



ČRNE MASKE

**Še vedno
nerazrešena uganka**

OBLIKOVANJE

**Med estetiko
in industrijo**

GLEDALIŠČE

**Brechtov
Arturo Ui**

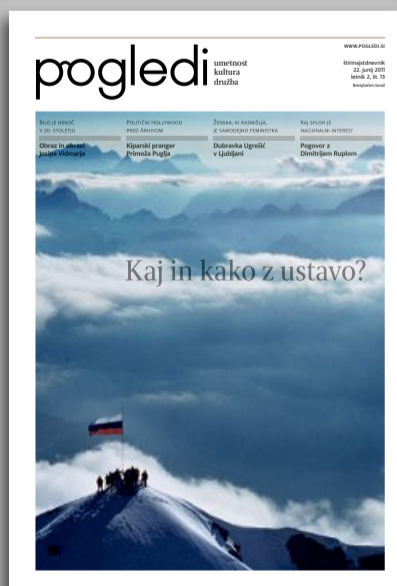
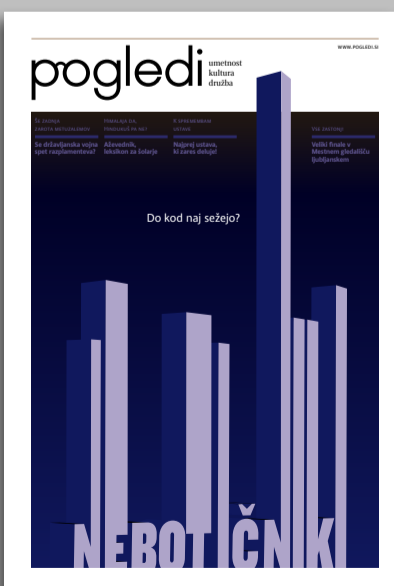
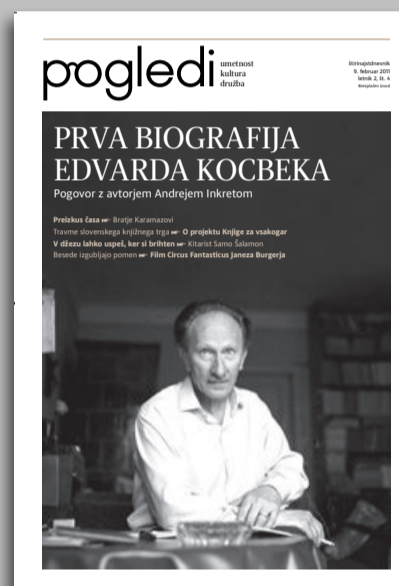
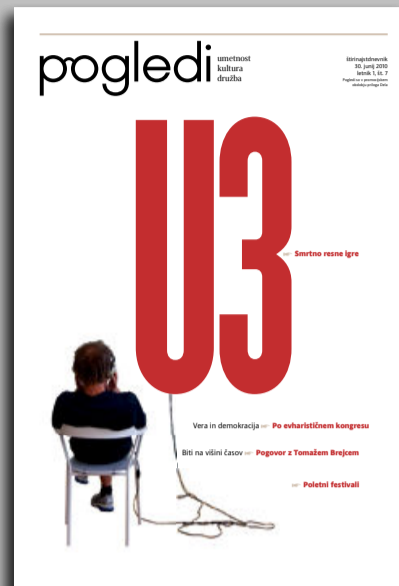
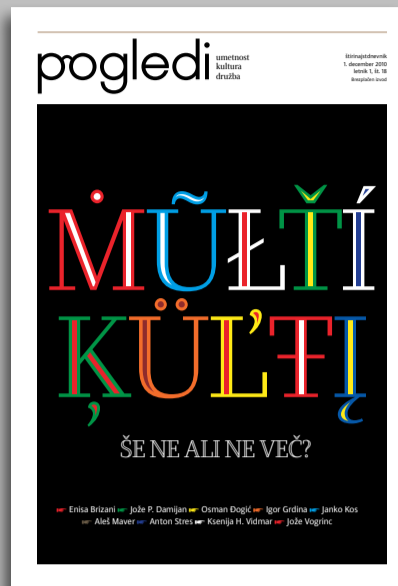
STENDAP

**Kako smo udomačili
odrske šaljivke**

DRUŽINSKI ZAKONIK

**Smo lahko
vsi geji?**





**NAJVEČ
POGLED
OV
NA ENEM
MESTU**

- AKTUALNO
analize, mnenja,
kritike
- ODPRTA
VPRAŠANJA
družbene teme,
intervjuji
- DOSTOP
do digitalnega
arhiva
- www.pogledi.si

4-5 EVROPSKA PRESTOLNICA KULTURE – MARIBOR 2012

Robert Perišič: Sovražnik nikoli ne spi? Nič več – danes dremucka!
Thomas Hylland Eriksen: Zakaj so geji tako odvratni?

6-7 DOM IN SVET

ZVON

8 ŠE VEDNO NERAZREŠENA UGANKA ČRNIH MASK

Verjetno Josip Vidmar v dvajsetih letih preteklega stoletja sprva ni načrtoval, da bo njegov prevod že takrat obskurne ruske igre iz leta 1908 postal predloga za opero, ki že skoraj stoletje velja za vrhunec slovenske glasbe. Pa čeprav je bila uprizorjena le štirikrat in le ena izvedba velja za uspelo.

10 GANGSTERIADA V CANKARJEVEM DOMU



Čeprav je Bertolt Brecht svojo zlahka prepoznavno zgodbo o Hitlerju *Ustavljeni vzpon Artura Uia* zapakiral v gangstersko preobleko, menda da bi jo tako približal ameriškemu občinstvu, je s tem hkrati – kot se je izkazalo – omogočil, da se njeno sporočilo zlahka prenese v kak drug čas.

11 FILMSKI GLAS GENERACIJE OSEMDESETIH

Generacija, rojena okrog leta 1980, se lahko režiserju Nejcu Gazvodi in njegovemu filmu *Izlet* zahvali za doslej najbolj učinkovito filmsko upodobitev svojega občutenja sveta. Končno se je našel nekdo, ki je glasu te generacije našel tudi filmski odmev in pokazal, kako je videti svet s te tesnobne perspektive.

12 NISEM KAMELEON, DA BI PRI SEDEMINESEMDESETIH NEHAL BITI AVANTGARDIST

Z Vinkom Globokarjem smo se pogovarjali po njegovem predavanju *Jezik in literatura v glasbeni kompoziciji*, ki ga je imel ob koncu lanskega leta v Cankarjevem domu v ciklu predavanj *Literatura in glasba*. Spraševali smo predvsem o njegovih pogledih na sodobno umetnost.

13 NEUSKLAJENOST ZVOKA IN SLIKE

Čepki za ušesa, ki jih je občinstvo našlo na sedežih Unionske dvorane v Mariboru, kjer so uprizorili *Placebo ali Komu potok solz ne lije* Karmine Šilec, so se zdeli duhovita poteza. Uporabil jih seveda ni nihče, in v resnici bi bilo zvočnemu delu »scenskega koncerta v štirinajstih slikah« krivično očitati takšne spodrsaljaje, da bi si pred njimi morali mašiti ušesa.

14 PRIČEVANJE OČESA STOLETJA

V Kunst Haus Wien, delujoči v Hundertwasserjevi zgradbi ob Donavskem kanalu, je na ogled soliden izbor iz dela Henrija Cartier-Bressona, morda najbolj cenjenega fotografa 20. stoletja. Razstava *Kompas v očesu* predstavlja čez dvesto njegovih fotografij in se osredotoča na prizore iz Amerike, Indije in Sovjetske zveze.

15 DAN V ŽIVLJENJU POVPREČNEGA GETA

Prazen pecljati kozarec, odložen na marmornat podstavek, je edino, kar je ostalo za obiskovalci odprtja fotografske razstave v preddverju NLB na Trgu republike v Ljubljani. Žvenketanje steklovine, potočki vina iz butelj, prijateljsko pozdravljanje

in ošvrki razstavljenih fotografij so nepogrešljive sestavine takšnih prireditev. Njihovi udeleženci praviloma živijo v svetu, ki s tistim, ki ga je v objektiv svojega fotoaparata lovila italijanska fotografinja Norma Rossetti, nima nič skupnega.

16 VRNITEV DELAVSKEGA RAZREDA

Čeprav je sodeloval z nekaterimi velikimi imeni avtorskega filma, kot so Claude Chabrol, Patrice Laconte, Agnieszka Holland in François Ozon, pa francoski igralec André Wilms svojega poklica nima najbolj v čisljih. Pravi celo, da v sodobnem filmu vztraja le zaradi enega samega cineasta – »finskega čudaka« Akija Kaurismäkija, čigar film *Le Havre*, v katerem Wilms igra protagonista, si je sedaj mogoče ogledati tudi pri nas.

18 SLIKAR NA MILANSKEM DVORU

Slikarska zapuščina Leonarda da Vincija ni ravno obsežna, zanesljivo mu je pripisanih le 15 slik, ki so razpršene po številnih zbirkah na različnih koncih sveta, občasne nove atribucije ali restavratorski posegi na že znanih delih pa le še utrjujejo umetnikov mitski položaj. Zato je vsaka razstava, za katero prireditelji uspejo zbrati vsaj polovico mojstrovega slikarskega fonda, izjemen dogodek. To seveda velja tudi za sedanjo predstavitev Leonarda kot slikarja na milanskem dvoru, ki je na ogled v londonski Narodni galeriji.

20 STENDAP KOMEDIJA NA SLOVENSLEM

Kultura javnega, odrskega pripovedovanja šaljivih zgodb in tračev je stara dobrih dvesto let in izhaja iz Velike Britanije. Velik razvoj je doživela predvsem s pohodom televizije v ZDA v drugi polovici 20. stoletja, njenemu globalnemu razmahu pa je botroval svetovni splet. Pri nas se je udomačila v zadnjem desetletju.

22 PROBLEMI

OBLIKOVANJE – MED ESTETIKO IN INDUSTRIJO

Oblikovanje se zadnja leta uvršča med »kreativne industrije«, se pravi med dejavnosti, ki združujejo posel in navdih, funkcionalnost in estetiko, domišljijo in znanje. Ob 60-letnici Društva oblikovalcev Slovenije podpredsednik upravnega odbora Društva **Jurij Dobrila** piše o medsebojnem razvojnem nadgrajevanju industrije in oblikovanja, posledično pa o družbenem bogastvu v času od ustanovitve Društva leta 1951 do danes. O izzivih današnjega časa pa se je Bojana Leskovar pogovarjala s predsednico strokovnega sveta Društva **Majo Gspan** ter z avtorjem knjige o oblikovalski etiki *Odločitev za odgovornost Sašem Urukalom*.



26-27 RAZGLEDI

Anej Korsika – Srečo Dragoš [et al.]: Neosocialna Slovenija

Zvonko Bergant – Dušan Štrus: Drugi dom parlamenta

Katja Perat – Boštjan Videmšek: Vojna terorja

Manca G. Renko – Antal Szerb: Potnik in mesečina

28 KRITIKA

KNJIGA: Aleš Čar: O znosnosti (Tina Vrščaj)

KNJIGA: Nataša Kramberger, Jana Kocjan: Kaki vojaki (Gabriela Babnik)

KNJIGA: Nora Iuga: Deklica s tisoč gubami (Mojca Kirbiš)

KINO: Zaklonske, r. Jeff Nichols (Špela Barlič)

KINO: Sneg na Kilimandžaru, r. Robert Guédiguian (Denis Valič)

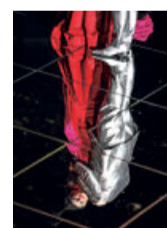
ODER: Mit. Avtorja in plesalca Nastja Bremec in Michal Rynia (Tina Šrot)

29 AMPAK

Založba Rokus Klett odgovarja na navedbe, ki jih je dr. Kristijan Musek Lešnik podal v intervjuju *Šola mora biti prijazna in zahtevna. Ne le eno ali drugo* (Pogledi, 11. 1. 2012), **Aleksander Bassin** se odziva na pogovor z Metko Krašovec (Pogledi, 11. 1. 2012), objavljamo pa tudi **Izjavo Akademije za demokracijo** ob napovedanem referendumu o družinskem zakoniku.

31 BESEDA

Andraž Teršek: Smo lahko vsi geji?



NA NASLOVNICI

Detajl iz uprizoritve *Črni mask* Marija Kogoja pod dirigentskim vodstvom Uroša Lajovica in v režiji Janeza Burgerja, katere primera je bila 15. januarja 2012 na velikem odru SNG Maribor. Foto Tadej Regent.

Sovražnik nikoli ne spi? Nič več – danes dremucka!



ROBERT PERIŠIĆ

Nekoč smo govorili vice o Črnogorcih – »Kakšen je črnogorski rekord na sto metrov?« si vprašal. Potem si malo počakal in rekel: »Šestdeset metrov!« Ha, ha, ja, marsikdo se je nasmejal, v glavnem pa so vic že vsi poznali.

Potem pride nekdo z najnovejšim, ki ga še nikoli nismo slišali, a ima isto poanto: »Črnogorci so leni.« Tudi to je bilo smešno na svoj ritualni način. In v tem ni bilo nič nevarnega, nič povezanega z ekonomijo in statistično podkrepjenega, nič posebej zajedljivega; še več – iz teh vicev je dihala nekakšna spretnjena simpatija in slišal sem tudi Črnogorce, kako jih sami pripovedujejo, tako kot kdaj malopridneži uživajo v svoji nepopravljivosti.

Danes so stvari drugačne. Ne znam natančno povedati, kako se to odraža na proizvodnji vicev in njihovem pripovedovanju, saj tudi tu ni kakšne natančne statistike, a že dolgo nisem slišal kakšnega novega »črnogorskega« vica. Morda so me preprosto zaobšli, ampak vseeno – medtem je lenoba postala resna stvar. Grki so menda leni, a tudi drugi južnjaki niso daleč od te etikete – in zdaj mora menda tista pridna Evropa plačati njihove dolgove. Vprašanje je torej, ali ima tema lenobe še prostor za vic, ki ne bo vseboval potencialne žalitve in politične obsodbe. Ker kaj je nazadnje tu smešnega, bo protestiral kdo, ki pogosteje bere neoliberalne časopise: treba jih je nagnati delat ...

Ne, lenoba ni več smešna zgodba. Postala je politična tema, postala je ekonomska razlaga – in rekel bi, da je znanost, ki se oprime takšnih razlag, šibka. Lenoba namreč ničesar ne pojasnjuje – v igri je čista manipulacija z domnevno »mentaliteto«, s ciljem, da se zaobidejo pravi vzroki krize in propadanja evropskega juga.

Z lažnimi argumenti, kot je lenoba, je nenazadnje mogoče vse zlahka »pojasniti«.

Če se, denimo, postavi vprašanje ekonomske neenakopravnosti žensk, tj. dejstva, da so ženske v povprečju še vedno slabše plačane kot moški z isto izobrazbo, bi to lahko nekdo opravičil z neko žensko prirojeno »lastnostjo«. Iskreni šovinist bo preprosto rekel, da je razlog za to ženska »neumnost«, kar je primitiven argument, soroden razlaganju ekonomskih problemov nekega naroda z razsežnostmi njegove »lenobe«. To je kratko malo precej rasistična oblika ekonomsko-socialnega komentarja. Konec koncev, če so Grki »leni«, lahko za tiste, ki jim gre še slabše, rečemo, da so »tako neumni kot leni«, zakaj pa ne?

Kljub temu so bralci časopisov, vsaj na Hrvaškem, precej prepričani, da so Grki leni in da je tu problem njihove ekonomije. Kot takšni so, razumljivo, po malem tudi paraziti. To tezo lahko pogosto slišite v tako imenovani spodobni družbi, družbi, ki bere domnevno politično korektno *mainstream* medije.

Prav tako je kar malce neverjetno, da so zahodni mediji v času evropske dolžniške krize razširili »kratico« PIGS ali PIIGS, ki se nanaša na »sorodne ekonomije« Portugalske,

Italije, Grčije in Španije, ki se jim kot drugi »I« včasih dodaja tudi Irska.

PIGS. Torej: svinje. To je domet ekonomskih analiz. To je doseg današnje politične ekonomije. Zanimivo je, da se ta ostrana analitika ni napotila v drugo smer. Da bi se recimo poigrala z imeni velikih bank ali agencij za oceno kreditnega tveganja in iz njihovih poimenovanj zložila kakšno kratico.

Živimo v zanimivih časih, ko pravzaprav tisti, ki ostanejo brez denarja, postanejo svinje. Čeprav se mi zdi, da je treba svinje iskati nekje drugje.

V našem tisku sem prav tako opazil, da tudi Hrvate vse bolj sumijo, da so leni. Nikoli prej mediji niso pisali o tem, po krizi pa se je naglo začelo. Na internetu sem takoj našel številne primere. »Hrvaški narod je neizobražen in nima delovnih navad,« kritizira neki bivši politik in trenutni bogataš. »Hrvati nič ne delajo, saj bodo turisti tako ali tako prišli,« omenja pridni analitik iz revizijske hiše KPMG.

Vesnik se v naslovu sprašuje: »Smo prav vsi leni?« Ob citiranju poročil Svetovne banke se novinarjem vedno vsili isti sklep: »Preveč trošimo, premalo delamo in če bomo tako nadaljevali, nas čaka propad.«

Tako torej. Če propademo, bomo vedeli, zakaj je do tega prišlo. Problem ni v sistemu. Problem ni v »kreativni destrukciji« s privatizacijo. Problem ni v neoliberalni ekonomski politiki. Problem ni v korupciji kot večni in predvidljivi spremeljevalki privatizacije. Problem ni v monetarni politiki. Problem ni v bančniški kolonizaciji. Problem ni v nasvetih Svetovne banke. Problem ni v neoliberalnem kapitalizmu. Problem ni v deindustrializaciji. Problem ni v načinu, kako funkcionira mednarodna ekonomija.

Problem je povsem zunaj sistema. V mentaliteti, v genih. Problem ni ekonomske in ne politične narave. Problem je DNK. Lenoba. Problem je narod. Tu pa ni pomoči. Zato ne bomo mogli, ko propademo, okriviti nikogar drugega razen sebe. Temu je namenjena zgodba o lenobi. Da ne bi slučajno koga okrivili. Da ne bi slučajno pomislili, da nekaj ni v redu s sistemom. Da ne bi zahtevali sprememb in kar koli spremenili.

Ne, vse je v redu. Tudi v Grčiji in Španiji in na Portugalskem in v Italiji. Vse je v redu, samo ljudje niso v redu.

Lenoba je tako postala ideološka zgodba, da se ne bi razmišljalo o sistemu in nujnosti sprememb. Včasih se je govorilo, da sovražnik nikoli ne spi. Danes ne. Danes sovražnik preveč spi. Dremucka pod cipreso in pije uzo.

Ideologija lenobe je, mimogrede, prinesla tudi novi razizem.

In ta ideološka propaganda se je prijela, kot vedno.

To poletje je bil blizu hiše na Visu, kjer sem stanoval, ob makadamski cesti parkiran star golf. Ne vem, čigav avto je bil, ampak na njem se je nabral prah s ceste. Nekega dne sem na prašni zadnji šipi opazil napis: LAZY PIGS.

Zijal sem v to, kljub vsemu začuden – od kod to tukaj? Kdo piše take neumnosti na počitnicah? In komu točno je to namenjeno?

Vsekakor je to napisal nekdo, ki so ga prepričali, da je boljši zaradi svoje kulture. Nekdo, ki prezira domnevno lene parazite iz druge »kulture«. To je napisal nekdo, ki so mu *mainstream* mediji namesto analize krize ponudili razizem.

In zdaj nekaj podatkov: Eurostatovi podatki kažejo, da so Grki pred izbruhom krize tedensko delali 44,3 ure, medtem ko so Nemci delali 41 ur tedensko. Povprečje v državah EU je 41,7 ure. Torej so imeli Grki letno 2.119 delovnih ur, Nemci pa 1.390.

No, da ne bo pomote, to ni tekst o tem, koliko kdo dela. To je tekst o propagandi. Teza o grški lenobi je dobesedno propagirana z ideološkim ciljem, da ne bi prevpraševali vzrokov krize v mednarodnem ekonomsko-političnem sistemu, da ne bi prevpraševali vladajočih odnosov in dogem neoliberalizma.

Ne, ni stvar v mentaliteti. V tem je vic.

ROBERT PERIŠIĆ je hrvaški pisatelj, publicist in urednik. V slovenščino je prevedena njegova knjiga kratke proze *Vse te smešne zgodbe* (Študentska založba, 2002) in roman *Naš človek na terenu* (Študentska založba, 2010), ki ga je časnik *Jutarnji list* razglasil za najboljšo prozno delo leta.

Prevod Zulejka Javeršek

Besedilo objavljamo v sodelovanju z EPK - Maribor 2012. Nastalo je znotraj programskega sklopa *Življenje na dotik*, kjer so dnevno objavljena besedila najvidnejših evropskih intelektualcev. Več na www.zivljenjenadotik.si



MARIBOR2012
Evropska prestolnica kulture

Maribor • Murska Sobota • Velenje
Ptuj • Novo mesto • Slovenj Gradec

IZPOSTAVLJENO



FOTO MARKO FIGAC

SREDA, 25. JANUAR

RAZ:UM: HIŠA ARHITEKTURE

Študentski projekti za EPK

Odprtje z družabnim srečanjem in predstavitvijo

Kraj: Maribor

Lokacija: Mladinska 3

Ura: ob 18.00

Hiša arhitekture je zamišljena kot institucija, ki bo delovala pod okriljem Univerze v Mariboru. V sodelovanju z Zbornico za arhitekturo in prostor Slovenije (ZAPS), Društvom arhitektov Maribor ter ostalimi združenji arhitektov v državi in širši regiji bo skrbelo za predstavitve in promocijo sodobne arhitekture. Urbanistična ureditev in arhitektura sta v lokalnem merilu podvrženi velikim pritiskom kapitala in logiki globalne ekonomije, in tu se odpira vrsta tem in vprašanj. Po drugi strani so referenčne informacije o razvoju ter standardi, ki veljajo v sodobni arhitekturi po svetu, omejeni na ozko specializirane publikacije ter na sicer dostopna, vendar izrazito neprofilirana spletna mesta. Lokalna in ostala mikrookolja zato nujno potrebujejo mesta, kjer bo mogoče neposredno srečevanje, izmenjava pogledov ter medsebojno osveščanje (med projektanti, načrtovalci, teoretiki, investitorji in širšo javnostjo v lokalnem in mednarodnem okviru). Predvidene razstave v letu 2012: *Arhitekture MARIBOR 2012* (Maribor in partnerska mesta, torej šest razstav) s skupnim naslovom *Arhitektura in konkurenčne prednosti mesta. – Pogoniki sprememb*, arhitektura in prostorska kultura mlajših generacij; gre za predstavitve mlajših, tako uveljavljenih kot neuveljavljenih arhitektov in skupin. V okviru razstave bo potekal forum, na katerem se bodo predstavili posamezni arhitekti in skupine. – *Arhitektura med globalnim in lokalnim* – v iskanju lokalnih značilnosti v širši regiji. Gre za prvo pregledno razstavo in predstavitev arhitektur Maribora in partnerskih mest v nacionalnem in regionalnem kontekstu.

ČETRTEK, 26. JANUAR

PECHA KUCHA vol. 7

Kraj: Maribor

Lokacija: Vodni stolp

Ura: od 20.20 do 23.00



Pecha Kucha je neprofiten projekt, katerega namen je spodbujanje kreativnosti in izvirnosti. Ideja, ki stoji za projektom, je, da se v enem večeru predstavi vsaj 10 ustvarjalnih ljudi, neodvisno od njihovega področja delovanja. V svojih predstavah na kratko opišejo in predstavijo, kaj delajo, kako to počnejo in kaj jih navdihuje. Vsak ima na voljo natančno 20 podob in 20 sekund za zgodbo o vsaki od njih. Torej točno 6 minut in 40 sekund. Nato pride na vrsto drugi in od tod tudi ime *Pecha Kucha 20 x 20*. Sicer pa večeri potekajo že v 318 mestih po vsem svetu in spisek se iz dneva v dan veča. V letu 2012 bodo pripravili veliko mednarodno predstavitev dogodka, ki jo bodo spremljala predavanja in razstava plakatov. Dogodek *Pecha Kucha* bo tako Maribor izdvojil iz velikega števila mest, v katerih se prireditve odvijajo, in ga trdneje postavil na zemljevid kulturnih metropol.

SPEKTER ZVOKOV

Recital Andreja in Tomaža Petrača

Kraj: Maribor

Lokacija: Viteška dvorana dvorca Betnava

Ura: od 19.00 do 22.00

Glasbeni cikel *Spekter zvokov* zajema skupek solističnih večerov in komornih koncertov priznanih domačih in slovenskih umetnikov z gosti. Koncertni večeri v Viteški dvorani baročnega dvorca Betnava v Mariboru združujejo vrhunsko glasbeno ustvarjalnost in poustvarjalnost solistov, članov ansamblov in pedagogov pomembnih glasbenih ustanov. Program je oblikoval umetniški vodja Andrej Petrač, priznani violončelist in solist Orkestra Slovenske filharmonije, v sodelovanju z Evropskim kulturnim in tehnološkim centrom Maribor. Posebna pozornost bo v ciklu namenjena poustvarjalcem, ki imajo svoje korenine v Mariboru, a se uveljavljajo pretežno v širšem evropskem prostoru, ter novitetam slovenskih skladateljev.

ČETRTEK, 2. FEBRUAR

EMANCIPACIJA IN ELIMINACIJA
MED ZGODOVINO IN SODOBNOSTJO

Simpozij

Kraj: Maribor

Lokacija: Vetrinjski dvor (Gledališka dvorana)

Ura: od 8.00 do 12.00

Emancipacija in eliminacija (kot dva ključna procesa v okviru modernizacije) sta zaznamovali evropsko in s tem tudi slovensko zgodovino. Doslej sta bili vedno obravnavani kot nasprotji brez globljih notranjih zvez. Pričujoči projekt pa izhaja iz prepričanja, da sta v svojem jedru medsebojno povezani: v zvezi z emancipacijo se je vedno zastavljalo ne samo vprašanje emancipacije koga, ampak tudi v razmerju do koga ali celo proti komu. V teh dveh vprašanjih pa se skriva tudi kal eliminacije; zares univerzalističnih emancipacijskih gibanj in zahtev je bilo v zgodovini malo. Emancipacija in eliminacija sta bili v slovenskem prostoru – kot tudi drugod v vzhodni Srednji Evropi – posledica specifičnega razvoja in vplivov od drugod, zlasti z Zahoda. Vzorčen primer za tovrstne razprave je lahko prav Maribor. Osrednja dela kulturnega projekta *Emancipacija in eliminacija med zgodovino in sodobnostjo* sta mednarodni znanstveni simpozij z udeleženci iz vzhodne Srednje Evrope, Rusije in Slovenije ter umetniški večer, ki ga pripravlja Tajda Lekše in je zamišljen kot presek literature in glasbe. Simpozij bo posvečen refleksiji o emancipaciji in eliminaciji v srednjem veku in v obdobju velike modernizacije življenja v industrijski epohi, zgodovinskem uvidu (politična zgodovina, zgodovina vsakdanjega življenja, kulturna zgodovina) in literarni zgodovini.

ETNOMOBIL

Socialno-umetniške delavnice

Kraj: Maribor

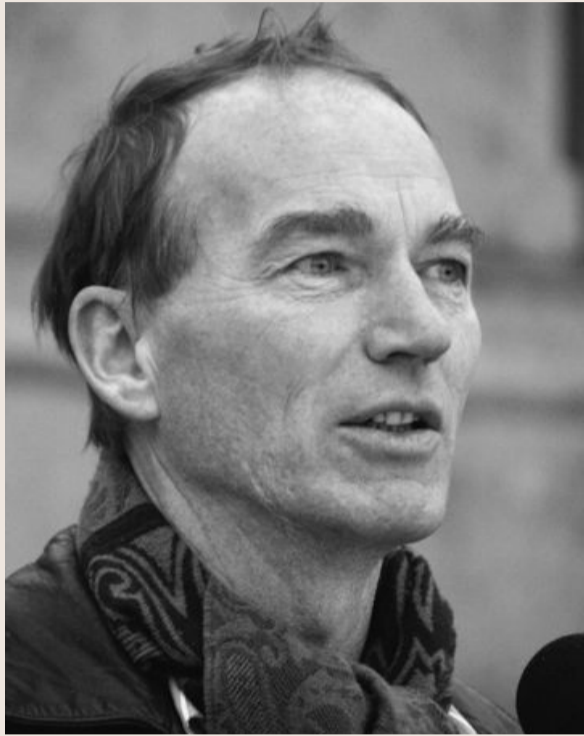
Lokacija: Murkova ulica

Ura: od 17.00 do 19.00



Projekt *Etnomobil* bo z različnimi metodami in vsebinami poskusil na nevsiljiv in ustvarjalen način vključevati posameznike iz neorganizirane romske skupnosti v proces ustvarjanja skupnosti. Predvsem želijo opolnomočiti romske ženske, otrokom pa ponuditi široko paleto kulturnih in izobraževalnih delavnic ter dodatno učno pomoč. Aktivnosti, ki v največji meri potekajo v naselju Poljane in na drugih lokacijah v Mariboru, bodo izvajali na odprtih površinah pred blokmi ter v skupnih prostorih v blokkih in na kombiju, imenovanem Etnomobil. Pri raziskovanju romske kulture in jezika so se osredotočili na pripravo in izdajo literarnega dela romske avtorice, ki vsebuje njeno zgodbo o ujetosti med tradicionalnim in željo po vzpostavitvi lastnega načina življenja. Od samega začetka delujejo v smeri izobraževanja vseh generacij, zato načrtujejo izdajo romsko-slovenskega slovarja, v katerem bomo popisali živo govoreči romski jezik v Mariboru. Dolgoročnejši namen izvedbe projekta je trajna romska skupnost in vzpostavitev informativno-izobraževalnih svetovalnih točk, na katerih bodo usposobljeni strokovnjaki izvajali socialno-kulturne vsebine, ki bodo romski skupnosti in drugim marginalnim skupinam v oporo pri socialnem vključevanju.

Zakaj so geji tako odvratni?



THOMAS HYLAND ERIKSEN

Veliko evropskih opazovalcev je verjetno žalostno zmajevalo z glavo zaradi porazne situacije v ameriški politiki, ko so se nekega jutra zbudili in izvedeli, da vodilni republikanec za republikansko kandidaturo za predsednika Rick Santorum meni, da je vojna proti homoseksualnosti bolj pomembna kot vojna proti drogam, revščini, rasizmu in terorizmu. Po njegovem mnenju so ljubezenska razmerja med osebami istega spola bolj odvratna in moralno zaskrbljujoča kot kar koli drugega. Eksotično, ni kaj.

V zadnjih nekaj desetletjih je bila homoseksualnost pravno normirana v številnih evropskih državah in Slovenija je postala najnovejša članica tega homoliberalnega kluba. A homoseksualnost ni kulturno normirana in morda nikoli ne bo. Ko je Južnoafriška republika sprejela zakon, ki je legaliziral istospolne poroke, je bila reakcija v drugih afriških državah, da je zahodnjaška dekadenca skorumpirala to državo in da se vedejo »ne-afriško«. Sprejetje zakona seveda ni pomenilo, da je v Južnoafriški republikli izginila homofobija in nasilje do gejev. Celo v državi, kot je Norveška, kjer je istospolna poroka legalizirana (čeprav je bilo prakticiranje homoseksualnosti kaznivo vse do leta 1972), veliko ljudi jemlje odkrito homoseksualne moške kot provokacijo in mediji občasno poročajo o fizičnih napadih na geje, ki se običajno zgodijo v javnih prostorih v petek ali soboto zvečer.

V nekaterih (večini, a ne vseh) islamskih državah je moška homoseksualnost kazniva s smrtjo. (Lezbijke so navadno deležne večje tolerance.) V večjem delu subsaharske Afrike geji tvegajo doživljenjsko kazen, če jih ujamejo. Na drugih področjih, kot na primer v Skandinaviji ali na Nizozemskem, pa je situacija skoraj obratna: obrekovanje homoseksualnosti je tisto, kar je kaznivo, vsaj v teoriji.

Pa vendar se prakticiranje homoseksualnosti nadaljuje tudi v najbolj homofobičnih državah. Moški prostitutki obstajajo celo v arabskem svetu, kjer se imenujejo ksaniti, kar nekateri definirajo kot »tretji spol«. Ksaniti so poženšeni moški, ki v homoseksualnih praksah zavzamejo pasivni položaj.

Veliko ljudi je že imelo homoseksualne izkušnje, ne da bi jih definirali kakor koli drugače kot heteroseksualne. Naša vrsta ima očitno izredno mešane občutke o istospolnih razmerjih. Velja splošno prepričanje, da so geji odvratni, a vendar pritegnejo veliko ljudi. Zakaj bi vsa velika verstva (Santorumova razlaga za njegova bizarna prepričanja je njegova fundamentalistična in zelo ameriška interpretacija krščanstva) menila, da je treba homoseksualnost kar najstrožje kaznovati, če ne bi bilo dejanska skušnjava?

Ljudje nasprotujejo gejevskim in lezbičnim porokam s trditvami, da je zakon sveta zveza med moškim in žensko z izrecnim namenom potomstva. Takšno pojmovanje zakona je v mnogih delih sveta zastarelo. Glavni namen današnjih zakonov je zadostiti lastnim čustvenim potrebam, kar je mogoče doseči tudi z osebo istega spola. Vloga religije in kaznovanega Boga, ki je bila prej v ospredju, je zdaj umaknjena v ozadje.

A tu je nekaj globljega kot zgolj tradicionalni pogledi na poroko in spoštovanje verske dogme: homofobija je

dejansko tesno povezana s ksenofobijo. Migracije in kulturna raznolikost so vodile k oslavitvi in destabilizaciji kulturnih meja, homoseksualnost pa preti mejam spola in s tem jedrnim elementom hegemonistične identitete. Naj povem drugače: oseba v neki družbi ima določene značilnosti. Spol je vedno med prvimi, skupaj s starostjo in morda tudi raso.

Vsaka družba ima neko verzijo ideologije spolne komplementarnosti: moški in ženske se v določenih pogledih med seboj razlikujejo in se posledično dopolnjujejo. Ta vidik, ki je prevladujoč v vseh znanih družbah, pomeni, da moški potrebujejo ženske in ženske potrebujejo moške.

V poznih sedemdesetih, zlatih časih radikalnega feminizma, so nekatere feministke na Zahodu nosile značke, na katerih je pisalo »ženska potrebuje moškega kot riba potrebuje kolo«. Ideologijo o komplementarnosti je zamenjala ideologija konfrontacije. Istospolna razmerja so naenkrat postala ne samo legitimna, temveč pozitivno prevratniška in kritika *statusa quo*.

Desetletje ali dve zatem je bilo to radikalno vprašanje o ustaljenem spolnem redu nadgrajeno s »queer teorijo« in drugimi podobnimi gibanji. To stališče je poneslo dvom o odnosih med spoloma še dlje s trditvijo, da je delitev moški-ženska fluidna in da spolne identitete nikoli ne morejo biti absolutne. Queer kritika je bila podobna teoriji kulturne hibridnosti, ki se je v istem času razvijala drugje in ki trdi, da se kulture med seboj mešajo na nekontroliran in promiskuiteten način.

Miselnost, ki razvije homofobijo, je, z drugimi besedami, tesno povezana z miselnostjo, ki razvije ksenofobijo in verski fundamentalizem. V vseh treh primerih je ključnega pomena strah pred zabrisanimi mejami, nečistočo in okužbo. Seveda, tudi naš lokalno vzgojeni terorist tu na Norveškem, človek za napadi 22. julija lansko leto, je kazal vse tri elemente: hvalil se je s svojo krščansko identiteto (čeprav ni bilo nobenih dokazov, da bi bil pobožen vernik), čuti potrebo, da razpravlja o svoji »100% heteroseksualnosti«, čeprav ni nobenih pokazateljev, ki bi kazali na drugačna nagnjenja in – seveda – pri srcu so mu svetlolasi in svetlopolti ljudje v nasprotju z vsemi ostalimi.

Homoseksualnost nikoli ne bo večinski pojav. Vedno bo imela pridih nečesa sprevrženega, alternativnega, izzivalnega, nevarnega. Veliko gejev in lezbijk uživa v možnostih, ki jim jih ponuja outsiderska identiteta. Ker večinoma nimajo otrok, lahko uživajo v svobodnem življenjskem stilu in pogostih izhodih, najsi bo v galerije, gledališča, bare ali na javna srečanja. Ker jih nosilci konvencionalne moralnosti pogosto žigosajo, imajo proste roke, da udarjajo nazaj, kolikor hočejo.

Najbolj odločilen argument proti homoseksualnosti je, da ni naravna. Zakaj bi ljudje istega spola med seboj jalovo spolno občevali, če je ves smisel seksa, da se konča z otrokom?

No, edina težava pri tem je, da homoseksualnost ni nenaravna, in zdi se, da nečloveške vrste lahko zadovoljijo svoje čustvene potrebe in zelo uživajo v istospolnih odnosih.

Pred nekaj leti je bila v naravoslovnem muzeju v Oslu razstava, posvečena homoseksualnemu obnašanju med živalmi. Razstava z naslovom *Proti naravnemu redu?* je prikazovala številne primere homoseksualnih odnosov v živalskem kraljestvu, tako moških kot ženskih.

To celo v homoliberalni Norveški ni vseh zabavalo. Jan Aage Torp, binokostni evangeličanski pastor, je trdil, da bi morali, namesto da povečujemo takšne perverzije, pomagati živalim opustiti to prezira vredno početje.

Takratni župan Osla je bil po neverjetnem naključju odkrit homoseksualec, član konservativne stranke (!). Erling Lae je o razstavi pripomnil, da ima g. Torp pred seboj zahtevno nalogo, saj je bila homoseksualnost doslej dokumentirana pri 1500 živalskih vrstah. Z drugimi besedami, takšna nagnjenja in ravnanja niso niti nenaravna. Sprejetje je neizogibno, poleg tega pa so lahko homofobi pomirjeni, saj homoseksualnost nikoli ne bo zamenjala heteroseksualnosti. Če bi jo, bi bila takšna kultura, iz razumljivih razlogov, obsojena na izumrtje.

THOMAS HYLAND ERIKSEN je profesor socialne antropologije na Univerzi v Oslu. Posveča se vprašanjem identitete, nacionalizma, globalizacije in identitetne politike. Kandidiral je na listi Liberalne stranke, leta 2011 na lokalnih volitvah pa na listi Zelenih v Oslu.

Prevedla Živa Malovrh

Besedilo objavljamo v sodelovanju z EPK - Maribor 2012. Nastalo je znotraj programskega sklopa *Življenje na dotik* in bo objavljeno tudi v posebni tematski številki enakega naslova, ki bo posvečena temi homofobije.

