



FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA

**Od Karadžića do Snowdna
(in še kaj sladkega vmes)**

ŠKOFJELOŠKI PASIJON JE LJUDSKI
POGLED NA UMETNOST

Jože Faganel, intervju

SPODRSLJAJI SO IDEALNA SNOV
ZA ROMAN

**Pavol Rankov,
slovaški pisatelj**

ZAKAJ BI SE TRUDILI?

Jonathan Franzen, eseji

GLAS KOT JEDRO USTVARJANJA

**Irena Tomažin, nagrajena
festivala Gibanica**

DEDJE PUNK FUNKA

Gang Of Four, novi album

KOLESJE FRANCOŠKEGA
KRIMINALA IN SODSTVA

**Engrenages, ena najbolj
uspešnih francoskih TV-serij**

MED BLIŠČEM IN BANALNOSTJO

**Koptska podoba Egipta,
razstava fotografa
Matjaža Kačičnika**

ALAN FORD,
HEROJ ZA VSE SISTEME

**Pogovor z Lazarjem
Džamićem, avtorjem
študije o kulturnem stripu**



De facto, tam, kjer se Sobotna priloga konča.



V NOVI ŠTEVILKI PREBERITE:

- ☞ Tomo Križnar Božič na bregovih Modrega Nila
- ☞ Vatikan Vsi Frančiškovi reformatorji
- ☞ Zlatan Ibrahimović Tatuji, rumeni karton in boj proti lakoti
- ☞ Fotoreportaža iz Gaze Otroci in vojne travme
- ☞ Šola Džungla v razredu

Naročite se na revijo
s **25 % popustom.**

080 11 99 | 01 47 37 600
narocnine@delo.si | www.delo.si



DELO
DE
FACTO



Splošni pogoji in pogoji naročanja so objavljeni na www.trgovina.delo.si.

4-5 DOM IN SVET

DEJANJE

6 NOVI OBRAZI DOKUMENTARCA

Čeprav so festivalski nagrajenci gotovo vrhunec festivalskega programa za večino obiskovalcev, pa nam, kot piše **Denis Valič**, ljubljanski Festival dokumentarnega filma s svojo preiščeno in domiselno programsko politiko lahko ponudi še marsikaj drugega.

7 OD KARADŽIČA DO SNOWDNA (IN ŠE KAJ SLADKEGA VMES)

Za lažjo odločitev glede ogleda filmov na programu **Špela Barlič** predstavlja izbrane poudarke festivala, opozarja pa, da pri tem ne gre pozabiti tudi na retrospektivo, posvečeno zgodovini političnega dokumentarca od petdesetih do sedemdesetih let preteklega stoletja.

8 PROBLEMI

GRE ZA LJUDSKI POGLED NA UMETNOST

Od 21. marca dalje si bo v Škofji Loki mogoče ponovno ogledati *Škofjeloški pasijon*. Uprizoritev temelji na besedilu, ki je edino ohranjeno tovrstno besedilo v slovenskem jeziku. Toda kot je v pogovoru z **Andrejem Jakličem** razkril profesor Jože Faganel, pri *Škofjeloškem pasijonu* ne gre zgolj za prevod takrat pogoste dramske oblike, pač pa za izvirno avtorsko delo.



11 BESEDA

IVO SVETINA: Pod milim nebom, Bogu na očeh

12 DIALOGI

ČLOVEKOVI SPODRSLJAJI SO IDEALNA SNOV ZA ROMAN

Pavol Rankov je s štirimi zbirkami kratke proze in dvema romanoma eden najuglednejših sodobnih slovaških literatov. O njegovih uspehih pričajo številne nagrade, ki jih je prejel tako doma kot v tujini. Kako do njih, je v pogovoru z njim poskušala izvedeti **Diana Pungeršič**.



NASLOVNICA

Med 10. in 17. marcem v Ljubljani poteka 17. festival dokumentarnega filma. Eden od vrhuncev programa je filmski projekt *Narodna galerija* (National Gallery) svetovno znanega dokumentarista **Fredericka Wisemana**.
Foto Dokumentacija Dela

ZVON

14 DRUŽINSKA ORIENTACIJA – VPOGLED V LJUBLJANO NEKEGA ČASA

Ob izidu knjige *Umetniki in meščani* je njen avtor dr. Janko Kos poudaril, da vsebuje spomine iz zasebnega življenja in da ne posega na polje javnega. **Anja Radaljac** jo je razumela tako, vendar predvsem tudi drugače.

15 ZAKAJ BI SE TRUDILI?

Kako biti sam so eseji, ki prinašajo Franznove zimzelene teme: očetovega alzheimerja, pridržke do razcveta sodobne tehnologije, depresijo, prevpraševanje smisla pisanja in njegov zagovor. Vanje se je poglobila **Katja Perat**.



16 GLAS KOT JEDRO USTVARJANJA

Irena Tomažin v zadnjem desetletju z eksperimentiranjem s potenciali glasu orje ledino na domači uprizoritveni sceni, njen slog, izvedba in vokalna disciplina so, tako je prepričana **Zala Dobovšek**, edinstveni in lokalno neprimerljivi.

17 ZADNJI ŽLAHTNI POZITIVIST

Akademik Dušan Moravec je bil in ostaja osrednja osebnost slovenske teatrologije druge polovice 20. stoletja. Nekrolog ob njegovi smrti je napisal **Ivo Svetina**.

18 DEDJE PUNK FUNKA

Kot pravi naš neumorni glasbeni kritik **Miroslav Akrapovič**, je bilo bistvo glasbenega izraza skupine Gang Of Four t. i. politika plesa, ki so jo leedski fantje povzdignili na piedestal kulturne, družbene in politične pomembnosti.

19 ZOBATO KOLESJE FRANCOSKEGA KRIMINALA IN SODSTVA

Engrenages je ena najbolj uspešnih francoskih TV-serij vseh časov. Ne, *'Allo 'Allo!* ni bila francoska, čeprav se dogaja v Franciji. Njen producent je bil BBC in po mnenju **Agate Tomažič** je nemalo ironije v podatku, da je tudi *Engrenages* zaslovela šele po zaslugi BBC in v angleškem prevodu: *Spiral*.

20 MED BLIŠČEM IN BANALNOSTJO

Fotograf Matjaž Kacičnik se v Cankarjevem domu že tretjič zapored predstavlja s svojimi podobami iz Egipta. Da življenje v njem dobro pozna, kar je videti tudi v njegovi novi seriji o tamkajšnjih Koptih, je potrdil ogled, ki ga je opravil **Vladimir P. Štefanec**.

21 ALAN FORD, HEROJ ZA VSE SISTEME

Med branjem pogovora z Lazarjem Džamičem, avtorjem študije o kulturnem stripu *Alanu Fordu*, šele dobro postane jasno, v kako »simpatično« brezizhodnem položaju smo. V uteho nam ostane le še – legendarni strip. Z Džamičem se je pogovarjal **Gregor Bauman**.

23 KRITIKA

KNJIGA: Žiga Valetič: Optimisti v nebesih (Tanja Petrič)

KINO: Ida, r. Paweł Pawlikowski (Špela Barlič)

KNJIGA: Andrej Predin: Prihodnost d.o.o. (Ana Geršak)

24 PERSPEKTIVE

KATJA PERAT: Dialektika gospodarja in hlapca

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 6, številka 5

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

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNICA UPRAVE DELA, D. D.: Irma Gubaneč
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
NAROČNINE IN REKLAMACIJE:
T: 080/11 99, 01/4737 600, E: narocnine@delo.si
DIREKTORICA TRŽENJA
Dragica Grilj, T: 01/47 37 463, F: 01/47 37 504,
E: dragica.grilj@delo.si
Oglasno trženje, Dunajska 5, Ljubljana:
T: 01/47 37 501, F: 01/47 37 511, E: oglasi@delo.si
SKRBNIK BLAGOVNE ZNAMKE: Tomaž Prpič,
T: 01/473 75 09, F: 01/473 74 06, E: tomaz.prpic@delo.si
DIREKTORICA MARKETINGA
Dolores Podbevšek Plemeniti, T: 01/47 37 580,
F: 01/47 37 406, E: dolores.plemeniti@delo.si
ČASOPISNI ARHIV
T: 01/47 37 372, e-pošta: dokumentacija@delo.si
TISK: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana, Tiskarsko središče
ŠTEVILO NATISNjenih izvodov: 6000

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

Natiskana mesta

V kitajskem mestu Suzhou, hitro rastočem in razvijajočem se megalopolisu, je bil pred kratkim sejem novih tehnologij v gradbeni industriji. Enega od nepreglednih razstavnih prostorov je krasil velik napis »Mi tiskamo prihodnost arhitekture«. Vstop v prostor ni obetal nič posebnega. Razstavljeni so bili vzorci različnih debelin zidu, izdelanih iz običajnih materialov. Šele natančen pogled je pojasni slogan z napisom. Ni šlo za vzorce »pravih«, klasičnih gradbenih materialov, pač pa za isto vrsto materiala, iz katerega je mogoče vse te vzorce – natisniti. Potrditev, da je to dejansko mogoče, ni bila daleč stran. Na nasprotni strani prizorišča je namreč stala hiša v naravni velikosti in za povrh še v neoklasičnem stilu.

Prva v tridimenzionalni tehniki natisnjena hiša!

3D-tiskanje sicer ni nekaj novega, tehnologija za takšen gradbeni podvig je stara že tri desetletja, kolikor so stare tudi napovedi o tem, kako bo tovrstni postopek spremenil gradbeno industrijo. Do zdaj to ni bilo mogoče, očitno pa sanje tudi v gradbeništvu postajajo resničnost. Resničnost, v kateri si bodo tisti, ki imajo dovolj denarja, lahko privoščili objekte velikanski dimenzij in pri tem po mili volji sproščali lastno arhitekturno domišljijo, tisti z manj (ali nič) denarja pa bodo z minimalnimi stroški (tiskanje je namreč bistveno cenejše od najcenejše gradnje) prišli vsaj do lastnega zavetišča, če že ne do dostojnega bivalnega prostora.

Za razvoj tovrstne tehnologije je zaslužno kitajsko podjetje Winsun, ki je razvilo 3D-tiskalnik, visok 6,6 metrov, širok 10 metrov, dolg pa kar 150 metrov. Material, ki ga uporablja pri tiskanju, je kombinacija reciklirane gume, steklenih vlaken, železa, cementa ter posebnih veziv, ki za to, da se strdi, potrebuje 24 ur. Zidovi so znotraj votli oziroma jih napolnjuje pozneje dodan valovit, prav tako natisnjen material. Tako uporabijo manj gradiva, hkrati pa ohranijo trdnost in statičnost. Za izgradnjo razstavljenih vile mora osem delavcev delati mesec dni. Vrednost projekta je dobrih 200.000 dolarjev, kar je dobra polovica manj od običajne gradnje; slednja je tudi dvakrat počasnejša. Egipčanska vlada je že naročila izdelavo 20.000 enosobnih bivanjskih enot, ki jih bo namenila revnim prebivalcev v puščavskem delu svoje države. Hiše ne bodo izdelane na Kitajskem, pač pa na mestu, kjer bodo stale, saj bo podjetje Winsun zagotovilo potrebno tehnologijo.

Kot v vsaki zgodbi o uspehu pa tudi v tej ne gre povsem brez zapletov. Problem je tehnologija, ki je po besedah Behroka Khoshnevisa, začelnika 3D-tiskanja, ki tehnologijo že dve desetletji razvija na Univerzi Južna Kalifornija, pravzaprav



– prekopirana oziroma prenesena brez protivrečnosti, torej potrebnega plačila patentov in licenčnin. Še več, Khoshnevis vodjo podjetja, gospoda Maja, celo osebno pozna, saj se je ta pred leti oglašil pri njem in se zanimal za sam proces tiskanja ter materiale, ki jih zahteva. Tako so uporabljena tehnologija in materiali povsem identični tistim, ki jih je on razvijal ves čas.

Ne glede na izid konflikta, dejstvo ostaja, da je omenjena tehnologija gotovo tista, ki bo v prihodnosti vedno bolj pogosta. Omogoča namreč poljudno oblikovanje bivanjskih enot, gradnja je bistveno cenejša, hitrejša, stroški so manjši.

Tovrstnih tiskalnikov pa ne uporabljajo zgolj za gradbene namene. V uporabi so že tiskalniki, ki za material uporabljajo pesek in potrebna veziva, s pomočjo katerih tiskajo kamnitim podobne strukture. To pomeni, da jih lahko uporabljajo pri obnovi starih objektov, spomenikov, restavriranju arheoloških najdb ... Tiskanje, kot pravijo v *Guardianu*, omogoča tudi oblikovanje objektov in struktur, ki jih sicer s klasičnim materiali zaradi njihove specifičnosti ni mogoče oblikovati ali so zaradi stroškov gradnje nerentabilni.

Kar pomeni, da se za »preživetje« tiskarskega gradbeništv ne gre bati. **A. J.**

Termiti, naši prijatelji

Velike konice peščenih barv, ki štrlijo iz na primer afriških savan, niso zgolj karizmatično oblikovana domovanja termitov, pač pa tudi ključni dejavnik ohranjanja okolja, v katerem nastajajo; v puščavah, savanah, tropskih in subtropskih podnebnih pasovih ...

Raziskovalci univerze iz ameriškega Princetona so po pisanju *New York Timesa* namreč ugotovili, da bivališča termitov v puščavah opravljajo vlogo oaz, ki rastlinam v njihovi neposredni bližini omogočajo preživetje. Termitnjaki namreč ohranjajo stalno temperaturo, ki je nižja od zunanje, so tudi nekakšna »skladišča« vlage, ki jo rastline potrebujejo, kar pomeni, da skrbijo tudi za preprečevanje intenzivnega širjenja puščave v druga poraščena območja. Njihova moč je celo tako velika, da tudi v primeru, ko puščava že preseže prostor njihovega bivališča, v njihovi neposredni okolici življenje še vedno uspeva v enaki obliki kot pred tem.

Kljub fascinantnim oblikam svojih bivališč so termiti aktivni praviloma pod površino zemlje. Rahljanje zemlje, ki ga opravljajo, ko iščejo za hrano, vodi omogoča prodreti globlje pod površino in zmanjševati hitrost izparevanja. Prav tako pospešujejo mešanje organskih in anorganskih snovi, ki se nahajajo v zemlji, kar pospeši regeneracijo zemeljskih plasti, njihovi izločki pa so učinkovito naravno gnojilo.

Vedno bolj zanimiv cilj proučevanja termiti postajajo tudi zato, ker so delovno dobro organizirani, prav tako imajo določene vedenjske obrazce, ki so enako ali celo bolj razviti kot pri ljudeh. Eden takšnih je tudi reagiranje v primeru nepričakovanih nevarnosti oziroma dražljajev iz okolice. Ne glede na obliko dražljaja se nikoli ne odzovejo panično, ne teptajo vse okoli sebe, pač pa reagirajo v skladu z vlogo, ki jo opravljajo v družbenem sistemu (lahko



so npr. običajni delavci ali pa vojaki). Ravno nasprotno kot mravlje, ki praviloma reagirajo panično in egoistično ter poskušajo poskrbeti najprej zase, šele potem za druge.

Znanstveniki razlog za razvoj vidijo v starosti same živalske vrste. Termiti so vrsta, stara okrog 200 milijonov let, kar pomeni, da so v primerjavi z mravljami starejši za dobrih 50 milijonov let. So tudi prva živalska vrsta, ki se je uspela socialno organizirati. Glavna značilnost življenja termitov je to, da tvorijo ogromne kolonije, v katerih prihaja do delitve dela (evsocialnost) in s tem povezano različno telesno zgradbo posameznih osebkov (socialni polimorfizem). Po njihovi vlogi v koloniji jih delimo v »kaste«; razvoj v pripadnika določene kaste je pogojen s hormoni, ki jih izloča kraljica ob izleganju jajčec, in pogoji v gnezdu. V nasprotju z mravljami nastajajo spolno, v gnezdu so zastopani tako samci kot samice.

Obstajajo tudi insekti, ki zaradi posebne prilagojenosti prebavil lahko pojedjo tisto, kar ostale živalske vrste ne (z)morejo, na primer les, iztrebke ... celo prah in umazanijo. Za prebivanje si gradijo posebne strukture iz prežvečenega blata in izločkov posebne zleze na glavi. Njihova daljša stranica je skoraj točno v smeri sever–jug, kar pripomore k termoregulaciji kolonije. Dosegajo lahko ogromne velikosti. Poleg zagotavljanja ustrezne mikroklimatike za razvoj in življenje termitov so lahko tudi skladišče ali obrambni sistem pred plenilci. Termitnjaki nimajo izhodov na prosto, temveč proti virom hrane in vode vodijo pokriti hodniki, izdelani iz zemlje in telesnih izločkov delavcev. Ne torej s sovražniki, ki ogrožajo naš življenjski prostor, prej imamo opravka s prijatelji, od katerih se lahko marsikaj naučimo. **A. J.**

Prvih 5 ...

Zola Jesus

ZOLA JESUS + IRENA TOMAŽIN

Kaj imata skupnega Zola Jesus in Irena Tomažin, je vprašanje, s katerim si verjetno marsikdo beli glavo. Naj za začetek izdamo, da gre za dve intrigantni in samosvoji ustvarjalki, bržčas tudi umetnici. Če je Zola Jesus že skorajda stara znanca naših odrov, je to tudi Irena, le da malce manjših odrov. Kar pa ne pomeni pravzaprav nič slabega. Če bi, potem debele strani časopisa, ki ga držite v rokah, ne bi namenili Ireninemu delu. Hej, gre vendarle za dvojno nagrajenko pravkar minulega festivala Gibanica. Torej vemo, kam »pes taco molik«, v mejno eksperimentalno in raziskovalno sodobno scensko umetnost, v kateri si naša Irena za izhodišče svoje raziskave jemlje glas.

Kaj reči o Zoli, ki v naše loge prihaja z novim albumom *Taiga*? To, da je naslov verjetno posledica njenih ruskih korenin ali pač tega, da je album nastajal na otoku Vashon v morskem ožini Puget. Ali pač tudi to, da je umetnica s klasično pevsko izobrazbo (spet je začela vaditi s svojo nekdanjo učiteljico opernega petja) na otoku pravzaprav zgolj živila, ne snemala devet mesecev. Vse, kar je v tem času »naložila« v samoti, je »odložila« v svojem domačem kraju, Los Angelesu. Dovolj zanimivo za preveriti? 19. marca, ob 21. uri.

EKSOTIČNI HOTEL MARIGOLD 2



Gotovo nekaj za vse, ki se vam ni več treba truditi za redne mesečne prihodke (torej upokojenci), zdravje pa vam dovoljuje več kot zgolj domišljajska potovanja po svetu. Film režiserja Johna Maddena z izvirnim naslovom *The Second Best Exotic Marigold Hotel*, prevod pa je enak naslovu napovedi, bo na ogled od 25. marca naprej v Cankarjevem domu. Kar najprej pade v oči, je zvezdniška zasedba: Judi Dench, Maggie Smith in, pozor, večno mladi Richard Gere. Drugo pa je zgodba: gre za nadaljevanje komično-romantičnih (seveda, saj je vpleten Gere) avantur postaranih Britancev, ki svoje prihranke in stalne mesečne prihodke trošijo v indijskem Džajpurju. No, ne glede na emšo, še vedno boste pričla ljubezskim prigodam in vsemu, kar se lahko zgodi ljudem z veliko prostega časa med uživanjem na drugem koncu sveta. Naj vam razblinimo morebitne dvome glede umetniškosti režiserja Johna Maddena: njegov je projekt *Zaljubljeni Shakespeare*, ki je požel tri zlate globuse, štiri bafta in sedem oskarjev. Pa verjetno je Madden požel še kaj drugega.

LUČKA, GRAH IN PERO

Ravno danes, 11. marca, v Lutkovnem gledališču Ljubljana zgoraj, na odru pod zvezdami, svojo gledališko pot začenja nova premiera. Seveda, *Lučka, grah in pero*

... prihodnjih 14 dni



(režijsko jo podpisuje Katja Povše), gre pa prav tako za njeno privedbo besedila Hansa Christiana Andersena *Kraljična na zrnu graha*. Starejši morate to dobro vedeti: gre za interaktivno predstavo za najmlajše gledalce. Ampak res najmlajše, saj je starostna meja od enega leta dalje. Ustvarjalci jo žanrsko umeščajo med t. i. lutkovne uspavanke za najmlajše, to pa zato, ker bo priljubljena pravljica o kraljični in njenih težavah prepletena z znanimi in malo manj znanimi uspavankami oziroma zazibankami iz slovenske in svetovne dediščine. Premiera za vse, ki vam vaši najmlajši ne dovolijo zaspati, je ob 18. uri.

OD CIGANOV DO ROMOV

Za boljše razumevanje naslova fotografske razstave, ki se 25. marca odpira v Slovenskem etnografskem muzeju,



moramo dodati še podnaslov, torej *Zgodovina romske prisotnosti v Prekmurju*. Gre za pregledno razstavo o zgodovini in kulturi Romov v Prekmurju, v kateri je poudarek na 20. stoletju, času, v katerem se je nabralo največ arhivskega in fotografskega materiala. Poleg tega si bo mogoče ogledati tudi arhivske dokumente, ki jih sicer hrani Pokrajinska in študijska knjižnica v Murski Soboti, pa tudi razstavne ekspanze iz romske muzejske galerije Phuro Kher. Razstavo so v sodelovanju s SEM pripravili romsko društvo Phuro Kher in Združenje za očitne stvari. Ogled je brezplačen, in sicer vse do 12. aprila.

SLOVENSKI GLASBENI DNEVI

Trideseta edicija festivala se odpira v petek, 13. marca, v Cankarjevem domu. Do 17. marca se bodo zvrstile krstne izvedbe domačih del, pogled pa bo segel tudi v preteklost. Otvoritveni večer nosi ime *Moderno*, nastopajo pa Simfonični orkester RTV Slovenija ter Ensemble Modern iz Frankfurta, igrali pa bodo pod vodstvom dirigenta Johannes Kalitzkeja. Na sporedu bodo dela Vita Žuraja, Arnolda Schönberga, Janeza Krstnika Dolarja, Františka Josefa Benedikta Dusíka, Lucijana Marije Škerjanca, Nevilla Halla, Božidarja Kosa, Uroša Rojka, Janija Goloba, Andreja Missona, Alda Kumarja, Tomaža Sveteta, Marka Miheca, Danila Švare in Pavla Merkušja. Imeli bomo tudi redko priložnost slišati slovenske sakralne skladbe od protestantizma, renesanse, baroka do današnjih dni. Program je bogat in obsežen, podrobnejše informacije dobite na www.ljubljanafestival.si.

Ne zato, ker bi bil Obama slabši od republikancev. Ni slabši. Temveč zato, ker je teh osem let največja zamujena priložnost v našem življenju. Z zgodovinskega vidika so se pri njegovi izvolitvi časovno ujeli vsi pravi dejavniki ... Nato pa si ni drznil. Bil je ujetnik sistema, ni ga hotel spremeniti, vsi mogoči koraki so bili zanj prej breme kot priložnost.



Aktivistka **Naomi Klein** v *Mladini* (8. marca 2015) o tem, zakaj predsednikovanje Baracka Obame za okolje pomeni eno samo veliko žalost.

(A)političnost Evrovizije

Menda je z gledanjem Evrovizije podobno kot z branjem rumenega tiska: le redkokdo si upa priznati, da si s takšnim čtivom maže roke. Zabavno naključje je seveda, da so taisti ljudje, ki zatrjujejo, da jim je zapis o tem ali onem liku z estrade prišel pod roke mogoče v frizerskem salonu ali se jim je pogled zataknil ob naslov v trafiki, dobro obveščeni tudi o ostalih čenčah.

Večina ob omembi Evrovizije zamahne z roko, to je nekaj neresnega, včasih že grotesknega. Pa vendar povprečen Evropejec o tem presenetljivo veliko ve in ima o Evroviziji svoje mnenje, razlaga zgodovinar dr. Dean Vuletic. Za raziskovalca, kakršen je on, pravzaprav ni lepšega. In če dodamo, da se je Vuletic mudil v Ljubljani konec februarja, ko je bil kot po naključju izbor za Emo, ki si ga je ogledal v živo, mu človek lahko le še zavida ... Oziroma ga blagruje, ker mu je prostočasno zanimanje uspelo spremeniti v predmet resnega znanstvenega proučevanja.

Vuletic, ki je ta čas štipendist sklada Marie Curie na Oddelku za vzhodnoevropsko zgodovino Univerze na Dunaju, se namreč ne strinja s tistimi, ki imajo Evrovizijo za neresen dogodek brez vsakršnega političnega sporočila. Ravno ta domnevna apolitičnost sodelujočim daje proste roke, da na odru med vrsticami izražajo svoja stališča. Kako do tja pridejo, pa je že druga zgodba. V zaodrju te prireditve se dogaja marsikaj, pravi Vuletic – in s tem ne misli zgolj na uglašenost nekaterih držav pri glasovanju, recimo nekdanje SFRJ.

Začeti je treba na začetku, to pa je pri Evroviziji ustanovitev EBU ali European Broadcasting Union (Evropska radiodifuzna zveza). Danes manj znan podatek je, da se je pevsko tekmovanje začelo, ker so si države članice EBU (se pravi evropske javne radiotelevizije) želele preskusiti tehnične zmogljivosti hkratnega oddajanja po evropski celine. Podatek, ki navidezno potrjuje tezo o apolitičnosti, pa je, da v vseh desetletjih delovanja EBU niso izločili niti ene članice, ne glede na to, kako avtoritaren režim je ustrahoval prebivalce katere od njih. Članica EBU je bila Španija za časa Franca in Portugalska za časa Salazarja; v EBU so danes Belorusija, Azerbajdžan, Rusija in do leta 2012 tudi Turčija, vsaka s svojim trinogom od Lukašenka in Alijeva do Putina in Erdogana. Pa se nihče ne vznemirja preveč zaradi tega. Dogajale so se celo take absurdnosti, da je bila leta 2012, ko je izbor za popevko Evrovizije gostil Azerbajdžan, ena od vodilnih osebnosti pri organizaciji prireditve kar gospa Alijev, diktatorjeva soproga, izvajalka pa je bila tesno povezana z diktatorjem. Ko je Vuletic predstavnik EBU povprašal, ali se jim to ni zdelo nekoliko sporno, si njihovih odgovorov ni mogel razlagati drugače kot tako, da je njihova brezbriznost v resnici – politična. Ne, ravno nasprotno, zelo smo bili veseli, da je gospa Alijeva prevzela organizacijo, potrebovali smo nekoga z vrha, sicer nam v taki neurejeni državi ne bi uspelo narediti ničesar, so pojasnili Vuleticu. V zadevi pop zvezdnice s sumljivimi sorodstvenimi vezmi pa so dejali, da »Azerbajdžan preprosto ne premore več izvajalcev, primernih za nastop na Evroviziji!«. »Ampak Azerbajdžan ima deset milijonov prebivalcev!« je vzkliknil Vuletic na predavanju v organizaciji Inštituta za kulturne in spominske študije ZRC SAZU. In nato sklenil, da si privolitve EBU k pristopu Azerbajdžana ne more razlagati drugače kot nekakšnega darila EU. Azerbajdžan je država, ki je bogata z energenti, in odločitev, da so jo sprejeli medse, je najbrž za marsikoga ustvarila nove poslovne priložnosti ...

Evrovizija je po Vuleticu, ki o tem prav zdaj piše knjigo, zanimiva tudi zato, ker je glasovanje za zmagovalko eden redkih primerov udejanjanja neposredne demokracije na zelo obsežnem območju. In to se res neverjetno širi: če so na prvem izboru za pesem Evrovizije leta 1956 v švicarskem Luganu sodelovale samo države zahodne in sredozemske Evrope (zato je bil od vsega začetka zraven tudi Izrael),

medtem ko so vzhodnoevropske imele svojo Intervizijo, so članstvo v EBU nato začeli utemeljevati s frekvencami. Država članica EBU je morala biti znotraj teh frekvenc, razdeljenih na podlagi dogovora iz tridesetih let 20. stoletja. Članstvo v EU se zato nikoli ni pokrivalo s članstvom v EBU (kot zanimivost: Jugoslavija je bila edina od vzhodnoevropskih držav, ki je ustanovna članica EBU). Morda bolj s članstvom v Svetu Evrope, katerega poslanstvo je promocija in varovanje človekovih pravic, zagovarjanje strpnosti. In spet trčimo v svojevrsten paradoks: kako lahko na Evroviziji sodelujejo tudi države s tako porazno nizko ravni strpnosti, da so se ob lanski zmagi Conchite Wurst, po Vuleticvih besedah

predstavnice spolne manjšine, resno vznemirile in so začeli padati predlogi o tem, da bi imele svoje tekmovanje.

