



FESTIVAL IN NJEGOV SUBJEKT

# Ime česa je slovenski film?

OKROGLA MIZA

Zakaj ni resne debate  
o resnih temah?

UNIVERZA

Prihodnost vednosti

MIHAIL EPŠTEJN

Za tiste, ki tarnajo  
o usodi humanistike

DRUGE KULTURE

Obstaja več kot ena pot



# Resno branje.



TRETJA  
ŠTEVILKA  
ŽE  
V PRODAJI

Poglobljeno pisanje  
o družbi, politiki, kulturi in naravi.

Več o vsebini 3. številke na [www.delo.si/defacto](http://www.delo.si/defacto).

OB NAROČILU 4 ŠTEVILK VAM PRIPADA POSEBEN POPUST:  
**25 % za naročnike Delovih edicij** 15,60 EUR – 25 % = 11,70 EUR  
**15 % za druge** 15,60 EUR – 15 % = 13,26 EUR

080 11 99 | [narocnine@delo.si](mailto:narocnine@delo.si) | [www.delo.si](http://www.delo.si)

Naročnik se na revijo Delo De facta naroči za nedoločen čas oziroma do pisnega preklica.  
Splošne pogoje naročnine najdete na [etrafika.delo.si](http://etrafika.delo.si).

DELO  
DE  
FACTO



## 4-5 DOM IN SVET

## ZVON

## 6-7 IME ČESA JE SLOVENSKI FILM?

Za vsakega festivalskega poročevalca ni skoraj nič slajšega od dejstva, da odhaja s festivala s čim več filmi v glavi, ob spremljanju katerih je užival, po ogledu pa o njih navdušeno in strastno razpravljaj. Še zlasti, če katerega od takšnih filmov vidi v samem izteku festivala, pri katerem je, za začetek, sporno že to, kako se imenuje – namreč festival. Če festival seveda jemljemo dobesedno – kot praznovanje. V tem primeru praznovanje filma. O filmih, predvajanih na letošnjem Festivalu slovenskega filma v Portorožu, piše **Ženja Leiler**.

## 8-9 ISKANJE RAVNOVESJA MED POLITIKO IN ESTETIKO



Danes smo, predvsem v kontekstu avtorske produkcije, priča nekakšnemu revivalu političnega filma. Cineast, ki je v deželi filmskega konservativizma in konformizma že pred leti ponudil novo paradigmo političnega filma, je Travis Wilkerson. Z njim se je ob njegovem nedavnem obisku Slovenske kinoteke pogovarjal **Denis Valič**.

## 10-11 OTVORITEV SEZONE V SLOVENSKEM NARODNEM GLEDALIŠČU MARIBOR

Opera in Drama sta v zaporednih večerih otvorili sezono in v obeh primerih poskušali transponirati klasiko: prva s povsem sodobno postavitvijo Verdija, druga – s kar dvema koproducentoma – pa z umestitvijo Jančarjevega zavoda Svoboda osvobaja v neznan kraj in čas. *Veliki briljantni valček* si je ogledala **Vesna Jurca Tadel**, opero *Rigoletto* pa **Stanislav Koblar**.

## 12 ZA TISTE, KI TARNAJO O PRIHODNOSTI HUMANISTIKE

Pred poletjem smo na knjižne police dobili izzivalno knjigo, ki bralca z lucidno mislijo povleče v vrtinec prepričevanj o tem, kam gremo v današnjem netransparentnem in kriznem času, ki smo mu navajeni reči kar kaos. O Epštejnovi knjigi *Znak\_vrzeli* piše **Miha Javornik**.

## 13 KORUPCIJA IN DIAMANTI SO VEČNI

*Veleposlanik* je film o korupciji, neokolonializmu, o univerzalnosti človeškega pohlepa in predsodkih, ki so trdno zakoreninjeni in imajo v sebi vedno kanček resnice. Predvsem pa so, kadar so pritrjeni do skrajnosti, zanesljiv vir smeha. Kot ugotavlja **Agata Tomažič**, bi bil veleposlanik vrhunski komični lik, če ne bi bil film o njem pravzaprav dokumentarec in zelo verodostojno ogledalo družbe v eni od sodobnih afriških držav, najbrž niti ne le v Centralnoafriški republiki.



**WWW.POGLEDI.SI**

Kritika/oder – Gorki/Brecht: Mati, r. Sebastijan Horvat (Vesna Jurca Tadel)

## 14 OBSTAJA VEČ KOT ENA POT

So razstave, ki se na aktualna dogajanja in razmerja v svetu (v tem primeru na »arabsko pomlad« in zaostrovanje odnosov med Zahodom in Iranom) odzivajo dovolj hitro in relevantno, a ni jih prav veliko. Razstava *Sistemi in ornamenti* v MGLC je po mnenju **Vladimirja P. Štefaneca** gotovo ena od njih, med njene poglobitve kvalitete pa sodi preseganje stereotipov, povezanih z bližnjevzhodno in iransko družbo in kulturo.



## 15-17 PROBLEMI

## ZAKAJ NI RESNE DEBATE O RESNIH STVAREH?

Nobenega dvoma ni o velikih težavah, v katere sta zabredli slovenska država in družba. Presenetljivo ter pesimizem vzbujajoče je, da razen vedno bolj katastrofalnih prognoz praktično ni zaslediti tehtnejših razprav ne o vzrokih težav ne o možnih scenarijih za njihovo odpravo ter za vzpostavitev razmer, v katerih bi lahko začeli graditi na bolj zdravih temeljih.

V marsičem primerljiva osemdeseta so politično zaznamovala alternativna (sprva predvsem) kulturna gibanja, zbrana okrog *Radia Študent*, *Problemov*, *Nove revije* in *Mladine*. O tem, zakaj današnji mediji nimajo podobne odmevnosti, smo se na okrogli mizi *Pogledov* v Trubarjevi hiši literature pogovarjali konec septembra. Svoje debatne prispevke so za objavo dopolnili **dr. Dimitrij Rupel**, eden pobudnikov in urednikov *Nove revije*, **Urban Vovk**, nekdanji urednik *Literature*, ki je v začetku devetdesetih nastala po odcepitvi od *Problemov*, ter kolega iz najmlajše generacije **Dijana Matkovič**, prva urednica *Airbeletrine*, in **Miha Kosovel**, urednik novejšje revije *Razpotja*, ki jo tri leta izdaja Društvo humanistov Goriške.

## 18-19 RAZGLEDI

**Drago Bajt** – Leksikon mariborske družbe in kulture po letu 1945

**Manca G. Renko** – **Robert Musil**: Zgodbe, ki to niso

**Goran Č. Potočnik** – Seksualno in ontologija

## 19-21 KRITIKA

**KNJIGA**: Jurij Hudolin: Na Kolodvorski ulici nič novega (Blaž Zabel)

**KNJIGA**: Erica Debeljak Johnson: Antifa cona (Tina Vrščaj)

**KINO**: Šanghaj, r. Marko Naberšnik (Denis Valič)

**KINO**: Otroci z gore Napf, r. Alice Schmid (Špela Barlič)

**KINO**: Nočne ladje, r. Igor Mirković (Tesa Drev)

**ODER**: Smrt kadi moje cigare, r. Ivana Djilas (Jure Potokar)

**ODER**: Stravinski, k. K. Aleksova, G. Balanchine, J. Kylián (Tina Šrot)

**ODER**: Ogoljufani sodnik, r. Yulia Roschina (Stanislav Koblar)

**RAZSTAVA**: Zvonko Čoh in Milan Erič: Nekaj na papir (Ksenija Berk)

## 22 BESEDA

**Tomaž Grušovnik**: Prihodnost vednosti



## NASLOVNICA

Ime česa je slovenski film?

»Kaj pa je ime? To, čemur roža pravimo, dišalo prav tako lepo bi z imenom drugim.«

Shakespeare, Romeo in Julija

Foto Mavric Pivk

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

Pogledi ISSN 1855-8747  
Leto 3, številka 19

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

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

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

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

OGLASNO TRŽENJE  
sonja.juvan@delo.si  
TEL. (01) 4737 515  
nina.kinkela@delo.si  
TEL. (01) 4737 560



Mestna občina  
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA IZOBRAŽEVANJE,  
ZNANOST, KULTURO IN ŠPORT

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

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

Meceni Pogledov so Cankarjev dom, Festival Ljubljana in Slovensko narodno gledališče Maribor.



# (Ne)odgovornost nepolitičnih elit

Stara modrost pravi, da ima vsako ljudstvo takšno oblast, kakršno si zasluži. V določenih zgodovinskih trenutkih ta misel zveni kot boljša, v drugih pa kot slabša šala.

Seveda pa tako ali drugače izvoljena oblast le do neke mere vpliva na družbeno dogajanje. Vsaj enaka je tudi vloga elite, bolj ali manj meritokratske. Pojem elit

je v z enakostjo obsedenem okolju seveda problematičen, vseeno pa so prisotne v vsaki družbi. In dejstvo je, da so slovenske elite odpovedale v enaki meri kot politika, vendar

## OKROGLA MIZA

### pogledi

Trubarjeva hiša literature

Ljubljana

sreda, 24. 10. 2012, ob 19. uri

so mnogo bolje zaščitene. Zdravniki ščitijo zdravniške napake, menedžerji ne vzpostavijo standardov v svojih vrstah, akademiki in kulturniki zahtevajo avtonomijo, sami pa se oklepajo socialističnih modelov financiranja.

Če je politika na prepihu ob volitvah, katero je merilo odgovornosti elit? Kakšne so posledice njihove neodgovornosti, izkušamo dnevno.

Pridružila se nam bosta tudi predsednik Nacionalnega sveta za kulturo, filmski režiser Miran Zupanič, ter profesor na Medicinski fakulteti, pesnik in esejist dr. Alojz Ihan.

# Znanost kot opravičilo za skrajno človekovo brezčutnost?

VERENA PERKO

**N**a Gospodarskem razstavišču v Ljubljani so pred dnevi pripravili razstavo *Bodies revealed* ali *Razkrita telesa*. Velikanske srhljive reklame, ki še visijo po vseh koncih Slovenije s sliko dobesedno iz kože slečenega človeškega bitja z rožnatimi mišicami in rdeče obarvanimi žilami, vabijo z obljubo, da je to razstava z izobraževalno noto. Ljudem naj bi omogočala raziskovanje človeškega telesa. Na desetisoče obiskovalcev je to prepričalo in zaradi velikega zanimanja so nenavadno razstavo, ki že dlje časa kroži po Evropi, morali celo podaljšati.

Najbrž boste vprašali, kaj je narobe z razstavo, ki naj bi služila znanstvenim in izobraževalnim namenom. Načeloma nič, če bi ne bilo na ogled postavljenih nekaj deset pravih človeških trupel, razkosanih na sto načinov in umetelno plastificiranih in obarvanih, da si lahko na tisoče radovednežev od blizu ogleda, kakšnega ustroja so mišice, notranji in drugi organi, pa možgani in živčevje, kosti in kite, hkrati pa lahko vidijo tudi, kako črna so pljuča kadilcev, kako razvejeno je ožilje in tako dalje brez konca in kraja. Truplo za truplom.

## IN ZDI SE, DA GA NI SODOBNO RAZMIŠLJUJOČEGA ČLOVEKA, KI BI VIDEL KAJ SPORNEGA V TEM, DA SO NA GOSPODARSKEM RAZSTAVIŠČU NA OGLED RAZKOSANA ČLOVEŠKA TRUPLA, DEGRADIRANA NA STOPNJO SKRAJNEGA MATERIALIZMA, NA STOPNJO DOBREGA BIZNISA.

Dokler ne pridete do zadnje sobe, kjer na velikanski mizi leži človeško truplo, nasekljano v tanke rezine, kot bi se ga lotil slavni Hannibal Lecter. Nekatera trupla še imajo očesa v jamicah, druga so prerezana prek lobanje, tretja z izvlečenimi črevi, rodili in plodili ... Ob nekem osrednjem režnju človeškega trupla je še opaziti del nežnega obraza mladeniča z zaprtim očesom. Pri nekem drugem razgaljenem, iz kože danem truplu, so oči obrnjene navzgor, s čudno žalostnim pogledom.

Najbolj zanimivo pri tej razstavi je to, da v njej nihče ne vidi nič spornega. Trupla so namreč razkosana, razžagana, slečena iz kože in brezsravno postavljena na ogled – v znanstvene namene. Razstava je namenjena izobraževanju, širi splošno vedenje o tem, kako deluje naše telo. In če se še vedno najde kdo, ki ima tudi vpričo visokoletečih besed o znanosti kakšen pomislek, da gre vendarle za ljudi, ga brž pobijejo z drugim, skorajda nepremagljivim argumentom, češ, to so trupla kitajskih zapornikov in drugih ljudi, ki so posmrtno ostanke darovali v znanstvene namene. In zdi se, da ga ni sodobno razmišljujočega človeka, ki bi videl kaj spornega v tem, da so na Gospodarskem razstavišču na ogled razkosana človeška trupla, degradirana na stopnjo skrajnega materializma, na stopnjo dobrega biznisa. To sporočilo daje tudi izbrani razstavni prostor, Gospodarsko razstavišče ali naše največje sejmišče, kjer se prodaja in kupuje – zadnje čase tudi s človeškimi telesi.

Znanost je postala v življenju sodobnega človeka nesporna avtoriteta in očitno tudi najvišja moralna kategorija. Kar priporoči znanost, v to ne dvomimo več – četudi se neredko zgodi, da že v kratkem ista znanost dokaže, da so

bila nekatera zdravila smrtno nevarna ali pa je neki strup proti mrčesu rakotvoren. Sodobnemu človeku, bitju razuma, je očitno skorajda nemogoče dojeti še veliko bolj tragično razsežnost hegemonije znanosti, ki ji, resnici na ljubo, dolgujemo številne pomembne pridobitve. Znanost žal odloča tudi na področjih, kamor ne sodi in kjer sta za človekov obstoj veliko pomembnejša sočutje in profesionalna etika. Znanost je danes domala izpodrinila tradicijo in prastaro človeško modrost. V imenu racionalnega in empiričnega posega na polje duševnega in duhovnega ter ruši ravnovesje v človeku in svetu. Posebej nevarna je znanost tedaj, ko preseže meje etičnega in moralnega. Prav to pa je edino, kar človeku priznava duhovne vrednote, ga dviga nad stopnjo živali in narekuje sočutnost ne le do živih, temveč tudi do mrtvih.

Pa pogledjmo, kako je z znanostjo v primeru razstave *Razkrita telesa*. Posebna tehnika plastificiranja res omogoča pogled v človekovo telo, kjer se lahko poučimo o njegovem notranjem ustroju. Vendar le malo znanstvenikov, kirurgov in medicincev potrebuje tovrstne razstave, da bi se kaj novega naučili; za njih poskrbijo na fakulteti s povsem drugačno metodo dela. Vsem ostalim pa pogled v črevesje, možgane, maternice ... ni nujno potreben, da bi bistveno boljše razumeli delovanje svojega telesa. Tudi k dvigu skrbi za zdravje taki ogledi ne pripomorejo bistveno. Kaj torej žene množice ljudi na ogled mrtvih? Prikrita človeška sla po uničenju? Nekrofilija?

Dolge vrste obiskovalcev na sejmišču dokazujejo, da se globoka tema v duši, ki je v srednjem veku gnala ljudi na ogled razčetrjenj in obešanj, ni kaj dosti spremenila. Nekoč je bila pravica v imenu kralja in Boga, danes pa je resnica v imenu Znanosti. Človekova volja do smrti je neizmerna, posebej v današnjem svetu, ko nam radost do življenja tako vidno usiha! Da ugotovite, da na zahodu vlada kultura smrti, pa zadošča že pogled na črno oblečene, z mrtvaškimi glavami okrašene mladeniče in mladenke. Mrtvaške lobanje najdemo celo na šolskih torbah in peresnicah! Razstava *Razkrita telesa* je odraz sodobne kulture smrti *par excellence*. Ljudje prihajajo trumoma, s seboj vodijo otroke in navkljub opozorilom se nenehno dotikajo razstavljenih teles, se čudijo in si jih v neskončnost ogledujejo. Gledajo smrt in se naslajajo – brez enega samega pomisleka, da so to bili nekoč ljudje, ki so hrepeneli, ljubili in jokali, kot oni sami.

Znanost je lahko krinka ne le za mrhovinarsko človekovo naravo (navsezadnje, človekovi predhodniki so se mnoga tisočletja preživljali z mrhovino) in brezkraino otopelost, temveč tudi za zaslužkarstvo. Z eno besedo, gre za kvazi-znanost, ki se napaja ob brezbriznosti sodobnega človeka, ki mu ni nič več sveto. Niti njegovo lastno telo, kaj šele sočlovek. Le redki najbrž vedo, da na Kitajskem v znanstvene namene darovana trupla pripadajo največkrat političnim zapornikom. Z darovanjem posmrtnih ostankov prepričijo, da bi njihove pogosto obubožane in v nemilost padle družine morale plačati stroške njihove usmrtnitve in pokopa. Dejstvo, da gre za Kitajce, tragičnosti ne zmanjšuje, temveč jo le še pogloblja. Kaže na rasizem sodobne zahodne kulture, ki človeškim bitjem druge rase odreka pieteto, pravico do pokopa in posmrtnega miru.

Ob razstavi *Razkrita telesa* bi se moral vsak obiskovalec najprej vprašati: Ali bi si bil razstavo pripravljen ogledati, če bi bilo razstavljeno telo mojega otroka ali starša? Nekdo pa bi tudi moral javno povedati, da je znanstveni interes v tem primeru zgolj krinka za zaslužek. Velik zaslužek na račun velikega človeškega trpljenja in ponižanja.

P. S.: Do konca septembra si je razstavo ogledalo prek 61.000 obiskovalcev, kar ob vstopnici za 15 evrov nanese okoli milijon evrov!

DR. VERENA PERKO je muzeologinja.

## Prvih 5 ...

### ŠE O UTD V LJUBLJANI

V Sloveniji je bilo v letu 2011 že 386.000 ljudi na pragu revščine, socialne službe pa imajo zato čedalje več dela. Na posameznega socialnega delavca se obrača preveč uporabnikov, zato ti kar 95 odstotkov svojega časa namenijo administrativnim opravilom, je pred kratkim poročal medijski portal slovenske RTV MMC. Kdaj torej, če ne zdaj, je pravi trenutek za spremembo zakonodaje o socialnih transferjih in za uvedbo univerzalnega temeljnega dohodka (UTD)? Prav o tem bodo razpravljali na mednarodni konferenci z naslovom *Univerzalni temeljni dohodek: Za novo evropsko družbeno pogodbo*, ki bo v Ljubljani potekala 11. in 12. oktobra v organizaciji Inštituta Novum. Sodelovala bosta tudi Philippe van Parijs, profesor ekonomske in socialne etike z Univerze v Louvainu in utemeljitelj koncepta UTD, ter Klaus Sambor iz Avstrije, prvi človek evropske državljanske pobude za spremembo socialne politike v EU.

### VELEMOJSTER V KINU ŠIŠKA

Sedemdesetletni Jack DeJohnette sodi med najbolj inovativne džezovske bobnarje našega časa z neverjetnim občutkom za ritem in swing in s prav takšnim občutkom za barvo tolkal, ki jih uporablja. Njegovo vsestranskost so že sredi šestdesetih let prejšnjega stoletja opazili ključni džezovski glasbeniki, kot so John Coltrane, Charles Lloyd in Miles Davis, pri katerem je igral ravno v času snemanja prelomne džez-rokavske plošče *Bitches Brew*, zamenjal pa je legendarnega Tonyja Williamsa.

Pri Lloydju in Davisu je spoznal tudi Keitha Jarretta, s katerim že več kot petindvajset let nastopa v morda najboljši mali džezovski zasedbi, ki jo navadno po repertoarju imenujemo Standards Trio, toda hkrati je vodil tudi vrsto svojih zasedb, kot so Directions, New Directions in še zlasti Special Edition, s katero je nekaj časa navduševal ne samo množice poslušalcev, ampak tudi kritike, in v kateri sta nekaj časa igrala izjemna saksofonista Chico Freeman in Arthur Blythe. DeJohnettove izjemne glasbene kvalitete gre delno vsekakor pripisati tudi temu, da se je z glasbo začel ukvarjati za klavirjem in da je še danes izvrsten pianist, ki tu in tam posname tudi kakšno solistično ploščo.

Tokrat se na odre vrača z novo zasedbo, imenovano Jack DeJohnette Group. Petčlanska zasedba (saksofonist Rudresh Mahanthappa, kitarist David Fiuczinsky, klavirist George Colligan in basist Jerome Harris) je odlično sredstvo, s katerim se mojster vrača v bogato ustvarjalno zgodovino in z njo obnavlja nekatere svoje najbolj znane in priljubljene skladbe, hkrati pa nenehno dodaja tudi nove. Jack DeJohnette Group bo 11. oktobra nastopila v Kinu Šiška in že zdaj je mogoče reči, da je to eden pomembnejših džezovskih dogodkov letošnje domače sezone.

### PINTSCHER JAŠE SLOWIND



Navkljub svoji mladosti je nemški skladatelj Matthias Pintscher (1971) že prav znamenit: njegova dela izvajajo celo Berlinski filharmoniki, lani in letos je imel krstno izvedbo na prestižnem festivalu v Luzernu (že leta 2006 pa je bil tam rezidenčni skladatelj), vedno bolj pa se ukvarja tudi z dirigiranjem in tako rekoč kuriranjem različnih prireditelj, ki promovirajo sodobno glasbo.

V teh dneh bo skoraj dva tedna preživel v Ljubljani, najprej kot dirigent rednega koncerta Orkestra Sloven-



## ... prihodnjih 14 dni

ske filharmonije – v četrtek in petek, 11. in 12. oktobra –, nato pa bo štiri dni (do torka, 16. oktobra) deloval še kot umetniški vodja letošnjega festivala *Slowind*. Ta letos poteka že štirinajstič, tokrat pod naslovom *Manj luči/Weniger Licht*. Kajpak gre za besedno igro na domnevne Goethejeve poslednje besede »Več luči.«; nem. »Mehr Licht.«, možno pa je tudi, da je rekel »Mehr nicht.« (Ne več.) ali celo »Mehr Nichts.« (Več nič.).

Festival prinaša vrsto vznemirljivih sodobnih del, pet samega Pintscherja, pa tudi velikana, kot sta György Kurtág in Pierre Boulez, poseben poudarek pa bo na glasbi Roberta Schumanna, ki bo s štirimi skladbami predstavljen kar na treh koncertih (na enem v intrigantni programski zasnovi skupaj z deli Bernda Aloisa Zimmermanna). Poleg glavnine izvajalcev iz pihalnega kvinteta *Slowind* bo Slovenijo zastopala močna ženska kvota s krstnima izvedbama nove skladbe Larise Vrhunc in (kar dvema) Pintscherjeve študentke iz Münchna Nine Šenk.

Zanimiv pa bo tudi Pintscherjev nastop s Filharmoniki: poleg 8. simfonije Antonina Dvořaka in *Veselih potegavščin Tilla Eulenspiegla* Richarda Straussa bo vodil izvedbo svoje skladbe *Mar'eh za violino in orkester* (2011), v kateri bo nastopil violinist David Fulmer, tudi skladatelj, uvrščen v spored festivala *Slowind*. »Mar'eh« v hebrejščini pomeni »nekaj, kar je vidno, tudi vizija, celo nadnaravno« – in nekaj takšnega je tudi tako ugledno in tako dolgo gostovanje tako pomembnega umetnika, kot je Pintscher. Res pa je, da tudi *slowindovci* niso od muh – klobuk dol!

### VSE PRAVE SESTAVINE V MGL

Enodejanka Eugèna Ionesca *Jacques ali podrejenost* iz leta 1950 na avtorjev značilen absurden način kaže ogledalo – tokrat meščanski morali, saj na glavo obrne vzorec idealne zakonske zveze: mladoporočenca Jacques in Roberta sta se v zakonu znašla zaradi poslovnega dogovora svojih družin, vendar posel pokvarita s tem, da se resnično zaljubita. Sledi kajpak komedija zmešnjav, ki pa v pravih rokah lahko ni čisto nič smešna.

In na prave roke se v Mestnem gledališču ljubljanskem, kjer bo igra v prevodu Aleša Bergerja doživela premiero v nedeljo, 14. oktobra, zanašajo pri srbskem režiserju mlajše generacije Milošu Loliću (1979), ki bo tokrat drugič režiral v Sloveniji, s svojo prvo režijo pri nas, uprizoritev *Bartleby*, pisar po Hermanu Melvillu pa je Mini teatru priboril nagrado za najboljšo uprizoritev Festivala Borštnikovo srečanje 2011, sam Lolić je prejel nagrado tudi za adaptacijo besedila, igralec Igor Samobor pa je bil nagrajen tako za vlogo v tej predstavi kot za *Shylocka* v *Beneškem trgovcu ljubljanske Drame*.

Vsekakor gre za enega najzanimivejših novih režiserjev v okolici, ansambel MGL pa je zadnja leta izjemno razigran, tako da so pričakovanja res visoka!

### KULTURNI MENEDŽMENT ZA DIREKTORJE FESTIVALOV



Med 14. in 21. oktobrom bo v Ljubljani potekalo izobraževanje za mlade direktorje kulturnih festivalov, kjer bo ena glavnih zvezd Bernard Faivre d'Arcier, dolgoletni direktor Festivala Avignon in predsednik Lyonskega bienala. Nad letošnjim izobraževanjem organizacijsko bedi Festival Ljubljana, Evropsko združenje festivalov EFA, ki je njegov pobudnik, pa sicer združuje 45 direktorjev festivalov z vsega sveta. Geslo izobraževanja je »Car le vrai rôle d'un festival est d'aider les artistes à oser, à entreprendre des projets« (»Resnična naloga festivala je namreč pomagati umetnikom, da si bodo upali biti drzni in se lotevati novih projektov«).

## Žal v Sloveniji nimamo državne lastnine, pač pa partijsko lastnino.



**Dr. Ivan Ribnikar**, zaslužni profesor Univerze v Ljubljani, v *Mladini* o tem, zakaj država kot večinska lastnica največjih bank ne opravlja svojih nalog.

## Kratkotrajna novinarska pozornost

Če bi bili vsi novinarski prispevki o odkritju zdravila za rakava obolenja resnični, bi bil rak že davno preteklost. Pa žal niso. Mediji jih povzemajo po različnih publikacijah, od katerih nekatere slovijo po pretiravanju, druge pa se uvrščajo v vrh znanstvenega tiska in objavljajo le preverjene in z raziskavami podprte tekste. Kje torej tiči zanka, je vprašanje, ki so si ga zastavili François Gonon in kolegi v nedavnem prispevku v *Public Library of Science*. Francoski nevrobiolog dr. Gonon iz Bordeauxa se je osredotočil na medijska poročila o zdravljenju zoper primanjkljaj pozornosti in motnjo hiperaktivnosti (attention deficit hyperactivity disorder, ADHD) – modno diagnozo pri otrocih, ki v šoli ne morejo slediti pouku in zato ne dosegajo zadovoljivih rezultatov.

Ekipa dr. Gonona je pregledala podatkovni bazi, ki sta vsebovali znanstvena poročila o ADHD in medijske prispevke kot odmeva na nova odkritja. Izsledke 47 znanstvenih raziskav je povzelo 347 medijev v angleščini. Znanstveniki so se izmed vseh teh odločili spremljati zgodbo desetih raziskav, ki so v medijih najbolj odmevale. Raziskave, ki so v času nastanka obveljale za pravilne – se pravi, da ni bilo argumentov, ki bi jih spodbijali –, so se pozneje, kot je ugotovil dr. Gonon, izkazale za ne preveč verjetne, kar pomeni, da sicer niso bile ne potrjene ne zavrnjene. To samo po sebi ni nič nenavadnega. V svetu znanosti se pogosto zgodi, da ta ali ona hipoteza ne prestane preskusa časa, znanstveniki jo vzamejo pod drobnogled in prej ali slej najdejo protiarargumente, ki dokazujejo, da so njihovi kolegi kaj spregledali. Tako se znanost razvija naprej. Težava pa tiči v tem, da splošni tisk javnosti ni obveščal o nadaljnjih preobratih in raziskavah na določenem področju.

Deset najbolj odmevnih znanstvenih odkritij o ADHD je bilo tako povzetih v vsega skupaj 223 novinarskih prispevkih. Dr. Gonon in njegova ekipa so ugotovili, da so v znanstvenem tisku o taistih raziskavah razpravljali (in priobčevali nova dognanja) v 67 novih študijah, katerih izsledkov pa splošni tisk ni več spremljal. Če bi nova odkritja le potrjevala starejše hipoteze, s tem ne bi bilo nič narobe. Problematično pa je, da se hipoteze, o katerih mediji sprva s takšnim navdušenjem obveščajo javnost, pozneje v kar 80 odstotkih izkažejo za napačne – vsaj tako se je pokazalo v primeru ADHD. Najlažje bi bilo s prstom pokazati na lene novinarje in roko na srce je kratkotrajna novinarska pozornost do dogodkov na znanstvenem področju eden od krivcev za nastalo zmedo. K temu gre dodati še, da se mediji po svoji naravi navdušujejo nad novim in vznemirljivim. Svoj delež krivde pa nosi tudi znanost: osem od desetih najodmevnejših študij, katerih usodo je pod drobnogled vzela Gononova ekipa, je bilo objavljenih v uglednih znanstvenih revijah, kakršni sta, denimo, *New England Journal of Medicine* ali *Lancet*. Nova dognanja pa so se pojavljala v bolj obskurnih publikacijah.