Ko Balkan pride v kavarno Union

Navzoče je izpod bleščečih se lestencev in avstro-ogrškega vzdušja kavarne Union v Ljubljani na Balkan prestavila glasba s Šar planine. Note iz piščalki podobnega ljudskega glasbila, ki ga je v rokah držal Dino Murtezani, so bile kar pravšnje ogrevanje za četrtkov (19. 1.) večer dokumentarnega filma, glasbe in fotografije z naslovom *Balkan Junctions* (kar bi lahko prevedli kot *Balkanska stičišča*). Najeminentnejši dosežek filmskega laboratorija, kakor je filmsko ekipo, ki je pozno poleti in jeseni 2009 s snemalno ekipo popotovala po Balkanu, poimenovala njena neformalna voditeljica Maja Malus Azhdari, je nedvomno enourni dokumentarec z naslovom *Balkan Curtains (Balkanske zavese)* – »dokumentarni film o svobodi gibanja, tranziciji Balkana v EU, vizijah in mejah«. To je film, v katerem je vse, od zanimivih zgodb posameznikov do dih jemajočih prizorov sončnega zahoda, elementi road movieja (oziroma bolje rečeno railroad movieja), razglabljanj lokalnih političnih analitikov o trdnjavi Evropi – skratka vse, kar bi si na filmski trak želel posneti nekdo, ki kamero prvič drži v rokah. Film se ne pretvarja, da je kak vrhunski dosežek, je le produkt prijateljske ekipe, katere člani so se med delom učili drug od drugega, je povedala Maja Malus Azhdari iz organizacije Mitra. Sredstva za ustvarjanje dokumentarca, ki ga, opremljeni s takim vedenjem, zlahka dojamemo kot simpatičen začetniški izdelek z obeti za kaj več, so dobili od Britanskega sveta (British Council), Evropskega kulturnega sklada (European Cultural Foundation), Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti in še nekaterih drugih ustanov. Poslanstvo takšnega kulturno-umetniškega udejstvovanja pa

je predvsem v povezovanju, še zlasti »mladih od 16. do 33. leta, ki prihajajo iz različnih kulturnih ozadij, so priseljenci oziroma pripadniki manjšinskih etničnih skupin, ki živijo v Sloveniji«, piše na spletni strani organizacije Mitra za razvoj avdiovizualne kulture in medkulturnega dialoga. Medkulturni dialog, z vsemi njegovimi pastmi in radostmi, odlično uteleša prav ena od portretirank v dokumentarcu. Merima, ki je bila rojena v Bosni, a je od četrtega do 23. leta živila v Sloveniji, se je odpravila v domovino svojega očeta, da bi izvedela, kdo »za boga, je ta moj oče, za katerega mi je mami dvajset let govorila, da sem taka kot on!«. V Sloveniji je bila Bosanka, v Bosni pa se je zavedela, da jo je zaznamovala slovenska mentaliteta. Dekle, ki zna pripraviti celo vrsto pravih turških kav, med drugim tako grenko, da »gost ve, da mora oditi«, je hitro spoznalo, da je sistem v Bosni v razpadanju, korupcija pa zažrta v vse pore družbe. In se vrnila v Slovenijo, z zavedanjem, da v resnici ne pripada nobeni od obeh kultur. Ali pa obema.

Če je verjeti napovedim svetovne demografije, bo ljudi s takimi usodami v prihodnosti vse več in tudi pregovorno zaprta in samozadostna Slovenija jim ne more več zapirati vrat. O nekaj takšnih posameznikih so ljubiteljski filmski ustvarjalci posneli kratke filme, ki so jih predvajali v drugem delu večera pod naslovom *Zgodbe iz Slovenije*. Svoji zgodbi sta med drugim povedala Dino Murtezani, makedonski Albanec in glasbenik (ki si kruh služi s peko bureka), ter ZokySax, saksofonist iz Pulja. Ob zvokih njune glasbe in glasu Marte Kosturske se je balkanski večer v kavarni Union tudi zaključil. **Agata Tomažič**

Huffington Post osvaja Francijo z Anne Sinclair



Anne Sinclair in Dominique Strauss Kahn

Spletni novičarski portal, ki ga je leta 2005 ustanovila Arianna Huffington in je v dobrih šestih letih obstoja postal priljubljen vir neodvisnih informacij zlasti za liberalno usmerjene Američane, se seli tudi v Evropo. Lani poleti je zagnal britansko izdajo *Huffington Post UK*, jeseni pa so sporočili, da bo v kratkem začela delovati tudi prva tujejezična edicija, francoski *Le Huffington Post*. Pogodbo so sklenili z *Le Monde* in po zatrejevanjih založnika sodeč, bo spletna stran zaživela konec januarja. V teh dneh so tudi razkrili, kdo bo glavni urednik: pravzaprav bo urednica, in sicer nihče drug kot Anne Sinclair, odlična in odločna televizijska novinarka, ki pa je zadnje leto preživela v senci svojega moža, zdaj že nekdanjega direktorja Mednarodnega denarnega sklada (IMF).

»Vsekakor se je prijeteje najti v soju žarometov zaradi svojega dela kot pa zaradi česa drugega,« je izjavila ob novici, da bo nastopila kot urednica spletnega portala. Kajti Anne Sinclair si je, preden je ob aretaciji svojega moža v newyorškem hotelu zaigrala vlogo razumevajoče žene in, potem ko so na dan začele prihajati nove in nove podrobnosti o Strauss-Kahnovih skokih čez plot, tudi žrtve, zgradila kariero ugledne novinarko. V nedeljskih večernih televizijskih oddajah je v osemdesetih in devetdesetih gostila intervjuvance, kot so bili François Mitterrand, Bill Clinton, mati Tereza, Gorbačov ... Delo voditeljice je nehala opravljati leta 1997, ko je njen soprog postal minister za finance v Jospinovi vladi, in odtlej bila urednica spletnega portala TF1, prvega programa francoske nacionalke, piše *Libération*. Od tam so jo leta 2001 odstavili in v tožbi je Sinclairova iztožila 1,86 milijona evrov. Dokončno pa se je izpred oči javnosti umaknila leta 2007, ko je DSK prevzel vodenje IMF.

Toda zdi se, da senca, ki je padla na njenega moža maja lani (in ki je jeseni, ko se je razkrilo omrežje prostitucije v hotelu Carlton v Lillu, postala še za odtonek temnejša), ne more blagodejno vplivati na francosko izdajo *Huffington Posta*. Kredibilnost je ogrožena, kajti aferi Carlton ni videti konca, DSK-jeva (ne)vpletenost pa je še vedno velika medijska tema. »Samo po sebi umevno je, da bomo novice prikazovali v objektivni luči,« je izjavila bodoča urednica Anne Sinclair. Združenju urednikov *Le Monde*, ki ima določen lastniški delež založniške hiše in tudi pravico veta na nekatere odločitve uprave, to ni preveč po godu. Založniška hiša *Le Monde* je namreč 34-odstotni lastnik portala *Le Huffington Post*, slišati pa je, da je prav eden od glavnih delničarjev *Le Monde*, Mathieu Pigasse, poskrbel, da je mesto urednice dobila Anne Sinclair. Pigasse je namreč dober prijatelj obeh zakoncev in po tej poti je bržčas želel doseči rehabilitacijo – če že ne Strauss-Kahna, pa vsaj njegove žene, piše *Libération*. Ali je Anne Sinclair s svojimi izkušnjami televizijske voditeljice, od katerih je minilo že več kot desetletje, sploh primerna za urednikovanje spletnemu portalu, je prav tako vprašanje, ki si ga zastavljajo mnogi, med drugim novinarji *Le Monde*, ki se že vnaprej distancirajo od uredniške politike *Le Huffington Posta*. Toda kaj je bolj primerno za popularizacijo v Franciji dotlej skoraj neznanega spletnega portala kot osebnost, ki se pojavlja v rumenem tisku, vendar je zanjo tudi znano, da ima vplivne znanec z mednarodnega političnega parketa. Imenovati slavne osebe na uredniška mesta je že ustaljena praksa Arienne Huffington, ki je lani poleti urejanje posebne izdaje *Huffington Posta* za generacijo baby-boom zaupala kar ženi filmskega igralca Toma Hanksa. Navsezadnje je *Huffington Post* bolj kot klasični novičarski portal vendarle predvsem zbirka uglednih imen in njihovih mnenjskih tekstov. **A. T.**

Prvih 5 prihodnjih 14 dni



Metka Krašovec

VELIKA ZGODBA VELIKE METKE KRAŠOVEC

Moderna galerija v Ljubljani bo 31. januarja odprla vrata retrospektivi del slikarke Metke Krašovec, gotovo ene najpomembnejših in avtorsko izrazitih umetnic na Slovenskem. Predstavljen bo izčrpen izbor iz zadnjih štirih desetletij njene ustvarjalne poti. Kustosinja razstave, dr. Martina Vovk, je pripravila pregled opusa tako v kronološkem in tematskem smislu kot tudi v različnih tehnikah, ki jih Krašovec uporablja pri svojem delu. Ob razstavi galerija pripravlja tudi katalog s študijskimi besedili in številnimi reprodukcijami del. Razstava bo odprta do 29. aprila, pogovor z umetnico pa si lahko preberete v prejšnji številki *Pogledov* ali na naši spletni strani www.pogledi.si.

ODKRIVANJE SKRITEGA SPOMINA ANGELE VODE



Angela Vode

Režiserka Maja Weiss in publicistka Alenka Puhar sta še enkrat združili moči in po igranem televizijskem filmu *Angela Vode, skriti spomin* (2009) posneli še dokumentarni film o tej pogumni in pokončni predvojni aktivistki, pionirki specialne pedagogike pri nas ter povojni zapornici in izobčenki, ki je bila tako rekoč vse do začetka tega stoletja izbrisana iz zavesti slovenske politične in kulturne zgodovine. Če se je igrani film osredotočal na vzroke, ki so vodetovo, sicer predvojno komunistko, sprli s partijskim vodstvom, pa na njeno povojno zaporniško kalvarijo, so v dokumentarcu *Odkrivanje skritega spomina Angele Vode* dobili besedo tisti, ki so jo osebno poznali: naključni znanci, sorodniki in prijatelji – Franca Buttolo, Katja Vodopivec, Manca Jogan, Audrey Spindler, Polonca Steinmann, Ljubo Sirc, John Spindler, Rapa Šuklje, Tatjana Hojan, Mija Velikonja Kandus, Anica Pečnik, Jelka Mrak Dolinar, Silva Kumelj Požar, Angelika Hribar in seveda Alenka Puhar. Zakaj seveda? Ker je bila zapuščina Angele Vode zaupana prav njej, del te zapuščine pa danes poznamo kot knjigo *Skriti spomin* (Nova revija, 2004), v kateri Angela Vode (1892–1985) popisuje svoje življenje, predvsem pa svet pred drugo svetovno vojno, samo vojno, komunistično revolucijo in čas po njej, obenem pa izpiše prvo pričevanje o ženskih socialističnih zaporih pri nas. Puharjeva je knjigo opremila z več kot 200 dragocenimi opombami – kratkimi življenjepisi sopotnikov in predvsem sopotnic Angele Vode, med katerimi je veliko takšnih, ki jih je vse do te izdaje zgodovina zamolčala. Knjiga je bila podlaga tudi za igrani film, dokumentarec pa si bo mogoče ogledati na prvem programu TV Slovenija v nedeljo, 29. januarja, ob 21.20.

ZOPRNEŽ NOVEGA NEMŠKEGA FILMA V SLOVENSKI KINOTEKI

Rainer Werner Fassbinder je bil gotovo osrednja figura in nesporno največji zoprnež novega nemškega filma. Usnjena jakna, zanemarjena, nekaj tednov stara brada, čik med prsti in maničen pogled. Zadrgrnjen šovinist, kronični nergač. Težak. Dvakrat poročeni deklarirani gej. Genial-



Vražje seme
(1976), režija
Rainer Werner
Fassbinder

ni norec, ki je delal kot obseden in se ob tem brutalno znašal nad svojimi sodelavci. Rainer Werner Fassbinder si v svojem kratkem, a neverjetno intenzivnem življenju morda res ni pridobil veliko prijateljev, niti si ni zagotovil mesta v klubu najbolj simpatičnih režiserjev, zato pa redko kdo ogroža njegov status enega največjih deloholikov v zgodovini filma. V manj kot 15 letih je posnel več kot 40 filmov, ob tem pa delal tudi kot scenarist, igravec, montažer, scenograf, producent in še marsikaj.

Dvajset izmed teh filmov v januarjski retrospektivi, ki se izteče šele globoko v februarju, postavlja na ogled Slovenska kinoteka. Premierno bo prikazan tudi nov nakup domačega filmskega arhiva *Vsi drugi se imenujejo Ali* (1971), Fassbinderjev poklon melodramam Douglasa Sirk, v katerem se nemška čistilka zaljubi v maroškega priseljenca in naleti na srdit odpor okolice. Gre za predelavo Sirkove klasike *Vse, kar dovoli nebo* (1955) in za po mnenju mnogih najboljšo in najbrž najbolj znano Fassbinderjevo delo, tipičnega predstavnika srednjega obdobja režiserjevega ustvarjanja, ki ga najbolj definira prav mešanje hollywoodskih melodramatskih obrazcev z modernistično estetiko in njenim gravitiranjem proti družbenemu sloju marginalcev, obstrancev in upornikov.

Fassbinder je umrl leta 1982, star 37 let. Dotokel ga je srčni infarkt, ki ga je povzročila smrtonosna mešanica kokaina in uspavalnih tablet. Njegova takratna partnerka ga je našla mrtvega v postelji, s cigareto med ustnicami in osnutki scenarija za njegov novi film v rokah.

O KINEMATOGRAFIJI DRŽAVE, KI JE NI VEČ

Diktatorji so večkrat predani ljubitelji filmske umetnosti. Znano je, da je pokojni Kim Džong Il imel režiserske ambicije in si je želel snemati filme, tudi jugoslovanski maršal je imel svojega kinooperaterja in se je dobro zavedal, kako močne so lahko premične podobe na platnu. Najbrž si je zato za igralka, ki je v *Sutjeski* upodobila njega samega, izvolil nikogar drugega kot Richarda Burtona. O Titovi fascinaciji s filmom in drugih posebnostih kinematografije v komunistični državi govori dokumentarec *Cinema Komunisto*, ki 2. februarja prihaja na spored Kinodvora. Na premieri bo tudi režiserka Mila Turajlić, ki je za svojo celovečerni prvenec dobila številne nagrade.

BOBRI GLODAJO KULTURO



Pekarna Mišmaš

Tako simpatična prireditev, kot so *Bobri*, bi težko imela manj privlačen podnaslov, »festival kulturno-umetnostne vzgoje«. Gre za dvotedenski spored brezplačnih otroških predstav (62 na različnih prizoriščih), filmskih projekcij (13 v Kinodvoru) in delavnic (44 na različnih prizoriščih), ki ga pripravlja Mestna občina Ljubljana v sodelovanju s kulturnimi zavodi in nevladnimi organizacijami. E-katalog in spored prireditev je objavljen na spletni strani www.mladinsko.com, ponujajo pa kar 15.782 brezplačnih vstopnic, ki jih predajajo v Prodajni galeriji SMG na Trgu francoske revolucije 5. Otvoritvena predstava 28. januarja v Slovenskem mladinskem gledališču bo *Pekarna Mišmaš* Svetlane Makarovič v režiji Roberta Waltla, festival pa se bo končal 11. februarja.

Vsakič, ko se bom v tem dolgem letu sprehodil ob njej /.../, vem, da mi bo pomežiknila, rekoč: »Čutim, da si ti, čeprav Primorec, naš!«



Novinar **Marijan Zlobec** v *Delu* o občutjih reke Drave ob njegovem prihodu na otvoritev Evropske prestolnice kulture – Maribor 2012.

Klub mrtvih glasbenikov



Tetralogijo antisemita Richarda Wagnerja je na Dunaju za večnost posnel madžarski dirigent judovskega rodu Georg Solti. Bi šlo obratno?

Britanska revija za resno glasbo *BBC Music* pogosto objavlja bolj ali manj provokativne lestvice. Povzeli smo že lestvico najboljših dirigentov vseh časov, ki so jih izglasovali sami dirigenti, na prvih treh mestih pa so bili Carlos Kleiber, Leonard Bernstein in Claudio Abbado. Pianisti so za najboljšega v svojih vrstah izbrali Sergeja Rahmaninova – a v konkurenci so bili le tisti s posnetki, torej so avtomatično izpadli denimo Mozart, Chopin in Liszt.

V prvi letošnji številki pa je revija objavila seznam petdesetih najboljših posnetkov vseh časov, ki ga je sestavila tridesetčlanska mednarodna žirija glasbenih kritikov. Seznam je imel le eno omejitev: vsaka skladba se pojavi le enkrat. Veliki zmagovalci so Dunajski filharmoniki, ki so izvajali na kar osmih posnetkih, tudi na prvo- in drugouvrščenem, med posameznimi izvajalci pa dirigenta Herbert von Karajan in Benjamin Britten – ki dirigira svoji operi *Billy Budd* in *Peter Grimes* ter *Vojni rekviem*, zanimivost pri Karajanu pa sta kar dva posnetka iz petdesetih let, ko je v Londonu snemal z orkestrom Philharmonia (preostali so Straussove *Štiri poslednje pesmi* z Gundulo Janowitz in Berlinskimi filharmoniki – njihov edini na seznamu! – iz leta 1971).

Uvrščeni glasbeniki so bili pogosto zelo mladi, denimo Glenn Gould z Bachom, Martha Argerich s Chopinom in Daniel Barenboim z Mozartom so bili v času snemanja sredi dvajsetih, na drugi strani pa je Claudio Arrau svoj posnetek Chopinovih *Nokturnov* naredil pri petinsedemdesetih. Številni posnetki so uvrščeni tudi zato, ker so pomenili ali pomemben mejnik v izvajalski praksi ali ponovno odkritje pozabljenih ali celo izgubljenih del, denimo Casalova interpretacija Bachovih *Suit za violončelo* ali Harnoncourtova *Maša v b-molu*, pa posnetka Mahlerjeve *Pesmi o zemlji* in *Devete simfonije* Bruna Walterja, ki je dirigiral tudi krstni izvedbi obeh del v letu po skladateljevi smrti. Posnetek *Devete* v Dunajskimi filharmoniki iz leta 1938 je nastal le nekaj tednov pred *Anschlussom*, ki je iz Avstrije zaradi judovskega rodu pregnal tako Mahlerjevo glasbo kot dirigenta in številne orkestrske glasbenike. Podoben čustven naboj ima tudi izvedba Brittnovega *Vojnega rekviema*, ki je slabi dve desetletji po drugi svetovni vojni združil soliste iz držav, ki so se med vojno vojskovala, nato pa se premešane znašle v novi, hladni vojni: angleškemu skladatelju, dirigentu, orkestru (Londonskim simfonikom) in tenoristu Petru Pearsu sta se pridružila Rusinja Galina Višnevska in Nemeč Dietrich Fischer-Dieskau.

Zanimivo je, da je velik del posnetkov iz petdesetih in šestdesetih: to je bil čas, ko je bila snemalna tehnika že zelo razvita, koledarji najboljših glasbenikov pa manj zapolnjeni

s termini po vsem svetu. Poleg tega v ta čas sodi tudi prehod s plošč na 78 obratih na *longplejke* na 33. Ta prehod je sovpadel z leti poveljne gospodarske rasti, zato so ljubitelji z lahkoto kupovali nove, izboljšane posnetke. Kombinacija teh dejavnikov pojasni, zakaj se ob prehodu na zgoščenke zgodba ni ponovila – tedaj so bili glasbeniki že zlati člani klubov zvestih strank letalskih družb, poleg tega pa so studijskim posnetkom vse večjo konkurenco začeli predstavljati video posnetki, pri katerih je poleg kakovosti igranja pomembno še kaj. Drugi najnovejši posnetek je iz leta 1990 (Smetanova *Moja domovina*, ki jo je po 41-letnem izgnanstvu s Češkimi filharmoniki na Praškem poletnem festivalu izvedel Rafael Kubelík), potem pa sledi kar dvajsetletni skok v leto 2010, ko je pianist Aleksander Melnikov posnel Šostakovičeve *Preludije in Fuge*.

PRVA DESETERICA PA JE:

10 George Gershwin: *Porgy in Bess* (1988). Londonski filharmoniki, zbor festivala Glyndebourne, dirigent Simon Ansermet, Régine Crespin (sopran).

9 Peter Iljič Čajkovski: *Simfonije št. 4–6* (1960). Leningrajski filharmoniki, dirigent Evgenij Mravinski.

8 Maurice Ravel: *Šeherezada*, Hector Berlioz: *Poletne noči* (1963, 1967). Orkester romanske Švice, dirigent Ernest Ansermet, Régine Crespin (sopran).

7 Richard Wagner: *Tristan in Izolda* (1952). Orkester Philharmonia, dirigent Wilhelm Furtwängler, v naslovnih vlogah Ludwig Suthaus in Kirsten Flagstad.

6 Edward Elgar: *Koncert za violončelo in orkester* (1965). Londonski simfoniki, dirigent John Barbirolli, Jacqueline du Pré (violončelo).

5 Giacomo Puccini: *Tosca* (1953). Teatro alla Scala, dirigent Victor de Sabata, v naslovni vlogi Maria Callas, Giuseppe di Stefano (Cavaradossi), Titto Gobbi (Scarpia).

4 Johann Sebastian Bach: *Goldbergove variacije* (1955). Glenn Gould (klavir).

3 Benjamin Britten: *Vojni rekviem* (1962). Londonski simfoniki, dirigent Benjamin Britten, solisti Galina Višnavska (sopran), Peter Pears (tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (bariton).

2 Ludwig van Beethoven: *Simfoniji št. 5 in 7* (1975–6). Dunajski filharmoniki, dirigent Carlos Kleiber.

1 Richard Wagner: *Nibelungov prstan* (1956–65). Dunajski filharmoniki, zbor Dunajske državne opere, dirigent Georg Solti, med solisti Kirsten Flagstad, Birgit Nilsson, Gwyneth Jones, Christa Ludwig, George London, Hans Hotter, Dietrich Fischer-Dieskau, James King, Eberhart Waechter. **B. T.**

ŠE VEDNO NERAZREŠENA UGANKA ČRNIH MASK

Verjetno Josip Vidmar v dvajsetih letih preteklega stoletja sprva ni načrtoval, da bo njegov prevod že takrat obskurne ruske igre iz leta 1908 postal predloga za opero, ki že skoraj stoletje velja za vrhunec slovenske glasbe. Pa čeprav je bila uprizorjena le štirikrat in le ena izvedba velja za uspelo.

STANISLAV KOBLAR *foto* TADEJ REGENT

Priložnostni impulz – projekt Evropske prestolnice kulture 2012 –, ujemajoč se z zaključkom večletne obsežne revizije partiture, ki jo je opravil dirigent Uroš Lajovic, ter interesom Opere mariborskega Slovenskega narodnega gledališča ter Opere in baleta SNG Ljubljana za koprodukcijsko sodelovanje, je to kulturno glasbeno-scensko stvaritev pripeljal na vsaj po imenu evropski operni oder. Revidirana partitura z reintegriranimi »izginulimi« deli rokopisa in minimalnimi krajšavami dosledno sledi izvorniku in pomeni nesporno pomemben prispevek k dostopnosti (s prevodom v nemščino tudi tujim opernim avditorijem) in prav tako k siceršnjemu dojetju Kogojeve kompleksne glasbe.

Vendar pa prav z vztrajanjem na avtentičnosti Kogojevega zapisa tudi po tej redakciji ostaja temeljni problem dramaturška plat dela: pust prevod istoimenske gledališke predloge ruskega dramatika Leonida Andrejeva izpod peresa Josipa Vidmarja, ki ga je za besedilno osnovo svoje opere – kot libreto, ki to dejansko ni! – nekritično prevzel Kogoj. Tako je nastala *prekomponirana drama* (seveda ne v wagnerjanskem smislu), sicer



Ruski pisatelj Leonid Andrejev (1871–1919), avtor drame *Črne maske*, po kateri sta Josip Vidmar in Marij Kogoj zasnovala opero. Avtor portreta iz leta 1904, ko je bil Andrejev na vrhuncu slave, je znameniti ruski realist Ilja Repin (1844–1930).

glasbeno imenitno, v kontekstu opernega žanra pa precej nedognano delo, zadušeno z besedilom in situacijskim kolobarjenjem, ki odjema dinamiko poteku zgodbe. Poleg tega ob še tako naklonjeno razumljenem simbolizmu ni mogoče prezreti nekaterih opotekajočih se nelogičnosti, ki jih ponekod glasbeno ni razločil niti sam avtor (prizor resničnega Lorenza in njegovega dvojnika ob krsti), kvečjemu se je v njih še dodatno zapletel.

NEREALIZIRAN SCENSKI POTENCIAL

Seveda pa ne glede na tovrstne pomanjkljivosti zaradi močnega simbolizma *Črne maske* odpirajo paleto možnih inscenacij na osnovi arhetipskosti *mask* ter psiholoških in socioloških razsežnosti orjaške dramsko-glasbene snovi. Zlasti zato, ker gre za delo, ki funkcionira na temelju natančno določenega časa (glasbe) in zato po drugačnih časovnih in vizualnih načelih kot dramsko gledališče ali film; brez možnosti časovnega odmika ali posebnih vizualnih učinkov, na katerih je lažje graditi takšno zasnovo (denimo filmski *total*).

Izkoristka teh odskih potencialov, s katerimi bi konvencionalni operni *mizan-*

Preveč not?

Po ogledu Lajovičevih in Burgerjevih *Črnih mask* se le krepi vtis iz spomina na Nanutove in Rističeve izpred dvaindvajsetih let: ta opera je neobvladljiva gmota konfuznega materiala. V prvi vrsti seveda zaradi bolj ali manj dosledno rabljene ne simbolistične predloge pozabljenega ruskega pisatelja Leonida Andrejeva (1871–1919), ki bi zahtevala izjemno natančno obravnavo množice elementov; gre za poigravanje z maskami, z razklano osebnostjo, s krščansko vero v osvoboditev in očiščenje v ognju ter najbrž še marsičesa, kar je bilo modno v prvem desetletju preteklega stoletja, ko je bil Andrejev zelo uspešen ruski pisatelj in ko so leta 1908 nastale tudi *Črne maske*. V poznejših letih je njegova zvezda zašla in kmalu po boljševiskem prevzemu oblasti je v pomanjkanju umrl kot politični emigrant na Finskem.

Povzeti vsebino libreto je praktično nemogoče, saj se fabula nenehno drobi, pozneje pa dobesedno razpade tudi glavni junak Lorenzo: že v drugi od petih slik se (neznano zakaj in kako) pojavi njegov dvojnik, spopadeta se z orožjem, predvidoma resnični Lorenzo umre. V tretji sliki očitno gledamo dvojnika, v četrti prav tako, v peti pa verjetno spet pravega Lorenza, ki ga na koncu odreši smrt (resnična, simbolna?) v ognju. V vseh slikah se mimo njega bolj ali manj na hitro spreletavajo isti liki, od žene Francesce (in njenih dvojnic) do vrste različnih služabnikov. Seveda je čisto možno, da gre za metaforični prikaz razkroja osebnosti, vendar je precej nejasno, kaj naj bi ta razkroj povzročilo: na samem začetku se namreč veselijo plesa v maskah, nato pa se dogajanje hitro obrne v grotesko in zatem v nekakšen paralelni nadrealizem, v katerem narativne linije nenehno prestopajo druga v drugo, pri tem pa so ti dogodki enako nejasno motivirani.

Glasba razumevanju ni prav nič v pomoč, nasprotno, saj skrbno sledi besedilu. Rezultat je kratko malo zmeda, izjemno težko – če sploh – doumljiva tudi gledalcu, ki je na odru videl marsikatero opero iz tistega časa, denimo Kornoldovo *Mrtvo mesto* (*Die tote Stadt*, 1920) in *Za-*

znamovane (*Die Gezeichneten*, 1918) Franza Schrekerja – ki jih je ta verjetno pisal v času, ko je bil Kogoj nekaj časa njegov študent na dunajski akademiji za glasbo in upodabljajočo umetnost. Bergova *Wozzeck* (1925) in ob smrti 1935 nedokončana *Lulu* sta seveda že onkraj Kogojevega horizonta.

Ne Janez Burger ob tokratni uprizoritvi ne Ljubiša Ristič leta 1990 teh prehodov med različnimi uprizoritvenimi platformami (kaj se dogaja v Lorenzovi glavi, kaj je dejansko dogajanje, kdo je junak, kdo pa njegov dvojnik itn.) nista razrešila, resnici na ljubo pa je to verjetno brez radikalnih posegov v material nemogoče. Zdi se, da sta se teh rezov edina lotila nosilca izvedbe leta 1957 v ljubljanski Operi, ki bo očitno tudi po tokratni obveljali za najbolj uspešno: dirigent Samo Hubad in režiser Hinko Leskovšek sta se po dirigentovem pripovedovanju odločila, da bosta »delo strnila v obliko, ki se jima je zdela najkonciznejša ...« Črta sva mnogo nebistvenih vsebinskih ponavljanj, izpustila sva Lorenzov tekst na mestih, kjer je glasbena govorica sama dovolj močna in kjer je tekst mogoče nadomestiti s pantomimo ...« (Navajano po GL SNG MB.)

Iz teh besed lahko sklepamo, kaj bi utegnili biti prava pot tudi za morebitno mednarodno uveljavitev *Črnih mask*, o kateri vzneseno pišejo njihovi ljubitelji: radikalen premislek o tem, koliko je v operi uporabnega materiala, ki bi pripeljal do tega, da bi iz njega izluščili pregledno in učinkovito odrsko delo z jasno zgodbo in z glasbeno govorico, ki to nadgrajuje – in je seveda zvesta tako času nastanka kot skladateljevemu načrtom. Verjetno je ta smiselna zgostitev postala možna šele zdaj, po Lajovičevem temeljitem revidiranju partiture. Največjo uslugo *Črnim maskam* in njihovem nesrečnemu avtorju bi naredili s tem, da bi poskrbeli za radikalno zgostitev, verjetno v enodejanko.

Seveda se takšno razmišljanje marsikomu utegne zdeti svetoskrunsko in mačehovsko do skladatelja: vendar je morda še slabše opero pustiti v tako nedorečenem stanju. Tako kot se je dirigent Uroš Lajovic lotil partiture, bi se moral nekdo še libreto, nato pa bi sestavili zgoščeno novo

verzijo. To v operni praksi ni neznano, nenazadnje so bile tudi Offenbachove *Renske nimfe* v ljubljanski Operi pred nekaj leti nekakšna rekonstrukcija bolj ali manj izgubljenega dela, priljubljene *Hoffmanove pripovedke* istega skladatelja (ki je umrl štiri mesece pred krstno izvedbo in orkestral manj kot pol opere) pa imajo vrsto različnih verzij. In od del, ki so jih v Sloveniji slišali v zadnjem času, prav tako Mozartov *Requiem* in Mahlerjeva *Deseta simfonija*.

Takšna, recimo izvedbena verzija *Črnih mask*, bi morala biti resen nacionalni projekt. Prava pot bi bila sestaviti delovno skupino, verjetno v okviru SAZU in NUK, v njej bi morali biti strokovnjaki, kot so denimo teatrolog dr. Andrej Inkret, literarni zgodovinar dr. Lado Kralj, specialist za to obdobje, eden najvidnejših dramatikov, na primer Matjaž Zupančič, pa dolgoletni ravnatelj ljubljanske Opere dr. Borut Smrekar in verjetno tudi kakšen tujec: glede na nov nemški prevod bi bilo zanimivo pritegniti kakšnega uveljavljenega opernega režiserja z nemškega kulturnega področja, glede na pravkar ustanovljeni Slovenski kulturno-informacijski center na Dunaju bi k sodelovanju lahko povabili kakšnega dramaturga iz Državne opere.

Po bridki življenjski poti je čudež Kogojevega genija primerljiv skoraj s Prešernovim ali Cankarjevim, vsekakor pa z, denimo, Murnovim. Za ustrezen predstavitev opere pa bi rabili še kakšno roko. In nič ne bo narobe, če v novi redakciji delo ne bo daljše od ene ure. To je morda celo boljše: Schönbergov oratorij *Jakobova lestev* (*Die Jakobsleiter*, 1917–22) so pred leti v Dunajski državni operi zelo uspešno igrali v dvojnem programu s Puccinijevo enodejanko *Gianni Schicchi* (ki je bila s tem tudi izvzeta iz originalnega *Triptiha*).

Morali bi si zastaviti enostavno vprašanje: želimo iz Kogojevega materiala narediti delo z repom in glavo ter počastiti genija in strahoten ustvarjalni napor tega nesrečnika, ali se stroki zdi bolj pomembno rekonstruirati podrobnosti očitno ponesrečenega načrta Josipa Vidmarja? **Boštjan Tadel**

**DOSEDANJE UPORIZITVE
ČRNIH MASK****7. maj 1929**Opera SNG Ljubljana
Dirigent Mirko Polič, režiser Boris Krivečki, interpret glavne vloge Robert Primožič**24. november 1957**Opera SNG Ljubljana
Dirigent Samo Hubad, režiser Hinko Leskovšek, interpret glavne vloge Samo Smerkolj**31. januar 1990**Opera SNG Ljubljana (Gallusova dvorana Cankarjevega doma)
Dirigent Anton Nanut, režiser Ljubiša Ristić, interpret glavne vloge Josip Lešaja

sceni vdihnil kaj novega, v režiji Janeza Burgerja ni bilo zaznati. Razvlečeni, stereotipni ekspoziciji so sledili pomensko medli, pogosto nedodelani prizori, ki so se v nadaljevanju s kopičenjem fantazmagorij samo še bolj zapletali. Vrh dramskega loka predstave, ki naj bi zrasel iz duševne drame glavnega junaka in simbolne moči vseočiščujočega ognja (ki v zgodbi zajame ves grad), se je na odru čudasto zataknil v apatični sivini pogorišča in se sesedel še pred sklepnim prizorom prehoda glavnega junaka v višje stanje zavesti, iz temačnega, hladnega, s hipokrizijo obdanega gradu v osrčje Luči, v neki drug, boljši svet. Prizor, nabit z metafiziko, pa je postavljen banalno, s polnim odprtjem odra in v publiko uperjenimi slepečimi lučmi kakor na prepolnem parkirišču. Neizvirno, že mnogokrat videno. Vtisa zamujene priložnosti tokratne izvedbe Kogojevih *Črnih mask* nista spremenili niti brez duha, asketsko v geometrijo vstavljena scenografija zagrebške skupine Numen v sodelovanju z Ivano Radenović niti pomensko nezadostno razčlenjeni, brez posebnega navdiha zasnovani kostumi Alana Hranitelja.

**UMETNOST MOŽNEGA
V GLASBENI IZVEDBI**

Nasproti nerešenim dramaturškim zadregam dela se postavi Kogojeva glasba. Skladatelj je drzno opustil operni shematizem ter s samosvojim vodenjem vokalnih in instrumentalnih linij ter izrazilo kontrapunktično pisavo dosegel popolno *simfonizacijo* glasbene materije, z uvedbo *govorjenega petja* pa se je še približal popolnemu gledališču. S tem je pred celoten izvajalski aparat, zlasti vokalist, postavil intonacijsko in ritmično zelo težko nalogo, pri zboru, tolmaču in protagonistu dogajanja, kateremu je v največjem delu podelil segment deklamacijskega načina govorenega petja, pa še problem artikulacije.

Splošna raven izvedbe kaže na obsežno študijsko delo, posamezni dosežki pa opazno nihajo. V pevsko izjemno zahtevni in značajsko zapleteni nosilni vlogi vojvode Lorenza di Spadara se je baritonist Jože Vidic izkazal z natančno in uglajeno interpretacijo, izrazno pa z ne povsem dodelano psihološko razčlenitvijo tolmačenega lika. Podobno velja za sopranistko Andrejo Zakonjšek Krt v vlogi Francesce/Lepe maske, pri kateri ob pevsko solidnem nastopu ni bilo zaznati izraznih ali odskih presežkov, tako kot tudi ne pri glasovno suverenem, intonacijsko (tudi pri kočljivih vstopih brez intonacijske opore) natančnem Sašu Čanu v vlogi Cristofora, ki ni

MARIJ KOGOJ

REDAKCIJA PARTITURE UROŠ LAJOVIC

Črne maske

DIRIGENT UROŠ LAJOVIC

REŽISER JANEZ BURGER

INTERPRET GLAVNE VLOGE JOŽE VIDIC

OPERA IN BALET SNG MARIBOR

KOPRODUKCIJA SNG OPERA IN BALET

LJUBLJANA, EPK – MARIBOR 2012

premierra 15. 1. 2012, 180 min.



Baritonist Jože Vidic v nosilni vlogi Lorenza je v življenjski formi, za psihološko razčlenbo lika pa očitno ni imel sogovornikov.



Tenorist Martin Sušnik še čaka svojo veliko priložnost. Vloga pevca Romualda je zanj preskromna.

ponudil kaj več od siceršnje naravne odrske prezenze. Glasovno kleni nastop Martina Sušnika (pevec Romualdo) je deloval vsiljivo, nepretanjeno, odrsko pa preveč statično. Pri pevsko izbrušenem nastopu Jakija Jurgca v vlogi Lorenzovega dvojnika, ki zahteva tudi nekaj več scenske spretnosti (dvojboj), je poleg neokretnosti zmotila tudi preveč opazna razlika med pojavoma resničnega Lorenza (Vidic) in njegovega dvojnika (Jurgec). Zelo redke priložnosti, da bi na odru v dvojni vlogi Lorenza nastopila fizično in glasovno podobna pevca, brata Jože in Darko Vidic, na premieri nismo doživeli. Značajskega potencial vloga Eccia, dvornega norčaka, je v blede interpretaciji Dušana Topolovca preprosto izpuhtel.

Dirigent Uroš Lajovic je, delujoč po načelu *umetnosti možnega* z zanesljivo, morda nekoliko hermetično vodeno izvedbo, dosegel glasbeno solidno interpretacijo zahtevne Kogojeve mojstrovine.

Čas bo pokazal, ali bodo Kogojeve *Črne maske* kot najpomembnejše in prav tako najbolj kontroverzno delo slovenske glasbene ustvarjalnosti po osmih desetletjih s četrto uprizoritvijo, tokrat tudi na očeh evropske kulturne javnosti, zaslovele na katerem od tujih opernih odrov bodisi v tej uprizoritvi bodisi kot partitura, doma pa končno presegle stigmatizacijo, ki se jih je prijel že s krstno uprizoritvijo leta 1929 pod taktirko legendarnega Mirka Poliča in se jih z več ali manj zagriženosti držala ves ta čas. Na gostovanju lahko upamo, o destigmatizaciji kot posledici nove redakcije partiture pa osebno močno dvomim, saj kakor pred osmimi desetletji bolj kot v Kogoju tiči problem percepcije njegove opere v nas samih in našem okolju, ki stežka sprejema notarije, tudi tiste, ki to že dolgo več niso. ■

Mediji o Maskah

Premierna uprizoritev *Črnih mask* bo skupaj s celotno otvoritvijo Evropske prestolnice kulture gotovo med medijsko najodmevnejšimi, če ne celo najodmevnejši dogodek na področju kulture tega leta. Pa se je to komaj začelo! Tudi podpoprečnemu potrošniku medijev je bilo namreč tako rekoč nemogoče ne izvedeti za EPK in *Črne maske*. Se je pa ob tem nenavadno razcvetela tudi uredniška in novinarska inovativnost.

Tako je denimo *Dnevnikova* sobotna priloga *Objektiv* dan pred premiero *Črnih mask* izšla s črno naslovnico, na katere spodnji polovici z belimi črkami in brez velike začetnice piše »evropska prestolnica kulture«, pri tem pa se beseda kultura pogreza s strani. A zanimiva pri tem ni sama, sicer zelo zgovorna naslovnica-komentar, ampak dejstvo, da v *Objektivu* ni niti enega članka, ki bi jo podprl. No, resnici na ljubo je nekaj malega vseeno rečeno, namreč v pogovoru z generalnim direktorjem Cankarjevega doma Mitjo Rotovnikom, ki prizna, da so *Črne maske* njegova bolečina, saj bi jih gledali že leta 2008 v Cankarjevem domu ob našem predsedovanju EU, če politika, natančneje takratni minister dr. Vasko Simoniti, ne bi rekel ne. Povedal pa je tudi, da »tako velikega denarja, kot je na voljo za program EPK, v tako kratkem času jaz ne bi znal napraviti«. A to je bil šele začetek.

