



FESTIVAL
SLOVENSKEGA FILMA

Bogata bera,
kaj pa kakovost?

BENEŠKI NAGRAJENEC

Rok Biček, intervju

IZJEMEN PRVENEK

Roman Na/pol
Jasmina B. Freliha

BOJ ZA DUŠO ISLAMA

Aktivistka
Irshad Manji

ZAČETEK
NIBELUNGOVEGA PRSTANA

Štiri opere
iščejo režiserja

GORAN VOJNOVIĆ

Tretja generacija čefurjev pri nas lahko izbira



Zagotovite si svoj izvod!



**NOVA
ŠTEVILKA
V PRODAJI**



Na izbranih
prodajnih
mestih
s knjigo
Red Bull
na voljo za
**samo
8,99 EUR!**

» Od Roške do Tavčarjeve » **Bogdan Lipovšek, direktor, ki noče biti kapitalist** » Portret Beate Zschäpe, morilske neonacistke
» **Džamija ob Kvarnerju** » Milan Bandić, večni župan sosednje prestolnice » **Fotoreportaža iz Moldavije** » Kako se kultura bori za preživetje » **TV nadaljevanje, nadaljevanje filma z drugimi sredstvi**

4 DOM IN SVET

6 DEJANJE

DEBORAH CULLEN, UMETNOSTNA ZGODOVINARKA,
KURATORKA 30. LJUBLJANSKEGA GRAFIČNEGA BIENALA

ZVON

7 ŠTIRI OPERE IŠČEJO REŽISERJA



Ruski gosti so se predstavili s prav nič wagnerjansko vznemirljivima, temveč suho rutinskima izvedbama prvih dveh oper *Nibelungovega prstana*. Pod »produkcijo in zamisel« obeh predstav se podpisujeta dirigent Valerij Gergijev in scenograf George Tsybin, pod režijo pa nihče!? **Stanislav Koblar** je prepričan, da si tega ne bi smela privoščiti.

8 UBRANA KAKOFONIJA

Jasmin B. Frelih je bil rojen leta 1986, vendar je njegov prvenec *Na/pol* po mnenju **Tine Vrščaj** presenetljivo zrelo, strukturno razgibano, vsebinsko izmuzljivo in zlasti slogovno dovršeno delo, in ne kaj v mladostniški vihravosti narejenega na pol.

9 V KATEREM GRMU TIČI FAŠIZEM?

Močan rod Marieluise Fleißer v režiji Ivica Buljana, ki ga je ekipa kranjskega gledališča premierno odigrala na odru ljubljanske Opere in s tem odprla letošnji Ex Ponto, navdušuje na vseh nivojih. Igralskem, dramaturškem, prevajalskem, režijskem, scenografskem, glasbenem. Edino razočaranje je medla dramska predloga sicer zelo vplivne nemške dramatičarke, piše **Matic Kocijančič**.



10 MEDNARODNI LITERARNI FESTIVAL VILENICA

Letošnja nagrajenka Vilenice je poljska pisateljica Olga Tokarczuk, v središču bo koroški pisatelj Florjan Lipuš, častna gosta festivala pa Boris Pahor in Ludwig Hartinger. Vse predstavljamo v kratkih portretih.



NASLOVNICA

Goran Vojnović je junija osvojil drugega kresnika za svoj drugi roman *Jugoslavija, moja dežela*. Na Festivalu slovenskega filma bo v četrtek premiera njegovega drugega celovečernega filma *Čefurji raus!*, nastalega po njegovem s kresnikom nagrajenem romaneksnem prvencu – ki je nastal iz filmskega scenarija. Foto Jože Suhadolnik



12 FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA

Letošnji trend so dokumentarci, kratki film pa je nosilec razvoja, piše **Denis Valič**. Nedavno v Benetkah nagrajeni *Razredni sovražnik* je vsaj srednjeevropska zgodba, je njegov soscenarist in režiser Rok Biček povedal **Špeli Barlič**, **Žiga Valetič** pa je prepričan, da ta film z mojstrsko obdelanim motivom samomora izrisuje tehtno prisposodbo sodobne Slovenije.

18 DIALOGI

MOJI ČEFURJI SO PANK O TURBOFOLKU



Z Goranom Vojnovićem se je pogovarjala **Agata Tomažič**.

20 ESEJ

JASNA VOMBEK: Klic k sodobnemu idžtihadu islama

21 KRITIKA

KNJIGA: Anne Enright: Shajanje (Jasna Vombek)

KINO: Dvojina, r. Nejc Gazvoda (Denis Valič)

KONCERT: Orkester Gewandhaus Leipzig (Stanislav Koblar)

22 AMPAK

Julij Bertonec odgovarja na kritiko Draga Bajta z naslovom *O slovenskih madežih* (*Pogledi*, 7. avgust 2013).

23 BESEDA

ROBERT BOBNIČ: Neodvisni mediji – od koga in od česa?

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 4, številka 17

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

Ponarejevalci skodelice kave

Zgodovinar Philipp Blom v svojem imenitnem prikazu kroga razsvetlencev okrog Diderota in Holbacha sredi 18. stoletja v Parizu v knjigi *A Wicked Company* (2010, Pokvarjena družčina) omeni, kako so kulturni ljudje že stoletja navezani na tri legalne droge: alkohol, nikotin in kofein. Seveda se vsaka med njimi bolj ali manj okusno in sofisticirano skriva v raznih oblikah, znamkah in embalažah, do nedavnega je bila (sploh v Jugoslaviji) verjetno še najmanj raznolika kava.

Seveda pa brutalne sile trga in trženjsko ustvarjanje umetnih potreb, karkoli to že je, ne spijo ne doma ne v svetu, tudi tretjem ne. Zadnja leta se je med bogatimi ljubitelji in poznavalci premijskih kav uveljavila indonezijska znamka Kopi Luwak, ki v maloprodaji za kilogram kave v zrnju mimogrede doseže ceno 500 evrov, v lokalih v ZDA pa skodelico zaračunajo okrog 80 dolarjev. Znamka prihaja iz Indonezije, kjer so poseben postopek njene priprave razvili domačini, katerim nizozemski lastniki kavnih plantaž niso dovolili lastne rabe pridelka, ki so ga pridelovali na svoji zemlji. A kmetje so sčasoma ugotovili, da si podoben napitek kot njihovi gospodarji lahko pripravijo iz kavni zrn, ki se ne prebavljena izločijo iz prebavnega trakta azijske palmske cibetovke, tej pa uživanja kavni zrn niso mogli tako enostavno prepovedati. Ja, prav ste prebrali: cibetovka požre kavno jagodo, prebavi večino sadeža, semena pa izloči nedotaknjena – le »marinirana« s prebavnimi in črevesnimi tekočinami. Domačini so se naučili semena ločiti od drugih sestavin cibetovkinih iztrebkov, jih očistiti in popražiti, nato pa so iz njih pripravili napitek, ki je po videzu povsem podoben kavi – po okusu in aromi pa domnevno neprimerljivo boljše.

To so menda kmalu ugotovili tudi nizozemski plantažniki, zadeva pa je težavna ne le zaradi nekoliko ne nujno privlačnega postopka pridobivanja, temveč tudi zaradi zelo omejenih količin. Pravi poznavalci namreč trdijo, da cibetovkin prispevek k ekskvizitnemu izdelku ne prihaja le iz njenega prebavnega trakta, temveč tudi iz izbirčnosti glede tega, katero jagodo bo pojedla – v divjini zna izbrati le najbolj zrele. To pomeni, da v ujetništvu nikoli ni mogoče povsem reproducirati naravnih pogojev, zlasti ob intenzivni pridelavi, kjer večji del prehrane cibetovk v kletkah predstavljajo kavne jagode. Cibetovke v kletkah se tudi bistveno manj gibajo in v svojo prehrano ne vključujejo drugih hranil, ki vsaj posredno tudi sooblikujejo aromo kave Kopi Luwak.

Seveda pa visoke cene opravijo svoje, tako da je trg preplavljen z boljšimi ali slabšimi ponaredki in tudi približki. Pred dnevi je v spletnem supermarketu Amazon završalo, da si domnevno tako resen trgovec ne bi smel dovoliti prodajati približka kavi Kopi Luwak – s priznanim le 2 odstotkom te kave v 98 odstotkih običajne arabike. Tudi sicer velja, da je

na trgu razmerje med avtentično in tako ali drugače razredčeno ali celo popolnoma ponarejeno kavo Kopi Luwak dih jemajočih ena proti petdeset.

To seveda pomeni, da je pritisk na ceno dokazano sledljive prave kave še toliko višji – posledično pa prav tako motivacija za ponarejevalce. Ker gre v svetovnem merilu za zelo majhne količine, je tudi nadzor omejen – razen v primeru natančne kemične analize, ki se je pred nedavnim lotil profesor Eičiro Fukusaki z oddelka za biotehnologijo strojne fakultete na univerzi v Osaki (Japonska je eden večjih trgov za superpremijske kave). Po članku, ki ga iz revije *Journal of Agricultural and Food Chemistry* povzema tednik *The Economist*, je s kolegi razvil kemijski preizkus, s katerim lahko z veliko stopnjo zanesljivosti prepoznajo sledove cibetovke v kavi. Mimogrede, latinsko ime za azijsko palmsko cibetovko je resnično duhoviti *Paradoxurus hermaphroditus*.

V raziskavi so preiskali številne kupčke cibetovkinih iztrebkov, kot kontrolno skupino pa seveda tudi neprebavljena kavna zrna iz istega terroira. Popražili so jih na 205 stopinjah Celzija in zmelili – nato pa se je začelo dejansko znanstveno delo: namesto takšne ali drugačne metode za pripravo kave so prah zmešali z destilirano vodo, metanolom in kloroformom, kar jim je omogočilo analizo kemikalij, ki dajejo kavi okus. Analizo so opravili s plinskim kromatografom ter z masnim spektrometrom in odkrili štiri sestavine, ki so bistvene za Kopi Luwak: inositol ter citronsko, jabolčno in piroglutaminsko kislino. Pri ustrezno prebavljeni kavi je citronske in jabolčne kisline bistveno, drugih dveh kemikalij pa tudi opazno več. Gre za tako velika odstopanja, da so zaznavna tudi pri več kot 50 odstotkov razredčeni mešanici.

Pri *Economistu* so pragmatiki in so takoj potegnili stvarne sklepe: za začetek ta metoda testiranja omogoča prepoznavanje najbolj brezsravnih ponaredkov, kar je bolj zanimivo, pa je, da s svojo analizo omogoča izdelavo laboratorijskih nadomestkov – z identično kemijsko sestavo. Za tiste, ki jih bolj zanima cilj kot pot, je to morda ustreznost rešitev, prav tako pa mnogo enostavnejša pridelava lahko pomeni, da si bodo Kopi Luwak lahko bolj pogosto privoščili tudi nemilijarderji – drugo vprašanje pa je seveda, kako pomemben element neubranljive privlačnosti prežvečene kave je ravno njena astronomska cena. Tim Carman, novinar gastronomskih strani časnika *Washington Post* (ki ga je pred nedavnim kupil ustanovitelj Amazona Jeff Bezos), je o svojem poskušanju kave Kopi Luwak namreč zapisal: »Okus je bil čisto tak kot pri katerikoli množični znamki kave ... postan, brez znakov življenja. Kot da bi fosilizirane iztrebke dinozavrov namočili v odpadno vodo iz kopalne banje. Nisem spil do konca.« **B. T.**



Film v parku

Kulturno društvo ProstoRož že nekaj let poživlja dogajanje na ljubljanskih ulicah, v zadnjem času pa navdušuje s pobudo revitalizacije parka Tabor, v katerem prireja najrazličnejše sejme, obogatene s kulturnimi, športnimi in kulinaricnimi dogodki. Pod njihovim okriljem je pretekli teden, med 4. in 10. septembrom, v parku potekal prvi Kino Park, majhen in brezplačen filmski festival. Tehnično jim je s profesionalnim projektorjem na pomoč priskočil Kinodvor, slovenski filmski distributerji pa so ekipi posodili nekaj najbolj odmevnih domačih filmov zadnjih let. Prav zaradi izključno slovenskega programa bi lahko dobili občutek, da je šlo za nekakšen »FSF pred FSF«, ljubljansko ogrevanje pred Festivalom slovenskega filma, ki ravno te dni poteka v Portorožu.

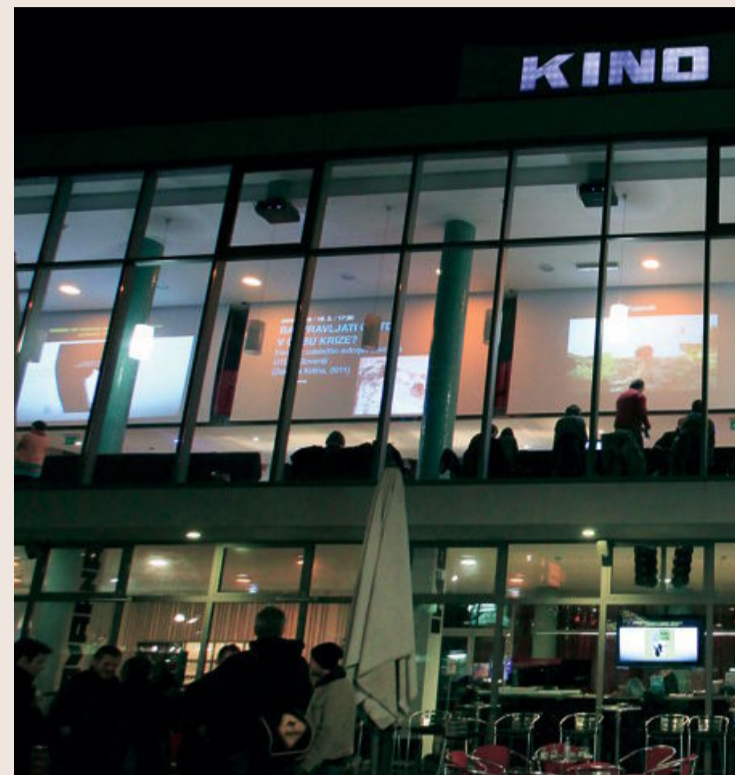
Ogledali smo si lahko dokumentarce *Nekoč je bila dežela pridnih* (r. Urša Menart, 2012), *Aleksandrinke* (r. Metod Pevec, 2011) in *Jaz sem Janez Janša* (r. Janez Janša, 2012) ter igrana celovečerca *Petelinji zajtrk* (r. Marko Naberšnik, 2007) in *Vaje v objemu* (r. Metod Pevec, 2012). Pred omenjenimi filmi so vsak večer zavrteli tudi enega izmed kratkih dokumentarcev Marka Kumra in Matjaža Tančiča iz projekta *Žive legende*, ki sta ga realizirala v okviru lanskega mariborskega EPK. Gre za intimne portrete starejših Slovencev z zanimivimi življenjskimi zgodbami in tradicionalnimi poklici oz. obrtniški veščini. Med šestnajstimi posnetimi epizodami so bile za predvajanje izbrane: »Janko Pislak – čebelar«, »Zora Grk – vulkanizerka«, »Maks Konečnik – lovec«, »Hinko Sernc – godec« in »Franc Sever – Franta – partizan«. Kumer

in Tančič sta na nevsiljiv način ujela njihove iskrene in čustvene izpovedi in s tem simpatično obogatila krpanko slovenske etno dokumentaristike.

Opisani formuli pa sta se povsem izmaknila zadnja večera projekcij. 9. septembra je Kino Park občinstvu ponudil »Video večer mladih režiserjev«, v katerem smo lahko ocenjevali kreativno moč mlajših generacij domačih filmskih ustvarjalcev. Jure Godler se je predstavil z letošnjim *Godcock's Psiho*, Luka Marčetič z drugim delom *Mojega asocialnega življenja* (ki tako z letošnjo kot s predlansko epizodo predstavlja eno od največjih slovenskih spletnih igranih video uspešnic), Peter Bizjak z desetminutnim *Pomladi* (2013), Tosja Flaker Berce pa z lanskeoletnim časotreskom. Po kratkih filmih je sledil zlahtni izbor sedemsekundnih posnetkov, ki so nastali s pomočjo priljubljene mobilne aplikacije (in socialnega omrežja) Vine. Pod izbor, naslovljen *Vine Mega Mixx Deluxe*, so se podpisali Juš Premrov, A. L. Škerjanec, Matjaž Juren in že omenjena Bizjak ter Berce. Naslednji dan sta z »Večerom kratkih filmov Staregare« vajeti ponovno prevzela uveljavljena režiserja: Janez Burger z zdaj že legendarnim *Na sončni strani Alp* (2007) in Jan Cvitkovič z *VEM* (2008), *To je zemlja brat moj* (2009), *Sto psov* (2012) in *Bil sem otrok* (2013).

Kino Park je – predvsem s predstavitvijo svežih projektov tistih mladih ustvarjalcev, ki še ne dobijo priložnosti v osrednji filmski distribuciji – izvorno dopolnil letošnje bogato kulturno dogajanje na prostem, zato bi si vsekakor zaslužil, da postane stalnica poletne filmske ponudbe. **M. K.**

Prvih 5 ...



URBANOST PO JAPONSKO

Japonska navadno ni dežela, na katero bi pomislili pri urbanističnih konceptih, ki bi se jih dalo presajati v Srednjo Evropo – še najboljše so se japonske arhitekturne rešitve zasadile v naših zemljepisnih širinah pri t. i. zenovskih vrtovih. In morda je prav zato tem zanimivejša razstava, ki so jo dan pred izidom te številke odprli v ljubljanskem Muzeju arhitekture in oblikovanja (MAO) in nosi naslov *Mesta se borijo: japonski urbanistični projekti iz 60. let 20. stoletja*. Prinaša svež pogled na zamisli o mestu, ki so jih razvili japonski arhitekti v šestdesetih letih, ki veljajo za obdobje razcveta japonske arhitekture, poleg tega pa se je v tistem času država pospešeno urbanizirala. Kot so zapisali v MAO, bodo na ogled tudi gradiva, ki pričajo o povezavah med slovenskimi in japonskimi arhitekti, med drugim natečajni projekt za novo središče Skopja Edvarda Ravnikarja in »fotografija z zabave, na kateri sta japonski arhitekt Junzo Sakakura in Plečnikov diplomant Milan Sever, kasnejši profesor na oddelku za arhitekturo Tehnične fakultete v Ljubljani, ki sta oba hkrati leta 1933–34 risala pri arhitektu Le Corbusieru v Parizu«.

KINO ŠIŠKA – 4, 44, 444 LET?

Tako trdno je že vraščen v šišensko tkivo in tako dobro zasedene so v vseh letnih časih mizice gostinskega lokala, da je Kino Šiška eden tistih objektov, za katerega se zdi, da deluje že od nekdaj. Pa v resnici šele četrto leto, in 11. septembra se začne praznovanje četrte obletnice Centra urbane kulture Kino Šiška. Po njihovi stari navadi bo slavlje trajalo toliko dni, kolikor let obeležujejo, letos torej štiri. Na dan izida teh *Pogledov* bodo tam odprli razstavo *street art scene* z naslovom *Izhod skozi luknjo čudes*, vzporedno pa bo potekal grafitarski *jam session* pod vodstvom domače grafitarske zadrage 1107. V četrtek, 12. septembra, bodo premierno predvajali dokumentarec Damjana Kozoleta *Projekt Rak: Ulayev dnevnik od novembra do novembra*. V petek, 13., ki bo osrednji dan slavlja, bosta v Kinu Šiška Marko Batista in Boštjan Čadež uprizorila intermedijski performans *Časovni diagrami*, sledil bo koncert Via ofenzive in Niet – ker »so taki časi – časi za ofenzive in časi, ko je treba znati reči 'niet'!«. V soboto bo dopoldne potekal mini stripovski festival Stripolis, ob 20. uri pa bo slovenska premiera dokumentarca Dušana Moravca o Damirju Avdiču *Pravi človek za kapitalizem*. Podkovani z vsemi podrobnostmi iz življenja bosanskega kantavtorja, mu bodo gledalci ob 21. uri lahko prisluhnili še v živo: v Katedrali bo predstavljal svoj novi album *Human Reich*.

UPANJA POLNO V NOVO SEZONO

Slovenska filharmonija bo redno sezono začela z navse primernim delom, *Slavnostno uverturo* iz leta 1932 skladatelja Lucijana Marije Škerjanca (1900–73), svojega direktorja in umetniškega vodje v letih 1950–56. Sledil bo že lani napovedani in težko pričakovani nastop slovitega flavtista Emmanuela Pahuda, solo flavtista Berlinskih filharmonikov in enega najbolj cenjenih umetnikov na tem instrumentu. Letos je napovedan v *Koncertu za flavto in orkester* (1934) francoskega skladatelja Jacquesa Iberta (1890–1962). Pahudov nastop je v deželi odličnih pihalcev, še posebej pa flavtistov, gotovo težko pričakovan zlasti med poznavalci, program tudi za širše občinstvo atraktivnega koncerta pa bo sklenila mladostno kipeča *Simfonija št. 1* (1925) Dmitrija Šostakoviča, s katero je takrat devetnajstletni skladatelj diplomiral na peterburškem konservatoriju in v nekaj mesecih osvojil največje svetovne odre.

... prihodnjih 14 dni



FOTO LEON VIDIC

Koncert, ki z naravnost sijočim optimizmom odpira sezono, v katerem ima orkester SF novo šefinjo dirigentko Keri-Lynn Wilson (prvič v tej sezoni bo nastopila novembra), bo vodil hrvaški dirigent Ivan Repušić, kapelnik opere v Hannoveru in ravnatelj glasbenega programa Dubrovniškega festivala, ki se sicer ni najbolj proslavil s slabo zastavljenim sporedom otvoritve letošnjega ljubljanskega poletnega festivala.

STARE SABLJE

V prvi predstavi letošnje sezone ljubljanske Drame, ki bo premiero doživela 14. septembra, režiser Dušan Jovanović na veliki oder postavlja tekst *Boris, Milena, Radko*, ki ga je napisal posebej za Borisa Cavazzo, Mileno Zupančič in Radka Poliča. Zgodba govori o ljubezenskem trikotniku med upokojeno igralko, njenim možem, novinarjem, in ljubimcem, upokojenim kapitanom dolge plovbe. Predstava raziskuje erotične peripetije šestdesetletnikov in si zastavlja vprašanje, kako njihovo širše družbeno okolje in oni sami dojemajo ljubezenske odnose v »zrelih« letih.

Predstava je nenavadna zato, ker podlago za vloge očitno črpa iz resničnih oseb, a obenem vnese dovolj fiktivnih elementov, da je jasna identifikacija onemogočena. V tem smislu gre za zanimiv odski eksperiment, v katerem igralci publiko predstavljajo nekakšno poldokumentarno fikcijo svojih lastnih odnosov, ki jih obenem vsaj delno živijo tudi v realnem vsakdanu.

Igri gotovo ne bo manjkalo komičnih elementov, saj omenimo le to, da bo Radkovo 97-letno mamó igral Alojz Svete.

ŽIVE KNJIGE NA ŽIVEM DVORIŠČU

Metoda žive knjižnice je pri nas že dobro znana: namesto da bi se o vrednotah, človekovih pravicah in predsodkih učili iz knjig, nam o vsem tem pripovedujejo žive knjige - ljudje, ki so vse to skusili na lastni koži. Živo knjižnico je razvila danska mladinska nevladna organizacija Ustavi nasilje (Foreningen Stop Volden) in je bila prvič na voljo leta 2000 v okviru glasbenega festivala v Roskildeju. V organizaciji Mladinskega kulturnega centra Maribor pa bo letos že drugič potekala živa knjižnica, tokrat v mednarodni izvedbi; partnerska organizacija je romunski A.R.T. Fusion Association. Pod naslovom *Med platnicami se skriva zgodba* si bo med 16. in 23. septembrom mogoče za 45 minut izposoditi žive knjige, ki bodo na bralce/ poslušalce čakale na Živem dvorišču na Gosposki 11 v središču Maribora. Kakšne bodo teme, o katerih bodo »knjige« govorile, še ni znano, prireditelji pa so na svoji spletni strani zapisali, da so najpogostejši profili knjig v živih knjižnicah »gej, ozdravljeni alkoholik, slabovidna oseba, oseba na invalidskem vozičku, ženska v moškem poklicu ali možki v ženskem poklicu, zdravilec, bivši brezdomec, mlada policistka«.

V deseti vrsti parterja bom imel prižgan ipad z izključenim tonom in vsakih pet minut bom kontroliral potek tekme na drugem programu. Virtuoznost velemojstrov dramske igre bom gledal v dvojni ekspoziciji z ekshibicijami velemojstrov igre z žogo.



Dušan Jovanović v *Nedelu* pušča odprto vprašanje, ali o spremljanju Eurobasketa govori kot junaki njegove nove igre *Boris, Milena, Radko* ali kot on sam.

Skrivno življenje odvetnikov

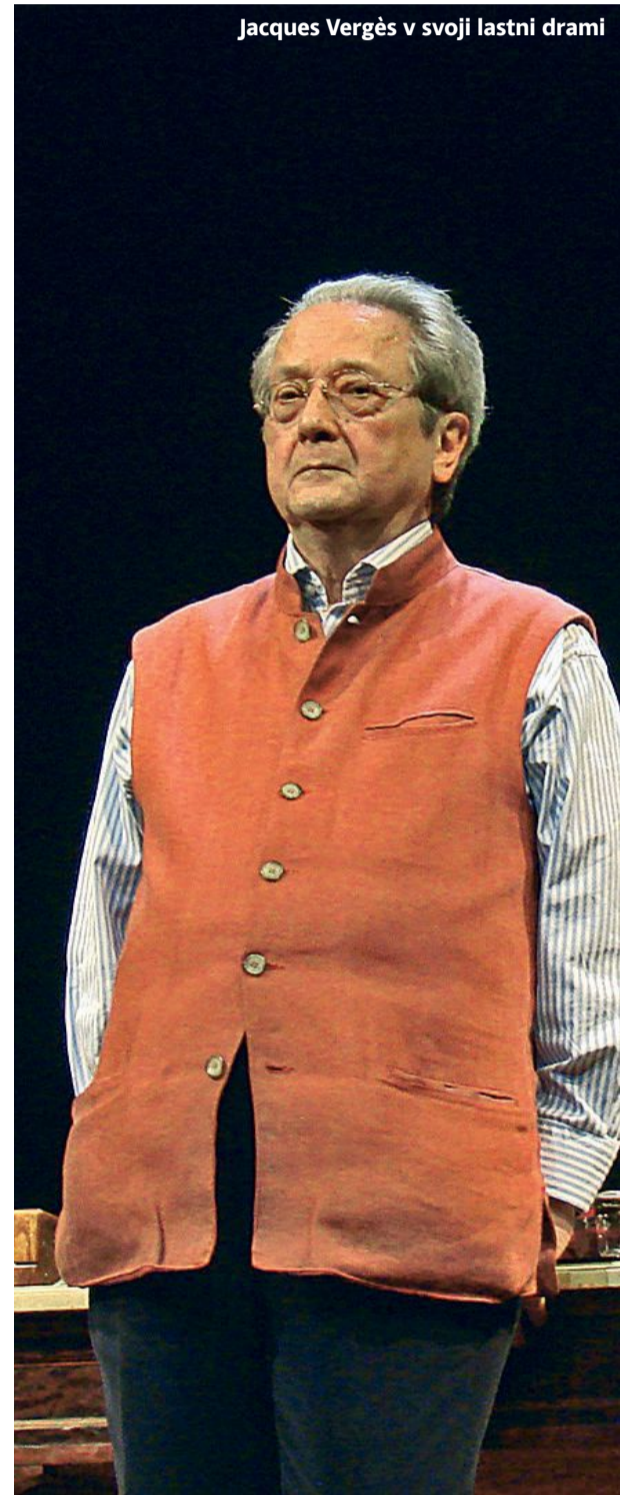
Minili so časi, ko so se ljudje odločali za študij prava iz plemenitega vzgiba, da bi v vlogi sodnika pomagali zmagati pravici. Najpozneje od časov ameriške serije *Zakon v Los Angelesu* (L. A. Law), priljubljene v osemdesetih, ni več dvoma, kdo je pravi junak na sodišču: odvetnik. In to tak, ki zagovarja očitno krive falote, okorele zločince in iznajdljive lopove – ter mu jih, pravici v brk, uspe rešiti pred ječo, seveda po zaslugi lastne izvirnosti in gibčnega iskanja zakonskih lukenj. Zato ni nič presenetljivega, da so odvetniki marsikje po svetu postali malone javne osebnosti, slavne in bogate. A vsi zbledijo ob liku Jacquesa Vergès. Nedavno umrli francoski advokat je živel življenje, ki je bilo bolj filmsko od filma – zato po njegovi življenjski zgodbi niso posneli igranega filma, temveč dokumentarec s pomenljivim naslovom *Hudičev odvetnik* (Avocat de la terreur).

Že začetek je odličen: Jacques Vergès, ki naj bi se rodil leta 1925 vietnamski učiteljici in francoskemu konzulu v takratnem Siamu, današnji Tajski, naj bi imel brata dvojčka z imenom Paul. Toda po nekaterih virih se je njun oče zmotil in otroka matičarju prijavil hkrati, čeprav je bilo med njunima rojstvom eno leto razlike. Kakorkoli že, brat Jacquesa Vergès se je usmeril v nekoliko drugačne vode – politiko. Postal je eden najvidnejših političnih predstavnikov otoka Réunion (od koder izvira ena veja Vergèsove rodbine) in je poleg Jean-Marieja Le Pena francoski politik z najdaljšim stažem. In živi še danes.

Tako Paul kot Jacques Vergès sta se v mladosti včlanila v francosko komunistično partijo (Paul ji je ostal zvest do danes), Jacques pa se je med drugo svetovno vojno podal v Francijo in se udejstvoval v odporiškem gibanju. Odpotoval je celo v Veliko Britanijo in tesno sodeloval z De Gaullem, še dolgo zatem pa svojo politično opredelitev opisal kot galokomunizem. V času osamosvajanja nekdanjih kolonij izpod francoskega jarma je bil v Alžiriji – in prav tam je Jacques Vergès, ki je vmes postal odvetnik, začel pisati tiste strani v knjigi svojega življenja, ki so med najbolj zanimivimi. Boril se je na strani Alžirske osvobodilne fronte in postal zagovornik ene njenih karizmatičnih voditeljic, Djamilie Bouhired, ki je pozneje (za nekaj let) postala njegova žena in s katero je imel dva otroka. Leta 1962, ob razglasitvi alžirske neodvisnosti, je dobil alžirsko državljanstvo in postal celo vodje kabineta alžirskega zunanjega ministra.

