

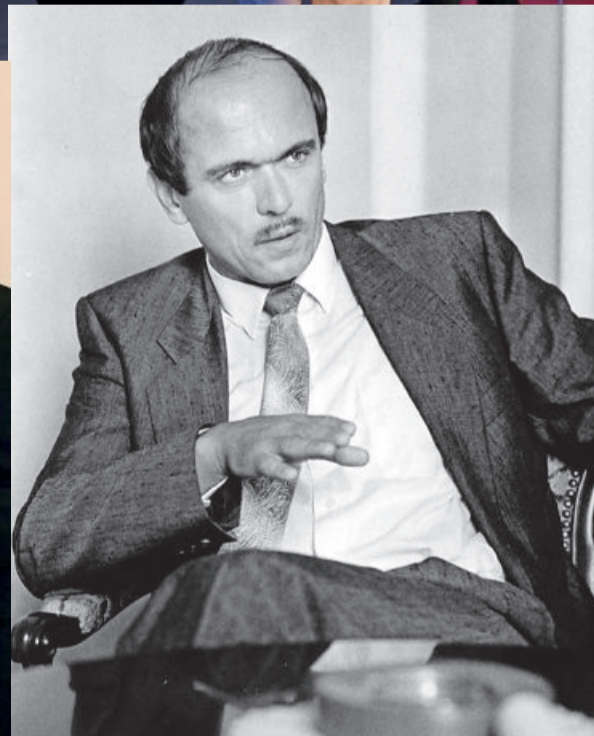
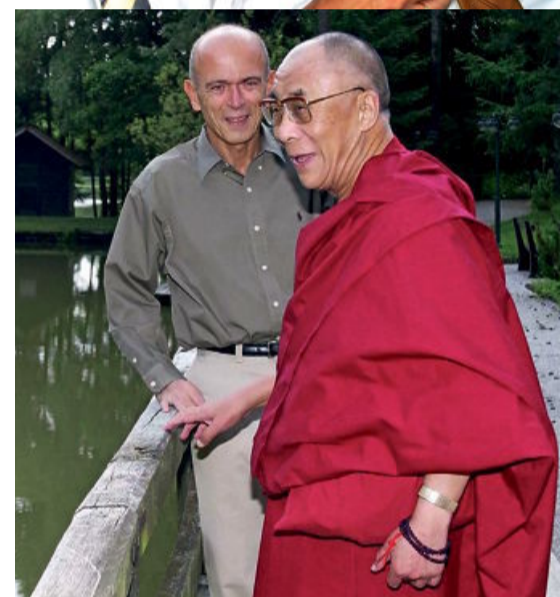


9 771855 874009



25 LET PO PRVI ZMAGI

Enigma Janez Drnovšek



EKSKLUZIVNI INTERVJU

Wes Anderson

OSEM SLIKARK PO LETU 0

Zgodovino pišejo kustosi

NEPOKOPANI MRTVECI

Spomin in njegov prostor

VERDI TRETJIČ TO SEZONO

Mojstri pevci ljubljanski

Nova številka v prodaji!



Delo, d. d., Dunajska 5, SI 1509 Ljubljana, 572282



**REVIJA
+ KNJIGA
Jaz sem
Malala**

CENA: 8,99 EUR

Knjigo je možno kupiti na izbranih prodajnih mestih.

Naročnina do konca leta 2014 s 25 % popustom.
Za naročilo pokličite na 080 11 99 ali na 01 47 37 600.

Splošni pogoji in pogoji naročanja so objavljeni na trgovina.delo.si.



**DELO
DE
FACTO**

4 DOM IN SVET

6 DEJANJE

WES ANDERSON, FILMSKI REŽISER

ZVON

7-8 IN POTEM SE JE POJAVILO OSEM DOLGONOGIH SLIKARK

Ob razstavi sodobnih slovenskih slikark se **Vladimir P. Štefanec** sprašuje, ali jih v »koncentrirani sopostavitvi« uzremo kot fenomen in širši pojav, ali pa gre res za nekakšen slikarski »veliki pok«, za ponovno oživitev medija v novem tisočletju, kar sugerira naslovna sintagma »po letu Nič«.



Ksenija Čerče:
Elegija moškosti,
2012, Berlin,
prepevedane tehnike,
240 x 190 cm

9 ODLIČNI MOŠKI SOLISTI IN ČISTA INSCENACIJA

Že dolgo časa so znane Verdijeve peripetije s cenzorji, ki so v drugi polovici petdesetih let 19. stoletja zahtevali selitev operne zgodbe *Plesa v maskah* iz švedskih kraljevskih krogov v predrevolucijski Boston. Marsikatera sodobna uprizoritev se vrača na Švedsko in tudi uporablja tamkajšnja imena, tokratna ljubljanska pa je ostala pri italijanskih, a uprizoritev po mnenju **Stanislava Koblarja** ni zato nič manj sveža.

10-11 MED NOSTALGIJO IN AVTOETNOGRAFIJO

Življenje ob Celovski je še pred nekaj leti, dokler niso v Ljubljani poleg Hale Tivoli odprli drugih koncertnih prizorišč, ponujalo vpogled v priljubljenost različnih zvrsti glasbe med Slovenci. O popularni glasbi bivše skupne države, ki si že leta utira pot v naša ušesa in srca, so nedaleč od »kraja zločina« razpravljali sodelujoči na znanstvenem posvetu *Popularna glasba v primežu socialistične preteklosti in kapitalistične prihodnosti*. Udeležila se ga je **Agata Tomažič**.

11 O SATURNU, MELANHOLIJI IN IKONOLOGIJI

Delo *Saturn in melanholija* bi na lestvici najpomembnejših študij v umetnostni zgodovini gotovo zasedalo mesto pri samem vrhu, piše **Blaž Zabel**. Vprašanje, ki se ob tem upravičeno poraja vsakemu, ki te razprave ne pozna, je seveda, zakaj. Že res, da je Dürerjeva *Melanholija I* poznano likovno delo, vendar, je mar katera izmed študij Mone Lize, verjetno najbolj znane umetniške stvaritve, dosegla tak odmev?



NASLOVNICA

2. aprila bo minilo 25 let od prvih nepredvidljivih volitev v socialistični Jugoslaviji: na njih je dr. Janez Drnovšek premagal kot režimskega kandidata razumljenega Marka Bulca in tako začel pisati svojo politično zgodovino, v kateri je zmagal tudi na preostalih štirih volitvah, na katerih je nastopil ali osebno ali kot nosilec strankarske liste. Debata o njegovi politični dediščini pa se bo morala šele zares začeti.

Fotodokumentacija Dela



12-16 PROBLEMI

O politični zapuščini dr. Janeza Drnovška četrto stoletja po začetku njegove kariere se je **Agata Tomažič** pogovarjala z **Jožefom Školčcem**, tako rekoč Drnovškovim političnim mentorjem, dr. **Miranom Mejakom**, diplomatom in skupaj z Drnovškom članom slovenske delegacije v Zboru republik in pokrajin SFRJ, in **Francom Jurijem**, med letoma 1990 in 1993 delegatom ZSMS v tedanji republiški skupščini, naslednja štiri leta pa slovenskim veleposlanikom v Madridu.

17-18 KRITIKA

KNJIGA: Vikram Seth: Enaka glasba (Tina Vrščaj)

KNJIGA: Evald Flisar: Začarani Odisej (Anja Radaljac)

KINO: Grand Budapest hotel (The Grand Budapest Hotel). R. Wes Anderson (Denis Valič)

KONCERT: Mednarodni orkester Ljubljana (Stanislav Koblar)

18 AMPAK

Na zapis Nerine T. Kocjančič *V spomin vsem mojim direktorjem* se odziva **Igor Kadunc**, **Samo Rugelj** pa odgovarja Jožku Rutarju (*Bo SLAVC zapel novo ali staro pesem?*).

19-21 ESEJ

DAVID MOVRIN: Klasiki za železno zaveso

ROBERT DOLINAR: Kaj naj bi bil *Spomenik žrtvam vseh vojn?*

22-23 BESEDA

VERENA PERKO: Pravica do groba



Spomenik
Walterju
Benjaminu
v Port
Bouju.

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 5, številka 6

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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



Prihaja bolna stara želva

Michel Houellebecq

Izbrati si Houellebecq in njegova romana *Razširitev področja boja* in *Osnovni delci* za snov seminarske naloge iz francoske književnosti, ki je bila obvezna na poti do diplome, je bilo na pragu novega tisočletja še preveč avantgardno. Vsaj za profesorja, ki je bil na oddelku romanistike ljubljanske Filozofske fakultete pristojen za književnost 20. stoletja. Njegov argument, da še ni preteklo dovolj časa, ki bo pokazal, ali je avtor resnično vreden uvrstitve v literarne antologije, je bil v resnici povsem zadovoljiv. Poleg tega je obema, uglednemu profesorju stare šole in nadebudni mladi študentki, bržčas prihranil kakšen nelagodni trenutek ali dva, v katerega bi se neizogibno pogreznila njuna razprava o snovi Houellebecqovega pisanja – dovolj bo, če zapišemo, da so bile njegove knjige v obdobju tik pred *razširitvijo področja* interneta, tega nepogrešljivega orodja za jezikoslovce in prevajalce, nadvse prikladen vir za bogatenje tujega besedišča na področju vseh vrst nižjepogovornih izrazov za spolne organe in spolne aktivnosti, prav tako vseh vrst.

Od takrat je minilo petnajst let, študentka francoščine je diplomirala in se v seminarski nalogi namesto v globočine Houellebecqove duše poglobljala v dela starejšega in bolj preverjenega Stendhala, predavatelj, na čigar predlog si je izbrala drugega avtorja, pa se je umaknil med zaslužne upokojece. Kjer morebiti še vedno zmajuje z glavo nad Houellebecqom in se sprašuje, čemu mu literarna srenja, francoska in tuja, namenja toliko pozornosti, ki si je v resnici ne zasluži. Pri čemer, resnici na ljubo, ni edini. Kajti v petnajstih letih – oziroma dvajsetih od izida *Razširitev področja boja*, prvega romana Michela Houellebecqa – jih je napisal še štiri, v katerih slika enako neizprosno, temna in cinično sliko sveta, v katerem živimo. A ker menda drži nenapisano pravilo, da se zgodbe o srečnih ljudeh ne prodajajo, ker si o tem nihče ne želi brati, je s svojo depresivno, odkrito ljudomrzno vizijo sodobne družbe tako uspel, da je danes – kot se je slikovito izrazil komentator na enem slovenskih novičarskih portalov – med občasnimi bralci tako znan, kot je znan dunajski zrezek v zavesti ljudi, ki zgolj tu pa tam prestopijo prag kakšne gostilne. Še več: s svojo sovražno nastrojenostjo do človeške vrste in še posebno do nekaterih njenih predstavnikov (menda predvsem žensk in muslimanov) si je, naravnost paradoksalno, ustvaril sloves, ki se približuje slovesu najbolj divjaških rokovskih zvezdnikov v časih, ko se je njihovo glasbo še kupovalo na ploščah, kasetah, zgoščenkah in kar je še drugih zastarelih nosilcev zvoka. Houellebecq se med intervjuji opija, do novinarjev se vede vzvišeno in prostaško, kadar bes v njem brbota predolgo, na prafaktorje razsujе kakšno hotelsko sobo, poleg tega v rodni Franciji noče plačevati davkov in raje prebiva v Španiji in/ali na Irskem, javno omalovaževanje islama pa ga je pripeljalo pred sodišče – vse to so bolj ali manj preverljive govornice, ki krožijo o njem. Če jih vsaj pol drži, kulturni francoski pisatelj nikakor ni oseba, s katero bi se kdorkoli pri zdravi pameti žele zaplesti v pogovor, četudi po službeni dolžnosti ...

Ker Houellebecq v Ljubljano prihaja šele dan po izidu *Pogledov* (in ker, glede na to, da je prvotno načrtovani termin obiska, 7. marca, prestavil, tudi to ni čisto gotovo), v tem zapisu ni mogoče podati verodostojne ocene, koliko takšni opisi držijo. Pravzaprav se zdi, da je dotlej še najverodostojnejši vir, iz katerega se da črpati domneve o njegovem domnevno obojanja vrednem značaju in vedenju, njegova literatura. Ta je, če gre verjeti zapisom francoskih književnih kritikov, izrazito avtobiografska in izmed platnic njegovih romanov v resnici vstaja podoba človeka, ki se vdaja alkoholu, ki je nesposoben vzdrževanja človeških stikov (z izjemo plačljivih odnosov s prostitutkami) in si v svoji črnogledosti ne dela nikakršnih utvar. Vse to so oznake, ki ustrezajo njegovim književnim *alter egom*, kogar pa to ne prepriča, se lahko o Houellebecqu pouči v njegovem zadnjem romanu *Zemljevid in ozemlje*. Pisatelj je v zgodbo Jeda Martina, slavnega, a nekoliko asocialnega slikarja (torej najbrž še enega *alter ega*), vključil zanimiv trik: v knjigo je pripeljal kar samega

sebe, Michela Houellebecqa, slavnega pisatelja, ki privoli, da bo Jedu Martinu spisal spremno besedilo v katalogu ob razstavi njegovih platen. Ni naključje, da se lika kar dobro ujmeta – navsezadnje gre za dve plati avtorjeve osebnosti; prav gotovo se je Houellebecq imenitno zabaval, ko je pisal te odlomke. Ni si prizanašal: »Od zadnjič mu je zrasel trebuh, ampak njegov vrat in njegove roke so bili še vedno suhi; videti je bil kakor bolna stara želva,« so besede, ki jih položi v usta pripovedovalcu, Jedu Martinu, ki ga v drugo obišče na Irskem (roman je izšel leta 2012 pri Cankarjevi založbi v prevodu Mojce Medvedšek). Houellebecq je samega sebe nastanil v bungalov, »ogromno novogradnjo bele barve z opečnato streho« v irskem mestecu Shannon, katerega edini *raison d'être* je letališče, zgrajeno v šestdesetih ali sedemdesetih letih 20. stoletja, ki danes rabi le še pristajanje nizkocenovnikov. Pisateljeva hiša je od daleč prepoznavna po tem, da ima »najsilabše vzdrževano zelenico« – Houellebecq oziroma lik s tem imenom nima kosilnice, ker se boji, da »bi si z rezilom odrezal prste«, možnost, da bi mu travo mulila ovca, pa iz principa zavrača, kajti »nobena žival ni neumnejša od ovce«. Precej več spoštovanja premore do prašičev: »Ampak prašič je občudovanja vredna žival, inteligentna, občutljiva, možna razviti iskrena in posebna čustva do svojega gospodarja. In njena inteligenca je resnično presenetljiva, še vedno ne poznamo njenih pravih omejitev. Ali veste, da jih lahko naučimo obvladati preproste računske operacije? Vsaj seštevanje, in mislim, da pri nekaterih zelo nadarjenih vrstah tudi odštevanje. Ima človek pravico žrtvovati žival, ki se je sposobna naučiti osnov aritmetike? Iskreno rečeno – mislim, da ne.« Nadalje obiskovalcu razloži, da mu je Irska najbolj pri srcu pozimi, ko hitro pade mrak, kar mu omogoča, da se »lahko obleče v pižamo, popije uspavalne tablete in gre v posteljo s steklenico vina in knjigo«. Nekoč da je storil usodno napako in se zadržal do aprila, ko so ga zelo prizadeli »veličastni sončni zahodi kot v jebelih operah«, zaradi katerih je bil vsak večer na robu samomora. Odtlej se spomladi odpravi na Tajsko, kjer je tedaj mrtva sezona, storitve v javnih hišah pa še vedno na zadovoljivi ravni. Slikar tudi razodene, od kod njegov sloves pijanca: ustvarili so ga novinarji, ki jim nikoli ni padlo na pamet, da lahko človek samo v pijanosti prenese neumnosti, ki jih kvasijo.

Toda na naslednjih straneh svoje lastne besede oz. besede svoje lastne književne upodobitve postavi na laž, saj Houellebecq slikarju Jedu Martinu naslednjič odpre vrata že rahlo vinjen, v nadaljevanju večera pa spi skupno tri buteljke. O šibkosti njegove volje priča tudi priznanje, da je »spet zabredel v svet suhomesnatih izdelkov« – kljub svojemu globokemu spoštovanju do prašičev si malone manično reže kolesca klobas in maže na kruh paštetke ... Po nekaj ganljivih, skorajda lirskih trenutkih, v katerih izpoveduje razočaranje, ki ga je doživel, ko so nehali proizvajati nekatere njegove najljubše modele čevljev in jaken (vsi proizvodi so navedeni s polnimi imeni, in če bi tudi po tej knjigi posneli film, bi bil izjemna prilžnost za *product-placement* kot pri Jamesu Bondu), doživi napad srbečice na stopalih, začne se praskati (»Glivice imam, bakterijsko vnetje, generalizirani atopični ekcem, to je pravo vnetje, gnijem pri živem telesu in vsem se jebe, nihče mi ne more pomagati, medicina me je sramotno zapustila, kaj lahko storim?«) in obiskovalca vljudno odslovi.

Lik z imenom slavnega pisatelja nastopa tudi v filmu z naslovom *Ugrabitev Michela Houellebecqa* (ki so ga v francoskih kinodvoranah začeli predvajati februarja letos), Houellebecq je tam Houellebecq tudi odigral. V filmu se mu godi precej bolje kot v knjigi, kjer konča razsekan na kosce, z odrezano glavo in vzorčki krvi, ki na tleh tvorijo zanimive arabeske. Človeku, ki svojemu književnemu *alter egu* nameni tako, milo rečeno, klavrn konec, bo nedvomno prijetno prisluhniti: menda bo nastopil v Kinu Šiška 27. marca, z njim pa se bo pogovarjal dr. Stojan Pelko. Arabci, ki jih menda sovraži, bi rekli: *inš'Alah! Agata Tomažič*

Prvih 5 ...

MARIBORSKI EVROPSKO-RUSKI POLILOG

Paquita & Carmen je naslov dvodelnega baletnega večera, ki ga bodo 28. marca premierno uprizorili v SNG Opera in balet Maribor. Baletna plesalka in koreografinja Valentina Turcu, ki je lani opozorila nase z uspešno premiero predstave *Romeo in Julija* Sergeja Prokofjeva, bo tokrat prav tako posegla v rusko baletno zgodovino in prav tako v predelavo enega najbolj znanih »klasičnih« zahodnih motivov: tako kot sta veronska ljubimca Romeo in Julija zaslovela v upodobitvi Angleža Shakespeara, je andaluzijska »gitana« Carmen postala nesmrtna v operi Francoza Georgesa Bizeta: skladatelja istoimenskih baletov pa sta Rusa, v primeru *Carmen* gre za skoraj dve generaciji mlajšega Rodiona Ščedrina (roj. 1932), ki smo ga pred nekaj leti gostili tudi v Sloveniji. Delo iz leta 1967 se običajno izvaja pod naslovom *Carmen Suite*, gre pa za kreativno predelavo Bizetove partiture v atraktivni orkestraciji za godala in tolkala, nastale po naročilu Ščedrinove žene, primabalerine Maje Plisecke. S skladbo je povezan tudi Dmitrij Šostakovič, ki ga je za predelavo motiva kot prvega poprosila Plisecka, a jo je »vljudno, a nedvoumno« zavrnil, nato pa je nastalo delo branil pred tedanjo sovjetsko kulturno ministrico Katarino Furcevo, ki je predelavi očitala, da je »žaljiva do Bizetove mojstrovine« in da ne bi smeli dovoliti, da »iz Carmen, ki je heroina španskega ljudstva, nastane kurba«. V svoji avtobiografiji je Plisecka napisala, da bi bil balet brez Šostakovičeve intervencije pokopan.

Skupaj s *Carmen* bo uprizorjen še baletni divertissement *Paquita*, delo skladatelja Ludwiga Minkusa je po vzoru koreografije Mariusa Petipaja za mariborski baletni ansambel koreografirala Irina Ivanova, članica sanktpeterburškega Marijinega gledališča, za katero je bila leta 1851 tudi zasnovana in nato 1881 nadgrajena Petipajeva osnovna koreografija. In če Ščedrinova *Carmen* izpostavlja strastni ljubezenski trikotnik dveh moških in usodne ženske, naj bi *Paquita* bolj poudarila »lepoto in gracioznost klasičnega baletnega izraza«.

Teden dni pozneje pa bo imela predvidoma zelo zanimivo premiero še mariborska Drama: uprizorili bodo namreč *Mrtve duše*, dramatisacijo Mihaila Bulgakova po slovitom romanu Nikolaja Gogolja, ki jo bo režiral makedonski režiser Ivan Popovski, ki se ne samo enako piše kot pri nas zelo znani Aleksandar, temveč je bil tudi rojen istega leta (1969) in v istem mestu, Skopju – ki pa ga je že leta 1988 zapustil in odšel študirat v Moskvo, koder odtlej tudi največ dela, veliko tudi opere, med drugim je v moskovskem Bolšoju režiral (poleg vrste drugih del, tudi Bizetove *Carmen*) opero Prokofjeva *Vojna in mir*, ki jo je glasbeno vodil Mstislav Rostropovič. Še dodatna zanimivost tega dvakrat dvojnega programa pa je, da je Rodion Ščedrin desetletje po *Carmen Suite* napisal tudi opero – uganili ste, *Mrtve duše*.

LJUBLJANSKI AMERIŠKO-RUSKI DIALOG

Svoj del ruskega programa bo te dni prispeval tudi Orkester Slovenske filharmonije, ki je celoten spored šestega koncerta Oranžnega abonmaja (27. in 28. marca) namenil dvema ruskima velikanoma 20. stoletja: *Koncertu za klavir in orkester št. 3* Sergeja Prokofjeva, prvič izvedenem leta 1921 v Chicagu s skladateljem kot solistom, bo sledila *Simfonija št. 8 v c-molu* Dmitrija Šostakoviča. Simfonijo je skladatelj prijatelj Isaak Glikman označil za »njegovo najbolj tragično delo«, pri avtorju, ki je tako pozorno pazil na svoje geste in pogoste citate, pa tudi ne gre spregledati, da je simfonija postavljena v c-mol, tako kot štiri druge znamenite simfonije: Beethovnova *Peta*, Brahmsova *Prva*, Brucknerjeva *Osm* in Mahlerjeva *Druga*. A če se te simfonije generalno razlaga kot pot od tragedije k triumfu in če naj nekaj podobnega veljalo za Šostakovičevo *Sedmo*, *Leningrajsko*, *simfonijo*, ameriški muzikolog David Haas



Andrew von Oeyen

... prihodnjih 14 dni

o finalu *Osmo* zapiše, da »junak ni triumfal, temveč le preživel«. Za interpretacijo ni treba daleč: skladatelju je bilo sredi leta 1943 že jasno, da je smrtna nevarnost minila in ga po vojni čaka obnova predhodnega stanja – ta slutnja se mu je izpolnila.

Bi pa triumf in ne zgolj preživetje prav prišel šefinji dirigentki Orkestra SF, ki se po štirih mesecih vrača k »svojemu« orkestru. Po nekaj odličnih nastopih v prejšnjih sezonah, v katerih pa se ni ravno spopadala s temeljnimi deli, jo je jeseni ob Brahmsovi *Prvi simfoniji* premagala bolezen in nastop je bil zelo mlačen. Tokrat ji bo v prvem delu koncerta ob strani sedel ameriški pianist Andrew von Oeyen, ki ga je ljubljansko občinstvo v zadnjih nekaj sezonah večkrat zelo lepo sprejelo.

TEDEN SLOVENSKE DRAME

Pred nami je 44. teden slovenske drame, ki se bo od 27. marca do 6. aprila odvijal v Prešernovem gledališču v Kranju. Žirijo za nagrado Slavka Gruma (za najboljše dramsko besedilo) in nagrado za mladega dramatika sestavljajo Matej Bogataj, Darja Dominkuš, Peter Musevski, Marko Sosič in Renata Vidic. V žiriji za Šeligovo nagrado (za najboljšo predstavo v celoti) pa so dr. Milivoje Mladenović, Alja Predan in Matic Kocijančič, gledališki kritik *Pogledov*, ki bodo zmagovalca izbrali iz tekmovalnega programa. Selektor Gregor Butala je vanj uvrstil naslednje predstave: *25.671* (avtorski projekt, r. Oliver Frljič, Prešernovo gledališče Kranj), *Robinson* (avtorski projekt, r. Jaka Andrej Vojevec, Lutkovno gledališče Ljubljana), Slavoj Žižek: *Dobrodošli v duhovnem živalskem kraljestvu* (r. Matjaž Berger, Anton Podbevšek Teater), Dušan Jovanović: *Boris, Milena, Radko* (r. Dušan Jovanović, SNG Drama Ljubljana), Rudi Šeligo: *Svatba* (r. Jernej Lorenci, SNG Drama Ljubljana), Iztok Kovač, Janez Janša: *Sokol* (r. Iztok Kovač in Janez Janša, En-Knap in Maska), Nejc Gazvoda: *Divjad* (r. Nejc Gazvoda, Mini teater Ljubljana in Mestno gledališče Ptuj), Andrej E. Skubic: *Pavla nad prepadom* (r. Matjaž Pograjc, Slovensko mladinsko gledališče).

TRUBAR IN MEDIJI

Kakšen (nov) medijski model Slovenija potrebuje? je naslov okrogle mize o medijih, ki se bo začela v ponedeljek, 7. aprila, ob 20. uri, v Trubarjevi hiši literature v



Ljubljani. Vprašanju iz naslova je treba nemudoma dodati še naslednje: Kakšen nov medijski model lahko Slovenija prenese? Če po eni strani vemo, da naša medijska pokrajina potrebuje prenovu tako na področju medijskih vsebin kot kadrovanja, financiranja, urednikovanja, vzgoje publike in še česa, kakšne so po drugi strani dejanske možnosti ustvarjanja novih medijskih zgodb?

Z novinarjem *Dela* in strokovnjakom za medije Lenartom J. Kučičem, nekdanjo novinarko POP TV in sedanjo urednico *Metine liste* Natašo Briški ter urednikom *Apparatusa* in spletne *Mladine* Anžetom Tomičem se bo pogovarjala Dijana Matković.

APARTEID NA FDV

Od danes, 26. marca naprej, se bodo na Fakulteti na družbene vede v Ljubljani teden dni posvečali apartheidu, predvsem na palestinskih ozemljih. Gre za mednarodni dogodek, ki poteka po univerzah in mestih po svetu in opozarja na neustrezno ravnanje izraelske države s prebivalci zasedenih ozemelj. V galeriji FDV bodo 26. marca odprli razstavo *Apartheid*, ki na sedemnajstih panojih prikazuje koncept razvoja apartheida od Južnoafriške republike do Izraela. Odprtju bo še isti dan sledila okrogla miza na temo konflikta med Izraelom in Palestino, 8. aprila pa bodo v eni od fakultetnih predavalnic zavrteli film *Our Story*, v katerem je osrednji lik dr. Mustafa Barguti, vodja leta 2002 ustanovljene palestinske državne pobude in legenda palestinskega osvobodilnega boja.

Razumem, kako dobro je, da v Evropi ni vojn, a želel bi si Evropo, v kateri bi moj glas kaj veljal. Evropi, kar že pod tem razumemo, je treba dopovedati, da smo še živi.



Tržaški pisatelj in režiser **Igor Pison** v *Mladini* o evropski identiteti in evropski naddržavi.

Zahtevnejši humor za slehernika

Še pred tremi leti se je zdelo, da štoserji ne bodo prav kmalu zmožni sestaviti celovečernih solističnih nastopov. Za uro in pol šova potrebuješ res spoštovanja vredno količino materiala, ki naj bi bil po možnosti avtorski, torej izviren. Peščiči je vendarle uspelo narediti ta preskok, kar bi delno lahko povezali s tem, da so v zasebnem življenju postali starši in jih je lenoba iz prejšnjega življenja v hipu zapustila. Nekateri so v vlogi TV-voditeljev prej kot na zrelo naleteli na otroško in najstniško občinstvo, svoje pa je naredilo tudi poglobljanje krize in zaostrovanje preživetvene nuje. Stendap komiki, še včeraj zelenci, outsiderji, nerazumljenci in humoristične »kešpičke«, so zdaj, ko niso več nikakršna posebnost, enostavno primorani dajati vse od sebe ...

Na sceni se trenutno ponujata dva ducata komičark in komikov, vsak četrti pa ima tudi svojo predstavo – Ranko Babič je *Moška copata*, Perica Jerkovič je *Rojen v Jugi*, Vid Valič in Denis Avdič sta si, namesto da bi nastavila drugo lice, še v drugo rekla *Udar po moško!*, nekateri pa se denimo ponašajo s stendap monokomedijami (Matjaž Javšnik izvaja slovencolološki *Stripitiz*) ali so ultra dejavni v več projektih hkrati (Tin Vodopivec, Tadej Toš, Lucija Čirovič itn.). Če je slovenski stendap v prvi fazi sledil neusahljivi tematiki odnosov med ženskami in moškimi, se je v drugi fazi razvoja nalezl slovencolološkega novinarstva, slovencololoških spletnih komentarjev, pa tudi slovencolološke kolumnistike (*Če ti ni kaj prav, se pa izseli*) in slovencololoških (*državljskih*) esejev. Iz takšnega duha, ki prevladujoče definira živo blato, v katerem smo za zdaj obtičali, se je rodila tudi Pižamova predstava *Petdeset odtentkov njive*. Ne gre za parodijo na svetovno sado-mazo uspešnico, temveč za pristno duhovno-psihološko verzijo le-te, pač po slovensko, kjer se (za zdaj še) razume, da biči, lisice, preveze in vrvi niso najbolj priročna orodja za kakovostno medčloveško sporazumevanje.

