



SLOVENSKI LEKTORATI PRIMER POLJSKA



- Zadeve z Romi so prekleto stvarne ➤ **Pogovor s Filipom Robarjem Dorinom**
Odrska magija ➤ **Strindberg v ljubljanski Drami**
Verjeti diktatorjem ali ne? ➤ **Fašizem v interpretaciji Emilia Gentileja**
Do zadnjega diha? ➤ **Rdeči alarm Tomaža Lavriča**
Izkopanine iz pradavnine ➤ **Novi roman Vlada Žabota**
Diktatura proletariata je že imela priložnost ➤ **Pogovor z Adamom Michnikom**



Dejstva, dejstva in dejstva.
O dejstvih imam tudi svoje mnenje.

TANJA STARIČ, notranja politika

**Dobre zgodbe, dobri novinarji,
za dobre bralce.**

DELO



DOM IN SVET 4-5

ZVON 6-19

Novi roman Vlada Žabota *Ljudstvo lunja* ocenjuje **Tina Vrščaj**, o odrski magiji uprizoritve Strindbergove dramske trilogije *V Damask* v ljubljanski Drami poroča **Vesna Jurca Tadel**, **Robert Simonišek** si je ogledal razstavo *Munch in duh severa* v italijanski Vili Manin, o dopolnjenem ponatisu *Rdečega alarma* Tomaža Lavriča piše **Matevž Kos**, prva knjižna prevoda nemškega filozofa Rüdigerja Safranskega v slovenščino pa je prebral **Alen Širca**.



O spregi politike in humorja ob knjigi Damirja Globočnika *Pavliha 1870: Levstikov Satirični list* razmišlja **Žiga Valetič**, o interpretaciji fašizma italijanskega zgodovinarja Emilia Gentileja pa **Igor Grdina**. S prejemnico nagrade Piranesi 2010 Marušo Zorec se je pogovarjala **Vesna Tržan**, o fenomenu uspeha švedske literarne in filmske uspešnice *Milenijska trilogija* poroča **Špela Barlič**, **Simon Popek** ob obsodbi iranskega režiserja Jafarja Panahija piše o vplivu cenzure na ustvarjalnost, **Tomas Sharman** je obiskal rekonstrukcijo Picassove razstave iz leta 1932 ter razstavo slik Pierra Bonnarda, **Agata Tomažič** pa si je ogledala dokumentarec *Mistika hotela Palace*.

DIALOGI 20-21

Diktatura proletariata je že imela svojo priložnost

Pogovor z nekdanjim poljskim disidentom in odgovornim urednikom časnika *Gazeta Wyborcza* **Adamom Michnikom**

SLOVENSKI LEKTORATI 22-25

Agata Tomažič se je podala na Poljsko, kjer domuje največ slovenskih lektoratov, in tam preverila, s kakšnimi težavami se ti spopadajo. Pa tudi, zakaj si kdo sploh želi učiti jezika, ki ga govorita slaba dva milijona ljudi.

RAZGLEDI 26-27

Mateja Kos – Bruce Chatwin: Utz

Drago Bajt – Vladimir Nabokov: Govôri, spomin

Polona Balantič – Projekt arhitektura: Kreativna praksa v času globalnega kapitalizma

Manca G. Renko – Jacques Le Goff, Jean-Louis Schlegel: O srednjem veku za otroška ušesa



DIALOGI 28-31

Zadeve z Romi so prekleto stvarne

Pogovor s filmskim režiserjem in publicistom **Filipom Robarjem Dorinom**

LITERATURA 32-33

Uroš Zupan: Črna masa, prozorna masa

Mate Dolenc: Smrt predsednikovega slona

KRITIKA 34-36

KNJIGA: Dušan Merc: Ne dotikaj se me (Tina Vrščaj)

KNJIGA: France Vurnik: Iz Moskve, iz ruskih daljav (Drago Bajt)

KINO: Stric Boonmee se spominja (Denis Valič)

ODER: Oscar Wilde – John von Düffel: Slika Doriana Graya (Vesna Jurca Tadel)

ODER: Kolektivno delo: Paradigma Italo Calvino – Smer: nevidna mesta* (Katja Čičigoj)

ODER: Edward Albee: Občutljivo ravnovesje (Katja Čičigoj)

KONCERT: 4. vokalni abonma (Aljoša Škorja)

KONCERT: Vinicius Cantuaria in Bill Frisell (Jure Potokar)

PLOŠČA: Dotiki (Aljoša Škorja)

BESEDA 37-38

Milan Dekleva: Novinarski jezik: jezik namigovanj ali jezik zvezd?

Boštjan Tadel: Država obrača, državljan obrne



pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 2, številka 1-2

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
UREDNIKA: Agata Tomažič
POGLEDI.SI: Taja Topolovec
LEKTORICA: Eva Vrtnjak
LIKOVNI UREDNIK: Ermin Mededović
TEHNIČNI UREDNIK: Jožef Zver
POSLOVNA DIREKTORICA: Mojca Mededović
IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNIK UPRAVE: Jurij Giacometti
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja
NASLOVNICA: Ermin Mededović

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

Število natisnjenih izvodov 32.000
NAROČNINE IN REKLAMACIJE
TEL. 080 11 99, (01) 4737 600
e-pošta: narocnine@delo.si

OGLASNO TRŽENJE
aline.belinger@delo.si
TEL. (01) 4737 566
nina.kinkela@delo.si
TEL. (01) 4737 560

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



Mestna občina
Ljubljana

k u l t u r a
republika slovenija
ministrstvo za kulturo

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

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

Pogledi izhajajo tudi kot priloga naslednjim časopisom v zamejstvu: Primorski dnevnik (dnevnik Slovencev v Italiji), Novice (slovenski tednik za Koroško) in Nedelja (list Krške škofije).

Z dobrim partnerjem je festival dober biznis

Festival Ljubljana in komunikacijska agencija Pristopa decembra prejela nagrado Feniks za najboljši svetovni projekt leta, ki ga podeljuje Združenje za management consulting pri Gospodarski zbornici Slovenije.

Projekt oziroma sodelovanje Festivala in Pristopa, ki se je začelo že leta 2002, je zlasti zaradi svojih rezultatov zelo zanimivo tudi za kulturno javnost oziroma politiko: prihodek od prodaje vstopnic se je v obdobju 2005–2009 več kot podvojil na 750 tisoč evrov, znesek sponzorskih sredstev pa je v primerljivem obdobju narasel skoraj trikrat, in sicer na 993 tisoč evrov v letu 2009. Navkljub krizi je bilo povečanje sponzorskih sredstev iz leta 2008 v 2009 več kot desetodstotno.

Te številke ne bi povedale veliko, če ne bi bile povezane z zmanjšanjem javnih sredstev: sredi preteklega desetletja je Festival prejel milijon evrov javnih sredstev, leta 2009 pa le 550 tisoč. Enako je zmanjšanje deleža javnih sredstev v odstotkih: z dobre polovice proračuna Festivala se je ta delež zmanjšal na približno četrtino.

Ta dosežek je posledica resnega dela z vsemi javnostmi: tako z občinstvom kot s poslovno in tako imenovano notranjo javnostjo, se pravi zaposlenimi. Festival je kot prva večja kulturna institucija v Sloveniji vzpostavil redno sodelovanje z marketinško agencijo in skupaj z njo snoval svoj strateški razvoj. Očitno zelo uspešno, saj bi Festivalu zelo težko očitali, da se je skušal prilagajati nižjemu okusu s

takšnimi ali drugačnimi populističnimi potezami: morali bi biti zelo puristični, da bi zvezdnikom, kot so pokojni Bejart, Valerij Gergijev ali Vadim Repin, očitali populizem. Poleg tega Festival dokaj korektno pazi na to, da bolj prestižne in dražje dogodke uravnoteži z zelo dobrimi in cenovno povsem dostopnimi.

Zanimiva je interpretacija cene vstopnic za prireditve na Festivalu, kot so jo pristopovci (že leta tudi sami med pokrovitelji Festivala) pripravili za žirijo nagrade Feniks: prek »krepitve blagovne znamke Festivala in s tem njeno višjo percipirano kakovostjo so obiskovalci izkušnjo prireditve Festivala zaznali ne kot drago, temveč – dragoceno«.

Seveda je Festivalu po svoje lažje, saj ima skoraj brez izjeme opravka le z gostujočimi prireditvami, kar pomeni, da lahko s precejšnjo gotovostjo zagotavlja kakovost. Prav tako ima s pretežno glasbeno dejavnostjo širši doseg, saj lahko (še posebno v času interneta) nagovarja občinstvo v drugih državah in tudi turiste. A po drugi strani velja poudariti, da gre za kar resen premik v strukturi sredstev in na razmere slovenske kulture zavajanja vredno pokrivanje z lastnimi sredstvi. Verjetno ne bi bilo napak, če bi tudi druge kulturne institucije razmislile o tesnejšem sodelovanju s podobnimi svetovalci. Festival pa bi pri takšni poslovni uspešnosti lahko začel programsko bolj ambiciozno razmišljati tudi o lastni produkciji, tako kot najpomembnejši evropski festivali. **B. T.**

Nibelunški prstan nov izziv za Wendersa?

Na kulturnih straneh nemških časopisov se že nekaj časa pojavljajo ugibanja, kdo bo režiser *Nibelunškega prstana* na poletnem opernem in gledališkem festivalu v Bayreuthu leta 2013, ko bodo počastili dvestoletnico rojstva Richarda Wagnerja. Širiti so se začele govorice, da bo to častno, pa vendar tudi nadse nevhvaležno in zahtevno vlogo prevzel Wim Wenders (65), kulturni in večkrat nagrajeni nemški režiser, ki se je v filmsko zgodovino zapisal s sijajnimi deli, kot so *V teku časa* (1976), *Pariz, Teksas* (1984), *Nebo nad Berlinom* (1987), *Zgodba iz Lizbone* (1994), *Buena Vista Social Club* (1999) in *Ne hodi mi trkat* (2005).

Organizatorica festivala Katharina Wagner je pred dnevi



FOTODOKUMENTACIJA DELA

za nemški časopis *Die Welt* končno potrdila govorice in dejala, da se z Wendersom res dogovarjajo za sodelovanje, »a niso še razčistili vseh točk«. Kljub temu je prepričana, da se jim bo s slavnim nemškim režiserjem uspelo dogovoriti. Dodala je še, da se ji zdi Wenders nadse izobrazjen človek, ki se zelo zanima za gledališče in opero. »Naše sanje so bile najti svetovno znanega vsestranskega režiserja, ki bo imel ob misli na Wagnerja zanimive prebliske,« je še dodala Katharina Wagner.

Wim Wenders pa ne bi bil prvi mednarodno znani Nmec, ki bi se lotil uprizoritve enega izmed Wagnerjevih del na tem znamenitem poletnem festivalu. V osemdesetih letih je Lohengrina uprizoril režiser Werner Herzog, v devetdesetih pa je Tristana in Izoldo na bayreuthski oder postavil dramatik in gledališki režiser Heiner Müller, za kostumografijo pa je takrat poskrbel Yoji Yamamoto, eden izmed najbolj znanih japonskih modnih oblikovalcev, znan predvsem po svoji dostopnejši modni liniji Y-3.

Seveda pa vabila k sodelovanju, časti navkljub, ne sprejmejo vsi režiserji. Med drugim ga je leta 2006 zavrnil danski režiser Lars von Trier. Nemški kulturni novinarji opozarjajo, da imajo filmski režiserji z uprizarjanjem opernih del nemalokrat veliko preglavic, izjemi nista niti Werner Herzog in Volker Schlöndorff, hkrati pa so nad izbiro Wendersa navzlic skepsi tudi navdušeni. Kot so zapisali v *Süddeutsche Zeitungu*: Wim Wenders bi bil lahko idealen mož za to nalogo – pri operi še ni sodeloval, je znan, popularen in nedogmatičen. **M. G. R.**

Revolucija se šele začne

Ugledna britanska revija *London Review of Books* je v zadnji lanski številki objavila razmišljanje angleškega romanopisca in publicista Johna Lanchesterja o prihodnosti časopisov z naslovom *Let Us Pay* (Omočite nam, da plačamo). Ta v članku ponudi zelo prepričljivo rešitev precej perečih zagat založnikov (zlasti resnejših) časopisov, ki se že vrsto let soočajo s padanjem prodaje, branosti in oglasnih prihodkov.

Mnogo časopisov je poskusilo zakleniti svoje vsebine, a rezultati niso ohrabrujoči. Londonski *Times*, ki je v lasti globalnega medijskega mogotca Rupertja Murdocha oziroma družbe *News Corporation*, ki jo njegova družina lastniško obvladuje, je po vzpostavitvi »plačilnega zida« (*paywall*) obdržal le 14 odstotkov rednih bralcev navkljub sorazmerno dostopni ceni 2 funta (približno 2,5 evra) na teden – večina obiskovalcev pa se namesto registracije in plačila raje odloči za brezplačno stran BBC. Še hujša je zgodba lokalnega ameriškega časopisa *Newsday* z Long Islanda, ki je imel pred postavitvijo zidu spoštovanja vrednih 2,2 milijona spletnih obiskovalcev na mesec. Ne obiskov, obiskovalcev. Opogumljeni s tem podatkom so pri časopisu oktobra 2009 postavili zid. V treh mesecih do januarja se je prijavilo in plačalo – petintrideset bralcev.

V prihodnjih tednih se bo za neko obliko zidu skrtil *New York Times*, najbolj brani spletni časopis na spletu. Ta je pred časom že imel zaprte najbolj brane vsebine (za 50 dolarjev na leto oziroma 7,50 na mesec), a so jih pred petimi leti odprli, da bi dosegli večjo branost in s tem več oglasnih prihodkov. Računica se ni izšla in podjetje zopet razmišlja o nekakšni obliki plačevanja na spletu; večina drugih založnikov njihovo rešitev pričakuje z velikim upanjem, vprašanje pa je, koliko utemeljenim.

Dostikrat se izkaže, da plačilo niti ne bi bilo tak problem, kot je sitnost prijavljanja in vnašanja raznih podatkov. Mo-

rebitno rešitev lahko spremljamo zadnje mesece v tiskanih medijih, ki so polni oglasov za branje časopisov na Applovem iPadu. V Sloveniji se je s tem zelo izpostavilo *Delo*, čeprav iPad pri nas sploh še ni v redni prodaji. Res revolucionaren projekt naj bi bil v kratkem Murdochov *Daily*, časopis, ki bo na voljo samo na iPadu in ki naj bi nastajal v sodelovanju z Applom in stal 99 (ameriških) centov na teden. Decembra se je veliko govorilo, da bo startal 17. januarja, torej prihodnji teden, a vmes so napovedi potihnille.

John Lanchester položaj primerja z glasbeno industrijo pred desetletjem: takrat se je že veliko govorilo o kraji glasbe prek interneta, a to za založbe ni bilo nič bolj usodno kot snemanje kaset z radia ali sposojenih plošč. Večina ljudi je bila še vedno pripravljena plačati – in to je za revolucijo v popularni glasbi izkoristil taisti Apple s svojo kombinacijo predvajalnikov iPod in programa iTunes, ki omogoča nakupovanje poceni (in legalne) glasbe. To, da ta sistem v Sloveniji še vedno ne deluje, je tema resnejše obravnave, je pa zanimivo, da se slovenski glasbeniki bolj ne zavzemajo za to, da bi se spletna prodaja glasbe v Sloveniji uredila.

Lanchester izpostavi dva momenta: tako kot je za tiskane časopise konec (oziroma selitev na internet) malih oglasov pomenil velik izpad prihodka, bi odpoved tisku in fizični distribuciji pomenila veliko zmanjšanje stroškov. Težava je le v tem, da časopisi tiskane izdaje znajo zaračunati, spletnih pa očitno (še) ne. Zanimiv podatek pri tem je, da zaračunavanje deluje pri poslovnih časopisih, kot sta *Financial Times* in *Wall Street Journal* (pri tem seveda pomaga, da spletno posredovanje vsebin tema časopisoma omogoča globalni doseg v realnem času). Odgovor na vprašanje, zakaj so poslovneži pripravljeni plačevati za spletni časopis, se glasi: »Ker imajo razlog za to.« **B. T.**

Megapolis kot kaos odtujenosti

Za predstave v Berlinu delujoče koreografinje argentinskega rodu Constanze Macrasje je poleg družbenokritične osti značilen njen prepoznaven gledališki jezik, v katerem je izvirno prepletla ples, glasbo, besedila in video. S svojo skupino DorkyPark je ustvarila predstave, ki so osvojile skoraj vse pomembne evropske odre. Prvič pa bomo lahko kako od njenih predstav videli tudi pri nas: na oder Linhartove dvorane ljubljanskega Cankarjevega doma prihaja **21. januarja**, in sicer s predstavo *Megapolis*, ki je bila prvič uprizorjena pred letom dni v berlinskem gledališču Schaubühne.



Koreografinja razume megapolis kot nenehno spreminjajočo se strukturo, neurejeno omrežje majhnih mest in kot urbano gmoto, v katerih zasebni in javni prostori skoraj neopazno prehajajo drug v drugega. Plesalci tako med urejenim, skoraj konvencionalnim plesom in popolnoma anarhičnim gibanjem prestopajo iz enega v drug prostor, očitno ne zavedajoč se ločnic med njima. Njihova predstava je zato eksplozija travm in frustracij, ki so bile zaklenjene v zasebnost, zdaj pa postanejo del javnega življenja v megapolisu. Prikaz velemestne kaotičnosti, ki ima vzporednico v kaotičnosti psihe modernega subjekta, koreografinja podčrta s filmskimi posnetki velemest, ki dopolnijo sceno. **P. B.**

V mestu: dr. Zygmunt Bauman

»Velikan sociologije v Ljubljani« so besede, s katerimi vodstvo Oddelka za sociologijo na ljubljanski Filozofski fakulteti napoveduje predavanje dr. Zygmunta Baumana, ki bo o poslanstvu sociologije v sodobnih časih spregovoril **12. januarja** ob 16.30. Petinosemdesetletni profesor univerze v Leedsu, najbolj znan prav po konceptu »tekoče moderne«, je res jagoda, s katero bo oddelek za sociologijo okrasil rojstnodnevno torto ob svoji petdesetletnici.

Zygmunt Bauman se je rodil leta 1925 v Poznanju, diplomiral in predaval na varšavski univerzi, leta 1968 pa je v valu protisemitskega razpoloženja zapustil rodno Poljsko in se preselil v Veliko Britanijo, kjer odtlej živi (z ženo in z obema potnima listoma, poljskim in angleškim). V slovenščino sta prevedeni njegovi knjigi *Moderna in holokavst* (2006, Študentska založba) in *Tekoča moderna* (2002, Založba /*cf). **A. T.**



Ponovitev baletne koprodukcije z odličnimi solisti

Približno leto dni po premieri v Mariboru (6. 11. 2009) in v Ljubljani (22. 1. 2010) bodo na oder ponovno postavili balet *Bajadera* v koprodukciji obeh slovenskih nacionalnih operno baletnih hiš. Romantični balet skladatelja Ludwiga Minkusa je koreograf Rafael Avnikjan poustvaril po izvorni koreografiji Mariusa Petipaja. Slednjega je pri ustvarjanju navdihovala stara indijska legenda iz časa srednjeveške kaste Indije, ki pripoveduje o ljubezenskem trikotniku med bajadero Nikijo, vojščakom Solorjem in bajaderino tekmico Gamzati. Plesno-scenska postavitev v treh dejavnih in štirih slikah združuje okrog 60 baletnih plesalcev iz obeh nacionalnih baletnih ansamblov in dijake baletne šole. *Bajadero* bodo uprizorili **12., 13., 14. in 15. januarja** v Cankarjevem domu v Ljubljani in **20., 21. in 22. januarja** v SNG opera in balet Maribor. V Ljubljani bodo v glavnih vlogah plesali Regina Križaj/Rita Pollacchi (Nikija), Gabriela Stojanova/Tjaša Kmetec (Gamzati) in kot gost prvak amsterdamskega nacionalnega baleta, Kanadčan Matthew Golding. V Mariboru pa Alenka Laufer (Nikija), Galina Čajka (Gamzati) in Anton Bogov (Solor). **P. P.**



FOTO GASPÉR DOMJAN

Enajst skladb na enajstem albumu Sama Šalamona

Na svoji novi plošči z naslovom *Almost Almond* (založba Sanje), ki bo izšla 20. januarja, mladi in zelo prodorni džezovski kitarist Samo Šalamon sodeluje z odličnima newyorškima glasbenikoma, kontrabasistom Drewom Gressom in bobnarjem Tomom Raineyem.



Zanju avtor pravi, da sestavljata eno najboljših ritem sekcij na svetu. Na Šalamonovi enajsti plošči je seveda enajst novih avtorskih skladb, spremno besedo zanjo pa je napisal znani džezovski kritik Bill Milkowski. **J. P.**

Kar hočete v Mariboru

V Slovenskem narodnem gledališču Drama v Mariboru bo 15. januarja premiera Shakespearove komedije *Kar hočete*, v angleščini bolj znane kot *Dvanajsta noč*, znamenite po tem, da se odvija na jadranski obali, v času nastanka pa posebej pikantne zato, ker so ljubzenske zaplete treh parov, v katere sta med drugimi vključena tudi zelo podobna si brat in sestra, povezane s preblekami v drugi spol: glavna junakinja Viola – ki jo je v elizabetinskem času kajpak igral mladenič – se preobleče (nazaj) v fanta in zmešnjave se kar vrstijo; v Mariboru bo Viola igrala Eva Kraš. Posebej znamenita vloga v tej igri pa je tudi pompozni in nepopisno samovšečni dvorjan Malvolio, pravzaprav edina komična vloga z železnega repertoarja najbolj cenjenih angleških igralcev, ki ga bo tokrat odigral Vlado Novak. Uprizoritev v klasičnem prevodu Otona Župančiča režira Janusz Kica. **B. T.**



FOTO GASPER DOMJAN

Politično korektnih Štiristo udarcev

Obstajajo knjige, v katere pri učenju tujega jezika zagrizemo zelo kmalu, ko se niti še nismo dobro priučili vseh fines izražanja glagolskih časov in podobnih slovničnih črnih lukenj. Zato po krivici veljajo za preproste in pozneje, ko smo v istem jeziku že mnogo bolj suvereni, ob omembi zgodnjega čtiva samo pokroviteljsko zamahujemo z roko. Kdor se je kdaj spopadal s francoščino, je gotovo že v prvem ali drugem letu učenja zalital po *Le petit Nicolasu* ali *Malem Nikcu*, kot je ime in prigode navihanega francoskega šolarčka v slovenščino prestavil Aleš Berger. René Goscinny (tudi avtor stripov o Asteriksu in Srečnem Luku) in neizumetničeni otroški govornici skozi nepozabni lik malega Nicolasa nariše Francijo, kakršna je bila v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja: od prijateljev, šolskih učiteljev, do družine in počitnic, ki so jih mali Francozi takrat seveda preživljali v počitniških kolonijah. Ob omembi malega Nikca pa vsem, ki ga poznajo še iz predfilmske dobe, gotovo pridejo pred oči tudi ilustracije Jean-Jacquesa Sempéja. Knjižice z zgodbami o malem Nikcu zatorej niso le prikladne za utrjevanje nezapletenih, napol pogovornih stavčnih struktur in pogosto uporabljane besedišča, temveč so tudi sociološka študija urbanega francoskega okolja pred šestdesetimi leti. Kot nekakšna lahkotna in predvsem bolj politično korektna verzija *Štiristotih udarcev* (1959) Françoisa Truffauta, pretežno avtobiografske filmske pripovedi o režiserjevem otroštvu, ki bi se malone končalo v poboljševalnici (naslov *Les Quatre Cents Coups* je pravzaprav malce nerodno preveden, ker ta francoska fraza pomeni početi vse mogoče neumnosti).



Šestdeset let po izidu prve knjige s preprostim naslovom *Le petit Nicolas* so Francozi po knjižni predlogi posneli še film. Pod oznako družinska komedija so *Malega Nikca* v francoskih kinematografih začeli predvajati septembra 2009, v pol leta si ga je ogledalo več kot pet milijonov gledalcev. Film režiserja Laurenta Tirarda so v Sloveniji premierno predvajali v sekciji Liffe Kinobalon, do 4. februarja pa si ga lahko sedaj ogledate na rednem sporedu ljubljanskega Kinodvora. **A. T.**

Mnogi jo obtožujejo, da se premalo posveča nam, Slovencem, in preveč drugim narodom. Kar je zanimiva in žalostna ugotovitev. Tista kitica Zdravljice, ki jo imamo v himni, namreč slavi vse narode, ki si žele dočakat dan, ko ne bo vojn in si države, ki mejijo ena na drugo, ne bodo sovražne. Pravzaprav nekaj presneto podobnega kot Lennonova znamenita pesem Imagine.



Pisatelj in igralec Andrej Roman Roza

v Večerovi prilogi V soboto o podobnosti med Prešernom in Lennonom.

Indiana Jones med piramidami

Nekega dne je bil Zahi Havas povabljen na kosilo k francoskemu veleposlaniku v Kairu. Za mizo je sedel poleg Nise Chevènement, žene francoskega politika Jean-Pierra Chevènementa. Ko se ji je predstavil, gospa Chevènement ni pokazala nobenega posebnega navdušenja. »Gospa, mar ne gledate televizije?« je menda vzklikal Zahi Havas, od leta 2002 predsednik egiptovskega sveta za antične spomenike, zaradi pogostega pojavljanja v dokumentarjih o arheoloških izkopavanjih v Egiptu in ker se pred vročim afriškim soncem najraje zaščiti s stetsoni, imenovan tudi egiptovski Indiana Jones. »Kaj pa vi, gospod, ali vi tudi ne gledate televizije?« mu je vrnila Nisa Chevènement, ki je kot soproga večkratnega člana vlade, leta 2002 pa tudi predsedniškega kandidata, predvsem pa kiparka in slikarka nezmotljivih arabskih potez, v Franciji znana medijska osebnost.

Zahi Havas je avtoritaren, vzkipljiv, hiperaktiven šef, pred čigar jezo – ki jo njegovi sodelavci občutijo po nekakrat na dan – se je najbolje skriti, piše *Le Point* v posebni prilogi o starem Egiptu. Primerjava z Indiano Jones je precej neprimerna, kajti Havas je prej razboriti vojskovođa na čelu 30.000-glave vojske uslužbencev egiptovskega sveta za antične spomenike, ki delujejo na arheoloških najdiščih te severnoafriške države. Zahi Havas je Ramzes II.! Niti en državniški obisk ne mine, ne da bi gostu razkazoval piramide pri Gizi ali Dolino kraljev, niti enega dokumentarca ne morejo posneti, ne da bi bil 63-letni doktor arheologije, ki je v svoji domovini, kjer sta bila najuglednejša poklica dotlej zdravnik ali pravnik, spremenil vrstni red na poklicni vrednostni lestvici, njegova glavna zvezda. Niti ene nove grobnice ne odkrijejo (in o tem obvestijo svetovne medije), ne da bi zraven stal Zahi Havas. Zdaj nadzoruje izkopavanja v Sakari, čez nekaj dni prejema častni doktorat univerze v Bolgariji, nato skoči predavat v Los Angeles. Njegov urnik je videti, kot bi združili obveznosti dveh ali treh ljudi. In tudi v resnici je dr. Havas neverjetno učinkovit. *Time* ga je leta 2006 uvrstil med sto najvplivnejših oseb na svetu. Civilizaciji starega Egipta je strastno predan. Sodobni Indiana Jones je v času vodenja sveta za antične spomenike napovedal gradnjo dvaindvajsetih novih muzejev, od katerih jih je nekaj dokončanih, najveličastnejši, ki bo nadomestil oziroma dopolnil tistega v Kairu (kjer je med drugim na ogled Tutankamonova mumija in vse pritikline iz njegove grobnice), pa je za zdaj še v fazi gradnje. Odprtje je predvideno leta 2013 in v novo

poslopje, ki raste iz tal v bližini Gize, se bo po napovedih Zahi Havasa preselil tudi Tutankamon. Nadalje gospod s stetsonom za leto 2011 napoveduje odprtje dveh novih grobnic v Sakari. Po Havasovi zaslugi so se leta 2006 lotili tudi obnove prve piramide na svetu, značilne stopničaste tvorbe, ki jo je leta 2700 pr. n. št. dal zgraditi faraon Džoser. Nedaleč stran mora biti pokopan njen idejni oče, Džoserjev vezir Imhotep, in Havas je prepričan, da bo našel njegovo grobnico. Za vztrajnost je bil že večkrat poplačan: rojen kot sin kmeta iz vasi ob Nilu je najbrž moral izjemno blesteti, da so ga kot 16-letnega poslali na študij v Aleksandrijo. Začel je na pravo, a presedlal na študij grške in rimske civilizacije. Z diplomo v žepu je smel začeti na najnižjem klinu lestvice za antične umetnosti: postal je nadzornik na arheoloških najdiščih. Počasi je napredoval do vodje nadzornikov pri Gizi, z izjemnim šarmom in energijo pa se je prebil tudi do



FOTODOKUMENTACIJA DELA

študija v ZDA. Na univerzi v Pensilvaniji je leta 1987 zagovarjal doktorsko disertacijo o Keopsu, ki je obsegala 980 strani. Pravijo, da se zelo dobro razume z ženo Hosnija Mubaraka, ki je v Egiptu siva eminenca na področju kulture. Vpliven, vztrajen in energičen, kot je, pa bo gotovo kos tudi izjemno pomembni nalogi: doseči, da bodo Egiptu vrnili vse arheološke dragocenosti, ki so jih z njegovega ozemlja v preteklosti odpeljali zahodni pustolovci in raziskovalci. **A. T.**

Cenzura v deželi svobode

Ulična umetnost, z izvirnim (angleškim) poimenovanjem *street art*, je minljiva. To je tako rekoč ena od zakonitosti žanra. Toda kadar pri avtorju grafitov izvedbo umetnine naroči muzej, je vendarle nekoliko nenavadno, če narisano na steni že nekaj ur zatem prekrijejo. Točno to se je zgodilo decembra lani, ko je losangeleški muzej sodobne umetnosti Moca (Museum of Contemporary Art) pri italijanskem umetniku s psevdonimom Blu naročil, naj poslika zid enega od muzejskih kril. Na steno stavbe, visoke tri nadstropja in dolge kot nogometno igrišče, je Blu narisal impresiven grafit: vrsto krst, oblečenih v dolarske bankovce. Direktor muzeja Jeffrey Deitch (ki je, kot piše *Libération*, mimogrede prvi trgovec z umetninami, ki je junija lani prevzel vodenje muzeja, uvrščenega v prvo ligo ameriških kulturnih ustanov) je nemudoma zaukazal, da je treba naslikano prekriti, z razlago, da grafit žali čustva lokalne skupnosti. Stavba losangeleškega muzeja sodobne umetnosti se namreč drži bolnišnice za vojaške veterane, v neposredni bližini pa stoji spomenik, posvečen ameriškim vojakom, ki so umrli v drugi svetovni vojni na japonskih bojiščih. Deitch se je v intervjuju za *Los Angeles Times* izgovarjal, da ni imel pojma, kaj bo Blu narisal, kajti pred izvedbo se ni imel časa sestati z umetnikom.

Izbrisani grafit bi moral biti nekakšen velikanski reklamni

oglas za razstavo ulične umetnosti, ki jo v muzeju Moca napovedujejo za april. Odzivi umetniške srenje na dogodek – skoraj gotovo je pri tem šlo za poteg s cenzorskim čopičem – zato seveda niso izostali, in prav nič v rokavicah niso ravnali niti z direktorjem Deitchem. Anonimni ulični umetnik, ki očitno premore nemalo humorja, je na zid nedaleč stran od muzeja prilepil poster, ki direktorja prikazuje kot ajatolo Homeinija, v ozadju pa so Blujeve krste. In medtem ko direktorju mnogi izrekajo tudi pohvale zaradi razstave ulične umetnosti, ki je pogosto po krivici prezrta in le redko najde pot do muzeja, ulični (in drugi) umetniki ugovarjajo, da *street art* in muzej že po definiciji nista združljiva. Bistvo ulične umetnosti je demokratičnost in odsotnost birokracije. Krste, ovite v dolarske bankovce, bi si lahko razlagali tudi kot umetniški izraz komercializacije tega žanra, ki je bil včasih revolucionaren in subverziven, danes pa se ne odreka denarju in ne pomišlja vstopiti v elitistične kulturne ustanove, kakršne so muzeji.

Italijanski umetnik Blu, ki je dolgo po incidentu zavračal vsakršen intervju, je v začetku januarja za *Los Angeles Times* povedal tole: »Gre za cenzuro, ki bi se prav lahko sprevrgla v avtocenzuro, ker so v muzeju od mene zahtevali, naj v javnosti podprem njihovo odločitev. V Sovjetski zvezi so temu rekli 'samokritika'.« **A. T.**

IZKOPANINE IZ PRADAVNINE

Opus za odrasle Vlada Žabota šteje sedem knjig. Z izjemo prvenca *Bukovska mati*, ki prinaša novele, so vse romani. Pretežno so preplavljeni s šumi in vonjavami iz narave, z močvirsko floro in favno (urbano okolje najdemo le v *Sukubu*), z zločestimi znamenji, bajeslovnimi bitji (favni, nimfami in gozdnimi satiri), poganskimi vražami in obsedenostjo s hudičem.

TINA VRŠČAJ

Žabotova poetika je polna zelo kratkih stavkov; z njimi pisatelj ustvarja neizgledno hiter tempo in bralcem povzroča pospešeno bitje srca. Z nekoliko starinskimi, a bogatimi in okretnimi jeziki mu vedno uspe pričarati nekakšno moro, ki je hkrati dušljiva in privlačna, žlahtna in prostaška. S slogom in vzdušjem je tovrstna proza včasih v bližnjem sorodu z Lainščkovim pisanjem, z učinki pa nemara spominja na Kafko.

Racionalnemu pristopu k Žabotovi (prejšnji) literaturi se je bolje odpovedati, saj lahko z razumom zaman iščemo pravilne rešitve metaforičnih ugank. Potek dogajanja namreč na videz ne spominja preveč na realni zunanji svet. Pač pa je avtorjevo pisanje prepričljivo popis svojevrstnega *doživljanja* zunanje realnosti oziroma odkrivanja notranje. Je soočanje s tistim delom notranjosti, ki je skrit pod vodno gladino, ki se nam izmika in ostaja nedoumljiv, vendar je še kako dejaven in živ. Branje Žabota je – tako kot sanjanje – kraljevsko potovanje po pokrajini, ki jo lahko imenujemo »nezavedno«.

Tipičen Žabotov protagonist se na prvi pogled zdi običajen in trezen človek, a se znajde v skrajno tujem okolju, kjer ga v primež dobi drugačna, iracionalna logika, ki se ji seveda ne zna prilagoditi. Vzdušje je tesnobno. V zraku je nezaupljivost. Ljudje šušljajo, imajo skrivnosti, skrivnosti življenja in smrti, in se jih trudijo zamolčati. Protagonist ne more do njih. Je osamljen, zmeden, begajoč. »Ker človek namreč nikoli ne ve. In v nič ne more biti gotov. Še v lastno srce ne.« Pripravljajo mu zanko, zanj tešejo krsto. Ogrožajo ga demoni in hudiči.

Po drugi strani je mogoče prav protagonist sam tisti, ki okolje spreminja, ga dojema popačeno. Celo zelo verjetno je, da vir vsega tiči v njem, da ga je popadla paranoična psihoza in ga lahko imenujemo za »bolnika«. Interpretativnih možnosti

KOT KAŽE, LAINŠČKU ŽABOT NI OSTAL NIČESAR DOLŽAN. KAKOR HITRO JE PRVI NAPISAL »ROMAN« V VERZIH, SE JE DRUGI IZKAZAL Z NEKAKŠNIM »EPOM« V PROZI.

tu mrgoli, a zadovoljimo se lahko tudi zgolj s spoznanjem, da v Žabotovi besedilni deluje zlasti mračne nagnonske silnice, ter preprosto uživamo v poetičnem slogu, ki nam slika dogajanje, včasih čarobno kot sanje, drugič tlačeče kot mora, in odstira globoko zakopana nečista poželenja in zatajene strahove. Človekova popačena ali ekspresionistično karikirana notranjost, ki se ves čas zliva z okoljem, je pri Žabotu nekaj univerzalnega. Junaki so prepričljivi ne glede na spol in starost, ker pisatelj pri njih opisuje zlasti tisto arhetipsko, kar je vsem skupno.

Največkrat je glavni junak moški (razen v *Pastorali* in *Nimfi*), vendar imajo ženske junakinje vselej vplivno energijo, so polne čarov in mamljivih obetov. Nastopajo v različnih vlogah, a vedno seksualnih: kot čarovnice, vile, nimfe, točajke, vlačuge, starke in punčke. Eden od ključev do nezavednega je pri Žabotu prav gotovo seksualna želja. V njegovih junakih, včasih le rahlo žgečljivo, drugič sprevrženo, brbotajo nekrofilski in pedofilski nagibi, želje po krvavih ritualih in skupinskih orgijah. A vsa ta pohota se skriva v megli, povsem se spoji z vlažnim, temačnim, močvirnatim ozadjem. Včasih naletimo tudi na bolj izstopajoče erotične prizore, denimo v *Starem pilu*. Ob erotiki za (in pred) Žabotovimi besedami vseprisotno tiči tudi smrt.

Najbolj presunljivo je najbrž prvo branje Žabota, ker ob drugem že vemo, kaj bo prežalo na nas. Tudi novi roman *Ljudstvo lunja* si z avtorjevimi dosedanjimi opusom deli mnoge poetične in razpoloženske lastnosti ter prostor: gozdove,

močvirja in reče z žabotovski dušo. Dogajalni kraj in čas – pravadnina – se tokrat naravno prilegata avtorjevemu slogu ter nagnjenosti k prvinskemu in nedoumljivemu. Navzlic temu je novi roman nekaj samosvojega. Pridobil je dimenzije, ki se razprostirajo v širino, in na potovanju skozi približno pet tisočletij morda izgubil nekaj globine; ne pa tudi – vsaj za tiste, ki se bodo prebili čez prvo tretjino – vznemirljivosti.

S pronicljivim, včasih malce vase zaverovanim jezikom avtor tokrat slika življenje zaraščenih ljudi, ki bivajo v kolibah, se prevažajo z drevaki in se preživljajo z lovom ter živinorejo. V ospredju romanesknega dogajanja je moški del skupnosti, ki se podnevi maže z govnom, voha v veter in lovi divjad, izogibajoč se sovražnim grutom in muzgom, ob večerih pa se zbira okrog ledinskega kurišča. Gre za pripoved o prvinskem plemenu, bratini Lunjskih, ki živi v »predzgodovinskem obdonavskem eneolitiku«.

Vsa področja življenja Lunjskih vodi in do potankosti osmišlja mitologija. Boštva dajejo, boštva jemljejo, boštva so sklenila tako. Lunjski se uklanjajo volji Sinsija, Ognjenega, Sojke nebeške in dobrotne Soome. Rotijo duhove svetih dedov, odganjajo bese, dramijo lovskega duha, sežigajo mrtve. Vedo namreč, da »brez svetega v sebi umreš«. Animiistični kult duhov, ki bivajo v vsem, veje tudi iz uvodnih verzov k vsakemu poglavju: »Duh reke Kri, ti ga hraniš, on te hrani.« Verovanja kultivirajo prvinskost in divjaškost ljudi. Božanstva utemeljujejo etične zakone in znotraj skupnosti vzpostavljajo jasno hierarhijo; vsi vedo, kaj jim je početi, kaj govoriti: mrmur, Smodujak, starci, ognjenosci, mladci – vsak s svojo nalogo, svojim mestom ob ognjišču, svojim trenutkom, ko lahko pove, kar je treba reči; čeprav se na splošno Lunjski ljudje neradi ponižujejo z besedjem ali radovednostjo: »pravi mož v dobrem in slabem največ pove, če molči«.

V prejšnjih Žabotovih delih se uveljavlja nezavedno s svojo muhasto alogiko in bralcu vzbuja tesnobo, v prazgodovinskem romanu pa je dogajanje bolj racionalno doumljivo. V sosledju dogodkov imamo tokrat jasne vzročno-posledične zveze; zanesljiveje se gibljemo po zunanjem svetu in ne več po pokrajinah duševnosti, ki je prestopila bregove. Lunjski so blizu svojim nagonom, živalskemu v sebi (in dedje njihovih pradedov so še živeli kakor medvedje v brlogih). Njihov svet je večplastna odslkava živalskega sveta: oblačijo kožo, mažejo se z živalsko mastjo. Imena selišč so živalskega izvora (Kunje in Jazbe), prav tako imena moških (Racijak, Vranijak, Drolplijak, Bobrujak). Pripadniki prvinskih hord nemara niso ničesar tlačili tako globoko, da bi si nakopali travme nezavednega, temveč so s svojim življenjem v naravi, prisluškovanjem naravnim zakonom in njihovim upoštevanjem kvečjemu magnet našega nezavednega. To pa ne pomeni,

V PREJŠNJIH ŽABOTOVIH DELIH SE UVELJAVLJA NEZAVEDNO S SVOJO MUHASTO ALOGIKO IN BRALCU VZBUJA TESNOBO, V PRAZGODOVINSKEM ROMANU PA JE DOGAJANJE BOLJ RACIONALNO DOUMLJIVO. V SOSLEDJU DOGODKOV IMAMO TOKRAT JASNE VZROČNO-POSLEDIČNE ZVEZE; ZANESLJIVEJE SE GIBLJEMO PO ZUNANJEM SVETU IN NE VEČ PO POKRAJINAH DUŠEVNOSTI, KI JE PRESTOPILA BREGOVE.

da niso prihajali v konflikte ali skušali brzdati nagnonskega, da to ni včasih svojevoljno brbotalo, se pačilo, izsiljevalo, se vsiljevalo, vleklo vase in prišepetavalo, katerih ovir se je treba znebiti, katere želje izpolniti.

Življenje v prazgodovinski hordi ljudi nam avtor v veliki meri približuje skozi zgodbo protagonist Jelina. Ta tokrat ni tujec v kaki vasi, ampak že od rojstva pripadnik lunjske

skupnosti. Vendar se včasih vseeno čuti osamljenega in izobčenega. Navzlic volji boštev, ki vse uravnava in za vse poskrbi, je v njem veliko negotovosti in strahu, »čudno se mu dela v glavi od vsega«. Na plečih mu visi krivda zaradi izgubljenega prijatelja Ivina, s katerim sta se prebijala skozi mladeniško preizkušnjo, se želela izkazati s plenom ter biti sprejeta v skupnost kot moža. Z obredom Jelina res povzdignejo v ognjenosca in prisluži si ime Srnijak. Odtlej sme seči po zarodnih ženskah in mu ni več treba »molsti vtiča«. Ne manjka za Žabota tipičnega erotičnega podobja, ki včasih



FOTODOKUMENTACIJA BELA/TIGOR MODIC

neposredno, še večkrat pa s svojim zvenom ali simboliko namiguje. »Dobrotna Sooma je dan za dnem, noč za nočjo od vsepovsod bolj in bolj vonjala.«

V *Ljudstvu lunja* ritem soustvarjajo mnoga ponavljanja na vsebinskih in jezikovnih ravneh. Ponavljajo se nekatere okoliščine ter določene fraze, zlasti zaklinjanja, molitve, prošnje in stavki, kot je »in ni bilo druge«. Ponavljanje gradi ciklično in deterministično komponento prvinskega sveta. »Vsak je izbranec za nekaj – in vsak bo to natanko tako, kakor mora, tudi počel in opravil.« Ta metoda bralcem približuje občutek pripadnosti tovrstni primitivni družbi iz povsem drugega časa, ne zmore pa ga zares približati.

Čeprav se najbrž ne avtor ne bralec ne moreta prikopati do stanja zavesti in duha pravadninskih ljudi, se na Slovenskem temu duhu morda najbolje prilaga prav Žabotova proza. Kljub temu *Ljudstvo lunja* za današnjega bralca, ki se težko istoveti z zakonitostmi predcivilizacijskega sveta in prilagodi množici boštev, vsebuje nekaj »balasta«. A ker Žabot nikoli ne govori le o posameznostih, se tudi prahistorični junak bori z naravo, družbo in samim seboj na način, ki sodobnemu človeku ni nedoumljiv. Roman pripoveduje o univerzalnih zakonih človeške družbe, o njenih hierarhičnih odnosih ter njihovem spoštovanju; o posamezniku včasih le toliko, kolikor mora ta zavoljo skupnosti zatajevati svoja vsakokratna čustva, upe, strahove. Javno, družbeno življenje, prepredeno s svetom božanstev, ki diktirajo bratsko, lovske in borbeno etiko ter odločajo o usodi, ima precej teže, s tem pa se *Ljudstvo lunja* približuje svetu epskega. Kot kaže, Lainščku Žabot ni ostal ničesar dolžan. Kakor hitro je prvi napisal »roman« v verzih, se je drugi izkazal z nekakšnim »epom« v prozi. ■

ODRSKA MAGIJA

Vrhunska uprizoritev Strindbergove dramske trilogije v ljubljanski Drami: začne se z vzklikom: »Kakšna šala, če življenje vzameš resno – in hkrati, kakšna resnost, če se šališ!«, ko se Neznanec iz groznilnih sanj zbudi, in se z njim zaključi, ko vanje spet utone.



Scenografija za predstavo je delo Svena Jonkeja.