Kako resno gre torej jemati novinarske prispevke o novih odkritjih v znanosti? Najenostavneje bi bilo reči, da se je nanje najbolje požvižgati, a tako preprosto spet ni. Preudarnejše ravnanje bi bilo branje z določeno distanco, pri katerem bi bralec povsem verjel napisanemu šele, če bi čez nekaj časa iz medijev izvedel za potrditev hipoteze. Navsezadnje je pomenljiv tudi podatek, na katerega opozarja *Economist*, da o raziskavi dr. Françoisa Gonona do zaključka njihove redakcije ni poročal noben drug relevanten svetovni medij. **A. T.**

## Claustria in Avstrija

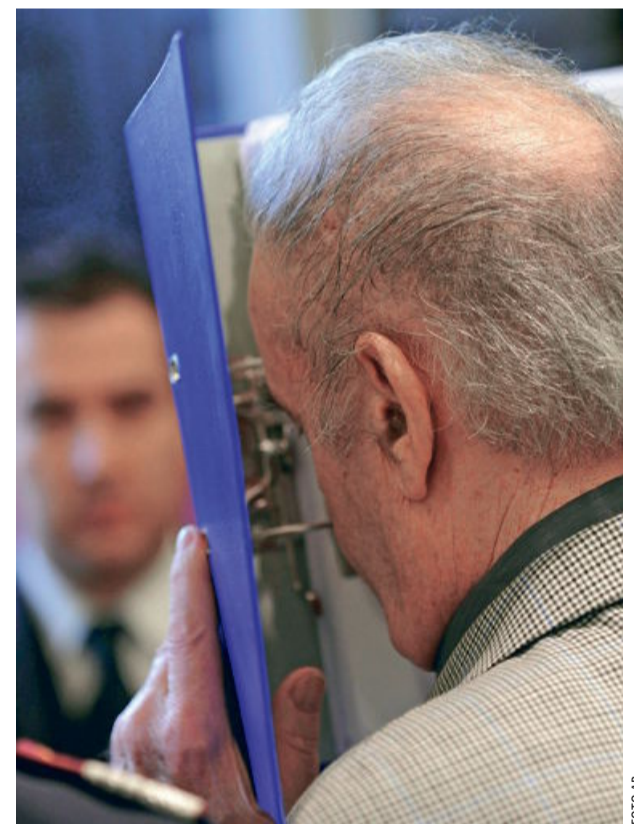
»Pri štiriinpetdesetih je bil Roman Fritzl zadnji preživeli izmed maloštevilnega kletnega plemena. Njegova mama je bila mrtva, brat in sestra nista dočakala štiridesetega leta. Svobodni zrak jih je ubijal počasi, kot bi jih polagoma razkrajal do končnega propada.« Tako se začne roman *Claustria* francoskega pisatelja Régisa Jauffreta, ki je v izvirniku izšel že v začetku leta 2012 in ubeseduje žalostno usodo otrok, rojenih v incestu med Josefom Fritzlom in njegovo hčerko Elisabeth. Knjiga je takoj postala sporna, ker se razglašča za fikcijo, v resnici pa se opira na skrbno in temeljito opravljene raziskave.

Jauffret je avtor več kot deset romanov, za enega od njih je prejel literarno nagrado Fémina, še več prahu – a ne le v literarnih krogih – pa je leta 2010 dvignil z romanom *Sévère*, v katerem je podal svojo različico afere Édouard Stern, zgodbe o bančniku, ki je umrl med sadomazohističnimi igravicami z eno svojih ljubic, njegovo truplo pa so našli v ženevskem stanovanju, oblečeno v lateks. Krivdo je ljubica Cécile Brosard priznala, prisodili so jih osem let zaporja za zločin iz strasti, za časa izida knjige pa je bila že na prostosti. Družina Édouarda Sterna je tedaj Jauffreta tožila, v bran pa so mu s petico stopili številni francoski pisatelji.

Tudi *Claustria* je škandalozna in razburja duhove, še zlasti v Avstriji. V začetku oktobra, ko je knjiga izšla v nemščini, so se kritike v avstrijskih časopisih kar množile. Večina jih obžaluje, da je pisatelj v svojem delu na zatožno klop posadil kar celotno Avstrijo, predvsem pa nesrečno mesto Amstetten. Najbolj pa jih je razjezilo, da je v roman vključil še nerazkrito izjavo Fritzlavega odvetnika: »Če bi po vsej državi opravili teste DNK, bi ugotovili, da je precejšen delež sodržavljanov rojenih v incestu. To je tipično avstrijska zadeva, ki jo je treba urediti v družinskem krogu.« Skladno s tem je Avstrija v Jauffretovem pisanju predstavljena kot dežela iztirjenih spolnih gonov in zanikanja.

Pravzaprav je vse skupaj trapasto. Vendar za Avstrijo to ni smešno, piše *Die Presse*, ki Jauffretov roman označuje za prostodušno napisano in naivno delo. *Kurier* poroča o jezi, ki je zajela prebivalce Amstettna, saj je njihovo mesto opisano kot nekakšna črna luknja Spodnje Avstrije, kjer imajo nasilni moški brezprizivno oblast (»Nekatere žene si ne upajo niti pisniti, kadar jih moške pretepajo,« omenja Jauffret). Ko francoski pisatelj popisuje Fritzlavo vrnitev v Amstetten, si privoščiti takšne stavke: »Nihče v Amstettenu mu ni nikoli očital zločinov, ki jih je zagrešil. Tu pa tam je celo presenetila kakšna iskrica v očeh, ki se je prižgala v neskritem občudovanju.«

*Die Welt* v zvezi s *Claustrio* uporablja besedno zvezo »kavarniška psihologija« in tarna, da roman vse Avstrije razglašča za krive. V intervjuju za *Kurier* pa se Jauffret brani: »Nikoli nisem trdil, da so vsi Avstrijci posiljevalci in pedofili /.../



Rekel sem samo, da je Josef Fritzl posiljeval svojo hčer od njenega trinajstega leta. In to je dejstvo. Prav tako je dejstvo, da je incest med staršem in otrokom v Avstriji kaznovan s samo tremi leti zaporja. Če ga zagreši stric, je zaporna kazen samo eno leto. Ne razumem, zakaj ne spremenijo zakona,« je pojasnil novinarju, ki mu je zgroženo vrnil vprašanje: ali res misli, da bo Avstrija spreminjala zakone zaradi njegovega romana?

Régis Jauffret je v resnici prepričan, da je pravi vzrok za ogorčenje nad njegovim romanom, ker ta sugerira, da je treba spremeniti avstrijski kazenski zakonik. Po trenutno veljavem bi bil Fritzl z lahkoto obsojen na pičlih osem let zaporja. Toda v resnici je sodnica v Sankt Pöltnu marca 2009 izrekla mnogo strožjo sodbo: dosmrtna ječa. »Ena sama poteza s peresom bi zadoščala, pa bi ta država spremenila zakonodajo. Opozoriti bi morali v evropskem parlamentu, zabentiti bi morali na višji ravni, tako malo bi bilo potrebno, pa bi zaščitili te nesrečne otroke, zatirane in zanikovane, s katerimi se igrajo kot z živimi igračami,« se je pesniško izrazil Jauffret. **A. T.**





Jaz sem Janez Janša, režija Janez Janša



Mlada noč, režija Olmo Omerzu

## IME ČESA JE SLOVENSKI FILM?

Za vsakega festivalskega poročevalca ni skoraj nič slajšega od dejstva, da odhaja s festivala s čim več filmi v glavi, ob spremljanju katerih je užival, po ogledu pa o njih navdušeno in strastno razpravljaj. Še zlasti, če katerega od takšnih filmov vidi v samem izteku festivala, pri katerem je, za začetek, sporno že to, kako se imenuje – namreč festival. Če festival seveda jemljemo dobesedno – kot praznovanje. V tem primeru praznovanje filma.

### ŽENJA LEILER

#### »PREBERI SI IME.«\*

»Lastno ime je beseda, ki odgovarja name-nu, da označuje tisto, o čemer se pogovarjamo, ampak nam nič ne pove o tem.« – Kako drugače, kot prav s to definicijo lastnega imena, ki jo je v svojem *Sistemu logike* podal britanski filozof, ekonomist in politolog 19. stoletja John Stuart Mill, bi se lahko začel dokumentarec, ki v središče svojega proučevanja postavi prav pomen imena, se provokativno poimenuje *Jaz sem Janez Janša*, predmet dela medijske pozornosti, ki medijem nikakor ni bila v čast, pa postane še preden je poslan pred gledalca? Dokumentarec *Jaz sem Janez Janša* režiserja Janeza Janše (alias Davide Grassi) ni bil samo pozitivno presenečenje letošnjega *Festivala slovenskega filma*, ampak ga je nekje v opombi pod črto in z malo humorja mogoče prepoznati tudi kot zelo priručno metaforo za slovenski film sam – ko namreč rečemo slovenski film, se nam zdi, da natanko vemo, o čem govorimo, pa čeprav ne bi mogli biti dlje od resnice. Po drugi strani pa je seveda jasno, da bi bil slovenski film, karkoli to že je, natanko to, kar je, tudi če bi se imenoval kako drugače.

A gremo po vrsti. *Jaz sem Janez Janša* je film, ki utegne presenetiti tako tiste, ki so v preimenovanju treh umetnikov – Emila Hrvatina, Žiga Kariža in Davideja Grassija – v Janeza Janšo videli politično ali pa vsaj družbenokritično subverzivno gesto, tiste, ki so preimenovanje definirali kot strogo umetniško dejanje, kot tudi tiste, ki se jim je preimenovanje že od vsega začetka zdelo poceni samopromocijsko in intelektualno nedonošeno spakovanje. Namreč, ne le, da imajo vsi prav, vsi se tudi ne bi mogli bolj motiti. Šele dokumentarec, ki v prvem delu raziskuje družbeno pogojenost lastnega imena in s pomočjo duhovitih primerov iz zgodovine, vsakdanjega življenja, umetnosti in popularne kulture secira pomen in namen lastnega imena, stem pa pripelje do »fenomena« preimenovanja, v drugem pa se loti konkretnega preimenovanja treh umetnikov v Janeza Janšo leta 2007 – skratka, šele kontekst, ki ga ustvari dokumentarec,

spelje vse mogoče interpretacije na popolnoma spolzek teren, kjer ni nič več tako, kot se zdi. Mislijo trije Janezi Janše, ki se celo včlanijo v stranko SDS in hodijo na njene konvencije, zares (*Zares*)? Ali so komedijantski provokatorji, ki strankin slogan *Več nas bo, hitreje bomo na cilju* razumejo kot *Več se nas bo preimenovalo v Janeza Janšo, hitreje bomo »izbrisali« realnega Janeza Janšo*? No, malce naivno bi bilo odgovoriti, da prvo. Konec koncev nikakor ni mogoče iti mimo pomenljivega in določujočega dejstva, da so se umetniki preimenovali prav v Janeza Janšo in ne, denimo, v Milana Kučana ali Zorana Jankovića, skratka politika, ki imata v javnosti prav tako kot Janša svoje izrazito strastne zagovornike in izrazito strastne nasprotnike, ki se delijo predvsem po ideološki vertikali – vsaj v tem smislu je mogoče reči, da je njihova politična opredelitev jasna in da je cilj multipliciranja Janševga imena dejansko »izbris« tistega, kar politik Janez Janša realno predstavlja. Realno predstavlja seveda v očeh treh umetnikov – o tem, kaj v slovenski politiki simbolizira Janez Janša, ni enoznačnega mnenja. In prav zato drži, v skladu z Millom, da ko rečemo Janez Janša, vemo samo to, o kom govorimo (a tudi to z javno multiplikacijo njegovega imena ne vemo več!), ne pa tudi česa o njegovi vsebini. Pa vendar je poanta morda drugje: izkaže se namreč, da nas množenje imena na cilj ne pripelje hitreje, ampak pot samo naredi kaotično: medtem ko se starši preimenovalcev le stežka ali sploh ne morejo soočiti z dejanji svojih sinov, računalniški sistem na letališču ne prenese dveh oseb z istim imenom na istem letu v istem razredu in enega enostavno izbriše. In zato, ker je sistem neumen, reče letališki uslužbenki Janez Janša, moram zdaj sam nositi posledice? Natančno tako, mrtvo hladno odgovori uslužbenka. (Nikoli ni kriv sistem, temveč posameznik?)

*Jaz sem Janez Janša* je gotovo eden najboljših domačih dokumentarcev zadnjih let, ki navidezno abstraktno, filozofično temo pripelje v polje družbenega razmisleka in jo konkretizira do njenih temeljev. Kot tak bo sprožil nadaljnjo množico interpretacij, saj se ves čas odvija na spolzkem terenu in pušča gledalca v negotovosti. Poleg tega film sam medij dokumentarca izpelje presežno: ne glede na to, da bi ga pogojno lahko spravili v predal »govorečih glav«, pa so te glave vpete v izvorno ter izjemno dinamično formo prezentacije. Na letošnjem festivalu bi si gotovo zaslužil nagrado za najboljši dokumentarec, saj nagrajenca, *Dolge počitnice* Damjana

Kozolete, ki obdeluje še eno relevantno družbeno temo slovenskega tukaj in zdaj – problem izbrisanih, preseže ravno v sami formi in vse-skozni distanci do teme, ki jo obdeluje – to pa žal ni bila prevladujoča lastnost letos prikazanih dokumentarcev. Če so *Dolge počitnice* podaljšan televizijski dosje, ki gledalca angažira z empatijo in moralnim ogorčenjem, je film *Jaz sem Janez Janša* polnokrvna dokumentarna raziskava, ki gledalca ves čas zavaja in provocira in mu vedno znova izmakne odgovor, pa če je ta videti še tako blizu.

#### »KAJ JE IME?«

A letošnja žirija ni bila nadvse predvidljiva le pri nagradi za dokumentarec, ampak predvsem pri glavnih vesnah, načeloma namenjenih igranim celovečercem. In če glavni obraz neke kinematografije izrisujejo prav igrani celovečerci, ime česa so bili po mnenju žirije letos? Povsem jasno je bilo namreč, da prvi pravi Hollywood v zgodovini slovenskega filma – romska epopeja *Šanghaj* Marka Naberšnika – ni imel nobenih možnosti, razen vesne za stransko žensko vlogo (ki bi jo lahko označili tudi za glavno) res odlični Marjuti Slamič ter tolažilne vesne za masko (Mirjam Kavčič). *Šanghaj* je sicer res v vseh pogledih (le v vsebinskem ne) spolirana, na trenutke že kar kičasta sentimentalna saga, popoln, varen, za gledalca udoben in nemoteč hollywoodski *mainstream* z zgodbo o jugoslovanskem Romu in njegovem socialnem vzponu, temelječem na tihotapstvu (pa tudi čisto pravem kriminalu), ki je sicer vpeto v zgodovinski (in manj družbeni) kontekst, a ta ostaja brez resne refleksije, zato pa s poanto, da vojna lahko prinese samo zlo, tisto, kar edino zares velja, pa sta družina in ljubezen. Slovenskega je v tem filmu sicer komaj kaj, denimo dejstvo, da Romu nikoli ni treba plačevati za spolnost, Slovencu pa, in na sploh so Slovenci v *Šanghaju* neškodljivi, prijazni in dobrohotni nosilci represivnih funkcij. Tudi drži, da se v tem filmu skoraj epske dolžine ves čas nekaj dogaja, zgodi pa se komaj kaj. Nič zares dramatičnih zapletjev, če pa že, so zelo hitro rešeni, a ne skozi filmsko zgodbo, temveč prek protagonistovega glasu v *offu*. Pa vendar: nagradno ignoriranje takšnega filma v kontekstu kinematografije, ki jo zadnja leta polni predvsem televizijski celovečerni igrani film, je težko opravičljivo. *Šanghaj* je namreč predvsem film, ki čisto nič ne skriva, komu je namenjen, in namenjen je širokemu občinstvu – tega utegne tudi brez težav angažirati; najbrž

ne v številu, ki je uspel Naberšnikovemu *Petelinjemu zajtrku*, pa vendar. Tudi ni film, ki misli, da je kaj več od tega, kar v resnici je – a dejstvo, da smo dobili režiserja, ki je v finančni mizeriji slovenske kinematografije kos epskemu filmskemu zamahu, zaradi katerega nam ni treba zardevati, pač ne bi smelo biti spregledano.

Nagrada za najboljši film festivala spretno režiranemu televizijskemu *Hvala za Sunderland*, sicer igranemu celovečernemu debiju Slobodana Maksimovića, je bila tako pričakovana, saj gre za film, ki bo zaradi svoje izrazito preproste in naivne zgodbe ter poante šel zlahka v oči gledalca. A film, v katerem sicer izvrstni in tudi nagajeni Gregor Bakovič igra malega, naivnega in brezpravnega človeka, poštenega fizičnega delavca stare šole, ki mu gre vse narobe (zaplete se v finančne težave, izgubi službo, zapusti ga žena, potem pa mu še samomora ne uspe storiti), v kontekstu letošnje bere pač ni prinesel nič novega, nič svežega in tudi nič presežnega. *Hvala za Sunderland* je sicer čisto simpatična žanrska mešanica drame in komedije, na dolžino celovečerca razpet teve sitcom, a žal preveč enostaven in predvsem prepoln stereotipov in klišejev, da bi imel zavezujočo težo.

Te je imel veliko več prvenec scenarista in režiserja Matevža Luzarja *Srečen za umret*, film, ki ima svoje korenine že v režiserjevih študentskih filmih, še zlasti v *Vučku* (nominiran za študentskega oskarja) in *Prezgodaj dva metra spodaj*. Gonilo filma je ponovno igralec Evgen Car (ostal brez vesne!), ovdoveli upokojeni učitelj glasbe, siten in čemerren, ki si v prologu filma kupi parcelo za grob, potem pa vse svoje življenje zloži v škatle in odide v dom za starejše. Tega sprva sprejme kot mesto, kjer se življenje ultimativno konča, a drobni vsakdanji dogodki nergavega upokojenca, ki pravzaprav še nikoli v življenju ni zares živel, premaknejo iz pasivnosti in porinejo v življenje. Luzarju je z občutkom za psihološke detajle in predvsem simpatijo do starčevskih muh uspelo izpeljati koherentno zgodbo o staranju ravno dovolj globoko, da ni (pre)temna, in ravno dovolj prepričljivo, da ne postane patetično sentimentalna. S tem jo je razprl dovolj širokemu krogu gledalcev. Ob tem je z zasedbo starejših igralcev (poleg Carja še Milena Zupančič, Ivo Ban, Dare Valič, Dušan Jovanović, Ivo Barišič in pokojni Polde Bibič) napravil pravi *hommage* starejši igralski generaciji in jo s tem več kot simbolno vpel v resničnost sodobne slovenske kinematografije. Edini problem tega filma poleg nekaj prostih tekov, ki pa se utegne

15. festival  
slovenskega filma

AVDITORIJ PORTOROŽ  
od 27. do 30. 9. 2012





izkazati za prednost pri gledalcih, je dejstvo, da so njegovi liki, pa tudi pripetljaji mestoma preveč karikirani: festivalska publika je namreč film, ki sam po sebi ni komedija, ampak prej radostno-trpka intimka o iztekanju življenja, vsaj zame presenetljivo doživljala kot komedijo, kot zbirko gegov za zabavo in ne kot film, ki se delikatne teme loti z občutljivim humorjem.

Nagradi za režijo filma *Vaje v objemu* Metoda Pevca ni kaj očitati, a obenem je film težko tudi brez zadržkov zagovarjati – gotovo gre za Pevčev najkonsistentnejši, morda celo najboljši film doslej, a po drugi strani gre tudi za film, ki, kot nekateri prejšnji Pevčevi filmi, vztraja v zasebnih zgodbicah sodobnih urbanih mladih ljudi, ki so sicer simpatične in ljubke, ne pa tudi prav zares globlje zavezujoče. Tokrat Pevec prevprašuje, kaj se zgodi, ko se sicer vsaj na videz harmonična in stabilna para brez kakšnih velikih obveznosti in brez otrok, stara nekaj čez trideset let, prepleteta na tečaju tanga, potem pa iskren preskočijo navzkriž, kar vznemiri in postavi na preizkušnjo vsakega izmed njih: gre za bežno zaljubljenost, gre za vznemirjenost spriču nove telesne bližine, gre za strast, gre za kaj več od tega ...? Pevec odgovarja spravljivo: ko se zgodi, kar se pač očitno mora zgoditi, pride streznitev in stvari postavi nazaj (!) na svoje mesto, pa čeprav je resnično življenje redko tako naklonjeno in radodarno. *Vaje v objemu*, ki jim atmosfero naredi fotogenično melanholična jesensko-zimska Ljubljana (v tem filmu je Ljubljana res lepa), glasba tanga (manj pa, žal, plesa) in predvsem igralski četverec (Pia Zemljčič, Primož Pirnat in z vesno nagrajena Jana Zupančič in Uroš Fürst), je tako gledljiv, komunikativen, v atmosferah prefinjen film, ki gledalca malo zabava, malo mu da misliti in ga malo pusti, da odplava, prav zasidra pa se ne v njem.

Še težje mu to uspe v celovečernem prvencu *Nahrani me z besedami* velikega upa slovenskega filma, režiserja Martina Turka, trikrat s časovno iste točke ekspozicioniranega filma. Še zlasti veliko obeta v svojem prvem delu, imenovanem *Iskanje preteklosti*: v njem nedostopni, odtujeni in paternalistični oče Janez (Boris Cavazza) po več letih pokliče svojega sina Mateja (Sebastijan Cavazza), da bi z njim odšel v Italijo, kjer je izginil njegov drugi sin. Turk nas spelje v pričakovane, da bomo pričeli tematiziranju družinske patologije in izkrivljenih, hladnih in odtujenih odnosov, kar še podkrepi drugi del filma *Izgubljena sedanjost*. V njem spremljamo Matejevo ženo, ki medtem skupaj s hčerko na odročni kmetiji pazi na dementno Matejevo mamo in Janezovo ženo, obisk pa jo navdaja z vse večjo anksioznostjo, celo paranojo. A v tretjem delu, *Odkrivanju prihodnosti*, ko spremljamo zgodbo Roberta, nekakšnega iskalca Jezusove pisave in izgubljenega sina (Jure Henigman), se film, ki se doslej poigrava s skrivnostmi, napetostjo in eksistencialno tesnobo, prelomi v ne dovolj artikulirano in ne dovolj motivirano Robertovo zasledovanje klošarja, v katerem vidi nekakšnega angela ali celo kar Jezusa samega. Morda je bil to vse skupaj še prevelik zalogaj za mladega režiserja, ostaja pa dejstvo, da gre za film velikih potencialov, a prav tako tudi stranskih poti. Ni ne družinska drama, ki preplete več generacij, ni ne skrivnostna kriminalka, ni ne eksistencialna intimka, ni ne newagevska drama, je pa obenem vse to.

Velika zamujena priložnost je debitantski igrani celovečerec Boštjana Slatinška *Generacija 71*, televizijski film, ki tematizira zadnje mesece

pred razpadom bivše Jugoslavije, te pa lokalizira v vojašnico JLA nekje sredi Bosne in Hercegovine, v kateri se znajdejo mladi vojaki različnih nacionalnosti. To ni prvi film te vsebine, je pa skupaj s televizijskim filmom *Neizstreljeni naboji* Jureta Pervanje, ki je bil posnet po romanu Damijana Šinigoja, še en primer tezne, popreproščene obdelave sicer izjemne filmske teme in primer filma nedopustno stereotipiziranih likov, ki ga ne rešuje niti eksperimentiranje s formo.

Film, za katerega lahko rečemo, da ga žirija pri nagradah ne bi smela ignorirati, pa je koprodukcijski in obenem diplomski film študenta praške Famu Olma Omerzuja *Mlada noč*. Če lahko za vse ostale igrane celovečerce letošnjega letnika rečemo, da jih poganjajo preproste pripovedi in preprostost v pripovedi, humor, želja po ugajanju in za slovenski film izjemna komunikativnost (in to so, da ne bo pomote, komplimenti), je *Mlada noč* primer delikatnega filma, ki gledalca ne zapeljuje, ampak mu povzroča nelagodje. Zgodba je po svoje banalna: dva moška in ženska v stanovanju blokovskega naselja podaljšujejo zabavo v noč po novem letu, čeprav bi bila ženska raje sama z enim od njiju, a tega to ne zanima preveč, on bi raje z drugim odšel na pijāčo, nič pa ne bi imel proti, če bi prijatelju prepustil tudi svojo žensko. V ta bizarni, razpadajoči odrasli trikotnik po naključju vstopita dvanajstletnika. Noč, ki je pred njima in ki jo spremljata s kubrickovsko široko razprtimi očmi, postane noč njune iniciacije v svet odraslih, ki je svet odtujenosti, nelogičnosti in predvsem svet tesnobe. Toliko bolj, kolikor je tam brezstransko na obeh odrasle idealizirajočega pogleda otrok. Omerzu je opozoril nase že s svojim srednjemetražnim igranim filmom *Drugo dejanje* (2008), v katerem smo pričeli atmosfersko profiliranemu prikazu razpada ljubezni med dvema še rosno mladima človekoma, *Mlada noč* pa je film že tako rekoč zrelega cineasta, ki ga toliko kot vsebina zanima tudi njena scela avtorska artikulacija.

Kaj je torej tisto, kar – če ostanemo na terenu igranih celovečernih filmov – označuje sodobni slovenski film letošnjega leta? V veliki večini vsekakor želja, da ga gledalec gleda, brez težav razume, se ob njem smeji in ne razmišlja ravno preveč.

### »TO, ČEMUR ROŽA PRAVIMO, DIŠALO BI PRAV TAKO LEPO Z IMENOM DRUGIM.«

In če se zdaj vrnem na začetek. Če je *Jaz sem Janez Janša* dokumentarec, ki natančno secira, razčlenjuje in predstavlja neki konkretni, četudi morda za koga čisto filozofični problem (pri tem pa pokaže, kako hitro se ta problem razmnoži v množico drugih), potem lahko za *Festival slovenskega filma* rečemo, da je v petnajstih letih svojega delovanja, ko se je iz Portoroža že selil v Celje, pa v Ljubljano in spet nazaj v Portorož, še vedno in kar naprej samega sebe izumljajoč se nacionalni filmski festival, ki se ni sposoben pre-misliti. Vsakič znova je namreč videti natančno tako, kot je bil videti leto pred tem, leto pred tem pa je bil videti natančno tako, kot da na vsej zemeljski obli še nihče nikjer in nikdar ne bi priredil kakšnega filmskega festivala. Ali pa festivala sploh.

Letošnja žirija je omenila, da so si je ogledala 2200 tekmovalnih minut filmov. Deljeno s štirimi festivalskimi dnevi je to dobrih devet ur na dan. To sicer za kakšno debelo uro v povprečju



presega delovni čas zagretega festivalskega poročevalca, a delovni dan žirij normalnih festivalov preseže za kar pet ur. Programu, ki med seboj zmeša vse, kar je zmešati mogoče – celovečerce, srednjemetražce in kratke filme, igrane, dokumentarne, eksperimentalne, študentske in animirane, velikoplatne in televizijske –, ne more biti kos še tak festivalski maček in še tako potrpežljiva in s kondicijo nabita žirija. Predvsem pa ta programska ropotarnica odpelje nacionalni festival ne le k filmskemu maratonu tako rekoč vsega, kar smo posneli v zadnjem letu dni (in pred *Festivalom slovenskega filma* smo imeli zaradi pomanjkanja filmov prav *Filmski maraton*), ampak prikaže nacionalno kinematografijo na najslabši možen način, ki ne ločuje zrna od plev, dobrega od slabega, pomembnega od manj pomembnega, vrhunškega od diletantskega. Letošnja selekcija je k temu še dodatno pripomogla, saj je tekmovalo več filmov, kot jih je sestavljalo spremljevalni program, kar je botrovalo dejstvu, da so se v tekmovalnem programu znašli filmi, ki tam niso imeli kaj iskati, v spremljevalnem pa takšni, ki bi morali biti prikazani v odličnejši družbi.

Skrajni čas je torej, da nacionalni filmski festival končno vzpostavi za predvajane filme potreben kontekst: za začetek naj dosledno ločuje programske sklope in zanje najde tudi ustrezne žirije, saj nikjer na svetu ista žirija ne ocenjuje igranih celovečercev, dokumentarnih filmov, pa kratkih in študijskih filmov, celo animiranih in tako brez konca in kraja. Selekcija naj vsaj za dva razreda zmanjša toleranco in pošlje v tekmovalni spored, če ga festival že ima, najboljše od najboljšega. Predvsem pa posameznim filmom, predvajanim na festivalu, pusti dihati: vsak festival, ki da nekaj nase, slavi ustvarjalce filma, pri nas pa je naravnost mučno – do avtorjev pa žaljivo – gledati, kako nepomembni so, kako niso vredni dveh, treh spoštljivih in pripravljenih vprašanj, ampak se morajo tistih nekaj hipcev pred platnom loviti z nekakšnimi

izjavami, potem pa je tu že naslednji film ... Tisto, kar morda festivalu najbolj manjka, je namreč prav spoštovanje filmskih ustvarjalcev. Noben festival na svetu ni pomemben zaradi direktorjev, selektorjev, žirij in tako naprej, ampak zaradi filmov in avtorjev, ki jih pripelje pred občinstvo. Ko bo slovenski filmski festival znal spoštovati in praznovati film, mu bo mogoče oprostiti tudi vse organizacijske diletantizme, o katerih po vseh teh letih sploh ni več vredno izgubljati besed, ker je to že naravnost dolgočasno in izčrpavajoče.

In za konec: letošnji festival je lepo razgalil še eno kronično bolezen slovenske kinematografije, namreč dejstvo, da slovenskim režiserjem ne ponuja okolja, v katerem bi lahko kontinuirano ustvarjali, ampak naši najbolj talentirani režiserji od ene do druge petletke, ko jim uspe premagati vse programske komisije, nabirajo kondicijo s kratkimi filmi – eden takih, tudi spregledanih, je film Janeza Lapajnete z več kot pomnoženo pomenljivim naslovom *Kdo se boji črnega moža?* Režiser *Šelestenja*, *Kratkih stikov* in *Osebnih prtljage* je tokrat posnel 25-minutno črno-belo bravuro, ki deluje kot poklon slovenskemu filmu, predvsem pa filmu kot umetnosti, ki meri v sredo gledalčevih čustev. Gre za film o epizodi nekega samotnega otroštva sredi Alp v okupirani Evropi druge svetovne vojne, kjer se osamljeni pastirček znajde med nasprotujočima si stranema, častnikoma nemške in zavezniške vojske. Kdo je v tej vrhunski miniaturni črni volk in kdo se ga boji, Lapajne sofisticirano izpelje prek ene piščali in dveh melodij – to pa še ne pomeni, da je črni volk razkrinkan in strah pregnan. Še ena možna metafora sodobne slovenske kinematografije za žurnalistično rabo? Morda. Morda pa tudi kaj več od tega. ■

\*Verzi v mednaslovih so iz *Shakespearove tragedije Romeo in Julija* v prevodu *Otona Župančiča*.