Na samostojno pot se je že leta 2012 podala tudi Turčija, ki je prej pošiljala svoje predstavnice na Evrovizijo. Leta 2013 je prvič potekal izbor za pesem Turkovizije (Turkvision), na katerem so sodelovale tudi Makedonija, BiH, Kosovo in Romunija – če naj naštejemo samo države, ki jim po geografskem ključu človek tega ne bi pripisal.

Toda geografija oz. doseg televizijskih frekvenc že dolgo ni več merilo niti za pristop v

evrovizijsko družino. Internet je tudi tu vse pomešal, letos celo do meja absurdnosti, saj bo na evrovizijskem odru na Dunaju prvič zapel tudi predstavnik Avstralije. Ampak čevem, da je to država izseljencev, podatek ni več tako presenetljiv ... Tudi dr. Dean Vuletic je Avstralec hrvaških korenin, ki je Evrovizijo od mladih nog spremljal na domačem TV-zaslou. Evrovizija je v Avstraliji popularna že od začetka osemdesetih, ko je začel delovati poseben javni televizijski program SBS, kjer so prenašali oddaje v izvorniku, za različne priseljenke skupnosti. In po zaslugi interneta Evrovizija ni več eksotična niti za Američane: mladi na newyorški univerzi, ki jim je Vuletic kot gostujoči profesor predaval, so bili presenetljivo dobro obveščeni o dogajanju in so kar dobro razumeli mehanizem izbora. Vendar se, jasno, niso mogli primerjati s tistimi evrovizijskimi navdušenci oziroma obsedenci, ki znajo na pamet povedati, katera država je zmaga leta 1973 in še vse kaj drugega. Oni so res malo čudni, njihova srečanja spominjajo na konvencije oboževalcev serije *Zvezdne steze*, pravi Vuletic. Ki priznava, da si je sam že priskrbel vstopnice za finale, in to prek članstva v enem od fenovskih združenj, ki si zagotovi določen kontingent vstopnic v prodajni.

Raziskovalno delo štipendista sklada Marie Curie na Dunaju je sestavljeno tako iz obiskovanja nacionalnih izborov za pesem Evrovizije kot iz intervjujev z različnimi sodelujočimi. Presenečeni bi bili, ko bi izvedeli, kako vidne kulturne osebnosti so na začetku svoje kariere prepevale na evrovizijskem odru, pripoveduje Vuletic. Med najbolj znanimi so Nana Mouskouri, Vicky Leandros, Toto Cutugno ... Še en dokaz, da Evrovizija res ni tako trapasta, za kakršno velja, je vidik raziskovanja, ki ga je izbral Vuletic. Izhajal je iz dejstva, da članice na to tekmovanje vedno poskušajo poslati pesem, za katero menijo, da bo všeč drugim. Se pravi, da mora poosebljati državo, kakršna naj bi bila v očeh drugih. Tu pa smo spet pri stereotipih. Zato se to navidezno apolitično in groteskno tekmovanje zdi pravnje ogrode, okrog katerega bo Dean Vuletic nasnul zgodbo o povojni Evropi, ki bo tema njegove nastajajoče knjige. Iz evrovizijskih popevk se da izločiti tudi gradnike t. i. evropske enotnosti: nesporno je, da imamo skupno popkulturo, zabavno pa je, da za najboljše tekstopisce veljajo tisti iz Stockholma, pri glasbenih aranžmajih pa izstopajo Londončani (h katerim se po navadi zatečejo azerbajdžanski izvajalci). Vsekakor je evropop nekaj posebnega in se manj navdihuje pri ameriškem starejšem bratranču, kot bi si morebiti mislili. Še več, Vuletic je prepričan, da je evropop v marsičem vplival na ameriško popularno glasbo. **Agata Tomažič**



Člani skupine Pertti Kurikan Nimipäivat (PKN), zmagovalke na finskem izboru za pesem Evrovizije

NOVI OBRAZI DOKUMENTARCA

Med 10. in 17. marcem se v Ljubljani godi 17. festival dokumentarnega filma. Čeprav so festivalski nagrajenci in razvpita dokumentarna dela, kakršno je letos oskarjevec *Citizenfour* Laure Poitras, gotovo vrhunec programa za večino obiskovalcev, pa nam festival s svojo premišljeno in domiselno programsko politiko vsako leto lahko ponudi tudi še nekaj drugega: konkretno in relevantno izhodišče za razmislek o aktualnih razmerah in trendih na področju dokumentarnega filma.

DENIS VALIČ

V devetdesetih letih prejšnjega stoletja, ko se je začel formirati kot ena od sekcij Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala, je bila njegova primarna naloga resda predvsem ta, da sploh opozarja na obstoj te, takrat skoraj pozabljene zvrsti (vsaj kolikor govorimo o večinskem občinstvu). Danes namreč pogosto pozabljamo, da je bila ta, pravzaprav utemeljitvena zvrst filmske umetnosti po silovitem razvoju – ki se je začel že v dvajsetih letih 20. stoletja in vrhunec dosegel v šestdesetih in sedemdesetih (tako z novovalovskimi težnjami po prenovi, po »drugračnem« filmu, kot tudi prek revolucionarnega duha družbenih gibanj, ki je v njem našel sodobno orožje za ozaveščanje množic) – v osemdesetih letih, vsaj v očeh množic, degradirana na marginalen, večinoma televizijski žanr. A nato, nekako na prelomu stoletja, se je – morda še najbolj zaradi bombastičnih, senzacionalističnih del razvpitega Američana Michaela Moora – začelo tisto, kar mnogi imenujejo »renesansa dokumentarnega filma« oziroma ponovno prebujeno zanimanje za dokumentarce.

Na tem mestu velja opozoriti, da so zasluge, ki se v tem pogledu danes pripisujejo Michaelu Mooru, vsaj deloma pretirane. Brez dvoma je izjemna priljubljenost njegovih del – od *Bowlinga za Columbine* (*Bowling for Columbine*, 2002) dalje – koristila tudi sami zvrsti. Toda po drugi strani ji je naredila tudi medvedjo uslugo, saj je močno popačila predstavo o tem, kaj dokumentarni film sploh je. Izvornemu duhu zvrsti so namreč blizu le njegova zgodnja dela – pravzaprav le prvi dve, celovečerec *Roger in jaz* (*Roger and Me*, 1989) ter nanj navezujoči se kratki dokumentarec *Pets or Meat: The Return to Flint* (1992) –, medtem ko je z *Bowlingom za Columbine* in naslednjimi ponudil tip dokumentarca, ki se nič kaj sramežljivo spogleduje celo z rumenim tiskom. Vsekakor pa se povsem oddalji od tistega, kar Bill Nichols, verjetno osrednje ime akademskih razprav o dokumentarnem filmu, v enem temeljnih del s področja sodobne refleksije o dokumentarnem filmu, knjigi *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, opredeli za »dober dokumentarec«, ko pravi, da mora ta »spodbuditi razpravo o temi, ki jo predstavlja, in ne o samem sebi.« Skratka, dober dokumentarist ne počne ravno tistega, kar počne Moore – govori predvsem o samem sebi.

Danes se prav tako pozablja, da se je v drugi polovici devetdesetih in v začetku novega stoletja pojavila vrsta izjemnih dokumentarnih del, ki so z nič manjšo silovitostjo pritegnila pozornost najširšega občinstva. Errol Morris je že konec osemdesetih s filmom *Tanka modra črta* (*The Thin Blue Line*, 1988) ustvaril pravo malo uspešnico, nič manj uspešna pa niso bila niti njegova poznejša dela. Izjemen uspeh je dosegel tudi Leon Gast, ki je s svojim dokumentarcem o legendarnem dvoboju velikanov boksa, Muhamadu Aliju in Georgu Foremanu, filmom *When We Were Kings* (1996), razkrival politično ozadje in razsežnost tega športnega dvoboja. Tu je bil še John Marsh, pa v Evropi vsaj Agnès Varda in Peter Forgacs. Prebujenega zanimanja za dokumentarni film ob vstopu v novo stoletje torej nikakor ne gre povezovati samo z Moorovimi deli. Navsezadnje so se prav takrat pojavile še nekatere filmske uspešnice v domeni klasičnega igranega filma, kot sta na primer *Trumanov šov* (*The Truman Show*, 1998) in razvpita *Čarovnica iz Blaira* (*The Blair Witch Project*, 1999), ki so prav tako spodbudile zanimanje množic za vprašanja dokumentarne zvrsti.

Še posebej zadnje delo je spodbudilo številne razprave o tem, kaj je pravzaprav dokumentarec. Ne le, da so v samo zasnovo filma vključili številne dokumentaristične konvencije in jih prepletli s podobami preproste video kamere, ki je stopnjevala učinek grobega realizma, pač pa so se tudi med promocijsko akcijo posluževali številnih prijemov (reference na »resnične« osebe in strokovnjake), ki so ustvarjali vtis, da imamo opraviti z ne-igranim delom, kar je spodbudilo silovite razprave o tem, koliko lahko vplivajo na naše doživetje »dokumentarnosti«.

Ta vprašanja pa so ponovno vzniknila prav v današnjem času: dokumentarni film na valu spodbude, ki mu jo je prineslo ponovno zanimanje najširšega občinstva, znova prevprašuje svoje temeljne opredelitve in pri tem v raziskovanju svojih izraznih možnosti stopa po še do nedavnega povsem nepričakovanih poteh. Danes lahko celo rečemo, da je ta, kot smo lahko videli še ne tako daleč nazaj povsem marginalna zvrst, postala celo eden najbolj vitalnih inkubatorjev za inovacije na področju sodobne avdiovizualne produkcije. Močno spodbudo ji je pri tem dal prihod modernih, digitalnih tehnologij, ki so silovito posegle v



produksijske načine. Tako se na eni strani soočamo z nekakšno »intimizacijo« produkcije (kakršno je pravzaprav prinesla že 16-mm kamera in pozneje še bolj superosmička), ki je spočela nove podžanre dokumentarnega filma, kot so intimni dnevnik in avtobiografije. Toda spodbude prihajajo tudi z drugih strani, razvoj pa stopa v za dokumentarno zvrst resnično nepričakovane smeri, kot je na primer animirani dokumentarec, kakršnega nam je nedavno ponudil Rithy Panh s svojim čudovitim delom *Slika, ki je ni* (*L'image manquant*, 2013). Posebno spodbudo pa so dokumentarnemu filmu prinesla tudi nova družbena gibanja, ki so se v zadnjem desetletju pojavljala po svetu, saj so obudila nekatere pozabljene oblike dokumentarca, kot so na primer filmski obzorniki.

In delno prav po zaslugi tega, kar nam je s svojim programom omogočil Festival dokumentarnega filma – da sledimo sodobni produkciji na tem področju in da lahko spodbujeni z njo in trendi, ki jih prepoznavamo v njej, na novo razmišljamo o opredelitvah dokumentarnega filma – oziroma vsi tovrstni dogodki, so tem trendom sledili tudi domači ustvarjalci. Tako nam je na primer svojsko različico intimnega, liričnega dokumentarnega portreta ustvarjalca in njegovega dela – ki ga prav tako opredeljuje podoba, »ki je ni«, namreč podoba samega portretiranca – ponudil Matjaž Ivanišin s svojim *Karpopotnikom* (2013); v še bolj abstraktni in lirični vode je vstopil Vlado Škafar s svojim posvetilom dvema slovenskima igralkama, filmom *Deklica in drevo* (2012); Petra Seliškar je na drugi strani svoje dokumentarno delo »cepila« s konvencionalno igranim žanrom, filmom ceste, ter se hkrati v delu *Mama Evropa* (2013) skozi intimno družinsko okolje polemično zazre v širše družbeno okolje; pozabiti pa ne smemo niti na tiste, ki se kot Nika Autor (in njeni sodelavci) gibljejo bolj na obrobju uradne produkcije, ki pa s svojim obujanjem pozabljenih oblik, denimo *Filmskim obzornikom 55* (2013), spodbujajo družbeno najbolj radikalno utelešenje dokumentarne forme, ki poziva k ponovnemu premisleku vprašanja razrednega boja danes. ■

INTEZIVNOST SE STOPNJUJE

Če govorimo o dokumentarnem filmu v kontekstu domačega kulturnega okolja, nikakor ne moremo mimo publicista dr. Andreja Špraha, dolgoletnega sodelavca Slovenske kinoteke in enega ustanoviteljev revije *Kino!*, saj je edini, ki se pri nas tej zvrsti posveča kontinuirano in načrtno, o čemer zgovorno priča niz njegovih knjižnih del (od prvenca *Dokumentarni film in oblast*, poznejših *Prizorišče odpora* in *Neuklonljivost vizije*, vse do *Vračanja realnosti*), pri tem pa pogosto seže še k širšemu vprašanju realizma v filmskih podobah. Povprašali smo ga, kako sam vidi aktualno stanje v polju dokumentarnega filma: »Od trenutka silovitega preporoda, ki ga je dokumentarni film doživel neke na prelomu stoletja, se intenzivnost realizacije novih dokumentarnih pristopov samo stopnjuje. Med aktualnimi dokumentarnimi trendi bi na prvem mestu izpostavil politično angažirano ustvarjalnost kot dobrodošlo nadomestilo razkroja raziskovalnega političnega novinarstva, ki ga je povzročila zlasti korporativizacija globalnih medijskih pogonov. Tako ne preseneča, da na formalni ravni prihaja do prenovitvenih dejavnosti filmskega obzornika, ki je v zgodovini politične dokumentarnosti že odigral nadvse pomembno vlogo. Čeprav se v najnovejših obzorniških težnjah razumljivo spreminjajo tudi oblikovna določila, ostaja temeljno poslanstvo – to je ukrepanje v neposredni dejanskosti osvobodilnih prizadevanj ali političnih bojev – nespremenjeno.

Med takšnimi pobudami naj izpostavim zlasti filmske intervencije ob nedavnem protestnem valu transnacionalnega gibanja *Zavzemimo* (*Occupy*), kot je denimo obzor-

OD KARADŽIČA DO SNOWDNA (IN ŠE KAJ SLADKEGA VMES)

Za lažji sprehod po programu predstavljamo nekaj raznovrstnih poudarkov festivala, seveda pa ne gre pozabiti tudi na retrospektivo, posvečeno zgodovini političnega dokumentarca od petdesetih do sedemdesetih let preteklega stoletja.



niški »celovečerec« Sylvaina Georgea *K Madridu – skeleča svetloba!*; intervencije Jema Cohena v času zasedbe parka Zuccotti *Obzorniki: poročila o Occupy Wall Street*; dejavnosti Alexa Reubena, ki je v *Obzorniku* snemal proteste v Londonu ob bančni krizi; ali pa iniciativa *Zdaj! Časopis za ukrepanje*, ki se je kot zamisel Trava Wilkersona in sodelavcev pojavila v virtualnem prostoru svetovnega spleta kot reakcija na stopnjevanje policijske in državne represije v svetu. Seveda se v to linijo suvereno uvršča tudi domača obzorniška fronta, ki s svojimi angažiranimi dokumentarnimi projekti pod naslovom *Nika Autor – Novice so naše!* ravnokar gostuje v MSUM. »



dr. Andrej Šprah

ŠPELA BARLIČ

SRBSKI ODVETNIK

Marko Sladojevič je Beograjec, ki je v času mednarodnih sankcij emigriral na Nizozemsko, se tam izšolal, poročil s Slovenko in začel svojo profesionalno pot. Prav na začetku kariere mu je bila zaupana ključna pozicija v odvetniškem timu, ki je pripravljala obrambo v procesu evropskega sodišča proti nekdanjemu vodji bosanskih Srbov Radovanu Karadžiću. Pred emigracijo je bil Marko nasprotnik Miloševićevega režima, zdaj pa se znajde na drugi strani ideološke linije. Srečen in ponosen, da je dobil priložnost sodelovati v tako pomembnem procesu, ter začetniško naiven glede lastnih sposobnosti vzdrževanja objektivnosti in potrebne distance, zagriže v delo, ki bo pustilo globoke sledi tudi v njegovem zasebnem življenju.

Srbski odvetnik (Srpski advokat) režiserja Aleksandra Nikolića ni film o zadnji jugoslovanski vojni niti film o Radovanu Karadžiću. *Srbski odvetnik* je pripoved o mladem odvetniku, ki prehodi težavno, pasti in čeri polno pot od ambicioznega, idealističnega mladega profesionalca do utrujenega, čustveno otopelga veterana, ki je v zadnjih nekaj letih videl čisto preveč trupel in slišal čisto preveč različnih resnic, da bi vedel, na čigavi strani pravzaprav stoji. Predvsem pa je to film o zapletenih odnosih med različnimi vlogami, ki jih ljudje igramo v vsakdanjem življenju. Marku se na začetku zdi, da lahko popolnoma loči svoj osebni in profesionalni jaz, a se kmalu izkaže, da zadeve vendarle niso tako enostavne.

CITIZENFOUR

Filmski pogled v zaodreje afere, ki jo je v ZDA zakuhal Edward Snowden, najbolj razvpiti žvižgač 21. stoletja, je režirala Laura Poitras. Januarja 2013 je začela po medrežju prejemati kodirana sporočila skrivnostne osebe, podpisane s psevdonimom »citizen four«. Poitrasova je bila kot avtorica kritičnega filma o Iračanah v primežu ameriške okupacije že dlje časa na črni listi ameriške obveščevalne službe, zato ni čudno, da jo je Snowden izbral za osebo, ki bi mu lahko pomagala v medije skanalizirati ogromen dosje strogo zaupnih dokumentov, ki pričajo o masovnem, vseobsegajočem, orvelovskem nadzorovanju ameriške službe za nacionalno varnost. Žvižgačev dosje, ki kmalu pridobi mednarodne razsežnosti, je grozljiva slika ameriške (in svetovne) politike nacionalne varnosti po enajstem septembru.

Režiserko je doletel privilegij (in prekletstvo), da je lahko po tem arhivu brskala prva in se pozneje tudi prva sestala s Snowdnom v hotelski dobi v Hongkongu. S seboj je imela kamero in tisto, kar je z njo posnela v naslednjih dneh, je elegantno zmontirala v film, ki se gleda kot napet, s suspenzom prežet, živce parajoč politični triler. In čeprav Snowden ves čas poudarja, da to ni zgodba o njem, je film dragocen tudi zato, ker nam pokaže vsaj majhen delček zasebne plati tega neverjetno skuliranega, etično načelnega in odlično artikuliranega mladeniča. Film, ki bi ga moral videti vsak – ne zato, ker je letošnji oskarjevec, ampak zato, ker so razsežnosti problema, ki ga postavlja v prvi plan, tako monstruozne, da vam bo dvignilo vse dlake na telesu.

SLADKORNI BLUES

Češka režiserka Andrea Culkova je tretjič noseča in ima nosečniški diabetes. Ker se z njim srečuje prvič, jo zanima, kaj to pomeni zanjo in za zdravje njenega nerojenega otroka. Podatki, ki jih izbrska na spletu, so zastrašujoči, literatura, ki jo prebira, pa jo napotuje k zaključku, da utegne biti sladkor krivec za celo vrsto zdravstvenih težav zahodnega sveta – ne le za diabetes tipa 2, ampak tudi za infarkt, motnje pozornosti, demenco in celo vrsto avtoimunskih obolenj. Da bi se prepričala, koliko resnice je v teh trditvah, in ugotovila, zakaj sladkor v naši družbi še vedno uživa relativno visok ugled (ne nazadnje z njim obeležimo vse praznike), se odpravi na različne konce sveta, da bi o tej temi povprašala raznovrstne strokovnjake, od zdravnikov do oglaševalcev.

Če so bile nekoč na tnalnu prehranske ideologije maščobe, pozneje meso in nazadnje gluten, je zdaj napočil čas, da štafeto grešnega kozla za civilizacijske bolezni

prevzame sladkor. Zakaj, vam bo povedala Culkova v svojem poskočnem, jazzy dokumentarcu, polnem tragikomično plastičnih prikazov s sladkorjem pogojenih telesnih procesov. Njena pot se začne v domači kuhinji in konča na nemškem festivalu, kjer otroci zbirajo kostanj, da bi ga zamenjali za gumijaste bombone enake teže – tokrat tam ni več le iz lastne radovednosti, ampak v imenu vseh nas, s transparentom v roki. Projekt z izvirnim naslovom *Sugar Blues* je nadvse aktualen aktivistični dokumentarec, ki informira in navdihuje ter daje na znanje, da ste z vsako rojstnodnevno torto bližje smrti – pa ne samo zato, ker se starate.

SVOBODNA ŠOLA

Amanda Wilder se s kamero v roki poda med stene novoustanovljene svobodne šole, da bi s pozicije »muhe na zidu« opazovala dinamiko med učenci in učitelji čisto posebne osnovne šole – takšne, v kateri ni obvezno prisostvovati pouku, vsa pravila, z izjemo nekaj varnostnih, pa so oblikovana sproti, z demokratičnim glasovanjem. Učenci so obravnavani kot enakopravni učiteljem in imajo s časom, ki ga preživijo v šoli, vso pravico upravljati, kot jim poželi srce. Režiserka *Svobodne šole (Approaching the Elephant)* spremlja prvo leto delovanja institucije – učitelje, nabrane z vseh vetrov, in otroke, ki uživajo v luksuzu učenja brez prisile. A ne mine dolgo, preden se svoboda sesiri v kaos in igre moči med vsemi udeleženi v učnem procesu. Gospodar muh ni prav daleč stran, učitelji pa še vedno menijo, da so učenci samo zakrčeni in se bodo po nekaj tednih osvobajajoče prostosti vendarle lotili česa koristnega.

Ta kaos, ki se trudi počasi utiriti v nekakšen red, se odraža tudi na filmski formi. Wilderjeva posneto gradivo sicer organizira linearno, a precej anarhično, brez kontekstualizacije in omembe vredne ekspozicije. Težko je na primer vedeti, koliko časa je preteklo med posameznimi sekvencami, ali ugotoviti, koliko so se otroci dejansko naučili. Vse bolj pa postaja jasno, da so šole tega tipa magnet za učence, ki jim v klasičnem izobraževanju ni šlo najbolje, med drugim tudi za razgrajče in nadlegovalce. Film ne sodi o tem, ali je takšen način šolanja dober ali slab, učinkovit ali neučinkovit. Prikaže tako nekaj pozitivnih primerov spodbujanja k samostojnemu mišljenju in učenja nujnosti empatičnega vrednotenja dejanj drugih, razkrije pa tudi hudo problematična mesta institucije brez vnaprej določene strukture. Vsekakor ponuja provokativno izhodišče za debato o različnih vzgojnih in izobraževalnih stilih.

NARODNA GALERIJA

Frederick Wiseman, svetovno znani dokumentarist, ki je dal glas in obraz mnogim institucijam, ki sooblikujejo naša življenja, se tokrat odpravi med mogočne stene londonske Narodne galerije. Vodi nas med posameznimi umetninami, se tu in tam ustavi in zadrži malo dlje, prislunsko pomembne celice, zgoščene v mogočnem galerijskem organizmu. Wiseman snema galerijo, ko spi in ko brenči od življenja, poda pa se tudi v njeno drobno – v upravne prostore, kjer uslužbenci debatirajo o ravnanju z budgetom in o tem, ali je treba galerijo bolj približati navadnemu človeku, v učilnice, kjer slikarji slikajo akte, v restavratorski center, kjer restavratorji popravljajo slike in okvirje, med kuratorje, ki postavljajo posebne razstave. Morda se na papirju ne sliši pretirano vznemirljiv in res traja kar tri ure, a Wisemanov film je v resnici čisti privilegij totalne, privatne ture po tej fascinantni ustanovi. ■

Pogovor s profesorjem Jožetom Faganelom, izvrstnim poznavalcem Škofjeloškega pasijona

GRE ZA LJUDSKI POGLED NA UMETNOST



ANDREJ JAKLIČ, foto DOKUMENTACIJA DELA

Škofjeloški pasijon (latinsko *Processio locopolitana*), ki si ga bo od 21. marca ponovno mogoče ogledati na različnih prizoriščih v Škofji Loki, je uprizoritev, ki temelji na najstarejšem ohranjenem dramskem besedilu v slovenskem jeziku. Leta 1721 ga je napisal kapucin Lovrenc Marušič, imenovan tudi Romuald Štandreški. V 18. stoletju je bilo tovrstnih prireditev precej in zapisov o njih je tudi pri nas dovolj, da lahko zapišemo, da je šlo za eno od pogostih uprizarjanj Jezusovega trpljenja in vstajenja. Res pa je, da je bil po mnenju raziskovalcev zgolj *Škofjeloški pasijon* tisti, ki se je odvijal v jeziku lokalnega prebivalstva. V slovenskem, torej.

Prva izvedba *Škofjeloškega pasijona* je bila prirejena kot spokorna procesija na veliki petek 11. aprila 1721, enkrat na leto so ga izvajali do leta 1751, zaradi finančnih težav pa tudi zaradi pretiranega vdora posvetnih vsebin ga je leta 1768 odpravil goriški nadškof. Miniti sta morali slabi dve stoletji, da so *Pasijon* ponovno uprizorili: leta 1936 v okviru obrtno-industrijske razstave na dvorišču šole v Škofji Loki, v rekonstrukciji izvirne postavitve pa smo ga dočakali v letih 1999 in 2000.

Kot rečeno, temeljni kamen, na katerega se naslanjajo vse dosedanje uprizoritve, je besedilo očeta Romualda, ki se je v slovenskem jeziku tudi po njegovi zaslugi ohranilo vse do danes. Eden najboljših poznavalcev besedila in širšega dogajanja v zvezi s pasijonom je jezikoslovec, lektor in profesor Jože Faganel, tudi avtor diplomatičnega prepisa (preproste fonetične transkripcije s prevodom neslovenskih delov besedila), ki je leta 1987 skupaj z izvirnikom izšel v Knjižnici Kondor. Kaj nam zapis poleg vsebine še govori, kakšno težo ima v zgodovini domačega gledališča in kakšna je njegova vloga v raziskovanju geneze slovenskega jezika?

Škofjeloški pasijon je edino ohranjeno besedilo tovrstne igre v slovenščini. Gre za v času prvotnega uprizarjanja *Pasijona*, torej v začetku 18. stoletja, precej popularno gledališko obliko. Kako to, da je do danes ohranjen zgolj ta prevod?

Vprašanje je, ali gre sploh za prevod ali gre za izvirno delo. Stari literarni zgodovinarji so ob iskanju sorodnosti sklepali, da gre verjetno za prevod tujega dela. A tematika je zelo znana, univerzalna, prav tako ni znano, da bi oče Romuald, avtor prepisa oz. zapisa, že prej prevajal kaj podobnega. Tudi zato se jaz osebno bolj nagibam k temu, da gre v primeru *Škofjeloškega pasijona* za izvirno delo, pisano po motivih kulturne dediščine. Ne gre za prevod konkretne uprizoritve ali kompilacijo različnih uprizoritev, prirejeno za lokalni prostor.

Besedilo je bilo napisano v Škofji Loki, vmes se je znašlo v samostanu v Celju, pozneje prišlo nazaj v škofjeloški samostan.

Sočasno je potekalo več pasijonov po različnih krajih Slovenije, katerih besedila se niso ohranila, informacije oziroma vedenje o njih pa se je. V tistem času jih je bilo na področju današnje Slovenije okoli trideset. Selitve po različnih samostanih pa so bile nekaj običajnega, tako da ni nič nenavadnega,

da je tudi rokopis kot del osebne lastnine prehajal iz enega v drugi samostan.

Uprizoritev se je razvila iz liturgij, ki se opravljajo znotraj cerkvenih zidov, pasijon praviloma poteka zunaj.

