



# ČAS JE ZA LIFFE

PREGLED KLJUČNIH SEKCIJ IN FILMOV



IZVIR NEKAJ HOČE  
Z MENOJ

Aleš Šteger,  
intervju

POKRAJINSKI MUZEJ  
V MARIBORU, RAZSTAVA

Piš  
iz Levante

MAČEK OTOŽNEGA  
POGLEDA

Blacksad,  
kultni strip

MINIMALNI  
HIGIENSKI MINIMUM

Klubski  
maraton 2015

MOTOR Z NOTRANJIM  
ZGOREVANJEM

Anej Korsika,  
kolumna



ليوبليانا فيلم الملقى بين جشنواره  
लियूब्लियना आंतरराष्ट्रीय चित्रपट महोत्सव  
Люблянський Міжнародний кінофестиваль  
Ljubljana Nemzetközi Filmfesztivál  
Internationale Filmfestspiele Ljubljana  
Festival international du film de Ljubljana  
**ljublanski mednarodni filmski festival**  
Mezinárodní filmový festival v Lublani  
Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Λιουμπλιάνας  
Ljubljana Nemzetközi Filmfesztivál  
リュブリアナ国際映画祭  
Ljubljana kansainvälska filmfestivalen  
International Film Festival of Ljubljana  
Международный фестиваль кино в Любляне  
Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Lublanie  
Ljubljana kansainvälska filmfestivalen  
卢布尔雅那国际电影节

20

11.–22. 11.

 **cankarjev dom**  
liffe.si

Glavni pokrovitelj/Main sponsor



Medijski pokrovitelj/Media sponsor

DELO

Spletni medijski pokrovitelj  
Online media sponsor

RTV SLO | MMC

REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO



## 4-5 DOM IN SVET

## 6 26. LIFFE

## NAJBOLJŠE IZ TOVARNE SANJ

Med 11. in 22. novembrom bo v Ljubljani vse v znamenju filmskega festivala. Da ne bi brezglavo begali od ene do druge kinodvorane, sta **Matic Majcen** in **Denis Valič** pripravila izčrpen pregled festivalskega sporeda in izbor filmskih favoritov.

## 12 DIALOGI

## VEM LE TO, DA IZVIR NEKAJ HOČE Z MENOJ

**Gabriela Babnik** se je z Alešem Štegrovom pogovarjala na ponedeljkovo jutro. Bilo je, kot pravi, presvetljeno z blago septembrsko svetlobo, Štegrovi odgovori pa premišljeni, tehtni in argumentirani.



## 14 ESEJ

## PEVKA, PISATELJ

Kaj se je dogajalo pred tremi, štirimi desetletji, ko se je delegacija založbe iz Ljubljane odpravila na mednarodni knjižni sejem v Frankfurt, in kaj so posamezni člani odprave od tam prinesli, razkriva **Aleš Berger**.

## RADAR

## 15 VITEZI JEZIKA ZA OBLOŽENO MIZO

*ATL 220 ali Neznani Linhart*, predstava Andreja Rozmana - Roze o prvem slovenskem dramatik in njegovih sopotnikih, prav tako kanoniziranih vitezih slovenskega jezika, ne skriva, da jih hoče sklatiti s piedestala in narediti bolj človeške. Toda, kot dodaja **Agata Tomažič**, nikakor ne na škodo njihovega umetniško-znanstvenega delovanja.

## 16 PIŠ IZ LEVANTE

Razstava v Pokrajinskem muzeju v Mariboru, piše **Vesna Teržan**, nas opozarja, da že stoletja živimo na območju, kjer se mešajo elementi zahodne in vzhodne kulturne paradigme.



## NASLOVNICA

V sekciji *Predpremiere* bo prikazana tudi zadnja filmska mojstrovina veterana Petra Greenawayja, *Eisenstein v Mehiki*.

## 17 TELEVIŽIJI GRE IMENITNO

Britanska igralka švedskih korenin MyAnna Buring, ki je poleg opaznih vlog na filmskem platnu – od grozljivke *Spust* do vampirske sage *Somrak: Jutranja zarja* – igrala tudi v vrsti TV-serij, je največji uspeh in prepoznavnost dosegla z vlogo vodje bordela Long Susan v viktorijanski kriminalni drami *Razparačeva ulica*. V trenutku »delovnega miru« jo je ujela **Tina Bernik**.

## 18 MAČEK OTOŽNEGA POGLEDA

Pri mačem detektivu Blacksadu, ugotavlja **Iztok Sitar**, boste zaman iskali kakšne globlje asociacije na živalske like. Scenarist Juan Diaz Canales je protagonistom noir krimiča, dodelil precej stereotipne vloge. Kar pa sploh ni slabo.

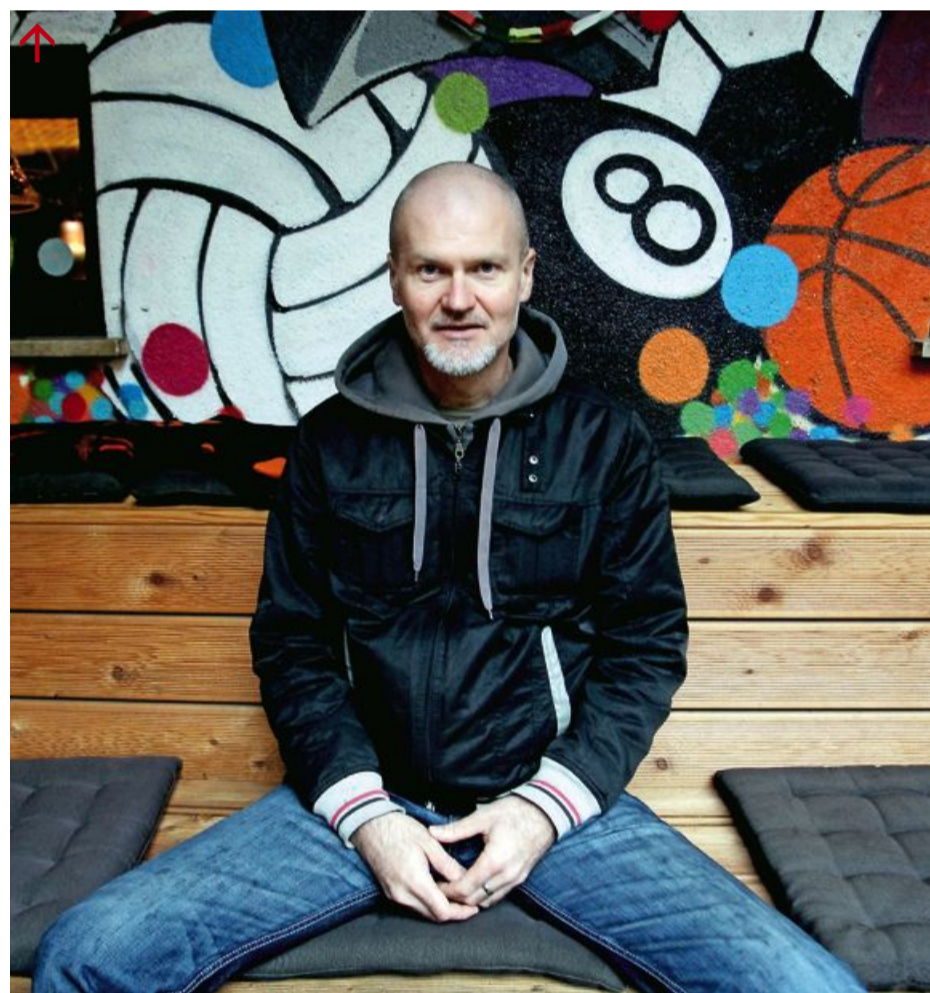
## 19 GLASBENI HIGIENSKI MINIMUM

Kot edini relevanten, tehten in evolucijsko upravičen naslednik nekoč znamenitega Novega rocka je Klubski maraton glasbeni dogodek ali shod, ki vsako leto rešeta našo glasbeno pokrajino in skrbi za poslušalsko podrast, ki je brez njega včasih manj vidna in opazna. Misel je last **Miroslava Akrapovića**, ki piše tudi o letošnjih udeležencih (jasno, Klubskega) maratona.

## 20 DEJANJE

## ČE NAREDIM PREMOR, NASTANE TIŠINA

Če ste že kdaj bili na njegovem koncertu, veste, zakaj so mu Tolminci, pri katerih je odigral svoje prve koncerte, nadeli vzdevek »bosanski psiho«. Damir Avdić je na odru človek, čigar gib in pogled sta napolnjena z neizmerno energijo, besedila komadov, ki jih spremlja zgolj z električno kitaro, pa s takšno neposrednostjo, da se publika včasih živčno zasmehuje tudi na tistih mestih, kjer sicer ni razlogov za smeh. V pogovor ga je zapletla **Dijana Matković**.



## 22 KRITIKA

**KNJIGA:** Thomas Bauer: *Kultura dvoumnosti*, Drugačna zgodovina islama (Igor Škamperle)

**KNJIGA:** Miklavž Komelj: *Noč je abstraktnejša kot n* (Andrej Božič)

**KNJIGA:** Dino Bauk: *Konec. Znova* (Tina Vrščaj)

## 24 PERSPEKTIVE

**ANEJ KORSIKA:** Motor z notranjim zgorevanjem

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747  
Leto 6, številka 20

ODGOVORNI UREDNIK: Andrej Jaklič  
NAMESTNICA ODGOVORNEGA UREDNIKA:  
Agata Tomažič  
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrtnjak  
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik  
OBLIKOVNA ZASNOVA: Ermin Mededović  
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja  
NASLOV UREDNIŠTVA  
Pogledi, Dunajska 5, 1000 Ljubljana  
T: 01/4737 290  
F: 01/4737 301  
E: pogledi@delo.si  
S: www.pogledi.si

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana  
PREDSEDNICA UPRAVE DELA, D. D.: Irma Gubaneč  
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče  
NAROČNINE IN REKLAMACIJE:  
T: 080/11 99, 01/4737 600, E: narocnine@delo.si  
DIREKTORICA TRŽENJA  
Dragica Grilj, T: 01/47 37 463, F: 01/47 37 504,  
E: dragica.grilj@delo.si  
Oglasno trženje, Dunajska 5, Ljubljana:  
T: 01/47 37 501, F: 01/47 37 511, E: oglasi@delo.si  
SKRBNIK BLAGOVNE ZNAMKE: Pia Heybal,  
T: 01/473 76 78, F: 01/473 74 06, E: pia.heybal@delo.si  
DIREKTORICA MARKETINGA  
Dolores Podbevšek Plemeniti, T: 01/47 37 580,  
F: 01/47 37 406, E: dolores.plemeniti@delo.si  
ČASOPISNI ARHIV  
T: 01/47 37 372, e-pošta: dokumentacija@delo.si  
TISK: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana, Tiskarsko središče  
ŠTEVILO NATISNjenih izvodov: 6000

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



Mestna občina  
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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



## Dunaj gre na Vzhod

Na strop enega od razstavnih prostorov je nekdo s tresočo se roko napisal grafit »cer variabel«. Dunajskim staroselcem večino ni bilo jasno, za kaj gre, številnim tujcem, predvsem tistim, ki prihajajo iz bazena vzhodnoevropskih držav, pa je kmalu postalo jasno, da je besedna zveza vzeta iz romunskega jezika, s črnim dimom zapisano besedilo na belo muzejsko podlago pa v romunskem jeziku pomeni »spreminjajoče se nebo«.

Grafit je narisal romunski slikar Mircea Cantor in je »vaba« na ogled razstave romunske umetnosti v dunajskem Muzeju sodobne umetnosti (MAK). Razstava je bila kombinacija del romunskih umetnikov, znanih tudi v tujini (predvsem v zahodnih evropskih državah), in manj znanih, ki se jim še ni uspelo prebiti v bogate zahodnoevropske in ameriške umetniške sredine.

S tovrstnimi razstavnimi projekti si dunajske galerije utrjujejo status kulturnega središča, ki predstavlja vez med vzhodnim in zahodnim delom Evrope. To jim uspeva tudi po zaslugi številnih oblik financiranja (zasebni skladi in državne subvencije) promocije vzhodnoevropske umetnosti.

Organizacija The Vienna Business Agency (največji del za njeno delovanje prispeva mesto) tako vsako jesen organizira razstave sodobne umetnosti, ki jih kurirajo kustosi iz tujine. Finančno pomoč nudijo tudi številna lokalna podjetja, ki so bila po padcu železne zaves v davnih devetdesetih prejšnjega stoletja med prvimi, ki so na vzhodnoevropskih trgih iskala gospodarske priložnosti in so na njih prisotna že več kot dve desetletji.

»Zelo pomembno je, da kuratorji pridejo v Romunijo in tam poiščejo ustvarjalce ter jim omogočijo vstop v mrežo razstavljalcev,« pravi kuratorka Bärbel Vischer, ki je lansko let, ko je pripravljala aktualno razstavo, večinoma preživela v Romuniji. Prepričana je, da gre »za enoten evropski kulturni prostor, ki je bil razdeljen zaradi političnih, ne kulturnih odločitev.«

Gre ne nazadnje za prostor, ki je bil stoletja del imperija številnih narodov, Dunaj pa njegovo središče. Umetniški tokovi se niso ustavili ne z njegovim koncem ne z vzpostavitvijo t. i. železne zaves. Avstrija je bila pravzaprav ves čas tranzitna točka za vse, ki so se želeli prebiti na Vzhod, s koncem sovjetskega imperija pa je Dunaj postal ključna točka oziroma platforma za vse umetnike z Vzhoda, ki so se poskušali prebiti v večja zahodna umetniška središča, predvsem Pariz in London, pa tudi New York.

Vienna contemporary, največji umetniški sejem, je odličen primer, kako se je mesto razvilo v središče za promocijo vzhodnoevropske umetnosti. Zadnji se je odvil septembra letos, privabil pa je več kot 28.000 obiskovalcev in več kot sto galerij (tretjina jih je bila iz Srednje in Vzhodne Evrope). Ne glede na to, da se količina sklenjenih poslov ne more primerjati s tisto na londonskem Friezu ali švicarskem Art Basel, je bil sejem tudi glede tega več kot uspešen.

Na njem je gostovala tudi Vesselina Sarieva, ki je leta 2004 skupaj z mamo v bolgarskem Plovdivu ustanovila zasebno galerijo. V mestu ostaja ne glede na to, da se je umetniška scena zgostila v Sofiji, vedno bolj pa se posveča tovrstnim gostovanjem, ki so tudi najboljše promocija. Tudi zato je njen galerijski prostor v Plovdivu lahko majhen, saj večino kontaktov in povezav najde na mednarodni sceni. Na Dunaju je prvič gostovala leta 2011, stalna prisotnost pa ji je omogočila tudi letošnje gostovanje na sejmu Art Bruxelles. »To pomeni, da je



Plovdiv na umetniškem zemljevidu,« je prepričana Vesselina, ki je na Dunaju razstavlja dela, povezana s trenutnimi družbenimi razmerami v Bolgariji.

Kamen Stojanov, prav tako Bolgar, je na Dunaj prišel pred petnajstimi leti s pomočjo štipendije. Premik mu je, kot pravi, koristil predvsem zato, da je spoznal delovanje umetniškega trga in si lažje zgradil lastni poslovni model, s katerim se poskuša prebiti na zahodnoevropskih trgih. »Ustvarjanje tukaj je nekaj povsem drugega kot doma v Bolgariji, kjer pritisk trga praktično ne obstaja.«

Bližina Dunaja in Sofije pa številnim umetnikom omogoča tudi »delo od doma«. Eden takšnih je Pravdoljub Ivanov, ki je nekaj let na Dunaju preživel s pomočjo dunajske fundacije Kultur Kontakt, po koncu pa se je vrnil domov. »Dunaj resnično ni daleč, ključno je, da se zavedamo, da imamo priložnost v bližini, in da jo ohranjamo in razvijamo.«

»A kljub temu ni dovolj, da imamo odlične umetnike in ambiciozne galeriste,« je prepričana Anamarija Molnar, lastnica galerije v Budimpešti. Na Dunajski sejmu je prišla zaradi kakovostnega mednarodnega kulturnega okolja, ki je privabilo številne mednarodne zbiratelje. Na sejmu gostuje z izborom madžarskih umetnikov, ki se ukvarjajo z raziskovanjem človeških migracij v urbanih krajinah.

Njeni galeriji je uspelo prodati več del v vrednosti med 1.000 in 4.000 evri. Znesek kljub relativnemu uspehu sicer ne zadostuje za kritje stroškov gostovanja, ki pa ga na srečo omogočajo različne oblike sponzorstva in mecenstva. »Sejem se je razvil v nekakšno informacijsko točko,« pravi Molnarjeva, »kjer se srečujejo strokovnjaki, kuratorji, mnenjski voditelji, umetniki ...«

Poleg tega, kot piše *New York Times*, Dunaj ponuja ogromno kulturnih dogodkov v elitnih galerijskih, gledaliških in koncertnih prizoriščih – Albertina, Dunajska opera, Museumsquartier in Burgtheater so le nekatere institucije z bogatim programom in proračunom, ki večkrat presega tistega vzhodnoevropskih prestolnic.

»Za Vzhodno Evropo lahko storimo ogromno,« pravi Rainer Fuchs, izvršni direktor muzeja Mumok, »prav tako pa oni lahko storijo veliko za nas. Za domačo oziroma lokalno umetniško sceno je ključna kreativna prevetritev, izostritev politične in zgodovinske senzibilnosti in vzpostavitev jasne lastne umetniške identitete.« **A. J.**

## Prvih 5 ...



Jure Pukl

### JURE PUKL & MATIJA DEDIĆ

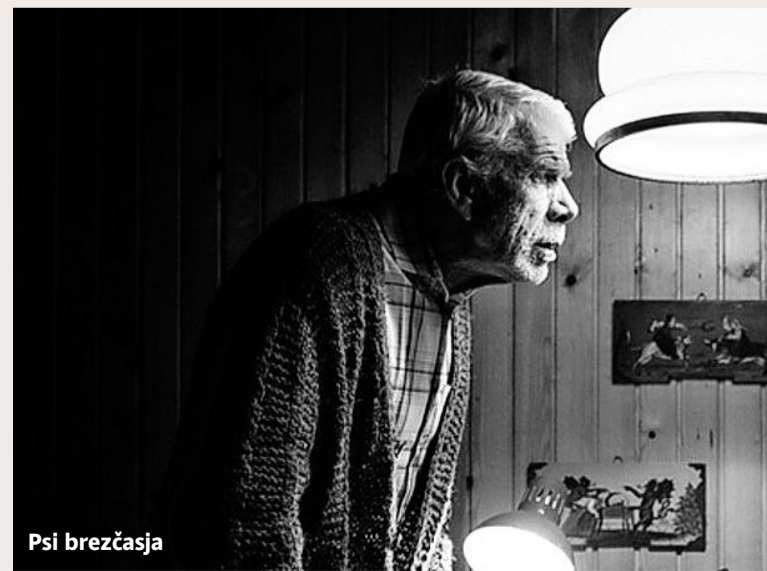
Jure Pukl je eden tistih, ki svoje znanje in izkušnje nabirajo v New Yorku. Tam namreč živi, vseeno pa se rad vrača v Evropo ter koncertira v številnih mednarodnih zasedbah, mimogrede pa pobere še Prešernovo nagrado. Gre za enega najpomembnejših ustvarjalcev slovenske džezovske glasbe, ki z mojstrstvom na tenor in soprano saksofonu »čara« občinstvo na domačih, še pogosteje pa na tujih odrih. Doma je v različnih džezovskih zvrsteh, ukvarja se tudi s kompozicijo ... Njemu nasproti, s klavirjem pod prsti, bo sedel Matija Dedić, prav tako vrhunski glasbenik, pianist in, ja, sin Arsena in Gabi. 29. oktobra, ob 20. uri, v Kulturnem domu Krško.

### 4. MEDNARODNI FESTIVAL LIKOVNIH UMETNOSTI KRANJ

V sredo, 30. oktobra, se z razstavami po različnih prizoriščih gorenjske prestolnice začne mednarodni festival likovnih umetnosti – ZDSLJU 2015. Tokratna festivalska tema je sodobna pokrajina, nanjo pa se bo s svojim deli odzvalo več kot 150 likovnih ustvarjalcev. Kranj s svojo okolico bo tako v oktobru eden od pomembnih centrov likovne umetnosti v srednjeevropskem prostoru. Prizorišča pa so naslednja: Avla Gorenjskega glasa, Gimnazija Franceta Prešerna, Mestna knjižnica Kranj, Galerija Mestne občine Kranj, Paviljon Jugovic, Galerija Kolodvor – Besnica, Makedonski kulturni center in številna druga razstavišča v mestnem jedru Kranja. Vse do 5. oktobra.

### PSI BREZČASJA

Na pred kratkim končanem Festivalu slovenskega filma so kritike najbolj navdušili *Psi brezčasje*. Gre za prvi slovenski noir triler, posnet po istoimenskem romanu Zorana Benčiča, ki je ljubiteljem glasbe bolj poznan kot frontmen nekdanje velenjske, danes pa kultne skupine Res Nullius. Film, prvenec režiserja Mateja Nahtigala, je bil posnet v neodvisni produkciji, dogaja se v Velenju, prikazuje pa urbano podzemlje, kateremu, žanru primerno, vladata sprega kriminala in politične korupcije. V njune lovke se ujame glavni junak, Rok Osterberg, ki se po štiriletni odsotnosti vrne v domače mesto, da bi raziskal umor svojega mlajšega brata ... Kakšen je konec, si bo mogoče premierno ogledati 5. novembra v Kinu Šiška.



Psi brezčasje

## Zavrtnjen osemdesetkrat, nato nagrajen

Jamajčan Marlon James, letošnji dobitnik prestižne literarne nagrade Man Booker, je zaradi številnih zavrtnjev v preteklosti že skorajda opustil misel na literarno kariero. Njegov nagrajeni prvenec *Crow's Devil* (2005) so založniki namreč zavrtnili natančno osemindesetkrat.

To je bil tudi eden od razlogov, da – odkar je izvedel, da je njegov zadnji roman *A Brief History of Seven Killings* nominiran – zaradi vznemirjenja in strahu pred vnovičnim porazom pravzaprav ni spal. Kar se mu je ne nazadnje celo izplačalo, saj je dobitnik Bookerja za literaturo hkrati s priznanjem odnesel tudi 50.000 britanskih funtov. Ne glede na nagrado pa njegovo mnenje o založniški industriji ostaja negativno. Prepričan je, da se stanje bistveno ni spremenilo od tistega izpred desetih let in da je mladim avtorjem enako težko založnike prepričati v tisto, kar je res dobro.

Sam je bil tudi od izdaje prvenca večkrat v situaciji, ko ni več vedel, ali sploh še ima smisel nadaljevati, prav tako ni imel več občutka, da piše o stvareh, ki bi jih ljudje želeli brati. Agonija je bila tako velika, da se je pisanju zmagovalnega romana v trenutkih največje stiske tudi odpovedal; izbrisal je namreč trde diske, na katerih je hranil napisano. Dele romana je pozneje ponovno sestavil, saj jih je v branje pošiljal različnim prijateljem.

James je prvi jamajški pisatelj, ki mu je uspelo osvojiti nagrado Man Booker, zgodba, ki je prepričala žirijo, pa je zgrajena okoli umora sonarodnjaka Boba Marleyja, ki se je zgodil leta 1976. James (45) je bil rojen v predmestju jamajškega Kingstona, v času umora, okrog katerega je spletena zgodba, je bil star šest let.

Predsednik žirije je v uvodnem nagovoru podelitve priznal, da njegova mama gotovo ne bi prišla dlje kot do konca prve strani *A Brief History of Seven Killings*, in sicer zaradi številnih kletvic, ki pa so po mnenju Jamesa nujne in samoumevne, saj gre za zgodbo ljudi iz družbenega podzemlja, kjer je grob, neposreden in vulgaren jezik nekaj povsem običajnega.

Marlon James



Kakor koli, odlike, ki so *A Brief History of Seven Killings* pripeljale do nagrade, so po mnenju žirije predvsem čvrsta struktura, natančno razdelan in poetičen jezik, duhovitost in lucidnost ter ves čas jasno in spretno vodena zgodba sedmih različnih glasov, od katerih vsak pripoveduje svojo zgodbo oziroma razkriva svoj pogled na dogodek, razprostrt na epskih 688 straneh. Marlon James, piše *Guardian*, sicer že osem let živi v Združenih državah Amerike, kjer na univerzi St. Paul v Minnesoti predava kreativno pisanje. Ena od ključnih stvari, ki jih študentom poskuša prenesti, je nujnost zaupanja v svoje delo, vztrajanje in pogum. Svojo zmago je posvetil pred kratkim pokojnemu očetu, s katerim sta imela vsakotjedensko tekmovanje v izmenjavi Shakespeareovih dialogov. **A. J.**



## ... prihodnjih 14 dni

Gregor Luštek  
in Rosana Hribar**MESO SRCA/KAKTUSI**

29. oktobra se v SNG Opera in balet Ljubljana obe-ta premiera. Obstajajo vsaj trije razlogi, zakaj bo nekaj posebnega: Rosana Hribar, Gregor Luštek in Alexander Ekman. Res je, vsi trije so koreografi, prva dva za svoje od-plesano in odkoreografirano delo ovenčana s Prešernovo nagrado, Ekman pa znan po svojem izostrenem občutku za čas, duhovitost in transformacije. Tako pravijo, res pa je tudi, da bo imel baletni večer dva dela. V prvem, *Meso srca*, bosta Hribarjeva in Luštek prikazala rezultat dela z mladimi ustvarjalci, ki je bolj kot na klasično baletno šolo vezano na sodobne plesne prakse. V drugem, *Kaktusi*, pa bo Ekman šestnajst plesalcev in štiri glasbenike postavil na predimenzionirano igralno ploščo za Scrabble. Kaj to pomeni za udeležence in kaj ima z vsem tem naslov, torej kaktus, pa za zdaj ostaja skrivnost.

**EMILIA MARTENSSON,  
JANEZ DOVČ & ADRIANO ADEWALE**

Janez Dovč

Ne moremo mimo njih, pa če hočemo ali ne. Cankarjevi torki so tisti, h katerim se vedno znova vračamo. Tokrat, 10. Novembra, ne bo prav nič drugače. V klubskih prostori-h osrednjega kulturnega hrama bodo na odru združili moči trije raznoliki mojstri svojega početja. Emilia Mar-tensson bo osvajala z glasom, Janez Dovč s harmoniko in elektrono, Adriano Adewale pa s tolkali. Pozor: gre za predstavitev prvenca *Chapter 100 and a Dream*, ki ima obliko niza avtorskih skladb; te prevevajo vplivi slovenskih, švedskih in brazilskih ljudskih pesmi in pripovedk. Še biografije: Emilia Martensson ima za sabo že dva studijska albuma in je ena mlajših udarnih sil britanske džezovske scene. Janez Dovč je virtuoz, ki je sodeloval pri več kot štiridesetih albumih, Adriano Adewale pa je Brazillec, ki živi v Veliki Britaniji, sodeluje pa s številnimi umetniki, tudi z Antoniem Forcionejem, Christine Tobin in Sebom Rochfordom.



**Tukaj bi se lahko samo zjokal. Med drugim sem šel v ZDA, da preverim, ali sem res tako zanič ali bo še kdo kaj videl v meni. Nekaj let so mi tukaj zavračali projekte, češ da niso dobri, potem pa me je David Lynch izbral, ker sem dobro napisal scenarij. Pomiril sem se in videl, da je z menoj vse v redu.**

Alpinist in filmski režiser **Gregor Kresal** v *Dnevniku* (22. 10.) o stanju na domači filmski sceni.

## McDonald's v Iranu?



Ajatola Ali Hamenej

Vse odkar je Iran pred šestimi meseci s šestimi najmočnejšimi državami sklenil sporazum o ravnanju z jedrsko tehnologijo, ajatola Ali Hamenej opozarja na kulturni, politični in gospodarski vpliv, ki ga imajo najmočnejše države, predvsem Združene države Amerike. Kljub temu je bil on tisti, ki je podpiral številne pogovore in dolgotrajna pogajanja, ki so se odvijala pred sklenitvijo zgodovinskega dogovora.

Zaradi takšnega nasprotujočega si ravnanja številni politiki in gospodarstveniki ne vedo točno, kako ravnati v primeru odpiranja iranskega političnega, predvsem pa gospodarskega prostora. Ne vedo, komu bo dovoljen vstop na ogromni trg in kdo ne bo zaželen.

