu plakata doseči miselni in čustveni odziv, razglabljanje, spraševanje ipd. Tretji potencialni odgovor je, da je Laibach v prvi vrsti hotel »uporabiti« okoliščino, da v času razstave mineva sedemdeset let od napada nacistične Nemčije in njenih italijanskih, madžarskih in bolgarskih zaveznikov na Kraljevino Jugoslavijo in s tem tudi na slovensko ozemlje. V okviru tretjega odgovora je možnih več interpretacijskih različic, in sicer, da je Laibach hotel na krvavi šestoparilski naci-fašistični napad (a) zgolj spomniti; (b) nanj svarilno opozoriti; (c) obletnico napada počastiti. Poleg naštetih treh zagotovo obstaja še kakšen dodatni možni odgovor na vprašanje o izboru osrednjega likovnega simbola za plakat. A iz samega plakata ni docela razvidno, za katero od prej navedenih ali morebitnih drugih interpretacijskih možnosti se naj opazovalec plakata odloči.

Kot iz povedanega izhaja, so možne tudi takšne interpretacije sporočilnosti plakata, ki pri opazovalcu plakata vzbujajo resne, za avtorje in promotorje plakata kompromitirajoče pomisleke. Da je pri nekaterih opazovalcih plakata dejansko prišlo do takšnih interpretacij, je razvidno iz »likovnih intervencij«, ki so jih bili deležni nekateri od plakatov. Tako je nekdo na primerku plakata, ki »krasi« vhod v Umetnostno galerijo Maribor, nacistično svastiko premazal s črno packo. Zelo zanimivo pri tem je, da vodstvo galerije tako dorisane plakata ni zamenjalo z »neomadeževano« različico. Morda je tako postopalo zato, ker je – sicer res nenavadno pozno – ugotovilo, da je takšna dodelava plakata pravzaprav imenitna, povsem upravičena.

III. Pomembna zastavka v zvezi z rabo, prikazovanjem in pogledom na nekje upodobljeno nacistično svastiko sta: (1) opazovalčeva zmožnost empatije (vživljanja, vednosti), ki se nanaša tako na nekdanje in sedanje protagoniste (neo)nacistično usmerjenih nazorov kot tudi na ljudi, ki so (bili) žrtve protagonistov teh nazorov; (2) (ne)kakovost opazovalčevega poznavanja zgodovine, nazorov in delovanja družb(e). Kdor prej omenjene empatije in poznavanja ne premore (v zadostni meri), bo nacistično svastiko bral in/ali uporabljal »lahkotno«, »neobremenjeno«, npr. kot popkulturni znak ali tako kot otrok uporablja svoje igrače. Takšnega človeka običajno ne zanimajo možni družbeni učinki njegovega



Priredba dela plakata z uporabo znaka skupine Laibach

premalo domišljenega ali nepremišljenega »rokohitrstva« z nacistično svastiko.

S prenekaterimi družbenimi danostmi, med njimi tudi s pojmi, pomeni in simboli, ne moremo ravnati tako, da pri tem ne bi upoštevali njihovih pomembnih razsežnosti – seveda če hočemo biti pri tem do svojega družbenega okolja (so)odgovorni, empatični, vedoči. Upoštevaje to izhodišče je problematično dejanje tisto, pri katerem nekdo uporabi nacistično svastiko v javnem prostoru tako, da pri tem z ničemer ne pokaže ali opozori na pomembne negativne sopenome tega simbola. Še bolj pa je problematično tisto dejanje, ki ta simbol neposredno poveže v prvi vrsti s prijetnostmi – prav s takšnim primerom imamo namreč opravka pri obravnavanem plakatu. Na njem upodobljena skodelica namreč (brez svastike!) asociira predvsem na prijetnosti, kot so pitje kave ali čaja, arome, domačnost, kavarna, pomenek s prijatelji, ličnost skodelice kot lončarskega izdelka ipd.

V problematizirani tip dejanje je vključen redukcionistični prijem, tj. odvzem ali neprikazovanje imanentnih delov obravnavanega objekta oz. subjekta. Tudi v zadevnem primeru načina uporabe nacistične svastike imamo opraviti z redukcijo, tj. z (namernim) odvzemom ključnih pomenskih

OBRAVNAVANI PLAKAT S SVOJIMI DVOUMNIMI POMENI IN NEIZRAŽENOSTJO NEGATIVNEGA STALIŠČA DO NACIZMA KAŽE NA TISTO ZNAČILNOST AKTUALNEGA SLOVENSKEGA PROSTORA, KI BI JO LAHKO OPISALI Z BESEDNO ZVEZO »VSE GRE SKOZI«.

konotacij svastike – s temi konotacijami so mišljeni nacistični rasizem, imperializem in uničevanje ter predvsem množestvilne nedolžne žrtve nacizma. Ob uporabi trika oz. manipulacije »redukcionizem« pa imamo pri obravnavani plakatno-skodelični rabi svastike opraviti še z vzporednim trikom, in sicer s preišljenim izborom »ustreznih« sopenomov: opazovalcu plakata so namreč v »branje« ponujene samo tiste pomenske konotacije nacistične svastike, ki so (bile) »dobre« ali »prijetne«, a seveda le za pristaše (neo)nacizma ali za do (neo)nacizma strpne ljudi, »nazorske nevtiralneže«.

V zvezi z omenjenimi »nevtiralneži« in »učeni« zagovarjanjem plakata je treba opozoriti na – tudi na plakatu in v njegovi uradni podprti rabi izraženo – družbeno, nazorsko in vrednostno držo »ne tič ne miš«. Ta drža je spričo preračunljive neopredeljenosti ugodna, varna in koristna za njenega nosilca pri kakršnem koli razpletu družbenih dogodkov. Drža zgodovinsko spominja na držo tistih, ki so jih med naci-fašistično okupacijo v naših krajih imenovali »skrivači«. Ti so s svojo ne-proti-okupatorsko oz. ne-proti-nacistično držo odvezemali del političnega, idejnega, praktično bojnega, legitimizirajočega in simbolnega prostora protiokupatorjem



FOTO JOŽE KOS GRABAR ML.



FOTO PETER RAK

Plakat za razstavo Laibach Kunst Perspektive pred vhodom v Umetnostno galerijo Maribor pred in po anonimni intervenciji.

in jim torej (ne)posredno škodili. Nekaj podobnega bi lahko ugotovili tudi za družbene učinke obravnavanega plakata – s svojo izraženo ne-proti-nacistično držo odvzema oziroma ozi prostor protinacistični drži. Plakat namreč najširši javnosti med vrsticami sporoča, da v nacizmu ni nič problematičnega, nič slabega, nič »posebnega«.

NAPIS LAIBACH NA JAVNO IZOBESENEM PLAKATU KULTURNO-UMETNIŠKO-POLITIČNEGA ZNAČAJA DANDANES V SPLOŠNEM V SLOVENIJI NI (VEČ) DOJET PROVOKATIVNO /.../ V POPLAVI TUJIH NAPISOV, KI SMO JIM PRIČA V TUKAJŠNJEM PRO-GERMANO-ROMANSKO IN KAPITALISTIČNO USMERJENEM GOSPODARSKEM, KULTURNEM, OBČEVALNEM IN FIZIČNEM JAVNEM PROSTORU SLOVENSKEGA NARODA, JE PAČ ŠE EN TUJI NAPIS VEČ.

V zvezi s prej povedanim se zastavlja vprašanje, ali je ob »branju« nacistične ikonografije z vidika »pozitivne« etike in »družbeno konstruktivne« estetike dopustno doživljati užitek, zadovoljstvo, prijetnost? Je kaj takega na mestu, opravičljivo, neobsceno? Plakat namreč k omenjenemu zadovoljstvu napeljuje, ga priporoča. V zgodovinsko podkovanem in nazorsko razgledanem bralcu plakata se to napeljevanje nujno sprevrže v njegovo zaprepačenost, upor, bes. Tak bralec namreč plakat prebere npr. na način »zadovoljen pogled na trupla v nacističnih taboriščih, ki so nagrada izza nacistične svastike, ni le možen, temveč je celo priporočljiv«. V bralcu brez ali s siromašno zgodovinsko in/ali nazorsko vednostjo pa do tega vprašanja oz. pomenskega obrata ne more priti – njega plakat ne more ujeziti, pač pa nanj deluje na dobesedni, primarni pripovedni ravni, torej kot nacistična ali nacistično-umetniška propaganda.

IV.

Zgoraj omenjena možna interpretacija plakata kot učinkovito »kričavega« načina opozorila na razstavo z eksistencialno-biologičnega zornega kota vsebuje podmeno, da gre pri tem v osnovi za željo po »propagandi lastnih genov«. Ali povedano

drugače: z uporabo svastike na plakatu ima skupina Laibach osrednji namen ekonomsko propagandno (EPP) čim bolj učinkovito poročati najširši javnosti o lastnem psiho-socialno-biološkem obstoju, delu, nazoru, vrednotah ... In da hoče s tem omenjeno javnost opozoriti na »nujno potrebo«, da jih ta upošteva, jim odmeri »dolžen« del svojega časa, pozornosti, priznanja in predvsem ter zlasti denarnih vložkov.

Da je (bil) obravnavani politično-umetniški način »propagande lastnih genov« izveden ob pomoči nacistične svastike, torej znaka skrajne medčloveške neenakosti, nestrpnosti, množične morije in genocida, posredno nakazuje na v Laibachovo plakatno propagando vpisano noto brezobzirne napadalnosti, nasilnosti, narcisoidnosti in individualizma. Vse naštete »odlike« se prilegajo s plakatom izraženi neempatiji do izkušnje žrtev nacizma oz. do tega pomembnega dela evropske in občečloveške družbenovrednostne ter simbolne dediščine.

V zvezi z razmišljanjem o razsežnostih motivacije avtorjev obravnavanega načina rabe svastike je možna tudi teza, da so v to motivacijo vpisani »sadiščno« intonirani užitek, izraženi skozi provociranje, draženje, »stopanje na žulj« (neki) prevladujoči družbeni vrednoti in pojmovanju. Povedano drugače: psihološki vir motivacije za tvorbo takšnega plakata je lahko tudi prezir, vzvišenost, oblastnost, podrejanje drugih lastni samozvani (mišljenjski, nazorski, družbeni) poziciji ali pa vsaj odnos do drugih v smislu »požvižgase-na-vaše-(ničevno)-mnenje«. V zvezi s to tezo se zastavlja vprašanje, koliko je vse to zavestno in nadzorovano dozirani notranji del umetniško-političnega diskurza skupine Laibach in koliko morebitni del psihosocialnih osebnostnih struktur posameznikov, ki skupino sestavljajo.

V zvezi z zgornjim razmišljanjem se poraja širše vprašanje, kakšna neki je (ne)kakovost sinteze misli in čustev tvorcev ter promotorjev zadevnega plakata? Vprašanje je seveda zelo kompleksno, a vsaj del odgovora nanj bi lahko bil naslednji: omenjena (ne)kakovost sinteze njihovih misli in čustev je takšna, da ji je v imenu »politične umetnosti« na plakatu bolj pomembno prikazovati nacistično svastiko kot npr. krematorij v Auschwitzu. Ali povedano drugače: bolj pomembno je prikazovati attribute zločincev kot pa njihovih nedolžnih žrtev.

V.

Obravnavani plakat s svojimi dvoumnimi pomeni in neizraženo negativnega stališča do nacizma kaže na tisto značilnost aktualnega mariborskega in slovenskega kulturnopolitičnega ter družbenega prostora, ki bi jo lahko opisali z besedno zvezo »vse gre skozi«. Torej: vse je (etično) možno, dopustno, najširša javnost »požre vse«, kar ji ponudiš ali vsiliš – brez komentarja, nasprotovanja, negodovanja, kakor da ji je za vse vseeno. To je posledica nekakšne splošne vrednostno-nazorske nedodelanosti, nejasnosti kriterijev,

idejne izgubljenosti, zmedenosti in anemičnosti. Javna pamet globoko pod pokrovko! Zadevni plakat je pokazatelj, simptom in hkrati eden od generatorjev vsega tega.

Napis *Laibach* (slovensko *Ljubljana*) na javno izobešenem plakatu kulturno-umetniško-političnega značaja dandanes v splošnem v Sloveniji ni (več) dojet provokativno – kot je bil spričo svoje okupatorsko-nemške konotacije pri marsikomu dojet sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja v takratni protifašistični Sloveniji/Jugoslaviji in tudi v Ljubljani, »mestu heroj«. Danes je ta napis v poplavi tujih napisov, ki smo jim priča v tukajšnjem pro-germano-romansko in kapitalistično usmerjenem gospodarskem, kulturnem, občevalnem

SNOVALCEM PLAKATA JE POMEMBNEJŠE PRIKAZOVATI ATRIBUTE ZLOČINCEV KOT PA NJIHOVIH NEDOLŽNIH ŽRTEV. PLAKAT NAJŠIRŠI JAVNOSTI MED VRSTICAMI SPOROČA, DA V NACIZMU NI NIČ PROBLEMATIČNEGA, NIČ SLABEGA, NIČ »POSEBNEGA«.

in fizičnem javnem prostoru slovenskega naroda, pač še en tuji napis več. Morda le s to razliko, da je napis *Laibach* eden tistih, ki so tej poplavi – pa naj se tega skupina Laibach zaveda ali ne – utirali pot.

VI.

Izhajajoč iz zapisanega lahko sklenemo, da gre pri obravnavanem plakatu po eni možni interpretaciji za pronacistično propagando, po drugi za »pač-neko-uporabo-naci-svastike« in po tretji za opozarjanje pred nacizmom. Tako se zdi, da skupina Laibach opazovalcu svojega plakata govori: »Odloči se za eno ali drugo ali tretjo možnost, nam je vseeno.« In prav ta vseenost je tista, ki upravičeno zaskrbljuje. Opazovalcu plakata namreč sporoča o (hoteni) vrednostni neopredeljenosti, neizoblikovanosti, nezmožnosti ali nezainteresiranosti ustvariti jasno družbenovrednostno sintezo, nauk, cilj, smer, pot. Da je to morda problem skupine Laibach, ni vredno posebne skrbi. Bolj je zaskrbljujoče, da je omenjeno značilnost družbe, v kateri tu in zdaj živimo. ■

JOŽE KOS GRABAR ML. je publicist in civilnodružbeni aktivist.

SLAVOJ ŽIŽEK VS. ALAIN FINKIELKRAUT

Po zamudi, ki sta si jo privoščila nastopajoča, in zelo študentskem občinstvu bi skoraj lahko pričakovali rokovski koncert. Le da se avditorij tistih petindvajset minut, kolikor smo ju morali čakati, ni mogel zamotiti s predskupino, temveč je z izjemo nekaj praznih sedežev povsem zasedena Linhartova dvorana lahko le strmela v mizo z mikrofoni na odru.

AGATA TOMAŽIČ *foto* VORANC VOGEL

Ob pol šestih, po slovesnem nagovoru ponosnega direktorja Francoskega inštituta, ki mu je v Ljubljano uspelo privabiti rojaka zvencega imena, se je začelo zares. Tudi za tolmački, dve težkokategornici, ki bosta sposobni sproti prestrezati in prevajati plaz besed dveh filozofov težkokategornikov. »Pas de liberté pour les amis de la liberté,« je bil stavek, s katerim je slovenski favorit preizkusil, ali »deluje tudi prevod iz slovenščine v francoščino«. In so, po nekaj drobnih nesporazumih, to uredili.

Nato je besedo prevzela povezovalka Aude Lancelin, kljub mladosti in milemu svetlošasemu videzu znana in prodorna novinarka francoskega tednika *Le Nouvel Observateur*, ki ji je Finkielkraut tako rekoč stari znanec, saj je z njim in njegovim ideološkim antipodom Alainom Badioujem pripravila odmevno razpravo, ki je lani izšla tudi v knjižni obliki, in to pod naslovom *L'explication* (Razlaga). Udeleženca, »privrženec obnove komunizma«, kot so na ovitku označili Badiouja, in »obupani opazovalec izginjanja vrednot«, kar da najbolje opisuje Finkielkrauta, sta v pogovoru namreč poskušala kar najjasneje razložiti svoja stališča in prepričanje. Pogovor v Cankarjevem domu je bil poskus reprize, poskus izpeljati filozofski spopad v kulturni areni, kajti tako kot v razpravi Badiou–Finkielkraut, sta tudi na odru Linhartove dvorane vsak na svoji strani sedela filozofa, vajena medijske pozornosti in novinarjev, ki ju prosijo za komentarje k

slehernemu odmevnejšemu premiku na svetovnem ali nacionalnem političnem ali družbenem prizorišču in ki rešitve za probleme in zablode sedanosti vidita vsak v svojem ideološkem naboru misli. Žižek kot neotesani, politično nekorektni in gobezdavi komunistični mislec, Finkielkraut kot uglajeni gospod v srajci in suknjiču, ki svoje besede tehta in svojo konservativno, zadržano misel deli v premišljenih odmerkih. Eksplozivna mešanica, le da Aude Lancelin tokrat ni uspelo najti zažigalne vrvice, pogovor se nekako ni razlil onkraj vljudnostnih izmenjav mnenj, na veliko žalost občinstva, ki se je sicer radostno odzivalo na zabavne domislice, ki so občasno, a mnogo redkeje kot ponavadi, priletele iz Žižkovih ust.

Na omembo Žižka sem prvič naletela leta 2004 v *New York Timesu*, je povedala Lancelinova, na simpoziju o komunizmu leta 2009 v Londonu, ki ga je organiziral prav ta slovenski filozof, pa me je v smeh spravil neki mladi ameriški profesor, ki je rekel: »Ne sprašujte, kaj bi Jezus naredil na vašem mestu, vprašajte se, kaj bi Žižek naredil na vašem mestu.« In Žižek je pokazal z roko na Finkielkrauta, češ spodobi se, da gost začne in odgovori na povezovalkino prvo vprašanje, kako bi pojasnil »ta paradoks« – dejstvo, da slovenski filozof, ki je komunizem skušal na lastni koži, ta sistem brani; francoski mislec, ki vladavine ljudstva razen iz navdušenih odzivov pariškega intelektualnega kroga ni poznal, pa ostaja skeptičen.

Ko sem videl posnetke iz Berlina, na katerih je bil čez poslopje gledališča Volksbühne razpet velikanski prapor z napisom Kommunismus, sem bil žalosten, je dejal Finkielkraut. Toliko problemov pesti naš svet, od globalnega segrevanja do selitve proizvodnje, pa vse samo nemo spremljamo, namesto da bi iskali rešitve. Kajti komunizem ni rešitev, le kako bi lahko bil, ko pa je propadel že v 20. stoletju, je opozoril in ovrigel prepričanje, ki ga izražajo mnogi: da je ideja komunizma ostala

nedolžna, čeprav je bilo v njenem imenu zagrešenih toliko zločinov. Finkielkraut se je v nadaljevanju skliceval na znana imena še živečih in že umrlih javnih osebnosti, ki so imele opravka s komunizmom, a so spregledale njegovo zablodo in ga opustile: francoski pisec Paul Nizan, ki je bil v dvajsetih letih 20. stoletja eden prvih fašistov,

ŽIŽEK KOT NEOTESANI, POLITIČNO NEKOREKTNI IN GOBEZDAVI KOMUNISTIČNI MISLEC, FINKIELKRAUT KOT UGLAJENI GOSPOD V SRAJCI IN SUKNJIČU, KI SVOJE BESEDE TEHTA IN SVOJO KONSERVATIVNO, ZADRŽANO MISEL DELI V PREMIŠLJENIH ODMERKIH: EKSPLOZIVNA MEŠANICA, LE DA SE POGOVOR NEKAKO NI RAZLIL ONKRAJ VLJUDNOSTNIH IZMENJAV MNENJ.

se nato pridružil francoski komunistični partiji (PCF), tik pred smrtjo (1940) pa so se njihove poti ločile, česar mu privrženec PCF še dolgo niso mogli odpustiti. Drugi tak primer je Milan Kundera, tudi Finkielkrautov osebni prijatelj. Poleg tega je komunistična filozofija danes neizmerno groba, nasprotnike obklada z žaljivkami, za nasprotnika pa obvelja vsakdo, ki ni z njimi, je ugotavljal gost, ki je takoj zatem spravljivo dodal, da »tega nasilja v Žižku ni začutil« in da je vesel, da sta se spoznala.

Žižek mu je, v uglajenem kramljajočem slogu, ki se niti po dveh urah ni prevesil v

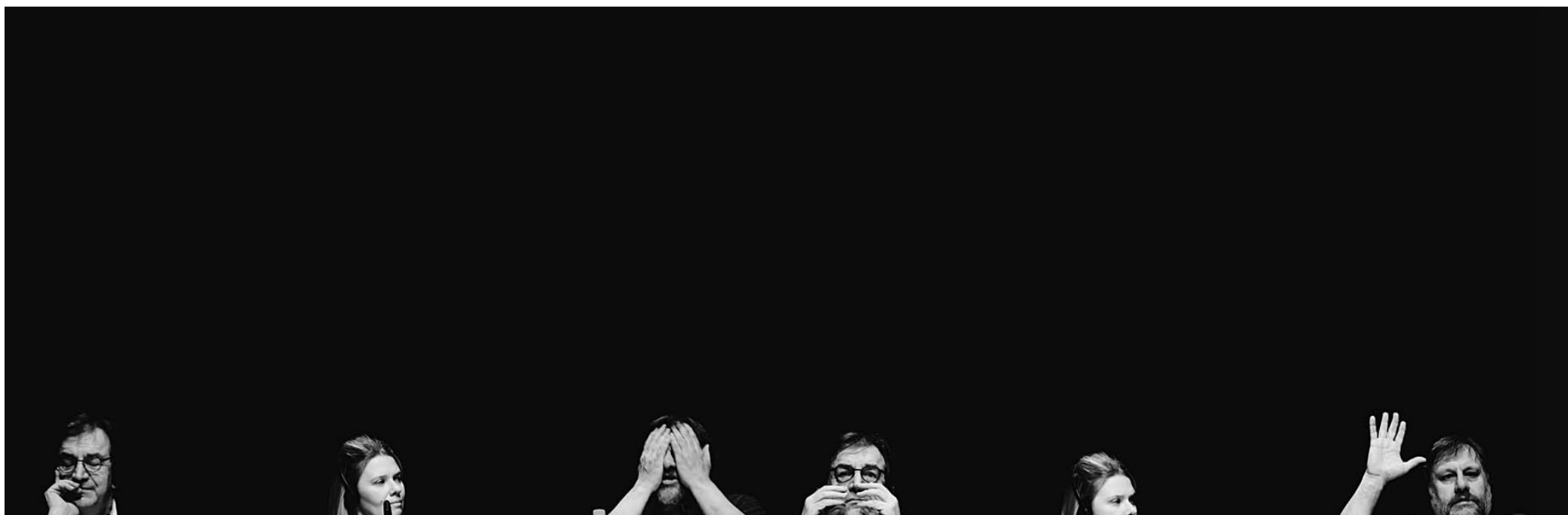
bolj ognjevit filozofski diskurz, nemudoma vrnil poklon: Če imaš sovražnike, kakršen ste vi, kdo pa še potrebuje prijatelje! In pridal, da je »Finkielkraut zanj, v nasprotju z BHL (Bernard-Henri Lévy, op. p.), nekaj plemenitega«, »skeptični konservativni liberallec«, ki pošteno oriše zagato. Sicer pa, kot je nadaljeval, komunizem zanj ni ime rešitve, temveč ime problema. Idealni zakon med kapitalizmom in demokracijo se krha, lahko si zamislimo tudi čisto dober kapitalizem brez demokracije – primer za to je Ljudska republika Kitajska. Problem je v skupnosti, tistem, čemur bi Angleži rekli »commons«. Za vse to ne vidi enostavne rešitve, ker je tudi problemov več – niso izginiti, temveč se vračajo v hušji obliki, je razlagal Žižek in v naslednjih minutah najbrž dosegel, da so se čeljusti od začudenja pobile tudi tistim, ki so doslej le bežno spremljali njegova izvajanja in ga poznali vsaj po površinskih medijskih povzemanjih: »Sicer pa nisem privrženec ideje, da je bila ideja komunizma čista, le izvedba je šepala, sem hegeljanec – če realizacija šepa, je to znak, da je tudi ideja slaba.« Nekaj hahljanja je iz publike izvabil le s stavkom, da ga je pred nedavnim resnično mikalo napisati članek v obrambo družbe British Petroleum, ki so jo vsi ožigosali kot glavnega krivca za naftni madež v Mehškem zalivu. Pa ni BP nič kriv, kriv je sistem, ki to omogoča. Enako da velja za tistega borznega mešetarja, ki »je naredil, da je petdeset milijonov dolarjev izgini- lo« – videti v Bernardu Madoffu glavnega krivca bi bilo že skoraj antisemitsko, je obešenjaško zaključil, najbrž v upanju, da bo tako spodbodel sogovornika, sicer potomca poljskega Juda, ki je s Poljske ubežal pred holokavstom. Pa ta drobna provokacija ni imela zelenega odziva, ne ta ne vse naslednje Žižkove replike, v katere je vpletal antisemitizem.

Finkielkraut je ostal neomajno uglajen in spodoben, najbrž vaje tovrstnih namigovanj. Raje se je zatekel k svojim prijateljem Hrvatom – med vojno na Hrvaškem

ALAIN FINKIELKRAUT IN SLAVOJ ŽIŽEK

O demokraciji

CANKARJEV DOM
IN FRANCOSKI INŠTITUT C. NODIER
LJUBLJANA, CANKARJEV DOM
9. aprila 2010



je bil eden redkih evropskih filozofov, ki se je odpravil tja na obisk, spoprijateljil se je celo s Tuđmanom in dajal o hrvaškem nacionalizmu milo rečeno sporne izjave ... Tokrat je okaral Slovenijo, češ da v pridruženju Hrvaške Evropski uniji ne igra ravno prijazne vloge – pa ga nihče ni pograbil za besedo, ne občinstvo, ki je k besedi prišlo šele tik pred koncem, in to le za eno vprašanje (ki je bilo bolj kot vprašanje hvalospev gostu), ne povezovalka, ki je učinkovala bolj kot živa kulisa in se ni potrudila vsaj malo poglobiti v aktualno dogajanje na slovenskem družbenopolitičnem prizorišču, v debato pa je vpletala dogajanja iz Madžarske, s katero si Slovenija, razen tega, da obe sodita v tako imenovano Srednjo Evropo, ne deli kaj prida, niti Žižek, ki se je raje podal na spolzka tla arhitekturne kritike, »o čemer najmanj vem«. Tema mu je služila kot hvaležno odskočišče za še nekaj bolj ali manj duhovitih dovtipov, v odgovor na Finkielkrautovo zgodbo, kako se hrvaški intelektualci, s katerimi se je imel priložnost pogovarjati pred nekaj dnevi v Zagrebu, pridušajo nad vsiljivostjo in neolikanostjo kapitalizma, v imenu katerega je na Cvetličnem trgu zrasedel novi nakupovalni center. Da, obstaja vez med kapitalizmom in potrošništvom, je nato ugotavljal že skoraj v zdravorazumskem tonu, ki niti najmanj ni med značilnostmi, ki so ga izstrelile v svetovno filozofsko orbito, a problem ni kapitalizem, temveč potrošništvo. Tega pa je najti tudi v državah, ki so resda z obema rokama objele kapitalizem, a se še vedno razglašajo za komunistične – pa smo spet pri Kitajski. Najbolj ga jezi poenostavljanje, je rekel Žižek, in če je danes kje najti poenostavljanje, je to v vojni proti terorju, ki jo prakticira »naš znanec BHL«. Poenostavljanje konflikta liberalnega Zahoda z domnevnim fundamentalizmom Bližnjega vzhoda je porodilo pravi fundamentalizem – ni ga boljšega primera, kot je Afganistan, še pred nekaj desetletji strpna, moderna država z razsvetljenim kraljem na čelu, danes pa ...

Razprava se je malo pred sedmo uro – ko so prireditelji že začeli priganjati (Mimogrede: le kdo v Cankarjevem domu je srečanju med osebnostima, kot sta Finkielkraut in Žižek, tako lahkoverno odmeril čas samo do malo čez sedem? No, če ne drugega, mu je bilo verjetno hvaležno vsaj občinstvo, saj so že malo pred sedmo številni začeli zapuščati dvorano.) – dotaknila še tujcev in sovražnega odnosa, ki so ga priseljenci deležni povsod, od zahoda do vzhoda Evrope. Ton v tej politični debati postaja vsepovsod bolj neizprosni in trdi, je stanje orisal Finkielkraut, Žižek pa se je izrekel za Angelo Merkel in njeno tezo o t. i. *Leitkultur*, prevladujoči kulturi, ki se ji morajo prišleki prilagajati. Še kar nezaslišano za nekoga, ki se deklarira za komunisto. In docela nespodbudno za živahno nadaljevanje razprave, ki se ji do konca ni uspelo izvit iz vljudnostnih izražanj mnenj dveh skorajda enako mislečih nastopajočih. ■

Ideja komunizma je danes skrajna verzija politične korektnosti

Alain Finkielkraut se je iskreno razveselil, ko je vstopil v kavarno ljubljanskega hotela Union – da, prav nekaj takšnega si je želel videti! Kot da bi nagonsko vedel, kam najbolje sodi: v prostoru z zloščnim parketom, med pravilno razporejenimi mizicami, kamor brezhিবno urejeni natakari odlaga pladnje s skodelicami kave in obveznimi kozarci vode, je bil videti kot paličnjak v grmovju; z okoljem se je zilil v popolni mimikriji.

AGATA TOMAŽIČ *foto* VORANC VOGEL

Tem nolasega 62-letnika, ki tudi brez očal ne bi mogel skriti, da je intelektualec in mislec v najzlahnejšem pomenu te besede, res ne bi mogli posaditi v kakšno beznico tipa Menza pri koritu. Njegove besede o nacionalni pripadnosti, imigrantih, ki naj brezpogojno upoštevajo zakone države gostiteljice, preživelosti komunistične ideje ... bi tam kaj čudno odzvanjale.

Med razpravo v Cankarjevem domu je Slavoj Žižek večkrat omenjal antisemitizem in s tem med vrsticami namigoval na vaše judovsko poreklo, vi pa se na namige niste odzvali – mar ste tega vajeni?

Kako pa je namigoval? Žal mi ni uspelo ujeti vsega, kar je povedal, Žižka je zelo težko prevajati ...

Omenjal je Bernarda Madoffa in dejstvo, da bi ga bilo razglašati za edinega krivca za ekonomsko krizo že skoraj antisemitsko. No, saj se tudi sama ne bi hotela predolgo zadrževati pri tem, pa vendar: kakšen učinek na mirovni proces na Bližnjem vzhodu bo po vašem mnenju imela demokratizacija arabskih držav v izraelski soseščini, bo Izraelu zdaj kaj lažje?

To je zapleteno vprašanje, saj je tudi izraelska država sama ovira na poti k miru. Izraelci so postali zelo pazljivi. Umik Libanona se je zgodil zaradi vojaškega posredovanja Hezbolaha na jugu Libanona, torej to ne vodi k miru, temveč pomeni novo grožnjo. Po umiku iz Gaze se je tam nastanil Hamas, ki je na Izrael usmeril svoje rakete. Veliko Izraelcev je zato mnenja, da jih čaka nekaj podobnega, če se bodo umaknili z velikega dela

Zahodnega brega. Nekateri menijo, da bo v tem primeru Hamas strmoglavil palestinsko oblast in da se bodo Izraelci spet znašli na muhi njihovih raket. Zato se velika večina Izraelcev odloča za ohranitev statusa quo. Še en razlog, zaradi katerega si Izraelci ne želijo korenitih sprememb: bojijo se notranjega konflikta, celo neke mini državljanske vojne, ki bi gotovo izbruhnila, če bi bilo treba odstraniti judovske naselbine.

Ali so arabske države po desetletjih koruptivnih avtoritarnih režimov sploh pripravljene na demokracijo?

Tudi na to vprašanje ni mogoče z gotovostjo odgovoriti, lahko le povem, da je demokracijo lažje obnavljati, kot se je to zgodilo v državah Vzhodne Evrope, kakor postavljati na novo – vsekakor pa je tja ne more zanesti mednarodna skupnost. Demokracija je bolj kot vrsta ureditve s pripadajočimi institucijami

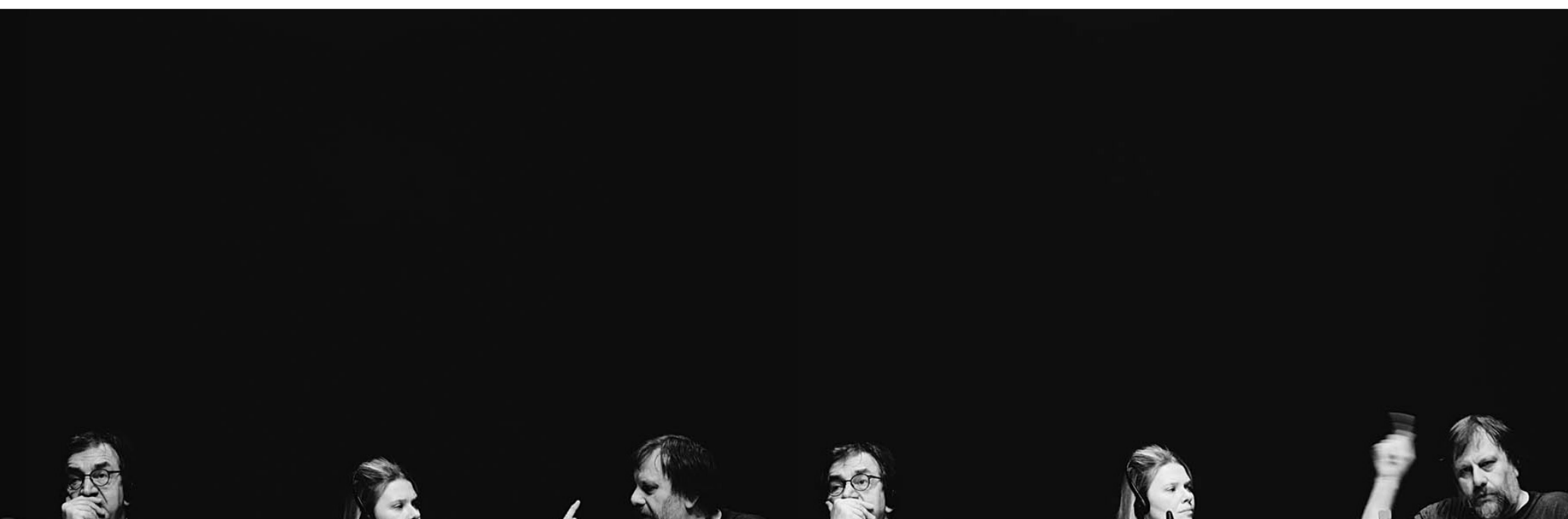
SLOVENIJO OBČUDUJEM, KER JI JE USPELO TAKO IMENITNO IZPELJATI PREHOD IZ KOMUNIZMA. /.../ NE ZDI PA SE MI PRAVIČNO, DA SE SLOVENIJA ZDAJ VEDE, KOT DA JE EVROPSKA DRŽAVA, HRVAŠKA PA JE OSTALA NA BALKANU, IN DA JE POGRABILA EU KOT NEKAKŠNO ORODJE ZA DOSEGANJE CILJEV IN USTVARJANJA PRITISKA.