FOTO PETER UHAN

VESNA JURCA TADEL

Čeprav je *V Damask* (kot je novi prevod preimenoval doslej uporabljeni slovenski naslov *Pot v Damask*) ena najbolj znanih in razvpitih Strindbergovih dram, je hkrati tudi ena najmanj uprizarjenih, kar je seveda dokaj razumljivo. Če nič drugega, predstavlja svojevrsten izziv že njena dolžina (drama je več kot dvakrat daljša kot povprečno gledališko besedilo), da o scenskih zahtevah ne govorimo: Strindberg namreč svojega junaka, Neznanca, prestavlja z uličnega vogala sredi mesta v hotelsko sobo, na morskobalo, v sotesko, v kmečko kuhinjo, rožnato sobo, samostan in spet nazaj, če naštejemo samo nekaj predvidenih prizorišč v prvem delu. A to so le formalne zadrege; neprimerno pomembnejše so seveda vsebinske, saj je bistvena naloga, s katero se ustvarjalci predstave (vsaj v repertoarnem tipu gledališča) morajo srečati, ta, kako se lotiti selekcije tega monumentalnega, zapletenega in v mnogih pogledih tudi redundantnega dramskega tkiva, ki bi v celoti uprizorjeno trajalo vsaj kakih sedem ur.

Kot opozarjajo poznavalci Strindbergovega življenja in opusa, je *V Damask* svojevrstna umetniška predelava njegove osebne bivanjske stiske skozi lik Neznanca, ki je negotov kot moški, kot umetnik in kot človek; predvsem pa predstavlja natančen (in v mnogih detajlih povsem prepoznaven) opis njegovih prvih dveh (od treh) spodletelih zakonov; medtem ko je prvi in drugi del napisal leta 1898, je tretji del dodal čez tri leta, na začetku svojega tretjega zakona.

Prvi del opisuje Neznancevo ljubezensko zgodbo z Damo, ki jo krožno popelje po štirinajstih postajah/prizorih, od začetne sreče do neizbežne krize in spet po istih postajah nazaj do začetka njune skupne zgodbe. Njun odnos je od vsega začetka na preizkušnji zaradi občutka krivde do njunih prejšnjih partnerjev, zlasti njenega moža (Zdravnika ali Volkodlake, kot ga imenuje ona), in se dokončno skrha, potem ko ona prelomi objubo ter prebere Neznancevo zadnjo knjigo, zaradi katere ga zasovraži. V drugem delu se prizma nerazčiščenih odnosov med zakoncema sčasoma preusmeri na njunega otroka, Neznanec pa svojo ustvarjalno energijo preusmeri na novo področje, saj poskuša slavo zmanjšati s pomočjo alkimije in z iskanjem zlata. Tretji del temelji na njegovi dokončni odločitvi, da se umakne v samostan, kar začasno sicer zamaje kratek preblisk ponovnega poskusa srečnega ljubezenskega življenja (pod vplivom začetka Strindbergovega tretjega zakona). Na tej zadnji poti, kamor ga vodi Spovednik, se mora upreti raznim skušnjavam in se med drugim odreči tudi slavi (manj znano je, da se je Strindberg bolj kot pisatelj želel uveljaviti kot znanstvenik in se je zelo resno ukvarjal z alkimijo). Na koncu

v samostanu ob portretih znanih svobodomislecev, ki so na koncu spoznali Boga (od Boccaccia preko Goetheja, Napoleona in Hegla), tudi sam spozna, da človeku ne preostane drugega kot »humanost in resignacija« (pa čeprav ga, tik pred posvetitvijo, še zmoti pogled na dva mladoporočenca). Strindbergova pot v *Damask* se zaključi tako, da ga zavijejo v mrtvaški prt.

Najjasnejša in dramsko najčistejša je struktura prvega dela, kjer Strindberg sistematično prikaže bistvo svojega odnosa do ženske: od tega, da jo na začetku idealizira in se vidi v vlogi romantičnega junaka, ki jo bo reševal kot kak vitez svojo damo (»Boriti se s skrati, reševati princese, ubijati volkodlake, to je življenje!«), do postopnega plahnenja navdušenja spriči povsem banalnih, vsakdanjih življenjskih situacij, zadreg in problemov – ko se znajdetta brez denarja ali ko se jima nenehoma vsiljuje občutek krivde in nepričakovano močno in neovladljivo ljubosumje ob nadaljnji usodi nekdanjih partnerjev. Druga dva dela sta strukturno povsem razpuščena, realno dogajanje se nenehno prepleta s prividi in sanjami, tako da sta spletena izključno po notranji logiki glavnega junaka, ki

ga njegov ranjeni, nemirni, negotovi, a ob vsem tem hkrati neverjetno samozavestni in nečimrni ego vodi preko vseh zemeljskih skušnjav do končne odpovedi zunanjemu svetu. A ta se zdi bolj formalna rešitev kot pa notranja odrešitev, saj, tudi če s tem doseže navidezno spravo s svetom, ne prodre do končne skrivnosti odnosa med moškim in žensko. Na tej svoji



Igor Samobor v nosilni vlogi Neznanca in Barbara Cerar kot Dama

neskončne blaženosti in neizmernega trpljenja polni poti se srečuje s prikaznimi iz preteklosti (Prva žena, hčerka Silvija), z odsevi lastnega jaza (Berač, norec Cezar) ali personificiranimi idejami (Skušnjavec, Spovednik).

ALEKSANDAR POPOVSKI V ŽIVLJENJSKI FORMI

Čeprav velja, da je Strindberg s trilogijo *V Damask* začetnik tako imenovane *ego drame*, v kateri na mesto enotnosti kraja, časa in dejanja stopi enotnost junaka, je vseeno treba omeniti vzporednico z Ibsenovim *Peerom Gyntom*, drugim monumentalnim besedilom skandinavske dramatike 19. stoletja, ki se tako ob branju teksta kot ob gledanju predstave vsiljuje sama po sebi. Le resnejša primerjava (ki ji tu ni mesta) bi lahko pokazala, kakšne so med njima razlike in podobnosti; takole na hitro se zdi, da se Gynt sooči s prav vsemi temeljnimi vprašanji, ki čakajo slehernika na življenjski poti, medtem ko je Strindbergov Neznanec ujet v začarani krog le dveh: vprašanja odnosa do ženske in vprašanja odnosa do boga, ki se mu v raznih variacijah vedno znova zastavljata. A primerjava med obema tekstoma je še zlasti smiselna in plodna z vidika režiserja – zadnja režija Aleksandra Popovskega, ki smo jo imeli priložnost videti na odru ljubljanske Drame, je bilo namreč prav gostovanje fenomenalne uprizoritve *Peera Gynta* zagrebškega gledališča Gavella pred nekaj meseci.

In tako kot je Popovski pri *Gyntu* odkril tisto pravo, čarobno formulo za živo, neznanstvo duhovito in intrigantno predstavo, mu je tudi to pot uspelo, da je iz kompleksnega Strindbergovega dela izluščil jedro in ga postavil na oder z izjemnim občutkom za zapleteno razbolenost glavnega junaka in njegovo strahovito hrepenenje po sreči; z občutkom, ki mu na eni strani ne manjka prave doze nenehno prisotnega humorja in blage ironije (pogojene z več kot stoletno distanco, iz katere opazujemo Neznanceve muke) in na drugi toplega razumevanja, iskrene empatije za njegovo trpljenje. Rezultat je unikaten gledališki dogodek, odrska magija, ki je strukturirana v pregledno, logično razvrščeno, z neizmerno fantazijo in gledališko inventivnostjo prežeto tri ure in pol dolgo predstavo.

Popovski je (skupaj z dramaturginjo Darjo Dominkuš in dramaturško sodelavko Jeleno Mijović) besedilo očistil vseh partikularnosti, ki bi preveč drobile gledalčevo pozornost in ki so preveč specifično vezane na avtobiografske podrobnosti ali na Strindbergovo dobo; s tem je avtorjeve osebne boje in dvome povzdignil na nivo slehernika, njegove muke ob iskanju sprave s svetom pa naredil povsem razumljive, privlačne in relevantne tudi za naš čas. Pregnetel ga je v niz prizorov, ki jih povezuje svojevrstno trdna logika Neznancevega nihanja med blodnjami in resničnostjo: pri tem spaja osebe (Berača in Spovednika, Zdravnika in Skušnjavca), črta cele prizore, premetava in ponavlja replike, a vse z jasno mislijo in ciljem – približati Neznancevo iskanje odrešitve današnjemu

gledalcu; zraven pa še precej zreducira izrazito krščanski vidik Neznancevih muk in se izogne nevarnosti, da bi iz besedila preveč zaštrlela Strindbergova radikalna mizogina podstat.

IZJEMNI IGRALCI IN SODELAVCI

Strindbergovo mešanico večnih kontrastov (ljubezni-sovrastva, sublimne poetičnosti-banalnosti vsakdana, sreče-trpljenja, skušnjave-odrekanja, spoznanja-pogubljenja) Popovski postavi v abstrakten prostor z visokimi črnimi telesi nepravilnih oblik in praznim horizontom, ki s premikanjem omogočajo učinkovito menjavanje prizorišča in atmosfere (preprosta, a nadvse učinkovita rešitev Svena Jonkeja). In ta prostor naseli s konkretnimi prizori in dialogi, ki spretno vijugajo med realnim in umišljenim, vse skupaj pa podloži z izrazito čustveno nabito glasbo dua Silence. Popovski v vsakem prizoru poišče njegov skriti pomen, ga potem postavi pred gledalca z raznolikim gledališkimi znaki (včasih nalašč dobesednimi: na grešno dvomečega junaka od zgoraj kar nekajkrat udari jezna strela, Zdravnik si na glavo povezne volkodlakovo masko, Mati ga v prizoru ponižanja zajaha kot čarovnica, a ko ga tolaži, ga pita kot otročka ...), poleg tega pa poskrbi za vizualno in pomensko močne, učinkovite in marsikdaj duhovite povezave med posameznimi prizori (Dama na začetku priplava iz zraka, Prvo ženo Spovednik ujame na trnek in jo privleče na oder ...). Pogosto pride tudi do nenadnih preskokov optike: prvo soočenje Neznanca in Dame z Zdravnikom (njeneim možem-volkodlakom) se, kot ga zaznava živčni in ranljivi Neznaneec, spremeni v prave moraste sanje. Predstava z nenehnim menjavanjem nivojev percepcije, rušenjem običajne logike ter kukanjem onkraj gledalca vizualno in atmosfersko nekajkrat približa tisti vrtoglavi, ki jo občutimo, kadar se soočimo s katero od slik velikih mojstrov simbolizma (katerih reprodukcije so posejane po gledališkem listu).

K vrhunskemu rezultatu kajpak pripomore tudi celotna igralska ekipa, neverjetno ustvarjalna v izumljanju raznih načinov, kako se gibati na meji med realnim in umišljenim. Najvidnejša je kreacija Igorja Samoborja, ki skozi vso predstavo in v vsakem prizoru posebej na novo iznajde Neznancevo razklanost med pretirano samozavestjo, skoraj samopašnostjo, pa otroško lahkovernostjo, radostjo, tudi jezico na eni strani in med skrajnim obupom, dvomom – v sebe, boga in žensko. V že omenjenem prizoru srečanja pri Zdravniku se na primer iz velikopoteznega viteza na belem konju, ki bo odrešil svojo damo pred nevarnostjo, bliskovito sesuje v popolno živčno razvalino; ob srečanju s hčerko Silvijo se začetno navdušenje

V DAMASK JE VELIKA, POMEMBNA PREDSTAVA, KI S SVOJIMI MNOGIMI SKRITIMI PLASTMI GLEDALCA ŠE DOLGO ZASLEDUJE, SE ZARIVA V NJEGOVO PODZAVEST IN ODZVANJA V NJEGOVH MISLIH IN ČUSTVIH. NA TRENUTKE JE NENAVADNO LAHKOTNA IN OČARLJIVA, NALAŠČ SKORAJ NAIVNA, V RESNICI PA PREŽETA Z ZAVESTJO O NEZNANSKI RANLJIVOSTI ČLOVEKA V ISKANJU POTI IZ OSAMLJENOSTI.

in brezmejna sreča kaj hitro razdrobita v sitno očitjanje, ki se zaključuje z grozljivim hladom. Samoborjev vložek je fenomenalen; tako v trenutkih megalomanske eksaltiranosti (ljubezenski song v prvem delu) kot takrat, ko samo negibno ždi na skali, mi pa skupaj z njim opazujemo uprizoritev/uresničitev njegovih sanj in/ali bolešno bujne fantazije, ali takrat, ko se ves presvetljen preda vodstvu Spovednika, ali čisto na koncu, ko se spet z vsem svojim bitjem preda iluziji ljubezenske sreče.

Dama Barbare Cerar začara s svojim suhim, do skrajnosti stvarnim podajanjem lika ženske, ki za Strindberga uteleša prav vse – od posode največje blaženosti preko čistosti materske ljubezni do izvora vsega zla. Janez Škof kot Volkodlak in pozneje Skušnjavec, Marko Mandić kot Berač in pozneje Spovednik, Valter Dragan kot Cezar, Silva Čušin kot Mati in Prva žena, Zvone Hribar kot Starec ter Tina Vrtnjak kot Opatinja in Silvija pa svojimi liki v vsakem prizoru posebej dodajo plast enigmatične vsevednosti.

Popovski celotno predstavo postavi v okvir Neznancevih sanj; z vzklikom: »Kakšna šala, če življenje vzameš resno – in hkrati, kakšna resnost, če se šališ!« se predstava začne, ko se Neznaneec iz grozljivih sanj zbudi, in se zaključuje, ko vanje spet utone. Kar se zgodi vmes, pa občuteno povzame Jelena Mijović v gledališkem listu: »V Damask je drama, ki jo je težko racionalno dojeti in razložiti. Lahko jo zaznamo čutno, čustveno, lahko prebudi pozabljene instinkte prek dotika z našo gensko že otrdelo kožo. Lahko jo prepoznamo kot svojo, boleče eksistencialno, kljub temu da smo že od zdavnaj zdresirani, da manj kot bomo zastavljali vprašanj, bolj udobno bo naše življenje. Toda ta drama se začne tudi v trenutku, ko življenje na neki način pozabi na nas in ko ga skušamo spomniti, da smo tukaj, da obstajamo, ko iščemo ljubezen, svetlobo, nekakšen znak, da ne bomo ostali pozabljeni za zmeraj in prepuščeni drhtenju, strahu in tesnobi.«

Uprizoritev Strindbergove trilogije V Damask je velika, pomembna predstava, ki s svojimi mnogimi skritimi plastmi gledalca še dolgo zasleduje, se zariva v njegovo podzavest in odzvanja v njegovih mislih in čustvih. Na trenutke je nenavadno lahkotna in očarljiva, nalašč skoraj naivna, v resnici pa prežeta z zavestjo o neznanski ranljivosti človeka v iskanju poti iz osamljenosti. V vseh pogledih dosedanji vrhunec gledališke sezone. ■

SKANDINAVSKI SLIKARSKI KOZMOS: TRADICIJA, VPLIVI IN AVTOREFLEKSIJA

V preteklosti smo Slovenci občasno, večinoma prek razstav v tujinah, prihajali v stik s skandinavskimi mojstri. Slikar Ivan Vavpotič je ob obisku pariške razstave leta 1900 naznanil karakteristike razstavljenih virtuozov in opozoril na drugačno zgodovinsko zaledje tega slikarstva. Pokrajina, zarisujoča se pod mrzlim obnebjem, izolacija od takratnih evropskih umetniških centrov in način življenja so opredelili specifičen umetniški karakter.

ROBERT SIMONIŠEK

Razstava *Munch in duh severa* v italijanski vili Manin prikazuje mojstrovine vodilnih danskih, finskih, norveških in švedskih slikarjev druge polovice 19. in začetka 20.

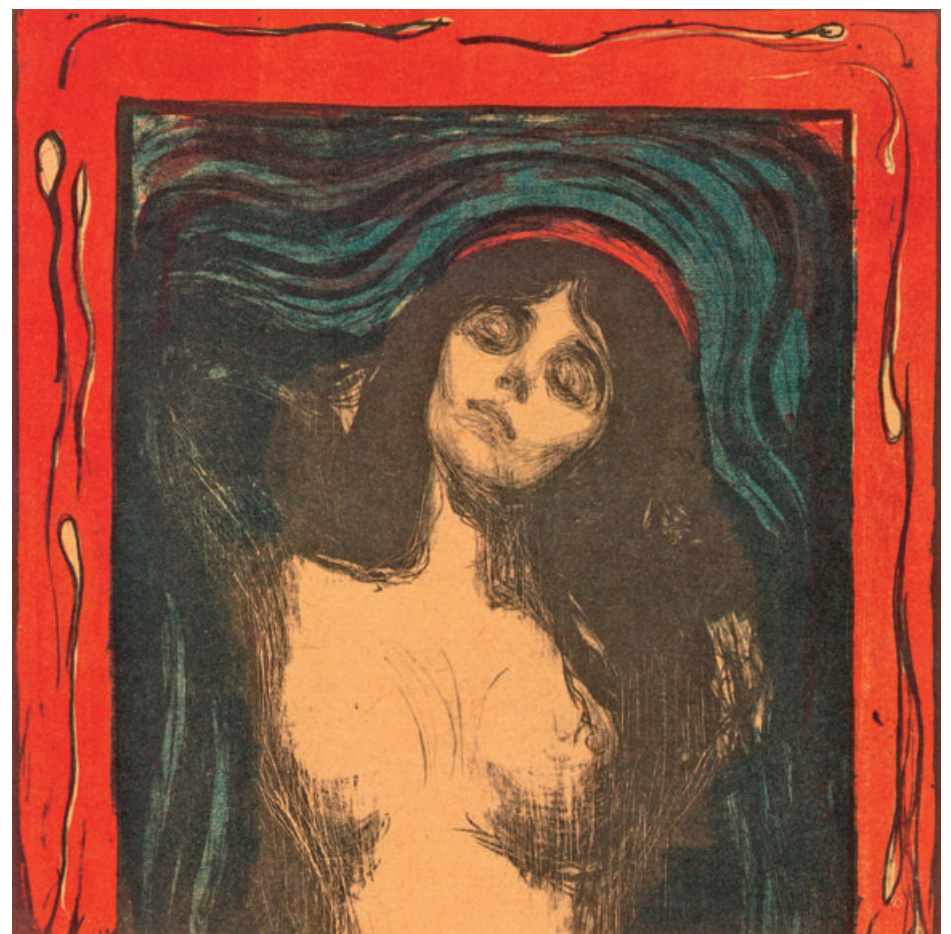
stoletja. Zbrana platna, povezujoča se v orkestralno celoto, ki jo dirigirajo estetski vzgibi skandinavske umetniške provenience in nasprotujoča si razporejena posameznih ustvarjalcev, so kustos razdelili na »nacionalne šole«, medtem ko je peta sekcija posvečena Edvardu Munchu. Gre za dela, ki jih zaznamujejo naturalizem, impresionizem in finsiedlovski simbolizem, nekatera pa že sodijo v modernizem. Čeprav je precej figuralnih kompozicij, ikonografsko prevladujejo krajine, ki bi jih že po nekaj korakih skozi sobe bivše Napoleonove

rezidence lahko razdelili v dve skupini. Pri prvih je subjekt na sliki soočen z neskončnimi prostranstvi vzvišene narave, pri drugih pa so slapovi, fjordi, jezera, cvetoči travniki in temne visoke jelke v svetlobi različnih letnih časov panoramsko, ali od blizu, projicirani brez človeškega lika. V obeh je zaznati odmeve že minulega nemškega in angleškega slikarstva romantičnega tipa. Obiskovalca zagotovo presunejo platna čudežnega kmečkega otroka z otoka Helgøy in popotnika skozi ledeno dramo Pedra Balkeja.

Njegova dela, tipičen primer je *Nordkapp*, s katerega se razliva mistična mesečina, so sprožila zanimanje že pri francoskem kralju. Umetniki baltskega in severnomorskega prostora že od nekdaj vdihujejo zrak drugačnih nasprotij, njihova umetniška kvin-

Munch in duh severa

VILA MANIN
Passariano di Codroipo, Italija
do 6. 3. 2011



Edvard Munch: Madonna, olje na platnu, 1895–1902



Peder A. Balke: Nordkapp, olje na platnu, 1848

tesenca vznika iz močne jantarne svetlobe in pada v hladnejše zimske noči, v katerih se oglašča še podedovani jezik Vikingov. Med Finci izstopa Akseli Gallen-Kallela, ilustrator nacionalnega epa *Kalevala* in navdušenec nad mitsko preteklostjo, ki se med drugim predstavlja z veliko kompozicijo *Imatra v zimi*. Odročne ledene predele prikazuje tudi slikar preprostega ljudstva Pekka Halonen, ki se je preselil ob idilično jezero Tuusula in tam, kot nekateri njegovi sodobniki, v izolaciji zgradil umetniški studio (danes spremenjen v muzej). Na vseh teh platnih izstopa nenavadni kolorit, prizori, potopljeni v purpurno luč, oglašujoči se z nadzemsko lestvico barv. Poleg svetlobnih učinkov pomirjajo filigranski detajli, najbolj očitni pri tkanju nočnih ali vodnih motivov, kjer se mojstri poigravajo z viri luči ali zrcaljenjem. Na to kaže npr. *Reka* Norvežana Fritsa Thaulowa, častilca izbranih vodnih motivov, ki je bil povezujoč člen med norveško in francosko umetnostjo, medtem ko dajejo fotografsko natančne krajine J. F. Eckersberga vtis pretirane naravne popolnosti, s čimer morda izgubijo na umetniško-nagovorni moči, ki bi jo sicer lahko izzvale pri opazovalcu. Vživetemu obiskovalcu ne uide ples volčjih tac na ledu grandioznih jezer, vznemirjenost gozdnega viharja, jata dvigujočih se galebov ali škripanje jambora na ladji, drseči proti pristanišču, v katerega buta oster nordijski veter. Ne manjkajo pa niti duhoviti živalski prizori, kot jih ponuja simpatični realizem Bruna Liljeforsa, ki bitjem kaotične narave pripisuje antropomorfne značilnosti.

Med pristnimi portreti, ki sugerirajo na notranje psihološko bistvo, izstopa Munchova upodobitev preroka švedskega literarnega modernizma Augusta Strindberga, čigar deli sta tudi razstavljeni, medtem ko portreti ženskih slikark, Helene Schjerfbeck, Marie Vick in Ellen Thesleff, radovedno raziskujejo vzgibe človeškega duha še v okvirih realizma. Utrip podeželja ritmizirajo motivi dela na polju, vaški stalneži Christiana Krogha in posebneži v domačih interjerih, najsi poudarjajo občutek toplote ali v noč tlečo samoto posameznika. Manj idilična in bolj temnemu modernizmu zavezana dela pa odstirajo osamljenost, odtujenost ali eksistencialno tesnobo človeka, zazidanega med razvijajoče se mestne četrti moderne dobe. Med njimi izstopa Vilhelm Hammershoi s sliko *Ženska ob oknu*. Značilnost njegove poetike so sivkast kolorit in upodobitve praznih

post-viktorijanskih meščanskih interjerov, v katere občasno postavlja žensko figuro, ki gledalcem obrača hrbet. Bolj očitni modernistični prijemi so med kontemplativnimi Švedi razvidni na v modrino potopljenih platnih misterioznega E. F. Janssona. »Modri slikar«, kot so ga klicali, odstira predele Stockholma (npr. *Hornsgatan ponoči*) in je ob koncu s svojimi deli posegel tudi v tematiko homoseksualnosti. A pustimo dobi, ki še verjame v figuraliko in v celovitost slikanega prostora, njen karakter. Očitno gre za dela, pri katerih ne potrebujemo

tolmača, da bi nas očarala oziroma da bi iz njih izluščili bistvo.

Bolj trpko je razpoloženje v sekciji, kjer je razstavljenih 35 Munchovih del, ki sodijo v zgodnjo fazo njegove ustvarjalnosti, vse tja do 20. stoletja. To obdobje velja razumeti v konstelaciji naturalizma, francoskega impresionizma 80. let, simbolizma 90. let, med posameznimi umetniki pa ga je pritegnil tudi patos španskega barokista Velázqueza. Oziranje na slikarske vzornike ne pove dosti o Munchovi edinstvenosti na evropskem parketu, na katerem je pretrgal



Vilhelm Hammershoi: Notranjost umetnikove hiše, olje na platnu, 1913

z akademizmom in pokazal na ozvezdje evropskega ekspresionizma. Slovo od impresije je naznanil že v razstavljeni verziji *Bolnega otroka*, ki se nanaša na smrt njegove sestre, medtem ko je v 90. letih začejala odzvanjati skrivnostno-metafizična nota, ko simbolizma ni utemeljeval le motivično, temveč tudi barvno. Munch, ki je danes umetniška pan-ikona, je z religiozno predanostjo prikazoval svet čustvene in iracionalne resničnosti, gledalčeve oči je navajal na psihološke travme in odrinjene občutke. Poleg domačega okolja v Christianiji, ki mu dolgo ni priznalo pomena, sta nanj vplivala Pariz in Berlin. Kljub zavračanju večine se je zanj zavzel Henrik Ibsen. Slikar je že v mladosti prebiral njegova dela, jih kasneje upodobil v seriji risb, po dramatikovi smrti pa je bil celo prepričan, da je kompozicija *Sfinga* snovno inspirirala ženske like Ibsenovih drame *Ko se mrtvi prebudimo*. Otožna stanja (razstavljeni dve kompoziciji *Melanholije*), ljubezenska razočaranja, nezmožnost zlitja z nasprotnim spolom in grozo kierkegaardovskega tipa je vseskozi, že kot otrok, skušal na lastni koži. Značilne introspektivno »moledujoče« in »kričeče« figure bi lahko razlagali kot apokaliptični eho zahodne družbe, kot jo je npr. Spengler pesimistično prikazal v *Zatonu zahoda*. Njegovi varovanci, kot se kažejo na platnu *Večer na ulici Karl Johan*, so zapisani obzorju smrti, najsi kot izgnanci iz raja tavajo po mrzlih ulicah, sedijo s pogrebno nedostopnostjo v mračnih sobah ali na obalah prezrti poslušajo šumenje morskih globin.

Fenomenolog bi morda pomislil, da ta »potohodec« izgovarja na ustih v napredek verujoče civilizacije 20. stoletja spoznanje,

RAZSTAVA NEHOTE VZBUJA VPRAŠANJA O STANJU DANAŠNJE UMETNOSTI, KI KLJUB INOVATIVNIM KONCEPTOM, VSRKAVANJEM PODOB IZ DIGITALNIH MEDIJEV, REFERENCAM NA PREJŠNJA OBDOBJA IN LEGENDARNA IMENA, DRUŽBENI KRITIČNOSTI, LAPIDARNI PREPRIČLJIVOSTI PRISTNE AVTOPOETIKE, EKOLOŠKI OSVEŠČENOSTI, LE REDKO ZMORE POVZDIGNITI RAZUM IN ČUSTVA K PRISTNEMU DOŽIVLJANJU TER VZETI DIH GLEDALCU.

da je resničnost možno uvideti šele ob smrti »drugega«. Lacanovci bi v vijugastih potezah zaznali abstraktnost sublimnega, obiskovalec pa bo v nedoločljivih obrazih občutil predvsem samoto in amplitude strahu. Med Slovenci se je nad Munchom navduševal že mladi Božidar Jakac, čigar izjave in ekspresionistično naravnana dela kažejo na to, kako močno so ga hipnotizirali njegovi introvertirani liki. Zanj je bilo celo srečanje z norveškim skladateljem Haraldom Saeverudom asociacija na »Munchove prividne podobe«. Nad severnjakom se je navduševal tudi grafik Miha Maleš, kot kultni lik pa je Munch v slovensko likovno zavest postopoma vstopal tudi po drugi svetovni vojni in vse do danes stimuliral premišljevanja umetnikov. Postavitev nehote vzbuja vprašanja o stanju današnje umetnosti, ki kljub inovativnim konceptom, vsrkavanjem podob iz digitalnih medijev, referencam na prejšnja obdobja in legendarna imena, družbeni kritičnosti, lapidarni prepričljivosti pristne avtopoetike, ekološki osveščenosti, le redko zmore povzdigniti razum in čustva k pristnemu doživljanju ter vzeti dih gledalcu. Slogovno in motivično razslojena, a monolitno učinkujoča razstava kaže ozvezdje skandinavskega slikarskega kozmosa 19. stoletja, ki ga opredeljuje ravnotežje med lokalno tradicijo, tujimi vplivi in avtorefleksivnimi umetniškimi procesi. Ne razgrinja le posebnosti tega Slovencev že od nekdaj manj znanega predela, temveč osvetljuje pojem duha skandinavske umetnosti, ki ga v primerjavi z nasledniki grškega »logosa« ne oživlja menjajoča se vladavina apoliničnega in dionizičnega principa. Približati se k njegovemu oddaljenemu izviru, pomeni tvegati analitičnost razuma, zamižati v zbranost in razkleniti navzočnost drugačnosti. ■

DO ZADNJEGA DIHA?

V Lavričevih – za marsikoga že kar legendarnih – stripih si roki enakovredno podajata črka in podoba. V *formi* stripa riše/pripoveduje zgodbo, pa naj bo to velika pripoved malih Diarejinih sličic, ki so v osemdesetih, devetdesetih in še čez rentgenizirale slovensko-jugoslovansko oziroma slovensko-evropsko realnost, ali pa, recimo, »epška romanca« *Sokol in golobica* (2008), ki je akterje aktualnega lokalnega političnega zverinjaka približala recepciji in dimenziji sveta, kakor so ga nekoč izrisovale slovenske večernice.

MATEVŽ KOS

Lavrič je pravzaprav pripovedovalec pravljic za lahko noč – toda o svetu in, ne nazadnje, v svetu, v in o katerem takšne pravljice niso več mogoče. Pri življenju se zato nemalokrat ohranjajo tako, kot se iz roda v rod prenaša slava izgubljenih junakov in padlih angelov – s parodiranjem in ironiziranjem, z obrati, menjavami vlog, s preskoki in podvojitvami, skratka, s persiflažo.

Kar nekaj teh potez premore tudi *Rdeči alarm*, stripovska zgodba iz leta 1996, nedavno pa izdana še enkrat in vsebinsko dopolnjena: prvotnim trem delom – trem nadaljevanjem – se je pridružila še ena, preprosto naslovljena P. S. Post scriptum je v tem primeru vse, kar se je dogodilo, kar je bilo (z istim pisalom v isti roki istega človeka, ki ves čas stopa v isto reko) napisano in narisano – »pozneje«. In to je zdaj točka Lavričevega sestopanja v neposredno sedanost in, obenem ter še zmeraj, vračanja v iniciacijsko obdobje zgodnjih osemdesetih let 20. stoletja. Od tod tudi prepletanje in, navsezadnje, konfrontiranje dveh časov: preteklosti in sedanosti. Pa tudi, pogojno rečeno, dveh vrednostnih sistemov, dveh »pogledov na svet«: prvi je najtesneje povezan z zlato dobo slovenskega pankka, drugi pa z izkušnjo odraslosti, zapadlosti vsakdanosti, patologiji normalnosti, sprjaznenosti s tem ali onim in, konec koncev, z lastno starostjo. V naravi starosti je, da tisto, kar je bilo nekdanj, vidi ne samo lepše, kot je »v resnici« bilo, temveč temu bivšemu nemalokrat podeljuje metafizične atribute, kot so dinamizem mladosti, spontanost, svežina, energija

ČE BI BIL RDEČI ALARM ROMAN IN ČE BI IMEL ŠE PETO NADALJEVANJE, DOGAJALO BI SE SPET ČEZ NEKAJ »REALNIH« LET, BI BIL SKRAJNI ČAS ZA ZGODBO O IZGUBLJENIH ILUZIJAH. VENDAR JE V NARAVI STRIPA TO, DA O ILUZIJAH GOVORI, KOT DA NISO ILUZIJE.

itn. Same poteze, ki jih starost zvečine ne premore (več); če jih forsirajo starci, je to čudaško-teatralična želja po nesmrtnosti. Vulgarna želja po večni mladosti, ki jo prekine šele banalna smrt.

A ritmi *Rdečega alarma* ne govorijo o morbidnostih, temveč bolj o generacijskih menjavah, o luzerjih, tistih vmes in, če si sposodim žargon aktualnega slovenskega premiera, zmagovalcih – v tem (premierskem) primeru so to zmagovalci planetarnega spopada za nove trge, inovativne izdelke, eko in ego strategije itn. Na tej ravni je Lavričeva pripoved tudi moraliteta, saj, spodbujena z zanesenostjo svojega (nostalgičnega?) pogleda v osemdeseta, grenko sedanost presoja skozi tedanja očala: figure japija, politika, nacionalista itn. so takšne, da v stripu same po sebi postanejo enodimenzionalne karikature. Če bi bil Lavrič romanopisec in ne stripar, bi bil to največji problem njegovega pisateljevanja: kako preprečiti, da karakterji ne bi postali karikature, šablonski liki, katerih različnost vnaprej utopi vserezumevajoča pripovedovalčeva ironična distanca? Dramaturgija stripa pa je na Lavričevo srečo takšna, da preprečuje pripovedovalčevo preveliko pametovanje. Navsezadnje: ali ni že »forma« stripovskega oblačka in teksta, zasilno spravljenega vanj, ali pa upodobitve likov in njihovih preobrazb, skratka, ali ni že estetika stripa takšna, da bralcu/ogledovalcu preprečuje identifikacijo oziroma – nemalokrat – spodbuja njegovo razločevalno distanco? Zdajle bi bilo treba parafrazirati kar Brechta: ko vzameš v roke strip, ga nikdar ne moreš brati popolnoma romantično. Ali sploh kdo, ki odpre strip, vanj »bulji romantično«? Pravzaprav, čisto tehnično gledano, v konstrukciji stripovske zgodbe sodeluje tako, da zapolnjuješ

njene risarske in pripovedne »praznine« ter tako aktiviraš zakrite »vsebinske« potenciale – ti so pri Lavriču bodisi deromantizirajoči bodisi (s stisnjenimi zobmi, pa vendarle) sentimentalni.

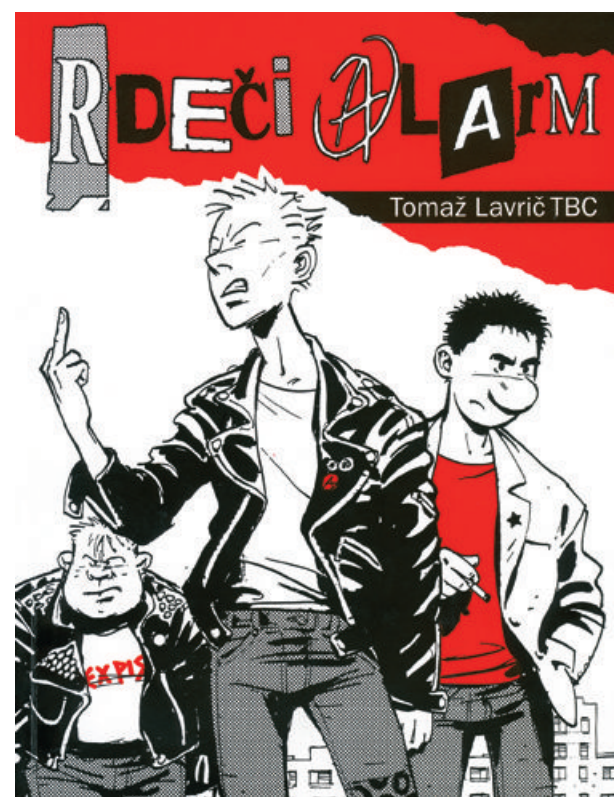
Eden izmed potencialov *Rdečega alarma*, kakor smo ga poznali doslej, do novega nadaljevanja, je bil gotovo to, da bi, v maniri starega razvojnega romana, na koncu oznanil spravo glavnega junaka Krta, nekdanjega glasnega kritika obstoječega sveta, z obstoječim svetom, se pravi s svetom, kakršen pač je. Najhujša oblika sveta, kakršen pač je, je bilo za (moško) generacijo slovensko-jugoslovanskih osemdesetih let služenje vojaškega roka v nekdanji Jugoslovanski ljudski armadi. Najlepša oblika sveta, kakršen tudi je, pa je – recimo – ustanovitev mlade družinice. In tretji del *Rdečega alarma* se je končal sumljivo idilično, z malčkom v kopalni kadi, račko ob njej in bivšim pankerjem na kolenih pred kadjo ... Družinska (malomeščanska?) idila kot dediščina »prevratnih osemdesetih«? To je bil nevarno prekratek odgovor na kompleksno vprašanje, kako naj zrela sedanost po dolgih učnih letih odgovarja na zagate prevratne mladosti.

Četrti del *Rdečega alarma* kakih radikalnih odgovorov ne prinese; na časovni osi se prestavi bliže sedanosti, protagonisti so torej spet malce starejši, s kakim kilogramom in problemom več, obenem pa ohranja časovni paralelizem, se pravi, »spominske« skoke nazaj na ta ali oni veseli ali vsaj dramatični dogodek. Zdaj to niti niso več pankovske dogodivščine, ampak bolj prizori iz postpankovskega življenja pankovske generacije. Zlasti, seveda, glavnega akterja Krta, ki ga tu pa tam popadeta sentiment in nostalgija, a brez usodnejših posledic – vselej se lahko vrne k svoji hiperrazumevajoči ženski (čeprav je njun otrok med koncem tretjega in začetkom četrtega dela *Rdečega alarma* že toliko zrasel, da se bosta morala starša od njega čim hitreje emancipirati – če se hočeta izogniti neusmiljenemu razrednemu boju znotraj temeljne celice družbe). Za nekaj zdrave prevratnosti pa poskrbi zadnji prizor. Krt pri avtomobaniku (spet enim izmed nekdanjih kolegov) sreča svojega mladostnega prijatelja Majka. Nekako se ponovi prizor iz prvega dela *Rdečega alarma*, ko sta bila oba (nekdanj tesna prijatelj) dovolj razločno okarakterizirana. Krt: »Raje sem klošar kot pa pizda v ferariju!!!« In pa Majkov filozofski odgovor: »Jaz pa sem raje pizda v ferariju kot pizda brez njega!« Majk je bil v prvem delu še finančnik in poznavalec tržnih priložnosti, zdaj je pomemben politik, ki je športni avtomobilček, s katerim je

LAVRIČEVA PRIPOVED JE TUDI MORALITETA, SAJ, SPODBUJENA Z ZANESENOSTJO SVOJEGA (NOSTALGIČNEGA?) POGLEDA V OSEMDESETA, GRENKO SEDANJOST PRESOJA SKOZ TEDANJA OČALA: FIGURE JAPIJA, POLITIKA, NACIONALISTA ITN. SO TAKŠNE, DA V STRIPU SAME PO SEBI POSTANEJO ENODIMENZIONALNE KARIKATURE. ČE BI BIL LAVRIČ ROMANOPISEC IN NE STRIPAR, BI BIL TO NAJVEČJI PROBLEM NJEGOVEGA PISATELJEVANJA: KAKO PREPREČITI, DA KARIKATERJI NE BI POSTALI KARIKATURE, ŠABLONSKI LIKI, KATERIH RAZLIČNOST VNAPREJ UTOPI VSERAZUMEVAJOČA PRIPOVEDOVALČEVA IRONIČNA DISTANCA?

prodiral med stebre družbe, zamenjal s konservativnejšim mercedesom, ki pritiče tem *stebrom* samim.

To, da Majk noče, ne zmore prepoznati Krta, govori predvsem o tem, da se odpoveduje delu svoje mladosti in s tem svoje lastne identitete. Pregloboko je padel v plitvine prozaične sedanosti. Krto ne preostane drugega kot simbolna



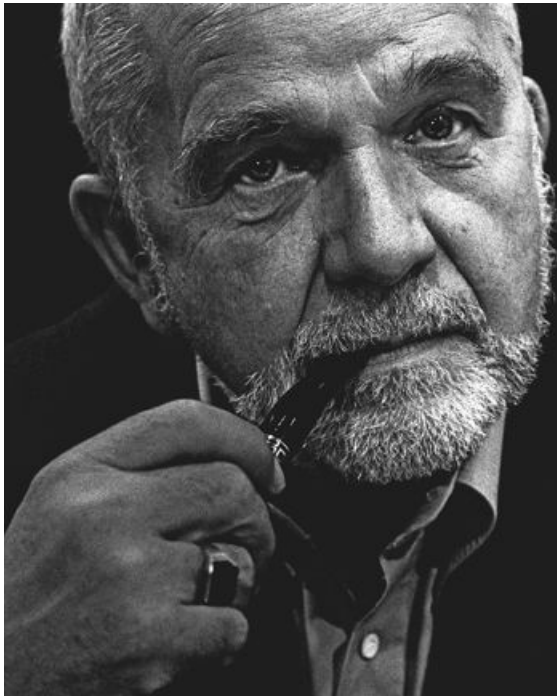
gesta: v bleščečo kovino Majkove limuzine s ključem vpraska krog in velik A v njem. Ob tem dramatično (in sumljivo patetično) deklamira: »V imenu pank generacije razglašam maščevanje mrzkim izdajalcem mladostnih idealov!« In potem še Krtova figura, ki pomanjšana izginja v – prihodnost? Tu je pri delu rahla (samo)ironija – tudi glede na to, da v *Rdečem alarmu* (in še kje drugje) o teh *idealih* pravzaprav ne vzemo kaj dosti. Če seveda zanemarimo obča mesta iz pankovske mitologije osemdesetih ali pa današnje – občasno – postpankovsko nostalgijo, ki pa je po večini le še nostalgija po mladih letih. (S to ljubeznijo je nekako tako, kot je, recimo da je to opomba pod črto, z odnosom slovenskega liberalnega filozofa do Josipa Broza – ima ga rad, ker tovariš Tito pač simbolizira srečna nerevmatična in netravnatična leta filozofove mladosti.)

Veliki sklepni prizor stripa – zajetna pojava s stisnjeno pestjo, ki izginja v belini sličic – je tudi gesta razlikovanja. On, Krt, ostaja zvest svoji mladosti, čeprav ga vse bolj dajejo simptomi starosti.

Subkulturalna praska na ministrovem avtomobilu ne bo stebrov družbe zamajala niti za las. Kljub mali estetski sabotaži bo vse tako kot prej. Ostaja pa zvestoba mladostnemu *dogodku*, prvotni pankovski iniciaciji. Pa čeprav je veličina tega dogodka »v resnici« zgolj generacijska fantazma, ki je razpeta čez razpoko v univerzumu in ki sega iz preteklosti v sedanost (in nazaj) zgolj zato, da prikriva slepo ujetost družbe in posameznikov v začaran krog antagonizmov in realnih razmerij gospodarstva in moči.

Če bi bil *Rdeči alarm* roman in če bi imel še peto nadaljevanje, dogajalo bi se spet čez nekaj »realnih« let, bi bil skrajni čas za zgodbo o *izgubljenih iluzijah*. Vendar je v naravi stripa to, da o iluzijah govori, kot da niso iluzije. Kako torej v stripu, visokem žanru popularne kulture, govoriti o iluzijah? Z zgovornim praznim oblačkom, ki štrli iz prijazne človeške glave, obrnjene od znanega proti neznanemu? Od znane prihodnosti proti neznani preteklosti? Od iluzije proti fantazmi in nazaj?

A to kroženje ima tudi svoje veličastno središče, brez katerega ne bi bilo ne sončnega vzhoda ne zahoda. Ubeseđujejo ga poskočni verzi Pankrtov, ki stojijo kot moto k četrtemu delu *Rdečega alarma*: »Ustanem zjutri / se pogledam v obraz / neverjetn, še zmeri jaz«. ■



Nietzsche in Heidegger. Mojstra iz Nemčije. Pod drobnogledom nekega drugega mojstra, Rüdigerja Safranskega, ki se ga je prijelo ime »mojster nemških tém«. In to po pravici. Njegova »metoda« intelektualne biografije se odlikuje po tem, da v dvoglasnem prepletu preiskovanja notranjih konsekvenc filozofovega mišljenja in njegove vsakokratne eksistencialne ukoreninjenosti, njegovega *Sitz im Leben*, uspe pričarati intenzivno bližino z obravnavanim avtorjem. Obe knjigi, ki sta v slovenskem prevodu izšli skoraj sočasno, sta dostopen in svež uvod v labirint Heideggerjeve in Nietzschejeve misli.

RÜDIGER SAFRANSKI – »MOJSTER NEMŠKIH TÉM«

ALEN ŠIRCA

Knjiga o Heideggerju že s svojim ambivalentnim naslovom *Mojster iz Nemčije* razkriva osrednji problem, in sicer, kako je lahko eden izmed največjih filozofskih mojstrov 20. stoletja, ki je o svojem času v zahodnem mišljenju prodril najdlje, tako da po njem filozofija ni več enaka, kot je bila prej – po tej plati ga imamo lahko za novega Mojstra Eckharta –, v nacionalsocializmu uzrl utelešenje svoje filozofije in začel častiti nekega drugega mojstra, na katerega namiguje Celanov verz »smrt je mojster iz Nemčije«. Kako je lahko prišlo, kot se je izrazila Hannah Arendt, do te poroke med »elito in drhaljo«? Je bil Heidegger nekaj časa res *nazi* filozof? Safranski ugotavlja, da je Heidegger svoj nenadni vstop v (dnevno) politiko na začetku tridesetih let prejšnjega stoletja videl kot nujno posledico svoje filozofije. Ravno tedaj se je v njegovem mišljenju zgodil »obrat« (*Kehe*): na bit ni več gledal s stališča tubiti, ampak je hotel prodrati v bit kot bit. »Spreobrnili se je« k bitnozgodovinskemu mišljenju, ki je v marsičem postalo grandiozna historiozofija oziroma, kot pravi Safranski, »gnoza zgodovine«, katere prerok je bil seveda on sam. Tako dobimo usodno povezavo med Heideggerjevo zaslepljenostjo glede svojega položaja znotraj lastne filozofije in uročenostjo z obljubami apokaliptične politične prenove. Ta se je lepo pokazala tedaj, ko je Jaspers Heideggerja vprašal, kako naj Nemčijo vodi tak neizobraženec, kot je Hitler, ta pa mu je povsem hipnotiziran odvrnil, da je izobrazba povsem nepomembna in naj si samo pogleda Hitlerjeve »čudovite roke«.

