



**KULTURNA POLITIKA**

# Čas je za gledališko prenovo!

55. BENEŠKI BIENALE

FILM

SLIKA V GALERIJ

TELEVIZIJA

DEMOKRACIJA

Pogovor s kustosom  
M. Gionijem

Poet surovosti  
Živojin Pavlović

Razsvetljensko  
sporočilo vladi

O zlati dobi  
v času krize

Lenart Škof  
o točki nič

## 4 DOM IN SVET

## 6 DEJANJE

## ALJA PREDAN, DIREKTORICA FESTIVALA BORŠTNIKOVO SREČANJE

## ZVON

## 7 DOTLEJ PA JE TREBA ŽIVETI ...

Čprav so *Tri sestre* eden najpogostejše igranih tekstov pri nas, zazvenijo v novi postavitvi – kar četrti v zadnjih šestih sezonah – v ljubljanski Drami in v izrazito mladi zasedbi naenkrat na novo z vso svojo ostrino in neprizanesljivostjo. Oglejala si jih je **Vesna Jurca Tadel**.

## 8 KJE SI, FOKION?!



Nedavno je Narodna galerija v Ljubljani postavila na ogled na novo oblikovano stalno zbirko, ki naj zadosti zanimanju in potrebam njenih obiskovalcev v času prenove že nekaj mesecev zaprtega Narodnega doma. V njenem središču na temenu podkve niza galerijskih prostorov visi slika *Fokion z ženo in bogato Jonko*, nastala pred letom 1801, neoklasicistična umetnina, s katero se lahko merijo le redke stvaritve v naši umetnostni dediščini. Gre je najboljšo delo Franca Kavčiča (1755–1828), ki ga zaradi kvalitete umešča med pomembne evropske umetnike. O tem, kako aktualna je ta slika tudi danes, piše **Andrej Smrekar**.

## 9 DOMA V ZLATI DOBI

**Tina Šrot** si je v Mariboru ogledala *Večer sodobnih baletov* in na njem prepoznala potrebo sodobnega baleta, da razširi svoje meje vse do gledališča, sodobnega plesa in *show plesov*: trije svetovi koreografov so se na odru udejanjili skozi tri konceptualno, estetsko in uprizoritveno različne zgodbe.

## 10 V IMENU LJUDSTVA NA LASTNO PEST

Tomo Podstenšek po prvencu *Dvigalo* javnosti predstavlja svoj drugi roman *Sodba v imenu ljudstva*. Gre za skrbno preiščeno in posrečeno delo, ki večstransko in kritično pretresa aktualne družbene probleme pri nas, zraven pa bralca z napeto trilersko zgodbo povleče prav v središče dogajanja in pri tem tako na pripadnike ponižanih in razžaljenih iz ljudske množice kot na tiste iz pokvarjenih vladajočih elit lahko deluje katarzično. Prebrala ga je **Tina Vrščaj**.

## 11 POET SUROVOSTI, ESTET ODVRATNEGA

Ob osemdesetletnici rojstva Živojina Pavlovića (1933–1998), ene najbolj markantnih in kontroverznih osebnosti kulturnega življenja povojne Jugoslavije, avtorja, ki se je enako strastno predajal prozi, poeziji, gledališču in seveda filmu, je pri Slovenski kinoteki izšel zbornik tekstov o njegovem delu in o njegovih kritičkih oziroma teoretskih opazanjih. Piše **Simon Popek**.



## NASLOVNICA

V tokratni osrednji temi pišemo o potrebi po sistemski prenovi slovenskega gledališča.  
Foto Jože Suhadolnik

## 12 FANT S KAVKO, NE KRAVO

Nizozemski kinematografiji zadnja leta uspeva kontinuirana produkcija kvalitetnih filmskih del za otroke in mladostnike. Kar nekaj smo si jih lahko ogledali tudi v okviru Kinodvorovega programa Kinobalon, nazadnje produkcijsko »malo«, a čudovito in avtorsko »veliko« delo *Kauwboy* Boudewijna Kooleja. Z režiserjem se je pogovarjal **Denis Valič**.

## 13 ZLATI ČASI TELEVIZIJE

Malce bolj sofisticirani televizijski zaležanci (ali, če res hočete angleško, *couch potatoes*) od zahodne do vzhodne obale Združenih držav, pa tudi ljubitelji TV-serije na evropskih zemljepisnih širinah, so prve dni aprila mrzlično odštevali minute do začetka nove sezone *Oglaševalcev* (Mad Men). **Agata Tomažič** se sprašuje, ali televizijske serije, ki predstavljajo prijeten pobeg v preteklost, ko se je na veliko grešilo, a je svet še imel prihodnost, pomenijo, da so se zlati časi televizije vrnili, medtem ko Hollywoodu pojema sapa?

## 14 SPOMENIK KLASIČNI KULTURI

Dvojezična izdaja fragmentov iz del starogrških filozofov od nekako 6. stol. pr. Kr. dalje, ki so živeli pred Sokratom (ali tudi sočasno z njim), in pričevanj, ki so jih o teh mislecih zapustili sekundarni antični zapisi, je gotovo mogočen projekt, v kakršnega bi se upala spustiti redko katera založba. Po mnenju **Nade Grošelj** ga tako po obsegu kot zahtevnosti gradiva ter številčnosti ekipe na področju slovenske antike morda prekaša edino še izdaja Wiesthallerjevega *Latinsko-slovenskega slovarja* v šestih zvezkih.

## 16 PROBLEMI

## ČAS JE ZA GLEDALIŠKO PRENOVO!

O pravičnosti, uspešnosti, učinkovitosti in preglednosti sodobnega slovenskega gledališča se je **Boštjan Tadel** pogovarjal s tremi vidnimi predstavnicami različnih segmentov strokovne javnosti: **Uršula Cetinski** je direktorica in umetniški vodja Slovenskega mladinskega gledališča, **Nevenka Koprivšek** je umetniška direktorica nevladnega Bunkerja in festivala *Mladi levi*, **Simona Semenič** pa je edina avtorica dramskih besedil mlajše generacije (roj. 1975), ki se je na slovenskih (in tujih) odrih uveljavila v zadnjem desetletju.

## 19 RAZGLEDI

**BLAŽ ZABEL – MARKO JUVAN**: Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem  
**ALENKA KOŽELJ – JACQUES LE GOFF**: Denar in življenje

## 20 DIALOGI

## ČAROBNI REALIZEM MAGIČNEGA MIŠLJENJA



S kustosom glavne razstave letošnjega Beneškega festivala Massimilianom Gionijem se je pogovarjala **Lilijana Stepančič**.

## 22 KRITIKA

**KNJIGA**: Miha Mazzini: Rojeni za zgodbe (Žiga Valetič)  
**KINO**: Nel, r. P. Larraín (Špela Barlič)  
**KINO**: Ljubimci nad oblaki, r. P. Almodóvar (Denis Valič)  
**KONCERT**: Oranžni 6 (Stanislav Koblar)

## 23 BESEDA

**LENART ŠKOF**: Tih in glasna demokracija

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747  
Leto 4, številka 7

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

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

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

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

OGLASNO TRŽENJE  
miha.voncina@delo.si  
TEL. (01) 4737 536

Časopis Pogledi izhaja dvakrat mesečno, julija, avgusta in decembra pa enkrat mesečno dvojna številka. Letna naročnina s 40-% naročniškim popustom je 37,89 EUR z DDV, za naročnike Dela in Nedela z 58-% naročniškim popustom pa 26,52 EUR z DDV. V naročnino je vključena dostava na dom na področju Slovenije. Letna naročnina za tujino zajema naročnino in pripadajočo poštnino. Odpovedi naročnine sprejemamo samo v pisni obliki; odpovedi, prejete najkasneje do 25. v mesecu upoštevamo ob koncu meseca oz. ob koncu obdobja, za katerega je plačana naročnina. Cenik in splošni pogoji za naročnike so objavljeni na www.etrifika.delo.si.



Mestna občina  
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

# Zakaj že? Drugič.

ŽENJA LEILER



**P**ogledi prihajajo na slovenski medijski trg v času, ko resnemu in odgovornemu tisku, kaj šele časopisom kulturne proveniencije, niso naklonjene prav nobene okoliščine. Te namreč naplavlajo predvsem številna vprašanja, pa komajda kakšen trdnejši odgovor. – Preprosta ugotovitev, ki se mi je zapisala v kolumni ob prvi številki *Pogledov* (izšla je 7. aprila 2010), ne bi mogla natančneje, celo bolj kot pred tremi leti, opisati tudi današnjih okoliščin. Danes je namreč vprašan še več, učinkovitih odgovorov nanje vse manj, razmere za življenje kakovostnega tiska pa še nikoli doslej niso bile tako negotove.

Gledalcev, poslušalcev in bralcev težave, s katerimi se soočajo mediji, seveda ne brigajo kaj dosti. In prav je tako. Zato se v uredništvih, kadar svojo pozornost usmerimo v medijsko problematiko, vedno znova sprašujemo, ali je pisanje o samih sebi sploh *prava, zares* relevantna novinarska tema. To vprašanje smo si zastavili tudi v uredništvu *Pogledov*, ko smo se v nosilni temi prejšnje številke lotili težav, s katerimi se sooča trg resnejših tiskanih medijev. Odgovor ni enostaven, saj je lahko hitro pokroviteljski. Razlika med »resnim« in »rumenim« namreč ni nekaj samoumevnega. Zlasti na Slovenskem ne. Načeloma velja, da resni mediji visoko cenijo svojo vlogo v ohranjanju intelektualne in kritične kondicije družbe, o kateri informirajo in ki jo poskušajo relevantno premišljevali. Od tod prepričanje, da mora prav zato naša negotova prihodnost še kako zanimati javnost. Pri odgovoru na vprašanje, zakaj pisati o samih sebi, gre namreč tudi za vprašanje, kakšna interakcija pravzaprav sploh poteka med mediji in družbo. Še zlasti, ker so seveda prav medijske vsebine tiste, s katerimi družba komunicira sama s sabo. Ali bi vsaj morala.

Gotovo se je mogoče strinjati z nemškim filozofom Jürgenom Habermasom, ki je pred dobrimi petimi leti – tedaj je bil trg tiskanih medijev še nekako dobičkonosen, a je bilo že jasno, da mu grozijo težki, če že ne kar črni časi – opozoril, da sta prav kakovostna kulturna in politična komunikacija bistveni za tisto, čemur rečemo družbena korist, ali z bolj modnim pojmom – javno dobro. Brez te komunikacije družba kot skupnost posameznikov razpade na nevidne in popolnoma anonimne atome, med katerimi ni več niti osnovnih vrednostnih povezav.

Težave slovenskega medijskega trga so v enem delu sicer specifično slovenske in zanje niso krive le strukturne spremembe v panogi in pomanjkanje znanja, kako jih reševati, ampak velikokrat tudi novinarski ceh sam. Bodisi zato, ker nismo znali ali zmogli preprečiti lastniških anomalij, bodisi zato, ker smo tudi sami prispevali k nižanju novinarskih standardov. V Sloveniji se namreč ne soočamo »samo« z nejasnimi lastniškimi razmerji, zaradi katerih so devalvirala nekoč ugledna in poslovno uspešna medijska podjetja (prav to, da nimajo pravih medijskih lastnikov, jim onemogoča, da bi se s svojimi specifičnimi težavami spopadla s panožno strokovnim orodjem) ter z vse slabšim socialnim statusom novinarjev (še zlasti ta prizadeva mlajše novinarje in vse tiste, ki niso redno zaposleni). Priče smo tudi padajočim profesionalnim standardom in močnim ideološkim delitvam, ki so v slovenskih medijih skoraj natančna preslikava političnih delitev. Skratka, v času, ki mu vlada diktat površine, se domači mediji praviloma spreminjajo v neobgljen servis dnevne politike, javni družbeni dialog pa so nekateri pripravljene zreducirati na histerične besedne dvoboje, v katerih ne zmaguje moč argumentov, ampak konstruirani medijski resničnostni šovi. Ta provincialna samozadostnost in pomanjkanje profesionalne distance močno prispevata k pomanjkljivemu demokratičnemu nadzoru politične in finančne oligarhije. Še več: mediji so nemalokrat vključeni v njene manipulacije in medsebojna obračunavanja. In kot da vse to ni dovolj, se slovenski trg tiskanih medijev sooča seveda tudi s svojo jezikovno majhnostjo, zaradi katere se utegne kmalu zgoditi, da bo sama ekonomika trga kakovostne medije s trga enostavno izbrisala.

Drugi del težav slovenski trg tiskanih medijev seveda deli z globalnimi brati, pa naj gre za posledice digitalizacije medijskega prostora, za staranje tistih generacij, ki so bile še vzgojene v jutranjem branju papirnatih časopisov, ali pa za nove bralske navade, ki so se bistveno spremenile v relativno kratkem obdobju (ni nepomembno, da od prvih e-bralnikov mineva komaj kaj več od dveh let, od prvih tablic pa prav dve leti). Neskončno lahka in brezplačna dostopnost preobilice informacij je tako uporabnikom medijskih vsebin, očitno pa tudi velikemu delu njihovih snovalcev »privzgojila« površnost, nezahtevnost, senzacionalizem za vsako ceno in nekritičnost.

A vendar: ali si javni prostor, ki se vzpostavlja znotraj neke družbe in ki je kakovostnim medijskim vsebinam (karkršnekoli te pri nas že so, so pač edine, ki jih imamo) očitno

čedalje manj naklonjen, lahko privošči, da se odreče takšnim vsebinam? Gre seveda za vsaj pol stoletja staro vprašanje, ali si neka družba lahko privošči, da medijsko, torej javno komunikacijo prepusti zgolj nevidni roki svobodnega trga, ne glede na končni izid. Liberalizacija trga je, zgodovinsko gledano, sicer omogočila svobodne in neodvisne medije, a zdi se, da je eden največjih sovražnikov kakovostnih medijev v zadnjem desetletju postal prav »brezdušni« svobodni trg. V tem smislu najbrž nismo daleč od ugotovitve, da tudi kakovostni mediji vse bolj postajajo tisti del javnega dobrega (kot so to šolstvo, zdravstvo, kultura), ki ga ni mogoče popolnoma prepustiti pravilom svobodnega trga. To, da se utegne zgoditi, da bo morala država zaščititi kakovostne medije kot javno dobro, ker bomo drugače kmalu ostali brez njih, je sicer slabo spoznanje za medijske snovalce. A morda bi bilo bolje, da bi namesto fatalistične vdanosti mediji strnili vrste in se vprašali, ali obstajajo konstruktivne tržne prilagoditve, ki bi lahko pomagale ohraniti kakovostni tisk, ob tem pa ne bi ogrozile njegove neodvisnosti. Karkoli seveda danes že utegne pomeniti »tisk«, saj tudi največji optimisti ne verjamejo več, da bomo čez deset let, najbrž pa že veliko prej, časopise, predvsem časnike, še tiskali na papir.

Čeprav zgolj pred tremi leti so *Pogledi* še nastali v času, ko smo kakovostne medijske vsebine še vedno trdno identificirali predvsem s tiskanimi mediji. Poleg tega so nastali iz prepričanja, da po desetletju praznine na »nacionalnem« medijskem trgu potrebujemo ponovno tudi časopis kulturne proveniencije – kot pač potrebujemo sistemsko podprto kulturo, kulturne institucije in kulturno infrastrukturo. Ta potreba ni bila prepoznana v medijih samih. Z razpisom za izdajanje novega kulturnega štirinajstdnevnikarja sta jo prepoznali Mestna občina Ljubljana in ministrstvo za kulturo: na podlagi preproste resnice, da so v Sloveniji možnosti, da bi ekonomika trga dopuščala preživetje takšnega medija, če že ne neznatne, pa gotovo iz dneva v dan manjše.

*Pogledi* smo svoj nastanek razumeli kot možnost. Morda nič več kot možnost, da bomo »uredniki in sodelavci, pisci in bralci, v teh spremenjenih, zahtevnejšemu branju in vsebinam po večini vse manj naklonjenih časih, našli drug drugega«. Nastali smo iz prepričanja, da se je »za to možnost vredno potegovati« in »jo zagovarjati«. To prepričanje ni danes, ko je pred nami naslednje triletno odboje, pospremljeno z mnenjem vseh treh sofinancerjev (Mestne občine Ljubljana, ministrstva za kulturo in založniške hiše Delo), da so *Pogledi* upravičili vložek javnih sredstev in se jim zato omogoči naslednje triletno izhajanje, prav nič manjše.

Ob koncu prvega uvodnika sem napisala, da prav zgodovina slovenske kulturne revijalistike pripoveduje zgodbo o radovednosti in vztrajnosti, o dialektiki doma in sveta, perspektiv in problemov. In o tem, da je globalnost našega sveta, v katerem mora tudi lokalnost najti svoj smisel, perspektivna le toliko, kolikor so njeni atributi tudi raznovrstnost, ustvarjalnost, sproščenost. Neskončno menim, da je *Pogledom* uspelo izpisati eno od poglavij te častitljive zgodbe. In upam, da jih bomo lahko napisali še mnogo. To upanje pa je upravičeno predvsem zato, ker so *Pogledi* v tem relativno kratkem obdobju v življenju časopisa uspeli pridobiti zveste in zahtevne bralce. Brez vas – nas ne bi bilo. Zato je praznovanje ob koncu prvega triletnega obdobja *Pogledov* predvsem vaše praznovanje. Na svidenje in srečno! ■

To, da se utegne zgoditi, da bo morala država zaščititi kakovostne medije kot javno dobro, ker bomo drugače kmalu ostali brez njih, je sicer slabo spoznanje za medijske snovalce. A morda bi bilo bolje, da bi namesto fatalistične vdanosti mediji strnili vrste in se vprašali, ali obstajajo konstruktivne tržne prilagoditve, ki bi lahko pomagale ohraniti kakovostni tisk, ob tem pa ne bi ogrozile njegove neodvisnosti.

## Knjiga njegovih življenj

Aleksandar Hemon je človek, za katerega bi upravičeno lahko rekli, da uteleša danes moderen pojem: hibridno identiteto. Rojen je bil leta 1964 v Sarajevu materi Bosanki in očetu z ukrajinskimi koreninami, leta 1992 pa se je preselil v ZDA. Odšel je z že prepoznanim pisateljskim talentom in novinarskimi dosežki, in to po prvotnih načrtih za krajši čas – kot prejemnik štipendije fundacije MacArthur. Vojna mu je prekrizala načrte in onemogočila vrnitev v domovino, Hemon pa se je odločil, da se bo v ZDA preskusil tudi kot pisec, in sicer v angleščini. Je eden redkih avtorjev, ki mu je uspelo *salto mortale* in je uspešno prekopil iz materinščine v novi jezik, ki ga na veliko občudovanje svojih ameriških/angleških bralcev do potankosti obvlada. Tudi v govornih oblikah, ki da – po besedah Vedada Spahića, avtorja prispevka na spletni strani *Al Džazira Balkan* – spominja na oxfordsko angleščino. Hemonov naglas daje slutiti, da živi v Veliki Britaniji, a v resnici biva v Chicagu. Nagrajenih je bilo mnogo njegovih knjig, zaslovel pa je z zbirko kratkih zgodb *The Question of Bruno* (Stvar z Brunom). Kmalu zatem je objavil še roman *Nowhere Man* (v slovenskem prevodu *Pronekove fantazije*), za *The Lazarus Project* (v slovenskem prevodu *Projekt Lazar*) pa je leta 2008 dobil nagrado ameriških literarnih kritikov (The National Book Critics Circle Award). Pravkar je izšla njegova nova, dolgo pričakovana *The Book of My Lives* (Knjiga mojih življenj), ki je bila povod za intervju z njim.



»Ko sem v prvi polovici devetdesetih dojel, da bom v ZDA dolgo, morda celo do konca življenja, sem sprevidel, da bom moral pisati v angleščini. V Sarajevu sem opravil nekaj tečajev angleščine, ki sem jo obvladal dovolj dobro, da sem lahko prevajal članke v bosanski jezik, v ZDA pa sem se zmoget tudi sporazumevati. Nisem pa seveda bil sposoben pisati knjig v angleščini. Tako sem si zadal za cilj, da se v petih letih toliko izpopolnim, da bom lahko objavil zgodbo v angleščini.« Pri usvajanju nove jezikovne identitete mu je najbolj pomagala branje (obsedeno je prebral J. D. Salingerja in Philipa Michaela Ondaatjeja). »Leta 1994 sem vpisal magistrski študij iz književnosti, predvsem zato, da bi se medtem lahko posvečal pisanju, malo pa tudi, ker bi mi pri iskanju nove zaposlitve tako dokazilo o izobrazbi prišlo prav. Prvo zgodbo v angleščini sem napisal kmalu po tretjem letu,« je povedal Hemon.

Mnogi so že prej ugotavljali, da je njegovo pisanje marsikdaj hvaležno gradivo za filmski scenarij, in prav zdaj se v resnici ukvarja s tem, vendar pri pisanju scenarija sodeluje z Jasmilo

Zbanić (ki je med drugim dobila zlatega leva na Berlinalu leta 2006 za *Grbavico*). Sne-manje se bo predvidoma začelo maja, pravi Hemon, ki intervjuje daje v angleščini, nerad pa odgovarja na vprašanja o dvojezičnosti, o tem, v katerem jeziku sanja, o nostalgiji – bržčas zato, ker so skrajno klišejska. »Ne vem, v katerem jeziku sanjam, prav tako ne morem vedno reči, v katerem jeziku se nečesa spominjam. Moja podzavest je dvojezična.« O nostalgiji meni, da je »retroaktivna utopija, spomin na idealno preteklost, odrešeno vseh problemov sedanosti. Naš svet je nagnjen k nostalgiji, ker se nam vedno zdi, da nikoli ni nič tako dobro, kot je bilo včasih.« Na vprašanje, kako prenaša breme nostalgije, odgovarja, da ga pravzaprav ne mori preveč. »Seveda si želim videti ljudi, ki so v Sarajevu, a ne trtim časa za razmišljanjem o preteklih zabavah. Zavedam se, da je bila preteklost mnogo bolj zapletena, kot je videti danes, in spominjam se, da v mladosti v Sarajevu nisem bil vedno srečen.«

*Knjiga mojih življenj* je prvo Hemonovo neleposlovno delo – je, kot se je sam izrazil, svojevrstno kartografiranje njegovega lastnega življenja, nekakšna »osebna zgodovina njegovega Sarajeva«. »Vsak od nas ima male, osebne spominke, ki nam omogočajo, da si organiziramo spomin in ga povežemo s spominom drugih ljudi. Brez teh predmetov, denimo poročne fotografije ali spominkov s počitnic, je sedanost videti negotova in nestabilna, kot da bo zdaj zdaj izginila.« Knjiga mojih življenj je pravzaprav zbirka esejev o različnih življenjskih obdobjih, ki jih je Hemon preživel, začenši s Sarajevom, kjer je odrasčal in z mulčki iz soseščine igral nogomet, z očetom inženirjem odhajal na potovanja po tujini, se poskušal v poeziji in novinarstvu. Potem se zgodi prelom, Hemon odide v Chicago, Sarajevo obkoli in njegova družina zapusti mesto z družinskim psom vred. Hemon se v Chicagu poroči in si ustvari družino. Iz tega obdobja je tudi pretresljivi esej, objavljen že v *New Yorkerju*, o smrti njegove enoletne hčerke. Pri devetih mesecih so ji diagnosticirali možganski tumor in čez tri mesece je umrla. Hemon je pisal o divjem upanju, ki je preevalo oba z ženo do bridkega konca, pa o občutkih praznine po smrti in o tem, kako se je z izgubo spopadala starejša hči. »Zelo težko je bilo pisati o tem. Moral sem se posvetovati z ženo, saj se to tiče nas vseh. Naposled sem zgodbo napisal, ker se želji po temu nisem mogel upreti. Če se kot pisec ne morem soočiti s tako težkimi izkušnjami – in Isabelina smrt je bila najhujša možna izkušnja –, nisem bogvekakšen pisec.« **A. T.**

## Rabin iz Buchenwalda

Ko je 11. aprila 1945 ameriška vojska pod vodstvom generala Georgea S. Pattona osvobodila koncentracijsko taborišče Buchenwald, je bil rabin Herschel Schacter med prvimi, ki so vstopili med izčrpane internirance in jim v jidišu zakričal: »Shalom Aleiche, Yidden, ihr zint frei!« (Mir z vami, Judje, svobodni ste!) Na obhodu po taborišču, nad katerim se je še valil dim po bitki, je videl tudi nešteto trupel: izmučenih taboriščnikov, ki so v zadnjem trenutku izgubili boj s smrtjo, ali pa tistih, ki so umrli v spopadu zaveznikov z nacisti. Vse to ga je zaznamovalo do konca življenja, ki se je začelo leta 1917 v Brooklynu ter končalo konec marca letos v Bronxu, poročja *New York Times*.

Rabin Schacter se je po vojni povzdignil do statusa enega najvidnejših pravovernih judovskih rabinov v Združenih državah. Bil je poljskega porekla – iz Poljske sta se v Ameriko preselila njegova starša, oče je bil po poklicu obredni klavec in mati upravljavka nepremičnin, ki sta imela deset otrok. Rabin Schacter bi glede na razvejene sorodstvene vezi o svoji rodbini bržčas lahko pripovedoval vsaj tako slikovite in duhovite prigode kot izraelski pisatelj Amos Oz v svoji *Zgodbi o ljubezni in temnini*, a je za časa življenja največkrat pripovedoval o rečeh, ki jih je doživel na dan osvoboditve Buchenwalda. Zanimivo je že, kako je sploh zašel tja – bil je namreč prvi judovski rabin, ki se je prijavil v ameriško vojsko. Ko je izvedel, da je bitka za taborišče končana, ni pomišljal niti minute, temveč je sedel v vojaški džip in od drvel na kraj dogodka, pomagat svojim ljudem. Ko je blodil med razrušenimi barakami in kupi trupel, v oči pa mu je silil sršeč dim in v nosnice drezal vonj po zažganem mesu, se mu je sprva zdelo, da ni nikjer več nikogar živega. Naletel je na ameriškega poročnika, ki si je že ogledal taborišče, in ta ga je popeljal v t. i. Kleine Lager ali manjše taborišče znotraj večjega. Tam so v razmajanih lesenjačah na umazanih žimnicah obnemogli ležali shujšani možje, ki se ob pogledu na rabinu v vojaški uniformi, resda ameriški, niso prav nič pomirili. Še ena nova vrsta sovražnih vojakov, so si mislili. Šele ko jim je zakričal, da so osvobodjeni, so se tisti, ki so se zmoogli veseliti, veselili. Tisti, ki so se zmoogli dvigniti in hoditi, so se mu pridružili in tekli od barake do barake ter skupaj z njim kričali, da je svoboda naposled prišla.

V gomili trupel je rabin Schacter zapazil gib. Sklonil se je, da bi si поблиže ogledal, in zagledal dečka, jetnika s

številko 17030, ki se je, trepetajoč od strahu, hotel skriti pred njim. Bal sem se ga, ker je nosil uniformo, je deček, ki je zrasel v moža, razlagal pozneje, ko so ga spraševali o tem nenavadnem srečanju.

Dečku, ujetemu med trupli, so se po licih kotrljale solze, rabin Schacter pa ga je poskušal pomiriti in ga je potegnil k sebi. »Kako ti je ime, otrok moj?« ga je vprašal v jidišu.

»Lulek,« je odgovoril otrok.

»In koliko si star?« je zanimalo rabina.

»In zakaj te to pomembno?« mu je zabrusil deček, ki je bil takrat star sedem let. »Vsekakor sem starejši od tebe.«

»Zakaj pa misliš, da si starejši od mene?« se je zasmejal rabin.

»Zato, ker se ti smeješ in jokaš kot otrok. Jaz se že dolgo časa nisem smejal, jokam pa sploh ne več. No, kateri od naju je torej starejši?«

Rabin Schacter je v Buchenwaldu tega dne odkril še skoraj tisoč judovskih sirot. Osebno se je potrudil, da so jih v več konvojih odpeljali v Francijo (v tem konvoju sta bila Lulek in Elie Wiesel, takrat najstnik), Švico in Palestino. Spomini na Buchenwald na dan osvoboditve so rabina Schacterja pregnali še desetletja po koncu vojne. »Judovski jetniki so me spraševali: Ali svet ve, kaj se nam je zgodilo?, jaz pa sem si mislil: če se moj oče pravočasno ne bi vkrcal na ladjo, bi tudi jaz končal v taborišču,« je Schacter razlagal v intervjuju za *Associated Press*, ki ga je dal leta 1981.

Po vojni je bil član številnih judovskih združenj, že leta 1956 je odpotoval v Sovjetsko zvezo kot goreč zagovornik pravic sovjetskih Judov (bil je tudi posebni svetovalec predsednika Nixona v tej zadevi). Kaj pa se je zgodilo z Lulekom? Iz Francije je odpotoval v Palestino in se tam ustalil ter zrasel v rabina Yisraela Meirja Laua. Svoje srečanje z rabinom Schacterjem je popisal v knjigi spominov, ki je v angleškem prevodu izšla leta 2011 z naslovom *Out of the Depths* (Iz globočin). Med letoma 1993 in 2003 je bil glavni aškenski rabin Izraela, zdaj pa je glavni rabin za Tel Aviv. Ko je konec marca predsednik Obama obiskal Izrael in se sestal z njim, mu je Yisrael Meir Lau pripovedoval o ameriškem rabinu Schacterju, ki je ravno tiste dni preminil, in izjavil, da bo zanj ostal vedno živ. **A. T.**

## Prvih 5 ...



### VILLAUME ODHAJA, MAJSKI PRIHAJA

Francoski dirigent s precej uspešno mednarodno kariero (četudi bolj operno kot simfonično) Emmanuel Villaume, zadnje štiri sezone šef dirigent Orkestra Slovenske filharmonije (SF) in vsaj po delovanju tudi njegov umetniški vodja, saj je odločilno oblikoval tako repertoar kot seznam gostujočih glasbenikov, je po štirih letih prispel do točke, ko bo njegovo delovanje mogoče oceniti tudi z nekaj več distance – Villaume se namreč poslavlja in bo v četrtek, 11., in petek, 12. aprila, vodil svoja zadnja ljubljanska koncerta v tej vlogi. Z novo sezono, ko bo direktor SF Damjan Damjanovič začel svoj tretji zaporedni mandat, bo nastopil tudi tretji šef dirigent v njegovem obdobju: prvi je bil v letih 2004–2008 George Pehlivanian, zdaj pa naj bi prvič v zgodovini SF glavna dirigentka postala ženska, kanadska dirigentka Keri-Lynn Wilson, ki je z orkestrom že dvakrat nastopila (lani junija je med drugim zamenjala obolelega Villaumea), dogovor pa naj bi bil tik pred podpisom.

Villaume se bo poslovljal z vokalnim programom, kar je bil v precejšnji meri zaščitni znak njegovega ljubljanskega repertoarja: in ponovno bo z njim nastopila pevka zvencega imena, francoska mezzosopranistka Sophie Koch. V Ljubljani bo nastopila v skladbi Ernesta Chaussona *Pesnitev o ljubezni in morju*, ki jo je le teden dni prej v okviru *Zlatega abonmaja* Cankarjevega doma izvedla kanadska pevka Marie-Nicole Lemieux s slovitim dirigentom Antoniom Pappanom in rimskim orkestrom Akademije sv. Cecilije. Tudi preostanek sporeda bo francoski: Ravelova uvertura *Šeherezada* in *Simfonija v d-molu* Césarja Francka.

Le teden dni pozneje pa se bo Orkester SF predstavil s programom, s katerim bo nato odpotoval na turnejo po Nemčiji: osrednji del bo nastop legendarnega violončelista Miša Majskega v zanj napisanem *Concertu za violončelo in orkester* Benjamina Jusupova. Ta leta 1962 v Tadžikistanu rojeni in zdaj v Izraelu živeči skladatelj bo tudi dirigiral, na programu pa sta še čelistični klasiki *Kol Nidrei* Maxa Brucha ter *Rokokojske variacije* Čajkovskega, slovenski uvodni pečat turneji pa bodo pritisnili Osterčevi *Plesi*. Žal je izpadel napovedani klavirski trio Majska (Miša s hčerko Lili in sinom Sašo), ki naj bi nastopil v Beethovnovem *Trojnem koncertu*.

### ZADNJA POSTAJA: MISTERIJ BUFFO

Zadnja premiera to sezono na velikem odru ljubljanske Drame bo *Misterij buffo* Vladimirja Vladimiroviča Majakovskega (1893–1930), prvič uprizorjen leta 1918 ob prvi obletnici oktobrske revolucije v režiji nikogar drugega kot Vsevoloda Emiljeviča Mejerholda (1874–1940). Ker je že avtor ob natusu predloge leta 1921 zapisal, da »v prihodnje vsi, ki boste *Misterij buffo* igrali, uprizarjali, prebirali ali ponatiskovali, spreminjajte vsebino – naredite vsebino igre sodobno, današnjo, trenutno«, lahko pričakujemo dobesedno karkoli.