Nadaljnje razpletanje dogodkov pa je povsem neulovljivo: v naslednjih desetletjih je francoski odvetnik branil afriške samodržce, mednarodne teroriste (Iljič Ramirez Sanchez, znan kot Carlos Šakal), nacistične klavce (Klaus Barbie), Rdeče Kmere (Khieu Samphan) in člane Baader Meinhof. Nikogar ni zavrnil. Svoje storitve je ponudil tudi Slobodanu Miloševiću in bil pripravljen zagovarjati Sadama Huseina. Bi zagovarjal tudi Hitlerja? Seveda, zakaj pa ne. Celó Georgeu W. Bushu bi se postavil v bran – pod pogojem, da bi priznal svojo krivdo, se je menda nekoč pošalil Jacques Vergès.

Njegova taktika v sodni dvorani je bila preprosta, a eksplozivna: napad na tožečega. Tako je poudaril, da tožnik in obtoženi nimata skupnih vrednot, podobno kot Antigona in Kreont, in napačil je čas za totalno vojno. Jacquesu Vergèsu je veliko ljudi zabrusilo, da je »prasec«, a ga to sploh ni motilo. Njegovo edino načelo je bilo, da nima načel. Bil je prepričan, da absolutno zlo ne obstaja, kajti še tako okruten zločinec je imel v svojem srcu prostor za rožni vrt in še takšen poštenjak se je kdaj pa kdaj na skrivaj bratil s kačami. Meja je vsekakor tanka in tudi za Vergès je marsikdo posumil, da jo je prestopil: Klaus Barbieja je klical »mon capitaine« in prepeval Lili Marlene skupaj z njim v njegovi zaporniški celici; s Carlosom Šakalom se je sestel tolikokrat, da so posumili, da je član njegovega omrežja ... In potem je v nekem hipu res prestopil na drugo stran: med letoma 1970 in 1978 se je za Vergèsom izgubila vsaka sled in ko se je vrnil v Pariz brez prebite pare, ni hotel povedati, kje je bil. Se je boril v



Jacques Vergès v svoji lastni drami

Kambodži, Kongu, Siriji? Dejal je le, da je »stopil na drugo stran ogledala«, piše *Economist*.

Od človeka, ki je uporabljal tako prefinjene metafore, bi bilo čisto upravičeno pričakovati, da se bo lotil tudi literature ali gledališča. In res, Vergès je napisal dramo o samem sebi, v kateri je tudi igral in je bila uprizorjena leta 2008 v pariškem Théâtre de la Madeleine.

Vergès je večkrat dejal, da pravo ni bilo njegova prva ljubezen. Resnici na ljubo je bil večji del njegovega poklicnega življenja manj razburljiv, delal je kot zagovornik malih tatov ali poslovnežev v stečaju, in za to ni zahteval plačila. Zares pa ga je zanimala zgodovina in pogosto je sanjal, da bi prav njemu uspelo razvozlati etruščansko pisavo. Umril je 15. avgusta letos, pri čemer zaradi zmede ob rojstvu ni povsem jasno, ali je bil star 88 ali 89 let. Za časa življenja namreč nikoli ni hotel izdati, katerega leta je bil rojen. **A. T.**

Dr. Deborah Cullen, kuratorica 30. ljubljanskega grafičnega bienala

Med značilnostmi sodobnih konceptov je veliko lastnosti klasične grafike

Na jubilejnim 30. ljubljanskem grafičnem bienalu je osrednjo razstavo *Prekinitiv* kurirala dr. Deborah Cullen, sicer direktorica in kustosinja v galeriji Miriam in Ira D. Wallach na Univerzi Columbia v New Yorku. Pred tem je bila vodja kustusov v muzeju Barrio, ki je eden ključnih newyorških inštitutov latinskoameriške kulture, lani pa je bila kuratorica trienala *Poli/Gráfica* v San Juanu v Portoriku.

VESNA TERŽAN

Naj se ljubljanski grafični bienale odpove svojemu imenu in se tako vsebinsko kot tudi formalno pridruži nepregledni množici nediferenciranih sodobnih umetniških bienalov in prireditev?

Menim, da je pomembno ohraniti neke vrste strukturni okvir. Teme, ki jih kuratorji dajejo tem bolj splošnim sodobnim umetniškim bienalom in pregledom, so pač vse podrejene istim ciljem. V teh primerih razstavljene eksponate družijo ali neke vrste posebnost medijev ali pa določeni formati prireditev, ampak jaz tega ne vidim kot omejitve ali pretirano določenost. V kontekstu sodobne umetnosti to razumemo kot raznovrstnost sodobnih umetniških praks in del, skratka nekaj več kot le uokvirjeno umetniško delo na papirju.

Moram pa poudariti, da je bilo še nedavno s tradicionalnimi tehnikami narejenih nekaj izredno zanimivih del in pomembno je, da jih vključimo. Na primer, delo tajsko-argentinskega umetnika Rirkrita Tiravanije, ki smo ga vključili. Tri leta je sodeloval s centrom LeRoy Neiman in ustvaril devet metrov dolg papirni zvitek, ki govori o dvajsetih letih njegovega življenja. To je čudovito in pomembno delo v tradicionalnih grafičnih tehnikah.

Hočem povedati, da sodobna umetnost in tradicionalna grafika nikakor nista izključujoči, tudi zato ne, ker lahko med ključnimi značilnostmi sodobnih umetniških projektov in konceptov najdemo veliko lastnosti klasične grafike – na primer reproduktivnost, multipliciranje, variiranje, razširjanje in kroženje med publiko, distribucija, nestalnost in gibljivost, možnost vključevanja v že obstoječi okvir, pa tudi popularizacijo in njen učinek. Prepričana sem, da je tematski pristop še vedno pomemben. V primeru ljubljanskega grafičnega bienala poskušamo ugotoviti, kako sodobna grafika reflektira sedanje stanje komunikacije, uporabljajoč tako tradicionalne kot tudi nove grafične medije. Kakorkoli, ljubljanski bienale je zelo poseben prav zaradi svoje zgodovine in osredotočenosti, in to nam dovoljuje, da imamo tudi



FOTO JOŽE SUHADOLNIK

PO SVEČANI OTVORITVI IN BLIŠČU OSTANETA DOMAČE OBČINSTVO IN LOKALNA SKUPNOST, ZATO JE BISTVENO, KAJ PRIREDITEV POMENI ZA LOKALNO PREBIVALSTVO.

bolj osredotočeno in strožjo postavitev. Ne bi želela, da bi se temu odpovedali.

Na drugi strani pa drzne rabe tradicionalnih medijev in inovativno vključevanje novih tehnologij pričajo o trajni relevantnosti grafičnih procesov. Poleg tega je bienale selektiven pregled, ki spremlja in preiskuje radikalno preobrazbo samih sredstev vizualne pismenosti in vsakodnevnih komunikacij. Dela govorijo o tem, kako dandanes sprejemamo informacije, kakšno je naše sporazumevanje – oziroma kakšni so poskusi, da bi ga vzpostavili – in kako (napačno) dojemamo svet. No, razstava *Prekinitiv na živahnem terenu*, ki povezuje dela različnih sodobnih umetnikov z vsega sveta, obravnava grafiko tako z oblikovne kot tudi z vsebinske plati.

Zaradi »bientalizacije« sodobne umetnosti se zastavlja vprašanje, ali imajo tovrstne prireditve še prihodnost in kakšen je njihov družbeni pomen?

Res je, danes imamo v svetu preobilje bienalnih, trienalnih in še celo vrsto sodobnih umetniških pregledov in podobnih prirastkov prominentnih umetniških sejmov. Težko je slediti vsemu temu dogajanju, a ob vsem tem so, ali pa bi vsaj morali biti ti, dogodki izredno pomembni vsaj za svojo regijo.

Naša napaka je v tem, da mislimo, da bi vsak izmed njih moral »spremeniti« svet, in bi ga tudi lahko, zagotovo pa vsak izmed njih lahko močno vpliva na lokalno sceno. Zato je zelo pomembno, da se premisli in upošteva lokalne povezave, možnosti in izročilo, ki se je razvijalo. Saj na koncu, po svečani otvoritvi in blišču, ostaneta domače občinstvo in lokalna skupnost, in ti so pogosto plačniki teh prireditev in jih podpirajo, pa tudi šole so pomembne. Bistveno je, kaj taka prireditev pomeni za lokalno prebivalstvo.

Kako ste pristopili h kuriranju ljubljanskega bienala?

V procesu dela sem združila več načinov: izbrala sem umetnike, s katerimi sem že sodelovala, in tudi tiste, s katerimi sem si želela sodelovati in ki so se vklapljali v ta projekt. Vsem tem smo poslali osebna vabila za sodelovanje. Razpisali smo tudi odprti natečaj. Obiskala sem Slovenijo in se spoznala z domačo sceno, pridobila nekatera priporočila domačih poznavalcev umetnosti, približno 300 umetnikov pa mi je poslalo svoje predloge brez kakršnegakoli posredovanja. Predlogi so bili dobri in močni. Težko se je bilo omejiti, a na koncu je preostalo golo dejstvo – imeli smo omejeno kvadraturu razstavnih prostorov. Kakorkoli, prepričana sem, da je nekaj pogovorov in kontaktov ostalo odprtih, tako da se bodo lahko vključili v prihodnje projekte ... Pri vsem skupaj gre za zelo raznolika dela umetnikov iz vsega sveta; Thomas Kilpper npr. tla poslopjaj spreminja v lesoreze velikega formata, iz njih ustvarja plakate s kompleksnimi, večplastnimi sporočili zgodovine teh prostorov.

Novi mediji so že »prenovili« grafično umetnost, ki se je v zadnjih desetletjih nesluteno razširila. Kje in kakšna je njena prihodnost?

Zdi se mi, da bo vedno šlo v dve smeri. Umetniki, ki so zavezani tradicionalnemu razmišljanju in medijem, bodo delali na sodoben način, tisti, ki rokujejo z novimi mediji, pa bodo vendarle še vedno povezani s področjem grafike.

PREPRIČANA SEM, DA SE BODO POJAVILI NOVI MEDIJI, KI SI JIH TA HIP SPLOH NE MOREM PREDSTAVLJATI, POJAVILE SE BODO NOVE OBLIKE, KI SE BODO RAZŠIRILE IN ZAVZELE SVOJA MESTA. VSE HITREJE SE RAZVIJA TEHNOLOGIJA IN Z NJO KREATIVNOST.

Kakorkoli, prepričana sem, da se bodo pojavili novi mediji, ki si jih ta hip sploh ne morem predstavljati, pojavile se bodo nove oblike, ki se bodo razširile in zavzele svoja mesta. Vse hitreje se razvija tehnologija in z njo kreativnost. Pred petimi leti nihče ni vedel, kaj je Twitter, in pred desetimi, kaj je Facebook; a zdaj so iz tega izvedeni celo glagoli (npr. tvitati) in te oblike so kreativne v svojih aplikacijah. Ne morem predvideti, ne v dobrem ne v slabem, kaj se bo pojavilo v naslednjih petih letih. Sem pa prepričana, da bodo novi prihajajoči mediji imeli močan vpliv na umetnike, predvsem na tiste, ki razumejo grafiko. Umetniki so se in se še vedno gibljejo na ostrini noža in vznemirljivo bo videti, v katero smer nas bodo odpeljali. ■

ŠTIRI OPERE IŠČEJO REŽISERJA

Ruski gosti so se predstavili s prav nič wagnerjansko vznemirljivima, temveč suho rutinskima izvedbama. Pod »produkcijo in zamisel« obeh predstav se podpisujeta dirigent (in dolgoletni direktor in umetniški vodja Marijinega gledališča) Valerij Gergijev in scenograf George Tsy-pin, pod režijo pa nihče! Tega si tako resna hiša ne bi smela privoščiti.

STANISLAV KOBLAR

Izvedba glasbeno-dramskega monumenta brez primere v operni zvrsti, *Nibelungovega prstana* – slavnostne odrske igre za tri dni in predvečer Richarda Wagnerja, sodi med posebne gledališke dogodke, katerim so kos le največje (pa niti te ne vedno) operne hiše. Že koncertne izvedbe ali uprizoritve posameznih delov petnajsturne trilogije s prologom pomenijo nevsakdanji izziv za izvajalce in organizatorja. Ob letošnji 200. obletnici rojstva enega največjih opernih ustvarjalcev so okolja z resno operno zgodovino kar tekmovala z uprizoritvami njegovih del, tudi mnoge manjše operne hiše niso zamudile priložnosti, da bi se okitile s tem letos skoraj nepogrešljivim kulturnim modnim dodatkom.

Tudi na Slovenskem smo se po mnogih letih od zadnje uprizoritve Wagnerjeve opere s postavitvijo *Letečega Holandca* (kdm, *Večnega mornarja*), žal brez posebnih presežkov, pridružili drugim občudovalcem del utemeljitelja »celostne umetnine« (Gesamtkunstwerk), z gostovanjem opernega ansambla svetovno znanega Marijinega gledališča iz Sankt Peterburga pod vodstvom Valerija Gergijeva in izvedbo *Renskega zlata* ter *Valkire* pa naj bi ob vrhuncu letošnjega 61. Ljubljana festivala doživeli operni spektakel brez primere. Kulturno rusko gledališče, katerega začetki delovanja segajo v 18. stoletje tja do cesarice Katarine Velike (kot gledališče Kirov je umetniško več kot uspešno prebrodilo tudi sovjetske čase in se v zadnjih desetletjih z novim-starim imenom, ki ga je dobilo po ruski carici Mariji Aleksandrovni, pospešeno odpira navzven), je vseskozi veljalo za pojem operne vrhunskosti. Zato je bilo samoumevno tudi na ljubljanskem odru pričakovati uprizoritve, primerne njegovi imenitnosti, umetniški dogodek na najvišji mednarodni ravni. Pa je bilo res tako?

Nikakor ne. Paradoksalno, ob visoko profesionalni zasedbi solistov, orkestrskem potencialu, o katerem ne gre dvomiti, in ob svetovno slavnem dirigentu Valeriju Gergijevu so se nam ruski gostje predstavili z nič wagnerjanskima, rutinskima uprizoritvama. »Produkcijo in zamisel« obeh predstav podpisujeta dirigent (in dolgoletni direktor in umetniški vodja Marijinega gledališča) Valerij Gergijev in scenograf George Tsy-pin, režije pa nihče!? No, kot zaslužna za »odrsko in glasbeno pripravo« se v gledališkem listu navaja še Marina Mišuk, »preizkušena korepetitorica in zaslužna ruska umetnica«. Osebnost pri umetniški ustvarjalnosti ne dam kaj dosti na formalnosti, šteje končni rezultat. Vendar se ob robu temeljne umetniške integritete pričujočih predstav sprašujem, kaj ta organigram produkcije, konec koncev produkcija sama, sploh je. Gledališka delavnica?

NA ČEM SLONI TRILOGIJA?

Zato ne čudi, da že ob prvih vtisih zbode nekonsistenca uprizoritve, parazitsko neambiciozna, na Wagnerjevo ime »obešana« inscenacija brez želje po zlitosti glasbe in besede, se pravi jedra glasbene drame. To še posebej velja za *Rensko zlato*, ki je v funkciji prologa v trilogijo (*Valkira*, *Siegfried*, *Somrak bogov*), v katerem snovalca kot kaže nista niti poskusila premostiti temeljnega dramaturškega problema dela, ki tiči v njegovem izrazito ekspozicijskem značaju, v katerem Wagner s postopnim nalaganjem zapletene glasbene snovi, katere nosilci so mnogi lajtmotivi, ki se bodo z razvojem dela prepletali ter dramsko in psihološko oplajali na širši simbolni, pod površjem pravljice tudi družbeno univerzalni ravni. *Renskemu zlatu*, prologu v štirih prizorih enega dejanja, Wagner ni namenil enakovrednih dramskih vrhuncev kot sestavnim delom trilogije. Zato mu je namenil več pomena kot temeljnem kamnu zapletene zgradbe veličastnega glasbenega epa, ki jo povezujejo mnogi lajtmotivi, ki jih večinoma



FOTO V. BARANOVSKY

mojstrsko vpelje prav v prologu, razvija pa med petnajsturno stvaritvijo trilogije, s čimer glasbo v najožjem pomenu besede v imanentno glasbeni zvrsti opere zgodovinsko povzdigne na višjo raven glasbene drame. Zato pri tem ne more biti kompromisa, kajti ne gre več za spremljavo pevcev na odru, temveč za glasbo, ki postaja dogajanje na odru enakovreden dramski dejavnik. To je razvidno že v začetnem preludiju, izrazito programsko zasnovanem uvodu v pripoved *Renskega zlata*, glasbeni metafori globin in toka Rena, ki jo avtor delikatno položi v globoka tona kontrabasa in fagota, z lajtmotivom Rena (zaigra ga rog, za njim pa drug za drugim vseh osem rogov, pa violončela, pihala in na koncu vsa godala) na prepletanju mnogih variacij enega samega akorda, brez melodije, razvije v 136 taktih enkratne občutke valovanja, ki se z vstopom hčera Rena in Albericha umaknejo bolj kleni ritmiki in melodiji, prvim nastavkom zgodbe. Tako Wagner. V izvedbi orkestra Marijinega gledališča pa je ta uvod, ena najbolj uspešnih strani cikla, izzvenel mlačno, brez zanosa in avtentičnih dinamičnih gradenj, ki naj bi zvočni sliki dali iluzijo lesketanja voda in z zlatom bogatih votlin Rena. Tudi v nadaljevanju prvega pa tudi drugih prizorov ni bilo opaziti prave funkcionalne, dramaturško razgibane rabe glasbene snovi niti (za razumevanje avtorjeve pisave) tako pomembnega sporočilnega mreženja vodilnih motivov (renskega zlata, Alberichove odpovedi ljubezni zaradi bogastva, Nibelungov, čudovitega motiva gradu Walhalla v drugem prizoru, boginje lepote in mladosti Freie, dogovora in razprave, ki ga v prepričanju Wotana in Fricke pripravijo violončela, polboga ognja Logeja, velikanov itn.). Vse to se je pod taktirko Gergijeva ohlapno zgolj vrstilo drugo za drugim. Povsem drugače od namena skladatelja, da »naj glasba tako zveni, da ljudje slišijo tisto, česar ne morejo videti«, kot je Wagner pisal Franzu Lisztu.

Enako zrahljanost in že tolikokrat videne vzorce mizan-scene smo gledali tudi na odru. Po eni strani brez domišljije toku prepuščeni razvlečeni prizori, po drugi pa gibanje, ki je samo sebi namen, le zaradi ustvarjanja privida dinamike (tek in vrtenje po odru renskih devic, v neposrečeno instalacijo ujeto neoglajeno premikanje velikanov Fafnerja in Fasolta, šablonsko obdelana scena s škrtati). V to sta v drugem prizoru z več dinamike, pevsko in igralsko suvereno posegla Mihael Vekua v vlogi Logeja (zvitega posrednika v sporu med bogom Wotanom in velikanoma Fafnerjem in Fasoltom) in Ilja Bannik s kratko vlogo Donnerja. Spodoben dramski vrhunec predstave je z vlogo Albericha dosegel baritonist Edem Umerov s prizorom prekletstva. V vlogi boga Wotana je, pevsko solidno, igralsko pa neizdelano, nastopil Jevgenij

Nikitin. Nekoliko bolj prepričljivo je interpretacijo Fricke podala Jekaterina Semenčuk.

PEVSKO BOLJŠA VALKIRA

Drugi večer z *Valkiro*, glasbeno dramo v treh dejanjih, prvim in najbolj konsistentnim delom Wagnerjeve trilogije, ni prinesel ustvarjalnega zasuka. Kot v prologu je bil tudi uvod v *Valkiri*, četudi gosto posejan s potencialnimi dramatskimi konicami, preigran brez žara. Z uradniških okopov ni orkestra potegnil niti dinamični preludij k tretjemu dejanju, v katerem je iz kratkega motiva ježe Valkir skladatelj veličastno razvil kompleksno tematsko ozvezdje. Le tako neprizadeven odnos orkestra, kot smo ga poslušali na torkovi izvedbi, lahko nič več kot solidne dosežke nekaterih solistov povzdigne med upoštevanja vredne dosežke: predvsem tenorista Avgusta Amonova (Siegmund) in sopranistke Mlade Hudolej (Sieglinga), ki sta od prvega, izrazito lirično naravnane prizora (avtor ga je mojstrsko od začetnega napetega ozračja s prepletanjem motivov sočutja, simpatije in ljubezni, pretanjeno prepletel z dramatskimi utrinki in pripeljal do vrhunca, kompleksnega incestuoznega ljubezenskega razmerja) pa do prizora dramatičnega poslavljanja v drugem dejanju, vseskozi delovala glasbeno in igralsko kot zelo usklajen tandem. Kot bolj prepričljive dele predstave bi omenil še napeti duet Tarasa Štonde v vlogi Wotana in Jekaterine Semenčuk v vlogi Fricke, tudi dorečen lik Brünnhilde v interpretaciji Olge. Med interpretacijama Wotana dveh različnih pevcev pri *Renskemu zlatu* in *Valkiri*, Jevgenijem Nikitinom in Tarasom Šondo, bi drugega ocenil kot bolj celovitega. Primerno je v vlogi Hundinga nastopil Pavel Šmulevič, prizor »srditega boja« junakov pa sem doživel kot posmeh gledališkemu profesionalizmu.

Tako obe scenografiji kot kostumografiji, pod katere se podpisujeta ameriški scenograf kazahstanskega rodu George Tsy-pin in Tatjana Noginova, ne kaže omenbe vredne domselnosti na pomenski ali estetski, pa tudi funkcionalni ravni. Slabo razčlenjeni in brez razpoznavne mitološke identitete v soju diletantske zasnove in svetlobnih efektov Gleba Fulštinskega delujeta kot vizualni improvizorij, nepomemben dejavnik tako ali drugače vsebinsko in estetsko podhranjene zasnove inscenacij. In da zaključim, pri obeh predstavah velikega Marijinega gledališča ni zaznati uresničitve temeljnih poustvarjalnih zapovedi avtorja; zrcaljenja drame v glasbi, mogočnega glasbenega in dramskega naboja, še manj pa transcendence (iz opere) v žlahtni svet žive wagnerjanske glasbene drame. ■

RICHARD WAGNER

Rensko zlato, Valkira

GOSTOVANJE OPERE MARIJINEGA GLEDALIŠČA IZ SANKT PETERBURGA

61. LJUBLJANA FESTIVAL

CANKARJEV DOM, LJUBLJANA; GALLUSOVA DVORANA

2. IN 3. 9. 2013, 150 IN 250 MIN.

V KATEREM GRMU TIČI FAŠIZEM?

Močan rod, ki je na odru ljubljanske Opere odprl letošnji Ex Ponto, navdušuje na vseh nivojih. Igralskem, dramaturškem, prevajalskem, režijskem, scenografskem, glasbenem. Edino razočaranje je medla dramska predloga, sicer delo vplivne nemške dramatičarke Marieluise Fleißer.

MATIC KOCIJANČIČ

Ingolstadt je srednje veliko bavarsko mesto, za kakšne tri četrtine Ljubljane po površini in slabo polovico po številu prebivalcev. Zakaj bi morali vedeti zanj? Odvisno od tega, koga vprašate. Avtomobilski navdušenci bodo izstrelili, da gre za sedež podjetja Audi; teoretiki zarot bodo sumničavo pogledali okrog sebe in vam šepetaje zaupali, da gre za ustanovno mesto zloglasne bratovščine Illuminati; poznavalci druge svetovne vojne bodo povedali kakšno legendo o letalskem asu Josefu Prillerju in poslednjih dneh nacističnega vojnega zločinca Klaasa Carla Fabra; ljubitelji pisane besede in (popularne) kulture se bodo spomnili tega, da gre za rojstni kraj stvara iz romana *Frankenstein* pisateljice Mary Shelley in da se je v istem mestu odvijal tudi prizor iz Brechtove *Matere Korajže in njenih otrok*. Počakali bodo par trenutkov in dodali: aja, pa tista dramatičarka, ki je prijateljjevala z Brechtom, je bila iz Ingolstadta, kako ji je že ime?

Delo in lik Marieluise Fleißer (1901–74) kljub velikim naporom literarnih kritikov, ki poskušajo osamosvojiti njeno zapuščino, v veliki meri še vedno zaznamuje status varovanke Bertolta Brechta. Poskrbel je za to, da je bilo uprizorjeno njeno prvo pomembno dramsko delo, *Vice v Ingolstadtu* (Fegefeuer in Ingolstadt, 1926), obenem je spodbudil in mentorsko sooblikoval tudi njen najznamenitejši dramski tekst, *Inženirje v Ingolstadtu* (Pioniere in Ingolstadt, 1928). Prav zaradi provokativnosti *Inženirjev* pa je padla v nemilost pri političnih oblasteh, ki se je z nastopom nacističnega režima močno stopnjevala. Njena pisateljska dejavnost je bila dolga leta nadzorovana in cenzurirana, doživela je tudi serijo nesrečnih ljubezenskih zvez in slabih zaposlitev; vse to je pripomoglo k temu, da je v naslednjih desetletjih izgubila ustvarjalni zagon, ki je v dvajsetih navduševal njenega mentorja. V petdesetih in šestdesetih letih je zanimanje za njeno delo skoraj zamrlo, v začetku sedemdesetih – nekaj let pred smrtjo – pa jo je ponovno odkrila nova generacija gledaliških in filmskih ustvarjalcev, predvsem Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz in Martin Sperr. Zaradi pogostih navezav nanjo so dobili celo vzdevek »sinovi Fleißerjeve«. Fassbinder je s televizijsko priredbo *Inženirjev* (1971) Fleißerjevi zagotovil mesto v filmski zgodovini, Kroetz in Sperr pa sta raziskovala predvsem njen kompleksen doprinos k bogati tradiciji t. i. ljudske igre, ki je v tistem času prav tako doživljala renesanso.

IZ RODA V ROD

V kontekst ljudske igre sodi tudi drama *Močan rod* (Der starke Stamm, 1944/1945). Gre za tekst, ki ga je Fleißerjeva začela snovati že v dvajsetih letih in ga prvič zaključila v izteku vojne. V tej fazi je bil predvsem ostra satira tradicionalne bavarske družine pred vzponom nacizma. Tekst je nato Fleißerjeva do svoje smrti leta 1974 večkrat predelala. Že za premierno uprizoritev leta 1950 je časovni kontekst iz predvojnih prestavila v povojna leta in s tem preusmerila prvotno družbenokritično ost v pohlep in egoizem povojnega obrtniškega sveta, ki se ob prenovi države transformira v novo nemško podjetništvo. Ob naslednjih postavitvah *Močnega rodu* se je pokazalo, da bavarski dialekt, v katerem je bila drama napisana, v drugih nemških pokrajinah služi predvsem posmehovanju Bavarcem in s tem zasenči elemente družbene kritike. Eden od zadnjih posegov Fleißerjeve v besedilo je bila prav pretvorba teksta v knjižni jezik za izdajo v njenih zbranih delih.

V luči tega podatka, ki ga najdemo v gledališkem listu, je rahlo presenetljivo, da so se v kranjskem gledališču odločili za adaptacijo teksta v gorenjsko narečje, ki ga je po izvrstnem prevodu Lučke Jenčič opravila Barbara Rogelj. Gre sicer za izredno posrečeno adaptacijo, ki drami vdihne živahnost in komičnost. Četudi bi torej kranjski postavitvi lahko očitali, da



Vesna Slapar,
Peter Musevski
in Borut Veselko.

FOTO MARE MUTIČ

ne upošteva volje Fleißerjeve in pretirano stavi na folklorni humor, pa se ta izkaže ravno za eno izmed najsvetlejših točk tako predstave kot potencialnega dometa samega teksta.

Močan rod se odvija v osrednjem prostoru stare domačije, ki jo je scenograf Jean-Guy Lecat opremil dovolj ambivalentno, da bi se lahko nahajala tako na Bavarskem kot v naših krajih; tako nas le germanska imena oseb in krajev od časa do časa spomnijo, da smo v Nemčiji. Pripoved se začne s sedmino po pogrebu žene sedlarskega mojstra Leonhardta Bitterwolfa, ki ga igra Peter Musevski. Pridružijo se mu najožji družinski člani: neimenovani svak (Aljoša Ternovšek), svakinja Balbina Puchheller (Vesna Slapar) in sin Hubert (Miha Rodman), ki je edini vidno potrj po materini smrti. Ostali prisotni ne kažejo prepričljivih znakov žalosti. Kmalu postane jasno, zakaj – vsi imajo že skrbno izdelane načrte za življenje po njeni smrti: Bitterwolf se je zagledal v svojo deklo Annerl (Saša Pavlin Stošič), Balbina v Bitterwolfa in njegovo posestvo, svak pa v del pokojničine zapuščine. Dediščina je tudi osrednji predmet pogovora ob sedmini. Že v prvem prizoru je jasno, da imamo opravka s hladnimi, preračunljivimi in čustveno pohabljenimi ljudmi.

Balbina, ki se takoj po sedmini nepovabljen vseli v hišo, brez odlašanja razkrije svojo naklonjenost do Bitterwolfa, ki pa jo zavrača zaradi zaljubljenosti v Annerl. Balbina nato tako njega kot Huberta pridobi za sodelovanje pri sumljivem poslu z igralnimi avtomati, ki se Bitterwolfovu sprva sicer upira. Pri poslu jim pomaga še lokalni frajer Metzgerjackl (Borut Veselko). Hubert si želi postati slikar, a mu oče študija ne omogoči. Annerl kljub pomislekom očeta Schindlerja (Matjaž Višnar) ostane na posestvu in se brez zadržkov začne odzivati na Bitterwolfovo dvorjenje. A tudi ona ima skrite načrte in istočasno zapeljuje še Huberta. Ne gre za neodločeno iskanje prave ljubezni, njena dilema je predvsem v tem, da še ni jasno, kdo od njiju bo imel v naslednjih letih več denarja. Vsi skupaj namreč z nestrpnostjo pričakujejo, kako bo mednje dediščino razdelil premožni stric iz Rottenegga (Robert Waltl), ki se kot *deus ex machina* pojavi v zadnjem prizoru.

To je v grobem fabula (brez razpleta) te vsebinsko precej uboge igre. Vsekakor smo lahko veseli, da nam Prešernovem gledališču Kranj (PGK) predstavlja pomembno dramatičarko, ki na naših odrih še ni bila uprizorjena, a v tem predstavitvenem kontekstu bi bili najbrž vseeno bolj smiselni *Inženirji* ali *Vice*.

KJE DOMUJEJO FAŠISTI?

V uvodnem zapisu odličnega in izjemno informativnega gledališkega lista dramaturginja Marinka Postrak sicer utemelji izbiro besedila. Kot zapiše, si letošnja sezona PGK zastavlja vprašanje: »V kakšni družini se rodi fašizem?« In *Močan rod* v opusu Fleißerjeve morda najbolj neposredno odgovarja na to vprašanje. A odgovor, ki ga igra na koncu ponudi, je žal povsem preživet.