To, kar se mi zdi pri argumentaciji Safranskega v tem oziru temeljno in zavezujoče, je ugotovitev, da Heidegger v svojem mišljenju ni bil dovolj dosleden in temeljit. Gnozo zgodovine je namreč slepovidno zamenjal s politiko. Zato je pri diagnosticiranju pozabe biti v zahodni filozofiji spregledal še očitnejšo in akutnejšo pozabo samega sebe: »Z vprašanjem biti hoče osvetliti svetne razmere, medtem ko njegove lastne razmere ostajajo neosvetljene,« pravi Safranski in pritegne

Habermasu, ki pravi, da je Heideggerjev postopek pravzaprav »abstrahiranje s pobistvovanjem«. Tu gre pravzaprav za temeljni antihermenevtični moment pri Heideggerju, ki svoje lastne filozofije končnosti kratko malo ni vzel dovolj resno, saj iz svoje kontingentne, se pravi končne krivde ni naredil izziva za lastno mišljenje. Samorefleksija oziroma zlahtni filozofski *gnôthi seautón* (»spoznaj samega sebe«) je v najbolj dramatični fazi njegovega življenja in mišljenja radikalno umanjkal. Safranski ima povsem prav, ko pravi, da je »Heideggerjevo znamenito molčanje tudi notranje zamolčanje, zakrknjenost do samega sebe in torej tudi prispevek k pozabi biti«. Zato se pri Heideggerju nikoli ne znebimo nelagodnega občutka, da ob vsej globočini in zamotanosti svojega mišljenja vendarle hoče biti »vodja«: »Bit govori v Heideggerju enako kot poprej svetovni duh v Heglu«, Heidegger je Janez Krstnik adventa biti, bit je resnica in Heidegger je njen prerok.

Razen tega Safranski Heideggerju v zvezi z ontološko diferenco očita, da ni nikdar razvil ontologije diference, ki bi »pomenila sprejemanje izziva, ki ga predstavljajo različnost ljudi ter od tod izvirajoče težave in priložnosti za skupno življenje«. To naj bi uspelo šele njegovi bivši učenki in ljubimki Hannah Arendt. Tudi kar zadeva resnico, je Arendtova v primerjavi s Heideggerjem šla »korak dlje«: resnica kot neskritost se pri njej ne godi v odnosu človeka do stvari, ampak med ljudmi. Zato je njen pojem sveta tista »vmesnost«, ki razpira prostor socialnega, primarne intersubjektivnosti. Seveda se tu lahko s Heideggerjem vprašamo, ali takšno razpiranje družbenega prostora ne korenini v predhodni fenomenološko-ontološki tematizaciji sveta, vendar je poanta Safranskega drugje: Arendtova je v svoji politični filozofiji radikalno somislila svojo izkušnjo, izkušnjo judovske eksistence v času holokavsta, in prav v tem je njen »korak dlje« od Heideggerja. Podobno so storili tudi drugi Heideggerjevi učenci judovskega porekla, ki jih Safranski ne omenja, recimo Hans Jonas in Levinas; oba sta uspela povsem izvorno utemeljiti svoje

mišljenje. Lahko bi rekli, da najsamostnejše heideggerjanstvo druge polovice 20. stoletja najdemo samo tam, kjer se s Heideggerjem misli proti njemu samemu. Misliti zares namreč pomeni misliti najbolj travmatično jedro konkretne (to je svoje lastne, vselejmoje) eksistence.

Podobno problemsko zasnovo najdemo tudi v knjigi Safranskega o Nietzscheju, le da je tu problem samorefleksije, samospoznanja povezan s samooblikovanjem. Safranski nam razkrija Nietzscheja kot misleca, ki se samoizdeluje. Nietzschejeva filozofija je *furor* avtoprodukcije, režiranje samega sebe, asketski napor iz sebe narediti dionizični individuum. Nietzsche si mora poiskati drugo naravo, postati mora eno z njo. V spisu *O koristi in škodi zgodovine za življenje* namreč povsem v maniri svetega Pavla pravi, da »sadimo novo navado, nov instinkt, drugo naravo, tako da se prva narava poruši«. Toda ta druga narava ni krščansko spreobrnjenje, novo rojstvo od zgoraj; od tega ostane samo še forma, ta pa je – bolj moderen Nietzsche že skoraj ne bi mogel biti – jezikovna. Po drugi naravi je Nietzsche stremel že zelo zgodaj, saj

Rüdiger Safranski (1945, Rottweil, Württemberg) je nemški filozof in esejist. Po letu dni študija protestantske teologije se je odločil za študij filozofije, germanistike in zgodovine, akademsko kariero pa pozneje zamenjal za poklic svobodnega pisatelja in filozofa. Njegova prva knjiga *E. T. A. Hoffmann. Življenje skeptičnega fantasta* je izšla leta 1984, za njo pa med drugimi *Schopenhauer in divja leta filozofije. Biografija* (1988), *Koliko resnice potrebuje človek? O tem, kar je mogoče misliti in kar je mogoče živeti* (1990), *Mojster iz Nemčije. Heidegger in njegov čas* (1994), *Zlo ali drama svobode* (1997), *Nietzsche. Biografija njegovega mišljenja* (2000), *Koliko globalizacije prenese človek?* (2003), *Schiller ali iznajdba nemškega idealizma* (2004), *Romantika. Nemška afera* (2007), *Goethe in Schiller. Zgodovina nekega prijateljstva* (2009). Njegove knjige so prevedene v številne tuje jezike, prejel pa je tudi nekatera nemška in mednarodna priznanja za filozofijo in esejistiko. Že vrsto let skupaj s Petrom Sloterdijkom moderirata odmevno oddajo *Filozofski kvartet* na televiziji ZDF. *Mojster iz Nemčije. Heidegger in njegov čas* ter *Nietzsche. Biografija njegovega mišljenja* sta prvi njegovi deli, prevedeni v slovenščino.

je od otroštva naprej neprestano izdeloval svoje intelektualne avtobiografije. Odkrival je neverjetno moč jezika. Zato tudi lahko razumemo Nietzschejevo jezikovno virtuoznost. Safranski poudarja, da Nietzschejeva filozofija ni koketiranje z literarnim, ampak je literatura. Če je filozofija v temelju možna samo kot »globinska« samorefleksija, mora izhajati iz življenja. Rečeno še bolj ničejansko: misel se mora utelesiti, *inkorporirati*, še več, postati mora živeto telo. Tako pred nami nenadoma vstane skrivnostna in nikoli povsem dojemljiva enotnost telesa Nietzschejeve misli in življenja.

V obzorju Nietzschejevega samoizdelovanja preko filozofije lahko bolje razumemo temeljne koncepte njegove fiziološke metafizike, ki drzno premošča prepade med fiziko in metafiziko (Safranski Nietzscheja duhovito označi za »virtuoza mejnega prometa med fiziko in metafiziko«). Potem ko je prelomil z narkotizirajočo religijo umetnosti wagnerjansko-schopenhauerjanskega kova in se obrnil k »vedremu naturalizmu«, ki med surovostjo fiziologije in plemenitostjo zavesti ne vidi nobene diskontinuitete, je vpeljal pojem volje do moči. Po Safranskem moramo voljo do moči razumeti v smislu samoinstrumentirajoče funkcije filozofije, zato je to najprej volja do obvladovanja in stopnjevanja samega sebe, ki navsezadnje pride do svojega pojma v volji do nadčloveka. Podobno je treba razumeti tudi Nietzschejevo misel o večnem vračanju. Čeprav je Nietzsche to razumel zelo dobesedno, kot propozicijo, jo je vendar »uporabljal tudi kot pragmatični, avtosugestivni pripomoček za oblikovanje življenja«.

Že iz tega je razvidno, da najdoslednejši ničejanec 20. stoletja ni bil nihče drug kot Michel Foucault. Pa ne samo – kot pravi Safranski – zato, ker je pri njegovi tematizaciji norosti v ozadju viden Dioniz in ker se je pri izoblikovanju genealoške metode izrecno oprl na Nietzschejev koncept ateleološke in relacijske moči, ampak predvsem zato, ker je tudi svoje filozofiranje dojemal kot nenehno subjektiviranje samega sebe. Tako kot Nietzsche je tudi sam prešel več faz in ne nazadnje povsem ničejansko vpeljal pojem telesa kot najčistejši in najjemenentnejši materialistični koncept.

Safranski torej skoz svojo biografsko pripoved postavlja resne filozofske probleme, čeprav mu biografski žanr ne dopušča globalnega sofilozofiranja z izbranim mojstrom. Samorefleksija, ki stopa na plan pri Heideggerju, in samooblikovanje, ki je vodilna nit njegove knjige o Nietzscheju, kajpada dišita po temeljnih hermenevtičnih problemih. Ali je »mojster nemški tém« zato *implicite* tudi mojster hermenevtike? ■



PAVLIHOVA SPREGA POLITIKE IN HUMORJA

Kulturološke refleksije humorja so bržčas redkost, a v dobi, ko se je večina humornih ustvarjalcev odločila za delo na gledaliških odrih, v filmu, na televiziji in v stand-up komediji, nam takšne analize presenetljivo veliko povedo o družbenopolitični preteklosti. In sedanosti. Pa tudi o očitni soodvisnosti humorja in politike.

ŽIGA VALETIČ

Nihče ne trdi, da literarnega humorja ni več, brez dvoma pa ga nastaja dosti manj – vsaj kar zadeva aforizme in klasične humoreske – in ima dosti manjšo politično vlogo, kot smo bili tega vajeni od konca 19. stoletja naprej. Kakovostni romaneskni izdelki s humorno osnovo so postali celo tako dragoceni, da v nasprotju z nekdanjimi veljavno logiko pomenijo snov, ki sega po najvišjih državnih in strokovnih priznanjih, če se le zazira v aktualne politične rane. Toda ko je glavnina humorja ubrala druge medijske kanale, je zgodovina smeha postala zanimiva vsaj za kulturne zgodovinarje, ki prek nje tolmačijo politične ideje in zgodovinske premike na način, ki jih resnobni zorniki zgodovinopisja pojasnijo bistveno teže.

V pozni jeseni sta prišli v knjigarne celoviti humorološki ekspertizi, ki nas silita v prepoznavanje očitne soodvisnosti humorja in politike. Prva je delo umetnostnega zgodovinarja Damirja Globočnika *Pavliha 1870: Levstikov satirični list*. Globočnik je temeljit preučevalec slovenske karikature, svojo smer raziskovanja pa je nakazal v številnih strokovnih monografijah.

V znanstvenih esejih, opremljenih z žlah-



Kako se je manjšal proračun za kulturo skozi posamezna desetletja. Pavliha, 1964.

tnim slikovnim gradivom, nas tokrat vodi v drugo polovico 19. stoletja oziroma v leto 1870, ko je *Pavliho* na Dunaju zasnoval Fran Levstik s podporo in pomočjo Josipa Stritarja, urednika leposlovnega lista *Zvon*. Levstik je bil vodilna figura liberalnega kroga mladostencev, ki so se zavzemali za odločno pot zedinjenja Slovenije – v nasprotju s staroslovenci, ki so pričakovali zmeren, postopen in v Levstikovih očeh klečeplazen prehod do

teh ciljev znotraj avstro-ogrske monarhije. Odnosi med taboroma so bili močno pregrete, ideološke napetosti pa diametralno nasprotnostim, ki so več kot stoletje pozneje pripeljale do slovenske osamosvojitve (v današnji dobi se liberalci torej zavzemajo za internacionalizem, konservativci pa ustanavljajo veteranska združenja osamosvojiteljev).

Pavliha je bil šele tretji slovenski satirični časopis, leto pred njim sta namreč začela izhajati *Brenclj* v Ljubljani in *Juri s pušo* v Trstu. Pri *Brenclju* je urednikoval Levstikov nasprotnik Jakob Alešovec, še en zanimiv lik slovenskega humorja. Kulturna zgodovina ga označuje kot »nadarjenega pripovednika, bistrega opazovalca, ostrega, duhovitega in hudomušnega satirika ter enega prvih slovenskih poklicnih novinarjev«. Kar sedemnajst let je bil *Brencljev* lastnik, izdajatelj, urednik in pisec, politično pa je sledil Janezu Bleiweis. Napadal je nemške tiskarje, nemški liberalizem, duhovščino in mladostence, danes pa med drugim velja za enega prvih opravljalcev in piscev rumenega tiska slovenskega jezika. Zadnjih petnajst let življenja je beračil po ljubljanskih ulicah, ki jih je prej opisoval, umrl pa je slep v ljubljanski hiralnici.

Stritar je imel že leta 1866 načrte, da bi *Pavliho* izdajal v navezi z Josipom Jurčičem, a se ni izšlo. Čeprav je Levstik objavil samo sedem števil, je z njimi dvignil veliko prahu. Globočnikova analiza kratkega žurnalističnega fenomena v uvodnih poglavjih zakoliči oder zgodovine, začeniši z resolucijo dr. Valentina Zarnika o Zedinjeni Sloveniji. Ta je bila ideal, za katerega so se načelno zavzemali tudi staroslovenci, toda nezavezujoče. Zgodovinar nato prelista vse številke časnika in prek njih spremlja burno politično dogajanje, medosebne obračune in umetniške vidike lista. Presežek pomenijo karikature, ki so bile v primerjavi z likovnimi izdelki v preostalih časopisih resnične umetnije. Toda njihov avtor je bil Čeh Karel Václav Klíč, sicer glavni risar in urednik pri dunajskem

humorističnem časopisu *Der Floh* (Bolha). Bil je tudi tiskarski izumitelj in eden ključnih karikaturistov časa. Po burnih odzivih in neuspehu, ki ga je politično neprožni Levstik naposled doživel, se je pisatelj za vedno umaknil iz časnikarstva in publicistike ter nadaljeval literarno in jezikoslovno pot.

Pavliha je izhajal tudi v letih od 1892 do 1894, natanko pol stoletja kasneje pa so ga v Kočevskem rogu obudili še partizani. A to je že zgodba, ki jo posredno razgalja britanski dokumentarist judovskega rodu Ben Lewis v knjigi *Smeh in kladivo: o režimih, ki so pocrkali od smeha*, ki je nedavno izšla pri založbi Ciceron. Gre za kulturološko obravnavo komunističnega vica in

satire v letih od 1917 do 1989, za eksplozivno mešanico zgodovine, politike, literature, intervjujev, šal, ljubezenske zgodbe ideološko nasprotujočih si ljubimcev ter večletnega popotovanja po državah sovjetskega bloka. Lewis začne pripoved pri Leninu in Stalinu, kasneje pa prečeše vse države, ki jih je z negotovo doktrino zavojevala Sovjetska zveza. Zaobide le Jugoslavijo, saj se je Tito razmeroma kmalu po vojni odpovedal neposrednemu Stalinovemu vplivu in je sledil politiki neuvrščenosti. Po vsej vzhodni Evropi se je torej razvijal socializem, ki je stremel h končni dosegi popolnega komunizma – tako popolnega, da naj bi v njem celo humor in satira ne bila več potrebna. Na kongresu ruskih pisateljev leta 1934, ki je trajal petnajst dni in imel več kot dvesto govorcev, je eden izmed delegatov pojasnil: »Na tem mestu bi rad izrazil upanje, da bo do konca tretje petletke v Sovjetski zvezi povsem zamrla potreba po satiri, ostala pa bo samo še velika potreba po preprostemu humorju in razposajenem smehu.« Tako servilnim napovedim je bilo seveda usojeno, da dobijo svoje nasprotje v razmahu pouličnih vicev, za katere Lewis ugotavlja, da so bili »vzhodnoevropski džez, glasba zatiranih« oziroma »neponovljiv kolektivno-satirični projekt«. Primerja jih celo z umetniško veličino grških



Pavlihova karikatura s »plačo, ki ji ni uspelo uloviti cen« iz leta 1964. Zaradi risbe, ki je bila objavljena na naslovnici, je v Slovenijo prišel dekret iz Beograda, da je treba zapleniti naklado, ki je še ostala.

DAMIR GLOBOČNIK

**Pavliha 1870:
Levstikov satirični list**

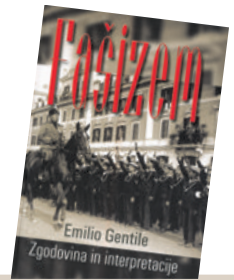
Slovenska matica, Ljubljana 2001
238 str., 33,00 €



Naslovnica prve številke partizanskega Pavliha, 1944. Obupanega Hitlerja skrbi razvoj dogodkov na vzhodni fronti.

VERJETI DIKTATORJEM ALI NE?

V 17. letu fašistične ere (1938/1939) je Mussolinijev režim začutil potrebo spregovoriti tudi v slovenščini. Odnosi med Italijo in Jugoslavijo po sporazumu marca 1937 sicer niso bili idilični – po nastopu vlade profrancosko usmerjenega Dragiše J. Cvetkovića je sporazumevanje in približevanje med jadranskima sosedama obstalo na mrtvi točki –, toda ostrina, ki je v času kralja Aleksandra zaznamovala razmerje med državama, je v obdobju 1935–1939, ko je beograjski kabinet vodil zagovornik nevtralističnega zunanjepolitičnega kurza Milan M. Stojadinović, izginila.



IGOR GRDINA

mitov in dram elizabetinske Anglije, v svoji knjigi pa jih niza v kronologiji dekad.

Komunisti so se morali nekako spopasti z razcvetom ljudskega humorja, če so želeli ohraniti integriteto svoje utopične ideologije. Starejše pisatelje so bodisi indoktrinirali bodisi jih onemogočili in se jih na hitro znebili, ulične šalje so pošiljali v delovna taborišča in zapore, mladim satirikom pa odprli vrata v uredništvu satiričnih glasil, kjer je nastajal cenzuriran in politično korekten »pozitivni humor«. Takšno glasilo je bil pri nas *Pavliha*. Toda v šestdesetih letih je humor teh listov (*Eulenspiegel* v Vzhodni Nemčiji, *Krokodil* v Sovjetski zvezi, *Szpilki* na Madžarskem, *Dikobraz* na Češkoslovaškem itd.) začel dosegati vse večjo kakovost in je postajal silno priljubljen. *Pavliha* naj bi bil v začetku šestdesetih let z več kot 60.000 izvodi celo najbolj bran jugoslovanski tednik. Pomemben ni bil samo zaradi vedno bolj izbrušenega pisanja, temveč tudi zaradi karikaturnosti, ki se je razvijala prek uspešnega bienala *Brez besed* v letih od 1959 do 1975. V sedemdesetih in osemdesetih so humoristi začeli stopati dlje od tega, kar jim je bilo zapovedano, v uredništvih pa se tudi ni manjkalo petokolonašev, ki niso tematizirali le nadgradnje in izboljšanja socialističnega sistema, temveč so prikrilo pozivali k njegovi zamenjavi. Tako se je leta 1985 celo Janez Janša, dandanes medijsko hladen kot špricer, potegoval za mesto *Pavlihovega* urednika z besedami: »Opravljal sem vrsto funkcij v ZSMS, ZK, SZDL in delegatskih skupščinah ...«

Kot postopno prikazuje Ben Lewis, je bilo ob padcu socializma zelo malo razlogov za smeh. Politične spremembe so se tudi zaradi dolgoletne tradicije šal v zavesti Vzhodnoevropejcev zgodile na žameten način, razen v etnično pestri Jugoslaviji, ki je imela za sabo večstoletno tradicijo balkanskih vojn.

Končna naklada *Pavlihe* je bila po besedah nekaterih njegovih sodelavcev le 2.600 izvodov, po menjavi političnega sistema pa sta bila tako rekoč edina stalna, relevantna in odmevna politična humorista radijec Sašo Hribar in *Mladinin* karikaturist Tomaž Lavrič. Seveda tudi Tof ni nehal ustvarjati svoje rubrike v *Nedeljskem dnevniku*, ampak saj ste verjetno že slišali tistega, da so pred kratkim odkrili prve zapise v slovenskem jeziku. Baje so starejši od *Brižinskih spomenikov*, podpisal pa jih je neki gospod Fornezzi.

Kakšna je torej prihodnost revijalnega in literarnega humorja v Sloveniji? Najuspešnejša literarna humoristka in ena najbolj branih ustvarjalcev je Desa Muck, ki pa si kljub izjemni priljubljenosti ne more obetati življenja na veliki nogi, razen če se namerava poročiti s kakšnim tajkunom. Najobetavnejši slovenski aforisti so prišli v obdobje, ko bodo lahko napisali le še svoje zadnje aforizme, od satiričnih stripov pa imajo slovenski časniki tako ali tako najraje *Garfielda*. In satirični listi? Z novimi blagovnimi znamkami je hudič, *Pavliha* pa bo po podatkih Urada RS za intelektualno lastnino ležal v grobu še vsaj do 14. aprila 2019, ko bodo njegovo blagovno krsto uradno odpečatili. ■

Mussolinijev zunanji minister Galeazzo Ciano se je v takšnem ozračju zavzemal celo za omilitev politike do Slovencev, ki so bili prisiljeni živeti za mejniki novega rimskega imperija: po njegovi sodbi bi jim bilo treba dovoliti nepolitični tisk in jih tako navezati na fašistični režim. V tem smislu je ducejev zet 22. junija 1939 posredoval pri podsekretarju za notranje zadeve Guidu Buffariniju Guidiju, ki nikakor ni slovel po tolerantnosti do »drugorodcev«. Vrhu vsega je florentinska založba *Vallecchi* nekako tedaj na jugoslovanski knjižni trg lansirala slovensko verzijo Mussolinijeve propagandistične brošure *Doktrina fašizma*, v kateri je mogoče prebrati, da je črnosrajčniško gibanje »duhovna zasnova, ki je vznikla iz splošne reakcije [...] zoper puhli in materialistični pozitivizem 19. stoletja«. Kot takšno se razodeva v političnih dejanjih in v organizaciji (stranki). Fašizem pa je po Mussolinijevi razlagi tudi »religiozna zasnova«, saj »človeka vidi v njegovem tesnem razmerju do višjega zakona, do objektivne Volje, ki posameznika prešinja in ga povišuje v sozavednega člana duhovne družbe«. Noče biti »samo zakonodajalec«, ampak se razumeva predvsem kot pobudnik in oblikovalec – vzgojitelj – duhovnega življenja. Po ducejevi razlagi gibanju črnih srajc ne gre za prenavo njegovih oblik, ampak vsebine, pri čemer sta še posebej izpostavljena značaj in vera.

Ugledni profesor rimske *La Sapienze* Emilio Gentile, ki slovi kot eden vodilnih raziskovalcev fašizma, jemlje Mussolinijeve diskurzivne piruete o verski dimenziji njegove ideologije hudo zares. Dejansko je iz ducejevih besed skoval jedro svojega pojmovanja »snoparskega« fenomena. Gentile si je namreč tudi v mednarodni javnosti pridobil ime z interpretacijo ideologije fašizma kot politične religije. Pri preučevanju drugih razsežnosti Mussolinijevega gibanja – tj. organizacije, kulture in institucij – se občutno manj naslanja na samega duceja. Njegova razumevanja različnih pojavnih oblik delovanja italijanskih črnih srajc ne skrivajo navdihovanja pri Stanleyju G. Paynu, ki je vtisnil nespregledljiv pečat raziskavam mednarodnega fašizma (še posebej frankizma). Navezava je celo tako močna, da prehaja v pravcato zavezništvo. Payne je v uvodu v Gentilejevo študijo *Boj za modernost* odkrito napadel Richarda J. B. Boswortha, ker si je drznil podvomiti v odrešilnost zaupanja oziroma vere v Mussolinijeve besede.

Pri presojanju teže Gentilejevega mišljenja se je potemtakem treba usmeriti predvsem k interpretacijam ideologije, saj je tu italijanski profesor najbolj samosvoj – čeprav zaradi izhajanja iz definicij črnosrajčniškega vodje ne tudi izviren. Njegov problem je zelo podoben tistemu, s katerim se soočamo v študiji Dejana Jovića o Titovi federaciji kot odmrli državi. Uporaba recepcijsko ne preveč uspešnih Kardeljevih traktatov kot ključa, ki naj odpre vrata v zakulisje črne kuhinje jugoslovanskega poznega socializma, je sicer zanimiv miselni poskus, vendar obvisi v brez-

težnem in -račnem prostoru. Šef-ideolog beograjskega in ljubljanskega politburoja pač ni bil enako odkritosrčen kot Jules François Simon, ki je oznanjal, da si mora država prizadevati, da postane nepotrebna, in zato pripraviti svojo demisijo, saj je vlogo zveze komunistov definiral celo konstitucionalno, se pravi etatistično par excellence. In dalje: kdo ne ve, da je Stane Dolanc v času, ko je Kardelj na teoretskem raznju najživahneje sukal samoupravno izdajo dialektične hermenevtike zgodovine, nekoliko robato, a za imaginarij in idearij brezskrupuloznega marksističnega esteblišmenta značilno pribil: »Mora biti jasno, da smo v tej deželi na oblasti mi, komunisti. Če ne bi bili mi, bi bil kdo drug, toda temu ni tako in tudi nikoli ne bo.« Inicijatorji radikalnih diktatorskih režimov nenehno terjajo vero vase, ubogljivost in boj za cilje, ki jih definirajo v skrbno naštudiranih

nastopih, toda sami le tu in tam ne zastro svojih misli z diskurzivnimi psevdomorfozami. Celó Adolf Hitler, ki v vlogi »mesije s stadiona« – tako ga je leta 1933 označil veliki madžarski pisatelj Sándor Márai – ne falange somišljenikov ne množic nasprotnikov ni poskušal ideološko zaslepljevati, si ni drznil odkrito izreči vsega. Tako ni nikoli objavil že dokončanega nadaljevanja *Mein Kampfa* (danes je znano pod naslovom *Druga knjiga*), ki se začinja z mislijo, da je politika zgodovina v nastajanju. Prav tako javnosti ni namenil krilatice, da ni samo zmagovalc nad marksizmom, ampak tudi njegov izvajalec.

Gentile, ki skuša dokazati tehtnost lastnega videnja fašizma v različnih segmentih javnega življenja, povsem zaupa Mussolinijevim krilaticam o ustvarjanju novega Italijana. Toda kritični pogled pokaže, da antihumanistična antropološka revolucija v letih 1922/1926–1943/45 ni dosegla svojega cilja. Mussolinijevski Italijan je imel prenekatero potezo svojega giolittijevskega predhodnika. Prav Richard Bosworth, ki ga tako Payne kot tudi sam Gentile vzvišeno odpravljata kot intelektualno insuficientnega zastopnika drugačnega mnenja, je npr. prepričljivo pokazal na prisotnost rasističnega mišljenja v savojski kraljevini že v predfašistični eri. Slovenci so tako preučevalcem iredentistične stvarnosti veljali za »konstitucionalne idiote« in prevzetne »debeloglave kmetavzarje« s pomanjkljivo možgansko sposobnostjo. Po mnenju Luigija Federzonija hrvaščina leta 1910 sploh ni obstajala: bila naj bi izmišljena kakor esperanto ... Mussolini je dejansko na že obstoječo podlago, ki ni bila samo nacionalistična, ampak tudi že povsem jasno rasistična, samo nalepil dodatne elemente. Razlike med njim in pripadniki generacij, ki so na Apeninskem polotoku dosegle z eno vpliva pred letom 1914, zagotovo ne gre zmerom iskati v sredstvih, ampak marsikdaj samo v radikalnosti njihove uporabe. Gentile

tudi ni nič kaj zainteresiran za prepotrebno znanstveno debato o velikem deležu italijanskega fašizma v globalnem eliminacionizmu, tj. na tragičnem popotovanju sveta v Katlin, Babji Jar in Auschwitz. Sekretar Mussolinijeve stranke Aldo Vidussoni je npr. 5. januarja 1942 razlagal, da je treba pobiti »vse Slovence«. Ko ga je grof Ciano opozoril, da gre v tem primeru za okoli milijon ljudi, je mladi – leta 1914 rojeni – fašistični hierarh, ki je pravo študiral v Trstu, odvrnil, da to ne pomeni nič. Italijani bi morali po njegovem tudi na evropskem kontinentu ravnati kakor v Etiopiji.

Pri Gentileju prav tako ni srečati volje za obravnavo večplastne avantgardnosti fašizma ob italijanski vzhodni meji – na katero Richard Bosworth povsem jasno opozarja. Prav tako ne izgublja veliko besed o teoretični revolucionarnosti fašističnega koncepta.

Mussolini razen v času oblikovanja prvih združenj bivših bojevnikov ni rad govoril o njej, vendar je njegov koncept »orjaške Države«, ki ni samo »nočni čuvaj«, dejansko pomenil velik prelom z etatističnim idearijem liberalne Italije. Prav ta je – skozi usta Giovanni-ja Amendole – ugotovila

konceptualno totalitarnost »snoparstva«. Tudi nadomestitev po letu 1926 več ali manj le marionetnega parlamentarizma s korporativističnim sistemom govori o revolucionarni naravi fašističnih zamisli. Toda praktični rezultat bombastičnih diskurzivnih preobrazb je bil slej ko prej beden: Mussolinijeva Italija je med 2. svetovno vojno po vseh produkcijskih parametrih, pa tudi po pomenu bojišča, na katerem je imela glavno besedo, ostala približno na ravni (ne)učinkovitosti svoje salandrovsko-orlandovske prednice v letih 1915–1918. Tudi pri pretresu tega ključnega vprašanja se pokaže, da ima Bosworth povsem prav, ko opozarja na problematičnost raziskovalnega izhajanja iz kategorij, ki so jih za bistvene šteli fašisti sami. Renzo De Felice in Emilio Gentile s svojimi »korekcijami« klasičnih interpretacij Benita Mussolinija in njegovega gibanja, skratka, nista zmerom na kraljevski poti zgodovine. Njuno delo je gotovo dragoceno, tudi pri nas – navsezadnje se skozi njuno opusa razkriva vir čudaških zahtev po spremembi človeškega značaja –, toda mogoče je iti še dlje. Bistvenih poti ni začrtanih: ustvarijo se šele s hojo.

Ob Gentilejevem *Fašizmu* je potemtakem mogoče ugotoviti: Slovenija ima talent. Kadar se zaradi potrebe po seznanitvi s to ali ono tematiko poskuša v nelahki večini prevajanja, z nezgrešljivo zanesljivostjo nikoli ne izbere najpobudnejše knjige o njej. Pa nemara vse ni samo v splošnem talentu; določeno vlogo pri tem imajo tudi najglasnejši pripadniki historiografskega esteblišmenta, ki zaradi intelektualnega radiusa blizu ničle sploh ne čutijo potrebe po tem, da bi kdaj koli – tudi pri svetovanju založniškim hišam – ravnali po načelu optimalne možnosti. ■

EMILIO GENTILE

Fašizem. Zgodovina in interpretacije.

PREVOD IRENA TRENČ - FRELJH
Založba Modrijan, Ljubljana 2010
296 str., 25,10 €



Maruša Zorec, arhitektka

»VERJAMEM V ARHITEKTURO DISKRETNIH SPREMEMB«

FOTO VORBANC VOGEL

Kakšna je mentalna kondicija naše družbe, lahko razberemo tudi iz odnosa do prostora, kako z njim ravnamo in kakšno arhitekturo umeščamo vanj; hkrati o njej priča tudi naše razmerje do arhitekture preteklih obdobj. Sprašujemo se, zakaj je treba arhitekturo ščititi z zakonom, saj so arhitekti tisti prvi v družbeni verigi, ki bi morali spoštovati delo svojih predhodnikov in se zavedati svojih sposobnosti. Prejemnica nagrade Piranesi 2010 za obnovo Naskovega dvorca v Mariboru, skupaj s soavtorjem Matjažem Bolčino, Maruša Zorec, kaže s svojimi arhitekturnimi posegi v obstoječe stavbno tkivo eno izmed možnih poti.

VESNA TERŽAN

Z veseljem raziskuje stare prostore. Predvsem takrat, ko se že začne gradnja, pri kateri lušči nove oblike iz starih, obstoječih stavb. Stari prostori imajo že sami po sebi močan značaj, imajo svojo dušo in najtežji del naloge je v tem, da stavba po prenovi obdrži svoje vzdušje. Vendar je Zorčevi to že nekajkrat dobro uspelo, saj je za tovrstne projekte prejela več strokovnih nagrad. Trenutno načrtuje prenovu grajske pristave v Ormožu, kjer se stvari počasi sestavljajo v smiselno celoto. Glina bo povezovala staro in novo arhitekturo, arheološke najdbe bodo predstavljene v novem muzeju, sodobni posegi bodo vidni na strehi, fasadi in v novem tlaku v različnih obdelavah opeke.

Maruša Zorec ima svoj arhitekturni biro ARREA, hkrati je docentka na Fakulteti za arhitekturo v Ljubljani. Žirija, ki ji je podelila glavno nagrado Piranesi za preteklo leto, je zapisala, da je njena arhitektura tiha, zadržana, stremeča k večni lepoti. »Arhitekture ne delam s temi nameni,« pravi, »želim le, da bi bila dovolj odprta, takšna, da bi se uporabniki, vsak v svoji različnosti, našli v njej. Blizu mi je Pirjevčeva misel, da mora arhitektura dopuščati svobodo ljudem, ki v njej bivajo ..., kar je skoraj nedosegljivi ideal. Zdi se mi, da smo imeli v toku zgodovine pri nas preveč močnih rezov, ki so ostro prekinili s preteklostjo in začeli povsem na novo. Ugnezdilo se je prepričanje, da vse, kar je veljalo prej, ni nič več vredno. Mislim, da je

mogoče tudi drugače. Verjamem v arhitekturo diskretnih sprememb.«

Ob letošnji nagradi Piranesi je bilo tudi rečeno, da sta s soavtorjem preнове Naskovega dvorca (nekdaj Vetrinjskega) Matjažem Bolčino z obstoječo strukturo ravnala spoštljivo, hkrati pa z materiali in inovativnimi detajli izrazila sodoben čas. Lahko govorimo o diskretnih spremembah?

Arhitektura se vedno umešča v prostor, ki je določen, pa naj bo to naravni ali urbani kontekst; v obeh je mogoče odkriti kvalitete, ki so lahko spodbuda za nastajajoči projekt. Arhitektura vedno nastaja v prav določenem času, ki nosi s seboj izkušnje preteklosti in vseh pomembnih hiš, ki so se zgodile predtem. Kontekst tako nikoli ni tabula rasa in v



FOTO MARUŠA ZOREC



FOTO MIRAN KAMBIČ



FOTO MIRAN KAMBIČ

Naskov dvorec v Mariboru pred in po obnovi ter njegova notranjost (2008–2010), soavtor Matjaž Bolčina

njem se danes mora graditi drugače, kot se je pred stotimi leti. Zame je obstoječe stanje vedno prvo izhodišče. Je to, kar dela vsako situacijo posebno in zahteva od tebe vedno nove odgovore. Dialog z obstoječim je izziv, ki spodbuja k premisleku, lahko poraja ideje in je razlog, zakaj je projekt prav takšen, kot je. Po letih prakse se prav v takšnih izzivih nekako najboljše znajdem. Odkrivanja logike obstoječega, skrite poetike zapuščenih prostorov, starih zgodb in ambidentalnih kvalitet meni in mojim sodelavcem pomagajo pri iskanju pravih konceptov za nove posege. Novo se odziva na obstoječe, vendar ga ne ponavlja, ga ne kopira ali imitira. Lahko odpira stare zaprašene prostore, jih nadgrajuje in dograjuje. Čeprav je zavestno drugačno od preteklosti, se lahko poveže s starim v harmonično celoto.

PODOBNO KOT Z OSTALO DEDIŠČINO JE NAMREČ MED INVESTITORJI POSTALO POPULARNO, DA SE IZPLAČA POCENI KUPITI PROPADAJOČI OBJEKT, GA PUSTITI PROPASTI IN NA NJEGOVEM MESTU IZSILITI VEČJI KOMPLEKS Z VELIKIM DOBIČKOM.

Glede na nekatere brezbrizne arhitekturne intervencije slovenskih arhitektov se zdi, da se študentom ljubljanske arhitekturne fakultete ni privzgojilo te nujne spoštljivosti do obstoječe danosti, v katero pletejo svojo arhitekturo?

Študentom skušamo pokazati, kako videti kontekst, prepoznati njegove posamezne značilnosti, specifikko, in kako se na njih odzivati z novim. Branje prostora zahteva občutljivost in na nek način tudi odprtost, zahteva, da se poglubiš in da te nekaj prevzame. To je proces, ki se ga ne da naučiti kot poštevanke, temveč zahteva od študentov določeno zrelost, širino, odprtost in entuziazem. Mnogo je seveda odvisno od značaja vsakega posameznika. Spoštljivost in občutljivost sta lastnosti, ki sta problem današnjega časa in ju pogrešamo v naši družbi nasploh.

Kar nekaj let ste delali v arhitekturnem biroju Vojteha Ravnikarja. Kaj ste še pridobili pri delu z njim poleg spoštovanja konteksta? Kaj je tisto več, kar fakulteta za arhitekturo ni dala?

Res je, tega, da je kontekst izhodišče koncepta, me je naučil Vojteh Ravnikar. Na fakulteti sem se naučila reda in vztrajnosti, vsega ostalega pa pri delu v njegovem biroju. Njegov način dela je bil namreč popolnoma drugačen od akademskega, ki smo ga bili vajeni v času, ko sem študirala. Bil je odprt, pripravljen poslušati argumente in s teboj deliti tudi svoje dvome. V arhitekturnem procesu namreč ni vse tako jasno, kot se morda zdi na koncu, ko je hiša zgrajena. Ta pot, ki pelje do končne podobe prostora, je dolga in zavita. Zahteva veliko dela, preverjanj, modelov, razmislekov in povzroča veliko vprašanj. Četudi se je v biroju veliko delalo, se je zdelo, da stvari nastajajo z lahkoto. Toleriral je mojo drugačnost, znal je poslušati in me je končno tudi poslal na samostojno pot ... Brez njegove spodbude ne bi nikoli bila to, kar sem.

Naučil me je, da je arhitektura miselni proces, ki potrjuje tvoje intuitivne vzgibe. Lahko nastane tudi kot igra z lego kockami, a mora na koncu imeti svoj pravi smisel in resne razloge, zakaj je takšna, kot je. Znal je stvari videti in v vsakdanjem prepoznati nekaj več. Imel je velik talent, s katerim je lahko s prvo potezo na papirju zasnoval koncept in obvladal prostor, potem pa je neskončno dolgo preverjal, ali je na pravi poti, in dopolnjeval prvotno zamisel. Njegov pristop se je pokazal kot izjemno primeren tudi pri njegovem delu s študenti. Študente je sprejemal kot zrele osebe in jim pomagal, da so se razvijali v samostojne in samosvoje osebnosti. V njegovi odprti in radoživni družbi smo se skupaj počutili del širšega sveta in na skupnih študijskih potovanjih nismo odkrivali le novih dežel, ampak smo spoznavali tudi sami sebe.

V vašem opusu najdemo arhitekture z resno, kontemplativno vsebino in posebno družbeno pomembnostjo. So ti projekti, ki zahtevajo pretanjenost in globok premislek, zahtevnejši?

Pri takšnih projektih in vsebinah najdem več razlogov za zasnove novih intervencij. Morda je to malo povezano tudi z mojim značajem, rada imam odprte, prazne prostore,



Ureditev trga in zunanji oltar pred baziliko na Brezjah (2007–2009), soavtorica Martina Tepina

s posebnim vzdušjem ali svetlobo, takšne, kot jih najdemo pogosteje v naravi, v zapuščenih vaseh ali hišah. Programi, ki jim naši projekti oblikujejo prostore, so pogosto res takšni, da lahko v njih pokažemo različne oblike ambientov, od javnih do popolnoma intimnih: od prostorov, ki vabijo k druženju – kot je denimo osrednje dvorišče gradu na Ravnah na Koroškem, v Naskovem dvorcu ali glavni trg na Brezjah, pa do tistih, ki so namenjeni premišljevanju v samotni – kot sta na primer pokopališka vežica v Šmarju ali kapela ob ljubljanski frančiškanski cerkvi. Pri večini projektov je prisotna ta dvojnost. Sicer pa mislim, da je tudi v popolnoma vsakdanji arhitekturi, na primer v stanovanju, mogoče imeti oboje – skupni prostor za druženje, bivalni del, ki združuje kuhinjo, jedilnico ali prostor ob kaminu, in kontemplativne prostore – denimo bralni kotiček s pogledom na zasneženi vrt. Med vsemi parametri, ki ustvarjajo prostor, pa je svetloba tista, ki ga naredi vidnega, ustvari atmosfero in te lahko vodi skozi hišo. Mislim, da je lahko arhitektura zelo osebni odgovor na problem prostora in na vprašanja, ki si jih ob njenem nastajanju zastavljamo. Arhitektura ne izraža le znanja, ampak je lahko tudi odraz tvojega značaja, odprtosti in spoštovanja drugih.

Meni podoba in forma ne pomenita veliko. Glavni namen mojega ustvarjanja je, da z jasnimi posegi odprem ali zamejim prostor, uredim celoto, zasnujem sistem poti in s tem možne načine gibanja skozenj. Prostor je zame osnovna prvina arhitekture, zid, streha, tlak so le elementi, s katerimi ga ustvarim takšnega, kot ga želim. Njihova artikulacija sledi pomenom in hierarhiji teh prostorov in jim mora biti podrejena.



FOTO VORJANEC VOGLER

Maruša Zorec je leta 1996 skupaj z Vojtehom Ravnikarjem in Robertom Potokarjem prejel priznanje Piranesi za objekt Mandrač v Kopru, leta 1998 skupaj z Robertom Potokarjem in Ano Kučan za prenovo kompleksa vile Ventrelli v Seči in leta 1999 za kapelo v frančiškanski cerkvi v Ljubljani. Ssoavtorico Martino Tepina je pred tremi leti prejela Plečnikovo nagrado za zunanji oltar na Brezjah, lani novembra pa nagrado Piranesi za obnovo Naskovega dvorca v Mariboru, skupaj s soavtorjem Matjažem Bolčino.

Tovrstni projekti so za vas in vaše sodelavce najzanimivejši, kot pravite, ampak uspeh objekta je odvisen od mnogih faktorjev – od investitorja pa do občin in države, od zakonodaje do odredb.

Nastajanje arhitekture je dolgotrajen proces, v katerega je vključenih precej ljudi. Projekt je uspešen, če jih vsaj nekaj verjame vanj in tudi tebi kot projektantu. Zahteva odprtost in širino naročnika, veliko pa je odvisno tudi od tvoje komunikacije z njim. Prepričevanje in zaupanje se gradi skozi celoten proces. Izkušnje z investitorji so večinoma dobre in se res ne smem pritoževati, čeprav je pri nas velik problem v tem, da ljudje nimajo spoštljivega odnosa do prostora, do dediščine, ne poznajo naše stroke in nam ne zaupajo. Brez posebnih ljudi tudi nekateri naši projekti ne bi bili to, kar so: kompleks na Brezjah brez razumevanja in potrpljenja patra Silvina nikoli ne bi nastal, pri Naskovem dvorcu je proces z izjemno občutljivostjo do vseh sodelujočih vodila Andreja Budar in podobno je sedaj v primeru nastajajoče prenove grajske pristave v Ormožu, kjer celemu procesu stoji ob strani gospa Karmen Štumberger. V procesu gradnje je veliko usklajevanj, prilagoditev, kompromisov in dilem, zato projekt potrebuje nekoga, ki stremi k cilju, verjame vanj in ima tisto širino, da uspe uskladiti vse različne interese. Izjemno pomembna je tudi vloga izvajalca gradnje. Ta izkušnja me v zadnjem času precej zanima. Ponavadi je potrebno kar nekaj mesecev, da z izvajalci najdeš skupen jezik in pričnejo verjeti v naš projekt. Ko pa stvari stečejo, je res lepo delati. To je nekakšna pristna vpetost v projekt, izjemno veselje delavcev do dela, ki ga žal vsi po vrsti premalo cenimo – ne cenijo ga ljudje, ki naselijo nove prostore, pogosto pa tudi ne tisti, ki bi delavce morali plačati. Razmere v gradbeništvu so pri nas trenutno res slabe. Ne veljajo več nikakršna pravila, ni reda, ne spoštujemo se zakoni, poklicna etika ne velja več.

V naši družbi vlada pomanjkanje odnosa do arhitekturne dediščine – vse je podrejeno zasebnemu kapitalu in neumnostim lokalnih oblasti. V preteklih dvajsetih letih so podrli vrsto odličnih arhitektur naših arhitektov moderniz-

stov, na udaru so tudi šole, zgrajene v drugi polovici 20. stoletja. Porušena je Mihevčeva šola v Kopru, Navinškova v Kamniku pa je tik pred tem. A te šole so prinesle nov odnos do prostora, namenjenega šolajočim. Kje je pglavitni vzrok za takšno stanje duha?