Režiral bo Makedonec Aleksandar Popovski, ki je v Drami nazadnje navdušil s Strindbergovim *Damaskom*, pri tem projektu pa sodeluje tako s hišno dramaturginjo Darjo Dominkuš kot z gostujočo »dramaturško sodelavko« Jeleno Mijović. Do konca sezone, ki se je v Mali Drami mnogo bolje posrečila kot na velikem odru, je nato samo še Handkejeva avtobiografska vivisekcija *Še vedno vihar*, ki bo premierno uprizorjena v režiji Ivica Buljana maja.

## ... prihodnjih 14 dni



FOTO NERODJA TEJIC

## SVETOVNJANSKI EXODOS

V dneh med 14. in 25. aprilom bo na različnih prizoriščih v Ljubljani festival *Exodos*, ki že od leta 1994 prinaša pregled odrskih praks, ki jih sicer v Sloveniji redkeje srečujemo. Ali pa tudi ne – letošnji selektor, umetnik in kurator Tim Etchells (predstavil se bo z več projekti, podobno kot Jan Fabre v isti vlogi leta 2011), je v program štirinajstih festivalskih predstav uvrstil tudi predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*, ki je bila v režiji Oliverja Frljića uprizorjena v Slovenskem mladinskem gledališču že pred tremi leti. Izmed Slovencev je vključil še uvodni šov *Gremo vsi!* režiserja Marena Bulca in slovenskih glasbenikov v Stari elektrarni, v spremljevalnem programu pa sodelujeta Leja Jurišič in Teja Reba s performansom *Exodos na zofi*. Kontinentalno konsistenten je blok osmih predstav osmih avtorjev iz šestih držav *Azijska plesna platforma*, ki jo je oblikoval selektor Tang Fu Kuen.

Nekakšen programski urok pa smo lahko prebrali tudi v vabilu na tiskovno konferenco:

»Čakajoč na čudež  
Izjočimo srce  
Izsmejmo misli  
Pretiravajmo!«

## SVETOVNI ETOS V CANKARJEVEM DOMU

Dvanajstega aprila bo Cankarjev dom v Ljubljani v znamenju svetovnega etosa. Pod naslovom *Svetovni etos – globalno in lokalno* ter pod častnim pokroviteljstvom varuhinje človekovih pravic Vlaste Nussdorfer se bo od pol desetih zjutraj do približno petih popoldne (z dvema odmoroma vred) zvrstilo petnajst vidnejših imen slovenske kulture in družbe, ki bodo podajala svoja razmišljanja na zgoraj omenjeno temo. Posvet, za katerega si lahko priskrbite brezplačne vstopnice, se bo zaključil z okroglo mizo na temo *Kako »očistiti in pomladiti« slovensko družbo*, pri kateri bodo sodelovali Marko Pavliha (kot povezovalac), M. Košir, K. Jaklič, R. Svetlič, J. Matos, B. Ošljaj in Z. Štrubelj.

## BALKAN V NARODNEM MUZEJU

V ponedeljek se je v Narodnem muzeju v Ljubljani zgodilo slovesno odprtje razstave *Podoba Balkana: Identiteta in spomin v dolgem 19. stoletju*, ki bo na ogled do 25. avgusta. Kje se začne Balkan in ali tudi Slovenija sodi v ta geografsko-filozofski pojem, je pravzaprav vprašanje, okoli katerega se že dolgo časa lomijo kopja. Etnolog in antropolog Božidar Jezernik je o tem napisal knjigo *Divja Evropa* (Slovenska matica, 2011), v kateri med drugim razlaga, da so Balkan Evropejci uporabljali kot neke vrste ogledalo, v katerem so opazovali svoj lasten odsev, svojevrsten odgovor na naše dileme, ali je biti umeščen na Balkan sramota ali prednost, pa ponuja prav pričujoča razstava. Gre namreč za mednarodni projekt, ki je nastal na pobudo Unesca, pri pripravi potujoče razstave pa je sodelovalo dvanajst nacionalnih muzejev iz Albanije, Bolgarije, Bosne in Hercegovine, Cipra, Črne gore, Grčije, Hrvaške, Makedonije, Nemčije, Romunije, Slovenije in Srbije. Narodnemu muzeju Slovenije je pripadla čast izvedbe razstave in prvo odprtje.

**Problem Slovenije je predvsem v tem, da jasna meja med zasebnim in javnim ne obstaja.**



Publicist **Miha Kovač** v *Sobotni prilogi* o slovenskem izvirnem grehu.

## Depeche Mode: disfunkcionalnost nas povezuje



Depeche Mode na koncertu v Ljubljani leta 2006

FOTO LEON VIDIC

Glede na to, da so Depeche Mode prodali več kot sto milijonov albumov in ustvarili na ducate uspešnic, se le redko pojavljajo v tabloidih. Izjemoma je na strani rumenega tiska novembra lani našel pot Martin Gore, ki v skupini med drugim piše besedila in je za *Music Week* v šali izjavil, da bi »Simona Cowella moral nekdo ustreliti«. Cowell, zlobnež (in nekakšen idejni vodja) iz britanskih oddaj tipa *Domovina ima talent*, je pripomnil, da je Gorova izjava problematična, ker je »bilo letos ustreljenih že ogromno ljudi in ker čudaki, kakršen je Gore, k temu spodbujajo«. Toda Cowellov odgovor tokrat ni bil v značilnem zajedljivem slogu; še več – Goru je bil celo všeč, saj »si nikoli ni prizadeval, da bi bil kaj drugega kot čudak. Prav to je najbolj žalostno: večina ljudi s področja popularne glasbe je tako normalna. Pa naj bi na tem področju mrgolelo čudakov!«

Depeche Mode so se prebili na globalno sceno že v zgodnjih osemdesetih, v zlatih letih čudaštva, novega vala in poceni sintesajzerjev. A proti koncu osemdesetih je večina tovrstnih glasbenih skupin postajala vse manj čudaška – ali pa vse manj uspešna. Edini, ki se jim je uspelo vzdigniti do kulturnega statusa, so bili The Cure in Depeche Mode. Njihov preskok od benda, ki je izvajal neambiciozni sintesajzerski pop, do velikanov električnega rocka, se zdi še članom Depeche Mode samim komaj verjeten. »Smo pesimisti in nikoli povsem prepričani vase,« pravi Gore. »Že od časov albuma *Black Celebration* iz leta 1986 ponavljamo, da ne vemo, ali bomo izdali še kakšno novo ploščo. Kar se komunikacije tiče, še vedno nismo najboljši. Rahlo smo disfunkcionalni, a morda nas prav to drži skupaj.«

Bend, ki izvira iz mesteca Basildon v grofiji Essex, danes šteje tri člane: Martin Gore (kitarist, tekstopisec) živi v Santa Barbari v Kaliforniji, Dave Gahan (pevec, na fotografiji zgoraj) v New Yorku in Andy Fletcher (klaviaturist) v Londonu. Novinar *Guardiana* se je z vsemi tremi pogovarjal v berlinskem Hotel du Rome, kjer so predstavljali najnovejšo ploščo *Delta Machine*. Gahan, ki je prekinil zadnjo turnejo zaradi resnih zdravstvenih težav, tumorja na mehurju, je v Berlinu menda kar prekipeval od energije, govoril pa z naglasom, ki je mešanica basildonskega in manhattanskega. Pravi, da je bila njegova prva ambicija pobegniti iz Essex. »Začeli smo zelo mladi in še sreča, da je bilo tako. Če ne bi, bi danes kopal jarke v Basildonu. Tako pa smo si dobesedno skopali rov iz mesta.«

Gahan je bil pri sedemnajstih goreč oboževalec Davida Bowieja, danes pa njuni otroci hodijo na isto šolo. Seznanila sta se že prej, ko je Bowie Gahana, ki je prišel na njegov

koncert, po koncu šova dal poklicati v zaodrje. Gahan ga je samo zmedeno gledal, Bowie pa je rekel: »Poznam te.« Gahan je prepričan, da s tem ni mislil samo na glasbo: »Povezano je z najinima osebnostma, ki sta si podobni, ker si oba prizadevava najti nekaj zunaj sebe, da bi lahko shajala sama s sabo.« Pevec Depeche Mode je danes ozdravljen odvisnosti od heroina, ki sega v devetdeseta leta in jo je sprva skrival pred člani benda, do leta 1996, ko bi skoraj umrl od prevelikega odmerka. Nenavadno naključje je hotelo, da je bil s svojim življenjskim slogom in imidžem kot nalašč za prepevanje Gorovih temačnih besedil o grehu, občutkih krivde in očiščenju. »Gorova besedila so bila zame kot ubeseditve notranjih bitk, ki sem jih bil v sebi, a sem se obenem preveč poglobil vanje,« se spominja Gahan danes.

Poslušalci Depeche Mode so zato pogosto dobili vtis, da je Gahan navdih za Gorova besedila. Toda Gore to zanika: »Tudi sam sem imel kar nekaj stvari, zaradi katerih sem imel slabo vest. Dolga leta sem bil obupen alkoholik.« Toda njegova težava s prekomernim pitjem je pritegovala manj pozornosti kot Gahanova odvisnost od heroina – »Ker je alkoholizem družbeno sprejet, kajne? Sploh za rokove zvezde, ki se skorajda morajo zapijati po hotelskih barih,« se posmehe Gore. In med krohotom doda, da obstaja točka, na kateri se zamisliš: recimo ko dan začneš z dvema dvojnima vodkama. Ponosen je, da ni izpustil niti enega koncerta, vendar priznava, da je njegovo pitje doseglo vrhunec leta 2005, ko je bil sredi ločitve, Depeche Mode pa so pripravljali ploščo *Playing the Angel*.

Po tej prelomnici so se stvari počasi normalizirale. Gore se je streznil, Gahan pa se je poskusil tudi kot tekstopisec. Med zadnjo turnejo leta 2009 so mu odkrili tumor na mehurju in močno ga je mikalo, da se ne bi nikoli več vrnil na oder. »Preživljal sem več časa z ženo in otroki, v New Yorku je vse cvetelo, vse se je zdelo svetlejšje in bolj optimistično. Skoraj tako kot, če se oveš po dveh tednih na kliniki za boleznijo zasvojenosti, le da po tem opaziš samo sranje. Jaz pa sem videl nove stvari, ki jih prej nisem, in bal sem se, da jih ne bom nikoli več.«

Kljub vsakovrstnim, tudi grenkim življenjskim izkušnjam pa Gahan in Gore snemanje *Delta Machine* opisujeta kot neverjetno veselo. »Ljudje najbrž mislijo, da smo ves čas potrti, ampak v studiu se zelo zabavamo. Pravzaprav začnemo biti kar nekako optimistični glede naše zadnje plošče. Mislim, da bi si po trinidesetih letih res lahko nehali delati skrbi,« pripomni Gore. **A. T.**

Alja Predan, umetniška direktorica Festivala Borštnikovo srečanje

# Pri refleksiji gledališča smo skromni

Alja Predan je dramaturginja, prevajalka, urednica in teatrologinja. Bila je umetniški vodja Primorskega dramskega gledališča v Novi Gorici, kustosinja v Mestni galeriji Ljubljana ter dramaturginja Mestnega gledališča ljubljanskega in urednica Knjižnice MGL. Tri sezone je vodila gledališko-plesni program Cankarjevega doma v Ljubljani, od leta 2009 je umetniška direktorica Festivala Borštnikovo srečanje, ki ga je v teh letih bistveno poživila in internacionalizirala. Konec marca je k številnim dosedanjim priznanjem dodala še Glazerjevo listino, priznanje mesta Maribor za dosežke v kulturi.

## BOŠTJAN TADEL

V zadnjih tednih so velika tema v kulturni javnosti spremembe Zakona o uveljavljanju javnega interesa v kulturi (ZUJIK). Sprožil je ogromno odzivov, večinoma negativnih, a tudi kritiki predstavljenih sprememb se v glavnem strinjajo, da je nekaj vendarle treba storiti z od osamosvojitve večinoma nespremenjenim zakonodajnim okvirjem. Kje (glede na vaše izkušnje na več področjih gledališkega ustvarjanja) zaznavate probleme, ki najbolj potrebujejo sodobne rešitve?

Nobenega dvoma ni, da se mora na zakonodajni ravni nekaj spremeniti, saj ta ni samo dolgo nespremenjena, je tudi rigidna in najbrž bi lahko rekli, da sodi v drug čas, drugačen sistem, kajpak socialističen. Ena pomembna sprememba se je pred leti sicer zgodila, ko se je odprla možnost ustanavljanja zasebnih oziroma nevladnih zavodov, vendar je ureditev tudi na tem področju precej nefleksibilna. Ti zavodi, večinoma ustanovljeni v devetdesetih, obstajajo v praktično nespremenjeni vsebinski, organizacijski in kadrovski zasedbi še danes. Postali so neprepustne institucije, podobne javnim zavodom, ki prav tako živijo s pomočjo javnih sredstev. Možnosti za uveljavljanje mladih in najmlajših ustvarjalcev so praktično enako nične ali minimalne, kot so bile nekoč.

To sicer ni moje ožje področje, a sprašujem se, zakaj ne znamo prevzeti in prilagoditi enega izmed uveljavljenih modelov v drugih državah – ne vidim potrebe po izumljanju tople vode. Vsem, ki se s tem ukvarjajo, je znano, kje je dober teater. Tam, kjer obstaja močna repertoarna mreža: v Nemčiji in bivših socialističnih državah. Ta srednjeevropski model, podoben je recimo še v Rusiji in baltskih državah, omogoča konstantno in živo prisotnost gledališča v družbi. Je pa tudi res, da so v mnogih, zlasti manjših postsocialističnih deželah, po letu devetdeset vzniknila zelo velika režiserska imena, ki so se močno uveljavila po vsem svetu: Nekrošius, Koršunovas, Hermanis, Schilling, Mundruczo, Bodo, Warlikowski, Jarzyna, zadnje čase tudi Frljič. To je le nekaj teh imen, ki zdaj režirajo po najuglednejših evropskih odrih. Zato se mi zdi pomembno repertoarno gledališče ohraniti, a ga seveda prenoviti in posodobiti. Kajti če pretrgamo našo gledališko mrežo, je zlepa ne bomo več zašili. Lep primer je Nizozemska: ta bogata država s 16 milijoni prebivalcev, ki ni imela enake tradicije, je zaradi aktualne krize čez noč zmanjšala število državnih gledališč s sedem na pet, nevladnim organizacijam pa prepolovila financiranje. Tudi zelo ugleden gledališki inštitut s stoletno tradicijo so kratko malo zaprli. Vse to so lažje speljali tudi zato, ker niso imeli niti močne gledališke mreže niti stalne povezave med gledališkimi družinami in lokalno publiko: družine so potujoče in v mestih le gostujejo, kar pomeni, da se občinstvo na svoje gledališče ne naveže, zato se tudi ni nihče razburjal, ko se je oblast letos odločila za ta radikalen rez. Jeseni bo Nizozemska v fokusu na Festivalu Borštnikovo srečanje (FBS) in lani je festival spremljal kolega od tam, ki kar ni mogel verjeti, kakšno težo ima naš festival, kaj pomeni v mestu in



FOTO JOŽE ŠIMADOLNIK

družbi sploh, kako močna je naša medijska odmevnost. Dejstvo je, da nam je iz preteklosti ostalo tudi marsikaj dobrega, vseeno pa je jasno, da se bo moral sistem posodobiti: najbrž nihče ne misli, da je stimulatívno, če nekdo od konca študija do upokojitve dela v istem gledališču. To ni dobro ne zanj ne za hišo – in tudi za publiko ne.

Seveda pa se ne strinjam s tem, da bi ansamble kar razformirali in jih spremenili v projektne skupine; nasprotno, določena umetniška jedra morajo obstati. V Nemčiji in Avstriji so, denimo, dramaturški *teami* in določen del igralskega ansambla vezani na mandate umetniških vodij. Ugotovili so tudi, da se po učinkovitosti in motiviranosti najbolje obneseva dva zaporedna tri- ali štiritletna vodstvena mandata. Seveda so tudi tam izjeme, a te praviloma potrjujejo pravilo. Pa še nekaj je: v času mandatov obstaja jasna konkurenčna klavzula tako za vodilne kot za igralce.

**V slovenski kulturi se zadnja leta veliko govori o »hiperprodukciji«. Kako gledate na to tezo?**

To je res, čeprav se zadnja leta že kaže številčni upad. Predvsem je manj produkcije v t. i. nevladnem sektorju, ki je najbolj ranljiv. Po drugi strani je tu tudi problem postprodukcije. Vložiti čas, talent, delo, znanje, napor in denar v predstavo, potem pa jo trikrat odigrati – to je res popoln nesmisel. Žal se to danes dogaja tudi v nekaterih gledališčih, kjer iz različnih razlogov beležijo drastičen upad obiska.

Hiperprodukcija je tako kot v ekonomiji, od koder smo s tako neskončno lahkostjo prevzeli termin tudi v kulturi, ponesrečena naplavina kapitalistične miselnosti, da je vredno le tisto, kar je merljivo: število premier, ponovitev, nastopov, boljši izkoristek ansambla – vse to je dokaz uspešnosti. Tako rekoč zanemarljivo malo pa se govori

o programski kakovosti. Tukaj sta politika in stroka poenoteni in druga drugi dajeta alibi za to, da ne ukrepata: politika se hvali z velikimi številkami produkcije, ki jo omogoča, gledališčnikom in navsezadnje tudi kritikom pa je tudi v interesu, da je premier čim več. In pogosto se tako zgodi, da režiser v soboto konča študij s premiero v enem gledališču, v ponedeljek pa že začne novo režijo v drugem.

**Zelo dobro sprejeta inovacija, ki ste jo vpeljali v FBS, je stalna prisotnost in vpletenost študentov z Akademije za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT). Se vam zdi, da se je ta šola kaj bolj kot »odrasla« produkcija prilagodila na razmere po osamosvojitvi?**

Bojim se, da gre v visokem šolstvu za podobno zgodbo kot v kulturi: tudi to se ni sistemsko posodobljalo in je bolj ali manj ostalo, kjer je bilo. Uveljavljen sistem gostujočih profesorjev, delavnic, mednarodne izmenjave, predvsem pa povezave, skratka večja prepisnost in fleksibilnost bi – enako kot v gledališču – tudi v okviru šolskega procesa blagodejno delovali na motiviranost študentov in posledično na rezultate.

Študentje so radovedni in mislim, da so zelo zadovoljni, da smo jih na festivalu »močno vpregli«: gledajo tudi po štiri predstave na dan, aktivno sodelujejo na pogovorih, pri fokusu, odigrajo svoje produkcije, pripravljajo bralne uprizoritve, se družijo in tudi zabavajo. Mislim, da festival res maksimalno izkoristijo.

**Na okrogli mizi Pogledov (avgusta 2012) so muzikologi izpostavili, da pri nas obstaja malone nepremostljiv razkorak med praktično usmerjeno Akademijo za glasbo na eni ter znanstvenim oddelkom za muzikologijo (na Filozofski fakulteti) na drugi strani. Pri gledališču je obratno: tudi ves teoretični del,**

**utemeljen seveda v klasični humanistiki, se je v celoti vzpostavil na AGRFT. Sodeč po intelektualnem dometu slovenskega gledališča v zadnjih letih to očitno prav tako ni najboljša rešitev.**

Ne vem, ali je to samo stvar tradicionalne smeri »Theaterwissenschaft« ali je to širši problem. Zanimivo je, da imamo pri nas dobro gledališče in precej skromno intelektualno-kritično »spremljavo«. Smo verjetno ena redkih držav brez redne gledališke revije, brez gledališkega inštituta, brez poglobljene sprotne refleksije gledališkega dogajanja. Samo k najbližjim sosedom pogledjmo, pa bomo videli, kje smo.

Pozdravljam pa, da je akademija v svoj program vključila kreativno dramsko pisanje. Verjamem, da se bo sčasoma to poznalo tudi v praksi. Zna biti, da je dolgoletna podhranjenost slovenskega gledališča z novimi domačimi teksti tudi posledica tega, da v šoli tako dolgo nismo uvedli praktične dramaturgije v smislu dramskega pisanja. Beograjska in zagrebška šola imata to že od nekdaj.

**Med vodilnimi cilji sprememb ZUJIK je (po besedah avtorjev dr. Vesne Čopič, Mitje Rotovnika in dr. Boruta Smrekarja) tudi »okrepitev vloge stroke«, znotraj te pa tudi »vpeljava selektorskega principa kot alternativa kolektivnim komisijam, kadar je to umestno«. Pri FBS ta selektorski princip že imate, saj že leta en sam selektor izbere tekmovalne predstave, ki so nato edine v konkurenci tudi za individualne dosežke ustvarjalcev; izjemna vloga v neizbrani predstavi je avtomatično spregledana. Ali razmišljate, da bi ta sistem selekcije demokratizirali?**

Vsak izbor, tudi če ga opravi več ljudi, je vedno arbitraren. Je bližje tej ali oni skupini, včasih večini, včasih kakšni generaciji, drugače pač ne more biti. Krivice, ali »krivice«, ki vpletene bolj ali manj prizadenejo, so seveda neizogibne, se pa festival vsako leto znova zgodi in sčasoma se večina teh krivic najbrž popravi.

Del korekcije tega arbitrarnega sistema so nominacije samih gledališč, ki prijavijo do polovice svoje produkcije: te uprizoritve si je selektor dolžan ogledati, lahko pa izbere tudi kakšno, ki je samo gledališče ne nominira. Zgornja meja izbranih predstav je dvanajst: več zmogljivosti enostavno ni, festival traja deset dni, problem pa je tudi s prioritiziranjem: večino sodelujočih je težko prepričati, da bi nastopili drugje kot na odrih SNG Maribor. Včasih kar težko verjamem, kako močno zakoreninjeni so ti stereotipi.

Glede enega selektorja pa mislim, da je dobro, da je za tekmovalni program odgovoren nekdo z imenom in priimkom. Izbor desetine predstav iz celotne letne produkcije je ne nazadnje avtorsko dejanje. Sprememba, ki jo bomo letos uvedli, je preklop dvoletnih mandatov festivalskih žirij in selektorjev: ena žirija si bo v dveh letih ogledala izbora dveh selektorjev, selektor pa bo svoj izbor v dveh letih pokazal dvema žirijama. To je ena izmed dobrih lastnosti festivalov: vsako leto je kaj novega! ■

# DOTLEJ PA JE TREBA ŽIVETI ...

Čeprav so *Tri sestre* eden najpogostejše igranih tekstov pri nas, zazvenijo v novi postavitvi – kar četrti v zadnjih šestih sezonah – v ljubljanski Drami in v izrazito mladi zasedbi naenkrat na novo z vso svojo ostrino in neprizanesljivostjo.

VESNA JURCA TADEL

**N**ove *Tri sestre* dajejo vtis, da je Kica (s pomočjo dramaturginje Mojce Kranjc) to pot besedilo Čehova prebiral skoraj kot glasbeno partituro; njegova režija je praktično nevidna, saj se zdi, da je režiser prvenstveno omogočal, da vsi instrumenti (motivi, liki) v vsej polnosti zazvenijo tako, kot jih je zapisal Čehov; kot da je le razbiral, kateri instrument (motiv, lik) v določenem trenutku naravno močneje zazveni, in poskrbel za to, da na odru dobi dovolj prostora in gledalčeve pozornosti. *Tri sestre* ljubljanske Drame so zato predstava, v kateri pridejo enakovredno do izraza tako vrhunska ansambelska usklajenost kot izraziti poudarki na solističnih partih. Pri tem so v ospredje stopili vsi odtenki besedila Čehova, ki se skrivajo pod prvo plastjo – vse zamolčane besede, vsi podtoni, skriti pomeni, prisilne menjave teme, vsa mnogoterata zapolnjevanja časa s »praznim« govoričenjem, vsa opotekanja junakov med ugotovitvami, da »... nas ni, ničesar na svetu ni, mi ne obstajamo, marveč se samo zdi, da obstajamo« (Čebutikin), in med »treba je delati, samo delati« (Irina) –, skozi katere režiser natančno vodi niti usod, ki se v *Treh sestrah* prepletajo in izzvenevajo.

In če za *Tri sestre* velja, da se glavni dogodki odigrava za odrom in med posameznimi dejanji, Kica toliko bolj učinkovito osvetljuje njihove posledice za vse osebe v igri. Nedoločni občutek ujetosti likov, njihovega stopicanja na mestu ter neutrudnega prizadevanja, da bi morda le uzrli smisel, Kica doseže tudi s pomočjo domišljene uporabe povsem razgaljenega odra; poleg zavese v ozadju, ki se v štirih dejanjih pomika vedno bolj navzgor, je po odru razpostavljenih le nekaj stolov, ki jih junaki sami premikajo, in v vsakem prizoru kak najnужnejši element (scenograf Marko Japelj). Ob takšni globini in izpraznjenosti prostora

## VSAKA IZREČENA BESEDA IMA PRAVO TEŽO IN NEPOSREDNO ODZVANJA IN SE UDEJANJA V REAKCIJAH DRUGIH – IGRALCI PA SO PRI TEM VSI PO VRSTI USTVARILI IZJEMNE VLOGE, KI V SEBI V VSAKEM TRENUTKU ZDRUŽUJEJO VSO PRETEKLOST, SEDANJOST IN BODOČNOST LIKA.

se je lahko režiser poigral z mizansceno v več planih, tako da dogajanje večinoma poteka na več nivojih: medtem ko je glavne dogodke, dialoge ali njihove posledice povlekel v ospredje, se v ozadju naprej odigravajo drugi prizori in ostrijo drugi odnosi.

Pred gledalci so tako jasno razgrnjeni tisti nevidni trenutki premislekov, ob katerih junaki na trenutke zdrsnejo tudi v spoznanje absurdnosti lastne situacije. Tako lahko v prvem planu spremljamo Mašin obup zaradi moža, ki ga ne prenaša; od blizu vidimo Andrejevo trpko ozaveščanje in Čebutikinov monolog o izgubljenem življenju; pa Olgino osuplo prizadetost, ko svakinja Nataša zahteva, naj gre od hiše dolgoletna pestunja Anfisa, ker ni več koristna; vidimo, kako se v Irini nekaj sesuje ob grobem ljubezenskem izbruhu Soljonija; z nelagodno slutnjo spremljamo nerodno izjalovljeni poskus sprave med tekmeccema v ljubezni, Tuzenbahom in Soljonijem ...

Pri tem Kica natančno vzpostavi in oblikuje vse situacije, ki s svojimi okoliščinami povejo o junakih in njihovem življenju več kot tisti hip izrečene besede. Kot na primer dejstvo, da se Andrej lažje izpove gluhamu slugi Ferapontu kot pa se sooči s sestrami, ki mu že s svojim obstojem nudijo dovolj streznjujoč odsev njegovih življenjskih odločitev; ali v Irino brezupno zaljubljeni Soljoni, ki od vsega začetka kot kaka ptica roparica preži na svoj nesojeni plen; ali v Irino prav tako brezupno zaljubljeni baron Tuzenbah, ki, tik preden pade v dvoboju, od nje zamačaka na kako besedo, ki bi odsotnost njenih čustev do njega vsaj za silo zakrila; ali nenehno Veršinino vatekanje v »filozofiranje«, ki poskuša odgovor na vprašanje o smislu življenja prikladno premakniti v prihodnost; pa zdravnik Čebutikin, ki se skriva za krinko cinizma in lahko resnico o sebi in drugih izbruhne samo, ko se zapije. Enako



Režiser Janusz Kica

FOTO VORANK VOGL

je z resnicami: tiste najbolj boleče so izrečene kar nekajkrat in praviloma padejo v prazno; zato pa se junaki toliko bolj zavzeto in angažirano izgubljajo v govoričenju o drobnih, vsakdanjih, povsem nepomembnih stvareh.

Tako vedno bolj jasno stopajo pred oči frustracije vseh, komaj prikriti in zatajevane pod družbenimi normami, privzgojena diskretnost komaj še zadržuje izbruhe, vsake toliko pa le slišimo kako vstran zasikano grobost, zlasti tako, ki jo izreče ali sproži Nataša, ki s svojo neomajno pragmatičnostjo usodno zareže v negotovost in neodločnost svojih treh svakinj. Vsaka izrečena beseda ima pravo težo in neposredno odzvanja in se udejanja v reakcijah drugih – igralci pa so pri tem vsi po vrsti ustvarili izjemne vloge, ki v sebi v vsakem trenutku združujejo vso preteklost, sedanost in bodočnost lika.

### ODLIČNI IGRALCI, PREBRAT NA KONCU

*Tri sestre* tako polno zaživijo z najmlajšo generacijo igralk ljubljanske Drame: Alida Bevk je Olga, sprva najbolj stvarna od vseh treh sester, tista, ki poskuša ohraniti videz nekdanjega sveta, ki se vedno bolj drobi, in se počasi sprijazni s tem, kar življenje prinaša; svoj lik je podložila in obogatila tudi s povsem zatajevanimi čustvi do Veršinina, ki jih lahko le nekajkrat zaslutimo; Nina Ivanišin je od vsega začetka trpka, tudi zadirčna Maša, ki ne skriva svoje groze zaradi ujetosti v nesrečen zakon in si očitno tudi v odnosu do Veršinina ne dela prav nobenih utvar; a si vseeno ne more kaj, da ne bi poskušala, kot pravi, ujeti vsaj koščka sreče; Tina Vrbnjak je kot Irina vztrajno sveža, čeprav jo začnejo najedati neprijetne resnice vsakdana; zdi se, da se enako svetlo, kot se je nekoč oklepala sanj o selitvi v Moskvo, vrže v zaroko s Tuzenbahom, prikivajoč spoznanje, da bo nekoč morda sicer drugače, ne pa bolje. Branko Šturbej daje kot Veršinina vedeti, da se sam dobro zaveda, kako njegovo modrovanje predstavlja le verziran umik iz realnosti, s katero se nima moči radikalneje soočiti, s tem pa svojemu liku vdahne klovnovsko tragikomični podton. Saša Tabaković v Andreju postopoma in sistematično prikaže sestop iz upa polnega začetka novega življenja (ob poroki z Natašo) v vedno hujša spoznanja o usodnosti lastnih (ne)odločitev. Pri tem mu pomaga Vanja Plut kot Nataša, prava »nasršena žival«, kot jo nekoč opiše Andrej, ki se s svojo povsem drugo logiko in načinom mišljenja boleče kreše z občutljivostjo treh sester, zlasti Olge; Plutova Nataša spretno vodi po tankem robu med preračunljivostjo in komaj še verjetno prostodušno omejenostjo. Močan kontrast predstavljata Rok

Vihar, vseskozi intenziven in nevaren kot temno zagrizeni Soljoni, neozdravljivo bridek in zagrenjen v svoji nesrečni ljubezni, in Aljaž Jovanović kot svetli, vztrajno zaljubljeni Tuzenbah, do konca upajoč, da bo lahko osrečil Irino. Jurij Zrnc se kot neomajno vdani Mašin mož, učitelj Kuligin, rešuje v nenehno utrujanje z nezanimivimi zgodbami iz šole, s čimer si očitno prav tako le zatiška oči pred resnico. Gregor Baković naredi iz zdravnika Čebutikina nesrečno figuro, ki za svojimi posmehljivimi opazkami skriva obup človeka, ki se zaveda, da je življenje zavozil. Zvone Hribar kot napol gluhi sluga Ferapont s svojimi brezveznimi anekdotami (z njimi Čehov mojstrsko kontrapunktira Andrejeve intimne izpovedi) vnaša natančne spremembe ritma. Edini večji odklon predstavlja lik pestunje Anfise; namesto šibke starke, kot jo opiše Čehov, jo Polona Vetrih odigra skoraj kot nekakšno družabnico, ki med predstavo nekajkrat zaigra na klavir in predvidoma pooseblja razkol med premisami, na katerih je zgrajen svet treh sester, in realnostjo. Lik podpornika Fedotika (v predstavi edini nekoliko nedorečen) odigra Tomaž Gubenšek, k. g.

Na koncu pa gledalce čaka precejšnje presenečenje. Ko izvemo, da je Soljoni v dvoboju ubil Irininega ženina Tuzenbaha in je torej jasno, da se niti Irini ne bo uspelo iztrgati iz domače hiše, se je namreč Kica odločil, da je mogoče zaključne besede razumeti tudi drugače. »O ljubi sestri, naše življenje še ni končano. Živele bomo! Godba igra tako veselo, tako radostno, in le še malo, se zdi, pa bomo spoznale, zakaj živimo, zakaj trpimo ...« izgovarja Olga z nekakšno novo radostjo. Ob tem si vse tri sestre odločno in skorajda nekako olajšano oblečejo plašče, se primejo pod roko, grejo v globino odra, odprejo vrata in odidejo ven. Razburljivo. A pravzaprav: zakaj pa ne? Kajti koliko je ta konec realen, je seveda prepuščeno gledalcem. ■

ANTON PAVLOVIČ ČEHOV

### Tri sestre

PREVOD MILAN JESIH

REŽIJA JANUSZ KICA

SNG DRAMA LJUBLJANA

23. 3. 2013 (OGLED 30. 3.), 195 MIN.