Ajatola Ali Hamenej je bil že v mladosti navdušen nad protikolonialistično literaturo. V šestdesetih letih prejšnjega stoletja je v domači, iranski jezik prevedel knjigo o indijskem gibanju za neodvisnost in vlogi Muslimanov v njem. Častil je indijskega politika Džavaharlala Nehruja in francoskega revolucionarja Frantza Fanona, prav tako naj bi mu bila blizu levičarska literatura Mehdiya Ahavana Salesa ter Jalala Al-e-Ahmada. Kar še ne pomeni, da je socialist, saj zagovarja zasebno lastništvo in podpira minimalno poseganje države v gospodarstvo. Prav tako občuduje dosežke Zahoda v znanosti in tehnologiji, čeprav je prepričan, da gospodarski napredek ne more biti edino merilo razvoja, saj z njim rastejo tudi manj zelene oblike materializma, individualizma, hedonizma in potrošništva.

Hamenej sklenitev jedrskega sporazuma razume kot zahodnjaško priznanje islamske revolucije in kot neodvisnost od vpliva ZDA. Tudi zato se zaveda dejstva, da gre pojavljanje ameriških multinacionalk, na primer verige McDonald's, v središču Teherana razumeti predvsem kot gospodarsko in politično dominacijo svetovnih sil nad Iranom. Že leta 1998, ko so takratnega predsednika Irana Hatamija zaradi njegovega političnega ravnanja primerjali z Gorbačovom, je Hamenej opozarjal, da McDonald's ni zgolj eno od podjetij, ki se ukvarjajo s prodajo burgerjev, pač pa eno od najbolj izpostavljenih in simbolno najmočnejših branikov ameriške civilizacije in dominacije.

Tudi zato v zadnjih nekaj letih opozarja na nujnost ohranjanja in razvoja tradicionalnega iransko-islamskega življenjskega sloga, v katerem imajo veliko vlogo spoštovanje družine, delo, spoštovanje zakona, narave in tudi znanosti. Vse to na eni strani jasno govori, kakšno je njegovo mnenje o nakupovalnih središčih in restavracijah s hitro hrano, res pa je tudi, da za zdaj še ni vidneje posegel v njihovo, tudi v Iranu vedno hitrejšo rast.

To pomeni, pravi *Guardian*, da je njegovo sporočilo pravzaprav jasno: da je mogoče živeti v varni, gospodarsko napredni in razvijajoči se državi, v kateri je odvisnost od ZDA zmanjšana na minimum. Ponovno odpiranje globalnim ekonomskim tokovom po njegovem ne pomeni privolitve v apriorno odpiranje iranskega trga in kulture ameriškega vrednostnemu sistemu. **A. J.**

## Vrnjeno po 36 letih

Ko so glasbeniki na turnejah, si na skromnem prostoru, ki jim pripada v avtobusu, poskušajo ustvariti vsaj približek domačega okolja. To jim uspeva s pomočjo stvari, ki jih odnesejo od doma in jim služijo kot pobeg od vsakdanje rutine, neskončnih kilometrov in ubijalskega dolgčasa. Zato je vsako izginotje takšnih malenkosti še kako opazno, če gre za krajo celotnega »domišljjskega imaginarija«, pa še toliko bolj. Nekaj podobnega se je pred skorajda 36 leti zgodilo tudi Patti Smith, ko ji je nekdo iz avtobusa ukradel celotno zbirko predmetov, s katerimi si je krajšala čas.

In ta nekdo se je pred kratkim pojavil na njenem dogodku in ji ukradene stvari tudi – vrnil. To se je zgodilo v dvorani univerze Dominican v ameriški zvezdni državi Illinois, kjer je Patti Smith brala iz svoje zadnje knjige, avtobiografije *M Train*. Med branjem je iz publike nenadoma vstala ženska srednjih let, poroča *Chicago Tribune*, stopila proti odru, iz plastične vreče vzela kup oblačil in zatrjevala, da gre za kose, ki so bili nekoč last Patti Smith. Smithova je bila najprej popolnoma zmedena, ko pa je ženska dovolila na oder in pogledala vsebino vreče, je od presenečenja otrpnila, pozneje pa zajokala.

Šlo je za stvari, ki so ji jih ukradli iz avtobusa, ki se je pred skoraj štiridesetimi leti znašel v Chicagu. Takrat je šlo v bistvu za pravi rop, saj je izginila oprema glasbenikov, pa tudi njene osebne stvari: denimo majica, v kateri je slikana na eni od legendarnih naslovnih revije *Rolling Stone*, na kateri je upodobljen Keith Richards. Med ponovno najdenimi predmeti je bila prav tako bandana, ki jo je dobila od pokojnega brata.



Patti Smith

Doreen Bender, ki ji je stvari predala, pri kraji ni sodelovala. Predmete ji je dal prijatelj, ki je pred leti delal v selitvenem podjetju U-Haul. Stik z njim je izgubila že davno, nikakor pa ni mogla pozabiti na predmete, za katere je ves čas vedela, čigavi so in od kod so prišli. Tudi zato, ker je bila Patti njen idol. Kot pravi Bendrejeva: »Nič ni lepšega, kot z nečim takšnim osrečiti svojega idola.« **A. J.**



# NAJBOLJŠE IZ TOVARNE SANJ

Ljubljana in Maribor bosta med 11. in 22. novembrom gostila osrednji slovenski filmski dogodek, LIFFE. Gre za festival, ki v dobrih desetih dneh vsem ljubiteljem filma omogoči vpogled v aktualno filmsko produkcijo, sočasno pa s številnimi sekcijami vsem, željnim več kot zgolj vizualne zabave in kratkočasje, ponudi obilo razlogov, zaradi katerih je obisk festivala enostavno – neizogiben.



Čisto nova zaveza  
(režija Jaco van Dormael)



Perspektive

# SISTEMATIČNA IN PREMIŠLJENA SELEKCIJA

Ne spomnimo se, da bi kadarkoli v preteklosti festival odprlo delo iz sekcije Perspektive. Res je sicer, da je ta naloga tokrat zaupana domačemu favoritu sekcije, *Družinskemu filmu* v Pragi delujočega Olma Omerzuja, s čimer mu festival izreka zaslužen priznanje in nanj opozarja svoje občinstvo. A hkrati je to dejstvo še en nesporni dokaz, da prav ta sekcija iz leta v leto pridobiva veljavo.

DENIS VALIČ

**N**e sicer v mednarodnem kontekstu, saj Liffu to preprečuje že dejstvo, da je festival festivalov, ne pa premiernih predvajanj filmskih del. Čeprav s tako usmeritvijo festivala tudi sama sekcija ne more pritegniti pozornosti mednarodne stroke, pa Perspektive s svojo premišljeno in vseskozi kakovostno selekcijo postajajo vse bolj zanimive za najširše občinstvo tako doma kot tudi v širši regiji. Iz leta v leto nam namreč ponujajo uravnotežen in tehten izbor novih avtorskih imen, mladih, nadarjenih ustvarjalcev s prvimi ali drugimi celovečernimi deli, s katerimi so navdušili občinstvo in stroko na najpomembnejših svetovnih festivalih. In prav sistematična ter vsestransko premišljena selekcija, ki ji nikoli nismo mogli očitati, da je postopek izbire zvedla na avtomatizem iskanja festivalovskih zmagovalcev v svoji ciljni skupini, je tisto, kar Perspektive naredi tako zanimive. Tako na primer zdaj že tradicionalni deseterici filmov omogoči, da preseže meje svoje izvorne opredelitve. Da torej ni zgolj parada desetih mladih talentov, pač pa gledalcu hkrati omogoča tudi vpogled v razvoj avtorskega filma, v geografske premike centrov ustvarjalnega razcveta in ne nazadnje v pojav in zaton različnih trendov.

Prav s te perspektive začnimo tudi naš tokratni pregled programa Perspektiv na 26. Liffu. Že ob bežnem preletu letošnjih desetih imen in držav produkcije teh del se nam razkrije, da evropske kinematografije še najprej ustvarjalno prosperirajo, saj zadnja leta ustvarijo veliko večino v sekcijo uvrščenih del; takih je med letošnjimi naslovi kar sedem. No, prav tako že dlje časa trajajoča pa je žal tudi odsotnost del iz azijskega konca. Zato pa nas lahko razveseli nekakšna »vrnitev« argentinke kinematografije, ki se letos predstavlja z dvema produkcijama (pri tem je treba opozoriti na dejstvo, da je eno izmed teh posnel tam delujoči avstrijski režiser).

Preden se lotimo predstavitev posameznih del, se velja na hitro pomuditi še pri vzporednicah med izbrano deseterico, ki vzniknejo skozi razmislek o temah, ki jih dela obravnavajo. V tem pogledu bi letošnji izbor lahko razdelili na dve večji skupini. V prvi so dela, ki se posvečajo obravnavi pomena sodobne družine in dinamike odnosov med njenimi člani, ob tem pa se sprašujejo tudi po njeni opredelitvi in razmerju do širšega družbenega konteksta. Drugo skupino pa tvorijo dela, ki svoj razmislek usmerjajo k različnim oblikam razmerja med zgodovino in družbo, naj gre pri tem za odnos, ki ga ima družba do zgodovine, ali pa za spremembe, ki jih družba doživi ob prehodu skozi različna zgodovinska obdobja. A poglejmo si konkretnije, kako se posamezna dela lotijo določene teme.

Začnimo pri tokratnem domačem adutu, *Družinskem filmu* Olma Omerzuja, ki je svetovno premierno doživel nedavno v tekmovalnem programu festivala v španskem San Sebastianu. Kot mu priznavajo tudi tuji mediji, se Omerzu postopno in počasi, a tudi nezaustavljivo razvija v cineasta svetovnega formata, avtorja, ki premore prepoznaven slog in ki se iz filma v film posveča istim ali vsaj sorodnim temam. Tako bi zanj lahko rekli, da se v svojih delih usmerja predvsem k opazovanju razvoja odnosa med dvema ali več liki, pri čemer pa vanj od zunaj vedno poseže nekaj nepričakovanega, skoraj šokantnega. In tako je tudi tokrat, saj je *Družinski film* svojska zgodba o štiričlanski družini (starših in dveh otrocih), ki v nekem trenutku zaradi posega »od zunaj« nasilno razpade, nato pa jo »preživeli« poskušajo znova obnoviti in sestaviti. Omerzu je pojasnil, da ga je zanimalo predvsem raziskovanje pojava odtujenosti znotraj družine, ob tem pa se je hotel lotiti tudi razmisleka o vlogi, ki jo ima družina v današnji družbi, in o tem, kakšne vrednote predstavlja. Vsekakor je njegovo delo nadvse aktualno tudi v kontekstu domačega družbenega okolja, kjer se poskuša zacementirati in ohraniti tradicionalno pojmovanje družine.

O odnosih v družinskem krogu razmišlja tudi Američan Josh Mond – v svetu ameriškega neodvisnega filma se je



Turški film *Mustang* režiserke Deniz Gamze Ergüven je dobil nagrado tako na festivalu v Sarajevu kot tudi v Cannesu.

uvečjal kot uspešen producent –, ki si je za svoj celovečerni prvenec z naslovom *James White* izbral diametralno nasprotno izhodišče. Zgodba o dvajset-in-nekaj letnem Jamesu se namreč začne z že razpadlo družino (umrli oče in odtujeni sin James), ki pa jo nato James – ko izve, da tudi njegova mati umira zaradi težke bolezni – poskuša znova sestaviti oziroma vsaj popraviti ali na novo zastaviti svoj odnos z mamo. A tisto, kar je zares fascinantnega v tem delu, niso avtorjevi razmisleki o družinskih odnosih, pač pa intenzivnost dogajanja in emocij, ki jo Mond pričara na vizualni ravni, zlasti s pogosto rabo ekstremno bližnjih posnetkov.

Z vidika idejnih zastavkov ter aktualnosti in tehtnosti v filmu obdelanih tem pa sta veliko zanimivejši naslednji dve deli: turški film *Mustang* režiserke Deniz Gamze Ergüven, s katerim je bila avtorica nagrajena tako na festivalu v Sarajevu kot tudi v Cannesu (nagrada Europa Cinemas) ter islandski film *Ovna* Griumurja Hákonarsona, za katerega je avtor v Cannesu prejel nagrado sekcije Poseben pogled. V obeh delih se namreč zgodi neki minimalni premik: zdaj niso več odnosi med člani družine tisti, ki jih pretres nekaj »zunanjega«, pač pa so sami družinski člani pod neposrednim vplivom tistega, kar prihaja od zunaj – širšega družbenega konteksta. Pri tem je še posebej zanimivo delo turške avtorice, ki skozi zgodbo o petih osirotelih sestrah, za katere skrb prevzame njihova širša družina, tradiciji in vsemu tradicionalnemu močno zavezana stric in teta, spregovori o demonizaciji ženske spolnosti v tradicionalni turški družbi. Prej sproščeni in duhovno odprti družinski prostor se za dekleta spremeni v ječo, v jetniško celico, iz katere je treba pregnati vse elemente zahodne pop kulture, samo celico pa spremeniti v »prostor za vzrejo žena«. No, ob filmu *Mustang* moramo vendarle priznati tudi to, da delo vsaj z določene perspektive v spomin priključimo Sofie Coppola *Deviški samomori*. Kar pa v ničemer ne zamaje dejstva, da se nam Deniz Gamze Ergüven z njim predstavlja kot ena najbolj zanimivih in drznih mladih turških avtoric.

Na čelo drugega sklopa filmov, tistega, ki tematizira različne oblike razmerja med zgodovino in družbo, pa bi lahko postavili film *Pionirji heroji* Rusinje Natalije Kudrjašove. Njena zgodba o treh mladih ljudeh, ki so bili vzgajani kot zadnji pionirji nekdanje Sovjetske zveze in so se osebno oblikovali ob naivnih predstavah o junakih ljudstva in o domoljubju kot vrlini, skratka ob mitih nekdanje sovjetske države, gledalcu ponudi vpogled v radikalne spremembe,

ki jih je v zadnjih 25 letih doživela ruska družba. V podajanju svoje zgodbe avtorica uporablja številne preskoke med preteklostjo in sedanostjo, kar v samo pripoved vnaša neko specifično tenzijo. Podobno pripovedno strukturo premore tudi argentinski film *Projekt stoletja* Carlosa M. Quintele – ta sledi zgodbi o vznesenem začetku gradnje jedrske elektrarne pod pokroviteljstvom sovjetskih prijateljev Kube in njenem neslavnem zaključku nekaj desetletij pozneje –, le da nas v njem ne vodi skozi različna časovna obdobja, pač pa ta predstavljajo trije moški liki različnih generacij. Vsak od njih je namreč predstavnik, agent nekega določenega obdobja v burni kubanski povojni zgodovini. Film je brez dvoma nadvse zanimivo delo, a vendarle se v določenih momentih zdi preveč specifičen za gledalca, ki ni dober poznavalec kubanske zgodovine in družbe.

Na koncu velja omeniti vsaj še dve, resnično posebni in izstopajoči deli. Prvo je bukolični dokumentarec malce pretencioznega naslova, a nadvse domiselno zasnovane vsebine, *Stvarjenje smisla* Simoneja Rapisarde Casanove. Ta nemudoma v spomin priključimo podobno zastavljeno delo Michelangela Frammartina z naslovom *Štirikrat*, a med ogledom filma bo gledalec opustil misel nanj, saj ga bo prevzela svojskost Casanovovega filma. Film namreč sledi brezčasnemu ritmu vsakodnevnega življenja nekega toskanskega pastirja, pri tem pa skozi pogovore, ki jih ima ta z različnimi drugimi liki, opozarja na ironičnega duha zgodovine (ta se izrazi predvsem skozi pogovor pastirja in nemškega kupca zemljišča, na katerem je pastir pasel).

Najbolj kompleksno in svojsko delo letošnjega izbora pa je gotovo madžarski film *Savlov sin*, celovečerni prvenec Lászla Nemesa, ki je v Cannesu osvojil tako veliko nagrado žirije, nagrado FIPRESCI in nagrado za tehnični dosežek (zvok). *Savlov sin* je eden najbolj osupljivih prvencev zadnjega desetletja, srhljiva zgodba o zaporniku v nacističnem koncentracijskem taborišču, ki mora sodelovati v skoraj industrijskem procesu odstranjevanja trupel ubitih sojetnikov. Je grozljivka in hkrati resen premislek o možnostih reprezentacije radikalnega zla, film, ki v spomin priključimo tako podobe filmov Bele Tarra kot tudi določene žanrske produkcije. Predvsem pa gre za delo, ki s specifičnim pristopom k oblikovanju filmske podobe doseže tako intenzivno silovitost, da je ogled tega filma že prav fizično-duhovna izkušnja. Izjemno in hkrati srhljivo. A kaj bi pravzaprav lahko bilo še boljše vabilo na ogled letošnjih Perspektiv? ■



# TRMASTI NEODVISNEŽ

Liffe se bo s sedmimi filmi v sekciji Posvečeno z dodatkom filma *Ned Rifle* (2014) v sekciji Kralji in kraljice poklonil režiserju, ki ga lahko označimo za nič manj kot ikono ameriškega neodvisnega filma.

MATIC MAJGEN

**S**estinpetdesetletni Hal Hartley namreč že od osemdesetih let vztraja pri svoji zavezanosti nizkoproročunskemu ustvarjanju v obliki filmskih pripovedi, ki raje kot na razkošnih scenografijah izdatno temeljijo na simpatičnih likih z opaznim dodatkom humorja, glasbe in filozofije. Tega pristopa niso zamajale niti nedavne nove možnosti digitalnega ustvarjanja, ravno nasprotno. Medtem ko je predstavnike njegove filmske generacije večinoma odločneje poneslo v bogatejša studijska okolja, se je Hartleyja najbolj neločljivo prijel sloves trmastega neodvisneža, ki v vsakem trenutku ostaja zvest svojim koreninam.

Omenjeno dejstvo je še toliko bolj pomembno, ker se je Hartley na sceni pred četrto stoletje pojavil v zelo specifičnem zgodovinskem trenutku. V drugi polovici osemdesetih je vzniknila cela generacija filmarjev, ki so, navdahnjeni z uspehom Jima Jarmuscha in njegovega filma *Bolj čudno od raja* (*Stranger Than Paradise*, 1984), z zelo malo sredstvi ustvarili prelomna filmska dela in z njimi začeli graditi avtorske filmografije, ki jih več kot uspešno nadaljujejo še danes. Na ta način so začeli ustvarjati Gus Van Sant s filmoma *Mala Noche* (1985) in *Drugstore kavboj* (*Drugstore Cowboy*, 1989), Richard Linklater z *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* (1988) in *Zabušant* (*Slacker*, 1991), Todd Haynes s *Strupom* (*Poison*, 1991) in Steven Soder-



Filmi Hala Hartleyja danes morda temeljijo na nekoliko manj dialogih kot na začetku njegove kariere. *Ned Rifle* (2014) pa dobro ponazarja, da so preostale osnovne poteze Hartleyjevega ustvarjanja po 25 letih ostale enake.

**V HARTLEYJEVEM SVETU JE BOLJ POMEMBNO, DA SO LIKI DRUGAČNI, KOT PA DA BI BILI POPOLNI. S TEM JE V NJEGOVIH FILMIH ZLAHKA ZASLUTITI ODMEV FRANCOSKEGA NOVEGA VALA IN NJEGOVEGA UPORA TAKRATNEMU FILMSKEMU IN POLITIČNEMU ESTEBLIŠMENTU.**

bergh s *Seksom, lažmi in videotrakovi* (*Sex, Lies, and Videotape*, 1991). To je bil čas, ko oznaka »neodvisni film« še ni bila enotna kategorija ali celo homogen žanr, kakršen je danes, ko nizkoproročunski filmi na festivalu v Sundanceu v dobršni meri sledijo istim receptom. Hartley je skupaj z omenjenimi režiserji na oder stopil v enem najplodnejših obdobjih ameriškega filma nasploh, ko so omenjeni filmarji dejansko raziskovali neomejene estetske in pripovedne možnosti nizkoproročunskega ustvarjanja.

Njegov celovečerni prvenec je nosil naslov *Neverjetna resnica* (*Unbelievable Truth*) in je izšel leta 1989. Z njim je že takoj ustoličil svoj značilni pristop, ki ga v trenutku nezmotljivo povežemo z ameriško neodvisno kulturo. Film pripoveduje zgodbo o Audry (Adrienne Shelly), mladem dekletu tik pred vpisom na univerzo Harvard, ki jo zaskrbljenost nad sodobno družbo pripelje do prepričanja, da se svetu bliža konec. V njeno življenje vstopi Josh (Robert John Burke), nekdanji mehanik, pravkar izpuščen iz

zapora, čigar prisotnost v majhni skupnosti sproži govornice o preteklih zločinih. Te postajajo iz dneva v dan večje in bolj pretirane ter sprožijo predsodke, ki njegovo svobodo postavijo pred preizkušnjo, kakršne pač ni pričakoval. Vsi elementi, ki bodo krasili Hartleyjevo nadaljnje filmsko ustvarjanje, so zgoščeni že v tem prvem filmu: tu so običajni, srednjazredni liki z nekoliko nenavadnimi prepričanji in življenjskimi zgodbami, ki se zapletajo v nepričakovana razmerja, njihovi medsebojni dialogi pa so zapolnjeni z apatičnim, sarkastičnim humorjem in nenadnimi molki, kakršnih v bolj *mainstreamovskih* filmih nikakor ne bi videli. Tu so občasni filozofski citati in pa glasba, ki jo je pozneje še nekoliko bolj odločno povezal tudi z glasbeno indie sceno v ZDA in Veliki Britaniji. Kakšen Hartleyjev poznejši film, kot je denimo *Amater* (*Amateur*, 1994), svojo identiteto intenzivno gradi skozi glasbo izvajalcev, kot so Pavement, Yo La Tengo, PJ Harvey in My Bloody Valentine.

Nekoliko manj vidna, a toliko pomembnejša pa je Hartleyjeva režijska tehnika. Najkjučnemu gledalcu, vajenemu gledanja bolj uglajenih filmskih izdelkov, bi se lahko ob gledanju Hartleyjevih filmov hitro zazdelo, da so kadriranja, premiki kamere in igra neprepričljivi, celo štorasti. Takšne poteze imajo v Hartleyjevem opusu svoj lasten razvojni lok. Nekaj, kar je bilo v času njegovega prvenca ob koncu osemdesetih označeno kot simpatična poteza finančno omejenega filmarja, je sčasoma postala ena njegovih najbolj prepoznavnih karakteristik. Prav s tem je namreč zakoličil metodo, ki ne temelji na perfekcionizmu, temveč na prepletu sproščenosti in navihanosti. Drugače povedano – v Hartleyjevem svetu je bolj pomembno, da so liki *drugačni*, kot pa da bi bili *popolni*. S tem je v njegovih filmih zlahka zaslutiti odmev francoskega novega vala in njegovega upora proti takratnemu filmskemu in političnemu esteblišmentu.

Pozneje, v devetdesetih letih in predvsem po prelomu stoletja, je Hartley morda res prišel v položaj, ko je dobil priložnost sodelovati z bolj znanimi igralci, kot so Isabelle Huppert (*Amater*, 1994), Jeff Goldblum (*Fay Grim*, 2006), Julie Christie in Helen Mirren (obe v *No Such Thing*, 2001), vendar pa se je vseeno, kot je to pogosto primer v svetu nizkoproročunskega filma, vseskozi tesno držal svoje igralske ekipe. Že v Hartleyjevih prvih dveh filmih *Neverjetna resnica* in *Zaupanje* (Trust, 1990) tako v svoji prvi vlogi nastopi Adrienne Shelly, ki je svojo obetavno kariero začela graditi ravno v teh filmih, preden je tik pred izidom svojega režiserskega debija leta 2006 tragično umrla v svojem stanovanju v New Yorku. V omenjenih dveh filmih se pojavi tudi takrat še mlada Edie Falco, ki je pozneje po vidni vlogi v serijah *Sopranovi* in *Oz* postala znan obraz s televizijskih zaslonov. Martin Donovan je na drugi strani spolnega spektra Hartleyjev najbolj zvest moški sodelavec, saj je z njim, večinoma v glavnih vlogah, sodeloval pri kar 8 filmih, prek njih pa prišel do odmevnejših angažmajev pri *Insomniji* (2002) Christopherja Nolana in *Skrivni pregrehi* (2014) Paula Thomasa Andersona. Seveda ne smemo spregledati igralko Parker Posey, večkrat oklicane za »divo ameriškega neodvisnega filma«, ki je prek vlog v šestih Hartleyjevih filmih prav v zadnjem letu zabeležila dve svoji najvidnejši vlogi, namreč v filmih *Grace Monaška* (*Grace of Monaco*, 2014) in *Nerazumni človek* (*Irrational Man*, 2015) Woodyja Allena.

Vseeno pa Hartley ni vedno gradil svojih filmov zgolj na privlačnosti likov. *Flirt* (1995) privzema obliko konceptualnega filma, v katerem se ista situacija z ljubezenskim trikotnikom na domala identičen način ponovi v treh različnih velemestih, New Yorku, Berlinu in Tokiu. Ambiciozno tematsko zakroženost je izkazal tudi s trilogijo filmov, imenovanih po svojih najozjajših likih, ki jo

sestavljajo *Henry Fool* (1997), *Fay Grim* (2006) in *Ned Rifle* (2014). Naslov slednjega v Hartleyjevem opusu zavzema posebno mesto. Ne gre namreč samo za fiktivni lik, temveč za psevdonim režiserja samega, ki si ga je izmislil že na začetku kariere. Natančneje, ob koncu osemdesetih je mnoge funkcije pri filmskih produkcijah moral opravljati sam, zato si je izmišljeval imena fiktivnih sodelavcev, da je pri investitorjih in distributerjih dajal vtis, da gre za resno produkcijo. *Ned Rifle* je bil takrat njegov fiktivni skladatelj, kmalu je postal še eden njegovih najljubših fiktivnih likov.

Filmi Hala Hartleyja danes morda temeljijo na nekoliko manj dialogih kot na začetku njegove kariere. Prav omenjeni *Ned Rifle* (2014) pa dobro ponazarja, da so preostale osnovne poteze Hartleyjevega ustvarjanja po 25 letih ostale enake. V filmu še enkrat več zaigrata Parker Posey in Martin Donovan, še bolj zgovoren pa je način njegovega nastanka. Hartley je finančno pogačo zanj sestavil z izdatno pomočjo zbiranja sredstev na Kickstarterju. Igralska ekipa se je v akcijo vključila s snemanjem video zahval tistim, ki so vložili svoje prispevke v projekt, s čimer so zbrali nekaj manj kot 400.000 dolarjev. Ta film je poskušal obenem prebiti led s tem, da je prek omenjene platforme prodajal celoten obseg pravic za distribucijo filma. To se sicer na koncu ni zgodilo, saj je bila ta namera proti Kickstarterjevim pogojem poslovanja, a poteza jasno kaže, kako neumorno se Hal Hartley oprijema izvirnega duha neodvisnega filma in kako je v digitalni tehnologiji prej uvidel možnost za dodatno potrditev svojega pristopa, kot pa da bi ga s pretekom časa radikalno spreminjal. Prav dolgoročno vztrajnost te mentalitete iz njegovega opusa dela tako zanimiv in izstopajoč košček ameriškega neodvisnega filma. Gledalci bodo na Liffu na delu spoznali enega redkih ameriških režiserjev, ki se nikakor noče vdati skušnjavam tamkajšnje tovarne sanj. ■



Retrospektiva: Technicolor 100

# ŽIVLJENJE V BARVAH

V letošnjem letu so se po svetu vrstile retrospektive (berlinski festival, MoMA), s katerimi smo obeležili 100-letnico tehnologije, ki je za vedno spremenila filmski svet, saj ga je popeljala v barve: tako primarne, tako žive, da so mnogi prepričani, da je prav to tista snov, na kateri so posnete sanje. To je bil technicolor, ki se mu s posebno sekcijo posveča tudi letošnji Liffe.

DENIS VALIČ

**M**oji prvi spomini na film so v technicolorju,« je pripovedoval Martin Scorsese. Pravi, da se še vedno natančno spominja prvega filma, Vidorjevega *Dvoboja na soncu* (Duel in the Sun, 1946), posnetega v technicolorju, njegovih kričečih in hkrati globokih barv, njegove neskončne črmine in bleščečega zlata. »Vse je bilo videti tako živo. Morda res že skoraj kričeče, a brez dvoma nadvse neresnično, daleč od prefinjenosti, toda živo. Živo ... In prav to je zame technicolor.«

Oglede filmov v technicolorju, predvsem hollywoodskih muzikalov, melodram ali pustolovskih filmov, so mnogi označili kar kot kontinuirano, dolžino filma trajajoče ugodje. Kar ne preseneča, saj obilje in intenzivnost barv, ki jih ta tehnologija vdahne podobi, vedno znova navdušita. Vajene sodobnega pristopa k barvam v podobi – ki v teh še največkrat vidi zgolj samoumevni in nujni element sodobne filmske podobe – nas njihova preiščljena, skrbno organizirana raba, ki podobi da značaj celovite kompozicije, skrbno načrtovane in izbrušene v najfinejših detajlih ter dramatično niansirane, naravnost osupne. Gledalcu takrat postane jasno, da so barve z vstopom v filmsko produkcijo, z naselitvijo v svetu filmskih zgodb, imele drugačno, veliko pomembnejšo funkcijo: bile so aktiven in s pomeni nasičen vizualni element, ki je dejavno sodeloval v pripovedovanju zgodb.