Osnovna šola Pinka Tomažiča je bila po mojem mnenju najboljšo delo Eda Mihevca. Je šola, kakršne pri nas nimamo, in nova šola je ni nadomestila v nobenem pogledu. Bila je namreč ena izmed prvih gradenj na Bonifiki, to je na

NOVO SE ODZIVA NA OBSTOJEČE, VENDAR GA NE PONAVALJA, GA NE KOPIRA ALI IMITIRA. LAHKO ODPIRA STARE ZAPRAŠENE PROSTORE, JIH NADGRAJUJE IN DOGRAJUJE. ČEPRAV JE ZAVESTNO DRUGAČNO OD PRETEKLOSTI, SE LAHKO POVEŽE S STARIM V HARMONIČNO CELOTO.

nasutem območju nekdanjega morja, ki je obdajalo Koper, ko je bil še otok. Ta šola je lebdela nad prostorom (bila je v celoti zgrajena na stebrih), prostor zelenega parterja je tekel pod objektom. S svojo zasnovo je oblikovala prostor Bonifike kot arkadijsko pokrajino, ki danes ponekod v redkih kotičkih (ob stadionu) še obstaja. S takšnim načinom – s paviljonsko gradnjo v zelenju – bi lahko jasno ločili novo mesto od historičnega, strnjenegega mestnega jedra Kopra. A tekem let je izgradnja potekala prav nasprotno – agresivna karejska pozidava občutljive krajine je skoraj popolnoma prekrila staro mestno jedro in šola se je zazdela v tem kontekstu odveč. Po mojem mnenju je rušitev upravičena le v primeru, kadar staro nadomestimo z boljšo novo arhitekturo. Žal mi je tudi za šolo Frana Albrehta v Kamniku, ki je primer znamenitega brezkoridorne sistema arhitekta Emila Navinška. Takšnih imamo po Sloveniji kar precej, a redke so ohranjene še takšne, kot so bile nekoč. Danes šole s toliko javnega prostora (hodnika) ni mogoče zgraditi. In tako izgubljam izjemno pomemben skupni prostor, prostor druženja in socializacije otrok. A porušeni so bili še veliko pomembnejši objekti. Izgubili smo hotel Prisank v Kranjski Gori in Učne delavnice arhitekta Savina Severja, trenutno je ogrožena njegova garažna hiša na Poljanah, nekatere izjemne arhitekture tega obdobja so v izjemno slabem stanju ali spremenjene do neprepoznavnosti. Določen delež te arhitekture nam je uspelo zaščititi kot arhitekturno dediščino, a to ne gre povsod in pogosto tudi to ni dovolj. Vprašamo se lahko tudi, zakaj je arhitekturo sploh potrebno ščititi z zakonom. Arhitekti bi morali spoštovati delo svojih predhodnikov in se bolj objektivno zavedati svojih sposobnosti, mar ne!

Že več kot deset let ste angažirani v skupini strokovnjakov, ki se trudijo opozarjati in hkrati opravljati delo, ki bi ga sicer morali uslužbenci državnega zavoda za spomeniško varstvo. Se je v teh letih kaj premaknilo?

Stvari so se premaknile. Pred desetimi leti smo si zaman prizadevali, da bi ohranili Učne delavnice za Bežigradom (v njih bi lahko bila denimo odlična Bežigradska knjižnica, vsa v enem nivoju, z veliko svetlobe!). Po izdaji brošure *Evidenca in valorizacija moderne arhitekture 45–70*, ki smo jo uredili skupaj s Tino Gregorič, Natašo Koselj in Vojtehom Ravnikarjem, so bili dnevi kulturne dediščine posvečeni moderni arhitekturi 20. stoletja. Od tedaj je potekalo kar nekaj podobnih akcij ozaveščenja in posledica teh akcij je, da se je zaščitilo najpomembnejše objekte tega obdobja. Zavodi za kulturno dediščino lahko formalno kot edina institucija res skrbijo, da se jih ne ruši ali nepravilno prenavlja. Več bi morala storiti tudi naša Zbornica za arhitekturo in prostor ter ozavestiti pomen te arhitekture pri večini svojih članov. Podobno kot z ostalo dediščino je namreč med investitorji postalo popularno, da se izplača poceni kupiti propadajoči objekt, ga pustiti propasti in na njegovem mestu izsiliti večji kompleks z velikim dobičkom. Takšne stvari bi morali preprečiti! Arhitektura je lepa disciplina, omogoča ti, da lahko začutiš poetiko in značaj prostora res globoko. Zato nas toliko bolj boli, ko vidimo, kako izginjajo stare, lepe, preproste hiše in stavbni kompleksi, ki so imeli svoj pravi smisel. Novo, ki nastaja v imenu napredka, je pogosto vse prej kot to, sledi le logiki kapitala, ne nadgrajuje prostora in ne ponuja ljudem boljših pogojev za bivanje. ■



FOTO ARREA, D. O. O.

Prenova gradu Ravne na Koroškem – knjižnica dr. Franca Sušnika (2001–2004), soavtorica Maša Živec, krajinska arhitektura Ana Kučan

FEMINISTIČNI MANIFEST ZA 21. STOLETJE

Dekle z zmajskim tatujem, Dekle, ki se je igralo z ognjem in Dekle, ki je dregnilo v osje gnezdo – trije naslovi, ki se vlečejo kot kurja čreva in se berejo kot kakšni skrivnostni haikuji. V resnici gre za filmsko trilogijo. In to s švedskim pedigrejem. Človek bi pri vsem tem ognju in zmajih pričakoval stilizirano frčanje po zraku, cvetenje japonskih češenj in kupček vzhodnjaških modrosti, na koncu pa dobi popirsano in potetovirano pankerico stisnjenih ustnic, trdih pesti in jeklenega pogleda, ki sredi rustikalno srčkanih nordijskih brunaric uprizarja svojevrstno »girl power« vendetto.



ŠPELA BARLIČ

Trije filmi, ki v teh dneh prijetno polnijo periferni ljubljanski Kino Vič (zadnji del prihaja na spored jutri), edini ljubljanski komercialni kino, ki, čeprav mu počasi zmanjkuje sape, še vedno vztraja v mestnem središču, so ekranizacije huronsko popularnih romanov švedskega pisatelja Stiega Larssona. Prva dva sta dočkala tudi prevod v slovenščino (prvi je pri Prešernovi družbi izšel leta 2008 pod naslovom *Moški, ki sovražijo ženske*, pozneje pa pri založbi Učila tudi v žepni izdaji in s prirejenim naslovom *Dekle z zmajskim tatujem*), medtem ko je tretji trenutno še v prevodu. Dober glas o nordijskih krimičih se je z mrzlega severa bliskovito razširil po svetu takoj zatem, ko je leta 2005 izšel prvi del trojčka, ki je pozneje postal znan pod imenom *Milenijska trilogija*, literatura pa je po Danu Brownu dobila novo globalno zvezdo, ki je med bralce udarila kot strela z jasnega in ravno tako hitro tudi dogorela. A pojdemo lepo po vrsti.

RAZISKOVALNI NOVINAR STARE ŠOLE

Leta 1954 rojeni Stieg Larsson je zgodnje otroštvo preživel pri starih starših v majhni vasi na severu Švedske. Ker sta bila njegova starša prerевна, da bi ga lahko vzdrževala, sta ga vzgajala babica in ded. Slednji je postal osišče vnukove identitete in je odločilno vplival na njegove nadaljnje življenjske izbire. Zagrizen antifašist, ki si je med drugo svetovno vojno s svojimi protinacističnimi načeli prislužil bivanje v delovnem koncentracijskem taborišču, je malemu Stigu (dodatni »e« je Stieg v svoje ime dodal pozneje, da bi se izognil zamenjavam z istoimenskim prijateljem, ki se je prav tako ukvarjal s pisateljstvom) zapustil dediščino aktivistične zavesti.



V vseh treh delih sta v vlogi raziskovalnega novinarja Mikaela in računalniške hekerke Lisbeth nastopila Michael Arden in Noomi Rapace. Na fotografiji v filmu *Dekle z zmajskim tatujem*.



Dekle, ki se je igralo z ognjem

Po dedovi smrti se je Stieg, takrat star devet let, vrnil k svojim staršem in mlajšemu bratu. Kadar ni strastno goltal znanstvene fantastike, je visel za pisalnimi stroji, ki ga je dobil v dar za dvanajsti rojstni dan. Pri osemnajstih je med demonstracijami proti vojni v Vietnamu spoznal svojo življenjsko sopotnico Evo Gabrielsson. Nikoli se nista poročila – bojda zato, da bi se tako lažje skrila pred neonacističnimi aktivisti, ki so Stiegu dolga leta grozili s smrtjo in nasiljem.

To usodo si je prislužil s svojo uporno politično držo. Medtem ko je polnih 22 let delal v istem podjetju kot grafični oblikovalec, je prosti čas posvečal raziskovanju poti in stranpoti švedske radikalne desnice. Bil je aktivist komunističnega delavskega gibanja, objavljaval je kritične članke in raziskoval švedske desničarske in neonacistične organizacije. Svoja dožnanja je strnil v knjigi *Ekstremna desnica* (1991), leta 1995 pa je soustanovil revijo *Expo*, posvečeno obravnavi iste teme.

Postal je vodilna švedska avtoriteta na temo desničarskega ekstremizma – predavatelj, pisatelj, novinar, urednik –, pred spanjem pa je za lastno zabavo pisal kriminalne romane, v katerih je teme, ki so ga obsedale v profesionalnem življenju, prepletal po svoje in užival v novo odkriti svobodi, saj mu zaradi tega početja nihče ni dihal za ovratnik. Larsson pa ni bil le nadležna gardedama švedskih neonacistov, ampak tudi samooklicani aktivni feminist. Borec proti nasilju nad ženskami je postal, ko je bil pri petnajstih pričr skupinskemu posilstvu dekleta, nad katerega so se spravili njegovi znanci. Nikoli si ni odpustil, da dekleta takrat ni mogel rešiti.

TEMNI ANGEL FEMINIZMA

Ostalo je že postalo legenda. Da bi se pomiril s preteklostjo, si je izmislil Lisbeth Salander – dekle, ki se je maščevalo. Dekle, ki se je odločilo, da ne bo žrtev, ampak rabelj. Mešanica odrasle Pike Nogavičke s skoraj nadnaravnimi sposobnostmi, prevratniško-pravičniške Robin Hoodke, ki svoj notranji občutek za moralo uveljavlja mimo zakona, in sodobne asocijalne v usnje in železje zamotane emo bejbe, ki po lastni izbiri vztraja na družbenem robu.

Milenijska trilogija ni kakšna posebna literarna mojstrovina, je pa dober, dinamičen in koheziven krimič, spretno zavozlan klobčič zarot in nečednosti, ki jih bralec pogoltne v enem kosu in ki s papirja zajedljivo mezi v najbolj problematične pore švedske (in obče) realnosti. Larsson v njih dekonstruira stereotip Švedske kot egalitarne, demokratične, socialno pravične utopije, njegova glavna specialiteta pa je džentelmenška manira, v kateri je tradicionalno mačistični svet krimiča v celoti prepustil ženskim likom. Njegovo zgodbo vodi četita izjemnih žensk, moški pa so v njej le stranski liki, v najboljšem primeru pomočniki (tudi Mikael Blomkvist, novinar in avtorjev literarni dvojnik, sodi v to kategorijo), v najslabšem pa testosteronske pošasti, ki se nad ženskami sadistično izživljajo.

Larsson je dal svetu hudo nalezljiv, psihološko poglobljen in brezkompromisen lik antiherojke, ki ne varčuje z udarci, ko je treba poravnati krivice – ponavadi tiste, ki jih moški zganjajo nad ženskami. Izmisli si je učinkovit način, kako

feministično agendo zapakirati tako, da bo dosegla čim širši krog ljudi. Vse tri knjige se ukvarjajo z različnimi oblikami moškega nasilja nad ženskami; prva z družinskim nasiljem, mizoginijo, posilstvi in serijskimi umori žensk, druga s trgovino z belim blagom in tretja s seksizmom na institucionalnem nivoju. *Milenijska trilogija* je v svojem bistvu ena sama dolga ženska maščevalna fantazija.

Moške in ženske vloge so tu postavljene na glavo. Lisbeth je tista, ki mlati, tista, ki se izkoplje iz lastnega groba, tista, ki reši svojega moškega z vislic psihopatskega morilca, in tista, ki ljubimca brncne iz postelje, potem ko opravi svojo dolžnost. Poleg tega je tudi najboljša hekerka v državi, genialka, ki razvozla matematične teoreme, in odlična raziskovalka s fotografskim spominom. In, kar je najpomembnejše, za vso to superiornost se ji ni treba odkupiti z bohotnim telesom, zapeljivim pogledom in čutnimi ustnicami, da bi jo bralci (in gledalci) lažje prebavili.

Tudi v filmski upodobitvi tako najbolj navduši prav glavna junakinja, ki jo uteleša odlična Noomi Rapace. Trije filmi (prvega je režiral Niels Arden Oplev, druga dva pa Daniel Alfredson) zvesto sledijo zgodbi in duhu knjig, le da dogajanje občutno skomprimirajo in zreducirajo na osnovno pripovedno linijo. S tem seveda gledalce prikrajšajo za pomembne informacije, ki omogočajo boljši vpogled v psihološko kompleksnost likov, a vendarle ohranijo

dovolj namigov, da lahko sami zapolnimo manjkajoča mesta. Gre za »mehkejšo« trilerje, ki bolj kot na obilju akcijskih prizorov temeljijo na razvozlanju zapletene skrivnosti, čeprav so v uprizarjanju nasilja in seksualnosti vse prej kot zadržani.

GLOBALNI FENOMEN

Milenijska trilogija je morda mednarodno najbolj uspešen švedski popkulturni fenomen od časov, ko je po svetu razsajala Abba. Knjige so doživele prevod v več kot 40 jezikov, filmi pa so pridelali za evropske razmere lepih 220 milijonov dolarjev. Nekaj malega je k uspehu gotovo pripomogla tudi meglica nenavadnih dogodkov, ki spremljajo njihove zunanje okoliščine. Mitski status jim podeljuje že Larssonova

MILENIJSKA TRILOGIJA JE MEDNARODNO NAJBOLJ USPEŠEN ŠVEDSKI POPKULTURNI FENOMEN OD ČASOV, KO JE PO SVETU RAZSAJALA ABBA.

nenadna smrt leta 2004, pičlih šest mesecev zatem, ko je z založnikom podpisal pogodbo o objavi. Srčni infarkt je pisatelju preprečil, da bi užival v neverjetnem uspehu, ki so ga doživeli njegovi trije romani. Vsi so izšli posthumno, od leta 2005 dalje vsako leto eden. Larsson jih je nameraval spisati deset, v njegovi zapuščini pa so našli delno napisan četrti roman in osnutke za nadaljnja dva. Kaj se bo zgodilo z nedokončanimi deli, zaenkrat še ni znano, filmsko verzijo pa so že izvozili v Ameriko. Ameriško privedbo bo snemal David Fincher (*Sedem, Klub golih pesti, Socialno omrežje*), v glavnih vlogah pa bosta nastopila Rooney Mara in Daniel Craig. ■

MILENIJSKA TRILOGIJA **Dekle z zmajskim tatujem**

REŽIJA NIELS ARDEN OPLEV
Švedska, Danska, Norveška,
Nemčija, 2009, 153 min.

Dekle, ki se je igralo z ognjem

REŽIJA DANIEL ALFREDSON
Švedska, Danska, Nemčija
2009, 129 min.

Dekle, ki je dregnilo v osje gnezdo

REŽIJA DANIEL ALFREDSON
Švedska, Danska, Nemčija
2009, 147 min.

LJUBLJANA, KOLOSEJ, KINO VIČ

PRIMER JAFARJA PANAHIJA: REŽISERJE ZAPIRAJO, MAR NE?

Kritiki oziroma ljubitelji filma v šali večkrat poudarjamo, da so represivni sistemi načeloma »dobrodošli« za razploditev prepričljive, ekspresivne, subverzivne družbenokritične umetnosti, na primer filma, ki je bil zaradi svoje popularnosti v 20. stoletju največkrat pod udarom takšnega ali drugačnega Velikega brata. Demokracija in svoboda govora običajno pomenita smrt za kritični diskurz, kar največkrat potrjujejo disidentski režiserji, ki po prebegu iz represivnega sistema pričnejo ustvarjati na Zahodu. Kulturna odtujenost in odsotnost domače folklore sta prepričljiva razloga za avtorjevo ustvarjalno kastriranost, sploh kadar umetnik na Zahod prebegne iz – poimenujmo jo tako z zadržkom – »eksotične kulture«, kakršne je iranska.

SIMON POPEK

Malo pred božičem nas je duhovičenje o cvetoči umetnosti v diktaturah hitro minilo, vrag je namreč odnesel šalo: iz Teherana so prišle novice, da so Jafarja Panahija (1960), enega najvidnejših iranskih režiserjev zadnjih petnajstih let ter enega najbolj nagrajevanih sodobnih režiserjev, oblasti skupaj z njegovim asistentom Muhammadom Rasoulofom obsodile na dolgoletno zaporno kazen. Tovrstna kazen verjetno ni precedenčna le za iranski, temveč kar za svetovni pravni sistem. Sodišče obeh režiserjev ni obsodilo le na šest let zapor, Panahiju je povrh za nadaljnjih dvajset (!) let prepovedalo ustvarjanje filmov, pisanje scenarijev, potovanja v tujino, dajanje intervjujev vsem, tako domačim kot tujim medijem. V resnici bodo Panahija zaprli za dvajset let – obsodba namreč zveni kot cinična parafraza njegove izjave, ki jo je dal septembra, ko so na beneškem filmskem festivalu predvajali njegov osemminutni film *Harmonika*: »Če filmski režiser ne ustvarja filmov, je to enako, kot bi bil zaprt; celo ko ga izpustijo iz celice, bo na prostosti kvečjemu taval v veliko večji ječi.«

Panahi se je zadnja leta večkrat znašel v konfliktu z oblastmi, celo v priporu, največkrat zavoljo absurdnih pravnih ali birokratskih odločitev. Ko se je leta 2001 preko New Yorka iz Južne Amerike vračal domov, so ga ameriške oblasti aretirale in strpale v pripor, češ da nima ameriške vize in predstavlja potencialno »islamsko nevarnost«, čeprav je na letališču JFK zgolj prestopal. V okviru demonstracij proti zmanipuliranim volitvam julija 2009 se je angažiral pri iranskem Zelenem gibanju; prvič je bil aretiran takoj po volitvah in bil kmalu izpuščen, toda februarja lani so ga znova zaprli, nakar ga niso več spustili prostost. Ilustracija režiserjeve pokončne drže je bila Panahijeva eksplicitna zahteva, da v zaporu ne želi »posebnega statusa«, ki bi ga kot umetnik in režiser lahko uveljavljal. Kaj ta »posebni status« v iranskih zaporih prinaša, ni jasno, vsekakor pa je bil Panahi deležen posebne vrste obsodbe, ki ji brzokone ne najdemo para. Panahija niso aretirali in obsodili zaradi končanega filma, temveč med začetkom produkcije, ko niso posneli še niti tretjine filma. Uradna obtožba mu je očitala »pripravljanje zarote in naklepanje zločinov proti državi in njeni varnosti«, ter »propagando proti islamski republiki«.

Kaj se zgodi, če Panahijevo obsodbo postavimo v kontekst iranskega filmskega zemljevida od islamske revolucije dalje? Če Panahijeve besede vzamemo resno (in brez dvoma je mislil resno), potem lahko sklepamo, da so bili na virtualno zaporno kazen obsojeni številni režiserji, predvsem tisti, ki so pred režimom prej ali slej prebegnili na Zahod, Zahod pa zlasti za iranske režiserje pomeni neko vrsto prekletstva. Skrajna navezanost na kulturno in politično okolje rodnega Irana je te režiserje ob prebegu oropala avtohtonih zgodb, folklorne

in simbolike, na Zahodu se preprosto niso znašli. Nekatera največja imena pred- in post-revolucionarnega iranskega filma so postala žrtve dislociranosti, najbolj očiten primer je Amir Naderi, mentor Abbasa Kiarostamija, ki je po seriji fantastičnih filmov tako pred kot po revoluciji koncem osemdesetih emigriral v ZDA, kjer danes sicer snema filme, a poredko in v zelo asketskih produkcijskih razmerah. Sohrabu Shahidu Salessu je šlo v Nemčiji malce bolje; tja je prebegnil še pred šahovim padcem, a ustvarjati mu je bilo dovoljeno skoraj izključno za televizijo. Mohsen Makhmalbaf, ob Kiarostamiju najbolj znani režiser na Zahodu, doma pa z naskokom najpopularnejši režiser, tako rekoč polbog (ali »režiser režiserjev«, nekakšna analogija šahovemu statusu »kralja kraljev«), je še posebej absurdna žrtev islamskega Irana. Sredi sedemdesetih let je kot najstnik in zagrizeni nasprotnik šaha Pahlavija izvajal gverilske akcije ter v nasilni konfrontaciji zabodel policista, zaradi česar je bil aretiran in obsojen. Pred strelskim vodom ga je takrat rešila njegova mladost. Kot ustvarjalec je Makhmalbaf nihal med poetičnimi avtorefleksijami (v *Kruhu in roži* (1996), enem najboljših filmov vseh časov, je v psevdodokumentarni maniri obdelal konflikt z režimskim policistom) in do iranske družbe vse bolj kritičnimi filmi, ki so zenit dosegli s kratkim filmom *Testing Democracy* (2000), pikro obsodbo islamske cenzure in verskega fanatizma. Makhmalbaf danes živi v Parizu in v Iranu brzokone ne bo več snemal filmov; leta 2009 je med drugim nastopal kot uradni glasnik vodje opozicije Husseina Mousavija na Zahodu. Njegovi ne-iranski filmi (od leta 1998 naprej je skoraj vse filme posnel v tujini, v Turčiji, Afganistanu ali Tadžikistanu) so le blede senca iranskih bravur.

Prekletstvu neuspešnega ustvarjanja na Zahodu zaenkrat uspešno kljubuje edino Abbas Kiarostami, ki je z *Overjeno kopijo* lani posnel svoj prvi »zahodni« film; odvija se v Italiji, tema je »zahodnjaška« (bolje rečeno, univerzalna), igralci govorijo tri tuje jezike. Toda ne gre pozabiti, da je Kiarostami od nekdaj veljal za izrazito apolitičnega ustvarjalca, ki se je z izjavami nerad izpostavljaval v javnosti; gre torej za čisto nasprotje angažiranim (celo militantnim) avtorjem, za katerega lahko mirno rečemo, da je v štiridesetletni karieri posnel en sam odkrito angažiran film (*10*, 2002), s katerim je problematiziral položaj žensk v Iranu. Kar seveda ni kritika Kiarostamija, zgolj ilustracija/hipoteza, kako je avtorjem, ki operirajo z alegoričnim filmskim jezikom, pri prestopu v drugo kulturno okolje morda lažje.

Iranski filmski ustvarjalci v smislu političnega preganjanja niso nobena izjema, s tovrstnimi težavami so se soočali in se še soočajo mnogi, danes predvsem na Kitajskem. Rešitev za »mehko« oziroma »nevidno« kulturno transformacijo je bil skozi zgodovino pogosto žanrski film (predvsem kriminalka in grozljivka), saj je največkrat »nadraciona-

len« oziroma univerzalen. Roman Polanski je zbežal iz Poljske in najprej v zahodni Evropi ter pozneje v Hollywoodu uspeval predvsem z žanrom. Fritz Lang ni le zbežal iz nacistične Nemčije, temveč je takoj po prihodu v ZDA dal znamenito izjavo, da hoče odslej snemati »tipične ameriške filme«; naučil se je jezika, se v duhu germanske pedantnosti do potankosti seznanil z ameriško kulturo in družbo, nakar je res – skozi žanrsko prizmo – snemal »tipične ameriške filme«. Kako ziheraško je lahko posvajanje žanra, lepo ponazarja primer Ivana Passerja, predstavnika češkega novega vala, ki je po emigraciji v ZDA snemal anemične drame, uspel pa s sijajnim post-noirom *Cutter's Way* (1981).

Primeri uspešne asimilacije zunaj žanra seveda obstajajo, med češkimi avtorji je to brez dvoma Miloš Forman. Na drugem kon-

krat tako, da jim enostavno ni omogočala uradnega predvajanja.

Kaj nam vsi ti primeri sporočajo? Da so lahko rešetke za ustvarjalca realne ali simbolične, odvisno od posameznika. Maksima, da je ustvarjalec, ki ne more/sme ustvarjati, praktično mrtev, ali da je film, ki ga ne sme prikazati, prav tako mrtev, bo držala. In med diktaturami ali demokracijami včasih ni nobene razlike; ustvarjalce so zapirali, jim onemogočali delo ter uničevali njihove družine tudi v »največji demokraciji od vseh«, ki je v času protikomunistične paranoje v štiridesetih in petdesetih letih 20. stoletja ljudi v najslabšem primeru zapirala, v »najboljšem« pa jim onemogočala ustvarjanje. Tako imenovani *blacklisted* filmarji v ZDA so – pisanje pod »krinko« gor ali dol – še posebej tragičen primer prisilne ustvarjalne upokojitve, saj je bilo



FOTODOKUMENTACIJA DELA/BLAZ SAMEC

cu sveta je Raul Ruiz pred Pinochetom iz Čila prebegnil v Francijo, kjer se ni uveljavil zgolj kot eden najbolj izvirnih in raznovrstnih sodobnih cineastov, temveč uspešno izpolnjuje svoj obljubo, da »hoče v življenju posneti več filmov, kot jih šteje celotna čilska kinematografija«. Jugoslovanski črni val je nam najbližji primer politične represije nad ustvarjalci, celo eden bolj tragičnih, saj je bil po Titovem znamenitem pismu leta 1972 in surovi prekinitvi črnega vala mladi Lazar Stojanović, avtor *Plastičnega Jezusa* (1971), obsojen na dolgoletno zaporno kazen. Se pa je – podobno kot marsikje drugje – v diskurz o brutalnosti represije tudi v jugoslovanskem prostoru prikradalo precej mitomanske folklorne in pretiravanja, češ, filme so v šestdesetih prepovedovali na celi črti, kar pač ne drži. Za edini uradno prepovedani črnovalovski film velja omnibus režiserjev Živojina Pavlovića, Marka Babca in Kokana Rakonjca *Mesto* (1963), čeprav je res, da je oblast prikazovanje drugih filmov onemogočala z bolj »subtilnimi« prijemi, največ-

v enem najbolj bleščečih obdobjih ameriškega filma nekaterim najbolj nadarjenim ustvarjalcem onemogočeno normalno delo, denimo scenaristom iz tako imenovane hollywoodske deseterice ali Abrahamu Polonskemu, avtorju enega najboljših ameriških filmov (*Force of Evil*, 1948), ki je svoj drugi film lahko režiral šele dvajset let pozneje.

Dvajset let bi utegnili »počivati« tudi Jafar Panahi, sploh če bo obsodba pravnomočna, kar naj bi izvedeli v naslednjem mesecu dni. Da je Iran dežela zapriseženih ljubiteljev filma, so nam dokazali številni filmi zadnjih dvajsetih let; da ga je na prelomu stoletja resno jemala reformistična liberalna oblast predsednika Hatamija, je dokazal iranski parlament, ki je film po potrebi obravnaval na sejah; in da ga še kako resno jemlje aktualni režim, potrjujejeta obsodbi Panahija in Rasoulofa. Ciničen komentar bi se glasil, da film kljub izgubljanju pomena, ki ga je imel nekoč, vsaj v nekaterih delih sveta še vedno nekaj velja. Ponekod velja preveč, zato ob zadnjih dogodkih nikomur ni do smeha. ■

PICASSO IN BONNARD: DVA OBRAZA MODERNOSTI

Če velja Pablo Picasso za revolucionarja moderne likovne umetnosti, pa je Pierre Bonnard, najstarejši velikan francoske moderne, gotovo med njenimi najbolj znanimi neznanci. Picasso o Bonnardu ni imel dobrega mnenja, vsaka njegov slika je bila zanj »potpuri neodločnosti«. Kubizem modernosti pač ni videl kot omahovanje in iskanje. Na vprašanje, ali je Bonnard res moderni slikar ali pa le zapozneli impresionist, tokrat odgovarja pregledna razstava v wuppertalskem Von der Heydt-Museum, medtem ko so v züriški Kunsthaus poustvarili prvo retrospektivo Picassovih del iz leta 1932.

TOMAS SHARMAN

Leta 1932 so v Kunsthaus Zürich podrl stalno muzejsko zbirko in prikazali izbor 225 del Picassovega tridesetletnega ustvarjanja. Večino slik so prepeljali z razstave v pariško Galerie Georges Petit. Retrospektivo so odprli 11. septembra. Dela je izbral Picasso sam, ne direktor muzeja, kakor je bilo takrat v navadi, in predstavljene so bile vse faze njegovega ustvarjanja – slike iz



Pierre Bonnard: Pomol v Cannesu (Le débarcadère de Cannes) 1928–1934, olje na platnu, Fundacija Hahnloser/Jaeggli, Villa Flora, Winterthur, Švica

zgodnjih let, modro in rožnato obdobje, kubizem, klasicistična perioda in kratko srečanje s surrealizmom. Z rekonstrukcijo te prve muzejske retrospektivne razstave del Pabla Picassa poskuša Kunsthaus postaviti nekakšen hommage razstavi, ki je bila za takratni svet umetnosti zares revolucionarna. Na ogled niso le znana dela iz Muzeja moderne umetnosti, Metropolitanskega muzeja v New Yorku in Pompidoujevega centra v Parizu, marveč tudi pomembne slike iz zasebnih zbirk pa še *Slikar in njegov model* iz Muzeja moderne umetnosti v Teheranu – 214 x 200 cm veliko platno, ki je bilo takrat in je še danes največja slika na razstavi. Leta 1932 so bila v Zürichu naprodaj takšna dela, kakršni sta *Ples* (1925), ki je zdaj v galeriji Tate Modern, in *Panova piščal* (1923), zdaj v Picassovem muzeju.

Tudi tokratna razstava se začne z deli mladega Picassa. Takrat je še pod močnim vplivom Gauguina in Van Gogha, a tudi Toulouse-Lautreca, slikal vtise o velemestnem življenju, ko je prvič prišel v Pariz. Toda že leta 1901 je njegova paleta potemnela in pred raznimi odtenki modre je začel upodabljati predvsem ljudi z roba družbe. Vendar pa je bilo zgodnjim zgodnjim delom, ki so danes zelo cenjena in za katera je treba odšteti že več kot 100 milijonov evrov, takrat

in je tudi na tokratni züriški razstavi namenjeno le malo prostora. Picassu je bilo veliko do tega, da pokaže predvsem kubizem – analitični, sintetični in pozni.

O razstavi leta 1932 je Carl Gustav Jung zapisal, da lahko kaj reče le o psihologiji njegove umetnosti, estetski problem pa da prepušča teoretikom umetnosti. V kronološkem sosledju Picassovega ustvarjanja je videl »čedalje večje oddaljevanje od empiričnega predmeta in čedalje več tistih prvin, ki ne ustrezajo več nikakršni zunanji izkušnji, marveč izhajajo iz 'notranjega' onkraj zavesti, ki je kakor splošni, petim čutom nadrejeni organ zaznavanja obrnjen proti zunanjemu svetu«. Jung je Picassa uvrstil v skupino shizofrenikov, ki »producira slike, ki takoj razodenejo svojo nečustvenost«. (Vsekakor ne sporočajo enotnega, harmoničnega čustva, marveč čustvena protislovja ali celo popolno brezčutnost. Čisto formalno prevladuje karakter raztrganosti in ta se izraža v tako imenovanih prelomnicah, se pravi v nekakšnih psihičnih tektonskih dislokacijah, ki se vlečejo skozi sliko.)

Če velja Picasso za revolucionarja moderne likovne umetnosti, pa je štirinajst let starejši Pierre Bonnard gotovo med njenimi najbolj znanimi neznanci. Vsakdo ga pozna, marsikdo ga ima rad, pa vendar je videti, da je vprašanje, ali je res moderni slikar ali pa le zapozneli impresionist, o katerem so nekoč tako strastno diskutirali, aktualno še danes, dobrih šestdeset let po njegovi smrti. Njegovo modernost so bolj ali manj uspešno dokazovali organizatorji več razstav, vendar so bile posvečene le posameznim področjem – fotografiji, grafiki, aktu. Kurator v wuppertalskem von der Heydtovem muzeju Peter Kropmanns je zdaj poskusil dati dokončni odgovor na to vprašanje in je zajel ves Bonnardov opus, tudi tako, da je sopostavil dela iz Budimpešte, Helsinkov, Edinburgha, Washingtona, Cambridgea in Madrida. Predstavitev je, skratka, razkrila vse bogastvo Bonnardovega ustvarjanja. Razstava je razdeljena na poglavja, nanizana po vodilnih motivih – kronologija se tako sicer izgubi, a odločitev je smiselna – in tudi pri Bonnardu ima vsako obdobje svoj naslov: *Japonizem*, *Ob morju*, *Družinski prizori*, *Autoportret* in tako naprej. V vsaki dvorani lahko vidimo še slike drugih umetnikov: dela njegovih vzornikov, kot so Cézanne, Redon ali Toulouse-Lautrec; njegovih prijateljev in tekmecev Vuillarda in Matisa in navsezadnje njegovih naslednikov, ki so se očitno učili pri njem, med njimi mladega Picassa, ki so ga fascinirale njegove silhete.

Razdelitev po poglavjih in konfrontacija z drugimi umetniki sta tako prepričljivi, da na tej razstavi hitro zbledi predstava o nezapletenem Bonnardu, ki da je slikal iz čistega veselja do življenja. Umetnost je le na videz vesela. Življenjske izkušnje so vtakne v klasične teme, kakršne so akt, interier, prizori s ceste, tihožitje, srečanja z ženskami, s prijatelji, s hektičnim dogajanjem na ulici – vse to je bilo treba obdelati, tudi pobude drugih umetnikov, ki jih je moral prevesti v lastni slog.

Eden odločilnih navdihov Bonnardovih zgodnjih let so bili interierji njegovega študijskega kolega in prijatelja Vuillarda; a medtem ko ta svet spreminja v lesketajočo se, vendar negiben barvni mozaik, ga Bonnard



Pablo Picasso: Kopalke z žogo (Baigneuses au ballon), 1928, olje na platnu, zasebna zbirka, © 2010 ProLitteris, Zürich



Pablo Picasso: Slikar in njegov model (*Le peintre et son modèle*), 1927, olje na platnu, Museum of Contemporary Art, Teheran © 2010 ProLitteris, Zürich



Pierre Bonnard: Toaleta. Akt z brisačo (*La toilette. Nu à la serviette*), 1907, olje na platnu

na trgih in ulicah, v dnevni sobi in kavarni naseljuje z bizarnimi figurami, ki so – čeprav ne počno nič posebnega – polne življenja. Tudi zaradi igre linij njihovih kontur s smešno privihanimi nosovi, zvitimi telesi, visokimi pričeskami in absurdnimi kreacijami klobukov. Človek utegne pomisliti na secesijo, a razlika je vendar očitna. Bonnard hodi po drugi, po svoji poti. Ni mu do tega, da bi figuro preoblikoval v ornament; pri njem se spreminja v karikaturu. Od Toulouse-Lautreca, ki ga je spoznal v Parizu, se je naučil paradoksnе umetnosti ljubeznivega karikiranja in te lekcije ni nikoli pozabil; še akti iz njegovega poznega obdobja čudno balansirajo na visokih petah, tako da so kljub erotičnemu čaru vedno tudi malce smešni. Poleg Vuillarda in Toulouse-Lautreca je nanj odločilno vplival tudi japonski lesorez, kakor to na razstavi dobro ilustrirajo dela Utamara, Hokusaija in Hirošigeja. Japonski mojstri ne potrebujejo perspektive, in odpovedal se ji je tudi Bonnard.

Pierre Bonnard se je rodil leta 1867 in je med velikani francoske moderne najstarejši – celo Matisse je bil dve leti mlajši od njega. Matisse ga je zmeraj imel za sebi enakega, Picasso, ki je z Matissem prijateljaval, pa se mu je vedno le rogal. Françoise Gilot, ki je Bonnarda zelo cenila, je kmalu po njegovi smrti vprašala Picassa, kaj misli o njem, in ta ji je odgovoril, da se Bonnard ne more odločiti niti o tem, kakšne barve je nebo, vsaka njegova slika da je »potpuri neodločnosti«. In imel je celo prav, saj je opazil nekaj, kar je značilno za Bonnardovo slikarstvo – omahljivost. Za Picassa, ki ga je zaslepila kubistična doktrina, je bilo to zgolj negativno; ni uvidel, da je Bonnardova modernost prav v tem omahovanju in iskanju. V vsaki potezi čopiča in vsakem tonu je tudi neviden vprašaj – tako delajo skeptiki, umetniki, ki so izgubljeni za svet, ki se z neprestano ponavljajočo potezo čopiča mukoma prebijajo skozi svojo umetnost.

Bonnard je bil v svojih najboljših trenutkih voajer – neskončno žalostni in samotni nepovabljeni gost sveta. Pa vendar ni ustvaril nič nepomembnega. Dina Vierny, ki mu je v njegovih zadnjih letih večkrat pozirala, je dejala: »Biti njegov model, to je bila čisto drugačna izkušnja kakor pri drugih slikarjih. Ni hotel, da bi mirovala. Želel si je gibanja. Od mene je zahteval, da pred njim 'živim', da pozabim nanj. Iskal je življenje in hkrati odsotnost življenja.«

Prevedel JAKA ŽURAJ.

HOTEL SO LJUDJE

Med obilico oddaj, ki jih je nacionalka ob zaključku starega leta napovedovala ponosno in s tolikšno množico oglasov, da je bil učinek že skorajda kontraproduktiven, se je dokumentarec o hotelu Palace gledalcu razkril kot skriti biser, kot od vseh pozabljeni, a kakovostni in lepo oblikovani izdelek, ki so ga trgovci postavili nekam na dno polic, pa še znižan je bil – če si izposodimo pojmovno polje in izrazoslovje decembrske nakupovalne mrzlice.

AGATA TOMAŽIČ

Akot se pogosto izkaže, ko s pridobitvijo z razprodaj pridemo domov in jo olupimo embalaže, je imel trgovec dober razlog, da proizvoda ni obešal na veliki zvon, saj je imel skrito napako: *Mistika hotela Palace* je bila posneta že debelo leto nazaj in bi po vseh pravih morala biti uvrščena na televizijski spored v začetku leta 2010. Predvajanje je bilo zamaknjeno zaradi sporov s tistimi, ki so namenili glavino denarja za snemanje, Istrabenz hoteli Portorož. Tudi to bi utegnili biti dovoljšen razlog za »znižanje«, saj film o hotelu Palace, ki ga financira hotel Palace, zgubi nekaj verodostojnosti. Pa vendar, venomer priljubljena tema in režija Janje Glogovac (dokumentarec *Tito, celovečerec L ... kot ljubezen*) sta obetali veliko in gledalci, ki so dva dni pred iztekom starega leta sedli za televizijski sprejemnik, najbrž niso vstali do odjavne špice.

V propadajočih stavbah, sploh tistih, ki so zrasle kot veličastni pomniki svojega časa, je nekaj tragičnega. Kot ljudje so, nekoč slavni, spoštovani in lepi, ki jih je življenje razvajalo, nato pa jim je na koncu brez milosti izstavilo račun in so smrt čakali nekje pozabljeni, obubožani, razkrajajoči se. Hotel Palace je bil ena takih stavb, sprehajalce skozi središče Portoroža je ob pogledu na razpadajoče poslopje neizogibno stisnilo pri srcu, četudi ga niso videli v njegovih najlepših mladeniških in zrelih moških letih. Takšna občutja so najbrž obhajala tudi Janjo Glogovac – zamisel za snemanje dokumentarca je bila njena –, ki je gradivo za film začela snemati, še preden so na prizorišče prispelle reševalne ekipe v podobi zidarjev in arhitektov in izmučenega, brezzobega starca pomladile. A saj zidovi, najsi bodo obloženi z najfinjšimi tapetami in štukaturami, nikoli niso bili zanimivi toliko kot tisto, kar se je dogajalo med njimi. Hotel so ljudje, se je dobro zavedala tudi Janja Glogovac, ki je za skelet dokumentarno-igranega filma vzela pripovedi ljudi, ki so s hotelom Palace

(v njem in za njega) živeli. Demeter Bitenc, Manca Dorrer in drugi poklicni igralci, ki nastopajo v igranem delu filma, so ob razgibanih in doživetih pripovedih receptorke, portirja in prvega direktorja portoroške igralnice (proti koncu se pred kamero nastavita tudi nekdanji direktor Istrabenza in zdajšnji slovenski tajkun številka ena ter prvi direktor prenovljenega Kempinski Palacea iz podjetja Kempinski, ki o stari slavi Palacea seveda nimata kaj prida tehtnega povedati, a je bil njun nastop bržčas tisti minimalni kompromis, ki ga je režiserka morala narediti v dogovoru z glavnim financerjem; umetniška in dokumentarna vrednost njenega izdelka kot celote zaradi tega ni nič manjša) kar malce zbledeli.

Dokumentarni in igrani del se prepletata, vmes pa so na pravih delih vključeni tudi stari dokumentarni posnetki, črno-beli filmski vestniki, kjer so za prihodnje rodove ovekovečili vse od Marcella Mastroianni (tedaj srečno poročeni itali-

janski filmski zvezdnik je v hotelu Palace, kot je diskretni portir zaupal šele zdaj, ko ni več škode za vpletene, bival z ljubico) v kopalkah do tovariša Tita z obvezno cigaro, Božidarja Jakca z obveznim kosom oglja in skicirko v roki, Bobbyja Fischerja s paranoičnim izrazom na obrazu ter seveda Františka Čapa, režiserja češkega porekla, ki je danes z zlatimi črkami zapisan v zgodovino slovenskega filma. Slavo so mu peli v njegovem najdejavnem obdobju, Čap si je mogel s honorarji od posnetih filmov na obali privoščiti tudi lastno hišo in v letih obilja je, kot se spominja osebje hotela Palace, v hotelski jedilnici često gostil številčna prijateljska omizja in za pojedine plačeval najbrž nemajhne račune. Ko pa je zabrodil v denarne težave, se je položaj tako tragično zasukal, da je na farmi v hrvaški Istri gojil kokoši in prodajal jajca hotelu Palace, kot je povedal Demeter Bitenc. In prav to je sijajen nastavek za še en dokumentarni film – tokrat brez srečnega konca, kakršnega je po več kot desetletju propadanja doživel hotel Palace. ■

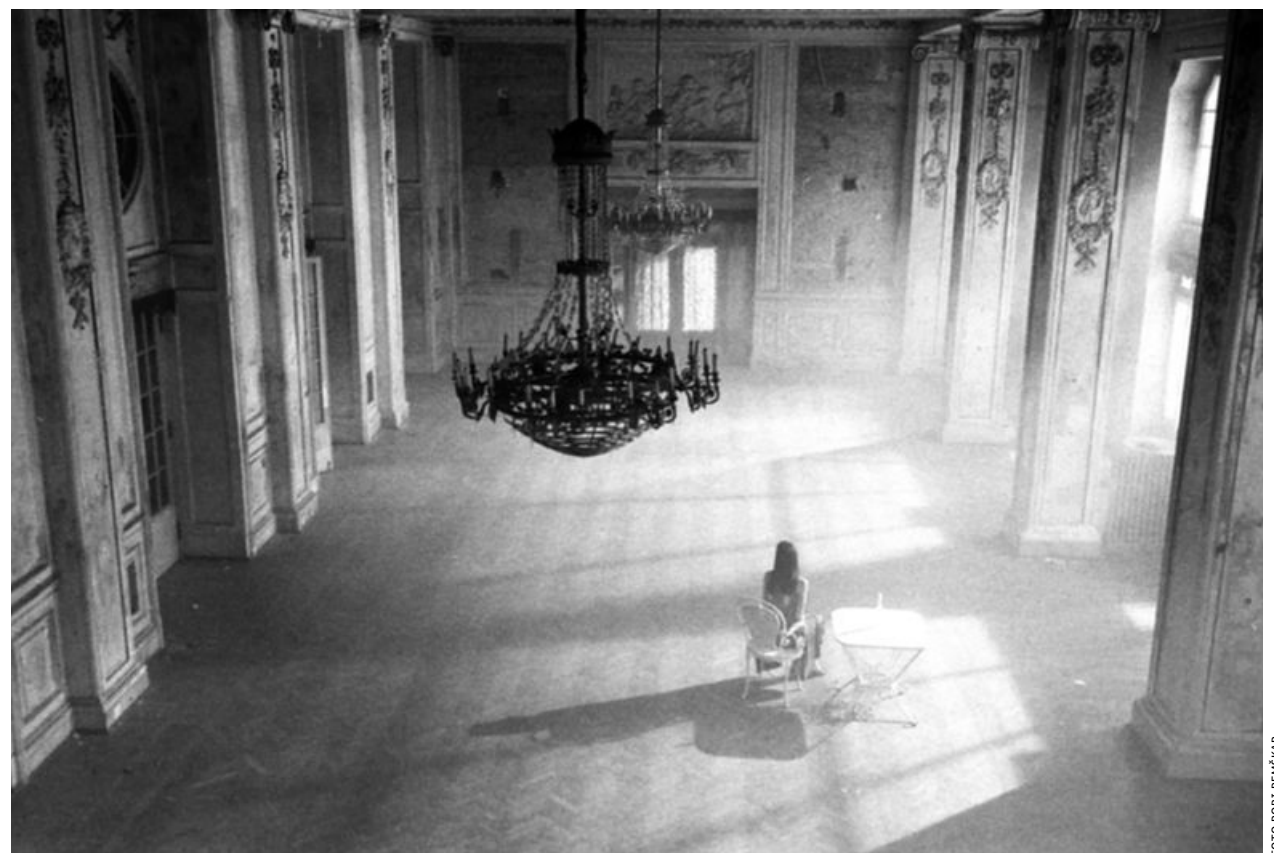
IGRANO-DOKUMENTARNI FILM

Mistika hotela Palace

SCENARIJ IN REŽIJA
Janja Glogovac

SOSCENARIST
Rok Vilčnik

Premiera Televizija Slovenija
28. 12. 2010, 50 min.