# KJE SI, FOKION?!

Razsvetlensko sporočilo novi slovenski vladi

Nedavno je Narodna galerija v Ljubljani postavila na ogled na novo oblikovano stalno zbirko, ki naj zadosti zanimanju in potrebam njenih obiskovalcev v času prenove že nekaj mesecev zaprtega Narodnega doma. V njenem središču na temenu podkve niza galerijskih prostorov visi slika *Fokion z ženo in bogato Jonko*, nastala pred letom 1801, neoklasicistična umetnina, s katero se lahko merijo le redke stvaritve v naši umetnostni dediščini.

ANDREJ SMREKAR

**F**okion je najboljšo delo Franca Kavčiča (1755–1828) in ga zaradi kvalitete umešča med pomembne evropske umetnike. Ne samo to, ikonografski motiv kaže, da je slika izvirna stvaritev slikarja ter njegovega intelektualnega in mecenškega kroga. Ali je bil grof Schönborn, leta 1810 prvi omenjeni lastnik, tudi naročnik te slike in njenega pendanta *Demetrius Poliorketes z Lamijo in hetero Demo*, doslej ni bilo mogoče nedvoumno dokazati. Pomembno pa je, da vpeljani naslov slike dopolnimo z natančnim prevodom naslova grafičnega lista po dokončani sliki, ki ga je vrezal Benedetti (1740–1810) po letu 1798. Ta se v celoti glasi: »Žena atenskega filozofa Fokiona je neki jonski dami odgovorila, da je njen najlepši nakit njen mož.« Torej je pred nami *Fokionova žena z bogato Jonko*.

Fokion, ki je živel med letoma 402 in 318 pr. n. št., je bil atenski strateg (vrhovni poveljnik, čigar mandat je trajal po leto dni, od enega do drugega poletnega solsticija) in politik v času Filipa in Aleksandra Makedonskega in s petinštiridesetimi mandati absolutni rekorder v tej službi. V nasprotju z Demostenom, predstavnikom demokratov, se je zavzemal za spravo z Makedonci iz povsem pragmatičnih razlogov izbire manjšega zla. Po bitki pri Haironei leta 338 pr. n. št. je Filip Atenam prizanesel in bil do tamkajšnjih prebivalcev nepričakovano velikodušen. Ko so se po Aleksandrovi smrti Atenci dvignili proti njegovemu nasledniku Antipatru, je moral Fokion po zadržitvi upora spet na pogajanja. Tokrat so morali Atenci privoliti v nasprotnikove pogoje, med katerimi je bila tudi zadržitev demokracije. Antipater je namreč zahteval, da oblast prevzame oligarhija, opredeljena s cenzusom – višino premoženja. Antipatra je leta 319 pr. n. št. nasledil Poliferont, ki se je oprl na demokrate in razglasil svobodo Helade. Demokrati so v Atenah izvedli puč, odstavili oligarhe in tudi stratega Fokiona ter prevzeli oblast. Fokion se je umaknil



Franc Kavčič (1755–1828), Fokionova žena in bogata Jonka, pred 1801

iz mesta. Poliferont je štiriinosemdesetletnega starca zajel in ga izročil Atencem. Ti so ga obtožili veleizdaje, ker naj bi Atene prodal Makedoncem, in ga obsodili na smrt z zastrupitvijo.

Fokion je bolj kot vojaški poveljnik slovel po svojih značajskih vrlinah, saj je na njegove vojaške uspehe padala senca zatona zlate dobe atenskega polisa. Kot govornik je slovel po kratkih in udarnih govorih, kot politik in vojskovodja se je preudarno odločal, zavrnil pa je celo darove Aleksandra Velikega, češ da je kmetija, ki preživlja njegovo družino, vse, kar potrebuje. Sicer pa je bil mračnega obraza, redkih besed, vztrajen v kljubovalnosti, če je sodil, da je tako prav, in sodobniki so se čudili, kako se je mogel resnega, če ne kar čemernega moža prijati vzdevek »Dobri«. Tudi njegova druga žena (o prvi ne vemo skoraj nič) je slovela po skromnosti in mo-

drosti. Anekdota na sliki je iz Fokionovega življenjepisa. V Plutarhovi knjigi biografij velikih Grkov o tem beremo naslednje: »Neka Jonka, ki se je mudila kot gostja pri Fokionovi ženi, je tej nekoč pokazala svoj zlati, z dragulji obloženi nakit, verižice in ovratnice. 'Moj nakit,' je preprosto odgovorila gostiteljica, 'je Fokion, ki je že dvajset let vojskovodja Aten.'«

Čeprav so se Plutarhove biografije pojavile sorazmerno zgodaj v zahodnoevropskem intelektualnem horizontu, Fokionovo življenje ni pritegnilo posebne pozornosti. Njegov duh in vrednote se pač niso mogli naseliti v miselnem svetu renesančnih vojaških poveljnikov ali baročnih absolutističnih vladarjev. Tako najdemo prizor *Fokion zavrne Aleksandrova darila* pri malo znanem Asseretu Gioacchinu (1600–1649), najznamenitejši podobi iz Fokionovega življenjepisa pa sta *Fokionov pokop* in *Krajina s Fokionovim pepelom* iz leta 1648, deli Nicolasa Poussina. Vse druge upodobitve so vsaj stoletje mlajše, zanimanje zanje pa je obudila razsvetlenska miselnost. Fokion je v zgodovini drugotna osebnost, ki se pojavlja v senci velikih igralcev zgodovinskega gledališča. Najdemo ga v zgodbi Aleksandra Velikega, medtem ko je paradigmatični zgled pravičnikove krivične smrti še vedno Sokratov konec. Poussinova slika je bila v svoji snovi pomembna zaradi morale o pravici do groba. Ker je bil obsojen kot veleizdajalec, ga nihče ni smel pokopati na atških tleh niti kremirati. Soproga je po Fokionovi usmrtitvi dala njegovo truplo skrivaj prenesti čez mejo na ozemlje Megare, ga upepelila in pepel shranila ob domačem ognjišču.

Kavčič se je pri izvedbi naročila moral spopasti s povsem obrobno epizodo, z nekakšnim navržkom, vinjeto v junakovi biografiji. Branje slike vedno začenjamo na levi s Fokionovo postavo, čeprav je zavešena s senco. Prva kompozicijska črta teče po njegovi desnici in ramenu v zaporedje glav. Ponovi se iz istega izhodišča z zaporedjem rok in se ustavi ob osvetljeni postavi jon-

ske prijateljice. Kavčič je mojstrsko spletel pripoved kot neke vrste likovni premi govor. Fokion s svojim mračnim obrazom in zadržanostjo študira Tukididovo *Zgodovino peloponeške vojne* na mestu, kjer zgodovinar kritizira tisti vidik atenske demokracije, ki je vladavino ljudstva občasno sprevergel v vladavino drhali. Ta vidik je zapečatil tudi Fokionovo usodo. Zakonca od obiskovalke poudarjeno loči kaneliran pilaster vogala, ki bahavo znanko izolira v plitvem prostoru pred veliko steno, za zakoncema pa se prostor sprosti s poglobitvijo. To so sredstva, ki jih roka Fokionove žene organizira v razgaljenje napuha in ničevosti materialnih dobrin. Ta roka je vsebinsko središče slike – točka plodnega trenutka. Bahata Jonka z levice oklepa svoje bogastvo tako, kot Fokionova žena oklepa svojega moža, z desnico pa še pridržuje bogato ornamentirano tkanino. Otrpla je pred prijateljičinim kazalcem, ki ji sporoča svoje neovrgljivo mnenje o bogastvu. Junakinja dramatičnejše je žena, katere kazalec nosi vso Fokionovo življenjsko zgodbo. Snov podobe je značaj, kakor ga oblikujejo vrednote in premoč bistva nad videzom.

Kavčič je pozorno proučil pasus iz literature, ki pa ga brez dobrega poznavanja antične zgodovine ne bi mogel tako temeljito dojeti. Njegova naloga je bila, da strne pripoved v premi govor in simultanstvo likovnega jezika. Fokionov značaj mračnega modreca je natančno povzel in ga potopil v možko opravilo. Študira namreč Tukididovo delo o vojaški zgodovini, kot se modroemu vojskovodji spodobi, in v pravi krščanski *concordii veteris et novi testamenti* dejansko bere napoved lastnega konca. Tukidid, ki ga je zgodovina obremenila z očetovstvom Realpolitik, zanj ni bil le zgodovinar, temveč tudi pripadnik istega razreda in prav tako prebivalec Melitske četrti, ki leži južno od Akropole. Fokion je bil tako rekoč izvajalec njegovih načel. Zgodovina je učiteljica, ki strategu pomaga razumeti probleme sodobnosti in tako izbrati pravilne odločitve. Za »ženske marnje« se ne meni, čeprav je soproga spoštoval vse drugače, kot je bilo v Atenah v navadi. Slikar je poudaril tudi nasprotje v značajsko oblikovanih fiziognomijah med bledopolto bogatinko in zdravo, zagorelo ženo, obdarjeno z modrostjo in zakonsko lojalnostjo.

Ne vemo, kdo je spočel program Kavčičeve slike. Možno je, da je bil avtor on sam, saj je bil dovolj izobražen. Kavčičevo bivanje je sovpadlo z drugim bivanjem Jacquesa Louisa Davida v Rimu. Ta je v večnem mestu leta 1784 razstavil najznamenitejšo razsvetlensko ikono *Prisego Horacijev*, leta 1787 pa, ko se je vrnil domov, na Salonu v Parizu tudi *Sokratova smrt*, za katero je dobil naročilo leto poprej. Kot je bilo med slikarji v navadi, bi jo bil lahko, čeprav nedokončano, razstavil že pred odhodom tudi v Rimu, pa tudi po Salonu je doživela dovolj odmeva, da ni mogla uiti Kavčičevi pozornosti. *Sokratova smrt* je za Kavčiča pomembna zato, ker je njeno moralo skrnil v senco Fokionovega mračnega obraza in skrbno izpisanega Tukididovega besedila v alfabetu na svitku, ki ga strateg drži v rokah. Hkrati pa je velika prazna stena



Franc Kavčič (1755–1828), Fokionova žena in bogata Jonka, pripravljala risba, (1785–1790?)



neizpodbiten znak plodnega prenosa oblikovnega značaja velikega zglada, ki pa ni očiten na prvi pogled. Posebno pomembno pa je pogledati Kavčičevo pripravljeno risbo, s katere je razvidno, kako je njegova ideja zorela. Šele na oljni sliki, to je v končni redakciji, je prepustil glavno vlogo Fokionovi ženi.

Ker pa frivolna ilustracija epizode iz grške zgodovine ne more biti sama sebi namen, se moramo vprašati, kaj je ta slika sporočala svojim sodobnikom. Povsem očitno je, da tudi nas nagovarja tako prepričljivo, da bi danes med državnim zborom in drugimi javnimi ustanovami ter Narodno galerijo upravičeno pričakovali izhono pot. Ko je cesar Franc I. leta 1818 obiskal Kavčiča v dunajski porcelanski manufakturi, ki jo je slikar vodil, mu je naročil sliko z motivom po lastni izbiri. Kavčič mu je kot poklon vladarski avtoriteti naslikal *Salomonovo* sodbo kot *exemplum virtutis*, alegorijo modrosti vladanja. Za današnji okus malce neizvirno, to je bila namreč ustaljena forma, a originalnost ideje za tiste čase ni bila tako precenjena, kot je danes, ko so vse druge kvalitete pometene v njeno senco.

Ksenija Rozman meni, da je slika najverjetneje nastala že v poznih osemdesetih, to je v zadnjih letih kratke vladavine cesarja Jožefa II. Njegove reforme so prinesle obsežne razlastitve Cerkve. Z zapiranjem samostanov, poddržavljanjem njihovih posesti in posesti drugih cerkvenih ustanov se je v cesarstvu nakopičila neizmerna količina dobrin in vsakovrstnega imetja, ki ga ni bilo več mogoče obvladovati. Po cesti ob Osojskem jezeru so cepale z vozov knjige, ki so jih tovorili iz osojskih samostanov, samostanske stavbe so izpraznili, razprodali njihovo opremo in opremo cerkva, naj samo v Ljubljani omenim kapucine, diskalceate, frančiškane in klarise; jezuitom se je to zgodilo že malo prej. V izpraznjene samostane so naselili državne urade in stanovanjske najemnike, gozdovi so končali v verskem fondu, ki ga je upravljala država, in pogosto je posest prešla preko dražb in na druge načine v zasebne roke. Mnogo spomenikov samostanske arhitekture smo tedaj izgubili, porazgubile so se samostanske zbirke in knjižnice. Česar niso odbrale državne ustanove, je končalo na semnju ničevih pridobitniških strasti. Država je bila slab gospodar. Gozdove in polja je še obvladovala, tudi s pomočjo klientelističnih pogodb in zakupov. Drugače je bilo z drugimi nepremičninami. V kostanjeviški cisterci sta padli dve krili križnega hodnika in enaka usoda bi prej ali slej doletela tudi cerkev, če ne bi bilo rušenje samo prevelik strošek. Kartuzija v Bistri in Pleterski samostan, takrat že jezuitska komenda, sta končala v zasebnih rokah. Odtlej

## KAOTIČNOST DRUŽBENIH SPREMENB IN DEGRADACIJA VREDNOT STA KAVČIČU IN NJEGOVEMU KROGU OMOGOČILI V GRŠKI ZGODOVINI PREPOZNATI NOVEGA JUNAKA, KI GA JE KLICAL ČAS, JUNAKA, KI GA ODLIKUJEJO SPOŠTOVANJE ZAKONOV, SKROMNOST, RAZUMNOST, PREUDARNOST, POŽRTVOVALNOST IN SKRIB ZA SKUPNO DOBRO.

tudi njunih srednjeveških križnih hodnikov ni več.

Prerazporeditev materialnih dobrin je dala licenco brezobzirnemu prerivanju za državne službe, privilegije, naslove in vsakovrstno dobit. Aristokratske rezidence so prehajale v roke meščanov, še več jih je propadlo. Kaotičnost družbenih sprememb in degradacija vrednot sta Kavčiču in njegovemu krogu omogočili v grški zgodovini prepoznati novega junaka, ki ga je klical čas, junaka, ki ga odlikujejo spoštovanje zakonov (Fokionova žena je organizirala njegov pokop tako, da ni prekršila zakona!), skromnost, razumnost, preudarnost, požrtvovalnost in skrb za skupno dobro. Vse to so značajске vrednote, ki izključujejo prikriti motive pri prevzemanju javnih služb, lastnosti, ki jih ni treba razkazovati, ker se najučinkoviteje kažejo v dejanjih. Razkazovanje je kvečjemu simptom njihove odsotnosti. Kavčič je v tej veliki sliki v središču civilizacijske katastrofe postavil dotlej »drugorazrednega« junaka, ga aktualiziral skozi besede njegove še vedno brezimne žene, torej ženske (!) v vlogi heroine, katere prst danes kriči z množicami na slovenskih trgih: Gotof si!

P. S.

Skoraj vse, kar danes vemo o Francu Kavčiču, dolgujemo Kseniji Rozman. V politični kontekst Fokionove zgodbe me je uvedel David Movrin, ki je prepoznal besedilo na Fokionovem zvitku. Svetlana Slapšak je opozorila na Kavčičevo nekonvencionalno držo glede socialnih vprašanj in odnosa do ženske.

DR. ANDREJ SMREKAR je muzejski svetnik v Narodni galeriji.

# Doma v zlati dobi

Zlata doba Edwarda Cluga v Mariboru sije vedno bolj bleščeče.

TINA ŠROT



V enem večeru smo začutili silno potrebo sodobnega baleta, da razširi svoje meje vse do gledališča, sodobnega plesa in show plesov: trije svetovi koreografov so se na odru udeležili skozi tri konceptualno, estetsko in uprizoritveno različne zgodbe.

Povod za ta večer sodobnih baletnih koreografij je prišel s strani Zagrebskega glasbenega bienala, ki je Staša Zurovcu (prvak Baleta HNK Zagreb in nekdanji vodja Baleta HNK Ivana pl. Zajca na Reki) naročil koreografijo za mariborski baletni ansambel na novo glasbo hrvaške skladateljice Sande Majurec. Vodja mariborskega Baleta Edward Clug je drugi dve kreaciji zaupal nadarjenemu koreografu srbskega rodu Zoranu Markoviću (nekdanji solist dresdenskega Baleta) in Gaju Žmavcu, članu domačega ansambla, ki je s tem prvič dobil priložnost za predstavitev z daljšo koreografijo. Zanimivo je, na istem odru se je pred štirimi leti odvijala nepozabna Zurovčeva plesno-glasbena predstava *Vojček* na glasbo Marjana Nečaka z Gajem Žmavcem v naslovni vlogi, ki tudi tokrat sodeluje kot plesalec v Markovičevi koreografiji.

### NYCHTHEMERON

Projekt (naslov označuje obdobje 24 zaporednih ur) sta si Staša Zurovac in skladateljica Sanda Majurec dramaturško zamislila kot niz devetih slik (od svitanja do sna), ki se idejno močno napajajo pri filmu *Angel uničenja* (El ángel exterminador, 1962) Luisa Buñuela. Skozi posamezne slike je poskušal Zurovac preplesti dva kontrastna svetova (čisto ljubezen mladega para in satirizirani svet visoke družbe), ki se dogajata v dveh različnih časovnih obdobjih (v času baroka in ob koncu 19. stoletja). Ideja, že sama po sebi težko izvedljiva, tudi ni bila razumljivo udeležena. Sicer pa to tudi ni bil glavni Zurovčev namen, čutiti je bilo, kot da nizanje posameznih slik predvsem vizualizira (za povprečnega poslušalca zahtevno) glasbo in ima namen v gledalcu poleg visoko estetskih užitkov zbuditi tudi določena občutja, denimo nostalgijo ob čisti ljubezni mladega para (Tetiana Svitlična in gostujoči plesalec Dejan Kolarov), posmeh nebrzdanemu živalskemu vedenju visoke družbe pri večerji ... Zaradi že omenjenega odličnega projekta *Vojček* smo od Zurovca pričakovali veliko. Tedanji domišljeni spoj plesa, gledališča in imaginarnega pa je tokrat razvođenel v preveliki želji odkrivanja novega v polju sodobnega baleta. Bolj kot z gibom, ki je služil kot nekakšno dopolnilo celotnemu dogajanju, so plesalci komunicirali z obrazno mimiko (kar je bilo sicer zelo učinkovito). Skupaj z menjajočo se belo in (pre)temno svetlobo (Tomaž Premzl) je refinjeno nastajalo vzdušje mističnosti, filma ali celo sveta duhov. Gledalec si je dogajanje okoli velike mize (osrednjega scenskega elementa), skupaj z narativnimi kostumi (oboje delo Bjanke Adžić Ursulov), moral razložiti po svoje, ali pa so mu misli ob premalo dinamični koreografiji odtavale drugam.

### HOME

Gaj Žmavc, izjemen plesalec, je že opozoril na svoj koreografski potencial z nekaj krajšimi koreografskimi miniaturnimi. V njih je začel razvijati koreografski jezik, ki je slogovno najbližje sodobnemu plesu – telo prav tako vleče k tlom, veliko je padanja, kotaljenja, preverjanja meja, ko telo še lahko obdrži ravnotežje, a vendar je Žmavčeva koreografska govorica tehnično zahtevna in zato primerna le za izurjene plesalce. Pri tem koreograf plesalcu dopušča lasten izraz, ki pa bi lahko bil bolj poudarjen. Delo *Home* je Žmavc soustvaril z dramaturgom, sicer igralcem mariborske Drame, Matevžem Biberjem (ki je prispeval tudi govorni tekst oziroma v stavke

ujete spomine). Čeprav smo že na začetku ob zvokih vlaka ugotovili, da gre za nekakšno potovanje v času, sama zgodba ni bila bistvenega pomena. Koreograf se je namreč bolj poglobljajal v sam gib in njegove večkrat domiselne izpeljave (npr. v duetu med Evgenijo Koškino in Matjažem Marinom), posebno pozornost pa je posvetil oblikovanju odrskih luči (Tomaž Premzl). Gaj Žmavc je pokazal zanimiv plesni slog, ki bi ga v prihodnje lahko še nadgradil s svojim širokim plesnim znanjem, pridobljenim v raznolikih projektih (tu se najprej spomnim njegovega svojevrstnega giba, s katerim je prepričljivo upodobil psihološko zapleten lik Vojčka).

### THE GOLDEN AGE

Da je sodobni balet lahko še kako privlačen tudi za nepoznavalce, je dokazal Zoran Marković s svojim avtorskim delom *The Golden Age*. Zgodovinski pogled v zlato obdobje filma, čas od dvajsetih do sredine petdesetih let prejšnjega stoletja, je Marković prikazal inteligentno, duhovito in izvedbeno učinkovito. Z značilnimi črno-belimi napisi je gledalca povabil v svet nemega filma in pri tem ošvrknil spomin na znane igralce. »Sound« se je izpisalo v projiciranem oblaku v ozadju odra in sočasno je zazvonil starinski bel telefon ..., osuplost na izrazih hollywoodskih zvezd pa je še podčrtala moč čudežnega pojava v svetu filma leta 1927. In tako naprej. Koreograf je domiselno ponazoril nekoliko drugače zasnovano tridimenzionalno tehniko s postavitvijo dela zgodbe v dvorano. V prelet razvoja filma je Marković spretno vpletel še kriminalno zgodbo. Inspiriran s Hitchcockom, mojstrom suspenza, je tudi Marković poskrbel za več »elementov presenečenja«: ženska hladne lepote (Catarina de Meneses) najde svojega moža mrtvega, osumljenec (igralsko prepričljivi Matjaž Marin) pa je njen ljubimec. Seveda se vmešajo še detektiva, služkinja (zanimiva Asami Nakashima) in pa »resnični« zločinec (odlični Sytze Jan Luske). Po predvidljivem scenariju nato vdova ustrelji zločinca, ta pade po tleh, izza bele suknje pa se mu razgrne živo rdeč robček in ... občinstvo pa prasne v smeh. Še in še je duhovitih situacij, ki so jih plesalci odlično izvedli (humorne vloge zelo pristajajo baletni solistki Tetiani Svitlični).

Pri Zoranu Markoviću je nujno izpostaviti tudi njegovo pripovedno koreografsko govorico, ki s podporo skrbno izbrane glasbe in kostumov (Leo Kulaš) učinkovito orisuje tako duha tedanjega časa kot zgodbo in posamezne like.

*Večer sodobnih baletov* je mariborskemu baletnemu ansamblu predstavljal velik izziv. Ne le da so morali plesalci v kratkem času osvojiti tri nove koreografske sloge in se potopiti v tri različne zgodbe – projekt je od njih zahteval tudi igralsko prepričljivost (predvsem pri Markoviću). Po tem projektu se zdi, da so lahko kos marsikateri težki nalogi. Sicer pa kakovost tega ansambla skupaj s koreografsko prodornostjo Edwarda Cluga sproža zanimanje na samem mednarodnem vrhu baletne umetnosti, kar dokazuje udeležba na prestižnem festivalu Dance Open v Sankt Peterburgu aprila. ■

## Večer sodobnih baletov

KOREOGRAFI STAŠA ZUROVAC, GAJ ŽMAVC,  
ZORAN MARKOVIČ

OPERA IN BALET SNG MARIBOR

22. 3. 2013

# V IMENU LJUDSTVA NA LASTNO PEST

Tomo Podstenšek po prvencu *Dvigalo* javnosti predstavlja svoj drugi roman *Sodba v imenu ljudstva*. Gre za skrbno premišljeno in posrečeno delo, ki večstransko in kritično pretresa aktualne družbene probleme pri nas, zraven pa bralca z napeto trilersko zgodbo povleče prav v središče dogajanja in pri tem tako na pripadnike ponižanih in razžaljenih iz ljudske množice kot na tiste iz pokvarjenih vladajočih elit lahko deluje katarzično.

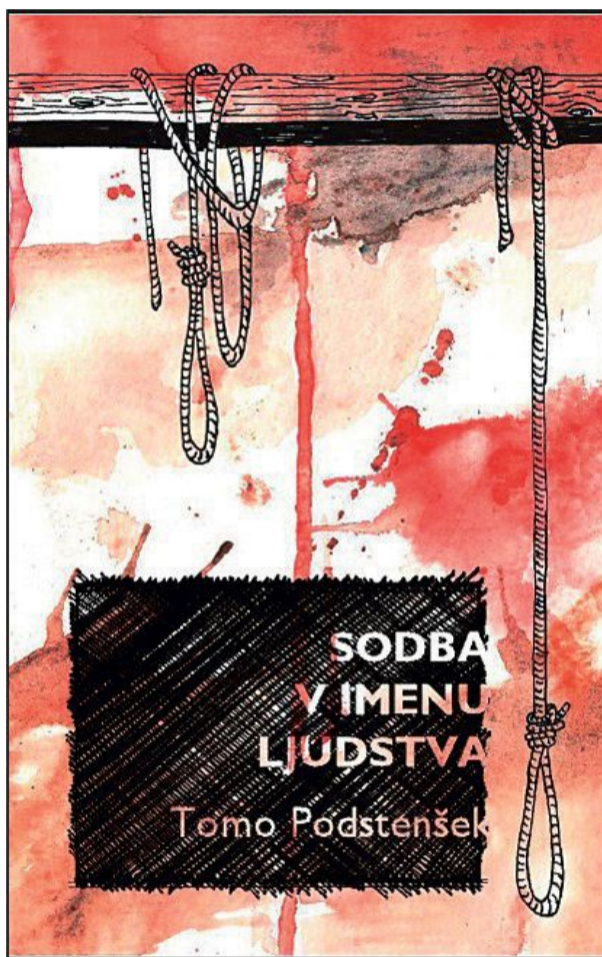
**TINA VRŠČAJ**

**P**odstenškov roman res ne bi mogel biti bolj aktualen, saj zadeva prav v srčiko družbenih problemov, ki so se – dotlej lepo potuhnjeni – v času gospodarske krize začeli množično zgrinjati nad nas. Bržkone je bil spisan še pred mariborsko, ljubljansko in vseslovensko vstajo, zato bi avtorju lahko polaskali z besedami, da je skoraj vizionarsko začutil duha časa in se nanj odzval, očitno v spoznanju, da ne finančna kriza ne kriza vrednot za našo »vsemogočno« družbo nista mačji kašelj in da bomo z njima še dolgo opletali in pometali, in sicer prav zato, ker smo menda revni in brez vrednot. Gre za probleme, ki so z območja javnosti prodrli v vsak dom, kjer jim noben posameznik ne more več obračati izoliranega hrbta. Ti problemi zdaj zanimajo vse, ne le protestnikov, novinarjev, pisateljev ter drugih iskalcev družbenih resnic, in tudi Podstenškov roman nagovarja domala vse.

Osrednja zamisel pripovedi izhaja iz splošnega nezadovoljstva spričo velikanske družbene neenakosti in ugotovitve, da je maloštevilna vladajoča elita med seboj tako prepletena in povezana, da ji nihče, ne policija ne sodstvo ne ljudstvo, noče ali ne more nič. Kdorkoli se velikim posestnikom gospodarske in politične moči poskuša postavljati po robu, v smešnem primeru zavzame vlogo don Kihota, v klavnem pa majhnega pasjega ščeneta, ki se zaganja v tisočkrat močnejšega gospodarja in mu naredi luknjo v hlačnico (berite: spusti gume novega mercedesa). Visoko pozicioniranim mogotcem se takega »junaka« niti ni treba otesati, kajti temu bo slej ali prej zmanjkalo upanja. Dandanašnje razmere po Sloveniji in svetu so – tako jih vidi roman – brezupne.

Toda *Sodba v imenu ljudstva* se ne zadovolji z defetistično diagnozo in se ne odreka vsakemu upanju. Roman prikazuje izoblikovanje skupine idealističnih mladeničev, nekakšnih dobrih teroristov, ki zadeve vamejo v svoje roke, ne da bi pri tem sami želeli prevzeti oblast ali imeli v žepu kakšno drugo figo. Zgolj »v imenu ljudstva« začnejo z likvidacijami največjih skorumpirancev, ki so tudi medijsko prepoznavne osebnosti, da bi jih s tem kaznovali, predvsem pa druge pokvarjenice prisilili k bolj poštenemu in odgovornemu ravnanju. Obrazec je znan in zlasti filmska industrija ga je že dodobra preizkusila. A ravno ko začnemo zmajevati z glavo, da pa se pobijati ljudi kar tako vendarle ne sme, tudi (še zlasti) v imenu dobrega ne, nas roman prijetno preseneti. Podstenšek se ne ujame v šablonske pasti cenenežanra, temveč pokaže, da se zaveda kompleksnosti problematike. Likvidatorji »v imenu ljudstva« se skozi dogajanje temeljito preobrazijo; večinoma sicer v mrtvece, vsaj eden pa v tisto, kar je mnogo boljše od nekoga, ki utopično poskuša sebičnim koristolovcem te države z nasiljem privzgojiti čut moralne odgovornosti – namreč v odgovornega človeka. Spremeniti moramo sebe, saj drugih zares ne moremo, niti na silo ne, je sporočilo, ki ga prejmemo ob sklepu. Ta misel ni sicer nič novega, a zato nič manj ne drži kot pribita. Pa tudi romanu je samo v prid, saj ta ne postane zgolj plehko sredstvo za sproščanje naših frustracij, ampak resno in premisleka vredno branje. Z zanimivo in obrtniško spretno spisan zgodbo ter s prepletom različnih usod poskuša prikazati kompleksnost naše družbene situacije. Njen klobčič je tako zavozlan, da iz njega težko razbiramo, kaj so vzroki in kaj posledice, kaj resnica in kaj laž, in zato tudi ne moremo predvideti, kam nas bodo pripeljali določeni ukrepi in kako se utegne vse skupaj zasukat. Povsem razumno se zato zdi, da se najprej lotimo čiščenja pred svojim pragom.

Še malo natančnejši oris vsebine: šest mladih moških, ki se zbirajo v bifeju ali stanovanju enega izmed njih in kritično presojujejo svet okrog sebe, do katerega dostopajo predvsem prek časopisnih člankov ali televizijskih poročil o raznih krivicah, dan za dnem debatirajo o pravnem in političnem sistemu v državi, ki ga nekateri preveč izkoriščajo. Nekega dne glavni med njimi, najbolj bister, razgledan in nasploh dejaven, Matjaž,



sklene, da je treba ukrepati in zato skliče posebno srečanje, na katerem predstavi izsledke svojih dognanj: v državi je vse pokvarjeno, celo sodstvo je podkupljeno in je izgubilo svojo funkcijo; v takih izrednih razmerah pridejo v poštev samo izredni ukrepi, vsi drugi so obsojeni na neuspeh. Šesterica vzpostavi neuradno »ljudsko« sodišče, imenovano Ljudska fronta za družbeno odgovornost, na katerem odločajo o tem, kdo od pomembnih mož države ima na glavi toliko masla, da si zasluži biti ob glavo in postati svarilen zgled.

Skupino, ki pripravlja in izvaja Načrt, poleg vodje sestavljajo Grega in Bojan, novopečena študenta pravne fakultete, Zoran, asistent na naravoslovni fakulteti, Andrej, pesnik in učitelj slovenščine na gimnaziji, ter Robert, osemindvajsetletnik brez dosežkov. Prav slednji je protagonist romana, čeprav je od vseh še najmanj simpatičen. Z njim se seznanimo na novega leta dan, ko pijan leži v jarku. Na pragu tridesetih še živi pod okriljem staršev in se z njimi zapleta v brezplodne prepire, ker – zveni znano – nima ne diplome ne službe, po zaslugi lastne objestnosti izgubi še socialno podporo, svojega položaja lenuha, razvajenca in pubertetnega upornika pa se niti malo ne zaveda, ampak ga pušča nerefektiranega: »Brez denarja, stari non-stop gnjavijo ... Klasika pač.« Sposoditi si mora celo denar za materino rojstnodnevno darilce. V Robiju imamo, skratka, predstavnika tistih ljudi, ki ne premorejo nobene odgovornosti. Nekoliko ironično – a tudi logično – je, da se prav človek, ki v življenju nima česa izgubiti, ker ni ničesar dosegel in ničesar nima, tudi prave odgovornosti ne, sprevrže v borca za ideal družbene odgovornosti. Tudi drugi junaki v tem pogledu niso dosti boljši, podobno nedisciplinirani in nezrelo pač capljajo za svojim vodjem. Andrej, ki je še med najbolj odgovornimi, sicer ima dekle, dokler je ne izgubi, in ima resno službo, a bi se je najraje znebil, da bi lahko v miru pisal roman, čeprav niti ne ve, ali premore dovolj nadarjenosti. Najbolj občutljiv v skupini je Grega, ki ga podobno kot Andreja bega vprašanje, zakaj bi si smeli vzeti pravico, da jemljejo življenja. Pod težo krivde se celo zlomi, stori samomor, ob čemer mu iz sočutja sicer ne želimo očitati neodgovornosti, hkrati pa tudi ne moremo trditi, da je ravnal odgovorno. K njegovemu zloemu prispeva odziv medijev, ki o akcijah Ljudske fronte ne poročajo v skladu s pismom, ki so ga ti poslali novinarjem. Umora politika Koruna in gospodarstvenika Hercoga složno obsodijo, tiste

pa, ki se skrivajo za Fronto, nemalokrat imenujejo psihopate, teroriste in v vsakem primeru zločince, zaradi katerih bi bilo vredno ponovno uvesti smrtno kazen. Mediji z besedami spretno manipulirajo, skupino dokončno očrtnijo in njenim dejanjem odvzamejo vsako vzgojno funkcijo.