Čeprav so bili tudi v kontekstu klasične hollywoodske studijske produkcije na delu avtorji, ki so imeli izrazit posluš za vlogo barv v ekonomiji filmske pripovedi, pa sta gledalcu klasična hollywoodska narativna organizacija in struktura, ki temelji na kontinuiranem napredovanju zgodbe, h kateremu spodbuja množica v podobo naseljenih vizualnih namigov,



Med filmi, ki so vključeni v tokratno retrospektivo, je tudi shizofrena ekspresionistična religiozna drama z elementi srhljivke, *Afriška kraljica* (The African Queen, 1951) Johna Hustona.

**GLEDALCU POSTANE JASNO, DA SO BARVE OB SVOJEM VSTOPU V FILMSKO PRODUKCIJO, KO SO SE NASELILE V SVETU FILMSKIH ZGODB, IMELE DRUGAČNO, VELIKO POMEMBNEJŠO FUNKCIJO. BILE SO AKTIVEN IN S POMENI NASIČEN VIZUALNI ELEMENT, KI JE DEJAVNO SODELOVAL V PRIPOVEDOVANJU ZGODB.**

pravzaprav onemogočali tovrstno kontemplacijo vloge in pomena barv. Tako lahko rečemo, da so dela iz klasičnega studijskega obdobja Hollywooda (med 1922 in 1955) pri uporabi technicolorja stavila predvsem na spektakelsko dimenzijo barv. Zato ne preseneča, da je bilo to hkrati zlato obdobje za žanre eksotike in avanture, denimo za različice pustolovskega filma, melodrame in muzikale, vesterne in biblične epe.

Pa vendarle je tudi že znotraj klasičnega Hollywooda ustvarjala vrsta avtorjev, ki jih je bolj kot spektakelska zanimala ekspresivna in likovna dimenzija barv v filmski podobi, njeni psihološki učinki na gledalca. Intenzivno so začeli eksperimentirati z barvami, pri tem pa so tesno sodelovali z vsemi, ki so med produkcije aktivno posegali v oblikovanje filmske podobe: od direktorjev fotografije in scenografov do kostumografov in maskerjev. Zato so številni zgodovinarji in proučevalci njihovih del pri obravnavi vloge barv povlekli nekatere drzne vzporednice s svetom likovne umetnosti. Kolorit v delih posameznih avtorjev, njihovo rabo tehnik chiaroscuro in sfumato so namreč primerjali z delom nekaterih velikih mojstrov likovne umetnosti (El Greco, Tizian, Francisco de Zurbarán). Na drugi strani pa so vzporednice z rabo drznih barvnih kontrastov in poudarjenih obrob našli v delih nekaterih fauvistov. In prav v delu teh hollywoodskih filmskih ustvarjalcev, med katerimi lahko

omenimo vsaj Vincenta Minellija, Roubena Mamouliana in Henryja Hathawaya (ki je technicolorjeve barve prenesel celo v film noir!), so navdih našli tudi nekateri evropski *auteurji*, od novovalovca Jean-Luca Godarda, ki je s to tehnologijo posnel enega prelomnih filmov, svoj čudoviti in razboriti *Prezir* (Le mépris), do Luchina Viscontija, ki je z uporabo technicolorja ustvaril nekatera svoja najsijajnejša dela.

A še preden se lotim pregleda del, ki nam jih prinaša retrospektiva, velja vsaj na kratko spregovoriti tudi o zgodovini, tehnološkem razvoju in značilnostih technicolorja. Povod za letošnjo festivalsko tematsko retrospektivo je obeležje 100-letnice rojstva technicolorja: davnega leta 1915 so se v Bostonu zbrali trije lokalni inženirji (Herbert T. Kalmus, Daniel F. Comstock in W. Burton Wescott) s področja industrijskih raziskav in ustanovili istoimensko podjetje. Naloga tega je bila le na videz preprosta: razviti postopek za vpeljavo barv v filmsko produkcijo, ki bo hkrati omogočal njihovo komercialno rabo. Prvi postopek, s pomočjo katerega je bilo mogoče dobiti večbarvno podobo, je bil preprosto prezapleten za kaj takega, zato so se inženirji odločili za omejitve števila barv. Razvili so dvotračni sistem, ki je temeljil na dveh osnovnih barvah in njunem kombiniranju. Prvo demonstracijsko delo tega postopka je bil film *The Gulf Between* iz leta 1917, ki pa ne gledalcev ne studiev ni povsem prepričal.

Trojica se je vrnila v svoje laboratorije in povsem na novo zasnovala tako sam postopek kot tudi naprave (od kamere do projektorja). Okrog leta 1922 se je rodil tritračni sistem, ki so ga hollywoodski studii postopoma in previdno začeli prevzemati. Sprva predvsem v krajših, reklamnih ali animiranih delih (tudi kot krajše vstavke v sicer črno-bele celovečerne filme). Pozneje, predvsem po uspehu prelomnega, prvega povsem barvnega technicolor filma, Parkerjevega *Črna pirata* (The Black Pirate, 1927) – ki pa ga je dejansko zasnoval in sproduciral eden največjih zvezdnikov tistega časa, Douglas Fairbanks – pa so studii vse pogosteje posegali po tem, sicer še vedno dragem tehničnem postopku. A pravi razcvet je technicolor doživel šele z nastopom zvoka, torej na prehodu v trideseta leta, saj se občinstvo temu čudovitemu prepletu zvoka, barv in glasbe preprosto ni več moglo upreti. Sicer je samo podjetje Technicolor ob vstopu v trideseta doživelo še en hud udarec, saj je studio Warner Bros. prekinil pogodbo z njimi, a razvoja te barvne tehnologije ni bilo več mogoče zaustaviti. Po nekaj novih popravkih je ta v

drugi polovici tridesetih *de facto* postala standard filmske industrije, saj so jo po izjemnem uspehu filmov, kot sta bila Disneyjeva *Sneguljica in sedem palčkov* (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937) ter Curtizove *Pustolovščine Robina Hooda* (The Adventures of Robin Hood, 1938), prevzeli prav vsi veliki hollywoodski studii. Technicolorjev uspeh se je nadaljeval tudi skozi štirideseta in v začetku petdesetih let, ko so se med desetimi največjimi uspešnicami obdobja prav vse zanašale na barvni postopek technicolorja. A to je bilo tudi obdobje, ko je konkurenca sorodnih družb, predvsem Kodaka, ki je uporabljal postopek eastmancolor, postajala vse močnejša in uspešnejša. Pozneje se je postopek technicolor uporabljal skoraj izključno le še za izdelavo končnih pozitivov, saj so bile njegove barve še vedno daleč najbolj žive in osupljive.

Med filmi, ki so vključeni v tokratno retrospektivo, smo nekatere že omenili, na primer *Črna pirata*. In če je bil ta ključen za sam komercialni uspeh postopka, pa je leto mlajši *Fantom iz opere* (The Phantom of the Opera, 1925) Ruperta Juliana razkril ves njegov ekspresivni in likovni potencial. *Piratu in Fantomu* bodo sledile *Pustolovščine Robina Hooda*, ki zaključujejo prvo obdobje postopka. V njegova zreleta leta nas bo popeljal eden (vsaj vizualno) najbolj fascinantnih vesterov, *Dvoboj na soncu* Kinga Vidorja. Čeprav smo ju pri nas že imeli priložnost videti, pa nikakor ne gre zamuditi srečanja s *Črnim narcisom* (Black Narcissus, 1947, M. Powell in E. Pressburger), to shizofreno ekspresionistično religiozno dramo z elementi srhljivke, in z *Afriško kraljico* (The African Queen, 1951) Johna Hustona.

Hitchcocka najbrž ni treba posebej predstavljati, si pa to brez dvoma zasluži Henry Hathaway, ki je v *Niagari* (1953) barve heretično popeljal v sam film noir. Barve technicolorja pa niso bile le domena hollywoodskih studiev. Z njihovo likovno in ekspresivno dimenzijo so se spopadli tudi nekateri evropski ustvarjalci. Poleg že omenjenih, Godarda (čigar *Prezira* resnično ne gre zamuditi) in Viscontija, velja opozoriti vsaj še na Fellinija in eno njegovih največjih mojstrov, filma *Giulietta in duhovi* (Giulietta degli spiriti, 1965), ter Sergia Leoneja, ki se nam bo predstavil s svojim kulturnim špageti vesterom, *Za pest dolarjev* (A Fistful of Dollars, 1964). Seveda bodo vsa dela predvajana z izvorno filmsko tehnologijo, torej prek 35-mm filmskega traku, kar je še dodatno vabilo na to čudovito retrospektivo. ■



# DRUGI VZPON GLASBENEGA VIDEA

Ljubljanski mednarodni filmski festival bo pod svoje okrilje že drugo leto zapored vzel tudi neodvisno sekcijo glasbenih videospotov.



Sylvain Chomet je letos z glasbenim videom za komad *Carmen* raperja Stromaeja izdelal svoje najmočnejše družbenokritično delo nasploh.

MATIC MAJČEN

**N**amenil ji bo posebno projekcijo, ki se bo 17. novembra odvila v mali dvorani Kina Šiška. Obiskovalci bodo lahko, opremljeni s komentarji voditeljic Ane Šturm in Bojane Bregar (obe prihajata s filmskega podcasta FilmFlow), prispevali svoj glas za najboljši mednarodni videospot leta. Spomnimo – lani je nagrado prejel *Iron Sky* škotskega pevc Paola Nutinija pod taktirko britanskega režiserja Daniela Wolfa, 9-minutna srce parajoča in z osupljivimi podobami zapolnjena kritika kapitalizma.

Razlog, zakaj je ta glasbeno-filmska forma dobila prostor na Liffu, leži v širših mednarodnih trendih. Glasbeni video se v zadnjem desetletju vse pogosteje vključuje v kataloge filmskih festivalov in se s tem z malih zaslonov seli na velika platna. Kaj takšnega je bilo pred prelomom stoletja še povsem nepojmljivo, nato pa je digitalizacija prinesla vidne spremembe – najprej je ponudila možnost lažjega prikazovanja, še pomembneje pa je, da je zaradi bolj celovitega dostopa na spletu dandanes ta kratka filmska forma deležna novega razmisleka.

Glasbeni video je namreč ena najbolj nerazumljenih in podcenjenih oblik filmskega ustvarjanja, ki se nikakor ne more otresti slovesa vulgarnega pop izdelka, strogo vpetega v kolesje glasbenih multinacionalk. Že daljnega leta 1991 je francoski filmski teoretik Michel Chion povzel to miselnost, ko je v knjigi *Audio-Vision* zapisal, da »cinefilni napadajo glasbeni video in ga opisujejo kot agresivnega za oko; ne marajo stroboskopskega efekta bliskovite montaže«. Avtor je pojav glasbenega videa v kontekstu postaje MTV opisal kot tip gledanja, ki ga prakticiraš »medtem ko opravljaš kakšno drugo delo ali bereš, približno tako, kot da bi poslušal pop radijsko postajo, a imaš tu obenem tudi možnost, da občasno pogledaš v podobe na zaslonu«. Prevedeno v današnji jezik – kot če bi med brskanjem po spletu v ozadju poslušali glasbo z YouTube ter med prestavljanjem med zavihki v brskalniku morda za sekundo ali dve ujeli kakšno izmed podob, ki to glasbo spremljajo.

To, da v letu 2015 omenjene besede še vedno ponazarjajo splošno razširjeno percepcijo te oblike filmskega ustvarjanja, je velika škoda. Evolucijski razvoj, ki ga je bil glasbeni video deležen v zadnji četrtini 20. stoletja, je namreč naravnost osupljiv. Po otroški dobi sedemdesetih in osemdesetih let, ko so izvajalci, založbe in režiserji v enoličnih televizijskih studiih iskali nov jezik naslavljanja svojega tržnega občinstva, se je v devetdesetih let s pomočjo globaliziranega MTV in posledičnega povečevanja produkcijskih proračunov odvila prava eksplozija ustvarjalnosti. Glasbeni video naenkrat ni več služil samo prodaji glasbe, temveč je gledalce nagovarjal kot vse bolj samostojni umetniški izraz, v katerem so lahko

mladi filmarji razvijali svoje unikatne estetske in pripovedne sloge na isti način, kot to počnejo v ostalih umetnostih. V tem obdobju je vzniknila cela generacija izjemnih vizualnih ustvarjalcev. Imena, kot so David Fincher, Spike Jonze, Michel Gondry, Mark Romanek, Anton Corbijn, Jonathan Glazer sama po sebi pričajo, kako pomembno in vplivno je bilo to obdobje, saj nekoč mladi inovatorji danes sodijo med najvidnejše filmske ustvarjalce zadnjega desetletja.

A ljubezen med umetniškim izrazom in komercialnostjo MTV se je hitro tudi končala. Po prelomu stoletja se je začela televizijska multinacionalka vse bolj usmerjati v resničnostne oddaje. Postopen vzpon spletnega piratstva in digitalne distribucije je oklestil proračune video produkcij v indie glasbi, sicer tradicionalni gonilni sili kakovostnega glasbenega videa. MTV je moral z nastopom YouTube dokončno priznati poraz, glasbeni video pa je ravno s tem spletnim servisom dobil novo priložnost. Res je, da tudi na YouTube glasbeni video močno povezuje s podiranjem rekordov kličanosti pri hitih pop izvajalcev, kot so Justin Bieber, Taylor Swift in Katy Perry, vendar se nekje globoko pod tem pompom dogaja nekaj veliko bolj vznemirljivega.

V prostrani širini YouTube se je namreč v zadnjem desetletju na področju glasbenega videa odvrtel pravi razmah različnih estetik, žanrov, pripovednih postopkov in tehnoloških eksperimentov. Glasbeni videospoti danes še zdaleč ne privzemajo nujno oblike 3-minutnega bombastičnega izmenjavanja barvitih podob in tiščanja telesnih oblin v kamero. Nič nenavadnega ni, če glasbeni veteran, kakršen je Neil Young, izda 28-minutni videospot na podlago ene svojih epskih kitararskih solaz, nič čudnega, če pod oznako glasbeni video predstavijo počasen, meditativen kratki film, ki bi ga prej primerjali s slogom azijskih art filmov, in prav nič nenavadnega, če spletni gigant, kakršen je Google, preizkusi kakšno prelomno tehnologijo in jo predstavi v obliki glasbenega videospota. To je danes preprosto del igre, ki se je močno spremenila predvsem zaradi nove svobode, ki jo je forma našla na spletu. Reduciranje celotnega polja glasbenega videa na »MTV-jevsko formo, ki jo zaznamuje hitra montaža«, danes sodi v preteklost. Glasbeni video v tem trenutku tvori samostojno sceno s svojim lastnim sistemom žanrov, ki povrh poznata tudi lastno razlikovanje med komercialno in art sceno na isti način, kot je ta razlika prisotna v filmskem svetu.

To novo odkrito bogastvo pa je z novim akademskim in teoretskim zanimanjem za formo prineslo tudi druga presenetljiva spoznanja. Izkazalo se je, da je glasbeni video bistveno bolj vpet v zgodovino filma, kot bi si v času njegovega komercialnega vrhunca kdorkoli upal priznati. Današnji raznolik nabor pripovednih kodov namreč sploh ne izhaja

nujno iz vzpona televizijskih studiev neposredno po drugi svetovni vojni, temveč iz postopkov, ki jih je v odsotnosti govornice besede razvijal nemi film v začetku 20. stoletja. Dandanes v glasbenem videu vidimo mnoge vzporednice z, denimo, montažnimi tehnikami Sergeja Eisensteina ali z abstraktnostjo francoske in ameriške filmske avantgarde dvajsetih in tridesetih let minulega stoletja. Takšne prese- netljive vzporednice je podpihovala celo filmska avtoriteta, kakršen je Quentin Tarantino, ko je na lanski novinarski konferenci na filmskem festivalu v Cannesu mojstra špageti vesterna Sergia Leoneja označil za predhodnika glasbeno-filmskega ustvarjanja, kakršen se je šele dve desetletji po njegovih prelomnih filmih razvil na MTV.

Za pregled aktualnih vrhuncev glasbenega videa, kakršnih bomo deležni na Liffu, pa je pomembna tudi ugotovitev, da povezave s filmom še zdaleč niso samo zgodovinske. Nenehno prehajanje režiserjev med celovečerno in kratko filmsko formo nam ponuja vrsto primerov, ko so vidni filmski režiserji prav glasbeni video prepoznali kot formo, v kateri lahko preizkušajo svoje ideje, preden jih uporabijo v igranih filmih. Režiser, kakršen je Paul Thomas Anderson, je leta 2012 v videospotu Fione Apple *Hot Knife* preizkušal retro estetiko osvetljave, ki jo je vzporedno uporabljal med snemanjem filma *Gospodar* (*The Master*, 2012). Xavier Dolan je v videospotu *College Boy* skupine Indochine skupaj z igralcem Antoinom Olivierjem Pilonom prvič poskusil snemati v drznem ozkozaslonskem izrezu slike in prav iz tega eksperimenta je nato zrasla njegova celovečerna mojstrovina *Mamica* (*Mommy*, 2014). Francoski mojster animacije Sylvain Chomet (*Trojčice iz Bellevilla*) je letos z glasbenim videom za komad *Carmen* raperja Stromaeja izdelal svoje najmočnejše družbenokritično delo nasploh. In čisto pred kratkim je avstralska pevka Sia Furler po izjemni trilogiji videospotov z Maddie Ziegler (*Chandelier*, *Elastic Heart*, *Big Girls Cry*) objavila, da se bo tudi sama preizkusila v vlogi režiserke celovečernih filmov, po tem, ko jo je uspeh omenjenih videospotov pripeljal do spoznanja, da ob talentu za pisanje in prepevanje premore tudi izjemno filmsko oko.

Vsem tem novim dejstvom navkljub pa se bo glasbeni video po vsej verjetnosti še kar nekaj časa otresal bremena svoje polpretekle zgodovine. Ironično mu je prav MTV kot tisti, ki mu je ponudil hipno svetovno odmevnost, obenem nadel tudi dolgotrajni negativni sloves, ki se ga nikakor ne more otresti. Javna percepcija se spreminja počasi, a čas je v luči dejstva, da je splet kljub vsemu še mlad pojav, na njegovi strani. Njegova 10-letna pot na svetovnem spletu je v primerjavi z njegovim 50-letnim nastopanjem na televiziji za zdaj še kratka. Takrat je glasbeni video na sceno morda res stopil kot zabava, tokrat se vrača kot umetnost. ■



## PRIPOROČAMO



**PREPOVEDANA SOBA** (The Forbidden Room), režija G. Maddin in E. Johnson. Kanada, 2015, 130 min. **Ekstravaganca**

Kanadskega režiserja Guya Maddina že od osemdesetih let dalje zaznamujejo ekstravagantni pokloni nememu filmu, kombinirani s freudovsko refleksijo osebnih travm. S *Prepovedano sobo* se je prvič po dolgih letih vrnil k barvam ter z absurdnim venčkom kratkih filmov ustvaril unikatno filmsko delo v obliki jame, v katero se gledalec spusti, in se mu šele dve uri pozneje dokončno uspe izkoptati iz nje. Maddin razišče ves spekter možnosti manipulacije podobe v digitalni dobi, a obenem ostaja zasidran globoko v 120-letni zgodovini izgubljenih filmov. Odbito in mojstrsko obenem – *Prepovedana soba* ni za vsakogar, a bo bolj avanturističnim cinefilom ponudila vrhunsko filmsko doživetje.

**1001 NOČ** (As Mil e Uma Noites), režija M. Gomes. Portugalska, Francija, Nemčija, Švica, 2015, 125 min., 131 min. in 125 min. **Kralji in kraljice**

Portugalskega režiserja Miguela Gomesa smo tudi pri nas dodobra spoznali po filmih *Naš ljubljeni mesec avgust* (2008) in *Tabu* (2012). V omenjenih filmih se je pokazal kot avtor, ki v polju evropskega art filma navdihujoče kombinira drzna estetska vprašanja, zgodovino in aktualne družbene teme. Film *1001 noč* ni dobesedna adaptacija legende o Šeherezadi, temveč izrazito avtorska reinterpretacija. Trije film iz *1001 noči* naredijo enega najopaznejših art filmskih izdelkov letošnjega leta in Gomesa potiskajo še korak dlje med najpomembnejše evropske režiserje tega trenutka.

**MLADOST** (La giovinezza), režija P. Sorrentino. Italija, Francija, Švica, VB, 2015, 118 min. **Predpremiere**

Oskarjevski nagajenec Paolo Sorrentino je svojo *Neskončno lepoto* (2013) nasledil z angleško govorečo *Mladostjo*, v kateri ne manjka zvezdnških imen, kot so Michael Caine, Jane Fonda, Paul Dano, Harvey Keitel in Rachel Weisz. Vseeno pa ne gre zgolj za običajno zvezdnško dramo, temveč za veliko širši razmislek o starosti kot pereči temi današnje Evrope. Kaj početi, ko si star? Se predati ali ustvarjati še naprej, čeprav te je povozil čas? *Mladost* je zaradi čudnih odločitev žirije v Cannesu sicer ostala brez nagrade, a gre brez pomislekov za enega filmov leta.

**PASJE SRCE** (Heart of a Dog), režija L. Anderson. ZDA, Francija, 2015, 75 min. **Kralji in kraljice**

Ime Laurie Anderson smo v zadnjih desetletjih večinoma povezovali z glasbo in umetniškimi performansi, a 68-letna umetnica nikoli ni bila povsem tuja filmu. S *Pasjim srcem* je vseeno šele prvič odmevneje stopila v režiserske vode, eden glavnih razlogov za to dejanje pa je nedavna smrt njenega dolgoletnega spremljevalca Louja Reeda. Prav zato ni presenetljivo, da nad tem srčnim filmskim esejem, sestavljenim iz raznolikih elementov avtoričine vsestranske ustvarjalnosti, v vsakem trenutku bdi duh pokojnega glasbenega velikana.

**VRNITEV DOMOV** (Gui lai), režija Y. Zhang. Kitajska, 2014, 109 min. **Predpremiere**

Kitajski film se v zadnjih letih le redko pojavi na slovenskih platnih, a *Coming Home* je idealna priložnost za seznanjanje z njim. Zhang Yimou se že od osemdesetih let dalje podpisuje pod barvite, zgodovinske epske spektakle, ki so očarali tudi gledalce na Zahodu. O produkcijski ambicioznosti *Vrnitve domov* največ povedo pogoste primerjave tega filma s klasičnim *Dr. Živagom*. Naj to ne zveni kot ugotovitev o pomanjkanju izvirnosti, temveč kot demonstracija osupljive moči vse močnejše kitajske filmske industrije.

**JASTOG** (The Lobster), režija J. Lanthimos. Irsko, VB, Grčija, Francija, Nizozemska, 2015, 118 min. **Kralji in kraljice**

Grški novi val je spregovoril angleško. Jorgos Lanthimos je svoj alegorični univerzum iz filmov *Podočnik* (2009) in *Alpe* (2011) nadgradil z zvezdnško igralsko ekipo, kar pa ne

pomeni, da je opustil svoje absurde pripovedne nastavke (skupaj z nepogrešljivimi plesnimi sekvencami!). Še zdaleč ne – v *Jastogu* še vedno ni jasno, ali gre pri vsem skupaj za distopijo ali abstraktno alegoriziranje, s čimer Lanthimos še naprej ostaja zvest svojemu dosedanemu opusu. Če bo to dovolj za širše svetovno občinstvo, še ni povsem jasno, vsekakor pa je z *Jastogom* ustvaril film, ki nas obenem nasmehi in intrigira.

**TAKSI** (Taxi), režija J. Panahi. Iran, 2015, 82 min. **Kralji in kraljice**

Film *Taksi* je iranskemu cineastu Jafarju Panahiju prinesel zlatega medveda na letošnjem Berlinalu, a so nagrado pred fotografje postavili na prazen oder. Režiser še vedno prestaja 20-letno prepoved snemanja in obenem ne sme zapustiti svoje države, *Taksi* pa je njegov tretji film, posnet na skrivaj. Gre za lahkoten, duhovit, a vsekakor tudi izjemno inteligenten film, v katerem smo v 82 minutah vožnje po Teheranu deležni celovitega prereza duha problematične iranske družbe skozi oči enega njenih kulturnih mučnikov.

**ZADNI DAN JICAKA RABINA** (Rabin, the Last Day), režija A. Gitai. Izrael, 2015, 153 min. **Kralji in kraljice**

Izraelski premier Jicak Rabin je leta 1995 umrl pod streljo atentatorja, 20 let pozneje pa se je režiser Amos Gitai, sicer eden največjih filmskih intelektualcev današnjega časa, odločil potegniti črto nad tragičnim dogodkom in se odkrito vprašati, kdo je zares krivec. Rezultat je natančno dokumentaristično seciranje zadnjih ur premierjevega življenja in film, ki s prerezom sloga Marcela Ophulsa in Errola Morrisa brez pomislekov tvori enega najožjih vrhuncev dokumentarističnega ustvarjanja v letošnjem letu.

**BRAVO!** (Aferim!), režija R. Jude. Romunija, Bolgarija, Češka, Francija, 2015, 108 min. **Panorama**



Navdih in iznajdljivost romunskega novega vala tudi desetletje po njegovem nenadnem vzponu ne pojenjata. Ob treh romunskih filmih na letošnjem Liffu je *Bravo!* še najbolj oddaljen od pikrega soočanja s postkomunistično sedanostjo, saj nas v črno-beli tehniki preseli v zgodovinski kontekst 19. stoletja. Gre za pravi evropski vestern, kjer pa streljanje nadomeščajo besede – film je poln črnega humorja, a kljub komičnemu podtonu obdela razisem nad romskim prebivalstvom kot eno najresnejših tem današnjega časa.

**MOJA MAMA** (Mia madre), režija N. Moretti. Italija, Francija, 2015, 106 min. **Predpremiere**

Moretti nam je že ničkolikokrat dokazal, da je najsijajnejši takrat, ko odkrito in brez zadržkov spregovori o sebi. No, o sebi in svojih najbližjih. Tovrstnih, vsaj delno avtobiografskih del se namreč kot rahlo narcisoidna oseba loti s prav posebnim žarom in neprikrito radostjo. Nenazadnje pa je takrat tudi najbolj tankočuten, vsaj ko beseda nanese na njemu ljube osebe, ter hkrati tudi najbolj drzen in predrzen v svojih komentarjih družbe. Po *Sinovi sobi* je *Moja mama* znova prav mala mojstrovina.

**DOM**, režija M. Pevec. Slovenija, 2015, 82 min. **Predpremiere**

Ko se Metod Pevec v svojih dokumentarnih delih loti raziskovanja intimnih zgodb posameznikov, se te v njegovih pripovedi vedno znova zlijejo s širšim družbenim okoljem. Tako je bilo v *Aleksandrinkah* in tako je tokrat, v njegovem novem in znova izvrstnem dokumentarnem zapisu, filmu *Dom*. S tem ustvari živ in nadvse prepričljiv portret neke konkretne dobe, portret skupnosti v času, v katerem spoznamo in vzljubimo vsak posamezni obraz, a tudi tistega skupnega, kolektivnega duha obravnavega časa. V dobrem in slabem.

**ČISTO NOVA ZAVEZA** (Le tout nouveau testament), režija J. Van Dormael. Belgija, Francija, Luksemburg, 2015, 113 min. **Predpremiere**

Van Dormael nas je preprosto navdušil že s svojim sočno duhovitim prvencem *Toto heroj*, v katerem nas je seznanil z eno najbolj bizarnih domnev o spočetju. Tokrat tovrstnih bizarnosti sicer ne bo, zato pa nam s svojim najnovejšim delom ponuja iskribo blasfemično satiro, v kateri je Bog dejstvo in ne zgolj domneva. Tako nam režiser razkriva njegove vsakodnevne opravke in družinsko življenje, v katerem pa glavne besede tokrat ne bo prevzel uporni sin, temveč nadvse nadarjena hčer, od katere pričakuje *Čisto novo zavezo*. Nesmiselno, a sladko.