## 15. FSF – nagrade

**Badjurova nagrada** za življenjsko delo: Alenka Bartl

### VESNE

**igrani celovečerni film:** *Hvala za Sunderland* (r. Slobodan Maksimović, produkcija TV Slovenija)

**režija:** Metod Pevec (*Vaje v objemu*)

**scenarij:** Matevž Luzar (*Srečen za umret*, r. Matevž Luzar)

**igralka:** Jana Zupančič (*Vaje v objemu*, r. Metod Pevec)

**igralec:** Gregor Bakovič (*Hvala za Sunderland*); Uroš Fürst (*Vaje v objemu*)

**stranska igralka:** Marjuta Slamič (*Šanghaj*, r. Marko Naberšnik)

**stranski igralec:** Branko Đurič (*Hvala za Sunderland*)

**fotografija:** Simon Tanšek (*Srečen za umret*)

**scenografija:** Katja Šoltcs (*Srečen za umret*)

**kostumografija:** Pia Šinigoj Premzl (*Srečen za umret*)

**glasba:** Primož Oberžan (*Sto psov*, r. Jan Cvitkovič)

**montaža:** Jurij Moškon, Milan Milošević (*Hvala za Sunderland*)

**maska:** Mirjam Kavčič (*Šanghaj*)

**ton:** Julij Zornik (*Srečen za umret*)

**dokumentarni film:** *Dolge počitnice* (r. Damjan Kozole)

**animirani:** *Pikapolonica hoče odrasti* (r. Miha Knific)

**kratki film:** *Nad mestom se dani* (r. Blaž Završnik)

**študentski:** *Kekec, tri dni pred poroko* (r. Jaka Šuligoj)

### NAGRADA OBČINSTVA

*Srečen za umret* (r. Matevž Luzar, produkcija Pakt Media, koprodukcija Ars Septima)



Travis Wilkerson, filmski režiser

# ISKANJE RAVNOVESJA MED POLITIKO IN ESTETIKO

DENIS VALIČ

Še do nedavnega se je zdelo, da se večji del svetovne filmske produkcije utaplja v morju politične korektnosti in da je apolitičnost tudi med avtorsko nastrojenimi cineasti postala ena najbolj cenjenih vrlin. Zaradi tega je kategorija političnega filma kljub posameznim delom nekaterih cineastov, ki so jo ohranjali pri življenju, neizprosno tonila v pozabo. Toda nato se je kapitalizem grdo spotaknil in z globalno ekonomsko krizo, ki je sledila, predvsem pa z načini njenega reševanja, se je političnost z velikimi koraki vrnila v sodobno filmsko produkcijo. Tako smo danes, predvsem v kontekstu avtorske produkcije, priča nekakšnemu revivalu političnega filma. A tokrat nas ta ne bo zanimal. Zato pa se bomo obrnili k cineastu, ki je v deželi filmskega konservativizma in konformizma že pred vsem tem ponudil novo paradigmo političnega filma – k Travisu Wilkersonu, s katerim smo se pogovarjali ob njegovem nedavnem obisku Slovenske kinoteke.





**W**ilkerson, gostujoči profesor na Kalifornijskem inštitutu za umetnost, je v Ljubljani gostoval ob predstavitvi svojega, po obsegu sicer skromnega, a v kontekstu sodobnega ameriškega filma edinstvenega filmskega opusa (ta obsega štiri celovečerne filme ter niz kratkih in srednjemetražnih del). Z njim se namreč bolj kot k duhovno-estetskemu horizontu ameriškega neodvisnega filma obrača k tradiciji tretjega filma oziroma konkretnje, novega latinskoameriškega filma – in sicer se navezuje tako na njegove prve, historične pojavitve v sedemdesetih letih 20. stoletja, kot tudi na tiste nedavne, ob vstopu v novo tisočletje – ter iz nje črpa predvsem politični radikalizem, ki mu v svojih delih poskuša najti času primerno formo. Slovenska kinoteka je ob tej priložnosti pripravila tudi kratki pregled del kubanskega revolucionarnega cineasta Santiaga Álvareza, enega ključnih akterjev novega latinskoameriškega filma in hkrati Wilkersonovega »filmskega očeta«. Temu mojstru kratke forme, ki je političnemu dokumentarcu dodal revolucionarni pečat, se je Wilkerson poklonil s svojim celovečernim prvencem, filmom *Pospešena nerazvitost* (Accelerated Under-Development, 1999), ki nas je vpeljal tudi v ljubljansko dvojno retrospektivo.

**Začnimo kar pri Santiagu Álvarezu. Zdi se namreč, da se pri njem ne le začne vaša filmska pot – s filmom *Pospešena nerazvitost*, s katerim ste se poklonili kubanskemu mojstru kratke forme –, pač pa da je s svojim svojiskim, specifičnim pogledom na film v veliki meri vplival tudi na njen nadaljnji potek. Kaj vas je pripeljalo do njega?**

Res je, srečanje z Álvarezom je bilo odločilno za mojo filmsko formacijo, pa čeprav je do njega prišlo bolj kot ne po naključju. Na univerzi sem si izbral posebni kurz iz novega latinskoameriškega filma, v sklopu katerega sem sicer slišal tudi za Álvarezu, a njegovih del niso kazali. Zato pa sem videl *Spomine na nerazvitost* (Memorias del subdesarrollo, 1968) Tomása Gutiérreza Alea, to kompleksno, bogato, a hkrati tudi kontradiktorno delo, ki me je povsem prevzelo. Če odrasčaš v Združenih državah, se določnim stvarim preprosto ne moreš izogniti. Tako sem rasel v družbi, kjer je bila Kuba s svojimi političnimi voditelji vseskozi načrtno demonizirana. Danes se je odnos Američanov glede Kube znatno spremenil, a takrat so jo obravnavali povsem enako kot Severno Korejo, kot skrito in prepovedano deželo, le da je Kuba ležala tik pred našimi vrati in se je zdela grožnja še toliko bolj realna. Ko sem pa nato videl film Gutiérreza Alea, so se vse moje dotedanje predstave o tej deželi porušile. Zato sem se hotel prepričati na lastne oči. Nisem mogel več verjeti, da bi v državi, ki so nam jo predstavljali tako kot Kubo, lahko posneli tako svobodomiseln film.

**Na Kubo vas je torej pripeljal Gutiérrez Alea, ne Álvarez.**

Ja. Na Kubo sem se odpravil s kamero in z namenom, da tam posnamem Gutiérreza Alea. Seveda sem si vse skupaj malce naivno predstavljal. Kot ameriški študent, ki na Kubi ni nikogar poznal, države pa se je skorajda bal, sem se s predstavnikom Kubanskega filmskega inštituta (ICAIC) dogovoril za sestanek na edinem mestu, ki sem ga vsaj posredno poznal – v znani prodajalni sladoleda na največji plaži v Havani. Tipično ameriško! No, tam sem ga seznanil s svojo željo, da bi se sestel z Gutiérrezom Aleo, a takoj mi je povedal, da to ne bo mogoče, saj je Alea umiral za rakom. In ko sem že mislil, da je moj veliki načrt padel v vodo, sem se spomnil na avtorja, čigar filmov sicer še nisem videl, a sem o njem že veliko bral – na Santiagu Álvarezu. Njegovo ime se je pojavljalo v vseh relevantnih tekstih o novem latinskoameriškem filmu, omenjali pa so ga tudi v manifestih, ki so jih napisali pripadniki tega gibanja. Med drugim na primer tudi ključni Solanasov (Fernando Solanas, op. p.) manifest o novem latinskoameriškem filmu, ki je Álvarezu predstavil kot edinega pravega revolucionarnega cineasta na celem svetu. No, tako sem mu nato omenil Álvarezu in kmalu smo se dogovorili za srečanje.

**In nato ste se mu zlagali ...**

Sram me je tega, a še bolj me je bilo sram dejstva, da nisem videl niti enega filma tega hiperaktivnega cineasta, ki je v svoji dolgi karieri posnel preko 700 kratkih in srednjemetražnih filmov. Tako sem mu na vprašanje, zakaj se hočem sploh dobiti z njim in ali sem si sploh ogledal kakšno njegovo delo, odgovoril, da sem enega vendarle videl. No, kot vsi veliki moške je bil tudi Álvarez nad vse skromen mož in tako od mene ni zahteval, da si ogledam vseh 700 filmov, pač pa mi je pripravil izbor okrog 50 filmov, ki sva si jih začela ogledovati in se o njih pogovarjati. A dodati moram, da so bili ti – v nasprotju z opusom, ki ga poznamo na Zahodu in ga sestavljajo skoraj izključno le kratkometražni filmi – skoraj praviloma dolgi več kot eno uro. V sedemdesetih je posnel celo nekaj resnično dolgih, večurnih filmov. Očitno je torej, da nam je Álvarezov opus še danes bolj ali manj neznan.

**Álvareza na Zahodu poznamo le kot dokumentarista.**

Kar je znova napačna predstava. Med temi daljšimi projekti namreč ni bilo malo igranih filmov. Tako je enega posnel tudi o invaziji na Prašičji zaliv. Pozneje tudi o dogajanju v Čilu, tik preden so zrušili Allendeja. A žal ta igrana dela še zdaleč niso dosegla ravni njegovih dokumentarcev. Vedeti pa moramo, da je bilo tudi med slednjimi nekaj zelo dolgih del. Za Álvarezu namreč velja, da je posnel najkrajši in tudi najdaljši dokumentarec v zgodovini kubanskega filma. Dolge

forme se je lotil načrtno, in sicer zato, ker je bil prepričan, da se z njo zoperstavlja kapitalističnim potrošniškim obrazcem znotraj filmske produkcije.

**Obrniva se zdaj še k vašemu filmu, *Pospešeni nerazvitosti*. Vanj ste namreč vključili nekatera Álvarezova kratka dela v skoraj integralni obliki. Zakaj? Je bila to res samo posledica izgube posnetkov vaših pogovorov z Álvarezom, ki ste jih naredili med svojim obiskom?**

Ne, seveda ne. Čeprav je ta zgodba o uničenih posnetkih, ki sem jo vključil v film, v veliki meri resnična, pa je vendarle tudi element fikcije v mojem delu. Pomagala mi je dramaturško zgraditi film. Že kmalu po vrnitvi, ko sem začel resneje razmišljati o tem, kako naj se lotim svojega filma, sem dojel, da je ena ključnih stvari, ki sem se je naučil med svojim obiskom, nenazadnje pa tudi med študijem novega latinskoameriškega filma, natanko ta, da sta forma in vsebina tesno povezani, da se mora eno zrcaliti v drugem. Zato filma o Álvarezu nisem mogel narediti z uporabo klasičnih dokumentarističnih postopkov, saj jih je Álvarez vso svojo kariero dosledno zavračal.

Dodatni razlog za neuporabo med mojim obiskom posnetega materiala pa je bilo tudi dejstvo, da je bil Álvarez takrat že močno ostare in bolan. Na posnetkih je bil videti precej šibak. Zato jih nisem hotel uporabiti, saj bi to nekako spodkopavalo silovitost njegovih del ter o njem ustvarilo podobo, ki še zdaleč ni ustrezala njegovi pojavi skozi večino dolge filmske poti. Zazdelo se mi je, da bi ga z njihovo vključitvijo nekako izdal. No, nenazadnje pa v Združenih državah njegovih del ni bilo mogoče videti, zato sem želel ameriškega gledalca dati to priložnosti. Da jih vidijo v njihovi integralnosti, ne pa fragmentirane, razdrobljene, brez ujetosti v tisto zanj tako značilno formo.

**Dejstvo, da ste jih vključili v skoraj integralni obliki, pomeni tudi to, da ste jih morali do Združenih držav nekako pripeljati. Ste pri tem zavestno ignorirali zakon, ki prepoveduje uvoz vsakršnih dobrin (tudi kulturnih) s Kube?**

Nekako tako, ja. Pozneje sem še nekajkrat odšel na Kubo in občasno prinesel katerega izmed filmov. Pri tem sem imel

## NAJRAJE DELAM S »SUROVO« FILMSKO PODOBO, SAJ RAD MANIPULIRAM TUDI Z NJENO FIZIČNOSTJO, MATERIALNOSTJO. IN PRAV TA MATERIALNOST JE TUDI TISTA, KI BOTRUJE MINLJIVOSTI FILMSKEGA TRAKU.

precej sreče, saj so me zaustavili le takrat, ko nisem imel ničesar pri sebi. A tudi če bi imel, sem skoraj prepričan, da jih filmi ne bi zanimali. Veliko bolj jih je namreč skrbelo, da preko meje ne prinašam kakšnih propagandnih plakatov. Na to so me cariniki večkrat opozorili: »Fant moj, samo, da nimaš plakatov. Plakati s Kube so prepovedani!«

**Posebnost vašega filma je tudi ta, da v njem uporabljate tako t. i. *voice-over* komentar kot tudi pisano besedo. Po kakšnem ključu ju izmenjujete?**

Pisana beseda je bila namenjena zapisovanju njegovih misli, tako aktivističnih parol kot tudi osebnih razmišljanj o filmu, filmski podobi in njeni funkciji. Za tako podajanje sem se odločil zaradi že omenjene Álvarezove šibkosti, saj nisem hotel, da bi njegov slabotni glas spodbijal siceršnji dinamizem njegovih podob. A hkrati tudi zaradi dejstva, da je bil prav on sam eden pionirjev tega postopka in ga je v svojih delih dobro izpopolnil. Svoja razmišljanja in pripoved, svojo osebno izkušnjo s tem izjemnim cineastom pa sem hotel ločiti, zato sem se odločil, da jih podam preko *voice-over* komentarja.

**S filmom *Pospešena nerazvitost* ste Álvarezu predstavili prek filmske podobe, torej v jeziku medija, v katerem je tudi sam ustvarjal. Toda če bi vas prosil, da na kratko ubesedite tisto temeljno pri Álvarezu, kaj bi mi rekli?**

Álvarez je imel zelo specifično predstavo o filmu, predstavo, ki bi jo lahko povzeli v enem stavku: Vse je mogoče. Kdor pozna Álvarezu, ve, da te misli nikakor ne gre razumeti abstraktno, celo metafizično, pač pa, nasprotno, navdse konkretno. Zana, ki se ukvarjamo s filmom, je nekako običajno, da je naše razmišljanje o tem, ali lahko posnamemo film, pogojeno s sredstvi, ki so nam na voljo. Lahko bi rekel, da je vsaj pri cineastih na Zahodu, pogosto pa tudi drugod, razmišljanje o novih projektih globoko determinirano s finančnim okvirom projekta. Če smo prepričani, da nam finančna sredstva, ki so nam na voljo, ne omogočajo realizacije naše zamisli, se filma največkrat sploh ne bomo lotili. Nemaleokrat nas zaustavijo celo še veliko bolj banalni razlogi, kot je na primer odpoved določenega igralca.

Pri Álvarezu se to nikoli ne bi zgodilo. Od njega nikoli ne bi mogli slišati, da se je denimo hotel lotiti določenega projekta, a ga nato opustil, ker nečesa ne bi imel na voljo. On bi ubral ravno nasprotno pot: pogledal bi, kaj ima na voljo, in temu primerno prilagodil realizaciji svoje zamisli. Tu gre za temeljno razliko v pristopu k filmski praksi. Álvarez vedno na prvo mesto postavlja samo idejo, ki jo hoče posredovati,

kako bo to storil, pa je zanj drugotnega pomena. Tako je zanj vse uresničljivo in nič ni nemogoče. Zdi se, da je danes njegov pristop k filmski praksi še bolj aktualen in relevanten kot kadar koli doslej.

**Ne samo v *Pospešeni nerazvitosti*, tudi v drugih delih pogosto kombinirate tako uporabo »surovega« filmskega materiala (od predobstoječih, arhivskih posnetkov do fotograma, tega atoma filmske podobe) kot sodobnih digitalnih tehnik.**

Zame je bila to zgolj stvar praktične presoje. Seveda, najraje delam s »surovo« filmsko podobo, saj rad manipuliram tudi z njeno fizičnostjo, materialnostjo. In prav ta materialnost je tudi tista, ki botruje minljivosti filmskega traku. Tako smo že takrat, v začetku devetdesetih let, materiale presneli na beta kasete, ki so pravzaprav še vedno analogna tehnologija, a že te so nam omogočile uporabo primitivnega digitalnega sistema za montažo, ki smo ga imenovali »digitalna nelinearna montaža«. In priznati moram, da mi je prav ta tehnologija, ki mi je omogočila montažo ponesti na neko novo, še neznano raven, pomagala iznajti moj osebni slog. Se pravi slog, ki je nekakšen hibrid med analognim in digitalnim pristopom, ki uporablja tako »surovi« filmski material kot sodobne, digitalne tehnologije. Sam menim, da so nas sodobne digitalne tehnologije na neki način celo osvobodile, saj nam omogočajo stvari, ki jih v preteklosti brez znatnih sredstev in tehnike nismo mogli posneti. Nenazadnje pa se vse to sklada tudi z Álvarezovo filozofijo: Vzemij roke tisto, kar ti je že dano, in s tem izrazi svoje ideje. Ne pusti se omejevat.

**Vsa vaša dela so izrazito politična oziroma, z vašimi besedami, radikalna. Pa vendar se mi zdi, da pri vašem drugem celovečercu, *Eden za vse* (An Injury to One, 2002), v ospredje stopi tudi estetska dimenzija.**

Sam se sicer trudim, da bi med radikalnostjo svojih sporočil in estetsko formo našel neko ravnotežje oziroma da bi se forma prilagajala vsebini. A res je, da je v filmu *Eden za vse* do izraza prišlo še nekaj drugega. Namreč dejstvo, da sem ravno takrat končal svoj študij na umetniški šoli. Morda bi lahko rekel, da sem se malce preveč okužil z idejami, ki jih je zagovarjala ta šola. Neizpodbitno res je, da je s tem delom v moje ustvarjanje vstopilo nekaj, česar *Pospešena nerazvitost*, ki sem jo posnel brez vsakršne formalne izobrazbe in tudi z le bormim vedenjem o filmski praksi, še ni poznala. Zato se tudi sam v trenutkih, ko se vracam k temu filmu, pogosto sprašujem, če ni ta estetski formalizem morda ušel z vjati, preveč stopil v ospredje. Morda sem tudi zato nato posnel *Kdo je ubil Cocka Robina?* (Who Killed Cock Robin?, 2005), ki je nekakšen upor proti predhodnemu delu. To ravnotežje med političnostjo in estetiko je zame še danes precejšnja enigma in mislim, da je nikoli ne bom povsem razrešil. Čeprav se seveda vseskozi trudim najti estetsko formo, ki bi ustrezala mojim političnim idejam.

**Tako *Eden za vse* kot tudi *Kdo je ubil Cocka Robina?* svojo snov jemljeta iz zgodovine in sedanosti mesteca Butte, ki leži sredi Montane, nekdanjega industrijskega centra regije, ki pa zdaj že vrsto let propada. V tem mestu ste tudi sami preživeli svoja mladostniška leta. V kolikšni meri ste se njegove zgodovine, tesno povezane z ameriškim sindikalnim gibanjem, ter problemov sedanosti zavedali že takrat?**

V Butte se je moja družina preselila takrat, ko so se iz njega že vsi izseljevali. To mesto je živelo od rudnika bakra, kjer so v najboljših letih nakopali kar 10 % svetovne porabe bakra. Takrat je mesto resnično prosperiralo. Kar pa delavcem, ki so delali v rudnikih, ni prav nič pomagalo. Kmalu se je pojavilo tudi močno sindikalno gibanje, katerega osrednja figura je bil Frank Little, o katerem govori tudi film *Eden za vse*.

Ko sem sam živel v mestu, o njem nisem vedel prav veliko. No, poznali smo ga, saj je bil akter ene izmed urbanih legend. A ta je pripovedovala le o tem, kako so ga brez usmiljenja ubili. In vsak je tej zgodbi dodal še kaj svojega. Tudi Dashiell Hammett, ki se je rad pohvalil, da je živel v mestu, ko so Littla ubili. To je verjetno tudi res, saj je sem umestil tudi zgodbo svojega romana *Krvava žetev* – Poisonville, o katerem pripoveduje, je namreč prav Butte. Rad je tudi trdil, da so mu ponudili 5000 dolarjev, da bi sodeloval v lovu na Franka Littla. A prej bi verjel, da je ta detajl dodal sam, da bi bil še bolj neposredno vpleten v tiste, resnično prelomne trenutke zgodovine.

No, če se vrnem k vprašanju – takrat še nisem veliko vedel o tem, kaj se je v Buttu dogajalo v preteklosti, npr. o močnem sindikalnem gibanju, ki se je porodilo ob zlorabah delavskega razreda s strani vodilne rudarske družbe Anakonda. A nekaj je Butte vendarle neizbrisno vtisnil vame – razredno zavest. V Buttu je bila razredno razslojenost vidna na vsakem koraku, tudi v sami geografiji mesta. To se je namreč iz doline širilo na okoliške hribe. In višje, kot si se dvigal, bližje, kot si bil rudarskim rovom, skromnejša so bila družinska domovanja. Razredna razslojenost se je torej vpisovala že v samo pokrajino, bila je zelo očitna in konkretna. In tako sem se lahko že zelo zgodaj seznanil s temnimi, celo najokrutnejšimi platmi pri nas tako opevane kapitalistične družbene ureditve. Dovolj je bilo, da sem se ozrl okrog sebe. No, in prav zato sem se odločil, da svojo filmsko prakso zasnujem kot nasprotje obstoječe. Gledalca hočem iz pasivnega preobraziti v aktivni subjekt filmske izkušnje in mu ponuditi filmske podobe, ki v njem prebudijo potrebo po oblikovanju predstav o alternativah obstoječemu družbenemu sistemu. ■



# OTVORITEV SEZONE V SLOVENSKEM

Opera in Drama sta v zaporednih večerih otvorili sezono in v obeh primerih poskušali transponirati klasiko: prva s povsem sodobno postavitvijo Verdija, druga – s kar dvema koproducentoma – pa z umestitvijo Jančarjevega zavoda Svoboda osvobaja v neznan kraj in čas.

## Ruska mafija na francoskem dvoru

STANISLAV KOBLAR

**J**e po štirih stoletjih operna zvrst v obdobju vsestranske uporabe novih tehnologij pri umetniški ustvarjalnosti anahronizem, neki nebodigatreba buržujski štrcelj, izžeta nostalgija, vredna muzejskega depoja, ali pa je še privlačna, izzivalen gledališki medij? To je vprašanje, ki si ga pogosto zastavimo ob opernih premierah na naših odrih, še posebej pri poskusih izstopajočih inscenacijskih pristopov. Seveda, vprašanje je zgolj retorično, kajti tudi ko se izluščijo vse navlake časa, ostane Glasba. In če odmislimo ta ožji del, ostane vprašanje vizualizacije, pristopa k točki »utelešenja«, na kateri se ob vseh dobrih in slabih izhodiščnih lastnostih nekega dela izostri še problem izbora poti do aktualizacije ideje, zatekanja k asociativnemu, abstraktnemu, simbolnosti, trenutnim tokovom ... Le redkim uspe umestitev v novo realnost, starodavnega v dnevno, smiselno prenos zamisli avtorja v miselni svet sodobnega odjemalca tovrstnih vsebin. Tako kot pričakovanja so tudi dosežki lahko veliki, majhni, tudi nikakršni, razočaranja pa precej pogosta, pri čemer neredko odpovejo tudi zapriseženi operni režiserji in priznani mojstri. Včasih pa uspe manj znanim iz druge, tretje vrste ali šele prihajajočim ustvarjalcem, celo študentom, kot smo v nekaj zadnjih mesecih lahko opazili na alternativni operni sceni, ki se počasi prebija v slovenskem prostoru.

Zakaj so se (že) po šestih letih v mariborski Operi in ob toliko drugih Verdijevih operah vnovič odločili prav za *Rigoletta*, ne vidim posebnega razloga, razen morda (kdo ve?) iz trženjskih vzgibov, ki jih je v repertoarju te hiše čutili že nekaj časa. Da se je režiser Dieter Kaegi zgedel »globalno« in je dogajanje zgodbe o izprijeni moči elitnega kroga postavil v mafijski milje sodobne ruske družbe, je irelevantno, zgolj priročno. Nobena družba ni imuna na etično slepoto. Princip

### POD TAKTIRKO UMETNIŠKEGA DIREKTORJA MARIBORSKE OPERE BENJAMINA PIONNIERJA JE GLASBENA IZVEDBA POSTAJALA VEDNO BOLJ JASNA IN BILA V NENEHNM DINAMIČNEM VZPONU DO KONCA PREDSTAVE.

je isti, vse drugo so detajli. Zato vsaka potrebuje in ustvarja izvrševalce, sluge, »kuharje« in prisklednike, jih nagrajuje in odvrže, ko ji ne potrebuje več, prav tako prezira glasove v prazno vpijočih redkih čuvajev vesti. Lahko bi zgodbo, da bi bilo še bolj »pristno« in razumljivo, postavil v naše okolje, saj nam ne »elit« ne vojvod ter strokovnjakov »uporabne« morale, izprijencev in izvajalcev hudobij, žal, ne manjka. Ali je pač bilo bolj udobno (v nasprotju z Verdijem, ki mu je menjavo prizorišča zaukazala avstro-ogrsko cenzura) Hugojevo dramo *Le roi s'amuse* (Kraljevska zabava) iz leta 1832 o francoskem kralju Francu I. naprtiti nekemu namišljenemu vojvodi mantovskemu, v mariborski predstavi pa oddaljeni ruski mafiji. Ali kakor so to naredili Novozelanci s sodobno zgodbo o Rigolettu, ki so jo preslikali v realen čas in fokusirali aluzijo na donedavnega aktualnega »vojvodo« Verdijeve domovine.

GIUSEPPE VERDI

### Rigoletto

DIREKTOR BENJAMIN PIONNIER,  
REŽISER DIETER KAEGI

OPERA SNG MARIBOR  
28. 9. 2012



Končno je na slovenskem opernem odru nastopila sopranistka Bernarda Bobro in kot Gilda navdušila.

### NEVIDNA IN NEIZVEDENA DRAMA

Režiser, ki ima za sabo več kot 100 režij, zagotovo obvlada vzvode postavitve konsistentne predstave: z nekakšno mehko erotiko začinjena navidezno privlačna transpozicija zgodbe, ki ji ne gre kar tako odrekati dinamike, pisanosti skupinskih prizorov in nasprotujočih se vzdušij, pa se v končnem seštevku z vrsto razpok, predvsem spričo nedosežene prvinske sporočilnosti, ki jo o izprijenosti moči maloštevilne elite razgalja Hugojeva misel, izkazuje le kot delno uspel izdelek. Pri tem nemalo zmoti psihološka plat inscenacije, slaba diferenciacija situacij, zlasti likov, čeravno ti sodijo med najbolj kompleksne in tovrstnih delih. Prvič je to začutili pri vstopu grofa Monterona, ki zaradi brezčutnega prilizovalskega posmehovanja njegovi nesreči in ponižanju prekolne Rigoletta, se pravi v ključnem momentu ekspozicije, v katerem glavni junak zasluži začetek lastne tragedije. Zaradi nerazčlenjenosti je prizor površno preigran, dramsko izjemno pomemben moment pa gre preprosto »mimo«. Tako ali drugače je bila moteča tudi sicer zabrisana mizanscena, pogosto zaradi nepreglednosti posameznih prizorov, brez možnosti hipnega prepoznavanja likov (grof Monterone, grofica Ceprano, Marullo, Borsa).

K temu je v veliki meri pripomoglo oblikovanje luči (Roberto Venturi), ki si je bolj kakor svetlobo za osnovo vzelo temo. V tem smislu sta značilna prizora ugrabitve Gilde in nočnega kluba – bordela, pri katerih se je le stežka dalo spremljati dogajanje ali razločevati like, zlasti v znamenitem kvartetu v tretjem dejanju, v katerem se je bilo treba bolj zanesti na »zvok« kakor na »sliko«. Zgrešena zasnova luči se je večkrat prav sesedla; z »industrijsko« razsvetljavo vsake plastičnosti opeharjenih protagonistov in prostora Gildinega baletnega studia, še bolj z amaterskim ponazarjanjem nevihte pa mišmašem klubskih luči in bliskavic. Funkcionalna, na blišč in bedo ostro razdeljena scenografija in kostumografija Williama Orlandija, je brez posebne domišljije dodatno podčrtavala podobo novonastale skorumpirane elite in podzemlja.

### GLASBENO V GLAVNEM PRAV DOBRO

Pod taktirko umetniškega direktorja mariborske Opere Benjamina Pionnierja je po nerodnem, neprečljivem orkestrskem uvodu, ki sloni na enem vodilnih motivov, ki ga Verdi prvič

položil v nastop grofa Monterona, pozneje pa večkrat ponovi v drugih prizorih, glasbena izvedba postala bolj jasna in bila v nenehnem dinamičnem vzponu do konca predstave.

Pri pevcih pa me obdaja vrsta vtisov: od nedoseženega cilja »pojočega igralca« (Karajan) pri interpretaciji zapletenega lika Rigoletta, ki ga je interpretiral gostujoči baritonist Marcel Vanaud, do izvrstne Bernarde Bobro kot Gilde. V paleti različnih razpoloženskih situacij in podob glavnega lika, ki se giblje od pikrega posmehljivca, intriganta, ljubečega očeta pa do žrtve lastne ukane, se Vanaudu ni uspelo docela prebiti skozi dramsko vsebino lika do polnokrvne podobe naslovnega junaka. Čeravno glasbeno urejeno, pa brez jasnih ločnic med lirskim in dramskim, brez občutka za odtenke, kot je sotočje ironije in drame v prizoru zbeganosti in zlovesče slutnje resnice med dvorjani po ugrabitvi hčerke in vse do zaključnega prizora razkritja njene prostovoljne smrti, je deloval bolj rutinsko kot pa ponotrjen z likom.