Načrtovalci so na novinarje besni, žal pa ne vidijo, da so se tudi sami ujeli v njihovo past: do informacij o goljufijah svojih tarč navsezadnje prihajajo prek (neverodostojnih) novinarskih poročil. Niso povsem nerefektirani, a te zanke ne opazijo. Pa tudi nekatere druge pomanjkljivosti jim niso tuje. Zoran je hladen racionalist, ki nima kaj dosti pomislekov, Bojan cvetka mladostne zaletavosti in s tem neodgovornosti. Matjaž, ki je na hierarhičnem vrhu, si služi denar z inštrukcijami in prav nič ne okleva pri sprejemanju visokega predujma od bogate družine za delo, ki se ga sploh še lotil ni. Od svojega dohodka ne plačuje davkov državi, »saj ni neumen«, in se zna tudi kazni spretno izogniti.

Najšibkejša točka samoooklicanih eksekutorjev »v imenu ljudstva« je prav njihova notranja nedoslednost. Sami nikdar niso ravno zgled odgovornosti, ne držijo se domala nobenih pravil, vseeno pa se čutijo upravičene presojeati o življenju in smrti posameznih ljudi na visokih položajih in jim vcepljati čut odgovornosti. Roman nakazuje še nekatere druge slabosti: osnovna želja po boljšanju družbe je seveda plemenita, a ne more posvetiti tako drastičnih sredstev, tudi če bi doživela uspeh. Dogajanje v medijih in posredovanje policije, ki se vse bolj izmika nadzoru skupine, po malem sicer dokazuje, da je družba res iztirjena in potrebna popravkov; celotno dogajanje, v katerem najverjetneje preživi samo Robi, zdaj obogaten s čutom odgovornosti, pa brez dvoma razjasni, da so eksekutorji z izbiro skrajnih sredstev tudi sami prestopili na stran pokvarjenih in zašli v samoprevaro. Prek Matjaža, ki je že tako in tako ves čas deloval avtoritarno in imel na kolege svojo retoriko in karizmo velik vpliv, zdaj pa mu iz ust leti vse več sumljivih komunističnih parol, spremljamo, kako se tak aktivizem dokončno izrodi. Sprva je res imel dobre namene in bil človek etičnih, nepolitičnih tendenc, zdaj pa mu iz oči bliska plamen norosti, ko, opremljen z razstrelivom, hiti na shod številnih protestnikov. Ti namreč vzkljkajo, da nočejo nasilja in ubijanja, temveč mir in demokratičen dialog, zato v Matjaževih očeh postanejo izdajalci ljudstva in svojega razreda. V imenu ljudstva se odloči soditi ljudstvu. Tudi njemu to zveni paradoksalno, a vztraja zato, ker v življenju vedno trmasto sledi poti, ki si jo je začrtal, pa čeprav se izkaže, da vodi v propad.

S tretjeosebni pripovedovalcem celota ostaja pregledna in dogajanje razmeroma objektivno, čeprav razplasteno na različne vidike in interpretacije. Pripovedovalcu se uspe toliko vživljati v posamezne junake, da ponekod spreminja celo diskurz, s katerim slika njihovo notranjost; v Bojanovem primeru denimo uporablja več vulgarnih besed. Ženske opisuje z ironično distanco, ki bi jo brez zadrege lahko večkrat uporabil tudi pri moških in se pri tem včasih razmejil od njihove naivnosti. Pogovorov, ki pretresajo obstoječe stanje, je veliko in so prepričljivi, le nekoliko odmaknjeni od neposrednega romanesknega tkiva. Zato se besedilo prevesi v nekakšen idejni triler. Pravzaprav je Podstenšek spisal res dober triler in vanj zapakiral uravnoteženo družbeno kritiko, v kateri ošvrkne tako mlade kot stare, tako vladajoči kot ljudski sloj. Pri tem sicer ne moremo govoriti o umetniških presežkih. Seveda ne prebiramo Dostojevskega, čeprav je v vsakem junaku res nekaj Raskolnikova. Kljub temu je avtorju treba priznati, da marsikateri prizor popiše tako doživeto, kot bi pisal iz lastne izkušnje. Ko se Zoran odpravi streljat svojo žrtev in pištola v njegovih rokah naenkrat postane sila težka stvar, v prepričljivosti ne zaostaja za Bojanom, ki se znajde v postelji z obilno in odbojno neznancko, ker je pač preveč spil.

*Sodba v imenu ljudstva* je torej vsestranski prikaz življenja mlade generacije v neroznatih družbenih razmerah in premislek, kaj lahko ti mladi ali družba nasploh naredijo, da bi se razmere obrnile na bolje. Takole sklene Robert, ko se začne prebujati iz morastih sanj: »Če bo nekega dne dovolj ljudi, ki bodo tako v velikih kot tudi v vseh majhnih, vsakdanjih situacijah ravnali pošteno, se bo morda enkrat tudi ta zjebani svet začel spreminjati na bolje. Idealizem *par excellence*, seveda, ampak z idejo, za katero se morda vseeno spleča poskusiti živeti.« ■

**TOMO PODSTENŠEK**

**Sodba v imenu ljudstva**

DROPLJA, MARIBOR 2012

325 STR., 18 €

# POET SUROVOSTI, ESTET ODVRATNEGA

Ob osemdesetletnici rojstva Živojina Pavlovića (1933–1998), ene najbolj markantnih in kontroverznih osebnosti kulturnega življenja povojne Jugoslavije, avtorja, ki se je enako strastno predajal prozi, poeziji, gledališču in seveda filmu, je pri Slovenski kinoteki izšel zbornik tekstov o njegovem delu in kritičkih oziroma teoretskih opažanjih.

SIMON POPEK

**P**odnaslov knjige, *Filmska ustvarjalnost in teorija Živojina Pavlovića*, je zgovoren: v prvem delu zbornika o Pavlovićevem delu pišejo domači in tuji avtorji (Jurij Meden, Gal Kirn, Maja Krajnc, Andrej Šprah, Sezgin Boynik, Nebojša Pajkić, Greg DeCuir, jr.), v drugem »spregovori« sam Pavlović, bodisi skozi eseje o filmih in literaturi, ki jih je objavjal od druge polovice petdesetih do sredine šestdesetih let, bodisi v intervjujih, ki so jih z njim opravili različni sogovorniki. »Osnova novega jugoslovanskega filma je zlasti podrejanje formalnih vidikov psihološkim vsebinam etične in metafizične dramatične današnjega človeka. In ta 'novi film' ne želi blesteti, temveč prizadeti.« – S temi besedami Pavlović ni povzel le lastnega ustvarjalnega etosa, temveč značilnosti dobršnega dela sodobnikov, ki so sestavljali fenomen novega jugoslovanskega filma.

Zakaj Pavlović? Preprosto, gre za enega najboljših režiserjev in najbolj artikuliranih mislecev s področja nekdanje skupne države, enega redkih avtorjev, ki ni kritično vrednotil le lastnega opusa, temveč tudi dela drugih, tako ideoloških antagonistov (npr. Veljka Bulajića, ki ga šteje za »ponarejevalca zgodovine« in afirmatorja »revolucije kot laži«) kot sopotnikov novega jugoslovanskega filma, ki mu je politična nomenklatura nadelala pejorativni naziv »črni film«, v kritiškozgodovinskih krogih pa se je nato ustalil izraz »črni val«.

Pavlović, »poet surovosti« in »estet odvratnega«, je tudi slovenski režiser, v Šabcu rojenega polihistorja Slovenci upravičeno jemljemo tudi za svojega, saj je zaradi režimskega



Živojin Pavlović

## PAVLOVIĆ JE USTVARIL TEORETSKO-LITERARNO-FILMSKI OPUS, KI NE SODI LE OB BOK FRANCOSKIM, ČEŠKIM ALI ITALIJANSKIM FILMOM TISTEGA ČASA, TEMVEČ JIH V MNOGOČEM PREKAŠA.

zaviranja kariere v rodni Srbiji drugo ustvarjalno sredino našel v Sloveniji, kjer je v produkciji ali koprodukciji Viba filma posnel kar pet filmov, med katerimi vsaj trije spadajo v Panteon slovenskega filma: *Sovražnik* (1965), *Rdeče klasje* (1970) in *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980).

Bom povsem odkrit: za moje pojme je Pavlović najboljši jugoslovanski režiser vseh časov in ena ključnih ustvarjalnih sil evropskega in svetovnega filma šestdesetih in sedemdesetih let; ustvaril je teoretsko-literarno-filmski opus, ki ne sodi le ob bok francoskim, češkim ali italijanskim filmom tistega časa, temveč jih v mnogočem prekaša. Bil je strog, kritičen mislec, vedno v opoziciji ne zgolj do oblasti, temveč do konformistične (postrevolucionarne) množice v iskanju lastnih interesov. Kadar je govoril o svojih filmih in junakih, ki jih je ustvaril bodisi po literarnih predlogah tujih avtorjev bodisi iz lastnega literarnega bazena, je v bistvu govoril o sebi, o človeku, »ki išče samopotrditve, ki se želi od drugih ločiti in se dokazati vsem tistim, ki ne le da tega nočejo, marveč želijo tudi njega pri tem onemogočiti«. Pavlovićevi junaki so vedno (ne glede na to, kakšni so bili) želeli vznemirjati. In Pavlović je vznemirjal; o Titovi Jugoslaviji, posledicah informbiroja, režimskem filmu, kulturnih aparatčičkih in študentskih protestih maja '68 je v lastnih zapiskih ali intervjujih govoril tako elokventno, da bi ambiciozni urednik ali kulturnopolitični zgodovinar samo iz njih lahko sestavili prvovrstno antologijo protirežimske in antikonformistične misli.

Drugi del pričujoče monografije večinoma sestavljajo njegova razmišljanja, ki jih je urednik Andrej Šprah izbral iz Pavlovićeve knjige *Pekleni film* (Đavolji film, Institut za film, Beograd 1969). Približno polovica izbranih Pavlovićevih tekstov in intervjujev iz *Peklenekega filma* govori o njegovi umetniški formaciji, literarnem ustvarjanju, filmskih vzor-

nikih in sodobnikih, pa o analitičnih pogledih na filmsko umetnost, ki so se ob njegovem začetku aktivnega ukvarjanja s filmom zrušili kot hiša iz kart. Pavlović je bil tiste vrste humanist (v politiki bi obveljal za »človeka visokih etičnih standardov«), ki ni zgolj kritično vrednotil drugih, temveč tudi lastni literarni in filmski opus. Brez težav je priznal, da so bile njegove teoretske fantazije o montaži kot motorju izraznosti filma popolna zabloda (občudoval je Eisensteinove montaže atrakcij), da je ob prvih profesionalnih izkušnjah hitro spoznal pomen enotnosti kadra, ohranjanja prostorskega, s katero je stopnjeval ekspresivnost, ki jo je sprva želel doseči s pomočjo dinamičnih montažnih rezov. Obrat od simbolizma k verzizmu je bil (pozneje tudi z implementacijo t. i. primitivne režije) hipen in dokončen: »S spoznanjem žalostnega dejstva, da je igrani film kljub vsemu najbližji zlasti literaturi, so moje teoretske iluzije o univerzalni, vseobsegajoči moči montaže v praksi doživele poraz.«

Bil je izjemen premišljevalec filmskega medija; v monografiji so vključena njegova razmišljanja o trivialnem partizanskem spektaklu, Dreyerju, Buñuelu, Bellocchiu, Griffithu, pa o »surovih filmih«, med katerimi izpostavi Wajdov *Kanal*, Buñuelove *Pozabljeni* itn. Najbolj prepričljiv je takrat, ko je njegova sintaksa preprosta in natančna, v kontekstu Pavlovićevega opusa, ki ga zaznamuje večni konflikt med posameznikom in množico. Chaplina in Eisensteina je bravurozno definiral z nekaj preprostimi potezami, ki jih je tule vredno navesti v celoti: »Človek je sam. To izhodišče človeške tragike je jedro Chaplinove umetnosti, v kateri je osebno umetniško resnico povzdignil do vsečloveških resnic in realiziral skozi projekcijo lastnega lika in lastnih, globoko individualnih podob.« In še: »Človek je med ljudmi. Obkoljen je z njimi, izenačen z vsemi ostalimi. Človek je v množici. Množica je sinteza istovetnih hotenj, potreb in nagonov, ki imajo značaj splošnega. Množica, ustvarjena iz brezštevilnih členov, kvantitetna, vendar poenotena z običnimi vitalnimi imperativi, postaja eno. Množica – nova kvaliteta. To je Eisenstein.«

Andrej Šprah je v uvodu poudaril, da osnovni namen monografije ni bil podajanje čim bolj popolnega vpogleda v domala nepregledni spekter Pavlovićevih ustvarjalnih vizij, temveč da jih je »bolj kot rešetanje celote v nekdanjih konstelacijah zanimalo sondiranje dometa in odvzema njegovega dela v aktualni zdajšnjosti«. Lahko se samo strinjamo z

mnenjem avtorjev monografije, namreč da »domet njegovih prizadevanj in dognanj sega globoko v naš čas«. Ne samo s spoznanji v kontekstu novega filmskega realizma, ki smo mu v svetovnem filmu priča zadnja leta, temveč tudi v povezavi s Pavlovićevimi ilustracijami odnosa oblasti oziroma elit do množic (Pavlović v nasprotju s sodobnimi kapitalističnimi razmerji 1 odstotek : 99 odstotkom govori o 10 odstotkih privilegiranih birokratov in 90 odstotkih »odpadkov«). Sorodnosti s trendi v sodobni politični vulgarnosti so zastrašujoče; namesto zombificirane mase ali očitkov ustvarjalcem, da snemajo filme o (slovenskih) pijancih in prostitutkah, Pavlović govori o učinkih ideološkega manevriranja, ki je njega in ostale predstavnike črnega filma dojemalo kot ljudi, »ki državo vidijo kot veliko stranišče«, ter da »ta akumulacija surovosti in ves ta nihilizem niso nič drugega kot odraz ustvarjalne nemoči«.

O monografiji vse lepo, čeprav se ne morem otresti občutka, da gre za deloma zamujeno priložnost, sploh ker se v bližnji prihodnosti ne gre nadejati novih knjižnih izdaj v povezavi s Pavlovićem. Njegov opus je namreč analiziran zgolj v fragmentih. Filmu *Ko bom mrtev in bel* (1967) sta skoraj v celoti posvečena kar dva teksta (Kirn; Krajnc), medtem ko se Šprah v izvrstnem eseju o »drastičnih podobah« povečini posveti *Rdečemu klasju* kot ključnemu, povezovalnemu delu njegovega opusa. Ostali prispevki se povečini posvečajo generalnim ali metaforičnim vidikom režiserjevega dela; med njimi bi izpostavil Boynikov poskus analiziranja vloge blata, ki v Pavlovićevih filmih in literaturi nastopa tako simbolno kot konkretno.

Pavlović je bil režiser province, snemal je »ruralne filme«, zato se zdi trditev, da je njegova topografija topografija blata (tako Boynik), povsem logična in upravičena. Njegova poetika je zasnovana na begu posameznika iz kolektivne zavesti, kar je v času revolucije, ki je odraz energije mase, lahko hitro pogubno. Pavlovićeva večna obsesija je bil človek, ki se noče podrediti kolektivnemu mitu, temveč želi – čeprav v revoluciji sodeluje – ohraniti svojo individualno pozicijo, zaradi česar njegova usoda neizbežno postane tragična. Zato so ga nekateri poimenovali kar postrevolucionarni melanholik. Njegovi najljubši filmi so bili *Zaseda*, *Rdeče klasje* in *Nasvidenje v naslednji vojni*, kar ne preseneča; za Pavlovića je bil čas od začetka revolucije do vključno informbiroja najprivlačnejše zgodovinsko obdobje, ki je najmočnejše odražalo spopade usod in ustvarjalo najbolj dramatične like. Približno v tem času se odvija večina njegovih filmov, zagotovo pa vsi najboljše; v njih režiser z demonično obsesijo vztraja na propadu posameznika, poeziji gnusnega, glorifikaciji (lahko rečemo kar »zagovoru«) neuspeha. Zakaj? Iz preprostega razloga, ker Pavlović v zmagovalcu nikdar ni našel prave dramske vrednosti. Takšni so Antić in njegov zli dvojnik (*Sovražnik*), povratnik iz zapora Al Capone (*Vrnitev*), naivni, osamljeni in prevarani Bamberg (*Prebujanje podgan*), moralno sprijeti *Džimi Barka* (*Ko bom mrtev in bel*), ideološko razklani Ivo Vrana (*Zaseda*), partijski aktivist Joužek (*Rdeče klasje*) in seveda nekdanji borec iz *Obroča*, Pavlovićeve tretjine omnibusa *Mesto* (1962), edinega črnovalovskega filma, ki je bil uradno prepovedan. ■

### Prekletstvo iskanja resnice

FILMSKA USTVARJALNOST  
IN TEORIJA ŽIVOJINA  
PAVLOVIĆA  
UREDIL ANDREJ ŠPRAH  
SLOVENSKA KINOTEKA,  
2012

295 STR., 20 €



Boudewijn Koole, nizozemski filmski režiser

# FANT S KAVKO, NE KRAVO

Nizozemski kinematografiji zadnja leta uspeva kontinuirana produkcija kvalitetnih filmskih del za otroke in mladostnike. Kar nekaj smo si jih lahko ogledali tudi v okviru Kinodvorovega programa Kinobalon, nazadnje produkcijsko »malo«, a čudovito in avtorsko »veliko« delo *Kauwboy* Boudewijna Kooleja.

DENIS VALIČ

V tem celovečernem igranem prvenecu, s katerim je Koole osvojil vrsto mednarodnih nagrad (med drugim za najboljši prvenec na berlinskem festivalu), se je v veliki meri naslonil na svoje večletne izkušnje s področja dokumentarnega filma in dela z otroki. Po ljubljanski premieri smo se z njim pogovarjali o njegovem delu in o fenomenu nizozemske filmske produkcije za otroke in mladino.

Opazil sem, da vaše delo večinoma predstavljajo kot otroški film, kar me je po svoje presenetilo. *Kauwboy* se mi namreč še zdaleč ne zdi tipično delo za otroke in mladostnike oziroma ga sam ne bi enoznačno umestil v to kategorijo. Ali ste ga sami dejansko zasnovali kot otroški film oz. film za otroke in če ne, kako gledate na tovrstne (prisiljene) poskuse umeščanja filma v to kategorijo?

Zanimivo se mi zdi, da ste to opazili. *Kauwboy* se je namreč dejansko porodil kot scenarij za povsem običajno filmsko delo, namenjeno odraslemu občinstvu. A ker sem imel težave pri zbiranju sredstev za njegovo realizacijo, sem postal pozoren na vsakoletni razpis, ki domači filmski produkciji za otroke in mladostnike omogoča dostop do javnih sredstev. Tako sem se lotil predelave scenarija.

Moram priznati, da nisem prav veliko spreminjal. Pa vendar – s tem ko sem začel razmišljati o njem kot o filmu za otroke, je filmska zgodba izstopila iz neke zaprtosti, ujetosti

**DANES OTROKE ŽE OD MALIH NOG BOMBARDIRAMO Z RAZLIČNIMI FILMI, KI NE OBLIKUJEJO ZGOLJ NJIHOVEGA ODNOSA DO TOVRSTNE PRODUKCIJE, MARVEČ OB NJIH SPOZNAVAJO TUDI SVET, KI JIH OBKROŽA.**

v mojo osebno izkušnjo, iz katere sem v veliki meri črpal; pridobila je na univerzalnosti. A ne samo to: odprla se je, postala je tudi bolj živahna in – če sem iskren – mislim, da tudi boljša. Pri tej preobrazbi pa sem si postavil en pogoj: da iz perspektive filmske pripovedi oziroma filmskega jezika, s katerim jo bom pripovedoval, ne bom delal kompromisov. Da tega torej ne bom poenostavljal.

**Kaj je bilo torej tisto bistveno, kar se je spremenilo?**

Predvsem sem poenostavil njeno strukturo. Sprva je v zgodbi nastopalo veliko več likov, nato pa sem jih zreduciral na tri: Jojo, njegovega očeta in mlado dekle, s katerim se Jojo spoprijatelji. To mi je omogočilo, da sem oklestil tudi kompleksnost pripovedi, a da pri tem hkrati nisem pretirano poenostavljal. Predvsem slednjega nisem želel, saj sem prepričan, da tudi mladim gledalcem lahko celovito predstavimo nekatere resne in težke teme, kot so smrt, osamljenost in žalovanje.

**In prav to je tisto, kar je mene osebno resnično navdušilo pri filmu – pokaže nam, kako lahko iz »malo« ustvarimo »veliko«. *Kauwboy* je v produkcijskem pogledu namreč skromno, skoraj neambiciozno delo, ki pa nam o temi, o kateri spregovori, pove veliko, in to resnično prepričljivo.**

Filmski avtorji smo zaradi dvojne narave medija, v katerem ustvarjamo, zaradi njegove razpetosti med industrijo in umetnostjo, vedno prisiljeni v prilagajanje naše vizije. Sam menim, da k naši umetnosti spada tudi to, da znamo vizijo prilagoditi produkcijskim pogojem, v katerih ustvarjamo, da smo sposobni ohraniti njeno integriteto ne glede na te pogoje. Znati se moramo omejiti na bistveno, ustvarjati znotraj omejitev. Mislim, da mi je pri tem pomagalo tako



dejstvo, da izhajam iz dokumentarne produkcije, kot tudi to, da nimam formalne filmske izobrazbe. Vse, kar sem se naučil, je izhajalo iz moje osebne izkušnje, iz moje dosedanje filmske prakse.

**Vrniva se k filmu. Nekje ste izjavili, da ste tudi filmsko zgodbo *Kauwboya* v veliki meri naslonil na vašo osebno življenjsko izkušnjo. Ste imeli v mislih osrednjo temo filma, smrt v družini, ali posamezne motive?**

Predvsem na slednje sem se oprl. Tema soočanja s smrtjo je bilo nekaj, o čemer sem že dolgo razmišljal, a ni povezana z mojim odraslanjem. Pri podajanju te zgodbe sem iz lastnega otroštva vnesel določene motive, elemente. Na primer mejno pokrajino med ruralnim in urbanim svetom, življenje v stiku z naravo in prijateljevanje s kavko.

Črpal pa sem tudi iz svojega »filmskega življenja«. Zamisel za to igro pogledov, torej za menjavanje Jojevega in očetovega pogleda (s čimer filmu dam neko dvojnost), sem dobil med ogledom *Dekaloga* Krzysztofa Kieślowskega. Ne spomnim se, za kateri del gre, a v njem sledimo otroku, ki čaka na svojega očeta, profesorja, da ta zaključi s predavanjem. Kieślowski je v njem zelo domiselno pokazal, kako se da z minimalnimi sredstvi prepričljivo pokazati na to podvajanje pogleda v filmskem delu.

Skratka, Jojo in njegovo oče sta osrednja lika moje zgodbe, protagonist in antagonist, pri čemer je Jojev pogled seveda tisti vodilni. Ločil sem ju predvsem tako, da sem na primer očetovo »zgodbo« razvijal s postopnim razkrivanjem informacij, tako kot jo je spremljal Jojo. Odrasli gledalec bo sicer njeno resnično ozadje zaznal že veliko prej (da torej oče žaluje za umrlo ženo), toda tisti, ki se bo poistovetil z Jojevim pogledom, bo v njem videl le nečimrnega, skoraj hladnega in od vsega utrujenega starša. Bistveno se mi je zdelo to, da pokažem, kako otroci in odrasli isto stvar lahko doživljajo povsem drugače.

**Pri tem pa niste naredili pogoste napake tovrstnih filmov in podcenjevali svojega gledalca ...**

Res je, temu sem se poskušal kolikor je le mogoče izogniti. Gledalcem, predvsem otrokom, a tudi odraslemu občinstvu, nisem hotel ponuditi lahkih odgovorov, temveč jih predvsem soočiti z nekaterimi vprašanji. Eno temeljnih se mi zdi tole: ali se Jojo resnično ne zaveda tega, da mu je umrla mama? Pozoren gledalec bo lahko ugotovil, da ni tako. Čeprav se dela, da je mama le na turneji, pa takrat, ko tretji osebi spregovori o njej, uporablja preteklik. Zaveda se torej, da mame ni več, a s tem se seveda ne more sprijazniti. Od

svojega gledalca pričakujem, da aktivno sodeluje v filmski izkušnji. Predvsem za tovrstna dela, torej za filme za otroke in mladostnike, se mi zdi pomembno, da vzgajajo aktivnega filmskega gledalca, ne pa pasivnega potrošnika izdelkov zabavne industrije.

**Kaj pa Jojo oziroma Rick Lens – ste ga izbrali na avdiciji? Kako ste ga pripravili na soočenje s to precej zahtevno temo? Predvsem pa, kako ste ga vodili pred kamero? Nekateri prizori, kot je npr. telefonski pogovor z mamo, so preprosto osupljivi zaradi njegove več kot prepričljive igre!**

Tako je, imeli smo vrsto avdicij in na eni izmed teh sem naletel na Ricka. Že s svojo zunanjo pojavo me je navdušil: izžareva namreč tako neko krhkost kot tudi prožnost in prilagodljivost, živahnost. Seveda sem ga moral naprej pripraviti do tega, da mi je zaupal. Vendarle je vstopal v svet, v katerem še nikoli ni bil. In čeprav ni imel težav s sproščenostjo, je delo pred kamero vendarle tako specifično in zahtevno, da je še posebno z otroki treba biti še kako previden. Tako sva se veliko družila, se pogovarjala o temi filma in tudi o povsem drugih stvareh, in ko se mi je zazdelo, da mi je pričel zaupati, sem se odločil, da lahko začnemo s snemanjem. Zaupanje igralca v režiserja je nujno. Brez tega ne gre.

**Kaj pa prizor telefonskega pogovora?**

Hja, tega smo morali nekajkrat ponoviti. Prvič smo poskušali tako, da sem se z njim jaz pogovarjal. A to ni in ni šlo. Uprizoriti smo namreč morali nekaj temu nasprotnega – to, da ima Jojo le fiktivnega sogovornika. Po nekaj neuspelih poskusih pa sem Ricku vendarle zaupal, da prizor izpelje sam. In izpeljal ga je preprosto navdušujoče.

**Zaključiva s svojevrstnim fenomenom znotraj evropske avtorske kinematografije – dejstvom, da je nizozemska kinematografija v zadnjem desetletju postala prava zakladnica filmov za otroke in mladino. Kaj je pripeljalo do tega?**

Premišljena filmska politika in zagotovitev kontinuiranega financiranja tovrstnih projektov. K sreči so se odgovorni pri nas dovolj kmalu zavedeli, da je filmskega gledalca treba vzgajati od mladih let. Danes otroke že od malih nog bombardiramo z različnimi avdiovizualnimi deli, ki ne oblikujejo zgolj njihovega odnosa do tovrstne produkcije, marveč ob njih spoznavajo tudi svet, ki jih obkroža. Prav zahvaljujoč tovrstni podpori smo iz relativno nepomembne kinematografije postali nekakšen evropski fenomen, vsaj na področju produkcije za otroke in mladino. ■

# ZLATA DOBA TELEVIZIJE V KRIZNEM ČASU SEDANJOSTI

Malce bolj sofisticirani televizijski zaležanci (ali, če res hočete angleško, *couch potatoes*) od zahodne do vzhodne obale Združenih držav, pa tudi ljubitelji TV-serije na evropskih zemljepisnih širinah, so prve dni aprila mrzlično odštevali minute do začetka nove sezone *Oglaševalcev* (Mad Men).

AGATA TOMAŽIČ

**S**e bo čedni Don Draper, kreativni direktor in so-lastnik agencije Sterling Cooper Draper Pryce, končno povrnil na stara (kriva) pota in začel – na veliko veselje gledalcev, sitih njegove dolgočasne zvestobe – varati tudi novo, mlado ženo Megan? Bo razkošna rdečelaska Joan Harris, rojena Holloway, naposled razkrila radoživemu sivolasemu plejboju Rogerju Sterlingu, da je oče njenega otroka? Kaj bo z ne ravno očarljivo, a tem bolj ambiciozno Peggy? – *Oglaševalci* so se prvič pojavili na ameriški kabelski televiziji AMC julija leta 2007. Na predvečer recesije, ki je izbruhnila nekje med prvo in drugo sezono ter korenito spremenila naše dožemanje časa in predvsem prihodnosti, nič več svetle in v vseh pogledih boljše, najbrž še ni bilo tako očitno, kaj je glavni mik serije, ki gledalca prestavi v začetek šestdesetih let preteklega stoletja. Zgodovinsko obdobje, ki ga je snovalcem uspelo poustvariti s skrbno izdelanimi kostumi, po ropotarnicah in boljših trgih nabranimi starimi telefoni in pisalnimi stroji, je v nadaljnjih letih predvajanja postalo pravšnje pribežališče pred vsemi duhamornimi besednimi zvezami, ki krojijo življenje ljudi v sedanosti: »politična korektnost«, »kledenje stroškov«, »trajnostni razvoj«, »negativna gospodarska rast«. V šestdesetih se je – vsaj v družbenem sloju, ki ga prikazujejo *Oglaševalci* – avtomobile kupovalo kompulzivno in brez misli na potrošnje goriva, pilo in kadilo brez misli na jutrišnji

**IMPERIJ PREGREHE JE, PODOBNO  
KOT OGLAŠEVALCI, PRIJETEN  
POBEG V PRETEKLOST, KO SE  
JE NA VELIKO GREŠILO, A JE  
SVET ŠE IMEL PRIHODNOST.**

dan, ženske in črnce pa – brez slabe vesti – obravnavalo kot manjvredne primerke človeške rase. Spisek dejavnosti torej, ki bi si jih še danes marsikdo želel početi. Žal je napredek opravil svoje, medicina se je povzpela na prestol, od koder zaukazuje zdrav življenjski slog, človekove pravice in načelo enakopravnosti pa vsaj *pro forma* onemogočajo teptanje ranljivejših in nemočnih. Kaj še preostane zlobnim, potuhnjenim, egoističnim kadilcem/pijancem? Da sedejo pred televizijski zaslon in se vsaj za 45 minut, kolikor traja epizoda *Oglaševalcev*, potopijo v krasni stari svet.

Da je takih, ki to počno z veseljem in brez sramu, kar precej, se je pokazalo kmalu po koncu prve sezone, ko so *Oglaševalci* poleg emmyja za najboljšo igrano nadaljevanko (prvega kot nadaljevanka s kabelske televizije) dobili vse polno navdušujočih kritičnih ocen. V prvih štirih sezonah so pobrali petnajst emmyjev in štiri zlate globuse. Letos jih je revija *TV Guide*, ki izhaja od leta 1953, uvrstila na šesto mesto med šestdesetimi najboljšimi nadaljevankami vseh časov.

## ARHETIPSKI POLITIK

Z nemalo nagradami (dvanajst emmyjev, nominacija za emmyja za najboljšo igrano nadaljevanko; zlati globus za najboljšo igrano televizijsko nadaljevanko) se ponša tudi *Imperij pregrehe* (Boardwalk Empire). Predvajati so ga začeli – prav tako na kabelski televiziji HBO – tri leta za *Oglaševalci* in na prvi ošvrk igra na enake karte kot ekranizirane prigode osebja oglaševalske agencije: pijančevanje, prešuštvovanje, zatiranje šibkejših in tako naprej po spisku družbeno nesprijemljivega vedenja. Toda zgodba *Imperija pregrehe* ima resnejše in širokopoteznejše začetke kot *Oglaševalci*. Temelji na knjižni predlogi, neleposlovnem delu *Boardwalk Empire: The Birth, High Times, and Corruption of Atlantic City* (Imperij lesenih pomolov: rojstvo, vrhunec in korupcija v Atlantic Cityju), ki govori o zgodovinski osebnosti, s korupcijo do obisti prežetem Enochu L. Thompsonu, imenovanem Nucky. Nekdanji zakladnik mesta Atlantic City v radoživih dvajsetih, v času prohibicije, ki pa je mesto ob Atlantiku, kjer so se razcvetali prostitucija, igre na srečo in kriminal,



Oglaševalci

zaobšla, je v resnici živel med letoma 1883 in 1968. Kariero je začel kot okrajni šerif, potem pa se je vzpenjal vse višje. Bil je znan po svoji podkupljivosti (odstotke je pobiral od vseh nedovoljenih dejavnosti, od javnih hiš do tihotapljenja alkohola), a tudi dobroteljski – zato so ga meščani imeli radi. Bil je, skratka, arhetipski lik politika, večer v svoji vsečni, plemeniti retoriki in pritlehni vzbilih. Človek za vse čase in okraje, od Atlantic Cityja do Ljubljane.