Delo je štiri dni po premieri na svojih kulturnih straneh objavilo obsežen intervju s samim predsednikom republike, sicer profesorjem mednarodnega prava in diplomatom, katerega povod in tema so bile prav *Črne maske*. Tako je odgovarjal na vprašanja novinarja o Kogoju, o Kosovelu, pa tudi o času nastanka *Črnih mask*. Tega je predsednik opisal takole: »To je skrivnostno in hkrati veličastno obdobje v kulturni zgodovini, ki je dala velika dela ter izrazilo veliko skrb in velik 'Angst' (strah, tesnoba, skrb). To se je zgodilo, ko je stari svet po prvi svetovni vojni razpadel in so kasneje nastala izredno zanimiva dela.« Članek, ki uvodoma poroča, da je »ob prihodu v veliko dvorano SNG Maribor občinstvo vstalo in mu pluskalo, on pa je pomahal v pozdrav«, se konča s predsednikovim napotkom: »Vsekakor je to predstava, ki jo moramo prikazovati na vseh azimutih, kot bi dejal francoski predsednik Charles de Gaulle, tudi na Dunaju, v Milanu, Parizu, na velikih svetovnih odrih. To bi bilo dobro.«

Izviren pristop pa je ubral tudi mariborski časnik *Večer*, za katerega je izčrpno poročilo o uprizoritvi napisal kar dr. Jernej Weiss, nič manj kot član strokovnega sveta SNG Maribor, glavnega producenta uprizoritve *Črnih mask*. S pohvalami tudi univerzitetni docent ni skoparil: »Tokratna premiera *Črnih mask* je dokazala, da se s primernim pristopom in sodelovanjem najkvalitetnejših slovenskih opernih umetnikov in institucij da napravi evropski presežek, na katerega smo upravičeno lahko ponosni. Vsekakor imamo tako na ustvarjalnem kot na poudarjalnem področju marsikaj ponuditi Evropi, zato lahko zgolj upamo, da bomo poslej takšne in podobne produkcije pogosteje srečevali tako na naših kot tujih opernih odrih.« **P. P.**

ODLIČNI GANGSTERJI

Čeprav je Brecht svojo zlahka prepoznavno zgodbo o Hitlerju zapakiral v gangstersko preobleko, menda da bi jo tako približal ameriškemu občinstvu, je s tem hkrati – kot se je izkazalo – omogočil, da se njeno sporočilo zlahka prenese v kak drug čas.

V naslovni vlogi je virtuožno nastopil Jernej Šugman



FOTO PETER UHAN

VESNA JURCA TADEL

O sebe, s katerimi Brecht obda Uia, so zlahka prepoznavni dejanski Hitlerjevi sodelavci (Röhm, Göring, Goebbels), dogodki v drami pa gangsterske različice zgodovinskih (škandal zaradi državnih posojil junckerjem, požig Reichstaga, priključitev Avstrije), zato jih danes beremo kot natančen prikaz mehanizma, ki omogoča, da se do oblasti dokoplje povprečnež, ki zna z neomajno vero v samega sebe, z brezsravnim egoizmom, občutkom za manipulacijo ljudi in brezobzirno voljo na svoji poti navzgor izkoristiti naivnost in pohlep vseh tistih, ki ga obdajajo. Kajti bistveno je, da Uiev vzpon ne bi bil mogoč, če mu ne bi drugi izročili oblasti, iz kakršnihkoli nagibov že, četudi zgolj zato, da zavarujejo lastne interese, kot lahko tolikokrat prebiramo v dnevnih časopisih.

Brecht je v skladu s svojim prepričanjem vzrok za to videl v kapitalizmu, v izvornem zlu pohlepa, ki naj bi bil pravzrok za akumulacijo kapitala, in strahu – najprej le pred izgubo nagrabljenega bogastva, potem pa še za lastno življenje. To se najlepše pokaže v zadnjem monologu nekoč poštenega župana Dogsborougha, ki se pusti zapeljati ugodni ponudbi predstavnikov cvetačnega trusta in z nakupom cenejših delnic prevzetega deleža tudi sam zapade v začarani krog korupcije in moralnega propada; ko zgrožen našteva vse zločine, ki jih je Ui lahko nanizal (tudi) zaradi njegove pasivne drže, na koncu ugotovi: »Vse to sem vedel, in vse sem dopustil, jaz, Dogsborough, spočetka iz gladu po imetju in pozneje iz strahu.«

Brecht je zgodbo o paktu med cvetačnim trustom in županom, ki jo Ui lahko izkoristi za izsiljevanje, to pa mu omogoči postopni prevzem oblasti, ki se lahko vzdržuje samo z nasiljem in sleparstvom, začini z dobršno mero surovega humorja in grotesknega pretiravanja. Ustvarjalci predstave so tako za izhodišče v grobem imeli dve možnosti: ali poskušati v današnjem času poiskati neposredne paralele in nanje v predstavi pokazati ali izkoristiti Brechtovo potujitveno metodo in zgodbo prikazati prav v njeni odmaknjenosti, vlečenje vzporednic pa prepustiti gledalcem.

Režiser Eduard Miler se je odločil za slednjo. Brechtovega besedila se je z veliko ekipo lotil kot mogočnega koprodukcijskega projekta in ustvaril pravi »zgodovinski gangsterski šov« z vsem, kar gre zraven: boksarskim dvobojem na začetku; scenografijo, ki s tremi mogočnimi konstrukcijami (Marko Japelj) v ozadju omogoča razgibane in učinkovite mizanscenske rešitve; izpiljeno celovito likovno podobo (kostumi Lea Kulaša), ki gre v raznih duhovitih podrobnostih »čez«; pa z igralskimi kreacijami, ki se gibljejo med deklarativnostjo brechtovskega tipa in grotesknostjo kabareta, pri čemer igralci, ozvočeni z mikrofoni, stojijo večinoma na rampi, se obračajo v publiko in jo neposredno nagovarjajo.

Najpomembnejši element predstave pa je glasba (Boštjan Gombač), saj orkester z žanru ustreznimi glasbenimi vložki nenehno odlično dopolnjuje, pospešuje, upočasnjuje, predvsem pa v celoto zaokroža in tudi pokomentira dogajanje na odru. Omeniti velja vsaj tri take prizore: ko župan od navdušenja nad svojim novim posestvom (ki si ga je lahko privoščil, ker je šel v umazan pakt s cvetačnim trustom) zapoje ganljivo romantičen song; ko potem, ko Ui prevzame oblast, eden njegovih zapoje osladno parodiran domoljubni song; in seveda epilog, kjer vsi nastopajoči veselo poplesujejo, medtem ko pojejo, da »semena zla še zmeraj spe med nami«.

Miler pazi, da dovolj jasno pokaže, kako je za Uiev vzpon bistvena perverzna povezanost vseh družbenih akterjev – od sodnikov in novinarjev do gospodarstvenikov, policije in politikov. Pri tem se skoraj povsem izogne aluziji na Hitlerja – razen v nekaj potezah, ki so postale temelj tudi Jerneju Šugmanu pri njegovi upodobitvi naslovnega junaka. Njegov Ui zelo zlagoma pridobiva na nevarnosti in, vsaj tako se zdi,

pokvarjenosti. Videti je čisto navaden gangster, spreten predvsem pri izkoriščanju priložnosti, ki se mu ponujajo – skoraj kot da šele sproti, ko na primeru Dogsborougha vidi, kako zlahka se ljudje pustijo skorumpirati, dojame, da mu lahko uspe veliki met, in potem postane neustavljiv. Vrhunec predstave je vsekakor prizor, v katerem Ui najame igralca, da bi ga naučil nastopanja: govor, kjer Ui vadi naučene trike, Šugman briljantno preplete z značilnimi Hitlerjevimi gestami in načinom govora, ki mu skoraj kot nehote uhajajo iz njegovega siceršnjega instrumentarija. Velika vloga.

Uporaba spektakelskega principa se je tako izkazala za uspešno, čeprav bi morda besedilo (priredila ga je Žanina Mirčevska) prav prišla še kakšna okrajšava, kar bi pripomoglo k večji preglednosti poteka fabule (zlasti osnovnih zarot – trusta proti županu in dotedanjega pajdaša Girija proti Uiu, pa tudi okoliščin požara, ki ostanejo nekoliko nejasne). Burkaška lahkotnost, ki jo prinašajo vseskozi prisotna in bučna glasba ter energija in angažma vseh nastopajočih, večinoma vseeno dovolj hitro poganja naprej tok dogodkov, ki pripelje do splošnega Uievega trionfa, njegovega totalnega prevzema oblasti in končne napovedi, da bo zavzel ves svet. Gangsterski šov par excellence torej, ki s svojo bleščavo zunanjo plastjo zagotavlja vsečno zabavo, z razgaljanjem takšnih in drugačnih mehanizmov in vzvodov, ki smo jim dnevno izpostavljeni, pa to zabavo bridko relativizira.

Miler se torej ni hotel ukvarjati s tem, kdo je danes Arturo Ui. To je k sreči prepustil gledalcem, ki bodo odgovor precej zlahka našli – odvisno od svojega prepričanja – v tem ali onem sodobniku na globalnem pa tudi na lokalnem nivoju. ■

BERTOLT BRECHT

Ustavljivi vzpon Artura Uia

REŽIJA EDUARD MILER

PREVOD MARIJAN KRAMBERGER

SNG DRAMA LJUBLJANA

KOPRODUKCENTA CANKARJEV DOM

IN EPK – MARIBOR 2012

Cankarjev dom, Gallusova dvorana, Ljubljana
20. 1. 2012, 150 min.

KDO NI USTAVIL ARTURA UIA?

Igralci: Bojan Emeršič, Janez Škof, Vanja Plut, Gregor Bakovič, Zvezdana Mlakar, Katja Levstik, Valter Dragan, Aleš Valič, k. g., Vojko Zidar, Maša Derganc, Polona Vetrih, Boris Mihalj, Iva Babič, Maja Končar, Marko Okorn, Boštjan Gombač, k. g., Gašper Jarni, k. g.

Glasbeniki: Boštjan Gombač, Janez Dovč, Matija Krečič, Goran Krmac, Vid Drašler

FILMSKI GLAS GENERACIJE OSEMDESETIH

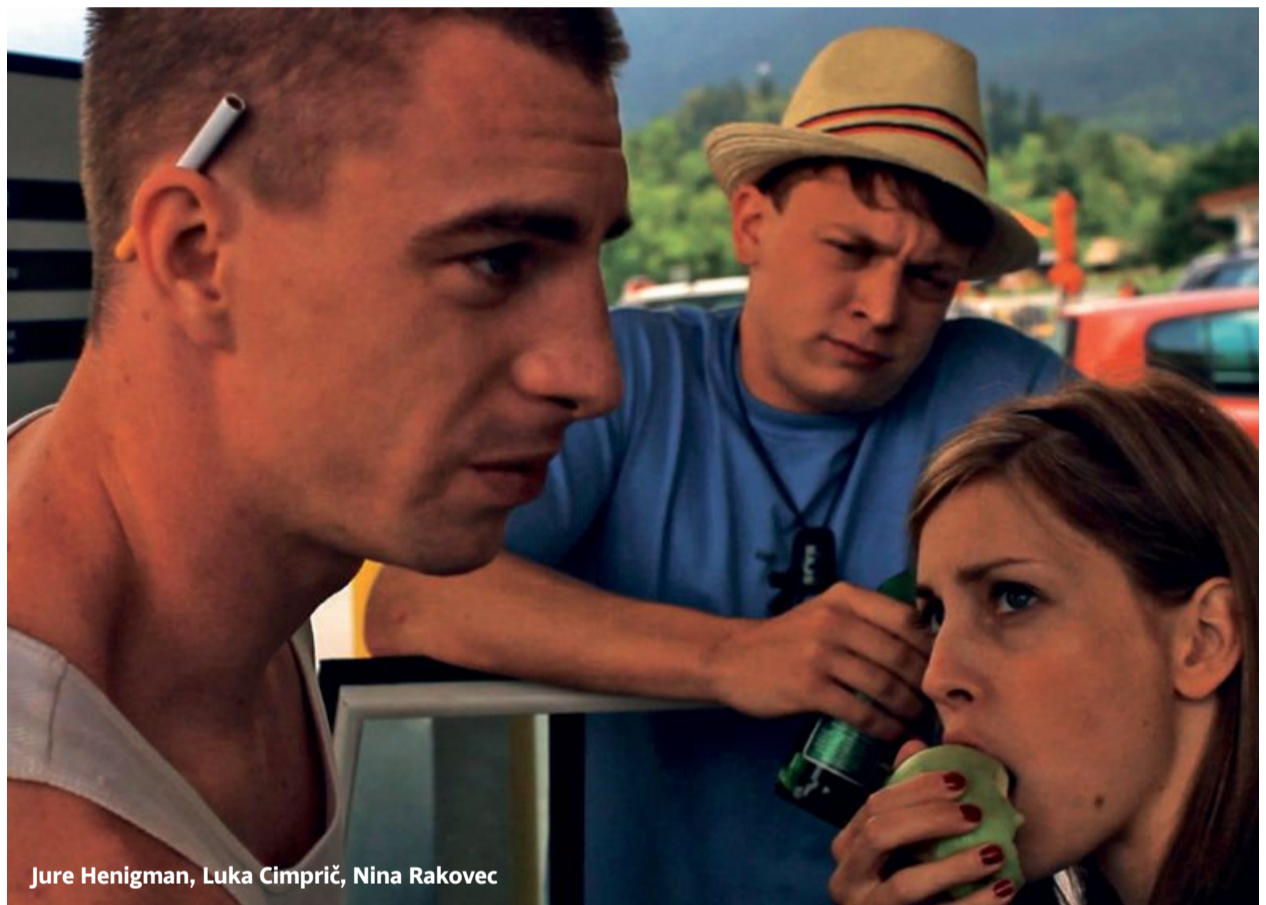
Generacija, rojena okrog leta 1980, se lahko Nejc Gazvodi zahvali za doslej najbolj učinkovito filmsko upodobitev svojega občutenja sveta. Končno se je našel nekdo, ki je našemu glasu našel tudi filmski odmev in pokazal, kako je videti svet s te tesnobne perspektive.

ŠPELA BARLIČ

Dobrega pol leta nazaj me je pri *Pogledih* doletela naloga kritično pretresti generacijo režiserjev, ki trka na vrata, in iz nje izluščiti nekaj imen, ki utegnejo v prihodnosti avtorsko najbolj zaznamovati slovensko filmsko sceno. V tekstu z naslovom *Dajte jim film!* sem navijala predvsem za Roka Bička, Matjaža Ivanišina in Matevža Luzarja in jim priklopila še rezervno dvojico Goran Vojnovič in Nejc Gazvoda.

Na Vojnoviča in Gazvoda je bilo treba opozoriti že zato, ker sta, še preden sta padla v film, z gibčnostjo besedovanja dokazala svoj talent, pogum in samoiniciativnost na področju literarnega ustvarjanja, pa čeprav sem zapisala, da ju zaenkrat še vedno raje berem kot gledam.

Nejc Gazvoda ni potreboval prav dolgo časa, da je moj pridržek v eni sami potezi elegantno zminiral; s celovečernim prvencem *Izlet* je dokazal, da se hudičevo dobro znajde tudi na filmski fronti. Povrhu vsega mu filma sploh ni bilo treba dati, ampak si ga je izvolil vzeti kar sam. Kot sveži diplomiranelec za tak podvig seveda ni imel prav velike finančne podpore, imel pa je nekaj kvalitetnih sodelavcev, ki so bili pripravljeni delati zastonj, predvsem pa je imel tisto, v čemer se je pridno uril že od srednje šole naprej: dobro zgodbo. Za formalni okvir je izbral film ceste, privilegiran žanr mikrobudžetnih produkcij, in v enem avtu na poti proti morju soočil tri nekdanje sošolce, ki so se dolgoletnemu prijateljstvu na čast odločili skupaj preživeti vikend na obali. Gregor, Andrej in Živa se tako podajo na izlet, ki bo kratek, a tako intenziven, da bodo morali marsikaj odvreči s sebe, če bodo hoteli skupaj priti do cilja in nazaj.



Jure Henigman, Luka Cimprič, Nina Rakovec

GAZVODA JE POKAZAL, DA IZGUBA ORIENTACIJE IN SPLOŠNA OMRTVIČENOST SODOBNE MLADINE, KI BI MORALA ŽE ZDAVNAJ STATI TRDNO NA LASTNIH NOGAH, PA ŠE VEDNO HODI NA SREDNJEŠOLSKE IZLETE, NISTA TOLIKO STVAR RAZVAJENOSTI IN NEZAIINTERESIRANOSTI KOT STANJE DUHA SODOBNE DRUŽBE.

Pripoved, ki jo je Gazvoda priredil po eni izmed kratkih zgodb iz svoje debitantske zbirke *Vevericam nič ne uide* (2004), odlikuje predvsem dejstvo, da deluje na več ravneh hkrati in da je zelo precizno tempirana. Scenaristično zreli pripovedi je kljub njeni kompleksnosti enostavno slediti (kompleksnost pripovedi se še posebej dobro kaže pri koncipiranju likov – Živa, Andrej in Gregor bi lahko pod peresom manj subtilnega scenarista hitro ostali le Lepotička, Gej in Vojak, tako pa so, tudi s pomočjo lastnih avtorskih intervencij, tipske lupine napolnili s precej bolj notranje kontradiktornimi vsebinami). Film je ambiciozen, včasih nevarno blizu roba, kjer bi ga le korak naprej stal kredibilnosti, a mu uspe ostati na pravi strani in obtesati pretencioznost, ki je pogosta otroška bolezen prvencev. Zgodba je zabavna in tragična, preigrava širok spekter emocij, a je obenem tudi tehtna, z jasno smerjo in sporočilom: generacija, rojena okrog leta 1980, se lahko Gazvodi zahvali za doslej najbolj učinkovito filmsko upodobitev svojega občutenja sveta. Končno se je našel nekdo, ki je našemu glasu našel tudi filmski odmev in pokazal, kako je videti svet s te tesnobne perspektive.

Upam, da bo generacija v njem zares prepoznala zaveznika in ga vzela za svojega. Gazvoda je namreč z naših ramen dvignil breme, ki bolj kot na pleča posameznika sodi na pleča družbe. Pokazal je, da izguba orientacije in splošna omrtvičenost sodobne mladine, ki bi morala že zdavnaj stati trdno na lastnih nogah, pa še vedno hodi na srednješolske

izlete, nista toliko stvar razvajenosti in nezainteresiranosti kot stanje duha sodobne družbe, ki postaja vedno bolj poklapana, utrujena, vdana v usodo in oropana vere, da je stvari mogoče obrniti na bolje. Če temu dodamo še dediščino vse bolj storilnostno naravnane družbe, ki vzgaja vedno bolj instrumentalne posameznike, ki sicer dobro izpolnjujejo ukaze z vrha, a niso sposobni ustvarjalnega mišljenja, smo najbrž že zelo blizu odgovora na vprašanje, zakaj mladina danes preprosto ne zna več odrasti.

Da se nekaj vendarle da narediti tudi z dobro staro udarniško akcijo, dokazujejo Gazvoda in njegova ekipa (poleg igralcev Nine Rakovec, Jureta Henigmana in Luke Cimpriča je treba izpostaviti vsaj še direktorja fotografije Marka Brdarja in montažerja Janeza Lapajneto), pa tudi naraščajoče število drugih mladih avtorjev, ki razumejo, da se bo poslej treba boriti za to, da bi lahko delali. Gazvoda je vsem jamračem na dolge proge, ki ne dajo nič od sebe, dokler nimajo pokrite celotne finančne konstrukcije, dokazal, da je za dobro dramo dovolj fotoaparati, trije nadarjeni prijatelji z akademije in veselje do dela. Ne razumite me narobe – ne pravim, da bi morali kulturniki delati zastonj, namesto da praznijo državno malho. Nikakor ne. A če ne gre drugače, je še vedno bolj delati za čast in slavo (če že za golaž in pivo bolj malo ostane), kot pa otopelo buljiti v strop in čakati, da ti priložnost pade na glavo. Predvsem pa verjamem, da so tovrstni projekti najboljša popotnica za nadaljnje delo in da ne bodo ostali neopaženi, ko se bo naslednjič delilo javna sredstva.

Izlet v mnogočem deluje prav zato, ker je tako zelo neobremenjen z uspehom in upravičevanjem javnih sredstev. Ustvarjalci so se namenili posneti iskren film o svetu, ki ga živijo (ali, natančneje, o svetu, ki živi njih), in ne remek dela, čeprav filmu, komunikativnosti navkljub, ne manjka ne poetičnih momentov ne eksperimentalnih inovacij, ki mu dajejo mladosten zalet. Druga njegova odlika je to, da je zelo lokalni, zelo »slovenski«, in to tako v tematskem kot v oblikovnem smislu. Dotika se tipičnih tem, ki obvladujejo slovenski javni prostor, v filmu pa se zgoščajo v Andrejevih ciničnih verbalnih izbljuvkah. Da znajo te vsebine kljub svoji lokalni obarvanosti z obravnavo človeških stisk na preseku intimnega in družbenega nagovoriti tudi tuja občinstva, dokazujejo številne mednarodne festivalske nagrade, ki jih je film prejel še pred začetkom redne distribucije v domačih kinematografih. Lokalni duh je močno prisoten tudi v izbiri snemalnih lokacij in v panoramskih posnetkih, ki razbijajo

klavstrofobičnost prizorov, posnetih v avtu. Domača pokrajina ni filtrirana skozi razgledničarsko estetiko, a je kljub temu videti prekleto dobro. Dodaten plus si je avtor pridela tudi z uporabo izvirne domače glasbe širši javnosti malo znanega elektronskega dua New Wave Syria.

Slovenski filmi imajo ponavadi še eno zoprno lastnost: radi hitro startajo, potem pa kar nekam mencajo, klecajo in se do konca ne poberejo več. *Izlet* svoj ritem odmerja veliko bolj premišljeno. Gazvoda je že v svojih literarnih delih za konec rad prihranil kakšen presenetljiv obrat in tudi film spelje v osupljiv zaključek. Koščki dialogov in prizorov, ki se na začetku morda zdijo nekoliko prisiljeni, tekom filma počasi dobivajo smisel in navidezne nerodnosti, ki so se zdele na robu prepričljivega, se retroaktivno polnijo z motivacijo in znotraj širšega okvira ležejo na svoje mesto. Sodobni odnosi, kot jih razkriva *Izlet*, so tako površinski, da nakopičene frustracije butajo na plano po ovinkih in obrambe padejo šele potem, ko se ljudje, bolj vajeni komuniciranja po žicah in elektromagnetnih valovih kot s fizičnim stikom, dovolj dolgo stiskajo na majhnem prostoru. Šele potem se začne prava komunikacija; vse tisto prej je le zezanje, pingpong brezpomenskih puhlic in premetavanje klišejev. Ko prazno besedičenje napolnijo zamolčane skrivnosti, zadušena čustva in frustracije, ki silijo v medosebni prostor, in končno vse zleze na plano, se prijatelji lahko zares povežejo; toda pred tem se bodo morali še enkrat raziti.

Vsi pravi junaki imajo napake in tudi *Izlet* ni brez njih. Ampak za prvenec, še posebej tak, ki je narejen iz čiste ustvarjalne ihte, so napake higienski minimum, ki filmu daje le še večjo mero kredibilnosti. Zares zanimivo bo videti, kaj bo nastalo, ko bo budžet večji in bo temu primerno zrasel tudi pritisk javnosti. Zato dajte Gazvodi njegov drugi film! Čim prej, tem bolje. Da bo lahko še naprej ustvarjal, ob tem pošteno plačal svoje sodelavce in šel na koncu še na kakšno (zasluženo) pivo. ■

Izlet

SCENARIJ IN REŽIJA NEJC GAZVODA

PRODUKCIJA PERFO, D. O. O.,

SLOVENIJA 2011, 85 MIN.

Kolosej in Planet Tuš po Sloveniji

Nisem kameleon, da bi pri sedeminsedemdesetih nehal biti avantgardist

Z Vinkom Globokarjem smo se pogovarjali po njegovem predavanju *Jezik in literatura v glasbeni kompoziciji*, ki ga je imel ob koncu lanskega leta v Cankarjevem domu v ciklu predavanj *Literatura in glasba*. Besedilo predavanja, v katerem je podrobno predstavil nekaj svojih pomembnejših skladb, bo v celoti izšlo v eni prihodnjih številkih revije *Literatura*, v tem pogovoru pa smo ga spraševali predvsem o njegovih pogledih na sodobno umetnost.

BOŠTJAN TADEL

Sredi šestdesetih let preteklega stoletja, le malo pred izbruhom študentskih protestov po vsem svetu, ste za literarno predlogo svoje kantate *Voie (Pot)* izbrali revolucionarno poezijo Majakovskega (*Oktobrska poema*). V času vašega predavanja v Ljubljani pa so študentje po dobrih štirih desetletjih ponovno zasedli tukajšnjo filozofsko fakulteto. Vaše delo vseskozi zaznamuje ne le močna etična komponenta, tudi politična, zato me zanima, kako gledate na aktualno globalno protestno gibanje? Zanimivo je, da je tokrat ravno Francija bolj v ozadju.

V Franciji teh protestov še ni. Je pa očitno, da je impulz za globalno dogajanje prišel iz severne Afrike. Ta impulz je zdaj segel očitno tudi do ljubljanske fakultete, ampak izvirni impulz je prišel iz arabskih diktatur.

Se vam zdi, da ta impulz, kot mu pravite, tudi v zahodni svet vnaša razredni moment? Moment ponovno obujnega razrednega boja – s čimer spet lahko obudimo tudi Majakovskega.

Poglejte, revščina je povsod huda in očitno je, da so banke stvari zelo zavozile. Ampak ključna za vse to dogajanje je enostavno – revščina.

Pri nas se je zadnje leto precej govorilo o komunikacijskih problemih – da se ljudje ne poslušajo, ne razumejo. Se vam zdi, da to velja tudi v svetovnem merilu?

Meni se zdi, da je, nasprotno, komunikacija še edina zdrava stvar.

Ampak v razlagi ene svojih zadnjih skladb, *Rentgenska slika romana* (*Radiographie d'un roman*), ste poudarili, da vsak poslušalec v svoji glavi sliši svojo skladbo, svoj roman. Poteka torej komunikacija samo med odrom in vsakim posameznikom v občinstvu?

Seveda. Poleg tega pa je glasba tako in tako najbolj abstraktna umetnost. Pri poslušanju glasbe ni ene same resnice. Vse je odvisno od tega, kaj ste kot človek.

Šele izobrazba da človeku sposobnost razumevati različnost. Moja *Rentgenska slika* je skladba, katere namen je prav to, vzbuditi razmišljanje. Rezultat pa je dolgo potovanje in na tem potovanju vsak izbere tisto, kar mu je blizu.

To skladbo sem napisal zato, ker mi gre na živce, kako številni sodobni skladatelji poskušajo objektivizirati svoja dela z obsežnimi razlagami. Jaz pa sem prepričan ravno o nasprotnem: če je neko verbalno sporočilo zelo pomembno, potem ne potrebuje glasbe.

Trenutno se ob sodobni vizualni umetnosti, pa tudi glasbi, pogosto pojavlja občutek že videnega, že slišane. Imate tudi vi kdaj ta občutek?

Meni se kaže, da v zgodovini moderne glasbe dve obdobji: prvo je avantgarda, ki se je začela po vojni in trajala približno do leta 1980. Kaj je bila ključna lastnost te avantgarde? V prvi

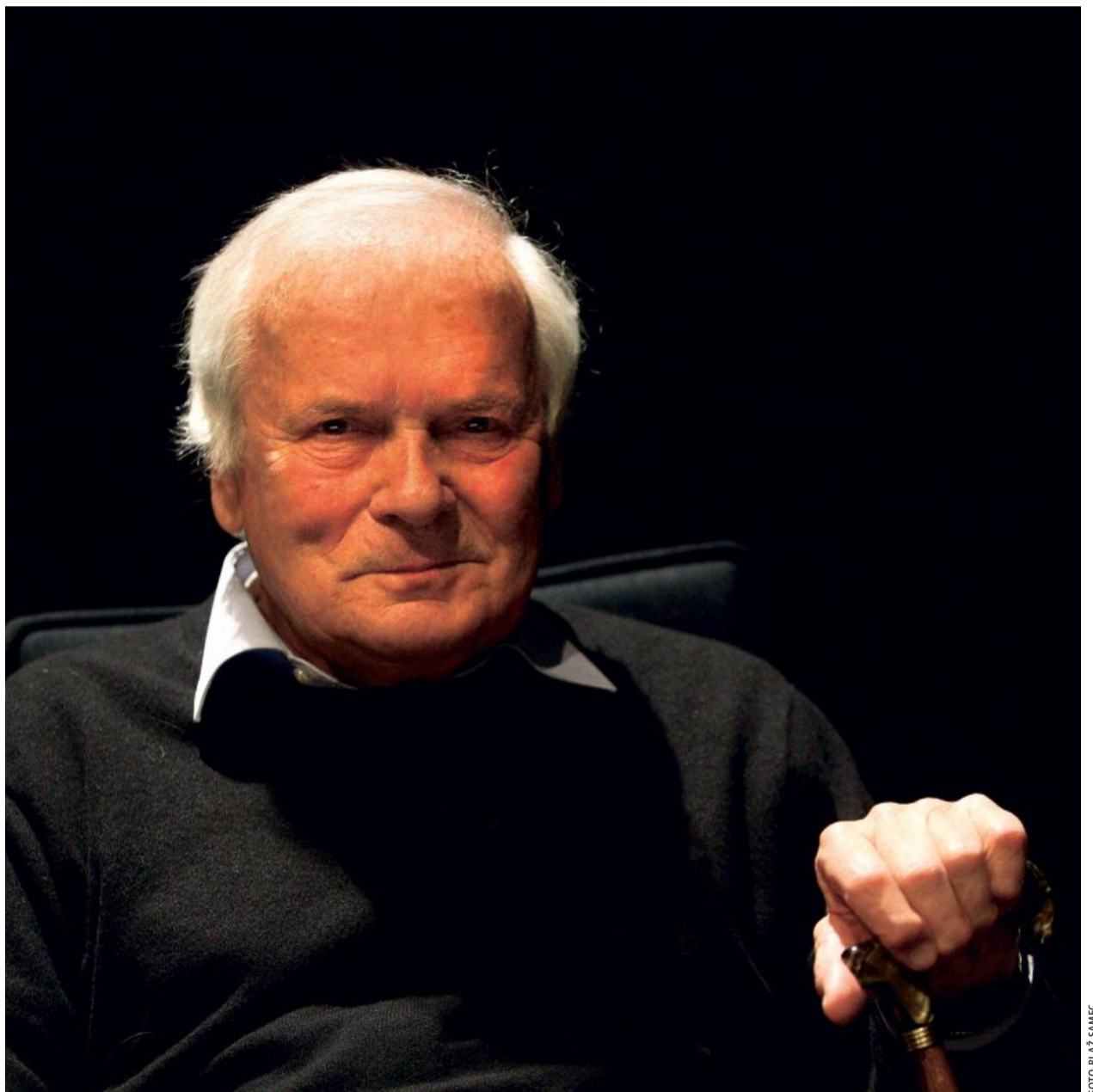


FOTO BLAŽ SAMEC

vrsti je šlo za kolektivne kreacije, skupaj z njimi pa tudi za veselje do rizika.

Po letu 1980 se začne govoriti o postmodernizmu, sprva v arhitekturi, nato pa tudi povsod drugod, in »vic« postmodernizma v glasbi je nostalgija. Se pravi, iskanje starih časov, v katerih je bilo domnevno tako zelo lepo. V resnici pa ni bilo nikoli lepo!

Ali med te idealizirane stare čase lahko sodi tudi čas avantgarde?

Ne, ne, nikakor, vmes se je namreč spremenil jezik. Glasba je proces in se skozi zgodovino nenehno spreminja. Na začetku je bila modalnost, nato je prišel klasicizem brez disonanc, pozneje so bile te dopuščene, v dvajsetih in tridesetih letih preteklega stoletja pa je prišlo do popolne enakosti vseh dvanajstih tonov. To pomeni, da ni več hierarhije, temveč samo še različna gostota.

Avantgarda je nadaljevala s tem iskanjem vedno novega – in jaz sem človek, ki je rasel, se formiral v povojnem času, v tej estetiki. Nisem kameleon, da bi se pri sedeminsedemdesetih igral dvajsetletnika.

Morda je paradoks, ampak ko poslušam nekatere stvari, ki jih pišejo današnji že zelo uveljavljeni tridesetletniki,

se mi zdijo tako stare. Mislim, da se vse to navezuje na manifest iz osemdesetih, ki so ga napisali Wolfgang Rihm (rojen 1952), pa Hans-Jürgen von Bose (rojen 1953) in drugi, v katerem so povedali, da so siti seštevanja do dvanajst in da hočejo »srce«.

Enako se dogaja tudi nekaterim mojim vrstnikom, ki so začeli kot avantgardisti: recimo Krzysztof Penderecki (rojen 1933), ki je zadnja desetletja predvsem predan katolik, je svoje najnovejše skladbe napisal tako, kot da bi živel pred sto petdesetimi leti. Jaz pa nimam čisto nobenega veselja, da bi dandanašnji uporabljal jezik, ki je že izumrl.

Se vam zdi ta vrnitev v tradicionalni glasbeni jezik, zlasti pri Pendereckem, tudi posledica te vrnitve v okvir katoliške tradicije?

Verjetno tudi to, ja.

Bi se torej dalo reči, da gre za metafizični horizont? Seveda.

In kaj opredeljuje vašega? Oziroma kaj je podlaga visokega modernizma, ki ste mu zavezani?

Vinko Globokar je bil rojen leta 1934 v Franciji. Od leta 1947 do 1955 je živel in študiral v Ljubljani, odtlej živi večinoma v Parizu. V letih med 1967 in 1976 je bil profesor pozavne na Visoki šoli za glasbo v Kölnu, v sedemdesetih je bil vodja oddelka za zvočne in glasovne raziskave na inštitutu IRCAM v Parizu, ki ga je vodil Pierre Boulez. Krstil je vrsto del za pozavno temeljnih skladateljev druge polovice 20. stoletja (Leibowitz, Berio, Kagel, Stockhausen), njegova dela so izvajali po vsem svetu, v Sloveniji zelo malo, je pa leta 2002 prejel Prešernovo nagrado za življenjsko delo.

Humanizem. Iz Cerkve pa sem izstopil pred štiridesetimi leti.

Moj učitelj Luciano Berio (1925–2003) je bil recimo med vojno komunist, Luigi Nono (1924–90) še pozneje. Je pa znano, da je v Italiji komunizem kot velika moda zajel celotni intelektualni blok, v mnogo večji meri kot v Franciji in tudi precej dlje je tam to trajalo. V Italiji so bili zelo močni, obvladovali so številne časopise, celo vodstvo milanske Scale, znani založnik Giangiacomo Feltrinelli (1926–72) je bil v svojih zadnjih letih celo nekakšen terorist.

V globalnem okviru je zadnja leta znotraj vizualnih umetnostih zelo razviden vpliv bolj ali manj spekulativnega kapitala, ki vodi dogajanje, znani so veliki zbiralci, kot so Charles Saatchi pa François Pinault in podobni. Znotraj literature je vsako leto kar nekaj velikih uspešnic, ki so tudi pomembne umetnine. V sodobni glasbi pa bi težko govorili o komercialnem ozadju. Se vam kdaj zazdi, da živite v slonokoščinem stolpu?

Seveda. Ampak tako je bilo od nekdaj. Mislite, da je Beethoven v resnici kaj lažje doumljiv kot sodobna glasba? Lažje se ga sprejema, ker smo ga vajeni, z razumevanjem pa to nima ničesar skupnega.

V zgodovini so vodilne osebnosti tisti, ki so si izmislili nekaj resnično novega, ki so nekaj izumili. Ti prispevki se lahko ovrednotijo šele v širšem razvojnem pregledu, ko se vedno izkaže, da nekdo, ki je samo nekaj kopiral, ne more imeti kakšne teže. Zelo sem skeptičen do vsakoletnih pregledov in slavljenj zdaj tega, zdaj onega.

Kam bi umestili »kopernikanski obrat« v moderno glasbo? Je bil to Arnold Schönberg (1874–1951), s katerim vas prek vašega učitelja Renéja Leibowitza (1913–72) povezuje le en korak?

Schönberg si je izmislil dodekafonizem, se pravi sistem, da morate slišati vseh drugih enajst tonov, preden je ponovno dovoljeno uporabiti začetni ton. Ampak kaj to v resnici pomeni? Gre za nenehno spodmikanje tal pod nogami, gre za to, da si poslušalec nikoli ne more reči: »Aha, to pa poznam!«

MISLITE, DA JE BEETHOVEN V RESNICI KAJ LAŽJE DOUMLJIV KOT SODOBNA GLASBA? LAŽJE SE GA SPREJEMA, KER SMO GA VAJENI, Z RAZUMEVANJEM PA TO NIMA NIČESAR SKUPNEGA.

Se da temu reči kako drugače, kot da je predvsem izjemno zahtevna intelektualna igra?

Voilà! Intelektualna igra, seveda, tako kot recimo matematika. In če vzamete recimo Iannisa Xenakisa (1922–2001), je šel v svojih raziskavah tako daleč, da je modele arhitekture prelevil v glasbene modele.

Pri vas pa je podlaga vseeno ponavadi narativna struktura, verbalen kontekst.

Pri meni je pred skladbo vedno zgodba, ki si jo celo napišem s svinčnikom na papir. In ta zgodba mi nato predstavlja neke vrste diktat, da morajo biti vse v skladbi uporabljene *materialije* v zvezi z iznajdbo te zgodbe. Vse, kar se sliši, je ena zgodba.

Se pravi, vse je ena zgodba, ki pa jo vsak poslušalec sliši na svoj način? To seveda pomeni, da ne obstaja bolj ali manj pravilna interpretacija.

Poglejte, v tej moji najnovejši skladbi, *Rentgenska slika romana*, evidentno obstaja literarna linija, vendar ne povem, ali sem to linijo napisal sam ali jo povzel po na primer Shakespearu ali komerkoli drugem.

Kako pa je v tej vrste umetnosti z užitkom? Je samo intelektualen ali tudi senzualen?

Mislite pri meni?

Tudi. Mar ne dela vsak umetnik najprej zase?

Glasbenik sem, in praktično vedno, kadar v katerikoli skladbi slišim nek akord, mi v oči pridejo solze.

Je to lepota?

Nimam pojma. In me tudi ne zanima.

Ali v vsakdanjem življenju kdaj poslušate glasbo kot razpoložensko ozadje?

Nikoli. Morda le kadar se vozim v avtu, a le nove stvari, skladbe, ki jih še ne poznam.

Sicer pa – zakaj bi poslušal Beethovna? Pomembne so note, ki jih je napisal Beethoven, ne pa to, ali jih nekdo igra malo hitreje ali malo počasneje. To so samo finese, ki so v zvezi z Beethovnovim genijem popolnoma nebitvene.

Enako velja za koncerte – rad grem, ampak večino dobrih izvedb sem že slišal. ■



FOTO TADEJ REGENT

Neuskklajenost zvoka in slike

Čepki za ušesa, ki jih je občinstvo našlo na sedežih Unionske dvorane v Mariboru, kjer so v petek, 13. januarja, uprizorili prvo reprizo predstave *Placebo ali Komu potok solz ne lije*, so se zdeli duhovita poteza. Uporabil jih seveda ni nihče (je pa nekaj ljudi kmalu po začetku zapustilo dvorano), in v resnici bi bilo zvočnemu delu »scenskega koncerta v štirinajstih slikah« krivično očitati takšne spodrsljaje, da bi si pred njimi morali mašiti ušesa.

AGATA TOMAŽIČ

Amorebiti bi si bilo namesto čepkov želeti trak čez oči, kakršnega dobiš na čezoceanskih letih. Vizualne informacije, ki jih poslušalec/gledalec sprejema med predstavo, so namreč večkrat nepovezane z avdio dražljaji in utegnejo povzročiti zmedo. Nadnapis »Kaj je to, ko si, ko drugega ni več?«, ki se v nekem trenutku izpiše na zaslonu, bi zato mirne duše lahko skrajšali v preprosti »Kaj je to?«.

