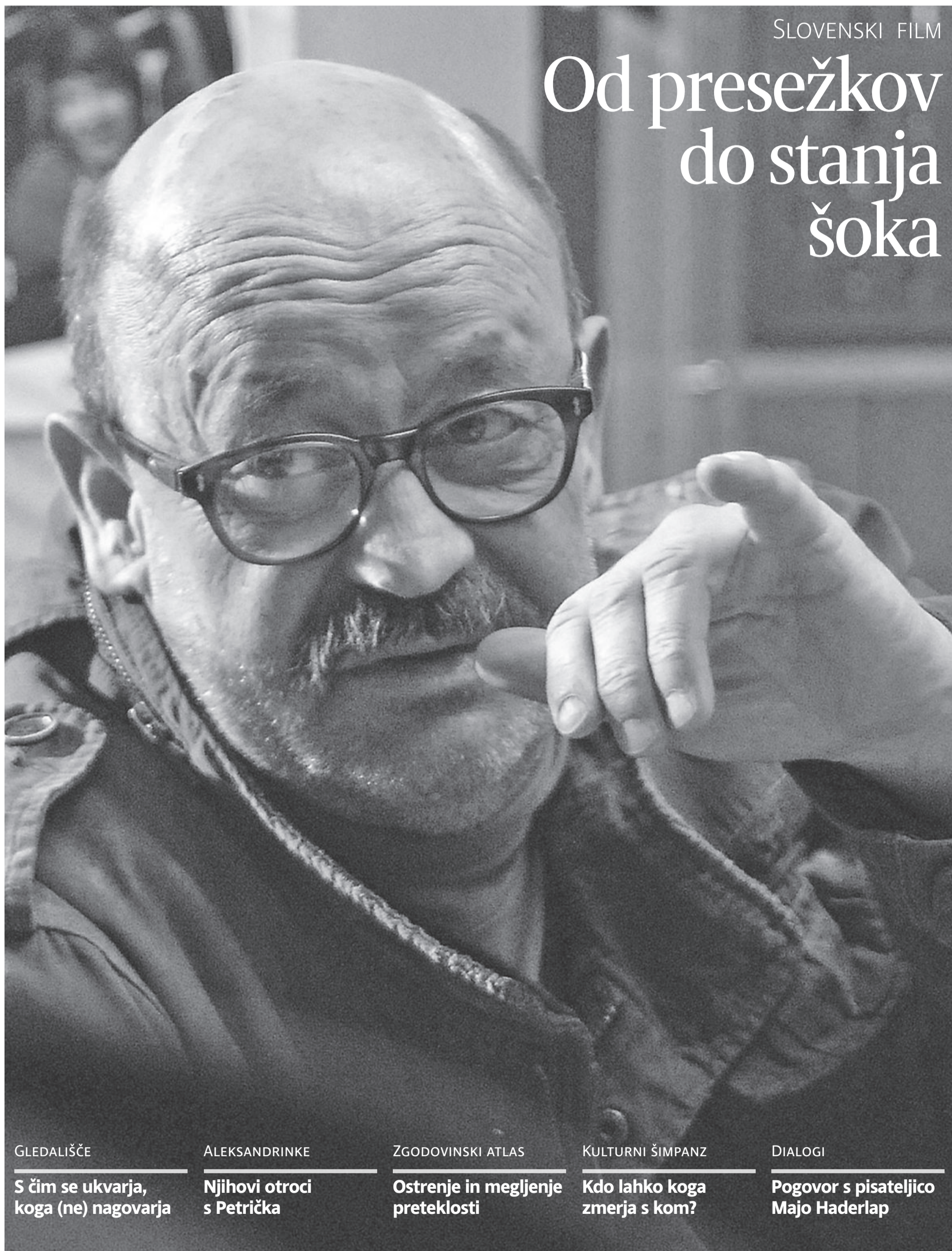


SLOVENSKI FILM

Od presežkov do stanja šoka



GLEDALIŠČE

S čim se ukvarja,
koga (ne) nagovarja

ALEKSANDRINKE

Njihovi otroci
s Petrička

ZGODOVINSKI ATLAS

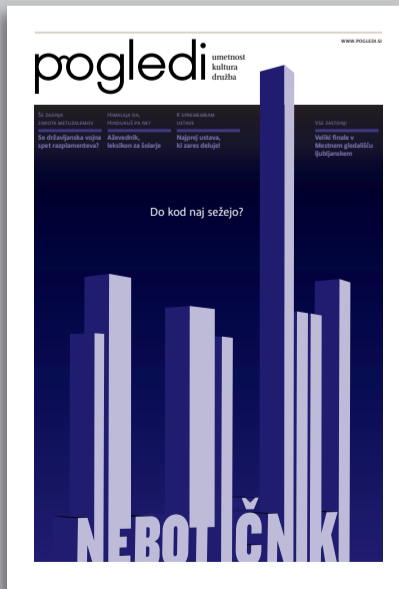
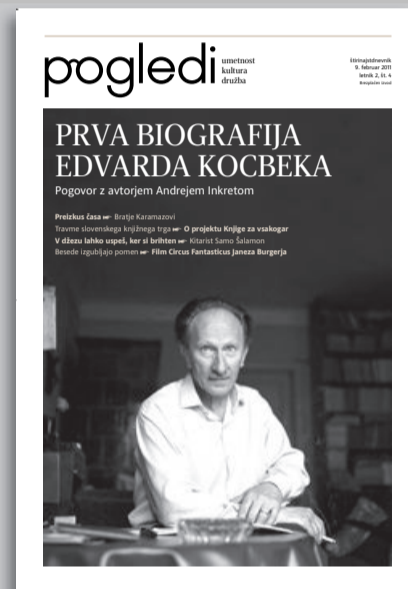
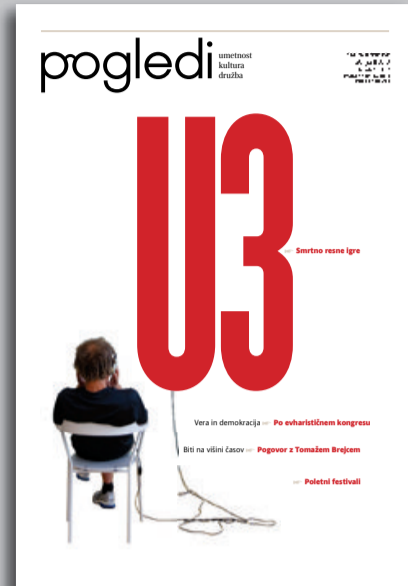
Ostrenje in megljenje
preteklosti

KULTURNI ŠIMPANZ

Kdo lahko koga
zmerja s kom?

DIALOGI

Pogovor s pisateljico
Majo Haderlap



**NAJVEČ
POGLEDOV
NA ENEM
MESTU**

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

4-5 DOM IN SVET

ZVON

6 TOMAS TRANSTRÖMER, NOBELOV NAGRAJENEC ZA LITERATURO

Za Aleša Štegra pomeni letošnja Nobelova nagrada za literaturo priznanje Akademije pesniški besedi kot taki, poeziji brez vsake prtljage dodatnega piarovskega cirkusa. »Nagrada Tomasu ni le končno spet nagrada za liriko, marveč predvsem nagrada specifični poeziji in pesniški filozofiji, ki ne stavi na spektakel, ognjemete, revolucionarne cezure, programe in revolucionarne prevale v literarni zgodovini, marveč se skromno zaveda svojih notranjih meja in si uspešno prizadeva za njihovo preseganje.«

7 HOFFMANNOVE PRIPOVEDKE IN Hlapci

V mariborsko-japonski koprodukciji Offenbachovim *Hoffmannovim pripovedkam* ne scensko ne pevsko niso bili kos, reševali so jih domača zbor in orkester ter slovenski dirigent. V Novi Gorici pa so Cankarjeve *Hlapce* vzeli zelo zares, niso pa se vprašali, ali niso njegovi junaki za današnji čas le nekoliko poenostavljeni.

8 OD PRESEŽKOV DO STANJA ŠOKA

Kljub nezavidljivim razmeram na področju sistemske nacionalne kinematografije je slovenski film, kot je pokazal letošnji festival, v spodobni kondiciji. A to še ni razlog za optimizem. Zakaj?



11 ALEKSANDRINKE IN NJIHOVI OTROCI S PETRIČKA

Aleksandrinke Metoda Pevca so najbolj ganljiv izdelek slovenske dokumentarne kinematografije od *Otrok s Petrička* (2007) Mirana Zupaniča naprej. Razumljivo, saj so v ospredje spet postavljene zgodbe zapuščenih otrok: onih, ki so jih aleksandrinke pustile v domovini, in njihovih varovancev v Egiptu, ki lastnih staršev pravzaprav niso poznali.

12 SLOVENSKI ZGODOVINSKI ATLAS

Da so le redke znanstvene publikacije deležne tolikšne pozornosti javnosti kot zgodovinske knjige, je bilo v zadnjem času potrjeno vsaj dvakrat. Prvič, ko je svojo zadnjo monografijo o Titu predstavljal zgodovinar Jože Pirjevec, nekaj mesecev pozneje pa gneča ni bila nič manjša ob predstavitvi dolgo pričakovanega *Slovenskega zgodovinskega atlasa*.

13 DRUŠTVO VSEH JEZIKOV

Ko *Temeljni akt Društva slovenskih pisateljev* ukinja jezik kot osnovno razločevalno merilo slovenskega pisatelja in kot enakovrednega so-postavlja geografski vidik, po mnenju Aleša Bergerja pristaja – tudi – na poljubnost, naključnost in pretočnost dela članstva.

14 KULTURA NI IZKLJUČNA ZNAČILNOST ČLOVEŠKE VRSTE

Malo katero znanstveno raziskovanje pritegne toliko bralcev kot nova vednost o evoluciji človeka in o osupljivih sposobnostih drugih živalskih vrst, za katere smo si (vsaj na Zahodu) umišljali, da jih ima le *homo sapiens*. O tem govori tudi knjiga Williama C. McGrewa *Kulturni šimpanz*, ki smo jo pred kratkim dobili v slovenskem prevodu.

15 KAKO SE TO NE BI SMELO ZGODITI

Omnibus *Neke druge zgodbe* je združil pet režiserk iz prostora bivše Jugoslavije, ki so posnele filme na intrigantno temo nosečnosti, materinstva in rojstva novega življenja v vseh možnih pogledih tega eksistencialnega fenomena.

16 RITUALI JEZIKA V RUSKEM KOSTUMU

Na Mali sceni Mestnega gledališča ljubljanskega sta bili uprizorjeni dramski besedili dveh sodobnih ruskih dramatikov, ki pomembno zaznamujeta rusko gledališko sceno. Gre za *Kisik* Ivana Viripajeva in *Ptičeslovje* Aleksandra Stroganova. Za kakšna avtorja gre in kaj se je pravzaprav dogajalo z rusko dramatikom od razpada Sovjetske zveze?

18 PROBLEMI

SODOBNO SLOVENSKO GLEDALIŠČE

S ČIM SE UKVARJA, KOGA (NE) NAGOVARJA

Ali je gledališče v Sloveniji še prostor, kjer se zastavljajo temeljna vprašanja družbe in vloge posameznika v njej, se v pogovorih z nekaterimi najvidnejšimi gledališkimi osebnostmi sprašuje novinarka **Agata Tomažič**, kritičarka mlajše generacije **Katja Čičigoj** predstavlja stališča mlajše generacije dramatikov piscev, ki se le počasi uveljavlja, in si zastavlja vprašanje o tem, kdo (ali kaj) zapira vrata resnični politični akciji v slovenskem gledališču, mlada publicistka, dramaturginja in performerka **Andreja Kopač** pa se je lotila problemov, ki so v precejšnji meri podobni za etabrirane in za novoustanovljene institucije: »Vse odločitve se stekajo skozi eno in isto finančno sito.«

23 RAZGLEDI

VOJKO STRAHOVNIK – BOJAN ŽALEC: Človek, morala in umetnost

MATEJ KRAJNC – KEITH RICHARDS: Življenje

24 DIALOGI

ANGEL POZABE JE

POSTAL MOJA PRIPOVED

Pogovor s pisateljico Majo Haderlap

ŠE VEDNO VIHAR

NA NIKOGARŠNJI ZEMLJI

Kaj imata skupnega roman *Angel pozabe* Maje Haderlap in pravkar na Dunaju primerno uprizorjeno dramsko besedilo Petra Handkeja *Še vedno vihar*



27-30 KRITIKA

KNJIGA: Miha Remec:

Mitrejin koder (Ana Geršak)

KNJIGA: Peter Kolšek: Tropi in tropine (Barbara Jurša)

KNJIGA: Še preden se je začel svet (Katja Čičigoj)

KINO: Namišljene ljubezni (Špela Barlič)

KINO: Deviški ples smrti (Denis Valič)

ODER: Maksim Gorki: Malomeščani (Vesna Jurca Tadel)

ODER: Gala večer baletnih koreografij (Tina Šrot)

KONCERT: Vokalni 1 (Stanislav Koblar)

KONCERT: Modri 1 (Stanislav Koblar)

30 AMPAK

Kustos Moderne galerije **Marko Jenko** se odziva na članek Vladimirja P. Štefaneca *Moja, tvoja, naša zgodovina* (Pogledi, 14. 9. 2011)

31 BESEDA

VOJKO FLEGAR: Voljni pomagači ugrabiteljev (pravne) države



NA NASLOVNICI: Prizor iz filma *Zmaga ali kako je Maks Bigec zasokal kolo zgodovine* Mirana Zupaniča, v katerem v vlogi šestdesetletnega odpuščenega varilca, ki vzame razredni boj v svoje roke, ponovno blesti igralec Vlado Novak. Film je bil premierno prikazan na letošnjem Festivalu slovenskega filma, ki se je odvijal konec septembra v Portorožu. Foto Marko Kočevar

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 2, številka 20

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
UREDNIK: Agata Tomažič
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrtnjak
LIKOVNI UREDNIK: Ermin Medvedović
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik

POSLOVNA DIREKTORICA: Mojca Medvedović
IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNIK UPRAVE: Jurij Giacometti
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja

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

Število natisnjenih izvodov 35.000
NAROČNINE IN REKLAMACIJE
TEL. 080 11 99, (01) 4737 600
e-pošta: narocnine@delo.si

OGLASNO TRŽENJE
sonja.juvan@delo.si
TEL. (01) 4737 515
nina.kinkela@delo.si
TEL. (01) 4737 560

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



Mestna občina
Ljubljana

k u l t u r a



republika slovenija
ministrstvo za kulturo

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

Meceni Pogledov so BTC, d. d., Cankarjev dom, Ceeref naložbe, d. o. o., Festival Ljubljana, Mercator, d. d., SRC, d. o. o. in Slovensko narodno gledališče Maribor.

Michelangelo in Disney

Po smrti soustanovitelja Applu Steva Jobsa v sredo, 5. oktobra, so medije preplavili članki o morda najplavnejši osebnosti zadnjega četrta stoletja, kakor ga je poimenoval Jeff Weiner, izvršni direktor poslovnega omrežja LinkedIn. Jobs je bil imenovan tudi »Michelangelo našega časa«, kar je morda nekoliko pretirano, vsekakor pa je bil pravi naslednik Walta Disneyja: nenazadnje tudi zato, ker je bil približno 15-odstotni lastnik podjetja Walt Disney Company. Njegov lastniški delež v Applu pa je bil precej manj kot 1 odstotek – četudi je bil Jobs nesporno prvi človek, duša in obraz Applu, pa je imel formalno vsaj podobno veliko težo tudi v Disneyju.

To je bila posledica tega, da je v letih, ko je bil odstranjen iz Applu (1985-97), poleg računalniške platforme NeXT razvijal tudi filmski animacijski studio Pixar. V drugi polovici devetdesetih je Apple kupil NeXT, Disney pa Pixar, in za Jobsa se je s tem začelo njegovo najbolj produktivno obdobje, v katerem je resnično revolucionarno transformiral tako informacijsko-komunikacijsko industrijo kot tudi glasbeno – do neke mere pa tudi filmsko, saj naj bi se v zadnjih letih vse več ukvarjal z Apple TV. O tem bomo gotovo več vedeli v letu ali dveh.

Enega zanimivejših komentarjev ob slovesu tega tehnološkega, medijskega pa tudi poslovnega vizionarja je zapisal kolumnist *New York Timesa* David Brooks v članku *Where Are the Jobs?*, s čimer je mislil tako »delovna mesta« kot podobno prodorne »jobse«, podjetnike, ki ta delovna mesta ustvarjajo. Tekst je začel takole: »Predstavljajmo si, da bi nekdo iz leta 1970 nenadoma čudežno pripotoval v naš čas. Pokazali bi mu iPhone in gotovo ne bi mogel verjeti svojim očem: pred štirimi desetletji ljudje so sanjarili o brezžični komunikaciji, niso si pa mogli predstavljati, da bi z žepno napravo lahko dostopali do vseh mogočih informacij na svetu. Popotnik skozi čas bi se kar tresel od radovednosti: kaj vse smo še odkrili? Kako je z naselbinami na Marsu? Letečimi avtomobili, visoko nadzvočnimi letali na jedrski pogon, umetnimi organi? Zanimalo bi ga tudi, kako so zdravniki uspeli premagati tegobe starosti in raka.«

Brooks nadaljuje, da je vedno bolj razširjeno mnenje, da se svet sooča z inovacijsko stagnacijo: potujemo z enako hitrostjo kot pred pol stoletja, tako po zemlji kot po zraku. Naši energetske viri so enaki. Ko je eden najbolj opazovanih investorjev na svetu, Warren Buffett, leta 2009 44 milijard posredno vložil v energetske vire, to ni bila sončna ali kakšna druga obljubljen energija prihodnosti, temveč železnica, ki prevaža premog. Donosi žitaric so se v letih od 1950 do 1980 povečali za 126 odstotkov, v enakem obdobju od 1980 do danes pa le za 47 odstotkov.

Ta stagnacija je posledica treh razlogov: prvi je dvogrbna narava fundamentalnih odkritij. Ko se znanstveniki vzpenjajo proti rešitvi določenega problema, se jim zdi, da vidijo do vrha. Ko pa se povzpnejo nanj, se izkaže, da so stvari bolj zapletene in da morajo začeti znova ter se lotiti še bolj strme stene. V soteski med tema dvema vrhovoma so raziskovalci na številnih področjih: genetiki, energetiki, pri zdravljenju raka (kar je bilo po sedemletni borbi usodno tudi za Steva Jobsa) in Alzheimerjeve bolezni. Do prelomnih odkritij gotovo bo prišlo, a ne tako kmalu, kot smo upali.

Drugi razlog je upad utopičnega poleta. Optimistična znanstvena fantastika se je umaknila mračnim vizijam prihodnosti, v kateri okoljske katastrofe in takšni ali drugačni *Veliki Bratje* omejujejo svobodo posameznika. Pred desetletji so ljudje z upanjem zrlji v prihodnost, zdaj se je bojimo. Vtipkajte denimo v YouTube »Apple 1984«.

Tretji razlog je ujetost v obstoječe vzorce razmišljanja: in na tem mestu Brooks citira zgled Steva Jobsa, ki je v neločljivo zmes prepletel tri povsem različna, celo nasprotujoča si



Fotografija fotografiranja (z iPadom, seveda) cvetja ob ograji doma Steva Jobsa v mestu Palo Alto v Kaliforniji po objavi novice o njegovi smrti.

kulturna okolja: duha protestnega gibanja iz šestdesetih, tehnološko prodornost zgodnjih računalniških revolucionarjev in poslovni zamah ameriškega korporativizma. Le kombinacija vseh treh elementov je lahko ustvarila izdelke in blagovno znamko, ki je hkrati revolucionarna, seksi in nepopisno dobičkonosna.

Brooks konča z Einsteinom: »Temeljnih problemov, s katerimi se soočamo, ne moremo rešiti na isti ravni mišljenja, na kateri smo bili, ko smo jih ustvarili.« Korenine res temeljnih inovacij, nadaljuje Brooks, nikoli niso le v tehnologiji, temveč v širšem zgodovinskem kontekstu. Zahtevajo nov pogled.

In zanimivo, v televizijskem oglasu za Apple z naslovom *The Crazy Ones* (seveda dostopnem na YouTube), so nastopili prav takšni prelomni misleci: Gandhi, Martin Luther King, Picasso, Maria Callas, mladi Bob Dylan, John Lennon in Yoko Ono, Mohamed Ali, Ted Turner in – Albert Einstein. Oglas se je s končal stavkom: »Le tisti, ki so dovolj nori, da mislijo, da lahko spremenijo svet, ga tudi res spremenijo.«

Počivaj v miru, Steve. Oziroma kot so že v srednjem veku zaželeli popotnikom in drugim, ki so se lotili česa novega: »Godspeed!« **B. T.**

JUSTYNA KOEKE 19. - 23. 10.

11. 10. - 23. 10.

SODBO IN GOMTIRA

MUZEJ IN GALERIJE MESTA LJUBLJANE

KULTURNI CENTER TOBAČNA 001
Tobačna ulica 1
1000 Ljubljana

T: +386 (0) 1 2411 770
+386 (0) 1 2411 785
F: +386 (0) 1 2411 782
E: mestna.galerija@mgml.si
www.mgml.si

Projekt je podprla Mestna občina Ljubljana

Medijska pokroviteljica: Radio Študent in City Magazine

Rezidenčni program Kulturnega centra Tobačna 001 gosti umetnico v sodelovanju z 17. Mednarodnim festivalom sodobnih umetnosti – Mesto žensk.

KULTURNI CENTER TOBAČNA 001

TOBAČNA LJUBLJANA DONATOR

Prvih 5 prihodnjih 14 dni

RÜDIGER SAFRANSKI V LJUBLJANI

Nemški filozof in pisatelj mednarodnega slovesa bo v Sloveniji gostoval med 19. in 21. oktobrom. Safranski, tudi član Nemške akademije za jezik in pesništvo, bo predstavil biografsko pripoved o Martinu Heideggerju, enem največjih nemških filozofov 20. stoletja. Knjiga z naslovom *Mojster iz Nemčije. Heidegger in njegov čas* je pred kratkim izšla pri Študentski založbi, avtor pa jo bo v okviru dogodka *Bit je resnica in Heidegger je njen prerok* predstavil 20. oktobra v Prešernovi dvorani SAZU. Safranski, ki velja za mojstra nemških tem, se je v svojem raziskovalnem delu posvečal tudi drugim velikim nemškim mislecem in umetnikom: skoraj sočasno s Heideggerjem smo v slovenskem prevodu dobili še knjigo *Nietzsche. Biografija njegovega mišljenja* (LUD Literatura), predmet avtorjevega zanimanja pa so bili še Hoffmann, Schopenhauer, Goethe in Schiller. »Metoda intelektualne biografije«, s katero se Safranski približuje izbranim avtorjem, se odlikuje po dvoglasnem prepletu preiskovanja notranjih konsekvenc avtorjevega mišljenja in njegove »vsakokratne eksistencialne ukoreninjenosti, njegovega Sitz im Leben«.



O WIKILEAKSU V KOPRU

V sklopu drugega festivala evropskega in mediteranskega filma FEMF Koper, ki se bo začel danes, 12. oktobra, ob 20. uri, v Koloseju Koper na Trubarjevi 1 s projekcijo hrvaške komedije *72 dni* (v glavni vlogi Rade Šerbedžija, režiser Danilo Šerbedžija), bodo naslednji dan, v četrtek, 13. oktobra, v koprskem Koloseju predvajali dokumentarni film o fenomenu WikiLeaks. Dokumentarec švedske produkcije v režiji Bosseja Lundquista nosi naslov *Wiki-rebels* in so ga premierno prikazali decembra 2010. Po projekciji, ki se začne ob 17. uri, bo ob 18.30 v Pretorski palači okrogla miza pod geslom *WikiLeaks – nespodobna radovednost ali demokratična inovacija?* Udeleženci bodo dr. Sandra Bašić Hrvatini s koprške Fakultete za humanistične študije, Mirko Cigler, namestnik političnega direktorja za načrtovanje politik z zunanega ministrstva, spletni poznavalec Vuk Čosić, novinar in publicist Ervin Hladnik Milharčič ter dr. Andraž Teršek, ustavni pravnik z Univerze na Primorskem.

PREDTAKT EPK MARIBOR 2012 V ZAGREBU : VOJNA IN MIR

Premiera dramatizacije Tolstojevega romana *Vojna in mir* Darka Lukića v petek, 14. oktobra, v zagrebškem Hrvaškem narodnem gledališču bo dvojni krst: prva premiera sezone v tem gledališču in prvi veliki dogodek Evropske prestolnice kulture – Maribor 2012. Režiser je Tomaž Pandur, v vlogi grofice Rostove pa nastopa Milena Zupančič. Na spletni strani HNK pasica EPK Maribor ni aktivna, na spletni strani same prestolnice pa smo na

» ... s tem, ko smo se enemu za drugim odpovedali vsem resnično velikopoteznim projektom in infrastrukturnim investicijam ter praktično kakršnikoli odločnejšim posegom v mariborsko prihodnost po letu 2012, smo pravzaprav dokončno zamudili priložnost za prepotrebno reinkarnacijo mesta ob Dravi.«

Pisatelj in režiser
Goran Vojnović

v *Objektivu* o zamujeni priložnosti, ki se ne vrne nikoli več



Kul – novi oder in novi abonma za mlade

Lutkovno gledališče Ljubljana (LGL) sezono začenja z desantom na najstnike, verjetno najbolj podhranjeni del občinstva za kulturne prireditve: 5. oktobra so z uprizoritvijo *Brez* otvorili novi *Oder pod Zvezdami*, v sodelovanju z več drugimi ljubljanskimi hišami pa uvajajo atraktiven in cenovno izjemno ugoden abonma *Kul*.

Oder pod Zvezdami, ki ga je pred omenjeno premiero slavnostno odprl ljubljanski župan Zoran Jankovič, se na prvi pogled zdi izjemna pridobitev tako za LGL kot za mesto in njegove gledališke ustvarjalce. Praktično kvadraten prostor izmere dobrih dvajset krat dvajset metrov omogoča poljubno postavitev odra oziroma avditorija, obenem pa ima tudi dovolj višine – in stekleno streho, kar se gotovo tudi da s pridom izrabiti. Sanjski eksperimentalni oder, ki omogoča najrazličnejše interakcije s publiko, pa tudi možnost ustvarjanja izjemno različnih prizorišč.

To je bilo do neke mere izkoriščeno že pri inavguracijski uprizoritvi, ki je smiselno nagovarja tisto občinstvo, ki je tradicionalne predstave v LGL preraslo, v ponudbi odrasle kulture pa se (še?) ne najde. Pri projektu *Brez* so sodelovale ena najbolj branih mladinskih avtoric v Sloveniji Janja Vidmar, ki je za besedilo tudi prejela nagrado zlata paličica za najboljšo mladinsko dramsko besedilo 2010, režiserka in dramaturginja najmlajše generacije Eva Nina Lampič ter Simona Hamer. Dobro uro dolga predstava spretno tematizira adolescentne probleme: glavni junak si med ločenima staršema za pozitiven zglede vzame očeta v zaporu, to pa ga pripelje na rob še kar globokega brezna – s pomočjo razumevajoče razredničarke in mame ter njenega partnerja se zadeva uredi le z enim brutalnim pretepom, s katerim se od junaka poslovijo njegovi mentorji iz sveta uličnega kriminala. Izstopa Jan Bučar v glavni vlogi Simija, ki se izvrstno znajde tudi kot *raper* skladb Murata & Josa (ki sta tudi nastopila na premieri).

Abonma *Kul*, ki naj bi bil namenjen »mladim od 15. do 25. leta«, pa je nadvse zanimiva kombinacija koncertov,



Jan Bučar in Ana Hribar v predstavi *Brez* Janje Vidmar, s katero so v Lutkovnem gledališču Ljubljana odprli novi *Oder pod zvezdami*.

filmov in gledališča – katerega edina pomanjkljivost se zdi, da gre za enkratne dogodke in da si ga bo lahko privoščilo le par sto ljudi. Cena 20 evrov je za osem dogodkov simbolična, prvi pa bo že v petek, 14. oktobra, v LGL: koncert N'Toka. To bo tudi še zadnji dan, ko se bo dalo vpisati ta abonma, zato pot pod noge: poleg pri blagajni LGL vpisujejo še v Slovenskem mladinskem gledališču (prispevalo bo predstavo *Nickel Stuff*), Kinodvoru (2 filma) in na Kiosku v Kinu Šiška (koncert presenečenja v maju). V abonmaju so sicer še predstava *Kisik* (o njej pišemo ravno v tej številki *Pogledov*) v MGL, *Romeo & Julija* v LGL (napoved med *Prvih 5* na teh straneh) ter produkcija dijakov umetniške gimnazije. Kratko malo atraktivno! **B. T.**

Huffington Post tudi v francoščini

V ponedeljek so predstavniki ameriškega novičarskega spletnega portala Huffington Post in francoske časopisno-založniške hiše sporočili, da bodo združili svoje moči v francoski različici Huffington Posta, ki bo od sredine novembra na voljo bralcem na naslovu www.lehuffingtonpost.fr.

Huffington Post je od ustanovitve leta 2005, ko so na spletni strani www.huffingtonpost.com začeli objavljati bloge in komentarje na dnevno dogajanje, presegl vsa pričakovanja svoje ustanoviteljice Arianne Huffington. Spletna stran z naborom tekstov, izvornih in iz različnega časopisja, je sčasoma prerasla v spletno skupnost, katere usmerjenost je liberalna. Februarja letos je Huffington Post zamenjal lastnika – kupil ga je AOL. Čeprav se je spletni podvig začel brez novinarske ekipe in bolj kot ljubiteljski eksperiment, danes zaposluje lastne poročevalce. Nekaj podobnega bo tudi njihova francoska različica, kjer bodo moči združili partnerji Huffington Post, Le Monde in francoski poslovnež Matthieu Pigasse, ki je tamkajšnji medijski krajini vtisnil pečat s trendovsko revijo Les Inrockuptibles.

Francoska različica Huffington Posta, ki bo po preverjenem receptu združevala vesti, zabavo, mnenjske tekste in kolumne raznih piscev, tudi slavnih osebnosti, je prva neangleška. Na začetku bo za vsebine skrbel osemčlanska novinarska ekipa, ki pa jo bodo po zatrdilih vodilnih v prihodnosti še razširili. Louis Dreyfus, predsednik uprave časopisno-založniške hiše Le Monde je izrazil prepričanje, da francoska verzija ne bo le replika angleške, temveč bo šla dlje od tega. Prav tako je za AFP, katere besedilo je povzela Libération, izjavil, da je vesel, ker je Huffington Post s svojim konceptom državljskega novinarstva primerno dopolnilo siceršnji dejavnosti podjetja Le Monde, ki izdaja tiskane medije, v dobi interneta nekoliko manj prodajane in brane. Huffington Post, ki se je pred kratkim razširil onkraj meja Združenih držav s kanadsko (maja letos) in britansko različico (julija), ima po nekaterih podatkih samo v ZDA v mesecu dni 37 milijonov bralcev. **A. T.**

dan oddaje te številke *Pogledov* v tisk, 10. oktobra, našli tale zapis (ki ga dobesedno kopiramo s spletne strani):

»Tomaž Pandur: Vojna in mir

Tomaž Pandur, mariborski režiser svetovnega slovesa, v najnovejši kreaciji prepleta dve veliki temi: Vojno in Mir, ki se po besedah ustvarjalcev kot dvoje ogledal med seboj opazujeta in drug brez drugega ne moreta obstajati. Spektakel izvrstnih igralških kreacij pričara pred gledalca večni boj in večni čas sprememb: vojna kot čas boj se izmenjuje z mirom kot posledico vojne in strahu pred novim sporom. Če Vojna ustvarja veliko zgodovino, je Mir čas gojenja iluzij. In če je Vojna pekel, je Mir purgatorij, raj pa je nekje daleč, zunaj zgodbe o vojni in miru. Medtem ko traja Vojna, jo Mir opazuje kot gledališko predstavo in obratno. Morda smo ves čas pričrta igri enega in istega tipa igralca z veliko začetnico, ki igra dve veliki vlogi v istem gledališču, izmenično in hlastno, vendar vedno mojstrsko. Velika gledališča ilustrirana enciklopedija nravi, strasti in teže sodobnosti pod taktirko Tomaža Pandurja bo tako v Maribor pripeljala vznemirljivo gledališče velikih igralcev in drznosti domišljije.«



Režiser uprizoritve *Vojna in mir* Tomaž Pandur novembra 2010, ko je bil še predsednik programskega sveta EPK.

NASLEDNIKI KRANJSKEGA STANOVSKEGA MUZEJA PRAZNUJEJO

Letos mineva 190 let od ustanovitve Kranjskega stanovskega muzeja. Odločitev o ustanovitvi muzeja so sprejeli kranjski deželni stanovi leta 1821, in to pod (nemškimi) imenom Krainisch Ständisches Museum. Njegovi prostori so bili najprej v Pogačnikovi hiši v Salendrovi ulici v Ljubljani, dobrih petdeset let pozneje pa so kranjski deželni veljaki sklenili, da si muzejske zbirke zaslužijo lastno stavbo, za katero je takratni cesar Franc Jožef položil temeljni kamen leta 1883. V prvem, izključno kulturni namenjenem posloju pri nas na Muzejski ulici 1 (drugi vhod pa je s Prešernove) so bili na ogled tako predmeti, ki so jih s svojih popotovanj prinesli misijonarji Friderik Baraga, Ignacij Knoblehar, Franc Pirc, Janez Čebulj in nekateri pomorščaki, kot tudi minerali, botanične zbirke in seveda velikansko okostje mamuta, najdenega na njivi ob Nevljici pri Kamniku. Sčasoma so se zbirke tolikanj razslojile, da so v stavbi domovali trije ločeni muzeji: narodni, prirodoslovni in etnografski. Število eksponatov in kustosov v vseh treh se je nezadržno množilo in konec devetdesetih se je v nove prostore v nekdanjo vojašnico na Metelkovi najprej preselil Slovenski etnografski muzej. Danes ima v neposredni sosesčini tam razstavne prostore tudi Narodni muzej. V soboto, 15. oktobra, bodo v počastitev 190-letnice ustanovitve Kranjskega stanovskega muzeja vsi trije nasledniki (Narodni muzej Slovenije, Prirodoslovni muzej in Slovenski

etnografski muzej) priredili dan odprtih vrat s celodnevni programom. Začelo se ob 10. in končalo ob 18. uri, vmes pa si bo mogoče ogledati muzejske zbirke (prost vstop) in se udeležiti raznih delavnic. Zaključno praznovanje bo v atriju Narodnega muzeja Slovenije na Prešernovi ulici 20 v Ljubljani.

MLADI GLASBENIKI, ATRAKTIVNI PROGRAMI

Mladi virtuoz je mednarodni glasbeni cikel koncertov, ki ga organizira Festival Ljubljana. V naslednjih dveh tednih bosta letošnja prva dva koncerta, oba z izjemno zanimivimi izvajalci ter skladbami: na prvem koncertu v sredo, 19. oktobra, bo italijanski klavirski trio Arté nastopil s skladbami Haydna, Brahmsa in sodobnega italijanskega skladatelja Antonina Eliodorja Solima (1926–2000), sicilijanskega rojaka mladih glasbenikov, drugi v torek, 25. oktobra, pa bo predstavil kar šest obetavnih slovenskih glasbenikov: hornista Jožeta Rošerja (rojenega l. 1989, že dobitnika številnih priznanj) in Jasno Komar ter godalni kvartet A la Corda, v katerem z že uveljavljeno violinistko Tanjo Sonc nastopajo še violinistka Nina Pirc, violist Nejc Mikolič in čelistka Maruša Bogataj. Glasbeniki bodo med drugim izvedli Beethovnov *Sekstet, op. 81b* ter Mozartov *Kvintet, KV 407* za rog in godala.

Koncerti tega cikla bodo v neenakomernih intervalih na sporedu do 7. marca, vstop v Viteško dvorano Križank je brezplačen, dodatna zanimivost teh dogodkov pa je, da besedila za koncertne liste pripravljajo študenti Oddelka za muzikologijo ljubljanske Filozofske fakultete.

DOBRODELNI KONCERT »PUSTIMO JIM SANJE«

JAN PLESTENJAK
Z GOSTI:

Julija Kramar, Maja Keuc, Zlatko, Massimo Savič, Time to time, Modrijani, Bilbi.



Cankarjev dom
24. oktober 2011 ob 20.00

Prodaja vstopnic: blagajna Cankarjevega doma,
01 24 17 300 in poslovalnice M holidays
Mercator centrov po Sloveniji.

Organizator prireditve
PUSTIMO JIM SANJE
Andraž Dolar
www.fundacija-danilaturka.org

Tomas Tranströmer, Nobelov nagrajenec za literaturo

Za dve knjigi poezije, nič več. Toda kakšne!

ALEŠ ŠTEGER

Nobena skrivnost ni, da svetovi poezije niso imuni na vse bolj prevladujoč dogodkovni značaj literature v zadnjih desetletjih. Ta napeljuje avtorje, da ob pisanju romanov, esejev, kratke proze, dram in pesmi kričijo po odrih, se prepirajo po časopisih, dajejo najbolj vratolomne izjave na obskurnih televizijskih omizjih, skratka, počno skorajda vse, od organizacije nogometnih tekem reprezentanc literatov, preko pesniških kuharskih tečajev pa do izmišljanja lažnih škandalov, da bi opozorili nase. Da literatura pri tem vse bolj ostaja v drugem planu, je že skorajda samoumevno.

Nič od tega ne velja za letošnjega prejemnika Nobelove nagrade Tomasa Tranströmerja. Prav nasprotno. Dejstvo, da je prav Tranströmer deležen te časti (in to čeprav je Šved, kar je dandanes oteževalna okoliščina), je znamenje podpore Akademije pesniški besedi kot taki, poeziji brez vsake prtljage dodatnega piarovskega cirkusa. Ta nagrada ni le končno spet nagrada za liriko (kot zadnja pesnica jo je poprej prejela Wisława Szymborska daljnega leta 1996), marveč predvsem nagrada specifični poeziji in pesniški filozofiji, ki ne stavi na spektakel, ognjemete, revolucionarne cezure, programe in revolucionarne prevale v literarni zgodovini, marveč se skromno zaveda svojih notranjih meja in si uspešno prizadeva za njihovo preseganje. Natančnost, skromnost, predvsem pa jasnost odlikujejo Tranströmerjeve pesmi. Tomas je besedni Vermeer našega časa, Schubert samospjevov v literaturi. Najbrž ne stoji nobeno drugo ime kakega živečega, mednarodno branega pesnika tako scela, čisto in neomadeževano kot sinonim za nič drugega kot poezijo – navidez preprosto, dosegljivo, nič kaj nastopaško, marveč humano, da ne rečem humanistično – kot je to ime Tomasa Tranströmerja. Kakšno ime! Za Slovence praktično neizgovorljivo na pravilen način zavoljo preglasa. Tranströmer, Transtromer, Transtrimer. A kljub temu je ravno to nam tuje, neznanu in neizgovorljivo ime krasilo Beletrino knjigarno na Kersnikovi 6 v Ljubljani, ki je obratovala prvih sedem let našega tisočletja. Kaj nas je na študentski založbi pičilo, da smo knjigarno – proti dobrohotnim pragmatičnim nasvetom knjigotržcev, avtorjev, poznavalcev in nepoučenih – poimenovali ravno po osebi, ki je dotlej napisala mogoče kakih 200, večinoma krajših pesmi? Temu ni moglo botrovati osebno poznanstvo, samo pesmi. Tranströmer se je sicer večkrat mudil v Ljubljani. Z mojimi tedanjimi kolegi z založbe sem ga osebno spoznal novembra 1998. Motiv za obisk je bil izid prevoda izbora njegovih pesmi *Napol dokončana nebesa*. To pa je bilo že leta zatem, ko je Tomas ostal delno paraliziran za posledicami kapi, hodil je zelo počasi, se opiral na palico in se nasmihal svetu s svojim mehkim obrazom. Predvsem pa Tranströmer – z izjemo neštetihih variacij švedske besede *mycket bra* (zelo v redu) – v nasprotju s številnimi drugimi tujimi avtoricami in avtorji, ki so k nam prihajali v goste, ni več mogel govoriti.