Gorenjec Boštjan Gorenc, voditelj dogodkov, nekdanji rapper in zmohtni prevajalec mladinske in fantazijske literature, se je dolga leta kalil v različnih komičnih kombinacijah. Od kolegov ni izstopal samo zaradi brade, temveč tudi zato, ker je na drevesu humorja znal negovati kulturniško vejo. Njo so – tako pravijo govornice – porezali pradednega leta 1988 s Partljičevno zbirko *Kulturne humoreske, prosim*, v vsakem primeru pa se ta veja zdi povprečnemu ljubitelju previsoka in preblizu sonca, torej nedostopna in dolgočasna. Toda med nabiranjem kilometrine tako v popularnih kot tudi v intelektualnih sferah je komik naletel na množstvo stičnih točk med popularno umetnostjo, groteskno politiko in večno priljubljenimi najnižjimi strastmi v nas, zaradi česar uspe v samostojni predstavi približati zahtevnejši humor sleherniku, slehernikove zablode pa narediti za zablode vseh zahtevnejših gledalcev oz. poslušalcev. In ob tem ne izpade zatežen – kar je uspeh že samo po sebi.

TRETJA FAZA SLOVENSKEGA STENDAPA

Komiki preverjajo svoje novo gradivo na manjših odrih, in tudi Pižama je v preteklosti izkusil, da se bedancasto odstopanje od zapovedane značajske dobrodušnosti na odru ne obnese. Šala o izgledu soproge nekdanjega predsednika Türka, ki jo je pripovedoval pred kakšnim letom ali dvema, ni nikoli prišla dobro skozi, iz česar je bržčas potegnili kak drobni nauk o zakonitostih stendapovske umetnosti. Na premieri *Njive* v SiTi teatru smo slišali brezhibno pretehtan nabor šal, tako rekoč neustavljivi rafal dostopne in inteligen-



FOTO IGOR MODIC

tne govornice, ki ni bila žaljiva do nikogar. Namesto tega je humorist ubral prebrisano taktiko, kakršne se poslužuje še en »dobrodušni možak«, George Martin, avtor romanekne zbirke *Pesem ledu in ognja* (TV-serija *Igra prestolov*), ki jo prevaja prav Gorenc: svojih likov ne žali, temveč jih ubije v trenutku, ko so najbolj priljubljeni. V *Petdesetih odtentkih njive* taka usoda doleti dolgo četico osebkov od Ivana Cankarja prek Aljoše Bagole do Hilde Tovšak. Ne uporablja jih torej samo zato, da bi po njih prostodušno pljuval, temveč s plemenitejšim namenom, da bi z njihovo pomočjo poantiral specifične fenomene, ki so zrasli na naši njivici.

Pižama je najmočnejši, kadar druge tipe humorja (tudi starševskega) usmerja v angažirano kulturologijo, najšibkejši pa, ko poskuša za svoje narediti šale o narečjih (nekateri so izvirne in simpatične, na komičnih deskah pa že nekoliko obrabljene) ali šale o popevkarjih (to veliko bolje uspeva Ladu Bizovičarju v *Slovenski muski od A do Ž* in tudi drugim komikom). Tudi šale o praznih nabojih slovenskih kletvic niso nove, čeprav Pižama najde v njih obrate, v katerih mu večina humoristov ne pride blizu. Čeprav je del predstave predvidljiv, ni težko razbrati, da imamo opravka z glavnim znanilcem tretje faze slovenskega stendapa. Ta se ne bo naslanjala le na aktualne trende, temveč se bo prej ali slej dotaknila nadčasovnih značajskih (avto)refleksij, s katerimi je bil domač že Teofrast.

Z mirno roko na srcu je treba uspešnost stendapovskega dogodka naposled izmeriti v tem, koliko gledalcev se je v dveh urah (štango mu je držal Tomaž Stanovnik) zvrnilo s stola. V trenutno živih predstavah je v tem še vedno najbolj učinkovit Denis Avdič, medtem ko smo s *Petdesetimi odtentki njive* končno dobili humor, ob katerem ni treba, da padeš s stola, da bi se imel dobro. Osebo sem na stolu ostal tudi potem, ko je gospa ob meni – po dopoldanski malici z drobnim fižolom – štirikrat spustila toplodušni čiči-puhhhh. Vso predstavo je nasmejano uživala in se brezglasno hihitala, zaploskala pa je le takrat, ko so jo sile narave premagale – češ, jaz pri tem nimam nič, poglejte, kako zavzeto poslušam. Vonj je bil vreden izogiba, zato bi svojo kulturniško rit predčasno odstranil, če ne bi bil dovolj dobre volje. **Žiga Valetič**

Pogovor Pogledov v Trubarjevi hiši literature Sreda, 26. marec, ob 19. uri

SREČKO KOSOVEL – ČUDEŽ BREZ NEGATIVNEGA TOTALA

Nekaj mesecev pred okroglo obletnico rojstva Srečka Kosovela (1904–26) so končno izšle njegove *Zbrane pesmi*. Tako skoraj pol stoletja po prvem natisu *Integralov* – štirideset let po pesnikovi smrti – vendarle dobivamo celostno sliko o njegovem opusu.

O pesniku in njegovem pesništvu, pa tudi o še vedno novi knjigi se bomo pogovarjali z njeno urednico dr. **Nežo Zajc** ter piscem spremne besede ddr. **Igorjem Grdino**, ob njima pa še s pesnico **Katjo Perat** in urednikom, literatom ter mojstrskim prevajalcem **Alešem Bergerjem**. Pogovor bo vodil **Andrej Koritnik**, ki je v svojem eseju ob izidu *Zbranih pesmi* zapisal: »Čudno bi pogledal danes Srečko Kosovel, mladenič, pesnik, ki se nikoli ni poslovil od mladosti, ko bi videl, da

ima na popularnem socialnem omrežju odprt uporabniški profil z več kot 1900 všečki in da je nedolgo tega pozival k oceptivni Slovenije od Evropske unije.

Pesnik bi tudi osupnil nad tem, kako njegovi verzi polnijo milijone bitov v internetnih oblakih, neskončne liste papirja knjig, revij, celo oglasov; navdušen bi bil nad negativnim totalom, »zabodenim hrepenjenjem« svoje poezije, ki je danes iz sfere estetike že stopila v idiom vsakdanjosti. In verjetno bi razumel: čeprav je družba še vedno gnala in so delavci še vedno izkoriščani in so lažni Kristusi svoj sedež iz Ženeve preselili v Bruselj in sive vrste brezimnih žrtev v prisilni prostovoljnosti še vedno korakajo smrti naproti, so poti, da izkričiš bolečino, gnus veliko širše, dostopnejše so, skoraj zastoj. ■

Wes Anderson, režiser filma Grand Budapest hotel

ČE IGRALCEM NE DAŠ VELIKO DENARJA, MORAŠ VSAJ POSKRIBETI ZA DOBRO POČUTJE

STJEPAN HUNDIČ

Najnovejši film Wesa Andersona *Grand Budapest hotel* je po mnenju mnogih tudi njegov najboljši. Kultni ameriški filmar z zelo specifičnim režiserskim slogom in prepoznavno avtorsko poetiko je gledalce osvojil z izvirnimi zgodbami, slikovitimi kadri in pretanjeno fotografijo: *Rushmore*, *Veličastni Tenenbaumovi*, *Življenje pod vodo*, *Kraljestvo vzhajajoče lune*.

V svoji zadnji stvaritvi, ki je pravkar prišla v kinematografe po Sloveniji, Anderson nadaljuje nezgrešljivi avtorski rokopi, obenem pa se potaplja v temačne vode, po katerih doslej še ni plaval. Intervju z Wesom Andersonom je potekal med berlinskim filmskim festivalom, kjer je film doživel svetovno premiero. S svojo komunikativnostjo, izjemno simpatičnostjo in odprtostjo ter rahlo sramežljivostjo spominja na mladega Woodyja Allena – v hipsterski izvedbi.

Grand Budapest hotel je komedija, a zgodovinsko ozadje je zelo temno ...

Res je, je najtemnejšimi med mojimi filmi doslej. Dogaja se v enem najbolj zlovesčih zgodovinskih obdobjih in ne vem, ali sem že posnel film, v katerem toliko ljudi umre ali se pobije med sabo. Poleg tega nad dogajanjem visi slutnja katastrofe – vojna. Po eni strani je bržčas tudi najbolj komičen, in po tem bi ga lahko primerjali s hollywoodskimi komedijami zgodnejšega datuma, a s temnejšimi podtoni.

Ali odseva zdras na desno, ki smo mu ta čas priče v Evropi, in morda poskuša izraziti bojzani, kam bo to pripeljalo?

Ja, verjetno to drži. V njem je lik postreščka, ki je z Bližnjega Vzhoda. Ne vemo, ali je iz Palestine ali iz Izraela, je Arabec ali je Jud. Je zmes obojega. Je brez države, kar v zgodbi sčasoma dobi močno sporočilo. Hkrati velja poudariti, da je država Zubrowka izmišljena – ime je dobila po znamki vodke. Vojna v tej državi izbruhne leta 1932, na oblast pridejo fašisti, vendar ne vemo točno, kako se bo vojna končala. Gre za neko drugo realnost. Toda mislim, da je odgovor na vaše vprašanje, kako se vse to nanaša na dogajanje v Evropi danes: tako, kot bi se zgodba, ki bi eksplicitno govorila o resničnih dogodkih. Tako vsakomur pripoveduje nekaj svojega.

Vsi člani filmske ekipe so bili nastanjeni v hotelu v bližini kraja, kjer ste snemali. Ko ste snemali *Kraljestvo vzhajajoče lune*, ste vsi stanovali v najeti hiši. Ali je to najprimernejši način, da so vsi člani ekipe na kupu?

V mestece Görlitz smo se odpravili, ker smo videli nekaj fotografij iz veleblagovnice, kjer smo na koncu posneli film. Iskali smo hotel. Šli smo na sprehod po središču mesta in zagledal sem ta hotelček, katerega notranjščina mi je bila neznansko všeč. Zdela se mi je, da izžareva nekaj pozitivnega. Rezervirali smo ga po spletni strani in nato sprevideli, da bi pravzaprav lahko zavzeli celoten hotel. To smo tudi naredili, s seboj smo pripeljali kuharja, hotelsko vežo smo spremenili v maskirnico, prostor nasproti pa v montirnico – čudovito je bilo.

Vam je po godu to nekakšno družinsko vzdušje, ki se razvije, če ljudje živijo na enem mestu? Vam je v pomoč pri delu?

Glede na to, da vse pripelješ nekam, kjer ni še nihče prej bil in da jim ne daješ preveč visokih honorarjev, moraš vsaj poskrbeti, da se bodo vsi dobro počutili. Poleg tega pa smo v vseh teh letih ugotovili, da se mnogo bolj zabavamo, če smo vsi na kupu.

Veliko sodelujete z istimi igralci ...

Vsi so igralci, s katerimi sem se spoznal, ker sem oboževal njihovo delo in sem si želel sodelovanja z njimi. Pravo razkošje je, da lahko pridobim te ljudi za nastop v svojem filmu. Da jih lahko prepričam, da vdihnejo življenje mojim likom. Hkrati pa gre za ljudi, s katerimi se neznansko zabavam, kadar skupaj delamo. In ker moji filmi nastajajo v nekoliko odmaknjenem okolju, je jasno, da si želim okrog sebe ljudi, s katerimi je užitek delati in so drug drugemu v navdih.

Zakaj so po vašem mnenju privolili v sodelovanje?



Ne vem točno, nekako nam jih je uspelo prepričati. Vsi za svoje delo dobivajo velikanske honorarje in zelo dobro zaslužijo. Sam sem na tem filmu, recimo, delal nekaj let, oni pa so med tem časom naredili še cel kup drugih reči. Vem, da so mnogo bolj bogati od mene. Toda prvi film, kjer se je res pojavil problem, kako bomo plačali igralca, Billa Murrayja, je bil *Rushmore*. Vedel sem, da je za vlogo v filmu pred mojim dobil devet milijonov dolarjev, to je bilo nekako v času *Neskončnega dne*, in devet milijonov je bil celoten proračun našega filma. Vedel sem, da nam ne bo uspelo zbrati še devet milijonov zanj, zato smo odšli k njemu in ga vprašali, kaj predlaga. Rekel je, da je že v redu in da bo delal za simboličen znesek. Dali smo mu 9000 dolarjev. To je pozneje postalo model, po katerem smo delali z vsemi. Danes v resnici plačujemo več, ampak to naj samemu sebi pripiše. (smeh)

Ali se s katerim od igralcev v vaših filmih družite tudi, kadar ne snemate?

Hm, odvisno. Kleč pri teh ljudeh je, da eden, na primer, živi v Angliji, vendar dela po celem svetu, drugi živi v Franciji, a je prav ta trenutek v Avstraliji, prej pa je snemal film v Budimpešti. Spet tretji večino leta prebije v Italiji in nekdo drug živi v Los Angelesu. Nekdo pa je dosegljiv samo v določenih terminih – kdaj, ne ve nihče ...

Vlogo vodje recepcije Gustava ste napisali za Ralpa Fiennesa. Kaj mora imeti igralec, da si ga za svojega izbere Wes Anderson?

Na to vprašanje ne znam odgovoriti, vem pa, da sem si z Ralphom želel delati, odkar sem videl prvi film, v katerem je nastopal. Zdi se mi, da je moj film še izboljšal in ga naredil takšnega, kakršnega si sploh ne bi mogli zamišljati, če bi samo brali scenarij. Prava redkost in privilegij je delati z nekom takim.

Ali obstaja kakšna možnost, da bi za nastop v naslednjem filmu pridobili Gena Hackmana?

Izmislil sem si lik, za katerega sem celo napisal nekaj prizorov, ki bi jih prav on imenitno odigral. Ampak na žalost se ne pogovarjava. Ne morem mu kar poslati maila in potem upati, da mi bo odgovoril, npr.: »Ne vem, Wes, bom še malo razmislil.« Sploh mi ne bo odgovoril. Dvomim, da bi ga lahko prepričal. Poleg tega je v pokoju in upokojil se je tako rekoč pred mojim očmi. Ko smo zaključili snemanje *Veličastnih Tenenbaumovih*, ni prišel k meni in me prosil, naj mu dam naslednjo vlogo. Končal je snemanje in rekel: »Tako, zdaj sem končal.«

Kje ste dobili navdih za film *Grand Budapest hotel*? Kaj vam je bilo najbolj všeč iz obdobja med obema vojnama v Vzhodni Evropi?

Najprej sem hotel preprosto posneti evropsko zgodbo. Film, ki se dogaja v Evropi – pri čemer nisem natančno vedel, kje v Evropi. Tega sem se domislil, ker sem tu v zadnjih letih preživel kar precej časa. Potem mi je prišlo na misel, da bi naredil kaj v povezavi s Stefanom Zweigom, kar me je napeljalo na Lubitscha, pa tudi Maxa Ophülsa, in pred mojim očmi se je narisala os Dunaj–Berlin, nato sta se ji pridružila še Praga in Budimpešta. Vsa ta mesta so zibelke tako filmske kot gledališke zgodovine. Vzel sem vsega po malo in vse zmešal ...

Vam je bilo pisanje scenarija v užitek?

Da, pisal sem ga v tandemu s prijateljem Hugom, s katerim se pozna že vrsto let, in to deloma v New Yorku, deloma v Parizu, nekaj pa tudi v Angliji. Začela sva pred mnogimi leti in najprej nisva prišla dlje kot do prvih 15 ali 20 strani. Potem nama je, čez nekaj časa, v glavo šinilo nekaj idej in v hipu se nama je posvetilo, kako nadaljevati. Potem sva hitro napredovala.

Tehnologijo uporabljate na zelo poetičen način ...

Všeč so mi staromodne tehnike, na primer miniaturo. V filmu je nekaj slik, ki smo jih uporabili za ozadje in za popestritev. Toda ko smo jih na koncu vse združili, ni bilo vse skupaj nič več kot digitalna datoteka. Pravzaprav je vsak film samo digitalna datoteka, in to dopušča ogromno svobode. Če uporabimo polovico tega posnetka in polovico nekega drugega kadra, mogoče lahko najdemo neki drugi zorni kot, in če hočemo spremeniti hitrost nečesa ali spremeniti neko stvar v ozadju, to preprosto naredimo. Kot bi šlo za neko drugo razsežnost. Zdi se mi, da sem od digitalnega pristopa ogromno pridobil. Po drugi strani pa sem najbrž eden najmanj digitalno navdahnjenih ljudi.

Kakšen je vaš odnos do interneta in družbenih omrežij?

No, moj odnos do interneta je tak, da sem ves čas na njem. Družbenih omrežij pa nikoli nisem poskusil uporabljati, zato niti ne vem, ali bi mi bila všeč ali ne. Nimam profila na Facebooku ali česa podobnega. In ne uporabljam Twitterja. Nikoli še nisem ničesar čivknil. Zdi se mi, da bi porabil preveč časa, da bi obdelal tvt. Po mojem sploh nikoli ne bi pritisnil na »Send«. ■

IN POTEM SE JE POJAVILO OSEM DOLGONOGIH SLIKARK ...

Razstava s troedinim naslovom na gledalce verjetno naredi različen vtis, ki ga pogojuje predvsem njihovo poznavanje tukajšnjega sodobnega slikarstva. Na njej namreč vidimo malo novega, jo je pa njen snovalec poskušal zaokrožiti v koherentno zgodbo, za kar je vsaj toliko protiargumentov kot argumentov.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Za tiste, ki se pogosto sprehodimo po naših galerijah, predstavljene umetnice niso neznanke, večino srečujemo že nekaj let, nekatere že desetletje in več. Razstavljeno torej ne preseneča, pravzaprav smo tudi večino del s postavitve v Cankarjevem domu že videli, zato se zdi relevantno vprašanje predvsem, ali jih tokrat, v tej »koncentrirani sopostavitvi«, uzremo na drugačen način, ali uspejo delovati kot fenomen, širši pojav, kar nam želi sugerirati avtor razstave Andrej Medved, ali gre res za nekakšen slikarski »veliki pok«, ponovno oživitev medija v novem tisočletju, kar sugerira naslovna sintagma »po letu Nič«.

Na razstavo je vsekakor uvrščenih nekaj pozornosti vrednih slikarskih imen, avtoric, ki si zaslužijo zanimanje vsaka zase. Postavitev se začneja z nekaj manjšimi platni Joni Zakonjšek, ki je pred slabim desetletjem vzbudila pozornost z nekakšno novo slikarsko nedolžnostjo, s katero je, povsem zunaj sodobnih likovnih tokov, na svojih slikah, sprva predvsem z motivom razkuštranih travnikov, tkala povsem otipljiva in hkrati meditativna občutja, zaznamovana z intimnim odnosom do stvarstva. Ksenija Čerče nas je s svojim obvladanim tkanjem občutkov, skrbno odmerjenim nizanjem podob, asociacij, pomenov prepričala že nekaj let prej, pozneje pa je vzporedno s slikarstvom širila svoje podajanje kompleksnih vsebin (pri katerih je pomemben tudi racionalno-teoretski pol) v preplet medijskih pristopov.

Maruša Šuštar je navzoča z nekaj svojimi »ptičjimi pogledi« in novim, obratno usmerjenim »pogledom na ptice«, z oddaljenim zrtjem na mrgolenje in početja smrtnikov globoko spodaj, Nika Zupančič razstavlja svoja črno-belo-siva platna z zabrisanimi pogledi skozi listje drevesnih krošenj, ob katerih je gledalec soočen s tipanjem za svetlobo, zrenjem v nekakšno snovno nesnovnost podob ... Suzana Brborović je velikoformatno prisotna s svojo »arhitekturno krajino«, na kateri korespondira s tehnično risbo, Ira Niero Marušič z deli, ki izrazito spominjajo na slikarstvo njenega očeta Živka Marušiča. Slike z motivom limon k sreči kažejo, da utegne slikarka najti pot iz očetove sence. Ana Sluga predstavlja tudi letošnjo »slikarsko sestavljanke« iz petintridesetih majhnih formatov, ki se zdi kot nekakšna preprosta, topla, občutena simulacija delovanja spomina, stvaritve Katje Sudec v mešanih tehnikah, na katerih dominira digitalni tisk, delujejo kot prispevek, ki naj bi širil meje medija, a se zdi motivno plehkejši.

PROSTOR, JEZIK, TEHNIKA – IN TEORIJA

Večino slikark krasni poudarjena subtilnost, občutena uporaba medija, prek katerega poskušajo in v precejšnji meri tudi uspevajo posredovati svoje občutke. Da se zavedajo, da to ni najlažja naloga, pričajo tudi zanje značilna poimenovanja tehnik nekaterih od njih. Zakonjšekova, ki je nekoč govorila o »ljubezni na platnu«, se je pri nekaterih delih tokrat odločila za »trenutek za trenutekom na platnu«, Čerčeto, ki včasih svoj slikarski način označi za na primer »slišne tehnike«, se na razstavi predstavlja s »prepovedanimi tehnikami«.

Slikarke so seveda predstavljene kot posameznice, postavitev vsaki odmeri njen kotiček, nekatere v njem lažje, druge težje (Zupančič, Šuštar) diha, a kot rečeno, na razstavi niso le zato, da bi predstavljale svojo umetnost, ampak tudi da bi pričale o nekem širšem pojavu. Kazale naj bi stanje »sodobnega



Ana Sluga: Memory XI, akril in sprej na platnu, 42 x 42 cm



Joni Zakonjšek: Nebo in zemlja (poljub), Velika sela, pomlad-poletje 2012, olje na platnu, 27 x 40 cm

RAZSTAVA

SODOBNO SLOVENSKO SLIKARSTVO

Prve generacije po letu Nič

OD JONI ZAKONJŠEK DO SUZANE BRBOROVIĆ

KUSTOS RAZSTAVE ANDREJ MEDVED

CANKARJEV DOM, LJUBLJANA

4. 3.–19. 4. 2014



Maruša Šuštar: Nad/zor II, 2008, olje na platnu, 160 x 120 cm



Nika Zupančič: Brez naslova (Smreka), 2011, olje na platnu, 146 x 114 cm

slovenskega slikarstva«, a brez težav ugotovimo, da gre le za skromni izsek iz tega. Šlo naj bi za »prve generacije po letu Nič«, a generacije slikarjev se pri nas vendarle rojevajo, formirajo, nastopajo v precej enakomernejšem, naravnem ritmu in brez izrazitih prekinitev. In ne nazadnje, na razstavi so navzoče le ustvarjalke, kar vtis o »sodobnem slovenskem slikarstvu« še dodatno popači. Zastavi se preprosto vprašanje, ali Andrej Medved, prekaljeni umetnostni zgodovinar, pesnik, mislec ... vsega tega ne ve ali pa je njegova pristranskost zavestna, hotena, tako rekoč del koncepta? Sama po sebi se vsili misel kustosu dobro znanega megalomana Hegla, da je dejstvo to le v osvetljavi določene (njegove) teorije, da torej dejstva kot avtonomni pojavi sama po sebi ne štejejo, in zdi se, da gre pri Medvedu za podoben pristop.

Medved je jasno profiliran kustoz z izčiščenimi kriteriji in v tem smislu si lasti tudi pravico, da dokaj arbitrarno odloča, kateri avtorji so v kontekstu sodobnega domačega slikarstva relevantni in kateri ne. V knjižnem katalogu, ki spremlja razstavo, zgodbo tukajšnjega slikarstva zadnjih let sicer nekoliko razširi, jo naveže na nekatere svoje starejše izbrance (Bernard, Marušič, Gumilar, Jakše), hkrati pa omeni slikarja, ki sta mu sicer ljuba in ki tudi po letnicah rojstva sodita v dvajsetletni razpon »prvih generacij po letu Nič« (Ficko in Weinberger), a očitno tokrat nista pravega spola. Razstava sodobnega slovenskega slikarstva bi torej lahko bila »spolno barvitejša«, a Medved je glede tega večjo objektivnost očitno žrtvoval za »drugačno« zgodbo. Tisti, ki spremljate delovanje ljubljanskih Bežigraskih galerij, ste v zadnjih letih lahko opazili, da je programski segment sodobnega slikarstva tam izrazito feminiziran, da prevladujejo razstave mladih diplomantk ali podiplomskih študentk (kakšna polovica avtoric z razstave se je predstavila tudi tam), kar gotovo kaže vsaj nekoliko izkrivljeno sliko dogajanja na tem področju

ZDI SE, DA JE MEDVED PRECEJ DOBESEDNO VZEL NAPOTEK SUSAN SONTAG O POTREBI PO EROTIČNEM PRISTOPU DO UMETNOSTI ALI PA GRE ŠE ZA KAJ GLOBLJEGA.

ali specifično, morda nekoliko »testosteronsko« razstavno politiko tamkajšnjega kustosa. Glede na to, da je tudi Medved »moški v najboljših letih«, bi se nam utegnilo zazdeti, da gre za tovrstne vzgibe tudi pri njem, a njegova kavalirska gesta ima gotovo širše razloge.

IZ LABIRINTA SLIKE V LABIRINT RAZLAGE

Selektor s svojo razstavo polemizira z »lokalnim kvazilokovnim pristopom« po »vdoru' novih medijev v nacionalne galerije« (ni težko razbrati, da misli predvsem Moderno galerijo), opozarja, da sta Evropa in Amerika ponovno odkrili »klasično« umetniško podobo, pri nas pa je drugače. Gre mu za oživiljanje slike, a zaveda se, da je ta smoter treba zapakirati v dovolj udarno in za javnost zanimivo zgodbo, ki bo lažje dosegla namen od nekakšne »pluralne razstave slovenskega slikarstva«. Zgodba o četici mladih slikark se zdi v tem smislu uporabna in medijski odzivi kažejo, da gre tudi dobro v promet, a to je zgolj Medvedovo izhodišče.

Vsi, ki ste kdaj brali kakšen njegov zapis o likovni umetnosti, veste, da gre pri njem za ekstatično zapisovanje, za meditacije, za občasne prehode v filozofijo, poezijo, kar vse je podprto z bogato, a specifično erudicijo in nekaterimi tematskimi stalnicami. Človeku se utegne zazdeti, da je Medved precej dobesedno vzel napotek Susan Sontag o potrebi po erotičnem pristopu do umetnosti ali pa gre še za kaj globljega. Kakorkoli, libido, užitek, fantazma, nezavedna želja, vračanje v žensko spolovilo, erogene točke, platno – himen ... so termini, brez katerih pri selektorju in piscu besedil v katalogu ne gre, ne glede na to, ali piše o fotografiji s sadomazohistično tematiko ali o slikah s cvetočimi travniki. Potem so seveda tu še Freud, Lacan, de Sade, Barthes, Derrida, Kristeva, pa kastracija ... Medved nas, z njegovimi lastnimi besedami, popelje »iz labirinta slike v labirint razlage«, za začetek navadno na hitro in dokaj natančno označi posamezno avtorico, potem pa se začne potovanje, »divja vožnja«, dogodivščina, pustolovščina misli, duha, skozi njegov »osebni kulturni univerzum« (tudi njegove besede, sicer namenjene Maruši Šuštar). Medved seveda preinterpretira, »pada vase«, bralec pa v njegovo magmo jezika, v kateri sicer ni nujno, da bi se imel slabo, stvar predizobrazbe in nagnjenj pač. Zoprno je edino, da Interpret (z veliko začetnico) njegova »gotovost brez dvoma« ali pesniški navdih včasih pripeljeta do kakšnega »slepega polja vakuumske središčne točke v Sneguljčini glavi«, ob katerem se v vakuumu utegne znajti tudi bralec.

Tovrstne »epohalne razstave« znajo imeti v našem prostoru tudi neko specifično posledico, kakršna se je pokazala ob Medvedovi razstavi na temo sublimnosti in romantizma v sodobnem slovenskem slikarstvu devetdesetih. Ta se je nekaj pozneje, vključno s kustoso interpretacijo, elegantno »preselila« v reprezentativno monografijo *Umetnost na Slovenskem; Od prazgodovine do danes* (Mladinska knjiga, 1998), kjer je v celoti zapolnila poglavje o umetnosti v zadnjem desetletju prejšnjega stoletja. Gre torej tudi za specifičen način »zgodovinjstva«, ki pravzaprav ni bistveno drugačen od tistega, ki se ga lotevajo nekateri ambiciozni kustosi »sodobne umetnosti«. ■

ODLIČNI MOŠKI SOLISTI IN ČISTA INSCENACIJA

Že dolgo časa so znane Verdijeve peripetije s cenzorji, ki so v drugi polovici petdesetih let 19. stoletja zahtevali selitev operne zgodbe iz Švedske in iz kraljevskih krogov v predrevolucijski Boston. Marsikatera sodobna uprizoritev se vrača na Švedsko in tudi uporablja tamkajšnja imena, tokratna ljubljanska pa je ostala pri italijanskih, a uprizoritev ni zato nič manj sveža.