Petdeset let po tem, ko je Hannah Arendt z *Eichmannom v Jeruzalemu* predstavila koncept banalnosti zla, in štiri-

deset let po *Nasilju in svetem* Renéja Girarda, ki je ponudil antropološki vpogled v ciklični zgodovinski mehanizem iskanja grešnih kozlov, zaletavih besedil, ki so v povojni ihti iskala krivca za totalitarne družbene težnje skozi groteskne karikature tradicionalnega nemškega življenja, ne bi smeli jemati pretirano resno. Upodobljena družinska razmerja *Močnega rodu* – še posebej v kontekstu sodobnosti – namreč niso namenjena temu, da bi nastavila ogledalo širši družbi, ampak prej nasprotno: ponudijo posmehljiv prikaz podeželskega življenjskega sloga, v katerem lahko novodobno meščanstvo prepozna svoj negativ in v varnem udobju gledalske pozicije misli in izreče: fašizem je doma drugje, v provinci. In se seveda moti. Ravno skozi tovrstno umeščanje zla, ki obračunava s konkretnim »oni« v nasprotju z abstraktnim »mi« in ki določene segmente družbe izolira in okrivi za vse, kar je »gnilega v deželi«, se na tragičen in hkrati ironičen način ponovno vzpostavljajo mehanizmi, sorodni tem, ki so botrovali genocidnemu terorju nacistične Nemčije in prijateljev. Z malce več kritične distance bi uprizorjanje teksta sicer lahko bilo dokument nekega časa, a tudi v tem vidiku *Močan rod* z vsemi svojimi revizijami, ki navdih črpajo iz popolnoma raznolikih desetletij, ne ponuja idealnega materiala.

Če torej poskus reaktualizacije besedila kljub konceptualnim pojasnilom ostaja problematičen, pa je treba tako praktično dramaturgijo kot tudi vse ostale elemente kranjske uprizoritve pohvaliti z najvišjo oceno. Igralski ansambel na duhovit in nezagrenjen način izriše stereotipe o Gorenjcih. V tem elementu blesti predvsem Vesna Slapar, ki občinstvo nasmeje s svojim neuklonljivim tonom. Režija Ivica Buljana je osredotočena in nepretenciozna, a vseeno dovolj drzna, da opozori nase: odlično uporablja zvočne in vizualne namige nevidnih prostorov, ki enoprostorni sceni podarijo utrip celovite domačije. Dogajanje je inovativno postavljeno v okvir biografske pripovedi o dramatičarki, ki jo podata Darja Reichman in Vesna Jevnikar. Živost predstavi vdihneta tudi živ pes in živa glasba – orkester je domiselno postavljen za kuliso hiše in viden skozi okno. Tudi glasba Mitje Vrhovnika Smrekarja je izvrstna: zvočni sliki komorne klasične zasedbe, klaviatur in akustičnih ter električnih kitar s surferskimi tremoli pričara čudovito retro filmsko glasbo, ki s svojim odzivanjem na odrsko dogajanje v marsičem spomni na slog Ennia Morriconeja. Na njegov navdih namigne tudi zaključna skladba *Bruca la terra*, ki si jo je Smrekar sposodil iz tretjega dela filmske sage *Boter*. V duetu jo zapojeta Vesna Pernarčič (v vlogi babice, gospe Gruber) in Saša Pavlin Stošič, ki je v *Močnem rodu* suvereno nastopila v svoji prvi večji vlogi.

Ne nazadnje Buljanov *Močan rod* tvori tudi jasno kontinuiteto s predstavo *Lovske scene iz Spodnje Bavarske* (po drami Martina Sperra, enega omenjenih »sinov« Fleißerjeve), ki jo je praktično identična ekipa s podobnim metodološkim pristopom postavila na kranjski oder v sezoni 2010/11, prav tako s premiero na Ex Ponto. ■

MARIELOUISE FLEISSER

Močan rod

PREVOD LUČKA JENČIČ, REŽIJA IVICA BULJAN

PREŠERNOVO GLEDALIŠČE KRANJ

OGLED PREMIERE V SNG OPERA LJUBLJANA

1. 9. 2013, 100 MIN.

UBRANA KAKOFONIJA

Jasmin B. Frelih je bil rojen leta 1986, vendar je njegov prvenec *Na/pol* presenetljivo zrelo, strukturno razgibano, vsebinsko izmuzljivo in zlasti slogovno dovršeno delo, in ne kaj v mladostniški vihravosti narejenega na pol. V romanu se enakomerno izmenjujejo trije zelo različni pripovedni prameni, *Palača palačink*, *Abraham! in Poetrylitics*. Pletejo se v kito, dokler se v zadnjem poglavju X ne združijo v skupni pramen. Roman se konča sredi besede.

TINA VRŠČAJ

V Palači palačink srečamo Evana, ki na Japonskem, v velemestu Edo, začasno živi kot gostujoči režiser. Edo je tehnološko razvit, vse deluje bolj ali manj avtomatsko, bržkone se piše leto 2036. Evan masturbira na balkonu stolpnice in mimoidoče spodaj škropi s kapljami svoje tekočine. Si predstavlja? Pozneje bruhala palačinke in za tem z Oksano, igralko v njegovi drami, skoči pod prho. Dobi novega sponzorja (pomočnika, nadzornika, ki ga dodelijo vsakemu tujcu), Koito XXV, ki je stroj, robotka; v raziskovanju njene nečloveškosti ji v usta vtakne svoj ud, a usta se zaskočijo in mora jo pokončati, da se mehanizem spet sprosti, ter jo vreče čez balkon. To so performansi za bralce, bizarni in na pol neokusni prizori, s katerimi nas mimogrede oblaža Frelih, da ponazarja, kako nagnusno neobčutljiva je naša kultura – kajti vseskozi gre za našo kulturo in naš svet, četudi je dogajanje premeščeno v krajevne in časovne daljave –, kako vulgaren je odtis, ki ga pušča v literaturi.

Evan živi dokaj mehanizirano. Nekoliko bolj človeškega ga naredijo le spomini na partnerico Mojco (ki jo je ubil). Ker je odvisen od droge mAk, se zaradi nje napoti v propadajoči, postapokaliptični kraj, kjer ni žive duše, sreča samo spačka (produkt Fukushime), ki se skriva v slepem rovu podzemne, in razpadajoče truplo, na obrazu pa mora imeti plinsko masko. Dosti drugega o tem zlovesčem predelu ne izvemo, a z nazornim upodabljanjem tovrstnih okoliščin avtor ustvarja dobesedno zadušljivo vzdušje. »Kakšen kraj je torej Edo, da ljudi v njem brez drog pobere?« se enkrat vpraša Evan. Hektično, z vsem natrpano, neprestano utripajoče velemesto, v katerem je človek tujek, ki se počuti kot kič. To je torej antiutopični svet s pridihom znanstvene fantastike, v katerem smo vsi »ščurki v kraljestvu gnoze!« Frelih nas že s prvim delom dodobra prepriča, da premore ostro oko in ošiljeno pero, da zmore alkimistično upodabljanje neupodobljive vtise.

V drugem dogajalnem loku se najdemo povsem drugje, na Slovenskem, z družino Volk, ki v brunarici v dolini Soče praznuje petdesetletnico očeta Krasa, nekdanjega vojnega ministra. Če je prej bralca dušilo hrupno velemesto iz prihodnosti, mu zdaj vrat zadrigne zaplankano družinsko vzdušje sredi rovtarske zaostalosti, ki ga tretjeosebni pripovedovalec slika satirično in sploh slogovno drugače, kot je prej slikal velemesto, čeprav z enako dovršenostjo. Pripovedovalec je bil doslej bolj ali manj skrit, v tej slovensko družinski burleski pa se spriči vse trčenosti, s katero nas seznanja, ne more zadržati in mu večkrat uide ironična pripomba. Družino npr. takole cinično postavi na njeno mesto: to je skupek ljudi, ki jih »vežejo drobni kodi informacij, shranjeni nekje globoko v njihovih telesih«. Ko pozabimo, da je bil Kras minister, nas pripovedovalec izrecno spomni na to; včasih kakšno reč »taktano zamolči«, da ne bi še bolj očrnil katere izmed oseb; drugič nas opozori, da so junaki družine Volk morda videti kot smešne karikature, a so v bistvu »resnični, živi ljudje, ki dihaajo, čutijo, sanjajo in snujejo in podobno«. Zares so karikature, tragikomične spake, a ne izgubljajo prepričljivosti. Ne bomo pa jih naštevali, preveč jih je; in veliko število zelo raznolikih junakov je nasploh še ena od močnih plati tega romana, ki bi mu tudi zaradi njegove širine na slovenskih tleh težko našli podobnega.

Družinski odnosi so včasih napeti, največkrat pa komični, teatralni, vizualno pompozni (danes pač tudi pisatelji živijo sredi filmske umetnosti). V enem prizoru maščevalna Olga s kosom stekla rani Edgarja, v drugem voznič Janez z avtom zapelje v prepad, v tretjem Kras prime v roke sekiro, v četrtem rovtar Šinkov Lovro Bernarda zapre v klet. Družinsko srečanje skratka popolnoma uide izpod nadzora, ob neugodah in namernih zgodah pa ljudje komajda trznejo, tudi če kdo umre. Nekaj časa bralec še pričakuje, da bo na dan prišla kakšna velika družinska skrivnost. Da bo v Abraham! prišel detektiv, skrbno raziskal motive, osmislil zločine in jih kaznoval. Vendar imamo pred sabo črno komedijo in grotesko, v kateri gre navsezadnje samo za to, da Volkovi žrejo drug drugega kot lačni volkovi. Ena od Frelihovih tem je gotovo ljudožerstvo – in to okrog nas.

Skočimo še na Daljni zahod, k *Poetryliticsu*. Ko se leta 2036 združita poezija in politika, svet poka po šivih in ljudje ga poskušajo zašiti nazaj. Zašiti ga hočejo, odkar se je leta

2011 zgodil Veliki Rez, ki je prekinil Veliko Kakofonijo. Do te je prišlo leta 1991, ko se je po svetu razširil splet in je vse postalo kaotično, ker so vsi govorili vseprek. »Vsega so krive mreže strojev! Da bi jih premagali, so morali razkosati svet,« pravi Ludovico, manijak, ki v zamrzovalniku hrani mrtve mačke. Rez je bil temeljit, pripoveduje leta 1330 rojeni kralj-ribič, ki se levi iz mladeniča v starca in nazaj; temeljit, »saj nihče nima pojma, ne samo, kaj se je zgodilo, ampak, kaj se dogaja prav ta trenutek!«

Zato je ta del najbolj razkasan, pesniški, z največ režami in prepadi med dogodki in ljudmi. Ko bralec po prejšnjih dveh zgodbah že misli, da se intenzivnost bralskega doživljanja ne more več stopnjevati, naleti na zanesenjaško »reševanje sveta«, ozaljšano s sestavinami političnega trilerja, in na razmišljanja pesnice Zoie, ki ga presunejo. Zoia je protagonistka festivala Poetrylitics, ki se godi v njujorskem Brooklynu. Njeni verzi režejo v pripoved in zarežejo v svet; nadvse oboževana je, v Evropi prepovedana, v Parizu nekoč zaprta in mučena. Vse to se ne zdi racionalno, vendar je v apokaliptičnem razpoloženju, od katerega se vsem prisotnim svetijo oči, smiselno. Festival je zbirališče svobodomislecev in norcev; čudakov, ki mislijo, da so preroki, ali prerokov, za katere mislimo, da so morda zgolj čudaki. Na prizorišču se znajdejo tudi leta 1981 v Basri rojeni Anwar, ki so mu ne-

FRELIH SVETA NE OLEPŠUJE, SAMO NA PIKO GA VZAME, GA IZOSTRI, SECIRA VZORCE ZLA TEGA SVETA. PO DRUGI STRANI PA VENDARLE NAJDE NAČIN, DA ZDRUŽUJE IN V VIŠAVE POVZDIGUJE ZGODBO, KI BI SICER RAZPADLA NA TRIVIALNE KOSCE: SLOG.

onacisti pobili družino, Marjorie, ki jo je posilil tast in Max Adorcuse s pravim imenom Vaclav Smech, ki se je rodil zlovesčega 11. 9. 2001. Vse vrši, ozračje je naelektreno od gostote idej, ki se krešejo in oplajajo. Poetolično množično vrenje, podloženo s kopico posameznih nesrečnih usod, ki kličejo po maščevanju, lahko vodi samo v en konec, si mislimo, v drastično, teroristično dejanje, v konkreten preobrat.

Iz poplave informacij – logično – sicer ne moremo razbrati, kaj natančno pomenita Kakofonija in Rez. Vendar stojimo pred uganko, ki je dovolj sugestivna, da lahko iz nje izluščimo bistvo. V naravi tega romana je, da od bralca zahteva napor, da bi dojel in obvladal podivjano celoto pred sabo. Ljudje smo odrezani od zgodovine. Smo vrsta, ki si samozadovoljno lasti zgodovino, ki misli, da jo misli. V resnici pa nimamo občutka zanjo, nimamo dostopa do nje, ker zanjo ne premoremo empatije. Zgodovinsko in geografsko smo omejeni na majhen košček sveta. V oblačku sedanosti živimo, slepi, nevedni, neobčutljivi za vse, kar je zunaj, podvrženi vplivom, ki slučajno zapihajo v našo smer.

Trije protagonisti, Evan, Kras in Zoia, skrivnostno prejmejo letalske vozovnice za v Šiv. V sklepnem dejanju X se kot v sanjah, fantastično, znajdejo skupaj, zdaj iztrgani iz okolij, v katerih smo jih spoznali, tuji, razosebljeni. Svoje nekdanje prijatelje je zbral pisatelj, da bi napravil Šiv. Pripelje jih na rob sveta, kjer se je zgodilo nekaj radikalnega. V zraku so ostanki maščevanja, odmev žretja človeškega mesa. Povsod so ognjeni zublji in gola telesa s krvavimi obrazi. Holivudski spektakel brez srečnega konca? Se najdemo med mrtvimi ali v nesmrtnosti? Je ta razpad vsega normalnega plod domišljije fiktivnega pisatelja? Sklepni delirični prizor je zavil v skrivnost. Deluje nekako tako, kot da so se nam glavni nastopajoči prišli priklonit, da se nam rogajo, ker smo do konca zbegani.

Med množico junakov je pisatelj najbolj intrigantna pojava. Petindvajset let je tipkal na pisalni stroj kot ujetnik med ljudožerci, ki bi ga, če ne bi pisal, pojedli. Metafora? Je pisatelj izstopil skozi »vrata ven iz stop-časa in nič-prostora«? Ni si

mogoče lastiti pravice do dokončnih odgovorov na vprašanja, ki jih *Na/pol* s sklepnim kaosom namerno pušča odprta.

Prav mogoče bo ta zaključek koga razočaral, kajti mnogi namigi naša pričakovanja sproti močno stopnjujejo: čakamo torej na nekaj zares osupljivega, jasnega, na ključ do celote. A bolj ko postaja dogajanje fantastično, groteskno in celo grozljivo (ter pomensko odprto), bolj očitno je ključ realno stanje našega sveta. V nas je razpoka, ki jo *Na/pol* večkrat omenja, mi smo tisti, ki si želimo, da bi bil ta svet bolj svet, svetlejši; da bi bili ljudje bolj občutljivi. In mi smo tisti, ki žremo meso drug drugega in počnemo druge pretresljive reči. Roman naša življenja razpara na pol, da zagledamo smrdljivo drobovje.

Tako iz Frelihovega prvenca veje odločna, a nevsiljiva angažiranost. Spodbudilo jo je spoznanje, da je svet v tretjem tisočletju ušel s tečajev, in zavest, da je težko pokazati na izvorno, nedvoumno napako, s katero je človeštvo zabredlo v slepo ulico. To je svet, v katerem nas preganja stanje neizbežnosti; in iščemo zapik – sočutje, ki ga ni. Frelih sveta ne olepšuje, samo na piko ga vzame, ga izostri, secira vzorce zla tega sveta. Zato so pričakovanja, da nas bo na koncu preplavila katarza, jalova. Ni mogoče pojasniti, osmisliti, zaokrožiti tako podivjanega sveta.

Po drugi strani pa avtor vendarle najde način, da združuje in v višave povzdiguje zgodbo, ki bi sicer razpadla na trivialne kosce: slog. To je najmočnejša plat Frelihovega prvenca. Gosta, natrpana metaforična govorica se približuje poeziji: gozdu npr. prične kruliti v želodcu in »koprena megle vztraja na krošnjah smrek kot izvidnica ljudožerskih pajkov«, ali pa pred nami vznikne presenetljivo vprašanje: »Katera lastnost časa vleče ljudem slino iz ust?« Prevladujejo kratki stavki, a s seboj nosijo zakodirano zgoščeno bistvo in ob sebi ne trpijo nobenih praznih, mašilnih stavčnih struktur. Frelih zgošča besede do te mere, da ujame vse dimenzije posameznega trenutka; vse zvoke, slike, občutja, poglede, ki so natrpali trenutek, prikaže naenkrat in tako ustvari vtis sočasnosti: vse je tu naenkrat zelo živo, kakofonično. Razumljivo, da je tako branje intenzivno in psihično naporno. Vendar tesnobo, prevladujoče občutje ves čas izzivajo in nagrajujejo nove in nove jezikovne bravure, od neprestanih inovacij si sploh ne oddahnemo. Marsikatero neobičajnost je navdihnil angleški jezik, npr. frazo: njen komaj-zjutraj-sem-ga-spoznala novi fant. Angleščina v romanu nasploh kaže izredno močan vpliv, a to – presenetljivo in pohvalno – počne v prid slovensčini.

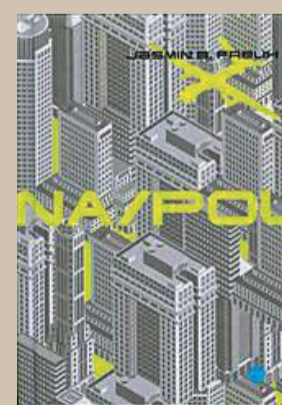
Za konec še priznanje: v živo ne bi hotela spoznati nobenega junaka iz *Na/pol*, razen Zoie, ki v romanu predstavlja kanec topline in ljubezni. Svetlo izstopajo njene modrosti o ljubezni: »Ljubezen ni pohlep,« in »Imeti nekoga rad ni stanje zavesti, temveč stanje dejanj.« Z njenimi besedami se uglesi sporočilo romana, da je pomembna ljubezen, da besede ne štejejo. Ker kako človek ostane srečen? Ostati mora tiho. »Vsaka beseda te spodnese.« Zoia pisatelju, tej skrivnostni pojavi, ki ima v rokah šivanko, očita, da je resničnost telo, on pa je nanj pozabil. »Ker z izrekanjem nisi storil ničesar. S tvojim tekstom si ne morem pomagati. Prinesi telo in drzni si ljubiti.« Če tu knjiga namiguje sama nase, nas spodnese toliko bolj. Koliko mojstrovina se danes uspe takole odpovedati občutku lastne pomembnosti? ■

JASMIN B. FRELIH

Na/pol

CANKARJEVA ZALOŽBA,
LJUBLJANA 2013

343 STR., 29,95 €



FESTIVAL VILENICA

Letošnja nagrajenka Vilenice je poljska pisateljica Olga Tokarczuk, v središču bo koroški pisatelj Florjan Lipuš, častna gosta festivala pa Boris Pahor in Ludwig Hartinger. Vse predstavljamo v kratkih portretih.

LUDWIG HARTINGER

Tihotapec besed z ostrino jezika

V okviru letošnjega 28. mednarodnega literarnega festivala Vilenica prvič v zgodovini vileniških srečanj podeljujejo naslov častnega gosta festivala, ki ga poleg slovenskega pisatelja Borisa Pahorja prejme dolgoletni vileniški sopotnik, pesnik, esejist, publicist, prevajalec, urednik, literarni posrednik in nezamenljivi »tihotapec besed« Ludwig Hartinger (1952), za katerega je žirija Vilenice v utemeljitvi zapisala: »Že od prvega dne mednarodne srednjeevropske nagrade na začetku septembra 1986 pa do današnjega dne ni bilo v teh letih festivala Vilenica, na katerem ne bi sodeloval. Od prvega dne sta bili in sta še njegova kozmopolitska razgledanost v sodobni svetovni književnosti in še posebej zavezanost srednjeevropskim kulturam vileniški žiriji v neprecenljivo pomoč.«

Hartingerjevo zanimanje za slovenščino so pravzaprav kljub geografskemu sosedstvu matične Avstrije in Slovenije najprej vzbudili verzi Srečka Kosovele »razpokan bodeš hrepnel«, na katere je v Parizu, kjer je nekaj časa živel, slučajno naletel v francoskem prevodu. Slovenska beseda »tolmun«, ki v nemščini na ta način ne obstaja, pa je njegovo ljubezen do slovenskega jezika dokončno ustoličila, ker ga je, kot pravi, vrnila v spominsko pokrajino njegovega otroštva ob Kamnitem morju v Avstriji.

Kljub številnim dejavnostim, kot so pisanje esejev, prevajanje, izdajanje knjižne zbirke Ranitzdrucke, uredniško delo pri založbi Otto-Müller-Verlag in sourejanje literarne revije *Literatur und Kritik*, pa je Ludwig Hartinger v vseh teh letih ostal zvesti občudovalec Kosovelove poezije in eden njegovih najbolj poglobljenih raziskovalcev. S Kosovelovo literarno in osebno zapuščino se je ukvarjal tako kot prevajalec, pripravil je izbor njegovih pesmi v nemščini z naslovom *Mein Gedicht ist Karst* (Moja pesem je Kras, 1994), kakor tudi kot urednik. Skupaj z Alešem Bergerjem je uredil monografijo *Ikarjev sen* (2004) ob stoletnici Kosovelovega rojstva, pozneje pa še njegova *Izbrana pisma* (2006) in *Izbrano prozo* (2008).

Ne nazadnje s Kosovelom korespondira tudi v svojem lastnem pesniškem ustvarjanju, v pesniškem dnevniku *Ostrina bilk* (2006), zbirki, ki jo je napisal v slovenščini, zanj edinem možnem jeziku teh poetičnih utrinkov. Gre za impresije pesniških pohajkovanj po realnih in miselnih pokrajinah, ki se po eni strani medbesedilno spogledujejo s slovensko pesniško dediščino, po drugi strani pa presegajo meje prostora, časa in jezika, s tem pa tudi rušijo ograde neubesedljivosti. Avtor razpira pogled na bogastvo slovenščine in se v domiselnih »ludvigizmih« poigrava z neskončnimi možnostmi besedovanja, s katerimi pogumno odpira vrata novih razsežnosti uporabe jezika, kot si jih upa le malokateri materni govorec.

»Pokrajina, obraz in podoba, to so trije prostori, v katere se potapljam, potopim se v zven besed in izginem, toda ne izgubim se. Vgubim se,« pravi avtor v intervjuju z Nelo Malečkar. Eremitiski svetovljan in neutrudni kraški vandrovec s šalom in torbo, ki ga občutek za prvobitnost narave in za preproste reči veže tudi na kitajsko slikarstvo in poezijo, je velik občudovalec vetra, tišine in samote, v katero se rad zateče iz vrveža mestnega okolja in profesionalnih preokupacij.

Kot literarni posrednik je leta 2004 prejel priznanje Srednjeevropske pobude (CEI) in Pretnarjevo nagrado s častnim naslovom ambasador slovenske književnosti in jezika. Neuradnemu vileniškem priznanju »vileniška solza«, ki jo je kot prvi in edini dobitnik pred leti prejel tako rekoč »za trpežnost vsled nepredvidljivi kraški pokrajini«, se letos pridružuje še omenjeni naziv častnega gosta festivala.

Tanja Petrič



FOTO JOŽE SUHADOLNIK



FOTO MATEJ DRUŽNIK

FLORJAN LIPUŠ

Meje jezika so njegov svet

Ko je Florjan Lipuš pred desetimi leti, ob izidu enega najlepših ljubezenskih romanov, napisanih v slovenščini, *Boštjanov let* (2003), zatrdil, da ne bo več pisal, nas je bilo kar nekaj takih, ki nam je strl srce. Lahko bi nas bilo še več, a je treba pač pošteno priznati, da Lipuševa proza ni za vsakogar. Ker ni *berljiva*, ampak *pisljiva*, in zahteva posebno občutljivega, strastnega bralca, prostovoljca, ki z veseljem pričakovanjem postane pisatelj čarovniški pomočnik.

Ta veliki mag slovenskega jezika se je rodil 4. maja 1937 v Lobniku nad Železno Kaplo na današnjem avstrijskem Koroškem. Ko je bil star šest let, mlajši brat pa dve, so jima v nemškem taborišču Ravensbrück umorili mati. Zgodba njenega »vpeklovzvetja« je osrednji vzvod Lipuševe poetike. Po končani osnovni šoli je 1949. vstopil v škofijski internat na Plešivcu, kjer je bil urednik glasila *Kres*. Svoje kulturno delovanje je po maturi nadaljeval v celovškem bogoslovju, kjer je soustanovil literarno revijo *Mladje* – osrednjo slovensko koroško revijo, ki jo je urejal več kot dvajset let. Tudi po tem, ko je po štirih letih izstopil iz bogoslovja ter se nekaj časa preživljal z različnimi birokratskimi poklici. Nato je 1966. zaključil študij na pedagoški akademiji v Celovcu in do upokojitve več kot dvajset let poučeval na nekaj koroških osnovnih šolah. Za svoje knjige je prejel več avstrijskih (npr. častni križ za znanost in umetnost leta 2002; častno nagrado za literaturo Republike Avstrije leta 2005) in slovenskih nagrad (Prešernova nagrada leta 2004), nekaj nagrad pa so prejeli tudi njegovi prevajalci.

Slednje je pomemben dokaz vrhunskosti njegove pisave. Posebno o prvih delih (*Črtice mimogrede*, 1964; *Zmote dijaka Tjaža*, 1972; *Odstranitev moje vasi*, 1983) lahko govorimo kot o modernistični eksperimentalni prozi, saj se tam jezik pogosto nahaja v ekstremnih legah: na jezikovni ravni preizkuša semantiko slovenskega jezika, (po)vezljivost besed; na ravni pomena, zgodbe, preizkuša verjetnost, realističnost, ponekod njegovo metaforiko vodita gola subjektivna asociacija in permutacija. Ekstremne lege njegovega jezika so sicer bolj kot z zavestnim modernizmom povezane z družbeno *mejno* lego slovenščine v zamejstvu. Lipušev jezik je jezik meje, na meji; jezik, ki se bori za golo pravico biti pred raznarodovalno politiko večine, pred škornji, ki so še vedno za vsak primer spravljeni v omarah.

Na družbenopolitični ravni je torej Lipušev jezik *materni*, toda na osebni je *materin* – upira se očetovemu molčanju in spominski luknji, ki se nahaja v kolektivni zavesti avstrijskih Korošcev tam, kjer bi morala biti njihova nacistična preteklost. Kot večina največjih modernistov je tudi Lipuš samonikel, osamljen – tako s poetiko, ki z enako nujno zajema iz koroškega narečja in arhaičnih usedlin ter iz živega sodobnega jezika in raznih sociolektov, kot z motiviko in razpoloženjem, ki sta prelomila s sentimentalnostjo, domotožjem, idealiziranim realizmom zamejskih pisateljev, pa ne nazadnje tudi s tem, kar je od zamejcev in slovenskih avtorjev pričakovala večina bralcev v matični domovini. Namesto o kmečke idile, slavospevov slovenski grudi in pokončnosti, klenosti slovenske, bogu posebno všečne vasi, njegova kratka proza in romani govorijo o molčljivosti, trdosti in omejenosti vaškega življa, o malih sovraštvi, hinavščini in nasilju do drugega. V tem smislu njegova literatura ne prodira z meje v središče slovenskega kanona, pač pa se vključuje v širšo srednjeevropsko in svetovno tradicijo kritične, neprizanesljivo odkrite umetnosti.

Poleg svojevrstne vaške antiidile so vsebinska jedra njegovega ustvarjanja še transcendentna in čutna erotika, ki se edina lahko upira smrti; svoboda in upor (mnogi se danes udobno pretvarjajo, da so pozabili, da gre pri slednjih za sinonima, Lipuš gotovo ni), presvetljena z eksistencialističnim občutjem; kritika raznarodovalne avstrijske politike na eni in slovenskega hlapčevstva na drugi strani (*Zgodbe o čuših*, 1973; *Poizvedovanje za imenom*, 2013); otroštvo in materinstvo oziroma ženskost kot posebne vrednote nasproti odraslosti in tradicionalni, šovinistični moškosti; antiklerikalizem (*Prošnji dan*, 1987; *Stesnitev*, 1995) ter ne nazadnje ljubezen in jezik kot posameznikova bistvo in bit, njegov stik z drugimi in z lastnimi koreninami. Ali kot je poudaril v svojem govoru ob podelitvi Prešernove nagrade: »Z jezikom smo ali nismo, samo z jezikom bomo ali ne bomo.«

Aljoša Harlamov



FOTO ROJE SUHADOLNIK

BORIS PAHOR**Pisatelj onkraj senc**

V literarni zgodbi stoletja, ki je do danes zaznamovalo življenje Borisa Pahorja, se udejanja zgodba Evrope in Sredozemlja; ne samo Tržaškega zaliva, ampak tudi širšega Sredozemlja, ki mu Pahor posveča svoje libijske dnevnike z naslovom *Nomadi brez oaze*. Pahor se umešča v Spenglerjev *Zaton Zahoda* z začetka – predvsem za Slovence ključnih – dvajsetih let, kjer nemški filozof in zgodovinar izpostavlja nujen pesimistični pogled na stvarnost zahodne civilizacije, na propad antičnega, kar pomeni propad točnih, jasnih vrednot (po Spenglerju je zgodovino človeštva mogoče doumeti samo kot eksplikacijo različnih civilizacij, ki prinašajo s seboj svojsko življenje in povsem avtonomen razvoj): Borisa Pahorja zaznamujejo razseljenost, izkoreninjenost, brezdomovinstvo in izhod iz individualnega v splošno veljavno. Pisatelj se ima za brodolomca, ki sočloveku lahko ponudi zgolj lastno leseno desko, na kateri se rešuje on sam. In vendar: je stanje brodolomca obsojenost za vse življenje?

In dalje: ali zakoreninjenost v lastno izvorno ali izvorno bit še ohranja smisel v svetu, ki nas želi povsem globalizirati ali poenotiti, asimilirati v svoje poenotenje in nam torej na nek način odvzeti identiteto? Kako človek v tem kontekstu lahko determinira neko intimno, notranjo svobodo, svobodo lastne biti? Kako se s to svobodo spopada pripadnik manjšinske narodne skupnosti, predvsem pa ponižani pripadnik tiste človeške taboriščne skupnosti, ki jo poznamo pod oznako *Nacht und Nebel*? Pahorjevo pričevanje je skozi njegov literarni diskurz prerasl iz (zgolj) individualne katarze v umetnostno elaboracijo, kar pomeni, da je ta izkušnja prek njegovega opusa dostopna vsakomur: Pahor se stalno vrača na izhodišče s tem, da se opira na besedo, zaupa ji, da bo lahko z njo ali preko nje segel v zavest ljudi. In ne samo to: besedo razume tudi kot družbeno ozaveščanje o zlahtnosti in smislu polisa.