Kar se tiče gledališkega vidika, je treba izpostaviti, da duhovna drama izhaja iz liturgije, ki je v pripravi na veliko noč od cvetne nedelje, velikega četrta in petka vezana na branje pasijona, torej zgodbe o Kristusovem trpljenju, ki se je kmalu razvil v polgledališko obliko, s tem da je vloge ključnih oseb bral nekdo drug, ne duhovnik, poleg tega se berejo še didaskalije oz. spremni tekst. Pasijon je bil zelo priljubljen,

KLJUČNA STVAR JE BILA, DA PRI ŠTUDIJU NIKAKOR NISO SMELI SODELOVATI PROFESIONALNI IGRALCI. PREVLADEVAL JE NAMREČ STRAH, DA BI SE S TEM OMOGOČILO VDOR POSVETNEGA IN POPAČENJA AVTENTIČNEGA RELIGIOZNEGA SPOROČILA. BALI SO SE PARODIJE NA PASIJON, NA PROFANACIJO TIK PRED VELIKO NOČJO. ZATO SO SE RAJE ODLOČALI ZA MANJ SPOSOBNE, A BOLJ PREPRIČANE IGRALCE.

ker je bil istočasno tudi del ljudske pobožnosti križevega pota, trpljenja Jezusa, prikazanega skozi hojo, v katerem so nastopajoči prav tako opravili povsem konkretno pot. Zato so se v času velike noči sprehajali v okolici cerkve, vprašanje, ali so šli tudi nazaj v cerkev ... Namen je bil pridobiti čim več publike za t. i. spokornost, ki se je odvijala v tem času, torej za odrekanje, kesanje.

Dogajanje zunaj cerkve pa je imelo precej bolj živahen značaj kot liturgija, opravljena v cerkvi, zato so se pasijonske prireditve bližale tudi uprizoritvenemu načinu drugih gledaliških oblik. Pokojnemu profesorju Marku Marinu, ki se je intenzivno ukvarjal s proučevanjem *Škofjeloškega pasijona*, so se ravno ti dodatki, ki duhovno dramo nadgrajujejo, zdeli najbolj zanimivi. Osnovni motiv pa ne glede na to ostaja religiozen, da se ljudje tudi zunaj cerkve soočijo s trpljenjem Jezusa in sprejmejo neko osebno odločitev.

S tega vidika ima uporaba jezika, torej slovenščine, zelo pragmatično funkcijo.

Seveda, da bodo ljudje zgodbo in sporočilo čim bolj jasno razumeli. V Ljubljani je bilo besedilo v nemščini, v Škofji Loki v slovenščini, kar je bilo za tisti čas popolnoma običajno.

Je oče Romuald dobro poznal slovenski jezik?

Najprej je treba odgovoriti na vprašanje, ali je jezik zapisa narečje ali gre za standardni jezik. V luči izvajalcev zdajšnjih pasijonov, ki so amaterji, velja, da gre za narečje, za domačo govorico. V resnici pa to ni, gre za standardni jezik, kot so ga razumeli v tistem času. Vežan je sicer na sposobnost avtorja za odklon od osebnega govora, a ne glede na to gre za standardiziran jezik 18. stoletja. Ki pa ima več prvin kraja nastanka in določenih narečnih posebnosti avtorja, ki so primorske.

Glede jezika lahko v tokratni uprizoritvi pričakujemo kakšne bistvene korekcije tako glede na izvirnik kot na uprizoritve v zadnjem obdobju, torej od konca devetdesetih let naprej?

Uprizoritev temelji na rekonstrukciji *Škofjeloškega pasijona*, ki ga je predstavil režiser prve novodobne uprizoritve Marjan Kokalj. Gre za rekonstrukcijo takratnega dogajanja, ne za izvirno režijsko predstavitev. Jezikovna podoba izhaja iz želje, da bi začutili, kako je jezik 18. stoletju živ, tudi če ga poslušamo z današnjega zornega kota. V letošnji uprizoritvi, ki nastaja v režiji Milana Goloba, bistvenih novosti ni, večja je morda zgolj doslednost pri izpeljavi določenih izgovorov.

Gre torej za interpretacijo dogodka, ki ga ne poznamo v celoti.

Rekonstruirati je treba v skladu s tem, kar vemo o tistem času. Tudi posodobiti, a pri tem ohraniti časovno avtentično postavitev. Zato govorimo o rekonstrukciji, pri kateri pa je treba ohraniti historični dogodek. Še vedno ima tudi versko sporočilo, ki je sicer manj močno, vseeno pa je treba upoštevati prevladujoče prepričanje sodelujočih. Pa tudi okoliščino, da so pri pripravah aktivno sodelovali kapucini. Marjan Kokalj, je ob koncu priprav na *Pasijon* celo vstopil v jezuitski red. Vzdušje priprav torej vodi do bistvenih zadev življenja. Zato je čas uprizarjanja pred veliko nočjo idealen tudi danes.

Pri dogodku je sodeloval velik del lokalne skupnosti.

Organizacijo in izvedbo prizorov so prevzemale posamične skupnosti, katerih prebivalci so tudi igrali določene vloge v teh prizorih. Ključna stvar pa je bila, da pri študiju nikakor niso smeli sodelovati profesionalni igralci. Prevladoval je namreč strah, da bi se s tem omogočilo vdor posvetnega in popačenja avtentičnega religioznega sporočila. Bali so se parodije na pasijon, na profanacijo tik pred veliko nočjo. Zato so se raje odločali za manj sposobne, a bolj prepričane igralce. Gre pač za ljudski pogled na umetnost. Tudi danes je izhodišče uprizoritve tradicija, čeprav sem mnenja, da bi lahko šlo za sobivanje profesionalnih in amaterskih udeležencev. Zasluga Marjana Kokalja je, da se je za informatorje obračal na strokovne ljudi, predvsem na profesorja Marka

Marina, prav tako se je povezal z Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo.

Omenili ste, da se nagibate k tezi, da gre za avtorsko delo. To potrjujeta tudi podobi Smrti in Pekla, ki ju drugje ni.

Mislím, da je to bolj izhajalo iz duha časa. Namen avtorja je bil, da je bil v prikazovanju tega, da grešnik, ki se ne spokori, konča v peklu, čim bolj konkreten. Danes pa gre, kar se postavitve tiče, za zelo občutljiv prizor, saj je meja med verjetnostjo in pretiravanjem, med realnostjo in kičem, zelo tanka.

Obdobju velike popularnosti iger je sledil hiter zaton.

Uprizoritve so se preveč približale gledališču, poudarjene so bile stvari, ki religiozno niso bile več bistvene. Če gledamo z verskega stališča, je šlo za pretiravanje, za izstop iz obredne določenosti in vdor posvetnih vsebin. Tudi duhovniki so izgubljali vpliv na samo uprizoritev, vedno bolj so, kot je poudarjal Marko Marin, ključni postajali dogodki, ki so se odvijali vzporedno s samim *Pasijonom*.

Čeprav ima pasijon skorajda idealno gledališko obliko, odrske interpretacije niso bile preveč uspešne.

Res je. Poskusi prenosov *Škofjeloškega pasijona* na oder so se izkazali za bistveno slabše kot v domačem okolju. Zadnja gledališka uprizoritev *Pasijona* v SNG Drama Ljubljana v sezoni 1999/2000 se je od izvirne postavitve ločila v bistvenem, v poanti. V uprizoritvi je bila izpostavljena podoba žalostne Matere Božje, kateri umre sin, torej pietà. Osnovna poanta vsakega pasijona pa je, da je Kristus odrešil svet in vstal od mrtvih. Precejšen del verske sporočilnosti je bil s tem lažiran.

Če gre verjeti kritikom, tudi uprizoritev v SSG v Trstu leta 1965 ni bila preveč uspešna.

Šlo je za poskus kulturno izročilo predstaviti v bolj politično levo usmerjeni kulturni ustanovi. Igre na božično tematiko so tam zelo dobro uspevale, uprizoritev *Pasijona* pa je bila versko preradikalna za profil gledališča, ki je bilo izrazito levo usmerjeno tudi zaradi razdelitve kulturnega prostora, v katerem je radio zavzemal desni, gledališče pa levi politični pol.

Poskus uprizoritve je bil tudi v Cankarjevem domu v osemdesetih letih prejšnjega stoletja.

V osemdesetih se je pojavila želja, da bi *Pasijon* uprizorili pod okriljem Zveze kulturnih organizacij, tudi zato, ker so ga že pred tem uprizarjali amaterji v skupinah, ki so delovale znotraj posamičnih župnij. Priprave so bile zelo ambiciozno zastavljene, sam sem bil povabljen, da za uprizoritev pripravim besedilo. Uporabiti sem želel originalno besedilo, najprej kritični prepis nato fonetično opredelitev, a je naenkrat vse potihnilo. Na srečo je besedilo izšlo v Knjižnici Kondor.

Je imela prava novodobna uprizoritev v Škofji Loki leta 1999 podobne probleme?

Ne, a vse do začetka uprizarjanja ni bilo povsem jasno, kakšne bodo ne kritiške, pač pa politične reakcije. A na srečo se je vse dobro izteklo. Tudi po zaslugi zapisa v *Delu*, kjer je Slavko Pezdir projekt navdušeno pozdravil, čemu so hitro sledile pozitivne reakcije.

Zdaj tovrstne bojzani verjetno ni več?

Ne, jasno je, da gre za lokalni dogodek, ki se odvija ne glede na aktualno politično oblast.

Škofjeloški pasijon ima vse atribute kvalitetnega turističnega produkta. Ki ga je potrebno na trg plasirati tako kot vsak drug turistični izdelek. Odličan primer dobre prakse je svetovno znani pasijon v nemškem Oberammergauu.

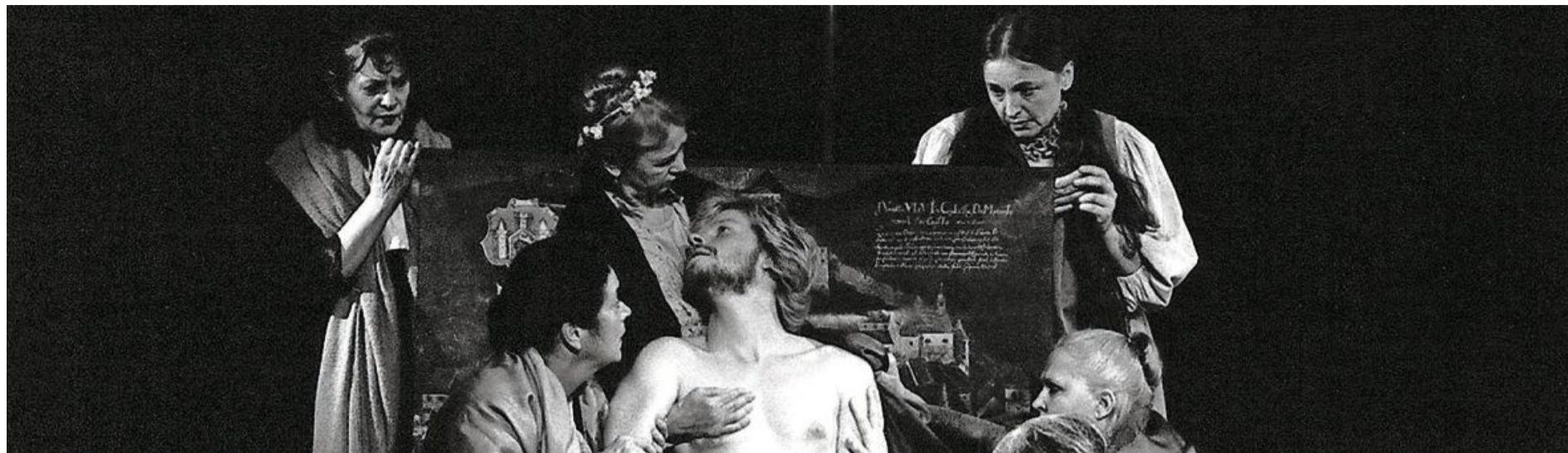
Gre za vprašanje prave mere. Spremljajoče prireditve, kulinarika in podobno, so vedno zgolj dodatek, ki pa lahko, če prerastejo osnovni dogodek, celotno prireditev postavijo v luč zabavljaštva, zgodovinske neavtentičnosti in kiča. Pomembnejša je kontinuiteta govorenega jezika in spreminjanje miselnosti, da je Trubar zapisal prve besede v slovenskem jeziku, potem pa dolga stoletja ni bilo nič. Ni res. Takrat se je govorni jezik intenzivno širil, ni pa bilo možnosti tiska. Eno od ključnih sporočil *Škofjeloškega pasijona* je o živosti govornje slovenske umetniške besede. Tudi zato se je treba izogibati vsakršnim, tudi uprizoritvenim pretiravanjem. In pri tem je nam, profesionalcem, uspelo ohraniti pravo mero. Problem ljubiteljskega ustvarjanja oz. pristopa je, da v popolnosti realiziraš konkretno stvar, prav pa je, da ostane pomensko odprta.

Ravno ohranjanje avtentičnosti je eden od argumentov za vpis na seznam nesnovne kulturne dediščine Unesca.

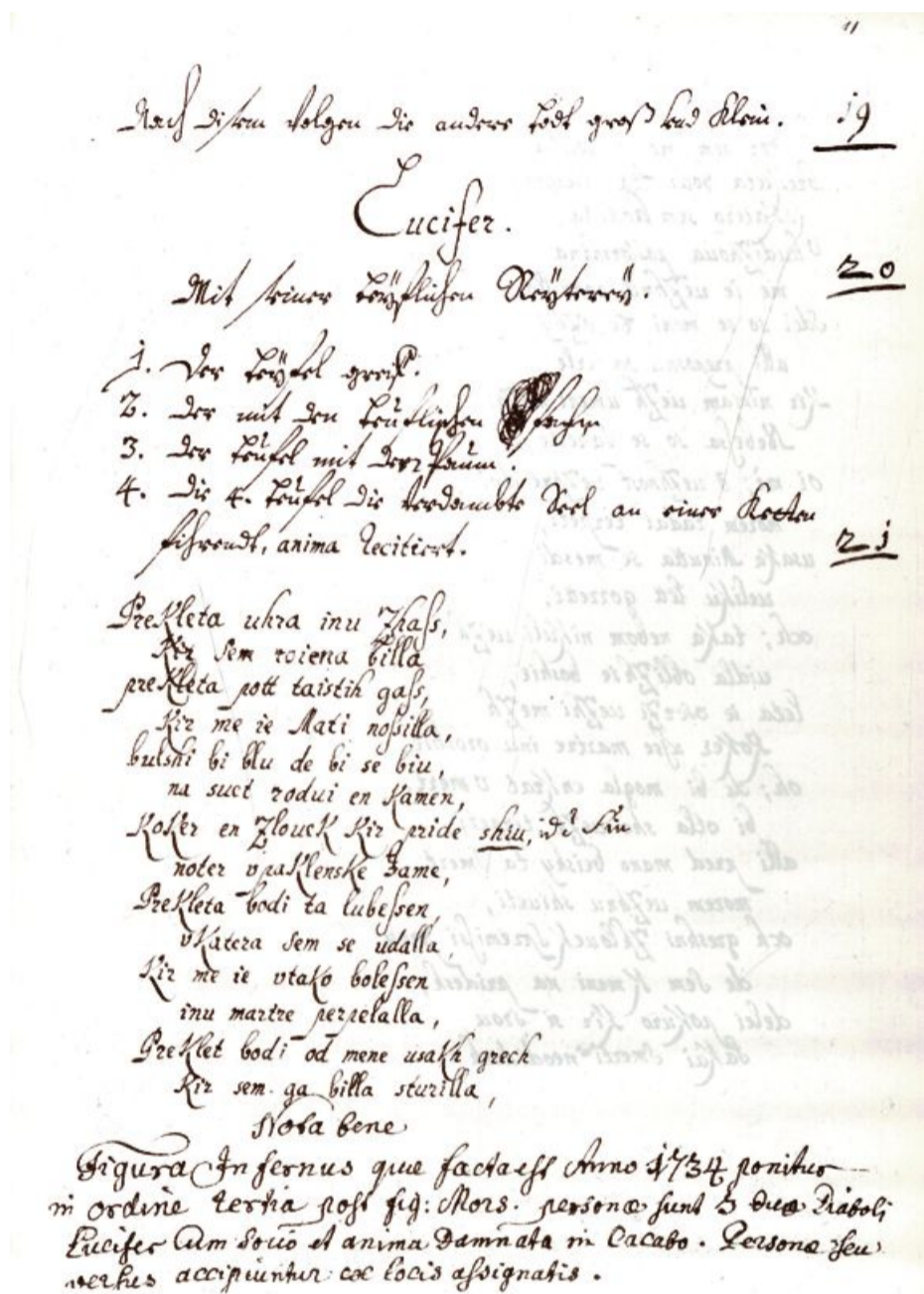
Znameniti pasijon v nemškemu Oberammergauu je turistični produkt že precej časa. Bistvena razlika s Škofjeloškim pa je v tem, da ni avtentičen. Vpis na seznam bi bil pomemben tudi zato, ker bi se s tem kot dediščino prepoznalo govorno slovenščino z začetka 18. stoletja. Slovenščino, ki je bila že takrat prisotna tako v osebni kot standardni obliki. Gre namreč za naslednjo postajo od *Brižinskih spomenikov*, ki so prav tako kot besedilo *Škofjeloškega pasijona* zapisan govorni jezik. Tudi sicer pri nas preveč poudarjamo pisno dediščino, pri kateri je pravopis pomembnejši od živega govora. In besedilo *Škofjeloškega pasijona* je primer standardnega jezika, ki predstavlja kontinuiteto med Trubarjem in moderno slovenščino. Pa čeprav so ljudje prepričani, da govorijo v narečju. ■



Organizacija pasijona je bila (in je še) dolgotrajen in tehnično zelo zahteven projekt. Izvedbo prizorov so običajno prevzemale posamične skupnosti, bistveno pa je bilo, da pri njej praktično niso sodelovali profesionalni igralci in drugi ustvarjalci.



Decembra leta 2000 je bila v SNG Drama Ljubljana v režiji Mete Hočevar uprizorjena gledališka verzija *Škofješkega pasijona*. Seveda, ansambel je bil profesionalen, prav tako celotna ekipa, ki je uprizoritev pripravljala. Glede na spremenjen prostor je bilo tudi nekako logično, da se je spremenil kontekst samega pasijona. Poudarek tako ni bil več na Jezusovem trpljenju in vstajenju, pač pa je bila, kot pravi Jože Faganel, poudarjena podoba žalostne Matere Božje, ki ji umre sin, torej pietà.



Kot v spremnem besedilu *Škofješkega pasijona*, ki je izšlo v Knjižnici Kondor leta 1987, zapiše profesor Marko Marin, je v času pasijonske procesije »tako kot pri starih Grkih vsa okolica delovala kot velika scenska iluzija ... Povezava odra in avditorija ni bila nikoli v zgodovini gledališča tako popolna kakor prav pri pasijonskih igrah. Dramatični učinek teh dogodkov so vzpostavljali bolj gledalci kot nastopajoči. ... Prireditve, ki so angažirale vse družbene plasti, so dale enovito podobo kulturi svojega časa tako v igrah kakor v likovni umetnosti. Skupna značilnost za vse pa je, da so umetniki čustvovali tako, kakor so čutili ljudje, saj je bilo vse namenjeno širokim ljudskim množicam, ki niso potrebovale izobrazbe, da bi jih navdušil idejni pomen teh upodobitev.«

Fotografija rokopisa *Škofješkega pasijona*, kot ga je zapisal oče Romuald. Po besedah Jožeta Faganela gre v primeru zapisa za takratni standardizirani jezik z določenimi lokalnimi posebnostmi prostora, v katerem je bil *Pasijon* uprizorjen, in tudi primorskih jezikovnih elementov, saj je bil oče Romuald po rodu iz današnje Primorske. Od leta 1987 obstajata tako diplomatski kot kritični prepis izvornika. Prvi ponuja avtentično, po načelih diplomatike prepisano besedilo, hkrati pa izpostavi tudi razne dodatke in popravke poznejših rok, prav tako tudi opozarja na problematiko različnega branja. Kritični prepis ima namen besedilo podati v obliki, primerni za bralca, ki se brez predhodnega jezikoslovnega znanja želi približati izvorni podobi tedanje govornice. Opira se na dognanja, ki jih je bilo mogoče prepoznati iz analiz konvencij rokopisa, zgodovine slovenskega jezika in znanih narečnih posebnosti.



V *Škofješkem pasijonu* sta uprizorjeni tudi podobi Smrti in Pekla, ki ju v drugih pasijoni ni. Kot pravi profesor Faganel, gre, kar se postavitve tiče, za zelo občutljiv prizore, saj je meja med verjetnostjo in pretiranjem, med realnostjo in kičem, zelo tanka.

Pod milim nebom, Bogu na očeh

IVO SVETINA

Gledališče, pravimo, se je rodilo iz svetih obredov. A kdaj je obred postal (gledališka) predstava? Ko je izgubil svojo sakralno funkcijo? Ker je naš pogled v zgodovino, še zlasti v zgodovino predhelenskega časa, zamegljen, dostopni so nam samo snovni artefakti, lahko samo ugibamo, kako so npr. Sumerci, avtorji *Epa o Gilgamešu*, izvajali ta ep; so ga recitali, peli, plesali? So ga rapsodi govorili zbranim poslušalcem, četudi je bil zapisan na glinenih ploščicah. In je mar res, da so stari narodi gledali v nočno nebo, kot mi danes zremo v televizijski ekran? Prešteli so zvezde, jih poimenovali, zmerili razdalje do nebesnih teles in spoznali, da je zemlja okrogla in da ni središče vesolja.

Budizem je rodil tibetansko tradicionalno gledališče *ače lhamo*, najstarejše še živo gledališče; kot eno najdragocenejših izročil se je ohranilo, ker je dalajlama, ko je moral zapustiti Tibet, v Dharamsali ustanovil Tibetanski inštitut za gledališko umetnost. Jacques Bacot, ki je 1921 v francoščino prevedel tri tibetanske misterije, je uprizoritve teh verskih iger poimenoval *meditacija v gibanju*. A to se je in se še dogaja pod vzhodnim obnebjem. Obredi zahodne, »večer-ne« civilizacije so se postopno sekularizirali, bil je čas poganškega politeizma, bogovi so bili vse bolj podobni ljudem, in rodila se je tragedija. Zažarela in ob svoji stoletnici storila samomor, kot je zapisal Nietzsche.

Čeprav krščanstvo, kot nobena religija, ni zmoglo širiti svojega vpliva, predvsem pa vladavine, ki naj bi bila veseljna (katoliška!), brez obredja, se je z vso ostrino odvrnilo od poganških ritualov in je slej ko prej moralo ugotoviti, da je gledališče grško-rimske tradicije »hudičevo delo«. A ker se je Cerkev zavedala moči živosti in neposredne pričujočnosti gledališča, te žive in kolektivne umetnosti, je za svoje indoktrinarne namene izkoristila pravadni izum, kako zbrati množico in jo zapeljivati s prizori iz Svetega pisma in življenja svetnikov. Med drugim je Cerkev v teatraličen dogodek spreminjala celo sežiganje heretikov na grmadi. Dogodek, ki je, Aristotel gor ali dol, sprožal v gledalcih močne občutke, morda celo neke vrste katarzo. Če drugega ne pa zagotovo strah, ki je najboljši vzgojitelj vernikov.

In tisti cerkveni red, ki se je kar najbolj zavedal moči te sicer po svojem izvoru poganške umetnosti, so bili jezuiti, ki so ravnali v duhu programa ustanovitelja jezuitskega reda Ignacija Lojolskega, in sicer da je treba potegniti človeka iz povsem posvetnega, racionalističnega in skeptičnega, realističnega in čutnega humanizma nazaj v transcendentalni svet Cerkev ... s sredstvi, ki so se priljubila renesančnemu človeku, torej z umetnostjo in tudi z gledališčem.

S protireformacijo je »vesoljna« Cerkev poskusila popraviti »škodo«, ki so jo povzročili protestanti, kot škodo so ocenjevali tudi knjige, napisane v slovenščini, zato so jih enajst vozov skurili pred ljubljanskim Rotovžem, in začela je izvajati tudi igre na prostem in v cerkvah ter slikovite verske procesije. Jezik je bil še vedno latinski, vmes posamezni vložki v nemškem jeziku. Vendar pa je prav z jezuitskem gledališčem dokumentirana prva predstava v slovenskem jeziku: revnim gojencem je bilo dovoljeno igrati zunaj jezuitskega kolegija ljudsko igro o paradizu, o stvarjenju sveta ter izvirnem grehu. To je bila *Hoja za Paradižem*, ki je bila izvedena celo večkrat; in domnevajo, da so tedaj dijaki nastopali tudi v slovenščini. A. T. Linhart, prvi slovenski dramatik in oče slovenskega gledališča, se je šolal na jezuitski gimnaziji v Ljubljani v letih 1767–73.

Na Slovenskem so pasijonske procesije s prvinami igranja in alegorijami iz Svetega pisma prirejali v več krajih, v Ljubljani od leta 1617 dalje. Pod vodstvom kapucinov jih je na ve-

Med drugim je Cerkev v teatraličen dogodek spreminjala celo sežiganje heretikov na grmadi. Dogodek, ki je, Aristotel gor ali dol, sprožal v gledalcih močne občutke, morda celo neke vrste katarzo. Če drugega ne pa zagotovo strah, ki je najboljši vzgojitelj vernikov.

liki petek prirejala bratovščina meščanov po ljubljanskih ulicah s postanki pred cerkvami. Najbolj znan pa je *Škofjeloški pasijon*, ki je tudi prvo slovensko dramsko besedilo, katerega avtor je bil kapucin Romuald Štandreški, ki je bil prvič uprizorjen verjetno že leta 1715, zagotovo pa 1721. Filip Kalan je zapisal, da so kapucini posvečali skrb tistim javnim prireditvam, ki družijo kar se da veliko igralcev in gledalcev v skupno versko manifestacijo – pasijonskim procesijam. Pomembnost *Škofjeloškega pasijona* pa je predvsem v tem, da je med dokumenti 18. stoletja najobširnejši in tudi edini v celoti ohranjen rokopis, ki sodi že zavoljo trojezičnega besedila (latinsko, nemško, slovensko; v slovenščini je napisanih več kot 1.000 verzov!) med redkost v evropski gledališki kulturi.

Da je bil *Škofjeloški pasijon* posebna zvrst cerkvene procesije, torej religiozni dogodek, a hkrati tudi pravo ljudsko gledališče, priča ne nazadnje tudi dejstvo, da so v procesiji sodelovali prebivalci okoliških vasi, predstavniki cehev (krojači, lončarji, zidarji, čevljarji, mesarji, peki), poleg teh pa tudi predstavniki verskih sekt: bičarji, križenosci in puščavniki. Da je bila to resnično množična prireditev, govori tudi število kostumov: kar 278 jih je nekoč hranil kapucinski samostan. Procesija se je začela na veliki petek ob 16. uri. Pred tem so očistili ulice in razsvetlili okna.

Med 14 prizori Romualdovega sprevoda se samo 7 prizorov omejuje na sedem postaj križevega pota (Zadnja večerja, Krvavi por, Bičanje, Kronanje, Ecce homo!, Križanje, Božji grob), vsi ostali prizori pa se navezujejo na svetopisemske zgodbe (Stare zaveze) ali na alegorije iz verskega izročila (Adam in Eva, Smrt, Pekel, Samson, Jeremija, Marija sedmerih žalosti, Skrinja zaveze). Pasijon se je tako začel osvobajati stroge religiozne oblike, kar je bilo razumljivo glede na ljudske, torej vse bolj sekularne elemente. Zato je morala ukrepati Cerkev, ki je leta 1765 izdala uradno odločbo, naj se v procesijah »v prihodnje opusti vse drugo, kar ne sodi k pasijonu Našega Gospoda Jezusa Kristusa in naj se prikazuje le skrivnosti Gospodovega trpljenja, zato velja opustiti vse prizore iz Stare zaveze ... vsakršne skupine, kot so Turki in Mrtvaki, vsakršno jahanje, ki ne sodi v Misterij itd. posebno pa našemljeni Farizeji in Hudiči itd.«

V ospredju *Pasijona* je bila vse bolj »gledališka učinkovitost«, ki je postajal »razgibana gledališka slikanica« (F. Kalan). O velikopoteznosti uprizoritve priča tudi »likovno nenavadno bogati sprevodni scenarij«.

Vmes je posegla tudi posvetna oblast in tako je Marija Terezija, ki je tudi v posvetnem gledališču uvedla cenzuro, zaradi katere je Linhart moral svojo *Miss Jenny Love* natisniti v Augsburgu na Bavarskem, 1773 dokončno prepovedala procesije. Lahko bi rekli, da se je Cerkvi njen utilitarni namen, ki ga je hotela doseči s pasijonskimi procesijami, ponesrečil, izjalovil: gledališče je v ljudeh bolj budilo radost in veselje do življenja, kot pa poglobljalo in utrjevalo vero. In ne glede na to, da so se te verske igre pogosto odvijale na prostem, pod milim nebom in tako Bogu na očeh, kaže, da jim je bilo nebo bolj naklonjeno kot Bog.