STANISLAV KOBLAR

Režiser Vinko Möderndorfer je k branju te hibridne fabule pristopil racionalno, ne oziraje se na faktografska izhodišča, prizadevajoč si iz temeljne metafore dela ustvariti lastno, o življenju v maskah. Tako se njegov *Ples v maskah* ne dojema kot zgodba o prestižnem dogodku, ki doseže vrhunec s tragičnim incidentom, temveč kot življenje samo. S čisto inscenacijo je interpretacijo namesto na dekorju razvijal na močno reducirani vizualizaciji, minimalistični scenografiji in opremi ter sočasno gradil na substanci – razgibani mizansceni situacij in likov, ostrenju nasprotij in asociacij –, da bi dosegel sodobno, povedno upodobitev dela. Vizualno dominira velikansko stopnišče kot prisposoba vertikale in horizontale družbe, njenega blišča in bede, kot parabola življenjskih vzponov in padcev, v katerem so maske bolj kot rekvizit zabave pripomoček za doseganje cilja. Trdnost tega ustroja ogrozijo le ostre razpoke, domiselne spremembe slik z

**V NASPROTJU Z
INSCENACIJO GLASBENI
DEL ZARADI RESNIH
NERAVNOVESIJ V ZASEDBI
SOLISTOV PA TUDI
PRECEJ NEIZBRUŠENE
IGRE ORKESTRA NI
DOSEGEL PRIMERLJIVE
CELOVITOSTI.**

odpiranjem rezov v telo stopnišča (votlina vedeževalke Ulrike, mestno morišče).

Möderndorfer natančno razčlenjuje prizore in like in že v drugi sliki prvega dejanja začne s postopnim vztrajnim stopnjevanjem napetosti ter z dramatičnim duetom Renata in Amelie v zaključku drugega dejanja doseže prepričljiv ekspresivni vrhunec predstave. Dejanski dramski vrhunec predstave, umor in smrt Riccarda na samem koncu, pa v takšnem dramaturškem razvoju hote ali ne (tudi zaradi nekoliko površno izpeljanega detajla atentata in pomanjkanja ekspresivnosti v prizoru umiranja Riccarda) izzvani kot epilog. Bolj podrobna analiza posameznih prizorov bi lahko izpostavila še par nekoliko šibkih, a ne bistvenih točk, omenil bi le nepotrebno, malo povedno odpiranje odrske igre že med izvedbo kratke uverture, pa v prvi sliki tretjega dejanja ne povsem dodelano vlogo otroka in plesno-baletne vloške kot surogat bala v maskah. Sicer bi, če se vrnem k vizualizaciji v ožjem pomenu besede, izpostavil sinergijo med funkcionalnostjo in čistostjo oblike scenografije Branka Hojnika, vselej zelo dobro podprto z učinkovitimi svetlobnimi prijemi oblikovalca luči Andreja Hajdinjaka ter bolj revijalno kot gledališko estetično kostumov Alana Hranitelja, ki ni preseгла praga konvencionalne všečnosti.

**NERAVNOVESJA
V GLASBENI IZVEDBI**

V nasprotju z inscenacijo glasbeni del uprizoritev predstave zaradi resnih nerav-



Jože Vidic in Branko Robinšak sta najboljša v večinoma zelo dobri izvedbi.

novesij v zasedbi solistov pa tudi precej neizbrušene igre orkestra ni dosegel primerljive celovitosti. Že izvedba vse prej kot kompilacijsko zasnovane uverture, ki z doslednim pristopom lahko zaživi kot izjemna orkestrska miniatūra, je presenetila s plehkostjo interpretacije. Nedorečenost izraznega okvira orkestrske spremljave je prevladovala tudi pozneje, z nekaj redkimi estetskimi diskurzi godal. Pri prevladujoče intenzivni dinamiki glasbene izvedbe (lahko da je bila stranski učinek dokaj napete režijske zasnove) ni bilo čutiti zlitosti dramskih in lirskih sestavin dela, kvečjemu precej neuravnovešenosti razmerij, predvsem v škodo značilno tople Verdijeve lirčne ekspresivnosti.

Med solisti pa je prišlo do nenavadne situacije: zelo dobre »moške linije« solistov

in opazno slabšega ženskega dela zasedbe. V vlogi Riccarda, eni najbolj privlačnih tenorskih vlog Verdijevega repertoarja, je prvič nastopil dolgoletni prvak Branko Robinšak, kar veliko pove o dolgoletni »uravnovešenosti« pa tudi »raznovrstnosti« repertoarja naše osrednje operne hiše. Nastopil je s strastjo, vokalno sveže in suvereno, vendar dinamično vseskozi napeto, kar ni najbolj delovalo v lirčnih delih parta, katerim je manjkalo prožnosti fraze in topline glasu. Verdijev Riccardo je junaški lik, vendar ne tako enoznačen, kot je bil tokrat interpretiran. Dramatično intenzivni nastop Jožeta Vidica v zelo zahtevni vlogi Renata je nesporno najvišji izvajalski dosežek tokratne uprizoritve *Plesa v maskah*: tehnično zbrusen do podrobnosti, tonsko zgoščen in zgleden

v vseh registrih. Pri njegovi interpretaciji Renata je bilo čutiti močno ponotrjenost z likom in enako močno sugestivnost tako v arijah kot skupinskih prizorih.

Robinšak in Vidic na žalost v Nataliji Ushakovi, ki je tudi prvič nastopila kot Amelia, nista imela enakovredne partnerice, kar je nosilnemu solističnemu triu odvzelo precej intenzitete. V njeni interpretaciji je značajsko kompleksna, dramsko izpostavljena, lirčno sublimna vloga izzvenela v nepopustljivem krču in pogostih dinamično pretiranih, neestetskih eskapadah v zgornjem registru, nerazločnemu podajanju v srednjem in ponikanju glasu v spodnjem registru. Vokalne težave niso ostale brez posledic za njeno odrsko prezenco, katere večji del je zaznamovala nervoznost, ki je v prvi sliki tretjega dejanja – prošnja Renatu, da ji, preden jo ubije, dovoli zadnjo željo, da se pred smrtjo poslovijo od njunega sinka – še dokaj smiselna, v drugih prizorih pa zgrešena. Le kot blede približek vlogi Oskarja je deloval nastop Norine Radovan: nekoliko natančnih višin z veliko petja na meji markiranja, obrisi koloratur brez sijaja in barvno pri vseh registrih zastrt glas, ob vseskozi ponavljajoči se igri telesa slabo zaigrane lahkotnosti, je bilo odločno premalo za upodobitev navihanega paža, edinega vedrega lika predstave. Toda bolj kot nekoč obetavna Norina Radovan si očitke za ta spodrsrljaj zasluži tisti, ki je oblikoval zasedbo, v skrajnem primeru vsi tisti, ki bi vsa ta leta morali bedeti nad razvojem solistov in ansamblov: v neki drugi predstavi in njej bolj primerni vlogi bi Radovanova, ne glede na ne prav najboljšo kondicijo glasu, vendar lahko ustvarila solidno vlogo. Interpretacijo Mirjam Kalin v vlogi Ulrice se da razumeti dvojno: v ozko glasbenem kontekstu bi težka našel oporo za hvalospeve, toda v kontekstu celovitosti in posebnosti vloge dobi njena izvedba povsem druge razsežnosti. Pristna sugestivnost v vlogi slepe vedeževalke je bila še intenzivirana zaradi vokalnih pomanjkljivosti, predvsem nalomljenega registra in zalitosti glasu, kar je bistveno prispevalo k vtisu temačnega ozračja izreka zlovešče prerokbe. V tem smislu je ta prizor sodil med dramske vrhunce predstave.

Pri uspehu »moške linije« tudi ne gre spregledati prispevka izvajalcev, ki so interpretirali manjše vloge: lepo donečega basa odrsko sproščene Saša Čana v vlogi Samuela in solidnih izvedb Petra Martinčiča (Tom), Ivana Andreasa Arnška (Silvano), Toneta Habjana (Sodnik), Edvarda Straha (Amelijin sluga) ter tudi tokrat solidno pripravljene zbor pod vodstvom Željke Ulčnik Remic. ■

GIUSEPPE VERDI

Ples v maskah

DIRIGENT MARKO GAŠPERŠIČ

REŽISER VINKO MÖDERNDORFER

OPERA IN BALET SNG LJUBLJANA,
13. 3. 2014

Med nostalgijo in avtoetnografijo

Življenje ob Celovški je še pred nekaj leti, dokler niso v Ljubljani poleg Hale Tivoli odprli drugih koncertnih prizorišč, ponujalo vpogled v priljubljenost različnih zvrsti glasbe med Slovenci. In o popularni glasbi bivše skupne države, ki si že leta utira pot v naša ušesa in srca, so razpravljali sodelujoči na znanstvenem posvetu *Popularna glasba v primežu socialistične preteklosti in kapitalistične prihodnosti* 14. marca.

AGATA TOMAŽIČ

Kot nalašč je posvet potekal nedaleč stran od »kraja zločina«, že omenjene Hale Tivoli – v Muzeju novejšje zgodovine ali Cekinovem gradu. Omenjati prizorišče ne bi bilo vredno, če ne bi lokacija poskrbela za zabavno diskrepanco med vsebino referatov in arhaičnim prizoriščem: besede o ljubljanskih pankerjih in hardkorovcih iz osemdesetih let, drznih velenjskih alternativcih, ki so v začetku sedemdesetih poslušali *free jazz*, in celo melodije s koncerta skupine Bijelo dugme v mariborskem Ljudskem vrtu (s posnetka na YouTube) so se vrtničile pod baročno poslikan strop s kristalnimi lestenci. Z vsem tem ne bi bilo nič narobe, če ne bi vsaj dva od devetih govornikov – posvet je organiziral oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani v sodelovanju s Sekcijo za interdisciplinarno raziskovanje ZRC SAZU – preveč očitno podlegla sladostnim nostalgijam. Ti namreč prežijo na raziskovalca, kadar se ta potopi v raziskovanje obdobja, v katerem je odigral vsaj obrobno vlogo opazovalca. Razprava o domnevnem alternativnem položaju *hardcora* znotraj *mainstreamovsko* alternativnega panka v Ljubljani (prispevek na to temo je pripravil dr. Nikolai Jeffs s Fakultete za humanistične študije Univerze na Primorskem) se je kaj kmalu sprevrgla v obujanje spominov, kdo je koga vrgel iz glasbenega uredništva Radia Študent skozi vrata (in kako je taisti prilezel nazaj skozi okno).

HAGIOGRAFSKI EKSKURZ

Namen omenjenega prispevka je bil predvsem opozoriti na to, da so bila tudi znotraj ljubljanske pankerske scene na pragu osemdesetih razhajanja in da ne bi mogli govoriti o homogeni družbeni skupini pankerjev, iz katere je pozneje vzniknila civilna družba z vsemi zahtevami, ki so vodile do končne razgradnje komunističnega režima in tudi razpada Jugoslavije. Tovrstna osvetljevanja tolikanj glorificiranega dogajanja z novih zornih kotov so nedvomno dobrodošla. Navsezadnje sveža premišljanja o tistem času ne bodo možna, ko glavni akterji ne bodo več živi in bo tisti čas zacementiran v knjigah v obliki, kakršna bo po godu zgodovinarjem. Pa vendar je določena odsotnost časovne distance past, najbolj nezaželen razvoj dogodkov pa prav tisti, kateremu smo bili priča v Muzeju novejšje zgodovine in ga je tudi povezovalc dr. Rajko Muršič (redni profesor kulturne antropologije na oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo FF) domnušno označil za »nekoliko hagiografskega«. Zadeva je skorajda spominjala na kolektivno pripovedovanje anekdot o služenju vojaškega roka v JLA ...

PRVI ROCKOVSKI ZAGRIZENCI

Precej osebnoizpovedne note je imel tudi »referat« dr. Jožeta Vogrinca (redni profesor z oddelka za sociologijo FF in utemeljitelj sociologije glasbe na Slovenskem) z naslovom *Poslušanje rocka v socialistični gimnaziji 1968–1972*. O tem je tekla beseda v tretjem, popoldanskem sklopu posveta. In do takrat se je menda že razjasnilo, da je takšen pristop povsem legitimen in da se mu reče »avtoetnografija«. Na izbor glasbe, ki jo neka generacija dojema kot svojo, v marsičem vplivajo zunanje okoliščine, je začel dr. Vogrinc. Generacija, ki ji je pripadal in se je v prvi letnik gimnazije (v Titovem Velenju) vpisala leta 1968, so bili prvi zagrizeni poslušalci rocka in so se zato še smeli šteti med subkulture. Pozneje je rockovska glasba postala prevladujoča izbira urbane mladine. Rock je bil zanje »nekomercialna glasba« – in dr. Vogrinc se danes zaveda, v kakšni zablodi so bili, toda takrat so jo kot takšno doživljali, ker se je le redko znašla na radijskih valovih, kjer so prevladovala lahkotne popevke, sprevni jazz, zabavna glasba v lahkoorkestralni priredbi in seveda viže, s katerimi so radijski poslušalci čestitali in pozdravljali. »Vse smo enako in iz srca sovražili,« je komentiral Vogrinc.

Prvi poslušalci rocka so bili torej pripadniki generacije *baby boom*, ki je prva izkusila povojni gospodarski razmah in relativno blagostanje. »Velenje pred štiridesetimi leti ni bilo le manjše, temveč tudi lepše in pravičnejše, saj je bilo med najbogatejšimi občinami v Sloveniji,« je razlagal Vogrinc in se najbrž zavedel nostalgičnega naboja svojih besed, saj je brž zatem poudaril, da »to ni le nostalgija«. Nespodbitno je, da so štiri desetletja zanimiv filter, skozi katerega se marsikaj



vidi drugače, kot je v resnici bilo: hipijevsko gibanje, ki je takrat cvetelo, je skozi sodobna, pretežno potrošniška očala videti kot skupek ljudi, ki so kričali »Make love, not war!« in se približno tako tudi obnašali. V resnici pa je v sebi nosilo mnogo globljo politično in osebnostno agendo, ki je posegala na področje svobode posameznika v sistemu človekovih pravic. V tej optiki je treba razumeti tudi rabo drog, je opozoril profesor. Nezamerljivo je bilo še hipijevsko nasprotovanje vietnamski vojni in blokovski delitvi sveta.

PROTI SPLOŠNEM KULTURNEM NAZADNJAŠTVU

Do mature smo napredovali do *free jazz*a z Johnom Coltranom, se je spominjal Vogrinc in nato v šali dodal, da »so bili čista elita«. Spomini, ki jih je nihal zatem, bi se pripadnikom generacije, ki glasbe sploh ne pozna kot nekaj snovnega, temveč le kot računalniški zapis (ampak tako mladih med občinstvom niti ni bilo videti), morali zdeti kot fragmenti za memoare nekoga, ki je v glinaste ploščice klesal klinopis: o svojih glasbenih idolih so se informirali v tisku, v glasbenih tednikih in mesečnikih (toda resnejša glasbena periodika tipa *Billboard* in *Rolling Stone* je bila zanje predraga). Plošče so naročali znanecem, ki so odhajali v inozemstvo, ali po pošti. Ker takrat še ni bilo slušalk, so bile pritožbe (staršev in najbrž sosedov), da je glasba preglasna, neprestane. Optimalen učinek si dosegel – tako Vogrinc – če si se ulegel na preprogo, med dva zvočnika, in poslušal. Od radijskih postaj je bil med najbolj čislanimi Radio Luksemburg. »Hlepeli smo za zvoki, ki so bili za nas redki in dragoceni,« je rekel in dodal, da so glasbo, »ker so jo tako fanatično iskali, tudi predano in aktivistično branili«.

In kakšna je bila pri tem vloga socializma? Sploh ne poglobljuje, kajti ni bila socialistična ureditev tista, ki bi nasprotovala poslušanju njim ljube glasbe, temveč se je ob rockovski zvoke sovražno zaganjala »splošna konservativnost okolja«. Kulturno nazadnjaštvo je poslušanje rocka zaviralo v vseh evropskih državah, enako je bilo v katoliški Italiji in frankistični Španiji ter v komunistični Jugoslaviji, le da se je pri nas temu reklo »kvarni vpliv Zahoda«, na Pirenejskem in Apeninskem polotoku pa »kvarni vpliv komunizma«, je dejal Vogrinc.

SPOMIN IN PROTISPOMIN

Naslednji govorec, dr. Rajko Muršič, je – hote ali nehote – s svojim prispevkom *V labirintu spominov in predstav o popularni glasbi nekdanje Jugoslavije* vrgel senco dvoma na besede marsikaterega predhodnika na posvetu. Da je ubral bistveno drugačen pristop in se ni (bolj ali manj nostalgijno in hagiografsko) zaziral v preteklost, je kriva njegova nenaavadna izkušnja: v sklopu zbiranja gradiva za razstavo *Mi, vi, oni* (ki predstavlja obdobje osemdesetih letih 20. stoletja v Mariboru) se je prvič doslej znašel v vlogi informatorja. Ob tem se je zavedel, kako luknjičav in nezanesljiv je lahko človekov spomin ... Ves čas je bil tam in se pojavljal pod odri, na katerih so igrale ključne skupine jugoslovanskega rocka od

konca sedemdesetih naprej, v osemdesetih je celo sam igral v bendu, pa vendar ga je branje knjige stanovskega kolega Daliborja Mišine o rocku v bivši Jugoslaviji (*Shake, Rattle & Roll: Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critic*, 2013) pustilo brez besed. Vprašal sem se, ali sva z Mišino, ki ga ne poznam, sploh živela v isti državi, je priznal Muršič, presunjen nad zelo širokim jarkom, ki utegne zavezati med osebnim in kolektivnim spominom. Dalibor Mišina, sodeč po fotografiji na spletni strani kanadske univerze, kjer danes predava, približno enakih let kot Rajko Muršič, je začetek rockovske glasbe v SFRJ v svojem delu zakoličil s skupino Bijelo dugme. Potem da je prišel *novi val*, za njim *novi primitivizem* in nato *novi partizani*.

Muršič je prvi rockovski koncert obiskal v začetku aprila 1976 kot 12-letnik: Bijelo dugme v mariborskem Ljudskem vrtu. Septembra '85 je sklenil svoje spoznavanje z osrednjim tokom jugoslovanske glasbe s koncertom Plavega orkestra: »To je bil prvi koncert v mojem življenju, na katerem sem bil najstarejši poslušalec.« Znano je bilo, da so publika Saše Lošiča pretežno najstnice, ni pa bilo tako očitno, da so promovirali vrednote partizanskega boja – kar se je Muršiču razodelo, ko se je zagledal v njihovo specifično ikonografijo, kjer so izstopale rdeče zvezde. Njegova opažanja je desetletja pozneje potrdil Mišina na drugem bregu Atlantika: Plavi orkester je uvrstil v glasbeni tok *novega partizanstva*. Vedno je treba naše osebne spomine soočiti s t. i. protispominom, je povzel Muršič. In na koncu dodal še citat Daniela Millerja, znanega britanskega antropologa: »Antropologi ne pišemo o sebi in svojih idejah, ampak poročamo o drugi ljudeh, njihovih praksah, kozmologijah in idejah.«

URBANI SEVDAH

Domnevati je treba, da se je »avtoetnografija« kot znanstvena metoda v etnologiji pojavila po Foucaultu, ki mu dolgujemo izraz »protispomin«. Kakorkoli že, če bi človek sklepal samo po prispevkih na pričujočem posvetu, je kljub mladosti zelo priljubljena. Nekaj avtoetnografskih elementov je vseboval tudi prispevek dr. Mihe Kozoroga in dr. Alenke Bartulović (oba z oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo FF): v *Vplivih begunske ustvarjalnosti na pojugoslovansko glasbeno pokrajino* sta se osredotočila na glasbeni skupini Dertum in Vali. Pripovedna nit njenega prispevka je bila spletena iz dveh prej – njene, ki je izkusila begunstvo in v skupini Vali pela, in njegove, ki se je v devetdesetih navduševal nad t. i. novim sevdamom. Gre za zvrst glasbe, ki so jo utemeljili prav begunci iz BiH, urbana mladina, ki je v Sloveniji nadaljevala ali začela študij. Pozneje se je začelo govoriti kar o preporodu sevda – prej ljudska glasba, na katero študente ni vezalo kaj prida (Bartulovićeva je povedala, da jo je pred prihodom v Slovenijo imela za »glasbo, ki jo poslušajo predvsem starejši«), je v novem okolju vstala obogatena s prijemi, zaradi katerih se je vnovič rodila kot podkategorija *world music* in dobila mesto na svetovnih

festivalih etno glasbe. Najbolj znani mladi avtor sevdalinki je danes Damir Imamović.

Dertum in Vali nista bila diasporska fenomena, temveč sta soustvarjala sceno. Zakaj so si mladi begunski glasbeniki izbrali prav sevdalinko, sta se vprašala Bartulovičeva in Kozorog. Po mnenju teoretikov je vračanje k tradiciji in ohranjanje kulturne identitete na tujem imelo terapevtski učinek, sevdalinke pa so nepogrešljivi simbol (bošnjaške) identitete. A v Sloveniji se je zgodil zanimiv preobrat: sevdalinke so prvič dobile urbano obeležje, s promoviranjem *novega sevdaha* so promovirali urbano BiH in zanjo značilno multikulturalnost. *Novi sevdah* je večkulturnen in hibriden; svojevrsten paradoks, značilen za tovrstne žanre je, da jih v okoljih, iz katerih so izšli, ne prepoznavajo več kot svojih. Po begunskih centrih, kjer so igrali, so jih rojaki »tolerirali«, se spominja Bartulovičeva, prave uspehe pa so dosegali pred mladim slovenskim poslušalstvom – Vali je bila nekaj časa celo spremljevalna skupina Vlada Kreslina. Tudi poslušalci iz diaspore, predvsem delavci, ki so se priselili v Slovenijo v šestdesetih letih, in to ne iz urbanih središč, so pogosto »nergali nad odsotnostjo harmonike«.

KLAPA IZPOD ALP

Na prvo žogo bi tudi veliko priljubljenost glasbe dalmatinskih klap lahko spravili v isti žakelj kot preporod sevdaha. Toda dr. Urša Šivic (Glasbenonarodopisni inštitut SAZU) je na drugačni mehanizem opozorila že v naslovu svojega prispevka: *Kulturacija dalmatinskega klapskega petja v Sloveniji*. »Klapa Mali grad navdušila v Termah Snovik«, je pisalo poleg posnetka na YouTube, ki smo mu prisluhnili na posvetu. Dejstvo, da so klapo z navdušenjem sprejeli pod Kamniško-Savinjskimi Alpami, nekaj sto kilometrov od kraja, kjer je taka glasba endemična, ne bi smelo presenetiti nikogar. Toda trik je v tem, da je Klapa Mali grad nastala prav tam, pod Kamniško-Savinjskimi Alpami, in si je ime nadela po Malem gradu nad Kamnikom! Takih zasedb je v Sloveniji kar nekaj, je povedala Šivičeva in podala za primer ljubljansko Lavando in vokalni kvartet Stična.

Petje dalmatinskih klap se je pred časom osamosvojilo tudi znotraj hrvaške tradicionalne glasbe in postalo prepoznaten znak Hrvaške zunaj države. V Sloveniji so bile pesmi, ki so jih izvajale klape, že pred desetletji del repertoarja akademskih pevskih zborov, že v sedemdesetih so, kot je uspelo izbrskati raziskovalki, na festivalu klap v Omišu nastopili oktet Jelovica, Zagorski oktet in Lastovka iz Polzele. Toda omenjene zasedbe se niso scela zavezale klapskemu petju; od kdo zdaj to, se je začela spraševati Šivičeva. Zvoki klapskega petja grede Slovincem v uho morebiti že zato, ker se pri nas veliko posluša hrvaška popularna glasba – in imamo celo njene posnemovalce (Saša Lendero, Brigita Šuler, Werner Brozović). Nadalje bi bil eden od možnih razlogov priljubljenost zborovske glasbe pri nas; tudi klape so večglasne zasedbe, kjer en glas vodi.

SANJE O DALMACIJI

Raziskovalka se je nad fenomen ustanavljanja klap pri nas sklanjala že pred štirimi leti, a do danes popularnost menda še ni popustila. Zanj je značilen poseben odnos posnemovalcev do izvirnika: želijo se jim kar najbolj približati, v tem grede tako daleč, da posnemajo tudi njihovo oblačenje in gestikulacijo. Nastopajo na proslavah, rojstnodnevnih zabavah, porokah, pridejo zapet podoknico (kar so sicer tipični slovenski običaji), njihovo petje se razlega na pogrebih in ob raznih sponzorskih dogodkih. V svetu slovenskih klap zelo visoko kotirajo povratni nastopi na »izvirnem terenu« – na festivalih pravih dalmatinskih klap. Pogosto jih angažirajo gostinci in Slovenci po dalmatinsko zapojejo na kulinaricnih večerih, kjer gostje okušajo morske dobrote. Nasploh je klapsko petje v Sloveniji tesno povezano z Dalmacijo kot geografskim prostorom: nimajo nikakršnega političnega predznaka, nostalgični naborj se nanaša kvečjemu na brezskrbne počitniške dni v Dalmaciji, kjer morje spokoyno plivka ob obalo, veje mili vonj borovcev, se dobro je in pije ter je življenje zavoljo lagodnega dalmatinskega tempa lepo – vsaj tako nekako Slovenci doživljajo Dalmacijo. Zato ni čudno, da nekateri klapski pevci, s katerimi se je raziskovalka pogovarjala, priznavajo, da o dopustu v Dalmaciji sanjajo celo leto. Ob vsem povedanem se zato ne bi smeli cinično smejeti stavku, na katerega je Šivičeva naletela na enem od ovitkov zgoščenke s klapskim petjem, ki je bila očitno prirejena za slovenski trg, in pravi nekako takole: »Čestitamo, pravkar ste si kupili celoletne počitnice.«

BALKAN JE BRAND

Prijetne asociacije, le da na drugo geografsko območje – Srbija s svojim podeželjem je za mlade, rojene v samostojni Sloveniji, enako eksotična kot Bližnji vzhod –, zbuja tudi trubači. Na posvetu so predvajali etnografski film *Guča after party*, izdelek dr. Mojce Kovačić (Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU) in dr. Urše Šivic. Šestnajstminutni posnetek je v bistvu čisto pravi mali dokumentarec z vsemi prijemi, ki jih videokamera omogoča, denimo snemanje članov skupine Dej š'en litro! v pristnem okolju slovenske podeželske gostilne z nagačenim medvedom v ozadju. Dej š'en litro je poleg zasedbe Strizzy ena od skupin, ki izvajajo trubaško glasbo. Film sicer nosi letnico nastanka 2008, in nekako takrat je glasba z Balkana, ne le srbska, temveč tudi makedonska, postala ena najbolj prepoznanih blagovnih znamk pod krovom *brandom* »world music«. ■

Zgodovina in interpretacija

O Saturnu, melanholiji in ikonologiji

Leta 1923 sta Erwin Panofsky in Fritz Saxl objavila daljšo razpravo z naslovom Dürerjeva *Melanholija I*, ki je z uporabo ikonološke metode do danes zaznamovala umetnostno zgodovino. Bila je tudi podlaga za monografijo *Saturn in melanholija*, ki je najprej leta 1964 izšla v angleščini, čez dobri dve desetletji pa z dodatki še v nemškem jeziku – nedavni slovenski prevod se opira prav na slednjo.

BLAŽ ZABEL

Delo *Saturn in melanholija* bi na lestvici najpomembnejših študij v umetnostni zgodovini gotovo zasedalo mesto pri samem vrhu. Vprašanje, ki se ob tem upravičeno poraja vsakemu, ki te razprave ne pozna, je seveda, zakaj. Že res, da je Dürerjeva *Melanholija I* poznano likovno delo, vendar, je mar katera izmed študij *Mone Lize*, verjetno najbolj znane umetniške stvaritve, dosegla tak odmev? Odgovor se torej ne skriva toliko v samih rezultatih raziskave, ki so že ob angleški izdaji leta 1964 naleteli na nekatere kritične komentarje o svoji zastarelosti, temveč predvsem v prelomnosti dela za celotno umetnostno zgodovino kot vedo. Panofsky in Saxl namreč dosledno in sistematično uporabljata za tisti čas (torej za leto 1923) novo ikonološko metodo. Slednjo je Panofsky zasnoval pod vplivom Cassirerjevih simbolnih form, zato ta metoda ne raziskuje zgolj različnih motivov in tem v likovnem delu, temveč v raziskovanje pritegne tudi široko zgodovinsko in kulturno okolje. Prav to je bil eden izmed razlogov, da sta raziskovalca prvotno razpravo razširila in k sodelovanju povabila tudi specialista za zgodovino filozofije Raymonda Klibanskega.

V uvodnem delu obsežne monografije avtorji proučujejo antično medicino, pri čemer posebno pozornost namenjajo razumevanju različnih temperamentov od Hipokrata, preko aristoteljanskega spisa *Problem XXX, 1*, kjer je v pojmovanju melanholije prvič nakazana paradoksalnost med genijem in boleznijo, pa vse do srednjeveške medicine. V drugem poglavju je podobno obravnavan motiv Saturna, najprej v filozofiji in astrologiji, kjer se je Saturn začel povezovati z melanholijo, nato pa še v antični in srednjeveški književnosti ter antični in srednjeveški likovni umetnosti. Tretje poglavje je posvečeno obravnavi melanholije v poznosrednjeveški in renesančni književnosti ter v filozofiji Marsilia Ficina, ki je predvsem prek spisa Agrippe iz Nettessa *De Occulta Philosophia* dosegla tudi Dürerja. Šele v četrtem delu lahko bralec sledi dejanski interpretaciji *Melanholije I*, za katero avtorji ugotavljajo, da v sebi združuje personifikacijo melanholije in geometrije ter s tem predstavlja genija, ki je v svoji (matematično pogojeni) ustvarjalnosti dosegel svojo mejo.