Ali se bo po vstaji v arabskih državah kaj spremenilo, je še prezgodaj reči. Z olajšanjem ugotavljam, da kljub siceršnji zelo nasilni protisemitski propagandi v teh državah med protesti ne v Tuniziji in celo v Jemnu niso vzklikali protisemitskih gesel. To se mi zdi zelo pozitivno. Po drugi strani pa si Hamas mane roke zaradi Mubarakovega padca, saj so Muslimanski bratje v Egiptu zelo močni in zelo dobro organizirani, iz njihovih vrst je celo že slišati glasove, da bi bilo treba razdreti mirovni sporazum z Izraelom. Bomo videli. Veseli se Zahod, veseli se Hamas. Vprašanje je, kdo od obeh bo jutri razočaran. Samo prihodnost lahko prinese odgovor.

jami neki občutek za enakost. Zato se je takoj smiselno vprašati, kaj se bo zgodilo, ko se bosta srečala islam in demokracija. Morda se bo iz tega srečanja razvila neka nova, skrb zbujajoča in še bolj radikalna oblika islamizma – tudi to je mogoče ...

Toda tega ni mogoče primerjati, islam je religija, demokracija pa ne ...

Ne, toda lahko vam postrežem s primerom enega takih srečanj: v islamskih državah je danes mogoče videti ženske z zakritimi obrazi, celo ženske, ki so prekrite od nog do glave, pa vzklikajo proti korumpiranim režimom skupaj z moškimi. V klasičnem islamu, ki spoštuje neko hierarhijo, se



to ne bi moglo zgoditi, v demokraciji pa se lahko.

Pred dnevi je v Franciji stopil v veljavo zakon o prepovedi nošenja burke v javnosti; mar ni to najbolj učinkovit način, da takšnim ženskam preprečiš integracijo v družbo in jih popolnoma izoliraš?

Nasprotniki tega zakona so najprej razlagali, da je v Franciji takšnih žensk vsega skupaj štiristo. Potem se je govorilo o številki 2000. Včeraj pa sem si ogledal televizijsko reportažo iz nekega mesteca v bližini Lyona – imenuje se Venitieux in tamkajšnji župan je komunist –, kjer živi sto žensk, ki nosijo burko. In če jih je v tem malem mestu toliko, koliko jih mora biti v celi Franciji? Na dlani je, da če pri priseljevanju in islamizaciji ne bomo pazljivi, se bo njihovo število še povečevalo. Treba je opomniti, kaj se za gosta spodobi: ko se odločite, da se boste preselili v neko deželo, morate vsekakor spoštovati njene vrednote, njeno civilizacijo. Sam sem mnenja, da je enakopravnost žensk in moških v Franciji boljša rešitev kot ločevanje po spolu, ki je v veljavi v nekaterih islamskih državah. Pa to ne pomeni, da je francoska civilizacija superiorna, pri tem rad omenjam danes tako prevladujočo sintagmo kulturnega relativizma. Toda če drži, da je enakopravnost spolov francoska posebnost, potem jo je treba pač braniti in jo spoštovati. To je pogoj za sobivanje.

DEMOKRACIJA JE BOLJ KOT VRSTA UREDITVE S PRIPADAJOČIMI INSTITUCIJAMI NEKI OBČUTEK ZA ENAKOST. ZATO SE JE SMISELNO VPRAŠATI, KAJ SE BO ZGODILO, KO SE BOSTA SREČALA ISLAM IN DEMOKRACIJA.

Torej se ravnete po reku »Ko si v Rimu, delaj kot Rimljani«. Toda ali se ne strinjate s trditvijo, da Evropa potrebuje priseljence, delovne sile primanjkuje, prebivalstvo se stara ...

Ne, tega stavka ne maram. Reči, da Evropa potrebuje priseljence, je sad čisto ekonomskega in utilitarnega razmišljanja, kdor to izusti, obravnava človeška bitja kot med seboj zamenljive enote. V resnici pa imajo ljudje pripadnost, spomin in identiteto. Normalno je, da so meje prehodne, saj ne živimo v zaprtih družbah. Toda vse države Zahodne Evrope se soočajo z množičnim in nenadzorovanim priseljevanjem, ki spreminja etnično sestavo. Končni rezultat tega bo spremenjena podoba Evrope, in to ne le na površini. Uradne statistike so pokazale, da bo čez deset ali dvajset let Rotterdam večinsko muslimansko mesto. Tega pa si ne želimo. Če bomo dogajanje samo od daleč opazovali, tega prebivalstva ne bo več mogoče vključiti v družbo. Takrat bo izbruhnilo nasilje, ljudje bodo postali sumničavi, začelo se bo ločevanje, in to v zemljepisnem pogledu. Avtohtono prebivalstvo danes v Franciji in v drugih evropskih državah beži iz predmestij in mest, kjer so Afričani in prebivalci držav Magreba v večini. Položaj je neznošen, o njem pa je težko govoriti, saj te nemudoma označijo za rasista. In če ste za Žižka rekli, da je bil v sobotni debati preveč politično korekten, vam lahko povem, da je danes ideja komunizma – vsaj na zahodu Evrope, položaj v Sloveniji je najbrž drugačen – skrajna verzija politične korektnosti. Komunisti ponavljajo dogmatske trditve, le v skrajnejši obliki: urediti status vseh ilegalnih priseljencev, internacionalizem za vsako ceno, odprava meja. Ko je Alain Badiou zapisal »Kdor je tu, je od tod«, je s tem oblikoval formulo za politično korektnost. In kdor vztraja pri ideji o pripadanju, postane v očeh politično korektnih takoj sumljiv. Obtožijo vas, da ste na strani ekstremistov, zagovarjate populizem, o katerem gre glas, da se polašča Evrope. Zaradi tega je javna razprava



v Franciji danes zelo otežena, takšno ozračje me ne navdaja z optimizmom in zato se nočem vmešavati.

Ko smo že pri javni razpravi – v pogovoru z Badioujem, ki je izšel v knjigi z naslovom *L'Explication*, ste na neki točki dejali: »Mladi iz predmestij niso moji sovražniki. Nikoli niso bili moji sovražniki, to vam prisežem.« Pa vas mladi iz predmestij sploh poznajo – ali vaš glas, čeprav ste eden najbolj medijsko izpostavljenih intelektualcev, sploh seže do tja?

Da, poznajo me, a v obliki karikature. Med njimi imam imidž sionista, kar je v tem okolju najhujša možna psovka, pa tudi rasista – zaradi nekega intervjuja, ki sem ga leta 2005 dal izraelskemu levičarskemu dnevniku *Haaretz*.

V katerem ste vstaje v pariških predmestjih označili za rasne nemire ...

V Franciji se o tem ne da govoriti, ker je resničnost nedopustna. Med protestniki, ki so se vzdignili leta 2005, skoraj ni bilo belcev, pravih Francozov. Tudi v Združenih državah so se zgodili rasni nemiri in so jih priznali za take. V Franciji pa nam razlagajo, da gre za socialno vstajo. Socialni so morda vzroki zanjo, nemiri pa so rasni. A takrat se tega ni smelo reči na glas. Poleg tega sem se še nesrečno izrazil o francoski nogometni ekipi, ki naj bi bila *black-blanc-beur* (sestavljena iz črncev, belcev in Arabcev), jaz pa sem jo razglasil za *black-black-black*. Zaradi tega sem imel veliko neprijetnosti in tega slovesa se ne morem otresti.

Pred nekaj tedni sem sodeloval na okrogli mizi v pariškem predmestju Évry (katerega župan je socialist Manuel Valls) in neki mladenič iz občinstva, ki je poudaril, da je alžirskega izvora, me je napadel in obtožil etnicizacije konflikta. V debati sem namreč omenjal zgodbo iz črne kronike, ki se je bila dogodila nekaj tednov pred našim srečanjem, ko je bil v nekem drugem pariškem predmestju neki fant pretepen, ker je hodil z dekletom iz sosednjega predmestja. Vsi so govorili o mladih, o poravnavi računov med mladimi, čeprav so vsi vedeli, v katerem grmu tiči zajec: da so bili to mladi imigranti. A danes se o tem v Franciji ne sme govoriti na glas, še predmestjem z veliko večino imigrantov rečejo *quartiers populaires* (ljudske četrti), tako kot v orwellovskem novoreku. Toda ljudje niso neumni, vsi vedo, za kaj gre. Novorek pa si zatiska oči pred resničnostjo in jo olepšuje. Vse to pripravlja teren za Nacionalno fronto. Mladi Alžirec, ki me je napadel, je povzemal moje besede o etnični homogenizaciji v predmestjih in dejal, da je edina država s povsem čisto narodnostno sestavo Jeruzaleem Benjamina Netanjahuja.

Pa Izraela sploh nismo omenjali! In to je rekel človek, ki je zanikal narodnostno obarvanost vstaj v predmestjih! Toliko o trdovratnosti imidža sionista, ki ga uživam pri mladih priseljencih ...

V Franciji živi še ena osebnost, ki je prav tako kot vi judovskega porekla, pa se zavzema za pravice ilegalnih priseljencev in je javno proti Izraelu, Gaza je zanj največji zapor pod milim nebom – kaj menite o Stéphaneu Hesselu?

Njegova knjiga je doživela neverjeten uspeh, prodanih je več kot milijon izvodov, toda ta knjiga je žalostna, ker nam svetuje ...

NORMALNO JE, DA SO MEJE PREHODNE, SAJ NE ŽIVIMO V ZAPRTIH DRUŽBAH. TODA VSE DRŽAVE ZAHODNE EVROPE SE SOOČAJO Z MNOŽIČNIM IN NENADZOROVANIM PRISELJEVANJEM, KI SPREMINJA ETNIČNO SESTAVO. KONČNI REZULTAT TEGA BO SPREMNENA PODOBA EVROPE, IN TO NE LE NA POVRŠINI.

V njej ni nič nasilnega ...

Pa tudi nič inteligentnega! To je pisanje starega človeka, ki z nami nikakor ne deli svoje modrosti, nabrane z leti, temveč nam govori z lirično čustvenostjo mladeniča. Njegova drža je drža lirično razpoloženega starca – in to je ljudem všeč. Mladi, ki še nimajo veliko izkušenj, so nagnjeni k poenostavljanju, zato so v Hesselu prepoznali enega svojih. Toda Hessel namesto k razmišljanju napeljuje k zgražanju, jezi; namesto problemov riše zlikovce ...

Torej tako kot v komunizmu?

Ja, točno tako! Poleg tega je bil Hessel član odporniškega gibanja in tudi nas navorja, naj se upiramo – kot da bi obdobje, v katerem živimo, imelo kaj skupnega s časom med drugo svetovno vojno. Izbira je preveč manihejska, ton pisanja mestoma melodramatičen. Ne morem zanikati, da v današnjem svetu ni kar nekaj stvari, ki bi nas

morale jeziti, toda jeza, ki preveva Stéphane Hessela, je preveč selektivna. Na mednarodnem političnem prizorišču jo stresa nad eno samo državo – Izraelom. Kaj pa Kitajska, ki prav tako zatira Tibetance, kaj pa Zimbabve, Sudan, Iran, Putinova Rusija? Tudi odnos Sirije do palestinskih beguncev na lastnem ozemlju je obsojanja vreden.

V sedemdesetih letih ste s Pascalom Brucknerjem izdali knjigo z naslovom *Le nouveau désordre amoureux* (Nova zmeda v ljubezni), ki je kritika pridobitev seksualne revolucije in slovitega maja 1968. Ali ste se odtlej še kaj ukvarjali s tako banalno temo, kot je ljubezen; mogoče poznate knjigo slovenske filozofinje Renate Salecl z naslovom *Izbira*, ki je bila tudi prevedena v angleščino in je prejela številne nagrade in pohvale, govori pa o tiraniji izbire, tudi na ljubezenskem in partnerskem področju?

Ne, Renate Salecl ne poznam, ljubezen pa me še vedno zaposluje, prav zdaj sodelujem pri seriji okroglih miz na to temo, kjer se ukvarjam z najpomembnejšim vprašanjem naše dobe: ali obstaja traj(nost)na ljubezen? Pri tem mi je všeč opis, ki ga je za ljubezen uporabil Alain Badiou – čeprav se z njegovim mišljenjem na drugih področjih ne strinjam –, ko jo je v delu *Éloge de l'amour* (*Hvalnica ljubezni*) označil kot »aventure obstinée« (približen prevod bi bil »pustolovščina na dolgi rok«, op. av.).

Kaj pa ste mislili s stavkom, ki ste ga v soboto v Cankarjevem domu vpletli med nizanje vtisov s svojega zadnjega obiska Zagreba in pogovora s hrvaškimi intelektualci – dejali ste, da Slovenija pri pridruženju Hrvaške Evropski uniji ne igra »ravno lepe vloge«?

Na pragu devetdesetih sem bil eden redkih francoskih intelektualcev, ki je podpiral osamosvojitve Slovenije in Hrvaške, pri vas sem bi prvič leta 1990 in nato 1991, tik pred razglasitvijo neodvisnosti in nato vojne. Takrat se je solidarnost med Slovenijo in Hrvaško zdela neomajna, zdaj pa imam občutek, da se krha. Moji hrvaški prijatelji so mi povedali, da so povod za hrvaško-slovenski spor razhajanja glede ozemlja, in so hoteli, da bi se v tem sporu izrekel za eno ali drugo stran. Tega seveda ne morem, Slovenijo občudujem, ker ji je uspelo tako imenitno izpeljati prehod iz komunizma, in morda sem se nekoliko nerodno izrazil, ko sem rekel, da v pridruženju Hrvaške Evropski uniji ne igra ravno lepe vloge. Ne zdi pa se mi pravično, da se Slovenija zdaj vede, kot da je evropska država, Hrvaška pa je ostala na Balkanu, in da je pograbila EU kot nekakšno orodje za doseganje ciljev in ustvarjanja pritiska. ■

PROFESIONALEC S PRIDIHOM ČLOVEŠKOSTI

»Tragedija mojega življenja,« je Jurij Gustinčič označil nesrečni splet okoliščin, ki so hotele, da je za nekaj ur zamudil vrhunec svojega dopisništva iz Združenih držav: padec Nixona. Še danes si ne morem odpustiti, da sem takrat šel domov na pogreb staršev, je v kamero razlagal človek, ki mu novinarski kolegi pripenjajo nazive, kot je »steber profesionalizma«. Polona Fijavž je v njem videla odsev 20. stoletja – in nastal je dokumentarec *Dvajseto stoletje Jurija Gustinčiča*.

AGATA TOMAŽIČ

Dokumentarec o Juriju Gustinčiču presega običajni petdesetminutni okvir, v katerega so snovalci s TVS vajeni stisniti zgodbo. Je pri odločitvi, da jo raztegnejo na osemdeset minut, ključno vlogo igral upodobljenčev status legende, ki si ga zasluži že vsaj zaradi sedemdesetletnega novinarskega staža, ali preprosto dejstvo, da se razgibane zgodbe njegovega življenja, ki se je pravzaprav začela pisati še pred njegovim rojstvom, s političnim udejstvom njegovega očeta, zgodnjega komunista Dragotina Gustinčiča (poročenega s hčerko primorskega pisatelja Danila Lokarja, Anico Lokar, po preselitvi v Sovjetsko zvezo Ano Antonovno), ne da stlačiti v petdeset minut? Odgovor niti ni pomemben, ker je izdelek takšen, da gledalca potegne v pripoved o prigodah sivolasega možakarja, ki se po zasneženih potkah v ljubljanskem Tivoliju prebija s palico in, pokrit s pravo pravcato rusko kučmo, na gostilniškem vrtu pije kavo z dodatkom tiskarskega črnila – kupom časopisov. In če katera Gustinčičeva podoba, predstavljena v filmu, potem edino ta za silo ustreza njegovi resignirani izjavi, da je »človek dvajsetega stoletja«, zasvojen z vonjem časopisov in sovražen do računalnikov in interneta.

V resnici posameznikova navdušenost nad sodobnimi tehnologijami še zdaleč ni merilo, kako trdno je zasidran v sedanjosti in kako temeljito spremlja in analizira dogajanje v njej. Gustinčič? On je star kakih sto let, ampak je moderen človek, o svojem novinarskem kolegu reče Ervin Hladnik Milharčič, ki nato popiše še njegovo zoprno navado, da »o vsem, kar se je zgodilo tisti dan, par ur pozneje že vse ve, ker je o tem prebral vse, kar se je prebrati dalo«. Novinarstvo kot življenjski slog, kot stanje duha, kot popolna predanost poklicu (»Družino sem o svojih odločitvah vedno samo obveščal.«) in, da ne bo zvenelo patetično in preveč nekritično panegirično, verjetno tudi kot samoljubna želja poročati

ON JE STAR KAKIH STO LET, AMPAK JE MODEREN ČLOVEK, O SVOJEM NOVINARSKEM KOLEGU REČE ERVIN HLADNIK MILHARČIČ, KI NATO POPIŠE ŠE NJEGOVO ZOPRNO NAVADO, DA »O VSEM, KAR SE JE ZGODILO TISTI DAN, PAR UR POZNEJE ŽE VSE VE, KER JE O TEM PREBRAL VSE, KAR SE JE PREBRATI DALO«.

in pisati z željo, da bo poslušan, bran. Kajti Gustinčičevega vztrajnega zatrjevanja, da se mu je vse nekako zgodilo samo od sebe, tudi na dopisniškem mestu v Londonu da se je znašel skoraj po naključju (sprva da je bil razvrščen v Tokio), da ne mara govoriti o sebi in da o sebi niti po naključju nima tako dobrega mnenja kot snovalci dokumentarca o njem (slednje je izrekel v živo, na novinarski projekciji v Kinodvoru, ki je prerasla v spontan shod vseh, ki na javni radioteleviziji kaj štejejo), gledalec nekako ne more jemati resno, če prihaja iz ust novinarja, čigar delo se dogaja na odru, venomer pred očmi in ušesi javnosti.

Zasebnosti v pravem pomenu besede – družinsko življenje, druženje s prijatelji in kar je še takega – pa Gustinčič kot novinar starega kova res nikoli ni nastavljal žarometom. Vendarle pa je scenaristki Poloni Fijavž, bržkone z nemalo potrpežljivosti in z dolgimi pogovori, gotovo pa tudi po zaslugi dolgoletnega znanstva z njim, drobec tega uspelo



Jurij Gustinčič

odstreti. In to je dodana vrednost dokumentarca, zaradi katere je portretiranec dobil pridih človeškosti (navsezadnje pri devetdesetih to ni več tako škandalozno). Toda zapisati, da je prikazala nekaj njegove intimnosti (izraz, ki ga je uporabil portretiranec), bi bilo pompozno in zavajajoče, ker navdušenje nad klasično glasbo najbrž ne sodi ravno v sfero intimnega. Zato pa se je vsaj deloma dotika tisto, kar se bo razkrilo pretanjenemu gledalcu in je na prvi pogled videti kot banalen sprehod očeta s sinom po Mesarskem mostu, pa njuna medgeneracijska razhajanja glede klasične in rokvske glasbe, Gustinčičeva nelagodno, že rahlo namrgodeno strmenje v kamero, ki se kar noče ugasniti, in karanje mlajše kolegice, češ a si to hotela ...

Za eno največjih razkritij pa šteje priznanje, da je kolumne v *Mladini* sprva pisal v srbsčini in šele nato preskočil v slovenščino. Ta je bila sicer njegova materinščina in, kot je slišati od nastopajočih v dokumentarcu, je bila vedno klena, čeravno nekam arhaična. Ohranil jo je, ker mu je narodno zavest in ljubezen do jezika vcepila mati, Primorka. Potem pa se je njegova poklicna pot tako zasukala, da je pisal za beograjsko *Politiko*, in to v srbsčini, zato se še danes razglaša za slovenskega in srbskega novinarja. Kolegi pri časopisu *Politika*, s katerimi je Gustinčiča ujela kamera v prijetnem obujanju spominov v eni od beograjskih kavarn, pa so ob vseh superlativih, ki so jih izrekli na njegov račun (Jurka nam je prinesel širni svet!), navrgli tudi misel, da so nam ga, Slovincem, kar malo ukradli.

In če je za slovenski medijski prostor priznanje, da nekomu laže stečejo prsti po računalniku (ali pač pisalnem stroju) v srbsčini, ikonoklastično, kaj bi potlej rekli šele za Gustinčičev odnos do odcepitve. Tudi tega se je scenaristka dotaknila in portretiranec je tudi tu resnicoljubno povedal, da je bil proti; če bi se dalo še kaj pokrpati, bi mu bilo bolj ljubo, zato se je ogreval za jugoslovansko konfederacijo. Prosi ga, naj se izreče o eni od glavnih, dasiravno že potopljenih ideologij

20. stoletja, pa niti ni imelo smisla. Vse o tem se da razbrati v njegovem delu, ali med vrsticami ali kje drugje, bi se bilo neokusno spraševati, zelo neposredno pa se je o tem sam izpovedal že pred skoraj desetletjem v kolumni v *Mladini* z naslovom *Jaz, komunist*.

Za konec samo še to: če bi dokumentarec o človeku, kakršen je Jurij Gustinčič, nastajal v kakšni večji in finančno manj omejeni radioteleviziji, kot je slovenska, bi ekipa gotovo šla posnet portretiranca tudi med sprehajanjem po mestnih ulicah New Yorka, Londona in Moskve – sploh njegovo snidenje z Londonom, menda edinim mestom, v katerem si je predstavljal ostati, bi bilo za gledalce zanimivo. Tako pa so se morali zadovoljiti z arhivskimi posnetki – katerih izboru sicer ne gre ničesar očitati. Še zlasti razveseljujoč je pogled na po ameriško bleščeče bel nasmeh Jimmyja Carterja, enega najeminentnejših Gustinčičevih intervjuvancev, s katerimi se je novinar pogovarjal v Ovalni pisarni Bele hiše, snovalci dokumentarca pa so posnetke pridobili iz ZDA. Očitek, ki ni opravičljiv z najbrž ne prav velikodušno odmerjenimi denarnimi sredstvi, pa je, da avtorji filmu niso pripeli nekakšnega kronološkega seznama z glavnimi kariernimi in življenjskimi oprimki portretiranca. Pri tolikšni obilici dogodkov in držav, ki so se zvrstile v njegovem življenju, je gledalcu, ki nima vsaj minimalnega predznanja ali je bil rojen po vrhuncu Gustinčičeve televizijske kariere, namreč težko slediti vsem preskokom in obratom. ■

Dvajseto stoletje Jurija Gustinčiča

SCENARIJ POLONA FIJAVŽ
REŽIJA BOŠTJAN MAŠERA
TV SLO 1, 6. 4. 2011, 80 min.

KAKO SMO NEHALI PODCENJEVATI TELEVIZIJO

Če je bil film tista umetniška forma, ki je najgloblje zaznamovala 20. stoletje – celo v tolikšni meri, da smo ga označevali za filmsko –, pa se je kot temeljno analogna umetnost na prehodu v digitalizirano 21. stoletje nekako izgubil. Čisto drugače se je v novih razmerah znašla televizija.

DENIS VALIČ

Film tako danes deluje kot dinozaver pred izumrtjem: predimenzioniran, okoren, nesposoben prilagoditi se na nove razmere. Nasprotno pa se je nanje več kot odlično prilagodila televizija, ki je – vsaj tako izgleda – v digitalnem svetu šele zares zaživela. Na področju avdiovizualnega je namreč prav televizijska serijska produkcija tista, ki je prevzela primat ter postala novo središče inovativnosti in kreativnosti.

Čeprav sta si film in televizija sorodna (oba nas nagovarjata z gibljivimi podobami in pri tem svojo govorico artikulirata z montažo), zgodovina obeh pa tesno prepletena, je bilo v njunem odnosu vedno zaznati antagonizem. Tako se je med filmsko oziroma kinematografsko produkcijo na eni strani in televizijsko na drugi vedno vlekle stroge ločnice, argumenti, s katerimi se je to ločevanje opravičevalo, pa so bili predvsem estetske in produkcijske narave. V zagovor kinematografske produkcije sta bili običajno izpostavljeni kakovost in ustvarjalnost, prav tako velikopoteznost in prestiž, medtem ko je bil pogled na televizijska dela običajno obremenjen s predsodki, ki so jih porajali skromni in specifični produkcijski pogoji. Ti so se sčasoma tako ustalili, da jih ni moglo odpraviti niti dejstvo, da so se v določenih obdobjih – na primer v Veliki Britaniji v poznih petdesetih in šestdesetih letih, ko je aktivnejšo vlogo prevzela javna BBC in začela navduševati tako s svojimi teve igrami kot tudi z dokumentarci (t. i. *kitchen sink realism*, Ken Loach) – nekatera televizijska dela povsem enakovredno kosala s »pravo« filmsko produkcijo. Ali pa denimo dejstvo, da je bila v Združenih državah od konca petdesetih let naprej večina serijskega televizijskega programa posneta v hollywoodskih studiih, torej tam, kjer so nastajali tudi najbolj »prestižni« filmi.



Od drame do »resničnosti«

V televizijski produkciji zadnjega desetletja sta prevladovala predvsem dva trenda. Na eni strani so to bile dramske televizijske serije, denimo *Zahodno krilo*, *Skrivna naveza* ali *Sopranovi*, ki so navduševale predvsem s svojo produkcijsko ambicioznostjo in skoraj romaneskno pripovedno širino, ki je običajno zajemala nadpovprečno, na televiziji redko videno število skrbno dodelanih likov. Na drugi strani televizijskega spektra pa smo lahko spremljali izjemen vzpon raznovrstnih resničnostnih oddaj, med katerimi je vodilno vlogo prevzelo odkrivanje talentov med množico anonimnežev, na primer v *Ameriškem idolu*, *The X Factor* ali oddaji *Got Talent*, ki smo jo lani prvič videli tudi v slovenski izvedbi (*Slovenija ima talent*). In prav te so kot novi popkulturni fenomen najprej pritegnile pozornost akademskega sveta, ki se jim je že v prvi polovici desetletja posvetil z nizom študij in zbornikov, medtem ko se zanimanje za izdelke t. i. kakovostne televizije prebujala šele v zadnjih nekaj letih.



Sopranovi (The Sopranos, 1997–2007)

Vodijo Sopranovi

Kako izgledajo lestvice »najboljših« televizijskih serij zadnjega desetletja? Britanski *Telegraph* je na prvi dve mesti postavil resničnostna šova *Big Brother* in *Popstars* oz. *Pop Idol*, ker utelešata najbolj značilni in tudi najbolj priljubljeni televizijski žanr tega obdobja. Nasprotno pa pri reviji *Time* menijo, da je največji dosežek televizijske produkcije v tem obdobju serija HBO *Skrivna naveza*, saj osuplja s svojo širino in hkratno pozornostjo na detajle. Na drugo mesto so postavili *Skrivnostni otok* in posebej izpostavili dejstvo, da gre za televizijsko serijo, ki je bila najbolj smela in inovativna pri vstopanju v virtualni svet svetovnega spleta. Če bi med različnimi lestvicami iskali tisto serijo, ki se največkrat pojavi na prvem mestu, pa so to gotovo *Sopranovi*.

DIGITALIZACIJA KOT TOČKA PREOBRTA

Vseeno pa je treba poudariti, da je imel ta, pogosto pejorativni in rahlo zaničevalni ali vsaj podcenjevalni odnos do televizijske produkcije tudi realne temelje: dejansko je velika večina televizijskih del nastajala v – vsaj v primerjavi s filmsko produkcijo – znatno skromnejših produkcijskih okvirih, posledično pa je bil bistveno drugačen tudi način dela, nekako pospešen, veliko bolj površen in predvsem rutiniran. Če k temu dodamo še dejstvo, da so se uveljavljali in priznani filmski igralci – nenazadnje pa tudi režiserji in scenaristi, a ti so si občasno, predvsem v želji po eksperimentiranju, vendarle privoščili kratke izlete v deželo televizije (spomnimo se Davida Lyncha in njegovega *Twin Peaks*) – televizije skoraj brez izjeme izogibali, je veliko lažje razumeti, zakaj je bila televizijska produkcija pogosto a priori obravnavana kot manj kvalitetna in namenjena pretežno zabavi. Splošno prepričanje, da se na malih ekranih pojavljajo le tisti filmski igralci, katerih kariera je doživela nenaden zaton ali pa je bila v zatonu, televiziji tako ni bilo v pomoč.

Digitalna revolucija pa je tudi v televizijsko produkcijo prinesla radikalne in daljnosežne spremembe, ki so zajele produkcijska sredstva in z njimi produkcijske načine, ob tem močno relativizirale pomen visokih proračunov, nenazadnje pa so se spremenili tudi distribucijski kanali in sami načini »potrošnje« teh del. Vse to je televizijski produkciji dalo nov zalet. V zadnjem desetletju smo pričali nekakšni renesansi televizije in tako danes preprosto ni več mogoče spregledati, da je z vstopom v novo stoletje prav televizijska produkcija postala novo središče inovativnosti in kreativnosti. Pa tudi torišče novih idej, s katerimi se ne napaja le sam ustvarjalni proces, pač pa te porajajo tudi nove tržne pristope in promocijsko-distribucijske kanale.

Televiziji je tako uspelo najbolj domiselno izkoristiti številne nove možnosti, ki jih je prinesel svetovni splet, seveda predvsem glede distribucije in promocije. Tako se nove epizode posameznih serij na spletu pojavijo že takoj po predvajanju na televiziji, gledalec pa si jih lahko ali neposredno ogleda ali pa se nanje celo naroči preko t. i. podcastov, storitve za

distribucijo avdio in video vsebin, ki te vsebine samodejno pretoči na naš računalnik. Televizija je iznašla celo nov format mini spletnih epizod, t. i. webisode, ki se pojavijo v času med sezonami in so nekakšen podaljšek serije, hkrati pa tudi promocijski napovednik nove sezone. V tem pogledu se je televizija izkazala za zelo prilagodljivo in celo drzno, saj je šla po tej poti med prvimi in tako občutno prehitela klasično filmsko industrijo, ki se v novem, digitaliziranem in spletnem svetu nekako ne znajde. In ne le to: namesto da bi nove možnosti, ki jih nudi svetovni splet, obrnila v svoj prid, kot je to storila televizija, se filmska industrija z vsemi sredstvi celo bori proti njim.

ANOMALIJA POSTANE TREND

Veliko zaslug za uspešnost televizijske produkcije (zlasti nadaljevanj, nanizank in miniserij) imajo seveda tudi tisti, ki so sredi devetdesetih odločali o njenih smernicah – odrekli so se rutini in dali prednost inovativnosti in nemiru ustvarjalnega duha. Pojavile so se serije, denimo *Newyorška policija*, *Urgenca*, *Zakon in red*, *Oz*, *Zahodno krilo* in *Sopranovi*, ki so pomenile radikalen odmik od utečenih estetskih in produkcijskih smernic. Odgovorni so z njimi (zavestno) tvegali veliko – nenazadnje je televizijski gledalec veliko bolj konzervativen kot filmski –, a na koncu še več pridobili. Ta del njene produkcije je z navdušenjem sprejelo množično občinstvo, podobno pa so se odzvali tudi sprva sicer preseenečeni in nepripravljeni kritični krogi.

Ponovno je vzniknil pojem *quality TV* (kakovostna televizija), s katerim so v osemdesetih označevali redke »anomalijske« znotraj televizijskega sistema, serije, kot sta bili na primer *Hill Street Blues* in *Twin Peaks*. A prav zaradi dejstva, da so te v televizijsko produkcijo prinašale nekaj povsem novega in radikalno drugačnega, je tedanja kritika *kakovostno televizijo* sprva definirala *per negationem*. Natančnejša opredelitev tovrstne produkcije se je pojavila šele proti koncu devetdesetih let, ko ji je vse več pozornosti namenjal tudi tisti del kritike, ki je sicer sledil predvsem klasičnemu filmu. Ta je namreč pričel v njej odkrivati značilnosti, ki so bile omejene ne na

kinematografska filmska dela: vse bolj kompleksno narativno strukturo, inovativno eksperimentiranje na formalni ravni, raznovrstne stilistične pristope, avtoreferencialnost, poglobljeno in domiselno oblikovanje likov ter sofisticirane in zapletene estetske oblike. Če k temu dodamo še bolj ambiciozno in velikopotezno zastavljeno produkcijo, ki jo je med drugim omogočila tudi digitalna tehnologija ter ob tem vedno bolj pogosto pojavljanje zvezdniških filmskih igralcev, pa tudi režiserjev in predvsem scenaristov, imamo pred seboj večino elementov, ki sestavljajo podobo današnje kakovostne televizije.

BO ŠELE 21. STOLETJE ZARES STOLETJE TELEVIZIJE?

Nazoren primer udejanjenja novih trendov je serija *Imperij pregrehe* (HBO), eden najambicioznejših projektov v zgodovini televizije tako na produkcijski kot kreativni ravni. Zgolj za prvo epizodo serije v režiji Martina Scorsejeja – scenarij celotne serije je delo Terencea Winterja, ki se je proslavil s serijo *Sopranovi*, medtem ko na čelu igralske zasedbe navdušuje Steve Buscemi – so namenili proračun v višini neverjetnih 20 milijonov dolarjev. A ob ogledu serije nam že kmalu postane jasno, zakaj *Imperij pregrehe* je namreč zgodovinska gangsterska drama, umeščena v dvajseta leta prejšnjega stoletja – torej v čas prohibicije in razcveta organiziranega kriminala, delovanje katerega

TELEVIZIJA JE FILMU DANES ŽE ODVZELA TAKO PRIMAT V INOVATIVNOSTI KOT TUDI V DRUŽBENI VLOGI.

nam predstavi preko zgodbe osrednjega lika, politika Enocha »Nuckyja« Thompsona, ki z njegovo pomočjo zavladava »mestu greha«, Atlantic Cityju –, ki z epskim zamahom in hkrati neverjetno natančnostjo poustvari izgled in duha tistega časa.

A *Imperij pregrehe* še zdaleč ni edina serija, ki se je lotila tako minuciozne in realistične poustvaritve nekega obdobja oziroma trenutka v času, pa naj ta pripada zgodovini ali sedanjosti. Omeniti velja vsaj še kritikom izjemno ljubo serijo *Oglaševalci* (zdaj jim lahko sledimo tudi na naši nacionalki), ki v svoji poustvaritvi šestdesetih let morda niso tako razkošni, so pa zato toliko bolj pristni; s skoraj klinično natančnostjo in malodane brutalno zadržanostjo zarežejo v samo drobno dobo, ob tem pa nam ne razkri-



24 (24, 2001–2010)

vajo le najbolj dramatičnih trenutkov, pač pa tudi navidez nepomembne detajle). Pa tudi v svoji epski razsežnosti naravnost osupljivo serijo *Skrivna naveza*, ki nam predstavi vso kompleksnost sodobnega urbanega okolja – mesta Baltimore s tamkajšnjimi pisarnami mestnih oblastnikov, zakotnimi ulicami, policijskimi postajami, šolami, pristaniškimi pomoli ...

Sodobna televizijska produkcija ponuja resnično bogat in raznovrsten nabor del. Tako smo v zadnjem desetletju lahko gledali serije, ki so odkrile nove narativne okvire, kot je na primer akcijsko-vojniska serija *24*, katere zgodba se v celoti odvija v enem dnevu, posamezna epizoda pa predstavi dogodke ene ure tega dne; serije, ki so nas presenetile z združitvijo »nezdružljivih« žanrov, kot je *Pisarna*, pri kateri so avtorji združili klasično situacijsko komedijo in observacijski dokumentarec ter tako ustvarili povsem nov žanr, ki mu nekateri pravijo *comedy-verité*; serije, ki so nam uveljavljene žanre ponudile v novi preobleki in nam preko njih spregovorile o dogodkih iz sodobnosti, denimo *Bojna ladja Galaktika*, ki je žanr znanstvene fantastike dvignila na novo raven, ob tem pa takrat še zelo svežo vojno proti terorizmu prestavila v veselje in tako brezkompromisno in dosledno spregovorila o njej, kar so si takrat upali redki. Tako ali drugače inovativnih ali preprosto kvalitetnih serij nam sodobna televizijska produkcija ponuja še veliko, od pionirskih *Sopranovih* do še povsem svežih, ko sta *Glee* in *Prava kri*. Upali bi si celo trditi, da je televizija filmu dokončno odvzela tako primat v inovativnosti kot tudi v družbeni vlogi. A če bi bilo danes še veliko prezgodaj reči, da bo 21. stoletje televizijsko, pa je televizija nedvoumno in globoko zaznamovala vsaj njegovo prvo desetletje. ■



Oglaševalci (Mad Men, 2007–)

KO JE IMELA KAVA ŠE KOFEIN

V čem tiči skrivnost uspeha ameriške nadaljevanke *Oglaševalci*? V nenehnem puhanju, ekscesnem in že kar avtodestruktivnem pijančevanju, nizkotnih šovinističnih opazkah, pejorativnem odnosu do žensk in temnopoltih? Upajmo, da ne!