Pesnik, ki ne more govoriti, ne dajati izjav, intervjujev, ne javno prebirati svoje poezije (kvečjemu intonirati na klavirju spremljavo, medtem ko pesmi prebira kdo drug, največkrat kar njegova žena Monica) – je to sploh mogoče? Za marsikoga bi to pomenilo konec pesniške kariere. V njegovem primeru pa je pomenilo konec hrupa in obenem podčrtanje pesniške vokacije, preciziranje tega, kaj poezija sploh je. Poezija ni to, kar kdo govori o poeziji, ne javni nastopi, ne nobena druga oblika prepričevanja javnosti v lastno veličino. Ves hrup, ki dandanes običajno spremlja pesniško početje, je pri njem zavoljo krutosti razmer odpadel in vsa pozornost, vsa teža, vsa koncentracija so se usmerile na edino, kar v resnici šteje, na same pesmi. Tranströmerjeva paradokсна situacija pesnika, ki več ne more govoriti, a še lahko pesni, je bolj kot pri katerem drugem sodobnem pesniku pokazala na preprosto ključno dejstvo, ki ga površno radi spregledamo, namreč, da vsakodnevni govor in pesniško petje (naj bo tudi petje v prozi) ni isto. Še več, da se oba, govor in petje, vzajemno ne le občasno podpirata in hranita, ampak vsaj enako močno tudi medsebojno najedata, izpodrivata in zatirata. Pri Tranströmerju pa so vsi ti zunanji konflikti odpadli, postal je pesniški orakelj, govoril je le še v in skozi poezijo, drugače pa se je skrivnostno nasmihal v svet. Recimo skozi naslednji haiku:

*Slišim šum dežja.
Zašepetam skrivnosti,
da bi prišel do njega.*

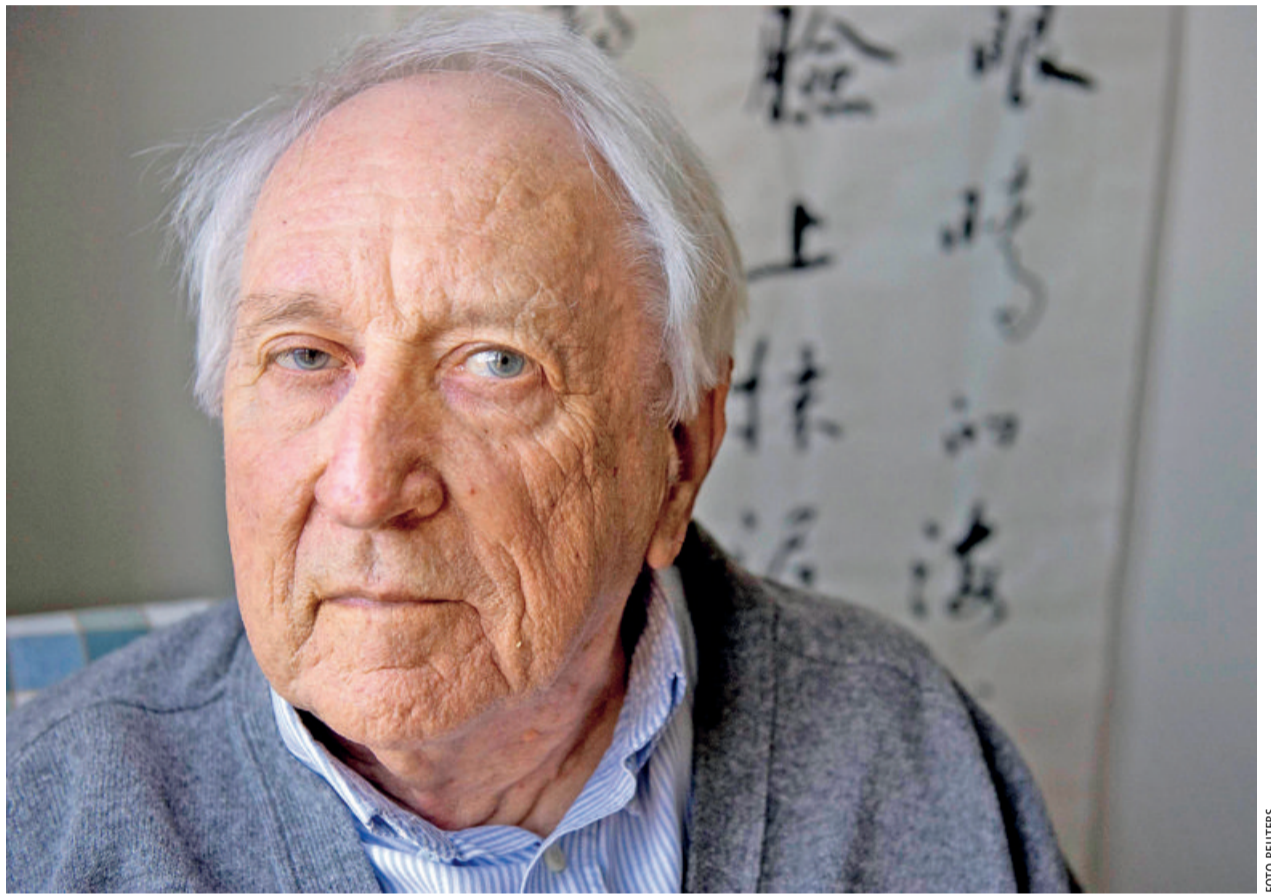


FOTO REUTERS

Ta enigmatična intenzivnost komunikacije brez besed je spremljala moje doživljanje Tomasa, odkar sem ga prvič srečal v Ljubljani. Zanj je bil to drugi obisk Ljubljane, skoznjio se je peljal v sedemdesetih, na poti v Istanbul, mesta se je dobro spominjal, kar je ponazoril z drobno risbico hriba z gradom in reke (vsaj tako je ob njegovem prikimavanju z največjim naporom na gostilniški prtček narisane črte dešifrirala žena Monica). Ob tej priliki smo se mu slovenski pesniki poklonili na skupnem branju v kavarni Union, na katerem smo bili postavljeni v nenavadno vlogo. Vsak od nas je izbral svojo najljubšo Tranströmerjevo pesem, jo kratko komentiral in prebral. Na tak način je Tomas bral skozi naša usta, slovenski pesniki, ki praviloma ne zahajamo na branja drugih, še posebej ne tujih avtorjev, pa smo skočili preko lastnih senc. Par let pozneje sem imel branje v Stockholmu. Ob tej priložnosti sem Tomasa in Monico obiskal. Tomasova strast je, kot rečeno, glasba. Ima eno od večjih zbirk not klavirskih priredb ali skladb za enoročno igranje. Glasba, to je dar. Sedim in občudujem velik šopek glicinij na nasprotni mizi. Monica me izprašuje o slovenskih prijateljih, o vsakem posebej, njen spomin, pozornost za detajle, imena in usode sta izjemna. Tomas kima, vmes kaj pokaže z roko in Monica nemudoma reagira in spremeni misel v smer, katero ji je v imaginarnem prostoru pomenov in smeri nakazal Tomas, se giblje neverjetno okretno v koordinatnem sistemu, ki ga sam ne znam brati. Tomas zadovoljno prikima, kar je izrekla, je bil njegov pomislek. Tomas se počasi dvigne, vzame palico in previdno oddrs v sosednjo sobo. Sede h klavirju. Oglasi se zvok prvih tipk in naenkrat je vsa soba z okni, ki gledajo navzdol po Stigbergsgatan, spremenjena. Poleg vseh nas v njej biva še nekdo, ki je večji od nas, nekdo, ki nas povezuje. Nekdo, neko nevidno bitje, sila ali duh. Vsi mi smo le njegovi deli. To govori skladba islandskega skladatelja, ki jo zaigra Tomas. To govorijo pogosto tudi njegove pesmi, recimo pesem *Romanski oboki*:

*Notri, v ogromni romanski cerkvi, so se v polmraku dregnjali turisti.
Obok za obokom zevajoč, v nepregled.
Nekaj sveč je vzplapolalo.
Angel brez obraza me je objel
in skozi telo zašepetal:
»Nikar se ne sramuj tega, da si človek, ponosen bodi!
Znotraj tebe se razpira obok za obokom, v neskončnost.
Nikdar ne boš dokončan in tako je tudi prav.«
Bil sem slep od solz
in odneslo me je ven, na od sonca vrelo piazza
skupaj z Mr. in Mrs. Jones, Herr Tanako in Signoro Sabatini,
in znotraj vsakega od njih se je razpiral obok za obokom
v neskončnost.*

Par let pozneje se s Tomasom srečava v petem nadstropju Kulturhuset v Stockholmu, kjer prisostvuje branju poezije slovenskih in švedskih pesnikov, med drugim tudi Daneta Zajca. Po branju je sprejem v slovenski rezidenci, Dane in Tomas sedita skupaj na zofi, zgodovinsko srečanje, v katerem noben od velikih pesnikov ne reče nič, a obenem ne ostane nič neizrečeno. Dva profesionalna molčečneža, ki se pogovarjata z izostankom govora, ki povesta vse, ne da bi premaknila ustnice; pravi čudež je, da se zofa ne vdre pod težo tolikšne pomenljivosti neizgovorjenega. Z Monico se pozneje pogovarjava o velikem vtisu, ki ga je Danetovo branje naredilo na Tomasa. In o časih, ko je bila Tomasova poezija tarča javnih napadov na Švedskem. Glavna kritika je šla na račun domnevne premajhne politične angažiranosti njegove poezije. Kritiki so mu očitali, da ne piše v skladu s časom, ki je bil tedaj, v zgodnjih sedemdesetih, že kar aktivističen, ne le angažiran. K sreči je Tomas delal kot psiholog, pravi Monica, kot pesnik je bil tedaj povsem zunaj pesniške mode. In zunaj mode je tudi ostal. Še manj bi lahko rekli, da je Tomas kdajkoli ustvarjal modo. Njegova poezija je preveč navidez enostavna, da bi ustvarjala modo. Po drugi strani pa je verjetno prav zato tako določujoča in brana v širokih bralskih krogih, predvsem tudi pri tistih, ki le redkoma posežejo po liriki. Dva pola, ki ju nosi, na eni strani vedno znova učinek, da pesmi govorijo o neki kolektivni, občečloveški izkušnji, o nekem povezovalnem momentu civilizacije, na drugi, da govori enako o tej strani življenja kot o drugi, skrivnostni in nedojemljivi strani. To niso konfesionalne ali religiozne pesmi, a s svojim iskrenim »ne vem« gradijo prehod, osvetljujejo temo, delajo vidne velike skrivnosti. Recimo skrivnost *Sredozimja*:

*Moder sij
lije iz mojih oblaci.
Sredozimje.
Zvenkljanje ledenih tamburinov.
Zaprem oči.
Ostaja brezglasen svet,
obstaja reža,
skozi katero se tihotapi
mrtve čez mejo.*

Tomas Tranströmer je Slovenijo obiskal še enkrat, leta 2007, kot gost Vilenice, lani pa je izšel prevod njegove knjige *Skrivnosti na poti*. Če obe slovenski knjigi damo skupaj, dobimo njegova zbrana dela. Za dve knjigi poezije, nič več. Za dve knjigi poezije, toda kakšne! ■

ZRCALO DRHALI?

Korektna uprizoritev, ki Cankarja jemlje zelo zares, ne vpraša pa se, če niso njegovi junaki nekoliko poenostavljeni. Je politično zavest in dejavnost Slovencev res treba reducirati le na razcep med nazadnjaki in naprednjaki, med domobranci in partizani, med ...

VESNA JURCA TADEL

Po ponesrečenem poskusu »komentiranja« *Hlapcev* v predlanski sezoni v koprodukciji novomeškega in kranjskega gledališča v režiji Matjaža Bergerja se ta najpogosteje uprizarjana Cankarjeva drama ponovno vrača na naše odre v – vsaj kar se tiče dnevne aktualnosti – naravnost idealnem času. Volitve in njihove posledice, kakor bi lahko zelo na grobo povzeli okvir dogajanja v tej drami, so namreč tik pred nami: kaj torej lahko uzmemo v zrcalu, ki nam ga želi Cankar po zgledu iz *Hamleta*, kot ga citira na začetku, podžrti pred nosom? Vsako novo branje mora na novo opredeliti osnovne silnice in osnovne pole v drami ter – če želi nagovarjati današnje publiko – ugotoviti, na katerih točkah se nas zgodba o omahljivih učiteljih, ki se klanjajo vsaki novi oblasti, o oblasti v podobi župnika, ki pričakuje stoodstotno pokorščino ter o *drugačemislečem* Jermanu – danes lahko dotakne. Se še vedno tako hitro (mi? hlapci?) uklanjamo oblasti kot Cankarjevi učitelji? Katera oblast od nas pričakuje tako slepo pokorščino kot Cankarjev župnik? Kdo je danes Jerman, ki bi rad razsvetljeval ljudstvo in je pripravljen za to iti v spor z oblastjo? In zakaj na svoji poti omahne?

Začetek nove postavitve v Novi Gorici v režiji Mihe Goloba je obetavno drugačen. Začne se kot nekakšna mešanica Grumove *Goge* in Brechtove *Malomeščanske svatbe*, take so vsaj prve asociacije ob pogledu na zaprt prostor, nekakšno dvorišče (parafraza Plečnikovega *Peklenskega* iz ljubljanskih Križank; scenografija Petre Veber), ob zvokih harmonike in ob groteskno stilizirani atmosferi uvodne situacije. Vsi nastopajoči sedijo za dolgo mizo, obrnjeni v publiko, negibni kot lutke in oživijo le, kadar so po Cankarju dolžni nastopiti; sicer tam obsedijo, neme priče dialogom in prizorom drugih likov. S to nenehno navzočnostjo vseh režiser briše mejo med javnim

in zasebnim in potencira na eni strani občutek utesnenosti (vsi o vseh slišijo in vedo vse) in na drugi apatične pasivnosti. Najbolj zanimiv in ploden je ta učinek v drugem dejanju v prizoru, ko župnikova nema figura kot kamnita soha sedi za mizo (markantna kreacija Mihe Nemca), s skoraj blaženo spokojnim, rahlo zaznavnim nasmeškom neizpodbitne zmogoslavne avtoritete, medtem ko nadučitelj (groteskno bučni Radoš Bolčina) in na začetku deklarirano liberalni Komar (izmuzljivi Aljoša Ternovšek, k. g.) zavzeto spravljata skupaj knjige za na grmado in drug pred drugim tekmujeja v tem, kateri je bolj po godu novi, »črni« oblasti.

Ta strogi mizanscenski princip seveda ne more zdržati do konca, vendar pa režiser do konca vztraja v zaprtosti prostora, v ujetosti, iz katere dramski liki ne morejo uiti. V prvem dejanju Golob tudi jasno pokaže, da so učitelji tisti, ki so drhal, in s karikiranjem in potenciranjem razpuščenosti vnaprej osmeši zmago »liberalne« opcije. Pri tem in tudi pozneje, v prizoru zborovanja, kjer jim nadene bele maske in jih spremeni v amorfno *unisono* množico, je razvidno, da režiser najbolj poskrbi za razmislek o ljudstvu, medtem ko se manj ukvarja s tistim, ki naj bi jih popeljal ven iz klavstrofobičnega okolja, kjer drug drugega grizejo do onemoglosti. Jermana namreč od vsega začetka postavi kot neodločnega omahljivca (Kristijan Guček); v osrednjem prizoru zborovanja, kjer ga drhal (po Cankarju) izžene, pa v predstavi že sam vnaprej kapitulira, razmeče okrog sebe stole in se izčrpano, nemočno zvije v klobčič. Celotno zadnje dejanje Jerman utrujeno presedi na stolu, govori avtomatično, na koncu pa se na Goličavo napoti z odra skozi publiko.

Taka interpretacija – nemočen, mevžast Jerman (predstavnik »levice«?) – vsekakor prinaša zanimive momente, le da se zdi, da so premalo radikalni, da bi zadeli v živo – in

vprašanje, če so dejansko hoteni in do konca premišljeni ali le naključni. Nič čudnega, da je v tem kontekstu najbolj živ lik Hvastja (izvrstno izpeljana vloga Bineta Matoha), čigar domnevno nazadnjaštvo, dejansko pa pokončna zvestoba lastnemu etosu in sprjaznenost z realnostjo vsakdana v teh časih zazveni shrljivo streznjujoče.

In tako se zgodi nekaj nezaželenega. Cankarjevo besedilo – kljub spretnim dialogom – naenkrat zazveni zaprašeno. Pa vendar iz njega vsake toliko zaštrlijo nekateri elementi, ki asociirajo na trenutne (oziroma – zdi se, da – večne) bistvene determinante slovenskega političnega prostora, na kar opozori tudi lucidna analiza Urbana Vehovarja v gledališkem listu. Pokaže se namreč, kako manihejska je delitev silnic v *Hlapcih* in kako govorijo o družbenem razcepu, ki je »utemeljen na strahu pred drugimi, naj bodo to partizani ali domobranci, brezvestni liberalci ali pa Cerkev, ki hoče vse prebivalstvo nagnati k verouku in maši«. In, kot ugotavlja naprej Vehovar: »Najhuje pa je, da je ta spor lažen, da služi zgolj kot izgovor, ki omogoča političnim in gospodarskim oligarhijam, da ne-kaznovano ropajo.«

Škoda, da se novogoriška uprizoritev ni v celoti zavedla tega potenciala, tako provokativnega in, upajmo, konstruktivnega za pasivno apatičnost predvolilne Slovenije. ■

IVAN CANKAR

Hlapci

REŽIJA MIHA GOLOB
SNG NOVA GORICA
6. 10. 2011, 140 MIN.

O ČEM PRIPOVEDUJEJO?

Offenbachovo nezaključeno delo široko odpira vrata izzivom, moderni inscenaciji, drug(a)ni sporočilnosti, novi interaktivni komunikaciji. Žal jim mariborsko-japonska koprodukcija v marsičem ne scensko ne pevsko ni dorasla, rešujeta jo domača zbor in orkester ter slovenski dirigent.

STANISLAV KOBLAR

Jacques Offenbach, mojster operete, je v Mariboru že dolgo doma! Od prvih predstav daljne sezone 1862/63, ki so jim sledila leta offenbachomanije do prve svetovne vojne, ko je v posameznih sezonah nanese na oder tedanjega nemškega Mestnega gledališča v Mariboru (Stadttheater in Marburg) tudi do enajst skladateljevih del, pa vse do naših dni. Tudi *Hoffmannove pripovedke*, njegovo življenjsko in edino operno delo, ki se je prijelo svetovnih odrov, so od prve uprizoritve na tem odru leta 1922 z letošnjo doživele že sedmo inscenacijo. Aktualna postavitev je po svetovni (?) premieri v japonski Nagoji, na mednarodnem *Aichi Triennialu 2010* – festivalu sodobnih vizualnih in odrskih umetnosti, filma, delavnic ipd., prireditvi široke zasnove in nejasnih umetniških referenc –, dospela na mariborski oder z zvonečo napovedjo v programski knjižici: »evropska premiera«!

A kakšnega repertoarnega smotra ali katere druge nuje po ponovni postavitvi tega dela na oder mariborske opere – po še relativno svežem spominu na zadnjo uprizoritev maja 2005 – ni bilo zaznati. O sodobni odrski umetnosti tukaj namreč ni ne duha ne sluha. Gre za kreativni *faux pas*, spodrseljaj, kar je škoda, saj Offenbachovo nezaključeno delo, odprto na več ravni – od banalnosti, izginulih ali uničenih izvornikov, nekonsistentne zamisli dela, zajetnega nabora avtorjevih neavtoriziranih zapiskov, nedefinirane hierarhije ženskih vlog, necelovitosti, ohlapnega vrstnega reda, strukturnih nepopolnosti libreta, do sloga, v katerega se je zlilo skorajda vse iz operne prakse druge polovice 19. stoletja, in tematike, ki se kaže skozi idejo *teatra v teatru*

–, na stežaj odpira vrata izzivom, bolj moderni inscenaciji, drug(a)ni sporočilnosti, novi interaktivni komunikaciji. A kaj, ko stvari niso ubrale te poti.

Režijska zasnova Juna Agunija je starokopitna, oklepa se konvencionalnih, obrabljenih prijemov. Njegovo pojmovanje *mis en scène* teatra v teatru je dobesedno, brez premisleka in sodobnega gledališkega refleksa. Rezi med (glasbeno in dramsko skromnima) prologom in epilogom na eni strani ter jedrom predstave (tri dejanja) so ostri, vizualnost brez globine, skorajda dvodimenzionalna. Senco nedomiselnosti je opaziti tudi pri slabo razčlenjenih značajih (v osnovi pisanih) likov. Potencialne notranje napetosti skupinskih prizorov so v glavnem prepuščene inerciji. Če so se sploh razvnele, je to bilo zgolj z glasbenimi učinki. Tako kot režija sta živopisni tudi scenografija Atsumija Yokota in kostumografija Alessandra Ciammarughija, zrasli na stereotipih, nihajočih med že videnim in kičem. K slabostim predstave lahko pripisemo še zasnovo scenskih gibov Valentine Turcu, ki so, če jih je sploh bilo opaziti, denimo pri Olympii, bili vse prej kot primerno zastavljeni.

Slabim vtisom se ni dalo odtrgati niti pri glasbeni plati uprizoritve *Hoffmannovih pripovedk*. Nosilec naslovne vloge, francoski tenorist Luca Lombardo, nam bo ostal v spominu kot protagonist blede odrske prezenze in pevec skromne izraznosti, pustega, sintetično enoličnega glasu; Petja Ivanova po samozavestnem nastopu v vlogi Olympie, tehnično dognanih koloraturah, svojevrstnem (steklastem) glasu, ki se je tokrat dobro ujel z vlogo artificialne pevke, Coppeliusove lutke – dekleta; Andreja Zakonjšek Krt v vlogi Antonie s pevsko dodelano, a izrazno nedovršeno

interpretacijo; Lana Kos v vlogi kurtizane Giuliette in Irena Petkova kot Nicklauss pa bolj po odtujeno kot vzneseno izvedeni ariji *Belle nuit, ô nuit d'amour*, liričnem vrhuncu dela. Iz skupine protagonistov po zahtevnosti in doseženi celovitosti interpretacij štirih likov (Lindorfa, Coppeliusa, dr. Miracla in Dapertutta) močno izstopa francoski baritonist Philippe Rouillon z natančnim petjem, dobro dikcijo, barvitostjo glasu in markantno igro. V trojni vlogi Andresa, Spalanzanija in Frantza je pevsko in scensko korektno nastopil Dušan Topolovec. Bledi interpretaciji Nicklaussa, Hoffmannovega spremljevalca, je Irena Petkova dodala še komaj opazno izvedbo vloge Muze. Rutinsko, brez presežkov, a tudi brez opaznejših spodrseljajev so nastopili še Valentin Pivovarov, Sebastijan Čelofiga, Tomaž Planinc, Danilo Vračko, Dada Kladnik in Sabina Skledar.

K nekoliko boljšemu splošnemu vtisu sta pripomogla dober nastop zbor, ki ga je pripravila Daniela Candillari, in orkestra. Marko Letonja je z občutkom za celoto (upoštevaje objektivne danosti) z zanesljivostjo in kultivirano vodil predstavo. ■

JACQUES OFFENBACH

Hoffmannove pripovedke

DIRIGENT MARKO LETONJA, REŽISER JUN AGUNI
SNG OPERA MARIBOR
KOPRODUKCIJA Z AICHI ARTS CENTER, NAGOJA
30. 9. 2011

OD PRESEŽKOV DO STANJA ŠOKA

Kljub nezavidljivim razmeram na področju nacionalne kinematografije je slovenski film, kot je pokazal letošnji festival, v spodobni kondiciji. A to še ni razlog za optimizem. Zakaj?

ŽENJA LEILER

Vslovenski filmski kritiki ni naveda, da bi jo uvajalo kritikovo mnenje o potencialni komercialni uspešnosti filma, ki je sicer prolog vsake ameriške filmske kritike. Kaj takega bi bilo pri nas dojetje kot preveč profano, najbrž celo kot vulgarno. Pri nas filme, vsaj načeloma, snemamo z javnim in ne zasebnim denarjem. Javnega denarja pa ne razumemo kot denar, ki se mora oplajati (prinesiti neko presežno vrednost), ampak ga razumemo dobesedno kot *subvencijo*, kot *subvenire* – priti na pomoč. In če komu prideš na pomoč, ni dostojno, da ga sprašuješ, kaj je s tvojo pomočjo naredil.

V slovenski filmski kritiki tudi ni ravno običajno, da bi vpenjala film v kontekst časa in prostora, v katerem nastaja (časa in prostora, ki mu »prihajata na pomoč«). Da bi ga merila po tem, koliko je z njima sploh v dialogu ali celo mnogologu. Vprašati film, koga želi nagovoriti, s čim ga nagovarja, zakaj ga nagovarja, ne bi pomenilo le, da nisi dobro vzgojen, ampak da tudi ničesar ne razumeš. Predvsem ne razumeš monologov. Pomenilo pa bi tudi, da sprašuješ po programski politiki ustanove, ki ji je v tej državi, vsaj na papirju, dodeljena naloga programiranja in promoviranja slovenskega filma. Ta ustanova se je do nedavnega imenovala Filmski sklad Republike Slovenije, od nedavnega pa Slovenski filmski center – javna agencija.

A vzemimo si enkrat natanko ta nezaslišani privilegij nedostojneža in nevedneža in se vprašajmo, kakšno komercialno potenco ima sodobni slovenski film ter s čim in koga nagovarja.

21 VESEN, 16 TISOČ GLEDALCEV

Kaj imajo skupnega *Pokrajina št. 2*, film Vinka Möderndorferja, *9:06*, film Igorja Šterka, *Circus Fantasticus*, film Janeza Burgerja, in *Arheo*, film Jana Cvitkoviča? Ne prav veliko, pa spet – še kar veliko. Vsi so bili v pretekli petletki del programa filmskega sklada, torej sistemske in s »priti na pomoč« podprte nacionalne kinematografije. Družijo pa jih še vesne, nagrade Festivala slovenskega filma. Pravzaprav jih družijo več vesen. Film *Pokrajina št. 2* (2008) jih je prejel šest, *9:06* (2009) kar devet, *Circus Fantasticus* (2010) šest in *Arheo* (2011) v tem kontekstu le »skromne« tri. Vsi so prejeli vesne za najboljši film festivala, vsi tudi za najboljšo režijo. Prvi trije so svojo kinematografsko distribucijo že končali, četrtega še čaka. In kako so jih sprejeli gledalci?

Kot je mogoče razbrati iz *Filmografije slovenskih celovečernih filmov 1931–2010*, je vse tri videlo skupaj (!) po vsej Sloveniji (!) slabih 16 tisoč gledalcev. Prvega nekaj čez sedem tisoč, drugega in tretjega malo čez štiri tisoč. Z *Arheom*, zmagovalcem letošnjega nacionalnega filmskega festivala, najbrž ne bo nič drugače. Slabše bo. In zakaj jim kljub številnim nagradam, torej vesnam, ni uspelo v kino privabiti več gledalcev? Gledano nazaj je imel še največ možnosti film *Pokrajina št. 2*, pri katerem je takratna žirija hvalila »visoke produkcijske standarde, kakršni so sicer značilni za bolj



Arheo, režija Jan Cvitkovič (Medea Novak in Niko Novak)



Kruha in iger, režija Klemen Dvornik (Jonas Žnidaršič in Saša Pavček)



Izlet, režija Nejc Gazvoda (Luka Cimprič, Jure Henigman in Nina Rakovec)



Zmaga ali kako je Maks Bigec zasakal kolo zgodovine, režija Miran Zupanič (Vlado Novak in Branko Jordan)

razvite kinematografije«. Möderndorfer se je v njem namreč lotil tematizacije povojnih pobojev. A njegova odločitev, da slovensko tragično in travmatično polpreteklost zapakira v (lahkoten in neobvezujoč) žanr kriminalke, enostavno ni prepričala občinstva. Tisto leto je žirija filmskih kritikov nagradila *Lajf* filmskega debitanta, sicer pa gledališkega režiserja Vita Tauferja. Film, ki filmskega sklada do povečave ni videl niti od daleč. Izrisal je za naše razmere zelo izvorno podobo težavnega mladostnega spopadanja z iskanjem identitete, disfunkcionalnih družin, prepada med generacijami ter družbene posttranzicijske utesnjenosti in osamljenosti. *Lajf* je v kinu sicer pogorel: vsega skupaj je nabral 2945 gledalcev. A temu, da ta tako rekoč brezproračunski film ni uspel, je botrovalo kar nekaj razlogov: da ni imel sredstev za promocijo in da ni zanimal pristojnih na filmskem skladu, sta bila le dva med njimi.

Za film *9:06*, sicer najbolj zrel film Igorja Šterka, je bilo majhno število gledalcev že bolj pričakovano kot pri *Pokrajini št. 2*: s sofisticirano, tako rekoč artifično zgodbo o policijskem inšpektorju, ki raziskuje samomor osamljenega glasbenika, preiskava pa se sprevrže v obsesijo, v kateri začne inšpektor prevzemati identiteto umrlega, si je pri slovenski publiku, vajeni hollywoodskih žanrskih umetnosti na podoben temo, težko obetal številnejše sogovornike. Kakšnih dva tisoč več jih je tisto leto našel Janez Lapajne s filmom *Osebná prtljaga*, ki ga je takratna žirija slovenskega filmskega festivala tako rekoč (z)ignorirala. Za to gesto ni bilo opravičila. *Osebná prtljaga* je namreč eden najbolj sodobnih in »slovenskih« filmov zadnje desetletke, v katerem je vivisekcija portreta navidezno idilčne družine izmerila klavarno duhovno kondicijo in anomalije sodobne slovenske družbe. Lapajne filma, ki ni skrival, da meri na zahtevnejšega gledalca, ni dal v redno distribucijo, ampak ga je prikazoval izključno v dvorani Slovenske kinoteke. To njegovo kaprico, s katero je dosegel le to, da je film videlo manj gledalcev, kot bi ga sicer, je filmski sklad, sofinancer filma, pogoltnil brez težav, kar je spet povedalo le to, da je osrednji filmski instituciji v državi čisto vseeno za filme, ki jim »prihaja na pomoč«. Seštevek = 6822 gledalcev. Le v Ljubljani. Gledalci ostale Slovenije ga v kinu niso imeli možnosti videti. So pa zanj prispevali denar.

Za lanskoletnega nagrajenca, film *Circus Fantasticus*, vizualno sugestivno (pa za naše razmere tudi zelo drago) filmsko parabelo opustošenega sveta, v katerem človeška govorica nima več domovinske pravice, je moralo biti jasno tudi največjim navdušencem, da je namenjen manjšini cineastov, dejanskih filmokuscev. Teh je pri nas očitno natančno 4145. A *Circus* je to »potratno« manjšino upravičil z demonstracijo presežne umetniške geste, ki je in mora biti sestavni del vsake vitalne kinematografije, seveda pa ne sme biti njen vsakoletni in edini cilj. A roko na srce, lani niti favoritu, ponesrečenemu prvencu Gorana Vojnoviča *Pirano – Pirano*, ni uspelo navdušiti širšega občinstva. Prav ta film namreč gotovo ni bil sneman za 11 tisoč gledalcev, ampak za bistveno več. Kot je bilo po drugi strani skoraj osem tisoč gledalcev intimnega in poetičnega filma *Oča Vlada Škafarja za marsikoga prijetno presenečenje*, pa čeprav je bila teža »priti na pomoč« v primeru *Pirana* bistveno višja. In, seveda, ne gre pozabiti filma *Gremo mi po svoje* Mihe Hočevarja, mladinskega taborniškega filma, ki ga kritika še zdaleč ni sprejela tako evforično kot publika – ta mu je potem, ko se

**14. festival
slovenskega filma**

OD 29. 9. DO 1. 10. 2011
PORTOROŽ, AVDITORIJ

uradna žirija zanj skorajda ni zmenila, namenila nagrado občinstva, potem pa pokupila doslej za slovenski film rekordnih 200 tisoč in več vstopnic.

Če bi na tem mestu potegnili črto, bi lahko v seštevku, ampak res le v seštevku, omenjenih treh let skladovega programa celo videli zametek »uravnotežene« kinematografije, gibajoče se od psihološke sodobne družinske drame, slovenske različice filma noir, zgodovinske drame, mladinske komedije do skorajda abstraktnega esteticizma, s pripombo, da je »dražje« filme videlo manj gledalcev od »cenejših« in tiste z več nagradami manj od tistih, ki so jih, če sploh, prejeli manj. Problem pa seveda je, da ta »videz« ni posledica pretehtane programske politike sklada, ampak le naključje, pa še zanj so očitno potrebna vsaj tri leta, pri čemer sklad v tem obdobju ni odkril nobenega mladega in obetajočega debitanta – prav prvenci, pa sploh ne nujno skladovi, so namreč že nekajkrat reševali čast domače kinematografije. Prav tako pa je razen redkih izjem sklad podpiral predvsem filme, ki dostikrat niti implicitno, kaj šele eksplicitno nimajo veliko skupnega s časom in prostorom, v katerih nastajajo. Raje imajo monolog intimne, držoč jo stran od banalnega vsakdana.

TRIJE FILMI, ISTO VPRAŠANJE

Tretji celovečerec **Jana Cvitkoviča**, že drugi »nemi« zmagovalec festivala v dveh letih in eden dražjih skladovih filmov, *Arheo*, je film, o katerem se da marsikaj reči, vprašanje pa je, če se to v njem tudi zares vidi oziroma sliši. Če naj bi bila vertikala Cvitkovičeve vizualizacije »prvobitno«, »prastaro«, pač tisto, kar naj bi moškega, žensko in otroka, glavne (zelo trendovsko oblečene) »akterje« filma, določalo še pred jezikom (čeprav gre pri Cvitkoviču najbrž za svet »po koncu jezika«, to nam pač sugerira s podobo vojaškega bunkerja), to pa je temeljna človekova želja po bližini in ljubezni, potem ima slovenska kinematografija to vertikalo neprimerno močnejše, kompleksnejše in sugestivnejše razprto v izvornem opusu režiserke Eme Kugler. Ob njenih filmskih podobah arheja je *Arheo*, ki je bil za letošnjo žirijo »nepričakovana izkušnja čistega filma«, naravnost estetizirani in artificialni mainstream. Morda je Cvitkovič ta film, »najbolj enostavno zgodbo na planetu Zemlja. Trije ljudje, moški, ženska in deček, ki se najdejo in se združijo v družino«, kot mu sam pravi, enostavno moral posneti. A vsekakor ni nepomembno, da je bil *Arheo* letos eden od le treh igranih celovečerc (če pristanemo na 72 minut kot dolžino celovečerca) iz skladovega programa – poleg filma *Stanje šoka*, tretjega celovečerca Andreja Košaka, ki se bo v zgodovino domače kinematografije očitno zapisal predvsem po dejstvu, da je bil njegov prvenec *Outsider* (1997) prvi, ki mu je po letu 1991 uspelo spraviti v kino skoraj sto tisoč gledalcev, ter vsebinsko medle intimke o razočarani in prevarani srednjeletnici *Lahko noč, gospodična Metoda Pevca*. Vprašanje namreč je, za katerega od njih bi bilo bolj zanimivo slišati obrazložitev programske komisije sklada, da ga pošlje v realizacijo.

In tu je odgovor: če bi bilo mogoče *Arheo* še zagovarjati z dediščino preteklih Cvitkovičevih filmov, *Kruha in mleka* (2001) ter *Odgrobadogroba* (2005), filmu *Lahko noč, gospodična* pa bi lahko prikimali kot povsem spodobnemu televizijskemu filmu, ki ve, kateremu gledalcu je namenjen, pa ni jasno, na podlagi česa je mogoče upravičiti *Stanje šoka Andreja Košaka*. Razen morda z dejstvom, da gre za film, katerega naslov se popolnoma ujema z občutki gledalca, ko steče odjavna špica. To se morda sliši nesramno, pa vendar: tako transparentnega, skorajda vulgarno skonstruiranega »angažmaja« razrednega boja (tranzicijski proletariat vs. tranzicijski menedžment) v slovenskem filmu še nismo videli. Pustimo ob strani malce nerodno dejstvo, da nas glavni sprožilec konflikta filma, koma, v katero pade protagonist še v času jugoslovanskega socializma, zbudi pa se v (slovenskem) kapitalizmu deset let pozneje, močno spominja na nemško uspešnico, komedijo *Zbogom, Lenin. Stanje šoka*, ki zelo jasno meri na občinstvo nereflektiranih jugonostalgikov (no, nereflektirani jugonostalgik je sicer bistroumni nesmisel), je namreč film, ki bi se ga zaradi njegove skrajno populistične, demagoške in za vsaj minimalni razum žaljive teznosti o kapitalizmu kot posebljenem zlu in socializmu kot rajju na zemlji (vmes pa stokrat izrabljeni in zlorabljeni stereotipi, zapakirani



Stanje šoka, režija Andrej Košak (Martin Marion)



Lahko noč, gospodična, režija Metod Pevc (Jernej Šugman in Polona Juh)



Prepisani, režija Klemen Dvornik (Lado Bizovičar)

v nekakšne komične pripetljaje) sramoval tudi najbolj zadržti agitprop. In, ja, naveličali smo se prežvekovanja bivše juge in socializma kot očitno edinega generatorja slovenskih poosamosvojitvenih komedij.

TRI PRESENEČENJA

Prav to, da se je mogoče ob slovenskemu filmu smejeti, in to bridko-sladko smejeti, ne da bi morali za to gledati pionirčke z rdečimi ruticami in modrimi kopicami, partijske zastave, Titove slike in delavce, ki jih ne morejo »nikoli tako malo plačati, kolikor lahko oni malo delajo«, pa sta dokazala filma, ki sta nastala v produkciji slovenske televizije. Ta je letos nasploh delovala kot rešilni čoln festivala. Prvi je igrani celovečerni prvenec *Kruha in iger* 34-letnega **Klemena Dvornika**, režiserja z impresivno kilometrinno režij televizijskih oddaj in režiserja duhovite ter filmsko inovativne spletne nanizanke *Prepisani* (na festivalu prikazane v sicer ne prav dosledni in posrečeni formi celovečerca). Drugi je *Zmaga ali kako je Maks Bigec zasukal kolo zgodovine* režiserja **Mirana Zupaniča** (za dokumentarec *Otroci s Petrička* je leta 2007 prejel vesno za najboljši film festivala in nagrado Prešernovega sklada).

Najprej k debitantu, ki je bil gotovo največje presenečenje festivala. *Kruha in iger* je po dolgem času zelo lucidna komedija, ki ji uspe z zgodbo z začetka osemdesetih let preteklega stoletja (povprečna velenjska družina se udeleži televizijskega kviza v živo, tega »arhetipa« poznejših resničnostnih šovov) zelo aktualno nagovoriti sodobnost, obenem pa ji ne manjka globljega družbenokritičnega premisleka. Še več: ne le, da zlahka osvoji gledalca, pa čeprav mestoma s povsem enostavnimi situacijskimi zapleti; prav osupljivo je tudi, s kakšno, v slovenskem filmu redkokdaj videno suverenostjo in natančnostjo Dvornik obvlada zajetno množico likov, od protagonistov do enako impresivnih epizodnih vlog (morda je tudi zato žirija Jonasa Žnidaršiča in Sašo Pavček nagradila za stranski in ne za glavni vlogi?). Potem sta tu še scenografija (Urška Košak) in kostumografija (vesna za Katjo Hrobat), ki sta navdušujoče natančno poustvarili čas (in to brez pomoči običajne socialistične ikonografije). Prizori v televizijskem studiu (in tisti v brivnici in izza šanka), epizodni pripetljaji ter kompaktni, a ne stereotipizirani liki – voditelj kviza, negotovi narcis (J. Žnidaršič), njegova lucidno cinična žena in producentka kviza (odlična Zvezdana Mlakar), s fantazmo televizijskega blišča obsedena mama velenjske družine (S. Pavček), njen pubertetni, a pravzaprav edini, ki vse razume sin (vzpenjajoča se igralska zvezda Jurij Drevenshek) in mnogi drugi – pa so sploh posebno poglavje tega filma, ki mu v finalu morda nekaj malega zmanjka, ali pa je to le občutek, ker je pred njim vsega natanko dovolj. Da film ni prejel nobene »velikih« nagrad, je zato zelo pomenljivo sporočilo žirije, ki je v letošnji celovečerni igrani produkciji videla ali odkrila malo tistega, kar bi morala videti.

Nič ni videla ali odkrila tudi v filmu *Zmaga ali kako je Maks Bigec zasukal kolo zgodovine* **Mirana Zupaniča**, poleg celovečernega debija Nejc Gazvode *Izlet ter Kruha in iger* edinem letošnjem igranem celovečercu, ki je nastal v kritičnem dialogu s časom.

Zmaga ali kako je ... je namreč črno-belo posneta črna komedija o splošnem družbenem obupu *tukaj in zdaj*. Da je ta *tukaj in zdaj* Maribor, je seveda namerna intenca avtentično prikazati devastiran in zdi se, da tudi scela neperspektiven svet postindustrijske slovenske družbe. Črno-bela fotografija nima vloge kakšne modne muhe, ampak je sestavni del vsebine: življenje je vse prej kot črno-belo, podvig Maksa Bigca (igra ga Vlado Novak in to je bila glavna moška vloga festivala!) pa je posledica vztrajanja, da človek, čeprav dela drugače, zelo dobro ve, kaj je temeljno prav in kaj narobe. Kaj je črno in kaj belo. Izhajajoč iz te premise in opazujoč socialni razkroj družbe vzame Maks Bigec, šestdesetletni odpuščeni varilec, razredni boj v svoje roke in ugrabi mladega predsednika uprave podjetja (Branko Jordan), v katerem je prebil svoje življenje in ki mu grozi stečaj. Ugrabi zares, oborožen z bombami, od katerih kakšno v hodnikih zaklonišča (Zupaniču uspe to klavstrofobično scensko omejitve razgibati in pognati v sugestiven tek), kamor pelje svojega ugrabljenca, tudi čisto zares odvzre. Čisto zares se potem med njima preko noči, v kateri Maks, kličeč

14. FSF – NAGRADE

Badjurova nagrada za življenjsko delo: Ljubo Struna

VESNE

igrani film: *Arheo* (r. Jan Cvitkovič, produkcija Staragara, kopr. Transmedia)

režija: Jan Cvitkovič (*Arheo*)

scenarij: Nejc Gazvoda (*Izlet*, r. Nejc Gazvoda)

igralka: Nina Rakovec (*Izlet*)

igralec: Jure Henigman (*Izet*)

stranska igralka: Saša Pavček (*Kruha in iger*, r. Klemen Dvornik)

stranski igralec: Jonas Žnidaršič (*Kruha in iger*)

fotografija: Jure Černeč (*Arheo*)

scenografija: Duško Milavec (*Oči, a lahko jaz šofiram*, r. Miha Hočevar)

kostumografija: Katja Hrobat (*Kruha in iger*, r. Klemen Dvornik)

montaža: Nejc Gazvoda, Janez Lapajne (*Izlet*)

ton: Julij Zornik (*Oči, a lahko jaz šofiram*, r. Miha Hočevar)

glasba: Rok Pezdirc, Urša Golob (*Izlet*)

dokumentarni film: *Aleksandrinke*, r. Metod Pevc (Vertigo Emotion film, TV Slovenija)

animirani: *Zadnja minuta*, r. Špela Čadež (Špela Čadež, Hupe film)

kratki: *Obisk*, r. Miha Mazzini (Gustav film, TV Slovenija)

študentski: *Smeti* (r. Dominik Majcen, AGRFT, TV Slovenija)

posebni dosežki: igralec Martin Marion (*Stanje šoka*, r. Andrej Košak)

KODAKOVA NAGRADA

študentski film: *Veter v meni*, r. Boris Bezić (AGRFT, TV Slovenija)

fotografija: Sven Pepeonik (*Lahko noč, gospodična*, r. Metoda Pevc)

NAGRADA FILMSKIH KRITIKOV

Izlet, r. Nejc Gazvoda

NAGRADA OBČINSTVA

Kruha in iger, r. Klemen Dvornik (RTV Slovenija, Studio Arkadena)

na lokalno radijsko postajo čaka odgovore na svoj ultimatum, odvije dialog. V njem se, morda mestoma preveč »pedagoško« nazorno in s premalo prostora za lik ugrabljenega direktorja, razkrije vsa beda slovenske družbene zdajšnjosti in njenega žargona pravšnjosti. Tisto, kar namreč zlomi prestrašenega šefa uprave, ki misli, da ima opravka z norcem, je ravno Bigčevo vztrajanje pri vprašanju, kakšno je in kakšno ni normalno stanje neke družbe. Kaj je črno in kaj belo. A direktor je potem v tej zgodbi edini, ki klicu po normalnosti, po ponovni vzpostavitvi temeljnega družbenega prav in ne prav, pripiše legitimnost: radijska postaja namreč s ciničnim trikom zadovolji Maksovim zahtevam, resno pa ga ne vzame niti policija, h kateri gre prijaviti svoje dejanje, saj ga ima za pijanca. To je seveda bridka panta in klavrni konec Maksovega uporništva, pa tudi depresivna podoba posttranzicijske slovenske družbe, ki jo Zupanič sicer na koncu zmehta z idilično intimo med Maksom in njegovo ženo.

