



9 771855 874009

PRILOŽNOST ZA
KONSOLIDACIJO LEVICE

UTD zdaj!

IZ OČI V OČI

Jasmin B. Frelj /
Uroš Prah

NEMIRNI TOKOVI
BOSPORJA

Esej Draga Jančarja

NOVI UMETNIŠKI
VODJI OBEH OPER

Intervju s Simonom
Krečičem in Roccom

MASKE ZDENKA
ROTERJA

Avtobiografija
v tretji osebi



SVET SE JE V 70-IH ZABAVAL NA KRKU

Po poti spominov in igralnštva

Nova številka v prodaji!



Delo, d. d., Dunajska 5, SI 1509 Ljubljana, 569836



revija
+
knjiga
8,99 EUR

Knjigo je možno kupiti na
izbranih prodajnih mestih.

6 DEJANJE

CIRIL HORJAK, STRIPAR IN ILUSTRATOR

ZVON

7 NA SVOBODNI STRANI ALP

Slovensko mladinsko gledališče na svojem glavnem odru s plesno-plezalnim in interaktivno-vizualnim spektaklom predstavlja življenje Pavle Jesih, legendarne alpinistke in kontroverzne filmske podjetnice. Piše **Matic Kocijančič**.

8 SHAKESPEARE SE PREDSTAVE ŽAL NI MOGEL UDELEŽITI

Matic Kocijančič se ob najnovejši uprizoritvi *Othella* sprašuje, kako daleč je še mogoče odplavati v avtorskih prevpraševanjih klasičnih del, preden se s to klasiko izgubi vsak stik.

9 ZADETEK V POLNO

Koprodukciska *Aida* v Mariboru je po mnenju **Stanislava Koblarja** natanko takšna, kakršna mora biti *grand opéra*.

10-11 NOVA GENERACIJA

Veronika Brvar se je pogovarjala z novima silama v obeh državnih opernih hišah: Rok Rappal z umetniškim imenom Rocc je prevzel umetniško vodenje SNG Opera in balet v Ljubljani, Simon Krečič pa je postal novi umetniški vodja SNG Opera v Mariboru.



12 ODSEV OBDOBJA TEKTONSKIH DRUŽBENIH SPREMENB

Razstava *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem* nam nazorno pokaže, kako so arhitekturne realizacije vpete v vsakokratne družbenoekonomske okoliščine, ugotavlja **Vladimir P. Štefanec**.

13 SPOMENIK ŽRTVAM VOJN – NAPAČNA IZBIRA

Marko Cotič meni, da bi morali zaradi nepovratnosti izbora na natečaju za *Spomenik žrtvam vseh vojn* ponovno razmisliti o izbranem delu.

14 STRIC IZ OZADJA

Navkljub pisanju v tretji osebi je **Matevž Kos** v knjigi Zdenka Roterja *Padle maske* prepoznal poročilo iz prve roke.



NASLOVNICA

Od hotelskega kompleksa Haludovo, ki je bil v sedemdesetih letih eno najbolj razkošnih zabavišč na Jadranu in ga je nekaj časa soupravljal celo izdajatelj *Penthousa* Bob Guccione, je danes ostalo samo še betonsko ogrodje, plesniv tapison in črepinje.

Foto Jože Suhadolnik



16-17 SVETOVNA GLASBA

Glasba zasedbe Shakti se je lepo postarala, nova zasedba pa je ne le zvočno pestrejša in učinkovitejša v povezovanju Zahoda z Vzhodom, temveč tudi atraktivnejša, meni **Jure Potokar**.

18 VARIACIJE ČASA PO RUSKO

Ko je dogajanje okrog nas vse manj transparentno, ko izginjajo vrednote in se človek sprašuje, kako naprej, je čas za branje prispevka **Mihe Javornika** o krizi, za katero so Rusi skovali izraz *smuta* (zmeda).

19 REDEFINICIJA RAZSTAVNEGA MEDIJA

Razstava *Vmesna postaja 1:1* ne želi biti klasična izložba umetnosti, temveč želi biti ena na ena z umetnostjo, je prepričana **Kaja Kraner**.

20-21 DIALOGI

DRUGEMU ČLOVEKU NE MOREŠ POGLEDATI V GLAVO

Andrej E. Skubic, pisatelj, prevajalec in avtor drame *Pavla nad prepodom*

22-26 POTOPIS

SEKS, DROGE IN SAMOUPRAVLJANJE

Po poteh spominov in igralništva v hotelski kompleks Haludovo se je podala **Agata Tomažič**, razdejanje, ki je ostalo za pripadniki svetovnega *jetseta*, ki so se tu domnevno zabavali v sedemdesetih letih, pa je v fotografski objektiv lovil **Jože Suhadolnik**.

27-28 SLOVANSKA VZAJEMNOST

VELEUM 19. STOLETJA

Sklepna beseda prof. dr. Martine Orožen na slavnostni akademiji ob dvestoti obletnici rojstva Frana Miklošiča v Ljutomeru

29-30 ESEJ

NEVIDNI TOKOVI BOSPORJA

Drago Jančar o tem, ali skozi mesto lahko teče mirno morje?

31-34 IZ OČI V OČI

JASMIN B. FRELIH & UROŠ PRAH

34-35 KRITIKA

KNJIGA: Miha Stopar: Herman Vitežnik (Tina Vrščaj)

KNJIGA: Aleksandra Kocmut: Čisto sam na svetu (Ana Jasmina Oseban)

KNJIGA: Željko Kozinc: Srečni konci (Aljaž Krivec)

KINO: Philomena, r. Stephen Frears (Denis Valič)

KINO: Izgubljen, da najden, r. Tomaž Šneberger (Denis Valič)

36 AMPAK

Katja Perat in Andraž Jež se odzivata na članek Boštjana Tadle *Genij med »mainstreamom«* in »avantgarde«, Meta Kušar pa na besedilo naslovnici prejšnje številke.

37-39 BESEDA

ANDRAŽ TERŠEK: O pogoju legitimnega nadzora nad integriteto in korupcijo

TOMAŽ GRUŠOVNIK: Na robu družbe znanja

SREČO DRAGOŠ: UTD – uspešna tranzicija družbe

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 4, številka 23-24

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

Knjige leta



DOMAČE LEPOSLOVJE

- **Jasmin B. Frelih: Na/pol** (Cankarjeva založba, 2013)
- **Anja Golob: Vesa v zgibi** (Mladinska knjiga, 2013)
- **Florjan Lipuš: Poizvedovanje za imenom** (Založba Litera, 2013)
- **Nataša Konc Lorenzutti: Kava pri dišečem jasmínu** (Mladinska knjiga, 2013)
- **Denis Škofič: Sprehajalec ptic** (Študentska založba, 2013)

PREVODNO LEPOSLOVJE

- **David Albahari: Götz in Meyer** (Cankarjeva založba, 2013)
- **Sibylle Lewitscharoff: Blumenberg** (Sodobnost International, 2013)
- **George Orwell: Pot v Wigan** (Študentska založba, 2013)
- **Pindar: Slavospevi in izbrani fragmenti** (Založba Družina, 2013)
- **Raymond Queneau: Po ulicah** (Mladinska knjiga, 2013)

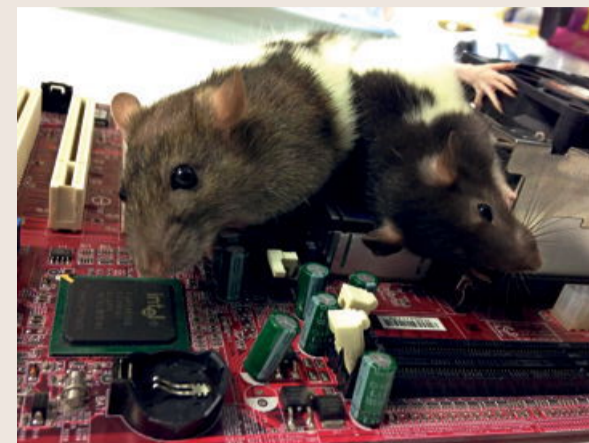
DOMAČE DRUŽBOSLOVJE/
HUMANISTIKA/ESEJISTIKA

- **Matej Klemenčič: Francesco Robba** (Umetniški kabinet Primož Premzl, 2013)
- **Damjan Prelovšek (ur.): Slavne vile na Slovenskem** (Založba Foibos, 2013)
- **Slovenska pisateljska pot** (Društvo slovenskih pisateljev, 2013)
- **Marcel Štefančič, jr.: Maškarada** (UMco, 2013)
- **Boštjan Videmšek: Upor. Arabska pomlad in evropska jesen** (Cankarjeva založba, 2013)

TUJE DRUŽBOSLOVJE/HUMANISTIKA/ESEJISTIKA

- **Kenneth M. Adams: Po tihem zapeljani** (Založba Modrijan, 2013)
- **Hannah Arendt: O nasilju** (Založba Krtina, 2013)
- **Erich Fromm: Anatomija človeške uničevalnosti** (Mladinska knjiga, 2013)
- **Paul Mattick: Vse po starem. Gospodarska kriza in polom kapitalizma** (Studia humanitatis, 2013)
- **Boris Uspenski: Semiotika umetnosti** (LUD Literatura, 2013)

Prvih 6 ...



PODGANA V KAPELICI

Nesporno je, da so podgane izjemno inteligentni sesalci, znano pa je tudi, da poleg vsakega zemljana živi vsaj ena podgana. Špela Petrič, avtorica *Solarnega odmika*, je v podganah prepoznala še drugačne potenciale: »Projekt *Solarni odmik* vabi vse obiskovalce, da se za tri tedne telematično, prek mobilnega telefona, povežejo vsak s svojim bioindikatorjem – podgano,« sporočajo iz galerije Kapelica na Kersnikovi v Ljubljani, kjer je projekt začel teči včeraj, 10. decembra, in ga bo mogoče spremljati do 17. januarja prihodnje leto. »Skozi projekt *Solarni odmik* smo priča deliberaciji med suboptimalnim, obsoletnim telesom in emancipacijo od njega, ki jo omogočajo alkohol, farmacevtska sredstva, zelišča ali fototerapija. Udeleženci prek aplikacije na mobilnem telefonu svojemu dnevnomu ritmu izpostavijo podgano, ki živi v galeriji. Podgana se na vsiljeni ritem odziva s spremenjeno aktivnostjo in samozdravljenjem. Udeležence tako pozovemo, da preko bioindikatorja z distance opazujejo svoje fiziološko telo, in jih obenem nagovorimo, da sprejmejo odgovornost zanj in za podganino počutje,« še piše v predstavitvi zanimivega projekta, katerega izvedbo sta omogočila Ministrstvo za kulturo RS in Mestna občina Ljubljana, podgano pa je posodil Nejc Novak (Male živali, Košnica pri Celju).

PAVLIHA IN DRUGI O VAJENCU

Nič ne pomagajo omalovažujoče pripombe, da je *Čarovnikov vajenec* »thrash new-age-vska« literatura, kakršno bi s kančkom zlobe uvrstili v kategorijo del za osebnostno rast in samopomoč, dejstva ne lažejo: knjiga Evalda Flisarja je z devetimi ponatisi najbolj prodajano slovensko književno delo po drugi svetovni vojni. Nevoščljivosti bo pristigla krila tudi vest, da je bil prof. dr. Marko Pavliha že enajstič imenovan za enega od desetih najvplivnejših pravnikov v Sloveniji. Poleg njega se bodo o tem, »kako preiskati svojo dušo in razbiti običajni pogled na življenje«, v prostem prevodu pa najbrž o vplivu *Čarovnikovega vajenca* na sodobno miselnost, pogovarjali še Yuri Yacko, doktor fizike in psiholog, in sam avtor knjige. »Klepet ob knjigi«, kakor je dogodek poimenoval organizator, Založba Sodobnost International, bo potekal nocoj, 11. decembra, v ljubljanski kavarni Union in ga bo povezovala Violeta Tomič.

OD MESSIAENA DO MESIJE

Slovenska filharmonija je tokratne praznike vzela zares: na zadnjem letošnjem abonmayskem koncertu Orkestra SF 12. in 13. decembra bodo glasbeniki pod vodstvom svojega nekdanjega dolgoletnega šefa dirigenta Uroša Lajovica med drugim izvedli *Vnebohod*, zgodnje delo pri nas še redko izvajanega Olivierja Messiaena (1908–1992) – pred njim bosta na sporedu še Mozart (*Simfonija št. 25*) in Messiaenova sodobnika Frank Martin ter Jean Rivier; njegov *Koncert za flavto* bo izvedel orkestror prvi flavtist Matej Grahek namesto prvotno napovedane slovenske novitete za flavto in orkester. Orkester bo nato 20. v domači dvorani Marjana Kozine prvič poskusil s posebnim Božičnim koncertom, na katerega je dirigent Simon Krečič, novi umetniški vodja mariborske Opere, uvrstil priložnostna dela, pa tudi nekaj nasploh priljubljenih skladb, kot sta Mozartova *Mala nočna glasba* in *Zima* iz Vivaldijevih *Štirih letnih časov*.

Redko in zelo prikladno božično glasbeno dejanje pa bo izvedba Händlovega oratorija *Mesija* v nedeljo, 22. decembra, v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma. Koncert je del Vokalnega abonmaja SF in dirigirala bo Martina Batič, umetniška voditeljica Slovenskega komornega zbora v okviru SF, orkester pa ne bo »hišni«, temveč konkurenčni, namreč Simfoniki RTV Slovenija. *Mesija* je bil prvič izveden leta 1742 v Dublinu, odtlej pa je del železnega repertoarja zlasti v angleško govorečih državah, posebno v božičnem času. Decembra 1993 je bilo samo v New Yorku 21 izvedb, velika priljubljenost baročne glasbe v zadnjih letih pa je pripeljala tudi do scenskih postavitev (2009 v Londonu, dve leti pozneje v Parizu). Po napovedi sodeč se bo ljubljanska izvedba poskušala približati baročni

* Izbor, ki je arbitraren, a se obenem ponižno zaveda, da je kaj pomembnega nehote izpustil in zato kaj manj pomembnega izbral, je nastal s prijazno pomočjo sodelavcev Pogledov. Nekatere knjige z letnico 2013, ki so izšle v dneh snovanja izbora, še niso upoštevane. Vrstni red je abecedni.

... prihodnji mesec

praksi, med drugim pa je orkestracijo *Mesije* napisal tudi sam Mozart.

PRIJATELJI V DRAMI

Ne, ljubljanska Drama ne bo uvedla novega trenda, namreč gledaliških uprizoritev še po TV-nanizankah (po romanih, filmih in resničnih dogodkih), temveč gre za uprizoritev istoimenske igre (v prevodu Iztoka Ilca) japonskega pisatelja Koboja Abeja (1924–1993), v kateri osemčlanska družina zasede stanovanje nekoga, ki bi ga rada odrešila osamljenosti. Avtorja menda pogosto primerjajo s Kafko ter Albertom Moravio, bo pa zanimivo srečanje z moderno dramsko pisavo iz okolja Harukija Murakamija, ki je zadnje čase tudi v Sloveniji izjemno priljubljen.

Kar 12-člansko zasedbo, v kateri so sami izvrstni igralci z Ivom Banom in Silvo Čušin na čelu, vodi režiserka Mateja Koležnik, ki bo japonsko dramatiko raziskovala tudi spomladi v tržaškem Stalnem slovenskem gledališču z uprizoritvijo *Petih modernih nò dram* Abejevega bolj znanega sodobnika Yukia Mishime (1925–1970).

BOŽIČNO VZDUŠJE V KINU ŠIŠKA

Svetleče se okrasje, vonj po medenjaki in kuhanem vinu, šelestenje svilene darilnega papirja, visokoteče besede o miru na Zemlji in dobroti v srcih – vse te prvine božičnega vzdušja, ki najpozneje v drugi polovici decembra ovijejo zahodni svet, utegnejo sčasoma postati nevdržne.



FOTO: JOŽE SUHADOLNIK

Kino Šiška (v sodelovanju s Festivalom Sanje) se pogumno zoperstavlja *mainstreamu* in 16. decembra vse urbane alternativce naprednega duha, ki se jim od kičastih dekoracij in puhlega besedičenja drob krči od groze, vabi na edino dostojno slavo ob bližajočem se koncu leta: *Horror Mundi/Groza sveta*, koncert Svetlane Makarovič in Zlatka Kaučiča. Pevka, igralka, pravljica, nesojena dobitnica Prešernove nagrade, ki je ni treba posebej predstavljati, bo občinstvu (za ceno 12 evrov, kolikor stanejo vstopnice v predprodaji) darovala vokalne izvedbe svojih najgrozljivejših pesmi, spremljal jo bo priznani džezovski tolkač, dobitnik nagrade Prešernovega sklada.

VRTIČKARJI IN NJIHOVIH 55 MINUT SLAVE

Mariborski urbani vrtovi, na katerih so vrtnine vzklile v sklopu *Urbanih brazd*, enega od tematskih sklopov EPK 2012, so – ne glede na vzvišene komentarje nekaterih, ki so leteli ob prvem prekopavanju gredic – ena pomembnejših pridobitev Evropske prestolnice kulture, v ritmu katere je štajerska prestolnica utripala prejšnje leto. Prav svojevrstna napetost med ideologijo, ki je stala za ureditvijo vrtičkov in je v obdelovanju zemlje videla malone rojstvo nove civilizacije, in zdravorazumsko naravnostjo domačinov, ki so gredice vzeli za svoje in si tam ustvarili prostor za preživljanje prostega časa in druženje, je prevzela Marka Kumra - Murča in Urbana Zorka, ki sta o tem posnela dokumentarni film z naslovom *Zelena utopija*. Dokumentarec, ki je po besedah režisersko-scenarističnega dvojca zgodba »o štirih osrednjih likih in drugih ljudeh, ki vrt med rojstvom in smrtjo rastlin obdelujejo in s tem gradijo svojo družbo«, bo premierno na sporedu v torek, 7. januarja 2014, v ljubljanskem Kinodvoru. Projekciji bo sledil pogovor z gosti.

Od vseh neumnosti, v katere sem v življenju privolil, je bilo sodelovanje na Spring Break, študentskem žuru agencije Collegium, nesporno dno moje glasbene kariere, če ne kar mojega obstoja človeškega bitja.



N'Toko v *Mladini* o tem, da v tranziciji nikomur ni padlo na pamet iz študentov narediti bodoče nosilce razvoja, temveč si je večina iz njih prizadevala izcužati čim več denarja.

125-letnica morda najboljšega orkestra na svetu

Prvega decembra je amsterdamski Kraljevi orkester Concertgebouw v sydneyjski operi sklenil kar leto dni trajajočo svetovno turnejo, česar doslej ni izvedel še noben orkester. Za to slavnostno priložnost so se znamenita »operna jadra« obarvala z (nizozemsko) oranžno svetlobo, avstralski ljubitelji glasbe pa s tem izrazili spoštovanje in hvaležnost enemu najboljših orkestru na svetu za njihov prvi obisk celine »tam spodaj«. Na turneji je orkester pod vodstvom svojega šefa dirigenta Marissa Jansonsa ter gostujočih Charlesa Dutoita, Gustava Dudamela ter Danieleja Gattija obiskal šest celin in izvedel 51 koncertov v 35 mestih, njegovi člani pa so vodili tudi vrsto mojstrskih tečajev, šolskih koncertov ter dobredelnih prireditev v številnih krajih, kjer so se s klasično glasbo srečali prvič. To globalno glasbeno popotovanje je v letu praznovanj 125-letnice ustanovitve podčrtalo vlogo tega orkestra kot ambasadorja vrhunske glasbene kulture in nosilca humanističnih vrednot.

»Kdor ima rojstni dan, pač priredi zabavo,« je pojasnil generalni direktor orkestra Jan Raes, seveda pa je imel tovrstni podvig, na katerega so se pripravljali več kot pet let, tudi jasno izdelan koncept. V orkestru stalno igra 120 vrhunskih glasbenikov, izmed katerih jih je kar 50 iz drugih držav in več kot dvajsetih različnih kultur. Na svetovni turneji, razdeljeni v sedem etap, so bili posebne pozornosti deležni prav »tuji gostje«, ki s svojim talentom žlahtnijo svetovno znani orkester.

Koncertni mojster, romunski violinist Liviu Prunaru, je tako npr. lahko zablestel v violinskem solističnem partu v Straussovi simfonični pesnitvi *Junakovo življenje* v koncertni palači v Bukarešti. Straussova pesnitev *Ein Heldenleben* namreč zavzema na programu Kraljevega orkestra častno mesto, saj jo je skladatelj leta 1898 posvetil prav temu orkestru in njegovemu drugemu šefu dirigentu Willemu Mengelbergu (1871–1951). Ob tem je treba zapisati, da je orkestrovo bogato tradicijo zaznamovalo le šest šefov dirigentov (še Willem Kes, Eduard van Beinum, Bernard Haitink, Riccardo Chailly in od 2002 Mariss Jansons), vsak izmed njih pa je pustil globoko sled, tako pri oblikovanju programa kakor tudi v skrbi za kakovostno rast poustvarjalnega telesa.

MAHLER – TRADICIJA, IZPISANA Z LEGENDARNIM IZROČILOM

Programsko jedro Kraljevega orkestra Concertgebouw še danes predstavlja glasba Gustava Mahlerja. Poleg številnih svetovno znanih skladateljev, ki so gostovali pri orkestru (Richard Strauss, Claude Debussy, Arnold Schoenberg, Igor Stravinski, Witold Lutosławski, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Adams), se je v nepozabni spomin zapisalo gostovanje Gustava Mahlerja in njegova interpretacija 2. simfonije leta 1904. S tem monumentalnim delom je na tokratni turneji orkester pod vodstvom Marissa Jansonsa po skoraj štirih desetletjih znova gostoval v St. Peterburgu in Moskvi. V dvorani Konservatorija Čajkovskega v Moskvi sta se koncerta udeležila tudi nizozemski kralj Willem Alexander in kraljica Máxima, saj letošnje leto zaznamuje tudi praznovanje rusko-nizozemskega sodelovanja.

»Kdor prestane test pri ruskem občinstvu, je lahko prepričan, da je najboljši,« je pred koncertom z občutno tremo razmišljal ruski glasbenik Aleksej Ogrinčuk, prvi oboist orkestra. Mahlerjeva *Druga* je občinstvo ganila do solz, v solzah pa so odšli z odra tudi člani orkestra, vidno pretresen je bil zlasti šef dirigent Mariss Jansons, Latvijec, ki je študiral v Leningradu. Morda je bilo takšno globoko doživetje kljub vsemu prevelik napor za njegovo zdravje, saj je moral na naslednji postaji prepustiti taktirko svojemu asistentu, 33-letnemu Škotu Roryju MacDonaldu.

Zadnje etapa svetovne turneje je bila najdaljša, trajala je 27 dni, orkester pa je na 17 koncertih na treh celinah zaigral tri različne programe, v katerih so kot solisti nastopili pianista Jefim Bronfman ter Emanuel Ax, sopranistka Veronika Džoieva ter altistka Anna Larsson, v Mahlerjevi 2. simfoniji pa se je orkestru pridružil Latvijski državni zbor. Avstralija je odprla novo poglavje v zgodovini orkestra, saj jo je Kraljevi orkester Concertgebouw obiskal prvič. Poleg razprodanih koncertov v Perthu, Melbourneu, Brisbanu in Sydneyju, je na glasbenike čakalo še vabilo na nogometno tekmo s člani Melbournejskega simfoničnega orkestra, ki se



FOTO: REUTERS

Od leta 2002 orkester vodi latvijski dirigent Mariss Jansons, ki je vzporedno tudi šef dirigent Simfonikov Bavarskega radia.

je končala z rezultatom 0 : 0. (Kako neki pa bi se avstralski in nizozemski nogometaši obnesli kot glasbeniki?)

Globoke vtise je pustilo prvo gostovanje orkestra v Južnoafriški republiki. Priprava tega dela turneje je sodila med najtežje logistične zalogaje, saj s tovrstnimi gostovanji prireditelji v JAR nimajo izkušenj, tako da so si nizozemski organizatorji poiskali poti zunaj ustaljenega protokola. Glasbeniki se to pot niso izkazali samo na koncertih, saj so za otroke v Sowetu pripravili vrsto glasbenih delavnic, mojstrskih tečajev in šolskih koncertov, tamkajšnji šoli pa so darovali tudi dva digitalna klavirja.

Na tej koncertni turneji je v Kraljevem orkestru kot gost igral tudi slovenski klarinetist Mate Bekavac, po naših podatkih verjetno edini slovenski instrumentalist, ki ga orkester redno vabi k sodelovanju.

Preizkus vzdržljivosti glasbenikov pa je bila prav gotovo dolgotrajna odsotnost od doma, kar je bilo včasih še posebej boleče za mlade starše. Ampak kot je večina med njimi pozneje priznala, so si takšno življenje izbrali sami in so predvsem ponosni, da lahko igrajo v takšnem orkestru.

JUBILEJNA SEZONA V AMSTERDAMU

Obiskovalci koncertov v Amsterdamu zaradi svetovne turneje nikakor niso bili prikrajšani za vrhunska doživetja. Abonmajnska sezona je potekala nemoteno z običajnimi 80 koncerti, hkrati pa je Kraljevi orkester izpolnil še svojo vlogo rezidenčnega orkestra v Bruslju, Parizu, Frankfurtu in Londonu ter pripravil dodatno še vrsto slavnostnih koncertov. Jubilej je oplemenitil tudi repertoarno programiranje in tako so poslušalci lahko izbirali med vrsto novih programov in privlačnih ciklov, med katerimi z je novimi pristopi, drznim programom in zanimivimi povezavami izstopal cikelus AAA (aktualno, avanturistično, atraktivno).

Pogled celotne ustanove je uprt daleč v prihodnost. Od letošnje jubilejne sezone naprej so koncerti dostopni tudi na iPadu in iPhoneu, kar nagovarja mlajše generacije poslušalcev. Za prihodnjo generacijo glasbenikov pa skrbi Orkestrska akademija, v okviru katere svoje znanje izjemno nadarjenim mladim glasbenikom predajajo člani orkestra. Vsak september Orkestrska akademija izbere mlade talente z vsega sveta in jim brezplačno omogoči specialistično šolanje. Med njimi pa nato seveda v prvi vrsti izbira kandidate za redno članstvo v Kraljevem orkestru Concertgebouw. **Veronika Brvar**

Ciril Horjak, stripar in ilustrator

SPECIALIZACIJA NA MALEM TRGU JE SAMOMOR

Ciril Horjak je eden najbolj pronicljivih avtorjev generacije striparjev, rojenih v sedemdesetih. Svoje prve stripe je tematsko navezoval predvsem na domače, koroško okolje, nato pa se po krajših stripih, raztresenih od *Dela* do *Apokalipse*, leta 2003 vrnil s prvim slovenskim *road movie* albumom *Ride*, risanim v zdaj že prepoznavnem stiliziranem karikaturnem slogu. Odtlej naročila za delo kar dežujejo, umetniku pa vselej zmanjkuje časa, da bi o svojem ustvarjanju spregovoril obširneje, zato je tudi za *Pogled*e odgovarjal v besedi in sliki.

EVA VRBNJAK

Kaj je največja težava vizualnih umetnikov v Sloveniji?

Težavi sta dve. Prva: ne moremo se posvetiti samo eni stvari. Na malem trgu je specializacija samomor. Takoj ko začneš delati za globalni trg, pa se stvari spremenijo. Samo pomislite na OutFit7 z aplikacijami za pametne telefone. Največja težava je izbrati med karierama lokalnega vsestranskega amaterja ali specializiranega globalnega profesionalca. Obe karieri lahko ustvarjalca zadovoljita, a ju je nemogoče živeti hkrati.

Kaj pa novi Nacionalni program za kulturo? Glede na predvidena sredstva je jasno, da imajo knjige, gledališče, film in glasba prednost pred vizualno umetnostjo.

V majhni državi moramo proračunska sredstva nameniti ne le šolam in bolnišnicam, ampak tudi za kulturo, če hočemo ohraniti samosvojost. Opera, balet ali filharmonija imajo dejansko višje produkcijske stroške kot tipični vizualni umetnik.

Kaj si o slovenskem stripu mislijo sodobni teoretiki? Ga še vedno pojmujejo kot »plažo« ali v najboljšem primeru kot pop kulturo (kot nekdanj F. Zupan in R. Močnik)?

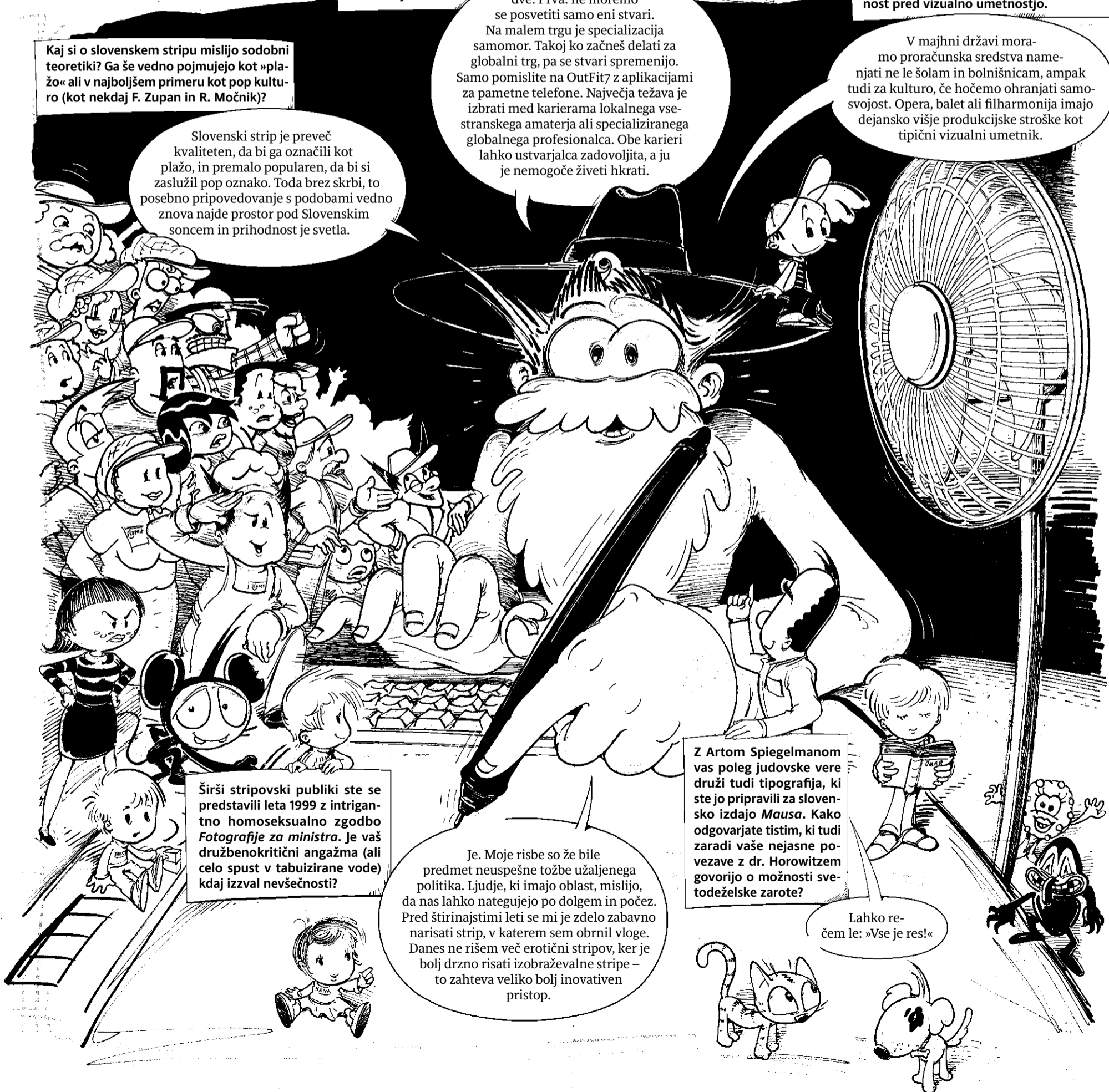
Slovenski strip je preveč kvaliteten, da bi ga označili kot plažo, in premalo popularen, da bi si zaslužil pop oznako. Toda brez skrbi, to posebno pripovedovanje s podobami vedno znova najde prostor pod Slovenskim soncem in prihodnost je svetla.

Širši stripovski publiki ste se predstavili leta 1999 z intrigantno homoseksualno zgodbo *Fotografije za ministra*. Je vaš družbenokritični angažma (ali celo spust v tabuizirane vode) kdaj izzval nevšečnosti?

Je. Moje risbe so že bile predmet neuspešne tožbe užaljenega politika. Ljudje, ki imajo oblast, mislijo, da nas lahko nategujejo po dolgem in počez. Pred štirinajstimi leti se mi je zdelo zabavno narisati strip, v katerem sem obrnil vloge. Danes ne rišem več erotični stripov, ker je bolj drzno risati izobraževalne stripe – to zahteva veliko bolj inovativen pristop.

Z Artom Spiegelmanom vas poleg judovske vere družijo tudi tipografija, ki ste jo pripravili za slovensko izdajo *Mausa*. Kako odgovarjate tistim, ki tudi zaradi vaše nejasne povezave z dr. Horowitzem govorijo o možnosti svetodeželske zarote?

Lahko rečem le: »Vse je res!«



NA SVOBODNI STRANI ALP

Slovensko mladinsko gledališče na svojem glavnem odru s plesno-plezalnim in interaktivno-vizualnim spektaklom predstavlja življenje Pavle Jesih, legendarne alpinistke in kontroverzne filmske podjetnice.



MATIC KOCIJANČIČ

Ko so pisatelja Andreja E. Skubica poklicali, ali bi bil pripravljen napisati dramo o življenju Pavle Jesih (1901–1976), se je znašel v rahli zadregi. »Ne zaidem prav pogosto v gore,« je iskreno odvrnil. »Najvišje sem bil na Vrščicu, pa še to le z avtom.« Kljub pomislekom ga je njena zgodba hitro osvojila in zasvojila, predvsem zaradi nekaterih že skoraj filmskih detajlov iz biografskega članka, ki ga je spisal Borut Batagelj: »Poznala je novo politično elito, a ponos ji ni dal, da bi se prilagodila. [...] Živela je skromno, še največ je porabila za krmo golobov na ljubljanskem Starem trgu in za cigarete.« Ta slikovit oris se navezuje na zrelejša leta Jesihove, ki pa jih težko razumemo brez vpogleda v njeno precej bolj radoživno mladost.

Jesihova je pomembna predvsem zaradi svojih alpinističnih dosežkov, ki jo umeščajo v evropski vrh njenega časa. Njeni najožji predvojni plezalski spremljevalci, kakršen je bil Joža Čop, so v povojni socialistični ureditvi, ki je v alpinizmu prepoznala združevalni junaški naboj, uživali status ljudskih herojev. Ona pač ne. Zakaj?

Pavla je bila rojena v družini s cvetočo trgovsko dejavnostjo, kar ji je omogočilo zagon kinematografskega posla. Ob tem se je kmalu izkazala njena izjemna podjetniška žilica, ki je podjetje v nekaj letih transformirala v vseslovensko verigo kinematografov, sorodno današnjemu Koloseju ali Planetu Tuš: dvorana na Ptujju, v Ljubljani, sezonski kino v Dobrni in kar dve dvorani v Celju. Med vojno je njen posel še naprej cvetel, kar je šlo zaradi suma »pasivne kolaboracije« v nos novim oblastnikom, ki so ji infrastrukturo zaplenili. Skregana tako s politično elito kot s planinskimi organizacijami se je umaknila v ljubljansko stanovanje in v njem ob bolj ali manj priložnostnih delih životala do svoje smrti. Tako vsaj pripoveduje »uradna« zgodba.

Skubic se je s pomočjo Gorazda Trušnovca, Milana Ljubiča in Aleša Gabriča dokopal do sodnih spisov, ki so tej zgodbi dali nove dimenzije. Razkrivali naj bi, da si je za pregon Jesihove prizadeval predvsem France Brenk, ki je takrat vodil Državno filmsko podjetje, institucijo, ki si je po revoluciji prizadevala za zagon slovenske nacionalne kinematografije. Jesihova je bila Brenku zaradi njenega kinematografskega primata trn v peti, in to tako nadležen, da jo je bil pripravljen uničiti tudi z lažnimi obtožbami. Jesihovi – ki je med vojno izdatno podpirala narodnoosvobodilni boj in zato skoraj bankrotirala – so tako po vojni predvsem zaradi Brenka očitali koristoljubljen poslovni pakt z okupatorjem in celo predvajanje nacističnih ter domobranskih filmov, kar je po mnenju njenih biografov absurd.

Seveda bo kljub Skubičevemu natančnemu proučevanju sodnih spisov potrebno še kar nekaj zgodovinarskega dela, preden bomo povsem razjasnili mesto Jesihove in njenih sodobnikov v zgodnjih letih formiranja slovenskega filma. Po namigu Skubica je zgodovinskega tega področja – kjer naj bi še vedno peli hvalospeve ljubljencem preteklih oblasti in pozabljali na tiste pomembne akterje, ki so se ji zamerili – zrelo za temeljito revizijo. Ob reviziji, ki jo

zremo na odru SMG – ki je v večini svojih tez prepričljiva –, pa se je treba vseeno zavedati, da jo prej kot iskanje objektivnosti določajo predvsem osebne simpatije in literarna privlačnost.

V VIRTUALNEM KRALJSTVU ZLATOROGA

Ekipe SMG pod taktirko režiserja Matjaža Pograjca in dramaturga Tomaža Toporišiča se je prikaza Skubičeve intrigantne biografske drame na vseh nivojih realizacije lotila s presunljivo ambicioznostjo. Scenografa Tomaž Štrucl in Sandi Mikluž sta oder obdala z brezbarvno, a oblikovno razgibano plezalno steno, ter nad njo povsila še privzdignjen strop, na katerem se prepletajo gimnastični oprimki; stena in strop skrivata nestandardno zaodrje, ki ga z odrskim dogajanjem povezujejo lopute in vrata, skozi katere akrobatsko vstopajo in izstopajo igralci. Slednji so s pomočjo trenerskega vodstva Gregorja Šeliga – Šelija in Marka Brdnika ter koreografskih naporov Branka Potočana pripravili čudovite plesne točke s plezalnimi elementi, ki bežno spomnijo na sorodne sinteze EnKnapGroup, a obenem na svojevrsten način izkoristijo estetiko gibov omejenega dvoranskega plezanja. Ritem jim narekuje glasba, pod katero sta se podpisala Tibor Mihelič Syed in (ponovno) Marko Brdnik, z oblikovanjem zvoka pa ju je dopolnil še Silvo Zupančič; poslušamo spretno aranžiran kolaž avtentičnih posnetkov slovenskega ljudskega petja, podprtega z melosom sodobne popularne in filmske glasbe ter celo motivov kompozicije, ki je spremljala predvajanje prvega slovenskega celovečerca, *V kraljestvu zlatoroga*.

Prav tako bogat je vizualni del predstave, kolektivno delo ilustratorke Nine Bric, animatorja Gregorja Baloga, »programerja videoslike« Luke Dekleve – ki je slednjo tudi »kompozitiral« in »mapiral« – ter oblikovalcev luči, (vnovič) Tomaža Štrucla in Davida Cvelbarja. Na golo plezalno podlago in njene izstopajoče elemente projicirajo hitro menjajoče se virtualne slike sveta, ki je obdajal življenjsko pot Pavle Jesih; popeljejo nas vse od zatohlih sodnih dvoran do jasnih gorskih vrhov in ob tem večkrat navdušijo z domiselnimi in duhovitimi video-scenskimi rešitvami.

Pavlo v njenih različnih življenjskih obdobjih uprizarjajo Barbara Ribnikar, Katarina Stegnar in Maruša Oblak, ki se s pomočjo kostumografije Neli Štrukelj in oblikovalke maske Barbare Pavlin pozneje pretvori še v Pavlino odvetnico Ljubo Prenner. Kot Pavlin zvesti soplezalec Joža Čop nastopi Primož Bežjak. Uroš Kaurin upodobi negativne like, nacista Breinerja in zlovesče prikazanega glavnega nasprotnika Jesihove, Franceta Brenka. Boris Kos je Ivan Maček – Matija, Brenkov nadrejeni, ki je v Skubičevem tekstu Jesihovi naklonjen, četudi Brenkovih obtožb ne prezre. Kos obenem igra tudi Milana Khama, še enega pionirskega filmskega podjetnika. Blaž Šef Jesihovo preganja na sodišču v dvojni vlogi tožilca in sodnika, v drugi sceni pa ji dvori kot italijanski fašist Giovannini. Z igro v gorniškem tandemu navdušita Stegnarjeva in Bežjak, v slogu bondovskega zlikovca »iz ozadja« nas nasmeji Kosov Maček, s plezalnim nastopom pa fascinira Kaurin, ki se v vizualno morda najatraktivnejšem prizoru predstave s kovinskimi

kljukami v rokah zavihti po stropnih oprimkih in se na koncu točke povzpne na viseči govorniški oder, od koder nas s polnimi pljuči nagovori obrnjen z glavo navzdol.

DRŽAVLJANKA PAVLA

Čeprav nenavaden političen naboj predstave vnaša svež veter v jadra slovenske gledališke scene, ki političnost v veliki meri razume kot površno povzemanje prežvečenih levičarskih puhlic, pa ob dramatičiji življenja Pavle Jesih vznikne nevarnost iz drugega spektra plehkosti, namreč, da bi Jesihova – podobno kot Ayn Rand v republikanskih ZDA – nehote postala odlagalnišče fantazem tistega segmenta slovenske desnice, ki se mimo usmeritev prevladujočega toka evropskih konservativcev rajši zgleduje po ameriški neokonservativni sintezi svetohlinskega moralizma in radikalnega ekonomskega liberalizma: izobrazena meščanka, ki se je rada gibala v visoki družbi, a je vseeno šla še rajši v gore s svojimi podeželskimi prijatelji; odločna podpornica Osvobodilne fronte, a obenem tudi svobodnega trga; spretna podjetnica, ki je povabila v privilegirani »novi razred« porevolucijske ureditve zavrnila predvsem v imenu brezkompromisne zahteve po neomejeni zasebni lastnini.

Tej nevarnosti se Skubic izogne po dveh tirnicah: po eni z dvoumno tematizacijo njenega odnosa do fašistov, komunistov in nacistov, ob katerih ohranja tendenco njenih biografov, ki v večini ne izrekajo končnih sodb, temveč rajši uporabljajo izraze »očitali so ji« in »trdila je«; po drugi strani pa dramatik tudi na intimnejšem nivoju subtilno nakaže nekatere manj prijetne lastnosti njenega večplastnega karakterja, s čimer dramo vsaj delno izmakne pretirani idealizaciji. Z obema posegoma je uspešno prizemljen rahlo patetičen, polmitološki priokus, ki bi ga lahko pustila zmes magičnih plesnih točk, epskih glasbenih vložkov in demonične upodobitve Pavlinih sovragov. Želja po prizemljivi videnege je ne nazadnje izražena tudi v sklepnem video napisu, ki predstavo posveti predvsem »Pavli Jesih, človeku.« Preplet svetovljanstva, spoštovanja osebnega dostojanstva, neuklonljivosti duha ter iskrene ljubezni do narave, kot ga v liku Jesihove slikata dramatik in režiser, se s tovrstnim »počlovečenjem« ubrani pred preprostimi ideološkimi podreditvami, in zato v izvorni – ter obenem zelo slovenski – različici ponudi simpatičen nabor izhodišč za razmislek o družbenih poteh naše sodobnosti, tudi skozi prizmo stranpoti preteklosti. ■

ANDREJ E. SKUBIC

Pavla nad prepadom

REŽIJA MATJAŽ POGRAJEC

SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE

PREMIERA 5. 12. 2013, 75 MIN.

SHAKESPEARE SE PREDSTAVE ŽAL NI MOGEL UDELEŽITI

Po slabih trinajstih letih se je na slovenske odre vrnil *Othello*. Gre tokrat res za vrnitev ali pa bolj za zavrnitev?



MATIC KOCIJANČIČ

Predstavljajte si, da bližnja galerija napove enkraten dogodek: v kratkem bo razstavljal najznamenitejša dela Caravaggia. Realizacija razstave je zaupana mlademu, ambicioznemu kustosu, znanimu po nepredvidljivih postavitvah. Veselite se tovrstnega ogleda priljubljenih slik; morda vam moderna osvetlitev ali nepričakovan vrstni red podob razkrije kakšen motiv, ki se je ob ogledu konservativnih postavitev slikarjevih zbirk v matičnih galerijah in muzejih izmaknil vašemu očesu.

Na večer odprtja razstave ste presenečeni. Pred slavnimi platni so namreč pritrjene steklene plošče, na katere so iz stropa projicirane najnovejše video instalacije priznanih slovenskih intermedijskih umetnikov, tako da skozi njih le vsakih nekaj minut prodre kakšen bežen Caravaggiev detalj. Še več, razstavo si morate ogledati z mavrično utripajočimi 3D-očali, v katera je vgrajen mp3-player, ki predvaja remixe indonezijskih ljudskih pesmi pod taktirko štajerskih techno producentov.

Je prodorni kustos ponovno dokazal edinstveno domiselnost in kreativnost? Vsekakor. Ste, po drugi strani, videli razstavo Caravaggia? Žal ne.

KAKO UPRIZARJATI KLASIKO

Lovljenje ravnovesja med klasičnimi in sodobnimi vsebinami se razlikuje od umetnosti do umetnosti. Ustanove, ki nam posredujejo klasično glasbo, na splošno sledijo uveljavljenim mednarodnim smernicam. V grobem je jasno, kje ima mesto interpretacija in kje standardizacija. Tudi institucije, ki nam posredujejo vizualno umetnost, si v tej smeri le redko privoščijo nerazumne ekscese – sodobnemu obiskovalcu galerij je omogočen (ločen) ogled obojega: tako vrhuncev umetnostne zapuščine kot raznorodnih tokov sodobnosti.

Gledališče ima v tem pogledu povsem samosvoje zakonitosti. Posredovanje dramske klasike se mora za uspešen nagovor sodobnega občinstva do neke mere vselej zanašati na elemente sodobnosti. Še več: razumevanje gledališke sodobnosti v odnosu do preteklosti je pravzaprav ključ do najkvalitetnejših uprizoritev klasike – se pravi do uprizoritev,

ki izvirno sporočilnost klasičnih dram najmočneje zasidrajo v srca gledalcev.

Pred režiserjem, ki se loti velikih dramskih tekstov preteklih časov, je torej (vsaj) dvojna interpretativna naloga: najprej prisluhniti tekstu, njegovemu avtorju in njegovi dobi, spoznati prevladujoče literarne in duhovnozgodovinske interpretacije besedila ter posledično izkazati razumevanje osrednjega sporočila, strukture, nians, motivike in konteksta drame; nato pa to konstelacijo misliti v razmerju do vsebinskih in formalnih nastavkov sodobnosti ter slednje – če je mogoče – tudi smiselno in celovito vpeti v ogrodje in imaginarij izvirnika.

V tem drugem pogledu so gledališki umetnosti omogočena precej večja presenečenja kot nekaterim drugim interpretativnim umetniškim zvrstem. Ob uprizoritvah strnjene četice superklasikov našega kulturnega prostora – omenimo Shakespeara, Molièra, Čehova, Brechta in Cankarja – je zgodovina naših bogato obloženih odrov postregla z nekaterimi med seboj povsem drugačnimi prevetritvami njihovih znamenitih del, ki pa so kljub svojim nepremostljivim razlikam pozele enako mero navdušenja kritikov in širše javnosti. Delovale so zato, ker je bil v procesu nastajanja teh predstav najprej temeljito opravljen prvi del interpretativne naloge, ki je predpogoj uspešnega uprizarjanja klasike, medtem ko je drugi, ustvarjalnejši del interpretacije gledališčnikom posledično podelil možnost markantne diferenciacije in edinstvenega presežka.

KAKO NE UPRIZARJATI KLASIKE

Mestno gledališče ljubljansko torej letos po slabih trinajstih letih odsotnosti *Othella* z velikih slovenskih odrov napove vrnitev te pomembne dramske klasike. Viktorija Bencik Emeršič kot zapeljiva Desdemona, Sebastjan Cavazza kot ljubosumni Othello in Primož Pirnat kot zavistni Jago. Tri izjemne priložnosti za tri izjemne igralce. Tudi izbor stranskih igralcev je obetaven: Judita Zidar (Emilija), Lotos Vincenc Šparovec (Cassio), Jaka Lah (Roderigo), Janez Starina (Montano) in Tina Potočnik (Bianca). Krmilo projekta prevzame Jernej Lorenci, eden najvidnejših slovenskih režiserjev, ki je na letošnjem osrednjem gledališkem srečanju prejel nagrado za najboljšo predstavo, za sceno pa skrbi Branko Hojnik, prvo scenografsko ime našega prostora. Kaj bi sploh lahko šlo narobe?