AGATA TOMAŽIČ

S lavo Žižek je že pred leti zapisal (in odtlej še večkrat izrekel), da nam je v sodobni družbi na voljo vse, a brez ključnih sestavin: kava brez kofeina, slaščice z nizko vsebnostjo sladkorja, vojna brez žrtev, varna spolnost, kar je zanj »seks brez seksa«. Strast brez strasti, skratka. Pred petdesetimi leti je bil svet še poseljen z drznimi predstavniki človeške rase, ki so uživali brez misli na prihodnost in brez milosti do sebe in drugih. Res je, tega sveta ni več in ne more se vrniti, lahko pa vsak petek zvečer na prvem programu slovenske nacionalke brez bolečin in brez posledic za slabo uro zremo vanj. Takrat je na sporedu ameriška nadaljevanke *Oglaševalci* (*Mad Men*), ovenčana s številnimi nagradami od zlatih globusov in emmyjev do zelo resnih stanovskih priznanj. Kakovosten izdelek v vseh pogledih, ki na naše male zaslone prihaja nekoliko pozno – štiri leta po začetku predvajanja prve sezone v ZDA in z zamikom tudi za hrvaško televizijo –, a ob vseh izrečenih pohvalah vendarle pritegne pozornost gledalca. In ga, ko zaradi karikiranega prikaza življenjskega sloga s praga šestdesetih let prejšnjega stoletja, ki so si (vsaj po mnenju snovalcev serije) oglaševalci med delovnim časom dotakali viski v masivne steklene kozarce tako pogosto, kot se danes v pisarnah sprehodimo do stoječih rezervarjev z vodo, kadile so celo nosečnice in ginekologi med pregledi, ženske pa so bile v poslovnem svetu kvečjemu tajnice ali – v najboljšem primeru – posladek po kosilu, začne razjedati vprašanje, v čem tiči skrivnost tolikšnega uspeha in priljubljenosti med gledalci.

Nenehno puhanje, ekscesno in že kar avtodestruktivno pijančevanje ter nizkotne šovinistične opazke to ne morejo biti, ker se ponavljajo iz dela v del in so po eni sezoni že slaboumni, predvsem pa predvidljivi, stereotipni in preveč črno-beli. Odnos do žensk in temnopoltih, zatiranih oziroma kar prezrtih kategorij prebivalstva je bil od začetka predvajanja serije sploh glaven kamen spotike za mnoge medijske analitike. Slišati je bilo svarila, da so *Oglaševalci* uresničitev sanj vseh mačistov, ki se ne morejo sprijazniti z emancipacijo žensk (najbrž tistih mačistov, ki se s poslednjimi močmi še upirajo izumrtju). Pa kaj, saj je samo film, pardon, nadaljevanke. Z enako upravičenostjo bi lahko zapisali, da je svet, kakršnega prikazujejo *Oglaševalci*, sanjski za ženske tipa *Seks v mestu*, ki na pragu tretjega tisočletja begajo iz enega razmerja oziroma iz ene postelje v drugo z enako lahkoto kot moški, obenem pa si ničesar ne

želijo bolj kot urejenosti družbe iz šestdesetih. Takrat se je vedelo, kakšne so pravice in dolžnosti žene in kakšne ljubice ter koliko si more ženska obetati od kariere – ne prav veliko. Ampak kjer ni pričakovanih, ni razočaranj; o tem, kam nas pahne neskončna možnost izbire, pa nas je poučila Renata Salecl.

So torej zaplet, mojstrsko izrisani liki, komplicirana struktura zgodbe, izvrstna igra tisti, ki priklepajo gledalce pred televizijske zaslone? Hm, niti ne, v tem nadaljevanke pravzaprav še najbolj šepa. Včasih se zdi, kot bi si scenarije izmišljevali sproti in kot odziv na želje (ameriškega) občinstva, ki si je po začetni utešitvi hlepenja po politični nekorektnosti vendarle zaželelo nekaj uravnovešenosti, socialne pravičnosti – tako se v nadaljevanke kot strela z jasne značaja latentni gej in lezbijka, a snovalci serije njunih likov in morebitnih trendov z okolico, porojenih iz spolne usmerjenosti, ne razvijajo. Edini res zabavni in nekonvencionalni lik je Bert Cooper, eden od lastnikov oglaševalske agencije Sterling & Cooper, v čigar pisarno se vstopa samo sezut, ker je stari sivolasi gospod navdušenec nad japonsko kulturo in med delovnim časom najraje oblikuje bonsaj na pisalni mizi ...

Zadnji, a v resnici najbolj očitni odgovor na vprašanje skrivnosti uspeha je vizualna privlačnost. Revival šestdesetih let v obliki brezhibno oblikovanih ženskih pričesk, snežno belih moških srajc, tapet po stenah hiš na mestnem obrobju in drznih tehničnih novosti, ki se z današnjega gledišča zdijo pomilovanja vredne, najbrž nikogar ne more pustiti hladnega. Resnici na ljubo so pristojni za vizualno podobo izvrstno opravili svoje delo in človek se zlahka vživi v vlogo rekviziterja, ki pohajkuje po boljših sejnih in starinarnicah, išče vse žlahtne stare vžigalnike, pisalne stroje, telefone, nakit ...

Daniel Mendelsohn, ki se je za *New York Review of Books* podvrigel malone smrtonosnemu tretmaju in si ogledal vse štiri sezone *Oglaševalcev*, pa je oblikoval čisto novo – in ne tako zelo neverjetno – tezo, da med najgorečnejšimi gledalci serije prevladujejo rojeni v šestdesetih letih. Z drugimi besedami: po televiziji si ogledujejo svet svojih staršev. Se nad njim naslajajo, ga obsojajo in jim najbrž vsaj malo tudi odpuščajo. Nosečnica s cigareto v roki, v *Oglaševalcih* kar pogost pojav, je danes vsega zgražanja vredna; toda kdo lahko zagotovi, da ne bodo stvari, ki se danes zdijo neškodljive in življenjskega pomena, na primer uporaba mobilnih telefonov, čez petdeset let obveljale za samomor na obroke? ■

ČAS IN SVETLOBA, OGRAJENA Z BESEDAMI

Zadnja zbirka Uroša Zupana, brez katerega bi si bilo težko predstavljati slovensko poezijo zadnjih dveh desetletij, je spodbujena s prizemljeno in zrelo udeležbo v življenju. Svetlobo, ki jo je Zupanovo pisanje morda zmeraj iskalo, *Oblika raja* v umirjenih tihožitjih skoraj neposredno izžareva.

ANDREJ HOČEVAR

V čedalje večji pesniški in življenjski utečenosti se Urošu Zupanu ne samo v zadnjem času postavlja vprašanja, kako se kaže preteklost in kakšna je njena prisotnost? Njegova ekstenzenca, ki jo v zbirki *Oblika raja* že precej dobro razume, a mu še zmeraj ponuja dovolj priložnosti za pesniške raziskave, se pogosto udejanja kot trenutno srečanje dveh časovno oddaljenih, vendar istih jazov. Ker so preostra razhajanja med preteklim in sedanjim časom pogosto le umetni ognji, Zupan sedanost vse bolj beleži v njenem neločljivem prepletu s preteklostjo, a se postopoma od nje tudi oddaljuje. V njegovi perspektivi bo vsak trenutek nekoč preteklost neke prihodnosti, kot je trenutek sprotnega doživljanja prihodnost neke preteklosti. »Kot bi sedanost nenadoma odšla / od mene / in bi se v prihodnosti, / ki jo bom mogoče doživel, / vrnila nazaj kot preteklost, / ki sem jo medtem / začel nehote oboževati,« se glasijo verzi, ki že zgodaj v novi zbirki napovedo problematiko, ki Zupana že nekaj časa motivira tudi v esejih. Zupanovo zanimanje skoraj v celoti pripada počasnemu, spokojnemu minevanju, v katerem se govorcu razkriva, da so stvari na svojem in na pravem mestu mogoče celo mimo njegovega pogleda.

Njegova udeležba pri utripu življenja je zadnje čase na videz skromna, a navdušena in predvsem s spoštovanjem odprta izkušnji: Zupan zlasti v esejih raziskuje odtenke svoje bivanjske izkušnje vse od doživetih razmišljanj ob glasbi, knjigah ali mladeniško nedolžnih iskanjih novih stanj duha. Sprotna udeležba je sama manj pomembna, vendar utemeljuje trenutek, ki bo nekoč ponovno zaživel v spominu. Ne ponovno, prvič in zares. Njegova potovanja iz fotelja dosežejo vse kraje, kjer je spomin nekoč že nabiral svoje sadeže, med njimi seveda najprej Ameriko in Trbovlje, kamor se v neizčrpnem spominu vedno znova vrača in z njegovo pomočjo (re)konstruira sebe kot človeka.

Zupanova lebdeča, varljivo brezčasna opazovanja so prelita v trenutno eno najlepših pesniških govoric, ki sveti v rahlo, poznopoletno pozlato, zavita je v lahke tančice, ki najboljše pokažejo še komaj skrito kožo in prijetne oblike telesa. Sicer je res, da je Zupan v *Obliki raja* manj osredotočen na telesnost, torej dražljivost prvih toplih dni, ko koža deklet komaj čaka, da jo oči opazijo, naj so že pesnikove ali koga drugega. V *Nafti* je ena izmed Zupanovih »antoloških« pesmi, ki lepo ponazarja presečišče nekdanjega kričečega vitalizma in prihajajoče pomiritve, na katerem se obe sestavini premešata v spontano ironijo. V pesmi *Platon* se Zupanu zapišejo verzi: »Res je. Ženske so iz / leta v leto lepše, ko pride poletje, vdrejo na ulice / MASOVNO in pometajo z nami, in ko pridejo v poplavo / dneva, jo v samih krpicah [...] / preplavajo po dolgem in počez.« V isti pesmi ironični kratki stik pride z nadaljevanjem, kako je hudo in vsako leto huje, pa kdo vse da je kako blazno trpel. Telo, skratka, je v prejšnjih zbirkah bilo tisto, ki je prihajalo v stik z drugimi (telesi) in imelo bolj središčno vlogo, kot se to zdi za Zupanovo novejšo poezijo. Tako denimo v pesmi »Počasna plovba« iz zbirke *Copati za hojo po Kitajski* govorčevu telo končno najde svojo lastno, aktivno vlogo kot »živa stranica postelje«, kot telo, ki štiti drugo telo: telo otroka.

Bolj ko se odnos do telesa pri Zupanu pogloblja in zori v dojetje celote, bolj se v njegovi poeziji tudi zastruje odpor do vsega neživljenjskega, patetično in zlagano transcendentnega. Četudi v *Jesenskem listju* Zupan kožo že bolj previdno pogleda (»Rjuhe so potne, in mlade živali / prihajajo poleti na svetlobo kazat kožo. / Ne vem, če me to preveč osrečuje.«), postaja njegova kritika malodušja in praznega intelektualiziranja čedalje bolj stroga. Tarča njegovega neodobravanja so predvsem govorice brez »vonja po zemlji«, ki v vzvišenem



Uroš Zupan

FOTO TOMAZ BERČIČ

metafizičnem prizadevanju pozabljajo na posameznika in njegov stik s tlemi. Takšno svečeniško držo je Zupan v zadnjih zbirkah pogosto duhovito karikiriral. Odločno je napadal za deželico pod Alpami menda značilno preobremenjenost z visokoletečo metafiziko, ki se resnice življenja ne dotakne niti od daleč, čeprav sama verjame nasprotno. Zupanov odgovor je lepo viden v nekaterih pesmih iz *Copatov za hojo po Kitajski*, denimo »Traktoristi so največji filozofi« ali »Svet kot volja in predstava« pa še nekaterih drugih, ki vračajo udarec učenjakarski samozadostnosti.

Oblika raja je pretežno vendarle zbirka drugačnega tona, zadovoljnega in skromnega vztrajanja na svojem koščku zemlje, ki ga je ne nazadnje tudi šele bilo treba odkriti in zdravorazumsko ponotranjiti. Zupanova prisotnost je vse bolj prisotnost v času, ne toliko v svetu in telesu. Naslovna pesem zbirke se kar neposredno naveže na prej omenjene podobe, ko ugotavlja, da še ni »deklet, ki bodo skušala drago / prodati skupno predstavo o lepoti«. Pričakovana podoba je morebiti neodtujljivi del sveta, vendar je govorec njeno površinsko že tudi prerasel in ji odvzel možnost, da bi ga po bližnjici pripeljala do neizrekljivega ideala. Seveda si jo lahko že vnaprej ogleda v spominu, a tokrat ne zato, da bi jo obudil in priklical nazaj v prisotnost, temveč zato, da po eni strani opravi z njeno arbitrarnostjo, po drugi pa z njeno pomočjo določi svoje mesto v času: on je tisti, ki je to podobo že doživel (o njej pisal), in tisto, česar se bo nekoč spominjal, da je bil: »Bil si tam / in to poznaš. Bil si nežno potisnjen ven / iz te skrbno osenčene in krhke podobe. / Gledaš jo z razdalje«. Potisnjen v čas, korak naprej v življenju, torej odraščanju in minevanju.

Pred leti je Zupan v zbirki *Nasledstvo* z občutkom posvečenega prehoda opravil precej na hitro. Začetne verze pesmi »Štiriintrideset« lahko beremo kot spoznanje glede staranja: »Prestopil sem mejo. Nič ni bolelo. / Nobene razlike ne čutim. / Vse ostaja isto.« Takrat nakazani prehod, ki ga je še najbolj napovedoval pritisk družbene konvencije, Zupan ritualno uresniči šele pozneje (k njemu se namreč nenehno vrača), verjetno še najbolj v svojih esejih: zdi se, da je zdaj dosegel zrelost, ki jo kot takšno želi in more tudi razumeti. To starostno obdobje pa se v naslovni pesmi oz. pesniški prozi *Lokomotiv* s spoznanjem, da je govorčevu življenje čedalje bolj omejeno, verjetno prejkone šele začel: »Star bom štirideset let in verjetno nikoli ne bom postal strojevodja.« Demistifikacija popolne odprtosti, svobode širokih ameriških cest in rimbaudovskega vetra

v laseh se tako postopoma obrne v mehko pesniško (avto)refleksijo in odgovornost.

Pesem *Prihodnost iz Oblike raja* deklarativno določi le dve življenjski obdobji: »darovano otroštvo« in »nenadejano mladost«, kar sta tudi širše tisti obdobji, h katerima se Zupanov spomin najraje vrača. Res je, da *Prihodnost* nagovarja otroka, vendar namiguje tudi na to, da se govorčevu lastno zrelo obdobje reflektivno kajpak še ni zaključilo. Denimo v esejistični zbirki *Rilke proti Novim fosilom* Zupan proti koncu omeni pogovor, v katerem je vsak povedal, koliko bi rad bil star. Ni mu bilo treba dolgo razmišljati: kot najbolj določujočo starost izbere dvanajst ali trinajst let. Zgodnja najstniška leta, ki v resnici prehitro minejo, da jih ne bi bilo treba v spominu na novo odkriti. Mogoče pa ni le naključje, da se v *Prihodnosti* dvigalo, »ki vozi med različnimi starostmi«, »nikoli ne dvigne više od dvanajstih let«.

Elegični ton te pesmi tolažilno zagotavlja, da bo vse »čisto tako kot v tem življenju« – to, edino življenje bo drselo po svoji spominski krožnici. Zato Zupan ni v nasprotju s samim sabo, ko v naslovni pesmi zbirke zapiše, da se »večer in večnost enkrat končata«; večnost je prav tako minljiva kategorija, le da je, za razliko od večera, povsem neživljenjska. Minljiva je v razsežnosti minljivega posameznika, ki jo poskuša misliti. Sidrišče Zupanove subjektivitete namreč ni (več) v oddaljenih, neotipljivih idealih, s katerimi tukaj brez kričanja opravi. »Večnost« izgleda kot naša vsakdanja resničnost, v najbolj notranjem, a še zmeraj od svetne svetlobe presvetljenim jedrom subjektivitete mu jo uspe napolniti s človeku dostopno vsebino.

Z zbirko *Oblika raja* se je Zupan že zelo uspel približati novemu, bolj tihemu idealu preprosteje idile, kjer je, kot pravi v zbirki *Jesensko listje*, že najmanjši odmerek metafizike odveč. Saj ne, da bi je bil Zupan zdaj povsem osvobojen, samo ne zaganja se vanjo s takšno ihto, niti hlastajoče ne povzdiguje detajlov vsakdana. Svetloba je in ostaja njegova središčna beseda, ta pa ima v poeziji prav takšno vlogo kot v esejistiki: »Moja otroška izkušnja absolutnega trajanja, mirovanja v poletju in mirovanja poletja, se povezuje z izkušnjo trajanja v pesmi, z mirnim nizanem podob,« če si razlago sposodim iz *Rilkeja proti Novim fosilom*, kjer Zupan že tudi ugotovi, da je spomin tisti, ki mu omogoča podoživeti trdnost in neprekinjenost. V *Obliki raja* je njegov jezik tako umirjen in nevsiljiv, a obenem tako mojstrski prav zato, ker počasnost in zlato svetlobo v pesmih, ki spominjajo na najlepša tihožitja, dejansko ujame. ■

UROŠ ZUPAN

Oblika raja

ŠTUDENTSKA ZALOŽBA
Ljubljana 2011, 80 str., 25 €

ŠTAJERSKA JE DOM VRHUNSKEGA SODOBNEGA PLESA

Koprodukcijaska predstava, v kateri je mariborski vodja Baleta Edward Clug delal s plesalci iz Gradca, tamkajšnji umetniški vodja Darrel Toulon pa z mariborskimi, je odličen vpogled v trende sodobnega plesa, ki se vedno bolj prepletajo z drugimi gledališkimi elementi.

TINA ŠROT

Dóber večer, kak' ste kaj? O, lep šal, gospa. Vi, gospod, ste našli parkirišče?« Gaj Zmavc, ki se sprehodi od sedeža v dvorani na oder in nas prijazno pozdravi, vzbuja začudenje. To se stopnjuje, ko se mu v razposajenem nagovarjanju občinstva pridružijo še drugi baletniki. Pozornost se počasi usmerja na oder in na baletno vajo. Med njo plesalci komunicirajo vsak v svojem jeziku, se jezijo, popravljajo gibe drug drugega in se vzajemno motivirajo. Duhovito dogajanje prekine prihod »gledalca«, ki zmeden išče sedež v dvorani in »zmoti« baletno vajo. »Saj to je vendar glasbenik in skladatelj Reinhard Ziegerhofer!« Na odru s kitaro v roki nagovarja plesalce, jih izziva, oni pa mu spontano vračajo impulze.

Predstava se začne. Zgledamo zaljubljen par, ki nam razkriva svojo intimno zgodbo s plesom in z na mariborskih ulicah posnetim videom v ozadju. Mlad fant obupuje, ko gre njegovo dekle proč. Na beli resasti zavesi se prikaže Drava, po kateri plavajo labodi. Zasliši se znana melodija – klasična glasba Čajkovskega iz tretjega dejanja *Labodjega jezera* v odlični sodobni priredbi. Plesalci, prej odeti v bele kostume, zdaj plešejo v črnih. Prepletata se belo in črno, dobro in zlo, kot v resničnem življenju in kot v romantičnem belem baletu. Ljubzenska zgodba subtilno spominja na vsebino *Labodjega jezera* vse do zaključka, ko se mladeniču (tako kot princu) omrači um. Enourna predstava Darrela Toulona *Sladko Suite* je ponudila mariborskim baletnikom velik izziv, morali so namreč govoriti in igrati same sebe (kar je, kot vemo, najtežje).



Koreografija *Sladko Suite*
Darrela Toulona

FOTO KARIM ZAATAR

Koreografa Clug in Toulon

Darrel Toulon, rojen v Dominikanski republiki, je umetniško vodenje Baleta graške Opere prevzel pred desetimi leti. Čeprav ima v ansamblu klasične baletne plesalce, oblikuje repertoar le s sodobnimi plesnimi deli. Po izobrazbi baletni in sodobni plesalec (vališanski *United World College of the Atlantic, Central School of Ballet* v Londonu) se že od malega navdušuje tudi nad dramsko igro. Kot plesalec je nastopal v Kölnu, Zürichu in v graškem dramskem gledališču. Samostojne koreografije ustvarja v gledališčih, operno-baletnih hišah in na festivalih. Od leta 2006 vodi skupino Alphagroup in je pogosto član žirij na mednarodnih plesnih ter koreografskih tekmovanjih. Leta 2002 je v Gradcu prejel nagrado za posebne zasluge pri razvoju in nadgradnji plesne umetnosti v Avstriji. Toulon pravi, da išče navdih za koreografsko ustvarjanje v svojih plesalcih: »Od nekdaj me privlačijo ljudje in njihove osebnosti. Najzanimivejša je vsebina posameznika, ta me najbolj inspirira.«

Edward Clug je zaključil študij baleta leta 1991 na Državni baletni šoli v Cluj-Napoci v Romuniji. Istega leta je bil angažiran kot baletni solist v Mariboru, kjer je leta 2003 postal vodja Baleta. Mariborski balet se je kot izvajalec Clugovih koreografij, kamor spadajo projekti *Radio and Juliet*, *Prêt-à-porter*, *Tango*, *Arhitektura tišine*, *Sacre du temps*, *4 Reasons*, udeležil številnih pomembnih festivalov po Evropi, Aziji, Bližnjem vzhodu, ZDA in Kanadi. Kot koreograf je bil povabljen k uprizoritvi novitet v Stuttgartu, Lizboni in Zagrebu, pa tudi za graški Balet ter Aalto balet v Essnu. Njegova koreografija *Quatro* za solista sanktpeterburškega Mariinskega Balleta Leonida Sarafanova in Denisa Matvijenka je nominirana za zlato masko 2010, prestižno gledališko nagrado Ruske federacije.

Clug je prejemnik mednarodnih nagrad za koreografijo na tekmovanjih v Varni, Moskvi, Hannoveru in Nagoji, pa tudi nagrade Prešernovega sklada. Glede koreografiranja v tujini pravi: »Spoznavanje plesalcev je rutinska stvar, najpomembnejše si je pridobiti njihovo zaupanje in jih znati motivirati. Vesel sem, ker mi to dobro uspeva.«

Koreograf Toulon je povedal: »Prva reakcija plesalcev na začetku vaj je bila: Kaj? Igrati moramo? Ampak saj mi smo plesalci! Poleg te, uspešno presežene prepreke so morali izničiti mejo med občinstvom in odrom, namesto vnaprej določenih smernic so se znašli v vlogah soustvarjalcev in improvizatorjev. Predstava je dober prikaz smeri, v katerih se razvija evropski sodobni ples. Kot je videti, bodo morali baletniki začeti osvajati tudi znanja igre in petja, plesne predstave se namreč vse bolj prepletajo z gledališčem.«

Edward Clug je izhodišče za koreografijo *Skice* poiskal v dveh lastnih predstavah, *Prêt-à-porter* in *Sacre du temps*. 70-minutna predstava se začne s kontemplativno skladbo *Ogledala* Milka Lazarja. Vse se dogaja v enem samem svetlobnem stožcu, skozi katerega se kot po tekočem traku »pripeljejo« razosebljena plesna telesa. Opazujemo jih čuteča v trzajočih gibih, elegantna v lepoti, eksplozivna v natančnih, visoko estetskih plesnih izpeljavah. Stilizirane podobe asociirajo na znano vezje partnerskih odnosov: ljubosumje, hrepenenje, manipulativnost, odtujenost ...

Drugi koreografski del na glasbo Boruta Kržišnika humorno in inovativno ponazarja živalski svet v času sezone parjenja. Muhe, črčki, metulji in ptiči po zakonitostih narave iščejo nasprotni spol v gonu po nadaljevanju svoje vrste. Samičke v roju priletijo mimo samčkov in lov se začne. Je že tako,

da je narava muhasta in včasih pripravi krut epilog spoja samčka in samičke – črna vdova si svojega odsluženega gospoda vodoravno položi na kolena, ga kulturno naseklja in poje. Podobno tragično usodo doživi gosenica, ki se večkrat pojavi v divjem vrtincu radoživega dogajanja, na koncu pa po vsej nesreči zaide v past dveh ptičev.

Dinamična koreografija nudi možnost različnih interpretacij. Edward Clug, ki je v svojih zadnjih delih namenoma zakrival osebnosti, je tokrat spodbujal igro oziroma izraz pri plesalcih. Kot je zanj značilno, je ponovno odkrival nove oblike inovativnega plesnega jezika, ki zaradi zahtevnosti terja od plesalcev popolno osredotočenost in izvrstno plesno znanje.

Projekt je bil krstno uprizorjen lani v graški operi. Skupaj z izvrstno glasbo, učinkovito scenografijo in kostumografijo pomeni vpogled v bogastvo trendov vrhunskega sodobnega plesa. ■

Meeting Maribor

KOREOGRAFIJA
EDWARD CLUG, DARREL TOULON
SNG MARIBOR OPERA BALET
OPER GRAZ
Premiera SNG Maribor, 1. 4. 2011

NOSTALGIČNO OBUJANJE MITOV

Če danes kdo omeni umetniško-boemski Pariz, za silo kultivirani slehernik verjetno najprej pomisli na Montmartre, iz vizualnega spomina pa mu najbrž primigota kakšno od del Henrija de Toulouse-Lautreca, in to ne katera od tradicionalno najvišje vrednotenih oljnih slik, ampak eden od njegovih plakatov, morda tisti prvi, ki ga je ustvaril za razvpito zabavišče Moulin Rouge.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Toulouse-Lautrec je namreč eden tistih redkih ustvarjalcev, ki jim je bilo dano, da so pojavnost svojega časa in prostora tako prepričljivo in sugestivno prenesli v svoje podobe, da so te v zavesti večine postale njeni reprezentanti. Umetniško in družabno življenje »mesta luči« se takrat sicer ni vrtele le okrog znanih zabavišč in njihovih najbolj bleščečih zvezd, vznemirjen in poltenosti iščočih bogatašev in preračunljivo-ustrežljivih deklin, modnih barov in plesov ..., a najbolj znani mojstri plakati so pač kazali prav to. Na svoje litografije je odslikaval vsakdanost, kakršno je intenzivno živel in jo hkrati nagovarjal, sooblikoval s svojimi deli, predstavljal je specifični izsek iz duha časa, mu ponudil vizualni izraz in ta je bil sprejet ter se je tako trdno prijel, zasidral, da ga mnogi še danes štejejo za verodostojno in celovito upodobitev tiste »zlate dobe«. Ta je bila takšna pravzaprav le za peščico srečnih, a tega pod danes že mitsko bleščavo in privlačnostjo skoraj nihče več ne opazi.

Najbolj znana Toulouse-Lautrecova plakatna dela so bila že v svojem času klišeji ali, drugače povedano, reklame, ki so zainteresiranim prodajale obete in dražljivosti določenega načina zabave in promovirale znane osebnosti iz sveta glasbe, šansona, plesa ... in to so še toliko bolj danes. Brez mita o takratnem Parizu bi lahko Moulin Rouge in podobne anahronistične turistične atrakcije že zdavnaj zaprlji, a jih ni bilo potrebno, saj ljudje konec koncev živimo tudi od mitov.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) uteleša marsikaj, kar ljudi zanima in privlači, zato je še vedno živ tudi mit o njem. Da ne bo pomote, bil je predvsem in nesporno odličen, spontan, tudi drzen umetnik, a k zanimanju javnosti zanj je prispevalo in še prispeva tudi marsikaj drugega. Bil je na primer pripadnik močne plemiške družine, kar ljudem vzbuja domišljijo; bil je pohabljenec, pritlikavec, zaradi česar sočustvovanje, pomilovanje, voajerizem; bil je bogat, zato zavist, spoštovanje, a družil se je tudi z revnimi, obrobni, katerih svet »slehernika« od nekdanj zelo privlači in vznemirja ...

Opraviti imamo torej s figuro, ki je tako rekoč idealna za umetnostno-turistične namene, za nameček pa je še resnična. V Muzeju Toulouse-Lautrec v umetnikovem rodnem Albiju to gotovo dobro vedo, na razstavi pa o tem na svojski način priča tudi izbor triinšestdesetih iz stotnije plakatov, ki so jih ob stoti obletnici mojstrove smrti njemu v spomin in čast ustvarili sodobni grafični oblikovalci iz vsega sveta. Ti plakati pa seveda pričajo še o marsičem drugem, na primer o vplivu, ki ga je in ga še ima Lautrecovo delo na razvoj umetnosti v njegovem in poznejših časih.

Legendarni mali veliki mož, o katerega višini v galeriji nazorno priča fotografska



Henri de Toulouse-Lautrec: Moulin Rouge, koncert, ples vsak večer, 1891, barvna litografija, podaril Georges Pochet, 1901

reprodukcija celopostavnega portreta v naravni velikosti, je umetnost pomembno poživil in jo približal vsakdanjosti. Na njegovih plakatih je prišlo do srečnega, plodnega srečanja med vzpenjajočimi se osebnostmi družabnega, nočnega življenja in vzpenjajočo se plakatno ustvarjalnostjo. Zanimivo, da je bila ta že takoj zelo odmevna, da so se že v začetku pojavili zbiralci, specializirane publikacije, razstave, da se je oblikovala pravcata plakatna scena s trgom, za katerega so tiskali posebne naklade in izvode.

Lautrec je sprva sicer slikal predvsem konje, pse, različne vprege ter portrete iz svojega domačega okolja, pozneje pa je postal znan kot »slikar sodobnega življenja«. Zdi se mi, da estetiko njegovih plakatov do neke mere nakazuje že njegovo sveže platno *V cirkusu Fernando ...* (1888), ustvarjeno tri leta pred prvim od njih, v zvezi z njimi pa me osebno še najbolj vznemirja »japonska zveza«.

Mojster je živel v času intenzivnega evropskega zanimanja za kulturo daljne

vzhodne dežele in »japonizmu«, ki so ga takrat širile tudi tematske revije in lokali, se tudi sam ni izognil. Prav nasprotno, zagrabil ga je z obema rokama, kar je vidno predvsem na njegovih plakatih, njihovih tematikah, kompozicijah, reducirani uporabi izraznih sredstev, barv ... Ni se le tesno navezal na tradicijo in izraznost japonskih lesorezov, ampak je očitno posvojil marsikatero prvino tamkajšnjega življenja in kulture nasploh. Zbiral je na primer japonske predmete, iz daljne dežele naročal čopiče in tuše, kot eden njegovih vzornikov, Utamaro, je tudi sam živel med prostitutkami, upodabljal njihov vsakdanjik, predvsem samotne urice, mnoge svoje plakate je podpisal s krožnim monogramom, ki spominja na podpise japonskih mojstrov ...

»Umetnost minljivega sveta«, kot se v prevodu glasi japonsko poimenovanje umetnosti lesoreza, je bila zelo demokratična ustvarjalnost, tako po tematiki kot po dostopnosti posameznih stvaritev. Nanašala se je na vsakdan, v katerem je igrala zelo

podobno vlogo kot umetniški plakati v pariškem izteku 19. stoletja. Tudi na japonskih lesorezih so bile, ob mnogih drugih tematikah, predstavljene znane osebnosti, na primer igralci in geje, tudi nekateri od njih so bili pravzaprav reklame, ki so med drugim oglaševale ponudbo različnih lokalov, tudi lesorezi so bili odsev svojega časa, njegove estetike, vrednot in bili so široko dostopni, radodarno ponujani javnosti.

A glede tega je med vzhodnimi in zahodnimi tiski tudi pomembna razlika, ki zelo zgovorno priča o razliki med obema kulturama. Japonski lesorezi so bili natisnjeni v velikih nakladah, po potrebi pa so jih tudi ponatiskovali. Umetniki so predvsem ustvarjali matrice, za tisk in prodajo pa so skrbeli drugi. Grafični listi so bili cenovno dostopni, zato si jih je lahko privoščil skoraj vsakdo. Pojem originala je bil defi-

NA TOULOUSE-LAUTRECOVIH PLAKATIH JE PRIŠLO DO SREČNEGA, PLODNEGA SREČANJA MED VZPENJAJOČIMI SE OSEBNOSTMI DRUŽABNEGA, NOČNEGA ŽIVLJENJA IN VZPENJAJOČO SE PLAKATNO USTVARJALNOSTJO.

niran drugače kot na zahodu, saj ga niso povezovali z omejenim številom natančno oštevilčenih listov, namenjenih predvsem premožnim zbiralcem, kot je to ob drugih počel tudi Lautrec s svojimi prodaji namenjenimi plakati. Na vzhodu je bila torej na voljo možnost posedovanja, na zahodu predvsem ogledovanja, posedovanje pa je bilo rezervirano za izbrance.

Na razstavi, pripravljeni v sodelovanju s pariškim muzejem Les Arts Décoratifs, je na ogled šestindvajset od enaintridesetih mojstrovih plakatov, tudi najbolj pogosto reproducirani, posebej pa pritegnejo tisti manj znani, na primer za revijo *L'aube* in roman *Plat zvona* Julesa Gastyna. Oba sta prevladujoče v nežnih modrih tonih, na obeh je videti prepričljive rezultate Toulouse-Lautrecove tehnike špricanja barve. Brezčasna je tudi odlična kompozicijska rešitev z roko na vratu kontrabasa, razširjenega v obrobo plakatnega lista (*Jane Avril*, 1893), mnoge plakate pa je mogoče brati tudi kot kroniko družabnega življenja tistega posebnega obdobja in okolja.

Pomemben element razstave so primeri plakatne ustvarjalnosti nekaterih Toulouse-Lautrecovih sodobnikov (Mucha, Bonnard, Grasset ...) in nekaj japonskih lesorezov iz zbirke naše Akademije znanosti in umetnosti, ki smo jih, v okviru širše predstavitve, v isti galeriji videli pred šestimi leti. K uspešnemu razstavnemu obujanju nostalgije in montmartrskega mita prispeva tudi kankansko-šansonjska glasbena spremljava, ki dogodek zaožnjuje v nadse primerne za polnjenje galerijske blagajne ... No, tudi resničnim ljubiteljem in poznavalcem umetnosti ogled ne bo škodil. ■

LIKOVNA RAZSTAVA

**Toulouse-Lautrec
mojster plakata**

CANKARJEV DOM, LJUBLJANA
do 25. 8. 2011

KOPIRANJE IN KOMBINIRANJE PODOB

Poznobarочно slikarstvo je eno najbolj zanimivih obdobij slovenske umetnosti. Avtor razstave je Ferdo Šerbelj, najpomembnejši poznavalec slovenskega baročnega slikarstva, zato je poznavalski tudi značaj predstavitve, saj se je posvetil predvsem vprašanju atribucij, datacij in provenienc, torej vprašanju, ki tvorijo jedro poznavalčeve naloge. Drugi problemi so tako ostali v ozadju.

LEV MENAŠE

Najbolj običajni problemi, ki so ostali v ozadju razstave, med njimi ikonografski, v primeru poznobaročnega slikarstva tako ali tako niso posebno vznemirljivi: vsaj kar se tabelnih slik tiče (v primeru velikih poslikav je položaj vsaj nekoliko drugačen), so vsebinsko še najbolj zapletene Marijine upodobitve, druge pa so praviloma enostavne in še takšnih, ki bi gledalca pritegnile na anekdotičen način, je malo. Mednje denimo sodi *Izvirni greh*, zgodnje delo Leopolda Layerja, na katerem Adam krivdo vneto zvrča na Evo, ta pa na kačo: omenjenemu prazniku ustrezen, v osnovi pa srednjeveški in ne baročni motiv.