Saturn in melanholija je torej delo, ki se raziskave loteva drugače in širše kot umetnostna zgodovina pred njo. Če je umetnostna zgodovina tradicionalno sledila biografskemu in antikvarnemu pristopu oz. slogovni analizi, je ikonologija v študij pritegnila veliko širše področje. Tako raziskovalci melanholije in Saturna upoštevajo ugotovitve filozofije, literarnih ved, zgodovine, filologije, medicine itn., s čimer zajamejo različne kulturne pomene

obravnavanih likovnih elementov. Rezultat pa ni zgolj prepričljiva analiza pomena različnih likovnih motivov, temveč predvsem radikalen prelom s tradicijo umetnostne zgodovine, ki jo je s svojim cikličnim pojmovanjem razvoja zaznamoval Giorgio Vasari. Dediščina njegove misli se še dandanes odraža v pojmovanju popolnega nasprotja med antiko in srednjim vekom ter »ponovnim odkritjem« antike v renesansi. Vendar ikonološka analiza melanholije in Saturna to misel prej spodbija kot potrjuje. Res je na primer, da je ideja melanholičnega genija v srednjeveški medicini potihnila, da se je močno spremenil tudi način upodabljanja Saturna, kakor tudi njuna poznoantična povezava v astrologiji. Vendar pa srednji vek bogate antične tradicije dejansko nikoli ni zares prekinil, ampak se je ta ohranila – kot je to v *Saturnu in melanholiji* nazorno prikazano – v srednjeveški astrologiji, medicini, filozofiji, geometriji, motivu Saturnovih otrok, pojmovanju sedmih svobodnih umetnostih, v koledarjih, upodobitvah mesecev in letnih časov, v ideji o življenjskih obdobjih itn. Ob tem je še toliko bolj povedno dejstvo, da se je na prvotno razpravo Panofskega in Saxla oprl tudi Jean Seznec v delu *La Survivance des dieux antiques* (Preživetje antičnih bogov) iz leta 1940. Zato se ne gre čuditi, ko raziskovalci zaključujejo, da se je Dürer v svoji grafiki *Melanholija I* naslonil na neoplatonistično filozofijo in jo združil z bogato srednjeveško motiviko upodabljanja melanholije in geometrije.

Študija Raymonda Klibanskega, Erwina Panofskega in Fritza Saxla ima prav zaradi svoje prelomnosti v umetnostni zgodovini posebno mesto, aktualno pa je prav zato, ker presega še vedno prisotne ustaljene predstave o cikličnem pojmovanju »razvoja« likovne umetnosti. Študijska vrednost je za slovenski prevod manj pomembna: tako so na primer reprodukcije slik preslabe in pretemne, ne upoštevajo sodobnega navajanja osnovnih podatkov o likovnih delih, s svojim skromnim filološkim znanjem pa si drzno celo pomisliti, da so grški in latinski pisni viri prevedeni iz nemščine. Ker se izdaja dosledno drži nemške predloge z vsemi zgoraj naštetimi pomanjkljivostmi vred, je bistvo monografije prav v njeni zgodovinski vrednosti in pomenu, ki ga ima za umetnostno zgodovino. Če upoštevam še izrazito prevodno podhranjenost te vede pri nas – dovolj povedno je na primer dejstvo, da je pričujoča izdaja šele drugo prevedeno delo (poleg izbora različnih študij z naslovom *Pomen v likovni umetnosti*) enega najpomembnejših umetnostnih zgodovinarjev, Erwina Panofskega –, lahko zaključim, da je prevod *Saturn in melanholije* v slovenščino dobrodošla novost. ■

RAYMOND KLİBANSKY, ERWIN PANOFSKY, FRITZ SAXL

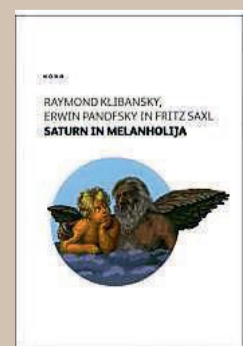
Saturn in melanholija

ŠTUDIJE O ZGODOVINI FILOZOFIJE NARAVE, MEDICINE, RELIGIJI IN UMETNOSTI

PREVOD ALFRED LESKOVEC

SPREMNA BESEDA IGOR ŠKAMPERLE

ŠTUDENTSKA ZALOŽBA (ZBIRKA KODA), LJUBLJANA 2013, 532 STR., 34 €





ENIGMA JANEZ DRNOVŠEK

Janez Drnovšek, ki je bil v začetku aprila 1989 izvoljen za člana predsedstva SFRJ, je mesec dni pozneje prevzel krmilo države, ki je začela pokati po šivih. Kar se je dogajalo v naslednjih dveh letih, mu je škodilo manj kot Jugoslaviji, vrnil se je v Slovenijo in skoraj enako presenetljivo postal predsednik vlade vmes že osamosvojene države. Kar se je dogajalo v naslednjih petnajstih letih, je zgodovina. Kaj pa je od nje ostalo danes?

AGATA TOMAŽIČ *foto* DOKUMENTACIJA DELA

Ob misli na dr. Janeza Drnovška se danes marsikomu pred očmi prikažeta njegovi podobi z vencem na glavi (ki si ga je poveznil ob ustanovitvi Gibanja za pravičnost in razvoj spomladi 2006 na gradu Turjak pri Ljubljani) ali pa slika človeka z značilnim sladko-kislim nasmeškom pod pleteno indijansko čepico in z leseno piščaljo med ustnicami (kakršnega so fotografi ovekovečili ob inavguraciji bolivijskega predsednika Eva Moralesa julija istega leta). Da niti ne govorimo o peki kruha na Zaplani ter *Misljih o življenju in zavedanju*, ki so jih zlobneži primerjali s podobnimi temeljnimi deli, kakršna sta izdajala Moamer Gadafi in Kim Il Sung.

Toda osredotočati se na takšne nebistvene izseke iz njegovega življenja v letu, ko mineva šest let od njegove smrti in, kar je še bolj pomenljivo, prav te dni petindvajset let od njegove izvolitve za člana predsedstva Socialistične federativne republike Jugoslavije (SFRJ), bi bilo pritlehno, neumestno in tudi zelo nepietno do človeka, ki se je v zadnjih letih po svoje spopadal z usodno boleznijo. Drnovšek v zgodovino ne bo šel kot pisatelj; bil je predvsem politik in je z opravljanjem funkcij od predsednika Vlade Republike Slovenije do predsednika države nedvomno zaznamoval slovensko politično prizorišče od osamosvojitve do prvih let v novem tisočletju. Kako ga z določene časovne distance vidijo trije ljudje, ki jih je ne le politična

pot v njegovo bližino pripeljala v treh različnih obdobjih njegovega življenja?

NI BIL POPOLN ANONIMNEŽ

Prvi je Jožef Školč, neke vrste Drnovškov politični mentor. Takšna oznaka se morda sliši nesmiselno, saj je bil Drnovšek od Školča desetletje starejši, a se je prav s pomočjo Školča seznanjal s skrivnostmi slovenske politike po končanju svojega enoletnega mandata predsednika predsedstva (enoletni mandat predsednika mu je pripadel po republiškem rotacijskem ključu, če država ne bi razpadla, bi še štiri leta ostal član ostal predsedstva SFRJ) spomladi 1990. Leta 1992 ga je nasledil na mestu predsednika stranke LDS.

Da bi razumeli Drnovškov vzpon, je treba predstaviti okoliščine, v katerih se je to zgodilo. To je bilo v nekem drugem času, ko so se država, družba, vrednote in pričakovanja razlikovali od današnjih. To so bila osemdeseta, začenja sogovornik, danes glavni tajnik pri Zvezi organizacij za tehnično kulturo Slovenije (ZOTKS). No, verjetno se ne bo izkazalo, da je bil Drnovšek panker? Do tega še pride, s spokojnostjo v glasu odvrne Školč. Za začetek je treba opraviti z mitom, da se je Janez Drnovšek na politični oder povzpil iz popolne anonimnosti, ki so ga skovali novinarji. To ne drži, bil je v drugi ali tretji ligi, medtem ko so glavne zvezde blestele v ozvezdju okrog Centralnega komiteja Zveze komunistov Jugoslavije (CK ZKJ; slovenski predstavnik v njegovem predsedstvu je bil v letih 1982-86 Milan Kučan, ki se je nato preselil v Ljubljano na položaj predsednika CK ZK Slovenije). V drugi polovici osemdesetih je bil Drnovšek delegat v Zboru republik in pokrajin SFRJ v Beogradu, kar je bila profesionalna politična funkcija, in to prestižna. Prej je delal v manjših bankah, na primer v Zagorju, in bil tam pristojen za monetarna vprašanja. V Beogradu se je pajdašil z ljudmi Narodne banke, ki so bili zelo pametni, pripoveduje Školč in poudarja, da razcep med t. i. staro gardo in mladimi ni bil tako globok, kot se danes govori.

V SFRJ so bile konec osemdesetih glavna tema spremembe ustavnih razmerij med republikami. Razprtije se nikakor niso zgladile, protagonisti so merili moči in na koncu koncev je to pripeljalo do razpada skupne države. V najsevernejši republiki, Sloveniji, pa je bila tedaj najbolj važna diskusija o človekovih pravicah. Sprožilec je bila afera JBTZ konec pomladi 1988, okrepil se je niz civilnih iniciativ, ki so delovale vsa osemdeseta leta in so opozarjale na neustreznosti glede jugoslovanske vojske, zahtevale odpravo smrtnih kazni in uvedbo neposrednih volitev. Tako je napočil čas za izbiranje slovenskega člana predsedstva SFRJ, ki je nato imel postati predsednik predsedstva. Prej je funkcijo slovenskega člana predsedstva opravljal Stane Dolanc (1925-99), ki se je leta 1989 odločil upokojiti. Začel se je proces izbiranja kandidatov po normalnih uzancih (vmes so nekako izsilili neposredne volitve). Drnovška je kot enega od kandidatov izbrala občinska konferenca ZSMS iz Zagorja, nato ga je potrdila tudi republiška konferenca. Kandidatov na republiški ravni je bilo več (javnosti se je močno vtisnil v spomin tudi Vinko Vasle z uhančkom v ušesu, ki je imel prvi pri nas t. i. predvolilni štab – kar je zvenelo kot strašno kapitalistična pogruntavščina), tihi favorit je bil Marko Bulc (roj. 1926), politik s poreklom v partizanščini in gospodarstvu, ki ga plasirala etabliрана politika. Tudi sam Drnovšek se v avtobiografski knjigi *Moja resnica* iz leta 1996 takole spominja predvolilnega boja: »V tej prvi oddaji (soočenje vseh slovenskih kandidatov, na sporedu januarja 1989, op. p.) sem bil ves čas v ozadju, glavni kandidat Bulc je bil najbolj zgovoren, tudi drugi kandidati so se močno trudili in sam sem nekako izpadel kot opazovalec tega dogajanja in se le nekajkrat odzval na direktno postavljeno vprašanje.«

Alternativa je seveda favorizirala druge, iz Bulca pa se je norčevala, *Mladina* ga je v *Rolanju po sceni* preimenovala v Bulu Buluja – ker je v Afriki nekoč menda tihotapil neke okle, se nasmehe Školč. Podobno je Dolanc dobil naziv Veliki gobar, kar ni bila ravno diskreditacija, posmehovanje pa zagotovo, se spominja sogovornik. Drnovšek, po drugi strani, si v tej rubriki takrat še ni prislužil vzdevka (še le pozneje je postal Ljubljani vodja, op. p.). Takole je v *Moji resnici* popisal postopek, iz katerega sta z Bulcem izšla kot tekmeča: »Po teh oddajah je prišlo do republiške kandidacijske konference, v kateri naj bi določili z glasovanjem na podlagi predhodnega glasovanja v temeljnih kandidacijskih konferencah po celi Sloveniji preostala dva kandidata, ki naj bi se pomerila na splošnih volitvah 2. aprila.« Marko Bulc je nepričakovano izgubil volitve proti Drnovšku, za katerega je glasovalo 57 odstotkov volivcev.

Iz SFRJ v ZSMS

Funkcijo predsednika predsedstva je Janez Drnovšek nastopil tako rekoč zadnji trenutek, ko je bilo to še mogoče, pravi Školč. Leta 1989 so se problemi s Kosovom samo še povečevali, Drnovšek v *Moji resnici* nameni temu precej strani, kar celo poglavje pa svojemu omahovanju glede udeležbe na slavnosti ob 600-letnici kosovske bitke na Gazimestanu – kjer je svoj pohod na vrh Jugoslavije precej nedvoumno napovedal takratni predsednik srbskega CK ZK Slobodan Milošević.

V Beogradu je Drnovšek doživel skupaj z državo, pozvame Školč. V Sloveniji, ki je medtem odločno stopila na pot osamosvajanja, so bile karte premešane: dotedanji šef

SÉGUÉLA O DRNOVŠKU: »JANEZ JE BIL NARAVOVARSTVENIK, PREDEN JE TO POSTALO MODERNO.«

Jacques Séguéla, slavni francoski oglaševalec in guru političnega marketinga, je posegel tudi v slovensko politiko. Svetoval je pri snovanju volilnih kampanj za LDS, k sodelovanju pa so ga povabili tudi v pripravah na Drnovškov naskok na položaj predsednika države leta 2002. Menda se je prav on domislil, da bi v kampanjo vključili Drnovškovega psa Arturja, ki je volivce vabil s plakatov z besedami »Drnovšek ima moj glas«. Junija 2007 so Jacquesu Séguélu v pogovoru za *Delo* iz ust kar vreli pokloni na račun Slovenije in modrosti njenega predsednika. Njegovo ime je izgovarjal po francosko, torej Žanez. Povedal je, da se od leta 2002 sicer nista več videla, si pa dopisujeta. Na pojasnilo, da je od začetka svojega predsedniškega mandata Drnovšek doživel kar precejšnje spremembe, je Séguéla pripomnil, da je nekaj slišal o tem, da »je postal bolj zen«, in brž pristavil, kako krasno se mu zdi, da je dosegel takšno politično zrelost in posvetil svoje življenje poglobljenemu razmišljanju. Spominjal se je tudi Drnovškove ljubezni do psov, kar se mu je še posebno usledlo v srce, kajti »kdor ima rad pse, ima rad tudi naravo«. Janez je bil naravovarstvenik, preden je to postalo moderno, še preden je Al Gore iz tega skoval politični kapital, je sklenil Séguéla.



JOŽEF ŠKOLČ: DRNOVŠEK PA JE JEMAL SREDINO KOT ARITMETIČNO SREDINO MED DVEMA POLOMA. S TEM JE USTREGEL MNOGO LJUDEM, PO DRUGI STRANI PA SO NAVZNOTER VSEBINSKE RAZLIKE ŠE VEDNO TLELE. DANES STA SAMO DVA POLA, IN TO JE NEGATIVNA DEDIŠČINA DRNOVŠKOVE POLITIKE.

komunistov Milan Kučan je bil predsednik republiškega predsedstva, predsednik nedavno ustanovljenih Slovenskih krščanskih demokratov Lojze Peterle pa predsednik izvršnega sveta, tj. vlade (od maja 1990 do maja 1992 – ko ga je po neuspešnih poskusih z Markom Voljčcem in Igorjem Bavčarjem zamenjal Drnovšek). Ta se je med bivanjem v Sloveniji – do osamosvojitve dobro leto kasneje je imel še polne roke na funkciji člana zveznega predsedstva v Beogradu – nastanil na podstrešju vladne palače, kjer je bil sedež Fundacije Pharos (ustanovljene marca 1991, v dobršni meri jo je financiral tedanji novogoriški igralniški kolos HIT – katerega direktorja Danila Kovačiča je Drnovšek dobro desetletje kasneje v eni svojih bolj kontroverznih predsedniških potez pomilostil tik pred prestajanjem zaporne kazni zaradi zlorabe položaja). »Tam je tuhtal, kaj bo,« pripoveduje Školč. V pogajanjih na Brionih, ki so potekala julija 1991 in se končala z Brionsko deklaracijo, je odigral pomembno vlogo, s Kučanom in predstavniki Demosove vlade so bili uigrana ekipa. Brionska epizoda je utrdila njegov imidž, vsaj med Slovenci. Voda na njegov mlin je potem prišla v podobi politični razprtij v Demosu, kjer

niso bili zadovoljni s Peterletom kot predsednikom vlade. Demos, katerega vodenje so *de facto* takrat imeli v rokah (tedanji obrambni minister) Janez Janša, Peter Jambreč in predsednik parlamenta France Bučar, je vložil predlog za glasovanje o zaupnici.

Spomladi 1992 je Peterletova vlada padla s konstruktivno nezaupnico. Prej so se v ZSMS-Liberalni demokraciji, katere predsednik je bil Školč, že dogovarjali z Drnovškom. S par sodelavci – Školč omeni Gregorja Golobiča in Viko Potočnik – mu je v predsedovanje uspelo prepričati Drnovška, ki je bil tedaj star dobrih štirideset let in za ZSMS-jevce okrog trideset potemtakem že precej v letih. Bil je resda preračunljiv, a je obenem igral na gotovost – tako ga je ocenil Školč. Po pričakovanjih je ponujeno sprejel, kajti ponujali so mu nič več in nič manj kot mesto predsednika vlade. Drnovšek je vodenje vlade prevzel maja 1992 in osnoval prvo od slovitihih velikih koalicij, ki so jo v prvi izvedbi sestavljale LDS, Socialistična stranka (nekdanja Socialistična zveza delovnega ljudstva – ki ji je med drugim v sedemdesetih tudi načeloval Kučan, v osamosvojitvenih letih pa jo je vodil Viktor Žakelj in jo spomladi 1994 vključil v LDS, skupaj z Zelenimi in Slovensko demokratično zvezo, ki jo je vodil Igor Bavčar, njena člana pa sta bila denimo tudi Dimitrij Rupel in France Bučar), prenovljeni komunisti (ZKS-SDP – Stranka demokratične prenovne) in dobra polovica članic Demosa, tudi Socialdemokratska stranka Slovenija, predhodnica današnje SDS, katere predsednik je bil od leta 1993 Janša, v času te prve velike koalicije pa še Jože Pučnik.

»Drnovšek je bil vaje zmagovati, ne bi hotel biti opozicijski poslanec,« pristavi Školč in razkrije nekaj manj znanih, zabavnih podatkov: da so Drnovška skoraj hkrati k sodelovanju nagovarjali tudi v Demosu. Pučnik, sicer član Socialdemokratske zveze Slovenije in vodja Demosa, ni bil več voljan opravljati nalog predsednika, iskal je nekoga, ki bi ga nasledil, in če ne bi bila malo prej Drnovška na svojo stran pridobila LDS, bi se utegnilo zgoditi, da bi Janez Drnovšek vodil Demos, razmišlja Školč. Toda Drnovšek je prej naredil raziskavo tržišča, saj, kot se je izrazil Školč, ni bil strankarski človek. Ko je naposled prišel v stranko, ga ni osebno poznal skoraj nihče razen Anderliča, Vike Potočnik in pripovedovalca – Školča. Ta se je takoj zatem hotel sčela umakniti, a je ugodil Drnovškovi prošnji in ostal, ob tem pa ga je »uvajal« v delo. Za Školčem se je z njim ukvarjal tudi Gregor Golobič.

SREDINA KOT GEOMETRIČNI POJEM

Za boljše razumevanje nadaljnjega razvoja dogodkov se je treba vrniti v slavna osemdeseta, ko na političnem prizorišču še ni bilo razcepa na levo in desno, temveč sta bila alternativa in sistem, ki ni več znal dobro funkcionirati, razlaga Školč. Po letu 1990 so se stvari strukturirale na levo, desno in sredino – kamor je sodila ZSMS. »Takrat je še obstajala sredina,« se zamisli Školč. Ko je Demos zmagal na prvih večstrankarskih volitvah aprila 1990, se je ZSMS najprej hotela povezati z njim, a se je izkazalo, da to ne bo potrebno. Tako so še naprej promovirali nekakšno liberalno sredino in se umeščali enkrat tako, drugič drugače – tudi to je bilo Drnovšku zelo všeč. Razmišljali so – z današnjega gledišča – naivno, saj so hoteli povezati levo in desno stran, k čemur so nagovorili tudi Drnovška, ki je nato naredil prvo veliko koalicijo. Bilo je še kar nezaslišano, saj so bili v isti vladi novorevijaški demokrati in komunistični prenovitelji (ZKS-SDP), ki jih je tedaj vodil dr. Ciril Ribičič. A se je sčasoma izkazalo, da ne enim ne drugim ni po godu, da bi ta spor, ločevanje na levo in desno, izzvenel, pripoveduje Školč. Drnovšek pa je jemal sredino zelo geometrično, bolj kot aritmetično sredino med dvema poloma. S tem je ustregel mnogo ljudem, po drugi strani pa so navznoter vsebinske razlike še vedno tlele. Lep primer posledic takšnega ravnanja so izbrisani, ki sicer ne bi bili tako grozna stvar, če bi se dogodili kot administrativna napaka ... Drnovšek je pri teh rečeh gledal stran, usedel se je na sredino in tam sedel. »Danes sredine ni več, sta samo dva pola, in to je negativna dediščina Drnovškove politike,« meni Školč.

V zadnji fazi njegovega političnega delovanja, ko se je odločil za kandidacijo na predsedniških volitvah (leta 2002), se je zgodila neka preobrazba, ki pa za Školča ni bila presenetljiva, saj ga je že od prej poznal kot človeka, ki potrebuje pozornost. Kljub vsemu ne poskuša ugibati, koliko je bilo vse to povezano z njegovo boleznijo in soočanjem s smrtjo. Ve le, o čem sta se pogovarjala na pogrebu kosovskega albanskega voditelja Ibrahima Rugove, s katerim smo bili Slovenci tradicionalno v dobrih odnosih še od starotrških rudarjev naprej: na njegovem pogrebu leta 2006 je Drnovšek sanjal o tem, da je treba slovensko politiko zelo spremeniti. »V bistvu se je vrnil v čas, v katerem je začel svojo politično kariero,« pravi Školč. ■

JANEZ DRNOVŠEK: ROJSTVO, SMRT IN VSE VMES

- 1950 – 17. maja rojen v Celju (otročstvo preživi v Kisovcu pri Zagorju)
- 1973 – diploma na ljubljanski Ekonomski fakulteti
- 1986 – doktorat na mariborski Ekonomsko-poslovni fakulteti z naslovom *Mednarodni denarni sklad in Jugoslavija*
- 1986–1989: slovenski delegat v Zboru republik in pokrajin SFRJ
- 2. aprila 1989 – izvoljen za člana predsedstva SFRJ
- 15. maj 1989–15. maj 1990: predsednik predsedstva SFRJ
- 1992 – postane predsednik LDS (do 2003, ko ga nasledi Anton Rop) in predsednik vlade Republike Slovenije (do 2002 z nekajmesečno prekinitvijo leta 2000, ko je vodenje države prevzela Bajukova vlada)
- 2002 – izvoljen za predsednika Republike Slovenije, njegov mandat predsednika traja od 22. decembra 2002 do 23. decembra 2007
- 2006 – izstopi iz LDS, da bi se posvetil novo ustanovljenemu Gibanju za pravičnost in razvoj
- 2008 – 23. februarja umre na Zaplani po dolgotrajnem boju z rakom

In dodaja, da Drnovšek v resnici v osemdesetih ni sodeloval v alternativnih družbenih gibanjih – torej ni bil panker! –, ker je bil tudi malenkost starejši od glavnih akterjev. Od jedra kroga okrog Nove revije pa malenkost mlajši.

LIBERALEC, KI IGRA TENIS Z DIPLOMATI

V življenje dr. Mirana Mejaka, danes upokojenega inženirja metalurgije, prej gospodarstvenika in diplomata, med drugim glavnega pogajalca za sukcesijo SFRJ, je Drnovšek vstopil v obdobju, ko sta bila oba člana slovenske delegacije v Zboru republik in pokrajin SFRJ. Drnovšek se je tam uveljavil s

BIL JE TOLERANTEN, IMEL JE DAR POSLUŠANJA, ZNAL JE PRENESTI KRITIKO IN PREDVSEM, BIL JE SVETOVLAN, POLIGLOT, VEDOŽELJEN ČLOVEK, KI JE HOTEL, DA BI SE TUDI SLOVENIJA ODPIRALA SVETU. BIL JE DALEČ OD IDEALNEGA VLADARJA IN POLITIKA, PA VENDAR JE PREMOGEL MARSIKATERO VRLINO.

poznavanjem kreditno-monetarne politike, že takrat so bila njegova stališča zelo liberalna, a tudi domišljena; v zvezni skupščini se je tako spopadal z zelo konservativnimi mnenji večine. Nad diskusijami, ki so se razvijale med delegati, je nemalokrat vihal nos, nekoč je med enim svojih govorov, s katerim je delegate najbrž (ne)uspešno hotel pridobiti na svojo stran, rahlo naveličan na glas dejal, da »to razume edino Mejak«. Tako je Mejaka označil za somišljenika in res so se poslej pogosto družili – Drnovšek, Mejak in Silva Bauman Čenčič (ki je pozneje postala vodja Drnovškovega kabineta po njegovem nastopu funkcije predsednika predsedstva SFRJ).

Tudi Mejak ovrže mit o Drnovškovi popolni anonimnosti, zaslovel, rečeno z nekaj pridržki, je že kot delegat v zvezni skupščini, lansirali so ga slovenski novinarji, ki so z njim, ker je slovel po drugačnih, naprednejših pogledih, opravili nekaj

intervjujev, in ti so bili zelo odmevni. Že kot delegat je imel v obdobjih, ki jih je prebil v Beogradu, stike s člani diplomatskega zbora. Da, znanstva z uslužbenci veleposlaništev je lahko gojil zavoljo svojega znanja tujih jezikov, kar je zares prišlo do izraza šele po nastopu funkcije predsednika predsedstva: ko je Francija julija 1989 slavila dvestoletnico revolucije, se je Drnovšek v Pariz odpravil v spremstvu jugoslovanskega zunanjega ministra Budimirja Lončarja, čigar naloga je bila – po Mejaku – paziti, da se Drnovšek ne bi preveč družil s tujimi državniki (oziroma najbrž skrbeti, da ne bi preveč odstopal od začrtane neuvrščene linije zunanje politike). Svoj obisk Pariza Drnovšek opisuje tudi v *Moji resnici*: »Cela proslava je bila zelo imenitna, Parižanom pa je najbrž šlo na živce, ko so zapirali celoten promet v Parizu in nas prevažali sem in tja. / .../ Kot študent sem v Pariz prišel z avtoštopom in spal v domu za mlade. Takrat sem si z malo denarja (jedel sem bolj malo) ogledal vse glavne pariške znamenitosti. Tokrat pa so nam servirali odlično hrano in najboljša francoska vina.« Drnovšek nadalje omenja, da je bil kot še ne štiridesetleten poleg Benazir Buto najmlajši med svetovnimi državniki, predvsem pa poudarja, da je srbski lobi v SRFJ poskušal preprečiti njegovo udeležbo na slovesnosti v Parizu. In že ko se mu je uspelo prebiti čez vse ovire, so se trudili, da se na slovesnosti ne bi preveč družil s tujimi državniki in jim razlagal svojih pogledov na prihodnost Jugoslavije, ki so zadevali »evropsko orientacijo, demokratične in tržne procese«. Pri tem so pogoreli; ne le, da je Drnovšek – v nasprotju z večino jugoslovanskih visokih funkcionarjev, ki se niso zmogli pogovarjati drugače kot s tolmači – blestel z znanjem tujih jezikov (angleščine, nemščine, francoščine in španščine), ampak mu je celo uspelo dati intervju za neki francoski dnevnik. Sicer je to bil manj pomembni *La Croix*, po nekem čudnem naključju časniki katoliške provenience, medtem ko je osrednji *Le Monde* že pred Drnovškovim odhodom v Pariz objavil dolg intervju s Slobodanom Miloševićem (delo srbskega lobija, Drnovšek to komentira v *Moji resnici*); toda nič ni moglo spremeniti dejstva, da je bil duh izpuščen iz steklenice ...

POMISLEKI TIK PRED VOLITVAMI

Budimir Lončar torej ni bil kos svoji nalogi, mladi predsednik je poletel izpod njegovih peruti naravnost v naročje tujih državnikov, s katerimi se je pogovarjal brez tolmačev. In tistemu, kar jim je razlagal, so rade volje prisluhnili, kajti bila je senzacija, potrjuje tudi Mejak. Nekoč mu je Drnovšek pokazal nekaj, čemur bi danes rekli *disclaimer*: ➡



Predsednik v očeh poslanca, diplomata in karikaturista

SONČNI KRALJ IN NJEGOV PES

Franco Juri je danes direktor Pomorskega muzeja Sergeja Mašera v Piranu, v preteklosti pa je bil med drugim diplomat Drnovškove vlade in nato karikaturist, ki je predsednika (sicer strankarskega kolega) nič kaj laskavo upodobil kot Sončnega kralja. V neizčrpen vir navdiha pa mu je bil predvsem predsednikov pes, Artur.