In pride premierni večer. Na praznem odru MGL se pojavi Primož Pirnat, ki ne igra le Jaga, temveč kar vse osebe iz prvega dejanja *Othella*. Ta (mono)drama v dramati traja več kot pol ure, a kljub temu ne razkrije, kaj je režiser z njo pravzaprav želel doseči. Nato se izmučenemu Pirnatu končno pridružijo preostali igralci. Njihovi dialogi dajo hitro vedeti, da je bila Shakespeareova drama (v čudovitem prevodu Milana Jesiha) s strani Lorenčija in dramaturginje Petre Pogorevc izdatno predelana: izrezani niso bili le posamezni stavki in besede,

temveč celo nekateri verzi, ki so ključni za razumevanje zgodbe. Tako okrnjeni *Othello* vseeno traja dobre tri ure. S čim je zapolnjen ves ta čas? Nastopajoči vseskozi prekinjajo ritem igre in se ukvarjajo z bizarnimi, na videz povsem naključnimi rečmi, ki jih ustvarjalcem nudijo asociacije na fragmente groteskno razstavljenе drame.

Orišimo en primer tovrstnega postopka: Jago – ki na zanimiv način upravlja fiktivno scenografijo z besednimi in slikovnimi namigi, napisanimi in narisanimi s kredo – v prizoru popotovanja na Ciper na tla nariše valove; naslednjih nekaj minut je glavna fascinacija predstave to, da so igralci na morju. Na sredo odra je kot prisposoda viharja postavljen stroj za veter – ki kredo razpiha in prvih nekaj vrst gledalcev spravi v kašelj –, igralci pa skačejo iz fiktivne vode na fiktivno kopno in se pri tem hihitajo sebi in občinstvu, ob čemer je izvirniku na več mestih dodan ludističen avtorski tekst, ki razen površinskih izpeljav nima nobene vidnejše povezave s Shakespeareovo tragedijo.

OTHELLO, KI BI LAHKO BIL

Poleg tovrstnih mimobežnih domislic – med katerimi se kakšna tudi duhovito posreči – glavnino Lorencijevega *Othella* zapolnjujeta še dva prevladujoča motiva. Prvi, ki se izostri že na začetku predstave, je režiserjeva očaranost nad – sicer zares izvrstnim – Primožem Pirnatom; slednji po začetnem solo performansu iz prizora v prizor še močneje gradi svojo prezenco. Drugi je t. i. metagledališče: vdiranje gledališkega kreativnega procesa in zaodrja na oder, ki ga Lorenci med drugim obelodani tako, da v predstavo vključi »Borčija«, vodjo predstave (Borut Jenko), in »Nenči«, šepetalko (Neva Mauser Lenarčič). Jago pa mestoma prevzema Borčijevo funkcijo klicanja igralcev na oder po mikrofonom.

Vse našete dimenzije se razbohotijo v zanimivo, a neenotno avtorsko predstavo, ki jo s Shakespeareovim *Othellom* družijo le še ime. Svet bardove dramatike je prezrt, z dragoceno izjemo zaključnih minut, v katerih poleg Pirnata zablestita še Cavazza in Bencikova ter tako ponudita vsaj bežen vpogled v izjemnega *Othella*, ki bi lahko bil. Smo gledali edinstveno avtorsko predstavo? Vsekakor. Smo gledali Shakespeara? Žal ne.

Kaj lahko sklenemo ob tej zamujeni priložnosti, da bi dočakali *Othella* v izvedbi karizmatičnega ansambla MGL? Režiserji, kakršen je Jernej Lorenci, si seveda povsem zaslužijo, da svoja domiselna in drzna prevpraševanja gledališke umetnosti predstavljajo obiskovalcem slovenskih gledališč. Vseeno pa bi si tudi gledalci zaslužili, da nas od časa do časa skozi prizadevanja najboljših slovenskih igralcev pristno nagovori kakšen malce pomembnejši ustvarjalec od teh režiserjev, npr. William Shakespeare. Če sodobni gledališčniki, ki navdušujejo z avtorskimi projekti, ne čutijo potrebe po posredovanju klasikov, ni prav nobenega razloga, da bi v prihodnje ti dve popolnoma samostojni podjetji še naprej nasilno združevali. ■

WILLIAM SHAKESPEARE

Othello

PREVOD MILAN JESIH, REŽIJA JERNEJ LORENCI

MESTNO GLEDALIŠČE LJUBLJANSKO

28. 11. 2014, 180 MIN.

ZADETEK V POLNO

V operah po vsem svetu velja, da pri občinstvu ne moreš zgrešiti z ABC: *Aido*, *(La) Bohème* in *Carmen*. A čeprav so bili slovenski ljubitelji v zadnjih letih tudi ob katerem izmed teh naslovov razočarani, je tokratna koprodukcijska *Aida* natanko to, kar mora biti: *grand opéra*!

STANISLAV KOBLAR

Zlata časi arheologije v 19. stoletju so tudi evropski umetniški ustvarjalnosti dali nov tematski impulz, tudi Verdiju pri nastajanju *Aide*, njegove verjetno najbolj slovite opere. Ta je nastala na predlog Ismail-paše, kairskega khediva (namestnika otomanskega sultana v Egiptu), da skladatelj ob slavnostnem zaključku tedaj aktualnega »faraonskega« podviga, odprtju Sueškega prekopa, spiše priložnostno himno (tej nalogi se je izognil) in veliko opero za novo operno hišo v Kairu. Novo opero je Verdi po spretnem nagovarjanju Camilla du Locleja, nekdanjega direktorja pariške Opéra-Comique, da se tudi Wagner in Gounod zanimata za zadevo, ter ob tedaj sanjskem honorarju 20.000 dolarjev sprejel. Pripoved slavnega francoskega egiptologa Augusta Marietta o etiopski princesi v egiptovskem suženjstvu je predlagal kar Ismail-pasha, sicer izobražen diplomat iz francoske šole, in tako so spoznanja in dosežki slavnega arheologa na osnovi rekonstrukcij starih Teb, Memphisa, hrama boga Ptaha ... našli pot do opernega odra. Slavni arheolog je ob krstni izvedbi prispeval tudi zasnovno dekorja in kostumov.

Kaže, da je arheološka predzgodovina opere zamikala tudi režiserja Piera Francesca Maestrinija: s prizorom arheologa raziskovalca, ki ga je med uverturo iz »tuzemstva« spustil z vrhovo v domnevno grobnico, da bi od tam »našel« kip – okamnino objemajočih se ljubimcev, je diskretno nastavljal (s)miselni »okvir« ter v istem prostoru in podobni figuralnosti umirajočih Aide in Radamesa

DO VRHUNCA PREDSTAVE NI PRIŠLO PRI MNOŽIČNIH PRIZORIH, TEMVEČ PRI DRAMSKO SIJAJNEM PRIZORU PREPIRA OBUPANE AMNERIS Z NEOMAJNIM RADAMESOM.

povezal sedanost in preteklost, začetek in konec predstave. O (ne)smotnosti takšnega sicer bežnega (zaradi mene lahko tudi osladno romantičnega) dramaturškega vsadka seveda lahko razpravljamo, meni pa se je zazdel nevsiljiv, refleksivno prav obetaven potencialen diskurz.

Podobnih bolj ali manj (ne)uspehlih dramaturških utrinkov, ki jih bo bolj pozoren gledalec zagotovo zaznal, je v predstavi več. Vendar je poanta *Aide* drugje, v ekspresivnem loku večplastnih čustvenih razklanosti protagonistov, večnega spopada posameznika s sistemom in lastnim jazom. Dramaturško trdnemu libretu je Verdi nadel še čustveno izbrušen, magistralen glasben okvir. Po impresivnem uvodu je bilo pričakovati, da bo tudi režiser Maestrini sledil temeljnim linijam Verdijevega dela. Pri tem pa je uspel le delno, predvsem pri vodenju komornih prizorov in psihološki gradnji posameznih likov, seveda v odvisnosti od odzivnosti solistov, pri zasnovi in izpeljavi velikih prizorov pa mu je preprosto spodletelo in ni dosegel *grandezze*, ki jih ponujata libretto in partitura. Njegova zamisel spektakla je ohromljena s prostorsko zgrešeno zasnovano mizansceno in zapravljeno globino odra, z bolj preži-

V ospredju Renzo Zulian (Radames) in Guadalupe Barrientos (Amneris).



FOTO TIBERIU MARTA/SNG MARIBOR

veto dekoracijo kot smiselno scenografijo Alfreda Troisija. Veličastno napisani prizor zmagoslavja je videti kot butični dogodek, slavnostni mimohod vojščakov in etiopskih poražencev pred faraonom ter reducirani plesni prizori z utesnjenimi plesalci pa kot dovtip na temo spektakla. Seveda ne gre za klic po gledališki grandomaniji, temveč za primerno razsežno in smotno vizualizacijo vsebin. Tudi kostumografije: bolj podrobna analiza slikovite in na prvi pogled mikavne zasnove Luca Dall'Alpija bi najbrž razgalila kvazizgodovinsko marsikatero rešitve in precej že videnege. Vseeno pa je Maestriniju treba priznati, da mu je uspelo doseči spodobno dinamično dogajanje na odru, gladek potek prizorov in sprostitve igralskega daru solistov.

ODLIČEN DIRIGENT IN SOLISTI

Pomembnejše dosežke mariborske premiere *Aide* pa vidim v glasbenem delu, zelo dobro naštudirani celotni izvedbi pod taktirko izvrstnega dirigenta Francesca Rosija, ki je (za ta orkester) dosegel redko doseženo tehnično čistost in uglajenost ter z verdijevske barvitostjo in razgibano dinamiko vseskozi skrbel za zanesljivo glasbeno ogrodje predstave. Z natančno odzivnostjo in z dobro odmerjeno dinamiko je z občutkom sledil solistom tudi pri ritmično ali agogično zabrisanih momentih nekaterih izvedb. Pri interpretaciji se je v celoti izognil všečnemu branju ali provincialnemu doživljanju italijanske opere in njenega velikega mojstra, kar smo na naših odrih že doživeli tudi od italijanskih dirigentov. K zelo ubrani igri orkestra je treba dodati še prepričljiv nastop zboru, ki ga je zelo dobro pripravila Zsuzsa Budavari Novak.

Solistično zasedbo so skoraj v celoti zapolnili gostje. V naslovni vlogi je nastopila

Elena Lo Forte, italijanska sopranistka uravnovešenega in prijetno toplega glasu, opazno senzibilna za prefinjene dinamične linije, žal pa tudi za intonacijo potencialno nevarno razmajanim vibratom, pri agogično zahtevnejših momentih kdaj pa kdaj tudi ritmično precej ohlapna. Radamesa je suvereno in brez nihanj interpretiral Renzo Zulian, eden najboljših tenorjev, ki smo jih v zadnjih letih gostili pri nas. Prepričal je s solidno tehniko petja in natančno intonacijo, uravnovešenostjo in polnim volumnom glasu, barvitostjo lirskega (z odenki dramskega) tenorja, kar je bilo opaziti že v začetku pri interpretaciji slovite arije *Celeste Aida*, še bolj pa v dramatičnem duetu z Amneris v prvem prizoru četrtega dejanja. Dejanska heroina tokratne uprizoritve pa je brez dvoma mezzosopranistka Guadalupe Barrientos, ki je ustvarila najbolj celovito, pevsko kleno in dramsko do skrajnosti zgoščeno kreacijo egiptovske princese Amneris. Enako prepričljiva je bila v vseh značajskih plasteh kompleksnega lika čustvene, ošabne, maščevalne, brezsrčne in obupane ženske, ki se do zadnjega bori za svojo ljubezen. Tako do vrhunca predstave ni prišlo pri množičnih prizorih ali denimo mrzli dramatičnosti sojenja Radamesu, temveč pri dramsko sijajnem prizoru prepira obupane Amneris z neomajnim Radamesom. Z odlično igro, podprto z ostrino in močjo svojih glasov, sta ga Barrientosova in Zulian pripeljala do dramatičnega vrhunca.

V vlogi Ramfisa je nastopil Luciano Montanaro, basist širokega razpona glasu in volumna, lepe barvitosti in solidne odrske prezenze. Z izjemno odrsko prezenco in lepo (čeprav kdaj pa kdaj glasovno šibko) glasbeno kreacijo Aidinega očeta Amonasra je nastopil brazilski baritonist David Marcondes, ob gostih pa je treba izpostaviti še natančno in uglajeno interpretacijo Andreje Zakonjšek Krt v vlogi Svečnice ter korektna nastopa

Valentina Pivovarova kot Egiptovskega kralja in Martina Sušnika kot Glasnika. Nehvaležno situacijo baleta, v kateri se je znašel zaradi zgrešene zasnove prostora na odru, je z dokaj zanimivo koreografijo reševal Edward Clug, ki pa ji ohlapen nastop plesalcev ni prav nič koristil.

Koproducent tokratne mariborske uprizoritve je Cankarjev dom, ki bo na velikem odru Gallusove dvorane mariborsko predstavo gostil v januarju. In če pustimo ob strani neupravičeno (pre)pogosto operno repertoarno vrtenje v krogu, ki ne more obiti tudi tokratne odločitve za *Aido*, je treba opozoriti na smotnost tovrstnih (ko)produkcijskih projektov z vidika večjih kreativnih potencialov, stroškovne racionalizacije in boljše eksploatacije predstav, ki sicer v praksi po premieri in le nekaj ponovitvah brez trženjske podpore, ki jo seveda lahko zagotovijo le ustanove najširših produkcijskih zmogljivosti, pogosto prehitro ugasnejo ali pa so prepuščene zasilnim organiziranim obiskom. V nasprotnem primeru pa se kot tokrat s koncentracijo ponovitev v obeh velikih (tudi) opernih dvoranah pri nas doseže tudi lepo število obiskovalcev! ■

GIUSEPPE VERDI

Aida

DIRIGENT FRANCESCO ROSA

REŽISER PIER FRANCESCO MAESTRINI

OPERA IN BALET SNG MARIBOR

CANKARJEV DOM, LJUBLJANA

29. 11. 2013

Umetniško vodenje slovenskih oper

NOVA GENERACIJA

Rocc je novi umetniški vodja SNG Opera in balet Ljubljana, Simon Krečič pa novi umetniški vodja Opere SNG Maribor. Oba sta bila rojena leta 1979 in oba se morata v naslednjih letih soočiti z velikanskimi izzivi od umetniške identitete obeh hiš do zagat z denarjem.

VERONIKA BRVAR, foto UROŠ HOČEVAR

Skačo se je vse sploh začelo. Če ta ne bi pičila Evridike, Orfej ne bi začel peti. In tako ne bi dobili prve opere ...» nas Rocc pozdravi, še preden se razposedemo v njegovi pisarni. Pred začetkom pogovora na operno temo smo tako že sredi nje.

Rocc je umetniško ime opernega režiserja Roka Rappla, ki je diplomiral na Janačkovi Akademiji za glasbo in gledališče v Brnu na Češkem ter končal podiplomski študij scenografije v Zürichu. Simon Krečič je diplomiral klavir in pozneje tudi dirigiranje na Akademiji za glasbo in Ljubljani, se kot pianist izpopolnjeval pri Aleksandru Madžarju v Bernu, hkrati pa začel tam študirati tudi dirigiranje.

Rocc in Simon Krečič se poznata že iz dveh opernih »zgodb«. Skupaj sta pripravljala predstavo Haydnove komorne opere *Aptekar* in omogočila krstno izvedbo mladinske opere *Pastir* Petra Šavlija. Skupaj delujeta že kot dobro uigran tim, zato v odnosih med nacionalnima opernima ustanovama ne priznavata besede konkurenca. Nekaj dni pred uradnim nastopom funkcije v Mariboru je Krečič še lahko prišel na pogovor k zdaj že zelo dejavnemu Roccu v ljubljansko pisarno, ozaljšano z novo likovno umetnino, okoli katere se ovija pozlačena kača.

Letniki imajo v operi poseben pomen, predvsem jubileji. Zanimivo je naključje, da sta bila oba rojena v istem letu. In verjetno je tudi zanimiv splet naključij vodil do tega, da sta bila imenovana na mesto umetniškega vodje v letu proslavljanj obletnic opernih velikanov Verdija in Wagnerja. Kakšen pomen pripisujeta obeleževanju obletnic v operi?

Rocc: Osebnost sem naklonjen proslavljanju obletnic, vendar pa je treba sezono izpeljati v zaokroženem kontekstu. Po proslavah Verdija, Wagnerja in Brittna, slednji je bil v Ljubljani kar malce pozabljen, se bomo v letu 2014 spomnili na tristoto obletnico Glucka in Calzabigija. Prva premiera

SIMON KREČIČ: DVE OPERI NISTA RAZKOŠJE ZA SLOVENIJO, STA PA BREZ DVOMA BOGASTVO, KI GA JE KOT TAKEGA POTREBNO RAZUMETI IN NEGOVATI.

v novi sezoni bo 9. oktobra, na sporedu pa bo Gluckova opera *Orfej in Evridika*. Vedno je treba najti tudi ključ, kako v vsesplošnem praznovanju poiskati in pripraviti takšno, da se razlikuje od ostalih. Če se recimo v Wagnerjevem letu odločite za njegovo delo *Prepovedana ljubezen*, boste tako vzbudili večjo pozornost medijev in občinstva, saj je večina opernih hiš uprizarjala uveljavljene Wagnerjeve mojstrovine – *Parsifala* ali *Prstan*.

Simon Krečič: Imam spoštljiv odnos do obletnic, sem pa mnenja, da jih je treba dobro umestiti v program. Ni jih treba siliti v sezono za vsako ceno, če se to zaradi različnih razlogov ne izide oz. ne sodi vanjo. To sezono dedujem in vanjo tudi ne mislim posegati, je pa ravno zadnji delovni dan pred mojim nastopom na sporedu premiera *Aide*, kar se mi zdi lep poklon mojstru Verdiju.

Kakšna je bila motivacija za vajino prijavo na mesto umetniških vodij? Zanima me vajina notranja motivacija, vajino sporočilo javnosti, ki jo bosta naslavljala ...

Simon Krečič: Morda bi najprej povedal, kako je sploh prišlo do moje prijave. Priložnosti ne iščem, ampak te daleč prehitijo moje ambicije. Iz SNG Maribor sem namreč dobil več ključev z željo, da bi med prijavitelji na mesto umetniškega vodje radi videli tudi mojo. V SNG Maribor sem že delal, tako da poznam tamkajšno ustanovo. Vse to me je opogumilo, da sem zbral vso dokumentacijo in jo poslal v Maribor, vendar brez kakšnih večjih pričakovanj.

Notranja motivacija, ki je pri meni močno navzoča, pa je, da bi rad vodil opero z mislijo na slovenski prostor in njegove možnosti. Kriza, o kateri se veliko govori, nas je v tem našem slovenskem primeru obrnila na pravo pot. Zdi se mi, da smo

začeli delati prave korake. Iz banalnih finančnih razlogov smo končno začeli gledati, kaj v Sloveniji obstaja, kaj imamo, na koga se lahko opremo, kakšen je naš umetniški potencial. Že to, da sva midva slovenski umetniški vodji, je pokazatelj tega. V tej smeri bom poskušal tudi voditi opero. Čim več stvari bi rad naredil z lastnimi silami in šele potem povabil tujce, ki bi nam nekaj dali, doprinesli k dvigu kakovosti naših opernih hiš, ne pa tako, kot se je dogajalo v preteklosti, da so v večini primerov predvsem nekaj pobrali, pri nas doma pa so umetniški potenciali ostajali brez dela.

Rocc: Iz »glasbeno-gledališkega *undergrounda*« je bila moja prva motivacija še na Češkem ta, da so najboljši možnosti za realizacijo glasbeno-gledaliških novitet znotraj institucionalnih hiš. Predvsem pa naju oba, Simona in mene, družijo strast do opere. Sam sem nor na opero in zdi se mi izjemno simpatično, da sva ista generacija in da nama je bila ta vloga zaupana.

Umetniško vodenje slovenskega opernega gledališča je nadvse odgovorna naloga. S tem vstopaš v neki zgodovinski, antropološki, družbeni kontekst in tudi tu naju verjetno združuje misel, da mora slovensko narodno gledališče graditi slovensko operno umetnost po vseh linijah. Ne samo v smislu ustvarjanja ter poudarjanja, ampak tudi v vzgoji oz. odpiranju vrat slovenskim umetnikom, gledališčnikom in glasbenikom ter poudarjanju dosežkov slovenske vokalne tehnike, slovenske operne ustvarjalnosti itn. V tem se naše poslanstvo razlikuje od npr. Dunajske državne opere, ki ni toliko »narodno«, ampak bolj »med-narodno« gledališče.

Glede na poznavanje vajinega dela bi rekla, da se vajina pogleda na opero zelo razlikujeta. Na eni strani je izhodišče gledališki koncept, opera kot celostna umetnina, na drugi pa je temelj glasba. Se strinjata?

Rocc: Opera je nastala kot neka filozofska meditacija ob koncu renesanse. Vsebina opernega žanra po mojem mnenju v prvi fazi ni bila tako pomembna s stališča gledališkega aspekta in mogoče še sploh ne s stališča zabavnega žanra. Prve »glasbene zgodbe« so imele predvsem duhovni karakter, uprizarjane so bile v zelo ozkem krogu, v viteških dvoranah severnoitalijanskih renesančnih palač. Čeprav je gledališka arhitektura že obstajala, opera na samem začetku torej ni bila uprizarjana v gledaliških zgradbah. Kar se mi zdi v operni umetnosti še posebej zanimivo, pa je prav presek vseh žanrov umetniškega ustvarjanja, saj celostno zaobjame likovno, pevsko, gibalno, gledališko, danes tudi video umetnost, hkrati pa je njen cilj neposredna in živa komunikacija z gledalcem oz. poslušalcem. Pri tem pa je nadvse pomembno, kaj želimo s tem umetniškim delom sporočiti.

Simon Krečič: Sam res izhajam iz osnovnega, praktičnega »rudarskega« vidika opere, od prvega branja partiture s pevci, korepetiranja pevcev pa vse do vodenja predstav. Kot je Rocc že prej lepo povedal, se mi zdi, da je opera privlačna zaradi združitve več umetnosti naenkrat. To ji daje privlačnost in popularnost. Umetniški vodja ima zelo zahtevno nalogo vse te umetnosti združiti in to je tisto, kar me z logističnega vidika tudi najbolj zanima. Uspeh je združitve teh umetnosti, ki so včasih tudi težko združljive in tu je vloga umetniškega povezovalca zelo velika.

Kje pa vi, Rocc, vidite sebe kot umetniškega vodjo?

Rocc: Umetniški vodja je neke vrste kustos ali kurator, pa ne v smislu galerijskega kuratorja, temveč tiste osebe, ki povezuje, združuje različne umetniške elemente oziroma segmente v neko celoto, vsebino.

Na kateri občutek se boste zaneseli glede ocenjevanja glasbenega dela? Po zdajšnjih pričakovanjih naj bi bil umetniški vodja tudi tista oseba, ki naj bi dajala sodbo o kakovosti glasbenega dela, o celotni predstavi.

Rocc: Študiral sem na Janačkovi Akademiji za glasbo in gledališče, torej imam glasbeno predznanje. V tujini je mnogo umetniških vodij, ki so npr. režiserji ali dramaturgi, po drugi strani pa bomo od naslednje sezone naprej premišljevali o osebi, ki bo delovala predvsem z orkestrom ljubljanske Opere kot stalni oz. gostujoči šef dirigent. Orkester bo torej dobil svojega najbližjega sodelavca.

Kaj je za vaju dobra opera?

Simon Krečič: Jaz sem glasbenik in zagovarjam stališče, da je glasba tista, ki je prva, vse ostale umetnosti pa jo morajo podpirati. Ljudje hodijo v opero zaradi pevcev. Mislim, da bi se tudi kolega strinjal s tem, da je pevec prvi, ki je magnet za opero, vse drugo pa mora to zelo dobro podpirati. Če pa pride do prevelikih razlik, idejnih razlik, lahko uničimo glasbo z režijo oz. sceno – na drugi strani pa kakšno glasbeno pomanjkljivost (tako v ustvarjalnem ali poustvarjalnem smislu) lahko z režijo in scenografijo prekrijemo ter s tem tudi glasbo požlahtnimo. Draž opere je tudi v tem, da je vsaka postavitev nekaj posebnega. Nobena postavitev sama po sebi ni zagotovilo za uspeh. Če se elementi dobro ne združijo, ne prepletejo, lahko predstava z isto glasbo prinese nekaj čisto drugega. To se mi zdi zanimivo.

ROCC: V UMETNOSTI JE NAPAČNO GOVORITI O KONKURENCI. TREBA SI JE POMAGATI IN NUJNO JE SODELOVATI.

Rocc: Operno umetnost ustvarijo odlični pevci. To je alfa in omega. Pri tem pa ne mislim na odlične pevce samo v smislu vokalne tehnike, dobrega pevskega glasu itn., ampak predvsem pevce s sposobnostjo operne igre in močne odrske prezence ter gledališke interpretacije. Opero tudi zato pomenjemo glasbeno gledališče in v trenutku, ko je izbrana dobra in prepričljiva zasedba, menim, da je lahko režijski koncept skorajda kakršenkoli. (*smeh*) Morda se sliši, kot da govorim proti sebi kot režiserju, vendar izhajam iz izkušenj. Namreč, lahko imaš fantastično režijsko, vizualno zamisel, vendar pa je z zasedbo, kjer ni sinergije in kjer gre režiser na eno stran, pevci pa ostajajo na drugi, vse izgubljeno.

Opera je združitev vseh umetnosti, zato neskončno občudujem operne pevce, ki morajo biti poleg pevske izjemnosti še igralsko prepričljivi, ujeti se morajo z ansambлом, dirigentom, slediti režiji, luči itn. Toliko nalog in funkcij je, ki jih morajo izpolniti živo na odru pred občinstvom. Resnično neizmerno občudujem vsakega pevca oz. »opernega igralca«.

Umetniško vodenje je odvisno od trdnih vajeti intendantov, te pa je nastavljal, odstavljala oz. kar prevzemala politika. Zanima me vaše delovanje na premici umetniško vodenje–intendantstvo–politika.

Rocc: Ravnatelj je po sistemu javnih zavodov, ki jih ustanavlja vlada ter financira ministrstvo za kulturo, vedno nastavljen s strani ministra, in ta je seveda politik. Tako bi lahko dejali, da je vsaka njegova odločitev na nek način »politična«, vendar ko operiramo z besedo »politika« oz. »političen«, bi morali biti bolj pazljivi, ker imam občutek, da je ta beseda danes, velikokrat morda upravičeno, dobila preveč negativni prizvok. V ustanovi, kot je SNG Opera Ljubljana, menim, da je nujna kombinacija ravnatelja oz. intendanta ter posebej umetniškega vodstva, seveda pa je treba določiti interni način komunikacije in sodelovanja. Osebnostno verjamem v timsko delo, ne v vodenje ene osebe. Na ta način dobiš drugo sinergijo, drugo obogatitev, vzajemno inspiracijo. V ljubljanski Operi se tako počutim odlično v močnem timu.

Z ravnateljem SNG Ljubljana postavljata novo ekipo. Koliko svobode vam je pri izbiri in načrtovanju programa podeljeno? Ali lahko že predstavite svoj koncept?

Rocc: Ravnatelj mi je že na prvem sestanku povedal, da so stvari umetniškega programiranja v mojih rokah, treba pa je tesno sodelovati pri finančnem načrtovanju. Kar se vizije tiče: vsako narodno gledališče ima svoje poslanstvo. In vodstvo hiše mora spoštovati to poslanstvo, saj to ni gledališče z »off produkcijo«, kjer lahko ustvarjate avtorski tip gledališča le po svojem okusu. V prvi liniji ima vsako narodno gledališče na nek način obvezo, da uprizarja že obstoječa narodna glasbeno-gledališka dela, pa tudi dela, ki nastajajo po naročilu, torej sodobnih slovenskih ustvar-



Simon Krečič

Rocc

jalcev. Vsako osrednje operno gledališče ima tudi močno linijo splošnega kulturno-umetniškega programa, to je t. i. železni repertoar. Zavzemam se za repertoarno gledališče in verjamem v repertoarni način dela, čeprav se lahko tudi to bolj modro načrtuje npr. v več blokih.

Poleg tega splošno kulturno-umetniškega programa je nujna linija dramaturških presežkov, kajti vsaka sezona zahteva svoje dramaturške bisere. In tukaj lahko umetniški vodja bolj jasno pokaže svoj fokus, usmeritev in osebno estetiko. S četrto linijo pa bi, če jo lahko uvrstim v predstavitev programskega koncepta, opozoril na specializirani vzgojno-izobraževalni program. Ta prav tako poudari pomen institucije ne le kot opernega gledališča, ampak tudi kot izobraževalnega zavoda.

Želel bi obuditi tudi delovanje opernega studia. Imeli smo že sestanek s prof. Pio Brodnik z Akademije za glasbo, s katero sva se pogovorila o možnostih sodelovanja. In se že vračam k temu, kar je že rekel Simon, k vzpodbujanju slovenskega kadra in slovenskih umetnikov.

Rocovo stališče v enem izmed intervjujev, da na milijon prebivalcev v srednjeevropskem prostoru pride ena opera, se da statistično dokazati, seveda pa ste pri tem še bolj poudarili zgodovinski kontekst. Kako bi vidva utemeljila obstoj dveh opernih gledališč v Sloveniji?

Simon Krečič: Mislim, da sta obe operni hiši tako po repertoarju kot po funkciji zelo različni in si ne kradeta publike, pa tudi sicer nimata razloga, da bi bili druga drugi konkurenca. Ljubljana kot glavno mesto preprosto mora imeti opero, opera pa je v Maribor in tudi v samo regijo tako močno zasidrana, da si ne predstavljam ukinitve tamkajšnje gledališča. Meni se to ne zdi razkošje za Slovenijo, je pa brez dvoma bogastvo in ga je kot takega treba razumeti in negovati. Obe operi povsem opravičujeta svoj obstoj.

Opera v SNG Maribor je del institucije, kjer je zelo opazno delovanje dramskega gledališča, tudi po zaslugi Borštnikovega srečanja. Izjemno prodoren pa je predvsem Balet in njegov umetniški vodja, koreograf Edward Clug – Opera je ob teh dveh ansamblih videti najšibkejši člen, kar so še podčrtale hitre menjave umetniških vodij. Kako mislite izboljšati to podobo?

Simon Krečič: Svojih predhodnikov nikakor ne bi slabo ocenil. Mislim, da so se v Mariboru ves čas delale dobre predstave. Če vzamemo za merilo samo odzive kritikov, za njih še nikoli nihče ni bil dovolj dober. Zelo redko so kaj pohvalili. Maribor ima svoj krog publike tudi iz tujine, zlasti iz bližnjega Gradca. Predstave so zelo dobro obiskane in sprejete. Celo mesto in vsa regija dihata s tem gledališčem. To sem občutil že, ko sem v Mariboru prvič gostoval, in tudi zdaj se mi zdi, da je premiera v operni hiši velik dogodek za celotno mesto. Premiere v SNG Maribor se udeleži celoten gospodarski in politični vrh in to se mi zdi lepa stvar, da ima gledališče posebno mesto pri teh ljudeh.

Kar pa se tiče ansambla: solistični ansambel je majhen in redka so dela, ki bi jih lahko naredili samo s svojimi pevci. V tem vidim tudi prednost in morda bo meni zato malo lažje, saj smo prisiljeni iskati goste. Poskušali jih bomo dobiti pri nas doma in morda bo zaradi tega več mladih dobilo priložnost. Želim si, da bi to gledališče ostalo od-

prto gledališče. Veliko ljudi, dirigentov, režiserjev se je že preizkusilo na tem odru. To vsakič prinese neko svežino. Imamo pa tudi mi idejo, da se povežemo z Akademijo za glasbo in privabimo mlade pevce. Operna gledališča so se v zadnjih letih večkrat pritoževala, da ne dobijo pevcev iz Akademije, na drugi strani pa je Akademija trdila, da mladi ne dobijo priložnosti. Vesel sem, da Rocc načrtuje operni studio, saj tudi mi snujemo nekaj podobnega. Zdi se mi, da morajo operna gledališča zdaj odpreti svoja vrata za mlade ljudi. Zgubili smo kar nekaj generacij dobrih pevcev, ker ti niso dobili priložnosti.

Eden izmed stalnih očitkov mariborski Operi je bila zaprašenost repertoarja? Kakšna je vaša vizija programa, katere opere bi morale biti obvezno na programu?

Simon Krečič: Ja, deloma se s tem strinjam. Slovenija je preveč vezana na italijanski repertoar. Niti ne vem, kako je do tega prišlo, saj smo zgodovinsko bolj vezani na nemški prostor, ampak to se je zgodilo. Spoštujem okus publike in treba ji je dati tisto, kar bi rada videla. Seveda bo italijanski repertoar še vedno navozč v našem programu, mislim pa, da je treba paleta malo razširiti.

Barok je v zahodni Evropi uspešnica in tudi sam načrtujem, da bi v eni prihodnjih sezon postavili baročno opero. In seveda se bo treba ozreti tudi v 20. stoletje, ki je v Sloveniji še zelo neodkrito področje; kadar delamo korake v neznane svetove, je treba najprej ponuditi mojstrovine. Zavedam se, da bodo ti koraki težki, so pa nujni, nujni za razvoj operne hiše, opernega ansambla in razvoj slovenske kulture. Smo v srednjeevropskem prostoru, ki mu moramo ponuditi tudi tovrstne opere. Nisem še govoril o naslovih, saj se mi zdi za to zdaj še prezgodaj. Imam pa že postavljeno sezono za 2014/15. V tej sezoni še ne bo prostora za naročila, tudi ne za baročno opero, bo pa že izlet v 20. stoletje.

Opera SNG Maribor je imela lepo prakso, da je naročala nove otroške oz. mladinske opere. V zadnjih dveh letih sta bili tako na sporedu operi Vitje Avsca in Tomaža Sveteta. Kako boste vi poskrbeli za mladino?

Simon Krečič: Moja želja je, da bi vsakemu šolarju v devetih letih osnovne šole ponudili obisk nove operne predstave. Predstave bi razdelili po triadah, torej za vsako triado tri, tako da bi otroci sklenili šolanje z obiskom devetih predstav. Ni nujno, da bi bile vse predstave operne. Izbrana dela pa bi kombinirali med novonastalimi in seveda tudi že napisanimi stvarmi.

Kakšno bo vajino sodelovanje? In kako bosta sodelovala vajina ansambla?

Rocc: Menim, da smo v premajhnem prostoru, da bi se ignorirali in postavljali vsak na svojo stran mreže. Verjamem v lepo so-igro obeh hiš.

Simon Krečič: Premajhni smo, da bi se šli nekakšno konkurenco, saj z njo postajamo le še manjši. Če se združimo, lahko postanemo veliki. Delamo za nas, za našo skupnost v Sloveniji. Naj ostane ta »konkurenčnost« v svetu nogometa.

Rocc: Tako je! V umetnosti je napačno govoriti o konkurenci. Treba si je pomagati in nujno je sodelovati. Zelo me veseli, da sva s Simonom začela najino sodelovanje kot

aktivna umetnika pri snovanju *Apotekarja* in *Pastirja*. Ko sva se prvič srečala, nisva bila na funkcijah, in mislim, da se bova trudila ta spomin obdržati tudi v vlogah, ki sva jih zdaj pridobila.

Kaj opera pomeni sodobnemu človeku? Zanimiv je geografski položaj mariborske opere, ki je blizu Gradcu in Dunaju. In letos naj bi tudi Dunajska državna opera začela s t. i. streamingom predstav, prvi neposredni prenos opernih predstav na platnu iz MET-a v Slovenijo pa se je zgodil prav v Mariboru. Kakšen pa je vajin odnos do streaminga? Ali lahko opera začara tudi na ekranu?

Simon Krečič: V poplavi vseh mogočih medijev je potreba po obisku po živi predstavi še toliko večja. Da imamo danes možnost ogleda predstave iz Metropolitan-ske opere, se mi zdi izjemna pridobitev, predvsem mislim na operne navdušence. To se mi zdi dobrodošlo, mislim pa, da ima ogled predstave v gledališču vseeno poseben čar. Sam se pri tem spominjam najine skupne izkušnje z otroki ob *Pastirju* v ljubljanski Operi: otroci so bili totalno fascinirani, ko so ugotovili, da se vse skupaj pred njimi odvija v živo. So popolnoma tiho in zelo pozorno gledajo, opazujejo in v tem času pozabijo na vse svoje elektronske aparate. Če imajo možnost tako močnega doživetja opere v otroštvu, mislim, da bodo zelo zvesta publika tudi pozneje. Zato se ne bojim, da bi bila opera preživeta umetnost. V operi je izpisana samo glasba, čeprav se vanjo posega, včasih še prevečkrat, operni žanr pa kot vsako gledališče režiserju in scenografu ponuja prazen oder, na katerem lahko naredijo, kar želijo. Opera je vedno aktualna, vedno v skladu s časom, vedno lahko uporablja nove tehnologije in je v vseh pogledih zelo odprt medij. Ni bojzani, da bi bila kakorkoli zastarela.

Začeli smo z obletnicami, končajmo s ševilkami, simboli. Vraže so v gledališkem repertoarju in seveda tudi na opernih deskah tradicionalno navozče. Vaju je kakšna takšna operna vraža zapeljala v operno umetnost? Kaj vaju je začaralo?

Rocc: To je bilo že skoraj pred 20 leti ... Puccinijeva *Turandot* v Ljubljani, v koprodukciji Salzburga, Ljubljane in Nice. Slišal sem jo v Ljubljani, prvič, drugič, nato sem šel v Nico. Turandot me je začarala in jo še danes ljubim. Ko smo postavili *Turandot* v Brnu, smo pripravili češko premiero Beriovega zaključka in občinstvo je to zelo lepo sprejelo. *Turandot* z Beriovim finalom bi si želel narediti tudi v Ljubljani, morda v kakšni koprodukciji.

Simon Krečič: Nimam posebnega rituala pred predstavo. Dobro je, da nisem preveč utrujen, pa tudi lačen ni dobro biti. Veliko lažje pa grem kot dirigent za pult kot na oder kot pianist. Čutim odgovornost do ljudi, ki so z mano, in tako pozabim nase. Imam nalogo, da pevce, zbor, orkester pripeljem varno do konca in da jih motiviram. Ta motivacija je tako močna, da pozabim nase in na svoje strahove in nervozo. To čutim kot razdajanje drugim oz. kot motiviranje ljudi, da skupaj pripravimo lepo doživetje.

Pri umetniškem vodenju se mi zdi podobno. Umetniški vodja mora biti povezovalac in motivator, slediti mora procesom, ki se dogajajo ob nastanku operne predstave in nenehno motivirati ljudi, da dajo v določenem trenutku vse od sebe. ■

ODSEV OBDOBJA TEKTONSKIH DRUŽBENIH SPREMENB

Razstava *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem* obravnava obdobje, ki nam je časovno še dovolj blizu, da lahko ob njej plodno razmišljamo o naravi in posebnostih tako arhitekture na splošno kot njenih različnih vej. Hkrati nam nazorno prikaže, kako so arhitekturne realizacije vpete v vsakokratne družbenoekonomske okoliščine.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC *foto* MIRAN KAMBIČ

Arhitekture 19. stoletja večina nestrokovnjakov pravzaprav ne prepozna zanesljivo, čeprav se z njo srečujejo tako rekoč na vsakem koraku, saj ravno v zgradbah iz tega obdobja še vedno domuje večina najpomembnejših upravnih in kulturnih institucij naše države in mest. Razlog za to je specifična »mimikrija« arhitekturnega izraza tega obdobja, katerega snovalci so se – v nasprotju z enostransko zagledanostjo protagonistov hitrega industrijskega razvoja v prihodnost – ozirali v preteklost in oživljali značilnosti nekdanjih slogov. Po eni strani je cvetel klasicizem, po drugi bolj ali manj izčiščene ali eklektične verzije neoslogov, ki jih navadno poimenujemo s skupnim terminom historicizem.

Šlo je za obdobje tektonskih družbenih sprememb, ne le na področju proizvodnih načinov in odnosov, ampak malone v vseh porah takratne družbe. Dogajal se je zaton fevdalizma, na njegov račun se je uveljavljal kapitalizem, z vsemi posledicami za vse plasti prebivalstva. Zgodile so se meščanske revolucije z vsestransko emancipacijo meščanstva, izostrila se je zavest o pomenu narodnih in nacionalnih vprašanj, spreminjala se je narava prometnih povezav, pojavile so se nove ali preoblikovale stare družbene potrebe – in vse to je pripeljalo do različnih tipov stavb, ki so pogosto lovili ravnotežje med novim in starim ali se nagibali bodisi na eno ali drugo stran.

CENTRALIZACIJA V IMPERIALNEM MERILU

Takrat nastajajočo arhitekturno podobo naših krajev je temeljno določal njihov položaj znotraj takratne državne tvorbe, v katero so večinoma sodili, avstrijskega in pozneje



Mestna hranilnica, Celje



Zdraviliški dom, dvorana, Rogaška Slatina

avstro-ogrskega cesarstva. Reprezentativnejše javne zgradbe iz tistega časa so bile torej namenjene izvajanju različnih funkcij centralnih in lokalnih oblasti, kar je bilo pogosto že na prvi pogled vidno po njihovi arhitekturni zasnovi. Najreprezentativnejše stavbe (na primer poslopje kranjske deželne vlade, današnja Predsedniška palača v Ljubljani) so bile pravzaprav bolj ali manj tipske pomanjšave najreprezentativnejših poslopij v glavnem mestu cesarstva, prilagajene pomenu tukajšnje province. Skupna značilnost naših najmočnejših gradenj iz tega obdobja je torej dejstvo, da imajo skoraj vse večje in mogočnejše »predloge« na Dunaju in v ostalih pomembnejših mestih takratnega cesarstva, kar velja tako za upravne zgradbe kot poštna, vojaška, kulturna in druga poslopja. Prevladujoče neoromanska mariborska Kadetnica je na primer nastala po vzoru glavne stavbe dunajskega Arsenala, Kranjski deželni (danes Narodni) muzej je podoben celovškemu in tirolskemu, poštna poslopja pa so tako in tako načrtovali na dunajskem državnem uradu za gradnjo poštnih poslopij ...

Šlo je torej za »centralizirano arhitekturno snovanje« v državi, katere nosilci so se zavedali pomena arhitekture kot eminentno državotvornega področja (zavest o tem pri naših oblastnikih večinoma ne obstaja), zaradi česar je bil viden tako zgrajenih objektov predvidljiv, enako zanesljivo pa je bilo tudi, da bodo vsebovali pričakovane kvalitete. Morda se je tovrstna narava arhitekture najbolj nazorno kazala pri železniškem omrežju, eni prioritet takratnega razvoja, tako pri mostovih kot viadukih, predvsem pa poslopijih železniških postaj, ki večinoma še vedno solidno služijo svojemu namenu. Pri omenjenih gradnjah je torej šlo za pomanjšane, poenostavljene, »deželne« različice prestolničnih ali drugih velikomestnih zgradb, vseeno pa je na enem od področij centralnega načrtovanja prvenstvo šlo tudi našim krajem; tudi to dejstvo sicer na značilen način kaže odnos med centrom in provinco. V Mariboru so v predzadnjem desetletju 19. stoletja namreč dobili najmodernejšo kaznilnico v vsej monarhiji, kompleks z zvezdasto razporejenimi trakti, ob katerem so se sodobnega načina zapiranja lumpov in ostalih učili strokovnjaki od blizu in daleč.

LOKALNE POTREBE

Ob teh zunanjih spodbudah za gradnje v naših krajih je seveda obstajala tudi množica notranjih. Gospodarske, stanovanjske in druge potrebe so zahtevale svoje, gradilo se je toliko, kot še nikoli prej. Najbližji gospodarski objekt iz tistega časa, hidroelektrarno Fužine, si lahko obiskovalec razstave

ogleda kar na kraju samem, v kompleksu gradu Fužine, ob tem pa so značilni še na primer brežiški Vodovodni stolp, ljubljanske Cukrarna, Tobačna, Mestna elektrarna ...

Z naglo industrializacijo so povezane tudi gradnje stanovanjskih kompleksov, namenjenih delavcem. Po eni strani gre za stavbe, ki so jih čisto neolepšano imenovali »stanovanjske kasarne« (njihovim naslednikom danes rečemo stanovanjski bloki) in ki jih gradili predvsem v rudarskih in industrijskih krajih. Po drugi strani pa je na naših tleh prišlo do gradnje še enega pozornosti vrednega kompleksa, ki je imel veliko prijaznejšo naravo od prej omenjene mariborske kaznilnice. V mestu pod Pohorjem, ob železniških delavnicah, so namreč takrat postavili tudi železničarsko kolonijo, vzorno zasnovano naselje večstano-

V MESTU POD POHORJEM SO TAKRAT POSTAVILI TUDI ŽELEZNIČARSKO KOLONIJO, VZORNO ZASNOVANO NASELJE VEČSTANOVANJSKIH HIŠ Z VRTOVI.

vanjskih hiš z vrtovi. Visok standard tamkajšnjega bivanja so dopolnjevali v okviru naselja postavljeni šola, vrtec, trgovina, kopališče in gledališče, kar je iz železničarske kolonije naredilo najboljši primer delavsko-uradniškega naselja iz druge polovice 19. stoletja pri nas in tudi širše. V njem lahko gotovo vidimo tudi posledico takratnih humanih razmišljanj na področju arhitekture in urbanizma in morda celo odsev takratnih in starejših zasnov »utopičnih naselij«. Naselje (tudi to je žal značilno) sicer ni bilo zgrajeno za »deželane«, ampak za prišleke, nemške delavce, ki so se v Maribor najbrž priselili zaradi potreb nemotnega delovanja železniškega omrežja.

Razcvet so v tem obdobju doživela naša zdravilišča, o čemer najlepše priča Zdraviliški dom v Rogaški Slatini, z veličastno glavno zdraviliško dvorano, enim najreprezentativnejših prostorov na naših tleh. Nove potrebe pa so narekovale tudi gradnjo kar nekaj hotelov, zgrajenih na osnovi tipa palače; lepa primera sta lendavski hotel Krona (zdaj mestna hiša) in šoštanjski hotel Avstrija, reprezentativni primer bogato dekorirane neomanieristične arhitekture. Poenostavljeno obliko (večinoma renesančne) palače so povzemale tudi

Arhitektura 19. stoletja
na Slovenskem

MUZEJ ZA ARHITEKTURO IN OBLIKOVANJE

LJUBLJANA, 28. 11. 2013–23. 3. 2014



Predsedniška palača, Ljubljana

vojašnice, zanimivo pa je, da so se pri načrtovanju bolnišničnih in podobnih zgradb pretežno zgledovali po plemiških dvorcih. Zelo uspela tovrstna realizacija, v poznobaročnem slogu zgrajena hiralnica Vojnik, se zdi skoraj v perverznom kontrastu s svojo namembnostjo.

NARODNI DOMOVI IN NEMŠKE HIŠE

V tem času je nastalo tudi precej poslopij mestnih hiš, hranilnic, najemniških hiš, nekaj lepих primerov pokopališke arhitekture (Navje) in posrečenih mavzolejčkov (Krkško, Zgornja Korena). Zanimivo je opazovati »kontinuirani prehod« pri gradnji rimskokatoliških sakralnih objektov, ki so jih še nedolgo pred tem gradili v zapoznelih odvodih baročnega sloga, v tem obdobju pa se, čisto arhitekturno sodobno, navezali na neobaročne tendence in lepo nadaljevali v podobni maniri kot prej. Po jožefinskih reformah in pozneje se je tukajšnji sakralni arhitekturni fond obogatil še za pravoslavne, evangeličanske in nove judovske verske objekte. Ob večinioma neobaročnih sakralnih objektih je takrat nastalo tudi nekaj pozornosti vrednih zgradb v drugih slogih, med drugim neoromansko intonirana cerkev v Trnovem, neogotsko poenotena župnijska cerkev v Novem mestu, neoromanska župnijska cerkev v Mariboru, mogočna eklektična cerkev v Beltincih ...

Pomembna spodbuda takratnih gradenj sta bila tukajšnja »narodna dejavnika«, slovenski in nemški. Gradnji ljubljanskega Deželnega gledališča (današnja Opera) je na primer sledila postavitve nemškega (današnja Drama), ki je sicer zraslo nekoliko pozneje in je že secesijsko dekorirano, a ga razstava, najbrž zaradi konteksta, vseeno postavlja v okvir obravnavanega obdobja. Še značilnejša pa je takratna gradnja »narodnih domov« (v Ljubljani, Celju, Mariboru), oporišč slovensko čutečega meščanstva, katerih protitež so predstavljale »nemške hiše«. Zanimivo, da narodni domovi niso bili zgrajeni v prav nič narodnjaškem slogu, ampak pretežno v svetovljanskem neorenesančnem, navzven so torej odražali kultiviranost, nemški »protiobjekti« pa so se izrazito navezovali na nemško arhitekturno tradicijo, pompozni celjski se tako ponaša z elementi staronemške gotske arhitekture gradov.