## RESNICA NE SME POKVARITI DOBRE ZGODBE

V seriji *Imperij pregrehe* so njegov lik preimenovali v Enoch L. Thompson, ohranili pa večino bistvenih značilnosti, začenši z vedno svežim rdečim nageljnom v gumbnici. Upodobil ga je Steve Buscemi in čeprav snovalci serije priznavajo, da Buscemi fizično ni podoben resničnemu Nuckyju, je gledalcu že ob najavni špici, v kateri Buscemi, obut v gizdalinske čevlje in črtasto tridelno obleko, brodi po Atlantskem oceanu, ki naplavlja prazne steklenice viskija, jasno, da je bil ta igralec izvrstna izbira.

Buscemi alias Nucky L. Thompson je osrednja oseba serije in kljuko vrat njegovega gnezda – pisarno in bivališče si je uredil v hotelu Ritz Carlton – si podajajo vsi od mladega Ala Caponeja do ponižanih in razžaljenih, ki ga prosijo za pomoč. Nucky je moder in pravičen vladar, ki ga vabijo tako na srečanja zagovornic prohibicije kot sestanke kukluksklanovcev

in zasedanja temnopoltih. Uspeva mu nemogoče: zadosti vsem, to pa zaradi drobne zvijače, ki jo razkrije že v prvem delu. Ko z govorom o neznanem pomanjkanju, zaradi katerega je v otroštvu moral jesti podganje meso, požanje ekstatično ploskanje na srečanju zagovornic prohibicije, svojemu šoferju, ki tega o podganah kar nekako ne more požreti, prišepne: »Nikoli ne dovoli, da ti resnica pokvari dobro zgodbo.« In krepko potegne iz prsničnice.

## ČAS NESKONČNIH PRILOŽNOSTI

*Imperij pregrehe* je, podobno kot *Oglaševalci*, prijeten pobeg v preteklost, ko se je na veliko grešilo, a je svet še imel prihodnost. Kaj so si veljaki v Atlantic Cityju takrat mislili o ženskah (ki so se v ZDA še borile za volilno pravico), najbolje pove tale šala: » – Kaj rečeš ženski, ki ima modrice na obeh očesih? – Nič, ker ji je nekdo že povedal, in to dvakrat.« Še več pove podatek, da se dovtipu na vsa našminkana usta smeji tudi njihove prilježnice v šuštečih svilenih oblekah in ozaljšane s perjem. Poleg tovrstnih, za koga bolj in drugega manj simpatičnih političnih nekorektnosti si *Imperij pregrehe* privoščiti tudi za današnji čas ogromno nasilja; v enem samem nadaljevanju si je mogoče ogledati vse od razbitega nosu do razčesnjene glave in odrezanega prsta. Zelo neposreden odgovor si prisluži tudi vsiljivi novinar, ki v neki ilegalni točilnici v Chicagu prosi za izjavo Ala Caponeja, niz-

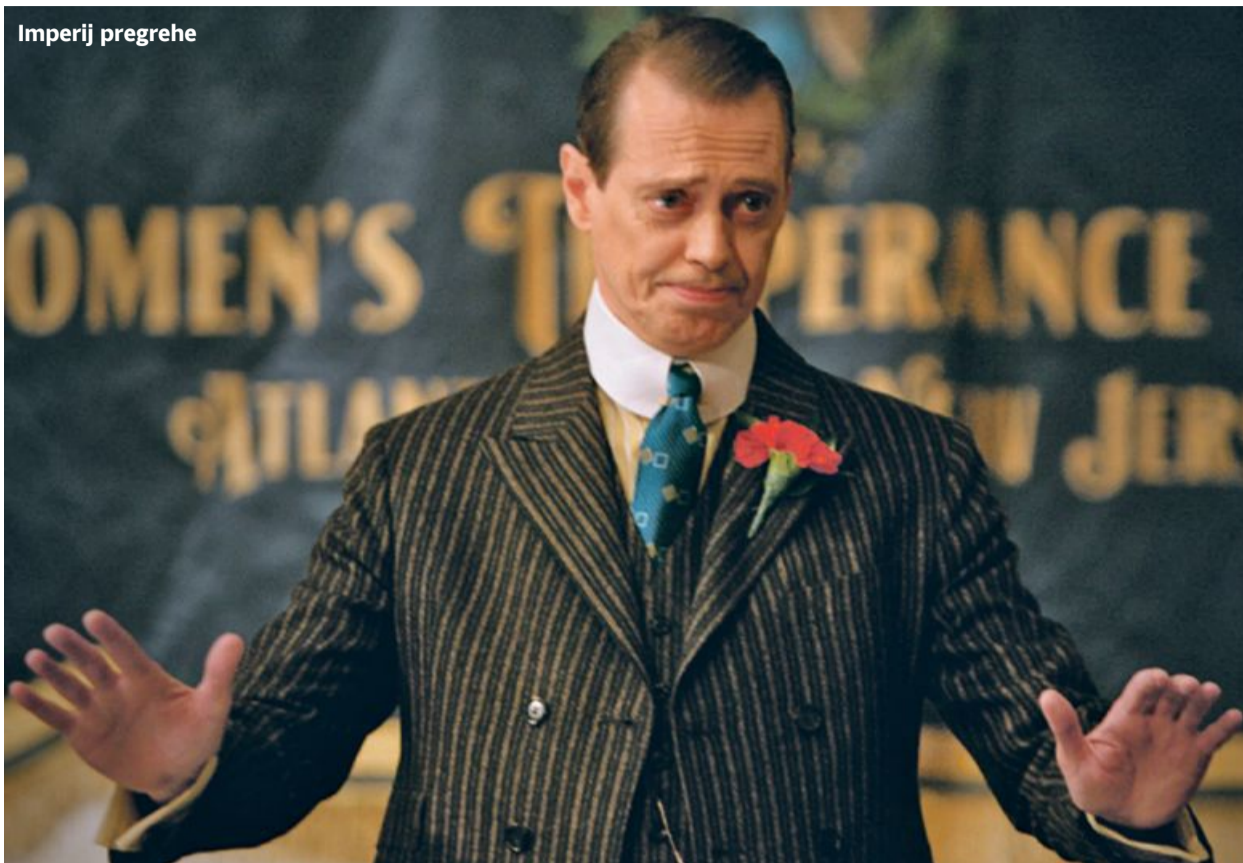
koraslega in debeloglavega pretepača, ki se bo šele razvil v polnokrvnega gangsterja. Capone mu izproži stisnjeno pest v obraz, nato pa na tleh zvijajočega se pisuna še brcne. Na vprašanje, kaj vendar počenja, odvrne: »Dajem izjavo.« Tako kot Caponeja čaka svetla prihodnost še marsikoga, Amerika je bila v dvajsetih letih dežela neskončnih priložnosti, od donosnega organiziranega kriminala do filmske umetnosti na zahodni obali, in vse to *Imperij pregrehe* zaobjema, vključno s celo paleto različnih naglasov, v katerih se izražajo bolj ali manj sveži priseljenci.

*Imperij pregrehe* pa se bo v zgodovino televizije vpisal predvsem zaradi visokega proračuna: menda so za snemanje pilotnega dela odšteli 18 milijonov dolarjev (kar je čisto spodoben filmski budžet) in režisersko taktirko položili v roke samega Martina Scorseseja. Ta je po Spielbergu, ki je leta 1989 režiral *Amazing Stories*, postal prvi z oskarjem ovenčani režiser, ki se je lotil tega dela za televizijo. »V zadnjem desetletju se na televiziji, predvsem pri HBO, dogaja nekaj, kar smo si obetali v šestdesetih, ko so filme snemali najprej za televizijsko predvajanje. Tedaj smo upali, da nam bo to dalo proste roke pri ustvarjanju novega sveta, snovanju likov in pripovedovanju zgodbe na dolgi rok. Vendar se to ni zgodilo niti v sedemdesetih, osemdesetih ali devetdesetih. Zdaj pa imam občutek, da HBO orje ledino,« je povedal Scorsese, ko so ga vprašali, kaj ga je gnalo v takšno odločitev. Pri ostalih delih je sodeloval kot izvršni producent. Četrta sezona *Imperija pregrehe* bo na sporedu letošnjo jesen.

### WUNDERKIND Z MANHATTNA V BROOKLYNU

O preporodu, ki ga televizija doživlja prav zdaj, priča tudi medijska pozornost, ki je bila deležna še ena serija v produkciji HBO, *Girls* (ki še ni bila predvajana na nobeni slovenski televiziji, zato ni uveljavljenega prevoda – recimo *Punce*). Ravno nasprotno kot *Oglaševalci* in *Imperij pregrehe* so *Punce* pripoved o štirih dekletih, ki se v New Yorku podajajo na pot v odraslost, realističen vpogled v današnjo mlado generacijo. Pozor, *Punce* niso *Seks v mestu*, saj dvajsetinnekajletnice ne zabijajo dni v iskanju popolnih čevljev, torbic in moškega (ki naj se ujema s prej omenjenimi modnimi dodatki) po trgovinah in barih Manhattan, temveč se prebijajo iz dneva v dan, v Brooklynu, z delom v kavarnah ali kot pomanjkljivo oblečene hostese v nočnih lokalih – kar doleti eno izmed njih, potem ko se galerija, kjer je delala kot asistentka, odloči za klestenje stroškov. *Punce* so nekaj posebnega tudi zato, ker za njimi stoji tako rekoč eno dekle: Lena Dunham, ki je avtorica scenarija, režiserka in – glavna igralka. Šestindvajsetletnica, ki so ji že naredili vzdevek *wunderkind*, je v serijo, ki sicer ni njen prvi filmski podvig (pred tem je režirala, denimo, neodvisni film *Tiny Furniture*), vpletla nemalo izkušenj in dogodkov iz osebnega življenja, v čemer jo primerjajo z Elisabeth

Imperij pregrehe



Wurtzel, še eno mlado piščo Američanko judovskega rodu, ki je svojo nesrečo prelila v uspešnico *Prozac Nation* (s podnaslovom *Young and Depressed in America: A Memoir*; *Mladi in depresivni v Ameriki: Spomini*). Wurtzlova je – po zadnjem zapisu januarja letos v *New York Timesu* sodeč – precej zagrenjena in le še senca nekdanjega *enfant terrible* žanra osebne zgodovine, Lena Dunham pa je prav s *Puncami* dosegla velik osebni uspeh, s katerim je daleč preseгла svoj televizijski *alter ego*, glavno junakinjo *Punc* po imenu Hannah Horvath, ki se poskuša prebiti kot pisateljica in se ji zalomi.

### SVEŽ HUMOR PROTI REMAKOM

Seriji, ki so jo prvič predvajali na HBO aprila 2012, druga sezona pa se je iztekla konec marca letos, so nekateri očitali, da prikazuje vsakdan razvajene bele mladine. Kot odgovor je Dunhamova v drugo sezono pripeljala novega fanta Hannah Horvath, ki je temnopolt in – republikanec (lik ni nastopal v več kot dveh delih). Na očitek o razvajanosti pa najbrž nima

odgovora, ker tudi v resnici izhaja iz umetniške družine, saj je odraščala na Manhattanu in hodila na »umetniški« kolidž v Oberlinu. Med člani ekipe, ki je delala serijo, pa jih je precej iz privilegiranega okolja, predvsem hčere in sinovi slavnih osebnosti (ena od igralk, Zosia Mamet, je hči dramatika Davida Mameta). *Punce*, ki od stereotipnih serij na temo prestopa v svet odraslih izstopajo tudi po svežem (včasih) črnem humorju in ne vedno srečnih koncih, so lani in letos pobrale nekaj emmyjev in zlatih globusov, Lena Dunham pa je kot prva ženska dobila nagrado združenja filmskih režiserjev (Directors Guild Award) za režiranje komične serije.

Konec januarja letos so sporočili, da se bodo *Punce* vrnile na televizijske zaslone v tretji sezoni, Dunhamova pa je s HBO podpisala pogodbo, ki jo veže za šest let.

S tekočih trakov filmske industrije na zahodni obali ta čas prihajajo naslovi, kot so *Film, da te kap* – 5. del in *Prekrokane noči* – 3. del; to res daje misliti, da Hollywoodu pojema sapa in spet živimo v zlatih časih televizije. Ki jo je za povrh mogoče gledati doma in po naročilu. ■



# SPOMENIK KLASIČNI KULTURI

Dvojezična izdaja fragmentov iz del starogrških filozofov od nekako 6. stol. pr. Kr. dalje, ki so živeli pred Sokratom (ali tudi sočasno z njim), in pričevanj, ki so jih o teh mislecih zapustili sekundarni antični zapisi, je gotovo mogočen projekt, v kakršnega bi se upala domača založba.



FOTO REUTERS

NADA GROŠELJ

Izdaja Študentske založbe temelji na znamenitem korpusu *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ki ga je pripravil in izdal nemški klasični filolog Hermann Diels že leta 1903; sledile so nove izdaje z dodatki in popravki, od katerih je zadnji dve, peto iz let 1934–37 in šesto iz leta 1952, na kateri je osnovana slovenska, pripravil Dielsov učenec Walther Kranz. S prevedenim izborom iz Diels-Kranzove pete izdaje, naslovljenim *Predsokratiki*, smo se Slovenci prvič srečali leta 1946 po zaslugi uglednega filologa in prevajalca Antona Sovreta. Zdaj se lahko pohvalimo, da smo to monumentalno zbirko prevedli v celoti in jo kot drugi na svetu (za Italijani) izdali v dvojezični izdaji, s tem da smo kot dodatek vključili še pomembne poznejše najdbe, npr. strasbourške fragmente iz Empedokla. Sodelovalo je deset prevajalcev iz grščine in mestoma latinščine, med katerimi je eden, Gorazd Kocijančič, prevzel tudi obsežno uredniško delo. Toda kdo pravzaprav so predsokratiki in v čem je njihov pomen dandanes?

Pri oznaki »predsokratiki« (uveljavila se je šele z Dielsom) ne gre samo za časovni kriterij, kot opozori Kocijančič v poglavlju, doživeto napisani spremni besedi, saj v to skupino uvrščamo tudi sodobnike Sokrata in celo Platona; njihov bistveni skupni imenovalec je prej ta, da so razmišljali na ne-sokratski način. V znanstveni literaturi so pogosto opisani kot predhodniki dveh vrst razmišljanja, ki dandanes veljata za zelo različni in celo nasprotni: znanosti in filozofije. To po svoje drži, vendar moramo upoštevati nekatere bistvene razlike. Prvič, v času predsokratikov še ni obstajal pojem znanosti, ki bi bila oddeljena od umetnosti in bi se tudi sama delila v razmejene in strogo začrtane vede, naravoslovne in družboslovne. Res je, da so se npr. jonski »fiziki« – naravoslovci – posvečali predvsem naravi sveta (počelu in ureditvi vesolja ter prvinam, iz katerih je sestavljeno), medtem ko je pri sofistih in Sokratu težišče prešlo na človeka, na moralna in religiozna vprašanja in na delovanje v skupnosti. Vendar razmišljanja niso bila strogo omejena zgolj na eno ali drugo področje, niti niso odrekala vrednosti drugemu področju, kot se rado dogaja danes. Grški filozofi so k svetu praviloma pristopali celovito, kot polihistorji; isti posameznik se je lahko posvečal najrazličnejšim vedam (če uporabim nekoliko anahronističen izraz), obenem pa še politiki, medicini, glasbi, inženirstvu idr. Po-sokratske filozofske šole, npr. stoa in epikurejstvo, ki so se razmahnile v helenizmu (od druge pol. 4. stol. pr. Kr.), so v svoj sistem razmišljanja zajele tako »fiziko« – naravoslovna vprašanja – kot »etiko«, to je vsebine, ki bi jih danes uvrstili v družboslovje in humanistiko: v sociologijo, psihologijo, teologijo, politologijo.

Še pomembnejša razlika od današnje znanosti je bila, da so v antični Grčiji vsebine, ki bi po naših merilih veljale za bolj ali manj »znanstvene«, združevali z duhovnimi in religioznimi. Lep primer je predsokratik Empedokles iz 5. stol. pr. Kr., ki je slovel kot državnik, zdravnik in filozof, a tudi kot mistik in čudodelnik. Iz ohranjenih fragmentov njegove filozofske pesnitve *O naravi* so sklepali, da je imel v njej dokaj »znanstven« pristop, poznejše papirusne najdbe (zgoraj omenjeni strasbourški fragmenti), že zajete tako v

slovenskem prevodu *Fragmentov* kot v slovenski monografski predstavitvi Empedokla iz rok Jana Ciglenečkega, pa so postavile njegovo misel v novo luč, saj razkrivajo močne religiozne in magijske prvine.

Tretjič, sklepi, do katerih so prihajali predsokratski in še poznejši filozofi, niso temeljili na merjenjih in poskusih, kakršne omogoča sodobna tehnologija. Njihove teze o makrokozmosu in mikrokozmosu – o počelu sveta, naravi vesolja in nebesnih teles, po drugi strani pa o atomih, najdobjih gradnikih vesolja – so bile plod razmišljanja in ne empiričnih raziskav. Posledično so izjemno pestre: o soncu ali luni npr. pri nekaterih mislecih najdemo predstavo, da sta večna, pri drugih pa, da vsako jutro oz. vsak mesec nastaneta znova. Še več, sekundarni viri prinašajo nasprotujoča si poročila tudi o trditvah enega in istega filozofa ali mu izrecno pripisujejo notranja nesoglasja. Marsikdaj so grške naravoslovne predstave, kot vemo danes, napačne; o Zemlji, denimo, najdemo teorije, da je ploščata ali podobna valjastemu stebru. Po drugi strani pa smo priče osupljivim uvidom. Morda je najboljši primer Demokritova teorija o atomih, vendar se najdejo tudi spoznanja na makrokozmični ravni: po pričevanjih antičnih piscev je eden od pitagorejcev, bodisi Filolaj bodisi Hiketas, že v 5. stol. pr. Kr. prvi zatrdil, da se zemlja vrti okoli nekega ognja v središču sveta, t. i. »ognjišča vesolja«, helenistični filozof Aristarh s Samosa pa je dve stoletji pozneje prvi postavil tezo, da kroži okoli sonca.

Zanimivo je, da se včasih izkažejo za pravilne tudi vidiki grškega naravoslovja, ki jih je novodobna znanost zavračala, dokler ni razvoj tehnologije omogočil empirično preveritev. Tak primer – sicer ne iz predsokratske misli, ampak iz Epikurjevega nauka (4./3. stol. pr. Kr.) – je teorija o odklonu atomov, ki je dolgo veljala za čudaško. Epikur je namreč prevzel antično predstavo o minimalnih delcih, ki med seboj trkajo, se sprijemajo v skupke in tako s svojim združevanjem in razdruževanjem sestavljajo svetove, vendar ji je dodal še eno podrobnost: njegovi atomi se gibljejo skozi praznino v navpičnem padcu in z enako hitrostjo, tako da se nikoli ne bi mogli srečati in združiti v kaj večjega, če bi sledili zgolj svojemu začrtanemu gibanju. Nastanek pojavov in svetov omogoča šele okoliščina, da kak atom občasno zavije s svoje poti in pri tem trči v druge. S tem povzroči nove trke in sprimke, tako pa tudi nepredviden razvoj sveta in pojavov v njem. Epikurjevo sklepanje, da prihaja do nepredvidljivih odklonov delcev, se je v resnici izkazalo za pravilno in uskladjeno z dognanji sodobne fizike, vendar je znanost to lahko potrdila šele razmeroma pred kratkim.

*Fragmente predsokratikov* je v različnih deležih poslovenila deseterica prevajalcev: če jih naštejemo po abecednem redu, so bili to poleg urednika Kocijančiča še Dašo Benko, Živa Borak (tudi avtorica kazala citiranih del in soavtorica imenskega in krajevnega kazala), Jan Ciglenečki, Ignacija J. Fridl, Martin Horvat, David Movrin, Boris Vežjak, Sonja Weiss in Franci Zore. Kljub temu se prevodi berejo presenetljivo enovito, tudi filozofsko izrazje je, kot pojasni Kocijančič, dokaj poenoteno. Za prevodoslovce pa namignimo, da ob podrobnem pregledu vendarle lahko zaznamo različne prevajalske

strategije. Tako npr. dodane besedice, ki jih v izvorniku ni, a so v slovenščini z jezikovnega gledišča nujno potrebne, nekateri prevajalci praviloma dajejo v oklepaj, medtem ko drugi take dodatke razumejo kot integralni del slovenjenja in jih zato ne označujejo posebej. Druga individualna značilnost je, da pri nekaterih prevajalcih (Kocijančiču, Zoretu) pogosto naletimo na skovanke po zgledu grških, medtem ko drugi morebitna mesta te vrste preoblikujejo v manj zaznamovano slovensko skladnjo.

Poseben prevajalski problem so verzi; marsikateri navedek je bil namreč izvorno zložen v verzih, ki so laže zapomnljivi od proze in so zato zaznamovali najzgodnejšo, ustno fazo grške književnosti, medtem ko se je proza razmahnila šele v 6. stol. pr. Kr., torej po uveljavitvi pisanja. Zaradi čim večje vsebinske in besedne zvestobe izvorniku ti – z redkimi izjemami – niso strogo formalno prepesnjeni. Vizualna delitev na vrstice sicer ostaja, da lahko bralec najde vzporedno mesto v izvornem besedilu, a vsebina je ponekod prelita v prozo, ponekod pa v formo, ki se spogleduje z izvornim metrumom, vendar ga po potrebi prekrši. Estetsko so morda celo bolj uspeli tisti odlomki, ki se *a priori* odrečejo izvorni formi in ohranjajo kvečjemu določeno ritmičnost; pri takih, ki so skoraj – ne pa povsem – metrični, namreč občasna kršitev forme lahko izzveni kot spodrsiljaj.

Dvojezična – in to kakovostna – izdaja *Fragmentov predsokratikov* je mogočen projekt, v kakršnega bi se upala spustiti redko katera založba. Po obsegu in zahtevnosti gradiva ter številčnosti ekipe ga na področju slovenske antike morda prekaša edino še izdaja Wiesthalerjevega *Latinsko-slovenskega slovarja* v šestih zvezkih (založba Kres). Da smo v »mali« Sloveniji, kot se rado poudarja, dočakali tako velikopotezno delo, mora učinkovati spodbudno: po eni strani je pospešena prevodna dejavnost res posledica vse manjšega znanja klasičnih jezikov (svoj čas so strokovnjakom zadostovali izvorniki), toda po drugi strani je dokaz, da so spomeniki klasične kulture v očeh slovenske strokovne javnosti še vedno predragoceni, da bi v svoji hčerinski kulturi zaradi jezikovne ločnice zatoni v pozabo. ■

## Fragmenti predsokratikov

UREDIL IN SPREMNO BESEDO NAPISAL GORAZD KOCIJANČIČ

PREVOD DAŠO BENKO ... [ET AL.]

LJUBLJANA, ŠTUDENTSKA ZALOŽBA

615 STR., 1085 STR., 590 STR., 179 €



Kulturna politika

# ČAS JE ZA GLEDALIŠKO PRENOVO

O pravičnosti, uspešnosti, učinkovitosti in preglednosti slovenskega gledališča smo se pogovarjali s tremi vidnimi predstavnicami različnih segmentov strokovne javnosti: Uršula Cetinski je direktorica in umetniški vodja Slovenskega mladinskega gledališča, Nevenka Koprivšek je umetniška direktorica nevladnega Bunkerja in festivala *Mladi levi*, Simona Semenič pa je edina avtorica dramskih besedil mlajše generacije, ki se je na slovenskih (in tujih) odrih uveljavila v zadnjem desetletju.

BOŠTJAN TADEL

Javna razprava o osnutku Nacionalnega programa za kulturo (NPK) in o predlogih sprememb Zakona o uresničevanju javnega interesa v kulturi (ZUJIK) naj bi se zaključila 25. marca, torej manj kot teden dni po tem, ko je funkcijo ministra za kulturo prevzel dr. Uroš Grilc. Oba dokumenta sta v strokovni javnosti, zlasti gledališki, vzbudila ne le mnogo pripomb, temveč celo zgražanje, tako da je novi minister (tudi sam kritik obeh besedil) napovedal hitro pripravo novih osnutkov. Morda najbolj zanimivo od vsega pa je bilo, da so se dobra dva meseca po objavi in po izteku časa za javno razpravo oglasili tudi avtorji sprememb ZUJIK ter poudarili, da se z marsičim, kar se je znašlo v predlaganih dokumentih, ne strinjajo.

Tako se je v prvem tednu aprila pred javnostjo znašel nov dokument z intrigantnim naslovom *Poziv SRČ ministru, strokovni javnosti in medijem*, v katerem so dr. Borut Smrekar, Mitja Rotovnik in dr. Vesna Čopič (tj. SRČ; dokument je v celoti objavljen na spletni strani *Pogledov*) predstavili svoja stališča in se »prijedružili vsem tistim, ki terjajo celovito prenovo in trdijo, da javnega sektorja ni mogoče preurejati brez vključitve neodvisne kulture in tudi ne brez posodobitve ministrstva samega«. Opozarjajo še, da »dokler je bilo mogoče povečevati sredstva za kulturo, je nefunkcionalen sistem nekako deloval, v zaostrenih razmerah, v katerih niti trenutnih sredstev ne bo lahko obraniti, pa so spremembe nujne. A ne zaradi privatizacije, kar se je tolikokrat na pamet očitalo vsakemu, ki se je zavzemal za spremembe. Prav nasprotno. Zaradi utrditve kulture kot javne dobrine. Prav tako ne gre za nikakršno neoliberalno zaroto, ampak je cilj sprememb preureditev, ki pa se ne more zgoditi brez notranjih prerazporeditev, torej poseganja v interese močnih skupin.«

O teh stvareh smo v *Pogledih* od poletja 2011 večkrat pisali, dva od avtorjev *Poziva* sta sodelovala na naših okroglih mizah, novi minister prav tako. Lotili smo se tako krovne vizije prenovalne kulturne politike kot specifičnega področja glasbe – na tem področju bo v kratkem imenovan še novi direktor ljubljanske Opere, kar pomeni, da bomo v manj kot letu dni dobili nova vodstva treh osrednjih glasbenih hiš; v zadnjih mesecih sta bila namreč za svoj tretji zaporedni mandat potrjena direktorja SNG Maribor Danilo Rošker in Slovenske filharmonije Damjan Damjanovič. In če se (vsaj kritična) stroka in politika ob »glasbenih« imenovanjih zlepa ne ujameta, v gledališču tako glasnih polemik doslej praviloma ni bilo. Razen že skoraj dveletnega podaljševanja funkcije v. d. Petru Sotošku Štularju na mestu ravnatelja ljubljanske Drame in provincialne burke ob imenovanju direktorja Prešernovega gledališča Kranj leta 2010 ni večjih proceduralnih problemov, rošade v goriškem in tržaškem gledališču pa očitno ne puščajo posledic.

A »dokler je bilo mogoče povečevati sredstva za kulturo«, se je gledališki sistem nesporno razcvetal. Po osamosvojitvi je recimo glasbeni sistem ostal pri Filharmoniji, Simfonikih RTV ter ljubljanski in mariborski Operi in baletu: na novo pa so se ustanovila poklicna gledališča v Kopru, Novem mestu in na Ptuj, pri čemer se je kranjsko Prešernovo gledališče ponovno profesionaliziralo leta 1989, novogoriško pa je poleg predimenzionirane dvorane leta 1994 deset let pozneje prejelo še status institucije nacionalnega pomena in uradno ime Slovensko narodno gledališče Nova Gorica. Leta 2011 je to gledališče dobilo še novo malo dvorano in kar težko je razumeti, kako je kulturna politika omogočila tolikšno kopičenje gledališke dejavnosti na Primorskem: nekje na pol poti med Kopro in Novo Gorico namreč vse od konca druge svetovne vojne deluje še Slovensko stalno gledališče Trst. Ker sta sosednji državi v zadnjih letih dogradili avtocestni križ, si ljubitelj slovenskih odrov lahko privoščiti kar krožno avtocestno vožnjo med njimi.

Ob tej nesporni naklonjenosti in kar precejšnji radodarnosti do gledališča pa je v teh krogih le malokdo zadovoljen. Seveda je v zadnjih letih, odkar ni več mogoče povečevati sredstev za kulturo, pritoževanja več, a večina vključenih v javni sektor je z obstoječimi razmerami (razen finančnimi)



**URŠULA CETINSKI: »NE ZDI SE MI PRAV, DA SE USTVARJA VTIS, KOT DA JE V SLOVENSKEM GLEDALIŠČU VSE NAROBE IN DA MORAMO NA NOVO POSTAVLJATI TEMELJE. PREJ JE OBRATNO.«**

vendarle zadovoljna. Pojavlja pa se problem, ki bo iz leta v leto večji: ta sistem namreč v danih okvirih praktično zapira vrata mladi generaciji. SRČ so v svojem dokumentu o tem zapisali: »Ne glede na težave v procesu in konceptu podpiramo nepriljubljene in tako zelo napadene rešitve, ker prinašajo večjo medgeneracijsko pravičnost, povečujejo možnosti za kulturno odličnost, prinašajo večjo učinkovitost v uporabo javnega denarja in krepijo individualno odgovornost. Prepričani smo namreč, da je sedanja ureditev: nepravilna do novih generacij strokovnjakov in umetnikov, potisnjenih v zastavljen položaj; neuspešna, ker postavlja interese zaposlenih pred interese institucij; neučinkovita, ker so plačani tudi zaposleni, ki niso polno zasedeni; in nepregledna, ker s pomočjo kolektivnih teles in kolektivnega odločanja zamegljuje individualno odgovornost.«

## INSTITUCIJE IN ALTERNATIVA NEKOČ IN DANES

Uršula Cetinski je bila kulturna urednica Radia Študent, dramaturginja in direktorica Koreodrame, soustanoviteljica festivala *Mesto žensk*, vodja gledališkega programa v Cankarjevem domu med 1996 in 2006, odtlej pa vodi Slovensko mladinsko gledališče (SMG). Meni, da slovensko gledališče sledi dobrim zgledom in poudarja vzporednice z nemškimi in avstrijskimi gledališčem. Opozarja pa na ogromne razlike v financiranju: Thalia Theater v Hamburgu, kjer so pred kratkim gostovali, letno prejme od 18 do 22 milijonov evrov subvencij, toliko kot Mladinsko v dobrih desetih letih. Pravi, da »gre Nemcem kar desetkrat bolje, v Sloveniji pa javnost kljub temu pričakuje umetniške dosežke na ravni najboljših evropskih«.

Po njenem mnenju je dobro, ker Nemci ohranjajo svoje stalne ansamble, v nasprotju z denimo Belgijci ali Nizozemci, ki so jih zadnja leta ukinjali. Rezultati tega so namreč slabi, posledica pa, da so igralci razpeti med serijo projektov in se zlepa ne morejo zbrati, kar močno otežuje igranje predstav. Druga, tehtnejša umetniška posledica pa je, da ni več možnosti

za razvoj ansambelske igre, saj se šele pri dolgotrajnejšem sodelovanju igralci med seboj dobro spoznajo in lahko skupaj poglobljeno raziskujejo različne tehnike igre. To mnenje Uršule Cetinski deli večina predstavnikov slovenskega javnega gledališkega sektorja (denimo pismo igralskega ansambla ljubljanske Drame, *Pripombe na NPK in spremembe ZUJIK* Društva gledaliških režiserjev), gre pa za preventivni upor proti ideji »prožnejših delovnih razmerij, ki bi morala biti srčika spremenjenega ZUJIK« (SRČ).

Pred kratkim je Uršula Cetinski v pogovoru za *Dnevnik* izpostavila ključno razliko med institucijami (»javnimi zavodi«) in neodvisno sceno: »Potrebujemo oboje, ker se vsebinsko dopolnjuje. Neodvisna scena si namreč lahko privoščiti vsebine, ki si jih mi v institucijah ne moremo, ker imajo oni manj zavez, so bolj svobodni.« To zveni samoumevno, a z nekaj podvprašanji se izkaže, da tudi Uršula Cetinski meni, da med obema ni več tako velikih razlik kot nekoč. Strinja se, da bi marsikatera predstava tega ali onega gledališča oz. neodvisne skupine lahko nastala tudi kje drugje. To je med drugim posledica tega, da uprizoritve močno zaznamujejo režiserji, ti pa ustvarjajo povsod, kamor so povabljeni, tako v različnih repertoarnih gledališčih kot tudi v neodvisni produkciji. V zadnjem času se je prekinila nekoč »naravna« pot, da so gledališčniki stopali na poklicno pot v neinstitutionalnem okolju in če so se potrdili, so se jim odprla vrata v institucije. Zdaj se te ravni v mnogo večji meri prepletajo, zato je za najmlajše ustvarjalce preboj mnogo težji, saj se povsod srečujejo s konkurenco že uveljavljenih starejših kolegov, celo svojih profesorjev z akademije.