Rdeča nit scenskega koncerta je mati, pravzaprav materinska ljubezen, »ob kateri«, kot piše v predstavitveni zgibanki, »je celo božja ljubezen zgolj neka ne vselej prepričljiva izpeljanka; materinska ljubezen kot prvotno zatočišče, ki zagotavlja preživetje.« Toda to vendarle ni vsebinsko dovolj širok okvir, da bi se vanj prilegali tudi nekateri elementi, ob katerih povprečno poučenemu in neobremenjenemu poslušalcu/gledalcu ne preostane drugega, kot da se sam pri sebi vpraša: zakaj si pevk, poplpljeni v črnino razkošnih baročnih kostumov, v kakršne so odete vse zboristke, na lepem začneta nemo popevati in podivjano trzati z glavama, na kateri so poveznjene slušalke? Zakaj si igralki Olga Kacjan in Jožica Avbelj z lesenima batoma po odru podajata leseno kroglo oziroma igrata kriket? Zakaj kontratenorist na prizorišče plane na improviziranem konju? Zakaj se v zadnjem prizoru bleščeče kovinske krogle kopljejo v mlečni meglici, iz katere štrlijo tudi temne postave vseh nastopajočih? Podoba je sicer magična, skorajda vredna božične čestitke, a nekako nepovezana s celostnim konceptom. Glasba – Pergolesijeva *Stabat Mater* in druge variacije na temo – ob tako spektakularno zagonetnem scenskem dogajanju ostaja v ozadju, čeprav bi si zaslužila osrednjo oziroma edino

vlogo. Brez doslednih vsebinskih oprimkov, s katerimi bi prireditelji morali postreči v gledališkem listu, vendar tega niso storili oziroma so ti podatki razmeroma dobro skriti, so gledalci/poslušalci prepuščeni samim sebi, kar se slej ko prej konča v tavanju. Stavki, ki jih izrekajo nastopajoči (in so, kot se izkaže po podrobnejšem prebiranju programa, po vsej verjetnosti izpod peresa Julie Kristeve, Paula Valéryja, Jean-Pierra Siméona ali Karmine Šilec, ki so navedeni kot avtorji besedil), obvisijo v zraku trdno in nepovezano z okolico, kot avtorji risanih filmov radi humorno rišejo ledene kocke, ki jih človek na severnem polu izdiha v polarni mrz.

Toda občinstvo, kot da bi se o predstavi temeljiteje poučilo (vprašanje, ali so njeno sporočilnost toliko globlje doumeli zato, ker so bili nastopajoči njihovi družinski člani ali sorodniki in so spremljali nastajanje od blizu, je sicer nesramno, vendar umestno), je po štirinajstem, torej zadnjem prizoru scenskega koncerta izvajalce nagradilo z bučnim ploskanjem in vzklikanjem. »Bomo kdaj zadovoljni? – Ne, dokler bomo prestopali meje. Usoda,« se glasi eden od dialogov, najden neznano kje in izgovorjen med predstavo ter uporaben tudi za zaključek tega poskusa impresije. ■

Placebo ali Komu potok solz ne lije

SCENSKI KONCERT V 14 SLIKAH
KONCEPT, REŽIJA IN SCENA KARMINA ŠILEC
Unionska dvorana, Maribor
premiera 12. 1. 2012, 120 min.

PRIČEVANJE OČESA STOLETJA

V Kunst Haus Wien, delujoči v Hundertwasserjevi zgradbi ob Donavskem kanalu, je na ogled soliden izbor iz dela Henrija Cartier-Bressona, morda najbolj cenjenega fotografa 20. stoletja. Razstava *Kompas v očesu* predstavlja čez dvesto njegovih fotografij in se osredotoča na prizore iz Amerike, Indije in Sovjetske zveze.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Cartier-Bresson (1908–2004) si je sprva želel biti slikar in v ta namen se je tudi šolal pri enem od kubističnih mojstrov. Pozneje se je seznanil in zbližal z nadrealizmom, ko pa si je pri štiriindvajsetih letih kupil svoj prvi fotografski aparat Leica, je bila njegova usoda zapečatená. Združil je svoj občutek za likovnost ter svoj humanistični pogled na svet in postal eden najboljših reportažnih fotografov in portretistov svoje dobe, kozmopolitski opazovalec in kronist svetovnega dogajanja, ki je upravičeno veljal za »oko stoletja«. Njegove fotografije so postale del vizualnega spomina in zavesti mnogih generacij in so tako opravljale vlogo, v katero je véliki fotograf verjel, vlogo komentatork in izboljševalk sveta, polnega konfliktov, vsakršnega nasilja nad posameznikom, a tudi odbleskov vedno novih upov.

Eden od pomembnih dosežkov Cartier-Bressonovih fotografskih prizadevanj je bila tudi fotografska kooperativa Magnum Photos, ki jo je, s še nekaj fotografskimi legendami in ljubitelji velikih šampanjskih steklenic, ustanovil leta 1947. Ti novodobni vitezi »glave in srca«, na različne načine preizkušeni v morijah španske državljanske in druge svetovne vojne, so se, oboroženi

FOTOGRAFIJE CARTIER-BRESSONA SO POSTALE DEL VIZUALNEGA SPOMINA IN ZAVESTI MNOGIH GENERACIJ IN SO OPRAVLJALE VLOGO KOMENTATORK IN IZBOLJŠEVALK SVETA, POLNEGA KONFLIKTOV, VSAKRŠNEGA NASILJA NAD POSAMEZNIKOM, A TUDI ODBLESKOV VEDNO NOVIH UPOV.

s fotografskimi aparati, ki so jih tudi zares dojemali kot spodobno učinkovito orožje, lotili precej idealističnega projekta, ki do neke mere še vedno traja in ki je pomembno sooblikoval današnji položaj in vlogo fotografije. Kooperativa je bila ustanovljena v kavarni newyorškega Muzeja moderne umetnosti (MOMA), na za marsikaterega takratnega fotografa zelo nespodobnem mestu. Fotografija tedaj namreč zvečine še ni bila pripuščena v posvečene hrame Umetnosti in večina njenih avtorjev se v njih tudi ni videla, saj je veljalo, da naj fotografija gledalca nagovarja predvsem s strani tiskanih medijev. Se je pa to kaj kmalu spremenilo in eden prvih korakov na tej poti je bila prav Cartier-Bressonova razstava v MOMA, postavljena v letu ustanovitve Magnuma.

Dunajska razstava, katere naslov je vzet iz fotografovega programskega citata »Tvoj kompas mora biti v tvojem očesu«, se začne s posnetki iz Združenih držav. Kot vedno, so v središču njegovega zanimanja ljudje, fotografije pa so nastajale od leta 1935 naprej. Cartier-Bressonov pogled na »deželo priložnosti« je nepravoveren, daleč od takrat in tam proklamiranega optimizma. Čeprav je zabeležil nekaj sugestivnih, tudi v času sedanje krize aktualnih prizorov z do nadutosti samozaverovanega Wall Streeta, se je osredotočil predvsem na stranske, senčne ulice in na revščino ameriških zakotij, ki jih je spoznaval tudi med potovanjem s pisateljem Trumanom Capotejem v New Orleans. Njihove prebivalce, za katere se pogosto zdi, da jih pokonci držita predvsem fatalistična vera v Boga in veličino domovine, je ovekovečil z mešanico



HENRI CARTIER-BRESSON

Kompas v očesu

Kunst Haus Wien, Dunaj
do 26. 2. 2012

Sovjetska zveza. Leningrad.
9. maja 1973. Proslava ob
zmagi nad nacizmom.
©Henri Cartier-Bresson /
Magnum Photos

kritične distance in zanj značilne človeške empatije ter ob tem ustvaril nekaj nepozabnih fotografij, kot je na primer tista s shujšano staro, zavito v zvezde in proge ameriške zastave. Podobno prepričljivi so tudi njegovi raznovrstni »iskalci sreče«, od ostarelih igralcev tombole do temnopoltih mladeničev pred washingtonskim »templjem demokracije«, z deli iz Amerike pa je fotograf opozoril tudi na nekaj drugih relevantnih družbenih vprašanj. Primerjave med majhnostjo človeških figur na eni in mogočnostjo arhitekturnih ter kiparskih simbolov moči in uradnih vrednot na drugi strani so zgovorne, nič manj pa niso pomembni prizori iz prostorov nove dobe (konec šestdesetih), na katerih vidimo takrat tehnološko najnaprednejše sobivanje ljudi in strojev, zgodnjih računalnikov, v vesoljskem središču Cape Canaveral. Fotografovo skepso do nove, tehnološko dehumanizirane dobe ustrežljivo podčrtujejo osebkii za računalniki, ki niso v svojem sterilnem okolju videti prav nič suvereni, prej nekoliko izgubljeni.

Ameriške prizore zaokroži nekaj danes že znamenitih portretov tamkajšnjih osebnosti, tako slovečih, na primer Ezre Pounda, Marilyn Monroe, Williama Faulknerja ..., kot onih, danes znanih predvsem zaradi Cartier-Bressonovih portretov, kot sta na primer jazzovski trobentač Jo in njegova žena z antologijskega istoimenskega posnetka. Pomembno dimenzijo k spoznavanju avtorjevega ameriškega opusa pa prida še njegov dokumentarec, posnet na jugu Združenih držav v zgodnjih sedemdesetih. Cartier-Bresson, nekoč tudi asistent sloviterega režiserja Renoirja, v njem neposredno odslikava tako ameriško »rasno fronto« med belimi rasisti in črnimi borci za državljanske pravice kot tipično južnjaško prakticanje religioznega »čudodelstva«, ob katerem se obe rasi mešata v upanju po odrešitvi.

Leta 1954 je bil Cartier-Bresson eden prvih fotografov, ki so po Stalinovi smrti prišli v Sovjetsko zvezo in od tam prinesli podobe takrat zahodnjakom neznanega osrednjega dela »rdečega imperija«. Četudi je imel fotograf, ki naj bi bil izrazit političen človek, srce na levi strani, ni bil do sovjetske stvarnosti prav nič prizanesljiv, zanimalo pa ga je predvsem življenje za uradno fasado, kratki stiki med sistemskim uravnavanjem življenj in nepredvidljivimi, navadno zelo zgovornimi, pogosto tudi humornimi naključji. Realnost centralizirane države z zvečine preprostim prebivalstvom pride do izraza na primer ob prizoru s podeželani, ki si zvedavo ogledujejo razkošno dekorirano postajo moskovskega metroja, razkorak med uradno doktrino in resničnimi zahtevami življenja ob posnetku, kjer sta soočena plesni par v gibanju na levi ter stena s parolo na desni, togo urejenost vsakdanjika odslikava fotografija s podobno oblečenima očkoma, ki pred seboj usklajeno potiskata otroška vozička, ob tem pa bereta vsak svoj isti, enako preganjen časopis.

Če je ob delih, nastalih v obeh nekdanjih velesilah, očitno, da je Cartier-Bresson ohranil kritično distanco, pa se zdi, da ga je dogajanje v Indiji najbolj posrkalo vase. Tudi tja se je odpravil za več mesecev, da bi se lahko uskladil z ritmom neznanega dežele, se približal njenemu bistvu, prispel pa je ravno v času tamkajšnje dramatične transformacije. Kot kaže, mu je Indija vzbujala novo upanje, se mu v blokovsko razdeljenem svetu kazala kot dežela tretje poti, blizu so mu bile tudi vzhodnjaške filozofije, a občutene upodobitve indijskih žensk so kmalu zamenjali manj poetični prizori. To je bil čas, ko je na osamosvajanje podkontinenta in miroljubno politiko njegovega voditelja padla prva globoka senca, ko je očeta nenasilja, Mahatmo Gandija, doletela nasilna smrt. Cartier-Bresson je bil tam, pred, med in po atentatu, zabeležil je nepričakovani, nezaželeni razvoj dogodkov, kaotično gibanje množic, ki kot da niso mogle prav dojeti presunljivega dogodka.

Z enim od dokumentarcev je na razstavi prikazan fotograf »lovski« način dela, njegovi poskusi, da bi se čim bolj zliil z okoljem, se neopazno postavil na prežo, ko je zaslutil, da se obeta kak »odločilni trenutek«, pa se je gibko izvil iz negibnosti in bliskovito pritisnil na sprožilec. Pomembno je tudi, da lahko gledalec vidi nekaj izvodov revije *Life*, za preboj fotografije v javnost odločilnega medija. V reviji objavljene (praviloma »obrezane« in drugače tonirane) Cartier-Bressonove fotografije lahko primerja z izvorniki na steni, opaža razlike in razmišlja o logiki preoblikovanja fotografskega pričevanja skozi medije.

Razstava je nastala v sodelovanju z agencijo Magnum in Fundacijo Henri Cartier-Bresson, kredibilnima soorganizatorjema torej, zato nekoliko začudi, da lahko na njej vidimo tudi nekaj večjih povečav, za avtorja netipičnih formatov. Preseneča tudi nepopolna oznaka fotografij, brez navedbe stopnje fotografskega reproduciranja, četudi je ob ogledu jasno (to priznavajo tudi predstavniki galerije), da vse fotografije niso originali. Očitno se vse bolj uveljavlja praksa različnega obravnavanja fotografij, kadar gre na primer za njihovo prodajo na eni in razstavljanje na drugi strani. V prvem primeru je tozadevna natančnost seveda norma, ko pa gre za fotografije v službi množično obiskanih razstavnih spektaklov, pa so zadeve manj jasne, na delu pa sta očitno predvsem pragmatizem in poslovni interes. ■

DAN V ŽIVLJENJU POVPREČNEGA GETA



Prazen pečljati kozarec, odložen na marmornat podstavek, je edino, kar je ostalo za obiskovalci odprtja fotografske razstave v preddverju NLB na Trgu republike v Ljubljani. Žvenketanje steklovine, potočki vina iz buteljk, prijateljsko pozdravljanje in ošvrki razstavljenih fotografij so nepogrešljive sestavine takšnih prireditev. Njihovi udeleženci praviloma živijo v svetu, ki s tistim, ki ga je v objektiv svojega fotoaparata lovila italijanska fotografinja Norma Rossetti, nima nič skupnega.

AGATA TOMAŽIČ

Fotografije Norme Rossetti namreč lovijo različne podobe zloglasnega neapeljskega naseleja Scampia. Gre za blokovsko predmestje, ki je bilo v tudi pri nas videnem filmu *Gomora* (2008) Mattea Garroneja, narejenem po romaneskni uspešnici zdaj policijsko zaščitene neapeljskega novinarja in pisatelja Roberta Saviana, predstavljen kot leglo vsega zla. Njene posnetke je tako resda mogoče presojati le kot izraze fotografske umetnosti, dosežek lovljenja igre senc in svetlobe in iskanja najboljše kompozicije, za avreolo umetnosti pa se skriva vpogled v dan v življenju povprečnega geta. In le kdo ga predstavlja bolje kot njegovi prebivalci?

Fotografinja je na nekaj deset posnetkih ovekovečila prebivalce Scampie v njihovih okoljih in z njim ljubimi pritlikinami, da skorajda spominjajo na tipizirane like iz *commedie dell'arte*. Komične v svoji tragičnosti, tragične v svoji komičnosti. Najbrž ni naključje, da je takoj za fotografijo mladega dekleta, ki z balkona zasanjano zre nekam v nebo (ki pa je zastrto z oblaki – nasploh je oblačna koprena kot prevladujoča vremenska okoliščina značilna za celoten album fotografij iz Scampie; avtorica slik najbrž ni hotela tvegati, da bi z enim samim sončnim žarkom vzbudila asociacijo na stereotipni optimizem s soncem obsijanega italijanskega juga), obešen posnetek mlade ženske, ki se po izzivalni opravi sodeč ne more preživljati z drugo dejavnostjo kot (vsaj priložnostno) prostitucijo. A med kavbojkami in majico, ki ji razkriva dobršen del trebuha, človek opazi zaponko pasu z napisom Hello Kitty. Si ga je izposodila od hčerke, ga je obdržala kot spomin na lastno otroštvo ali je pas morda vseč njenim strankam? Ženska gleda v kamero, a odgovora ne da, izmisliti si ga mora gledalec sam. Možnosti so skoraj neomejene; tako kot pri podobi zadovoljno smejočega se možaka, ki v blokovskem stanovanju goji kanarčke. Pozira poleg kletk, ki so skrbno vzdrževane, on pa je nasploh videti kot dobrodušnež, ki niti mravlji ne bi skrivil lasu. Pa vendar je za naselje Scampia po vseh legitimnih statistikah sodeč značilen visok odstotek kriminala, tudi prepredenost z mafijskimi lovskami. A kje so vsi nasilneži, če pa fotografije prikazujejo like, kot so skromna šivilja, izdelovalec okvirjev in gojitelj sobnih ptic? Tedaj obiskovalcu razstave šine skozi glavo: kaj pa če je prav ta, navidezno neškodljivi možak dobavitelj mrtvih ptic, ki jih mafija polaga v usta ubitih pentitov?

Nič ni tako, kot se zdi, in tudi zloglasno naselje Scampia po besedah Norme Rossetti menda ni le leglo kriminala, kakršnega je predstavil film *Gomora*. Nekatere posnete fotografije njene besede potrjujejo, druge zavračajo – denimo tista, ki prikazuje vbrizgavanje trdih drog v neki opuščeni stanovanjski luknji. V vsakem primeru pa toliko kot o ljudeh, ki z njih zro, povedo tudi o njihovi avtorici in odnosu do portretirancev. Ki je moral biti zelo pristen in se ga najbrž ni dalo razviti na ukaz, med eno ali dvema ekspedicijama med bloki s fotoaparatom pod roko. Rossettijevi, letnik 1984, ki je za pričujoči album leta 2008 prejela tudi prvo nagrado na festivalu fotografije v Sovignanu, je uspelo ovekovečiti tudi takšne trenutke domačnosti in nians v družinskih odnosih, kot je na posnetku mladeniča, ki si za kuhinjsko mizo zvija cigareto (po vsem sodeč ne le iz tobaka), mama pa izza štedilnika grdo gleda. S fotografije ni razvidno, ali jo je razsrdilo dejstvo, da se sin omamlja (in da to počne kar doma), ali da ni pomil posode. Kot povsod drugod, ima zadnje besedo gledalec.

Album iz Scampie je tudi zakladnica antropoloških podatkov za prihodnje generacije, denimo o tem, kaj je v očeh proletarsko-ruralnega prebivalstva neapeljskega geta na pragu tretjega tisočletja veljalo za statusni simbol. Po fotografijah Norme Rossetti sodeč, je na področju notranje opreme to gotovo pohištvo z obilico pozlate (recimo kredenca z ogledalom in baročnim angelom, pred katero je poziral mladi redar), pa umetelno oblikovani posteljni okvir s pregrinjalom iz svetlečega se brokata, ki se bohoto na nekem drugem posnetku. Slika, ki bi bila zaradi značilno balkansko-bližnjevzhodne ikonografije lahko posneta kjerkoli v državah ob Sredozemskem morju, pa geografsko oziroma civilizacijsko opredeljuje podoba, obešena nad posteljo. Jezus (v pozlačenem okvirju, če je to sploh treba dodati) zre nekam kvišku, s skorajda licemerskim izrazom na obrazu. Toda tako ali tako vsakdo vidi, kar sam hoče ali se mu zdi. Eni umetnost, drugi antropologijo. Oboji se po ogledu razstave odpravijo nazaj v svoj svet. ■

Norma Rossetti

FOTOGRAFSKA RAZSTAVA
NLB Galerija Avla, Ljubljana
do 15. 3. 2012

André Wilms, igralec

VRNITEV DELAVSKEGA RAZREDA



FOTO JOŽE SUHADOLNIK

Čeprav je sodeloval z nekaterimi velikimi imeni avtorskega filma, kot so Claude Chabrol, Patrice Laconte, Agnieszka Holland in François Ozon, pa André Wilms svojega poklica nima najbolj v čislih. Pravi celo, da v sodobnem filmu vztraja le zaradi enega samega cineasta – »finskega čudaka« Akija Kaurismäkija.

DENIS VALIČ

Eden morda ne najbolj znanih, zato pa gotovo bolj markantnih francoskih karakternih igralcev, ki je do danes nastopil v nekaj več kot 40 celovečernih filmih, se je v Ljubljani ustavljal, da bi nam predstavil svoje četrto sodelovanje s finskim režiserjem, celovečerec *Le Havre* (2011). V njem sta s Kaurismäkijem obudila lik Marcela (Marxa) iz *Boemskega življenja* (*La vie de bohème*, 1992), njunega prvega skupnega projekta, in ustvarila nekakšen poklon francoskemu poetičnemu realizmu tridesetih let oziroma tistemu obdobju v zgodovini francoskega filma, v katerem so junaki in njihove zgodbe prihajali iz delavskih revirjev.

Slišal sem, da ste se že tako privadili na Kaurismäkijev minimalistični pristop, da vas je močno vznejevoljilo, ko ste ob prvem branju scenarija ugotovili, da boste imeli ob Kati (Outinen) še dva dodatna partnerja v filmu: otroka in psa.

Ne vem, če poznate tisto priljubljeno izjavo, ki jo pripisujejo amerišskemu komiku W. C. Fieldsu in gre nekako takole: »Tisti, ki sovraži pse in otroke, ne more biti slaba oseba.« Upam, da to velja tudi zame. (smeh) Ta brihtni dečko mi je namreč na trenutke

že prav presedal, saj me je stalno opominjal, da sem nekaj storil narobe, medtem ko je sam pred kamero briljiral. »Hej, tole pa nisi prav povedal! Spet si pozabil svoj dialog!« me je neizprosno kritiziral. Seveda sem se prepričeval, da se mi to dogaja le zaradi tega, ker preveč pozornosti posvečam celoti »umetniškega vtisa«, medtem ko je temu zoprnemu mulcu malo mar za filmsko umetnost. Tako kot tudi psu. Temu se je na primer neprimerno bolje godilo kot meni samemu. Lahko bi celo rekel, da je imel privilegirani status. Kaurismäki je namreč meni dovolil največ dve ponovitvi, dva piškava posnetka, medtem ko jih je imel ta prekleti pes na voljo tudi pet ali celo šest. Takrat sem imel vsega dovolj. Zaradi dodatnega stresa sem zahteval višji honorar.

In?

Seveda sem ga prejel. Resda le 100 evrov višjega, a vendarle. Očitno si ne predstavljate, kako težko je igrati s psom. Ali pa z otrokom. On ne igra, on preprosto je. Tako kot Robert Mitchum. Samo pogleda te in pok, že si mrzel. (smeh)

Kaurismäki ima specifičen pristop k delu z igralci. Po eni strani od njih zahteva igranje, ki ne sme biti naturalistična, po

drugi pa prav tako ne mara pretiravanja v dramatičnosti izraza. Zdi se – vsaj če sodimo po vajinih dosedanjih filmskih projektih –, da je vam tak pristop pisan na kožo.

Hja, v resnici je zame to prej mora. Kaurismäki je pri delu z igralci izjemno zahteven in resnično težko ga je zadovoljiti. Naj vam povem konkreten primer. Ko smo snemali zaključni del filma, prizor, v katerem dečko odhaja, me je to dogajanje resnično ganilo, kar sem med snemanjem seveda tudi pokazal. Takrat pa zaslišim Kaurismäkija: »André ...« Zdaj že vem, da se mi takrat, ko me pokliče po imenu, ne obeta nič dobrega. Torej: »André ... Prestar si za oskarja.« Samo to je rekel. A takoj sem vedel, kaj je narobe. Kaurismäki preprosto ne mara pretiravanja. Kot tudi ne hitenja. In čeprav je hitrost, pa naj bodo to pregoni in beg ali pa dinamična montaža, nekaj, brez česar se zdi, da sodobni film ne more shajati, je pri Kaurismäkiju prav nasprotno. Še zdaj ga slišim, kako moleduje: »André, prosim, nikar ne hiti. Počasi. Poslušaj me, saj sem jaz tisti, ki te plačuje.«

Kot ste že sami omenili, je način njegovega dela z igralci za sodobni film precej nenavaden. Kako se igralec, vsaj če ob

Iz revirjev z ljubeznijo

Med sodobnimi cineasti bi težko našli avtorja, ki bi znal s tako (vsaj na videz) lahkotnimi potezami ustvariti sodobno klasiko, kot to naredi finski režiser Aki Kaurismäki. *Le Havre* je retro mojstrovina, mali biser sodobnega avtorskega filma, v katerem se aktualni družbeni komentar prepleta z zanj tako značilno zadržano komiko in subtilno ironijo. Obenem pa je tudi poklon nekemu določenemu obdobju francoskega filma, v katerem so junaki, večji od življenja samega, izhajali predvsem iz proletariata.

DENIS VALIČ

Ko je Kaurismäki na lanskoletnem canskem festivalu predstavil svoje novo delo, film *Le Havre* – prvi del njegove nove trilogije, ki jo je poimenoval kar *Trilogija pristaniških mest* –, je presenetil mnoge. Ne toliko zaradi tega, ker se je z njim v nekem pogledu obrnil v preteklost ter obudil določeno estetsko tendenco iz zgodovine francoskega filma, t. i. poetični realizem tridesetih in štiridesetih let, ki je svoj najsijajnejši izraz dobil v delih avtorjev, kot sta bila Jean Renoir in Marcel Carné (prav tako pa tudi določene elemente poznejšega, minimalističnega filma noir Jean-Pierra Melvilla). Ne, to je storil že tudi v preteklosti, na primer s filmom *Juha* iz leta 1999, s katerim je obudil formo nemega filma. Tisto, kar je zares presenetilo, je bil občutek, da je Kaurismäki prvič v svoji karieri posnel odkrito in aktualno političen film. Res je sicer, da so dela iz njegovega opusa večinoma družbeno »angažirana«, umeščena v okolje delavskega razreda. A to so – od filmov njegove »proletarske trilogije«, torej del *Senca v raju* (Varjoja paratiisissa, 1986), *Ariel* (1988) in *Deklina iz tovarne vžigalic* (Tulitikkutehtaan tyttö, 1990), do poznejših, kot denimo *Daleč potujejo oblaki* (Kaus pilvet karkaavat, 1996) in *Mož brez preteklosti* (Mies vailla menneisyttä, 2002) – v prvi vrsti »brezčasne« (pa čeprav vedno sodobne) zgodbe o malih ljudeh, brezposelnih in brezdomcih, ki so osamljeni in potisnjeni na družbeni rob, kjer poskušajo znova stakati družbene vezi. Tokrat pa je drugače. Danes, ko je v evropskih državah zaradi galopirajoče ekonomske krize odstotek brezposelnih vse višji, zaradi česar se stopnjuje nestrpnost do tujih delavcev in zaostreje priseljeniška zakonodaja, se je Kaurismäki namreč odločil, da se bo v *Le Havru* lotil še kako aktualne in pereče teme ekonomskih priseljencev z juga.

Le Havre

SCENARIJ IN REŽIJA AKI KAURISMÄKI

FINSKA, 2011, 93 MIN.

Ljubljana, Kinodvor



A tu nastopijo nove težave. Čeprav je namreč na problemski, tematski ravni njegova aktualno-politična nastojenost jasna in precej enoznačna, pa se zdi, da ji tla spodnaša forma. Namreč, ne samo, da je *Le Havre* močno stilizirano delo, ki s svojo mizansceno in koloritom evocira estetiko poetičnega realizma, z nekaterimi liki (odlični Jean-Pierre Darroussin v vlogi temačnega policijskega inšpektorja Moneta) pa tudi melvillovske noir krimidrame, in se s tem oddaljuje od »klasičnega« političnega filma, kakršnega smo poznali predvsem v sedemdesetih letih, pač pa premore tudi pravljичne elemente (dvojni srečni konec: čudežna ozdravitev njegove žene Arletty

in uspešna napotitev dečka z ladjo preko kanala). Nam Kaurismäki preko zgodbe o Marcelu Marxu – da, vrnil se je Marcel iz *Boemskega življenja* (*La vie de Boheme*, 1992), kar nam potrdi tudi kratka, skoraj neslišna Marcelova replika –, ki temnopoltega dečka Idrissa reši pred izgonom in mu omogoči nadaljevanje poti do Londona, kjer ga čaka njegova mati, torej ponuja pravljичno-politični film? Pravzaprav ne. *Le Havre* velja prej gledati kot nekakšno politično utopijo, prežeto z nežnim humanizmom, ki v dobi, ko napovedi za prihodnost le še stopnjujejo temačno podobo našega časa, poskuša v gledalcu prebuditi vsaj nekaj upanja in optimizma. ■

tem redno snema z drugimi režiserji, prilagodi njegovemu načinu dela. Vam Kaurismäki pri tem pomaga s podrobnimi napotki, se pred snemanjem z njim veliko pogovarjate?

Kje pa! Nasprotno, Kaurismäki je človek resnično redkih besed. Celotako redkih, da igralce pogosteje usmerja z žvižgi, kot pa z jasnimi navodili. Tako se včasih med snemanjem sliši samo njegove žvižge. Čudak je, o tem ni nobenega dvoma. A genialen čudak. Omenil sem vam že, da igralcu dopušča le dve, največ in izjemoma tri ponovitve. Danes preprosto ni režiserja, ki bi delal s tako malo ponovitvami. V tem pogledu so seveda najbolj ekscesni Američani, ki neki prizor lahko snemajo do onemoglosti, saj v film zmečejo ogromne količine denarja. Kaurismäki tak princip dela kategorično zavrača. Tako kot je skromen v izrazu, hoče biti skromen tudi glede proračuna svojih filmov. Preprosto ve, da se tudi s skromnimi sredstvi dá posneti dober film. Za igralca je to seveda precej frustrirajoče, saj se počuti omejenega. Pogosto imamo občutek, da bi lahko naredili še bolje. Da bi v naslednjem posnetku, če bi do njega seveda prišlo, lahko poskusili še kaj drugega, učinkovitejšega. A takrat nas Kaurismäki ostro zatre: »Druge priložnosti ni. Nihče ne bo dobil druge priložnosti, saj vendar nismo v Ameriki!« Čeprav se nam včasih morda zdi malce tiranski, pa je v resnici dobrega srca.

Čeprav zdaj, po vsem tem, kar ste mi povedali, že malce bolje razumem vašo frustracijo glede poklica, ki ga opravljate, pa me vseeno preseneča, da imate tako slabo mnenje o njem. Ne tako dolgo nazaj ste namreč izjavili, da se vam zdi igralski poklic neumen in da vas že počasi utruja. Je Kaurismäki tisti, ki v igralcih vzbuja taka občutja?

Ah, saj veste, kako je z nami, »starejšimi« igralci. Počasi imamo vse manj las, redimo se, obraz se nam guba... Skratka, trpimo. (smeh) Potem pa nas dobi v roke kak topoglavi režiser,

nas v svoji neodločenosti pol ure prestavlja po prizorišču, nato pa nas prosi, naj zaigramo »pristno« trpljenje. In ko trpimo že tako avtentično, da bolj resnično preprosto ni možno, nas zaustavimo in nam naročijo, naj vse skupaj ponovimo. Tokrat malce bolj »pristno«. Res, včasih si je težko prestavljati, kako absurde zahteve nam postavljajo režiserji. Vse bolj pogosto imam občutek, da se z igranjem prostituiram. Prodajam za denar. Le delo s Kaurismäkijem je tisto, ki v meni ohranja vero v filmsko umetnost in mi tako omogoča, da vztrajam. V

»ANDRÉ ... PRESTAR SI ZA OSKARJA.« SAMO TO JE REKEL. A TAKOJ SEM VEDEL, KAJ JE NAROBE. KAURISMÄKI PREPROSTO NE MARA PRETIRAVANJA.

gledališču je še vedno drugače, saj je to veliko bolj konservativna institucija, medtem ko se zdi, da je film odprt za vse in da je prav vsak, oprostite izrazu, bebec lahko režiser. No, pa tudi med igralci je podobno. Kar poglejte, danes je v filmu več manekenk in manekenov kot pravih igralcev.

Zdi se, da sta si v tem zgražanju nad stanjem sodobnega filma s Kaurismäkijem zelo podobna. Nenazadnje je tudi vajin zadnji projekt, film *Le Havre*, poklon nekemu drugačnemu tipu filma, filmu, kakršnega je poznala preteklost, danes pa je že skoraj povsem izginil iz kinodvoran.

Res je, prav imate. S filmom *Le Havre* se je Kaurismäki poklonil mojstrom francoskega filma tridesetih in štiridesetih

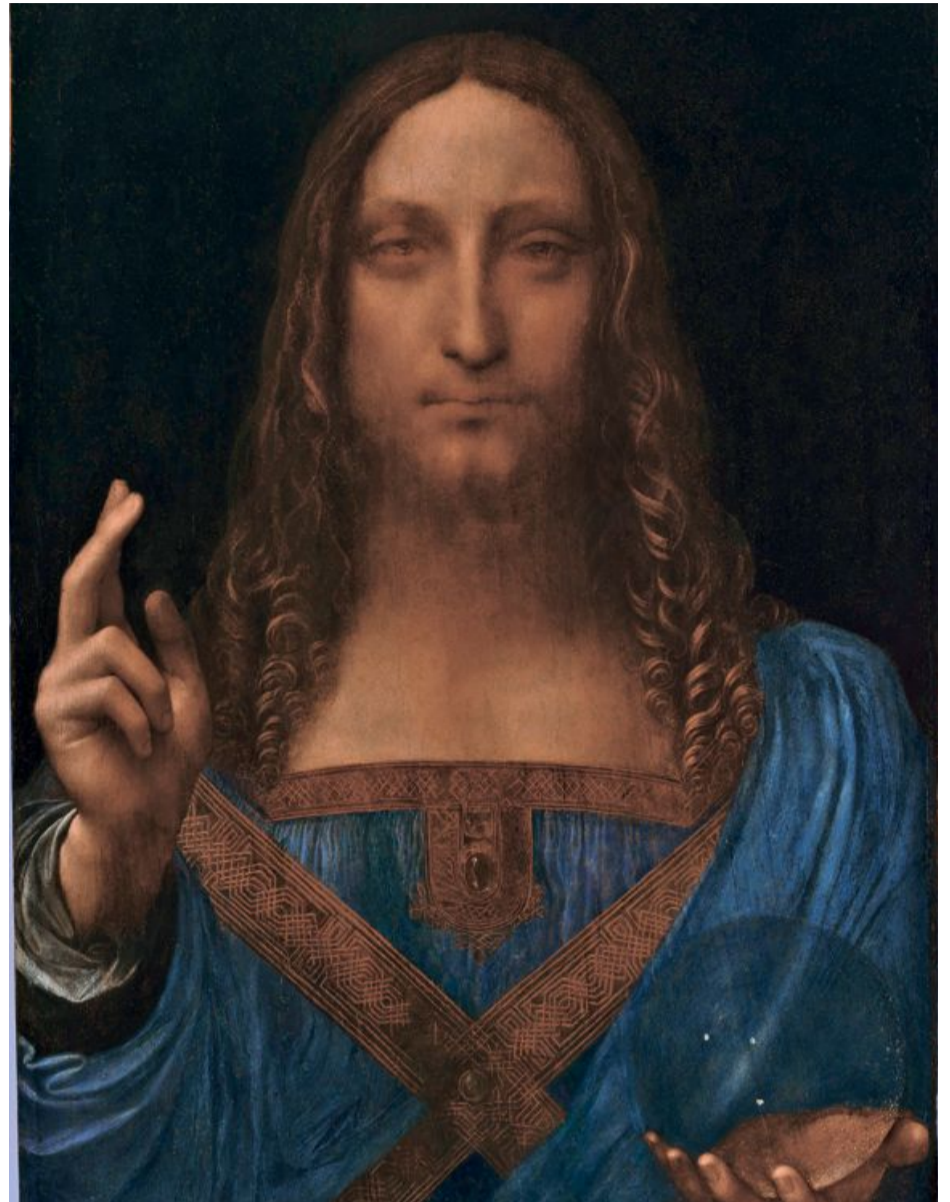
let, velikim režiserjem, kot so bili Jean Vigo, Marcel Carné in Jean Renoir. S tem pa se je poklonil tudi proletariatu, delavskemu razredu, ki danes ob redkih izjemah skoraj izginja iz francoskega filma. V delih Vigoja, Carnéja in Renoirja so junaki vedno izhajali iz delavskega razreda. A ne samo to – to so bili liki, večji od življenja samega. Kar spomnite se na primer Jeana Gabina in njegove vloge. To so bili artikularni, duhovno bogati liki, ki so citirali Preverta. Takrat so cineasti spoštovali delavski razred, danes pa se ga nenadoma sramujejo in o njem nihče več noče govoriti.

***Le Havre* pa nas preseneti tudi s tem, da čeprav gre za pripoved o revnih, marginaliziranih družbenih slojih, o brezposelnih delavcih in ilegalnih priseljenicah, še zdaleč ni mračen in pesimističen film, pač pa poln solidarnosti in upanja v boljši jutri. Sta s Kaurismäkijem morda govorila tudi o tej plati filma?**

Sva. Ko me je prvič poklical, mi sicer še čisto nič ni razložil o tem, kakšnega filma se namerava lotiti. Rekel je samo: »André, kako gre? Si še živ? Si? Bi nastopil v mojem naslednjem filmu? Bi? Loščilec čevljev boš. Pazi, da boš prepričljiv!« Tako se je zaključil najin prvi pogovor. Pozneje, ko sva se znova srečala, pa mi je svoj pogled pojasnil malce obširneje. Prepričan je, da se je v današnjem, družbeno in ekonomsko zaostrenem položaju, delavstvo ponovno znašlo najbolj na udaru. In ker opaža, da se mu je sodobni film skoraj povsem odpovedal, se je odločil, da se mu bo poklonil s svojim novim delom, v katerem pa ne bo naturalistično slikal turobnega položaja, v katerem se je znašel proletarijat. Preprosto ni hotel posneti filma, ki bi le še stopnjeval že sicer prisotni pesimizem. Na koncu je dodal še to, da bo imelo delo celo dvojni srečni konec in če se s tem strinjam. Ko sem mu pritrdil, sva se lotila dela. ■



Madona z otrokom (Madonna Litta), okrog l. 1491–95, tempera na platno, preneseno na les, 42 x 33 cm. © The State Hermitage Museum, St Petersburg. 2011. (GE-249)



Salvator Mundi (Kristus Odrješnik), po l. 1499, olje na orehovini, 65,5 x 45,1 cm. Zasebna zbirka. © 2011 Salvator Mundi, LLC. Foto Tim Nighswander/Imaging4Art

SLIKAR NA MILANSKEM DVORU

Slikarska zapuščina Leonarda da Vincija ni ravno obsežna, zanesljivo mu je pripisanih le 15 slik, ki so razpršene po številnih zbirkah na različnih koncih sveta, občasne nove atribucije ali restavratorski posegi na že znanih delih pa le še utrjujejo umetnikov mitski položaj. Zato je vsaka razstava, za katero prireditelji uspejo zbrati vsaj polovico mojstrovega slikarskega fonda, izjemen dogodek tako za strokovnjake kot za široko občinstvo, ki je zagotovo slišalo vsaj za louvrsko *Mono Lizo* (in jo morda celo videlo). To seveda velja tudi za sedanjo predstavitev Leonarda kot slikarja na milanskem dvoru, ki je na ogled v londonski Narodni galeriji.

BRANE KOVIČ

Kakšni presenetljivi obrati se dogajajo pri atribucijah, lahko ponazorimo s primerom *Lepe princeze* (*La Bella Principessa*, ok. 1480–1490), enim zadnjih geniju pripisanih portretov. Podoba v kombinaciji risbe s črno, rdečo in belo kredjo, črnilom in akvarelom na pergamentu je bila leta 1998 v New Yorku v dražbeni hiši Christie's prodana kot stvaritev »nemške šole z začetka 19. stoletja«, ko se je leta 2007 znova pojavila na dražbi, pa jo je v katalogu spremljala pripomba, da se je njen anonimni avtor očitno zgledoval pri Leonardu. Z menjavo lastništva so se spreminjala tudi mnenja o avtorstvu, dokler je niso začeli prikazovati kot delo neznanega italijanskega slikarja iz obdobja renesanse. Nicholas Turner, nekdanji glavni kustos zbirke risb v Britanskem muzeju (in nato v Muzeju Getty), je prvi namignil, da bi utegnila nastati v Leonardovi delavnici. Natančne raziskave uporabljenih pigmentov, slikarske tehnike (senčenje, značilno za levičarja – kar je Leonardo bil!) in nosilca, ki jih je vodil Pascal Cotte, ustanovitelj labo-

ratorija Lumiere Technology, ki pri svojem delu uporablja vrhunske računalniške metode, so potrdile ustrezno časovno umestitev, prepričale pa so tudi Martina Kempa, zaslužnega profesorja umetnostne zgodovine na oxfordski univerzi in enega največjih poznavalcev Leonardovega opusa, da je dal svoj glas v prid domnevemu avtorju.