Bernarda Bobro, pevka lahkotnega, cvetno barvitnega glasu, polnega volumna, odlične vokalne (in nekoliko manj jasne besedne) artikulacije, nesporne muzikalnosti in občutka za oder, je ustvarila zelo lepo interpretacijo Gilde, razdvojene med vdanost očetu in pogubno ljubeznijo do njegovega ničvrednega delodajalca. Med Bobrovo – ki je s to vlogo končno bleščče debitirala tudi na slovenskem opernem odru – in Vanauda se je, tako kakor v operi, tudi interpretativno umestil Armando Kllogjeri, tipičen *tenorino*, čistega, pri fraziranju prožnega, rahlo posladkanega glasu, odrsko nekje na površju in brez pričakovane prezenze brezobzirnega zapeljivca in lahkoživca. Izpostavil bi še Ireno Petkovo z gladko, glasbeno in igralsko neprisljano izvedbo vloge Maddalene, Slavka Sekulića (Sparafucile) ter Valentina Pivovarova (Monterone) in druge pa kot večinoma solidno povprečje domicilnega odra. Eden vrhuncev Verdijeve opere, kvartet *Bella figlia dell'amore* v tretjem dejanju (ob sekstetu iz Donizettijeve *Lucie* eden najlepših komornih prizorov opernega repertoarja sploh), žal, zaradi nerodne odrske postavitve pevcev, resnici na ljubo pa tudi nedodelane skupne izvedbe, ni izzvenel v vsem glasbenem bogastvu dramskega pulza. Ob igri orkestra, ki je bila tehnično izčiščena bolj kot običajno, ne pa tudi tonsko primerno dodelana, velja omeniti še soliden nastop moškega zbora. ■



# NARODNEM GLEDALIŠČU MARIBOR

## Zatikajoči se valček

VESNA JURCA TADEL

Jančarjev *Veliki briljantni valček* je z dvema uprizoritvama sredi osemdesetih let močno odzvanjal: zgodba o zgodovinarju Simonu Vebro, ki se po prekrokani noči znajde v zavodu za razosebljanje, je bila dovolj splošna, da je bilo mogoče klavstrofobični sistem, iz katerega ne more nihče pobegniti, saj smo vsi »v«, aplicirati na aktualno družbenopolitično situacijo in ga hkrati razumeti kot generalno metaforo o večnem nasprotju med človekovo individualno svobodo in družbenim oziroma državnim redom, ki si jemlje pravico do tega, da posameznika ukloni, če je tako ravno treba.

Konkretni sistem, v času katerega je besedilo nastalo, se je od časa nastanka drame sicer zamenjal, a občutek tesnobe, kot danes ugotavlja tudi sam avtor, ostaja. Na mesto nelagodja spričo represivnih aparatov, značilnih za socialistično preteklost, je stopil nejasen občutek, da je človekova svoboda na mnogih področjih še vedno nevidno krnjena, da je človek na razne načine še vedno ujet in da se mnogokrat, preden se sam zave in ne da bi sam tako hotel, znajde »v«.

Jančarjeva zgodba poteka na treh oseh: prva, nosilna, je postopno spoznanje, srhljivo ozaveščanje Simona Vebra, da ga nameravajo psihično in fizično pohabiti, kar se zaključuje z njegovo »preosebitvijo« v poljskega vstajnika Drohojowskega; na drugi se dogaja merjenje in izmenjava moči/oblasti med resigniranim Doktorjem (nenačelnost in nemoč intelektualca, ki se ni sposoben upreti pritisku oblasti), izvedencema za metafore (ki predstavljata do absurda prignano logiko totalitarnega sistema in si izmisli Simonovo identifikacijo z v nogu ranjenim Drohojowskim) in neizobraženim, nasilnim bolničarjem Volodjo, (ki metaforo prevede v banalno resničnost in Simonu dejansko



Postavitev Diega de Bree je glavni akcent uprizoritve premaknila s Simonu Vebro/Drohojowskega (vloga Vladimirja Vlaškalića, na tleh) na Doktorja (Gregor Bakovič, na vozičku).



Vlado Novak je po sedemindvajsetih ponovno nastopil v *Velikem briljantnem valčku*, briljantno.

odreže nogo); in na tretji so v ozadju orisane usode drugih »pacientov«, v katerih se zrcali Simonova usoda.

V novi uprizoritvi v režiji Diega de Bree pa se natančna struktura in notranji mehanizem Jančarjevega teksta, ki se zaokroži z zaključnim irealnim (osvobajajočim?) prihodom pravega Chopina, izgubi ob fragmentarni interpretaciji posameznih elementov besedila. Predstava namreč daje vtis, da se režiser drame ni lotil kot celote, pač pa jo je bral po delih, po posameznih prizorih, zato se dogaja, da nekateri koščki zanikajo ali so vsaj v neskladju s tistimi od prej, s čimer se sproti sesuva dramska struktura in seveda tudi zasnova in izpeljava dramskih likov.

De Brea postavi dogajanje na razgaljen oder, kjer posamezni elementi učinkovito ponazarjajo represivni značaj zavoda (scenograf Hans Georg Schäfer), edina vez z zunanjim svetom pa je dvigalo, s katerim iz pododnja po potrebi prihajajo tisti, ki so, vsaj sprva, od »zunaj« – na začetku Simon, potem izvedenca za metafore, Simonova žena in na koncu Chopin. Vsi ostali pa so ves čas »v« in pri de Brei tudi večinoma prisotni na odru ter soudeleženi pri dogajanju. Svet nenavadnega psihiatričnega zavoda nadvse pomenljivega imena *Svoboda osvobaja* je pri de Brei pač norišnica, kjer so vsi drugi »pacienti« že do skrajnosti spremenjeni in groteskno izkrivljeni, kar je razvidno tudi iz zunanjih znakov

(Savel Pavel je na primer oblečen v nekakšno nuno), delujejo kot bolj ali manj homogena gručica norcev, ki prestrašeno reagira tako na nenehno pijanega Doktorja kot na nevarno nasilnega bolničarja Volodjo; de Brea jih, precej radikalno, celo postavi za asistente pri Volodjevem rezanju Simonove noge, s čimer je njihova funkcija za nazaj in za naprej postavljena pod vprašaj.

Pomanjkanje fokusa in osnovne linije pa ima za najbolj vidno in celotno uprizoritev usodno posledico dejstvo, da se v ospredje (namesto zgodbe o nasilni preobrazbi individua) večinoma pririnejo prizori z Doktorjem, ki je pri de Brei svoj jaz in avtoriteto že zdavnaj dokončno utopil v alkoholu. To sicer nudi priložnost za dovršene igralske ekshibicije Gregorja Bakovića, a s svojo burleskno groteskizacijo spremenijo svet Jančarjeve drame v neovladljiv kaos razpuščene norišnice, kjer je hierarhija odnosov precej poljubna. Prizori s pijanim Doktorjem in latentno agresivnim Volodjo niso nevarni, temveč komični, tempo predstave pa je v veliki meri odvisen tudi od prostora, ki si ga posamezni interpreti vzamejo – ob Volodjevem prevzemu oblasti seveda zablesti Vlado Novak z nenavadno mešanico zvijačnosti, trdote in pozneje negotovosti, Vladimir Vlaškalić pa (končno) v silovitem prizoru, kjer se spoji z osebnostjo Drohojowskega.

De Brea poleg tega vztrajno režira v nasprotju s potekom in pomenom dramskih situacij; igralce rad zaposluje z drobnimi opravili, s katerimi ruši napetost, odvrta pozornost gledalca od besed in s tem dodatno prši fokus (tipičen primer za to je komično neuspešno obešanje Doktorjevega spričevala ob enem ključnih dialogov). Podobno se loteva tudi interpretacije nekaterih likov, zlasti Ljubice (Mateja Pucko), ki je pri Jančarju svetel, krhek lik, nekakšno nasprotje Vebrove hladne in odtujene žene (Ksenija Mišič), ki očitno noče spregledati resnice o zavodu *Svoboda osvobaja*. Pri de Brei že na začetku predstave vidimo, kako bi se bila voljna vsem na oči vdati Volodji, če ne bi tega slučajno prekinil prihod Simona; v nadaljevanju izčrta glavni prizor med Simonom in Ljubico, pač pa njeno »ljubezensko« izjavo Simonu (ki je torej brez predzgodbe neosnovana) pospremi s tem, da jo vsi drugi otipavajo.

Podobno je z zaključkom, ki naj bi z nepričakovanim prihodom pravega Chopina vse skupaj prestavil v novo dimenzijo. A glede na to, da že čisto na začetku predstave nesojeni pianist Emerik igra na klavir, zaključno Chopinovo igranje *Velikega briljantnega valčka* ni nikakršen nov element, ki bi lahko povzročil tako radikalen premik, kot je čisto finalna režiserjeva domislja – na goli zadnji steni se namreč naenkrat odprejo vrata na cesto in Ljubica popelje vse v zavodu zaprte ven. Kam, je vprašanje, na katerega si gledalci spričo vseh nedoslednosti v predstavi le težka odgovorijo.

In zaradi vseh tovrstnih nedoslednosti se zgodi tudi, da postane mikrokozmos, ki ga ustvari de Brea, skoraj lahko neobvezujoč. Umanjkajo bistvene nianse: občutek groze, ko Simonova žena ne sprevidi, v kakšnem zavodu je; občutek lirčnosti ob prizorih z Ljubico; občutek zgroženosti ob Doktorjevi resignaciji; občutek srha, ko Volodja odreže zdravo nogo; občutek irealnega ob nastopu Chopina, ki naj bi dokončno zamajal gledalčevo percepcijo, da se vsaj malo vpraša, kdo je sploh »v« in kdo je »zunaj«.

Vsi ti potencialni občutki in ključni za razumevanje so pri novi mariborsko/ljubljanski uprizoritvi zreducirani na preprosto – in prav nič intrigantno – ugotovitev, da je cel svet norišnica; zaključna osvoboditev pa izzveni kot (režijski) izhod v sili. ■

DRAGO JANČAR

**Veliki briljantni valček**

REŽIJA DIEGO DE BREA

SNG DRAMA MARIBOR, SNG DRAMA LJUBLJANA,  
EPK MARIBOR

PREMIERA V MARIBORU 29. 9. 2012, 120 MIN.



# ZA TISTE, KI TARNAJO O PRIHODNOSTI HUMANISTIKE

Pred poletjem smo na knjižne police dobili izzivalno knjigo, ki bralca z lucidno mislijo povleče v vrtinec prevpraševanj o tem, kam gremo v današnjem netransparentnem in kriznem času, ki smo mu navajeni reči kar kaos.

MIHA JAVORNIK

Govor je o knjigi Mihaila Epštejna *Znak\_vrzeli*, ki jo je tekoče prevedel Blaž Podlesnik ter ji na koncu pripel tehten razmislek o tem, kako avtor vidi prihodnost humanističnih ved. Epštejn slovenskemu bralcu ni kaj prida znan, dejansko pa je danes eden najprodnarnejših ruskih mislecev, razpet med Rusijo in ZDA, kjer sicer predava rusko literaturo. Epštejn ni literarni zgodovinar starega kova. Njegova dela *Filozofija mogočega*, *Projekcijski filozofski slovar: novi termini in pojmi*, *Beseda in molk*, *Metafizika ruske kulture*, *Metafizika telesa* (in seveda *Znak\_vrzeli*) ga postavljajo na mejo med literarno zgodovino, filozofijo, kulturologijo, semiotiko in filologijo. Njegov kolega G. Tulčinski (skupaj sta izdala *Projekcijski filozofski slovar*) zanj pravi, da je tipičen naslednik ruskih »nefilozofov« (N. Berdjajeva, L. Šestova, M. Bahtina ...), ki so tudi sami v razmišljanjih spletali dognanja različnih disciplin, da bi našli čim prepričljivejši odgovor na večna vprašanja. Epštejnova strategija je v zametku podobna: izhajajoč iz klasične filozofske tradicije (Platona) se posveča literaturi in kulturi, njegove ugotovitve pa se v dialogu -zofij in -logij spreminjajo v poglobljen razmislek o današnji družbi in njenem globalnem (ne)funkcioniranju.

Prelomnico v Epštejnovem pojmovnem svetu prinese podrobno ukvarjanje z ruskim postmodernizmom (*Postmoderna v ruski literaturi*). Če je v osemdesetih letih večina ruskih teoretikov postmodernizem povezovala z dekonstrukcijo sovjetskega znakovnega sistema (tipičen primer je soc-art), je Epštejn ubral drugačno pot. Tako kot M. Lipovecki (ob Epštejnu eden najpomembnejših poznavalcev sodobne ruske literature) je začel obravnavati ruski postmodernizem kot dialog s (sovjetskim) kaosom. Prišla sta do sorodnih ugotovitev: po dekonstrukcijski fazi je v zrelem postmodernizmu videti avtorske poskuse, da bi v raznih oblikah dialogiziranja našli smisel – odkrili v kaosu red (temu iskanju je Lipovecki nadel oznako postrealizem).

Ko pa je govor o smislu, je Epštejn previden in izrecno poudari, da nova iskanja nikakor ne pomenijo kakšne aktualizacije dobro poznanih utopistično-aktivističnih rusko-sovjetskih vizij o »svetli prihodnosti« ali pravoslavni utelešenj Moskve kot »Tretjega Rima«. Še najbližje smo Epštejnove iskanjem smisla, če jih prevezemo z Deleuze-Guattarijevo idejo o svetu-tekstu kot rizomatski strukturi: v sedanosti, kjer ne obstajajo več tradicionalne (strukturalistične) dihotomije (dobro-zlo, laž-resnica, lepo-grdo ipd.) se je izgubilo jedro oz. oporna točka za refleksijo, ob kateri bi ponovno vzpostavili vrednostni sistem. Kaos postaja sinonim za naš svet.

To seveda še ne pomeni, da so se izgubile tudi možnosti za iskanje odgovorov, zakaj je tako: nastajajo novi dialogi s kaosom in v njih mnogoteri, heterogena in decentralizirana znakovna upodabljanja sveta. In prav te lastnosti so blizu značilnostim t. i. rizoma, ki nima hierarhične strukture. Očitno je, da si je za ta dialog s kaosom – tako kot Deleuze-Guattari – tudi Epštejn izposodil izraz iz botanike: rizom je (nekoliko poenostavljeno zapisano) oznaka za podzemno rastlinsko steblo, iz katere izraščajo nadomestne korenine, a se razlikujejo od korenike. Če posplošim: rizomatska struktura je za Epštejna predvsem možnost za razkrivanje procesov, ki govorijo o tem, da se iz doslej poznanih temeljnih znanosti (»korenik«) že rojevajo mejne in potencialno nove discipline.



Mihail Epštejn

Da je prišel do teh spoznanj, se je moral Epštejn najprej otresti postmodernistično-poststrukturalistične obsedenosti z dekonstrukcijo. Že v *Estetiki mogočega* Epštejn odkrito polemizira z enim od očetov dekonstrukcije J. Derridajem ter mu očita, da ne razume sedanosti. Pri tem igra pomembno vlogo njegova interpretacija Derridajevega pojma *différence*, ki ga v nasprotju s francoskim dekonstruktivistom interpretira kot nikoli udejanjeni časovni odlog (*différer* pomeni v francoščini tudi odlagati oz. odlašati). *Différence* po Epštejnu vedno zaznamuje le čas po nečem, kar se je že zgodilo in potemtakem nenehno prikljuje zgolj spomin tega, kar je nekoč bilo. Vse oblike *post-* (časa, umetnosti, zgodovine, kulture) v večnem ponavljanju istega le izčrpavajo in praznijo izjavo. Za Epštejna so tako vse oznake *post-* (postsovjetski, postkolonialni, poststrukturalistični, postmodernistični) le znak vpetosti v paradigmo, ki je ne znamo preseči. Smo ujetniki nikoli končanega vračanja nazaj, izgubljeni v postčasu, z zavestjo o praznini, v kateri se ne zgodi nič novega.

Epštejn v *Znaku\_vrzeli* pokaže pot, kako preseči obsedenost s ponavljanjem. Uzaveščanje te poti pomeni razumevati radikalne premike v (samo)zavedanju kulture in znanosti, ki danes že govorijo o tem, da ne živimo več v času *po* (*post-*), temveč smo *po* Epštejnu »na samem začetku nekega novega obdobja, ki ga najbolje opredeljuje predpona *proto*: *proto-globalna*, *protoinformacijsko*, *protovirtualno* ...«

Navezujoč se na pomen grške besede *proto*, ki v zloženkah označuje prvotnost oz. prvinskost danega dejanja ali pojava, Epštejn razvije tezo o *proteizmu* kot novem in nenasilnem odnosu do prihodnosti. Če je po Epštejnu v zahodnjaški analitični znanosti prevladovala predstava, da je treba hipotezo za vsako ceno spremeniti v neomajno trditev in so po drugi strani za vzhodnjaške kulture še vedno značilni utopistično-aktivistični (revolucionarni) pozivi, kjer dominira velelni naklon, je zdaj nastopil čas za pogojnik. Spraševati se moramo, kaj bi dobili, če nova znanstvena in umetniška dognanja povežemo med seboj ne po nekem vnaprej določenem ključu: kaj hitro bi ugotovili, da se v sečišču različnih disciplin izrisuje že dejansko nastajajoča prihodnost. Epštejn na tem mestu spregovori o *potenciaciji*, o iskanju »praznih mest« v rizomatski strukturi, ki bi jih bilo mogoče v prepletu različnih disciplin zapolniti in tako humanistično stroko povezati v dialog znanstvenih in umetniških dognanj, kar bi pripomoglo k uzaveščanju kaosa kot posebne oblike reda (t. i. kaozmos).

Epštejn zagovarja novo strategijo v razumevanju sodobnih pojavov – imenuje jo *konceptivizem*. To je metoda, »ki jezikovnih in miselnih objektov ne dekonstruira, temveč jih koncipira – torej poraja v hipotetičnih in možnostnih modalnostih«.

Za konceptivizem je značilna »dogodkovnost mišljenja«, ki je kot (s)miselno nasičeno razmišljanje sposobno presepati meje med tradicionalnimi disciplinami in deavtomatizirati okostenele načine v sprejemanju sveta. V tem spreminjanju ima pomembno vlogo tehnologija, ki od začetka 21. stoletja pospešeno pronica v same temelje bivajočega (spomnimo se poskusov kloniranja). Novih oblik bivajočega in odnosov med njimi pa je ogromno, kar botruje nastanku nevrokomične ere, v kateri igrajo vse pomembnejšo vlogo različne oblike zavedanja, virtualne identitete, androidi, kiborgi, roboti ..., iz česar se rojevajo nove discipline kot memetika, nevrogenetika, ipseizem ipd. Današnja tehnologija torej nima več le orodno-aplikativne funkcije, temveč z drugimi -zofijami tvori novo sintezo. Epštejn ji pravi *softotehnologija* in tu konceptivistično mišljenje stopa skupaj s sinergetiko in holizmom v smer, ki vodi razmislek »od dosedanjih številnih interpretacij enega sveta k številnim iniciacijam različnih (vzporedno bivajočih – op. p.) svetov«.

Prav v tem prečenju tradicionalnih mej naj bi se ponujala možnost za osmišljanje številnih belih lis (praznih mest) tradicionalne humanistike. Če citiram Podlesnika: »V prvem delu knjige so to praznine, ki se razprostirajo ob jeziku kot glavnemu orodju človekovega osmišljanja sveta, v drugem delu je v ospredju neosmišljeno območje, ki zamejuje človekovo telo, v tretjem delu pa je avtorjeva pozornost namenjena vrzelim, ki se razprostirajo med človekom in stvarjo oziroma med subjektom in objektom.« Posledica tega »zapolnjevanja

**EPŠTEJNOVO SPOROČILO JE ZELO JASNO: NEHAJMO SE ŽE OKLEPATI PREŽIVELIH POSTMETOD, UČIMO SE RAJE TEGA, KAKO JE MOGOČE V HUMANISTIKI VZPOSTAVITI DIALOG Z DRUGIMI (NARAVOSLOVNIMI) VEDAMI.**

praznih mest« je nastanek novih (humanističnih) disciplin. Omenil bom tri: humanologija se ukvarja z ekologijo človeka in antropologijo strojev, kulturonika govori o tehnologiji humanističnih ved, semiurgija je umetnost v ustvarjanju novih znakov, ki vodijo k uzaveščanju drugačnih odnosov med njimi, kot jih razkriva semiotika – zdaj že tradicionalna (preživeta?) znanost o znakih ...

Najsklenem: verjetno je res, da bo med znakovno upodobitvijo stvarnosti in stvarnostjo samo vedno obstajala vrzel (prazno mesto), a hkrati bo v njej vedno tlela tudi možnost za drugačen dialog med znakovnimi predstavami in svetom. Če je bil ta dialog pri ruskih teoretikih zgodnjega postmodernizma vezan z (Derridajevo ali Paul de Manovo) dekonstrukcijo in je pozneje prerasel v dialog kaosa s kozmosom, se zdi, da je Epštejn šel v razumevanju kaozmosa še dlje. S proteizmom, konceptivizmom in potenciologijo je razvil metode, s katerimi se učimo, da kaos ne pomeni le rušenje reda, ampak dialog z njim pravzaprav človeku odpira možnosti, ki vlivajo vero v napredek in razvoj. Epštejnovi sporočilo je ob tem zelo jasno: nehajmo se že oklepiti preživelih *postmetod*, učimo se raje tega, kako je mogoče v humanistiki vzpostaviti dialog z drugimi (naravoslovnimi) vedami.

Zdi se, da je s tem sporočilom Epštejn blizu ideji o neskljenosti dialoga (takega, ki vključuje v sebi neskončne potenciacije) enega največjih humanističnih mislecev 20. stoletja M. Bahtina, po drugi strani pa raziskavam – žal že preminulega – rusko-belgijskega nobelovca I. Prigožina o tem, kako bi bilo mogoče prevezati (naravoslovne) raziskave kaosa, disipativnih struktur in odprtih sistemov z razumevanjem zakonitosti v razvoju kulture in družbenih sistemov. Epštejn je – odprt v prihodnost – na dobri poti v poglobljeno iskanje stičišč med njimi. Morebiti najde svojo možnost v iskanju tudi kak slovenski raziskovalni duh, ki mu Epštejnova misel porodi »dogodkovnost mišljenja« ... ■

MIHAIL EPŠTEJN

**Znak\_vrzeli**

PREVEDEL BLAŽ PODLESNIK

LUD LITERATURA,  
LJUBLJANA 2012  
623 str., 35 €





# KORUPCIJA IN DIAMANTI SO VEČNI

*Veleposlanik* je film o korupciji, neokolonializmu, o univerzalnosti človeškega pohlepa in predsodkih, ki so trdno zakoreninjene in imajo v sebi vedno kanček resnice. Predvsem pa so, kadar so pritirani do skrajnosti, zanesljiv vir smeha. *Veleposlanik* bi bil vrhunski komični lik, če ne bi bil film o njem pravzaprav dokumentarec in zelo verodostojno ogledalo družbe v eni od sodobnih afriških držav, najbrž niti ne le v Centralnoafriški republiki. Tedaj vse skupaj ni več tako smešno.

AGATA TOMAŽIČ

**D**anski državljani pri enem od posrednikov na spletu kupi diplomatski naziv afriške države Liberije, ki mu omogoča odprtje veleposlanštva v Centralnoafriški republiki. Zastopanje svoje države, kar je sicer po diplomatskem kodeksu nezdržljivo s pridobitnimi dejavnostmi, posrečeno meša s posli: prizadeva si odpreti tovarno vžigalic, v kateri bodo delali Pigmejci in bo navzven in v velikih besedah, izrečenih na odprtju, zgled pravične trgovine in trajnostnega razvoja. V resnici pa je to le krinka za pravi motiv njegovega bivanja v Centralnoafriški republiki: rad bi navezal stik z lastniki rudnikov diamantov, in to ne katerihkoli, temveč »krvavih«, ki jih izkopavajo na konfliktnih območjih in v nečloveških delovnih razmerah ter jih je zategadelj težko plasirati na trg. V kovčku človeka z diplomatskim potnim listom pa to seveda ni nič lažjega – diplomatska imuniteta ga ščiti pred radovednostjo carinikov. Centralnoafriški veleposlanik očitno severnoevropskih korenin – svetlopolt in rdečelas – se pri uresničevanju svojih visokoletečih ambicij zapleta v humorne in absurdne situacije, na diplomatskih sprejemih, ki jih prireja v svoji rezidenci, med srečanji z visokim uradništvom Centralnoafriške republike, ki jim neutrudno deli t. i. ovojnice sreče – kuverte s podkupnino, pri komuniciranju s Pigmeji ...

Bere se kot scenarij za komedijo tipa Mel Brooks in film bi za takega zlahka obveljal, če bi ga ujeli samo v kakšnem odlomku. Denimo tistem, ko novopečeni veleposlanik na

**KAMERA MADSA BRÜGGERJA SE NE ZAZIRA LE V BEBAVE IZRAZE NA OBRAZIH SVOJIH SOGOVORNIKOV, TEMVEČ RAZKRIVA MNOGO VEČ KOT LE DOMNEVNO KULTURNO IN CIVILIZACIJSKO ZAOSTALOST AFRIŠKIH DOMORODCEV: SKORUMPIRANOST VSEH IN VSAKOGAR, NE GLEDE NA BARVO KOŽE, VEROIZPOVED, DIPLOMATSKI ALI OBIČAJNI POTNI LIST.**

sprejemu povabljenec članom diplomatske srenje v centralnoafriški prestolnici, po mikrofonu sporoči, da sam sicer ne premore prav veliko diplomatskih veščin, ima pa toliko več izkušenj s pitjem alkohola – in nato dvigne kozarec v zdravico. Če bi posneto presojali po prizoru, v katerem veleposlanik, oblečen v laneno obleko, z jahalnimi škornji in cigaro v koticu ustnic, pleše s Pigmeji – ki so jih posebej za obisk belega človeka že od zgodnjega jutra opijali, da bi kar najbolj radoživo vzklikali in se zvijali –, bi morda menili, da Danec popotuje po Afriki kot Michael Palin v katerem od legendarnih dokumentarcev, kjer se popotnik z značilno britansko otrplo zgornjo ustnico poskuša sporazumeti z domorodci, v *offu* pa je slišati njegov glas, ki niza vse ob tem porojene cinične domislice.

Toda *Veleposlanik* ni ne eno ne drugo, je čisto zaresen, dobro zastavljen in še bolje izpeljan dokumentarni film, posnet v podobnem žanru, kakršnega je utemeljil in proslavil Sacha Baron Cohen. Le da se (skrita) kamera Madsa Brüggerja ne zazira le v bebave izraze na obrazih svojih sogovornikov, temveč razkriva mnogo več kot le domnevno kulturno in civilizacijsko zaostalost afriških domorodcev: skorumpiranost vseh in vsakogar, ne glede na barvo kože, veroizpoved, diplomatski ali običajni potni list. Pri tem je največji dosežek snovalcev dokumentarca, da niso pomišljali v enaki meri smešiti obojih: afriških politikov in veljakov, na katerih roke se že pregovorno lepijo bankovci, ter pohlepnih in vsestransko moralno oporečnih belcev, ki se v Afriki spremenijo v še posebej odurne predstavnike svoje rase. Kajti če je Kongo



srce teme, je Centralnoafriška republika njegov slepič, ki privlači vsakovrstne bele pustolovce z zlimi nameni, ugotavlja Brügger. Ni mu treba dolgo čakati, pa se pred njegovo kamero zvrstijo liki, kot bi si jih izmislili Rudyard Kipling, Joseph Conrad ali Lawrence Durrell. Kar je presenetljivo, ker je od izkoriščevalskih kolonialističnih ekspedicij minilo že več sto let, a kot da se v Afriki odtlej ni nič spremenilo. No, morda dejstvo, da črncev zdaj ne izkoriščajo več samo belci, temveč tudi azijati in – bržčas največji kvalitativni preskok – temnopolti domačini sami. Govor je seveda o tistih nekaj odstotkih bogatašev in politikov (zvečine v isti osebi), ki se za vsako ceno oklepajo oblasti in materialnih dobrin in so v tem bolj papeški od papeža, bolj neskropulozni in okrutnejši od svojih belih učiteljev. A tudi pustolovec stare šole se pojavi: Guy-Jean Le Foll Yamandé, nekdanji vojščak tujske legije, ki je bil ob francosko državljanstvo in je za časa nastajanja dokumentarca v Centralnoafriški republiki služboval kot vodja državne varnosti. Pri njem ni dvoma, da so ga snemali, ne da bi za to vedel: njegov obilni obraz je uokvirjen v nekakšno luknjo, na katero je bila najbrž pritrjena kamera. Liberijskemu diplomatu pripoveduje o skoraj neverjetnih stvareh, od odnosa Francije, ki nad Centralnoafriško republiko še vedno bedi kot nad svojo zasebno zakladnico naravnih bogastev, za katero obenem noče, da bi s preveč odločnimi koraki stopila po poti gospodarskega razvoja in politične stabilnosti, do odnosov med pripadniki centralnoafriškega političnega vrha, kjer ni trajnih zavezništov, so le interesi in spletke, sovražnikov pa se znebi na edini učinkovit način: s kroglo v glavo. Dokumentarec dobi srhljivo razsežnost, ko Brügger v *offu* pove, da je natanko to kmalu po končanem snemanju doletelo tudi Yamandéja – bil je ustreljen in še danes ni znano, kdo ga je umoril. Nekako tako kot pri umoru njegovega predhodnika. V ciničnem slogu, posnemajoč liberijskega diplomata bele polti, bi lahko dodali, da v Yamandéjevem primeru tako vsaj ni bilo moralno-etičnih pomislekov, ali njegovo pričanje vključiti v dokumentarec ali ne.