**DHEEPAN** (Dheepan), režija J. Audriard. Francija, 2015, 109 min. **Predpremiere**

Danes se pred očmi Evrope odvija ena najbolj zaostrenih begunskih kriz. Iz dneva v dan smo priča pretresljivemu begu množic, prisilnemu eksodusu ljudi, ki so jih z domov pregnale vojne. Čeprav so za slednje vsaj deloma soodgovorne tudi zahodne države, pa zatočišče in pomoč išče osebe v evropskih državah vse pogosteje naletijo na nezaupanje in nestrpnost. Zakaj nam primanjkuje duha medčloveške solidarnosti, ki naj bi bil vezno tkivo evropskih družb, se v filmu *Dheepan* sprašuje tudi Audriard in poskuša brezimnim, pogosto celo demoniziranim prišlekom znova nadeti človeški obraz. Nujno in zavezujoče. Pa ne le zaradi canske zlate palme.

**V SENCI ŽENSK** (L'ombre des femmes), režija P. Garrel. Francija, Švica, 2015, 73 min. **Kralji in kraljice**

Ob Garrelovem zadnjem celovečercu *V sencih žensk* lahko le zadovoljno dahneemo: nič novega, k sreči. Skozi zgodbo o pretežno konvencionalnem ljubezenskem trikotniku, s katero se Garrel brezkompromisno in neizprosno kritično loti moške samovšečnosti, čustvene plehkosti in manka samokritičnosti v ljubezenskem razmerju (ob tem pa nam že skoraj tradicionalno ponudi tudi tehtno razmišljanje o ljubezni, umetnosti, politiki in vojni med spoloma), nas avtor znova popelje v zase značilni svet poudarjene kontrastnosti, izrazite urbanosti, boemskih in radoživih likov ter časovne distance.

**VELIČASTNO POKOPALIŠČE** (Rak ti Khon Kaen), režija A. Weerasethakul. Tajska, VB, Francija, Nemčija, Malezija, J. Koreja, Mehika, ZDA, Norveška, 2015, 122 min. **Kralji in kraljice**

Z zgodbo o skrivnostni spalni bolezni, s katero se okuži skupina vojakov, ozdraviti pa jo poskušata prostovoljec in spiritualist, je Weerasethakul znova ustvaril čudovit spoj duhovnega in tuzemskega, nenavadnega in vsakdanjega, duhov preteklosti in dogodkov sedanosti. V *Veličastnem pokopališču* se čudovito zlijejo sodobna nevroznanost, kmerska duhovna tradicija v obliki animizma, avtorjevo razmišljanje o vojni in smrti ter prizori iz vsakodnevnega življenja malega podeželskega tajskega kraja. To je značilni Apichatpongov svet, v katerem tisti tukaj-in-zdaj ne izključuje preteklega, resničnost ne sanjskega, in kjer magično vznikne iz vsakdanjega.

**FRANKOFONIJA** (Francofonia), režija A. Sokurov. Francija, Nemčija, 2015, 90 min. **Predpremiere**



S *Frankofonijo* se ruski režiser Aleksander Sokurov vrača v ustanovo, v kateri je posnel svoje remek delo *Ruski zaklad* (2002) – v muzej. Tokrat sicer ne v tistega v St. Peterburgu, temveč kar v pariški Louvre. Avtor se osredotoči na sodelovanje med nemškimi okupatorji in francoskimi upravitelji muzeja v času druge svetovne vojne, ko sta nasprotni strani kljub vojni vihri združili moči, da bi ohranili umetnine nepoškodovane. V svoji kombinaciji filmskega eseja in zgodovinskega dokumentarca film morda ni tako estetsko ambiciozen kot *Ruski zaklad*, vsekakor pa tvori daljnosežno pismo prihodnjim rodovom o tem, da mora biti umetnost izvzeta iz aktualnih družbenih peripetij. ■



Aleš Šteger, pesnik in pisatelj

# VEM LE TO, DA IZVIR NEKAJ HOČE Z MENOJ



GABRIELA BABNIK

**Z**Alešem Štegram sva se pogovarjala na ponedeljkovo jutro, presvetljeno z blago septembrsko svetlobo. Njegovi odgovori so premišljeni, med stavki izzvenena tišina, kot bi listali po njegovi zadnji pesniški zbirki *Nad nebom pod zemljo*. Pesmi so, podobno kot literarni performansi *Na kraju zapisano*, nastale kot vtisi med njegovimi številnimi potovanji. Njihova shema se vrti okrog znamenitega magičnega kvadrata, ki je osnova mandal, igre sudoku in še česa. Ne glede na ta nespregledljivi vpliv japonske kulture pesniški subjekt v omenjeni zbirki nosi na očeh evropske plašnice in raste iz zavesti, da naša doba ni metafizična in da celo pesniško početje ne more prinesiti odrešitve oziroma da gre zgolj za še en »upor proti koncu poletja«.

**Vaš zapis o beguncih, ki ste jih srečali v Beogradu, sem prebirala pred odhodom v Pariz, kjer sem se tudi sama imela priložnost srečati z begunci iz Etiopije in Eritreje. Ste glede na medijsko manijo, ki se poraja v zvezi z begunci, premislili, kako preseči voajerstvo, pokroviteljstvo?**

Moram priznati, da mi je bilo strašno težko soočiti se z grozo, ki se dogaja v Srbiji. Čutil sem namreč neposredno odgovornost za te ljudi, v smislu jaz, moji, mi vsi smo krivi za vse te ljudi, da so izgubili vse in da so v takem stanju.

V Beograd sem prišel dan prej, preden sem se lotil pisanja. Ogledal sem si lokacijo, nekaj malega sem si prebral v srbskih medijih, ki so v tistem trenutku poskušali predvsem miriti. Ljudem so dopovedovali, da begunci ne kradejo, da nikogar ne ogrožajo, da se poskušajo predvsem prebiti naprej. Naletel pa sem na kar nekaj prezentacij, ki so si prizadevale prikriti tragični aspekt celotne situacije. Pisalo se je na primer o ljudeh, ki so begunce odpeljali na igro biljarda. S tem se resda

spodkopava ustaljena predstava nas v odnosu do beguncev, čeprav gre pri vsej stvari za pozicioniranje sebe v središče.

**V zapisu, ki je nastal v Fukušimi na Japonskem, je precej samoironije. Zakaj ste v tekstu o beguncih poskušali bolj zakriti svojo prisotnost kot denimo v zapisih iz Mehike ali Japonske?**

Tu ni šlo zame, za mojo zgodbo. Poskušal sem le uloviti to, kar je bilo v zraku. In v zraku je bilo neskončno čakanje. Govorim o časovno-prostorski perspektivi, ki se odpre za begunce, torej za ljudi, ki nimajo kam iti, ki ne vedo, kaj se bo zgodilo z njimi. Če premoreš vsaj kanček senzibilnosti, to na fizični ravni tudi čutiš. To je tam prisotno. Na nezavedni ravni postavlja nevidno ograjo okrog njih. Odbija vse nas druge, ki vemo, od kod prihajamo in kam gremo, ki vemo, da nekje smo. Ti ljudje pa so personalizacija izgubljenosti, negotovosti, begotnosti človeškega bitja, ki je zelo temeljen, esencialen. Civilizacijo gradimo zato, da bi se v njej počutili varne, da bi bili gospodarji lastnih usod, čeprav nekje zadaj vemo, da to nikoli ne moremo biti. Ti ljudje pa so se, ne po lastni volji, seveda, ampak spričo okoliščin, znašli v skrajno ranljivem položaju.

**Ste iskali točke med seboj in njimi? Glavna invencija vaših besedil, ki nosijo skupni naslov *Na kraju zapisno*, je med drugim tudi to, da pišete v javnem prostoru, ne glede na motnje.**

Beograjski zapis je zapis o nemoči. To ni zapis, ki bi poskušal dajati recepture. Človek si ne more predstavljati, da bi v dvanajstih urah, kolikor je trajalo pisanje, lahko prišlo do prebitja stene brez poznavanja njihove kulture, jezika, zaledja, iz katerega prihajajo, poznavanja njihovih indi-

**PREPRIČAN SEM, DA IMAM V SLOVENSKEM PLEMENSKEM OKOLJU NEKO TOČNO DOLOČENO FUNKCIJO, DA IMAM KARMO POLARIZIRANJA IN BI BILO MARIKOMU DOLGČAS BREZ MENE.**

vidualnih zgodb. To bi bila pretencioznost brez primere. Vseeno pa ostaja vprašanje, kaj lahko narediš. V trenutku, ko sedeš mednje, ko vstopiš v njihov geto, si ujet v spekter označevalcev tudi z njihovega vidika. Saj niso vedeli, kdo sem, kaj sem. Sem zvodnik, policaj, prodajalec, kaj želim od njih? Že to je bila prva prepreka med nami. Kljub tej oviri pa me je presenetilo, koliko ljudi se je bilo pripravljeno odpreti. Oni so bili v tem bistveno močnejši. Oni so bili superiorni, ne jaz.

**V knjigi beremo o zelo lepih trenutkih, ko na primer k vam pristopi moški in vam ponudi robček, da obrišete ekran. Pomenljivo se zdi, da ste poskušali pokazati na dostojanstvo beguncev.**

Dostojanstvo med ljudmi, ki so izgubili vse, ni nič novega. To najdemo tudi v pričevalski literaturi iz koncentracijskih taborišč. Ti minirituali, kot je na primer striženje brade, ohranijo dostojanstvo. Po drugi strani pa moramo vedeti, da so bili tam ljudje, ki imajo moderno izkušnjo življenja. Naše predstave so, da so ti ljudje povečini kmetje, fizični delavci, barbari, ki so navalili v naš prostor. To je povsem zmotno.



da bi opisoval to, kar vidim na kraju samem, temveč ves čas poskušam prevpraševati lastni notranji glas, celo duhovno dimenzijo, ki je poročevalski teksti nimajo. Ker si je ne smejo privoščiti. Ker to ni njihov metje. Njihov metje je poročati čim bolj objektivno, medtem ko jaz tega nočem. Hočem zelo subjektivno pokazati vse v tistem trenutku delujoče konstelacije.

**Pa vendarle, ali je sploh mogoče govoriti o neposrednih vtisih? Ali ne gre vedno za tisto, kar nosimo s seboj, za našo predvedenje o drugih krajih?**

»Vnaprej izdelan« tekst bi pomenil blokado mojega pisanja. Tedaj bi skozme spregovorile le mrtve besede. Naj imam poprej še tako čudovito idejo, ko pišem na kraju samem, jo moram dati na stran. Le ko sem soočen z nepredvidljivim in povsem novim, se mi zgodijo najbolj divji in najlepši trenutki.

**To je ta budnost?**

To je ta budnost, ki presega intenco. Nekaj se ti zgodi, ne da bi to predvidel. Začneš pisati o angelu, pod katerim sediš, šest ur pozneje pa srečaš nekoga, ki je oblečen v angela. In ga vidiš drugače, ker si o njem prej pisal. To so trenutki prepoznavanja, ki se izoblikujejo skozi proces pisanja. To se ti v najboljšem primeru *zgodí*. Če to iščeš, se mi zdi, da si že zgrešil.

**Zdi se, da ste tako k pesmim, vključenim v zbirko *Nad nebom pod zemljo*, kot tudi k besedilom iz *Na kraju zapisano* pristopili s ponižnostjo. Je to nit, ki se vleče še iz *Knjige reči*? Ob tej zbirki ste pogosto govorili, da pesnika ne dojemate kot stvaritelja, temveč kot nekoga, ki se poskuša izrekati.**

To so verjetno faze, različne identifikacije s tekstom. Ko začneš pisateljsko pot, poskušaš ekspandirati na vse načine. Potem pa se z leti začneš spraševati, zakaj to počneš. Zakaj ne počneš česa drugega? Sicer bi bilo čisto v redu, če bi počel kaj drugega. Vseeno pa vztrajaš, ker je pisanje nekaj najlepšega, kar poznaš, ker je toliko skrivnosti, ki se zmeraj znova porajajo. Če sem pred dvajsetimi leti navrtal vrtino, pa je studenec potem bil in je zaradi moje razpršenosti ali pa mojih strahov (da bi me preplavil) usahnil, zaradi česar sem premaknil vrtino, po dvajsetih letih pisanja vem, da mi izvir nič noče. Vem le to, da nekaj hoče z menoj.

**To, česar ne boste imenovali?**

To, česar ne bom imenoval. V tem smislu se drugače lotiš projektov, drugače začrtaš vizure svojega življenja. Ne pišeš nove knjige, ker že dve leti nisi napisal knjige. Ali pa začneš nekaj pisati, pri čemer si rečeš, to knjigo bom pisal dvanajst let. To je ta druga pozicija, pa ne zato, ker bi želel nekemu nekaj demonstrirati, temveč da na drugačen način participiraš notranjo mero. Veš, da se moraš za minimalne premike vedno znova vračati.

**Torej sploh ne gre za to, v katerem jeziku pišete?**

V tem smislu so se zame ukinile meje med žanri. To ne pomeni, da pišem vse na enak način. Poskušam tudi racionalno vstopati v tekst. Ko na primer pišem roman, pišem roman. Na začetku sem celo bežal pred poezijo s prozo. Potopis *Včasih je januar sredi poletja* sem začel pisati, ker je bila poezija premočna. Ker sem čutil, da me bo zavedla v ponavljanje. Da me bo zaslužila. Zato sem pisal nekaj čisto drugega, da bi se tam odpočil. Toda potem sem se želel spet vrniti nazaj k poeziji. Šele tedaj so se stvari povezale, predvsem skozi esejev *S prsti in peto* in seveda s *Knjigo teles*.

**Novinarji vas zelo radi sprašujejo, ali ste kdaj razmišljali o tem, da bi menjali jezik, vendar jim vedno zelo suvereno odgovarjate, da se za vas v tem pogledu ne bo nič spremenilo.**

Tudi če bi imel kakšne blasfemične ideje, sem najbrž prestar, da bi menjal jezik. Kar nekaj mojih kolegov je sicer po štiridesetem začelo pisati v angleškem ali nemškem jeziku, medtem ko sam nikoli nisem čutil te potrebe. Pa še prav poseben dar je, če pišeš v slovenščini. Iz tega zakotja slovenščine, iz tega liliputanca, iz te mravljice sem prisiljen svoje tekste vedno znova premlevati skupaj s prevajalci. Gre za izkušnjo, ki je avtorji, ki so ugnuzdeni v večje jezike, nimajo. Njim niti na pamet ne pade, da bi sedeli s prevajalci, medtem ko sem jaz v to prisiljen. In to sprejemam kot velik dar. Lastno besedilo si prisiljen vedno znova premlevati. Poezije ne želim zvajati na psihološke obravnave, toda to, da proučujem določen tip izjave vedno znova, da ga ne pozabljaš, je del nekega procesa. Tovrstno vračanje razumem kot zelo produktivno.

**Vidim vas kot nekoga, ki stalno odhaja, potuje in se vrača v slovenski prostor.**

Prepričan sem, da imam v slovenskem plemenskem okolju neko točno določeno funkcijo, da imam karmo polariziranja in bi bilo marsikomu dolgčas brez mene. Ne gre za to, da bi moral nekaj spremeniti, niti za poslanstvo, ki bi bilo jasno definirano. Morda so moji preleti tudi oblika prilagajanja na nekaj, kar se je večkrat izkazalo za nemogoče v smislu prilagajanja. Kajti mi nismo pleme, ki bi se mu človek zlahka prilagodil, to vsi vemo. Me zagrabi, seveda. Zadnjič me je imelo, da bi se preselil na Japonsko. Japonska kultura me buta v pleksus. Fascinira me z estetiko, s tujostjo, s hierar-

hijami, ki so meni nedojemljive. Na Japonsko bi zlahka šel za nekaj let.

**Vas ni strah, kaj bi se tedaj zgodilo z jezikom?**

Zdaj me ni več strah, čeprav me je včasih bilo. Dostikrat sem pomislil na tisto zgodbo, ki jo je Šalamun rad pripovedoval, kako je v Ameriki sanjal v angleščini. Ko je po daljšem bivanju v Ameriki začel razmišljati, da bi pisal v angleščini, se je posvetoval s Czesławom Miłoszem, ki mu je dejal, da če ni do šestnajstega leta privzel angleščine, potem se to niti pozneje ne bo zgodilo. V tem smislu me ni strah. Mogoče bo to spet zvenelo pretenciozno, toda tudi če se nekdo odloči za položaj med kulturami, če njegov jezik postane odtujen, bastardičen, je temu jeziku naredil večjo uslugo kot nekdo, ki je celo življenje skrbel za čistost, preciznost, zaokroženost nečesa, kar potem kultura tako rada inkorporira v svoj puritanski kanon. Mene v tem smislu bolj intrigirajo umazane, robne pozicije kot pa centralne. Zdi se mi, da je pomembno vprašanje, kako ekspandirati jezik, kako zlesti vanj kot kak tujek in ga prisiliti, da reagira, razvije antitelesca, obrambne mehanizme, ga s tem krepiti, ne pa, kako se ga zgolj večje posluževati.

**V kakšnem razmerju ste z molkom?**

V svojem pisanju se pogosto sprašujem, koliko neizgovorjenega vibrira v nečem, kar je povedano. In obratno. Da se tudi tedaj, ko ne govoriš, čutiš suverenega v govorici molka. Da tudi to pozicijo sprejmeš kot ultimativno možnost.

**NE GRE ZA TO, DA BI OPISOVAL TO, KAR VIDIM NA KRAJU SAMEM, TEMVEČ VES ČAS POSKUŠAM PREVPRASHAVATI LASTNI NOTRANJI GLAS, CELO DUHOVNO DIMENZIJU, KI JE POROCHEVALSKI TEKSTI NIMAJU. KER SI JE NE SMEJO PRIVOSCHITI. KER TO NI NJIHOV METJE. NJIHOV METJE JE POROCATI CIM BOLJ OBJEKTIVNO, MEDTEM KO JAZ TEGA NOCEM. HOCEM ZELO SUBJEKTIVNO POKAZATI VSE V TISTEM TRENUTKU DELUJOCE KONSTELACIJE.**

Živimo v času obče histerije. Najbolj upoštevani so tisti, ki ves čas blebetajo. Tisti, ki imajo sindrom histeričnega monologa in to znajo tako skanalizirati, da tisto, kar izrekajo, zveni racionalno, celo zabavno, čeprav celoten sistem v bistvu zapeljuje inflacijo govora v hiperproduktivnost. Meni veliko bolj diši nasprotna pozicija. Torej, v redu je ne biti na Facebooku, v redu je ne izdati knjige vsako leto, v redu je poslušati nekoga, ki ti nekaj govori, in ne poslušati zgolj zato, da bi potem ti dvakrat več povedal.

**Je v tem tudi zrno uporniškega, morda celo anarhističnega?**

Kolektivno vedno občutimo grozo pred vakuumom, pred praznino.

**Mislite mi kot pesniki, kot ustvarjalci?**

Ne. Mi kot družba, kot ljudje, ki živimo leta 2015. Ker je praznina, ker je nekaj ne narediti, ne uspeti, ne prezentirati razumljeno kot slabo, kot zgrešeno. Morda prav zato čutim bližino do Japonske. Japonska estetika in tradicija vračata človeka k praznini. Sporočata, da ne potrebujemo operet, da nam ni treba biti wagnerjanski, da ne potrebujemo jeremijad ali eskapad, da bi prišlo do družbenih premikov.

**Pesmi v zbirki *Nad nebom pod zemljo* so pisane s panoramske perspektive. Je ta zbirka tudi pogled na zahodnjaškost, evropejskost?**

Seveda, samega sebe razumem kot deklariranega Srednjeevropejca, Balkanca, Štajerca itn. Tu ni nobenega dvoma. Čeprav so take opredelitve zmeraj past. Treba se je opredeliti in v isti sapi misliti in izrekati tudi nasprotno perspektivo. Vse te oznake in pozicije potencirati do absurda, jih nenehno spodkopavati, dekonstruirati, ironizirati.

**Tu merim tudi na samoironijo. Ste namreč nepopustljivi do samega sebe, na trenutke celo kruti.**

Čim manj poskušam manipulirati s tem, kar se javlja skozi jezik. To ne pomeni, da se poslužujem avtomatskega načina pisanja ali da vse, kar se mi zgodi, dojemam kot pesem v šalamunovskem pomenu besede. Moj način pisanja je drugačen. Kar pa še ne pomeni, da sem opustil upanje na to, da bom, ko se namenim v neko smer, ki se mi v danem trenutku zdi pomembna, vsaj del, če ne celote, prenesel na drugo stran v jezik. In to, kar se kaže, ni nujno vedno lepo in prijazno. Od tod tudi krutost, ki pa po svoje zgolj odslilkava, kako mi tu ravnamo drug z drugim. ■

**Zadnje čase si vsi nadevamo lažno liberalistično masko in govorimo o tem, da begunci niso barbari, temveč da so med njimi tudi izobraženci. Toda ali ne gre pri tovrstnih izjavah za prepričevanje, da so to vendarle ljudje?**

In če bi bili kmetje, ne bi bili ljudje ... Pred nekaj dnevi sem govoril s pisateljskim kolegom iz Nemčije. Vprašal me je, kaj mislim, da lahko pisatelj sploh naredimo. Naj te ljudi začnemo učiti nemško? Moj odgovor je bil, da se lahko z njimi le pogovarjamo. Samo v neposredni komunikaciji bomo pokazali, da smo si enaki. Če je le mogoče, jim dajmo priložnost in namenimo nekaj časa.

**Kaj lahko v zvezi z begunci naredimo slovenski pisatelji? Naj senzibiliziramo javnost, naj o njih pišemo?**

Ne samo pišemo. Pisati pomeni ponižen poskus, kako nekaj narediti, v nasprotju s tistimi, ki sploh nič ne naredijo, razen da razpravljajo ob kavi ...

**Navkljub eksperimentiranju v vaših besedilih se zdi, da so ti zapisi pisani iz konservativne pozicije, v smislu, da poskušate pisateljem vrniti nekaj, kar se je še včeraj zdelo globoko in zavezujoče?**

To bi bilo preveč pretenciozno. Svoje osebne pozicije ne vidim v smislu govorca ali pa glasnega govorca intelektualne sfere. Gre za moje intimno soočanje. Soočanje s tem, kako da-leč v nekem določenem trenutku, na nekem določenem kraju lahko grem, česa sem sposoben ali pa nisem sposoben.

**Ampak vseeno, lahko bi sedeli v svoji sobi.**

Seveda bi lahko sedel. Kar mi nekateri kritiki tudi zamerijo in ta projekt vidijo kot obliko ekshibicionizma. Čeprav ključna poanta tega projekta ni v tem, da bi šel v neki kraj zato, da bi o njem poročal. Seveda se teksti oblečejo tudi v kožo novinarskega žanra, toda ta ni bistven. Ne gre za to,



# PEVKA, PISATELJ

ALEŠ BERGER

**T**isto leto – bilo je sredi osemdesetih, še krepko v Jugoslaviji – se je ekipa založbe Mladinska knjiga z letalom odpravila na mednarodni knjižni sejem v Frankfurt. Dotlej smo, razen direktorjev seveda, iz varčevalnih razlogov tja potovali s kombijem in se potem naselili v krepko oddaljenih predmestjih ali v hotelih dvomljivega slovesa, utrujeni, pa tudi veselo omotični od dvanajsturne vožnje, ki jo je ponavadi krmaril izkušeni komercialist, preudarno odmerjajoč postanke na občestnih parkiriščih. Tam smo se krepčali, da se ne bi tjavdan potratila kakšna marka, s sendviči in pivom iz prtljajnika kombija, pa tudi kakšna buteljka se je našla tam. Tokrat pa, kot rečeno, nič po domače, nobenega zabijanja časa v nepreglednih zastojih, kaj šele nabiranja zastojnih skodelic po motelih na avstrijski strani (za kar je bilo med kolegicami kar nekaj izvedenk): lepo kulturno smo se vkrcali na avion in se v Frankfurtu spočiti podali med nepreštevne meglenice Gutenbergove galaksije.

Ogled mednarodnega knjižnega sejma je bil zame, vsaj prvih nekajkrat, pa tudi še pozneje, izjemno doživetje, v katerem sta se prepletali očaranost in resignacija. Že obisk velike knjigarne ali knjižnice je – podobno kot pogled v ogromno vinsko klet – načeloma stresen (koliko vabljivih dobrot, ki jih ne bom nikoli okusil!), hoja med nepreglednimi stojnicami, polnimi knjig, ki je vsaka po svoje zanimiva, pa tak občutek več kot podeseteri, dokler utrujenost, pomanjkanje svežega zraka in preobilje senzacij ne zameglijo pogleda in se mlademu knjižnemu uredniku od vsega lepega in hudega ne pomoti v glavi. *Tu se učimo knjige brati/pol z očmi in pol s podplati*, sem nekoč napisal na razglednico iz Frankfurta in nisem bil daleč od resnice. A nisem nameraval razpredati o tem.

Pot v Frankfurt je praviloma netila tudi prestižna vprašanja; v začetku jeseni se je začelo v založbi šušljati in ugibati, kdo bo šel in kdo bo tokrat ostal doma. Uredniki smo imeli zagotovljenih nekaj mest v vsakoletni ekspediciji, a kljub temu smo se pridušali, da bi jih moralo biti, če naj bi veljala normalna založniška logika, kar nekaj več; kolegi iz drugih sektorjev pa so potrpežljivo čakali (ali pa se skrivoma prerivali), na katerem imenu se bo ustavila kroglica na ruleti, za katero je stal direktor in pretehtaval, v katero smer naj jo zasuka ... Saj: ni mu bilo enostavno izbrati med, denimo, šefom neposredne prodaje in vodjo kadrovske službe, med zagnanim oskrbovalcem knjigarn in promotorko revij za otroke; vsi so približno enako imeli opraviti in postoriti na sejmu knjig. Na koncu pa se mu je zmeraj izšlo, preudarnemu direktorju: nekaj zaslug je bilo poplačanih, nekaj prihodnjih zaaranih, kratke zamere prebavljene, in na pot je krenila približno deseterica izbrancev. (Kolega urednik naj bi bil nekoč med njimi, pa se mu res ni spet hodilo tja. A tega ni mogel naravnost povedati, saj bi bil videti aroganten nevhvaležnež in čudak; nekaj dni pred odhodom si je dajal v čevljev kamenček, da je prepričljivo šepal po službenih hodnikih in potem – »nerad«, iz zdravstvenih razlogov – prepustil mesto prvemu na rezervni klopi.) A tudi o tem nisem nameraval preveč na široko.

Tisto leto smo torej v Frankfurt krenili z letalom, kar je pri nekaterih sopotnikih začuda povzročilo nekaj nejevolje; raje bi se spet peljali s kombijem. Nisem razmišljal, od kod ta nenavadna preferenca, posvetilo se mi je šele, ko smo se z avtobusom peljali na frankfurtsko letališče, da se vrnemo domov. Kolegom iz drugih sektorjev, tistim, kot smo jim rekli uredniki, bolj izletniško-nakupovalnim, se je opazno pomnožila ročna prtljaga, ki bi jo zlahka razporedili po

kombiju, zdaj pa je vzbujala skrb, kako bo z njo v letalu. A zaskrbljenost je bila prehodna in neznatna, večji in trajnejši so bili radost in ponos nad nabavljenimi omoti in neskaljena pripravljenost povedati, kaj je v njih. O, je imel kaj slišati neuki knjižni urednik, ko je vodja nevemkatere prodajne poti pripovedoval o navojnih svedrilih, ki jih je bil nabavil; o, imel bi se česa naučiti, ko bi si zapomnil, kakšen komplet brusov in trirobnih rezkal je po napornem tekanju po frankfurtskih trgovinah našel podšef akviziterjev! Pa imena proizvajalcev, njih prednosti in pomanjkljivosti, primerjava cen, garancijskih dob, izmenjava tozadevnih izkušenj ... Bilo je, kot bi se vračali s kakšnega drugega frankfurtskega sejma, na priliko tistega, kjer so na ogled tehniški izdelki. Malo pred ciljem se je nekdo spomnil tudi name, ki sem nemo ždel s plastičnima vrečkama v roki; ena je bila polna

ustavil na železniški postaji v Trstu in tam počakal, da prestopim na lokalni vlak, ki bo odpeljal proti Ljubljani kmalu po poldnevu. Lokalni, ja, lepo sem si to predstavljal (ali izmislil): že pred poldnevom je peron poln potnikov, govorečih v drugih jezikih skupne države in oprtnih z vsakršno prtljago. Hitro izvem, da so na poti od včerajšnjega dne, saj jih je vlak iz Beograda ob šestih jutraj pripeljal v Trst, kjer so se razkropili po nakupih, zdaj pa se že vračajo in bodo enkrat sredi noči doma, srečni lastniki zavrtkov kave »Mate Parlov«, stenskih ur z dolgimi nihali in še bogve česa. Nekaj je rutiniranih potovalcev, drobnih verižnikov, drugi, med njimi je dosti žensk, so prvokrat na takšni poti, oči se jim svetijo ob spominu na ugodne nakupe ali pa bliskajo od jeze nad spodletelim podvigom; prijazni ljudje so, nemara se poznajo od prej ali pa jih je zblížala dolga vožnja, skupne rezine klobas in požirki rakije, in naporna bo pot spet nazaj. Daleč je zanje Trst, izkoristili so svoje ure v njem po najboljših močeh.