Poleti 2010 se je v Londonu razpletla podobna zgodba. Končano je bilo namreč petletno restavriranje oljne slike na lesu, znane kot *Madona v votlini* (*Virgin of the Rocks*) iz zbirke Narodne galerije, dotlej obravnavane kot ateljejske replike iz Leonardovega kroga (v primerjavi z istoimensko stvaritvijo, ki jo hrani pariški Louvre in je nesporno Leonardovo delo, nastalo ob asistenci Evangeliste in Ambrogia de Predisa). Larry Keith, ki je vodil restavratorske posege, je po odstranitvi več slojev lakov, zaradi katerih je poslikana površina porumenela in se prekrila s krakelirami, strokovnjakom lahko pokazal mojstrovino v polnem sijaju, pri katere nastanku je bila odločilna Leonardova roka in ki z vidika slikarske kakovosti in ničemer ne zaostaja

za louvrsko različico; nasprotno, v nekaterih detajlih jo celo prekaša.

Kot da presenečenjem ne bo konca, je julija letos, v zaključni fazi pripravljanja razstave, prišla na dan še ena Leonardova oljna slika na lesu, *Salvator Mundi*, ki ga je okoli leta 1500 naročil francoski kralj Ludvik XII., dobro stoletje pozneje se je znašla na dvoru angleškega kralja Karla I., potem pa za dolgo izgnila neznanu kam. Ugotovljeno je bilo, da jo je leta 1958 za prgišče dolarjev na dražbi kupil neki ameriški zbiralec kot ohlapno pripisano leonardovsko usmerjenemu anonimnemu slikarju »milanskega kroga«. Tudi tokrat je temeljit restavratorski poseg pod sloji poznejših premazov in delnih preslikav odkril Leonardov izvornik, za katerega sta Nicholas Penny, direktor Narodne galerije, in glavni kustos Luke Syson presodila, da zasluži uvrstitev na razstavo, ki naj kot izziv stroki in javnosti med drugim pripomore k razširitvi korpusa, katerega avtor je *magister Leonardus de Vinciis florentinus*.

V razstavnem katalogu, ki obsega 93 enot, je navedenih 9 Leonardovih slik, z dodano eksaktno kopijo *Zadnje večerje* (hrani jo lon-

donska Kraljeva akademija) ter množico risb in študij, na ogled pa so tudi izbrana dela nekaterih mojstrovih učencev, sodelavcev in posnemovalcev – Ambrogia de Predisa, Giovannija Antonia Boltraffia, Francesca Gallija, Marca d'Oggiona in Giovannija Pietra Rizzolija. Načelo kontekstualizacije kot uveljavljena praksa velikih muzejskih projektov je tokrat udejanjeno za prikaz obdobja, v katerem je Leonardo deloval na dvoru vojvode Lodovica il Mora, torej med letoma 1482 in 1499, uvede pa ga *Portret mladeniča* oziroma *Glasbenika* iz leta 1485 (Milano, Ambrosiana), edina znana slika, za katero mu je poziral moški model. Res je sicer, da je bila atribucija podobe dolgo pod vprašajem, toda Luke Syson je v njej prepoznal dovolj slogovnih in izvedbenih značilnosti, da jo je z gotovostjo uvrstil med Leonardove stvaritve. Dvomov o avtorstvu pa zanesljivo ni pri *Dami s hermelinom* (Krakov, Muzej Czartoryski), portretu petnajstletne ljubice vojvode Sforze Cecilie Gallerani. Ambivalentnost in erotični podton upodobitve sta pri dvornih naročilih renesančnega časa pogosta, v dialogu z bolj ali manj prikrito



Skica mladeniča; utrdbe, okrog l. 1493, rdeča kreda in perorisba na papirju, 25,2 x 17,2 cm. Razstavljeno z dovoljenjem Njegovga veličanstva kraljice Elizabete II. (RL 12552). The Royal Collection © 2011, Njeno veličanstvo Elizabetha II.



Portret mladeniča (Glasbenik), okrog 1486–87, olje na orehovini, 44,7 x 32 cm. Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca – Milan (99). © Veneranda Biblioteca Ambrosiana – Milano/De Agostini Picture Library

simboliko – če omenimo le hermelina, simbol čistosti in plemenitosti ter hkrati prepoznavni znak rodbine Sforza. Portretiranka uteleša lepotni ideal, harmonična zgradba njene upodobitve je tedanjemu gledalcu hkrati sugerirala osebo umirjenega, milega značaja, njen nasmešek pa, podobno kot pri *Moni Lizi*, ostaja zagoneten, nekje med nedolžno spogledljivostjo in prikrito čutnostjo. Leonardov zadržani odnos do žensk pa med drugim ponazarja precej nenavadna, dolga in koščena upodobljenkina roka, ki boža hermelina – iz kataloga izvemo, da je povzeta po enem izmed apostolov na milanski *Zadnji večerji*.

Sanktpeterburška *Madonna Litta* (ok. 1489–90) je bolj idealizirana, na težnjo k formalni popolnosti nedvomno kaže študijska risba ženskega lika v naravni velikosti, razstavljena ob sliki. Skrivnostno notranje življenje, ki ga je slikar vdihnil svojim posvetnim portretirancem, preveva tudi upodobitve religioznih likov. Mali Jezus, ki sesa materino dojko, s široko razprtimi očmi zre v gledalca, medtem ko Marija umirjeno in predano strmi v otroka, njen izraz je eteričen, kot da bi bila nadzemeljsko ona in ne božje dete s fiziognomijo mladeniča v puberteti. Sinjine, vidne skozi okenske odprtine v ozadju, pa v dialogu z modrino Marijinega plašča pripomorejo k vzpostavitvi posebnega vzdušja, ki motiv preseli iz zemeljskih v nebeške razsežnosti. Sorodna barvna zasnova je prisotna tudi v obeh različicah *Madone v votlini*, pariški in londonski, ob tem, da je prva »mehkejša«, bolj prefinjena, druga pa trdnejša, zgrajena tako rekoč kiparsko. V obeh pa izstopa odlično porpocionirana piramidalna kompozicija štirih figur, naslikanih z zabrisanimi potezami, v umetnikovem tipičnem *sfumatu*, s subtilnim koloritom, v popolnem ravnovesju idealiziranih evangelijskih

likov in realističnega krajinskega ozadja, ki zaradi pridušene svetlobe iztekajočega se dne učinkuje izrazito dramatično. Toda ta predstavnost ima zanesljivo empirično izhodišče – Marijin obraz je pravzaprav sinteza različnih risarskih študij mladih deklet v profilu in tričetrtinskem zasuku, skale v ozadju slike so oblikovane po natančnem proučevanju geološke sestave toskanske pokrajine, po kateri se je Leonardo pogosto sprehajal in si skiciral njene zanimive strukturne značilnosti v okolici Firenc. Prav tak empirični oziroma že kar znanstveni pristop je uporabil tudi pri portretih, realiziranih šele po nizu pripravljanih risb, v katerih je obdelal različne vidike anatomije (roke, nosovi, lasje ...) in dekorja (draperije ipd.). Metodičnost umetnikovega dela je še najbolj nazorna v upodobitvi *Sv. Hieronima*, v katero je vnesel prepričljive znake staranja na stikih ramen in vratu ter ohlapnost mišic in posledično vse vidnejše izstopanje kosti pod kožo. Da Vincija umetnika brez da Vincija znanstvenika si dejansko ni mogoče predstavljati, zato na tej ravni londonska razstava zdrzne na precej populistično raven, Leonarda prikaže kot *brand*, ki vedno pritegne množice, za katere vemo, da jim je celovitost renesančnega genija zgolj podatek iz enciklopedij in poljudnih umetnostnozgodovinskih pregledov.

V službo rodbine Sforza je Leonardo prišel kot vojaški inženir, načrtovalec strojev in raziskovalec hidravlike. Bil je tudi svetovalec za arhitekturo, organizator in okraševalec parad ter drugih slavnostnih dogodkov, kar mu ni preprečevalo sočasnega dela tudi v Parmi in Firencah, dokler se po 1499 ni začel udinjati francoskemu dvoru. Reducirati skoraj tretjino njegove kariere zgolj na slikarsko produkcijo pomeni okrniti njegov raznoliki opus na enega sicer zelo pomembnih vidikov, ki pa iztrgan iz celotnega konteksta več prikrije kot razkrije. Navsezadnje je temeljno vprašanje, s katerim se je ukvarjal vse življenje, kako kaj narediti, in zato so njegove slike nastajale počasi, po skrbnih pripravah, kar je večkrat spravljalo v obup njegove naročnike, a tudi mojstra, ki je za *Madono v votlini* čakal na plačilo bratovščine Brezmadežnega spočetja celih petindvajset let ... ■

Leonardo da Vinci

SLIKAR NA MILANSKEM DVORU
Narodna galerija, London
do 5. 2. 2012



Madona v votlini, okrog 1491/2–99 in 1506–8, olje na posušeni in ojačeni topolovini 189,5 x 120 cm. © The National Gallery, London (NG 1093)

Stendap komedija na Slovenskem

POKLICNI ŠALJIVCI



Kultura javnega, odrskega pripovedovanja šaljivih zgodb in tračev je stara dobrih dvesto let in izhaja iz Velike Britanije. Velik razvoj je doživela predvsem s pohodom televizije v ZDA v drugi polovici 20. stoletja, njenemu globalnemu razmahu pa je botroval svetovni splet. Pri nas se je udomačila v zadnjem desetletju.

ŽIGA VALETIČ

V resnici niso tako oddaljeni časi, ko so se v večernih vikend družbah, po nekaj kozarcih vina in po venčku ljudskih pesmi, ki so jih nekoč znali peti vsi, začele vrstiti neskončne verige vicev. Eden čez drugega, v glavnem politični in seksualni, nekaj novih, nekaj še povsem svežih, ki so, ne glede na to, ali so bili dejansko smešni ali ne, za seboj pustili polno omizje razmiganih čeljusti. V skoraj vsaki družbi se je našel kdo, ki jih je znal povedati največ, ki je bil med tednom v službi in v lokalnem bifeju stalno na preži za novimi šalami, s katerimi bo ob naslednji priložnosti uro, dve ali več zabaval družčino znancev in prijateljev. Seveda je bilo pripovedovanje in poslušanje vicev lahko tudi nevarno, predvsem pa neplačano za ene in brezplačno za druge.

Zamenjala se je generacija ali dve in tovrstni šaljivci so se kar nekako poskrili ter izgubili staro veljavo, zamenjali pa so jih komedijanti nove vrste. Ti se s šalami ukvarjajo poklicno, za honorar, za preživetje, pa tudi za slavo in čast. Govorimo o *stand-up* komikih in redkejših komičarkah, ki svet poznajo v glavnem skozi tisto, kar so v njem izkusili na lastni koži, nato pa iz bolečin, opeklin in ran snujejo samoironijo ter poslušalstvu omogočijo začasno pozabo vsakodnevnih tegob.

Ker slovenščina ni pravočasno razvila nobene široke sprejete ustrezne za *stand-up* komedijo, se je prijel goli in bos *standap*. Pojem izvira iz Velike Britanije, kjer se je

kultura javnega, odrskega pripovedovanja šaljivih zgodb in tračev začela razvijati v 18. stoletju, medtem ko gre Zdrženim državam Amerike in predvsem internetu zasluga za današnji, globalni razmah panoge. Vmes je bil standap prisoten tako v socialističnih kot v kapitalističnih deželah: v Leninovi Rusiji, kjer si zaradi protirežimskega nastopa lahko končal za zapahi, ali v nacistični Nemčiji, kjer so komiki zabavali vojake na fronti. V podtonu je bil standap neizogibno političen in tudi danes ni dosti drugače, le da mlajši komiki – tudi tisti, ki iz rokava stresajo do konca zbanalizirane šale na račun aktualnih političnih zdrah – tega (še) niso dodobra ozavestili. Do nedavna je bila prevladujoča standap doktrina apolitičnost, ta pa je seveda bolj ideološka, kot se zdi na prvi pogled.

Stendaperji so ponavadi veliko več kot odrski nastopači. Primarno jih ne povezujemo s humorističnimi spretnostmi vsakdana – vprašanje je, koliko bi jih znalo (ali želelo) dve uri spontano, nepripravljeno zabavati naključno omizje –, bolj jim pripisujemo večino dramskega humorja in gledališke improvizacije. Slednja je pri nas že nekaj let v polnem razmahu, še posebej med srednješolci, ki se preizkušajo v tovrstnih retoričnih spretnostih, njeni začetki pa segajo v pozna osemdeseta, ko so bili *Varieteji* ljubljanskega Gledališča Ane Monroe polno obiskani in razprodani. Kljub navidezni sorodnosti med improvizacijo in standapom med njima zeva pomembna razlika: standap je do potankosti pripravljen vnaprej, zato je vtis improvizacije zgolj posledica verbalnih trikov

ter privid, ki mu gledalec (prosto)voljno nasede. V resnici se polurni šov današnjega dne razlikuje od včerajšnjega samo v dovtipu ali dveh, pri nekaterih nastopacih pa se izbor humorja celo v dvanajstih mesecih praktično ne spremeni.

Z razvojem scene se je povečala konkurenca, kar je vse-kakor zdravo. Atraktivnejše komike so začeli prepoznavati ljudje iz medijev in organizatorji razvedrilnih prireditev, medtem ko se občinstvo šele uri v kakovostnem selekcioniranju standapa. Napredek scene je opazen na vsakoletnem festivalu *Panč*, ki v drugi polovici avgusta privabi na Ljubljanski grad nekaj sto obiskovalcev. Nekateri stendaperji so šolani igralci, ki se jim nekonvencionalne novosti zdijo večji izziv kot klasična odrska kariera, drugi prihajajo z ulice in v sebi nosijo zametke pristnih šaljivcev, tretji se v teh krogih znajdejo bolj naključno in se zadovoljijo s stotimi evri tukaj in stotimi tam, četrti si ves čas razbijajo glavo, da bi se dokopali do smešnosti, ki bo razorožila množice, petim je standap hobi, vzporeden resnejšim medijskim in kulturnim angažmajem, medtem ko nekateri nastopajo kot komiki že tako dolgo, da bi bili ostalim šaljivcem lahko dedki. Lansko leto je na *Panču* denimo nastopil Vinko Šimek in demonstriral neprimerno bolj zajedljiv in politično nekorekten humor kakor »mladež«.

Mimo priznanih televizijskih humoristov (Ježka, Jake Šraufcigerja in Košnikovega ata, pa pozneje radijskega genija Saša Hribarja in igralcev Iva Godniča, Jerneja Šugmana, Andreja Rozmana - Roze, Branka Djuriča, Bojana Emeršiča in Janeza Škofa) se je novodobni standap začel pri nas razvijati nekako od konca devetdesetih dalje z Jernejem Kuntnerjem ter njemu pridruženim komikom in komičarkam v *Mansion pub stand up comedy clubu* v ljubljanskih Mostah. Mlajše generacije s Perico Jerkovičem na čelu so nekaj let pozneje vzpostavile sceno na Primorskem in tudi v Kranju je začelo nastopati nekaj vidnejših stendaperjev: Miki Bubulj, Ranko Babič, Klemen Bučan in Tin Vodopivec. V Ljubljani so meje zabavnega podirali še Jurij Zrnc, Janez Usenik in Boštjan Gorenc - Pižama (tudi Kranjčan), leta 2007 pa je bila ustanovljena standap skupina *Komikaze*, ki je začela nastopati po Sloveniji.

Kmalu je bilo jasno, da najboljši stendaperji ne bodo obtičali pri odrskih nastopih, temveč se bodo podali tudi v druge medije. Vid Valič je s plejbojskimi šalami na račun študentk fakultete za družbene vede med drugim osvajal občinstvo na filmskih premierah v kinocentrih, nato pa

Zimski festival standap komedije PANČ

Cankarjev dom, Ljubljana, 8. in 9. februar 2012

Festival *PANČ* je svoje ime utemeljil na angleški frazi *punch-line*, ki pomeni zaključni del šale oziroma misel, stavek, gesto ali besedo, ki naj bi iz poslušalca naredila smejavca. Prvi festival se je odvil avgusta leta 2008 na ljubljanskem gradu. Kmalu je poleg poletne različice dobil tudi zimsko in hrvaško ter tako postal največji popularizator standapa v regiji. Poletni *PANČ 2011* je trajal štiri dni in predstavil mednarodno zasedbo šaljivcev, podobno pa bodo na slovenski kulturni praznik ter dan za njim nastopili komiki iz Velike Britanije, Hrvaške, Srbije in Slovenije – tokrat prvič v osrednjem hramu slovenske kulture. Vedno bolj politično nekorektna humoristična zvrst je v zadnjem letu začela vstopati v večje prostore, kjer nagovarja širšo publiko, predvsem starejšo, ki se je nekaj časa uspešno otepala te oblike komedije.



Velika uspešnica, predstava *5moških.com*, ki je nastala v produkciji Špas teatra in v režiji Jurija Zrneca novembra 2006, je bila gotovo velika popularizatorica žanra standap komedije pri nas, pa čeprav je najortodoksnejši častilci žanra nimajo za čisti primerek vrste. Pet let po premieri, ki je bila v razprodani Gallusovi dvorani Cankarjevega doma, je doživela svojo izdajo celo na Prešernovem trgu v Ljubljani, od koder je tudi fotografija. Od prvotne ekipe na njej ni Borisa Cavazza. Sicer pa se publiki priklanjajo od leve Rado Mulej, Matjaž Tribušon, Matjaž Javšnik, Sebastijan Cavazza, Lado Bizovičar in Jurij Zrnc.



DOKUMENTACIJA DELA / MARKO FEIST

postal voditelj oddaje *Slovenija ima talent*. Jurij Zrnc je z nebrzdano lucidnostjo ustvaril vrsto humorističnih podvigov ter tako rekoč sam artikuliral za slovenske razmere visokopračunski, a strahovito zahtevni projekt *As ti tud not padu*, ki se je zgledoval po najbolj gledanih ameriških komičnih oddajah, kot sta *Tonight Show* in *Saturday Night Live* – njiju pa ustvarja na desetine dobro plačanih scenaristov in komikov. Boštjan Gorenc - Pižama je prevajalec mladinske in fantazijske literature – med drugim tudi uspešne sage *Pesem ledu in ognja* Georgea R. R. Martina –, poleg tega pa redno nastopa kot standap komik in povezovalac kulturnih in dobredelnih dogodkov. Nadalje poznamo Janeza Usenika kot avtorja sproščenih novinarskih prispevkov pri novičarski oddaji *24 ur*, pa glasovna imitatorja Jureta Godlerja in Tilna Artača, ki nastopata z glasbeno-humorističnim šovom, medtem ko je njun izjemni sodelavec z *Radia Ga-Ga* Marjan Šarec na zadnjih županskih volitvah postal nič manj kot kamniški župan. Od žensk je treba omeniti Ano Marijo Mitić, ki je postala arhetipsko nepogrešljiva spremljevalka televizijskih ekranov, in Lucijo Čirović, ki standap združuje z lutkarstvom, otroškim gledališčem in televizijo. Vsem omenjenim in prezrtim pa se v zadnjem času pridružujejo še nekoliko starejše zvezde razvedrila, kot sta Jonas Žnidaršič in Sašo Hribar.

Tudi najbolj znani ameriški standaperji, zdaj že veterani Robin Williams, Richard Pryor, Jerry Seinfeld, Bill Cosby in Roseanne Barr, so se s svojo karizmo hitro znašli v naročju televizije ter filma in se vzporedno vračali k primarnemu stiku z barsko in odrsko publiko. Celovečerni nastop enega samega komika je lahko izjemno doživetje (včasih tudi polomija!) in se od klasične monokomedije razlikuje po tem, da ne upoveduje dramaturško izpeljane zgodbe, temveč niza bolj ali manj inteligentnih opazk, dovtipov, šal, družbenopolitičnih komentarjev, osebne ironije in (vse) splošnega norčevanja. Slovenski publiki manjka izkušenj, res pa je, da ima redko kateri tukajšnji komik dovolj gradiva za povezan, poldrugo uro dolg avtorski nastop. Tudi zato je dobrodošlo, da najbolj aktivni standap menedžerji, kakršni je denimo Andrej Težak - Tešky, privabljajo na naše odre vsako leto več komikov z vzhoda in zahoda, ob katerih si nekateri vprašljivo artikularni lokalci obrusijo jezike in, kar je še pomembnejše, prevprašajo karizmatičnost lastnih nastopov.

Zadnjih dvajset let je Slovenijo preplavljala raznovrstna odrska komedija. Vsak teden se na odrih odigra približno sto večjih, manjših, profesionalnih, komercialnih in amaterskih komadov, med katere se prišteva vedno več muzikalov in nastopov standapa. Ti so dobili tudi nekaj rednih odrov, v Ljubljani sta to Cvetličarna (ki zdaj žal zapira vrata) in Siti Teater. Po dveh desetletjih nenehne rasti moramo od publike pričakovali nekaj več kritičnosti, od kritikov pa malo manj vzvišenosti in pogostejše reflektiranje kvalitete teh nastopov. Po vseh pravih bi razmahu kvantitete namreč moralo slediti definiranje kakovosti. ■

Prvi liberalno, drugi iskreno in pogumno

S predstavo *Udar po moško!* Vid Valič in Denis Avdić že nekaj časa polnita dvorane po vsej Sloveniji, kar ob cenah za predstavo, ki se gibljejo med petnajstimi in dvajsetimi evri, morda preseneča, lahko pa to razumemo tudi kot znak dokončnega sprejetja standapa pri nas.



Vid Valič



Denis Avdić

ŽIGA VALETIČ

V zadnjih mesecih se je na turneje podalo nekaj celovečernih predstav, med drugim sta moči združila Klemen Bručan in Klemen Mauhler pod naslovom *Klemen na kvadrat*, najbolj pogumen pa je bil vsekakor Tin Vodopivec, ki je dva večera zapored sam nastopil v Cankarjevem domu. Toda z Valičem in Avdićem se po priljubljenosti ta hip ne more kosati nihče.

Prvi je nastopil Vid Valič z nekaj manj kot uro programa. Njegov repertoar je kompilacija šal, ki smo jih videli ob različnih priložnostih, bodisi na *Panču*, bodisi v duetu s Hrvatom Ivanom Šarićem, bodisi med televizijskim povezovanjem *Talentov*. Od standaperjev ni mogoče pričakovati novega gradiva vsako leto, to se nalaga počasi, četudi Valič med nastopom pojasni, da najde nove gege sleherni dan in vsepovsod in da humor leži tako rekoč na cesti.

Trdo jedro njegovega nastopa predstavljajo plebojske peripetije, poglavja iz spolne vzgoje, liberalnost v partnerskih odnosih in ne najbolj posrečeno iskanje razlogov za monogamijo, medtem ko je njegova osrednja odlika lahkotnost ter za komika tako pomembna prepričanost v lastno zabavnost. Vsej koketnosti navkljub (ali ravno zaradi nje) pa se mu zgodi, da zavije tudi v tematike zunaj njegove lastne osebne izkušnje, kjer pride na površje kar nekaj pretvarjanja (na primer v duhovičenju o tem, kako je imeti otroke). S svojim tematskim izborom spominja na mladega Jonasa Žnidaršiča, ko je najstnikom delil ljubezenske nasvete v oddaji *Videošpon*, in Valiču v tem trenutno pri nas ni para.

V zadnjem letu je skozi glavna vrata slovenskega standapa vstopila tudi politika; tako se Valičevi politični štoski vrtijo predvsem okrog nacionalnih posebnosti Slovencev, Hrvatov ali Bosancev, pri tem pa si rad »sposodi« prijatelje, s katerimi nastopa. Pojem narodnosti pri njem postane predmet cehovske samoironije, hkrati pa dvorezna kategorija, ki jo je treba nenehno presegati z norčevanjem, toda ob hkratnem zavedanju, da razlike, četudi umetne, ostajajo. Precizno in zaokroženo mu uspe prikazati še jezikovno in miselno raznolikost prebivalcev različnih slovenskih pokrajin.

Biti brez mask ali pa na odru odpreti srce je ključna razlika med Valičevim in Avdićevim performansom. Slednji je skozi nastop posredoval zgodbo o tem, kako je kot deček leta 1992 prišel živeti k očetu v Slovenijo, o tem, kako se je šolal, izučil in vrsto let opravljal poklic policista v Cerknici ter se na koncu znašel na radiu in v svetu standapa.

Avdićeva komedija je doslej sprožila kar nekaj političnih škandalčkov, recimo takrat, ko je z oponašanjem Janeza Janše po telefonu uspel priklicati nekdanjo hrvaško premierko Jadranko Kosor, ali pa nedavno, ko je zmontiral in sinhroniziral odlomek iz risanega filma *Levji kralj*, v katerem sta nastopila Zoran Janković in sinček Jurček, ter v predvolilnih dneh v tej epizodi o (ne)zazidljivih parcelah dosegel okrog dvesto tisoč ogledov na YouTubeu.

Avdić ima svoj radijski jutranji šov, za katerega je lani dobil viktorja za radijsko osebnost, toda znanec vam bo hitro navrgel, da mu na prvi pogled ne deluje simpatično. To mnenje lahko delite samo dokler ne vidite njegovega več kot uro trajajočega nastopa, ki se konča z dodatkom, ob katerem je na stolih dovoljeno ostati samo »najbolj pokvarjenim«. Kompliment seinfeldovskega humorja (preprostost + iskrenost + provokativnost) je med slovenskimi komiki sicer dobil Tin Vodopivec, tokrat pa ga je treba podeliti tudi Avdiću, ki življenjsko zgodbo stresa iz rokava na tehten način, s kontrasti, ki razorožijo kogarkoli.

Poudariti pa je treba tudi to, da je Avdić morda najbolj pogumen komik ta hip. Njegovo obračunavanje z Janšo, Jankovićem, politiki, estradniki in celo protagonisti kriminalne združbe Balkanski bojevnik gre do točke, ko mora celo izjaviti: »Vi se smejite, mene pa bodo enkrat ubili.« Ali pa: »Svarim vas! Če boste ostali v dvorani, se boste od zdaj naprej vsakič, ko boste na televiziji videli Janeza Janšo, spomnili name.«

Prav Avdićev odlično zaokroženi nastop je za sabo pustil občutek, da se najboljša standap komedija lahko zgodi samo v intimi dvorane in da radijski ali televizijski prenos ali pa kratki odlomki tu in tam še zdaleč niso adekvatni.

Edino, kar sem pogrešal na dogodku, pa tudi na različnih standap nastopih v zadnjih dveh letih, je nekaj več vsebin iz življenja aktivne večine, nekaj več starševskega in delavskega humorja torej. Glede na to, da so najbolj vidni standaperji stari okrog trideset let (generacijski val), se tega morda lahko nadejamo takrat, ko bo odraščala in se osamosvojila tudi njihova primarna publika. S tem pa bodo prišle na račun tudi generacije, ki se s standapom zaenkrat še ne istovetijo. ■

VID VALIČ, DENIS AVDIĆ

Udar po moško!

Špas Teater

OBLIKOVANJE – MED ESTETIKO IN INDUSTRIJO

Oblikovanje se zadnja leta uvršča med »kreativne industrije«, se pravi med dejavnosti, ki združujejo posel in navdih, funkcionalnost in estetiko, domišljijo in znanje. Ob 60-letnici Društva oblikovalcev Slovenije – katerega prvi častni predsednik je bil še Jože Plečnik – podpredsednik upravnega odbora Društva **Jurij Dobrila** piše o medsebojnem razvojnem nadgrajevanju industrije in oblikovanja, posledično pa o družbenem bogastvu v času od ustanovitve Društva leta 1951 do danes. O izzivih današnjega časa pa se je Bojana Leskovar pogovarjala s predsednico strokovnega sveta Društva **Majo Gspan** ter z avtorjem knjige o oblikovalski etiki *Odločitev za odgovornost* **Sašem Urukalom**.



Stol Rex, avtor Niko Kralj, 1951 (v različnih variantah 1951–61). »Rex je nastal na temeljih vrhunske slovenske lesarske tradicije in bil obenem popoln odgovor na zahteve časa: praktičen, udoben, lahkoten, enostaven, a ne pust, bil je poceni, a nikakor ne cenen.«

Smo že na dnu, da bi se lahko odrinili navzgor?

JURIJ DOBRILA

Izraza *design* ali *oblikovanje* označujeta dejavnost, ki ni nastala naključno in pred nekaj leti ali desetletji, odkar se o njej občasno govori in (pre)malo piše, prav tako pa tudi ne izvira le od tukaj, kjer živimo Slovenci. Označuje namreč dejavnost, ki je od nekdanj edini mogoč odgovor na temeljne potrebe človeštva.

Začela se je nekje daleč nazaj v pradavnini in je človeku dala drugačno vlogo, kot jo imajo še zdaj vsa druga bitja v naravi. Ko je naš prednik prvič pobral kamen s tal, se je že v naslednjem trenutku počutil močnejšega in učinkovitejšega. Kmalu je ugotovil, da se drug kamen bolje prilaga roki (in nastala je ergonomija), da z ostrejšim kamnom lažje premaga žival, da z njim lahko naredi črto na steni, naslika žival in morda celo strateški načrt lova (s tem pa so nastale tudi vizualne komunikacije). Ugotovitev, da lahko kamen priveže na palico, mu je povečala moč in podaljšala roko, z namestitvijo osti na konec daljše palice pa je že postal nepremagljiv, obvladal je svoj planet.

Kmalu so ljudje začeli organizirano izdelovati predmete, nastajale so delavnice, prebivalci celotnih območij so se specializirali za izdelovanje posamezne vrste izdelkov. Slovenija, ali bolje rečeno, »naši kraji« v tej tisočletni pripovedi nastajanja izdelkov v nobenem obdobju niso prav nič zaostajali. Delovale so fužine in glažute, ustvarjali so pletarji, strojarji, glavnikarji, oglarji, Urban iz Ribnice pa je zobotrebce, brente, rešeta in še marsikaj ponesel tudi po svetu. Šestdeset let Društva oblikovalcev Slovenije (DOS) v tej dolgi in bogati razvojni pripovedi pomeni temeljno točko lastnega industrijskega in ustvarjalnega samozavedanja.

UDARNIŠKO NA TRDNJIH TEMELJIH

Čas pred drugo svetovno vojno je pri nas zapustil izjemno globoke industrijske korenine, ki so izhajale iz različnih izu-

mov in izdelkov: črpalka za vodo, »štirna«, iz Auerspergove železarne pri Žužemberku je bila verjetno med najslavnejšimi izdelki dežele Kranjske, tudi zunaj meja nekdanje monarhije, Naglasovo pohištvo je krasilo notranjost številnih rezidenc po vsej Evropi in številnih luksuznih ladij, v Podnartu so izdelovali prvo sodobno zobno pasto na svetu in Thonetova tovarna na Duplici pri Kamniku je izdelala več milijonov stolov iz krivljenega bukovega lesa.

Po drugi svetovni vojni je bila vsa Evropa pogorišče, gozd brez krošenj in s poškodovanimi debli, a preživele so jo globoke in močne korenine. Tako je bilo v Italiji, Angliji, Nemčiji in tudi pri nas. Potrebe novega časa so bile precej drugačne od prejšnjih. Ljudje so se množično priseljevali v mesta, potrebovali so uporabno, kakovostno, poceni in hkrati estetsko opremo doma, praktične obleke in vrsto novih izdelkov, ki so hitro postajali temelj sodobnemu življenju.

To je bil hkrati čas, v katerem se je našla skupina ustvarjalcev, večinoma diplomantov ljubljanske šole za arhitekturo in nekdanjih študentov arhitekta Plečnika. Plečnik je izkazoval izjemno pozornost vsakemu detajlu in je enakovredno obravnaval arhitekturo, opremo prostorov, obdelavo površin. Drobni stvari ni omalovaževal kot nekateri njegovi kolegi tedaj in tudi danes. Njegovi študenti z Edvardom Ravnikarjem na čelu so hitro razumeli nove razmere in skušali nanje podati ustrezne odgovore. Ravnikar je na arhitekturni šoli ustanovil tedaj imenovano »smer B«, ki se je posvečala bolj izdelkom in opremi kot pa stavbni lupini. Niko Kralj, ki je prihajal iz mizarskega okolja, je postal razvojni in oživiljeni Thonetovi tovarni, ki so jo po novem imenovali Stol. Bila je še vrsta drugih, ki so prej študirali v tujini, predvsem pa jim je bil v pomoč in temeljno podporo tedanji župan Ljubljane, prav tako arhitekt Marjan Tepina. Razmere so terjale strokovno delo, strokovno delo pa je terjalo medsebojno

izmenjavo informacij in izmenjavo s svetom, sistematično posredovanje novih zamisli ter izobraževanje celotne družbe. Nastala je slovenska nacionalna strokovna organizacija za *design* – Društvo oblikovalcev Slovenije (DOS).

ZLATO OBDOBJE V ŠESTDESETIH

Kar takoj je sprožila vrsto pobud, nastajali so novi izdelki, ki jim je organizacija pomagala doseči tudi mednarodno prepoznavnost. Sočasno z organizacijo je nastal tudi prvi stol Rex, simbol novega časa, ki je zrasel na temeljih vrhunske slovenske lesarske tradicije in bil obenem popoln odgovor na zahteve časa: praktičen, udoben, lahkoten, enostaven, a ne pust, bil je poceni, a nikakor ne cenen ...

Sledila so desetletja rojevanja vrste izjemnih industrijskih izdelkov: pohištvo, mikrofoni, motorna kolesa, vrtni stroji, likalniki, telefonski aparati, tekstil ... Vsi ti izdelki so še v današnji luči napredni in zato ni nobena uganka, kako jim je uspelo prodreti na tuje trge in v tuje kraje, celo tiste, ki so nam bili takrat politično vsaj napol sovražni. Izdelki so premagovali ovire človekovih predsodkov in širili našo prisotnost, z njo pa tudi našo gospodarsko moč.

Vizualne komunikacije so bile v tistih povojnih letih bolj uveljavljene, vendar intenzivno vpletene, celo ukleščene v splet tedanje politične propagande. Sicer vrhunski grafični izdelki in njihova vsebina so bili večinoma povezani z dogodki, ki jih je narekovala oblast. Prav z ustanovitvijo strokovne oblikovalske organizacije pa se je tudi ta veja oblikovanja začela povezovati z industrijo, nastali sta *Cockta* in množica katalogov, revij, plakatov za različne poslovne prireditve in sejme, kmalu se je udeležil tudi pojem sistemskih rešitev označevanja podjetij.

Slovensko oblikovanje je tedaj sledilo svetovnim tokom, s posameznimi deli pa je stopilo celo v svetovno elito.

Samozavest, ki se je porodila iz uspehov prvega desetletja dela DOS in s podporo mesta Ljubljane pa tudi državnih organov, je oblikovalcem postopoma dala tisti občutek za umirjeno lebdenje rahlo nad stvarnostjo, ki ga vsak vizionar nujno potrebuje. Ideje novega desetletja so bile izjemno smelo, a tudi upravičeno usmerjene v odkrito in tekmovalno soočenje s svetovnimi oblikovalskimi in seveda tudi gospodarskimi velesilami. Pojavila se je ideja vrhunske mednarodne oblikovalske prireditve, ki so ji naredili ime Bienale industrijskega oblikovanja (BIO). Sodelovanje Društva, ljubljanske mestne občine in Moderne galerije, ki je tedaj že zavzemala aktivno mednarodno vlogo na področju grafične umetnosti, je pripeljalo do mednarodne razstave, ki v precej manj pomembni obliki in s precej drugačno organizacijsko zasedbo še danes nadaljuje tedaj začetno tradicijo.

Prvi razstavi BIO leta 1964 je pot tlakoval ustanovni kongres ICOGRADA (Mednarodnega sveta združenj grafičnih oblikovalcev) na Bledu leto poprej. Obe prireditvi sta pomenili izjemna dosežka, slovensko oblikovanje pa je bilo takrat z njima nedvoumno postavljeno v sam svetovni vrh. To je pomenilo odprto pot gospodarstvu in seveda tudi nadaljnjemu razvoju stroke.

POJEMANJE SAPE

Začetke tretjega desetletja slovenske oblikovalske organizacije je na osnovi zelo očitnih rezultatov zaznamoval politično podeljeni naziv »akcijski sekretariat za razvoj industrijskega oblikovanja SFRJ«. Torej nekaj precej podobnega, kot je bil tedaj *Design Council* (Svet za oblikovanje) v Veliki Britaniji. Začelo se je globoko prepleteno sodelovanje politike, industrije, znanosti in oblikovalske stroke. Rodil se je izjemno smelo naravnani projekt povezanih vsebin znotraj enega natečaja – *AS design*. Ta projekt je pod okriljem Društva v kratkem času v novo zgodbo oblikovalskega razvoja povezal vrsto podjetij, državne razvojne sklade, politično oblast in seveda posamezne ustvarjalce. Na stečaj je odprl vrata številnih podjetij in organizacij ter s tem začrtal pot prihodnjemu ustvarjalnemu razmišljanju oblikovalskih strokovnjakov. Naenkrat v tedanji državi skoraj ni bilo več podjetja, ki bi se temu tekmovanju za uspeh želelo izogniti. Več jih je bilo sicer v Sloveniji kot na drugih območjih tedanje države, kar pa se je kmalu krepko odrazilo tudi v gospodarskih rezultatih posameznih okolij.

PRED KRATKIM SMO BILI PRIČA TUDI VNOVIČNEMU ROJSTVU REXA, KI JE KOT FENIKS POLETEL IZ DVAJSETLETNEGA GROBA, SKORAJ SOČASNO SE JE ODVIJALA NAPOL USPEŠNA PRENOVA DRŽAVNIH SIMBOLOV, NASTALA JE RAZSTAVA OBLIKOVANJE DRŽAVE – 20 LET OBLIKOVANJA, PRI KATERI SO AVTORJI USPEŠNO SPREGLEDALI VRSTO POMEMBNIH EKSPONATOV, A PRAV S TEM JE RAZSTAVA RAZGALILA PRAVO STANJE – GLOBOKO REVŠČINO.

Številni jugoslovanski izdelki iz tistega časa so bili konkurenčni tudi v globalnem okolju. A uspeh je seveda vedno bil in bo hkrati tudi nevarnost. Novih konceptov je počasi začelo primanjkovati in v začetku sedemdesetih nastali baročno bahati počivalnik *Gondola* je bil ravno pravšnji za simbol novega položaja. Sredi tega desetletja je bilo oblikovanje z uvrstitvijo na prestižno razstavo treh poveljnih desetletij slovenske umetnosti postavljeno na najvišjo stopnico. Skupina oblikovalcev znotraj DOS je nekaj let pozneje pripravila temelje in pomagala udeležiti program oblikovalskega izobraževanja na Akademiji za likovno umetnost – a to je sočasno tudi oslabilo stanovsko organizacijo in predvsem povzročilo medsebojno polarizacijo.