Navdušujoče pa je, da v dokumentarcu ne manjka dobre fotografije – presežen je predvsem posnetek Madsa Brüggerja, ki v nekakšni pirogi pluje po reki v družbi svojih dveh osebnih pigmejskih asistentov. Vsi sedijo na belih plastičnih stoli, nad centralnoafriško prestolnico Bangui zahaja sonce, Brügger pa si je za to priložnost nadel neponovljiv, zaničljiv in grandiozen nasmešek, kakršnega se ne bi sramoval niti legendarni samodržec Jean-Bédél Bokassa, ki je vladal v cesarski maniri, z žezlom in krono, posuto z diamanti, in ga Brügger (oziroma njegov lik v dokumentarcu) intimno obču-

duje, kot pove na začetku filma. Liberijski diplomat (uradni naziv iz diplomatskega potnega lista je »honorary consul and ambassador-at-large«; častni konzul in svobodni veleposlanik) je predvsem izjemno pretanjeno izoblikovan filmski lik, za katerega se je Mads Brügger, kot je zaslediti po spletu, pripravil tudi tako, da je obiskoval diplomatske sprejeme, da bi ugotovil, »kaj diplomati pijejo in kako se vedejo«. In prav podoba oholega belca s sončnimi očali, ki z neizprosno izrazom zre predse in v mehki svetlobi zahajajočega sonca lagodno drsi po reki, najmenitneje povzema bistvo celotnega dokumentarca: je tako sfabriciran in afektiran, da niti za hip ne dvomimo, da je le izmišljeni lik. Natanko tako je z zgodbo v dokumentarcu: je tako neverjetna in nora, da se nam ne zdi resnična. Še prgišče diamantov, ki se zaleskeče na dlani liberijskega veleposlanika, se zdi kot koščki stekla. Kaj se je pozneje z njimi zgodilo, snovalci dokumentarca sicer ne povedo (»naj ostane skrivnost«), sklepati pa je, da so jih vsaj deloma porabili za kritje vseh stroškov s podkupovanjem ali honorarje odvetnikom – na spletu je namreč najti tudi članke o tem, kako je nizozemski poslovnež, od katerega je Brügger kupil diplomatski naziv, na vse kriplje poskušal preprečiti predvajanje filma. Pa mu ni uspelo, filmska ekipa se je oborožila z dobrimi odvetniki.

Ali je dokumentarcu uspelo doseči cilj? Odvisno od tega, kaj si je režiser zastavil za cilj: gledalci nedvomno zapuščajo kinodvorane veselo nasmejani, toda med njimi najbrž ni bilo ne korumpiranega centralnoafriškega predsednika Françoisa Bozizéja ne katerega od belopoltnih konzulov, ki so iz države že v preteklosti odhajali s kovčki diamantov. A četudi bi si ga ogledali, bi se samo brezskrbno nasmejali. Da bi se jim zaradi njihovih besed in dejanj, ovekovečenih s kamero danskega preiskovalnega novinarja in režiserja, kaj resnejšega zgodilo, se jim tako in tako ni treba bati. ■

## Veleposlanik

DOKUMENTARNI FILM

DANSKA, 2011

97 MIN.

REŽIJA: MADSA BRÜGGER

SCENARIJ: MAJA JUL LARSEN, MADSA BRÜGGER

KINODVOR



# OBSTAJA VEČ KOT ENA POT

So razstave, ki se na aktualna dogajanja in razmerja v svetu (v tem primeru na »arabsko pomlad« in zaostrovanje odnosov med Zahodom in Iranom) odzivajo dovolj hitro in relevantno, a ni jih prav veliko. Razstava *Sistemi in ornamenti* v MGLC je gotovo ena od njih, med njene pogloblitve kvalitete pa sodi preseganje stereotipov, povezanih z bližnjevzhodno in iransko družbo in kulturo.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

S novalci razstave nas spomnijo na čase, ko je bila ena od posledic nevrščene politike nekdanje skupne države tudi večja odprtost do kulture in umetnosti držav »tretjega sveta«, navzočih tudi na nekdanjih grafičnih bienalih. Ne glede na to, da je šlo v marsičem za politično usmerjeno sodelovanje, je to vseeno prinašalo dodaten, drugačen vpogled v tovrstno snovanje v medijsko manj prisotnih, v Evropi manj znanih in seveda prav nič popularnih kulturnih okoljih. Danes, ko naj bi bili del Zahoda oziroma njegove periferije, gledamo na dogajanje v različnih delih sveta večinoma skozi optiko njegovih dominantnih vrednot in prioritet ter skozi očala medijsko posredovane realnosti. Bližnji vzhod in Iran predstavljata danes v očeh slehernika območji permanentnega konflikta, naseljeni z nevarnimi fanatiki, »džihadisti«, »talibani« in podobnimi grozečimi bitji. Gre pravzaprav za nadaljevanje zelo stare zgodbe o srečevanjih in soočanjih dveh z dominantnima, v resnici sestrskima religijama zaznamovanih okolij, ki je znalo včasih biti celo plodno (enega takih primerov so pred leti lepo prikazali na beneški razstavi *Benetke in islam*), navadno pa sta ga senčila ozkogledost in primitivizem, zdaj na eni, zdaj na drugi strani.

Odnosi so se posebej zapletli ob križarskih vojnah in širjenju otomanskega imperija, svoje je prispeval kolonializem in tako naprej do sodobnih, z brezobzirnim uveljavljanjem geostrateških interesov in s krčevitimi iskanji resnične samopodobe zaznamovanih časov.

Če se je v prejšnjih stoletjih odnosa zahodnjakov do »islamskega sveta« (termin je seveda izrazito zasilen, zelo poenostavljajoč) držalo tudi nekaj romantike, povezane z opojnimi čari imaginarija »tisoč in ene noči«, je danes živ predvsem še drugi, že omenjeni demonizirajoči način dojemanja tamkajšnje realnosti. V tem smislu je razstava seveda več kot dobrodošla, četudi se ob njej samoumevno zastavi vprašanje, ali so predstavljeni umetniki reprezentativni predstavniki relevantnega dogajanja v svojih umetniških okoljih ali pa predvsem takšni, ki govorijo v dovolj univerzalnem umetniškem jeziku, domačem zahodnjakom, ki ga temeljno določajo. Kakorkoli, z navedbo iz kratkega zapisa ob razstavi (katalog je v trenutku, ko to pišem, žal še v pripravi), v kateri je govora o umetnikih, ki pod vprašaj postavljajo globalni umetniški univerzalizem, ki znotraj globalnega umetnostnega sistema sicer upošteva, a hkrati tudi nevtralizira kulturne



Abdunasser Gharem: Pot, 2007

različnosti, se je, ob omenjenem pridrku, mogoče brez pridržka strinjati.

Razstava, ob kateri bodo pripravili bogat spremljevalni program, predstavlja avtorje, katerih dela ne pričajo le o njihovem položaju, ampak sporočajo univerzalne, tudi za nas relevantne vsebine, v več primerih ponujajo osvežujoč, drugačen pogled na vprašanja, s katerimi se srečujemo tudi mi. Drugačne niso le tematike, ampak tudi umirjen, na trenutke kar zadržan izrazni jezik, pogosto nekakšen hibrid med lokalno tradicijo in sodobno univerzalnostjo. S stališča tipičnega, v lastne kalupe ujetega in v svoj »privilegirani pogled« zaverovanega zahodnega umetniškega meritorneža je ta verjetno periferen, a v resnici je predvsem nekoliko drugačen.

Iz del večine od dobrega ducata predstavljenih umetnikov lahko kot rdečo nit izluščimo motiv ornamenta, pojmovanega na različne, tudi zelo široke načine. Ornament je iz religiozno-zgodovinskih razlogov prevladujoči element umetnosti »islamskega sveta«, umetniki z razstave pa ga dojemajo izrazito metaforično.

Hassan Sharif na primer ustvarja zasebni znakovni sistem, obsesivno ponavlja vzorce, zaporedja in ko se mu pri tem zgodijo napake, jih ne popravlja, saj verjame, da se umetnost rojeva ravno iz napak, da je torej nekakšna motnja v sistemu, izstop iz njegove urejenosti, kar je seveda pomenljiva misel.

VelikofORMATNI ornament je iz na žblje napetih niti na galerijski steni ustvaril Walid Siti, nekdanji študent grafike na ljubljanski akademiji. Po eni strani se je tako naslonil na tradicijo ornamentike, hkrati pa prikazal skico strukture mreženja družbenih in političnih razmerij v bližnjevzhodnih okoljih. Njegov prikaz je do določene mere mogoče aplicirati tudi na druga, med drugim na naše okolje.

Precej močnejše se s svojimi deli, spominjajočimi na stare rokopise, na tradicijo opira Rachid Koraiči. Razstavlja dve seriji, eno posvečeno islamskemu mistiku in pesniku, drugo učenjaku in ustanovitelju enega od

## RAZSTAVA SISTEMI IN ORNAMENTI JE HITER IN RELEVANTEN ODZIV NA »ARABSKO POMLAD« IN ZAOSTROVANJE ODNOSOV MED ZAHODOM IN IRANOM, KI PRESEGA STEREOTIPE O BLIŽNJEVZHODNI IN IRANSKI DRUŽBI IN KULTURI.

sufijskih redov, pomembnima kulturnima figurama iz preteklosti svojega okolja. Njegovi skupki univerzalnih arhaičnih znakov so pravzaprav z zgolj racionalnim pristopom nerazberljivi, ne do konca spoznavni, bolj primerni za intuitivno branje, branje kot mistično izkušnjo, ki prinese bogato duhovno doživetje.

Zelo specifični so ornamenti, ponavljajoče se izpisane besede na fotografiji in videu Abdunasserja Gharema. Pokaže nam del porušenega, v umetniški akciji popisanega mostu z zelo simbolično zgodbo. Nanj naj bi se pred grožnjo poplav namreč zatekli prebivalci neke savdske vasi. Verjeli naj bi v moč betona, tehnologije, a ko je prišla poplava, jih je odnesla skupaj z mostom. Izbrali so si napačno zatočišče, napačno »pot«, kar pomeni po cestišču na preostanku mostu izpisana beseda. Kakšno pot predlaga, avtor sicer ne razkrije, njegovo sporočilo govori le o tem, da obstaja več kot ena.

Kot izjemno subtilna in pronicljiva avtorica se pokaže Iranca Nazgol Ansarinia. Njeni »ornamenti« se nanašajo tako na domača družbenoekonomska razmerja, ki jih prikaže ob na videz banalnem elementu sodobnosti, kot na logiko časopisnega

odsevanja vsakdana, ki je seveda del širše posredovanosti in selekcioniranja informacij, loti pa se tudi aktualnega iranskega konflikta z Zahodom. Na podlagi ameriškega dokumenta, *Poročila o strategiji nacionalne varnosti*, naredi vizualno-jezikovni eksperiment, ustvari nekakšne slovarje besed, uporabljene v poročilu. V njih se vsaka beseda pojavi tolikokrat kot v poročilu, iz česar lahko razberemo jasen vzorec njegove naravnosti, tona, prioritete. Opazna je prevlada pojmov, kot je terorizem in njegove izpeljanke, hkrati pa popolna odsotnost nekaterih drugih, manj militantnih. Obiskovalec bo na primer zaman iskal besedo *mir*, ki je v takšnih dokumentih navadno navzoča vsaj kot fraza.

Vsi razstavljeni prispevki so relevantni, omeniti pa je treba vsaj še video Hale Elkoussy *V iskanju mesta*. V njem se avtorica sprehaja po domačem Kairu, razmišlja o njegovi genezi, o tem, kako je to mesto, nekoč zgrajeno po evropskih vzorih, pravzaprav tuje svojim lastnim prebivalcem in kako jih njegova struktura omejuje, določa na za njih neprimeren način.

Na vnetljivost takšnega položaja, uporabe tradicionalnih vzorcev in nasploh slepega vračanja k tradiciji pa zelo nazorno opozori njen rojak Moataz Nasr, ki je svoj klasični ornament sestavil kar iz raznobarnih vžgalic. Kako je videti, ko ta zagori, lahko skoraj vsak dan gledamo po televiziji ...

Drugi, domači pol razstave predstavljajo fotografsko-grafična dela Dušana Piriha Hupa, našega umetniškega unikata, ki bi prav letos dopolnil šestdeset let, a nas je žal zapustil že pred štirimi (MINISTER ZA ZDRAVJE OPOZARJA: UMETNIKI UMIRAJO MLAJŠI!). Hup je na svoja »megličasta« dela, ustvarjena na osnovi fotografij, beležil utrip in kolorit vsakdanosti bližnjevzhodnega okolja, ki mu je bilo dovolj blizu. Ujel je drugačen tok časa, ritem življenja, drugačne kretnje, kulturne navade ...

Obe razstavi tvorita skladno, lepo dopolnjujučo se, vsebinsko bogato celoto. ■

### Sistemi in ornamenti

MEDNARODNI GRAFIČNI LIKOVNI  
CENTER, LJUBLJANA  
od 28. 9. do 18. 11. 2012

### Istanbul – Isfahan

DUŠAN PIRIH HUP IZ ZBIRKE MGLC  
MEDNARODNI GRAFIČNI LIKOVNI  
CENTER, LJUBLJANA  
od 28. 9. do 18. 11. 2012



# ZAKAJ NI RESNE DEBATE O RESNIH TEMAH?

Žal ni več nobenega dvoma o zelo globokih težavah, v katere sta zabredli slovenska država in družba. Presenetljivo ter pesimizem vzbujajoče pa je, da razen vedno bolj katastrofalnih prognoz praktično ni zaslediti tehtnejših razprav ne o vzrokih težav ne o možnih scenarijih za njihovo odpravo ter za vzpostavitev razmer, v katerih bi lahko začeli graditi na bolj zdravih temeljih.

V marsičem primerljiva osemdeseta so politično zaznamovala alternativna (sprva predvsem) kulturna gibanja, zbrana okrog *Radia Študent*, *Problemov*, *Nove revije* in

*Mladine*. O tem, zakaj današnji mediji nimajo podobne odmevnosti, smo se na okrogli mizi *Pogledov* v Trubarjevi hiši literature pogovarjali konec septembra. Svoje debatne prispevke so za objavo dopolnili **dr. Dimitrij Rupel**, eden pobudnikov in urednikov *Nove revije*, **Urban Vovk**, nekdanji urednik *Literature*, ki je v začetku devetdesetih nastala po odcepitvi od *Problemov*, ter kolega iz najmlajše generacije **Dijana Matković**, prva urednica *Airbeletrine*, in **Miha Kosovel**, urednik novejšje revije *Razpotja*, ki jo tri leta izdaja Društvo humanistov Goriške.

## Demokracija in lepa duša

MIHA KOSOVEL

**S**am vidim problem v pretirani in celo histerični spolitiziranosti našega prostora. Spomnimo se primera, ko je funkcijo ministra nastopil dr. Žiga Turk in so se, še preden je zares sedel na stolček, že dogajali protesti, kako je on neoliberal in kako želi uničiti kulturo. Na drugi strani so se seveda avtomatično odzvali in ga zvesto branili tudi posamezniki iz kulturne sfere. Ta avtomatska apriorna diskreditacija (in na drugi strani tovarštvo) je pripeljala do tega, da sploh ne moremo konkretno in kritično razpravljati ali se zoperstaviti njegovim konkretnim predlogom. Politična abstrakcija, ki drugega riše kot zlodeja, nas opijanja in nam onemogoča videti konkretnost – konkretne predloge, konkretne rešitve, o katerih bi se morali pogovarjati kot državljani, enaki z enakimi.

Poosamosvojitveni čas ni znal ustvariti enotne občanske družbe. V tem pogledu smo (p)ostali ugrabljeni družba. Ne zgolj v ekonomskem, temveč predvsem v kulturnem smislu. Nova stvarnost ni ustvarila novega razumevanja medsebojnih odnosov, pač pa se je nadaljeval boj dveh medvojnih struj. To kaže na spreženo razumevanje demokracije v naših krajih: demokracijo razumemo kot prehodno obdobje, v katerem – za spremembo z institucionalnimi sredstvi – še vedno traja državljanska vojna, iz katere bo prej ali slej ena izmed struj izšla kot zmagovalka. V takšnem boju je cilj pomembnejši od načina, kako vsakodnevno občujemo.

Takšno razumevanje je posvojila tudi mlajša generacija, ki ji pripadam. Če starejšo generacijo mogoče še razumemo (čeprav je ravno tako neopravičljivo), da ni zmogla misliti zunaj svojih kategorij, je za mlajšo to nesporejmljivo in dolgoročno za razvoj občanske družbe na Slovenskem škodljivo. Lahko zgolj pogledamo sodobno kulturno produkcijo (tako umetnosti kot publicistike) in vidimo, kako je mlajša generacija prevzela štafeto kulturnega boja in jo ponekod tudi radikalizirala. Ta namenski kulturnobojni



aktivizem je pripeljal do tega, da se ljudje sploh ne berejo več zares, ne poskušajo razumeti drugega, se odpreti misli drugega, kritično prisluntni argumentaciji tujega, temveč je kulturno delovanje namensko, ciljno naravnano. Posledica tega je ustvarjanje nekkih »avantgardnih« skupinic, ki smatrajo sebe za elite, dvignjene nad občanske skupnosti.

Primer omenjenega je protestno dogajanje v zadnjem letu. Izpostavil bi proteste študentov, ki so v svoji sli po dokazovanju starim (češ, mi nismo izgubljena apatična generacija) zapravili edinstveno priložnost, da bi na neki širši platformi kaj zares spremenili. Namesto da bi (fokusirano) protestirali proti konkretnim krivcem za nezavidljivo raven študija znotraj bolonjskega sistema, proti tistim, ki so pri tej reformi imeli v rokah škarje in platno (torej vodstvom univerze in profesorjem), so raje skupaj z njimi protestirali proti abstrakcijam neoliberalizma, kapitalizma, fašizma in bolonjski reformi kot taki. Podobno se je seveda dogodilo ob

protestih pred borzo, kjer so protestniki, ki so protestirali proti kopičenju kapitala s strani kopice ljudi, medse sprejeli Zorana Jankovića, ker naj bi bil levičar.

Ta manihejska logika kulturnega boja, kjer je ves svet okoli nas slab in potreben radikalnega prevrata, onemogoča soočenje s konkretnimi problemi. Konkretni problemi so ravno tista točka, ki nas zadeva vse kot posameznike – je naše skupno stičišče. S konkretnimi problemi se vsi poistovetimo, saj zadevajo vse nas. Želja po razreševanju pa je izziv in dokaz zrelosti občanske družbe. Nasprotno pa kulturni boj, ki se bori proti abstrakcijam, ne samo uničuje občansko družbo skozi apriorno delitev ljudi, temveč z izogibanjem konkretnemu tudi vzdržuje *status quo*.

### KAKO REŠITI DRŽAVO PRED PROPADOM

Države ne more reševati neka nad-država ali mesijanska avtoriteta, temveč budni in organizirani državljani. Ravno tako ne

bomo dosegli nobenega napredka v pravosodju, če se ne bodo sodniki, tožilci itn. sami izpostavili. Govoriti, kako je v naši državi vse dekadentno, kako nimamo nikakršne kulture ipd. je seveda lahka in poceni kritika. Vendar nam mora biti jasno: če hočemo, da se bodo v naših mestih dogajali kulturni dogodki, moramo tudi sami zavihati rokave, se organizirati skupaj z drugimi in sami nekaj storiti. Seveda nikoli ne bo točno tako, kot smo si zamislili – in največkrat je tako tudi prav –, vedno bomo sprejemali kompromise, marsikaj požrli, vendar je to edina možna pot.

V medijih se pojavlja nenehno tarnanje, češ Slovenci imamo nekakšno diktaturo povprečnežev, vladavino zlobnih malih ljudi, smo »narod hlapcev«. Vendar – ali je to res? Ali je naša družba res tako grozna? Sam bi rekel, da ne. Seveda je marsikaj pri nas težko in seveda je mnogo huje kot v kakšnih drugih zahodnih državah. Zdi se mi, da so zgoraj omenjeni miti mnogokrat zgolj izgovor, zakaj se ne bomo potrudili. Zgolj *lepa duša*, ki se hoče dvigniti nad ostale. Glede na to, da skoraj vsak prebivalec naše dežele druge obtožuje za hlapce, se mi zdi, da smo prej kot narod hlapcev narod nerazumljenih genijev.

### O KULTURNEM AKTIVIZMU

Svoj premislek bi rad na začetku podal nekoliko bolj abstraktno. Prevečkrat si namreč predstavljamo delovanje kulture ali koncept aktivizma v razmerju do nekega tako imenovanega sistema – kjer sistem pomeni specifični političnoekonomski model upravljanja družbe. V takšnem razumevanju poslanstva kulturnega aktivizma naj bi naše delovanje, v kolikor je pristno in dobro oziroma v kolikor ni skorumpirano od vladajočih klik, bilo alternativno, protisistemsko, politično-aktivistično itn.

Sam menim, da je takšen pogled na stanje stvari napačen. In to iz več razlogov. Najprej, ker to ustvarja pervertiran pogled na kulturni aktivizem. Tako se rodi ne-



kakšna elitistična mentaliteta »alternative«, ki stvari ocenjuje zgolj po tem, ali je neka stvar dovolj anti-, dovolj proti-, dovolj odpisana, samovoljna ipd. V takšnem kozmosu ljudje sploh ne beremo več, kaj nam drugi hoče povedati, ne poslušamo več glasbe, se ne družimo več pristno človeško med seboj, temveč ustvarjamo neko skupnost ljudi, ki se družijo zgolj in samo zaradi nekega namišljenega skupnega imenovalca – »alternativa«. To ustvarja neko konformno skupnost, ki v končni instanci krni samo kulturno delovanje.

Nadalje, ta mentaliteta pripelje do neaktivnosti, in to iz dveh razlogov. Najprej, ker si ljudje predstavljajo, da je vsakršno delovanje proti obstoječemu sistemu že samo po sebi dovolj. Že s tem, če nekdo širi svoje alternativne poglede na svet za šankom, je opravil svojo odgovornost do aktivnega udejstvovanja na področju kulture, češ »eni govori proti sistemu skozi umetnost, drugi organizirajo, jaz pa širim svojo miselnost«. Potem pa, ker je ta novi svet tako perfekten,

da je vse na tem obstoječem svetu podvrženo slabostim in grešnosti tega istega sistema. V takem primeru se ne bomo lotili nikakršnega organiziranja, ker to je že država, že kapitalizem, že izkoriščanje človeka po človeku, že ideološki aparat itn.

Nazadnje pa je sam koncept »alternativa« napačen in zavajajoč. Nismo mi tisti, ki smo alternativa. Naše udejstvovanje je kultura. So drugi – tisti po diskotekah, po MTV, tisti s turbo-štancom ... Oni so alternativa. Mi, ki se trudimo ustvarjati kvaliteto, smo kultura.

Kar hočem poudariti, je, da je primarno popolnoma nepomemben političnoekonomski sistem, v katerem živimo. Dotika se nas mnogo manj, kot si mislimo. Hkrati pa moramo imeti pred očmi realno stanje stvari v naši državi. In to stanje zagotovo ni rožnato, je pa boljše, kot bi lahko bilo. Imamo serijo državljskih možnosti, ki kar kličejo po tem, da jih uporabimo!

Dejstvo je, da družbo, v kateri živimo – to, čemur pravimo sodobnost – kreiramo

sami. Mi smo sodobna družba. Lahko je kakršenkoli sistem, če mi ne delamo, ne ustvarjamo, ne organiziramo in konec koncev ne obiskujemo kulturnih dogodkov, bo to počel nekdo drug, brez dvoma slabši – a tega ne nihče izvede ...

#### SLOVENSKA DEMOKRACIJA

Slovenski kulturnopolitični prostor se je sicer formiral prek aktivnosti civilne družbe in kulture, nato pa je v svojem udejanjenju izgubil ravno sam *skupni prostor*. Še edina povezovalna točka, slovenska osamosvojitvev, je na obeh polih pospremljena s čisto drugačno in celo nasprotno mitologijo, ki je neredko pospremljena z obtoževanjem nasprotni strani, da si je ta ustanovitveni dogodek prisvojila.

Če je po eni strani slovenski družbi uspelo relativno dobro integrirati priseljence in s tem vzpostaviti državljski vidik slovenstva, tej isti družbi ni uspelo združiti teh dveh političnih polov – polov, ki ne ostajata zgolj v okvirih politike, temveč v sebi zdru-

žujeta celosten kulturni imaginarij z vso spremljevalno mitologijo. Mitologija v tem primeru ne pomeni toliko izmišljenega, napačnega, neresničnega zgodovinopisja, temveč narativo, ki vzpostavlja in vzdržuje določeno skupnost. Torej, slovenskemu osamosvojitvenemu obdobju ni uspelo vzpostaviti slovenske *občanske družbe*, temveč je obdržalo latentno državljsko vojno.

Problem je seveda globlji. Kaže na popolnoma sprevrženo razumevanje demokracije. Demokracija se v naši družbi, tako na levem kot na desnem polu, razumeva kot vmesno obdobje (tako rekoč obdobje premirja), kjer se, izkoriščajoč zagotovljene pravice po svobodi izražanja, kali tisti drugi, »boljši« sistem. Demokracija kot politični sistem je tako desubstancionalizirana, ni valorizirana po sebi, temveč po svoji zmožnosti izkoriščanja. To izkoriščanje demokratičnega sistema se kaže kot privacija javnega s strani interesnih združb in, obratno, kot partizansko razumevanje sebe kot *javnosti*. ■

# Nov koncept: moderna in demokratična Slovenija

DIMITRIJ RUPEL

## 1. PRVORAZREDNE IN DRUGORAZREDNE TEME

Kaj je resna (prvorazredna) téma? Za večino Slovencev (in Evropejcev) je danes najbolj resna tema gospodarska kriza. Za starejše socialna varnost, za mlade zaposlitev. Za tako imenovane kulturnike, predvsem za zgodovinarje, je resna tema konec zgodovine. Ta Fukuyamova domneva je bila zgrešena, saj demokracija ni pospravila z diktaturami oziroma se je izkazala kot zapleten problem (Rusija, Slovenija, arabska pomlad). Zakaj je ta tema resna, če je zgrešena? Pri nas se je pokazala v medijsko ozvočenem priporočilu, da se nima smisla ukvarjati s preteklostjo, ampak s prihodnostjo. Značilna izjava te vrste je bila izjava o zunajsodnih pobojih po 2. svetovni vojni kot drugorazredni temi. To je vendarle resna tema.

## 2. SPOPAD CIVILIZACIJ

To je (ne glede na Huntingtona) gotovo zelo resna tema, če pomislimo, da lahko na Zahodu od konca 19. stoletja oziroma od »kulturnega boja« v Srednji Evropi napišete karkoli o krščanstvu in še posebej o Katoliški cerkvi (denimo Tavčarjev roman *4000* iz leta 1891), medtem ko lahko v muslimanskem svetu neki film ali karikatura, ki sta nespoštljiva do Mohameda, sprožita vojno.

## 3. KULTURNI MOLK

Zame osebno – kot nekoga, ki je trideset let nazaj (1982) ustanavljal *Novo revijo*, s katero smo želeli prekiniti kulturni molk v slovenskem socializmu – sta resni temi današnja kulturni molk in *glasnost*.

## 4. ZGODOVINSKI IN KULTURNI NARODI

Slovenski narod se je utemeljeval in navezadnje osvobodil s pomočjo kulture. Ko se resne teme iz kulture preselijo v parlament, kultura postane manj pomembna.

## 5. OD TISOČLETNIH SANJ DO BREZBRIŽNOSTI

Za nekoga, ki se je zadnjih dvajset let ukvarjal z državo, predvsem z zunanjo politiko, je zelo resna tema brezbriznost državljanov do lastne države. Po drugi strani država ne zna prebuditi interesa zase. Danes je zaradi krize, zaradi sprenevedanja (mogotci se imajo za levčarje), zaradi pomanjkanja idej in zaradi nerešenih vprašanj iz preteklosti (korupcija, pohlep, oligarhi)



FOTO JOŽE SUHADOLNIK

vsa klasična politika na slabem glasu. Na njeno mesto prihaja protisistemsko politika (antipolitika): od nemških piratov do italijanskih komikov (gibanje Beppeja Grilla). Slovenske rešitve so deloma kopije tujih zgledov, deloma izvirne: kar dve stranki sta nastali mesec dni pred lanskimi volitvami in se imenovali po dveh posameznikih (Janković, Virant).

## 6. NOV KONCEPT SLOVENSTVA

Postavljata se dve vprašanji: Kaj se je zgodilo s Slovenci/Slovenijo doslej in kaj počnemo Slovenci sami s sabo? Danes Slovenci nismo več niti narodno vprašanje oziroma kulturni problem niti revolucionarni ali nacionalni program, pač pa smo država, torej do neke mere svetoven pojav, vseeno pa v zadnjem času postajamo *evropski* problem. Najresnejša tema vsakega pogovora bi morala biti: Kako se je mogoče izvleči iz te verige zgodovinskih položajev oziroma kaj nas čaka, pravzaprav, kam naj gremo od tu naprej? Kaj oziroma kdo naj nas vodi po tej poti?

## 7. NOVA SLOVENSKA ENCIKLOPEDIJA

Najprej si moramo podrobneje kot doslej predstaviti/predstavljati, kaj smo v resnici dosegli in v kakšnih okoliščinah. Kako je v začetku osemdesetih prišlo do *Nove revije*, ob koncu pa do ustanovitve političnih strank, do Majniške deklaracije, Brionske deklaracije in haaške konference o Jugoslaviji? Kateri svetovni procesi so botrovali dosežkom Slovenije?

Pri obravnavi teh tem je bilo veliko površnih in napačnih ocen, danes pa se o začetku slovenske države ve zelo malo. V šolah o

slovenski osamosvojitvi skoraj ni govora, medtem ko se pod imenom osvoboditev poudarja socialistična revolucija. Za slovensko državnost so bili odločilni procesi v Nemčiji, Sovjetski zvezi in Jugoslaviji. Slovenija je uspela zaradi padca berlinskega zidu, zaradi ruske deklaracije o suverenosti leta 1990, zaradi razpada Sovjetske zveze in zaradi srbsko-hrvaškega spora, v katerega ni bila vpletena oz. iz katerega se nam je posrečilo umakniti.

Pregled vsega tega gradiva bi bila naloga nove slovenske enciklopedije. (V obstoječi *Enciklopediji Slovenije* sploh ni gesla »mednarodni odnosi«, ampak so »medrepubliški odnosi«. Tozadevni 7. zvezek je izšel leta 1993.)