Gledališče se je dokončno osvobodilo obrednih korenin, postalo je profano in v njem se je človek začel uresničevati kot *homo ludens*. ■

Pavol Rankov, slovaški pisatelj

ČLOVEKOVI SPODRSLJAJI SO IDEALNA SNOV ZA ROMAN



DIANA PUNGERŠIČ, foto JOŽE SUHADOLNIK

Pavol Rankov je s štirimi zbirkami kratke proze in dvema romanoma eden najuglednejših slovaških literatov. O njegovih uspehih pričajo številne nagrade, ki jih je prejel tako doma kot v tujini, od tujih velja izpostaviti nagrado Evropske unije za književnost (2009) in srednjeevropsko nagrado Angelus (2014).

Avtor je Slovenijo obiskal nedavno v okviru predstavitve obeh svojih v slovenščino prevedenih zgodovinsko-psiholoških romanov *Zgodilo se je prvega septembra (ali pa kdaj drugi)* in *Matere* (oba izšla pri KUD Sodobnost International), ki ju je umestil v srčiko razburkanega 20. stoletja. V pogovoru, v katerem se razkrije kot skromen človek hudomušne narave, nam ne približuje le lastnega ustvarjanja, temveč podaja širši pogled na slovaško družbo in kulturo, zlasti z vidika položaja knjige in književnega ustvarjalca, s čimer se navezadnje ukvarja tudi znanstveno na oddelku za knjižnične in informacijske vede Univerze Comenius v Bratislavi.

Od vašega prvenca je minilo dvajset let. Kako se spominjate svojih literarnih začetkov?

Nisem odraščal v družini literatov ali akademikov, tako da moje zanimanje za literaturo, branje in pozneje tudi pisanje izhaja izključno iz mene samega. Ker nisem imel nobenega »zavetnika«, ki bi poskrbel za izdajo mojih prvih kratkih zgodb v revijah, sem izkoristil edino realno pot – literarne natečaje. Moja ambicija ni bila izdajanje knjig, ampak enkrat ali dvakrat na leto v reviji objaviti kratko zgodbo. V prvi knjigi so bile tako zbrane predvsem revijalne zgodbe. Spomnim se, da sem po izidu zbirke izjavil, da v prihodnje ne nameravam pisati knjig, ampak kratke zgodbe.

Poudariti velja, da je kratka zgodba na Slovaškem prominenten žanr. Najprestižnejša nagrada za literaturo se podeljuje za prozo v celoti, ne le za roman. Kako vi gledate na fenomen kratke zgodbe na Slovaškem?

V devetdesetih letih je na našo literarno sceno veliko avtorjev vstopilo s kratko prozo. To so bili ljudje najrazličnejših poklicev, ki so imeli radi literaturo, bili so nadarjeni, vendar ob zaposlitvi niso imeli časa, da bi tedne, mesece sedeli ob

romanu. Tako je nastal ta fenomen kratke zgodbe – vsi mladi avtorji so pisali kratke zgodbe, romanov ni bilo. Literarni kritiki so trdili, da je Slovaška zasičena s kratko prozo. Ko so ti pisatelji v novem tisočletju začeli pisati romane, pa so isti kritiki tarnali, da na vsem lepem vsakdo misli, da mora napisati roman.

Vendar je, paradoksalno, pobuda za pisanje romana v vašem primeru prišla ravno od zunaj ...

Za prvi roman *Zgodilo se je prvega septembra* sem imel dva vzgiba – ekonomskega in ustvarjalnega. Najprej o ekonomskem: ko se je rušila ena od demokratičnih vlad – demokraci pri nas večinoma ne zdržijo niti eno volilno obdobje –, je kulturni minister v zadnjih dneh svojega mandata precejšnjo vsoto denarja namenil izključno podpori novim slovaškim romanom. Nastala je absurdna situacija, ki se ni nikoli več ponovila – avtorji kratkih zgodb, skupno okoli trideset pisateljev, so za obljubo, da bodo napisali roman, takoj prejeli štipendijo. Takšne ponudbe seveda ne zavrneš. V tistem času sem tako in tako imel že osnovanih nekaj romanesknih epizod. Nastale so iz pripovedovanj mojega očeta o zapletenih usodah njegovih sošolcev in prijateljev iz Levic. V otroštvu mojega očeta je bil to miren madžarski malomeščanski kraj, ki je od konca prve svetovne vojne pripadal Češkoslovaški. Madžarske uradnike so sicer zamenjali češki, vendar so pripadniki različnih narodnosti živeli v medsebojnem sožitju. V drugi svetovni vojni ni umrlo le več milijonov ljudi, umrl je ves tedanji svet. Očetovi spomini nanj so bili moj ustvarjalni vzgib.

Vaš osebni literarni razvoj je za vašo generacijo na Slovaškem kar tipičen. Niste namreč edini, ki se je po uspešni kratkoprozni »karieri« in nagrajenih zbirkah lotil romana. Vsi tudi sodite tudi k fenomenu založbe Bagala, ki s kratkoproznim literarnim natečajem *Poviedka* od leta 1996 aktivno podpira in formira mlade avtorje.

Natečaj *Poviedka* je prišel v idealnem trenutku. Bilo je veliko avtorjev, ki so pisali kratke zgodbe, hkrati pa so bili tudi bralci željni nove slovaške kratke zgodbe. Povrh vsega pa je Bagala okrog svojega natečaja uspelo ustvariti tudi me-

dijski pomp, tako da je dobesedno več tisoč ljudi z napetostjo pričakovalo, da bodo v neposrednem radijskem prenosu razglašeni zmagovalci. Bagala je zbral sponzorje iz privatnih podjetij, ignoriral je državni sistem subvencioniranja, ki je bil takrat povsem v rokah nacionalističnih združb, ki so častile našega poldiktatorja Mečiarja. Tako je mlada kratka zgodba pridobila tudi določen opozicijski kontekst, brati mlade slovaške »kratkoprozaše« je bilo demokratično in evropsko. *Poviedka* obstaja še danes, praktično z nespremenjeno dramaturgijo, le njen družbeni in kulturni pomen je že povsem drugačen, časi so se spremenili.

Kako je danes s tradicionalnim nezaupanjem v slovaškega pisatelja, ki se je do pred kratkim vleklo še iz komunističnih časov?

Bralec proze in poezije je povsod po svetu nacionalist. Med najbolj prodajanimi knjigami v Franciji je večina knjig francoskih avtorjev, v Italiji prevladujejo italijanski avtorji, Poljaki radi berejo Poljake in Čehi Čehi. Na Slovaškem še pred desetimi leti ni bilo tako. Slovaški bralci, med njimi pogosto intelektualci, so s ponosom izjavljali, da slovaške literature ne berejo. Ko so jih vprašali, katero slovaško knjigo so prebrali, so samozavestno odgovorili, da niti ene, saj to niso dobre knjige. Mislim, da je k temu pripomogla literarna vzgoja, ki še dandanes temelji na književnosti 19. stoletja.

A do pred kratkim je vladal podoben odnos tudi do slovaškega filma – prvi val odpora se je dvignil, ko so razglasili datum premiere. A položaj se je korenito spremenil. Slovaki zdaj že berejo tudi slovaške avtorje, kar velja tudi za žanrsko literaturo, imamo razvito trivialno literaturo, dobro se prodaja tudi slovaška fantazijska literatura in detektivka.

Večkrat omenjate, da vas je zgodovina 20. stoletja »nagovorila« s svojo absurdnostjo, iracionalnostjo in fantastičnostjo, ki si jo človek le težko zamisli. Ravno te prvine pa so značilne za vašo kratko prozo, ki je časovno-prostorsko neoprijemljiva. Kaj ta dejstva povedo o naši sedanjosti in vašem pisateljskem odnosu do nje?

Ko sem v mladosti odkril Julia Cortázarja, sem bil očaran. Naenkrat sem slutil smisel vsake razpoke v asfaltu, jate vran

na nebu so bile zame sporočila v neznanem jeziku. Skozi njegove oči sem ponovno bral Kafko in druge. Nekatero moje zgodnje kratke zgodbe so bile napisane pod neposrednim vplivom latinskoameriške, zlasti argentinske fantazijske literature. Pozneje me je prevzelo spoznanje, da se tudi v življenju dogajajo fantazijske stvari, torej dogodki, ki si jih nihče ne bi izmislil, le življenje samo. Kafkova iracionalnost je dosegla svoj višek v političnih procesih v petdesetih letih v komunističnih državah. Obsojeni so priznavali zločine, ki jih povsem očitno niso mogli zagrešiti, njihovi otroci so zahtevali smrtno kazen za starše, ki so izdali ideale. In ko so obsojene komuniste po petih ali desetih letih njihovi tovariši izpustili iz zapora, so bivši zaporniki verjeli v partijo še bolj neomajno kot prej. A ni to iracionalno? Na neki način se mi zdi celo magično, kot da so bili uročeni. Orwellov roman *1984* je lahko le Zahod poimenoval antiutopija, zame je to realističen, zgodovinsko-kritičen roman o 20. stoletju.

V povezavi s vašo pisavo kritiki govorijo o »renesansi zgodbe«. Je celovita zgodba na neki način tudi vaš odgovor na razdrobljenost časa, v katerem živimo? Poskus ujeti celovitost, ki jo nemara išče tudi sodobni bralec?

Roman *Zgodilo se je prvega septembra* je celovit in hkrati fragmentaren. Trideset let v življenju mojih junakov sem sestavil iz drobnih epizod vsakdanjih mikrozgodb. V romanu *Materi* sicer pripovedujem le o devetih oz. desetih letih, vendar sem si na sredi romana privoščil lakoničen premik v času (»Osem let pozneje«). Mimogrede, eden od kritikov je to potezo ocenil kot cinično, manjkal mu je vesten opis vsakodnevnih naporov, muk in bolečin.

Če me sprašujete o celovitosti oz. njenem lovljenju, moram odgovoriti, da je celovitost preveč zapletena, preveč mrežasta, n-razsežna. O resničnosti ni mogoče sporočiti nič takega, kar bi bil vsaj poskus celovite podobe sveta. Kar ne velja le za roman, še veliko bolj za sociologijo ali zgodovino. Jezi nas, da nas pitajo z enostranskimi informacijami, vendar te drugačne niti ne morejo biti.

Zelo podobno misel je zapisal David Albahari: v trenutku, ko je svet postal knjiga, se je spremenil v interpretacijo. Vi ste pred tem omenili očeta in njegovo generacijo, o kateri pravzaprav pripovedujeta oba vaša romana. Kakšen je bil njihov odziv na vašo interpretacijo njihovih usod, na vaš poseg v kolektivni in individualni spomin?

Zanimiv je bil zlasti očetov odziv, saj je knjigo prebral večkrat. Rekel mi je, da to počne zato, ker ob njej rad obuja spomine. Moja fikcija (sicer aplicirani nekateri njegovi spomini) je postala orodje za oživitve avtentičnih spominov na resničnost. Fikcija je v nekem smislu nadomestila resničnost, kar je Albaharijeva trditev o konkretni bralski izkušnji. Roman *Zgodilo se je prvega septembra* se dogaja v Levicah. To mesto sem prvič obiskal, ko sem šel tja na predstavitev knjige. Ko so najstarejši prisotni bralci izvedeli, da nisem živel v Levicah, da tam celo nikoli nisem bil, so bili razočarani, počutili so se ogoljufane. Najprej so pripovedovali, da je knjiga avtentična in opisuje določene podrobnosti, ki se

KNJIGE SI PRI NAS LJUDJE KUPUJEJO SAMI, TUDI ZATO, KER SO NAŠE KNJIGE ENE NAJCENEJŠIH V EVROPI. PREVODI MOJH DEL STANEJO DVAKRAT TOLIKO KOT IZVIRNIK, V SLOVENIJI CELO ŠE VEČ. NE VEM, KAKO JE TO MOGOČE. VERJAMEM, DA PO ZASLUGI PREVAJALCEV RASTE TUDI NJIHOVA UMETNIŠKA VREDNOST, ZATO SO LAHKO DRAŽJE KOT TISTO, KAR SEM NAPISAL SAM BREZ POMOČI PREVAJALCEV.

jih spomnijo, potem pa jih je neprijetno presenetilo, da je njihove individualne spomine v podobi romana posplošil nekdo, ki z njimi teh spominov ne more osebno deliti.

Vas je njihov odziv spodbudil, da ste se lažje odločili pisati o življenju v gulagu? O tematiki, ki je običajno rezervirana za pričevalce. In koliko, če sploh, vas je k temu spodbudila misel Anne Applebaum, da Zahod te teme »umetniško« še sploh ni obdelal, vsaj ne način, kot so obdelana koncentracijska taborišča.

Zanimivo je, kako mnogi zaporniki iz gulaga, podobno kot tudi iz koncentracijskih taborišč, o tej izkušnji ne želijo govoriti. Na primer slovaška mati, ki je rodila sina v gulagu in katere usoda me je navdihnila za pisanje romana, svojemu sinu vse do svoje smrti ni želela pripovedovati o podrobnostih in dejstvih. V njihovi družini je bila ta tema praktično tabu še nekaj let po padcu komunizma, ko je gospa Irena Kalaschová še živela. Čeprav je bilo v gulagu, podobno kot v koncentracijskih taboriščih, na milijone ljudi – pričevalcev, ki so se iz gulaga vrnili živi, je pravzaprav še veliko več –, pa knjig in filmov o tem groznem kraju ni prav

dosti. Dosti?! Kdaj bo »dosti« umetniških del o totalitarnih režimih 20. stoletja? Očitno šele takrat, ko ne bo več enega samega človeka, ki se bo z nostalgijo spominjal ali sanjal o komunizmu in fašizmu.

V obeh romanah se ukvarjate s fenomenom spomina kot osnove človekove identitete, a tudi njegovega preživetja. Kaj pa se dogaja s človeškim kolektivnim in individualnim spominom v današnji, z informacijami zasičeni družbi?

Aktualno zanimanje zahodnega človeka za zgodovino vsakdana, za ustno zgodovino, za beleženje avtentičnih pričevanj je poskus obvarovanja lokalnega spomina pred globalnimi vplivi. Danes smo namreč izpostavljeni celi množici različnih kolektivnih spominov, ti pa slabijo naš lasten spomin. Tudi prevod mojega romana v slovenščino je takšen droben poskus konkurirati elementom kolektivnega spomina, ki ga v sebi nosi slovenski bralec.

V vaših romanah ni privlačna zgolj zgodba, temveč tudi srednjeevropski družbeni kontekst, s katerim soočate bralca. Vas je pri tem vodila določena angažiranost, ki jo je vaša generacija v kratkoproznem ustvarjanju načelno odklonila?

Ko smo v devetdesetih pisali kratke zgodbe, je bilo enostavno biti angažiran. Dovolj je bilo, če si se izogibal določenim revijam in objavljaj v drugih, pošiljal kratke zgodbe na natečaj založbe Bagala, in že je bilo jasno, da si proti Mečiarju in njegovim nacionalistom.

Danes je to povsem drugače, slovaška družba je pisana, če jo pogledaš še nekoliko bolj od daleč, pa je brezbarvna, pisanost se zliva v sivino. Brez mnogih kompromisov pri nas dandanes ne le da ni mogoče podpreti politika ali stranke, temveč niti tretjega sektorja ne. Tudi ljudje iz nevladnih organizacij imajo za seboj določeno preteklost – spodrseljaje, sodelovanje s tistimi, ki so si pozneje oblatili ime. Jaz se ne jezim nanje, takšni spodrseljaji so idealna snov za roman. Morda jo kdaj uporabim.

Najbolj občutljiva poglavja slovaške zgodovine slikate z veliko mero humorja, ki je tako značilen za češko kulturo in literaturo, ne pa tudi za slovaško.

Moram vam priznati, da ne prenesem t. i. humoristične literature. Dolgočasi me. Rad imam humor, ki sprva niti ni vesel, prej šokanten. Naj vam povem primer. Iz Svetega pisma, iz Evangelija. Okrog hiše, kjer je Jezus pridigal, se je zbrala množica, tako da mladeniči, ki so svojega hromega prijatelja prinesli v dobri veri, da ga bo Jezus pozdravil, z nosili niti niso mogli noter. Zato so razkrili streho in bolnika spustili noter. Jezus je v tistem trenutku hromemu povedal, da mu odpušča grehe. In ga pustil nemočnega ležati na nosilih. Predstavljajte si to situacijo. Ni bilo šokantno le to, da neki bradati možak odpušča grehe, temveč tudi to, da po toliko čudežih kakor da nima več razumevanja in nemočnemu ne pomaga. Seveda, v tem je skrit krščanski nauk, da je brezgrešnost pomembnejša od zdravja, vendar ima tudi velikanski dramatičen naboj. Po mojem mnenju pa tudi določeno humorno absurdnost. Prijatelji so bili prepričani, da bo Jezus bolnega pozdravil, on pa je storil nekaj povsem drugega.

Takšna absurdnost navsezadnje nespremenjena velja še danes – koliko časa in energije moderni človek posveti telesnemu zdravju in kako brezbrizen je do notranje čistosti. Že zgolj s to absolutno nemoderno besedno zvezo »notranja čistost« sem se kompromitiral, kajne?

Ne bi rekla. Notranja čistost je za ustvarjalca bistvena. Pri mnogih pa je prav pisanje način, kako jo doseči ...

Zame konkretno je ravno pisanje proze tisto področje, kjer si prizadevam za notranjo čistost. Etično načelnejši in pogumnejši sem na papirju, v življenju je slabše. Dejansko sem precej bojazljiv. Še kot mladenič v komunizmu sem dvakrat razmislil, kaj bom povedal naglas. Mimogrede, ko sem podoben stavek izrekel na nekem srečanju z bralci, me je tolmačka vprašala, ali naj to res prevede. Pozneje mi je povedala, da ni v navadi, da bi pisatelji tako govorili o sebi. S pisanjem se notranje očiščujem, tako se znebim navlake iz resničnosti. Vendar to za bralce ni pomembno, bistveno je besedilo, ne pa vzroki, zakaj ga je avtor napisal.

Zakaj vas fascinira materinstvo? Tej temi ste konec koncev posvetili cel roman.

Ja, materinstvo me fascinira, ob njem sem ganjen. Še celo ob materinstvu v kraljestvu živali sem ganjen. Pogum in odločnost matere narediti vse za svojega otroka. Materinstvo je mati vseh arhetipov.

Česa vsega je mati sposobna, se najizraziteje pokaže v skrajnih razmerah, s katerimi se srečujemo tudi v našem vsakdanu, ne le v gulagu. V romanu *Materi* ste spodkopali idealizirano podobo matere ...

Mati je pripravljena storiti čisto vse. Konec koncev prav to »čisto vse« poskušam v svojem romanu zajeti. Prav to, da te stvari počne kot mati, pa nekoliko relativizira naše vrednotenje. Če se komu zdi njeno ravnanje moralno sporno, bo odgovor vedno – ampak to je naredila kot mati v interesu svojega otroka. Če je naredila kaj dobrega, je prav tako mogoče reči – seveda, razumljivo, mati mora za svojega otroka narediti vse. V tem smislu me materinstvo fascinira – materinski ljubezni do otroka se podredi vse.

V *Materah* ima veliko težo tudi vera, ki ljudem pomaga preživeti najhujše, hkrati pa pokažete tudi na to, da je v sodobnem svetu že izgubila svoj pomen. Je tako tudi v sodobni slovaški realnosti?

Na Slovaškem je cerkev tako kot kjerkoli drugje po Evropi na robu družbenega življenja, a Slovaki so preveč konservativni, da bi se razglašali za ateiste. Večino slovaških katoličanov je t. i. »enoletnikov«. Tako se imenujejo katoličani, ki grejo v cerkev enkrat na leto, praviloma za božič. Mimogrede, v času komunizma so se naši komunisti notranje delili na komuniste katolike in komuniste luterance, kot posledica trenj med katoličani in protestanti, ki so trajala vse do 19. stoletja. Tako da ima ta princip, da se imaš za katoličana, si pa v bistvu ateist, pri nas že dolgo tradicijo.

Imate literarno agentko, kar je na Slovaškem bolj izjema kot pravilo. Kakšne so njene prednosti?

Moja literarna agentka živi v Pragi in med drugim dela tudi za češki radio. Spoznala sva se, ko je z mano naredila radijski intervju. Med drugim me je vprašala, kdaj bo roman *Zgodilo se je prvega septembra* izšel tudi v češkem prevodu. Ko sem odgovoril, da se z menoj glede prevoda ni še nihče pogovarjal, je bila tako ogorčena, da se je odločila,

KO SEM V MLADOSTI ODKRIL JULIA CORTÁZARJA, SEM BIL OČARAN. NAENKRAT SEM SLUTIL SMISEL VSAKE RAZPOKE V ASFALTU, JATE VRAN NA NEBU SO BILE ZAME SPOROČILA V NEZNANEM JEZIKU. SKOZI NJEGOVE OČI SEM PONOVO BRAL KAFKO IN DRUGE. NEKATERE MOJE ZGODNJE KRATKE ZGODBE SO BILE NAPISANE POD NEPOSREDNIM VPLIVOM LATINSKOAMERIŠKE, ZLASTI ARGENTINSKE FANTAZIJSKE LITERATURE.

da bo poskrbela za prevod. V prvem oz. drugem poskusu ji je tudi dejansko uspelo. Literarna agentka poskrbi za finančno in pravno plat izdaje romana, jaz potem pridem kot dober in prijazen pisatelj, ki ga denar ne zanima. To je prednost, ki jo imam jaz. Prednost za agentko pa mi ni povsem jasna, kajti za prevode dobim razmeroma majhen denar, od katerega ona vzame le majhen del. To je obupno neperspektivna dejavnost.

Najbrž pa ji gre pripisati zahvalo za številne knjižne prevode vaših del? Že samo romana sta prevedena v osem jezikov.

Ja, samo da je to večja korist zame kot zanjo. Knjige slovaških avtorjev nikoli niso bile izrazito prevajane, jaz sem postal v zadnjih letih eden najbolj prevajanih avtorjev prav po zaslugi literarne agentke. Več naših literarnih kritikov bi temu dodalo, da izključno po njeni zaslugi in ne na podlagi kakovosti knjig samih.

V nasprotju s Slovenijo se na Slovaškem knjige prodajo, ne izposojajo v knjižnicah. Kaj to pomeni za slovaškega pisatelja?

Slovaške javne knjižnice so v zelo slabi finančni situaciji. Njihovo življenje je odvisno od lokalne uprave, od predsednikov krajevnih skupnosti in županov občin, torej od ljudi, ki knjige berejo le redko. S težavo prispevajo denar za knjižnico, če pa v njej nikoli niso bili. Na knjižnem trgu zato javne knjižnice niso ne vem kako pomemben igralec. Knjige si pri nas ljudje kupujejo sami, tudi zato, ker so naše knjige ene najcenejših v Evropi. Prevodi mojih del stanejo dvakrat toliko kot izvornik, v Sloveniji celo še več. Ne vem, kako je to mogoče. Verjamem, da po zaslugi prevajalcev raste tudi njihova umetniška vrednost, zato so lahko dražje kot tisto, kar sem napisal sam brez pomoči prevajalcev.

Upam, da dobra prodaja pomeni tudi boljši honorar za avtorje in večjo pripravljenost založnikov izdajati domače avtorje ...

Težko rečem. Na primer slovaška založba, ki je izdala *Materi*, je v tistih dveh tednih med oddajo knjige v tiskarno in njenim dejanskim natisom bankrotirala. Ko je bila knjiga natisnjena, ponjo v tiskarno ni šel založnik, temveč knjižni distributer, ki mu je založnik poceni prodal celotno naklado, saj je po bankrotu potreboval vsaj nekaj denarja. Jaz sem si potem kupil nekaj izvodov. Tako da moram zdaj, kadar se javijo iz tujine, da želijo izvod knjige, ker bi jo radi prevedli, poklicati sorodnike in znanca, da mi podarijo prav tisto dotično knjigo, ki sem jim jo pred leti podpisal. Natančneje, tako je bilo do konca preteklega leta, saj sem se takrat z drugo založbo dogovoril za ponatis. Tako da imam *Materi* zdaj na zalogo. ■

ZAKAJ BI SE TRUDILI?

Kako biti sam so eseji, ki prinašajo Franznove zimzelene teme: očetovega alzheimerja, pridržke do razcveta sodobne tehnologije, depresijo, prevpraševanje smisla pisanja in njegov zagovor.

KATJA PERAT

Ko je prišel Jonathan Franzen leta 2010 v Ljubljano, je dajal je vtis nekoga, ki je svojo socialno okornost nadkompenziral do te mere, da je iz nje izdelal osebni slog. Noge je površno vlekkel za sabo, se mrščil, o sebi in o svojem delu povedal nekaj vicev, kakršne pripoveduje ljudje, ki jim je nerodno govoriti o sebi, pa vendar jih nekaj žene k temu, da govorijo. Prišel je predstaviti stereotip o samem sebi, povedal je vse, kar je bilo treba, zadostil vsem pričakovanjem. Bil je omikano družbeno kritičen in razmeroma duhovit, zjutraj je vstal in šel na Barje opazovat ptice. Utelesenje ameriškega srednjega sloja, prignano do skrajnih meja artikulacije in samorazumevanja. Čeprav do takrat nisem prebrala nobene njegove knjige, sem se odločila, da bo to zdaj moj najljubši pisatelj.

Romanopisec Franzen ni razočaral. Ponudil je vse, kar je obljubljal. Iz predmestne Amerike je ustvaril naturalistični živalski vrt, v katerem so iz malih zgodb rasle velike in vse, kar nas je obremenjevalo do temeljev

KAKO BITI SAM JE PREDVSEM HERBARIJ RAZOČARANJA. HERBARIJ VISOKOLETEČIH UPOV PISATELJA, KI VZTRAJA PRI TEM, DA BO OSTAL PISATELJ, ČEPRAV GA NJEGOVA LASTNA DOBA ZAVRAČA, IN JE GLOBOKO V SEBI NAJBRŽ PREPRIČAN, DA BI BILO VSE DOBRO, ČE BI SE LE LAHKO RODIL V 19. STOLETJU.

naše človečnosti, a se je vedno zdelo nekako preveč postransko za roman, je z njegovo pomočjo kar naenkrat našlo svoje dostojanstvo, svojo sintakso, svoj pojmovni dom.

Po štirih letih smo v slovenščini dočakali še Franzna esejista.

Kako biti sam je zbirka štirinajstih besedil, ki je nastajala sočasno s Franznovim romanom *Popravki* in je izšla leto dni pozneje. Prinaša Franznove zimzelene teme: očetovega alzheimerja, pridržke do razcveta sodobne tehnologije, depresijo, prevpraševanje smisla pisanja, njegov zagovor. Lotila sem se je kot sestradan volk, vendar me je vna kmalu minila in zalotila sem se, da k njej pristopam z muko, da jo vse pogosteje in

vse trajneje puščam na nočni omarici in da se včasih vprašam, ali jo bom sploh prebrala do konca. Je z njo kaj narobe? Je slaba? Ali res vse ljubezni, tudi literarne, po treh letih neizbežno izzvenijo?

Franzen slovi po svoji tečnosti, to smo že vedeli. Stvari ga živcirajo, z njimi nima potrpljenja, ima nekaj fiksnih idej, ki se jih je kot kakšna sitna stara gospa pripravljeno oklepiti do onemoglosti. Pa nič hudega, s tem nas je gnjavil že kot romanopisec, a nikdar ni bilo v napoto, nikdar odveč, nikdar ni ujezilo. Ko je Franzen namreč s stališča pripovedovalca govoril o drugih, je ostrino in natančnost svoje kritike vedno znal ublažiti z razumevanjem. Zdaj pa, ko pred sabo nima mreže prepletenih literarnih oseb, ampak sta v ringu ostala samo še dva, on in kultura, so razumevanje, sočutje ali morebitna milina izpuhteli in vse, kar je ostalo, so suh srd, zamera, sovražnost. Sovražnik je znan, in ker tudi on ne varčuje z okrutnostjo, ni nobene potrebe po tem, da bi se držali nazaj.