Likovna problematika Layerjeve slike opozarja na značilnost, ki povezuje skoraj vsa razstavljenega dela: na (iz angelov sestavljeni) tron brezbrizno zavaljeni Bog Oče v zgornjem delu kompozicije je povzet po eni – verjetno grafični – predlogi, skupina Adama, Eve in kače po drugi, krajina desno spodaj pa po tretji. Takšno kopiranje in kombiniranje predlog ni značilno samo za Layerja, ampak za celotno obdobje. Ob pred leti v Narodni galeriji prirejani Metzingerjevi razstavi so me restavratorji denimo opozorili, da na njegovih slikah zlepa ni najti *pentimentov*, značilnih popravkov, ki dokazujejo, kako je slikar s kompozicijo neprestano eksperimentiral in jo pilil: Metzingerju in drugim slovenskim baročnim slikarjem tega ni bilo treba početi, saj so zgledno kompozicijo praviloma imeli pred sabo, še preden so začeli z delom. Drugače povedano: če predloge za neko (pozno) baročno slovensko sliko ne poznamo, je to zelo verjetno samo posledica dejstva, da zaenkrat še ni bila odkrita.

Za takšen položaj ne gre kriviti samo umetnikov: nedvomno so bili naročniki tisti, ki so od slikarjev pričakovali zgolj solidne kopije predlog, te pa so jim nemalokrat tudi predložili ali so vsaj skrbno preverili, katero od svojih namerava umetnik uporabiti. Koliko so pri tem upoštevali likovne vidike, lahko samo ugibamo, posebno pa jih očitno niso zanimali, saj so brez problemov sprejemali tako male slogovne spremembe, ki jih je mogoče opazovati na delih slovenskih avtorjev (na primer »rokokojsko« presvetlitev Metzingerjevega kolorita na Cebejevih delih), kakor slog, ki se je od udomačenega bistveno razlikoval in ga je k nam prinesel Kremser Schmidt. Po drugi strani predvsem problemi, do katerih je prišlo ob nekaterih Kremser Schmidtovih (bolj pravilno »kremersschmidtovskih«) osnutkih, kažejo, da so naročniki zelo pazili na vsebinske poudarke: takšne zgodbe opozarjajo, da časovno jedro razstave sodi v obdobje, v katerem so se tako znotraj Rimskokatoliške cerkve kakor v



Leopold Layer (1752–1828): Jezus obhaja apostola Petra, pozno 18. stol, olje na platnu, 79 x 55 cm

širšem – avstrijskem in končno evropskem – okviru spopadali ostro nasprotujoči si idejni tokovi. Ob vsem tem je razumljivo, da so naročniki v cerkvah najraje videli vsebinsko čim manj vznemirljive in problematične slike, kar seveda v veliki meri pojasnjuje že omenjeni ikonografski dolgčas.

Bolj presenetljivo je pomanjkanje kvalitetnih posvetnih del, zlasti portretov. Ikonografsko je od vseh razstavljenih še najbolj zanimiv celopostavni *Portret grofa Franca Ksaverija Auersperga* (po 1778), na katerem se je upodobljenec nadvse samozavestno postavil v habsburško pozo – izhodišče tipa, ki ga pri nas lahko srečamo v 17. stoletju, v poznem baroku pa je izjemen, sta portreta Karla V., ki sta ju v letih 1532–33 naredila Seisenegger in Tizian. Vendar je delo resnično zanimivo samo po tej plati, saj je avtor portreta, Andrej Janez Herrlein, kvalitetno zelo daleč ne samo od svojih osnovnih vzornikov, ampak tudi od starejših slovenskih baročnih umetnikov – tretjerazredni slikar, resnično zanimiv samo zato, ker njegova dela kažejo, kako nezadržno je (tudi) slovenska umetnost plula proti bidermajerju. Večina njegovih portretov je dopasnih, torej narejenih v intimnem formatu, ki je značilen za čas nastanka, Herrleinu pa je tudi omogočal, da se je v glavnem ognil problemu rok – v njegovem primeru modra odločitev, ki pa ga znova ločuje od predhodnikov: ti so vedeli, da so roke bistvena sestavina vsakega uspelega portreta.

Roke in njihov »jezik« lahko preučujemo tudi na najboljših portretih slovenskega poznega baroka, na Bergantovih, ki pa na razstavi v glavnem manjkajo. Vidimo jih lahko v stalni postavitvi Narodne galerije, kjer se – skupaj z drugimi deli iz istega obdobja – očitno počutijo bistveno boljše kakor slike, nagnete v tematične votline, ki jih je Edo Ravnikar izdobil v pritličje »svoje« trakta Narodne galerije. Ker so ti prostori bili narejeni, jih galerija pač mora uporabljati, pred avtorje razstav pa postavljajo problem, kako izničiti njihov učinek. Rešitev je bilo veliko, uspešnih in neuspešnih, med slednje pa sodi tudi tokratna razstava, saj ji mrakobne sivine prostorov ni uspelo preglasiti. Veliko bolje bi bilo, če bi jo postavili v neobaročno okolje nekdanjega Narodnega doma: to bi osnovni temi razstave ne samo ustrezalo, ampak bi jo še širilo. Zakaj tega v Narodni galeriji niso storili, je sicer znova razumljivo, dejstvo pa je, da bodo slejkoprej morali najti kvalitetnega arhitekta, ki bo Ravnikarjevo polomijo spremenil v okolje, vredno v njem razstavljenih del.

Postavitev je prvi problem razstave; drugi je njen katalog, ki je, kakor razstava, organiziran poznavalsko, s sorazmerno kratkim uvodnim tekstom in z obširnimi ter natančno argumentiranim kataloškim delom. S takšno ureditvijo seveda ni nič narobe: problem ni to, kar je v katalogu predstavljeno, ampak to, kar v njem manjka – ne samo dela iz stalne postavitve Narodne galerije, ampak predvsem tista, ki so ostala na terenu, kjer so

tako ali drugače očitno ogroženi celotni opusi. Šerbelj jih v uvodnem tekstu našteva kar nekaj; tu bi omenil samo enega, opus domnevno prve slovenske slikarke Mice Lederwasch. Njegov obseg je skromen in pisec poudarja, da je bilo »skromno« tudi avtoričino slikarsko znanje, dvomim pa, da je bila kvalitetna razlika med njo in (na primer) Antonom Postlom bistveno večja od one med Postlom in (na primer) Metzingerjem, da o Kremser Schmidtu ne govorimo. Pa tudi če njena dela in dela drugih slikarjev, ki jih ni na razstavi, nanjo nikakor ne sodijo, bi lahko bila predstavljena vsaj v katalogu, saj bi bil pregled tako precej bolj zaokrožen.

Na razstavi zbrana dela pa opozarjajo še na druga vprašanja, med katerimi so najbolj opazna povezana s Fortunatom Bergantom in z Leopoldom Layerjem. Seveda gre za zelo različna umetnika. Bergant je bil eden od »velike četverice« slovenskega baroka, motivno najbolj mnogostranski od vseh, saj se ni ukvarjal samo s sakralno tematiko (ki sicer tvori večino njegovega opusa), ampak tudi s portretom in z žanrom (*Ptičar* in *Prestar*, že davno tega ukradeni sliki, za katerima kljub neštetim govoricam še vedno ni pravih sledi). Bergant je bil tudi najbolje izobrazben od vseh, saj je študiral v Rimu in se ponosno podpisoval kot *Accademicus Capitolinus*, vendar akademska izobrazba na večini njegovih del ni pustila nobenih sledi: izjema so samo portreti, žanrski podobi sta – verjetno – nekako v sredi, marsikatera sakralna upodobitev pa učinkuje že kar komično in/ali podobarsko, pri tem pa se zdi, da se je Bergant na takšen nivo spuščal docela zavestno. Problem je Šerbelj registriral, na vprašanje, zakaj je to umetnik počel, pa očitno ni želel odgovarjati.

ČE PREDLOGE ZA NEKO (POZNO) BAROČNO SLOVENSKO SLIKO NE POZNAMO, JE TO ZELO VERJETNO SAMO POSLEDICA DEJSTVA, DA ZAENKRAT ŠE NI BILA ODKRITA.

Layerjeva problematika je Bergantovi skoraj diametralno nasprotna: Bergant velja za enega od stebrov slovenskega baroka, Layer za njegov brezupno anahronistični podobarski podaljšek – anahronističen celo v (širšem) slovenskem okviru, saj je bil skoraj sodobnik Franca Kavčiča. Njegova dela so tokrat prvič obširno predstavljena ob delih starejših slikarjev, rezultat pa je presenetljiv, saj likovno povprečje njegovih sakralnih kompozicij nič kaj bistveno ne zaostaja za likovnim povprečjem četverice in hkrati nedvomno presega nivo slikarjev Postlovega ali Herrleinovega kova. Dejstvo, da je uporabljal predloge, takšne ocene ne spreminja, saj so jih, kakor rečeno, uporabljali vsi, zanimivo pa postane v trenutku, ko opazimo, da se je poleg že dolgo znanih Metzingerjevih, »kremersschmidtovskih« ali beneških vsaj včasih posluževal tudi klasicističnih. Takšni vplivi so najbolj opazni na drugi od dveh slik iz domnevno izgubljenega cikla, nastalega v poznem 18. stoletju, na kateri ni klasicistična samo arhitektura, ampak predvsem kot pravokotni relief oblikovana figuralna skupina v ospredju. Za takšne preskoke v opusu drugače docela poznobaročnega slikarja so bili nedvomno znova odgovorni naročniki; enega od njih lahko vidimo tudi na *Zadnji večerji* (okoli 1810), na kateri se je samozavestno usedel med apostole – pravzaprav se mednje ni samo usedel, ampak je enega od njih sploh nadomestil.

Takšna upodobitev sproža vrsto vprašanj, tako o konkretnem (in zaenkrat še neznanem) naročniku kakor o trenutku, v katerem je takšno delo sploh moglo nastati. Seveda pa so to zgolj nekatera iz dolge vrste vprašanj, ki jih razstava zastavlja obiskovalcem, to pa je tudi bistveno poslanstvo poznavalske razstave: poznejšim raziskovalcem naj zapusti pregledno gradivo, urejen teren, na katerem se bodo lahko udobno pretepali v naslednjih desetletjih. ■

Izzvenevanje nekega obdobja

ORIS POZNOBAROČNEGA SLIKARSTVA NA KRANJSKEM
NARODNA GALERIJA, LJUBLJANA
do 29. 5. 2011



Neznani avtor, Celopostavni portret Frančiška Ksaverija, olje na platnu, 202 x 125 cm

Medijski čas, namenjen kulturi, je vedno tekkel počasneje od medijskega časa, namenjenega politiki, zabavi, športu ... je za tokratno temo *Pogledov*, ki ob svojem prvem rojstnem dnevu postavljalo v ospredje kulturo v medijih, zapisal pisatelj Štefan Kardoš. Občutenje časa je seveda prej ko ne subjektivna kategorija, pa vendar: ali je ta »pocasnější« medijski čas kulture tudi tehtnejši, pogumnejši, intelektualno bogatejši čas? Ali pa vsesplošna »ubožnost« sodobnega časa odseva tudi medijsko motrenje kulture? Ta in podobna vprašanja smo nekaterim akterjem slovenske kulture postavili na okrogli mizi, o kateri poročamo na naslednjih straneh, o njih pa poleg **Štefana Kardoša** razmišljajo še urednica založbe *Studia humanitatis* **Neda Pagon** in umetnostni zgodovinar ter pisatelj **Robert Simonišek**. O razmerah v hrvaških medijih pa piše glavni urednik zagrebškega štirinajstdnevnikarja za družbena in kulturna vprašanja *Zarez* **Boris Postnikov**.

KULTURA V MEDIJIH: ZLATI ČASI, ČASI PLEHKI?

Ali je kulture v medijih dovolj ali celo preveč? Na okrogli mizi *Kultura v medijih – mediji kulture*, ki je bila ob prvem rojstnem dnevu *Pogledov* posvečena tej temi – potekala je 7. aprila v Trubarjevi hiši literature –, je ministrica za kulturo Majda Širca dejala, da je najboljši odgovor na to vprašanje navdušenje, s katerim je zainteresirana javnost pred letom dni sprejela novi kulturni štirinajstdnevnik.

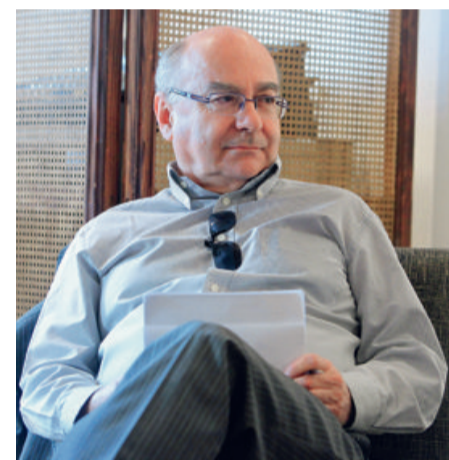
A. T. foto LEON VIDIC



Majda Širca
»Moč pišočega je včasih večja kot moč politika, še zlasti politika v kulturi.«



Janez Lombergar
»Naloga televizije je tudi kultivirati gledalce. Ne le obveščati, temveč tudi ozavestiti.«



Mitja Rotovnik
»Kar se tiče prisotnosti kulture v medijih, lahko rečemo le: fantastično, čudovito, enkratno, neverjetno!«



Uroš Grilc
»Kulturna produkcija v Sloveniji je enormna, a še bolj pomembno od tega, koliko pozornosti ji je namenjeno, je, kako je obravnavana.«



Samo Rugelj
»Število knjižnih naslovov se vsako leto zviša, a so le redki deležni odziva v medijih.«



Melita Forstnerič Hajnšek
»Ta čas je kulturni žurnalizem v obupno slabi formi.«

Tolikšna samohvala je seveda neokusna, a jo velja izrabiti za nadaljevanje povzemanja niti razprave – morda tudi z malce samokritike –, da pri kulturi v medijih ne šteje kvantiteta, temveč kakovost. In če so se nekateri strinjali, da je kulture v medijih več kot kdajkoli, so drugi opozarjali, da raven poročanja in ocenjevanja še nikoli ni bila nižja. Okroglo mizo, na kateri so poleg ministrice sodelovali še dr. Uroš Grilc, Janez Lombergar, Mitja Rotovnik, Melita Forstnerič Hajnšek in dr. Samo Rugelj, sta povezovala odgovorna urednica *Pogledov* Ženja Leiler in njen namestnik Boštjan Tadel.

Ministrica **Majda Širca** ni bila povabljena k sodelovanju na okrogli mizi le zaradi položaja, ki ga zaseda zadnji dve leti in pol, temveč tudi zaradi poprejšnjih delovnih izkušenj, ki jih je začela nabirati prav v medijih. Jo kdaj zamika, da bi se spet vrnila, prestopila na drugo stran? Moč pišočega je včasih večja kot moč politika, še zlasti politika v kulturi, čeprav je učinek večkrat kratkoročen, je odgovorila Širca.

Kulturna produkcija v Sloveniji je enormna, a še bolj pomembno od tega, koliko pozornosti ji je namenjeno, je, kako je obravnavana, meni tudi dr. **Uroš Grilc**, načelnik

oddelka za kulturo Mestne občine Ljubljana, ki je v zadnjem času prehitela ministrstvo za kulturo in postala najdarežljivejši financer kulture v državi. »Fantastično, čudovito, enkratno, neverjetno!« so bili izrazi vznesenosti, s katerimi je ponudbo kulture v medijih ta čas opisal **Mitja Rotovnik**, generalni direktor Cankarjevega doma. »Človek s 45-letnim kulturnim stažem,« kot se je označil, je pred tem razburkal občinstvo že s pozivom, naj dvignejo roko tisti, ki so brez greha in niso še nikoli potegnili s spleta nobenega filma na črno. Omenjeni fenomen je po Rotovnikovo še en dokaz, kako vseprisotni in na dosegu roke sta kultura in umetnost danes. Vendar se je na njegovo veliko začudenje dvignilo kar nekaj rok internetnih analfabetov, ki raje kupujejo devedeje ali hodijo v kino ...

Navdušenje nad pokrivanjem kulture v tiskanih medijih je izrazil tudi **Janez Lombergar**, novi direktor Televizije Slovenija, sicer »največje kulturne ustanove v državi«. Vprašanju, kolikšni so rejtingi kulturnih oddaj, ki jih nacionalka predvaja, pa se je elegantno izmaknil s pojasnilom, da bi namesto rejtinga, ki je »preveč marketinški izraz«, raje kazalo uporabljati »doseganje ciljne publike«. In pri tem bi se morali vprašati, komu govoriš, ali te sliši, je razmišljal Lombergar, ki je prepričan, da je naloga televizije tudi

kultivirati gledalce, ne le »obveščati, temveč tudi ozavestiti«. Kulturo je treba približati tistim, ki do nje sicer ne čutijo zanimanja, in to tako, da jih bodo kulturne oddaje pritegnile in bodo do kulture razvili odnos. Ljudem, ki jih kultura že tako zanima, je treba postreči s podatki, kdaj so takšne oddaje na sporedu, tretja, najvišja stopnja reprezentacije kulture na televiziji, pa je po Lombergarjevo »kritiška refleksija«. Te danes na javni televiziji ni, se je posul s pepelom in v isti sapi obljubil, da se boljši časi obetajo že jeseni – ko bo (predvidoma) začel oddajati novi, četrti kanal nacionalke, namenjen izključno kulturnim vsebinam.

Ne prav optimistično podobo prisotnosti in obravnave kulture v medijih pa je podala **Melita Forstnerič Hajnšek**, komentatorka *Večera*. Ni problematično, koliko je kulture v medijih, temveč predvsem, kakšna je, je dejala udeleženka okrogle mize z največ izkušnjami s terena – na *Večeru* je bila tudi urednica kulturne rubrike in priloge *V soboto*. Vzporedno s krepitvijo kulturne produkcije so se v kulturnih ustanovah oblikovali tudi močni oddelki za stike z javnostjo, ki so producirali piarovske tekste, te pa so nekateri novinarji začeli nekritično povzemati in se podnje celo podpisovati, je razlagala Forstneričeva. »Ta čas je kulturni žurnalizem v

obupno slabi formi«, »kultura je v osrednji uredniški politiki getoizirana«, »v obravnavi kulture v medijih je preveč evidentiranja«, so bile njene izjave, ki so razdelile tudi občinstvo in se je razprava dobro uro po začetku preselila med poslušalstvo. A preden so vanjo posegli poslušalci, zvečine tudi sami kulturniki z daljšim ali krajšim stažem, je bilo treba dati besedo vsem udeležencem. Eden od njih je bil tudi »desperado, ki iz kulture poskuša delati biznis« – dr. **Samo Rugelj**, založnik dveh kulturnih brezplačnikov, *Premiere* in *Bukle*. »Če bi ju izdajali v kakšni večji medijski hiši, bi ju verjetno že po nekaj mesecih ugasnili,« je takoj razblinil vse iluzije. Sicer pa sta oba brezplačnika zrasla iz spoznanja, da na medijskem trgu ni dovolj revij, ki bi se ukvarjale s tovrstnimi vsebinami, sploh *Bukla* je posledica dejstva, da se število knjižnih naslovov vsako leto zviša, a so le redki deležni odziva v medijih. V njihovem brezplačniku resda bolj v obliki gole informacije, brez poglobljenih ocen predstavljajo večinoma take knjige, ki bi utegnile vzbuditi zanimanje vsaj pri nekaj tisoč ljudeh, odpadejo torej vse publikacije, namenjene zahtevnejšim bralcem, denimo humanistika. Rugelj prav tako meni, da kulture v medijih ni dovolj.

Je kultura včasih samozadostna in ne napravi koraka naproti ljudem, je bilo naslednje vprašanje, ki je porodilo niz novih replik. Ne, vendar je kulturna produkcija ta čas v boljši kondiciji kot refleksija, pogosto je težko najti pisce za kulturno rubriko, je odgovarjala Melita Forstnerič Hajnšek in opozorila, da preprosto ni šol zanje, »kritiki uprizoritvenih umetnosti so tudi danes še vedno pretežno literarni komparativisti«. Poglobljenost in refleksija pa sta danes edina rešitev za tiskane medije, da ne izgubijo bitke z elektronskimi. Močan kritični blok se mora vzdigovati nasproti samozadovoljstvu kulturnih producentov, ki je toliko večje, če so njihove dvorane polne, je razmišljal Rotovnik, ki je prepričan, da je omalovaževanje kritike znak provincialnosti in da mediji ne smejo popustiti na področju kritike.

Da dobrih kritikov v teh časih ni ravno lahko najti, je gotovo povezano tudi s sramotno nizkim plačilom, ki ga dobivajo za svoje delo, ali neurejenostjo njihovega statusa – »moji mladi kolegi odpirajo espeje,« je povedala Forstneričeva. »Najbrž ni pametnega razloga, da bi učen človek prebral 600 strani dolgo knjigo in o tem napisal oceno, za katero bi dobil 60 evrov bruto,« ji je proti koncu pritegnil tudi **Peter Kolšek**, urednik *Delovih književnih listov*, ki so jim prisotni, med drugimi pisatelj **Vlado Žabot**, v debati večkrat počitali, kako so se skrčili s samostojnega snopiča na dve strani v časopisu. Stanje je, kakršno je, predvsem zaradi zunanjih okoliščin in vodstva časopisne hiše, ki veleva z redakcijami upravljati kot z gospodinjstvi, ki dobivajo omejeno, včasih tudi zelo nizko kvoto za honorarje.

Subvencije so vsaj navidez rešitev, ki naj zagotovi večjo raznolikost medijskih vsebin in poskrbi, da bodo kulturni dogodki deležni primernega odzvena. Toda kaj ko so tako razpršene, se je izkazalo na okrogli mizi. Dokler bo medijski sklad sredstva dodeljeval toliko različnim medijem, in to popolnoma brez vizije, se ne bo nič spremenilo, je bilo slišati. Medijski sklad obsega tri odstotke proračuna ministrstva za kulturo, kar ni ravno malo, in prav tu se skriva rezerva za financiranje in ohranitev medijev za zahtevnejše bralce, je prepričan Grlic.

»Edina svoboda, ki jo imamo, je pravica do neizbire,« je iz občinstva komentirala dr. **Neda Pagon**, urednica založbe Studia humanitatis. Nekateri pač niso izbrani in to v časih tako izdatne kulturne produkcije ne bi smelo biti nič nenavadnega, težavno je le, da je v medijih vse manj urednikov, ki bi si upali odločno povedati, da »vi pa niste za v časopis ali na televizijo«. Kot da jih daje nekakšna intelektualna plahost, a vse, kar bi potrebovali, je ostrina misli in pokončna drža. Odsotnost teh odlik, katerih posledica je katastrofalna reprezentacija kulture v medijih – »toliko podcenjevanja bralstva, kot ga je danes, pa še ne« –, Pagonova pripisuje izobraževalnemu sistemu. Včasih nismo videli smisla v študiju primerjalne književnosti, saj smo vsi brali, danes pa še tisti, ki študirajo komparativistiko, bolj malo berejo, je še dodala. ■

O kulturi in medijih na Hrvaškem

Med karikaturjo in entuziazmom

Razpeta med lastno karikaturjo v središču medijske proizvodnje resničnosti in entuziazmom na medijski margini, je kultura v hrvaških medijih na vseh področjih – kar zadeva finance, vsebino, koncept – izločena iz sistema.

BORIS POSTNIKOV

Tabloidna konstrukcija realnosti je že od začetka obstoja množičnih medijev eden od vplivnejših pritokov medijskega mainstreama. Proizvaja reduciran, poenostavljen in senzacionalističen prikaz resničnosti, ki je namenjen slabše izobraženemu, v glavnem družbeno neangažiranemu in pogosto tudi ekonomsko izkoriščanemu občinstvu, in je protitež »resnemu novinarstvu«. Če ima hrvaška medijska pokrajina v tem trenutku kakšno značilnost, je to ta, da je glavni tok (mainstream) *tabloidiziran*: analitična besedila, ambicioznejše zasnovane reportaže in umetnostne kritike so potisnjene na rob in se jih obravnava bolj kot atavizem minulih časov kot pa resnejšo alternativo neznosni lahkosti prevladujočega *dezinfotainmenta*. V dnevnikih in tednikih z najvišjo naklado in največ vpliva so podobe izrinile besedilo, rubrike, kot sta kronika in vesti z estrade, so si pridobile posebno mesto, naslovi z mastnimi črkami pa obtožujejo, moralizirajo in širijo paniko. Dominacija tabloidnih vsebin ob tem predstavljajo kot neizogibno spreminjanje medijskega diskurza – čeprav s svojo radikalnostjo na Hrvaškem odstopa od gibanja v regiji in svetu – in upravičujejo s kombinacijo znanih manier tržnega gospodarstva v slogu »občinstvo to hoče«, zato »ni druge možnosti«. V resnici pa gre za neposredno posledico razmerja sil v ekonomskih okoliščinah konkretne medijske pokrajine.

V tiskanih medijih, denimo, imata dve podjetji malone monopol: zagrebški EPH, ki je v večinski lastni mogočne nemške korporacije WAZ, in avstrijska Styria izdajata najbolj brane dnevnike in specializirano periodiko. O tem, kako razumejo poslovne procese, največ pove dejstvo, da je lastnik EPH Ninoslav Pavić svoje čase javno razlagal, kako upa, da njegovi zaposleni na delovno mesto prihajajo v stresu in s krčem v želodcu, ker to zagotavlja, da bodo dobro opravili svoje delo. Redno zaposleni novinarji Styrie pa, medtem ko tole pišem, že več dni stavkajo proti upravi, ki jim poskuša razveljaviti kolektivno pogodbo in delavske pravice, ki so jih deležni že desetletja. Na področju televizije je bila Hrvaška radiotelevizija ena od redkih javnih televizijskih hiš v evropskih tranzicijskih državah, ki se je dolgo uspešno upirala konkurenci v obliki zasebnih televizij. A tudi njej zdaj pojema sapa, ker postaja vse bolj jasno, da se iz javnega servisa znova, tako kot v nacionalističnih devetdesetih, spreminja v servis za promocijo trenutne oblasti. Drugi razlog za njeno pešanje so glasne obtožbe na račun nedonosnosti orjaške mašinerije, in to iz ust vplivnih komentatorjev, ki vzroke in rešitve trenutne recesije razlagajo v povezavi z neoliberalno tradicijo in pozivajo k ukinitvi javne radiotelevizije. Zasebne televizije, ki so skoraj v celoti v lasti tujih korporacij, si medtem dvigujejo gledanost z resničnostnimi šovi, oddajami »o lifestyle« in novicami z domače estrade. Radio 101, ki je v nekem obdobju postal eden od simbolov državljanskega odpora proti Tuđmanovemu režimu, so po večletnih finančnih mahinacijah spravili v stečaj in zdaj čaka na novega lastnika, ki ga bo dobil za ceno, znižano v skladu s padcem njegovega ugleda. Redki spletni portali, ki poskušajo ponuditi



različico resničnosti, drugačno od prevladujoče, so obsojeni na mukotrpno životarjenje, kjer je tiha evtanazija edina pametna rešitev.

Jasno je, da v takih okoliščinah za kulturo ni preveč prostora. Kritika kot žanr je skoraj ukinjena ali pa v najboljšem primeru okleščena na prispevke v nekaj stavkih, ki so pogosto bliže piarovskemu kot recenzentskemu diskurzu; strani, kjer so včasih objavljali kritike, so zdaj namenjene reportažam z modnih revij ali intervjujem z estradnimi zvezdicami; kar ostane, pa je večinoma podrejeno interesnim ciljem in logiki zasebnih poznanstev. Kultura v hrvaških mainstreamovskih medijih je tako podrejena obrazcem vsesplošne tabloidizacije: pojavlja se v reportažah s filmskih, gledaliških in književnih festivalov, ki funkcionirajo kot potrditev »urbanega« in »cool« lifestyle občinstva, vsebina pa je potisnjena v drugi ali tretji plan. Raje kot temeljite analize in radikalna razmišljanja objavljajo puhle polemike in škandale, v voluntarizmu, ki je nadomestil prejšnjo sistematično urejenost, pa je postalo povsem običajno, da so v enem od najvplivnejših dnevnikov književno kritiko omejili na redke in površne zapise o novih knjigah, zato pa ima eden od kolumnistov, ki se nikoli ni ukvarjal s književno kritiko, možnost na dolgo in široko hvaliti novo knjigo svojega kolega, drugega kolumnista. Omenjeni, ki je vmes dobil tudi dve knjižni nagradi časopisa, kjer je zaposlen, v svojih kolumnah enako obširno odgovarja in se zahvaljuje, spotoma pa bralcem razlaga o večplastnih odlikah svojega najnovejšega dela ...

Na drugi strani medijske krajine, kot protitež monopoliziranemu mainstreamovskemu tisku in televizijam ter njihovi podobi kulture, katere glavni aspekti so festivali, škandali in potrošništvo, so malemu deležu bralcev in gledalcev – tistemu odstotku, ki bi ga v oglaševalskem besednjaku verjetno poimenovali kot ne preveč donosno ciljno skupino – namenjeni specializirani kulturni časopisi, spletni portali, nekaj oddaj državne televizije in en program državnega radia. Njih financira država, in to po načelu uravnilovke ter izogibanju zameram: že tako skromna denarna sredstva tako razpršijo na veliko število medijev, in konec koncev vsakdo v svoji mišji luknji javnega interesa grizlja drobčinice, ki so mu jih naklonili, vsaka možnost sinergije in združevanja mest refleksije pa je že vnaprej onemogočena. Tako na Hrvaškem izhajajo trije kulturni štirinajstdnevnik: *Zarezu*, katerega urednik sem, je namenjena vloga »marginalno« levega časopisa, *Vijenac* velja za »zmerno desnega« skrbnika

temeljnih nacionalnih kulturnih vrednot, medtem ko *Hrvatsko slovo* ponuja tisto vrsto usmeritve, ki bi jo v ozavešenih družbah poimenovali preprosto pro(to)fašistična. Bistvo je v tem, da pristojno ministrstvo za kulturo budno pazi, da vsem vsako leto dodeli sredstva v enaki višini. In kar je na deklarativni ravni videti kot demokratično zalivanje »tisočih cvetov«, v resnici proizvaja medsebojno neza-interesirane tokove kulturnega novinarstva. To je še bolj očitno na povsem razdrobljeni sceni specializiranih književnih, gledaliških in drugih časopisov: med njimi sicer obstajajo glasila, ki izstopajo po močnem uredniškem konceptu in kakovostni vsebini, toda njihova produkcija je v celoti odvisna od entuziazma in prostovoljske naravnosti sodelavcev. Neplačevanje avtorskih honorarjev je na hrvaški časopisni sceni bolj pravilo kot izjema, tisti, ki pa so izplačani, imajo predvsem simbolično vrednost. Zato je pobuda domačih piscev za izboljšanje položaja avtorjev, ki so jo sprožili pred nekaj mesci, kot eno od svojih osnovnih zahtev izpostavila, da je treba ukiniti časopise, ki ne plačujejo svojih sodelavcev.

Na skici predstavljanja kulture v hrvaških medijih bi s sklepnimi potezami morali orisati še njen položaj na državni radioteleviziji, kajti v programu zasebnih televizij in radiev je kultura skoraj odsotna. Vendar pa ni jasno, kaj naj si mislimo o osrednji televizijski kulturni oddaji, katere urednica je oseba, ki je bila v devetdesetih ena od najglasnejših javnih ova-duhov pisateljic, kot sta Dubravka Ugrešić in Slavenka Drakulić, ki sta zatem pod pritiskom nacionalistične histerije emigrirali. Prav tako ne vem, če si lahko človek sploh kaj misli o lahkotnih, vsakodnevnih *Vesteh iz kulture* (*Vijesti iz kulture*), ki s kratkimi, nevtralnimi reportažami s promocij in razstav ponujajo le simulacijo kulturnega dogajanja. Tretji radijski program, ki je v celoti posvečen kulturi, je po vsebini zelo zanimiv, toda njegov obstoj so v preteklosti že večkrat reševali s peticijami in javnimi pritiski intelektualcev, zato je njegova prihodnost v luči napadov na institucijo javne radiotelevizije in zniževanja njenega ugleda negotova – in to je najmanj, kar lahko rečemo. Če se na koncu dotaknem še spletnih portalov, od katerih nekateri – recimo *Kulturpunkt.hr*, *Books.hr* ali nedavno ugasli *Teatar.hr* – ponujajo ali so ponujali resen koncept neodvisnega in kritičnega preizpraševanja kulturne politike in kulturne proizvodnje ter bi se lahko tudi regionalno povezovali, lahko zapišem le, da imajo bolj ali manj enako usodo kot časopisi: odvisni so od dobre volje, iznajdljivosti in potrpežljivosti snovalcev.

Razpeta med lastno karikaturjo v središču medijske proizvodnje resničnosti in entuziazmom na medijski margini, je kultura v hrvaških medijih na vseh področjih – kar zadeva finance, vsebino, koncept – izločena iz sistema. Zato je končni rezultat tak, da se kultura poskuša nagnosko preživljati: bodisi s prilagajanjem prevladujočim obrazcem spektakularnosti bodisi z gverilskim odporom na redkih preostalih oporiščih javnega interesa. ■

BORIS POSTNIKOV je glavni urednik hrvaškega štirinajstdnevnika za kulturo in družbo *Zarezu*.

KAJ SMO ČAKALI, KAJ DOČAKALI IN KAJ ŠE ČAKAMO

Ker za vse medije slej ko prej velja, da so prejemniki njihovih *sporočil* (upajmo, da še kar oziroma dovolj) mnogoštevilni, anonimni in v glavnem molčečni, velja tudi, da so mediji nadvse primerno sredstvo namernega, konceptualnega ali ideološkega usmerjanja javnosti in njenega mnenja v določeno smer.

NEDA PAGON

Pogleda – ali pač štirinajst dnevnika za kulturo, umetnost, družbo – smo težko pričakovali, prepričani, da je res zadnji čas, da se pojavi klasičen medij, ki bo dovolj pogumen in drzen, da bo stavil na razsvetljene, kritične, razmišljajoče in beroče Slovence. Verjamem, da je težko prepoznati, kaj ali koga, strukturno mišljeno, zajema takšna oznaka, še težje jo je nemara izraziti v odstotkih bralstva. Saj se ve, da mediji iščejo povratno informacijo v prvi vrsti v številu prejemnikov svojih sporočil in šele potem v njihovih ocenah in učinkovitih ali vplivnih stališčih.