Do prihoda jugoslovskega carinika, ki vstopi na vlak v Sežani, je v kupéju precej tiho; vsak od potnikov najbržda zbrano ponavlja, kar mu bo povedal. A odločni mož v uniformi ne poslušata dosti, ne zanimajo ga zgodbe o avtomobilčku za otroka ali o pižami »za bakicu«; s pogledom ošvrkne tistega, ki govori, in njegovo prtljago, in reče temu »deset hiljada«, onemu »dvadeset« in tretjemu »petnaest«, kar vse pomeni znesek v dinarjih in ni najmanjši, a je, kot kaže, sprejemljiv, saj sopotniki plačujejo brez godrnjanja in mirno pospravijo potrdila, ki jim jih urno izpiše predstavnik oblasti. Sam sem zadnji na vrsti in pravim, da nimam nič; edini sem, ki moram sneti svoj kovček z visoke police in ga odpreti. V njem so res le stvari, primerne za dvotedensko potovanje, in na vrhu, z naslovnico navzgor, knjiga, ki sem jo kupil zadnje dni na tujem in na prejšnjem vlaku bral, Raymond Queneau: *Un rude hiver*. Carinik jo poprime in se posmeje: »Ah, Kêno! Zar nešto takvoga ko Caca?« Pritrdim in se nekaj malega pošalim, kovček lahko zaprem, toliko da mi ga strogi mož ne

pomaga položiti nazaj gor, in odide. V kupéju spet naleže tišina: sopotniki so osupli nad najinim dialogom, ki se jim utegne zdeti šifrirana izmenjava gesel, pa tudi jaz se potihem čudim državnemu uradniku, ki je pri priči prepoznal francoskega pisatelja v njegovi izvorni, nefonetični obliki...

A že pred Pivko je v kupéju pravi živžav: sopotniki si zdaj zaupljivo pripovedujejo, kar so cariniku zatajili, in tisto tudi ponosno kažejo. Zdaj oni odpirajo kovčke, ki so prej ostali zaprti, in iz njih poblisnejo pravi cilji njihovega potovanja: jedilni servis, mogoče še pribor, takšen ali drugačen tekstil, ukrojen ali na metre, več parov zloščeničevljev, uhani »za svekrvu« in še in še kaj, po čemer je hrepnela in iz Italije po napornih poteh uvažala siromašna Juga v začetku osemdesetih ... In kmalu pride vrsta spet name: ne z besedo, ampak z nedvoumnimi pogledi me spodbujajo, naj še sam izdam svojo skrivnost, naj jim razkrijem svoj dragoceni nakup, se le spodobi, čeprav si Slovenec, in kmalu bo zaokročila steklenka. – Težko bi jim dopovedal, da res nimam nič takšnega, kar bi jih zanimalo ali razveselilo ali vzbudilo zavist, še težje rekel, da potujemo z istim vlakom, a skoz druga prostorja, zato molčim in gledam skozi okno. Steklenka me obide oziroma preskoči. Mika me, da bi segel v kovček po Queneaujev roman, a nekako občutim, da bi bila to pa že provokacija. ■



**Ploščo sem bil izbral na slepo, saj izvajalke takrat nisem poznal; morda so me pritegnila besedila na ovitku, morda pevkini temperamentni stas. In tveganje je bilo, kot že kdaj, lepo poplačano ... Najbrž se je na mojem gramofonu prevrtela večkrat kot vsi tisti njihovi svedrili in bruski skupaj, nepozabna Mercedes Sosa!**

katalogov tujih založb, druga, katere vsebina ni bila takoj prepoznavna, mu je vzbudila zanimanje. »Kaj imaš pa ti tamle?« je vprašal s tistim pokroviteljskim glasom, ki so ga kolegi iz komercialnih služb hranili za nas urednike, neškodljive »umetnjakarje«, in pokazal nanjo. Vedel sem, da se niti slučajno ne bom mogel postaviti ob bok njihovim bleščečim nakupom in da bo največ, kar lahko iztržim, nejeveren pogled, a sem vseeno izvlekel longplejko, dvojni album, ki sem jo kupil in iz previdnosti ne dal v kovček. Kolega jo je prijel in poobrnil v rokah, »plošča, 48 mark!« je skorajda očitajoče prhnil in se pomenljivo ozrl po tovariših, »za kaj ti pa bo?«

Ploščo sem bil izbral na slepo, saj izvajalke takrat nisem poznal; morda so me pritegnila besedila na ovitku, morda pevkini temperamentni stas. In tveganje je bilo, kot že kdaj, lepo poplačano: ničkolikokrat sem jo poslušal, užival ob interpretkinem mogočnem glasu, lovil in prepoznaval španske besede in stavke. Da, najbrž se je na mojem gramofonu prevrtela večkrat kot vsi tisti njihovi svedrili in bruski skupaj, nepozabna Mercedes Sosa!

\* \* \*

Ne vem, kakšen je bil potovalni načrt – ali pomota v njem – ki me je primoral, da sem se ob vračanju iz Francije



# VITEZI JEZIKA ZA OBLOŽENO MIZO

V predinternetni eri je bil t. i. apokrifni Prešeren dobro varovana skrivnost, ki je na obraz dijaka, še tako sovražnega do predmeta slovenski jezik s književnostjo, pričarala hudomušen nasmešek (ustnice profesorice pa stisnila v prezirljivo črto). Kosmati verzi in kvante so iz našega največjega pesnika na mah naredili človeka iz mesa in krvi, o katerem se ni bilo več tako mučno učiti. Tudi *ATL 220 ali Neznani Linhart*, predstava Andreja Rozmana - Roze o prvem slovenskem dramatik in njegovih sopotnikih, prav tako kanoniziranih vitezih slovenskega jezika, ne skriva, da jih hoče sklatiti s piedestala in narediti bolj človeške. A nikakor ne na škodo njihovega umetniško-znanstvenega delovanja.

AGATA TOMAŽIČ

V uvodnem prizoru za mizo »pri Zoisu doma« sedijo: baron z izrazitim čutom za umetnost, kulturo in kranjščino, Anton Makovic, mestni kirurg s posebno afiniteto do porodničarstva, Blaž Kumerdej, ravnatelj normalke in nesojeni avtor slovnice, in Anton Tomaž Linhart, uradnik, ki ravno išče službo – položaj, v katerem se bo pozneje znašel še dostikrat. Smo v letu 1780, kar je zapisano tudi v domišljeni ilustraciji interjerja, projicirani na ozadje. Štirje fantje se od današnje mladine, stare med dvajset in trideset, pravzaprav razlikujejo samo po opravi in umetelno skodranih pričeskah (Zois ima kot znamenje posebne prefinjenosti celo sivo lasuljo). Radi dobro jedo, za kar poskrbita baron in njegov služabnik Matiček (cameo vloga Roze), ki na mizo nosi razne ekscentrične specialitete, od prepelic, polnjenih z bohinjsko skuto, do medvedjih šap z rožmarinom. Še raje pijejo, in Zois jih razvaja z dobro kapljico od blizu in daleč (če po večerji žeja ni pogašena, pa nekateri zavijejo še k Bombabirtu, ki toči najbrž manj prestižna vina). Toda najraje – vendar obvezno ob obloženi mizi – se pogovarjajo. Pretresajo svetovno dogajanje, najbolj pa njihovo pozornost pritegne kulturno-literarno prizorišče in njegovi akterji, ki jih znajo z dobro odmerjeno besedo pobiti v prah (recimo Pohlina in njegova neposrečena prizadevanja za slovenščino) ali jim priznati, da njihovo pero dobro teče (Valentin Vodnik). Pomenkujejo se tudi o svojih lastnih literarnih poizkušanjih in si svetujejo. Tem bolj je njihovo udejstvovanje vznemirljivo, ker z vsakim novim korakom (danes bi rekli »projektom«) stopajo, kamor dotlej še ni stopila noga Kranjca: na njihova ramena je padla (oziroma so si jo rade volje oprtali sami) naloga razvijati nekaj, kar bo pozneje postalo znano kot slovenščina.

## UTIRANJE POTI K NEOSVOJENIM PODROČJEM

Konec 18. stoletja se govornica, ki jo bogatijo z novim izrazjem in ji utirajo pot k novim, še neosvojenim področjem, imenuje kranjščina in je njena domovinska pravica omejena predvsem na krčme oziroma zasebnost. Zelo drzno bi bilo trditi, da so se vitezi slovenskega jezika, zbrani okrog Zoisove obložene mize, zavedali, kam bo kranjščina odvijugala v naslednjih stoletjih. Zagotovo pa so se zavedali, da počno nekaj pionirskega, vznemirljivo svežega, morebiti celo prekratnega. (Mogoče se brkati hipsterji ob mizi, obloženi z bio živili in zrezki iz srečnih krav, danes z enako vznesenostjo pogovarjajo o razvijanju novih aplikacij za iPhone? Vsekakor ne več o jeziku, vsaj ne slovenskem, se bojim ...) Kakorkoli že, Zois, Makovic, Kumerdej in Linhart so v svojem početju neskončno uživali, težko bi se bilo odločiti, v čem bolj: v jedi, pijači ali ukvarjanju z jezikom? Najti odgovor na to vprašanje v resnici ni nujno, kajti – če ste morda že pozabili – beseda teče o gledališki igri, ne pa o resničnem življenju. To pomeni, da je Rozmanu uspelo, kar si je najbrž zadal za cilj: oborožen z odkritji v rokopisnem oddelku NUK vdihniti v svoje like toliko življenja, da se bodo po odru suvereno premikali in



govorili, in to pred gledalci v Linhartovi dvorani, ki poldrugo uro niso odvrnili pogleda od nastopajočih.

## LINEARNO DOGAJANJE

Uvodni prizor je rdeča nit, ki se ciklično ponavlja skozi celotno igro. Iz leta v leto, od ene pionirske jezikoslovne naloge k drugi. V imenu obešenja, ki včasih prav prijetno popestri igrano besedilo, bi lahko zapisali, da tudi od enega Kumerdejevega otroka k drugemu, kajti vseh šestere je drug za drugim žalostno končalo svoje mlade dni (»Če ni sušica, so pa norice. Če niso norice, je pa kočija,« stoka nesrečni družinski oče, vendar je v tragičnosti toliko črnega humorja, da se občinstvo brez slabe vesti nasmeji). Med letoma 1780 in 1794 se sicer zgodi še cel kup prelomnih reči: smrt cesarice Marije Terezije, ki jo nasledi sin Jožef, francoska revolucija, ki tudi v baronu Žigi Zoisu spodbudi razmišljanje, kako se vede do svojih podložnih kmetov, uprizoritev prve veseloigre v kranjščini, katere priredbe iz Richterjeve *Die Feldmühle* se loti Linhart in ji da naslov *Županova Micka*. V njej zaigra tudi njegova žena Joži, hči krčmarja Bombabirta. Poroči, in sicer vnovič, se tudi Zoisova mama, ki se nikakor noče sprijazniti z vdovskim stanom, prav tako pa ji ne gre v glavo, kako se lahko njen sin ukvarja samo s knjigami. »Knjige lahko brez slabe vesti odložiš na polico,« ji odvrne. »Ampak, Žiga, brez slabe vesti ni življenja!« vzklikne Johana, urejena, razgledana in simpatično hrupna gospa. Nekakšna Manca Košir iz 18. stoletja, skratka.

Edino, kar bi igri lahko očitali, je, da avtorju kljub občudovanju vrednemu potrpežljivemu brskanju po arhivih, od koder je izvlekel gradivo za zabavne replike in polnokrvne like, ni uspelo zaokrožiti dogajanja na odru v pravo zgodbo z zapletom in razpletom. Dogajanje namreč ostaja linearno, življenje teče in vsako leto prinese kaj novega, eden od vrhuncev je sicer uprizoritev *Matička*, kjer na premieri družina vitezov slovenskega jezika modruje o prihodnosti kranjščine in kranjskega življa nasploh, to pa je tudi vse. Gledalec se ne more znebiti vtisa, da spremlja dokumentarni posnetek – k temu navsezadnje napeljuje tudi »odjavna špica«, ko se, tik preden oder zagrne zavesa, na ozadje projicira besedilo z nekaj kratkimi podatki o tem, kam je tok življenja zanesel slehernega od nastopajočih, kam, zgodovinskih osebnosti.

## IGRANI ODRSKI DOKUMENTAREC

Še zlasti zabavno je Rozmanovo spogledovanje s sedanostjo skozi filter 18. stoletja. Kot danes so se tudi tedaj Slovenci oziroma Kranjci, predvsem izobraženi, izseljevali na tuje, lik emigranta je utelešen v Linhartovem prijatelju Martinu Kuraltu, ki naposled konča v »ječi za krivoverne duhovnike«. Kaj takega je bilo tudi pričakovati, saj duhovnik Kuralt Linhartu povsem prostodušno pripoveduje o ženskah iz Lvova (enega od krajev, kamor ga je zaneslo delat), ki da so »take čvrste«. Makovic beg možganov komentira takole: »Kdor se seznanja s tukajšnjo zahrbtnostjo, je v tujini mojster. Zato pa toliko naših ljudi na tujem uspe.« Mestni kirurg, ki je v kranjščino prevedel priročnik za babištvo, ve o ukvarjanju z jezikom povedati tole: »Kdor se ukvarja s kranjščino, je nor. To vem iz lastne izkušnje.« Tudi Linhart, ki proti koncu svojega življenja (umrl je leta 1795, v starosti 39 let, od nenadne kapi) izda prevod priročnika za boleznin goveda (»Ljudje so v teh zmedenih časih vse bolj poživljeni, zato zdaj prevajam *Bukve od kug inu bolezni goveje živine*«), namesto da bi še naprej prevajal drame v slovenščino (»Za tistih sto ljudi, ki to berejo?«), se zave jalovosti svojega početja: »Svet se spreminja ekonomično, zato kranjščina nima prihodnosti.« Ampak na tej točki ni več čisto jasno, kaj je Rozman izbrskal iz rokopisov dotičnih zgodovinskih likov in kaj jim je na lastno pest položil na jezik. Recimo tole Makovicu: »Zakaj pa ne bi dali tovarn strokovnjakom, dobiček bi si pa vsi delili?« Težko si je predstavljati, da bi kdo izrekel kaj takega leta 1793, čeprav so pravkar oddrobili glavo Marije Antoanete. Ampak saj res, saj ni pomembno – beseda ne teče o resničnem življenju, temveč o novem dramskem besedilu, kjer je vendarle dovoljeno nekaj, čemur se tudi v slovenščini še vedno reče *licentia poetica*. In mogoče bi *ATL 220 ali Neznani Linhart*, ki ji v gledališkem listu dodelijo oznako »romantična razsvetljenska drama«, lahko opisali kar kot »igrani odroski dokumentarec«. Skoraj gotovo bo zelo všeč šolajočim se generacijam, ki se trudijo vbiti si v glavo glavne poudarke Linhartovih veseloiger, ne da bi čisto dobro vedele, kdo je bil njihov avtor. Rozmanova drama jim bo to razodela v obliki, zaradi katere si bodo še kdaj želeli prestopiti prag kakšnega gledališča. ■

## ATL 220 ali Neznani Linhart

ROMANTIČNA RAZSVETLJENSKA DRAMA

BESEDILO IN REŽIJA: ANDREJ ROZMAN - ROZA

IGRAJO: NIK ŠKRLEC, URŠKA TAUFER, IZTOK JUG DRABIK, STANE TOMAZIN, PATRIZIA JURINČIČ, LOVRO FINŽGAR, ANDREJ ROZMAN - ROZA

PRODUKCIJA: ROZINTEATER, CANKARJEV DOM

PREMIERA: 19. 10. 2015,  
CANKARJEV DOM, LJUBLJANA



# PIŠ IZ LEVANTE

Razstava v Pokrajinskem muzeju v Mariboru nas opozarja, da že stoletja živimo na prostorih, kjer se mešajo elementi zahodne in vzhodne kulturne paradigme.

VESNA TERŽAN

**M**ariborska razstava *Srečanje dveh svetov* je nadaljevanje projekta Museoeurope, ki ga je Pokrajinski muzej Maribor zasnoval že v času Evropske prestolnice kulture leta 2012. Osnovna zamisel je, da mariborski muzej za nekaj mesecev v svojo stalno zbirko vključi muzealije iz gostujočih muzejev. Tako je tudi tokrat, ko so v viteško dvorano mariborskega gradu, kjer muzej tudi domuje, začasno razvrstili muzealije iz treh gostujočih institucij: Zemaljskega muzeja Bosne in Hercegovine, Muzeja Sarajeva in Bošnjaškega inštituta iz Sarajeva.

Izbrani predmeti iz sarajevskih muzejev, razvrščeni v eni lepših grajskih dvoran z osrednjo stropno fresko, ki prikazuje konjeniško bitko med krščansko in otomansko vojsko leta 1763, oblikujejo skromno »kabineto« postavitve. Tako so v viteško dvorano postavili osem vitrinic s predmeti, ki pričajo o veri, omiki, običajih, umetnosti in hkrati o rokodelskih spretnostih zlatarjev, bakrarjev, rezbarjev, tkalcev, kovačev, krojačev, lončarjev in drugih rokodelcev iz Bosne in Levante.

Na simpoziju, ki je bil tudi uvod v razstavo, so raziskovalci iz Bosne in Hercegovine, Avstrije, Turčije in Slovenije predstavili široko paleto tem – od vonja po kavi in vpliva vodne pipe na oblikovanje srednjeevropskih kadilnih mizic poznega 19. stoletja, izmenjave znanja pri izdelavi islamskega in pohorskega stekla in medsebojnega trgovanja, soočenja dveh kultur v slovenskem plesnem izročilu in osmanskega ogrožanja severovzhodnega slovenskega prostora do bitke pri Sisku in plašča Hasana paše. Govorili so tudi o kulturi meščanskega bivanja v času otomanske vladavine v Bosni in o predmetih orientalske kulture v Mariboru gostujočih bosanskih institucij.

Mariborski grad in mesto sta doživela prezidave in utrdila obzidje prav zaradi turških vpadov na naše ozemlje v prvi polovici 16. stoletja. Turki so prodrli naprej vse do Dunaja, ki so ga začeli pod vodstvom Sulejmana Veličastnega oblegati leta 1529. Takrat je Turke odgnal sneg, leta 1683, ko so pred mestom spet postavili svoje tabore, pa jih je odgnala vojska Svete lige pod poveljstvom poljskega plemiča in vojskovodje Jana III. Sobieskega. In kot pravi legenda, so Turki Dunajča-

**OB MIRU, SKLENJENEM LETU 1718 V POŽAREVCU, JE AVSTRIJSKA MONARHIJA PRIDOBILA ŠE BANAT, SREM, VLAŠKO, SEVERNO SRBIJO IN OBMEJNI PAS BOSNE. IN KER JE AVSTRIJSKO CESARSTVO PO NOVEM MEJILU NA OTOMANSKI IMPERIJ, MEDSEBOJNI KULTURNI VPLIVI NISO IZOSTALI. ŠARM ORIENTA SE JE NASELIL V EVROPSKE SALONE IN ZAPELJEVAL POGLEDE TOVRSTNEGA RAZKOŠJA NEVAJENIH EVROPEJCEV.**

nom pred obzidjem pustili vrečo kave. Iz tistih časov izvira tudi prva dunajska kavarna in zgodba o eni najstarejših mešanik kave – Kolschitzky.

Leta 1697 pa je avstrijsko-francoski princ, vojskovodja Evgen Savojski, dokončno ustabil turški pohod z zmago pri Senti. Mir, sklenjen leta 1699 v Sremskih Karlovcih, je avstrijski monarhiji prinesel veliko ozemlja: vso Madžarsko, Sedmograško in del Slavonije. Ob drugem miru, sklenjenem leta 1718 v Požarevcu, pa je avstrijska monarhija pridobila še Banat, Srem, Vlaško, severno Srbijo in obmejni pas Bosne. In ker je avstrijsko cesarstvo po novem mejilo na otomanski imperij, medsebojni kulturni vplivi niso izostali. Šarm Orienta se je naselil v evropske salone in zapeljeval poglede tovrstnega razkošja nevajenih Evropejcev. S svojimi arabeskami, s pisanimi preprogami, svilenimi šali, plašči iz damasta, oblekami iz žameta, okrašenimi z zlato vezeno, z izdelki iz bakra, zlata, srebra, dragih kamnov in keramike, so dopolnjevali modne smernice takratne Evrope. Pozneje je nastalo kar nekaj zbirk islamske umetnosti. A ena najlepših na evropskih tleh je tista turškega Armea Calousta Gulbenkiana, ki



Stran iz znamenite sarajevske Hagade. Hagada je iluminirani rokopis in židovska obredna knjiga iz 14. stoletja, ki je nastala v Španiji. Sodi med svetovne znamenitosti in redkosti. Sarajevski Zemaljski muzej jo je odkupil leta 1894 od židovske družine Kohen.

jo je leta 1942 preselil iz Pariza v Lizbono in je danes na ogled v njegovem lizbonskem muzeju.

Umetna obrt je v Bosni dosegla svoj ustvarjalni vrh v 17. in 18. stoletju, sočasno je bil na višku moči tudi otomanski imperij, ki je tedaj obsegal Jugovzhodno Evropo, Bližnji vzhod in severno Afriko; večino ozemlja so osvojili v času Sulejmana Veličastnega.

Turki so bili tudi odlični arhitekti. Do nedavnega je o sposobnostih otomanskih arhitektov in gradbenikov pričal edinstveni most čez reko Neretvo v Mostarju iz leta 1566. Vitka konstrukcija istanbulskega arhitekta Mimarja Hajrudina je zdržala približno 450 let, četudi legenda pravi, da je Hajrudin dan pred začetkom odstranjevanja gradbenih opažev pobegnil iz Mostarja, saj ni verjel, da bo njegova konstrukcija zdržala. Devet let so ga gradili izkušeni domači graditelji, kamnoseki in tesarji in nazadnje ustvarili umetnino. Most, ki je bil v času vojne v devetdesetih zrušen, so rekonstruirali leta 2004; naslednje leto je ponovno našel mesto na Unescovem seznamu svetovne kulturne dediščine.

Bosna in Hercegovina je bila pod otomansko vladavino več kot 400 let. Upor leta 1875 je že pripomogel k zatonu otomanskega imperija in leta 1878, ko se je ruska vojska približala Carigradu in premagala turško, je sultan Abdul Hamid II. privolil v avstro-ogrsko okupacijo Bosne in Hercegovine in upravljanje z njenim ozemljem.

Muzej Sarajeva, ki je bil ustanovljen leta 1949, je ena izmed institucij, ki kaže pestrost vzhodne kulture in hkrati sožitje treh religij in kultur v Bosni – islamske, pravoslavne in judovske. Muzej ima svoje zbirke v petih ločenih stavbah. Svrzina kuća predstavlja arhitekturo, bivanjsko kulturo in način življenja muslimanske meščanske družine v obdobju otomanske vladavine, Despića kuća pa način življenja pravoslavne družine v tem času. Muzej Jevreja je posvečen običajem in življenju Judov – od njihovega prihoda v Bosno ob koncu 15. stoletja pa vse do danes. Zgodovina Sarajeva v obdobju 1878–1918, v času avstro-ogrske vladavine, ki se je zaključila s sarajevskim atentatom in prvo svetovno vojno, je prikazana v zgradbi Brusa Bezistan.

Zemaljski muzej Bosne in Hercegovine pa je osrednja raziskovalna in kulturna ustanova v BiH. Ustanovljen je bil v času avstro-ogrske monarhije leta 1888 kot muzejski

kompleks s tremi oddelki (arheologijo, etnologijo in naravoslovjem) ter z botaničnim vrtom in bogato muzejsko knjižnico; izdajajo tudi znanstveni časopis *Glasnik*, ki je prvič izšel leta 1889. Njihove zbirke so pomembni dokazi kulturne, zgodovinske in naravne dediščine BiH od prazgodovine do danes.

Zemaljski muzej je ena od sedmih kulturnih institucij BiH državnega pomena, ki so po Daytonskem sporazumu (leta 1995) obvisle v pravnem vakuumu. Bosna in Hercegovina že 20 let noče prevzeti njihovega ustanoviteljstva in s tem tudi ne obveznega financiranja. Zaradi težkih pogojev dela in kroničnega pomanjkanja denarja je muzej leta 2012 zaprl svoja vrata. V letošnjem poletju so odprli razstavo Zijaha Gafića Čuvari muzeja, ki je sprožila tudi akcijo *Ja sam muzej*. Od avgusta do septembra je na desetine javnih osebnosti iz sveta kulture, športa in znanosti »dežuralo« v muzeju in s tem pokazalo solidarnost z uslužbenci muzeja. Akcija je poskušala senzibilizirati tako domačo kot tudi mednarodno javnost. Na družbenih omrežjih so pridobivali podporo širše javnosti in sorodnih institucij po svetu. Od 15. septembra je muzej spet odprt za javnost.

Tretja institucija, ki s svojimi predmeti gostuje na razstavi v Mariboru, je Bošnjački institut – Fondacija Adila Zulfikarpašića. Ta kulturna in raziskovalna ustanova je bila ustanovljena leta 2001 kot sklad v obliki vakufa (inštitut islamskega prava). Njen namen je promocija kulture, zgodovine in kulturne dediščine BiH.

Kot pravijo v mariborskem muzeju, je njihov cilj kontekstualizacija domače kulturne dediščine v evropskem prostoru in vzpostavitev dialoga med evropskimi kulturnimi institucijami in njihovimi muzealijami. V primeru aktualne razstave *Srečanje dveh svetov* pa gre tudi za soočanje dveh kultur, ki skozi stoletja nihata med antagonizmom in sožitjem.

Zato je strah nekaterih Evropejcev, da jih bodo begunci, ki bežijo pred strahotami vojne v Siriji, preplavili in jim vsilili svojo kulturno paradigmo, neumen in neuk odziv; je strah pred neznanim. Evropa, tista strpna, z odprtim srcem in glavo, že stoletja sprejema in se oplaja z znanjem in kulturo Vzhoda. Brez tega ne bi bilo niti sodobne Evrope, niti njenega znanstvenega in umetniškega potenciala, niti dosežkov. ■



MyAnna Buring, zvezda *Razparačeve ulice*

# TELEVIZIJA JE V ODLIČNI KONDICIJI



Buringova v seriji, v kateri morijo nasledniki Jacka Razparača, igra vodjo bordela.

TINA BERNIK

**P**oleg tega, da tudi igralci dobivamo več priložnosti za zanimive in dobro razvite like, imamo odlične mlade režiserje, ki imajo čudovito filmično senzibilnost in je ne izgubijo, ker si lahko privoščijo, da ostanejo ustvarjalni, vznemirljivi, zanimivi pripovedovalci zgodb na televiziji,« ugotavlja britanska igralka švedskih korenin MyAnna Buring, ki je poleg opaznih vlog na filmskem platnu – od grozljivke *Spust* (The Descent) in trilerja *Kill List* do vampirske sage *Somrak: Jutranja zarja* (The Twilight Saga: Breaking Dawn) – igrala tudi v vrsti TV-serij (*Downton Abbey*, *Doctor Who*, *Banished*, *White Heat* ...), največji uspeh in prepoznavnost pa dosegla z vlogo vodje bordela Long Susan v viktorijanski kriminalni drami *Razparačeva ulica* (Ripper Street, 2012–). Serijo britanske televizijske mreže BBC, ki so se ji na Otoku zaradi drage produkcije in upada gledalcev po dveh sezonah odpovedali kljub kritičnim uspehom in zvesti bazi oboževalcev, je kmalu po odločitvi BBC rešil Amazon in za svojo platformo videa na zahtevo produciral tretjo sezono. Veličastna vrnitev *Razparačeve ulice*, ki je bila najbolj gledana vsebina med serijami v Amazonovi videoponudbi za Veliko Britanijo, nato pa je bila na ogled tudi na BBC One, je Amazon spodbudila, da naroči še četrto in peto sezono in tako v naslednjih dveh letih zaokroži serijo.