AGATA TOMAŽIČ

Juri je Janeza Drnovška prvič uzrl na kongresu LDS leta 1994 v Portorožu. Predsednik stranke je bil tedaj zanj, tako kot za vse ostale, »zagonetka«, se spominja. Ni izhajal iz ustaljenih partijskih struktur – a tudi ni bil tako zelo oddaljen od njih, brž doda sogovornik. V naslednjih letih mu ga je bilo dano spoznavati v treh različnih vlogah in s treh različnih zornih kotov: od 1990 do '93 kot delegat ZSMS v tedanji republiški skupščini, naslednja štiri leta kot slovenski veleposlanik v Madridu, najbolj poglobljeno pa kot karikaturist. Zlobneži pravijo, da sem postal diplomat, ker sem kot dober karikaturist moral podrobno opazovati ljudi okoli sebe, se pošali Juri.

Enako prelomno kot opazovanje Drnovška samega je bila za Jurija, ko si je ustvarjal mnenje o njem, večerja, na kateri je imel priložnost spoznati tudi Drnovškovega psa Arturja. Človeka najlaže spoznaš po tem, kako vzgoji svojega psa, pojasnjuje Juri, in ker je bil Artur lepo vzgojen in prijazen pes, je sklepal, da je tak tudi njegov lastnik, ki si je pred javnostjo sicer rad nadeval maske in je bil težko dostopen. To srečanje je bilo za Arturja začetek vratolomnega medijskega vzpona, karikaturist ga je odtlej postavil ob lik Drnovška kot nekakšen alter ego, ki ga prizemlji. Bil je nekakšen Sančo Pansa ob svojem gospodarju, ki je bil seveda Don Kihot. Pravzaprav sta Drnovšek in Artur v Jurijevih karikaturah postala klasičen stripovski par, skorajda kot maček Garfield in njegov odljudni gospodar

Jon. Ali celo Snoopy in Charlie Brown ... Drnovšku so bile moje karikature z Arturjem zelo všeč in kar nekaj sem mu jih podaril, je povedal Juri.

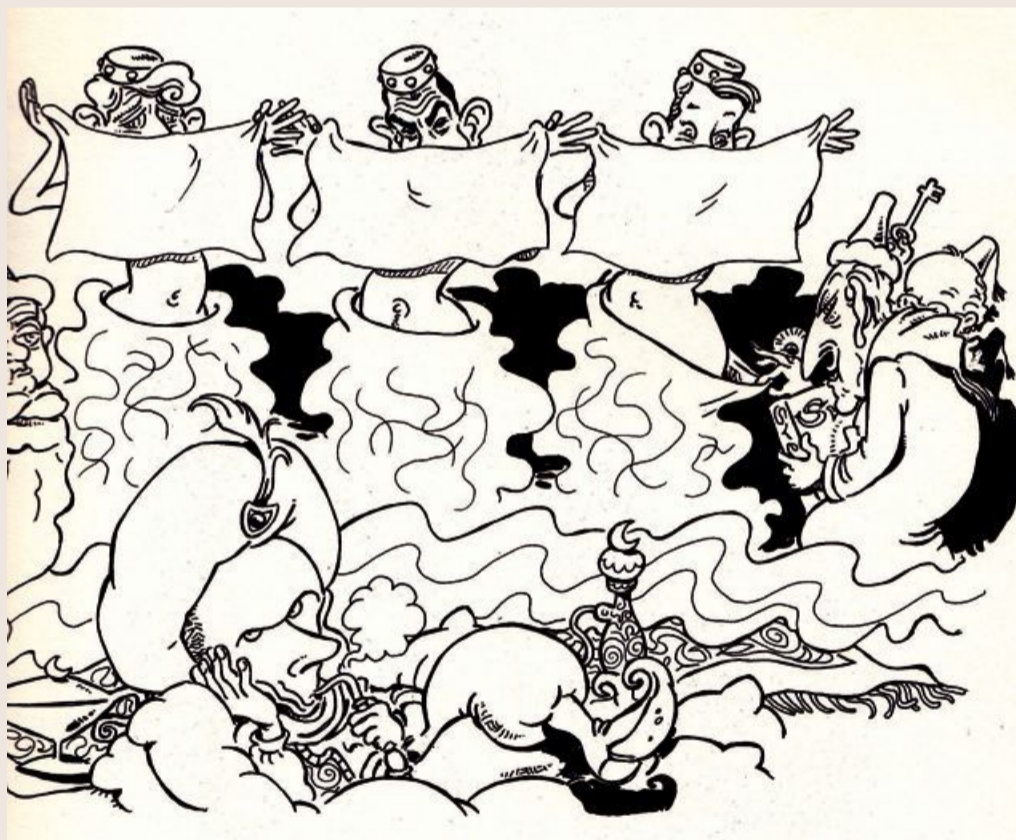
KDOR MALO GOVORI, VELIKO MISLI

Bi pa rek »Povej mi, kakšnega psa imaš, in povem ti, kdo si« v Drnovškovem primeru lahko tudi raztegnili na področje ljudi: »Povej mi, s kakšnimi ljudmi se obdajaš, in povem ti, kdo si.« Kot bi nagonsko iskal svoj protipol, so ga privlačili ljudje, ki so bili izjemno odločni, kot denimo Janez Janša, spontani in ekstrovertirani gurmani in svetovljani – Borut Šuklje, Matjaž Berger. Iz podobnih razlogov ga je pritegnila tudi močna in energična Janševa osebnost. Za Drnovška je bilo vrh tega značilno, da si je znal izbirati učinkovite sodelavke, od Mojce Osolnik naprej, pripoveduje Juri. Vsi ti ljudje so ustvarjali teren zanj, kajti kljub izraziti introvertiranosti je bil dober vladar. Bil je ambiciozen, kar ni nujno slabo, in zelo si je želel postaviti se ob bok velikim tujim državnikom. Tudi Slovenijo si je želel dvigniti na višjo raven, dodaja sogovornik, čigar opažanja so resnično filigranske analize človeških značajev (očitno pri diplomatih pogost konjček – najbrž ni naključje, da je denimo avtor monumentalnega *Aleksandrijskega kvarteta* Lawrence Durrell snov za svoje literarne mojstrovine črpal iz likov, ki so mu prihajali naproti v diplomatskih krogih ...). Zanimiva pri Drnovšku je bila ta dvojnost: njegova (lažna?) skromnost in želja po tem, da bi

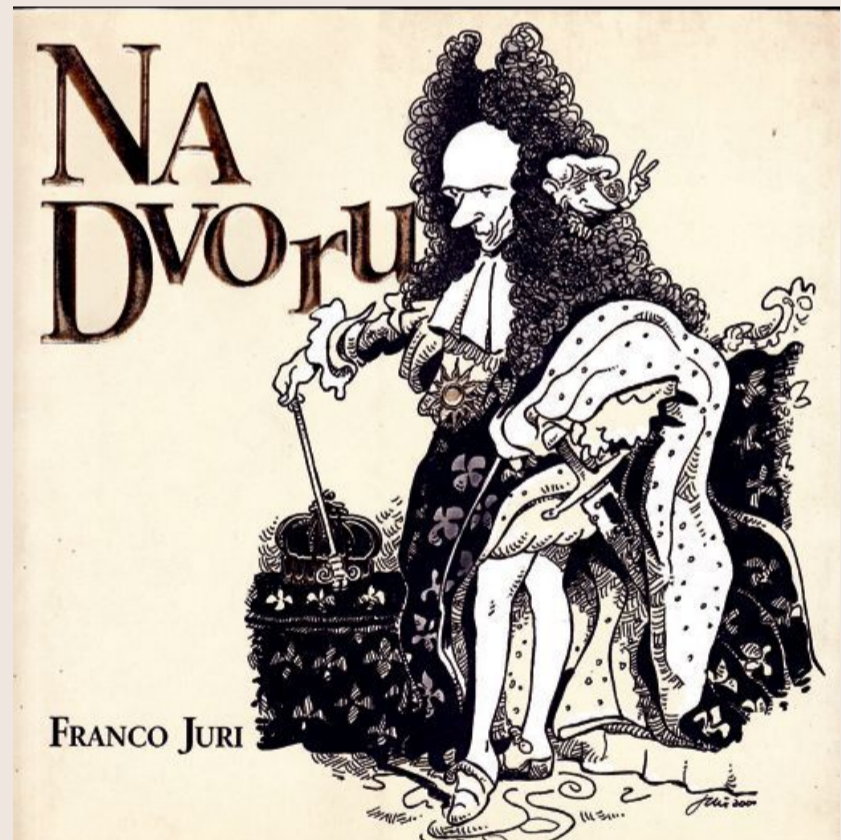
bil učinkovit, da bi nekaj dosegel. Imel je tudi željo nastopati, na koncu pa se je izkazalo, da je njegova introvertiranost njegov adut: ljudje smo nagnjeni k sklepanju, da kdor malo govori, veliko misli, vendar je bilo po Jurijevem mnenju pri Drnovšku večkrat tako, da ni črnil niti besedice preprosto zato, ker ni imel česa reči oziroma ni obvladoval socialnih veščin ... V Drnovškovem zadnjem obdobju, ko se je že bojeval z boleznijo, je prišla na dan tudi njegova druga plat; rekel je marsikaj, česar drugače ne bi, Juriju pa se je tedaj še posebej vtisnil spomin kot edini državnik, ki se je udeležil inavguracije bolivijanskega predsednika Eva Moralesa. Približno ob istem času je sprožil tudi hvalevredno pobudo za razrešitev konflikta v Darfurju.

PREUDARNOST ALI MENCAVOST?

Janeza Drnovška je treba obravnavati večplastno, je prepričan Juri. Bil je tolerant, imel je dar poslušanja, znal je prenesti kritiko (nikoli ni igral užaljene veličine) in predvsem, bil je svetovljan, poliglot, vedoželjen človek, ki je hotel, da bi se tudi Slovenija odpirala svetu. Bil je daleč od idealnega vladarja in politika, pa vendar je premozel marsikatero vrlino, meni Juri, ki se med pogovorom pohvali, da je slišal, kako ga je predsednik »umaknil« na diplomatsko mesto v Madrid, ker se je tako elegantno znebil enega najbolj neprizanesljivih kritikov v svoji stranki. Pragmatičen je bil tudi v ekonomskih vprašanjih. Z današnjega vidika se bo



Karikatura, objavljena v Dnevniku in knjigi Na dvoru (DZS, 2001)



Naslovnica knjige Jurijevih karikatur

morda slišalo rahlo presenetljivo, a Janez Drnovšek je leta 2001, ko je bila v igri prodaja Pivovarne Union belgijskemu koncernu Interbrew, to transakcijo podprl v brk govorjenju o nacionalnem interesu, ki je tedaj šele začinjalo svojo pot. Drnovšek je bil tu med Scilo in Karibdo; po eni strani ga je privlačila pesem neoliberalističnih siren, po drugi strani pa je premogel preudarnost mornarjev, ki so se pravočasno privezali k jamboram, razlaga Juri.

V zvezi z njegovo preudarnostjo (zlobneži bi rekli neodločnostjo) je tudi anekdota iz zakulisja t. i. španskega kompromisa, kot se je spominja Juri, tedaj veleposlanik v Španiji. Javno mnenje se je dvignilo proti liberalizaciji prodaje slovenskih nepremičnin tujcem, iz tistih časov izvira slovita krilatica, da Italijanom ne bomo dali »niti opeke«, a če si je Slovenija hotela utreti pot do podpisa pridružitvenega sporazuma z EU v paketu z vzhodnoevropskimi članicami (druga možnost bi bila, da bi se pomaknila v čakalnico z državami zahodnega Balkana in nekdanje SFRJ), je bilo treba

nekaj ukreniti. Drnovšek je tehtal in tehtal ter se posvetoval z Zoranom Thalerjem (takrat zunanjim ministrom), Dimitrijem Ruplom, Borutom Šukljatom. Vsi naštetni – in Juri – so se v ta namen zbrali v gostilni v Skaručni. Predsednik vlade si je gladil brčice in napeto premišljeval. Bal se je, da se ne bi ponovil zloglasni Oglejski sporazum, ki je politično pokopal prejšnjega zunanjega ministra Peterleta. Ko so se razšli, je Drnovšek še par dni razmišljal. Potem se je odločil in dal zeleno luč, Thaler je tekel k Agnellijevi (italijanska zunanja ministrica) in španski kompromis (ki je bil tako poimenovan, ker je tisti čas EU predsedovala Španija) je bil sklenjen, se spominja Juri.

PRAGMATIZEM IN TOGOST

Nauk te anekdote bi lahko bil ta, da je Drnovšek prisluhnil vsem. Res pa je tudi, da bi se ga dalo razlagati tudi kot njegovo željo po izogibanju konfliktom. To je bilo povezano z njegovim pragmatizmom, meni sogovornik. Drnovšek si

je želel spraviti in povezati vse akterje slovenske države, некоč je rekel, da bo Slovenija imela prihodnost, ko se bodo spravili Janez Janša in njegovi politični nasprotniki. Juri je na to pripomnil, da se bo z Janšo težko spraviti in osnovati kakšno koalicijo, saj nima v značaju, da bi bil komu enakovreden partner, kaj šele podrejen. Ko je tudi Drnovšek spoznal tehtnost svojih besed, je do Janše postal strožji, še strožji kot ostali, pravi Juri. Ampak kdor si je želel doseči, da se bodo povezala vsa politična imena z vseh bregov, se ni smel osredotočati na vsebinska vprašanja. Takšno vodenje ima posledice; izbrisani so eklatanten primer. Toda takšnega izogibanja ni mogoče očitati samo Drnovšku, temveč vsem, ki so v tistem času vodili državo.

Zato pa so ga ljudje imeli radi: njegov lik je bil takšen, da se je večina Slovencev z njim lahko identificirala – označevali sta ga nekakšni togost in zaprtost vase, redkobesednost kot sinonim za modrost, čeprav včasih molk pomeni zgolj mencanje, dodaja Juri. ■

jugoslovansko zunanje ministrstvo je razpošiljalo depeše, v katerih je demantiralo Drnovškove izjave, češ, to niso naša uradna stališča.

»Prišel sem od nikoder in nenadoma postal vrhovni poveljnik in predsednik države,« zapiše Drnovšek nekje v prvi četrtini *Moje resnice*. Njegove besede zanika tudi Mejak, Drnovškova pot do Beograda je vodila preko mladincev iz Zagorja. Ti so v njem prepoznali nov obraz s svežimi stališči, ki bo razpihal jugoslovansko zatočnost (česar so bili že vsi, predvsem pa mladi, siti). Tako je postal kandidat ZSMS in politični esteblišment (kar je takrat pomenilo starejše mladince, ki so že zrasli v člane ZK in SZDL) ga ni jemal resno. Pravzaprav svoje kandidature še sam ni jemal resno, v četrtek pred volilno nedeljo bi moral na neko predvolilno soočenje v Maribor, vendar se mu ni ljubilo, sam mi je pokazal vabilo na dogodek, ki se ga ni udeležil, pripoveduje Mejak. Tedaj pa so se pojavili izidi javnomnenskih raziskav, ki so s precejšnjo verjetnostjo napovedovali Drnovškovo izvolitev in le malo je manjkalo, pa bi od vsega skupaj odstopil. O tem se je posvetoval s Silvo Bauman Čenčič in Mejakom, ki mu je dejal: »Čuj, zdaj je vrage šalo vzel. Če si bil kandidat še dva dni pred volitvami, tega ne moreš naredit.«

MOJSTRSKI POSLUŠALEC

Razglasitev rezultatov je bila na SZDL. Marko Bulc, kandidat »esteblišmenta«, je dan prej na njihovem vrtu posadil



MIRAN MEJAK: NA SESTANKIH Z BODOČIMI SODELAVCI RAZEN UVODNEGA »ALI BOSTE KAVO?« SOGOVORNIKOM NI ZASTAVIL NOBENEGA VPRAŠANJA VEČ, TEMVEČ JIH JE PUSTIL, DA SO GOVORILI PO SVOJE IN »SE ODPRLI«.

nekakšno drevo, ki naj bi obeleževalo nastop njegovega predsedovanja, a se je izkazalo, da s tem ne bo nič. Zmagovalec je bil namreč Drnovšek, ki je na SZDL pripotoval z domačih Izlak s taksijem. Kako presenečeni so bili zbrani nad takim razpletom dogodkov, najbolje ponazarja dejstvo, da so tekom večera čisto pozabili nanj, pozabili so, da ga mora nekdo peljati domov, in potem se je proslavljanje razvilo tako, da je Drnovšek spet moral v taksij, se spominja Mejak. Zaključek slavlja, med katerim ga je »prevzemal občutek nerealnosti«,

SKRIVNI DNEVNIK JANEZA D.

Razgledi so v devetdesetih letih objavljali *Skrivni dnevnik Janeza D.*, starega 43 in ¼ let – starost so, kot je povedal takratni odgovorni urednik Marko Crnkovič, »updateali na ¼ leta«. Avtor teh kratkih, a izjemno duhovitih zapisov je bil Marko Zorko, poročen s Heleno Drnovšek Zorko, se pravi Drnovškov svak. Zamisel za skrivni dnevnik, ki je seveda aludirala na legendarnega Jadrana Krta in njegove pubertetniške tegobe v Angliji osemdesetih let, je dal Tadej Zupančič. Zupančič, ki še danes živi v Londonu, se je tega domislil ob branju *Skrivnega dnevnika Tonyja Blaira*, ki ga je takrat objavljala revija *Private Eye*.



FRANCO JURI: IMEL JE TUDI ŽELJO NASTOPATI, NA KONCU PA SE JE IZKAZALO, DA JE NJEGOVA INTROVERTIRANOST NJEGOV ADUT: LJUDJE SMO NAGNJNI K SKLEPANJU, DA KDOR MALO GOVORI, VELIKO MISLI, VENDAR JE BILO PO JURIJEVEM MNENJU PRI DRNOVŠKU VEČKRAT TAKO, DA NI ČRHNIL NITI BESEDICE PREPROSTO ZATO, KER NI IMEL ČESA REČI OZIROMA NI OBVLADOVAL SOCIALNIH VEŠČIN.

je Drnovšek takole popisal v svoji knjigi: »Ostal sem sam in ugotovil, da se moram vrniti na Izlake. Ostali funkcionarji so se odpeljali tako, kot so se pripeljali, s službenimi avti in šoferji. Sam pa sem se potem vrnil s taksijem. Taksij je bil zelo zdelan renault 12. Taksist je ves čas nekaj govoril, tudi o volitvah. Ni me spoznal in nisem mu povedal.«

V ponedeljek se je začelo zares, povzame Mejak. Njega in Silvo Bauman je klical Janez Stanovnik, tedaj predsednik predsedstva Socialistične republike Slovenije, in hotel izvedeti, kdo Drnovšek v resnici je. In kako mu sestaviti kabinet. Takrat sem ga ustavil, pripoveduje Mejak, in mu pojasnil, da si Drnovšek ne bo pustil sestavljati svojega kabineta in da sploh ni človek, ki bi se ga dalo »utiriti« po volji drugih. V potrditev svoje teze Mejak pove še eno anekdoto: ko se je Drnovšek v Beogradu domenil s Stanetom Dolancem, da bi mu ta predal članstvo v predsedstvu SFRJ, ga je Drnovšek pustil čakati ... Ko je prišel, mu je sicer pustil govoriti, sam pa ni pripomnil ničesar. Kar je bil »njegov običaj«, dodaja Mejak. Tudi ko se je pozneje dobival z ljudmi, ki si jih je želel pridobiti za člane svoje vlade, jim razen uvodnega »Ali boste kavo?« ni namenil nobenega vprašanja več, temveč jih je pustil, da so govorili po svoje in »se odprli«.

Najbrž bi, glede na Mejakovo pripovedovanje, lahko rekli, da je bil Drnovšek preprosto »v svojem tiru«: medtem ko je na nekem dogodku na Svetu Evrope razlagal svoje poglede, so iz Beograda spet zaokrožile depeše, da uradna jugoslovanska zunanja politika nima z njegovim govorjenjem nič. V Beogradu so mu poskušali podtakniti marsikaj, recimo to, da je homoseksualec, se spominja Mejak. Toda Drnovšek se je na to poživljal in mirno igral tenis z ameriškim veleposlanikom Warrenom Zimmermannom. Večkrat se je odločal po svoje; namesto da bi februarja 1990 šel na partijski kongres, se je raje udeležil Zlate lisice v Mariboru (ki je šla takrat okoli vratu Mateje Svet, op. p.). Tak je bil, pravi Mejak.

NE ASOCIALEN, TEMVEČ ANTIKORUPTIVEN

Po vrnitvi v Slovenijo in delovanju v Fundaciji Pharos je skupaj s Silvo Bauman Čenčič razmišljal tudi o ustanovitvi lastne stranke, čeprav so ga precej pritegnila stališča takratnega združenja obrtnikov, uradno Slovenske obrtniške stranke, z Vitomirjem Grosom na čelu. Potem pa ga je poklical Jožef Školč in ga pregovoril za predsedovanje LDS – navsezadnje je bila liberalna ideja Drnovšku pisana na kožo, komentira Mejak. In tako rekoč čez noč je postal predsednik vlade.

Z Mejakom sta nato tesneje sodelovala pri pogajanjih o nasledstvu SFRJ, kar spet ne pomeni, da bi se v nedogled posvetovala glede pogajalskih izhodišč, ki naj jih Slovenija zastopa, temveč mu je Drnovšek, potem ko sta se dogovorila glede osnovne usmeritve, puščal proste roke. Samo občasno mu je Mejak poročal, kako se zadeva odvija. Mar to lahko interpretiramo kot posledico njegovega značaja

– od marsikaterega človeka, ki je preživel dlje v njegovi bližini, je slišati, da Drnovšek ni bil najbolj družaben, celo zelo asocialen, kar je za politika tako visokega ranga milo rečeno čudno ...? Mejak se s tem ne strinja, tak je bil morda zgolj površinski vtis, v družbi da se je Drnovšek »razživel«. Opozori na neko drugo, hvalevrednejšo značajsko potezo: »Ni prenesel, če je kdo kdajkoli hotel kaj 'preko reda'.« Na mah so mu postali mrzki vsi ljudje, ki so svoje znanstvo z njim hoteli izkoristiti, se prikopati do kakšnih gmotnih koristi. Dal pa si je subtilno sugerirati stvari: Mejakova razlaga, kako zaslužen je Niko Kavčič za slovensko gospodarstvo, je imela za posledico, da je Kavčič dobil visoko državno odlikovanje, zlati red za zasluge.

BREZ KONFLIKTOV, PROSIM

Od kod Drnovšku, rahlo asocialnemu in ne preveč tolerantnemu do okoriščanja s poznanstvi, sposobnost povezovanja in ustvarjanja zmagovitih velikih koalicij – poteza, ki od njegove smrti ni uspela nobenemu slovenskemu politiku več? »Bil je zelo pragmatičen in tolerant,« odgovarja Mejak. Hotel je rezultate, čeprav je tudi on včasih izgubil potrpljenje in je Marjana Podobnika v nekem televizijskem soočenju »poslal domov«. Opisani incident pred TV-kamerami pa Podobnika ne ovira pri tem, da ne bi do Drnovška še vedno čutil globokega spoštovanja, vsaj tako je izpovedal v nedavnem intervjuju, objavljenem v *Delovih Ozadjih* (»Spoštoval sem ga takrat, spoštujem ga danes. Še vedno sem prepričan, da je eden velikih slovenskih državnikov.«)

Vprašanje, ki se ob vsej Drnovškovi mirnosti zastavlja Mejaku, je, zakaj se je Janez Janša na koncu tako zarotil proti njemu. Drnovšek je Janši, tedaj še vedno obrambnemu ministru, po aferi Depala vas marca 1994 namreč dal tri dni časa, da se odreče obveščevalcem z obrambnega ministrstva (»Ampak on je bil solidaren s tistimi, ki so Depalo vas zakuhal, saj to je bilo pričakovati.«). To se ni zgodilo in zatem je bil Janša odstavljen, stranka pa je zapustila koalicijo – odtelej sta bili SDSS in LDS zapriseženi nasprotnici. Kljub temu gre sklepati, da je Janša Drnovšku to odpustil, leta 2005 se je namreč udeležil pogreba njegovega očeta, kar je bilo v Mejakovih očeh »gotovo hvalevredna gesta«. Potem pa je Drnovšek novembra 2007 Janeza Janšo v pogovoru za britanski *Times* označil za »princa teme«. In je počilo ...

Bi lahko rekli, da je Drnovšek iz nasprotnikov koval svoj lastni politični kapital? Ne, ne, odkimava Mejak, Drnovšek

POTENCIALNO EKSPLOZIVNE STVARI JE POTISKAL VSTRAN, DA BI SE SLOVENIJA GOSPODARSKO POSTAVILA NA NOGE IN ŠLA V EVROPSKO UNIJO. PRESODIL, DA TEDAJ NI BIL PRAVI ČAS ZA TE REČI, TAKO KOT SO TUDI V ODNOSIH MED LJUDMI BOLJ ALI MANJ PRIKLADNI TRENUTKI ZA NAČENJANJE BOLEČIH TEM.

je bil »premišljen, miren in ni šel v ekstreme«. To dokazuje tudi dejstvo, da ni želel zganjati preveč hrupa okrog najdbe orožja na mariborskem letališču leta 1993. Tudi izbrisanim (ki so se zgodili tik pred nastopom njegove vlade) v tistem času ni posvečal pozornosti. Ja, to je bila vsekakor napaka, meni Mejak danes. Vse takšne potencialno eksplozivne stvari je potiskal v stran, da bi se Slovenija gospodarsko postavila na noge in šla v Evropsko unijo, pojasnjuje sogovornik. Toda ali ne bi takšnega ravnanja v publicističnem besednjaku neke druge politične opcije lahko imenovali tudi »pometanje pod preprogo«, zaradi česar Slovenija danes, ko so te reči prišle na plano, je, kjer je? Drnovšek je presodil, da tedaj ni bil pravi čas za te reči, tako kot so tudi v odnosih med ljudmi bolj ali manj prikladni trenutki za načenanje bolečih tem; hotel je, da bi Slovenija postala zgodba o uspehu. In uspelo mu je. Morda bi se bolečih tem lotil zdaj, razmišlja Mejak, ki Drnovšku v bran izreče še eno primerjavo: kakor se je vedel pri vodenju države, se je vedel tudi do samega sebe – svojo bolezen je odlagal in odlagal, dokler nazadnje ni bilo prepozno. Če bi se pravočasno odločil za zdravljenje raka na pljučih, bi bil morda še danes z nami, pravi Mejak. Neizgovorjeno ostane vprašanje, kaj se bo zgodilo z državo oziroma kako jo bo, po vseh letih prelaganja, odnesla Slovenija. Kajti od stavkov, s katerima Janez Drnovšek končuje predgovor *Moje resnice*, danes drži samo še eden: »Tedanje Jugoslavije ni več. Slovenija pa je danes oaza miru in gospodarskega razcveta.« ■

JANEZ DRNOVŠEK V (SVOJIH) KNJIGAH

Moja resnica, 1996
Misli o življenju in zavedanju, 2006
Zlate misli o življenju in zavedanju, 2006
Bistvo sveta, 2006
Pogovori, 2007



● ● ● KNJIGA

Transcendenc glasbe

VIKRAM SETH: **Enaka glasba**. Prevod Dušana Zabukovec, spremna beseda Ana Jelnicar. Cankarjeva založba (zbirka Moderni klasiki), Ljubljana 2013, 410 str., 37,96 €

V slovenščino je prevedeno prvo delo uspešnega in nagrajenega pisatelja Vikrama Setha, rojenega leta 1952 v Kalkuti. A *Enaka glasba* (*An Equal Music*, 1999) nima opravka z Indijo, tako kot denimo avtorjev najbolj znani roman *Primeren fant* (*A Suitable Boy*, 1993), temveč se ukvarja predvsem s klasično glasbo in z ljubeznijo, povezano s to. Odvija se v Londonu (kjer avtor zdaj živi, čeprav veliko obiskuje domovino), na Dunaju in v Benetkah.

V Benetkah, nam pripoveduje Michael Holme, prvoo-sebni pripovedovalec in protagonist *Enake glasbe*, se je rodil godalni kvartet Maggiore, katerega član je kot violinist tudi sam. Idejo zanj je dal Piers, ki kvartet, ta zapleteni organizem, poskuša primerjati z zakonom ali »vodom pod strelskim ognjem«. Odnosi med četverico so vsekakor pomembni, saj je ubrano igranje odvisno od medsebojnega zaupanja. Njihovo skupno delovanje, vaje in koncerti, se odvijajo skozi živahne dialoge, prepire in zbadanja, pospremljeno pa je z mnogimi opisi tehničnih in umetniških podrobnosti o glasbi. Klasična glasba (zlasti Schubertova *Postrv*, *Umetnost fuge* J. S. Bacha in Beethovnov *Trio v C-molu*) je osište romana in tudi tisto, kar roman presega: njegova transcendencija. Pravo čudenje zbuja, od kod pisatelju toliko posluha za visoko glasbeno umetnost, ki je povsem dostopna le peščici; večina ji lahko le nemočno, z več ali manj ugodja, prisluškuje, ne da bi zares razumela. Verjetno je podobno tudi z občutji, ki jih razgrinja roman: zanje mora biti bralec dovolj senzibilen in privzdignjeno naravnano.