Gradnje iz 19. stoletja so bile večinoma dovolj kvalitete, da so v novih časih dobile drugačno namembnost, zaživele nova življenja, a žal to ne velja za nekatere najodličnejše med njimi. Gre predvsem za dvorce in vile, zgrajene zunaj urbanih središč, ki jim družbene spremembe, splošna klima in danosti poznejših obdobj niso bili niti malo naklonjeni. Kulturnih sramot, kot so dvorca Viltuš in Slivnica ter edinstvena neoromantska vila Rafut, je žal veliko in tako smo se jih že navadili, da so postale tako rekoč integralni del tukajšnje kulturne krajine in zavesti. Eden neposrednejših spremnih zapisov z razstave za to krivi »nerazumljivo abotnost odločujočih«, k čemur ni kaj dodati.

Pregled imen avtorjev na razstavi predstavljenih arhitekturnih realizacij in projektov na poseben način priča tudi o razmerjih (ne samo arhitekturnih) moči na naših tleh. Med imeni so namreč predvsem nemška, precej je italijanskih, sledijo Čehi. Slednje so naši predniki poklicali na pomoč, ko je šlo za »narodovo stvar«, saj se pojavljajo predvsem med projektanti narodnih domov. Je pa slovenski pameti in trmi vseeno uspelo izbojevati pomembno simbolno zmago. Z Aljaževim stolpom na vrhu Triglava so na učinkovit način zasenčili uspehe nemških plezalcev.

Ob razstavi naj bi izšel obsežen katalog. Sprva so ga v Muzeju napovedovali za januar, zdaj pravijo, da izide februarja, marca ... ■

Spomenik žrtvam vojn – napačna izbira

Natečaj za *Spomenik žrtvam vseh vojn* je že ob razpisu sprožal dvome o pravilnosti lokacije, načinu razpisa, vsoti razpoložljivega denarja in primernosti posvetilnega napisa. Danes, ko so rešitve in izbira zmagovalca znane, je dvom osredotočen predvsem v pravilnost izbire, ki bo ta prostor zaznamovala tako rekoč za zmeraj. In prav ta nepovratnost je gotovo vredna besed in ponovnega razmisleka.

MARKO COTIČ

Menim, da je tako z urbanistično-arhitekturnega kot likovno-simbolnega vidika ta izbira, ob vsem spoštovanju žirije, zmotna, ki izvira tako iz napačnega branja prostora kot iz napačnih predpostavk in razlag. Zmagoviti projekt urbanistično-arhitekturnih zagat tega prostora ne rešuje, temveč jih le še zapleta, hkrati pa spominsko obeležje napačno locira in likovno-simbolno nepričljivo izpelje. Tudi tretjenagrajeni projekt s težko kiparsko formo orjaških dimenzij za ta prostor ni primeren. Popolnoma drugačna pa je drugonagrajena rešitev, ki suvereno reši urbanistično-arhitekturne probleme prostora in likovno-simbolno podobo obeležja, hkrati pa ohranja vse možnosti bodočih posegov. Poglejmo, zakaj.

OBSTOJEČE STANJE – UGOTOVITVE, ODLOČITVE IN REŠITVE

Pogled od sredine Kongresnega trga proti lokaciji spomenika razkrije neskljenjeno severno »fasado« trga, degradiran prostor vsemogočih pozidav za zidom med Kazino in diskoteko ter ozadje grdih notranjih fasad kareja s silhueto povojne »cityzacije« nad strehami. Kako urediti ta prostor in kam postaviti ta pomembni spomenik, hkrati pa ohraniti vse možnosti bodočega urejanja Južnega trga v notranjosti kareja?

Praznina med Kazino in objektom diskoteke je veliko širša, kot je iztek Vegove, in preobsežna, da bi jo ohranili kot nastavek Južnega trga. Zato potrebuje prehod in vizualno prepusten »zastor«, ki bi zaokrožil prostor Kongresnega trga in zastrl negativne vedute, hkrati pa »napovedal« bodoči prostor Južnega trga, kar je s propilejami predvidel že Plečnik. Skratka, »zastor« mora biti arhitektonski, v liniji Kazine in ne zgolj vegetalen, pomaknjen v notranjost kareja, saj listje s krošenj odpade in učinka ni več.

Ta spoznanja narekujejo tudi postavitve spomenika, vendar nikakor ne zunaj oboda in osi trga (med oba objekta, kot to predvideva zmagovita rešitev), temveč v osi Zvezde tako, da se odpira v svoj edini možni avditorij, to je Kongresni trg. Vsaka drugačna umestitev in orientacija bi tako pomemben spomenik v celoti razvrednotila. Opisani »zastor« in spominsko obeležje tako sovpadata v enovit arhitektonski spomenik, ki je hkrati dopolnitev severne stranice Kongresnega trga in vstopni portal bodočega Južnega trga.

Prav tako je rešitev drugonagrajenega elaborata, ki z enovito oblikovano celoto spomenika dopolni severno linijo Kongresnega trga, hkrati pa dopušča vse možnosti za bodoče urejanje

notranjosti kareja Slovenska–Čopova–Wolfova–Zvezda. Še več, spomenik-propileje, ki ima svojo protokolarno os v parku Zvezda, nudi možnost doživljanja tudi v obratni smeri, to je iz notranjosti kareja. Kako je lahko žirija spregledala vsa ta tako očitna dejstva?

NAPAČNO BRANJE MESTA – NAPAČNA IZBIRA

Dvom v pravilnost izbire še dodatno podkrepijo razlage, ki jih je v odgovoru na kritike naknadno objavila žirija. Te nedvoumno razkrijejo, da izbira izhaja iz napačnega branja mesta ter iz pogojev, ki si jih je postavila žirija sama.

1. Njen prvi pogoj naj bi bil, »da na lokaciji vzpostavi odprt in pretočen prostor, saj le tak, dejaven nastavek pozneje omogoča širitev javnega prostora proti Južnemu trgu«.

Komentar: pogoj je v popolnem nasprotju z značajem Kongresnega trga, obdanega s kontinuiranim zaporedjem glavnih fasad, edina »odprtost« je v smeri gradu, dominantni tega prostora, proti kateri je »avditorij« trga tudi nagnjen. Vsako novo »odpiranje« bi izničilo značaj trga, kar je vedel že Plečnik in zato ob prehodu na Južni trg načrtoval propileje, ki naj zastrejo pogled, povežejo prekinjeno fasado trga, hkrati pa omogočajo fizično »pretočnost«. Za izvedbo takšnega vizualno zastrtega prehoda obstajajo v zgodovini in teoriji urbanističnega oblikovanja brezštevilni primeri.

2. Drugi mestotvorni pogoj žirije je bil, »da se predlogi navežejo na os Vegove: eden od izbranih monolitov (zakaj samo eden?) je dialoško postavljen vis-à-vis Plečnikovemu ilirskemu obelisku«. Tako naj bi se z vertikalnimi označevalci pomembnih javnih prostorov markiralo urbano tkivo Ljubljane.

Komentar: žirija prevzame rimsko lekcijo Siksta V. tako dobesedno, da prezre vse aproksimacije in deformacije osi, ki so pri mestnih dimenzijah neizbežne, kar je vedel že Plečnik. Žirija želi namreč na vsak način videti spomenik v osi Vegove, kot pendánt obeliska, kar je nesmisel, saj ima park Zvezda lastno zamaknjeno os, ki je za spomenik pomembnejša. Da sta osi Vegove in Zvezde zamaknjeni, tudi ni problematično, saj obsežen prostor Kongresnega trga v resnici deluje kot »tečaj«, ki te difference nevtralizira, kar je dobro znan princip oblikovanja mesta. V tem smislu je zahteva po strogi geometrični navezavi spomenika na os Vegove in obeliska nesmiselna in privede do absurdne izbrane lokacije ob stranski fasadi diskoteke. Spomenik je tako sicer res poravnana z obeliskom, hkrati pa v konfliktu z vsemi ostalimi elementi trga (os Zvezde, severna fasada trga, os sredine kareja oz. Južnega trga itn.). Napačno branje mesta tudi v tem primeru botruje napačni izbiri. ■



Kongresni trg in park Zvezda z vrisano drugouvrščeno rešitvijo pod zgradbo Kazine.



Pogled skozi park Zvezda proti vrisani drugouvršeni rešitvi.

3. Simbolno branje in utemeljitev spomenika vidi žirija v obeh stebrih-stenah, individualnih, a v temelju povezanih in v višini, masi in volumnu izenačenih elementih spomenika, ki ju naveže in primerja z dvojnostjo ljubljanskih dominant. Mogočni steni razume kot sodobno reinterpretacijo megalita, z visoko stopnjo abstrakcije, ikonografske nevtralnosti in taktičnosti (vzorci brušenih prodnikov).

Komentar: ponavljajoči dualizem dominant v mestni silhueti (Rožnik-Grad, zvoniki v parih, »ljubljska vrata« itn.) ima sicer z vidika urbanizma Ljubljane svoj smisel in pomen, z vidika simbolike *Spomenika žrtvam vseh vojn* pa je popolnoma irelevanten. O dualizmu bi lahko kvečjemu govorili v smislu »razdvojenega naroda«, kar pa je popolnoma druga zgodba. Nепrepričljiva je tudi predlagana hermetična abstraktna simbolika, ki je skozi »navodila za uporabo« sicer razložljiva, a brez univerzalnega in razumljivega občeloškega sporočila. Kako plehke so lahko sodobne abstraktno »invencije« v primerjavi s klasično govornico arhitekture, nam navsezadnje kaže tudi primer Plečnikovih Žal, ki jih nikakor nista mogla nadomestiti »letalsko krilo« in poslovitveni »boksi« novega krematorija. So se pa številni uspešni moderni objekti (npr. Asplundov krematorij v Stockholmu) naslonili na klasično tradicijo, predvsem v želji vzbuditi resnost, empatijo, spomin, pieteto in kontemplacijo skozi govornico razumljivih, arhetipskih, skoraj vrojenih oblik.

PRIMERJAVA IZBRANEGA IN DRUGOUVRŠENEGA ELABORATA

Izbrani elaborat zagata tega prostora še bolj zapleta, severna linija Kongresnega trga pa ostaja enako neskljenjena, z vsemi neprijetnimi »vizurami« na ozadje, ki jih ne more zakriti niti predvideno drevje v globini. Še več: severna »fasada« trga dobi z izbranim spomenikom dva nova elementa, dve po dolžini in globini razmaknjeni, različno dolgi in debeli betonski steni v višini Kazine, postavljeni pred stransko fasado objekta disko-teke ter pravokotno na fasadno linijo trga. Glavni »avditorij« spomenika tako ni Kongresni trg, temveč v globino umaknjena prostorska »niša« med linijo trga, obema stenama in Kazino. Da je taka postavitev napačna, je več kot očitno, saj tako pomembnemu spomeniku odreka edino možno dostojno »zaledje«, to je Kongresni trg.

Še bolj konfuzen pa je simbolični nagovor spomenika, ki naj bi predstavljal »dva v temelju povezana stebra naroda, ki naj bi bila v svoji abstraktni obliki metafora enotnosti v dvojnosti«. Ob tem se postavlja vprašanje, kateri od obeh »stebrov« (tanjši-daljši, debelejši-krajši) predstavlja katerega od obeh delov te dvojnosti, kar lahko privede do prav čudaških interpretacij. Skratka, sporočilnost tega predloga je zgrajena na močno subjektiviziranih izhodiščih, njegov hermetičen abstraktni jezik pa bo vir dvoumnosti in neprimernih razlag.

Povsem drugačen je nagovor drugouvrščenega predloga propilej, ki mu sporočilnost in razumljivost zagotavljajo že njegove antične korenine. Klasični arhitekturni jezik namreč še vedno ostaja (poleg gotike) edina kodificirana arhitekturna govornica, ki so jo prevzeli tako renesansa, barok in klasicizem, na svojstven način pa tudi modernizem. Tako v ozadju nagovora propilej začutimo vse tiste vrednote, ki jih je antika dala evropski civilizaciji, od spoštovanja človeka do kulta svobode in lepote. Da ne omenjamo tistega prvinskega in brezčasnega občutka tragičnosti, ki ga je grška tragedija vnesla v zahodno kulturo in ki je še kako povezan z vsemi vojnami, še posebno najbolj tragičnimi, to je bratomornimi.

Katarza kot njena končna izpeljava od sočutja in groze do olajšanja in očiščenja na poti vrnitve v normalno življenje je danes gotovo prepotreben pogoj narodovega sožitja.

NEUTEMELJENI OČITKI

Popolnoma neprimerni so očitki žirije, da bi se obliko propilej zaradi klasičnega nagovora lahko razumelo skozi optiko klasicistične arhitekture, ki so jo v 20. stoletju uporabljali tudi avtoritarni režimi. Predlagana arhitektura sicer nagovarja s klasičnim jezikom, a je otreseena retorike in patosa tako, da ostane le prečiščena forma antičnih korenin, brez neželenih konotacij. To odlično doseže tudi zasuk četrtga slopa propilej v os parka Zvezda, kar je duhovit kreativni akcent tega dela, ki ga ubrani vsakršnih očitkov okostenelosti. Zasukani slop z napisom tako postane fokus spomenika ter mesto polaganja venca, protokolarni prostor pa se razširi v predel parka s Sidrom.

Sicer pa je očitek privlečen za lase tudi zato, ker je na primer italijanski fašizem, poleg svojevrstnega klasicizma, ki je, mimogrede, dal vrsto imenitnih stavb, gradil tudi najsodobnejšo modernistično arhitekturo tistega časa (Terragni, Libera itn.), enakovredno Le Corbusieru, Gropiusu in Miesu van der Roheju, avantgardistični futurizem pa je celo dejavno prispeval k rojstvu fašizma. Nemški neoklasicizem so arhitekti in ideologi rajha v resnici izbrali in oskrnili, podobno kot Nietzscheja in Wagnerja, kar pa še ni razlog, da bi danes zavračali plemenito arhitekturo Schinkla ali von Klenzeja. Očitek tudi pozablja, da so vsi avtoritarni vzhodnoevropski režimi, vključno z našim, vsaj od sredine stoletja gradili najbolj banalno funkcionalistično arhitekturo, ki pa ji nihče ne očita, da je »avtoritarna«, kvečjemu to, da je grda. Je pa za nekatere prenapete »levičarske« duhove etiketa »fašistične« arhitekture priročna in primerno raztegljiva za diskvalifikacijo, saj je z njo neki slovenski »znanstvenik« celo Plečnika označil za »protofašista«. Skratka, enačiti »šipo« z demokracijo in »kamen« z avtoritarnostjo, kot to razloži kakšna »enostavna« pamet, je, milo rečeno, smešno. Sicer pa je ob vsej hvali, ki jo je v zaključnem poročilu žirija namenila drugouvrščenemu predlogu, nerazumljivo, da ga ni izbrala za zmagovalca.

POSVETILNI NAPIS

Nobenih pomislekov pa žirija ni imela s predvidenim posvetilnim napisom na spomeniku, čeprav je dvome upravičeno sprožal že ob razpisu. Ganljivi Župančičev verz »Domovina je ena nam vsem dodeljena, in eno življenje in ena smrt«, je vsekakor primeren, a nesprejemljiv, saj si ga je že kmalu po vojni v sklopu bližnjega partijskega »pentagrama« (grobnica, spomeniki revolucije, Kidriču, Kardelju, Rozmanu) na grobnico narodnih herojev NOB zapisal režim, ki je, paradoksalno, več desetstisočim desetletja odrekal domovino, grob in celo obstoj. Zato je treba poiskati drug posvetilni napis, ki bo idejno in simbolično odražal smisel in namen tega pomembnega državnega spomenika.

BODOČA UREDITEV JUŽNEGA TRGA

Ob bodoči ureditvi Južnega trga ni odveč opozoriti, da urbanost ni zgolj »zgoščevanje aktivnosti«, temveč predvsem arhitekturni problem. Estetika evropskega mesta temelji na zaporedju glavnih hišnih fasad, ki oblikujejo zunanji javni prostor ulic in trgov. Ti ločujejo posamezne ulične bloke, vmes pa na posebnih mestih stojijo pomembni javni objekti. Po tem se evropsko mesto tudi loči od drugih: antičnega, arabskega, ameriškega itn. Fasade znotraj bloka so bolj utilitarne in dostikrat neugledne, notranji prostor pa namenjen stanovalcem. Javni prehodi (denimo Knafļjev) skozi blok so zato »javni prostor« le pogojno, saj ne zadostijo zahtevi po nizanju glavnih fasad na ta prostor. Kako spremeniti notranjost bloka v pravi javni prostor, kažejo številni primeri iz zgodovine, ne nazadnje tudi skica Plečnikovih propilej in Južnega trga, obzidanega z reprezentativno fasado. Štiri načine, kako javni prostor znotraj bloka oblikovati s pročelji interpoliranih hiš, ki zamejujejo novonastale kareje, je s svojo duhovito risbo predstavil arhitekt Léon Krier (1978). Tak bi vsekakor moral biti tudi pristop k bodoči ureditvi Južnega trga, tudi v primeru umestitve pomembnejšega javnega objekta (npr. Narodnega gledališča) znotraj tega prostora.

Seveda imajo modernistični »verniki«, ki prisegajo na »odprtost« in »pretočnost«, takšne pristope za zastarele, četudi z zadovoljstvom obiskujejo historična mesta, ki so urejena prav na tak način. Obravnavani natečaj in njegov izbrani projekt sta na neki način primerljiva s tistima za tržnico in Mesarski most. Zdi se, da jim je botroval enak miselni okvir, ki tudi v najvrednejših in formalno razrešenih prostorih mesta ne želi aplicirati preizkušenih in konsolidiranih pravil lepote, temveč jih prepušča eksperimentu, eksploziji nepotrebne »kreativnosti« in iskanju nesmiselnih »novosti« v imenu napredka.

Ne upošteva pa, da je arhitektura, ki vedno »deluje« na dolgi rok, zavezana tudi kontinuiteti in tradiciji, ki ji zagotavlja skladnost, mestu pa lepoto. Po tem, ko smo namesto Plečnikovega pokritega mostu dobili brezkrvno kovinsko brv, se nam tudi na Kongresnem trgu obeta »inovacija«, ki bo usodno zaznamovala ta prostor.

Natečajni predlogi so dosegljivi na spletni strani Zbornice za arhitekturo in prostor Slovenije www.zaps.si ■

STRIC IZ OZADJA

V časih, ko se veliko sprašujemo o tem, kako naprej, in ko se številni z nostalgijo spominjajo let od 1945 do osamosvojitve Slovenije, svojevrstne odgovore na marsikatero tozadevno vprašanje podaja pričevanje akterja tako nekdanjega kot sedanjega sistema. Navkljub pisanju v tretji osebi je pred nami torej poročilo iz prve roke.

MATEVŽ KOS

Pred desetimi leti, takoj po izidu, mi je prišla v roke knjiga Dušana S. Lajovca *Med svobodo in rdečo zvezdo*. Avtor, sicer eden največjih zoprnikov Zdenka Roterja (spravila – vsaj v formalnem smislu – sta se nedolgo nazaj šele na sodišču, kaj več pa na tem svetu ne bo mogoče), je kot prilogo k svojim spominom objavil razvpiti »udbanet«. Ocenio Lajovčevih spominov sem tedaj končal s sodbo, da je »zgodba o udbovski 'centralni evidenci' del širše zgodbe o odnosu Slovencev do svoje lastne polpreteklosti. Človeške, tj. individualne zgodbe tisočev državljanov, ki jih zdaj 'zastopata' golo ime in še bolj pusta šifra, so vsaka zase kompleksna zgodba s številnimi poglavji in podpoglavji.« Pripomnil sem še, ne pozabimo, bilo je leta 2003, da »bi bilo prav, da posamezniki, ki so zdaj – krivi s krivdo ali brez krivde krivi ali morebiti falsificirano krivi – kontaminirani, dobijo možnost, da povedo svojo različico svoje zgodbe. Toliko bolj, ker tisti, ki ima voljo do pregledovanja skorajda dvesto strani dolgega seznama ali naporenega sprehajanja po udbanetu, slej ko prej naleti na kopico znanih imen: od aktualnega predsednika države in nekaterih politikov, novinarjev, univerzitetnih profesorjev in akademikov pa do duhovnikov, pisateljev, gledaliških režiserjev in kopice znancev s sosednjih ulic. Prostovoljno izpričane zgodbe teh ljudi bi bile soliden prispevek k razumevanju realnosti slovenskega zadnjega pol stoletja, s tem pa tudi k psihopatologiji slovenskega vsakdanjega – ne samo nekdanjega – življenja. Za začetek. Histerična tišina, vsaj kar zadeva 'uradno' politiko in medijske usmerjevalce javnega mnenja, glasno govori o nelagodju že samo ob misli na takšen začetek. In na strica iz Avstralije, ki je vse zakuhal.«

PRVI IN DRUGI JAZ

Toliko za uvod. Primerjava obeh knjig in njunih avtorjev, v marsičem zgodovinskih antagonistov, bi bila lahko zanimiva, a to bi nas odpeljalo predaleč. Sicer pa so Roterjeve pripovedne ambicije, epski zamah in pisateljski talent bistveno večji od Lajovčevih. *Padle maske* poleg tega niso zgolj »preprosto in iskreno pričevanje«, kot je avtor zapisal v uvodnem »Zagovoru«, temveč segajo daleč čez okvire družinske kronike Njega in Njegovih. Roter si je za *formo* in konstrukcijski princip pripovedi o sebi in svojih, predvsem o pokojni soprogi, izbral tretjeosebno. To je kar dobra pogruntavščina: pišem knjigo o sebi, a se nadležni (prezgovorni, prepatetični) prvoosebni jaza izognem tako, da v pripoved uvedem svoj »drugi jaz«. Samogovori tako postanejo nekakšen notranji dialog, pisanje pa nadzorovano, če je treba, tudi distancirano. Pravzaprav sta Roterju – sicer zelo obvladanemu, »racionalnemu« gospodu – ravno takšen *literarni* postopek in figura njegovega »drugega jaza« omogočila, da ni zapadel v osebnopovedno *prozo*, v kateri bi primat spominke prvoosebni blokiral kakršenkoli refleksivno-oddaljeni pogled. Pa še tole: ob takšni zasnovi odpade tudi problem »avtocenzure«. Nisem namreč »jaz« tisti, ki odločam o tem, kaj pozabiti in česa se spominjati, česa ne pozabiti in česa se ne spominjati, ampak breme teh neprijetnih dilem preložim na razumevajoča ramena svojega zapisovalskega »drugega jaza«. To se sliši malce zapleteno, a

spet ne tako zelo: ustreza pač težavni (včasih tudi *temni* in *mučni*) snovi, ki jo je Roter moral zbežati na plano in ubesediti. Ali kot je zapisal v knjigi: »V vsakem primeru naj bi na njegovi duši ležalo nekaj neznanega, nedoločljivega, nejasnega ali dvomljivega, kar brezpogojno zahteva razjasnitev, bistrino in zavrženje vsakršnega neznanega.« Ambicija je pač bila: razumeti samega sebe toliko, da bi onemogočil apriorno nerazumevanje, na katero bi lahko njegovo pisanje naletelo pri *drugih* – pri svojih potencialnih bralcih, seveda. Med njimi bodo tako njegovi politični nasprotniki kot sopotniki iz starih in novejših časov – navsezadnje se knjiga nemalokrat bere kot politični triler.

Zgodba, ki jo torej Roterjev »prvi jaz« pripoveduje svojemu zapisovalskemu »drugemu jazu« (ali pač nasprotno), se, kronološko gledano, pleče od avtorjevih mladih let, ko je, pogumen petnajstletnik, poleti 1942 odšel v partizane, po koncu vojne je dobrih petnajst let preživel pri Ozni oziroma Udbi, od šestdesetih let pa do konca osemdesetih je deloval na Visoki šoli za politične vede (današnja FDV), kjer je prehodil ekspresno pot od študenta do dekana. Njegovo zadnje delovno mesto je bilo svetovalno – v Kučanovem predsedniškem uradu.

KRVNA ZAVEZA

Tisti prvotni dogodek, h kateremu se v *Padlih maskah* zmeraj znova vrača, je partizanski domobranec. Domači medvojni nasprotniki, tj. vaški stražarji in pozneje domobranci, so zanj kolaboranti in nič drugega. V najboljšem primeru so zavedeni posamezniki, njihov protikomunizem pa je, v Roterjevih očeh, velika izmišljaja. Tako je mislil pred sedemdesetimi leti, danes pa tudi ne bistveno drugače.

Aktivna udeležba v vojni je prinesla težke preizkušnje, predvsem neposredno bližino *smrti*, na ozadju katere je fant moral čez noč odrasti in zaživeti odraslo življenje. Strani, ki jih Roter namenja partizanski tovarišiji, pa naj gre neposredno za vojna leta ali za povojna srečevanja nekdanjih soborcev, so pričevanja o svetu, ki je bil polna, zaokrožena celota. Sicer z občasnimi razpokami, dvomi in omahovanji, a nikdar, ne prej in ne pozneje, toliko, da bi krvna zavezanost postala *izgubljena vera*. To je bil pač svet »božanskih sanj«, kot je naslovljeno prvo poglavje. In »sestop iz nebes na zemljo«, kot je ime drugega, posvečenega prvemu povojnemu – udbovskemu – obdobju,

na nedolžno vprašanje, kam je nekoč hodil v službo in kaj je tam delal. In ko ni dovolj reči le, da so bili časi pač zapleteni, ampak je treba opisati tudi svoje nekdanje dileme, slabše, boljše ali celo nemogoče odločitve, ki so vplivale tudi na konkretna življenja *drugih*, ne le *svoje*ga in najbližjih.

STEBRI DRUŽBE

Roterjeva politična mentorja sta bila predvsem Boris Kraigher in Stane Kavčič, zanju prijazno pravi, da sta poznala »istovetenje s slovenstvom brez ideološkega pridiha«, ustanovitev Visoke šole za politične vede pa pojasnjuje s projektom partije, da bi vzgojila nove generacije diplomantov, ki »naj bi prevzele odločilna mesta v stranki in oblastnih organih«. Strani, na katerih popisuje prva leta te partijske valilnice kadrov, so dragocene za razumevanje genealogije slovenskega režimskega družboslovja vse do današnjih dni, ne nazadnje tiste discipline, kateri se je zapisal sam in pozneje njegovi nasledniki. To je bila sociologija religije oziroma Cerkev, se pravi področja, ki ga je od blizu, tako rekoč profesionalno »pokrival« v svoji državnovarnostni službi. Zamenjava vrednostne perspektive čez noč, še bolj pa spremenjeni objekt motrenja – Cerkev ne več kot sovražnik države, temveč kot eden izmed družbenih fenomenov –, očitno ni bila poseben metodološki problem. Kot tudi ne spremenjena vloga njegovih številnih sogovornikov iz cerkvenih krogov od Ljubljane do Vatikana, od teologov do nadškofov, ki so se iz nadzorovanih oseb (ali celo sodelujočih »globokih grl«?) spremenili v »znanec in prijatelj«.

Roter ob tem priznava, da, na primer, politične oziroma družbene drugorazrednosti kristjanov na Slovenskem še na začetku osemdesetih letih ni razumel kot nečesa systemskega, ampak bolj kot posledico sektaških individualnih ekscesov. Po letu 1986 pa je naenkrat ugotovil, da gre pravzaprav »za celovito, režimsko zapostavljenost kristjanov v političnem življenju«. Bolje pozno kot nikoli, vendar tudi na podlagi tega uvida ne naredi naslednjega koraka – to pa bi bil seveda dvom o naravi starega sistema nasploh, o njegovih koreninah in, ne nazadnje, o resnici slovenske revolucije in »socializma s človeškim obrazom«, kakor se je preobražal od reforme do reforme do končnega debakla. Liberalni komunist Roter se je tako tudi kot urednik revije *Teorija in praksa* zavzemal za

Kavčič, je Roter – po sili razmer v večstrankarskem kontekstu samostojne in demokratične Slovenije – zdaj ugledal v Kučanu, po njegovi sodbi eni redkih državnih figur na Slovenskem: »to so izbranci, odličniki, najuglednejši in najbolj cenjeni člani slovenskega političnega razreda«. Skratka: »s Kučanovim odhodom iz aktivnega političnega življenja je zavezala velika praznina«.

KADROVSKA SLUŽBA

Kot Kučanov svetovalac je od blizu soustvarjal njegovo politiko, vpeto v notranje- in zunanjepolitične premike, napade in protinapade, tudi afere in intrige, kakor so jih zahtevali realnost političnega življenja in razmerja moči na vsakokratni šahovnici, predvsem pred vsakokratnimi volitvami. Te so vsakič znova, čisto tako kot prve, pomenile nevarnost za prestrukturiranje političnega polja. Tudi v tem kontekstu je treba razumeti paralelnost različnih projektov, pa naj gre za tako imenovano zaustavljanje desnice ali za združevanje na levi.

Roter je nekajkrat menda nameraval izpreči, a ni šlo: »Kot da bi bil odvisnik od političnega mamila.« Ob popisovanju zakulisij najrazličnejših posebnih operacij, tudi srečevanj na vikendih, na katerih so se preigravali scenariji, kako in pod čigavim vodstvom naj se Slovenci spopadejo s svojo prihodnostjo, srečamo številne bolj ali manj zanimive oznake igralcev, ki nastopajo na odru slovenske politične drame. Vsi, tako prvaki kot epizodni igralci, zavezniki in nasprotniki, so deležni Roterjeve pozornosti. V prvih povojnih desetletjih so to predvsem komunistični funkcionarji (Kardelj, Maček, Boris Kraigher, Kavčič, Dolanc), v novejši dobi ob Kučanu največ pozornosti posveča njegovemu glavnemu protiigralcu

KLJUČNA FIGURA OBRAMBE PRED NEVARNIM PREVRATOM, KI BI UTEGNIL IZNIČITI NEKAJDESETLETNA PRIZADEVANJA KOMUNISTOV, JE ZA ROTERJA MILAN KUČAN.



Na predstavitvi knjige v Društvu slovenskih pisateljev na Tomšičevi ulici so bili številni znani obrazi. Založnik Jani Sever in avtor sta drugi in tretji z leve.

je pri Roterju prikazan, (samo)razumljen in s tem nekako opravičen kot domovinski angažma. V imenu nekdanjih nebes v službi nove države. Tudi pred nevarnostjo, ki jo pomenijo njeni lastni državljani, bi bilo treba dodati.

Glede na oddelek, v katerem je Roter deloval, je bila ta človeška skrb namenjena predvsem slovenski Cerkvi oziroma »kleru«. Ob tem pripominja, da zasliševanja duhovnikov niso bila njegova glavna naloga. Malce enigmatično, kot da ne bi čisto zares hotel razumeti svoje nekdanje *vloge* v starem sistemu, kaj šele njegove totalitarne *narave* nasploh, dodaja, »da je zaradi profesionalne, a ne politične nadzorstvene pravice opravil tudi pogovore z manjšim številom preiskovanih duhovnikov«. Razločneje poskuša to pojasniti takoj na naslednji strani: »Vendar je tudi sam imel nekaj nepotrebnih in vprašljivih zdrsov v konkretno operativno, ki se jih spominja z nekakšno nelagodnostjo, a se jim verjetno ni mogel izogniti. Zato glede njih prevzema osebno moralno soodgovornost pred sabo.« »Osebna moralna soodgovornost pred sabo« – zanimiv sofizem ali simptom nečesa globljega? K tej nelagodnosti sodi tudi Roterjevo zasliševalsko sodelovanje pri takšnih »primerih«, kot sta bila denimo Ljubo Sirc konec štiridesetih ali pa Edvard Kocbek konec petdesetih let. Čeprav je o svojem udbovskem angažmaju pripravljen povedati tako rekoč vse – »ne bo zamolčal ničesar bistvenega, razen nekaterih imen, zagotovo svojih 'globokih grl'« –, pa se pozneje k tej tematiki občasno vrača. V spominjanju na tiste čase pač »ostajajo temna, mrežasta lisa in duševne brazde«. Drugo ime za ta občutja: »zadrega«, »dvom«.

Roterjevi spomini so torej tudi artikulacija tega nelagodja, težav pri *današnjem* razumevanju svoje udbovske preteklosti. Na tej ravni imajo prav gotovo tudi nekakšno samoočiščevalno funkcijo – razložiti, razumeti, upravičiti. Nekako tako, kot da bi moral dedek svojim radovednim vnukom odgovoriti

spremembe, a *znotraj* »socialistične demokracije«. Torej politični pluralizem *da*, a v nadzorovanem sžljevskem smislu, se pravi tako, da bi stebri družbe ostali nedotaknjeni in da jim svoje legitimnosti ne bi bilo treba preverjati na volitvah – kot da je dovolj, da so pred nekaj desetletji prevzeli oblast. Ritualni »meščanske demokracije« so v neposredni »ljudski demokraciji« – vodi jo ena stranka, ki kajpada pozna zgodovinske zakonitosti, nič manj pa tudi človeške slabosti delovnega ljudstva – pač nepotrebna motnja. To pa je bilo pravzaprav tudi stališče vodstva slovenskih komunistov vse do padca berlinskega zidu oziroma do trenutka, ko so prve svobodne volitve postale neizogibne. Pomenljivo je recimo Roterjevo nenavadno preprosto stališče, ki sta ga z ženo (njej in *njunim* preizkušnjem so sicer namenjene najosebnejše, z živo bolečino spisane strani knjige), prav tako nekdanjo partizanko in zvesto sopotnico skoz viharje zgodovine, oblikovala leta 1989: »Skupaj sta prišla do zaključka, da se bo zgodil prevrat in da bi bilo hudo narobe, če bi bil obnovljen stari kapitalistični sistem. Zato naj se še naprej (tako Ona Njemu) trudi in pomaga tistim, ki bodo jamčili, da se to ne bo zgodilo.« Ključna figura obrambe pred tem nevarnim prevratom, ki bi utegnil izničiti nekajdesetletna prizadevanja komunistov, in to ne glede na dramatične frakcijske znotrajpartijske boje, ki jih je tudi Roter spoznal od blizu – kot somišljenik Staneta Kavčiča je bil v sedemdesetih letih v politični nemilosti –, je bil zanj Milan Kučan. Pred drugim krogom predsedniških volitev leta 1990, ko se je Kučan pomeril s Pučnikom, nekdanjim političnim zapornikom, s katerim je tudi Roterjeva nekdanja služba imela veliko dela in kar niti tedaj niti danes zanj očitno ni (bil) poseben *problem*, se je Roter, usodnosti trenutka primerno, aktivno vključil med svetovalce iz ozadja. In nato med Kučanovimi najzvestejšimi ostal vse do predsednikove upokojitve in še čez. Tisto, kar mu je nekaj pomenil Stane

Janši, pa Bavčarju, Drnovšku, Golobiču, Pahorju, Ropu, Ruplu, Jankoviču in nekaterim cerkvenim dostojanstvenikom. Ti mali portreti se ustavljajo predvsem ob njihovih karakternih potezah (za političnega analitika in njegove datoteke so najzanimivejše tiste, ki so problematične) in pomenljivih gestah. Te pozornemu opazovalcu povedo veliko, manj pa Roterja zanimajo vsebinska, tj. programsko-ideološka vprašanja. Očitno je v politiki še zmeraj tako, kot je bilo že v starih časih: najpomembnejši so (naši) *kadri*.

SAMOREFLEKSIJA SLOVENSKEGA POSTKOMUNIZMA?

Razumevanje politike kot *kadrovskega vprašanja* dopušča spekulativno domnevo, da so Roterjeve analize položaja in smeri političnega razvoja nemara najvišja stopnja samorefleksije slovenskega postkomunizma. Natančneje rečeno: slovenskega *postkomunističnega* samorazumevanja. Tega, kar je slovenska postkomunistična misel zmožna domisliti znotraj svojega zgodovinskega in še kakega horizonta. Kolikor ta refleksija, ki je po večini apologija obstoječega, temelji na javnomnenjskih raziskavah, te pa so spet dialektično prepletene z javnomnenjskim političnim inženiringom, potem to pomeni, da se kaj dosti motiti pravzaprav ne more, saj po večini le prevaja neartikulirana občutja državljanov v politično govorico za vsakdanjo rabo. Pa naj gre za odnos do (pol)preteklosti, njenih mitov in simbolov, ali pa za pošast neoliberalizma, ki ogroža *naravni red* stvari v družbeni konstrukciji slovenske realnosti in njenih kapitalsko-kadrovskih podsistemih.

Glede na Roterjevo varnostnoobveščevalne izkušnje, dolgotrajno sodelovanje v skupini proučevalcev slovenskega javnega mnenja in poznavanje slovenskega političnega prostora »od zunaj« in »od znotraj« ni težko ugotoviti, da mu je bila politično-svetovalna, »spindoktorska« služba pisana na kožo.

A tudi v takšnem svetovalnem *ozadju* ostaja dvom, morebiti globlji od vere v pravilnost nekdanjih in sedanjih zgodovinskih odločitev: »On je dejansko dvomljivec v tistih najvišjih in zadnjih rečeh, ki govorijo o začetku in koncu vesolja, zemeljskega človeštva in seveda o smislu stvarstva vsega doslej znanega življenja in tudi o smislu človekovega posameznega življenja.«

Politika kot agnostikova usoda? Politika kot igra človeških usod na ozadju usodnejšega *konca igre*? Tudi to je eno izmed zamaskiranih sporočil Roterjevih *Padlih mask*. ■

AVTOBIOGRAFIJA

ZDENKO ROTER

Padle maske

SEVER & SEVER, LJUBLJANA 2013

735 STR., 39,90 €

Youn Sun Nah



SVETOVNA GLASBA

Novembrska koncertna ponudba glasbe, ki jo vsaj ohlapno lahko imenujemo džezovska, je bila nadpovprečna, med drugim je ponudila vrhunski koncertni doživetji, s katerima je vsaj za kratek čas razblinila občutek, da smo se v zadnjem času tudi na tem področju bolj ali manj spremenili v provinco.

FOTO POLONA ERŽEN

JURE POTOKAR

Projekt Remember Shakti in prvi nastop korejske vokalistke Youn Sun Nah razen kakovostne primerljivosti povezuje še nekaj morda nič manj pomenljivih dejstev: v obeh primerih sta imela pomembno (ali vodilno) vlogo kitara: Youn Sun Nah je spremljal švedski kitarist Ulf Wakenius, medtem ko projekt Remember Shakti vodi sloviti kitarist John McLaughlin, nekoč izključno instrumentalni zasedbi pa se je v najnovejši inkarnaciji pridružil vokalist Shankar Mahadevan. In ne nazadnje: še enkrat smo lahko videli, kako produktivno se izročilo določene kulturne (v tem primeru azijske, konkretnije korejske in indijske) navezuje na džezovsko izkušnjo.

Toda če pustim ob strani pravkar naštetu, pa tudi dejstvo, da smo imeli z McLaughlinom (letnik 1942) in Wakeniusom (letnik 1958) priložnost prisluhniti vrhunskima evropskima mojstroma kitare, ki se po slogu in pristopu h glasbi skoraj ne bi mogla bolj razlikovati, moram priznati, da sta bila koncerta vse prej kot podobna. Shakti oziroma štirideset let pozneje Remember Shakti je namreč poleg Mahavishnu Orchestra, v sedemdesetih letih verjetno najuspešnejše fuzijske zasedbe enega izmed nekdanjih članov spremljevalne skupine Milesa Davisa, prav gotovo najbolj znan projekt Johna McLaughlina, zato ni nič čudnega, da smo ga

EDEN NAJBOLJŠIH KONCERTOV VOKALNEGA DŽEZA, KAR SEM JIH KDAJ DOŽIVEL.

tokrat v Ljubljani poslušali že tretjič. Toda zasedba, ki se je konec prejšnjega tisočletja znova zbrala, je sicer ohranila prvotni namen, to je povezovanje vzhodne in zahodne glasbene izkušnje, vendar s precej spremenjeno zasedbo, v kateri je ostal mojstrski tablist Zakir Hussain, zato pa je poleg vokalista dobila še mandolinista U. Shrinivasa in tolkalca (gatam, kanjira in mridangam) V. Selvaganesha.

SODOBNA NADGRADNJA

In čeprav lahko rečem, da se je glasba zasedbe Shakti lepo postarala (še zmeraj jo je mogoče z veseljem poslušati, kar za večino takšnih modnih skupin iz sedemdesetih let težko trdim), nedvomno velja, da je nova zasedba ne samo zvočno pestrejša in v povezovanju Vzhoda z Zahodom učinkovitejša in prepričljivejša, ampak tudi atraktivnejša. Pravzaprav jo s prvotno še najbolj povezujejo »nadzvočna« hitrost izvajanja, neverjetna usklajenost vseh petih članov zasedbe in varljiva lahkotnost, s katero glasbeni virtuozji tkejo svojo živopisno zvočno tapiserijo. Nobenega dvoma

ni, da smo imeli priložnost poslušati eno najmarkantnejših glasbenih zasedb, ki sploh obstajajo, in da v njej deluje nekaj zares genialnih ustvarjalcev (kar so nastopajoči v svojem občudovanju kolegov morda prevečkrat ponovili, čeprav sploh ne bi bilo treba). Bliskovito predajanje solističnih partov med električno kitaro, električno mandolino in vokalom, fantastični poliritmični dvoboji obeh tolkalcev in navdahnjeno skupinsko igranje so več kot dovolj, da navdušijo celo najzahtevnejše poslušalce in prepričajo tudi tiste, ki jim indijska glasba morda ne blizu. Najbolj presenetljiva od vsega pa je lahkotnost glasbe, ki jo ustvarjajo. Ko jo poslušas, se zdi, kot da gre za otroško igro, polno veselja in radoživosti, hkrati pa je ritmično in melodično tako kompleksna, kot je to pri petih glasbenikih sploh mogoče. Če zapreš oči, se pogosto zazdi, kot da bi na glasbila igrala indijska božanstva z več pari rok. Morda je pri današnji zasedbi Shakti najbolj razveseljivo, da McLaughlinova vloga ni več tako izpostavljena, kot je bila nekoč, da je v svojih solističnih delih, ki so sicer še zmeraj enako virtuozi in natančni, kot so zmeraj bili, dosti bolj umirjen in usklajen z vzhodnjaško izkušnjo, ne da bi pri tem pozabil tu in tam dodati namig na bluz ali navedek iz znane skladbe.

Malenkost je zmotilo samo, da je bila v nasprotju s sijajno zadnjo ploščo (*Saturday Night in Bombay*, 2001) dolžina

Pogovor s tablistom Zakirjem Hussainom

Tradicionalni glasovi, moderni pristopi

JASNA VOMBKEK

Velikokrat pove, da je imel srečo. Da se je v začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja znašel na zahodni obali ZDA, kjer so številni izjemni glasbeniki tisti čas iskali nove pristope h glasbi. Še ne dvajsetleten je do takrat igral indijsko glasbo v Indiji, prihod na zahod pa mu je odprl ušesa tudi za drugačne vibracije. Njegovo igranje tabel je postalo bolj ritmično odprto in melodično. Pridobilo je na izrazu, postalo bolj bogato, dobilo več občutka, duše in emocij. Poglobljanje v ostale glasbene tradicije sveta in učenje od številnih učiteljev ga je pred štiridesetimi leti privedlo do ustanovitve zdaj že legendarne skupine Shakti (izraz v sanskrtu pomeni žensko kreativno energijo oz. boginjo), ki je bila in ostala sinonim za akustično fuzijo tradicionalne indijske glasbe z elementi džeza oz. drugih zahodnih pristopov. Tradicionalni indijski glasbeniki so jo zavračali, mlajši glasbeniki zunaj Indije pa navdušeno pozdravljali.

Ustad Zakir Hussain Allarakha Qureshi, rojen 1951 v Bombaju, se je table (tolkalo iz severne Indije, staro približno tristo let) začel učiti pri treh letih. Njegov učitelj oz. guru je bil in je še vedno njegov oče, legendarni tablist Ustad Allarakha (1919–2000). Pri sedmih letih je imel že prvi javni nastop, pri dvajsetih je koncertiral, z devetnajstimi

pa je nadomestil očeta na koncertih z Ravijem Shankarjem v ZDA. Pojma »mojster« in »perfektnost« je odtlej zamenjal za »učenec« in »potovanje«, poleg temeljev v indijski klasični glasbi pa se je v svetu uveljavil po pionirskem spoju indijske glasbe s starodavnimi in sodobnimi svetovnimi glasbenimi tradicijami. Ta spoj je najbolj zaznamovalo njegovo sodelovanje z legendarnim kitaristom Johnom McLaughlinom oziroma z že omenjeno zasedbo Shakti, ki se je po premoru leta 1997 v spremenjeni zasedbi in v zahod usmerjeno glasbeno držo preimenovala v Remember Shakti. Zasedba je do zdaj ustvarila tri studijske albume: *Remember Shakti* (1999), *The Believer* (2000), *Saturday Night in Bombay* (2001) ter dva koncertna (1999 in 2004). Poleg te skupine je Hussain sodeloval še z imeni, kot so George Harrison, Van Morrison, Airto Moreira, Herbie Hancock, Joe Henderson, Charles Lloyd, Billy Cobham, Mark Morris, Rennie Harris, Edgar Meyer, Béla Fleck, s skupino Grateful Dead in drugimi. Ustvarja tudi filmsko glasbo (med drugim za Bertoluccijev film *Mali Buda* in Coppolovo *Apokalipso danes*) ter tudi za gledališče in balet.

Zakir Hussain je tokrat Slovenijo obiskal četrtrič. Prvič je nastopil na Ljubljanskem poletnem festivalu v Križankah že 1976 s Shakti, 2001 z Remember Shakti in konec lanskega julija v okviru Evropske prestolnice kulture v Mariboru, ko

je s sekstetom Masters of Percussion po lastnih besedah uprizoril nekakšen satelitski pogled na različne indijske glasbene tradicije. V okviru letošnje enomesečne evropske turnee ob 40. obletnici nastanka Shakti je skupina v šestintridesetih dneh odigrala dvaindvajset koncertov in se na sredi poti ustavila tudi v Ljubljani.

Medtem ko sta Zakir Hussain in John McLaughlin v skupini od samega začetka, trije novi glasbeniki dodajajo novo atmosfero in še posebej s pevcem Shankarjem Mahadevanom prvotno akustično zasedbo spreminjajo vse bolj v vokalno. »Z Johnom sva na te tri mlade, izjemne glasbenike zelo ponosna,« pravi Hussain, »saj nama omogočajo lažje igranje, bolj sproščen, zabaven in predvsem bolj inspirativen čas na odru. Shankar Mahadevan je ta čas eden najuspešnejših bollywoodskih pevcev in skladateljev, Upalappu Shrinivas je eden najmlajših mojstrov indijske glasbe na mandolini, perkusionist V. Selvaganesh pa je bil tako rekoč z nami ves čas; odraščal je med nami, saj je njegov oče Vikku Vinayakram igral v prvotni zasedbi Shakti. Ob tem je zanimivo, da Selvaganesh igra južnoindijsko glasbo tudi v tradicionalnih skupinah in da uporablja več tolkal kot njegov oče, odličen je pa tudi v modernih zasedbah in s tem dodaja sodobne elemente glasbi Remember Shakti. Vse te različne barve inspirirajo Johna in mene in z neverjetnim zadovoljstvom



skladb prilagojena ušesom in potrpežljivosti povprečnega evropskega poslušalca (recimo 5 minut).

DOBESEDNO POPOLNA PALETA

Naj se sliši še tako ironično, je Youn Sun Nah že nekaj let eno izmed izstopajočih imen evropskega vokalnega džeza oziroma glasbe, ki sicer izhaja iz džeza, vendar hkrati uporablja tudi izkušnje klasične evropske vokalne tradicije (samospeva) in popularne glasbe. Korejska glasbenica je prišla v Pariz na študij džezovskega petja kot nepopisan list, vendar se je kmalu izkazalo, da poleg izjemnega glasu premore tudi razkošno nadarjenost za interpretacijo, ravno pravšnje zrelost in izbrušen občutek za izbiro repertoarja. Kar je za glasbenico v njenem položaju seveda nujno, kajti pevk z lepim glasom (in stasom), ki znajo brezhibno odpeti džezovske standarde, je kolikor hočeš, redke pa pridejo dlje kot do bolj ali manj zakotnega kluba. Tri plošče, ki jih je od leta 2009 posnela za nemško založbo ACT, to zgovorno dokazujejo, zadnja (*Lento*, 2013) pa to še potrjuje kot ena letos najboljših in tudi najuspešnejših evropskih džezovskih plošč.

Vendar poslušalca tudi dobro poznavanje plošč ne more pripraviti na srečanje z Youn Sun Nah v živo. Vokala, še zlasti, če je tako dodelan, ekspresiven in dinamičen, namreč kljub izjemnemu trudu ni mogoče posneti in spraviti na plošček, ne da bi izgubil tisto bistveno, neulovljivo razsežnost človeškega glasu.

NOBENEGA DVOMA NI, DA SMO IMELI PRILOŽNOST POSLUŠATI ENO NAJMARKANTNEJŠIH GLASBENIH ZASEDB.