Pahorjevo doživljanje Trsta je paradoks razseljenosti v mestu, kjer sta besedi večletničnost in večkulturnost rabljeni in (predvsem) izrabljeni, kjer nacionalnost in brezdomovinstvo, irendenta in zavest, tujstvo, izseljeništvost in priseljeništvost, zaznamujejo in označujejo zgodovino in družbeni kontekst celotnega pisateljevega stoletja v njem. Kako se danes vse to umešča v Trst in, širše, v Evropo, ki naj presega zgolj koncept konfederacije držav in ekonomij, ki naj se odpira Evropi narodov, ki jih pisatelj razume kot kulturne entitete, Evrope ljudi, edini, ki je resnična in ki se lahko udejanji?

Pričevalec (slovenske) zgodovine 20. stoletja *par excellence*: mimo tega dejstva ne moremo, ko spregovorimo o njegovi eksistenčni (literarni) pripovedi, ki postaja nekakšna človeška praresnica, kjer beseda predstavlja bistveni konstitutivni del človeka. Pahorjev izrazito avtobiografski opus razdrobljeno življenjsko izkušnjo sestavlja v celovitost in predstavlja na eni strani metaforo človekovega spopada s preživetjem, na drugi pa poroštvo resnice, za katero se moramo odločiti. Pisatelj diskurz je torej vseskozi odraz njegove osrednje tematike – vprašanj identitete in spomina (Trst, totalitarizmi 20. stoletja, narodnostno vprašanje in, nad vsem, ljubezen kot edina možna rešitev), ki imata izhodiščni vzvod v absolutnem pričevanju ponižanja in razžaljenja. Vse, kar je doživel (fašistični napadi in pogromi, prepoved rabe maternega jezika, odvzem identitete, deportacija, povojno disidentstvo), predstavlja premiso, ki je zaznamovala celotno skupnost: zato Pahor še danes dokazuje, kako pripadnost maloštevilnemu narodu, celo njegovi manjšinski skupnosti, nikakor ne more biti, in tudi ni predznak manjvrednosti. V ta izhodišča pa se nato stekajo motivi in teme, ki se prepletajo in razpletajo tako, da so postali ne samo pisateljev razpoznavni znak, temveč predvsem njegov etični in moralni kategorični imperativ. Kar pa tudi pomeni, da Pahorja ne moremo in ne smemo dojeti kot indikatorja slovenske politične misli, ampak, nasprotno, razumeti, da je njegovo izhodišče najprej beseda, ki jo doživlja kot rešitev iz strahu pred navidez zapečateni prihodnostjo. Zato njegovo pripoved v bistvu lahko razlagamo kot individualni in kolektivni *Bildungsroman*. Pomembna pri njem pa je še ena predpostavka, ki človeka dviga nad povprečje čutnega in zaznavnega in jo lahko razumemo kot človečanstvo v Kosovelovem smislu: Kosovel, skupaj s Kocbekom med temeljnimi pisateljevimi literarnimi in miselnimi vzorniki, namreč zapiše, da se mora umetnik, »če hoče ustvarjati kot ČLOVEK-UMETNIK za človeka, najprvo temu človeku približati, najprvo mora postati človek ON SAM«. Boris Pahor je glasnik sveta, ki je bil v časovnem loku njegovega življenja prežet z neverjetno zgoščenim številom zgodovinsko prelomnih dogodkov. Naključno se je – predvsem zaradi letnice in kraja svojega rojstva – znašel v vrtincu dogodkov samih, zato velja za izjemnega pričevalca evropske zgodovine 20. stoletja.

»Rojen v Trstu leta 1913, slovenski pisatelj. Osrednja osebnost evropske kulture, ki si že dolgo prizadeva za priznavanje slovenskega jezika in književnosti. Prevodi njegovih del so izšli v številnih državah,« predstavlja Borisa Pahorja Pierre-Guillaume de Roux, francoski založnik, ki je leta 1990 z objavo Pahorjeve *Nekropole* »francoskemu svetu razkril Borisa Pahorja, pisatelja, ki pri svojih devetdesetih letih še dalje dviga svoj edinstveni glas prek tematik, ki so mu najbolj pri srcu: ljubezen, trpljenje in obramba manjšinske kulture,« so zapisali Francozi. Danes je še vedno tako.

Pahor je Evropo presenetil in presunil predvsem s svojim romanjem v svet ponižanih kosti in senc, kjer gleda smrti v obraz. In to smrt, končno fazo taboriščnega uničenja, predstavljajo njegovi nikoli pozabljeni nevidni tovariši, ki jim Pahor s svojo neomajno vero v moč posameznika vrača življenje: v *Nekropoli* romar med sencami. Vseskozi pisatelj onkraj senc.

Tatjana Rojč

OLGA TOKARCZUK**Boljši svet se rojeva v domišljiji**

V eseju *Kako si izmisliti Heterotopijo – Družabna igra* iz esejistične zbirke *Trenutek medveda* (2012) poljska pisateljica, esejistka in scenaristka Olga Tokarczuk razmišlja o utopičnem romanesknem svetu, ki bi se znal odpovedati sprejetim družbenim pravilom in navadam, ki so si zaradi naše nezmožnosti izstopiti iz utečenih tirnic pridobile status nespremenljivih aksiomov, in kjer bi bile mogoče mirne spremembe družbene paradigme brez krvavih revolucij. Sledijo čisto konkretni predlogi za izboljšanje sveta, alternativni pogledi na razvoj znanosti, naravno selekcijo, dostopnost energetskih virov, družino in teorije spola, vero in smrt. Heterotopija, izmišljanje možnosti drugačnega sveta, je obenem igra in upanje za prihodnost, ker »se vsaka vizija boljšega sveta rodi v domišljiji«. Stališče, ki sploh ne preseneča pri pisateljici, ki v vsakem od svojih romanov vedno znova na nov, vsebinsko in oblikovno unikaten način raziskuje kondicijo človeškega sveta.

Olga Tokarczuk je vstopila v poljsko literaturo v devetdesetih letih, v času razcveta sodobne poljske proze in številnih novih glasov, ko se je po dolgem obdobju družbeno angažirane književnosti spet prebudilo zanimanje za pripovedovanje zgodb. Med mladimi prozaisti so, morda prvič v zgodovini poljske književnosti, prevladovali pisateljice. Olga Tokarczuk se je v tej generaciji izkazala za največjo eksperimentatorko v zvrsti romana.

Rodila se je leta 1962 v Sulechowu v zahodni Poljski v družini priseljencev z vzhoda predvojnje Poljske. Doštudirala je psihologijo na Varšavski univerzi (začetek njenega študija je zaznamovala uvedba vojnega stanja, o čemer pripovedujeta njeni kratki zgodbi *Che Guevara in Profesor Andrews v Varšavi*). Nekaj časa je delala v psihiatrični bolnišnici, v posvetovalnici za zasvojenosti, kot učiteljica in novinarka, pred leti je vodila tudi lastno založbo. Leta 1993 je objavila prvi roman, *Potovanje ljudi Knjige*, ki ji je prinesel nagrado Zveze poljskih založnikov za najboljši prozni prvenec zadnjih dveh let. Doslej je napisala osem romanov, poleg prvencu še *E. E.* (1995), *Pravek in druge čase* (1996), *Dnevno hišo, nočno hišo* (1998), *Zadnje zgodbe* (2004), *Ano In v grobnicah sveta* (2006), *Begune* (2007) in *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* (2009), ter dve knjigi kratkih zgodb, *Omaro* (1998) in *Igro na več bobnih* (2002). Vodi delavnice proze v programih kreativnega pisanja na Jagelonski univerzi v Krakovu in na Opolski univerzi, bila je tudi med pobudniki vroclavskega Festivala zgodbe. Doslej je prejela večino pomembnejših poljskih in tudi več mednarodnih literarnih nagrad.

Olga Tokarczuk se v svojih romanih programskega odpoveduje linearnemu, vzročno-posledičnemu pripovedovanju in ga nadomešča z ustvarjanjem za bralčevo interpretacijo odprtih prizorov in slik, ki naj bi omogočali sporazumevanje na globlji ravni od zgolj verbalne in ustrezajo pisateljičinemu razširjenemu konceptu resničnosti, ki obsega tudi duševnost, sanje, želje, predstave, iluzije ... S pisateljsko tehniko, ki jo imenuje konstelacijski roman, poskuša skozi fragmentarne vpoglede zaobjeti celostnost sveta. Pripovedne enote, fragmenti, deli zgodb, podobe naj bi se zlagali v celoto v bralčevi zavesti. Stalnica njenih romanov je tudi bogastvo analogij s starodavnimi miti, od bibličnih in antičnih, prek pradavnega sumerskega mita o nebeški boginji Inani, do Adama Kadmona iz kabalističnega izročila ali literarnega mita, Blakove dežele Ulro, v »moralnem trilerju« *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih*. Vendar se na račun poudarjene mitične perspektive ne odpoveduje zgodovinskemu času, saj vsakdanje zgodbe navadnih ljudi, na primer po drugi vojni iz Ukrajine izgnanih Poljakov ali svoje nekdanje hiše v Šleziji obiskujočih nemških pregnancev, bralca nagovarjajo enako prepričljivo, kot bi ga opisali velikih zgodovinskih dogodkov. Če je v zgodnejših romanih pisateljica ustvarjala prototip doma in poudarjala motiv zakoreninjenosti, pa mu je v *Zadnjih zgodbah*, predvsem pa v *Begunih* izoblikovala protipol, podobo modernega človeka kot izkoreninjenega popotnika, večnega iskalca, celo ubežnika. Ustvarila je vrsto močnih ženskih likov, od Florentinke in Klasje iz *Praveka* do Janine Duszejko iz romana *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih*. Ob njih pa tudi pretresljivi lik transvestitskega meniha Paskala, ki se, podobno kot njegova vzornica, napol apokrifna svetnica Kümmernis, ne počuti dobro v lastnem telesu.

Olga Tokarczuk je že vse od svojih pisateljskih začetkov izjemno priljubljena avtorica. V izboru za vplivno poljsko literarno nagrado Nike je bila doslej kar rekordnih štirikrat favoritinja bralcev (glavno nagrado je prejela leta 2008 za *Begune*). Morda tolikšna priljubljenost izhaja iz njene odprtosti za aktualne teme, od feminističnih vsebin do odnosa do živali, do vsakršne drugačnosti, tabuizacije starosti, umiranja in smrti, evtanazije, ali pa je njena metoda zlaganja celote iz fragmentov pisana na kožo fragmentarizirani zavesti modernega bralca.

Jana Unuk

FOTO ARHIV VILENICA

FILM PODOBE NA OGLED POSTAVI

16. festival slovenskega filma je v znamenju presežkov, tako količinskih kot ustvarjalnih: celovečernih filmov v tekmovalnem sporedu je kar sedem, med njimi je debitant Rok Biček pravkar osvojil nagrado na festivalu v Benetkah, dokumentarci o »tukaj in zdaj« so po besedah Denisa Valiča letošnji trend, kratki filmi pa obetavni nosilci razvoja. Ob vseh teh pozitivnih rezultatih pa smo spomladi poslušali mnogo govorjenja o krizi na filmskem področju, zlasti v smislu organizacije in (skoraj izključno državnega) financiranja. Festival kaže podobo zelo vitalne dejavnosti, drugo vprašanje pa je, kako se bo na njene izdelke odzvalo širše občinstvo. Tako zaradi filmov kot njihovih ustvarjalcev in v najširšem smislu financerjev bo dogajanje napeto ne le v dneh do podelitve festivalskih nagrad, temveč tudi v prihodnjih mesecih po kinodvoranah in pred televizijskimi zasloni po Sloveniji.

CELOVEČERNI IGRANI FILMI

Adria Blues. Režija Miroslav Mandić. Slovenija, 2013, 90 min.

Toni je bil v osemdesetih, še za časa nekdanje Jugoslavije, velika rockovska zvezda. Takrat se je poročil s Sonjo in se preselil k njej v Slovenijo. Kmalu zatem pa sta Jugoslavija in njen kulturni prostor razpadla, kar je Tonija pahnilo v hudo depresijo, ki zdaj traja že več kot dve desetletji. Toni ne igra več, prav tako ne dela. Preživlja ga Sonja, kar pa mu tudi ni všeč. A naredi ne nič. Takrat se Sonja odloči, da bo na skrivaj organizirala njegov nastop v malem hotelu na Obali ...

Miroslava Mandića bi večina lahko prepoznala kot scenarista druge generacije kulturne sarajevske *Top liste nadrealistov*, pred emigracijo v Slovenijo pa je v Bosni posnel še nekaj del, tudi igrani prvenec *Življenje delavca* (soscenarist Emir Kusturica). Danes je med drugim profesor scenaristike na AGRFT. V svojem drugem igranem celovečercu se, delno izhajajoč iz lastne izkušnje, loti teme posledic razpada nekdanje skupne države, a pri tem ponudi drugačno perspektivo: usmeri se namreč k tistim skritim, posrednim žrtvam krvavega razpada nekdanje domovine, ustvarjalcem, ki jim je vojna brutalno prekinila njihovo poklicno pot.

Čefurji raus! Režija Goran Vojnović. Slovenija, 2013, 100 min.

Marko, Adi, Aco in Dejan so prijatelji, ki dneve zabijajo na klopci pred blokom, »komentirajo življenje« ter občasno naredijo kako neumnost. Marko se tako odloči opustiti treninge košarke, čeprav ima oče z njim glede tega še velike načrte. Markove težave kmalu nadgradijo še drugi in tako imajo ob nerazumevajočih starših kmalu opravka še z nadležnimi policisti. V njihova življenja vdrejo medsebojni konflikti, prijateljstva se začnejo krhati, njihove usode pa razhajati.

Scenarij, ki je postal roman, leta 2009 osvojil nagrado Prešernovega sklada in Delovega kresnika za najboljši roman leta ter skoraj leto dni vztrajal na vrhu lestvice najbolj prodajanih knjig v Sloveniji, nato pa se ob pomoči legen-

darnega Abdulaha Sidrana znova prelevil v scenarij, se je končno udeležil tudi v filmskih podobah. Drugi celovečerec Gorana Vojnovića je sodobna urbana zgodba o Marku in njegovih prijateljih, otrocih priseljencev iz nekdanjih jugoslovanskih republik, ki sredi blokovega naselja Fužine odraščajo razpeti med kulturo in tradicijo domovine svojih staršev ter družbenim okoljem, v katerem – čeprav jih noče brezpogojno sprejeti – živijo.

Dvojina. Režija Nejc Gazvoda. Slovenija, Danska, Hrvaška, 2013, 102 min.

Iben je Danka na poti v Grčijo, ki skupaj s še nekaj drugimi potniki zaradi okvare letala obtiči na ljubljanskem letališču. Tina je Slovenka, voznica kombija, ki danske turiste odpelje v ljubljanski hotel, da bi tam prenočili in se naslednje jutro vkrcali na drugo letalo. Čedno Iben daje skrivnostni nemir, zato zaprosi zadržano, fantovsko Tino, da jo odpelje en krog po nočni Ljubljani, ta krog pa se raztegne v dve noči, v katerih se dekletki spoprijateljita, se malo zatreskata in druga z drugo podelita svoje frustracije, da bi lažje našli pot vsaka iz svoje osebne kletke.

Nejc Gazvoda, kot ga poznamo že iz prvenca *Izlet*, le da tokrat v malo bolj nežni, sanjavi, melanholični podobi. Trojica je postala dvojica, v ospredju so še vedno liki in relacije med njimi, v ozadju pa (nič kaj bleščeča) slovenska realnost. Teme so znane: ljubezen, ki se ne zmore zares razmahniti, grozeča senca smrti, ki na pragu odraslosti vdre v svet mladostniške naivnosti, za domače loge tipičen sentiment neizpolnjenega hrepenenja in generacija, ki svojim mislim ne najde smisla. Ter tu in tam kakšen iz jeze razbit scenski element.

Gremo mi po svoje 2. Režija Miha Hočevar. Slovenija, 2013, 94 min.

Taborniki iz prestolnice, zdaj nekaj let starejši, se pod vodstvom svojega vodje, Starešine, znova odpravijo na taborjenje pod slovenske vršace. Tokrat pa jih tam pričaka še večje presenečenje kot v prvo: njihovi štajerski kolegi pod vodstvom Šefeta. Čeprav so mladi taborniki v pristnem taborniškem duhu pripravljani na sodelovanje in sklepanje prijateljstev, pa



FOTO: DOŽE SUHADOLNIK

se zdi spopad zaradi tekmovalno nastrojenih Starešine in Šefeta neizbežen. Položaj se še dodatno zaplete s prihodom nadzornice ...

Kontinuiteta v delu edinega domačega filmskega ustvarjalca, ki se načrtno in predano posveča zvrsti mladinskega filma, Mihe Hočevarja, je bila s prvim delom te taborniške komedije bogato poplačana, saj je z njim podrl vse rekorde gledanosti. Nadaljevanje taborniške zgodbe domiselno vpelje nove probleme, s katerimi se soočajo zdaj nekaj let starejši glavni liki, osnovni zaplet pa gradi na tradicionalnem antagonizmu med Ljubljančani in Štajerci. Hočevar se obregne tudi ob vse večjo birokratizacijo, ki jo je prineslo življenje pod skupno evropsko streho.

Panika. Režija Barbara Zemljič. Slovenija, 2013, 103 min.

Vera, mlada ženska, ki se približuje štiridesetim, se iz dneva v dan vse bolj boleče zaveda, da je ujeta v rutino zakonskega življenja, kjer je njena predanost dojeta kot samoumevna, o ljubezni pa že dolgo ni več sledu. Kratka romanca z najboljšim prijateljem njenega moža, družinskim prijateljem Mitjo, jo na nek način prebudi in ji vlije pogum, da si drzne od življenja zahtevati več in da vztraja pri svojih idealih. Pa čeprav je cena za to na prvi pogled visoka.

Barbara Zemljič je očarala že s svojimi kratkimi filmi, posnetimi v času študija, predvsem z izjemnim *Lasje* ter pozneje s svojim delom na scenariju za celovečerni prvenec Klemna Dvornika *Kruha in iger*. Gre za brez dvoma eno najbolj nadarjenih domačih scenaristk, ki se je tokrat lotila literarne predloge Dese Muck, romana *Panika*, in za RTV Slovenija posnela ljubezensko komedijo, ki igrivo in hudomušno, a hkrati resno in predrzno napade institucijo zakona ter s perspektive njenega ljubezenskega življenja prevprašuje današnji položaj sodobne ženske v družini in družbi.

Razredni sovražnik. Režija Rok Biček. Slovenija, 2013, 112 min.

Na resničnost oprta zgodba o dramatičnih dogodkih, ki jih na neki neimenovani slovenski srednji šoli sproži samomor ene izmed

dijakinj. V šoku in navalu nereflektiranega besa njeni sošolci najdejo grešnega kozla v Robertu, novem učitelju nemščine, ki si je njihovo sovraštvo prislužil s svojo brezkompromisno strogostjo in zahtevnostjo.

Zgodba o prepadu med dvema generacijama – tisto, ki je zrasla ob močnih avtoritetah, trdih besedah, jasnih vrednotah in rigidnih družbenih strukturah, in tisto, ki je odrasla v individualiziranem svetu brez pravih avtoritet in trdno postavljenih meja. Trk dveh svetov in iztek v pat pozicijo, iz katere bo vsak igralec odnesel kakšno prasko. En sam dogajalni prostor in dobra igralska zasedba, sestavljena iz profesionalnih igralcev in mladih narščikov, iz katerih režiser izvabi presenetljivo prepričljivo igranje. Suveren prvenec mladega Roka Bička, ki je na svoj talent opozoril že z odličnimi študentskimi filmi, je bil letos nagradjen v Tednu kritike, tekmovalni sekciji prvenec Beneškega filmskega festivala.

Zapelji me. Režija Marko Šantič. Slovenija, 2013, 89 min.

Luka je 19-letni fant, ki ne pozna očeta, mama pa se mu je že pred leti odrekla, zato je svoja najstniška leta preživel v domu. S polnoletnostjo mu pristojne službe omogočijo, da se zaposli v podjetju za predelavo mesa in si najame stanovanje. Novo pridobljeno samostojnost pa hoče Luka izkoristiti za to, da bi našel očeta. A nato v službi naleti na Ajdo, mlado in živahno dekle, ter se vanjo zaljubi. Toda tudi Ajda ima svojo družinsko skrivnost ...

Mladi Marko Šantič, ki je stroko očaral že z enim svojih prvih študentskih filmov, *Srečno pot, Nedim* iz leta 2006 (osvojil je srce Sarajeva), kmalu zatem pa še z *Luknja* (najboljši študentski film v Bologni leta 2007), je s svojim celovečernim igranim prvenecem ustvaril presenetljivo zrelo in zahtevno delo. *Zapelji me* namreč odkrito in pogumno spregovori o problematiki tistih mladih, ki prihajajo iz uničenega ali disfunkcionalnega družinskega okolja, o mladih, katerih mladost je bila zaznamovana s travmo, celo pohabljenostjo. Pri tem pa kritično osvrkne še številne druge anomalije v sodobni slovenski družbi.

Špela Barlič, Denis Valič

Letošnji trend – dokumentarci

DENIS VALIČ

Ce bi hoteli znotraj letošnje bere domače filmske produkcije, tako igrane kot dokumentarne, tako celovečerne kot kratkometražne, tako tiste konvencionalne kot one, ki teži k eksperimentu, najti tendenco, ki kot rdeča nit povezuje vse njene sloje, iskanje ne bi bilo prav zahtevno: nemogoče je spregledati, da nam letošnja filmska letina govori o nekakšnem obratu k družbenemu. Obratu, ki se med drugim zgovorno izraža tudi skozi že prav presenetljiv porast dokumentarne produkcije. Poglejmo, kaj nam ta prinaša.

Za upravičenost teze o obratu k družbenemu, k večjemu in aktivnejšemu družbenemu angažmaju, danes seveda ni več dovolj, da se sklicujemo le na izvorno delitev zvrsti, ki nam pripoveduje, da se je dokumentarni film v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja rodil kot odgovor tistih, ki so kategorično zavračali izumetničenost tedanjega igranega filma, v prvi vrsti hollywoodskega, njegovo skoraj nepremostljivo distanco do resničnosti in dejanskega življenja množic, in da je kot tak predstavljal drzni obrat k družbeni resničnosti, predvsem tisti, ki so jo živeli od igranega filma pozabljeni nižji sloji. Danes so meje med filmskimi zvrstmi vse bolj zrahljane in porodne, saj se denimo igrana produkcija že povsem brez zadržkov poigrava tudi z elementi dokumentarnega filma, ta pa brez sramu problematizira svojo lastno »objektivnost«. Zato je zgolj umestitev nekega dela v kategorijo dokumentarnega filma seveda premalo, da bi mu lahko pripisali aktivni družbeni angažma. Pa čeprav govorimo o domači produkciji, ki je npr. še leta 2003 na slovenskem filmskem festivalu prikazala le en celovečerni dokumentarni film. Pred tem pa dolgo časa nobenega. Pozneje, z nekakšno renesanso dokumentarnega filma, ki smo ji bili priča tudi v mednarodnem prostoru, se je položaj sicer spremenil, a ta dokumentarna produkcija, še vedno precej sporadična, je bila ali izrazito intimna (na primer *Otroci Vlada Škafarja*), in je s tem sledila nekaterim mednarodnim trendom, ali pa se je posvečala predvsem zgodovinskim temam (spomnimo se *Aleksandrink* Metoda Pevca ali *Otrok s Petrička* Mirana Zupaniča).

S približevanjem koncu prvega desetletja novega stoletja je število posnetih dokumentarnih filmov vidno naraščalo in zdi se, da smo letos dosegli morda celo vrh tega vala dokumentarnega filma. A ne le to. Prav tako ni mogoče spregledati, da so ustvarjalci teh filmov končno »uzrli« aktualno družbeno realnost, znotraj katere ustvarjajo, in da so se do nje začeli tudi opredeljevati.

UMETNIKOV ZRELIH PORTRETI

Četudi obrat k družbenemu zaenkrat pustimo ob strani, bo med letos predstavljenimi dokumentarci vsakdo lahko že na prvi pogled opazil, da med njimi obstaja ne prav velika, a vseeno izrazita skupinica del, ki tematizirajo delo in/ali lik sodobnih ustvarjalcev z različnih področij. Tako je Damjan Kozole pred kamero postavil Ulaya, konceptualnega umetnika in performerja, prijatelja in nekoč partnerja Marine Abramović. Janez Burger si je izbral precej podoben motiv performerja, glasbenika in mladinskega delavca Marka Breclja. Po dolgem, resnično dolgem času smo dobili tudi nenavaden portret enega domačih cineastov, letošnjega prejemnika Badjurove nagrade za življenjsko delo Karpa Godine, ki ga je ne-slikal (tako je, ne naslikal, kot bomo videli pozneje) mladi Matjaž Ivanišin. Seznam se nadaljuje z Dušanom Moravcem – ta je po Diareji kamero usmeril h glasbeniku, ki pogosto izreče besedo »sranje«, bosanskemu kantavtorju Damirju Avdiću. Boris Petkovič je izbral temo, ki je od njega skorajda nisimo pričakovali – proces nastajanja klasične gledališke predstave –, a jo je nato obdelal v sebi lastnem slogu. Tu sta še *Čas za novo državo* Igorja Zupeta in kolektiva Irwin, ki nam predstavijo portret nekega umetniškega projekta (pričakovano velikopoteznega, bi lahko dodali), ter *Style Wars 2*, prvenec »uličnega« ustvarjalnega para, ki se predstavlja s psevdonimoma Veli Silver in Amos Angeles. Seznam tovrstnih del, torej dokumentarcev, ki tematizirajo umetnike ali njihovo delo, zaključijo *Mož s krockarjem* Sonje Prosenec, temačni in po svoje malce morbidni (a nikakor ne z negativnim prizvokom) portret slikarja Jožeta Tisnikarja.

Našteli smo več kot polovico dokumentarnih del v tekmovalnem ali preglednem programu letošnjega festivala. Čeprav gre na prvi pogled za konvencionalne dokumentarne portrete umetnikov, se za izborom predstavljenih oseb skriva nekaj več. Z izjemo zadnjega med naštetimi, torej portreta Jožeta Tisnikarja (čeprav bi lahko tudi pri njem lahko našli vsaj subverzni pristop do družbe in družbene realnosti njegovega časa), gre pri ostalih delih za preišljen izbor oseb ali umetniških projektov, ki se odkrito in drzno opredeljujejo do aktualne družbene realnosti, jo s svojim



Badjurov nagrajenec Karpo Godina (na fotografiji dokumentira lanske vstaje) bo poleg nagrade za življenjsko delo »prejel« še nekonvencionalni dokumentarec Matjaža Ivanišina o samem sebi.

delom glasno komentirajo in kritizirajo, ne nazadnje pa tudi sooblikujejo.

Kozole tako Ulaya ne predstavi le kot enega najpomembnejših konceptualnih umetnikov in performerjev v zgodovini sodobne umetnosti, pač pa tudi in predvsem kot osebo, ki se odloči javno spregovoriti o svoji bolezni, raku, o kateri sodobna družba še vedno težko glasno spregovori. Burger za svoj portret izbere enega najbolj provokativnih, do domače (lokalne in širše) politike in politikov neizprosni in neusmiljeni (spomnimo se denimo njegovega »vatenata« na Dimitrija Rupla, ene najbolj duhovitih in domiselnih političnih akcij na področju umetnosti) ter na trenutke še vedno blagovozvočnih umetnikov-performerjev, ki je politični

USTVARJALCI DOKUMENTARCEV SO KONČNO »UZRLI« AKTUALNO DRUŽBENO REALNOST IN SE DO NJE ZAČELI TUDI OPREDELJEVATI.

performans spustil na realna tla in mu posvetil svoje življenje. Podobno naredi tudi Burger, ki Breclju ne postavlja prestola v nebesih, temveč ga le spremlja med njegovo vsakodnevno rutino ter ga razkrije v njegovih že malce ponošenih, tu in tam tudi raztrganih oblačilih, ki pa jih polni gmota še vedno čilega telesa in predvsem kot feferon ostrega duha.

Še bolj nenavaden oziroma nekonvencionalen je portret Karpa Godine, med cineasti sedemdesetih let enega najdrzejših provokatorjev takrat še nič kaj prijaznega režima, ki pa še danes hodi naokrog s svojo digitalno kamero in sledi mdr. vstajam, ki so zadnje zimo in na pomlad zajele Slovenijo, ter tako ustvarja svoj dnevnik v podobah. Najprej velja povedati, da to delo še zdaleč ni kak praznični poklon slavljenju – ko se je Ivanišin odločil kamero usmeriti v Karpa, ta še ni bil Badjurov nagrajenec, kvečjemu večkratni neizbrani kandidat (ker je bil premlad, uspešen in nagrajevan že na drugih področjih in predvsem prezdravega izgleda) –, pač pa iskreno posvetilo avtorju, ki je v svojih delih in intimno vedno izkazoval posebno senzibilnost za aktualne družbene razmere. Ivanišin je s podobnim občutkom poustvaril pot, med katero je takrat 25-letni Godina obiskal narodnostno mešano vojvodinsko vas in v tamkajšnji družbeni realnosti

zaznal nekaj, kar se bo tragično udejanjilo dve desetletji pozneje s krvavim razpadom Jugoslavije. Ivanišin pri tem radikalno ruši konvencionalno podobo portreta umetnika, saj je Karpo v filmu prisoten le kot oseba, ki je ni.

Na nekdan skupni kulturni in družbeni prostor se naveže tudi Dušan Moravec, ki v svojem *Pravem človeku za kapitalizem* predstavi »bosanskega psiha«, kantavtorja, ki ne brenka na akustično kitaro, temveč »ruži« na električno in pri tem sočno, drzno in samosvoje komentira povojno družbeno resničnost svoje domovine. Pri Moravcu gre sicer morda za nek odklon od ostalih dokumentarcev letošnjega leta, saj izbere lik, ki pripada neki drugi, ne lokalni realnosti. Pa vendar, za mnoge je Bosna (tudi zaradi bližine, sorodstvenih vezi ali preprosto nostalgичnega spomina na nekdanjo skupno preteklost) še vedno vsaj malo domača. Stanji v obeh državah pa si tudi nista tako zelo različni.