Osrednja zgodba, ki je prepletena z življenjem kvarteta in je prav tako usodno zvezana z glasbo, je posvečena ljubezni med Michaelom in pianistko Julio, ki se je pred desetimi leti začela na Dunaju. Skupaj sta študirala glasbo, jo družno izvajala in uživala v zaljubljenosti, dokler ni Michael zaradi spora z učiteljem in muhastega značaja brez pojasnila izginil v domači London. Ta usodni dogodek bi lahko Seth vendarle malo bolje utemeljil, kajti Michaelova ljubezen do Julie je tako silovita in trdovratna, da preživi dolgo dobo, vse dotlej, ko se junaka ponovno srečata. Morda zato, ker jo vmes podoživljata skozi glasbo, ki sta si jo delila in jo občutila nekako enako. Michael živi v preteklosti: »Podnevi in ponoči se z obrazom pogrezam v rjuhe. V vseh urah sem, ki sva jih kdaj preživela, v vseh sobah sem, kjer sva kdaj bila.« A čeprav nekdanja ljubimca razmerje osvežita in spet ubereta stare skupne poti, te niso več enake. Glasba je sicer še vedno enaka, a med preteklostjo in sedanostjo tiči velikanski prepad. Julia ima zdaj družino, povrh pa postaja gluha, kot Beethoven. Prav ta nepremostljivi prepad med starim in novim Dunajem (ki ga spet obiščeta), med glasbo in tišino, med odkrito in prikrivano ljubeznijo avtor popisuje nadvse slikovito, poetično in prepričljivo. Je mojster upodabljanja nostalgije, hrepenenja in podobnih občutij s sentimentalnimi razsežnostmi.

Roman je spisan tako, kot bi mu ritem narekovali dnevniški zapisi; impresionistični vtisi se vrstijo v krajših poglavjih in v sedanjiku. Na voljo nam je Michaelovo doživljanje sveta: posebej občutljiv je na zvoke, razumljivo, a tudi na podobe iz okolice (denimo iz Hyde Parka, blizu katerega živi), zaradi obsedenosti s preteklostjo pa deluje melanholično in romantično zasanjano. Zlasti proti koncu romana, ko mu vse polzi iz rok, ne le Julia, ampak tudi druga ljubimka – stara Tononijeva violina, in družina – kvartet, opisi njegovega stanja, ki so bili prej preprostejši, postajajo bolj metafizični, odmaknjeni od realnosti in še bolj kot že vse dogajanje dotlej prežeti z neko drugo logiko, logiko nebesedne umetnosti, klasične glasbe. Glasba deluje kot brezčasna sfera onkraj zemeljskega, v kateri se duše junakov povezujejo med seboj s harmoničnimi zvoki, brez teles.

Do Julie od zunaj ne prodre skoraj noben zvok več, a osreči jo že zavest o tem, da je vsaj nekoč slišala Schubertov godalni kvartet (Mozart ga, denimo, ni, je prekmalu umrl). Michael kljub obupu zaradi izgubljene ljubezni med poslušanjem *Umetnosti fuge* spozna, da je glasba »zadostno darilo« in od življenja ne more pričakovati nič več, ker je lahko že lepote glasbe – preveč. *Enaka glasba* se izpoje z ganljivim slivospevom klasični glasbi, ki jo človek mora ljubiti in biti nanjo uglašen. Somišljeniki si bodo med branjem romana gotovo vrteli primerno spremljavo. A kdor bo bral v tišini, bo – ker je proza na ravni zvoka nema in melodijo njenih stavkov slišimo le v svoji glavi, pridušeno – živo izkusil nekaj nenavadnega, namreč občutek gluhot. Sethov roman je občasno nem, monoton in (kakor glasba) iztrgan iz časa, vendar premore moč, da nas tu in tam pretrese in napolni s hvaležnostjo, ker imamo umetnost. **TINA VRŠČAJ**

● ● ● KNJIGA

Z roba virtualnega

EVALD FLISAR: **Začarani Odisej**. Založba Litera (zbirka Piramida), Maribor 2013, 280 str., 24,90 €

Začarani Odisej, ki v romanu Evalda Flisarja izgubi spomin in privzema pet različnih identitet ter se vzpostavlja le skozi najbolj virtualnega izmed vseh medijev; internet. Obstajajoč zgolj skozi elektronsko pošto, je Flisarjev Odisej subjekt s kar najbolj relativizirano zavestjo, ki nenehno izginja in se ponovno vzpostavlja skozi nove epizode vsakdana, ki pa v petih dneh izginejo iz spomina osrednjega lika in bi se porazgubili, če jih ne bi vedno znova zapisoval. Zavest se torej vzpostavlja zgolj skozi pisavo o sebi, skozi stalno beleženje življenja, ki bi bilo brez zapisovanja subjektu samemu tuje in neznano. Do te točke lahko vsekakor rečemo, da Flisarjev Odisej staniju postmodernistične zavesti ali pa jo do neke mere celo presega, saj ne le, da se nenehno spreminja in ni več trdna ter gotova – nenehno tudi izginja in nemožeče je presoditi, ali se, ko se hkrati na novo vzpostavlja, vzpostavi ista ali druga zavest.

Vsekakor pa Flisar ne korespondira zgolj s postmodernizmom, temveč se – povsem jasno in eksplicitno že s samim naslovom – nanaša tudi na starogrško književnost, in tu pride do paradoksa v idejni zasnovi in sicer: grški tragiški lik je vselej tragičen, ker ga usoda oziroma transcendencija povsem determinira. Ni mogoče, da bi usodi ubežal in sam ni odgovoren za razvoj dogodkov. Tako denimo Ojdip – ki ima tudi v romanu pomenljivo vlogo; osrednji lik namreč domnevno zblazni, ker spozna, da njegov sin spi z lastno materjo – ne more odgovarjati za svoja dejanja, ker je povsem podrejen usodi. Odisej na drugi strani s svojo zvižanostjo premaga vse prepere na poti, je aktiven, iznajdljiv lik, ki se ni pripravljen podrežati.

Flisarjev junak je, pravzaprav, mnogo bolj podoben Ojdipu kakor Odiseju in prav v tej točki se kaže ta razcep med postmodernističnim in starogrškim, ki spodjeda koherentnost idejne zasnove romana. Namreč: Flisarjev junak je nenehno podrejen neznanim osebi, ki vodi njegovo življenje – verjame, da ta vloga pripada znanemu nevrologu, ukazom, ki jih prejema z neznane telefonske številke pa dolgo sledi, ne da bi se poskušal upreti. Ko to vendarle stori, so posledice vselej krvave. Vidimo torej, da Flisarjevega junaka vodijo neznane sile (v enem od poglavij celo eksplicitno nagovarja boga), ki se jim vedno upira zaman. Imamo torej tipični tragiški lik s postmodernistično zavestjo.

Prav možnost, da beremo roman tudi na ta način, zamaje njegovo prepričljivost in domišljenost. Namreč, vsekakor je mogoče roman brati tudi skozi prizmo sodobne kapitalistične družbe in ga razumeti kot sliko današnjega časa, kjer je privzemanje različnih družbenih vlog nujno, hkrati pa v zankah laži, prevar in manipulacij ni mogoč upor, saj ne vemo, komu se naj pravzaprav upremo. Žal se zdi takšno branje nekako osiromašeno, želimo si verjeti, da se za to napeto, spretno spisano zgodbo skriva kaj več, kakšen globlji uvid in premislek, podobno kot nočemo verjeti, da je Flisar (še vedno) v eksistencialni krizi in še vedno preprosto in zares išče svoj jaz.

Začarani Odisej je vsekakor roman, ki ponuja prostor za premislek in ne ponuja dokončnih odgovorov, čeravno ga mestoma zanese v polje didaktičnega. Nekoliko moteča so tako dolga poljudnoznanstvena razpravljanja, ki jih virtualni, nezanesljivi pripovedovalec vnaša kot z garancijo znanosti priznane oaze resničnosti ter se ponša s svojo internetno vsevednostjo. Tudi to je gotovo lahko ena izmed značilnosti sodobnega Odiseja – nadležna, lažna vsevednost, zavita v slabo retoriko. Nekoliko manj spodbudno je, da takšni odlomki prekinjajo tekoči ritem romana, ki s tem izgublja na gibkosti. Problematično je predvsem, da pripovedovalcu ne verjame, da je te in te podatke prav zdaj nujno navesti, tega z ničemer ne utemelji in zdi se, da avtor nekaterih idej preprosto ni znal prepričljivo vnesti v roman. Podobno so problematični nekateri preobrati v zgodbi, ki so prelahki, preveč enostavni, prenapihnjani in zato – na prvi pogled morda paradoksalno – manj zanimivi in zahtevnejšega bralca odvrtačo. Ponavljajoči se umori izgubljanja na moči, družinske sage, ki se odvrtijo pred nami druga za drugo delujejo prazne ... Je bil to avtorjev namen? Stalno ponavljanje vzorcev, nezmožnost, da nas karkoli še preseneti in šokira?

Začarani Odisej je roman, o katerem je mogoče veliko govoriti, vendar pri tem nikakor ne moremo mimo vprašanja, ali prav tako tudi veliko pove. **ANJA RADALJAC**

● ● ● KINO

Ko bom velik, bom *concierge*

Grand Budapest hotel (The Grand Budapest Hotel). Režija Wes Anderson. Velika Britanija, Nemčija, 2014, 100 min. Ljubljana, Kinodvor

V naravo filmskega ustvarjanja je vpisana nekakšna podvojenost, morda celo razklanost; če nanjo pogledamo z drugačne

perspektive, v sebi spaja izrazita nasprotja: je umetnost in hkrati industrija; domišljjski konstrukt in vtis realnosti; z nizanjem »zamrznjenih« podob ustvarja gibljive podobe; z rezi v času gradi vtis kontinuitete. Čeprav je ta dvojnost v konkretnih filmskih delih vseskozi prisotna, jo gledalec le redkokdaj opazi, saj jo v sodobni filmski produkciji običajno »zakrije« prevlada enega pola. Tovrstnega »prikrivanja« (dvojnega narave filma) pa ni zaslediti v delih Wesa Andersona in prav to je eden razlogov, da se nam zdijo tako samosvoja, edinstvena. To velja zlasti za njegovo zadnje delo, z berlinskim srebrnim medvedom nagrajeno *Grand Budapest hotel*.

Zanj bi lahko celo rekli, da predstavlja enega najsijajnejših, najbolj iskrih, duhovitih in bistroumnih odrazov/izrazov te dvojnosti oziroma vsaj nekaterih vidikov te. Vsakomur, ki pozna Andersonovo preteklo delo, na primer nekatera tudi pri nas nadvse priljubljena dela, kot so *Veličastni Tenenbaumovi* (*The Royal Tenenbaums*, 2001), *Življenje pod vodo* (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, 2004) ter čudovito *Kraljestvo vzhajajoče lune* (*Moonrise Kingdom*, 2012), bo takoj razvidno, da je Anderson v *Grand Budapest hotelu* naredil še korak naprej v razvoju svojega, vsaj na prvi pogled manierističnega sloga. Zgodba o zadnjih letih zlatega obdobja elitnega srednjeevropskega hotela, ki ga Anderson umesti v fiktivno deželo Zubrowko, ter njegovih prebivalcih, predvsem o legendarnem receptorju oziroma *conciergeu*, gospodu Gustavu, in njegovem varovancu, postreščku Zeru Moustafi, je namreč slogovno izbrušena, že prav navdušujoče dovršena. Andersonova perfekcionistična stilizacija je vseprisotna in se odraža na strogo vizualni ravni, v scenografiji – Guardianov kritik P. Bradshaw je na primer zapisal, da se v podobi Andersonovega hotela prepletajo elementi Ceausescujeve predsedniške palače in hotela Overlook iz Kubrickovega filma *Sijanje* (*The Shining*, 1980) –, kostumografiji in maski, v igri že skoraj elitne igralske zasedbe (Anderson je eden redkih sodobnih režiserjev, ki lahko na kupu zbere tako ugledna imena hollywoodskega in evropskega igralskega ceha), ki je nadzorovano ekscesna, nenazadnje pa tudi na ravni dialogov, ki so že prav nesramno domiselni in duhoviti, a nikoli plehki in frivolni. Morda bo slišati puhlo in težko verjetno, a nesporno je, da je Anderson izumetničenost sveta, ki nam ga predstavi, pripelje do stopnje, ko ta nenadoma zadobi karakter nečesa nesporno pristnega.

Seveda bi bilo nesmiselno trditi, da je režiser ustvaril pristno rekonstrukcijo tistega prelomnega obdobja v zgodovini Evrope, tridesetih let 20. stoletja, saj to tudi ni bil njegov namen. Pa čeprav se je izdatno oprl na dela avstrijskega pisatelja Stefana Zweiga (Anderson je priznal, da je iz njegovih del »ukradel« številne elemente in da je lika Avtorja in gospoda Gustava oblikoval prav z mislijo na Zweiga). In čeprav je njegova vizija tedanje Evrope in življenja v njej izrazito neameriška ter ob tem povsem nepričakovano razkriva tudi določeno senzibilnost za družbene probleme (z likom postreščka Zera provokativno opozori na problem brezpravnih priseljencev v bogatih državah Zahoda). Drznili bi se celo reči, da Andersonov namen v *Grand Budapest hotelu* sploh ni bil nostalgično obujanje nekega zgodovinskega obdobja in življenja v njem. Preko svojih likov, predvsem gospoda Gustava ter dogodkov, ki se razpletajo okrog njega, nam da avtor jasno vedeti, da prisostvujemo zadnjim izdihljajem neke dobe, z njo pa se poslavljamo tudi določen duh, določena kultura, sistem vrednot (to počasno »poslavljanje« kmalu zatem brutalno zaključijo nastop nacizma, ki brezkompromisno odstrani še zadnje ostanke prejšnje dobe, nenazadnje tudi z gospoda Gustava, enega njenih zadnjih branilcev). Zato se njegovo delo zdi prej rekonstrukcija stanja duha v teh prelomnih zgodovinskih trenutkih, ko se posameznik, v primežu negotovosti in strahu, s katerima spremlja brutalni pohod nacizma nad Evropo, z nostalgijo obrača k duhu dobe, ki se poslavlja. Skratka, *Grand Budapest hotel* je nostalgična evokacija nostalgije za duhom časa, ki se neizbežno izteka. A tisto, kar se zdi v njegovem delu najbolj dragocenega, se skriva drugje: to je namreč preprosto dejstvo, da je v njem vse (in vsakdo, vključno z njegovim vedenjem in vsemi njegovimi dejanji) tako nedvoumno utemeljeno, da kljub skrajni ekscesnosti, neobičajnosti in celo bizarnosti deluje nekako samoumevno in pristno. Tako neposredno in živo. Tega so zmožni le resnično redki – stvarniki (fiktivnih) svetov. In Anderson se je s svojim zadnjim delom nesporno uveljavil kot eden izmed teh. **DENIS VALIČ**

● ● ● KONCERT

Dobre novice iz Ljubljane

MEDNARODNI ORKESTER LJUBLJANA. DIRIGENT DOMINGO HINDOYAN, SOLIST MICHAEL BARENBOIM, VIOLINA. SPORED: **Mozart, Estévez, Prokofjev, Beethoven**. Dvorana hotela Union, Ljubljana, 9. 3. 2014

V deželi, v kateri glasbene šole obiskuje 13 odstotkov osnovnošolcev, lepo število pa z glasbenim izobraževanjem nadaljuje še na srednješolski stopnji, se tisti, ki se odločijo za študij glasbe, na vrhu profesionalne piramide zbgano soočijo z dejstvom, da je na njem za kakršnokoli

resnejše udejstvovanje presneto malo prostora. Bilo je sicer vedno tako, a z oženjem kulturnega prostora na domače loge, odpravljanjem mednarodnih izmenjav, krčenjem delovnih mest, bohotenjem klientelizma, brez pomoči umetniških agencij in vedno težjim dostopom do sredstev za dejavnost, stanje že postaja klavstrofobično. V presečišču objektivnih (ne)zmožnosti in subjektivnih hotenj se večina sesede v mlakuži vsakdana, redki, ki so pripravljeni na maratonsko vztrajnost, trdo delo in riziko, pa nekako nadaljujejo.

Nekaterim med njimi se utrne prava zamisel, morda se zgodi čudež in se jim odpre solistična kariera, uspešno zaženejo festival, morda mojstrski razred, orkester ali ansambel ... in eden takšnih čudežev, seveda podložen s trdim delom, se je zgodil z Akademijo Branimir Slokar, ki je zaživela v okviru Festivala Ljubljana 2013, in z v njej delujočim Mednarodnim orkestrom Ljubljana, ki se je v zelo kratkem času predstavil tudi v mednarodnem prostoru, v Italiji, Avstriji, Srbiji, Hrvaški, Veliki Britaniji, Španiji ... pred kratkim pa vnovič v mestu, po katerem se je poimenoval. Orkester sestavljajo mladi glasbeniki iz 35 držav, ki so izbrani na avdicijah in sodelujejo projektno, vodita pa ga dirigenta Klaus Arp in Živa Ploj Peršuh. Deluje ob podpori mesta Ljubljana in EU. V tej luči, torej neinstitucionalnega delovanja, vsakokratne delno spremenjene zasedbe, kratkih intenzivnih priprav

za nastope, mladostniške zagnanosti in prvih nabirajočih se orkestrskih izkušenj, se bomo ozrli tudi na njihovo glasbo.

V lepo obiskani dvorani hotela Union so nastopili pod taktirko Dominga Hindoyana (roj. 1979), v Evropi (med drugim deluje kot asistent Daniela Barenboima v Državni operi v Berlinu) delujočega dirigenta venezuelskega rodu. Izvedli so *Simfonijo št. 38 (Praško)* Wolfganga Amadeusa Mozarta, simfonično skico *Mediodia en el llano* (poldne na planjavi) Antonia Estéveza, *Koncert za violino in orkester št. 1* Sergeja Prokofjeva in *Simfonijo št. 5* Ludwiga van Beethovna. Mladi glasbeniki že po prvih taktih pritegnejo nenavadno pozornost poslušalca s posebno energijo igre in vseh shem razbremenjenim, nekako prvinskim razumevanjem glasbe. Njihov Mozart je bil transparenten, zvokovno klen, mladostniško nemiren; pojoč, v sinkopiranih ritmičnih impulzivnih, v kromatičnih nizih tekoč (oboa, fagot), v disonancah kar rahlo divji, ironičen (izvrstne flavte, oboe), prekipajoče vitalen v finalu. Pri krajši simfonični skici venezuelskega skladatelja Estéveza (1916–88) so ob pomoči maestra Hindoyana dosegli bistvo dela: elegično otožnost domotožja po rojstnem kraju, izraženo z impresionistično zvočno poslikavo od sonca lenobne pokrajine.

S virtuoznim prvim koncertom Prokofjeva se je predstavil mladi violinist, Michael Barenboim (roj. 1985), sin slovitega pianista, dirigenta in humanista Daniela

Barenboima. Na ugotovitev, ki je vseskozi visela v zraku, ali bo tudi pri njem obveljalo reklo, da jabolko ne pade daleč od drevesa, kot v primerih nekaterih drugih slavnih očetov in sinov/hčera, Davida in Igorja Ojstraha, Isaaca in Michaela Sterna, Emila in Elisabeth Gilels ..., bo najbrž treba še nekoliko počakati. Toda ne glede na to, tehnična raven igre in zbranost, ki sta prišli v prvi plan v virtuoznih delih koncerta ter močna, čeravno ne vsiljiva ekspresivnost mladega violinista v liriki andanta kažejo na izjemen potencial, ki bi mladega violinista znal postaviti med pomembne interprete mlajše generacije. Zelo lepa izvedba recitativa in scherzo-capricea, v kateri se je docela odprl, me je v to še dodatno prepričala.

Da se nešteto krat izvajano peto Beethovno simfonijo da vedno zaigrati in doživeti na drugačen način, so vnovič s samosvojo, polno zvena, s čustvi nabito vizijo dokazali izjemno zagnani mladi glasbeniki. Natančni in sugestivni Hindoyan (»produkt« venezuelskega glasbeno-pedagoškega fenomena *El Sistema*, s katerim so pritegnili množico mladih k intenzivnemu glasbenemu udejstvovanju in izobraževanju) je izvedbo z ravno prav dozirano začimbo latino temperamenta, predvsem pa z jasnim odnosom do tekture, navitimi tempi in intenzivnimi melodijskimi linijami pripeljal do prepričljivega finala večera.

STANISLAV KOBLAR

AMPAK

ODGOVOR NA NAVEDBE V ČLANKU V SPOMIN VSEM MOJIM DIREKTORJEM (POGLEDI, 12. MAREC 2014)

Nerina Kocijančič je praktično edina stalnica na Filmskem skladu (FS) in zdaj na Slovenskem filmskem centru (SFC). Res je doživljala in preživela 13 direktorjev (toliko direktorjev v 20 letih, neverjetno), med njimi kot direktorja št. 11 tudi mene. Žal je s svojim pisanjem zamudila priložnost, da bi bila tiho. Zakaj se je odločila napisati o sedanjemu direktorju, ki se mu glede na besede ministra za kulturo dr. Uroša Grilca in njegovo tiščanje z novim zakonom ter združitvijo SFC z Vibo res daje njegov položaj, ve le ona sama. Je že imela razloge, da ga vidi kot najboljšega direktorja do zdaj. Ta pozna stanje produkcije v svetu, pomembnost koprodukcij, promocije in razvoja scenarijev, česar naj mi očitno ne bi. Nisem prepričan, da je navedeno dovolj za učinkovito, pregledno in formalno pravilno delovanje SFC. A ne bom se spuščal v negativizem in kritikarstvo, ki nam v tem trenutku, ko bomo morali izbojevati najboljše rešitve v novem zakonu, ne koristijo.

Pravzaprav bi bil lahko srečen, da mi je v svojem prispevku namenila le 5 vrstic in pol. Ampak problem je, da je razen mnenja, da sem se bolje spoznal na poslovanje kot na strokovno področje, vse drugo natolcevanje brez osnov. Ker mi je naprtila, da naj bi preprečil realizacijo *Vandime*, lahko vsaj odgovorim na njene nesmisle.

Še vedno čakam, da mi Nerina odgovori, katera stroka naj bi mi dala nasvet glede *Vandime*. Bojim se, da imen ne bom dobil, kajti opozorilo, da producent ni redni plačnik, mi je posredovala le Nerina; za to sem se ji zahvalil ter to v razmišljanju in pri odločanju upošteval. Ja, ob besedi »stroka« se vedno malo nasmehnem. Nikjer drugje se ta pojem ne uporablja in zlorablja toliko kot v filmski sredini. Ali niso »stroka« bili, recimo, tedanji ocenjevalci, ki so projekt (vključno s producentom) ocenili s 74,33 točkami in ga tako razvrstili na 4. do 6. mesto?

Očitno me Nerina še zdaj ne pozna. Za »nasvete« stroke in politike sem bil popolnoma gluha. Razen za predstavnike »stroke« v komisijah in svetu. Posebno je udarila mimo pri mojem poslušanju politike, kajti ravno zaradi tega, ker ji nisem prislulnil, sem izgubil možnost biti v. d. direktorja, pa direktor SFC. Celo več, ob pomoči dr. Sama Ruglja, Vilme Štrifof, Mateja Zavrla, Igorja Šmida, Bojana Laboviča, Janeza Pirca, Igorja Šterka, Martina Srebotnjaka in Suzane Zirkebach ter seveda Jožka Rutarja sem pristal na zavodu za zaposlovanje (se oproščam, če je kdo od članov sveta glasoval proti sprejemu sistematizacije, ki je določila, da vodje financ na SFC pač ne potrebujejo; naj mi sporoči, da se bo vedelo). Nerina, pa saj to je znana zgodba! Naj samo zapišem, kaj mi je ob obvestilu, da v. d.-jevstvo prevzame direktor št. 12, v zahvali zapisal direktor št. 13: »Po mojem osebnem mnenju ste bili direktor, ki je izkazal največ poslušanja za tegobe in zagate slovenskih producentov ter zagrizel v marsikateri problem, ki se je v dolgih letih preobratov na FS RS nakopičil.« Ker ni bil edini, ki je tako razmišljal, sem na svoje manj kot leto trajajoče direktorovanje ponosen! Morda je nekaj pelina pri Nerini, ker je tudi sama kandidirala za direktorico št. 11.

In zdaj še o nesrečni *Vandimi*.

Nedokončani filmi niso redki. Dogaja se tudi Filmskemu skladu. Žal se je v težavah znašel tudi projekt *Vandima* producenta Moja sosesa d. o. o. in režiserke Jasne Hribnik. Film, ki sem ga na osnovi ocenjevanja uvrstil v nacionalni program leta 2010. Film, ki je bil pripravljen za snemanje, saj je bil že

uvrščen v razvoj scenarija in projekta (tedaj še producenta Emine d. o. o.) in ga je komisija za izbor projektov ocenila s 74,33 točkami, tako da je bil uvrščen na 4. do 6. mesto med celovečernimi filmi med prijavljenimi po razpisu 2010 (s sofinanciranjem sklada s 491.274 evrov, za kolikor je producent tudi zaposil). Projekt je toliko točk dosegel kljub temu, da jih je le malo prejel pri oceni producenta. Zaradi dobre ocene te in prejšnjih komisij ni bilo nobenih razlogov za zavrnitev uvrstitve v nacionalni program. Sam se vedno držim forme, ki je osnova za pošteno in pregledno poslovanje.

Bile pa so pripombe. Edino resno opozorilo je bilo od Nerine Kocijančič, namreč, da se na forumih študenti pritožujejo, da ne dobivajo plačil v predvidenih rokih. Moja sosesa je namreč veliko večino svojega dela opravljala na projektih EU, kjer od dela pa do plačila mine tudi pol leta in več. Za mene je bilo pomembno, da sem iz razgovorov s pomembnimi člani ekipe čutil odločnost, da bodo film dokončali in s sodelovanjem premagali morebitne težave producenta. Izkazalo se je, da sem imel prav, kajti film je posnet in, če se ne motim, tudi že zmontiran! Seveda pa zaradi potencialnih težav s producentom zagotovo ne bi podpisal pogodbe, če ne bi s pravnikom FS dodobra pregledala tudi v SPP predvideno možnost zamenjave producenta (89. člen tedaj veljavnih SPP).

Postavili smo tudi zelo jasne in enostavne pogoje. FS bo podpisal pogodbo in dal avans samo, v kolikor podjetje ne bo blokirano in bo zagotovil običajno 10-odstotno garancijo. Ravno garancija je bila ključna, kajti pogoj, da jo zavarovalnica ali banka izda, je predhodno preverjanje podjetja ali pa depozit za zavarovanje izdane garancije. Ko nam je Moja sosesa predložila garancijo, so bili izpolnjeni pogoji za pričetek realizacije.

S tem pa se je moja vloga na projektu zaključila, kajti SFC je dobil novo vodstvo. Torej zagotovo lahko rečem, da nisem kriv za zaplete pri realizaciji pogodbe, ki so sledili!

Da morajo temu projektu nameniti več pozornosti, sem v primopredajnem zapisniku opozoril v. d. direktorja dr. Sama Ruglja. In po nastopu dela tudi sedanjega direktorja SFC Jožka Rutarja. Zanimivo pri tem je, da sem upošteval željo Kocijančičeve, da ne bi bila ona skrbnica pogodbe, kot sem sprva predvidel, in sem to funkcijo prevzel sam. Skrbnik pogodbe naj bi sodeloval pri potrditvah izplačila tranš in reševal druge probleme v zvezi s pogodbo. Vendar mi nista direktorja do 16. 8. 2011, ko sem uradno zapustil SFC, nikoli dala nobene naloge v zvezi s tem.

No, zapleti so žal bili. SFC ni nakazal povsem nespornega drugega dela avansa do aprila 2011, torej z vsaj trimesečno zamudo. Zakaj tako pozno, ne vem, vendar so se s tem za producenta začele težave. Predstavniki SFC pri prvi klapi ni bilo.

Iz podatkov spletne strani Supervisor.si je razvidno, da je v maju 2011 Moja sosesa od SFC prejela še 73.691,10 evrov za drugo tranšo. To pomeni, da je tedaj že morala predložiti dokumente in del potrdil o plačilih, ki so se nanašali na projekt. Pravilna dokumentacija je bila pogosto problem tudi pri veliko bolj izkušenih producentih. Kaj se je dogajalo z obračuni in produkcijo za *Vandimo* tedaj in pozneje, natančno vesta le direktorja SFC Rugelj in Rutar ter direktor Moje sosese.

Kot nepotrebni delavec Centra sem leta 2011 spremljal dogajanje le od daleč, ker so me posamezni protagonisti obveščali o dogajanju. Kaj kmalu sem izvedel, da tretje tranše SFC producentu ni izplačal, zato avtorji in drugi sodelujoči pri projektu denarja niso dobili. Slišati je bilo, da je bila dokumentacija za črpanje predana, da pa je SFC ocenil, da ni ustrezna osnova za izplačilo. Pa ni ostalo samo pri tretji tranši, saj so ostale neizplačane tudi vse preostale. Vendar se k formalni ureditvi odnosov med producentom in SFC ni pristopilo! Kljub temu so film v celoti posneli! Ko gre za denar, se stvari hitro zaostrijo, tako da je prišlo ne le do problema med producentom in SFC, ampak tudi med producentom in

veliko večino sodelujočih! To pa je situacija, ki zelo pogosto pokoplje film! Ko se v reševanje vključijo odvjetniki in začnejo tožbe, postanejo možnosti za rešitev filma zelo majhne.