**Tretjo sezono *Razparačeve ulice* si je na Amazonu mogoče ogledati v režiserski različici, na BBC, kamor je prišla po premieri na Amazonu, pa v skrajšani obliki. Kaj to pomeni za serijo?**

Na klasični televiziji obstajajo časovne omejitve, poleg tega pa na BBC vseeno veljajo določena pravila, kot je na primer dovoljenja količina krvi in nasilja. Brez dvoma pa je glavna časovna omejitev. Serija skupaj z reklamami ne sme trajati več kot eno uro in jo je zato treba skrajšati, čeprav bi včasih prišlo prav ravno tistih dodatnih pet minut, zaradi katerih si morda lahko dovoliš več časa za razvoj lika, zgodbe. Amazon in Netflix te časovne omejitve umikata.

**Ali to pomeni, naj si serijo raje ogledamo na Amazonu?**

Mislím, da je pomembna večšina tudi, kako skrajšati epizodo in ohraniti njen emocionalni naboj, torej dobra montaža, tako da se mi to ne zdi narobe. Včasih je stvari treba krajšati, vendar pa se mi še posebej pri *Razparačevi ulici* zdi zanimivo, kako so se serije lotili pri Amazonu. Osebnó me zanimata obe različici, ki nas samo še dodatno opominjata, kdo in kaj vse je vpleteno v ustvarjanje serije in na koliko različnih načinov jo lahko narediš.

***Razparačeva ulica* ima osem epizod na sezono. Britanci praviloma posnamejo manj epizod na sezono kot Američani. Bi si jih sami želeli več?**

Mislím, da je to odvisno od zgodbe. Če gre za zgodbo, ki potrebuje štiri dele, mora imeti štiri, če jih potrebuje 20, naj

jih ima 20 – to bi moralo biti naše vodilo. V primeru serije *Pogrešani sin* (The Missing, 2014–) bi, če bi jo posneli z manj epizodami, imeli težave. Zgodbo bi sicer lahko povedali, a bi jo morali povedati drugače. Poleg tega pa, če imaš manj epizod, lahko naročiš več drugih serij.

**Koliko scenarija je napisanega, ko začnete snemati serijo?**

Različno. Igrala sem v serijah, kjer so se stvari spreminjale pet minut pred snemanjem, pri *Razparačevi ulici* pa sta zagotovo napisani prvi dve epizodi, pri čemer me ne bi presenetilo niti, če bi takrat že delali na scenariju za tretji, četrti in peti del.

**Je v seriji veliko računalniške grafike?**

Da, zlasti kar se tiče podobe Dublina ob koncu 19. stoletja, kjer je bilo v postprodukciji treba dodati veliko stvari. Moram pa povedati, da kostumi in izjemno natančno oblikovane sobe že sami dajejo avtentičen občutek, tako da svet *Razparačeve ulice* oživi takoj, ko stopiš na sceno.

**Je *Razparačeva ulica* draga serija?**

Da, vendar ne poznam točnih števil. Me pa po drugi strani preseneča, da je v zadnjih desetih letih vse treba posneti vedno hitreje in za vedno manj denarja, kar je po eni strani zelo žalostno in tvegano, po drugi pa lahko ustvari izzive za vse oddelke, ki najdejo neverjetne rešitve, da so jim kos. V Britaniji je tako, da ko televizija naroči novo sezono serije, mora biti ta posneta za manj denarja, kar je bizarno, saj boš v primeru uspeha serije hotel več denarja. Zdi se kot narobe obrnjen sistem nagrajevanja.

**Igralci kaj sodelujete pri nastajanju scenarija?**

Igralci sedemo s producenti in scenaristi, ki nam pojasnijo lok zgodbe, nato pa se pogovarjamo o razvoju lika ter sodelujemo s svojimi pripombami. *Razparačeva ulica* je ena od najboljše napisanih in strukturiranih serij, pri kateri sem sodelovala, kar samo priča o večini njenih avtorjev; samo enkrat sem jih prosila, naj dodajo stavek, sicer pa gre za serijo, pri kateri ne bi spremenila niti besede. Pri nekaterih drugih serijah pa improviziramo in tudi marsikaj spremenimo, tako da je vse odvisno od projekta. Pri *Razparačevi ulici*, ki je na sporedu že tako dolgo, producenti in scenaristi ne poznajo dobro samo likov, ampak tudi igralce, tako da scenarije pišejo z mislijo na nas.

**Vam je všeč, da se režiserji skozi posamezne epizode praviloma menjajo?**

Tudi to se spreminja. Prvo sezono serije *Peaky Blinders* (2013–) sta na primer snemala dva režiserja, morda trije, drugo sezono pa je v celoti režiral Colm McCarthy, kar se vidi v njeni kohezivnosti. So pa plusi in minusi pri enem in drugem načinu, ker nov režiser včasih prinese nov pogled, novo energijo, kar je prav tako lahko super. Ugotavljam,

da imamo – poleg tega, da za zanimive in dobro razvite like več priložnosti dobivamo tudi igralci – odlične mlade režiserje, ki imajo čudovito filmično senzibilnost in je ne izgubijo, ker imajo delo in si lahko privoščijo, da ostanejo ustvarjalni, vznemirljivi, zanimivi pripovedovalci zgodb na televiziji.

**Kako gledate na TV-kritike, ki jih kritiki napišejo po epizodi ali dveh, medtem ko si bodo filme vedno ogledali do konca?**

Nekatere serije se razvijajo počasi in bi bil morda potreben večji dialog med producenti in kritiki, pri čemer bi producenti opozorili, da gre za serijo, ki se bo zanetila počasi. Treba je imeti neko odgovornost. Kritiki morajo napisati kritiko in jim tega ne smeš zameriti, tako kot ima vsak pravico do svojega mnenja; moj edini problem pri tem je, kadar preberem nekaj, kar ni napisano za gledalce, ampak kritik poskuša impresionirati svoje kolege in zabavati prijatelje v baru, medtem ko jaz in gledalci tega ne razumemo. Vloga kritika je pomembna in lahko tudi vplivna, zato naj jo kritiki jemljejo resno. Ko svoje delo opravijo dobro (ne glede na to, kakšno mnenje imajo), pa mislim, da je kritika utemeljena.

**Mislíte, da ima gledalec zdaj na voljo že preveč dobrih TV-serij?**

Dobrega ni nikoli preveč niti tega ne moreš ustaviti, ker bi bilo sicer potem tako, kot da bi rekli, dajmo posneti slabo serijo, da bo dobrim šlo dobro. Poleg tega je tako: če serijo zamudite na televiziji, si jo zdaj lahko ogledate na spletu. *Kriva pota* (Breaking Bad, 2008–2013) sem si na primer sama ogledala veliko po tem, ko je bila serija predvajana na televiziji. Televizija je danes v odlični kondiciji. Več je dobrih stvari, način, kako gledamo televizijo zdaj, pa pomeni samo to, da bomo v prihodnosti imeli veliko izbiro vsebin, po katerih bomo lahko segli.

**Pred kratkim sem brala članek o tem, da gledalci zaradi izjemnega števila serij že težko sledijo vsem likom, ki jih spremljajo. Kaj meníte o tem?**

Mislím, da je vsak drugačen. Moja mama denimo bere deset knjig vzporedno, jaz pa lahko samo eno. Ljudi bi morali obravnavati tako, da so pametni, kot so le lahko, ne pa da so neumni, kot so le lahko. Če se vam zdi, da ne dobite dovolj od tistega, kar gledate, neahajte gledati vse drugo in se osredotočite na posamezno stvar. Ne moremo pa za to kriviti televizije. Ko smo imeli samo klasični televizijski sprejemnik, je večina ljudi gledala isto stvar, nato pa so se o njej pogovarjali v službi ali šoli in pri tem uporabljali isti jezik, izkušnjo, kot recimo to še vedno počnejo pri resničnostnih šovih. Sicer pa se ta izkušnja spreminja in bomo TV-vsebine v prihodnosti konzumirali tako kot literaturo. Morda niste prebrali Dostojevskega takrat kot drugi, ko ga boste, pa bo obstajal cel krog ljudi, ki so predani njegovemu pisanju in ga obožujejo, tako da boste lahko vedno delili svojo izkušnjo. ■



# MAČEK OTOŽNEGA POGLEDA

Don Kihot, vitez žalostnega obraza, se je bojeval proti mlinom na veter, Blacksad, maček otožnega pogleda, pa proti kriminalu, korupciji in rasizmu. Rezultat pa je bil v bistvu ... precej podoben.

IZTOK SITAR

**M**ačke, skrivnostne in samosvoje, nikoli popolnoma ukročene in asimilirane, oboževane in osovražene, so že od nekdaj burile človeško domišljijo. Egipčani so jih okraševali z zlatom, jih častili in po smrti mumificirali, kot se za polbogove pač spodobi, pa tudi boginjo plodnosti, Bastet, za prebivalce nerodovitnih puščav vsekakor eno od najpomembnejših božanstev, so upodabljali z mačjo glavo. Seveda je k temu precej pripomogla mačja navezanost na miši in podgane, ki so domorodcem uničevale pridelek in jim povzročale nemalo drugih težav, zato so njihovega naravnega sovražnika res lahko po božje častili. Mačji trend se je razširil tudi v Evropo, kjer so bile cenjene zaradi istih razlogov, čeprav jih niso imeli ravno za bogove, so pa bile ponekod zaščitene celo z zakonom, dokler jih ni v srednjem veku Katoliška cerkev iz bogve kakšnih razlogov povezala s hudičem in jih začela strahovito preganjati. V tistem času je cerkvena mačja inkvizicija na grmadi sežgala na tisoče mačk, nemalokrat pa tudi njihove lastnike. Nekoč najbolj priljubljene domače živali so skoraj izumrle, so se pa zato razširile podgane in z njimi kuga, ki je zdesetkala prebivalstvo stare celine, tako da Cerkvi ni preostalo drugega, kot da mačkam podeli odvezo in jim vrne domovinsko pravico ter življenjski prostor. Odtlej so bile mačke spet cenjene in spoštovane, utrle so si pot celo v svet umetnosti in literature. In seveda – stripa.

Prva mačka (in ena prvih antropomorfnih živali nasploh), ki je nastopila v stripu, je bila znamenita *Krazy Kat* (1911) Geoga Herrimana, čudaško genialna ljubezenska zgodba o mački, ki je zaljubljena v miš, ki sovraži mačko, v katero je zaljubljen pes, ki sovraži miš. Razvpiti medijski mogotec William Randolph Hearst je strip označil za najboljšega na svetu, čeprav zaradi inteligentnega humorja, hermetičnosti zgodbe in bizarnosti protagonistov ni bil preveč priljubljen med širšim časopisnim bralstvom. Zato pa je bil *Felix the Cat* Pata Sullivana, ki se je leta 1919 rodil v animacijskem studiu, štiri leta pozneje pa kariero nadaljeval tudi v stripu, z enostavnimi zgodbinami in nezahtevnimi šalami toliko bolj priljubljen. Pri njem se je z gledoval Walt Disney, ko je leta 1928 ustvaril risanko *Parnik Willie*, v kateri sicer niso nastopale mačke, zato pa je bilo toliko več miši, ki so sploh najštevilčnejše antropomorfne zverinice v svetu stripa in animacije.

Verjetno sta najbolj poznani mačka in miš, ki sta zaznamovali našo socialistično mladost, Tom in Jerry Williama Hanna in Josepha Barbera. V stripu sta debitirali leta 1949, pri nas pa sta se pojavili dvajset let pozneje v istoimenski *Vjesnikovi* reviji žepnega formata, za katero so risali tudi domači, predvsem srbski in hrvaški avtorji, od Zdravka Zupana do Darka Macana. Seveda se mačke niso mogle izogniti niti zloglasnemu *undergroundu* v šestdesetih letih. S *Fat Freddy's Cat* (1969) Gilberta Sheltona smo dobili lik pameznega mačka in neumnega lastnika (Jim Davis je z Garfieldom zaslovel slabo desetletje pozneje), pravo revolucijo v stripu pa je povzročil Crumbov *Fritz the Cat* (1972), s katerim so antropomorfne živali prenehale biti zgolj otroški privilegij in so dokončno izgubile svojo nedolžnost, saj je maček Fritz seksal, pil in pohal, da se je kar kadilo.

Tako so mačke skozi podzemna vrata prišle tudi v stripe za odrasle in leta 1978, v obdobju novega francoskega vala, je nastal eden najbolj intrigantnih stripov nasploh, *Les Yeux du chat* Moebiusa in Jodorowskega, ki je z nesramno lahkoto brisal meje med etablirano umetnostjo in priljubljeno kulturo, med visoko literaturo in žanrskim šundom, filozofijo in fantastiko, fikcijo in resničnostjo – in ne nazadnje celo med stripom samim. Istega leta je v Ameriki izšel popolnoma drugačen tip stripa, prvi zvezek *Omahe* Reeda Wallerja,

s skromno risbo in še skromnejšo vsebino, ki bi že zdavnaj utonil v pozabo, če avtor ne bi namesto ljudi uporabil antropomorfnih mačk s človeškimi telesi in mačjimi glavami. To se je izkazalo za izrazito uspešen model kamuflaže deloma pornografskega dela, ki so ga pozneje na veliko uporabljali tudi drugi striparji. Seveda ne za prikrievanje eksplicitnih erotičnih scen, pač pa kot asociacijo na družbeno in politično dogajanje.

Najbolj znan primer je s Pulitzerjem nagrajeni *Maus* (1991), v katerem je ameriški Jud Art Spiegelman Hitlerjev izrek *Židje so brez dvoma rasa, toda ne človeška* vzel dobesedno in surovo borbo za preživetje judovske družine na Poljskem v času druge svetovne vojne upodobil v obliki antropomorfnih živali, tako da je Poljake prikazal kot svinje, Jude kot miši, Nemce pa kot mačke. Z živalskimi liki je uspel ohraniti distanco tako do svojega očeta (protagonista stripa) kot do hollywoodske patetike, v katero bi se kaj lahko sprevrgla tragična zgodba o holokavstu. Ali kot je v *Mladini* recenziji na predvečer državljanske vojne v Jugoslaviji zapisal Ivo Štandeker: »Gre pač za premislek sodobnega ameriškega intelektualca: danes nas lahko zares gane le še trpljenje živali.«

Pri mačjemu detektivu Blacksadu, ki izgleda, kot da je prišel izpod peresa Raymonda Chandlerja ali Dashiella Hammetta, boste seveda zaman iskali kakšne globlje asociacije na živalske like. Scenarist Juan Diaz Canales (Madrid, 1972) je protagonistom *noir* krimiča, katerega dogajanje je postavljeno v Ameriko petdesetih let, dodelil precej stereotipne vloge. Tako so (lepe) ženske povečini mačke, premeteni novinar je lisjak, policijski komisar nemški volčjak, telefonski stražar gorila itn., pač v skladu z basenskim pojmovanjem živalskih lastnosti, ki nam je tudi sicer najbolj blizu. Tudi scenaristično se zgodbe (knjigo sestavljajo trije albumi, ki so v Franciji izšli med letoma 2000 in 2005) ne razlikujejo dosti od podobnih žanrskih izdelkov bodisi iz filmskega ali literarnega sveta, in vsaj prva, *Nekje onkraj senc*, je povsem klasična kriminalka, v kateri stoični in cinični John Blacksad razrešuje primer umorjene igralko ne ravno z glednega in krepostnega življenja, ki je bila povrh še njegova bivša ljubica. Druga epizoda, *Arctic Nation* (kar je naziv lokalne kukluksklanovske organizacije), je precej kompleksnejša, saj Canalesu

kriminalistični primer ugrabitve otroka služi samo kot okvir, v katerem nam naturalistično oriše siromašno črnsko četrt tipičnega ameriškega mesta, katere prebivalci se morajo poleg eksistencialnih problemov boriti tudi proti rasizmu belske večine, ki je bil v petdesetih letih še izjemno živ – pa tudi danes ni veliko drugače. V zadnji zgodbi, *Rdeči duši*, pa se od rasnih problemov premakne v čas hladne vojne, zloglasnega makartizma in lova na čarovnice. In če Blacksadu v prejšnji epizodi ni bilo težko izbrati strani med belimi rasisti in zatiranimi črnici, ker je navsezadnje tudi sam črn maček, pa tukaj stvari niso povsem črno-bele, saj na koncu spoznamo, da imajo tudi preganjani salonski komunisti svoje temne skrivnosti.

Če pri kakšnem stripu lahko rečemo, da risba nadgrajuje besedilo, potem to velja za *Blacksada*. Juanjo Guarnido (Grenada, 1967) se je dolga leta kalil v pariškem Disneyjevem studiu, kar je razvidno iz odlične animacije karikiranih živalskih likov s posebno izrazito obrazno mimiko, ki je potencirana do groteske, čeprav je sam strip risan v povsem realističnem slogu. Izjema je le glavni junak večno otožnega pogleda, ki v skladu z imenom skriva svoja čustva za fasado bogartovskega cinizma, kar nam skupaj z izvrstno risano arhitekturo in temačnim klavstrofobičnim vzdušjem še približa občutek brezizhodnosti in apatije, značilne za *noir* filme.

Posebno fascinantni so nočni prikazi dogajanja na mestnem pokopališču v prvi zgodbi ali snežni metež nad črnsko četrtjo v drugi, ki v skladu z naslovom ponazarja nadvlado bele rase nad temnopoltimi.

Mojstrske so tudi risbe interjerja z različnih zornih kotov, predvsem s ptičje perspektive, s katerimi nam prav po filmsko razkošno prikazuje mesto dogajanja, kar daje že tako realistični upodobitvi še večjo avtentičnost.

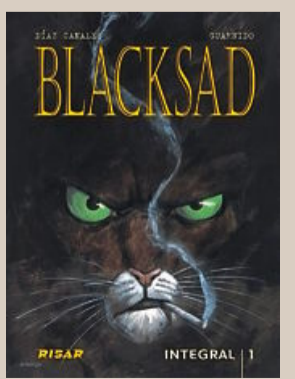
Vpliv filma je čutiti tako v montaži in kadriranju stripovske table kot posamezne slike na strani, pri katerih se množični prizori z detajlnim ozadjem izmenjavajo z dinamičnimi prizori nasilja ter portreti protagonistov v velikem planu. Čeprav je strip risan v turobnih in temačnih barvah, kot se za *noir* žanr pač spodobi, pa imamo tudi nekaj precej živopisnih strani s kričečimi in osladnimi barvami, kar je izrazito slaba stran Disneyjevega vpliva, ki se ga avtor nikakor ni mogel ali hotel otresti. Kljub temu pa je *Blacksad* odličen primer antropomorfnega stripa, kot nalašč za vse, ki imate poleg mačk radi tudi črnovalovske kriminalke. ■



J. D. CANALES  
& J. GUARNIDO  
**Blacksad**

PREVOD  
VOJKO VOLAVŠEK

STUDIO RISAR, CELJE  
2015, 146 STR., 36 €





# GLASBENI HIGIENSKI MINIMUM

Klubski maraton 2015 nadaljuje serijo odkrivanja in promocije odličnih domačih bendov.



Muzikačaka

MIROSLAV AKRAPOVIĆ

**K**o je pred petnajstimi leti glasbena redakcija Radia Študent sprožila vseslovenski natečaj Klubski maraton, ki bi kakovostnim mladim in še neuveljavljenim glasbenikom ter skupinam omogočil, da se predstavijo širšemu krogu poslušalcev, zagotovo ni predvidela vseh razsežnosti takšnega projekta ali početja. Klubski maraton v vseh teh letih ni prinašal le preseka domače neodvisne glasbene ustvarjalnosti, ki se je izkristalizirala skozi nabor prijavljenih na natečaj. Z jesensko klubsko turnejo po tistih slovenskih mestih, kjer mladinska kultura kljubuje vsakršni obliki komercializacije, trivialnosti in malomeščanstva znotraj glasbe in družbe kot takšne, se je vsakič ustvarila tudi prepotrebna kritiško ozaveščena masa. Dovolj razgledana, pogumna in drzna, da z vso pravico lahko iz leta v leto ugotovljamo, da imamo, poleg dobre glasbe, še vedno poslušalstvo, zaradi katerega nam ni treba skrbeti za glasbeno prihodnost.

Klubski maraton potemtakem ni le vsakoletna koncertna karavana izbranih glasbenih ustvarjalcev, ki jim je po finalnem ljubljanskem večeru – 6. november, Menza pri koritu – omogočena izvedba radijskega koncerta v živo, studijsko snemanje skladb in ultimativna promocijska zgoščanka Klubskega maratona. Še mnogo več je. Kot edini relevanten, tehten in evolucijsko upravičen naslednik nekoč znamenitega Novega rocka je Klubski maraton glasbeni dogodek ali shod, ki vsako leto rešeta našo glasbeno pokrajino in skrbi za poslušalsko podrast, ki je brez njega včasih manj vidna in opazna.

Vsaj tako se zdi slehernemu glasbenemu odjemalcu, ki je vaje centraliziranih glasbeno-promocijskih akcij iz ljubljanske kotline. Radio Študent in Klubski maraton pa kljub omejenemu radijskofrekvenčnemu dosegu presegata prav ta segment glasbene ekskluzivnosti in omogočata, da se dober glas sliši v vsako vas. Tisto, čemur dostikrat rečemo glasbeni higienski minimum, se s perspektive Klubskega maratona sliši in vidi kot glasbeni maksimum v danih okvirih letne glasbene ustvarjalnosti in produkcije. Spomnimo se le nekaterih glasbenih imen, kot so Melodrom, Moveknnowledge, New Wave Syria, We Can't Sleep at Night, Nikki Louder, Kleemar, You Gay Thoughts ... in pred sabo bomo imeli Klubski maraton ne le kot edicijo, temveč tudi kot glasbeno institucijo. V tem oziru ne zaostaja niti letošnji jubilejni Klubski maraton 2015.

Na 22 klubskih nastopih od Bistrice na Sotli pa vse do Sežane se je in se še bo zvrstilo šest najboljših po izboru strokovne glasbene sekcije Klubskega maratona. Toda pojdemo po vrsti.

Vokalno-instrumentalna skupina MeduzaleM s svojim razgibanim križancem metalnih kitaraskih zvrsti dokaj samosvoje in samozavestno krmari po razburkanem morju naših želja, sanj in hotenj. Njihove mogočne ritmične strukture so vselej prestrežene z mojstrsko postreženimi (na trenutke kot nikoli končane, ponavljajoče se mantre) kitaraskimi rifi, ki postajajo učinkovita zvočna kulisa za lirično pripoved. Slednja je vselej družbeno angažirana, politično nekorektna, misleča in razumevajoča čas, ki ga ravnokar živimo. Brez patetičnih nastavkov in vselej zagledana v hipni trenutek, ki s trdnim, a vselej melodičnim zvočnim monolitom predrami še tako zaspano telo in um.

Kot Muzikačaka nastopa Sara Korošec, katere preplet elektronskega, akustičnega in vokalnega neučakanega utiša in čakajočega zbudi. V skladbi *Kužna nespečnost* se zrcali vsa mogočnost in jedrnatost glasbenega izraza, ki ga gospodična iz Haloz tlakuje pod ustvarjalno etiketo »one-woman-does-everything-by-herself«. In tu ne gre zgolj za parafraziranje že uveljavljene glasbene žanrske oznake »one-man-band«, kajti Sara Korošec ali Muzikačaka se sliši in na poslušalca deluje kot večglava skupina. Kar nikakor ne pomeni, da smo v njenem glasbenem izrazu zgolj priča že slišnemu. Ne, Mu-

zikačaka je razbremenjena vsega, kar glasbeni žanri s svojo uradnostjo, zakonitostmi in mejami prinašajo in odnašajo. V njeni minimalistično pogojeni, a vselej estetsko dovršeni godbi je slišati nešteto glasbenih prvin, ki so v simbiotični medsebojni soodvisnosti. To pomeni le, da je Muzikačaka samoraslo in samostojno glasbeno bitje, ki bi se brez težav znašlo na kakršnemkoli glasbenem maratonu tudi zunaj naših mejah. Slednje velja za vse izvajalce.

Skupina HAY prihaja iz Zasavja. Njihov harmonično hrupni *lo-fi* rock se sliši, kot da bi na enem mestu pomiril duhove skupin TAD in Mudhoney. A ne gre zgolj za tiste, ki so se s svojimi letnicami znašli v zapoznelem grungevskem odmevu na prepogosto redistribucijo kakovostne svetovne rock glasbe. Kajti HAY se slišijo kot eni redkih v zadnjem času, ki so zmožni nositi breme hrupne kitarске glasbe. HAY so, če smo bolj natančni in strokovni, izjemni in izvirni predstavniki t. i. noisemakers. Tisti, ki proizvajajo tovrsten melodično pogojen hrup, ne povzročajo nujno tudi hrupa, vsaj ne tistega, ki odvrta poslušalčevo pozornost. HAY nas na trenutke zazibajo v letargično omamni zvočni kolorit in nas potem nepričakovano zbudijo in raztreščijo v črepije gole resnice. Tej ogolelosti vedno sledi zvočni desant, ki mu izostreno uho težko ubeži. Kitaraski pejzaži so, četudi gre za trio (kitara, bas, bobni), pastelno živopisni in še kako nalezljivi za nenehno ponavljajoče se poslušanje.

Pri skupini Persons From Porlock najprej opaziš petje, ki je pri vseh (novo)klasičnih predstavnikih stonerskih rock improvizacij večglasno, a ne nujno tudi večglavo. Ljubljanski Persons From Porlock sicer nadgrajujejo svoja temeljna rock izhodišča s komplementarnimi kitaraskimi izrazi, ki se raztezajo od garažne psihedelije do kitaraskega retroropa. To, da so ob svoji zgoščeni surovi kitaraski teksturi slišati tudi kanček bolj zasanjano kot psihedelično, jim vsekakor lahko štejejo v prid. Navsezadnje, nekaj romantike in skrivnosti je že v njihovem imenu, kajti Person From Porlock je bil »nezaželeni obiskovalec« angleškega skladatelja Samuela Taylorja Coleridgea v času, ko je skladal pesem *Kubla Khan*. O tem, kako je »nezaželeni obiskovalec« vplival na razširjenje umetniške, skladateljske in glasbene percepcije, pa nam

danes najbolj nazorno dokazuje ljubljanski trdoživi kvartet. Njihova godba je dovolj uigrana, a nikakor ne predvidljiva, saj Persons From Porlock vstopajo s kitarami na preži tam, do koder nam pogled seže čez rockovski horizont in ušesa hrepenijo po malce drugačni, a vselej izvirni rock glasbi.

Podobni postulati drugačne kitarске glasbe veljajo tudi za ljubljanski »shoegazerski« kvartet Haiku Garden, ki se promovira kot »najbolj razigran avizo za poroke«. Skupina Haiku Garden goji za naše glasbene razmere neklasičen kitaraski zvok, ki črpa iz bogate zakladnice neodvisnega kitarškega popa in rocka. V njihovem primeru so »shoegazerski« nastavki le orodje za nadaljnje poglobljanje v neizčrpen vir zvočnih idej, po katerih se Haiku Garden dokaj razločno in samozavestno sprehajajo. Vrtiček, ki ga obdelujejo, se niti ne sliši niti ne bere kot haiku lirika, kajti njihove aranžerske strukture so dosti bolj bujne in razraščene, zato nikakor ne moremo govoriti o kakšnem glasbenem minimalizmu v zvoku in besedi.

Nevemnevem je šestčlanski nojzersko-literarni kolektiv, ki zmore na enostaven, a sila zanimiv in jedrnat način uglasbiti izgovorjene besede. Njihovo skupinsko ime je potemtakem le mimikrija za umetniško točko preobrata. Prvič, ker vodena z lirično observacijo poeta in vokalista Dejana Kobana skupina nevemnevem vstopa na široko polje družbenopolitične angažiranosti, po drugi strani pa se instrumentalna spremljava, ki zelo pretkano in perfidno uspeva ukrotiti lastno kakofonijo v impulzivno *noise* rock simfonijo, razkazuje kot edini kredibilni adut, ki je sposoben lastno liriko povzdigniti na piedestal »zastav in slave«. Zato se nam skupina nevemnevem morda na trenutke zazdi bolj tankerska kot buldožerska, a učinek na poslušalca je, verjemite mi, dokaj podoben. Kajti ta hrupno uglasbeni bolid pušča globoke sledi tako v naših ušesih kot v možganskih celicah. Udarno in udarniško!