Prizor iz filma prikazuje hotelsko jedilnico pred obnovo.

Adam Michnik,

(bivši) disident in danes odgovorni urednik enega osrednjih poljskih časnikov, Gazete Wyborcze, odgovarja hitro, zvečine kratko in jedrnato, a zato nič manj modro in spravljivo. Spravljivost – odpustil je tudi generalu Wojciechu Jaruzelskemu – mu rojaki prej očitajo kot jo cenijo; morda izraz »disident« še danes ni tako zgrešen ... Ampak takšna je pač Poljska, ki bo julija letos prvič prevzela vodenje Evropske unije.



FOTODOKUMENTACJA DELA/JURE ERZEN

DIKTATURA PROLETARIATA JE ŽE IMELA SVOJO PRILOŽNOST

AGATA TOMAŽIČ

Poljsko je pravkar (intervju je potekal v začetku decembra, ko se je na državniškem obisku na Poljskem mudil Dmitrij Medvedjev, op. p.) zapustil Dmitrij Medvedjev, predsednik med Poljaki ene najbolj osovražanih držav. Druga je Nemčija, a zdi se, da so se Poljaki z njo spravili prej in laže kot z Rusijo. Z Nemci sklepamo posle, mi je rekel eden vaših rojakov. Je zdaj napočil ta trenutek tudi za Rusijo?

Ne, ne bi rekel, da je Rusija tu ena najbolj osovražanih držav, in ne strinjam se s tistim Poljakom, ki se je pogovarjal z vami. Odnosi med Rusijo in Poljsko so zelo dolgotrajen in zapleten proces, na obeh straneh.

Odnosi med Poljsko in Nemčijo so po drugi svetovni vojni poznali tri prelomnice: prva je bilo leto 1965, ko so poljski škofi napisali pismo nemškemu škofu, v katerem so jih prosili za odpuščanje in poprosili, naj jim tudi oni oprostijo. Drugi prelomni dogodek se je zgodil v decembru leta 1970, ko je v Varšavo prišel zahodnonemški kancler

Willy Brandt in pokleknil pred spomenikom vstaje v varšavskem getu med drugo svetovno vojno, vlada Zvezne republike Nemčije pa je priznala mejo na rekah Odra in Nisa. Tretja prelomnica je bil slavn objem poljskega premiera Tadeusza Mazowieckiego in nemškega kanclerja Helmuta Kohla leta 1989 v Krzyżowiu, mestu na zahodu Poljske. Vse to je bila posledica zavedne odločitve vlad obeh držav.

Kar zadeva Rusijo, je bil položaj na dveh področjih drugačen. Prvič zato, ker so bili odnosi med ljudmi drugačni kot med Poljaki in Nemci. Poljaki, ki so bili v nemških koncentracijskih taboriščih med drugo svetovno vojno, tam niso srečevali dobrih Nemcev. Tisti Poljaki, ki pa so bili v sovjetskih taboriščih, so bili zaprti tudi skupaj z Rusi. Na Poljskem se je zato razvilo močno antisovjetsko čustvo, ni pa bilo čutiti sovraštva do Rusov. Kar zadeva Katin in priznanje zločina, je bil to neke vrste preskus, kakšne so namere Moskve. Toda Poljaki smo vedeli, da so bili tisti, ki so se prvi zavzemali, da se prizna resnica o Katinu, ruski demokrati.

Na Poljskem je obstajala zelo velika razlika v odnosu do Rusije kot do naroda in kot do režima. Torej ne gre samo za ekonomski interes. Posli seveda štejejo, imate prav. Ko je Poljska hotela vstopiti v Nato in v Evropsko unijo, je bila Nemčija zanjo zelo pomembna, ker je pot vodila preko nje. Zdaj pa se je Rusija zavedela, da je Poljska pomembna država Evropske unije in da, če se slednji hoče približati, ne more odpreti vojne z Varšavo. Na Poljskem pa je bilo pomembno ravnovesje notranjih sil. Dokler je na Poljskem dve leti vladala rusofobična desnica, se ni bilo mogoče nadejati sprememb. Toda pred tremi leti so izgubili parlamentarne volitve, letos pa predsedniške. In danes se tako poljska vlada kot predsednik zavedata, da rusofobična politika ne pelje nikamor. Tako v Moskvi kot v Varšavi so spoznali, da taka hladna vojna ne vodi nikamor.

Omenili ste spremembo oblasti na Poljskem. Januarja 2009 je bil tudi v Združenih državah izvoljen predsednik druge politične opcije. Kakšni pa so v takšni novi zasedbi

odnosi med Poljsko in ZDA, ki so bili prej, se pravi med republikancem Bushem in poljsko desnico, zelo dobri?

Še vedno so načeloma zelo dobri. Toda, kot pravim, načeloma – pravkar je izbruhnil škandal zaradi objave tajnih diplomatskih depeš na *WikiLeaksu* in iz teh dokumentov je razvidno, da pogovori o protiraketnem ščitju niso potekali tako, kot se je nam zdelo, da so. Ampak odnosi so dobri, zelo dobri. Seveda zmeraj lahko najdemo kaj, nad čemer se lahko pritožimo: Slovaki in Čehi, pa tudi Slovenci, denimo, lahko v ZDA potujejo brez viz, mi pa ne. Poljska vojska se je sicer umaknila iz Iraka, umik se pripravlja tudi iz Afganistana, a to ne spremeni dejstva, da so poljsko-ameriški odnosi zelo dobri.

Slovenci smo iz dokumentov, objavljenih na *WikiLeaksu*, izvedeli, da je slovenski premier za srečanje z Barackom Obamo ponujal zatočišče za enega zapornika iz Guantanamo v Sloveniji. Kaj je Ameriki ponudil Bronisław Komorowski, ki se je sestal z Obamo?

Ne vem, ni mi zaupal. Ravno včeraj je

odletel v Washington, a mislim, da ne bomo sprejemali zapornikov. To bi vzdignilo preveč prahu, zlasti po aferi z zasliševanjem zapornikov na vzhodu Poljske; no, vsaj tako je pisal *New York Times* (februarja 2010 je NYT objavil članek, v katerem so razkrili, da je iz letalskih dnevnikov razvidno, da so letala z osumljenci za teroristična dejanja pristajala tudi na letališču Szczytno-Szymany na severovzhodu države, op. p.).

In tam naj bi osumljence tudi mučili?

Ne, to ni zapisano, zagotovo pa vemo, da so zapornike tam zadrževali in da so jih zasliševali agenti Cie. Več pa ne vemo.

Bi lahko razkrijte diplomatskih depeš na WikiLeaksu primerjali z lustracijo?

Ne, to je nekaj popolnoma drugega. Problem z lustracijo je ta, da je bilo mogoče na podlagi dokumentov, ki jih je napisal agent varnostne službe, človeka uničiti in diskreditirati. Pri WikiLeaksu tega ni. Sam se glede tega ne sekiram, ker je bilo vse, kar sem se pogovarjal z ameriškiimi diplomati, že mogoče prebrati v časopisu.

Ali je sprava – ne le na Poljskem, tudi v drugih komunističnih državah – mogoča brez lustracije?

Je možna sprava po lustraciji?

Dobro vprašanje. Je torej Inštitut za narodni spomin, ki se na Poljskem zavzema za lustracijo ipd., po vašem mnenju odvečna ustanova?

Absolutno. Vsaj v taki obliki, v kakršni je danes, prav gotovo. Ne trdim, da ne bi potrebovali inštituta, ki bi se ukvarjal z novejšo zgodovino, toda v obliki, v kakršni obstaja, je nekakšen križanec med inštitutom za zgodovino partije in službo za državno varnost. To nima smisla.

Disidenti, kakršen ste vi, so bili v času komunizma ugledne in spoštovane osebe, ki so jim vsi prisluhnili. Kaj pa se dogaja danes, kako lahko glas intelektualca pride do občinstva? Je res treba, da gre v goste k enemu od najbolj razvpitih voditeljev televizijskih pogovornih oddaj na Poljskem, Kubi Wojewodzkiem (talk šov, ki ga predvaja TVN, glavna komercialna televizija na Poljskem, nekoliko spominja na *Brez zapor* z Jonasom ali pa na oddajo *Hri-bar*, vendar je voditelj Wojewodzki še za kanec bolj usmerjen k popularni kulturi, saj je bil tudi sodnik pri poljskem *Idolu* in šovu *Poljska ima talent*, op. p.)? Ali pa mora pisati kolumne za brezplačni bilten nacionalnega letalskega prevoznika LOT, kar počenja Lech Walensa?

Za Walenso ne bom odgovarjal, naj sam razloži, kako je s tem. Kar pa zadeva pogovorno oddajo Kube Wojewodzkega, sem se na vabilo odzval, ker je ta oddaja pravzaprav kulturna med poljsko mladino. V uredništvu so bila mnenja deljena, nekateri so me nagovarjali, naj se vabilu odzovem, drugi so rekli, naj ne grem, ampak jaz mislim, da mi je uspelo. Kar pa zadeva vpliv na javno mnenje, sem navsezadnje urednik največjega in najbolj vplivnega dnevnika v državi, torej neki vpliv le imam. Naj se povrnem k Inštitutu za narodni spomin, ki je obtožil Lecha Walenso, da je sodeloval z varnostno službo; mislim, da je to popoln absurd. Tako kot bi Tita obtožili, da je sodeloval z gestapom. Kakorkoli že, gestapovec le ni bil.

Vem, da ste se z Lechom Walenso razšla že v začetku devetdesetih, v kakšnih odnosih pa ste s soborci, ki so rušili komunizem v ostalih komunističnih državah? Kaj je Antikomunistična internacionala, ki ste jo omenjali v pogovoru z novinarjem *New York Timesa*, ki je lani, ob obletnici zmage *Solidarnosti* na prvih svobodnih volitvah na Poljskem, napisal vaš portret?

Ne vem, kaj je s tem mislil. V Sloveniji poznam Borisa A. Novaka, Draga Jančarja. Tudi v drugih državah poznam nekaj ljudi, na Hrvaškem sta to Ivo Banac, Ivan Zvonimir Čičak, na Češkem Vaclav Havel, v Romuniji Andrei Plesu ...

Se tudi vam zdi, da se Slovani v Evropski uniji vse manj povezujejo?

Nimam dovolj podatkov, da bi o tem izrekel kakšno mnenje. Poleg tega je od države do države različno, v nekaterih od teh so na oblasti nacionalistične stranke. Mislim pa, da so dobre možnosti za sodelovanje s Češko in Slovaško.

Omenili ste, da lahko sooblikujete javno mnenje kot urednik enega najvplivnejših dnevnikov na Poljskem, toda zakaj je *Gazeti Wyborczy* tako upadla naklada, s skoraj pol milijona na začetku na 260 tisoč izvodov na dan danes?

Ne, imamo več kot toliko naklade.

Toda vseeno je naklada upadla.

Ja, ampak zdaj smo na internetu. Povsod na svetu se dogaja enako s časopisi, tudi moj sin vse časopise bere na internetu.

To ni isto, internet ni plačljiv.

Še ni.

Kam bi uvrstili *Gazeto Wyborczo*, na levico ali desnico? In kakšna je sploh definicija zanju na Poljskem?

Ali se vam ta dva pojma, levica in desnica, še nikoli nista pomešala?

Ja, velikokrat, sploh v tranzicijskih državah.

To so pojmi, ki danes nič ne pomenijo. Toda v jeziku zahodnoevropskega pojmovnega aparata je *Gazeta Wyborcza* uvrščena nekje med skrajno desnico socialdemokracije in liberalci.

Kako bi sploh lahko na Poljskem definirali levico, glede na veliko politično moč, ki jo ima Cerkev?

Težko definiramo pojem levice na Poljskem. Je to postkomunistična formacija? Toda to ni levica, in so postkomunisti, ki so izgubili oblast in se trudijo priti nazaj na oblast, težko pa bi rekel, da so to levičarji. Kadar na Poljskem obravnavamo levo in desno, govorimo o konkretnih zadevah, to pa so: odnos do Cerkev, odnos do EU, do nacionalizma, trga in preteklosti ter lustracije, oziroma interpretacije zgodovine. A tudi to se prekriva med sabo.

Kako je z novinarstvom oziroma urednikovanjem v času kapitalizma (v komunizmu je o vsebini medijev odločala politika in je vladala cenzura, danes pa kapital)?

Kateri so bolj trdi pogajalci, komunisti ali kapitalisti?

Jaz ne bi zamenjal vpliva kapitala za komunistično cenzuro! V Jugoslaviji je bila cenzura razmeroma liberalna, na Poljskem pa je bilo strašno.

Ko vam je International Press Institute maja 2000 podelil naziv Press Freedom Hero (Junak svobode tiska), ste dejali, da rade volje prevzamete odgovornost za vse poraze in napake *Gazete Wyborcze*, ne lastite pa si zasluga za njene uspehe. Katere največje uspehe bi lahko naštel za leto 2010?

Mislim, da je velik uspeh to, da smo po dvajsetih letih še vedno največji in najbolj vpliven časopis ne le na Poljskem, ampak v celotni regiji.

Ko ste leta 2006 prevzeli častni doktorat Univerze v Ljubljani, ste na predavanju dejali, da na Poljskem vsaka politična opcija, ki zmaga na volitvah, v paketu dobi tudi nadzor nad javno radiotelevizijo. Je temu še vedno tako?

Spreminja se. Nobena država ni popolnoma uspešna v boju za svobodno in javno radiotelevizijo. V postkomunističnih državah imam ves čas občutek, da imajo stranke rade svobodo, vendar le zase. Samo takrat, kadar same nadzirajo vse. Tako prihaja tudi do protislovij: ko je stranka Pravo in pravičnost prišla na oblast, je prevzela televizijo tako rekoč v eni noči. Nato pa je zmagala Demokratska platforma, a se je odrekla podobnim ukrepom, češ naj ima stranka Pravo in pravičnost še naprej nadzor nad televizijo. Potem pa je kakovost katastrofalno padla, poleg tega je bilo poročanje tako neustrezno, da so celo takšni, kot sem jaz, menili, da je bila to napaka in da bi Demokratska platforma kljub vsemu morala prevzeti javno televizijo. Ko se je zgodila katastrofa v Smolensku, je nacionalna televizija dan za dnem predvajala poročila, ki so namigovala, da sta poljski premier in ruski predsednik s skupnimi močmi ubila našega predsednika. Vsaka norost ima mejo!

Kako pa je zdaj, kdo imenuje direktorja radiotelevizije?

Državni svet radia in televizije, parlament pa imenuje člane tega sveta – torej tisti, ki ima večino v parlamentu. To je slab mehanizem in ne vemo, s čim naj ga nadomestimo. Španija in Nemčija se spopadeta z enakimi

težavami, tudi v Italiji, kjer vlada Berlusconi, ni ravno rožnato.

Veljate za glas zdravega razuma in spravljivega človeka – kakšen je torej vaš odnos do glavnih točk poljske politike: Cerkev, odnos do zgodovine, Evropska unija ...?

(smeh) Poljaki mi tega o zdravem razumu ne rečejo ...

Bom začel pri koncu: sem navdušenec nad Evropsko unijo. Mislim, da imamo Poljaki samo koristi od tega, da smo vstopili v Unijo. Kar zadeva preteklost, mislim, da je treba govoriti resnico, ta pa nikoli ni črnobela. Bil sem antikomunist, dolga leta sem bil v opoziciji, ampak antikomunizem je začetek, ne konec pogovora. Tudi Hitler je bil antikomunist. Ni dovolj, če rečemo samo, da smo antikomunisti. Resničnost je bila takrat enako zapletena, tako kot v Sloveniji; tudi pri nas so med drugo svetovno vojno obstajali domobranci. Mislim, da je treba pisati resnico in premoči nekaj empatije. Preteklost ni bejzbolska palica, s katero bi tolkli po glavi nasprotnika.

Cerkev pa je na Poljskem po mojem mnenju razdeljena. V poljski Cerkvi je enako kot v poljski družbi nasploh: odslikava, kar je pri nas najboljšega in najslabšega. Jaz vidim dve smeri, seveda, če nekoliko poenostavim; pravzaprav bi lahko govorili kar o dveh različnih katolicizmih, dveh različnih Cerkvah: prva je smer Janeza Pavla II., Wojtyła, druga pa je smer Tadeusza Rydzka, ki je ustanovil *Radio Maryja*. Rydzka ima marsikaj skupnega z Antejem Pavelićem – ne z Alojzijem Stepincom, s Pavelićem!

Ali ste vi verni?

(smeh) To je pa zelo balkansko vprašanje!

Se opravičujem za to drobno novinarsko predrznost.

Na Poljskem se kaj takega ne spodobi vprašati.

Se pravi, da je po vašem mnenju vera stvar zasebnosti?

Nikogar se zaradi vere ne sme diskriminirati, niti mu dajati prednosti. Nikoli ne odgovarjam na taka vprašanja, ker je na Poljskem odgovor nanje že politična deklaracija, vera pa ni politična zadeva. Sicer pa nič hudega, ni slabih vprašanj, so le slabi odgovori.

Še eno vprašanje za konec: je Roman Polanski, dobitnik nagrade za najboljši evropski film (*Pisatelj v senci*), še Poljak za vas?

Kaj pa je on za vas, Kitajec? Kako pa mislite, da se pogovarjam z njim, če ne poljsko?

Aha, torej še govori poljsko ...

Seveda.

Kaj pa Zbigniew Brzezinski?

Ne, to je pa druga zgodba. On je kot sedemletni otrok zapustil Poljsko in delal kariero in se šolal v ZDA. Pa vendar dobro govori poljsko, čeprav je Američan. Polanski pa je v nekem trenutku odšel in začel snemati na tujem, tako kot Emir Kusturica.

Toda Kusturica je problematičen za marsikatero republiko bivše Jugoslavije, kjer so se mu odrekli ...

Toda odrekli so se ga zaradi ideološkega poslanstva njegovih filmov. No, ali je Žižek za vas še Slovenec? Poznam ga osebno ...

Ali tudi berete njegove knjige?

Žal, ja. Zelo je popularen, njegova dela berejo kot *Biblijo*. Je zelo inteligenten, a pogosto piše take neumnosti ...

V Sloveniji mu nekateri očitajo, da je preveč pop filozof ... So pa njegove knjige zagotovo zabavno branje.

Za koga mogoče res, a če berete o tem, da je treba dati priložnost diktaturi proletariata, mogoče lahko to koga tudi razjezi, kajti diktatura proletariata je že imela svojo priložnost!

–
Pogovor je potekal s pomočjo tolmačke DR. JASMINE ŠULER GALOS, slovenske lektorice na Varšavski univerzi.

ZGODOVINAR, KI JE PISAL ZGODOVINO

Leta 1946 rojeni Poljak judovskih korenin je poleg Lecha Walense eden najbolj znanih disidentov na Poljskem. Kot se za pravega oporečnika spodobi, je sistem, preden ga je začel razžirati, najprej dodobra spoznal od znotraj. To ni bilo težko, ker je bil partijski funkcionar še njegov oče. Tudi mladi Adam Michnik se ni branil članstva v raznih ideološko rdeče obarvanih mladinskih organizacijah. Leta 1964 je vpisal študij zgodovine na univerzi v Varšavi in tedaj se je začelo: zaradi sodelovanja v različnih protestnih akcijah, od odprtih pisem do objav besedil, kritičnih do življenja v sodobni Poljski, so mu najprej prepovedali nadaljevanje študija, nato je bil izključen z univerze, naposled je pristal v zaporu. Večkrat – vsega skupaj je presedel šest let. Toda, kot je povedal v intervjuju za *Delovo Sobotno prilogo* junija 2006, ko je prišel na podelitev častnega doktorata ljubljanske univerze, »če si bil v zaporu, še nisi pameten in sposoben«.

Šele sredi sedemdesetih let je smel spet študirati, študij zgodovine je končal na univerzi v Poznanju. V letih 1976–1977 je živel v Parizu, po vrnitvi na Poljsko se je udeleževal v *Solidarnosti* ter delal kot urednik ali sourednik številnih ilegalnih publikacij. Njegova najpomembnejša – in še danes trajajoča – uredniška dejavnost pa se je začela maja 1989, ko je izšla prva številka *Gazete Wyborcze*, ki je na sodobni poljski dnevnik spominjala le po imenu, tako tanka (8 strani) in neugledna je bila. Kot pove že ime – v prevodu bi se glasilo

Volilni bilten –, je opozicija izhajanje *Gazete Wyborcze* izposlovala v pogajanjih s komunistično vlado pod pretvezo, da gre za list, ki bo volivce informiral o dejavnosti *Solidarnosti* pred prvimi na pol svobodnimi volitvami na Poljskem. Prva številka *Gazete Wyborcze* je izšla v nakladi 150.000 izvodov, nato se je številka naglo povzpela na pol milijona. Že leta 1990 je Lech Walensa dosegel, da so iz glave časopisa odstranili geslo *Ni svobode brez Solidarnosti*, nekdanja opozicijska soborca Walensa in Michnik pa sta prav zaradi odnosa do preteklosti (Michnik nasprotuje lustracijskim obračunavanjem) že dolgo na nasprotnih bregovih; eno od jabolk spora oziroma ena močno kritiziranih odločitev Adama Michnika je bila njegova sprava z generalom Wojciechom Jaruzelskim.

Izdajatelj *Gazete Wyborcze* (in še kupa drugih revij in prilog, ki so izšle iz nje) je francosko-poljsko podjetje Agora SA. Adam Michnik je odgovorni urednik *Gazete Wyborcze*, vendar v Agori nima lastniškega deleža.

Poleg številnih časopisnih kolumn (ki jih objavlja tudi v tujem tisku – *Spiegel*, *Le Monde*, *Libération*, *El País*, *New York Review of Books*, *Washington Post*) je tudi avtor nekaj knjig, v slovenščino sta prevedeni *Skušnjavec našega časa* (prevod in izbor tekstov dr. Niko Jež, Mladinska knjiga) in *Disput ali Kje smo, kam gremo?* (pogovor med Adamom Michnikom in Dragom Jančarjem, ki ga je vodil Niko Jež, založba Wieser).

SLOVENŠČINA DO

POKLIC: LEKTOR SLOVENSKEGA JEZIKA

V študijskem letu 2010/2011 delujejo različne oblike lektoratov slovenskega jezika na 57 tujih univerzah. Lektorate obiskuje več kot 2000 slušateljev. Na 25 tujih univerzah ima slovenistika s podporo lektorata status rednega dodiplomskega študija oziroma študijske smeri, na nekaterih pa se izvajajo tudi magistrski in doktorski študiji slavističnega, jezikoslovnega, literarnega ali prevajalskega študija. Na tujih univerzah poučuje 31 slovenskih lektorjev, ki so zaposleni na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

Največ lektoratov je na Poljskem – kar šest, in sicer: Bielsko-Biala (v študijskem letu 2009/10 vpisanih 49 študentov), Gdansk (57 študentov), Varšava (36 študentov), Katowice (85 študentov), Krakov (106 študentov) in Lodž (35 študentov). Slušatelji so treh vrst: študenti drugih slovanskih jezikov, ki si slovenščino izberejo za eno leto kot izbirni predmet (pa jih morebiti prepriča in študira naprej), dodiplomski in podiplomski študenti. Zelo močni so še lektorati na Češkem (lani je bilo 19 študentov vpisanih v Pragi, 29 v Pardubicah in 32 v Brnu), v Zagrebu (108 vpisanih) in v Beogradu (104 študenti; več kot 400 jih obiskuje izbirni predmet Slovenska kultura in civilizacija). Za primerjavo: v prvi letnik slovenistike na ljubljanski Filozofski fakulteti se vpiše 120 študentov (vendar vsi študija ne končajo ...), študij slovenistike pa obstaja tudi v Mariboru, Novi Gorici in Kopru. Tako da povsem drži trditve, da na Češkem slovenščino študira približno enako število študentov kot v Sloveniji, pritrjuje izr. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič, predsednica programa slovenščine na tujih univerzah v okviru Centra za slovenščino kot drugi/tuji jezik.

Samo za sedem lektorjev plačuje vse stroške slovenska država, se pravi, da ministrstvo za visoko šolstvo, znanost in tehnologijo nameni denar za njihove plače (sodijo v 31. plačni razred), najemnine za stanovanje do 1000 evrov na mesec, dodatek za oddaljenost, dvakrat na leto potne stroške za vrnitev v domovino in izobraževanje. Pri ostalih so sofinancerji tuje univerze, ki deloma primaknejo za plače lektorjev ali poskrbijo za njihovo nastanitev. Ministrstvo za zunanje zadeve pomaga v organizacijskem smislu, dodaja vodja programa Mojca Nidorfer Šiškovič: pri navezovanju stikov, podpisovanju pogodb s tujimi fakultetami, prireja sprejeme za kulturne praznike in podobno.

Razpisi za lektorska mesta so javni, zanimanje pa ni preveliko, sogovorniki menijo, da zaradi oddaljenosti. Največ povpraševanja je po delovnih mestih lektorjev v Zagrebu, Beogradu in Londonu, zanje so prejeli tudi po 30 prijav (res pa je, da so se posamezniki prijavljali za več krajev). Biti lektor je idealno za mlade ljudi brez družine, a po drugi strani ni čisto primerno za prvo zaposlitev takoj po zaključenem študiju, ker zahteva nekaj izkušenj in organizacijskih sposobnosti. Toda te je mogoče, kot pripomni

strokovni sodelavec programa Damjan Huber, pridobiti tudi že med študijem. Nikakor pa ni delo za pasivne, zaspane, nedejavne, se strinjajo vsi trije sogovorniki.

Zoprna lastnost lektorskega poklica je, da so lektorji zaradi pomanjkljive opredelitve njihovega statusa v slovenski zakonodaji lahko zaposleni samo za določen čas – dve leti. Pogodbo jim sicer lahko podaljšujejo, a jih ne morejo zaposliti za nedoločen čas. Hkrati to pomeni, da nimajo nobene varnosti, ko se vrnejo v domovino, temveč lahko ponovno začnejo iskati novo delovno mesto ...

Pogoji za kandidiranje so: diploma iz slovenistike, znanje tujega jezika (po možnosti tistega, ki ga govorijo v državi, kamor bi se kandidat rad odpravil, ali vsaj angleščine; lahko se jezika države tudi priučijo naknadno, ponavadi jim gre hitro, saj so vendarle jezikoslovci), poznavanje okolja, znanje poučevanja slovenščine kot tujega jezika. Kandidate izbira komisija, ki jo sestavljajo predstavniki Centra za slovenščino kot drugi/tuji jezik (vsi trije sogovorniki), kadrovik in kdo iz vodstva ljubljanske filozofske fakultete, na posebno zahtevo pa tudi kdo z univerze v tujini. Tako so na izbor v Ljubljano pripotovali predstavniki tržaške visoke šole za prevajanje in tolmačenje in Kitajci (lektorat za slovenski jezik so v Pekingu odprli leta 2009). Ti so postavili še dodaten pogoj: da mora kandidat znati plesati, se z nasmehom spominja Alojzija

Zupan Sosič, »ker da se da na Kitajskem s pesmijo in plesom najhitreje naučiti tujega jezika, to je pač taka civilizacijska posebnost«. Najstarejši lektorati slovenskega jezika so v soseščini: že leta 1811 so ga odprli v Gradcu (se pravi več kot sto let pred ustanovitvijo univerze v Ljubljani in stolice za slovenistiko), leta 1849 na Dunaju, kjer je med drugim deloval znani jezikoslovec Fran Miklošič.

Sicer pa lektorji niso vedno Slovenci po rodu, razlagajo sogovorniki; v Skopju je prof. dr. Lidija Arizankovska, v Sankt Peterburgu dr. Anna Bodrova, v Pardubicah, kjer so lektorat za slovenščino ustanovili povsem neodvisno od ljubljanske univerze, kot lektor

deluje dr. Aleš Kozár, ki je diplomiral iz slovenistike na univerzi v Pragi, na Tehnično-humanistični akademiji v Bielsko-Biali dr. Agnieszka Będkowska-Kopczyk.

Najprimernejši odziv na govornice, ki so po Sloveniji zaokrožile oktobra lani in po katerih je ministrstvo za visoko šolstvo, znanost in tehnologijo zaradi varčevanja začelo razmišljati o zapiranju nekaterih slovenskih lektoratov v tujini, je torej napisati seznam krajev oziroma univerz, ki si svojim študentom želijo omogočiti učenje slovenščine (ali pa okrepiti delovanje že obstoječega lektorata). To so po besedah Mojce Nidorfer Šiškovič v španski Granadi, nizozemskem Leidnu in ukrajinskem Kijevu. Beli lisi pa sta še Bližnji vzhod in Avstralija.

AGATA TOMAŽIČ foto JURE ERŽEN

Orumeneli časopisni papir ne laže: pred približno stotimi leti je *Slovenski narod* v posebni rubriki poročal o tem, kateri tuji gostje so prenočili v ljubljanskih hotelih. Danes se to zdi smešno in kdo ve, morda se bodo tudi zanamci čez nekaj desetletij smejali, ko bodo klikali po elektronskih arhivih in se bodo vsako leto julija, ko izpraznjene univerzitetne predavalnice po Sloveniji zasedejo udeleženci raznih počitniških seminarjev, pred njimi odprli novinarski prispevki, v katerih je podrobno predstavljen malone vsak tujec, ki se je odločil učiti slovenščine.

Kje so slovenski lektorati?



VLADIVOSTOKA!

Čeprav Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik obstaja že od leta 1965, ko je takrat še Oddelek za slovanske jezike in književnosti organiziral prvi seminar slovenskega jezika, literature in kulture, na navdušence, ki se potrpežljivo učijo izgovora slovenskih besed in sladostrastno vzdihujejo nad dvojino, še danes gledamo kot na nekakšne prisrčne posebnice – če že ne kar čudake. Od leta 1965 je minilo skoraj pol stoletja, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik danes bedi nad impresivno, po dobesedno celem svetu razvejeno mrežo slovenskih lektoratov na tujih univerzah, a še vedno težko sprejememo dejstvo, da se komu zdimo tako zanimivi, da si je pripravljen vzeti nekaj let in se našega jezika naučiti do stopnje, ki bi mu jo lahko zavidal celo marsikateri domorodec. Nenačuden odnos, ki v sebi skriva kompleksno dojetje lastnega bivanja in predvsem pripadnosti majhnemu narodu. Pomisleki glede smiselnosti financiranja lektoratov slovenskega jezika po svetu, ki smo jim bili priče preteklo jesen, se prav tako ne morejo roditi drugje kot v glavah ljudi, ki se ne morejo sprijazniti s tem, da majhnost ni pomanjkljivost in da prav v polju nematerialnega obstaja nešteto načinov, kako jo unovčiti.

Velicina jezika se ne meri po številu govorcev, je eden najlepših odgovorov na vprašanje, zakaj so se odločili za učenje slovenščine, ki smo ga zastavljali prizadevnim Poljakom – na Poljskem se na šestih različnih univerzah vsako leto slovenščino uči v povprečju petsto študentov. Kar je več, kot je vpisanih na študije slovenistike na Filozofski fakulteti v Ljubljani in Mariboru, na Fakulteti za humanistične študije v Kopru in na Fakulteti za humanistiko v Novi Gorici. Na Poljskem se je slovenščine mogoče učiti v Krakovu, Katovicah, Bielsko-Biahi, Varšavi, Gdansk in Lodžu. Prvi dnevi decembra 2010, ko smo dogajanje na štirih slovenskih lektoratih na Poljskem poskušali ujeti za *Pogleda*, so bili za slovensko učeče se poljske študente nekaj posebnega tudi zato, ker je v okviru programa Slovenščina na tujih univerzah, ki je del Centra za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, potekal mednarodni kulturnopromocijski projekt *Svetovni dnevi sodobne slovenske literature*.

KATOVICE, NAJGRŠE MESTO NA POLJSKEM?

Postaja v Krakovu, od koder so odhajali avtobusi proti Katovicam, je bila vključena v zamazan sneg ali blato, na peronih so postavali golobje z zlepljenim perjem in ljudje z vrečkami, v zraku je po zimsko velo po premogu. Med avtobusnimi sedeži ni bilo nič bolje, zatohosti se je pridružil vonj po alkoholu, klavrnost oblačnega decembrskega dne in prenatrpanega prevoznega sredstva je odtehtala le galantnost sivolasega Poljaka, ki je – skladno z navado, po kateri se ravna večina njegovih rojakov – odstopil sedež potnici, in to s povabilom, naj sede na njegovo mesto, izgovorjenim v francoščini. Prihod pred socrealistični kolos z napisom Hotel Katowice, uklešččen med stadion na eni in spomenik uporu na drugi strani, z za nameček desetcentimetrosko plastjo snega na pločniku, je situacijo spet poslabšal.

»Dobrodošla v Katovicah, najgršem mestu na Poljskem,« je obešenjaško začela **Barbara Upale**, lektorica za slovenski jezik na Inštitutu za slovansko filologijo Šlezjske univerze. Ampak ker je to izgovorila na mestnem trgu pred gledališkim poslopjem, solidnim prime-

rom neoklasicizma, in malce stran od še kar posrečenega neogotskega poskusa katedrale in očarljive opečnate stavbe Akademije za glasbo, trg pa je bil okrašen z božičnimi zvezdami in so k zimski romantiki prispevali kupi snega, še sama ni bila več tako prepričana v izrečeno. Da so Katovice najgrše mesto na Poljskem, je verjela le, ko je tja prišla prvič. Zdaj, po dveh letih, se obiskovalcem trudi prikazati tudi pozitivne strani: »Občudujem jih zaradi njihovega vitalizma in dinamičnosti – počasi, a vztrajno se trudijo olepšati mesto, ki kandidira za evropsko prestolnico kulture leta 2016.« In ker je sveta Barbara zavetnica rudarjev, je med šlezjskimi rudniki res našla svoje mesto, se pošali Barbara Upale in doda, da so mnogo premogovnikov že pozaprlji, Šlezijci pa so krizo zaradi izgube delovnih mest prebrodili tako, da so pritegnili tuje vlagatelje v druge industrijske panoge, denimo v avtomobilsko industrijo.

PO PETDESET VPISANIH NA LETO

Slovenski lektorat na Šlezjski univerzi je bil ustanovljen leta 1991, od takrat je v Katovicah mogoče študirati slovenski jezik samostojno. Tri leta pozneje je tam kot izredna profesorica začela predavati tudi **dr. Božena Tokarz**, ki je skupaj z možem **dr. Emilom Tokarzem**, danes predstojnikom slovenistike na Tehnično-humanistični akademiji v dobro uro oddaljeni Bielsko-Biahi, med najbolj znanimi navdušenci nad slovenskim jezikom, literaturo in kulturo na



Barbara Upale

Poljskem. Diplomirana polonistka je drugo polovico osemdesetih let preživela v francoskem Clermont-Ferrandu, kamor so se z družino umaknili pred demokratizacijo in svobodomiselnosti nenaklonjeno komunistično oblastjo – dr. Tokarz je zaradi vodenja univerzitetne izpostave *Solidarnosti* namreč padel v nemilost. V Clermont-Ferrandu je Božena Tokarz opravljala delo lektorice za poljski jezik in tam se ji je, kot pripoveduje danes, v profesorskem kabinetu na Inštitutu za slovansko filologijo, kjer za goste ne sme manjkati piškotov in čaja ali kave iz grelnika vode, sestavila slika: polonistka ne zadošča, potrebna je umestitev v širši slovanski kontekst. Za slovenščino in Slovenijo jo je navdušil mož, in prav z njim je leta 1974 prvič obiskala našo državo, tedaj pravzaprav zvezno republiko. Našo govorico je za silo razumela, z jezika pa sta ji bolj šli srbsčina in hrvaščina, ki sta skladenjsko bliže poljščini. Mož je prevajal, kar sem povedala, a to mi

ni bilo dovolj, hotela sem povedati več, se spominja Božena Tokarz, ki se je nato dvakrat udeležila seminarja slovenskega jezika, literature in kulture v Ljubljani, odločilno pa je bilo srečanje s profesorjem dr. Borisom Paternujem, ki jo je navdušil za slovensko književnost. Ta je njeno priljubljeno področje še danes, med drugi je zaslužna za prevod romana *Volčje noči* Vlada Žabota, ki ga je prevedla njena nekdanja študentka.

Na Šlezjski univerzi je v študijskem letu v povprečju po 50 slovenistov v različnih letnikih. Študija slovenistike pa ne razpisuje vsako leto, tako da zdaj izvajajo program za drugi, tretji in peti letnik. Božena Tokarz ne skriva zaskrbljenosti za prihodnost oddelka, kajti ;eprav že izpolnjuje pogoje za upokožitev, še kar dela, ker primanjkuje profesorskega kadra in je upati, da bosta kolegici, ki sta doktorirali iz literarnih ved, čim prej habilitirani v profesorici. Poudarja, kako pomemben je pri učenju jezika lektor, ki mu je ta jezik materinščina – na Inštitutu za slovansko filologijo v Sosnowiecu si stroške za delovno mesto lektorja oziroma lektorice delita Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik (ki je del slovenistike na Filozofski fakulteti, ta pa Univerze v Ljubljani) in Šlezjska univerza. Poljaki imamo veliko skupnega s Slovenci, meni Božena Tokarz, vrednosti jezika in kulture pa nikakor ne gre ocenjevati po številu njegovih govorcev; navsezadnje veliko pove že podatek, da ste Slovenci,



Božena Tokarz

čeravno vas je le dva milijona, v zgodovini preživeli in ustvarili lastno državo, kar je naposled uspelo tudi Poljakom, čeravno se nas je 38 milijonov borilo bolj odkrito, a z enakim uspehom.

DO SRCA PREKO ŠPORTA IN GLASBE

Tako kot drugod po svetu je tudi na Poljskem slovenščina in Slovenija pot do marsikaterega poljskega srca (ali vsaj možganov) našla preko športa, razloži Barbara Upale. Ker častijo Adama Małyszka, jim seveda tudi dosežki slovenskih orlov niso neznan. Ker je v teku na smučeh uspelo Justyni Kowalczyk, poznajo tudi Petro Majdič. Ker si je slavo v boksarskem ringu izboril Rafał Jackiewicz, vedo tudi za Dejana Zavca. In seveda za domovino vseh teh športnikov. Na popkulturnem področju si v pogovoru s Poljakom utegneta pridobiti kakšno točko z omembo Siddharte, Laibacha ali Mitje Okorna, ki je na Poljskem zaslovel kot režiser in soscenarist

nadaljevanke *Devetintrideset in pol*, predvajane na poljski komercialni televiziji TVN v dveh sezonah, leta 2008 in 2009. Obzorje poznavanja slovenske kulture in družbe se še širše odpre za tiste študente, ki se podajo v Slovenijo. Bodisi preko katere od štipendijskih shem, evropskega Erasmus-Socrates ali dvostransko slovensko-poljskih, nekateri grede pogumno tudi na počitnice in potem poskušajo kaj zaslužiti. Ne glede na to, ali so bili v Sloveniji prvič ali morda drugič ali celo tretjič, pa se jim je lanska strokovna ekskurzija v podalpski raj – številni študentje so namreč nagnjeni k idealiziranju naše države, pove Barbara Upale in pristavi, da jim poskuša predstaviti tudi manj idealne plati slovenske stvarnosti – bržčas vtisnila v trajen spomin.

HA HA HA, HUDO, HUJE, NAJHUJE!

V začetku maja so si v tednu dni – in za neverjetnih sto sedemdeset evrov, saj se je večina sodelujočih vodnikov ali celo ustanov požrtvovalno odrekla zaslužku ali pa jim omogočila popuste – ogledali skoraj vso Slovenijo od panonske ravnice do kraških jam, od sinjega morja do alpskih vršacev. Razen Bleda, kamor se lahko kadarkoli odpravijo sami. Začeli so s Prekmurjem in na pripombo, ali ni vendarle nekoliko zlobno peljati študente, željne jasne slovenske besede, na narečno območje, znano po skorajda hermetični nerazumljivosti, Barbara Upale zmaje z glavo, ne, poljščina in prekmurščina sta si – po zatrjevanju študentov – bliže, kot si laik misli.

Bližina pa je lahko tudi varljiva: v sorodnih jeziki, kakršna sta slovanska slovenščina in poljščina, mrgoli tako imenovanih lažnih prijateljev, besed, ki v enem jeziku zvenijo podobno kot v drugem, pa pomenijo nekaj čisto drugega. Lažni prijatelji so lahko neizčrpen vir smeha že za slovenskega popotnika, ki se med vožnjo po Poljskem z očmi tu pa tam ustavi ob kakšnem izvesku: *sklep zoologiczny* (trgovina z živalmi), *droga do sukcesu* (pot do uspeha), *ginekolog i położnik* (ginekolog in porodničar). Smeh se stopnjuje do krohota pri Poljakih, ki spoznajo idrijsko čipko (kar spominja na vulgarno poimenovanje za žensko spolovilo) ali se učijo stopnjevati hudo – huje (kar spominja na vulgarno poimenovanje za moško spolovilo). Komaj sem jim, krčevito hihitajočim se, iztrgala razlago, se spominja Barbara Upale.

USODNA JE BILA SIDDHARTA

Inštitut za slovansko filologijo na Šlezjski univerzi zadnja tri leta domuje v novi stavbi Filološke fakultete v Sosnowiecu (streljaj od Katovic), zgrajeni s podporo iz evropskih skladov. Oddelki so pobarvani v različnih barvah, vsak sklop jezikov ima drugo. Po hodniku oranžne barve se pride do učilnice, kjer že čakajo – tisti čudaki, ki jih kolegi z anglistike postrani gledajo, češ kaj pa boste s slovenščino, saj jo govorita samo dva milijona ljudi. Za slovenščino sem se odločila prav zato, ker so se vsi moji prijatelji učili angleščino, pove Magda, rekla sem si, poskusimo, če mi ne bo všeč, se še vedno lahko preprišem, in glede na to, da sem zdaj v petem letniku, si lahko mislite, kako se mi zdi, pravi dekle, ki je bilo v drugem letniku prvič v Sloveniji, in to kar pet mesecev na študijski izmenjavi. Bartek se je na slovenščino vpisal, potem ko je na nekem poljskem radiu, kjer predvajajo etno glasbo, slišal pesmi Siddharte. Bilo je tik pred maturo, vedel sem, da hočem študirati kakšen jezik in tako sem izbral slovenščino, danes razlaga študent petega letnika. Po nekakšnem hecnem naključju ni

edini slovensko govoreči v svoji rodbini: že njegov dedek, ki so ga službene poti dostikrat ponesle na Balkan, se je s tamkajšnjimi prebivalci znal sporazumevati v njihovih jezikih. Toda resnici na ljubo je dedek govoril nekakšno mešanico vseh jugoslovanskih govoric, doda Bartek. Najbrž res ni obvladal slovenščine tako lepo kot njegov vnuk, ki si prizadeva vsako leto preživeti vsaj teden dni v Sloveniji. Oglel si je že številne kotičke naše dežele, najbolj všeč mu je Ljubljana, navdušen pa je tudi nad mestoma, ob katerih Slovenci ponavadi viharno nos: Jesenicami in Velenjem. Bogata industrijska dediščina in poteze, značilne za naselja, ki so nastala ob težki industriji ali rudnikih, so mu najbrž blizu, ker je tudi sam doma iz takšnega kraja: mesta Tychy v šlezijemskem industrijskem območju na jugozahodu Poljske. Znanje slovenščine bi rad unovčil tudi pri delu, razmišlja o ustanovitvi turistične agencije, ki bi Poljakom ponujala počitnice v Sloveniji. Nekaj zanimanja za našo državo že vlada med njimi, pravi, glavna ovira pa so cene, saj je šeststo evrov za teden dni Kranjske Gore, denimo, za povprečnega Poljaka kar velik izdatek, poleg tega jih moti, da v naši državi ni učinkovitega javnega prevoza in je zato skorajda nujno k nam priti z lastnim avtomobilom.

UČENJE SLOVENŠČINE Z ODDAJO MOSTOVI - HIDAK

Katere skupne lastnosti še družijo Poljake in Slovence, vprašam študente, in odgovor pride iz več grl skoraj hkrati: »Oboji smo Slovani. In to je dejstvo.« Poleg slovenščine se vsi učijo še kakšnega drugega slovanskega jezika, Sebastian, ki je zdaj v petem letniku, si je izbral srbsčino, vendar bi jo najraje opustil, Piotr pa makedonščino. Ja, saj včasih kaj pomeša, pravi. »Pridem, na primer, v Skopje, in tam govorim srbsko,« se zasmije. Toda v pogovoru z gostjo iz Slovenije se le redko kdo zmoti in v stavek vplete kakšno nenavadno besedo, večini slovenščina lepo teče. Slovenci ste bolj germanski, pravijo, ko beseda nanese na razlike med slovanskima narodomoma. Urejeni, pridni in natančni, razlaga Ola, ki se ob nasmešku obeh Slovencev učilnici ne pusti prepričati v nasprotno, le da so to pač stereotipi in da obstajajo tudi izjeme, pripomni.