Tako se zdi, da je *nastati* vendar nekoliko lažje kot *obstati*: inicialni trenutek nekega kar pomembnega dogodka je vendarle dejanje navdušenja, vizije, zagona, konceptualne prepričanosti, celo čistosti in pričakovanja intelektualnega presežka, ob bolj ali manj znanih uredniških ovirah in omejitvah. Doseči to zadnje – presežek v medijski kulturi teh časov in krajev – res ni težko in ni poseben dosežek, zato tudi ni merilo zelene in pričakovane tiskane poslastice. Potem ko pride čas obstajanja in se navdušenje poleže, pa vizijo zamenja načrtovanje prihodnje številke in se zagon spridi v inercijo, konceptualna trdnost pa bolj ali manj kleca pod pritiski številke o branju in kupovanju časnika, pa tudi pod nepredvidljivimi in nepredvidenimi vsakršnimi javnimi mnenji ter prefinjenimi načini obvladovanja in nadzorovanja intelektualne avtonomije, ki niso samo orodje lastnikov in oblastnikov, ampak tudi samozavestnih in samovšečnih kulturnih skupin, ki bi svoj družinski album rade razprostrle pred širšo



FOTO TOP MODIC

javnostjo. In tako prevladajo kompromisi in zavlada varna avtoreferenčnost – pa že Montesquieu ni hotel pisati političnih gesel za *Enciklopedijo*, da ne bi ponavljal že povedanega. Nastopi faza »uravnoveževanja«: tiranija uravnoveževanja – na tem mestu ne gre za velike besede o izbiri med svobodo in enakostjo – pelje v apologijo povprečnosti, sili v spregled bistvenega obrobnega in tistega, kar bo iz obrobnosti šele stopilo v jedro, kar bi takšen medij lahko zaslučil in napovedal, in terja uklanjanje količinskih dogodkov in aktualnosti, v strahu, da ne bi bili dovolj »živi« – na škodo premišljene selekcije v izboru intervjuvancev, komentiranih dogodkov, obravnavanih knjig; to zadnje, recenzije knjig (bolj kot drugih kulturnih in umetniških dogodkov), štejem za eno močnejših plati *Pogledov*. Zato je kajpak potrebno znanje in strokovna trdnost, ki omogoča izreči stališče, zagovarjati držo; vzeti nase odgovornost za več kot zgolj informirati javnost.

Čeprav se čas res hitro stara, je leto vendarle premalo, da bi vse, kar smo pričakovali,

a (še) nismo dobili, podvrgli kritiki in šteli časniku za zlo; prav narobe – v presojanju se velja čutiti nelagodno in malce naduto.

Pričakovanja ciljne publike, ki so jo uredniki/iniciatorji zanesljivo zaznali, prepoznali in opredelili, pa so najbrž precej raznolika; skupine starejših, ki v dobrem spominu ohranjajo stare *Naše razglede* in jim še vedno niso našli nadomestila, so pa močna bralna skupina in v njeni nostalgiji ima nekakšen intelektualni protekcionizem kar ugledno mesto; z drugimi besedami bi lahko rekli, da se modro ne obremenjujejo z vprašanji elite, visoke ali nizke kulture in jim zaradi pripadnosti eni versus drugi ni nerodno. Nekaj je še, ne prav veliko, samozavesti, ki izhaja iz izobrazbenega statusa in stopnje kultiviranosti človeka.

Skupine mlajših, vajene hitrega dostopa in instantnega konzumiranja kulture, pa v takšnem mediju najbrž iščejo nekakšno potrditev svojega mesta v etablirani tradicionalni družbi, iščejo svojo mrežo v robati dejanskosti socialnega bivanja. V svojih siceršnjih omrežjih najdejo vse, enako in nerazlikovano, zato osrednja naloga dobrega tiskanega medija (štirinajst dnevnika) ni v tem, da ponudi pripoved o dogodku, ampak v tem, da temu dogodku da kognitivno vrednost – z analizo, kontekstualizacijo, z naborom vseh elementov, ki so potrebni za interpretacijo, se pravi za nekaj, kar pomen poveže s pomenom, kar je več kot pojasnilo in razlaga.

Naše razmerje s svetom je vedno medii-rano: časnik vzpostavlja mrežo bralcev, konstruira razmerja med ljudmi – vzpostavlja »zamišljeno«, imaginarno skupnost, celo tako imenovani komunikacijski kolektiv, ki, raznolikostim navkljub, izoblikuje nekakšno

kolektivno identiteto bralstva. Klasični mediji, kot vemo (in na njihovo obrambo meri ta zapis), sodelujejo v takšnih javnih dejanjih, v katerih se pojavlja razmeroma majhno število pošiljateljev sporočil, mnenj, stališč in sorazmerno še kar veliko prejemnikov produktov njihovega dela in znanja. Teh bralcev je vendarle več, kot nas je običajno udeleženih v drugih, na primer administrativnih ali pravnih komunikacijah (če seveda te niso posredovane medijem, kar je pri nas redko in sporočajo se napačne stvari). Vsi istočasno, na TV in radiu dobesedno, pri časopisih pa z manjšo mero metaforične interpretacije, prejemamo isto sporočilo, kar samo po sebi ustvarja nekakšno ne povsem virtualno skupnost prejemnikov; v določenih primerih, pravijo teoretiki medijev, se lahko preoblikujejo v realno javnost, kar pomeni, da je vloga medijev v oblikovanju javnosti res velika. Ker za vse medije slej ko prej velja, da so prejemniki njihovih *sporočil* (upajmo, da še kar oziroma dovolj) mnogoštevilni, anonimni in v glavnem molčečni, velja tudi, da so mediji nadvse primerno sredstvo namernega, konceptualnega ali ideološkega usmerjanja javnosti in njenega mnenja v določeno smer. Čeprav svoja branja še lahko sami izbiramo, a vendar le iz tistega, kar nam nudi družbeno okolje, pa že raje vidim, da to počno *Pogledi* kot kdo drug.

Bilo je že rečeno, da samo dober časnik lahko zagotovi izhod iz krize časnikov. ■

DR. NEDA PAGON je publicistka, prevajalka in glavna urednica založbe *Studia humanitatis* ter Schwentnerjeva nagrajenka za življenjsko delo.

VRVENJA MED POSREDOVANJEM KULTURNIH DOGODKOV

Težave pri recepciji sodobnega kulturnega dogajanja v slovenskih medijih izvirajo iz anomalij na relaciji dogodek – medij – uporabnik. Te so odraz specifične atmosfere, s katero je napolnjen naš vsakdan.

ROBERT SIMONIŠEK

Med idealno podobo medijev in konkretnim stanjem je bila, je, in bo, ne glede na zgodovinske okoliščine, vedno razdalja, ki jo je težko premostiti. Pri posredovanju kulturnih vsebin se sleherno obdobje srečuje s svojstvenimi težavami. Razmišljanje o stanju oziroma kritiki delovanja medijev implicira revizijo družbenega stanja in aktualnih vrednot. Težave pri recepciji sodobnega kulturnega dogajanja v slovenskih medijih izvirajo iz

anomalij na relaciji dogodek – medij – uporabnik. Te so odraz specifične atmosfere, s katero je napolnjen naš vsakdan. V nadaljevanju se bomo osredotočili na problem medijske recepcije sodobne kulture, pri čemer predpostavljamo, da je kulturni dogodek (predstava, film, literarni večer ...) ustvaril maksimalno kvalitetne pogoje oziroma, da je uspel. Zanima nas transformacija kulturne realnosti, njeno fiksiranje v javnost in z njima povezane šibke točke. Recimo, da so dandanašnji slovenski mediji dovolj številčni in pestri, s čimer so ustvarjeni pogoji, da

se skozi njihove kanale lahko posredujejo najrazličnejše informacije, poetike, skupine, umetniške ideje, ipd. Kot kaže praksa, uspešnost kulturnega »projekta« ne zagotavlja ustrezno zaslužene medijske pozornosti. Velja tudi obratno, ko kuriozen pripetljaj doživi opazno odzivnost. Sodobne piarovske metode vsak dan bolj »pritiskajo« na posrednike kulturnih dogodkov, ki se na njihove napade marsikdaj mehansko odzovejo. Preveč besed in premalo refleksije je navzoče predvsem pri »instant« novicah in informativnih zapisih, ki obnavljajo kulturno preteklost. Eden

izmed vzrokov za nesozamerja na področju medijskega posredovanja je zagotovo izumiranje raziskovalnega in neodvisnega novinarstva, ki bi bilo pripravljeno za glavni kriterij objave sprejeti vsebino oziroma kvaliteto. Težave se poskuša rešiti z uvajanjem piscev poznavalcev z različnih kulturnih področij, ki so »gospodarji svojega vrta« in strokovno spretnejši, čeprav marsikdaj želijo iz ozadja uveljaviti parcialne interese in preveč subjektivno vrednotenje. Eden izmed glavnih dejavnikov v nizu posredovanja kulturnih vsebin, ki determinira naravo

USEDLINE

Morda ni golo naključje, da v rumenem tisku ne najdemo osmrtnic, pa tudi posebnih rubrik o kulturi ne. Medijski čas, namenjen kulturi, je vedno tekkel počasneje od medijskega časa, namenjenega politiki, zabavi, športu itn.

ŠTEFAN KARDOŠ

Sobot se veselim že od nekdaj zaradi listanja priloge k sobotnim časopisom, predvsem njihove druge, »kulturne« polovice, in srkanja kave v kavarni. To dvojje je nerazdružljivo povezano. Pa tudi sred se veselim zaradi *Književnih listov* (nekoč so bili četrtki) in *Pogledov* pa ponedeljkov zaradi Večerove *Čitalnice* in torkov ... v glavnem me veseli literatura. Nasploh pa se veselim vsega, kar upočasnjuje divji ritem življenja. No, včasih me kaj tudi osupne.

V zadnjem obdobju sem v medijih prebral nekaj kritičnih zapisov, ki ocenjevanemu objektu priznavajo formalno-slogovno odličnost, vseeno pa izrekajo splošno negativno sodbo npr. zaradi *temačnosti*, *morbidnosti*, *črnogledosti*, ki vejejo iz ocenjevanega dela, ali kar zaradi same tematike, ki jo delo obravnava. V teh zapisih ocenjevalci svoje (ob)sodbe niti ne poskušajo kakor koli utemeljevati. Temeljijo najbrž na premisi, da mora umetnost prinašati v življenje njenih konzumentov luč in tolažbo, a o tem lahko samo ugibam. Nazorsko-idejna podstat takega verovanja – spet samo ugibam – ni krščansko ali kako drugo religiozno *veselo oznako*, ampak prej nekakšen znova oživilen razsvetljevski optimizem oz. prepričanje, da je življenje prelepo in prekratko za tratenje časa s slabimi novicami. Kakor koli že – in smrti ni!

Današnjim t. i. kulturnim medijem je v določenem smislu težje, kot je bilo tistim v prejšnjem režimu. Neprosojna govorica umetnosti in refleksija o njej je bila nekoč privilegirana kraj intelektualnega napora in upora proti režimu, v katerem so njegovi kritiki videli nosilca kulture smrti, v hrepenenju po (drugačnem) življenju so nepričakovani pomeni ves čas vznikali na najbolj nenavadnih mestih. Danes pa ni pomenljivo skoraj nič več, objekt kritike se izmika, krepi se le občutek



FOTO ROMAN ŠTIPČ

nelagodja. Če kdo ta občutek še dodatno krepi, se mu lahko piše samo slabo.

Morda ni golo naključje, da v rumenem tisku ne najdemo osmrtnic, pa tudi posebnih rubrik o kulturi ne. Medijski čas, namenjen kulturi, pa je vedno tekkel počasneje od medijskega časa, namenjenega politiki, zabavi, športu ipd., poleg tega pa so časopisne strani za kulturo od nekdaj bile nevarno blizu predzadnji strani (tisti, na kateri čas povsem obstane), televizijske oddaje o kulturi pa stisnjene v čas med zadnjo informativno oddajo in spanje (v predverje male smrti, brezčasne drugačne vrste). Bulvarski tisk ve, da ljudje ne marajo nelagodja, predvsem smrti in dolgočasia ne, zato eliminira vse, kar ljudem vzbuja nelagodje. Ukinja področne rubrike in jih nadomešča z eno samo – z rubriko o zabavi. Redke novice o kulturi bodo odslej lahko pristale le še v tej rubriki, prav tako novice o umorih in pokolih. Naslovnik se mora na hitro pozabavati in še hitreje pozabiti – bodisi da se smeji bodisi zgraža.

Strategije zanikanja prezence smrti so po mnenju nekaterih tisti produkt zahodnega

duha, ki smo ga zadnjih dvajset let najuspešneje uvažali na vsa področja življenja. Temu se niso mogli izogniti niti mediji, usmerjeni na področje kulture. Duh časa zmanjšuje krog potencialnih naslovnikov publicističnih besedil o kulturi, zato je po svoje razumljivo, da vonj po rumenem seže tudi do tja, kjer bi pričakovali zgolj dolgočasno analitičnost in previdno sintezo. A omenjeni duh ne prenese zoprno počasnega mezenja časa: soditi hoče po hitrem postopku, po vojaško, brez porote, refleksija je nepotrebna, samorefleksija nedopustna potrata časa.

Nagnjenje kritike, da bi po hitrem postopku sama postala umetnina, ni povezano samo z duhom modernih časov, najbrž je povezano tudi s staro romantično idejo ustvarjalnega genija, umetnika, ki ima sposobnost spontanega, intuitivnega uvida v bistvo pojavov. Kritiki je njegov poustvarjalni brat, ki včasih vidi in ve več od samega umetnika. Morda sta se v zgoraj omenjenih kritičnih (ob)sodbah le nesrečno združila romantični model in duh modernega časa, a vsako tako »spontano« sojenje brez porote (brez refleksije in samorefleksije) je ideološko sojenje. Če govorica spontanosti vendarle sme biti govorica umetniškega diskurza (za umetnika je najbrž ključnega pomena soočanje z nepopolnostjo govorice nasploh), pa to nikakor ne bi smela biti govorica kritike ali refleksije o umetnosti, kajti spontanost je vedno že poseljena z interpretacijami.

Znanec, ki ga podjetja plačujejo za izmišljanje in ustvarjanje dogodkov, se je pohvalil, da mu je v nekem primeru proces medijske produkcije dogodka uspelo sprožiti z enim samim telefonskim klicem. Poklical je znanca novinarja in ga povprašal, ali ima kaj informacij o neobičajnem dogajanju v nekem podjetju, o čemer da mu je namignil neki drugi novinar. Znanec novinar je potem poklical drugega novinarskega kolega in ga

povprašal o domnevem dogajanju v podjetju itn., dokler se ni sprožila krožna veriga poizvedovanja o neobstoječem dogodku, ki pa ga je vsako zanikanje delalo bolj realnega. Šlo je pravzaprav samo za to, da bi na navadno promocijsko tiskovno konferenco zvabili čim več novinarjev. Če vsak sam zase ni verjel v obstoj dogodka, pa je verjel, da verjamejo drugi. In je šel tudi on, da ne bi kaj zamudil, da mu ne bi česa izpodmaknili izpod rok. Po tej in njej podobnih matricah se producirajo tudi dogodki na kulturnem področju. Bojim pa se, da se vsaj tu in tam na podoben način sproducirajo interpretacije umetniških del, ki jih potem kdo lahko dojema tudi kot tako zelo samoumeven in spontan uvid v bistvo stvari, da ne čuti več nobene potrebe po razčlenjevanju svojega uvida.

O zoprni *temačnosti*, *morbidnosti*, *črnogledosti* nekega konkretnega umetniškega dela je tekla beseda v naključnem in neformalnem, a uglednem gostilniškem omizju, še preden sem kritični zapis o istem delu prebral v enem od medijev. Pa pod tistim zapisom, ki je s tako neizprosno gotovostjo označil *temačnost*, *morbidnost* in *črnogledost* kot estetsko hibo besedila, ni bil podpisan nobeden od tistih izza gostilniškega omizja. Med branjem ocene se vseeno nisem mogel znebiti vtisa, da je bila vsa gotovost iz kritičnega zapisa pravzaprav utemeljena v veri tistega prešernega gostilniškega omizja. Če ne, je omenjeni duh časa (tudi sam malo obrekovalski in gostilniški) zares vseprisoten.

No, nisem se dal zmešati, kavo sem mirno posrkal vse do usedline.

Bila je sončna sobota. ■

ŠTEFAN KARDOŠ je pisatelj in učitelj slovensčine na dvojezični šoli v Lendavi. Za roman *Rizling polka* je leta 2008 prejel nagrado kresnik za roman leta.

prikazanega, je novinarjeva oziroma piščeva osebnost. Ta naj bi bil vsaj nadpovprečno dober poznavalec kulturnega dogajanja, ki ga predstavlja.

MALO IN DOBRO

Krivde za stanje ne gre pripisovati izključno novinarjem in razmeram, v katerih so se znašli, saj nekatera neskladja izvirajo že iz ciljne naravnosti medija, ki vnaprej onemogoča določene objave (npr. lokalni mediji, ki dajejo prednost »domači folklori«, ne pišejo pa o nacionalnih projektih, čeprav bi ta zadeva zanimala marsikoga; na drugi strani glavni mediji a priori odklanjajo regionalne dogodke, četudi gre za kvalitetne kulturno-umetniške manifestacije). Tako se zdi, da so karte, ki določajo, kje se piše, o kom in na kakšen način, že vnaprej razdeljene. Seveda obstajajo dobri in disciplinarni posredniki, ki poznajo disproporcionalnosti in svoje energije usmerjajo v dobrobit kvalitetne vsebine. Nekateri izvrstni poznavalci, ki se »tradicionalno« pojavljajo v medijih, pridobijo stalne bralce in približno se ve, kaj se lahko od njih pričakuje. Čeprav so prepričljivi in dosejajo zavirljivo intelektualno raven ter znajo biti kritični do kulturnega stanja, je težava v tem, da jih bere le peščica ljudi. Če je bila še pred nekaj desetletji problematična cenzura, je danes večji problem poplava kulturnih dogodkov, pri katerih je vedno težje ločiti med pravimi in kvazidogodki. Ločevanje med bistvenimi in nebistvenimi kulturno-umetniškimi temami zahteva angažma in

čas, ki ga pisci ponavadi nimajo na voljo. Novinarski žargon, ki uporablja brezosebni »se«, kljub svoji navidezni »demokratičnosti« zagotovo ni priljubljen med bralci, saj zamegljuje pisanje o individuumu in niža nivo že nasploh vprašljive jezikovne artikulacije. Pri recepciji kulturnih dogodkov se neredko zanemarija izpostavljenost avtorja in njegove vizije (z izjemo intervjujev), kar teksti ponavadi poskušajo razlagati znotraj določene institucije, ki stoji v ozadju. Fenomen, da se pri kulturnem dogajanju govori o vsem drugem (sponzorji, posredniki) razen o individuumu in vsebini, ni tuj.

RUMENO IN LAPIDARNO

Gre torej za nekakšno nezmožnost, paraliziranost ali strah približati se glavnim akterjem kulturnega dogajanja in jim dopustiti, da spregovorijo »po svoje«. Ta kompleks je razviden predvsem pri postopni recepciji novih, neuveljavljenih ustvarjalcev in skupin, katerim se nudi premalo možnosti, da bi izrazili svoja nekonvencionalna stališča. Beleženje kulturnega dogajanja vse bolj kroji fenomen »se mora pisati« oziroma prikazovati. Gre za dogodke, ki jih medijski posredniki infiltrirajo po principu »če so oni, moramo še mi«. Tovrstno početje, ki je sicer najbolj razvidno pri spletnih medijih, slabi inovativnost, vzpodbuja vedno iste teme in privilegira posameznike oziroma določene skupine. Spletni mediji delujejo vse preveč po principu kopiranja, saj se dobesedno iste vsebine pojavljajo na različnih spletnih straneh, s čimer dejansko opravljajo funkcijo



FOTO IGOR MOJČIČ

oglaševanja. Nепreverjenost podatkov, nepoglobljenost v naravo kulturnega dogodka ali apatija ostajajo ključni problemi. Spletne strani nekritično sprejmejo vse tisto, kar je bilo servirano kot »obvestilo za medije«. Glede na stanje sodobne fluidne družbe, ki izgublja na starih antagonizmi in vpeljuje nove, v času, ko so informacije vedno hitreje, bi bilo smiselno, da najvplivnejši slovenski mediji posvečajo več pozornosti slovenskim kulturnim razmeram. Spletno posredovanje namreč omogoča pregled nad vsemi možnimi svetovnimi dogodki, do katerih imajo uporabniki dostop. V »francožefovi dobi« je bil problem v tem, da je bilo slovenskih

medijev premalo, za časa socialističnega režima je bil problem v odprtosti do kulture Zahoda, medtem ko se danes zdijo moteči vdori informacij z vseh strani, napihnenost in razpršenost. Ker število medijev narašča, z njim pa število posredovanih kulturnih vsebin, se viša tudi zaznavni prag uporabnikov. Ti se kot večina o določenim kulturnim dogajanjem, ki bi bilo »združujoče«, niso možni več identificirati, temveč v kaosu informacij sprejemajo realnost impulzivno, nepovezano in lapidarno. S tovrstno razpršenostjo se prek medijev navzven izgublja podoba homogene kulture. Zaradi omenjenega je smiselno revidirati vprašanje, koliko in na kakšen način kulturne vsebine dejansko pristopijo do (slovenskega) bralca oziroma uporabnika. Ta je zadnji člen v nizu posredovanja kulturnih informacij in dogodkov, vendar pomemben. Če kultura ne bo znala obdržati kritične mase bralcev, potem bo zdrsnila v marginalizacijo. Bralci so tisti, ki kulturo dokončno absorbirajo, jo posredujejo okolici in revitalizirajo. To še zdaleč ne pomeni, da bi se kulturne vsebine začele prirejati in uvajati na populističen način, temveč gre za ponoven premislek o tem, kakšne mehanizme uporabiti v prihodnosti, da bo krog, znotraj katerega krožijo informacije, ostal povezan in da bo dosegal primerne učinke. ■

ROBERT SIMONIŠEK je doktoriral iz ume-
tostne zgodovine na Filozofski fakulteti
Univerze v Ljubljani. Je avtor dveh pesni-
ških zbirk. Lani je izšel tudi njegov prozni
prevenc *Melanholična zrenja*.

esejistika

IZGUBLJENA STVAR

KATJA PERAT



ALEŠ DEBELJAK: *Balkanska brv*. Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2010, 271 str., 29 €

Balkansko brv sem napisal sam,« je stavek, s katerim nas v svojo zadnjo esejično zbirko uvede Aleš Debeljak še pred začetkom teksta, v zahvali. Nadaljnjih 271 črpa svoje močne strani in svoje pomanjkljivosti iz duha tega stavka – Debeljak je to knjigo napisal v samotni svojega spominjanja, izhajajoč iz intimnega odnosa z rajno Jugoslavijo, njeno kulturo in predvsem njeno literaturo. Kdor koli govori o *Balkanski brvi*, bo najprej poudaril, da gre za zelo intimen tekst, ki ima, čeprav govori o drugih, vse poteze avtobiografije. Strnjeno sporočilo knjige se nahaja na samem začetku, v stavku, s katerim avtor razkriva svojo esejično namero, v stavku, ki se naravnost ponuja v citiranje – Debeljak o literaturi jugoslovanske Atlantide piše, ker živi v svetu, ki ga ta literatura ne zanima, zavezan izgubljeni stvari, ki predstavlja njegov dom.

Debeljakov lajtmotiv je tako neko čisto posebno domotožje, za katerega ni zdravila, saj je dom že zdavnaj razpadel. Rad bi se nekam vrnil, pa se ni kam vrniti. Tudi izbira avtorjev, s katerimi se ukvarja v svojih esejih, je naravnana k izpostavljanju občutkov brezdomstva, tujstva, brezdomovinskosti. Debeljakova jugonostalgija namreč ni jugonostalgija, ki bi pogrešala čevapčice in sindikalne izlete, ampak predvsem občutek pripadanja skupnosti, ki je več kot zgolj nacionalna. Debeljak čuti, da je bila Jugoslavija poseben fenomen, da je zmogla več, kot zmorejo običajne države, ker je lahko vzdrževala prepletenost celega kupa etničnih skupin, ne da bi se zlomila. Vsaj nekaj časa. Na več mestih skoraj agitatorsko izpostavlja svojo sovražnost do nacionalizmov vseh vrst in konceptu jugoslovanskosti pripisuje vrednost ravno skozi mešanje verovanj, tradicij in folklore v kulturno bratstvo, ki presega zapečarsko povečevanje nacionalnega. Albahari, Bazdulj, Kiš, Crnjanski, Simić, Hemon in Štikl, so izbrani, ker s svojim delom podčrtujejo Debeljakovo tezo, da je pravi Jugoslovian brezdomec in zato svetovljan. Da je njegova identiteta opredeljena s predikati, pomembnejšimi od naroda.

Debeljakov lajtmotiv je neko čisto posebno domotožje, za katerega ni zdravila, saj je dom že zdavnaj razpadel. Rad bi se nekam vrnil, pa se ni kam vrniti. ¶

Debeljakova ideologija jugoslovanstva gre z roko v roki z načinom, na katerega 21. stoletje idealizira 20. Na vsakem koraku knjige je slutiti zamolčan krik nekoga, ki ga sodobnost na smrt dolgočasi. Zdi se, kot da objokuje izgubo kolektivne identitete neke generacije zato, ker se mu zdi, da je njegovo življenje s tem za nekaj prikrajšano – ker ni več vpet v veliko zgodbo velike, pisane domovine, nima več priložnosti biti človek, kakršen bi si želel biti. Klub, v katerega je bil včlanjen, so ukinili in zdaj ne ve, kaj točno bi s samim sabo. Vprašanje, ki se ponuja samo od sebe, je, kako tesno je bolečina ob izgubi domovine pravzaprav povezana s povsem človeško bolečino ob izgubi mladosti?

S samim konceptom esejistike *Balkanske brvi* ni nič narobe – v literaturi je povsem legitimno tudi jadikovati; in zarez, ki jo je v naše kulturno obzorje prinesel razpad Jugoslavije, je res velika, vendar bralec v tekstih večkrat naleti na določeno pomanjkanje globine. Sijajno je biti zmožen očaranosti in spoštovanja, vendar se zdi, da je strniti to doživljanje pod krilatico »imel sem najbolj srečno otroštvo in najlepšo mladost« nekoliko preveč preprosto. Glavna težava *Balkanske brvi* je tako, da mestoma zapada v plehko povečevanje izgubljenega zlatega veka, pri čemer se zdi, da avtorja niti mika ne, da bi se spustil korak globlje in razmislil, česa mu je pravzaprav tako žal. Nenazadnje se zdi nekoliko preveč poenostavljeno zatrditi, da so zlati časi res obstajali, da so trdno fiksirani nekam v osemdeseta in da so zdaj pač brezpogojno mimo. ■

Debeljakov lajtmotiv je neko čisto posebno domotožje, za katerega ni zdravila, saj je dom že zdavnaj razpadel. Rad bi se nekam vrnil, pa se ni kam vrniti. ¶

literarna zgodovina

IMAMO SLOVENCISAMO LITERARNI ESEJ?

DRAGO BAJT



MIRAN ŠTUHEC: *Slovenska esejistika od začetkov do leta 1950*. Študentska založba, Ljubljana 2010, 256 str., 27 €

Miran Štuhec, profesor mariborske Filozofske fakultete, se z esejem ukvarja že vrsto let. Leta 2003 je pri Slovenski matici izdal pregled slovenskega eseja zadnjih 50 let (*Slovenska esejistika v drugi polovici dvajsetega stoletja*), lani pa je pregled sodobne slovenske esejistike dopolnil z razpravo o začetkih te vrste miselne proze pri nas v 19. stoletju in njenem nadaljevanju v prvi polovici 20. stoletja, do leta 1950. S tem naj bi bila zgodovina slovenskega eseja v glavnih obsekih zamejena in okvirno raziskana.

Izraz esej je leta 1869 prvi uporabil filozof Janko Pajk (v obliki *esé*). Štuhec šteje za začetek te vrste pri nas hrvaški spis Stanka Vraza *O Dubrovčanima* (1847), sicer pa ima za začetnika slovenskega eseja Frana Levstika s spisom *Popotovanje od Litije do Čateža* (1858). Seveda se je vrst od Levstika dalje večinoma šele vzpostavljala, predvsem v uvodnih k pomembnim književnim izborom, npr. Franceta Prešerna ali Ivana Cankarja. Postaja na poti do pravega eseja v začetku 20. stoletja so spisi Pajka, Frana Celestina in Josipa Tominaška. V prvi polovici 20. stoletja se je izoblikovala tipologija slovenskega eseja, ki temelji – po Štuhcu – na treh temeljih: »1. književna, jezikovna in narodnostna tematika; 2. plodno združevanje esejičnosti, polemičnosti ter razpravljalnosti; 3. nemirni in k stalnemu preverjanju lastne pozicije usmerjeni subjekt.«

Slovenski esej prve polovice 20. stoletja je nastajal v državnih okvirih Avstro-Ogrske in kraljevine Jugoslavije. Osnovne teme esejistike v tem času so bile narod,

njegova kultura in jezik, domača in tuja umetnost, krščanska vera in svetovni nazor. Prvi pomemben esejist tega časa je bil Ivan Prijatelj, ki se je posvečal predvsem tuji (ruski) in slovenski književnosti, mdr. tudi Ivanu Cankarju; izhajal je iz izčrpnega poznavanja tematike, o kateri je pisal v slogovno izdelanem in logičnem jeziku. Njegova esejistika pogosto prehaja v esejiziranje, tj. posnemanje esejičnega sloga; sicer pa so njegovi esejični spisi večkrat bližji literarnim razpravam in študijam, včasih tudi potopisu. Tudi Ivan Cankar ni bil izrazit esejist, saj je njegovo pisanje nenehno prehajalo v satiro, polemiko in karikaturo (za zgled si lahko vzamemo njegovo *Belo krizantemo*). Cankarja je pritegovalo predvsem »razmerje umetnikove razpetosti med

Štuhčeva monografija o slovenskem esejju od začetkov do leta 1950 zajema nadvse široko in neselektivno. ¶

družbeni angažma in iskanje lepote«, kot pravi Štuhec; za avtorja *Hlapcev* je bila resnica nujna sestavina umetniškega dela. Prav v primeru Cankarja in njegovega sodobnika, Otona Župančiča, se kaže težavnost presojanja o esejju kot vrsti miselne proze; pri obih je Štuhec upošteval najširše možno definicijsko obzorje eseja, saj pišeta neesejično prozo z elementi esejiziranja (to vidimo tudi pri mnogih poznejših piscih, npr. Antonu Podbevšku in Antonu Ocvirku), v ospredju pa sta predvsem »razpravljalnost« in »študitivnost« kot lastnosti drugih vrst miselne proze.

Mnogo boljši in čistejši esejisti so nadaljevalci zgodnjih piscev: Izidor Cankar, ki se je posvečal zlasti estetiki umetnosti (npr. ob Ivanu Cankarju); Josip Vidmar, osrednji esejist tega časa, ki je tematiziral predvsem umetnost in slovenstvo, spraševal se je namreč o odnosu med svetovnim nazorom in umetnostjo, med krščanstvom in umetniško svobodo; Božidar Borko, pretanjen bralec in razlagalec čeških literatov; Vladimir Bartol, esejist, ki so ga zanimali človekova podzavest, sanje in psihoanaliza, med ustvarjalci pa svetovni geniji, kot so Goethe, Dostojevski ali Freud; France Vodnik, iskalec Boga v človekovi duhovnosti, razlagalec nasprotij med krščansko idejo in etičnim slovenstvom; Edvard Kocbek, slovenski personalist in krščanski eksistencialist, meditativni zagovornik dejavnega kristjana v človeškem svetu; in Ivo Brnčić, zagovornik marksizma in socialnega realizma v umetnosti.

Vsi preostali avtorji v monografiji, ki jih je Miran Štuhec uvrstil med esejiste, pogosto že sam z določeno rezerviranostjo, sodijo med vidne književnike tedanjega časa, ki so v esej zahajali dokaj poredkoma. To so Fran Albreht, France Koblar, Juš in Ferdo Kozak, Stanko Leben, Miran Jarc, Srečko Kosovel, Bratko Kreft in Bogomil Fatur. Malone vsi so bili po literarnem »poklicu« neesejisti – predvsem pesniki, prozaisti, prevajalci, literarni zgodovinarji, teatrologi. Zato Štuhec včasih s precejšnjo težavo v njihovem opusu najde spise, ki imajo vsaj esejične prvine, sicer pa so v prvi vrsti razprave, polemike, kritike ali – zelo pogosto – literarni portreti (npr. pri Borku, Kreftu ali Faturju). Pogosto tudi prestopa končno postavljeno mejo obravnave (leto 1950), saj mnogi avtorski opusi tedaj še niso bili končani (npr. Vidmarjev, Kreftov ali Kocbekov); zaradi tega pri nekaterih avtorjih umanjka celovita ocena esejičnega opusa, kakršna je značilna za pisce, ki so svoj opus sklenili pred drugo svetovno vojno ali med njo.

Štuhčeva monografija o slovenskem esejju od začetkov do leta 1950 zajema nadvse široko in neselektivno. Vzrok za to je tudi v pomanjkanju strožje definicije eseja, ki bi natančneje opredelila strukturo vrsti in njene konstitutivne elemente. Štuhec se teoretičnim vprašanjem posveča malo, niti v tolikšni meri ne, da bi lahko natančneje opredelil specifično slovenskega eseja, ki je bil izrazito podrejen zahtevam časa in prostora, predvsem problemu slovenstva znotraj Jugoslavije in vprašanju krščanstva v družbi, ki se je nagibala k marksizmu in socializmu (po drugi vojni pa strmoglavila v komunizem, ki je bil sovražnik krščanstva in zagovornik unitarizma nasproti nacionalizmu). Prav tako ne analizira esejičnega sloga posameznih avtorjev in vprašanja jezika (bodisi kot teme bodisi kot formativnega orodja pri pisanju eseja); v prvi vrsti se posveča tematskim in idejnim razsežnostim slovenske esejistike v dobrega pol stoletja.

Druga težava monografije pa je v tem, da Štuhec obravnava zgolj literarni esej, torej tisto esejično pisanje, ki ga pišejo izključno literati. Slovenska esejistika namreč pozna tudi druge vrste esej: filozofski, zgodovinski, naravoslovni, planinski itd. esej. To »preziranje« polliterarnih ali neliterarnih vrst esejične narave je za obravnavo eseja na Slovenskem že kar tradicionalno in nekako samoumevno; vendar pa je znano, da je esej v svetu, že ob samem rojstvu, nastal prav v območju »neliterature«, torej na področjih slovstva, ki jih tradicionalna književnost ne pokriva (npr. v filozofiji, botaniki, historiografiji itd.). Tudi na Slovenskem bi od srede 19. stoletja naprej ob literatih našli številne znanstvenike in poljudne pisce, ki so svojo tematiko obdelovali esejično (npr. Erjavec, Tušek, Pavel Grošelj idr.). Ob tem se velja zamisliti tudi ob izidu Štuhčeve knjige *Slovenska esejistika od začetkov do leta 1950*. ■

avtobiografija

V BANDITSKIH ČASIH – NEBANDITSKO

BORIS BERGANT



TOMISLAV JAKIĆ: *Nisam zavijao s vukovima*. Plejada Zagreb (zbirka Politika kot usoda), Zagreb 2010, 535 str.

Svetovalci predsednikov oziroma državnih suverenov največkrat niso serijski uradniki. Čeprav delujejo v senci svojih šefov, pa seveda niso neznanj strokovni javnosti in medijem, sicer jih ne bi angažirali. Njihovo dejavnost pozorno spremljajo, saj pogosto sprožajo različna ugibanja o strategiji in taktiki oblasti.

Kako občutljiva je funkcija, te dni izkuša Henri Guaino, svetovalec in pisec francoskega predsednika Sarkozyja, ki je obtožen, da je skušal v zadnjih vzdihljajih pomagati režimu libijskega voditelja Gadafija.

Najbolj znani, pretkani in legendarni svetovalec in pisec za različne oblastnike ostaja Niccolò Machiavelli (1469–1527), ki je s svojim opusom med drugim utemeljil več panog vladanja in diplomacije. Vendar je spise objavil šele po daljšem in varnem časovnem zamiku.

Iz novejšega časa nam je v spominu Pierre Salinger, svetovalec in tekstopisec J. F. Kennedyja, ki je v memoarih, izdanih mnogo let po atentatu, relativiziral predsednikovoe

osebne sposobnosti in vsebinske doneske in razkril sistem in metodologijo vladanja v Beli hiši. Salingerjeva vloga iz ozadja je bila tako rekoč ključna, saj ni bil samo Kennedyjev pisec, marveč tudi um.