SUBVERZIVNA MAMA EVROPA

Pregled vseh del bi zahteval preveč prostora, zato bomo opozorili le še na nekatera, ki tako ali drugače izstopajo. Predvsem je to novo delo že uveljavljene domače dokumentaristke Petre Seliškar: *Mama Evropa* je sicer drugačno, na prvi pogled morda bolj v medčloveške odnose kot k družbi obrnjeno delo, dokumentarec, ki prav tako ne sledi formirani in družbeno aktivni osebi, pač pa se usmeri v intimni odnos mame in šestletne hčerke. In prav slednja, torej otrok v fazi spraševanja »zakaj?«, otrok, ki se vsemu čudi, pred katerim ni nič in nihče varen, je tisti, ki daje pečat delu in ga vodi skozi prepriševanje vseh temeljnih kategorij človeka kot družbenega in političnega bitja. *Mama Evropa* je v svoji preprostosti in neposrednosti čudovito, v svoji drznosti v zastavljanju vprašanj pa celo subverzivno delo.

Posameznik kot politično bitje, ki teži k povezovanju, je »predmet« v svoji običajnosti neobičajne reportaže z naslovom *Čas za novo državo*, svojskega dnevnika kongresa državljanov virtualne države NSK, na katerem sicer zanikajo zmožnost njene umestitve v klasične politične kategorije, a ji hkrati poskušajo zagotoviti vse attribute klasične države. Posameznik kot apolitično, a politična stališča jasno artikulirajoče bitje, pa je predmet nekakšnega posvetila kulturnemu grafičarskemu filmu *Exit from the Giftshop*, gverilski dokumentarni produkciji z naslovom *Style Wars 2*. Ta gledalca preseneti predvsem s svojim svobodnim, skoraj anarhističnim duhom, ki se ne podreja filmskim konvencijam, a vseeno ustvari korektno in nadvse gledljivo filmsko delo. ■



Rok Biček, režiser

RAZREDNI SOVRAŽNIK JE VSAJ SREDNJEVROPSKA ZGODBA

ŠPELA BARLIČ, foto FABIO STOLL

Rok Biček je letnik 1985, diplomant ljubljanske AGRFT, po rodu Novomeščan. Da iz tega fanta še nekaj bo, je opazil že Janez Lapajne, ki ga je »odkril« na enem izmed ciklov svoje PoEtičke, občasne akademije za raziskovanje umetnosti filmske režije pod okriljem Triglav filma, in ga prepričal, naj se raje kot na študij igre, kjer je sprva nameraval nadaljevati svojo pot, vpiše na filmsko režijo.

Potem so prišli trije kratki študentski filmi – dokumentarni *Družina* (2007) ter igrana *Dan v Benetkah* (2008) in *Lov na race* (2009) –, v katerih je šel Biček s kamero nad vse sorte različnih družinskih patologij in navdušil še festivalske žirije. Do zdaj je bila družina tisti laboratorij, v katerem je Biček najraje raziskoval različne dimenzije medčloveških odnosov in eksplozivni potencial človeških čustev, v svojem celovečernem prvencu *Razredni sovražnik*, ki je doživel premiero na Beneškem filmskem festivalu in pobral nagrado kritike v sekciji Teden kritike, pa je za borilni ring izbral novo dogajalno sredino na preseku javnega in zasebnega – šolski razred. Ampak, kot pravi, je to še vedno tudi zgodba o družini.

Za prvenec ste si pravzaprav izbrali kar težko nalogo – delali ste z velikim številom igralcev, soočili profesionalce in naturščike ...

Na začetku ta zgodba pravzaprav ni bila predvidena za moj prvi film. Vse se je začelo z iskanjem teme za naslednji film Janeza Lapajnete, s katerim sva sodelovala v preteklih desetih letih. Povedal mi je, da bi rad delal nekaj z mlado generacijo in spomnil sem se dogodkov iz moje gimnazije. Zgodba ga je takoj pritegnila, zato sem se lotil raziskave in s takratnimi glavnimi akterji naredil intervjuje. Ko sem mu predstavil svojo raziskavo, me je presenetil z gesto, ki jo močno cenim. Predlagal mi je, da naj film o tej zgodbi posnamem jaz, saj sem z njo in generacijo, o kateri govori, dosti močnejše povezan kot on in zato tudi boljše izbira. Ampak potem se skoraj leto dni nisem nikamor premaknil.

Vedel sem, da imam v rokah močne karte, hkrati pa sem se bal, da jih bom zaradi neizkušenosti prehitro zakartal. Na trenutke se mi je zdela zgodba prevelika za prvi film, z ogromnim številom likov, kar je težko obvladovati. Očitno sem moral dozoreti za to, da sem bil pripravljen, čeprav sem se tudi v procesu nekajkrat izgubil ... Na »setu« so vladale težke energije – zaradi narave zgodbe, zaradi odnosov, pa tudi zaradi mojega pomanjkanja zaupanja vase ... Ni bilo lahko, ampak ko zdaj gledam film, se mi zdi, da ima prav to energijo, v katero smo bili ves čas ujeti.

Od kod se je torej vzela ta zgodba?

Zgodba v veliki meri izhaja iz resničnih dogodkov, ki sem jih doživel na gimnaziji, ko je dijakinja iz tretjega letnika naredila samomor. Temu je spontano sledil upor njenih sošolcev proti šolskemu sistemu in profesorjem. V spominu so mi živo ostale mnoge podobe iz tistih dni: prižiganje svečk na šolskem stopnišču, branje manifesta po šolskem radiu, bojkotiranje pouka ... Nekateri njeni sošolci so tragedijo izkoristili za to, da so lahko izživel osebne frustracije. Ko sem delal raziskavo za film, sem kontaktiral sošolce tistega dekleta in izvedel veliko o njihovih medsebojnih odnosih in napetih situacijah, ki so se takrat odvijale med njimi. To je bila osnova večini prizorov v filmu. Vse te stvari bi si seveda lahko tudi izmislili, ampak ker sem vedel, da so se zares zgodile, sem bil pri pisanju scenarija skupaj z Nejcem Gazvodo lahko bolj miren, manj sem se blokiral z dvomi, pri snemanju pa sem takoj videl, kdaj stvari funkcionirajo in kdaj ne, ker sem veliko od tega tudi sam doživel.

V vašem filmu ni mogoče spregledati vpliva film *Razred* (Entre les murs, 2008) Laurenta Canteta ...

Laurent Cantet je s svojim filmom *Razred* brez dvoma postavil mejnik v žanru »šolskih« filmov. Tudi zame, za moje igralce in celotno ekipo je bil domače branje. Vsak od nas je iz te mojstrovine črpal določene reference, vendar je kljub vsemu *Razredni sovražnik* tako vsebinsko kot estetsko posegel v povsem drugo sfero. V nasprotju z estetiko filma *Razred* sem *Razrednega sovražnika* videl v bolj umirjeni postavitvi, kar je v kombinaciji s hladnejšim barvnim tonom slike dopolnilo atmosfero filma, ki je predvsem raziskava stanja, v katerem se razred znajde po samomoru sošolke.

Pri tem mi je bil za zgled film *Skrivo* (Caché, 2005), ki s kirurško natančnostjo, hladnostjo in neprizadetostjo raziskuje človeške odnose in s tem gledalcu ponudi možnost, da se objektivno sooči z dogajanjem na platnu in sam pride do svojega zaključka. Kar zadeva delovni proces, pa je name zelo vplival tudi film *Adžami* (Ajami, 2009), ki sem ga pred tremi leti videl na študentskem festivalu v Tel Avivu. Pogovor z Yaronom Shanijem o načinu dela z naturščiki v njegovem filmu je bil ključen, da sem se tudi sam odločil za podobno strategijo. V tem filmu so vsi igralci upodobili sami sebe. Režiserja sta imela sicer napisane dialoge, a jih igralcem nista pokazala – razložila sta jim le situacijo in jim pustila, da improvizirajo. S tem sta testirala tako trdnost prizorov in verodostojnost dialogov kot tudi igralce. Ti so namreč v veliki večini primerov govorili zelo podobne stavke, kot so bili zapisani v scenariju. Kadar ni bilo tako, sta bili le dve možnosti: ali niso bili v situaciji ali pa je bil dialog v scenariju slabo napisan. Mi smo sicer snemali po scenariju in uporabili kombinacijo naturščikov in profesionalcev, vendar smo v ideji v veliki meri sledili izraelsko-palestinski navezi.

Dinamika Cantetovega razreda je v veliki meri izhajala iz tega, da je funkcioniral kot nekakšen mikrokozmos sodobne multietnične in socialno razplastene Francije. Ste nekaj takega poskušali ustvariti tudi vi?

Meni se skozi filmsko umetnosti zdi pomembno govoriti o stvareh, ki odsevajo tako nacionalno kot svetovno družbo, in to je v *Razrednem sovražniku* povedano skozi mikrosvet srednješolcev. Šola obenem predstavlja tudi prostor odnosov in napetosti med osebnim in javnim, med posameznikom in družbo. To, kar vidimo v filmu, je gotovo preslikava današnje slovenske družbe. Notri je zajeto vse – od egoizma in preračunljivosti do uporništv, maščevalnosti in ne nazadnje tudi strahopetnosti, neodločnosti. Seveda pa to ni le slovenska, ampak vsaj še srednjeevropska zgodba, če že ne kar zgodba celotnega zahodnega sveta. Katerakoli država, ki je bila kdajkoli pod nemško okupacijo in ima danes težave z mladino, bi se lahko prepoznala v njej. Mislim, da so vsakemu učitelju nemščine na teh prostorih vsaj enkrat v karieri zabrusili, da je Hitler ...

Vas ni bilo strah, da bi se zaradi tematike samomora vašega film oprijela neprijetna oznaka »tipičen slovenski film« in odgnala vse gledalce?

Zaradi odplačevanja kredita, ki so ga pri domačem občinstvu zakockali filmi v »zlato dobi« domače kinematografije, si ne mislim postavljati avtorskih omejitev, zaradi katerih bi pri gledalcih naletel na določen odziv. Mislim, da smo v zadnjih 15 letih naredili toliko dobrih filmov, da bi bil res že čas, da iz našega besednjaka izgine besedne zveza »tipičen slovenski film«. Prvič, noben film ni tipičen, temveč je predvsem edinstven v svojem bistvu, zato lahko takoj črtamo to besedo. Vsi filmi, ki nastanejo pri nas, so slovenski, zato je

tudi ta beseda odveč. Menda je jasno, da so slovenski. Torej, pogovarjamo se o naših filmih. Gledalci pa morajo najprej priti v kino, šele nato jih lahko odženeš. Na potezi so oni. Ustvarjalci smo svoje naredili.

Sicer pa je problematika samomora v tem filmu pravzaprav samo nakazana, ni pa to glavna tema filma ...

Ta dogodek je bil sprožilni moment, ki je potegnil zgodbo naprej. Kaj je bil resnični razlog za dekletov samomor, me znotraj zgodbe ni zanimalo. Zanimala me je dinamika odnosov med sošolci, način, kako so osebno tragedijo izkoristili za svoj upor in s kakšno lahkoto so okrivili profesorja. Fasciniralo me je, kako se razred kot skupinski protagonist poenoti okoli ene ideje, ko se sistem podre, pa se med seboj skregajo. To je klasičen vzorec revolucije, ki potrebuje skupnega sovražnika, da poenoti skupino. V trenutku, ko je sovražnik premagan in cilj dosežen, pa skupina razpade.

Rekli ste, da ima večina dogodkov v filmu korenine v realnem dogajanju. Ima tudi lik učitelja svojo ustreznico v resničnem življenju?

Lik učitelja je oblikovan po mojem gimnazijskem profesorju matematike, ki je bil zelo zahteven in med učenci, razumljivo, osovražen. Takrat nas je bilo veliko takšnih, ki smo imeli nočne more zaradi njega, ko se danes pogovarjam s svojimi nekdanjimi sošolci, pa ga večina od nas vidi v pozitivni luči. Največ »matematike« sem se naučil iz njegove razlage o tem, zakaj je tako zelo pomembno, da znamo že iz zapisa funkcije razbrati, kakšen bo videti njen graf. »Ko boste zdravniki na urgenci,« je rekel, »boste morali iz nekaj simptomov hitro sklepati, kaj je z bolnikom narobe – preden ga boste dali na operacijsko mizo, ga zares odprli in pogledali, kaj mu je.« Ni bil eden tistih, ki bi izkazovali avtoriteto zaradi avtoritete same, ampak nas je hotel naučiti načina razmišljanja in nas pripraviti na življenje. Podobno kot Robert.

Ste pa Roberta iz učitelja matematike prekrasili v učitelja nemščine. Se vam zdi, da je nemščina pri nas še bolj osovražen učni predmet kot matematika?

Če Robert ne bi bil učitelj nemščine, mu ne bi mogli očitati nacizma. Njegova predavanja bi izgubila močan podtek. Robert govori modro, ampak ker govori v nemškem jeziku in s pozicije moči, avtomatično vzbudi v nas nek negativen praspomin. Vse to pripomore k temu, da se na začetku lahko postaviš na stran razreda. Like v filmu sem namreč želel peljati skozi zgodbo tako, da se bo gledalec težko postavil na katerokoli stran. Verjetno bo zaradi lastnih pogledov in položaja v družbi simpatiziral z eno, vendar želim, da bi bil na koncu filma neopredeljen. Ta zgodba po mojem mnenju nima zmagovalca; vsak izmed značajev v življenje odnese večje ali manjše breme, ki si ga je nabral v tisti učilnici. Sicer pa dejstvo, da gre za učitelja nekega jezika, tudi scenarijsko odpre mnoge možnosti – lahko se navežeš na literaturo, na literarne junake, in potegneš določene paralele. Thomas Mann je s svojim opusom in življenjem logična izbira za profesorja Roberta.

Kot je Chopinov *Preludij op. 28, št. 15* logična izbira za glasbeni lajtmotiv filma?

Chopin je v svoje kompozicije ujel vse to, kar v sebi nosi lik Sabine. O njej v bistvu vemo zelo malo. Tudi jaz jo poznam le bežno. Sem pa začutil, kaj nosi v sebi, ravno skozi Chopina. Upam, da bo tako tudi pri gledalcih. Nekaterih stvari se enostavno ne da opisati z besedami in takrat je glasba najboljši pomočnik.

Kako ste se lotili iskanja naturščikov?

Z asistentko sva jih iskala po ljubljanskih gimnazijah. Hodila sva iz razreda v razred, povedala, kdo sva in kaj iščeva ... Pričakoval sem, da se bodo javljali celi razredi, pa se jih je ponavadi javilo manj kot pol in še med temi je bilo zelo malo takih, ki jih je stvar zares zanimala. Potem sem vsakega od njih prosil, da mi v nekaj stavkih pove, kdo je, kaj ga v življenju zanima, s čim se ukvarja. Tako sem zelo hitro začutil, ali bi utegnili biti primerni za katerega od mojih devetih likov. Medtem ko sem se jaz posvečal tistim, ki so se javili sami, je bila moja asistentka pozorna na tiste, ki so ostali v ozadju. Na tak način smo našli dekle, ki je igralo Sabino. Tiste »neopazne« moraš najti, sicer dobiš le en spekter ljudi – takšne, ki imajo potrebo po nastopanju, mi pa smo potrebovali tudi takšne, ki so bolj zadržani. Od mladih igralcev sem namreč želel, da like živijo, ne igrajo, zato smo iskali takšne, ki so bili že v izhodišču v čim večji meri podobni likom iz scenarija.

Jih je bilo težko najti?

Kakor koga. Nekatere sem našel takoj, druge sem iskal dlje časa, nekateri so se javili sami, druge sem moral prav prositi ... Recimo fant, ki igra predsednika razreda ... Ko sem vstopil v njegov razred, se je ravno glasno pregovarjal z razredničarko, da ne bi slučajno klicala njegove mame na sestanek, saj da v šolskem pravilniku nikjer ne piše, da ima to pravico ... Ko se je nehal kregati z njo, sem ga povabil na avdicijo, pa mi je v istem tonu kot prej razredničarki zabrusil, da trenutno nima časa, da bi se ukvarjal s tem. Nato sem ga še dvakrat povabil po e-pošti, a se ni odzval, dokler ga nisem šel med poukom osebno iskat v šolo.

Ali pa fant, ki igra šolskega didžeja: njega sem iskal najdlje in skoraj že obupal, potem pa je ta fant prišel zadnji dan, ko smo zaključevali zasedbo, na avdicijo na Viba film. Slučajno je šel na drugo avdicijo za neko reklamo, videl naše obvestilo in se mimogrede javil še pri nas. Takoj mi je bilo jasno, da ga imam, da je prav on ta lik – ta, ki tako flegma pride –, in sem ga povabil zraven. Se je bilo pa težko odločiti in narediti končni izbor. Šele potem, ko so se na vajah odprli in sem jih bolje spoznal, sem vedel, da imam jagodni izbor.

Kako pa so potekale vaje?

Najprej smo se vsi skupaj usedli za mizo in šli skozi scenarij, potem pa sem jih po ovinku nekako pripeljal do tega, da smo iz varnega teoretiziranja hitro prešli na osebne izkušnje. Želel sem, da do dejanj svojih likov zavzamejo osebna stališča in da raziščemo vse medosebne odnose naše deveterice. Od tega, kaj si mislijo drug o drugem, do tega, kaj tudi v resnici pokažejo in česa ne.

Zanima me način igre, kjer igralec v popolnosti izhaja iz sebe in ne iz neke vnaprejšnje predstave o nekem liku. Da ne igra, ampak živi življenje lika. V njem želim vzbuditi tisto, kar je najgloblje in najbolj pristno, zato je bilo nujno, da na vajah vzpostavimo medsebojno zaupanje in da igralci pridejo v stik z lastnimi potlačenimiemocijami. Osebne izpovedi, ki so jih delili z mano, so mi omogočile, da sem iz njih na snemanju znal izvabiti reakcije, ki sem jih potreboval.

Se pravi, da je bilo vse skupaj še najbolj podobno kakšni psihoterapevtski seansi?

Ja, in najbrž so na vajah na dan prišle stvari, ki jih nisem povedali niti svojim prijateljem. Marsikdo od njih me je v

tistih težkih trenutkih na snemanju zato zasovražil in se tega najbrž ne bi šel, če bi že na začetku vedel, kaj ga čaka.

Profesionalni igralci pa niso bili del tega »eksperimenta«?

S poklicnimi igralci sem delal na klasičen način – pogovarjali smo se, kako jaz vidim stvari, kako jih vidijo oni, razdelali smo posamezne karakterje, oblikovali njihovo predzgodbo ... So pa tudi liki profesorjev nastajali z mislijo na določene igralce, pri čemer smo upoštevali njihove karakterne lastnosti. To je potem na snemanju prineslo energijo, ki me pri igralcih zanima. V bistvu je bil del tega eksperimenta tudi Igor Samobor, saj ga namenoma nisem soočil z mladimi igralci na nobeni vaji pred snemanjem. Želel sem, da ostane profesor za učence popoln neznanec, dokler ne vstopi v učilnico, in da z njim nimajo nobenih prijateljskih vezi, ki bi lahko nezavedno vplivale na njihovo igro. Tako se je tudi zgodilo, kar je predvsem pomagalo mladim igralcem.

Niste pa pomislili na to, da bi tudi v vlogah učiteljev zasedli naturščike?

Če bi imel na voljo več časa, bi morda tudi v teh vlogah zasedel naturščike, a zdi se mi, da bi bilo pri starejših ljudeh še težje prebiti zid zadržanosti, ki smo ga z mlajšimi po intenzivnih vajah vendarle premagali. Sicer pa se je kombinacija profesionalnih igralcev in naturščikov izkazala za zelo učinkovito, zato nameravam na ta način delati tudi v prihodnje.

Film je z izjemo zadnje sekvence posnet izključno v interjerjih. Zakaj?

IGRA ODGOVORNOSTI

ŽIGA VALETIČ

V drugi polovici junija mi je med nakupovanjem v velikem trgovskem središču zaveznil telefon, na drugi strani je bil znanec z nenavadno pronojo. V razredu njegove hčere, gimnazijke, je eden od sošolcev naredil samomor in nihče ni vedel, kako se primerno odzvati na dogodek. Dijaki so ostali brez odgovorov, učitelji, psihologi in starši so iskali besede, kako naj brez obsojanja spregovorijo o tragediji, ki je prizadela razred. Gre pri samomoru za pogumno ali strahopetno dejanje – kdo si drzne soditi o tem? Znanec je bil nekaj tednov pred tem v vlogi soorganizatorja razstave, ki sva jo s striparjem Gašperjem Rusom pripravila v eni od ljubljanskih knjižnic, zato je vedel, da sem se kot scenarist risane romana *Gugalnica* že v tretje spopadel s tematiko samomora in da o tem občasno tudi predavam in govorim v občilih. Prosil me je, če bi se prišel na nekakšen neformalen način pogovorit z dijaki. Z nakupovalnim vozičkom sem se postavil nekam na stran in si vzel čas za zbitritev misli. Nisem bil povsem prepričan, ali bi bil moj obisk dejansko koristen, ali pa bi bilo bolje, če se stik z dijaki zgodi na drugačen način. Od konkretnega dogodka sem se počutil kar preveč odtujenega. Pogovarjala sva se kakšne četrte ure in vse bolj me je preveval občutek, da bo mladina začudena, če jim bo prišel »predavati« neznanec, ki je »strokovnjak« za samomor, dejansko pa ni niti psiholog niti suicidolog niti učitelj, zgolj avtor nekaj knjig. In kako bi jim lahko karkoli povedal o samomoru njihovega sošolca, saj ne fanta ne družine nisem poznal, zato ne bi niti vedel, kako pristopiti s primernim sočutjem, ki mora biti na trenutke tudi individualno obarvano; vsak samomor je namreč kompleksno, samosvoje in edinstveno dejanje. Znancu sem torej dejal, da bi bilo glede na vse skupaj bolje, če se starši (ali vsaj nekaj njih) med sabo dogovorijo in se nato dobijo z dekletki ter fanti in se v duhu enakovrednosti pogovorijo o lastnih občutjih in razmišljanjih. Prav starši morajo v takšnih usodnih življenjskih trenutkih brez zadržka prevzeti vzgojne vaje ter s svojim potomstvom deliti najgloblje življenjske nazore, največjo iskrenost in najbolj pristna čustva. Znanec se je strinjal. Samomor (ali poskus samomora – razmerje

je nekeje 1 : 20) je seveda tako dokončen in neizprosno dogodek, da ne pušča nikakršnega prostora za ovinkarjenje, prelaganje odgovornosti, površne sodbe ali lahkomišelnost. Če dogodek zamočimo in se o samomoru ne pogovorimo odkrito (in da, v nekaterih primerih tudi strokovno), ustvarjamo družbeni tabu, družini pa prilepimo obremenjujočo stigmo. Ali, kot pišeta Ann Smolin in John Guinan, katerih knjigo *Žalovanje po samomoru bližnjega* pravkar prevajam: »Kdor krivi nekoga drugega, se mora zazreti vase. Velikokrat je valjenje krivde le podaljšek razmišljanja 'ko bi le

BIČEK PREIGRAVA ISKANJE RAVNOVESJA MED DOSLEDNOSTJO IN PERMISSIVNOSTJO, MED ODGOVORNOSTJO IN RAZPUŠČENOSTJO, MED KONSERVATIVNOSTJO IN LIBERALNOSTJO. ALI, ŠE BOLJE, V IZREDNO ZRELEM ZAMAHU NAM OSVETLJUJE SMER PREHODA OD LAŽNE K ZDRAVI KONSERVATIVNOSTI IN LIBERALNOSTI. IN V TEM NASTAVLJA OGLEDALO TAKO POLITIKI KOT SLEHERNIKU.

...! in je običajno enako nestvarno kot takrat, kadar to razmišljanje usmerimo proti samim sebi. Ob takšnem razpoloženju se je bolj vredno potruditi in se pogovoriti o vsem skupaj, kot pa da stvari pometamo pod preprogo, kjer ostanejo za vedno in jih nikoli zares ne pospravimo.«

In prav vprašanje krivde, ki vselej pesti bližnje po samomoru (ali v strokovnem žargonu »preživele žrtve samomora«), je tisto, s čimer se režiser Rok Biček tako sijajno spopade v filmu *Razredni sovražnik*. Prikaže namreč oboje: da smo krivi vsi in da ni kriv nihče. Učenci obtožujejo novega profesorja, starši dijakov obtožujejo ravnateljico, učitelj obtožuje pretirano liberalen učiteljski zbor, mama deklice pa obtožuje predvsem sebe in moža. Nato se igra poglubi. Dijaki izgubijo skupinsko integriteto in začnejo obtoževati drug drugega, to pa je že točka, po kateri bo vsak, ki ga je dogodek zaznamoval, obračunal le še sam s seboj; tako dolgo, kolikor bo pač potrebno, da iz bolečine zraste z novo zrelostjo, obogaten z

novimi življenjskimi spoznanji. Vprašanje, ki ga izpostavi miren, a kljub temu šokanten zadnji prizor, kjer se dijaki v spremstvu učiteljev peljejo s trajektom na končni izlet, je, kdo je na takšno rast sploh pripravljen oziroma kdo je tega dejansko zmožen. Učitelja nemščine ni več z njimi, v vlogo njihovega razrednika je stopil za zelo kratek čas, prav tako pa z njimi ni več sošolke Sabine, ki se je za samomor odločila sama in uporabila vso svobodno voljo, ki jo je kot človeško bitje imela – ne glede na posledice in na to, kaj bodo takrat, ko nje ne bo več, drugi očitali samim sebi ...

Če bi danes prejel podoben klic, bi bil moj nasvet enak, a tokrat bi dodal, da celotnemu razredu, staršem in učiteljskemu zboru svetujem ogled *Razrednega sovražnika*. In ko se vrnejo s projekcije, naj prepričajo ravnatelja/-ico, naj ob naslednjem kulturnem dnevu vse dijake tretjih in četrtil letnikov popelje na ogled filma, stvar pa naj nato ponovi vsake dve leti, ko se generacije zamenjajo. Medtem naj prepriča še ravnateljske kolege po Sloveniji, naj na svojih šolah naredijo enako.

Po lanskoletnih podatkih Ozare Slovenija, nacionalnega združenja za kakovost življenja, smo »po številu samomorov med mladimi med prvimi devetimi državami na svetu, povprečno pa se na leto zgodita dva samomora otrok, ter med pet in deset letnikov med mladoletniki. Vsako leto naredi samomor tudi od 30 do 50 mladih med 18. in 24. letom starosti.« Tako pomembno je vprašanje samomora – še posebej v luči dejstva, da v pogonu ni nacionalnega programa preprečevanja

samomora, ki ga sicer ima in izvaja velik del Evrope – in tako vrhunski je *Razredni sovražnik*.

Seveda ne gre za prvi film o »slovenskih samomorilcih«, s katerimi naj bi domači filmarji, po besedah prvaka slovenske pomladi, »zasramovali« narod. Pravzaprav daje izdelek Roka Bička (ter soscenaristov Janeza Lapajnetja in Nejca Gazvode) smisel vsem dosedanjim filmom o tej tematiki. Je namreč tako dokončen, tako celovit in večplasten, da ga bo znotraj obravnavane tematike v prihodnje težko preseči in nadgraditi, z njim torej storiti to, kar je sam naredil v odnosu do *Outsiderja* (Seadov samomor v afektu, vpriči očeta oficirja), *Odgrobadogroba* (intuitivna razgraditev balkanskega humora z umori in samomori onkraj repa in glave), ali *9:06* (depresivna kriminalno-dramska sestavljanica s samo-uničevalnim izidom).

Igor Samobor, ki je imel glavno vlogo tudi v *Šterkovem 9:06*, je v liku nadomestnega učitelja nemščine dosegel nov vrhunec igralske poti. Utelesi nam človeka, ki dostojanstveno prenese množico (tujih) problemov, na katerih nasede. Čeprav kraj in čas dogajanja nista nikjer eksplicitno omenjena in četudi v filmu ni kančka političnosti, ne morem mimo vtisa, da bi učitelj, ki ga imajo dijaki za »čistega nacija«, v nekaterih potezah lahko bil to, kar Ivan Janez Janša predstavlja v slovenski politiki. Seveda le do točke, ko si taisti mož upa priznati, da ga je določene napačne poteze naredil tudi sam. To pa je že nekaj, kar je v popolnem nasprotju s slovenskim političnim vzdušjem nasploh.

Biček torej v podtonih hote ali nehote preigrava iskanje ravnovesja med doslednostjo in permisivnostjo, med odgovornostjo in razpuščenostjo, med konservativnostjo in liberalnostjo. Ali, še bolje, v izredno zrelem zamahu nam osvetljuje smer prehoda od lažne k zdravi konservativnosti in liberalnosti. In v tem nastavlja ogledalo tako politiki kot sleherniku, v Sloveniji in širše, kar bodo v prihajajočih mesecih zanesljivo prepoznale filmske komisije in festivalske žirije po svetu. Vse to pa mlademu režiserju seveda omogoča pogumno izbrana tematika, ki temelji na izkušnji iz neposrednega okolja, zato jo je bil primoran premisliti temeljito ter uprizoriti verodostojno in odgovorno. ■

Zato, ker je razred v filmu zasnovan kot kolektivni protagonist in lahko kot tak funkcionira samo znotraj šole. Takoj ko mladostnike spustiš zunaj tega okvira, izgubiš kolektivnega igralca. Vse njihove bitke se dogajajo v šoli. Nisem čutil potrebe, da bi jih morali gledati še doma. Če stvari preveč nazorno pokažeš ali jih razlagaš, se lahko hitro zgodi, da jih le zbanaliziraš. Poleg tega je film prvenec in vedel sem, da bomo morali produkcijske stroške znižati na minimum.

Snemalca pa ste vendarle »uvozili« iz Nemčije ...

Snemalca Fabia Stolla sem spoznal na študentskem festivalu v Franciji, kjer se je predstavil s svojo prvo študentsko vajo z Münchenske TV in filmske visoke šole HFF, jaz pa s svojim diplomskim filmom ljubljanske AGRFT. Zanimivo doživetje ... Pritegnila me je njegova estetika in pozneje ob večernih pogovorih ob pivu tudi način razmišljanja o filmu. Čez nekaj mesecev sem mu pisal, če bi sodeloval pri *Razrednem sovražniku*. Takoj je privolil in začela sva se sestajati. Ker smo bili takrat vsi brez denarja, sem za pomoč poprosil nekaj svojih prijateljev avtoprevoznikov. Tako sva se s kamioni kar nekajkrat prevozila gor in dol na relaciji Ljubljana–München. Fabio je že pozimi hodil k meni, da sva opazovala, kako je šola videti v zimskih razmerah, kako potuje svetloba, da sva lahko potem poleti na snemanju poustvarila enake razmere. Snemalni plan sva prilagodila gibanju sonca – uporabi dodatnih luči sva se želela izogniti povsod, kjer to ni bilo nujno.