Ko na oder stopi eksotična, na videz krhka lepota in skoraj šepne v mikrofon uvodni pozdrav v brezhibni slovenščini, morda poslušalca prešine, da je žrtev neslane šale. Toda ko ta eksotična lepota začne peti, ni več nobenega sledu o krhkosti in zbežanosti. Z brezhibno čistim glasom zna posredovati dobesedno popolno paleto človeških občutij in čustvovanj, iz šepeta se požene v divji krik in ta se znova poleže v šepet, zvesto in brezhibno sledi še tako zapleteni melodiji, hkrati pa si jo popolnoma suvereno prisvoji, kot da bi bila napisana posebej zanjo. Nič čudnega, da ji je občinstvo v dodobra napolnjenem Kinu Šiška že od uvodne skladbe *Hurt* Trenta Reznorja dobesedno jedlo iz roke, Youn Sun Nah pa ga je nagrajevala z enako ali še bolj navdahnjenimi interpretacijami skladb, ki so segale od džezovskih standardov, vokalnih akrobacij in šansona do korejske ljudske in country popevčice, vse po vrsti pa so bile izvedene z izpovedno močjo in prepričljivostjo, ki je navduševala. Pri tem ji je bil v veliko

pomoč sijajni kitarist Wakenius, ki je z akustično kitaro ustvarjal zvoke daleč onkraj običajnega obsega glasbila, hkrati pa je bil ravno prav zadržan, da je bleščeči vokalni interpretaciji sicer nudil potrebno oporo, vendar je ni na noben način omejeval.

Kakorkoli torej pogledam, je bil nastop Youn Sun Nah ena najlepših koncertnih izkušenj letos, hkrati pa brez dvoma eden najboljših koncertov vokalnega džeza, kar sem jih kdaj doživel. ■

FUZIJSKA GLASBA

Remember Shakti

CANKARJEV DOM, LINHARTOVA DVORANA

12. 11. 2013

Youn Sun Nah

KINO ŠIŠKA

20. 11. 2013



poslušam, kaj naši glasbi dodaja vsak izmed njih. Na ta način tudi moje igranje tabel postaja drugačno.»

Na vprašanje, koliko in v čem se glasba zasedbe Remember Shakti razlikuje od glasbe nekdanje skupine Shakti, zavzdihne in po krajšem premolku reče: »Kot umetnik si ves čas podvržen vplivom tega, kar vidiš in slišiš. To je peta ali šesta turneja te skupine v zadnjih desetih letih in mislim, da bo na koncu spremenila smer skupine, ki se bolj in bolj usmerja v moderne vode. Začeli smo s starimi komadi in v toku zadnjih dveh ali treh turnej razvili šest novih skladb, v katerih dodajamo več vokala, več dinamike in več elektronskih elementov. V sodobni glasbi je vse več fuzije, rocka, džeza, elektronike, hip hopa, rapa in vsi ti vplivi navdihujejo naše igranje. A ne glede na to poskušamo ohraniti organski del glasbe, ki je

zaznamovala Shakti. Nikakor ne želimo izgubiti tega spoja. Barve, ki se pojavljajo v *Remember Shakti*, so tradicionalni glasovi originalne Shakti, pomešani z modernimi, mladimi glasovi, kar dela skupino zanimivo in polno izzivov.«

Ljubljana je gostila dvanajsti koncert te turneje. Kaj reči na sredi turneje? »Od začetka do zdaj imamo tri nove pesmi. Naša glasba se spreminja in razvija na odru. Tudi te tri nove pesmi se spreminjajo z vsakim nastopom. Kot skupina izjemno uživamo v skupnem igranju, dajemo si prostor za improvizacije, za eksperimentiranje. Prav to improviziranje na odru nam omogoča ustvarjati novo glasbo in možnost pesmi vsakokrat odigrati drugače. Tudi stare pesmi igramo drugače in zaradi vsega tega vsakokratno igranje na odru pomeni polno sprememb.«

In kako poteka izvajanje na odru rastočih komadov? Sredi koncerta smo namreč v Ljubljani slišali posebne vrste dialog med Hussainom in Selvaganeshem, ki sta se dogovarjala, kaj bosta igrala. Za laike bizarno spuščanje glasov, za glasbenike njihova govorica. »To je ritmični jezik, ki se ga naučimo in ki ima za nas pomen,« pravi. »Na ta način komuniciramo med seboj. Vedno, ko se s Selvaganeshem pogovarjava, govoriva nekaj drugega. Tudi ta jezik se razvija, vsakokrat je bolj svež, vznemirljiv, zabaven. On nikoli ne ve, kaj mu bom rekel, in jaz ne vem, s čim mi bo odgovoril. Naj igra to ali bova raje igrala tisto? Tako se pogovarjava in na ta način vstopiva v komad. In ne veva, kateri komad bo to.« ■

VARIACIJE ČASA PO RUSKO

Ko je dogajanje okrog nas vse manj transparentno, ko izginjajo vrednote in se človek sprašuje, kako naprej, narašča strah pred prihodnostjo. To je čas krize, in zanj so v ruski zgodovini izumili izraz *smuta* (zmeda).

MIHA JAVORNIK

Izraz se je od oznake za medvladje po koncu vladavine Rjurikovičev na prehodu iz 16. v 17. stoletje razširil na nemirna desetletja 20. stoletja med februarso in oktobrsko revolucijo ter prišel ponovno v rabo v začetku devetdesetih let 20. stoletja, ko se je razsula Sovjetska zveza. To *smutnoe vremja* (čas kaosa) je danes v globalni krizi vsaj za običajnega smrtnika spet vsakdan in zdi se, kot da se ta čas ne le ponavlja, temveč postaja kar stalnica.

Ruski teoretiki (med njimi E. Meletinski v svoji briljantni knjigi *Poetika mita*) so dokazovali, da v stihijem času narašča vera v iracionalno in mistično, saj razum ne more več odgovoriti na vprašanja, ki se nam zastavljajo. Pojavijo se vprašanja o zakonitostih časa in poveča se interes za preteklost: kaj je šlo v njej narobe? Je res zgodovina nasledje vzročno posledičnih dogodkov, ki se periodično ponavljajo, ali pa zgodovina nastaja kot eksplozija slučajnosti?

MERITI ČAS NA NOVO

Polemika o takih in podobnih vprašanjih je pretresala rusko akademsko zgodovinoslovje ob koncu osemdesetih let (tako rekoč na predvečer razpada Sovjetske zveze), ko je začela nastajati t. i. nova kronologija. Njeno stališče je bilo revolucionarno: dogodki v času so si sledili drugače, kot smo se bili doslej navajeni učiti. »Novi kronologisti« so do danes napisali več kot 120 knjig in dosegli naklado več kot 800.000 izvodov (sic!), v zadnjem desetletju pa se kopičijo še prevodi v druge svetovne jezike. Vsekakor dober razlog za zapis o drugačnem merjenju časa.

Kje je srčika polemike med tradicionalno in novo kronologijo? Tisti, ki si postavi vprašanje, po kakšnem ključu sploh razvrščamo dogodke v času, zagotovo ne bo mogel mimo Josepha Scaligerja, kalvinista in utemeljitelja (na julijanskem koledarju temelječe) znanstvene kronologije, ki vse od konca 16. stoletja nudi oporo zgodovinarjem. Ta skaligerovska oz. tradicionalna kronologija je brez velikih pretresov preživela do leta 1995, ko sta v Rusiji matematika Anatolij Fomenko (že od leta 1994 redni član Ruske akademije znanosti!) in Gleb Nosovski s knjigo *Nova kronologija in koncepcija stare zgodovine Rusije, Anglije in Rima* zavrnili srednjeveško (tj. skaligerovsko) koncepcijo kot napačno. Ruska matematika opozarjata, da so sodobne astrofizikalne raziskave pokazale napake pri staroveškem datiranju luninih mrkov in pri opisu drugih nebesnih pojavov, na čemer je temeljil Scaligerov sistem. Nova kronologija tako z izračuni dokazuje, da je prišlo do nepravilne kronologije zgodovinskih dogodkov, in zahteva, da se v zgodovino vnesejo popravki. Posebej bodejo v oči tisti, ki govorijo o nastanku religij. Nove meritve časa, podprte z računalniškimi analizami – ki po mnenju Fomenka in Nosovskega vračajo vprašanja kronologije pod okrilje eksaktne znanosti –, so pokazale, da moramo imeti za prvo svetovno religijo t. i. predkristusovsko krščanstvo. To je v 12. in 13. stoletju porodilo apostolsko pravoslavlje, iz njega pa je izšel judaizem kot odklonilna reakcija nanj. Boj s pravoslavnim carstvom je pripeljal h katolicizmu, protestantizmu in islamu, pri stiku z drugimi verskimi predstavami pa so intenzivne misijonarske akcije botrovale nastanku hinduizma in budizma.

Na nedoslednosti in napake v skaligerovskem kronološkem sistemu so resda večkrat v zgodovini opozarjali tako ruski misleci (recimo framon Nikolaj Morozov na prelomu iz 19. v 20. stoletje) kot zahodnoevropski učenjaki takega kova kot Isaac Newton, a vendar tako radikalnega zanikanja, do katerega je prišla nova

СИНУСОИДА А.М. ЖАБИНСКОГО
(А. Жабинский "Другая история искусства", - М.: Вече, 2001, стр. 89)

В Е К А				линии №
-XVIII	-I	XVII	9	
-XVII	-II I	XVI	8	
-XVI	-III II	XV	7	
-XV	-IV III	XIV	6	
-XIV	-V IV	XIII	5	
-XIII	-VI V	XII	4	
-XII	-VII VI	XI	3	
-XI	-VIII VII	X	2	
-X	-IX VIII IX		1	

■ — Царский Рим, якобы 673—510 гг. до н.э.
■ — Византийская Империя, якобы 1081—1204 гг. н.э.

(Г.В. Носовский, А.Т. Фоменко "Реконструкция, кн. 1", - М.: ДЭ, 2000, стр.605)

kronologija, pri njih ni srečati. Zdi se, da je stik nove kronologije z drugimi kritiki veliko večji pri očitku tradicionalistom, ki pozabljajo, da se natančno in sistematično proučuje zgodovino človeštva šele od začetkov 18. stoletja. Resnici na ljubo – in na to nova kronologija večkrat opozarja – je pisnih dokazov iz časov pred 15. stoletjem malo, pa še ti so bolj kot ne plod letopiscev, ki so pri zapisovanju uporabljali različne načine štetja let, med prepisi pa je prihajalo do pogostih odstopanj, naključnih in namernih interpretacij originala, ki so zamagljemale predstave o času dogodka. Nastajale so celo falsifikacije, s katerimi je oblast dogodek datirala in interpretirala v skladu s svojo potrebo. Kakšen vpliv ima na to ideologija, poznamo seveda še danes tudi iz nam bližnjih logov.

Za razmišljanje je zanimivo, da nova kronologija uporablja za umeščanje dogodkov na časovno premico empirično-statistično metodo, s katero s slogovnega in motivno-tematskega vidika primerja letopise ter odkriva, kako se v različnih časovnih obdobjih in zemljepisnih širinah pojavljajo primerljivi motivno-tematski nizi, ki pričajo o sorodni posledičnosti dogodkov. Čeprav bi lahko verjeli tezi utemeljitelja ruske historične poetike Aleksandra Veselovskega, da se v sorodnih družbenoekonomskih pogojih porajajo primerljive motivno-tematske sheme, pa se po mnenju nove kronologije ponovljivi nizi in jezikovni slogi pojavljajo v drugačnem časovnem zaporedju, kot smo ga vajeni: ne samo, da naj bi se v nekaterih antičnih zapisih v resnici zrcalili dogodki iz časov med 11. in 13. stoletjem našega štetja, primerljivi astronomski izračuni, ki se napajajo iz arheoloških virov (med najpomembnejšimi viri je astronomski traktat *Almagest* aleksandrijskega učenjaka Klavdija Ptolomeja iz sredine 2. stoletja), celo dokazujejo, da Stara zaveza v bistvu prikazuje dogodke iz srednjega veka ... Primerjava motivov in tem vodi zagovornike nove kronologije k spoznanju, da v tekstih različnih obdobjih in različnih kultur nastopajo ene in iste zgodovinske osebe, ki se glede na ideološke potrebe spreminjajo v nacionalne junake z različnimi imeni. Tako naj bi zgodovino (*histoire, récit*) izgrajevale le štiri posplošujoče sižejske sheme – kronike, ki sestavljajo t. i. globalni kronološki zemljevid. Te kronike naj bi nastale med 10. in 17. stoletjem ter ustvarjale za nazaj kronologijo starega sveta. V razmiku 330, 1050 in 1800 let naj bi se sheme ciklično ponavljale: zgodovina zgodnjega srednjega veka, helensko-rimskega obdobja in cesarstev Daljnega vzhoda naj bi tako nastajala v zapisih nenatančnih oz. nevesočih srednjeveških letopiscev kot svojevrstno podvajanje zgodovine ...

MATEMATIČNI DOKAZ ALI LAŽNA ZNANOST?

Ni čudno, da predstavniki tradicionalne kronologije pri teh trditvah zmagujejo z glavo, češ da je nova kronologija prešla v območje fikcije, psevdoznanosti in mitologiziranja, ki poskuša svojo zgodbo po zgledu kakega Dan Browna za vsako ceno spremeniti v resnico ter ob tem skovati masten dobiček. Morda je res tako. A vprašanje o zgodovinski dinamiki ostaja in postaja vse bolj vznemirjujoče, če vzamemo v roke drugo knjigo – zgodovino umetnosti Aleksandra Žabinskega. Neodvisno od nove kronologije se namreč pojavljajo v njegovi knjigi podobna opažanja, takisto podprta z matematično analizo. Žabinski, po poklicu umetnostni zgodovinar, se v proučevanju evolucije umetniških stilov zgleduje po nemškem umetnostnem zgodovinarju Joachim Winckelmannu in upošteva njegovo periodizacijo umetnostnih stilov ugotovi, da je mogoče glede na zahtevnost upodablajočih sredstev likovna dela razvrstiti v dve skupini (pozneje je na podoben način sestavil tudi tipologijo stare literature): od strukturno in tematsko preprostega izraza prehajamo v času do kompleksnega upodabljanja, dokler se v trenutku motivno-tematske in strukturne nasičenosti vektor ne spremeni nazaj v smer preproste strukture. Nastaja sinusoidna krivulja (sinusoida Žabinskega), ki govori o ponovljivosti motivno-tematskih shem. Podobno novi kronologiji se te po Žabinskem razvijajo (če si sposodim besede predhodnika nove kronologije N. Morozova) v »pričakovani evolucijski posledičnosti« šele od 9. stoletja naše ere, torej od časa, ko naj bi bilo šele mogoče govoriti o dejanski zgodovini človeške civilizacije.

Na prvi pogled se zdi, da periodizacija Žabinskega nasprotuje tako skaligerovski dualistični kronologiji kot Winckelmannovi predstavi o zamenjavi nasprotij, ki jo dobro ponazarja po eni strani ideja o »temnih časih« srednjega veka, po drugi pa predstave o »renesančnih« obdobjih, ko čas zastoja zamenja razcvet. Podobno kot za Fomenka/Nosovskega tudi za Žabinskega srednji vek sploh ni pravo zgodovinsko obdobje, temveč le evolucijska etapa, v kateri prihaja do gradnje sižejsko-strukturne sheme, s katero se reverzibilno razlaga preteklost. Tako kot za novo kronologijo, naj bi se tudi po Žabinskem pojma antičnost in arhaika vzpostavila šele v visokem srednjem veku, ko se začne v skladu z aktualnimi družbeno-ideološkimi potrebami interpretirati in sestavljati zgodovinske dogodke oz. kulturne artefakte, nato pa se retrogradno odkriva v preteklosti za sodobnost pomembne in sorodne motivno-idejne sheme. Tako nastaja po Žabinskem – spet podobno kot v novi kronologiji – globalni

kronološki zemljevid. Zgodovinski spomin je tako vedno le spomin sodobnika o preteklosti, kakor jo »hoče« videti, in v njej oživlja le določene predstave oz. kulturne artefakte. Primerov je veliko in med najpomembnejšimi so gotovo tisti, ki govorijo o dveh načinih v aktualizaciji evangelijske zgodovine ter s tem vplivajo na predstavo o posledičnosti. Tako se med 9. in 17. stoletjem po eni strani vztrajno išče argumente, da bi potrdili neposredno zvezo cerkvenih dostojanstvenikov z apostoli in se posvetne dinastije še vse do 16. stoletja sklicujejo na domnevne biblijske sorodnike, po drugi strani pa si človek krčevito prizadeva, da bi svojo (posvetno) zgodovino ločil od svetopisemskega izročila in se s tem izognil možnosti, da bi ga spoznali za sokrivca pri grehu – pri umoru človeka-Boga.

Čeprav bi se iz povedanega razumelo, da nastaja predstava o preteklih dogodkih in zapisih kot aktualnemu trenutku prilagojena manipulacija, je zanimivo, da naj bi se to »zrcaljenje« dogajalo v presledkih (za razliko od nove kronologije) v razmiku 1700–1800 let, kar poskuša Žabinski razložiti s statističnimi algoritmi: kot primer rabi vzpon vzhodnorimskega cesarstva (med 1081–1204), ki se »zrcali« v vzponu t. i. cesarskega Rima iz obdobja med 673–510 pr. n. št. (gl. graf).

KULTURNO IN CIVILIZACIJSKO NAZADOVANJE

Navkljub predstavi o tem, da se zgodovina razvija v »pričakovani evolucijski posledičnosti« nekje od 9. stoletja naprej (prim. isti graf), pa z idejo o sinusoidi Žabinski v bistvu ne nasprotuje Scaligerovi (in Winckelmannovi) ideji o cikličnosti v razvoju. Če sedanost po eni strani projicira svoj izraz v primerljive dogodke in stile iz preteklosti, je v tem procesu opaziti menjavanje vektorjev, ki vodijo kulturo od zastoja k razcvetu *in vice versa*. V kontekstu sinusoid Žabinskega potemtakem že vse od 18. stoletja – navkljub vsemu tehničnemu oz. industrijskemu napredku – kulturno/civilizacijsko nazadujemo. V globalni krizi vrednot naj bi najhujše šele prišlo ...

Se mar zgodovina in kultura razvijata kot pričakovano vzročno-posledični splet dogodkov, v katerem igrajo pomembno vlogo ciklusi, je vprašanje, ki ne vznemirja le v današnjem kaotičnem času. V času velike družbene, ekonomske in duhovne krize iz začetkov 20. stoletja je treba poleg N. Morozova omeniti še dva Rusa, ki sta se temu vprašanju intenzivno posvečala. Ekonomisti poznajo teorijo Nikolaja Kondratjeva, ki pravi, da se ciklji razcveta in zastoja v gospodarstvu menjavajo vsakih 40–60 let, nekoliko bolj humanistično naravnani ljubitelji ruske umetnosti pa ne bodo mogli mimo matematika (sic!) in utemeljitelja ruskega futurizma (budetljanstva) Velimirja Hlebnikova, ki se je vse od rusko-japonske vojne 1905 trudil odkriti univerzalni zakon časa. Njegov traktat »Tablice usode« govori o tem, da se podobni dogodki in sorodni ljudje pojavljajo v različnih zgodovinskih obdobjih, in utrjuje predstavo o cikličnosti časa. Tako že Hlebnikov podobno kot pozneje Žabinski izgrajuje predstavo o tem, da si dogodki sledijo v natančno določeni posledičnosti – kot menjavanje dobrega in zla, razcveta in upada –, ki jo je mogoče matematično izračunati. V tem izračunu ima po Hlebnikovu najpomembnejšo vlogo kombinatorika števila 317 kot usodno pomembnega v življenju človeka in narodov: ni naključje, da so se prav v razmiku 317 dni zgodili vsi najpomembnejši dogodki v življenju največjega ruskega pesnika Aleksandra Sergejeviča Puškina ... Ali si lahko s številom 317 pomagamo tudi Slovenci, je pa že drugo vprašanje. ■

REDEFINICIJA RAZSTAVNEGA MEDIJA

Razstava *Vmesna postaja 1:1* ne želi biti klasična izložba umetnosti, ampak biti ena na ena z življenjem. Po eni strani predstavlja kolaborativne in procesualne umetniške projekte (t. i. »1:1 umetnost«), katerih vez z življenjem je domnevno neposredovana, hkrati pa se poskuša s specifičnim pristopom do predstavitve samih umetniških projektov izogniti neizbežnim institucionalnim posegom v to razmerje.

KAJA KRANER

Osredotočenje na relacijo umetnosti in življenja seveda ni zgolj eden izmed množice možnih fokusov sodobne umetnosti – je tisti ključni fokus produkcije, ki se (samo) kontekstualizira v kontinuiteti z »avantgardno linijo« umetnosti. Kaj torej pravzaprav pomeni, da se razstavnih medij samodefinira kot (zgolj) vmesna postaja dlje trajajočih projektov, kot njihova trenutna odtritev z namenom institucionalne prezentacije? Gre dejansko za redefinicijo statusa in vloge posredniške institucije? In če sprejmemo tezo razstave, da na njej predstavljena umetniška produkcija udejanja »čim bolj pristno razmerje med umetnostjo in življenjem«, ne moremo mimo vprašanja, kje/kam je v vsej zgodbi pozicioniran gledalec?

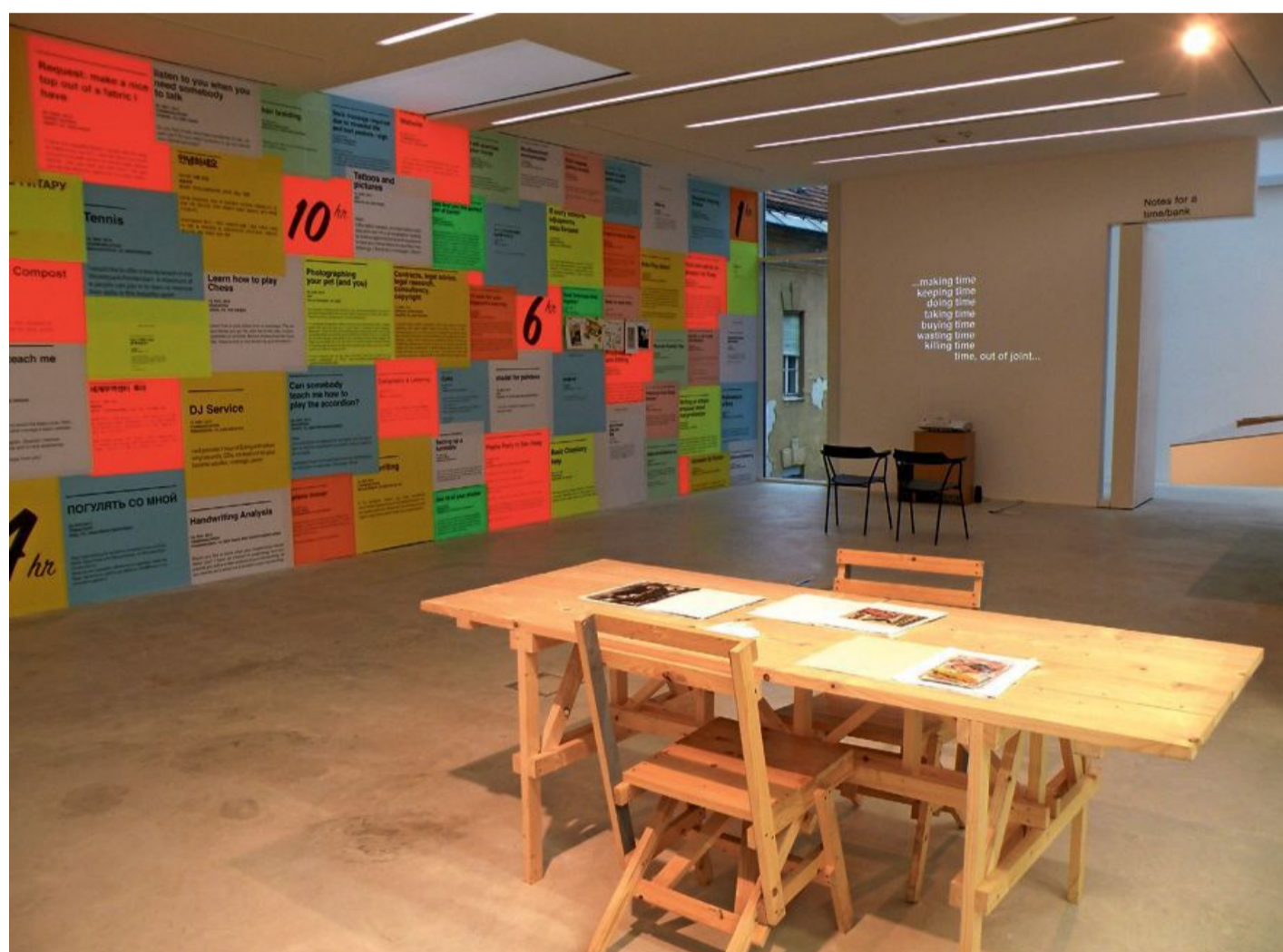
Na deklarativnem nivoju naj bi 1:1 umetnost preko trajanja sledila ritmu življenja, preko kolaborativnih delovnih principov žrtvovala del umetnikovega nadzora, imela preteklost, sedanjost, prihodnost, ter ne nazadnje tudi smrt (primer projekta *Izbris* Igorja Štromajerja, v katerem je v 37 dneh izbrisal 37 svojih spletnih del). Čeprav se na prvi pogled zdi, da gre predvsem za formalne specifikke, to drži zgolj pogojno – 1:1 umetnost poganja specifično razumevanje, »spontana filozofija« umetnosti, ki samo sebe razume bolj kot način delovanja kakor pa kot lastnost materializirane odtrditve ustvarjalnega procesa. Hkrati pa tudi ne gre (izključno) za način delovanja, ki je avtomatsko pripisan tistim, ki bi naj bili kompetentni za produkcijo umetnosti.

MSUM JE ENA REDKIH INSTITUCIJ, KI DOKAJ USPEŠNO SKRBI ZA LASTNO SPROTNO »PREVETRITEV«, NE DA BI RESNIČNO TVEGALA OGROZITEV LASTNE POZICIJE.

1:1 umetnost torej ni (toliko) intencionalni produkt umetnika ali produkt, ki je kategoriziran kot umetniški, ker je vključen v institucionalni okvir, ki »podeljuje« ta status. Poganja jo težnja, ki umetnost postavlja bližje kulturi, »umetniško« pa h »kreativnemu«. Gre torej za razširjeno razumevanje umetnosti, ki pa vsaj načeloma noče zaiti v vulgarizacijo poskusov demokratizacije – na nivoju produkcije, ne toliko dostopnosti – umetnosti v smer »individualizirane« kulturne industrije.

KDO SME KAJ?

Na razstavi so tako najbolj številčno zastopane ravno dokumentacije participatornih projektov, med katere lahko poleg najnovejše modifikacije *Macrolaba* – spektralnega delovnega mesta Marka Peljhana, *in situ* projekta Marjetice Potrč, instalacije Dragana Živadinova, Dunje Zupančič in Mihe Turšiča – odtritev in prezentacijo kompleksnega projekta kulturalizacije vesolja v kontekstu postgravitacijske umetnosti, brez dvoma prštejemo tudi »kontroverzni« projekt M. M.



Julieta Aranda, Anton Vidokle: *Time/Bank*. Predlog dela za alternativno ekonomijo, 2008 – instalacija.

Pungerčar *Socialdress* – *Moč ljudem*. Taisti projekt, ki je nedolgo nazaj ob predstavitvi v Galeriji Alkatraz »zanetil« intervencijo »od zunaj«, se je torej kolaborativno nadaljeval tudi po tem, ko se je umetnica odločila kolaboracijo (pod svojimi pogoji) zaključiti. In morda je ravno zato najbolj poveden glede relacije umetnika, umetniškega projekta, institucije in gledalcev-participatorjev, sploh pa tudi relacije med deklarativnimi težnjami in »realnim stanjem«. Izhajajoč iz tega konkretnega primera, v najnovejši verziji zasnovanega kot delavnice za nezaposlene (v glavnem) ženske, ki so na različne tekstilije vezle vstajniška gesla, sploh pa najbolj razširjene reakcije na naknadno intervencijo vanj tekom razstave v Alkatrazu, je namreč mogoče sklepati, da je edini legitimen (in legalen) »ena na ena odnos« umetniškega projekta in gledalcev-participatorjev tisti, ki in kot ga določa umetnik. V končni fazi na sami razstavi ni nikakršnih materialnih sledi-dokumentov o tej naknadni intervenciji, celotnega dogodka se je nekoliko dotaknila samo ob-razstavna debata na pričujoči razstavi sodelujočih umetnikov, osredotočena na antagonizem med političnim aktivizmom in umetnostjo.

In če pustimo debato okrog same intervencije ob strani, namesto tega pa zgolj izhajamo iz sledi te brez dvoma piramidalno urejene verige odnosov, bi podobno lahko sklepali tudi v zvezi z relacijo 1:1 umetnosti in institucije: hierarhično višje pozicionirani pač določa pogoje odnosa in legitimne načine njegove manifestacije. Glede na to, da razstava poskuša eksplicitno nagovarjati odnosnost umetnosti, je zato mogoče sklepa-

ti, da so odnosi umetnosti s čimerkoli že brez dvoma (vnaprej) določeni, ključno vprašanje pa zato ni samo, kako se ti odnosi manifestirajo, ampak predvsem: kdo ima v rokah moč, da določa kaj, kdaj in kako je legitimen način vzpostavljanja odnosov, prilaščanja, posegov v in okrog umetniškega dela.

Poleg naštetih zaključenih kolaborativnih projektov so na razstavi predstavljeni tudi še trajajoči, na primer *Prenosna avtodidaktična knjižnica Raqs media collective*. Tak primer je tudi projekt skupine Irwin *Promocija 1. Bienala ljudske umetnosti NSK*, ki se ima namen udejanjiti leta 2014 v Leipzigu, za kar člani skupine naprošajo državljane leta 1992 ustanovljene *NKS države v času*, da skozi svoje prispevke doprinesejo k njenim interpretacijam in vizijam; sama bienalna prireditev je namreč razumljena kot gradbišče in hkrati oblika manifestacije *NSK države v času*. Ravno tako tudi *Petkova ALUO v +MSUM* Jožeta Baršija: gre za nadaljevanje več let trajajoče prakse bralnih seminarjev, ki potekajo med študenti na ljubljanski likovni akademiji ter ostalimi zainteresiranimi, v katerih prihaja do produktivnih prepletov pedagoškega dela, produkcije umetnosti in njene refleksije.

V BOJ IN BLATO!

Izpostaviti velja še predstavitve dejavnosti akterjev milanskega Isola Art Centra, ki uvajajo nekatere modifikacije sodobnometniške terminologije, na primer »dirt cube« kot protipol institucionalne »white cube«, ali »fight-specific«, nekakšen protipol sodobnometniškega »site-specific«.

Očitno je, da pričujoče redefinicije razstavnega medija in vloge muzeja izhajajo

iz drugačne konceptualizacije njegove tradicionalne vloge, v razmerju do katere se modifikacije tudi vzpostavljajo. Zdi se, da ima to samorazumevanje veliko opraviti z gledalcem. Muzej torej ni več toliko posredniška institucija za gledalca, temveč za umetnost, ki bi naj bila z gledalcem/življenjem eno prek aktivne participacije v »realnem času«. Ni torej več muzej tisti, ki se primarno vzpostavlja v razmerju do gledalca, ampak to vlogo poskuša prevzemati sama umetniška produkcija.

Kljub vsem zadržkom glede visokoletečih ciljev, ki jih je mogoče razbrati iz besedila ob razstavi z nekoliko manifestičnim pridihom, je brez dvoma treba pozdraviti poskuse redefinicije razstavnega medija (razstava kot zgolj vmesna faza »življenja umetnosti«), ki potekajo vzporedno s siceršnjo redefinicijo vloge muzeja, ki jo MSUM že dlje časa udejanja. To bi lahko označili za ključni doprinos ali celo presežek pričujoče razstave. V tej navezavi je MSUM tudi ena redkih institucij, ki dokaj uspešno skrbi za lastno sprotno »prevetritev« – pač v relativno varnih mejah, ne da bi resnično tvegala ogrožitev lastne pozicije, ter podeljene in/ali priborjene (vsekakor pa neprestano ogrožene) moči. ■

RAZSTAVA

Vmesna postaja 1:1

MUZEJ SODOBNE UMETNOSTI
METELKOVA

17. 10. 2013–12. 1. 2014

Andrej E. Skubic, pisatelj in prevajalec

DRUGEMU ČLOVEKU NE MOREŠ VIDETI V GLAVO

Čeprav prezrta, je bila Pavla Jesih brez dvoma ženska, ki je pisala slovensko zgodovino. Njena dramatična življenjska zgodba – ko je bila iz sveta, v katerem je imela vse, pahnjena na dno in so ji vzeli celo dobro ime – je navdihnila Andreja E. Skubica, ki je na povabilo Slovenskega mladinskega gledališča napisal besedilo za dramo *Pavla nad prepadom*.

EVA VRBNJAK

Na povabilo Slovenskega mladinskega gledališča naj bi napisali dramo o začetkih vrhunskega sodobnega slovenskega ženskega alpinizma. Pričakovali bi, da vas bo kot pisatelja in prevajalca zamikala zgodba o alpinistki, publicistki in prevajalki Miri Marko Debelak (1904–1948), pa ste se raje odločili za Pavlo Jesih (1901–1976). Zakaj?

Ker me je pritegnila njena življenjska zgodba. Mira Marko Debelak je bila mogoče bolj intelektualno usmerjena in tudi mednarodno aktivna, vsekakor veliko ime svetovnega alpinizma. Ampak kljub obžalovanju vredni prezgodnji smrti je mogoče vseeno še imela srečo, da njena zgodba ni bila tako dramatična kot življenje Pavle Jesih. Slednja je doživela usoden padec iz sveta, v katerem je imela vse, na dno, ko ni imela nič in so ji vzeli celo dobro ime. Za vse pa je bila pravzaprav kriva njena lastna vztrajnost, njen nepokorljiv značaj. To pač kar kliče po drami.

Iz besedilne predloge je jasno, da vas je bolj kot plezalni vidik zanimala Jesihova kot podjetnica in lastnica največje kinematografske mreže v tedanji Jugoslaviji pred in med drugo vojno. Čemu pripisujete dejstvo, da je njena »filmska zgodba« ostala pravzaprav zamolčana?

Glavni razlogi za to se jasno pokažejo že na primer iz izjav v *Planinskem vestniku*, ko so z objavo pisma reševalca Jožeta Štolcarja po desetletjih končno razkrili, kako je resnično potekalo njeno reševanje iz osrednjega stebra Triglavске severne stene, namreč da je ob dobrem varovanju izplezala sama. V spremnem besedilu so priznali, da je bilo o Jesihovi nezaželeno lepo govoriti že zgolj zaradi tega, ker je bila predvojna buržujka, po vojni na sodišču zaradi domnevne kolaboracije z okupatorjem obsojena na zaplembo premoženja. Bila je dobesedno razredni sovražnik.

Znašla se je tudi v knjigi *Pozabljena polovica* (2007) o pomembnih ženskah 19. in 20. stoletja na Slovenskem, ki so le zaradi svojega spola ostale prezrte. Ampak mislim, da pri taki markantni in uspešni osebnosti, kot je bila Jesihova, ki so ji seveda ponujali različne funkcije, preden jih je zavrnila in zato tudi morala »pasti«, najbrž ni bil kriv njen spol. Lahko bi naredila tudi zelo lepo kariero, če bi hotela.

Ampak tudi sorodniki, s katerimi ste uspeli navezati stike, zgodbo in dogajanje okrog Jesihove čuvajo bolj zase, je ne želijo deliti ...

No, saj so ob predstavi z veseljem priskočili na pomoč z nekaterim gradivom, zlasti fotografijami ... in po eni strani se iz njihovih besed čuti, da si želijo, da bi se ji popravila krivica. Po drugi strani pa so morda tudi upravičeno nezaupljivi, ker pravijo, da so jo že velikokrat poskušali izkoristiti za različne namene in da se je Jesihova sama izrazilo izogibala vsakemu cirkusu v zvezi z njenim imenom. Sem bil pa zelo vesel, da je bila njena pranečakinja Nina Jesih po branju besedila nazadnje zadovoljna.

Škoda, da sem v stik s sorodniki prišel pozno, ko je bilo besedilo že praktično dokončano – čeprav nekaterih stvari, ki sem jih našel v arhivih, tudi oni niso vedeli. Na začetku sem namreč iskal neko »meso«, konkretne dogodke, ne samo nekih shematskih linij, ki so znane iz biografskih podatkov; hotel sem slišati njen glas, in to bi mi oni gotovo olajšali. Tako pa sem glavnino »mesa« našel v arhivih.

S čimer je povezano tudi moje naslednje vprašanje o virih, ki so vam bili dostopni pri zbiranju gradiva. Imeli ste vpogled v sodne arhive in v proces, s katerim so Jesihovo po vojni spravili na kolena – ste v njem prebrali kaj, kar vas je presenetilo?

Presenetilo me je predvsem, kako so se nekateri posamezniki, ki so potem v slovenski filmski zgodovini postali ugledni in so celo še danes občasno počaščeni s tematsko številko kakšne revije, v tej zgodbi izkazali kot ljudje, ki so mislili, da cilj posvečuje sredstva. Seveda mi je bilo čisto

jasno, tako kot vsakomur, da je revolucionarna oblast po vojni nacionalizirala vse, tudi veliko manjša podjetja, kot je bila Pavlina veriga kinematografov – tudi v naši družini, konec koncev. Toda v dveh letih po vojni so se ti ljudje nad Pavlo Jesih spravili z najbolj umazanimi ovadbami in klevetami, čeprav je bila več kot samo simpatizerka Osvobodilne fronte. Zlomiti so hoteli tudi njen značaj. Sodni mehanizem pa je v tistem času deloval tako, da jim ni bilo treba ničesar dokazovati. Bili so pač predstavniki delavske oblasti, ona pa buržujka.

Koga konkretno imate v mislih?

Takrat je bil to direktor Državnega filmskega podjetja France Brenk ... On je vložil vse prijave proti njej, in vsaka je bila absurdnejša od prejšnje.

In v središče drame ste postavili ravno spor med Jesihovo in Brenkom. Kaj vas je pri tem »spopadu« najbolj pretreslo?

Po eni strani je bila tudi Brenkova zgodba nekoliko tragična, ker je bil razpet med dva pola, med lastno željo, da ustvari slovensko nacionalno filmsko industrijo, in željo oblastnikov, da se Pavla Jesih pri tem angažira. Gotovo je bil na svojem področju sposoben strokovnjak, ampak recimo temu, da je šel z nekaterimi potezami predaleč. On je temu rekel, da so »v boju za poddržavljenje kinematografov odnesli prenekatero rano«.

AMPAK GOLOBI ... MENI SO POMENILI PREDVSEM SIMBOL POPOLNE ZAPUŠČENOSTI IN HREPENENJA PO NEČEM ŽIVEM. DOKAZ, DA RES NI BLEFIRALA.

Jesihova je med vojno štutila in financirala tudi najvišje pripadnike VOS in OF, in ti so se svojega dolga verjetno zavedali – enako kot so se zavedali, da je Pavla Jesih med največjimi kinematografskimi in filmskimi strokovnjaki tistega časa, že za samo tehniko, podnaslavljanje in tako naprej. Zato so si želeli, da bi bila angažirana v državni filmski industriji. Ampak ni hotela predati svojih kinov; hotela je samo, da tisto, kar je sama ustvarila, tudi ostane v njenih rokah. Enostavno ni sprejela pravil njihove igre. V enem izmed zagovorov je sicer izjavila, da sploh ne drži, da bi nasprotovala poddržavljanju – ampak ne vem, kako si je to predstavljala, najbrž tako, da bi ostala upravnica teh podjetij.

France Brenk je pač moral opraviti »umazani posel« razlastitve – a očitno niso bili vsi navdušeni nad tem, da je pri tem odtujil nekatere najsposobnejše ljudi, zato so se na koncu, ko je delo opravil, znebili tudi njega. Proti njegovi volji so ga poslali v Beograd v zvezni Komite za kinematografijo, a tudi iz njega je bil čez pol leta izključen in nato nekaj časa brezposeln, tako da je živetaril in učil na viški gimnaziji. Šele nato so mu dali službo na novoustanovljeni Filmski akademiji, do izvršnih funkcij pa ni več prišel. Sam je zagrenjeno ugotavljal, da so se njegovih razmer »podržavljeni kinematografarji« veselili. »Podržavljanje je očitno greh zoper svetega Duha,« je zapisal desetletja pozneje.

Ali ni nekoliko ironično, da so Jesihovi med drugim očitali protinarodno delovanje, čeprav je evidentno, da je med vojno opravljala tajne obveščevalne akcije v prid OF in pomagala internancem, denimo družini Vita Kraigherja?

V življenjski zgodbi Pavle Jesih je kar nekaj ironije. Saj ni bil samo povojni komunistični oziroma revolucionarni

režim; že pred vojno je imela izkušnje s tipičnim slovenskim spletkarstvom in uporabo vseh zakulisnih mehanizmov za diskreditacijo tekmeca. Konkurenti so dosegli, da sta kino Union v Celju in Royal na Ptujju za kratek čas veljala za »nemčurska« – čeprav je Pavla javno izpostavila, da je bilo ravno nasprotno: da je v hiši nemškega kulturnega društva na Ptujju sama odprla kino ravno zato, ker so bili v tistem času že Nemci sami tik pred tem, da dobijo koncesijo, pa jih je Jesihova s podporo Prosvetne zveze prehitela. No, seveda je bila tukaj tudi krasna poslovna priložnost. In na začetku, ko se je revolucionarni stroj spravil nadnjo, je celo mislila, da so v ozadju isti ljudje, ki so že pred vojno spletkarili proti njej, pa se je nazadnje izkazalo, da ni res – da je bilo hušje, tokrat je šlo za sam vrh oblasti.

Videz medvojne kolaboracije je bil posledica tega, da je znala Pavla Jesih ustvariti zelo dobro »fasado« za svojo podtalno dejavnost: v svojem kinu je namreč imela bunker OF, kjer so tiskali gradivo, skrivali ljudi, tam so se srečevali obveščevalci. Je pač morala negovati to fasado, zato je korektno, tudi družabno sodelovala z okupatorsko oblastjo, da je imela mir. Politične elite so za to seveda zelo dobro vedele; Jesihova jih je med procesom vabila tudi kot prič, vendar jih sodišče ni pripustilo, ali pa so pričale zelo protislovno.

Ker so bile smernice drugačne.

Seveda. Jesihova je na zagovor poklicala sedemdeset prič, od navadnih delavcev in aktivistov do najvišjih članov OF, ki naj bi potrdili njeno zgodbo, pa ji to ni dosti pomagalo. Vse priče so bile dan pred pričanjem vabljene na sestanke svojih četrtih odborov, kjer so dobile navodila, naj pričajo v duhu »višjega interesa«. Na koncu pa je sodišče tako ali tako zaslišalo samo dve, Ančko Apih, ki je pričala, da je Pavla njej in njenemu možu Milanu – takrat načelniku oddelka pri Ozni za Slovenijo! – pomagala le iz osebnega prijateljstva in ne iz privrženosti OF, in eno naklonjeno pričo, ki je potrdila, kako je Jesihova od ponarejenih vstopnic oddvajala davek za osvobodilno gibanje; potem se je sodnik preprosto ustrašil in prekinil pričevanja; kot izključni dokaz o krivdi je vzel samo prijavo, ki jo je proti njej vložilo Državno filmsko podjetje.

Dejansko drži, da z našo današnjo moralo težko presojava mentaliteto ljudi, kot je bi takrat France Brenk – ki so par let preživeli v gozdovih, tvegali življenje, bili v situaciji, da ubijajo ali bodo ubiti ... In ko pridejo taki ljudje na oblast, ta oblast ravna drugače, kot smo vajeni danes. Naša demokratično izvoljena elita svoje klikarske interese dosega z izigravanjem lukenj v zakonih, pravilnikih, z denarjem ... Takrat pa so pač delovali z grobo, brutalno silo. Desetletja je trajalo, da je vojna v ljudeh potihnila, da se je ta mentaliteta malo normalizirala in prešla v to »normalno« sociopatijo današnjih politikov.

Izbris Pavle Jesih se ni zgodil le na sistemski, družbeni ravni. Zakaj so se ji po vašem mnenju odrekli – razen redkih izjem – tudi prijatelji, soplezalci?

Ni šlo za kakšno formalno odrekanje, bolj za izogibanje. To je bilo obdobje strahu; tisti, ki so bili obsojeni pred sodišči, so bili okuženi, nevarni, o njih ni bilo dobro govoriti. Vsekakor je z njo ostala družina, družino je tudi sicer takrat doletelo več tragedij. Ampak Jesihova je bila vajena širšega sveta; zlomilo jo je to, da se je je ta širši svet odrekel in jo oblatil. Torej ni bilo zgolj to, da so ji vse pobrali, bolj jo je bolelo to, da so jo tako brezobzirno umazali.

Očitno je bila prikladna za vlogo državnega sovražnika. Koliko je temu botroval njen značaj, njena samosvojost?

Saj ko so enkrat dosegli, kar so hoteli, proti Jesihovi niso več vršili pogroma. Čez leta so ji celo ponujali različna priznanja za plezalske dosežke, a jih je odklanjala – saj ji ti isti ljudje niso priskočili na pomoč takrat, ko jih je najbolj potrebovala. V osamo je v tistem času šla zaradi lastnega značaja,



TO JE BILO
OBDOBJE
STRAHU; TISTI, KI
SO BILI OBSOJENI
PRED SODIŠČI,
SO BILI OKUŽENI,
NEVARNI, O NJIH
NI BILO DOBRO
GOVORITI.

načelnosti; ko je pozneje iskala nekompromitirane ljudi, ki niso bili del takratne zarote, pa je ti niti niso več dobro poznali in z njo niso mogli imeti kakšne osebne solidarnosti. Bili so toliko mlajši, ona pa tudi novih razmerij med njimi verjetno ni več tako dobro razumela.

Ja, če bi v tistih kritičnih trenutkih samo malce popustila, bi se zanj velika bolje izteklo. Samo ni bila take sorte.

V drugem delu dramskega besedila ste uvedli lik tovariša Mačka, ki Pavli očita nekooperativnost in to, da je proti podražavljenju kinov. Ste imeli v mislih Ivana Mačka - Matijo?

Ja, seveda. Glede Mačkove vpletenosti sicer obstaja samo en vir, in sicer Pavlin nečak Josip Jesih (oče Jakice Jesih, op. p.), ki je leta 2004, leto pred smrtjo, dal dokaj obsežen intervju. Ta je ostal neobjavljen, bil pa je uporabljen tudi kot gradivo za njen članek v knjigi *Pozabljena polovica*. Pripovedoval je, kako je nekaj desetletij pozneje spoznal sina Ivana Mačka, ki mu je povedal, da bi ga njegov oče nujno rad spoznal. Josip je srečanje zavračal, saj je bila zaradi povojnih revolucionarnih ukrepov njegova družina hudo prizadeta; vseeno pa je sin nekega dne preprosto pripeljal na obisk vso Mačkovo družino. Maček je takrat Josipu govoril, kako se je sam osebno angažiral za to, da bi Pavlo Jesih vključili v povojna prizadevanja za ustanovitev nacionalne filmske industrije, ker jo je neznansko cenil; ampak ona o tem ni hotela niti slišati. To se mi zdi imeniten vpogled v njen značaj, pa tudi v njeno težo, moč, da je dosegla, da so se najvišji funkcionarji angažirali ob njenem primeru.

Jesihova je izhajala iz premožne trgovske in gostinske družine. Sta ji skromnost in ponižnost, ki so ju od nje zahtevale gore, predstavljali antipod »družinski ekonomiji«, ki ji sicer ni bila ravno po godu?

Jesihovi so bili podjetna, delavna družina, imeli so tudi dober občutek za posel – nič ne kaže, da bi bila Pavla v tem pogledu kakorkoli drugačna. Tudi sama je, preden se je osamosvojila, delala v družinskem podjetju. Jaz sem Pavlino plezanje razumel bolj na neki simbolni ravni – kot podaljšek njene volje do uspeha, do premagovanja samega sebe, dose-

ganja vrha. Zato je tudi vedno hotela plezati prva v navezi in je bila ena redkih žensk, ki ji je to tudi uspevalo (poleg Mire Marko Debelak).

Je pa res, da je bil posel, ki se mu je posvetila po padcu z Mojstrovke – ko je prenehala plezati najtežje, prvenstvene smeri –, malo bolj »poduhovljene« sorte. Tudi tukaj se je povsem angažirala, postala je izjemna poznavalka filma, natančno je spremljala aktualno dogajanje, v Ljubljani je vodila elitni, danes bi rekli *art* kino. In tudi njeno poslovno prizadevanje bi težko razumeli v smislu sodobnega kapitalizma: ni si prizadevala kopičiti kapitala zaradi kapitala, zaradi lastne plače ali ekonomskih kazalcev. Dobrašen del denarja je šel drugam; hotela pa je pač biti najboljša v tem, kar dela. Med vojno je svoje podjetje s podpiranjem ilegalcev, internirancev, spravila skoraj na rob bankrota, morala se je celo zadolževati, čeprav je imela kino ves čas poln. Ljudje so bili očitno potrebni iluzij.