DEKONSTRUKCIJA V DEVETDESETIH

Z novo državo so se izpostavile nove okoliščine. Naenkrat so vse liberalne ideje postale nekaj vsakdanjega, torej vulgarnega. Po prav neverjetnem spletu okoliščin je bil ena prvih žrtev gospodarskega razkroja prav *Rex*, desetletni simbol razvoja in mednarodne prepoznavnosti. Z novo industrijsko revolucijo je velika tovarna *Stol* takrat ustavila velik del svoje proizvodnje – in skoraj ugonobila vse svoje stole. V vsevednem okolju, polnem lepih besed in še številnejših votlih idej, se je postopoma izgubljal potencial prejšnjih štirih desetletij. Kmalu skoraj ni bilo več izdelka, ki bi nadaljeval uspešno pot slovenske industrijske tradicije. Menda je bil razlog v odklonu od balkanskega trga, a v resnici ta nikoli ni veljal za najpomembnejši trg naših podjetij in dejanske odvisnosti od njega sploh ni bilo. Tovarne so se počasi razgradile ali pa so kar preprosto shirale. Sočasno se je ustavilo tudi prej ustaljeno financiranje strokovnega društva oblikovalcev,



Počivalnik *Gondola*, avtor Oskar Kogoj, 1971. »Novih konceptov je počasi začelo primanjkovati in v začetku sedemdesetih nastali baročno bahati počivalnik *Gondola* je bil ravno pravšnji za simbol novega položaja.«

ukinjena pa je bila tudi njegova dolgoletna vloga temeljne merilca vrednosti oblikovanja.

V teh izjemno kontroverznih okoliščinah so leta 1992 za las in z izjemnimi organizacijskimi (beri: finančnimi) težavami nekako le še uspeli v Ljubljani izpeljati kongres ICSID (Mednarodnega sveta društev za industrijsko oblikovanje). Učinkov na našo industrijo pa ta kongres ni več imel.

Pravi simbol temu ponovno nastajajočemu času bi lahko bil *Lajt*. *Stol*, ki je razgaljen do popolnosti, nima več ničesar na sebi in res popolnoma ničesar preveč, torej je resnično nag! Na prvi pogled sicer ne deluje prav prepričljivo ali varno, čeprav je seveda na njem mogoče povsem dobro sedeti, morda ne prav zelo udobno, torej tudi ne prav dolgo, vendar pa je stol res lep. Poseben je tudi v tem, da nikoli ni pripadal industriji. Verjetno zato, ker avtor ni našel razlogov, da bi vanjo sploh še verjel, preostala lesna industrija pa tudi ni imela vizije napredka, še manj pa za prodajo usposobljenih ljudi.

Društvo je v novih časih, polnih navzven deklariranega optimizma, v okoliščinah, kjer se je venomer spreminjalo praktično in popolnoma vse, poskušalo najti sogovornike. Tudi BIO, ki sicer že več let ni bil več projekt društva, je v tem času prej večkrat skoraj propadel, kot pa kdaj zares znova nastal. Čeprav smo bili sočasno priča nekaj zanimivim in celo uspešnim izdelkom, je slovensko oblikovanje počasi izgubljalo svoj zagon in kljub množici strokovno usposobljenih in šolanih oblikovalcev je bilo dobrih rešitev postopno vedno manj. Izjema je bilo le še grafično oblikovanje, ki mu je kljub vedno večji komercializaciji uspelo, predvsem znotraj kulturnih in celo bolj ali manj samim sebi namenjenih projektov, še nekaj naslednjih let ohraniti prejšnji zagon.

V tem obdobju razvoja se je čez Slovenijo začel obilno razraščati oblikovalski in tudi moralni plevel. Kaj lahko se nam celo primeri, da bo vrhunske oblikovalske strokovno znanje uporabljeno za promocijo sodobnejše in (komu že?) prijaznejše definicije besede janičar ali sintagme domači izdajalec.

Društvo se je le počasi spreminjalo. Ponovno, morda še čvrsteje se je ukoreninilo in začelo ustvarjati nove poganjke, brez omembe vredne podpore okolja in včasih celo s prikritim nasprotovanjem tudi nekaterih stanovskih kolegov. Negotovost je postala temeljni element okoliščin, skupaj z indolenco

kompetentnih sogovornikov pa je odprla prostor za razmislek in uveljavitev načel ter za močnejšo željo po napredku. Pojem dobrega oblikovanja se je sočasno preselil na najnižjo možno raven oziroma na nekaj lokacij v tujini, kjer je tako ali drugače celo preživetje nekaterih naših kolegov. Seveda so to večinoma veliki talenti, a vendar, kje pa je naše gospodarstvo, kje pa smo mi? Kaj je slovensko oblikovanje, kaj je v Sloveniji dober izdelek in kaj je vrhunska grafična rešitev?

PONOVNO POSTAVLJANJE TEMELJEV

Prav zato smo se pred dvema letoma v Društvu odločili obnoviti strokovni izbor resnično najboljših del, opozoriti javnost na najodličnejše ustvarjalce in predstaviti delo članov na vrsti razstav v Sloveniji in tujini. Nastala je že druga velika razstava v Cankarjevem domu, prisotni smo bili na razstavah *100% DESIGN* v Londonu in na vrsti razstav v Franciji, Italiji, Nemčiji, Avstriji in drugod. Napisali smo dolge spise predlogov politikom, državi in gospodarstvu, organizirali delavnice, predavanja in natečaje, razmišljamo celo o organizaciji kongresa IDA – svetovne federacije vseh oblikovalskih področij – čez nekaj let. Delujemo v izjemno skromnih okoliščinah in z zelo grenkim priokusom, da država tako pomembnemu področju za razvoj in prihodnjo blaginjo namenja celo manj sredstev, kot jih nameni za varnost ježev v cestnem prometu.

Pred kratkim smo bili priča tudi vnovičnemu rojstvu *Rexa*, ki je kot feniks poletel iz dvajsetletnega groba, skoraj sočasno se je odvijala napol uspešna prenova državnih simbolov, nastala je razstava *Oblikovanje države – 20 let oblikovanja*, pri kateri so avtorji uspešno spregledali vrsto pomembnih eksponatov, a prav s tem je razstava razgalila pravo stanje – globoko revščino.

Ali so vse to znanilci novega obdobja, bodo pokazala prihajajoča leta. Bo to še vedno predvsem romantično razmišljanje in iskanje samopodobe ali bo to precej širša zgodba, ki se bo morda postopoma vrnila prav k tistemu na začetku s tal pobranemu kamnu? Ali bomo mi stopili v senco ali bo senca vstopila v nas?

Dogajanje vsepovsod okoli nas, pa tudi znotraj Društva, kaže vedno bolj težavno sprejemanje odločitev o skupnih poteh. Razlike v osebnih pogledih so Slovenijo že pri-

Oblikovanje ni design

Izraz »design« v različnih državah in v različnih jezikovnih okoljih poenoteno in brez lokalnih nasprotovanj pomeni razvojni proces, v katerem nastane nov izdelek. Slovenska beseda »oblikovanje« označuje le nastajanje nečesa, recimo nekega predmeta, ki pa sploh ni nujno nekaj novega in s tem tudi nikakor ni nujno element razvoja. Razlika v pomenu obeh izrazov kaže tudi na nerazumevanje vloge področja v našem okolju, kjer najdemo tudi zvezo »oblikovanje designa« ali zapis »dizajn«, ki pa ne pomenita popolnoma nič. V tem besedilu uporabljam izraz oblikovanje predvsem zaradi dejstva, ker je uradni naziv društva pač Društvo oblikovalcev Slovenije in ker je ta beseda kljub neustreznosti žal le precej »udomačena«.

peljale do stanja, v katerem silnice, ki bi nas vzpostavljale kot učinkovito celoto, niso več jasne. Nejasnost smeri naše poti se je pokazala za temeljno lastnost našega časa in klavno gospodarsko stanje je le realna slika vseh drugih dogajanj. O izhodih iz gospodarske krize je izrečenih veliko besed, dejani pa pravzaprav ni. Za doseganje blaginje je najprej potreben uspešen proizvod, teh pa je vedno manj. Preostanek kapitala, če ta sploh še kje je, je skoncentriran na neproduktivnih področjih, gospodarstvo pa očitno ni dovolj učinkovito, da bi zmoglo nadaljnje financiranje bank in cele vrste drugih neproduktivnih dejavnosti. Zato ga je tudi vedno manj in brezposelnost je vsak dan večja. Za pravo oceno stanja bi bilo seveda dobro vedeti, koliko smo v tem trenutku še oddaljeni od dna. Toda, ali je sploh zares gotovo, da ima vsako brezno dno, od katerega bi se bilo mogoče odriniti nekam navzgor?

Slovenija samo z izvozom svoje hlodovine, prodane popolnoma brez vsakršne dodane vrednosti, izgubi letno vsaj milijardo evrov. Ob tem je seveda treba tudi upoštevati, da vrsta izdelkov, celo iz naših surovin, prihaja na naš trg od drugod. Vsa dodana vrednost se



Stol Lajt, avtor Janez Suhadolc, 1991.
»Stol, ki je razgaljen do popolnosti, nima več ničesar na sebi in res popolnoma ničesar preveč, torej je resnično nag! Poseben je tudi v tem, da nikoli ni pripadal industriji. Verjetno zato, ker avtor ni našel razlogov, da bi vanjo sploh še verjel, preostala lesna industrija pa tudi ni imela vizije napredka, še manj pa za prodajo usposobljenih ljudi.«

ustvarja in ostaja nekje drugje, celo zaslužek številnih trgovin, ki so tukaj in katerih gradnja smo financirali mi. Nič čudnega torej ni, da je naenkrat denarja za pokojnine premalo. Nekateri celo vidijo našo prihodnost v »uspešni« popolni in dokončni razprodaji vsega, kar še imamo. Morda res tujci znajo precej bolje gospodariti kot mi – toda zanesljivo je, da tujci ne bodo gospodarili za nas in nam v korist, ampak predvsem zase. Zanesljivo je tudi, da bodo zase ohranili vso poslovno smetano in najdonosnejši del vsake dejavnosti, to pa je razvoj – torej *design*, kjer vsak vložek prinaša največ. Nekateri bodo skušali svoje početje argumentirati z razlago, da pri nas ni ustreznih in dobrih rešitev. Morda bodo temu pritrjevali tudi naši poslovneži, ki žal nimajo ustreznega znanja ali vsaj samozavesti. Ali je torej *design* sploh še dejavnost, ki ima pri nas svojo perspektivo?

Začetki Društva oblikovalcev Slovenije pred šestimi desetletji so sovpadali z nastajanjem novega gospodarstva, cele vrste tovarn, podjetij ter tudi javnih in kulturnih ustanov, ki so bile le del vsesplošne rasti. Takrat odigrana aktivna vloga slovenskih oblikovalcev je našo skupnost čez desetletje ali celo več pripeljala do izjemno pomembnih poslovnih rezultatov. To dejstvo je hkrati upanje, da se kljub hektičnemu vsakdanjku lahko zgodi trenutek resničnega samozavedanja in nastane kolektivna in ponotranjena odločitev, ki pelje skupnost le navzgor. Morda smo že tik pred njo, morda pa je do nje še daleč in bo prej naše življenje moralo postati še bolj podobno tistem v Vorančevem *Boju na požiralniku*. ■

Maja Gspan in Sašo Urukalo, grafična oblikovalca

Oblikovanje je ... disciplina

Oblikovalska stroka v Sloveniji je razpeta med neambicioznostjo naročnikov in neusklajenostjo v lastnih vrstah. In če se znotraj Društva za oblikovanje še da kaj dogovoriti, je pozitiven vpliv oblikovanja na razvoj družbe predvsem velik izziv za prihodnost.

BOJANA LESKOVAR

Je oblikovalec umetnik ali obrtnik? Je oboje? Je oblikovanje poklic kot vsak drug?

Urukalo: Oblikovanje razumem kot način inovativnega razmišljanja za doseg ciljev, ki so povezani tako s komunikacijo kot s produkcijo. Oblikovalec s svojim talentom, analitičnimi sposobnostmi in intuitivnim odnosom do vsebin išče odgovore znotraj grafičnega oblikovanja in vizualnega komuniciranja pa tudi oblikovanja izdelkov ter postaja odločujoč dejavnik za doseganje celovitosti, tako po sporočilnosti kot tudi namenskosti. Proces združevanja, poimenovan snovanje, je intelektualna storitev. Zato se strinjam z Žižkom, da gre pri *designu* v resnici za to, da oblikovalci jasno izrazijo tisti pomen izdelka, ki presega njegovo golo funkcionalnost.

Za dobro oblikovanje je potrebno strokovno znanje. Oblikovalsko znanje se na eni strani nadgrajuje in specializira, na drugi strani pa tehnologija omogoča, da v ta prostor vstopajo številni brez ustreznega specifičnega oblikovalskega znanja. Prav ta demokratičnost je radikalno spremenila razumevanje, kdo je lahko oblikovalec in kaj oblikovanje je. Tako se z oblikovanjem ukvarjajo že skoraj vsi. Logična posledica je, da umanjka zavedanje o poslanstvu in odgovornosti poklica.

Gspan: Vtis imam, da je nelagodje ob predlagani alternativni umetnosti ali obrtništvu neizbežno. Po petindvajsetih letih od uvedbe univerzitetnega študija oblikovanja vizualnih komunikacij ter industrijskega in unikatnega oblikovanja pri nas (v okviru Akademije za likovno umetnost in oblikovanje) je jasno, kdo in kaj je oblikovalec. Ambivalenca je prisotna, ker je inženirska, torej eksaktna, merljiva komponenta oblikovanja pod vprašajem tudi zato, ker so se utemeljitelji visokošolskega programa odločili, da ga formirajo na umetniški akademiji in ne na politehnični, kar je bilo pogojeno s tedanjo družbenopolitično ureditvijo.

Je že res, da oblikovalski izdelek praviloma ni potencialno smrtno nevaren ..., a to ne pomeni, da je etično manj zavezujoče kot denimo medicina. Kot vsi poklici, pri katerih za opravljanje dela ne rabiš licence, ampak rezultate, ki delujejo, in povpraševanje, da lahko preživiš, se oblikovanje lahko obravnava glede na kontekst od prizanesljivo obrtniškega do prestižno umetniškega. Tako tržne kot ustvarjalne komponente oblikovalskega izdelka pa so z dodelanimi postopki tudi preverljive in (pri)merljive. Za strokovni preboj je izjemna samodisciplina pogoj oblikovalskega poklica, ki je sicer poklic kot vsi drugi sodobni poklici; sama ga še najraje poimenujem disciplina.

Je oblikovanje ključno za to, da je tržna komunikacija izdelka ali storitve uspešna? Je v današnjem svetu, ko je vizualna plat vse bolj pomembna, to za oblikovalca prednost ali breme?

Urukalo: Odgovornost oblikovalca je nesporna. Ni pa oblikovanje edino, ki bi kar samo po sebi zagotavljalo uspešno oglasne nagovora. Tak primer je denimo

re-design časopisa, pri katerem naj bi zgolj spremenjena forma povečala prodajo ob nespremenjeni ali pa neustrezno spremenjeni uredniški politiki. Izogniti se ne moremo odgovornosti do naročnika, do uporabnika, do okolja, kulturnih identitet in posledično do družbe. Pri tem gre tako za pravno interpretacijo, ki določa odgovornost s stališča prava in zakonodaje, kot etično, ki se odraža tudi skozi uporabnikovo interpretacijo sporočenega.

Pri tem neetična oglasna sporočila (pa tudi neetično oblikovanje) niso vedno tudi formalno-pravno sporna. Sklicevanje na Papanekove paradigme o družbeno in ekološko odgovornem oblikovanju bo aktualno vse dotlej, dokler jih ne bodo ponotranjili predvsem sami oblikovalci.

Gspan: Oblikovanje je ključno za uspešno komunikacijo izdelka tam, kjer vsebina rabi posrednika. Komunikacija v oblikovanju pomeni ustrezno likovno sporočanje, ki izrazi katerokoli vsebino tako, da jo naredi vidno in – kar je pri komunikaciji bistveno – sproži odziv, sicer je sploh ne moremo imenovati komunikacija.

Osebna odgovornost oblikovalca, čigar interpretacija je nepogrešljiva v današnjem svetu globalnega sporazumevanja, kjer je velika prednost, če slika ustrezno nadomesti besedo, se začne v fazi odločitve za sprejem naročila. Etično in pravno formalno je ta odločitev ne samo neoporečna, pač pa lahko pripelje celo do umetniško nesporno vrhunske likovne interpretacije vsebine – ki pa je lahko sporna sama na sebi. To je lahko pogosto tudi močno prikrito. V tej zvezi igra odločilno vlogo splošna razgledanost in informiranost oblikovalskega ustvarjalca: zgodovinska, umetnostna, sociološka, ekonomska, znanja trajnostnega razvoja in še marsikatera specialistična veščina, ki se jim šele v končni kombinaciji pridružujeta ustvarjalna disciplina in talent.

Ko govorita o poslanstvu poklica, ali ni malo *démodé* pri tem citirati Papaneka, ki je teoretik iz prejšnjega stoletja? Ni novih teoretikov?

Urukalo: Po tej logiki bi lahko trdili tudi, da je tudi Kantov etični imperativ *démodé*. Seveda obstajajo poleg Papaneka še mnogi drugi teoretiki, vendar dosti dlje niso prišli. Etika je ena sama. Ali je ali je ni. Zagovornik družbeno in ekološko odgovornega oblikovanja je lahko danes razumljen kot neoromantični teoretik, vseeno pa njegovo utemeljevanje socialnega in ekološkega poslanstva oblikovanja predstavlja zgled in spodbuda.

Ali mora biti oblikovalec, recimo vizualnih komunikacij, zmožen detektirati tudi sposobnost prejemnika, da razvoza njegovo sporočilo? Ali moram jaz kot prejemnik teh sporočil poskrbeti za svojo izobraženost, da sporočilo razumem?

Gspan: Na to vprašanje bi poskušala odgovoriti s trditvijo, da mora biti vizualija eksplicitna, torej nedvoumno izražena tako, da jo je mogoče sprejeti in razumeti na en sam,

točno določen način. Iz posebnih razlogov ali okoliščin implicirana sporočilna subverzivnost pa mora biti – paradoksalno – prav tako natančno likovno formulirana.

Urukalo: Oblikovanje za oglaševanje izdelkov, storitev, političnih opredelitev z namenom spremembe življenjskih navad in sprejemanja nekih odločitev ima vedno naročnika. Naročnik pripravi izhodišča oblikovalski ekipi in on je tisti, ki določi, dovoli, izbere način nagovora. Oblikovalci imajo lahko svoj slog, naročnik je tisti, ki sprejme odločitev, kako bo nagovarjal (s kakšnim slogom) svoje ciljne skupine. Naročnik izbere oblikovalca. Če je podcenil ali precenil interpretacijske sposobnosti prejemnika sporočila, je to njegova napaka, nikakor ne oblikovalčeva. Oblikovalci ne morejo sprejemati odgovornosti za vsebine in odločitve, ki niso v njihovi domeni. Se pa res pogosto dogaja, da je dežurni krivec »imaginarni« oblikovalec. To je najenostavnejše, saj je njegov izdelek izpostavljen presoji.

Naročniku pripisujete velik pomen. Koliko je oblikovalec dolžan sprejemati njihove zahteve (s katerimi se na primer ne strinja), saj so naročniki navsezadnje tudi plačniki?

Urukalo: Oblikovanje potrebuje vstopne podatke, oblikovanje potrebuje cilje, najrazličnejše analize in tehnološko znanje. In naročnika. Na tej točki se dotaknemo pragmatičnosti preživetja in osebnih etičnih načel. Dejstvo je, da lahko oblikovalci zelo dobro živijo, tudi če s svojim znanjem počnejo neetične stvari. To ni zgolj Ora Ito za cigarete Davidoff, zavedati se moramo, kakšno škodo naredi atraktivna grafična podoba embalaže za pralne praške, kakšna je ekološka škoda izdelkov vrhunskega *designinga* in *stylinga*, kakšno škodo družbi in okolju lahko povzročijo neodgovorni naročniki skupaj z neodgovornimi oblikovalci.

Gspan: Pravica naročnika kot plačnika je, da v okviru zakonskih predpisov določa končne pogoje sodelovanja s svojimi zaposlenimi oblikovalci ali s potencialnimi specialisti na področjih, kjer jih potrebuje. Pameten naročnik presodi, katera so tista odločilna področja korporativne ali izdelčne komunikacije, ko jim notranji viri ne omogočajo doseči želene ločljivosti, prepoznavnosti in izvirnosti na visoko konkurenčnem trgu. Pameten oblikovalec pa pozna in se (samo) zaveda tako svojih kot strokovnih meja področja, ki je neodtujljivo njegovo in na katerem velja zakonita pravica do poštene igre.

Ob poslanstvu in etiki, na katera se sklicujejo oblikovalci, pa ne poznam primera, da bi iz teh razlogov oblikovalci oziroma oblikovalska stroka zavrnili naročilo? Pa vidva?

Gspan: O, ja, pri nas se to bolj dogaja ob reagiranju na razpisne pogoje nekaterih natečajev, denimo lanskega Mercatorjevega za ekološko embalažo za mlečne izdelke, kjer je bilo pravno-formalnih razpisnih pogojev za nekaj strani, razpisnih izhodišč pa skupaj s tehničnimi par stavkov.

Tako paranoično zastavljenih pristopov k potencialnemu pridobivanju izvornih in strokovno neoporečnih rešitev je dandanes ogromno. Iz njih se ne zazna resnične želje po pridobitvi vrhunske in dolgoročno ter trajnostno usmerjene kreative. Kot naročnik in razpisovalec mora biti sposoben in pripravljen prepoznati in izpeljati to, kar si zahteval z razpisom. V tej točki lahko DOS ponudi strokovno pomoč oblikovalcem, tako članom kot nečlanom, pa tudi naročnikom, ki se včasih obračajo na Društvo za strokovno pomoč že pri oblikovanju razpisnih pogojev ali pri sestavi komisij, ki odločajo o rešitvah.

Do odpora prihaja tudi na strani oblikovalcev, ki menijo, da so razpisni pogoji, pri katerih je oblikovanje znaka in logotipa le ena od zahtevanih rešitev, krivični in izključujoči. Pri tem se pogosto pozablja, da je strateško zastavljen marketinški načrt eden od bistvenih in najzahtevnejših segmentov poslovanja, znotraj katerega grafični identitetni elementi šele resnično zaživijo ali potonejo v pogojih dnevno spreminjajoče se rabe. Če je to dvoje že v izhodišču zastavljeno kot sestavljena in sestavljiva celota, ni boljše popotnice za samostojno življenje in uspeh vizualnih komunikacij ali industrijskega oblikovanja. Tovrsten primer je bil natečaj nove grafične podobe ljubljanske Opere, na katerega je prispelo le nekaj natečajnih projektov.

Urukalo: Kar nekaj je takih primerov. Odzivajo se oblikovalci in Društvo. Pred letom dni je DOS z dopisom *V posmeh prizadevanjem oblikovalske stroke* pozvalo celjsko Slovensko ljudsko gledališče, naj popravi razpisne pogoje in izhodišča za oblikovalsko nalogo izrisa celostne grafične in komunikacijske podobe. In obenem pozvalo oblikovalce, naj pod danimi pogoji ne sodelujejo na natečaju.

Sam sem opozoril organizatorje festivala Magdalena na neustrezen razpis za grafično podobo Umetnostne galerije Maribor. Tudi v tem primeru je šlo za neprepoznane erozije etičnih načel in za današnji čas tako značilnega nepoštovanja tujega dela. Razpisovalci pogosto iščejo izvajalca za veliko strokovnih nalog ob nikakršnem ali pa slabem plačilu v zameno za imaginarno slavo. Gre za logiko, ki ima težave s prepoznavanjem snovalskih procesov, avtorskega dela, odgovornosti in spoštovanja stanovskih načel. Logiko, ki postavi oblikovalca na rep kreativne ekipe, ker »samo oblikuje, kar so si pravi kreativci zamislili« (ti navsezadnje oblikovalsko delo tudi presoja). Oboji so zapisali, da gre za »priložnost mladim«. Verjetno so mislili priložnost, da se mladi po vzoru Slovenija ima talent zavijajo v svet navidezne oblikovalske medijske popularnosti in imajo v času festivala občutek, da so del velikega sveta, ki daje možnosti.

Manipulacija in izkoriščanje tujega znanja in situacije, v kateri so se znašli mladi ustvarjalci, daje možnost in polet festivalom po vsem svetu. Od tega dobro živijo predvsem festivali sami. Kotizacije in želja po opaznosti so gonilo tovrstnih prireditev. Komunikacija med ljudmi je vse bolj zapisana interesu kapitala in zato, kot radi rečejo v opravičilo in utemeljitev, vse bolj »kreativna«.

Gspan: Mene moti, da je na nekaterih festivalih celo zaželeno, da prijavljena dela nastajajo za festivalski namen, kar pomeni čisto drugačen komunikacijski kontekst, kot je tisti, za katerega nastajajo projekti iz dejanskega poslovnega odnosa med naročniki in oblikovalci.

Urukalo: Iz oblikovalskih vrst je prišla tudi kritika iniciative tedanjega ministra za javno upravo Gregorja Viranta, da se kar v njegovem uradu odločijo za podobo vseh ministrstev. Upor iz vrst stroke je bil glasen. Rezultat tega aktivizma je današnja nova podoba ministrstev, ki upošteva vse parametre dobrega oblikovanja. Od ekonomske upravičenosti do sporočilnosti.

Zelo poudarjate odgovornost drugih do oblikovanja in oblikovalcev. Se je že kdaj zgodilo, da bi Društvo razpravljalo o (ne)odgovornosti svojih članov? Ste kdaj koga kritizirali, ker ni dobro opravil svojega dela?

Gspan: Odgovornost drugih do oblikovanja je zgolj v tem, da je treba, tako kot v



Maja Gspan in Sašo Urukalo

FOTO BLAŽ SAMEC

vseh drugih strokovnih krogih, prepoznati in nagraditi znanje in delo. DOS je doživel tudi primer notranje neodgovornosti med svojimi člani ter o tem razpravljal, se opredelil ter ukrepal po društvenem pravilniku – interno, saj pranje perila v javnosti ne pripomore k ugledu stroke. Tistim, ki se niso držali internih pravil, smo izrekli ustrezne ukrepe.

Posledice neodgovornih strokovnih dejanj v oblikovanju niso vprašanje ogrožanja življenja kot v medicini ali gradbeništvu oziroma arhitekturi, pa tudi ne morebitne osebne integritete kot v novinarstvu. Častno razsodišče, katerega člani smo, se sicer ukvarja z razsojanjem o etičnosti oblikovalskih del, denimo spornega ovitka plošče skupine Strelnikoff, ki je pred leti brezjanski Mariji v roke dala podgano.

Urukalo: Stanovsko združenje izreka kritiko naročniku in le posredno oblikovalcu, ki je del ekipe, ki ustvari izdelek. Tako smo se opredelili tudi do oglaševalske akcije *Mlada in izkušena*; šlo je za samopromocijski oglas agencije, ki je pod tem geslom prikazal nosečo deklico. Presodili smo, da gre za direkten poziv k zlorabi otrok, saj je posledice tovrstnega nasilja promoviral kot vrednoto, dragoceno »izkušnjo«. Pozvali smo Slovensko oglaševalsko zbornico, da v skladu z oglaševalskim kodeksom ukrepa. Oglas po naši intervenciji ni bil več objavljen.

Društvo je v začetku imelo značilnosti sindikata. To je bilo obenem tudi prvo strokovno društvo, razen morda društva arhitektov, ki je uveljavilo cenik storitev, ki so ga upoštevali vsi oblikovalci. In bili med najboljše plačanimi.

Urukalo: V petdesetih letih preteklega stoletja je država prav s tovrstnimi združenji najlažje nadzirala samovoljo ustvarjalcev. Po drugi strani pa so ustvarjalci iz vrst slikarjev, arhitektov in pedagogov v Društvu našli mehanizme za svoje delovanje in tako dobili občutek pripadnosti. Društvo je pomagalo tudi pri izplačilu honorarjev in v sodelovanju z avtorsko agencijo pri zastopanju pravic iz avtorskega dela.

Leta 1979 je po vzoru svetovnih oblikovalskih združenj prvič izdalo priporočila za vrednotenje oblikovalčevega dela, leto pozneje pa še predpise o honoriranju na področju arhitekture in interjerja. Prav tako je vzpostavilo standarde oblikovalskih nalog in izhodišča za vrednotenje poklica.

Še danes priporočila Društva veljajo kot izhodišče za vrednotenje, nikakor pa to ni kartelni dogovor. So zgolj priporočila stroke, ki pa imajo moč v sporih, ki končajo na sodišču.

Gspan: DOS je bil v začetku res predvsem sindikalna organizacija, a je danes ponovno močno aktualna njegova zaščitniška vloga, saj ima večina njegovih članov status samozaposlenih. Zelo zanimiv in zgovoren je sicer

podatek, da praktično ni pomembnejšega slovenskega oblikovalca, ki ne bi bil vsaj nekaj časa član DOS.

Po čem se ločijo generacije oblikovalcev?

Urukalo: Ločijo se po dediščini in po viziji. Dediščini povezanosti, privilegijev in bonusov, izhajajočih iz njihovega dela in delovanja. Prav tako tudi po viziji, uporabi sodobnih medijev, mobilnosti in soočenju s

Maja Gspan je kreativna vodja oblikovanja v Cankarjevem domu, predavateljica na Univerzi v Ljubljani ter predsednica ekspertne komisije za arhitekturo, oblikovanje in fotografijo na ministrstvu za kulturo. Je prejemnica več mednarodnih nagrad za oblikovanje in avtorica monografije *GSPN: I Mind* (urednica Renata Šrubar).

Sašo Urukalo je oblikovalec vizualnih komunikacij, profesor likovne vzgoje z magistrskim nazivom s področja oblikovanja vizualnih komunikacij, sodni izvedenec za oblikovanje vizualnih komunikacij in oglaševanja. Za svoja dela je prejel več mednarodnih nagrad, njegova grafična mapa z vizualno poezijo *Molk rib*, ki je nastala v sodelovanju z Brino Svit, je v stalnih zbirkah berlinske Umetnostne knjižnice in newyorškega muzeja Smithsonian Cooper Hewitt. Je avtor knjige *Odločitev za odgovornost: o oblikovalski etiki in oglaševanju*.

prekernostjo. Preteklo delo vsakega avtorja je treba presojati skozi parametre in kontekst časa, v katerem je nastalo. Prav tako tudi oblikovalsko poetiko, osebni slog. Je pa tako, da oblikovalec ne more drugače, kot da sledi potrebam časa.

Gspan: Slediti potrebam časa da, modi ne. Za največji prelom med generacijami je poskrbel razvoj in dostop do osebne računalniške tehnologije, ki so jo starejše generacije sprejele z velikim zamikom ali sploh ne. Drug odločilen dejavnik je bila spremenjena tržno-politična situacija, ki je dopustila in nezadostno zahtevala tudi drugačno poslovno organiziranost in ustvarjalno razmišljanje.

Urukalo: Mislim, da je bil vrhunec desetletnega prizadevanja Društva ustanovitev Oddelka za oblikovanje v okviru Akademije za likovno umetnost leta 1985. In to, da je Društvo leta 1992 v Ljubljani organiziralo mednarodni kongres in generalno skupščino Mednarodnega sveta društev industrijskih oblikovalcev (ICSID).

Kaj pa je danes smisel obstoja Društva? V čem je njegovo poslanstvo?

Urukalo: Individualnost je svoboda, hkrati pa pomeni tudi razpršenost in neorganiziranost. V Sloveniji v zadnjih letih izjemno naraščajo atipične oblike dela. Oblikovalci večinoma niso redno zaposleni. Združujejo in preživljajo se s projektnim delom, plačani so preko avtorskih pogodb in pogodb za določen čas. Njihova socialna varnost je stalno pod vprašajem in s tem delijo usodo drugih ustvarjalcev v tako imenovanih kreativnih industrijah. Tako je poslanstvo DOS dvojno: predstavlja etični imperativ, torej kaj naj se z oblikovalskim znanjem počne, obenem pa se bori za zagotavljanje statusa poklica. Če oblikovalci sami ne bodo prepoznali priložnosti in pomena Društva, potem se bodo kot posamezniki izgubili v pritisku in mreži kapitalistov interesov in državne regulative.

Kaj se bo zgodilo z oblikovalci in oblikovanjem v naslednjih desetletjih? In kaj z Društvom?

Gspan: Vse, kar je aktualno, je dejansko že stvar preteklosti. Niti najdrznejši oznanjevalci prihodnosti pred (komaj) dvajsetimi leti niso slutili tretje, telekomunikacijske revolucije, tako da niti v enem desetletju preprosto ni eksponentnega razvoja. A ne glede na vse nepredvidljivosti si upam trditi, da poklic oblikovalca ne bo izumrl. Privzel bo le ustrezne nove oblike, se naselil v nove prostore in razvil potrebna znanja in orodja za nove, vedno bolj osebne oblike komunikacij; to je tako ali tako že vseskozi tudi njegov osnovni namen.

Urukalo: Pred oblikovalci je velik izziv, uveljaviti morajo svoje znanje, predvsem kot gonilo industriji, gospodarstvu in v pomoč identiteti države. Seveda pa bo tudi politika morala odigrati svojo vlogo. Enako kot se je na državnem nivoju zasnovala strategija komuniciranja in ponudbe slovenskega turizma, naj se tudi za slovensko oblikovanje. Tako kot je Kardelj pred 50 leti postavil oddelek za oblikovanje v Iskri, bi lahko politika tudi danes umestila imperativ oblikovanja tja, kjer bi bilo najbolj koristno za vse. Pa se te svoje naloge bodisi ne zaveda bodisi je ne zna izpeljati – a to je ne odvezuje odgovornosti.

Umestitev in prepoznavnost pomena oblikovanja za podjetje je odločitev vodstvenih struktur. Predvsem kadar gre za podjetja v državni lasti, kjer upravo nastavlja politika. Zlasti je to usodno in pomembno v tistih podjetjih, ki se ukvarjajo s proizvodnjo izdelkov, pri katerih oblikovanje predstavlja osrednjo vrednost. Vse to nam potrjujejo preminula podjetja, ki so se iz paradnih konjev spremenila v hirajoča kljuseta. V teh podjetjih so ekonomisti in bankirji namesto tržnikov in oblikovalcev odločali o obliki, trendih, identitetah, funkcionalnosti, modi, izkoristku tehnologije, ekologiji, ergonomiji in komunikativnosti izdelka. In tu se izrisuje prostor za delovanje Društva v prihodnosti. ■

Sociologija

KRHANJE PREŽIVETVENIH MODELOV

ANEJ KORSIKA

Neosocialna Slovenija. VEČ AVTORJEV. Uredil Urban Vehovar. Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Univerzitetna založba Annales, Koper 2010, 234 str., 18 €

Zbornik *Neosocialna Slovenija* si že v podnaslovu zastavi svoje temeljno vprašanje, in sicer ali: »Smo lahko socialna, obenem pa gospodarsko uspešna družba?« V nadaljevanju nanj v šestih prispevkih poskuša odgovoriti sedem avtorjev (Srečo Dragoš, Aljaž Hribernik, Miroljub Ignjatović, Marko Jaklič, Borut Likar, Miroslav Stanojevič in Urban Vehovar). Zbornik izhaja iz predpostavke, da živimo v turbulentnih časih, ki jim ni para vse od konca druge svetovne vojne naprej. Pred nami se rojeva nova doba ter nova ekonomska in politična razmerja, ki bodo v temelju zaznamovala prihajajočo družbo. Vendar pri vsem tem ne gre za proces, ki bi se odvijal po vnaprej določenem scenariju, in prav zato je potrebna teoretska refleksija, ki nam lahko služi kot orientir v času velikih sprememb. Skozi analizo temeljnih družbenih procesov, ki so se v preteklosti (s posebnim poudarkom na obdobju po osamosvojitvi) odvijali v Sloveniji, avtorji zbornika podajajo svoje prognoze, kam nas bo v prihodnosti vse skupaj pripeljalo.

V programih sedemnajstih političnih strank, ki so nastopale na državnozborskih volitvah leta 2008, je bila socialna politika kot resen koncept uporabljena zgolj trinajstkrat. ¶

ka *Neosocialna Slovenija* v grobem umestimo v ta horizont, četudi je njegova notranja struktura izrazito heterogena. Avtorje družijo gibanje po dveh problemskih oseh. Na prvi ravni je to proizvodni sistem globalnega kapitalizma, pa objektivna družbena danost, ki je ne more ignorirati nobena posamična država. V tem segmentu imajo pomembno vlogo tudi mednarodne organizacije (Mednarodni denarni sklad, Evropska unija, OECD ipd.), ki imajo vsaka svoj pogled na politično ekonomijo in socialo ter tovrstno razumevanje »spodbujajo« tudi pri svojih članicah. Na drugi ravni pa lahko vendarle govorimo o relativni avtonomiji, ki jo vsaka posamična država uživa znotraj teh okvirov. Takšna konstelacija je avtorjem res skupna, vendar so poti, ki jih uberejo iz tega izhodišča, nad vse raznolike. V resnici gre za zbir različnih svetovnonazorskih usmeritev, ki med seboj gojijo tudi nepomirljiva nasprotja. Vendar pri tem ne gre za hibo ali moteč element pri branju, nasprotno: namesto tega, da bi bili kot bralci postavljeni v lagodno pozicijo programskega teksta, ki od nas terja predvsem vero v črko, smo prisiljeni v to, da zavzamemo pozicijo.

Marko Jaklič in Aljaž Hribernik v svojem prispevku *Slovenski tradicionalni preživetveni model kot dejavnik razvojne blokade slovenske družbe* izhajata iz teze, da slovenski poslovni model temelji na štirih stebrih: uradni ekonomiji, lokalni skupnosti, družini in državi. Vse naštetje zaznamuje preživetvena orientiranost in porazdelitve tveganj na vse štiri instance. O tem, kako globoko je v Sloveniji zakoreninjen preživetveni model, skozi dosledno zgodovinsko izpeljavo v svojem prispevku pokaže tudi Urban Vehovar. Jaklič in Hribernik sicer opozarjata na rigidnost sistema, ki ima svoje prednosti, vendar v osnovi ne omogoča pravega gospodarskega razmaha. Tako kot Borut Likar, ki se v svojem prispevku osredotoča na problem (ne)inovativnosti slovenskega gospodarstva, tudi onadva opozarjata, da je naše okolje nadvse neugodno za razvoj in implementacijo inovacij. Kot posledico takšnega ne-razvoja avtorji navajajo tudi nemogoč eksistenčni položaj mladih. Slovenska mladina izrazito dolgo živi pri starših, saj si mladi enostavno ne morejo privoščiti plačevanja najemnin, kaj šele lastnih stanovanj. Zato tako v nepremičninskem kot kariernem smislu ožja in širša družina ostaja osnovna »socialna politika« za mlade. V tem pogledu je upravičena tudi kritika sindikatov, ki so usmerjeni v klasičen industrijski proletariat, za mlade, prekerno zaposlene, pa jim razen načelne solidarizacije ni uspelo izbojevati omembe vrednih rešitev.

Tovrstna vprašanja v svojem prispevku *Vzpon in dezorganizacija neokorporativizma v Republiki Sloveniji* odpira tudi Miroslav Stanojevič. V svoji analizi pride do sklepa, da je obdobje tradicionalne neokorporativne regulacije v Sloveniji končano. Zgodovinsko gledano je ta sicer omogočala relativno prosperiteto in napredek, vendar je v resnici propadla prav skozi svojo uspešnost. Prav zato, ker je bila Slovenija zgodba o uspehu in se je lahko hitro včlanila v tako imenovane evroatlantske povezave, je bila spotoma primorana vedno bolj opuščati stari neokorporativni model in ga nadomeščati z nadnacionalno monetarno regulacijo. Miroljub Ignjatović se v svojem prispevku posveti temu, kako so se vse te strukturne spremembe preslikavale na trg delovne sile: v izredno kratkem obdobju od 1988 do 1998 se je delovno aktivno prebivalstvo v Sloveniji zmanjšalo za več kot dvesto tisoč ljudi. Ta proces lahko beremo kot upokojevanje vseh tistih delavcev, ki so znotraj tržnega gospodarstva postali enostavno odvečni. Dvajset let pozneje pa je trg delovne sile že »moderniziran« in slovenska mladina je po podatkih iz leta 2008 v samem evropskem vrhu glede prekrvnosti oziroma zaposlitev za določen čas.