Težko se je bilo izogniti vprašanju, kako komentira teze, da relevantnost slovenskega gledališča s SMG vred ne velja več za tako družbeno odmevno kot v dramatičnih osemdesetih. Uršula Cetinski se s tem mnenjem nikakor ne strinja: »Odgovorila bom s primerom: naša predstava *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* v režiji Oliverja Frljiča je gostovala v večjem delu Evrope, tudi v Kanadi in ZDA, ogromno vabil



še imamo, in čeprav so ob premieri nekateri kritiki v Sloveniji pisali precej negativno, je ta predstava za občinstvo marsikje po svetu očitno zelo relevantna. Se pravi, SMG tudi danes dela referenčne predstave, ki pa so pogosto bolje sprejete v tujini kot doma. Sprašujem se, zakaj je tako in si ne znam odgovoriti, je pa res, da so bile največje mednarodne uspešnice SMG tudi v preteklosti pri slovenski kritiki najprej spregledane ali celo zavrjene. *Nemo propheta in patria.*

Prepričana sem tudi, da je v našem *Razrednem sovražniku*, v rekonstrukciji (istoimenske predstave Vita Tauferja iz leta 1982) Boruta Šeparoviča iz jeseni 2011, prišlo do svojevrstne anticipacije aktualnih slovenskih vstaj. Točno to so pred nedavnim opazili tudi direktorji festivalov in gledališč iz vse Evrope, ki smo jih pred kratkim gostili na predstavitvi našega repertoarja: rekli so, 'to je to, točno to imamo pri nas na ulicah'. Zanimivo je, da podobne odzive dobivamo tudi od dijakov, tako da me nič ne skrbi odmevnost naših predstav v javnosti, nasprotno: groza me je kvečjemu tega, da se v resničnem svetu marsikdaj zgodi kaj, kar smo par mesecev prej uprizorili na odru kot komaj verjeten 'črni scenarij'. Podobno kot je Heiner Müller v *Medeja materialu* anticipiral apokaliptični konec Jugoslavije.

Ko je padel berlinski zid, je sicer taisti Heiner Müller dejal, da je edini sovražnik, ki mu je še ostal, njegov lasten obraz v ogledalu. To je lepa prisposoba tudi za položaj gledališča v obdobju socializma in danes. «

### ZAKON O GLEDALIŠČU

Se pa tudi Uršula Cetinski strinja, da bi bilo pri organizacijskem okviru slovenskega gledališča kaj za postoriti, a vseeno poudarja, da je glede na svoje mednarodne izkušnje prepričana o zelo visoki kakovosti slovenskega gledališča. Zato se ji tudi ne zdi prav, da se ustvarja vtis, kot da je vse narobe in da moramo na novo postavljati temelje.

Meni, da bi bilo zelo koristno, če bi dobili samostojen zakon o gledališču, ki bi upošteval specifične področij repertoarnih gledališč, saj so te precej drugačne kot npr. pri filharmonikah ali plesalcih. Samostojen zakon za kulturno dediščino namreč lahko imamo in zakaj ne bi imeli še področnih za »žive« umetnosti, se sprašuje Uršula Cetinski. Aktualne spremembe ZUJIK in večina predpisov s področja kulture jo sicer spominjajo na učitelje, ki pri učencih iščejo neznanje. Občutek ima, da gre predvsem za veliko nezaupanje politike do umetnosti, ki pa nima nobene osnove, saj se umetniki prav tako zavedajo, v kakšni družbi živimo in da sredstva niso neomejena. Pove pa, da je pri njenih dveh desetletjih gledališke kilometrine še nihče z ministrstva nikoli ni povprašal po morebitnih idejah za predloge izboljšav slovenskega gledališča.

Prepričana je, da so rezultati na vseh področjih v veliki meri odvisni od posameznikov, in verjame, da je v Sloveniji veliko sposobnih ljudi na najrazličnejših področjih – težava pa je, da težko pridejo do priložnosti. To bo tema, ki se je namerava SMG lotiti v prihodnji sezoni: Uršula Cetinski misli, da ne gre samo za generacijski problem ali problem umetnikov, temveč da imajo tudi drugi težave, kadar želijo prebrati s pozitivnimi pobudami: »Naše okolje, družbeni ekosistem ne le ne omogoča realizacije idej, celo zagreni življenje njihovim snovalcem – največja vrednota pri nas je ohranjanje *statusa quo*. To velja tudi za številne podjetnike, ki dobre zamisli lažje uresničujejo v tujini. Zakaj je tako, je zelo resno vprašanje za vso skupnost,« je napoved novih gledaliških izzivov Uršule Cetinski in Slovenskega mladinskega gledališča. Izmed konkretnih projektov pa omeni še biografsko uprizoritev o vrhunski alpinistki in kinematografski podjetnici Pavli Jesih (1901–1976), ki jo bo po naročenem besedilu Andreja E. Skubic režiral Matjaž Pograjc.

### ČE ME ZANIMA »ZIHERAŠTVO«, GREM V KOLOSEJ

Zelo drugačen je pogled slabih deset let mlajše dramatičarke in dramaturginje **Simone Semenič**, ki je prejemnica dveh Grumovih nagrad (2009 in 2010), pred časom pa je bila tudi pobudnica in gonilo *Pregleja*, festivala nove dramatike, ki je zadnja leta po njenem zmanjšanem angažmaju nekoliko zamrl. Njene igre so bile v Sloveniji uprizorjene tako na institucionalnih kot bolj neformalnih odrih, kar nekaj pa tudi v tujini. Gre torej za po vseh merilih uveljavljeno in uspešno umetnico, ki pa ima na položaj v slovenskem gledališču mnogo bolj kritičen pogled kot Uršula Cetinski. Celovito vedno bolj resignirana postaja, zlasti kar se tiče vključenosti sodobne slovenske dramatike na programe domačih odrov: »Moja izkušnja je, da so ozko grlo producenti, javni ali nevladni, ni kakšne večje razlike med njimi. Oboji so zelo zaprti. Skupno jim je kvečjemu to, da ni ministrstvo ne posamezne hiše nimajo vizije.«

Sama zase pravi, da se sploh ne počuti kot etabrirana avtorica. Kar se nje tiče, so etabrirani tisti, katerih igre vseskozi uprizarjajo – to pa so trije dramatik, ki svoje igre večinoma tudi sami režirajo. Trenutno prvič dela avtorski tekst po naročilu: v Mestnem gledališču ljubljanskem so ji po letošnji adaptaciji filmskega scenarija *Ubij me nežno* Frančka Rudolfa naročili novo igro o upornici proti nacizmu Sophie Scholl (o njej so sicer posneli že več filmov in napisali več knjig).

Semeničeva je prepričana, da položaj piscev ni izjema: tudi med režiserji je pred približno desetletjem nastopila generacija, malo starejša od nje, ki jo sestavljajo Diego de Brea, Sebastijan Horvat, Tomi Janežič in Jernej Lorenci – pred njimi pa dolgo ni bilo nikogar in za njimi spet ne. V nasprotju z Uršulo Cetinski, ki je zagovornica tandemov dramatik – režiser, Semeničeva ne opaža interesa za takšno skupno delo: »Videti je, kot da bi delali drug mimo drugega – nimam občutka, da bi se moj



FOTO: JOŽE SUHADOLNIK

## SIMONA SEMENIČ: »DA NE BO POMOTE: 25.671 NI 'PREDSTAVA O IZBRISANIH', AMPAK JE 'PREDSTAVA OLIVERJA FRLJIČA' – MED ENIM IN DRUGIM PA JE VELIKA, VELIKA RAZLIKA.«

talent za pisanje lahko razvijal. Okolje pri tem čisto nič ne pomaga, vse je odvisno samo od posameznika. Ne strinjam pa se s tezo, da je povsod tako – ker ni! Gledališča v tujini se še kako zavedajo, da morajo intenzivno delati s pisci, pa bodo rezultati boljši tako v dramatik kot na odru. Avtorje spodbujajo, da pišejo o stvareh, ki so ljudem blizu, zato občinstvo z zanimanjem pride v gledališče, ker je to prostor najbolj žive umetnosti.«

Semeničeva se sprašuje, kako je mogoče, da je pri nas takšna zaprtost in nepremišljenost pri snovanju programov, katere edina posledica je »ziheraštvo«. Če njo zanima »ziheraštvo«, si ga privoščijo v Koloseju. Zdi se ji, kot da bi gledališč ne zanimalo nič novega, kot da bi se naravnost bala odprtosti za nekaj tveganja: »Pardon, ne čisto nič,« se potegne nazaj, »ampak zelo, zelo malo priložnosti je za mlade in drugačne. In tako gredo mimo nas številne teme, ki bi jih gledališče moralo odpirati: iz Hrvaške je moral priti Oliver Frljič, da je po enaindvajsetih letih prvi na slovenski oder postavil predstavo o izbrisanih. Se pa bojim, da če bi na vrata kateregakoli slovenskega gledališča potrkal mlad slovenski avtor in ponudil podobno temo, ne bi dobil priložnosti – verjetno bi mu rekli, da je to aktualistično in da ne sodi na progresiven oder ... Ker pa je to nekdo z renomejem, je ta tematika končno le prišla na oder. A da ne bo pomote, to ni 'predstava o izbrisanih', to je 'predstava Oliverja Frljiča' – med enim in drugim pa je velika, velika razlika.«

Semeničeva se strinja s tistimi, ki menijo, da smernice za spremembe lahko da samo ministrstvo, saj bodo navodilom »večinskega financerja« gledališča pač morala slediti. Potrebno se ji zdi odpreti prostor za nove ljudi, nove vsebine, nove oblike. Ne ve pa, koliko zavedanja o tem je tako na ministrstvu kot v družbi kot celoti. Boji se, da nismo samo v finančni krizi, ampak v zelo globoki krizi mentalitete. »Ali je pa naša generacija samo tako nerodna, da se pač ne znajdemo. Bolj ko si razbijam glavo, manj mi je jasno, kaj je problem.«

Ko vprašamo še po koristnosti morebitnega zakona o gledališču, se zagrenjeno posmehe, da bi bilo morda »bolj koristno razpustiti ministrstvo za kulturo in vsa gledališča, potem pa povsod postaviti nove ljudi«. A vendar ne verjame, da bi bila rešitev lahko trg – pri nas je trg namreč tisto, kar »kupi« umetniški vodje. V nasprotju z večino uveljavljenih umetnikov v Sloveniji pravi, da se ji vedno bolj zdi, da tako ustvarjalci kot umetniška vodstva gledališč praviloma mislijo, da so gledalci bolj neumni, kot so v resnici: »Če imajo radi komedije, to še ne pomeni, da so neumni, še manj pa, da jih ne zanima nič drugega. Pa tudi komedija je lahko dobra ali slaba, pametna ali neumna.«

Vendar pa to za Semeničevo ni zadosten argument, da bi vse prepuščili trgu – občinstvo je treba tudi vzgajati. Razočarana je, ker meni, da je trenutno ravno obratno in da »bolj ko občinstvo podcenjujemo, slabše predstave si bo želelo. Vse te stvari so zelo prepletene, tako da se bojim, da kakšne prav kratkoročne rešitve kratko malo ni. Mogoče pa tudi dolgoročne ne, glede na to, kako dobro se vsi poznamo med sabo.«

### GLEDALIŠKE DRUŽINE IN PRODUKCIJSKI CENTRI

Srednjo pot med obrambo obstoječega Uršule Cetinski in tako rekoč resignacijo Simone Semenič zastopa **Nevenka Koprivšek**, umetniška direktorica neprofitnega zavoda Bunker, producenta gledaliških in plesnih predstav, organizatorja izobraževalnih programov ter mednarodnega festivala *Mladi*

levi. Od leta 2004 na osnovi razpisa ministrstva za kulturo Bunker tudi upravlja Staro elektrarno, enega izmed neodvisnih ljubljanskih odrov. Bunker je Koprivškova ustanovila pred petnajstimi leti, med 1990 in 1997 je vodila Glej (kjer je med drugim odkrila in mednarodno plasirala Betontanc Matjaža Pograjca), prej pa je bila več let v tujini. Diplomirala je na pariški šoli za gib, gledališče in mim École Jacques Lecoq, na ljubljanski AGRFT pa ni opravila sprejemnega izpita.

Za začetek ne more skriti navdušenja nad novo energijo, tudi intelektualno, ki jo zadnje čase opaža v nekdanjem »svojem« Gleju: »Naslonil se je na mlade avtorje, tudi avtorje dramskih tekstov, v njegovem okviru nastaja veliko dobrih predstav in radi jih hodimo gledat. Predsednica društva Inga Remeta in odhajajoči umetniški vodja Marko Bulc sta naredila veliko delo in trenutno so na vrhu vala. So pa nihanja v teatru normalna in se jih ne sme problematizirati, sploh ne v takšnem okolju, ki naj bi spodbujalo tveganje in raziskovanje ter odpiralo vrata mladim.«

Ker sodi med gledališčnike z največ mednarodnimi izkušnjami v Sloveniji, nas je zanimal njen pogled na slovensko gledališko organiziranost, tako rekoč na pol »od zunaj«. Koprivškova se strinja z mnenjem številnih poznavalcev slovenske kulturne politike, da po osamosvojitvi ni prišlo do strukturne reforme. Meni, da so se ves čas stvari delale zelo parcialno, podobno kot ob tokratnih spremembah ZUJIK, ki se ukvarjajo »le z minornimi podrobnostmi, so pa evidentno brez nepotrebne radikalne vizije«. Tako se recimo sploh ne lotevajo problema predimenzioniranega javnega sektorja in popolnoma podhranjenega nevladnega sektorja. Pri tem Koprivškovi ne gre samo za estetske preference, čeprav je res, da sodobna, pogosto tudi bolj kritična, angažirana umetnost nastaja večinoma v nevladnem okolju. Seveda pa to ni nujno tako.

Podobno kot SRČ in drugi kritiki obstoječe ureditve opozarja, da so zaposleni v kulturnih javnih zavodih pravno nekakšni javni uslužbenci. Ti javni uslužbenci in ta javni sektor pa nimajo ustrezne mreže po vsej Sloveniji, temveč delujejo le vsak v svojem mestu: vsaka ustanova ima svojo igralsko družino, ki večinoma nastopa le na matičnem odru, recimo celjska v Celju, med temi gledališči pa je pretočnost zelo majhna. Ta sistem je sicer podoben v Nemčiji in po vsej vzhodni Evropi tja do Egipta, ni pa zato nič manj zastarel in neprilagojen sodobnim produkcijskim oblikam.

Osnovna predpostavka vsake reforme bi morala tudi po prepričanju Koprivškove biti vzporedna obravnava tako javnega kot nevladnega sektorja, eden od pomembnih ciljev pa pretok med obema, ki je zdaj zelo šibak in praktično izključno enosmeren. Pri aktualni moči enega ter ranljivosti drugega je to seveda pričakovano – ni pa razloga, da bi ostalo tako, saj je javne infrastrukture dovolj. Njena želja ali celo vizija je, da se po vsej Sloveniji razvijejo produkcijski centri, do katerih imajo tako javni kot nevladni producenti enakopraven dostop. To bi pomenilo popolno nasprotje obstoječim stalnim ansambli, »dobesedno zabetoniranim v domnevno lastne stavbe – ki pa so v resnici javna infrastruktura ali bi to vsaj morale biti«. Posledica je slabša dostopnost različnih vsebin, to pa je že zdaj (vsaj deklarativna) vrednota javnega interesa v kulturi. Prepričana je, da zdaj dostopa do različnih vsebin marsikje v Sloveniji ni. »Gledališke družine in občinstvo so zaprti v svojem okolju, rutina ali celo zasičenost pa je slabo izhodišče za zanimivo umetnost. Z bolj odprtimi pro-



## NEVENKA KOPRIVŠEK: »IZ FRANCOSEKGA MODELA LAHKO DOBRO VIDIMO, KAJ BI POTREBOVALI TUDI PRI NAS: VEČ FLEKSIBILNOSTI V JAVNEM SEKTORJU IN VEČ VARNOSTI V NEVLADNEM – OBČINSTVO PA BI DOBIL BOLJ RAZNOLIKO PRODUKCIJO.«

dukcijskimi centri bi bilo več različnih predstav dostopnih občinstvu v različnih krajih, marsikatera nevladna produkcija pa bi z urejeno produkcijsko in distribucijsko mrežo lahko doživela bistveno več ponovitev kot zdaj.«

V praksi bi ta ideja Koprivškove pomenila več ustanov oziroma odrov, kakršna je denimo Stara elektrarna, ki nimajo svojih hišnih ustvarjalcev, imele pa bi programska sredstva, s katerimi bi lahko producirale in predstavljale nastope različnih producentov: »Tako bi se lahko vzporedno reševali problemi javnega in nevladnega sektorja – oba sta namreč v javnem interesu in nikoli ne bosta mogla preživeti le na trgu. Teater pač stane.«

### VEČDESETKRATNA RAZLIKA V SUBVENCIJAH

Javni gledališki zavodi za svoje delovanje prejmejo okrog 85 odstotkov javnih sredstev. Koprivškovo smo povprašali tudi o teh številčnih merilih in povedala je, da so v Bunkerju »čez prst« izračunali, da je v Sloveniji vsak obiskovalec opere subvencioniran s trimestno evrsko številko, obiskovalec prireditve v Stari elektrarni pa z enomestno. To pomeni kar veliko stopnjo neenakopravnosti, ki v posledici omejuje dostopnost do določenih vsebin, saj je zaradi tega nesorazmerja dostopnost klasičnih vsebin večja kot dostopnost sodobnih. To je nič manj kot v kulturno politiko prevedena vrednostna sodba in zelo okostenela dogma, ki se ni kaj dosti spremenila že desetletja. »Za povrh pa obiskovalec opere še vedno plača dražjo vstopnico, kar pa ni več le kulturna, temveč tudi že socialna politika, ki vzdržuje zelo tradicionalno pojmovanje elite,« to komentira Koprivškova.

Prepričana je, da so spremembe, o kakršnih govori, v interesu velike večine ustvarjalcev in javnosti, blokirajo pa jih v imenu sindikalističnega strahu, da utegne zaradi njih ostati na cesti nekaj ljudi. Na tem področju sicer nismo kaj posebnega, podobno zgodbo imajo v vseh tranzicijskih državah. Konec koncev je eden od mnogih obrazov korupcije tudi to, da se nič ne zgodi, da so torej vedno isti pri koritu, tem pa je seveda v interesu, da se ohranja *status quo*. Drugi razlog pa je pomanjkanje vizije in poguma, kar je točka, kjer Koprivškova zveni podobno kot aktualni minister za kulturo Uroš Grilc pred letom dni, ko se je še kot vodja oddelka za kulturo na Mestni občini Ljubljana zavzemal za temeljito prenovu kulturne politike.

Koprivškova postreže s preverljivim dejstvom, da »smo po izplenu evropskih sredstev glede na število prebivalcev slovenski kulturniki med najboljšimi v EU. Pri tem so javni zavodi občasne izjeme, nevladniki pa mojstri. V Bunkerju smo se ravno ta teden razveselili rezultatov kar dveh večjih prijav, na katerih smo intenzivno delali lani. V naslednjih osemnajstih mesecih bomo s partnerji iz sredozemskih držav prejemniki sredstev iz strukturnih skladov (Program MED) in prejemniki petletnega financiranja kot nosilci projekta *Create to Connect*. Obe subvenciji imata v kulturnem prostoru vrednost olimpijskih kolajn. Brez tega bi bili morda tudi mi prisiljeni v odpuščenje. Videti je, da smo pravočasno reagirali. Prednost nevladnega sektorja je v tem smislu ogromna, saj ima izjemen razvojni potencial, ki ga javni sektor (razen izjem, kot so Kinodvor, Kino Šiška, Moderna galerija) običajno nima. Seveda je to povezano s tem, da je javni sektor v marsičem talec svojih zaposlenih, ki že samo s svojim obstojem določajo vsebinsko politiko in omejujejo fleksibilnost svojih ustanov in celotnega sektorja. Gre za

začaran krog: država daje denar, ustanove ga porabljajo, kakšen je izkoristek tega vložka – ki sam po sebi seveda nikamor ni sporen, nasprotno! –, pa je zelo vprašljivo. Nujni sta prerazporeditev in vizija, ne pa odpuščenje.«

### NEMŠKI ALI FRANCOŠKI MODEL?

V Franciji, ki jo Koprivškova najbolj pozna, je precej drugače: imajo pet nacionalnih teatrov (izmed katerih pa ima stalen ansambel le Comédie-Française), s katerimi pogodbo podpisuje sam predsednik države, potem pa je še okrog šestdeset nacionalnih gledaliških centrov, ki nimajo lastnih repertoarnih družin. Prav tako imajo več kot šestdeset nacionalnih plesnih centrov, ki so vezani na koreografe in manjše umetniške ekipe, vsi skupaj pa so vključeni v zelo močno distribucijsko mrežo. Ti centri so zelo dobro tehnično opremljeni, kar jim omogoča raznoliko programsko ponudbo igralskih družin, ki nastopajo na turnejah po vsej Franciji. Financiranje imajo urejeno z ministrstvom za kulturo, mesti ali regijami, ki tudi nadzirajo njihovo delovanje in med drugim imenujejo njihovo vodstvo. Subvencionirane pa so tudi druge umetniške skupine in posamezniki, ki imajo odlično urejeno socialno in pokojninsko zavarovanje ter podporo, ki jim omogoča dostojno preživetje tudi v mesecih, ko dela ni.

Koprivškova meni, da se iz francoskega modela da dobro videti, kaj bi potrebovali tudi pri nas: več fleksibilnosti v javnem sektorju in več varnosti v nevladnem – občinstvo pa bi dobilo bolj raznoliko produkcijo. Zna biti, da bi bil francoski model Sloveniji bližji kot nemški: Nemčija je z veznimi deželami izrazito policentrična, podobno, kot je bila Jugoslavija, Francija z zelo močnim centrom pa je primerljiva s Slovenijo – obenem pa si tako Francija kot Slovenija prizadevata za uravnoteženost in dostopnost na obrobju. Od Nemčije smo pač pobrali močan javni servis, ne pa tudi izjemno močne distribucijske mreže, trdi Koprivškova: »Eden najpomembnejših berlinskih teatrov je Hebbel, ki ima tri dvorane, lastne družine pa ne – vendar ponuja enega najbolj zanimivih programov v Nemčiji. In seveda ne smemo pozabiti, da je v Nemčiji financiranje kulture domena mest oziroma veznih dežel, kar je v 80-milijonski državi verjetno normalno.«

Še en razlog, zakaj morda ni najbolj smotrno preveč pogledovati proti Nemčiji, je po mnenju Koprivškove to, da je Nemčija mnogo bogatejša država kot Slovenija. Meni, da bi se morali morda še bolj kot o načinu financiranja vprašati o njegovem obsegu: »Koliko si lahko privoščimo? To je prvo vprašanje, naslednje pa način porabe tistega kar imamo. Zdaj denarja ni tako malo, a so vseeno nezadovoljni tako v javnem kot v nevladnem sektorju, kljub temu pa se vsi bojijo sprememb, ker so prepričani, da bodo te na slabše – ampak kaj je zdaj v javnem sektorju tako dobrega? Nekateri igralci so preveč obremenjeni, drugi premalo, vsi pa vemo, da je način dela še vedno enak kot v Jugoslaviji: dopoldne in zvečer si po potrebi v službi, popoldne pa »fušaš«. Že to je tako rekoč moralni argument za bolj primerljivo podporo nevladnemu sektorju, tako v smislu dostopa do infrastrukture kot do javnih sredstev. Pri tem je število premier praktično enako, seveda pa je pri repertoarnih gledališčih več ponovitev na domačih, pri nevladnih pa na tujih odrih. Pa spet ne povsod – Ljubljana ima seveda mnogo več občinstva kot drugi kraji z javnimi zavodi.«

Vse skupaj seveda ni črno-belo, je stvarna Koprivškova, meni pa, da bi nekaj samokritike koristilo tako javnemu kot

nevladnemu sektorju. Potrebna bi bila natančna analiza tega, kaj je v javnem sektorju zdravo, kaj potrebujemo zaradi splošnih izobraževalnih potreb in tako rekoč ohranjanja tradicije, kaj pa bi lahko boljše delovalo v fleksibilnejšem produkcijsko-distribucijskem okviru. Produkcijski centri, kot je Stara elektrarna, bi potem lahko omogočali daljša obdobja vaj in pestrejšo postprodukcijo, tudi morebitne rezidence in druga mednarodna sodelovanja, ki so zadnja leta razen festivalov precej zamrla. Taki centri bi nato lahko tudi regijsko intenzivneje sodelovali med seboj, podobno kot denimo v območju Beneluksa in severne Francije. Morda bi vsi skupaj naredili manj predstav, ki bi se študirale dlje in se dlje igrale po širšem teritoriju, obiskovalci pa bi videli več bolj raznolikega programa.

### POVEZOVANJE KULTURE IN IZOBRAŽEVANJA DAJE UPANJE

Marsikdo, ki se ukvarja s kulturo, se strinja s tezo, da je načelno povezovanje kulture in šolstva vsebinsko korak v pravo smer, da pa je bil v času donedavnega superministrstva narejen na organizacijsko in izvedbeno klavrn način. A zdi se, da je tudi v Sloveniji kultura tista, ki mora narediti korak proti šolstvu, podobno kot v primeru znamenitega venezuelskega glasbenega šolstva *El Sistema*. Koprivškova je velika zagovornica takšnega pristopa: »Skupaj z več drugimi neodvisnimi ponudniki, med drugim s kolegi iz sosednje ulice Kinodvor, smo sodelovali v pilotskem kulturno izobraževalnem projektu Kulturistik, ki ga je na drugi strani pogumno koordiniral Osnovna šola Sava Kladnika Sevnica. Otroci so bili iz zadnje triade devetletke, kar je verjetno najbolj občutljivo obdobje za oblikovanje vseživljenjskega odnosa do umetnosti. Izhajali smo iz teze, da je sodobna umetnost pravi kanal za izzive, s katerimi se srečuje mlada generacija. Prvi izziv za nas same pa je bila vzpostavitev zaupanja s pedagogi, med katerimi se je marsikateri bal, da bo imel težave z razumevanjem. Ko smo vzpostavili medsebojni odnos, se je izkazalo, da so bili strahovi odveč.«

Koprivškova poudarja, da samo dostopnost umetnosti ni dovolj: »Saj so tudi nas pred desetletji kot otroke s šolo vodili v opero in podobno, ampak potrebno je soustvarjanje, aktivna vključenost. Zelo pomembno je bilo, da so učitelji otroke vnaprej temeljito pripravili, mi pa smo se trudili in pripravili svoje najboljše produkte: Kinodvor imenitni film *Perzepolis* o iranski deklici, mi predstavimo *Show Your Face!* v koprodukciji z Latviji in z živo glasbo, organizirali smo tudi tečaj *didžejanja*, fotografije, izdelave risanke itn. Dobremu uvodu v šoli je torej sledil ogled, nato pa pogovor z ustvarjalci, na katerem smo od otrok dobili povratne informacije – na osnovi teh pa smo zasnovali delavnice, kjer so učenci ustvarjali skupaj z umetniki, ki so jih prej gledali na odru. Nazadnje smo v sevniški osnovni šoli organizirali še celodnevni festival, kjer so drug drugemu pokazali, kaj so naredili. Bilo je čudovito, še zdaj mi gredo od vznemirjenja dlake pokonci! Izkušnje smo pozneje prenesli še v obsežen in zelo uspešen projekt *Mladibor*, kjer smo sodelovali z mariborskimi srednjimi šolami. Napisali smo tudi knjigo o teh izkušnjah, tako da je zdaj na potezi kdo drug, da iz tega naredi resen izobraževalni program: če bi bilo takšno delo sistematično, bi v nekaj letih vzgojili precej drugačno občinstvo. Nekaj tako inspirativnega smo kajpak vsi poklicni umetniki doživeli v mladosti, drugače ne bi postali to, kar smo – ampak zdaj gre za to, da bi z bolj sistematičnim pristopom ne le naključno nagovorili bodoče umetnike, temveč vzgajali občinstvo.«

Gre za to, da je pri vsem tem ključno spoznanje o nujnosti dostopa tudi do umetniških procesov. In to je po izkušnjah Koprivškove lahko tudi izjemna priložnost za umetnike, ki jih zanima resnična umetniška komunikacija z nepopisno hvaležnim občinstvom, kakršno so otroci ali starejši: »Pač ne moremo biti vsi primadone, ampak takšno delo je včasih celo bolj izpolnjujoče. In ne nazadnje je zelo pomembno tudi za tkanje medsebojne povezanosti v družbi: ne le s tem, da si kupiš vstopnico in greš gledat to ali ono predstavo, temveč da iščeš poti za lastno izražanje in sodelovanje v takšnem ali drugačnem umetniškem kolektivu in razvijáš občutek za skupnost. Pa da ne bo pomote, to ni nikakršna hvalnica amaterizmu kar tako, nasprotno, to je za umetnike mentorje še kako resno in odgovorno strokovno delo!«

Koprivškova je zelo ponosna na Bunkerjevo vključenost v lokalno skupnost v središču Ljubljane, na Taboru. Z drugimi umetniškimi ustanovami, društvi in šolami so se povezali v Kulturno četrt Tabor za spodbudo projektom, ki vključujejo stanovalce, drugim so pomagali k oživilanju zapuščenih parkov, ulic ali gradbišč z vrtnarjenjem, igrami, umetniškimi dogodki. Vsem veliko pomeni, da sodelujejo med sabo, kajti »ljude si želijo pripadati skupnosti in ko se ta oblikuje, umetnost nikoli ni daleč, s tem da nastaja spontano med ljudmi in ne med elito, kulturno in/ali politično. Podobno dogajanje lahko v Sloveniji opazujemo v vedno večjem uveljavljanju prostovoljstva, želje po aktivnem vključevanju v soodločanje in solidarnost, ljudje iščejo ljudi. Seveda pa so vse to le kanali in pristopi, umetnost je vendarle še mnogo več kot skupnostno vezivo, in tega kajpak ne smemo izgubiti izpred oči. Naše osnovno poslanstvo je še vedno umetnost, ozaveščanje širšega okolja, zato smo tu in ne zaradi kulturne politike.«

Karte so na mizi, na potezi pa je ponovno vzpostavljeno ministrstvo za kulturo. ■

Literarna zgodovina in teorija

SVETOVNA KNJIŽEVNOST  
KOT METODOLOŠKI PRISTOP

BLAŽ ZABEL

MARKO JUVAN: *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*. LUD Literatura (zbirka Novi pristopi), Ljubljana 2012, 383 str., 25 €

**T**omo Virk v monografiji *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja* izpostavlja »svetovno književnost« kot enega temeljnih problemov in področij sodobne komparativistike. Delo z naslovom *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem* pa je prva temeljitejša študija in raziskava tega področja pri nas. O svetovni književnosti imamo vsi določene predstave, redkokdaj pa so te reflektirane in teoretsko utemeljene. Je svetovna književnost kanon, na podlagi katerega lahko vrednotimo ostala dela? Je v svetovni književnosti zajeta zgolj literatura, ki jo pozna in bere ves svet? Kako svetovna književnost sploh nastane? Monografija Marka Juvana, raziskovalca na ZRC SAZU in rednega profesorja na oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani, odgovarja prav na ta vprašanja.

Prvi del monografije predstavlja več kot dvesto strani dolg pregled koncepta svetovne književnosti, avtor pa se osredotoči predvsem na proučevanje odnosa med nacionalno in svetovno književnostjo ter razmerja med periferijo in centrom – torej na razlike med središčem literarnega dogajanja, kot je bil na primer Pariz, in pa manj poznanim obrobjem, kamor lahko prištevamo tudi Slovenijo. Juvan natančno predstavi razvoj pojma »svetovna književnost« (*Weltliteratur*) in ob tem korigira razširjeno prepričanje, da je prvi to besedo zapisal Goethe (prvi naj bi jo uporabil zgodovinar August Ludwíg Schöler). Je pa Goethejevo razpravljanje o svetovni književnosti temeljito in tako rekoč do danes zaznamovalo ta pojem. Čeprav je nemški romantik o svetovni književnosti govoril na več mestih z nekoliko različnimi poudarki, avtor monografije izpostavlja zlasti pomen mednarodnega izmenjevanja knjig in idej, ki prispevajo k medkulturnemu razumevanju ter pisateljem omogočijo, da poiščejo svojo poetiko. S tem je imel Goethe v mislih predvsem nemški narod in Weimar, ki ga je želel povzdigniti v novo kulturno prestolnico, zato je idejo svetovne književnosti ves čas tudi uresničeval (s svojim pisanjem, mednarodnim dialogom in vodenjem lastne periodike).

Koncept svetovne književnosti tako že od svojega rojstva vsebuje dialog med nacionalnim, ki se v svetovno vpisuje in ob tem ne izgublja svojih specifik, ter svetovnim, ki s svojim vplivom nacionalno tudi oblikuje. Marko Juvan obdela tudi recepcijo pojma pri Marxu, ki je bil do »ideološko kozmopolitske« svetovne književnosti precej bolj kritičen – ta kritika pa je ob premisleku zahodno orientiranega književnega kanona v literarnih vedah prisotna tudi danes. Kar polovica prvega dela monografije je namenjena tudi pregledu sodobnega (s čimer mislim dogajanje v zadnjem desetletju) teoretskega ukvarjanja z idejo svetovne književnosti.