Po drugi strani pa – kako pa naj bo razporejen človek, ki bo ravnokar izgubil svoj življenjski habitat? Ogrožena vrsta na pragu izumrtja, samotni jezdec bralne kulture? Ne hecam se – v poznih devetdesetih, letih posiljenega optimizma in slepe vere v napredek, je moralo biti za razmišljujočega človeka res prekleto zahtevno ostati nezatežen.

Kako biti sam je pravzaprav predvsem pričevanje o tem, kako mučna je doba vzpona za tiste, ki menijo, da je človekovo bistvo mračno, žalostno in zavezano propadu. Pa priročnik, ki uči, kako rokovati z narcisističnim, samozaverovanim in samozadovoljnim svetom napredka, ki vsem, ki niso na strani tehnologije, odreka človeško dostojanstvo. Pa obračunavanje z lastnim manjvrednostnim kompleksom, osamljenostjo, če ne kar izoliranostjo, z dvomi o smiselnosti svojega poklica, o smiselnosti nasploh.

Franzen, to je jasno vsem, predvsem pa njemu samemu, je bil v poznih devetdesetih na strani poražencev. Na strani odpisanih, tehnološki višek, s katerim prihodnost ni imela načrtov. Romanopisec v svetu, v katerem se ne bere, mračnjak v svetu, ki zapoveduje veselje. Umetnik v svetu, ki je prerasel umetnost. V eseju *Zakaj se truditi?* tako zapiše: »Zdi se, da se tu dejansko soočamo z resnično zastarelostjo prav vsakršne resne umetnosti nasploh. Predstavljajte si, da človeško eksistenco določa Bolečina: Bolečina dejstva, da nismo, vsak zase, središče veselja; da so naše želje vedno številnejše od sredstev, s katerimi bi jih potešili. Če vzamemo kot zgodovinsko glavni metodi sprijaznjenja s to Bolečino religijo in umetnost, kaj se potem zgodi z umetnostjo, ko postanejo naši tehnološki in gospodarski sistemi, kot ob tem tudi naše vedno bolj komercialne religije, dovolj napredni, da vsakogar izmed nas naredijo za središče lastnega veselja izbire in zadovoljitve?« V eseju *Bralec v izgnanstvu* pa: »Resnica



FOTO GREG MARTIN

sicer ni lepa, a je preprosta. Roman umira, ker ga kupec ne potrebuje več.«

Doba tehnološkega vzpona je predrugačila človekov značaj, njegovo vedenje, njegove navade in literaturo kot nerazvedrilen vir razvedrila pa potisnila v kot, jo ožigosala kot elitizem: »Elitizem je Ahilova peta vsakega zagovora umetnosti, ki nase kar kliče strupene puščice populistične retorike. Elitizem moderne književnosti je gotovo nekaj posebnega, saj predstavlja aristokracijo odtujenosti, bratovščino dvomljivcev in čudakov.«

Posebej hecno je opazovati, kako se Franzen v svojih esejih loteva drugih članov te mračne bratovščine: ljudi, pri katerih prepozna svoje lastne lastnosti in ne ve, ali bi bil do njih raje kritičen ali razumevaljoč. Kot pri Williamu Gaddisu, »Gospodu zahtevnem«, ki ga ima rad in ga rad bere, a mu nikoli ne more povsem odpustiti njegovega pomanjkanja truda za bralca: »Gaddis ne more dokončati niti kratkega sestavka, ne da bi zapadel v pritoževanje. [...] Videli boste, da je lahko zahtevnost literature res le dimna zavesa, za katero se skriva avtor, ki nima povedati nič zanimivega, modrega ali zabavnega.« Ali pri Svenu Birkertsu, avtorju lamentacije za smrtjo bralne kulture, *Gutenbergovih elegij*, o katerem najprej zapiše: »Iz teh vrstic vejata depresija in občutek odtujenosti od človeštva, ki raste iz nje.«, in potem: »V njem je še vedno duh srednješolskega osamelca, ki se čuti izključenega iz družbe, zato se zateče k alternativnim in »pristnejšim« oblikam zadoščanja, ki jih nudi branje.«, nato pa še: »Mislim, da se ključ skriva v bežnih namigih, ki jih o svojem življenju navrže med vrsticami spraševanj, kaj pomeni biti človek. Omenja svoje kajenje, popite litre piva, bolestne slutnje katastrofe, svojo nespečnost, tuhtanja. Ciljno bralno občinstvo svoje knjige vidi

v svojih številnih prijateljih, ki mu niso pripravljene priznati, kako črn je trenutek, v katerem se nahaja kultura.«

Franzen ve, kdaj se ljudje nezmerljivo vdajajo svojemu brezupu, se marinirajo v lastni bedi in s tem obremenjujejo tudi druge. Vse to ve; edino, česar ne ve, je, kaj bi si o vsem skupaj mislil. Optimizem je namreč orožje sovražnika in vedno je treba razumeti, da so pisci, bralci in ostali vitezi literature zavezani teži in resnobnosti, saj jih samo to ločuje od podivjane horde televizijskih gledalcev tam zunaj. Vendar je tudi depresivni realizem in izolacija, ki jo prinaša, nekakšna zabloda, odmev ranjenega ega, ki bi rad več pozornosti in nikakor ne more razumeti, zakaj ob njegovi genialnosti svet še ni padel s tečajev.

Kako biti sam je namreč predvsem herbarij razočaranja. Herbarij visokoletečih upov pisatelja, ki vztraja pri tem, da bo ostal pisatelj, čeprav ga njegova lastna doba zavrača, in je globoko v sebi najbrž prepričan, da bi bilo vse dobro, če bi se le lahko rodil v 19. stoletju. In ker ga njegova lastna doba zavrača, mu (kot vsakemu nepriljubljenemu najstniku) ostane samo ena možnost: da svoje dostojanstvo črpa iz svojega uporništva. Da v svojem pisanju in v svoji ljubezni do književnosti prepozna subverzivno gesto, če ne že kar disidentstvo, dejanje družbene nepokorščine, upor.

Pri vsem skupaj je najbolj hecno to, da je *Kako biti sam* po slabih petnajstih letih že (po nujnosti neaktualen) zgodovinski artefakt: pričevanje neke kratkožive dobe, ki smo jo že pustili za sabo. Dobra novica namreč je, da je danes te mračne dobe končno konec, in da nam ni treba več skrbeti. Resnica sveta je spet odstrta, ni nam več treba trpeti te neznosne farse napredka. Optimizmu je zmanjkalo zagona, Bolečine je vse več in – kdo ve – morebiti se literaturi spet obetajo zlati časi. ■

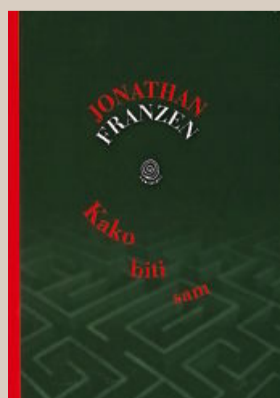
JONATHAN FRANZEN

Kako biti sam

PREVOD JERNEJ ŽUPANIČ IN URBAN VOVK

LUD LITERATURA, LJUBLJANA 2014

264 STR., 29 €



DRUŽINSKA ORIENTACIJA

Ob *Umetnikih in meščanih* je Kos poudaril, da gre za knjigo, v kateri obuja spomine iz zasebne sfere, delo pa ne posega v polje javnega; ne sega niti na področje kulture niti politike. Izjava se mi zdi posrečeno simptomatična: delo *ni politično*, čeprav so osebe, predstavljene z nekakšnimi osebnimi izkaznicami (Kos navaja imena, naslove, osrednje značilnosti), vselej versko in politično opredeljene ter gre pri tem za nekaj skrajno pomenljivega.

ANJA RADALJAC

Pisal sem zelo spontano, imel sem samo splošen načrt, da bom v knjigi obujal tiste spomine, ki zadevajo zasebne odnose z ljudmi, družinske in prijateljske, zato še ne bom posegal v javno dogajanje, zlasti v kulturno in politično,« je v nekem intervjuju povedal Janko Kos, eden izmed očetov slovenske literarne zgodovine, dolgoletni profesor na Oddelku za primerjalno književnost in bržkone najbolj plodovit slovenski komparativist. Izjava se mi zdi simptomatična predvsem z (relativno preprostim) ozirom na to, da so *Umetniki in meščani* gotovo ena izmed najbolj jasno razvidno političnih (mestoma pa tudi ideoloških) knjig, kar jih premore trenutna slovenska literarna produkcija. Ali Janko Kos tega ne prepozna?

Kos izhaja iz družine; lahko bi – morda – celo zapisala, da izhaja iz družine kot osnovne družbene celice. *Voilà*: ideologija. Družina kajpak pomeni mamo, očeta in otroke, pri čemer so vloge jasno razdeljene: mati živi za otroke, je ponižna, pogosto je ona tista, ki je bolj katoliška, oče je glava družine, sinovi imajo večjo težo in pomen kot hčerke itn. Družina je Kosu izhodišče za spominjanje in vselej izhaja iz nje. Določa mesto družine v družbi: klasificira jih glede na to, od kje izhajajo (s podeželja, iz predmestja, iz mesta), glede na družbeni status (kmečke, delavske, umetniške, meščanske), glede na versko (katoliki, ateisti) in politično opredeljenost (liberalna, komunistična, protikomunistična – včasih tudi: partizani vs. domobranci) ter skozi svetovni nazor (katoliški, svobodomiseln).

Zlasti na začetku se osredotoča predvsem na to, da predstavi celotno družino in njeno usodo, le redko govori zgolj o posameznikih, pa tudi te vselej opremi s temi ključnimi podatki. Družina je torej organizem in zdi se, da je matrica, ki ta organizem določa, vselej enaka. Kadar se zgodi kakšen odklon (nezakonski otroci, ločitev zakonskega para ipd.), Kos jasno nakaže, da gre za anomalijo. Pomen, ki ga Kos pripisuje družini kot družbeni enoti, se zdi nekako jasen in razumljiv, ker Kos tudi sam pri sebi precej razčlenjuje svoje družinsko ozadje; očetu in materi posveti pomembni poglavji, v katerih opiše nujni porekli, otroštvi, mladostna leta; posebej poudarja, da je bil oče svobodomiseln, mati pa izrazito katoliška, kar je – tako Kos – nanj samega pomembno vplivalo. Jasnejši se zdi vsekakor materin vpliv (mati je tudi tista, ki jo zanima literatura); skozi pripoved o mladostnih prijateljskih, letih šolanja itd. jasno prihaja na plan Kosov odnos do družbe in sveta, ki je izrazito katoliški; očetov (bojda) svobodomiseln duh prihaja na plan predvsem v Kosovi strpnosti, zadržanosti ali celo vzdržanosti – četudi pogosto poudari, da s tem ali onim sodobnikom ni vzpostavil osebnega prijateljskega odnosa, je razvidno, da je sprejemal in poslovno sodeloval tudi s tistimi, ki so bili politično in svetovnonazorsko drugače orientirani kot on sam. Kljub temu pa je nemogoče spregledati določeno mero zadržanosti, mestoma tudi nestrpnosti do partizanov, ki se napaja predvsem pri obsodbi povojnih pobojev.

Osebe večinsko opredeli glede na to, ali so bile med vojno pri partizanih oz. domobrancih ali pa v vojno niso bile aktivno vpete. Tudi tu je pomembno, kakšna je (bila) orientacija neke družine. Večkrat poudarja partizansko nasilje, nemško ali domobrantsko redko, ko opisuje čas po vojni nikakor ne skriva odpora, ki ga je čutil do komunistične oblasti. Skratka: knjiga vsekakor je politična in tudi povsem jasno razkriva Kosove svetovne nazore, pa tudi politično naravnost. Je to minus *Umetnikov in meščanov*? Nikakor ne.

Kosova avtobiografska proza z jasno opredelitvijo do nekaterih tem pridobi delikatanost, ki jo je Kos sam izpostavil kot element, ki lahko (pravilno odmerjen) avtobiografskemu pisanju le koristi, ampak hkrati v resnici ni ta opredelitev nič drugega kot piščev zorni kot; v nasprotju s fikcijsko literaturo, ki mora paziti, da vselej ostaja pomensko odprta, je pri avtobiografiji osebno mnenje ali stališče scela legitimirano, manj utemeljevanja je potrebnega – dobra avtobiografija prinaša jasno zaznaven duh časa, ki ga je mogoče presojati in spoznavati povsem ločeno od avtorskega glasu. In vsekakor Kosova knjiga počne prav to: prinaša edinstveno izkušnjo medvojnega časa in prvih povojnih let.

Kos prek svojih osebnih poznanstev in prijateljstev, ki jim pripisuje zgoraj našete (in pojasnjene) kategorije, ustvarja



FOTO UROŠ HOČEVAR

natančen mozaik nekega obdobja, ki zajema ravno prava leta, da se lahko v delu odlično izrišejo nekateri simptomi slovenske družbe – četudi to ni bil avtorjev namen.

Namreč, najprej se srečamo s predvojnimi časom, spoznamo meščanske družine, s katerimi so Kosovi prijateljevali; gre za meščane in malomeščane (Kos pojem uporablja skrajno sociološko), o delavcih molči, o kmetih spregovori redko, izpostavi predvsem materialne in premoženjske razlike. Spoznavamo lahko ljubljansko meščanstvo, večinoma *liberalno*, a esencialno katoliško (vsaj z današnjega vidika). Ko nastopi vojna, se večina meščanov ne opredeli, med partizane se vpišejo redki, niso pa niti (vsaj ne v splošnem) opredeljeni domobranci. Kos (čeprav se nikjer jasno ne opredeli za partizane ali domobrante) poudarja partizansko nasilje; ujetnikom denimo ponudijo tri možnosti: pristop v bojne vrste, delo v delovnem taborišču ali vrnitev domov, v Ljubljano. Tiste, ki se odločijo za zadnjo možnost, postrelijo. Po vojni je Kos opredeljen proti komunistični diktaturi, kar postaja z leti tudi drža številnih drugih intelektualcev.

Kar je posebej zanimivo v tej situaciji, je obrat: tisti, ki so pred vojno in med vojno konservativni in se ne bojujejo proti tiraniji diktatorskega sistema, so nenadoma »oporečniki«, ki nasprotujejo diktaturi, ki je zamenjala prejšnjo. Simptomatično je, da na vsej sceni, ki jo Kos izredno podrobno opiše, ne najdemo človeka, ki bi bil *vselej proti*. Vedno gre za boj, ki poteka na ozadju dveh ideologij. Ni bistveno leto, dogodek (dogodki), bistveno je tisto, kar je skrito in v ozadju; bistven je pravzaprav *razredni boj*, ki vselej vzpostavlja novo elito. Mar je res bistveno, ali gre za staro meščanstvo, ki se je učilo klasične latinščine in z ignoranco in brezbriznostjo, s katoliškim skrivanjem in zanikanjem, če hočete, reagiralo na dogodke iz okolice, ali za elito revolucionarjev, ki si je prisvojila marsikaj, kar nikoli ni bilo njeno in uvedla drugačno obliko ignorance (cenzuro)? Skrajno problematično je, da ni mogoče v obdobju pred-medvojnimi najti niti ene ideološko neopredeljene javne osebe, ki bi delovala zunaj večkrat omenjenih kategorij katolištva, liberalizma, partizanstva, domobranstva, komunizma.

Prav z vpeljevanjem in opredeljevanjem oseb glede na našete kategorije Kos jasno pokaže, da se za delitvami na »levo« in »desno« skrivajo predvsem prazni označevalci: drugače rečeno; enkrat zmagajo kavboji, drugič Indijanci, ampak napredek umanjka zato, ker upor ni permanenten, vezan na revolt proti represiji, temveč je uperjen predvsem proti ideologiji, ki je v ozadju politične elite, proti kateri se upor vrši.

Prav s temi vprašanji – tudi če niso bila vpisana namerno in zavestno, a so neobhodno jasna in v nebo vpjjoča ob branju – se avtobiografija Janka Kosa zapisuje v korpus sodobnih literarnih tekstov, ki pomembno osvetljujejo nekatera (žal) še vedno živa družbena vprašanja.

Vseeno pa *Umetnikov in meščanov* ne gre brati zgolj skozi prizmo vprašanja druge svetovne vojne in političnih opredelitev. Četudi Kos opisuje čas, v katerem je govor o političnem pač nujen, je v avtobiografiji vseeno precej navezav na literaturo, na sklepanje prijateljstev, Kosovo šolanje ipd., kar tekst vsekakor razgiba. Seveda mi je bilo kot komparativistki najljubše (za moj okus prekratko) poglavje o Kosovem bratranču, Danetu Zajcu (kjer je ponovno v ospredju zgodba iz časa vojne). Posebno me je denimo navdušil podatek, da je bil Kos prvi, ki je bil povabljen k »strokovnemu« branju Zajčevih pesmi, pa je povabilo zavrnil. Odlično se bere tudi poglavje, v katerem Kos med drugim popisuje svoj odnos do Kermaunerja in Zlobca – tu pridejo nekoliko v ospredje tudi intelektualna gibanja, pobude in – seveda – revije, objave, pisanje ...

Predvsem revije imajo v delu zelo močno vlogo (červano spet politično); *Besede, Revija 57, Perspektive ...* – kdo je urednikoval, kdaj, zakaj? In kako loviti ravnovesje med akademsko (strokovno) neodvisnostjo ter političnimi težnjami, ki so bile vselej jasne in zelo prisotne? Morda je prav to – delovanje v akademskih sferah, urednikovanje, povezava kulturnega in političnega – tisto, o čemer bo več povedala druga Kosova knjiga, ki bo izšla prihodnje leto.

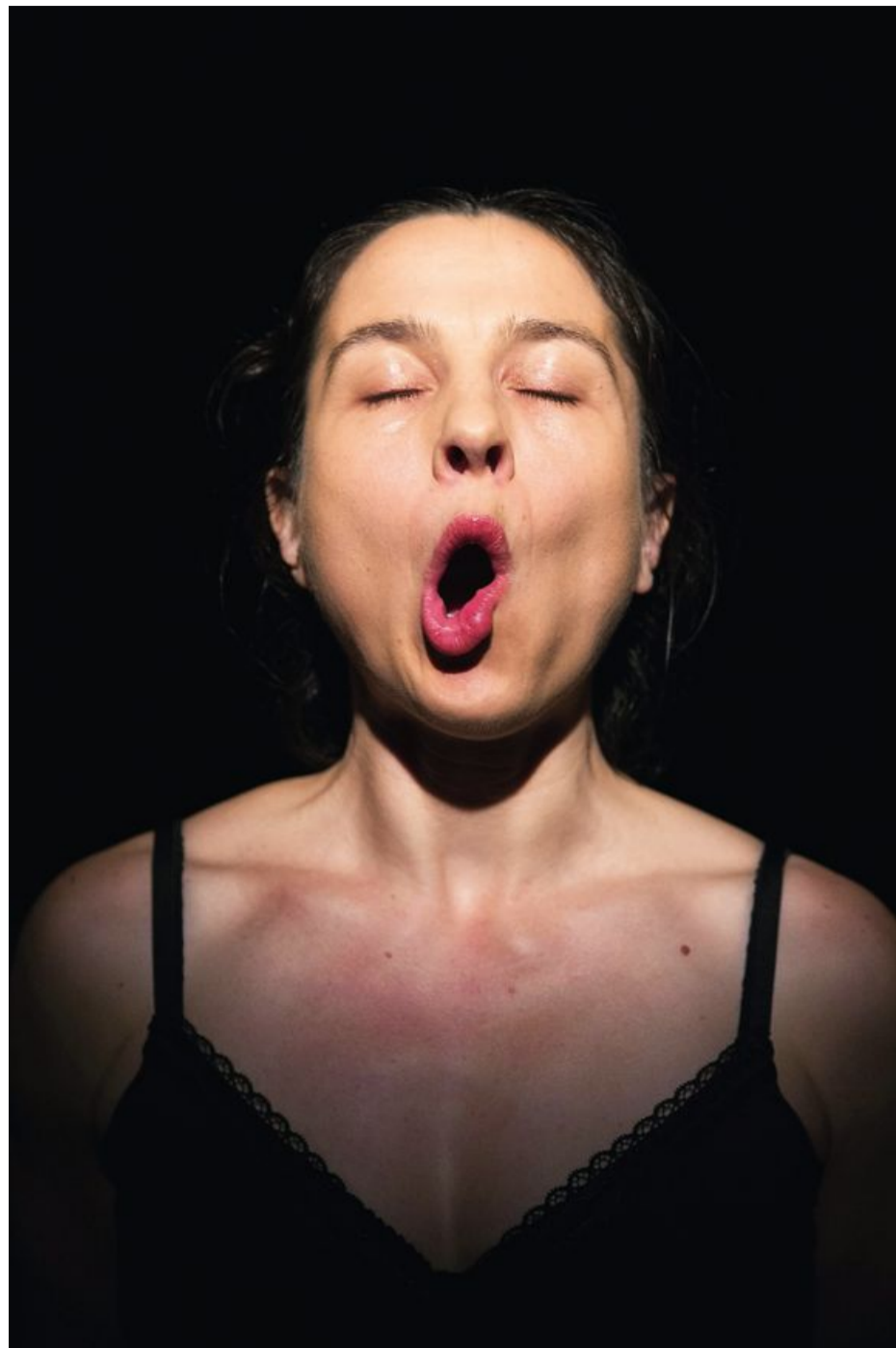
Vsekakor lahko zapišem, da gre v primeru *Umetnikov in meščanov* za izrazito uspešno popisovanje osebne zgodovine, ki prav skozi odmerjene načine predstavljanja oseb, ki se v delu pojavljajo, in izbiro podatkov, ki so upovedani, tvori neko zgodovino pred-, med- in povojne Slovenije, ki je bolj živa in premora ogromno uvida; morda več kot uradna zgodovina, za katero se zdi, da odgovorov na nekatera vprašanja ne zmora privedi do ljudi – ali pa ljudi do teh odgovorov. ■

JANKO KOS
Umetniki in meščani: spominjanja

JANKO KOS
 Umetniki in meščani

ZALOŽBA BELETRINA,
 LJUBLJANA 2015

204 STR., 23 €



GLAS KOT JEDRO USTVARJANJA

Z uprizoritvijo *Okus tišine vedno odmeva* si je Irena Tomažin na letošnji Gibanici prislužila obe festivalski nagradi: nagrado strokovne žirije in nagrado občinstva.

ZALA DOBOVŠEK, foto NADA ŽGANK

Da takšna dvojna porcija laska vsakemu avtorju, verjetno ni dvoma, a zadostiti kriterijem tako stroke kot gledalcev je zmeraj svojevrsten dosežek, ki govori o avtorju, predanem lastni raziskavi svojega medija, ki pri sebi vendarle vseskozi ozavešča misel na bodočega sprejemnika – glodalca. Irena Tomažin v zadnjem desetletju z eksperimentiranjem potencialov glasu orje ledino na domači uprizoritveni sceni, njen slog, izvedba in vokalna disciplina so edinstveni in lokalno neprimerljivi.

Na pot raziskovanja glasu, njegovih uprizoritvenih, filozofskih, nezavednih in folklornih vidikov, se je odpravila že pred dobrim desetletjem, razvoj pa so (v sklopu uprizoritev) nizali plesno-gledališki projekti *Kaprica* (2005), *(S) pozaba kaprice* (2006), *Kot kaplja dežja v usta molka* (2008) in *Okus tišine vedno odmeva* (2012). Nadgrajevanje in poglobljanje glasovnih dimenzij se je začelo z močnim poudarkom na glasu kot takem, pozneje pa se je odrska govornica Tomažinove skozi leta kalila v vse bolj kompleksni in interdisciplinarni naravi uprizarjanja, postajala je vse bolj referenčna, semiotična in s tem performativna.

GLAS – TOČKA SMISLA IN EKSPERIMENTA

Raziskava glasu kot jedro in sidrišče ustvarjanja, kot *modus operandi* Tomažino-

ve, je za marsikaterega gledalca/poslušalca še vedno dokaj neraziskano polje, nekakšen dogodek preobratov percepcije. Glas kot sicer nekaj vsakdanje banalnega se v projektih Irene Tomažin preobrazi ne le v objekt eksperimentiranja, pač pa prebija svojo ustaljeno hermenevtičnost in se razpira v obzorje mejnih (praktičnih) poskusov in (teoretskih) iskanj. Ko se nekaj tako naravno navzočega in prirojeno navajenega, kot je človeški glas, znajde v postopku »umetniškega preiskovanja«, je fascinirajoča v spoznavanju novega v že poznanem svojevrsten užitek. A estetizacija glasu lahko kaj hitro zapelje v (ne nujno koristno) pretvorbo fetišističnega predmeta.

Kakorkoli, za proizvajanje (gledalčevega) užitka vnos novitete ni dovolj, prav nasprotno, gre za enega najbolj tveganih podvigov. Glas je zmeraj nekje vmes: med kulturo in biologijo, med subjektom in Drugim, med notri in zunaj, med hrupom in artikulacijo. Sokrat je govoril o tem, da najprej obstaja notranji glas, ki je nekaj med božanskim in človeškim, poimenoval ga je *daimon* – (neslišni) glas vesti, ki človeku omogoča, da ohrani svoje dostojanstvo in avtentičnost. Pozneje Deriddajeva kritika fonocentrizma povsem obrne aspekt.

Širok razpon etimološkega, fenomenološkega in semiotičnega pomena glasu se je vzporedno z razvojem posameznih ume-

tenskih in znanstvenih vej dodobra ustoličil na področju lingvističnih analiz, literarne teorije, kognitivne znanosti, psihoanalize in seveda scenskih praks in filma. Po Dolarju

IRENA TOMAŽIN V ZADNJEM DESETLETJU Z EKSPERIMENTIRANJEM POTENCIALOV GLASU ORJE LEDINO NA DOMAČI UPRIZORITVENI SCENI, NJEN SLOG, IZVEDBA IN VOKALNA DISCIPLINA SO EDINSTVENI IN LOKALNO NEPRIMERLJIVI.

je glas notranja zveza s smislom (ki pa ga lahko potem ovržemo), glas kot sredstvo poganjanja notranjosti (domnevne duše, iz katere prihaja glas). Smisel ni materialen, je idealen, glas pa je materialen in se ga reproducira z jezikom. Glas, tako Dolar, ima močno prezenco, neprimerljiv je s katerimkoli drugim šumom, ima magično moč, da postavlja vzorec prisotnosti, da

smo prisotni samim sebi – tako da slišimo svoj lastni glas. Smo dajalci in hkrati prejemniki. »Vi potrebujete moj glas ... Radi bi slišali, še raje bi bili slišani, najraje pa bi bili uslišani. (...) Ne slišite se, ker ste preveč poslušni,« izjavlja Irena Tomažin v *(S) pozabi kaprice*. Namen glasu je vzpostaviti prostor za besedo (*logos*) in po Avguštinu: bolj ko rase smisel, bolj mora glas izginjati. Barthesovo »zrno glasu« po drugi strani predstavlja nevarnost energetskega naboja, ki ga lahko najdemo v posameznikovem glasu. Gre ta karizmatičnost intonacije, ki mu lahko množice podzavestno podležejo, je svojevrstni hipnotični moment, spovedna sakralnost, presežek artikulacije. Takemu glasu kategorično verjamemo in mu sledimo (četudi v pogubo). Teoretske navezave omenjam, ker se zdi, da so projekti Irene Tomažin idealno izhodišče za razpravo, potrjevanje ali ovržbo številnih zgodovinskih in sodobnih teorij o glasu.

OD KAPRICE DO OKUSA

Tako na vsebinski/tematski kot na uprizoritveni ravni so se gledališki projekti Tomažinove vzpenjali od abstraktnega h konkretnemu, od minimalizma k večplastnosti, od imaginarnega k stvarnemu. Glas in vokalne frekvence so v prvih uprizoritvah odrski prostor naplavile še dokaj samostojno, ne toliko v znakovni navezavi



na scensko kompozicijo, ampak izključno ali predvsem kot fundamentalna vez z izvajalkinim telesom, njenim odzivanjem na pravkar iz sebe izvržen glas. Toda vsaka naknadna postavitev je nalogala nove strukturne in simbolne nanose, tudi soizvajalce, vse bolj se je abstraktnost glasu, razrezana na množstvo variant, začela lepiti na oprijemljive in splošno prepoznavne reference, kot denimo na reminiscence Beckettovih dramskih konstelacij, ljudske pesmi ali arhetipske zvočne pojave (vsakdana).