## 8. USPEŠNA ZUNANJA, NEUSPEŠNA NOTRANJA POLITIKA

Najbrž je mogoče brez posebnih polemik ugotoviti, da je Slovenija doslej uspela kot država (članica EU, NATO, predsedovala OVSE in ES), da pa ni najbolje uspela kot demokracija oziroma kot politični sistem, iz česar izhajajo mnogi gospodarski in drugi problemi. Najbolj preprosto povedano: Slovenija ne bi mogla postati neodvisna država, ko ne bi bila dokončno zapustila Jugoslavije. In: Slovenija ne more postati moderen sistem oziroma demokratična država, če dokončno ne zapusti prejšnjega sistema. Danes se v politično razpravo mešajo različni stari elementi, med katerimi so najbolj vidni revolucionarne (komunistične, socialistične ...) vrednote in stari vedenjski vzorci. Razlogi za to so različni: od domotožja do brezobzirnega pohlepa po zaščiti »pridobitev socializma«.

## 9. VREDNOTNA KRIZA

Lahko rečemo, da je na Slovenskem preveč »levih« in premalo »desnih« vrednot in lahko tudi poiščemo razloge za takšno stanje (propaganda, povojni poboji ideoloških nasprotnikov). Bistveno pa je, da glede vrednot, zgledov, navdihov in navdihujočih osebnosti ni velike izbire. Temu je deloma vzrok skromen bazen talentov, ki je usoda majhnih narodov. Po uspešno premaganih etapah državnosti ni na obzorju nobenega pravega in dosegljivega cilja, nobene posebej navdihnjene in prepričljive osebnosti ali politike ... Vztrajno se ponavljajo stare ponudbe, ki temeljijo na vrednotah revolucije in celó Jugoslavije. Te vrednote kvečjemu zavirajo razvoj in vlečejo nazaj, ne naprej. Ob retoriki, ki pravi, da preteklost ni pomembna in da niso pomembne zasluge

oziroma pretekli dosežki, je na dlani, da smo sredi vrednotne, pravzaprav sredi konceptualne krize.

## 10. NEPRISTRANSKO IZBIranJE LJUDI IN ČIŠČENJE USTANOV

V majhni Sloveniji se vsi poznajo in večina vplivnih ljudi je povezanih v politična in finančna omrežja. Krize ni mogoče premagati na lahek in hiter način, saj sta za takšno premagovanje potrebni izobrazba in kultura, ki sta danes nezadostni. Potrebne bi bile nove šole, nove – s tujimi primerljive – univerze, nove medijske hiše in nove avtoritete. Potrebni sta gospodarska in kulturna strategija, zanju pa so potrebne nove ideje in neobremenjeni ljudje.

## 11. CELOVITA, MODERNA IN DEMOKRATIČNA SLOVENIJA

Po obdobjih vprašljivosti in problematičnosti, po tem, ko je obstajala kot dežela, kot banovina, kot revolucija in kot nacionalni program, preživela kot socialistična republika, konfederacija in navsezadnje kot država, se mora Slovenija dopolniti z moderno in demokratično vsebino. Izvor in središče reševanja krize je vlada, ki bi morala biti *bi-partisan* (izraz uporabljajo v ZDA, kadar želijo poudariti stvari, ki prese-gajo strankarske interese), ki bi torej morala uživati široko, vsestran(kar)sko podporo in katere člani morajo biti po definiciji moralno neoporečni.

Vlada bi morala začeti s kampanjo moralne neoporečnosti tako, da bi na področjih, kjer ima vpliv (pravosodje, šolstvo ...), uvedla preskuse neoporečnosti in neobremenjenosti. Izbiranje primerno izobražene in moralno neoporečne elite pri sedanjem stanju tehnologije, ki brez težav registrira dejstva in dosežke, ne bi smelo biti tehničen problem. Vlada bi morala biti kvalificirana, prepoznavati ponaredke, neresnične podatke, izmišljotine, neumnosti itn.

## 12. ELITE

Slovenija potrebuje nesporne avtoritete in vodilne elite. Elite se ustvarjajo s poštnim tekmovanjem in na podlagi meritokracije, torej bi morali v Sloveniji na vseh področjih, kjer je mogoče, uvesti razpise, natečaje in konkurze, ki bi dali absolutno prednost strokovnosti in izkušnjam. V ospredju poštenega tekmovanja bi morala biti tudi zgodovinska in jezikovna znanja; to tekmovanje bi terjalo duševno kulturo, osebno odličnost in sposobnost samostojne kritične presoje. ■



# Kakšne številne možnosti izbire neki?!

DIJANA MATKOVIĆ

**K**je je danes mlajša izobražena generacija? Pred nekaj leti smo (tudi s tematskim blokom v *Pogledih*) na veliko pisali o njenem kreativnem potencialu, ki ga je v obliki objav leposlovnih knjig, ustanavljanja časopisov, ustvarjanja filmov, glasbe, pisanja člankov, dobro izpeljanih projektov, ogromne količine vsebin, uspela tudi udeležiti. Nobenega dvoma ni: mlajša generacija je artikulirana, samoreflektirana, motivirana, nadarjena, s svojimi angažmaji pa

Morda mi boste pod vplivom poceni *new agea*, ki pravi, da je vse na dosegu roke, če se le podvizamo in smo pozitivno naravnani, očitali tarnanje. Res: zakaj si mladi sami ne izberimo svojih pozicij? O, saj si jih! Saj si jih! Izvolite nekaj zgovornih primerov: Inštitut IRIU. Že ves čas deluje skoraj izključno na lastne stroške. Društvo humanistov Goriške. Revija *Razpotja* ustvarjajo brezplačno. Airbeletrina. Že od nastanka pred šestimi leti se »simboličnimi honorarji«. Ampak nič ne de, samo povejte in vam brezplačno organiziramo



FOTO JOŽE SUHADOLNIK

neizpodbitno bogati kulturno-intelektualno življenje Slovenije. Toda vprašanje, ki se pojavlja v zadnjem času, je – kje in na kakšen način lahko te svoje sposobnosti še udeležimo?

Zdi se, da smo še pred letom ali dvema (vsekakor ne zelo dolgo nazaj) načeloma verjeli, da lahko vstop dnevne politike v svoja intimna življenja omejimo. Da lahko svoj svet uredimo, kakor nam je drago. Danes v to verjamejo zgolj še naivneži in popolni ignoranti. V Sloveniji ga ni mladega izobraženega človeka, ki mu vladajoča oblast ne bi nepovabljen vdrila v vsakdan in si tam vzela, kar ji je ljubo. Začelo se je s počasnim, a vse bolj odločnim blokiranjem celotnega področja kulture, se nadaljevalo z vpreganjem šolstva in zakoličilo z mediji, ki jim ob kadrovske menjavah sumljive narave grozi še 20-odstotni davek na tisk. Mediji klekajo, razen seveda tistih, ki jih bo oblast še (zlo)rabila. Pa mi? Vladajoča oblast nas je s tem (gotovo ne nepremišljeno) oropala služb in možnosti osnovnega prežive-

**V SLOVENIJI GA NI MLADEGA IZOBRAŽENEGA ČLOVEKA, KI MU VLADAJOČA OBLAST NE BI NEPOVABLJENA VDRILA V VSAKDAN IN SI TAM VZELA, KAR JI JE LJUBO.**

tja ter nam v zameno pokazala troje vrat: tista, ki vodijo h kimanju oblasti, tista, za katerimi je izbira poklicev, kjer uporaba lastne glave ni potrebna, in pa vrata v tujino, kjer bomo prav tako opravljali dela, ki nimajo kaj dosti z intelektualnim mišljenjem, a bomo v tujini s tovrstnim delom vsaj boljše zaslužili.

Dobro, boste rekli, saj še obstajajo nacionalne kulturne institucije in z njimi povezane službe, nekaj se še najde, kajne? Drži, te službe bomo zasedli, ko se s funkcij spravijo fosili, ki že desetletja stojijo z eno nogo v službi, z drugo pa v grobu, a se kljub temu ne dajo, četudi njihove ideje in načini izpeljave projektov povečini izhajajo še iz časov, ko so delovno mesto zasedli.

še državno proslavo ali, če bo šlo tako dalje, kmalu tudi brezplačen državni pogreb. Samo povejte, kam naj pridemo in nastavimo rit!

Toliko torej o možnostih izbire mlajše generacije, ki ji starejše (povečini omenjeni fosili v državnih institucijah) rade očitajo, da je »razvajena, saj ima na izbiro vse«.

*Modus vivendi* moje generacije je *negotovitost*. Ob navedenih »poslovni izživih« nam negotovitost zbuja tudi stanovanjska vprašanja (stanovanj, tako kot služb, pač nimamo). Mi draga stanovanja, za protivrednost mesečnega zasluzka, namreč zgolj najemamo. V njih se na jogijih drenjamo z ljudmi, s katerimi ne vemo, kaj bi v ljubezenskem smislu počeli, saj nam tudi to področje, najmanj od seksualne revolucije dalje, ni najbolj jasno. In to kljub *nadčloveškim* naporom, ki jih v oglaševanju prepovedi »vsega zlega« še vedno vlaga RKC, da bi nas *odrešila*. Kakorkoli, tako je s temi tremi stebri, ki naj bi človeku nudili stabilnost. Je mar nenavadno, da psihiatri beležijo vse več anksioznih motenj in depresij? Kot je nedavno za *Delo* izjavil Damijan Perne, direktor Psihiatrične bolnišnice Begunje, se je »število težav, zaradi katerih se ljudje zatečejo k nam po pomoč, povečalo predvsem zaradi tako imenovanih stresnih motenj in motenj čustvovanja, opažamo tudi porast depresivnih in anksioznih motenj«. In – je mar nenavadno, da zato skoraj ne poznam vrstnika, ki ne bi bil »na nečem«? Če niso antidepressivi, so antipsihotiki ali pomirjevala, če ni trava, je alkohol, če ni nič od tega, so *party droge*, še največkrat pa gre za kombinacijo »vsega po malem«.

Na čem je bil dr. Dimitrij Rupel, prvi urednik *Nove revije*, ko je na nedavni okrogli mizi, ki je spodbudila tudi tole pisanje, izjavil, da »se nam je Slovenija posrečila«, ne vem. Še dobro, da se je Rupel – morda zaradi hahljanja iz vrste, kjer je sedela moja generacija – hitro dopolnil: »No, posrečila se nam je kot državna tvorba, na zunaj. Na znotraj je seveda slabše.« In prav s to izjavo je ponudil odgovor na uvodno vprašanje tega besedila, torej »kje je danes mlajša izobražena generacija«. Slovenijo, kot rečeno, povečini gleda od zunaj, iz Berlina ali Londona, ker je od tam videti pač nadvse posrečena, morda celo smešna. Razen tistih nekaj predstavnikov, ki jo – kdo ve, zakaj – še vedno gledamo od znotraj, čeprav nam že lep čas ni več do smeha. ■

# 1970–1991–2012

URBAN VOVK

**M**ilan Jesih, kot smo se spomnili v debati na *Odprih Pogledih*, je pred leti ob sprejemu predsedovanja častitljivemu Društvu slovenskih pisateljev med drugim povedal, da je bila literatura v času, ko se je odločal o svoji poklicni poti (okrog leta 1970), *najpomembnejša stvar na svetu*. V očeh bodočega avtorja *Sonetov* in *Sonetov drugih* – ter verjetno še marsikaterega njegovega generacijskega sopotnika – celo pomembnejša od najpomembnejše *postranske* stvari na svetu. Pomembnejša tako ali tako, pa še nikakor ne primerljiva.

Generacija, ki ji sam pripadam, se je takrat komaj rodila, o svojem poklicnem razvoju in družbeni uveljavitvi pa je začela resneje razmišljati kakšnih dvajset let pozneje, ko je bila literatura le še *stvar* med drugimi stvarmi. Premalo resna za družbo resnično najpomembnejših stvari, prerisna za družbo najpomembnejših postranskih. Mislim, da si od teh nenadnih vrednostnih premen, ki so jim botrovali nagli tranzicijski zasuki, ko se je vsako leto *zgodilo* več kot prej v petinštiridesetih, nikoli ne bo zares opomogla. Se spravila pokonci. Se postavila zase.

Obdobje, ko so se dogajali ključni premiki, je za nas prišlo ravno ob najbolj nepravem času, ko ima človek navadno preveč dela sam s sabo, da bi lahko tvorno razmišljal o svojem (novem) položaju v svetu. Naenkrat bi bilo treba ravnati precej drugače, kot smo bili vzgojeni in naučeni. Prilagodljivi so se hitro uglasili z duhom časa in si že v času študija začeli deliti ministrske resorje. Manj odločni, a zato nič manj odločni, pa so v zgodnjih poganjkih parlamentarne demokracije videli predvsem priložnost za dejavni umik iz sfere političnega in državotvornega. Z

**KULTURA SE NA HRVAŠKI JAVNI TELEVIZIJI ŠE VEDNO MERI V URAH, ČERAVNO NJIHOVIH POLOVICAH, MEDTEM KO JE PRI NAS ENOTA ZA ČAS TRAJANJA PRISPEVKOV ŽE DOLGO SEKUNDA.**

objema razvpite prešernovske strukture, če ostanemo na literarnem polju.

Literatura naj bi se takrat od delovanja končno spet vrnila nazaj k sebi in svojemu osnovnemu poslanstvu – pisanju, in pri tem zastavila svoj status najpomembnejše stvari ter se tako hote ali nehote odrekla družbeni moči. Zakaj takšna neodločnost pri izbiri ustreznega prislova? Ker po že dvajset let trajajoči poosamosvojitveni zgodbi, ki jo piše slovenska književna sretnja, ni mogoče reči, v kolikšni meri so se njeni najdejavnejši akterji takrat zavedali negotovega izida te izbire. Knjiga pač na tako majhnem tržišču ni mogla postati tržno blago. Brez systemske podpore vsakokratne politične oblasti si danes ni mogoče predstavljati njene nadaljnje poti. Seveda ostajam na jesihovskem terenu in govorim o knjigah in literatih v staromodnem pomenu obeh besed, ne pa o trafikantskih izdajah novodobnih estradnikov političnega, žurnalističnega, popkulturnega ali turbofolkovskega izvora. V krasnem novem *upravljanem* svetu, kjer je tehtanje kvalitete izpodrinilo spodbujanje kvantitete, je knjiga zgolj produkt, akterji v



FOTO JOŽE SUHADOLNIK

njeni produkcijski verigi pa niso več velika imena, ki so se v zgodnjih sedemdesetih mlademu Jesihu zdela pomembnejša od nogometišev, temveč le njeni zlahka zamenljivi in stežka zapomnljivi člani.

Poučno zgodbo o tem, kako učinkovito je bila iz medijskega sveta izrinjena marcusejevska *druga dimenzija* in kako hitro smo se sprijaznili s popolno prevlado prve, nam je pred kratkim ponudila nacionalka z vztrajnim ponavljanjem osrednjih televizijskih dnevnikov iz osamosvojitvenega obdobja. Za kontekst naše razprave je še posebej pomenljiv podatek, kako vidno vlogo je takrat v družbi še vedno imela kultura in z njo seveda tudi literatura. Čeprav smo živeli v nič bolj gotovih in nič manj globalno politično pregetih časih, je bil izid knjige katerega od »velikih imen« še vedno velik dogodek, ki se ni enakovredno meril le z oglašnji s tiskovnih konferenc vlade ali vojnih žarišč, temveč je po pomenu za širšo *zainteresirano* javnost prekašal celo rast repe velikanke v Šenčurju pri Kranju in čudne sosede, ki sejejo nezaupanje med prebivalci Ljubnega ob Savinji.

Proevropska, prozahodna, proevrška in oh in sploh napredna pot se je žal pokazala tudi kot pot, na kateri so kulturni smerokazi postali odvečni in trenutek premisleka na razpotjih le nestorilnostno naravnano tratenje časa. O tem se lahko vsak dan znova prepričamo, če spremljamo program naše v jugoslovanskem kontekstu kanček manj progresivne južne sosede Hrvaške, kjer se kultura na javni televiziji še vedno meri v urah, čeravno njihovih polovicah, medtem ko je pri nas enota za čas trajanja prispevkov že dolgo sekunda. Ravno smo se naučili zmernega cinizma, ki smo ga na mlada leta gojili do čistosti in svetosti slovenske tiskane besede, ki je krepila zavest narodne pripadnosti, in se začeli naslanjati nad tem, da je čisto misel mogoče izraziti tudi z »umazanim« jezikom, pa nas je že preplavilo novomedijsko morje superiornih podob, ki ustvarjajo lastno realnost. Podobno nezaupanje, kot je v Gutenbergovi galaksiji vladalo do pisave in črke, je danes v Jobsovi povezano z praksami tako imenovanih novih medijev, ki da z divjo estetizacijo onemogočajo neposredno doživljanje realnosti in človeka, povedano v klasičnem marksističnem jeziku, odtujujejo od družbe.

V pogovorih z literarnimi generacijskimi sopotniki se pogosto ne morem otresti občutka, da nas je povozil tranzicijski vlak, da smo se prezgodaj postarali, ker se nismo bili pripravljeni dovolj hitro odreči že doživljemu stanju in idealom, ki so ga spremljali. V času od takrat, ko se je o svoji nadaljnji poti odločal Jesih, do takrat, ko smo se o njej odločali mi, se v resnici ni kaj dosti spremenilo, le da je naša poklicna pot že kmalu na začetku postala nemirna, njena prihodnost pa vse manj gotova. ■



## Leksikon

## POSKUS, KI POTREBUJE UČENJE

DRAGO BAJT



Leksikon mariborske družbe in kulture po letu 1945. Založba Obzorja, Maribor 2012, 275 str., 11 €

**P**oglavitna težava pri sestavljanju leksikonov je izvirna zasnova: če ta ni izdelana, sistematično domišljena in izvedena v vseh podrobnostih, je leksikon slab, pa naj vsebuje še tako dobre in izčrpne podatke. Enotna predstavitev informacij daje leksikonu podobo, po kateri si ga zapomnimo; enovitost uporabniku omogoča natančno in uravnoteženo iskanje leksikonskih dejstev, saj napotuje na pravilno in nezapleteno rabo. Zato so leksikoni in enciklopedije z vidika urejanja in sestavljanja (pisanja) ena najzahtevnejših knjižnih vrst, ki zahtevajo ustvarjalni preudarek avtorjev in dolgoletne delovne izkušnje urednikov.

Zdi se, da vse to manjka *Leksikonu mariborske družbe in kulture po letu 1945*, ki je pred časom izšel v Mariboru, v okviru Evropske prestolnice kulture. Široka zasnova te prireditve je očitno brez težav vključila tudi ta založniški projekt – a časa za njegovo izvedbo je bilo premalo. Urednik Peter Simonič, antropolog, se je tega zavedal, zato je leksikon – ki je, mimogrede, prvi slovenski leksikon, ki v tej obliki predstavlja eno samo mesto – označil za »zametke«. V kratkem času je zbral okrog 160 avtorjev, predvsem profesorjev, zdravnikov, novinarjev in poznavalcev ožjih strokovnih področij, in z njimi poskušal sestaviti »integralno bazo za raziskovanje mariborske novejša socialne in kulturne zgodovine ter antropologije«; zaradi neizdelanega koncepta projekta pa mu je to uspelo le deloma. Mariborsko dogajanje in njegove zasluzne posameznike po letu 1945 je razvrstil v več sklopov (gospodarstvo, politika, zdravstvo, kultura, umetnost, šport, mediji), pri čemer je zlasti opazna odsotnost znanosti; te sklope so njegovi sodelavci obdelovali v obdobju 60 let, razdeljenih na industrijski oz. komunistični čas (1945–65), samoupravni čas (1965–85) in tranzicijsko-osamosvojitveni čas (1985–2005). Posamezni sklopi niso posebej označeni, prav tako časovna porazdelitev gesel ni opazna v ureditvi leksikona.

Leksikon vsebuje večvrstna gesla, tako da načeloma pokriva celotno paleto mariborske zgodovine po drugi svetovni vojni, od oseb do ustanov. Poleg osebnih gesel so zlasti številna stvarnoimenska gesla, nekaj manj pa je zemljepisnih imen. Že tukaj se pojavijo prve težave. Na primer kako ločiti mariborsko specifično določenega delovnega področja ali lokalne ustanove od splošnih lastnosti, značilnih za celotno Slovenijo? Tako gesla kot deindustrializacija, DPO (družbenopolitične organizacije), hladilnik, hrup, JLA, spolnost ali železniški promet zaradi svoje univerzalne splošnosti povedo o Mariboru kaj malo. Drug problem

## Leksikon nazorno izpričuje, da sta zgolj volja in potreben denar premalo. ¶

zadeva naslov leksikona: Ali geografski pojmi, kot so npr. Podravje, Štajerska, Drava, naravne danosti, vode, predeli mesta, sodijo v leksikon družbe in kulture? V sedanjih zasnovi gesla take vrste, ki nimajo kulturne ali zgodovinske podlage, »strlijo« v prazno. Sila pogosta težava, ki jo uresničeni koncept leksikona tudi ni znal in mogel odpraviti, pa je časovno presejanje problematike mnogoštevilnih gesel. Avtorji, ki pišejo npr. o industrializaciji, javnem prometu, knjižničarstvu, muzejih, zgodovini mariborske nadškofije, judovstvu, poljedelstvu, vinarstvu, Piramidi ipd., večino prostora v geslu nemalokrat namenijo navajanju dejstev in povzemanju dejavnosti pred letom 1945, tako da za »preostanek« (ki je v našem primeru bistvo oz. jedro leksikona) ni prostora. V tem se posebej nazorno kaže pomanjkljivost zasnove in odsotnost urednikove roke, ki bi morala uravnotežiti izvedbeno delo avtorjev. Tako se za prihodnost leksikona (o kateri je urednik že javno govoril) kar sami po sebi ponujata dve možnosti, ki bi temu projektu dali trdnejšo podlago: podaljšava leksikona v preteklost, do začetkov Maribora, ter razširitev in sistematizacija geslovnika in njegove izvedbe.

Pomanjkljiva zasnova in predvsem izvedba sta opazni na vsaki strani leksikona, od gesla do gesla. Tako *Leksikon mariborske družbe in kulture po letu 1945* ne pozna leksikografske tehnologije, ki se kaže predvsem v medsebojnem povezovanju gesel in v opozarjanju na podobna oz. sorodna mesta; v leksikonu ni ne kazalk in ne vodilk. Ureditev gesel je neenotna: včasih iztočnici (naslovu geselskega članka) sledi kratka definicija, večinoma pa ne. Dobesedno citiranje virov je neenotno, prav tako zapisovanje števil, krajev in kratic. Sila pomanjkljivo in neizenačeno je navajanje rojstnih datumov oseb in krajev, kjer so bile te osebe rojene ali kjer so umrle; to bi moralo biti za lokalni leksikon še toliko pomembnejše. Pri stvarnih geslih je npr. kar preveč opazna neenaka (precej različna) obdelava različnih mariborskih fakultet; pisanje priča o odsotnosti splošnega vzorca in neuskajenosti avtorjev. Navsezadnje pa je tudi samo besedilo slabo lektorirano in površno postavljeno, tako da motijo zlasti praznine v besedilu in nepravilno deljenje besed. Lektor, tehnični urednik in tiskarna so v marsičem površno opravili svoje delo.

Četudi je sama zasnova leksikona nedorečena in šibko izvedena, se je vendarle treba vprašati tudi, kaj bi univerzalni uporabnik tega priročnika ob vsem tem – s svojim pomanjkljivim lokalnim znanjem – utegnil pogrešati. Zlasti pri osebah je tega kar nekaj. Če je obdelava arhitekture, urbanizma, zdravstva, gledališča ali literature solidna (avtorja T. Partljič in M. Forstnerič Hajnšek), potem je zelo luknjasta predstavitev znanosti ali likovne umetnosti. Opazno je umanjkanje likovnikov, kot sta Maks Kavčič ali Gabrijel Kolbič; ali pa nekaterih pomembnih mariborskih znanstvenikov. Mariborski literarni ustvarjalci so predstavljeni v bistvenih potezah in izvorno; pa vendar med njimi manjkajo Branko Rudolf, France Filipič, Nada Gaborovič, Herman Vogel, Janez Švajncar, Zdenko Kodrič, Janja Vidmar – pa tudi Jože Košar in revija *Dialogi*. Četudi je treba v takem leksikonu pametno tehtati med lokalnim in globalnim, med kulturniki vendarle pogrešamo rojene Mariborčane Žarka Petana, Poldeta Bičiča, Jožeta Pogačnika, Branka Hofmana; ali pa Emila Baronika, Staneta Jurgca, Emila Freliha, Dragišo Modrinjaka, Srečka Goloba, Edwarda Cluga. Zdi se, da je bila »klasična« oz. »tradicionalna« kultura malce prikrajšana na račun popularne; tako manjka kar nekaj Glazerjevih nagrajencev, medtem ko bi gesla tipa *Kleščar* ali novi likovni val lahko brez škode izpadla. Šport je v strukturi leksikona sorazmerno močno zastopan (avtor Z. Gomzi); pa vendarle pogrešamo gesla, kot so Ljudski vrt, Branko Elsner, Breda Perger, Franjo Izlakar, Katja Koren, Veslaški klub Branik. Tudi med stvarnimi pojmi, ki predstavljajo podjetja in ustanove, bi našli marsikaj manjkajočega, npr. Dravske elektrarne, Farmadent, Helidon, KUD Jože Hermanko ali Mariborski tisk.

*Leksikon mariborske družbe in kulture po letu 1945* potemtakem nazorno izpričuje, da sta zgolj volja in potreben denar premalo. (Leksikon je bil očitno močno financiran, saj stane samo 11 evrov.) Tako urednik kot avtorji na področju leksikografije potrebujejo učna leta; šele potem bo nastalo delo, ki bo objektivno, uravnoteženo in izčrpno predstavilo zgodovino in kulturo štajerske prestolnice – najbolje od začetkov do danes. ■

## Literatura

## MOŽ BREZ POSEBNOSTI SKOZI ČASOVNI OBJEKTIV

MANCA G. RENKO



ROBERT MUSIL: *Zgodbe, ki to niso*. Izbral Walter Fanta, prevedli Ana Jasmina Oseban, Stana Anželj in Štefan Vevar. Studentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2012, 220 str., 24 €

**K**o človek gleda skozi objektiv fotoaparata, je dejal Robert Musil, opazi spregledane reči; ozavešiti premikanje dreves ali hojo človeka ter *osupne ob nenehni nemirnosti stvari*. Tako kot bralec *osupne ob nenehni nemirnosti stvari* v enem največjih romanov 20. stoletja – Musilovem *Možu brez posebnosti* – in tako kot *osupne ob branju* v slovenščino nedavno prevedenih Musilovih kratkih besedil in fragmentov, ki so izšli v zbirki z naslovom *Zgodbe, ki to niso*. V njih namreč večkrat vidimo fotografske študije za tisto, kar se je pozneje prelilo v *Moža brez posebnosti*, monumentalni roman, ki je kljub več kot dvajsetim letom Musilovega pisanja in več kot tisoč stranem ostal fragment, primerljiv z Joyceovim *Uliksom* in Proustovim *Iskanjem izgubljenega časa*.

Zbirka se odpre s kratko zgodbo z naslovom *Slovenski vaški pogreb*, za katero je Musil dobil navdih v Postojni, kjer je leta 1917 kot pripadnik cesarsko-kraljeve vojske opravljal pisarniška dela pri feldmaršalu Svetozarju Borojeviću (ki se ga verjetno spomnite kot prvega moža soške fronte). Pogreb, ki ga Musil opisuje, bi se lahko odvijal v kateri koli zasneženi provinci monarhije, a ker bralci vemo, da je slovenski, se malček zahahljamo ob dekletu, ki si je v skladu z večnim lepotnim idealom slovenskega podeželja »v naivni rožnati lišpalo lica, da je bilo njeno obličje enako kot tisto kmečke Matere božje v cerkvi«, spoznamo pa tudi slovenske pogrebce, v katerih ni »svetega, celo človeškega ne, marveč le teavno premikanje mehanske plati njihove eksistence po zdrsljivi cestni podlagi«.

Prvi zgodbi sledi cikel iz zapuščine za časa življenja (pretežno sestavljen iz podlistkov, ki so bili objavljeni med letoma 1913 in 1931), v katerem prevladujejo živalski motivi. Seznanimo se s trpljenjem muhe, ki se zalepi na lepilni trak, s črvi, ki, preden postanejo vaba za ribe, »lahko umrejo, ne da bi prehitro izgubili svežino«, z dokazi, kako neumna je znanost, ki trdi, da se živali ne smejejo (znajo se smejeti, ne smejo pa se šalati, kar jim ne gre vselej jemati za zlo), in ovcmi, ki so »prastare katoliške živali, verne spremljevalke človeka« in plašne ter bebave samo tedaj, ko se jim približuje človek, »saj poznajo že njegove udarce in kamne, zalučane iz objestnosti«.