Z drugega konca je v slovensko zdajšnjost vstopil debitant, 26-letni **Nejc Gazvoda**. Njegov z največ vesnami nagradjeni prvenec *Izlet* postavlja v prvi plan generacijo, ki je stara toliko, kot je bila tista iz prvenca Janeza Burgerja *V leri* (1999). Torej tista, ki še ni povsem in zares preklpila iz lera v prvo prestavo. A če se ji pri Burgerju to enostavno ni dalo narediti in se je zato lahko upravičeno kazala v žanru komedije, je pri Gazvodi dobro desetletje pozneje postavljena v kompleksno dramo. Trije prijatelji, nekdanji gimnazijski sošolci, Andrej (Luka Cimprič), Gregor (Jure Henigman) in Živa (Nina Rakovec), se odpravijo na izlet, da bi, preden se mora Gregor, ki je vojak, vrniti na vojno območje, skupaj preživeli vikend. Vsak nosi s sabo svojo osebno prtljago, seveda v metaforičnem pomenu, ki jo eden pred drugim skrivajo za zafrkljivo govorico, objestnimi dejanji in žuriranjem. To prtljago bodo morali, ko bo napočil čas, drug pred drugim razpakirati. V tistem trenutku bo na preizkušnji njihovo prijateljstvo, hkrati pa se bo odločalo o njihovi prihodnosti. *Izlet* poganjajo emotivni trenutki, ki ne razkrivajo le tega, kako zelo so protagonisti v svoji mladosti ranljivi pod

plaščem navidezne samozavesti, ampak tudi, da so vsi po vrsti že temeljno poškodovani, ranjeni: eden z boleznijo, drugi s soočenjem s smrtjo in tretji z odnosom družbe do njegove spolne identitete, vsi pa z nedoločeni pričakovani »zunanega« sveta, ki ga doživljajo kot tesnobni pritisk. Film, ki se končna z njihovim slovesom, ta pa jih pravzaprav najbolj poveže, pušča vprašanje, kako, če sploh, bodo te rane v prihodnosti zacelili oziroma ali bodo znali z njimi živeti, odprto. Mu pa uspe pokazati avtentičen svet generacije, ki ni toliko izgubljena ali neperspektivna, kolikor je poudarjeno negotova, morda med sabo neiskrena, kot del družbe pa nereflektirana. V celoti je *Izlet*, ki je od filmskega centra prejel »le« sredstva za povečavo, prvenec, kakršen prvenec mora biti: dovolj inovativen, dovolj »nepravilen«, dovolj pretenciozen in nepretenciozen obenem, dovolj jezen, igralsko zelo svež in – to je morda najpomembnejše – dovolj generacijski.

Kaj je lahko nauk te zgodbe? Predvsem to, da presenečenja in talenti očitno ne prihajajo več samo ali pa sploh ne skozi programske mline osrednje domače filmske institucije, ampak od drugod. Bodisi z nacionalne televizije bodisi iz vrst t. i. neodvisne produkcije, ki postaja v dobi pocenitve snemalne tehnologije vse širša.

Vprašanje za filmski center je zato, ali bo znal to v prihodnje obrniti tudi v prid svojega programa? Dejstvo, da je kot njegov del letos nastal z vesno nagradjeni in z bibisijevo dokumentarno produkcijo primerljivi dokumentarjec *Aleksandrinke Metoda Pevca*, bi lahko govorilo v to smer, saj je šlo za projekt, ki ga televizija sama zaradi prevelikega finančnega zalogaja ne bi zmogla, gre pa gotovo za temo, ki ta sredstva upravičuje. Da *Aleksandrinke* ne bodo ostale »eksczes«, bo moral center slovenski film dejansko začeti programirati in ne le subvencionirati. Že letošnji festival mu ponuja vsaj dva zelo talentirana avtorja mlajše generacije, ki bi morala hitro priti do svojega drugega filma.

IN ŠE

Posamezne kinematografije sicer ne sestavljajo samo igrani celovečerci, so pa ti gotovo

njen paradni del. Letošnji nacionalni filmski festival, ki je, mimogrede, organizacijsko dosegel raven, za katero lahko samo upamo, da nižje od nje ni več mogoče pasti, je sicer prikazal 67 filmov vseh dolžin, od tega kar 53 v tekmovalnem sporedu. To je precej neresno visoka številka za resno in dosledno »nacionalno« selekcijo slovenske filmske velikosti, ki je bila prej kot pregled najboljšega kaotična zmes vsega. Od gledalca (in z njim žirije) pa je pričakovala, da bo z istim vatlom meril viljamovke in tepke pa elstarje in jonatane, skupaj natlačene v petkrat premajhen zaboj. Torej kratke, celovečerne in celo (to je slovenska posebnost!) srednjemetražne filme, dokumentarce, igrane in koprodukcije (!), študentske, amaterske in umetniško suvereno izdelane itn. Ta popolni programski kaos ima vsaj dve posledici: nacionalni filmski festival izgleda kot festival kratkih in študentskih filmov, kjer so celovečerci (teh pa je bilo letos rekordnih deset, sedem med njimi igranih!) v izraziti manjšini. Za nameček pa potem kratka filma, kakršna sta bila denimo nagradjeni *Obisk Mihe Mazzinija* (bridka in lucidna intimka med očetom in neljubljenim sinom) in duhovita nena miniaturna o razdiralni moči potrošništva sredi slovenske kmečke idile *Oči, a lahko jaz šofiram? Mihe Hočevarja* (vesna za scenografijo in ton), zelo natančno pokažeta, da je pri nas edini način za vzdrževanje vsaj minimalne režijske oziroma ustvarjalne kondicije snemanje kratkih filmov, saj običajno med enim in drugim celovečercem slovenskih režiserjev mine pet in več let.

Druga posledica programske velikodušnosti in prenatrpanosti je, da nase teže opozorijo tisti filmi, ki jih promocijsko ne podpira že samo dejstvo, da so nastali ali v produkciji nacionalke ali pa v produkcijah pri nas najmočnejših producentskih hiš, kot so, če pogledamo nagrajene filme zadnjih let, očitno predvsem Arsmedia, Vertigo/Emotionfilm in Staragara. Tak, spregledan film, je bil letos igrani dokumentarjec *Sfinga* režiserja **Vojka Anzelca** (spomnimo se njegovega prvenca, uspešnice *Zadnja večerja* iz leta 2000) v produkciji Saša Kolariča in Sfinge Pro., o osvajanju te znamenite triglavske stene, s simpatičnim

in izvirnimi časovnim prepletom zgodbe ter realnih in igranih prizorov, predvsem pa z osupljivo kamero Mateja Križnika (pa Rožleta Bregarja, Gašperja Kocjančiča in Tineta Marenča), ki je gledalcu omogočila, da dobesedno diha za vrat alpinistom v steni, na koncu pa ga v izjemnem posnetku človeka ptice Roberta Pečnika z njenega vrha požene še v globino. Množina pa je požrla tudi televizijski dokumentarjec **Maje Weiss** *Odkrivanje skritega spomina Angele Vode* z dragocenimi pričevanji ljudi, ki so osebno poznali to izjemno žensko slovenskega 20. stoletja.

Tako novo vodstvo filmskega centra kot nacionalni filmski festivala zato čaka kar nekaj dela: prvega odgovorne in kompetentne odločitve z jasnimi cilji, ki jih ne bo sram jasno opredeliti tudi pojma potencialne »komercialne uspešnosti« posameznega filma in realno določiti njegovega potencialnega gledalca (potem pa to preveriti). Drugega popolna osamosvojitve od filmskega centra. Ne le zato, ker center organizacijo festivala tako ali tako prepušča zunanjim in tudi vse bolj nekompetentnim izvajalcem in si s tem pilatovsko umije roke, ampak ker še zdaleč ni več edini, ki kroji celostno podobo nacionalne kinematografije. Ta v zadnjem desetletju vse številnejše nastaja tudi zunaj njegovih okvirov. Kljub temu si filmski center jemlje pravico, da osrednjemu nacionalnemu festivalu postavlja selektorja, za povrh pa še žirijo, ki potem pravzaprav prek nagrad posredno ocenjuje tako selektorja (ki ga je postavil center) kot programsko politiko centra samega. To ni le incestno stanje, ampak stanje, v katerem so nekateri filmski ustvarjalci, filmi in producenti (lahko) postavljeni v privilegiran položaj. Kajti, karkoli si že kdo misli o nagradah v umetnosti, pa težko zanika dejstvo, da pomenijo tako afirmacijo kot promocijo nagrajenega dela. Zato žiriranje nikoli ni, no, vsaj ne bi smelo biti, le seštevanje osebnih okusov žirantov, še manj je lahko transmisija nekih določenih interesov ali zamejenih politik (in oboje je Festival slovenskega filma že večkrat demonstriral), ampak gre za občutljivo delo, ki zahteva kompetentne žirante, ki se zavedajo posledic svojih odločitev. ■

PRIHODNOST JE V DELU.

S 17. oktobrom vas čaka prenovljen in vsebinsko obogaten časnik.
Sledite spremembam in spoznajte novo Delo!



DELO
Osmišlja moj svet.

ALEKSANDRINKE IN NJIHOVI OTROCI S PETRIČKA

Aleksandrinke Metoda Pevca so najbolj ganljiv izdelek slovenske dokumentarne kinematografije od *Otrok s Petrička* (2007) Mirana Zupaniča naprej. Razumljivo, saj so v ospredje spet postavljene zgodbe zapuščenih otrok: onih, ki so jih aleksandrinke pustile v domovini, in njihovih varovancev v Egiptu, ki lastnih staršev pravzaprav niso poznali. Nesrečni so bili seveda tudi možje aleksandrink na enem koncu in one same na drugem bregu Sredozemskega morja. Sliši se ceneno solzavo, a bi bil zavojček žepnih robčkov v resnici pravi dodatek pri nakupu vstopnice za ogled filma.

AGATA TOMAŽIČ

Dokumentarec se fenomenu aleksandrink, ki je z vsemi svojimi socialnimi in intimnimi, pa tudi političnimi implikacijami imenitna romaneskna in filmska snov, zaradi česar so ga bolj ali manj uspešno obdelovali že številni umetniki (roman Marjana Tomšiča *Grenko morje*, povsem ponesrečen televizijski film *Pisma iz Egipta ...*), posveti na več ravneh. Začne se z geografsko umestitvijo: na eni strani morja Vipavska dolina z rodovitno rdečo zemljo in neizprosno revščino, čez Sredozemlje pa Egipt s svetovljanski-ma Aleksandrijo in Kairom, kamor so se po odprtju Sueškega prekopa konec šestdesetih let 19. stoletja začeli stekati tujci. Izseljevanje žensk je bilo v Vipavski dolini edina možnost, izve gledalec, kajti mož z otroki je moral ostati doma, če je hotel obdržati kmetijo ali gostilno, žena pa se je – za tisti čas zelo drzno – podala s trebuhom za kruhom, ki ga je nato delila s celotno družino. Pravzaprav dokaj običajna, ekonomsko motivirana odločitev, ki pa je bila toliko bolj sporna zato, ker je bil zamenjan spol. Duhovniki iz Vipavske doline so si odhajanje aleksandrink prizadevali zavezati na vse kriplje, tudi z zahtevkom po prepovedi izdajanja potnih listin tem dekletom. Ni jim uspelo. Na prelomu stoletja je bilo v Egiptu 5300 Slovencev, od tega 5000 Slovenk. Pojav ima zatorej tudi družbene razsežnosti: emigrantke so se z delom v Egiptu vzpostavile kot finančno neodvisne, kar je zvišalo njihovo samozavest. Možje pa ... Nekateri so denar, ki so ga dojllje, varuške, družabnice pošiljale domov, zapili, drugi uspešno obrnili. Za marsikatero družino je bil edini vir prihodkov, kajti kot je povedala ena od poslednjih aleksandrink, ki jo je filmska ekipa prišla posnet v enega od primorskih domov za starejše, možki tako in tako niso dobili dela, če se niso »vpisali v fašizem«.

Dom za starejše je bil le ena od lokacij snemanja, sicer pa so snovalci dokumentarca obiskali impresivno veliko prizorišč in ljudi. Za prvo gre zahvala financierjem, za drugo pa najbrž predvsem raziskovalki Barbari B. Stegeman, ki je že nekoliko izrabljeno snov obogatila s čisto novimi, osupljivimi odkritji. Aleksandrinke – zanimivo je, da so jih v Egiptu imenovali »les Goricennes« (fr. Goričanke) – so prodrle v tako rekoč vse plasti egiptovske družbe. Postati varuška je bilo za marsikatero le odskočna deska za zakon z bogatim tujcem, kakršnih je v Aleksandriji mrgolelo. Saj ne, da varuška ne bi bil cenjen poklic, to so poudarjali skoraj vsi nastopajoči v dokumentarcu; varuške so smele sedeti pri mizi z gospodo in imele več besede pri vzgoji otrok kot biološka mama. V filmu za nekaj minut spregovori celo Butros Butros Gali, nekdanji generalni sekretar OZN, čigar varuška Marija Faganeli je bila prav tako Slovenka – in si je takšno funkcijo svojega varovanca menda smela šteti v resničen karierni uspeh. Na prvi pogled bi rekli, da je preskočila kar nekaj klinov na socialni lestvici, a je v resnici končala licej v Ljubljani; lahko bi bila postala učiteljica, vendar bi jo fašistična oblast bržčas premestila kam na jug Italije. Zato je raje izbrala Egipt. Tako se že drugič v filmu aleksandrinke razkrijejo kot stranski produkt fašistične raznarodovalne politike na Primorskem.

Več kot običajna dojllja/varuška je bila tudi Helena Volk, ki je postala reci in piši *dame de compagnie* na dvoru egiptovske kraljice Faride. Ta podatek menda še ni bil uporabljen v dosedanjih filmskih ali literarnih obdelavah fenomena aleksandrink. Enako velja za Jožo Finney – dekle iz Križa pri Trstu, ki ji je uspel veliki met in se je poročila z angleškim trgovcem z bombažem. Postala je prava kraljica aleksandrijske visoke družbe, ves čas pa jo je obdajala avreola skrivnostnosti, saj se ni vedelo, kako sta se z Jamesom Finneyjem spoznala: je bilo to na tržaškem pomolu San Carlo (romantična različica) ali (po zlobnih namigovanjih) v »hiši za otroško prostitucijo v Trstu«. Njune razkošne zabave je popisal celo Lawrence Durrell v eni od knjig *Aleksandrijskega kvarteta*, zatrjuje eden od nastopajočih, avtor knjige o zgodovini mesta.



Kakorkoli že, Joža Sedmak, poročena Finney, je že sama po sebi dovolj veličasten lik, da bi lahko samo o njej posneli še en dokumentarec. In prav to gledalca nekoliko bega: v *Aleksandrinkah* se prepleta toliko zgodb, da ima komajda čas zajeti sapo med eno in drugo pripovedno nitjo. Iz aleksandrijske cerkve, v katere kripi počivata zakonca Finney, se kamera pomakne spet na Primorsko, v domovanje sina ene od aleksandrink. In najpozneje takrat se razpoloženje v dokumentarcu prevesi v melodramatično. Brez patetike, kajti pričanja otrok, katerih matere so odšle skrbet za neke druge otroke in predvsem služiti denar, so v resnici srce parajoča. Odraščali so malone kot sirote – odtod primerjava z *Otroki s Petrička* –, z občutkom zavrženosti in zapuščenosti, nekateri v kamero odkrito povedo, da bi jim bilo laže, če bi bili v resnici sirote in bi bile njihove matere mrtve. Marija Pirnat, sivolasa gospa milega videza in najbolj tragične življenjske zgodbe, je ostala brez obeh staršev: oče je odšel v Argentino, kjer se je za njim izgubila vsaka sled, mati pa v Egipt. Dali so jo v zavod šolskih sester v Tomaju, kjer ji je bilo najhuje za božič, ko so vse otroke prišli iskat, ona pa »se je skrivala po kotih in jokala«. Pred kamero ni potočila niti ene solze več. Za spoznanje srečnejši konec je dobila življenjska zgodba družine Skomina in njenih potomcev: mama je odšla v Egipt, oče je skrival njena pisma kot največjo svetinjo, ona pa se je tam vnovič poročila z Egiptčanom. Hči (Slovenke in Egiptčana) je nato navezala stike s prvo materino družino v Sloveniji in odtlej se pogosto snidejo na Primorskem. Mama se je domov vrnila šele, ko sta ji umrla oba moža – slovenski in egiptovski. Mislim, da bi ji oče še na smrtni postelji odpustil, če bi se prikazala, pove sin in doda, da je bilo njegovo snidenje z materjo precej »hladno«.

Val aleksandrink je obrnil smer šele v petdesetih letih 20. stoletja, po Naserjevi revoluciji. A vrnila se jih je le tretjina. Ostale so se razteple po vsem svetu, enako kot njihovi varovanci, katerih družine so Egipt zapustile, otroci pa so se morali odtrgati od varušk. Roger A. Barcilon, danes stanujoč v Austinu v Teksasu, je v kamero povedal svojo pretresljivo izkušnjo: od slovenske varuške so ga ločili, ko mu je bilo dvanajst let. Nanjo se je navezal veliko bolj kot na starša, ki sta se imela vsako leto navado podati na trimesečno potovanje, po katerem matere ni več spoznal. »Pri dvanajstih letih me je zapustila, odtlej se ne počutim več varnega. Še

vedno jo pogrešam,« je povedal sedemdesetletni gospod. O svojih starših pa: »Ko sta umrla, nisem čutil ničesar. To je grozno.«

Mnoge aleksandrinke so umirale osamljene, pove glas v *offu* – in kamera pokaže nagrobnike na vrtu ene od aleksandrijskih cerkva s slovenskimi imeni. Na srečo sta tu vsaj dve zgodbi s srečnim koncem: Pepca Taylor, ki danes živi v Londonu, in gospa Hoda, žilava starka, ki je v Egipt prišla pri sedmih letih z materjo in se za snovalce dokumentarca v arabščini spominjala romanja na Sveto goro (v tem prizoru je za hip videti tudi režiserja in scenarista – kar ni naključje, ker je bila gospa skoraj njegova stanovska kolegica, naredila je namreč uspešno kariero filmske montažerke).

Zgodb o aleksandrinkah je nešteto, Pevčev dokumentarec prinaša bero najbolj raznolikih in reprezentativnih. Vzpredno teče še zgodba o dveh mestih, Aleksandriji in Kaiuru, katerih blišč je zamrl in so posnetki z zamazanih mestnih ulic, polnih beračev ali krošnjarjev, primeren sodobni kontrast razlagam o časih, ko sta mesti ponujali zavetje številčni skupnosti tujcev – ne glede na veroizpoved in narodnost; ne kot talilni lonec, temveč kot nekakšna utopija neskončne strpnosti in multikulturalnosti. Tudi ta zgodba ni lahkotna, celoten dokumentarec pa je vrhunski izdelek dobre ekipe in ponuja poldrugo uro vsebine, ki gledalca ne bo zazibala v nek vzporedni filmski svet, temveč mu bo razkrila neolepšano resničnost z nesrečnimi in vsaj včasih tudi srečnimi zasuki na življenjskih poteh žensk, katerih dejavnost je že davno preteklost, posledice in čustvena pričevanja nastopajočih pa s svojo univerzalnostjo režejo v živo še danes. ■

Aleksandrinke

DOKUMENTARNI FILM
SCENARIJ IN REŽIJA METOD PEVEC
PRODUKCIJA VERTIGO/ EMOTIONFILM
KOPRODUKCIJA RTV SLOVENIJA, ERTU, EGIPT;
TRANSMEDIA, ITALIJA
2011, 90 MIN.
LJUBLJANA, KINODVOR

OSTRENJE IN MEGLJENJE PRETEKLOSTI

Da so le redke znanstvene publikacije deležne tolikšne pozornosti javnosti kot zgodovinske knjige, je bilo v zadnjem času potrjeno vsaj dvakrat. Prvič je Velika dvorana SAZU v Ljubljani pokala po šivih, ko je svojo zadnjo monografijo o Titu predstavljala zgodovinar Jože Pirjevec, nekaj mesecev pozneje pa gneča ni bila nič manjša ob predstavitvi dolgo pričakovanega *Slovenskega zgodovinskega atlasa*, ki je avgusta izšel pri založbi Nova revija. Prav tako so odzivi na obe knjigi potrdili, da si bralci (in še pogosteje nebralci) raje kot čas za natančno branje jemljejo pravico za pravičniško razsojanje o zgodovinskih osebnostih in njihovem času.

MANCA G. RENKO

IZČRPNOST IN KAKOVOST RAZČLENITVE ZGODOVINE

Atlas na 253 straneh, 234 kartah ter 49 skicah in tlorisih obravnava zgodovino slovenskega ozemlja od prazgodovine do samostojnosti. Zgodovina je razdeljena na osem tematskih skupin: prazgodovino, rimsko dobo, zgodnji srednji vek (6. do 10. stol.), visoki in pozni srednji vek (10. do 15. stol.), novi vek do marčne revolucije leta 1848, novi vek do prve svetovne vojne, jugoslovansko obdobje in samostojno Slovenijo. Takšna razčlenitev ni za pogled na zgodovino slovenskega ozemlja nič nenavadnega in je stalnica v večini tovrstnih preglednih del. Dolžino poglavij narekujejo dolžina zgodovinskega obdobja, njegova pestrost ter dostopnosti virov, ne pa domnevne (subjektivne) ocene o tem, katero obdobje je za slovenstvo najpomembnejše. Na začetku vsakega poglavja je nekajstranski opis obdobja, ki mu sledijo različne karte s pojasnili

in natančnejšimi razlagami posameznih zgodovinskih razmer in dogodkov. *Atlas* je smiselno razčlenjen v zaključena (kolikor je to pri večnem zgodovinskem prehajanju sploh mogoče) obdobja. Prostorskemu prikazu se pridružujejo upravne, politične, gospodarske, socialne in kulturne razmere, ki jih spremlja tudi zgodovina Cerkev od zgodnjekršćanskih Cerkev v 5. in 6. stoletju do cerkvenoupravne ureditve po letu 2006. Gre za pomemben prispevek k pregledu cerkveno-zgodovinskega dogajanja širšega slovenskega ozemlja, ki z zemljevidi dobro dopolnjuje sicer besedilno izčrpno delo *Zgodovina Cerkev na Slovenskem* (Mohorjeva družba Celje, 1991). Kljub pomembni navzočnosti Cerkev na slovenskem ozemlju, pa se morda nekatera podpoglavja zdijo že preveč natančna za pregledno delo, kot je atlas (denimo romanja pred jožefinskimi reformami ali romanja Slovencev v Evropi v srednjem veku).

PREGLEDNOST IN RAZUMLJIVOST

Četudi je razvidno, da so se avtorji in uredniki *Slovenskega zgodovinskega atlasa* trudili narediti knjigo razumljivo množicam, jim je to nekajkrat spodletelo. Nekatera mesta v atlasu so »nikogaršnja ozemlja«, saj so predstavljena prezahtevno, da bi se po njih lahko orientirali laiki, ter preveč splošno, da bi zadovoljili tiste, ki se z zgodovino ukvarjajo podrobneje.

K zmedu nemalokrat pripomore nepojasneno šrafitiranje, ki si ga mora bralec tolmačiti sam glede na bolj ali manj posrečena besedila oziroma lastno zgodovinsko predznanje. Zgodovinski pregled bi bistveno olajšala časovni trak ali časovna preglednica ob koncu vsakega poglavja (morda tudi obsežnejša na koncu atlasa). Orientacijske točke in izpostavljeni časovni mejniki so za delo, kot je zgodovinski atlas, ključnega pomena, saj omogočajo sintezo podatkov in hitreje iskanje informacij.

A v večji meri je *Slovenski zgodovinski atlas* pregleden in razumljiv. Vsako poglavje posebej skuša zadeti točko, v kateri se stika dovolj natančnosti za poznavalce zgodovine in dovolj splošnosti za tiste, ki jim je zgodovina le v veselje.

OKZOST »KLJUČNE NACIONALNE IZDAJE«

Kljub velikemu časovnemu zamahu pa postane atlas na nekaterih točkah ozek. Zmoti, denimo, le površen ozir na *umetnostno* zgodovino, pri kateri uredniška politika ni dosledna – situlska umetnost je opisana izčrpno, sledita ji solidni romanika in gotika ter že nekoli-

ko šibkejša renesansa in barok. Pri slednjih je morda nekoliko sporna tudi prva poved, ki pravi, da sta med 16. in 18. stoletjem »od umetnostnih slogov slovensko okolje najbolj zaznamovala renesansa in barok«. Močna navzočnost baroka je seveda nesporna, a vprašljivo je, ali mu lahko kot enakovredni slog ob bok postavimo renesanso, ki je slovenski prostor komaj oplazila, bistveno pa ga po vsej verjetnosti ni zaznamovala. O umetnostnih slogih, ki so bili na Slovenskem navzoči od 18. stoletja dalje, v atlasu ni govora – bi pa bilo (z uredniškega stališča) smiselno upoštevati vse ali pa nobenega.

Poleg tega je za atlas, ki je izšel leta 2011, nenavadna odločitev za popolno ignoriranje slikovnega gradiva, saj je v večini tujih zgodovinskih atlasov, ki niso namenjeni le stroki, slikovno gradivo obvezno, sploh ko je govor o velikih osebnostih ali kulturnozgodovinskih spomenikih. V *Slovenskem zgodovinskem atlasu* pa ni ene same slike kulturnega spomenika, cerkve ali osebe, so pa namesto tega k poglavjem (največkrat o Cerki) dodani različni tlorisi. Po kakšnem ključu se zdijo tlorisi za zgodovinski atlas primernejši od fotografij samih zgradb in zakaj v tovrstnem pregledu sploh so, ni jasno.

Ne glede na stopnjo strokovnosti in kartografsko osnovo dela, ki mu založba pravi »naša ključna nacionalna izdaja in eden izmed slovenskih državotvornih temeljev«, bi moral biti atlas, sploh glede na ceno (109 evrov), zastavljen širše ter vključevati vsaj nekaj fotografij, reprodukcij, portretov in časovnih trakov.



Slovenski zgodovinski atlas

avtorji

France M. Dolinar, Aleš Gabrič, Boris Golec, Miha Kosi, Tomaž Nabergoj, Mateja Rihtaršič
Nova revija, Ljubljana 2011
253 str., 109 €

17, 12, 1

Zgornji naslov ni matematična naloga iskanja nadaljnega zaporedja števil. Je zgovorna in pomenljiva statistika.

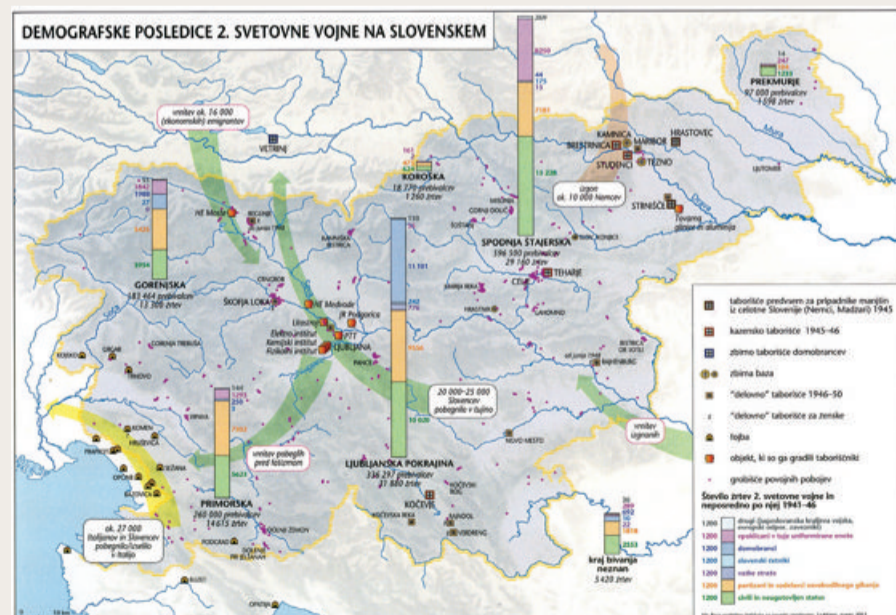
Sedemnajst slovenskih zgodovinarjev, doktorjev znanosti, ki so proučevali ali pa proučujejo tudi obdobje druge svetovne vojne na Slovenskem (dva z Oddelka za zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, osem z Inštituta za novejšo zgodovino, štiri z ZRC SAZU, enega s Fakultete za uporabne družbene študije v Novi Gorici, enega s Fakultete za humanistične študije Univerze na Primorskem in enega s Študijskega centra za narodno spravo), smo sredi septembra v uredništvu zaprosili za sodelovanje z naslednjim dopisom:

»Spoštovani, *Slovenski zgodovinski atlas*, ki je po desetletju nastajanja izšel konec avgusta letos pri založbi Nova revija, naj bi vejal za eno ključnih del slovenskega zgodovinskega. Takoj po izidu knjige so v nekaterih medijih izšli zapisi, ki izid *Atlasa* večinoma pozdravljajo, opozarjajo pa na prikaz dela slovenske polpretekle zgodovine – natančneje, 2. svetovne vojne. Tako je, denimo, komentator tednika *Družina* dr. Matija Ogrin zapisal, da je to obdobje v atlasu prikazano zelo enostransko, 'skladno z znano post-komunistično razlago'. Ker gre dejansko za kompleksno obdobje slovenske zgodovine,

na katero domače zgodovinarje še zdaleč nima enotnega pogleda, bi želeli v *Pogledih* (poleg recenzije *Atlasa* kot celote) zbrati tudi čim več odzivov zgodovinske stroke na prikaz omenjenega obdobja /.../.

Do konca redakcije smo prejeli odgovore dvanajstih povablencev (petih med njimi na našo ponovno prošnjo), le dva sta bila pripravljena sodelovati, le ena zgodovinarica, dr. Tamara Griesser - Pečar, docentka na novogoriški Fakulteti za uporabne družbene študije in med drugim avtorica obsežne monografije *Razdvojeni narod. Slovenija 1941–1945: okupacija, kolaboracija, državljanska vojna, revolucija*, pa je svoj prispevek tudi napisala. Večina je svoje nesodelovanje pojasnila s pomanjkanjem časa, številnimi obveznostmi in obiski simpozijev v tujini.

Zakaj se mi zdi potrebno naš uredniški neuspeh sploh deliti z bralci? Zaradi zelo preprostega razloga: želeli smo namreč spodbuditi strokovno, čim bolj stvarno debato in se obenem izogniti politizaciji. Pravim želeli spodbuditi, ker časopis seveda ni in ne more biti mesto »razreševanja« problemov neke stroke, v našem primeru slovenskega zgodovinskega, lahko pa nanje opozarja, jih razlaga itn. Naši pobudi je bila, kot rečeno, naklonjena samo zgodovinarica Tamara Griesser - Pečar. **Ž. L.**



V *Atlasu* bralec ne bo našel prikaza medvojnega in povojnega revolucionarnega nasilja. Prav tako *Atlas* ne prikaže zemljevida vseh doslej evidentiranih grobišč poveljnih pobjev. Prikaz demografskih posledic 2. svetovne vojne na Slovenskem tega ne upraviči. Zanimivo je, da sicer prikaže pobeg 20 do 25 tisoč Slovencev v tujino, do katerega je prišlo v zadnjih dneh vojne, ne prikaže pa njihove poznejše izročitve jugoslovanskim oblastem in njihove usode. Pomenljivo je morda tudi, da med viri v *Atlasu* ne zasledimo nekaterih pomembnih domačih in tujih zgodovinskih monografij o tem obdobju, nastalih po letu 1991.



Primer ponesrečenega šrafriranja tribarvne karte francoske zasedbe našega ozemlja z zelenim Avstrijskim cesarstvom, oranžnimi Ilirskimi provincami in rumenim Italijanskim kraljestvom. Bralcu prvi hip najverjetneje ni jasno, zakaj so nekatera območja (Istra, Cres, Rab) šrafrirana z rumeno in oranžno. Šele ob natančnejšem branju in povezovanju postane jasno, da gre za območja, ki so bila do leta 1810 pod Italijanskim kraljestvom s sedežem v Milanu in so šele nato pripadla Napoleonu. Bralcu bi bilo lažje, če bi bil v legendi razložen tudi pomen šrafriranega območja.

Pomanjkanje slikovnega gradiva je veliko bolj moteče od ploskosti zemljevidov, ki, čeprav niso tridimenzionalni, gledalcu omogočajo celosten in jasen pregled ter dobro orientacijo.

Morda je odveč omenjati, da bi moral *Slovenski zgodovinski atlas* hkrati s tiskano iziti tudi v elektronski obliki. Sploh internetni generaciji šolarjev in študentov bi bila elektronska različica veliko bližja, prav pa bi prišla tudi zgodovinarjem, ki bi želeli hitro priti do ustreznega podatka. Elektronska izdaja bi bila lahko celo bolj izčrpna, saj večje število slik izvoda ne bi podražilo, kot se to zgodi pri tisku.

V dobi interaktivnosti in interdisciplinarnosti bi moral biti atlas, ki se želi uveljaviti kot temeljni, v koraku s časom, ne pa da je videti, kakor bi nastal pred dvajsetimi leti.

SESTAVLJANJE ZGODBE IN ISKANJE ODGOVOROV

Kljub pomanjkljivostim (pri tako velikem in redkem delu skoraj ne gre brez) pa o strokovno-

sti *Slovenskega zgodovinskega atlasa* ni dvoma. Res pa je, da bo ponujene zgodovinske izseke vsak bralec sestavil v drugačno celoto. Pri tem bodo nekatere zgodbe dobile ostre podobe in osvetlile sedanost (ob volitvah v dunajski parlament so liberalci na Slovenskem dobili večino le v Ljubljani, Gorici, Trstu in tržaškem zaledju – se je do danes kaj spremenilo?), spet druge pa bodo zamegljene bolj kot kdajkoli prej (kaj določa čistost in dokončnost slovenskih narodnih meja?).

Atlas, ki se trudi enakovredno osvetljevati vsa zgodovinska obdobja, hkrati pa na kartah jasno predstaviti več kot dvatisočletno spreminjanje podobe slovenskega ozemlja, je nujno ocenjevati v celoti, ne pa se osredotočati na posamezne dele, ki se v lastnih zgodovinskih predstavah zdijo najpomembnejši. In kot celota (kljub pomanjkljivostim) uspešno lovi ravnotežje med splošnostjo in podrobnostjo, preglednostjo in natančnostjo ter sliko in besedo. ■

DR. TAMARA GRIESSER - PEČAR

Prikaz druge svetovne vojne v *Slovenskem zgodovinskem atlasu* razen tistega dela, ki vsebuje opis in karte Katoliške cerkve, za katerega je odgovoren France M. Dolinar, strokovne presoje ne vzdrži. Avtor, zgodovinar Aleš Gabrič, je besedilo napisal povsem v slogu komaj modificiranega režimskega zgodovinopisja. Začne z enostransko karto druge svetovne vojne (*»Evropa med leti 1939 in 1942«*), na kateri zmanjšamo vlogo Sovjetske zveze do nemškega napada 22. junija 1941. Slovenske medvojne zgodovine tudi ne moremo razumeti, če ne upoštevamo dveh ravni dogajanja: okupacijo in upor proti njej ter revolucijo in upor proti tej. Za Gabriča raven revolucije ne obstaja, enači jo z uporom proti okupatorju. Po njegovem so se katoliški velikaši odločili za kolaboracijo zaradi papeških okrožnic in slepega nasprotovanja komunizmu. Sploh ne upošteva, da partiji ni šlo toliko za upor proti okupatorju (tega je samo zlorabila za svoje namene), temveč za prevzem oblasti – in to od samega začetka dalje. Vrhovni plenum OF pod vodstvom KP je že septembra 1941 monopoliziral upor in sprejel zaščitni odlok, ki je bil alibi za likvidacije narodno zavednih Slovencev. Prikaza revolucionarnega medvojne in poveljnega nasilja ni, in karta

demografskih posledic po 2. svetovni vojni tega ne nadomešča. Nedopustno je tudi, da ni karte prikritih grobišč.

V slogu prejšnjega zgodovinopisja poveljuje partizansko stran in zamolči, da se upor proti okupatorju ni omejeval samo na OF in partizanske enote. Tudi tradicionalna stran je gradila mrežo slovenskih organizacij in enot, ki bi v primerem trenutku, ko bi jih zakonita jugoslovanska vlada v begunstvu poklicala na pomoč, pomagale zahodnim zaveznikom. Tukaj so bile različne legije, četniki, obveščevalne službe, Slovenska zaveza, Narodni odbor itn. Vaške straže so nastale v nasprotju z opisom iz samoobrambnih razlogov. Podobne zdrse bi lahko še naštevali, od ocen političnega vodstva protirevolucije, ki so bile po njegovem mnenju popolnoma zgrešene, pa do tega, da po njegovem predvojnemu stranke niso poskušale obnoviti delovanja, ker so se čutile prešibke in jih zato ni bilo treba prepovedati, in da bi Ljudska fronta »verjetno brez težav zmagala tudi v bolj umirjenem političnem vzdušju«. S tem očitno opisuje povojno nasilje in umor domobrancev ter nasprotnikov komunističnega totalitarnega režima. Vse to danes, ko je literature o takratnem dogajanju veliko in ko je več kot očitno, da je komunizem pristal na smetišnici zgodovine. ■

Društvo vseh jezikov

ALEŠ BERGER



DOKUMENTACIJA DELA/TOMI LOMBAR

Ko sem pred časom listal po marčevski številki revije *Sodobnost*, sem zastal pri razdelku *Sodobna slovenska poezija*. V njem so bile objavljene pesmi avtorice, za katero dotlej nisem vedel, da piše v slovenskem jeziku, pa so me zato radovedno vznemirile. A ko sem prišel do zadnje strani njenih poezij, se je radovednost spremenila v začudenje: pod pesmimi je bil podpisan prevajalec! *Sodobna slovenska poezija* v slovenskem prevodu? ... Čudna reč mi ni dala miru in pisal sem glavnemu uredniku revije, za katerega vem, da je skrben in prav nič norčav mož, in ga prosil, naj mi pojasni ta paradoks: je bistroumni nesmisel, ki sem mu priča, manjši uredniški spodrseljaj ali plod pretehtane odločitve? Prijazno, a zato ne manj odločno mi je zagotovil, da gre za slednje, rekoč, da je v času toliko opevane medkulturnosti prav, če razumemo pojem »slovenske poezije« v širšem kontekstu in radodarnem smislu in ne le kot poezijo, pisano v slovenščini. Svojo uredniško odločitev pa je utemeljil še s tem, da je pesnica članica Društva slovenskih pisateljev.

O medkulturnosti in radodarnosti seveda ni bilo, da bi razpravljaj, saj ni potrebe, da bi vsi soglašali zastran njej, pomislil pa sem, ali tovrstna »radodarnost«, ob vsej dobronamernosti, ne zaobsega tudi kalí svojevrstnega kulturnega imperializma. A po vsem sodeč se je avtorica strinjala, da se njene, v drugem jeziku napisane pesmi objavijo pod zaglavjem »sodobna slovenska poezija«, saj ni bilo v naslednjih številkah revije s tem v zvezi zaslediti nobenega popravka ali celó ugovora.

Ob drugem argumentu, namreč da je pesnica članica Društva slovenskih pisateljev, se je moje začudenje podvojilo oziroma zadobilo novo razsežnost. Kaj niso slovenski pisatelj samó in izključno tisti, ki pišejo v slovenščini? Se je zgodila kakšna novôta, se je porodilo kakšno sveže spoznanje? Oglelal sem si »portal Društva slovenskih pisateljev« in se prepričal, da se urednik *Sodobnosti* ni bil zmotil, ko me je obvestil o pesničinem članstvu v njem, in nato prebral *Temeljni akt DSP*, ki je bil sprejet 29. 4. 2010 in je pod njim podpisan predsednik Milan Jesih. Ob njegovem devetem členu sem ugotovil, da v zmoti živim sam, ki se kot pasivni član Društva ne udeležujem občnih zborov in tudi ne poznam njegovih osrednjih dokumentov; tam namreč piše tudi tole:

»Član društva lahko postane vsak slovenski pisatelj (pesnik, prozaist, dramatik, esejist), ki piše v slovenščini ali tudi v kakšnem drugem jeziku ali državljan Republike Slovenije oziroma pisatelj s pravico bivanja v Sloveniji, ki ni Slovenec po narodnosti, vendar piše v slovenskem ali v svojem maternem jeziku.«

Če pustim ob strani, da takšen godljasti stavek po formalni plati ni v čast temeljnemu besedilu pisateljskega društva, lahko ugotovim, da je v popolnem skladju z »radodarnostjo«, ki mi jo je omenjal – v zasebnem elektronskem pismu – urednik *Sodobnosti*. Ko ga nekajkrat preberem, namreč zaznam, da onemogoča včlanjenje v Društvo slovenskih pisateljev pravzaprav le nekemu, ki ni Slovenec in ki hkrati ne piše v svojem maternem jeziku (kar najbrž na našem teritoriju ni prav pogost primer), vsem drugim ženam in možem peresa iz vsega sveta pa ponuja vrata široma odprta.

Tovrstna odprtost bi bila nadvse primerna, ko bi šlo za »Društvo pisateljev v Sloveniji« ali pa kar preprosto za »Društvo pisateljev« s sedežem v Ljubljani – ker pa imamo še zmerom opraviti z *Društvom slovenskih pisateljev*, se mi zdi v popolnem nasprotju z njegovim nazivom, tradicijo in *differentio specifico* besedne umetnine in njenega ustvarjalca. Ko *Temeljni akt DSP* ukinja jezik kot osnovno razločevalno merilo slovenskega pisatelja in kot enakovrednega so-postavlja geografski vidik (kraj stalnega ali začasnega bivanja pišočega), pristaja – tudi – na poljubnost, naključnost in pretočnost dela članstva.

Da ne bo nesporazuma: spoštujem tudi prav vsakega besednega ustvarjalca, ki živi v Sloveniji in piše v katerem koli jeziku, ne vidim pa potrebe, da v primeru, če ne piše v slovenščini, lahko postane član *Društva slovenskih pisateljev*, ki naj bo domovanje samó enega jezika. Ob tem pa mislim in predlagam, da najde Društvo druge načine in poti, ki bi omogočili tujejezičnim kolegom in kolegom, živečim v Sloveniji in za to zainteresiranim, da plodno »uresničujejo skupne stanovske, družbene, kulturne in narodne interese«, kot piše v preambuli »akta«. Ko bodo te možnosti vzpostavljene, pa najbrž ne bo več razlogov, da se ne bi deveti člen *Temeljne akta DSP* povrnil k obliki in pomenu, kakršna je imel do lani. ■

Ko *Temeljni akt Društva slovenskih pisateljev* ukinja jezik kot osnovno razločevalno merilo slovenskega pisatelja in kot enakovrednega so-postavlja geografski vidik (kraj stalnega ali začasnega bivanja pišočega), pristaja – tudi – na poljubnost, naključnost in pretočnost dela članstva.

KULTURA NI IZKLJUČNA ZNAČILNOST ČLOVEŠKE VRSTE

Malo katero znanstveno raziskovanje pritegne toliko bralcev kot nova vednost o evoluciji človeka in o osupljivih sposobnostih drugih živalskih vrst, za katere smo si (vsaj na Zahodu) umišljali, da jih ima le *homo sapiens*. Po uničujočih vojnah prejšnjega stoletja in s kancem okoljske zavesti ni več mogoče prostodušno vzklikati: »Kako ponosno zveni 'Človek'!«. Vzvišenost nad vso drugo naravo se začenja umikati popolnoma drugačnemu občutju. Same sebe si začenjamo predstavljati sredi drugih bitij.