Ob vstopu v opus Irene Tomažin asociativno ne moremo mimo *Sekvence III* Luciana Beria (*per voce femminile*, 1965), kjer glas nastopa kot nekakšna disonanca *par excellence*, kot zvočna linija, ki nenehno nabira visoke tone, da jih nato lahko sunkovito potlačijo k tlom, kjer (histerični) smeh prebada virtuosno doslednost in odsekani trivialni zvoki prečijo operne arije. Tovrstna ekspresivnost glasovnega odzvanjanja je pogosto utrjeno prisotna tudi pri Tomažinovi, namerna nekoherentnost zvena vzbuja preplet začudenja, osuplosti in pogosto nelagodja. Vse to glas namreč je, v uprizoritvah toliko bolj poudarjeno: neustrašen, zapeljiv, čaroben, neznošen, tuj.

Strukturno je bila *Kaprica* zasnovana razmeroma statično, z rahlimi in upočasnjenimi izvajalkinimi premiki, z vnosi mrmranja in smeha, nastavki nekega izmišljenega jezika iz besednih fragmentov, ki pa skozi intonacijo jasno sprožajo odtenke počutja. Besede se zdijo kot spodrežane, zlogi močno poudarjeni, zvezani v ponavljajoče se valove, neredko na sledi onomatopoiji. Vdori medmetov in raznolike barve glasu so nanizali plaz nizkih in visokih tonov ter spodbudili učinek kontrastnosti in s tem potencialnega (»dramskega«) zapleta. V (*S*) *pozabi kaprice*, ki je sledila naslednje leto, so nastavljene eksperimentalne iztočnice iz *Kaprice* vstopile v naslednjo razvojno fazo: melodijam brez besedila, vokalom, sposojenim iz tujih jezikov, pokvečenim in razpotegnjenim v živo izvajanim zvenom se je pridružila še elektronska, posneta

zvočna kulisa. Izvirni glas se je že podredil manipuliranju in preigraval odnose navzočega in odsotnega. Vnosi sinhronizacije in *playbacka* so še utrdili namero konflikta glasov, ki je že mejil na različico nekakšne shizofrenije. Dodatno se je zgostila govorica kretenj, grimas in giba, smeha, jecljanja, drhtenja, glasovni *loopi* pa so občevalni jezik vsakdana skozi groteskno popačenje in nerazumljivo razsekanih besed porinili na sam rob komično absurdnega.

Uprizoritev *Kot kaplja dežja v usta moka* je izstopala že zaradi umika izvajalkini solistični izvedbi, moč besede se je vselila med dva protagonista (ob njej Primož Bezjak), rodilo se je fluidno razmerje dveh identitet, ki se odbijata iz intime v agresijo, manipuliranje in prekinjanje glasu se je iz tehnološkega (nevidnega) premestilo na bližnjo, človeško, zato je dekonstrukcija glasovnih potencialov postala tako rekoč osebna in ne več objektivna. Na vizualni ravni se je postavitev mestoma spogledovala s prepoznavnimi beckettovskimi kompozicijami in osredotočenjem na sam »izvor« glasu, torej usta in glavo. *Okus tišine vedno odmeva* je nekako zašilil izvedbeni profil Irene Tomažin, razumemo ga lahko kot suvereno etapo njenega opusa, ki je za to, da je uprizoritev tako suverena v vsebini in formi, prehodila naporno in tipajočo raziskovalno pot. V *Okusu* smo pričali zlitju na videz kontradiktornim pojmom; tehnologiji in ljudskemu izročilu, arhetipskim vnosom in izmišljenemu, iracionalnemu in sočutnemu, domačnosti in sestopu v neznanost.

Vsi ti parametri zaobjemajo zvočno-gledališko-gibalno izkušnjo, v kateri dimenzija glasu in njegove transformacije nastopajo kot vseskozi primarno izhodišče, s čimer potrjujejo primordionalno veličino človeškega glasu. Vse njegove nadaljnje variacije in povezave (z jeziki, živalskimi in naravnimi zvoni, družbeno standardizacijo in priučenimi normami) so le sodobni podaljšek, ki pa v principih delovanja Irene Tomažin vendarle učinkovito opominjajo na svoj pradedni izvor. ■

In memoriam: Dušan Moravec (1920–2015)

ZADNJI ŽLAHTNI POZITIVIST

IVO SVETINA

Anonimni pastir na Kavkazu preživi stoletje in še kakšno leto čez in vzgoji nešteto čred ovac, rodijo se mu otroci, vnuki, pravnuki ... preživi stoletje in ob uri, ki ni zapisana v nobeni pratiki, odide tja čez. Za njim ne ostane nobena sled, le njegov rod se nadaljuje in množi. A kljub temu je živel polno, neponovljivo življenje.

Dva in dvajsetletni mladenič umre in za seboj pusti pesmi, ki so odrple dotlej nepoznana obzorja pesnjenja. So revolucija, v kateri je padel edino njihov premladi oče. Pesnikovo življenje, ker so ga ljubili bogovi, kot naj bi veljalo, se je izteklo, še preden se je začelo.

Akademik Dušan Moravec se je v petindevetdesetem letu poslovil. Za njim ostaja globoka brazda na polju slovenske gledališke omike in literarne zgodovine. Četudi je to mož, za katerega bi marsikdo rekel, pa čeprav ne bi bral Musilovega romana, da je »mož brez posebnosti«, ki se nikdar ni želel sončiti v javni pozornosti, saj mu je bilo pomembno delo in ne nagrada zanj, pa je bil vse svoje ustvarjalno življenje neumorno orač na ne vedno voljni njivi slovenskega samozavedanja, ki se je udeleževalo v gledališču in literaturi.

S svojo prvo kritiko o Cankarjevih *Hlapcih* je stopil na pot, ki ga je vodila skozi rodovitna in razvihrana desetletja slovenskega gledališča. Gledališke kritike je pisal tudi v partizanih, ko je ocenil Molièrovega *Namišljenega bolnika* in s tem ohranil spomin na ta edinstveni fenomen evropskega gledališča. A ker je bila ocena prepolna pohval, je Josip Vidmar nekoliko vzvišeno povprašal nadobudnega kritika: kaj res ni nič slabega v tej predstavi?! In res ni bilo nič slabega, kvečjemu presenetljivega, skoraj nepredstavljivega, da so partizani igrali francoskega komediografa.

Bil je gledališki teoretik, zgodovinar, teatrolog, literarni zgodovinar, z Jožetom Tiranom »soočec« (kot ga je poimenoval njegov najbolj zvesti prijatelj Vasja Predan) Mestnega gledališča ljubljanskega, v katerem je v njegovem začetnem in zaradi tega tudi najburnejšem obdobju (1949–1962) opravljal delo dramaturga.

A Moravčeva strast je bila na strani raziskovanja gledališča in ne praktičnega delovanja na odru, kar je lahko uresničeval kot dolgoletni direktor Slovenskega gledališkega muzeja (SGM), »oče« tako Knjižnice MGL kot *Dokumentov SGM*, katerih prva številka je izšla konec leta 1963. Moravčevo obdobje vodenja SGM je bilo pionirsko: treba je bilo organizirati delo, zbirati gradivo, predvsem pa se je zavzel, da je ob stoletnici ustanovitve Dramatičnega društva izšel stoletni *Repertoar slovenskih gledališč (1867–1967)*, ki se je leta 1994 preimenoval v *Slovenski gledališki letopis*. Prav tako pomembna je bila ustanovitev *Dokumentov*, prve slovenske revije za gledališke raziskave. Vsa ta Moravčeva prizadevanja so temeljila na prepričanju, da je gledališki muzej sicer

potrebna ustanova, a da je pomembnejše inštitutsko delo, kar pomeni raziskovanje slovenskega gledališča od njegovih začetkov do danes oziroma jutri. In če bo nekoč ustanovljen gledališki inštitut, bi upravičeno nosil ime Dušana Moravca, sem zapisal ob njegovi devetdesetletnici. Inštitut je sicer ustanovljen, a žal ne nosi Moravčevega imena!

Napisal je tudi vrsto pomembnih teatroloških razprav. Če jih naštejemo le nekaj: *Meščani v slovenski drami*, *Vezi med slovensko in češko dramo*, *Shakespeare pri Slovencih*, *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe*, *Slovensko gledališče od vojne do vojne*, *Temelji slovenske teatrologije*. Z Vasjo Predanom sta pripravila pregled stotih slovenskih dramskih umetnikov.

Ena od izrazitih značilnosti dela Dušana Moravca je temeljitost, natančnost, akribija, predvsem pa stil, ki ne sili v navidezno znanstvenost, ampak se drži zlate sredine,



ki upošteva tako dejstva kot tudi njihovo ozadje in posledice. Lahko bi rekli, da je akademik Dušan Moravec zadnji žlahtni pozitivist, ki se je vseskozi zavedal, da je gledališče živo, da je to edina resnično javna umetnost in tako tudi temeljna sestavina kulturne zgodovine naroda. Zato je treba o gledališču, dokler je to še gledališče in ne uprizoritvena umetnost, pisati jasno in natančno. Ob čemer pa raziskovalčevi zavzetost in predanost žlahtnita njegovo pisanje, ki je (kot se dandanes reče) do bralca prijazno.

Nespregledljivo je tudi Moravčevo uredniško delo, ki ga je v dolgih desetletjih opravljal pri *Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev*. V tem segmentu se je Moravčeva metodološka usmerjenost pokrivala s tisto, ki jo je gojil v gledališko-zgodovinskih razpravah, kar pomeni, da je svojo interpretacijo literarnih besedil opiral na izjave pisateljev o lastnem delu in je na teh objektivno priznanih dejstvih gradil nepristransko razlago in estetsko vrednotenje besedne umetnine. A že leta 1949 je uredil in napisal spremno besedo h Kajuhovim pesmim, kar zagotovo pričča o Moravčevem posluhu ne le za poezijo nasploh, ampak predvsem za tisto, ki jo je porodila narodnoosvobodilna vojna, vera v pravičnejši svet, vreden človeškega dostojanstva.

Nasledniki in nadaljevalci njegovega dela lahko samo zagotovimo, da bomo še naprej hodili po poti, ki nam jo je utrl, in z globokim spoštovanjem jemali v roke njegove knjige ter tako znova in znova spoznavali zgodovino slovenskega gledališča in potrjevali misel, zapisano ob premeri *Županove Micke*, 26. decembra 1789, in sicer da je lahko narod ponosen na gledališke ustvarjalce in jih bo »ovekovečil v letopisih literature«. In Dušan Moravec je življenje posvetil prav temu: na stotinah straneh je »ovekovečil« tiste umetnike, ki so gradili temelje slovenskega gledališča, iz katerega se je rodil duh naroda.

Akademik Moravec je bil in ostaja osrednja osebnost slovenske teatrologije druge polovice 20. stoletja. ■

DEDJE PUNK FUNKA

Če ne bi bilo Gang Of Four, legendarne tolpe iz Leedsa, bi se zgodovina popularne glasbe pisala drugače.



MIROSLAV AKRAPOVIĆ

Ane bodimo hi(p)sterično preskromni in bodimo natančni – novejša zgodovina, sedanjosti in prihodnosti popularne glasbe si ne moremo zamisliti brez skupine Gang Of Four. Ko Michael Stipe, pevec skupine R.E.M., v knjigi spominov na glasbeno odraščanje in ob sklicevanju na svoj najljubši prvi album Gang Of Four, *Entertainment!* iz leta 1979, pravi, da obstaja kar nekaj fraz, zank, manir in potez skupine Gang Of Four, ki si jih je (pod)zavestno prisvojil, ni razloga, da mu ne bi verjel.

Prav tako bo Bono Vox, pevec skupine U2, v globalnem in kolektivnem spominu glasbenih odjemalcev, privrženec in poznavalcev zapisan kot oseba, ki je nekoč izjavila, da se vsa popularna glasba z njegovo oziroma njihovo vred lahko le skriva v zadnji in najmanjši luknjici na bradi pevca skupine Gang Of Four, Andyja Gilla.

Takšno spoštljivo, na trenutke že prav strah vzbujajoče, a vselej iskreno malikovanje glasbe je (vsaj tako pravijo glasbeni puristi) sila redko zaslediti v današnjem globalnem, na dotik zaslonu občutljivem in (na videz) dosegljivem kulturnem in umetniškem okolju. V času, ko s časovno različno pogojenimi nostalgičnimi občutki zremo v bližnjo prihodnost, ki ji tudi tisti zadnji optimisti napovedujejo klavrn konec, osvobajajoče deluje dejstvo, da nekatere velike zgodbe iz preteklosti na plan prihajajo še danes oziroma se vedno znova potrjujejo.

Takšna je tudi (z)godba angleške vokalne instrumentalne skupine Gang Of Four, ki si je leta 1977 v menzi leedske univerze nadela ime po v tistih (tudi britansko, ne zgolj blokovski) svinčenih časih razvpiti in medijsko pogojeni kitajski postmaoistični radikalni politični frakciji.

A razlog za ta (po)imenski rdeči obliz na njihovi »pogumni, neobdelani, trdi in ostri kitarski glasbi«, ni bilo študentsko politiziranje lastnih življenj ali punkovsko

sklicevanje na anarhizem levih stebrov družbe v Veliki Britaniji. Gang Of Four so se razvili in obstali kot pionirska televizijska generacija, ki je znala in si upala s prstom kazati na dvoličnost in servilnost kapitalistično-potrošniških vzvodov zahodne civilizacije, se norčevati iz malomeščanske zatohlosti; tudi zato, ker nikoli niso bili del punkovskega gibanja. Pa čeprav nam letnica, okolje in duh časa, iz katerega so zrastle, nakazujejo in govorijo ravno nasprotno.

Gang Of Four so dobesedno sovražili punk, Sex Pistole, policijske racije, popivanje brez razloga, anarhijo, Malcolma

BISTVO GLASBENEGA IZRAZA SKUPINE GANG OF FOUR JE BILA T. I. POLITIKA PLESA, KI SO JO LEEDSKI FANTJE POVZDIGNILI NA PIEDESTAL KULTURNE, DRUŽBENE IN POLITIČNE POMEMBNOСТИ.

McLarna, oddajo *The Today* in njenega avtorja ter voditelja Williama Billa Grundyja. Raje kot vse nešteto so se Andy Gill & co. zatekali in zatikali v prostorih kulturno-umetniških domov (KUD) s prevladujočo glasbo temnopoltih prebivalcev takrat obubožanega in skrajno depresivnega mesta, kot je to bil Leeds. Toda za mislečo, ozaveščeno in ustvarjalno mladino, ki se ni želela sprijazniti s 5-minutnim koščkom medijske slave (zaradi katere se je bilo treba podrediti trendi in fensi maniram ter nekaterim dobesedno pljuniti v obraz) in ki je bila že dodobra sita kapitalističnega delavskega črednega nagona z nogometnih tribun in iz zakajenih pubov, so ravno t. i. Kudi predstavljali prave male oaze resničnega normalnega in spoštljivega življenja.

V njih se je namreč plesalo. A ples je bil v Angliji v obdobju začetka thatcherizma (konservativne ideologije, zgrajene na idejah in politiki britanske premierke Margaret Thatcher med letoma 1979 in 1990) povsem spolitizirano dejanje oziroma dejavnost. Subverzivna plat tovrstnega zabijanja prostega časa je bila še posebej poudarjena, ker so beli fantje plesali na črnsko glasbo. To je bilo tisto usodno srečanje punka s funkcom, pa tudi funka s punkom.

Slednjega za boljše razumevanje in nadaljnjo navigacijo skozi besedilo nikakor ne smemo enačiti ali postavljati v kakršenkoli kontekst »dobrih profesorjev« in »pankerskih

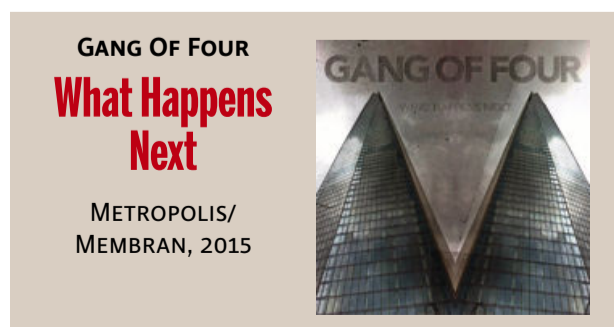
počitnic na Jamajki«. Dokaz za to sta skupini Red Hot Chili Peppers in Rage Against The Machine, ki sta nastali pod neposrednim vplivom skupine Gang Of Four. Ali kot pravi Flea iz Red Hot Chili Peppers: »Gang Of Four je zagotovo prva rock in nasploh glasbena skupina, na katero sem se lahko skliceval in imel občutek, da sem del nečesa, kar je dobro, pozitivno in pošteno.« Kredibilnost jim podeli tudi Tom Morello iz Rage Against The Machine: »Ko sem prvič slišal Gillovo kitaro, sem najprej pomislil, da je to popolno atonalno sranje. Toda še preden se je skladba iztekla, sem vedel, da bom kot kitarist odvisen od teh prekinjenih ritmov. Kajti čutil sem, da bodo nekoč ti drveči, uničujoči, jecljajoči plesni ritmi, danes jim vsi rečejo punk funk, prihodnost glasbe.«

Temu ne gre oporekati. Bistvo glasbenega izraza skupine Gang Of Four je bila t. i. politika plesa, ki so jo leedski fantje povzdignili na piedestal kulturne, družbene in politične pomembnosti. Pomembnosti, ki v obdobju albumov *Entertainment!* in *Solid Gold* ni zgrešila niti domačih prostorov. Naših in širših, takrat še v bratskem republiškem objemu ljudi, živine in tehnike.

Nastop skupine Gang Of Four leta 1981 v zagrebškem Domu sportova skupaj s skupinami Haustor in Šarlo Akrobata ni samo ostal v večnem spominu ali zapisan na analognem zvočnem odtisu takratnih obiskovalcev. Socialistično in še vse kako drugače obarvani sociologi, filozofi, umetniki in kulturniki so se zaklinjali, da je bil to najpomembnejši tuji glasbeni nastop v takratni SFRJ od leta 1945.

Vpliv, ki jo je imel tisti večer na prihodnji glasbeni razvoj popularne glasbe v Jugoslaviji, je bil sorazmeren vplivu, ki ga je imela skupina v Zahodni Evropi. Česa podobnega ni doživela nobena socialistična država v prejšnjem evropskem političnem formatu, ko je bil v Berlinu zid še trden in obisk nemške prestolnice ni veljal za nekaj pohujšljivega in spornega – kar se danes uporablja malodane kot žaljivka za glasbene privrženice, glasbenike, avtorje in ostale, ki jih nekateri salonski kritiki in analitiki dogajanja pri nas radi označujejo z besedo hipster. Da se slednja (pop)kulturna etiketa naslanja, včasih žal tudi naslaja na(d) glasbeno zapuščino osemdesetih, vedo malodane vsi. To dejstvo danes ni novinarsko odkrivanje tople vode. Žal pa (pre)lahko rabo te besede v kontekstu glasbe širijo tisti, ki kot sodobniki osemdesetih niso simpatizirali s tovrstnimi zvoki. Enostavno – takšni, drugačni glasbi se niso pustili presenetiti.

Ravno v času pisanja tega besedila je izšla nova plošča skupine Gang Of Four, *What Happens Next*. Ne vem. Ravno to je čar življenja. Pustil se ji(m) bom presenetiti. ■



ZOBATO KOLESJE FRANCOSKEGA KRIMINALA IN SODSTVA

Engrenages je ena najbolj uspešnih francoskih TV-serij vseh časov. Ne, 'Allo 'Allo! ni bila francoska, čeprav se dogaja v Franciji. Njen producent je bil BBC in nemalo ironije je v podatku, da je tudi *Engrenages* zaslovela šele po zaslugi BBC in v angleškem prevodu: *Spiral*.

AGATA TOMAŽIČ

BBC je v naslednjih sezonah postal njen soproducent. Kmalu zatem, odkar so jo leta 2012 prvič predvajali tudi ameriškemu občinstvu na Netflixu, je njen sloves zaneslo daleč onkraj meja frankofonije in frankofilov.

Engrenages je čudovito večpomenska beseda, ki jo lahko zelo zadovoljivo poslovenimo z *Zobatom kolesjem*. Slovenski izraz združuje vse, kar so najbrž hoteli sporočiti tudi snovalci serije: tako kriminalno podzemlje kot sodstvo je mogoče označiti za dobro naoljen mehanizem z mnogo drobnimi, na videz nepomembnimi kolesci, ki skrbijo, da se vse skupaj vrti. Razen če med zobato jermenje kdo potisne palico. In take napake se seveda dogajajo ...

Snovalcem *Zobatega kolesja* je, odkar so leta 2005 občinstvu postregli s prvo sezono, serijo uspelo prodati v 70 držav. Ta čas menda snemajo šesto sezono, iz česar sledi, da se gledalci še niso zasitili prigród preiskovalnega sodnika Robana, mladega namestnika državnega tožilca Clémenta, policijske inšpektorice Berthaudove in častihlepne odvetnice Karlssonove. Težko je reči, kaj je tisto, kar vleče: so to dobro izrisani liki; kadri pariških znamenitosti (ki jih je, resnici na ljubo, zelo malo, saj serija prvenstveno ni bila delana za izvoz); preprost, a učinkovit zaplet, ki se vleče skozi vse dele ene sezone; ali bližnji in zelo nazorni posnetki izmaličenih trupel (oziroma maskerskih umetnin)? Najbrž vse po malem. Ampak gremo po vrsti.

VERODOSTOJEN ODSEV FRANCOSKE DRUŽBE?

V mineštri angloameriških serij z občasno začimbo v obliki kakšne danske produkcije je *Zobato kolesje* najbrž dobrodošla novost, ki so jo odvsniki od serij brz z veseljem pograbili. Saj ne, da se tudi likov iz te serije ne da hitro prežvečiti in naveličano izpljuniti – kar marsikdo najbrž tudi naredi. Več užitka da počasno konzumiranje in poigravanje z iskanjem različnih referenc, lahko tudi na dela iz francoskega literarnega kanona ...

Najbolj zanimivo pa je ugotavljati, kako verodostojen odsev resnične francoske družbe so pustvarili snovalci serije. Liki, ki skozi različne sezone sicer doživljajo nekakšen osebnostni razvoj, a radikalnih sprememb ni, so dokaj solidno zastavljeni že v prvih osmih delih. Prvo, kar zbode, so subtilno zarisane meje med različnimi družbenimi razredi, ki jim pripadajo. Zavedati se je treba, da je Francija poleg Velike Britanije gotovo ena tistih evropskih držav, v katerih je prehajanje med sloji skoraj tako težko kot v Indiji. Izobrazba je resda prepustnica za skok na socialni lestevici, a šteje predvsem tradicija ... Stoletja razslojevanja se zrcalijo tudi v jeziku in vse to so avtorji upoštevali, saj odvetniki in sodniki govorijo zborna in razumljivo francoščino, policisti večino besed nekako požro, tistih, ki pridejo navzkriž z zakonom, pa skorajda ni mogoče razumeti (in takrat so nefrancosko govoreči zelo hvaležni za angleške podnapise).

Mladi namestnik tožilca Pierre Clément je utelešenje tistega, čemur Francozi rečejo BCBG. Oznaka ni prevedljiva, kratica pomeni *bon chic bon genre* in označuje osebkne neoporečnega francoskega porekla iz ugledne rodbine. Namestnik javnega tožilca s svojimi brezhubno počesanimi črnimi kodri in strahospoštovanje zbujujočo togo ne more skriti, da v bančnem sefu hrani prababičine dragulje in da izhaja iz družine,



ki že stoletja osrečuje francoski trg delovne sile s sodniki, zdravniki ali arhitekti (t. i. professions libérales). Mogoče pa tudi prostozidarji. Poleg njega policijska inšpektorica Laure Berthaud z vedno malomarno razmršenimi, mastnimi lasmi, spetimi v konjski rep, in v praktični usnjeni jakni, še bolj pride do izraza kot potomka kakšne delavske družine s severnega, tradicionalno proletarsko-rudarskega dela Francije. Ne, to ni latentno desničarska opazka pišoče, Francija je resno in togo organizirana država, kjer si sodniške toge (žal) ne more nadeti kar kdorkoli, naj bo še tako odprte glave in pripraven za študij. Je tudi država, v kateri je svetovalec ministra častivredna funkcija, ki jo opravlja oseba, v katere pisarno popelje livriran strežaj z zlato verigo okrog vratu. Oseba, ki si ne more privoščiti, da bi jo po medijih vlačili zaradi njenega navdušenja nad mladoletnicami in podobno mrzkimi spolnimi praksami – kar je zaplet, ki v prvi sezoni gledalca vleče od prvega do osmega dela skoraj 50-minutnih serij. Zgodbi desetletje, ki je minilo, odkar so si jo zamislili, čisto nič ne škoduje. Ravno nasprotno: odkar se je nekaj podobnega pripetilo nesrečnemu Strauss-Kahnu, obtoženem zvodništva, je le še bolj zanimiva in realistična.

ČLOVEŠKO, VSE PREVEČ ČLOVEŠKO

Čar z leti ne zbledi tudi zato, ker so se snovalci serije osredotočili na univerzalne, tipično človeške slabosti, ki eskalirajo v zločin. Ali so se pri tem navdihovali po resničnih dogodkih, ni čisto gotovo, nesporno pa je, da so že velikemu Flaubertu za navdih rabili izrezki iz časopisne kronike, po enem od takšnih zapisov je spisal *Gospo Bovary*. Na neko drugo ime francoske književnosti, na Emila Zolaja in njegove boleče naturalistične popise pripadnikov družbenega dna, ki se jim v nobenem primeru ne piše nič dobrega, da misliti neki drug gnusen zločin v *Zobatem kolesju*: umor dojenčka. Nesrečni otrok se je rodil materi, ki se je mukoma izvila iz primeža drog in alkoholizma, spotoma pa se ji je pripetila še ta nevšečnost, da ji je umrl mož. Najti službo, nujno za preživljanje sebe in otroka, se je zdelo skoraj nemogoče. Zato je bila primorana najeti varuško. A prav ta je nazadnje poskrbela, da je imela mlada mati na ramenih eno breme manj: dojenčka je zabol. Da je temnopolta ženska s pobeljenimi lasmi kriva okrutnega dejanja, ni bilo nobenega dvoma, a preiskovalnemu sodniku črv dvoma ni dal miru in njegovi pomisleki so se naposled izkazali za resnične. Pomilovanja vredna vdova varuške, ki so jo vsi opisovali kot skrajno moteno osebnost, ni najela po naključju, temveč z namenom. Res se je vse razpletlo tako, kot je predvidevala, toda na koncu se je tudi sama znašla pred sodiščem, obtožena, da je otroka naklepno izpostavljala nevarnosti. »Aja,« se je med preiskavo pridušala mlada mati, ki je počasi začela

drseti nazaj v alkoholizem, »torej sem jaz zdaj kriva? Česa sem kriva, zločina, ki ga nisem zagrešila? Vem, zakaj ste me obtožili: ker nisem šla pogledat otroka v mrtvašnico!« Že Albert Camus je v misli svojega Meursaulta v *Tujcu* položil podobno ugotovitev: »Kriv sem, ker nisem jokal na materinem pogrebu.« Oba, Meursault in mlada mati, sta žalostno končala. Prvega so obsodili na smrtno kazen, druga je bila spoznana za krivo, a brez zaporne kazni – zato si jo je prisodila sama in se pogrnala v smrt z železniškega nadvoza.

Misel o mehki človeški sredici, iz katere se lahko porodijo izrazi pristne dobrote, ali pa v svoji gnili različici napeljuje k zavrnjenim dejanjem, je bila gotovo tudi v ozadju tistega, ki si je zamislil lik neobičajnega policijskega inšpektorja. Gilou je odvisen od kokaina, najraje ga uživa v družbi svojega dekleta, ki je po poklicu prostitutka. Človeško, vse preveč človeško. Nietzsche bi bil nad *Zobatom kolesjem* navdušen!