Najbolj radikalno kritiko neoliberalizma v svojem prispevku razvije Srečo Dragoš, ki problem finančnega kapitalizma poskuša zapopasti skozi Baudrillardov koncept simulakra, torej podobe, ki nima več nikakršne zveze z realnostjo. Dragoš sicer ugotavlja, da četudi se zdi, da kompleksne finančne operacije in mahinacije nimajo več zveze z resničnostjo, njihovi učinki ostajajo še kako realni (brezposelnost, vedno večje razslojevanje). Dragošu uspe pokazati tudi na stične točke stare realsocialistične in nove



neoliberalne *vulgate*, saj obe zagovarjata odmiranje države in posledično nesmiselnost socialne politike. Očitno so to tezo vzele zares tudi slovenske parlamentarne stranke, saj Dragoš pokaže, da je bila v programih sedemnajstih političnih strank, ki so nastopale na državnozborskih volitvah leta 2008, socialna politika kot resen koncept uporabljena zgolj trinajstkrat. Slovenske politične stranke o socialni politiki ne razmišljajo oziroma jo podrejajo gospodarskim interesom. Tri leta zatem pa lahko ugotovimo zgolj to, da je situacija praktično identična. ■

Pravo

KAM Z DRŽAVNIM SVETOM?

ZVONKO BERGANT

DUŠAN ŠTRUS: **Drugi dom parlamenta.** Fakulteta za upravo (zbirka Upravna misel), Ljubljana 2011, 288 str., 26 €

V slovenski politični in tudi širši javnosti v posameznih obdobjih, zlasti pa v predvolilnem času, pogosto zasledimo ideje o neučinkovitosti in s tem nepotrebnosti državnega sveta. Tako najdemo predloge bodisi za njegovo ukinitve bodisi za njegovo reformiranje, pri čemer so zamislili o tem, kakšni naj bosta njegova »drugačna« sestava in vloga, različne. Ker se na osnovi takšnih razprav zdi, da marsikdo ne pozna in ne razume pomena drugega doma parlamenta – in s tem tudi državnega sveta, če ga razumemo kot drugi dom –, marsikatera vprašanja lahko razjasni Štrusovo delo.

Nekega skupnega imenovalca, kot ugotavlja avtor, glede drugih domov ne moremo najti. Ti so namreč zelo raznoliki glede sestave, načina oblikovanja oziroma volitev, mandatne dobe in pristojnosti, ki jih imajo v posamezni državi. Z vidika njihovih pristojnosti in tudi razmerja do prvega doma lahko druge domove razvrstimo na simetrične, zmerno nesimetrične in izredno nesimetrične. »Simetrična dvodomnost je tista, kjer imata oba domova enake pristojnosti,« kar na primer velja za italijanski senat v razmerju do poslanske zbornice. Vendar je takih primerov zelo malo. Tako je bolj uveljavljen sistem zmerno nesimetrične dvodomnosti, kjer ima drugi dom sicer močne pristojnosti, toda o vsebini zakonodajnega akta odloči prvi dom (takšen je na primer nemški zvezni zbor). V omenjeni razvrstitvi glede na simetrijo sodi državni svet, če mu priznavamo status drugega doma parlamenta, v kategorijo izredno nesimetrične dvodomnosti, kjer »drugi dom le sodeluje v zakonodajnem postopku, lahko odloži sprejem odločitve, vendar pa na sprejem zakonov ne vpliva odločilno.«

Glede položaja državnega sveta avtor trdi, da je ta »drugi dom slovenskega zakonodajnega telesa, čeprav ustava tega neposredno ne določa«. Kot argument za takšno trditev navaja dejstvo, da je v ustavi državni svet naveden na mestu, ki je predviden za zakonodajno vejo oblasti, se pravi takoj za državnim zborom. Čeprav priznava, da so njegove pristojnosti v smislu predstavniškega telesa šibke, saj so v glavnem vezane na zakonodajni postopek in državni zbor, ter da je pravzaprav »tipično posvetovalno telo«, po avtorjevem mnenju to še ne pomeni, da ni del zakonodajne veje oblasti. Pri tem izhaja iz njegove primerjave s podobnimi drugimi domovi, ki imajo tudi le posvetovalno vlogo, pa vendarle predstavljajo drugi dom parlamenta.

Pozitivno plat Štrusovega dela zagotovo predstavlja podkrepitev teoretičnih izhodišč s konkretnimi primeri funkcioniranja drugih domov v številnih državah po svetu in predstavitev stanja v državnem svetu. ¶

ralnih enot«, saj je kot tak potreben za njeno normalno delovanje. Preostali drugi domovi pa predstavljajo državljane, njihove posebne interese, so svetovalna telesa ali pa ostanki preteklosti oziroma izročila. Glede na razprave o smiselnosti drugega doma je zanimiv del, kjer Štrus predstavlja prednosti in slabosti dvodomnosti ter navaja primere ukinitve drugih domov v nekaterih državah (med drugimi hrvaškega županijskega doma).

Štrus v drugem poglavju o dvodomnosti in drugem domu na splošno bralca seznanja z vsemi vidiki delovanja in organizacije drugega doma ter položajem njegovih funkcionarjev, v tretjem poglavju pa še z njegovo sestavo in oblikovanjem. Pri tem se pokaže njegovo podrobno poznavanje drugih domov v parlamentih po svetu, saj jih predstavi temeljito in, kar je še posebej pomembno, primerja njihovo ureditev z ureditvijo državnega sveta. Četrto poglavje namenja zakonodajni, nadzorni in volilni pristojnosti drugega doma oziroma parlamenta sploh. Ugotavlja, da je za opravljanje teh funkcij v okviru dvodomnega parlamenta ključna vrsta simetrije med prvim in drugim domom. Pri tem posebej izpostavi instituta zakonodajne pobude in veta, s katerima razpolaga tudi državni svet, ki po drugi strani nima pristojnosti vlaganja amandmajev k predlogom zakonov v postopku. Z vidika razmerja med organi in institucijami je del poglavja namenjen tudi razmerju drugega doma do vlade in šefa države ter njegovi vključenosti v obravnavo zadev Evropske unije.

V petem poglavju se avtor kratko dotakne vprašanja reformiranja drugega doma, predstavi možne razloge ter tudi konkretne primere izvedenih reform. Pri tem nekako pogrešamo, da v njem avtor ni razgrnil argumentov, ki jih najdemo v zvezi z ukinitvijo oziroma reformiranjem državnega zbora, ter jih hkrati soočil s konkretnimi primeri iz držav, ki jih navaja. K temu vprašanju se deloma vrne v sklepnem poglavju, kjer ugotavlja, da primerjava ureditev drugega doma lahko koristi iskanju najboljših rešitev za posamezno dvodomno ureditev, a: »Na svetu so uvedene zanimive različice dvodomnosti, vendar je potrebno ponovno poudariti, da prenos tuje ureditve dvodomnosti v domač pravni sistem ni priporočljiv. Pri tujih ureditvah je potrebno proučiti smisel ureditve določenih značilnosti dvodomnosti v posamezni državi, pri urejanju dvodomnosti pa je poleg tega potrebno upoštevati tudi domače družbene posebnosti.« V zvezi z reformo državnega sveta omenja zlasti pomen ustanovitve pokrajnin, po uvedbi katerih bi ta lahko postal



njihovo zastopstvo. Čeprav se zdi reforma še tako nujna, je ta običajno dolgotrajna, saj zahteva najširše politično soglasje, še poudarja avtor.

Pozitivno plat Štrusovega dela zagotovo predstavlja podkrepitev teoretičnih izhodišč s konkretnimi primeri funkcioniranja drugih domov v številnih državah po svetu in predstavitvijo stanja v državnem svetu. Ker sem prepričan, da se bo polemika glede vloge državnega sveta vedno znova pojavljala, zlasti seveda v času, ko mora politika javnosti predstaviti nove ideje, bo Štrusovo delo lahko – če zapišem malce hudomušno – vir za domisljice o funkciji te institucije. Upam le, da bo večina bralcev k njemu pristopila z večjo resnostjo in nato ustrezneje razumela prednosti in slabosti, ki jih za delovanje države (lahko) pomeni drugi dom. Od avtorja pa seveda pričakujem, da bo z naslednjim delom šel korak dlje in morda predstavil konkretne predloge o morebitni prihodnji vlogi državnega sveta. Pri tem bo lahko uporabil svoje široko znanje in v predlaganih rešitvah povezal primere dobrih ureditev in reform drugje po svetu z »domaćimi družbenimi posebnostmi«. ■

Pričevanje

INŽENIRJI KATASTROF

KATJA PERAT



BOŠTJAN VIDEMŠEK: *Vojna terorja*. Cankarjeva založba, Ljubljana 2011, 292 str., 29,95 €

Vojno dopisništvo izumira, v uvodu v *Vojno terorja* pove Boštjan Videmšek, trenutno najbolj dejaven med slovenskimi vojnimi dopisniki. Je še ena od tistih panog, za katere primanjkuje denarja in zanimanja. Resnica, že tako abstraktna stvar, postaja vse bolj oddaljena in vse težje jo je iztrgati njenim producentom. Kopičijo se mnenja, opilki dejstev, sodbe, načela, propaganda, medtem pa bistvo stvari blede nekje v ozadju.

Ne zgolj vojno dopisništvo, tudi klasično vojskovanje je z 20. stoletjem vred vzelo slovo in nastopilo je obdobje »pravičnih vojn«, »vojn za mir« in sorodnih paradoksov. Karakterji na paleti katastrofe so se spremenili in mnogi izmed njih še nimajo jasno določenega predznaka. Ko je 11. 9. 2001 tresčilo v stebra ameriške moči, se je svet polariziral na način, ki deset let kasneje še vedno ne omogoča dokončne interpretacije. Zato je treba biti zraven in preveriti, kdo je česa kriv, ter si zastaviti nekaj pomembnih vprašanj. »Kaj je to terorizem? Kdo so teroristi? Ta pojem so ustvarile velike sile, da bi lahko v celoti nadzorovale že tako podrejene države po vsem svetu.« Videmšek si je svoj odgovor izbral.

Vojna terorja se deset let po 11. septembru ukvarja z njegovimi posledicami. Afganistan, Pakistan, Irak, Demokratična republika Kongo, Somalija, Sudan; to je nabor držav, ki so jih v tem obdobju opustošili notranji konflikti, križani z zunanji interesi.

Videmškov izbor tekstov želi biti pričevanje o tem, kako vojna proti terorizmu prehaja v vojno terorja. Iskanje odgovornosti za najbolj krvave prizore komaj rojenega 21. stoletja.

Splošen sentiment zahodnjaka, ki v svoje odnose z resničnostjo ne vlaga preveč, je, da je vojna stvar zgodovine, kar je neposredna posledica dejstva, da je Zahod vojno izselil, kot je izselil industrijo in nasploh vse, česar raje ne bi imeli pred očmi, a nam je hkrati nujno potrebno, ker gradi osnovo za vzdrževanje lastnega standarda. V splošnem se Videmšek ukvarja s hipokrizijo »Zahoda«, ki se pod krinko pomoči okorišča s »tretjim svetom« – predvsem s hipokrizijo Združenih držav Amerike, ki so z Monroejevo doktrino pripoznale kolonialistične tendence in vmešavanje »od zunaj« za nezaželeno obliko agresije in spodile Evropo s svojih tal, potem pa udomačile njen vedenjski vzorec in ga po zavezniški zmagi v drugi svetovni vojni začele pod krilom pravičnosti in upravičenosti širiti po svojih interesnih conah. Deli in vladaj – podpihuj državljanske vojne, medreligijske konflikte, sektaške spore in se spotoma okoriščaj z naravnimi viri ter izvažaj iluzijo demokracije. Zahodnjaško pokroviteljstvo je neupravičeno, ker ni uperjeno v realno razreševanje konfliktov in stvari zgolj dodatno zapleta. Tako imenovana arabska pomlad, trdi Videmšek, je dokaz, da se lahko bližnji vzhod osamosvaja in demokratizira samo »od znotraj«, da se lahko ljudje na lastne noge postavijo izključno sami.

Če gledaš resničnosti naravnost v obraz, ne moreš zaobiti dejstva, da velik delež sveta krvavi in strada, in po Videmškovem mnenju je do tega treba zavzeti zelo jasno stališče. Objektivnost je laž in kronka oblika strahopetnosti, trdi Videmšek, ki si jo lahko privoščijo salonski intelektualci, vojnemu poročevalcu pa je po notranjih zakonitostih prepovedana. Kot priča zla si upravičen do kaznanja s prstom, do tega, da poenostaviš svoj odnos do krivde in si v skrajni sili lahko dovoliš tudi moralizirati. Pozicija, s katere so vsi videti ne krivi ne dolžni, ne zdrži. Vedno je nekdo odgovoren. V Videmškovem primeru je odgovor dokaj jasen: zlo je v veliki večini primerov ključni ameriški izvozni artikel. *Vojna terorja* je spopad, v katerem ZDA v ovčji preobleki lomastijo po svetu, ki je sam po sebi dovolj slabo organiziran, da bi se lahko dostojno branil.

To je ena raven Videmškove knjige – postavi zadnjih deset let oboroženih spopadov v neko perspektivo, služiti družbi kot očividec in moralni rabsodnik. Vendar se okrog *Vojne terorja* črta neki določen problem. Tekst je slabo napisan. Lahko se seveda vedno odločite, da je vprašanje stila v vojnem poročanju v drugem planu, vendar osebno mislim, da gre za malenkost več kot zgolj nianso. Videmškovega pomanjkanja rafiniranosti namreč ne doživljam kot zgolj stilistični problem, marveč tudi kot problem kompleksnosti doživljanja, ker ga vse preveč rado zanaša v poenostavljanje. Obsodba objektivnosti se mi s stališča novinarstva zdi neupravičena, ker se sprašujem, če ni funkcija opazujočega ravno v tem, da ohranja distanco, ker je edini izmed »vpletenih«, ki je tega zmožen.

Ne gre za to, da bi želela označiti potrebo po »biti zraven« kot plehek avanturizem in spustiti kritiko na vse preveč prisoten nivo onemogočanja in diskreditacije še tistih nekaj ljudi, ki so sploh motivirani, vendar pa bi bilo prav tako poceni vsepovprek nekritično hvaliti posameznika zgolj zato, ker edini ni apatičen. Zdi se mi, da je Videmšek mestoma svojo perspektivo po nepotrebem zožil in da bi bilo treba z vojnimi dopisništvom ravnati z manj moralizirajočimi prijemi. Zlo namreč nima izključno enega potnega lista. ■

Literatura

»AKUTNO NOSTALGIJO IMAM ... ALI OBSTAJA KAKŠNO ZDRAVILO ZA TO?«

MANCA G. RENKO

ANTAL SZERB: *Potnik in mesečina*. Prevod in spremna beseda Judita Trajber. Založba Modrijan (zbirka Nostalgija), Ljubljana 2011, 286 str., 27,40 €



Vrtincu brezskrbnosti, ki se je tisto poletje sukala med maturo in vpisom na fakulteto, sem se zalelela v Londončana svojih let, ki je poslušal takšno glasbo kot jaz, bral meni najljubše knjige in, kot to zmore le osemnajstletnik, preziral vse stvarno, zemeljsko in malomeščansko. Med drugim je bilo poletno prijateljstvo kronano s knjigo, ki je iz Londona priletela v jesensko Ljubljano in je imela naslov *Journey by Moonlight*, napisal pa jo je madžarski klasik 20. stoletja Antal Szerb. Szerbu je uspelo, tako sva s prijateljem menila takrat, ubesediti (skoraj) vse, kar mora človek vedeti o življenju. Nekaj let pozneje, ko se zdi poletje osemnajstletnice le še spomin, tako sladek, da ne more biti resničen, se je Antal Szerb vrnil: roman *Potnik in mesečina* je v slovenščini izšel pri založbi Modrijan. Da pa je bil moj vzdih še globlji, je v sredino naslovnice vrezano ime zbirke: *Nostalgija*.

Potnik in mesečina ni le roman za mladostnike, ki iščejo odgovore na vprašanje, kaj je življenje, temveč je tudi čtivo za odrasle, ki so že ugotovili, kaj življenje ni. ¶

Obstajata dve vrsti pomembnih romanov. V prvi, imenitnejši, so tisti, ki so odlični v vseh časih – ne glede na življenjsko obdobje bralca in zgodovinski čas. V drugi, morda manj ugledni, a nedvomno ne nepomembni, pa so romani, ki so bili za bralca v določenem življenjskem obdobju usodnega pomena, a so ob ponovnem branju v zrelejši dobi izgubili svojo moč.

Bojazen, da bi Szerbov roman lahko zdrsnil v drugo skupino in s tem še poglobil prepad med današnjo zimo in poletjem osemnajstletnice, se je razblinila po petdesetih prebranih straneh. Ne, *Potnik in mesečina* ni le roman za mladostnike, ki iščejo odgovore na vprašanje, kaj je življenje, temveč je tudi čtivo za odrasle, ki so že ugotovili, kaj življenje ni. Roman, ki je na Madžarskem izšel leta 1937 in sodi med klasično čtivo madžarskih izobražencev, bralca prisili, da z zadržanim dihom sledi zgodbi do zadnje strani in se med tem hahlja ob prefinjeni, osemnajstletniku neopazni ironiji, uživa ob čudovitih opisih italijanske pokrajine ter kulture, se zamisli ob nepretenciozni eruditskosti, verjame neverjetni življenjskosti in se ne nazadnje tudi vrača v lastna leta neozdravljive mladosti.

Rdečo nit romana vleče Mihály, mlajši možki iz meščanske peštanske družine, ki je s svežo ločenko Erzsi, uglašeno fatalko višjega sloja, na poročnem potovanju po Italiji. Pripoved se odpre z Mihályjevim nočnim tavanjem po beneškem blodnjaku uličic, ki se zaključijo z veličastnim pogledom na pokopališni otok ter na otočka San Francesco in Deserto, kamor so v srednjem veku naseljevali gobavce. Med tavanjem so se v njem ponovno prebudili spomini na mladost, ki jih je že davno zakopal tako globoko, da je mislil, da nikoli več ne bodo prišli na plan. Mihály, ki je s svojim obiskom Italije odlašal tako dolgo, dokler ni bil prepričan, da je zanjo dovolj zrel (in kaj je lepši dokaz zrelosti kakor poroka), je pravzaprav italijanska gruda v človeški obliki – ne da bi pretirano drezali vanj, bruha relikte nekdanjega življenja, ki opominjajo, da je pred današnjim obstajal drug, močnejši in bolj mističen svet. Spominja se skrivnostne vile Ulpius, v kateri sta živila njegova gimnazijska prijatelja Tamás in Éva, brat in sestra neverjetne privlačnosti in skrivnostnosti, s katerima se je Mihály zapletel. Pozneje sta se jim pridružila še dva sošolca: žepar János Szepetneki in goreč katolik Ervin. Skupaj so preizkušali meje ljubezni, alkohola, drog, vere in smrti ter se po tem, ko je Tamásu, najbolj karizmatičnemu, nezemeljskemu in najmočnejšemu, smrt tudi uspela (v Halštatu, najbolj preteklem vseh preteklih krajev), za vedno razšli, vsak s svojo rano. Mihály je po nekajletnem obdobju zmedenosti in študiju zgodovine religije postal častivreden meščan in poslovnež v družinskem podjetju. Čutil je, da ne spada v meščanski kalup, a si je vendarle prizadeval biti *navaden*. In krona navadnosti je bila poroka z Erzsi, prav nič posebno žensko, ki pa je svojega bogatega moža zapustila prav zato, ker si je želela postati drugačna. Tako krčevito, kakor je Mihály želel postati normalen, si je ona prizadevala, da bi prebila čarobno mejo in odkrila, kaj se skriva onkraj meščanske ustaljenosti. Napetost med mladoporocencema se je stopnjevala, dokler ni Mihály ponesrečil (ali pa načrtno, še sam si ni bil na jasnem) sedel na napačen vlak in se odpeljal v nasprotno smer od nevestine – po poti zakopane mladosti, na kateri so ga preganjali mrtvi in ga porušili v trenutku, ko se je želel le za hip ustaviti, globoko vdihniti in nehati begati (»Dokler človek hodi, ne opazi, kako utrujen je, temveč šele takrat, ko se usede.«). Nato ga je kot hipni nadomestek zamotila Millicent, Američanka, tujka. Očarala ga je s svojo ameriško topumnostjo (»V globoki neumnosti je nekaj omotičnega in prepadno privlačnega kot v propadanju. Privlačna moč praznine.«) ter tujostjo (»Zemljepis je najmočnejši ljubezenski napoj.«). In po nenadnem okusu mladosti je po preteklosti začel hrepeneti bolj kot kdaj koli – *zahrepenel je po hrepenenju mladih dni*, iskal Ervina in Évo, da bi z njima našel mladost, sebe ali smrt.

Iskanje ga pripelje v Rim, kjer se začne ponovno bežno ukvarjati z zgodovino religije (»Vsak, ki ni slaboumen, bi se moral ukvarjati z znanostjo.«), preganjavicam iz mladosti pa se pridružijo še denarne težave, čeravno ga prijatelj Waldheim, znanstvenik, prepričuje, da je *gospodarska nuja* izmišljen pojem (»Življenje za vsakdanje potrebe je mit, blef, ki so ga v svojo potešitev našli tisti, ki se niso zmožni ukvarjati z duhovnimi rečmi.«).

Roman je poln mističnih naključij in neverjetnih zasukov, ki po eni strani ironizirajo *iskanje sebe* mladega premožnega srednjeevropskega človeka, ki tako dolgo brska po preteklosti, dokler se ne znajde v večnem mestu, a po drugi strani je klasika, veličasten spomenik evropskemu romanu in prvovrsten preplet preteklosti, sedanjosti, spomina, omame, strahov, upov in ljubezni, ki se skrivajo v hrepenenju in nostalgiji. Vse to je v podtonu naivno otroške tožbe pacienta Mihályja, ki zdravnika sam seznanjati z lastno diagnozo: »*Vem, kaj mi je. ... Akutno nostalgijo imam. Rad bi bil mlad. Ali obstaja kakšno zdravilo za to?*«

Potnik in mesečina je roman o človeku, ki je tako zaposlen z lastnim iskanjem, da mimo njega na videz neopazno tečejo ducejevi portreti, mladi fašisti in rasne teorije, češ, vse je minljivo, le človekovi intimni boji in kulturni vrhunci bodo ostali. A človek, humanist – pa naj gre še tako globoko vase – ne more ubežati silam resničnosti ter nehumanosti. Tudi pisatelj Antal Szerb ni: januarja 1945 so ga, triinštiridesetletnega, do smrti pretepli pazniki v koncentracijskem taborišču. ■



● ● ● KNJIGA

Brskanje po družinskih kletih

ALEŠ ČAR: **O znosnosti**. Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2011, 257 str., 29 €

Novi roman Aleša Čara *O znosnosti* se posveča razmerjem znotraj družine, ki zaobjema nekaj generacij vse od prababice do pravnuka. S temo intimnih medčloveških odnosov in z ritmom, ki ga ubira, sprva pravzaprav spominja na avtorjevo odlično kratko prozo. A v nasprotju z zgodbami in zlasti s po mojem mnenju še vedno najboljšim prvim romanom *Igra angelov in netopirjev*, kjer v zraku visi skrivnost, do katere nimamo dostopa, nam delo *O znosnosti* vse razkrije in poveže med seboj. Tako avtor razbije čar iracionalnega in prikaže družinsko kroniko v vsej njeni banalnosti: nič je ne presega, nič ne osmišlja, nič ne postavlja nad katerokoli družinsko zgodbo, hkrati pa njeni odnosi še zdaleč niso tako univerzalni, da bi se v njih vsakdo našel, čeprav se zdi, da Čar meri prav na to.

Pomembnejši člani družine, vsi poimenovani generično, so stari Foter, ki je očim Nulte in oče Prve, Druge, Tretje ter Četrte; Prva, ki je mati Prvega, Drugega, Edine in Zadnjega; Zadnji, sin Fotra ali Moža, ki ljubimka z Mrho, hčerko Nulte. Ključen povezovalni člen je pripovedovalec, sin Tretje, ki se je (kdove zakaj) začel zanimati za družinsko preteklost ter zgodbe sorodnikov tudi zapisovati. Pripovedovalčev odnos do junakov, o katerih pripoveduje, je namreč definiran le s krvjo (je sin, vnuk, bratranec ali nečak), drugače pa je do njih neopredeljen, celo moteče brezobrazen. Njegova radovednost za družinske vezi se prebudi leta 1986, ko mu je štirinajst let in se družina po dolgem času zbere skupaj. Srečanje poteka pri njih doma v Mestu, kraju v zahodni Sloveniji, kje natanko, ni pomembno. Šlo naj bi pač za katerokoli mesto, in v njem za kateregakoli očeta, mater, sina, hčer, babico, dedka, strica ali teto. Retorika pripovedi nam prišepetava, da beremo univerzalno zgodbo o sleherni družini; a ta sugestija je veljavna le pod pogojem, da se vsaka družina ponaša vsaj z nekaj žgečkljivimi skrivnostmi in sprevrženimi škandali, kakršni so incestno razmerje med očetom in hčerjo, sadomazohistični odnos mame do sina, krvavo sovraštvo med mamo in hčerjo (največkrat ima prste vmes Prva, nekakšna čarovnica), nasilje, alkoholizem, droga in samomor.

Roman nima kake tehtne fabule, temveč se ukvarja predvsem z družinskimi odnosi samimi na sebi. Redko jih determinira z vzgojo ali z drugimi zunanji okolščini in preredko jih tako ali drugače motivira. Močnejše in prepričljivejše postanejo zgodbe junakov tedaj, ko je njihova usoda pripeta na zgodovinsko in krajevno ozadje. Sicer pa so družinske vezi med junaki brezupno zmaličene; sporočajo, da ima vsaka družina svojo klet, kamor koga zaklene in muči ali kjer se kdo obesi. Vendar roman s tem ne kaže temnih plati življenja. Zadnji, heroinski odvisnik, denimo pravi, da so bili ob vsem poniževanju, mučenju in zanemarjanju srečna družina, in se sprašuje: »Zakaj sreča ne bi smela imeti navzven podobe nasilja, sovraštva, razpada družine? Zakaj to ne bi smela biti sreča?« Seveda, zakaj ne? Čaru bi uspelo bralca prepričati o čemerkoli, celo o tako nekonvencionalnem pojmovanju sreče, če bi, na primer, slogovno lovil nejasnost in večpomenskost prvenca. Vendar je ne. Tudi *O znosnosti* je sicer vseskozi dobro napisan in tehnično neoporečen roman, in avtorju ne gre odrekati obrtniške dovršenosti. A kam je romanu ušla globina, s katero bi razreševal bralčeve otroške travme, kam vznemirljivi estetski sijaj? Kje je duh časa? Kje dražljiva skrivnost? **TINA VRŠČAJ**

● ● ● KNJIGA

Pogled iz drevesne krošnje

NATAŠA KRAMBERGER, JANA KOCJAN: **Kaki vojaki**. Založba Litera (zbirka Nova znamenja), Maribor 2011, 161. str., 19,90 €

Nova knjiga Nataše Kramberger *Kaki vojaki* je žanrsko neulovljiva. Če imamo na začetku občutek, da gre za alegorično satiro, se ob koncu izkaže, da je knjiga tudi ali predvsem elegično uravnana. Ravno njen elegičen ton, ki deluje kontrastno s prejšnjim delom knjige, kot da bi se avtorica šele v zadnjem trenutku spomnila, da mora zapolniti tudi metafizičen prostor, je torej tisto, kar lomi klasične žanrske konstelacije. *Kake vojake* sicer lahko beremo tudi kot angažirano pesem, ki se poraja iz »nemarnega molčanja«, ali pa predvsem kot sarkastično

izpoved, prelito čez rob nekega specifičnega, glede na številne aluzije kar slovenskega kozarca. Ravno zaradi te prostorske umeščenosti, ki se sicer spričo alegorične narave teksta ves čas izmika, je *Kake vojake* smiselno brati tudi skozi zgolj humorno prizmo, ki svoje mestoma ostre robove briše z ljubko krhkimi ilustracijami Jane Kocjan.

Kakršno koli že recepcijsko obzorje, Krambergerjevi se na vsak način pozna izstop iz slovenskega miljeja. Gre namreč za mlado pisateljico, ki živi v Berlinu in si očitno lahko privoščiti (to se med drugim vidi tudi njeni samozavestni pisavi) panoramski pogled oziroma pogled iz drevesne krošnje. Na samem začetku nam torej natančno oriše hierarhijo prebivalcev drevesa, od krtov in črvov, žoln in žab, pikapolonic in koloradskih hroščev do Rdečega, Modrega in Zelenege. Za zadnje tri sicer ni jasno, ali so živalske ali človeške figurice, toda glede na njihove redefinicije domovinskih čustev kmalu ugotovimo, da so mišljeni kot personifikacije. Zeleni je sicer med vsemi tremi najmilejši in verjetno je, da avtorica skozenj komentira slovenski (pesniški) sentiment, medtem ko so preko Modrega neposredno kritizirani zagovorniki retrogradnih čustev. Preostane torej Rdeči, ki še v tako neznatnem pojavu, kot je nočni prelet sov, vidi teorijo zarote.

Nataša Kramberger se očitno na precej lahkoten način loteva resnih tem. S tem še ni rečeno, da je razkrinkavanje avtoritativnih samoumevnosti, od razporejanja pozicij moči do samovoljne interpretacije domovine in domovinskega, ves čas zavito v mehki, mili sarkazem; ravno nasprotno. Nataša Kramberger zna biti tudi neposredna. Ko namreč v drugi polovici knjige Modri izreče: »To drevo, to podrastje, ta naša kultura je bagatelna tranzicijska camera obscura!«, zaslutimo pisateljico ostrino. Ta je večino časa utemeljena in funkcionira v okviru svojega lastnega (kon)teksta. Pa vendarle, kljub rimani in bralcu priljudni prozi Krambergerjeva v postopku ironizacije ne izbira posebno sublimnih metod. Ignorira kakršne koli metafizijske postopke in je v pristopu do obravnavane teme, žanrski neopredeljivosti navkljub, literarno naivna.

To se sicer pozna tudi izpeljavi konca. Tako kot že v sami sredici komaj lovimo zgodbeno strukturo, kar ne gre pripisati zgolj nenavadnosti rimate forme, temveč preveliki razdrobljenosti teksta, tako se tudi proti koncu sprašujemo, ali eksplozija ne deluje preveč didaktično? Za trenutek se namreč zdi, da je vrhovno počelo te knjige spregledanje napake, kar daje knjigi nekoliko zagrenjen, obžalujoč ton. Obstaja pa še drugi, verjetnejši uvid apokalipse, ki ga je v nekem drugem kontekstu definirala Mojca Kumerdej: »/.../ ne morem pa si predstavljati prehoda iz kapitalizma v človeku prijaznejši sistem, ne da bi bil vzrok nove družbene oblike posledica praznine po kaki naravni ali jedrski katastrofi.« Nataša Kramberger namiguje podobno, iz požrešnosti se lahko rešimo le v prostor beline. Kljub obteženemu koncu te knjige, ki noče biti zgolj in samo satira, *Kaki vojaki* puščajo vever in humoren vtis. **GABRIELA BABNIK**

● ● ● KNJIGA

»Sentimentalno meso«

NORA IUGA: **Deklica s tisoč gubami**. Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina). Prevedel Aleš Mustar; izbor Nora Iuga in Aleš Mustar. Ljubljana 2011, 215 str., 25 €

Nora Iuga, romunska pisateljica in prevajalka, katere roman *Šestdesetletnica in mladenič* smo v slovenskem prevodu že brali, je pravzaprav v prvi vrsti pesnica, ki je svojo prvo pesniško zbirko izdala pomenljivega leta 1968. Njena dela so bila za železno zaveso najprej prepovedana, danes pa pobira sadove dolgoletnega delovanja tako doma kot tudi v tujini. Pesmi iz njenih enajstih zbirk so, razen manjše izjeme (na začetku se nahajajo pesmi iz njene predzadnje zbirke), razvrščene od časovno najzgodnejše do zadnje zbirke *Deklica s tisoč gubami*, ki je po obsegu najbolj zastopana in daje naslov tudi slovenskemu izboru. Ta je tako nekako zaokrožen s temeljnimi občutji, ki prevajajo Iugino poezijo v zadnjem desetletju: vitalnost, slikovitost in razposajenost, ki ponekod simpatično zamaje temelje spodobnosti. Kljub temu pa zna biti njena poezija bralcu s svojo bogato in samosvojo metaforiko mestoma tudi nekoliko nedostopna.

Čeprav so Iugine začetne pesmi še malo temačne, se lirski subjektinja razgalja brez melanholije ali patetike, s skorajda otroško naivnostjo, ki je tu in tam humorno reflektirana: »jaz sem majhna sirota/ kot smrkelj/ tu naokoli ni nobenega angela/ da bi me obrisal s svojim večnim krilom«. In čeprav se včasih z zabavnimi metafo-

rami obregne tudi ob zunanjo realnost (»v mojem mestu je stol/ s katerega nihče/ ne doseže tal«), leži fokus njene poezije v najbolj intimnih izpovedih, kar metodično zagovarja tudi v svojem eseju o poeziji na koncu izbora. Poezija je »dnevni obraz sanj«, pravi, in plod trenutka, ko informacije iz našega telesa z vso silo udarijo na plan. Zavestno se distancira od težnje, ki po njenem mnenju prevladuje v današnjem času, da bi poezija prestopala meje posameznikovega sveta in s tem odgovarjala na družbena vprašanja. Slednje je verjetno treba brati tudi v kontekstu umeščenosti v vzhodnoevropski prostor, ki ga je za časa Iuginega življenja in delovanja zaznamovala kulturna politika Ceausescujevega komunističnega režima.

Tematski stalnici zbirke sta prav gotovo erotika in poezija, preko katerih lirski subjektinja išče svoje mesto v svetu. V markantni zbirki *Srce kot boksarska pest* iz začetka osemdesetih, se dokončno izoblikuje njen odnos do poezije kot enega izmed stebrov identifikacije, v poznejših pesmih pa se začetna neobremenjenost včasih prelevi v zaskrbljeno samospraševanje o tem, ali je navdih prešel. Poezija za Noro Iugo resnično nastaja le s pomočjo navdih, v trenutku torej, ko se telesne sile prelevijo v duha, in slednje je eksistencialnega pomena tudi za lirski subjektinjo. Prav zato je verz »glej dobro sem a ne najdem/ ne najdem se več« v kopici hudomušnih metafor lahko tako zelo pomenljiv in učinkovit.

Če je poezija odraz pesnikovega notranjega sveta, je papir mesto za neomejeno zivanje »besednih izločkov« in ne mesto za »lažno sramežljivost«, pravi Nora Iuga v svojem eseju. Medtem ko je lirski subjektinja v starejših pesmih še nekoliko razklana in odtujena ter nezaupljiva tako do svojega telesa kot tudi do svojega ljubezenskega objekta, je erotika v pesmih iz leta 2000 vedra, sprijaznjena, včasih tudi humorna, predvsem pa demistificira telo kot tempelj udejanja ljubezni: »tukaj prekinem, lulat grem. vem, da me slišiš/ sam si to hotel, zdaj pa me prenašaj«. Pesnica se v zbirki *Nebesna tržnica* poigra tudi z vlogama ljubimke in matere in dekonstruira njuno tradicionalno razmejitve. Zbirko posveti svojemu sinu z namenom, da bi se mu popolnoma izpovedala in, kot pravi, tvegala prav vse. Čeprav lirski subjektinja v poznejših pesmih nekako pridobiva na trdnosti in konsistenci in postaja vse bolj doma v tem svetu ter pozdravlja življenje, začne tudi opazati spremembe, ki so plod minevanja. Telo, vir občutenj, ki botrujejo njemu navdihu, začne izgubljati svoj sijaj (»mlaka v katero ne mečeš več kamnov/ ker je čisto nagubana«) in proces sprijaznjenja je boleč, a vendar ne nemogoč.

Ta poezija nima strahu pred intimnim razgaljenjem, pa tudi pred srečanjem z vsakdanjim in profanim ne. In zdi se, da tudi takrat, ko izgublja, ni poražena. **MOJCA KIRBIŠ**

● ● ● KINO

Vrnitev izgubljenega sina

Sneg na Kilimandžaru (Les neiges du Kilimandjaro). Režija Robert Guédiguian. Francija, 2011, 107 min. Ljubljana, Kinodvor

Potem ko se je že zazdelo, da se je Robert Guédiguian, ta francoski trubadur proletariata, naveličal biti le »pripovedovalec zgodb iz delavskih četrti Marseilla«, saj je v zadnjih nekaj letih postregel z nizom del, ki so se močno oddaljila od njegovih običajnih časovno-prostorskih in estetsko-tematskih koordinat (medtem ko je svojo militantnost vsaj v nekaterih izmed teh del celo ohranil), pa se s filmom *Sneg na Kilimandžaru* vrača v marsejsko četrt Estaque, kjer je ustvaril nekaj svojih najboljših del.

Estaque, nekoč ribiška vasica poleg Marseilla, ki so jo v preteklosti za svoj dom in vir navdih vzeli že številni impresionisti s Paulom Cézannom na čelu, pozneje pa tudi nekateri režiserji poetičnega realizma, je danes delavsko predmestje Marseilla in hkrati nekakšen zaščitni znak Guédiguianovega opusa, pa čeprav mu je, kot smo že omenili, v zadnjih nekaj filmih poskušal ulti. Koncept angažmaja, najsi bo politični, družbeni ali nenazadnje čustveni, ki je v središču tega filma, je avtor »odkril« prav v tem delavskem okolju, kjer je ideja sindikalnega boja še kako živa. Zato ne preseneča, da ga nekako ne more zapustiti. Nenazadnje je to okolje, ki ga daleč najboljše pozna in v katerem se najbolj suvereno giblje, to pa mu s svojimi številnimi protislovji in ekstremnimi bivanjskimi situacijami nudi tudi nešteto pripovednih izhodišč.

Tako se je Guédiguian s *Snegom na Kilimandžaru*, za katerega je navdih našel v pesnitvi Victorja Hugoja z naslovom *Les pauvre gens* (Revni ljudje), znova vrnil vanj,



da bi nam podal zgodbo o sindikalnem voditelju Michelu ter njegovi ženi in aktivistični tovarišici Marie-Claire. Michel je nedavno izgubil službo v marsejski ladjedelnici. In čeprav sta oba zelo ponosna na svoj pretekli sindikalni in politični aktivizem, pa se tokrat, čiste vesti in jasnega pogleda (vsaj tako se prepričujeta, saj menita, da Michel, ki je bil tik pred upokojitvijo, preprosto nima več možnosti za ponovno zaposlitev), odločita, da bosta Michelovo odpustitev sprejela in uživala preostanek življenja obkrožena z otroki in številnimi prijatelji, ki so jim zelo blizu. A njuna sreča se nekega dne, ko zamaskirani par nasilno vdre v njun dom, ju napade in oropa, nenadoma sesuje. Razočaranje in občutek prizadetosti pa nato dosežeta vrhunec, kot Michel in Marie-Claire odkrijeta, da sta ju napadla nekdanja Michelova sodelavca.

Tako kot v večini njegovih filmov je torej tudi tu v ospredju družbeni boj, a Guédiguian tokrat k temi pristopi na povsem svež način, ki ga v njegovih filmih še nismo videli. Michel in Marie-Claire (igrata ju stalna člana Guédiguianove igralske zasedbe, Jean-Pierre Darroussin in Ariane Ascaride) ter njun tesni prijatelj Raoul, pripadniki revolucionarne generacije, ki se je v poznih šestdesetih letih družbeno angažirala, se namreč zdaj, na »stara« leta, odpovedo boju za svoje revolucionarne ideale in se raje prepustijo lagodnemu življenju. Pri tem pa ne opazijo, ali pa nočejo opaziti, da družba iz dneva v dan drsi v večji kaos, ki je prav tako posledica družbenih razlik in krivic. Guédiguian tako v tem čudovitem in iskrenem delu prevprašuje dosežke svoje generacije, pod vprašaj postavlja domnevne zmage, ki jih je na družbenem področju izborila, še posebej v luči dejstva, da ji svojih dosežkov očitno ni uspelo prenesti na mlajše generacije. In ob tem znova dokazuje svoje mojstrstvo v pripovedovanju, saj zgodbo, v kateri se prepletajo komični in dramatični elementi, mestoma pa celo elementi detektivke, ter v katero na ravni dialoga znova vdirajo zanj tako značilni didaktični toni, čudovito uravnoteži in pripelje do konca, ki znova ježi kožo in nam jemlje dih. *Sneg na Kilimandžaru* se na prvi pogled, tako kot Kaurismäkijev *Le Havre*, morda res zdi malce naivno delo, a na koncu si moramo vendarle priznati, da je le čudovito optimističen, utopičen protistrup razraščajoči se družbeni depresiji. **DENIS VALIČ**

● ● ● KINO

Norec ali prerok?