Juvan izpostavlja predvsem najodmevnejša raziskovalca Pascale Casanova in Franca Morettija. Francoska raziskovalka Pascale Casanova svetovni literarni prostor obravnava po zgledu Bourdieujevih pojmov »simbolni« in »literarni kapital«. Pri tem oblikuje svoj pojem »svetovne literarne republike«, ki je nekakšen paralelni svet literarnega dogajanja, kjer veljajo določeni tržni zakoni, s tem pa se oblikujejo literarni centri in periferije. To naj bi pojasnjevalo privilegirano položaj zahodnih pisateljev in tistih, ki pišejo v kakšnem izmed svetovnih jezikov. Po drugi strani se Franco Moretti v svojih

Knjiga prinaša povsem  
nov premislek slovenske  
književnosti v odnosu do  
svetovne literature. ¶

raziskavah osredotoča bolj na formalno razumevanje literature. Pri tem uvaja model proučevanja, imenovan »oddaljeno branje« (nasprotno znanemu konceptu natančnega branja – *close reading*), pri čemer naj bi raziskovalec v svojo raziskavo vključil čim večjo količino literarnih del s pomočjo ugotovitev drugih raziskovalcev in ne z lastnim prebiranjem. Proti koncu pregleda Juvan opozori še na prezrtega Dionýza Đurišina, ki je o problemih svetovne književnosti spregovoril že leta 1993. V delu *Kaj je svetovna literatura?* ta razpravlja o svetovni književnosti kot »dialektiki med obćim in posebnim«, ki pa še vedno enakovredno afirmira posebnosti vseh nacionalnih književnosti.

V drugem, tretjem in četrtem delu Marko Juvan s stališča svetovne književnosti prouči dogajanje v Sloveniji. Najprej oriše svoj metodološki pristop: ta združuje »transnacionalno literarno zgodovino« (ki upošteva narodni okvir, obenem pa nacionalnih literatur ne razume kot med seboj ostro razmejenih), medbesedilnost (predvsem kot samorefleksija in osmišljanje vloge pisateljev) in pojem »kulturnega transferja«, ki književnosti razume v nadnacionalni mreži institucij, predmetov, akterjev in praks. Zatem avtor monografije prouči recepcijo koncepta svetovne književnosti na Slovenskem, ki sta jo s svojim delovanjem in uveljavljanjem dejansko prakticirala že Matija Čop in France Prešeren – slednjega je Josip Stritar v slovensko zavest umestil kot »nacionalnega pesnika«. Prvi, ki je besedno zvezo teoretsko tematiziral, je bil Anton Ocvirk. Po njegovem prepričanju naj bi ta nastala z interakcijo različnih nacionalnih književnosti, zato se je sam zavzemal za proučevanje literarnega obrobja. Juvan prouči še izraza »prešernovska struktura« Dušana Pirjevca in »slovenski kulturni sindrom« Dimitrija Rupla. Oba zagovarjata, da je bila literatura edini moment samote- meljevanja slovenskega naroda. Avtor monografije dokazuje, da sta tezi zgrešeni, saj književnost ni bila edino vodilo narodnega preporoda, hkrati pa je kot taka prevzemala zelo razširjeno funkcijo, prisotno tudi pri mnogih drugih evropskih narodih z obrobja. Še več, v zaključku Juvan celo pokaže, kako sta nacionalno prepričanje zavzemali prav znanosti, ki sta literaturo proučevali, torej nacionalna literarna veda in primerjalna književnost.

Ob vsem tem postaja jasno, da je »svetovna književnost« bolj kot kak sklop književnih del pravzaprav metodološki princip razumevanja literature. Vendar je ta obenem povsem nov in drugačen pristop. Če smo lahko različne metodologije v literarni vedi razvrstili glede na njihovo osredotočenost v komunikacijskem modelu *pisatelj – delo – kontekst – bralec* (kot na primer: tradicionalna primerjalna književnost – fenomenološki pristopi – marksistično orientirane metode – recepcijska teorija), se proučevanje svetovne književnosti dvigne nad ta področja zanimanja in pravzaprav zajame kar vse dosedanje metode. To ugotavlja tudi Marko Juvan, ko pravi, »da pojem kulturni transfer pravzaprav aktualizira [...] marsikateri raziskovalni postopek tradicionalne in novejšje literarne komparativistike: od ukvarjanja s posredniki, literarnimi obzorji, linearnim in koncentričnim proučevanjem vpliva do hermenevtične in recepcijske pozornosti ...«. Ob tem pa ostaja neizrečen pravzaprav eden izmed temeljnih problemov – namreč, kaj sploh je književnost. Kot kaže, koncept svetovne književnosti odgovor to vprašanje pušča ob strani oziroma literarno delo zreducira na »vero v neprecenljivo notranjo vrednost umetnin«, ki je le ena izmed vrednosti »literarnega trga«. Ali ostaja s tem predmet proučevanja te nove metode neopredeljen, je vprašanje, ki ostaja odprto.

*Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem* v slovenski prostor prinaša povsem nov premislek slovenske književnosti v odnosu do svetovne, nudi prvi pregled recepcije tega pojma pri nas, obenem pa tudi odlično, obsežen in kritično reflektiran pregled vseh starejših in sodobnejših raziskav. Marko Juvan področje obdela celovito in s presenetljivo ažurnostjo, prav ažurnost monografije pa je za razmeroma mlado področje, kot je koncept svetovne književnosti v komparativistiki, ki je še na »začetku razmaha«, izjemnega pomena. Monografija Marka Juvana je tako za eno sodobnejših področij primerjalne književnosti in hkrati za proučevanje nacionalne literature kvalitetno napisana in dobrodošla novost. ■

Zgodovina

## KDO JE BOGU UKRADEL ČAS?

ALENKA KOŽELJ

JACQUES LE GOFF: *Denar in življenje. Gospodarstvo in vera v srednjem veku*. Prevod Gregor Moder, spremna beseda Mladen Dolar. Založba Sophia, Ljubljana 2012, 130 str., 15,80 €

**M**alo je zgodovinskih obdobij, do katerih bi imela sodobnost tako ambivalenten odnos kot do srednjega veka. Priznati je treba, da bega že sama sintagma: iz nje je mogoče sklepati, da gre za izsek časa, ki se definira po svoji vmesnosti, ki se na časovnici razteza kot nepomembno nujno zlo niza nazadnjaških stoletij, razpetih med opevano antiko in razsvetljeno renesanso, kot enolična vožnja med dvema markantnima postajama. Zelo stereotipne so tudi z njim povezane aluzije in asociacije: srednji vek še vedno povezujemo z institucionalno prevlado hegemonске Cerkev, vsesplošnim mračnjastvom in iracionalnimi izbruhi verskega fanatizma. Zelo paradoksalno pri tem pa je dejstvo, da je sodobna kultura močno zaznamovana z motivi, kulturnimi obrasci, simboli in zgodbami, ki izvirajo prav iz srednjega veka, kar dokazuje veliko število fiksijskih ali poljudnostrokovnih (pa tudi kvaziznanstvenih) del, ki se na ta ali oni način ukvarjajo denimo s skrivnostjo svetega grala in se nemalokrat povzpnejo na same vrhove lestvic največjih prodajnih uspešnic. Kako torej razmišljati o srednjem veku danes? Kako se lotiti tega kompleksnega in morda nekoliko nerodno koncipiranega konglomerata zgodovinskih, političnih in kulturnih teženj?

Eden najbolj zavzetih nasprotnikov stereotipnih pogledov na srednji vek – ki spoznanja, temelječa na strokovnosti, podaja na bralcu prijazen, nesuhoparen, berljiv način – je francoski zgodovinar Jacques Le Goff. Dela, kot so *Za drugačen srednji vek*, *Intelektualci v srednjem veku* ali *Nastanek vic* (vsa prevedena v slovenščino), so prave klasike medievalistike. Srednji vek, kakršnega spoznavamo ob branju Le Goffovih del, je idejno, kulturno in filozofsko izjemno živ, dinamičen, eklektičen čas političnih nemirov, socialnih premen, intelektualnih vrenj, paradoksov in pravih karnevalskih obratov, čas, katerega močni barvni toni, ki prevladujejo tako v vizualni kot literarni umetnosti, nas ne smejo zavesti v prepričanje, da nima nians, da ne zahteva prefinjene obravnave in pretanjenega občutka za številne, nemalokrat zelo subtilne pomenske odtenke.

Posebno živahno in kulturno razgibano je bilo obdobje na prehodu iz 12. v 13. stoletje, ki ga Le Goff imenuje »renesansa 12. stoletja«. To je razburkan, fascinanten čas urbanega razvoja, specializacije in rojstva novih poklicev, vznika sholastike na univerzah, predvsem pa čas, v katerem se rodi nova plast prebivalstva, ki se izmuzne tradicionalni delitvi družbe na red vojakov, duhovnikov in delavcev – to je obdobje, ko se rodi meščan. Ta nova družbena entiteta se izjemno hitro prilagaja novemu načinu poslovanja, tj. denarnemu gospodarstvu. In tam, kjer je za gospodarski zagon potreben denar, se kmalu najde nekdo, ki ga posoja in živi od zaračunavanja obresti za svoje posojilo, torej oseba, ki jo je srednjeveška kultura v strahu pred dvoumnimi čustvi, ki jih je ta poklic (červeno se je vse bolj izkazoval za nepogrešljiv element ekonomskega življenja mesta in dežele) sprožal, kaj hitro označila s pejorativno oznako *oderuh*. V knjigi *Denar in življenje* Le Goff oriše težavno situacijo, s katero je bila ob tovrstnem poslovanju soočena srednjeveška moralna teologija. Ne glede na to, kako praktične in neobhodno potrebne so bile transakcije s posejvalci denarja, so vendar slonele na bogokletnem dejanju kovanja dobička na podlagi minevanja časa – na zaračunavanju obresti. Čas, ki po premissah filozofske teologije lahko pripada le Bogu, je tu ujet v človeško valuto, človek mu je samovoljno določil ceno in menjalno vrednost. Božja lastnina je bila iznenada merljiva v enotah smrtnikov. Preprosteje povedano: *oderuh* je Bogu (u)kradel čas. Srednjeveški človek je do *oderuha* čutil odpor, ki so mu teologi in filozofi poskušali nadeti teoretsko-

Fenomen *oderuha* v eni sami pojavi uteleša več problemov in vprašanj, ki so se zastavljala krščanski družbi na prelomnici, ki jo Le Goff imenuje »renesansa 12. stoletja«. ¶

religiozno podlago: nelagodje, ki ga danes (sploh v ekonomsko pesimističnih časih, ko so pogotnje banke ena izmed najvidnejših tarč vsesplošnega gneva) čutimo ob razmisleku o smiselnosti bančnega poslovanja, je srednji vek formuliral v sebi lastnih terminih in mentalnih podobah. Ko razlaga koncept *oderuha* v srednjem veku, pa Le Goff ne črpa toliko iz filozofskih razprav, temveč zvečine iz tistih produktov pisne kulture, ki so prišli v stik s širšo javnostjo – iz pridig, eksempljev, posvetnih zgodb, ki so krožili med vsemi plastmi prebivalstva in na svoji ravni zastavljali in razreševali problem greha *oderuštva* (v najnižjih legah se splošnim predsodkom do te dejavnosti nemalokrat pridružita tudi antisemitizem in ksenofobija).

A razvoj je bil prehter, da bi ga visokoleteče obsodbe dohajale. Ljudje, ki so privatno širili zgodbe o *oderuhih*, ki zaradi svojega pohlepa po smrti trpijo v peklju, so v vsakdanjem življenju morali posejvalci denarja sprejeti kot eno izmed dejstev modernega trgovanja. *Oderuh* je postal poklic med poklici. Morda ni naključje, kot kaže tudi Le Goff, da se specializacija dejavnosti in gospodarstvo v mestih razcvetita približno ob istem času, kot se aktualizira vse bolj pertinentno vprašanje obstoja vic. Tako kot se je na zemlji med grad in podeželje vrnila kultura mesta, tako se je v srednjeveško transcendenčno vrnil nov koncept, kraj, iz katerega lahko živi mrtve vedno odkupijo z molitvijo in darovi. Onostranstvo in tostranstvo sta si na tej točki podala roko – med črno perspektivo pekla in nedosegljivo belino nebes se je vrnila siva vmesnost vic in izkazalo se je, da je v njih prostor za oblatenega *oderuha*. Pragmatični duh, ki je vodil v razvoj modernega kapitalizma, je tu naredil svoje prve korake, potreba je prevladala nad ogorčenjem, želja po razvoju je prešlišala moralne poduke.

Fenomen *oderuha* v eni sami pojavi uteleša več problemov in vprašanj, ki so se zastavljala krščanski družbi na prelomnici, ki jo Le Goff imenuje »renesansa 12. stoletja«. V knjigi *Denar in življenje* francoski zgodovinar tako na strnjen način predstavlja nekatere predpostavke, ki jih podrobneje razvija v svojih obsežnejših delih. Pričujoča knjiga je poučno, zanimivo zgodovinsko-sociološko delo, obenem pa tudi privlačno vabilo k branju Le Goffovih obširnejših razprav, posvečenih podobni tematiki. Vsekakor pa v njej ne umanjka element, ki je že zaščitni znak Le Goffovega dela, in sicer pogled na srednji vek kot na obdobje, ki mu marsikdaj po krivici odvzemamo zasluge, ki jih ima za razvoj nekaterih ključnih inštitucij sodobnega sveta in ki je mnogo več kot puščoben, brezoblični most med lepoto starega in osupljivostjo novega. ■

Massimiliano Gioni, kustos 55. beneškega bienala

# ČAROBNI REALIZEM MAGIČNEGA MIŠLJENJA

LILIJANA STEPANČIČ

**L**etošnja 55. mednarodna razstava likovne umetnosti v Benetkah bo vsekakor vredna ogleda – tak vtis je pustila tiskovna konferenca v Nacionalni knjižnici v Rimu na dan izvolitve novega papeža. Sovpadanje posvetnega in verskega dogodka je sicer naključno, čeprav med njima ni nepremostljive razlike. Beneški bienale je namreč postal najpomembnejša svetovna romarska pot velikega števila zanesenjakov sodobne likovne umetnosti.

Naslov osrednje razstave bienala, ki jo pripravlja Massimiliano Gioni, bo tokrat *Enciklopedična palača*. Posvečena bo zapostavljeni in nesppektakularni, a živi umetnostnozgodovinski temi, govorila bo o moči likovne podobe. Naslov prihaja od ideje in arhitekturne makete za univerzalni svetovni muzej, ki si ga je v petdesetih letih prejšnjega stoletja zamislil italijanski priseljenc v ZDA, avtomehaničar in ljubitelj arhitekture Marino Auriti (1891–1980). V muzeju naj bi shranili vse primerke predmetov, ki so plod človekovega dela. Brez dejanskih povezav spominja palača na načrte Jožeta Plečnika za slovenski parlament, le da je bolj ambiciozna, saj ima 136 nadstropij. Grandioznost in slog pa nas popeljeta tudi v Moskvo v čas po drugi svetovni vojni, kjer so na Stalinovo željo zgradili sedem reprezentativnih stolpnic (ena je v središču Varšave), med katerimi je tudi univerza Lomonosov.

Massimiliano Gioni je najmlajši kustos (rojen je leta 1973) osrednje razstave v Benetkah. Za njim je impresivna, sanjska kariera. Po končanem študiju na Univerzi v Bologni je postal korespondent za mednarodno vplivno likovno revijo *Flesh Art* najprej v Italiji in nato leta 1999 v New Yorku. V tem času se je spoprijateljil z Maurizioom Catalanom in ga skupaj z drugimi povzdignil iz obrobnega milanskega umetnika v enega najbolj prepoznavnih sodobnih ustvarjalcev. S Catalanom in Ali Subotnick so pripravili vrsto razstav in v New Yorku vodili duhovito, postavantgardno in prevratno Wrong Gallery. Leta 2003 je postal umetniški direktor Fundacije Trussardi in leta 2009 direktor New Museum v New Yorku. Postavil je vrsto odmevnih razstav, med katerimi omenimo le Manifesto leta 2004 v San Sebastianu in Berlinski bienale leta 2006. Poleg Germana Celanta in Francesca Bonamija je eden od treh najvplivnejših Italijanov v ZDA.

*Enciklopedična palača* bo s 150 ustvarjalci (41 od njih je pokojnih) pokrila 20. stoletje. Razstavo bo uvedla Rdeča knjiga oziroma *Liber novus* Karla Gustava Junga (pisal jo je 16 let), ki na 205 straneh predstavlja Jungove monoskripte in ilustracije arhetipov kolektivne podzavesti, zaključila pa jo bo instalacija Walterja De Marie, ki se je v šestdesetih letih družili z nekaterimi ohojevci. Vmes bodo umetniška in antropološka dela z upodobitvami notranjih podob, nastalih v človekovi glavi v stanjih sanj, halucinacij, prebliskov ali fantazij.

Razstava je nekakšno nadaljevanje razstave *10.000 življenj*, ki jo je Gioni postavil za Kvangdžu bienale v Južni Koreji leta 2010. Zbrala je umetniška dela, dokumentarne fotografije, filme in videe, propagandni material ter etnografske in običajne predmete več kot sto štiridesetih avtorjev od profesionalnih umetnikov do amaterjev. Predstavila je razne prilike in funkcije, v katerih prihaja do izraza arhaično verjetje v transformativno moč podobe, ki na sodoben način živi v današnji globalni družbi. Razni likovni jeziki in ustvarjalni pristopi (od informela, oparta

in poparta, novega vala Jean-Luca Godarda, nove figurlike in socialističnega realizma do sodobnih prostorskih instalacij, kvazimuzejev in politične umetnosti) so zbuja občutek, da se nahajamo v »koncentratu« podob oz. da imamo na dlani tisto, kar živi razpršeno, a vseobsežno na drugi strani zidov galerij in muzejev.

Na tem mestu je treba izpostaviti vsaj dve deli z razstave v Južni Koreji, ki ju ne bomo videli v Benetkah, zato da bi lažje vzpostavili razliko. Umetniški video *On Three Posters* Rabiha Mrouéja je rekontekstualiziral samomorilske akcije ljudi bomb, ki so se v libanonski civilni vojni (1975–1999) žrtvovali za domovino. Zagrizel je v kompleksnost fenomena video posnetkov, na katerih so se samomorilci pred akcijo izpovedali in kasete poslali televizijskim hišam. Mroué je razkril, da so mučeniki ponavljali izjave pred kamero toliko časa, dokler se jim niso zdele popolne, kar je odprlo vprašanja, od kje izvira ter komu oz. čemu služi želja, da uro pred smrtjo ustvarimo idealno podobo o sebi in domovini. *Fotografije zapornikov Tuol Sleng* v Phnom Penhu v Kambodži iz okoli 1975–1979, ki jih je posnel šestdesetletni zaporniški fotograf, so drugačna pripoved o smrti. Ljudje se niso fotografirali zaradi lastne slave ali propagiranja politične ideje, temveč za potrebe dokumentiranja drugih. Na množici statičnih črno-belih fotografij so živi ljudje brez življenja, ki slepo zrejo v fotoaparata dan ali dva pred smrtjo. Misli, spomine in čustva so vzeli s seboj. Dokumentiranje se je sprevrglo v nagrobne kamne pokopališča človekove okrutnosti.

**VSE BOLJ ME ZANIMAJO  
RAZSTAVE, KI POSTAVLJAJO  
UMETNOST V KONTEKST  
VIZUALNE KULTURE.  
KONEC KONCEV JE  
TO PRESEČIŠČE, NA  
KATEREM SE ODVIJA  
DANAŠNJI SPOPAD  
MED UMETNOSTJO  
IN OBLIKOVANJEM.**

Tema razstave v Benetkah je zanimiva tudi zaradi novih odkritij v naravoslovni znanosti, nevrologiji in psihiatriji o delovanju možganov, konstrukciji misli skozi podobe, obstoju slovarja podob v možganih s protopodobami, kot jih imenujejo nekateri znanstveniki, in vizualnih geometrijskih vzorcih, ki nastajajo v možganih in spremljajo določene halucinacije (ter so enaki v anorganskem, neživem svetu). Med nešteto zanimivimi stvarmi omenimo le eno od novih razlag sanj – te naj bi bile le balast, ki ga možgani proizvajajo v stanju spanja, ko »ugasnejo« mnoge funkcije, ki so med spanjem nepotrebne za delovanje človeka. Taka je, na primer, gravitacija. Zato v sanjah lahko letimo. Druga taka stvar je orientacija v prostoru, zato lahko v sanjah hodimo iz enega v drug prostor, čeprav sta v realnem svetu daleč narazen. Sanje naj bi bile podobne produktom računalnika, ko zamrzne. Za delovanje človeka so povsem nepotrebne. Če bi bilo drugače, bi se vtisnile v naš spomin v celoti, saj sanjamo ves čas spanja, ne pa da si zapomnimo le tiste iz faze prebujanja, ko se »vklopi« funkcija spomina.

Ob osrednji razstavi bienale popestrijo razstave, ki jih postavi osemindeset držav v nacionalnih paviljonih. Letos bo deset novih, in sicer Angola, Bahami, Bahrajn, Kuvajt, Maldivi, Paragvaj, Republika Kosovo, Slonokoščena obala, Tuvalu in Vatikan. Med novinarji je največ zanimanja vzbudil Sveti sedež, saj ne gre za tipično nacionalno državno tvorbo, temveč za nadnacionalno državo katoliške vere.

Stroški bienala so 13 milijonov, od tega bo *Enciklopedična palača* porabila 3 milijone, ostalo pa bodo namenili pedagogiki, informiranju, oglaševanju, vzdrževanju in administraciji, tako da bo 1. junija, ko bo bienale v Benetkah odprl vrata za javnost, vse pripravljeno, kot mora biti. Zadnji dan za ogled bo 24. november.

Pogovor s kustosom Massimilianom Gionijem je nastal po predstavitveni tiskovni konferenci.

**Ali ste za tiskovno konferenco namenoma izbrali Nacionalno knjižnico kot nekakšno materializacijo ideje o enciklopediji?**

Ne, ne. Po navadi so tiskovne konference v prostorih ministrstva za kulturo. Tokrat so bili zasedeni, zato smo se brez posebne simbolike odločili za knjižnico, ki pa se je ujela s temo osrednje razstave. Konference v Berlinu, Londonu, Parizu in New Yorku bodo v prostorih Italijanskih kulturnih centrov.

**Kako je potekal izborni postopek vašega imenovanja?**

Bilo je dokaj nenavadno. Nekaj podobnega sem doživel, ko sem postal kustos Qwangju bienala. Enostavno vas pokličejo in vprašajo, če bi prevzeli delo. Ne sprašujejo po opisu, zamisli razstave ali konceptu, na podlagi katerega bi sprejeli odločitev. Pred tem se predsednik bienala Paolo Baratta malo razgleda naokoli in predlaga kandidata svetu bienala, ki o predlogu glasuje in ga največkrat tudi potrdi.

**Kakšen pa je bil postopek za kustosa Manifeste in Berlinskega bienala?**

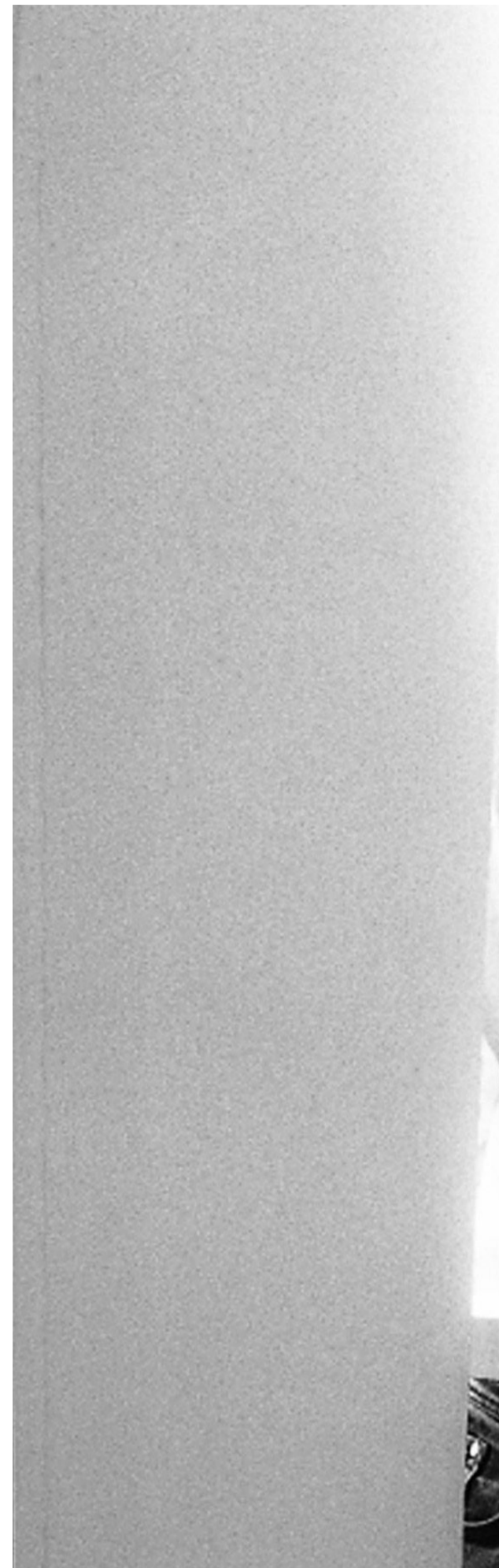
Tam je drugače. Člani komisije ali sveta, v katerem so direktorji muzejev in kulturnih institucij, pri Manifesti tudi kustosi prejšnjega bienala, predlagajo več kandidatov. Sestava komisij ali svetov je mednarodna. Potem kot kandidat opravite intervju ali pa vas ocenjuje posebna žirija.

**Za pripravo osrednje razstave v Benetkah niste imeli prav veliko časa.**

Časa je bilo res malo, imenovali so me 31. januarja 2012. Sem pa med srečnejšimi kustosi, saj sem imel mesec ali dva več časa kot drugi pred mano, ker so me imenovali nekoliko prej. Čas je dragocen in velikokrat vpliva na kakovost razstave. Danes je 13. marec 2013, izbor in razporeditev del sta skoraj »sestavljena« in začinjajo se priprave za zbiranje in transport.

**Razstava Enciklopedična palača je nekakšno nadaljevanje razstave 10.000 življenj. Ste si jo zamislili že v Južni Koreji?**

Ne. Zadevo sem razvil za to priložnost. Je pa, recimo, drugi zvezek razstave *10.000 življenj*. V Kvangdžuju me je zanimala tista moč podobe, s katero se zoperstavljamo času in navsezadnje tudi smrti. Izpostavil sem podobo, s katero portretiramo minevanje časa. V Benetkah tudi govorim o magičnosti podobe, le da je ta drugačna. Nastaja znotraj našega telesa in v njegovih stanjih sanj, vizij in halucinacij. Hans Belting uporablja izraz notranja



podoba. Belting je vplival že na razstavo v Kvangdžuju. Poleg tega in med drugim me je navdihnila še drobna knjiga *The War of Dreams* Marca Augéja. Moč podobe, o kateri govorim v Benetkah, se naslanja na zapuščino umetnosti nadrealizma. Surrealisti so tudi podpirali mnoge umetnike samouke, katerih dela predstavljam na razstavi.

V primerjavi s Kvangdžujem je v Benetkah prisoten neki obrat, na katerega takrat nisem mislil. Gre za moč podob v naših glavah. Še preden smo postali ikonografska družba, smo razmišljali v podobah. Naslednja moja misel bo morda banalna, a je tudi neverjetna: sanjali smo in sanjamo v podobah, ne pa v jeziku. Razstava »kaže« na ta »čuden« prostor, ki ga nosimo v naši glavi, kjer nastaja znanje skozi podobe. Zato se razstava začne z Jungovo knjigo.

**Zakaj na beneški razstavi ne bo političnih in ideoloških podob?**

Za to obstaja praktični razlog. Prostor razstave sam po sebi postavlja omejitve, tema razstave pa je pravzaprav neskončna in jo lahko razvijate v nedogled. Zato sem se osredotočil na notranjo podobo. Zdelo se mi je,



da sta propaganda in politična podoba manj pomembni v tej konfiguraciji, pa ne zato, ker bi te podobe ne imele transformativne moči, o kateri govori razstava. Enostavno sem hotel izpostaviti metalni svet in prostor nastajanja podobe. Zna biti, da bo kritika to sanjsko dimenzijo razstave razumela, kot da se spogledujem s predmoderno mislijo in okultizmom. Saj veste, Adorno je rekel, da je okultizem trojanski konj za kriptofašizem. Vsekakor zadevo z razstavo predstavljam popolnoma drugače.

**Je Enciklopedična palača razstava o enciklopediji?**

Enciklopedična palača je antipod ideje o enciklopediji. Rečeno drugače, ni razstava o enciklopedistih, razsvetljenstvu in dejanskih sanjah, kako spreminjati stvari. Je razstava o poletu domišljije, o skoraj nemogočih in delirijskih hotenjih in naporih, da bi vedeli vse. Ne izhaja iz Denisa Diderota, temveč iz Marina Auritija. V tem smislu izpostavlja fantastičnost, ne pa programa, kako doseči znanje. To je točka, v kateri sta si arhaična in sodobna umetnost zelo podobni. Obe vsebujeta asociativno obliko mišljenja oziroma ma-

gično mišljenje, v katerem podobe ali znanje posedujejo demiurško moč.

**Ali je razstava tudi primer nezaupanja do pozitivizma, ki se je razvil v Evropi v zadnjih dveh stoletjih?**

Ne. Niti na kraj pameti mi ni padlo, da bi ga odpravil. Toda zdi se, da mnoge umetnike in ustvarjalce podob (*image makers*) bolj očarajo obskurna kot racionalistična stanja. Torej, ja, to je razstava o nekem čarobnem realizmu, če hočete. Pri tem pa sem sam ostal zelo previden, da ne bi padel v past kičastega izpostavljanja iracionalnih misli, ki vedno vodijo v nevarno smer.

**Ideja o enciklopediji vsebuje paradoks: projekt enciklopedije sam po sebi je namreč nujno obsojen na nedokončanost, na delo, ki je ves čas v nastajanju. Vas je tudi zato privlačila ta tema?**

Enciklopedična palača je razstava o parcialnosti in nezmožnosti vedenja. Govorim, da ni mogoče vsega vključiti v razstavo, čeprav si prizadevamo, da bi tako bilo, in čeprav si tako prizadeva veliko ljudi v umetnostni zgodovini. Zdelo se mi je, da sta naslov razstave

in zgodba, ki stoji za njim in govori o imaginarnem muzeju Marina Auritija, primerna za Beneški bienale kot institucijo in zgodovino predstavljanja umetnosti. Beneški bienale je najstarejši na svetu, nastal je leta 1895. Svoje »dobre« in »slabe« korenine ima v modelu svetovnih razstav, ki so nastale nekaj desetletij pred tem. Obe instituciji sta si prizadevali, pravzaprav sta sanjali, da bi pripeljali vse znanje na eno mesto, vse zajeli in razložili. Te sanje so seveda bile problematične, ne samo zato, ker so bile parcialne, temveč ker so bile obarvane s kolonialnimi razmerji.

**Vse več bienalnih razstav spominja na nekakšne muzejske razstave. Niso le pregledi novih del, temveč se ukvarjajo z aktualnimi teoretičnimi vprašanji. Njihove realizacije lahko razumemo kot alternative normam in kulturnim kanonom, ki jih uveljavljajo stalne muzejske postavitve. Kje je po vašem vzrok za to?**

Na eni strani je večina kustosov naveličanih in utrujenih od bienalov kot ponavljajočih se velikih spektakelskih dogodkov. Zato poskušajo poiskati posebne teme in oblikovati posebna merila, s katerimi bi dali razstavi bolj

koherentno strukturo. Morda je to deloma reakcija na vrsto bienalov in tip postavljanja razstav, ki so nastali v poznih devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Na drugi strani so umetniški sejmi, ki so prevzeli nalogo predstavljanja mladih umetnikov. Tudi slog, ki je značilen za umetniške sejme, je spodbudil nekatere kustose, da so oblikovali drugačne strategije. Ne nazadnje je, kot opozarjate, zanimivo videti, kako se muzeji in bienali medsebojno hranijo, vplivajo drug na drugega in se preoblikujejo. Na bienalih smo velikokrat videli, kako so predstavili nove države, ki so bile potem vključene v bolj miselno odprte in zanimive muzeje.

**Na razstavi ne bo veliko umetnikov, s katerimi ste v zadnjih letih tesno sodelovali.**

Vprašanje, ki sem si ga zastavil, je bilo, ali je avantgarda danes to, da predstavite mlade umetnike. Vprašal sem se, kaj bi pomenilo, če bi še enkrat razstavljali umetniki, sodelujoči na prejšnjem bienalu, s katerimi sem delal in jih občudujem. Bil sem v veliki dilemi, ali naj razstavim svoje vrstnike, za katere bi morda lahko rekli, da so današnja avantgarda. Odločil sem se, da bom ubral drugo pot. Zato je *Enciklopedična palača* zame tudi boleča razstava, saj sem naredil korak v stran in se jim odrekel. Tu bo sicer Rosemarie Trockel, ker je v izboru Cindy Sherman, a to je drugo. Shermanova bo namreč postavila razstavo znotraj razstave. Njen izbor umetnikov je bil avtonomen.