Če niste uspeli ujeti kakšnega od 21 koncertov letošnje karavane Klubskega maratona 2015, ne zamudite finala 6. novembra v ljubljanski Menzi pri koritu (Metelkova). Tam se vam bodo finalisti razkrili v živo in zgoraj napisano potrdili ali pač – ovrgli. ■



MeduzaleM



Damir Avdić, glasbenik, mojster gibsonke in marshalla

# ČE NAREDIM PREMOR, NASTANE TIŠINA

DIJANA MATKOVIĆ

**Č**e ste že kdaj bili na njegovem koncertu, veste, zakaj so mu Tolminci, pri katerih je odigral svoje prve koncerte, nadedelali vzdevek *bosanski psiho*. Damir Avdić je na odru človek, čigar gib in pogled sta napolnjena z neizmerno energijo, besedila komadov, ki jih spremlja zgolj z električno kitaro, pa s takšno neposrednostjo, da se publika včasih živčno zasmeje tudi na tistih mestih, kjer sicer ni razlogov za smeh. V začetku devetdesetih je svojo glasbeno kariero začel kot pevec punkrockovske skupine Rupa u zidu, od tam pa nadaljeval s samostojno kariero – ne le s kitaro v roki, pač pa tudi na odskih deskah (monodrama *Most na krvi*), obenem pa še kot pesnik in pisatelj. Naključje je hotelo, da mu je koncertni prostor najbolj razprla prav Slovenija, ki je postala njegova nova domovina, četudi Avdić navduši povsod, kjer nastopi, najsi bo to na Hrvaškem, v Bosni ali v Srbiji. »Jaz sem manjšina, ki trpi krivico,« je v Kinu Šiška s pogledom blazneža pel ob nedavni izdaji novega albuma *Manjina*. »Jaz sem cvet sredi sranja fašistične večine.« Od tega samoironičnega preigravanja vloge aktivista je bil samo en korak do vloge Mefista, dramskega vločka, ki je zvenel kot napoved nove monodrame. V njegovem pripovedovanju so prostor dobili tudi »premalo nadarjeni« Tomaž Pandur, natakarka, ki je v zgodbi »samo zaradi svoje seksualne privlačnosti«, ter prodani duši Hilde Tovšak in Ivana Zidarja. Sodeč po atmosferi v publiko, ki se je ponekod odzivala s petjem refrenov, drugod s smehom in navdušenim ploskanjem, je šlo še za enega izmed Avdićevih nastopov, vrednih udeležbe.

**Začniva na začetku, pri bendu Rupa u zidu. Zdi se, da ste že s komadom *Neću da umrem mlad* (Nočem umreti mlad) artikularili svojo pozicijo v odnosu do družbenih skupin in ideologij, kjer se odmikate od vsega, kar se od vas pričakuje. Rock zvezda, ki ne bo umrla mlada.**

Od tega komada je že trideset let. Morda je bil res nezavedna smernica za prihodnost, za to, s čimer se bom ukvarjal. S tem komadom sem povedal predvsem, kaj ne želim postati. Ne bom rock zvezda, ne bom hipi, ne bom pacifist itn.

**»Morda ne bom nihče, toda nihče ne bo jaz,« ste peli. Pri vas človek nima občutka, da bi z leti postajali bolj »mehki« ali bolj »mainstream«. Kar se nekaterim zgodi – če ne zaradi**

**drugega – zaradi zakonov biologije. Vi pa kot bi bili z vsakim albumom bolj ostri, bolj neposredni. V nekem ljubezenskem komadu poje – »ko boš slišala ta počasni ritem, boš bolj kot drugi vedela, da sem še vedno hardcore.«**

Veseli me, da to opažate. To je sicer iz komada *Napustiću te* (Zapustil te bom), z drugega albuma. Sicer je vprašanje, kaj je danes »mainstream«. Ne mislim, da sem jaz nekakšen »underground«. Navsezadnje je danes vse zabavljaštvo. Četudi si morda za koga obskuren, te svet okoli tebe postavlja v kontekst, kjer si zgolj zabavljač. Nekdo mi je razlagal, da mu ljudje v zvezi z mano govorijo, da sem »preveč temen«. On pa jim dobro odgovarja – preveč temen glede na kaj? Potem jim začne naštevati vse črne zgodbe, ki jih lahko vidiš v dnevniku. Morda pa na stran »mainstreama« nisem prestopil zato, ker vendarle uporabljam samo glas in kitaro. Na začetku so me spraševali, ali mi je težko iti sam na oder s kitaro. Je težko, toda težko je tudi tistemu, ki pride na koncert. Jaz za sabo nimam nikogar, a tudi poslušalec nima basa in bobnov, ob katerih bi se mu lahko uho spočilo. Če naredim premor, nastane tišina.

**Kakšen je po vašem družbeni učinek reči, ki jih izrekate na odru? Včasih se zdi, da so tudi najbolj radikalna stališča na koncu samo zabavljaštvo, kot pravite. Zabavljaštvo za srednji razred. Kako je z resnico, ki jo izrekate, ko ta pride do ljudi?**

To je veliko vprašanje. Ne le zame, temveč za vsakogar, ki se ukvarja z umetnostjo, bodisi z glasbo bodisi z gledališčem, filmom itn. Pogosto pravim, da umetnost v nekem širšem, globalnem smislu ne spreminja reči, spreminja pa posameznika. Navsezadnje je glasba, ki jo že leta poslušam, tudi mene spremenila. Ljudje mislijo, da je to, kar počnem, moja kariera. Gre pa le za to, da počnem nekaj, kar imam res rad. In to je vse. V zvezi z mojim delom mi postavljajo vprašanja, na katera pričakujejo revolucionarne odgovore, na koncu pa so zmedeni, jaz pa tudi. Vsi mislijo, da je problem tega sistema človek, ki je na vrhu, a tudi on je samo del sistema.

**Včasih se ljudem, ko dobijo otroka, zazdi, da bi kaj v življenju spremenili, da bi si zagotovili neko stalnost, stabilnost. Da bi si morda malo spočili od bivanja v manjšini. Vam se to očitno ni začelo dogajati?**

Očitno ne. Zdaj v krajšem času naredim več, kot sem kadarkoli prej. Res je, da si v eksistenčnem smislu pod večjim pritiskom, večjo odgovornost imaš. Ko si sam, ko nimaš otroka in s tem odgovornosti, se ti stalno zdi, da lahko vse preložiš na jutri, potem pa narediš bolj malo.

**Tudi sicer ste, odkar živite v Sloveniji, zelo kreativni. Nekaj v Sloveniji vam očitno zelo ustreza.**

Res je. Že ko sem prišel prvič, sem spoznal precej ljudi, izmed katerih so nekateri postali moji prijatelji. Slovenija je majhna, toda vseč mi je, da ljudje ne komplicirajo. Vsaj na glasbeni sceni. Koncerte sem imel na nekih neverjetnih lokacijah, kot bi imel koncert tu, kjer sediva, ob teh knjigah. Nekoč bi moral nastopiti v nekem bolj klubskem prostoru, a so nam to prepovedali, zato sem igral v mali restavraciji, za sabo sem imel aranžmaje rož. Prinesli so ojačevalec, našli smo mikrofona, in to je bilo to. Občutek imam, da si tukajšnji ljudje znajo prirediti zabavo.

**Vse, kar počnete, počnete sami. Sami ste za kitaro, predstava, ki ste jo delali, je bila monodrama, ko pišete roman, ste prav tako, seveda, sami. To nekaj pove o človeku.**

Do tega je prišlo spontano. Ko sem končal z bendom Rupa u zidu, sem razmišljal, kako bi nadaljeval. Bi delal z elektronikom, bi iskal nove ljudi in ustvaril nov bend ... Toda potem bi bilo to spet podobno Rupi u zidu. V nekem trenutku sem imel možnost nastopiti in sem šel na oder sam. In je delovalo.

Predstava *Most na krvi* pa je nastala na podlagi nekega performansa, ki sem ga imel v Tolminu in je trajal kakšnih 10 minut. Grega Bulc, ki me je peljal v Tolmin, mi je pravil, da me je njegov brat, režiser Mare Bulc, videl na YouTubeu in v mojem nastopu zaznal potencial. Tako smo naredili monodramo. Navsezadnje pa v vsem tem nisem sam, poleg so snemalci zvoka, oblikovalci itn. Sam sem samo na odru. Imam tako majhno kot veliko pomoč prijateljev.

**Glede na vaša besedila bi človek lahko mislil, da ste vendarle mizantrop. Da vas ljudje nervirajo.**

(smeh) Katera besedila imate v mislih? Veste kako, obstajajo idiotizmi, obstajajo pa tudi neumnosti, ki se jim lahko smeješ. V mojih romanih je cel kup ljudi, ki govorijo neumnosti, ki sem jih pobral od ljudi, ki jih poznam, in





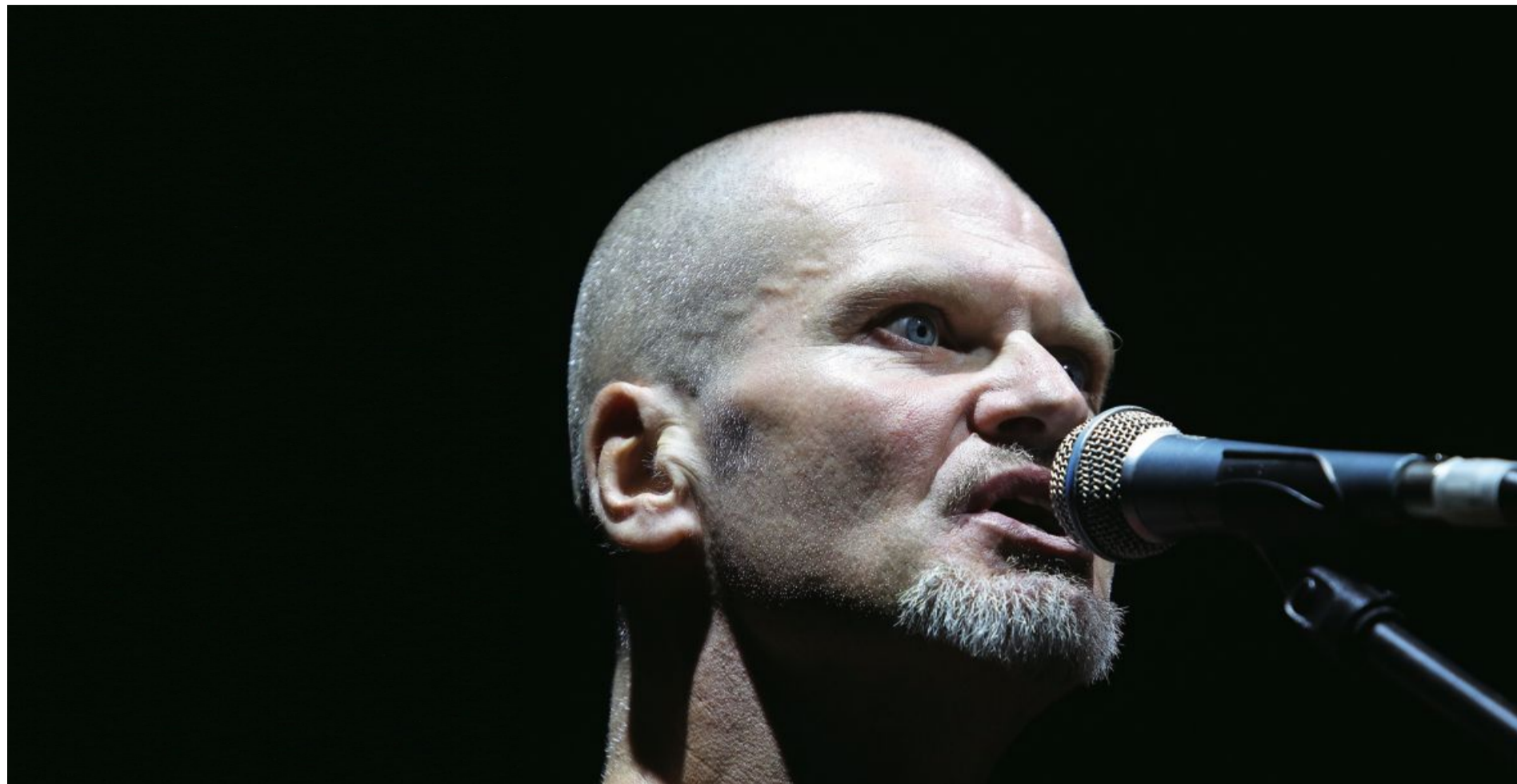


FOTO JOŽE SUHADOLNIK

jih položil v usta literarnemu junaku. So tudi neumnosti, ki te lahko navdušijo. Ostalo pa ignoriram. Pravzaprav te človeška neumnost – v primerjavi z velikimi stvarmi, ki se dogajajo okrog nas in nam krojijo življenja – niti ne more vreči iz tira.

**V nekem komadu pojete: »Revolucija je šla mimo tistih, ki so peli o njej.« Katere so po vašem mnenju osrednje težave revolucionarnih aktivistov?**

Obstaja aktivizem, ki je tam samo zaradi aktivizma. To se lahko vidi. Povsod, kjer se kaj dogaja, bi ti aktivisti radi nekaj povedali, ampak tu se stvar tudi zaključí. Potem pa imaš še aktivizem, ki ga lepo opiše pregovor »Tiha voda bregove dere«. Toda ta potrebuje veliko časa, da se udejanji. Pri tej vrsti aktivizma ne gre za fraze, floskule ali parole. Dandanes mora biti aktivizem dobro organiziran. Poleg tega ne smeš biti transparenten, če si želiš spreminjati svet. Oblast zahteva transparentnost. Toda takoj ko si transparenten, vedo za vsak tvoj korak. Druga stvar – ta zgodba, češ, aktivisti nimamo hierarhije, je sranje. Saj ne gre za to, da bi potrebovali vodjo, ki bi mu slepo sledili. Organizacija in hierarhija morata obstajati. Treba je vedeti, kaj kdo dela, do najmanjših stvari. Tudi v bendu je tako, tudi če imaš samo dva člana – eden tolče po bobnih, drugi igra kitaro. Eden ve, kdaj je treba udariti po činelí, drugi, kje se začne kitarški rif.

**Kakšen svet bi si želeli za svoja otroka?**

Več kot pol življenja sem živel v drugem sistemu. Ko se je začela vojna, sem imel 27 let. Toda otroci, ki se rodijo danes, poznajo samo to, kar je zdaj. Tako kot smo mi poznali samo tisti sistem, ki v našem spominu ne predstavlja ničesar slabega. Naša otroštva so bila lepa. Ko pogledam, česa vse nisem imel in kaj vse imajo danes, bi moralo biti moje otroštvo bedno, revno, uborno. Toda jaz se ga kot takšnega sploh ne spomnim. Naokrog smo hodili brez denarja, ker ga nismo potrebovali. Toda na pamet mi ne pade, da bi danes komu govoril, kako je bilo takrat bolje.

**Če bi začeli govoriti, kako je bilo prej bolje, kako so mladi danes grozni, bi bil to precej zanesljiv znak, da ste se v mentalnem smislu zares postarali.**

Drži, verjetno so tako meni kot tudi vam govorili, da je bilo prej bolje. Neki sorodnik mi je pravil, kako so pred drugo svetovno vojno cele družine spale v eni sobi, kako so bili revni, ničesar niso imeli, a jim je bilo lepo. To je bilo njegovo otroštvo, edino, ki ga je poznal. Starejši, ki govorijo, kako je bilo prej bolje, zgolj kažejo, da se v drugačnem svetu ne znajdejo. V moji generaciji obstajajo tudi takšni, ki so se dobro znašli, in njim na pamet ne pade, da bi rekli, da je življenje danes slabše. Ljudi iz moje generacije lahko danes najdeš v politiki in menedžmentu. Njim je danes super.

**Kako pa bi bil videti vaš pogovor z vrstnikom, ki se je znašel na ta način, da je danes direktor podjetja, katerega posli so sumljivi?**

Lani sem imel koncert v Tuzli. Nanj so prišli tako najstniki kot ljudje moje generacije. Neki fant, star malo manj kot trideset, mi je posmehljivo rekel, da je na mojem koncertu tudi minister, in me vprašal, ali se družim »z njimi«. Odrnil sem, da kje pa naj bodo ministri, če ne na mojem koncertu. In potem srečam svojega prijatelja, vrstnika, ki pravi, čestitam, vidim, da snemaš albume. Pa ga vprašam, kaj počne. Pove, da dela na lokalnem ministrstvu. Zaupal sem

mu pripetljaj s tistim fantom in oba sva se začela smejati. Ta fant, ki je v tem človeku videl le nekega uradnika, bi moral vedeti, da je ta uradnik v življenju doživel več, kot bi on, pa če bi živel še eno življenje. Da on posluša raznovrstno glasbo in veliko bere, pri čemer ne vem, ali bi lahko enako trdil za tistega fanta.

Ocenjevati ljudi zgolj na podlagi njihove službe je le ena v nizu neumnosti. Ali pa tiste zgodbe, kako se je nekdo prodal. Ljudje pravijo, da je bilo punka konec, ko so The Clash podpisali pogodbo s CBS Records. Zaradi te pogodbe so vendar posneli album *London Calling*, ki je bil zato širše dostopen. Je mojstrovina, ki je sicer ne bi imeli. Ne maram kar tako etiketirati ljudi. Navsezadnje bi tudi meni lahko kdo nalepil etiketo.

**Pa poskusiva s tisto, ki je najbolj v obtoku: na odru ste nekakšen hudič alias »bosanski psiho«, kot so vas poimenovali. Toda zasebno, opažam, ste nekakšen Buda.**

Jin jang, najbrž. Verjetno je imel tudi Buda kaj hudičevskega v sebi. (*smeh*)

**Ste kdaj razmišljali, zakaj ste v Sloveniji tako dobro sprejeti?**

V bistvu so me dobro sprejeli povsod, kjer sem igral. Na koncerte vendarle prihajajo ljudje, ki jih takšna glasba zanima, in po tem so vsi kraji enaki. V medijskem smislu sem vendarle najprej nastopil v Bosni. Tudi na Hrvaškem sem srečal čudovite ljudi. Razlika je le v tem, da sem imel v Sloveniji največ koncertov, to pa zato, ker sem tu imel največ možnosti.

**Bi ostali v Sloveniji, če se med vaše nastope ne bi vpletla tudi ljubezenska zgodba?**

Verjetno ne, ne vem. Mi je bilo pa tu vedno lepo. Morda je šlo vse v to smer, da ostanem tu.

**V intervjujih pogosto pravite, kako je v Sloveniji vse urejeno, medtem ko se Slovencem, ki stalno bentijo nad Slovenijo in drug nad drugim, ne zdi tako. Perspektiva je druga, če gledate iz Bosne.**

In to tudi povem. S perspektive Bosne in Srbije je Slovenija super. Tisti, ki so kritični do vsega, kar je tukaj, bodisi situacije nimajo s čim primerjati bodisi Slovenijo primerjajo zgolj s severnimi sosedami. V vsem tem je treba najti neko ravnotežje. Nekoč je Teofil Pančić (srbski kritik, op. p.) v nekem intervjuju razlagal, kako Slovenci Srbom in Bosancem govorijo, naj ne vstopajo v EU, ne menjajo svojih zakonov itn. Nato je Pančić odvrnil – v redu, vi pa dajte nam svoje potne liste. Seveda omenjene stvari izrekajo Slovenci, ki gredo v Bosno ali Srbijo zgolj za dva tedna na leto.

**In v tem smislu je stvar nepravilna – češ, ostanite taki, kot ste, zaradi nas, ki pridemo k vam na dopust.**

Absolutno. Na koncu se vse debate končajo ob navdušujoči ugotovitvi, da se na Balkanu sme kaditi v lokalnih. Ko to povem ljudem »od dol«, samo zavzdihnejo.

**Nedavno sem v *New York Timesu* zasledila članek, ki Sarajevo slika skozi poetične misli tipa: V Sarajevu se čas ustavi, tam ljudje cele dneve posedajo po kavarnah. Jasno, da posedajo, če pa nimajo služb!**

*New York Times*, kaj? Ja, Američani ... To je ta dvojni pogled.

**In vi ste, kot priseljenc, natanko na sredini obeh pogledov, med dvema oknom. Kot je pisal že Vojnović – tu ste čefur, tam ste Janez. Niste ne tu ne tam.**

Ko sem zaradi koncertov začel hoditi v Slovenijo, so me ob prihodu nazaj spraševali ravno to: »Kako je, Janez?« Moja otroka sta rojena tu. Jaz jima pravim, naj ob prihodu v Bosno takoj povesta: »Jaz sem Janez.« In ju bodo pustili pri miru. Priseljenci ob obisku svojih rojstnih držav počnejo ravno nasprotno – svojo nacionalnost potencirajo.

**Morda je to tudi eden od razlogov, zakaj večina priseljenec iz nekdanje Jugoslavije – prej kot tuje bende – posluša turbofolk.**

Neki prijatelj mi je po obisku Ljubljane rekel: »Vidim, da tu ljudje skozi odprta okna avtomobilov nabijajo turbofolk. Ampak v napačnem tonu klaviatur!« (*smeh*) S čimer je hotel reči, da ta turbofolk ni tisti »pravi«, ki bi ga dejansko poslušali v Bosni. Očitno gre za držo, skozi katero želijo tukajšnji priseljenci nastopati. Njim je to morda ozadje za življenje, tistim »od dol« pa je ...

**Življenje?**

Ja, to! Prišla sva do imenitne opredelitve – glasbeno ozadje življenja in življenje! Nekomu »od dol« je ta glasba življenje in je ne vidi kot nekaj, s čimer bi se ponašal ali se hotel kazati navzven.

**Morda je v primeru priseljenec turbofolk neke vrste upor, vendarle so tu – manjšina.**

Jaz ne bi šel tako daleč. Če to je oblika upora, je stvar precej žalostna. Nekdo mi je denimo rekel, da mladi Slovenci poslušajo turbofolk, ker naj bi bili njihovi starši punkerji. To se mi zdi popolna neumnost. Dobra referenca za to je dokumentarni film o Pankrtih z naslovom *Dolgačjt*. Pravijo: v tistem času v Ljubljani ni bilo ničesar. Lahko si šel na Kolodvorsko pit, to je bilo vse. Potem se oglasi Maksi iz skupine Film, ki takoj za Pankrti reče: »Ko so Pankrti prišli v Zagreb, je bil to za nas šok, ker v tistem času v Zagrebu ni bilo ničesar.« V tistem času sem jaz v Tuzli bral, da Ljubljana brbota! Potem pa ti ljudje povedo, da ni bilo ničesar. Kako naj se potem otroci upirajo starejšemu punkerjem, če pa jih ni bilo? Turbofolk v resnici poslušajo samo zato, ker gre za zabavljaštvo, za nekaj eksotike iz nekdanje Jugoslavije. Današnjih mladih ni tako preprosto vkalupiti. Najprej zato, ker ne gre za nobeno gibanje. Včasih se je že po frizurah vedelo, kam kdo sodi. Danes dolgi lasje ne pomenijo nič. Turbofolk morda poslušajo zato, ker je blizu nekemu hip hopu in r'n'b-ju, kjer gre za isto vulgarno predrznost.

**Turbofolk pevke so enako oblečene, tj. enako slečene, kot r'n'b pevke.**

Če poslušate besedila, pa ugotovite, da so bolj neumna od tistih čez lužo. (*Začne si popevati neki bubble pop refren.*) Kakšni starši punkerji neki!?

**Kakšno težavo imate z Johnnyjem Štulićem, da se obenj obregnete v dveh komadih?**

Poslušal sem ogromno glasbe, še danes jo poslušam. Kar me nervira, so opazke, ko nekdo nekaj dobro dela, pa rečejo, da je to delal že Johnny Štulić.

**Aha, torej simbolni strel v očeta?**

Če nekdo verjame, da so bili tisti časi boljši, naj drugim ne soli pameti s tem, to je vse. ■



# KAKO MISLITI ISLAMSKO CIVILIZACIJO?

Pred nekaj meseci je izšla zanimiva knjiga o islamski civilizaciji, ki odpira nov pogled na sam temelj muslimanskega pogleda na svet in njegovo družbo. Njen avtor Thomas Bauer je profesor arabske književnosti na Inštitutu za islamske vede Univerze v Münstru.

IGOR ŠKAMPERLE

**R**dečo nit knjige zavzema pojem dvoumnosti, ki jo premorejo sveto besedilo islama (*Koran*), pa tudi druge jezikovne in pravne formulacije, ki spremljajo islamsko civilizacijo, od začetkov do moderne dobe, ko naj bi, to je glavna teza knjige, islam v stiku z zahodno modernizacijo izgubil bogastvo pluralnega pojmovanja resnice in raznolikost diskurzov, ki dopuščajo več pomenskih interpretacij in njihov sočasni obstoj.

Knjiga je dobrodošla, saj strokovne literature o islamskih vedah nimamo veliko, oziroma komaj kaj. V isti zbirki je pred leti izšlo pomembno delo arabskega avtorja iz 14. stoletja Ibn Halduna, *Mukadima* (Krtina, 2009). Marjan Molè je že pred desetletji v Franciji napisal tehtno strokovno knjižico *Muslimanski mistiki*, ki je leta 2003 izšla v slovenščini (KUD Logos). Pri isti založbi je lani izšlo delo enega najglobljih duhovnih mislecev islama, al-Ghazalija, *Rešitelj iz zablode*. Slovenski bralec lahko prebira *Zgodovino islamske filozofije* (Mohorjeva družba, 2001), ki jo je napisal Henry Corbin. V slovenščini imamo nekaj arabske poezije ter izbor pravljicnih pripovedi *Tisoč in ena noč*, v celoti gledano pa je to le majhen del iz široke zakladnice arabsko-islamskega književnega in duhovnega ustvarjanja. Da si islam in njegov družbeni svet zaslužita pozornost, ni treba posebej poudarjati, saj smo dnevno soočeni z njuno prisotnostjo, v dobrem in v slabem, pri čemer lahko naredimo vsaj to, da razrešimo nekatere stereotipe, s katerimi zahodnjaki pogosto gledamo in ocenjujemo kulturo na Bližnjem in Srednjem vzhodu. Islam in njegova civilizacija si zaslužita pozornost zaradi lastne zanimivosti in bogatega kulturnega življenja, zaradi relevantnosti, ki jo islamske družbe danes predstavljajo v svetu; poleg tega med nami, kot enakopravni slovenski državljani, živijo mnogi pripadniki bosanskega naroda, ki ohranjajo zvestobo svoji veri in duhovnemu izročilu.

Na Zahodu smo danes navajeni odnos do islamskega sveta doživljati v konfliktnih oblikah, največkrat zaradi ekstremnih dejanj na Bližnjem vzhodu. Avtor knjige nam pokaže, kdaj in zakaj je prišlo do zaostrovanja družbenih odnosov (tako navzven kot navznoter) in kako se je izgubila tista pluralnost pomenskih ravni, ki jo je islam ohranjal, od začetka do razvite moderne dobe. Preobrazba družbe, ki je izničila izvorno pomensko pluralnost, se je v islamskem svetu zgodila v 19. in 20. stoletju, kot posledica predhodne kolonizacije, z uveljavitvijo novih sekularnih vladajočih elit ter z neke vrste ideologizacijo lastne tradicije.

Avtor nas pogosto preseneti z drznimi hipotezami, ki po eni strani spreminjajo naš stereotipni pogled na islam, hkrati pa postavlja nekaj ključnih vprašanj tudi nam samim, »zahodnjakom« oz. Evropejcem. Rdeča nit, okrog katere se vije analiza islamskih družb in njihove zgodovine, je stopnja strpnosti, ki jo neka družba ohranja do dvoumnosti, dopustitev večpomenski oziroma oblike, s katerimi poskušamo dvoumnost na različnih ravneh, od besedilnih predlog do politike, prava in spolnosti, ustrezno krotiti in s tem sobivati. Stopnja strpnosti do dvoumnosti je bila v islamsko-arabskih kulturah vedno zelo visoka. Knjiga odpravlja predsodke o nasilni in ekskluzivni, včasih rečemo fanatični islamski



civilizaciji. Bauer dokazuje ravno nasprotno: strpnost do dvoumnosti, tudi ko je šlo za jezikovno branje in razumevanje *Korana*, je bila zelo velika. Zgubila se je šele v postkolonialni dobi, ko se je v neposrednem soočenju z zahodno družbo zaostri la težnja po univerzalnosti (pri obeh civilizacijah) in je, kot reakcija na izgubo takšne strpnosti, izbruhnilo religiozno motivirano nasilje. Zahteva po univerzalnosti, ki jo širi predvsem Zahod, povzroči pripravljenost za nasilje precej bolj, kakor religiozna vera v svojo resnico.

## STRPNOST DO DVOUMNOSTI

Avtor razvija misel, koliko je neka družba sposobna ohranjati strpnost do dvoumnosti in z njo shajati. To je dober koncept, ki zadeva družbeno polje v njegovih mnogoterih manifestacijah. Dvoumnost prizadeva več plasti življenja, tako na družbeni kakor osebni ravni. Gre za to, koliko smo pripravljeni dopuščati dvoumnost na področju kulture, politike, prava in spolnosti. Kar priznajmo, da si kot zahodnjaki glede teh stvari želimo biti na jasnem: črno na belem. (Pomislimo na mit partizanskega NOB, ki mu, kakor se zdi, na Slovenskem niti približno nismo pripravljeno pripisati vsaj malo dvoumnosti). Avtor trdi, da prav brezkompromisni zagovor ene, edine in absolutne resnice ter »čistosti« in moralne pravičnosti, ki jo izvajamo v njenem imenu na ravni idej, politike in družbene prakse, vodi do nestrpnosti in izključevanja. Omenjene lastnosti, ki si lastijo univerzalnost, pa je razvila predvsem evropska civilizacija ob svojem prehodu v novi vek, konec 16. in v 17. stoletju.