Zaklonske. Režija Jeff Nichols. ZDA, 2011, 120 min. Ljubljana, Kinodvor

Zaklonske je v zelo kratkem času že drugi film v naših kinematografih, ki v nenavadno celoto združijo dve tako različni temi, kot sta duševna stiska in konec sveta. Medtem ko je *Melanholija* (2011) Larsa von Trierja opisala dimenzije depresije na ozadju bližajočega se konca sveta, *Zaklonske* raziskuje še bolj simptomatično občutje sodob-

nega sveta – tesnobo oziroma že kar paranojo, ki jo hranijo apokaliptične vizije bližajoče se katastrofalne nevihte.

Curtis, odlični gradbeni delavec, ljubeč mož in skrben oče gluhoneme hčerke, živi čisto normalno, vsakdanje življenje, dokler ga ne začnejo preganjati sanje o prihajajoči nevihti, orkanu, ki bo njega in njegovo družino zradiral s planeta. Ponavljajoče se nočne more v kombinaciji z zavedanjem, da v genih nosi sled duševne bolezni, Curtisa priženejo na rob norosti in načnejo odnose v prej urejeni družini.

Curtis mentalno razpada pred očmi gledalca, ki lahko natančno opazuje, kako se razkrajajo njegov notranji svet, kako se v njem vedno bolj briše meja med resničnim in namišljenim in kako poguben je razpad te meje za njegove odnose z bližnjimi in daljnimi. Režiser Jeff Nichols Curtisa problem opazuje z dveh strani: skozi upodobitve sanj nas postavi v glavo protagonista in kaže, kako je izguba kontrole nad lastno realnostjo videti od znotraj, drugi pogled pa nam s perspektive Curtisove žene, hčerke in sodelavca kaže, kako je razpad sistema videti od zunaj.

Gledalcu sta torej ponujeni tako subjektivna kot objektivna perspektiva, Nichols pa se ob tem zelo potrudi, da ne dodaja nikakršnih navodil za uporabo. Kako boste videno interpretirali in kako globoko v film se boste spustili, je odvisno samo od vas. Tudi jekleni obraz Michaela Shannona v vlogi Curtisa pri identifikaciji ni v posebno pomoč, Nicholsova distanca pa se še poglobi v zaključnem poetičnem zasuku, ki je v takšni disonanci z realističnim preostankom filma, da se boste vprašali, če ne bi bilo morda treba revidirati vseh preteklih 120 minut. Je Curtis v resnici norec ali prerok?

Odgovor na to vprašanje niti ni tako zelo pomemben. Pomembnejše je razširiti pogled in Curtisovo intimno zgodbo umestiti v sodobno, s strahom in negotovostjo prežeto družbo, ki trepetajo pred naravnimi katastrofami in boleznimi, pred gubami in zaobljenimi trebuščki, pred podivjanimi Norvežani in zlobnimi Arabci. Strah kot da se je odcepil od svojih virov in obvisel v atmosferi, mi pa ga vsak dan nevede vlečemo v pljuča. *Zaklonske* lepo pokaže, kako poguben učinek ima podivjan, razsrediščen strah na intimni in družbeni ravni, moj edini resen ugovor filmu pa leti na dolžino – še vedno sem mnenja, da mora film, ki preseže klasično 90-minutno formo, imeti za to zelo dober razlog, *Zaklonske* pa ima kar veliko prostega teka. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● ODER

Par, ki pripoveduje ples

Mit. Avtorja in plesalca Nastja Bremec in Michal Rynia. Producenti M&N Dance Company, De Gouvernrastraat (Rotterdam, Nizozemska), Cankarjev dom. 12. 1. 2012, Cankarjev dom, Ljubljana, 55 min.

Koliko je vreden plašen dotik, hrepeneč pogled, strasten objem in končno porušen zid, ki pusti par-

terju vse do globin tvojega bistva? Paleta čustev, ki posegajo v različne plasti ljubezenskega odnosa, sta odlična plesalca in koreografa Nastja Bremec in Michal Rynia prikazala slikovito ter zrelo. Po prvem, prav tako celovečernem projektu *Dust in the Wind*, v katerem sta navdušila z izjemno inovativnostjo, zdaj še utrjujejo svoj domišljeni koncept. Ustvarjalnost, izvirne plesne izpeljave in izpiljena tehnika odlikujejo tudi tokratno predstavo.

Izhodišče za najnovejši projekt sta umetnika našla v starogrškem mitu o Orfeju in Evridiki in ga prenesla v sodobni, kaotični svet. Moški predstavlja glavo, ženska srce. O tem pripoveduje tudi njun ples – on je bolj razumski, ona bolj čustvena. On jo vabi v svoj čustveni prostor, ona se mu izmika. Ko ona končno popusti in vstopi v neviden krog, ki ji ga ponudi, se veriga sklene. Čuten ples dveh ljubimcev z nenehnim stikanjem teles simbolično ponazarja duši dveh, ki postaneta eno. Predstava v prvem delu prikazuje romantično združitve nedolžnega dekleta in zaljubljenega fanta, v drugem pa se prevesi v zrelejšo fazo odnosa. Ona mu ves čas sledi kot senca. Začnejo se pojavljati dramatični trenutki in konflikti, ki porajajo vprašanja o odvisnosti, vkljenjenosti, iskanju svobode in hrepenenju po nežnih čustvih povezanosti. Scenografija, ki jo je prispeval Staško Marinič – stena visečih verig –, hipoma zdrsi s stropa. Zid med njima je zrušen.

Gibe sta so-avtorja in izvajalca nadgradila z izraznostjo glasbe dua Silence. Izvirno zlitje modernega plesa, klasičnega baleta in hip-hopa učinkovito upodablja ženska in moška čustva. Nežnejša ženska duša je izražena z več elementi sodobnih plesnih tehnik, moški čustveni svet pa je ponazorjen z več elementi hip-hopa (Rynia, petkratni svetovni prvak v hip-hopu, pokaže vse svoje akrobatske sposobnosti). Njuni izpiljeni gibi s spremenjajočo se dinamiko ustvarjajo različna ozračja. Plesalca presenečata s količino inovativnih plesnih izpeljav, s katerima podkrepita različna čustva ali ilustrirata pripoved. Dramaturgija Dava Schwaba je skozi predstavo napela lok, ki se na koncu vrne na začetek – ali pa tudi ne: on njej ponovno ponudi vstop v odnos, njena pa je odločitev: da ali ne?

Petinpetdeset minut pomeni v plesu dolgo časovno enoto, saj je izjemno težko ohranjati predstavo ves čas zanimivo, a slovensko-poljskemu duetu je to že drugič izvrstno uspelo. Ker so v koreografiji zanimive tudi podrobnosti, smo mestoma pogrešali le močnejšo svetlobo, ki bi jih še bolj poudarila (osvetlitev je delo Dennisa Voorena).

Novogoričanka Nastja Bremec in Poljak Michal Rynia sta diplomanta rotterdamske plesne akademije CO-DARTS. Nekaj časa sta bila člana nizozemske skupine Scapino Ballet Rotterdam, zdaj pa kot plesalca, koreografa in pedagoga delujeta tako v Sloveniji kot drugod po svetu pod okriljem svojega društva M&N Dance Company. Njuno vodilo je profesionalnost in le želimo si lahko (poleg EnKnapGroup) še eno profesionalno sodobno plesno skupino. **TINA ŠROT**

AMPAK

ŠOLA MORA BITI PRIJAZNA IN ZAHTEVNA. NE LE ENO ALI DRUGO.

Odgovor Založbe Rokus Klett (ZRK) na navedbe, ki jih je dr. Kristijan MUSEK LEŠNIK podal v intervjuju v *Pogledih* dne 11. januarja 2012.



Založba, ki sem jo vodil skoraj 20 let, je bila tako v novinarskem vprašanju kot tudi v odgovoru dr. Muska Lešnika označena kot manipulirana, zato se na prispevek odzivam z naslednjimi pojasnili.

ZRK je oktobra 2010 prejela nagrado za najboljši evropski učbenik, in sicer za učbenik za fiziko v 8. razredu z naslovom *Zakaj se dogaja? Sile in energija*. Navedba dr. Muska Lešnika, da

založba v svojih sporočilih javnosti ni navedla resnične podlage za to izjavo, in terminologija o manipulaciji, ki jo dr. MUSEK LEŠNIK uporablja v opisu svojega pogleda na to, sta zavajajoči.

Ob prejemu nagrade ZRK ni nikoli navajala, da je omenjeni učbenik za fiziko tekmoval med učbeniki za fiziko oz. da je to najboljši učbenik za fiziko v Evropi! Morda so to kje zapisali kakšni nespretni novinarji. V ZRK smo vedno uporabljali točen prevod imena nagrade – Najboljši evropski učbenik. Enako pravilo smo upoštevali tudi letos, ko je naša založba ponovno prejela zlato nagrado za učbenik za kemijo z naslovom *Peti element*.

Nedopustno je, da je dr. MUSEK LEŠNIK podal svojo izjavo, ne da bi se dodobra pozanimal, kako tekmovalje sploh poteka in kakšni so kriteriji ocenjevanja. V nadaljevanju bom razložil, za kakšno nagrado gre, kdo jo podeljuje in kakšni so kriteriji. Pri pojasnjevanju bom uporabil nekaj neprevedenih angleških nazivov, da bo moja obrazložitev jasnejša in da bo obenem povsem razvidna napačna interpretacija dr. Muska Lešnika.

Tekmovalje *Best European Schoolbook Awards* za istoimensko nagrado (v nadaljevanju BESA), v prevodu nagrado za najboljši evropski učbenik, v soorganizaciji podeljujejo kar tri priznane evropske ustanove: Frankfurtski knji-

žni sejem, IARTEM – The International Association for Research on Textbooks and Educational Media in EEPG – European Educational Publishers' Group (Evropsko združenje šolskih založnikov).

Komisija za ocenjevanje in podeljevanje BESA, ki jo sestavlja osem najuglednejših strokovnjakov in profesorjev s področja didaktike poučevanja v Evropi, ocenjuje učbenike v štirih kategorijah in na podlagi osmih osnovnih ter več dodatnih kriterijev, kot so na primer: primernost starostni skupini, preglednost, verodostojnost vsebine, stopnja atraktivnosti – zanimivosti podajanja snovi, prilagojenost starostni skupini, vključevanje učenja, socializacija itn.

Organizatorji BESA vsako leto pošljejo razpis natečaja vsem šolskim založbam v območju EU. Vsako leto se nanj odzove približno 40 založb iz več kot 15 držav. Tako v posamezni kategoriji tekmuje približno 15 novih učbenikov iz različnih predmetnih področij. Natečaj ima tovrstno zasnovano že 3 leta.

Še več: v preteklosti je Združenje evropskih šolskih založnikov (www.eepg.org) podeljevalo nagrade za najboljše učbenike na drug, še bolj učinkovit način. Vse članice združenja, torej več kot 20 vodilnih založb iz 20 evropskih držav (Slovenijo v združenju zastopa ZRK), so si – druga drugi – poslale svoje najboljše učbenike, ➤

ki so izšli v zadnjem letu. Uredništvo vsake založbe je temeljito pregledalo vse prejete učbenike iz tujine in nato v uredniškem kolektivu glasovalo ter sestavilo svoj seznam najboljših treh učbenikov. Rezultati glasovanja vseh 20 uredništev so se sešeli na sedežu združenja EEPG, ki je vsako leto razglasilo zmagovalca. Torej 20 uredništev resnih izobraževalnih založb po vsej Evropi! Tudi ob takem načinu ocenjevanja je bila nekajkrat nagrajena ravno ZRK, denimo za najboljši učbenik *Biologija 8* z zlato nagrado, torej 1. mestom med vsemi (!), kar verjetno ni naključje. Našim avtorskim in uredniškim ekipam je to pomenilo največje priznanje.

Kot pa iz nobelovsko obarvanega intervjuja v *Pogledih* izhaja, mednarodna komisija, uredništva, strokovnjaki in avtorske ekipe iz več kot 20 držav dr. Musku Lešniku ne sežejo niti do kolen. Tako tudi ni težko ugotoviti, da iz tendencioznih vprašanj in odgovorov sledi, da je slovenska založba manipulanka in ima kot taka verjetno tako ali tako samo »zanič« učbenike. Kot zagovarjajo nekateri medijsko priljubljeni upokojenci – tako se namreč tem stvarjem streže na Kubi in v Severni Koreji, v Evropi pa le v vse prej kot uspešni Grčiji.

Nujno je tudi kratko pojasnilo o naši založbi. ZRK, ki je ena od vodilnih šolskih založb tako v Sloveniji kot na Balkanu, pripravlja učbenike ne samo v skladu z visokimi standardi svojega lastnika, založbe Klett iz Stuttgarta, ki je največja nemška založba in deluje že več kot 100 let. Še v večji meri kot mednarodne izkušnje in zahtevni standardi se pri kakovostni pripravi učbenikov upoštevajo mnenja domačih didaktikov in drugih strokovnjakov, ki ustvarjajo in soustvarjajo vrhunske slovenske učbenike že 20 let.

Mnogi, zlasti laiki na učbeniškem področju, se s tem ne bi strinjali (v glavnem zaradi stereotipov, na podlagi floskul in čisto izmišljenih dolgoletnih dogem ter brez ustreznih podatkov), ampak pri izbiri učbenikov s strani učiteljev še vedno velja, da je kakovost učnega gradiva na prvem mestu. To jasno izhaja iz vseh raziskav, opravljenih med učitelji. Skoraj neverjetni deleži uporabe učbenikov ZRK v zadnjem triletnem devetletke zgovorno kažejo, da so ti zelo kakovostni. Nekaj primerov: po učbenikih ZRK se uči angleščino vsak tretji učenec, matematiko vsak drugi, biologijo, naravoslovje in slovenščino pa kar dva od treh učencev v Sloveniji. Vse to so dosežki naših avtorjev, ki so jih učitelji prepoznali kot vrhunske v zadnjih petih letih. Da drugih naših učbenikov niti ne omenjamo.

Verjetno tako ni zgolj naključje, da smo prejeli že vrsto evropskih nagrad, tako po izboru kolegov založnikov in njihovih uredništev kot tudi po oceni mednarodnih strokovnjakov (npr. tudi za berila na sejmu v Bologni let 2003). Z našim znanjem in metodami pri pripravi učbenikov smo tako – da navedem samo primer – v sedmih letih postali tudi največji založnik učbenikov v Srbiji. Seveda s srbskimi avtorji, strokovnjaki in učnimi načrti.

V očitni strokovni avtizem dr. Muska Lešnika (kot ga pač opisuje sam) se ne mislim spuščati. Prepuščam stroki, da odgovori njemu in novinarki. Se pa čudim, da se glede bralne pismenosti, ki je padla ravno v letih uveljavljanja učbeniških skladov, strokovnjak tega kova nič ne zamišlja. Ali o spornih raziskavah o kakovosti učbenikov, ki se pri najmanj 70-odstotnem odličnem uspehu učencev v devetletki izvajajo na zadostnih ali dobrih učencih. Itn. Hkrati tudi nima smisla zgubljati besed o delovnih zvezkih, ki so čisto umetno ustvarjen tabu. Posledica demoniziranja delovnih zvezkov v zadnjem desetletju pa je dejstvo, da se več kot dve tretjini slovenskih otrok uči iz 6 let rabljenih učbenikov brez kakršnegakoli delovnega zvezka. Si predstavljate učbenik za kemijo ali fiziko, v katerega se ne sme pisati, in navaden zvezek? Tu smo! Ne spraševalke ne dr. Muska Lešnika nič ne bo motilo, ko se bodo njuni šoloobvezni otroci srečali s poljskimi ali avstrijskimi vrstniki, ki vsako leto dobijo nov učbenik in delovni zvezek (ravno izbran, najnovejši, s kakovostjo, v kateri vsako leto znova tekmujejo založbe). Da o turških učencih, ki bodo do leta 2013 dobili vsak svoj tablični računalnik, sploh ne govorim. Seveda, če slučajno ne obiskujejo Waldorfske šole.

Namen izjav dr. Muska Lešnika je jasen in ga bralcem nima smisla še natančneje opisovati. Si pa upam trditi, da so Cankar, Grohar in Prešeren imeli isti standard učnih pripomočkov kot vsi otroci v Evropi tedanjega časa. Danes ga slovenski otroci pač nimajo. Daleč od tega. Taka so dejstva! Ob tem je potreben razmislek. Zatiskanje oči pred tem pa nas (ali pač dr. Muska Lešnika) potiska v laskanje neki ultra konservativni politiki table in krede, kar pa ni področje, ki bi ga želel ponovno komentirati.

Ker nikjer nismo trdili, da je nagrajeni najboljši evropski učbenik (kot je prevod imena nagrade) za fiziko najboljši med vsemi učbeniki za fiziko v Evropi, zahtevamo od časopisa in od dr. Muska Lešnika javno opravičilo.

Rok Kvaternik, ustanovitelj in nekdanji direktor Založbe Rokus Klett, d.o.o.

SAMOTE SPLOH NE POZNAM

Spoštovana Metka Krašovec in Peter Rak, v vajinem pogovoru (*Pogledi*, št. 1, 11. januarja 2012) je prišlo do nejasne omembe oznake »ekspresivna figuralika«. Oznake, ki sem jo postavil ob zasnovi skupinske razstave najmlajše sloven-



skke slikarske generacije leta 1968 v beograjski galeriji Kulturnega centra: na razstavi so sodelovali Srečo Dragan, Kostja Gatnik, Herman Gvardjančič, Zmago Jeraj, Boris Jesih, Metka Krašovec, Lojze Logar in Ladislav Pengov. Odtlej ima svoje mesto v strokovnih pregledih polpretekle zgodovine moderne slovenske umetnosti; pod isto oznako so razstavili izbrani mladi slikarji leta 1970 v Ateljeju 70 Moderne galerije, nato še leta 1987, ko je tedanja kustosinja Zdenka Badovinac predstavila dela Zmaga Jeraja, Borisa Jesiha, Metke Krašovec, Lojzeta Logarja, Kostje Gatnika in Franca Novinca na razstavi *Ekspresivna figuralika*, prav tako v Moderni galeriji. Razstavo zadnje omenjenih štirih umetnikov leta 1970 v Mestni galeriji, ki je omenjena v vajinem pogovoru, pa sem sam pospremil v kataložnem uvodu.

Aleksander Bassin

IZJAVA AKADEMIJE ZA DEMOKRACIJO OB REFERENDUMU O DRUŽINSKEM ZAKONIKU

Družinsko življenje v okviru neke skupnosti je temelj demokratičnega življenja. V življenju družin se zrcalijo vse vrednote in vsa problematika neke družbe. Bogastvo družinskih odnosov pripomore k rasti kooperativne izkušnje, ki je temeljni pogoj za neovirano rast in razvoj demokracije.

V *Akademiji za demokracijo* menimo, da je v Sloveniji še vedno prisotnega premalo spoštovanja do temeljnih vrednot, iz katerih raste skupno življenje. Premalo se zavedamo pomembnosti enakopravnosti med spoloma in s tem povezanega spoštovanja drugega; v iskanju mej tolerance do nasilja – tako verbalnega kakor fizičnega – smo prepogosto še vedno premalo odločni; primeri nespoštovanja drugačne spolne usmerjenosti kažejo na nezmožnost soočenja posameznikov ali skupin javnosti z razvojem družbene etike spoštovanja različnosti. Prepogosto se tudi soočamo s primeri nespoštovanja življenja kot vrednote – ko gre za odnos do pietete žrtev iz enega najbolj težavnih obdobj naše skupne zgodovine. V Sloveniji se žal tudi še ne zavedamo dovolj pomena javne diskusije, v kateri se s strokovnimi argumenti ter v spoštovanju sogovornika poskuša priti do soglasja o temeljnih zadevah demokratičnega razvoja.

Zaradi vsega omenjenega podaja *Akademija za demokracijo* naslednje stališče ob napovedanem referendumu o družinskem zakoniku:

Zakonodajni referendum je del zakonodajnega postopka. Poleg tega, da gre za korektivni posredni demokratični, se od parlamentarnega zakonodajnega postopka razlikuje v dveh pomembnih okoliščinah. Prva je, da volivci v postopku referendumskega odločanja zakonskega besedila ne morejo spreminjati (beri: ga izboljševati), kakor je to mogoče v parlamentarnem delu zakonodajnega postopka, marveč lahko celotno zakonsko besedilo le potrdijo ali zavrnejo. Druga pomembna okoliščina pa je, da odločitev, ki je na referendumu sprejeta, državnemu zboru za eno leto prepoveduje sprejem zakona, ki bi bil vsebinsko v nasprotju z odločitvijo volivcev (25. člen Zakona o referendumu in ljudski iniciativi).

Če naj bo odločanje o referendumskem vprašanju racionalno, ga prav navedeni okoliščini odločilno soopredelujeta. Enako velja za javno razpravo. Nalagata nam namreč, da se ne vprašamo, ali je zakon idealen, in tako tudi ne, ali in kje bi ga bilo mogoče izboljšati, marveč da se vprašamo, ali je zakonodajna rešitev kot celota boljša, ustrežnejša kot doslejšnja pravna ureditev. Če je odgovor pritrdilen in če je zakon na referendumu potrjen, to ni ovira, da zakona v prihodnje (tudi v okviru enoletnega roka) ne bi bilo mogoče z novelo na šibkih mestih izboljšati. Če pa je zakon zavrnjen, pa je to, nasprotno, ovira, da bi se v to zakonodajno področje eno leto kakorkoli bistveno posegalo.

V *Akademiji za demokracijo* menimo, da je odgovor na prej zastavljeno odločilno vprašanje pritrdilen: menimo, da je predlagana zakonodajna rešitev boljša od dosedanje pravne ureditve in s tem primeren temelj za urejanje družinskih razmerij.

Razlogi, ki utemeljujejo to stališče, so naslednji:

Družinski zakonik na celovitejši način ureja področje družinskih razmerij. Zakon o zakonski zavezi in družinskih razmerjih (ZZZDR) je bil sprejet pred 36 leti (Ur. l. SRS, št. 15/1976). V tem času je bil večkrat spremenjen, v njegove določbe je nekajkrat poseglo tudi ustavno sodišče, družinskopravna materija pa je bila tudi predmet urejanja z drugimi zakoni (kot so Zakon o registraciji istospolne partnerske skupnosti, Zakon o preprečevanju nasilja v družini ter Zakon o zdravljenju neplodnosti in postopkih oploditve z biomedicinsko pomočjo). Družinski zakonik

sedaj to med seboj povezano zakonsko materijo pretežno ureja na enem mestu. Prednost takšnega pristopa ni zgolj v večji zakonodajni preglednosti, marveč predvsem v tem, da je mogoče na tak način v znatnejši meri zagotoviti načelo notranje povezanosti in celovitosti pravnega reda, kot podnačelu v okviru načela pravne države.

Družinski zakonik upošteva družbene spremembe, ki so nastale v času trajanja ZZZDR, upošteva dognanja teorije družinskega prava, ustavnopravne smeri, ki so se pokazale ob nekaterih odločitvah ustavnega sodišča, kakor tudi razvoj prava prek sodne prakse. Obenem se v dinamiki sprejemanja sprememb družinske zakonodaje zrcalijo tudi širše družbene spremembe in vrednote, ki vplivajo na percepcijo družinskega življenja, odnosov med spoloma ter istospolnih razmerij.

Te spremembe na boljše se odražajo npr. v konceptualno ustrežnejšem pojmu *starševske skrbi*, ki nadomešča dosedanja institut roditeljske pravice. Z vidika pravice do sodnega varstva je ustrežnejša tudi razmejitev pristojnosti med sodiščem in centri za socialno delo. Bolj (ali pa vsaj jasneje) kot doslej je izražena vloga otroka kot subjekta družinskopravnih postopkov. Zakonik tako med drugim predvideva tudi institut otrokovega zagovornika (186. člen), največji napredek pa je poglavje o ukrepih za varstvo koristi otroka (7. poglavje zakonika). Ureditev, ki je bila doslej razdrobljena in tudi v marsičem pomanjkljiva, je sedaj urejena celovito in pregledno. Pomembna je tudi sprememba na področju premoženjskih razmerij med zakoncema. Zakonik še vedno ohranja zakonit režim skupnega premoženja, ki ustreza tipskemu položaju, a hkrati v skladu z načelom avtonomije posameznikom dopušča tudi pogodbeni odstrop od zakonitega premoženjskega režima. To so le nekatere – ne pa tudi edine – spremembe, zaradi katerih je po prepričanju *Akademije za demokracijo* ureditev po družinskem zakoniku ustrežnejša od sedanje.

Nazadnje pa se *Akademija za demokracijo* opredeljuje še do tistih sprememb, ki so se v javni razpravi razgrnile kot nosilni protiargumenti za sprejem družinskega zakonika. Menimo, da je tudi ureditev pojma družine, istospolne skupnosti in posvojitve tako pravno kot vrednotno simbolno boljša in ustrežnejša kot doslejšnja pravna ureditev.

Najprej menimo, da je pojem družine v zakoniku, ker gre za pravni akt, v prvi vrsti pravni pojem. Torej pojem, na katerega pravni red navezuje pravne posledice. Simbolni pomen, četudi ta velja za pomemben del državljanov, ne more prevladati nad pravnim pomenom zakonskega besedila. Pravne posledice (pravna ureditev razmerij) pa so ustavne le tedaj, če so v bistveno istovrstnih življenjskih primerih urejene na enak način. Življenjske skupnosti, ki so zajete v abstraktni določbi 2. člena Družinskega zakonika pod pojmom družine, so dejanska stvarnost. Različne tipe takšne dejanske stvarnosti lahko pravni red ureja različno le, če so zato podani stvarno utemeljeni razlogi. V *Akademiji za demokracijo* menimo, da družinski zakonik stvarno utemeljene razloge ustrežno upošteva. Tako npr. pri domnevi in priznanju očetovstva, kjer bi bila izenačitev pravne ureditve v istospolnih in heterospolnih skupnostih že evidentno v nasprotju z dejansko resnico, kakor pri ureditvi posvojitve, kjer velja splošno (načelno) pravilo, da sta posvojitelja lahko skupaj le raznospolna partnerja. Na drugih področjih (npr. na premoženjskem področju) takšnih stvarno utemeljenih razlogov ni.

Ureditev življenjske skupnosti dveh odraslih oseb v Družinskem zakoniku je primer strpnosti do vseh. To, da sta istospolna in raznospolna skupnost poimenovani različno, a je – razen naziva in prej navedenih izjem – pravna ureditev za obe enaka, pomeni, da je na simbolni ravni priznana različnost (kar je dejstvo), na pravni ravni pa enakopravnost (ker različnost tu ni pravno relevantna).

Ureditev posvojitve sicer ni idealna, je pa boljša kot doslej. Njena bistvena odlika je, da ne izhaja iz pravice posvojiti otroka (ker takšne pravice ni in je tudi ne more biti), marveč izhaja iz položaja otroka brez staršev in njegovega sedaj pravno zavarovanega položaja do družinskega življenja. V *Akademiji za demokracijo* soglašamo z ureditvijo, v skladu s katero otroka brez staršev načeloma posvoji raznospolen par, kakor tudi z obema izjemama, ki sta določeni v drugem in tretjem odstavku 217. člena Družinskega zakonika. Obe izjemi sta utemeljeni izključno na načelu otrokove koristi, za prvo (posvojitve s strani partnerja partnerske ali zunajpartnerske – se pravi istospolne – skupnosti) pa velja tudi to, da se v tem primeru otrokov v bistvenih lastnostih enak dejanski položaj (v primerjavi z otrokom v raznospolni skupnosti) zgolj pravno izenači.

Akademija za demokracijo na podlagi predstavljenih strokovnih argumentov podpira družinski zakonik in se zavzema za strpno in argumentirano razpravo ter družbo, v kateri družbeno sobivanje med posamezniki in posameznicami, razdeljeno v številna področja javne in zasebne sfere, ne bo zamejeno z ideološkimi koordinatami, temveč bo izraz skupnega zaupanja v demokratično sobivanje vseh državljanov in državljanov Republike Slovenije.

**Akademija za demokracijo
zanj dr. Lenart Škof
predsednik**

SMO LAHKO VSI GEJI?

ANDRAŽ TERŠEK

Zustavnopravnega vidika bi bilo bolje, če o usodi pravne ureditve družinskih vprašanj ne bi odločalo referendumsko glasovanje. Ustavno pravno pomembnih razlogov je več. Tematika zadeva pravni položaj družbene manjšine. Tudi pri tej referendumski zadevi spremljajoče dogajanje izhaja predvsem iz čustvenih, ideoloških in dnevopolitičnih vzgibov, iz osebnih verovanj in institucionaliziranih dogem. Znatno manj pa temelji na strokovnih ali celo znanstvenih dognanjih in refleksijah. Ponovno se raznemajo strasti volivcev in se jih poskuša polarizirati. Javne polemike so osredotočene le na nekaj vprašanj, ta pa zadevajo temeljne ustavne pravice in svoboščine določene skupine ljudi.

USTAVNOSODNA PRESENEČENJA

Tudi zato je še toliko bolj pomembno, da nadzorne institucije ustrezno opravljajo svoje delo. Svoj vpliv morajo utemeljiti s prepričljivim dokazovanjem strokovne suverenosti in vzornim etičnim samorazumevanjem svoje družbene vloge. To smemo in moramo pričakovati tudi od ustavnega sodišča. Značilnosti in rezultati njegovega dela ne bi smeli prepogosto povzročati zadrege, ki jo občuti ustavnik, ko mora ob dolžnem in nujnem spoštovanju do ustavnega sodišča kot nepogrešljivega varuha ustavnosti in človekovih pravic stopnjevati kritiko na račun dela tega sodišča. Verjamem, da družbena vloga ustavnika vključuje dolžnost, da v najboljši veri in javno naslavlja strokovno kritiko na račun odločanja ustavnega sodišča še toliko pogosteje in ostreje, kolikor odločnejše in vplivnejše je to sodišče.

Ob nedavni odločitvi ustavnega sodišča o dopustitvi referenduma o družinskem zakoniku bistveni problem za ustavno pravo niti ni to, da je sodišče dovolilo izvedbo tega referenduma. Bistveno je, kako je sodišče prišlo do svoje odločitve in kako jo je utemeljilo. Problem so razlogi za oceno, da sodnice in sodniki nekatere najpomembnejše ustavnopravne koncepte razumejo drugače, kot bi pričakovali glede na dognanja ustavnopravne vede, glede nekaterih drugih pa njihovega razumevanja iz odločb in ločenih mnenj niti ni mogoče dovolj jasno razbrati. Mislim npr. na koncept sodobnega ustavnštva, modela ustavne demokracije v Sloveniji in razlike med oblastjo in suverenostjo ljudstva. Problem so tudi dokazi o tem, da marsikaterega ustavnopravnega koncepta to sodišče ne razlaga in uporablja uravnoteženo in usklajeno v vseh podobnih primerih, o katerih odloča. Tudi ko gre za vprašanje, kdaj in zakaj naj se zaradi zaščite ustavnosti prepreči referendumsko glasovanje. Ali pa to, da v nekaterih primerih sodišče prav išče razloge, da bi lahko vsebinsko odločalo o postavljenem vprašanju (npr. javna raba imena Tito), v drugih pa enostavno ne želi vsebinsko presojati spornih vprašanj in za to navede neprepričljive procesne razloge (kot v primeru družinskega zakonika). Ali pa, da se v enem primeru odloči za izraziti aktivizem (npr. formalno ustanovitev občine Ankaran), v drugem pa za najbolj zadržano držo (spet primer družinskega zakonika). Če se v nekaterih primerih sodišče (povsem legitimno) odloči za stopnjevanje ustavnosodnega aktivizma in izrazito poseže v zakonodajno odločanje parlamenta (spet povsem legitimno), si v drugem primeru menda ja ne more postavljati vprašanja, če s pristojnostjo za odločanje o referendumskih pobudah in zahtevah »sploh sme posegati v načelo delitve oblasti«.

Ustavne sodnice in sodniki nekatere najpomembnejše ustavnopravne koncepte razumejo drugače, kot bi pričakovali glede na dognanja ustavnopravne vede, glede nekaterih drugih pa njihovega razumevanja iz odločb in ločenih mnenj niti ni mogoče dovolj jasno razbrati.

Zanemarljivi ni niti odnos ustavnega sodišča do nekaterih dognanj ustavnopravnega mišljenja. Prav tako odnos do nekaterih argumentov in celo doktrin, ki jih je to sodišče samo postavilo v preteklosti ali pa so jih v svojih ločenih mnenjih utemeljevali nekdanji ustavni sodniki. Npr. glede nujnosti presoje »dejanskega cilja« pri referendumskih glasovanjih. Ali pa (in še posebej) o »doktrini o votlosti referendumskega glasovanja«. Po tej doktrini se namreč lahko prepove referendum tudi zato, ker ne bo mogel imeti želenih pravnih učinkov. In prav to zatrjuje ustavno sodišče v odločbi o referendumu o družinskem zakoniku, hkrati pa v njej ni niti sledu o tej doktrini. Še kakšen očitek bi se našel. Ni dobro, če si ustavno sodišče, brez katerega si skorajda ni mogoče predstavljati razvoja ustavne kakovosti pravnega reda in političnega sistema pri nas, s takšnimi potezami samo znižuje ugled in avtoriteto.

MOŽ IN ŽENA

Dejstvo, da se tradicionalno evropsko razumevanje zakonske zveze omejuje na skupnost moža in žene (kar poudarjajo tudi nekatere odločbe Evropskega sodišča za človekove pravice), ni odločilno, a tudi ni pravno nepomembno. Drugačno poimenovanje življenjskih skupnosti samo po sebi še ni nujno protiustavno. Mogoče ga je utemeljiti z razumnimi argumenti. Zakonska zveza je vendarle tista življenjska skupnost, kjer se osebi različnih spolov označujeta za moža in ženo. Prokreacija po naravni poti je mogoča samo med osebama različnega spola. Pravice, ki gredo zakoncem zaradi življenja v zakonski zvezi, pa se lahko zagotovijo (in se tudi morajo zagotoviti) istospolnim parom tudi, če se njihova partnerska skupnost poimenuje drugače. Zato je pravno definicijo zakonske zveze mogoče razumeti kot pretežno politično vprašanje.

OTROK NI PRAVICA

Pri vprašanju o posvojitvi otroka je pomembna razlika med pravico in privilegijem. Posvojitev otroka pravno gledano ni pravica, ampak privilegij. Kdor se poteguje za posvojitev otroka, ima le pravno zagotovljeno možnost to storiti v predpisanem postopku. Otrok ni predmet pravice. Dobiti otroka ni pravica. Če je otrok dodeljen v posvojitev, je bil posvojitelj deležen privilegija, ker ga je pristojni organ v predpisanem postopku, v skladu z določenimi kriteriji in v najboljšo otrokovo korist, izbral za posvojitelja. Tudi ko se ženske odločajo o rojstvu otroka, to počnejo zaradi pravice do samoopredelitve, odločanja o svojem telesu, dostojanstva in osebne svobode, ne zaradi morebitne pravice do otroka kot predmeta pravice. Vprašanje o pravni možnosti, da bi se homoseksualna oseba lahko potegovala za posvojitev otroka, je (ustavno)pravno vprašanje. Takšni osebi tega ni dopustno onemogočiti zato, ker je pač istospolno usmerjena. Tudi odločitve strasbourškega sodišča in našega ustavnega sodišča poudarjajo, da sklicevanje na tradicionalno razumevanje zakonske zveze ne sme biti argument za neenakopravno pravno obravnavo istospolnih oseb pred zakonom in da je istospolna usmerjenost osebna okoliščina, ki ne dovoljuje diskriminacije pred zakonom. Tudi takrat ne, ko gre za pravice iz življenjske skupnosti.

SPOLNA IZBIRA UČINKUJE

Zatorej je z vidika ustavnega prava nekaj težav le še pri vprašanju, ali se mora istospolnim parom dovoliti enakopravno možnost za posvojitev otroka v zakonsko predpisanem

postopku. Evropska konvencija o človekovih pravicah in Evropsko sodišče za človekove pravice na to vprašanje, razumljivo, ne dajeta kategoričnega in pritrilnega odgovora, pravo človekovih pravic pa na tej točki upravičeno išče pomoč tudi pri predstavnikih drugih strok, predvsem psihologije in psihiatrije. A tudi od tam ne prihajajo kategorični, soglasni in nedvoumni odgovori. Nekateri pripadniki freudovske psihoanalitske šole pojasnjujejo, da ni problem spolna usmerjenost staršev, pač pa njihov isti spol. Poudarjajo, da ne bi bil problem to, če bi starševski par tvorila gej in lezbijka, ampak to, če otrok ne bi mogel odraščati v psihičnem odnosu do dveh različnih konceptov genitalij pri starših. Ojdipovega kompleksa naj ne bi mogel razrešiti pri istospolnih starših, njegova razrešitev pa naj bi bila nujna za »normalen razvoj spolnih praks«.

Ustavno pravno odločanje mora prisluhniti tudi dognanjem drugih znanosti. A ta dognanja morajo biti pri tako pomembni temi javno in jasno predstavljena kot utemeljena dognanja znanstvene vede, ki znatno presegajo individualna prepričanja.

Sprašujem, zakaj predstavniki drugih strok v večjem obsegu in v odgovorni, zavzeti, konstruktivni strokovni razpravi, ki bi naslavljala splošno javnost, prepričljivo ne pojasnijo problema »normalnega razvoja spolnih praks« in drugih vprašanj, ki zadevajo osebni razvoj in družinsko zakonodajo? Morda bi ob tem spregovorili še o negativnih učinkih sproščanja spolnega nagona z uporabo internetne pornografije, ki že usodno vpliva predvsem (a ne izključno) na mlajšo generacijo? Zakaj se tudi o tovrstnih temah javno pogovarjajo predvsem preveč površni predstavniki družboslovnih poklicev, nastopaški glasniki delov civilne družbe, poklicni zagovorniki splošno znanega dogmatičnega prepričanja, dnevopolitični pragmatiki in tisti intelektualno neprepričljivi udeleženci televizijskih omizij, ki so jim mediji podarili status odzivnih in domala za vsako temo priročnih kvaziestradnikov?

Michel Foucault pravi, da »si je treba prizadevati, da bi bili geji, se torej umestiti v razsežnost, v kateri so naše spolne izbire navzoče in imajo svoje učinke na naše celotno življenje ... Preiskovati naš odnos do homoseksualnosti pomeni, da si bolj želimo svet, v katerem so ti odnosi možni, kot preprosto spolni odnos z osebo istega spola.« Se bo katero od teh vprašanj mislilo skozi referendum?

DR. ANDRAŽ TERŠEK je ustavni pravnik, zaposlen na Univerzi na Primorskem.

pogledi
naslednja številka izide
7. februarja 2012

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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

Mislimo
zdravo.

Novi
izdelki!



Naravno odlično!

Dobrega ni nikoli preveč, zato smo družino izdelkov blagovne znamke Mercator Bio dopolnili z novimi izdelki, ki bodo zagotovo popestrili vaš jedilnik. **Za vse izdelke naše blagovne znamke Mercator Bio vam dajemo trdna jamstva, da so pridelani in predelani po strogih ekoloških standardih.** Razvajajte se z najboljšim, kar nam daje narava, ne da bi ji pomagali z umetnimi gnojili in pesticidi.

 **Mercator**

Bio