Razlastitvi po vojni sledijo zagrenjenost, dosmrtna jeza na politične in planinske funkcionarje, osama. Na stara leta je bila prisiljena v skromno življenje, pa je vendarle večino prihodkov zapravila za krmljenje golobov in cigarete. Kaj je bilo s temi golobi? Pavla že na začetku vaše drame reče: »Če ima kdo rad golobe, kaže plemenitost duha.«

Drugemu človeku ne moreš videti v glavo. Bili so ji očitno pri srcu, tudi če njenim sosedom ne. Že v mladosti je bila posebna ženska in je taka vedno ostala. Menda je rada govorila, da je imel tudi Kugy (Julius Kugy, pravnik, pisatelj in oče alpinizma v Julijskih Alpah, op. p.) zelo rad golobe, ta argument sem vpletel v tekst. Bila sta dobra prijatelja, vedno ga je rada obiskovala. Prav njej je recimo med vojno, ko so nacisti Aljažev stolp preimenovali v Kugyhaus, sporočil, da je v to privolil samo kot »varuh Aljaževega imena«, sicer bi lahko dobil kakšno dosti hujše ime ... Z objavo te njegove izjave je tudi njegov povojni spomin rešila kakšne hujše čistke.

Ampak golobi ... Meni so pomenili predvsem simbol polne zapuščenosti in hrepenenja po nečem živem. Dokaz, da res ni blefiral.

Zastopanost domačih besedil v slovenskih gledališčih je v primerjavi s tujimi precej skromna. Gledališča nimajo sredstev za spodbujanje domačega dramskega pisanja, za razvijanje besedila z avtorjem, za promocijo ... V primeru Pavle nad prepadom to najbrž ne drži? Drama je že pred premierno uprizoritvijo deležna precejšnje medijske pozornosti.

Ta pozornost je za zdaj vsekakor posledica osebnosti Pavle Jesih same – saj predstave sploh še nihče ni videl. Zgleda, da vleče – mogoče pri kom iz slabe vesti, pri večini pa verjetno iz čiste radovednosti. V glavnem, vesel sem, da smo nekako pritegnili to pozornost, ker si jo je zaslužila, čeprav je mogoče ne bi hotela.

Kar se pa tiče besedil ... no, del gledališč oziroma režiserjev se v zadnjem času usmerja v to, da sami ustvarjajo svoje predstave, da si sami pišejo tekste oz. skupaj z igralci razvijajo vsebine po kakšnih predlogah, kot da je tekst nekaj naključnega ali nujno zlo. Dodatno se mi pa zdi, da si redko kateri slovenski režiser želi delati s še živimi slovenskimi avtorji. Ne vem, se mogoče bojijo, da bi bili avtorji preveč posesivni do svojega teksta? Meni ni bil problem napisati tekst po naročilu in ga popolnoma predati režiserju, ki mu zaupam in ki ga je naročil. Se priporočam! Še sploh pa seveda za uprizoritev kakšnega čisto mojega teksta.

Novi roman pa imate najbrž že tudi skorajda dokončan?

Že pozimi sem napisal besedilo, ki pa je zdaj kar dolgo ležalo v predalu. Vmes sem imel cel kup dela s prevajanjem. Zdaj tekst pilim za objavo. Zbiral sem različne odzive, tudi take čisto strokovne. Zgodba se namreč tokrat ne dogaja med marginalci, malimi povzpeticniki, birokrati ali boemi, se pravi sortami, ki jih poznam, ampak med advokati in tajkuni. To so še eni taki, ki jih v leposlovje praktično ne spustimo, ker se nam vsem tako zelo gravžajo. Se pravi, še eni manjšinci, ki obupno potrebujejo svoj glas. Jaz jim ga dam – za skromen honorar, ki mi ne bo pokrtil niti polovice stroškov. Samo še seksi naslov obupno iščem. ■

Po poti spominov in igralništva

SEKS, DROGE IN SAMOUPRAVLJANJE



Hotelski kompleks Haludovo pravzaprav ni bil zasnovan bistveno drugače kot večina današnjih letovišč v tretjem svetu, kamor se tujci hodijo zabavat, domorodci pa delat – oboji za drobiž. V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je bil zgrajen, sta mu še poseben mik dajali igralnica in dejstvo, da je bil na Krku, kajti Jugoslavijo je kot socialistično državo obdajala nekakšna koprena skrivnostnosti.

AGATA TOMAŽIČ foto JOŽE SUHADOLNIK



Haludovo so pred nedavnim v življenje obudili Branko Jordan, Primož Bezjak in Katarina Stegnar; žal samo v predstavi *Kaj smo izgubili, medtem ko smo živeli*. Letnici njihovega rojstva, 1976 in 1977, namreč sovpadata z obdobjem, ko je bil hotelsko-igralniški kompleks v vzponu in se je zdelo, da se leta obilja nikoli ne bodo nehala. Optimizem je sčasoma popustil, igralci so zadnjo, tretjo točko v njihovih življenjih zapicili v sedanjost, ki jo hromi kriza in so stave nizke. Ampak oni so vsaj preživeli, Haludovo pa ni. V tamkajšnji igralnici je bilo znameniti »Rien ne va plus« zadnjič slišati najbrž nekje sredi devetdesetih let. Potem je počasi, tako kot JFK, Marilyn Monroe, Elvis Presley in princesa Diana oddrsela v legendo. Dejstva so potonila, na gladini je ostalo privlačno ogrodje mitov in govoric.

PRIDE NEKOČ BOB GUCCIONE V JUGOSLAVIJO ...

No, takole je bilo: Bob Guccione je bil v začetku sedemdesetih že dodobra utrjen na svojem prestolu erotičnega mogotca in izdajatelja revije *Penthouse*. Z večnim konkurentom Hughom Hefnerjem se ni več toliko obremenjeval, med drugim zato, ker si je njegova revija pridobila sloves še malce radikalnejše pri razkrivanju centimetrov ženske anatomije kot *Playboy*, tako in tako pa je bilo za obe znano, da ju ljudje, sicer resda skoraj izključno moški, kupujejo zaradi izjemno kakovostnih intervjujev. Eden od jugoslovanskih fotografov, Čedo Komljenović, ki je med drugim snemal modele za *Penthouse*ve duplerice, je Bobu na eni od zabav med dvema steklenicama šampanjca predlagal, da bi se poleti z Guccionejevo jahto zapeljala do Jadrana. S tropom manekenk na krovu in velikanskimi zalogami drog sta vplula v zaliv na Krku, ki je Boba, umetnika po srcu, s svojo vegetacijo in geografskimi danostmi močno ganil. Dobil je vizijo: v tej prelepi uvali bo zrasel hotelski kompleks z igralnico, v kateri bodo delali prijazni jugoslovanski domorodci, ki bodo po načelih samoupravljanja vodili hotel, za ugodje gostov, pripadnikov svetovnega *jetseta*, ki jih bosta pritegnila blišč in sproščenost malega jadranskega otočka, pa bodo skrbele tudi *Penthouse* Pets, lepa dekleta, opravljena kot francoske sobarice in z znanjem najmanj treh tujih jezikov.

Potem je napočila jesen, po uživaškem poletju vedno čas za poglobljene razmisleke in uvide, in Bob se je odpravil do Tita, za katerega je čutil, da si bosta blizu. Navsezadnje ju je družila ljubezen do lepih deklet, dragih cigar, francoskega konjaka, velikih ladij – le kako se ne bi mogla zediniti o kakšnem *joint-venture*? Na Krku bi rad odprl luksuzni hotel z igralnico, moja edina pogoja sta, da mi zgradiš most in letališče, je rekel Bob. Tito se je strinjal, tehnikalijam pa je moral zadostiti tudi z drobnimi spremembami ustave, ki je po novem na jugoslovanskih tleh dovoljevala obratovanje igralnic, namenjenih samo tujcem, predstavnikom delovnega ljudstva pa vstop vanje ni bil dovoljen. Blagohotni in uživaški diktator je predstavnike delovnega ljudstva tako zaščitil pred samimi seboj in njihovimi najnižkotnejšimi goni, ki bi jih utegnili pahnuti na kant – ampak ljudje njegove dobre te kot običajno niso razumeli. Potem je poskrbel za letališče v Omišlju in most, za katerega vsakdo ve, da je v prejšnjem sistemu nosil ime Titov most (pa bi se morda moral imenovati kar Bobov most).

Leta 1972 so z velikim pompom in ob navzočnosti najbolj razvpitih imen svetovne estrade odprli socialistični odgovor na Monte Carlo: prvo igralnico v tamponski coni med vzhodnim in zahodnim blokom. Hladna vojna je bila na vrhuncu, hedonizem pa na pohodu – ljudje so uživali v pridobitvah seksualne revolucije in virus aidsa je še nekje skrit v laboratorijih neznanega farmacevtskega giganta čakal, da na začetku osemdesetih skoči na plano in naredi red. Cigarete so bile zaželeno kot nadvse eleganten modni dodatek, kokain je bil še mamilo elite in kot tak primerno čist in kvaliteten, po razkošnem lobiju, ki je spominjal na domovanje kakšnega negativca iz filmov o Jamesu Bondu, je odmevalo kotrljanje kroglice z rulete in žvenketanje leda v kozarcih z vi-

skijem. Nekje od daleč, z Bližnjega vzhoda, je prihajal pomirjujoč zvok žuborenja naftnih vrelcev, ki bodo za hip presahnili šele leto pozneje v arabsko-izraelski vojni in tako dali misliti, da se svet, gnani od nafte, lahko tudi ustavi. Ampak takrat, tistega junija 1972, ni bilo razlogov za skrbi, za pomisleke, za zadržke. Ena sama sproščenost. Seks, droge in samoupravljanje.

ZGODBA, PREDOBRA, DA BI BILA RESNIČNA

Zgodba, sestavljena iz drobcev omemb hotelskega kompleksa Haludovo, napaberkovanih na spletnih straneh, je predobra, da bi bila resnična. Po malem so jo sesuvali vsi sogovorniki, za najtrši pristanek pa je poskrbelo Haludovo, kakršno je danes.

V zgodnjem jutru so se po gozdnički ob morskem zalivu spreletavale samo ptice. Kosi in šoje so si hiteli basati kljune z jagodičevjem, po kamniti potki je mimo prineslo psa in njegovo gospodarico. Med zelenjem so se risali obrisi sivih betonskih blokov. Morje, ki ga je nedavno dodobra prebičal vihar po imenu Teodor, je bilo zdaj mirno. In je bilo tudi edini zunanji dražljaj v vidnem polju, zaradi katerega se ni bilo mogoče poigravati z mislijo, da se sprehajaš po desetletja zaprti radioaktivni coni v kraju Pripjat v okolici jedrske elektrarne Černobil. Vse ostalo pa je napeljevalo, da je območje, nekdanje prizorišče cvetoče človeške dejavnosti, katere koli že, doživelo hudo katastrofo, po kateri si je narava polagoma začela prisvajati, kar ji je od nekdaj pripadalo, in so grmovnice vzbrstale med zidovi, mah pa začel delati konkurenco zelenkastemu tapisonu na tleh.

V resnici v ozračju ni bilo sledu radioaktivnosti, klima je bila morska in zategadelj blagodejna, razdejanje v hotelskem kompleksu Haludovo v kraju Malinska na Krku pa so povzročili kar ljudje sami. Nekako tako kot ob koncu antike, ko so okoličani, ki so prebivali v bližini starogrških ali starorimskih templjev, posegli po gradbenem materialu, ki se je ponujal sam od sebe – zidakov, ki so nekdanje tvorili ponos antičnega sveta. Iznajdljivost, ki jih je gnala, da so jih znesli in vgradili v svoje hiše, je človeškemu rodu prirojena in se v stoletjih ni porazgubila; iz enakih vzgibov so bržčas prebivalci Krka od leta 2003 naprej namesto v pohištvne salone hodili po novo opremo v hotele kompleksa Haludovo. Kdo ve, koliko kopalnic po otoku krasita kad ali stranišča školjka iz hotela Palace; na koliko kavčih čepijo baržunaste blazinice iz razkošnega hotelskega lobija in koliko otočanov polaga svoje utrjene ude na hotelske Thonetove stole? Je sploh še ostalo kaj, kar se ni dalo izpuliti ali odviti (ali se je med postopkom poškodovalo in so predmet odjemalci raje pustili na kraju zločina)?

LJUDJE SO BARBARI

Ja, kar napišite, ljudje so barbari, je prikimaval Robert Kraljić, načelnik občine Malinska, ki je stopal med ruševinami. Pridružil se mu je še en domačin s Krka, ki si želi vstajenja Haludovega v novo življenje, vodja turističnega urada Malinska, Nediljko Vučetić mlajši. Pot po parku in ob hotelskih objektih je zanju pot spominov, s Haludovim sta zrasla, najbrž sta se rodila približno takrat kot hotelski kompleks, merila sta s kroglo v balince v hotelski dvorani za bowling; se potikala okrog igrišč za tenis, v upanju, da jima bodo teniški trenerji dali kakšno žogico ali v osemdesetih zelo modne protiznojne trakove ... Se spominjaš tega bowlinga, točilnega pulta v baru Lido na plaži, disko-teke v gozdnički ..., so bila vprašanja, ki sta si jih zastavljala. Nanašala so se na pozna osemdeseta leta, za Haludovo (in še toliko drugih hotelov ob Jadrani) zlata leta. Potem so prišla devetdeseta, privatizacija in vojna – zapisati, da ni čisto jasno, katera od obeh je hotele bolj opustošila, bi bilo perverzno, a ne povsem neumestno. Pregnance z vukovarskega območja so sprejeli tudi na Krku, vendar so bili v Haludovem nastanjeni samo v enem od hotelov, Tamaris, ki je bil skromne B-kategorije. Paradni konj Haludovega je bil namreč hotel Palace – in tudi njegov prepoznavni znak z razkošnim vhodnim stopniščem in hotelskim lobijem, vse delo znanega hrvaškega arhitekta Borisa Magaša, akademika, ki je med drugim zasnoval

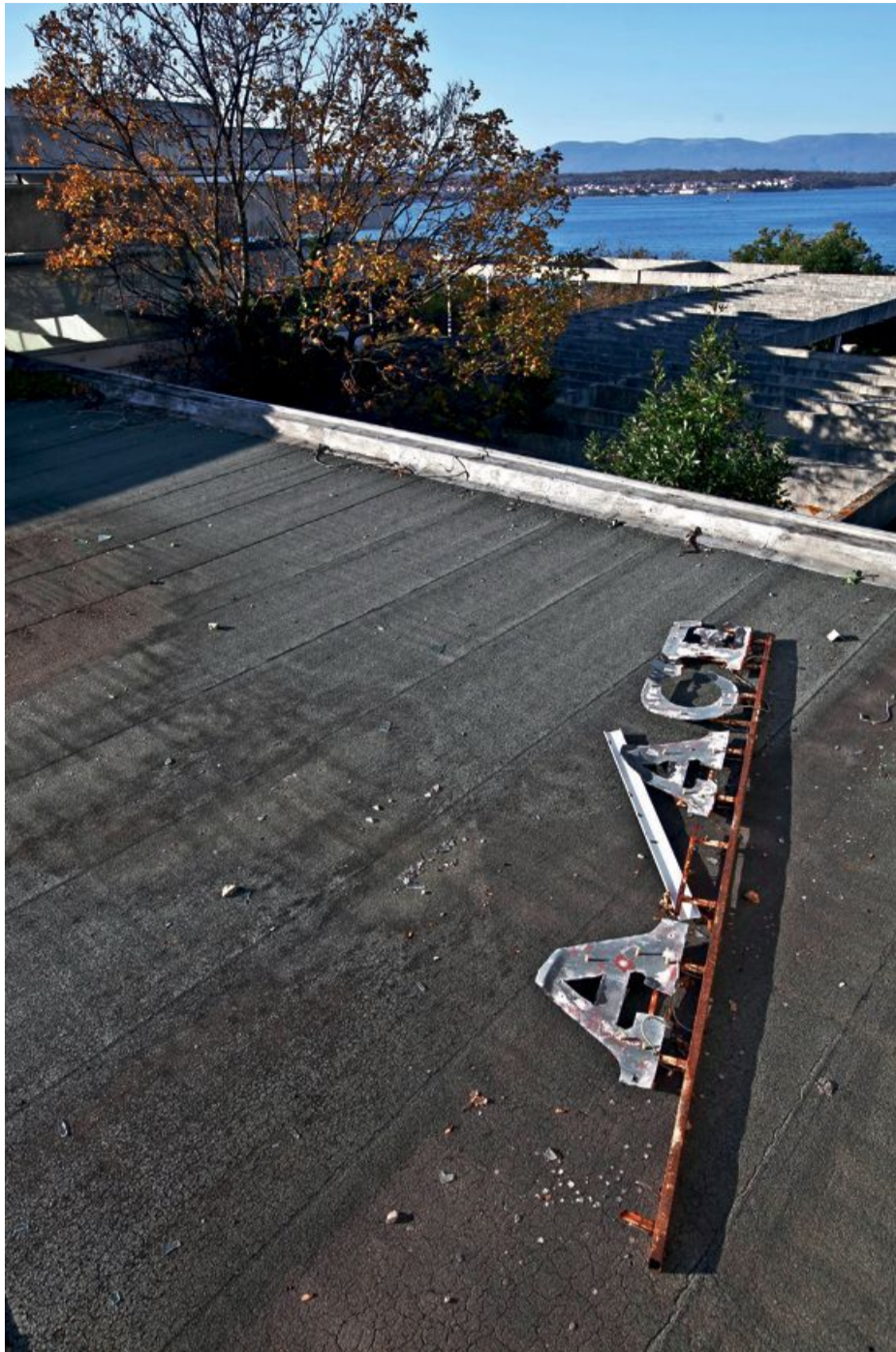
tudi splitski stadion Poljud in umrl konec oktobra letos, v 84. letu starosti.

RUSKO-ARMENSKI PRISTOP K POSLU NE DELA

Nedaleč stran je deloval hotel luksuzne kategorije Ribarsko selo, po gozdičku pa so bili posuti bungalovi. Begunci so se po koncu Nevihte zvečine vrnili na svoje domove, lastništvo hotelov v Haludovem pa je začelo prehajati iz enih zasebnih rok v druge, še danes pa je približno 16 odstotkov v državni lasti (da ne omenjamo objekta restavracije Laguna, ki je bil zgrajen še pred drugo svetovno vojno in je celo predmet denacionalizacijskega zahtevka dedičev). Večino je leta 2002 kupil Ara Abramian, ruski poslovnež armenskega rodu, ki pa odtlej ni storil ničesar, razen da je porušil hotel Tamaris, edini, ki je bil za silo ohranjen in bi še lahko sprejemal goste, in na široko odprl vrata ostalih hotelov. Vsakdo si je za drobiž lahko izbral, kar mu je bilo všeč, in si to odnesel domov – zato resnici na ljubo ne moremo govoriti o barbarstvu, vsaj ne pri domačinih, ki so izkoristili ugodno možnost nakupa stanovanjske opreme.

Abramianovo podjetje je zatem pripravilo konceptualno rešitev gradnje novega hotelskega naselja, za katero pa je bilo treba spreminjati prostorski načrt Občine Malinska. Ugodili so mu, vendar gradnja kljub temu ni stekla. Ko je Robert Kraljić letos prevzel funkcijo načelnika Občine Malinska, je tri mesece po nastopu napisal zaskrbljeno pismo Damirju Noviniću, direktorju hrvaške agencije za investicije in konkurenčnost, v katerem je podal oris sedanjega stanja in izrazil pomislek, da je ruski poslovnež Haludovo kupil iz špekulativnih namenov. Dopis se mu je vrnil kot bumerang – v obliki klica z veleposlaništva Ruske federacije, kjer jim njegovo namigovanje na skrite namene njihovega državljanja še zdaleč ni bilo všeč.

Zadnji sestanek vseh deležnikov – poleg vlagatelja Abramiana so se ga udeležili še predstavniki s hrvaškega ministrstva za gradbeništvo in urbanizem, za gospodarstvo in turizem, agencije za investicije in konkurenčnost, agencije za upravljanje državne



lastnine ter vodja pristojne županije – je potekal v začetku oktobra letos. Takrat je bilo že znano, da si investitor želi ponovno spremembo prostorskega načrta v občini, saj si je v novi zasnovi zamislil, da bi celotno območje Haludovega zaprli in tako omejili dostop do morske obale oziroma bi bil prehod po stezah, ki vodijo od Malinske do ceste za Njivice, možen le za goste hotelskega kompleksa oziroma domačine, ki bi bili lastniki posebne dovolilnice. To je za načelnika občine in domačine nesprejemljivo, gre za koncesijo za dostop do morja. Abramianovemu načrtu nasprotujejo in vztrajajo, naj se ohrani vsaj ena od prosto prehodnih stezic, po katerih so se bili doslej navajeni sprehajati.

Vse bo jasno decembra letos, ki je določen kot rok, da vlagatelj razgrne podrobnejši načrt. V Haludovem, kakršnega si zamišlja Abramian, naj bi deloval medicinsko-zdraviliški center, predvideli so tudi nekakšen park za vodne športe in igralnico ter nekaj vil na zemljišču, ki prav tako ni namenjeno za gradnjo. Dvomimo o iskrenosti investitorjevih namer, vendar upanje ostaja, pravi Robert Kraljić, ki je na hrvaškem spletnem portalu njuškalo.hr pred kratkim izvohal, da je (bil) hotel Maestral, sicer v sklopu Haludovega, na voljo za najem za nekaj let. Maestral je (bil) edini del kompleksa, ki je do leta 2012 sprejemal goste.

BAJNE NAPITNINE

Od zlatih časov Haludovega se je marsikaj spremenilo, med drugim razmerje med gosti, ki so dopust preživljali v hotelih, in tistimi, ki so izbrali namestitev pri zasebnikih. Medtem ko je bilo konec osemdesetih 75 odstotkov turistov na Krku po hotelih, se spominja Nediljko Vučetić mlajši, je danes razmerje skoraj obrnjeno. Zasedenost turističnih kapacitet je bila v zlatih časih 200 dni na leto, danes o čem takim lahko samo sanjajo.

Poleti so zasedeni maksimalno, predsezona pa ni, razlaga vodja Turističnega urada Malinska, ki je po zaključeni gostinski šoli v Opatiji del svoje vajeniške dobe preživel v Haludovem, v hotelu Tamaris in v igralnici. Ob vprašanju o napitninah se muza, da pa je slišal, da so kolegi dobivali po sto dolarjev





trinkgelda na mizo od obiskovalcev igralnice, ki se jim je nasmehnila sreča – in to bržčas ne v stotih, temveč v tisočih. Nikoli ne bo znano, koliko vnetih obiskovalcev igralnic je čez dan pokukalo iz teme in se odpravilo igrati tenis, a nekaj jih je bilo vendarle. Ali pa so po rdečem pesku tekali njihovi družinski člani. Teniških igrišč je bilo v Haludovem namreč na višku kar sedemnajst, Malinska je bila v osemdesetih kot Umag, se spominja Vučetić mlajši. Medtem se sprehajamo mimo tega, kar je od njih ostalo: ograjene zaplate zemlje, kjer je oranžno barvo že zdavnaj prekrila zelenina trave.

O ETIČNEM KODEKSU GOSTINSKIH DELAVCEV

Njegov oče, Nediljko Vučetić starejši, je nekoč skrbel, da iz rdečega peska ni štrlelo niti eno samo stebelce plevla. Oziroma je za to pooblastil podrejene, Vučetić starejši je namreč šestindvajset let, od leta 1971 do 1997, opravljaj različne vodilne funkcije v Haludovem, od »šefa sale« do direktorja hotela Palace in direktorja kompleksa. Pričakovati je bilo, da bo prav on z bogatimi delovnimi izkušnjami neizčrpna zakladnica podatkov o Haludovem in njegovih gostih, tudi tistih najbolj škandaloznih. Toda ob vsej svoji uglednosti se gospod ni pustil pregovoriti, da bi izdal kaj, česar ni povedal še nikomur. Delavci v gostinstvu se ravnajo po neke vrste etičnem kodeksu, ki jim veleva, da intimnosti gostov ne obešajo na veliki zvon, razloži. In potem začne z dokaj suhoparnim naštevanjem dejstev, ki so resda nujno potrebno ogrodje za zgodbo, nehote pa je z njimi sesul vse mite, ki so se v skoraj dveh desetletjih, odkar hotelski kompleks Haludovo sameva, razbohotili na spletu.

Slavnostno odprtje je bilo 17. julija 1971, tri dni za napovedanim datumom, ker smo nekoliko zamujali, začne. Toda to je natanko eno leto, preden je Bob Guccione na otok pripeljal svoje Penthouse Pets, oporekam. Poslušajte, neizprosno nadaljuje Vučetić sta-

rejši, Haludovo takrat še ni imelo nikakršne zveze z Guccionejem, nič ne drži, kar ste prebrali, most na Krk in letališče v Omišlju sta bila zgrajena neodvisno od Guccioneja, Penthouse Pets pa je bilo zgolj desetero in ne 130, kar je zapisal neki novinar. Lastnik Haludovega je bilo podjetje Brodokomerc in kompleks je bil zgrajen s krediti novosadske Poljobanke. Na začetku sedemdesetih je premogel 1700 postelj, v njem pa je bilo redno zaposlenih približno 400 ljudi, vsi so bili Jugoslovani, pretežno Hrvati. Nadalje sta bila v hotelskem kompleksu dva bazena, zunanji in notranji, oba z morskovo vodo, finske savne, masažni salon, zdravnik, ki je bil na voljo 24 ur na dan, bowling, igrišča za tenis in minigolf, mize za namizni tenis, oprema za vodne športe in privez s 34 vezi, je drdral naprej.

Leta 1972 so sklenili pogodbo z izdajateljem *Penthousa*, po čigar zaslugi so v Haludovo začeli prihajati Američani, željni iger na srečo. Guccione je v hotelsko-igralniško ponudbo vpeljal novost: mične animatorke, znane kot Penthouse Pets, od katerih so bile nekatere res s Krka, vendar so danes že vse mame in babice ter ugledne članice skupnosti z visokimi moralnimi načeli, zatrdi sogovornik. Da so zdaj integrirane v otoško okolje in ne bi bile preveč navdušene, če bi kdo začel pogovor z njimi »Vi ste pa nekoč delali v igralnici kot Penthouse Pet, mi lahko poveste kaj več o tem?«, sta poskušala pred tem razložiti že njegov sin, Nediljko Vučetić mlajši, in načelnik občine Kraljič. »Lahko si predstavljate, kakšen šok za konservativno otoško družbo so bile v začetku sedemdesetih ta dekleta,« je pomenljivo dodal Kraljič in nejeverno zmajeval z glavo na vprašanje, ali katera od nekdanjih animatork ne bi bila morda pripravljena malo poklepetati o svojem delu v Penthouse Adriatic Clubu, kakor se je igralnica v hotelu Palace v Haludovem imenovala tistih nekaj mesecev, ko so sodelovali z Bobom Guccionejem. Ta je poskrbel za publiciteto – iz tistega časa

izvirajo njegovi pretenciozni opisi teh deklet kot »vojščakinj zoper hladno vojno« in turizma kot najboljšega orožja za razbijanje negativnih stereotipov o ljudeh na drugi strani železne zaves – in čarterje iz New Yorka. Boeingi 737 s po 150 ljudmi na krovu so na Krku pristajali vsak četrtek in se vračali v ZDA v sredo.

VELIKI ŠEF SICILIJSKEGA RODU

Guccioneja sem nekajkrat videl, kako se je sprehajal po hotelskem lobiju, pripoveduje Vučetić starejši. In, kakšne spomine ima nanj? »Bil je sicilijanskega rodu in se je obnašal kot veliki šef.« Z zaposlenimi se je pogovarjal angleško in italijansko. Ampak potem je v jeseni 1972, po nekaj mesecih trajanja pogodbe o poslovnem sodelovanju, čez noč izginil, z igralniškimi animatorkami in drugimi člani spremstva vred. »Umaknili so se konec poletja 1972. Vem samo, da so za sabo pustili nekaj neplačanih računov,« pravi Vučetić starejši.

Kmalu zatem so za Haludovo napočili neprijetni časi, ki pa so jih znali prebroditi, med drugim z dokapitalizacijo slovenskih podjetij, a tudi z znižanjem plač za 25 odstotkov. Igralnico – ki je bila edini prostor, kamor jugoslovanski državljani niso imeli vstopa – so oddali v upravljanje neki kanadski igralniški družbi in sčasoma se je življenje v hotelskem kompleksu vrnilo v ustaljene tirnice. Le da je bilo med gosti vse manj Američanov in vse več Evropejcev, še zlasti Italijani so radi prihajali za *ferragosto*, in to ne za teden dni, temveč za dva tedna ali cel mesec. Obisk igralnice je bil obvezen, med igralniške mize so se radi podajali tudi v nooletni noči, saj je po običaju na novega leta dan treba preskusiti srečo, pojasnjuje sogovornik. Nاپitnine so bile kakopak dobre, a nekako se nihče ni mogel meriti s Sadamom Huseinom, ki je sredi sedemdesetih obiskal Haludovo kot drugi človek v iraški hierarhiji. Hotelskemu osebju je pustil dva tisoč dolarjev napitnine – podatek s spleta, ki ga Vučetić

za spremembo potrdi in doda, da je Husein vse direktorje obdaroval z ročnimi urami. Bodoči iraški diktator je bil zelo vesel, ker so v hotelu shranili pištolo, ki jo je njegov sin pozabil; oče se je namreč vrnil ponjo.

Med gosti Haludovega so bili še Olof Palme, pa nekateri državniki in zunanji ministri, tudi jugoslovanski funkcionarji. Izoboren je bil tudi spremljevalni program, že na odprtju so nastopili Dubrovački trubaduri, potem so si kljuko podajali Tereza Kesovija, Zdravko Čolić ... »Celo *Lasje* so prišli,« ponosno pove Vučetić in pristavi, da je šlo za malce okrnjeno igralsko zasedbo broadwayskega muzikala. Prirejali so pustne maškarade in slavili tudi takšne praznike, kot je 8. marec. »K nam so vodili tuje delegacije, kdor je bil malce na višji ravni, so ga pripeljali k nam. Novinarji so pisali, da Haludovo ni za vsakogaršnji žep, a to je morda držalo za hotela Palace ali Ribarsko selo, kaj v B-kategoriji se je že dalo privoščiti,« pravi Vučetić, ki obenem soglašja, da je bilo Haludovo za tuje razmeroma poceni, vsaj v primerjavi s podobnimi objekti na zahodu. Je bil pred tem njihov gost Tito? Ne, pač pa Milka Planinc. In Milan Kučan. Konec osemdesetih let se je v Haludovem pisala ustava Republike Hrvaške, nadaljuje Vučetić, pri čemer so sodelovali pravniki, kot so Vladimir Šeks, Smiljko Sokol, Nikola Filipović, Jadranko Crnić. To pa je bilo tudi zadnje obdobje, v katerem se je Haludovo omenjalo brez priveskov, kot so »propadli kvarnerski turistični gigant« ali celo »sramota hrvaškega turizma«.

OD GLAMURJA DO BRITANSKIH »PENZIČEV«

Dr. Zdenko Cerović je danes redni profesor na opatijski Fakulteti za turizem in gostinstvo. Eden od predmetov, ki ga predava, je *Animacija v turizmu* in verjeti je, da si je nekaj prakse zanj nabral sredi sedemdesetih, ko je nekaj časa delal v hotelu Palace v Haludovem. Zgodbi, ki jih je pripovedoval, so resda v marsičem zadostile standardom, ki so

jih postavile spletne strani, posvečene glamuroznemu Haludovemu, vendar niso za resni tisk. No, z izjemo pripovedi o rahlo zmedenih ameriških turistih, ki so na Krk sredi sedemdesetih let, potem ko je hotelski kompleks sklenil pogodbo s podjetjem s Floride, prihajali tudi s čarterji iz Miamijskega. Američani pogosto niso niti dobro vedeli, kje točno so, pa se je našel kakšen, ki se je hotel s taksijem odpeljati do Benetk. V eni uri. Povedali so mu, da so Benetke v drugi državi in da je do tam kakšnih šest ur vožnje z avtom, se spominja Cerović, ki je po vajeniški dobi v Haludovem zlagoma napredoval do direktorskega mesta v podjetju Brodokomerc Hoteli. Prelomne dogodke v zgodovini hotelskega kompleksa stresa iz rokava in oriše tudi ozadje: Haludovo je bilo zgrajeno s krediti Poljobanke, in to v istem svežnju s turističnimi kompleksi v Cavtatu, Babinemu Kuku in Bernardinu, ki so se vsi ponašali z igralnicami za tuje goste. Zamisel zanje se je porodila takratnemu direktorju Brodokomercu Ivanu Faragunu, ki si je s hoteli obetal prodreti na nove trge, predvsem ameriškega, in tako priti do iskanega blaga: deviz. (Prva igralnica v Jugoslaviji se je sicer odprla leta 1964 v portoroškem hotelu Metropol, op. p.) Bob Guccione in njegov Penthouse je bil v tem le prehodna faza, res pa je, da so se z njim – Cerović ga je označil za navadnega »prevaranta« – zaradi pomanjkanja izkušenj v sklepanju poslov s tujci opekli. Pustil jim je za tri milijone dolarjev dolga, koliko ga je pozneje poravnal, je ostala poslovna skrivnost. A luknja, ki je zazevala, je bila tolikšna, da se je leta 1973 celotni Brodokomerc znašel v stečajju. Vodstvo z direktorjem Faraguno vred je bilo zamenjano, na naroku pa so se združila slovenska podjetja, kot so (bila) Gorenje, Stol, Iskra, Lesnina ... in tako rešila Brodokomerc.

Hoteli Haludovo so se pozneje preusmerili na evropske trge, predvsem Nemčijo, od koder so prihajali povsem povprečni gostje. »Začetek je bil zelo glamurozen, pozneje pa je Haludovo postalo letovišče za srednji ali



celo nižji srednji sloj,« razlaga Cerović. Imeli so sklenjene pogodbe z vsemi vodilnimi evropskimi agencijami, kot so Neckermann, Müller Reisen, Thompson, Thomas Cook ... in Kompas. Gostili so tudi predstavnike t. i. tretje generacije, »penzičarje«, se zareži Cerović in razloži, kakšen aranžma so ponudili britanskim upokojevcem: polni penzion so jim računali pičlih sedem funtov na dan, čaj ob petih pa prodajali po en funt – in s tem pokrili stroške. V osemdesetih letih je bilo v Haludovem 320 redno zaposlenih, objekte so v dvajsetih letih nekajkrat prenovili. Izbirali smo najboljše materiale, sanitarni vozli so bili iz tovarne Kolpasan, se spominja Cerović. »Prve prospekte smo dali tiskati v tiskarno ČGP Delo!«

Z začetkom devetdesetih je sonce, ki je dotlej dokaj radodarno usmerjalo svoje sončne žarke na Haludovo, dokončno začelo zahajati. Ne vojna in begunci, predvsem lastninjenje mu je zadalo smrtni udarec. »Slabe poslovne poteze« Cerović poimenuje dogajanje, ki bi mu nekateri rekli kraja družbenega premoženja, šepeta pa se tudi o pranju denarja in trgovini z orožjem – vse pod krovno znamko Haludovo. Ruskega poslovneža Abramiana, ki je prišel na pragu tretjega tisočletja in odkupil dolgove bank (hoteli so bili pod hipotekami), so mnogi videli kot rešitelja, ki bo zamahnil s čarobno paličico in obudil čase, v katerih ni bilo nič nenavadnega, če se je v morju pod Ribarskim selom zasidral Henry Ford II., vnuk Henryja

Forda, s svojo 80-metrsko jahto. Še ena od nepreverjenih in težko preverljivih zgodbic, ki krožijo po internetu in za katero Cerović trdi, da pozna eno in edino resnično različico: »Z ladje so spustili pomožne čolne in se izkrcali na kopnem. Ford se je odpravil nekaj pojest v hotel in potem v igralnico. Medtem se je na jahti oglasila policija s Krka, ki je našla trofejno orožje brez dovoljenja za nošenje. Prepovedali so jim, da bi izpluli, a Ford, ki se je pozneje vrnil na ladjo, se je na to poživžgal. Ponoči so dvignili sidro in zjutraj jih ni bilo nikjer več. To je vsa resnica, pozneje se je govorilo, da je prišlo do streljanja, vendar to ni res. Forda sem videl na lastne oči, v kopalnah in s kavbojskim klobukom na glavi.« ■

OD PRILOŽNOSTNEGA SLIKARJA DO EROTIČNEGA MOGOTCA

Bob Guccione je eden tistih likov, ki ga ne bi mogli napolniti drugi časi kot tisti, ki so sledili seksualni revoluciji in jih je spremljala zlata doba tiska. Ko so začeli presihati učinki prve (nekako na pragu osemdesetih z izbruhom pandemije aidsa) in je splet začel spodsekavati vejo, na kateri so se bohotili tiskani mediji (erotika oziroma pornografija pa se je tja preselila med prvimi), je počasi potonil tudi on. Ko je leta 2008 umrl, je bil že skorajda pozabljen in obubožan – nekako tako kot Paul Raymond, britanski založnik erotičnih revij in nepremičninski mogotec, čigar (tragično) zgodbo je upodobil Michael Winterbottom v filmu *The Look of Love* (Pogled ljubezni, 2013). V sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih pa je bil Bob Guccione razpita osebnost, ki se je enakopravno merila sicer še bolj ekscentričnim Hughom Hefnerjem. Kakšnega formata je bil človek, ki se je v zgodnjih sedemdesetih izkrcal na Krku in se tam odločil ustvariti nekakšen varen pristan za razigrani svetovni *jetset*, si morda najbolje lahko predstavljamo, če si ogledamo Guccionejevo fotografijo ob zapisu na Wikipediji: možakar v svetleči se modri svileni srjaci, razprt ravnopravno, da se vidi porjaveli in poraščeni prsni koš, ki ga krasijo debele zlate verižice. Te so bile sploh njegov priljubljeni kos nakita in neki novinar je nekoč zapisal, da bi Guccione lahko, če bi se mu primerilo, da bi z avtom obtičal neke v snegu, zlate verižice navezal na pnevmatike in se brez skrbi odpeljal naprej.

Na začetku osemdesetih je povzetek njegove življenjske zgodbe priobčila tudi revija *Start*, jugoslovanski odgovor na *Playboy* in *Penthouse* – še ena v vrsti publikacij, ki se je prodajala predvsem zavoljo izvrstnih intervjujev. Bob Guccione je sin sicilijanskih emigrantov, rojen leta 1930 v Brooklynu, je pisal *Start* leta 1985. Njegov oče je računovodja, ki je solidno zaslužil, mati pa gospodinja in Bob je bil v mladosti deležen katoliške vzgoje, ki mu je vtisnila tako močan pečat, da je bojda razmišljal celo o duhovniškem stanu. Medtem ko ostaja nejasno, ali ni to le novinarska raca, pa je docela preverljivo, da je imel bodoči erotični mogotec slikarsko žilico. Rad je risal predvsem stripe in se nagibal k umetnosti tudi pri izbiri študija, vendar se je nato pri osemnajstih odločil, da si bo znanje o umetnosti raje nabiral tam, od koder je po njegovem mnenju izviral: v Evropi. Potoval je po Italiji, Franciji, Maroku, Veliki Britaniji in krepko do tridesetega leta bi si zaslužil oznako fičfirič, saj se je preživljal s honorarji za priložnostna dela – ilustracije, karikature, stripe, ki jih je prodajal po kavarnah ali časopisom. Stalnejši vir prihodkov so bila nakazila njegovega očeta, ki so redno prihajala z one strani Atlantika.

Nekje vmes, na začetku dvajsetih, se je kar dvakrat zaporedno poročil in imel pet otrok. Do leta 1965 je bil uradno brezposeln. Takrat je živel v Londonu in opazil, da ima *Playboy*, ki je izhajal od leta 1953, na britanskem trgu kaj malo konkurence. Z obilo iznajdljivosti in volunтарыstične zagnanosti sodelavcev je sestavil prvo številko revije za moške z naslovom *Penthouse*, za katero so vsi – od piscev do dizajnerjev – gradivo prispevali brezplačno. Le fotografa, ki bi se odpovedal plačilu, mu ni uspelo najti, pa je po sili razmer in ob inštrukcijah prijatelja, ki je fotografiral za londonske modne revije, kar sam pritisnil na sprožilec. Pozirala je Guccionejeva žena. Guccione je pozneje povedal, da mu je bilo kot slikarju po duši fotografiranje še posebej mrzko. Stroške tiska je pokrili s prostovoljnimi prispevki, ki jih je zbiral z obsežno pisemsko kampanjo – nerodnost je hotela, da je prošnjo za nekaj malega denarja po nesreči (bržčas pa nalašč) poslal tudi nekaj duhovnikom in ženam ministrov britanske vlade, ki so zaradi njegove namere, da bo izdal »prvi britanski pornografski časopis«, zagnali vik in krik. Po pričakovanjih je bila prva številka razprodana in tudi pri nadaljnjih izdajah si je *Penthouse* zagotavljal vse večji krog bralcev. Leta 1969 je Guccione z ameriško izdajo prodrl tudi v ZDA, kjer je postajal zaresna konkurenca *Playboyu*. Spopad med Guccionejem in Hefnerjem so poimenovali »boj na Venerinem gričku«. Hefner je bil v prednosti zaradi *Playboyev* daljše tradicije, *Penthouse* pa se je po Guccionejevem zatrjevanju prebijal, ker je bil »bolj pošten« in si je drznil pokazati več ženskega telesa. »Ravnam se skladno s krščanskim naukom, ki uči, da je Bog človeka naredil po svoji podobi, zato menim, da noben del človeškega telesa ne more biti nedostojen ali obscen. To bi namreč pomenilo, da je tudi sam Bog nedostojen ali obscen.«

Najbrž ni pretirano presenečenje, da je Bob Guccione sčasoma strašno obogatel, piše *Start*. Danes (februarja 1985) se vrednost njegovega podjetja ocenjuje na 350 milijonov dolarjev, eden od delničarjev je tudi njegov osemdesetletni oče, ki se mu je Guccione tako zahvalil za denarno podporo v mladosti. Za lastnika erotičnega imperija je družina pomembna vrednota, piše *Start*, v njegovem velikanskem bivališču na Manhattanu, preurejenem iz dveh sedemnadstropnih hiš, se ne dogajajo razuzdane zabave kot v *Playboy Mansion*, temveč potekajo mirna srečanja sorodnikov, med katerimi se resda kopajo v bazenu v pritličju, a nikoli brez kokalk. Guccionejevo domovanje je bilo v tistem času eno najbolj razkošnih na svetu in zato pogosto predmet novinarskega poročanja. Med drugim naj bi njegov dom obsegal 32 spalnic, telovadnico, savno, fotografski studio (kajti Guccione je naposled vzljubil fotografijo in sam slikal nekatera dekleta za naslovnice) in frizerski salon. Prevladujoča materiala sta bila marmor in zlato, stene pa so krasila

nekatera resna umetniška dela: Matisse, Renoir, van Gogh, Picasso. Ta niso bila, tako kot v primeru Franca Riemerja, nekakšni bedni ponaredki, o čemer priča tudi dejstvo, da je Guccione svojo zbirko prodal leta 2002, kar je bil za prodajo umetnin izjemno neprimeren čas, tako da je lahko z izkupičkom zgolj povrnil stare dolgove, ki si jih je nakopal z nepremišljenimi investicijami. V letih obilja se je namreč loteval vlaganj v projekte, ki so bili milo rečeno nori – eden takih je bila navsezadnje tudi njegova jadranska eskapada v Haludovem, iz katere se je umaknil tako rekoč čez noč in hotelskemu kompleksu zapustil nemalo dolgov. Od izstopajočih fiaskov gre omeniti še film *Caligula*, h kateremu je pritegnil Gora Vidala kot pisca scenarija, Tinta Brassica kot režiserja in igralce zvenceh imen, kot so Helen Mirren, John Gielgud, Peter O'Toole. Guccione si je polagoma povsem prilastil nadzor nad projektom in zasedel vse vloge od režiserja do montažerja, film pa je bil – po besedah Helen Mirren v *The Mirror* – nekakšno skrupulacijo s kopico trdoerotičnih prizorov in nasilja. Cenzorji so film oklestili do neprepoznavnosti, preostanek so raztrgali kritiki in končna bilanca je pokazala nekaj milijonov dolarjev izgube. Kar Guccioneja ni odvrnilo od tega, da ne bi denarja z lopato še naprej metal v podobne jame brez dna in brez obeta zaslužka. V Atlantic Cityju je poskušal zgraditi hotel in igralnico, kar je spodbudilo agente FBI, da so šli raziskovat njegove domnevne povezave z mafijo, ki pa jih menda ni bilo. V San Diegu je, denimo, ustanovil inštitut z nekaj deset vrhunskimi fiziki, katerih naloga je bila izdelati jedrsko centralo za reaktorjem, ki bi deloval po načelu fuzije, centrala pa bi se po tisoč delovnih urah sama izločila iz uporabe ter bi jo zamenjali z novo. Za povrh je Guccione k sodelovanju povabil Izraelce, kar je izzvalo negotovanje na arabski strani ...

Že sredi osemdesetih se je govorilo – tako *Start* –, da njegov poslovni imperij kopni. Ogrozil ga je pojav videa, po katerem so vse raje posegali konzumenti erotičnih vsebin. V devetdesetih letih je *Penthouse* še imel nekaj redkih zvezdnih trenutkov, med drugim je Guccioneju uspelo pregovoriti Jennifer Flowers, da je pozirala gola za naslovnico in se med platnicami razgovorila o svoji aferi z Billom Clintonom. Potem se je začel propad, ki ga ni bilo mogoče zaustaviti. Govorilo se je, da ga je na dno potegnili prav njegovo razkošno newyorško domovanje – tako kot časopisnega mogotca Randolpha Hearsta, ki bi skoraj propadel, ker je vložil toliko denarja v grad v kalifornijskem San Simeonu. Takšne primerjave je Guccione zviška zavračal, češ da ima on vsaj okus ... Umrl je leta 2010 v Teksasu, pri družini svoje četrte žene. O njegovem življenju so posneli dokumentarec z naslovom *Filthy Gorgeous: The Bob Guccione Story*, ki je bil premierno prikazan septembra letos na filmskem festivalu v Torontu.

200-letnica rojstva Frana Miklošiča

VELEUM 19. STOLETJA

Čemu tak staromodni naslov v sodobnosti, ki ne prenese več avtoritet? A tako so Miklošiča poimenovali njegovi sodobniki, učenci, bližnji in daljni sodelavci, ki so ga spremljali »v živo«. Tako so mu izrazili svoje priznanje, občudovanje in spoštovanje. In ponosni so bili nanj, na svojega velikega rojaka, ki ga je poznal in priznaval ves evropski znanstveni svet. In znanost je bila tedaj vrednota.

MARTINA OROŽEN

Kaj lahko k vsemu temu dodamo mi, ki smo v primerjavi z njim in njegovo, v preteklost zazrto dobo, kljub prodoru računalništva dokaj površni in nevedni? Samo nekoliko se ustavimo in zamislimo nad njegovo bibliografijo – in nad bibliografijo o njem. Kako širok tematski raziskovalni razpon v tedanji jezikoslovni vedi! Od glasoslovja prek vseh jezikovnih ravnin do etimologije, onomastike in estetskega vrednotenja ljudskega slovstva, ob tem pa nastajanje temeljev za izdajo in obravnavo starih slovanskih besedil, ki se uvrščajo pod širok krovni pojem – slovanska filologija. To obdobje je trdno zasidralo temelje mladi vеди, ki je zrasla iz nje, namreč slavistiki, ki je vsebovala že tudi bistvene nastavke za prehod k samostojni obravnavi posameznih slovanskih jezikov kot individualno razvitih jezikovnih struktur v določenem času in prostoru, z lastnimi značilnostmi in družbeno-funkcijskimi komunikativnimi razsežnostmi.

Kot vemo, je Miklošič raziskovalni pogled celo presegel meje slavistike ob soočanju z neslovanskimi jeziki. Ob besediščnih prepletih je razvijal kontaktno lingvistiko, ki je prerasla v balkanistiko, romščino je prepoznal kot indoevropsko jezikovno dediščino, z izdajo zgodovinskih in pravnih dokumentov v letih od 1856 do 1890 (*Monumenta serbica, Acta et diplomata graeca medii aevi I–VI, Dušanov zakonik, Das Recht von Pskov*) pa je tlakoval pot samostojni vеди – bizantinologiji.