Le zadnji prizor sta odprla v svet ...

Zadnji prizor v filmu, ki je hkrati tudi edini »sanjski« prizor, se odvija na ladji, s katero gredo dijaki na končni izlet v Grčijo. *Razred* je tukaj prvič osvobojen štirih šolskih sten in zdi se, da s tem stopajo naprej v življenje. Pred sabo imajo vso svobodo in v veliki meri je odvisno od njih, v katero smer bodo šli. S tem izletom se konča njihova skupna pot in vsak od njih stopa naprej v življenje s svojo osebno prtljago.

Zanimivo se mi zdi, kako lepo se ta film ujame s prvenecem vašega novomeškega kolega in tudi soscenarista Nejc Gazvode *Izlet*. Zdi se mi, da bi ju bilo prav zanimivo gledati

v »dvojčku« – ne nazadnje gre za isto generacijo, le da so v vašem filmu ti fantje in dekleta še malo mlajši.

Ja, najbrž res. Lahko bi rekli, da v *Razrednem sovražniku* vidiš, kje so bili tisti, ki so šli na izlet, kakšno leto prej. Oziroma da v *Izletu* vidiš, kaj se z njimi zgodi po maturantskem izletu ...

Bi se torej strinjali, da gre tudi pri vašem prvenecu za prerez neke generacije? Sama sem v filmu videla predvsem problematiziranje generacije, ki je zrasla ob že kar malo preveč »ljubeči« vzgoji, ob starših in učiteljih, ki otrokom niso zmogli več postaviti meja in jih tako pripraviti na življenje, ki ni vedno prijazno ...

Tudi za to gre. To je na nek način tudi zgodba o družini. Vsak izmed učencev ima družino, ki je velikokrat izvor in jedro njegovih problemov. So apatični in brez ciljev, ker jim je bilo velikokrat vse prineseno na pladnju. Starši mislijo, da otrokom nudijo vse, česar sami niso imeli, v resnici pa jih s tem zadušijo. Otroci zato ne priznavajo avtoritet, hkrati pa se tudi ne znajo postaviti zase; le agresivni so, ker globoko v sebi čutijo, da ničesar ne znajo ali ne zmorejo. Če namesto tebe vedno nekdo drug opravi stvari, ti to na začetku sicer godi, ampak sčasoma razviješ občutek, da si nesposoben. Robert jih želi postaviti na lastne noge, a jasno je, da človeka udariš, če te dreza tja, kjer najbolj boli. Pravzaprav ima Robert kar nekaj skupnih točk s pokojnim dr. Rugljem, ki je znal povedati marsikaj modrega, a je to potem »zapakiral« na tako svojstven način, da so njegove modrosti mnogi preslišali.

Najbrž ste nekaj od tega izkusili tudi sami. Tudi sami imate izkušnjo učiteljevanja.

Res je. V času priprav na snemanje sem dve leti učil na eni izmed srednjih medijskih šol, kjer sem veljal za zahtevnega učitelja. V nasprotju z Robertom sem svojim učencem do neke točke sicer dovolil demokracijo. Imeli smo praktični pouk iz snemanja in montaže v modernem studiu. V takšnih razmerah bi lahko naredili karkoli, vendar dlje od vremenske napovedi žal nismo prišli. Moj koncept poučevanja mladih, ko sem prišel na šolo, pa je bil, da bi snemali kratke filme. Nisem vedel, kako naj jih motiviram. Spraševal sem, kaj jih

zanimajo v življenju, jim dopovedoval, da imajo na razpolago boljše opremo, kot sem jo v času študija na AGRFT imel jaz in da se v srednji šoli z mano ni nihče toliko ukvarjal. Zalotil sem se, da govorim kot Robert. Neverjetno se mi je zdelo, da sem od njih starejši le deset let in da je med nami že tak generacijski prepad ...

A na srečo so bile med njimi tudi izjeme. Imel sem recimo dijaka, ki je šprical druge predmete, da je lahko prihajal na moje ure. To je bil zame največji kompliment, ki sem ga kdajkoli dobil. S takšnimi dijaki smo lahko delali krasne stvari in, če se ne motim, smo tudi edina srednja šola, ki je bila dve leti zapored, odkar obstaja scenaristični Grossmannov natečaj za srednješolce na AGRFT, nagrajena. Vedno se najde kakšen posameznik, ki je pripravljen delati in ga stvari zanimajo, kolektivno delo pa jim nekako ni in ni šlo od rok.

Mar to pomeni, da smo Slovenci zmožni kolektivne akcije samo takrat, ko nam kdo stopi na rep? Kar nekaj sloge smo recimo pokazali med zimskimi uličnimi protesti, zdaj, ko se je dim malo polegel, pa spet vsak brklja po svojem (skrbno ograjenem) vrtičku. Ne nazadnje je tako tudi v vašem filmu – ko se osebne frustracije, ki so razred držale skupaj, pozunanijo, se strasti poležejo, sošolci se skregajo in prej navidezno trdna fronta razpade.

Ta vzorec se v naši družbi pojavlja že od nekdaj. Če pogledava le najbolj očitne iz polpretekle zgodovine – Dolomitska izjava, osamosvojitve, anti-NATO protesti, študentski protesti, delavski protesti, vseslovenska vstaja ... Vzorec se kar naprej ponavlja in tako je tudi z uporabo v *Razrednem sovražniku*. Ampak glede na odziv mednarodnega občinstva in kritikov na festivalu v Benetkah lahko rečem, da se s podobnimi težavami srečujejo tudi drugi evropski narodi, saj so zgodbo vzeli za svojo. Verjetno z razlogom.

Doma pa se bo zagotovo našel tudi kdo, ki bo stvari videl le s slovenske perspektive in označil naše filmske junake za nesposobne kakršnekoli akcije. Zadnji junak, ki je bil tega sposoben, naj bi bil Kekec. Ampak takšni pač smo. To je preslikava naše družbe. Kekec danes ni več, vsaj jaz jih ne poznam. Kekec ni Slovenec, on je bil v Sloveniji samo na počitnicah ... ■

KRATKI FILM, NOSILEC RAZVOJA

DENIS VALIČ

In kaj se dogaja v deželi kratkih? Morda res nič pretresljivo novega, pa vendar prav tako ni mogoče spregledati, da se brbotanje pod na videz mirno površino stopnjuje in da je le vprašanje časa, kdaj bo prišlo do pravega izbruha ustvarjalnosti. Krog ustvarjalcev se nezadržno širi, kvaliteta je zavirljiva tako na produkcijski kot na ustvarjalni ravni, vse bolj raznovrstni pa so tudi pristopi, kar je morda še najbolj navdušujoče.

V obdobju zadnjih dveh desetletij, pravzaprav v celotnem poosamosvojitvenem času, se kratkometražnemu filmu znotraj slovenske kinematografije ni godilo najbolje. Šestdeseta in sedemdeseta, ko je kratka forma doživljala svoj ustvarjalni vrhunec in imela v Karpu Godini avtorja svetovnega formata, so bila že dolgo pozabljena. Avtorja, ki bi se načrtno posvečal tej formi (kot na primer Mako Sajko v prej omenjenem obdobju), že dolgo ni bilo in zdi se, da je bolj ali manj prepuščena študentom in amaterjem, saj se že formirani avtorji le redko odločijo za izlet na to področje. V tem pogledu tudi zadnja letina domače produkcije kratkega filma ne prinaša večjih sprememb, zato pa toliko bolj navdušuje njena izjemna raznolikost ter občutek, da se znotraj nje kopiči izjemna ustvarjalna energija, ki je tik pred tem, da eksplodira.

Eden najbolj očitnih simptomov zapostavljanja te forme znotraj sodobne slovenske filmske produkcije je že dejstvo, da med producenti za letošnja festivalsko predstavitev izbranih del skorajda ni tradicionalnih »velikih« producentov (kot sta denimo Armedia in Emotionfilm, le RTV Slovenija se pojavi v kombinaciji ali dveh). No, zato pa se pojavi množica novih oziroma manjših, pogosto ustanovljenih celo ad hoc, samo za izpeljavo določenega projekta.

In prav to je tisto, kar nas ob pregledu letošnje domače ponudbe kratkometražnega filma morda še najbolj navduši: namreč



Režiserka Barbara Zemljic ima na letošnjem festivalu edina dva filma: kratkega *Pravica ljubiti* in celovečernega *Panika*.

spoznanje, da se odpira novi prostor ustvarjalnosti, alternativni produkcijski kanali, ki danes v tehničnem pogledu morda še ne dosega povsem produkcijske ravni tradicionalnih (čeprav se ji v številnih primerih že močno približajo), zato pa jih na kreativni že močno presejajo.

Kot eden takih, alternativnih produkcijskih kanalov, ki nas iz leta v leto preseneča tako s kontinuiteto svojega dela kot tudi s svojim ustvarjalnim dometom in tehnično dovršenostjo, je novomeška Luksuz produkcija, ki dela pod vodstvom Toma Gomizlja, spiritusa agensa vseh njihovih projektov, in se načrtno posveča prav produkciji kratkometražnih filmov. Prvenstveno so osredotočeni na delo z mladimi, še ne uveljavljenimi ustvarjalci, za katere pripravljajo filmske delavnice, ki potekajo na določeno temo (spomnimo se na primer odmevnega projekta izpred nekaj let, *Divided God*, ki je ponudil niz odličnih kratkih filmov na to

temo) ali pod mentorstvom uveljavljenega cineasta. Letos so tako pripravili mednarodno delavnico, ki je potekala pod mentorstvom nekdanjega črnovalovca Želimirja Žilnika, in del končnih izdelkov sodelujočih se je znašel tudi v tekmovalnem programu kratkih filmov, tako igranih kot, predvsem, dokumentarnih. In naj gre za igrana (kot je *Kosilo na travi* Viktorja in Darie Radič) ali dokumentarna dela (kot sta *Zadnji pionirji* Daniele Rodrigues ali *Jože* ustvarjalne četvorke Edouard Pallu de Beaupuy, Charis Bastin, Claire Billard, Petra Ivšič), njihov skupni imenovalec je poudarjena senzibilnost za družbeno okolje, v katerem so ta dela nastala, oziroma za probleme, s katerimi se to okolje sooča.

Svojevrstno presenečenje ob pogledu na letošnjo produkcijo kratkega filma je tudi ugotovitev, da igrani film še zdaleč ni najmočnejše zastopan, kar je bilo v preteklih letih skoraj pravilo. Če ne bi bilo študentskih

filmov, med katerimi igrana dela še vedno predstavljajo večino, bi bil ta celo v manjšini, saj sta poleg že omenjenega *Kosila na travi* med tekmovalne igrane filme uvrščena le še dva: alpinistični *Na pogled* Mihe F. Kalana in *Pravica ljubiti* Barbare Zemljic (edine ustvarjalke, ki se na letošnjem festivalu predstavlja z dvema deloma). Morda razlog za takšno razmerje tiči tudi v dejstvu, da vse več ustvarjalcev zavzema izrazito kritično razmerje do sodobne družbe in družbenega dogajanja in da se forma dokumentarca zdi nekako primernejša za udejanjenje tega. Že bežen pogled na tokratna kratka dokumentarna dela, ki so v občutni večini, namreč razkrije, da so prav vsa izrazito družbenokritično oziroma vsaj problemsko usmerjena. Seveda pa se igrana forma in družbeni angažma še zdaleč ne izključujeta, kar ne nazadnje nad vse prepričljivo dokazujejo že prav presenetljivo družbeno ozaveščena študentska dela, od *Amelie* Blaža Završnika in *Kam* Katarine Morano do malce bolj nekonvencionalnih *Ivan brez življenja* Domna Martinčiča in *Divjega vzhoda* Maje Prelog.

Letošnja bera kratkometražne produkcije nam kaže tudi to, da domača animacija kljub morda manjšemu zastoj oziroma zmanjšani intenzivnosti produkcije (pred kakšnim letom se je zdelo, da se nezaustavljivo prebujajo) ohranja kontinuiteto, vsaj z izjemno Špelo Čadež pa tudi vrhunsko kvaliteto.

In ne nazadnje je tu še tisto, kar je spodbudilo uvodne besede o vse večji raznovrstnosti produkcije kratkometražnega filma: videti je, da letošnja produkcija napoveduje vrnitev eksperimentalnega filma v slovensko kinematografijo – predstavlja namreč kar tri tovrstna dela, *Idiota* Nika Novaka, *Nerazločen pogovor* Ive Musovič in *Sinister Marte Trela* –, zvrsti, ki je imela v preteklosti tudi pri nas že svoje zlato obdobje, a je nato zamrla, posredno, prek tega, pa vanjo vstopa tudi plesni film (*Trenutek vročice* Svetlane Dramlic). ■



DRAMA

REPERTOAR 2013/14

Dušan Jovanović **BORIS, MILENA, RADKO**

Rudi Šeligo **SVATBA**

Evripid **ALKESTIDA**

Albert Camus **KALIGULA**

Kōbō Abe **PRIJATELJI**

Via Negativa **NERAZREŠLJIVO #4**

Ivan Cankar **KRALJ NA BETAJNOVI**

Maja Haderlap **ANGEL POZABE**

Lucij Anej Seneka **MEDEJA**

Wolfram Lotz **NEKAJ SPOROČIL ZA VESOLJE**

DRŽAVLJAN KANE Po motivih filma Orsona Wellesa

VPIS ABONMAJEV

od 2. do 13. septembra pri blagajni
SNG Drama Ljubljana vsak delavnik
od 10.00 do 13.00 in od 14.00 do 18.00.

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE DRAMA LJUBLJANA
Erjavčeva 1, 1000 Ljubljana, tel.: 01 426 43 05

 www.drama.si
www.facebook.com/sngdramaljubljana



Poskus sestaviti vprašanje, ki ga Goranu Vojnoviču ni še nihče zastavil, in tako izvedeti od njega nekaj, kar še nikomur ni povedal, se sliši kot poziv k iskanju napake v Vegovih logaritemskih tabelah. Ne le, da je Vojnovič dal že nešteto intervjujev na vse mogoče teme, od literature do filma in košarke, če omenimo le tri njegova najmočnejša področja, temveč se za nameček neprestano tudi sam sproti izreka o aktualnih zadevah v svojih kolumnah.

Toda tako kot se je zabavno opajati z mislijo, da bi bil prav ti tisti človek, ki bi dobil nagrado, razpisano za najditelja napake v logaritmih, je tudi intervju z ustvarjalcem, ki se zadnje tedne pojavlja predvsem v vlogi režiserja filma *Čefurji raus!*, ena prijetnejših novinarskih nalog. Ne le zato, ker zaradi obilne medijske kilometrine na vprašanja odgovarja strnjeno, tehtno in tekoče, temveč predvsem zato, ker bi tudi njega lahko uvrstili med ljudi – o katerih je posnel nekaj oddaj iz serije *To bo moj poklic* in o njih spregovoril v intervjuju –, ki se v življenju ukvarjajo točno s tistim, v čemer uživajo.

Kako gresta skupaj knjiga in košarka? V enem od intervjujev ste dejali, da niste prebrali niti ene knjige, ko ste trenirali košarko. Ali verjamate v uspeh nacionalne knjižne kampanje *Ni igre brez drame*, v okviru katere bodo lahko ljudje med drugim kupovali knjige za evro ceneje z vstopnico za EuroBasket 2013?

Hm, v bistvu gresta košarka in knjiga v tisti pubertetniški fazi težko skupaj, saj potem se čas najde. Na začetku, dokler sem še bral mladinske knjige, se je dalo početi oboje, brati in trenirati, potem pa je nastala luknja – v obdobju, ko ni časa za nič, ko je vse drugo bolj pomembno, predvsem pa imaš toliko energije, da ne moreš kar sedeti in brati. A ko sem se pozneje menil s športniki, tudi košarkarji, sem razbral, da gresta knjiga in šport čisto dobro skupaj, da stereotip o športnikih, ki ne berejo, ne drži. Kar nekaj športnikov, tudi vrhunskih, sem spoznal, ki zelo radi berejo – seveda kolikor jim čas dopušča, in tega je, zaradi neprestanih potovanj, velikanskih odmerkov adrenalina pred in med tekmami, vedno premalo. Za knjigo potrebuješ mir.

Všeč pa mi je, da se tako odmeven dogodek, kot je EuroBasket 2013, povezuje s kulturnimi dejavnostmi. Šport in kultura pri nas veljata za svetova, ki sta strogo ločena, vendar je dobro, da se začneta prepletati. EuroBasket je odlična priložnost za to. Seveda bomo šele po koncu videli, kakšen bo učinek te akcije in koliko ljudi, ki so si ogledali tekme, je izkoristilo ugodnosti pri nakupu knjig. Po mojem mnenju bi potrebovali tesnejše povezave med kulturo in športom, to so najbrž hoteli doseči z združitvijo ministrstev, vendar nisem prepričan, da je bilo uspešno. Veliko več je neformalnih možnosti za povezovanje. Predvsem pa bi morali spremeniti miselnost – pri nas vlada prepričanje, da sta svet kulture in svet športa popolnoma ločena.

Mislite 'Kulturo narodu, sport seljacima' (Kulturo narodu, šport kmetom, op. p.)?

Ja, in že v svetu kulture so prepadi, delitve na visoko umetnost in popkulturo, znotraj te pa na urbano in ruralno ... Zelo imamo radi jasne ločnice, po mojem mnenju bi potrebovali bolj mehke prehode, da bi te ločnice sčasoma zabrisali. Mislim, da si precej kulturnih ustvarjalcev prizadeva za nekaj podobnega, tudi sam sem eden od njih, saj ni veliko nekdanjih košarkarjev, ki bi potem pisali knjige in snemali filme, zato me to avtomatsko pripelje v to zgodbo. In v tem z veseljem sodelujem!

Kaj pa par košarka – film? Za katerega od obeh se odločite s televizijskim daljincem v roki? Ali celo v živo – spored tekem na EuroBasketu se gotovo kaj prekriva s projekcijami na Slovenskem filmskem festivalu?

Premiera filma *Čefurji raus!* v Portorožu bo takrat, ko je na sporedu tekma, v kateri igra Slovenija. A ker imam to srečo, da sem film že videl, bom lahko gledal tekmo. Zelo mi je bil všeč komentar prijatelja Mareta Bulca, ki je rekel, da Marko Đorđić zagotovo ne bi prišel na to premiero. Z njim se popolnoma strinjam!

Ko gre za televizijo, pa ima šport pri meni sploh izrazito prednost: dogajanje v živo je nekaj, s čimer se film ne more kosati. Televizija, ki predvaja film, postane v bistvu monitor. Televizija kot taka, vsaj v mojem življenju, ostaja zaradi športa – pri prenosih v živo ima televizija smisel. Film si vedno lahko pogledaš pozneje. Zato mislim, da bo filmski festival v bitki za pozornost proti košarki izgubil. Organizatorji so mu, ko so se ga odločili prirediti v istem terminu kot EuroBasket, naredili medvedjo uslugo. S filmom je, sploh v času interneta, pač tako. Ne more tekmovati z dogajanjem v živo. Že tako in tako je ljudi treba malone prositi, naj gredo v kino; ko pa imajo na voljo še toliko drugih možnosti ... Zavedam se, da obstaja tudi filmska publika, ki ji košarka ne diši, in ti ljudje se bodo najbrž brez oklevanja podali v Portorož. Vesel pa sem, da se bosta oktobra, ko bodo *Čefurji* prišli v kinodvorane, ti dve publiki združili. Film je namreč namenjen obojini.

Zaradi naključja, da sovpadata premiera vašega filma in EuroBasket, se te dni še posebej veliko pojavljate v medijih. Brala sem, da vam je konec avgusta na poti na literarni večer v okviru Festivala Sanje v Medani počila avtomobilska

Goran Vojnovič, pisatelj in režiser

MOJI ČEFURJI SO PANK O TURBOFOLKU

AGATA TOMAŽIČ, foto JOŽE SUHADOLNIK

pnevmatika – ste bili kot Goran Vojnovič kaj prej deležni pomoči na cesti? Oziroma, če vprašanje obrnem, ste kot Goran Vojnovič, avtor knjige, ki čefursko življenje prikaže na Slovencem všečen način, kdaj deležni kakšne pikre iz čefurskih vrst, češ marš, izdajalec?

To vprašanje je kar pogosto, ljudje se me po izidu knjige ves čas po tihem spraševali, kako so to doživeli ljudje na Fužinah. A ravno takšnih odzivov – da sem zagrešil nekakšno izdajstvo – je bilo zelo malo, oziroma so bili tako redki, da skoraj niso vredni omembe. Večina ljudi je to doživljala kot prikaz svojega načina življenja, kar jim je laskalo: končno je nekdo prikazal vsaj približek tega, kar se zares dogaja, v nasprotju z zgodbami v medijih, ki so izrazito prikazovale samo eno plat medalje. Tega v knjigi nisem zamolčal, nisem poskušal skriti, da se v tem svetu dogaja tudi veliko negativnih stvari, od drobnega kriminala do nasilja ipd. Prikazane pa so tudi mnoge druge stvari, in to je bilo ljudem všeč: končno so brali nekaj, v čemer so se prepoznali, prepoznali so svoje prijatelje, starše. Moram reči, da so vzeli knjigo za svojo, čeprav sem se bal, da bodo rekli »To pa ni čisto to«. Nek poseben občutek je brati knjigo, v kateri najdeš svet, kjer si živel. To knjigi da neko drugo, ne več čisto literarno vrednost, lahko bi rekel neko drugo razsežnost. Vsaka knjiga sicer prinaša intimna doživljanja junakov, *Čefurji* pa vsebujejo še celo paleto likov, cel svet in neke realne lokacije – kar ljudem zleze pod kožo. Sploh ljudem, ki so bili kdaj del tega sveta. Šlo je za veliko več kot samo literaturo.

Ljudje torej poznajo mojo knjigo in mene, a v Sloveniji je zanimivo, da ti ljudje, ki te prepoznajo, tega ne dajo takoj vedeti. Kar je super, ker lahko ohraniš svoj mir in svoje življenje v nekih tirnicah, po katerih je teklo že prej. Dogajalo se mi je, da sem na tržnici pri nekom kupoval leta in leta, preden mi je povedal, da ve, da sem pisatelj. In še vedno ne vem, ali je vedel od vsega začetka ali je zvedel enkrat vmes ali mu je prišepnil kdo drug. Komu drugemu, ki hlepi po prepoznavnosti v javnosti, bi to najbrž povzročalo bolečino, meni pa je to strašno všeč ravno v tem obdobju, ko se res ogromno pojavljam v medijih – v času premiere je najbolj naporno – in komaj čakam, da se bo malo poleglo in bom spet lahko živel normalno in ne razmišljal o tem, kdo je včeraj bral moj intervju ali kdo me je videl na televiziji. V tem pogledu mi filmski cirkus ni preveč všeč. Vem pa, da brez tega ne gre. Ko si mlad in se odločaš za film, se ti to morda zdi še mikavno. Težava je v tem, da ko pozneje postaneš odvisen od filma, ti to ni več všeč, a brez ne gre.

Se vam zdi, da ste prispevali k ustvarjanju nekakšne blagovne znamke Fužine, tako kot denimo fužinski raper Zlatko? Mimogrede, v kakšnih odnosih ste z njim?

Z Zlatkom sva v zelo dobrih odnosih, sodelovala sva tudi pri filmu, v njegovem glasbenem spotu bodo posnetki iz filma, mi pa smo uporabili njegovo glasbo v napovedniku. Vsi, ki smo del tega fužinskega sveta in delujemo kot umetniški ustvarjalci, izhajamo iz podobnih osnov, družijo nas podobne želje prikazati ta svet v luči, ki je tudi pozitivna in realna. To nas povezuje, čeprav sva z Zlatkom seveda popolnoma različna v načinu umetniškega ustvarjanja in se tudi značajsko razlikujeva. Podobna pa sva si v odnosu do Fužin, tudi Zlatko gre rad na OŠ Fužine in tam brezplačno nastopa ...

Se tudi vi radi vračate na Fužine?

Seveda, z veseljem, če me le povabijo. Zdaj sicer ne živim več tam, a lani sem bil tam celo poletje, ker smo snemali film. Sicer pa je kulturnih ustvarjalcev, ki so vsaj del svojega življenja preživeli na Fužinah, res veliko. Morda sva z Zlatkom v tem trenutku najbolj izpostavljena, a je tu še Anže Kacafura - Cazzafura, pa režiserka Urša Menart, režiserja Peter Bizjak in Diego Menendes, ki ima seveda spet čisto svoj način ustvarjanja, vendar bi se tudi z njim zlahka dalo najti kakšne skupne točke. Več pisateljev in pesnikov je več let živel na Fužinah, recimo Andrej E. Skubic, Uroš Zupan, Peter Semolič.

Fužine so velike in tam se da živeti na različne načine; za marsikoga morda sploh ne vemo, da je živel na Fužinah, ker jih je drugače doživljal. Fužine v resnici niso to, čemur pravimo geto. Imajo to lastnost, da je tam mogoče živeti popolnoma nezaznamovan s Fužinami: tam lahko zgolj prespiš, večino dneva pa si nekje drugje in imaš drugje tudi prijatelje. Vendar pa je na Fužinah nekaj ljudi, ki so njihovi ujetniki. Z njimi se identificirajo, ker imajo tam vse prijatelje, zbirališča, kamor zahajajo – in oni poskrbijo za tisto značilno atmosfero Fužin.

No, navsezadnje bi lahko rekli, da gre za urbanistično dobro zasnovano naselje, če ga sploh ni treba zapuščati in lahko kar tam vse opraviš ...

To trditev bi postavil pod vprašaj. Socialistična urbanistična zasnova, kjer obstaja del naselja za spanje, del za igranje in del za nakupovanje, in so vsi strogo ločeni, je popolnoma v nasprotju s konceptom urejanje prostora v mediteranski kulturi, pa tudi v turški ali arabski, ki sta tako značilni za Balkan. Fužine so zgrajene in urejene popolnoma navzkriž s karakterjem in mentaliteto ljudi, ki tam živijo – zato se mi njihova urbanistična zasnova res ne zdi najbolj posrečena. Ima pa ta seveda tudi svoje prednosti: ogromno zelenja, miru, če greste v teh dneh po Fužinah, so videti kot družinsko naselje, polno otrok ... In starejših, ki krmijo race v Ljubljanci in na zelenicah igrajo šah.

Ja, če bi zaprli oči in poslušali zvoke, bi mislili, da ste na Bledu. Tudi labodi so tam!



Tudi čefur je pravzaprav postala blagovna znamka, in sicer že z Magnificovo pesmijo, biti čefur pa danes ni več nekaj, kar si nihče ne bi želel. Je to prišlo do izraza tudi na avdiciji za igralce v filmu, se je pogosto dogajalo, da so čistokrvni Slovenci na avdicijo pripeljali svoje otroke, za katere so si želeli, da bi na filmskem platnu postali čefurji?

Saj so bili že toliko stari, da so prihajali sami. Moram pa reči, da je bilo med njimi kar nekaj Slovencev, ja. Eni so prišli samo zato, ker so si želeli igrati v filmu in si niso niti predstavljali, za kakšen film gre, slišali so le za avdicijo. Kandidati so bili različni, kakor je različno dojetje, kdo naj bi bil čefur. Prišli so tudi Slovenci, za katere bi, če ne bi povedali, da so Slovenci, rekli, da so rojeni vsaj v Beogradu, če ne še kje bolj južno. Tu je prišla do izraza razlika med dvema konceptoma čefurstva: po prvem je čefur nekdo, ki se je tak rodil in je zaznamovan s svojim poreklom, z materinščino in s starši. Drugi koncept je novodobni, biti čefur je danes postal bolj subkulturni ali popkulturni fenomen in označuje bolj način izražanja, se pravi govorjenja, oblačenja, izbor glasbe, ki jo poslušaj. Ta novodobno čefursko identiteto lahko po potrebi tudi odvrže ali zamenjaš. Zato je bolj svobodna in prikupna, saj vanjo nisi ujet, kadarkoli lahko izstopiš. Zato je tudi tako privlačna: biti čefur za par dni je lahko zelo zabavno, tako kot izleti v eksotične revne države, ki so krasne, dokler lahko kadarkoli iz njih odpotuješ. Sodobni čefur je tako kar naenkrat postal super atrakcija, ker lahko greš za tri tedne v čefurski svet, potem pa se preoblečeš nazaj v Slovenca. Tukaj se pozablja na ljudi, ki te možnosti nimajo: v ta svet so tako ujeti in z njim zaznamovani, bodisi z imenom bodisi z videzom ali znanjem slovenščine, da iz tega ne morejo izstopiti. Dojetje čefurstva, najsi je marsikomu novi koncept še tako všečen, pa je različno v različnih krogih. Nekje so navdušeni in s tem nimajo problemov, ponekod pa ga dojemajo kot zelo negativnega. Ljudje, ki imajo izkušnjo, kako je biti čefur – in ki ne morejo biti nič drugega kot čefurji –, bi vam znali povedati marsikatero zgodbo. In te zgodbe niso lepe. Takšni čefurji, ki ne morejo izstopiti iz svoje kože, danes postajajo Afričani in Kitajci. Druga ali tretja generacija t. i. čefurjev v Sloveniji lahko izbira, ali bodo bolj sledili družinski tradiciji ali se bodo približali slovenski večini; lahko usmerjajo svoje življenje. Temnopolti ali azijski priseljenci, ki prihajajo k nam zdaj – ali pa še bodo –, se znajdejo v tej neprijetni situaciji, ki se ji lahko marsikateri čefur izogne. Oni so tisti, ki ne morejo izstopiti, ne morejo se odločiti, da se bodo pa danes malo bolj delali Slovence in se ne bodo ravnali kot čefurji, temveč bolj kot Slovenci. Temnopolti in Kitajci tega ne morejo narediti in njihovi problemi so zato toliko večji. A ker je teh priseljenec toliko manj, jih niti ne opazimo.

Zanimivo je, da je tretja generacija priseljenec, pa naj gre za Arabce v Franciji ali Pakistance v Veliki Britaniji – v vsakem primeru torej njihove »čefurje« –, pogosto mnogo bolj pravoverni od svojih staršev. Ali se tudi pri nas dogaja kaj podobnega?

Ne, prav zato, ker tretja generacija čefurjev pri nas lahko izbira. Nekdo, ki mu je ime Goran Vojnovič in izgleda tako, kot izgledam jaz, bi bil lahko popoln Slovenec, lahko bi zakril dejstvo, da so njegovi starši rojeni zunaj Slovenije. Lahko bi se tudi včlanil v najbolj desno stranko – imeli smo že vodilne člane radikalnih desničarskih strank, ki so bili ravno tako druga generacija priseljenec, kot sem jaz. Govorim o znamenitem primeru Lovra Škrinjariča, ki je bil v nekem trenutku predsednik Stranke slovenskega naroda, pa je imel mamo iz Srbije in očeta iz Hrvaške. Takih primerov bi lahko našel še nekaj, spomnimo se samo Jelinčičeve nacionalne stranke in njenih nacionalno pisanih članov.