Ob koncu renesanse (med 1560–1680) je v Evropi nastopila velika ločnica, ki ji avtor nameni nekaj tehtnih misli. Zarisale so se tri »cenzure«, na področju znanosti in proučevanja narave, protestantske etike, ki vpelje podjetniškega duha in zavrne mnoge dvoumnosti predhodnih ljudskih praks, ter na ravni nove cerkvene discipline v posttridentinskem obdobju, s katero se je uveljavilo novo nadzorovanje teles in spolnosti. Knjiga pokaže, da problem modernizacije islama ni v tem – kakor pogosto mislimo –, da arabska, perzijska in osmanska kultura niso doživele zgodovinske renesanse in razsvetljenstva. Prav tako sodobna sekularizacija ni pogoj za več demokracije na Bližnjem vzhodu, ampak se družbena dinamika bolj odločilno razvija in postavlja na osnovi sto-

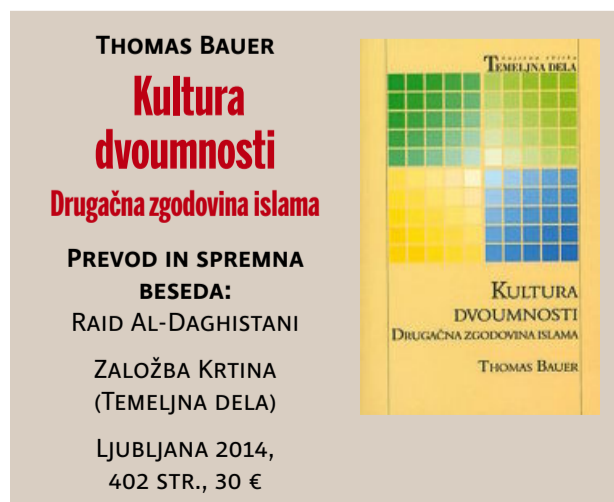
pnje strpnosti do dvoumnosti in pluralnosti pomenov, ki jih neka družba dopušča. Avtor trdi, da je bil *Koran* od vsega začetka deležen različnih interpretacij, ta dvoumnost pa je zadevala islam v celoti. Oblike dvoumnosti so se izgubile šele v 19. stoletju.

Bauerjeva knjiga nas pospremi skozi celotno zgodovino muslimanskih kultur, od preroka Mohameda in razodetega svetega besedila (recitacije) *Korana*, ki je po sunitskih razlagah ne-ustvarjeno besedilo. V tem lahko vidimo temeljno podobnost in razliko med islamom in krščanstvom: tako kot je narek *Korana*, ki ga je od Boga prejel prerok Mohamed, dobesedno razodet in ne ustvarjen, tako je tudi Jezus Kristus, kot božji Sin, enega bistva z Očetom, rojen, a ne ustvarjen, kakor molimo v krščanski veroizpovedi. Zato ima *Koran*, ki je beseda Boga, neizčrpno obilje pomenov, ki jih človek ne more do konca razbrati. Seveda, priznava avtor, medij razodetja vpliva na polje interpretativnih zmožnosti. Normativno življenje osebe omogoča širše polje kakor pisno besedilo. Opozarja pa na dvoumnost, kajti Jezusovo življenje nam je dostopno skozi pisne vire, medtem ko so pri Mohamedu pomembna tudi dejanja, ki imajo normativno vrednost.

## ZAHODNI »IZVIRNI GREH«: AMBIVALENTEN ODNOS DO TELESA

Bauer se izogne »zlati dobi« arabske kulture, ki jo na Zahodu najbolj poznamo. Gre za obdobje Abasidov (8.–11. stoletje), ko je cvetel bagdadski kalifat. To je bil čas Haruna al-Rašida, pravljicnih pripovedi *Tisoč in ena noč* in visokega intelektualnega zamaha, ko so filozofi al-Kindi, al-Farabi, Ibn Sina (Avicenna), sufijski mistik al-Ghazali in racionalni filozof Ibn Rošd (Averroes) nauk islama soočili z metodo antične grške filozofije. Iskali so sintezo intelektualnega nagiba in religioznega duha. O Averroesu in njegovem komentarju Aristotela, ki ga omenja tudi Dante v svoji pesnitvi, so na sholastičnih univerzah zavzeto razpravljali. Avtor zavrne običajni ugovor, da se islam, zaradi odsotnosti renesanse in razsvetljenstva, težko prilagaja moderni družbi. To naj bi preprečevalo, da bi prišlo do ločitve religije od države in civilne družbe. Takšna delitev, trdi avtor, v islamskem svetu že ves čas obstaja. Obširneje obravnava dva pomembna avtorja, Ibn Nubata in Ibn Halduna, ki sta razvila socialno in politično sociološko misel, ne da bi naletela na versko cenzuro ali nasprotovanje. Islamski svet v 16. in 17. stoletju ni doživel dekadence, meni avtor, pa čeprav je to postalo obče mnenje. Bauerjeva razgrnitev posredno odpira vprašanje, kateri dejavniki pa so omogočili evropskim narodom, da so »potegnili voz« naprej. Je bil to pojem individualne vrednosti osebe? Dokaj zapleteno, pravzaprav dvoumno in nikakor ne šablonsko razmerje med civilno sfero in religiozno vero, ki pomembno zaznamuje evropskega človeka? Avtor ponuja hipotezo, da je obsesivno ukvarjanje z »drugim«, ki ga srečamo na Zahodu, plod negotovosti vase, ta pa naj bi bila posledica nelagodja do lastnega telesa, ki ga občuti krščansko vzgojeni zahodni človek. Naš odnos do telesa naj bi bil ambivalenten, kar izhaja od prilike izvirnega greha, ki ga islam ne pozna. S tem je povezan pojem grešnosti, ki se pogosto navezuje na telo in spolnost, kar za islam ne velja v takšni meri. Slovenci to dobro vemo, saj nam odzvanja stavek iz naših prvih spisov: »Če naš ded ne bi bil zagrešil, bi večno živel!« Strah pred dvoumnostjo, obsedenost s »čisto« resnico in težnja po univerzalnosti, značilni za evropski novi vek, so ob koncu kolonialne dobe v islamskem svetu sprožili nasprotni udar, zaradi česar se je zgubila izvorna dvoumnost in heterogenost kulture in njenih diskurzov, s tem pa se je radikalizirala enopomenska izključevalna drža. Avtor posrečeno ugotavlja, da islamu bolj kakor renesansa, razsvetljenstvo ali sekularizacija, primanjkuje izkušnja »generacije leta '68«, ko je Zahod spet odkril aspekte dvoumnosti, v obdobju, ko so se arabske države soočale s povsem drugačnimi političnimi razmerami.

Za sklep ocene te imenitne knjige, ki razblinja mnoge stereotipe o islamski kulturi, lahko navedemo prispodobno o babilonskem stolpu, od katerega ljudje govorimo različne jezike. Če je Bog tvegala in nam dopušča takšno eksistenco, moramo tudi ljudje prevzeti odgovornost in znati sobivati z razlikami, tudi ko gre za dvoumni pomen. ■







● ● ● KNJIGA

## Dialekti dialektike

MIKLAVŽ KOMELJ: **Noč je abstraktnjša kot n.** Hyperion, Koper 2014, 243 str., 25 €

Obsežno pesniško knjigo priznanega pesnika, prevajalca in publicista, umetnostnega zgodovinarja Miklavža Komelja sestavlja zapleten, bogato razplasten labirint sto sedemdesetih pesmi, ki – tako s svojo oblikovno kot vsebinsko razsežnostjo – obenem povzemajo in poglobljajo prehojeno ustvarjalno pot, jo znova razgrinjajo drugače in predružačeno razgrnejo na novi ravni. Njihova govornica, njeno valovanje, naseljuje raznotera in raznovrstna uobličjenja, se znotraj njih – razpeto med motom, navedkom iz dela francoskega jezikoslovca Émila Benvenista o tem, da je v času vse razen časa samega, in sklepnim kriptičnim posvetilom, ki se sicer nekajkrat, kot nekakšen vodilni motiv celote, pojavi v posamičnih pesmih in ki se, razprto neskončan, priprto neskončen, glasí: *A razbran rob. A –, zdaj v prostem, svobodnem pretakanju iz verza v verz, zdaj v metrično urejenem, rimanem ritmu, na eni strani razmahne v domala elegično intonirano pesniško rekanje razkošno razvejenih kitično-pesemskih oblik – združujoč se prek nekaterih v cikle spojenih pesnitev in trgajoč se prek nekaterih skorajda prozskih vstavkov – na drugi strani strne v skrajno lapidarne (pa)stavke nekajvrstičnih gnomičnih izrekov. Polifonija – načinov, nagibov in naklonov – pesniškega upovedovanja v Komeljevi zbirki se razprostira, kakor bi nemara lahko razumeli sentenco enigmatičnega naslova, na sledi in na sredi, znotraj (tistega) zbirajočega razbiranja nerazrešljivo sprepletenih razmerij med abstraktnim in konkretnim, njune dialektike, njenih dialektov.*

Dialektika abstraktnega in konkretnega, tistega, kar se nam navadno zdi abstraktnjše od drugega, docela neotipljivo in nedosegljivo, pojmovna utvara kot tisto (najbolj) nestvarno, in tistega, kar se nam navadno zdi konkretnejše od drugega, dosegljivo in otipljivo scela, tvarina reči kot tisto (najbolj) stvarno, pri čemer nam naše izkustvo včasih in večkrat pričuje o nenehno spreminjajočem (se) prehajanju enega v drugo, o njunem medsebojnem prestvarjanju, spričo katerega se noč takoj, ko se poskušamo tako ali drugače približati njenemu bistvu in ga zajeti v besede, lahko kaže s svojo objemajočo in nepredirno črnino kot abstraktnjša kakor zapisana črka na papirju, kakor njena praznina, dialektika tega, kar je, (a) česar ni, in dialektika tega, česar ni, (a) kar je, dialektika ne-stvarnega, ki ji pesnik podarja svojo govornico, ki z lastnim spregovarjanjem sama daje enotnost raznorodnosti upesnjene, se skozi prizmo pesmi zrcali – lomi in prelamlja – kot zaklinjanje in priklicevanje negotovosti človekove eksistence, njenega lebdjenja sredi protislovij in paradoksov prebivanja. Prebivanja, za vselej zakletega v vzajemno komuni-



FOTO MAREJC PIVK

kativno neposredljivost lastnega in drugega, v neponovljivost ponovljivega in v ponovljivost neponovljivega, v neodločljivost med »sem« in »nisem«, v »ni-sem« hkratnosti imena in brezimnosti. Prebivanja na zemlji, nad globlinami podzemlja in pod višavami neba. Prebivanja v svetu, kjer se ni mogoče skriti, kakor pravi dvostišje: »Ne morem se skriti za nobeno ime. / (In brezime).«

Neizogibnost negotovosti prebivanja spričo dialektičnega razmerja med abstraktnim in konkretnim, znotraj katerega se vije in razvija naše življenje, s katerim se je – v njuni igri, so-igri in proti-igri, v njuni medigri – potrebno, da bi ga prestali, neprestano soočati, ki se, ko poskušamo najti odgovor nanj, nenehno sprevača, vsakokrat vrača kot odprto vprašanje naše lastne drugosti, nas same, naše bitje, napravlja za njegov edinstven, enkraten izraz, njegov dialekt. Spoprijemajoč se sami s sabo, ogledujoč se v ogledalu lastnega, lahko ugledamo (ali, seveda, tudi spregledamo) drugo in pristopimo (ali, kajpada, tudi ne stopimo) k njemu, kakor pôje ena izmed pesmi cikla »Ubežni kralj«: »Nikamor nimam dostopa, če ne postanem / drugo bitje. / Tako neznosna izostritev drugosti, / kot je je zmožno samo ogledalo. / Samo nočni gozd.«

Dialekti dialektike gibanja spraševanja in prevpraševanja in samospraševanja, gibanja odgovaranja, gibanja govornice, kolikor vzbavajo izraz, tudi pesništvo vtiskujejo poseben, značilen pečat vztrajanja v vmesnosti vmešavanja vselej premeščajočega se, neumestljivega – in celo neumestnega – odnosa do drugega, pečat citatnosti, ki skozi srečanje z drugim obenem preobraža in potjuje tisto najlastnejše. Komeljeve pesmi mnogokdaj in mnogokje, eksplicitno ali implicitno, pripuščajo v tkanini teksta zazveneti glas, delo in usodo izjemnih – tako rekoč eksemplaričnih – (umetniških) osebnosti (zlasti tistih, s katerimi se pesnik tudi sicer ukvarja, kot prevajalec ali kot proučevalec njihove ustvarjalnosti).

A: skupaj s pesništvom, skozenj, smo mi sami dialekti dialektike kot narečja narekovanosti našega prebivanja v svetu brez poročstva. Kot izraz pričevanja. Kot človeški obraz. Pesniško izkustvo prebivanja dvovrstičnica v Komeljevi mojstrski zbirki zgošča takole: »Roke se tresejo od nemožnosti izraza. / Nikoli nič ne ostane neizraženo.« **ANDREJ BOŽIČ**

● ● ● KNJIGA

## Tujec na Balkanu

DINO BAUK: **Konec. Znova.** Beletrina, Ljubljana 2015, 173 str., 23 €

FOTO UROŠ HOČVAR

Osrednje mesto v romanu *Konec. Znova* Dina Bauka, odvetnika in *Mladinega* kolumnista, pripada senzibilnemu, urejenemu in pokončnemu protagonistu Denisu, rokerju in ljubitelju knjig. Večji del ga spremljamo kot najstnika v letih okrog 1990, ko je še živel v Ljubljani in imel glasbeni bend s Petrom in Goranom, junakoma v drugem planu. Tam in tedaj se pojavi še Mary, Američanka na mormonski misiji, in z Denisom se zaljubita. Čeprav se iz sodobnosti vračamo v čas osamosvajanja Slovenije, je politično dogajanje v ozadju. Vidne so le njegove posledice: Denis si mora urediti državljanstvo, a si ga ne. Izbrisan je in izgnan na Balkan. Vpoklican je v vojsko »plemena«, ki mu ne pripada, in se bori proti »plemenu«, ki ga ne sovraži. A od samega vojskovanja smo odmaknjeni, o njem ne izvemo skoraj nič. Denis v uniformi in s puško večinoma brska po knjižnici in tako knjige tudi v njegovem drugem življenju, življenju *tujca* nekje na Balkanu, zanj ostanejo središče dogajanja.

Peter, Goran in Mary so pri svojih štiridesetih zazrti v čase, ko so jih imeli šestnajst. Še vedno se sprašujejo, kakšna usoda je doletela Denisa. Toda v tem so neprečljivi; brez družine, zadovoljive kariere ali česarkoli drugega, kar bi jih priklenilo na sedanji tok življenja, se tako zelo vdajajo spominom na peščico mladostniških doživetij predvsem zato, ker so kulisa Denisovi zgodbi. Nekaj sodobnega dogajanja sicer je, a to z Denisovo zgodbo nima dosti skupnega niti ni izvirno podano (denimo vstaja izkoriščanih delavcev v podjetju, kjer je Goran eden od šefov). Družbeni angažma romana je ob takih dogodkih preveč na dlani: bralka preprosto mora izbrati stran izbrisanih, nemočnih in zatiranih, čeprav ji postavljanje na to ali ono stran v leposlovju sploh ne diši. Slovenski pisatelji se preveč razumsko lotevajo aktualnih družbenih tem; intimne teme jim gredo na splošno bolje do rok, družbene pa so pogosto prikazane poenostavljeno in moralizatorsko.

Doživljanje junakov se tako v romanu znova in znova znajde v klišejskih opisih. Ob protagonistu čutimo, da je narejen tako, da bi se nam prikupil, in da je naša naloga sočustvovati z njegovo tragično usodo, pri tem pa preklinjati slovensko državo in balkansko vojno. Denis je videti kot biser, sploh v primerjavi s Petrom in Goranom. Ta dva sta lahko študirala in dobila več kot dobro službo po zvezah, brez lastnih zaslug. Goran je tip primitivne sorte, grabežljivec in strahopetec. Ko beži pred besnimi delavci, je smešen (na tem begu pa je tudi nekaj nedoumljivega in v to smer bi se roman lahko še bolj razvil), prav tako je smešna njegova *blekberijska pesnitev*. Peter, uradnik na ministrstvu, pa je nekakšna nerodna siva miš, ki na svoje rame ves čas vleče krivdo: čuti se krivega, ker ni pomagal izbrisanemu Denisu (čeprav mu je poskušal) in ker so se na Balkanu pobijali, on pa je, tako beremo, skupaj z vsemi Slovenci gledal proč. Tovrstnemu »kritičnemu« odno- su do sveta in samega sebe manjka samorefleksije.

Del problema najbrž tiči v pripovedni perspektivi. Pretežno – z izjemo pisem na koncu – sledimo toku tretjeosebne pripovedovalca, ki je po eni strani avktorialen in pozna prihodnost, po drugi pa se vživlja v posamezne junake in se jim prilagaja tudi s slogom (iz nevtralnega toka večinoma izstopajo kletvice in slengizmi). Avtor bi torej rad v isti sapi karakteriziral junake z zaznamovanimi sredstvi, prikazal njihov subjektivni svet (ta plat mu tudi uspeva), in jih hkrati motril z distance (ta pa ne). Posameznikovo subjektivno resnico poskuša pretvoriti v objektivno, neizpodbitno. Tak pristop zaradi svoje teznosti zgreši svoj cilj. Enoumni moralni podton je preveč vsiljiv. Namesto da bi si o Denisovem nadrejenem lahko sami ustvarili svoje mnenje, nam je serviran zgolj »kmetavzar od poveljnika«; o mormonih bi radi izvedeli še kaj drugega kot to, da so »mormonski pizdunč-ki«. Taka percepcija sveta pristoji nevednemu najstniku, večvednemu pripovedovalcu pač ne.

Baukov prvenec malce pokuka prek svojih plotov, kadar se nit nejasno zabriše in se najdemo sredi skrivnih tunelov ali skrivnostne brezčasne knjižnice. Toda to so le nastavki, ki jih tudi konec ne osmisli. Edino sporočilo, ki se že kmalu izkristalizira – če je človek iz običajnega življenja pahnjen v vojno, čeprav bi rad samo prebral knjige, je to absurd –, pa je podano preveč naravnost, da bi imelo literarni učinek. **TINA VRŠČAJ**



# Motor z notranjim zgorevanjem

**T**ako kot v zadnji, moram tudi v tokratni kolumni najprej poravnati dolg avtorju, ki mi je zanjo sploh dal navdih. Aljoša Harlamov je v svojem zapisu »Delati, delati, umreti«, objavljenem na spletnem portalu Airbeletrina, zgrabil problematiko, o kateri se bistveno premalo piše, je pa, to lahko z gotovostjo trdimo, ena najbolj perečih sodobnega časa, tj. izgorelost. Harlamov skozi osebno izkušnjo oriše, kako nas izgorelost vedno pripelje do zidu, v katerega trčimo in je kot nekakšna zasilna zavora na naši poti. Takrat na lastni koži izkusimo tretji Newtonov zakon: zid, v katerega se zaletimo, nas namreč udari s takšno silo, kot vanj priletimo.

Okrevanje po takšnem trku je dolgotrajno in naporno, namesto kosti se nam zlomijo vedenjski vzorci, namesto pretresa možganov pride do duševnega pretresa. Navzven tako morda še naprej delujemo kot pred trkom, še vedno lahko premikamo roke in noge, v sebi pa imamo razdejanje, ki ga je treba sanirati. Smo pred nemogočo nalogo, da se kot baron Munchausen za svoje lase potegnemo iz godlje, ki smo si jo sami skuhal. Ker pa je navada železna srajca, se, čeprav vemo, da nam določeni vzorci delovanja škodijo, ne moremo upreti temu, da bi jih vseeno preizkušali še naprej. To početje je podobno

**PREMO SORAZMERNO Z USPEŠNOSTJO SE PLASTIČNO SPREMINJA TUDI NAŠA SAMOPODOBA. BOLJ NEUSPEŠNI KOT SMO, BOLJ GROZLJIVE, TESNOBNE IN AGRESIVNE VZGIBE PRIVZEMA TA NAŠ NOTRANJI, STORILNOSTNI GLAS. NE GRE SAMO ZA TO, DA SMO NENEHNO USPEŠNI, TO NI DOVOLJ; USPEŠNI MORAMO BITI VEDNO BOLJ!**

temu, da bi še naprej poskušali teči, čeprav smo si pravkar zlomili nogo. Resnična težava pa je seveda v tem, da ne znamo ničesar drugega kot teči, in za človeka, ki že celo življenje teče, je resnični izziv, da se nauči hoditi.

Nihče nas namreč ne nauči hoditi, hoja pač ni stvar šolskega kurikuluma. Pri svojih tridesetih, štiridesetih ali še pozneje v življenju spoznati in si priznati, da v resnici ne znamo živeti, da smo vse življenje živeli za nekoga drugega, ki nam je tuj, celo sovražen, je travmatično. Misel na znano, že nešteto izkušeno bolečino nam je zato vseeno bolj pomirjujoča, varna in domača kot pa misel, da bi to bolečino izruvali s koreninami vred.

Korenina, ki nas drži na mestu, pa so medčloveški odnosi, družinski, partnerski, družbeni in drugi, vsi vplivajo na nas in nas ukoreninijo na neko strukturno mesto znotraj družbenega univerzuma. Ker to mesto po definiciji izberejo namesto nas, je to, ali nam naše življenje ustreza in ali smo s svojim delom, partnerjem, družino in širšo družbo zadovoljni ali ne, na koncu dneva stvar loterije. Na njej lahko zadenemo glavni dobiček in se rodimo v družino razumevajočih, vendar ne permisivnih, avtoritativnih, vendar ne avtoritarnih staršev. Lahko pa, in tako običajno tudi je, ne zadenemo. Lahko se rodimo v sirskega Alepu in utonemo ob poskusu prečkanja Sredozemskega morja. Lahko se rodimo v Nigru, kjer je umrljivost dojenčkov več kot 10-odstotna in je dosežek že v tem, da nam sploh uspe preživeti ob rojstvu. Vendar so tovrstne tegobe rojenim pri nas vendarle prihranjene. Kar pa ne pomeni, da so naši odraščajoči mladini eksistenčne tegobe prihranjene. Teh je kvečjemu vedno več; spomnimo, pred meseci je bila v tisku objavljena notica, da danes vedno večji delež študirajočih mladih s študentskim delom pomaga staršem pri plačevanju položnic. Je študent v resnici ekonomski migrant, ki gre s trebuhom za kruhom? Argumentov temu v prid gotovo ne manjka.

Ampak posvetimo se temu, kakšen kruh, če sploh kakšen, čaka našo mladino. Mizeren, če bi ga poskušali opisati z eno besedo. Slovenci, ki se radi primerjamo s tujino in se oziramo po tem, kje smo najboljši, bi se morali večkrat zamisliti predvsem nad tem, kje smo najslabši. Med članicami Evropske unije smo namreč



ANEJ KORSIKA

na prvem mestu po deležu mladine, ki si kruh služi s prekarnimi zaposlitvami, torej zaposlitvami za (vedno znova) določen čas, ki človeka držijo v nenehnem eksistenčnem strahu pred izgubo dohodka. Marxova armada brezposelne delovne sile tu dobi še kako resnično podobo. Za delo ne tekmujemo samo s sodelavci, ampak tudi z vsemi brezposelnimi, ki nenehno »pretijo«, da so za manj pripravljeni narediti več. Tovrstni, predvsem delovni odnosi so nujni del enačbe, ki človeka pripelje do izgorelosti. Vendar ne edini; še pomembnejši je posameznikov odnos do samega sebe.

Do resnično burne reakcije tako privede šele zmes negotovih, stresnih, do individuuma v resnici zelo agresivnih družbenih okoliščin in podobno stresnega in agresivnega odnosa, ki ga ima tak posameznik do sebe. Ko se ti dve okoliščini spojita, se začne proces izgorevanja, in še tako debelo deblo slej ko prej podleže ognju in se zruši. Fenomen, s katerim imamo opravka, je v strokovni literaturi znan kot »storilnostno naravnana podoba« in je, če bi ga poskušali zajeti v formuli, samodojemanje, ki temelji na prepričanju, da smo vredni le toliko, kot smo produktivni. Korenina tega problema je praviloma v primarnem okolju posameznika, običajno družini, ki otroka nagrajuje skoraj izključno glede na njegovo storilnost. V takšnega otroka je tako že od malih nog vprogramirana ideja, da si zasluži le toliko hvale, razumevanja in ljubezni, kolikor priden, storilen in zagnan je. To pripelje do vsaj dveh daljnosežnih posledic in asimetrije v posameznikovem osebnostnem razvoju.

Po eni strani takšen človek dobi popačeno predstavo, da je življenje skakanje od enega uspeha k drugemu, ko pa je veliko bolj vijugasto, polno stranpoti, zastojev.

In s tem seveda ni nič narobe, to je življenje v vsej svoji pestrosti in polnosti. Težava nastane, kadar tega osnovnega dejstva nismo pripravljeni (ali sposobni) sprejeti (ma) ti, ko vsak zastoj, padec in poraz dojamemo kot manjšo ali pa kar veliko katastrofo. Starševski glas, ki je nežen in ljubeč samo, kadar smo produktivni in uspešni, na tej točki postane že povsem integriran notranji glas in gon. Premo sorazmerno z uspešnostjo se plastično spreminja tudi naša samopodoba. Bolj neuspešni kot smo, bolj grozljive, tesnobne in agresivne vzgibe privzema ta naš notranji, storilnostni glas. Ne gre samo za to, da smo nenehno uspešni, to ni dovolj; uspešni moramo biti vedno bolj! Gledano od strani tako že postaja vse bolj jasno, da je to dirka do lastnega dna, do zgoraj omenjenega zidu, ko se posameznik tako izčrpa, da enostavno ni več sposoben iti naprej. Telo potegne zasilno zavoro in nam da še poslednji ukor pred izključitvijo.

V tej fazi pa pride do izraza druga daljnosežna posledica takšne vzgoje in samopodobe. Če posameznik življenje dojema kot linearno zgodbo o uspehu, ko vsaka naslednja časovna enota prinaša nov olimpijski »višje, hitreje, močneje«, potem enostavno ne bo opremljen s tem, da bi se učinkovito soočil s padcem. Namesto japonskega pregovora, ki pravi, da človek v življenju sedemkrat pade in se devetkrat pobere, bo za takšnega človeka padec tako travmatičen, da se bo izredno težko pobral.

Rešitev iz godlje storilnostno pogojene vzgoje pa nikakor ni v tem, da bi bili starši permisivni in v vsaki napaki, zmoti in neuspehu otroka iskali zametke nečesa genialnega, čemur je samo treba pustiti, da se razraste. Ne, rešitev je v tem, da se posameznika opremi z orodji za učinkovito soočanje z neuspehi, ki jih v življenju vsakogar mrgoli. V tem, da se sprejemanja ne pogojuje (izključno) s pridnostjo, ampak tudi in predvsem s privzganjem zrelosti za soočanje z vsakršnimi življenjskimi situacijami. Storilnostna naravnost je v resnici težka patologija, bolezensko stanje, ki ga je toliko težje prepoznati, saj ga družba nenehno nagrajuje in postavlja na piedestal.

V tem pogledu je posameznik kot leča, ki vsrkava svetlobne signale širše družbe, skozi svoje delovanje pa jih še krepki in žarči naprej. Storilnostno naravnana samopodoba ni na koncu dneva nič drugega kot protestantska etika, ki s svojim imperativom nenehne produktivnosti človeka biča do onemoglosti. Tako kot kapitalizem deluje po principu, da proizvaja dobiček zaradi dobička samega, tako se storilnostno naravnani posameznik vanj idealno umešča s svojim principom, da dela zaradi dela samega.

Spopad s sistemsko pogojevano in nagrajevano »privzodnjajo« storilnostno naravnane samopodobe je na koncu zato politično dejanje. Je upor proti temu, kar neoliberalni kapitalistični sistem postavlja kot sam ideal posameznika. Upor je v tem pogledu naša dolžnost, kajti kapitalizem je operacija, za katero nas vedno znova prepričujejo, da je in bo uspela, četudi pacient vedno znova umre. ■