JOŽE VOGRINC

Kakšen je ta novi položaj? Poln negotovosti, dvoumnosti, celo sprenevedanja. Najbolj popularna, a ne najmanj škodljiva, je ideja, ki jo z najboljšimi nameni razširja šola med mladimi: človek je varuh naravnega okolja. Res? Pred kom pa? Očitno le pred samim seboj! Gre za poskus, da bi mladim vcepili odgovornost za naravno okolje kot obliko zavesti, s katero naj bi vplivali na napačno zavest družbe, ki iztreblja druge vrste, uničuje življenjske prostore in s pritiskom vsega svojega delovanja na biosfero ogroža obstoj človeške družbe, kakršno poznamo, morda pa celo obstoj človeka. Če pa je tako, priznajmo, da nasilje naše vrste nad življenjem in življenjskimi razmerami na Zemlji ogroža predvsem obstoj nas samih. Zanesljivo pa kaže na to, da je nenehna rast slepa ulica družbenega razvoja. Metafora, po kateri je človek varuh okolja, slabo prikriva, da je v njej odnos človeka do drugih bitij še zmeraj gospostvo, le da se kaže v pastirski preobleki skrbi za podrejene, odvisne od varuha. V takem odnosu se nakazuje kanček zavedanja, da zaradi moči človeškega vpliva reprodukcija narave ni več mogoča brez samoomejevanja družbe, a to spoznanje kviri vztrajanje pri utvrti o vzvišeni vlogi božjega uslužbenca.

Robert Foley, eden izmed vodilnih raziskovalcev vloge okolja v evoluciji človeka, že dolgo poudarja: človek je edinstvena vrsta, a vsaka biološka vrsta je edinstvena, saj ustreza lastnim življenjskim zahtevam. Vse vrste pa si življenjski prostor delijo z drugimi, včasih s sodelovanjem, drugič s tekmovanjem. Ko se počasi začenjamo zavedati, da s človekom ni nič drugače, se torej začenjamo podrobno spraševati o povezavah ter o podobnostih in razlikah med našo vrsto in drugimi. Posebej smo pri tem pozorni na izumrle prednike in sorodnike človeka pa na njegove najbližje še živeče sorodnike. Prav tako pozorni smo na izjemne kognitivne in tehnične sposobnosti pri vrstah, ki nam niso blizu, denimo na rabo orodja pri opicah kapucinkah, sporazumevanje pri kitih ali delfinih, izdelavo orodja pri novokaledonijskih vranah ali kognitivno inteligenco pri nekaterih papigah. Ne gre za to, da bi poskušali človeka ponižati med živali, kakor bi morda mislil kdo, ki preveč dobesedno verjame Bibliji. Gre, nasprotno, za spoznavanje, da so v posameznih lastnostih mnoge živalske vrste bolj človeške, kakor pa smo jim to dolgo priznavali.

Sodobno občutje ima veliko oblik in stopenj. Ima različne vzroke in nepredvidljive



»Različne šimpanzje skupnosti imajo različne kulture, naučene oblike vedenja pa se prenašajo zlasti z mater na mladiče. Mlade samice se zdijo najbolj inventivne in ker ob zrelosti prehajajo samice iz ene skupnosti v drugo, so one tudi glavne prenašalke kulturnih vzorcev.«

DOKUMENTACIJA DELA/ROMAN ŠTIPIC

posledice. Vse manj sprejemljivo se nam zdi, da laboratorijske živali trpijo v domnevni človekov prid. Vse bolj se zavedamo, da so šimpanzi in druge velike opice zelo resno ogroženi. Ob tem pa se zdi, da se v prid drugih vrst angažiramo toliko bolj, kolikor bolj prepoznavamo v njih same sebe. Šimpanz in pes se nam dozdevata bližja kakor netopirji ali miši, papiga ali slavček bližja kakor vrabec ali kukavica. To čustveno približanje človeka izbranim živalim ni solidarno z vsemi živimi bitji. Večinoma ga ne zanima dobrobit rastlin (kaj šele drobnoživki!). Bližje od pesnika, ki je prevzel odgovornost za življenje mušic, sta mu ljubitelj golfa in njegov prezir do zavarovanega hroščka, ki bi mu igrišče na Krasu vzelo življenjski prostor. Vživi pa se v subjektivno stanje klavne ali laboratorijske živali. Poistoveti se z njenim doživljanjem bolečine.

Zanesljivo pa smemo nekaterim drugim vrstam pripisati kulturno vedenje. Knjiga ameriškega raziskovalca šimpanzov Williama McGrewa *Kulturni šimpanz** prva v slovenščini znanstveno utemeljuje, da kultura ni izključna značilnost človeške vrste in poskuša razviti koncept kulture, s pomočjo katerega je mogoče z empiričnim opazovanjem v naravi in v laboratorijih sistematično raziskovati kulturo pri drugih vrstah.

Kaj je pri tem mišljeno s kulturo? Splošno sprejete definicije ni. Predstave, kaj je kultur-

no in kaj ne, so same kulturno specifične. Kaj dobimo, če antropološko razširimo ozkost, po kateri so za nas barbari tisti, ki po jedi zadovoljno rignejo, mi pa smo barbari za tiste, za katere je nesopodna razgaljenost žensk? Malinowski, ki je v socialno antropologijo vpeljal dolgotrajno terensko opazovanje, je verjel, da je neka kultura skupek vseh področij družbenega življenja v opazovani skupnosti, obravnavan s stališča specifičnih načinov, na katere njeni pripadniki počnejo, kar počnejo. Splošno opredelitev kulture kot načina, kako počnemo, kar pač počnemo, sprejema tudi McGrew. Njena podmena je velika raznovrstnost načinov, kako so si različne kulture uredile preživljanje, komuniciranje, religijo in vse drugo, tja do navad in spretnosti pri počitku ali ljubljenu.

Druga plat antropološke širine, za katero se vedenjske razlike med posameznimi kulturami seštevajo v bogastvo človeške kulture, je – vsaj po mnenju W. C. McGrewa – njena napačna podmena, da posest kulture človeka razlikuje od živali. Prav to je opazovanje živali v zadnjih desetletjih razkrilo kot neutemeljeno. McGrew lepo pokaže, da je za vsako izmed šestih značilnosti, ki jih mora imeti opazovano vedenje, da ga smemo priznati za kulturno in ga je že leta 1928 izdelal Kroeber za sistematično proučevanje ameriških domorodskih kultur (inovacija, širitev, ustaljenost, trajnost, tradicija, razpršitev), mogoče najti zglede pri kateri izmed poznanih skupnosti divjih šimpanzov.

Sodobnim raziskovalcem človeških kultur McGrew očita, da si raziskovalci živalskih kultur z njimi ne morejo pomagati. Njihove raziskovalne metode temeljijo na razumevanju pomenov, ki jih pripisujejo svojemu početju objekti raziskovanja, in ta tem, kaj so sploh pripravljene povedati. Osebk, ki ne govorijo, pa je mogoče le opazovati, pri tem pa se velja vzdržati prehitrega prepoznavanja pomena njihovih dejanj. Opazovalci morajo

torej predvsem počakati, da se opazovana skupina živali privadi njihovi stalni navzočnosti, in beležiti vedenje, ki ga opazijo. Če vzamemo za zgled šimpanze, ki so glavni, a ne edini predmet McGrewovega zanimanja, pri mnogih oblikah vedenja smisel kar prepoznamo: šimpanzi npr. pri lovu na gvereze taktično sodelujejo, z ulovom pa alfa samec pridobiva naklonjenost podrejenih samcev ali godnih samic; trenje oreščkov s kamni je naučena oblika pridobivanja hrane; z medsebojnim pozdravljanjem in negovanjem vzdržujejo prijateljstvo itn.

Dolgo so si raziskovalci živalskih kultur prizadevali beležiti zlasti naučene oblike vedenja, ki jih okolje ne izsiljuje kot neizogibne, ampak jih ene skupnosti šimpanzov poznajo, druge pa ne, čeprav bi jih okolje dovoljevalo tudi pri slednjih. Poleg tega so v ospredju razlike v slogu opravljanja kulturnih dejanj med različnimi populacijami iste vrste. Tako imajo različne šimpanzje skupnosti različne kulture, naučene oblike vedenja pa se prenašajo zlasti z mater na mladiče. Mlade samice se zdijo najbolj inventivne in ker ob zrelosti prehajajo samice iz ene skupnosti v drugo, so one tudi glavne prenašalke kulturnih vzorcev.

Začetni zagon kulturne primatologije, da bi dokazali čim več oblik kulture in čim večjo raznolikost posamezne vrste vedenja tako med različnimi vrstami kot pri posamezni vrsti (ne le pri šimpanzih, pač pa tudi pri več vrstah kapucink pa pri orangutanah in gorilah), je bil posledica odpora proti priznavanju kulture drugim vrstam. Če odštejemo predsodke, so glavne oblike odpora povezane prav s tem, kako razumemo običajni pojem kulture in kako razločimo kulturno variabilno vedenje od okoljsko vsiljenih oblik. Če namreč razumemo kulturo evolucijsko kot prilagoditve, s katerimi so vrste postale vedenjsko bolj plastične in s tem hitreje prilagodljive na spremembe v

STUDIA HUMANITATIS

William C. McGREW

Kulturni šimpanz

Razmišljanja o kulturni primatologiji

WILLIAM C. MCGREW

Kulturni šimpanz

RAZMIŠLJANJA O KULTURNI PRIMATOLOGIJI

PREVOD MAJA GAŠPERŠIČ

SPREMNA BESEDA JOŽE VOGRINC

STUDIA HUMANITATIS, LJUBLJANA 2011

401 STR., 26 €

okolju, potem bodo osebkii kulturnih vrst razvili kulturno vedenje prav v situacijah, ki so najpomembnejše za njihovo preživetje, se pravi v takih, ki jih »izsili okolje«. Ta problem pa osvetljujejo raziskave vedenja vrst v umetnem okolju. To ne odseva življenja v naravi, a prav zato prepričljivo kaže, da je potencial naučenega in prenosljivega vedenja pri kulturnih vrstah bistveno večji, kakor razpon vedenjskih oblik, ki jih bolj ali manj po sreči opazimo v naravi.

Nekateri raziskovalci rajši kot o šimpanzi, kapucinski idr. kulturah govorijo o »tradicijah«. Drugi spodbijajo status kulture oblikam vedenja, ki niso jasen rezultat učenja od drugih z opazovanjem njihovega vedenja ali celo poučevanja. McGrew meni, da je spor glede poimenovanja brezpredmeten in opozarja, da je izrecno poučevanje potrpatna oblika učenja, ki je celo pri ljudeh bistveno redkejša od posnemanja drugih. (Sicer pa so tako v Taiju kot v Fongoliju zabeležili primere, ko mati mladiču izrecno pokaže, kako se nekaj naredi.)

Ne vemo pa še, v koliki meri se kulturne pridobitve posamezne skupnosti šimpanzov

POGOSTO POZABIMO, DA ŠIMPANZ NI PRAPODOBA SKUPNEGA PREDNIKA MED NJIM IN ČLOVEKOM, AMPAK JE TUDI ON IZID SEDMIH MILIJONOV LET EVOLUCIJE. TUDI TO GA DELA BOLJ ČLOVEŠKEGA. ČE HOČEMO POGLED NARAVNATI, MORAMO VEČKRAT OBRNITI KUKALO. NEHAJMO ZMERJATI ŠIMPANZA S »ČLOVEKU PODOBNO OPICO« IN SE ZEDINIMO, DA STA OBA VELIKI OPICI, ALI, KRAJŠE – AFNI.

ohranjajo in morebiti akumulirajo. McGrew in primatologi nasploh so glede tega optimisti. Drugi delajo razliko med bolj pravo, človeško kulturo, in manj pravo, šimpanzjo ali katero drugo. Menijo, da se le pri ljudeh vednost in navade kopičijo, medtem ko se pri živalih vedenja pojavljajo in izgubljajo. Kdo ima prav, bo pokazalo šele raziskovanje istih skupnosti skozi večje število rodov in sledenje širjenju vedenjskih oblik med skupnostmi. Ko bo to mogoče, bo mogoče začeti pisati tudi zgodovino drugih vrst.

K temu bo pripomoglo že začeto sodelovanje med primatologi in arheologi. Njegova opora je, da je kultura šimpanzov tudi materialna in pušča sledi. Pogosto namreč pozabimo, da šimpanz ni prapodoba skupnega prednika med njim in človekom, ampak je tudi on izid sedmih milijonov let evolucije. Tudi to ga dela bolj človeškega. Če hočemo pogled naravnati, moramo večkrat obrniti kukalo. Nehajmo zmerjati šimpanza s »človeku podobno opico« in se zedinimo, da sta oba veliki opici, ali, krajše – afni.

*

Izvirnik Kulturnega šimpanza je izšel leta 2004 pri Cambridge University Press. Avtor je posebej za slovensko izdajo napisal nov, kratak, a zelo informativen predgovor. Knjigo je prevedla edina slovenska raziskovalka šimpanzov v naravnem okolju dr. Maja Gašperšič Cissé (krajši čas McGrewova študentka), ki je prispevala tudi svoj »pogled s terena« na dosežke in težave raziskovanja šimpanzov »v živo« v Afriki. Sam sem v spremni besedi poskusil problematiko in njen pomen približati publiki s humanistično izobrazbo in zanimanji. Peter Kisin je za slovensko izdajo skrbno popravil in preuredil znanstveni aparat (zlasti izčrpno bibliografijo in zahtevno stvarno kazalo). ■

Kako se to ne bi smelo zgoditi

»Pet držav, pet žensk, pet zgodb razkriva utrip družbenih dogajanj v državah na ozemlju nekdanje Jugoslavije. /.../ Vseh pet zgodb dramaturško povezuje izhodiščna tema – nosečnost, materinstvo in rojstvo novega življenja v vseh možnih pogledih tega eksistencialnega fenomena.« Besedilo v vabilu k ogledu omnibusa *Neke druge zgodbe* pravzaprav zavaja – gledalec bi pričakoval nekakšen dokumentarni prerez, statistično določeno povprečno družino, ki se pripravlja na prihod novega člana.

AGATA TOMAŽIČ

Takšen filmski prikaz bi vsakokrat vključeval mater, očeta, stanovanje ali hišo, avtomobil – karavan za prevažanje dojenčka in otroških potrebščin, letnik in cenovni razred odvisna od standarda države, v kateri se zgodba dogaja. Toda gledalec v dobrih stotih minutah dobi vse kaj drugega kot to: pet zgodb, ki so vsaka zase ekscesne in – upati je – še zdaleč ne predstavljajo statističnega vzorca (pripoved Hanne Slak je zaradi svojega fantastičnega pridihla še najmanj škandalozna – ker je očitno odmaknjena od realnosti). Kar jih ne dela nič manj gledljivih, ravno nasprotno.

Prispevek hrvaške režiserke se začne s prikazom t. i. *zlatne mladeži*: pripadniki višjega srednjega razreda, vsi mladi in lepi, na zasebni zabavi trkajo s kozarci šampanjca in se pomenujejo o perečih problemih. Sem sodijo na primer rezervacija hotela s petimi zvezdicami v Riadu, ogled turnirja ATP v Umagu, preživljanje poletij v Kranjski Gori. Stvari se zapletejo denimo le, ko ni nikjer najti odpirača za buteljke. Ali ko Sonja, slikarka, ki pričakuje otroka z Marinom, piarovcem, ki so ga v službi pravkar povišali in bo poslej zastopal celotno južno in jugovzhodno Evropo, izve, da ima eden od dvojčkov v njenem trebuhu Downov sindrom in da bo mongoloidni plod treba čim prej odpraviti ... Vendar srž problema ni v kontrastu med popolnostjo sveta, v katerem živita mlada zakonca, in nesrečo, ki ju tako zahrbtno zadene. Preseneča – glede na geografsko umestitev dogajanja, saj Hrvaška navsezadnje ni kakšna zaostala država – obravnava ženske, umetnice in nosečnice. Podobno kot v pripovedih o »norih ženskah«, objavljenih v istoimenskem zborniku biografij nadarjenih umetnic, ki so jih v nekih davno minulih časih ožigosali za norice, tudi tu Sonja obvelja za »malo noro, kot vse umetnice«. Še bolj pa pretrese, da jo, ko se izve za njeno nosečnost, obravnavajo le kot posodo za otroka: »Barve niso zdrave za nosečnico. Za nikogar niso,« navreže Marinova mama, ki ji ni po godu, da njena snaha še vedno slika.

Popolno nasprotje je bosanska zgodba. Navidez protislovno, vsaj glede na verjetno bistveno bolj tradicionalno in patriarhalno družbo – čemur pa se režiserka premeteno izogne tako, da lik brezčutne amazonke zgradi na Heddi, nizozemski uslužbenki neimenovane humanitarne organizacije v Sarajevu. Harisa, 30-letnega študenta, ki živi pri starših in se preživlja z delom v tiskarni, Hedda tako rekoč zlorabi kot darovalca semena. Otroka bi mu zamolčala in noseča zapustila Bosno na poti na naslednje delovno mesto v Afganistanu, če ne bi on po naključju naletel na pozitivni nosečnostni test. »Me ti sploh ljubiš?« jo obupano vpraša. Ona pa njemu odvrne: »Ne bodi patetičen.« Ko on še zadnjič poskusi z »Mi imaš sploh kaj povedati?«, iz njenih ust zasliši le suhi »Vzela bom taksi.« Velčkovičev *Sahib*



Marko Mandić in Lucija Šerbedžija v slovenskem delu omnibusa, ki ga je režirala Hana Slak.

FOTO JANEZ ŠTUCIN

v izpopolnjeni in militantno feministični različici; Hedda po odhodu namreč Harisu pošlje sopek rož in nekaj denarja. Kar pa on ponosno zavrne.

Tudi utrinek iz življenja nosečnice v Beogradu je vse prej kot povprečen. Bržčas ni veliko takih, ki bi se v četrtem mesecu nosečnosti in potem ko njihovega moža taksista pokosijo strelji iz mafijskega orožja odločile narediti samomor. Natanko to napravi Milena, le da jo rešijo in se na novoletno noč znajde v bolniški postelji na intenzivni negi. V srbski zgodbi je izjemoma zaslediti tudi dokumentarne prvine – v zdravstvenem sistemu, ki je popolnoma na psu, si morajo pacienti sami priskrbeti pripomočke za nego. A na srečo je to ovito v humor, šaljivi pa so tudi dialogi, ki potekajo med Mileno in Đordem – bolnikom na sosednji postelji, ki ne skriva, da je mafijec. Nadaljevanje je predvidljivo; prav on je bil tisti, ki je ustrelil Mileninega moža. Vseeno pa razplet vzame sapa: kot tista ljudo- in moškoprzna Finka iz *Deklice iz tovarne vžigalic* Akija Kaurismäkija tudi beograjska nosečnica ubere strategijo zob za zob. Đordu v infuzijo vbrizga smrtonosni zrak in ta ne dočaka jutra v novem letu. Ona pa se lahko sprehodi do doma po praznično okrašenih mestnih ulicah.

Po bosanski in srbski zgodbi je makedonska dolgočasno realistična. Prizorišče je spet bolnišnica, pri čemer sta bolj kot osiromašenost zdravstva v ospredju korupcija in klientelizem, denimo v liku politika, čigar žena v javni porodnišnici le rodi, potem pa jo nemudoma odpeljejo v zasebni sanatorij. Mlada »narkomanka« – oznaka izvira iz promocijskega gradiva, gledalec pa nastopajočo vidi le pri omamljanju z mehko drogo in tudi sicer ni nikjer eksplicitno poudarjena njena odvisnost – seveda te izbire nima, javno zdravstvo je zanj edina možnost. A izbire nima, oziroma je izbira opravljena brez njene privolitve in možnosti ugovaranja, tudi ko ji po porodu odvzamejo novorojenčka. Da nima smisla, da bi ga obdržala, ji enako suho kot porodničar iz hrvaške zgodbe, ki govori o »odstranitvi malformiranega plodu«, razloži direktor bolnišnice. Dekle je namreč okuženo s hepatitisom C, ki se ga je najverjetneje nalezlo s spolnimi odnosi,

in pred sabo zaradi skorajšnje ciroze jeter nima več prav veliko življenja.

Slovenska zgodba je svojevrsten preplet znanstvene fantastike, zastopane v elementi, kot so naročilo paketa za umetno oploditev po spletu, odtegotanje od plače zaradi pomanjkanja »zdravega optimizma«, iskanje življenjskega partnerja na skupinskih zmenkih ..., in tradicije, ki jo predstavlja skupnost redovnic v starinskih oblačilih, domači zdravnik z značilno črno usnjeno torbo, kot bi pravkar prikorakal iz Kersnikovih *Kmetijskih slik* ali *Jare gospode*, preplek in oprema v stanovanju v starem mestnem jedru, kičasta fotografija mladoporočencev pred fototapeto Blejskega jezera. Tudi tu ženska nastopa kot edina, ki odloča o spočetju novega življenja, nosečnosti in rojstvu – toda ker se za ta korak odloči redovnica, mora zanj plačati z izstopom iz reda. Iz ene totalne organizacije v drugo – sodobno družbo, likovno ponazorjeno s posnetki brezdušnega blokovskega naselja in parkirišča pred trgovskim središčem. Tudi ta zgodba zavaja; ker je toliko izmišljenih zadev, gledalec nehoti pojasni, da je vse znanstvena fantastika. Pa ni. Kar še ni res, morda prav kmalu bo: 17-urni delovnik deset let po vstopu v Evropsko unijo oziroma »Zvezoz«, kot je rečeno v filmu, iskanje neveste z otrokom, ker so otroci prikladna davčna olajšava, darilni bon za hrano kot poročno darilo ... Slovenska zgodba je prikaz sveta, v kakršnega bi si le redki še želeli rojevati otroke. V resnici pa je sporočilo te – tako kot ostalih štirih zgodb –, kako ne bi smelo biti. ■

Neke druge zgodbe

REŽIJA MARIJA DŽIDŽEVA
(MAKEDONIJA), IVONA JUKA
(HRVAŠKA), ANA MARIA ROSI
(SRBIJA), HANNA SLAK (SLOVENIJA),
INES TANOVIĆ (BIH)
HRVAŠKA, SRBIJA, BIH, MAKEDONIJA,
SLOVENIJA, IRSKA, 2010
114 MIN.
LJUBLJANA, KINODVOR,
DO 20. 10. 2011

RITUALI JEZIKA V RUSKEM KOSTUMU

Na Mali sceni Mestnega gledališča ljubljanskega sta bili septembra uprizorjeni dramski besedili dveh sodobnih ruskih dramatikov, ki pomembno zaznamujeta rusko teatrsko sceno. Gre za *Kisik* Ivana Viripajeva in *Ptičeslovje* Aleksandra Stroganova. Za kakšna avtorja gre in kaj se je pravzaprav dogajalo z rusko dramatiko od razpada Sovjetske zveze?

MIHA JAVORNIK

Ko je leta 1991 Sovjetska zveza razpadla, se je ruska dramatika znašla v krizi. Ena vidnejših poznavalk sodobne dramatike M. Gromova v knjigi *Ruska dramatika na prelomu iz 20. v 21. stoletje* (v resnici gre za enega redkih pregledov sodobne ruske dramatike nasploh) ugotavlja, da devetdeseta leta niso prinesla nobenega izvirnega, omembe vrednega dramskega besedila. Tudi alternativni »podtalni« (underground) dramski studii, ki so z brezkompromisno družbeno kritiko povzročali sive lase že nekoliko utrujenim partijskim ideologom v sredini osemdesetih let, so se prilagodili novim družbenim razmeram. V želji, da bi potešili žejo gledalcev po komercialnih uspešnicah z one strani razpadajoče železne zavese, so zanemarili domačo produkcijo ali pa so se prilagajali repertoarnim smernicam državnih gledališč ter se merili z njimi v melodramatsko intoniranih uprizoritvah ruske klasike.

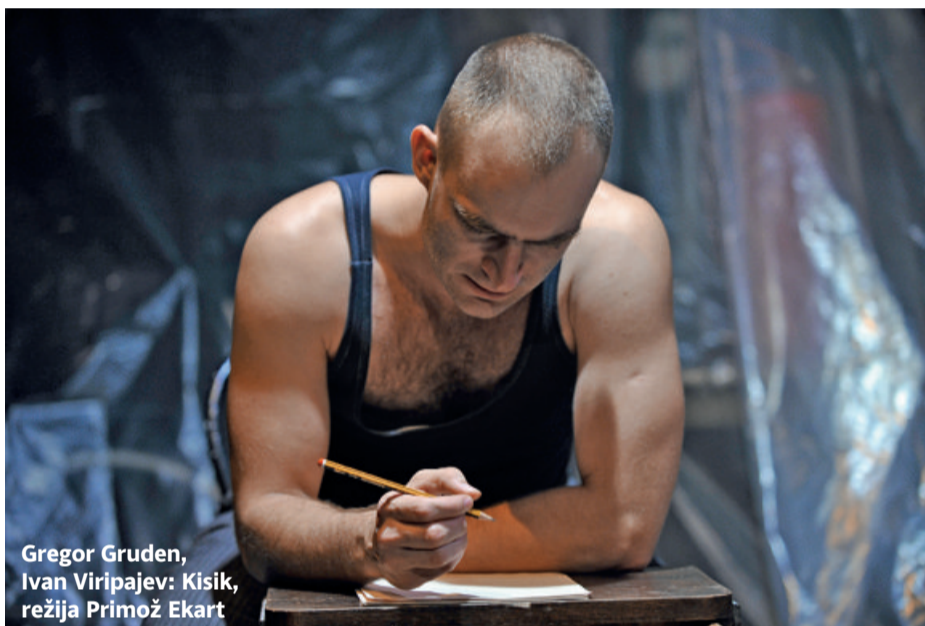
OD VAMPILOVA K »NOVI DRAMI«

S prostorske in časovne distance se zdi, da so se devetdeseta leta na prelomu tisočletja prevesila v plodno dramsko letino in da bera tekstov, ki so pripravljali pot danes že zunaj ruskih meja uveljavljenim avtorjem, ni bila tako pičla. V njihovi dramatik je tako ali drugače čutiti korenine t. i. postvampilske dramatike, ki se je v času spletla s sintagmo »nova drama«, ta pa je danes že skoraj zaščitni znak ruskega obetajočega dramskega izraza širom po svetu.

A. Vampilov je gotovo eden najpomembnejših dramatikov na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta. Njegova dela zaznamujejo portreti »izgubljene generacije«, ki se je po kratkotrajnem obdobju »odjuge« v času vladavine Nikite Hruščova ponovno znašla v času absurdno-komičnih situacij brežnjevskega zastoja v sedemdesetih letih. Ti portreti so doživljali preobrazbe pri vrsti dramatikov iz osemdesetih let (V. Slavkin, L. Petruševska, L. Razumovska, N. Sadur, A. Galin) ter zaživel povsem novo življenje v umetniško pretanjenih izrisih duševnosti po razpadu Sovjetske zveze pri N. Koljadi, gotovo enem najpomembnejših dramatikov devetdesetih let, s katerim smo se seznanili v slovenskih uprizoritvah njegovih družbeno angažiranih dram že kmalu po njihovem nastanku.

Za postvampilovsko generacijo dramatikov so značilna dela s klasično dramsko strukturo, ki temelji na konfliktu posameznika z brezobzirnim svetom, kjer vrednote ne pomenijo nič, saj v njem vlada le kruti zakon preživetja. Ni čudno, da so stalnica postvampilovske dramatike naturalistični prizori nasilja, kjer človek nima niti vesti niti razumevanja za sočloveka. Da bi preživel, je izumil sistem pravil, jezik nasilja, s katerim skuša prekriti vse, kar ima zvezo s čustvi oz. občutji. S tem ko ponotranji nasilje kot sredstvo komunikacije, postaja (če si izposodim oznako znanega ruskega pisatelja V. Sorokina) meseni stroj.

Iz te družbeno angažirane postvampilovske dramatike, ki zrcali postsovjetski bestiarij (ni čudno, da za to literaturo ruska kritika uporablja tudi izraz *črnuha*), se ob koncu



Gregor Gruden,
Ivan Viripajev: *Kisik*,
režija Primož Ekart



Nika Rozman,
Ivan Viripajev: *Kisik*,
režija Primož Ekart

devetdesetih poraja poizkus, da bi se izvili iz izraznih in idejno-tematskih spon. Nastane festival Ljubimovka, ki pomeni tudi dejanski začetek »nove drame«. Festival je bil sprva zamišljen kot ustvarjalni laboratorij, kjer bi mladi dramatik na kreativnih delavnicah predstavili nov dramski izraz, sčasoma pa se prične vse tesneje povezovati z moskovskim dokumentarnim gledališčem Teatr.doc, ki sta ga l. 2002 ustanovila E. Gremina in M. Ugarov. Njegov značaj je odločilno zaznamovalo sodelovanje z britanskim gledališčem Royal Court Theatre, ki je v ruski prestolnici na prelomu tisočletja organiziralo vrsto gledaliških seminarjev. To je bila priložnost, da so se mladi ruski dramatik seznanili s sodobno britansko dramsko produkcijo (ki z imeni S. Kane in M. Ravenhilla ni ostala neopažena niti v slovenskem gledališkem prostoru) ter podrobneje spoznali t. i. metodo verbatim. Izvor besede je latinski (slovenili bi ga z besedo dobesedno oz. resnično) in hkrati zaznamuje gledališko metodo – torej način uprizorjanja. Če želi dramatik na odru predstaviti perečo temo iz vsakdanjega življenja, za mnenja najprej povpraša ljudi, ki so se v življenju z njo srečali. Njegova naloga je, da zbere različna mnenja, nato pa jih strne v dramsko celoto. V bistvu gre za novo

fazo v razvoju naturalističnega gledališča, kjer dramatik ni več pisec teksta, temveč le montažer/režiser dejanskih izjav, ki naj jih igralec čimbolj veristično interpretira na odru. Teatr.doc je v zadnjem desetletju razvil svojo metodo verbatim, ki prikazuje skrajne oz. mejne življenjske situacije, v katerih se je znašel človek z obrobja. Intervjuji z jetniki, ki so zagrešili umor, z narkomani, ki so na meji življenja in smrti, s klošarji, ki ne vedo, ali bodo preživeli naslednji dan, z zavrnjenimi prostitutkami, ki so izgubile sleherni človeško dostojanstvo, so hvaležno gradivo t. i. ortodoksnega verbatim. Tu dramatik sploh ne posega v tekst, igralec pa mora »prevzeti« fizično podobo intervjuvanca ter »posneti« melodijo glasu in način izražanja osebe, s katero je dramatik opravil intervju.

VIRIPAJEV, NAJOBETAVNEJŠI DRAMATIK MLAJŠE GENERACIJE

»Nova drama« naj bi bila po mnenju B. Beumers in M. Lipoveckega, dveh vodilnih poznavalcev sodobne dramske in gledališke produkcije, že v zatonu, a njen vpliv na repertoarno politiko pomembnih (predvsem moskovskih) gledaliških centrov je danes več kot očiten. Teatr.doc in gledališče Praktika (ki izstopa na moskovski »alter sceni«) prav

v tej sezoni z velikim uspehom ustvarjata nove variacije »dokumentarnih tekstov«, med katerimi po kritičkih odzivih izstopata *Klavstrofobija* K. Kostenka in nedavno tega uprizorjena krpanka smešnic in anekdot, ki jih je priredil in pod naslovom *Komedija* na oder Praktike postavil danes že kulturni dramatik I. Viripajev. Ivana Viripajeva so leta 2003 na festivalu ruske »nove drame« spoznali za najobetavnejšega dramatika mlajše generacije (rodil se je l. 1974), leta 2004 je za uprizoritev *Kisika* v Teatru.doc (ki je pogosto kar sinonim za nova dramska iskanja v ruskem gledališču na prelomu tisočletja) dobil prestižno nagrado zlata maska. Njegova dramska dela so pričeli postavljati pomembnejši dramski studii širom po Rusiji, opazili so ga na Zahodu in do danes so njegova dela prevedena v več kot 25 jezikov. Viripajev pravi, da je zavezan scenski umetnosti, a se je v zadnjih letih preizkusil tudi v pisanju filmskih scenarijev in dobil leta 2006 za film *Evforija* veliko nagrado na filmskem festivalu v Varšavi, istega leta pa so mu zanj na beneškem festivalu podelili malega zlatega leva. Je ustanovitelj »Gibanja Kisik«, po njegovih besedah agencije za odkrivanje mladih talentov, ki »ustvarjajo pravo umetnost«. Njihova umetniška iskanja uprizarjajo v gledališču Praktika, danes enem najpomembnejših centrov t. i. ruske »nove drame«, ki mu je vtisnil pečat tudi Viripajev kot režiser.

V ruski kritiki velja, da je Viripajevu uspelo s *Kisikom* ustvariti manifest prve postsovjetske generacije, izgubljene v svetu brez idejnih in etičnih smernic, kjer je dovoljeno vse. V enem od intervjujev je Viripajev izjavil, da je to generacija, ki ne pozna Boga, in zdi se, da jim ga hoče dramatik pripeljati nazaj: dialog z Bogom je namreč vodilni motiv njegovih dram s preloma tisočletja (*Kisik*, *Genezis št. 2*, *Julij*, *Mesto, kjer sem*). Bolj kot za dialog gre v resnici za polemiko s Stvarnikom, in zanj Viripajev ne najde dobre besede: hudoben in licemer, kot je, naj bi Bog celo izdal človeka. Za marsikoga blasfemična misel, ki je pripeljala do ostrega odziva javnosti in porodila zahtevo po prepovedi uprizorjanja Viripajevih del v nekaterih novodobnih gubernijah – zaznamuje tudi dramo *Kisik*. To ni klasičen dramski tekst, ki bi temeljil na trdnem dramaturškem loku. Je postdramski hibrid, ki mu je javno mnenje pripelo različne pridevke, in če bi jih povzeli, bi si ustvarili predstavo, da je *Kisik* mladostniško vihrava, mestoma patetična izpoved mlade generacije, ki se bori proti vsemu, kar diši po tradiciji, in ne prizanese niti eni zadnjih velikih avtoritet – Bogu.

Kisik je dokaj čuden tekst. Sestavlja ga deset kompozicij in na začetek vsake je postavljena ena od desetih božjih zapovedi kot moto, okrog katerega se spleta pripoved, razdeljena na kuplete, v katerih je zaznati stil rapa – Viripajev v didaskalijah tudi sam zapiše, da je izvedba v rapu naravnost zaželeno. »Ne ubijaj!« je uvodni in osrednji moto v drami, ob katerem se zariše sižé: Saša iz malega mesta Serpuhovo se zaljubi v Sašo – razvajeno in razuzdano moskovsko deklino – in v brezumni zaljubljenosti ubije svojo ženo z opravičilom, da v njej ni bilo nobenega *kisika*. V razvoju dramske naracije se sižé zabriše in pripoved se preplete z dialogom



Jožef Ropoša, Tanja Dimitrievska, Jaka Lah, Aleksander Stroganov: Ptičeslovje, režija Zvone Šedlbauer

med dramskima osebam (On in Ona) v tok zavesti, ki izraža bodisi občutje samega Viripajeva bodisi kar celotne mlade generacije, ki čuti, da živi brez Boga.

Navidez nepovezano oz. fragmentarno razmišljanje o človeku in svetu, ki sta iztirila, ima strogo določeno konceptualno funkcijo: relativizirati pomen božjih zapovedi. Rdeča nit vseh desetih kompozicij je kisik in pred tem nujno potrebnim virom življenja izgubi vrednost katerakoli božja zapoved. Za kisik je človek pripravljen ubijati in Viripajev je pri tem povsem nedvoumen: »ON: Čeprav se resnici na ljubo vse na tem svetu zgodi zaradi dveh stvari: zaradi brezumne ljubezni – ljubezni take moči, da človek zniži – in zaradi žeje po zraku. Kajti če se človek znajde sto metrov globoko v Barentsovem morju in mu rečejo, da bo preživel in dihal, če razseka svojo ženo na vrtu, bo to tudi storil.« A kisik ima tudi simbolno (etično) vrednost. Če je človek po srcu dober, nosi v sebi »kisik, ampak ne tistega, s katerim so napolnjene potapljaške kisikove bombe, ampak je to kisik, o katerem cel večer teče beseda«. Človek je human, če odkrije v sebi etični imperativ, ne pa zato, ker je tako zapisano v *Svetem pismu*. In še: če je človek slab, pomeni, da je tak tudi njegov Bog: »ON: In če stoji zapisano: 'Drvo spoznamo po sadu,' kaj lahko potemtakem rečem o drevesu z imenom Bog? /.../ Jaz sem sad, po meni se drevo pozna. 'Slabo drevo rodi slabe sadove.' /.../ Pomeni, da je moj Bog slab, zelo slab.« Pa je človek sploh lahko dober?

Pripoved o našem življenju je pripoved o slabem – o ubojih, pohlepu, prešuštvu, maščevanjih, nevoščljivosti /.../ in potemtakem je logično, da božje zapovedi odzvanjajo v perspektivi Viripajeva le kot arhaični ostanek že davno preživetega rituala. Na mesto božje besede Viripajev postavi rap, in to ni naključje. Rap s svojo strukturo ne razgalja brez dlake na jeziku le profanosti današnjega življenja, temveč z refreni oživlja vzorec folklornih ritualov, ki so imeli nalogo pritegniti k sakralnemu dejanju neposvečene udeležence. Viripajev ustvarja z »rapovskimi dialogi« svoj dramsko-gledališki ritual, v katerem ima namesto dejanja osrednjo vlogo

V RUSKI KRITIKI VELJA, DA JE VIRIPAJEVU USPELO S KISIKOM USTVARITI MANIFEST PRVE POSTSOVJETSKE GENERACIJE, IZGUBLJENE V SVETU BREZ IDEJNIH IN ETIČNIH SMERNIC, KJER JE DOVOLJENO VSE.

igra besed. Namesto biblijske deklamacije dobivajo sakralno vlogo v gostobesednost zakriti intonacijski preskoki, ki učinkujejo kot stopnjevanje v gradnji emocionalne napetosti. V ritmično intoniranem toku misli vodi kopicenje besed k ekstazi, v ustvarjeni napetosti pa se ne razkrajajo le biblični diskurz, temveč se rušijo vsi ideološki konstrukti, ki omejujejo svobodo. Ko človek začuti svobodo, se šele znajde na poti, da s polnimi pljuči vdahne kisik.

SKUPINSKA PSIHOTERAPIJA NA ODRU

Aleksander Stroganov je psihiater in dramatik, ki ga je strokovna žirija leta 2008 razglasila za enega najzanimivejših dramatikov zadnjega desetletja. Na prvi pogled se ne zdi verjetno, da obstajajo med njim in Viripajevim sorodnosti, natančneje branje pa pokaže, da altajskega dramatika in psihiatra prav tako zanimajo načini, kako se v jeziku rojevajo ideološki konstrukti ter se spreminjajo v ritualne forme, ki utesnjujejo človeka. Če se Viripajev osredotoča na de(kon)

V PSIHODRAMI PTIČESLOVJE IMAJO POMEMBNO VLOGO GLEDALIŠKI SISTEMI, KI SO JIH RAZVILI B. BRECHT, K. STANISLAVSKI IN M. ČEHOV. IZ PREPLETA NJIHOVIH TEHNIK NASTAJA NOVA GLEDALIŠKO-TERAPEVTSKA METODA – T. I. TRANSDRAMATSKA TERAPIJA.

strukcijo svetopisemskega diskurza in pri tem izpostavi pomen intuitivno-primitivnega občutja svobode, je Stroganov v razkrivanju postopkov, ki nas osvobajajo naučenih jezikovno-mentalnih predstav, veliko bolj analitičen. Njegov dramski izraz se preplete s psihoterapevtskimi metodami, ki postajajo način, s katerim naj bi pacient dobil uvid v svoje ravnanje in našel pot k drugačni stopnji zavesti. Na podoben način kot Viripajev, skuša tudi Stroganov potegniti gledalca v skupinski ritual – psihoterapijo na odru.

Po mnenju Stroganova temelji sodobna skupinska terapija na tehnikah, ki jih je razvilo gledališče (zamenjava vlog, podvajanje, princip zrcala ipd.) in pacient/gledalec se na podoben način kot igralec uči veččin, s katerimi je mogoče razumeti psihološke vzorce komunikacije ter dobiti vpogled v različne identitete, posledično pa v lastno notranjost. Te načine teatralizacije, ki so jih v strokovni literaturi poimenovali psihodrama, vključni Stroganov v svoje delo kot terapevtsko metodo, ki vodi gledalca/pacienta v (samo) razkritje in do katarze.

Tako kot v psihodrami *Ptičeslovje* – verbalni igri med pacientom in terapevtom – imajo v vsej dramatik Stroganova pomembno vlogo gledališki sistemi, ki so jih razvili B. Brecht, K. Stanislavski in M. Čehov. Iz prepleta njihovih

tehtnik nastaja nova gledališko-terapevtska metoda – t. i. transdramatska terapija, ki je (kot pravi Stroganov) »nov in inovativen način zdravljenja«, a hkrati tudi umetniška (re) prezentacija te metode – tj. dramski tekst. Pri tem Stroganov še posebej izpostavi pomen Brechtove »potujitve« (Verfremdungseffekt), ki omogoči z gledišča »drugega« vzpostaviti distanco do ustaljenih predstav. Nepričakovani preskoki s teme na temo vodijo pacienta/gledalca k iskanju vzporednic med vlogami, ki jih igralec odigra na odru, ob tem pa ga spretno sestavljen diskurz Stroganova vodi k razkrivanju (po Stanislavskem) vodilnega motiva, ki je jedro konflikta. Različne perspektive in interpretacije vzpostavljajo parabolo lastni življenjski situaciji in gledalec na ta način dobiva uvid vanjo. V tem procesu ima po Stroganovu poseben pomen »atmosfera duše« – po M. Čehovu izraz nezavedne psihične dinamike, ki se kaže navzven kot nekontrolirana govorica telesa (npr. nehoten zamah z roko). Če ima v psihodrami pacient/igralec nalogo, da oživi dogodke iz življenja, ki so ga tako ali drugače zaznamovali, nastaja

s pripovedjo atmosfera, ki jo z verbalnimi posegi terapevt/režiser nasilno poruši. Nastala potujitev izzove pacientovo/gledalčevo nekontrolirano čustveno reakcijo – psihološko krettno. Hitro menjavanje občutij postopoma vodi k uvиду v lastno duševnost, hkrati pa pacient/gledalec spozna, v kakšni sovisnosti živita prostor in pripoved: prostor vpliva na »atmosfera duše«, pripoved pa ga *vice versa* polni z različnimi atmosferami.

Splet Brechtove epske terapije in korekcijske analize atmosfer omogoči, da se v nastali »partituri atmosfer« (gre za termin M. Čehova) pacient/gledalec osvobaja »nadjazovskih« prepovedi. To vzpodbudi ustvarjalno fantazijo, občutje ustvarjalnega ugodja pa ga vodi v improvizacijo, kjer spontano spregovori o (še nedavno tega) prepovedanih temah in potlačeni dogodkih.

Prav na tej točki je videti presečišče Stroganova z Viripajevim: če gostobesednost in intonacijski preskoki pri Viripajevu ustvarjajo ritualno formo, s katero oživlja instinkt po svobodi, se osvobajanje od avtomatiziranih ritualnih form kaže pri Stroganovu v spontani improvizaciji, ki nastaja kot posledica vnaprej pripravljene psihoterapevtske metode.