JASNOST IN SISTEMATIČNOST

Kar precej jezikoslovnih simpozijev se je že zvrstilo ob obhajanju prejšnjih obletnic njegovega rojstva (1813) in smrti (1891). Lepo število zbornikov mu je posvečenih. V njih je sodelovalo prek 200 strokovnjakov s področja slovenistike, slavistike, kontaktne lingvistike in bizantinologije. Nihče izmed nas ne pozna, ne obvlada vsebinsko-problemsko tako bogatega jezikoslovnega opusa, kot nam ga je ustvaril in zapustil Miklošič. Poglobljamo se le v posamezne vsebinske segmente, ki nas zanimajo in ki jih v dani jezikoslovni smeri obravnavamo sami. Strokovna razdrobljenost je značilnost našega časa. In tako vsi, z lupo v roki, ponovno odkrivamo njegova dognanja, jih dopolnjujemo naši vеди in znanju ustrezno in nadgrajujemo, kar je končno naloga jezikoslovne slovenistike in slavistike v njenem že več kot stoletnem razvoju. Ali se je motil? V čem se je motil? Radi bi ga ujeli »na gorącym uczynku«, kot pravijo Poljaki, »in flagranti«, pa nam to ne uspeva. Zakaj ne? Vsi, ki smo kdaj imeli v rokah njegovo starocerkvenoslovansko ali primerjalno slovnico slovanskih jezikov, njegove slovarje ali razprave dunajske Akademije znanosti, ki jih je skozi tri desetletja svojega znanstvenega delovanja posvečal zagonetnim vprašanjem iz fonologije, morfologije, leksike in etimologije slovanskih jezikov, ugotovljamo in občudujemo aktualnost, eksaktnost in sistematičnost pri obravnavi vsake teme. Miklošič ni bil privrženec dolgovernih jezikoslovno-filozofskih teorij, v svojih delih ni nízal domnev. Vsak strokovni problem je postavil jasno, ga definiral in sistematično



podkrepljeval z ustreznimi jezikovnimi dokazi. Zanj je značilna premišljena hierarhija obravnave, ki temelji na natančni analizi. Dejstva govorijo, treba pa jih je znati brati! Ta natančnost in sporočilna jasnost vse v naš čas ohranja svežino, nas očara. Dostikrat sem v študijskih letih slišala: »A Miklošič? To je samo jezikovno gradivo!« (Nazor mladogramatikov!) Seveda za tistega, ki ga površno bere, ki ne prepozna njegove hierarhično izpeljane jezikovno-funkcijske razčlenbe kot delovne metode. S tega vidika je pri njem zaznati pravniško podstavo mišljenja, ki se nujno osredinja na spoznavanje dejstev in ugotavljanje resnice. K temu je stremel vse življenje in bil je prepričan, da je to naloga znanosti v vseh njenih raziskovalnih smereh, po svojih aplikacijah pa lahko odseva na vseh področjih javnega življenja – od družboslovja do politike.

Po teh splošnih mislih se bom kratko osredotočila na vsebinske jezikovne sklope v Miklošičevem opusu, o katerih slovenisti veliko razmišljamo in ki so za nas v narodnostnem in jezikovnem oziru bistvenega, dolgoročnega pomena. Vgrajena so v našo jezikovno, znanstveno in leposlovno kulturo,

tudi v politiko, čeprav vemo, da se Miklošič kot profesor ni več politično udeleževal.

PRAVNI JEZIK IN KNJIŽNA NORMA

V prvi vrsti je to njegova zastrta prisotnost v prizadevanjih za normativno poenoten sodobni slovenski knjižni jezik, za njegovo pravno uzakonitev ob revolucionarnih dogodkih leta 1848, v »pomladi narodov.« Znano je, da je bil Miklošič kot predsednik dunajske Slovenije avtor pravno formulirane peticije za Zedinjeno Slovenijo (nemški izvirnik je izgubljen), ki je zahtevala združitev do tedaj administrativno ločenih slovenskih dežel Notranje Avstrije in Goriške s Trstom, s tem pa kot logični nasledek tudi uvedbo materinščine v šole in urade – skratka slovenščino v javnosti. Nezaslišano! Kaj takega v mogočni monarhiji, kjer je kaj veljal le plemiški naslov, kjer je bila vsa kulturna nadstavba z elitnimi državljani vred – nemška. Bil je trenutek – Zdaj ali nikoli! –, saj je bilo tedaj doseženo ustavno obdobje v večjezikovni Avstriji zelo kratko. Glavna naloga: takojšen prevod *Občedržavljskega zakonika* v slovenščino (1849) in oblikovanje modernega pravnega jezika s pravno terminologijo. Na

Miklošičev slovenski prevod, obarvan s panonsko-slovenskimi jezikovnimi prvini, se je v središču Kranjske, v Ljubljani, vsul plaz ogorčenih kritik. Miklošič ni odgovarjal, poiskal je drugo rešitev. Prevajanje državnega zakonika je prepustil prijatelju, tudi pravniku, Mateju Cigaletu, uredniku dunajske *Slovenije*. In še en Kranjec je odigral pomembno vlogo: pravnik in pisatelj Luka Svetec, ki je v *Sloveniji* prvi objavil t. i. »nove oblike«. Za kaj je šlo? Preprosto za uveljavitev etimološko ustrežnejših glasovno-oblikovnih prvin v že prečiščenem kranjskem knjižnem jeziku, ki mu štajerski in koroški Slovenci spričo knjižnih dosežkov (*Kranjska Čbelica, Prešernove Poezije*) niso odrekli prestižne vseslovenske sporazumevalne vloge, želeli pa so biti po svojih arhaičnih jezikovnih prvinah kot Slovenci pri njegovem nadaljnjem normativnem in vsebinsko-zvrstnem oblikovanju upravičeno soudeleženi in so se pri tem v bistvu odpovedali svojim deželnim knjižnim različicam (Peter Dajko tega še ni zmogel). Vrsta slovnicařjev (Anton Murko, Josip Muršec, Urban Jarnik, Anton Janežič) je temu normativnemu poenotenju utirala pot, potrditev za navedene etimološke oblike pa so našli že v Miklošičevem slovniciem modelu *Lautlehre der altslovenischen Sprache* (1850), *Formenlehre der altslovenischen Sprache* (1850) in *Lexicon linguae slovenicae veteris dialecti* (1850) ter že prej v delih *Radices linguae slavicae veteris dialecti* (1845), *Homilia S. J. Chrisostomi* (1845) in *Vita s. Clementis episcopi Bulgarum* (1847).

Še nekaj je Miklošič po svojih zvezah (s sinom notranjega ministra Bacha, tudi pravnikom) v ozadju zajedljivih polemik dosegel: uradno, državno priznanje enotnega poimenovanja našega jezika »slowenisch«. V časopisu *Slovenija* je nepodpisani poročevalec objavil kratko notico: »Grenka je bila kupica, pa spili smo jo – die slowenische Sprache ist amtlich anerkannt«. Psi lajajo, karavana gre dalje. V danem trenutku je bilo doseženo najpomembnejše: izoblikovana in razglašena je bila zasnova za oblikovanje enotne knjižne norme slovenskega jezika in dosežen pravno-uradovni status za jezik Slovencev, ki v monarhiji državno-pravno kot narod niso obstajali.

Ob prizadevanjih za novo šolsko reformo univerze in gimnazij v Avstriji (1848/49) pod ministrom Thunom – pri vprašanjih jezika sta sodelovala tudi Miklošič in Slomšek – je svoje ime in svoje pero Miklošič takoj zastavil za pripravo novih, dobrih šolskih knjig. S sodelavci je v letih 1853–1865 zbral primerna slovenska besedila in sestavil prva *Slovenska berila za srednje šole* (za peti, šesti, sedmi in osmi razred) z zvrstno razvrstitvijo dotodanjih slovanskih knjižnih besedil in lastnih prevodov iz slovanskih jezikov. Že vse to, skopo nakazano je razlog, da so – ali pa bi morale biti – Miklošičeve obletnice v Sloveniji praznik ne le slovenskega jezikoslovja, temveč praznik slovenske države.

PIONIR RAZISKOVANJA STAROCERKVENOSLOVANSKEGA JEZIKA

Drugi sklop, ki ga bom bežno nakazala, je njegovo pionirsko delo za spoznavanje



FOTO: DOŽE POBIČ

in raziskovanje, za opisovanje starocerkvenoslovanskega (knjižnega) jezika, skupaj z izdajami najstarejših jezikovnih spomenikov: cirilskega *Supraselskega kodeksa* (1851); recenzijo izdaje glagolskega *Ostromirovega evangelija* iz leta 1056–57 (1847); *Chrestomatia palaeoslovenica* (1854); *Die Altslovenischen Legenden vom heil. Wenzel* (1858); *Cronica Nestoris* (1860); *Die Legende von heiligen Cyrillus* (skupaj z Dümmeljem; 1870), *Vita sancti Methodii* (1870), kar vse je ob drugih dopoljenih izdajah starocerkvenoslovanske in primerjalne slovnice slovanskih jezikov nastajalo celo tridesetletje (od 1850–83).

Miklošič je jezik najstarejših glagolskih in cirilskih spomenikov, ohranjenih v prepisih do 12. stoletja, imenoval »staroslovenski«, jezik poznejših prepisov pa »slovanske redakcije« (ruska, češka, srbska, bolgarska, hrvaška-glagoljaška). Ob terminu »staroslovenski« pa za sodobni slovenski jezik uporablja termin »novoslovenski«. Pojmov Miklošič seveda ni enačil in Levstikove arhaizacije slovenskega knjižnega jezika na ta račun tudi ni odobral (Levstikovo prevajanje Nestorjeve kronike, Jurčičev *Tugomer*, pripetki v mladinskem časopisu *Vrtec*). Bil je prepričan, da je jezik starih spomenikov nastal v času pokristjanjevanja v karantansko-panonskem in moravskem jezikovnem prostoru, pač tudi glede na *Brižinske spomenike*, ki so bili že tedaj prepoznavani kot slovenski. Tako se je o izvoru stare cerkvene slovanščine izoblikovala t. i. »panonska teorija«, v nasprotju z »bolgarsko teorijo«, za katero so stali Čehi (Dobrovský, Šafárik), češ, sveta brata sta prišla iz Soluna, iz grške Makedonije in sta prva besedila (*Lekcionar*) napisala v makedonsko-slovénkem jeziku. Konstantin, genialni jezikoslovec, pa je med drugim najprej sestavil tako občudovano pisavo glagolico.

Miklošič je o vseh teh vprašanih temeljito razmišljal. V ta namen se je posvetil tudi raziskovanju bolgarskega jezika (*Lautlehre der Bulgarischen Sprache*, 1851). Makedonci takrat še niso bili od nikogar priznani, zlasti ne od Bolgarov. Tehten dokaz proti bolgarski teoriji mu je zdela izguba sklanjatve v bolgarščini (oz. makedonščini), medtem ko oblikoslovje »staroslovenskega« jezika do 12. stol. kaže izhodiščno slovansko razvojno stopnjo. Poleg tega pa Bolgari pred prihodom svetih bratov na Moravsko še niso bili pokristjanjeni in se je starocerkvenoslovansko pismenstvo pri njih bujno razvijalo šele po letu 886, tj. po izgonu Metodovih učencev (Klimenta, Nauma, Angelarija, Save) v Moravskega v Bolgarijo, kjer so gostoljubno sprejeti delovali

v dveh škofijskih središčih (Pliska, Ohrid). Prenos težišča v Bolgarijo in Makedonijo je bilo dolgoročno pomembno za ohranitev ciril-metodiane oz. za uveljavitev slovanskega bogoslužja pri vzhodnih in južnih Slovanih. Res, Bolgari in Makedonci ohranjajo lastno bogato jezikovno dediščino.

POLITIČNA POSLEDICA TISOČLETNICE POKRISTJANJENJA

Koliko entuziazma je panonska teorija vzbudila pri Slovencih! Dvigala je narodno zavest. Bila je odmevna in celo politično dobrodošla. Miklošičevo raziskovanje »staroslovensčine« je namreč prekrivalo s tisočletnico prihoda svetih bratov h knezu Rastislavu na Moravsko (863) in h Koclju v Panonijo (867). Naši rojaki so tako prek Miklošičevih del spoznavali misijonski jezik svetih bratov, njuno velikodušno držo do polpoganskega ljudstva, ki sta mu kot »dve svetli zvezdi vere luč prižgala« in njihov staroslovenski materni jezik spoštovala,

MIKLOŠIČEVE OBLETNICE BI MORALE BITI PRAZNIK NE LE SLOVENSKEGA JEZIKOSLOVJA, TEMVEČ PRAZNIK SLOVENSKE DRŽAVE.

poknjiževala. Postavili so ju za ščit in prapor. Od avstrijske oblasti so zahtevali priznanje slovenskega jezika, ker da ima tako častljivo starost (in najstarejše jezikovne spomenike), v vseh govornih položajih. Od 60-ih let 19. stoletja pa do izbruha prve svetovne vojne so najširše slovenske množice pod vodstvom duhovščine dejavno sodelovale na vseh javnih proslavah in »bésedah« v cerkvah in se narodnostno in jezikovno ozaveščale. Panslavistična miselnost dobe pa je bila prek Slomškove Bratovščine sv. Cirila in Metoda (1851) modro ekumensko usmerjena v molitve za »razkolnike« oz. ločene brate vzhodnega obreda. Vse je bilo na nogah od navdušenja: Ljubljana, Gornji Grad, Trst, Celovec, Maribor in Ljutomer, Gorica s frančiškani na Kostanjevici, kjer so »vrli bogoslovci z dušo in telesom« prvič prepevali slovensko mašo glasbenika Janeza Miklošiča, brata našega jezikoslovca. Njegovo mašo so izvajali tudi v Ljutomeru, kjer je obhajanje tisočletnice trajalo kar tri dni.

Kakor je bila »panonska teorija« med slovanskim ljudstvom dobrodošla in odmevna, pa je Miklošiču v strokovnih krogih začela kaliti veselje, zlasti ko je August Leskien v Leipzigu izdal slovnico *Handbuch der Altbulgarischen Sprache* (1871) in podcenjevalno nastopil kot teoretik nastajajoče mladogramatične jezikoslovne smeri, ki je odklanjala raziskovalne metode in cilje slovanske filologije. Za seboj je potegnil tudi Vatroslava Jagića, Miklošičevega učenca in naslednika na dunajski univerzi, ki se je raziskovalno postopoma preklapljal na »bolgarsko teorijo« in pozneje izdal glagolske spomenike s konca 10. in 11. stoletja (*Zoografski evangelij, Marijanski evangelij, Assemanijev kodeks*), jih prečrkoval v cirilico in nekoliko »privil na bolgarsko kopito«. Leta 1913 je v Berlinu izdani *Entstehungsgeschichte der kirchenslavischen Sprache* »znanstveno« (nepietetno) pokopal »panonsko teorijo« svojega mentorja in učitelja. Miklošič je po izidu Leskienove gramatike na vse očitke odgovoril strokovno – z delom *Altslovenische Formenlehre in Paradigmen mit Texten aus Glagolitischen Quellen* (1874) in z obsežno razpravo *Die christliche Terminologie der slavischen Sprachen* (1876), v kateri je dostojanstveno z jezikovnimi argumenti branil svoje znanstveno prepričanje. Kaže, da mu »bolgarska teorija« ni dala miru, saj je pozneje napisal še razpravo *Über die Natalität der Bulgaren* (Firenze, 1885).

POGLED SODOBNE ZNANOSTI

In stanje znanstvene medievistike o tem vprašanju danes? Češki in slovaški slavisti, bohemisti in bizantinologi (Vladimír Vavřínek: *Cyril a Metoděj mezi Konstantinopolí a Římem*, Vyšehrad 2013) poudarjajo, da se je bogoslužni jezik svetih bratov, jezikovni model, ki sta ga Konstantin in Metod zasnovala v Bizancu še pred odhodom na Moravsko, v danem prostoru (Moravska, Panonija) na vseh ravneh »odpiral« in sprejemal panonizme, terminološke prvine, upošteval molitvene obrazce, ki so se v prvi polovici 9. stol. v tem prostoru že uveljavljali ob prejšnjih misijonarjih »iz Nėmec, Grk i Vlah«, kot se je izrazil knez Rastislav v pismu bizantinskemu cesarju Mihaelu III. Tako sta se na Moravskem in v Panoniji srečala dva »slovėnska« jezikovna modela: jezik kateheze in osnovnih molitvenih obrazcev salzbürškega misijona (Brižinski spomeniki) in Konstantinov normirani ter stilistično izoblikovani makedonsko-slovėnski jezik, ki je obsegal vsa verska, cerkvena in pravna besedila, vključno z bogoslužjem in petjem.

Nista se izključevala, marveč dopolnjevala. Dogajanje v salzbürskem misijonu uspešno raziskuje O. Kronsteiner, Čehi pa ohranjajo Miklošičev termin »staroslovėnský«.

S teh starocerkvenoslovanskih osnov in Miklošičeve primerjalne slovnice slovanskih jezikov je čedalje določneje izstopala tudi razvojno samostojna zgradba slovenskega jezika. Za podrobnejši opis slovenskega jezikovnega razvoja ni več zadoščal razpoložljivi besedilni korpus, poleg tega se je slovenski knjižni jezik v 19. stoletju zvrstno zelo uspešno razvijal. Miklošič je že v uvodu v *Altslovenische Formenlehre in Paradigmen* nakazal načrt za raziskovanje slovenskega jezika – v času in prostoru. Opozoril je na potrebo po dialektoloških in jezikovnozgodovinskih raziskavah. To delo so opravljali njegovi najboljši učenci, ki jim je bil vzoren svetovalec in mentor, med njimi zlasti Matija Valjavec, Gregor Krek, Maks Pleteršnik, Karel Štrekelj, Matija Murko in mnogi drugi utemeljitelji slovenistike (Janez Šolar, Ladislav Hrovat, Ivan Macun, Matej Cigale, Anton Janežič, Fran Levstik, Janko Pajk, Ivan Koštil, Josip Šuman, Fran Levec).

Ob Miklošičevi 70-letnici so se na Inštitutu za slovansko filologijo učenci oddolžili učitelju z izvirnim darilom, albumom svojih fotografij. Vseh skupaj jih je 136, med njimi dobra polovica Slovencev. Album z dragoceno vezavo spominja na starinski misal, na naslovni strani sta ročno umetniško upodobljena sveta brata Ciril in Metod, med njima pa je posvetilni napis:

»Prvaku naše znanosti in najboljšemu učitelju

Prof. dr. Franu Miklošiču
Ob sedemdesetletnici v životu in o štiridesetletnici neumornega delovanja.

Poklonili 20. nov. 1883 slavisti in hvaležni učenci.

І СВѢТЪ ВЪ ТЪМѢ СВЪТІТЬ СЕ І ТЪМА
EGO NE OВЪЕТЪ.

(In luč sveti v temi, a tema je ne sprejema.)

«O dijaku Franu Miklošiču pa je že njegov mariborski profesor Jaklin dejal: »To je nebrušeni diamant«. Ni se zmotil. Miklošič pa se je ob delu za BESEDO, ki jo je tako spoštljivo raziskoval, obrusil do te mere, da je v mednarodni znanosti 19. stoletja zablestel in vse do sodobnosti ni izgubil svojega sijaja. Diamant je pač diamant. ■

Besedilo je bilo prvič predstavljeno kot sklepna beseda prof. dr. Martine Orožen na slavnostni akademiji ob dvestoti obletnici rojstva Frana Miklošiča v Ljutomeru.

Nevidni tokovi Bosporja



FOTO TOZE SUHADINTK

DRAGO JANČAR

Seveda bi lahko pisal tudi o mački, ki se je prikazala za oknom mojega istanbulskega podstrešnega stanovanja, medtem ko sem sedel za računalnikom, in gledala vame, kot da mi hoče nekaj povedati. O istanbulske mačkah so pisali mnogi potopisci, pogosto se pojavljajo na barvitih slikah otomanskih sultanov; obstaja tudi legenda o samem preroku Mohamedu, ki mu je mačka ležala na roki, in ko je mujezin poklical k molitvi in je bilo treba v mošejo, si je odrezal rokav, da je muca lahko naprej mirno dremala. O psih na istanbulske ulicah, za katere skrbijo dobrotne roke meščanov, je bilo tudi že vse napisano. O melanholiji mesta ob Bosporju morda še največ, Orhan Pamuk v svoji knjigi Spominov na mesto besedo *melanholija* zapiše najmanj na vsaki tretji strani.

Toda če človek hoče videti melanholični Istanbul Pamukovih mladostnih spominov, še bolj pa Konstantinopol, ki je zahodne avtorje ob prelomu stoletja navdihoval z mešanico Orienta in Evrope, z ruševinami nekoč mogočnih obzidij Konstantinopla, mošej in mračnih stanovanjskih predelov, zavitih ulic z delavnicami in prodajalnami, lesenih dvorcev in ut, bo moral svoje današnje vtise zaposliti s kar nekaj literarne imaginacije in spominov na različna branja, stare fotografije in slikarske vedute. Današnji Istanbul je pulzirajoče mesto, polno človeškega vrveža, zaposlenih ljudi, neznošnega prometa, ki včasih meji na kaos, hupajočih avtomobilov, množic, ki se valijo s trajektov, seveda tudi turistov, prerivanja in vpitja na tržnicah – človek, ki ljubi tišino, bi se mu moral izogniti. Pa vendar je ob vsem tem vsak hip mogoče začutiti tudi zračnost velikega prostora, bosporjskih morskih tokov, miru Zlatega Roga, odprtega neba, čarobne vedute mesta na zaobljenih gričih in v soteskah med njimi; neznani davni potopisec je z enim stavkom zadal njegovo nenavadno privlačnost: *mesto, skozi katero teče morje*.

Danes bi morda moral uporabiti množinsko obliko. Če človek stanuje v bližini četrti Nişantaşı in se sprehodi po ulici Teşikvyje, se bo najprej srečal z bleščavo trgovin najodličnejših – beri: najdražjih – imen, z dekleti v kratkih krilih, ki so videti, kakor da so ravno stopile s kakšne pariške modne brvi, in japijevskimi mladeniči. Toda samo kakšnih tristo, štiristo metrov se mora spustiti navzdol proti Bosporju in že je v drugem mestu. Beşiktaş s svojimi stanovanjskimi bloki, hrupno tržnico, prodajalnami burekov, kebabov in kokorecijev, brvici in prodajalci mobilnih telefonov, je že bližje predstavi o »pravem« turškem mestu. In dvajset minut vožnje s trajektom na azijski kontinent ga postavi v tretje mesto, v Üsküdar, kjer ga v pristanišču pričakajo čistilci čevljev, predvsem pa na prvi pogled bolj muslimansko obarvan milje: ženske v rutah, tudi burke niso redke. Ni treba potovati v globino Anatolije, že v Istanbulu, v katerega se je v zadnji treh letih priselilo milijon in pol v glavnem mladih ljudi iz notranjosti, so navzoče vse socialne plasti in vsa kulturna protislovja velike dežele. Tukaj poteka vse ostrejši kulturni boj – kako domače to zveni! –, ki po mnenju nekaterih že grozi, da bo ohromil njeno neverjetno ekonomsko dinamiko.

OD ŽUPANA DO OSOVRAŽENEGA PREMIERJA

Tu, v Üsküdarju, domuje premier Erdoğan. Kadar ni v Ankari, je tukaj, v svoji dobro zastraženi hiši. S komerkoli sem govoril o današnji Turčiji, se je kmalu po začetku pogovora začel opredeljevati do njega, za ali proti. Videti je, da je mož iz Üsküdarja oseba, ki odloča o turški sedanosti in prihodnosti. Znanka je v neki družbi rekla, da po Mustafa Kemal ni bilo tako karizmatične osebnosti, a je nekdo drug takoj dodal, da že mogoče, a je ta primerjava povsem neokusna. Za Turke, ki so zrasli v kemalistični modernizaciji, je Erdoğan zli duh, človek, ki z islamizacijo uničuje kulturne temelje moderne Turčije; za Erdoğanove privrženice je voditelj, ki je končno omejil moč »sekularne elite«, tudi vojske, glasnik zapostavljene in ponižane muslimanske večine. V tako silovito razslojeni družbi, kjer so za naše pojmovanje socialne razlike nepojmljive, bi človek pričakoval, da bo politični spopad potekal po socialnih ločnicah. A videti je, da so si tudi tukaj,

V ISTANBULU JE KOZAREC VINA PRI VEČERJI POSTAL STVAR POLITIČNE OPREDELITVE. ČE GA NAROČIŠ, SI ČLOVEK LIBERALNIH NAZOROV, SI PROTI ISLAMIZACIJI IN ZA SEKULARIZACIJO, ZA EVROPSKE VREDNOTE, KI JIH JE VELIKI KEMAL UVELJAVIL IN PREDPISAL. SLABA NOVICA ZA LIBERALNO USMERJENE, KI SO ABSTINENTI – A KOZAREC GA ČLOVEK ŽE ZVRNE ZA SVOJE PREPRIČANJE.

kakor v moji ljubi domači deželi, socialna nasprotja poiskala bojišče, na katerem se bodo lahko nasprotniki udarili zaradi kulturnih razlik in pogledov na novejšo zgodovino.

Recep Tayyip Erdoğan je politik, ki so ga sprva sprejeli tudi liberalneje usmerjeni izobraženci, kazalo je, da bo s svojo politično spretnostjo in izjemnimi retoričnimi sposobnostmi poskušal najti ravnovesje med tradicionalizmom in modernizacijo, med vrednotami in izročili islama ter liberalno, pluralno demokracijo. Nekaj časa je kazalo, da mu to uspeva, na zadnjih volitvah je njegova stranka AKP (Stranka za pravičnost in razvoj) dobila več kot petdeset odstotkov glasov. To ga je opogumilo, da je z nekaterimi potezami poskušal razrahljati turško sekularno družbo, kakršno je postavil Mustafa Kemal, oče Turkov, in povečati veljavo islamskega razumevanja družbe in morale. Brez dvoma je bilo to v skladu z njegovo osebno rastjo in močno

pripadnostjo turški muslimanski tradiciji. Fantovska leta je preživljal v istanbulski revni četrti Kasimpasha, pomagal si je tudi tako, da je na ulicah prodajal *simit*, sezamove pogačice, in limonado. Toda nadarjeni fant, nekaj časa tudi nogometaš, se je v svojih odraslih letih spremenil v izjemno sposobnega politika, postal je župan Istanbula. Bil je priljubljen, sprejel je vrsto odličnih okoljskih in prometnih ukrepov, a pragmatizem zanj ni bil dovolj, njegovo versko prepričanje je bilo pomembnejše. Leta 1998 so ga v skladu z zakonodajo, ki jo je uveljavil Mustafa Kemal, po kateri je bila verska propaganda v sekularni državi prepovedana, obsodili na deset mesecev zapora. Moral je odstopiti z županskega mesta. Obsojen je bil, ker je na nekam zborovanju recitiral verze Ziya Gökalpa: »Mošeje so naše vojašnice, kupole naše čelade, minareti naši bajoneti in zvestoba naši vojaki ...«

Ko je prišel iz zapora, je ustanovil stranko z nekoliko zmernejšim programom od tega pesništva in z njo kmalu zmagal na volitvah.

Po več kot desetih letih na oblasti socialna in kulturna protislovja Turčije niso bila manjša. Poglobila so se. Še več, Turčija nikoli ni bila tako polarizirana, kot je danes.

EPILOG JUNIJSKIH PROTESTOV

Letošnje junijske demonstracije zaradi parka Gezi so pokazale, da del turške družbe nikakor ni pripravljen sprejeti nečesa, kar Erdoğanovi nasprotniki imenujejo islamizacija, njegovi privrženici pa normalizacija in enake pravice za vse. Protesti v parku Gezi, in vse kar jim je sledilo, so nenadoma pokazali, da je latentni konflikt med dvema svetovoma, ki ne zmoreta najti konsenza in ravnovesja, prerasel v odprto konfrontacijo. Do Taksima se je zdelo, da je turška sekularna demokracija še zmeraj čudežna formula, ki uravnoveša kulturne in socialne razlike, zdaj je naenkrat videti, da v turški družbi obstajajo silovita nasprotja, pod vsakdanjim mirom na Taksim obstaja napetost, ki bo, nekateri so prepričani v to, kmalu izbruhnila v še hujši spopad. Na robu parka Gezi postopajo mladi oboroženi policisti, okrog Pomorskega muzeja in v pristanišču v Beşiktaşu stoji desetine oklepnikov za razganjanje demonstrantov. Znanec mi je povedal, da so v zadnjem času v policiji zaposlili množico mladih ljudi iz vseh koncev velike dežele, ki se niti malo ne bodo obotavljali udariti po vsega siti študentariji in drugih nergačih. Še več, po njegovem mnenju bi lahko prišlo do konflikta med še zmeraj sekularno usmerjeno vojsko, ki je sicer po obsodbah generalov ohromljena, in Erdoğanu zvesto policijo.

Med demonstracijami je življenje izgubilo pet mladih protestnikov in en policist. Po vseh šestih žrtvah nemirov so zdaj v Ankari v znamenje sprave poimenovali šest parkov, predsednik Güll je dejal, da je ponosen na mlade ljudi v parku Gezi, vsaj na začetek njihovih okoljskih protestov. A pod temi prizadevanji nemirna polarizacija tli naprej: drugi dan mojega bivanja tukaj sem na ulici srečeval precej jezne nogometne navijače. Dan pozneje sem prebral, da je na nogometni tekmi med Beşiktaşem in Galatasarayem prišlo do navijaških neredov. In kaj potem? To bi v



Turški premier
Recep Tayyip Erdoğan

FOTO REUTERS

vsaki državi sodilo v navijaško folkloro. Tu so se nemudoma začela ugibanja, da so jih nemara povzročili isti ljudje, ki so demonstrirali na Taksim. Z druge strani pa dokazovanje, da jih je sprožila navijaška skupina, ki se je poimenovala Orli 1453. 1453 je letnica, ko je osmanska vojska pod vodstvom Mehmeta II. prebila zidove krščanskega Konstantinopla. Komu ti orli pripadajo v današnji polarizirani Turčiji, naj bi bilo tudi jasno, vsekakor ne liberalno usmerjenim študentom s Taksima. Skratka, v vsaki iskrici je po junijskih demonstracijah že videti nevarnost požara.

30. septembra je Erdoğan javnosti predstavil dolgo pričakovani paket demokratičnih reform, ki naj bi umiril razmere v družbi. Za mnoge je ta paket razočaranje. Oba dnevnika, ki izhajata v angleščini, sta si enotna: čaša je na pol prazna. Kurdi so res dobili pravico do uporabe jezika, a samo v privatnih šolah, Aleviti, šiitska verska manjšina, nič; kristjani, predvsem Armenci in Grki, ki so ostali tukaj kot *reliquiae reliquiarum* po vseh pogromih, ki so jih doživeli, še manj kot nič. Pričakovali so, da bodo smeli vsaj znova poučevati na znameniti grški pravoslavni teološki šoli na otoku Halki (turško Heybeliada), ki je bila ustanovljena leta 1844 in so jo leta 1971 oblasti zaprle, a se to ni zgodilo. V očeh volivcev APK bi bilo to prehudo popuščanjem nevernim, da, v njihovih očeh tudi izdajalcem: ali ni istanbulski patriarh ob koncu prve vojne z dobrodošlico pozdravil grško vojsko, ki je vkorakala v mesto?

Erdoğan odgovarja: vzemite, da je čaša na pol polna. To ni zadnja reforma. K reformi sodi tudi odločitev, da bodo ženske v javnih službah posledje ime nositi naglavne rute. Konec je mračnega obdobja, je dejal Erdoğan, ko so bile diskriminirane. Naslednji dan televizija že kaže posnetke učiteljic z naglavnimi rutami v razredih. Doslej so jih morale puščati pred vhodom v šolo. To je bilo za muslimansko večino nekaj, česar nikoli niso mogli sprejeti. Naglavna ruta je postala predmet širokega opredeljevanja in političnih bojov. A ne samo naglavna ruta, v Turčiji nova klima tudi sicer posega v vsakdanje življenje. Ko smo pred meseci predstavljali moji prevedeni knjigi v neki knjižnici v Ankari in potem na sprejemu srkali sokove, so nam pojasnili, da se je včasih po takšnem dogodku spil kozarec vina. Danes nič več. Ne zato, ker bi bilo prepovedano, pač pa zato, ker noben ravnatelj knjižnice in sploh noben javni uslužbenec pod novo oblastjo ne bi tvegala, da bi se v njegovih prostorih točil alkohol. V Istanbulu je kozarec vina pri večerji postal stvar politične opredelitve. Če ga naročiš, si človek liberalnih nazorov, si proti islamizaciji in za sekularizacijo, za evropske vrednote, ki jih je Veliki Kemal uveljavil in predpisal. Slaba novica za liberalno usmerjene, ki so abstinenti – a kozarec ga človek že zvrne za svoje prepričanje. Mimogrede, predsednik Kemal se mu, bodisi iz prepričanja bodisi iz veselja do življenja, tudi

sam ni izogibal, rad je imel raki, ob večerih je prirejal »raki srečanja«, na katerih je s prijatelji dolgo v noč razpravljaj, kako urediti prosvetljeno republiko.

UKINITEV ŠOLSKE PRISEGE

Že dva dni zatem berem, da neki drugi študentje ne protestirajo samo proti uvajanju kurdskega jezika v šole, čeprav samo privatne, in vračanju poturčenih kurdskih in armenjskih topografskih imen v prvotno obliko. Razjezila jih je tudi ukinitve šolske prisege, ki so jo doslej izgovarjali učenci osnovnih in srednjih šol vsak dan pred začetkom pouka:

»Turek sem, pošten in delaven. Moja načela so varovati mlajše in spoštovati starejše, ljubiti svojo domovino in svoj narod bolj kot samega sebe. O, veliki Atatürk! Po poti, ki si jo ti začrtal, bom vztrajno hodil proti cilju, ki si ga ti postavil. Moj obstoj bo posvečen turškemu obstoju. Kako srečen je, kdor reče: Turek sem.«

Preden se kdo iz moje generacije ob tej prisegi in debatah okrog nje nasmehne, naj se raje spomni, da smo tudi mi izgovarjali pionirsko prisego pod sveto podobo Josipa Broza, resda ne vsak dan, a ko smo jo, smo jo z velikim navdušenjem in otroško vero, da gre zdaj v našem življenju že skoraj zares.

Toda: če je morda bil vsako jutro srečen kak turški otrok, je vprašanje, kako se je počutil, če je bil po poreklu Armenec, Grk ali Kurd. O tem bi vedel kaj povedati kak Slovenec, ki je hodil v italijanske šole v času fašizma. Saj tudi je, recimo Boris Pahor. In Kurdov je v Turčiji petnajst milijonov.

Zagovorniki odprave šolske prisege pravijo, da je bila leta 1933 uvedena v šole povsem v duhu totalitarnih režimov tistega časa. V nobeni demokratični državi česa podobnega ni mogoče najti: »V tej prisegi se je od naših otrok zahtevalo,« piše neki turški pravnik, »da svojo eksistenco posvetijo in podredijo turški državi. Ker to ni mogoče, so bili na ta način prisiljeni vsak dan lagati.«

Sicer pa je izrek Mustafa Kemala »Kako srečen je, kdor reče: Turek sem!«, s katerim se je prisega končala, morda najpogostejši javni napis v Turčiji, če ga že ni prehitel kak Vodafone ali Turkcell. Najdeš ga pod neskončnim številom Atatürkovih spomenikov, na šolah in na javnih zgradbah. In spet je treba vzeti vse skupaj z nekaj zgodovinskega razumevanja. Mustafa Kemal in njegovi so nacijo ustvarjali iz ruševin dekadentnega, bolnega in razpadajočega otomanskega imperija, v času po prvi vojni, ko je bilo videti, da ne otomanske in tudi ne katerekoli druge turške države ne bo nikoli več. Poleg ozemlja, ki so ga uspeli z vojaškimi boji nekako zaokrožiti in v Lozani leta 1924 tudi doseči mednarodno priznanje republike, je bilo treba vzpostaviti zavest o skupnosti. Šele s kolikor toliko uspešno homogenizacijo, ki je bila pogosto zelo nasilna, so se lahko začele reforme, za tamkajšnje razmere revolucionarne: ženska enakopravnost

in ob tem prepoved nošenja naglavnih rut, fesov itn., latinična pisava, slovo od imperialne preteklosti, laizacija družbe, industrializacija, ostra sekularizacija ... vse hkrati.

In zdaj vse nazaj?

A vrveči Istiklal in vse ulice do Galate živijo svoj vsakdanji vrvež, obiskovalec ne more verjeti, da je to samo videz miru in obilja. Da pod čarobnimi vedutami Istanbula in literarnimi predstavami o njegovi melanholiji tli žerjavica nezadovoljstva in potencialnega konflikta.

SKOZI MESTO LAHKO TEČE MIRNO MORJE?

S prijateljem sediva v kavarni Ara, nasproti liceju Galatasaray. Kavarna nosi ime po znamenitem istanbulskem fotografu Ari Gülerju. Njegove črno-bele fotografije so navdihnile Pamuka, da je svojo knjigo prežal z melanholičnimi podobami mesta in njegovih ljudi. In pomislim, da bi bilo morda res bolje pisati o istanbulski melanholiji, o mostovih in mošejah, kakor o socialnih konfliktih, celo o psih ali mačkah, bi bilo mogoče enostavneje, vsekakor pa lepše, kakor o kulturni polarizaciji neke družbe. Morda tudi o turški literaturi, o kateri se razgovoriva; nekoliko neenakopravno, pač v skladu z mojim skromnim znanjem o njej. Morda o bistrini in razgledanih študentih primerjalne književnosti in profesorjih na Univerzi Bilgi, kjer smo se pogovarjali tudi o moji in drugi slovenski literaturi. Toda znanec, ki nekoliko okorno sedi na stolu, potem reče, da ga boli hrbtnica, junija je bil na Taksim, šel je gledat, kaj se dogaja in dobil je po hrbtu tak udarec s policijsko palico, da še zdaj ne more normalno sedeti ali ležati. Kdor ne more normalno sedeti ali ležati, najbrž tudi ne hoditi, ker jih je dobil s policijsko palico, ne more govoriti *zgolj* o literaturi, tudi ne *zgolj* o istanbulski melanholiji ali o mostovih in otokih.

A tako je bilo v tem mestu zmeraj. Politični pretresi so prihajali in odhajali, skozenj so se valile osvajalne in obrambne vojske. Bleščava konstantinopelskega zlata je vanj vlekla lačne množice, a tudi osvajalce; *stambolski* Carigrad je bil pozneje magnet za cele generacije priseljencev iz anatolskih in balkanskih zakotij. Tudi takrat, ko so potopisci na prelomu stoletja v njem s posebno slastjo iskali haremske erotične skrivnosti, pisali o dekadentnih sultanah in njihovih dvorjanih, političnih spletkah in krutih kaznovanjih in se spraševali: kam bo krenila ta velika dežela? Potem pa v ozkih in revnih ulicah na Peri, v Eminönüju, v Üsküdarju, Karaköyü, Kadıköyü in drugod odkrivali temne melanholične pejsaže, ki so segali globoko v njihove evropske duše.

Tudi danes je gladina morskega preliva, v *mestu*, skozi katero teče morje, videti mirna, ob sončnem zahodu se na njej lesketajo sončni žarki. A poznavalci vedo, da se pod njo gibljejo siloviti morskimi tokovi, ki lahko čoln ali celo večjo ladjo odnesejo v povsem nepredvideno smer. ■

JASMIN B. FRELIH UROŠ PRAH



Foto JOŽE SUHADOLNIK

Jasmin B. Frelih (1986) in Uroš Prah (1988) še vedno občasno strašita po hodnikih ljubljanske Filozofske fakultete, kjer končujeta študij primerjalne književnosti, literarne teorije, zgodovine in filozofije. Spoznala sta se pred petimi leti, ko se je v krogu mlade literarne inteligence ustanovila paraliterarna organizacija I.D.I.O.T. V reviji *IDIOT* sta oba našla primeren prostor za neobremenjen razvoj svoje poetike in za konstruktivno soočanje z nazori, zraslih iz drugačnih temeljev. Izkušnja je obrodila sadove – Uroš je leta 2012 pri Centru za slovensko književnost izdal svojo prvo pesniško zbirko *Čezse polzeči*, Jasmin pa letos pri Cankarjevi založbi svoj prvi roman *Na/pol* (ki je na letošnjem Slovenskem knjižnem sejmu prejel nagrado za najboljši prvenec). Oba objavljata tudi v drugih literarnih revijah, Jasmin predvsem v Sloveniji, Uroš pa navdušuje občinstva tudi po Balkanu in Nemčiji. Deseta številka revije *IDIOT* (katere uredništvo je Uroš pred tremi leti prevzel od Tiborja Hrsa Pandurja in ga prav te dni predal Jasminu) bo izšla še letos. V dialogu, ki sledi, sta se poskušala izviti iz primeža takšnih uvodnih predstavitev in misliti kot iskrena človeka.

Živjo, Uroš, ker imam teh meta-histerij že počasi dovolj, ne bom niti opomenjal okoliščin najinega početja, temveč bom prešel naravnost k stvari. S tabo bi rad, za uvod v najin dialog, spre-

govoril o nekem pojmu, ki te je ob neki priložnosti že spravil v precej skeptično držo. Govorila sva o iskrenem izrazu.

Iskren izraz razumem kot katerikoli izraz človeka, ki je izražen v zavedanju lastne minljivosti, kratkotrajnosti svojega pomena, in ne postavlja nobenih neomajnih zahtev po materialnih ali psihičnih dejstvih človekovega sveta. Stoji nasproti izrazu interesa, ki času vedno poskuša odvzeti njegovo spreminjajočo moč in se predstavljati kot večten. Abstraktna umetnina bi lahko rabila kot primer prvega izraza, in, recimo, petje državne himne kot primer drugega.

Ker dihotomije konceptov v človeškem svetu nikoli zares ne zdržijo, ni tako niti tukaj. Ameriška Centralna obveščevalna agencija je v začetku druge polovice stoletja preko newyorškega Muzeja sodobne umetnosti promovirala abstraktni ekspresionizem Pollocka in de Kooninga (mdr.), da bi ruskemu socialnemu realizmu nastavila kontrastno sliko in ga prikazala še bolj izumetničenega in rigidnega, kot je dejansko bil. In resda je primarna funkcija petja državne himne v tem, da znova in znova v prostor utelesi idejo neke človeške skupnosti (kar je brez dvoma v interesu vseh njenih članov), toda ni si težko predstavljati nekega domoljuba, ki je idejo že zлил s svojo zavestjo o sebi in se s petjem zdaj iskreno izraža kot minljivo, čuteče bitje.

Umetnost je domišljija človekove biti, ideologija je domišljija človekovega interesa. Ker je tudi bit podvržena času in ker tudi ona hoče biti, je med umetnostjo in ideologijo zelo težko povleči črto. Pa vendar se k tej zagonetki, morda ravno

zaradi njene težavnosti, vedno znova vračam. Zdi se mi, da bi moralo biti v dvoje lažje. Oba sva umetnika, jaz povrh u zgodovinar, ti filozof, in tudi če nama ne uspe priti do cilja, bo pot brez dvoma zanimiva.

X

Dragi Jasmin, čeprav si želim, da bi bilo drugače, se bojim, da na tvoj mail ne bom mogel odgovoriti v celoti. Še huje je: zanalašč bom izpustil tvojo drzno enačbo domišljije, biti, umetnosti, interesa in ideologije. Domišljam si, da moram za zdaj zamolčati konec, če hočem biti pravičen do začetka.

Kar mi je sprva padlo v oči, je tvoje pojmovanje iskrenosti kot nekakšne čistosti v smislu neumazanosti z interesom. Zdi se mi, da, ko posrečeno rečeš »zagonetka« ter »nujen preplet«, namiguješ na neko stopnjo te čistosti. Izraz kot zlitina: manj kot je v njem interesa, bolj je iskren.

Zato te moram najprej vprašati, ali je iskrenost lahko stopnjevana. Lahko ima nek več ali manj? Prej jo vidim neke vmes; vselej na pol iskreno. »Verjemi mi, iskreno ti pravim ...« Čuden učinek te besede je, da takoj ko je izgovorjena, začne spodjedati samo sebe. Ne verjamemo ji. Zato tvoj poskus njene rehabilitacije vsekakor zahteva določeno mero poguma.

Zdi se mi, da hočeš reči nekaj takega: »Verjemi temu, kar pravim (kot človek). Govorim ti tako brez vsakršnega

interesa, da preprosto mora biti res. Če boš temu, kar ti pravim, natančno prisluhnil, boš slišal iskreno, resnično, brezinteresno naravo mojega izraza. Čisto pesem moje biti.«

Izraz razumem kot upovedovanje interesa. In če naj mislim tudi iskrenost, potem jo še najprej v pripoznanju vrveža sil, ki me prečijo. Šele v takem pripoznanju vidim priložnost za postanek, trenutek zbranosti, za malo miru, ki ni živčen, pokonzumiran, medikaliziran, katatoničen mir. Tisti mir, ki s tem, ko zasluti njegovo neobhodnost, čas začasno razveljavi. Umetnost je lahko to pripoznanje. Ko se zaganja v tvojo zagonetko, razgrinja polje, kjer bo, morda, vzniknil ta iskreni trenutek. Svetlikanje, ki bi ga kdo bolj pogumen od mene imenoval resnica, jaz pa mu bom rekel: misel.

Treba je skozi blato interesa, da prilezeš na drugi konec in vidiš, da je tudi tam samo še blato. Nikjer ni nič drugega kot interes – pričakovanje, stava na prihodnost, zadolžitev pri pojutrišnjem sebi. Interes je zapora, v kateri vselej obtičimo.

Še enkrat. Kaj je interes? To, kar »inter est«, kar je vmes. Torej je manj varanje ali samoprevara, ki bi prekrivala tisto, kar preži nekje pod ali za njima, temveč prej tisto, kar se nahaja med posameznimi akti ali ljudmi. Interes je hotenje, težnja, volja, smer, sila, ki kot skupno vznikne med entitetami, ki se nahajajo v medsebojni bližini. Če pa zdaj pomisliva na angleško ustreznico: *interest*, slišiva interes, slišiva zanimivo (*interesting*, interesantno) in slišiva obresti. Hotel sem se prepričati, ali je v slovenščini tudi tako, in zares smo po *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* nekoč obrestili imenovali interes. Če torej strnem, je interes tisto, kar vzbuja zanimanje, ker je upravičeno pričakovati, da se bo obrestovalo.

Ko pa sem že imel odprt slovar, sem preveril še iskrenost. Iskren je po *SSKJ* tisti, »ki ima pošten, odkrit, naklonjen odnos do okolja«. Pazi: pošten. Torej tisti, ki ne goljufa pri svojih poslih.

Kot vidiš, se mi vprašanje interesa in iskrenosti vse bolj razkriva kot vprašanje ekonomije. Ta pa kot neimenovano ozadje tvojega pisma. Prevod tvojega nasprotja bi se tako lahko glasil: nepredvidljivost interesa (ki je zmeraj goljufiv, ker ga nikoli ne poznamo do konca, nikoli ne vemo, kaj naklepa) in predvidljivost iskrenosti (ki je pač točno takšna, kot se kaže, torej poštena). Predvideti nepredvidljivo: umetnost ekonomije. Zagonetko bi začel razvezovati tako, da bi razrahljal nasprotje med iskrenim izrazom in izrazom interesa. V ekonomiziranem svetu je vse tako polno in vrveče, da je iskren interes tisti, ki hoče samega sebe in se požre ...

» Sincerity is the biggest part of selling anything ...«

PRAH: ŠE HUJE JE, KOT MED DRUGIM MENI ALTHUSSER. ŠE PREDEN STOPIŠ V SVET, TE OD IMENA DO PLENIC ŽE ČAKA NATANČNO IZDELANA IDEOLOŠKA STRUKTURA. ŽE IZRAZ »PREVZETI ODGOVORNOST ZASE« SILI K VPRAŠANJU »OD KOGA?«. (...) ISKRENO: NE VEM. MISLIM.

Billy Graham

»Sincerity: willingness to spend one's own money.«

Mason Cooley

»Le secret du succès est sincérité.«

Jean Giraudoux

X

Evo, tu, dan pre-pozno, odgovor. Zapel sem, upam, da ne zameriš, ker mi je bil sicer tvoj zadnji odstavek ful všeč, ampak sem se moral še malo razložiti, potem pa na koncu nisem znal čisto dobro zvezat ...

Dragi Uroš,

ne znam si predstavljati, da tega nisi storil nalašč. Ko podam svojo definicijo iskrenega izraza kot tistega, ki ne postavlja trajnih zahtev po pomenu, mi odgovoriš s slovarjem. Slovar – totalizirajoča bukva, ki nam začrta polje boja in jo šele živi jezik (torej neka iskrenost? ali zgolj proti-interes?) pripravi do tega, da se mora reinkarnirati v novo izdajo, do tedaj pa nam ureja spo-razum po svoje. In kako naj torej slovar ne bi bil izraz človeškega interesa? Osifikacija pomena najinih besed, da se sploh lahko razumeva. Po istem koščkem mostu stopava, se srečava nekje na sredi in se nato spet razideva. Ta most je res med nama.