**Zdi se, da razstava nadaljuje linijo, ki so jo v Evropi začeli *Magiciens de la Terre* Jean-Huberta Martina leta 1989, ki so spodnesli mejo med etnološkim in sodobnim ustvarjanjem.**

Bil sem premlad, da bi razstavo videl. Čeprav so *Magiciens de la Terre* zelo kritizirali in je bila komplicirana razstava, je imela velik pomen. Med drugim je razširila »zemljepis« umetnosti do razsežnosti, ki jih je sicer na drugačen, ireverzibilen način šele mnogo let pozneje potrdila kasselska Documenta Okwija Enzeworja. Upam, da je *Enciklopedična palača* manj kolonialna. Kritike *Magiciens de la Terre* so izpostavljale, da sta na razstavi folklor in sodobnost sicer postavljeni skupaj, a sta vseeno jasno ločeni, in da je folklor v službi sodobne umetnosti. Upam, da bo *Enciklopedična palača* delovala drugače, da bo na razstavi vse izgledalo kot folklor v tistem smislu, da je vse figurativna izraznost, ki nam pripoveduje o našem odnosu do znanja skozi podobe. Odmaknil bi se rad od ideje o umetniškem delu kot umetnini. Na razstavi bo sicer veliko umetnin, a ne bi rad podpiral ideje, ki je doma predvsem v Ameriki in je izražena v misli, da greste v muzej zato, da bi videli umetnine. To je nevarna ideja. Povezana je z določenim vrednostnim sistemom, ki je osnovan na trgu. V raznovrstnih in heterogenih delih ne boste gledali umetnin ali videli cen, temveč boste videli primerke, ki izražajo odnos do vizualne kulture. Vse bolj me namreč zanimajo razstave, ki postavljajo umetnost v kontekst vizualne kulture. Navsezadnje je to presečišče, na katerem se odvija današnji spopad med umetnostjo in oblikovanjem, če hočete. Živimo v družbi, hiperkolonializirani s podobami, zato je treba zavzeti določena stališča.

**Ste eden najbolj informiranih ljudi v svetu sodobne umetnosti. Kakšna je ta umetnost?**

Morda res veliko vem, a vedenje nima konca. Ko delate razstavo, kot je Beneški bienale, se zaveste, kako malo veste. V letu dni smo lahko naredili le nekaj zgodovinskih raziskav, nikakor pa ne vseh geografskih. Ne bomo pokrili vsega sveta, predstavili bomo nekaj primerov. Glede sodobne umetnosti pa je tako, da ima veliko poti in ne gre v eno smer. Kar smo se naučili v zadnjih letih, je to, da je sodobna umetnost polifona. Tudi moja razstava je le en kamenček v mozaiku, ki ga sestavljajo druge razstave na Beneškem bienalu v drugih nacionalnih paviljonih. Prav to mi je všeč pri Beneškem bienalu. Ustvarja idejo o sodobnosti, ki je uglašena z razlikami. Ne vidim enovite ideje o sodobnosti, temveč obstaja osemindeset različnih primerov, da si sodoben. To je lepota stvari in poduk za skromnost. Tudi za mojo razstavo. Seveda je obarvana z univerzalističnimi ambicijami, a na koncu je le parcialni pogled. ■



● ● ● KNJIGA

## Antropologija pisanja

MIHA MAZZINI: **Rojeni za zgodbe.** eBesede, Ljubljana 2012, 238 str., 17,90 €

Knjige, ki reflektirajo pisanje kot tako, prihajajo v nekajdesetih letih, niso pa to vedno priročniki ali avtobiografske izpovedi. Morda je v danem trenutku zadnji val dosegel največjo amplitudo, saj lahko beremo razsvetljujočo knjigo Johna Sutherlanda *Kako deluje literatura: 50 ključnih pojmov* (Cankarjeva založba), dvoje nekoliko starejših, a zato toliko bolj doživetih zapisov Rolanda Barthesa *Užitek v tekstu* ter *Variacije o pisavi* (Študentska založba), izšla pa je tudi knjižna priredba doktorskega dela Matevža Rudolfa *Ko beseda podoba najde* (UMco), ki secira prenos slovenskega leposlovja v filmski oz. scenarijski jezik. In tu je seveda Mazzinijevo najpomembnejše neleploslovno pisanje doslej, *Rojeni za zgodbe*, s katerim je doktoriral iz antropologije vsakdanjega življenja.

Izvirna disertacija nosi naslov *Ustvarjalni proces pri pisateljih*, kar je mnogo bližje dejanski vsebini, zato je treba spremembo pač razumeti kot željo založnika po večji komunikativnosti. Ogrodje je še vedno akademsko, medtem ko je znotraj okvirov pripoved fluidna. Mazzini stalno nagraduje bralca s sočnimi izkustvi znanstvenikov, pisateljev, zdravnikov, psihologov in filozofov ter z njimi ubere bližnjico za poantiranje posameznega razdelka. Sama sporočila pa so prežeta z anekdotičnostjo, značilno za esejiste tipa Malcolm Gladwell ali Bill Bryson ali, ko Mazzini razčlenjuje ustvarjalnost skozi oči bioloških znanosti, za zgodnja dela raziskovalca zavesti Petra Russlla (ki ga ni v bibliografiji).

Žal se ne morem znebiti občutka, da vsebuje *Rojeni za zgodbe* dve knjigi, ki sovpadeta manj, kot se zdi, in bi vsaka zase morda funkcionirali prav tako dobro. Presežni, najbolj avtorski del knjige so *Faze pisateljskega ustvarjanja*, do katerih se je treba prebiti skozi zanimiva, a manj »doktorska« poglobljena o zgodovini, biologiji in psihologiji (pišoče) ustvarjalnosti. Mestoma, ko nam denimo predstavi delovanje leve in desne možganske polovice, se spusti na srednješolsko učbeniško raven, kar po svoje ni slabo, saj bi ta del knjige z nekaj dodatnega popreproščenja lahko postal najbolj izvirno strukturiran in nedolgočasen zapis o psihologiji ustvarjalnosti nasploh. Poleg tega teh poglavij pred tridesetimi leti ni poučevala nobena ustanova, zato bralec nad petinštiridesetim letom, ki po končanem izobraževalnem procesu ni načrtno bral psiholoških knjižnih del, dotično zimzeleno vsebino lahko sprejema tudi kot povsem svežo ...

Tu pa je še osrednje poglavje, kjer Mazzini predstavi ustvarjalne faze. Naletimo na šestdeset strani neustavljivega branja, ovitega v inkubacijo, ustvarjalni trenutek (navdih), beleženje, preverjanje in konstrukcijo ter na koncu pisanje. Neustavljivo je to branje prav zaradi zabavnih in poučnih primerov iz literarne zgodovine, ki se jim pridružijo izpovedi sodobnih slovenskih avtorjev Vlada Žabota, Nejc Gazvoda, Polone Glavan, Slavka Pregelja, pa tudi zaradi zgoščenosti in odsotnosti dolgovezenja. Vsebinski del knjige zaključuje podpoglavje *Učna leta*, v katerem se znajdejo pomenljiva vprašanja o nadarjenosti, inteligenci, občutljivosti, odtisu, ki ga v naši ustvarjalnosti pušča otroštvo, o samoti ter o povezavah duševnih motenj z ustvarjalnostjo. Na čistem koncu pa nam avtor predstavi tri dodatke, med katerimi najdemo dva, reči jima moramo znanstvena poskusa ter pregled mednarodnih uspešnic in dobitnikov literarnih nagrad skozi prizmo spola; tu pride do grenkega empiričnega spoznanja, da je »od vseh nagrad pisateljci najtežje dobiti kresnika«!

Lok, opravljen od *Danes na sporedu: dva priročnika in trije scenariji* (1998) pa do *Rojeni za zgodbe*, nekako predstavlja četrto vejo Mazzinijevega pisanja – če za prvo vzamemo njegovo prozo, za drugo računalniške priročnike in za tretjo kolumne ter mnenjske zapise. Težko bi presodil, v čem dejansko izstopa, a z dobro izbrano témo in v manj znanstvenih okvirih bi znal v prihodnje udariti še s kakšnim dobrim naslovom stvarne esejistike ...

ŽIGA VALETIČ

● ● ● KINO

## Oglaševalci

**Ne! (No).** Režija Pablo Larraín. Čile, ZDA, Mehika, 2012, 118 min. Ljubljana, Kinodvor

Čilski režiser Pablo Larraín s filmom *Ne! (No)* zaključuje svojo spontano nastalo trilogijo o življenju pod Pinochetovo diktaturo. V to obdobje je postavil tako svoj drugi (*Tony Manero*, 2008) kot tudi tretji celovečerec (*Post*

*mortem*, 2010), *Ne!*, eden od letošnjih nominirancev za tujejezičnega oskarja, pa nenavadno trilogijo zaključil tam, kjer se zgodba konča – pri Pinochetovem padcu s prestola.

Piše se leto 1988, Pinochet je na oblasti že več kot 15 let in mednarodna javnost z vedno strožjim očesom motri njegovo tiransko vladavino. Pinochetu ne preostane drugega, kot da razpiše plebiscit, katerega pomemben del je reklamna kampanja. Opozicija za svojo kampanjo angažira mladega oglaševalca Reneja Saavedro, ki mu uspe z drzno oglaševalsko akcijo poraziti velikega diktatorja.

Larraín torej raje, kot da bi plebiscit opazoval skozi prizmo političnih bojev, izbere zorni kot oglaševalcev in tako posrečeno zasuka žanr političnega trilerja, obenem pa mu doda še subverziven podtekst. *Ne!* je lep primer filma, kjer forma v popolnosti zrcali vsebino. Larraín je snemal s starimi videokamerami in tako teksturo slike popolnoma približal videzu arhivskih posnetkov iz osemdesetih, nato pa je v posnet material tu in tam zmontiral tudi kakšen arhivski posnetek. Med novimi in starimi posnetki tako po eni strani skoraj ni razlike, po drugi strani pa se gledalec takrat, ko se na mestu, kjer je še pred nekaj sekundami stal igralec, nenadoma pojavi njegova zgodovinska ustreznica, v hipu zave manipulativne moči sodobnih vizualnih medijev.

*Ne!* je na površini navduhujoča zgodba o mirni zmagi svobode in demokracije nad enoumjem vojaške diktature, na drugem, še veliko kompleksnejšem nivoju pa inteligentna medijska zbadljivka – napoved neizogibnega pohoda neoliberalne ideologije, ki bo naposled tudi v tej razpogtegnjeni južnoameriški državi ustoličila trg kot vrhovno božanstvo. Če »berete« film na tem nivoju, potem v Larraínovi interpretaciji dogodkov leta 1988 ni več tako zelo pomembno, ali je zmagal Pinochet ali njegova opozicija, ker je v resnici že spet zmagala Amerika. Prvič leta 1973, ko je CIA sfinancirala vojaški udar in pomagala ustoličiti Pinocheta, in drugič leta 1988, še bolj posredno, a nič manj daljnosežno, s čilskim uvozom prvovrstne ameriške potrošniške logike in izpiljenih oglaševalskih prijemov, ki so celo iz najbolj frfotavih idej sposobni narediti tržno blago. *Ne!* ni zaman razburil Larraínovih rojakov; režiser jih namreč navdse hudomušno sprašuje, ali je v tistem zgodovinskem trenutku zares zmagala demokratična politična opcija ali pa morda le kombinacija sentimentalnega Band Aida, poskočnega *jingla*, evforičnega poplesavanja po ulicah in s soncem obsijanih podob mladih Čilencev s košarami, polnimi francoskih štruc, ki imajo s Čilom bore malo zveze. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● KINO

## Vračanje ali nazadovanje?

**Ljubimci nad oblaki (Los amantes pasajeros).** Režija Pedro Almodóvar. Španija, 2013, 90 min. Ljubljana, Kolosej

Na to, da Almodóvarjevi filmi v kinodvorane prihajajo spomladi, smo se že navadili. Toda običajno so se najprej ustavili na francoski Azurni obali, na Canneskem festivalu, kjer so pogosto odnesli tudi katero izmed nagrad. Od leta 1999, ko je Almodóvar tam predstavil *Vse o moji materi* in zanj prejel nagrado za najboljšo režijo, je na festivalu v Cannesu mednarodno premiero doživelo kar pet od njegovih šestih celovečercerov. Zato je novica, da bo s svojim zadnjim filmom, *Ljubimci nad oblaki*, Cannes izpustil, dodobra presenetila mnoge. Zdaj, po ogledu, pa je že bolj razumljivo, zakaj – *Ljubimci* so preprosto drugačne vrste film.

Almodóvarjev najnovejši film moramo nujno razumeti v kontekstu režiserjevega celotnega opusa, na pa ga izolirati ali primerjati le z deli iz njegovega »zrelega« obdobja. Od slednjih – sodobnih, od čustev prekipevajočih (melo)dram – so *Ljubimci* res radikalno drugačni, pa ne samo zato, ker so žanrsko povsem jasno opredeljeni kot komedija. Drugačni se zdijo celo od njegovega predhodnega dela, filma *Koža, v kateri živim* (2011), čeprav se je Almodóvar tudi v njem omejil na ustvarjanje znotraj žanrskih pravil. Zato pa *Ljubimci* v spomin priključijo njegovo baročno, barvito in skoraj kičasto obdobje s konca osemdesetih in začetka devetdesetih let, obdobje, v katerem so nastali filmi, kot so *Ženske na robu živčnega zloma* (1988), *Zveži me* (1990), *Visoke pete* (1991) in *Kika* (1993).

Tudi v *Ljubimcih*, tej že skoraj radikalno simplificirani zgodbi o potnikih in posadki letala družbe Península, ki kmalu po vzletu izvedo, da se je mehanizem za spuščanje koles poškodoval, zaradi česar bodo morali prisilno pristati, ne moremo spregledati kričečih barv, vrtinca razvnetih emocij (ki bolj ali manj sloni le na karikirani igri) in prežetosti s seksualnostjo. Od omenjenih del so *Ljubimci* poskušali prevzeti tudi nekakšno »politično« provokativnost, saj se zdijo Almodóvarjeve analogije ved usodo letala in tisto, ki čaka Španijo danes (vrtenje v

krogu in težak pristaneček), že skoraj pretirano jasne. Žal pa se zdi, da je od provokativnosti in transgresivnosti v *Ljubimcih* ostalo bore malo. S svojim ludističnim humorjem, za katerega se zdi, da je omejen na podpasovje potnikov in posadke, so *Ljubimci* bližje kakšni parodiji filmov katastrofe, na primer filmu *Ali je pilot v letalu?* (1980), kot pa Almodóvarjevem delom. V teh se kljub delni karikiranosti likov še nikoli ni zgodilo, da se z njimi ne bi mogli identificirati oziroma da z njimi ne bi mogli sočustvovati. V *Ljubimcih* pa je zaradi skrajnega karikiranja kaj takega praktično nemogoče.

Osupljivo površno pa je spisana tudi sama zgodba filma oziroma scenarij, saj se dogajanje po tem, ko se že preseli v notranjost letala, nenadoma prenese na ulice Madrida. Resda je to povezano z enim od potnikov, a nenavadno se zdi, da je Almodóvar le njegovi zgodbi omogočil »razširitev«, medtem ko je zgodbe ostalih potnikov striktno omejil na letalo. Zato bi pri *Ljubimcih* težko govorili o vrnitvi k izvorom. Veliko bolj upravičeno bi bilo govoriti o regresiji, pa čeprav gre za Almodóvarja. **DENIS VALIČ**

● ● ● KONCERT

## Premiera con brio

**Oranžni 6.** Orkester Slovenske filharmonije, dirigent Daniele Callegari, solistka Maja Rome (viola). Spored: Testoni, Mihelčič, Beethoven. Cankarjev dom, Gallusova dvorana, 28. in 29. 3. 2013

Konceptualna sprostitelj, ki se je s postmoderno začela in z ustvarjalnostjo zadnjih nekaj desetletij 20. stoletja v veliki meri otresla iskanja absoluta, je z razpršitvijo pristopov in govoric brez posebnih (in/ali integracij različnih) slogovnih značilnosti vnovič dokazala, da ni vse, kar je novo, nujno tudi inovacija, prav tako pa tudi, da ni vse, kar izhaja iz že doseženega, nujno tudi nesodobno. V nekakšnem glasbenem kreativnem interregnumu, med presežki (post)moderne in vrste spremljajočih smeri na eni strani ter uganko prihodnosti na drugi, so se težnje po presejanju kreativnih omejitev v 21. stoletju le še okrepile. Na tej zarezni, četudi sloneči na prepoznavnem, sta na šestem koncertu *Oranžnega abonmaja* Slovenske filharmonije (SF) sovpadli noviteti dveh avtorjev: *Tretja simfonična fantazija* (nedavno spisana na osnovi pred dvema desetletjema ustvarjene opere *Alica*) italijanskega skladatelja Giampaola Testonija ter *Koncert za violo in orkester* Pavla Mihelčiča. Čeprav gre za noviteti, bi ju zaradi bistvenega izraznega zamika lahko opredelili skorajda za klasiki; nato pa se med skladbama kažejo zgolj razlike, ki se v svežini pisave in tematike nagibajo v prid Mihelčičevega koncerta.

Testonijeva glasba se bolj kot destilat minulih vzorcev doživlja kot sam vzorec minulega, Testoni pa kot času in navadam kljubovalen ustvarjalec samosvoje estetike, ki stavi na milozvočno, brezčasno vsečnost. Da to za konsistentno skladbo ni dovolj, se izkaže kmalu po obetavnem začetku, ko se po obsegu ambiciozna, skoraj polurna *Fantazija* zaplete v vsebinsko monotono kolobarjenje, v katerem, kljub vztrajnemu valovanju, ni zaznati otipljivega goščenja tematike ali povednih vzponov menda najbolj dramatičnega dejanja opere. Odločno predolgo Testonijevo delo je primer pogrezanja vsebine v pretiranem obsegu in pravcato nasprotje načelu, da je manj lahko tudi več – kljub temu pa je bilo pri občinstvu dobro sprejeto, k čemur je pripomogla zlasti prizadevna igra filharmonikov pod vodstvom Danieleja Callegarija, tudi dobrega poznavalca opere *Alica*, saj jo je že leta 1997 posnel z ansamblom Teatra Massimo iz Palerma.

Mihelčičev *Koncert za violo in orkester* – po svobodi zasnovi bi lahko bil tudi fantazija ali simfonična pesnitev – pa nasprotno kaže jasnost in posebno senzibiliteto pri razvoju glasbene misli, mojstrsko rabo tonskih značilnosti in tehničnih zmogljivosti instrumenta, skladnost razmerij med solistom in orkestrom. Mihelčič je ustvaril več kot le všečno delo, dotaknil se je lepote viole kot instrumenta. V mladi umetnici Maji Rome, prvi violistki orkestra SF, pa je imel tudi izjemno krstno botrico: tehnično suvereno, odzivno tudi na še tako drobne odtenke skladateljeve zamisli.

Z malce več občutka za celovitost koncertnega večera bi nam snovalci sporeda namesto Beethovenove *Simfonije št. 4* v drugem delu lahko ponudili še kakšno skladbo iz postmodernistične (recimo ji kar že) tradicije. Tako pa smo bili »obsojeni« na še eno izvedbo tudi sicer prevečkrat izvajanega dela železnega repertoarja, ki je tokrat s Callegarijem k sreči delovalo sveže in razgibano, na trenutke celo vihravo. To še posebej velja za četrti stavek, v katerem je Callegari skladatelj *Allegro ma non troppo* navil do *Allegro con brio* in filharmonikom (z izsiljeno virtuoznostjo, čeprav za ceno občasno zabrisane artikulacije) pošteno pognal kri v žile. **STANISLAV KOBLAR**

# Tiha in glasna demokracija

LENART ŠKOF

**N**aj začnem z mislijo grškega filozofa Corneliusa Castoriadis (1922–1997), ki je v enem svojih predavanj leta 1986 izrekel naslednje besede: »Toda to ne pomeni, da dominantne oligarhije konstantno in sistematično zlorabljajo preprosto ter brezvoljno ljudstvo. Državljeni se sami pustijo voditi za nos; prevarani so s strani zvitihi ali skorumpiranih politikov in zmanipulirani s strani senzacionalističnih in ponorelih medijev (...) Jih je neki zli duh spremenil v zombije? Sam ne verjamem, da so se spremenili v zombije; preprosto verjamem, da smo v izjemno kritičnem obdobju zgodovine, v katerem dejansko obstaja problem politične participacije.«

Te besede v dandanašnji dobi družbenega vstajništva ne bi mogle biti bolj aktualne. V Evropi smo se v devetdesetih letih prejšnjega stoletja soočili s procesi, ki jih danes lahko razumemo kot prehod od socialno vzdržne paradigme t. i. socialdemokratskih politik k politiki krize, kakršni smo v Evropi priča danes. V tem okviru je potekal tudi skoraj neopazni prehod v paradigmo politike, ki deluje pod odločilnim vplivom moči finančnih institucij. Specifično »slovenski« model razvoja je prav v tem času pokazal, da je v teh procesih mogoče obiti tudi vse vredno(s)ne varovalke in si prilastiti tisti del ekonomskega in družbenega kapitala, ki bi moral biti namenjen skupnemu dobremu. V tem pogledu se v zadnjem času v Sloveniji postavlja vprašanje vloge in odgovornosti širših družbenih elit v teh procesih, med radikalnejšimi tezami pa je tudi zahteva po menjavi političnih elit. Na elite običajno gledamo iz več zornih kotov: po eni strani jih razumemo skozi izrazito negativno konotacijo pripadnikov »višjih« kast družbe, to je političnih in ekonomskih elit, ki jim nasproti stojijo kulturniški, akademski in civilnodružbeni krogi. Vendar je opisana dihotomija napačna. Le presejanje tega nasprotja lahko zares omogoči, da se vprašanje elit in njihove odgovornosti razlasti opisane dualistične dediščine in s tem omogoči prestop v novo, tj. skupnostno naravnano vizijo političnih idealov sobivanja.

Najprej želim vpeljati dve navidezno nasprotujoči si načeli, ki ju bom poimenoval z izrazoma *tiha* in *glasna* demokracija. V tem okviru bom potem govoril o vlogi, ki bi jo v obeh procesih morale zavzeti t. i. družbene elite. Z izrazom *glasna demokracija* najprej imenujem vse tisto, kar spada v red političnega v klasično agonalnem smislu, torej prostor, v katerem se vrši klasično spopadanje za položaje (in moč) ter iskanje ravnovesja skozi ustanove politike in civilne družbe. To se torej lahko dogaja s strani kritične javnosti znotraj in zunaj institucij, medijev, ter – kar je zdaj v Sloveniji še posebno aktualno – združenj aktivnih državljanov, ki želijo doseči večje politične spremembe s prerazporeditvijo politične moči in posameznikov ali pa omrežij, ki to moč tvorijo ali posedujejo. V tej dvojnosti stalno nastajajo nove pobude, kritični odzivi, ob tej dihotomiji se vrši nenehna nadzorna vloga kritične javnosti. A zdi se, da je v Sloveniji to nasprotje vzpostavljeno izrazito antagonistično, tj. kot dvojno razmerje – najprej med »slabo« in »dobro« politiko, potem pa med »slabo« politiko in »dobrimi« državljani. To nasprotje je vrhunec doživelo leta 2012 s protesti proti političnim elitam in zdaj prežema celotni politični in družbeni prostor. V tem okviru je treba razumeti tudi pozive k »drugačni« demokraciji politiki ter »odstopu« političnih elit.

Drugič, z izrazom *tiha demokracija* razumem (v negativnem smislu) najprej dejstvo, da je de-

Če govorimo o krizi vrednot in elit, ki teh »vrednot« ne predstavljajo »več«, govorimo prav o nerazrešenem sporu znotraj demokracije same. Le zavedanje o tem sporu lahko vodi v razmislek o demokraciji, ki odpira nove prostore družbene imaginacije.

demokracija postala le še naša tiha spremljevalka, podvržena moči finančnih ustanov, nadnacionalnih političnih strategij in globalnih kriz. Izrinjena je iz sveta, ki nas v bistvenem določa kot demokratično skupnost in se v določenih okvirih že ne more več zoperstavljati nekaterim protidemokratskim tendencam. Demokracija, ki nima več svojega glasu, pa ni več močna demokracija. Odvzet ji ni le glas, ki sicer v svet družbe in politike pronica skozi državljske pobude, kulturo pogovora in dialoga, ne nazadnje skozi medijski prostor kot prostor njenega neprestanega uresničevanja; odvzeta ji je tudi njena bistvena lastnost, tj. povezava z družbenim upanjem in postavljanjem kredibilnih alternativ sedanjemu političnemu ali že kar »svetovnemu« sistemu. Ko posameznice in posameznike začne zapuščati upanje, se znajdejo v strahu, ki vse bolj določa oblike sobivanja in upravljanja družbe. Iz utišanja raste zagrenjenost in krog je sklenjen. Vendar je v tišini skrita tudi pozitivna plat, notranja moč demokracije: tisto, kar želimo storiti, lahko uresničimo le iz premisleka, ki vseskozi skoraj neopazno (z vzgojo, odnosi med posamezniki, sozavedanjem ali družbeno komunikativnostjo) raste v nas kot posamezniki, ki sobivamo v različnih oblikah demokratičnih skupnosti. V tem je ideal demokracije tih, a vseprisoten impulz ali ideal povezanosti državljanov in državljanov, ki odpira nove prostore družbenega upanja.

In kako je v to dvojnost vpeto vprašanje slovenskih »elit«? Najprej kratka terminološka opomba: z elitami mislim zdaj v horizontalnem družbenem načinu preprosto na tiste posameznike ali združbe, ki imajo toliko moči, da lahko vplivajo na diseminacijo ekonomskih, političnih, kulturnih in drugih »vrednot« v družbo. Ti posamezniki ali združbe lahko na komunikativen način prispevajo k uveljavitvi ali graditvi novih navad ali »vrednot« v okviru neke skupnosti: boljši izraz za elite bi zato bil »družbeni akterji«, s čimer obenem v temelju zanikamo njihovo »dualistično« ali ideološko (tj. vertikalno) dožemanje. Demokracija je močna, če oba zgoraj nakazana modusa demokracije delujeta neovirano, prežemajoče se in sta v družbenem tkivu prisotna skozi kooperativni način družbene izkušnje. Temeljna napaka, ki jo pri tem lahko zagrešimo, je, da od elit oziroma različnih akterjev v družbi pričakujemo, da bodo *odrešile* (ali, vulgarno, »popravile«) družbo. V svojem zadnjem, posthumno objavljenem predavanju *Etika za današnji čas* je Richard Rorty lepo pokazal na temeljno zagato sodobnih političnih sporov: če smo se od propada marksizma kaj naučili (in tu je v polnem soglasju s Castoriadisom), je to ravno dejstvo, da bi moral prav zdaj napočiti čas nove post-odrešenske politike. Če sem konkreten: menim, da je problem slovenskih »elit« prav v pomanjkanju uvida, da je s propadom velikih ideologij izginila tudi njihova iluzorna (metafizična, ideološka ...) Arhimedova točka. Ta dediščina se znotraj političnih spopadov kaže kot politika izključevanja in sovraštva do nasprotnika, v enaki meri pa sega tudi v civilno družbo, kjer se vzpostavlja ali kaže prek radikalnih zahtev po družbi, dokončno očiščeni vsega slabega. Tu lahko prepoznamo zgodovinske vzorce delovanja, ki se perpetuirajo tako znotraj levega kakor desnega pola intelektualnega in ožje političnega spektra: mesijanska politika tu ni izbirčna. Trdim torej, da je opisana dediščina kratke zgodovine slovenske demokracije bistveno določena s temi koordinatami. Zavedati bi se torej morali, da se vprašanje (prenove, nove izgradnje itn.) elit ne more pojaviti na obzorju kake politične ali družbene eshatologije. Ključno vprašanje namreč

je: kako smo sami (p)ostali njihovi pripadniki oziroma ujetniki tega kvazikomunikativnega vzorca in kako se bomo iz tega vzorca izvili?

Seveda se v t. i. svetu glasne demokracije danes vrši prav ta spor. Nastopa lahko v eni izmed konkretiziranih različic kulturnega boja ali pa neke verzije t. i. odrešenske ali nove mesijanske politike (vključno z novimi, docela »sekulariziranimi« superideologijami evropske finančne politike). Castoriadis, ki sem ga v diskusijo kot glasnika neposredne demokracije prikladal na začetku, je lahko tisti poziv h glasni demokraciji, ki se zaveda, da ta raste zgolj iz *avtonomnih* posameznikov, ki pa jih ta mislec enako tesno povezuje z močnim občutjem solidarnosti z drugimi. Pri tem pa zgoraj opisani ideali tihe demokracije ne smejo biti potisnjeni v ozadje, saj lahko prav zavedanje o različnih konstitucijah avtonomije in odgovornosti posameznikov (na danes močno razvrednotenih področjih vzgoje in izobraževanja, kulture in vednosti ter znanosti, z dodatkom o vprašanih okolja in seveda etike) pripomore k deblokadi družbenega sodelovanja in s tem sprostitvi silnic, ki vodijo do novih političnih in družbenih vizij. Če torej govorimo o krizi vrednot in elit, ki teh »vrednot« ne predstavljajo »več«, govorimo prav o nerazrešenem sporu znotraj demokracije same. Le zavedanje o tem sporu lahko vodi v razmislek o demokraciji, ki odpira nove prostore družbene imaginacije. In le tako lahko demokratična javnost – zdaj kot neka skupnost ali *celota* – prispeva k inovativnim, eksperimentalnim ali drugače naprednim idejam, ki jih v tem času potrebujemo.

Kot je v svojih esejih o t. i. filozofiji za javnost (*Public Philosophy*) zapisal ameriški komunitarist Michael Sandel, je demokracija ideja *dobre skupnosti*. In še nikoli doslej nismo bili državljani sveta (enako velja za Slovenijo) pred večjo odgovornostjo ob tem, kaj pomeni to dobro za skupnost, kot ravno danes. Ko bomo zmogli uravnovežiti v dihotomijo razprta pola demokracije, bo enako odveč govoriti o neposredni demokraciji kot odrešenskemu protipolu moči upravljavskih elit, kakor bo tudi odveč govoriti o »novih« demokratičnih vrednotah – kot so npr. gostoljubje, pozornost do sveta življenja, komunikacija in poslušanje drugega ter iskane soglasja –, saj se bodo te tiho in neopazno, a z močnim glasom vseh družbenih akterjev že naselile med nas.

Tako uravnovežen demokratični prostor bo lahko spodbujal razprave in procese, ki so trenutno v Sloveniji še vedno blokirani. Pot do povrnitve zaupanja državljanov v politiko bo sicer še dolga, vendar pa je že zdaj na nas odgovornost, da se kot celota usmerimo v iskanje novega družbenega soglasja. Pred Slovenijo so težki meseci in zdi se, kakor da se je »ideja demokracije« v celoti spustila na »realna tla« ekonomije preživetja. Z večjim zavedanjem o pomenu pravne države, z odvrčanjem klientelizma in korupcije smo dosegli šele vstopno ali *ničelno točko* demokracije; s številnimi napakami in zlorabami v menedžerskem sektorju in finančni politiki smo kot nacija dosegli rob družbenega tveganja. Zdaj je odgovornost za dobro te skupnosti prav na vseh. A morda je prav v tej simbolni točki prehoda nakazana tudi možnost inovativnejše, bolj senzibilne in predvsem bolj na skupnostnem nadelu temelječe politike, takšne, ki jo bo spremljal preporod slovenskih elit in ki bo državljanom in državljanom ponudila dovolj vzgibov za pot v smeri novega družbenega upanja.

DR. LENART ŠKOF je profesor za filozofijo na Univerzi na Primorskem in predsednik Akademije za demokracijo.

pogledi  
naslednja številka izide  
24. aprila 2013

NAROČILA  
IN DODATNE  
INFORMACIJE:

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

Pogledi so edini štirinajstdnevnik  
za umetnost, kulturo in družbo pri nas.  
Vendar je to še najmanj pomemben razlog,  
zakaj jih je vredno brati.



WWW.POGLEDI.SI  
Štirinajstdnevnik  
9. januar 2013  
letnik 4, št. 1  
cena: 2,85 €  
9 771855 874009

**pogledi** umetnost  
kultura  
družba

**SPREMEMBE POLITIČNEGA SISTEMA**  
**Prenova ali popravki?**

PROTESTI	HAMLET V DRAMI	OPERETA V DSP	Z OKROGLE MIZE	DIALOGI
Katja Perat o gospodarjih usode	Pogovor z Eduardom Milerjem	Drago Bajt o pisateljski izjavi	Ni dobrih knjig brez dobrih urednikov	Pisateljica Maruša Krese

**Naročite se  
in nas tako podprite:**  
080 11 99,  
(01) 4737 600,  
narocnine@delo.si

**pogledi**

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