Slovensko lahko berejo in poslušajo tudi na internetu, sploh oddaje z nacionalne televizije. Nekoč sem gledal neko oddajo v madžarščini, pove Piotr, *Hidak*, ja, tako je bil naslov, in imela je podnapise v slovenščini, kar je za učeče se še posebno prikladno. Vojnovičevih *Čefurjev* (ki so prevedeni v poljščino in je prevajalec namesto fužinščine uporabil blokoviščino – posebno govorico prebivalcev blokovskih naselij na Poljskem) v izvorniku še niso brali – čeprav se zanje, od katerih se vsakdo uči še kakšnega južnoslovanskega jezika, tema knjige zdi kot nalašč. To je zanje še malo pretežko, pojasni lektorica Barbara, ki se z njimi vseskozi sporazumeva v slovenščini, le pri popolnih začetnikih je včasih za hip popustila in dovolila poljščino, angleščina pa je bila zasilni izhod. V angleščino pogosto preklonijo tudi Slovenci, ko slišijo, da smo tujci, se nekdo pritoži in ostali mu pritegnejo, to da jih res moti pri Slovincih. Pa še v nečem ste drugačni od Poljakov, se domislita Ola in Magda: v dojemanju razdalj. »Vsak dan se vozim na faks po eno uro in ko sem bila na študijski izmenjavi v Ljubljani, sem stanovala v študentskem domu pri Litostroju, od koder sem imela do mesta dvajset minut s kolesom. Slovenci pa so se pritoževali, da je to predaleč!« se spominja Ola.

DRUGA MATERINŠČINA

Dr. Agnieszka Będkowska-Kopczyk je lastnica enega tistih čelnih možganskih režnjev, ki postavlja na laž vse teorije psiholingvistike, po katerih mora biti človek, če naj spregovori v dveh jezikih enakovredno dobro, obema izpostavljen enkrat do šestega leta starosti. Nikoli si ne bi mislila, da obstajajo tudi ljudje, s katerimi je govoriti v materinščini naporno – in takšna je Agnieszka s svojo pravilno, zborna slovenščino, ki jo po potrebi takoj prekloni v pogovorno različico, v kateri pa ne manjka vseh tistih slovničnih posebnosti, ki jih rojeni govornici v svoji brezbriznosti tako radi izpuščamo ali za-

vestno ignoriramo, od roditeljskih v zanikanih stavkih do dvojine. Vse to je seveda mišljeno kot poklon in več kot dovolj črna utemeljitev, zakaj more še ne štiridesetletna doktorica kognitivnega jezikoslovja in slovenskega jezika in mati petletne Klare delovati na univerzi v Bielsko-Biali kot slovenska lektorica, mestu, ki je praviloma rezervirano za rojene govorce. Prav nič niso prikrajšani njeni študenti – razen zavoljo uradniške togosti, zaradi katere morejo oddelki slovenistike (študij slovenskega jezika na Tehnično-humanistični akademiji v Bielsko-Biali kot samostojna smer obstaja od leta 2002), ki se ponajša s slovenskim lektorjem, upati na občutno več štipendij za usposabljanje na seminarjih slovenskega jezika, literature in kulture v Sloveniji.

VSE, KAR POTREBUJEJO, JE LEKTOR

Saj ne pričakujemo, da bi dež denarja padal iz Slovenije na Poljsko, v šaljivem tonu začne prof. Emil Tokarz, predstojnik Oddelka za slovenistiko v okviru Katedre za srednjeevropske študije na Tehnično-humanistični fakulteti, ki pa hitro preide k resnejšim temam: letos se za študij slovenščine ni odločil niti en študent. Profesorji, ki dobro poznajo mehanizme v študentskih glavah, po katerih izbirajo študijske smeri, so prepričani, da je nezanimanje povezano s tem, da kot ena redkih tujih slovenistik nimajo slovenskega lektorja, ki bi kot rojeni govorec omogočal stik s slovenskim jezikom in kulturo in jih povezoval z znanstvenimi in kulturnimi ustanovami v Sloveniji. »Kar mladi ljudje vlagajo, hočejo tudi dobiti nazaj,« pojasnjuje prof. Emil Tokarz, ki Slovincem polaga na srce, naj se zaradi svoje majhnosti ne zapiramo. »Velicina se skriva v duhovnem!« pravi ustanovitelj Slovensko-poljskega društva, ki ne more verjeti, kako malo je Slovincem mar za slovenščino na tujem. Poljska namenja mnogo več sredstev za učenje in promocijo poljskega jezika, pripoveduje, v diaspori živi dvajset milijonov Poljakov in poletni tečajji poljščine so na številnih univerzah. Njegove besede potrjuje profesorica kolegica, dr. Regina Wojtoń, ki je tri leta v Ukrajini učila poljsko, na leto pa je od Collegiuma Pollonicuma, nekakšne osrednje ustanove, podobne Centru za učenje slovenščine kot drugega/tujega jezika, za delovanje lektorata dobila od 5000 do 10.000 dolarjev.

Vse to je za Slovence stanstvena fantazija, saj smo se komaj dobro privadili, da

dijsko izmenjavo v shemi Erasmus. Za temo diplomske naloge si je izbrala primerjavo pisanja velikega Ryszarda Kapuścińskiego (v zbirki novinarskih zapisov z afriške celine *Ebenovina*) in slovenskega pisca, ki ga prav tako vleče Afrika, Andreja Moroviča (v naj-novejšem delu *In si tu*). Tudi ostali naslovi diplomskih/magistrskih del izpod peresa poljskih študentov so ambiciozni in kažejo, da so v slovenščini zelo suvereni: *O mejah provokacije v slovenski kulturi*, *Slovanska mitologija ...* Obe sta nastali pod mentorstvom slovenistke in literarne teoretičarke dr. Regine Wojtońowe, prvo je napisala Anna Omarczyk, ki je bila v Sloveniji, in to pri osrednjem slovenskem dnevniku, celo na praksi. Študentka Maja Buchta, ki je bila najprej na študijski izmenjavi na univerzi v Mariboru, pa si je tam za nekaj časa našla delo.

Sicer pa je, kot je povedala dr. Będkowska-Kopczyk, v petem letniku letos še deset slovenistov (v prvem letniku dodiplomskega študija jih je bilo vpisanih dvaindvajset), do tretjega letnika po bolonjskem sistemu jih je študijske obveznosti opravilo petnajst, kar je precej solidno povprečje.

SLOVENSKA KULTURNA AMBASADA V BIELSKO-BIALI

Bielsko-Biala je prijetno mestece, ki leži blizu poljsko-češko-slovaške tromeje in je bilo še do leta 1951 razdeljeno na dve mesti, Bielsko in Biala, ki sta nastali na bregu reke Biale. Malce spominja na Maribor, pripomni Agnieszka, ko se sprehajava po ulicah in trgih, okrašenih z lučkami in pobeljenih s snegom. Slovincem, ki so odraščali v osemdesetih, bi moralo biti somestje s 175 tisoč prebivalci posredno znano zaradi dveh legendarnih animiranih likov, ki so ju ustvarili risarji v tamkajšnjih študijih: prikupnih smrkavcev Loleka in Boleka. Danes ju ne predvajajo več ne na poljski ne na slovenski televiziji, pa vendar petletni Klari, hčerki zakoncev Kopczyk, njune prigode niso neznanne. Klara pozna klasiko, se zasmije dr. Michał Kopczyk, polonist in literarni zgodovinar, zaposlen na Tehnično-humanistični akademiji, ki prav tako odlično govori slovensko. Po slikanicah v slovenščini posega celo Klara – saj, kaj pa bi drugega pričakovali od otroka, rojenega staršem, ki sta šla na poročno potovanje v Slovenijo. Njihov dom v vrstni hišici na obrobju Bielsko-Biale je prava slovenska kulturna ambasada: po stenah visijo reprodukcije naslovnice Beletrininih izdaj, avtorji

zgodovino, a protislovno še zdaj ni okronan s samostojno smerjo slovenistike. Kljub temu so študentje – ki jih lektorica **Bojana Todorović** posadi v tesno predavalnico, kjer sicer potekajo predavanja v slovaščini, a saj so vsi prostori v stavbi Inštituta za filologijo, podobnega naši Filozofski fakulteti, nekako premajhni in predolgo neobnovljeni – prizadevni in v slovenščini zelo zgovorni. Človek kar ne more verjeti, da se našega jezika učijo le enkrat na teden po dve šolski uri, ko razlagajo o diplomskih nalogah, kjer so se ukvarjali z identiteto ženske v delih Brine Švigelj Mérat ali celo primerjali protestantsko gibanje na Slovenskem in na Hrvaškem. Prav hrvaščina ali srbsčina je pri večini glavnih jezikov, slovenščina pa izbirni predmet – iz-

Na Poljskem je šest slovenskih lektoratov: po abecednem redu so to Bielsko-Biala, Gdansk, Katowice, Krakov, Lodž in Varšava. Najstarejši je tisti na Jagelonski univerzi v Krakovu, kjer se je slovensko mogoče učiti od začetka 19. stoletja. Sledi Varšava, slavistika na Šlezijški univerzi v Katovicah je nastala leta 1974, v Lodžu so slavistiko uvedli 1995. Katedra slavistike na Filološkem oddelku Univerze v Gdanku je začela redno delovati v študijskem letu 1998/1999. Od leta 2002 pa obstaja študij slovenistike na Tehnično-humanistični akademiji v Bielsko-Biali, ki je nastala, ko se je del tehniške univerze v Lodžu osamosvojil.

bira, nad katero so se mnogi njihovi prijatelji čudili in jim zastavljali eno samo vprašanje: Zakaj? Rad bi se naučil vse slovanske jezike, izstrelil Jacek, študent hrvaškega jezika, ki je na slovenski lektorat vpisan četrto leto. Njegov soled, Kuba, je že bil v Sloveniji na poletnem seminarju v Ljubljani in v skupini osmih študentov, maloštevilni, a zagnani, pravzaprav ni niti enega, ki že ne bi obiskal države, katere jezika se učijo.

Srečanja tujcev s Slovinci in slovensko kulturo so vedno priložnost za zbijanje šal na račun stereotipov, katere lastnosti so mladi Poljaki opazili pri Slovincih? Da so bolj športni kot mi, pravi Marcelina, kar naprej nekam tečejo. In imajo rade pse, tiste male psičke. Pse, mo-pse, jo dopolni kolega. Ampak stereotipi se lahko vrnejo kot bumerang. Tako kot so oni najbrž mrščili čelo med branjem poljskega prevoda kratkih zgodb Polone Glavan v *Gverlicih*, kjer v eni nastopata tovornjakar, ki goni svoj kamion po razdrapanih cestah med zasneženimi poljskimi prostranstvi, in Poljakinja z desetimi otroki, je Polona Glavan, ki je v začetku decembra obiskala slušatelje slovenskih lektoratov na poljskih univerzah, med drugim tudi na Jagelonski v Krakovu, morebiti v obžalovanju kremžila obraz, ko se je prebijala do Krakova v hudih snežnih zametih, zaradi katerih je njeno letalo pristalo na desetine kilometrov stran.

No, vsaj kakšno zrnice resnice pa je v marsikateri stereotipni podobi: da so Slovenci enako zaprti in zadržani kot Poljaki, se strinjajo tudi poljski sogovorniki. Ko sem bival v Ljubljani (na Erasmusovi štipendiji), sem na lastni koži skušal nedeljsko izpraznjeno mesto, se spominja Jacek, kolegica iz Zrenjanina, ki je po prebivalstvu manjši od Ljubljane, je bila zategadelj prepričana, da ima slovenska prestolnica manj prebivalcev od njenega rodnega kraja, je povedal. In da Slovenci tako hitro preklonimo v angleščino, kadar se na nas obrne tujec z malce opotekajočo se slovensko besedo, so prav tako vsi potožili. Pravzaprav je bolje, če govoriš hrvaško, je pripomnil študent hrvaščine. Tudi njih kot učeče se je neprijetno presenetil prepad, ki zeva med knjižno in govorno slovenščino. Pa narečja, teh na Poljskem sploh ni, hitijo razlagati, ali je nekdo iz Krakova ali iz Gdanske, med katerima je nekaj sto kilometrov, po govorici sploh ne moreš razločiti. Vseeno se pridno seznanjajo tako z govorno besedo – ki prihaja iz ust lektorice Bojane Todorović, že deseto leto živeče v Krakovu – in napisanimi besedili, ne le na lektorskih vajah, temveč tudi na internetu (berem *Mladino*, pove Jacek) in celo na glasbenem portalu YouTube, iz videospotov slovenske skupine Hiša in Siddharta. Včasih lahko slovenščino



Agnieszka Będkowska-Kopczyk

se tujci po svoji volji in iz lastnega veselja učijo našega jezika, mu poskušam razložiti. Ne, vztraja prof. Tokarz, morate se zganiti, ne smete obsedeti tam med hribi! Prav po njegovi zaslugi je Tehnično-humanistična akademija uvedla študij slovenistike, zdaj pa je položaj kaj klavrn. Najlaže bi bilo vse skupaj zapreti in izbrati med ponudbami, ki prihajajo, pesimistično sklone prof. Tokarz – med drugim jim ponujajo sredstva za uvedbo študija kitajščine, hrvaščine, norveščine, keltščine ... Vse, kar bi potrebovali, pa je slovenski lektor.

Besedam rojene govorce so študenti tretjega letnika prve stopnje in prvega letnika druge stopnje slovenistike lahko prislunili vsaj iz ust Neve z Ljubljanske filozofske fakultete, ki je na Poljsko prišla na trimesečno štu-

Študentske založbe in drugi pisci pa so tu redni gostje. Ja, prav res bi lahko imela knjigo gostov, se Agnieszka nasmehne mojemu predlogu, medtem ko našteva dolg seznam Slovincem, književnikov in kulturnikov, ki sta ju z možem gostila. Oba se ukvarjata tudi s prevajanjem leposlovnih besedil, dr. Agnieszka Będkowska-Kopczyk pa se je v zadnjih letih udeleževala poletnih tečajev slovenskega jezika Univerze na Primorskem – ne kot tečajnica, temveč kot predavateljica. Leta 2004 je izšla njena knjiga *Jezikovna podoba negativnih čustev v slovenskem jeziku*.

CILJ: NAUČITI SE VSE SLOVANSKE JEZIKE

Slovenski lektorat na univerzi v Krakovu, poljskem kraljevskem mestu, ima najdaljšo

slišijo celo v kinu – Cvitkovičev *Od groba do groba* je bil na Poljskem uvrščen na redni kinematografski spored. Jaz pa sem si z interneta snel vse dele *Naše male klinike*, pove eden od študentov. Na stereotipno vprašanje, kaj se jim pri slovenščini zdi najteže, dobim stereotipni odgovor: dvojina. Svojo žejo po slovenski književnosti pa lahko potešijo v univerzitetni knjižnici – lektorat na Jagelonski univerzi je zaradi skoraj petdesetletne zgodovine dobro založen s knjigami, še zlasti klasiki slovenske pisane besede, pove Bojana Todorović.

DELO V KLICNEM CENTRU

Varšava, svetovljanska prestolnica in močno univerzitetno mesto, se ne ponaša le z ljubkimi hišami v starem mestnem jedru, med drugo svetovno vojno zravnanim z zemljo, a v miru enako prizadevno rekonstruiranim, temveč tudi z veličastnimi neoklasicističnimi stavbami, ki stojijo vzdolž avenij v malce novejšem delu. Prav tam, ob ulici Krakowskie Przedmieście (prevedeno v slovenščino bi to pomenilo Krakovsko predmestje, vendar je v resnici v strogem centru), je tudi del univerzitetnega kampusa, kjer je Inštitut za zahodno in južno slavistiko, del Oddelka za polonistiko Univerze v Varšavi. V očarljivi stari stavbi z imenom Belwederek – kar je pravzaprav rahlo posmehljiv vzdevek, pojasni lektorica **dr. Jasmina Šuler Galos**, ker se tako imenuje tudi sedež maršala Piłsudskega – v sneženem petkovem dopoldnevu za podolgovato mizo v predavalnici sede pet ljudi: poleg lektorice in novinarka še trije študenti tretjega letnika. Le kaj jih je navdihnilo za študij jezika, ki ga govori narod, v primerjavi z 38-milijonskim množtvom Poljakov tako neznanen? Jasmini Šuler Galos se ustnice ukrivijo v nasmeh in prizna, da se jim tega vprašanja sama ni drznila postaviti, čeprav tudi njo zanima. Karolina pove, da se je za študij slovenščine deloma odločila, ker je bila še pred vpisom na fakulteto leta 2005 na obisku v Sloveniji, kot članica rokometne ekipe si je ogledala Koper in slovensko Obalo, dežela ji je bila zelo všeč. Kuba je bil prvič v Sloveniji šele po vpisu, a tudi njega so prijatelji, ko jim je zaupal svojo odločitev, začudeno spraševali, zakaj ne bi raje študiral hrvaščine ali srbsčine (tega jezika se zdaj uči poleg slovenščine). Marcin je takšne in podobne dvome, ki sta jih izražala tudi njegova starša, odgnal s pojasnilom: »Slovenščina je specifičen jezik, malo znan, kar mi bo pomagalo pri iskanju zaposlitve.« Saj res, kako se da znanje slovenščine unovčiti pri iskanju službe? Trije slovensko učeči se zanesenjaki se s tem še niso ukvarjali, niti nimajo delovnih izkušenj, kjer bi jim slovenščina koristila. Zato pa si je njihova kolegica študentski proračun bogatila z delom za klicni center, kjer je za slovenskega delodajalca, kranjskega proizvajalca avtomobilskih pnevmatik, po telefonu poskušala pridobiti nove kupce, pove lektorica. Ena od njenih nekdanih študentk je zaposlena pri poljskem predstavništvu novomeškega farmacevtskega podjetja, druga je ustanovila založbo, ki je širila obzorja Poljakov s prevodi knjig južnoslovenskih bratov.

VSI SLOVENCI SO LEVIČARJI

A čeravno smo oboji, Poljaki in Slovenci, člani velike slovenske družine, so med obema narodoma tudi razlike. Po čem se Slovenci ločimo od Poljakov? Mladi Slovenci, vsaj tisti, ki sem jih med bivanjem na seminarju slovenskega jezika v Ljubljani spoznal jaz, so zelo odprti, pove Kuba. V dijaškem domu na Poljanski, kjer je bival, so bili resda nastanjeni zvečine tujci, ki so se tako kot on učili slovenščine, zato pa je nove prijateljske vezi z domorodci spletal na bližnjem košarkarskem igrišču. Očitno mu je res uspelo navezati stik s sproščeno, neobremenjeno mladino, ki mu, kljub temu da je tujec, ni pomišljala odpreti vrat svojih domov. Kar spoštovanja vreden dosežek, pripomnim, kajti Slovenci veljamo za precej zaprt, zadržan narod, do tujega in tujcev sumničav. Oh, pa vendar govorite več tujih jezikov kot Poljaki, se spominja Karolina, ki ob svojem prvem obisku v Sloveniji (septembra 2011 pa si, tako kot Kuba, obeta štipendijo za enomesečni seminar slovenskega jezika v Ljubljani) slovenščine še ni govorila.

Tudi v tej skupini vsi malone v en glas



Rektorat Šlezijske univerze v Katovicah



Jagiellońska univerza v Krakovu

izstrelijo, da jim največ preglavic povzroča dvojina, in še preden bi kdo, najbrž kar obiskovalka iz Slovenije, utegnil pripomniti kaj o tem, da za sporazumevanje niti ni nujno potrebna, je le prijetna in romantična jezikovna posebnost, Jasmina Šuler Galos v šali požuga: »Dvojine se je treba naučiti in to je vse!« Saj ne da bi komu prišlo na misel kaj drugega; Karolina si je to glagolsko posebnost, ki jo poleg Slovencev poznajo in ohranjajo le še Lužiški Srbi, vzela celo za predmet diplomske naloge. Marcin se bo v svoji posvečeni etnološki raziskavi in zbiranju ljudskega blaga na Poljskem in v Sloveniji med obema vojnoma, Kubo pa zanima odnos Slovencev do tujih priseljencev – za temo, pri kateri še ne ve, do kakšnega sklepa ga bo pripeljala, ga je navdihnila Vojnovičeva uspešnica *Čefurji raus!*. Karolina jo je najprej prebrala v poljščini, nato pa vzela v roke še izvornik. Nasploh se v klepetu s študenti ponuja vtis, da pri študiju jezika rade volje segajo onkraj suhoparne slovnice (ki pa je seveda temelj, brez katerega se jezikovne stavbe ne da graditi naprej) in se seznanjajo s slovensko kulturo in civilizacijo, lahko bi celo zapisala drobnimi slovenskimi odkloni. Ti gotovo niso nikakršna skrivnost za Kubo, ki na spletu redno odpira strani slovenskih dnevnikov in multimedijski portal nacionalke, njegova najljubša rubrika pa so forumi, kjer uporabniki drug na drugega zlivajo golide žaljiv in kjer o značaju naroda izveš več kot v književnosti. Da se vsaka, še tako nedolžna debata skoraj praviloma konča pri delitvi na bele in rdeče, jim je pri eni od ur pokazala tudi lektorica. Delitve, takšne in drugačne, so pojav, dobro znan tudi Poljakom, brž pripomnijo študenti, jabolko spora je bil lani poleti križ pred predsedniško palačo, ki ga je naslednik tragično preminulega Kaczynskega, Bronisław Komorowski, po izvolitvi dal odstraniti, pa je to izzvalo gnev verujočih državljanov. Kubovo opazko, da so bili skoraj vsi Slovenci, ki jih je spoznal, levičarji, gre torej razumeti predvsem v optiki poljskih notranjepolitičnih razmer, kjer je levica bolj šibka ...

ZA ZAČETEK PRASLOVAN IN BRIŽINSKI SPOMENIKI

Lektorat slovenskega jezika je pri študiju slavistike na varšavski univerzi eden od dveh predmetov, pri katerih se študenti učijo slovnice. Program študija in Inštitutu za zahodno in južno slavistiko je nenehno

in je še v fazi preizkusa, pravi Jasmina Šuler Galos, ni filološki, temveč kulturološki, kar pomeni, da študenti poleg čisto jezikovnih predavanj (lektorat, slovnica slovenskega jezika) poslušajo tudi tako imenovana kulturološka predavanja, kot so uvod v vedo o kulturi, antropologija kulture, jezikovna podoba sveta in seveda folklor in literatura izbrane smeri. O folklori jim je prišel predavati dr. Janez Bogataj, ki je ob tej priložnosti prinesel nekaj fotografij značilnosti slovenske pokrajine, zdaj pa se s plakata v učilnici smeji močje s harmonikami, posnetki alpskih planšarij in baročnih cerkvic. Študentom prvega letnika pa Jasmina Šuler Galos slovenščino poskuša približati tudi s pesmijo, za začetek s *Praslovanom* Zorana Predina, ki je »preplaval tisto rusko reko«. Potem se v valovje slovenske glasbe študenti vržejo sami, tudi tu je med imeni izvajalcev, ki jih radi in pogosto slišijo, Siddharta, Karolina poleg tega poslušala Slona in Sadeža, Kuba pa skupino Buldožer. Najkrajša pot do govorjene slovenske besede je seveda internet, kjer je mogoče spremljati vse tri programe slovenske nacionalke. »Slovenska televizija je strašno dolgočasna, kar naprej predvajajo kmetijske nasvete,« pogrja Kuba, ki kot najbolj neznoznega izpostavi tretji, parlamentarni program, a pristavi, da je, po videnem sodeč (čeprav za računalnikom nikoli ni zdržal prav dolgo časa), raven razprave v državnem zboru po njegovem vendarle

Pod vodstvom lektorice Maše Guštin z lektorata v Gdanskju je nastal portal www.czar-slowenii.pl (Čar Slovenije), dvojezična informativna stran o Sloveniji, njeni kulturi in jeziku, namenjena poljski skupnosti slovensko učečih se.

višja kot v poljskem *sejmu*. Še sreča, da si kdaj pa kdaj ogledajo tudi kakšen igrani slovenski film: *Darfur – Vojna za vodo* Toma Križnarja in Maje Weiss je bil uvrščen na spored varšavskega mednarodnega filmskega festivala oktobra 2008, lektorica pa jim je omogočila še ogled *Petelinjega zajtrka* in Okornovega *Tu pa tam*. Mitja Okorn je v začetku decembra nastopil v enem od klubov v varšavskem predmestju Praga in Kuba mu je prisluhnil: »Pravi, da bo ostal na Poljskem, da ga Slovenci strašno motijo.« Slovensko učečega se Poljaka pa pri Slovincih moti prepada, ki

zija med jezikovno normo in prakso. »Mlajši Slovenci govorijo totalno drugače, kot se mi učimo,« pravi Kuba. Učijo se tudi slovenske literature od *Brižinskih spomenikov* naprej; na pripombo, ali je smiselno začeti s tako težko razumljivimi besedili, dobim pojasnilo, da je za poljsko govorečega tam precej sorodno zvenceh besed, ki so skupnega slovanskega izvora. Jasmina Šuler Galos pa v šali doda, da je tudi po njenem mnenju smotrno začeti s *Pridigo o grehu in pokori*, da bo študentom v poduk in svarilo.

DOBRE IN SLABE LETINE

Slovenski lektorat na varšavski univerzi je bil ustanovljen leta 1991, Jasmina Šuler Galos je bila tam od vsega začetka, v prestolnico pa je prišla iz Krakova, kamor se je iz Ljubljane preselila, »hm, daljnega leta 1984,« se zasmehi. In takoj nato, ne da bi mi bilo treba na plan vleči prste na rokah in seštevati leta, potrdi moje sume: »Na Poljskem sem že več kot polovico svojega življenja.« Njena prva izbira je bila Moskva, a ker ni bilo prostega mesta, se je odpravila poučevati slovenščino na Poljsko. Študirala je slovenski in ruski jezik, poljščine pa se je učila na lektoratu na ljubljanski filozofski fakulteti, pri dr. Niku Ježu, ki je danes predstojnik stolice za polonistiko. Kljub dolgoletnemu stažu na Poljskem in tako rekoč popolni integraciji – poročena je s Poljakom, ima otroke, ki pa so dvojezični – ji slovenska beseda teče gladko in lepo. »Nikoli nisem razumela tistih, ki so izgubili stik s materinščino zaradi življenja na tujem,« pravi. »Morda se to zgodi le ob kakšnih modnih besedah ali na novo skovanih strokovnih izrazih, za to pa so na voljo slovarji.«

Jasmina Šuler Galos ima v tem študijskem letu v tretjem letniku štiri slušatelje slovenščine, od katerih so se trije prijazno prišli pokazati (in se predvsem dali poslušati) novinarki iz Slovenije, četrta študentka pa se skupini ne bi mogla pridružiti, če bi si še tako želela, saj je ta čas na izmenjavi – v Sloveniji. Svojo kvoto sodelovanja s sedmo silo pa je pravzaprav že izpolnila, saj je nastopila kot gostja v televizijski oddaji EUtrinki. »Tle štirje so ostali od osemnajstih, kolikor jih je začelo obiskovati lektorat slovenskega jezika v prvem letniku,« pravi Jasmina Šuler Galos. A brž doda, da osip ni vedno tolikšen: »Eno leto prej pa se jih je v prvi letnik vpisalo 23 in študij uspešno zaključilo 16, kar je izredno dobro povprečje.« Nato se pošali: »So dobre in slabe letine.« ■



Varšavska univerza v palači Kazimierz



Tehnično-humanistična akademija v Bielsko-Biali

literatura

ROMAN IN EVROPSKI PORCELAN

MATEJA KOS



BRUCE CHATWIN: *Utz*. Prevod Vasja Bratina. Zbirka Tridvaena, V. B. Z., Ljubljana 2009, 140 str., 14,90 €

Bruce Chatwin se je v svojem zadnjem romanu lotil morda malce nenavadne teme, namreč evropskega porcelana. Poudarek je na evropskem, saj je znani meissenski porcelan proizvod »domačega« znanja in ne uvoza kitajske formule. Roman je napisan tako stvarno in zgodovinsko ter tehnološko korektno, da bralec, še sploh, če je muzejski kustos ali zbiralec porcelana, pomisli, da bi ga lahko uporabil tudi kot strokovno literaturo, čeprav seveda ne v celotnem obsegu.

V pojasnilo: zgodba se dogaja na Češkoslovaškem; začne se tik pred drugo svetovno vojno, konča pa s smrtjo glavnega junaka v začetku sedemdesetih let v Pragi. Fabula in njeni zapleti so povezani s porcelanom in stanjem duha v obdobju socializma, še posebno po letu 1968.

Ker sem hotela dognati, do kod seže stroka, sem preverila nekatera dejstva, ki jih v romanu navaja Chatwin. Nisem ga torej brala kot delo literarne fikcije, temveč kot romansirano ekskurz v veliko obdobje evropskega porcelana. Oceniti sem skušala, ali bi ga lahko priporočila laiku, ki ga tema zanima, pa ne bi bral zahtevne strokovne literature.

Glavni junak romana, namreč Kaspar Joachim Utz, je bil strasten zbiralec porcelanskih figurin in posodja. V njegovi zbirki najdemo evropski porcelan od začetkov leta 1709 do nekako 1760. Predvsem je cenil meissenskega, še zlasti izdelke boserjev Johanna Joachima Kändlerja in Friedricha Hördla. Oba sta bila med najpomembnejšimi imeni te tovarne. Posebno prvi je slovel zaradi pretanjenega sloga slikanja, še zlasti inkarnata.

Prav Kändlerjev Harlekin je Utza navdušil za zbiranje porcelanskih figurin. Isti Harlekin je ob lanski tristoletnici prve evropske tovarne porcelana nastopal kot osrednja ikona na Münchenski razstavi.

Omenjena figurina namreč ni samo nadvse posrečena miniaturna baročna skulptura, marveč tudi upodobitev človeške narave, burkež, slepar, improvizator, duhovit pri norčevanju iz drugih. S svojimi značajskimi lastnostmi je na simbolni ravni povezan s porcelanom. Ta je namreč nastal kot neke vrste stranska pot pri alkimističnem iskanju kamna modrosti in je povezan z improvizacijo in tudi s sleparijo.

Harlekin in druge baročne figurine so spodbudile Johanna Joachima Winckelmana, velikega preučevalca antike in sodobnika pionirskih let evropskega porcelana, da je v delu *Zgodovina antične umetnosti v zvezi z njimi* omenil, da oblikovanje priljubljenih porcelanskih posod na žalost še ni doseglo pravega mojstrstva, saj ga je večina oblikovanega v »idiotske

lutke«, posledica tega pa je širjenje otročjega okusa. Izjava je pravzaprav paradoks, saj veliki apologet klasicizma takrat še ni mogel vedeti, da bodo baročne artefakte že v nekaj letih zamenjale figuralne skupine iz biskvitnega porcelana s temami iz grške in rimske mitologije prav po antičnih (in Winckelmannovih) zgledih.

Kipci figuric iz commedie dell'arte so še danes eni najbolj cenjenih Kändlerjevih artefaktov. Omenjena je še serija dvornih dam, med njimi je bila tudi Madame Pompadour, pa

predstavniki različnih poklicev, narodov, obrti in tudi figurine, ki so upodabljale Watteaujeve galantne prizore. V zbirki so bili še kipci živali, med njimi na primer tudi satirični opičji orkester, ki je nastavljal zrcalo orkestru saške volilne kneževine, pa pelikan, puran, medved, ris in nosorog, ki so jih prav tako izdelali v tovarni saškega volilnega kneza Avgusta Močnega. Tam so se ubadali tudi z, kot se je izkazalo, neizvedljivo nalogo, izdelati vladarjev spomenik na konju v naravni velikosti. Utz je hranil konjev rep. Med slavnimi Kändlerjevimi izdelki manjkajo pravzaprav le veliki vojskovodje, na čelu z Aleksandrom Velikim.

Poleg figurin je v zbirki tudi odlični izbor namizne posode. Tudi tu so najpomembnejši meissenski kosi, kot na primer izjemno dragoceni labodji servis, ki so ga izdelali za Heinricha Brühla. Servis, še posebno velik ovalen pladenj, ima v romanu nenavadno vlogo. Čeprav gre za enega najdragocenejših porcelanskih servisov vseh časov, je nanj Utzeva žena narezala sir, položila krekerje in postregla gostu. Servis je v nasprotju s sodobnimi kipci popolnoma bel, le obroba je zlata. Na dnu so plitvi reliefi prizorov z labodi. Še danes na dražbah posamezne posode dosegajo orjaške cene.

V Utzevi zbirki nastopajo tudi zelo redki zgodnji Böttgerjevi izdelki iz rdeče kamenine, ki jih je izdelal, preden mu je uspelo narediti beli porcelan, pa posode z dekoracijo indijskih cvetic (Indianische Blumen) boserja Hördla, ki je nasledil Kändlerja. Te so posnemale kitajske cvetlične in druge motive v nasprotju z nemškimi cveticami (Deutsche Blumen).

V romanu naletimo tudi na odvisnost, ki jo je Avgust Močni čutil do porcelana (takrat so temu rekli porcelanska bolezen, porcelanomanija). Omenjena je rahlo ironično, prek številnih anekdot. Vlada je pisal dnevnike in v njih opisoval svojo strast do belega zlata. Hrepenenje po drobnih porcelanskih artefaktih je v romanu mojstrsko prikazano kar z aforizmom Avgusta Močnega samega: »Hrepenenje po porcelanu je kot hrepenenje po pomarančah.« (Str. 58)

V romanu je zanimiv tudi del, v katerem Utz v Vichyju kupuje capodimontsko figurino Pulcinella, ki je špagete. Neapeljska manufaktura Capodimonte je izdelala številne Pulcinelle, jedcev špagetov, z atributi, kot so kos parmezana, strgalnik in karafa za vino. Pulcinello je bil sicer upodobitev požrešnosti. Tu je podrobno opisana ekspertna metoda avtentikacije, ki jo uporabljamo še danes. Utz namreč z lupo pregleduje najmanjše podrobnosti. O avtorstvu in originalnosti nam največ povedo oblike nohtov, risba obrvi in trepalnic, barva inkarnata, modeliranje uhljev in ustnic in podobno.

Utz v romanu pojasni izvor besede porcelan, ki ima v italijanščini isti koren kot svinjina. Ime naj bi dobil po školjkah kavrijih, vrste Cypraea moneta, ki jim je Marco Polo zaradi njihove oblike pravil porcello (pujske). Ponekod so jih uporabljali kot plačilno sredstvo. Njihova glavna značilnost je bleščeča bela sijoča površina, ki nanjo spominja porcelan. Takšno razlago najdemo tudi v strokovni literaturi. Po tej je povzeta tudi legenda o izumu evropskega porcelana in o izumiteljih, namreč Johannu Böttgerju in Ehrenfriedu Tschirnhausu.

Kaj vse torej izvemo o porcelanu v Chatwinovem romanu *Utz*? Razkrije nam, kako je nastal evropski porcelan, od kod prihaja ime, zakaj in kako se je Avgust Močni, saški volilni knez, s tem pečal, navede tudi vrsto anekdot, znanih iz zgodovine meissenskega porcelana, našteje in opiše najpomembnejše izdelke iz obdobja baroka in rokokoja ter tradicionalne ekspertne metode dela z artefakti.

Chatwin je droben odstavek posvetil muzejem: »Predmet v muzejski vitrini,« je zapisal, »nedvomno prenaša takšno nenaravno bivanje, kakršno doleti žival v živalskem vrtu. V vsakem muzeju predmet umre – zaradi utesnjenosti in zrenja javnosti vanj –, zasebno lastništvo pa podeli lastniku pravico do dotikanja in s tem zadostitev potrebe po njem. Tako kakor majhen otrok z rokami potipa predmet, ki ga poimenuje, tako strasten zbiralec, čigar oko je v

sozvočju z rokami, vrne predmetu življenje dajajoči dotik njegovega tvorca. Zbiralčev sovražnik je muzejski kustos. V idealnih pogojih bi bilo treba muzeje izropati vsakih petdeset let in njihove zbirke vrniti v obtok ...« (Str. 16)

Da bi se Utz ponorčeval iz muzejev, je na koncu romana (in svojega življenja) predmete iz svoje zbirke pokopal na mestnem smetišču. Še prej pa sta z ženo vsakega posebej razbila in vsakič pomahala smetarskemu avtomobilu, da jih je odpeljal na večno počivališče.

avtobiografija

BARVASTA SPIRALA V STEKLENI KROGLICI

DRAGO BAJT



VLADIMIR NABOKOV: *Govori, spomin*. Prevod in spremna beseda Breda Biščak. Založba Modrijan, Ljubljana 2010, 408 str., 31,50 €

Govori, spomin nosi podnaslov »premlajena avtobiografija«, avtor, rusko-ameriški pisatelj Vladimir Nabokov, pa jo označuje kot »zbor sistematično povezanih osebnih spominov, ki geografsko segajo od Sankt Peterburga do St. Nazaira in zajemajo obdobje sedemintridesetih let, od avgusta 1903 do maja 1940«. Nabokov je delo, ki ga je ob vsaki novi izdaji popravljaj in dopolnjeval, objavljaj po kosih, to je poglavjih, v revijah, prvič je celotno, v angleščini, izšlo leta 1947, zadnjič pa leta 1967, 30 let po prvem zapisu. Tako je pisatelj v njem zajel prvi dve tretjini življenja: 20 let življenja v Rusiji (1899–1919) in 21 let življenja v Zahodni Evropi (predvsem Nemčiji, Franciji, 1919–40); v zadnjo, ameriško tretjino (1940–60) pa je le redko posegel.

V prvem poglavju je pisatelj zapisal: »Slediti, kako se takšni tematski vzorci vijejo skozi posameznikovo življenje, naj bi bil, tako menim, pravi namen avtobiografije.« S tematskimi vzorci je mislil na življenjske teme, ki spremljajo človeka vse do smrti; uredil jih je v poglavja, kjer se »prepletajo kakor poti v umetelno urejenem parku«. In res jih je imel kar precej, od zbiranja metuljev do sestavljanja šahovskih problemov. V zelo samokritični psevdorecenziji lastnih spominov z naslovom *O ključnih dokazih*, ki je zdaj objavljena kot 16. poglavje avtobiografije, je delo označil za »razreševanje ugank« skozi spomin: v njej se namreč življenjske teme »postopoma združijo, se opazno sprepletejo ali iztečejo v subtilno, a naravno obliko stika, ki je v enaki meri funkcija umetnosti kot proces, ki se ga da odkriti v evoluciji osebne usode«. Opraviti imamo »s prikrito razrešitvijo šahovskega problema, s sestavljanjem okrasnega vzorca iz koščkov razlomljene lončevine in s sestavljenim risbo, na kateri oko razbira obrise nove dežele«. Na koncu nastane »barvasta spirala v stekleni kroglici«, spominski povzetek celotnega življenja. Svoje delo je imel za »znanstveni poskus, da bi razvozal vse prepletene niti svoje osebnosti in sledil njegovemu izvoru«.

Potemtakem v avtobiografiji Vladimirja Nabokova *Govori, spomin* sledimo tematskim nizom od zgodnjega otroštva prek emigracije v Evropo do odhoda pisatelja v ZDA tik pred drugo svetovno vojno. Nabokov je bil iz bogate aristokratske družine, otroštvo in mladost je preživel na podeželskih graščinah in v mestu Peterburg; povsod je imel najboljšo vzgojo francoskih guvernant, učitelje tujih jezikov, risanja in klavirja. Udobno bogataško in intelektualno življenje je že v mladosti naredilo iz njega svetovljana, ki preživlja poletja v francoskem letovišču Biarritz, čez leto pa popotuje po Evropi. Kot aristokrat duha se je v šoli slabo počutil med »pridnimi malimi demokrati«; zato se ni čuditi, da je po oktobrski revoluciji, ki jo je izpeljala »Leninova banda«, kot pravi, emigriral, ker ni prenesel »izgube domovine«, pa tudi ne konca vsega, kar ga je vezalo na Rusijo (staršev in sorodnikov, podeželskih posestev, Peterburga, skrivnostne in fantastične severne ruske prestolnice). Po zmagi boljševikov je izgubil tako rekoč vse: prvo ljubezen, prve pesniške skušnje, aristokratski način življenja, ki je bil mogoč samo v plemiških posestvih peterburške gubernije.

Teme, ki se nazadnje spletoje v »barvasto spiralo« življenja, so številne. Kot otrok je doživel različna videnja, prisluhe in privide; vse to se mu je splevalo v barvne sinestezije, katerih opis nas spomni na literaturo Andreja Belega, mojstra barvnih odtenkov. Nabokov se pri tem

izkazuje za mojstra opisov predmetov, barv in oblik; neke drugje je celo zapisal: »Moje življenje je nenehno poslavljanje od predmetov.«

Že kot otrok je pisatelj kazal tudi najrazličnejša nagnjenja in talente; zlasti se je zanimal za favno in floro, poznal je gobe in rastline, lovil, zbiral in preučeval pa v prvi vrsti metulje, ki so ostali njegova življenjska obsedenost, saj je bil priznan lepidopterolog. Otroška in zgodnja mladostna doživetja obsegajo pretežni del knjige, prvih deset poglavij; to priča o tem, da so mlada leta določila in zaznamovala njegovo celotno življenje. Preostalih pet poglavij popisuje tematske črte drugega pisateljevega razdobja, življenje v evropski tujini; spet govori o ljubezni do metuljev, ki se ohrani do smrti, o šahovski problemistiki, o ženi Veri, s katero se je poročil v dvajsetih letih (knjiga ji je tudi posvečena), o rojstvu sina v Berlinu (1934), o pisanju ruske proze, ki je zaznamovala trideseta leta pisateljeve kariere.

Avtobiografija Nabokova je kot reprezentativen vzorec postmoderne pisanja à la Nabokoff težak preskus za prevajalca. Bredi Biščak se je prevod dobro posrečil.

Avtobiografija Vladimirja Nabokova je, precejena skozi pisateljski spomin, izredno zanimivo samopričevanje. Nabokov je pisatelj, ki pretežni del svojega časa namenja literarni kombinatoriki in konstruiranju besedila; taki so vsaj njegovi romani, ki so prevedeni v slovenščino, med drugim zlasti »rusko« *Vabilo na usmrteve* in »ameriška« *Ada ali strast*. (Mnogo lažje berljiva sta na primer medvojnina romana *Lužinova obramba* in *Camera obscura* ali poveljna *Lo-lita*.) Tako je tudi avtobiografsko pričevanje z gled nabokovskega sloga: nenehno se izgubljam v podatkih in anekdotah, iščemo in blodimo po besedilu, ki se veji, cepi in vijuga kakor gozdna pot, stezica v parku, mestna ulica. Nabokov se suvereno sprehaja po deželah Evrope, kjer so se po revoluciji naselili njegovi bližnji in daljni sorodniki; prav tako suvereno se pretika tudi skozi gosto besedilo, izvlečeno iz navidez luknjastega spomina, vendar pa do konca preverjeno in usklajeno z dejanskostjo, ki se je tu in tam spominu izmaknila. Prav zaradi nezanesljivega spomina je Nabokov avtobiografijo nenehno dopolnjeval in popravljaj (zato tak podnaslov), tako da gre po mnenju prevajalke Brede Biščak pravzaprav za »tri dela (oziroma tri ubeseditve ene stvarnosti)«: angleške različice so manj obsežne in prirejene za ameriškega bralca, ruska (*Drugi bregovi*), ki je nastala z avtorjevim lastnim »prevajanjem« angleške, pa je neprimerno obsežnejša in bolj »ruska«.

Kljub temu pa so vse verzije »izbor«; Nabokov je ustvaril iz svojega življenja literarni konstrukt – ali kot pravi prevajalka v spremni besedi: »skupek selektivno izbranih podatkov o njegovem življenju, njegovih bližnjih in o socialnih okoljih, v katerih je živel; tista slika njegovega življenja, ki se jo je odločil pokazati javnosti«. Pomeni, da je gledal na preteklost iz razdalje in s kritičnim očesom; svoje življenje je sestavljal zgolj iz tistega, kar se mu zdelo dovolj reprezentativno in pomembno za zapis. Bil je vsekakor nenehno na preži za prelivajočimi se biseri, ki so sestavljali »barvno spiralo« njegovega življenja; in to življenje je prikazoval s kritično

distanco, odmaknjeno, zviška – nekako tako kot je videti njegova fotografija na prvih straneh knjige.

Danes Vladimir Nabokov velja za pionirja literarnega postmodernizma. Kar se tiče navajanja citatov, podatkov, dokumentov, to drži. Prav zato je njegova avtobiografija kot reprezentativen vzorec postmoderna pisanja à la Nabokoff težak preskus za prevajalca. Zdi se, da se je Bredi Biščak prevod dobro posrečil; motijo le drobne malenkosti, ki so se kljub številnim pomočnikom (prevajalka se jim zahvaljuje na koncu spremne besede) zmuznile tako njej kot založbi.

arhitektura

ALI JE ARHITEKTURA DANES SPLOH MOGOČA?