Da do tega ne bi prišlo, sem na predlog več sodelujočih ponudil, da poskušam sodelovati kot nekakšen mediator med sodelujočimi na projektu, producentom in SFC. Imel sem voljo, pa tudi zadosti znanja, saj sem reševal že zaplete s filmoma *Traktor* in *Circus Fantasticus*. Vendar mi je Jožko Rutar zagotovil, da bo to razrešil sam!

No, potem pa se ve, kako je bilo. Dogovora med Rutarjem in Kušarjem ni bilo in zadeve naj bi se urejale na sodišču. To seveda pomeni, da bo šla Moja sosesa d. o. o. zelo verjetno v stečaj in tako ne bo niti formalnih možnosti, da bi bili sodelavci, razen soavtorjev, poplačani. Pa čeprav je film posnet in zmontiran in je imel SFC vseskozi zanj namenski denar (295.000 evrov)! Tako je vsa odgovornost za zaplete pri realizaciji *Vandime* na direktorjih, ki so odločali v času izvajanja. Drugi, ki smo poskušali pomagati, pa smo bili zavrnjeni.

Igor Kadunc
Direktor FS št. 11.

ODGOVOR JOŽKU RUTARJU Bo SLAVC zapel novo ali staro pesem?

Minili so časi, ko sem na dolgo javno polemiziral z javnimi uslužbenci, ki so svoje odgovore pisali v službenem času, ob tem pa so zgolj branili svoje dobro plačane funkcije, s katerimi naj bi prvenstveno služili javnemu kulturnemu interesu. Še več, prav smešno je, da se Jožko Rutar, sedanji direktor Slovenskega filmskega centra (SFC), ki je v svoji poprejšnji producentki »karieri« vedno negiral pomen števila kino obiskovalcev (njegova producentka »produkta« *Circus Fantasticus* in *Arheo* sta kapitalna zgleđa filmov, ki sta spraznila kinodvorane), zdaj celo hvali v zaslugami za lanski obisk slovenskih filmov v kinodvoranah, ko pa je jasno, da je zanj zaslužen približno toliko kot za obisk Cameronovega filma *Avatar*. V svojem komentarju k predlaganemu zakonu o Slovenskem avdio-vizualnemu centru, »Slavcu«, sem se Rutarja dotaknil bolj uvodoma in anekdotično, saj je bilo težišče mojega besedila drugje. Ker pa se je javno odzval in me napadel, ga pozivam, naj javnost raje seznanj vsaj z naslednjimi podatki:

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

- Na spletni strani naj objavi tiste postavke proračunov vseh celovečernih filmov, ki jih je SFC sofinanciral v obdobju 2011–2013 ter Filmski sklad v zadnjih petih letih delovanja. Ob svojem odhodu sem Rutarju namreč zapustil sklep (kopija se nahaja v uredništvu *Pogledov*), ki ga je potrdil tudi svet SFC, po katerem bi moral Rutar narediti transparenten pregled proračunov za slovenske celovečerne filme v obdobju 2006–2010. Tega do zdaj ni storil. To jasno kaže na njegovo zelo oporečno razmerje z nekaterimi producenti (ki ga svet SFC žal ne prepreči), sploh s tistimi štirimi, ki so v zadnjih desetih letih prejeli več kot polovico vseh javnih filmskih sredstev.

Z objavo teh podatkov bi pokazal, da zmore še kaj več od leporečenja. Drugače pa je na mestu trditev, da SFC po njegovi zaslugi ostaja zatohla in ne glede na svojo javno funkcijo izjemno zaprta institucija, od katere je le težko dobiti kakršenkoli uporaben podatek. Tudi zato Slovenija po dvajsetih letih od ustanovitve Filmskega sklada ostaja skoraj edina evropska država, pri kateri ni niti za en javno sofinanciran slovenski celovečerni film javno dostopen končni proračun filma vsaj po glavnih postavkah, od honorarja avtorjev, prek tehničnih in drugih storitev, do producentke provizije.

Samo Rugelj



KLASIKI ZA ŽELEZNO ZAVESO

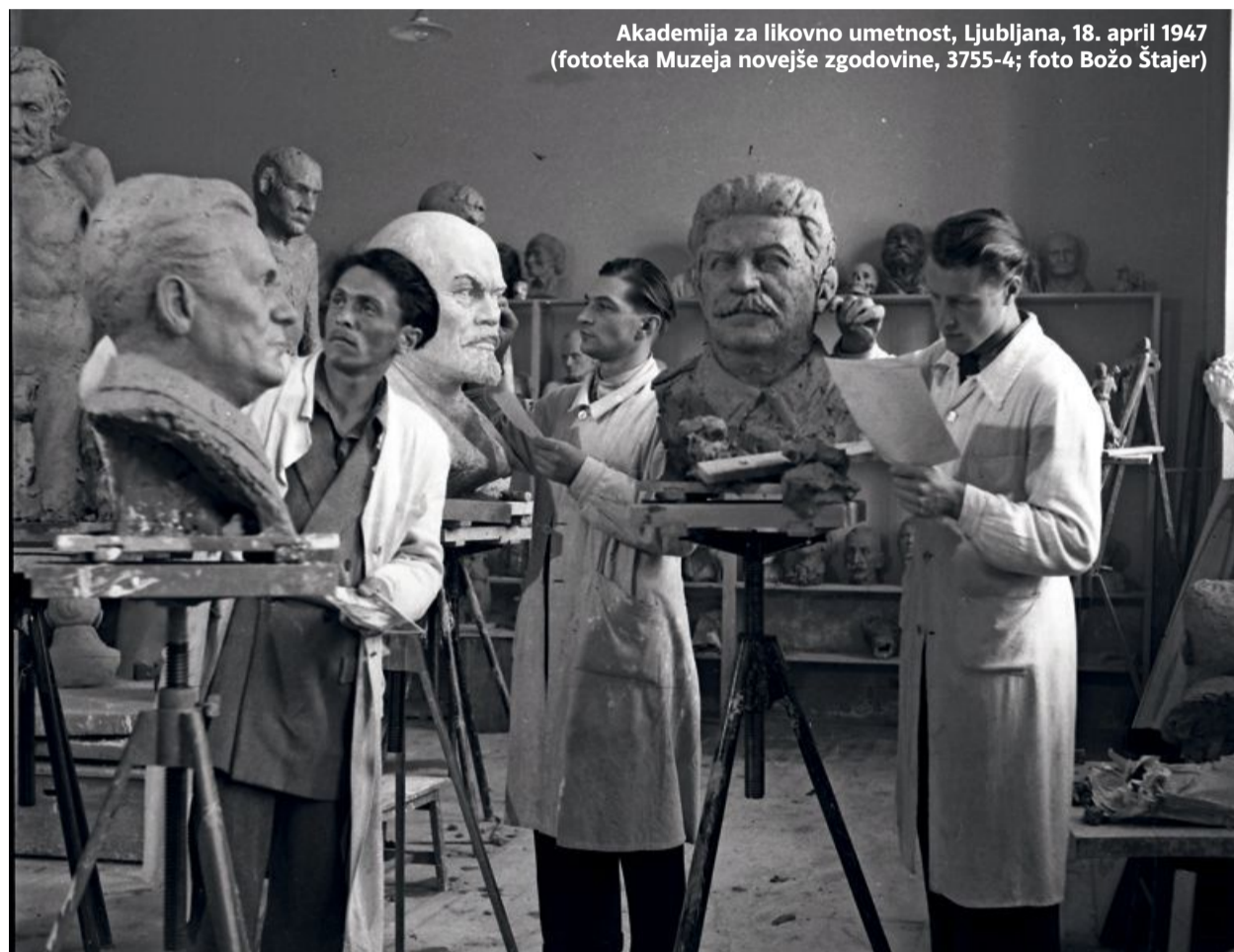
Ko me je Gábor Klaniczay leta 2009 povabil k projektu, ki naj bi kartiral položaj klasičnih študijev v državah na naši strani železne zavese (Churchill jo je v svojem fultonskem govoru definiral kot črto, ki se razteza »od Szczecina na Baltiku do Trsta na Jadranu«), si nisem čisto natančno predstavljal, kaj naj bi sploh raziskoval.

DAVID MOVRIN

V prostoru, kjer smo od politike prejkone utrujeni in kjer se z njo navkljub visoki ceni takšne abstinence neradi mažemo – *ein garstig Lied, pfui, ein politisch Lied* –, se je zdela previdnost na mestu. Nekoliko radovedno sem povprašal po podrobnostih; kdo bo pravzaprav raziskoval in kje ter za čigav denar? Izkazalo se je, da so projekt zasnovali Madžari in Poljaki, da so vanj pritegnili filologe s celotnega nekdanjega vzhoda, da bo osrednji del potekal leta 2010 na mednarodni raziskovalni ustanovi Collegium Budapest Institute for Advanced Study (Orbanova vlada je takrat še ni zaprla) in da je sredstva zanj našla nemška raziskovalna fundacija Fritz Thyssen Stiftung. Stvar me je začela zanimati, vprašanje o položaju discipline na našem koncu je pravzaprav že lep čas čakalo, kdaj ga bo nekdo zastavil. Kar nekaj študij obstaja o Mussolinijevi zaljubljenosti v avgustejski Rim, tudi Hitlerjeva očaranost s Šparto je po zaslugi Volkerja Losemanna in njegovih sodelavcev dobro dokumentirana. Kako pa je bilo pri nas? Ugotovil sem, da o pogledih Stalinovih epigonov na grško in rimsko antiko ne vem skoraj ničesar.

Sledilo je dolgotrajno razkopavanje arhivov in z njim prva presenečenja. Za začetek se je izkazalo, da Filozofska fakulteta – ustanova, ki zgodovinarje vzgaja – nima urejenega arhiva; da bi morala sicer po zakonu oddajati gradivo arhivu ljubljanske univerze, da pa tega ne počne, ker tam ni prostora. O tem, kaj vse se skriva v kleteh na Aškerčevi, kjer občasno poplavlja, lahko za zdaj zgolj ugibamo. (Kmalu bo drugače; nova dekanja je problem prepoznala in ga začela reševati.) Po drugih ustanovah je s tem različno. Precej gradiva o ljubljanskih gimnazijah imajo v Zgodovinskem arhivu v Ljubljani, nekaj o početju na ministrstvih je ohranjenega v Arhivu Slovenije, par ocvirkov se je našlo v prašni kleti Zavoda za šolstvo, marsičesa so se spomnili starejši kolegi. Na skrajno nadrealistično umovanje podizobraženih veljakov jugoslovskega političnega vrha – zlasti Milovana Djilasa, Borisa Kidriča in Edvarda Kardelja – o pomenu klasične izobrazbe sem naletel med zdolgočasnem brskanjem po skrbno urejenih *Sednicah*, kjer so njihova *ipsissima verba* v osemdesetih priobčala četice ustrezno izšolanih zgodovinarjev.

Seveda je delo v slovenskih arhivih nekoliko specifično. Komu drugemu se kozarec nemara zdi napol poln; no, sam se velikokrat spomnim na Open Society Archives v Budimpešti, kjer gradivo poiščeš na ekranu. Ko škatlo naročiš, ti jo dvigalo iz kleti pripelje v nekaj minutah, če v njej najdeš kaj zanimivega, ti v arhivu predlagajo, da dokument takoj digitaliziraš in ga naložiš na temu namenjeno spletno stran (www.parallelarchive.org), kjer ga bodo lahko uporabili tudi drugi. V Sloveniji čas utripa drugače, gradivo je pred raziskovalci bistveno bolj zaščiten. Ko na listih s skopimi popisi, narejenimi deloma s pisalnimi strojem, deloma z igličnim tiskalnikom, končno najdeš nekaj, za kar se ti megleno zdi, da bi bilo lahko zanimivo, to s svinčnikom napišeš na papirček. Posredujejo ga v skladišče na drugem koncu Ljubljane; od tam bo škatla prišla, Levstik bi rekel »cika coka cika coka s konjem«, v *treh dneh*. (V Arhivu Slovenije sem predlagal, da bi čitalnico raje predstavili v zgradbo, kjer hranijo gradivo, in tako postopek nekajkrat skrajšali; od tega je minilo že nekaj let, očitno o predlogu še razmišljajo.) Ampak to bi še šlo. Osebnost me je precej bolj presenetilo, ko mi je gospa, zadolžena za te dokumente, začela razlagati, da so službe, kakršna je bila Ozna, poznale vse zahodne države. Nisem ji ugovarjal, saj sem bil od nje odvisen; »v računalnik« je lahko kdove zakaj pogledala le ona, in na kraj pameti mi ni padlo, da bi redke najdbe še dodatno razredčil z odvečnim preprirom. Pač pa sem zastrigel z ušesi, ko mi je neki zgodovinar omenil, da je bila gospa svoje čase zaposlena na Udbi in da se je po neki nesreči na strelišču pač posvetila arhivskemu gradivu. To namreč ni čisto samoumevno. Ko se je denimo v Nemčiji izkazalo, da je imelo v zgradbo zveznega pooblaščenca za Stasijeve arhive po padcu režima nekaj časa dostop tudi nekaj bivših zaposlenih na vzhodnonemškem ministrstvu za državno varnost, je nastal velik škandal. Sedanji pooblaščenec Roland Jahn je v svojem nastopnem govoru leta 2011 to dejstvo označil za »nevzdržno«: »Vsak nekdanji Stasijev, zaposlen v tej ustanovi, je klofuta v obraz žrtev.« V Sloveniji nismo tako pedantni, gospa je lahko za omenjeno gradivo skrbela več kot dve desetletji, dokler jo je to zanimalo. Toda če sem se tu še muzal, me je smeh minil, ko je zgodovinar



Akademija za likovno umetnost, Ljubljana, 18. april 1947 (fototeka Muzeja novejšje zgodovine, 3755-4; foto Božo Štajer)

pripovedoval naprej. Leta 2005 je policija našla dokumente, zaradi katerih je Mitjo Ribičiča ovadila za genocid. Državni tožilec se je po ekspertno mnenje o teh dokumentih obrnil na gospo iz arhiva. Ta ga je napisala – in ovadba je bila zavrzna. Tako gre to v Ljubljani.

Kakorkoli, vsaka posamezna stran tako izbrskanih arhivskih dokumentov – na mojem disku jih je zdaj že več kot deset tisoč – je po svoje osvetlila dogajanje v pomembnem delu slovenske humanistike po drugi svetovni vojni. Toda te lučke zbledijo ob žarometih iz arhiva nekdanjega republiškega sekretariata za notranje zadeve, udbovskega arhiva. Ta je bil uničen v tednih pred volitvami leta 1990 in tudi za takratno razdejanje ni bil še nihče kaznovan, toda tistih nekaj drobcev, ki jih je med opustošenjem nekdo spregledal, je fascinantnih. Med njimi je serija nadrobnih poročil, ki jih je o profesorjih Filozofske fakultete izdelal »Andrej«. Kot se je pred kratkim izkazalo, se je za literarnim psevdonomom skrival dr. Fran Petre. V svojih analizah je natanko popisal praktično vsakogar, ki je okrog leta 1950 predaval na fakulteti, s poznavalsko sočnostjo, ki ji ni ušla nobena podrobnost. Vidmarjevo blokiranje Sovretovih pretenzij na predstojništvo Inštituta za slovenski jezik se mu je zdelo enako pomembno kot gostilniško pričkanje Slodnjaka in Ocvirka po Ramovševem pogrebu, povzročeno z Ocvirkovimi očitno prepogostimi odhodi »k točilni mizi, verjetno je mešal vino«. Na teh spregledanih posnetkih je marsikaj. Med najbolj pretresljivimi je dokument, v katerem Franc Stadler, »šef odseka za sledenje in informiranje«, razlaga, kako so profesorja Frana Bradača leta 1945 vrgli s fakultete, ker je bil »klerikalno-anglofilsko nastrojen«. Njegov greh je nato utonil v pozabo, do študentov, ki so po vojni zašli v klasični seminar, so prišle le nepovezane in nasprotujoče si govorice. Toda mednarodna primerjava je neizprosna: kar je na prvi pogled videti kot muhasta samovolja lokalnih partijcev, pijanih od oblasti, je bila v resnici metoda. Srbska raziskovalka je odkrila, da so leta 1945 v Beogradu z na las enakim postopkom z univerze vrgli filologa Veselina Čajkanovića – le da so v njegovem primeru dokumenti še vedno tam. Z njihovo pomočjo je nenadoma mogoče razumeti tudi ljubljansko dogajanje. Odlok, s katerim so 16. avgusta v Ljubljani odpustili profesorja Bradača, je strukturiran na las enako kot tisti, s katerim so tri mesece prej v Beogradu nagnali profesorja Čajkanovića. (Njegov sin Nikola je v intervjuju povedal, kako je bilo potem z očetom: »Ko je od

univerze prejel obvestilo, da je odpuščjen, je padel v posteljo. Štirinajst mesecev je bil bolan. Nikoli več ni vstal.«) A medtem ko je za ljubljanskimi »sodniki« ostal samo list papirja, je v Beogradu ohranjen celo njihov pravilnik.

To je morda najpomembnejša od ugotovitev, ki so poleg knjig, člankov in simpozijev ostale za projektom; da so partikularne človeške zgodbe v posameznih državah lahko pomenljive in pretresljive, da pa jih je mogoče zares razumeti šele v kontekstu regije kot celote. Slovenija je tu res nekoliko posebna, vendar drugače, kot si radi domišljamo. Provincialna brutalnost tukajšnjega odnosa do zgodovine postane boleče očitna, če primerjamo število zaposlenih, ki se v posameznih postsocialističnih državah ukvarjajo s hrambo, upravljanjem in obdelavo gradiva, ki je ostalo za totalitarizmi druge polovice 20. stoletja. Kot je nedavno opozoril arhivist Tadej Cankar iz Arhiva Slovenije, dela v Nemčiji s tem gradivom 1700 ljudi; na Poljskem celo 2145; na Češkem 257; na Slovaškem 80; na Madžarskem 99; v Romuniji 257; v Bolgariji 103; v Sloveniji 2. *Dva človeka*. Živimo v državi, kjer je raziskovanje totalitarne preteklosti prepuščeno naključnim pasantom. Dokler tu ne bo nobenih sprememb – resničnih sprememb –, so groteskni parlamentarni rituali v zvezi z zakonsko podlago za delo teh *dveh ljudi* zgolj pesek v oči. *Plus ça change, plus c'est la même chose*. ■

DR. DAVID MOVRIN je prevajalec in predavatelj na Oddelku za klasično filologijo na ljubljanski Filozofski fakulteti.

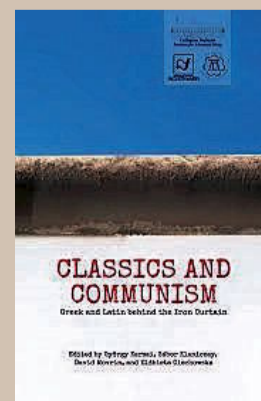
Classics and Communism:

GREEK AND LATIN BEHIND THE IRON CURTAIN

ZNANSTVENA ZALOŽBA FILOZOFSKE FAKULTETE

LJUBLJANA, BUDIMPEŠTA, VARŠAVA 2013

578 STR., 29,90 €



Spominsko
obeležje
uničevalnega
taborišča v
Jasenovcu.

Kaj naj bi bil Spomenik žrtvam vseh vojn?



ROBERT DOLINAR

Lani izvedeni natečaj za postavitve *Spomenika žrtvam vseh vojn* je še pred zaključkom naletel na kar nekaj pomislekov. Večina prvih ugovorov je urbanističnih ali zgodovinsko-ideoloških, odzivi v tednih po objavljenih rezultatih in dvotedenski razstavi, odmaknjeni na rob Ljubljane, pa se nanašajo predvsem na izbiro prvonagrajene ideje. Ta vsebuje betonsko ploščad z dvema stebroma pravokotnih tlorisov različnih debelin, poravnanih z višino sosednje Kazine. Avtorji zapišejo, da sta stebra »v svoji abstraktni obliki metafora in aluzija enotnosti v dvojnosti«. Kaj pa javnost? Nekateri so mnenja, da betonska stebra z istim temeljem na betonskem podstavku ne povesta nič, drugim projekt vzbuja tesnobo, celo grozo. To je ubesedila pobudnica ideje o spomeniku Spomenka Hribar: »Ta spomenik odlično odraža današnji čas globoke razklanosti naroda.« Tako *Spomenik žrtvam vseh vojn* že danes vse bolj deluje kot vsiljeni dar, ki ga nihče ne rabi. Zakaj je tako in kje se je pravzaprav zataknilo?

Preden poiščemo odgovore, velja pozdraviti namen slovenske države, da v središču svojega glavnega mesta postavi tak spomenik. Naloga, ki si jo zadaja država, pomeni izziv, kako biti spoštljiv do tistih, ki nimajo (več) glasu, ne odvezuje pa od prioritete dejanja, to je nujnosti pokopa mrtvih. Pozdraviti gre tudi devetintrideset skupin arhitektov in umetnikov, udeležencev natečaja. Ti so verjetno dokaz vere v umetnost, ki naj bi bila še zmožna vzgajati posameznika in spreminjati družbo, četudi ta stoji na robu brezna nerazčiščene zgodovine, sesutih odnosov in zamegljene prihodnosti. Ker se spomenik žrtvam tiče tudi vseh živih, ker se dotika današnjih prepadov med nami in tako stopa na področje ozdravljanja ran, je ob trku med izbrano idejo in kritično javnostjo nemogoče zamahniti z roko. Vse razprave jasno kažejo, da se problematičnost izbire spomenika nahaja v jedru samem. Odgovorov na vprašanje, zakaj je tako, je več.

TEŽAVE Z RAZPISOM IN SESTAVO KOMISIJE

Pomanjkljivo pripravljena je bila že razpisna naloga: v ničemer se ne ukvarja ne z bistvom tovrstnega spomenika ne s pomenom spomina za narod, se pa razpis osredotoča na arhitekturno-urbanistične ter funkcionalne smernice protokola državnih slovesnosti. Žal se je ravno v tem podrobneje razdelanem delu naloge zgodila osnovna napaka: potem ko razpis od natečajnikov pričakuje tudi in vendarle zgolj anketne rešitve urejanja okolice, žirija šele pozneje med svojim delom določi »odprtost spomeniškega

Spomenik, ki je zasnovan tako, da ga lahko vidiš ali pa tudi ne vidiš, ni spomenik žrtvam, ampak je element, ki lahko služi temu ali onemu, oziroma nosi potenco funkcionalnega kosa urbane opreme.

kompleksa na obe strani« kot maksimo oziroma odločilni faktor izbiranja in izločanja. Ta kriterij naj bi služil morebitnemu prihodnjemu urejanju degradirane okolice, ki je danes v zasebni lasti in za kar država danes nima denarja. Posledično se je polovica natečajnih udeležencev tako ali drugače oddaljila od omenjenega kriterija. Ker pa naj bi bil osrednji spomenik sredi glavnega mesta vreden najboljšega, kar premore skupnost, državni natečaj nikakor ne more izzveneti kot preizkus študentov arhitekture.

S podobno logiko je organizator natečaja za izbiro projekta sestavil komisijo. Njeni člani so bili strokovnjaki s kompetencami za arhitekturo in urbanizem. Ostalih vidikov komisija ne pokrije. Tako v žiriji za državni *Spomenik žrtvam vseh vojn* ni bilo nikogar od humanistov, ne predstavnika SAZU ali PEN niti drugih uglednih članov družbe: če ti niso potrebni pri načrtovanju nove občinske stavbe ali otroškega vrta, mar velja enako za državni spomenik, posvečen spominu žrtev vseh vojn?

Eno ključnih vprašanj, ki ga je razpisna naloga prav tako izpustila, je vsebinsko. Kaj naj bi spomenik *sui generis* sploh bil? Primarni namen

spomenika žrtvam je spoštljiv spomin, ki se v posamezniku vzbudi ob pogledu nanj. Ker spomenik vsem žrtvam ni spomenik neznanemu junaku, ta ne vsebuje podtonov moči, herojstva ali zmage, ampak opominja zgolj na tragičen čas. Spomenik umrlim v vojnah vzbuja sočutje do šibkega življenja in nemočne žrtve. Empatiji opazovalca sledi misel, da česa podobnega ne bi nikoli več želel ponoviti. Še več, obiskovalca spodbuja k odločitvi za obrambo življenja. Tako spomenik vsem žrtvam že v svoji ontološki naravi nosi elementa sprave in sožitja. Dober spomenik žrtvam je torej kraj razmisleka o življenju in minevanju, razdejanju in trpljenju. Je mesto samorefleksije in premišljevanja o tem, kdo sem jaz in kdo je moj drugi. Predvsem pa je spomenik žrtvam prostor miru in tišine.

NEDVOUMNOST IN INKLUZIVNOST

Za dober spomenik velja, da navkljub večplastni umetniški izraznosti ustvarjalca in subjektivnemu okusu opazovalca ostaja jasno nedvoumen. Za spomenik, ki je posvečen žrtvam, velja to še toliko bolj. Spomenik vsem žrtvam, ki v povprečnem obiskovalcu pušča kakršenkoli



Pomnik
holokavsta v
Berlinu.

dvom o svoji inkluzivnosti, ni spomenik vsem. Če spomenik vsem mrtvim v mnogih Slovincih vzbuja pa čeprav samo slutnjo narodove razdeljenosti, potem tak spomenik ne bo pomagal k pomiritvi. Še manj k sožitju ali spravi.

Medtem ko za umetniška dela sicer velja, da jih je mogoče brati z različnih gledišč, avtorji izbranega projekta kličejo k pozitivnemu branju lastnega dela. Za umetniška dela velja, da ta, pred vsem ostalim, tudi pred dojetjem razuma, učinkujejo skozi čutno zaznavo in doživetje. V primeru, da ustvarjalec sam vnaprej odmerja dovoljena branja lastnega dela, s tem svoje delo osiromaši že v samem jedru. Zreducira ga na objekt uporabnosti oziroma neuporabnosti. Torej, ker je govorica umetnosti po svoji naravi odprta različnim doživljanjem in posledično različnim interpretacijam, bi bil tovrsten pristop jasen namig, da si je ustvarjalec zadal nalogo, ki ji ni kos.

Navkljub učinkovanju umetniškega dela na več nivojih je spomenik žrtvam lahko samo spomenik žrtvam in ne more biti nič drugega. Spomenik vsem umrlim, ki naj bi v sebi nujno nosil elemente brezčasnosti, in modna fleksibilnost nimata nobene zveze. Spomenik, ki je zasnovan tako, da ga lahko vidiš ali pa tudi ne vidiš, ni spomenik žrtvam, ampak je element, ki lahko služi temu ali onemu, oziroma nosi potencial funkcionalnega kosa urbane opreme. Objekt, ki je nemara zasnovan kot dober nastavek urbanističnega razvoja, še zdaleč ne zadostuje za *Spomenik žrtvam vseh vojn*.

In če navkljub novodobnemu pozivanju k pozitivnosti misli, avtorjevi veliki želji ter njegovi še tako dobri nameri projekt sam ne spregovori ali pa celo povzroča percepcije, ki so v diametralnem nasprotju z avtorjevim namenom, se je nujno vprašati, zakaj je tako in kako to, da se je komunikacija med ustvarjalcem in prejemnikom prekinila že v samem temelju. Kdo ima pri tem prav in kdo je v zmoti?

Odgovor je mogoče najti v sintagmi, da ima umetnik vedno prav. Da torej ni problem v ustvarjalcu, ampak je problem ljudstvo, ki ima napačen oziroma popačen pogled. Da je ljudstvo nemara celo slepo. S pristankom na tako razumevanje umetnosti se znajdemo na polju ustvarjalčeve podobe o sebi kot *splendid isolation artist*. S tem pa na nevarnem terenu zdrsa v elitizem. Od tu do pokrajin, kjer vladajo monologi in aroganca na eni ter razočaranost in jeza na drugi strani, ni več daleč. To je svet, kjer sem jaz, drugega ob meni ne more biti, če pa se že pojaviš, boš moj nasprotnik. O agori in dialogu tu ni več slutnje, skrb za polis je izginila. To so frigidne in vaze zaprte pokrajine. Platforme, ki s sožitjem nimajo nič skupnega.

Nasprotno ustvarjalec, ki se je namenil delati za skupnost, išče odgovor v empatiji. Umetnik, ki se je zavezal resnici, bo poslušal, kako diha svet. V našem primeru bo ustvarjalec iskal, se spraševal in premišljeval, kako skozi govorico umetnosti sporočiti vsebino. Ta je namenjena javnosti in zmožna nagovoriti specifično ljudstvo, dolga leta živeče v ranah, ki so vplivale na njegovo emocionalno in intelektualno življenje. Tovrsten pristop je mogoč samo skozi umetniško zavedanje istega, torej lastne omejenosti. Tudi lastne slepote in lastne tišine. Šele tedaj se je umetnik zmožen zavedati, da niti pri njem in v njegovem delu ne gre za herojstvo. Ko umetnikov pogled postane kontemplativen, postavi čudenje svetu daleč pred lastne koncepte ali kakršnekoli hierarhične vizije. Stik s prstjo mu omogoči, da se dotakne globin notranjih svetov, s tem pa skrajnih meja življenja.