Ali prinaša slovenska uprizoritev *Kisika* in *Ptičeslovja* kako terapijo gledalca, bo seveda presojal tisti, ki si bo predstavi ogledal. ■

● ● ● ODER

Kisik za generacijo?

IVAN VIRIPAJEV: **Kisik**. Režija Primož Ekart. Koprodukcija MGL in Imaginarni, Studio MGL. Premiera 24. 9. 2011 (zapis po ponovitvi 5. 10.), 75 min.

ALEKSANDER STROGANOV: **Ptičeslovje**. Režija Zvone Šedlbauer. MGL, Mala scena. Premiera 29. 9. 2011 (zapis po ponovitvi 7. 10.), 135 min.

V *Kisiku* naj bi možati Saša (Gregor Gruden) iz Serepuhova in ženstvena Saša (Nika Rozman) iz Moskve predstavljala generacijo osemdesetih. Ta je brezidejna in z negotovo prihodnostjo, neartikuliranih emocij, polna uporništv, ki je samo sebi namen, in nekonstruktivne jeze. Z veliko strasti, streljanja s pištolo in mrkih pogledov igra ljubezensko kriminalko, ki temelji na desetih božjih zapovedih.

Iz njunih zadušljivih življenj ju lahko reši le čarobni *kisik*, po katerem hrepenita. V njegovem imenu je Saša pripravljen ubiti in razkosati svojo ženo kot skrajno dejanje vseprisotnega brezpravja. Najmanjši vrtljak smrti na svetu je tableta, nič manj smrtonosna kot polje pelina, ki je nekako brez razloga postalo simbol vsakdana Saše in Saše in njune generacije, igra strasti in potujitev stereotipiziranih likov v začasnosti najete sobe ali skrivališča, drog je lahko jambor, omara-postelja je lahko reševalni čoln.

Saša in Saša sta utopljenca v brezizhodnosti, utopljenca v kisiku, ki ga je na svetu morda veliko več, kot se dozdeva, vendar ga iščeta na napačnih krajih. V vsakem človeku sta dva plesalca, pištola in kitara. Na koncu uprizoritve ostane vtis prevelike plakatnosti, občosti in nezadostne posameznosti, saj se s predstavljanjem vse generacije ne more predstaviti nihče.

V primerjavi z junaki *Kisika* Sava (Jaka Lah), Tatjana (Tanja Dimitrievska) in Ljonja (Jožef Ropoša) ne predstavljajo svoje generacije, kar jih naredi veliko bolj prepričljive. Sava je zdolgočasen gizdalin, ki se, kot gledalci resničnostnih šovov, sprošča in zabava ob opazovanju zmeraj bolj nenavadnih posameznikov. Občutek večje vrednosti mu daje iluzija, da sam nadzoruje igro. Preživljanje večerov v družbi ekscentričnega, toda zabavnega para (brata in sestre), zapeljevanje Tatjane in igranje nesmiselnih igric z Ljonjo je za blaziranega Savo le trenutni hobi, igra, v kateri po lastnem prepričanju lahko le on zmaga. Vendar se podivjani ornitolog Ljonja, ki malce spominja na Norega klobučarja iz *Alice v čudežni deželi*, razkrije kot veliki mojster psihološke manipulacije.

Tanja Dimitrievska, odlična v vlogi Tatjane, prepričljivo odigra vse razsežnosti norosti od neškodljivega koketiranja ob kozarcu konjaka do veličastnega drvenja po odru v papirnatem kostumu kokoši. Bizarni nagačeni ptiči na eni strani in zelo organska Tatjanina tihožitja na drugi sprva zgolj nakazujejo hobije stanovalcev, proti koncu pa se sprevržejo v očitne dokaze njihovega čudaštva, seksualnih frustracij, infantilnosti, manipulativnosti in neprilagojenosti.

Vzdušje je dodatno poudarjeno z glasbo, ki počasni iz salonske komičnosti prehaja v srhljivost, pomešano z alkoholnimi izparinami, paranojo in molkom. Okno na sceni je izhod iz nemogoče in klavstrofobične permate srhljivke za ljudi, ki naj postanejo ptice. **KSENJA ZUBKOVIĆ**

SLOVENSKO GLEDALIŠČE

S čim se ukvarja, koga (ne) nagovarja



Igralka in dramatičarka Dragica Potočnjak v predstavi *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* iz Slovenskega mladinskega gledališča v režiji Oliverja Frlića. Premiera je bila marca 2010.

FOTO ŽIGA KORTNIK

Pred nedavnim je hrvaški časopis *Jutarnji list* zapisal, da so večino najboljših uprizoritev v sosednji državi podpisali slovenski režiserji. V Sloveniji se navdušujemo nad provokativnima, politično osveščenima hrvaškima režiserjema Oliverjem Frlićem in Borutom Šeparovićem, za slovenske pa pravimo, da jih bolj zanima intima, umik pred banalnostjo današnjega sveta.

Prav v teh dneh bomo lahko preverjali obe tezi: v petek, 14. oktobra, se v Mariboru odpira Borštnikovo srečanje, letni pregled slovenske gledališke produkcije, v zagrebškem Hrvaškem narodnem gledališču pa bo premiera uprizoritve *Vojna in mir* v režiji Tomaža Pandurja, ki nastaja v okviru EPK – Maribor 2012. Seveda ne nekaj avtorjev ne pregled sezone ne morejo povedati vsega o realnem stanju sodobnega gledališča. Dve dejstvi pa sta gotovi: že vsaj dobro stoletje od uveljavitve filma se gledališču koplje grob, a vseeno kar dobro shaja. In vsemu navkljub gledališče tudi še vedno ostaja najbolj neposreden stik občinstva z umetnostjo, z umetnikom, človeka s človekom. Tega temeljnega

stika ni preseгла še nobena tehnologija od izuma pisave naprej.

A vseeno nas je zaradi zapletenosti družbenih razmer zanimala predvsem družbeno angažirana dimenzija gledališča, zlasti glede na to, da se marsikdo z nostalgijo spominja let, ko je bilo gledališče tudi in predvsem zaradi svoje družbene vsebine v središču pozornosti javnosti (in oblasti). Je gledališče v Sloveniji še prostor, kjer se zastavljajo temeljna vprašanja družbe in vloge posameznika v njej, se v pogovorih z nekaterimi najvidnejšimi gledališkimi osebnostmi sprašuje novinarka **Agata Tomažič**, kritičarka mlajše generacije **Katja Čičigoj** predstavlja stališča mlajše generacije dramskih piscev, ki se le počasi uveljavlja, in si zastavlja vprašanje o tem, kdo (ali kaj) zapira vrata resnični politični akciji v slovenskem gledališču, mlada publicistka, dramaturginja in performerka **Andreja Kopač** pa se je lotila problemov, ki so v precejšnji meri podobni za etabrirane in za novoustanovljene institucije: »Vse odločitve se stekajo skozi eno in isto finančno sito.«

KDO SE (ŠE) BOJI GLEDALIŠČA?

Osemdeseta leta preteklega stoletja so bila, podobno kot za vse ostale umetniške zvrsti, kulturo in civilno družbo nasploh, tudi za gledališke uprizoritve in njih snovalce doba razcveta. Dvorane so bile polne, o predstavah se je razpravljalo še dolgo po tem, ko se je zagnila zavesa.

AGATA TOMAŽIČ

O tem, ali je smiselno današnje stanje stvari na gledališki sceni primerjati z osemdesetimi, smo povprašali štiri sogovornike, ki so v enem ali drugem obdobju, tako ali drugače, iz zaodra ali s pisanjem, vplivali na dogajanje v teatru oziroma ga vsaj spremljali. Je kriva publika, ki ne dojema režiserske poetike, ali predstave, ki jih gledališča uprizarjajo? Bi moral slovenski teater nastavljati družbi ogledalo in občinstvo spodbosti tudi s kakšnim družbeno angažiranim komadom, ki bi problematiziral krizo, tajkune, korupcijo? Odgovarjali so dr. Andrej Inkret, literarni in gledališki kritik ter teatrolog, Uršula Cetinski, direktorica in umetniški vodja Slovenskega mladinskega gledališča, Diana Koloini, vodja programa gledališča in plesa v Cankarjevem domu ter Matjaž Zupančič, izredni profesor za režijo na AGRFT, režiser in najbolj nagrajevani dramatik zadnjih let.

O tem, ali je priljubljenost tako imenovane spektakelskega gledališča v opoziciji s tako imenovanim dramskim gledališčem, kjer je v ospredju dramsko besedilo, eden od tlakovcev na poti v pogubo teatra nasploh oziroma na poti k zmanjševanju njegove povedne, mobilizatorske moči, ima dr. Andrej Inkret izdelano mnenje. Označba spektakelsko gledališče je malce problematična, začne, navsezadnje sta tudi katoliška maša ali nogometna tekma spektakel. Bistvenega pomena pa je, da je pri drami dramski tekst zvrst literature in da besedilo ostane. Temeljno vprašanje, ki se pri tem zastavlja, je, ali se lahko odrečemo gibanju in glasbi v prid besede, oziroma ali besedilo zadošča? Potem pa se vprašajmo še: kaj pa je ostalo od Aristotelovega gledališča? Besedilo, kajpada, ki funkcionira kot literatura, odgovarja Inkret. Žal pa se to izgublja, in to zavoljo samoljubnih režiserjev, zaradi katerih se opušta ena temeljnih razsežnosti gledališča: človekova človečnost, ki se, če parafraziramo Heideggerja, začne z govorom, z jezikom.

NAJVEČJA GROŽNJA SO REŽISERJI

Za gledališče je značilno sovpadanje socialne in politične dimenzije, kar je v dramskih besedilih prepleteno še s posameznikovo usodo. To je bistvo gledališča, drama pa ta mnogoteri preplet artikulara kot literatura. Teater je v 70. in 80. letih 20. stoletja spremljal in zrcalil dogajanje okoli sebe – danes to ne velja več. Teater postaja marginalen, ker se ukvarja s formalnimi, celo formalističnimi konceptualizmi. Po drugi strani pa ne odgovarja na vprašanja o zelo pomembnih stvareh.

Kaj je konkurenca gledališču danes – bi mogli trditi, da kaj odvrta pozornost publike od odra, ki ne fascinira več tako kot v šestdesetih, sedemdesetih ali osemdesetih? Konkurenca najbrž ne more biti problem, meni Inkret, problematični so režiserji, ki nimajo česa povedati, pa iščejo razne obvoje, npr. efekte. »Ves čas sem si prizadeval za utemeljitev teatra kot avtonomne umetnosti, pri čemer sem izhajal iz drame kot besedila; eno je pogoj za drugo. Relevanten dramski tekst je pogoj za relevantno režijo, in tu trčimo ob vprašanje kure in jajca – so bili prej slabi teksti ali slabe režije?«

Inkret se nato zazre v zgodovino: v 19. stoletju v Franciji, v dobi naturalizma, ko sta zaslovela Emile Zola in Hippolyte Taine (prvi z *Beznico*, drugi kot eden glavnih teoretikov te smeri), se je prvič pojavila misel, da je teater nepotreben. Ker se je pismenost že dokaj razširila, so vsi znali brati, zatorej uprizarjanje iger na odru in poslušanje ni imelo več smisla,



Andrej Inkret, teatrolog: »Če bo kdo uničil teater, ga bodo režiserji, ki mislijo, da vedo več kot Molière.«

ko pa si tekst lahko prebereš. Sarsey, znani kritik, ki je pisal za *Temps*, se je celo tako odvrnil od teatra, da je svoje gledališke kritike sestavljal na podlagi prebranega teksta (bil je gledališki kritik, a ni hodil v gledališče!). Je bil takšen prezir do gledališča morda povezan s priljubljenostjo romana, katerega zvezda se je prav takrat prižgala (in tudi danes sveti z nezmanjšano močjo)? Seveda, prikimava Inkret, priljubljenost je ciklična, gledališču še zdaleč ne grozi propad ali zaton, počakati je le treba – morda dlje kot eno človekovo življenje –, da se krivulja sinusoide zasuka navzgor. Stališča, da je teatra konec, je bilo slišati že, ko je svoj zmagoviti pohod začel film. »Če bo kdo uničil teater, ga bodo režiserji, ki mislijo, da vedo več kot Molière.«

V TEATRU JE DOVOLJENO VSE RAZEN DOLGOČASJA

Je problematično tudi to, da dandanes mladi režiserji tako hitro začno režirati v institucionalnih gledališčih (kar je dejal Vinco Möderndorfer v nedavnem intervjuju za *Dialoge*)? Takšen primer je bil tudi denimo v osemdesetih Janez Pipan, ki je iz Gleja po eni ali dveh predstavah prišel v Dramo. Toda glavna težava tiči v tem, da se mlajši režiserji dandanes zelo malo zanimajo za tekste mladih dramskih avtorjev. Včasih so se mladi režiserji radi lotevali del mladih dramatikov, tak primer so bile Jančarjeve drame, ki jih je s posebnim poslušom na oder postavljala Zvone Šedlbauer, enako dela Dušana Jovanovića (*Norci* v režiji Šedlbauerja; *Znamke, nakar še Emilija* v režiji Žarka Petana). Zdaj pa se je težišče premaknilo, ker režiserji želijo biti prvi avtorji, meni Inkret.

Drama izgublja naboj in vitalnost – in to v pomenu drame kot literarnega besedila. Pri gledališču ne gre le za estetsko dimenzijo, saj mora govoriti o stvareh, ki so (v družbi) pomembne. Danes pa se na odrih igra celo vrsto uprizoritev, ki jih režiserji podpisujejo, vendar ne dosega velikega števila ponovitev. »Če publika odhaja iz gledališča ob prvi pavzi, najbrž nekaj ni v redu,« pripominja Inkret. »Verjetno to celo pomeni, da je igra dolgočasna, v teatru pa je dovoljeno vse razen dolgočasje.« Saj ne da bi bilo število občinstva temeljno merilo, tudi število ponovitev je zelo relativno; šteje odziv – tu pa se najdemo pred izzivom, kako ga meriti. Ob tem trčimo na problem kritike in kritičnih pogledov, ki so, kakor se rado reče, popoln zločin, ker ti stega, o čemer govorijo (predstava kot *corpus delicti*), ni več. V kritikah, ki nastajajo danes,

Inkret pogreša argumentirana, prepričljiva in seveda subjektivna avtorjeva stališča. Kritike se v glavnem vrtijo okoli formalnih vidikov, manj pa posegajo v vsebino. In tudi teater vse manj nastavlja ogledalo družbi, čeprav bi po definiciji moral biti »skrajšana kronika neke dobe«, sklene Inkret.

NE GLORIFICIRAJMO OSEMDESETIH LET!

Dejstvo, da je družbena vloga gledališča danes manjša kot, denimo, v osemdesetih letih, si direktorica Slovenskega mladinskega gledališča (SMG) Uršula Cetinski razlaga s spremembami v družbi nasploh. Tako kot se je v tridesetih letih korenito spremenila socialna in politična podoba družbe, se je spremenila tudi vloga gledališča, razlaga in poudarja, da nikakor ne bi glorificirala osemdesetih let, ker je prepričana, da je takšno gledanje na preteklost preveč idilično. Teater v demokraciji ima pač drugačno vlogo kot v socializmu, česar pa ne gre *a priori* ocenjevati kot slabo. V pomenkovanjih s kolegi iz Belorusije, tako rekoč poslednje evropske diktature, je razbrala, da ima tamkajšnje gledališče, ki ga oblast neredko cenzurira ali mu vsaj namenja veliko pozornosti, še vedno veliko simbolično vlogo, predstave pa so obravnavane kot nekakšen krik po svobodi iz primeža diktature – tako kot pri nas v osemdesetih.

Za sodobno slovensko gledališče česa takega ne bi mogli reči, toda objokovati konec teatra ni ne produktivno ne smiselno. Lahko bi potegnili vzporednico s književnostjo v Nemški demokratični republiki: dokler je ta država obstajala, je imela literatura veliko težo, po padcu berlinskega zidu in združitvi Nemčije je njen pomen uplahnil. Podobno se je zgodilo z umetnostjo nasploh in tako se je tudi gledališče preusmerilo od širšega družbenega angažmaja k intimnosti, k posamezniku in njegovim stiskam. Zdaj, ko prihaja nov val recesije, pa bo po pričakovanju Uršule Cetinski gledališče še toliko bolj cenjena oblika umetnosti, ki omogoča introspekcijo. Iz pogovorov z gledalci v SMG – ki jih je iz leta v leto več in zanimanje za predstave raste – je razbrati, da si želijo več takšnih predstav.

Tudi SMG je bilo v socializmu podvrženo cenzuri oziroma je bilo vsaj pod drobnogledom oblasti; danes se kaj takega, razumljivo, ne more več zgoditi. Prijemov, ki tudi v kapitalizmu utegnejo imeti podoben učinek kot cenzura in se na primer tičejo finančnih vzvodov, še niso doživeli. Zato pa je Uršula Cetinski izpostavila druge vrste oblike do-



Uršula Cetinski, direktorica Slovenskega mladinskega gledališča: »Dejstva, da se slovenski režiserji ne lotevajo političnih tem, ne moremo ovrednotiti kot dobro ali slabo, slovenski teater se pač bolj zazira v intimnost.«

ločanja vsebine – imperativ politične korektnosti. »Danes na odru ne bi več mogli klati kure, publika in politika bi to sprejeli povsem drugače kot v času Pupilije Ferkeverk.«

INTIMNOST NAMESTO DRUŽBENEGA ANGAŽMAJA

S tezo, da zdaj živimo v dobi dominacije romana in je drama kot literarni žanr potisnjena v stran, se ne strinja. Še enkrat ponovi, da je pri njih gledalcev v resnici vse več, v dobi postdramskega gledališča pa je mogoče uprizarjati domala karkoli, ne le dramskih tekstov, zato se na oder dostikrat postavi tudi kakšen roman – in to ne kot dramatisacijo, temveč kot inscenacijo. Nekaj primerov: *Izgubljena čast Katharine Blum*, igra o medijskem linču, ki jo bodo na odru SMG uprizorili v tej sezoni; enako velja za *Mlado meso*, delo francoskega pisatelja Hervéja Guibertja; za *Amados mio* (Pier Paolo Pasolini). »Fascinantnost gledališča je v tem, da lahko snov najde malone kjerkoli – lahko v romanih, lahko pa tudi v pravljicah; tak primer je predstava *Ribič in njegova duša* po pravljici Oscarja Wilda,« pravi Uršula Cetinski. Po tej plati je zanimiva tudi predstava *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* v režiji Oliverja Frlića, sestavljena iz izjav, ki so jih igralci izrekli na vajah.

Hrvaško gledališče se nasploh zdi mnogo bolj družbeno angažirano kot slovensko (le eden od primerov: *Generacija 91.–95.* po romanu Borisa Dežulovića in v režiji Boruta Šeparovića, ki je dobila glavno nagrado na letošnjem festivalu *Ex Ponto* in se dotika razpada Jugoslavije in njegovih posledic. Šeparović bo decembra na odru SMG režiral nekakšno dekonstrukcijo in rekonstrukcijo *Razrednega sovražnika*, drame Nigela Williamsa, ki so jo v režiji Vita Tauferja prav tu uprizorili že leta 1982.) Sicer pa je po mnenju Uršule Cetinski politični angažma značilen za vso mlajšo generacijo hrvaških gledaliških režiserjev. Pozna se, da so odrasli oziroma zoreli v drugačnih okoliščinah kot slovenski, zaznamovala jih je med drugim vojna. Toda ne odzivajo se zgolj na to, oktobra lani so na odru Zagrebaškega kazališta mladih (*ZeKaeM*) uprizorili predstavo *Vatrotehna 2.0*, ki govori o propadu hrvaške tovarne. Tudi Šeparovićeve predstave *Srce moje kuca za nju* se lotevajo družbenih tem: predstava je sicer inscenacija nogometne tekme

Hrvaške proti Angliji iz leta 2007, vendar v vlogi igralcev nastopijo brezposelne ženske iz Zagreba, ki spregovorijo o tem, kako ne najdejo dela, čeprav so diplomirale ...

Zakaj slovenski gledališčniki ne delajo takih predstav, navsezadnje razmere niso ravno spodbudne? Dejstva, da se slovenski režiserji takšnih tem ne lotevajo, ne moremo ovrednotiti kot dobrega ali slabega, slovenski teater se pač bolj zazira v intimnost; takšna je predstava *Amado mio*, ki jo lahko razumemo kot ljubezensko zgodbo med učiteljem in učencem, lahko pa je njen pomen globlji in se raztegne na nezmožnost ljubiti. Nasploh je današnji čas po mnenju Uršule Cetinski prežet z velikansko potrebo po ljubezni – in hkrati z nezmožnostjo dajati jo; vse preveč jih svoje delo dojema kot najpomembnejši in temeljni zidak svoje identitete, pa še zdaleč ni tako. Teater odpira take teme in gledališke predstave so lahko poligon za soočenje s samim sabo.

Je mogoče, da je socialno in politično ost teatra (predvsem pa jakost njegovega glasu v družbi) otopila tudi priljubljenost t. i. postdramskega gledališča, v katerem beseda nima več glavne besede? Beseda na odru ni več glavna že od 19. stoletja, odgovarja Uršula Cetinski. Teater je sinteza giba, besede, osvetlitve, likovne podobe – scene in kostumov. Odvisno je od profila režiserja, katerega od elementov bo potisnil v ospredje. Čim bolj klasičen je teater, tem večjo težo ima beseda; ni pa pričakovati, da bi – tako kot v časih Schillerja in Goetheja – še kdaj uprizarjali različne igre na isti scenografiji. V resnici ni tako pomembno, katera od komponent je v osredju; predstava zaživi kot celota in dobro predstavo gledalci tudi doživljajo kot tako.

IZREČI KARKOLI – IN OSTATI PRESLIŠAN

Diana Koloini meni, da ni mogoče poenostavljati trditve, da sta moč gledališča oziroma njegov vpliv na družbo v primerjavi z osemdesetimi leti upadla. V času socializma, še zlasti v osemdesetih letih, je bila vloga umetnosti, ne le gledališča, zelo specifična, odgovarja. Prevzemala sta neke funkcije, ki jima niso lastne. Gledališče je res vselej politično, po svoji naravi je vpeto v družbeno dogajanje. V tistem času pa je bilo prostor zavutih političnih sporočil, njegov naboj je bil povezan z zahtevami po spremembah, ki so se dogajale v družbi, a se zaradi narave takratnega ideološkega sistema niso mogle neposredno izraziti. Ni pa to neka idealna situacija, niti za gledališče; čeprav včasih obžalujemo izgubo takratne odmevnosti, dodaja. Današnja ideologija nasprotno omogoča, da neposredno izrečemo karkoli – in ostanemo preslišani. Gledališču pa menda ni zares uspelo, da bi iznašlo načine, kako doseči odmevnost, izrazitost družbenega naboja v taki situaciji. V devetdesetih se je, ne le pri nas, v duhu postmodernizma zgodil razcvet gledališča, ki se je temu odpovedalo, ukvarjalo se je s podobami, ritmi, telesom, prav nič ali zgolj posredno pa s politikom in družbenim angažmajem. A ta model je danes že izpraznjen, vrh tega pa ne ustreza več stanju sveta. Danes na novo potrebujemo dialog z družbo, ukvarjanje z za javnost pomembnimi vprašanji. In nemara je res, da slovenskemu gledališču to uspeva redkeje.

A težave so tudi drugje. Gledališče je kot umetnost vendar prostor nekega bolj poglobljenega razmisleka oziroma občutljivega razvijanja snovi. Slovenijo pa sta preplavila podivjano potrošništvo in strahotna banalizacija vsega javnega življenja, ob katerih je malo prostora za kakršnokoli tankočutnost. Gledališče temu težko parira. V enem svojem segmentu tudi koketira z banalnostjo in se ji prilagaja (komercialna gledališča), drugje se trudi z domnevno kritiko, a se večinoma bolj poigrava s temi motivi, nekje drugje vztraja pri starih paradigmatih, ne da bi mu uspelo resnično osmisliti svojo vlogo v spremenjenem svetu. Nemara je problem povezan tudi s tem, da nam primanjkuje neke bolj temeljne tradicije. Umetnost in kultura sta bili na Slovenskem vselej v službi nekih drugih interesov: nekoč je bil to pač nacionalni interes, pozneje ideološki (sistemski ali opozicijski), pri tem je bila umetnost redkokdaj cenjena zaradi nje same. Bojim se, da pri nas ni prav veliko takih, ki umetnost sprejemajo kot nekaj, kar življenje bogati. Kot kvalitetno življenje si Slovenci predstavljajo ukvarjanje s športom,



Diana Koloini, vodja programa gledališča in plesa v Cankarjevem domu: »Aktualen politični prostor je tako ali tako docela banalen, prav neresen. Naš resnični svet pa je pri tem postal zelo agresiven.«



Matjaž Zupančič, dramatik in režiser, profesor na AGRFT: »Vsako sezono se realizira cela množica režij, preko sto; nove dramske tekste lahko preštejete na prste ene roke. Na drugi strani pa ima dober dramski tekst precej daljši čas bivanja.«

hojo v naravo, sploh v planine, v drugih okoliščinah pa velike avtomobile in počitnice na daljnih otokih. Doživljanje umetnosti kot eno izmed življenjskih razkošij ima pri tem manjše mesto. Seveda je podobno tudi drugod po svetu, a pri nas se mi zdi to zelo zaostreno, razmišlja Diana Koloini.

DVA KLASIČNA SLOVENSKA DRAMATIKA

Vendar pa je tudi pri nas še dosti ljudi, ki gledališče cenijo in v njem kratko in malo uživajo.

Radi tudi gledajo predstave, za kakršne je pred časom veljalo, da so passé: uprizoritve močnih dramskih besedil z dobrimi igralci. Kako pa na priljubljenost teatra vpliva prevlada režiserskega gledališča? Pri nas res prevladuje režisersko gledališče, celo tako, v katerem je režiser edini pravi avtor, odgovarja Diana Koloini. Pravzaprav je večinoma povsod po svetu tako, pomembna gledališča ali izraziti projekti se identificirajo z režiserji. Ni mogoče zanikati pomena in vrednosti uprizoritvenih načinov, ki jih je prinesla prevlada režijskega gledališča. Včasih je ta model lahko vprašljiv. Posebej če se režiserji posvetijo izključno razvijanju lastne poetike in pri tem morda pozabijo na dialog, tako z drugimi ustvarjalci kot s svetom. Avtorstvo režiserjev je gledališče osvobodilo prevlade literature. V nekem obdobju se je zgodil celo radikalen razhod med gledališčem in literaturo. Na Slovenskem je to posebej zaostreno, ker imamo že tradicionalno probleme z domačo dramatikom. Pravzaprav imamo samo dva klasična avtorja, taka, ki ju je mogoče uprizarjati kadarkoli (Linhart in Cankar). Imamo seveda tudi druge dobre avtorje, poznali smo nekaj tandemov avtorjev in režiserjev (recimo Mile Korun in Dane Zajc), pa uspešne reži-

serje, ki so hkrati avtorji (Dušan Jovanović, Matjaž Zupančič). A v nekem trenutku (v devetdesetih) se gledališčniki in literati sploh niso zanimali drug za drugega. Z dnja leta se tudi mladi režiserji ponovno zanimajo za novo dramatikom. Pojavljajo pa se tudi novi modeli ustvarjanja predstav, v katerih režiser ni nujno edini niti osrednji avtor. Politični angažma ali provokativnost na prvo žogo? V osemdesetih je bilo precej jasno, kako se gledališče angažira politično. Odtlej pa novih načinov teater ni iznašel, pri čemer ne gre le za teme. Zakaj lahko hrvaški gledališčniki, kot sta Frljić in Šeparović, delajo družbeno angažirane komade? Pa saj nekateri to delajo tudi pri nas, res pa niso tako glasni in prodorni, odgovarja Diana Koloini. Velik del takšne angažiranosti pa je tudi preračunljiv, celo na meji komercialnega. »Frljiću nesporno uspeva, da je provokativen, nisem pa prepričana, da je to dovolj za angažma.« Zakaj se slovenski teater raje zazira v intimne zgodbe kot v družbeni angažma? Sklicevanj na intimne zgodbe je pri nas res veliko, nemara tudi preveč, meni Diana Koloini. Gotovo pa je to tudi poskus odmika od banalnosti in agresivnosti, ki prevladujeta v javnem prostoru. Aktualen politični prostor je tako ali tako docela banalen, prav neresen. Naš resnični svet pa je pri tem postal zelo agresiven. Koncentracija koruptivnosti, popolne nelegitimnosti politične in finančne moči, kriza vseh vrednot, obenem pa vsesplošna pavperizacija, duhovna in zadnji čas vse bolj tudi materialna revščina, ogroženost velikega dela prebivalstva ... vse to gledališče potiska na obrobje. »V svetu, v katerem dostojanstvo običajnega človeka - s tem mislim na tiste, ki ne pripadajo kakšni izmed elit - pomeni malo ali nič, tudi gledališče ne more biti pomembno.« Morda bi res morali bolj kri-

čati (kot počne Frljić), a s tem se po mnenju sogovornice tvega, da bi prispevali zgolj še en klic v vsesplošno vpitje. Poglobljanje v intimne zgodbe je tudi prizadevanje, da bi človeku in širini različnih dimenzij, ki jih nosi s sabo, vrnili vrednost in digniteto. Pravi model za gledališče, ki bi bilo danes pomembno, je težko najti; vztrajanje pri iskanju, razvijanju občutljivosti in bogastvu izrazov pa je bolj pomembno kot stava na odzivnost.

VEČ RAZISKOVANJA, MANJ RUTINE

Fenomen osemdesetih je bil v neki živi atmosferi utopije; staro je razpadalo, novega pa še ni bilo, si o osemdesetih ne dela utvar niti Matjaž Zupančič. V tem smislu se je res odpiral prostor čisto posebne svobode in nepredvidljivosti, ki najbrž ni ponovljiva. Ali so gledalci drli v gledališče bistveno bolj kot danes, se niti ne spomnim. Z občinstvom se nismo ukvarjali toliko, kot se danes. Zdelo se nam je, da če bomo zanimivi sebi, potem bomo tudi drugim. Umetnost je bila bolj raziskovalna, manj rutinirana. S tem pa tudi tvegana, včasih ekscesna. Večkrat niti nismo pričakovali, da bo nekaj povzročilo eksces. V tem smo bili tudi malo naivni. Ko sem dal na repertoar Gleja *Apokalipso* Stanka Majcna, niti nisem vedel, da je to inkriminiran avtor; enostavno me je navdušila sama igra. Če smo bili provokativni in ekscesni, smo bili predvsem zato, ker smo si jemali svobodo znotraj gledališča. Kar pa se tiče pritiska ali represije, je nisem čutil toliko s strani Udbe ali policije; ali pa enostavno nisem vedel zanjo. Če pa smo že kaj zvedeli, smo se iz tega norčevali. Pritiske pa sem čutil drugje; predvsem s strani kakšnih etabliranih kulturnikov in umetnikov, ki so takrat odločali o tem, kdo bo sploh lahko delal in kdo ne. Od ljudi, ki so takrat zelo udobno sedeli v sistemu, na položajih v kulturnih institucijah in na univerzi, ki so znotraj kulture redno delovali, bili nagrajevani in čaščeni, danes bi pa marsikdo od njih rad postal nekakšen disident za nazaj. Ko to zdaj opazujem, mi gre na smeh, se spominja Zupančič.

Ali dejstvo, da večina mladih režiserjev danes kar kmalu začne delati v institucionalnih gledališčih (in se ne, tako kot včasih, kali v raznih eksperimentalnih), vpliva na kakovost predstav (in posledično manj številčno občinstvo)? Eden od problemov slovenskega gledališkega prostora je prav v tem, da si rad umetno postavlja nekakšne hierarhične lestvice pomembnosti, odgovarja sogovornik. Ampak to je bolj mentaliteta povprečnih ljudi; ne vrhunski režiser ne vrhunski dramatik se s tem ne bosta ukvarjala, saj dobro vesta, da pri predstavi nihče ni kar tako zraven. Še najmanj igralec, brez katerega je drama črka na papirju, režiser pa precej nekoristno bitje. Sicer pa so razmerja med režijo in dramatikom kompleksna in jih je težko normativno primerjati. Vsako sezono se realizira cela množica režij, preko sto; nove dramske tekste lahko preštejete na prste ene roke. Na drugi strani pa ima dober dramski tekst precej daljši čas bivanja; gledališča posegajo po njem vedno znova v različnih obdobjih. Upadanje zanimanja za gledališče? Nisem prepričan, da to drži. Če pa že, za to ne bi krivil t. i. »režiserskega gledališča«. In še najmanj močnih režijskih osebnosti, ki jih je v tem prostoru itak (pre) malo. Se pa lahko strinjam, da pozornost gledalca ni več samoumevna.

Kar pa zadeva vprašanje družbene angažiranosti in zaziranja v intimo, po Zupančičevem mnenju to ni prava dilema. Pravilneje bi se bilo vprašati: ali dramski tekst nosi v sebi neki problem, globljo misel, ali je zgolj pamflet? Ali je sposoben razkriti neko avtentično sliko človeka, družbe in sveta? In predvsem: ali je pisan iz občutka za gledališče, za gledališko dramaturgijo ali je zgolj literatura, ki jo na glas govorijo različne figure? Dobro, vrhunskih tekstov res ni na tone, ampak kdaj jih je pa bilo? Na sploh pa mislim, da sodobna dramatika znotraj slovenskega gledališča nima razlogov za lažno skromnost. Postaja vedno bolj pomemben igralec tudi na tujih gledaliških odrih, v Evropi in svetu. In s tem promotor še vedno bolj malo poznanega domačega gledališkega dogajanja, ki mu domet seže v glavnem tam nekje do Borštnikovega srečanja. ■

Sodobna slovenska dramatika na naših odrih

KATJA ČIČIGOJ

Gledališča še vedno najraje posegajo po preverjenih tujih in domačih klasikih (ne pomnim sezone, ko ne bi gledali vsaj enega Shakespeara ali Cankarja); če pa že posegajo po sodobnejši tekstualni produkciji, gre povečini za tuje avtorje tako imenovane »postdramske« pisave (Roland Schimmelpfennig, Sarah Kane, Elfriede Jelinek itn.). Medtem pa, kot opozarja dvakratna Grumova sonagrajenka (za najboljšo dramsko besedilo se letno podeljuje v okviru *Tedna slovenske drame* v Kranju) Simona Semenič, se slovenska gledališča za še živeče domače gledališke pisce bolj malo zanimajo: besedil ne naročajo, redko jih odkupijo za uprizoritev, predvsem pa se ob pripravi neke uprizoritve pravzaprav nikoli ne spustijo v aktiven dialog z avtorji.

To seveda velja v širšem kulturnem kontekstu, kajti težko bi rekli, da se je slovensko gledališče – vsaj tisto, ki eksplicitno dela na besedilih – v zadnjih nekaj desetletjih kam premaknilo. Morda mu tudi zaradi tega od sodobne slovenske dramske produkcije, če sploh kaj, ustreza predvsem tista, ki »se še oklepa klasične dramaturgije in tradicionalne forme«, torej tista, ki je sodobna zgolj po času nastanka. A če se nekoliko odmaknemo od teh stilnih ugotovitev (ki so naposled vendarle vprašanje avtorskega sloga, četudi lahko imamo tendence gledališč k izbiri tekstov za svojevrsten simptom (ne)aktualnosti slovenskih gledališč danes): problem tiči v sami produkciji besedil in uprizoritev pri nas. Medtem ko v tujini (v Veliki Britaniji, ZDA, Nemčiji) gledališča pogosto zaposlujejo poseben profil (*literary agent*), ki se ukvarja zgolj z iskanjem sodobnih dramskih tekstov, naročanjem besedil in pogosto tudi razvojem besedil skupaj z avtorjem za konkretne uprizoritve, morajo pri nas pisci sami skrbeti za lastno promocijo in distribucijo svojih tekstov in pošiljati svoja besedila naokoli z upanjem, da jih bo kdo vsaj prebral. In težko je tudi pričakovati, da bo slovenska dramatika doživela kako prepoznavnost v tujini, če se zanjo še pri nas bolj malo zanimamo.

PREGLEJ PREBIRA

Izjemo na tem področju predstavlja skupina *Preglej*, katere umetniški vodja je omenjena Simona Semenič (in ki kot aktivne člane vključuje še vsaj Zalko Grabnar Kogoj, Petra Rezmana, Simono Hamer, Miho Mareka, Barbaro Skubic, Andrejo Zelinka, Sašo Rakef in Majo Šorli). To, kar se je začelo kot odprta platforma za razvoj dramske pisave pri nas pod okriljem gledališča Glej, se je preoblikovalo v umetniško skupino, ki deluje pod okriljem kulturnega društva Integrali. In čeprav ne nudi več konstantne odprte platforme za razvoj dramskih besedil (od ustanovitve dodiplomskega študija dramskega pisanja na AGRFT se zdi, da za to nekako ni več take potrebe), je skupina še vedno aktivna na področju razvoja sodobne slovenske dramatike. Njihova dejavnost vključuje številne projekte, s katerimi skušajo predvsem opozarjati na različne možnosti pisanja

KRSTNE UPORIZITVE SLOVENSkih DRAM V POKLICNIH GLEDALIŠČIH V SEZONI 2011/2012

Dušan Jovanović, Mitja Čander, Eva Mahkovic: *Bobby in Boris*; SNG Drama Ljubljana, januar 2012
Matjaž Zupančič: *Padec Evrope*; SNG Drama Ljubljana, marec 2012

Ivo Svetina: *Stolp*; koprodukcija Slovenskega mladinskega gledališča in Lutkovnega gledališča Ljubljana; SNG Nova Gorica, premiera 15. september 2011

Neda R. Bric: *Kdor sam do večera potuje skozi svet* (Simon Gregorčič); SNG Nova Gorica, 15. september 2011

Iztok Mlakar: *Sljehernik*; SNG Nova Gorica, koprodukcija z Gledališčem Koper, 24. november 2011
Simona Semenič: *24ur*; SNG Nova Gorica (mali oder), april 2012

Dušan Jelinčič: *Kobarid '38 – kronika atentata*; Stalno slovensko gledališče Trst, marec 2012

MLADINSKE IGRE

Janja Vidmar, Simona Hamer, Eva Nina Lampič: *Brez*; Lutkovno gledališče Ljubljana, 5. oktober 2011

Feri Lainšček: *Mišek Miško in Belamiška*; Lutkovno gledališče Ljubljana, november 2011

Tamara Matevc: *Zlati šus*; Lutkovno gledališče Ljubljana, februar 2012

Aleš Šteger: *Kurent*; Lutkovno gledališče Maribor, 8. september 2011



Simona Semenič je bila v zadnjem desetletju najvidnejše ime mlajše generacije dramskih piscev. Je tudi umetniški vodja *Pregleja*.

besedil za oder, ki uhajajo klasični (oz. romantični) predstavi o samotnem avtorju, ki piše po lastnem navdihu.

S problematizacijo tradicionalnih predstav o gledaliških besedilih in avtorstvu je skupina *Preglej* začela že leta 2006, ko so njeni člani na razpis za Grumovo nagrado samostojno poslali *ready-made* besedila – gre za v osnovi nedramska besedila, na primer navodilo za uporabo pralnega stroja, geslo iz slovarja, časopisni članek, kuharski recept, ki s postavitvijo v gledališki kontekst bodisi postanejo del gledališkega teksta bodisi sami na sebi tvorijo gledališki tekst – ki so jih nato na dan podelitve nagrade tudi »uprizorili« v performansu v ljubljanski Stari Elektrarni. O odmevnosti te geste ne pričajo zgolj številne teoretske navedbe in obravnave, ampak morda tudi dejstvo, da če so bili leta 2006 *ready-madi* obravnavani kot neokusna šala na razpisu, sta bili nato leta 2010 za Grumovo nagrado nominirani dve besedili, ki sta prav tako *ready-mada* ali pa vsebujeta take elemente (*Slovensko Narodno Gledališče* Janža Janše in *24ur* Simone Semenič).

Od tedaj pregledjevi s številnimi delavnicami in *ad hoc* projekti raziskujejo možnosti pisanja za gledališče v tesni navezavi na uprizoritveno in produkcijsko gledališko prakso in v medsebojnem dialogu med pisci in drugimi gledališkimi profili. Ti projekti po eni strani omogočajo aktivno prehajanje idej med soustvarjalci ter spoznavanje gledališkega procesa, kar je lahko v pomoč avtorjem pri poznejšem razvoju ali izdelavi besedil, ki se zasnujejo na delavnicah ali drugače; po drugi strani pa tako nastala besedila in *ad hoc* postavitve (performansi) predstavljajo samostojne javne »produkte«. Da je že sama predstava o »produktu« nekoliko zavajajoča, je tudi eden od temeljev delovanja te skupine: če naj bo gledališče živa tvorba, ki se odziva na vsakokratno stanje v družbi in ne okosteni v fiksirani uprizoritveni projekt, ki ga je možno v neskončnost reproducirati, in če je dramsko pisanje integralni del gledališča – se tudi to ne more strditi v nedotakljivi produkt, katerega se morajo uprizoritelji držati do črke. Tekst je razumljen kot živa tvorba, ki ga lahko avtor vselej nadgrajuje, ki ga lahko uprizoritelji raz-teslijo v prid uprizoritve, ki lahko prehaja med soustvarjalci ali sodelavci na delavnici.

V tem kontekstu velja omeniti tudi bralne uprizoritve v organizaciji omenjene skupine: uprizoritve nominiranih besedil za Grumovo nagrado na *Tednu slovenske drame* v Kranju, *Dneve bralnih uprizoritev*, ki se imajo zgoditi v novembru, in festival *Preglej naglas*. Bralne uprizoritve imajo več funkcij: po eni strani so način predstavitev svežih gledaliških besedil občinstvu, po drugi pa omogočajo avtorjem, da svoje besedilo slišijo v igralski izvedbi in v soočanju z občinstvom. Poleg tega so bralne uprizoritve tudi samostojen uprizoritveni žanr: s svojim *ad hoc* načinom produkcije in izvedbe, z ne pretirano investicijo režiserjeve vizije (četudi nikoli povsem brez nje) neposredno nagovarjajo gledalčevo domišljijo in mu omogočajo več miselnega prostora za aktivno soočenje z besedilom.

Te pobude (ki jih mestoma spremljajo tudi knjižne izdaje besedil s prevodi in tudi strokovnimi spremnimi besedami, recimo *Ljubljana Gospa Sveta* Petra Rezmana z *Manifestom za novo dramo* Blaža Lukana ali pa *Preglej Zakon! 3. branje*) so se v preteklih letih izkazale za izjemno plodne, vsaj v smislu konkretne produkcije besedil in gledaliških dogodkov.