Kar torej loči Arabce v Franciji, Pakistance v Veliki Britaniji in tudi Turke v Nemčiji od naših čefurjev, je, da te možnosti nimajo – pa so lahko četrta ali peta generacija. Poučen je primer iz Švedske, kjer v želji, da bi pregnali nelegalne priseljence, ustavljajo temnopolte ljudi, ki so že četrta ali peta generacija na Švedskem in so profesorji, odvetniki, zdravniki ter nimajo več nikakršnih povezav z domovino svojih prednikov, temveč jih samo na podlagi videza uvrščajo v to rizično skupino in jim na cesti pregledujejo dokumente, s katerimi morajo dokazati, da so legalno v državi, v kateri se je rodila že njihova babica. V Sloveniji pa lahko srečaš človeka, ki se je sem priselil pred desetimi leti, a tako dobro govori slovensko, da si prepričan, da je Slovenec ne samo on, temveč tudi vse njegovo sorodstvo, še zlasti če nima blazno drugačnega imena. Možnost izbire, ki jo imamo, je tista, ki navidezno blaži napetosti in pri ljudeh zmanjšuje občutek drugačnosti. Vse to pa prikriva realen problem, saj se nam pogosto zdi, da smo Slovenci boljši, kot smo v resnici – ker nimamo toliko izkušenj z zares drugačnimi. Kako strpni smo do njih, se bo pokazalo v bližnji prihodnosti. Za zdaj recimo Kitajci množično prihajajo k nam le kot turisti, ki tu puščajo denar, s čimer smo zadovoljni. Če pa bi prišlo do njihovega priseljevanja, bi se hitro razkrila naša prava podoba – in ta je veliko slabša, kot radi verjamemo, da je.

Zakaj bodo pri filmu Čefurji raus! podnapisi?

Del zgodbe se dogaja v stanovanjih, kjer se govori srbohrvaško. Tu so podnapisi potrebni, to je bilo jasno že na začetku, po grobi oceni je podnaslovljena približno tretjina filma. A tudi ko mulci govorijo med sabo, uporabijo marsikatero tujo besedo, vendar se nam je zdelo, da bi bilo preveč, če bi podnaslovlili še to – ker bi ljudje začeli brati podnapise, namesto da bi gledali

film. Ko gledamo film, ki se dogaja v Prekmurju, večina ljudi iz Ljubljane ali s Primorskega seveda ne razume čisto vsake besede, dojameš pa celotno sporočilo. Tudi Petelinji zajtrk sem si sam najprej ogledal brez podnapisov in je bila to še toliko bolj intenzivna izkušnja, ker se trudiš slišati in uživati. Enako je s filmi, ki se dogajajo na Koroškem ali za mejo v Italiji, gre za narečja in slenge. Saj tudi vsi bralci v knjigi Čefurji raus! niso razumeli vseh besed, enako velja za gledalce monokomedije – vendar to ni bilo odločilno pri tem, ali so razumeli poanto v zgodbi in v njej uživali.

Bi lahko za film Čefurji raus! rekli, da sodi v žanr t. i. urbanega filma?

Zanimivo je, kako se je definicija urbanosti pri filmu skozi leta spreminjala: danes za urbane veljajo posnetki Stare Ljubljane (Metod Pevec in Nejc Gazvoda z Dvojino), medtem ko so včasih prikazovali nove, socialistične stavbe, denimo Bavarski dvor ali blokavska naselja v Sreči na vrvi. V Čefurjih pa je nek duh, ki ni povsem urban – film le vsebuje epizodo izleta v mesto, torej obstaja nek kontrast. Ja, seveda, Čefurji so urbani film, saj se dogajajo v mestu in pripovedujejo zgodbo, ki ni vaška, vendar vsebujejo nekaj ruralnega duha, kar zgodbo ločuje od sodobnih urbanih zgodb. Po mojem mnenju samo zgodbo bolj zaznamuje preplet urbanega in ruralnega kot izključno urbanost. Kvečjemu je urban način, na katerega je ta zgodba povedana. Že z izbiro glasbe smo to urbanost močno poudarili.

Saj res, kako je z glasbeno opremo?

Glasbo za film je delal že omenjeni Anže Kacafura - Cazafura. Vendar je glasbena oprema še mnogo bolj raznolika – kakšnih deset komadov različnih izvajalcev (Magnifico, Dubioza Kolektiv, Edo Maajka, Repetitor, Kulturšok, Zoster ...). Gre torej za celo paleto sodobne urbane glasbe, s katero smo film potisnili v smeri proti urbanosti. Seveda se pojavi tudi nekaj turbofolka, to je nujno, vendar smo se odločili, da to ne bo nosilna glasba filma. Zdi se mi, da so Čefurji tudi kot knjiga bliže hip hopu ali celo panku kot turbofolku. To je pank o turbofolku in ne turbofolk o turbofolku.

Ali načrtujete tudi po romanu Jugoslavija, moja dežela posneti film?

Mislím, da to razmišljajo drugi – producent si to želi oziroma se mu zdi, da bi bilo lahko v redu. Sam pa nimam velike želje še enkrat delati zgodbe, ki sem jo že povedal, poleg tega pa sem po dveh filmih, ki sem ju posnel, kar precej spoznal naše produkcijske možnosti in se mi zdi, da sem premalo

ZA ZDAJ RECIMO KITAJCI MNOŽIČNO PRIHAJAJO K NAM LE KOT TURISTI, KI TU PUŠČAJO DENAR, S ČIMER SMO ZADOVOLJNI. ČE PA BI PRIŠLO DO NJIHOVEGA PRISELJEVANJA, BI SE HITRO RAZKRILA NAŠA PRAVA PODOBA – IN TA JE VELIKO SLABŠA, KOT RADI VERJAMEMO, DA JE.

nor, da bi se spustil v režijo tako kompleksne zgodbe. In v tem trenutku sem kar malo utrujen od filmskega sveta. Bomo videli, možnosti puščam odprte, trenutno pa mi ta ideja, sploh če govorimo o režiji, ni tako blizu. Tudi pri Čefurjih je trajalo nekaj časa, da sem znotraj te zgodbe našel stvari, ki sem jih hotel izpostaviti – toda razlika je bila v tem, da so bili Čefurji najprej spisani kot filmski scenarij.

Posneli ste tudi nekaj oddaj iz serije To bo moj poklic, predvajane na nacionalki. Kaj bi svetovali mladim: naj se vpišejo na AGRFT in odločijo za poklic režiserja ali bi jih odvrnili od tega?

Treba je izhajati iz tega, kar si kdo želi. Ne bi bilo pošteno od mene, da bi nekomu svetoval, naj ne hodi na AGRFT, če si to res želi. Mislím, da je podlaga za dobro delovanje družbe, da čim več ljudi – vsi žal nikoli ne morejo – vsaj približno počne tisto, kar jih veseli. Je pa res, da predvsem mladi pod pritiskom staršev niti ne vedo več, kaj jih zares veseli, kaj jim je blizu. Pogosto se pozablja na poklice, ki so zelo zanimivi in perspektivni, tako glede zaposlitve kot glede zaslužka. Mladim bi priporočil le, naj si vzamejo več časa za razmislek in naj skrenejo z začrtanih poti – vsi na gimnazijo in vsi na študij. Ko smo delali te oddaje, sem spoznal, da je predvsem na srednjih tehničnih šolah veliko možnosti za pridobitev dobre izobrazbe, pa tudi za nadaljevanje šolanja na visokošolskih ustanovah. Sam sem sodeloval pri predstavitvah poklicev, kot so geometer, mehatronik, kamnosek, tapetnik, in povsod je bila zgodba podobna: dobro izobrazbo se da dobiti, če si ambiciozen, tudi po tej poti, ne le na gimnaziji. Seveda pa je pri tehničnih poklicih potem veliko lažje dobiti zaposlitev in solidno zaslužiti – tudi v krizi po njih vlada povpraševanje. Najpomembneje se mi je pa zdelo, da so bili vsi, s katerimi smo snemali oddaje, zelo zadovoljni – ker so se v tistem poklicu našli in odkrili tisto, kar jim je všeč. Iz njihovega pripovedovanja o tem, kaj delajo, je zelo veliko več zadovoljstva, kot ga je čutili pri kom drugem, ki dela v kakšnem uradu ali v službi, kjer so pristali skorajda po potomi. ■

KLIC K SODOBNEMU IDŽTIHADU* ISLAMA

Arabska pomlad in poziv k prenovi islama slonita na istih temeljih, saj oba pomenita predvsem upor proti notranjemu sovražniku, ki onemogoča svobodno, dostojno in na demokraciji temelječe življenje milijard ljudi. Ljudi, ki jim je koncept svobode tuj. Poziv k prenovi islama je zato del arabske pomladi, kar pomeni, da je za dosego pravic, za katere se bije in se bo še dolgo bila arabska revolucija, nujno treba preobraziti tudi pogled na islam. Pri teh prizadevanjih je Irshad Manji eden najvznemirljivejših glasov.

JASNA VOMBEK

Pred mesecem dni se je za islamski svet zaključil najpomembnejši mesec v letu, ramadan, ki so ga ovenčali sladkorni prazniki, bolj znani kot »ramadanski bajram«. Izraz označuje začetek islamskega meseca shawwal. Začetek praznikov običajno zaznamuje posebna molitev v družini, ki ji sledijo radostna praznovanja in medsebojna obdarovanja v širših sorodstvenih in prijateljskih krogih.

Sveti mesec ramadan je deveti v muslimanskem lunarnem koledarju (vsako leto nastopi enajst dni prej), v katerem se je v začetku 7. stoletja začel Mohamedu razodevati Koran. Posebej pomembnih je zadnjih deset oz. pet dni meseca, v katerih so se v t. i. noči moči – to naj bi bila ena od zadnjih petih neparnih noči oz. sedemindvajseta noč (ki naj bi v letu 610 padla na 12. februar) – v dušo preroka spustili prvi nauki Korana. Enomesečni strogi post od zore do sončnega zahoda pri sunitih oz. do mraka pri šiitih je eden od petih stebrov islama – ostali štirje so vdanost religiji, ritualnih pet dnevni molitev, plačilo verskega davka in sveto romanje v Meko –, na katerih temelji celotna obredna struktura religije. Ramadanska vzdržnost ima predvsem religiozni namen: to je čas čiščenja telesa in uma vsega negativnega. Posameznik se izogiba zlim mislim in dejanjem ter se osredotoča na molitev, recitiranje Korana in življenje po načelih te svete knjige, ki je zlasti v sodobnem času podvržena različnim, nasprotujočim si in za marsikoga tudi spornim interpretacijam. Prizadevanje na božji poti, boj za ohranitev islama in trud za vzpostavljanje miru (kar je osnovni pomen džihad kot elementa, ki naj bi bil prisoten v celostnem življenju muslimana in ki se zlasti po 11. septembru 1683 razume kot »sveta vojna«, opirajoč se na čas preroka po veliki bitki, v kateri je usoda zgodnje islamske skupnosti visela na nitki) se razlagajo in kažejo tudi na načine, ki grobo posegajo v osnovne človekove pravice.

DVA MILIJONA PRENESENH IZDAJALNIH KNJIG

Za človekove pravice, enakopravnost med spoloma, svobodo govora, strpnost in demokracijo se bori ena najprodnostnejših in najkontroverznostnejših sodobnih raziskovalk islama Irshad Manji, kanadska muslimanka, predavateljica, novinarka, kolumnistka in aktivistka, ki cenijo za svoje delo plačuje z nenehnimi grožnjami s smrtjo s strani tistih muslimanov, ki v njej vidijo »izdajalko«, »travmatično izrojenko medrese« in »lezbično hujskačko« ter ostro obsojajo njene tako v praksi kot v samem Koranu temelječe dvome v pravilno razumevanje in manifestacijo islama danes. A kljub pogosto nenaklonjeni kritiki žanje tudi velik uspeh. Eden takih je gotovo več kot dva milijona prenesenih kopij njene prve knjige *Kaj je narobe danes z islamom: poziv k poštenosti in prenovi* (The Trouble with Islam Today: A Muslim's Call for Reform in Her Faith; 2003, slovenski prevod 2008) v arabskem jeziku z njene spletne strani. Ker je bilo iluzorno pričakovati, da bi bil kak arabski založnik pripravljen izdati tako knjigo, jo je na pobudo bralcev, skupaj s prevodom v urdu, objavila na svoji spletni strani z možnostjo brezplačnega prenosa – skupaj s številnimi pismi, ki jih redno prejema in ki med drugim sestavljajo njeno drugo knjigo. Pišejo ji pretežno mladi muslimani in muslimanke z vsega sveta, ki svoje verske identitete ne najdejo v okorelih prepričanjih, ki so jim posredovana doma in v izobraževalnih institucijah, zaradi strahu pred zavrnitvijo s strani družine in skupnosti pa tudi nimajo možnosti izražanja svojih misli in dialoga o njih.

Rjavopolta Irshad Manji (Irshad v arabščini pomeni »vodstvo«) je pakistanskih in egiptovskih korenin in je bila rojena leta 1968 v Ugandi, od koder je njena družina štiri leta pozneje skupaj s tisoči južnoazijskih muslimanov zbežala pred diktatorskim režimom Idiija Amina, ko je ta oznanil, da Afrika pripada črnopoltim. Z nasilnim očetom, s pobožno materjo in z dvema sestrama se je naselila v Richmondu, predmestju Vancouvra v Britanski Kolumbiji, kjer je bila pri štirinajstih izključena iz medrese, islamske verske šole, ker so bila njena vprašanja o tem, zakaj ne more biti prijateljica z judi in kri-

stjani, neprimerna. Danes živi v New Yorku in na Univerzi Roberta F. Wagnerja poučuje *moral courage* (sintagmo je leta 1966 ob obisku Južne Afrike uporabljal Robert F. Kennedy), kar pomeni posameznikovo pripravljenost stati za lastnimi prepričanji tudi takrat, ko ga drugi želijo utišati. Je tudi ustanoviteljica in direktorica istoimenskega projekta, ki z javno podporo posameznikov, ki spregovorijo o kratenju lastnih pravic, vključuje ljudi po vsem svetu.

V več kot trideset jezikov prevedeno delo *Kaj je narobe z islamom* je prvič izšlo z zgovorno naslovnico avtoričinega obraza s prevezo čez usta (na kateri je zapisan naslov dela) in s pogledom, hrepeneče zadržim nekam navzgor, kot da bi tam, kot njene številne sestre muslimanke, iskala odgovore na vprašanja in stiske – in dve leti pozneje v dopolnjeni različici z dodanim danes v naslovu (kar je avtorica dodala predvsem zaradi natančnejše opredelitve lastnih stališč), po kateri je narejena tudi slovenska izdaja, jo je na mah izstrelilo v žgoče torišče trenj o tem, kaj je islam, in jo obsodilo na podoben položaj kot Salmana Rushdieja po objavi *Satanskih stihov* leta 1989. Razlika je v tem, da njej fatva ni bila izrečena javno. A zavest o izrečni misli, ki ji je – kot Rushdie s trditvijo, da je knjiga pomembnejša od življenja – sicer mogoče ugovarjati tudi nasilno, ni je pa mogoče več ne-misliti, je za avtorico močnejša od varnosti. Prav tako tudi za dr. Khaleela Mohammeda, imama in profesorja religije na Državni univerzi v San Diegu ter ustanovnega člana Centra za islamske in arabske študije te univerze, ki v predgovoru h knjigi avtorico podpira, kar je za mnoge elitne privrženice islama nezaslišano. »Moral bi sovražiti Irshad Manji,« piše, »saj govori stvari, ki so v nasprotju z učenostjo, ki jo kot imam dolga leta širim na islamski univerzi.« A ker je to, o čemer Irshad Manji piše, resnično, njegovo stališče ne more biti drugačno, saj mu ta ista učenost veleva, da podpira resnico.

Po uvodnem prerezu osebne življenjske poti in jeze nad tem, kar se danes dogaja pod okriljem islama (»Če pomislim na vse fatve, s katerimi možganski trust naše vere kar tako razmeta va okoli sebe, mi je nepopisno nerodno. Vam ne? [...] Berem o žrtvah posilstev, ki jih kamenjajo zaradi 'prešustva' in se

sprašujem, kako nas lahko ob tem večina molči kot grob.«), avtorica razgrne zgodovino islama od začetkov do danes, se pri tem opira na posamezne sure Korana – v katerega so se zaradi številnih zapisovalcev Mohamedovega recitiranja že na začetku prikradle človeške napake in se skozi stoletja v vnemi širjena islamske dogme poglobljale – in opozarja na njihovo dvoumnost. Na tista mesta, ki jih islamski fundamentalisti izrabljajo pri vnovičnem pohodu širitve islamskega imperija, odkar so bili septembra 1683 zaustavljeni pred Dunajem.

ALAH, SVOBODA IN LJUBEZEN

Predvsem odzivi milijonov bralcev na prvo knjigo so avtorico pritegnili k pisanju druge. *Allah, Liberty and Love: The courage to reconcile Faith and Freedom* (Alah, svoboda in ljubezen: pogum za uskladitev vere in svobode; 2011) prav tako nagovarja bralce po vsem svetu, muslimane in nemuslimane, saj dogajanja v imenu islama zadevajo celotno človeštvo. Njen boj je slabo desetletje pozneje še bolj usmerjen k prenovi razumevanja islama.

Pri tem se znova sklicuje na idžtihad, islamsko tradicijo neodvisnega, kritičnega mišljenja in s tem omogočanja osebnega odnosa do boga, ki je v Arabiji cvetela med 9. in 11. stoletjem, ter s tem razorožuje »samozvane Alahove ambasadorje« z njihovim lastnim orožjem. Na vprašanje, kaj je tisto, kar je danes narobe z islamom, je jasna: »Muslimani. Plemenski kulturi smo dovolili, da kolonizira vero islama. Delovanje muslimanov je tisto, ki v vsaki generaciji določa, kaj je islam.«

V knjigi, ki se bere kot nadaljevanje prve, med drugim pojasnjuje, zakaj resnični kolonizator muslimanov ni zahodna kolonizacija oz. Amerika, temveč Arabija, razmejuje med pojmom vera in religija oziroma vera in dogma, med »jaz« in »mi«, individualnostjo in individualizmom. Eno najpomembnejših spoznanj knjige, pri katerem se avtorica opira na znanega palestinskega psihologa Eyada Serraja (ki ga je Jaser Arafat večkrat dal zapreti), je, da islam, ki je bil vpeljan v Arabijo z namenom preseči arabsko plemensko kulturo, slednje ni presegel, marveč je plemenska kultura osvojila islam. To je po avtoričinem mnenju tudi glavni razlog, da se v imenu vere še vedno dogajajo in ščitijo posilstva znotraj družine, ubijanja iz časti, kamenjanje (ki je sodobni ekvivalent srednjeveškega sežiganja na grmadi), prisila nošenja hidžaba (kot ugotavlja avtorica, so ženske pokrite tudi iz političnih in ne zgolj



FOTO WIKIMEDIA COMMONS



STAND 4THE RIGHT 2QUESTION

Postavi se za pravico do zastavljanja vprašanj!

verskih razlogov, največkrat pa nimajo možnosti odločanja) in druge prakse, ki jih muslimani izvajajo kot produkt s človekovo zmotnostjo nastale ter prepredene plemenske kulture in ne od boga dane islamske vere, pri tem pa zaradi lastnega strahu ne dovoljujejo tozadavnih vprašanj. Prav postavlanje vprašanj je tisto, ki je po avtoričinem mnenju pri prenovi islama ključno in kar številne islamske mogočneže in trgovce z bogom v želji po lastni varnosti in udobju odvrča od njih. Sama pravi, da ima veliko vprašanj, še zdaleč pa nima vseh odgovorov nanje. In da se je skozi dolgoletno prizadevanje po prenovi islama njen odnos do njegovega boga, ki se mu vsako jutro skozi molitev zahvali, da ima možnost glasnega razmišljanja in delovanja v skladu z lastnimi prepričanji, le še poglobil.

Na ozadju erudijske globine, prodornih in lucidnih uvidov, jasnega analitičnega komentarja ter sočnega, ostrega in brez-kompromisnega jezika, večkrat prepredenega s humorjem, knjiga prinaša sodobno razumevanje islama in hkrati ostro kaže na napake v njem. Pri tem ponuja konkretne, argumentirane in islamski veri imanentne ideje o vsebini in načinu njene prenove, ki je danes bolj kot kdajkoli prej nujna. In medtem ko avtorica v prvi knjigi med dvema možnostma, reformo same vere in zamenjavo verske zakonodaje s civilno, predlaga prvo, je v drugi knjigi še bolj konkretna, ko poudari, da v izbiri med ohranitvijo ali izgubo vere obstaja tretji izhod: preobrazba razumevanja islama na ta način, da njegovi verniki preobrazijo sebe.

PREOBRAZBA VERNIKOV IN NE VERE

Knjiga je napisana kot odprto pismo, s čimer poleg globlje osebne note dosega predvsem večjo prepričljivost, komunikativnost in fluidnost, pri tem pa ohranja vsebinsko zgoščenost, dramaturško napetost in transparentno preverljivost. Vse to daje večkrat nagrajeni avtorici nesporno kredibilnost in edinstveno težo v prizadevanju po odpravi kršitev človekovih pravic v svetu ter v sodobnem, humanem in na lastnih prepričanjih podprtem življenju muslimanov po načelih njihove vere.

Ni naključje, da bistvo arabske pomladi, ki že skoraj tri leta krvavo divja po arabskem svetu, sovпада s spoznanjem te knjige. Da za politični, ekonomski in socialni položaj posameznih držav niso krivi (zgolj) tujci, ampak stoletja dolge diktature. Kjer prehod oblasti iz vojaške v islamistično, kot se je pokazalo v Egiptu, Libiji in drugod, pomeni (kot je v enem od svojih zapisov s kriznih arabskih bojišč zapisal Boštjan Videmšek) »islamistično privatizacijo arabske pomladi«, ki so jo sicer omogočile znatne finančne pomoči šejkov iz Savdske Arabije in Katarja, blagoslovili pa domači diktatorji. In kot je istemu novinarju na namig o neproblematičnem sobivanju vojske in islamistov (predvsem Muslimanske bratovščine, katere lovke sežejo tudi onstran egiptovskih meja) odgovoril dr. Said Sadek, ostri kritik vrhovnega vojaškega sveta v Egiptu, ki je po Mubarakovem padcu prevzel vodenje države: »Generali in pridigarji so si na las podobni. Njihov modus operandi in odnos do ljudi je popolnoma enak. Temelji na brezpogojni poslušnosti in suženjstvu. Oboji so diktatorski. Generali državo razumejo kot velikansko kasarno, islamisti pa kot velikansko mošejo. Oboji se držijo stroge hierarhije. Tako generali kot pridigarji so večinoma starci, ki z realnim svetom nimajo nikakršnega stika. Oboji živijo od laži in iluzij. Oboji so odvisni od tujega denarja in naklonjenosti. Oboji se trudijo na vsak način izpeljati 'kontrarevolucijo'. Oboji so sirote diktatorskih režimov. Oboji nadzirajo medije. Teško bi si bili bolj blizu.« ■

* **Idžtihad** je tradicija neodvisnega, kritičnega mišljenja in s tem omogočanja osebnega odnosa do boga, ki je v Arabiji cvetela med 9. in 11. stoletjem. Irshad Manji na vprašanje, kaj je tisto, kar je danes narobe z islamom, odgovarja: »Muslimani. Plemenski kulturi smo dovolili, da kolonizira vero islama. Delovanje muslimanov je tisto, ki v vsaki generaciji določa, kaj je islam.«



● ● ● KNJIGA

Padec brez padca

ANNE ENRIGHT: **Shajanje**. Prevod in spremna beseda Aljaž Kovač. Cankarjeva založba (zbirka Moderni klasiki), Ljubljana 2013, 245 str., 27,95 €

Irška prozaistka in esejistka Anne Enright (1962) v svojem pisanju prepleta teme ljubezni, erotike, partnerstva, materinstva, družinskih odnosov, smrti, katolištva in irske zgodovine. Teme, skozi katere želi žensko osvoboditi (irske) tradicionalne družbene vloge in vzpostaviti novo kategorijo svobodne, emancipirane, spolno aktivne, izobražene posameznice, ki v sledenju lastnim željam stopi ne le iz družinske kuhinje, temveč tudi iz zakonske spalnice. Avtoričina angažirana, (post)feministična, politična pisava je podmazana z avtobiografsko izkušnjo, ko se je po doživetem živčnem zlomu kot posledici sledenja normam, ki so jih zapovedali drugi, končno posvetila pisanju. Kot pravi, takšen tresk zelo priporoča, predvsem v mladih letih, ko je lažje na novo postaviti življenje in slediti lastnemu poslanstvu.

Posameznikovo odstopanje od družbenih vzorcev se kaže v domala vseh njenih delih. Pripoved polaga v usta ženskam, ki poskušajo izstopiti iz predvidenih okvirjev, pri čemer ni nujno, da jim prestop tudi uspe. Zato fantazijski svetovi, spomini in duhovi umrlih, ki se vračajo k padlim angelom ter krojijo njihovo usodo. V romanesknem prvencu *Lasulja, ki je krasila očetovo glavo* (The Wig My Father Wore, 1995) se angel Stephen, ki je davno storil samomor in se vrne na zemljo, da bi vodil izgubljene duše, naseli v hiši pripovedovalke Grace. Skozi zaljubljanje vanj postaja ona čedalje bolj prozorna oz. se vrača v svoje otroško telesno stanje, on pa vse bolj telesen.

O tovrstni prisotnosti umrlega Liama v življenju devetintridesetletne Veronice v avtoričinem četrtem romanu *Shajanje* (2007) ni mogoče govoriti. Kot tudi ni mogoče reči, da je cinični, hladni, trpeči prvoosebni pripovedovalki, ki ves čas hodi po robu, uspelo sestopiti v odrešujoči padec. Pred njim je ne obvaruje le njen (ambivalentni) odnos do dveh majhnih hčerk, temveč predvsem usodna ujetost v družinske vezi, stkane v problematični preteklosti, ki jo z občutki krivde na eni strani in »varne« pasivnosti na drugi prisesava na *status quo*. Zaradi nezmožnosti fizičnega izhoda iz zadušljivega okolja Veronica beži v preteklost, spomine, fantazije in pisanje. Slednje še poglubi samomor njenega najljubšega brata Liama, predvsem zato, ker se čuti vsaj delno odgovorna za njegovo smrt. Domnevna spolna zloraba, ki se mu je zgodila v otroštvu, ko sta spričo materinih pogostih porodov živela pri babici v Broadstonu, odrinjena in pozabljena v tradicionalni irski katoliški družbi, njega po neprilagojenem in alkoholno obarvanem uporništvu pahne v smrt, Veronici pa prvotno krivdo zaradi prekinjenega užitka rablja in, tako misleč, žrtve preobrazi v krivdo zaradi molka. Njeno samospraševanje, s katerim se roman začne, o tem, ali se je res zgodilo to, kar se ji zdi, da je po naključju videla, je zgolj neprepričljiv poskus ulti občutku krivde. Ta, asociirana s krivdo izvirnega greha, ima za posledico njeno seksualno hladnost do moža, pri čemer je prav pisanje tisto, s pomočjo katerega beži iz zakonske spalnice.

Skozi ves roman Veronica pada, a nikoli zares ne pade. »Sicer pa jaz padam že mesece dolgo. Že mesece padam v svoje lastno življenje. Zdaj zdaj bom treščila vanj,« beremo ob koncu. In trešči. A padec nazaj v lastno življenje nikakor ni odrešujoč. Ni videti, da je kot Wilhelm Meister po problematični in izžemajoči poti končno našla dejavno interakcijo s svetom okrog sebe, ki bi se kazala v spravi vsaj z ožjo družino, predvsem pa v spravi s samo seboj. Bolj je videti, da se vrača v wertherjansko vztrajanje v vse bolj zadušljivem položaju, na čakanje na odrešitev, za katero ve, da je ne bo, ker je ne more biti. Položaj, ki ne obeta nič dobrega, vsekakor nič svobodnega in odrešujočega. Obeta vse bolj zavedajoče se »življenje v narekovajih«, kar ji je razkrila šele Liamova utopitev, še intenzivnejši beg od ljudi, naraščajočo nestrpnost do ostarele in pozabljive matere ter hladnost do hčerk. In ne nazadnje njen padec brez padca pomeni beg od sebe, ki se bo kazal v rastoči jezi nad družinsko usodo, ki je zakrivila tudi njeno, v boleči notranji praznini, odtujenosti od bližnjih, ki bo prerasla seksualno sfero. Tega ne zmore ustaviti niti letališče z možnostjo najhitrejšega prestopa, kamor se nameni ob koncu romana in kjer namesto na letalo sede nazaj v avto. A njeno spoznanje seže prek lastnega, tudi nad irsko

usodo, ter nakazuje pogojenost, če ne kar determiniranost družbe, v katero je ujet posameznik kot socialno bitje, ki se od svojih začetkov združuje v skupnosti, da bi preživel. Četudi je znotraj te skupnosti lahko begunec. »Ali bežimo od lastne usode ali pa tečemo proti njej; utripajoče, prikazenske žile nas poganjajo naprej in nazaj po ožljju, ki obdaja svet.«

Roman neprikrito kaže avtoričin cinični pogled ne le na irsko družbo – pri čemer je družina Hegarty sinonim zanjo –, ampak na sodobno družbo nasploh, vrže ost na katolištvo, se mimogrede ponorčuje iz Angležev in problematizira okorele ter preživele družinske vzorce, ki še zmeraj vkalupljajo predvsem ženske. Seveda ne gre spregledati ostre kritike zamočlanja spolne zlorabe, ki ima na Irskem, pa tudi drugod, dolgo tradicijo. Prav ta pozaba je najverjetneje pahnila Liama v smrt, Veronici pa nagrmadila usodno krivdo.

Opozoriti je treba tudi na naslov romana, predvsem na pomenski premik v prevodu, ki daje romanu dodatno interpretacijsko dimenzijo. Izvirni naslov *The Gathering* se nanaša bolj ali manj na srečanje, bedenje sorodnikov ob mrtvem Liamu. Gre za enkratni, običajno eno noč ali nekaj dni trajajoči dogodek, ki zaradi specifičnega čustvenega naboja sicer lahko privede do razčiščevanja preteklih sorodstvenih zamer oz. posameznikovih (tihih) notranjih bojev, a še vedno je to časovno zamejeni dogodek. Ne tako slovenski prevod romana, za katerega je prevajalec uporabil slovnično dvoumni glagolnik *shajanje*. Kot je zapisal, je želel že z naslovom izraziti celotni roman prevevajočo notranjo napetost oz. dvoumnost, izhajajoči iz dualizma posameznik-skupnost in preteklost-sedanost. Človek se z nekom shaja, pri tem pa naj bi z njim tudi shajal (kar ni nujno). Veronica se po neuspelem poskusu odhoda, ko se ji zazdi, da morda nosi tretjega otroka, odloči za shajanje z družinskimi člani, saj je to zanjo edino, kar ji preostane (»Mojbog, kako zelo sovražim svojo družino, te ljudi, ki si jih nisem izbrala, a jih imam vseeno rada.«), za shajanje s preteklostjo, z odsotnostjo mrtvih, z irsko krvjo. V njenem dejanju je čutiti statičnost in v njenem stanju gibanje. Statičnost navzven in gibanje navznoter. Intenziteta prvega sproža intenziteto drugega. To je njeno shajanje.