DOBRE REŠITVE IN NEUGASLJIVO UPANJE

O avtorjevi želji se lahko sprašujemo v nedogled. Ker pa spomenik, posvečen žrtvam, ni projekt za galerijo, velja, da naj bi tudi avtorja pred kakršnimikoli koncepti ali vzvišenimi pogledi zanimal predvsem duh časa. Del tega duha so nujno občutenje, doživljanje ter razumevanje današnjega človeka, meščana in državljana. Namesto narekovanja s pozicije moči gre tu za poskus pogleda »od spodaj«.

In če ne verjamemo, da je mogoče, če si ne upamo ali pa ne zaupamo v lastne moči, s tem pa vedno znova zapadamo v anemične, brezizrazne ali celo idejno sporne rešitve, zakaj se potem ne gremo učiti od drugih? Da je v pomniku mogoče, v spomeniku žrtvam pa vsekakor tudi nujno priti do ravnotežja med abstrakcijo, večplastnostjo, hkrati pa zelo jasno izpovednostjo, dokazuje kar nekaj primerov iz zadnjih desetletij. Obiščimo, poglejmo in prisluhnimo recimo



Spomenik
Walterju
Benjaminu v
Port Bouju.



spomeniku Walterju Benjaminu na Costa Bravi Danija Karavana, vietnamskim veteranom v Washingtonu Maye Lin, v potresu porušenem mestecu Gibellina na zahodni Siciliji Alberta Burrija, Eisenmanovemu trgu holokavsta v Berlinu, Bogdanovičevemu »tulipanu« v Jasenovcu. Omenjam zgolj nekaj primerov zelo različnih meril in postavljenih v popolnoma različne zgodovinske ter prostorske kontekste. Vsa omenjena spominska obeležja pa združuje bistveno: čistost ideje, močna izpovednost ter globoka poetičnost.

Skratka, vse dosedanje razprave o *Spomeniku žrtvam vseh vojn* so jasno pokazale, da je razpisovalec vzel pripravo natečaja prelahko. Navkljub večletnemu iskanju in trudu nekaterih je projekt nazadnje prišel »od zgoraj« oziroma mimo širšega javnega diskurza. Posledično se rezultatu

ni čuditi. Proces, s katerim smo prišli do njega, pa nas lahko vendarle nekaj nauči. S tem ko ozka skupina, naj bo kakršnakoli že, pripravi in izpelje projekt, ki bi se po svoji naravi moral dotikati mnogo širše javnosti, v ljudeh zgolj vzbudi občutje arogance, ponovno povzroči ideološka prepiranja, senco neodgovornosti pa žal vrže na celoten, v danem primeru pač arhitekturni ceh.

Pripomb in vprašanj za nazaj je seveda še mnogo. Ne vem, koliko jih je sploh plodno zastavljati, gotovo pa je, da bi se vsa ta in podobna diskusija morala pričeti že mnogo prej. In če nesmiselnost postavljanja spomenika, ki ga v resnici nihče ne mara, pustim ob strani, gre vsekakor podpreti razpravo in širiti prostor, ki se je odprl po natečaju. Če torej agora kot kraj srečanja in odprtih idej vendarle še obstaja in če smo se na njej, čeprav različnih pogledov, pripravljeno pogovarjati zreli ljudje, potem tudi upanja ne gre izgubiti. Ne v umetnost ne v spravo. Ne v človeka ne v državo. ■

ROBERT DOLINAR je jezuit in mednarodno delujoči arhitekt.

PRAVICA DO GROBA

VERENA PERKO

Petnajst let bo že tega, kar sem s skupino muzealcev s celega sveta obiskala koncentracijsko taborišče Terezín na Češkem. Terezín ali Teresienstadt je vojaška trdnjava iz jožefinske dobe, ki je med drugo svetovno vojno postala neke vrste eksperimentalno naselje za češko judovsko prebivalstvo. Deportiranci so s seboj smeli vzeti le najnujnejše, medtem ko je vse njihovo imetje, tovarne, hiše, polja in gozdovi, postalo last nemškega rajha. Najdragocenejše predmete, umetniška dela, rokopise in starine so v nedoumljivi izprijenosti nemških oblasti shranili v novoustanovljenem Judovskem muzeju v Pragi. Premosorazmerno z razraščanjem terezinskega taborišča so rastle tudi muzejske zbirke in pričale o nezaslišanem bogastvu Judov in o pravičnosti njihovega uničenja.

Za mnoge je bil Terezín končna postaja, za nekatere pa le vmesna na poti v Auschwitz. Večina se jih ni nikoli več vrnila. Med njimi je bilo na tisoče otrok. Odraščali v skrajni bedi in ponižanju. Danes je v visokih, sivih in tubornih stavbah muzej. Med mogočnim zidovjem in temnimi, še v poletnih dneh hladnimi in vlažnimi prostori stojijo panoji in vitrine z redkimi predmeti. Na stenah visijo železni kavli, okna visoko pod stropom zapirajo mogočne kovane rešetke. V kleti je peč z zlovešče odprtimi, že davno ugaslim žrelom. Obledela fotografije in preproste otroške risbe ne zmorejo izpričati vseh strahot Terezína. Pa kljub temu se obiskovalci v tišini in vidno ganjeni vrstijo skozi prostore kot neme priče nepredstavljivega trpljenja.

Naša skupina si je ogledala kratek film z dokumentarnimi posnetki in pretresljivimi pričevanji preživelih. Po končani projekciji smo se molče zastrelili v visoka okovana okna in gole, v nepredirni molk potopljeni tuborne zidove. Iz taborišča smo odšli povsem pobiti, blede in v največji tišini. Edini stavek, ki smo ga domala soglasno izrekli, je bil: *Te duše so še tukaj!*

Ta skupna in sočasna ugotovitev je bila odraz globoke čustvene prizadetosti. Besede so se mi zavrtale globoko v spomin in pogosto sem se spraševala, od kod to podobno, sinhrono občutenje. Najprej sem pomislila, da je tako zaradi podobne kulturne in verske vzgoje. Toda ne, med nami so bile zelo velike kulturne razlike, poleg Evropejcev so bili še Azijci, Američani, Novozelandec in Afričanka. Naše besede pa so bile preveč spontane, pregloboko doživete in domala istočasno izrečene, da bi bile izraz racionalnega razmisleka. Bile so vzklík osuplosti in otrple groze. Vidno nas je prežemala neka čudna, neizrekljiva prisotnost njih, ki so nekoč na tem prostoru trpeli in dotrpeli.

Pozneje sem povprašala mnoge ljudi o občutkih, ko so obiskali koncentracijska taborišča drugod po svetu. Na moje veliko presenečenje je večina izrazila podobne občutke. Prostore trpljenja in umiranja čustveno odprt človek doživlja kot nekakšne neopisljive sivine, svinčene črvine brezčasa. Brezna neizpovedljive groze, ki presega meje telesnega in se zajedajo v možgane in v dušo. Kdor je enkrat samkrat vstopil na kraj taboriščne groze, je ne bo nikoli več pozabil. V umetniški upodobitvi se ji morda približa duhovna izkušnja Dantejevega *Pekla* in Michelangelove *Poslednje sodbe*, toda brez Vsemogočnega, ki s srdom in upanjem dviga pravično roko v obsodbo Zla.

Kaj je tisto neizrekljivo, kar na prostorih trpljenja in smrti tako globoko občutimo? Naša nevstajenjska, v materialno zasakana in znatnosti zapisana evropska kultura tega ne zmore pojasniti. Sodobnega človeka, namišljenega gospodarja sveta, ki prevzetno prevzema vlogo Boga, zaznamuje negativističen odnos do smrti: izbrisal jo je iz javnega življenja. Trpljenje je z medicino in s farmakologijo prepoznal kot nesmiselno in mu odrekel pravico sobivanja.

Razlag za tako početje sodobnega človeka je več. Na prvem mestu je morda nemoč, da bi se navkljub tehničnemu napredku izognili soočenju z brezizhodnim koncem lastnega življenja – ki je brez dvoma preklavna in ne-

Demokracija in samostojna država za nas nista odgovornost do prihodnosti, ampak udobje sedanjosti, ki ga nismo pripravljeni deliti ne (z mrtvimi) predhodniki, pa tudi ne z zanamci.

vredna podoba sodobne kulture uspeha, blišča in mladosti. Na drugi strani pa je izgon smrti odraz prikrivanja nemoči vrhunsko razvite tehnološke družbe, da bi odgovorila na neizbežno vprašanje onstranstva. In na vprašanje, kaj nas čaka po smrti. Sodobna znanost in tehnologija navkljub sijajnim dosežkom ne moreta utišati vprašanj smisla. Nasprotno, s prikrivanjem in zamolčevanjem smrti in trpljenja postaja vprašanje smisla najbolj pereče vprašanje sodobnega sveta. Nekakšna črna luknja mikrokozmosa.

MRTVI KOT MORALNA VEZ RODU

Ko je človeštvo nemočno, se uči iz izkušnje človekovanja. Vedno je poučno vedeti, kako so na stvari gledali v preteklosti, v posameznih primerih pa je to sploh edino, kar lahko storimo. Temeljno spoznanje in priznanje vseh preteklih kultur je: človek je umrljivo bitje. Brez velike filozofije in teologije lahko dojamemo, da je enako kot rojstvo pomemben del življenja smrt. Ti dve temeljni spoznanji sta od nekdaj bili temelj človekove modrosti in gibalo družbene ureditve. Smrt daje na skrivnost, nedoumljiv način življenju težo in človekovim dejanjem mero. Zemeljsko bivanje zaključí in ga na skrivnosten način osmisli. Vezi živih z mrtvimi pa ne pretrga, jih le preobrazi na višji, človekovo telesnost in duševnost presegačo ravni. Sodobna psihologija govori o povezanosti živih z mrtvimi kot o čustvenih vezeh. Razlaga jih kot ujetost v vloge, ki jih z rojstvom prevzamemo v družini in širši skupnosti in ki v veliki meri določajo nas in naše življenje. V preteklosti se ljudje niso spoznali na znanost, kar pa še ne pomeni, da so bile njih razlage manj modre. Brez dvoma pa so bile zaradi njihove vraščenosti v naravo in načina njihovega dojemanja sveta bolj celovite. In morda tudi pravilnejše. Njihova razlaga, morda še bolje, če rečemo dojetje sveta in življenja, je temeljilo na neločljivosti snovnega, duševnega in duhovnega. Tostranstvo in onstranstvo sta bila obliki življenjske celote, različna vidika človekove in s tem tudi božje biti. Preteklost je bila nevidni predpogoj in del sedanjosti ter porok prihodnosti. K takemu doživljanju je brez dvoma pripomogla človekova nemoč: ponavljajoče se uničujoče lakote, kužne bolezni in grozote vojnih pobijan. Življenje je človeka na vsakem koraku opozarjalo na mogočno zmagovalko smrt. *Memento mori* je bila stalna miselna popotnica človeka preteklosti. Narekovala je ponižnost in soodvisnost od narave in ljudi. Smrt je bila trden in najbolj gotov del življenja v preteklosti. Bila je humor in sad duhovnosti ter temelj človekovanja. Bila je (in je še) človeško in globoko božje.

V starih grških, latinskih in tudi sanskritskih spisih je smrt odhod duše umrlega v onostranstvo. Najstarejša verovanja temeljijo na predstavi, da duša umrlega ostaja v bližini trupa. Na tem mestu prižigajo luči in puščajo darove. Duša z obredjem in darovi postane pobožanstvena in z ostalimi mrtvimi predniki prevzame vzvišeno, odločilno mesto v rodu in družini. Pokojne povezuje z živimi člani družine ogenj, ki je svet, čist in pravičen. Ogenj združuje človeka z božjim, ga očiščuje in tudi ločuje. Obredni prostor družine je od pamtveka ognjišče. Ob ognjišču se je skupnost srečevala in opravljala vsakodnevno obredje. Ob ognju so sklepali poroke, k ognju je mati položila novorojenca, in šele ko ga je oče vzel v naročje in z njim obredno obkrožil ognjišče, je bil otrok priznan za zakonitega naslednika. Ko je oče umrl, je sin prevzel dolžnost opravljanja pogrebnih ritualov. Blaženost duše je bila v tesni povezavi z opravljanjem obredov v spomin umrlega. Verjeli so, da ji domače obredje prepreči, da bi ne zatavala v medprostori bivanja in se spremenila v zločeste duhove, larve, ki imajo moč škodovati in uničevati. Duše umrlih, ki so bili z obredjem pokopani in so se jih redno spominjali s cvetjem in z darovi ter jih s prižiganjem luči povezovali z domačim ognjiščem, s svetim prostorom vsakega doma, so postale božanstvena vez živih z onostranstvom. In nenadomestljiva vez v krogu večnega življenja. Mrtvi so bili moralna vez družine in celega

rodu. Pobožanstveni predniki so bili edini pravi lastniki družinskega premoženja: živi so posedli imeli zgolj v upravljanju in jo skrbno varovali za prihodnje rodove. Pobožanstvene duše umrlih prednikov so imele moč zagotavljati dobro letino in preprečevati naravne nesreče. Varovale so pred kužnimi boleznimi in vojnimi opustošenji. Družino so povezoval in jo ohranjale kot duhovno skupnost med seboj neločljivo celoto mrtvih in živih ter onih, ki se bodo rodili. Bistvo takega verovanja je v vseobsegajoči prisotnosti živih in mrtvih in v enosti tega, kar je bilo, kar je in kar šele pride. Življenje je večni, sklenjen božanski krog, ki ga človekova samovolja ne sme prekinjati.

Pogoj, brez katerega duša umrlega ne more v onostranstvo, pa je bil pokop umrlega s predpisanim obredjem. Iz *Antigone* vemo, da je to lahko zgolj pest zemlje, obredno razsute nad truplom. Pokop se je moral zgoditi, sicer bi duša pokojnika ostala ujeta v medprostori in bi kot zli duh zatavala vsem v pogubo. Zgodilo bi se najhujše. Zbrisal bi se spomin na umrlega, kar je v starih kulturah pomenilo dokončno uničenje duše in obsodba na njeno večno izginotje. Življenjski krogotok bi bil presekan in uničenje bi ne bilo več daleč.

V preteklosti je bila skrb za dobrobit in preživetje skupnosti na prvem mestu. Skupnost je bila neločljivo povezana s predhodnimi rodovi. Predniki so bili njeni pomembni, lahko rečemo celo vzvišeni člani. Njihove pobožanstvene duše so zagotavljale red, ki so ga živi vzpostavljali z natančno predpisanim obredjem in zagotavljali z družbenimi pravili in normami. Ohranjanje spomina na umrle je bil predpogoj njihovega pobožanstvenja in je omogočalo sožitje živčih in zagotavljalo rojevanje novih generacij. Obredje in religijski predpisi so bili trdna podlaga pravnih določb in so v realnem svetu urejali konkretno življenje skupnosti. V duhovnem pogledu pa gre za zlivanje časov, za ritualno prepletanje generacij in trdno vpenjanje posameznika v družbo. Vpetost osebe v imaginarno in realno skupnost je ljudem v preteklosti omogočala osmišljanje življenja, ki je bilo praviloma kratko in trdo. Občutek pripadnosti je povezoval družbo, ki je tvorila z naravo soodvisno enost. Doživljanje sveta kot prepletene in neločljive celote živih in mrtvih je tudi slabotne in zavržene napajalo, če že ne s smislom, pa vsaj z neskončno vdanostjo v skrivnostni, kozmični red stvari. Slednje je bilo temeljno načelo stoicizma, enega najbolj razširjenih antičnih filozofskih nazorov. To odražajo tudi vrednote antičnega časa, ki so temeljile na pogumu, zvestobi in vdanem, stoicnem prenašanju udarcev usode.

SKUPNOST IN NARAVNI RED STVARI

Uničenje grobov je bilo v vseh civilizacijah najhujši prekršek in znak nepojmljivega barbarstva. Pomenilo je uničenje spomina na umrlega, pretrgalo je družinsko vez in izničilo rod za vekomaj. Najhujša kazen za človeka je bila, če njegovega trupla niso obredno pokopali: ostati brez groba je pomenilo grožnjo ne le za posameznika in njegov rod – bilo je tudi nepredstavljiva grožnja vsej skupnosti. Bilo je nekaj, kar je rušilo naravni red stvari, kar je razčlovečevalo ljudi, kar je uničevalo skriti tok življenja in ogrožalo prihodnost vseh. Ker pa smo ljudje ne le skupek genov, temveč tudi memov, celično zapisanih spominskih sklopov, je sakrosaktnost mrtvih in pravica do pokopa kot temeljna civilizacijska prvina neizbrisno zapisana tudi v nas.

Da bi dojeli strahotnost pomena poboja katerikoli človeškega bitja in odrekanja pravice do groba, je treba prižgati luč antične omike. Ta je navsezadnje tudi temelj krščanstva in s tem ne le Evrope, temveč tudi velikega dela sodobnega sveta – četudi brez vsakršne želje, da bi povelečevali zahodno kulturo. In čeravno je sodobni človek bitje materije in znanosti, ki duhovnost prepušča preteklosti in tretjemu svetu, smrt pa izriva iz vsakdanje misli, se ne moremo izviti tisočletnim miselnim sklopom, ki določajo našo najbolj notranjo bit in zarisujejo globino in širino človekovanja v duhu brezšte-

vilnih generacij prednamcev. Človek dojema svet celostno, z duhom in umom, ki pomeni čute, čustva in razum. Dejanja, kot so poboji in zavrženje trupel pobitih, se mu upirajo duševno in telesno. Odrekanje pravice do pokopa komurkoli je zavrženo dejanje, ki zanikuje najgloblje človeško bistvo. Žali dostojanstvo posameznika in skupnosti ter kot nevidni rak duše in duha razkrajja cel narod.

Izgovorjeno ali zamolčano. Prikrito ali razkrito: slovenska rana je tako globoka, da je komajda še mogoče zaznavati njeno usodnost. Krivda pa je naša skupna (vem, da so to težke besede): najprej krivda tistih, ki so morili, nato tistih, ki so zagrebli in zamolčali, kot tudi onih, ki smo obmolknili za dolga desetletja in niti danes na ves glas ne zahtevamo, da dobijo pobiti grobove in njihove duše najdejo zasluženi mir (pa kakorkoli si to že predstavljamo). Posebno težka krivda je na nas, ki smo dosegli demokracijo in je ne izživimo v duhu prednikov: zlasti tistih, ki še vedno živijo pod nezasluženo kaznijo spomina. Krivda je na nas vseh: tistih, ki se krvavih voda Bistrice še spominjamo, in v enaki meri tistih, ki zanje niti ne vedo. Naša velika krivda je, ker podaljšujemo molk in zamolčevanje imen tistih, ki so krivi, pa bi morali o tem vsi govoriti in pisati. Obnašamo se, kot bi bila demokracija naš plen in ne sad mnogih rodov: na neki skrivnost, čuden način tudi tistih, ki so grozovite smrti umrli in še danes niso vredni groba in spomina. Naša skupna, narodova naloga je, da jih vrnemo skupnosti, kamor po naravnem in duhovnem redu tudi sodijo.

Z molkom podaljšujemo maličenje kolektivnega spomina in narodu izmikamo priložnost, da bi se v moči krivde in kesanja na novo prerodil. Ko sledim razpravam o tem, ali bomo gradili muzeje nad hudimi jamami in brezni, mi pride na misel Antigona: za ceno lastnega življenja je stresla pest prsti nad razpadajočim bratovim truplom in njegovi duši povrnila mir. Odkazala ji je prostor v skupnosti. Antigoni ni bilo mar kraljestva, ne razkošja kraljeve palače in ne lastnega, mladega življenja. (Danes bi rekli, da je zastavila svojo kariero). Antigona nas uči, da grobovi niso prostor obračunavanja. Ne oziraje se na posledice, je opravila, kar je bilo treba storiti, da bi našla duša pokojnega mir v onstranstvu in bi se v skupnost vrnil naravni red stvari.

TIHI PROSTORI

Grobovi so sveti prostor spomina. Toliko bolj, če gre hkrati tudi za prostor strahotnega in nepravilnega trpljenja. Francozi pravijo prostorom spomina dobesedno *lieux de mémoire*: tja človek pride, da se pokloni spominu na ljudi, da podoživi vez s prostorom, kjer so se določeni dogodki odvijali. Kjer se razjoka, moli ali samo spomni preteklosti. Časa ni mogoče razumeti ločeno od prostora, kjer so se dogodki zgodili. Francozi bodo že vedeli, čemu služijo *lieux de mémoire*, saj so tudi oni bili prisiljeni na novo napisati poglavja iz časa nemške okupacije in sodelovanja z okupatorji, na novo razmisliti o svojem odnosu do Judov, o kolonialnem osvajanju Indokine in krvavih obračunavanjih v Alžiriji. Zgodovinski, politično preobremenjen spomin je na ta način (vsaj delno) nadomestil kolektivni spominom, ki ga nosijo ljudje v srcih in je zapisan v izvornih prostorih.

Mi, Slovenci, tega še nismo storili. Težko pridobljena demokracija in samostojna država za nas nista odgovornost do prihodnosti, ampak udobje sedanjosti, ki ga nismo pripravljeno deliti ne (z mrtvimi) predhodniki, pa tudi ne

z zanamci. Odgovornosti za lastno početje ne sprejemamo in se zato tudi tragične usodnosti te drže ne zavedamo.

Čas je, da se odločimo, kako obeležiti prostore, kjer so hude jame, koder je Bistrica krvava tekla in drugod, kjer ležijo nepokopane kosti krivično pomorjenih brezimnih, sramotno zamolčanih in obsojenih na *damnatio memoriae*, izbris iz skupnega spomina. Nekateri menijo, da bi morali zgraditi grobnice, drugi omenjajo muzeje, tretji kapele ali celo cerkve, kjer bi se brale maše za izmučene duše. Eden od morda najprimernejših odgovorov je *lieux de mémoire*, prostor spomina, označen s posebnim obeležjem, morda izbranimi verzi, saj imen in števila vseh nesrečnikov najbrž ne bomo nikoli izvedeli. Namesto betonske muzejske ali cerkvene novogradnje bi morda prostor poboja in pokopov samo obeležili s preprostimi križi v gozdu, s posebej označenimi potmi, klopami in postajami križevega pota in skromno, leseno kapelo ob robu. V poštev pridejo tudi obeležja. A kaj storiti z imeni, ki ne bodo nikoli vsa poznana? Italijani so na grobove neznanih vojakov, pokopanih v grobnici v Sredipolju (Redipuglia) izklesali besedo *presente, presente, presente ...* v smislu *tukaj sem, prisoten sem*, lahko pa tudi *s svojim trpljenjem in smrtjo pričujem o preteklosti*. Vsak prostor trpljenja in smrti bi moral biti namenjen spominjanju v tišini. Meditaciji. In molitvi za tiste, ki to zmorejo in želijo.

KAJ LAHKO STORIMO?

Kako pa je z muzeji? Kakor hitro bo zrasla na teh mestih muzejska stavba, bodo prihajali tudi ljudje, ki ne bodo vedno pietetno razpoloženi. Muzej prinese ne le obiskovalce, parkirišča in odpadke, temveč tudi hrup. Lahko tudi veliko hrupa za nič, kajti zavedati se je treba, da bo vsaka muzejska postavitev izpričevala enostransko zgodbo z vidika zmagovalca. Morda zares z vsem dolžnim spoštovanjem, pa vendar, še vedno z očmi oblasti in moči (vseeno katere). Mi vsi, predvsem pa tisti, ki jih je doletela smrt in kazen spomina, potrebujemo odpuščanje in katarzo, kar bo mrtve vrnilo skupnosti in žive ponovno povežalo med seboj v neločljivo narodovo bit. Mislim, da so minimalna obeležja edini korekten način, da prostori pobojev postanejo pravi prostori spomina, morajo pa biti dobro označeni, z urejenimi dostopi in skrbno varovani. *Lieux de mémoire* tako postanejo pomembni kamenčki v mozaiku kolektivnega spomina naroda. Niso prostori obsojanja in zgodovinskih pridig, temveč sočutnega spominjanja, ki bi ponovno povezali človeško skupnost.

V slovenski javnosti se redno postavljajo vprašanja in različne sugestije v zvezi s posmrtnimi ostanki nepokopanih, ker ne strokovnjaki ne laiki ne najdejo vsem ustreznega odgovora na vprašanje, ali ostanke prekopati ali jih pustiti na kraju, kjer leže, to je v rudniških jamah, brezni, po gozdovih in drugod. In če se odločimo za izkop, kaj storiti s kostnimi ostanki in kam jih ponovno pokopati? Opraviti analize in jih v ta namen shraniti v depoje raznih raziskovalnih ustanov? Shraniti v skupne grobnice, vrniti ostanke svojcem in v skupne grobnice pokopati zgolj brezimne? Da bi lažje prepoznali primerne rešitev, predlagam, da pozabimo, za koga gre, in iščemo rešitev, ki bi bila sprejemljiva za slehernika, ne oziraje se na njegovo ime, narodnost, jezik in politično opredelitev. Vprašanje, o katerem razpravljamo, je temeljno vprašanje človekovanja z nepredstavljivo civilizacijsko težo, ki že mnoga desetisočletja človeka razlikuje od živali.

Človek dojema svet

celostno, z duhom

in umom, ki pomeni

čute, čustva in razum.

Dejanja, kot so poboji in

zavrženje trupel pobitih,

se mu upirajo duševno in

telesno. Odrekanje pravice

do pokopa komurkoli

je zavrženo dejanje,

ki zanikuje najgloblje

človeško bistvo.

Da bi lažje razumeli pomen te trditve, se moramo vprašati, kako bi ravnali, če bi prišlo denimo do rudniške nesreče, pri kateri bi v jami umrlo deset rudarjev, njihova trupla pa ostala ujeta globoko pod zemljo. Bi jih pustili zasute, ker je odkop tehnično zapleten in nevaren za reševalce, ne da bi pred tem poskušali storiti vse, kar se da? Menim, da bi uprava rudnika le težko opravičila svoje dejanje, četudi bi bili stroški reševanja astronomski. Česa podobnega si celo Kitajci, ki imajo zares črno vest glede varnosti v rudnikih, ne bi mogli dovoliti. In naprej: bi v takem primeru sprejeli odločitev, da prekopljemo samo tiste, ki imajo svojce in poznamo njih imena, ostale pa pustimo v globokem rudniškem jašku? Česa podobnega še nisem slišala in dvomim, da je že kdaj komu padlo kaj takega na pamet. Kaj pa ostanke pobitih v gozdovih? Je že kdo na tem božjem svetu pustil ostanke trupel po hudi delovni ali prometni nesreči tam, kjer ležijo? Tudi takega primera ne poznam.

S kakšno civilizacijsko pravico torej odrekamo ljudem, ki jim največkrat niti ne poznamo identitete in potemtakem tudi ne njihove resnične krivde, pravico do groba? Kaj nam preprečuje, da jih ne izkopljemo, opravimo preiskave, ki po mednarodnih pogodbah morajo biti opravljene, in njihove ostanke položimo v skupno grobnico, mesta smrti pa obeležimo s trajnimi, četudi preprostimi pomniki in s tem celotnemu slovenskemu narodu vrnemo civilizacijsko pravico do nadaljnega obstoja? Kot je nezamisljivo, da bi pustili ostanke partizanov trhneti po gozdovih, si svoj grob zaslužijo tudi ostali, pa naj bodo to interniranci, vojni ujetniki ali nemški mobiliziranci (navsezadnje smo tudi nemškim vojakom izkazali pravico do groba, mar ne?). Naša človeška in osnovna civilizacijska dolžnost je izprazniti sramotne jame, jarke in škarpe, ostanke raziskati z vsemi potrebnimi in možnimi znanstvenimi disciplinami, pokojne pietetno pokopati v skupne grobnice, prostor njihove smrti pa primerno označiti kot kraj kolektivnega spomina. V spomin in opomin.

Zrelost naroda odraža njegova sposobnost preroda. Vsak prerod pa temelji na očiščenju, odpuščanju in spravi, ki obredno zapirajo obdobje preteklosti. Ne domišljajmo si, da je strašna usoda razklanosti in medsebojnih obračunov doletela samo nas. To je usoda vseh, ki so jih zajele vojne vihre. Slovenci smo tu izjema le toliko, kolikor smo odlašali – in še odlašamo s tem, kar nam nalaga civilizacijska dolžnost, da opravimo dostojanstveno in srčno. V smrti smo vsi enaki, pri tem pa ne gre za vrednotenje dejanj, temveč za vrednotenje človeka kot bitja razuma in vesti.

Še vedno velja, da bo tisti, ki se od zgodovine ni ničesar naučil, moral lekcijo ponoviti. ■

DR. VERENA PERKO je arheologinja in muzeologinja, zaposlena v Gorenjskem muzeju v Kranju.

pogledi

naslednja številka izide
9. aprila 2014

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

080 11 99, 01 47 37 600,

www.pogledi.si ali narocnine@delo.si

Otvoritvena predstava 44. tedna slovenske drame
Svetlana Makarovič: *Mrtvec pride po ljubico*
Režiser Jernej Lorenci
Prešernovo gledališče Kranj
Vesna Pernarčič, Darja Reichman, Miha Rodiman,
Ana Urbanc, Borut Veselko
Foto Mare Mutić