Če je poprej za memoarsko literaturo avtorjev iz okolice vrhov oblasti veljala določena časovna vzdržnost, se svet očitno spreminja in prilagaja. Piko na i je povzročil WikiLeaks, ki skuša uveljaviti nova merila transparentnosti in odgovornosti. Julian Assange se pri tem opira na teoretično podlago Hughesovega *Manifesta*, ki poizkuša »novo tehnologijo izkoristiti za humanejšje oblike vladanja«. Ali so za to dopustni tudi vdori v zaprta omrežja, neomejeno prisluškovanje in sprotno razkrivanje državnih skrivnosti, bo seveda razjasnil šele čas premisleka in streznitve.

Vsekakor je zajetna knjiga Tomislava Jakića eden od primerov sodobnega memoarskega pristopa. Ena njenih posebnosti je ravno hiter izid, le pol leta po izteku dvojnega predsedniškega mandata Stjepana Mesića. Večina akterjev, ki jih knjiga opisuje, je ne le živih, marveč še naprej aktivnih. To je vsekakor smelo in pomenljivo, saj ne bo ostalo brez posledic za aktualne naslednike. Kot utegne biti premajhna časovna distanca do opisanih akterjev in dogodkov slabost te knjige, tako so še povsem tople informacije, ki jih objavlja, obenem tudi del njene vrednosti.

Čeravno je delo pretežno avtobiografsko (podnaslov *Spomini, iztrgani pozabi*), bo tudi zavoljo obilice nespornih dokumentov ostalo pomemben vir analitikom in zgodovinarjem, ki bodo preučevali čas Jugoslavije in samostojne Hrvaške, dosežke, zaplete in zablode politike ter ljudi v njej in okoli nje. Pomemben je tudi nazoren opis okolja, v katerem je živel in deloval avtor, pri čemer navdušuje njegovo prizadevanje po nepristranskosti in objektivnosti, ki sta bili vseskozi njegovi značilni novinarski in osebnostni drži. To pa ne pomeni, da so se in se bodo z njim tudi vsi strinjali.

Čeravno je delo pretežno avtobiografsko, bo tudi zavoljo obilice nespornih dokumentov ostalo pomemben vir analitikom in zgodovinarjem, ki bodo preučevali čas Jugoslavije in samostojne Hrvaške, dosežke, zaplete in zablode politike ter ljudi v njej in okoli nje. ¶

pometel s časom avtokrata. Po Jakićevem mnenju bodo ostale Mesićeve zasluge prehod v demokratični sistem, reafirmacija antifašizma in distanciranje od ustaštva (čeravno je tudi Mesić nosil nahrbtnik predhodnega udinjanja skrajnim silam v diaspori), začetek procesa včlanjevanja v EU in pomiritev ter sprava v neposredni soseščini, kar je doživelo vrhunec tako v odpravljanju motenega odnosa Hrvaške do BiH kakor tudi v zgodovinskih dejanjih sprave s Srbijo in Črno goro in priznanju Kosova. Le v odnosu do Slovenije ni bil uspešen.

Pri uveljavljanju v svetu velja podčrtati normalizacijo odnosov z Izraelom in Judi, pa tudi odpiranje v »tretji svet« in obnavljanje stikov iz časov neuvrščenosti, ki naj bi uravnotežili enostransko odvisnost. Vsaj v diplomatskem smislu se je taktika obrestovala z izvolitvijo za nestalno članico Varnostnega sveta OZN.

Zanimivo je, da je v knjigi z več kot 500 stranmi odnosom s Slovenijo namenjenih le 43 vrstic. V njih med drugim preberemo »hrvaška dejstva«, ki so bila tolikokrat omenjena in zanikana ob naši referendumski kampanji: da sta po propadlem poskusu Račana in Drnovška Janša in Sanader na Bledu sklenila rešiti problem z arbitražo po zahtevi Hrvaške – pred mednarodnim sodiščem v Haagu. Da bi to dosegli, pa naj bi Slovenija najprej določila Badinterjevo razsojanje, kar bi zavrnila Hrvaška, zatem naj bi Hrvaška predlagala razsojanje pred mednarodnim pomorskim sodiščem, kar bi zavrnila Slovenija, na koncu pa naj bi se sporazumeli za Haag. Pri tem naj bi slovenska stran prekršila dogovor, saj je sodelovala pri prvih dveh fazah, ob naslonitvi na EU pa zavrnila tretjo. Ta je v zameno ponudila posredovanje M. Ahtisaarija, kar je Mesić na zgražanje veleposlanika EU Degerta zavrnil. Med drugimi ozadji beremo tudi o nezanesljivosti srbskega predsednika Tadića, ki je eden od razlogov ohladitve odnosov s Hrvaško (po priznanju Kosova).

Knjiga razkriva napete odnose med Pantovčakom in Banskimi dvori, ki niso nastali samo v času »kohabitacije« različnih političnih opcij. Ta problem poznamo tudi od drugod, a je na Hrvaškem zapletenejši zaradi različnih pristopov glede »domovinske vojne« in haškega sodišča – kar je v Mesićevem času privedlo celo do grožnje z državnim udarom. Vrhunec pa je bil spor okoli obiska ameriškega predsednika Busha, ki ga je Sanader pripravljaval v tajnosti in ga je Mesić, ki ni maral ameriškega diktata (tudi članstvo v zvezi Nato mu ni bilo najljubše), pisno odpovedal. »Intriganti« v lastnem okolju (neplačani svetovalec Budimir Lončar, ameriško veleposlaništvo in vlada) so pismo kratko malo odtujili.

Pisca tu in tam, vsaj po bralčevem mnenju, po Salingerjevo zanese – na primer ko o kreiranju zunanje politike govori v prvi osebi, čeravno je formalno to počel za Mesića. A bržčas so bili odnosi taki, da je Mesić celo ključne odločitve prepuščal Jakiću. Ta sicer hvali predsednikov pogum in premočrtnost, a mu hkrati očita pretirano »brbljanje« in slabost, da je odgovarjal na sleherni izziv in vprašanje, kar da je povzročilo obilo nepotrebnih zapletov.

A kot je razvidno iz Mesićevega uvoda h knjigi, to očitno ni zamajalo njunih odnosov. Jakić je tudi poslej v »uradu bivšega predsednika« njegov svetovalec.

Knjiga je zanimiva tudi za razumevanje novinarstva v bivši in sedanji državi. Pri tem skuša avtor, ki izhaja iz vzorčne zagrebške meščanske družine, ki pa nikoli ni bila ogrožena s strani režima, pojasniti svoj očitno uspešni življenjski kredito – prislovično človeško in profesionalno poštenost in objektivnost, ki da se izplača tudi v najtežjih časih.

Filmski režiser Rajko Grlić je knjigo pospremil z dodatkom k epilogu:

»Sprva sem mislil, da je človek kratko malo sklenil potegniti črto in zabeležiti, kar se mu je pripetilo v karieri ... Toda strani so bile čedalje manj videti kot zaključen knjigovodski račun življenja in čedalje bolj kot obramba osebne časti v nespodobnih časih. V današnji Hrvaški, ki vse bolj spominja na Chicago tridesetih let, gospod Jakić priča, da je mogoče tudi v banditskih časih živeti nebanditsko.« ■

Leta 1943 rojeni Tomislav Jakić, diplomirani pravnik, je predvsem eno najbolj eminentnih novinarskih imen Hrvaške. Večji del življenja je prebil v novinarstvu, največ kot zunanjepolitični novinar in pozneje urednik Televizije Zagreb (današnje HRT). Kmalu po začetku vojne leta 1991 je bil odstranjen s HRT in se je preživljal kod dopisnik tujih in komentator liberalnejših hrvaških medijev. Od leta 2001 pa do izteka mandata februarja 2010 – vmes se je moral zaradi pritiska vlade za leto in pol umakniti – je bil zunanjepolitični svetovalec in pisec govorov predsednika Mesića.

Mesić, ki je bil dokaj nepričakovano izvoljen za Tuđmanovega naslednika, je po povratku v politiko temeljito

zgodovinski roman

ORIENT ONKRAJ MITA

MANCA G. RENKO



AMIN MAALOUF: *Taniosova pečina*. Prevedla Mojca Schlamberger Brezar. Družba Piano in KUD Police Dubove, Vnanje Gorice 2010, 250 str. 11,95 €

Orient je s svojo skrivnostno in nerazumljivo drugačnostjo od srednjega veka dalje dražil domišljijo zahodnega človeka. Ni navdihoval le umetnikov in raziskovalcev, temveč tudi državnike, saj je bil to prostor, kjer je imela Evropa svoje najstarejše in najbogatejše kolonije. Tisti, ki so se uveljavili na Vzhodu, so se tudi na Zahodu; Orient je bil le podaljšek ali pa odskočna deska evropskih vladarjev in zavojevalcev. Ko se trudimo razumeti Orient, ni dovolj le poznavanje tamkajšnjih šeg in navad, ampak tudi zavest o tem, da od križarskih vojn dalje po šahovnici Vzhoda svoje figure bolj ali manj nasilno premikajo zahodne velesile. In Amin Maalouf, v francoščini pišoči avtor libanonskega rodu, je v romanu *Taniosova pečina* mojstrsko prikazal življenje v Libanonu (ali kjerkoli drugje na Vzhodu), kjer je usoda malega človeka, četudi tega nemalokrat sploh ne opazi, odvisna od potez zahodnih državnikov in njihovih vzhodnih nameščencev.

Maaloufov prvoosebni pripovedovalec skuša razkriti tančice legende okoli dečka Taniosa, ki je nekega dne splezal na pečino (pozneje je po njem dobila ime) in čudežno izginil. Vedel je, da je *Tanios onkraj mita bil bitje iz mesa in kosti*, a ko je že mislil, da se je približal bistvu in naredil Taniosa s pomočjo zgodovinskih virov otipljivega, se mu je spet izmuznil. Pa vendar: ali ni zahodnjaško pehanje za zveličavno resnico, zgodovinskimi dejstvi in preverljivimi podatki pretirano? Raziskovalec Taniosove usode se je moral prebiti do virov in se pregristi skozi njega, da bi le lahko zgradil Taniosovo podobo. In ko se mu je, trdnim dejstvom navkljub, spet izmuznila, ga je menih iz libanonskega Gorovja skušal pomiriti z besedami: »Dejstva so minljiva, verjemi mi, samo legenda ostaja, kot duša po telesu ali parfum za žensko.«

Dejstva o Taniosu, ki si jih je Maalouf izmislil, pravijo, da je bil rojen v 19. stoletju v libanonski krščanski vasi Kfarjabda in bi lahko bil nezakonski sin vaškega šejka, kar mu je prineslo prekletstvo. Njegovo življenje je do izginotja sestavljalo devet poti, med katerimi ga je najbolj zaznamovalo šolanje pri angleškem pastoru Jeremiju Soltonu v sosednji vasi. Maalouf na primeru Taniosovega življenja pokaže, zakaj je na videz nepomembno šolanje mladostnika iz zakotne vasi v Gorovju pomembno za evropsko velesilo. Mehmed-Ali paša, podkralj Egipta, je v prvi polovici 19. stoletja (v času Taniosovega šolanja) na ruševinah Otomanskega imperija skušal ustvariti novo veliko državo, ki bi se zgedovala po Franciji. Francozi so mu, kakopak, velikodušno ponujali svoje zdravnike, inženirje ter denar in si meli roke ob misli na kolonialno prevlado. In Angleži bi naredili vse, da bi francosko prevlado na Orientu onemogočili. Otočani, mojstri za širitve imperijev, so se ob naraščajoči nevarnosti zavedli, da je mogoče državo, ki bi se raztezala od Balkana do izvira Nila, preprečiti, če onemogočijo njeno združitev. Zakotno Gorovje, iz katerega je prihajal deček Tanios, je delilo dve krili nastajajoče države: severno (Balkan in Malo

Azijo) in južno (Egipt). Če bi Angležem uspelo uveljaviti prevlado nad Gorovjem, zapiše Maalouf, bi bil nastajajoči imperij *mrtvorjen*, odrezan od zaledja. Angleži so Gorovje želeli spodbuditi k uporabi proti Egiptčanom, Egiptčani s francosko podporo pa so se temu na vsak način želeli izogniti. Tradicionalno frankofilsko Gorovje (vaškemu šejku je bilo ime Francis) so v tridesetih letih 19. stoletja preplavili angleški misijonarji, trgovci, umetniki in zdravniki. Maalouf je bil prepričan (verjetno je njegovo prepričanje utrdila domišljija), da je vsa

Vzhod in Zahod se stikata bolj, kot se nam zdi. Med branjem del Amina Maaloufa tega ne boste pozabili niti za hip. ¶

pozornost prebivalcem Gorovja laskala. In ko so, nekoliko pozno, razumeli, da se Angleži in Francozi borijo pri njih, da se jim ne bi bilo treba boriti doma, so bili še bolj počaščeni. Uničujoči privilegij je še vedno privilegij.

Deček Tanios je odraščal v času, ko sta se evropski velesili borili za prevlado nad njegovo vasio pa tudi nad njegovim življenjem. Bil je vedoželjen ter navdušen šolar, ki ga pastoru Soltonu ni bilo težko prepričati o pomembnosti angleške misije v Gorovju. Kljub svoji neposredni vpletenosti v radikalne politične odločitve evropske velesile pa je Tanios, morda je bilo to njegovo največje prekletstvo, ostajal pravičen. In zaradi pravičnosti, pa tudi ker se je uresničilo opozorilo njegovega očeta, ki mu je še kot šolarju dejal: »Če boš preveč učen, ne boš več mogel živeti sredi svojih ljudi,« je bilo za Taniosa izginotje edini način preživetja. Da je izginil mistično in se spremenil v legendo pa je prebivalcem Gorovja omogočilo mitizacijo lastne preteklosti. Zavest o mitu je nedvomno bolj sladka od spoznanja, da so s tvojim življenjem manipulirale evropske velesile, ki so na tujih tleh podaljševale svoje (napoleonske) vojne.

A nobena izmed minut, ki jih živimo, ne bi obstajala brez tisočletij, ki so bila pred njo. Tako tudi vojne evropskih držav na Vzhodu niso zrasle le iz napoleonskih vojn v Evropi, ampak njihove korenine lahko iščemo še v času križarskih zavojevanj. Amin Maalouf je v zaključku svojega zgodovinskega dela *Križarske vojne v očeh Arabcev* (založba *cf., Ljubljana 2008) zapisal, da *arabski Vzhod v Zahodu še vedno vidi svojega naravnega sovražnika. Vsakršno sovražno dejanje proti njemu, pa naj bo politično, vojaško ali v zvezi z nafto, je samo upravičeno maščevanje. In ni dvoma, da prelom med tema svetovoma izvira iz križarskih vojn, ki jih Arabci tudi še dandanes občutijo kot posilstvo*. Verjetno Vzhod kot nič manjšega posilstva ne občuti današnjega zahodnjaškega poseganja v svojo politiko, ki se največkrat dogaja pod pretvezo ustoličenega zahodnjaškega občutka za pravičnost. A jasno nam je, kot je bilo Maaloufu, ko je pisal *Taniosovo pečino*, da *noben gospod ni bil nikdar kaznovan za slabo ravnanje s podložniki. Če mu je to v zelo redkih primerih oblast štela v zlo, je to pomenilo, da so ga hoteli pogubiti iz povsem drugačnih razlogov in so le iskali pretvezo za uničenje*. Zahod še vedno ničesar ne najde z večjo lahkoto kot izgovor za uničenje na Vzhodu. Vedno znova odkrije novega tirana, ki ga je treba poučiti o demokraciji, in za tančico izgovorov bije svojo sveto vojno.

Tako kot drugi Maaloufovi romani (pri Cankarjevi založbi je leta 1999 izšel roman o življenju pesnika Omarja Hajama *Samarkand*) tudi *Taniosova pečina* (leta 1993 je Maalouf zanj dobil najprestižnejšo francosko literarno nagrado Prix Goncourt) mojstrsko prikazuje in pojasnjuje življenje na Orientu, ne da bi se bralec enkrat samkrat zgubil v naštevajanju imen, letnic ali krajev. Aminu Maaloufu uspeva orientalski duhovni, intelektualni in stvarni svet prikazati Zahodnjaku in ga opozoriti, da se Vzhod in Zahod stikata bolj, kot se nam zdi. Vzhod, izvir evropskih civilizacij in jezikov, je sestavni del evropske materialne civilizacije in kulture. Med branjem del Amina Maaloufa tega ne boste pozabili niti za hip. ■

Matthias Pintscher, skladatelj in dirigent

NI NAPAČNIH ODGOVOROV, SO PA BOLJ ALI MANJ DOSLEDNI



BOŠTJAN TADEL foto MATEJ DUŽNIK

Nemški skladatelj judovskega rodu Matthias Pintscher (rojen 1971) sodi med najbolj cenjene sodobne skladatelje na svetu. Njegova dela naročajo najuglednejši orkestri na svetu, krstne izvedbe so mu dirigirali Pierre Boulez, Claudio Abbado in Simon Rattle. Bil je že rezidenčni skladatelj festivalov v Salzburgu in Luzernu, letos ga septembra prav tako v Luzernu čaka krstna izvedba novega violinskega koncerta s solistko Julio Fischer in londonskimi filharmoniki, prihodnje leto pa novega koncerta za violončelo z bostonskimi simfoniki in Aliso Weilerstein (ki je lansko sezono navdušila tudi v Ljubljani).

Pintscher je dejaven tudi kot umetniški vodja festivala Heidelberger Atelier v okviru Heidelberške pomladi (poteka v tednu od 10. do 17. aprila) ter kot pedagog, poučeval je v Münchnu (kjer je bila njegova podiplomska študentka tudi Nina Šenk) in v New Yorku, kjer zadnja leta tudi živi. Resnici na ljubo je tam bolj malo, saj vedno več dirigira najbolj cenjenim orkestrom po vsem svetu. V prvih dneh aprila je v Sloveniji vodil tri koncerte Orkestra Slovenske filharmonije, ki je imel tako redko priložnost sodelovati z dirigentom svetovnega formata, občinstvo v Ljubljani in Mariboru pa je v živo spoznalo eno osrednjih in izjemno široko dejavnih osebnosti sodobne glasbe.

V britanskem mesečniku *BBC Music* je bil pred nedavnim objavljen članek o slavem italijanskem pianistu Mauriziju Polliniju. Popolnoma prepričan je o tem, kako glasba modernističnih skladateljev, s katero veliko nastopa po vsem svetu, na enak način vpliva na našo domišljijo kot domnevno mnogo bolj dostopna glasba prejšnjih obdobij – če le pristopimo k njej brez predsodkov. Se strinjate s to tezo?

Absolutno! Globoko verjamem, da je moč sodobno glasbo posredovati vsakršni publiki. Mora pa biti izvedena na najvišji možni ravni. Doslej sem imel na svoji skladateljski poti srečo, da so moje skladbe v programe uvrščali vrhunski ansambli, vrhunski solisti in vrhunski orkestri – in da so se jim nadvse resno posvetili. Tudi sam se precej ukvarjam s tem, da bi bila moja glasba kar najbolje razumljena, poskušam pa kot dirigent predstavljati tudi delo drugih sodobnih skladateljev.

Pri sodobni glasbi je še toliko bolj pomembno, da jo igraš z vsem srcem, to ne sme biti samo bolj ali manj posrečeno izvajanje not, temveč celostni nastop. Kar zgrozim se, kadar zagledam specialiste za sodobno glasbo, kako posvečeno stojijo pri svojih notnih pultih in skrbno podajajo material – to je mnogo premalo, s sodobno glasbo je treba živeti, njo samo je potrebno živeti. Kadar je izvedba tako zavezujoča, kadar tako neposredno izrazi duha časa, tedaj je to – to. Pollini ima popolnoma prav – seveda pa mora biti tudi glasba dobra; kajpak to velja tudi za denimo barok.

Važno je tudi, kako so sodobne skladbe vključene v koncertne programe: če je to narejeno na pameten način, tako da se posamezne skladbe medsebojno osvetlujejo, potem sodobna glasba postane nekaj samoumevnega. To se sicer zadnja leta zelo spreminja, sodobna glasba ne živi več v getu, tudi prodaja posnetkov je vedno boljša, celo boljše kot pri ne-vem-kateri-že izdaji Beethovnovih simfonij.

Pollini v istem članku pripoveduje tudi, kako se je kot mladenič v šestdesetih prvič srečal z Boulezovo glasbo, ki se mu je zdela »spontana in anarhična«, ter da je moral vložiti enormen »sintetični« napor, da jo je razumel. Je bilo tudi vaše prvo srečanje s sodobno glasbo tako intenzivno ali ste vanjo vstopili po bolj naravni poti?

Moj pristop k pisanju glasbe vedno izhaja iz fascinacije nad tem, kaj zvok je in kako nastaja. Skladatelj sem postal tako, da sem kot violinist, vodja drugih violin, sedel v simfoničnem orkestru majhnega nemškega mesta, v katerem sem se rodil. Fizične lastnosti zvoka so me prav navduševale in kmalu sem se lotil dirigiranja, da bi z vsem



orkestrom lahko še bolj dejavno sodeloval pri oblikovanju zvoka. Naslednji korak je bil tako rekoč samoumeven, začel sem pisati glasbo za ta »instrument«, orkester.

Istovrstno sem se poglobljaj v tedaj sočasne skladatelje, Ligetija, Stockhausna, Lachenmanna, pa tudi druga temeljna imena 20. stoletja, kot so Bartók, Ravel, Debussy in Stravinski. Več ko sem vedel o njih, bolj sem si želel pisati glasbo tudi sam. Navdihovalo me je ustvarjanje zvokov in še danes mi formo narekujejo sami zvoki. Še danes, ko začenjam novo skladbo, iščem zvoke, ki predstavljajo določene objekte in nato razvijam trajektorije, ki iz njih izhajajo. Te objekte si razpostavim kot na majhen oder in jim pustim, da se pogovarjajo med seboj, nato pa iz njihovega dialoga ustvarim zgodbo. To je podobno, kot če dramatik najprej natančno določi protagoniste svoje drame, nato pa se med njimi začne dogajati določena zgodba na osnovi dialoga.

Nikoli ne izhajam iz določene forme. Vedno je na začetku glasba v svojem prvinskem stadiju, nato šele najdem formo zanjo.

Bi rekli, da je to posebnost komponiranja v 21. stoletju?

Ne vem, kaj naj bi bila posebnost 21. stoletja. Težko je reči, toliko ljudi počne tako različne stvari. Nekateri so še vedno v okvirih minimalizma, drugi še vedno raziskujejo dvanajsttostno skalo, tretji nihajo med strogim konceptualizmom in osvobajanjem od njega – vse to so legitimni in lahko zelo fascinantni pristopi. Ampak jaz enostavno začnem z zvokom in grem tja, kamor me vodi, ne da bi se ukvarjal s kakršnimikoli omejitvami – za razliko od denimo slikarja, ki ga v izhodišču omejujejo dimenzije platna.

Ali ni bilo od nekaj tako – saj so se tudi na primer romantiki lahko za forme oziroma dimenzije odločali na osnovi določene ideje ali teme?

Ne bi rekel. Pri Schumannu ali Brahmsu je forma mnogo pomembnejša. In vrsta pravil – ki jih seveda zlasti pozni Beethoven in pozni Brahms kršita, ampak šele na tej zelo jasno opredeljeni osnovi. Pri glasbi je izjemno zanimivo analizirati, kako se nekdo zvesto drži formalnih pravil, potem pa nenadoma s takšnim ali drugačnim odklonom ali celo prelomom doseže neverjetno ekspresivne učinke – a še vedno znotraj čvrstega okvirja. Haydn pa je bil sploh pravi mojster tega, kako znotraj tega okvirja početi prav nore stvari – morda celo bolj kot Beethoven.

Pri Schumannu je po drugi strani izjemno pomembno to, kako je vedno skušal iskati vokalno linijo. Noben drug skladatelj, sploh ne v njegovem času, v svoji glasbi ne »pôje« v tolikšni meri. Njegova instrumentalna glasba je kot »Lieder«, od tod njena dramatičnost, čeprav nima besed. To je seveda temeljni uvid v glasbo, kajti korenine sleherne glasbe so v petju. Tudi v sodobni glasbi si želim, da bi bila vloga petja pomembnejša.

Nepopisno pomembno je, da smo ljudje prej peli kot govorili, glasba je prek petja starejša kot govorica.

Kaj pa opera? Napisali ste dve zelo uspešni, a od premiere druge je že sedem let, med napovedanimi novimi skladbami pa je ni.

Za to so čisto objektivni razlogi. Za svojo drugo opero *L'espace dernier* (Poslednji

IN ČE TAKO REKOČ DO DNEVA NATANČNO VEM, KAJ BOM DELAL NASLEDNJA TRI LETA, SE MI NITI SANJA NE, KAJ BOM POČEL ČEZ PET LET.

prostor; krstna izvedba 2004 v Parizu) sem potreboval ogromno časa. Odtlej sem mnogo bolj zaseden z dirigiranjem, predvsem pa mi zadnja leta največ užitka daje študij partitur: ne komponiranje ne muziciranje, temveč raziskovanje. Poglobljam se v dela Beethovna, Brucknerja – zanima me na primer, zakaj ima pozni Schubert toliko skupnega z zgodnjim Brucknerjem, pa kako so Beethovnovi simfonije neverjetno različne med seboj in kako je to povezano s klavirskimi sonatami in tako naprej.

Če bi se zdaj lotil opere, bi mi poleg drugega dela to vzelo vsaj štiri ali pet let. Si pa želim napisati še kakšno, a ne zdaj, zato sem tudi moral zavrniti nekaj čudovitih ponudb. Za nekaj let zelo natančno vem, kaj me čaka, resnici na ljubo pa nimam tako intenzivne ideje, da bi zdaj odložil vse ostalo in se lotil opere.

Obe dosednji operi sta zelo različni: *Chatterton* (krstna izvedba je bila 1998 v Dresdnu) je konvencionalen v smislu glavnega junaka in zgodbe, *L'espace dernier* pa

nekaj čisto drugega, nima klasičnega junaka. Če se bo pojavilo kaj povsem novega, bo to s seboj morda prineslo čisto novo motivacijo. In če tako rekoč do dneva natančno vem, kaj bom delal naslednja tri leta, se mi niti sanja ne, kaj bom počel čez pet let.

Oper pa tudi dirigirate ne.

Ne, in v glavnem iz podobnega razloga. Nočem biti vezan na en kraj za osem ali še več tednov. Sicer me drama, interakcija med ljudmi vsekakor zanima, tako da se bom k operi gotovo še vrnil.

V Ljubljani boste izvedli svojo skladbo proti Ozirisu. V intervjujih omenjate, da vas je predvsem pritegnila zgodba Ozirisa in njegove sestre ter žene Izide; oba nastopata tudi v otvoritveni zborovski pesmi v 2. dejanju Mozartove Čarobne piščali. Ste morda imeli v mislih tudi to povezavo?

Ne, nikakor. Do tega mita sem prišel prek istoimenske slike Josepha Beuysa, prej sem ga le bežno poznal. Gre za ogromno grobo platno, na katerega so pritrjeni kosi razrezanih krojev oblek, kot da bi bili deli telesi – tako kot v mitu o Ozirisu. Ozirisa namreč ubije njegov brat Set, ga razkosa in po deželi raztrse dele telesa, Izida pa jih ponovno zbere in ga oživi.

Potem se je zgodilo neverjetno naključje in iz berlinske filharmonije je prišlo povabilo prav na temo Ozirisa. Zanimala jih je nadgradnja Holstovih *Planetov* in so k sodelovanju povabili več sodobnih skladateljev. Navdušen sem bil, da sem se lahko lotil te zgodbe, ki je tako čustvena, tako lepa – v resnici pa govori bolj o Izidi kot o Ozirisu, saj ona s svojo ljubeznijo omogoči vse dogajanje od iskanja delov telesa in Ozirisove ponovne oživitve do tega, da je cena te oživitve to, da mora ona ostati v svetu mrtvih.

Strukturno se mi je tudi zazdel zanimiv moment, da je, kar se samega Ozirisa tiče, konec enak začetku, vmes pa je ogromno različnega dogajanja, ki na koncu pripelje na izhodiščno točko. Zame kot skladatelja je bilo to najbolj zanimivo.

Da bi bila to snov za opero, pa niste pomislili?

Ne, prav zares, niti pomislil nisem na to. Lahko bi bila snov za opero, ja.

Se vam zdi, da se ujema z Eroico, glede na to, da bo na sporedu istega koncerta?

Skupaj s Slovensko filharmonijo smo oblikovali program, potrebovali smo nekaj

krajšega in *proti Ozirisu* je trenutno moja edina orkestrska skladba tega tipa.

Mislilim pa, da se lirizem *Ozirisa* in intenzivnost *Eroice* ujemata in da se v obeh intimno prepleta z družbenim, skupnim.

Ali vas pri ukvarjanju z Eroico zanima njena politična komponenta?

O tem je bilo seveda povedanega že ogromno z vseh mogočih vidikov. Nesporno je, da je bil Beethoven v času nastanka te simfonije (prva leta 19. stoletja), tako kot vsa Evropa, v obdobju nepopisno intenzivnega dogajanja. Zanimivo je, da se zdi *Eroica*, torej Beethovnova *Tretja simfonija*, mnogo močnejši odziv na to situacijo kot njegova *Četrta simfonija*, ki je nastala kmalu za njo. Podobnih elementov tudi v *Peti simfoniji* ne najdemo, v *Prvi* in *Drugi* pa sploh ne.

Zame je zanimiv dokaz tega, kako čustveno se je lotil *Eroice*, v tem, kako pomembne in obsežne so pasaže, kjer gre spet za pétje; so tudi v *Peti simfoniji*, a bistveno pomembnejše so v *Tretji*. Očitno je res potreboval to človeško komponento, ker je bil globoko prizadet in se je res posvetil pétim temam. Kot da bi nenadoma potreboval oporo, prav v fizičnem smislu, nekaj, česar se lahko oprime, da obdrži skupaj vso to surovo moč. In to je pétje, pesem, s katero se dobesedno priklene na človečnost.

NEPOPISNO POMEMBNO JE, DA SMO LJUDJE PREJ PELI KOT GOVORILI, GLASBA JE PREK PETJA STAREJŠA KOT GOVORICA.

Podobne elemente je najti v drugih skladbah iz istega obdobja, v *Trojnem koncertu*, pa v 4., klavirskem koncertu v *G-duru*. Tam se na koncu obeh pojavi upanje, spet s temami, ki imajo elemente pesmi. In to je smer, ki gre proti *Fideliju*, njegovi edini operi, ki se zaključijo s sporočilom upanja. In tudi *Žalna koračnica*, drugi stavek v *Eroici*, se mi sploh ne zdi žalostna, nasprotno, razumem jo v istem smislu kot pot proti *Fideliju*. Zame je prvi stavek, *Allegro con brio*, mnogo bolj žalosten. Seveda je težko tako dobesedno govoriti o glasbi, a gre verjetno za najbolj ekspresiven Beethovnov stavek, primerljiv morda le s prvim stavkom *Devete simfonije* in poznimi godalnimi kvarteti.

Omenili ste raziskovanje partitur. Vas to zanima predvsem kot interpreta, dirigenta, ali razmišljate morda celo o pisanju kakšne študije?

Ne, ne, gre predvsem za pomoč pri interpretacijah. In zanimivo je, da me vedno bolj zanimajo dela, ki jih že tako ali tako podrobno poznam prek študija in skozi dirigentsko prakso. Nenehno se vračam k Brucknerju, k drugi dunajski šoli, pa k francoskemu repertoarju. *Eroico* denimo v Ljubljani dirigiram že četrtič in vedno znova sem povsem osupel nad genialnostjo te glasbe: vsakič odkriješ nove stvari ali se odločaš za drugačne poudarke ali izpostaviš določeno podrobnost, ki si jo prej morda celo spregledal. Sliši se kot kliše, a Beethovnova glasba je res vesolje, ki odpira brezmejne možnosti. In dejansko omogoča neverjetno različne pristope; nemogoče je trditi, da obstaja objektivna interpretacija. Saj enako velja tudi za Haydna ali Mozarta, vsak je vedno znova drugačen, čeprav v različnih odmerkih.

Seveda je marsikaj odvisno tudi od izvajalcev, kaj orkester ponudi dirigentu, kako so navajeni pristopati k skladbam. In potem se je potrebno spraševati, zakaj. Napačnih odgovorov ni, so pa bolj ali manj dosledni.

Zadnja leta ne živite več v Evropi, temveč v New Yorku. Zakaj?

Več razlogov je. Na začetku sem odšel zaradi ljubezni, imam pa tudi vedno več dela v Združenih državah, nove skladbe pišem v glavnem za ameriške orkestre in tudi več dirigentskih angažmajev imam tam. Poleg tega sem si vedno želel živeti v New Yorku. V Los Angeles, Cleveland ali tudi Boston se ne bi preselil, New York pa je neverjetno fascinantno.

Večino življenja sem preživel v Evropi in še vedno se vračam vsaj enkrat mesečno, ampak zdaj je cenim na nov način, iz nove perspektive. Včasih se zgodi, da pomen neke stvari doumemo šele za nazaj. Zdaj imam to srečo, da lahko uživam v obojem: Pariz imam še vedno zelo rad, a zdaj me negativne plati več ne motijo, pustim se zapeljati njegovi lepoti. Prej, ko sem živel tam, je bilo to nekaj običajnega, zdaj pa je čustveno to nekaj mnogo intenzivnejšega.

Moje življenje v New Yorku zdaj je takšno, da negativnih plati enostavno ne vidim, zato bom nedvomno ostal še kar nekaj časa.

Pravcata obljubljena dežela, torej.

No, obljubljena dežela je zame Izrael. Kadarkoli sem v Izraelu, čutim, da je to moj dom, duhovno in čustveno. Zanimivo pa je,

VAŽNO JE TUDI, KAKO SO SODOBNE SKLADBE VKLJUČENE V KONCERTNE PROGRAME: ČE JE TO NAREJENO NA PAMETEN NAČIN, TAKO DA SE POSAMEZNE SKLADBE MEDSEBOJNO OSVETLUJEJO, POTEM SODOBNA GLASBA POSTANE NEKAJ SAMOUMEVNEGA.

da sem čustveno zelo močno navezan tudi na Flandrijo. V tamkajšnjih čudovitih renesančnih mestih, kot so Antwerpen, pa Gent in Leuven, imam veliko prijateljev, Breuglove slike pa imajo name sploh neverjeten učinek. Kadarkoli gledam njegove drsalce na polednelem jezeru in druge motive, dobim solze v oči, ne vem, zakaj. Očitno sem nekoč bil tam in v tistem času. Tudi kadar se z avtom bližam Antwerpnu, ponavadi iz Pariza, mi gre kratko malo na jok. Nekaj mora biti na tem, očitno sem bil okrog 16. stoletja nekje v Flandriji.

Očitno torej nekje imamo čustveni dom, tako kot se drugje počutimo povsem odtujene. Tega si ne znam razložiti, očitno je zelo subjektivno, a hkrati mora imeti nekakšno stvarno podlago. Po drugi strani se zaradi vrste praktičnih razlogov v New Yorku počutim tako doma kot nikoli in nikjer prej.

imam veliko čudovitih prijateljev, popolnoma enostaven dostop do vseh stvari, ki jih potrebujem, pa tudi kamorkoli na svetu lahko letim z direktno letalsko linijo, kar je zame izjemno pomembno. Z veseljem bi živel v Hamburgu, ki je zame najlepše mesto v Nemčiji, a za potovanja bi porabil bistveno več časa. Pri tem niti ne gre toliko za sam čas kot za energijo.