S približevanjem polovici knjige se neznan Musil začne oddaljevati in se izrisuje tisti, ki ga poznamo bolje in se je utelesil v *Možu brez posebnosti*. Ne samo da se začnemo potikati po Dunaju s preloma prejšnjega stoletja in običemno varieté, predmestno gostišče, teniško igrišče in Prater: pred nami oživi množica likov, ki se pozneje do potankosti razvijejo v *Možu brez posebnosti*. V zgodbi *Varieté*, ki je bila kot podlistek prvič objavljena leta 1900, lahko že vidimo

obris Leone, v prvoosebne pripovedovalcu, ki se na koncu zgodbe predstavi kot morilec deklet, pa se zrcali poznejši protagonist romana Ulrich. Na nekaterih mestih je povezava med zgodnjimi pripovedmi in poznejšim *Možem brez posebnosti* celo dobesedna. V eni najboljših zgodb zbirke, *Suzaninem pismu*, v katerem Suzana piše zaupno pismo prijateljici, lahko najdemo zametke Clarise, žene Ulrichovega mladostnega prijatelja Walterja. Obe izrečeta isto, po Nietzscheju citirano poved: »Vse dobro me oplaja, to je edina hvaležnost, ki jo poznam.« In tudi Suzana v pismu nadaljuje: »To je čudovit stavek za ženske, ki ne želijo imeti otrok.« Odlika obeh Suzaninih pisem je zelo spretna izpeljava klišejske teme – za-

## Fotografske študije za tisto, kar se je pozneje prelilo v *Moža brez posebnosti*, monumentalni Musilov roman. ¶

upnega pisma prijateljici –, ki jo Musil nadgradi z nekaj duhovitimi primeri, ob katerih se bo večina žensk zadovoljno namuznila, ko bo prebrala kakšno od splošno priznanih resnic, razumljivo le ženskam. Denimo, da moški *svet sestavijo iz samih pravil in naknadno dopuščajo same izjeme, da reč vzdrži*. Na nekaterih drugih mestih, recimo v pismu z naslovom *Robert Musil neznan gospodični*, pa krhko dušo ravno (ali skoraj) dorasle ženske gani do solz, ko pisatelj pismo zaključí z vprašanjem: »Po drugi strani pa se sprašujem, kaj sploh se veste o deklici, ki kar ni mogla dočakati, da postane Vi, zdaj pa je zaradi tega gotovo malce razočarana?«

Druga polovica zbirke nas popelje precej globoko v čarobni svet dunajske moderne. Srečamo se z malone vsem, kar je Dunaj oplajalo na prelomu prejšnjega stoletja: s psihoanalizo in nezaupanjem psihoanalizi (»Nič nenavadnega ne bi bilo, če bi se te ženske fantazije izkazale za fantazijo moških o ženski fantaziji.« Psihoanaliza je izmišljaja, ki so si jo olepšali moški.«), z jezikovnim dvomom (»Človek stori dobro, če se izogiba besedam.«), živci (»Ženske so parfum, ki se ugnezdijo v naših živcih.«), nervozno velemesta (»V mestu je edina hitrost, ki jo dejansko še čutimo, hitrost lovljenja naslednje zveze, naglica prestopanja in negotovost pravočasnega nadaljevanja poti.«) in neulovljivostjo duha časa, ki ga maliči vrtinec hitrosti (»Hitrost je začuda nekaj najbolj konzervativnega, kar obstaja. Njene skrajne meje so še vedno enake kot v kameni dobi; bolj urno od misli ali bliska in počasneje od polža jezika pač ne zmore. To je hudimano neprijeten položaj za dobo, ki ji zmanjkuje časa in se čuti poklicano k temu, da bi svetu dala nov zagon; vabljuje se pred njo pozibavajo jabolka hitrosti, ona pa ne more odpreti ust.«). A da najdemo vse povezave z duhom Musilovega časa in atmosfero okoli leta 1900, moramo o času vedeti več od ljubiteljev predbožičnega Dunaja in priložnostnih poznavalcev Arthurja Schnitzlerja, Egona Schieleja in Gustava Klimta. V zbirki namreč ni ničesar očitnega: nobene literarne šole, nobenega vzdušja in nobenih smernic. To, da zbirko sploh lahko kamorkoli umestimo, nam omogočata natančno branje in sledenje podtonu, pri čemer pa ne smemo pozabiti, da Musil ni bil strasten privrženec moderne, sploh pa je vedel, kaj nastane, če obdobje okoli leta 1900 razčlenimo: *neumnost kot oglat krog, ki hoče biti narejen iz lesenega železa, v resnici pa vse zlito v bleščeč nesmisel*.

*Zgodbe, ki to niso* so zbirka, ki jo je mogoče priporočiti le redkim. Predvsem tistim, ki so se pripravljali pogledati v čudaštva in posebnosti moderne in ki bi si radi *Moža brez posebnosti* približali skozi časovni objektiv. Ne pričakujte napetega dogajanja, balzama za dušo ali velikega poka. Vse, kar boste dobili, je le nov pogled na delo enega največjih pisateljev 20. stoletja. No, saj morda je to čisto dovolj. ■



## Filozofija

»ALI KAKO BIT SPOČENJA  
ŠE VEČ BITI.«

GORAN Č. POTOČNIK



ALENKA ZUPANČIČ ŽERDIN: **Seksualno in ontologija**. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2011, 164 str., 20 €

**A**lenka Zupančič Žerdin je eno najizrazitejših imen slovenskega filozofskega prostora. Je del teoretično izredno močnega in prodornega kroga t. i. Ljubljanske šole teoretične psihoanalize.

Njeno pisanje je osredinjeno na tematike, ki jih v svojih delih odpira francoski psihoanalitik Jacques Lacan. A Lacan ni edini avtor, ki preči njena dela, mogoče le točka, ki najmočnejše gravitira v njenih tekstih, neke vrste Higgsov bozon, ki vsemu ostalemu daje obliko in težo, celo smer. Tako so tu še tisti bolj klasični avtorji (Kant, Hegel, Bergson, Nietzsche) in tisti bolj sodobni, ki se jih da zapakirati pod oznako »francoski (post)strukturalizem«. A najbolj natančna oznaka njenega filozofskega podjetja je zagotovo smernica *filozofija skozi psihoanalizo*, nekaj, po čemer je zgoraj omenjena šola mednarodno poznana in tudi cenjena. Se pravi, pristop, ki z drugačnimi orodji na novo prepričuje stara in postavlja nova filozofska vprašanja.

Knjižne izdaje A. Zupančič Žerdin lahko razdelimo v dve obdobji (s tem se filozofinja – glede na intervju, ki je bil objavljen reviji *Literatura* – sicer ne bi strinjala): v obdobje *pred* in v obdobje *po* letu 2000. V obdobju *pred* je šlo za bolj natančno raziskovanje, privajanje psihoanalitičnemu naboru metodološkega orodja in za prilagajanje tega orodja, v novem tisočletju pa za uporabo tega nabora na raznorodnih temah. Tako so bile v dobrem desetletju (štejemo samo izdaje v Sloveniji) izdane tri izredno tehtne in močne knjige: *Nietzsche, filozofija dvojega*, *Poetika*, *druga knjiga in Seksualno in ontologija*.

Nastete naslove, če že ne vsebinsko pa zagotovo metodološko, družijo nekaj potez. V *Nietzscheju* avtorica izpostavi posebno lastnost *drugega*: drugi ni nekaj, kar je onstran, temveč je v stvari sami. In s tem, ko je v stvari sami, to stvar bistveno določa. Je njen bistveni del. Ji je tuj, a po drugi strani zelo domač. Odtod naslovna »filozofija dvojega« in ne filozofija enega. V *Poetiki* v polje filozofije pripelje *komedijo*, temo, ki se tu ni znašla prav velikokrat. Vsekakor v tem smislu zelo zaostaja za svojo sestro tragedijo. Kar pa ne pomeni, da filozofija ne more ničesar povedati o komediji in komediji o filozofiji. Komedija, torej, kot nekaj, kar prihaja z obrobja, kar je zaprašeno, pozabljeno, celo nesimpatično. V *Seksualnem in ontologiji* pa avtorica obe gesti združi v eno: v stvar samo pripelje *nekaj*, kar je stvari sami najbolj tuje. Stvar sama je tu Lacanova teorija strukture. *Nekaj* pa je *bit* (oziroma ontologija kot veda o biti), ki naj je, sledeč Lacanu, v njegovi teoriji ne bi bilo. Nasploh v sodobni filozofiji bit in z njo ontologija nista pogost predmet obravnave filozofske raziskave. Razen Badiouja ni filozofa, ki bi poskušal vzpostaviti nekakšen sistem »nove« ontologije. Če kaj, je danes bit eden izmed najbolj zaprašenih predmetov filozofije.

Če bi želeli v en stavek združiti genealoški princip ontologije, kot ga vidi A. Zupančič Žerdin, bi to najbolje ponazoril s citatom iz knjige: »Nekaj, kar ni na način biti, hkrati pa prav skozenj bit postaja bit«.

Knjigo lahko razdelimo na dva dela (kar iz kazala ni razvidno na prvi pogled). Prvi del se posveča temeljni zagati genealogije ontologije. Zagata je preprosto v tem, da A. Zupančič Žerdin bit išče tam, kjer biti na prvi pogled ni. In sicer v Lacanovi teoriji simbolne strukture. Kot filozofinja zatrdi na začetku knjige, ontologije oziroma govora o ontologiji pri Lacanu ni. Tisto, kar naj bi po svojem ontološkem statusu še najbolj spominjalo na bit, je *realno* (iz znamenite trojice imaginarno, simbolno, realno). A Lacan jasno zatrdi, da njegovo realno ni bit, ni substanca. Kako torej tu priti do biti? Kako iz tega vzpostaviti teorijo ontologije ali vsaj osnovne prijeme, s katerimi se bo dalo začrtati to teorijo? Odgovor avtorice: prek seksualnega.

Eden izmed najbolj »znamenitih« zastopnikov realnega je seksualno. Seksualnega v Lacanovi psihoanalizi ne smemo razumeti v vsakdanjem pomenu prokreacije, razmnoževanja. Seksualno se umešča na raven

strukture in njene logike. Seksualno je (domači) tujek. Je nekaj, kar je tuje, drugo strukturi, a ne leži zunaj nje. Nasprotno, je del strukture, in sicer na način, da je v njej in jo ukrivlja. To ukrivljanje si najlažje predstavljamo kot ukrivljenost prostora v relativnostni teoriji. Tam se prostor ukrivlja zaradi velike mase, tu se simbolni prostor strukture ukrivlja zaradi »velike mase« seksualnega. In ob tem ukrivljanju simbolnega prostora strukture se proizvede nekaj dodatnega, nekaj nepričakovanega, nekaj nenačrtovanega. In stava A. Zupančič Žerdin je prav v tem »nekaj dodatnega«. To dodatno je namreč bit. A ne bit, ki bi bila tu že od vekomaj in samo čakala, da nekaj ukrivi prostor strukture in bi tu skozi skočila na plan. Bit sicer je vselej že tu (drugače ne bi bila bit), a na poseben, nedoločljiv način. Manj kot *kaj*, bolj kot zgolj *nekaj*. In skozi proces ukrivljanja se pokaže, da bit ne more biti nič drugega kot ukrivljanje prostora simbolne strukture. Če bi želel v en stavek združiti genealoški princip ontologije, kot ga vidi A. Zupančič Žerdin, bi to najbolje ponazoril s citatom iz knjige: »Nekaj, kar ni na način biti, hkrati pa prav skozenj bit postaja bit.« Prostor simbolne strukture, domači tujek realnega v njem (seksualno) in proces ukrivljanja prostora – vse to nima neposredno nič z bitjo, a posredno jo prav vse to skupaj proizvaja. Bit je torej stranski produkt, ki pa je na neki način bistveni stranski produkt.

Drugi del, zadnji dve poglavji, pa predstavlja bolj opombo k prvemu delu. Povedano osvetljuje iz različnih zornih kotov oziroma iz genealogije ontologije izpelje nekatere posledice: vprašanje Enega in množstva v kontekstu teorije množic; razmerje Lacan–Deleuze in Lacan–Badiou – skupne poteze in razlike avtorjev v dojemanju statusa biti; status dvojnika glede na različne teorije biti (bit kot eno, bit kot množstvo); logiko razumevanja razlike in istega – stičišča teh dveh nasprotujočih si konceptov. V tem pogledu drugi del deluje bolj kot dodatek in manj kot enakovredni del prvemu.

Za konec le še zanimivost. Takoj za naslovno stranjo, spodaj levo, najdemo na prazni strani stavek: »Ali kako bit spočenja še več biti.« Seveda sem se takoj vprašal, kakšen je status tega stavka? Je to podnaslov? Glede na njegov začetek (*Ali ...*), bi lahko skleпали, da ja. A zakaj potem ni na prvi strani. Je to citat? Zakaj nam je potem prikrit vir? Ali avtorica preverja naše znanje? Je to posvetilo? Sam po sebi stavek ne pove nič, a hkrati pove tudi vse. Pove, da se bit spočenja sama, hkrati pa pod obnebe biti pripelje seksualno, tj. spočenje. In bit se skozi ukrivljenost zares spočenja sama. A vse to nam stavek spregovori šele, ko knjigo preberemo. Skratka, sam na sebi nam pove *nekaj*, kaj pa nam spregovori šele med procesom branja. Glede na zapisano bi lahko rekli, da je stavek pravzaprav posvetilo sami knjigi. ■



● ● ● KNJIGA

## Nekaj novega, nič novega

JURIJ HUDOLIN: **Na Kolodvorski ulici nič novega**. Mladinska knjiga, Ljubljana 2012, 128 str., 22,95 €

Jurij Hudolin je objavil osem pesniških zbirk in tri romane. Tej pestri ustvarjalni berzi zdaj dodaja še zbirko kratkih zgodb z naslovom *Na Kolodvorski ulici nič novega* in zgovornim podnaslovom *Iz roda v rod še naprej*. Besedilo sestavlja sedem pripovedi, ki jih tako ali drugače družijo isti dogajalni prostor, Kolodvorska ulica. S pomočjo te enotnosti, ki tekst potiska na mejo romana, poskuša avtor opisati sodobni urbani naturalizem, v katerem so vsi junaki že od samega začetka obsojeni na propad, na pot alkoholizma, drog in etične pogube. Čeprav poskušajo liki svoji usodi pobegniti, maščevati in popraviti storjene jim krivice, opustiti alkohol, ponovno najti ljubezen ali se vrniti na pot slave in uspeha, s katere so skrenili, je propad neizbežen, vsi so »junaki našega časa«, obsojeni z dobo, okoljem in družino, v kateri so se rodili.

Problematika Hudolinove zadnje zbirke je torej zanimiva in sveža. Na žalost pa je precej manj domišljena sama realizacija. Glavna težava besedila je pripovedovalec, ki prehaja med personalnim (prvoosebim) in vsevednim, zato prihaja do nerazrešljivega konflikta, ki rezultira v notranjo nekonsistentnost zbirke. Prevladujočo »pisateljsko tehniko« zbirke bi se dalo razumeti (ne pa upravičiti) kot blodnjo personalne pripovedi nekega pijanca, ki ne zmore držati linearnega miselnega toka, neprestano skače sem in tja ter sam sebi nasprotuje. Včasih tako zelo, da ni sposoben ohraniti istega pripovednega časa. Potem so tu številne pisateljske napake, ki jih v tekstu kar mrgoli. Naj navedem zgolj dva primera. V prvi zgodbi zbirke z naslovom *Iz roda v rod* pripovedovalec zapiše, da ima glavni junak Slavko Novak le še »dva človeka«, dva pajdaša. Po opisu Podgane in Šefkota se pripoved nadaljuje s »tretjim spremljevalcem« Farijem in šele s tem zaključijo spisek, saj »drugih ljudi Slavko ni več imel«. Drugi primer je najti v zgodbi o filozofu Janezu Rapniku, čigar mati si želi, »da bi ji dal vnučke«, hkrati pa se od vsega najbolj boji, da bi njen sin imel partnerico. Pravzaprav je celotna zbirka sestavljena iz kupa nasprotujočih si podatkov in razmislekov, mnogokrat tako očitno, da se trditve v prvem odstavku sploh ne ujema s trditvijo v naslednjem ali pa je z njo celo v nasprotju.

S personalnim pripovedovalcem bi lahko povezali tudi nekakšen urban slog propadlih prebivalcev Kolodvorske ulice, ki vsebuje slengovske in stilno zaznamovane izraze, pozna pa se tudi v močni deformaciji sintakse, saj pripovedovalec opušča dvojno zanimanje, pretirano uporablja genitiv lastnine in spreminja navadne glagole v povratne. Ta personalni pripovedovalec se nam skozi zbirko vedno bolj razkriva, dokler ne prevzame osrednjega mesta v zadnji zgodbi, kjer poskuša s Kolodvorske ulice pobegniti, pa mu to uspe le za nekaj sto metrov do Mestnega trga. Vendar njegova vloga ni izpeljana dosledno. Čeprav naj bi bil pripovedovalec personalen, povečini zavzema pozicijo vsevedneža, saj pozna celotno zgodovino likov, razlog za vsako njihovo odločitev in vsako najmanjšo podrobnost njihovega življenja. Tako celotna zbirka zapade v protislovje nekonsistentnega vsevednega pripovedovalca in preveč vsevednega personalnega pripovedovalca, kar je bralsko neprebavljivo.

Čeprav ima zadnje prozno delo Jurija Hudolina zelo zanimivo sodobno urbano tematiko, ki z naturalističnim pridihom prinaša svežino in globino, mu njena obdelava in predstavitev ne uspeja. Nejasnost pripovedovalca, številni nesmisli in pisateljske napake v zbirki *Na Kolodvorski ulici nič novega* močno zmanjšujejo bralski užitek. Branje postane pravo mučenje in borba z razbiranjem pomena, tok branja pa je zaradi pojavljajočih se napak in nesmiselnosti skoraj v vsakem novem odstavku pretrgan in prekinjen. Tisti bralci, ki so uspeli najti kaj zase v pisateljevem dosedanem proznem ustvarjanju, bodo zato nad pisateljevim zadnjim poskusom najverjetneje razočarani.

BLAŽ ZABEL

● ● ● KNJIGA

## Prozorno

ERICA JOHNSON DEBELJAK: **Antifa cona**. Prevod: Andrej E. Skubic. Založba Modrijan (Knjižna zbirka Bralec), Ljubljana 2012, 228 str., 19,90 €

Z romanom *Antifa cona* se Erica Johnson Debeljak loteva aktualnih družbenih problemov. Te bi lahko uvrstili v tri sklope, ki se nenehno prepletajo in zrcalijo drug drugega, saj jih avtorica jasno in glasno vzporeja – tudi kadar takim vzporednicam naš spoznavni čut ni naklonjen.

Prvi sklop daje vtis, da je roman namenjen predvsem mladim bralcem. Prikazuje srednješolce iz obmejnega primorskega mesteca, ki se zbirajo v lovski koči, urejeni v mladinski klub, ali v njeni gozdni okolici, imenovani antifa cona. Ta mladina je prepričana sama sebi, nima pravšnjega čuta za realnost in odgovornost, popiva, se zadeva s travo in napolned v zakajeni razigranosti iz gole objestnosti celo zagreši uboj Ardita Kaleshija, begunca s Kosova, ki se nepričakovano znajde med njimi. Na prvi pogled se zdi, da je mladina s svojim odraščanjem v nespektakularnem času (tako namiguje roman, ko ta čas primerja s prejšnjimi), prvimi spolnimi odnosi in prvimi zavezništvimi središče tega romana, dokler ne postane jasno, da so »antifajevci« s svojim nereflektivnim in praktično spregledanim kaznivim dejanjem le vzporednica neki še vedno zelo razburljivi, nenehno pokopavani in odkopavani temi iz tistih bolj zanimivih časov po drugi svetovni vojni.

Drugi problemski sklop se namreč ubada z grobišči množičnih pobojev. Konkretno gre v tej zgodbi za jamo sredi antifa cone, ki jo pride raziskovat mednarodna arheološka ekipa. Na domnevo, da je jama potencialno grobišče, je arheologe brčkone napotilo katero izmed pričevanj ljudi, ki se še spomnijo povojnega dogajanja. Ta pričevanja v diktafon pred *Komisijo za resnico* tudi spremljamo v romanu in so morda njegov najšibkejši člen: včasih preveč abstraktna in neosredotočena, drugič patetična. Celo tedaj, ko se med pričevalci znajdejo mladeniči, izpovedovanje poteka v istem slavnostnem tonu. Bralec največkrat sicer sploh ne izve, kdo se v prvi osebi izpoveduje in, kar je še bolj pomembno, ne more razumeti, čemu to počne. Ta pričevanja torej ne le ne povedo ničesar konkretnega, kar bi zanimalo zgodovinske arhive, ampak tudi ne omogo-





čajo kakega novega ali posebej občutljivega vpogleda v slovensko povojno problematiko, čeprav se seveda trudijo prav za to. A kaj nam sporoča roman s tem, ko tako eksplicitno, že kar nasilno, vzporeja mladostniško nepremišljeni uboj mladega Albanca s povojnimi poboji? Eden od »antifajevcev« (precej nemotivirano) porine Albanca v jamo, prav tisto brezno, ki ga raziskujejo arheologi, in ti po odkritju njegovega trupla začasno prekinejo z iskanjem starih. Mnogi meščani tako in tako nasprotujejo takemu brskanju po preteklosti, in tudi sporočilno nosilni lik, inšpektor Suban, ki se zdi moralno najmočnejši, čeprav ima tudi on čudna nihanja, o izkopavanjih meni tako: »... zdi se mi, da ničesar ne prispevajo, nič ne pomagajo. Kar je izgubljeno, je izgubljeno.« Se zato že po enem tednu odloči, da ne bo nadaljeval s preiskovanjem sumljive mladeničeve smrti in jo preprosto razglasi za nesrečo? Mu je mestna mularija preveč pri srcu, da bi drezal v tisto, kar mu očitno prikrivajo? Je to namig, da bi bilo treba s podobno sprijaznenostjo opustiti brskanje po preteklih zločinih? Oziroma: odkopati in identificirati žrtve, storilce pa pustiti v temi? – Če odmislimo, da je detektivski del *Antifa cone* tu zato, da avtorica z njim odgovarja na današnje ostaline zgodovine, je pravzaprav še najbolj zanimiv, čeprav Suban ne dosega bistrumnosti in etične superiornosti detektivov, ki znajo pošteno razsoditi, kdaj se srednješolcu sme spregledati drobno laž in kdaj trupla enostavno ni mogoče prezreti.

Tretja družbeno relevantna tema je nestrpnost do tujcev, Ciganov idr. Ta je obdelana najbolj shematično. Gre zgolj za beleženje ksenofobičnih izjav, ki so v tem mestu nekaj običajnega. Vsakdo pri mrtvecu najprej opazi – nenaravno –, da »ni eden izmed naših«, in meščani ne nehajo ponavljati, da je tujec, od drugod, včasih pa je kdo tudi žaljiv: »Če bi bil kje kdo, ki mu ne bi dol viselo za tega poba, bi se že prikazal, samo se ni, ker nobenega ne briga za ciganski drek, še mame od ciganskega dreka ne briga.« Kakorkoli, najplemenitejša in osrednja lika, Suban in Ina, sta protiutež; nasprotujeta diskriminaciji in zastopata avtoričina stališča, ki so do tujcev nadvse ljubezniva. Naklonjen jim je tudi bralec, saj roman dovolj (in že preveč) poudarja tujčevo snažnost in lepoto.

Poleg naštetih pomislekov bi se našlo še nekaj drobnih očitkov (npr. neposredna združitev uboja, pobojev in izgube deklisne nedolžnosti je na meji dobrega okusa), a za konec bi lahko rekli, da je *Antifa cone* spisana jezikovno dobro, pestro in zanimivo, vendar pa bi te kvalitete prišle bolj do izraza, če se ne bi dušile v primežu prozorne tendenčnosti. **TINA VRŠČAJ**

### ● ● ● KINO

## Nadvse samozavestno

**Šanghaj.** Režija Marko Naberšnik. Slovenija, 2012, 124 min. Ljubljana: Kolosej; Celje, Maribor, Kranj, Novo Mesto, Koper: Planet Tuš

Marku Naberšniku je s celovečernim prvencem *Petelinji zajtrk* (2007), preprosto ljubezensko zgodbo s prekmurskih ravnic, uspelo tisto, o čemer si večina slovenskih poosamosvojitvenih cineastov še sanjati ni drznila – gledalce očarati v tolikšni meri, da je padel celo do takrat »večni« rekord gledanosti Bevcovega filma *To so gadi* (1977). Zato nas samozavest in ambicioznost, s katerima se je lotil svojega novega projekta, ciganske družinske sage *Šanghaj*, nista presenetili. Pa vendar – ali *Šanghaj* premore vse ključne sestavine za novo uspešnico?

Že takoj velja opozoriti na to, da je Naberšnik eden tistih slovenskih režiserjev, ki so se zavestno odločili, da bodo v svojih delih avtorsko ambicijo podredili »komercialni«. Zato bi *Šanghaj* pogojno lahko označili za »komercialni« in ne toliko avtorski oziroma umetniški film. Seveda nam ta oznaka nič ne pove o sami kvaliteti dela, pač pa nas opozarja le na to, da se je avtor namesto iskanja novega odločil za preverjeno, da se kratka naslanja na filmske konvencije, s katerimi je veliko lažje

in manj tvegano iskati stik z najširšim krogom gledalcev. Tudi t. i. komercialni filmi so namreč lahko nadvse kvalitetni, nenazadnje pa tudi ustvarjanje znotraj konvencij ne izključuje inovativnosti in svežine. Kaj nam torej prinaša *Šanghaj*, doslej produkcijsko najambicioznejši film samostojne Slovenije?

Naberšnik se je svojega drugega filma lotil nadvse samozavestno. Čeprav se je zdelo, da je bilo zaradi nekaterih del Živojina Pavloviča, predvsem pa Emirja Kusturice, o Ciganih oziroma Romih v kontekstu filmskih podob »že vse povedano«, se je Naberšnik vseeno pogumno odločil, da svojo vizijo njihovega življenja in sveta postavi ob bok izdelkom teh dveh mojstrov. *Šanghaj* (scenarij je tudi tokrat nastal po romanu Ferija Lainščka, tokrat po *Nedotakljivih* iz leta 2007) je namreč pripoved o romski družini Mirga, in sicer tako nekakšna kronika te družine skozi različne generacije kot tudi zgodba najuspešnejšega člana te družine, romskega kralja Lutvije Mirge, imenovanega tudi Belmondo, ki na bregovih neimenovane prekmurske reke zgradi svojo vas in jo poimenuje Šanghaj. V prvem delu filma sledimo družinski kroniki skozi zgodovino, v drugem, ki se začne z Belmondovim vstopom v zrela moška leta, pa sledimo njegovi življenjski zgodbi, od vajeniških let pod okriljem očeta do uresničitve njegovih sanj in poznejšega padca. Oba dela je Naberšnik ločil tudi stilno, saj je prvi izrazito stiliziran, skoraj pravljichen, drugi pa ubere resnejše tone in se približa realizmu. Povsem jasnega prehoda med deloma ni (le v fotografiji morda začnejo prevladovati malce hladnejši toni in ta izgubi nekaj uvodne mehko-be, povezuje pa ju Belmondov komentar v *offu* ter glasba, ki le redkokdaj zapusti filmsko podobo.

Naberšniku je treba priznati, da ambicioznost produkcije (nenazadnje gre za verjetno najdražji filmski projekt samostojne Slovenije) v filmski podobi nedvomno pride do izraza, saj je njegova pripoved resnično epska, mizanscena domišljena in za naše razmere presenetljivo globinska, suvereno pa je obvladal tudi resnično veliko število likov. A nemogoče je spregledati, da prav zaradi te epskosti pogosto umanjka pripovedni fokus. Res je sicer, da sledimo predvsem Belmondovi zgodbi, a časa, da bi do njega ali do katerega izmed številnih likov vzpostavili nekakšno emotivno vez, preprosto ni. Tako je pred nami za slovenske razmere, vsaj v pogledu produkcije, resnično impresivno delo, ki pa se zdi nekam hladno in prazno. Prav zanimivo bo videti, kako se bo tokrat odzvalo občinstvo. **DENIS VALIČ**

### ● ● ● KINO

## Na švicarskih planincih

**Otroci z gore Napf (Die Kinder vom Napf).** Režija Alice Schmid. Švica, 2011, 87 min. Ljubljana, Kinodvor

Kinodvor s svojim razgibanim, strokovno kuriranim in z raznovrstnim pedagoškim gradivom dobro podprt programom za otroke in mladostnike, poimenovanim *Kinobalon*, lepo skrbi za razvoj filmske pismenosti pri slovenski mladeži in v filmoznansko podhranjeno Podalpske prinaša vsaj za vzorec kvalitetne filmske vzgoje. V oktobrskem programu *Kinobalona* je na ogled tudi švicarski dokumentarec *Otroci z gore Napf*, ki je v osnovi sicer res film za otroke, a v marsičem presega format otroškega filma in bi ga lahko mirne duše zavrteli tudi v rednem kino programu. Ni veliko filmov, ki znajo uspešno nagovarjati otroke in vsaj minimalno animirati odrasle in ki so obenem še poučni.

Režiserka Alice Schmid je svoj dokumentarni opus posvetila izključno otrokom in njihovim različnim izkušnjam otroštva. Zgodbe, ki jih pripoveduje, se osredotočajo na različne življenjske razmere, v katerih bivajo otroci po vsem svetu. Posnela je film o otrocih vojakih v Liberiji in Sierr Leone, spremljala bolivijsko deklico na njeni dvourni poti v šolo in predstavila življenje otrok na minskih poljih Kambodže, zdaj pa se je vrnila v rodno Švico, na goro Napf, kjer kljub težavnim življenjskim raz-

meram še vedno vztraja nekaj redko posejanih kmetij.

Otroci, ki bivajo v tem bukoličnem zakotju, najbrž niso dosti drugačni od otrok iz kakšnih bolj odročnih slovenskih krajev, so pa zagotovo precej drugačni od mestne dece. Kako zelo se njihova življenja še vedno odvijajo v naravnih ritmih, Schmidova lepo pokaže s tem, da v filmu zajame celoten letni cikel in pokaže radosti in tegobe življenja na Napfu v vseh letnih časih. Vremenski pogoji se neprestano spreminjajo, na kmetiji je vedno dovolj dela in otroci z veseljem pomagajo staršem pri kmečkih opravilih.

*Otroci z gore Napf* so torej nekakšen antropološki, tudi etnološki pogled v skupnost, ki je še vedno zelo arhaična, a vanjo vse bolj očitno kapljajo tudi drobci sodobne realnosti. Avtorica ne podaja nikakršnega komentarja, le opazuje otroke v različnih situacijah (pri delu, igri, v šoli ...) in tako predstavi njihov vsakdanjik. Otroci so originalni in s svojimi izjavami ter otroško logiko in pogledi na svet, v katerem živijo, na trenutke tudi zelo zabavni. Precej neizkoriščen pa na žalost ostane vizualni potencial filma. Pokrajina v osrčju švicarskih Alp je sicer impresivna, a je produkcija dokumentarca preslaba, da bi jo lahko učinkovito prenesla na filmsko platno. Filmu tudi ne bi škodilo, če bi ga še malo skondenzirali, sicer pa je prav simpatična izbira, če ne bi radi otrok vedno vozili gledat samo risank. **ŠPELA BARLIČ**

### ● ● ● ODER

## Sila vitalni Bukowski

**CHARLES BUKOWSKI: Smrt kadi moje cigare.** Režija Ivana Djilas. Slovensko mladinsko gledališče, koproducent Društvo Familija. Premiera 26. 9. 2012, 75 min.