POGLED ČEZ RAMO PATOLOGA

Nekoliko manj realistične – ali pa tudi ne? – so upodobitve kriminalcev. Podatka, da je bila varuška, ki je zabol dojenčka, temnopolta, seveda ne gre prezreti. Tako kot si ne moremo zatiskati ušes pred tem, da sumljivo veliko storilcev kaznivih dejanj v tej seriji ne nosi francoskih imen. Na m, Goncalvez, Karim, Mihai – zadnji je Romun, in ti sodeč po snovalcih *Zobatega kolesja* med kriminalci sploh prevladujejo. Med drugim policistom uspe razbiti mrežo gluhonemih Romunov, ki pod pretvezo prodaje obeskov za ključce prosjačijo po pariških gostinskih vrtovih. Romun pa je tudi eden ključnih negativcev v prvi sezoni. In da je stvar še zabavnejša, ga igra tako rekoč naše gore list: bosanski igralec Mirza Halilović (v odjavni špiči zapisan kot Halilovic; Francozi to bržčas izgovarjajo kot »halikovik«), ki se je od mednarodnih koprodukcij proslavil v filmu *V deželi krvi in medu* (2011).

Zobato kolesje, kot že omenjeno, od podobnih izdelkov z anglosaškega področja izstopa še po nečem: nazornih kadrih s kraja zločina. Kamera ne pomišlja prikazati izmaličenih trupel, veristični prizori se nadaljujejo v prostoru za avtopsije. Tam gledalec lahko uživa v razgledu čez ramena patologa, ki iz nožne kosti ubite in razmesarjene romunske državljanke izvleče vijak s cirilicnimi pismenkami. »Tako so sanirali zlome v državah sovjetskega bloka pred padcem berlinskega zidu, to je moskovska šola medicine,« zmagoslavno vzklikne patolog in dvigne kvišku kleščo z inkriminiranim vijakom. Truplo na obdukciji mizi je resda še bolj razmesarjeno, a nič ne de, vijak je odkritje, ki bo preiskovalce pripeljalo na pravo pot, kdo je žrtev. In čisto na koncu tudi, kdo je storilec. Iz vsega napisanega gledalcu najbrž ne bo težko ugotoviti, da ni Francoz ... ■



MED BLIŠČEM IN BANALNOSTJO

Fotograf Matjaž Kačičnik se v Cankarjevem domu že tretjič zapored predstavlja s svojimi podobami iz Egipta, dežele, s katero se ni srečal le bežno ali za krajši čas, ampak se je tam naselil. Življenje v njej torej dokaj dobro pozna, kar je videti tudi v njegovi novi seriji o tamkajšnjih Koptih.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Pri nas imamo kar nekaj fotografov, ki meje svojega sveta postavljajo dokaj na široko, se iz utesnjenosti domačije vedno znova podajajo na fotografska popotovanja in tako ustvarjajo informativne opuse, ki nova obzorja odstirajo tudi tistim, ki njihove fotografije vidijo doma. Res je tovrstni »fotografski turizem« praviloma podvržen raznovrstnim subjektivnim in objektivnim omejitvam in zastranitvam, pogosto so njegov plod tipične, s pričakovani in stereotipi usklajene podobe ali posiljeni, nedomišljeni poskusi, da bi se tem na vsak način izognili. Res je tudi, da je odprtost do drugega in drugačnega pri sprejemnikih tovrstnih fotografij navadno le deklarativna, da večinoma pričakujemo, da bodo utrjevale naše občutke privilegiranosti in varne izvzetosti, in da smo za resnično spoznavanje skozi fotografijo manj odprti, kot si domišljamo. A vendarle, za okolje kot je naše, je dobrodošlo skoraj vsako presejanje lokalnih omejitev, tudi če se to dogaja na tako delikatnem, manipulacijam in specifičnim razumevanjem potencialno podvrženem področju, kot je fotografija.

Tema, ki se je tokrat lotil Kačičnik, se zdi z našega zornega kota dovolj intrigantna in razsvetljujejoča. Tukajšnji slehernik, dedič pristranskega in zmedenega zahodnega pogleda na »Orient«, vidi v deželah Bližnjega vzhoda in severne Afrike dokaj enovit korpus muslimanskega prebivalstva, morda njegov pogled seže do delitve na sunite in šiite, bolj ali manj veri zvesta okolja, dlje pa se navadno ne spušča. Ga ne zanima, pa tudi pravih informacij ni v izobilju. Kopti se pri nas prejkone zdijo neznanca, čeprav morda ni čisto tako, le da ne vemo prav dobro, kaj z njimi povezati.

Kopti so avtohtono egipčansko ljudstvo, staroselci, ki so že zgodaj sprejeli krščansko vero. Odvrnili so se od »dekadence« grško-rimske antike Aleksandrije in svoje teološke predstave deloma naslonili na egiptovska verovanja iz faraonskih časov (lik Marije z otrokom, posmrtno življenje, tehtanje duš ...). Pravi stik z vero so iskali v osami in so začetniki cerkvenega menišтва, znani pa so tudi njihovi puščavniki, še najbolj Anton Puščavnik ali sveti Anton, neustrašni borec proti vsakovrstnim skušnjavam, s katerimi so ga preizkušale cele horde demonov, s samim »velikim skušnjavcem«, Satanom na čelu. V tem smislu naj bi se ubogemu Antonu dogajalo toliko in tako pestro, da je njegova zgodba postala tudi hvaležna umetniška snov (Hieronimus Bosch, Flaubert ...). Zame je koptski prvak vseh časov sicer Origen iz Aleksandrije s svojo prerokbo: »Blaženi bodo vstali od mrtvih v obliki krogle in kotalec se vstopili v večnost.«

Koptska tradicija je različno vplivala na evropsko arhitekturo in umetnost (ornamentika, knjižno slikarstvo ...), dovolj sorodna pa je tudi njihova razvejena cerkvena dejavnost, ki sega od verske, prek šolske, do karitativne, in ji načeljuje njihov lastni papež. Recimo, da so Kopti nekakšni



FOTO MATJAŽ KAČIČNIK

prakristjani, zvesti zgodnjim naukom krščanstva, skozi čas preizkušeni v askezi in žrtvovanju za vero, ki je bistven del njihove identitete. V preteklosti jim niso bili sovražni le Grki in Rimljani, ampak tudi Bizanc in islamski Arabci, njihov položaj pa je danes ponovno težaven, o čemer ne pričajo le zadnji zločini t. i. Islamske države. Kopti, ki predstavljajo nekako deset odstotkov prebivalstva Egipta, a se zaradi svoje avtohtonosti in globokih korenin nikakor nimajo za manjšino, so ponovno na udaru, še posebno po izrojeni egiptovski vstaji leta 2011, ki je oznanila začetek novega negotovega obdobja v nemirni, konfliktov polni državi.

Kačičnik nam pokaže razmeroma širok vpogled v koptsko sedanost, ki seže od podob stare in nove sakralne arhitekture do koščkov sedanosti. Ker je identiteta Koptov tesno povezana z vero, je precej prizorov na različne načine povezanih z obredjem, pa tudi z banalnejšo, celo bizarno platjo tematike. Vidimo na primer cenene verske podobe v domovih, pa trgovino s kičastimi verskimi spominki, in oboje dovolj spominja na tovrstne prizore pri nas. Da je Kačičnik res spoznal tradicijo ljudstva, ki nam ga fotografsko predstavlja, kaže posnetek s prizorom iz lokala za tetoviranje. Kopti so namreč naklonjeni neizbrisnim znakom svoje vere in mnogi imajo telesa tetovirana z verskimi prizori, znaki. Nekateri so tradicionalni in kot taki pomenijo nekakšno »živo« kulturno dediščino, ki je pomemben vir tudi za raziskovalce koptske kulture nasploh.

Avtorjeve fotografije se gibljejo med patinastim bliščem cerkvenega dekorja in obredov ter pogosto umazano banalnostjo vsakdanjih življenj (mnogi Kopti delujejo v okviru neformalne smetarske službe)

FOTOGRAF Z NEKAJ POSNETKI POKAŽE, DA BOJ ZA OHRANJANJE KOPTSKE IDENTITETE V URBANEM OKOLJU POTEKA TUDI KOT SRDIT SPOPAD ZA PROSTOR (ZA SVETIŠČA), DA SODOBNO DOGAJANJE RESNO OGROŽA TRADICIONALNO SOŽITJE, A HKRATI PRI KOPTIH PORAJA DRUGAČNO, TRMASTO, KLJUBOVALNO VRSTO ODLOČNOSTI, ZAVEZANOSTI SVOJI VERI IN IDENTITETI NASPLOH.

ali le njihovo drugačnostjo. Fotografije spremljajo dovolj izčrpnimi spremni zapisi, ki pojasnijo njihov kontekst in poročajo o različnih, večinoma neprijetnih platih današnjih koptskih življenj. Vidimo na primer razdejane, izropane domove in kar nekaj požganih, uničenih svetišč, v katerih pa še vedno, s trmasto vztrajnostjo staroselcev, potekajo verski obredi. Ti posnetki kažejo naklonjenost fotografa do upodobljenih vernikov, o tem, da je občutje vzajemno, pa pričajo odobravajoči pogledi, ki mu jih namenjuje nekateri od njih. Ne dvomim, da ti dobro poznajo izrek omenjenega Antona

Puščavnika: »Kadar duša ostaja v strahu, takrat so sovražniki blizu« in da jih ob novodobnih preizkušnjah krepijo pričevanja o preizkušnjah njihovih prednikov. Izmed teh podob se zdi najpretneslji portret starejšega vaščana z orošenimi očmi v popolnoma uničeni, požgani, tisoč šest let stari podzemni kapeli. Pri tem ne gre le za uničevanje neprecenljive kulturne dediščine davnih ljudstev, ob kakršnem se je pred kratkim zgodila svetovna javnost, ampak za onemogočanje z davno tradicijo spetega bivanja živih ljudi, kar je še bolj boleče.

Fotograf z nekaj posnetki pokaže, da boj za ohranjanje koptske identitete v urbanem okolju poteka tudi kot srdit spopad za prostor (za svetišča), da sodobno dogajanje resno ogroža tradicionalno sožitje, a hkrati pri Koptih poraja drugačno, trmasto, kljubovalno vrsto odločnosti, zavezani so svoji veri in identiteti nasploh. Svoj fotografski esej, ki spominja na razširjeno revijalno fotoreportažo, zaključuje Kačičnik z optimističnim, sproščenim prizorom druženja na cerkvenem dvorišču. V prvem planu vidimo mlad par, človeka današnjega časa v zahodnjaških oblačilih, ki ju tukajšnji gledalec brez težav sprejme kot civilizacijsko bližnji osebi in tako najbrž spozna, da ti Kopti pravzaprav niso tako zelo drugačni in vsestransko oddaljeni od nas. Če se to zgodi, je fotograf namen najbrž dosežen.

Na razstavi vidimo kakovostno fotografsko pričevanje, ki je sicer nekoliko na živo-barvni strani, vseeno pa brez »estetskega prekrivanja« problemov. Recimo, da je barvitost tudi v funkciji poročanja o naravi neke specifične, med starodavnost in sodobnost razpete kulture in življenja, ki ju želi prikazati v vseh njenih barvah. Poročilo, ki mu verjamemo. ■

MATJAŽ KAČIČNIK

Koptska podoba Egipta

CANKARJEV DOM, LJUBLJANA

4. 3. – 13. 4. 2015



Pogovor z Lazarjem Džamićem, avtorjem študije *Cvetličarna v Hiši cvetja*

ALAN FORD, HEROJ ZA VSE SISTEME

GREGOR BAUMAN, foto BLAŽ SAMEC

V svojem žurnalističnem opusu sem večkrat poudaril, da preteklost pogosto poišče človeka. Podobno se je zgodilo s strokovnjakom za marketing Lazarjem Džamićem, ki se je moral preseliti v London in se narediti Angleža, da bi zaslišal »klic divjine« ali svoje mladosti v nekdanji državni tvorbi, ki je predstavljala pravi (nad)realni poligon za strip naše mladosti – *Alana Forda*. Tako je, najprej kot blog, začela nastajati iskriva in duhovita študija *Cvječarica u Kući cveća ali Kako smo usvojili i živeli Alana Forda*, da bi zapiski pozneje izšli tudi v tiskano-vezani obliki, pred kratkim tudi pri nas z naslovom *Cvetličarna v Hiši cvetja* (Maska, 2015). Že v uvodnih odstavkih spoznamo, da knjigo, v kateri se prepoznamo v preteklosti in sedanjosti, lahko beremo zgolj na lastno odgovornost, saj demitizira vrsto spoznanj o (vsiljenih) družbenih sistemih in normah te ali one vrste. Razlik med njimi ni, zato ne preseneča, da je študija postala uspešnica na območju države, ki se je v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja prepoznala v stripu. Zahod do tega še ni prišel. V bistvu bi se lahko vprašali, kaj bi se zgodilo, če bi se s pisanimi (anti)junaki *Alana Forda* soočili tudi na »divjem« Zahodu? Do takrat nam ostane le omenjena knjiga, ki razlaga, zakaj je *Alan Ford* postal neodtujlivi del naše kulturne dediščine.

Kako človek z varno in donosno marketinško službo v tujini v sebi razvije idejo in sestavi študijo o splošnem kulturnem fenomenu Alana Forda v Jugoslaviji?

Najprej moram poudariti, da nisem jaz poiskal ideje, temveč je ona zvito poiskala mene. V sebi sem namreč začutil potrebo, pravzaprav hrepenenje, da bi se ponovno izrazil v maternem jeziku, v katerem nisem pisal že celih enajst let. Življenje v Londonu – kamor sem se umaknil zaradi vsem znanih razlogov – je zahtevalo določene oblike prilagajanja in domači jezik sem vedno bolj potiskal v stran. Ko so se stvari v novem okolju uredile, me je hitro zagrabilo, da bi znova nekaj spisal v svojem jeziku. V vmesnem času sem se tudi učil o aktualnih tehnikah pisanja, kar je željo po pisanju še okrepilo. Nekega dne sem v nekem članku naletel na zanimiv podatek, da naj bi leto 2012 predstavljalo štiridesetletnico prve objave *Alana Forda* v Jugoslaviji, kar se je pozneje sicer izkazalo za dokaj netočno, saj naj bi bil – po nekaterih virih – strip objavljen že vsaj dve leti prej. Vendar tudi ta podatek ni povsem zanesljiv. V tistem trenutku so se zunanje in intimne stvari poklopile.

V nekdanji državi smo zavoljo manjše prepustnosti znali marsikaj vzeti za svoje, a prav nobenemu artefaktu ni uspelo

na način, kot je to uspelo Alanu Fordu. Lahko bi celo dejali, da je postal nadfenomen. Strip smo dobesedno živeli.

Drži. Dolgo časa sem razmišljal, kaj je bilo tisto, kar je *Alana Forda* naredilo tako enkratnega v bivši Jugoslaviji, da je, poleg matične Italije, doživel uspeh samo še pri nas. Počasi sem začel raziskovati in spoznal, da je zgodba kompleksnejša, kot se zdi na prvi pogled. Poskusi objave *Alana Forda* so se zgodili tudi v drugih državah, a redko kje je strip preživel več kot deset zvezkov. Izjema je bila le stara Jugoslavija, kjer je strip postal ne samo fenomen, temveč del kulturnega tkiva. To je bil efekt, ki me je pritegnil tako s kulturološkega kot semiotičnega vidika: zakaj je tuji kulturni izdelek postal praktično domači kulturni izdelek. Ne moremo namreč govoriti o posvojitvi, saj je šlo za veliko več – za poistovetenje! Spoznal sem, da gre bolj kot za strip za zgodbo on nas samih.

VSAK, KI JE LISTAL ALANA FORDA, JE KMALU UVIDEL, DA NE GRE SAMO ZA KRITIKO KAPITALIZMA, TEMVEČ KRITIKO VSAKEGA TOTALITARNEGA ALI AVTORITATIVNEGA SISTEMA.

Razlog za to je kombinacija različnih aspektov življenja in mentalnega podnebja. Tema me je zasvojila in nastala je serija besedil na blogu *bašta Balkana*. Reakcija bralcev je bila neverjetna, ker me je opogumilo, da sem razmišljanja pretopil v knjigo.

Med prebiranjem študije se v nobenem poglavju ni mogoče znebiti občutka, da ste poleg splošnih pogledov razlaga Alana Forda vzeli tudi zelo osebno.

Vsaj v mojem primeru bil drugačen pristop nemogoč. *Alan Ford* mi namreč predstavlja neko obliko prizme, skozi katero so se oblikovali moji pogledi na nekdanjo Jugoslavijo; je moje otroštvo in moje odrasčanje. Z njegovo pomočjo sem se izoblikoval tudi kot osebnost. Vektorji, ki so bili zaslužni za uspeh *Alana Forda* na tem območju, so bili taisti vektorji, ki so oblikovali državo, njeno zgodovino in mentaliteto ljudi še v marsičem drugem. Strip sem doživel kot *objektivnost*, skozi katero je bilo mogoče spremljati način življenja v tem prostoru v tistem času. In skozi način, kako je funkcioniral v družbi, sem spoznal, da lahko razložim tedanjo državo sebi in svoji generaciji.

Govora je seveda o generaciji, kateri je strip odločilno oblikoval poglede na svet. Kam se je izgubila danes?

Če pogledamo takratno medijsko krajino, je to popolnoma normalno. To je bil čas pred internetom; čas, ko nismo imeli na voljo tristo ali štiristo (satelitskih) televizijskih kanalov, temveč le enega ali dva državnega, prav tako so bili zelo redki časopisi in revije namenjeni mlajšim generacijam. Strip je takrat predstavljal to, kar internet predstavlja danes, ne samo okno v svet, temveč tudi pobeg iz resnobe vsakdanjega življenja v državi, ki je sebe jemala presneto zares. Po eni strani je na površini nudila kakovostno in mirno življenje, vse okrog tega pa je bilo urejeno po strogih patriarhalnih in akademskih metodah. Stripi so nam odpirali vrata v druge, bolj živopisne svetove, proč od odraslosti, ki so jo od nas zahtevali na vsakem koraku. Oblikovali so nam alternativno realnost in drugačen civilizacijsko-medijski okvir. Zato ni naključje, da danes stripi niso več tisto, kar so nekoč bili. To ne velja samo za manjše regijske postavke, temveč za ves svet.

Študijo o Alanu Fordu ste zasnovali kot impresionistično in introspektivno. Zakaj bolj ljubiteljski kot strokovni pristop k fenomenu?

Poiskal bi lahko več razlogov, a glavni je ta, da nisem teoretik ali zgodovinar stripa, tako da o *Alanu Fordu* ne morem govoriti iz tega zornega kota. Meni se je zdelo pomembneje, da na fenomen stripa pogledam mimo vseh ozkih ali akademskih razmišljanj. Simbolna vloga *Alana Forda* v naši družbi je bila veliko večja od suhoparnih teorem, ki bi jih lahko stresal iz rokava in jih razumel samo jaz in še nekaj razgledanih komolčnikov.

Kje so po vašem mnenju izhodišni parametri, da je bil Alan Ford pri nas celo bolj popularen kot v rodni Italiji? Preostali svet v tej zgodbi sploh ni omembe vreden.

To je ena izmed stvari, ki je nisem mogel narediti, ne toliko zaradi pomanjkanja časa, kolikor zaradi pomanjkanja uradnih podatkov o *Alanu Fordu* na spletu in nedostopnosti ljudi, ki so bili kakorkoli povezani z izdajanjem stripa pri nas, vključno z avtorjem Maxom Bunkerjem, ki ne daje intervjujev. Razen e-maila z njegove strani ni bilo nobenega drugega angažmaja, četudi sem mu poslal kopico vprašanj, preden sem začel pisati knjigo. V nasprotnem primeru bi se raziskovalno delo kronološko in faktografsko poglobilo. Vse, kar sem imel na voljo, so bili trije ali štirje viri informacij s spleta, ki so si bili podobni, iz česar sem sklepal, da prihajajo iz istega vira in da so informacije že večkrat

preverjene. Govora je zgolj o številu zvezkov v drugih jezikih.

Odločilen je bil seveda tudi izjemen prevod Nenada Brixija.

Za naš prostor je bil prevod zares vrhunski, saj je strip v izvorniku, kolikor sem videl in uspel prebrati v italijanskem članku, pisan v posebnem milanskem narečju. Prijateljica iz Padove, ki mi je pomagala pri prevodu in razumevanju, me je podučila, da v Italiji tega sploh ne razumejo kot narečje, temveč kot samostojen jezik. Nenadu je uspelo lokalni jezik, ki je poseben tudi za tamkaj živeče ljudi, prevesti v enega izmed specifičnih in netradicionalnih jezikov, še zlasti, ker je uporabljal ceremonialni oziroma bolj artistični ali vpadljiv jezik od pogovornega hrvaškega jezika. Jezik *Alana Forda* zveni povsem krleževsko in že na prvi pogled sovpada z dramatikom in vizualno estetiko stripa, ki je farsična, nadrealna in satirična obnem. Samo poglejte: imamo razsuto cvetličarno, iz katere bruhajo živopisni jeziki. Prav prevod je dodatno poudaril farsične občutke, ki jih je poetika stripa zaradi svoje nepredvidljivosti imela že sama po sebi.

izgubljam besed. Po mojem prepričanju se nikdar niti potrudili niso, da bi prodrli na tuje tržišče. Upoštevati je treba tudi osebne okoliščine v življenju Maxa Bunkerja, in sicer sodni spor z Magnusovim sinom o tem, kdo bo glavni skrbnik avtorskih pravic za strip.

Specifičnost anglosaškega tržišča je, da je prisotnih zelo malo prevodov. V glavnem se objavljajo dela avtorjev v originalnem jeziku. Prevodov je zelo malo in naklade niso velike. Zelo težko je izposlovati izdajateljski in distributerski sporazum v ZDA in VB, če za seboj nimaš močne podpore izdajatelja, kar je od majhne založbe Maxa Bunkerja težko pričakovati. Razlogi so torej bolj prozaične in trivialne narave.

Vi ste v stripu našli tudi kritiko komunizma.

Vsak, ki je listal *Alana Forda*, je kmalu uvidel, da ne gre samo za kritiko kapitalizma, temveč kritiko vsakega totalitarnega ali avtoritativnega sistema. Že postavitev v prostor in čas (uboj Kennedyja, vietnamska vojna, velika demokratična gibanja na Zahodu) je epizoda v zgodovini, ko je moderni Zahod

Naše življenje je bilo vedno umetniška oblika stripa ali nadrealistična farsa, in sicer ne kot neka umetniška smer, temveč kot čisto preprosto življenje. Takšno je tudi naše kulturno in zgodovinsko podnebje, v katerem na srečo ali na žalost živimo. Govora je o slikovitem in dramatičnem prostoru, v katerem so se zgodili zares veliki dogodki, ki so bili osnova za zanimive zgodbe. Interakcija *Alana Forda* z našim okoljem je samo eno izmed potrdil tega stanja.

V knjigi ste poudarili, da je bil Alan Ford zelo popularen v Srbiji, na Hrvaškem in v Bosni in Hercegovini. Kaj pa Slovenija? Vsaj za del svoje generacije lahko govorim, da nam je strip močno zaznamoval življenje. In ni nas malo!

To je odlično vprašanje in dejstvo, ki ga nisem poznal. Zelo mi je žal, da nisem imel dovolj časa, da bi raziskovalni del študije zastavil tako, kot bi ga moral. Moja percepcija je bila oblikovana na temeljih količine podatkov, ki sem jih dobil od prijateljev iz Slovenije. Vprašanje je bilo, kako mislijo, da je *Alan Ford* vplival na življenje v Sloveniji. Šlo je za ljudi pretežno moje

tudi v njen naslov. Vse to je povezano z že omenjenim dejstvom, da je *Alan Ford* kritika vsakršnega totalitarnega sistema, torej tudi komunizma in bivše Jugoslavije. Broj 1 po mehanizmih delovanja in načinu funkcioniranja (piar in propaganda) spominja na Tita. Poleg tega ima absolutno oblast, saj v šahu drži vse ljudi okrog sebe. Tu je seveda še zloglasni črni notes, ki je fantastična metafora delovanja SDV. V njem so podatki o prav vsakem živem človeku, s pomočjo katerih so pozneje po potrebi izsiljevali ljudi. Gre za neposredno in nenamerno vzporednico s tem, kakšno je bilo nekoč življenje pri nas. Tudi zato sta se Hiša cvetja in Cvetličarna v kreativnem procesu povezali z zaključeno sliko, mimo katere nisem mogel.

Za nas, rajo, bi rekel, da smo »obsojeni« biti Bob Rock.

Narod je vedno Bob Rock. To je tipično za družbo, kjer oblastniki delujejo sami in samo zase ter maltretirajo večino, ki za njih opravlja razna težka in umazana dela, nihče pa jo nikdar ne vpraša za njeno mišljenje. Ti ljudje sanjajo o lepši prihodnosti, ki je ni in ni od nikoder. Bob Rock je simbol proletariata v najbolj osnovnem marksističnem pomenu. Je nekdo, ki bi bil rad milijonar, a se ga milijoni na daleč izogibajo.

Kakšno je bilo presenečenje, ko ste na koncu le dobili odziv Maxa Bunkerja?

Kadarkoli sem jim poslal vprašanje, odgovora ali ni bilo ali je bil pozen in brez prave vsebine. Dobil sem samo e-mail, ki je objavljen v knjigi, ko je bil Max tik pred odhodom na počitnice.

Po drugi strani pa moram priznati, da je bil stavek, od kod izvira ideja za nastanek stripa, zame ključnega pomena, saj do tistega trenutka te povezave nisem videl oziroma zanjo nisem vedel. To je odprlo celo vrsto dodatnih raziskovanj in razumevanja *Alana Forda* kot kulturološkega in ne zgolj stripovskega fenomena. Max Bunker je v strip namreč neposredno preslikal standarde renesančne *commedie dell'arte*. Broj 1 je tako – v fizičnem in karakternem pomenu – posebljen lik Pulcinelle, večno bolni Jeremija predstavlja lik Caritide, Alan Ford je leni lepotec ... V *commedii dell'arte* obstaja deset tipičnih likov, zato sta Magnus in Bunker klasični TNT sedmerici dodala še zgovornega papagaja Klodovika, psa Nosonjo in hrčka Skvikija. To spoznanje je bilo za raziskovalno področje in splošno razumevanje *Alana Forda* nekaj povsem novega. Če obstaja moj doprinos k osvetlitvi novih zornih kotov stripa, je to prav to.

Morda veste, je Max Bunker vedel za popularnost Alana Forda v Jugoslaviji?

Kolikor mi je uspelo razbrati iz redkih intervjujev zelo starega datuma in anekdot



In *Alan Ford* je dejansko funkcioniral samo in zgolj v Brixijevem prevodu. Pozneje je bil preveden v pravo, »ново« hrvaščino, pa v slovenščino in srbsčino, vendar so bili vsi ti prevodi slabi.

Razlogi za to tičijo predvsem v spoznanju, da je bila ceremonialna hrvaščina nenavadna tudi za Hrvate same. Diskrepanca med nadrealno poetiko stripa in kičastega jezika je bila intrigantna in kreativna hkrati. Poleg tega Srbi, kakor zapišem v knjigi, hrvaščino vedno doživljajo kot jezik farsične realnosti, zlasti če prihajajo s podeželja. In verjemite mi, provinca predstavlja večji del Srbije, le v Beogradu jo je za odtenek manj. Nadrealna farsa zagrablja takrat, ko uspeš tekoče povezati nepredvidljive elemente, in Nenad je bil v tem pravi genij. Znal je občutiti prevod, njegovo fonetiko, zaslišal je, da se razkošni krleževski model hrvaščine najbolj prilaga realnosti *Alana Forda*.

Kje vidite razloge, da se strip nikdar ni prebil na Zahod? Morda v tem, ker predstavlja kritiko kapitalizma?

Te teze nikakor ne morem kupiti, saj so tukaj objavljene mnogo hujše ter ostreje kritike kapitalizma, kot je *Alan Ford*. Razlogi so povsem komercialne narave. Po mojih dosedanjih izkušnjah z Max Bunkerjem *pressom* Italijani niso prav večji v poslovnih vodah, da o pomanjkanju profesionalizma niti ne

začel drseti iz stanja liberalne demokracije v stanje avtoritativne mentalitete, ki se je začela z uvajanjem industrijskih koncernov kot reakcije na ideološko grozljivo iz vzhodnega bloka. Ameriški generali so se zoperstavili Rusiji tako, da so se poistovetili z metodami generalov na drugi strani. Kritika kapitalizma je bila torej v svojem bistvu kritika enakega totalitarnega režima na drugi strani železne zavese. Povsod so obstajale velike razlike med bogatimi in revnimi. Na žalost, tudi danes ni nič drugače. *Alan Ford* je samosvoja kritika vsakršnega totalitarnega birokratskega sistema, ne glede na predznak; le da je sledil prevladujočim trendom svojega žanra tistega časa in je postavljen v New York in zahodne metropole, ki so bile vizualno bolj zanimive od Moskve in Prage.