POLONA BALANTIČ



PROJEKT ARHITEKTURA: **Kreativna praksa v času globalnega kapitalizma.** Uredniki Jeff Bickert, Petra Čeferin, Cvetka Požar. Arhitekturni muzej Ljubljana, Knjižna zbirka Arhitekturni muzej Ljubljana, 136 str., 20 €

Zdi se, da se o arhitektih kot o junakih in zvezdnikih toliko kot danes ni govorilo vse od časov slavnih dvornih arhitektov; ali pa vsaj od pojava modernizma, ko so arhitekti kova Walterja Gropiusa z revolucionarnim zamahom in drznostjo avantgardistov razvijali arhitekturo, ki bi mogla spremeniti družbo. Vendar ... ali sodobni arhitekturni zvezdniki v resnici so arhitekti? Ali razvijajo arhitekturo v izvirnem pomenu besede oziroma kot eno mogočih oblik poseganja v realnost in transformiranja realnosti z namenom iskanja novega? Vse bolj se namreč dozdeva, da bi si moralo več arhitektov na steno delovnega koticčka nalepiti uvid finskega arhitekta Alvarja Aalta (1898–1976), imenovanega tudi oče nordijskega modernizma: »Od arhitekture se vedno pričakujejo stavbe, ki so nekaj posebnega, ampak s tem se v resnici nič ne spremeni. To ne more nikogar zanimati. To je tako, kot če bi delali isto stvar v vedno drugačnih oblikah.«

Avtorji prispevkov tokrat niso iskali v političnem diskurzu tako priljubljene tretje poti, ampak so na pobudo Petre Čeferin skušali najti peto pot. Ta naj bi omogočila vrnitev arhitekture kot kreativne dejavnosti, ki zna misliti onkraj obstoječega; ki ne misli na novo le svoje forme, ampak tudi svoje poslanstvo v družbi. Takšna arhitektura naj bi zavzemala pozicijo kamna, kot jo je opredelil arhitekt Vittorio Gregotti. Gregottijevo parabelo o kamnu je izpostavil filozof Rado Riha, ki je moment postavitev kamna na tla privzel za začetek prave arhitekture. »Postavitev tega kamna po mojem ni prilastitev prostora, ampak kamen dobesedno ustvari prostor, kjer se bo zgodila arhitektura, arhitektura kot znamenje človeškega bivanja,« piše Riha. Ta arhitektura, ki v obstoječem (družbenem) prostoru najprej naredi luknjo in jo nato povsem na novo izpolni, bi lahko bila peta pot.

Nujnost iskanja alternative danes uveljavljenim štirim pristopom k delu arhitekta Petra Čeferin utemeljuje s tezo, da so se pred osemdesetimi leti arhitekti spraševali, kako z arhitekturo izboljšati blaginjo človeštva, danes pa so tudi najbolj reformatorsko in družbeno idealistično usmerjeni arhitekti veliko bolj skromni in realistični. Katere so torej tiste štiri prevladujoče pozicije glede razumevanja naloge in vloge arhitekture? Kot prvo Čeferinova izpostavi tržno arhitekturo, ki samo sebe razume kot služnostno dejavnost, ki je v službi trga in ki se prilagaja svetu, kakršen je. Druga pozicija je imperativ invencije, ki od arhitekta zahteva drznost in ustvarjanje nečesa fascinante in ki v svoji pogosti težnji k skulpturalni arhitekturi obstoječe postavlja za kriterij novega. Pri poziciji arhitektura odpora gre za arhitekturo, ki naj bi izražala kritiko obstoječe družbe in kulture; vendar v svoji družbeni angažiranosti ta pristop pozablja na arhitekturno prakso in ne doreče možnosti za uresničitev zahtevanega ideala korigiranja družbe globalnega kapitalizma. Četrta pristop oziroma resocializacija pa arhitekturo vidi kot eno izmed dejavnosti, s katerimi se poskušajo reševati veliki družbeno-politični problemi, kot je na primer ta, da »kar šestina prebivalstva živi v razmerah, ki ustrezajo klasični definiciji slumov«. Arhitekti, teoretiki arhitekture in filozof so, izhajajoč iz teh premis, iskali možnosti za »arhitekturo afirmativnega odpora« (Čeferin), ki bi obenem bila družbenokritična, ki pa bi to kritiko izrazila tudi v pravi funkcionalni arhitekturi z neko estetsko vrednostjo. Iskanje pete poti ni jalovo podjetje le, če arhitekti za svojo vzamejo predpostavko, da »če je mogoča kritika realnosti, potem je mogoča arhitektura« oziroma da »če je mogoča arhitektura, potem je mogoča kritika realnosti«. In le, če privzamejo Aaltov etos, da arhitekt, kadar projektira tukaj in zdaj, vedno hkrati realizira nekaj, kar ravnino ni tukaj; kar pravzaprav nikoli ni tu, kar pa je hkrati mogoč jutri.

Resda je bila arhitektura vedno najmanj čista izmed vseh umetnosti in najbolj podrejena kompromisom, kljub temu pa, ugotavljajo avtorji, sedanje stanje ni zares apokaliptično.

tega, čemur pravimo zvezdniška arhitektura, kar Frampton imenuje izraz »ikonografskega instinkta« sodobnih arhitektov, Luis Fernández-Galiano pa *architainment*. To manijo iskanja nečesa na videz osupljivo novega spodbujajo najuglednejše arhitekturne šole, na katerih se po Williamu S. Saundersu skoraj vsaka tri leta zamenja spisek *obveznih teorij*. Pri vsem tem pa gre – in tukaj obstaja med avtorji prispevkov konsenz – predvsem za navidezno ustvarjanje novega ali za to, kar Galiano povzame s prispodobno babilonskega stolpa: »Babilon je poln lestev, ki ne vodijo nikamor.«

Ko avtorji razmišljajo o tem, da je bila arhitektura v zadnjih tridesetih letih skoraj popolnoma podrejena nearhitekturnim ciljem, so po večini vseeno optimistični. Uspeva jim odkriti več arhitekturnih praks, ki uspešno zavrnejo diktat centrov moči v globalnem kapitalizmu. Predvsem v pristopu, ki z vključevanjem krajinskih arhitektov razvija arhitekturo kot prakso premišljenega poseganja v topografijo, najdemo nekaj funkcionalno novega v sodobni arhitekturi. Projekti, kot je oblikovanje krajine ob linijah tranzitne ali lokalne železnice, za katere so v Franciji v zadnjih letih porabili zelo veliko državnih sredstev, pričajo o možnosti oblikovanja »pravih arhitekturnih objektov«. Gre za arhitekturne objekte, ki jih Rado Riha definira kot tiste, ki izvirajo luknjo tako v dano arhitekturno vednost kot tudi v družbeno in kulturno telo in ki nato to luknjo zapolnijo z radikalno novo vsebino. Takšne arhitekturne objekte *proizvajajo* tudi arhitekti, ki v tradiciji kakšnega Sigurda Lewerentza, enega vzornikov Borisa Podrecca in promotorja opečnate cerkve, iščejo možnosti za uporabo tradicionalnih in naravnih materialov v sodobni visokotehnoški arhitekturi. Lanski dobitnik Pritzkerjeve nagrade Peter Zumthor ali švicarsko-nemška minimalista, sicer člana družbe zvezdnikov arhitektov, Jacques Herzog in Pierre de Meuron, so že primeri takšnih arhitektov.

Knjiga, ki jo Petra Čeferin s svojimi tezami zastavi zelo drzno, na koncu izzveni precej spravljivo. Avtorji nekako sledijo Saundersovi misli, da je arhitektura preprosto vedno bila najmanj čista izmed vseh umetnosti in najbolj podrejena kompromisom in da tako zdajšnje stanje ni zares apokaliptično. Vendar nas hkrati vsi po vrsti opozarjajo na ključne anomalije sodobne arhitekturne, bolje rečeno, gradbeniške prakse, in nas učijo biti afirmativno kritični, ko nam tudi v delu arhitekturnih zvezdnikov odkrijejo številne kvalitete in pristope, zaradi katerih na osnovno vprašanje *Ali je arhitektura danes sploh mogoča?* smemo odgovoriti pritr-dilno.

zgodovina

SREDNJEVEŠKA ZGODOVINA KOT BI JO MORALI POZNATI

MANCA G. RENKO



JACQUES LE GOFF IN JEAN-LOUIS SCHLEGEL: **O srednjem veku za otroška ušesa.** Prevod Tadeja Petrovič Jerina. Celjska Mohorjeva družba, Celje 2010, 109 str., 16 €

Knjige za otroke, sploh znanstvene, so največkrat deležne le bežnih omemb, saj odrasli s tihim prezirom odklanjajo poenostavljanje znanosti. Veliko bolj dostojno je prebiranje obsežnih monografij, kjer bralec obira najsladkejše vršičke znanosti, ne da bi pomislil, da bodo zaradi šibkih in neponotranjenih temeljev kaj hitro segnili. Ker je pre malo odraslih prebiral *Grške mite za otroke* (Marcia Williams, DZS, 1993), še danes ne vedo, s čim je Arahne razrezila Ateno in kako jo je boginja kaznovala. In ker odrasli niso prebirali Gombricheve *Kratke svetovne zgodovine za mlade bralce* (DZS in Založba Grad, 1994), še prevečkrat ne vedo, da so Egipčani po božje častili mačke, prav tako pa se ne zavedajo niti osnovnega zgodovinskega zakona, ki pravi, da zgodovine ne moremo soditi iz današnje perspektive, ampak se moramo, da bi jo lahko doumeli, potopiti globoko vanjo. In tisti, ki niso brali zbirke knjig *Strah in groza* (DZS, 1996), ne vedo, da so v Mainzu v srednjem veku zažgali 12.000 Judov, ki naj bi z zastrupljanjem vodnjakov povzročali kugo. A marsikateri otrok, ki so mu omenjene knjige prišle v roke, zna brez zatikanja pripovedovati grške mite, ve, da je zgodovina pripovedovanje o ljudeh in dogodkih preteklosti in ne sodba o njih ter je že davno ponotranjil, da so razlogi za sleherno vojno ali genocid absurdni in izmišljeni.

O srednjem veku za otroška ušesa je najnovejša zgodovinska knjiga za otroke, ki bodo, če jo bodo prebrali, o tem skrivnostnem obdobju vedeli več od svojih staršev. Avtorja knjige sta eden izmed najznamenitejših zgodovinarjev (medievist) 20. stoletja Jacques Le Goff in sociolog Jean-Louis Schlegel. Knjiga je sestavljena iz vprašanj in odgovorov; sociolog zastavlja naivna (otroška) vprašanja, ki izvirajo iz vsesplošne zmotne predstave o srednjem veku, zgodovinar pa mu potrpežljivo odgovarja in mimogrede opozarja na napačna prepričanja. *O srednjem veku za otroška ušesa* je delo za tiste, ki si jemljejo pravico, da kdajkoli spregovorijo o zgodovini; v njej so zbrane številne napačne predstave o srednjem veku ter razlage nejasnosti, ki jih nihče ne bi mogel razložiti bolje od zgodovinarja, ki je svoje življenje posvetil srednjemu

Knjiga otrokom ne bo prinesla petice iz zgodovine, bodo pa razumeli vse tisto, česar se učitelji(ce) zgodovine nočejo dotakniti, da ne bi zašli(-e) na nepotreben teren.

veku in se ga trudil očistiti mitov in zablod. Lani je pri Studii humanitatis izšla Le Goffova monografija *Nastanek vic*, v kateri na skoraj šeststo straneh pojasnjuje, zakaj je srednjeveški človek potreboval nov prostor med nebese in peklom ter kako ga je dojemal, njegovo najbolj znano delo v slovenskem jeziku pa je verjetno *Za drugačen srednji vek* (1985, zbirka Zelena, Studia humanitatis, Založba Škuc in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete). Za začetek bralec izve, da je po Le Goffovem mnenju srednji vek trajal več kot 1000 let – od petega stoletja, ko je zadnjega rimskega cesarja nadomestil barbarski kralj Odoaker, pa do osemnajstega stoletja. Le Goff zavrne splošno sprejeto mnenje iz zgodovinskih učbenikov, da se srednji vek konča z renesanso in velikimi geografskimi odkritji, temveč zagovarja, da so šele napredek znanosti, uporaba novih strojev in francoska revolucija resnično prinesli novo obdobje in srednji vek zamenjali z novim. Ponovno poudari, da srednji vek ni bil mračno obdobje, kot si ga nekateri še danes predstavljajo, in da je bil v primerjavi z antiko na nekaterih področjih veliko bolj napreden in razvit. Seveda omeni tudi mračne plati: fevdalizem, inkvizicijo, revščino, lakoto, boleznin in strahove. Ne pozabi tudi na najmogočnejše junake otroške domišljije, na viteze (okrogle mize), na njihove dame, na sveti gral, na mogočne gradove in katedrale, ne izpusti pa tudi za otroško domišljijo nekoliko manj zanimivih trgovcev, menihov in meščanov ter mimogrede razbije enega izmed najtrdovratnejših mitov o srednjem veku – pokaže namreč, da ni bil statično obdobje, kjer bi bil kmet privezan na svoj fevd brez kakršne koli svobode, in opozori na velika preseljevanja srednjeveškega človeka, ki je iskal najboljši življenjski prostor. Misel, da je človek na zemlji le *popotnik* (homo viator), po Le Goffovem mnenju nikoli ni bila tako živa kot v srednjem veku.

Krasno delo nekoliko kazita prevod in pravopis, v katerem se najdejo napačno postavljene vejice, napačni izrazi in celo imena. V slovenščini denimo očetu Karla Velikega ne rečemo Pepin Kratki (kar bi bil dobesedni prevod iz francoščine – Pépin le Bref), ampak Pipin Mali, prav tako pa vitezi okrogle mize niso bili *zadolženi*, da najdejo sveti gral, saj je po SSKJ zadolžen le tisti, ki je dolžen vrniti dolg oziroma denar. Zanimiv je tudi stavek, kjer ob pojasnjevanju marijanskega čaščenja piše, da je Devica Marija v krščanski veri predstavljena kot *brezmadežno spočeta, brez izvirnega greha, ki ga imajo sicer vsi moški in ženske*. Res je, da se je v srednjem veku zaradi čaščenja Marije pojavila težnja, da bi tudi njo razglasili za brezmadežno spočeto, a Cerkev tega nikoli ni trdila, navsezadnje pa v *Katekizmu* piše le, da je bila Marija obsijana z božjo milostjo, ki jo je odrešila izvirnega greha, kar pa še ne pomeni, da je tudi njena mati Ana zanosila brez moškega. Četudi se zdi malo verjetno, da bi eden izmed največjih poznavalcev srednjega veka in srednjeveškega krščanstva uporabil napačen izraz (če je rojena brez izvirnega greha, še ne pomeni, da je spočeta brezmadežno), je možno, da ga je v razmišljanju o srednjeveškem čaščenju Marije zaneslo. Morda pa je mimogrede prišlo do površnega prevoda.

Res je, da otroci marsičesa ne opazijo, a napake žal ponotranjijo. In ko bodo svojemu učitelju (učiteljici) zgodovine pripovedovali o Pepinu Kratkem, jih bo on(a) ozmerjal(a) za površne, ne da bi pomislil(a) na to, kje bi se takšnega imena lahko naučili. Učitelji zgodovine redko prebirajo zgodovinske knjige – po končani fakulteti se njihov svet začne vrteti okoli potrjenih zgodovinskih učbenikov, časovnih linij, miselnih vzorcev ter letnic, ki jih bodo v testih morali znati zapisati njihovi učenci. Učitelji(ce) zgodovine največkrat svojim učencem zdrdajajo naučena poglavja iz učbenika, za Jacquesa Le Goffa, če sploh vedo zanj, pa jim ni mar. Prebrana knjiga *O srednjem veku za otroška ušesa* zato otrokom ne bo prinesla petice iz zgodovine, bodo pa razumeli vse tisto, česar se učitelji(ce) zgodovine nočejo dotakniti, da ne bi zašli(-e) na nepotreben teren. Mimogrede, Jacques Le Goff pozna zgodovino dovolj dobro, da je zgodovinsko knjigo za otroke napisal skorajda brez letnic – večina učiteljic zgodovine ne more brez letnic speljati niti ene same ure ali preveriti znanja učencev. ■

Filip Robar Dorin, filmski režiser

ZADEVE Z ROMI SO H

Lanski prejemnik najpomembnejšega nacionalnega filmskega priznanja, Badjurove nagrade za življenjsko delo, ki jo vsako leto podeljujejo na Festivalu slovenskega filma, je postal Filip Robar Dorin. S tem se je uradna filmska politika končno poklonila enemu najbolj dejavnih in vsestranskih filmskih ustvarjalcev pri nas. Cineastu, ki se je kot eden prvih, že v osemdesetih letih preteklega stoletja, raje pogumno odločil za alternativne produkcijske poti, kakor da bi pristal na ustvarjalni molk. Angažiranemu avtorju, ki je s svojim izjemnim družbenim čutom dosledno razkrival krivice, ekscesne pojave in anomalije v sodobni slovenski družbi. Ustvarjalcu, ki je kontinuirano gojil refleksijo lastne prakse in zvrsti, v kateri je ustvarjal. In nenazadnje osebi, ki je v vlogi direktorja filmskega sklada »zakrivila« renesanso slovenskega filma in tega vrnila na mednarodno prizorišče.



DENIS VALIČ foto ALEŠ ČERNIVEC

Preden začneva zares – se morda spomnite, katero je bilo vaše prvo srečanje s filmom?

Moj oče je kot finančni uslužbenec občasno pregledoval poslovanje kinematografa v Boru v Srbiji, kjer sem se rodil in preživel prva leta svojega otroštva. Včasih me je peljal s seboj in med njegovimi službenimi opravki me je biljeter spustil v dvorano, kjer sem gledal filme, ki pa se jih ne spomnim. Iz osnovnošolskih časov, ko smo živeli v Novem mestu, se spomnim, kako smo mulci poskušali priti v kino zastonj ali pa pri stranskih vratih, pa kako smo žicali mimooidoče za drobiž ali pa pomagali prevažati zaboje s filmi na železniško postajo, samo da smo lahko zastonj gledali popoldanske predstave. Prijatelji smo kar tekmovali med seboj, kdo bo večkrat videl kakšen znamenit film, detektivsko zgodbo, vojno dramo, kavbojko ali pa komedijo, zelo pa smo se zagreli tudi za domača filma *Na svoji zemlji* in *Kekec*. Pozneje sem kot vedoželjen gimnazijec vse bolj kritično gledal na filme iz običajnega repertoarja, zdelo se mi je, da so narejeni bolj ali manj po istem kopitu. Tu in tam je bil na sporedu tudi kakšen »umetniški film«, kakor se je temu reklo, tako da sem videl tudi nekaj filmov

neorealizmov in novovalovcev. Spomnim se, kako sva nekoč s sošolko, v katero sem bil petošolsko zatreskan, skoraj sama v dvorani gledala Fellinijevo *Cesto*. Tako film kot okoliščina, da sva bila v dvorani čisto sama, sta me močno prevzela in obenem osupnila. Massina in Queen sta napravila name izreden vtis, globoko v sebi sem začutil poseben nemir. Moji oboževani spremljevalki so po licih tekle solze. O, ja, film je lahko velika umetnost, sem si mislil in se dotaknil roke oboževanega dekleta.

Pri številnih cineastih, ki so odraščali v času, ko televizija še ni bila tako množično prisotna, sem naletel na obujanje tega prvega srečanja, ki je v sebi še vedno nosilo tudi nekaj skoraj čarobnega. Bi lahko rekli, da je to kakorkoli vplivalo na vaše poznejše razmerje s filmom? Ga izoblikovalo, usmerilo?

Seveda je, imel sem občutek, da se s filmom ne gre le spogledovati ali o njem samo razpravljati. Kmalu sem spoznal, da je nekaj povsem drugega, če kot gledalec samo sledim zanimivim zgodbam, občudujem lepe igralce in drzne uprizoritve, ali pa poskušam sam zasnovati in izvesti izvirne in dramatične izreze iz življenja. Vendar pa, da ne bo nesporazuma,

ma, gledalska in poznavalska kinoizkušnja, ter odzivi nanjo, sta izjemno pomembni, nedvomno sta krepko vplivali tudi na moje ustvarjanje, zelo ju cenim, saj, navsezadnje, komu pa namenjam svoje stvaritve? Vseeno pa razvneti izlivi in globokoumna razpredanja ljubiteljev filma, četudi vznemirljiva in izzivalna, v meni nikoli niso potešila notranje potrebe po dejavnem izražanju s filmom, ki je vse bolj težila k lastni ustvarjalnosti. Rad sem tudi prebiral filozofske in druge teoretične tekste, pa tudi tehtne razprave o bolj zamotanih filmih, razmišljanja o umetnostnih dosežkih na drugih področjih, toda prava strast in svobodna ustvarjalna volja sta našli pot šele takrat, ko je bilo treba ustvariti nekaj svojega, pesem, zgodbo, film.

V času, ko ste se odločili za študij, vas film očitno še ni povsem »ujel«. Najprej ste se namreč odločili za študij primerjalne književnosti in filozofije ter šele nato za študij filma. Kako to?

Ne, ni me ujel tako, da bi se na vrat na nos podal v tedaj dokaj ekskluzivno domače okolje filmskega ustvarjanja. Tako rekoč ves čas moje »učne« dobe, in tako je še danes, me privlačijo filozofska misel, estetika, književnost, glasba in slikarstvo. Spomnim se

noči, ko smo s prijatelji večkrat do bele zore razpravljali o bistvu in biti, o lepem in smislu, o psiholoških in družbenih vprašanjih. Bili smo prevzeti od miselnih dvobojev in strahljive verige nedoumljivosti, vendar pa – če se povrnem k filmu – šele ko sem začel sam snemati, sem z vso bitjo začutil zapletenost in vznemirljivost umetniškega ustvarjanja. Želja je postala pot, nejasen nemir v meni se je polagoma preobrazil v sistematično in vztrajno preučevanje filmskih prvin, vsebinskih, tehničnih in režiserskih prijemov in možnosti. Takrat, v zgodnjih šestdesetih, je v Ljubljani začela delovati Jugoslovanska kinoteka, kjer sem lahko gledal in občudoval mojstrovine iz prejšnjih obdobjev filmske zgodovine. Čutno, čustveno in miselno so me vznemirjali Vigo, Cocteau, Vertov, Godard, Truffaut, Fellini, Pasolini in Antonioni, Casavetes in še nekateri drugi cineasti.

Kmalu zatem ste se odpravili v Združene države, na Columbia College v Chicagu. Informacije, na katere sem naletel, so si malce nasprotujoče – so bile to filmske študije ali študij filmske prakse? Je šlo za dodiplomski ali podiplomski študij?

V Chicagu sem se preselil iz osebnih razlogov, tam je živela moja žena in njena

PREKLETO STVARNE



družina. Študij filozofije in književnosti sem opustil, ker me je na vso moč pritegnila filmska dejavnost, ustvarjanje, »film-making«. Študijski program na Columbia Collegeu je ustrezal mojim ambicijam, da se celovito izobrazim in izoblikujem na področju filma. Predstojnik oddelka za film sredi šestdesetih let je bil Robert Edmonds, ki je pred svojo pedagoško kariero deloval v kanadskem poganku Griersonove angleške šole socialno in politično usmerjenega filma. Spremljal sem rast družbeno in politično angažiranega in protivojnega filma, osvajal vsebine, metode, formo. Poleg zelo odprtega načina študija, ko sem lahko predvsem s svojimi filmi izkazoval poznavanje obrtnih in tehničnih veščin in umetniško zrelost, sem se zavzeto razgledoval po takratni neodvisni ameriški produkciji. Prevzeli so me zlasti dosežkih dokumentaristov in avtorjev eksperimentalnega in podtalnega, »underground« filma. Pozorno sem sledil filmom Derenove, Mekasa, Shirley Clarke, Meyersa, Rogosina, Emschwillerja, Baillieja, Vanderbecka, Dwoskina in kanadskih avtorjev direktnega filma. Filmsko znanje sem pridobival tudi pri delu, ko sem snemal izobraževalne filme za *Encyclopaedia Britannica*. Polagoma sem izoblikoval svoj filmski pogled, svojo poetiko,

če uporabim publicistično publico. Ob gledanju inovativnih in izzivalnih »flickerjev« v kinoteki Aardwark v Chicagu sem se šele prav zavedel, kaj me v filmu zares privlači. Neodvisni filmarji so resda privzeli standarde in normative profesionalnega filma, a so s svojimi idejami prinesli v filmsko okolje vznemirljivo vsebinsko in formalno svežino, ki je bila značilna tudi za britanski novi val, »free cinema« in »kitchen-sink« realizem (Reisz, Anderson, Richardson, Loach). Seveda sem sledil tudi dosežkom svetovnega filma, mojstrovinam Bressona, Ozuja, Oshime, Tarkovskega, Makavejeva, Eustacha, Paradžanova, med dokumentaristi pa so mi bili poleg starih (Flahertyja, Griersona in Rothe) blizu zlasti Rouch, Marker, Emile de Antonio, Pennebaker, Leacock in Wiseman. Postalo je več kot očitno, da bo film moja življenjska usmeritev, moja strast, če hočete, zlasti film, ki se zavzema za družbene izboljšave, humanistične cilje in vladavino demokratičnega konsenza. Najsí ga imenujem alternativni ali neodvisni film, kakorkoli že, doživetje je bilo je silovito: razodelo se mi je področje filma, na katerem hočem delati.

Vam je morda prav ta izkušnja odmika od domačega dogajanja, okušanje veliko svobodnejšega okolja, omogočila, da ste tudi pozneje, v skoraj vseh svojih delih, ohranili nekakšno distanco do domačega dogajanja? Da ste tega lahko bolj kritično motrili?

Pravzaprav se nisem nikoli povsem odmaknil od domačega dogajanja, zlasti ne od ustvarjalne scene. Ohranil sem redne stike z nekaterimi znanci in prijatelji, tu in tam mi je kdo poslal kakšno knjigo, revijo, izrezke iz časopisov. Pisal sem scenarij po romanu *Moja sestra Elida* Mirka Kovača, si z njim dopisoval, prevajal pesmi Tomaža Šalamuna za Ferlinghettijevo založbo City Lights, videl na čikaškem festivalu nekaj odličnih jugoslovanskih filmov, med njimi tudi *Ljubzenski primer* Dušana Makavejeva. Res pa sem potem, ko sem nekaj let okušal in se aktivno udeleževal v veliko širšem in idejno raznolikem duhovnem prostoru, po kakršnem sem hrepenel v letih, ko sem prebiral pesmi in prozo Jacka Kerouaca, A. Ginsberga, L. Ferlinghettija, G. Corsoja in drugih protagonistov ameriške »beat« generacije, doma spet doživljal dokaj zateženo ideološko enoumje, pomanjkanje upornega duha, razen v ozkih krogih nekaterih razumnikov in ustvarjalcev. Vendar pa ni šlo toliko za distanco od domačega filmskega in drugega dogajanja, čeprav je bilo, zlasti filmsko snovanje, precej pod vplivom premočrtne, političnim prilikam primerne in ideološko obremenjene kulturne dejavnosti.

Že s svojim prvim delom, kratkometražnim dokumentarcem *Posebna šola* (1972), posnetim kmalu po prihodu iz Združenih držav, ste dali slutiti, kaj bo sledilo: dokumentarni film je postal vaša najljubša filmska zvrst, vaš pogled je bil izrazito družbeno naravn, usmerjen k malemu človeku, sleherniku, ki je bil zaradi takšnih ali drugačnih razlogov prisiljen v bivanje na družbenem robu. Kako danes gledate na to delo? Presenetilo me je, da je film podnaslovljen v francoščini – je bil prikazan v tujini?

Gremo po vrsti, od konca k začetku. *Posebna šola* je bila predvajana na dveh ali treh festivalih v tujini, zato je bilo treba pripraviti podnaslovljeno verzijo, do redne distribucije zunaj takratne države pa ni prišlo. Scenarij sem, skupaj z več drugimi, ponudil programskemu vodstvu Vibe, to pa je izbralo *Posebna šola*. Vztrajal sem tudi, da bom film posnel sam, in naj mi dajo na razpolago le tehniko in mi zagotovijo nekaj črno-belega traku. Produkcija je potekala v zelo omejenih fi-

nančnih okvirih, kar je bil bržkone začetek tistega, kar sem pozneje imenoval produkcija, ki jo načrtuješ z najmanjšimi možnimi stroški. Izkušen organizator in cineast Peter Zobec mi je bil v vsestransko pomoč, producento in organizacijsko. Bo kar držalo, da mi je postala zvrst neumišljenega filma najljubša, zlasti dokumentarec, z vsem, kar se mu navadno pripisuje: družbeno in človeško zavzetost za spremembe, naravnost do iskanja resnice znotraj resničnosti, pa izboljšanje življenjskih in delovnih pogojev slehernika in tako naprej ...

Pa vendarle se zdi, da ste takrat, na samem začetku vaše filmske poti, polni mladostne igrivosti in okuženi z duhom svobode, ki ga je prineslo leto 1968, še malce oklevali, kolebali med eksperimentom in dokumentom. Je temu res tako ali pa so bila tista eksperimentalna dela z začetka vaše kariere prej »naključje«, nemara vaš odziv na aktualne trende v takratni filmski produkciji?

Preden se poglobimo v vprašanje ali dokumentarni ali eksperimentalni film, moram poudariti, da je vredno upoštevati misli in prepričanja mnogih znanih filmarjev, ki jih je ukvarjanje z dokumentarnim filmom pogosto postavilo pred temeljno vprašanje, kaj je dokumentarni film. Nekateri med njimi so strnili svoje izkušnje v obliki nekakšnih smernic ali celo zapovedi, med njimi tudi znameniti očetje dokumentarnega filma, Grierson, Flaherty, Rotha, Cavalcanti. Slednji na priložnost med drugim predlaga cineastom, naj nikor »ne zapravijo priložnosti, da bi eksperimentirali; dokumentarni film je pridobil ugled in prestiž prav zavoljo izrednih možnosti, ki jih ponuja eksperimentiranje ...«. Mimogrede, o pogledih omenjenih in še nekaterih drugih cineastov sem napisal obsežno teoretsko delo *Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu* (UMco, 2008). Kjer so se z zvrstjo neumišljenega filma, kamor sodi

DO CELOVEČERNEGA FILMA KLJUB ŠTEVILNIM PREDLOGOM NISEM MOGEL PRITI, TU IN TAM SO MI VIBINI PROGRAMSKI ŠEFI ODOBRILO DROBTINICO, DA NE BI ČIVKAL, DA NIMAM NOBENIH MOŽNOSTI, V TAMKAJŠNJIH PISARNAH IN ROPOTARNICAH PA JE NABIRALO PRAH VSAJ KAKŠEN DUCAT MOJH SCENARIJEV IN SINOPSISOV, KOT STA POZNEJE UGOTOVILA DRAMATURGA ALEKSANDER ZORN IN DRAGO JANČAR, KI STA PO REORGANIZACIJI VIBE ZASEDLA MESTI DRAMATURGOV. FILMSKI »SAMOUPRAVLJALCI« SO BILI PRAV NAS IZREDNO DALJNOVIDNI, V VESOLJNI JUGI SE JE VEDELO, DA SEM »PROBLEMSKI« FILMAR.

tudi dokumentarni film, bolj sistematično ukvarjali, so kmalu dognali, da je pri obravnavanju resničnosti nujno treba spoštovati temeljne zakonitosti filmske interpretacije, a jih je treba kdaj pa kdaj tudi prekršiti, da bi izostrili duha resnice. Izdelan osebni pogled in ustvarjalno obravnavanje resničnosti največkrat narekujejo tudi takšno ali drugačno filmsko formo. Od tod je samo še korak naprej do spoznanja, da mora ustvarjalni filmar v snovanju dokumentarca seči veliko globlje, kot pa omogočajo dobri posnetki zanimivega dogajanja in atraktivna montaža. Dokumentarni film je po svoji naravi takšen, da zahteva vsakič drugačno in vselej izvirno oblikovanje, ne moremo ga zasnovati in napraviti po nekakšnem vnaprej določenem

kalupu ali formuli. Vsak film ima svoj oblikovni in vsebinski zamah, svojo sporočilno in etično vrednost. Bistvo dokumentarne metode je v dramtizaciji gradiva, posnetega v resničnosti, vemo pa tudi, da dramtizacija povzroči, da se filmski prikaz nujno ne ujema z resničnostjo, saj predstavlja predvsem naravnost cineastovega duha. Tu se pa na dokaj izzivalen način soočamo s pojmom eksperimenta, s poskusom, da resničnost

O, JA, FILM JE LAHKO RESNIČNO VELIKA UMETNOST, SEM SI MISLIL. DOTAKNIL SEM SE ROKE OBOŽEVANEGA DEKLETA.

podamo na verodostojen, obenem pa tudi na zanimiv način. Upošteva takšna izhodišča ne bi pritrdil vaši misli, da sem na začetku svoje filmske kariere okleval oziroma kolebal med težnjami po eksperimentalnem in dokumentarnem pristopu, saj sem v svojih dokumentarjih vselej tudi eksperimentalil. Druga stvar pa je, kajpak, zavestno poigravanje z naravo filmske sintakse in izraza, s čimer se pa nisem kaj prida ukvarjal.

Bi morda lahko rekli, da ste takrat, s temi deli, še raziskovali izrazni potencial filma? Predvsem čudovita *Xenia na gostovanju* (1975) nas napeljuje na to misel, saj v njej eksperimentirate na ravni naracije (številne repeticije, fragmentiranje pripovedi, eliptičnost), z montažo ustvarite njen ritem ter se ob tem poigravate z zvočno ravnijo podobe.

Drži, v tem kratkem filmu raziskujem tudi izrazni potencial filma, ko poskušam najti primerno obliko za zapleteno vsebino, narativno premočrtnost zamenjati s strukturirano pripovedjo. Do tega projekta sem prišel bolj po naključju kot po lastni izbiri. Prijatelj, ki mu je Viba odobrila scenarij za *Xenio*, je doživel nenadno psihično blokado in filma ni bil zmožen posneti. Bili smo že na otoku in da zadeva ne bi šla »v maloro«, sva s Ksenijo Hribar, plesalko londonske šole modernega baleta, napravila adaptacijo prvotnega scenarija, naslednji dan pa smo že pričeli s snemanjem. Preprosta zgodba, ko domačini izigravo slavno plesalko iz velikega sveta, je dobila globljo konotativno razsežnost: umetnica se v soočenju z resničnim svetom zave svoje človeške in umetniške nebogljenosti, a vseeno v dobri veri vztraja pri odločitvi, da so dejanja umetnosti za našo bit in bistvo nepogrešljiva. Dihotomijo med svojim notranjim prepričanjem in dejstvi resničnega sveta, ki se vztrajno pojavlja v njeni zavesti, spremlja vrsta drobnih nezdod, ki bi lahko sesule njeno predstavo, njo pa izpostavile svetu v vsej človeški goloti, razreši z odločitvijo, da bo v svoji dejavnosti vztrajala. Film je refleksija o tistem, kar bržkone vznemirja mnoge ustvarjalce in povzroča begajoče predstave o antagonizmu med življenjem in umetnostjo. Ves ta zapleten in dramatičen zaplet in razplet je bilo treba podati v drugačni filmski formi, kot je običajna filmska pripoved, zato sem uvedel strukturne prvine ponavljanja, eliptične pripovedi in fragmentiranja.

Do leta 1983 ste snemali le kratkometražne filme, tega leta pa nato posnamete svoj celovečerni prvenec, dokumentarec *Opre Roma – Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet*. A to delo ni pomembno le kot vaš celovečerni prvenec, pač pa tudi zaradi tega, ker je bilo to prvo delo, kjer je pri produkciji sodelovala vaša lastna »produkcijka hiša« Filmske alternative. Kaj vas je privedlo do odločitve, da jo ustanovite?

Najprej naj povem, da sem že pred tem posnel vsaj tri »taksonomsko« priznane celovečerne filme. *Half-way House*, prvi igrani celovečerni film z dokumentarnimi prvimi o zatočišču za brezdomce in socialne primere med mladostniki v Chicagu, sem predložil Columbia Collegeu kot svoje praktično diplomsko delo. Izvirni filmski trak in delovna kopija sta zaradi dolga v filmskem laboratoriju obležala v nekem skladišču v Chicagu. Ob priliki srečanja jugoslovanskih akademij za uprizoritvene umetnosti v Ljubljani sem posnel celovečerni dokumentarni in igrani film *Srečanja*, v katerem so nastopali mladi gledališki igralci. Tega moji kolegi na oddelku za film ljubljanske AGRFT, kjer sem delal kot asistent za režijo in igro, niso bili pripravljeno priznati kot vredno filmsko stvaritev, zato je obležal v kleti akademije. Tretji film, prav tako kombinacijo igranega

»ZDAJ PA, ROBAR Z ROBA, OPRE JARC!« JE REKEL ŠTIH IN KMALU JE BIL SPREJET SCENARIJ ZA CELOVEČERNI FILM VETER V MREŽI, KI SEM GA ZASNOVAL PO JARČEVEM ROMANU NOVO MESTO IN MUŠIČEVI KNJIGI NOVOMEŠKA POMLAD.

in dokumentarnega gradiva, *Sence bližnjih prednikov*, sem posnel z lastnimi sredstvi in s pomočjo prijateljev, sodelavcev in študentov. Potem je tu še celovečerni igrani film *Jonov let*, ki sem ga posnel za televizijo, a mu ta okoliščina nikakor ne zmanjšuje vrednosti celovečerca. Kmalu potem, ko nisem bil ponovno izvoljen za asistenta na AGRFT in sem ostal brez sredstev, sem ustanovil lastno producentno hišo in posnel *Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet* oziroma *Opre Roma*. Dejanje upornosti pač!

Pa vendar, pozitivni vpliv lastne produkcijske družbe je bil več kot očiten, saj ste kmalu postali eden najbolj dejavnih slovenskih cineastov: od ustanovitve do konca osemdesetih ste posneli pet del, med katerimi so bili kar trije celovečerci, v devetdesetih letih je število filmov naraslo že na dvanajst. A številke nič ne povedo o tem, kako je bilo delovati kot eden prvih neodvisnih producentov? Kako se je odzvala uradna filmska politika?

Po osamosvojitvi je nastalo še nekaj zasebnih podjetij, ki so se ukvarjala s filmsko dejavnostjo, zrahljali so se tudi okopi nacionalne televizijske hiše, samostojni filmar je lažje prišel do osnovnih sredstev za snemanje in obdelavo tudi na razpisih ministrstva za kulturo. Vendar so bila sredstva dokaj pičla, tehnično in kadrovske zahtevnejše produkcije si ni bilo mogoče privoščiti. Ohranil sem svoje osnovno načelo in delal filme, kot sem že rekel, z najnižjimi možnimi proračunskimi postavkami. Zaradi dobrih odnosov, ki sem jih bil že prej vzpostavljal, ob sodelovanju uvidevnih urednikov na nacionalni TV in uslužbencev preoblikovane Vibe pa ob finančni pomoči nekaterih podjetij in pomladnih strank, sem lahko opravil obsežne raziskave o povojnih pobjah in leta 1991 dokončal celovečerni dokumentarni film o strašljivem dogajanju po drugi vojni. Ko je zaradi osamosvojitve in demokratizacije pri nas še vladala vsesplošna družbena evforija, so ljudje na splošno tudi na zasebne producente gledali strpno in celo spoštljivo. Lahko sem si privoščil potovanje v London, Cleveland in Chicagu, kjer sem najel tehniko in posnel nekatere pomembne pričevalce povojnih pobjev. Televizija mi je nudila montažo in celotno po-produkcijsko obdelavo. Uradna filmska politika, če lahko tako imenujemo vodstvo na novo nastajajočega filmskega studia Viba film in vodstvo filmskega sklada, vključno z nekaterimi eksperti na ministrstvu, se kaj prida ni zmenila za moje početje. Na Vibi so mi posodili nekaj kosov oblačil iz svojega fundusa, na TVS pa so mi ponudili pomoč v obliki tehnike, prevoza in manjših uslug.

Vrniva se zdaj k filmu *Opre Roma*. Če smo za prvi sklop vaših dokumentarcev, na primer za filma, kot sta *Posebna šola* in *Ristanc*, rekli, da pogled usmerjajo k marginaliziranim družbenim skupinam

ali posameznikom, pa je *Opre Roma* delo, v katerem problemsko polje razširite, osvojega kritičnega pogleda pa preusmerite na ekscesne, skrajne družbene pojave, kot so nacionalizmi, nestrpnost do drugačnih, skrajne ideologije in njihovo obračunavanje z nasprotniki ... Še danes ste eden redkih, če ne celo edini, ki tako vztrajno in brezkompromisno opozarja na tovrstne družbene anomalije. Toda filma kot *Opre Roma* ter *Ovni in mamuti* sta nastala sredi osemdesetih let, ko so bile tovrstne teme še tabu in si takrat nihče ni drznil o njih spregovoriti, vsaj ne na področju filma, na tako neposreden in odkrit način! Kako sta bila sprejeta? Kakšne so bile posledice, ki so vas doletele?

»Posledice« so me doletele že veliko prej, če lahko malce ironično opredelim svojo temeljno filmsko opredelitev in tematske preokupacije. Do celovečernega filma kljub številnim predlogom nisem mogel priti, tu in tam so mi Vibi programski šefi odobrili drobtinico, da ne bi čivkal, da nimam nobenih možnosti, v tamkajšnjih pisarnah in ropotarnicah pa je nabiralo prah kakšen ducat mojih scenarijev, kot sta ugotovila dramaturga Aleksander Zorn in Drago Jančar, ki sta po reorganizaciji Vibe zasedla mesti dramaturgov. Filmski »samoupravljalci« so bili pri nas izredno daljnovidni, v vesoljni Jugi se je vedelo, da sem »problemski« filmar. Zlasti Slovenija se je takšnih bala kot hudič križa. Mladi filmarji smo zaman poskušali priti do sredstev. Karpo Godina, nadarjen cineast, je uspel posneti nekaj stvari v Beogradu in v Novem Sadu, v Sloveniji le en ali dva kratka filma; Naško Križnar, odličen dokumentarist, je sploh opustil misel na filmsko delo; Vasko Pregelj, navdahnjen eksperimentator, in še nekaj drugih filmarjev, med njimi tudi jaz, smo zaman skušali zanetiti ogenj nove kinematografije. Film je bil za slovensko kulturno elito mladane obstranska dejavnost. Kako so potem nastala dela, kot so *Opre Roma* in *Ovni in mamuti*? Ko je Bojan Štih prevzel krmilo Vibe, je bil kmalu sprejet moj scenarij za kratki film o Ciganih, *Opre Roma* je nastal s sredstvi za kratki film, nato pa je Viba oziroma Kulturna

Kot prvi slovenski cineast ste v svojih delih (*Rogenrol – Za resnični konec vojne*) že leta 1991 spregovorili tudi o povojnih pobjah. Takrat se je za trenutek zazdelo, da si vas in vaše delo želi prilastiti takratna politična desnica. A *Rogenrol* s svojo odprtostjo, doslednostjo (besedo je ponudil prav vsakemu, ki je bil oziroma bi lahko bil vpleten) in brezkompromisnostjo pri odkrivanju resnice tej gotovo ni bil ravno po godu. Kakšne so bile tedaj reakcije?

Od besnega sikanja in prikritih groženj, ko so sodelavci nekdanjega ministra za notranje zadeve Ivana Mačka in njegovih komilitantov raziskovali moje družinsko ozadje, do strpne in prosvetljene reakcije in sodelovanja narodnega heroja in predsednika slovenske Zveze združenj borcev, Bojana Polaka - Stjenke. Film je v glavnem žel nedeljena priznanja kot pomemben korak k postopnemu osvobajanju iz obroča preteklosti. Posvetil sem ga svojemu očetu, borcu NOV, ki je bil dolgo vrsto let eden redkih, ki ni podlegel pritiskom vladajoče ideologije in je nazadnje rajši izstopil iz Zveze komunistov, kot pa da bi pristal na polovičarstvo in flagrantno kršenje človekovih pravic v nekdanji državi.

Razprava o spravi, ki se je sredi devetdesetih razveljavila pri nas, je na trenutke zašla v poskuse nekritične rehabilitacije domobranstva. Bi lahko vaše delo *Maša za moje ustreljene* (1997) razumeli tudi kot odgovor na te poskuse?

To ne drži, saj je *Maša za moje ustreljene* pregled dogajanja med italijansko okupacijo na ozemlju nekdanje Ljubljanske pokrajine, kot ga je zapisal v svoj dnevnik in po vojni objavil v knjigi italijanski vojaški kurat Pietro Brignoli. Mestoma je v njem najti omembo tega ali onega domačega sodelavca okupatorja, ki je s svojim dejanjem zakrivil pomor nedolžnih ljudi, nikakor pa v filmu ne gre za to, da bi odgovarjal na poskuse nekritične rehabilitacije domobranstva. Vedeti je treba, da se je domobranstvo kot organizirana protikomunistična dejavnost v okrilju nemških okupacijskih sil formiralo šele po kapitulaciji Italije, septembra 1943. Tudi v drugih dveh celovečernih filmih na temo fašizma, *Nasilje*

toliko mladih ljudi sledilo idejam in agitaciji peščice zagriženih in vplivnih demagoških »modrecev«, še bolj pa, da so jih povojne oblasti brez sodne obravnave in v okrutnem zamahu zmagoslavja dale pobiti.