Mene pa zanima, kakšen bi bil iskren slovar. Ne iskren v smislu, kot si me razumel ti, da bi govoril nekaj na tako očitno preprost, resničoljuben, človeško človeški način, da bi ga kar vzel v naročje in se zavrtel z njim v ples obče, čiste resnice, ampak slovar, ki bi v sebi izražal tudi svoje nasprotje, bil sam sebi tudi anti-slovar, in tako ne bi gradil mostov med nama (ki sicer resda omogočajo stik pod istimi pogoji, toda vedno ostajajo omejeni na širino, ki si jo ustvarijo sami), temveč nama obema za trenutek pokazal, da pravzaprav vedno stojiva na istem bregu.



Flaubertov *Slovar splošno priznanih resnic* lahko razumem kot poskus v tej smeri. Že v naslovu je dvojna tautologija, ki opozarja na ta problem (kaj pa je sploh lahko vsebina slovarja, če ne splošno priznane resnice? in kako so lahko resnice, če so res resnice, kaj drugega, kot splošno priznane?). In nanj opozori samo zato, da je lahko nato po vsebini slovar samovoljno partikularen, zabavljajški, samemu sebi namen in prav očitno zažrt naravnost v rahljanje pomena splošnosti, priznanega, resnic in – slovarja.

Kako naj torej poimenujeva take vrste interes, ki se trudi in hoče razkrinkati veljavnost in vrednost nečesa zgolj človeškega, če ne iskrenost? In da izraz, ki se te poti spodjedanja pomena sicer zaveda, vendar se ji tudi zavestno izogiba, na koncu ne more biti iskren, četudi mu lahko nadenemo mnogo vrednih pridevnikov, kot so etičen, družbotvoren ali preprosto »pozitivno« ideološki?

Razumem, da tebe kot pesnika taka vprašanja pretirano ne mučijo, saj je poezija zagotovo najmanj omadeževana z nalašč trajnim (in zato mi je bil Adornov izrek »pisati poezijo po Auschwitzu je barbarsko« vedno tako čuden, saj je po Auschwitzu zagotovo barbarsko vse, samo poezija ne), jaz pa kot pisatelj preprosto ne zmorem graditi svetov, ne da bi bil zraven tudi malo ideologa. Je proza zato obsojena na neiskrenost?

To bi me, se mi zdi, lahko upravičeno motilo, glede na splošno priznano resnico, da surovo uničujemo naš lasten planet in izkoriščamo šibkosti najšibkejših za mogotenje najmočnejših, in to spet, izključno po zaslugi najrazličnejših drugih splošno priznanih resnic. Tudi ekonomska veda se seveda znajde tu vmes.

Če bi zdaj obrnil in zaostрил tvojo umetnost ekonomije, bi lahko dejal, da je ravno interes predvidljiv, ker s svojim posegom sploh omogoča polje posla, in je iskrenost poštena samo toliko, kolikor napravi vsak dogovor med enovitimi žarenji biti nepomemben in nujno brez posledic.

Toda rajši ne bom, saj tako ekstremna pozicija – nikomur ne koristi.

X

Berem odgovor. Se trudim bit hiter. Koliko takih rabiva? In do kdaj?

X

Ja max imava 50.000 besed, minimum tam 25.000. Tako da bi bilo fino, če jih še par naštepava ... mislim, a ti je kul? A mori? Drgač pa pomoje tam začetek decembra je rekel Tadel, da bo začel počas težit, pomoje bova v naslednjih, se pravi jutri dva tedna ...

X

ne besed, marija, znakov ...

X

Še čas, torej. Ne mori. Se pa veliko dogaja: v smislu, da mi je že ob prvem tekstu bilo veliko stvari naenkrat in nisem imel izbire, da ne bi nekaj pustil ob strani. Enako se mi godi zdaj. Ne vem, morda nam je vsem tako, in je tebi bilo tako ob mojem odg. V tem trenutku še nisem prepričan, ali ti bom moral jutri postaviti kakšno vprašanje. Zgolj da razjasniva nekaj pojmov, ne da bi se ves čas zapletala v nekaj, kar morda noče biti sredina tega pogovora. Lahko, da ne bo potrebno, ker se mi bo ob vnovičnem branju in prvih beležkah, kar si povedal, sestavilo v nekaj, kar se mi zdi, da hoče v ospredje od začetka.

X

Ne, bom prvo stvar že zdaj vprašal: »dogovor med enovitimi žarenji biti« – kaj misliš s tem?



X

All is one. Črta biti, ogoljena vse pojavnosti, nima kaj bitnisov sklepat z nikomer, samo ove se same sebe kot take in temporarily naseli isti breg z vsemi drugimi ... mislim, saj ne vem, lahko mi pa navrzese not, naj se razjasnim ...

X

Dragi Jasmin!

Naj povzamem, kar se je doslej zgodilo. Postavil si nasprotje med iskrenim izrazom in izrazom interesa in se vprašal, ali je možen prvi brez drugega. Potem sem se, ker me tvoja definicija ni zadovoljila, še sam vprašal, kaj bi lahko bil iskren izraz, in prišel do sklepa, da bi to lahko bil zgolj izraz, ki prizna, da je izraz interesa. Nato si zapisal: »Kako naj torej poimenujemo take vrste interes, ki se trudi in hoče razkrinkati veljavnost in vrednost nečesa zgolj človeškega, če ne iskrenost?« Izgleda torej, da se strinjava, da to dvoje sodi skupaj.

Slovar je bil zgolj ponazoritev. Hotel sem ti pokazati, kako tvegaš, da te osvobajanje fiksnega pomena vrže nazaj na najbolj rigidno obliko njegove fiksacije (ne nazadnje nekaj, kar se tako radi zgodi radikalnim umetniškim praksam, ki si zadajo osvoboditi se pomena). Slovar je lahko povsem uporaben, kolikor se njegov uporabnik zaveda, da je osifikacija živega govora. Natančno branje tam naštetih pomenov lahko pomaga pri izdelavi genealogije neke besede, skozi čas izoblikovane od sil raznovrstnih interesov. Seveda se je mogoče poskušati osvoboditi teh »starih« pomenov. A se večinoma izkažejo kot precej trdovratni. Simptomatsko branje slovarja in tvojega govora o procesu iskrenost proti interesu me je privedlo do podobnih rezultatov. Nočem ti postavljati diagnoze; vendar ne morem mimo težnje, da zapazim, kako so ob uporabi takih besed, postavljenih v formule binarnih opozicij,

na delu prav te sile interesa, ki oblikujejo ideologijo in se jim želiš izogniti.

Iskren slovar hočeš, ki združuje tudi svoje nasprotje. Mhm. Ponavljam, iskrenost je vselej zainteresirana in interes je lahko iskren, namreč takrat, ko sebe hoče in se požre. To je to. Interes, ki hoče sebe, mora vsebovati svoje nasprotje. Rezultat tega samohotenja je, da je vse interes. Vse je blato. Jasmin, tako zelo sva na istem blatnem bregu, da je vse samo ta breg; nerodno sam vase zavihan. In sploh ni treba tako dolgo riti, da se srečava, ne da bi zato stopila na kak most.

Če boš še enkrat pozorno prebral, boš opazil, da ti nisem podtikal, da zahtevaš »ples z občo čisto resnico«, temveč ugotavljal, da iščeš ples s partikularno resnico iskrenega izraza, ne »očitno preprost«, temveč očitno človeški. Ko gre za človeške zadeve, pa ni nič preprosto – preprosto zato, ker je iskren izraz v pripoznanju te kompleksnosti. Očitno človeški, ker je – kot bi dejala Hannah Arendt – v življenju, v katerem ni nič povsem gotovo (pustiva nerešljivo vprašanje, ali je smrt zunaj njega ali zgolj njegov rob in ali ni morebiti celo obratno), ker je torej v življenju edini razlog, da stvari delujejo, zaupanje. Namreč zaupanje enega človeka v drugega človeka, in sicer kot človeka (tu je še alternativa, ki pa mladima ateistoma morda ne pride v poštev). To trhlo tkivo je tisto, ki zadeve drži skupaj. Arendtovo omenjam, ker si govoril o Adornu. Ravno zato, ker je zaupanje v človeka do konca omajano, vztrajati pri prav temu zaupanju, v (pri) poznavanju tega zelo nezanesljivega tkiva med nami. Interes je tisto, kar vznikne kot skupno, ker obstaja zaupanje. Ekonomija je sistematizacija tega procesa. Pa ne le ekonomija kot veda, temveč umetnost v smislu večine ekonomije, kot skrb za svojo hišo. Zato jo je nemogoče izolirati od vprašanj morale, resnice in ultimativno tudi metafizike, kamor naju poskušaš s svojim morda malo preuranjenim govorom o biti (naj bo to pogum ali naivnost) in njenemu nasprotju vztrajno speljati. Bojim se, da bi to bila enosmerna cesta, ki

bi naju peljala prav v smer tiste ekstremne pozicije, ki si jo omenil na koncu.

Sicer pa ne menim le, da ni slabo, če se pesnik zanima za ta vprašanja, ne, kolikor to pusti ob strani, tvega, da bo njegova poezija ravno zato, ker je navidezno »manj omadeževana z zanalašč trajnim«, zapadla spodjedajoči moči ideologije, namesto da bi jo sama spodjedala. To sicer ni nujno, se pa, če se npr. ozreš po našem pesniškem prostoru, kaj rado zgodi. Kot pisatelj si temu bolj neposredno izpostavljen, kar se mi zdi dokaj hvaležna pozicija. In če me vprašaš, ali menim, da tvoja nezmožnost ne biti »malo ideolog« tvojo prozo dela neiskreno, potem je moj odgovor lahko samo zadovoljen: itak! Literatura, kot tudi ljudje, ki jo delajo, pač ne more biti iskrena, čeprav se rada kot taka pokaže. Njena iskrenost je lahko le v tem, da tega ne zamolči povsem.

X

Evo, Uroš. Sorry, nisem ravno odlašal, sem pa vrтел par linij in se na koncu odločil za tole ...

Dragi Uroš!

Strinjam se s tabo. Interesu se je nemogoče izogniti – saj, kot sem dejal že v uvodu, tudi bit hoče biti. Ker nimam stroge filozofske izobrazbe, najbrž prav tako res po svoje mislim posamezne besede, zato sem vesel vsake priložnosti, ko lahko svojo misel dam v pretres komu, ki je do pojmov bolj spoštljiv. S tega stališča se mi zdi, da je najin pogovor do zdaj že uspel obroditi nekaj sadov.

Kar me pripelje k naslednjemu paru besed. Blato in zaupanje. Ker se še vedno nisem povsem pripravljen odreči mojemu binarnemu vzorcu – pa naj je zrasel iz istih tal kot objekt njegove dozdevne kritike –, mi, prosim, za trenutek dovoli, da se spustim v genealogijo ideologije. Takoj boš videl, zakaj, in upam, da se boš zraven vsaj nasmehnil.

Neolitska revolucija, kjer so lovsko-nabiralniške družbe po nekakšnem čudnem naključju prenehale z nomadstvom in se naselile nekam za stalno (!), je namreč privedla do tega, da so se nenadoma na svetu pojavile skupine ljudi, ki so zaupale – blatu. Tu lahko uzreva temelje naše civilizacije: zametki znanstvene metode povzročijo spremembo v zavedanju o naravi časa in snovnega sveta. Da bi zaupal, moraš upati – če hočeš upati, moraš verjeti v možnost spremembe. Prvi, ki je celo polje posejal s semeni in naplahtal svojo ženo, da ni pobegnila s kolegom lovcem, je moral imeti precej nervozno poletje. Bo kaj vzklilo? Bo kaj zraslo? Bomo to lahko pojedli? Bomo s tem lahko preživeli zimo?

Danes je očitno, da mu je podvig uspel. Implikacije njegovega spoznanja pa živimo vsak dan znova. Najbrž nikoli ne bomo vedeli, kaj je bilo tisto, kar je v njegovi glavi sprožilo ta preskok (najbolj varno si je preprosto misliti, da je posnemal (!) nekaj, kar je opazil v naravi), toda ali lahko to njegovo dejanje zares razumeva kot umetniško? (To vprašanje lahko pustiš neodgovorjeno, saj verjetno res vodi tja, kamor si dejal, da vodi, a se vseeno nisem znal upreti.) Blatu je zaupal, da bo zagotovilo njegov nadaljnji obstoj, in morda je s tem, ko se je blato izkazalo za zaupanja vredno, zelo raztegnil tako časovni domet zaupanja kot tudi njegove možne naslovnike. Navsezadnje, če lahko za celo leto zaupaš blatu, zakaj ne bi za celo tisočletje zaupal zlatu?

FRELIH: EDEN OD PRECEJ POMEMBNIH RAZLOGOV, DA SE Z IDEOLOGIJO NOČEM PREVEČ ENAČITI IN DA SE V PSIHOANALITIČNEM OZIRU RAJŠI PUSTIM ČIM MANJ SAMO-ZAVEDAJOČEGA SE, JE DEJSTVO, DA V TEM TEMNEM KONFLIKTU MED DOMNEVNIM ŽAROM BITI IN VSEOBSEGAJOČIM BRBOTANJEM BLATA NAJDEM PRECEJŠNJO ZALOGO USTVARJALNE MOČI.

In zdaj živimo v svetu, ko je za znosno nadaljevanje človeške vrste treba zaupati vsevprek. Zaupati moramo besedam, idejam, konceptom, sistemom, organizacijam, zgodovini, kulturi itn. – čeprav si točno in povsem na mestu zapisal, da je v resnici treba zaupati samo ljudem. Ker pa je celoten zbir posameznikov in njihovih najnaključnejših teženj precej kompleksna reč za učinkovito obdelavo, nam hitro priskočijo na pomoč najrazličnejši ideološki mistifikatorji, ki poskušajo vse to vrenje spraviti v bolj sprejemljivo obliko. Iz kaosa – privedi reda. Potreben je, ne bom trdil, da ni. Red je udoben, varen, človeku zdrav in brez dvoma v interesu.

Toda ideoluzije imajo to problematično lastnost, da hitro zakrinkajo – evo, rekel bom – resnico. Resnico, ki si jo sam zapisal. Pod temi pokrovi označevalcev smo namreč vsi samo bitja. Vsi samo partikularna manifestacija neke obče biti, ki žari enako skozi nas vse. In ideološki kompleksi, ki uravnava- vajo naše posameznosti, vse preradi nase prevzamejo

odgovornost, ki pritiče edino in zgolj nam samim. In če je tkivo medčloveškega zaupanja tako krhko in trhlo, mar ni za to mogoče najti krivca tudi v tem prenosu odgovornosti?

Pa nočem zdaj tega, da bi literatura moralizirala in iskala krivce in izključno razgrajala po trudu nič slabega mislečih ljudi, ampak od nje bi si vendarle želel, da je vztrajen sopotnik te mistifikacije in da vedno zraven vpije (ali vsaj šepeta): samo ljudje, samo ljudje, samo ljudje.

Mislím, ne vem. A sem preveč iskren?

X

Oj, Tadel pravi, da so fotke dobre. Pa da bi res rad v sredo to dobil. Sem rekel, da bo. Kako je? Mi preveč dogaja? Sem sebičen in ohol?

X

Oj! Danes sem imel blokado in bluzil. Zdaj pišem. Kul si spjeljal, ne skrbi. Koliko pa še rabiva? Če jaz nocoj enega, ti jutri enega, jutri ponoči / sredo zjutraj finiš.

X

Most excellent. :)

X

Dragi Jasmin!

Nisi. To je ta pogum, ki sem ti ga pripisal že na začetku. Prav je, da zahtevaš iskrenost. Pomembno je, da jo zahtevaš od literature. Nujno, da jo od ljudi. Pa ne od ljudi nasploh, ampak od ljudi, ki te obkrožajo in se z njimi vsaj tu in tam srečaš. Kot veš, me je od nekdaj mučilo – ne nazadnje je to morda glavni vir moje poezije –, kaj se zgodi med mano in tabo. Potem se je problem sicer obrnil, da me zdaj zanima bolj, kaj se zgodi med tabo in mano, a še vedno gre za prostor, ki se vzpostavi tu vmes. Tako dolgo sem ga tako natančno opazoval, da je to postal ves svet. Bližje skupaj kot zlezeva, bolj dreveni. Manjši kot je prostorsko, bolj zraste. In ko sva tik pred tem, da bi se staknila – kar se, in tega me je zares strah, verjetno ne da – postane vse. Bližina je beseda, ki to najbolj pove: skoraj skupaj, pa vendar le blizu.

Privedel si me do točke, ko ti lahko povem, kaj je zame iskrenost. Skrbna pozornost na ta prostor. Spoštovanje. Odgovornost do tega vmes, ki naju šele vzpostavlja. Upanje, da bom to zmoget in da boš to hotel tudi ti. Zaupanje, da bova poskusila. In seveda imaš prav, ko praviš, da je prelaganje te odgovornosti na ideološke komplekse tisto, ki ruši zaupanje v človeka, medtem ko nas sili zaupati vsepovprek.

Je pa hkrati tisto, ki omogoči, da iz skupnosti nastane večja skupnost. Takoj ko prvi srečnež neolitika (lahko bi se vprašala, ali ni bila morda ženska, ki se je, reciva ob dojenju, spomnila posaditi semena, medtem ko je mož tekal za srno; ali še bolje, kak podjeten lezbični par) zaupa svojemu blatu, ne zaupa le človeku ob sebi. Naslovnik se zares spremeni. Časovno pa je po moje že prej na dolge proge. Vsaj kakšno desetletje in devet mesecev. A od blata do zlata še vedno zveni prepričljivo. In ko slišimo, da morajo finančni trgi spet najti zaupanje v kakšno državo (npr. našo), je to sicer smešno, vendar hkrati drži. Tako povsem človeški afekt generira globalni trg. Z njim smo ljudje ustvarili svet po svoji podobi.

Nekaj me moti. Seveda si lahko predstavlja začetek zgodovine in jo potem bereva kot pot v vsepovprek globalnega trga in ideoloških kompleksov. Lahko pa bi bilo tudi drugače. Kaj, če nas komaj preložitvev in založitev odgovornosti naredi za ljudi? Lacanov zrcalni stadij se glasi nekako takole: šele ko v ogledalu zagledaš onega tam, se dojameš kot ta tu. Ljubiš ga, ker je kot ti, sovražiš ga, ker te gleda in je grozeč. Dolgo preden si umsko, fizično in čustveno sposoben poskrbeti zase, prevzeti odgovornost, se že dojemaš kot jaz. Kot jaz, ki je vselej drug. Še huje je, kot med drugim meni Althusser. Še preden stopiš v svet, te od imena do pleníc že čaka natančno izdelana ideološka struktura. Že izraz »prevzeti odgovornost zase« sili k vprašanju »od koga?«. Tako gledano ideologija ne bi bila tisto, kar zakrinka, kar torej naknadno prekrije resnico tvoje človeške biti, temveč tisto, kar te čaka, v čemer rasteš, s čimer zrasteš v to, kar si. In če je ta bit, »ki enako žari skozi nas vse«, potem se morda le redko pokaže kot svetla prosojnost bitja in precej bolj pogosto tako, da se skriva v čudnih gubah naših ideoloških kompleksov. Iskreno: ne vem. Mislím.

X

fak stari, izčrpan sem, ne znam peljat dalje. kaj naj?

Dragi Uroš, potrdil si moje sume. Ob vsej intelektualni radosti, ki sem jo čutil ob branju raznih njegovih spisov, me je vedno gnjavil nekakšen zoprni občutek, ki mi je preprečeval, da bi se v njegovo misel in vedo spustil bolj odločno. Zato, priznam, Lacana poznam zelo površno in povsem mogoče (morda celo verjetno) je, da bi me lahko kakšen mojster teoretske psihoanalize prepričal v strinjanje z njim tudi pod pogoji, ki jih trenutno štejem za svoje, ampak v tem trenutku ne vidim druge možnosti, kot da izjavim: ko sem zazrt vanj, čutim bore malo ljubezni, in pač precej sovraštva.

Ker bi bilo od mene zdaj precej noro pričakovati, da se bom znal takole na hitro na polju razuma spustiti v zadovoljivo kritiko cele discipline, lahko na vse skupaj dam samo kratek komentar z osebnega stališča.

Ideologiji se ne pustim diagnosticirati. Nimam klinične slike osebnosti, nisem predmet. Prosto po Cioranu – nočem kopati luknje na sledi temeljev, ker menim, da je struktura konstrukt in da je s kopanjem ne razkrivaš, temveč šele zares gradiš. Prosto po Gidu – ne zanima me lastno goseničarstvo, temveč možnost pobega iz kokona. In obok Apolonovega templja, ki mi pravi, naj se spoznam, me ne prikuje pred zrcalo v očrtovanje linij lastne podobe, temveč od mene zahteva, da spoznam in razumem nastavke, ki mi omogočajo spremeniti se. Dobesedno po Fullerju: »V sedanjem trenutku živim na Zemlji in ne vem, kdo sem. Vem, da nisem kategorija. Nisem stvar – nisem samostalni. Zdi se, da sem glagol, evolutijski proces – integralna funkcija veselja.«

Toda kako zaupati takemu bitju? Če ti priznam, da ne moreš verjeti, da sem, kdor se v nekem trenutku kažem, da sem, kako naj mi potem verjameš, ko ti zatrdim, da ravnam po svoji vesti in da ti nočem storiti nič zalega? Nam, mladim ateistom, v tem življenju res ni lahko.

No, pa saj tudi vem, saj vem. Malo je otroče verjeti, da znam takole sam samcat pobegniti totalizirajoči moči ideologije in odlebdeti nad glave vseh ostalih nevoljnikov planetarnega sistema. Tudi sam sem po izvoru verjetno res generirana osebnost, in potni list držim na varnem, in na volitve grem in se trudim, da ne bi s svojimi dejanji interesa preveč onesnažil skupnosti in okolja. Eden od precej pomembnih razlogov, da se z ideologijo nočem preveč enačiti in da se v psihoanalitičnem oziru rajši pustim čim manj samo-zavedajočega se, je dejstvo, da v tem temnem konfliktu med domnevnim žarom biti in vseobsegajočim brbotanjem blata najdem precejšnjo zalogo ustvarjalne moči.

William Gaddis pravi, da za pisateljem, ko je opravil z delom, ostane samo ropotija opravičil. Tako si umetniki lajšamo duše. In prelagamo odgovornost za naša življenja na naše izraze. Če ti na koncu ne morejo biti niti iskreni, kaj pa lahko nato sploh rečemo drugega kot – oprostí.

X

Ej, tud jaz sem uničen. Sem danes spal 4 ure, delal 8 ur, bil zdaj še 4 ure na norem sestanku. Nocoj vsekakor nič več ne morem. Lahko pa jutri zjutraj hitro vstanem in še odgovorim.

Zdi se mi, da si se nekam močno zapičil v zadnji odstavek, ki je vendar zgolj predstavitev tega, kako je zadevo mogoče tudi obrniti v smislu, da kjer smo mi, že vselej je ideologija. Med tem zadnjim psihoanalitskim in bolj fenomenološkimi pred tem se bije filozofska in svetovnonazorska bitka, ki sem jo na tej točki preprosto moral omeniti. Tudi zato, ker, kot sem napisal, res ne vem, kam se v tej nedovršeni bitki postaviti. S tem, kar si povedal prejšnjikrat in kar sem jaz do tega nesrečnega zadnjega odstavka, sva bolj na strani fenomenologije in se pravzaprav tudi strinjava. Žarenje, vmesje, iskrenost. Sem mislil, da boš zamahnil nad psihoanalizo in zevom in zmagoslavno zaključil še naprej v smeri iskrenosti. Zato sem si končno tudi sam dovolil biti iskren ... Na koncu sicer pristanes tam, ampak nekam ježno in resignirano. Lahko poskusiva zaključiti v odgovoru na to. Lahko pa tudi na kaj drugega, če si še premisliš do jutra.

Kdaj točno je rekel? Če se zbudim zgodaj, imam čas pisati do 12h; potem moram na kosilo in ših.

X

a much needed addendum. gre na konec, pač. sorry, I'm a bit in a bad way te dni, mam pa v vsakem primeru, bastard bi-religious mongrel, kakor sem, alergično reakcijo na »Še preden stopiš v svet, te od imena do pleníc že čaka natančno izdelana ideološka struktura.«, čeprav točno vem, kaj si mislil s tem.

Oprostí tudi tebi, Uroš, da sem se s tem odgovorom najprej tako defenzivno odzval na linijo psihoanalize in povsem zanemaril tvoj iskreni poziv k bližini. Bral si *Na/pol* in veš, da sem ta prostor med nami vrtel skozi najrazličnejše ideološke prizme – posameznik, družina, družba, hiper-kapitalizem, avtoritarni fašizem, plemenska anarhija, zavesti v vseh mogočih čustvenih/kemičnih/patoloških stanjih –, pa nisem prišel do nobenega zadovoljivega odgovora na vprašanje, ki se nama tu poraja. Poševnica je ostala, in ustvarjalni solipsizem z ontološko brvjo (kar je morda stanje, povsem enako smrti) je bil edini, ki jo je v mojih očeh lahko vsaj približno zadostno prečil. To me ni spravilo v nevemkako vedro razpoloženje, saj trdno verjamem v vrednoto prijateljstva.

Tudi zato si bom tvojo definicijo iskrenosti vzel k srcu. »Skrbna pozornost na ta prostor. Spoštovanje. Odgovornost do tega vmes, ki naju šele vzpostavlja. Upanje, da bom to zmoget in da boš to hotel tudi ti. Zaupanje, da bova poskusila.« In če lahko zdaj opozorim še na bralce, ki so uspeli priti z nama do tu – če boste na tem svetu v kaj trajnega verjeli, verjemite v to.

XX



● ● ● KNJIGA

Samo povprečnež?

MIHA STOPAR: **Herman Vitežnik**. Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2013, 286 str., 24 €

Miha Stopar (1983) je matematik in programer, vendar njegov prvenec, roman Herman Vitežnik, razkriva tudi nadarjenega pripovednika, ki zelo dobro obvladuje jezikovno orodje. Pred nami je prvoosebna pripoved tridesetletnega Vipavca o njegovem otroštvu in mladosti, nekakšen bildungsroman od zelenca do odraslega, pa tudi širša freska življenja ljudi od starih jugoslovanskih do novih slovenskih časov sredi majhnega primorskega mesta.

Herman Vitežnik je značajsko tih, zadržan in razmišljujoč, zato je idealen za opazovalca in pripovedovalca, ker tako dogajanje vidi ostreje, kot če bi se sam zavzeto udeleževal zanimivih prigod. Kakor priznava, se mu zato sicer res nikoli niso dogajale prav posebne reči, s katerimi bi nas lahko osupnil; pa vendar ima nekaj, kar ga ločuje od večine ljudi, nekaj, po čemer se odlikuje in kar ga, paradoksalno, dela posebnega: to je distanca do samega sebe (npr.: »Skoraj bi se mi milo storilo, ko ne bi bil zadnje čase postal tako zvišen.«), s katero zmora prav objektivno prepoznati svojo povprečnost, videti, da v življenju še ni ničesar naredil in v ničemer ne blesti. V času srednje šole je imel vsaj en nenačuden hobi, boks, s katerim se je ukvarjal doma kot samouk, ker se je rad čutil močnega, utrjenega in pripravljenega. Ko pa boks opusti (in o njem le še piše članke), spozna, da ni za nič posebno nadarjen. S to skromno diagnozo pa ni zadovoljen, zato večkrat premleva, zakaj bi človek tako rad izstopal iz množice, zakaj se hoče dvigniti nad soljudi in se imeti za boljšega od njih. Človeku ni treba, da bi bil vsemočni bog, razmišlja Herman, zadošča mu moč nad drugimi ljudmi. Ta volja do moči, o kateri bere v filozofskih knjigah in jo hkrati vsak dan izkuša, je osrednja nit romana. Proti koncu pripovedi zavzveni v še posebej ostrih, ironičnih in angažiranih tonih v dveh intervjujih, ki jih Herman kot bolj ali manj samooklicani novinar naredi z dvema »slavnima« osebama, zvezdo resničnostnih šovov Sašo Kamenikom in vipavskim županom Kosmačem, ki se rad primerja z Winstonom Churchillom. Intervjuja z neposrednimi vprašanji njuno slavo, sposobnost in pomembnost postavita pod velik vprašaj. Herman se v tej luči izkaže za prav hvalevrednega junaka, pa ne zato, ker razkrinkava lažno pomembnost drugih, ampak zato, ker je sam tako drugačen od njih. Je kontrapunkt prevladujoči logiki, da je vsak bebec lahko slaven, internetni modi, ki slavi povprečnost, vulgarnim resničnostnim šovom in podobnim škodljivim pojavom, ki povprečneže spreminjajo v topoumne nečimrneže.

Čeprav je Herman vase zaprt človek, nikoli ne lebdi zunaj časa in prostora, ampak je vedno del svojega okolja. V pripoved skrbno vtke veliko živega govora, od dijaških zafrkavanj do sosedskih opravil in čenčanj. Tako skozi njegovo zgodbo spoznamo še kopico drugih zanimivih, človeško prepričljivih značajev: na primer vzkipljivega očeta, ki nenehno žali ženo, s katero se potem tudi ločita; zrelo, vulgarno zapeljivko Lindo, s katero se povsem nedolžni Herman erotično zaplete; ali norca Košmrlja, ki na spletu ustvarja nekakšen slovenski wikileaks in k sodelovanju pritegne tudi Hermana.

Pripovedovalec skozi vsebinsko razgibano in jezikovno korektno pripoved (v njej dosledno uporablja predpreteklik, še druge redkejšje knjižne oblike in svojo mater povrh nagovarja kar z »mati«) subtilno razkriva etično podstat, svoj značilno kritični odnos do sveta. Čeprav je treniral boks, človeka ne bi mogel nikdar udariti v glavo; in da bi svojo moč razkazoval sredi šolskega hodnika, ker ga je nekdo izzval, bi bilo zanj »višek cenenosti«. Seveda je bil tudi on kdaj objesten, pijan in neotesan, se kot suženj presežkov testosterona spravil nad šibkejšega. Vendar se svojim izgredom čudi in jih preraste. Takole v njegov umirjeni tok občasno vdira jeza, povezana z njegovim čutom za pravičnost: »Bili smo neumni in hudobije se še nismo naučili prikrievati in potlačiti, a nekateri se tega, jebemti, ne naučijo vse življenje.« Človek je voljan moči, a najprej mora obvladati samega sebe. **TINA VRŠČAJ**

● ● ● KNJIGA

Pobožati roko, ki te odriva

ALEKSANDRA KOČMUT: **Čisto sam na svetu**. Založba Modrijan, Ljubljana 2013, 143 str., 14,90 €

Kako je, kadar te strahovi stisnejo v kot, ko se prema-knejo meje in si prisiljen v vlogo opazovalca, kjer ti je odvzeta možnost zavestne izbire in nadzora nad lastnimi

odločitvami? Kaj se dogaja v glavi človeka, ki je v primežu alzheimerjeve bolezni?

Sodobna književnost se tej tematiki ogiba. Toliko pomembneje je zato, da smo dobili prvi izvorni slovenski roman, ki se loteva alzheimerjeve bolezni – in ničesar ne olepšuje. Njegova avtorica Aleksandra Kocmut se je javnosti doslej predstavila z več kot desetimi deli, piše tudi poezijo in otroško literaturo. *Čisto sam na svetu* je njen četrti roman.

Zaznamek na zavihku pove, da je v ozadju romana avtoričina osebna izkušnja. Ne gre pa za dnevniški zapis, marveč za izvrstno komponiran roman, literarno delo, ki se zlahka bere kakor fikcija, četudi se v ozadju slutijo avtentični vzgibi nastanka besedila.

Gospod x, osrednji protagonist romana, ni simpatičen, malce zmeden starček, ki bi trosil življenjske modrosti, kot so v filmih pogosto romantično prikazani dementni bolniki. Ne, je odrasel možak, ki mu včasih prekipi, da zgrabi vilice in z njimi zagrozi hčeri, ki je ne prepozna. S takim človekom, naj ga imajo svojci še tako radi, je hudičevo težko živeti.

Začetek romana vodi še v napol mitične svetove, ko se bralcu na trenutke zazdi, da se je znašel sredi srhljivke ali vsaj čisto navadne nočne more gospoda x, nato pa ga hipoma preseneti preobrat, da podvomi, ali se je vse to v resnici dogajalo ali pa je šlo samo za zagatno igrico uma. Pripoved se zaplete z bralčevim spoznanjem, da je priča nečemu kompleksnejšemu kot le nizu neobičajnih doživetij (recimo temu, da h gospodu x v avto prisede brkat možic, ki nato brez sledu izgine), in se priostri v najkrajšem poglavju knjige, dolgem samo en stavek: »Gospod x je iskal nož, da bi iz hiše pregnal tatico.«

Sčasoma bralec vse bolj tipa skozi mrak težko upovedljivih doživetij gospoda x. Zasliši šume, ki se gospodu x vsiljujejo v misli in ki jih ta odganja prav s ploskanjem, početjem, ki se lahko zunanemu opazovalcu zazdi tako nerazumljivo. Izvirni in domiselni so številni onomatopetični opisi, zemljevidi slušnih in čutnih doživetij, »kot bi zabrenčal cel roj čebel, bzum, bzuš«, »nekaj so ovili okrog njega in nato je bil sam, sam, samo šuštel je še in sikalo in se valilo proti njemu, nekaj mrzlega, debelega, s pekočo slino in razcepljenim jezikom«, občutje pozabljanja, »se je prepustil temu čudnemu, glušecemu občutku, kot bi tonil v silos, poln bombažnih kosmičev« ter naposled razgrajevanja, razpadanja jezika: »Lešat, ležat bi rad. Kje je moje me, kot sem imel. Zdravo, zdravo! A je to za, to za. Nehret.«

V romanu se izmenjuje več pripovednih ravni. Večina je navzoč vsevedni pripovedovalec, ki včasih razkriva misli in emocije likov, povečini pa osvetljuje njihovo ravnanje, se odmika v abstraktnije pasaže in občasno preseneti s kakšnim citatom. Bralcu priskoči na pomoč, da ta za hip predahne od intenzivnega pripovednega tempa in dogodke umesti v širši kontekst. Z ležečo pisavo je nakazan govor ali notranji monolog; v zadnjem poglavju, ko življenje steče dalje – zaslutimo, da brez gospoda x –, pa bralec zasliši »mamo« in njenega otroka, željnega novih in novih zgodb iz dedkove preteklosti. Prehodi med pripovednimi ravnimi so gladki, jasni. Literarni slog Aleksandre Kocmut je metaforično svež, slovnično brezhiben in ob prevladujoče stvarnem tonu – kako bi sicer izrazil tisto neujemljivo? – mestoma liričen.

Čisto sam na svetu je roman o življenju dementnega bolnika in spopadanju z izgubami, a tudi roman o ljubezni žene, ki se za ceno lastnega psihičnega in fizičnega zdravja prebija čez ovire in se do zadnjega trudi »pobožati roko, ki te odriva. Poljubiti oči, ki vidijo nevidno, ne vidijo pa tebe. Prisluhni glasovom, v katerih ni skoraj ničesar razpoznavnega več.«

Roman, ki se prebere na dah. **ANA JASMINA OSEBAN**

● ● ● KNJIGA

Literarni sofizem?

ŽELJKO KOZINC: **Srečni konci**. Založba Modrijan, Ljubljana 2013, 328 str., 24,80 €

Zgodba osmega romana Željka Kozinca se začne z odrezanim uhljem, ki ga eden od junakov prejme na svojem krožniku med zakusko na fiktivnem portoroškem filmskem festivalu *Feel like Vincent* (navsezava na van Gogha je namerna).

Takšen sprožilni moment obravnavane zgodbe se seveda spodobi za napet detektivski ali kriminalni roman, kar delo Željka Kozinca na nekem nivoju tudi je, čeprav kmalu postane jasno, da je še mnogo več kot to. Pred bralcem se začnejo razkrivati ozadja nastopajočih oseb, vzporedne zgodbe, srečujemo se s kopico dodatnih likov,

novih dogajalnih prostorov in zapletov. Ko že mislimo, da smo priča razpletu, se zgodba vedno znova le še dodatno zaplete in najdemo se v slepem črevesu.

Pestro dogajanje prinese tudi obilico vprašanj. Tako se recimo srečamo s pokvarjenostjo velikih korporacij, s kriminalom v vseh njegovih oblikah in z vprašanji kulturne in naravne dediščine. Prisotne so tudi teme, vezane na posameznika, kot so recimo problematika družinskih odnosov, pozicija umetnika v svetu in bivanjski problemi mladega človeka. Na koncu pa Kozinc ne pozabi niti na vsepovprek obravnavano slovensko polpreteklo zgodovino, ki zadeva predvsem nekdanjo Jugoslavijo in drugo svetovno vojno.

A vsak tovrstni literarni bosanski lonec je še posebej izpostavljen najrazličnejšim nevarnostim, ki jim je v svojem delu podlegel tudi Željko Kozinc. Družbena vprašanja tako niso deležna zadostnega problematiziranja, temveč ostanejo zgolj izpostavljena, njihovim sintezam pa je, v sicer razmeroma dolgem tekstu, včasih namenjenih zgolj nekaj strani, kar le težko parira njihovi kompleksnosti. Tudi vpeljevanje novih likov in stranskih zgodb se izvršuje odločno prehitro. Tako se v romanu pojavijo liki, ki z osnovno pripovedno linijo nimajo dosti opraviti, predvsem pa v odnosu do nje nimajo pomembne vloge. Podobno se godi tudi stranskim zgodbam, ki vpletenim likom ne nudijo dodatne razsežnosti, temveč dajejo vtis, kot da so tam predvsem zato, da se v delu čim več dogaja.

Nekoliko kompleksnejši pa je v romanu humor, kar je vsekakor njegova svetla točka. Srečamo se z ironijo, ki je vidna v prej omenjenem odnosu med skrivnostnim odrezanim ušesom in festivalom *Feel like Vincent*, s posmehom kvazivsvetovljanstvu, kot ga predstavlja na primer slovenski izseljenec v Ameriki Jože Lakota (samopreimenovan v Joa Lacotto), in s komično opisanim hollywoodskim zamahom manjšega slovenskega filmskega studia. Humor je prisoten tudi na jezikovni ravni. Avtorjev adut je namreč velik nabor besed iz različnih obdobij slovenskega jezika, ki jih spretno preigrava v želji po doseganju komičnih učinkov. K tej igrivosti jezika veliko pripomore tudi kopica neologizmov, ki jih avtor polaga v usta svojih junakov.

Dobremu jeziku navkljub pa je bralec po branju *Srečnih koncev* le stežka potešen. Izostanek izvirne, predvsem pa razdelane ideje, ki bi romanu dala globljo podlago, je viden tako pri posameznih poglavjih kakor tudi pri romanu kot celoti, vtisa pa ne zmorejo popraviti niti nekatere dvoumne replike in idejni poskusi, ki se zrcalijo v izpostavljanju različnih problematik. Zdi se, da imamo opravka z romanom, ki želi nekaj povedati, ki daje vtis, da nekaj pove, a ko pogledamo širšo sliko, vidimo, da predstavlja svojevrsten primer literarnega sofizma. **ALJAŽ KRIVEC**

● ● ● KINO

Kazen je nagrada

Philomena. Režija Stephen Frears. Velika Britanija, Francija, ZDA, 2013, 98 min. Ljubljana, Kinodvor

Zdi se, da si večina najbolj izstopajočih britanskih cineastov zadnjih tridesetih let deli predvsem eno skupno potezo: nekakšno obsesivno fiksacijo (lahko je usmerjena na k določnemu formalnemu pristopu, ideološki drži, družbeni skupini ipd.), ki bi lahko bila hiba njihovega ustvarjalnega karakterja, a so jo sami domiselno in spretno preoblikovali v sredstvo za stopnjevanje silovitosti in prepoznavnosti lastnega avtorskega izraza. Avtorje, kot so Bill Douglas, Ken Loach ali Terence Davies, tako prepoznamo že po kratkem nizu podob iz katerega koli njihovih filmov, pa naj je razlog izraziti avtorski pečat, ki je vtisnjen v te podobe, ali pa dejstvo, da njihove opuse opredelujeta predvsem dve konstanti: koherentnost in kontinuiteta. Toda nič manj britanski in nič manj izstopajoč ni Stephen Frears, zapriseženi eklektik, čigar ustvarjalnost morda še najbolj izrazito opredeljuje prav manko vsakršne fiksacije. In tudi tokrat je ostal zvest svojemu slovesu, saj je *Philomena* povsem novo poglavje v njegovem že sicer nadvse raznovrstnem opusu.

Na svoji bogati ustvarjalni poti je se preizkusil že skoraj v vseh žanrskih oblikah (z eno izjemo: znanstveno fantastiko), od vesterna s *Hi-lo ranč* (1998) do biografske drame z večkrat nagrajeno *Kraljico* (2006); delal je tako v pogojih skoraj gverilske kot tudi visokopračunske hollywoodske produkcije; snemal je tako po klasičnih literarnih delih – na primer *Nevarna razmerja* (1989) po Laclosovem romanu – kot po izvornih scenarijih sodobnih pisateljev (sodelovanje s Kureishijem); navzel se je punkerskega duha, a prav tako je rad zašel v bolj konvencionalne pop vode: *Moja lepa pralnica* (1985) oziroma *Zvestoba do groba* (2000); bil je apolitični stilist, kot na primer v enem

svojih stilno najbolj dovršenih del, *Goljufih* (1990), a v njem se je občasno prebudil tudi duh aktivista, ki kritično razgalja družbene anomalije – takšne so *Umazane lepe stvari* (2002). Med sodobnimi cineasti bi verjetno težko našli ustvarjalca, ki bi se s svojimi deli še bolj trmasto upiral vsaki kategorizaciji, kot to počne prav Frears.

Pa vendar: tvegali bi reči, da se tudi v Frearsovih delih pod tem plaščem neskončne raznovrstnosti skriva nekaj, kar vztraja. In prav njegovo najnovejše delo, *Philomena*, nam morda še najbolj nazorno pokaže, kaj naj bi to bilo. Po raziskovalnem delu nekdanjega BBC-jevega novinarja Martina Sixsmitha z naslovom *The Lost Child of Philomena Lee* – v scenarij sta ga preoblikovala Jeff Pope in presenetljivi Steve Coogan, ki ob tem nadvse prepričljivo nastopi tudi kot interpret glavne moške vloge – posneti film prinaša zgodbo, ki je vse prej kot »frearsovska« (če kaj takega sploh obstaja!). Obravnavani tematiki se je Frears v preteklosti približal le redkokdaj, tako neposredno pravzaprav le v *Umazanih lepih stvarih*, a vseeno je v načinu, kako jo razgrne, nekaj značilno njegovega. *Philomena* nam namreč razkrije bolečo usodo Philomene Lee, najstniške matere, ki ji je, tako kot številnim drugim, skrajno konservativna in v udejanjanju svojega dožemanja religije skrajno brutalna irska cerkev otroka vzela in ga dala v posvojitev, nato pa poskrbela, da se nikoli več nista srečala.


Frears svojo zgodbo prične v trenutku, ko se *Philomena* po petdesetih letih tihega trpljenja odloči, da bo spregovorila in ob pomoči sicer neznanega ji novinarja poiskala svojega sina. Frears sledi tej še vedno globoko verni ženski, ki jo razjeda občutek krivde, ter postopno, z odkrivanjem novih in novih dejstev, njeni notranji transformaciji. Čeprav je zgodba, tako kot nenazadnje tudi *Sestre Magdalenke* Neila Jordana (2002), nedvoumno kritično usmerjena proti instituciji irske cerkve, pa se Frears nikoli ne odloči za neposredno konfrontacijo in popoln napad. Nehumanost, barbarstvo in patologija v dejanjih irske cerkve, še izraziteje pa popoln manko sočutja kot temelja vere, ki jo pridiga, so vedno prikazani le posredno, skozi osebno transformacijo, ki jo doživlja *Philomena*. In prav zato se zdi Frearsova obtožba še veliko silovitejša in radikalnejša. Hkrati pa je prav to opazovanje in vrednotenje sveta ter dogodkov v njem prek človeškega pogleda, utemeljenega v nekakšnem idealu humanizma, tudi ena redkih, morda celo edina konstanta v delu Stephena Frearsa. **DENIS VALIČ**

● ● ● KINO

Slovenskih filmov je kot trave

Izgubljen, da najden. Režija Tomaž Šneberger. Slovenija, 2013, 85 min. Ljubljana, Kolosej

V zadnjem letu smo v okviru domače reproduktivne kinematografije oziroma na področju njene prikazovalsko-distribucijske dejavnosti lahko spremljali vznik zanimivega, a hkrati brez dvoma tudi zavajajočega fenomena, ki je ustvarjal vtis, da so razmere v slovenski filmski produkciji nenadoma naravnost idealne. Že ob malo bolj rednem spremljanju programa naših kinodvoran, predvsem ljubljanskega kinocentra, ki je v lasti Koloseja, je bilo namreč mogoče opaziti, da se je navzočnost domačega filma močno okrepila. Še več, že prav osupljiva frekvenca, s katero so se na platnih Kolosejevih kinodvoran v letošnjem letu pojavljala nova slovenska filmska dela, je porodila celo domnevo, da je prišlo do občutnega povečanja obsega produkcije na letni ravni.

Na tem mestu je v pričujoči tok misli smiselno vpeljati nekaj konkretnosti in navesti nekatera dejstva. Kot na primer to, da je v iztekaajočem se letu na platnih ljubljanskega Koloseja kar enajst slovenskih celovečercjev doživelo svojo distribucijsko premiero. O tem, kako izjemen je ta dosežek, govori predvsem dejstvo, da je domača kinematografija le v redkih, izrazito plodnih letih (v celotni zgodovini slovenskega filma teh ni niti za prste ene roke), na letni ravni ustvarila do največ sedem celovečernih del, sicer pa se je njihovo število pogostejše gibalo pod mejo petih. In če pri tem upoštevamo še razmere, v katerih danes ta deluje – od skromnosti produkcijskih kapacitet, omejenosti njenega kadrovskega in ne nazadnje tudi ustvarjalnega potenciala, pa vse do abotnosti pričakovanja domače kulturne politike, ki od nje zahteva, naj se izkaže in preživlja na trgu, ki zaradi svoje majhnosti, omejenosti in nizke stopnje urbanosti ponuja le toliko potenciala, kot ga v razvitejših okoljih že malo večja mesta –, nam skorajda ne preostane drugega, kot da začnemo govoriti o čudežnem porastu produktivnosti slovenske filmske produkcije. 



A čeprav bi se nas verjetno velika večina tistih, ki smo tako ali drugače povezani z življenjem slovenske kinematografije, iskreno veselila takega čudežnega obrata, je tega treba prej vendarle še potrditi. K dogodkom zadnjega leta moramo kritično pristopiti ter jih očistiti vseh idealizacij in mistifikacij. In čeprav se nam bo sprva, ob prvem bežnem bližnjem srečanju z enajsterico morda še vedno zdelo, da smo priča nekakšnem preporodu ali vsaj revitalizaciji domače filmske produkcije, ki naj bi jo prinesel vstop oziroma nastop filmskih del, produkcijsko realiziranih zunaj »uradne kinematografije« (tako so štirje od enajstih celovečercerov preteklega leta), nam kritična presoja slednjih razkrije, da je njihova vloga vsaj dvoumna, če ne že izrazito negativna.

Poglejmo si pobleže eno tovrstnih del, v decembru premierno prikazani »novi slovenski celovečerec« *Izgubljen, da najden*, katerega avtor je Tomaž Šneberger. Prvič slišite

zanju? Res je sicer, da se to zaradi razmer v domačem kulturnem prostoru, kjer je vse pogostejše že sama informacija o kulturnem dogajanju okrnjena, medtem ko je kritična refleksija iz njega bolj ali manj izgnana, pravzaprav vse pogostejše dogaja. A po drugi strani si ne film ne avtor v resnici niti ne zaslužita, da bi ju poznali. In tega v ničemer ne spremeni niti dejstvo, da je film na svoj program uvrstil osrednji domači prikazovalec (poznavanje dejanskih razmer na področju domače reproduktivne kinematografije seveda močno zamaje ali vsaj občutno zreavitizira vtis pomembnosti, ki svojo moč črpa iz sintagme »osrednji slovenski prikazovalec«; pa vendar – tudi za nekatere uveljavljene slovenske filmske ustvarjalce vstop v te dvorane ni samoumeven). Tomaž Šneberger namreč ni ne uveljavljeni ustvarjalec ne vzpenjajoči talent in, po vidnem sodeč, še najmanj novi up slovenskega filma. Je le eden

tistih, najverjetneje iskreno pogumnih fantov, ki imajo film radi in ki so preprosto izrabili priložnost, ki jim jo je ponudil razvoj snemalne tehnologije v digitalni dobi. A njegovega dela, kot tudi ne preostalih tovrstnih del, ki so bila v iztekajočem se letu predstavljena na platnih Kolo-seja (*Prelomnica* Miša Šušaka, *Izhod* Dejana Baboska in ne nazadnje tudi *Jan Plestenjak: Priznam* Bojana Dovrtela, ki še zdaleč ni »biografski glasbeni celovečerni dokumentarni film«, pač pa zgolj in samo promocijski film), ne moremo in ne bi smeli enačiti s preostalimi sedmimi slovenskimi celovečernimi filmi predstavljenimi v preteklem letu. Ne zaradi tega, ker niso bili posneti pod okriljem »uradne kinematografije« – pač pa zgolj in samo zaradi tega, ker so z njimi preprosto neprimerljivi. Le komu bi denimo padlo na pamet, da Groharjevega *Sejalca* primerja z gobelinom sosedove mamke?! **DENIS VALIČ**

AMPAK

GENIJ MED »MAINSTREAMOM« IN »AVANTGARDO«

Spoštovani gospod Boštjan Tadel, v zadnji številki *Pogledi* (27. november 2013) ste postregli s tekstom *Genij med »mainstreamom« in »avantgarde«*. Ker ste me razjezili, bi vam rada odgovorila s pismom bralca.