Anne Enright je za roman leta 2007 prejela bookerjevo nagrado ter leto pozneje prišla v ožji izbor za nagrado neodvisnih knjigotržcev in za nagrado Hughes & Hughes za najboljši irski roman leta.

JASNA VOMBEK

● ● ● KINO

Kam po Izletu?

Dvojina. Režija Nejc Gazvoda. Slovenija, Danska, Hrvaška, 2013. 102 min., Ljubljana, Maribor, Kranj, Kolosej

Čprav ob *Dvojini*, drugem celovečercu Nejca Gazvode, tega skoraj nihče ne omeni, pa je avtor tudi tokrat posnel izrazito generacijsko pripoved. Pravzaprav bi lahko rekli, da domiselno nadaljuje s sledenjem tisti generaciji, ki nam jo je predstavil v *Izletu*, ki je zdaj kakšno leto starejša ter posledično postavljena pred nove izzive. A prav prek soocenja z njimi ta generacija tokrat vstopi tudi v širše družbeno okolje, to pa »vdre« v Gazvodov filmski svet.

Izlet je bil namreč portret generacije, ki je imela pogled uprt skoraj izključno le sama vase. Generacije, ki se je ukvarjala predvsem sama s sabo. S svojimi travmami, strahovi, željami, ne nazadnje tudi upi. Gazvoda je to izrecno poudaril s strogo omejitvijo zgodbe na tri like iste starosti in na odnose med njimi. Interakcije z »zunanjim« svetom praktično ni bilo. Vsa drama se zgodi znotraj sveta te trojice, te generacije, pa čeprav so bili dogodki, ki so bili povod zanjo (na primer travme z bojišč, bolezen), lahko umeščeni v svet zunaj.

Zdaj, z *Dvojino*, pa Gazvoda ne naredi nič radikalno drugačnega, pač pa le nadaljuje s portretiranjem svoje generacije in tega smiselno nadgradi. A v nasprotju z namigom, ki nam ga ponuja naslov, ta nadgradnja ne gre v smeri nadaljnega zamejevanja avtorjevega pogleda (na, na primer, dve osebi, dva posameznika iz te generacije), pač pa, nasprotno, širi njegovo vidno polje, saj vanj tokrat zajame tudi širše družbeno okolje. No, seveda, iz določene perspektive je *Dvojina* v prvi vrsti zgodba o naključnem srečanju dveh sorodnih duš, dveh deklet, Danke Iben in Slovenke Tine, ki v evforičnem zblizevanju poskušata



odmisli vse, kar jima stoji na poti. Toda po drugi strani je odlika *Dvojine* prav v tem, da premišljeno niza intimne pomisleke in družbene pedsodke, ki so dekletoma na poti; da predvsem Tino skozi različne odvode zgodbe domiselno vpne v širše družbeno okolje, da jo sooči s pričakovani tega okolja. Da torej dekleti, predstavnici te generacije, h kateri se ponovno vrne, vseskozi postavlja v nek konkretni družbeni kontekst, pa naj gre za vprašanje zaposlitve, razmerij v družini ali družbenega odnosa do bolezni in smrti. Prav tako pa ne gre spregledati, da je Gazvoda v zgodbi pomembno mesto odmeril tudi tretjemu liku, Tininemu prijatelju Maticu, ki v strukturi zgodbe morda res ni enakoveren dekletoma, a nanjo odločno vpliva. Kar je dodaten argument za tezo o nadaljnjem portretiranju generacije.

A čeprav se zdi *Dvojina* z distance, ki jo do dela zavzamemo ob razmisleku po ogledu, tehtno, smiselno in po svoje celo posrečeno nadaljevanje v prvencu zastavljenega, Gazvoda pa vzpostavi kot enega redkih domačih cineastov, ki načrtno in kontinuirano gradi svoje filmsko veselje, vseeno ne morem zanemariti nekakšnega nelagodja, ki ga prikličejo posamezni prizori, tako zaradi njihove nepristnosti (celoten prizor intervjuja), nespretnih pretvorbe scenarističnih domislic v podobe (prizor s kadrovikom), ker odpirajo teme, ki jih nato ne razvijejo (tudi na dramaturško ključnem mestu), ali pa preprosto zato, ker so kljub domiselni zasnovi neživljenjski (uvodni prizor) in malce prisiljeni. Škoda, res škoda, saj se zdi *Dvojina* delo izjemnega potenciala, a žal tudi šibke izvedbe.

DENIS VALIČ

● ● ● KONCERT

Mimohod velikanov

Orkester Gewandhaus Leipzig: dirigent Riccardo Chailly, zbor Dunajskega pevskega društva. Spored: Mahler,

Beethoven. Ljubljana festival, Cankarjev dom, Gallusova dvorana, 28. in 29. 8. 2013

Velikopotezno, z dvema *velikima Devetima* dveh izmed največjih, Gustava Mahlerja in Ludwiga van Beethovna, se je zaključil programsko in kakovostno pester sklop koncertnih dogajanj letošnjega ljubljanskega poletnega festivala. Z uvrstitvijo na itinerar krajše turneje – med južnotirolskim Dobbiacom (Toblach), v katerem je med poletjem 1909 večinoma tudi nastala Mahlerjeva simfonija, in nastopoma na Slavnostnih igrah v Salzburgu – so nas Leipzižani postavili v izbrano družbo.

V najožji skupini najboljših simfoničnih orkestrrov na svetu pripada orkestru Gewandhaus posebno mesto, pa ne toliko zaradi razvpatosti kot zaradi celovitega imenitnega glasbenega in mentalnega *habitusa*, ki dobesedno sije iz korpusa orkestra in se (kot sad dobro poltretje stoletje dolge vztrajnosti in hudim zgodovinskim prelomnicam navkljub) kaže kot neponovljiv vrhunski dosežek zlahtne meščanske kulture. Z bleščečima izvedbama Mahlerjeve in Beethovne simfonije se je predstavil ne zgolj s strukturno trdno in pregledno ter tehnično virtuozno igro, imenitnimi godali in sijajnimi pihali ter trobili, na našem koncertnem odru še ne videnim dinamizmom in dobesedno zagrizenostjo muziciranja slehernega člana ansambla ter s samosvojim zvenom kakor enega samega zlahtnega glasbila, temveč tudi z brezkompromisnim pristopom k razumevanju tekture obeh skladb, v vsej njuni monumentalnosti in/ali trhli pretanjenosti. Kajti le tako je bilo mogoče slediti samosvoji, od prevladujočih obrazcev močno odmaknjeni interpretaciji obeh skladateljev, ki jo je dosledno izpeljal mojster Riccardo Chailly in namesto dlakocepskega iskanja odtisa Mahlerjevih življenjskih stisk v partituri dela prestopil v višjo, metaforično sfero avtorjevega sveta ter se namesto salonskega podoživljanja s strastjo lotil zagovora Beethovnega svetovljanstva.

S korenito drugačnim posegom v večplastnost Mahlerjeve partiture in nepopustljivim ostrenjem notranjih dinamičnih sil je Chailly žal prepogosto obrabljeni in celo zlorabljeni, do osladnega izpostavljeni skladatelj *adieu* postavil v širši kontekst fenomena bivanja in splošne minljivosti življenja, drugače povedano – omogočil avtorju spregovoriti drugače, z jezikom »glasbene proze«, in tako razsvetlil preroške razsežnosti najbrž najbolj celovitih strani Mahlerjeve ustvarjalnosti (Andante Commodo), razposajeno, z grenko ironijo in otožno milino vzporednega valčka zrahljal banalnost *länderja*, z virtuozno igro orkestra iz razkroja mojstrsko spisanega Rondoja-Burleske pripeljal do finalnega *adagia*, v katerem je še najbolj na glas spregovoril prav s sklepnim štirikratnim pianom (»pppp«)!

Zanimivo je, da s podobno neizprosno ostrenjem Beethovne *Devete simfonije*, širjenjem nasprotij do dinamičnih robov partiture, Chailly vendarle ni dosegel enakoverne izpovedne slojevitosti kot pri Mahlerju. Kvečjemu bi rekel, da je z bolj *beethovnovsko* izvedbo, kot bi si jo morda želel skladatelj sam, izstopil iz okvirov sloga in s pretiranim napenjanjem dinamičnih razmerij zreduciral celo paleto izraznih odtentov na silovite kontraste in odvezl priložnosti liričnosti, kdaj pa kdaj (kot denimo v tretjem stavku) celo rahlo zadušil spevnost. Ob orkestru je nastopil zelo dobro pripravljen zbor Dunajskega pevskega društva. Kot solisti so solidno, vendar ne prav izstopajoče, kvečjemu precej nediferencirano, z izjemo artikulirane in sonornega tenorista Roberta Saccāja, nastopili še sopranistka Luba Organášová, mezzosopranistka Gerhild Romberger in basist René Pape.

Navdušenemu občinstvu ni uspelo od gostov izmamiti dodatkov. Zakaj pa naj bi jih? Po takšnih izvedbah je vse odveč. Precej nezasedenih sedežev Gallusove dvorane, zlasti ob prvem večeru pri izvedbi Mahlerja, nadležnemu oglaševanju navkljub, pa nas je spomnilo, kako ozek je rakurz zanimanja ne le ljubiteljske, temveč, na žalost, tudi strokovne glasbene Ljubljane. **STANISLAV KOBLAR**

AMPAK

O SLOVENSKEH MADEŽIH

Štirinajstdnevnik *Pogledi* je 7. avgusta 2013 v rubriki *Razgledi* na 39. strani objavil kritiko Draga Bajta z naslovom *O slovenskih madežih*. Kar zanimiv naslov in tudi zanimive misli, na katere hvaležno odgovarjamo, sicer pa že na začetku – pisati oceno o tej knjigi je res neprijetno in težko delo, kajti težko je najti nekoga, ki se je pripravjen lotiti tako zahtevnega, kompleksnega branja, ki je nastajalo desetletje dolgo ter povezuje in včasih tudi združuje nešteta različna področja, tudi dogodke. K sodelovanju je bilo povabljenih več kot deset doktorjev različnih znanosti, mnogi niso zdržali, že med nastajanjem knjige so odstopali, na koncu je ostalo le nekaj najbolj pogumnih posameznikov.

Uradne rojenice knjigi niso bile naklonjene; državni aparat, parlament in celo stranke so jo ignorirali, Janšev vladni kabinet je bil mnenja, da je ne potrebuje, pri predsedniku Pahorju so jo najprej izgubili, potem spet našli, na RTV pa še vedno ne vedo, kaj bi z njo počeli, in se skrivajo, podobno tudi SAZU, da ne govorim o Cerkuvi.

Kje se s kritiko Draga Bajta popolnoma strinjamo?

Še nihče se ni spustil v stavčno drobno knjigo, zato se strinjamo z recenzentom, jezikoslovcem, vse bi lahko bilo bolje. Premalo premišljeni prelomi strani bi zahtevali rekonstrukcijo misli, nadgrajevanje stavkov (povedi), nekatere bi morali celo na novo zapisati, kar zapisujemo z opravičilom, da bo lažje odpustiti slovničnim napakam; pikicam in vejicam, sklanjatvam, a le kje na svetu je še kaj popolnosti? A obljubljam, od tu in od danes dalje bo pri našem delu vse še boljše, tudi po zaslugi recenzenta. Če bo prišlo do ponovne izdaje, bo vse popravljeno, če bo prevedena, pa bo sploh drugače.

Kje se z Dragom Bajtom deloma strinjamo?

Najprej glede slovenskih madežev: madeže ima vsaka družba, ti niso najbolj pomembni, pomembnejši so vzroki za njihovo nastajanje, še posebej njihovo odstranjevanje tako, da se več ne pojavljajo, zato izbrani naslov recenzije resnično ni najboljša izbira. Potem pa Bajt pravi: »Pripoved, dokaj živahno in pogosto prenapolnjeno z zastranjevalnimi ekskurzi, razvija z ilustrativnimi primeri iz svoje izkušnje in

zglede iz izkušenj prijateljev; tako je dokaj raztrgano miselno razglabljanje še bolj fragmentarno razlomljeno besedilo [...] Prekinjajo ga tudi pogosti citati iz tujih del, ki so le redko označeni, in obilica podatkov, navedenih iz raznih spletnih virov.« Seveda ima Bajt prav, a on ni videl obrazov svojih prijateljev, ki so v strahu, da se jim ne bi kaj zgodilo, pobegnili – saj je kaj takega zapisati že bogokletno – in prenehali sodelovati. Zato sem se prav s takimi informacijskimi ekskurzi zavaroval pred vsemi mogočimi, tudi sodnimi posledicami.

A bistvo knjige je in ostane komu izstaviti račun za nastajanje in tudi za odstranjevanje madežev, z vsemi posledicami. In pogojno zapisano, dober pisec take vsebine je lahko le človek, ki ima svoboden pogled na preteklost in tudi v prihodnost, ne služi nobeni ideologiji in ni bil služkinja nobenemu družbenemu sistemu! Šele zdaj v EU lahko razmišljamo, govorimo in tudi pišemo, kot hočemo, ker ni več zapovedano, da je pisec lahko le in samo tisti, ki ima status »družbeno angažiranega delavca z mandatom CK«. Pisanje o preteklosti in zgodovini ni več in nikoli več ne bo v popolni lasti politike in njenih stricov, izbranih piscev in pisunov, pisanje je končno postalo akt svobodnega izražanja kateregakoli človeka in hvala bogu, pisanje je končno postalo svetovni trend svobodnih ljudi, ne glede na izobrazbo in njeno usmeritev. In končno, nihče si ne more več lastiti trga, kot je to bilo v socialističnih časih, tržni dominanci političnega diktata, prej ali slej bodo tudi iz naših knjigarn izginile knjige o Titu in njegovih ljubicah, Stalinu in Hitlerju, ki danes bralca kar na vhodu vsiljivo pozdravljajo kot simboli moči in zločinstva, ki so pobegnili dostojnosti časa, pojavile se bodo knjige o tem, kako živeti, preživeti in upravljati s svojo srečo glede na sposobnosti posameznika, skladno s standardi moderne družbe.

In kje se z Dragom Bajtom ne strinjamo?

Bajt je zapisal: »Knjiga ... je izšla v samozaložbi. Prav zato je nekoliko podstandardna glede na izdaje, ki tačas izhajajo po Sloveniji; to velja tako za notranjo in zunanjo opremo kot tudi za samo besedilo, ki je grafično in tipografsko stavljeno precej nesodobno in površno«. Ne strinjamo se zato, ker so naše izkušnje preveč grenke, saj celo založbe lomastijo s knjigo, kot se jim zahoče. Izločajo, prirejajo in se norčujejo iz avtorja, ki je za njih menda – smet ... Le berite to knjigo, kaj si založba lahko privoščiti, sicer pa – le kdo bi si upal natisniti tako knjigo, kot je Komu izstaviti račun? Kdo bi si upal tvegati ta korak brez posledic? Kdo ima toliko poguma? Kdo? Skoraj ga ni videti. Knjigo je iz-

dala gospodarska družba, registrirana za založništvo – na Slovenskem jih je nekaj čez sto –, kar nima nič skupnega s samozaložbo, kot vztrajno omenja recenzent in je pogosto slišano v slabšalnem pomenu. Mimogrede, knjiga, ki je po mnenju mnogih kupcev, prijateljev in znancev zelo lepa, je že na mednarodnem trgu, zaradi primerne prodajne cene so stroški že pokriti, kar je izjemen poslovni dosežek, postala je uspešen produkt, k čemur je v veliki meri pripomogla atraktivna zasnova naslovnice, notranje opreme ter nizanja vsebine, kar je v popolnem nasprotju s stališčem recenzenta, ki govori o podstandardu, nesodobnosti in površnosti, a tudi on ima pravico do svojega mnenja.

Knjiga Komu izstaviti račun? Izzivanja in madeži je prva knjiga, ki slovenskemu bralcu na široko odpira okno v skrivnostni svet Resnice, ki na Slovenskem postaja vse bolj skrita in zavita, v kateri lahko vsakdo išče vzroke za Stanje, pa tudi pogoje za Prihodnost, brez nadzora države in diktata velikega Gospodarja, kot je bilo v polpreteklem času. Sicer pa je prava ost pisanja, da ne bo pomote, vseskozi usmerjena v iskanje odgovora, komu izstaviti račun za zablodo, ki so jo slovenskemu narodu povzročili nosilci boljševidne revolucije na Slovenskem, ki so vse bolj ponosni na dejanja, če bi njihova preteklost res temeljila na tako izjemnih rezultatih, (<http://www.youtube.com/watch?v=ifdyoTov3J8&feature=youtu.be>), ker spet hočemo, pa spet nočemo biti del EU, iz nekaterih medijev pa je celo sklepati, da se nam nekateri tovariši že kar smeji, saj so s pomočjo njihove revolucije in državljanske vojne postali izjemno bogati, pristali so v sami Indiji Koromandiji, kot jo je obljubljala komunistična ideologija. In paradoks, nihče jim ne očita kraje, pohlepa, niso deležni represivnih ukrepov ali kratenja svobode. Vse kaže, da jim ni treba vrniti niti kupov denarja iz naše skupne vreče, ki so jih prd nosom vseh državljanov in z vedenjem državne administracije z bankami na čelu odnesli na Kajmanske in Deviške otoke, na Ciper in v Luksemburg in še kam drugam, da ima od tega koristi, ne boste verjeli – tujec. Ja, ja, kar tujec, tisti, ki niti ne ve, kje je ta naša majhna in neblogljena Slovenija, torej tujec, ki ni imel nič skupnega z znojem in trpljenjem pri nastajanju tega bogastva, samo čudi se temu slovenskemu fenomenu, razbrzdanemu nastopaštvu in zapravljanju slovenskega delavskega denarja.

Vse, kar je še ostalo, je prava bagatela. Simbolično sta na mizi ostali le še solata in sol. Na mizi proletarski.

Dr. Julij Bertonec, Založba Bertoni, d. o. o., Kranj



Neodvisni mediji – od koga in od česa?

ROBERT BOBNIČ

Pred kratkim mi je kolega, ki kot oblikovalec dela pri enem izmed slovenskih časnikov, poslal preprosto vprašanje, kaj je narobe s slovenskimi mediji; s sodelavci namreč dela analizo o odnosu bralcev in producentov do medijev. Na vprašanje zaradi pomanjkanja časa ali zaradi lenobe ali pa zaradi ne vem česa že nisem odgovoril. Morda pa na vprašanje sploh ni treba odgovoriti, morda si vprašanje odgovori že kar samo – in morda je to vprašanje usodno povezano z usodo edinstvene medijske institucije *Radia Študent* ter nekaterih drugih medijskih eksperimentov, predvsem časopisa *Tribuna*, ki jih v tej zgodbi (ta očitno ni klasična aristotelovska drama s katarzo na koncu) ne smemo pozabiti.

S slovenskimi mediji je narobe prav to, da so slovenski, da so neločljivi del slovenske (post) tranzicijske političnoekonomske realnosti. Pa ne, da bi mediji preprosto bili ideološki instrument političnoekonomskega razreda, temveč so eklatanten primer privatizacije, s katero so se najbolj okoristili ravno še s komunistično partijo vzgojeni politični razred ali z njim povezani posamezniki. Temu samo po sebi sledi, da slovenski medijski trg, predvsem trg elektronskih medijev, ponuja množstvo na videz različnih programov, ki pa so oropani vsakršnega vsebinskega pluralizma, še huje, v čedalje večji meri so generator novega, s spektakelsko logiko vitaliziranega ruralizma. Če si vprašanje, kaj je narobe s slovenskimi mediji, odgovori ravno z označevalcem slovenski, pa si odgovori tudi z označevalcem mediji. S slovenskimi mediji je narobe tudi in predvsem to, da v dobi novih medijev, ki nikakor ne izpodrivajo starih, temveč jih preoblikujejo, ne vedo, kaj je medij, in da temu primerno niso sposobni realizirati potenciala novih in starih medijev, ki temeljito spreminjajo tudi produkcijske pogoje, v katerih danes delujejo množični mediji.

Kako pa v takšnem rokohitrskem mapiranju misliti domače medijske krajine, neodvisne medije in neodvisno kulturo, katere neločljiv del, pravzaprav aktivna sila je ravno *Radio Študent* – tudi tako, da kot edina medijska institucija redno in kritično spremlja neodvisno kulturno in umetniško ustvarjanje, da tako rekoč povezuje in osmišlja neodvisno sceno? Morda ne bi bilo strateško nekoristno premisliti samega koncepta neodvisnosti in alternative ter alternativnih in neodvisnih medijev, pri čemer se zdi zanimivo, da v zadnjih letih bolj kot o alternativni govorimo o neodvisnosti. Kar pa ni nepomembno – koncept alternative, ki se v slovenskem diskurzivnem prostoru veže predvsem na osemdeseta leta, namreč predpostavlja razliko do *mainstreama*, ta razlika pa v bistvu samo ponovi modernistični binarni režim vrednotenja, ki se vzpostavi na razliki med popularno in visoko kulturo. Alternativa se artikulira v opoziciji in kontrahegemoniji, kar implicira razumevanje družbenih razmerij kot statičnih in zaznamovanih z nekim globokim protislovjem. Nasprotno pa lahko koncept neodvisnosti že razume, da v današnjih družbah nimamo opraviti le z nekim globokim protislovjem, iz katerega bi izviral opozicijska družbena razmerja, ampak z nečim bolj kompleksnim, s heterogenostjo in pluralizmom družbenih razmerij. V tem točno določenem smislu koncept neodvisnosti ni reartikulacija opozicije alternativa/*mainstream*, temveč artikulacija samoniklosti določenih praks.

Neodvisnost in alternativa se potemtakem primarno vzpostavlja diskurzivno, ta diskurz pa

čas je že, da se začne pisati zgodbo o transformaciji študentskega in mladinskega organiziranja, zgodbo, ki bo za sabo potegnila tudi vprašanje vsebinske in institucionalne transformacije študentskih in mladinskih medijev, tudi *Mladine*.

je v slovenskem prostoru v veliki meri odvisen od *Radia Študent*, ki s svojim kritičnim diskurzom tako na polju umetnosti kot glasbe riše podobo tega, kar je neodvisno in alternativno. Imperativ se potemtakem zdi jassen, zaradi diskurzivne pogojenosti koncepta alternative in neodvisnosti moramo reartikulirati, če ne celo odpraviti ali predrugačiti binarne opozicije med alternativno in *mainstreamom*, neodvisnostjo in odvisnostjo, popularno in visoko kulturo, kajti to so diskurzivni režimi, ki so del samega institucionalnega in produkcijskega ustroja, znotraj katerih deluje neka scena. Še huje, to so diskurzivni režimi, ki legitimirajo oblastna razmerja na kulturni, umetniški, medijski in širše gledano politični sceni. (Mimogrede, pomislimo ob tem na perverzno logiko, s katero so si država in občine predvsem prek javnih zavodov pod svojo perut vzele prav določene oblike kulturnega in umetniškega ustvarjanja, ostale pa prepustile trgu. In ker tega ni, so te oblike znova odvisne od državne in občinskega dobrovoljnega subvencioniranja). Natanko ta razmerja pa so eden izmed ključnih problemov, od katerega je odvisen nadaljnji obstoj neodvisnih in alternativnih medijev, pa tudi neodvisne in alternativne kulture.

Ker so diskurzivni režimi, s katerimi se govori o neodvisnem in alternativnem, del samega institucionalnega in političnoekonomskega ustroja, znotraj katerega deluje tudi *Radio Študent*, alternative in neodvisnosti ne moremo osmišljiti le diskurzivno, ampak tudi in predvsem v vzpostavljanju drugih in drugačnih produkcijskih praks in pogojev. Kot kaže primer *Radia Študent*, so ti produkcijski pogoji zgodovinsko pridobljeni in oblikovani – enostavno rečeno, pridobljeni so z bojem. Skratka, ti produkcijski pogoji niso dani za večno – še huje, niso od boga poslani, temveč so od nekoga odvisni.

Toda nobenega smisla nima govoriti o slavni in famozni preteklosti, ki prej ko slej konča v mitologizaciji in fetišizaciji. Tako ali tako pa to počnejo drugi, dominantni diskurzi, ki ob dvajseti obletnici samostojne republike niso mogli nehati ponavljati prispevka, ki so ga bojda k nastanku države prispevali neodvisni študentski in mladinski mediji (*Radio Študent*, *Tribuna*, *Mladina*, *Katedra*), niso pa takrat prav nič rekli o pogojih, v katerih ti mediji delujejo danes, pravzaprav so se obnašali, kot da teh medijev sploh ni več ali kot da se je leta 1989 ali 1991 zgodovina zares ustavila. Da pa bi lahko kakšno rekli o pogojih, v katerih delujejo ti mediji danes, pa pravzaprav moramo kakšno reči o zgodovini, brez nostalgičnega patosa in brez nesmiselnega iskanja izgubljenega časa. Vprašanje kako smo postali to, kar smo, namreč pomeni vzpostaviti razliko do zgodovine, ravno ta razlika pa ne samo, da mora pokazati tisto, kar nismo več, ampak s tem, ko pokaže tisto, kar nismo več, pokaže tisto, kar šele postajamo.

Eno je gotovo, političnoekonomsko situacija, v kateri se trenutno nahaja *Radio Študent* – pa tudi časopis *Tribuna* –, ki bo, kot kaže, zaradi zmanjšane sofinanciranega deleža s strani ŠOU v Ljubljani, moral bistveno krčiti program, da ne govorimo o tem, da je pod vprašaj znova prišel njegov obstoj, ni posledica nekega posameznega dogodka, temveč vztrajne in večletne erozije študentske politike, od katere so hočeš nočeš ti mediji tudi eksistencialno odvisni. Neodvisnost, kolikor se ta meri političnoekonomsko, se namreč v primeru domačih, recimo temu alternativnih medijev kaže na eni strani v neodvisnosti od države in na drugi od trga, zaradi zgodovinskih razlogov – ker so ti mediji praviloma študentski – pa se ta neod-

visnost podvoji z avtonomnim paradržavnim študentskim organiziranjem, nastalim skozi transformacijo nekdanje mladinske organizacije Zveze socialistične mladine. (Čas je že, da se začne pisati zgodbo o transformaciji študentskega in mladinskega organiziranja, zgodbo, ki bo za sabo potegnila tudi vprašanje vsebinske in institucionalne transformacije študentskih in mladinskih medijev, tudi *Mladine*.)

Natanko v tem je tudi problem, arhitektura neodvisnega in od države ločenega študentskega organiziranja se počasi seseda sama vase, vendar ne zaradi zmanjšane finančne dotoka iz študentskega dela, pač pa predvsem zaradi tega, ker se je študentsko organiziranje v zadnjih dvajsetih letih popolnoma depolitiziralo. Da pa ne bo pomote, depolitizirana študentska politika ni posledica nizke volilne udeležbe (ta se zadnja leta giblje med desetimi in petnajstimi odstotki), temveč predvsem posledica preslikave državnega političnoekonomskega kalupa na študentsko organiziranje – in to z vsemi »prednostmi« vred, tudi in predvsem tistimi, ki so študentski strankokraciji omogočile, da je zapravila zgodovinsko že vzpostavljene dosežke mladinskega in študentskega organiziranja, pa tudi in predvsem pretvorbo študentskih organizacij v podjetno in menedžersko logiko. Če kaj, se mora na novo aktivirati ravno študentska skupnost in mladina, ta pa je depolitizirana in deaktivirana ravno v tolikšni meri kot skupnost nasploh, to pa je zoper neločljivo splošni eno(ne)umnosti, kakršno servira obstoječa medijska krajina in študentska kultura – sicer pa, kaj pa pomeni politična zavest in politično delovanje, če ne ravno možnost preseka z enoumjem in konsekventna izpostavitve razlik? Vrtimo se v začaranem krogu in niti ne vemo, kje in kdaj točno bi se ustavili, da bi lahko iz njega tudi izstopili.

Tako lahko danes do onemoglosti debatiramo, kaj naj bi programsko in konceptualno *Radio Študent* ali pa kak drug soroden medij sploh bil – in če kdaj, potem so te debate potrebne ravno zdaj! –, vendar bomo nemara že v času debate ostali brez osnovnih materialnih sredstev, da bi te konceptualne in programske koordinate sploh bili zmožni realizirati. Nasprotnik pač ne deluje več po ideoloških, ampak po ekonomskih principih – dandanes oblast medijev sploh ne bere ali poslušala ali gleda. Danes se cenzura primarno dogaja v ekonomskih koordinatah – kar pa nikakor ne pomeni, da ni več neposrednih cenzorskih posegov in vplivov. Točneje, danes se ideološka cenzura praviloma godi skozi ekonomsko perspektivo. Ideološke niso več le besede, temveč predvsem številke. Z drugimi besedami, brez številki tudi besed ni več. Medij mora najprej sploh obstajati – in da bi obstajal, mora imeti sredstva –, da lahko govori in sporoča. Da pa bi imel sredstva, se mora medij, ki ne pristane enostavno na obstoječo stvarnost, in edino tako ostane neodvisen v času in prostoru, aktivirati kot realna družbena in politična in komunikativna sila. To pa pomeni natanko to, da mora radio v realnosti, bistveno zaznamovani z novimi mediji in posttranzicijsko medijsko puščavo, ponovno premisliti samo potencialnost – sposodimo si slavni Brechtov koncept – radia kot komunikacijskega aparata. »Ni potrebe niti za strah niti za upanje, pač pa je treba le poiskati novo orožje,« pa ob tem še pravi Gilles Deleuze. ■

ROBERT BOBNIČ je urednik *Redakcije za kulturo in humanistične vede* na *Radu Študent*, v letih 2011–2012 je bil odgovorni urednik časopisa *Tribuna*.

pogledi

naslednja številka izide
25. septembra 2013NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:080 11 99, 01 47 37 600,
www.pogledi.si ali narocnine@delo.si



Trenutek vročice - Nastja Bremeč in Michal Rynia
Kratki dokumentarni plesni film
režiserke Svetlane Dramlič,
produkcija RTV Slovenija in Studio Arkadena,
v tekmovalnem programu Festivala slovenskega filma.