To navdušenje nad New Yorkom je zame sicer nekaj precej novega – prej sem bil kar dolgo popolnoma zadovoljen s Francijo, ki je bila tudi izjemno pomembna za moje delo. To se tudi jasno vidi. Zdaj pa sem z vsem srcem v New Yorku in počutim se na nek način osvobojenega, pogumnejšega, občutek imam, da tudi o glasbi razmišljam na nov način, da lahko vse vržem prek palube in začnem znova na osnovi novih vplivov in spodbud.

Se pravi, da ne gre za »novi svet« samo metaforično?

Ne, čeprav se včasih počutim osamljenega, ker ne morem denimo kar odkorakati v kino in si ogledati kakšnega Truffautovega filma. Kultura je tam nekaj čisto drugega, ampak to mi ostri intelekt, po drugi strani pa spodbuja moje hrepenenje po tem, da bi sedel v kavarni v Trstu ali v Trentu in užival v najboljši kavi na svetu. Če bi mi bilo to vseskozi na voljo, bi pozabil, kako dragoceno je. Po srcu seveda sem Evropejec.

Se vam ne zdi, da je Evropa trenutno v precej negativistični fazi, v nekakšni negotovosti, tudi in morda še predvsem v svoji kulturni produkciji?

Mislím, da gre za določeno estetsko maniro. Moji francoski prijatelji, zlasti v Parizu, so zelo natančni glede izvajanja točno določenih ritualov, tako v državni administraciji kot v kulturi. Če nekdo naredi nekaj izven teh okvirov, so čisto iz sebe, pa ne gre za nič posebnega, mogoče je le malo drugače odložil jedilni pribor – ampak če ste pravi Parižan, si tega ne morete predstavljati. Tudi si ne morete dovoliti spontanosti, vedno morate počakati, da se doseže konsenz o tem, kaj je sprejemljivo, kaj pa ne. Tega ne prenesem več.

To velja tudi za aktualne trende: hodi se v ta-in-ta lokal, v druge pa ne. In tako naprej. Vedno je prava pot samo od A do B in šele potem od B do C – iti od A do C pa je nemogoče. To je čisto drugače kot v Italiji ali Nemčiji ali celo v Skandinaviji.

V New Yorku me navdušuje spontanost, navdušen sem nad tem, da se lahko neobremenjeno pogovarjam z ljudmi, ki jih ne poznam. Nekateri pravijo, da so Američani izumetničeni, jaz bi se težko strinjal. Enostavno mi je všeč spoznavati nove ljudi in se z njimi pogovarjati na odprt, naraven način. V Parizu pa traja tedne in mesece, preden se z nekom začneš normalno pogovarjati. Izven Pariza je Francija nekaj čisto drugega, Pariz pa je nekako mazohističen. Ne vem, ali gre za nekakšno žalovanje za nekdanjo slavo ali kaj, ampak v resnici si delajo slabo uslugo, saj s tem svojim negativizmom škodijo predvsem sebi.

Pred tedni je ugleden slovenski gledališki režiser izjavil, da živimo v izredno nezanimivem času. Se strinjate s tem?

Nezanimivem v kakšnem smislu?

Kakršnemkoli.

To je nesmisel! Nasprotno je res: pluralnost, raznolikost, najrazličnejši vplivi, različna verstva in kulture končno začenjajo vzpostavljati dialog. Seveda so tudi konflikti in je nerazumevanje, ampak to je normalno v svetu, kjer je toliko drugačnosti, nasprotujočih si idej, pristopov, prepričanj, interesov.

Meni se vsa ta različnost zdi vznemirljiva, v življenju si želim kar največ barv. To je seveda moja osebna, subjektivna potreba: navdih si želim iz popolnoma različnih sektorjev. Tudi intelektualno svet še nikoli ni bil bolj spodbuden, tako da sem prepričan, da naš planet nikoli prej ni bil tako fascinantno, kot je danes.

To se kaže tudi v tem, da nenehno redefiniramo svoje pozicije v zasebnem, družbenem in javnem življenju, kar odraža tudi delo umetnikov. Nenehno se sprašujemo, kdo in kaj smo, kaj delamo in kaj cenimo in koga ljubimo, vse to pa počnemo v določenem kontekstu. Ne obstajamo kot izolirani posamezniki. Na srečo smo bistveno odvisni od okoliščin in drugih ljudi – kar je lahko samo dobro. ■

Pintscher ima zelo oseben slog

Slovenska skladateljica Nina Šenk (rojena 1982) je pri profesorju Matthiasu Pintscherju končala mojstrski študij leta 2008 v Münchnu na *Hochschule für Theater und Musik*.

Dela Nina Šenk so zadnja leta veliko izvajana predvsem v Sloveniji in Nemčiji. *Echo II* za orkester (ki je nastal lani, ko je bila rezidenčna skladateljica v nemškem Cottbusu) so igrali na letošnjih Slovenskih glasbenih dnevih aprila v Ljubljani, maja pa jo v Berlinu čaka krstna izvedba skladbe *The Journey za harmoniko in komorni godalni orkester*, ki je nastala po naročilu zasedbe Kammer-symphonie Berlin.

Kaj je pri komponiranju pomembnejše: tehnika ali zamisel? In kako se študij pri tako uglednem skladatelju, kot je Pintscher, razlikuje od drugih?

Meni se zdi, da je zamisel na začetku komponiranja in za samo skladbo najpomembnejša, medtem ko je tehnika sredstvo, s katerim skladba nastane. Ne samo da s pomočjo tehnike zamisel spraviš na papir, v instrumente, z dobro tehniko lahko zelo izboljšaš skladbo.

Študij je pri vsakem skladatelju drugačen, zelo povezan s karakterjem in pedagoškim pristopom posameznika. V času študija pri Matthiasu Pintscherju smo se v skupini (vsi njegovi študentje in on) veliko pogovarjali o umetnosti, glasbi, spoznavali partiture, tehnike, imeli smo seveda tudi individualne ure. Je bil pa to zelo sproščen študij, skupaj smo hodili na kavo, na kosila, pomagal nam je tudi spoznati največje ansamble – tako smo skupaj potovali v Frankfurt in spoznali delo *Ensemble Modern* in v Pariz k *Ensemble intercontemporain*.

Pri tem pa je sorazmerno mlad. Se čuti generacijska razlika med njim in starejšimi pedagogi?



Ne bi rekla, da je toliko odvisno od generacije – bolj gre za karakter in pedagoški pristop.

Zaradi česa Matthias Pintscher med mlajšimi skladatelji še posebej izstopa?

Tu lahko povem samo svoje osebno mnenje: neverjetno znanje o instrumentih, barvah, formah, zelo dobra orkestracija, vse skupaj pa poveže v kompaktno celoto, ni predvidljiv, je svež, s smislom za estetiko. Mislím, da je v njegovi glasbi izrazit njegov osebni slog, kar je v tem času (ob poplavi informacij, skladateljev in skladb) zelo cenjena redkost.

On je od violine prek dirigiranja prišel do kompozicije in se zdaj zelo uspešno vrača k dirigiranju. Morda tudi vi razmišljate o dirigiranju, v Sloveniji je veliko pomanjkanje mladih dirigentov.

Ne, jaz sem samo skladateljica. Se mi pa zdi, da se počasi tudi v Sloveniji pojavljajo dobri mladi dirigenti; vsaj kar se tiče mojih izvedb, sem imela dobre izkušnje z dirigenti v Sloveniji.

Trenutno živite med Slovenijo in Nemčijo, Pintscher pa se je iz Francije preselil v ZDA. Se vam zdi, da ima glasba še prepoznavne nacionalne korenine ali je vedno bolj univerzalna?

Mislím, da še vedno obstaja več »šol« komponiranja (kot včasih nemška, francoska ...), vendar to izginja na nekem skupnem nivoju. V tem času ne gre več za šole ali glasbo, ki ima v določenem območju skupne značilnosti. Zdaj je dosti bolj prisotna individualnost vsakega skladatelja posebej. So pa nacionalne korenine še vedno prisotne kot del identitete nekaterih (ali mnogih) skladateljev. ■



● ● ● KNJIGA

Rimske refleksije

ANDREJ CAPUDER: **Rimski soneti**. Spremna beseda Andrej Arko. Celjska Mohorjeva družba, Celje 2011, 204 str., 18 €

Eden vidnejših sodobnih prevajalcev klasičnih literarnih del je po vrnitvi iz Rima, kjer je zadnja leta služboval, izdal knjižico stotih sonetov. Knjižico veže, kot pove že naslov, tema Rima in s tem tudi dobršnega dela evropske zgodovine umetnosti. V času, ko poezija marsikdaj ne uspe biti več niti slaba proza, ampak zgolj nekakšno umetelno momljanje, je prihod zbirke stotih sonetov, še posebej tematske narave, dogodek, ob katerem se velja ustaviti in ga pretuhtati.

Knjižica je urejena lično, njena forma je v skladu s petrarkovsko-dantejevsko-michelangelovskim izročilom, ki ga opeva, ko pa jo odpremo, nas v uvodnem sonetu pričaka prešernovska sonetovska parafraza (Andreas, ti in tvoja lepa starica), ki da misliti na (samo)nagovor, ne tako redek pri podobnih pesniških korpuzih in skoraj nekako duhoviti uvod v rimske sonete. Kaj je bolj naravnega kot uvesti zbirko s parafrazo verza pesnika, ki je pri nas ustoličil romanske pesniške oblike in renesančno čutenje ter dokazal, da slovenščina tozadevno prav nič ne zaostaja, nasprotno: spogledovanje s strogimi oblikami je dokazano eden njenih močnejših atributov, kar je po svoje – vsaj metrično – sicer pokazal že Koseski s prvim slovenskim sonetom v začetku 19. stoletja, Prešeren pa malce pozneje docela in popolno, nakar so to doto bolj ali manj uspešno bogatila mnoga pesniška imena za njim, vse do danes? Capuder, veščak forme enajsterca, v katerem je pričakovano zastavil svojo rimsko pesem, s prešernovsko dikcijo reflektira vso intimo, ki jo zanj uteleša Sredozemlje: »Dan se nagiba, sonce gre v obzorje / in veter že potihnil je med bori, / ciprese tam stoji kakor na straži. // Zagrnil val stopinje je na plaži ...«

Rim ni samo lepota poezije, stavb, kipov in slik, je tudi duhovna dimenzija. Ljubezen, ta je ena, v Capudrovih sonetih po romanskem izročilu neizogibno prisotna (med drugim tudi kot sonetno pismo ženi), nagovor bogu (Bogu) v njegovi troedini obliki, ta je druga. Prepričljivih in dobrih tovrstnih pesniških nagovorov je v dandanašnji poeziji silno malo; večinoma so bodisi preveč poduhovljeni (in posledično pesniško prazni) ali pa služijo bolj samim sebi in patetičnemu (pre) baročnemu leporečju, sploh v povezavi s posvetno intimnostjo. Pri Capudru je duhovna dimenzija, tak ali drugačen nagovor Bogu, pomemben sestavni del zbirke, vendar nikakor ne neločljiv; pesnik je namreč močnejši v tistih sonetih, kjer je ta dimenzija odsotna. Tako se kvaliteta njegove poetike kaže predvsem v tistih sonetih, kjer bodisi opisuje bodisi reflektira in je Bog zgolj nekje v ozadju, sicer vseprisoten, a pesniško ne neposredno omenjen ali nagovorjen. Manj posrečena in pogrešljiva so tudi nekatera mesta, ko pesnik skuša pod preobleko rimske refleksije angažirano požugati dandanašnjiku ali okrcati današnje duhovno revščino (denimo LI ali LXI). Najbolj in zares uspešen je tam, kjer kot opazovalec hiti mimo empiričnih rekvizitov, ki mu služijo za izpoved/refleksijo. Eden najboljših sonetov v zbirki je denimo XXVII, kjer pesnik pravi: »(...) Tu spodaj starodavni Rim počiva, / ki bil je v času marmor in pozlata; / na steni, ki je z risbami bogata, / zagledam deklico, kot da je živa. // Odeta v haljico zamolklo rdečo, / (...) ponuja cvet, kot reči bi hotela: / cvetlica, ki tu našel si jo spečo, / če neseš jo na dan, ti bo uvela.« Nekateri drugi taki soneti so denimo XXII, LIX, LXXX ...

Mestoma se zazdi, kot da je pesnika gnala zunanjeformalna nuja napisati sto sonetov, kar zna tudi za najbolj večšega mojstra včasih biti past, ki se ji je mogoče (ali pa tudi ne) izogniti s to ali ono redukcijo, seveda v primeru, da to ne podira že vnaprej zastavljenega koncepta. Število sto je v tesni povezavi z Rimom in njegovo zgodovino in ima kot tako bogato konceptualno izročilo. Pretanjeni bralec pa bo v celoti obširnega rimskega opusa bržčas posiskal posamezne dele, ki ga bodo najprepričljiveje nagovorili.

MATEJ KRAJNC

● ● ● KNJIGA

Vtisi sanjskih podob

SEBASTIJAN PREGELJ: **Prebujanja**. Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2011, 112 str., 22 €

Pregljeva nova knjiga *Prebujanja* zahteva nekaj premisleka o tem, ali jo uvrstiti med kratko prozo ali romane. In zbuja pomisleke, da ne izkorišča prednosti nobene od zvrsti in pravzaprav sodi nekam vmes. Sestavljajo jo nekakšne črtice oziroma utrinki resničnih in sanjskih doživljanj, praviloma dolgih po štiri strani. Te drobne zgodbe so v sebi večinoma zaokrožene, a pomensko polnost dosegajo šele povezane v skupno pripoved. Povezuje jih prvoosebni pripovedovalec Oskar, ki vsako črtico začneja s svojim zburjanjem, s trenutkom, ko odpira ali odpre oči. Sama prebujanja se zdijo skorajda nekakšna nepotrebna formalnost. Pomembnejše je, da so zgodbe nanizane v časovno linijo pripovedovalčevega odrasčanja oziroma staranja. S pridržkom, da med posameznimi starostnimi fazami zevajo luknje.

Najprej je pripovedovalec otrok. Preprosta otroška perspektiva sveta in njej primeren enostaven slog kažeta svet, ukrojen po konvencijah odraslih, v drugačni luči. Konvencije in predsodki se izkazujejo za toge, smešne in pogosto neupravičene. Protagonist *Prebujanj* nima kakih značilnih posebnosti, kakršne najdemo denimo pri avtističnem fantu iz *Skrivnostnega primera ali Kdo je umoril psa* Marka Haddona. Popolnoma povprečen, skorajda dolgočasen je in tak ostane vse življenje. Pozneje, v zrelih letih, ko mu je smrt tik za petami, zato povsem upravičeno ugotavlja, da ni storil ničesar takega, po čemer bi si ga ljudje zapomnili; brezimnež je bil. Mož brez posebnosti pa vendar ima eno zanimivo potezo, brez katere v Pregljevih delih seveda ne gre: bujno domišljijo. Njegovo pot spremljajo bogato razvejane sanje in tudi v realnosti si marsikaj zamišlja in domišlja. Otroška perspektiva avtorju dobro uspeva in vsaj deloma jo ohrani tudi potem, ko pripovedovalec odraste. Oskar pač nikdar ne izgubi stika z otrokom v sebi. Včasih ga celo preganja kaka podoba iz otroštva, vrača se mu v obliki krivde ali slabe vesti. A ga žal ne uspe prisiliti, da bi se spremenil in pomagal pomoči potrebnim.

Prebujanja ne slepomišijo, v začetni in končni zgodbi razkrijejo karte, v luči katerih naj razumemo vso igro, ki se odvrti vmes. Uvodoma v zgoščeni obliki ponujajo klišejski starševski (pesimistični in omejeni) način vzgajanja otroka. S prepovedjo in zapovedjo, ker bi ga radi obvarovali pred vsemi pastmi, otroku privzgojijo strahove, vcepijo predsodke, konvencije in norme, ki jih ne razume, a jih ponotranji in se iz njih tudi pozneje, ko začne misliti s svojo glavo, le težko iztrga. Kot otrok je Oskar še dovolj svobodnega duha, da ima rad Frenka in Pita. Menda sta »kurčeva pedra«, a sam ne razume teh besed in tudi ne ve, zakaj

neki se ne bi smela poročiti. Ko odraste, od te svobode ostane bore malo. Zato se zdijo »otroške« črtice bolj poantirane in izvirnejše od »odraslih«.

V *Prebujanjih* je prisotna tudi ljubezen; upodabljata jo deklica in ženska Katarina. Prav v povezavi z ljubeznijo nam avtor naslika precej pravljličnih in idiličnih podob, ki tu in tam postajajo preveč posladkane. Ljubezen je imela pomembno vlogo že v prejšnjem romanu, *Možu, ki je jahal tigra*; junaka plemeniti, četudi je platonična ozioroma se godi le v njegovi glavi. V sklepnih akordih obeh pripovedi je ljubezen povišana v tisto glavno počelo, v najbolj smiselno izkušnjo življenja. Oskar ob pregledu svojega življenja, zlasti njegovih nevalgičnih točk, prisega na zasebni svet ljubezni.

Čeprav *Prebujanja* ne varčujejo z nizanjem neprijetnih in tragičnih dogodkov, s katerimi se junak ne zmore spopasti, pa so ti le nekakšna kulisa. Pregljeva prozna zbirka po atmosferi ni težka ali brezizhodna, prej lahkotna in nemara celo površinska. Sklep je sicer obložen z bližino smrti in premore nekaj resnobnosti, a se nas kljub temu ne dotakne toliko, da bi z junakom sočustvovali. Paralelni domišljjski, sanjski svet, ki naredi prevladujoč vtis, smrti kar nekako ne dopušča, dela jo neverodostojno. Zdi se, da bi tej prozi, ki verjetno ne dosega avtorjevih starejših kratkoproznih del, koristilo, če bi bila bolj prepletena, nekoliko daljša ali nemara za kanček bolj podkrepjena (in poglobljena) s svetom realnega.

TINA VRŠČAJ

● ● ● KINO

Vsega je kriv črn mačkon

Cirkus Columbia. Režija Danis Tanović. BiH, Francija, VB, Nemčija, Slovenija, 2010, 113 min. Ljubljana, Maribor, Celje, Koper, Kranj, Novo mesto, Kolosej in Planet Tuš

Danis Tanović je vojno obdelal že z dveh časovnih perspektiv, zdaj pa se je lotil še s tretjega konca in tako zašpilil trojico svojih celovečercerjev v nekakšen nenačrtovan vojni trojček. V z oskarjem nagrajeni *Nikogaršnji zemlji* (2001) je zagrizel v samo sredičo vojne, v *Triaži* (2009) je raziskoval njene psihološke posledice, v svojem zadnjem filmu pa se je vrnil tja, kjer se je vse začelo – na predvečer jugoslovanske vojne.

Cirkus Columbia je film za vse tiste, ki bi radi zavrteli čas nazaj in preverili, kaj se je v tistih kritičnih mesecih, preden je v trdnjavi bratstva in enotnosti silovito počilo, v resnici zgodilo. Kaj je trknilo nekoč složne sosedbe, ki so si še pred nekaj tedni posojali sol in sladkor in se družili ob dišečih džezvih goste turške kave, da so si nenadoma nadeli sovražne uniforme in začeli brez usmiljenja udrihati drug po drugem?

Tanović, ki je film *Cirkus Columbia* posnel po istoimenski knjižni predlogi Ivica Đikića, se ne pretvarja, da pozna kakšen strašno pameten, dokončen odgovor, ki bi pojasnil preskok iz bratske sloge v vsesplošno morijo. Za indici raje tipa po bolj domačem in obvladljivem terenu – med preprostimi ljudmi iz malega, provincialnega bosanskega mesteca, med njihovimi osebnimi in medosebnimi zgodbami in usodami, ki služijo kot podlaga za izris mentalnega zemljevida prostora na robu lastne implozije.

V ospredju filma je gastarbajter Divko, ki se po dvajsetih letih emigracije pripelje pred rodno hišo v bleščeče rdečem mercedesu, nonšalantno deložira svojo nekdanjo ženo

in odraslega sina ter vseli svojo novo mlado, seksi ljubico. Medtem ko skušajo osredniji liki urediti svoje zasebne probleme, začne v njihova življenja počasi in potuhnjeno, skoraj neopazno, mezeti vojna.

Tisto, kar je od daleč videti kot konflikt različnih ideologij, verskih dogem in nacionalističnih pretenzij, dobi od blizu veliko bolj človeški obraz. Če visokoletečemu ideologiziranju pogledaš pod kožo, za njimi najdeš veliko bolj primarne in pritlehne človeške impulze – nevednost in nevoščljivost, stare zamere in frustracije, neuslišane ljubezni in predvsem strah. Veliko strahu.

Tanović v svojem *Cirkusu* spretno preplete osebno in družbeno, škoda je le, da tako veliko pozornosti posveča glavnemu, na trenutke neprepričljivemu ljubezenskemu štirikotniku, in tako malo stranskim likom, ki v zgodbo prinašajo vonj po vojni. *Cirkus Columbia* nas z živobarvno kostumografijo in nostalgčno fotografijo uspešno prestavi na začetek devetdesetih let, razraščajoči nacionalni konflikt pa pušča le v obrisih, čeprav so v zgodbi nastavki, ki bi ga lahko bolje osvetlili. Morda pa je bil vsega kriv tisti Divkov mačkon, ki je zlezal skozi strešno okno in izginil neznano kam. Saj veste, da črna mačka nikoli ne pomeni nič dobrega.

ŠPELA BARLIČ

● ● ● KINO

Nostalglično

Mammuth. Režija Benoît Delépine, Gustave Kervern. Francija, 2010, 92 min. Ljubljana, Kinodvor

Mammuth je že četrti celovečerec, ki sta ga ušpičila francoska režiserska utrganca Benoît Delépine in Gustave Kervern. Režiserja že leta v tandemu ustvarjata komične oddaje za francosko televizijo, obenem pa snemata nenavadne filme z nezgrešljivim, zdaj že skoraj kulturnim avtorskim slogom. Junaki njunega univerzuma so vedno ljudje z družbenega roba, od transseksualcev in invalidov do mutcev in pošastnih debeluhov, svojo zgodbo pa vedno oblikujeta v absurden, rahlo nadrealističen film ceste, ki preko nekorektno črnega humorja v film tihotapi kritiko sodobne družbe. Tudi njun zadnji celovečerni film ima vse to, z zanimivim dodatkom grobo znate, barvno nasičene teksture slike (rezultat snemanja na posebno vrsto 16-milimetrskega filmskega traku, kakršnega so pred desetletji uporabljali za snemanje televizijskih dnevnikov), ki mu daje nostalgičen retro ton.

V *Mammuthu* vse diši po starih casih – po izgubljenih ljubeznih, pozabljenih prijateljih, zaprašenih motorjih in zapuščenih prostorih. Še najbolj pa po starih casih diši njegov nezvezdniško neglamurozni zvezdnik Gerard Depardieu v vlogi opeharjenega klavniškega delavca. Depardieu je simpatično ofucani Serge, za prijatelje Mammuth, ki je pravkar dopolnil šestdeset let in s tem izpolnil starostni pogoj za upokojitev. Serge je eden tistih upokojencev, ki se v poplavi prostega časa že tako ali tako ne znajde najbolje, potem pa ga zadane še ugotovitev, da mu je nekaj starih delodajalcev prikladno »pozabilo« prijavitelji oddelana leta. Ne preostane mu drugega, kot da ponovno zajaha svoj stari motor in se odpravi v kraje, kjer je pustil kri in znoj, da bi izterjal papirje, ki mu bodo omogočili mirno upokojitev. S tega potovanja po lastni preteklosti nazadnje ne prinese le manjkajočih dokumentov, ampak tudi novo veselje do življenja, ki ga iz njega izbežajo popotniška srečanja, še posebej tisto z ekscentrično nečakinja Solange.

So filmi, ki stojijo in padejo na svoji glavni zvezdi, in *Mammuth* je gotovo eden izmed njih. Brez Depardieuja in njegove mesnate, trebušaste, mastnolase, veličastno zanemarje-

ne fizične prezenze bi film razpadel v serijo med seboj slabo povezanih skečev, tako pa mu kljub shematičnosti uspe dobro zvoziti do cilja. Njegov notorično smešni predhodnik *Louise-Michel* (2008) je bil sicer neprimerno bolj kompakten, bolje razdelan in satirično zajedljiv v svojem družbenem angažmaju. A čeprav *Mammutha* pesti precej več problemov in mu v tempu večkrat nerodno spodsne, še vedno premore dobro mero prepoznavno prismuknjenege delépine-kervernovskega šarma z obvezno dozo smrtno resne socialne kritike. Še vedno je zabaven in še vedno pove nekaj pikrih na temo sodobnega proletariata in birokratske brezbriznosti institucij do njegovih pravic, hkrati pa je nekam zamaknjeno, romantično melanholičen. Lenobno razpuščen in nemarno razlezen, tako kot njegov glavni junak.

ŠPELA BARLIČ

● ● ● KINO

Hipnotična kriminalka

Hitro maščevanje (Faster). Režija George Tillman Jr. ZDA, 2010, 98 min. Ljubljana, Maribor, Kolosej

Naj že takoj na začetku nedvoumno pove mo – *Hitro maščevanje* ni kakšna spregledana mojstrovina ali inovativni žanrski film. Celo nasprotno, čisto formalno gledano je precej stereotipen žanrski izdelek, na prvi pogled posnet zato, da bi se nekdanji zvezdi akcijskega filma, Dwaynu "Skali" Johnsonu (no, večina ga bo verjetno prej prepoznala po izvirniku njegovega umetniškega imena – The Rock), ki je v zadnjih letih z izbiro vlog malce "zašel", omogočila primeramo bučna vrnitev (in to "Skala" konec koncev tudi dobi, le da režiser "bučnosti" ni razumel v prenesenem pomenu, kot pompoznosti in spektakularnosti, pač pa dobesedno, kot nivo glasnosti filma). Vseeno pa to delo premore tudi nekaj več, nekaj, kar sili preko, kar povzroči, da se ta, za mnoge sicer le hudo povprečni lik (kar težko bi našli kritika, ki mu je namenil več kot dve zvezdici – toda, ali nas to res zanima?), pomenljivo zasidra v misli gledalca, v dušo pa prinese nekakšen nemir, ki te prisili, da se k njemu neprestano vračaš.

Kaj je torej tisto, kar zaneti nemir? *Hitro maščevanje* ni kompleksno, vsebinsko zahtevno delo, prav tako ne subtilna politična parabola, kot je bilo to značilno za mnoga žanrska dela iz sedemdesetih let. Rekli bi lahko celo, da se povsem podreja pravilom žanra, hkrati pa se naslanja tudi na številne žanrske stereotipe. Poda nam zgodbo o Vozniku (enemu od treh arhetipskih likov žanra trdega krimiča v tem filmu), ki se po prihodu iz zapora poda na pot maščevanja, saj je odločen, da bo obračunal z morilci svojega brata. Na to pot pa kasneje stopita še druga dva arhetipska lika za ta žanr, Policist (igra ga impresivni Billy Bob Thornton, ki dvoumnost svojega lika pripelje do vrhunca) in Morilec, in sicer zgolj z namenom, da ustavi maščevalni pohod. Res je sicer, da se na poti razmerja in vloge malce zapletejo, a vseeno je zgodba v svoji osnovi zelo preprosta in elementarna. Čar tega filma je nekje drugje – v tem, da te že s prvim kadrom

uspešno potegne v samo delo, da te okuži z občutki in čustvi glavnega lika, da ti vsili svoj ritem in svoj pogled. Prvih pet minut filma je preprosto antoloških: kamera nam pokaže upravnika zapora, pred katerega pripeljejo ujetnika, čigar divji nemir je nemogoče spre-gledati. In prav ta je tisti, ki v trenutku zama-je gledalčvo gotovost v to, kaj pravzaprav gleda. Je to na smrt obsojeni zapornik, ki z grozo v očeh odšteva svoje zadnje minute, ali pa komaj vklenjeni zapornik, ki še vedno goji upe, da je vse to, kar se dogaja okrog nje-ga, morda vendarle le mora? Gledalec kmalu ugotovi, da je to nek povsem drug zapornik – Voznik, ki ga je neznanska sla po mašče-vanju vrnila v življenje (bil je že klinično mrtev), zdaj, ko je odslužil svoj kazen, pa kot divja žival čaka, da ga bodo spustili na prostost in s tem k uresničenju njegovega cilja: pobiti vse, ki so sodelovali v bratovem umoru. In prav ta sla po maščevanju, težnja po uresničenju cilja je motor norega stampe-da, ki sledi. Stampeda, ki ga nič ne more za-ustaviti, ne Zakon (oziroma Policist, ki ga je za dosego cilja pripravljen tudi kršiti) ne tisti, ki so izven zakona (oziroma Morilec, ki je umore povzdignil na raven umetnosti). Zdi se namreč, da Voznikova strast, predanost, neomajnost in odločenost, s katerimi se loti izvrševanja svoje cilja, prese-gajo vse, kar je posvetnega, in segajo onkraj, k božanskemu (nenazadnje je tudi njegova vrnitev med žive delo nečesa božjega oziroma čudež). *Hitro maščevanje* je torej prilično konven-cionalni žanrski izdelek, ki pa prav s tem, ko pravilom žanra in žanrskim stereotipom dosledno in skoraj dobesedno sledi, ustvari hipnotični portret junaka s poslanstvom, junaka, ki nas kmalu prepriča v to, da sta racionalno preizpraševanje in kategorija ver-jetnosti povsem irelevantna, saj gre v njem le za vero in verovanje.

DENIS VALIČ

● ● ● ODER

Plazovi iz prejšnjega stoletja

DUŠAN JOVANOVIČ: **Razodetja.** Avtor uprizoritvene priredbe, režiser in dramaturg Janez Pipan. Mestno gledališče ljubljansko. Premiera 24. 3. 2011, 240 min.

»Ti si zame razodetje. Moje prvo razodetje je bilo komunizem, drugo si ti,« pravi Svetozar Karamazov svoji ženi Olgi. Kmalu izvemo, da je tako osvajal tudi prvo ženo Natalijo. Kot Svetozar Karamazov reciklira svoje besede, jih tudi Dušan Jovanovič – in svoje *Karamazove* iz osemdesetih predeluje v *Razodetja*, s katerimi seže do preloma stoletja.

Ali so delno posodobljeni *Karamazovi* danes smiselni? V Jugoslaviji v osemdesetih letih so bili, kajti drama o družinski tragediji, ki sledi resoluciji informbiroja, je izpostavljala pereč problem tedanje družbe, kot taka je bila provokativna in nujna ter je postala kultura. Iz *Karamazovih* s spremembami v besedilu in dodatkom tretjega dela Jovano-vič ustvarja *Razodetja*.

Ni jasno, zakaj je treba lepiti dodatne dele že obstoječemu besedilu, če lahko namesto tega palimpsesta ponudimo samostojno in samozadostno dramsko besedilo, mogoče je to lahko zanimivo le kot post-(moderni)-dramski eksperiment, hkrati pa se zastavlja vprašanje, kako in zakaj se povezujejo ti trije deli predstave. Ali so dogajanja leta 1968 in v devetdesetih posledica usode, ki je zaradi trmoglavosti, idealizma ali načelnosti doletela njihovega očeta po reakciji partije na resolucijo informbiroja »O stanju v KPJ« iz leta 1948?

Svetozar, človek iz nekih drugih časov, in njegovi sinovi Dejan, Branko in Janez, že bližji našemu času, so bili glavni liki Karamazovih, toda v *Razodetjih* je veliko bolj izpostavljena in zanimivejša prisotnost njihove žene, vdove in matere Olge Bizjak Karamazove. Ona je, poleg občasnega Svetozarjevega zagrobnega oglašanja, edino, kar povezuje predstavo v vsaj nekakšno celoto. Olga, ki je bila stranski lik lastnega življenja, prinese zanimivo sobivanje različnih zgodovinskih časov, spominja se preteklosti, Svetozarja, spremlja uspešno politično kariero svojega brata Viktorja Bizjaka in opazuje akterje sedanosti. Njen umik iz aktivnega življenja, njena brezčasnost in postopna pozabljenost je sijajna prisposoba same drame. Maja Šugman je odlična kot stara Olga, enako kot Primož Pirnat v vlogi Viktorja Bizjaka, krute-ga partijskega aparatčika in oportunističnega karierista. Jure Henigman je kot Branko veliko bolj dojemljiv od Dejana Domna Valiča, kar le delno izhaja iz koncepcije dramskih likov. Janez Pipan v predstavo uvede še pevko Marto Kostursko, ki poje ljubezenske šlagerje in s tem le nepotrebno podaljšuje predstavo, ter preveč nazoren prizor, v katerem Svetozar, sicer prepričljiv Sebastijan Cavazza, nosi svoj kamen – simbol trpljenja na Golem otoku.

Sočasnost več obdobji ali nenehno prisotnost preteklosti in prihodnosti še dodatno podčrtujeta hkratna navzočnost bratov Karamazovih kot otrok in odraslih ljudi ter nostalgija, s katero odrasli Karamazovi gledajo na sebe kot otroke, ko je njihovo življenje še bilo bolj razprto za drugačne izbire. Na koncu družino Karamazovih kot plaz iz Loga pod Mangartom odnesejo ideologije 20. stoletja.

Vprašanje je, koliko se je drama *Razodetja* uspela povzdigniti nad svoj historični kontekst in postati dejansko univerzalna, kar bi bil predpogoj, da je danes razumljena in potrebna?

KSENIJA ZUBKOVIČ

● ● ● KONCERT

Prav dobro in celovito

Vokalni 7. Dirigent Tomaž Faganel. Slovenski komorni zbor. Slovenska filharmonija, Ljubljana, dvorana Marjana Kozine. 20. 3. 2011

Na predkoncertnem pogovoru smo izvedeli, da je tokratni koncert iz cikla Vokalnega abonmaja neke vrste napoved prihodnje sezone Slovenskega komornega zbora, ko naj bi serijo koncertov dirigirali slovenski dirigenti. Nasploh je bil ta uvod v koncert eden boljših do sedaj! Kot ponavadi ga je vodila umetniška voditeljica zbora Martina Batič, ki tokrat ni imela sogovornika. Namesto tega nas je z besedo popeljala po koncertnem sporedu, na kratko predstavila skladatelje (seveda se je nekoliko bolj posvetila pri nas manj znanim) in povzela glavne kompozicijske značilnosti njihovih del. Vse skupaj pa je začinila z mnenji zboristov – za moj okus idealna mešanica strokovnosti, poljudnosti in priljudnosti!

Na samem koncertu sem Tomaža Faganela najbolj občudoval kot pravega mojstra glasbene dramaturgije (če tak termin sploh obstaja). Navdušil me je, recimo, z interpretacijo Močnikove partiture *Sacra religio*, ki sicer v sebi nosi immanentno nevarnost, da postane dolgočasna. Faganel jo je oblikoval in posredoval z zdravo postavljenimi zvočnimi ploskvami, ki so jih prekinjali (prebijali?) logični in nadvse primerno dozirani izbruhi (predstavivte) novih motivov. Prav tako sem občudoval njegovo očitno (morda nezavedno?) navezavo na Shakespearov prizor

ob kotlu pri Schumannovem *Zobobolu*, ali pa njegovo mojstrsko krmarjenje med ljubezenskim patosom in čistim pastoralnim vzdušjem v *V vasico me vleče*.

Prav tako izjemno zrelo in smelo je dozir in postavljaj *fermate* in cezure, s katerimi je dosegel, na primer, prav srce parajočo interpretacijo Ebnove *Zveste ljubezni*. In kar se mi zdi najpomembnejše, je to, da se je interpretacijsko ravno toliko kot tujim skladateljem posvetil Slovincem, tudi Kreku, kjer je v prekomponirani (sekcijski) formi postavil dvoje jasnih poudarkov: prvega na vprašujoči »kdo ve?« in drugega na onomato-poetični »kri«.