Odmevnost teh projektov ostaja resda omejena, pa vendar kaže, da se stvari premikajo (omenjene nominacije za Grumovo nagrado, pa tudi organizacija bralnih uprizoritev nominirancev za to nagrado na *Tednu slovenske drame*). Kdaj (in ali sploh) bo prišlo do sprememb tudi na slovenskih gledaliških odrih, pa ostaja odprto vprašanje. ■

(Ne)relevantnost sodobnega gledališča: Kompetenca influenza*

ANDREJA KOPAČ

Ko govorimo o relevantnosti sodobnega gledališča, ne moremo mimo vprašanja njegove kompetence v konkurenci ostale kulturniške ponudbe. Po SSKJ je kompetenca definirana kot »obseg, mera odločanja, določena z zakonom, pristojnostjo ali pooblastilom«, medtem ko se pridevnik *kompetenten* nanaša predvsem na »usposobljenost, ki temelji na profesionalnem obvladovanju določenega področja, in na celoto vedenjskih vzorcev, ki jih mora posameznik upoštevati, če želi učinkovito opravljati svoje delo«. V obeh primerih gre za možnost aktivacije v nepredvidljivih okoliščinah in zapletenih situacijah. Gre za kombinacijo znanja in spretnosti, ki se kaže kot stopnja zmožnosti komunikacije v dani situaciji, ki sega onkraj definirane in izrečenega, in vedno vsebuje nekaj, kar njenega nosilca dela edinstvenega.

Zaradi česa je torej gledališče danes še edinstveno; kakšna je stopnja njegove kompetence v družbi? Kakšen je njegov reakcijski čas na družbeno relevantna vprašanja? Kakšen je njegov namen? Kako je v tem kontekstu danes definiran alternativni (neinstitucionalni) gledališki prostor in koliko alternative dopušča? Je sploh (še) kompetenten? Koga (še) zanima, kaj ima povedati bodisi ducat uveljavljenih režiserjev bodisi kopica navdušenih novincev?

PARNI IN NEPARNI DNEVI

Slovenija, jesen 2011. O gledališču danes lahko govorimo zgolj iz perspektive današnjega prostora in časa. Začnimo pri količini dogodkov, pri kvantiteti kulturno-umetniške produkcije, skoncentrirane v prestolnici. Gledališke premiere in festivalska ponudba dajejo pečat poznopoletni Ljubljani, številne plesne in gledališke premiere, ki si dnevno sledijo v institucijah in na neinstitucionalni sceni, dajejo vtis, da Ljubljana vrvi; vrvi od gledališča, od umetniškega vozlišča. To se za teden dni v septembru pokriva s *Tednom mobilnosti*, ko se je bilo po Slovenski cesti prepovedano voziti z osebnim vozilom. Navezava na »parne« in »neparne« dni iz sredine osemdesetih let se ponuja sama po sebi; šlo je za dneve, ko je bil promet na jugoslovanskih cestah pogojen z ujemanjem datuma in zadnje številke tablice na avtomobilu, in dejstvo, da je dan v mesecu vplival na to, kateri avto sme na cesto in kateri ne. Danes gre za primerljivo aktualizacijo, ki se vendarle meri z drugačnimi vatli in v kateri se kompetentni posameznik (npr. ljubljanski župan) odloči, da bo v skladu z enim od evropskih načel zaprl center za vozila in naredil svoje mesto ljudem prijazno. Gre za določeno vzpostavitev festivalskega vzdušja po tem, ko so bile v preteklih mesecih že postavljene kulise (obnovitev Kongresnega trga) in bodo tudi v prihodnosti (obnovitev tržnice). Ljubljana tako dobiva potencial, da postane en sam festival, v katerem ponudba presega povpraševanje. Sistem »parnih« dni se odslikava kot multitudine enega dne; bodisi kot otvoritev gledališkega festivala, na katerem se na premieri znanega režiserja tre ljudi, bodisi kot premiera predstav v institucionalnih gledališčih, ki si v radiju nekaj sto metrov v drugi polovici septembra sledijo kot gobe po dežju.

In medtem ko Ljubljana sije od »parnih« dni, se postavlja vprašanje, kaj se dogaja ob »neparnih« dneih, ko začetno navdušenje popusti, ko se premierski kozarci izpraznijo in prijateljem prijatelj zmanjka časa, da bi prišli na *dogodke*; ko je število recipientov kulturniške ponudbe zmanjšano na minimum.

Vprašanje je, koliko kakovost produkcije v resnici vpliva na zmanjševanje števila gledalcev. Politično kadrovanje v največjih gledaliških institucijah in rigidnost organizacijske strukture manjših organizacij že kažeta svoje rezultate, in tudi v prihodnosti ni pričakovati nič spodbudnega. Vse skupaj kaže na sindrom simptomatične avtarkičnosti, ko se ljudi ne kadrira po kompetencah, temveč po lojalnosti ter takšnih ali drugačnih preferencah.

Pri tem ne gre toliko za obliko socialnih omrežij kot za konstantno vzpostavljanje sistema avtoritarnega subjekta in za strukturo, ki se je v ekonomskem in organizacijskem smislu že nič kolikokrat izkazala za neproduktivno in zatiralsko in

***INFLUENCA** – akutna nalezljiva bolezen, ki jo povzročajo virusi in ki nastopa v epidemijah – je splošno stanje kompetence.

zaradi katere so odtegnjene odločevalske funkcije in možnost razvoja individualnih kompetenc prihajajočemu kadru, kar pa ne velja zgolj za kulturno sfero.

Kakšna je torej zapuščina, prihodnost in hkrati realnost »gledališkega trenutka« danes? Takšna, da se celotno gledališče spopada s pomanjkanjem gledalcev in posledično vse manjšo kompetenco v širši družbeni sferi, da se čas za premislek in pripravo umetniške produkcije skrajšuje na minimum in da je vse manjša možnost vstopa v »sistem cirkulacije«, kar je še uspelo nekaterim posameznikom v devetdesetih. Posledično si lahko vsak posameznik in organizacija izbereta različne taktike in strategije preživetja, ki se večinoma koncentrirajo na samorecikliranje lastnih idej ali »velike koalicije« koproducentov različnih žanrov, kompetenc in infrastrukturnih (z)možnosti. Prostora za refleksijo ni.

SPREMENBA NAMEMBOSTI

Od tod naprej se spremeni namembnost vloge umetnika; ta postane politik, njegovo umetniško orodje pa prepričevanje še ne prepričanih. Energije se razpršujejo, kulturno-umetniškemu prostoru pa naglo zmanjkuje globine in svežine. »Vse je na površini, ki je edina, ki šteje,« bi rekel Michel Foucault. Premišljene programske odločitve nadomeščajo medosebni dogovori šefov ali izmenjave produkcij različnih mrež, nastalih v ta namen. Fenomen »potlačene zgodovine«, kot jo opredeljuje publicistka Eda Čufer, se v drugem desetletju 21. stoletja kanalizira v razpršenost posamičnih dogodkov brez jasnega motiva, namena in funkcije. Vizualni umetnik Neven Korda v

KAKŠNA JE TOREJ ZAPUŠČINA, PRIHODNOST IN HKRATI REALNOST »GLEDALIŠKEGA TRENUTKA« DANES? TAKŠNA, DA SE GLEDALIŠČE SPOPADA S POMANJKANJEM GLEDALCEV IN POSLEDIČNO VSE MANJŠO KOMPETENCO V ŠIRŠI DRUŽBENI SFERI.

enem od svojih performansov funkcijo gledališča opredeljuje kot fenomen »preveč vložene energije«, ki, kot kaže, ravno s svojo razpršenostjo deluje vse bolj difuzno; s čimer naglo izgublja lastno paralelno linijo, linijo *alternative*.

Vse odločitve se tako stekajo skozi eno in isto finančno sito, v en in isti organizacijski lijak. Ko ne-institucije dobijo v upravljanje prostore, nemudoma sledijo logiki institucij: največja želja mladih je redna zaposlitev, ki je na področju kulture redka dobrina. Posledično ni več jasne kvalitativne razlike med institucijo in ne-institucijo, le ekonomski faktor; medtem ko so prvi za svoje delo plačani na mesečni bazi, drugi delajo zastoj, kar je na dolgi rok nevzdržno. Poleg tega se zmanjšujejo možnosti prikazovanja; Slovenija je po svoji uprizoritveni produkciji še vedno zanimiva, a vse manj konkurenčna. Problemi se rešujejo sporadično, frakcijsko, predvsem pa neefektivno. Različni mrežni modeli postanejo sami sebi namen, še preden se dobro vzpostavijo, medtem ko kakršenkoli upor poteka po liniji prelišenja drugega. *Fair play* ne obstaja, gledališki prostor se vzpostavlja kot še ena od projekcij političnega prostora. Koliko je to posledica strukture organizacij in koliko (ne)kompetence posameznikov, pa je že drugo vprašanje.

III. VSAK JE DOBRODOŠEL

»Veliko oklahomsko gledališče vas kliče! Kliče samo danes, samo enkrat! Kdor danes zamudi priložnost, jo zamudi za zmeraj! Kdor misli na svojo prihodnost, pripada k nam! Vsak je dobrodošel! Kdor hoče biti umetnik, naj se priklasi! Vendar pohitite, da boste sprejeti do polnoči! Ob dvanajstih se vse zapre in se ne odpre več! Naj bo preklet, kdor nam ne verjame!«

Čeravno Franz Kafka ni bil nikoli v Ameriki, je njegov prijatelj Max Brod tri leta po njegovi smrti izdal roman z istoimenskim naslovom. Literarno delo z izvirnim naslovom *Izgubljeni* temelji na zgodbi junaka, ki mora zapustiti dom in na koncu brez sledu izgine v neznani deželi. Kafkova Amerika ni prisposoda za raj, ampak dežela, stkana iz najhujših mor, v kateri svobodo posameznika nadomešča nasilje močnejših. V primeru Slovenije nasilje močnejših pogojuje avtarkičnost kot primer navznoter obrnjene kompetence, ki povzroča influenco ta pa utegne večletno konstrukcijo »zbira« gledaliških jezikov in različnih uprizoritvenih estetik izbrisati z eno samo generacijo. V okolju, kjer sta vsakršno pravičnost nadomestili disciplina in poslušnost in kjer se notranja represija razrašča čez vse meje, se tudi hierarhija vse bolj krepi; šefi postajajo diktatorji, lokalni veljaki najpomembnejši igralci, influenza (akutna nalezljiva bolezen, ki jo povzročajo virusi in ki nastopa v epidemijah) pa splošno stanje kompetence. Morda največja notranja moč gledališča danes ostaja ravno v »realni oceni stvari«, ki ponuja alternativo »igraj ali pa te ni«. Kakor oklahomsko gledališče, ki sicer ponuja delo, a nikjer besede o plačilu. Zadostuje že, da je vsak dobrodošel. ■

ANDREJA KOPAČ deluje kot dramaturginja, raziskovalka, publicistka in performerka pri domačih in mednarodnih projektih.

Politično gledališče – zrcalo ali sofisticiran sedativ družbe?

Seveda so časi, ko je umetnost povzročala škandale, že zdavnaj minili. Zato je zdaj pred še težjo nalogo: artikulirati realna družbena vprašanja in jih predstaviti na relevanten način, ki presega horizont kulturnega rituala.

KATJA ČIČIGOJ

Problem je v kulturni politiki – naj bo gledališče kot živi medij namenjeno le eliti ali pa naj bo namenjeno tudi množici in tako spet postane politično?« hrvaški režiser in dramaturg Borut Šeparović v nekem intervjuju zareže neposredno v eno od nevrvalgičnih točk vprašanja (ne)možnosti političnega učinka sodobnega gledališča. Kot sam zastavlja vprašanje, gre za problem konteksta recepcije sodobnega gledališča: »Problem je v tem, komu so predstave namenjene. Naj naše predstave ostajajo v okviru neke kulturne elite, ki se pojavi na treh uprizoritvah, in gredo potem na turnejo, ali pa naj se delajo za običajne ljudi in imajo še kakšno funkcijo poleg estetske in tega, da se pride na premiero pokazati, kdo je kdo? Če se predstavi zaradi tega ali onega razloga ne omogoči, da zaživi, potem res hitro pridemo do tega, da gledališče nima nobene funkcije.«

Omenjeni problem je v našem kulturnem prostoru nemara tako razširjen, da ga niti ne opazimo več. Sodobno gledališče malone v vseh svojih pojavnih oblikah le še širi konsenz o obravnavanih tematikah, namesto da bi ustvarjalo zarez v prevladujoče režime distribucije čutnega, kot politično funkcijo umetnosti opisuje Rancière. Tu je potrebno pojasniti: ne gre za to, da bi bilo gledališče (zlasti v tematskem smislu) premalo politično, da bi ga bilo potrebno dodatno spolitizirati. Ne gre za to, da bi morali bolj pogosto igrati Brechta ali v Cankarjeve in Shakespearjeve igre vnašati aktualistične kritične poudarke. Nasprotno – politična umetnost je danes močno razširjen in razmeroma dobro prodajan žanr kulturne produkcije. Da ima naivna predpostavka o neposredni povezavi med vzrokom in učinkom, med politično vsebino in umetnosti in dejansko politizacijo občinstva prej nasprotni učinek kanalizacije političnih afektov iz javne sfere v kulturno produkcijo, je prav tako ugotavljal tudi Rancière.

KRITIKA DA, RAZKROJ NE

V podobnem duhu je učinek de-politizacije, ki ga lahko ima vstop domnevno političnih vsebin in taktik v umetnost, artikulira tudi hrvaški režiser in dramaturg Oliver Frlić v pogovoru za revijo *Maska*: »Dokler gledališče sodeluje pri proizvodnji družbenega konsenza, ne more imeti nikakršnega učinka na gledalce ali na širšo družbeno stvarnost. Vprašanje je, kaj lahko gledališče ponudi kot alternativo stvarstvu, o katerih obstaja najširši družbeni dogovor, kot je denimo parlamentarna demokracija, svobodni trg ali devalvacija komunistične hipoteze. Kolikor sem videl, ne prav veliko. Z obratom k svojim inherentnim politikam, k nevidnemu delu, k procesualnosti, k umetnosti kot obliki proizvodnje znanja ali proizvodnje nove kolektivnosti na koncu ni odprlo prostora za drugačen premislek in proizvodnjo političnega. Če vse te raznovrstne prakse in tendence opazujemo s takšne razdalje, vidimo, da se v celoti vključujejo v *postfordistično* krajino, da je ne problematizirajo ter da pravzaprav ostajajo znotraj njenih dominantnih matric mišljenja in praks.«

In nadaljuje: »Na tej točki se torej zastavlja vprašanje: Kdo postavlja merilo uspešnosti gledališča kot medija družbene spremembe? Družbeni sistem, ki bi ga to gledališče moralo spremeniti? Občinstvo, ki si želi kritičnega razmerja in korekcij, ne pa tudi spremembe obstoječega sistema? Nekdo tretji? Dokler gledališče ostaja znotraj tega sistema, njegovih političnih modelov in hierarhije moči, ne more doseči družbene spremembe. Teza o gledališču, ki da drži zrcalo družbi, je natanko to. Dajmo, v gledališču ali umetnosti bodimo korektiv družbene stvarnosti! No, jaz pa ne bi bil. Mislim, da vsako dobro gledališče skuša zrcalo, ki ga je držalo družbi, razbiti na glavi te iste družbe.«

Žal pa vse prepogosto, tako kot Frlić ugotavlja tudi za svojo lastno prakso, sodobno gledališče zgolj bolj ali manj goreče »z zrcalom samo maha«. Problem je ravno v tem, da široki segmenti družbe (in njeni ožji segmenti občinstva) prav to mahanje pozdravljajo (si želijo »kritičnega razmerja in korekcij, ne pa tudi spremembe obstoječega sistema«) v zadovoljni samo-iluziji, da so udeleženi pri recepciji politično angažirane umetnosti.



Večina domnevno politično provokativnih uprizoritev se tako ali drugače ukvarja s postjugoslovanskimi temami. Zadnja leta pri tem veljata za najbolj uspešna Hrvata Oliver Frlić (na sliki) in Borut Šeparović.

Sicer pa smo v gledališču vse redkeje priča razbijanju zrcala, ki bi zares bolelo. Če gre po eni strani to pripisati sistemskim mehanizmom, ki vsako mahanje z zrcalom (če nadaljujem s to metaforo) spreminjajo v ustrezen predmet kulturne potrošnje, se vprašanje možnosti dejanskega razbitja tega zrcala v gledališču zastavlja s toliko večjo nujnostjo. Simptomatični primer, na katerem se lahko lomi to vprašanje, je uprizorjanje sicer formalno prelomne predstave *Srce moje kuca zanju* (ki je gostovala tudi v Sloveniji in o kateri smo pisali tudi v *Pogledih*) Boruta Šeparovića v zagrebškem Hrvaškem Narodnem Gledališču. Če bi po eni strani lahko predpostavljali, da gre pri dekonstrukciji mehanizmov politične, teatralne in nacionalne reprezentacije v samem templju teh mehanizmov za dejansko razbijanje reprezentacijskega zrcala na glavah zagrebške meščanske družbe, pa se zastavlja tudi vprašanje, ali uspešnost predstave pri občinstvu ni nemara indikacija, da se predstava vpisuje v shemo tega, kar je temu občinstvu všečno – shemo že citiranega »kritičnega razmerja in korekcij, ne pa tudi spremembe obstoječega sistema«?

KDAJ JE RADIKALIZEM RES RADIKALEN?

Pustimo to vprašanje za sedaj odprto, saj na neki način postavlja gledališče pred nemogočo alternativo: uspešnost, odmevnost in inkorporacija v sistem produkcije, konzumpcije in imunizacije kritike – ali pa radikalizem, ki ostane prezrt, neopažen, zaprt v krog že prepričanih in torej ponovno vpisan v produkcijo konsenza. Še ena Šeparovićeve predstava, ki je letos gostovala na Exponentu, *Generacija 91.-95.*, ima morda še večji potencial razbitja narcisističnega zrcala na glavi hrvaške družbe, saj s pol-dokumentarnim, performativnim pristopom obravnava vprašanja o udeležnosti Hrvaške v vojni v Bosni in o bolj ali manj latentnih ostankih nacionalizma med mladimi danes. Žal pa v času uspešnih gostovanj na ozemlju bivše skupne države (kjer seveda žanje širok konsenz), na Hrvaškem dobiva le malo priložnosti za nastope in je izrinjena s odrov, kamor ne zahajajo zgolj že prepričane »kulturne elite« neodvisne scene.

Kaj pa pri nas? Je logika kritičnega konsenza že tako vtkana v vse pore družbe, da je dejanska možnost političnega učinka umetnosti že *a priori* onemogočena? Pa vendar dobiva ta konsenz med seboj močno različne oblike glede na kulturna okolja, na katera se navezuje. Če so lahko denimo ljubljanske Križanke enoglasno ploskale karikirani zvezi med nacizmom, aristokracijo in moralno dekadenco v Pandurjevem *Somraku bogov*, je vprašanje, ali bi bil takega odobravanja na isti lokaciji in pred istim občinstvom deležen na primer projekt *Macadamia Nut Brittle* tandema Ricci/Forte. Bi morali Slovensko Narodno Gledališče Janeza Janše igrati v Slovenskem narodnem gledališču? Ali kar pred parlamentom? Ali morda v Novem Mestu, Grosupljem, Ambrusu? Vprašanje ostaja, ali bi to dejansko kaj razbilo na glavah občinstva. Kdo je odgovoren za to, da se to ne preveri, pa je drugo vprašanje. ■

Filozofija

ZAGOVOR PERSONALIZMA

VOJKO STRAHOVNIK



BOJAN ŽALEC: *Človek, morala in umetnost: uvod v filozofsko antropologijo in etiko*. Teološka fakulteta (zbirka Znanstvena knjižnica), Ljubljana 2010, 392 str., 22 €

Gre za četrto samostojno monografsko delo avtorja, v katerem – kot nakazuje že naslov in podnaslov – osrednje mesto zavzemata filozofska antropologija in etika. Ti področji avtor v knjigi dopolnjuje predvsem s politično filozofijo in filozofijo umetnosti ter tako poda zaokroženo paleto idej in stališč, ki prežemajo njegovo filozofsko pot od samih začetkov in se v knjigi stekajo v zanimiv ter izvirnih zagovor personalizma. Knjiga je odsev več kot dveh desetletij avtorjevega ukvarjanja z osrednjimi temami filozofije ter problemi, ki jih je na tej poti podrobno zasledoval, kar se odraža tudi v obsežni bibliografiji knjige.

Žalec filozofsko antropologijo prepoznava kot izhodišče in temeljno področje filozofije, saj razumevanje narave človeka predhodi drugim filozofskim vprašanjem; tako na začetku ugotavlja, da so »ideje o človeški naravi [...] po svoje najbolj vplivne ideje, kar jih je«. Na takšnem ozadju motrenja človekove narave razvija svoj zagovor solidarnostnega personalizma in pre-

Knjiga nam omogoča bolje razumeti našo sedanjo situacijo, ki jo zaznamuje kriza tako na globalni kot na lokalni ravni, in sicer na številnih področjih življenja. Žalec razkriva dejavnike te krize ter nakazuje poti iz nje, s katerimi se lahko izognemo nepravilnosti, nestabilnosti in nesvobodi. ¶

sežnostnega liberalizma, ki skupaj določata jedro njegovih stališč v etiki in politični filozofiji. Žalec premoreti razumevanje človekove narave tudi v okviru celovite hermenevitične obravnave pojmov osebe, duše in duha. Kot osrednji določili osebe izpostavi občutek odgovornosti in sposobnost moralnega razvoja. Ločuje med predmodernim in modernim razumevanjem človekove narave, pri čemer prvega določa sprejemanje treh trditev: (1) obstaja velika načelna razlika med človekom in živaljo; (2) vladavina (raz)uma je temeljno merilo

dobroti posameznika in družbe in (3) poleg tega sveta obstaja še onostranstvo oz. drugi svet; z modernim razumevanjem pa se je začel proces vplivnega spodbijanja teh trditev. Tej analizi predhodi oris razvoja filozofske antropologije, saj Žalec problemsko obravnava zanj ključne avtorje, kot so Sokrat, Platon, Aristotel, Akvinski, Hobbes, Hume, Kant, Darwin, Marx, Nietzsche, Freud, Wittgenstein in Žižek. Pri tem sledi ključnim preobratom v pojmovanju osebe ter njenih določil, hkrati pa se do obravnavanih tudi vseskozi opredeljuje in sintetično podaja bistvene zaključke za svoja lastna stališča. Bralcu je s tem ponujen dober pregled, hkrati pa je problemsko napoten na bistvena vprašanja, ki jih filozofska antropologija odpira.

Žalec zagovarja solidarnostni personalizem, ki ga določa personalistično izhodišče, da je vsaka oseba najvišja vrednota, pri čemer je ta oseba presežna. Spoštovanje osebe, njene vrednosti in dostojanstva (vedno gre za konkretno osebo, ne pa na primer za abstraktno idejo osebe), od nas terja, da upoštevamo njene konkretne in posebne položaje ter njeno zgodovino. To nam omogoča solidarnost, ki jo Žalec prvenstveno razume kot udeležnost na drugem v vseh njegovih vidikih, posebej pa z vidika doživljanja. S tem zavrne nihilizem (opredeli ga kot stališče, ki vse vidi kot vrednostno izravnano ter posledično kot celostno duhovno stanje, kjer ne moremo več postaviti ali občutiti razlike med dobrim in slabim) in vsakršen instrumentalizem (človek je znotraj obzorja instrumentalizma zgolj sredstvo za doseganje nekega drugega cilja ali vrednote), ki »resno ogrožata ali celo onemogočata uresničevanje dialoga, solidarnosti, odnosa drug do drugega, ljubezni itd.«. Avtor v drugi polovici knjige ponudi tudi izčrpno analizo pozitivnih dejavnikov personalizma na eni strani in znakov nihilizma in instrumentalizma na drugi kot tistih vidikov našega življenja, ki predstavljajo branike in spodbude za krepitev personalizma. Izpostavljene dejavnike naveže na razpravo o neodtujljivih pravicah osebe, resnici (in resnicoljubnosti) ter predvsem poduhovljenju kot pogoj človekove svobode ter odgovornosti.

Žalec v nadaljevanju prenese svoje ugotovitve s področja filozofske antropologije na polje etike in razvije izvirno etiko kreposti, ki je utemeljena v vrednosti vsake konkretne osebe in solidarnosti. Pregledno razgrne polje etičnih pojmov in stališč glede na različne strukturne in problemske dimenzije oziroma osi, npr. univerzalnost, avtonomnost ali heteronomnost etike, smotrnost, normativna struktura. Ta pregled in metodološki okvir Žalec zapolni z obravnavo poglavitnih postaj v zgodovinskem razvoju zahodne etike, pri čemer vedno zasleduje predvsem personalistične in dialoške momente etike. Posebej navdihujoča je njegova analiza pojma kreposti in dimenzij temeljnih kreposti, v katerih se prepleta analiza njihovega razvoja skozi zgodovino, njihova povezanost z vrednotami in dolžnostmi, ki se na koncu strne v etiki kreposti, v kateri osrednje mesto zavzame ljubezen. »Ljubezen je odprtost za Boga in duhovna čistost ali neumazanost, nezastrtost oken duha, ki je bistvena za odprtost.« Žalčeva etiška stališča tako v prvi vrsti oblikujejo ideje oz. načela personalnosti, solidarnosti, pravičnosti, subsidiarnosti, skupnega dobrega, dialoške odprtosti in univerzalizma ter spoštovanja vesti, ki pa mora biti pravilno oblikovana.

V knjigi znotraj bogate palete tem najdemo tudi razmeroma podrobno, vsekakor pa zelo zanimivo obravnavo Heideggerjeve fenomenološke misli, ki je v nadaljevanju navezana na obravnavo umetnosti in umetniškega dela (umetniško delo je kot kulturna paradigma interpretacijsko neizčrpno in razumsko neobvladljivo) ter pomena umetnosti v človekovem življenju, saj ta bogati naše doživljaljsko obzorje, omogoča nesebično oz. »brezjazno« perspektivo ter refleksivno zavest, predvsem pa poduhovljenje človeške osebe. Poleg drugih je v knjigi izvirna tudi Žalčeva interpretacija »feministične« avtorice Luce Irigaray kot predstavnice (sekularne) personalistične misli, zelo pomembno mesto v knjigi ima tudi misel ruskih personalistov, predvsem Berdjajeva in Solovjova.

Žalec vseskozi reflektira tudi svoje metodološke podmene, najsi gre za vprašanja s področja odnosa med filozofijo in znanostmi, metaetike, etike kreposti, filozofije jezika ali pa psihologije, kar je še ena odlika knjige. Prav tako je vseskozi tudi pozoren na umeščenost v knjigi razvitih idej znotraj tradicije slovenske filozofije (slednja je predvsem z vidika filozofske antropologije in etike v obrisih podana na začetku knjige), kar je sicer pri avtorjih redka odlika. Knjiga vabi k branju navezadnje tudi zato, ker nam omogoča bolje razumeti tudi našo sedanjo situacijo, ki jo zaznamuje kriza tako na globalni kot na lokalni ravni, in sicer na števil-

nih področjih življenja. Žalec razkriva dejavnike te krize (posebej njene instrumentalistične dimenzije) ter nakazuje poti iz nje, s katerimi se lahko izognemo nepravilnosti, nestabilnosti in nesvobodi, kamor (pre)hitro drsimo. S tem nas napotuje k razmisleku o sedanji družbi, tako slovenski kot globalni, posebej z vidika odgovornosti oseb ter povezanosti te odgovornosti s svobodo osebe ter njeno poduhovljenostjo, kar se na koncu odraža v krepostnih državljanih, ki so pogoj delovanja demokracije. Znotraj obzorja slovenske družbe je prav to osrednjega pomena in knjiga *Človek, morala in umetnost* nam nudi številne nove vpogledne in podlage razpravam, ki jih odpiramo in za katere se zdi, da se pogosto vrtijo v krogu. Gre za jasno, izvirno in posrečeno formulacijo etiškega projekta, ki aktualizira personalistični pristop. ■

Avtobiografija

KLJUČNO ZA PREŽIVETJE JE, DA DRŽIŠ TEMPO

MATEJ KRAJNC



KEITH RICHARDS: *Življenje*. Prevedel Andrej Hiti Ožinger. Učila, Ljubljana 2011, 493 str., 34,90 €

Slišati je precej enostaven, tale nasvet v naslovu zgoraj. A Keith Richards tako ali tako ni nikoli preveč kompliciral. Polovica drugega najpomembnejšega (»drugega« seveda ni vrednotenje, pač pa umestitev ob bok tandemu Lennon/McCartney) avtorskega rockovskega tandema v zgodovini popularne glasbe je vedno menila, da so Rolling Stonesi večji od posameznega člana. Kot se je pokazalo pri samostojnih karierah posameznikov, je imel prav. Predvsem pa so večji od neumestnih primerjav tipa »Beatli ali Stonesi«, ki so dandanes predvsem zabaven paradigmatični primer za človeško neumnost; tej se je vedno skušal izogibati, pa ji je sam, kot v svoji avtobiografiji prostodušno prizna, rad podlegel – in to z nekakšnim stoječim pifovskim »jeneregrerterienstvom«. Nikoli pa ni podlegel skušnjavam, da bi se v imenu pop slave odpovedal artistski integriteti; čeprav je moral pri Stonesih privoliti v marsikateri kompromis, je bilo videti, da se od tega distancira, kar za Micka Jaggerja ni zmeraj veljalo.

Po internetu so ob izidu izvirnika krožile špekulacije o tem, v kolikšni meri si je Keef v knjigi privoščil starega prijatelja in avtorskega kompanjona, a v avtobiografiji ni ničesar zahrbtnega ali opravljevega. Zgolj dejstva iz ust moža, ki si še vedno ne zna predstavljati, kako je Mick lahko sprejel viteštvo, kako si je lahko na račun benda ustvarjal lastno glasbeno kariero in predvsem, kako si je v osemdesetih letih preteklega stoletja lahko dovolil javno sramotiti bend, ki ga je naredil slavnega. A »obračun« z Jaggerjem še zdaleč ni najbolj zanimiv aspekt knjige. Kot tudi ne spomin na vse težave, ki so jih Stonesi imeli zaradi drog, ali spomin na buren zakon z Anito Pallenberg. Vse to so zgolj že znane anekdote, seveda povedane nekoliko sočneje, a vendarle manj zanimive kot pripovedi o snemanju bendovskih plošč. Keefovih (tako se v knjigi malce sarkastično, glede na tovrstne časopisne zapise skozi leta, poimenuje sam) solističnih izletih in njegovem (pa tudi bendovem) sodelovanju z drugimi glasbeniki. Tisti, ki bodo segli po knjigi bolj zaradi branja o škandalih, se z menoj seveda ne bodo strinjali.

A rdeča nit knjige je predvsem glasba.

Prostodušni humor in brezkompromisnost v zvezi z umetniško platjo glasbenega udejstvovanja sta ključni sestavini berljive in verodostojne življenjske zgodbe človeka, ki se je oprijel kitare, držal tempo in preživel. ¶

Keef je rasel in odraščal ob različnih glasbenih vplivih, od *Malaqueñe*, h kateri se v knjigi večkrat vrača – predvsem v okvirih toplih spominov na mamo in starega očeta, ki ga je to pesem naučil brenkati na kitaro –, do rokenrola in (ritem in) bluesa petdesetih; vpliv slednjega je bil za njegovo glasbo najpomembnejši in preko njega se je pozneje začel vračati h koreninam starega akustičnega bluesa

in (izobčenskega) countryja izvajalcev, kot so Robert Johnson, Merle Haggard in George Jones. Robert Johnson je bil zanj pomemben tudi zaradi značilnega igranja na kitaro in posebne uglastive v odprtem G-ju, ki je okrog leta 1968, ko je bil svet že utrujen od psihedelike, pomenila revitalizacijo Stonesov kot benda, temelječega na bluesu. Ko se je Keef po vzoru nekaterih starih mojstrov znebil še spodnje strune E, se je začelo novo, najbolj klasično poglavje v zgodovini Stonesov, ki je (ohlapno, a vendarle) omejeno s pesmima *Jumpin' Jack Flash* (1968) in *Start Me Up* (1981, posneta že nekaj let prej) ali z albumoma *Beggar's Banquet* in *Tattoo You* (1968 in 1981), čeprav naj bi se čisto pravo klasično albumsko obdobje Stonesov po mnenju poznavalcev začelo z *Banquetom* leta 1968 in končalo leta 1978 s ploščo *Some Girls*, ali celo še prej, leta 1972 s slavnim albumom *Exile On Main St.* Sam bi to obdobje še malce podaljšal in vanj vključil tudi album *Dirty Work* (1986), ki je nastal sredi najhujšega internega razkola v skupini, pa je ravno zato eden njihovih bolj »jeznih« (*Harlem Shuffle, One Hit (To The Body)*).

Stonesi so, in s tem se (čeprav prikrito) strinja tudi Keef, šele okoli leta 1968 dejansko našli svoj pravi izraz; prejšnjih šest let so namreč begali od brezkompromisnega klubovskega R&B benda, kakršnega sta glasno zagovarjala ustanovna člana Brian Jones in Ian Stewart, do semi-pop in psihedelik benda, ki je (večkrat nehote) sledil Beatlom; nehote predvsem pri kompromisu ovitka za *Beggar's Banquet*, kjer je boemsko fotografijo usrane straniščne školjke, obdane z grafiti, zaradi pritiskov založbe Decca zamenjala nekakšna kopija beatlovskega *Belega albuma*. A to je bil zadnji pritisk s strani založb, Stonesi so potem ustanovili svojo in, če že, delali lastne napake.

Neprecenljive zgodbe o sodelovanjih z mojstri chicaške založbe Chess, zibelke električnega bluesa petdesetih na čelu z Muddyjem Watersom in Chuckom Berryjem, ki je eden poglavitnih vplivov na Keefa, pa Jerryjem Leejem Lewisom, Buddyjem Guyem, Haggardom, Jonesom in drugimi z vsako dodatno reminiscenco dvigujejo pomen pričujočih avtobiografskih zapisov. Kot je namreč izjavil tudi Springsteen: pomembno je igrati. Le tako lahko na pop-rock sceni obdržiš trezno glavo. Padeč v famo o lastni veličini človeka pokoplje. Prav to je, po Keefovih besedah, pokopalo Briana Jonesa in povzročilo razkol med njim in Jaggerjem.

Knjiga je napisana v zanimivem slogu »toka misli«; Keefov obešenjaški, prostodušni humor in brezkompromisnost v zvezi z umetniško platjo glasbenega udejstvovanja sta ključni sestavini berljive in verodostojne življenjske zgodbe človeka, ki se je oprijel kitare, držal tempo in preživel. Prav je, da je knjiga izšla v slovenščini, čeprav se je založbi očitno mudilo, kar je razvidno iz mnogih pomenskih napak v prevodu, ki bodo zahtevnejše bralce, poznavalce in sladokusce bržčas prisilile v branje izvirnika. ■

Maja Haderlap, pisateljica

ANGEL POZABE JE POSTAL MOJA PRIPOVED

Maja Haderlap, pesnica, pisateljica in gledališčnica z avstrijske Koroške, je letošnje poletje z branjem odlomka iz svojega proznega prvenca *Engel des Vergessens* (Angel pozabe) v soju televizijskih kamer avstrijske ORF prejela eno najbolj prestižnih nagrad za literaturo na nemškem govornem področju, nagrado Ingeborg Bachmann, in z njo postala prva (koroška) Slovenka in prva avstrijska pisateljica s tem uglednim literarnim priznanjem.

JERNEJA JEZERNIK foto MAX AMANN

Roman, ki z občuteno poetiko in brez obsojanja pripoveduje o grozljivih poskusih iztrebljenja koroških Slovencev v času nacizma med drugo svetovno vojno v lepenskih in železno-kapelških grapah, so v le nekaj mesecih po podelitvi nagrade natisnili že v 5000 izvodih. Navdušuje tako kritike kot bralce, ki so pravzaprav šele začeli spoznavati hude osebne travme preganjanih Slovencev in polpreteklo zgodovino koroških upornikov proti nacizmu, ki so tudi po končani vojni v svoji domovini Avstriji ostali tujci, za svoje sosede na avstrijskem Koroškem pa izobčenci.

Doslej s(m)o vas literarni sladokusci v glavnem poznali po vaših pesniških zbirkah. *Žalik pesmi* (1983) in *Bajalice* (1987) ste napisali in objavili v slovenščini, medtem ko je vaša zbirka *Gedichte/Pesmi/Poems*

iz leta 1998 trijezična. Verjamete v moč poetične, intimne besede? Da ni človeka brez pesmi, zgodbe?

Če ne bi verjela v moč poetične besede, verjetno ne bi pisala. Pisanje pomeni odkrivanje jezika in s tem sveta, ki ga je mogoče potegniti v besedo, v zgodbo. Ne vem, če so vsakemu človeku potrebne pesmi; verjetno ne. Večina ljudi dobro živi brez njih. Zame pa je poezija vsekakor življenjskega pomena.

Kako globoko znate seči s svojo besedo, dokazuje tudi vaš romaneskni prvenec *Engel des Vergessens* (Angel pozabe, 2011), s katerim ste na letošnjem tekmovanju za nagrado Ingeborg Bachmann najprej prepričali mednarodno žirijo, takoj zatem pa tudi številne bralce po Nemčiji, Avstriji in Švici, koder je vaš roman skoraj dobesedno čez noč postal uspešnica. Čemu pripisujete takšen odziv? In kakšne so njegove posledice?

Žirija je ocenjevala samo odlomek iz romana, teksta v celoti ni poznala. Tekst, ki »tekmuje«, mora biti neobjavljen. Ker je založba časovno dobro pripravila izid knjige, je bila ta v prodaji takoj po podelitvi nagrade. Navzven se zdi, kakor da bi žirija ocenjevala roman, pa ga ni. A že nekaj dni po njegovem izidu so bile v nemških časopisih objavljene prve recenzije. Vse se je odvijalo s tako hitrostjo, da sem temu komaj sledila. Nerada ugibam, zakaj je roman postal uspešnica, to raje prepustim drugim. Mislim, da je to povezano s kakovostjo besedila, z vsebino, seveda tudi s prestižno nagrado za literaturo, ki je v javnosti zelo odmevna, in še s čim drugim. Posledica vsega pa je, da mi knjiga že drugi mesec določa delovni ritem in vsakdanjik in da se bo to, kot je videti, nadaljevalo še do sredine prihodnjega leta. 27. septembra so se že začela literarna branja po vsem nemškem prostoru.

Po značaju se zdite bolj razmišljujoča, tiha, zadržana osebnost. Od kod potem odločitev, da se z literarnim branjem proznega odlomka iz prvenca spustite v eno najbolj neusmiljenih in medijsko izpostavljenih literarnih »bitk«?

Sama se ne bi odločila za ta korak, pa so me lektor in založnik, kolegi in moj mož prepričali, da naj sodelujem, ker se mi, kot so zagotavljali, s tem tekstom ne more nič hudega zgoditi. Pa sem se odločila in bila pripravljena na vse, bi rekla – bila sem mentalno urejena. O glavni nagradi sploh nisem razmišljala, potem pa se je vse obrnilo po svoje.

Peter Handke je vaš roman posremil z naslednjim komentarjem: »Maja Haderlap je napisala mogočno zgodbo. (...) Pred nami je stara mati, kot je še ni bilo, ubogi, zagrenjeni oče, kot ga še ni bilo, mrtvi, kot jih še ni bilo, otrok, kot ga še ni bilo.« – Med vama s staro mamo z Vinklnove domačije

Še vedno vihar na nikogaršnji zemlji

V ponedeljek, 10. oktobra, je začelo minevati enaindevetdeseto leto, odkar so Korošci na plebiscitu izbirali svojo državo. Pri odločanju med tujo Avstrijo, ki so jo poznali, in domačo, slovansko Kraljevino SHS, ki je niso poznali, je pretehtala prva. Čeprav so dobili državo, je njihova domovina postajala čedalje bolj ogrožena. Boju koroških partizanov za materni jezik, gozdove in pravico sta svoji deli nedavno posvetila Maja Haderlap in Peter Handke.

MANCA G. RENKO

Angel pozabe (*Engel des Vergessens*), roman Haderlapove, je bil odlikovan z eno najpomembnejših nagrad nemškega govornega prostora, z nagrado Ingeborg Bachmann, Handkejevo delo *Še vedno vihar* (*Immer noch Sturm*), ki je bilo nagrajeno z avstrijsko gledališko nagrado Nestroy za najboljše dramsko besedilo v letu 2011, pa je v začetku oktobra doživelo še premierno predstavo v dunajskem Burgtheatru, ki je sledila krstni uprizoritvi na Salzburških slavnostnih igrah ter premieri v hamburškem gledališču Thalia.

MED AVTOBIOGRAFIJO IN ZGODOVINSKIM PRIČEVANJEM

Maja Haderlap v romanesknem prvencu pripoveduje zgodbo svojih prednikov iz Lepene pri Železni Kapli in v središče postavlja babico, ki je preživela torturo ženskega koncentracijskega taborišča Ravensbrück (»Rešila se je, da, a če zaradi tega raje živi, ne ve.«), ter očeta, ki je z dvanajstimi leti po nacističnem mučenju pobegnil k partizanom, kar je za vedno zaznamovalo njegovo življenje (»Najraje bi vse pozabil.«). Prvoosebna pripovedovalka, jaz, se med nizanem pripovedi spreminja iz dekletca, ki se šele uči osnovnih pojmov, ka-

kor, denimo, partizani, v žensko, razpeto med domačim okoljem in svetom, slovenščino in nemščino, odrom in resničnostjo ter, kar je najpomembnejše, preteklostjo in sedanjostjo. Zgodba tako iz preprostih opisov domačega okolja, družinskih odnosov ter otroških predstav o svetu prerašča v časovni dokument, napolnjen z zgodovinskopolitičnim nabojem, ki priča o odnosih med slovensko manjšino ter avstrijsko večino, o pozabljenem, prezrtim in preziranem partizanskem uporu ter sencah, ki jih preteklost meče na razdvojene koroške družine sedanjosti. Da jaz vedno, ne glede na starost, svojo zgodbo pripoveduje v sedanj-

ku, na nekaterih mestih povzroča zabrisane prehode med preteklim in sedanjim, a hkrati poudarja ujetost v času in prikazuje, kako daleč v preteklost moramo seči, da lahko osvetlimo sedanjost. Nenehni jaz nekajkrat tudi zanese v preveč neposredno avtobiografičnost, ki bralca intimno sicer prepriča, da je pripovedovana zgodba resnična, a obenem odškrne košček objektivnosti občemu zgodovinskemu pričevanju. Sicer pa *Angel pozabe* presega pričevanje in se na nekaterih mestih celo preliva v poezijo, jezik močnih podob, ki je antipod preprostemu, jasnemu in čistemu pripovednemu tonu.



SNEŽENJE ZGODOVINE

Še vedno vihar, domnevno Handkejevo najbolj osebno delo do zdaj, naj bi na oder dunajskega Burgtheatra kot gostujočo predstavo postavljala Handkejev prijatelj Claus Peymann, a je med režiserjem in dramatikom prišlo do spora, zaradi katerega sta prekinila sodelovanje. Handke se je dramsko besedilo nato odločil izdati kot knjigo (pri nemški založbi Suhrkamp), režijo pa je za krstno uprizoritev na Salzburških slavnostnih igrah prepustil režiserju bolgarskega rodu Dimitru Gotscheffu (čigar uprizoritev Ajshilovih *Perzanov* smo leta 2010 lahko videli kot gostujočo predstavo v Cankarjevem domu). Handke je bolgarskemu režiserju zaupal razumevanje slovanske duše in tragičnost izgube domovine, želel pa si je tudi, da režiser ne bi izpustil veliko besedila ter bi tako ustvaril večurno igrano, primerljivo z *Über die Dörfer* (Preko vasi), ki jo je za Salzburški festival leta 1982 režiral Wim Wenders.