Ko smo proti koncu sedemdesetih let preteklega stoletja tudi pri nas začeli odkrivati in prebirati Charlesa Bukowskega (1919–1994), nas je presenetil in navdušil s svojim stilom in jezikom, pa tudi z obojejenjškim odnosom do življenja in vsega, kar je v njem svetega, vključno s poezijo in literaturo. Njegov pogovorni jezik, (lumpen) proletarske metafore, humor in ironija, ljubezen do pijače, kurb, konjskih dirk oziroma do življenja na robu ali celo čez so se lepo ujemale z družbeno klimo, v kateri smo živeli in ki mlademu kritičnemu posamezniku prav tako ni nudila posebej lepe perspektive, čeprav je bilo naše življenje na robu prej poza ter (začasna) zavestna izbira kot kaj bolj resnega. Bukowskemu kajpak še zdaleč nismo mogli konkurirati. Skratka, lahko bi rekli, da smo se navduševali bolj nad zunanostjo njegove literature kot pa nad tistim, kar se skriva za in pod njo.

Na to sem se spomnil, ko sem poslušal in gledal izbor njegove poezije, ki so ga pod režijskim in scenografskim vodstvom Ivane Djilas in v prevodu Braneta Završana glasbeniki Boštjan Gombač, Sebastijan Duh, Zlatko Kaučič in Jošt Drašler ter igralci Janja Majzelj, Ivan Godnič in Blaž Šef pripravili na odru SMG. Seveda tukaj ne gre za pravo gledališko predstavo, prej za recital, v katerem živo besedo oziroma poezijo dopolnjuje prav tako v živo ustvarjena glasba, v tem primeru glasba klasičnega džezovskega klavirskega tria, ki ga dopolnjujejo intervencije Boštjana Gombača v dvojni vlogi recitatorja in glasbenika (otroški klavir, klarinet, žepna trobenta, žaga in melodika). Izbira džeza je po svoje nenavadna, kajti za Bukowskega je znano, da je bil velik ljubitelj klasične glasbe (vabljava je misel o pritegnitvi godalnega kvarteta ali kar celega orkestra), vendar se zdi, da se džeza z nekaj elementi improvizacije Bukowskemu, njegovi literaturi in življenjskemu habitatu prav tako ali morda celo še bolj prilaga, ker ga navadno pač povezujemo z zakajenimi in mračnimi špelunkami oziroma z neworleanškimi bordeli, v katerih je nastal in se razvijal, pa tudi s senčnimi »karakterji«, ki so ga ustvarjali in konzumirali. Po drugi strani pa glasba v recitalu ni tako izpostavljena, z nekaj izjemami (izvrstna uvodna interpretacija pesmi *Moder ptič*) je namreč bolj ali manj potisnjena v ozadje in v vlogo zvočne spremljave in akcentuacije igralskih recitacij.

<p>Jskd JAVNI SKLAD REPUBLIKE SLOVENIJE ZA KULTURNE DEJAVNOSTI www.jskd.si</p>	<p>MARIBOR2012</p>	<p>Festival 18. – 20. 10. 2012 mlade Slovenj Gradec literature</p>	<p>Državna tematska razstava 2012 <b>Tekst v podobi</b></p>



Vendar zato beseda oziroma poezija prideta bolj do izraza, še zlasti takrat, ko jo interpretira Janja Majzelj, edina ženska predstavica med nastopajočimi, katere vloga je podajanje poezije zrelega »mačo« Bukowskega, medtem ko drugima dvema pripadata mlajša (Šef) in starejša (Godnič) pesnikova inkarnacija. Ta delitev je seveda arbitrarna, kot je arbitraren tudi sam izbor, ker ob količini objavljenih poezij drugače niti ne more biti, pa vendar se zdi, da sta imela režiserka in verjetno prevajalec pri tem dovolj občutka, saj sta izbrala pesmi, ki so tematsko raznolike, a ohranjajo nekakšno rdečo nit, hkrati pa predstavljajo posrečen prerez avtorjevega ustvarjanja. Toda najpomembnejše je, da poezija Bukowskega deluje bolj sveže in sodobnejše, kot sem si predstavljal, da bo, hkrati pa ima globino, domiselnost, jezikovno igrivost in tudi ostrino, ki pogosto preseneča, ker tega ob prvem »branju« nismo opazili oziroma se nam ni zdela toliko pomembna. Danes je torej ravno obratno, poetična scenografija in ikonografija ni več najpomembnejša, čeprav je treba priznati, da je v svoji »estetiki grdega in eksczesnega« še zmeraj privlačna, zato pa do izraza toliko bolj pridejo »večne« življenjske resnice in dileme, ki jih skoznje posreduje.

Če so ustvarjalci hoteli pokazati, da je Bukowski živ in vitalen pesnik, ki se ga še kako splača vzeti v roke tudi danes, potem je treba priznati, da jim je to imenitno uspelo. Kar pa ne pomeni, da znotraj same zasnove ni več prostora za dodelave. Najbolj v smer, ki bi bolje izkoristila in osmislila nedvomno velik potencial nastopajočih glasbenikov, zlasti že sicer imenitnega Boštjana Gombača in mojstra tolkal Zlatka Kaučiča. **JURE POTOKAR**

● ● ● ODER

## Sveži klasik Stravinski

**Stravinski.** Koreografije Kristina Aleksova, George Balanchine in Jiří Kylián. SNG Opera in balet Ljubljana. Premiera 27. 9. 2012

Zdi se, kot da je ruski skladatelj Igor Stravinski (1882–1971) še vedno močno vpet v glasbeno in baletno dogajanje današnjega časa. Kulturna skladba *Posvetitev pomladi*, s katero je leta 1913 šokiral pariško občinstvo, navdihuje tudi današnje umetnike; svojo koreografijo je letos predstavil Edward Clug, na Festivalu Ljubljana pa so poleg te mariborske uprizorili tudi starejšo koreografijo Mauricea Béjarta. Letos je Stravinski še za spoznanje bolj izpostavljen, saj poleg stoletnice njegovih treh klasičnih modernističnih baletov (med 1909 in 1913 še *Ognjeni ptič* in *Petruška*) slavimo tudi 130-letnico njegovega rojstva.

Stravinski je tako zaznamoval tudi odprtje letošnje sezone ljubljanske operno-baletne hiše. Četudi velja ne-napisano pravilo, da se sezona začne z operno ali baletno klasiko, je bil večer, posvečen Stravinskemu, logičen – slednji je dobra štiri desetletja po smrti pač že klasik. Baletni večer so sooblikovali trije skladateljevi baleti: znani koreografiji *Apolon* Georgea Balanchina in *Svatba* Jiříja Kyliána ter nanovo ustvarjeno delo mlade koreografinje, demi-solistke hišnega baletnega ansambla Kristine Aleksove z naslovom *Otroci z roba resničnosti*.

Odločitev vodje ljubljanskega Baleta Ireka Mukhamedova, da Aleksovi zaupa sooblikovanje pomembnega baletnega večera, je vsekakor premišljena spodbuda baletnim plesalcem in koreografskim talentom. Odgovorne naloge se je koreografinja lotila po znani zgodbi *Pulcinelle*, baleta v enem dejanju, ki ga je Stravinski ustvaril na osnovi glasbe italijanskega baročnega skladatelja G. B. Pergolesija. Aleksova je posodobila zgodbo o potujočih igralcih pulcinellah, ki sledijo svojim sanjam, in jo prikazala skozi prizmo doživetja otroka. Koreografijo prevevajo lepota, humor, zasanjanost in igrivost, opazni so domišljeni odnosi med posameznimi liki. (Pre)zahtevna koreografija z zanimivimi in mestoma inovativnimi elementi ter nevarnimi dvigi je bila za plesalce velik izziv, še posebej za Lukasa Zuschlaga, ki je sodeloval tudi kot asistent koreografinje. Razvpito pravilo »manj je več« bi Aleksovi sicer prišlo kar prav, pod dramaturškim vodstvom Tatjane Ažman pa so bili v dogajanje na odru spretno vpleteni tudi trije pevski solisti: sopranistka Dunja Spruk, tenorist Matej Vovk in basist Zoran Potočan.

Druga koreografija je *Apolon* Georgea Balanchina (1904–1983), koreografa, ki je za svoja dela najpogosteje uporabljal prav glasbo Stravinskega. Libreto, ki ga je napisal sam Stravinski, se opira na grško mitologijo in subtilno izpostavlja čustva in strasti, ki se pletejo med Apolonom in muzami. Natančne in čiste linije, ki zaznamujejo Balanchinov neoklasični baletni slog, so kot ustvarjene za baletne sladokusce, postavitev Bena Huysa pa je odli-

kovala tudi izjemna izvedbena natančnost. Na odru so navdušili Petar Đorčevski, Tjaša Kmetec, Ana Klašnja in Rita Pollacchi.

Večer zaokroži *Svatba* izjemnega sodobnega baletnega koreografa češkega rodu Jiříja Kyliána (rojen 1947). Znova smo se lahko prepričali, da je Kyliánov domiselni in pripovedni koreografski jezik tako rekoč brezčasen. Kylián se je v *Svatbi* osredotočil na dogajanje pred tradicionalno rusko poroko. V ospredje je postavil mlad par (odlična Kristina Aleksova in Lukas Zuschlag), ki se, obdan s prijatelji in sorodniki, sooča s svojimi negotovimi čustvi. V obredu, ki postaja vedno bolj divji, se sproščajo močna čustva. Priča smo izjemnemu zlitju plesa in glasbe z motivi ruske folklore, ki bi svobodneje zadihala v lahkotnejši scenografiji (delo Johna MacFarlana). V postavitvi Philipa Taylorja in Elke Schepers je ljubljanski baletni ansambel z enako močno prezenco opernih solistov in zboru ter orkestra ustvaril v vseh ozirih izjemno predstavo. Pri tem, kot tudi pri drugih dveh delih, gre izpostaviti dirigenta Simona Krečiča, ki je spretno vodil orkester in zbor ter se intuitivno odzival na dogajanje na odru. **TINA ŠROT**

● ● ● ODER

## Pomenljivo v radoživosti

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: **Ogoljufani sodnik.** Glasbeno vodstvo in klavir Margareta Weiss, režija Yulia Roschina. Slovensko komorno glasbeno gledališče, koproducent Cankarjev dom. 23. 9. 2012

Po uspeli predpoletni uprizoritvi Monteverdijevega *Orfeja*, ki so jo ustvarili študenti Akademije za glasbo v sodelovanju s kolegi drugih akademij ob podpori mentorjev, in več kakovostnih komornih opernih dogodkih, ki so se zvrstili na sporedu festivala *Seviqç*, se je ob začetku sezone predstavilo Slovensko komorno glasbeno gledališče (SKGG) z operno enodejanko *Ogoljufani sodnik* (libreto Pierre-Renéja Lemonniera v prevodu Henrika Neubauerja). SKGG deluje že od leta 1996, »uglašeno« je na »svoje« občinstvo (ki je tudi tokrat zapolnilo dvorano) in ustvarja brez velikega pompa, po »gverilsko«, z malo »orožja« in precej učinki. Predstava je izvedena brez orkestra, ob klavirski spremljavi, minimalistični scenografiji Tinke Leskovšek in iz ljubljanske Opere izposojenih kostumih (izbor Mateja Čibej).

Čeprav so dane okoliščine vnaprej v marsičem posegle v celostno podobo predstave, za končni umetniški izkupiček to ni bilo prav usodno. Kvečjemu je ravno to odprlo pota prvinski ustvarjalnosti in stvarnim potencialom ustvarjalcev. Tako se klavir, čeprav nadomestek za orkester in izhod v sili, sredi odra »ustoliči« za dejavnika mizanscene, spremljevalka ob klavirju pa za krmarko izvedbe. Režiserka Yulia Roschina se preudarno ne zateče k oguljenim obrazcem sloga, temveč se poigra z njegovim ironiziranjem, s čimer izlušči percepciji sodobnika bližji derivat – izrojeno sliko zvrsti, zgodbo pa postopoma pripelje do značilnih konic *opere buffe*. Kar je tudi logično, saj predstavo začne v namišljenem muzeju, v katerem razstavljene lutke čudežno zaživijo in skupaj s čuvajem (pianistko) – v začetku umetelno, sčasoma pa zares – odigrajo zgodbo, ki jo tudi zaključijo z zamrznjenim prizorom in vrnitvijo v svet muzejskih eksponatov. Že znano, vendar dobro umeščeno v kontekst in gladko izvedeno. Izpeljava ideje predstave, v nasprotju z resnobnimi dramaturškimi premišljanji v gledališkem listku, na vso srečo ni stremela po čem več od lahkotnega pouka o nasedli goljufiji sodnika, temveč je ostala na ravni razvedrila, kot se za komično opero tudi spodobi. V nasprotju z vsemi nespodobnostmi našega vsakdana je v goljufiji glavnega lika le začetni kanček prikritega šarma nedolžnosti v kesanju in pripravljenosti na popravno krivic. Prav na tej črti sta dramaturginja Eva Hribernik in režiserka Roschina s prožnostjo mizanscene dosegli lahkotnost igre in nabritosti polno predstavo.

V vlogi sodnika je izstopal tenorist Klemen Torkar, ki se ga spomnimo kot uspešnega interpreta naslovne vloge v že omenjeni uprizoritvi *Orfeja*. Natančno izvedbo in izjemen čut za oder je precej skalil naturalno odprt in rahlo surov glas. Glasbeno in odrsko dodelano se je v vlogi sodnikove žene Estelle predstavila Irena Yebuah Tiran. Kot Virginie, scensko togo in z glasom, ki ga še čaka zorenje, je nastopila Nataša Zupan, ob njej pa kot Valère, pevsko soliden, igralsko pa enoličen, Domen Anžlovar. Burkaško živahno in pevsko trdno v vlogi barvarja Sylvestra je nastopil Klemen Adamlje, z zaobljenim glasom in razgibano igro pa Barbara Sorč kot Georgette, njegova hči. K celovitosti predstave je poleg režije Yulie Roschine

pomembno pripomoglo glasbeno vodenje predstave in natančno, dinamično dobro odmerjena klavirska spremljava Margarete Weiss.

Z uprizorjeno bolj pogosto izvajano (drugo) varianto *Ogoljufanega sodnika* so tudi ljubljanski izvajalci eksotiki prvotne »turške« različice dela (Le Cadi dupé/Opeharjeni kadi) nadeli evropsko »kapuco«, kar je izvedbo najbrž prikrajšalo za nekaj pretanjene humorne, s klavirsko spremljavo (brez značilne vzhodnjaške orkestrske barvitosti) še glasbene idiomatike izvirmika. Izbor klavirja namesto časa nastanka bolj primernega čembala je vtis neskladja le še poudaril. **STANISLAV KOBLAR**

● ● ● RAZSTAVA

## Mojstrsko v vseh planih

ZVONKO ČOH IN MILAN ERIČ: **Nekaj na papir.** Galerija Prešernovih nagrajencev za likovno umetnost, Kranj. Do 27. 10. 2012

Najbolj znana stvaritev akademskih slikarjev Zvonka Čoha in Milana Eriča je brez dvoma prvi slovenski celovečerni risani film *Socializacija bika?* (1998), za katerega sta leta 1999 prejela nagrado Prešernovega sklada. Droben izbor še neobjavljenih risb iz nepredstavljive množice dvajset tisočih, kolikor jih je na poti do končnega izdelka nastalo v debelem desetletju, je naselil eno od številnih kamric kranjske galerije. Ob ošiljenih barvicah, ki se v različnih pojavnih oblikah in prostorskih instalacijah vijejo skozi celotno razstavišče, si je mogoče risani film ogledati v celoti.

Seveda bi bilo do avtorjev precej nepravilno, če bi ju omenjali zgolj kot tandem, saj skupaj pravzaprav ustvarjata le dve stvari: risanke in razstave. Na tokratni postavitvi v Kranju sta v harmonično celoto združila tako skupno delo kot tudi individualno ustvarjanje na področju knjižne ilustracije in stripa. Prvič se lahko srečamo tudi z nekaterimi naslovnici, ki sta jih oblikovala za *Mladino* v osemdesetih in devetdesetih letih. V svet oblikovanja angažiranih naslovnici ju je vpeljal legendarni *Mladinin* novinar Ivo Štandeker (1961–1992).

Na ogled so postavljene tudi nekatere že pozabljene skice in idejne predloge, s katerimi sta do zadnjega kotečka naselila razstavne prostore. Čohovi telefonizmi, intimne čečkarije, ki jih je ustvarjal med telefonskimi pogovori, nas nehote vpeljejo v tok podzavesti vsakega posameznika. Eričeva bitja iz veselja, ustvarjena kot drobni spremljevalci šolskih urnikov in beležk, v povečavah razkrijejo vso večplastnost svojih vseмирskih karakterjev in značajskih lastnosti.

Erič in Čoh s svojim prepoznavnim avtorskim prijemom brez dvoma razbijata stereotipe o statičnosti risbe. Njunim ilustracijam so skupni tudi zelo prepoznavni in izredno živi karakterji z do potankosti izpiljenimi značajskimi potezami. Zazdi se nam, kot da bodo junaki iz našega otroštva vsak trenutek izstopili iz svojega slikovnega polja, prisedli za mizo, z nami popili kavo in rekli besedo, dve iz vsakdanjega življenja. Za svoje ilustracije sta med številnimi nagradami prejela tudi nagrado Hinka Smrekarja, najvišje nacionalno priznanje na tem področju.

V *Kekčevih zgodbah* (2000–2002, priredbe Andreja Rozmana - Roze) najbolj pride do izraza Čohov čut za pokrajino, ki spominjajo na krajine slikarjev iz 19. stoletja. Ob izjemnem koloritu lahko občudujemo tudi prefinjeni čut za perspektivo in ozadja, ki na filmski način, v drugem ali celo tretjem planu, razložijo širšo zgodbo glavnih junakov. Mojstrstvo, kakršno v današnji dobi površnih digitalnih podob le redko zasledimo. Vsaka poteza je nabita z energijo in nosi svojo zgodbo. Niti najmanjši detajl ni zabrisan ali površno obdelan.

Avtorja v ilustracijah ustvarjata sanjske svetove, v katerih se najdejo vsi otroci tega sveta, ne glede na to, koliko so v resnici stari. Na nevsiljiv način v like vpletata precejšnjo mero humorja in karikaturne prvine. Morda se prav zaradi tega številni junaki, ki sta jih ustvarila v dveh dimenzijah na papirju, zdijo tako večplastni in živi, iznajdljivi, zvedavi, hudomušni in precej nabriti. Ko opazujemo njune ilustracije, se zdi, kot da padamo v filmski kader med enim in drugim pomežikom očesa.

Več kot očitno je, da se avtorja v vsaki sekvenci svojega dela tudi sama izjemno zabavata. Tako sta, s pomočjo Maje Češnovar, ustvarila tudi prav posebno domišljijso sobo, v kateri sta, malce karikirano, na ogled postavila svoje vsakdanje delovno orodje. Pod spretnimi prsti se lahko v barvice in svinčnike spremeni malodane vse, kar obiskovalcem pride pod roke – tudi grablje za seno ali poleno, če je treba. **KSENIJA BERK**



# Prihodnost vednosti

TOMAŽ GRUŠOVNIK

Znameniti matematik Carl Friedrich Gauss (1777–1855) je leta 1853 svojemu študentu Riemannu naročil, naj pripravi habilitacijo, torej čisto teoretsko delo o temeljih geometrije. Takrat nihče ni vedel, niti ni mogel predvideti, da bo ta miselni napor igral ključno vlogo v življenju voznika, ki ga bo GPS naprava usmerjala po mestnih ulicah in neznani pokrajini. Uporabna vrednost Riemannove teorije, konkretna možnost njene aplikacije, se je pokazala šele leta 1915 z Einsteinovo »splošno teorijo relativnosti«, ki igra pomembno vlogo pri »nastavljanju« atonskih ur na GPS satelitih. Kaj če Gauss pri svetovanju svojemu mlademu raziskovalcu ne bi zaupal prosti presoji in bi namesto tega sledil pravilom razpisov, povezanih s takratnim gospodarstvom? Kakšno, čigavo gospodarstvo bi bilo tako daljnovidno, da bi podprlo zgolj teoretične zamisli njegovega asistenta?

Koprski župan Boris Popovič je, po poročanju *Primorskih novic*, brucem, bruckam in ostalim študentom Univerze na Primorskem na Titovem trgu zaželel, da bi jim bila izobrazba čim boljša popotnica, ko se bodo čez nekaj let v »globalnem svetu borili za delovno mesto s tistimi narodi in nacijami, ki so vajeni trdega dela, na primer na Kitajskem«. Kako daljnovidne teorije bodo lahko spletali naši študenti, dijaki in učenci, ki so že od začetka šolanja soočeni s pritiskom ideje o znanju kot neposredno uovčljive devize na trgu dela? K reševanju katerih dolgoročnih problemov bodo lahko prispevali?

Kamorkoli se danes ozremo, povsod naletimo na odpor do »gole in suhe teorije«, ki se nam ne zdi samo nepraktična, temveč tudi dolgočasna. Predvsem pa imamo občutek, da ne obrodijo pravih sadov oziroma ne vrača investicij. Zato vednosti in spoznanja ne cenimo več na način, kot ju je povzdigoval Aristotel: kot poslednji smisel našega življenja. Po dva tisoč petsto letih smo se namreč naveličali premlevanj in besedičenj o Človeku, Svetu in Bogu. Nenazadnje nam je Bog umrl z Nietzschejem, Človek pa s Foucaultom. Ostal nam je le še metafizike in filozofije prosti krasni novi svet. V tem svetu se seveda najbolje znajdejo spretni. Naš izobraževalni sistem, ki je to sprevidel, se je zato zatekel h »kompetencam«. Kompetence so s tem nadomestile »modrost« kot pravi cilj vseživljenjskega izobraževanja. Kakšne posledice ima ta zamenjava?

Nasledki bi morali biti dobri: stoletja izkušenj z izobraževanjem in napredek pedagoško-andragoške znanosti bi nam morala posredovati neko idejo o tem, kaj je uspešen ter času primeren način poučevanja in kaj ne. Konec koncev vsaj od nemškega idealizma naprej vemo, da »teorija« in »praksa« nista dve ločeni stvari (sveta ni brez uma, ki ga konstruira) in da smo posledično brez modrosti ne le nekompetentni, ampak ostanemo celo brez sveta kot takega. Modrost je ravno kompetentnost presojanja. Vemo tudi, da je prihodnost odprta in da danes ne moremo povsem predvideti (kot v Gaussovem primeru), kaj nam bo jutri koristilo in kaj ne, ter da moramo zato potiti do vednosti držati široko odprte. Vendarle se kljub vsemu zdi, da nasledki zamenjave »modrosti« s »kompetencami« niso najboljše.

Lahko rečemo, da ta zamenjava – v praksi – ni najbolj kompetentno izpeljana. Čeprav »kompetence« načelno definiramo precej široko, pa se izkaže, da v njih odzvanja ideja hitro zaposljiivega kadra na trgu dela. Svet Evropske unije s sklepi z dne 11. maja 2012 tako poziva države

Vednosti in spoznanja ne cenimo več na način,

kot ju je povzdigoval

Aristotel: kot poslednji

smisel našega življenja.

Po dva tisoč petsto letih

smo se namreč naveličali

premevanj in besedičenj

o Človeku, Svetu in

Bogu. Nenazadnje

nam je Bog umrl z

Nietzschejem, Človek

pa s Foucaultom. Ostal

nam je le še metafizike

in filozofije prosti krasni

novi svet. V tem svetu se

seveda najbolje znajdejo

spretni. Naš izobraževalni

sistem, ki je to sprevidel,

se je zato zatekel h

»kompetencam« in te so

nadomestile »modrost«

kot cilj vseživljenjskega

izobraževanja.

članice, naj »na nacionalni ravni sprejmejo ukrepe, namenjene izboljšanju zaposljivosti diplomantov, ki zapuščajo sistem izobraževanja«. Ta poziv sam po sebi seveda ni sporen: le kdo bi hotel izobraževati ljudi za brezposelnost, za »ibržnike«? Kar je zares problematično, so naše predstave o zaposlovanju ljudi. Mislimo namreč, da moramo na hitro proizvesti čim večjo količino »visoko« izobraženih delavcev: čas pridobivanja diplom smo skrajšali, število vpisnih mest pa povečali. Obenem smo prepričani, da morajo biti ti delavci visoko specializirani in uporabni: razpisujemo namreč celo vrsto ozko »aplikativnih« predmetov in študijskih programov. Poleg tega menimo, da morajo biti študenti dobro »omreženi« in že za časa študija navezovati stike z delodajalci. Do splošne, univerzalne vednosti smo zaradi bojazni, da se ne bo znala dobro omrežiti, zelo skeptični, do *homo universalis*, renesančnega ideala velikih znanilcev napredka, kot sta bila Leonardo ali Galileo, pa sumničavi. Učitelji in profesorji, ki svojim študentom pri predmetih ne nudijo neposredno razvejanega mreženja z zasebnimi delodajalci, tisti, ki predavajo »teorijo« in govorijo o »spoznanju«, se nam zato zdijo vse »dražji«.

Rektorju Univerze na Primorskem se tako denimo zdi Fakulteta za humanistične študije predraga (čeprav je bila po vrednotenju raziskovalne uspešnosti Sicris v samem vrhu slovenskih visokošolskih ustanov) in da bi z njo bolje upravljali, je za vršilca dolžnosti dekana imenoval biologa, ki je preklinal volitve novega humanističnega dekana. Na univerzi v britanskem Middlesexu so najprej zaprli oddelek za zgodovino, nato pa leta 2010 še oddelek za filozofijo, ki je bil med najuspešnejšimi v Britaniji. Slednjega s »preprosto finančnim« razlogom v veri, da bo univerza lahko »ustvarila večji dobiček, če bo sredstva preusmerila iz poučevanja humanističnih predmetov«. Ne le politiki, tudi vodje visokošolskih ustanov, ki so zvečine sami profesorji, so postali do te mere globoko, iskreno in goreče prepričani v ekonomsko nestabilnost humanističnega človeka, da so razklali akademsko skupnost in se s svojevtrstno duhovnozgodovinsko lustracijo, ki ji še nismo bili priča, zarotili proti lastnim kolegom. Gre za neomajno vero v pravilnost sistema števil, ki barva spoznanje z rdečo. Gre, skratka, za vizijo krasnega novega sveta, ki ga ne vlečejo navzdol (pre)resna tuhtanja o kulturi, vrednotah, smereh in pasteh družbenega razvoja. To je vizija, ki je prosta »teoretičnega« balasta, ki kar kliče po »praksi«, po udejanjenju, po reformi in visokošolski revoluciji za vsako – ceno. Vizija, za katero so številni čedalje bolj prepričani, da bi morala zajeti ne le univerzo, ampak celotno družbo.

Medtem naša produkcija dobrin raste tako uspešno, da Zemlja (po podatkih organizacij, ki spremljajo globalni odtis človeštva) potrebuje že skoraj leto in pol, da prebavi to, kar ustvarimo in odvržemo v dvanajstih mesecih. Kljub nenehnemu razvoju tehnologij in znanosti ne uspemo nadzirati svojega početja. Zdi se, da je imel Lynn T. White prav, ko je že v šestdesetih v reviji *Science* opozarjal, da nam »več znanosti in več tehnologije ne bo pomagalo prebroditi okoljske krize, če hkrati ne najdemo nove religije ali premislimo stare«. A zdi se, da je to, kar White imenuje »religija« – torej predstave vrednot in razsodnosti, posledično pa tudi spoznanja in modrosti –, danes ogroženo v enaki meri kot naravno okolje. Visokošolska politika med tema sferama, med stanjem naravnega in stanjem

družbenega sveta ali med naravo in duhom, očitno ne vidi več soodvisnosti.

Prihodnost vednosti je zato negotova. Danes ne moremo vedeti, ali se nam ponovno bliža kaj takega, kot je bil »temni vek« spoznanja. Morda prehajamo v obdobje, podobno evropskemu zgodnjemu srednjemu veku. Ali pa času, ki je v arabskem svetu sledil Al-Ghazalijevi razpravi *Tahafut al-falasifa – Nekoherentnost filozofov* – uperjeni proti Avicenni in zgodnji islamski filozofiji, ki je zapečatila usodo arabske renesanse, zaradi česar je znanstveno raziskovanje v poznejših stoletjih v islamskem svetu uvelo.

Prihodnost je vedno odprta. Lahko pa smo zaskrbljeni nad devalvacijo splošnega znanja, ki se je doslej še zmeraj izkazalo za najboljšo popotnico človeštva. Optimalne rešitve nima v rokah nihče: nevarno pa je, da so nekateri sveto prepričani v nasprotno. Verjetno je, da bo prihodnost na nas gledala kot na periferni čas, podobno kot mi gledamo na toliko preteklih obdobj, in da bodo velike ideje vendarle preživele trenutno turbulentno dogajanje, podobno kot so ga v zgodovini. Vendar pa z izgubljenimi generacijami, v mukah in s številnimi zgrešenimi kratkoročnimi investicijami. ■

TOMAŽ GRUŠOVNIK je asistent na Oddelku za filozofijo Fakultete za humanistične študije Univerze na Primorskem.

pogledi

naslednja številka izide  
24. oktobra 2012

NAROČILA  
IN DODATNE  
INFORMACIJE:

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





# 23. ljubljanski mednarodni filmski festival

7.-18.11.  
cankarjev dom  
www.liffe.si

Glavni pokrovitelj



Medijski pokrovitelj

DELO

Darovalka

Tobačna  
Ljubljana, d.o.o.

Uradni prevoznik  
Avto Triglav d.o.o.



MEDIA C  
EUROPE LOVES CINEMA







Zadnji septembrski konec tedna je Gledališče Ane Monro v koprodukciji z Zavodom Maribor 2012 – evropska prestolnica kulture na ulici predstavilo *Mati Korajžo* po motivih istoimenske drame Bertolta Brechta.

Foto Aleš Černivec