Faganel ima tudi smel občutek za vodenje fraz in dinamično diferenciranje. Prvo je pokazal že kar pri uvodnem Gallusu, slednje pa najočitneje v Lindholmovem *De profundis*, kjer je iz zbora iztisnil najtišji *pianissimo*. Obe lastnosti pa sta se v izjemno prepričljivo celoto združili v Ebnovem ciklu *Ljubezen in smrt*.

Morda so se mi interpretacije skladb iz obdobja renesanse in romantike zdele nekoliko polikane. Uokvirjene, če hočete. Faganela z deli Gallusa sem se veselil, odkar sem v napovedniku sezone videl, da ga bo izvajal. Ne upam si zapisati, da sem bil razočaran, ostal pa sem nekoliko prazen. Za historično korektno izvedbo je imel kakopak prevelik zbor zelo lep in primerno zbit zven, ki je bil, skupaj s solisti, izenačen. Pogrešal pa sem dušo glasbe, veselje do petja Gallusa, morda kanček interpretativne inventivnosti ... Takisto sem pri Schumannu in Wolfu pogrešal vsaj kanček več agogike. Faganel mi je deloval prevzet partituri.

Če je koncert z umetniškega gledišča več kot uspel, pa s tehničnim vidikom ni bilo povsem tako. Pojavilo se je kar precej labilnosti, tudi nedodelanosti. Največja in vseprisotna je bila težava z intonacijsko labilnostjo. Pri tej je prednjačil moški zbor. Kar nekaj težav so pevci imeli pri začetku Močnika ali pri drugem in šestem stavku iz cikla Szymanskega. Nasprotno je bil četrti stavek brezhiben. Nekaj težav so imele tudi altistke (*De profundis*, *Izročitev*) in tudi cel zbor (po polovici Močnikove kompozicije sta se tako vertikalno kot horizontalno močno zamajali) ter solisti (recimo kromatični postopi v *Dobri, stari časi*). Nasprotno je bila intonacija pri, recimo, *Deklica moja* izjemna. Na sploh se mi je proti koncu koncerta zdelo, da bi bilo naštetih težav bistveno manj, če bi bil le spored za eno delo krajši (drugi del koncerta je namreč trajal debelo uro).

Dokaj problematična so bila tudi glasovna razmerja (s svetlo izjemo že omenjenih del Gallusa in deli Szymanskega) med solisti ter med zborom in solisti. Zaradi neizenačenih barv so posamezni pasusi zveneli strahovito razbiti (recimo Schumann). Nasprotno je imel zbor vseskozi enovito, a karakterju skladbe prilagojeno barvo.

Ob koncu se bom ustavil še pri koncertnem listu. Tokrat zato, ker je bil izvrsten! V njem najdemo prav vse podatke, ki lahko povprečnega obiskovalca zanimajo, tudi recimo o pripravljalki zbora in solistih. Tokrat so umanjkali le avtorji prevodov. Predvsem pa mi je bilo všeč spremno besedilo Aleša Nagodeta, saj je na omejenem prostoru zelo spretno predstavil tako skladatelja kot njegovo delo. Dokaj celovit koncert, torej!

ALJOŠA ŠKORJA

● ● ● KONCERT

Kaj pravzaprav hočemo?

Oranžni 7. Orkester Slovenske filharmonije, dirigent Matthias Pintscher, solist Orion Weiss (klavir). Spored: Pintscher, Skrijabin, Beethoven. Carinarjev dom, Ljubljana, 31. 3. in 1. 4. 2011; Maribor, Dvorana Union, 2. 4. 2001

Stik z aktualno svetovno simfonično ustvarjalnostjo je v Sloveniji žal preredel, z aktualnimi skladateljsko-dirigentskimi uspešnejši prav tako, zato je vabilo Slovenske filharmonije Matthiasu Pintscherju vredno vse pohvale, pa čeprav v avtorski vlogi le s kratko orkestrsko študijo – *proti Ozirisu*. Življenjepis štiridesetletnega, v mladosti večkrat »čudežni mladeniči kompozicijske

Cena Pogledov za naročnike štirinajst dnevnika Pogledi		Cena Pogledov za naročnike časopisa Delo in Nedelo, dijake, študente in upokojece	
Enoletna naročnina 39 € prihranek 39% <small>cene v prosti prodaji</small>	Polletna naročnina 23 € prihranek 31% <small>cene v prosti prodaji</small>	Četrletna naročnina 14 € prihranek 22% <small>cene v prosti prodaji</small>	Enoletna naročnina 27 € prihranek 58% <small>cene v prosti prodaji</small>
Polletna naročnina 16 € prihranek 52% <small>cene v prosti prodaji</small>	Četrletna naročnina 11 € prihranek 40% <small>cene v prosti prodaji</small>		

Informativni izračun po trenutno veljavnih cenah.

NAROČILO Želim se naročiti na Pogleda z enomesecnim brezplačnim prejemanjem:
 letna naročnina polletna naročnina četrletna naročnina

pogledi
ZAKAJ ŽE?

Ime in priimek: _____

Organizacija (za pravne osebe): _____

Naslov: _____

Poštna številka: _____ in kraj: _____

Telefon: _____

E-naslov: _____

Davčna številka (za pravne osebe) S I _____

Podpis _____

dijaki in študenti naj za uveljavljanje popusta pošljijo potrdilo o vpisu, upokojeenci pa kopijo zadnjega odrezka pokojnine.

Izpolnjeno naročnico pošljite na naslov:
 Delo, d. d., Naročnine,
 Dunajska 5, 1509 Ljubljana.

537166

šole nemškega ekspresionizma« poimeno- vanega

Pintscherja se res bere kot seznam medalj s svetovnih prvenstev in olimpijskih iger kakšnega zvezdniskega športnika, saj je že pri enaindvajsetih doživel prvo izvedbo na *Svetovnih glasbenih dnevih*, naslednje leto začel pobirati pomembne skladateljske nagrade, do takrat napisal že tri simfonije, imel pri sedemindvajsetih za seboj uspešno krstno izvedbo nagrajene prve opere, naročila, štipendije in nagrade pomembnih orkestror, dirigentov, solistov, festivalov in drugih institucij.

Orkestrsko študijo, ki smo jo poslušali v Ljubljani, so mu za izvedbo pred petimi leti naročili berlinski filharmoniki in jo izvedli s Simonom Rattlom. Kot je sam povedal, je bila fragman na poti do obsežnejšega *Oziris*, naročila iz Chicaga, izvedenega pod Boulezovo taktirko dve leti pozneje. A Pintscher ne le komponira, ampak tudi dirigira po vsem svetu, je samozavesten, tri leta vnaprej razprodan, živi odraz najbolj briljantnega, intelektualno, finančno, promocijsko zmagovitega in razmeroma ozkega kroga svetovne umetniške elite; to odraža s svojo nonšalantno prezenco na odru, kjer je orkester Slovenske filharmonije potegnil v virtuozen nastop in tudi obiskovalcem v dvorani v očiten glasbeni užitek.

Verjamem, da v obsežnejših skladbah z neglasbenimi impulzi iz drugih umetnosti ali iz mitologije s smislom za premene in kombinacije orkestrskega zvoka zna ekspresivno povedati svoje zgodbe, a za orkestrsko študijo *proti Ozirisu* – v kateri od uvodnega intoniranja prve trobente (odlični Kerekeš) prek raziskovanja vseh možnosti velikega simfoničnega korpusa, v katerem za nosilca barvnega in ritmičnega fundamenta postavi tolkalno sekcijo (dobri tolkalci), do sklepne solistične melodične fraze, ki se v prvih violinah izvije iz orkestrskega zvoka – tega ni mogoče reči. Je pa s to študijo zelo pragmatično ustvaril skladbo, kakršne imajo načrtovalci simfoničnih sporedov po svetu vedno radi, saj na videz potolajši tiste obiskovalce koncertov, ki si želijo stika s sodobnim zvokom, in v tistih sedmih minutah vendarle ne odžene onih, ki tega ne prenesejo. Število dosedanjih izvedb to potrjuje.

Pianist Orion Weiss je v Skrbabinovem *Klavirskem koncertu in fis-molu* iz leta 1896, ki je še nadaljevalec Chopinove romantične tradicije in liričnega pianizma, ne pa z znanlec skladateljevega poznejšega drznejšega sloga klavirskih sonat in preludijev, nastalih po letu 1900, pred poslušalce razgrnil široko paleto barv klavirskega zvoka, nežni lirizem in mehkoča, s katerima je tkal glasbene misli, sta bila navdušujoča. Skrbabin je v tem koncertu zasnoval vrsto dialogov solista s solističnimi pihali, posebej s prvim rogom, ki koncert tudi uvede, pa s prvim klarinetom in flavto. Vsi trije filharmonični solisti teh dveh večerov (Žust, Jenko, Grahek) so se z Weissom odlično ujeli. Priznam, da so me ob Žustovem muziciranju prevevali mešani občutki žalosti, saj bo Slovenska filharmonija ob koncu sezone z odhodom mladega solo hornista v berlinsko filharmonijo izgubila glasbenika svetovnega formata, in ponosa, da mu je uspelo priti v enega najboljših orkestror na svetu.

Če je, kot piše Carl Dahlhaus, že po E. T. A. Hoffmannu in Eduardu Hanslicku »umetniški značaj nekega dela odvisen od njegove individualizacije« in bi se s tem v fragmentarnem 21. stoletju lahko strinjal tako umetnik ustvarjalec kot poudarjalec, je vsako novo branje prepričljivo poudarjenega dela povsem na mestu. V zgodovini simfonične glasbe ni prav veliko del, ki bi imela tako posebno mesto kot Beethovnova *Eroica*. Najbrž ne le zato, ker je enkratni svobodomiseln, brezobzirni Beethovnov duh dve leti po *Heiligenstadtski oporoki* in po razočaranju nad Napoleonom s to skladbo spregovoril družbeno in intimno revolucionarno, ampak ker še danes, več kot dvesto let po njenem nastanku, lahko občutimo umetnikovo neverjetno izpovedno moč, s katero v jeziku glasbeno absolutnega spregovora le geniji.

A kako tako umetnino izvajati danes? Je danes »izven-glasbeno« pri Beethovnu že *passé* ali preprosto današnji človek živi tako drugačno življenje, današnji glasbe-

nik tako drugačno karierno pot, da bi bilo iskanje »Beethovnov vsebine« pravzaprav nesmiselno in v resnici izumetničeno? Za dirigenta Pintscherjevega kova in biografije bi bilo iskanje izraza Beethovnovih travm in samospraševanj nemara v resnici čista poza. Tako smo poslušali virtuozno, s karajansko pospešenimi tempi začinjeno izvedbo, v kateri sta dirigent in orkester res odlično sodelovala, za kar gre poleg Pintscherja gotovo zasluga tudi vsem vodjem orkestrskih skupin in še posebej koncertnemu mojstru Miranu Kolblu. Prav briljantna izvedba je v spomin privabila koncerte prvorazrednih ameriških orkestror, bila je sveža, sodobna, bleščava. Pa vendar ...

Bo to delo današnja uspešna mlada generacija dirigentov interpretirala kaj drugače, če bo dočkala leta in zrelost nekaterih velikih mojstrov preteklega stoletja, kakšnega Bersteina, Maazela ali Kleiberja? Ali se je tudi glasbeni svet pač spremenil? Kaj pravzaprav sploh hočemo ...

MOJCA MENART

● ● ● PLOŠČA

Presežek zaradi iskrenosti

MILKO LAZAR: **4 Reasons**. Štiri sonate za violino in klavir. Milko Lazar, klavir, Vasilij Meljnikov, violina. Mettis bukvarna, 2010, 14,99 €

Glasbeno-plesno predstavo *4 Reasons* sem po sreči videla že jeseni leta 2008 v Lizboni; že takrat se mi je vtisnila v spomin kot ena najlepših in najbolj presenetljivih predstav v mojem življenju. Način, kako sta glasbena in vizualna komponenta dihal druga z drugo od začetka do konca predstave ter domiselnost, a nezapletenost obeh pripovednih tokov so tvorili izjemno, nepremagljivo stvaritev.

Glasbeni material za predstavo *4 Reasons* je Milko Lazar napisal v letih 2008 in 2009. Pri nas smo doslej imeli priložnost slišati le glasbeni del predstave, kar ni nenavadno, saj ta lahko stoji kot samostojno glasbeno delo in kot takšno deluje tudi na albumu. Značjsko se album *4 Reasons* navezuje na prejšnji, ravno tako pri domači založbi Mettis bukvarna izdani *Prêt-à-porter Variations* za dva klavirja (napisan za predstavo Edwarda Cluga). Pri tem pa ima nekoliko drugačno zvočno teksturo, saj je pisan za duo violine in klavirja in ni zasnovan kot variacije, temveč kot skupek štirih sonat v enajstih delih.

4 Reasons niha med gibanjem in tišino, dinamiko in statiko, znotraj uravnotežene občutka za prostor, ki ustvarja občutek brezčasnosti. Dialog se ne dogaja le med violino in klavirjem, ampak med različnimi linijami vsakega inštrumenta, ki se gradijo v večplastno strukturo. Inštrumenta se gibljeta v enakovrednih vlogah, saj je njuno delovanje povsem podrejeno celostni sliki; v tem se duo violine in klavirja ne razlikuje od dua dveh klavirjev, kot ga je bil zasnoval Lazar za album *Prêt-à-porter Variations*.

Vsaka sonata je zgrajena iz enega ali dveh uvodnih počasnih stavkov ter zadnjega hitrejšega. Počasen in hiter del sta si kontrastna ne le po hitrosti, ampak tudi po značaju, harmonskih sredstvih in gradnji napetosti. Medtem ko se hitrejši deli gibljejo znotraj klasične harmonije, sestavljene ali kako drugače razširjene ritmike in zgoščene, energične pripovedi, se v počasnih stavkih svet ustavi, harmonsko razširi v jazzovsko-impresionistično smer in komunicira s praznino prostora znotraj ponavljanja (ter se na samem koncu celo razkroji ob pomoči efekta).

Ob poslušanju posameznih delov sonat bi lahko rekli, da je Lazar skoraj bolj uspešen pri gradnji počasnejših delov, saj z ustvarjanjem enostavnega, a izredno močnega intimnega zatišja poslušalca brez izjeme odnesejo s svojim tokom. Vendar pa ne gre pozabiti, da počasnejši deli ne bi učinkovali enako brez hitrejših ter da skupaj gradijo kontrastno, a celostno delo. Vrh tega je bilo delo sprva zasnovano za plesno predstavo, zato je gibanje tudi njegov vitalni del in bržkone komunicira drugače na koncertnem

ali plesnem odru kot ob poslušanju v zatišju doma.

Lazar tako zgradi lirično, nežno in izredno živo glasbeno zmes, ki diha sama zase tudi brez plesnega dela, pa vendar je občuten njen prvotni, plesni namen. Vendar pa ta album presega prejšnjega po izredno močnem intimnem značaju ter mestoma večji svobodi, skoraj improvizacijskosti pripovednega toka. *4 Reasons* je tako delo, ki se giblje nekje med klasično glasbo, jazzom in filmsko glasbo, a obenem zaradi svoje iskrenosti ponovno tvori skladateljski presežek.

MAJA MATIČ

● ● ● RAZSTAVA

Institucionalizirana družbena kritika

MARKO PELJHAN, MATTHEW BIEDERMAN IN SODELAVCI: **Kodirana utopija – od Makrolaba do Iniciative za arktično perspektivo**. Kustos: Igor Španjol. Moderna galerija, Ljubljana. Do 12. 6. 2011

Makrolab, projekt, ki ga je Marko Peljhan razvil v sodelovanju z ekipo zavoda Projekt Atol, idejno spočet na Krku leta 1994 in prvič realiziran na dokumenti X v Kasslu leta 1997, je mobilna in avtonomna raziskovalna postaja, namenjena skupnemu delu in bivanju znanstvenikov in umetnikov, aktivistov in ustvarjalcev v pogojih »inzulacije/izolacije«. Mikroskupnost z nekega bolj ali manj odročnega kraja raziskuje in preučuje tri globalna polja, tri makrosisteme: klimo, telekomunikacije ter (živalske in človeške) migracije. Cilj tega makrolaboratorijskega dela je te sicer nevidne, breztelesne mreže oziroma teritorije kartografirati, jih napraviti vidne, jih preobraziti v vir vednosti o tem, kako planet funkcionira na družbeni, tehnološki in naravni ravni. V ozaveščanju o tem nematerialnem podatkovnem prostoru, v prevajanju teh (vojaških, državnih, gospodarskih) vednosti, tehnologij, strategij v zasebno in državljansko rabo, tiči utopični potencial projekta: utopija, ki je »zakodirana v abstraktni materialnosti fature«, torej »v konceptualni umetnosti, modularni arhitekturi, hi-tech inženirstvu in računalniških komunikacijskih sistemih«.

Iniciativa za arktično perspektivo (IAP) je nadaljevanje projekta Makrolab. Gre za neprofitno mednarodno (transnacionalno) skupino posameznikov in organizacij, javno prvič predstavljeno v Dortmundu leta 2010. Če je Makrolab namenjen prestranzanju in interveniranju (v državne in gospodarske) oblasti sisteme kjerkoli na zemeljski obli, IAP svoj fokus zoži. Cilj delovanja, ki po načinu sicer ostaja enako, makrolaboratorijsko, postane ozaveščanje širše javnosti o specifičnih geopolitičnih konfliktih, ki se odvijajo na transnacionalnih polarnih območjih Arktike in Antarktike, ter o specifičnih ekoloških in kulturnih problemih arktičnih ljudstev. Po drugi strani je nadaljnji razvoj tehnologij in strategij za preučevanje vednosti in sistemov, s katerimi si globalni kapitalizem to polarno območje prilasča, namenjen arktičnim ljudstvom samim. Te odprto-kodne in prosto dostopne tehnologije naj bi jih opolnomočile, jim omogočile, da nadzor nad okoljem, v katerem živijo, prevzamejo v svoje roke, in jim pomagale pri ohranjanju in uveljavljanju (pri trajnostnem razvoju) svoje lastne kulture.

IAP tako razvija sistem za bivanje in delo v specifičnih oziroma skrajnih podnebnih razmerah: modularno delovno-bivalno enoto Kallitaaq (C-ASTRAL Aerospace/RESET), ki je v bistvu sodobna verzija tradicionalnih sani in iglujab obenem, dopolnjujejo zmogljiv mobilni akumulator (Mobile Power system – MPS), hidroponični vrtni sistem za proizvodnjo sveže zelenjave (Hydro-1 Garden), enota za procesiranje in prikazovanje podatkov (Common Data Processing and Display Unit – CDPDU) in drugi pripomočki. Kot že pri Makrolabu je ideal energijsko samozadostna enota, ki zaradi napajanja iz obnovljivih virov energije naravo ohranja kar se da nedotaknjeno.

Razstava je do določene mere retrospektivna: ne predstavlja Peljhanovega celotnega

opusa, predstavi pa njegov osrednji projekt v vseh fazah njegovega razvoja. Srž njegovega delovanja, projekt Makrolab, zaseda osrednjo sobano galerije, v obliki dokumentacije je predstavljen od prvih zamisli do arhitekturnega natečaja za novo, polarnim pogojem prilagojeno enoto, ki pomeni zarezo oziroma prehod med projektom Makrolab in nadaljnjo Iniciativo za arktično perspektivo, predstavljeno v stranskih sobah. Na desni je predstavljen sistem IAP v trenutnem stanju razvoja, na levi pa je s pomočjo videodokumentarcev in lastne likovne produkcije predstavljena kultura arktičnih ljudstev, za katero projektu IAP gre.

Tema razstave je torej proces razvijanja in preoblikovanja neke ideje, od prvih začetkov do trenutne situacije, ki pa ga tu ni mogoče zaznati: manjkajo teksti, ki bi ta proces pojasnili, ki bi sicer zelo estetsko postavljeno zbirko artefaktov povezali v zgodbo, jo napravili vidno.

Makrolab je treba razumeti na temelju neoavangardistične umetnosti in njenih prežitkov. Izhodiščni navdih je delovanje avantgardističnih duhov (Velimir Hlebnikov, Nikola Tesla, situacionisti), projekt avantgardistično prevzema nase nalogo družbene intervencije, vendar se varnemu zavetju institucije umetnosti vendarle noče odpovedati. Makrolab je bil poprej že večkrat postavljen v okviru pomembnih umetniških dogodkov (kasselska dokumenta, beneški bienale ...), tokrat pa je končno postavljen v samo notranjost galerijske bele kocke.

Aktualni »družbenokritični« angažma (politika identitete in zelena politika, ki kapitalistični sistem kot tak puščata nedotaknjena), spektakularnost (ki je posledica visokih finančnih vložkov na eni ter udejanjanja deške fantazije o odkrivanju neznanih svetov in odreševanju obstoječega sveta na drugi strani) in znanstveno navdihnjeno izrazoslovje (ki vpije po teoretski podlagi) vzpostavljajo Makrolab in Iniciativo za arktično perspektivo za prvovrstna predstavni- ka institucionalizirane sodobne umetnosti.

REBEKA VIDRIH

SVETOVNA PRESTOLNICA KNJIGE WORLD BOOK CAPITAL LJUBLJANA 2010

LITERATURE SVETA

FABULA

4.4. - 22.4.2011
www.festival-fabula.org

CESAR AIRA

84 STR.
5 €

NICCOLO AMMANITI

90 STR.
5 €

PER OLOV ENQUIST

180 STR.
5 €

MARGRIET DE MOOR

126 STR.
5 €

CRISTOPH RANSMAYR

210 STR.
5 €

NE ZAMUDITE:

Margriet de Moor (Nizozemska):
SREDA, 13. 4., 20.00, Ljubljana, Klub CD in
CETRTEK, 14. 4., 19.00, Maribor, Kavarna Rotovž

Per Olov Enquist (Švedska):
PONEDELJEK, 18. 4., 20.00, Ljubljana, Klub CD
in **TOREK, 19. 4., 19.00**, Koper, Dom knjige

Cesar Aira (Argentina):
CETRTEK, 21. 4., 20.00, Ljubljana, Klub CD

YES PROGRAM FESTIVALA NA
www.festival-fabula.org

VEČ NADZOROVANEGA NOVINARSTVA »POD KRINKO« ZA VEČJI NADZOR

ANDRAŽ TERŠEK

Marca letos so na Univerzi v Coventryju priredili konferenčno srečanje strokovnjakov na temo *Preiskovalno novinarstvo – mrtvo ali živo?*. Med govorniki je bil tudi znani televizijec Donal MacIntyre, voditelj odmevne serije *MacIntyre Undercover*. V njej novinarji iščejo zanimive informacije in zgodbe z uporabo tajnega novinarskega snemanja. Serija pogosto vznemirja javnost. Še bolj pa vznemirja ljudi z družbenimi privilegiji, ko jih razgalja. Večina razpravljavcev je menila, da se je tajno novinarsko snemanje kot metoda dela preveč razširilo in da naj bo uporabljeno le kot t. i. poslednje sredstvo. Med novinarji in strokovnjaki za medije je tudi sicer javna razprava na to temo stalna in polemična. Tudi Ian Burrell, novinar časnika *The Independent*, meni, da je šlo novinarstvo »pod krinko« v marsičem že predaleč. Howard Kurtz, novinar časnika *Washington Post*, pa celo trdi, da je takšno novinarsko početje mogoče opredeliti kot »laganje«. Ne glede na različnost mnenj o takšnem načinu novinarskega dela in svarila, da se z njim ne sme pretiravati, pa tudi takšno novinarstvo ostaja pravno sprejemljivo, če so izpolnjeni določeni, vnaprej opredeljeni in preverljivi kriteriji.

V javnih razpravah se takšno novinarstvo pogosto povezuje s »preiskovalnim novinarstvom«. Slednje samo po sebi ni in ne sme biti sporno kot delovna metoda novinarjev. Takšno, »odstirajoče novinarstvo« koplje v globine politično in splošno pomembnih tem in zgodb, snema maske s prepogosto najmanj dvojnih obrazov ljudi z družbeno močjo in vplivom, išče, preiskuje in predstavlja etično nevzdržna in pravno nedopustna ravnanja vplivnih posameznikov oziroma na splošno razkriva napake v delovanju družbenega sistema kot takega. Verjetno je prav to tisto, kar javnim občilom in novinarskemu poklicu poudarjeno daje demokratizacijsko in legitimacijsko funkcijo. Zagotavlja jim tudi neformalni status t. i. četrte veje oblasti ali sedme sile.

Preiskovalno novinarstvo ima nekatere temeljne značilnosti (strnjeno o tem npr. Hugo DeBurgh (ur.), *Investigative Journalism*, Routledge, 2000). Iskanje resnice naj bi bil glavni cilj takšnega novinarstva. Tesno je povezano z javnostjo, utemeljeno pa z obstojem prepričljivega javnega interesa. Običajno se izvaja kot kopanje globoko v zgodbe, dogodke in ozadja. Išče jedra, razloge in razsežnosti politično oziroma splošno javno pomembnih zgodb. Četudi naj ne bi imelo povsem jasno opredeljenega cilja, pa je prevladujoče osredotočeno na visoko politiko, javne funkcionarje in druge ljudi z največjo družbeno močjo in vplivom. Potekalo naj bi kot proces, kot dlje časa trajajoče preiskovalno delo. Posebej je pomembno, da je usmerjeno v razkrivanje napak sistema, ne pa morebiti le v obračunavanje s posamezniki.

Seveda ima tudi preiskovalno novinarstvo etične in pravne omejitve. To velja kljub temu, da takšno novinarstvo pravzaprav nima druge izrecne pravne podlage, razen ustavno zagotovljene svobode tiska! Nekatere pravne omejitve so lahko in so določene z zakonodajo in etičnimi kodeksi. Nekaj jih razberemo iz teorije. Druge pa morajo postavljati predvsem sodišča, v precedenčnih odločitvah ob posameznih primerih in glede na posebnosti konkretnega primera. Takrat morajo na prepričljiv, suveren in doktrinarno uravnotežen način interpretirati ustavne temelje svobode izražanja in tiska.

Novinarstvo »pod krinko«, ki vključuje tajno snemanje, samo po sebi ne pomeni kaznivega posega v zasebnost, če so zanj izpolnjeni ustavnopravno prepričljivi (tudi razumni) pogoji. Nadaljevanje zgodbe in morebitni začetek kazenskega postopka pa ni več skrb niti cilj novinarja.

Nekje na meji med preiskovalnim novinarstvom in tistim, ki to ni več, je na primer objavljanje strogo ali na pol zaupnih dokumentov in informacij iz sveta visoke in mednarodne politike. Na primer delovanje *WikiLeaksa*. Naelna mnenja o takšnih početjih so različna. Slavoj Žižek na primer v članku *Dobre manire v dobi WikiLeaksa*, objavljenem v *London Review of Books*, meni, da »objava vseh tajnosti ni nujno in samo po sebi dobra rešitev«. Najverjetneje ima prav.

Še bolj različna pa so mnenja o tistih vrstah novinarskega dela, ki pravzaprav ne pomenijo več preiskovalnega novinarstva, ki dejansko pomenijo odstop od takšnega novinarstva. Mislim na tehnike tajnega snemanja (angl. *undercover, journalist-as-spy*), izpostavljanje določenih, družbeno pomembnih in zanimivih oseb (predvsem politikov in funkcionarjev) skušnjavi, da storijo kaznivo dejanje (angl. *the sting, entrapment*), pa celo nastavljanje pravih malih pasti takšnim osebam za storitev protipravne ravnanja, (angl. *the set-up*), s čimer se želi preveriti njihovo etično držo. Pod določenimi pogoji so tudi takšni novinarski pristopi pravno sprejemljivi. Niso pa dovoljene t. i. *ribolovne odprave* (angl. *fishing expeditions*), pri katerih novinarji grobo posežejo v zasebnost določene javne osebe »na slepo« ali zgolj na temelju intuicije, utemeljene le z upanjem, da se bo s tem dejansko našlo kaj spornega, pravno nedopustnega, žgečkljivega ali javno zanimivega.

Iskanje pravilnega (ustavno)pravnega odgovora na vprašanje dovoljenosti novinarskega dela »pod krinko« mora najprej upoštevati koncept ustavnega varstva novinarskega dela kot posebne kategorije s posebnim družbenim pomenom. Upoštevati mora konceptualno opredeljeno razmerje med svobodo tiska in pravico do zasebnosti. Predvsem glede t. i. absolutno javnih oseb, ki pridobijo status »javne lastnine«, zaradi česar se stopnja njihovega legitimnega pričakovanja zasebnosti bistveno zmanjša oziroma skorajda izgine. Vedeti je treba, da vsak dejanski, goli poseg v zasebnost še ni protipraven. Če ne bi bilo tako, bi človek lahko zahteval sodno varstvo vsakič, ko bi ga kjerkoli posnela neka snemalna naprava. Pa tega ne more! Odločilni sta oceni stopnje in »resnosti« posega v zasebnost. Ti oceni pa sta odvisni predvsem od tega, kdo je preiskovana (nadzirana) oseba in kakšen je splošen javni pomen pridobljenih informacij. Od statusa osebe in splošnega pomena informacij je odvisno, ali v danem kontekstu neka oseba »upravičeno pričakuje varstvo zasebnosti«. Pomembno je tudi oceniti, kakšne so alternativne možnosti za dostop do splošno pomembnih informacij in njihove dokazljivosti (je mogoče do odkritja priti tudi na drug, razumen in ne pretirano težak način). Od teh odgovorov je potem odvisno, kako prepričljiv je zatrjevanji javni interes za objavo zgodbe in za uporabo tajnih preiskovalnih metod novinarskega dela.

Novinarji še zdaleč niso policisti. Zato zanje ne veljajo povsem enaka pravila in v enaki meri, kot za preiskovalno delo policije. Cilj novinarstva »pod krinko« ni vlaganje kazenskih ovadb, začetek kazenskega postopka ali obsodilna kazenska sodba. Primarni cilj je posredovati splošno pomembne informacije javnosti, povedati splošno pomembno zgodbo, odpreti neetična, protipravna, koruptivna in drugače zavržena ozadja sveta politike in drugih sfer, ki vključujejo ljudi z družbenimi privilegiji in močjo. Temeljni cilj takšnega novinarstva je pravzaprav uresničen, če končno pride tudi do političnih posledic in uveljavitve politične odgovornosti predstav-

nikov sistema, npr. v obliki odstopa javnega funkcionarja s položaja. Politično odgovornost je zato nekoliko lažje uveljaviti kot pravno odgovornost. Hkrati pa so politične posledice (npr. odstop s položaja) z vidika posameznika manj intenzivne kot pravne (npr. zaporna kazen). Nekatere politične zgodbe nikdar ne dobijo pravnega epiloga, četudi bi ga morale. Zato je še posebno dobro, če po zaslugi novinarjev kdaj dobijo vsaj politični epilog. Novinarstvo »pod krinko«, ki vključuje tajno snemanje, samo po sebi ne pomeni kaznivega posega v zasebnost, če so zanj izpolnjeni ustavnopravno prepričljivi (tudi razumni) pogoji. Nadaljevanje zgodbe in morebitni začetek kazenskega postopka pa ni več skrb niti cilj novinarja. Kdaj, če sploh, se smejo takšni dokazi uporabiti tudi na sodišču, je drugo vprašanje. Odvisno je predvsem od sistemske ureditve te vrste novinarstva in vnaprej določenih pogojev za delovanje.

Mnoga sodišča, evropska in ameriška, so se že soočila s primeri novinarskega dela »pod krinko«. Že iz precedenčnih sodnih odločitev predvsem ameriških zveznih sodišč (npr. *De-snick, Food Lion Inc., Medica Laboratory Management Consultants, Peta, Alvarado, Baugh idr.*), Vrhovnega sodišča ZDA (*Dietemann*), Evropskega sodišča za človekove pravice (*Nordisk Film & TV AIS, Radio Twist, Bykov*) in angleških sodišč (glej *DeBurgh, Investigative Journalism*, 8. poglavje) izhajajo dovolj jasni, predvidljivi in uporabljivi kriteriji in standardi za (ustavno)pravno presojo sprejemljivosti takega novinarskega dela.

Novinarsko delo »pod krinko« je glede pogojev, ki utemeljujejo njegovo pravno sprejemljivost, utemeljeno teoretično, konceptualno in doktrinarno. Seveda se tudi na tem področju dogajajo ekscesi in pretiravanja. A ti ekscesi naj nas skrbijo v najmanj podobni meri, kot nas mora skrbeti dejstvo, da tako veliko število pravnikov novinarstvo »pod krinko« enostavno enači s tajnim delom policije. To pa je nevzdržno. ■

DR. ANDRAŽ TERŠEK je ustavni pravnik, avtor dveh knjig o svobodi izražanja, predavatelj in raziskovalec na Univerzi na Primorskem.

zaradi praznikov naslednja številka izide že v soboto, 23. aprila 2011



NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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



Peter Kolšek

Delov novinar od leta 1987, v letih 1992 do 1999 je bil urednik kulturne redakcije, zdaj že tretje leto ureja Književne liste.

Piše o literaturi, filmu, televiziji, kulturni politiki in »navadni« politiki. Objavil je pet pesniških zbirk (*Elegije*, 1986; *Menina*, 1991; *Kletarjevo popoldne*, 1996; *Nikoli več*, 2005; *Opuščanje vrta*, 2009). Leta 1998 sta skupaj z Brino Švigelj Merat objavila epistolarni roman *Navadna razmerja*. Leta 2003 je izšel izbor iz Kolškovih pesniških kritik z naslovom *Lepa točajka*. Z Dragom Bajtom sta leta 1993 sestavila antologijo slovenske poezije (*Sončnine poldneva*). Za zbirko *Kondor* je pripravil antologijske prikaze treh slovenskih pesnikov (Strniša, Jesih, Fritz), leta 2006 pa antologijo slovenske poezije 20. stoletja z naslovom *Nevihta sladkih rož*.



VASERKEBER IN DRUGE DOGODBE

16,80 EUR*

redna cena 21,00 EUR* Strošek pošiljanja je vključen v ceno.

Zbirka sedemdesetih besedil, ki pripadajo klasičnima novinarskima žanroma, komentarju in kolumni. Vsa besedila so izšla v časopisu Delo v zadnjih desetih letih, od januarja 2001 do marca 2010, in se tako ali drugače nanašajo na Slovenijo in Slovence.

KNJIŽNI KOTIČEK

Naročila in dodatne informacije: 080 11 99, 01 47 37 600,
narocnine@delo.si oz. www.slovenskenovice.si



Ob prvem rojstnem dnevu, 7. aprila 2011, je uredništvo Pogledov v Trubarjevi hiši literature v Ljubljani organiziralo okroglo mizo na temo Kultura v medijih, mediji kulture.



Povabljeni gostje so bili (sedijo od leve proti desni) generalni direktor Cankarjevega doma Mitja Rotovnik, direktor TVS Janez Lombergar, komentatorka Večera Melita Forstnerič Hajnšek, ministrica za kulturo Majda Širca, načelnik oddelka za kulturo Mestne občine Ljubljana dr. Uroš Grilc in urednik revij Premiera ter Bukla dr. Samo Rugelj. Prisotne je nagovoril predsednik uprave Dela Jurij Giacomelli.

Generalni direktor Cankarjevega doma Mitja Rotovnik



Odgovorna urednica Pogledov Ženja Leiler in njen namestnik Boštjan Tadel



Ministrica za kulturo Majda Širca

Delo, d.d., foto: Leon Vlačič, 535891

OB PRVEM ROJSTNEM DNEVU POGLEDOV

Izpolnite anketni vprašalnik na spletni strani www.pogledi.si in sodelujte v nagradni igri za

- ☞ 20 vstopnic za dve osebi v SNG Drami Ljubljana in
- ☞ 20 knjig Rim: Večen in svét, minljiv in posveten Delovega novinarja Toneta Hočevarja.

Več o nagradni igri si lahko preberete na spletni strani www.pogledi.si