Gotscheffu je na oder uspelo postaviti eno najmočnejših Handkejevih besedil, ki ga je avtor sam poimenoval *žaloigra o koroškem uporu in zgodovina moje družine*. Besedilo, v katerem ni jasno označenih oseb in njihovih replik pa tudi ne didaskalij, prej kot na dramsko delo spominja na roman v dialogih, ki prehaja med jeziki (zborna nemščina, koroškim narečjem in slovenščino) in žanri (liriko, epiko, dramatikom). Osrednji pripovedovalec in opazovalec je jaz (odlična igra Jensa Harzerja), obkrožajo pa ga njegovi (mrtvi) predniki v Podjuni na avstrijskem Koroškem: stara starša, mama in njeni trije

bratje (Gregor, Valentin, Benjamin) ter sestra (Ursula). *Jazova* perspektiva spominja na pogled iz zibke ostarelega (modrega) dojenčka, ki sprašuje, poroča in komentira, včasih pa se zdi, kot ga sploh ne bi bilo, ali pa bi se celotno dogajanje odvijalo v njegovem polsnu. Da je le mora, za katero ne ve, ali se dogaja v njem ali zunaj njega, ali dreza vanjo on ali ga napada ona («Ne, da vas jaz ne pustim pri miru. Mene ne pusti pri miru, mirovati. Vi me ne pustite pri miru, ne in ne.»).

Jaz spremlja družinsko tragedijo: smrt, ki jo prva dočakata (na silo vpoklicana) vojaka wehrmachta Benjamin in Valentin ter nato še smrt (sprva navdušene in nato razočarane) partizanke Ursule (s partizanskim imenom Snežena). Edini sin, ki se vrne k družini, je Handkejev stric, partizan Gregor. Gregor, ki ga je Handke (sicer vedno drugače) upodobil v več svojih delih, je študiral sadjarstvo v Mariboru ter napisal knjigo o sortah jabolk, ki jo družina na odrubere kot *Sveto pismo* (v slovenskem jeziku), sicer pa naj bi izdelek strica Gregorja, v resnici ubitega kot vojaka wehrmachta, imel posebno mesto tudi v Handkejevem resničnem življenju.

Oder je povsem prazen in gol, kostumi se ne spreminjajo, rekvizitov malone ni. Vlada praznina, ki jo zapolnjujejo besede besa in razočaranja, žalosti in trpljenja. Besede o jeziku, ki ga je družina želela rešiti («Rešiti jezik je rešiti dušo.»), o domovini, ki jo je želela ohraniti («Enkrat izgubiti domovino, za vedno izgubiti domovino.»), in o zgodovini, ki jo je želela pisati («Zgodovina, ta je

požrla moje in naše življenje, življenjsko občutje.»). Med štiriurnim govorjenjem pa na oder nenehno, hitro ali počasi, naletavajo svetlikajoči se zeleni konfeti. Sneži zgodovina, ki počasi prekriva prostor, čas in nastopajoče.

DOM, CERKEV, POLITIKA, ZGODOVINA, JEZIK IN JAZ

Maja Haderlap in Peter Handke svoji besedili gradita v različnem pripovednem tonu: ona mirno in občasno izpovedno, on divje in pridigarstvo. Njo zanaša v sentiment in njega v ironijo, pri njej začetimo spoj besed in pokrajine in pri njem njuno nezdružljivost. A motivi, ki se zlivajo v pripovedni tok, ostajajo enaki. Hiša kot stična točka in najpomembnejši prostor celotne rodbine. Politika, ki se ji tisti, ki so bili najgloblje razočarani, ogibajo v največjem loku. Sanje, v katerih se prepletata preteklost in sedanjost. Cerkev, ki je zavrgla lastne otroke, ker so se podali v boj za jezik, v katerem so pred vojno pridigali njeni duhovniki. In ne nazadnje je stična točka tudi jaz, oseba, ki se je rodila prepozno, da bi doživela, pa vseeno nikoli ne bo ubežala.

Oba pisatelja čutita, kako boli, če politika požre zgodovino, zgodovina pa lastne otroke («Vedo, da se njihova preteklost v avstrijskih zgodovinskih knjigah ne pojavi, še manj v koroških, kjer se zgodovina dežele začne s koncem prve svetovne vojne, naredi premor in se nadaljuje s koncem druge svetovne vojne.»). Na uporu koroških Slovencev, na krvavem žrtvovanju v domačih gozdovih in

v lepenskih graphah je bila tako močna vez, da z njo celo uvedete svoj roman.

Babica je, kot je bilo takrat v navadi na kmetih, čez dan pazila na otroke, saj sta mama in oče skoraj ves čas delala zunaj hiše. Zato ima kot oseba, s katero sem preživela velik del otroštva, pomembno vlogo tudi v romanu. Ona me je uvajala v preteklost, nenehno je živela s spomini, ki so ji bili bližji in bolj pomembni kot sedanjost. Nenehno ponavljanje zgodb, ki mi jih je kot otroku tako rada pripovedovala, je bilo že skoraj podobno ritualu ali mantri, in imela sem občutek, da mi babica zgodbe pripoveduje z nekim določenim namenom. Verjetno si je želela, da bi njena zgodba ostala, da po njeni smrti ne bi preprosto izginila. Pri pisanju romana sem imela občutek, da sem nekako »odgovorna« za to, da njeno zgodbo izročim naprej. Prav zato je babica tako izpostavljena.

»Ob večerih sem te gledala, ko si se spravljal spat, suha, blede, koščena, si govorila o ženskem kacetu.« Kost sem,« si rekla, »kost smo bile, čutim v hrbtu, čutim v dlaneh, gledam z očmi, katerih več nimam, odkar so nas gnali. V golih vrstah so nas gnali.« – Odloemek je iz pesmi, posvečene vaši babici, ki je doživela neusmiljen pregon koroških Slovencev v času druge svetovne vojne in preživela koncentracijsko taborišče v Ravensbrücku. »Tam je bilo tako čudno« – kar v koroški govornici pomeni »grozno« –, je ponavljala, kadar ste se stiskali obnjo v njeni kajžici in ko vas je »posvečala« v tisti dve leti svojega življenja, ki sta ju v življenju najbolj zaznamovali. O čem ste jo takrat spraševali?

Svoji babici nisem postavljala posebnih vprašanj. Vse sem dojemala bolj čustveno. Poslušala sem njene zgodbe, kot otroci prisluhnejo pravljicam, ki pripovedujejo o dobrem in o zlem. Otrok dojema grozo na svoj, bolj fantastičen način.

Tudi babičina sinova sta na lastni koži izkusila nasilje nacionalsocialistov. Mlajšega med njima, vašega očeta Zdravka, so leta 1943 (pri rosnih desetih letih) policisti odpeljali v zapor v Železno Kaplo in ga pretepali z bičem, saj ni črnil niti besedice o svojem očetu, ki je bil pri partizanih (z dvanajstimi leti je tudi sam postal najmlajši koroški partizan). Vam je oče sploh lahko kdaj pripovedoval o teh strašnih, travmatičnih dogodkih?

Da, ko sem bila že odrasla in sem ga začela spraševati. Njemu je bilo to, da sem

sadovnjakih je bila (med drugim) utemeljena avstrijska povojna državnost, nato pa ga je posrkala črna luknja zgodovine. («Dežela, ki nas noče, in prav zaradi nas sme obstajati kot država ...»)

Eden najmočnejših motivov obeh pripovedovalcev je jezik – pri Handkeju sta močnejša strah pred njegovo izgubo in upanje na njegovo zveličanje ali vsaj priznanje («Naš jezik, naša moč. Onkraj jezika izbruhne nasilje.»), »Jezik, moj, naš: kurja lestev bo Jakobova lestev.«), pri Haderlapovi pa gre za intimnejše iskanje lastne identitete («Upam, da bom pozneje našla ali iznašla pravi jezik ...».) »Kdo sem, komu pripadam, zakaj pišem slovensko in govorim nemško?».

Pripovedi, ki se dogajata na obrobju našega ozemlja, nista le stvar province. Prav toliko kot sta zaradi potlačene zgodovine stvar Avstrije, sta tudi stvar osrednje Slovenije, ki največkrat ne sliši glasov z obrobja. V dunajskem Burgtheatru je del občinstva uprizoritvi dela *Še vedno vihar* namenil stojiče ovacije, iz lož pa je bilo slišati vzklake navdušenja. Številnih avstrijskih branj Maje Haderlap se udeležujejo mnogi poslušalci. Kdaj se bodo pretanjene zgodbe z obrobja dotaknile vseh slovenskih gledalcev in bralcev in kdaj bomo njihovo preteklost začeli dojemati kot lastno? Slovenski prevod Handkejevega besedila (založba Wieser, prevedel Brane Čop, pregledala Florjan Lipuš in Peter Handke) bo na voljo v drugi polovici novembra, roman Maje Haderlap pa bo v slovenščini izšel drugo leto poleti (pri založbi Litera). ■

se začela zanimati za njegovo dramatično življenjsko zgodbo, vseč; ni molčal, čeprav ga je pripovedovanje vedno zelo izčrpalo.

Odraščali ste v času, ko so bila grozodejstva iz časov druge svetovne vojne že mimo, a so pustila pri ljudeh celotne pokrajine strašne posledice in hude osebne travme. Iz tega so se rojevali hudi konflikti tudi znotraj posameznih družin, ki jih seveda kot otrok niste mogli razumeti, a so vendarle občutno vplivali na vas.

Kot otrok sem svojega očeta pogosto doživela kot živčnega, labilnega človeka; večkrat sem razmišljala o tem, kot ponavadi razmišljajo otroci v podobnih situacijah, da sem morda jaz kriva za to, a sem instinktivno čutila, da je tisto, kar obvladuje očeta, nekaj, kar je veliko večje od mene. Kaj natanko naj bi to bilo, kot otrok seveda nisem razumela. Mislim, da sem njegove stiske in travme lahko res razumela šele kot odrasel človek, ko sem že marsikaj prebrala, spoznala, povezala med seboj.

V odlomku iz romana se vaš oče v gostilni v Železni Kapli po končani vojni sporeče z nemško govorečimi gosti, ki mu očitajo izdajo domovine Avstrije, ker se ni boril na Hitlerjevi strani. Čeprav je bil takrat star komaj 12 let, je zanje po vojni bil in

NA KOROŠKEM ŽAL NI VEČ TISTE SLOVENSKE LITERARNE JAVNOSTI, KOT SMO JO NA PRIMER IMELI ŠE V OSEMDESETIH LETIH PREJŠNJEGA STOLETJA. PISATI ZA SLOVENSKE BRALCE V SLOVENIJI PA JE TEŽKO, KER NISMO PRAV UGLAŠENI, SE MI ZDI.

ostal izdajalski bandit. In sploh naj bi bilo, tudi po vaših opisih, koroško partizanstvo drugačno od tistega v Sloveniji, ki si je z zmago nad nacisti pridobilo tudi oblast. Koroški partizani so po vojni ostali družbeni poraženci in so se morali naučiti (pre) živeti s krivicami zgodovine. Kako ste to na lastni koži občutili vi?

Spraševala sem se, kako se je moglo do danes obdržati edino ideološko vrednotenje boja koroških partizanov. Brez nacistične okupacije partizanstva ne bi bilo. Dvomim, da bi kdorkoli na Koroškem hotel žrtvovati svoje življenje za nekaj, kar ni bilo oprijemljivo, kot je bila na primer ideja o novi Jugoslaviji. Sploh pa takrat prebivalstvo južne Koroške, s posameznimi izjemami, ni bilo komunistično usmerjeno. Naši ljudje so šli v partizane zaradi nacionalsocialističnega terorja, ker so bili eksistencialno ogroženi; brez te nuje tudi ne bi bilo sobojevanja s komunisti in ne peticij za priključitev k novi Jugoslaviji. Po vojni si je pač vsaka država pisala svojo zgodovino in si jo ideološko, politično prirejala. V avstrijski zgodovini so koroški partizani ostali tuji, na Koroškem pa izobčenci. Mene spremljajo te zgodbe vse življenje in z njimi sem se soočala na vse mogoče načine. O tem pripoveduje tudi moj roman.

Kritiki in bralci so navdušeni nad tem, da znate pripovedovati tragične zgodbe, tako osebne kot tudi družbene, ne da bi komurkoli kaj očitali. Predvsem pa so navdušeni nad poetičnostjo vašega romana. Celi odlomki se berejo kot čista poezija. Lahko torej zgodovina in poezija v prozi hodita z roko v roki?

Moj namen je bil pisati o zgodovini poetično in iskati njene širše, globlje razsežnosti, ne pa jo ideološko in politikantsko utensjevati, poneverjati. To, da nisem obsojala, je bila pri pisanju romana moja glavna drža, osnova, iz katere sem izhajala.

Angel pozabe namreč ni le zgodba Haderlapovih iz Lepene, temveč tudi zgodba drugih koroških Slovencev iz tega okolja, ki

so doživeli in preživeli podobno tragično usodo. In prav to daje romanu posebno dinamiko ...

Na besedilu sem intenzivno delala tri leta. Ob tem sem tudi pregledovala stare zapise, dokumentarno gradivo, pogovarjala sem se z ljudmi in zbirala njihove zgodbe. Pisanje je bilo zame zelo naporno opravilo. Včasih sem bila po dveh, treh stavkih tako izčrpana in izmučena, da mi je pomagal le nekajurni trdni spanec. Pri pisanju so mi koristila tudi moja leta. Pri petdesetih človek ni več tako odvisen od svojega ega, pač pa si želi novih dimenzij, saj jih je sposoben zaznati, videti in začutiti. Romana nisem pisala iz terapevtskih razlogov, saj se je snov skozi pripovedovanje, skozi pisanje spreminjala. Lepo mi je bilo opazovati, kako tekst razvija svoje mehanizme, kako raste in se sesipa po svojih notranjih zakonih. Pomembno mi je bilo tudi, da sem poleg avtobiografskih elementov sestavljala mozaik usod drugih koroških Slovencev. Njihove raztresene zgodbe sem poskušala strniti tako, da so postale sestavni del organizma *Angela pozabe*.

Vaš stric Anton Haderlap je leta 2007 izdal spominsko prozo z naslovom *Graparji*, kjer opisuje podobne dogodke kot vi v svojem romanu. Vaša mama Karla je leta 2005 izdala knjigo *Leta človekova: pesmi in zgodbe iz kapelških grap*, vaš mlajši brat Zdravko pa se ukvarjanja tudi s postavljanjem krajinskih skulptur. Vsem je skupna nagnjenost k umetniškemu izražanju, a vendar to vsak počne po svoje ...

Moja mama je tako kot moj stric literarni samouk, ima samo nekaj let ljudske šole. Toda njena generacija je ves čas občudovala pisano slovensko besedo, slovenske pisatelje, slovensko kulturo, čeprav ji zaradi svoje pomanjkljive izobrazbe ni mogla vedno tudi ustrezno slediti. Ko sta izšli moji prvi dve pesniški zbirki, si je knjigo zaželela tudi moja mama. Po nekaj letih je našla ustreznega lektorja, sama sem postala njena urednica,

V OSEMDESETIH LETIH, KO SEM BILA V LJUBLJANI NA PRAKSI, JE STAREJŠA GENERACIJA PISATELJEV ŠE IMELA NEKAKŠEN POSLUH ZA SLOVENCE NA KOROŠKEM, MLAJŠI IN MOJA GENERACIJA PA TEGA NIMAJO VEČ. KOROŠKI SLOVENCISMO JIM NEKAKO TUJI.

našla si je tudi založbo, pri kateri je izdala knjigo kot samoplačnik.

Med menoj in starejšo generacijo pa ni samo generacijska razlika: medtem ko je starejša generacija koroških pisateljev pisala primarno v slovenskem jeziku, ker jim je bil ta bližji in ker je bil to preprosto »njihov« jeziki, sem sama že od mladih let povezana z obema jezikoma, z obema kulturama. Na začetku sem mislila in ustvarjala samo v slovenščini, a sem kmalu ugotovila, da zgolj s slovenščino na Koroškem in v Avstriji ostanem sam. Na Koroškem žal ni več tiste slovenske literarne javnosti, kot smo jo na primer imeli še v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Pisati za slovenske bralce v Sloveniji pa je težko, ker nismo prav uglaseni, se mi zdi. Nemščina je tako zame najprej postala funkcionalni jezik, sčasoma pa se je razvila tudi v emocionalni jezik. Oba jezika sta del moje jezikovne identitete, nobenega ne izključujem. Ta dvojezičnost je, mislim, edina prednost, ki jo imamo koroški Slovenci. Zakaj bi se potem morali zaradi te posebne prednosti, ki jo imamo pred enojezičnimi kulturnimi prostori, komurkoli opravičevati ali se je celo sramovati? V kulturnih centrih, tako v slovenskih kot v nemških, delujem kot človek z roba in se temu že dolgo ne upiram več. Ne razglabljam o tem, ali je škoda, da nisem del centralnih kulturnih scen, res ne. Seveda je literarna dvojezičnost ali prehod v drug literarni jezik poseben izziv, in sploh ne vem, ali bom temu izzivu kot pisateljica kos; ne vem, kam vse to vodi. A ko so mi nekateri Slovenci očitali, da sem se ponemčila, sem ugotovila, da je to pač njihov način razmišljanja – mene osebno se takšno razmišljanje ne dotakne. Delitev na ali-ali je zgolj ideološki konstrukt in čisti nesmisel.

Kultura mora takšno gledanje presepati, pa naj bo to politikom vseč ali ne.

Mnogim na Koroškem nekako ni prav, da ste, v nasprotju z vašimi pesmimi, za svoj prozni prvenec zdaj izbrali nemščino. Akademik Marjan Kordaš pravi, da je temeljna značilnost kulture koroških Slovencev ta, da so dvojezični, kar jim seveda omogoča veliko širši horizont, kot ga imajo zgolj nemško govoreči. Podobno razmišlja nekdanji šolski nadzornik za dvojezično šolstvo Tomaž Ogris, ki pravi, da gre na Koroškem za »dva jezika in eno kulturo«. Vi ste torej prepričani, da Slovenci z asimilacijo na Koroškem niso ničesar izgubili, temveč zgolj pridobili?

Na Koroškem razlikujem dva tipa asimilacije. Posledica najhujšega vala asimilacije je bila, da so se Slovenci zaradi političnih pritiskov in razmer na Koroškem odpovali slovenščini in slovenski kulturi, jo panično zavračali. Ti ljudje so izgubili več, kot si predstavljajo. Bodimo odkriti, to pot je v 20. stoletju prehodila večina koroških Slovencev – pot jezikovnega, kulturnega izbriša, pot kulturne samopozabe.

Drugi tip asimilacije ne pomeni več siromašenja, pač pa sprejemanje dejstva, da živimo v dvojezičnem prostoru in da sta od otroških let naprej tako slovenščina kot tudi nemščina sestavni del kulturne in jezikovne identitete posameznika. Zahtevati od pripadnikov manjšine, naj se gibljejo samo v lastnem manjšinskem getu, je vendarle absurd.

Se mora slovenska beseda res prestaviti v nemščino, da je sploh slišana? Kako je na vaš roman reagirala nemško beroča srenja: ji je tovrstna literatura res pri srcu ali pa hoče zgolj pokazati usmiljenje oz. naklonjenost in zanimanje za slovensko manjšino na Koroškem?

Res je slovenska zgodba v nemški različici bolj slišana – in tudi to je absurd, ki pove vse o neuravnovešenosti med velikimi in

malimi jeziki. To je del slovenske izkušnje, slovenske zgodbe in slovenske bolečine.

V avstrijskem prostoru so reakcije na moj roman zelo dobre, saj me avstrijska javnost sprejema kot svojo. Koroški pisatelji so že nekaj časa vključeni v avstrijske literarne procese in se temu tudi ne zoperstavljajo. Avstrijski bralci in bralke berejo slovensko zgodbo kot del avstrijske zgodovine, ki je doslej še niso poznali. Zato so tudi odmevi na tekst zelo osebni in čustveni. Reakcije na Koroškem pa so bile doslej najbolj intenzivne: mnogi bralci mi pripovedujejo zgodbe članov svojih družin, kar me vedno zelo pretrese, saj sem s svojim romanom očitno odprla nekaj, o čemer so doslej praviloma molčali ali to vsaj zelo neradi omenjali. Zanimivo je, da vsak bralec v mojem romanu najde košček svoje zgodbe. Mnogi se identificirajo tudi z revščino iz vojnih in povojnih časov, mnogih se dotaknejo spomini na otroštvo. Nagrada Ingeborg Bachmann je ta proces še okrepila, ljudje so začutili, da jim svojih zgodb iz preteklosti ni več treba skrivati. Nekaj se je očitno premaknilo v njih, jim pomagalo spregovoriti, razumeti, sprejeti.

Nemška literarna javnost pa že poudarja, da je to avstrijsko-slovenska zgodba, ki se ne bi mogla zgoditi v Nemčiji. Nemcem so politične okoliščine na Koroškem precej tuje, bolj so seznanjeni s poljsko in judovsko zgodovino, večina še nikoli ni slišala za koroško-avstrijske partizane in sploh za koroške Slovence. Očitno se ne zavedajo tega, da imajo tudi sami manjšine. Ocene v nemških časopisih so v glavnem pozitivne, le tu in tam se je pojavila kakšna užaljenost, češ da mi je žirija podarila nagrado samo zato, ker sem Slovenka, iz usmiljenja do zapostavljenih Slovencev. A to sta bila

morda dva glasova. Čutiti je, da je nemški prostor vaje sprejemanja tujih zgodb, da jih lažje absorbira.

Zakaj svojega romana niste izdali pri kaki avstrijski založbi, temveč ste si namesto tega izbrali založbo Wallstein iz Göttingena? Je roman postal uspešnica tudi v Nemčiji in Švici?

Tudi pri dveh avstrijskih založbah so roman želeli natisniti, pa sem se odločila za nemško, da to svojo koroško zgodbo spravim v širše vode in nove kontekste. *Angel pozabe* je zdaj izšel že v peti nakladi, doslej so natisnili 50.000 izvodov. Založba Wallstein mi je ustrezala iz več razlogov, ne samo zato, ker ima v repertoarju kar nekaj avstrijskih pisateljev. Založniška hiša izdaja širok spekter zgodovinskih in kulturnopolitičnih publikacij, lepe edicije, zbrana dela pozabljenih nemških pisateljev, predvsem pa ne škili samo za uspešnicami. Zelo pa sem vesela tudi tega, da je moj roman med tistimi izbranimi, ki bodo uradno otvorili letošnji knjižni sejem v Frankfurtu.

Boste dali roman prevesti tudi v slovenščino? Ga boste poslovenili ali celo na novo prebesedili v slovenščino kar sami?

Seveda mora roman iziti tudi v slovenščini, nujno! A ne bom ga prevajala sama, ker ne morem prevajati svojih tekstov; sem že poskusila, pa ne gre.

Letos ste bili v žiriji *Promladi* za literarni natečaj v slovenščini, ki je prinesel v javnost kar nekaj mladih obetavnih imen. Kakšna bo po vaše usoda mladih literatov na Koroškem, ki še pišejo slovensko?

O njihovi usodi seveda težko ugibam. V glavnem si bodo morali sami najti mesto, se odločiti za jezik in potem vztrajno delati. Na Koroškem status slovenskega pisatelja ali pisateljice sploh ni urejen, literatura kot poklic za slovenske kulturne organizacije ne obstaja. Od posameznika, ki piše, bo odvisno, kje si bo poiskal institucionalno zaledje, literarno javnost in literarni dom, v Sloveniji ali v Avstriji. Med koroškimi Slovenci ga bo težko našel. Ko je zamrla *Mladje*, je na Koroškem izginila literarna javnost. Literarne priloge so velikega pomena, a ne morejo nadomestiti profesionalnega literarnega, kulturnega časopisa.

Pred slovensko osamosvojitvijo ste bili dlje časa v Ljubljani, navezali ste stike s slovenskimi literati in od blizu doživeli razglasitev samostojnosti. Kakšni so vaši stiki s Slovenijo danes? So se zaradi padca meja znotraj EU res zabrisale tudi meje v naših glavah?

V Ljubljani sem bila na praksi in od blizu spremljala nastajanje samostojne države, saj sem bila v tistih letih članica upravnega odbora Društva slovenskih pisateljev, kjer so pisatelji pisali in razglabljali o novi ustavi in novi državi. Jaz sem se na društvenih sejah in sestankih veliko naučila. Zanimivo se mi zdi, da so takrat starejši pisatelji še imeli nekakšen posluh za Slovence na Koroškem, mlajši in moja generacija pa tega nimajo več. Koroški Slovenci smo jim nekako tuji.

V zadnjih dveh desetletjih sem se zaradi svojega poklica bolj družila z gledališčniki. Tudi moji stiki s slovenskimi gledališkimi ustanovami so bolj intenzivni, kot so npr. stiki s slovenskimi pisateljskimi združenji. Vesela sem, da sta danes naši državi članici Evropske unije, a to še ne pomeni, da smo si Slovenci tostran in onstran meje postali bližji.

»Grapa. Odhajam. Od tebe me vleče. Slutim, da bom pozabila rožnato meglo v prožnih večerih med hribi,« ste nekoč poetično zapisali. Se vam ne zdi, da ste se s svojim romanom končno vrnili med svoje ljudi?

To z odhajanjem je relativno. Lahko odideš še tako daleč, pa kljub temu ostaneš isti, se ne spremeniš. Ali si s tem sploh odšel? Lahko pa živiš v sosesčini in imaš svobodne misli, si zazrt v svet zunaj sebe. Pomembna je notranja svoboda. Nimam občutka, da se z romanom vračam domov, saj na Koroškem živim že veliko let. Nasprotno, zdi se mi, da ožjo domovino odpiram v svet. Notranje sem pa tako ali tako ves čas na poti. ■

S Pinterjevo Prevaro v novo sezono SiTi Teatra BTC



foto: arhiv SiTi Teater BTC

Z jutrišnjo premiero intimne komične drame Prevara Harolda Pinterja (1930–2008), enega najpomembnejših sodobnih dramatikov in Nobelovega nagrajenca za književnost 2005, SiTi Teater BTC odpira novo sezono in napoveduje nove vsebinske usmeritve po uspešnih komedijah prepoznavnega gledališča.

V zadnjih treh sezonah je SiTi Teater BTC odprl vrata številnim gostujočim predstavam in skupaj s kakovostno domačo produkcijo pritegnil zavidljiv krog gledalcev, željnih predvsem zabavnejših vsebin. S sobotnim dopoldanskim otroškim programom je razvajal najmlajše, v novi sezoni načrtuje produkcijo predstave za najstnike, s Pinterjevo mojstrovino in izvrstno igralsko zasedbo – Jernej Šugman, Maša Derganc in Uroš Fürst – pa želi privabiti tudi gledališke sladokusce.

Predstava Prevara s pretanjenimi in iskrivo duhovitimi dialogi odstira zakotja intimnega sveta protagonistov, polna izdajstev in prevar. Preigravanje ljubezenskega trikotnika, v katerem se ljubezen, zakon in prijateljstvo znajdejo na tehtnici, se retrogradno odvije v devetih prizorih in nas popelje od izpraznjene konca na začetku do nabitega začetka na koncu. Napetost, ki jo povzroča neizrečeno in prikrito v značilnem Pinterjevem slogu, se skozi prizore stopnjuje in ne dopušča moralnih zmagovalcev. V drami, za katero je avtor črpal navdih iz osebne izkušnje, vsi varajo in so vsi prevarani. V poplavi političnih in gospodar-

skih afer, ki spodkopavajo družbene temelje, so junaki Pinterjeve Prevare iz leta 1978 intimno ogledalo vrednot sodobnega človeka.

S predstavo Creeps večkrat nagrajenega nemškega avtorja Lutza Hübnerja SiTi Teater BTC na svoj program prvič uvršča lastno produkcijo za najstnike. V času, ko nas mediji zasipajo z raznovrstnimi dvomljivimi vsebinami, ki narekujejo nove vrednote in v mladih vzbujajo hrepenenje po slavi, predstava Creeps odkriva zakulisje nastajanja zabavne oddaje za mlade. Ambicija, konkurenca in želja po blišču in denarju pahnejo junakinje v konfliktno čustvene odnose, v katerih se soočijo s svojimi frustracijami, družbenim ozadjem in intimo, kar brezbrizno izkoristijo ustvarjalci oddaje. Aktualna vsebina za mladino, ki bo odraslim pomagala razumeti, zakaj je za današnje mladostnike medijska slava tako privlačna.

Pomembna prednost letošnje sezone je tudi posodobitev odra, ki omogoča tehnično zahtevnejšo izvedbo projektov. Med takimi je gotovo nov muzikal Manjka mi, manjka z živo glasbo, vrhunskimi plesalci in Romano Kranjčan v režiji Gašperja Tiča, ki bo premierno uprizorjen 26. oktobra. Dogodek sezone pa bo nedvomno gostovanje avstralske zasedbe Umbilical brothers s svojim dih jemajočim šovom, ki navdušuje občinstvo po vsem svetu.

Gledališče v »največjem mestu v mestu« že dvanajst let financira družba BTC pod posebnim pokroviteljstvom predsednika uprave, gospoda Jožeta Mermala. Pod imenom Teater Komedija BTC ga je osem let vodila soustanoviteljica Polona Vetrih, leta 2008 pa sta zaupanje lastnikov nasledila Ana Kajzer in Uroš Fürst. Rodil se je SiTi teater BTC, ki je v treh letih postal prepoznavna ustanova na zemljevidu slovenskih gledališč.



● ● ● KNJIGA

Obviseti na kodru

MIHA REMEC: **Mitrejin koder**. Študentska založba (zbirka Zapisani v Ptuj), Ljubljana 2011, 199 str., 25 €

Miha Remec je eden tistih redkih pisateljev, ki ostajajo vseskozi zvesti žanru znanstvene fantastike. Za svoje pisanje je kot edini Slovenec v osemdesetih dvakrat prejel jugoslovansko (danes hrvaško) nagrado SFera – za antiutopijo *Prepoznavanje ali bele vdove črni čas* (1981) ter za kratko zgodbo o smislu umetniškega ustvarjanja *Pomnik za Evridiko* (1987). Preplet mitološkega, arhaičnega in futurističnega je bil že od nekdaj del Remčeve poetike, zato ni čudno, da se s podobno zmesjo srečamo tudi v romanu *Mitrejin koder*. Mitološki izvor sugerira že kar naslovnica s fotografijo Orfejevega spomenika. In ker se dotični spomenik nahaja na Ptuj, je jasno, da bo mesto prevzelo vlogo stičišča tradicionalnega in modernega. Krasni novi svet v starem mestnem jedru – pomenljiva simbolika, ki ostane brez prave globine. Kot še marsikaj drugega.

Kot se za znanstveno fantastiko spodobi, se zgodba odvija v daljni prihodnosti. Orfej Ratej, androgini mitroslovec, uslužbenec Časoslovnega inštituta v konzerviranem mestu Ptuj, je že davno ostal brez svoje Evridike, vendar ne brez spomina nanjo. Nenavadni prebliski iz preteklosti, ki jih podoživlja, pripeljejo do odkritja dekliskega kodra v ptujskem mitreju, s pomočjo katerega znanstveniki ustvarijo kloneso Mitrejo. Pri postopku pa se nekaj zaplete – Mitreja se pospešeno stara, v dogajanje se vključi dobra stara tekma med Američani in Rusi, za priokus sodobnosti pa so tu še Kitajci. Kar nas pripelje do najbolj iznajdljive plasti romana: projekt »Mitrejin koder«, s katerim želijo znanstveniki dokazati obstoj »dušekrožja«, ves čas visi na nitki, pravzaprav na lasu. Ker pa metaforična razsežnost presega romaneskno realnost, se nekaj podobnega zgodi tudi z zapletom.

Mitrejin koder se, v duhu preostalih Remčevih del, predstavlja kot znanstvena fantastika z ljubezensko zgodbo. V okviru žanra Remec ne izumlja le nove realnosti, temveč tudi novi stvarnosti primeren jezik. Avtorjeva iznajdljivost se kaže v kovanju sestavljanek: tu je prozorna kristalovinska oplata nad konzerviranim mestom, po zraku plavajo lebdilni premičniki in pristajajo na kozmodromu Hermana Potočnika Noordunga; prebivalci sveta se sporazumevajo z miselno povezavo preko Sonde in s podkožnim stičnikom, svetovna ureditev je označena kot neokomunizem. Spomini oz. »spomnjeja« se »prisposornijo« in Orfej prestopi v »drugosvetje«. Občasno mu v »mislenje« vpade kakšno sporočilo, da ima potem »pomisel«. Orfej razmišlja o marsičem, večinoma mimobežno. Najpogosteje pa misli na Mitrejino vabljivo telo. Seveda, mitološki plati mora biti zadoščeno – Orfeju je usojeno, da išče svojo žensko polovico v sebi in vsenaokrog.

Elementi znanstvene fantastike so namreč bolj kot ne kulisa za razpotegnjeno, klišejsko pripoved o seksualni napetosti med Mitrejo in Orfejem. Naj še tako močno hrepenita drug po drugem, se zaradi romaneskne logike ne smeta prehitro združiti, saj bi to pomenilo njuno smrt (in predčasni konec romana). Zato avtor v zgodbo vključi nekaj odvodov, na primer lik Katjuše, ki je tu le zato, da nadaljuje Orfejev rod, ali skrivnostno Čarovnico predvidljive identitete, s katero si Orfej izmenjuje pesniške prebliske. Junakov notranji konflikt, ki naj bi služil kot motor zapleta, kljub njegovi čustveni razpetosti ni mogoč, saj je Orfej prozoren lik, njegova razcepljenost pa umetno motivirana. Tudi naslovni projekt ima zgolj scensko vlogo in preveč odprtih vprašanj, da bi zgodbene delce povezal v celoto, teh delcev pa je veliko. Čeprav jim avtor tekom zgodbe pripisuje poseben pomen, je njihova funkcija večinoma obrobne značaja in površinskega pomena. »Neomreženi« so tu le kot zgled, da tehnološki napredek še ne prinese prave svobode in da je rešitev v spoštovanju tradicij. Sonda sicer reši problem mednarodne komunikacije, a je hkrati simbol vseprisotnosti, torej tudi nadziranja. Znamenje bika na prsah obeh junakov je simbol Mitre in žrtve v obredu. »Črni mož« varuje. In to je to. A čigavi so spomini na galejo, na žrtvovanje v mitreju?

Pisci znanstvene fantastike so bili nekoč v privilegirani poziciji, kar se tiče preizkušanja nemogočega, izzivanja sodobnih znanstvenih tez, uvajanja novih teorij in skoraj absurdnih domnev. Remec raje stavi na preverjene vzorce. V *Mitrejinem kodru* je veliko nastavkov in malo izpeljav. Kot bi bile stvari tu le zaradi videza, ne pa zaradi romaneskne nujnosti. **ANA GERŠAK**

● ● ● KNJIGA

Žlahtno spominsko vino

PETER KOLŠEK: **Tropi in tropine: stare in nove pesmi**. Mladinska knjiga (Knjižna zbirka Nova slovenska knjiga), Ljubljana 2011, 81 str., 19,95 €

Kot razlaga podnaslov zadnje pesniške knjige Petra Kolška, *Tropi in tropine: stare in nove pesmi*, najdemo v njej predvsem izbor poezije, ki jo lahko beremo v njegovih petih zbirkah: prva, *Elegije*, je izšla leta 1986, zadnja, *Opuščanje vrta*, pa šteje trenutno dve leti. Skladno s temi petimi predhodnimi pesniškimi zbirkami je pričujoča razdeljena na pet delov, ki jih uvaja in medsebojno veže šest pesmi, naslovljenih po posameznih mesecih. V tem svojevrstnem koledarju so izpostavljeni prehodi med letnimi časi, sedanost pa je upovedovana s pogledom v preteklost ter z mislijo, da bo kmalu pretekla. V takšnem ujetem teku časa in prostora, ki spominja na snemalno tehniko časovnega zamika, se jablana denimo razkrije kot »stoječi slap / menjav«. Lirskega govorca označuje vnaprejšnje odrekanje, zavest o vnaprejšnji oropanosti tega, kar pravzaprav nikoli ni bilo njegovo. A če vidi praznino, ki jo vsespodmikajoči čas razprostira pred in za njim, se njegova bolečina nezasidranosti meša s polnostjo slasti biti del tega toka. Namesto jadikovanja nad neprestano izgubo prevlada kontempliranje lepote spominskega drobirja, ki se sama po sebi zdi dovolj. Pesniški subjekt uživa v večno neizpolnjeni želji: kot ugotavlja ob zaljubljenih, ki »vedno znova hrepenijo po združitvi« in »nočejo biti uslišani, / da lahko cvetijo v bogato pokončnost«, so »le bežanja in menjave« »pravi dom / združitve«.

Kolšek je beseden alkimist, ki zna nevsiljivo priklicati življenjsko modrost. Njegove pesmi hodijo pot popolnega ravnotežja med večnostjo in minevanjem, ki sta prepoznana kot »edini obstojni par«. Subjekt, ki ve, da ne more povedati »nič zanesljivega«, izreka svojo neodložljivo »nejasnost«. Itaka je kot transcendentni dom nedosežna in nož nikoli »ne škrtne ob zvezdo«. Žvenket »zadnjega metafizičnega drobiža« v teh pesmih poroča o padcu metafizike in preživelosti idej, pisanih z veliko. A če si lirski subjekt po eni strani nadeva samoočitno držo do pesniškega poklica, se po drugi strani cvetoči travnik v Kolškovi poeziji še vedno odpira v »Lepoto«. Njegova pisava brez dvoma pripada tradiciji moderne poezije, hkrati pa se je drži starinska patina, ki je verjetno – kot kaže že postmodernistični duh naslova – zavestno umerjena in ki nastaja predvsem z občasno rabo stavčne inverzije in eksklamacije. Začetni verz pesmi se tudi pogosto ponovi kot njen zaključek ter učinkuje kot odmev, kot izmišljena vrnitev, ki jo udejanja spomin.

V trope teh pesmi je vtkana pastoralna nostalgija po starosvetem in pogansko pravljicnem, ki se druži z obžalovanjem, da v živalih ne znamo videti posameznikov in da rastlin ne obravnavamo kot živih bitij. Žitna polja, pašnike, gore in morja naseljujejo vile, nimfe, device, filmske zvezde in druge boginje, ob elegičnem razbiranju zaprašenih slik in fotografij minulega pa pesniku tudi odlično tekne dionizična kapljica ode refošku.

Nekatere tukaj zbrane pesmi so gotovo antologijske tudi zunaj Kolškovega opusa, denimo *Nočni vlaki*, *Le bežanja in menjave*, *Ko ljudje zvečer po vrtovih*, *Južni veter* ali *Sneži*, virtuozni biseri, ki se kotalijo z zgoščeno preciznostjo filmskih kadrov. Bilo bi škoda, da bi obležali kje pozabljeni, zato je zbirka dobrodošla kot opozorilo na sicer nekoliko spregledane pesmi. Kot zasilni pregled avtorjevega pesniškega dela, ki pa ni urejen po kronologiji nastanka posameznih pesmi, deluje zelo zaokroženo in tako pričuje o enovitosti Kolškovih pesniških prizadevanj. **BARBARA JURŠA**

● ● ● KNJIGA

Dramatika nekoč in danes

Še preden se je začel svet. Peter Božič, človek gledališča. Uredila Tomaž Toporišič in Ivo Svetina. Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2011, 307 str., 24 €

»Mišljenje« je bilo za predlani preminulega Petra Božiča »tisto edino možno in dejavno orožje, ki je lahko uničilo totalitarno zaprt ideološki sistem«, lahko preberemo v zborniku. Ob preletu objavljenih prispevkov se izrisuje »kol« v podobi »shizofrene literature in drugačne misli«, ki ga je Božič zabijal v »ekonom lonec« takratne etablirane kulture, »ki se je, predvsem njen literarni del,

docela odrekel mišljenju«. Ob tem se zastavlja vprašanje, koliko sodobna slovenska dramatika brusi lastne kole v Božičevi maniri in kam jih zabija.

Poleg prepisa (bolj anekdotične) razprave s simpozija, intervjujev z Božičem ter vrste gledaliških dokumentov, so zanimivi predvsem prispevki sodelujočih na simpoziju v Kinu Šiška marca lani. Medtem ko so nekateri bolj komparativistične (pozitivistične) ali avtobiografske narave (Janko Kos, Ivo Svetina) in drugi prinašajo analizo njegovih besedil (Denis Poniž), se tretji Božičeve dramatične lotevajo s problemskega vidika. Prispevek Krištofa Jacka Kozaka se tako zoperstavlja Kermaunerjevemu razumevanju Božiča kot nihilista, pri čemer nihilizem pobija z moralističnimi argumenti (kar je, v zastavljenem ničejanskem kontekstu, milo rečeno, nenavadno ali kar problematično) – Božiča pred napadi nihilizma brani z istimi argumenti, s katerimi je kulturni establišment (Josip Vidmar) udrihal po »nihilistični« slovenski pesniški neoavantgardi v sedemdesetih: z zoperstavljanjem razkroju humanističnih vrednot. Ob prebiranju drugih prispevkov in Božičevih lastnih izjav pa gre prej verjeti, da njegov t. i. nihilizem ni zgolj tarnanje nad razkrojem humanističnih vrednot po drugi svetovni vojni, temveč prav ničejanska drža upora zoper konformizem tako buržoazne kulture kot partijskega socializma, ki slepo sprejema obstoječe vrednote.

Bolj distancirano obravnavo Božičeve dramatične absurda ponuja Gašper Troha z refleksijo povojnega slovenskega dramskega kanona, saj je bila Božičeva vloga v njem (v smislu vplivov) potisnjena v ozadje. Ob tem opozorimo zgolj na to, da bi bila mitizacija Božiča pravzaprav *anti-Božičevsko* dejanje (v kolikor je bil sam, v nasprotju s še danes prevladujočo kulturno klimo pri nas, naravnano prej k dekonstrukciji kot glorifikaciji Velikih Figur slovenske literature). Tudi v tem pogledu je zanimivo nadaljevati razmišljanje Tomaža Toporišiča, ki Božičevo »prekvasenje« dramske forme razume v kontekstu Sarrazacove sprožitve dramske »krize brez konca«.