Torej bi lahko celo rekli, da je Alan Ford naša, družbena terapija?

Da, ker smo se v *Alanu Fordu* prepoznali takšni, kakršni smo. Prepoznali smo diskrepanco med stvarnostjo in sanjami, med propagando in realnostjo. Broj 1, mestni očetje ali raznorazni vojaški karakterji so posebljeni liki te umazane in surove propagande, ki nas hočejo prepričati, da je življenje lepše, kot v resnici je.

Zaključimo lahko, da je naše življenje pravzaprav strip.

generacije, ki so bili mnenja, da je bil strip popularen, vendar ta skupina ni bila tako množična kot na primer v Srbiji, potem v BiH in šele potem na Hrvaškem. Slovenija se je v ljubezni do *Alana Forda* uvrstila na četrto mesto.

Sami ste zaključili, da se album skupine Buldožer posluša kot idealen soundtrack za prebiranje Alana Forda.

Na koncu knjige obstaja posebno poglavje, kjer sem navedel tudi druge primere t. i. alanfordovskega univerzuma, torej posameznike ali skupine znotraj ali zunaj bivše države, ki so počeli podobne stvari, v katerih je prepoznavna poetika stripa. Pri tem ne trdim, da so bili pod vplivom *Alana Forda*, nekateri ga zagotovo niso niti poznali. Kar se Buldožerjev tiče – oni so pogodbo za prvi album podpisali s PGP RTV Beograd, ker so predvidevali, da jih bo tukajšnja publika veliko bolje razumela. Buldožer so resda slovenska skupina, ki pa je gojila senzibilnost blizu naši, kar je samo poudarilo mojo tezo o presežni količini nadrealizma v teh krajih.

Hkrati vam je uspelo »titoizirati« Broj 1, kar je zelo posrečena aplikacija, še zlasti, ker sta oba usodno povezana s *Hišo cvetja*. Gre za eno prvih asociacij, povezanih z nastankom knjige, kar se je na koncu prevedlo

JEZIK ALANA FORDA ZVENI POVSEM KRLEŽEVSKO IN ŽE NA PRVI POGLED SOVPADA Z DRAMATIKO IN VIZUALNO ESTETIKO STRIPA, KI JE FARSIČNA, NADREALNA IN SATIRIČNA OBENEM.

Ljudi, ki so bili na nekaterih stripovskih srečanjih, kamor je občasno zahajal, je vedel. Vem tudi, da se je vsaj enkrat srečal z Nenadom Brixijem in sta se pogovarjala o *Alanu Fordu*.

Ali ste mu poslali podpisano knjigo, kot je zaprosil?

Njemu in njegovi hčerki Raffaelli, ki zdaj skrbi za podjetje, sem poslal knjigo in v italijanščino preveden sinopsis na dvanajstih straneh, sestavljen iz kratkih povzetkov vseh poglavij in strukture študije. Odgovora nisem prejel. No, zanimalo jih je, zakaj jih nisem zaprosil za pravice, saj sem v knjigi objavil ilustracije. Na žalost je komunikacija z njimi zelo težka in naporna. ■



● ● ● KNJIGA

Iz raja do pekla

ŽIGA VALETIČ: **Optimisti v nebesih**. Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga), Ljubljana 2014, 140 str., 22,95 €



Valetičev novi roman *Optimisti v nebesih*, leta 2013 uvrščen v ožji izbor za nagrado modra ptica, je idejno sveže in ambiciozno zasnovano delo. V skladu z enim od zunajliterarnih nastavkov, ki ga avtor položi v usta knjižničarju Damjanu, ker želi slednji svoj status dolgočasnega javnega uslužbenca popestriti s pisateljsko kariero, naj bi se ustvarjalnost presojala glede na štiri pogoje: »najprej moraš imeti kaj povedati, potem si moraš to želeli povedati, potem moraš to znati povedati in na koncu moraš

biti to še zmožen povedati«. Nekoliko priročniško pavšalno, a vendarle do neke mere relevantno, lahko tudi pričujočo knjigo pretehtamo po omenjenih parametrih.

Avtor je zgodbo zasnoval kot družinsko pripoved (najmanj) treh generacij humorističnega klana Narobe – od socialističnega pavliharja Lojzeta prek profesionalne komedijantke Ele (ki bi bila vselej rada več kot to) do njenega mlajšega brata Luke, ki se ukvarja s standapom. V osnovno navezo krvnega sorodstva se epizodno, kakršen je celotni ustroj romana, vpletajo še partnerji – Lojzetova žena Minka, Elin partner Damjan in njuni mladoletni hčerki ter Lukova punca Beti. Prikaz življenja skozi oči deklariranih in povrhu še slovenskih humoristov zveni obetavno (najbrž tudi zabavno), a se dobronamerna pričakovanja izpovejo žal že v kategorijah *imeti/želeli*. Da v zgodbo zabredemo neposredno in nemudoma, ni nič posebnega in ji ni v škodo. Težava nastane, ko bredemo po domala slehernem kratkem poglavju. Pripovedna os namreč ni dovolj izrisana, tako da se fabula ves čas drobi v posamezne, razpadajoče slike, ki jim skupaj s časovno in vzročno-posledično nedoslednostjo delno umanjka tudi povezovalni člen. Moteče deluje še nenehna in nemotivirana menjava perspektive, ki se spreminja iz prvoosebne v tretjeosebno pripoved, se hipno prelevi v notranji monolog ali obvisi v brezosebnih, splošnih družbeno-kritičnih frazah, le prisiljeno podtaknjenih nič hudega slutečim protagonistom. Ne nazadnje v oči bodejo tudi nekoliko kaotična raba tipografije in nekaj nepotrebnih zastranitev z vpeljavo stranskih likov, ki ne vplivajo na dogajanje. Vse omenjeno žal ovira razvoj in poglobljeno psihologizacijo figur, ki so zgolj shematizirane in v svojih dejanjih pogosto nemotivirane (nenadna divja erotizacija dozdevno izpraznjenega odnosa med Damjanom in Elo, Damjanovi pisateljski podvigi, Minkina smrt, Lojzetova nenadna preobrazba, Betijina vse večja politična gorečnost itn.). Shematizacija protagonistov, ki se bralcem kažejo skozi (glasno ali tiho) izrekanje onkraj poglobljene refleksije ali osebne zgodovine, pa mestoma pripelje do prazne stereotipizacije (»Ljudje hočejo samo še poceni smeh. Ali pa družbeno angažirana sranja.«; »Vsaka punca potrebuje najboljšo prijateljico.«)

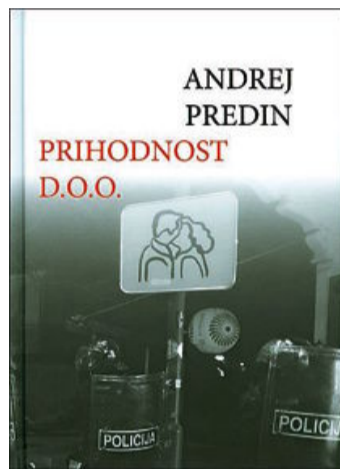
In kako je s humorjem v družini slovenskih humoristov? Odmerjen je tako rekoč v kapljicah pelina – obremenjen je namreč z družbeno nevzdržnim zatiranjem ustvarjalnosti, razmerami na trgu delovne sile, pezo intimnih odnosov in nenehnim vdorom prav nič smešne realnosti, ki najbrž tudi najkrepkejšega humorista povsem dotolče. Zato se zdi v imenu ideje skorajda nujno, da Luka, najmlajši burkež in samooklicani optimist, svoj status in odnos do življenja ob koncu deklarativno pojasni »na rampi«: »Optimizem ali realizem? Vse je odvisno od tega, ali svoje, človeško življenje smatraš za darilo ali pa za napako veselja. Optimist bi bil, če bi mislil, da je življenje lepo, v resnici pa bi bilo grozno. Zame je realnost pač lepa. Naporna, kot svinja naporna, ampak lepa.« Hkrati v zaključnem poglavju družinski posel simbolno preide na Hanko, Elino in Damjanovo hči, ki se (otroško naivno) odloči postati klovnesa.

Kljub omenjenim pomanjkljivostim moram delu priznati izjemno aktualnost in odzivnost na trenutno stanje slovenskega duha in dogajanje v družbenopolitičnem prostoru, prav zato bi si zaslužilo večji epski zamah, več »časa« in osredotočenosti na detalj, posledično pa manjšo dozo populistične pavšalnosti, kot se pojavlja v splošnih kritikantskih krilaticah (npr. »Slovenija je polna liberalnih konservativcev in konservativnih liberalcev.« ali »Partizani in domobranci so še vedno živi, in dokler se bodo oni in njihovi glasniki medsebojno dajali na televiziji, se vsem piše slabo.«). Sploh pa se mi zdi, da mora optimizem najprej pasti dol, iz nebes. **TANJA PETRIČ**

● ● ● KNJIGA

Na skoraj zeleni veji

ANDREJ PREDIN: **Prihodnost d.o.o.** Založba Litera (zbirka Piramida), Maribor 2014, 177 str., 23,30 €



Od leta 2007, ko je izšel prvi del Predinove »mariborske trilogije«, *Na zeleno vejo*, pa do *Prihodnosti d.o.o.*, ki je izšla lani, se je marsikaj spremenilo – ne le v logiki pripovedi, temveč tudi v stvarnosti, iz katere je avtor tako rad črpal navdih. Vseslovenski protesti so za trenutek prezračili ozračje, niso ga pa spremenili, kar je še posebno očitno v Mariboru, mestu, ki je prevzelo levji delež

akcije in se po valu sprememb znašlo na istem ali morda celo na slabšem kot prej. V takšen vsakdan se prebudi tudi prvoosebni protagonist *Prihodnosti*, zadnja preobrazba Predinovega prvoosebnega pripovedovalca. Spolno prebujajoči se najstnik v romanu *Na zeleni veji* in pozneje sanjaški učitelj-pripravnik s pisateljskimi ambicijami iz *Učiteljic* (2011) je v zadnjem delu trilogije vdovec in brezposelni oče samohranilec enajstletnemu dečku, ki ga želi sociala čim prej strpati v rejništvo. Sestavine kar kličejo po trpečem junaku in klišejsko tragičnem razpletu, a Predin se je k sreči odločil zasukati stvari na svetlo stran in svojega literarnega *alter ega* končno posaditi na zeleno vejo – ne brez komičnih zapletov, seveda.

Prihodnost d.o.o. se v marsičem razlikuje od svojih predhodnikov. Predin je opustil nizanje kratkih, v montažni tehniki razvrščenih fragmentov in roman zasnoval kot linearno celoto, zaradi česar je pisava bolj pregledna, a tudi bolj izpostavljena slepim ulicam (recimo v kratki in samonamenski priliki o naenkrat izgubljeni in prehitro najdeni škatlici denarja) in shematičnosti nekaterih likov. Vse to pa brez ironičnega filtra, tako značilnega za Predinovo prejšnja romana. Ironija se je umaknila melodrami, pomenljive vrzeli fragmentarne forme pa neenakomerno porazdeljenim eksplikacijam in predvidljivo »nepredvidljivim« preobratom za vsako ceno. Največja novost v primerjavi s prejšnjima deloma trilogije pa je politična korektnost. *Prihodnost d.o.o.* je – z izjemo genialne uprizoritve politične inkontinence – pošlihtana in zgancana, res kot se šika, zato pa skoraj preveč podobna kakemu holivudskemu *blockbusterju*. Pravzaprav nič čudnega, saj je bil tekst sprva načrtovan kot scenarij.

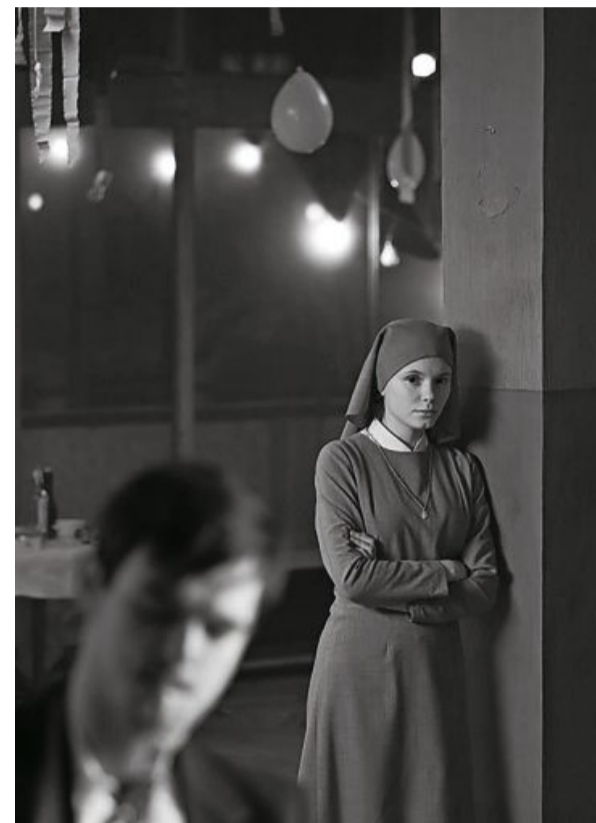
Za vso to holivudsko sceno obstaja še ena razlaga, čeprav je to skoraj bolj stvar hiperanaliziranja kot samega romana. Pripovedovalec je namreč tako obupan, da mu ne preostane drugega, kot da se loti nemogočega in da absurdnemu svetu, posejanemu s karikaturnimi, postavi nasproti nič manj absurdno rešitev svojih težav. Toda Predinov roman je preveč zasidran v območju verjetnega, morda tudi premalo ambiciozen, da bi štos speljal do konca, zato se hitro vrne v varno zavetje preverjenih rešitev. *Prihodnost d.o.o.* je pravljica za odrasle, brez cinizma, brez distance in brez problematiziranja. Kjer se le da, raje ostane na površini, zato je tudi večina domislic in izpeljav v tekst vključenih bolj zaradi efekta kot realnih potreb zgodbene logike. Še celo osrednja atrakcija knjige, odprtje šlogarskega centra »Prihodnost«, kot da nima drugega smisla razen povoda za nekaj (sicer domiselnih) komičnih vložkov. Protesti, ki sem jim omenila za začetku, so del scenografije, manj vsebine, junak pa je vanje vpleten predvsem zato, ker so zaprli prijatelja iz njegove bande. Sam nima političnega prepričanja (»mene ne zanima politika«) in ko Kravo, najbolj angažiranega vstajnika, dokončno izpustijo, se romanu z družbenim dogajanjem ni treba več ukvarjati, tako kot je z razkritjem, vrednim *Vojne zvezd* (»I am your father!«), čudežno rešen tudi problem mestne mafije.

Prihodnost d.o.o. je soliden zaključek trilogije in dobra samostojna knjiga. Ima nekaj za vsakogar: malo akcije, malo romantike, malo absurda. Pa nekaj suspenza in še več melodrame, ki zasenčita sicer avtorjev nesporni adut – smisel za humor in situacijsko komiko. A vendar je na tem romanu neka lahkotna, neobremenjena privlačnost. Morda preprosto zato, ker v teh negotovih časih potrebujemo še več pravljič z zanesljivo srečnim koncem. **ANA GERŠAK**

● ● ● KINO

Film sprave

Ida. Režija Paweł Pawlikowski. Poljska, Danska, 2013, 80 min. Ljubljana, Kinodvor, in mestni kinematografi po Sloveniji



Ko so na letošnjih oskarjih za zmagovalca v kategoriji tujejezičnega filma razglasili *Ido*, najbrž nihče ni bil pretirano presenečen. *Ida* ima gotovo kvalitete, ki pihnejo na konservativno dušo akademiskega glasovalnega telesa, obenem pa je čisto zares tudi odličen film. Na nekaj mestih se zgodba za moj okus sicer kar malo preveč lepo zloži skupaj, a to je v resnici vse, kar je mogoče očitati tej tehtni, očarljivi čudovito odprti in čustveno poglobljeni pripovedi, podani s prav ganljivo ekonomijo izraza, ki ji ni para v sodobni kinematografiji.

Šestdeseta leta, poststalinistična Poljska. Anna je mlada redovniška pripravnica, sirota, ki je odrasla v samostanu, kjer se zdaj pripravlja na zaobljubo. Svojih staršev ni nikoli poznala, a Annina predstojnica že leta piše pisma njeni edini še živeči sorodnici, od katere ne dobi nobenega odgovora. A ker je zaobljuba hudo zavezujoča reč, predstojnica pošlje Anno v svet, da bi, preden se dokončno zaveže Bogu, raziskala svojo zgodovino. Eterična, sramežljiva Anna se s kovčkom v roki nariše pred vrati mamine sestre, sodnice Wande, glasne, odločne, žmohtne, zemeljske ženske (eden najbolj posrečenih likov preteklega filmskega leta), ki Anno seznanijo s podatki, ki zamajajo temelje njene identitete.

Ida je film o tem, kako kompleksna, krhka in izmuzljiva stvar je človekova identiteta, pa tudi o tem, kako na osebnem nivoju pomiriti delitve in zašiti rane, ki jih je v družbo zarezala zgodovina. Videti bi ga moral vsak, ki zna videti le tragedijo »svojih« in zločine onih drugih, ne zmora pa obrniti zrcala in pogledati v obraz tudi grehom na svoji strani. *Ida* ne pridiga niti se ne opredeljuje ideološko. V njej se na osebni, intimni ravni na povsem naraven način srečajo tragične zablode holokavsta, Katoške cerkve in komunizma. Zločin ni stvar ene ali druge strani, ampak je vpisan v celotno družbo. Povsod so rablji in povsod so žrtve in vsak pri sebi najde opravičilo za svojo krutost.

Neverjetno je, kakšno bogastvo tem je Pawlikowski spravljal v pičlih 80 minut, pri tem pa si je prav za vsako podrobnost vzel potreben čas. Slike je očistil vsega odvečnega, jo slekel barv, vpel v škatlast TV-format in pustil zgodbi, da opravi svoje. Film je prav tak kot njegova protagonistka: skromen in asketski, tih in zadržan, kreposten, a notranje bogat in z nekaj osupljivimi presenečenji, skritimi pod strogo naglavno ruto. V času, ko se zdi, da bi skoraj vsak režiser svoj film najraje raztegnil na tri, če ne kar na pet ur in kar najbolj plodno uporabil možnosti, ki jih ponuja tehnika, je posneti film, kot je *Ida*, prava uporniška gesta zoper režisersko egotripiranje; mala šola jedrnatosti izraza in dokaz, da takrat, ko zelo dobro veš, kaj želiš povedati, za to ne potrebuješ dosti več od dobre zgodbe, občutka za bistvo in spoštovanja do tistega, kar pripoveduješ. Mojstrsko. **ŠPELA BARLIČ**

Dialektika gospodarja in hlapca

Dolgo časa sem mislila, da si ne bom ogledala *Petdesetih odtenkov sive*. Prebrala sem dvajset strani (nekje iz sredine, naklepno sem iskala odlomek, kjer se seksa), bile so dolgočasne. Zgodba se je zdela zaključena. Potem pa se je vse preveč ljudi začelo zgražati.

Kot okrog vsega, kar pritegne, se je okrog *Petdesetih odtenkov* takoj za krogom strastnih oboževalcev zgneta skupščina sovražnikov, ki bodo zgolj izjemoma izpustili priložnost omeniti, da je svet, ki že v osnovi ni bil kaj prida, zaradi prisotnosti tega smetja še nekoliko bolj iz sklepa izpahnjeno. Nekateri so bili prizadeti v moralo, drugi v okus, tretji v feministično čakro, vsi pa so bili žalostni, jezni in prepričani, da mnenjski pljuvalnik brez njihovega prispevka ne bo dovršen.

Ob javnih pogromih se mi pogosto zgodi, da si njihov predmet zaželim vzeti v bran. Poskusiti razumeti, potipati, ali ima morebiti kakšne odrešujoče kvalitete. Tako sem bila razmeroma vesela, ko sem v *New Yorkerju* zasledila recenzijo Richarda Brodyja, ki ga je očitno vodil soroden nagib. *Petdeset odtenkov* »ni pornografija«, je ugotavljal Brody. »Ni pornografija za mamice in ni mehka pornografija. Ni vic in ni totalno sranje. Film je daleč od tega, da bi bil mojstrovina, a njegove bleščeče fantazije prinašajo nekaj pomembnega, substancialnega in dobrodošlega. Težava s seksom v večini filmov ni vprašanje čistunstva, marveč odbijajočega poraza erotične



KATJA PERAT

MREŽA KINK, DELAVNICA SADOMAZOHISTIČNE PORNOGRAFIJE IN Z NJO POVEZANIH DEJAVNOSTI, SE JE REDEFINIRALA KOT »LIFESTYLE PLATFORMA« IN ZDAJ ŽIVI NEKJE NA RAVNI AEROBIKE IN NUTRICIONIZMA, DOBRE GOSPODINJE PA PREBIRAJO IN GLEDAJO PETDESET ODTENKOV, PRI ČEMER SI DRZNEJŠE MED NJIMI LAHKO PRIVOŠČIJO CELO KAKŠEN EROTIČNI PRIPOMOČEK IZ NJIHOVE FRANŠIZE. VSE SKUPAJ NEKOLIKO SPOMINJA NA FENOMEN PUNK-CHIC. NAJPREJ OBLECITE KARIRASTE HLAČE, VSE OSTALO BO PRIŠLO SAMO OD SEBE.

domišljije – in dramatične domišljije. Odseva nezmožnost misliti seks kot dejanje in doživljati like kot dejanska spolna bitja s seksualno kompleksnostjo katere koli običajne osebe. Človek bi pomislil, da kdorkoli že piše te nevedne luknje v scenariju ali kdorkoli jih že snema, dejansko še nikoli ni seksual – ali huje, o tem ni še nikdar fantaziral.«

Petdeset odtenkov naj bi tako bil nekakšen korektiv, hvalnica narativno pa tudi praktično pogosto zamolčani predigri, ki razume, da kaže užitek iskati v odlaganju užitka. Tak korektiv, bi se zlahka strinjali, bi potrebovali. Potrebovali bi vsebino, ki bi zmogla dati podobo gradaciji človeškega poželenja in pri tem ne bi bila niti romantizirana, niti vulgarizirana, niti kako drugače bedasta. In če bi *Petdeset odtenkov* ta prikaz zmoglo, bi ne glede na vse morebitne pomanjkljivosti opravilo veliko delo. In tako je nanese, da sem si jih vseeno ogledala. In moj bog, kako zanič so bili.

Ne samo, da bi bilo verjeti, da prinašajo kakršen koli hranljiv korektiv k uprizarjanju poželenja, srhljivo predimenzionirano bi bilo skorajda reči, da ta film sploh govori o seksu. In kar je pri vsem skupaj še najbolj čudno – zdi se, da v resnici ne govori niti o ljubezni, o medčloveških odnosih ali odnosih nasploh, kaj šele o ljudeh. Govori pa o frazah, v frazah in s frazami. Je kolaž stvari, ki so bile na ponujeno temo rečene kje drugje, zdaj pa so ohlapno zlepljene skupaj v slabo motivirano ljubezensko zgodbo, za katero ne vemo točno, zakaj bi nas morala zanimati, saj z našo ljubeznijo, spolnostjo ali življenjem ni v nikakršni zvezi. Ta film je eno samo veliko prazno mesto, črna luknja za reference, bleščeč nesmisel. Je pa vseeno simptom.

Sadomazohizem, ta zelo ohlapen, nejasen in izmuzljiv koncept, je v zadnjih letih postal, kot bi rekli na RTV Slovenija, trendi. Iz *undergrounda* se je prebil v *mainstream*. Mreža Kink, delavnica sadomazohistične pornografije in z njo povezanih dejavnosti, se je redefinirala kot »lifestyle platforma« in zdaj živi nekje na ravni aerobike in nutricionizma, dobre gospodinje pa prebirajo in gledajo *Petdeset odtenkov*, pri čemer si drznejši med njimi lahko privoščijo celo kakšen erotični pripomoček iz njihove franšize. Vse skupaj nekoliko spominja na fenomen *punk-chic*. Najprej oblecite kariraste hlače, vse ostalo bo prišlo samo od sebe.

Kje je težava? Kot običajno, je težav več. Prva med njimi brzokone korenini v prepričanju, da se praznine in dolgočasje, ki tlačita naše nerealizirano življenje, lahko otresemo z dodajanjem izbranih lastnosti, ki so jih pri drugih pripoznali kot kompleksne in zato zanimive. Druga leži v prepričanju, da je zanimivo tisto, kar je zaguljeno, in da je problematičnost mati globine. Tretja leži v pomanjkanju prizadevanj za razumevanje človeške narave, ki pesti tako avtorico knjige, ustvarjalce filma in ciljno publiko, ki vse našete peha v to, da nereflktirano reproducirajo kopico še kar morečih nesporazumov v zvezi z naravo človeške seksualnosti in odnosov med spoloma.

Pustimo, da sta tako *Justine* kot *Juliette* mestoma dolgovezna filozofska traktatka in da je bil Leopold von Sacher Masoch drugorazredni pisun, pri katerem je bilo še najbolj očarljivo njegovo neomajno prepričanje, da bo združene marginalce z vseh vetrov Avstro-Ogrske v zmago popeljala ognjevita Slovanka, lepa in strašna kot vojska v zastavah.

Osredotočimo se raje na tvorno distinkcijo med sadizmom in mazohizmom, ki sta jo gospoda začrtala s svojim delom in ki sporoča, da bomo sadista in mazohista zelo težko srečali v paru, saj jima v resnici ne gre za isto stvar.

Tako sadist kot mazohist sta namreč polnokrvna, neodvisna človeka, ki imata do sveta določena pričakovanja in jih nameravata predano zasledovati. Sadist tako zasleduje potrebo po ukinjanju in izbrisu drugega, mazohist pa vestno vzgaja svojega gospodarja in je, čeprav ga srečujemo v položajih, ki izpričujejo podrejenost, vedno *agens* – vedno pobudnik in gibalec seksualne situacije, v katero je vpleten, in zato vedno v poziciji moči.

In čeprav se bomo vsi strinjali, da se večina ljudi ni pripravljena monomanično zavezati eni spolni vlogi in da je razumljivo, da resnična seksualnost odstopa od tipizirane, bi od dela, ki se trži kot s&m, pričakovali, da se bo držalo določenih konceptov. Recimo temu spoštljivost do žanra.

Pri *Petdesetih odtenkih* pa ... Anastasia Steele in Christian Gray sta gotovo malo trčena, a njune odklonskosti ne gre toliko iskati v zunajserijskosti njunih spolnih praks kot v neosmišljeni problematičnosti njunega odnosa.

Največja težava *Petdesetih odtenkov* je tako romantiziranje onesrečujočih medčloveških odnosov. Dodajanje nekakšne skrivnostne patine očarljivosti romantični dinamiki, ki spravlja v obup.

Petdeset odtenkov je namreč še en v vrsti prispevkov, ki propagirajo program romantičnih zvez, v katerih je moški nosilec vednosti, dekleta pa odprta knjiga, ki jo je treba zapolniti z izbrano vsebino. Moški je tisti, ki postavlja pogoje, dekletu pa je dopuščeno zgolj to, da v mejah dobrega okusa z blagim, benignim tarnanjem oznani, da je zavoljo maškarade pripravljeno zaigrati sled svoje svobodne volje. V tem svetu ni ničesar bolj odbijajočega, kot je ženska želja, zato je edina odrešujoča lastnost, s katero se lahko ponaša dekleta, njena deviška neizkušenos. Naloga dekleta je, da razume, nevsiljivo tolaži in čim manj obremenjuje s svojimi zahtevami, moški pa lahko vse svoje šibkosti, pomanjkljivosti in spodrsrljaje opraviči z zgodbo o travmi iz preteklosti in nesmrtnimi besedami slovenskega pesnika Slavka Ivančiča – *Sem takšen, ker sem živ*.

Petdeset odtenkov sive tako ne le da ni zgodba o sadomazohizmu, niti zgodba o spolnosti ni. Je zgolj nedovršena malomeščanska pripoved, ki generacije mladih gospodinj uči, da je ljubezen lahko resnična samo, kadar je problematična, spolnost pa nas v resnici lahko zanima samo, če jo doživljamo kot duševno motnjo. ■