Opazam, da imate neke vrste pričakovanja glede tega, kako bi se morala mlajša generacija umetnikov spopadati s trenutnim stanjem sveta in umetnosti v njem.

Drzniva si sklepati, da težavo poznam nekoliko bolje od vas, saj sem z njo prisiljena živeti. Generacija, ki ji pripadam, se je izobraževala za svet, ki je, medtem ko smo gledali globoko v knjige, izginil. Upam, da boste pripravljene razumeti, da se moramo, preden bomo sposobni po Evropi in globaliziranem svetu frivolno iskati somišljenike in zganjati nekakšno neoavantgardo, najprej naučiti razumeti zakonitosti sveta, ki je med tem vznikni na novo. Glede na to, da ima vaša generacija privilegij še vedno naseljevati ruševine strukturnih mest 20. stoletja, da je v 20. stoletju kupovala stanovanja in se zaposlila po pogodbah iz 20. stoletja, v prihodnost pa kuka skozi ozka okna svojih bunkerjev, morda ni najbolj razsodno, da generacije, ki to preprišno prihodnost dejansko naseljuje, poučujete o tem, kako naj se v njej znajde.

Kot enega glavnih problemov izpostavljate, da moja generacija in jaz kot njen praporščak umetnosti nisva več zmožni doživljati kot nečesa vzvišenega, kot »najpomembnejše stvari na svetu«. Za generacijo težko rečem, kar pa se tiče mene, imate seveda popolnoma prav. Reciva da gre za vprašanje osebne morale: prepričanje, da lahko umetnost svoje dostojanstvo črpa samo iz vere, da je najpomembnejša stvar na svetu, se mi zdi enako neubranljivo kot tisto, da lahko človek svoje dostojanstvo črpa samo iz vere, da je žival nad živalmi. Menim, da si umetnost zasluži svoje mesto v svetu, umetnik pa možnost dostojnega preživetja *ravno zato*, ker je umetnost človeška dejavnost med drugimi človeškimi dejavnostmi, biti umetnik pa poklic med drugimi poklici. Nikoli nisem razumela, zakaj je treba vrednost neke stvari iskati v njeni premoči pred preostankom sveta, in ne boste me prepričali, da sem, ker se mi zdijo tudi druge identitete usmeritve vredne vsega spoštovanja, osebno odgovorna za to, da se mlad slovenski umetnik v 21. stoletju ne more preživeti zgolj s svojo umetnostjo. Pravzaprav mislim, da bi bilo za ustvarjalce bolje, da bi o sebi nehali razmišljati kot o osebah v privilegiranih poklicih, ki se zaradi svoje metafizične veličine dvigajo nad delavnopravno zakonodajo in bi se za svoje pravice začeli boriti s sindikalnega zornega kota.

Sedanje stanje je posledica marsičesa, močno pa dvomim, da je neposreden rezultat odsotnosti novega avantgardističnega projekta. Vendar pa se morem v nečem kljub vsemu strinjati z vami – med vrsticami moji generaciji očitata, da ne stopa dovolj odkrito v nekakšno kvaziodipsko bitko z generacijo svojih staršev. Drži, predolgo smo vztrajali v poziciji otroka, ki drugim dopušča, da govorijo v njegovem imenu. Vsak človek je prisiljen živeti z repertoarjem svojih šibkosti. Čeprav so mnoge med njimi rezultat zunanjih okoliščin, jih je vsak dolžan kultivirati sam in nosi odgovornost, če tega ni pripravljen storiti. Moja generacija se sicer res spopada z velikanskimi strukturnimi težavami pri osamosvajanju in ker ji je redko omogočeno, da zasede strukturno mesto odraslega, odgovornega človeka, se vanj težko vživi, vendar imate prav, to ne bi smel biti izgovor, da ne poskuša. Prvi



korak tega poskusa je gotovo opozorilo, da so besedila, kot je vaše, težko upravičljiva. Od kod vam pravzaprav želja s pozicije generacije, ki ni imela privilegija, da se v družbeno resničnost umešča v času gospodarske krize, generaciji, ki ta edinstven privilegij ima, pridigati, kako naj se z njim sooča? Če si moja, tako imenovana mlajša generacija česa res ne more in ne sme dovoliti, je to, da bo o tem, kaj bi bilo zanjo najbolj smiselno ali celo nujno, v njeni odsotnosti razpravljala nekdo drug.

Reciva, da je moje pismo povabilo na odloženi ojdipski dvoboj, h kateremu spodbujate. Zavedati se namreč morate, da je generacija, ki jo je treba simbolno umoriti, da bo naša lahko zadihala svobodneje, prav vaša.

Katja Perat

K članku *Genij med »mainstreamom« in »avantgarde«* g. Boštjana Tadelja (*Pogledi*, 27. november 2013) imam nekaj manjših pripomb – in sicer ne le kot pasivni spremljevalec (resnično) konformistične slovenske umetnosti, temveč kot dejavni udeleženec področja, ki mu Tadel odreka obstoj; ko govori o »neobstoju česa drugega kot mainstreama«, saj da se vsi umetniki »financirajo iz javnih sredstev«, ostaja nejasnih več stvari. Najprej sam pojem avantgardnega v odnosu na financiranje – če je nemogoče, da bi bili umetniki, ki pripadajo avantgardi, financirani od države, je težko razumeti, da so bili mnogi vrhunski avtorji avantgardne umetnosti v obeh družbeno-ekonomskih formacijah podprti z državnim denarjem. Mar Krzysztof Penderecki, ki ga antikomunisti tako radi navajajo kot zgled upornega modernističnega Poljaka, ni bil skoz in skoz plačan in propagiran od baje totalitarne države? Je bil zato v prvih dveh desetletjih delovanja kaj manj avantgarden od kakega zabavljača, ki mu je bilo tovrstno financiranje prihranjeno? Vprašanje je seveda retorično – recimo, da za potrebe replike pristanemo na pogoj, da mora biti avantgarden avtor tisti, ki državnega denarja ni deležen. In naj omenim, da lahko naštejemo mnogo umetnikov, ki danes v Sloveniji ustvarjajo literaturo, glasbo in/ali likovno umetnost ob temeljitih teoretičnih in idejnih refleksijah, ob čemer poskušajo duh avantgarde peljati naprej in iskati nove robove umetnostnih diskurzov. Seveda brez kakršnihkoli formalnih sredstev, posebno državnih.

Toda kulturno-umetnostnih medijev na Slovenskem to očitno ne zanima. Celu neupravičeno odrinjeni Aljoša Škorja, ki se z mednarodno prestižno akademsko izobrazbo ne more zaposliti, je dobil nekaj vrstic v *Pogledih*, medtem ko po vsej Sloveniji deluje na ducate avtorjev, katerih umetnostni jeziki postajajo vse bolj živahni in razvejeni – ne da bi o tem spregovoril en sam medij. Naj se komentar ne razume kot jadikovanje nad situacijo – nenaklonjenost je seveda vzajemna –, toda v ugledni kulturni reviji zapisati, da v Sloveniji avantgardnih avtorjev ni, to pa mimogrede podkrepiti s tezo, da se vsi, ki bi to lahko bili, financirajo iz javnih sredstev, je ob tem le nekoliko preuranjeno. Večja težava je, da medijem, ki naj bi pokrivali celotno kulturno področje, niti približno ni poznanih nekaj najbolj ustvarjalnih kulturnih praks pri nas – in tu trčimo na drug paradoks: morda pa je ravno kulturni esteblišment tisti, ki je gluha za kakršnekoli drugačne družbene prakse, ki jih vpeljuje avantgarda. Ki, z drugimi besedami, perpetuira *mainstream*, po Tadlovih besedah edino trenutno obstoječo slovensko umetnost. Simptomatično je, koga se po trenutnih kriterijih kulturnih medijev razume kot avantgardo; Katja Perat je izjemna pesnica in brez dvoma upravičeno eden od glasov generacije, a njena poezija ni avantgardna.

Za odkritje, da si avantgarda in *mainstream* ne stojita nujno nasproti, ni bilo treba čakati na Diega de Breo – podobno so dilemo »razreševali« že umetniki okrog leta 1970, predvsem glasbeniki, zlasti v ZDA in Veliki Britaniji. Toda prav hitro sta se pokazala dva nedspravljiva vzorca, ki ju je formatirala

tovrstna miselnost – nekateri so pridobitve avantgarde s tradicionalnimi kanoničnimi elementi povezovali karseda sveže in inovativno (v glasbi denimo Steve Reich, Terry Riley ali Frank Zappa), drugi se niso mogli upreti skušnjavi in so degradirali v reproduciranje bolj ali manj preživetih vzorcev (česaravno na zelo visoki ravni, kot Arvo Pärt ali John Adams). Hal Foster je lahko že v začetku osemdesetih let govoril o umetnostnem »postmodernizmu odpora« in »postmodernizmu reakcije«. In tako je umetnost kljub »preseganju« avantgardnega ostala polarizirana na tisto, ki gre »naprej«, in tisto, ki stagnira. Povsem upravičeno, naj dodamo.

Seveda pa je odnos med obema poloma globlji in se ne-olčljivo povezuje s političnimi vprašanji – podobno kot se avantgardo od osemdesetih let naprej rado odpravlja z levo roko kot nekaj preseženega in preteklega, bi politični razred od osemdesetih let naprej najraje pozabil na marksizem. Čas, ko so avantgarde po svetu delovale s polno paro, je tudi čas, ko je bila marksistična ideja, kakor mnoge druge ideje družbene levice, še zelo prisotna v politični, medijski in širši kulturni sliki. In ko je – upajmo, da zgolj za desetletje ali dve – ideja kolektivnega spreminjanja družbe nekoliko zaspala in se umaknila lyotardovskim pravljam o pluralizmu in koncu velikih zgodb, je hkrati – upajmo, da zgolj za desetletje ali dve – zaspala tudi ideja kolektivnega spreminjanja umetnosti. Iz članka se zdi, da avtor kliče k liberalizaciji kulture, ki bi po mojem skromnem mnenju stanje še bistveno poslabšala. Govori o kulturnopolitičnem modelu, ki da je v rabi že vse od leta 1945 – kar seveda ne drži, saj je degradiral že v devetdesetih letih, z dodatnim trganjem kulture od države pa prav gotovo ne bomo rešili ne avantgarde ne Aljoša Škorje; avantgarda je bila v boju enoumnih časih omenjenega kulturnopolitičnega modela v Sloveniji navdse živa, prav isti Penderecki, sicer niti približno kak občudovalec socialistične Poljske, pa je nedavno v intervjuju hvalil tedanjo državo, da je bil vsaj tisti, ki je dokončal solanje na glasbeni akademiji, varen in je lahko ustvarjal. Toda če Tadel omenja Iniciativo za demokratični socializem in mirno navrže, da ta sanjari o vračanju v preteklost (česaravno je Iniciativa že večkrat argumentirano zavrgla tovrstne očitke), hkrati pa nekaj strani pred tem v istih *Pogledih* lahko beremo recenzijo (na srečo) bivšega ministra za finance, ukleščenege v preživete ideologije novoklasičnih ekonomistov, kako hvali knjigo, izšlo pri katoliški založbi, so očitno tudi temeljne predpostavke med različnimi sogovorniki v debati o avantgardnem in preteklosti lahko precej nezdružljive.

Andraž Jež

ODZIV NA NASLOVICO PREJŠNJE ŠTEVILKE POGLEDOV

Ko sem v petek, 29. novembra v svojem poštnem nabiralniku zagledala letošnjo 22. številko *Pogledov*, me je z naslovne strani nagovarjal moj stavek, ki sem ga takoj prepoznala, čeprav je bil lektorsko izmalichen. Gre za stavek: »Inspiracija predpostavlja sv. Duha, čeprav je veliko takih, ki mislijo, da *spirito* prihaja od *špirta*.« Napisala sem ga v svojem eseju *Slovani smo zamorci Evrope* in je objavljen v knjigi *Kaj je poetično ali ura ilegale*, ki je izšla predlani pri Mladinski knjigi in bila lani nagrajena z Rožančevno nagrado.

Laska mi, da kot avtorica nastopam na naslovni strani uglednega časopisa, vendar se ne strinjam, da v njem ni nikjer, niti z opombo, omenjeno, da je stavek moj. Prav bi tudi bilo, da bi bralci izvedeli, da v mojem rokopisu, ki sem ga oddala urednici Neli Malečkar, ta stavek ni imel nobenih napak, ampak so ga v uredništvu za svoje potrebe pravopisno izmaličili. Teh napak ni mogel nihče videti – kakor bi se lahko bralcu upravičeno zazdelo –, ker jih nisem naredila. Dobro mi dene, da ste moj stavek izbrali zaradi njegove duhovitosti in z njim želeli povabiti bralce k branju prispevka o lektoriranju.

Meta Kušar

Ob odstopu senata Komisije za preprečevanje korupcije

ANDRAŽ TERŠEK

»Kar je treba narediti, naredi odločno, svojo odločitev pa izpelji brezhibno.«

Benjamin Franklin

Od vseh zakonov, ki sem jih bral, in ni jih bilo malo, se ne spomnim nobenega, ki ne bi vseboval vsaj katere protiuustavne rešitve. Številni, posebej pomembni zakoni ali posamezne zakonske določbe nikdar niso bili izpostavljeni ustavnosodni presoji. Številni zakoni zelo verjetno nikdar ne bodo izpostavljeni ustavnosodni presoji. Zakoni, ki neposredno in močno posežejo v interesno polje javnih funkcionarjev, pa so slej ko prej izpostavljeni ustavnosodni presoji.

Zakon o integriteti in preprečevanju korupcije naj bi šel skozi rešeto ustavnosodne presoje. Menim, da ta zakon vsebuje protiuustavne rešitve. Očitne. In postavlja se vprašanje, ali gre za (ustavno)pravno ignoranco v vladi ter državnemu zboru in pri njunih pravnih svetovalcih? Gre morda za dobroverni spregled ustavnopravnih načel s strani tistih, ki stavijo na hitrost pri vzpostavljanju sicer še kako potrebnega dodatnega nadzora nad odločevalci in vplivneži, tudi kadar je za to treba zamižati glede strokovne brezhibnosti? Ne zdi se, da bi šlo enostavno za golo preračunljivost poklicnih pragmatikov, ki bi bili pripravljene voljo do moči uresničiti tudi na račun ustavnih nečednosti.

ZELO POMEMBNA (POLITIČNA!?) INSTITUCIJA ZA (POLITIČNI!?) NADZOR

Za razvoj pristne demokracije in demokratičnega državljanstva je nujno potrebno aktivno delovanje civilne družbe, ki je v funkciji demokratičnega nadzora nad odločevalci in vplivneži¹. Enako velja za neformalne institucije nadzora nad političnim procesom in celotno sfero javne oblasti². Pravo (!) preiskovalno novinarstvo (ne »razkrivaško«³) je v tem oziru zelo pomembno. Poseben pomen kot institucija ima varuh človekovih pravic⁴. Prav poseben status pa je pridobila Komisija za preprečevanje korupcije (KPK). Institucionalizacija skrbi za preprečevanje korupcije je dobra sistemska zamisel. Te vrste institucije so legitimno namenjene vzpostavitvi nujnega nadzora nad posamezniki in institucijami z največ vpliva in moči v družbi. V demokratični družbi mora biti čim več čim večjega in čim bolj učinkovitega nadzora. A vzpostavitev in delovanje vsake institucije in vsakega mehanizma nadzora v družbi morata biti ustavnopravno brezhibna.

Pritrditi gre načelnemu mnenju, da je takšen dodatni nadzor nad javno sfero in odločevalci, kot je zaupan KPK, na mestu. Rekel bi celo, da je nujen. Za pozitiven odnos do ideje o takšnem nadzoru ni poglobitno, ali se nam konkretno delo konkretnega senata KPK zdi dobro, odlično, optimalno, ali morda ne. Ustavnik si kot poglobitno postavi vprašanje, ali je ta komisija pravno umeščena v pravni red tako, da integriteta, avtoriteta in etika delovanja te komisije ni kakorkoli ogrožena že v izhodišču? Oziroma ali je načelno dobra ideja o dodatnem komisijem nadzoru nad integriteto in etiko odločevalcev in funkcionarskih vplivnežev zakonsko zasnovana tako brezhibno, da tudi po črki zakona pravilno, načelno, objektivno in strokovno delo predstavnikov te komisije, s tem pa njihova integriteta, ne bosta nikdar ogrožena zaradi zakonopisnih spodrsrljajev?! Opaziti je mogoče nekaj pomembnih razlogov za utemeljen dvom v to.

Nobena ugotovitev KPK se ne sme uporabiti v kazenskem postopku, če niso izpolnjeni vsi ustavni in zakonski kriteriji za pridobivanje dokazov po ustavnem kazenskem procesnem pravu.

Ni konceptualno nesprejemljivo, če so člani KPK po zakonu funkcionarji. Je pa to nekoliko tvegano. To tezo utemeljujem z dejstvi, ki v sistemsko ureditev delovanja, pristojnosti in namena KPK vnašajo poteze paradoksa. Gre za pretežno politično institucijo. Posledice preiskav, dognanj, formaliziranih ugotovitev, sklepov in predlogov so tudi politične. Nadzor nad KPK je političen. Izvaja ga državni zbor. Pod nadzorom te komisije so predvsem javni politični funkcionarji iz parlamenta, vlade in vodstev politično pomembnih strank. Kriteriji imenovanja senata te komisije so lahko deloma, pretežno ali v celoti politični. Zakonodajca tega ne preprečuje. Delovanje te komisije v praksi je lahko izrazito politično, ne da bi zaradi tega postalo nezakonito. Odgovornost članov senata KPK za dejansko kakovost njihovega dela in za videz o legitimnosti njihovega dela je politična. Samo po sebi to ni nesprejemljivo, je pa zelo pomembno. Zakonodajca tudi ne preprečuje, da bi člani senata po prenehanju funkcije bodisi prevzeli katero od politično funkcionarskih funkcij bodisi zasedli katero od delovnih mest s pomembnim političnim vplivom. Tudi npr. novinarsko. To pa ni samo pomembno, ampak se zdi tudi znatno manj sprejemljivo.

Še pomembneje pa je, da zakon ni razrešil konflikta med političnostjo in strokovnostjo te komisije. Postavljam še drznejšo tezo, da je zakon zaostрил konflikt med političnostjo te komisije na eni strani in značilnostmi nekaterih njenih pomembnih pristojnosti in metod dela, ki imajo značilnosti kriminalističnega, policijskega in tožilskega dela oziroma preiskovanja, na drugi strani.

GRE ZA PROTIUSTAVNO PRAVNO PODLAGO?

Problem KPK zatorej niso samo poteze elementarne paradoksalnosti. Problem je znatno širši. Odločilni problem so, vsaj po moji oceni, nekatere protiuustavne rešitve v zakonu (ZIntPK), ki ureja delovanje te komisije. Razlog protiuustavnosti je neuravnoteženo prepletanje političnosti narave delovanja te komisije in posledic njenega delovanja za politične akterje v politični areni na eni strani in zakonsko ponujenih možnosti za način dela, ki ima omenjene značilnosti preiskovalnega dela siceršnjih organov odkrivanja in pregona kaznivih dejanj, na drugi strani. Problem je tudi neuravnoteženost zakonskega pooblastila za javno predstavljanje rezultatov dela komisije, tudi kadar zadevajo konkretne posameznike, s političnim pomenom takšnih informacij, ko te postanejo javne, in s pomanjkljivo procesno zaščito posameznikov, ki so neposredni preiskovalni objekt te komisije (v ta ustavnopravni konflikt so vključeni predvsem, v njihovi kombinaciji, člani 12, 16 in 20 Zakona o integriteti in preprečevanju korupcije). V zakonu je tudi nekaj materialnih nejasnosti pri sicer pomembnih vprašanjih (npr. 13/8. člen, ki govori o javni objavi rezultatov preiskovanja, vključno z imeni in 20/1. členom, ki govori o poročanju parlamentu brez navajanja podatkov o konkretnih osebah).

KPK je deloma primerljiva s preiskovalnim novinarstvom. A med obema obstaja tudi odločilna razlika. Senat KPK lahko od organov in institucij vselej in neposredno zahteva podatke. Preiskovalni novinarji jih lahko samo iščejo in upajo na »globoka grla«, ki jih potem ščitijo v okviru ustavne pravice do zaščite vira. Avtoriteta sklepov KPK je večja od tiste pri preiskovalnih novinarjih. Politične posledice dela

KPK očitno presegajo posledice preiskovalnega novinarskega dela.

KPK se lahko neposredno naslanja na preiskovalno delo organov preiskovanja in pregona kaznivih dejanj. V tem oziru je deloma primerljiva s policijo, kriminalisti in tožilstvom. A, spet ob primerjavi s preiskovalnim novinarstvom, skoraj brez izjeme ostaja pri političnih posledicah rezultatov svojega dela. Njeno delo se konča tam, kjer bi se začela zadnja faza pri delu organov odkrivanja in pregona kaznivih dejanj: začetek kazenskega postopka. Ob tem velja posebej poudariti, da se nobena ugotovitev KPK ne sme uporabiti v kazenskem postopku, če niso izpolnjeni vsi ustavni in zakonski kriteriji za pridobivanje dokazov po ustavnem kazenskem procesnem pravu.

Skozi objektiv političnega pragmatizma se zato lahko te komisije kaj hitro prime etiketa priložnosti za poenostavljeno in hitrejšo pot do »vsaj« političnih posledic glede nosilcev političnih funkcij, namesto težje in daljše, zato tudi rezultatsko manj zanesljive poti do »kazenskih« posledic.

KAJ STORITI?

Treba bi bilo razrešiti ta notranji zakonski konflikt med političnostjo KPK in njenimi preiskovalnimi pristojnostmi. Cilj naj bi bil primerno močna komisija, z učinkovitimi, ne zgolj »predlagalnimi pristojnostmi«, ki deluje na ustavnopravno brezhibni pravni podlagi.

V nasprotnem primeru je lahko ogrožen nadaljnji obstoj KPK. Ogrožena je lahko verodostojnost rezultatov dela komisije, četudi senati delujejo v skladu z zakonom, v dobri veri, nepristransko in strokovno. Nenazadnje tudi osebna integriteta članov senatov KPK. Seveda, če bi problem protiuustavnosti v določbah ZIntPK prepoznalo tudi Ustavno sodišče RS.

Praktična legitimnost načeloma dobrih sistemskih idej in strokovne korektnosti posameznikov na položajih je v demokratični družbi odvisna od ustavnopravne brezhibnosti pravnega okvira za njihovo delovanje.

DR. ANDRAŽ TERŠEK je ustavnik in univerzitetni učitelj Pedagoške fakultete Univerze na Primorskem.

- 1 Družboslovci ves čas opozarjajo, da je slovenska civilna družba na videz razvejana in množično aktivna, dejansko pa preveč pasivna, premalo organizirana in premalo učinkovita.
- 2 Na primer, a še zdaleč ne samo, Društvo Integriteta, ki vsako leto pripravi obsežno, strokovno prepričljivo in zato nadvse koristno poročilo o stanju najpomembnejših institucij v državi.
- 3 Prim. Nataša Briški, Zakaj dovolimo praznim flašam, da najbolj donijo?, Mladina, Alternative, zima 2013/2014, str. 45.
- 4 Ombudsmanova pristojnost, da za zahtevo sproži ustavnosodno presojo zakonov pred Ustavnim sodiščem, ima znatno večji pomen, kot se slabšim poznavalcem pravoslovja morda zdi ob prvem ali neosredotočenem pogledu. Za kakovost dela te institucije je odločilnega pomena, kako uporablja prav to pristojnost.

pogledi

naslednja številka izide
8. januarja 2014

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

080 11 99, 01 47 37 600,

www.pogledi.si ali narocnine@delo.si

Na robu družbe znanja

TOMAŽ GRUŠOVNIK

V desetletjih po drugi svetovni vojni smo bili priča prehodu industrijskih družb v tako imenovane postindustrijske družbe ali »družbe znanja«, pri čemer so delovno intenzivno industrijo kot paradni konj gospodarstev zamenjale storitve in intelektualni produkti. Gotovo je bila ena tihih predpostav takega prehoda upanje na posledično vsesplošno izboljšanje položaja delavcev, ki bodo poslej ob koncu delavnika zaprli vrata pisarn, ne da bi se zgarani in umazani rok vračali domov iz proizvodnih hal. Tudi plače in splošni standard naj bi, premosorazmerno z visoko vrednostjo intelektualnega dela, narasli. Prvi del upanja se je uresničil, če odmislimo dejstvo, da se je z umikom osemurnih služb delavnik raztegnil čez cel dan in da se, posledično, vrata pisarn nikdar ne zaprejo, ker so se preselile v naš dom. Drugi del upanja, sodeč po glasovih vse več mladih izobražencev iz vse Evrope, ne. Nasprotno – z »družbo znanja« je delavskega enostavno zamenjal intelektualni proletariat, številčen, transnacionalen družbeni sloj visoko izobraženih ljudi z negotovo prihodnostjo in zelo skromnimi, pogosto zgolj priložnostnimi zaslužki.

»Pravica do trajnostne kariere«, »večja enakost spolov«, »ustrezno financirana mobilnost« – celo »ukinitev suženjstva« – so bile besede, naslovljene na predstavnike Evropske komisije in druge predstavnike evropske raziskovalne politike, ki jih je bilo v Bruslju pred nedavnim mogoče slišati iz ust mladih vrhunskih raziskovalcev iz Evropske unija, zbranih na konferenci *Euraxess – Raising Researchers' Voices*. In odziv predstavnikov politike? Iz naslova starejših žal zgolj znana, ideološko obarvana retorika »odprtih možnosti« in »kariernega razvoja«, iz naslova nekoliko mlajših in treznejših pa dokaj pretresljivi »V bližnji prihodnosti ne bo nič bistveno boljše«.

Kdo je odgovoren za takšno stanje? Najbolj priročen odgovor je seveda: »gospodarska kriza«. A problem tega odgovora je v tem, da postavlja voz pred konja – ne samo, da se lahko takoj zatem vprašamo, kaj so vzroki gospodarske krize; težava je predvsem tudi v tem, da naj bi nas prav pot, ki smo jo prehodili, torej ravno pot do družbe znanja, peljala iz krize, ne pa vanjo. Kako to, da so se stvari tako izjalovile?

Je torej kriva politika? Tako je – politika je vselej kriva! In prav to je problem takšnega odgovora, ki je vedno resničen ter s tem preveč prazen, da bi lahko bil vsebinsko relevanten. Če pa že s prstom kažemo na krivce in če smo vsaj malo odkriti, potem moramo raziskovalci prst obrniti tudi vase. Ne samo, a vendarle tudi. Zakaj?

KAJ DELAMO NAROBE SAMI RAZISKOVALCI?

Predvsem zato, ker smo brez večjega odpora in dokaj ponižno sprejeli in udeležili vse reforme, ki so akademski sferi vsilile umetne razmere »prostega trga«, s tem pa proizvedle tekmovalnost, ki naj bi bila podobna tisti iz gospodarstva. S tem smo dopustili, da se je tržni model konkurenčnosti prenesel na znanost in izobraževanje, pri čemer je bila ena najhujših posledic razslojitev raziskovalne sfere same, ki se je razdelila na tiste, ki so se lahko prebili do samostojnih sredstev, in tiste, ki so prisiljeni v odvisnost od drugih, oziroma so ostali brez priložnosti za samostojno delo, z nedefiniranimi delovnimi obveznostmi. Zgodilo se je tudi to, da zaradi kratkotrajne narave nestabilnega financiranja raziskovalnega dela številni raziskovalci več časa kot za raziskovanje porabijo za pridobivanje novih sredstev in administriranje projektov, pri čemer je eden najbolj absurdnih predlogov, ki smo ga lahko slišali na omenjeni konferenci, ta, da naj zamenjamo »bele laboratorijske plašče« s »sivimi suknjami s kravato« in se, namesto v laboratorije ali knjižnice, podamo na sestanke z lobisti in investitorji.

Ponekod – sodeč po besedah kolegov iz Velike Britanije in Irske – so razmere ušle z vajeti

Bojimo se lahko ne le tega, da bodo študirali zgolj še tisti, ki si bodo to lahko privoščili, temveč tudi tega, da bodo celo učili in raziskovali samo še tisti, ki si bodo akademsko kariero lahko financirali iz svojih zasebnih virov.

do te mere, da so univerze, ki so dopustile, da jim je zavlada čista tržna logika, postale eden največjih kršiteljev delovne zakonodaje, večji od zasebnih družb; ironija je, da ravno zaradi svoje »avtonomije«, ki državi omejuje poseganje v »notranje« zadeve. Dopustili smo celo, da se je visoko opevano »povezovanje z gospodarstvom« groteskno prelevilo v služenje denarja znotraj znanosti same: namesto da bi znanost začela tržiti svoja dognanja in produkte gospodarstvu, se je zgodilo, da jih je prek raznih posrednikov, tiskarn in založb začela prodajati raziskovalcem samim v smislu zaračunavanja objavnin, konferenčnih prispevkov, članarin, vodenja baz podatkov in omogočanja dostopa do njih.

Za nastalo stanje smo raziskovalci krivi tudi zato, ker smo pogosto v tišini in skorajda zadregi – česar od »intelektualcev« na prvi pogled sploh ne bi pričakovali – prenašali nenehne očitke »potratnosti javnega sektorja«, ne da bi povzdignili glas in po eni strani izpostavili nujnost trdne in zdrave znanstvene in visokošolske dejavnosti ne le v »družbi znanja«, temveč v »civilizaciji« nasploh, po drugi pa pokazali na državne subvencije, ki jih ravno tako prejema gospodarstvo, da lahko normalno funkcionira. Hipokriziji družbe, ki akademski sferi ves čas očita »odmaknjenost« in »premajhno povezanost z gospodarstvom«, a je od nje v temelju odvisna za izobraževanje kvalitetnih kadrov, predvsem pa civiliziranih posameznikov, ki so z vsaj minimalnim »družbenim kapitalom« sposobni argumentiranega, odgovornega družbenega mišljenja in ravnanja, nismo znali reči ne. No, vsaj hipokrizija politike je bila deloma razkrita, in sicer v sklepnem dejanju že omenjanega bruseljskega srečanja, kjer so raziskovalci predstavnike politike, ki so trdili, da je »raziskovalec pač tvegan poklic« brez jamstva socialne varnosti, vprašali, zakaj ta podatek »pozabijo« omeniti takrat, kadar govorijo o »intenzivnejši raziskovalni dejavnosti« v Evropi in o »na raziskovanju temelječem razvoju«.

MOTIVACIJE INTELEKTUALCEV

Vprašamo se lahko, zakaj smo dopustili takšno stanje. Zakaj nismo ukrepali že prej in se postavili po robu razmeram, ki vsaj otežujejo, če že ne onemogočajo normalno znanstveno delovanje? Eden od možnih odgovorov na to vprašanje lahko gre v smeri poizkusa analize samorazumevanja in samodojemanja sodobnega intelektualnega delavca. Vprašajmo se, kaj nekemu, ki dela v akademski sferi, pomeni njegov poklic. Kaj mu pomenijo znanstveni dosežki, objave, nastopi na uglednih mednarodnih simpozijih? Gotovo neko zadovoljstvo, občutek samouresničenja. Mladi študentje negospodarskih smeri (če predpostavimo, da danes te še obstajajo) gotovo ne študirajo izbranih poklicev zaradi lakomnosti, ker bi si obetal visoke zasluge. Konec koncev jih na tovrstnih študijih že njihovi profesorji – ki jih je na lastni karierni poti gotovo gnala ista motivacija – vztrajno opozarjajo, naj si ne obetajo prav velikega plačila za svoje delo. Vse prej gre na strani intelektualcev torej za predanost stvari sami, za zavzetost in gorečnost pri učenju, razmišljanju in odkrivanju ter za občutek izpolnjenosti ob javnem pripoznanju njihovih dosežkov. Gotovo so to plemenita nagnjena, a priznati moramo, da nas včasih tudi zaslepijo. Kajti s tem ko nam te samopotrditve toliko pomenijo, lahko prav zaradi njih začnemo odrivati bolj temeljne plati človekove eksistence – osnovne materialne potrebe – na škodo sebe, pa tudi drugih. Zapeljejo nas lahko tudi tako daleč, da smo jim pripravljeno žrtvovati dostojen življenjski standard. Tako se dogaja, da so ljudje pripravljeno plačevati za objave in celo predavati in poučevati zastonj, zgolj zaradi »referenc«.

Seveda bi lahko rekli, da so intelektualni delavci pripravljeno vse to početi zato, ker si na podlagi dosežkov obetajo napredovanje, s tem pa višje in boljše plače. A pomislimo: če so ljudje pripravljeno pisati in učiti brez ustreznega plačila, ali res lahko upravičeno pričakujemo, da se bodo te dejavnosti – če so že zdaj zastonj

– v prihodnosti na prostem trgu dela še plačevale? Bomo reference res lahko »unovčili«? Kot trenutno kaže, čedalje težje. Pripravljenost žrtvovati marsikaj zgolj za reference pa ima še eno negativno družbeno posledico: omejevanje dostopa do njih na podlagi ekonomskega in demografskega položaja posameznika. Povedano z drugimi besedami: bojimo se lahko ne le tega, da bodo študirali zgolj še tisti, ki si bodo to lahko privoščili, temveč tudi tega, da bodo celo učili in raziskovali samo še tisti, ki si bodo akademsko kariero lahko financirali iz svojih zasebnih virov.

Kako se lahko izognemo takemu stanju in kako lahko akademski sferi znova povrnemo dostojanstvo? Preden pridemo na dan s kritiki raziskovalnih politik, je gotovo dobro, da se najprej zazremo vase. Da ozavestimo mehanizme sebičnega samopotrjevanja, ki so tako učinkovito speljali vodo na mlin reformam uvajanja logike prostega trga v visokošolsko sfero. Da poskušamo prestopiti samouresničevalni individualizem sodobnega posameznika in vsaj v točki boja za eksistenco prekoračimo teoretske razlike, ki nas sicer razdeljujejo na katedrah, oddelkih, fakultetah, inštitutih in univerzah. Drugače se utegnemo znajti v takšnem položaju kot *Ubogi pesnik* na sliki Carla Spitzwega iz leta 1837.

DR. TOMAŽ GRUŠOVNIK je filozof in publicist.

UTD – uspešna tranzicija družbe

SREČO DRAGOŠ

Uspešna tranzicija družbe – celo slovenske – je še mogoča, a le skozi *univerzalni temeljni dohodek* (UTD). Njegova univerzalnost pomeni, da ga država redno izplačuje vsem prebivalcem brez izjeme in brez kakršnihkoli pogojevanj. Temeljnost takšnih izplačil se nanaša na njihovo minimalno višino, ki omogoča kritje najnujnejših stroškov za preživetje. Pri tem mora veljati, da se denarni dohodek, zagotovljen na opisan način, kvalificira za trajno in brezpogojno pravico, ne pa za pomoč oziroma za premostitveno ali pogojevano nadomestilo (»transfer«), še manj za miloščino.

Z uvedbo UTD bi se takoj – tako rekoč čez noč – trajno izognili dezintegraciji družb, ki najprej začno razpadati na svojih obrobjih. Pred to družbeno nevarnostjo niso varne niti sodobne, razvite in bogate družbe, med katere sodimo tudi mi. Med pozitivnimi učinki, ki bi jih UTD imel na številnih področjih, velja izpostaviti predvsem tiste kategorije prebivalstva, ki bi jim omenjena pravica najbolj izboljšala življenje. To so prav tisti sloji, ki so najbolj prizadeti in ki jim zdaj, torej brez UTD, nikakor ne znamo oz. nočemo pomagati. Gre za tri kategorije. Največjega izboljšanja bi bile deležne žrtve absolutne revščine, saj bi jo UTD v celoti odpravil. Druga kategorija so vsi, ki se gibljejo blizu praga relativne revščine ali pa so pod njim (z neto prihodki pod 606 evrov), saj bi jim z UTD bistveno olajšali vsakodnevna eksistenčna tveganja, enako pa velja tudi za tiste, ki jih statistika označuje za »resno materialno prikrajšane«, ker si ne morejo privoščiti niti štirih (od devetih) najnujnejših dobrin življenjskega pomena, tj. plačila najemnine, stanovanjskih položnic, ogrevanja in telefona. Omenjene tri kategorije predstavljajo v Sloveniji že najmanj 20 odstotkov vsega prebivalstva – po uradnem štetju, ki še ni upoštevalo posledic *Zakona o uravnoteženju javnih financ* –, in nihče ne pozna niti si ne more predstavljati boljšega ukrepa, ki bi hitreje in učinkoviteje od UTD demarginaliziral položaj teh ljudi.

Toda revščina še ni najtrši oreh. Hujši problem je revščina otrok, rojenih v revščini. Kajti primarna socializacija v revnih družinah ustvarja še nekaj bolj nevarnega od revščine, tj. kulturo revnih. Ko s prilagoditvijo na izredne življenjske pogoje nastanejo vrednote, načini mišljenja in obrazci vsakodnevnega življenja, ki so bistveno drugačni od večinske kulture, takrat nastane subkultura revnih. V izrednih razmerah rojeni jo vsrkajo kot gobe, tako rekoč že z materinim mlekom. Ko ta proces sovpadе še s povečevanjem neenakosti v celotni družbeni strukturi, lahko subkultura preraste v kontrakulturo – tu pa vsi ukrepi odpovedo. Medtem ko se revščina še lahko zmanjšuje in celo odpravi zgolj z materialnimi »transferji«, smo pri kulturi revščine nemočni. Ker se radikalne spremembe zdijo preradikalne, se v takih primerih sodobne družbe zatekajo v moraliziranje in utrjevanje statusnih razmejitev med skupinami, medtem ko razpad celote preprečujejo z represivnim aparatom. Margina rojeva margino, ideologija pa slepoto. Zato smo slovensko tranzicijo v kapitalizem izpeljali na predmoderen način. To pomeni, da položaj tistih, ki so največ pridobili, ne izhaja iz njihovega dela, položaj onih, ki so največ izgubili, pa ni posledica njihove krivde. V tem smislu (strukture) sta ključna mejnika dvajsetletne slovenske državnosti dva: način začetne, radikalne, svetovno unikatne denacionalizacije in privatizacije ter današnji klišejski način ustvarjanja »vitke« države. Prvi mejnik je pomenil prvobitno prerazdelitev bogastva po nemeritokratskih kriterijih, z zadnjim mejnikom pa je prižgana zelena luč za razgradnjo socialne države. Vse ostalo, kar smo počeli vmes, je manj pomembno, saj nismo uspeli preprečiti krize legitimnosti političnega in ekonomskega sistema. Delež revnih v naši družbi je sicer še vedno pod evropskim povprečjem, smo pa že vodilni (poleg Španije) po hitrosti naraščanja revščine in v času samostojne Slovenije že odraščča druga generacija revnih, torej otroci, rojeni in vzgojeni v revnih družinah.

Skozi kvalificirano razpravo o UTD se bo razjasnilo, zakaj je prav njegova uvedba tisti najmanjši (in edini) skupni imenovalc med desnico in levico.

Dokler so pravice do socialnih prejemkov vezane na sfero dela in politiko plač, je vselej možno sistemsko izigravanje najrevnejših. To se stalno dogaja na enega od štirih načinov, pogosto tudi z njihovo kombinacijo. Prvi način, ki je najbolj prikrit, najpogosteje ignoriran in največkrat prakticiran, je v tem, da se merilo socialnih upravičenj (npr. višina minimalnega dohodka) nekako »pozabi« prilagajati rasti dejanskih življenjskih stroškov in se zato posledično zmanjšuje višina socialnih prejemkov; drugi način je izumljanje vedno novih pogojev za dostop do veljavnih pravic (v imenu aktivizacije, da prejemniki ne bi postali »socialni odvisniki«); tretji način je nominalno nižanje pravic, četrti pa njihovo prekvalificiranje v nekaj drugega (npr. v državno posojilo). Pri tem ne pozabimo, da pri odnosu do družbenih manjšin nikoli ne gre samo za manjšine, ampak za vse državljane, saj je med prvimi in drugimi razlika le v tem, da so prvi najbolj in najprej na udaru. Sodobne družbe, ki instrumente družbene integracije – in socialna politika je eden od temeljnih – vežejo na delo, postajajo vse bolj ranljive. Razlogi so štirje:

- ker je s tehnološkim razvojem novo ustvarjenih delovnih mest manj od tistih, ki zaradi istega procesa izginejo;

- ker tudi znotraj obstoječe stopnje tehnološke razvitosti ni mogoče zagotoviti polne zaposlenosti za vse prebivalstvo;

- ker logika delovnih prispevkov v tržnih ekonomijah ne more in ne sme postati edino merilo pravičnosti;

- ker tudi neodvisno od zgoraj omenjenih razlogov velja, da socialne pravice, ko so definirane skozi (trenutni ali bivši) delovni status upravičencev, ne dosežejo tistih, ki bi jih najbolj potrebovali, kar se kaže zlasti ob ekonomskih krizah.

Z uvedbo UTD bi se elegantno izognili vsem omenjenim težavam. Z njegovo brezpogojnostjo in univerzalnostjo bi se sedanja socialna nakazila (»transferji«) spremenila v status socialnega državljanstva. Ta bi postal – na tej minimalni, a nujni življenjski ravni – povsem emancipiran od formalne sfere dela, v kateri pravice postajajo vse bolj odvisne od (ne)ravnovesja med močnimi delodajalci in šibkimi sindikati. Pogodbeno delo bi seveda ostalo, kakršno je že zdaj, a s tremi pomembnimi spremembami. Najprej bi odpadla ničvredna delovna mesta (*junk jobs*), na katerih delavci niti za polni delovni čas ne dobijo neto mezde, ki bi pokrila vsaj osnovne življenjske stroške (ali pa mezde sploh ne dobijo). UTD bi povečal tudi fleksibilnost delovne sile, saj nezaposlenost zaradi izgube, odpovedi ali menjave službe ne bi več predstavljala eksistenčnega tveganja, ob tem pa bi se hkrati delodajalcem znižala tudi cena dela v višini uvedenega UTD, ki bi ga odslej plačevala država, saj isti znesek formalno ne bi več bremenil delodajalčevih izplačil delavcu (kar seveda velja pod pogojem, da seštevek UTD in delavčevega neto prejemka ni manjši od minimalne plače).

Deregulacija socialne politike – tega temelja socialne države – je potrebna in na Slovenskem celo nujna. Prav tu bi, v nasprotju z domobranci in partizani, utegnili biti edina možna skupna točka med levico in desnico. A te mokre sanje neoliberalcev in konservativcev, ki jih napačno pripisujemo zgolj prvim, so izvedljive samo skozi UTD. Z njegovo uvedbo bi lahko ukini vse vrste socialnih prejemkov, manjših od UTD, katerega znesek bi moral presežati višino sedanje socialne pomoči za najmanj 40 in največ 110 odstotkov (denarna socialna pomoč znaša 265 evrov, kar ne dosega niti polovice statističnega praga revščine!).

Takšna deregulacija socialne politike bi bila v največji možni meri radikalna, a še vedno ne bi bila revolucionarna v smislu pogojevanja, ko se mora kapitalizem najprej spremeniti v nekaj čisto drugega, da bi se šele potem sploh začel izboljševati tudi položaj spodnjih slojev. Z uvedbo UTD bi odpadle težave z izplačevanjem socialnih pomoči kot tudi z njihovim usklajevanjem, nad-

zorovanjem, preverjanjem, birokratiziranjem in stigmatiziranjem, kar so tipične lastnosti razdrobljenega in nepreglednega sistema naše socialne politike. A tu trčimo na ugovore proti UTD, ki so racionalni in iracionalni. Prvi se ukvarjajo z ekonomiko UTD, z možnostmi njegove postopnosti (za posamezne kategorije, npr. stari, mladi) in z argumenti, ki sem jih omenil zgoraj. Če bo prišlo do družbenega konsenza, bo zelo verjetno nastal le okrog prvega tipa (proti) argumentov, ne pa pri drugi vrsti ugovorov, ki imajo čustven naboj.

Averzija proti UTD je tisti del nasprotovanj, ki je najtrdovratnejši, ki se bo v času razprave krepil in bo blokiral konsenz, saj gre za vrednote (oz. »vrednotno racionalnost«, kot bi rekel M. Weber). Temu načinu čustvenega »sklepanja« se v družbeni razpravi ne bo mogoče izogniti zato, ker proti njemu ni cepiva in ker se širi epidemično, tj. nekajkrat hitreje od racionalnih argumentov. Averziji ne podležejo zgolj tisti diskutanti, ki so neizobraženi ali neinformirani, njena žrtev je tudi večinski del političnih elit z desnega pola in tudi del politikov z levega pola, kar utegne biti zelo izrazito tudi v našem prostoru. Kajti skupni imenovalc averzije proti UTD je tradicionalno geslo, ki se je – zlasti – na Slovenskem utrdilo s ponarodelim pregovorom, da »kdor ne dela, naj ne jé«.

Ko se je po drugi svetovni vojni v Evropi rojevala ideja socialne države, smo mi v istem času razvijali svetovno unikatni socializem. V inovativni mešanici dobrih in slabih idej se je v bivšem socializmu presenetljivo razbobotila tudi preživela fevdalna misel, da »brez dela ni jéla«, ki smo jo povzdignili kar v režimsko geslo. Z državno-partijsko afirmacijo tega gesla so izginili tudi vsi dvomi v omenjeno parolo, ki so bili sistematično razdelani že v predsocialističnih desetletjih, najprej in najlepše v znanem Cankarjevem literarnem manifestu *Hlapec Jernej* (1907), najboljširneje, najpodrobneje in najbolj strokovno pa v Gosarjevi inovaciji avtonomne socialne politike (*Za nov družabni red*, 1933/1935). A bivši samoupravni socializem je imel vsaj dobre izgovore za to svojo nebulozo o nujnosti dela za preživetje. Gre za tri izgovore, ki so sicer danes povsem nesmiselni, a so se še pred desetletji zdeli precej verjetni in logični: 1.) v času našega socializma še ni bilo jasno, da se z napredovanjem tehnologije res uničuje več delovnih mest, kot se jih ustvari na novo; 2.) ob tej nejasnosti je bivša socialistična država oficialno – celo ustavno – zagotavljala polno zaposlenost prebivalstva; 3.) v vsem času svojega obstoja je režim uspeval (čeprav seveda le do svojega razsutja) stopnjo revščine konstantno vzdrževati na občutno nižji ravni od današnje.

Je danes kaj drugače? Da, vse je drugače. Socializem je v vseh svojih različicah propadel, kar pomeni, da bodo tisti, ki ga poskušajo ponovno obuditi od mrtvih (z njimi simpatiziram tudi jaz), morali pojasniti, v čem bi se njegova nova oblika na socialnem področju razlikovala od vseh prejšnjih. Doslej se o tem še ni govorilo, verjetno zato, ker so pač taki časi, da na to temo nihče nikogar še ni nič vprašal. Prepričan sem, da se bo šele skozi kvalificirano razpravo o UTD lahko razjasnilo, zakaj je prav njegova uvedba tisti najmanjši (in edini) skupni imenovalc med politično desnico in politično levico. In ko bo to jasno, bodo mogoče dozoreli celo pogoji za zblizanje stališč med ultralevico in njenimi sorodniki, pozicioniranimi levo od politične sredine. Kajti začetek evropske erozije socialne države je isti kot na Slovenskem, gre za stoletno averzijo med zmerno in radikalno levico, in prav ta razcep je ključni požigalec socialne države. Ker pač desnica ta ogenj najbolj razpihuje, pozabljam, kdo ga je najprej zanetil. Skratka, UTD je edino upanje tudi za konsolidacijo levice.

DR. SREČO DRAGOŠ je docent na Fakulteti za socialno delo v Ljubljani.

20-letnica Izštekanih v Kinu Šiška
Na fotografiji Trkaj
Foto Ljubo Vukelič