Ta namreč ne implicira »konca zgodovine« na področju dramatične. Žal pa se zdi, da tista sodobna slovenska dramatika, ki najde pot na gledališke odre, omenjeno krizo običajno razume prav v tem smislu. Drugače: sodobnost drame se razume kot nenehno ponavljanje tega, kar je bilo sodobno nekoč. Ob tem seveda delamo krivico vrsti piscev, ki iščejo nove formalne in vsebinske (post?)dramske izraze, a žal ostajajo pretežno na obrobju gledaliških odrov. Če sklenemo razmišljanje o Božičevi dediščini in sodobni slovenski dramatik: medtem ko se je v zlatih Božičevih časih boj proti izraznim inovacijam bil s političnimi sredstvi (cenzura), je danes orožje mehkejše, a morda prav tako (ali celo še bolj?) nevarno: zavestno ignoriranje. **KATJA ČIČIGO**

● ● ● KINO

Zaljubljeni v ljubezen

Namišljene ljubezni (*Les amours imaginaires*). Režija Xavier Dolan, Kanada, 2010, 95 min. Ljubljana, Kinodvor

Leta 2009 je Xavier Dolan na festivalu v Cannesu predstavil svoj prvenec *Ubil sem svojo mamo*, za katerega je sam napisal scenarij, ga režiral in v njem odigral glavno vlogo. Dobil je stoječe ovacije in tri nagrade canskih štirinajstih dni režiserjev. Imel je 20 let, danes jih šteje 22 in snema že svoj tretji film, v Kinodvoru pa bodo te dni zavrteli njegov drugi celovečerec *Namišljene ljubezni*.

Dolan je s svojo »hipstersko« pojavo, s koketnim james-deanovskim kodrom vrh glave, retro črnimi očali in v špičake zatlačenimi ozkimi kavbojkami najboljša personifikacija lastne filmske estetike in tipičen predstavnik urbane generacije 20+. Generacije, ki se rada ozira v preteklost, pobira formalne obrazce iz različnih zgodovinskih obdobij, jih po trenutnem navdihu kombinira v nove kolaže in temu potem reče »vintidž«. Generacije, ki brez respektu podira meje med popularno in visoko kulturo in brez predsodkov žonglira z žanrskimi obrazci in (pop)kulturnimi referencami. In, nenazadnje, generacije, ki jo bolj kot vsebina zanima videz in ki raje kot v resničnost verjame v sanje.

Izhodiščna točka Dolanovega ljubezenskega trikotnika v *Namišljenih ljubeznih* ne more biti nič drugega kot kulturno novovalovska klasika *Jules in Jim* (1962) François Truffaut. Dolan si iz nje sposodi vpadljiv slog, ki ves čas opozarja nase, in posodobljeno, biseksualno varianto vnetljivega ljubezensko-prijateljskega trikotnika. Tu je tudi nekaj spolne frivolnosti in cinefilske citatnosti

Bertoluccijevih *Sanjačev* (2003), lirični počasni posnetki iz Wong Kar Waijeve romance *Razpoložena za ljubezen* (2000), stilistična pretiranost Almodovarjevih ekstravaganc in še mnogo drugega. *Namišljene ljubezni* so v bistvu en velik filmski *deja vu*.

Tematika filma ni prav nič novega niti kaj posebno izvirnega. Film se razpusti v gosto polje referenc, visoko-estetizirano zbirko izvotljenih obrazcev, zato neizbežno deluje prazno in površinsko. A to ni nujno očitek. Glede na zgodbo, ki jo pripoveduje, bolj idealne forme morda sploh ne bi mogel imeti. V nasprotju s Truffautom, kate-rega *menage a trois*, vsej svoji destruktivnosti navkljub oziroma prav zaradi nje, na neki sprevržen način vendarle funkcionira oziroma ohranja napetost skozi čas, Dolan svojo romantično blodnjo sleče do golega in jo prikaže takšno, kot zares je: kot ekonomijo egocentričnih projekcij in frlečih hrepenenj, ki nimajo nobene prave substance in nobene zveze z resničnostjo. Objekt poželenja, v katerega prijatelja investirata vse svoje sanje, se na koncu izkaže za precej dolgočasno in prozaično bitje, nevredno ene same neprespane noči.

Čeprav Dolan navdih išče v preteklosti, v prvi vrsti vendarle izhaja iz izkušeni in zagat generacije, ki ji pripada tako v vsebinskem kot v slogovnem smislu – eno glavnih razočaranj postpubertetniškega obdobja je prav sesutje mita romantične ljubezni. Poleg tega nam Dolan daje tudi smernice za navigacijo po svetu generacije mladih odraslih, ki jih lahko zvedemo na najbolj elementarno resnico današnjega časa: imidž je pomembnejši od vsebine. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● KINO

Črno-belo

Deviški ples smrti (The Maiden Danced to Death). Režija Endre Hules. Madžarska/Kanada/Slovenija, 2011, 100 min. Ljubljana, Kinodvor

Padci starih, avtoritarnih režimov in posledične radikalne spremembe političnega sistema so imeli na vzhodnoevropske kinematografije skrajno uničujoč vpliv, saj je filmska produkcija v veliki večini tranzicijskih držav doživela občuten zastoj, ponekod pa je celo obstala. Res je sicer, da je bila to predvsem posledica zloma, do katerega je najprej prišlo na sistemsko-zakonodajni ravni, saj se je stari produkcijski sistem preprosto sesul, novega pa je bilo treba – hkrati z zakonodajo, ki je morala filmsko produkcijo umestiti v tržni sistem – šele zgraditi. A prav tako je bilo videti, da se tudi avtorji sami v novo pridobljeni svobodi nekako ne znajdejo. Razen redkih svetlih izjem je bil vzhodnoevropski film skoraj za celo desetletje klinično mrtev. Šele konec devetdesetih se je na krilih nove, mlade generacije cineastov zgodil fenomen *novega filma*, nekakšne ustvarjalne renesanse, ki pa ni uveljavila le novih avtorskih imen, pač pa tudi nove avtorske poetike. In čeprav pri tem ni šlo za kohezivno, formalizirano gibanje, ki gradi na enotnem izhodišču, pa so te raznovrstne avtorske poetike vendarle imele tudi skupni imenovalec. Tega je bilo mogoče najti v razmerju, ki so ga te gradile do realnosti. Tako smo ob *novih vzhodnoevropskih filmih* (najizraziteje novi romunski, poljski in nenazadnje tudi slovenski film) govorili tudi o fenomenu *novega realizma* oziroma o estetiki, ki je gradila na realističnem registru. Ob tovrstni tendenci, ki je v kontekstu večine vzhodnoevropskih nacionalnih kinematografij predstavljala očiten prelom s tedaj veljavno filmsko tradicijo, tisto, ki je realnost praviloma nagovarjala posredno, s filmskimi zgodbami in podobami, v katerih so glavno vlogo imeli simboli in metaforika, pa so obstajala tudi redka dela, ki so to tradicijo nadaljevala. A če je bila tovrstna tradicija v času komunizma in budnega nadzora državnih cenzorjev še razumljiva, pa se zdi danes nekako anahronistična. Spomnimo se na primer romunskega *Koncerta*, dela Rada Mihaileanuja, ki nam je preko zgodbe o simfoničnem orkestru ponujal naivno idealistične in stereotipne predstave o novi Evropi, ki zaživi šele ob pripoznanju in spoštovanju svoje raznolikosti. Največja težava teh del – če odmislimo naslonitev na klasično filmsko estetiko, ki današnjemu gledalcu le težko ponudi kak presežek in s tem vznemirjenje – je namreč v tem, da sledeč neki višji, univerzalni resnici ali ideji pogosto izgubijo vse tiste partikularnosti, ki tvorijo realnost trenutka, ki ga živimo. Med tovrstna dela lahko prištejemo tudi madžarsko-kanadsko-slovensko koprodukcijo *Deviški ples smrti* Endresa Hulesa. Hules, ki smo ga imeli pri nas priložnost spoznati predvsem kot igralca v hollywoodskih spektaklih – na primer v *Appolu 13* (1995) ter *Angelih in demonih* (2009) –, se namreč v svojem igranem celovečernem prvencu loti zgodbe dveh bratov, Steva in Gyula, plesalcev, ki sta se v nekem trenutku vsak po svoje odločila, kako se odzvati na vse hujšo represijo avtoritarnega komunističnega režima: Steve se je odločil za odhod iz države, v svet kapitalizma, kjer je kot gledališko-plesni impresarij obogatel in s tem (vsaj sam je tako menil) dokazal napačnost sistema v domovini, ki mu ni hotel dati priložnosti, medtem ko je Gyula vztrajal doma in poskušal stvari spremeniti

znotraj sistema. In čeprav pri tem ni bil najbolj uspešen, pa je bil lahko ponosen vsaj na to, da je vztrajal in se ni vdal. Ko se brata ponovno srečata, je slednje glavni očitek – da se je vdal in jim ni pomagal spreminjati družbe –, ki ga Stevu namenita tako Gyula kot njun avtoritativni oče (odlični Boris Cavazza). Brata se nato v želji, da bi premostila konflikt, ki sta ga sprožili njuni odločitvi, skupaj lotita ustvarjanja plesne predstave. Schematično zastavljena zgodba in močno tipizirani liki takoj razkrijejo, da nam je Hules preko zgodbe bratov pravzaprav hotel spregovoriti o razkolu, globoki rani znotraj madžarske družbe, razcepljene na tiste, ki so Madžarski obrnili hrbet, in tiste, ki so se za boljši jutri borili doma. Rešitev za premostitev tega razkola oziroma tisto, kar naj bi zacelilo rano, pa je umetnost, ki se dviga nad parcialnost posameznikovih odločitev in tem daje skupni cilj. Plesna predstava tako postane metafora življenja, kjer glasba predstavlja tiste življenske okoliščine, ki – kakor pravi režiser – jih ne moremo izbirati sami, zato pa se lahko odločimo, kako bomo nanjo zaplesali in kakšne korake bomo pri tem ubrali. *Deviški ples smrti* je sicer korektno, tudi zanimivo delo – polno krasnih koreografij in strastne glasbe ter s čudovito fotografijo (predvsem plesnih prizorov v interjerjih) Vilmosa Zsigmonda –, toda hkrati je tudi vse preveč skonstruirano in črno-belo, brez tiste množice sivih odtenkov, ki tvorijo posameznikovo življenje. Tako nam sicer predstavi enega problemov sodobne madžarske družbe in nam zanj ponudi zdravilo, toda o tem, kako je ta problem nastal in kakšne so njegove posledice, tako za življenje posameznika in družbe kot za njuno ustvarjalno sfero, ne izvemo pravzaprav ničesar. **DENIS VALIČ**

● ● ● ODER

Malomeščani so bili, so in bodo

MAKSIM GORKI: **Malomeščani**. Prevod Tatjana Stanič. Režija Mateja Koležnik. SNG Drama Ljubljana. 8. 10. 2011, 125 min.

Drame Gorkega zadnja leta na novo odkrivajo po vsej Evropi; tudi pri nas smo pred nekaj leti lahko v Novi Gorici gledali odlično interpretacijo njegovih *Letoviščarjev* v režiji Paola Magellija, ki so ostali v spominu kot pronicljiva metafora za hkrati srhljiv in komični prikaz človekovega spraševanja o smislu. *Malomeščani* (skupaj z dramama *Na dnu* in *Letoviščarji* tvorijo trilogijo) pa naj bi realistično prikazovali izsek iz življenja – takega, kot je, z junaki, kot jih lahko prepoznamo iz vsakdana.

Pri Gorkem se, tako ob branju kot ob gledanju, nenehno vsiljuje primerjava s Čehovom (*Malomeščani* so nastali istega leta kot *Tri sestre!*), saj njuna dela, vsaj na prvi pogled, zaznamuje podobna struktura in osnovna atmosfera: na eni strani »pretakanje« junakov, odsotnost kakega večjega dogodka, neprestano govoricenje o navidez nepametnih stvarih in na drugi občutek ujetosti v banalnost vsakdana. Kar pri vsaki navdahnjeni uprizoritvi njunih besedil vedno znova pretrese, pa je dejstvo, da vsa ta neskončna in brezplodna spraševanja junakov tako Čehova kot Gorkega o smislu življenja v sto letih zvenijo enako sveže, kot bi bila napisana danes.

Pa vendar se, tudi ob uprizoritvi v ljubljanski Drami, počasi izriše razlika; če gre pri Čehovu za prikaz nerealiziranih posameznikov, katerih življenje je »težko, skrivnostno in srečno«, na ozadju globljih družbenih sprememb, se zdi, da gre pri Gorkem, vsaj v *Malomeščanih*, za sicer res zelo natančno, a bolj površinsko odsliskavo vsakdana, ki učinkuje zgolj kot dokument nekega časa in hkrati vsebuje že konkretne namige za možne rešitve.

Situacijo v *Malomeščanih*, ki jih režiserka Mateja Koležnik namesto v zatohli salon postavi na dvorišče bogate obrtniške hiše (lahko tudi iz današnjega časa; scenografija Ivo Knezovič), v celoti obvladuje premožni malomeščan, oče Besemjonov (Ivo Ban), »ata«, ki s svojo mrko, vseskozi užaljeno, zagrenjeno in očitajočo pojavo vzbuja nenehen občutek krivde in nezadostnosti pri obeh otrocih, faliranemu študentu Pjotru (Saša Tabakovič) in nesrečni učiteljici Tatjani (Vanja Plut), in predvideva tudi popolno pokorščino ustrahovane žene Akuline (Silva Čušin). Okrog stalno izreklih očitkov otrokoma, da s svojim načinom življenja ne izkazuje dovolj hvaležnosti staršema, ki sta se zanj zrtvovala in naj bi jima bila za svetel vzgled, se vrti vse dogajanje, moreče vzdušje sili k stagnaciji, prevladujoči dolgčas in brezizhodnost pa pestri le nekaj erotičnih želja med nekaterimi prebivalci hiše; poleg gospodarjev v njej prebivajo še rejenc Nil (Aljaž Jovanovič), zapiti podnajemnik Teterjev (Gregor Bakovič), radoživa podnajemnica Jelena (Nataša Barbara Gračner) in kuharica Stepanida (Katja Levstik), občasno sta tu še služkinja Polja (Iva Babič) in njen oče Perčihin (Marko Okorn). Zaradi strupenega ozračja se večina raje zateka k veseli vdovi in tako stara dva Besemjonova ostajata vedno bolj sama. Tudi dejansko se dogajanje tako razplete: Nil se na razočaranje Tatjane poroči s Poljo, Pjoter odide z Jeleno, le Tatjana ne uspe pobegniti

nikamor, kar ji oče v zaključni repliki tudi zelo prijazno pove: »Si izvisela, kaj?«

Mateja Koležnik je besedilo očistila odvečnih stranskih oseb ter preveč deklarativnih replik, ki razkrivajo tisto drugo plat Gorkega, o kateri smo se nekoč učili – Gorkega kot predstavnika (proto)socialističnega realizma, ki rad pokaže, da je izhod iz malomeščanske stagnacije možen samo s trdim delom in idealiziranim delavskim optimizmom, ki ga v drami poosebljata svetla, čista in neobremenjena Nil in Polja. Koležnikova že v uvodnem nemem prizoru z izvrstno zasnovanim *gagom* ob prihodu pijanega Teterjeva da uvodni akord, ki zaznamuje celotno uprizoritev: malomeščani, ki jih gledamo, so pomilovanja vredni, a hkrati tudi smešni. Tudi sicer poskuša najti v tej mlakužnosti čim več komičnih elementov, ki opozarjajo na banalnost in jalovost prizadevanj večine likov, tragične momente, kot je ponesrečeni Tatjanin poskus samomora, pa odpravi praktično mimogrede, kot pač nič kaj pretresljivo (in na neuspeh že vnaprej obsojeno) motnjo brezizhodnega ritma vsakdana.

Z natančno razčlenitvijo, duhovito mizansceno in skrbjo za jasno intonirano atmosfero je igralce vodila v izris odličnih vlog, med katerimi je seveda najbolj v ospredju Besemjonov; Ivo Ban je njegovo bistvo ujel v fenomenalno preprost, a izredno učinkovit detajl: njegov Besemjonov je namreč nenehno zazrt nekam nedoločno predse, v svoj mali svet, zdi se, da dogajanje okrog sebe že *a priori* dojema skozi filter svoje resnice, tako da sogovornikov praktično nikoli ne pogleda v oči, s čimer ilustrira zaprtost v svoj prav in hkrati ogroženost od zunanjega sveta.

A ata Besemjonov ostane na koncu tak, kot je bil, le njegovo dvorišče bo po odhodu Pjotra in Nila malo bolj prazno. Nad nami pa obvisi cinično spoznanje, da je tudi Pjotrov pobeg le navidezen in začasen, saj s svojo zadržatostjo v sebi že nosi kal enake zatohlosti, ozkogledosti in prepričanosti v lasten prav kot njegov oče. Malomeščani bodo ostali malomeščani. To pa je tudi edino sporočilo in domet te predstave. **VESNA JURCA TADEL**

● ● ● ODER

Številni odlični koreografi in plesalci

Gala večer baletnih koreografij. Društvo baletnih umetnikov Slovenije. Ljubljana, Cankarjev dom, Linhartova dvorana, 2. 10. 2011

Večletna praznina v polju slovenske baletne koreografije je leta 2001 botrovala nastanku večera novih baletnih koreografij na slovensko glasbo. Dogodek, ki se je na pobudo dr. Henrika Neubauerja začel z le tremi koreografi, danes velja za pomembno priložnost tako koreografiranja kot nastopanja nadebudnih in uveljavljenih baletnih umetnikov. Organizator (Društvo baletnih umetnikov Slovenije) sodelujočim zagotovi oder z lučmi in vso svobodo pri izbiri plesalcev, ustvarjanju koreografije v dolžini od 3 do 10 minut in vključevanju glasbe slovenskih avtorjev.

Tudi tokrat so prevladovala sodobna baletna koreografije. Nekoč stroga pravila, ki so veljala pri selekciji koreografov, so se danes razlajala. Presenetilo je denimo sodelovanje Dimitrija Popovskega, ki že vrsto let v Plesnem klubu Kazina poučuje *show* plese in na tekmovanjih prejema najpomembnejša priznanja za svoje koreografsko delo. Tokrat je na glasbo Roka Goloba *Zrelo je žito, rožmarin* ... ustvaril duet za svojo varovanko Petro Zupančič in Jana Ravnika. Dijakinja Konservatorija za glasbo in balet Ljubljana, ki je letos osvojila 2. mesto na mednarodnem evrovizijskem tekmovanju mladih plesalcev v Oslu, je tudi tokrat navdušila s tehniko in predvsem z izraznostjo. Prijetno presenečenje je bil nadarjeni plesalec Jan Ravnik, o katerem bomo zagotovo še veliko slišali. Popovski je subtilno prepletel zaljubljenost deklet na odru in njenega fanta na videu za njo ter sklenil celotno zgodbo na odru (koreografija je nekoliko spominjala na delo uveljavljene mariborske koreografinje Valentine Turcu).

Koreografijo, ki je tako idejno kot izvedbeno upravičeno požela največ navdušenja, je ustvaril koreografsko-plesni tandem Rosana Hribar in Gregor Luštek. Letošnja Zupančičeva nagrajenca sta prikazala izvrstno interpretacijo skladbe Nebojške Pop-Tasića *Znorela sva (v sijajen dan)*. V njunem do popolnosti izdelanem hitrem gibu sta z inovativnimi plesnimi izpeljavami prikazala paletu čustev, prežetih s strastjo.

Član mariborskega Baleta Gaj Žmavc na odru izžareva svojevrstno energijo, odlično za značajske vloge. To danost je izvrstno uporabil pri nepozabni kreaciji shizofrenega junaka v premalokrat uprizorjeni baletni predstavi *Vojček* Staše Zurovca (2009). Tokrat je na glasbo *Autumn* ustvaril duet zase in za kolegico iz ansambla Evgenijo Koškino. Koreografija je prikazovala spodbuden koreografski potencial Žmavca, ki se izraža skozi zanimiv in pripoveden gib.



Vsakoletni udeleženelec dogodka Siniša Bukinac je z Dano Petretič izdelal neoklasično baletno koreografijo Milana Lazića na glasbo Marjana Mozeticha. Plesno-koreografski par sicer najbolje učinkuje v sodobnih plesnih delih. Alena Medič je na pesem *Ljudska* v priredbi Miloša Simića ustvarila preprost, a učinkovit duet. Lepota baletne koreografije Andrewa Johna Stevensa na glasbo Demetrija Žebreta bi bila izrazitejša v tehnično boljši izvedbi nastopajočih. In tudi delo, ki ga je mariborska balerina Tatiana Svetlična na glasbo skupine Melodrom ustvarila zase in za kolega iz ansambla Erica Borrowgha, ni pustilo globljega vtisa.

Tamara Divjak je na glasbo avtorjev Uroša Zagožna in Blaža Arniča ustvarila koreografijo s peščico domiselnih gibov. Idejno zanimivo je bilo delo plesalke Jasne Zavodnik, ki je na glasbo Zarje Zavodnik ustvarila igro dveh jazov – enega ne odru in drugega na platnu. Zaradi poškodbe se dogodka žal nista udeležili vzhajajoči zvezdi, izjemno ustvarjalni plesno-koreografski par, Nastja Bremec in Poljak Michal Rynia.

Ta zdaj že tradicionalni projekt je spodbuden prikaz slovenske koreografske in glasbene ustvarjalnosti. V prihodnje bi bilo dobrodošlo uvesti nagrado za najboljšega koreografa, ki bi dobil možnosti ustvariti daljšo koreografijo za eno od nacionalnih operno-baletnih hiš.

TINA ŠROT

● ● ● KONCERT

Prav dobro. Kaj pa kaj novega?

Vokalni 1. Slovenski komorni zbor, Komorni zbor Ave, Orkester Slovenske filharmonije. Dirigentka Martina Batič. Spored: Dvořák, Requiem v B-duru, op. 89. Slovenska filharmonija, Dvorana Marjana Kozine, 25. 9. 2011

Requiem češkega skladatelja Antonina Dvořáka, prvo delo v letošnjem vokalnem koncertnem ciklu, kljub glasbeni vrhunskosti in nesporno iskreni ter globoki religioznosti avtorja ne nakazuje vzpona do sfer netele-snega duhovnega misterija, še manj mozartovske (nikoli dosežene) spiritualne univerzalnosti. Zdi se, da teh nagibov ali ambicij ni opaziti niti pri skladatelju. Kvečjemu so v ospredju dela človek, njegove bolečine, ponižnost, upanje v božansko milost ...

Zvest zapovedani formi se avtor v tej imenitni, prevladujoče temačni freski, z obilno rabo globokih, temnih registrov orkestra (angleškega roga, basklarineta, kontrafagota, zamolklega brnenja timpanov) in skoraj vseprisotnega zbora pri soočanju z neizogibno dokončnostjo tuzemskega in negotovostjo onstranstva vdaja težki tesnobi. Glasbeno je to zakoličil že v prvem taktu z osnovnim motivom celotne skladbe, samosvojim glasbenim križem, ustvarjenim iz petih not – dveh sosednjih poltonov, zrcalno postavljenih na dominantno b-mola, ki je vodilo skozi celotno delo; v prvem delu zgolj kot tragičen krč usode, v drugem pa kot olajšanje, rastoče na upanju.

Dirigentka Martina Batič je pri izvedbi sledila temeljni misli dela in suvereno vodila velik ansambel. V

polnokrvnem pristopu k interpretaciji močnih dinamičnih nasprotij dela ji je tu pa tam v notranjih razmerjih zmanjkalo izrazne plastičnosti, pri agogiki ušla kakšna nedodelana podrobnost, tudi nenatančen vstop orkestra. Vendar je v celoti dobro opravila zahtevno delo. Pri tem je nesporno dominiral zborovski del izvajalskega korpusa, kar izhaja že iz partiture. Združena zbora sta bila dobro pripravljena, zvokovno dominantna (*Dies irae*, *Quod sum miser* in *Agnus Dei*), z mogočnimi dinamičnimi vzponi (*Confutatis maledictis*), precej dobro izdelano dikcijo (izjema *Lacrymosa*), ponekod nekoliko preostra (*Tuba mirum*), barvito precej enolična, kar bi v prihodnje lahko bilo vredno posebnega truda.

Solisti sopranistka Pia Brodnik, altistka Jana Wallingerová, tenorist Jaroslav Brezina in basist Marcos Fink so v glavnem, izjema so deli *a cappella*, delovali stabilno. Občasno je zmotila nejasna dikcija in zamegljena intonacija sopranistke Pie Brodnik, ki se je v sklepnem stavku sicer izkazala z več intonacijske natančnosti, predvsem pa z lepo odprtim izraznim lokom. Češka gosta sta nastopila zanesljivo, vendar brez posebne ekspresivnosti, kar je bilo zlasti opazno pri izrazno precej blede izpeljani, drugače pa eni najboljših liričnih tém te skladbe, tenorskem solu *Recordare, Jesu pie*. Med solisti je po jasnosti, barvitosti in kultivirano osmišljenem fraziranju izstopal basist Marcos Fink.

Izbor tega *Requiem*a za otvoritveni koncert vokalnega abonmaja ni slaba poteza, vendar bi ob množici skladb te oblike (več kot dva tisoč od renesanse do naših dni), med njimi nemalo tudi vrhunskih, ki še niso zašle na naše koncertne odre, rajši poslušal katero izmed njih. V mislih imam še posebej niz tistih iz 20. stoletja, pisali so jih denimo Stravinski, Britten, Penderecki, Weill, Martin, Ligeti, Delius, Duruflé, Schnittke, ki so izstopili iz večstoletne tradicionalne sheme. V čem neki je problem, da na naših glasbenih (in glasbeno-scenskih) odrih pri načrtovanju programa tako primanjkuje drznosti in volje po večji pestrosti, novostih in vsebinski drugačnosti repertoarja? **STANISLAV KOBLAR**

● ● ● KONCERT

Virtuozno in poglobljeno

Modri 1. Orkester Slovenske filharmonije. Dirigent in solist Julian Rachlin, violina. Spored: Mozart, Hindemith, Piazzolla. Cankarjev dom, Gallusova dvorana, 29. in 30. 9. 2011

Minuli prvi koncert Modrega abonmaja Orkestra slovenske filharmonije me je spomnil na staro »muzkontrsko« domisljico: ni slabih orkestrov, so dobri in slabi dirigenti! Morda nekoliko pretirano, vendar s kančkom resnice. Kajti prav dober dirigent se je tokrat »zgodil« filharmonikom in z njim opazno kakovostnejša igra ansambla. To je bilo čutiti že po prvih taktih Mozartove uverture k operi *Figarova svatba*, s katero so nam dirigent Julian Rachlin in filharmoniki z vročično, tehnično do potankosti izdelano izvedbo nakazali rdečo nit večera: virtuoznost.

Mozartova *Simfonija št. 35* v D-duru K. 385, »Haffnerjeva«, je izzvenela vzneseno in v značilnem blišču dunajskih klasikov. Skladatelj jo je ustvaril po naročilu salzburškega župana Siegmunda Haffnerja, ki si je ob napredovanju v plemiški razred zaželel dogodek povečati z mojstrovino velikega someščana. Mozart se dela ni lotil prav z veseljem, od tod morda tudi odmerek jeze v ognjevitosti prvega stavka. Potencialni pasti, izhajajoči iz te značilnosti, površni vihravosti, se je Rachlin izognil s klenim pristopom k teksturi stavka: z dovršeno logiko notranjih odnosov, s tekočim navezovanjem teme, njenih imitacij in vmesnih povezav (pripevi, kadence, bachovsko razkošen fugato ...) in z jasno razčlenjeno zvokovno sliko. Z nekoliko bolj razgibano igro komorno zastavljenega andanta (godala, oboa, fagot, rog à 2), lepo vodenimi melodičnimi linijami in toplo barvitim tonom so Rachlin in filharmoniki pripravili prihod elegantnega plesnega menueta. Četrti stavek presto je bil izveden s pristno strastjo, uglašeno, ritmično stabilno in prosojno tudi v zelo hitrih prehodih.

Umestitev priložnostne *Žalne glasbe za violo in godalni orkester* (Trauermusik) Paula Hindemitha – nastale v pičlih šestih urah in izvedene še istega dne kot hommage preminulemu angleškemu kralju Juriju V. – v spored pričujočega koncerta ustvarja vtis ponesrečenega diskurza, tudi ko odmislimo štorijo o nastanku dela in ga poskusimo doživeti v čisto glasbenem smislu. Poleg ekscentrične zasnove – treh ekstremno kratkih stavkov, približno ene minute trajajočih refleksij, in četrtega običajnega obsega – zmoti tudi kompilacijski pristop pri nastajanju skladbe, zajetna uporaba citatov iz lastnih in drugih del (*Simfonija Mathis der Maler, Koncert za violo in orkester – Der Schwanendreher, protestantski koral Vor deinen Thron tret ich hiermit/Zdaj stopam pred tvoj prestol*). Skladba strukturno sloni na dialogih in menjavah med solisti in skupino, značajske se zateka k elegičnosti, ki v temačno zgoščenih harmonijah niha med potisnjeno bolečino in uporom. Ne glede na tematiko se je zasedla v repertoar številnih violistov, pa tudi čelistov in violinistov. Rachlin jo je izvedel v izvorni različici, z violo; delikatno, s celotno paletto dramatskih in liričnih odtenkov.

Po temačnem *Hindemithu* se je Rachlin z izvedbo razgibanih *Štirih letnih časov* v *Buenos Airesu* Astorja Piazzolle v priredbi za godalni orkester Leonida Desjatinikova izkazal v dvojni vlogi: kot veliki mojster violine in zelo sugestivni dirigent, sposoben izzvati še tako prikrite ustvarjalne energije soizvajalcev. Z divjo ritmiko, nabito s sinkopami in kontrapunktom, ter izmuzljivo erotiko Piazzollovega tanga nueva, je priklical na plano vrhunske interpretacijske sposobnosti ansambla; redkokdaj doseženo raven uglašenosti in poenotenja godal, braveure godalne igre (glissandi, flageoleti, pizzicati, spiccatti, saltati, tolkalni učinki, igra z lokom za kobilico ...), bogato barvito zvočnost, do skrajnosti napet dinamični lok in občutek za posebnosti sloga. Ob tudi sicer očarljivi igri je Rachlin še posebej zablestel pri violinskih kadencah v drugem in tretjem stavku, ob njem pa prav tako odlični prvi čelist Andrej Petrač s čisto igro in lepim tonom.

STANISLAV KOBLAR

AMPAK

MOJA, TVOJA, NAŠA ZGODOVINA

Spoštovani
g. Vladimir P. Štefanec!



V imenu Moderne galerije bi se rad odzval na neumestno in v resnici na ničemer dejanskem ali dokazljivem osnovano insinuuacijo, ki ste jo lastnim, a očitno ne dovolj močnim pomislekom navkljub vendarle zapisali v

kritiki *Moja, tvoja, naša zgodovina*, objavljeni v *Pogledih* dne 14. 9. 2011. Naj navedem naslednje:

»Mesto v izboru je našlo tudi precej del iz zbirk drugih institucij in iz zasebnih zbirk in zdi se mi, da sem med njimi opazil tudi stvaritve, glede katerih je bilo pred časom (gre za avantgardna dela iz dvajsetih, predstavljena v Galeriji ISIS) javno postavljeno vprašanje o njihovi pristnosti. Smemo domnevati, da njihova uvrstitev v postavitev pomeni strokovno odpravo takrat izraženih dvomov ali le spretno potezo lastnika, ki je tako prišel do »overovitev« omenjenih del?«

Vaše žaljive domneve – četudi gre zgolj za domneve –, objavljene v javnem občilu,

niti najmanj ne držijo. V resnici zanje ne najdem vzroka drugje kot v slabem spominu, nepoznavanju ali celo namernem podtikanju. To je v našem primeru – ne glede na to, da gre morebiti zgolj za insinuiranje z Vaše strani – lahko zelo škodljivo, predvsem v pogledu dela kustosov Moderne galerije in odnosov z zbiratelji ali zasebnimi lastniki, ki so v nekaterih primerih celo neposredni dediči po družinski liniji.

Ponaredki, ki so bili razstavljeni v Galeriji ISIS, so v arhivu Moderne galerije nadvse dobro dokumentirani, za kar je osebno zaslužna dolgoletna kustosinja Moderne galerije Breda Ilich-Klančnik, ki je bila tudi sicer ena od tistih, ki so ponaredke

v Galeriji ISIS razkrinkali. Na novi stalni razstavi *20. stoletje/Kontinuitete in prelomi* ponaredek avantgardnih del iz dvajsetih let ni. Vašo domnevo pa v celoti povozijo že razstava oziroma katalog razstave TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda iz leta 1998.

Saj v resnici ni treba veliko: če obstajajo dvomi ali pomisleki, pri katerih – tako sam verjamem – nočete ostati, saj predvidevam, da ste zavezani jasnosti in verodostojnosti, se enostavno pokličite ali pišite, kajpak vpraša – in tako kaj več izve. Toliko v vednost.

Marko Jenko
kustos Moderne galerije



Festival
mlade
literature
Urška
2011

Nagrajenci (2002–2010):

Veronika Dintinjana	Ljubljana
Peter Golob	4. oktober 2011
Eva Kovač	
Tanja Petelinček	Slovenj Gradec
Nataša Kramberger	5. oktober 2011
Mirana Likar Bajželj	21. oktober 2011
Gregor Rozman	22. oktober 2011
Sergej Učakar	
Sergej Harlamov	



Voljni pomagači ugrabiteljev (pravne) države

VOJKO FLEGAR

Ste za »malo drugačen« test (spoštovanja) pravne države? Naj vam ga predlagam. Ne povsem brezplačnega, a ga lahko opravite v dobri družbi po lastni izbiri. Pojdite v prvi bar, kjer vas ne poznajo, in naročajte dvojne (viskije, vodke, tekile, konjake ..., pač po lastni izbiri), dokler vam jih bodo prinašali ali dokler ne končate pod mizo. Kaj mislite, se bo zgodilo prej? Da jih vam bodo nehali prinašati ali da boste pod mizo? In če naslednji dan ne boste verjeli, kaj se vam je zgodilo, razširite vzorec. Zavijte v naslednji bar. Ah, ja, dobra družba! No, prijatelja ali prijateljico ali kogar koli, ki mu zaupate, morate imeti seveda s seboj. Nekdo vas vendar mora spraviti domov in poleg tega raziskavi dodati intervju s tistim, ki vam je stregel/-la. S poudarkom na razmeroma preprostem vprašanju: Zakaj ne spoštujete zakona (o omejevanju porabe alkohola) in točite tudi vinjenim gostom?

Če boste dovolj vztrajni, poskrbeli za geografsko, »socialno« in druge potrebne značilnosti pravnega vzorca, lahko iz tega nastane še del kakšne diplomske naloge. Ali vsaj seminarske. Preden postanete alkoholik. Ne naloge o alkoholizmu, ampak o spoštovanju pravne države. Da to nima zveze s pravno državo? Da nespoštovanja zakona v tem primeru ni mogoče niti približno primerjati s kršitvami zakonov, ki si jih dovolijo oni »tam zgoraj«? Da so posledice enega ali dveh dvojnih bagatelne v primerjavi s tem, da imamo »pravno državo dveh hitrosti«? Da gre pri točenju alkohola očitno vinjenim preprosto za kavalirski delikt, katerega preganjanje bi državo stalo več, kot bi bilo koristno?

No, slednje – o stroških – morda drži, toda ne nujno. Kajti – če bi se vi, po neznani količini dvojnih, s katero so vam v nasprotju z zakonom postregli, spravili, bog ne daj, v avto in se zapeljali na avtocesto po izvozu, bi stroške nemara morali meriti s človeškimi življenji. Krivi bi bili vi, seveda, toda po zakonu ne bi smeli imeti možnosti, da se v baru zadenete na mrtvo. Poleg vas, ki ste se usedli v avto pijani, nekega drugega zakona ni spoštoval nekdo drug. Tisti, ki vam je točil. Imeli ste sosterilca, ki ni spoštoval nekega drugega zakona kot vi.

Tukaj torej ne gre za to, kaj s pravno državo počnejo »oni zgoraj«, ampak za to, kako državljani – v tako pomembnem, najbrž kar pretežnem delu prepričani, da nam pravne države nekdo »ne da«, da nam jo je »ukradel« – razumemo pravno državo. Kot nekaj, kar je (ali pa tudi ne), ali kot nekaj, kar malo in včasih je, malo in kdaj drugič pa tudi ne?

Pravna država je namreč ena od tistih nesrečnih stvari, ki so ali pa jih ni. Ki veljajo za vse ali pa za nikogar. Ne morejo malo biti za nekoga, nič za nekoga drugega in vse za nekoga tretjega. Če se veliko državljanom ali državljkam, recimo, zdi, da se jim pred sodiščem ni treba (ali pa ni priporočljivo) spomniti, koliko so gostu natočili, kaj se je dogajalo ali kaj so slišali in videli, pravne države že ni več. Vseeno, ali se ne spomnijo iz lagodnosti, naklonjenosti do koga, strahu ali morda celo iz prepričanja, da – pravne države itak ni. In pravzaprav je res ni, kajti prosto po stari modrosti: če »veste«, da pravne države ni, in zato ravnate drugače, kot bi, če bi mislili, da je, potem pravne države brez dvoma ni.

Bolj preprosto in grobo rečeno – gre za to, da (tudi) državljani s pravno državo prepogosto ravnajo kot svinja z mehkom. Kot občani smo zadovoljni s tem, da nam je župan priskrbel

V zameno za lastno korist takšne ali drugačne vrste dajemo pooblastila in odpustke za »ugrabljanje« pravne države in potem nemočno tarnamo ali besno vpijemo, da je ni, ker so nam jo ugrabili. Seveda so jo in seveda je ni, saj tudi državljani molče soglašamo z logiko, da se po zakoniti poti tako in tako ne da ničesar doseči.

novi trgovino ali stadion, čeprav je javna skrivnost, na kakšen način se mu je to posrečilo. A molčimo, ker bomo sicer obveljali za zdrharje, politične nevoščljivce in zarotnike, izdajalce občinskih interesov, sovražnike napredka, iskalce dlake v jajcu ali preprosto zato, ker se nam »ne da« ukvarjati s tistim, kar nas neposredno ne zadeva. Bo že nekdo. Če bo. Če ne, pa tudi v redu, zakaj bi se ravno mi izpostavljali. Prej ali slej nas lahko to drago stane.

Kot državni uradniki tako molčimo, prestrašeni, da bi, če bi izjavili, kar si mislimo, da z javnim razpisom ni bilo v redu, kar »onim zgoraj« ne bi bilo všeč, izgubili službo (ali pa najmanj možnost za napredovanje); da bi si pomirili vest, si, recimo, razložimo svoj molk s tem, da ne vemo, koga bi pravzaprav obvestili. Ali s čim podobno priročnim. Kot zaposleni v zasebnih podjetjih molčimo, dokler so plače in nam dajo mir, saj, kajne, načelnost ne plačuje položnic in ne poravnava kreditov; stavkamo šele, ko nas za molk nehajo plačevati. Kot navijači nikoli ne vprašamo, od kod klubu denar za novega trenerja ali igralce (ali politikom za evropska prvenstva ali univerzijade); dreti se začnemo šele, ko ni uspeha. Kot pripadniki ceha molčimo, ko kdo od kolegov krši kodeks ali etična pravila ali kar zakone, saj bi nas razglasili za onečedevalce lastnega gnezda; vsakogar, ki si »od zunaj« drzne kaj vprašati, pričakamo družno nasršeni kot rimska legija.

V zameno za lastno korist takšne ali drugačne vrste dajemo pooblastila in odpustke za »ugrabljanje« pravne države in potem nemočno tarnamo ali besno vpijemo, da je ni, ker so nam jo ugrabili. Seveda so jo in seveda je ni, saj tudi državljani molče soglašamo z logiko, da se po zakoniti poti tako in tako ne da ničesar doseči. To je »kulturna« korupcija, kajti samovoljno razvrščanje »po naravi« istovrstnih dejanj (enkrat med kavalirske delikte, drugič med razloge za linč) je nekaj, kar je zunaj dosega ustave, zakonov, tožilcev in sodišč. Zunaj pravne države. Je naša kultura, naš način življenja in preživetja, sobivanja, organizacije družbe in upravljanja javnih zadev. Pa ne le teh. Dokler na državljano mizo pada dovolj drobtinic (in, zelo pomembno, da ne bistveno manj kot na sosedovo), molčimo in se požvižgamo na pravno državo. Dotlej se strinjamo z vladavino molka in voljno sodelujemo v zaroti proti pravni državi. Še več, dotlej niti države kot take ne jemljemo resno, kajti odnos do države je vse prej kot ponosno razobešanje zastave, prepevanje himne in »domoljubje kar tako«.

S stališča posameznika (ali skupine) je to gotovo racionalna izbira; skrajno nespametno bi bilo, če bi kot posamezniki vztrajali pri svojih »siceršnjih« etičnih načelih. Z družbenega, občega, narodnogospodarskega ... stališča pa je odločitev za trgovino, službo, mir, dobrobit sorodnika ali prijatelja ..., v zameno za pravno državo seveda neracionalna. Vzpostavlja, vzdržuje in cementira sistem, v katerem je pravno državo dovoljeno relativizirati vsakomur, pri čemer pa jo seveda lahko nekateri relativizirajo še veliko bolj kot večina drugih. Ustvarja in vzdržuje sistem, v katerem lahko prevladujejo, najbolj močne in tudi najbolj brezobzirne (politično-poslovne) španovije pravno državo povsem izvotljivo.

Med točenjem alkohola pijanemu gostu ali nepriznavanjem »tega sodišča« ali vlaganjem zakonskih predlogov, ki so jih prinesli lobisti, skratka med votlo pravno državo ter, recimo, zadolženostjo države in bolj ali manj popol-

nim razvojnim zastojem, je manj svetov, kot si nemara običajno mislimo, črta, ki jih povezuje, pa je precej ravna. Prav to, da tukaj praviloma ni nobenega »denarnega toka«, nobenega iz letala še slepcu vidnega »konflikta interesov«, pa »državljsko« izigravanje vladavine prava dela tako uničujoče. Tovrstna korupcija je »nadedeološko vezivo«, ki drži preko vseh morebitnih zamenjav oblasti, kadrovskih cunamijev in zamenjav v vseh treh vejah oblasti, državnih podjetjih, cehovskih organizacijah, ki nenazadnje odgovarja na vprašanje, zakaj se po nobeni zamenjavi oblasti »v resnici« nič ne zgodi.

Čez manj kot dva meseca bomo volivci spet imeli priložnost zamenjati oblast. Po javnomnenjskih raziskavah sodeč precej prepričani, da se znova pravzaprav ne bo nič spremenilo, kdorkoli bo že na volitvah »zmagal«. Oblast zamenjati je praviloma veliko lažje kot spremeniti, slednje pa je toliko težje, kolikor ji državljani z lastnim obnašanjem vedno znova posredno izstavljamo bianco menico za njene rabote. ■

VOJKO FLEGAR je odgovorni urednik *razgledi.net*.

pogledi

naslednja številka izide
26. oktobra 2011

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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

www.sititeater.si
070 940 940

Jernej Šugman

Maša Derganc

Uroš Fürst

Harold Pinter
PREVARA

prevod Lija Pogačnik *marširaj* Dejan Batočanin *scena* Barbara Kapelj Osredkar *kostumi* Nadja Bedjanič *luč* Andrej Hajdinjak

od 13. oktobra

 **sititeater.** BTC

 **KREKER**
KREKARNO UMetniško društvo d.o.o.

BTC