Čeprav so bila vaša dokumentarna dela povečini posneta za televizijo, pa je naravnost osupljivo, kako izrazit osebni avtorski pečat ste jim vtisnili. Nekaj zanje značilnih potez smo že omenili, presenetili pa sta me še dve, ki se pojavljata skozi različna dela: igrani prizori, ki običajno niso rekonstrukcije dogodkov, pač pa nekakšne parabole (morda najlepši primer nam ponudi *Rogenrol*), pomensko zgoščene scene, ter vključevanje sodobne glasbe, pogosto koncertnih nastopov (ponovno *Rogenrol* ter *Veter se požvižga*, 2008). Kakšna je funkcija teh prizorov? Ni nevarnosti, da bi mehčali, relativizirali temeljno navezanost podzvrsti dokumentarnega filma na realnost, na neumišljenost, če uporabim vaš izraz? In zakaj vključevanje posnetkov koncertov?

Vedeti je treba, da je bila – in še danes je – nacionalna televizija pogosto rešilna bilka za marsikaterga mladega cineasta, zlasti potem, ko se je pokazalo, da slovenska kinematografska dejavnost še vedno sledi notorični Leninovi sentenci, da je film »naša najpomembnejša umetnost«. Šele televizija je film osvobodila takšnih neslanosti, ki pa so bile svoj čas vendarle odločujoče. Vemo pa, da se televizijskemu gledalcu navadno ne kaže ne vem kako zamotanih filmskih umetnij in vragolij. Nekatere hibridne žanre pa je televizija vendarle sprejela celo prej kot kino, med njimi tudi rekonstrukcije pomembnih dogodkov, med njimi tudi igrane prizore v neumišljenem filmu, ki niso le naknadna dramatisacija dogodkov, ampak sinteza oziroma simbolni prikaz sicer težje razumljivega dogajanja ali dejanja. Glasbeni dogodki s svojim, največkrat nekonfliktno ubranim programom in dokaj nevtralnimi nabojem lahko okrepijo ali pa omeščajo oziroma relativizirajo vsebinsko sporočilo filma, kot pravite, lahko pa ga tudi začasno odložijo ali odmaknejo – v prid celotne dramske zgradbe. V obeh navedenih filmih imajo prizori s koncertov, kjer igrajo in pojejo mladi ljudje, ki so bistveno manj konformistično naravnani, kot »zrela« kulturna srednja, dvojno funkcijo: sočutje in groza, ki nas obhajata ob spremljanju pripovedi, za nekaj časa pojenjata, odvrneta gledalca od jedra obravnavane snovi, hkrati pa ga trenutki sprostitve pripravijo na končno katarzično občutenje v zaključnem delu filmov.

To razmišljanje o značilnostih in opredelitvi dokumentarnega filma pa nas pripelje do vaše bogate publicistične dejavnosti. In tu vas moram ponovno izpostaviti kot enega redkih cineastov v celotni zgodovini slovenskega filma, ki kontinuirano in sistematično goji refleksijo lastne prakse ter zvrsti oziroma podzvrsti (dokumentarnega filma), v kateri ustvarja. V svojih revijalnih zapisih ste med drugim sledili tudi stanju na področju domače filmske publicistike. V kakšni formi se vam zdi ta?

Slovenska filmska publicistika je v dokaj solidni formi, kar zadeva sprotno spremljanje prikazovanih domačih in tujih filmov, glede mnogih bistvenih in vsebinskih vprašanj pa še vedno caplja za razvito filmsko kritiko, teorijo in recenzijo v večini evropskih filmsko dejavnih dežel. Treba pa je pribiti, da običajno dnevno poročanje o filmskih dosežkih ne presega ravni opisovanja, vsebinskega obnavljanja filmov in predanega kimanja raznim sijajnim dosežkom v prevladujoči sferi tržno naravnane filmske industrije. S tem seveda ni nič narobe, obžalovanja vredna in komajda razumljiva pa je odsotnost izvirnega pogleda na drugo področje filmske dejavnosti, na alternativni film, kamor sodijo tudi dokumentarci in eksperimentalni, politični in etnografski filmi. Prav tako pogrešam pri nas bolj poglobljen analitični in teoretski diskurz, ki bi lahko bil osnova za trajnejšo sinergijo med filmsko refleksijo in prakso. Dejstvo, da vlada takšen razkorak med lucidnim in nemalokrat izredno inovativnim publicističnim in kritičnim delom in filmsko prakso, pa se mi zdi porazno. Najbrž je tudi ta razkorak eden od razlogov, da je kakovost naše filmske produkcije – z redkimi izjemami – na podob-



skupnost Slovenije omogočila tudi povečavo na 35-milimetrski trak. *Ovne in mamute* sem »prigoljufal« na drug način, malo mi je pomagala tudi BiH, veliko pa spet Štih. Posledice tega preboja bi bile najbrž katastrofalne, če ne bi oba filma prejela najvišja priznanja na festivalu jugoslovanskega filma v Pulju, *Ovni in mamuti* pa tudi veliko nagrado v mednarodnem prostoru. »Zdaj pa, dragi Robar z roba – Opre Jarc!« je rekel Štih in kmalu je bil sprejet scenarij za celovečerni film *Veter v mreži*, ki sem ga zasnoval po Jarčevem romanu *Novo mesto* in Mušičevi knjigi *Novomeška pomlad*.

fašizma nad Slovenci in *Veter se požvižga*, se le na kratko pomudim pri kolaboraciji protikoalijskih sil z okupatorjem. V že omenjenem *Rogenrolu* se nekoliko bolj posvetim organiziranosti in delovanju domobranstva, vendar le v okviru objektivnih zgodovinskih dejstev. Osebno sem prepričan, da bi bili poskusi rehabilitacije domobranstva smiselni samo v primeru, če se ne bi slednje na neposreden in formalen način podredilo nemškimi okupacijskim silam, tako da do rehabilitacije lahko pride le z izjemnim zakonom legitimne oblasti, kar pa se po moje ne bo zgodilo. Lahko le obžalujemo, da je

ni ravni, kot je bila pred tridesetimi in več leti. Razveseljivi so skrbno izbrani kinotečni zvezki o tujih avtorjih, skrajno nerazumljivo in neproduktivno pa se mi zdi dejstvo, da filmski strokovnjaki pri nas, na priliko pedagogi na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, ne objavljajo izvernih del s filmsko-zgodovinsko, teoretsko, estetsko, tehnično in splošno produkcijsko tematiko. Slednjih je tudi sicer pri nas premalo, zato je toliko bolj pomembno opozoriti na založbo UMco, ki je izdala že kar nekaj pomembnih publikacij in knjig, pohvaliti pa je tudi izdaje iz serije *Pokaži jezik* Cankarjeve založbe.

Prišla sva do področja filmska založništva. Tudi tu je stanje prej ko ne porazno, tako glede prevodne literature – zgovoren je na primer podatek, da smo Bazinove zapise o filmu v slovenskem jeziku dobili šele v letu 2010, več kot 50 let po njihovem nastanku – kot tudi izvernih del. Tudi vi sami ste vrsto let poskušali izdati svoja pronicljiva razmišljanja o neumišljenem in dokumentarnem filmu, v katerih med drugim ponudite dosledno poslovenjeno terminologijo, pa kljub temu vse do leta 2008 niste našli založnika.

Izvirna dela s področja filmske dejavnosti so redka, pri čemer pa je treba pozdraviti tiste posameznike, ki navdahnjeno, razgledano in z veliko mero prizadevnosti vztrajajo pri objavljanju svojih filmskih razmišljanj, denimo Andreja Špraha, Zdenka Vrdlovca, Zdravka Dušo, Simona Popka, Sama Ruglja in še koga, ki sem ga morda spregledal. Za sistematično delo na tem področju bi bilo po moje potrebno ustanoviti katedro za filmologijo na Filozofski fakulteti in bistveno povečati višino subvencij za financiranje izvernih knjig in prevodnih del o raznih vidikih filmske dejavnosti. V letih, ko sem se vse bolj posvečal filmu, mi je tudi nenehno kritično razmišljanje bogatilo in v znatni meri zjedrilo lastno filmsko prakso. Mislim, da ždi v osnovi vašega vprašanja drug obžalovanje vreden negativni fenomen. Ne gre toliko za samo založništvo, kot za celostni odnos slovenske kulturne elite in razumniške srenje do filma. Le redki med našimi razumniki razmišljajo o filmu kot ustvarjalni in umetniški dejavnosti na poglobljen in kritični način, časopisna in revijalna kritika – z izjemo *Ekran* – pa se navadno zadovolji s površnimi ocenami in mnenji. Večina občasno pišočin ljubiteljev filma, ki so razgledani predvsem po svetu festivalskega filmskega dogajanja, se v temeljna vprašanja filmske dejavnosti ne pogloblja. Pri tem pa nikakor ne smemo pozabiti, da je bilo med njimi nekaj izjemnih poznavalcev filma – v mislih imam ljudi, ki so pisali in pišejo za revijo *Ekran*, kjer je najti resnično bogato bero razprav o prikazanih filmih –, kar pa zadeva filmsko teorijo, estetiko, produkcijske postopke in druga vprašanja filmskega ustvarjanja, da ne omenjam soustvarjalne kritične in teoretične misli, pa v Sloveniji vlada gluha loza, če uporabim Trdinovo metaforo. Povsem nerazumljiv, tudi skrajno nespameten pa je odnos Slovenske akademije znanosti in umetnosti, kjer v umetniškem razredu sploh ni predstavnika filmske stroke. Morda lahko dodam, da je leglo vsega zla, če se lahko malo bolj drastično izrazim, pravzaprav že v odnosu naših šolskih oblasti do filma. Svoj čas so v srednjih šolah obravnavali film v okviru študijskega programa, ki je obravnaval umetnost na splošno, zdaj pa se s filmom ukvarjajo le še redki pedagogi. Tu smo na samem bednem evropskem dnu.

Že v svoji izjemni seriji zapiskov z naslovom *Kinemi*, ki je bila objavljena v *Ekranu* leta 2005 (ti zapiski so delno novejšega datuma, iz leta 2004, delno pa so nastali že pred več kot 30 leti) – takrat opredelite pojem »kinemov« kot »zapisane enote doživljanja, nekakšne posnetke, ki jih je mogoče ubesediti in prikazati bralcu, podobno kot je mogoče v kinu zavrteti film in ga pokazati gledalcu« –, ste v enem iz leta 1974 zapisali: »Slovenski film spremlja nekakšen intelektualni prezir.« Po vaših odgovorih sodeč, mnenja niste spremenili.

Res, a besedo prezir je potrebno natančneje opredeliti. Ne gre za nekakšno javno izrekanje ali omalovaževanje. Film je vendarle v svetu priznana sedma umetnost, mimo tega

tudi SAZU ne more, a ima pri nas številka in število sedem očitno še vedno nekoliko folklorno obarvan pomen. Sedmina, sedma nebesa, sedma sila ... S tem seveda ni nič narobe, hudo pa je, če tej numerični ideologiji zapade na priliko takšna ustanova, kot je SAZU, še huje pa je, da predstavniki sedme sile, novinarji in publicisti, tega ne postavijo na pranger. Naša vrhunska ustanova duha in znanja je edina v Evropi, ki v vrstah svojih umetniških razredov nima filmskega ustvarjalca. To je nerazumljivo! Mar se tudi velika večina naših ljudi strinja s takšnim



odnosom do filma, ki ga kaže slovenska izobraženska elita? Mar se javnost in številni ustvarjalci v drugih umetniških panogah s tem strinjajo? Dokler bo tako, bo slovenski film capljaj in se utapljal v svoji ponarejeni domačiji, skoraj narkotični omedlevici, saj ga očitno slavijo in častijo samo manj omikani in izobraženi gledalci. Brez odkrite in dejavne moralne in strokovne podpore z vršaca slovenskega duhovnega delovanja tudi domači film ne bo nikoli napredoval v vrhunske dejavnosti nacionalnega pomena in bo ostal pritlehna duhovna, poslovna in produkcijska imitacija tistega, kar se dogaja v svetovni kinematografiji.

Odnos slovenske javnosti do domače filmske produkcije ste izkusil tudi v vlogi direktorja filmskega sklada. Če se ne motim, ste bil drugi direktor te, za slovenski film najpomembnejše ustanove. V kakšnem stanju ste jo prevzeli – tako ustanovo kot domačo filmsko produkcijo?

Filmski sklad je bil dobra priložnost in bi lahko še vedno takšen ostal, če ga ne bi zbirkratizirala prav tista miselnost, kulturna naravnost, o kateri sem malo prej govoril. Sklad je najprej dovolj korektno vodil Tone

DEJSTVO, DA VLADA TAKŠEN RAZKORAK MED LUCIDNIM IN NEMALOKRAT IZREDNO INOVATIVNIM PUBLICISTIČNIM IN KRITIŠKIM DELOM IN FILMSKO PRAKSO, PA SE MI ZDI PORAZNO. NAJBŘŽ JE TUDI TA RAZKORAK EDEN OD RAZLOGOV, DA JE KAKOVOST NAŠE FILMSKE PRODUKCIJE – Z REDKIMI IZJEMAMI – NA PODOBNI RAVNI, KOT JE BILA PRED TRIDESETIMI IN VEČ LETI.

Frelih, nastavki za še bolj prodorno in kakovostno delo so bili tako rekoč izdelani, te pa smo v času mojega petletnega mandata razvili in dopolnili še z mnogimi novimi idejami in povezavami. Slovenijo sem vpisal v evropske povezave in sklade pomoči, mladim in ne več mladim prodornim ustvarjalcem so

bila vrata malone na stečaj odprta, v načrtu sem imel še veliko konkretnih dejanj, a so se politični dejavniki odločili, da bodo na čelo sklada postavili manj zahtevnega in na probleme kažočega direktorja. Takrat se mi je zdela prikrita kampanja ljudi, ki so uspeli izposlovati mojo »neizvolitev«, hudo zgrešena, tudi kontraproduktivna, a sem si tudi oddahnil od prevelikih naporov, ki so že načenjali moje zdravje. No, s tem se moja prizadevanja za splošno dobro slovenske kinematografije niso končala, vendar mi nova svoboda omogoča, da se lahko znova

posvečam filmskemu ustvarjanju. Vrnil sem se torej v stanje, kakršno je bilo skoraj ves čas mojega udejstvovanja v domači filmski praksi.

Še danes je težko pozabiti obdobje vašega vodenja sklada. Kljub posameznim očitkom, ki so se pojavljali v tistem času in so leteli na vaše vodenje te ustanove, je danes nesporno in edino relevantno predvsem to, da ste slovenski film potegnili iz brezna, produkcijo dvignili na razveseljivo visoko raven in ga popeljali v mednarodni prostor. Če se danes ozrete na to obdobje – katera je bila tista odločilna poteza, zaradi katere vam je uspelo vse to? Podpora mladim režiserjem? Spodbujanje nizkopračunkega filma?

Mislim, da so bili pomembni mnogi dejavniki, še najprej pa nemara osebna zavzetost in pa izjemno prizadevanje sodelavcev, nadzornih organov, pa tudi avtorjev in producentov, da postavimo domači film na zemljevid Evrope, če lahko tako rečem. Nekateri poznavalci domačega filma danes menijo, da je bilo moje vodenje sklada obetaven začetek zlate dobe slovenskega filma. Na žalost se je to zlato vse prehitro spremenilo v oblance, ko so ljudje, ki so zatem upravljali s slovenskim filmom, zapadli nekakšni inerciji in kdo ve kdaj in kje in kako izgubili kompas ...

Če se prav spomnim, ste takrat veliko naredili tudi za razvoj scenaristike oziroma ste ga posebej spodbujali.

To je bila ena izmed izhodiščnih postavk v mojem delu. Scenarij je bil – in je še vedno – med največjimi slabostmi našega filma. Edina šola, kjer se lahko mladi učijo pisanja za film, *Pokaži jezik*, priča o tem, da bi bilo na AGRFT nujno ustanoviti poseben oddelek za scenaristiko. Tudi vztrajnega dela za dramaturške izboljšave in vrhunske pisne predloge za končni film, za resnično učinkovite in prepričljive dialoge, tako imenovanega »script doctoringa«, pri nas skoraj nismo poznali, ko sem kmalu na začetku svojega dela na skladu povabil k sodelovanju z našimi scenaristi nekatere znane doktorje scenarija. Med njimi je bil na priliko tudi Mogens Rukov, ki je pred tem sodeloval pri razvoju danske

Dogme 95. Vprašanje, ki si ga že vrsto let zastavljam v zvezi s filmskim scenarijem, pa naj zveni še tako odvečno ali banalno, zadeva tudi vsakoletne sestave strokovnih bralcev in presojevalcev na letnih razpisih filmskega sklada in ministrstva za kulturo. Kdo so v resnici strokovnjaki, ki presojojo o tem, ali vsebuje scenarij, zgodba, strukturna pripoved, pravšnji filmski naboj in ima zares dobre možnosti za uspešen film? Kdo so tisti, ki naj bi dobro poznali avtorja scenarija, režiserja, producenta in vse tiste, ki v sestavi zahtevnega projekta lahko zagotovijo vrhunske delo? Ali res dobro poznajo ustvarjalne sposobnosti in delovno kondicijo tistih, ki jim odobrijo projekt oziroma ob izbranem scenariju priporočijo projekt v realizacijo sklada ali filmski družbi? In potem, ko ga programski svet odobri, nadzorni pa potrdi, kako to, da se nihče, razen avtorja in ekipe, ne ukvarja več s scenarijem? Vtis imam, da se prav tu začnejo in nehajo razvojni obeti za drznejše in izvirnejše vsebine naših filmov. Avtorji scenarijev so največkrat tudi režiserji, iz poprečnih scenarijev nastajajo tudi le bolj ali manj poprečni filmi. Pri tem pa ostaja prostor za dokumentarni in eksperimentalni film tako rekoč neizkoriščen.

Čas vašega vodenja smo si zapomnili tudi kot obdobje, ko je nastalo največ prvencev. Ste jih podprli zaradi njihove vizije ali morda zaradi vašega prepričanja, da je mladim nujno omogočiti vsaj prvi korak – realizacijo prvencev?

Oboje in oboje z razlogom. V Sloveniji je nujno potrebno ustvariti bistveno boljše možnosti tudi za mlade filmarje in v njihov razvoj seveda sistematično vlagati. Kinematografija, ki se vsakih deset let začinja na novo, ne more doseči vrhunskih rezultatov. Pri tem je »conditio sine qua non«, da programski sveti in vodstva filmskih ustanov tudi starejših in izkušenejših filmarjev ne pustijo na smetišču zgodovine ali pa nemara tudi slave, ampak da pomagajo vzdrževati takšen filmski sinergistični ali »cinergistični« pogon, ki bo omogočil trajno rast kakovosti našega filma.

Bi se danes vrnil na to mesto in če bi se, katera bi bila vaša prva poteza?

Lani je nekemu na vodilnem položaju v kulturni administraciji padlo na pamet, naj Robar Dorin ponovno prevzame mesto direktorja filmskega sklada. Predloga nisem sprejel predvsem zato, ker so se me najprej znebili na mazaški in podtalen način, zdaj pa bi bilo treba reševati po nepotrebnem zanemarjeno stanje in spet začeti. Ne zato, ker ne bi maral delati, ampak, ker bi moral »jovo na novo« vzpostavljati mnoge, enkrat že vzpostavljene odnose in načela, ki pa so bili v tem času zapravljeni. To pa ne bi imelo

NAŠA VRHUNSKA USTANOVA DUHA IN ZNANJA JE EDINA V EVROPI, KI V VRSTAH SVOJIH UMETNIŠKIH RAZREDOV NIMA FILMSKEGA USTVARJALCA. TO JE NERAZUMLJIVO! MAR SE TUDI VELIKA VEČINA NAŠIH LJUDI STRINJA S TAKŠNIM ODNOSOM DO FILMA, KI GA KAŽE SLOVENSKA IZOBRAŽENSKA ELITA? MAR SE JAVNOST IN ŠTEVILNI USTVARJALCI V DRUGIH UMETNIŠKIH PANOGAH S TEM STRINJAJO?

ravno pozitivnega predznaka, saj zavožen ali zastarani obeti in namere kaj kmalu razkrijejo nesolidno in spekulativno naravo poslušajoče stranke.

Če sem vas na začetku vprašal, kateri je vaš prvi filmski spomin, pa zaključiva z vprašanjem, kako vidite svojo filmsko prihodnost?

Mislim, da bom kot filmar z roba, torej Robar, še kar nadaljeval z delom v preizkušeni smeri, a se bom gotovo spomnil tudi česa novega. Življenje mrgoli od lepih, zanimivih, a tudi grozljivih in presunljivih življenjskih zgodb in nekaj teh bi rad posnel na svoj način. Kadar mi čas in moči dopuščajo, pa tudi kaj malega napišem. Trenutno pripravljam za tisk filmsko-filozofske eseje in zbirko nekakšnih »pesmi v zasuku«. ■

ČRNA MASA, PROZORNA MASA

UROŠ ZUPAN

Ne vem točno, kaj mi je bilo, da sem pred nekaj tedni odtipkal v okence na YouTube tisto geslo, če sem natančnejši, ime in priimek. Mogoče je bil kriv vonj v zraku, ki je opozarjal, da se bližata nekaj neizogibnega. Da se bližata zima in sneg. Mogoče pa kaj čisto tretjega, nerazložljivega, povezanega z nenadnim navdihom.

Najprej sem poskusil s tretjim možem Brigitte Bardot, znanim nemškim plejbojem Gunterjem Sachsom, ki je leta 1969 posnel glamurozen dokumentarec o smučanju: *Happening in White*. A o filmu na portalu ni bilo ne duha ne sluha. Potem sem se spomnil na Jean-Clauda Killyja in sem ga gledal, kako smuča po celem snegu med drevesi, kako se potaplja v belino in spet dviguje iz nje in je vse skupaj videti kot v mojem prvem Jamesu Bondu *V službi njenega veličanstva*, kjer je dvojniki Georgea Lazenbyja smučal med drevesi in po bob stezi, se zraven izogibal krogom in na koncu rešil svet. Potem pa sem vtikal ime Ingemar in priimek Stenmark in naletel na posnetke, ki sem jih nazadnje videl pred več kot tridesetimi leti. V času, ko velika evforija, povezana s smučanjem, Slovenije še ni zajela. Ko zaradi smučarskih tekem še ni odpadal pouk, se niso prekinjale partijske seje in nujne operacije in Zoran Predin še ni pel komada o junakih planinskega čaja.

Precej hitro sem ugotovil, da sem naletel na dogajanje, ob katerem športnim novinarjem po nenapisanem pravilu zmanjka jezika in prisposodob in se zatečejo v sfero umetnosti, največkrat h književnosti, k točno določeni literarni zvrsti, in izrečejo stavek: »To je poezija.« Kajti beseda poezija, čeprav je verjetno niso nikoli zares brali, jih nezavedno asociira na prostor, v katerem se dogaja nekaj popolnega, nekaj odmaknjene od resničnosti, nekaj, česar ni mogoče umazati z zemeljskimi tegobami, nekaj, kar nasprotuje fizikalnim zakonom in se seli na področje fantastike, oplemenitenje pa je z diha jemajočimi: lepoto, skladnostjo in gracioznostjo.

Ko sem bil otrok, zim nisem sovražil. Takrat nisem imel svojih najljubših letnih časov ali pa še krajših časovnih intervalov; najljubših mesecev, kot jih imam zdaj, ko bi najraje živel v toplih krajih, kjer ni letnih časov in se narava ne spreminja in imajo ljudje, ki tam živijo, iluzijo, da čas ne mineva, da so potopljeni v statično brezčasnost. Vse, kar mi je prišlo na pot, sem nevede sprejemal s hvaležnostjo (zgodilo se mi ni nič zares groznega) in moja domišljija je imela nenavadno lastnost; ves čas je bila pripravljena potapljati se v lastno sanjarjenje.

Danes je moje »razmerje« z zimo popolnoma drugačno. V zadnjih letih sem jo začel povezovati s turbnostjo, mrazom, pomanjkanjem svetlobe, krčem, bolečinami, z negativnimi lastnostmi, ki se razrastejo in nasičujejo moj um in so tako močne, da odplavijo in izbršejo tudi tista velika razodetja, bajeslovne kulise, ki jih zima prinaša: oster zrak, škripanje snega pod nogami, pokanje zamrznjene povrhnjice na njem, jasnina, sonce v ledenih svečah, zvezdno nebo – vonj, ki je prazen.

A iz mojega otroštva so v povezavi z zimo ostala predvsem ta razodetja, estetski spektakli in pa nekakšen občutek pripadnosti, da ne rečem: idile. Živel sem v majhnem mestu in zima in majhno mesto sta v nekem oddaljenem kotičku mojega duha še vedno sopomenki. Tam sem zimsko idilo za vedno poročil s kratkimi razdaljami in pešačenjem.

Zimo pa sem imel rad tudi zato in predvsem zato, ker sem lahko smučal. Vendar to ni bilo tako smučanje, kot si ga predstavljamo danes (turistični aranžmaji, agencije, Dolomiti, Alpe, Francija, Aspen ...), pač pa smo najprej ob zgodnjem mraku postopali po pohištenem salonu Lesnina in občudovali nekaj parov smučič, ali pa smo isto počeli v pravkar odprti ekspozituri ljubljanskega Centromerkurja, kjer so tudi imeli nekaj parov smučič. Z začudenjem smo brali imena: Atomic, Blizzard, mogoče tudi Kneissl, malo pozneje K2 ... Ime Elan ni bil tako skrivnostno; zdelo se nam je domače in samoumevno kot vrata in okna Jelovica. Spraševali smo se: »Ali imaš še vedno lesene smučke, ali že metalke, ali tiste, na katerih piše fiberglass? Ali imaš rumeno maso, ali črno, ali pa mogoče že prozorno?«

Osnovnošolci, ki so trenirali smučanje, so bili v naših očeh, ki smučanja nismo trenirali, čisto specifična kasta. Podoben status so imeli samo še tenisači, ampak to je bilo v toplih mesecih. Tisti, ki so trenirali, so bili na Kaprunu, v Selli Nevei. Njihove smučič so se imenovali Lamborghini. Če so bili tenisači v svojih belih opravah videti, kot da prihajajo iz filma Vittoria de Sice *Vrt Finzi-Continijevih*, potem so bili smučarji videti, kot da prihajajo iz popevke Petra Sarstedta *Where do you go to (My Lovely)*, kjer se pozimi letuje v St. Moritzu. Oboje pa sta ovijala nekakšna aura mondenosti, okus po širnem svetu.

Ostali smo se smučali na travniku pred stolpnico. Bilo je nevarno. Travnik je bil poln igral in dreves. Smučali smo se na strmem travniku nad tovarno Mehanika, a naše osnovno

smučiče sta bila v resnici dva travnika v Špitzbergu. Če si hotel priti do njiju, si si moral oprtati smučič na rame, dati klipsnerje v nahrbtnik in se skozi gozd odpraviti v hrib. To je bil fantovski obred, ali pa obred očetov in sinov. Seveda tam ni bilo nobene vlečnice in smo vsi sodelovali v skupinskem štamfanju in se utrjevali v kolektivnem duhu. Ko smo teptali sneg, ni nihče zabušaval. Ko je bilo delo opravljeno, smo dobili progo, na kateri si lahko naredil kakšen ducat zavojev, če si jih seveda znal narediti. Delali smo skakalnice, da bi skočili nekaj metrov. Vedno znova smo se pomikali v hrib. Vedno znova teptali sneg in se potem spuščali petdeset, sto metrov, kot bi se vadili v nekakšnem filigranskem delu; trenirali večino na majhnem prostoru.

Seveda smo se včasih smučali tudi na »resnih« smučičih, kjer so imeli vlečnice in sedežnice. Poskušali smo sestiti na sidro in končali na hrbtu. Bilo nam je nerodno, a zdelo se nam je čudežno. Ni bilo več treba stopničasto ali pa smrekco štamfati v hrib. Vendar pa nas je tisto primarno zadovoljstvo, resnična nagrada, zares čakalo samo, ko je bil izpolnjen določen ritual. V njem je bilo najprej treba nesti smučič navkreber in potem smo štamfali in delali vedno isto število zavojev in se, če je bilo dovolj snega, spustili po ozki poti skozi gozd, da bi si na koncu pred stolpnico, skoraj doma, sneli smučič in se odpravili v lift in v toploto stanovanj, kjer nam bodo mame skuhale juhe iz vrečk.

V tistih časih sem imel zvezek, kamor sem lepil izrezke iz časopisov. Bili so izključno povezani s športom. Zvezek je bil videti kot nekakšen športni dnevnik v slikah. Ker je imel trde, hrpave platnice, bi se lahko imenoval *Knjiga junakov*. V njem so bili avtomobilski dirkači: Jackie Stewart v temno modrem tyrell fordu, Emerson Fittipaldi v črnem lotusu z logom JPS, nogometaši splitskega Hajduka in Johan Crujff, tenisača Björn Borg in Jimmy Connors, plavalec John Naber z brki in nazaj počesanimi lasmi in pa seveda smučarji.

Pogosto se sprašujem, kje je ta zvezek končal. In takrat se mi zazdi, da se je moj svet ustavil pri teh imenih z začetka in srede sedemdesetih, na teh podobah. Ne vem natančno, zakaj, mogoče zaradi tega, ker je bila moja domišljija takrat na višku in se je lahko ves čas potapljala v lastno sanjarjenje. Zdi se mi, da je usoda večine ljudi to, da se svet za nas nekje ustavi, da na neki točki prenehamo sprejemati inovacije in nova imena in vse, s čimer nas bombardira sedanost. Čas nas preraste kot rano preraste nova koža. Obsedimo v preteklosti.

Takrat so se nosili lasje, ki so pokrivali ušesa. Moji najljubši barvi sta bili modra in rumena in sredi sedemdesetih je imel Stenmark natančno takšno opravo. In seveda je tudi on nosil lase čez ušesa. Od ust do ust so se prenašale legende, da z mesta lahko skoči 370 cm. Gustav Thöni mu je predal krono najboljšega smučarja v tehničnih disciplinah in krono skupnega zmagovalca svetovnega pokala in mi smo ostali prilepljeni na ekrane, ko smo ga gledali, kako se dviguje in

spušča, kako rahlo drhti in se rahlo stresa in ne razklepa nog, kako kot kakšen mojster borilnih veščin, ki je skoraj že presešel vse stopnje uporabe fizičnega telesa, ne dela nobenih odvečnih gibov, ne troši energije v prazno, izkorišča zrak in strmino in drsi, kot da se sploh ne bi dotikal tal.

Ponavadi smo tisto, kar smo videli na televiziji, ponovili pri naših igrah. Partizani so uspešno streljali Nemce, Indijanci zvalili kavboje v novo past, ploha izmišljenih strupenih puščic je švignila skozi zrak, nogometne tekme so se, z obveznim komentarjem, še enkrat odigrale na lokalnem igrišču. Skoraj vse je bilo mogoče »odigrati« v »naravnem« okolju, le s Stenmarkovo vožnjo so bile težave. Na snegu ni šlo. Zato smo morali počakati, da je sneg skopnel in je trava dobila tisti zeleni nadih, ki je že čisto na tem, da se bo začel poglabljati, in smo potem v strmino zapicili kole (drevesom in plezalom se ni bilo treba izogibati, pa tudi na nogah smo bili bolj spretni kot na smučeh) in si naredili štartno utico (imenovali smo jo Londžines), da bi po kratkih progah tekali med koli in merili sekunde in desetnike na naših prvih, vodoodpornih urah. Bili smo Piero Gros, Fausto Radici, Hansi Hinterseer ...

Toda, ali je bil kdo Stenmark? Tega se ne spomnim in o tem nisem prepričan. Mogoče se njegovih voženj ni dalo obnoviti niti pri pogojih večje stabilnosti niti ne s precejšnjo pomočjo domišljije, saj smo se vsi zavedali, da ni nobene teorije, da bi bil lahko kdo vedno znova najhitrejši. In mogoče se športni komentatorji res niso motili, ko so ob njegovi vožnji vzklkali: »To je poezija!« Sploh pa se ni motil neznanec, ki je lakonsko komentiral enega od Stenmarkovih posnetkov na YouTube: »Rolls-royce smučanja.«

Zunaj se je zgodilo tisto, kar je obljubljal vonj. Vse je belo in še naprej sneži. A tega enakomernega obarvanja v spokojnost in stišanja zvokov ne doživljam kot idilo, kajti razdalje med prostori, ki jih bom moral premagati, da bi življenje lahko funkcioniralo normalno, ni več mogoče obvladati samo s pešačenjem.

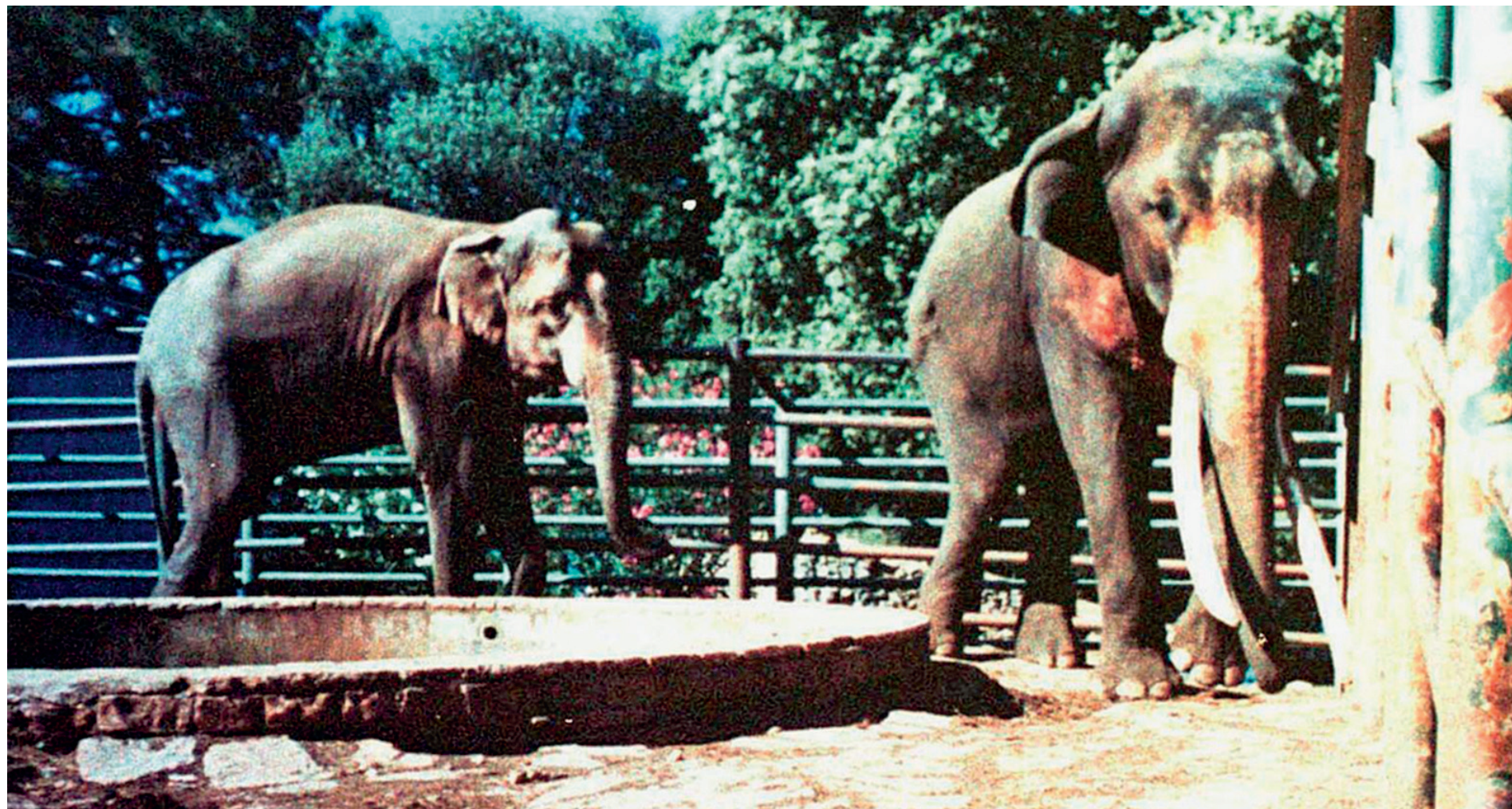
Smučarskih tekem ne gledam in današnjih smučarjev skoraj ne poznam. Če se, ko brskam po televizijskih kanalih, pri njih slučajno za hip zadržim, zaman iščem neko prastaro gracioznost in eleganco; svet se je svojimi zapovedmi po brutalni moči in absolutni hitrosti naselil tudi sem in alpsko smučanje je postalo eden najnevarnejših športov. Prerasel me je čas in obsedel sem v preteklosti.

Tudi smučam bolj poredko, vsakih nekaj let. Takrat presenečen ugotovim, da je občutek ostal. Nimam smučič s poudarjenim stranskim robom, ampak nekakšno vmesno varianto med »sulicami« in »smučiči s poudarjenim stranskim robom«. Sem med bolj počasnimi smučarji na smučiču. Sem pa tudi najbolj manierističen smučar na smučiču. Tam, kjer drugi delajo po tri zavoje, jih jaz naredim trideset. Ko zavijam, rahlo dvignem notranjo smučko (zadnji del notranje smučke), tako kot je to delal Stenmark na smučeh s prozorno maso, medtem ko sem jaz še imel tiste s črno. ■



Rolls-royce smučanja na posnetku iz leta 1988

SMRT PREDSEDNIKOVEGA SLONA



MATE DOLENC

Ne vem, kaj mi je,« je potarnal slon Sony v veliki ogradi živalskega vrta na otoku, »slabo se počutim, najbrž sem bolan.«

»Nič hudega ne bo,« je rekla slonica Lanka in ga nežno potrepkala s trobcom po glavi, »samo star si postal, to je.«

»No, lepa tolažba,« je rekel slon, »ti pa znaš potolažiti slona!«

Z otožnimi očmi, skritimi v globokih kožnih gubah slonjega obraza, je pogledal okoli sebe in skozi rešetke njunega bivališča. To je ležalo pod majhnim hribom na otoku in okoli njega je bil razgled na prostran travnik, na katerem so se pasli jeleni in damjaki. Sredi travnika je raslo veliko drevo, oljka, tako veliko, da bi bilo treba deset ljudi, da bi ga vsi skupaj objeli okrog in okrog.

»Star sem komaj dvainšestdeset let,« je rekel slon, »oljka pa tisoč sedemsto, pa ji ni nič.«

»O ja, ji je,« je rekla slonica, »znotraj je že vsa trhla.«

»Ja, pa se ji nič ne vidi,« je rekel slon.

»Saj se tebi tudi nič ne vidi,« je rekla slonica, vendar je to rekla v tolažbo, v resnici se je tudi slonu videlo, da je star. Bil je zelo zguban in poraščen s sivimi kocinami in premikal se je zelo počasi. Sicer je res, da so sloni tudi v mladosti zgubani, imajo debelo sivo kožo, raskavo kot šmiregel papir; božati slona je izgubljena stvar, to ni kot božati mačko ali zajčka, ki sta vsa mehka in topla. Slona je treba božati z grabljami, če hočemo, da bo vsaj on kaj čutil.

In nekoč so ga božali, z rokami in grabljami, in mnogo ljudi je bilo okrog njega, tudi predsednikov, kraljev in cesarjev vseh barv, belih, črnih in rumenih. Bil je slaven slon in je imel slavno preteklost. Na otok, ki je bil rezidenca predsednika države, je prišel pred davnimi leti kot dveletni slonček in kot darilo velike predsednice velike Indije. Dve leti za njim je prišla še slonica Lanka s Šrilanke, ki je tudi otok, in je bila tudi darilo predsednice tega otoka. Obe predsednici sta bili veliki prijateljici velikega predsednika te dežele, ki je imel tukaj svoj raj na zemlji. Si-

cer pa je imel raj povsod, kjer je bil in kamor je prišel. To je bilo v časih, ko so predsedniki še živeli v raju (tako kot kralji in cesarji), ne kot danes, ko morajo odgovarjati svojim državljanom in se bojijo volitev, na katerih lahko mimogrede izgubijo čast in oblast. Kajti mnogi od njih z oblastjo izgubijo tudi čast. Mnogi pa izgubijo čast že prej.

Otok je bil del otočja, na katerem so bili hoteli in rezidence za visoke politične goste. Po njem so se vozili s kočijami in pozneje z električnimi avtomobilčki, ko pa so predsedniki odšli in jih ni bilo več, so prišli turisti in se vozili z bicikli. No, na največjem otoku je ostal tudi cadillac pokojnega predsednika, s katerim so včasih peljali kakšnega pomembnega gosta, največkrat filmsko zvezdo ali gledališkega igralca. Prav daleč ga niso mogli peljati, ker je bilo na otoku komaj nekaj kilometrov cest.

Zato pa je bilo toliko več živali, bil je živalski vrt z levi in medvedi, po otoku pa so se svobodno pasle srne, jeleni, damjaki, zajci, fazani ... v morju je plavala množica rib, kajti okoli otočja nihče ni smel loviti rib. Razen sinov predsednikovih generalov – ti pa so seveda smeli vse.

Predsednik je imel tudi majhno jezerce, skrito v ločju in trstiki, in ob njem lovski stolček, pokrit s slamnato streho, da ga ni motilo sonce; sedel je tam s puško v roki in včasih ustrelil kakšno raco. Potem mu je adjutant – pomočnik – prižgal debelo cigaro in mu nalil viski v kristalno čašo. Tako so v tistem času živeli kralji in cesarji, pa tudi kakšen predsednik, ki je bil »car«.

»Jaz sem ga imel kar rad,« je rekel slon Sony, kajti s slonico sta obujala spomine, kaj pa naj bi počela drugega dva stara slona?

»Mnogi so ga imeli radi,« je rekla slonica, »danes ga pa prezirajo in mrzijo, čeprav ga ni več.«

»Bili so lepi časi,« je rekel slon, se spustil na kolena prednjih nog in legel. Iz oči sta se mu potočili dve solzi.

»Saj še zdaj včasih pride kakšen čisto majhen predsednik,« je rekla Lanka, »se spomniš nekega predsednika sosednje dežele, ki je enkrat prišel s svojim spremstvom ...«

»In je rekel, da sloni letijo po zraku,« jo

je dopolnil slon, ki je imel kljub starosti dober spomin.

»In potem je prišel na kratek obisk njegov naslednik, Lepi Princ izpod Alp ...«

»Ja, ja,« je tehtno pokimal slon, »ta se je pa cmeral, da so njemu poklonili dve kameli in nobenega slona!«

»Ampak prej, mnogo prej,« je dodal slon, »ko sta bili tukaj Elizabeth Taylor in Sophia Loren, veliki filmski zvezdi!«

»Zlati časi, zlati časi,« je rekla slonica, »a vse mine, ko čas teče. Zdaj pride samo še kakšen Rac Polič, ko na otoku igra Hamleta ... ali Kralja Leara ... in tukajle, pred nama, afne gunca.«

»Je pač igralec,« je rekel slon, legel čisto na bok in samo še malo dvignil trobec nad glavo. »Veš,« je dodal, »zdi se mi, da prihaja konec. In nikjer ni nobenega veterinarja, da bi pogledal, kaj mi je.«

»Saj ne bo tako hudo,« je rekla slonica, »saj se boš reinkarniral.«

»Kaj to pomeni?« je rekel slon.

»Da se boš spremenil v drugo živo bitje,« je rekla slonica. »Tam, od koder prihajaš, v

Indiji, se vsa živa bitja, ki umrejo, spremenijo v druga živa bitja in živijo naprej. Enako tudi na Šrilanki, od koder prihajam jaz. V to tam ljudje verjamejo.«

»In sloni?« je rekel Sony.

»Tudi sloni,« je odgovorila slonica.

»No, potem pa naj bo. Jaz si želim, da bi postal ptica,« je z zamirajočim glasom rekel Sony.

Slonica se je malo nasmehnila.

»In potem boš zares slon, ki leta po zraku, kot je rekel tisti mali, bivši predsednik iz sosednje dežele.«

»Samo da ne bo vedel, da sem bivši slon,« je rekel Sony in zaprl oči.

»Oh,« je rekla slonica Lanka, »on bo tudi v ptici zmerom videl slona.«

Slon Sony ni več odprl oči.

Kmalu potem, ko so ga pokopali, se je na nebu pojavil nov galeb. Bil je nekam težak ...

—
Odlomek je iz romana *Maščevanje male ostrige, ki bo letos izšel pri založbi Mladika*.

LUD LITERATURA praznuje

50
Prišlekov
1996–2011

Petnajstkrat obrnjeno, petdesetkrat sveže:
autopoetika Prišlekov v dveh delih.

12. & 13. 1. 2011 ob 20h
v Trubarjevi hiši literature

Andrej Blatnik
Primož Čučnik
Veronika Dintinjana
Karlo Hmeljak
Milan Kleč
Miklavž Komelj
Dušan Merc
Iztok Osojnik
Gregor Podlogar
Barbara Pogačnik
Robi Simonišek
Veronika Simoniti

+ Jure Tori &
Ewald Oberleitner

V sodelovanju s Trubarjevo hišo literature



● ● ● KNJIGA

Gibalo vsega

DUŠAN MERC: **Ne dotikaj se me.** LUD Literatura, Ljubljana 2010, 161 str., 18,90 €

Jazon, protagonist romana *Ne dotikaj se me*, je slikar in dramatik v srednjih letih ter avtor drame *Drugi svet*. Pripoved se osredotoča na njegov globoko vdani, že kar nezdravi odnos do Črne, mlade igralkke v ljubljanski Drami, po njegovem prave nimfomanke. Ko ga ta zapusti, se poda v samoizgnanstvo, pusti ženo in se naseli v očeto-vo hišo sredi Blatnega dola. V samoti se pred popolnim zlomom rešuje tako, da piše o Črni in se hrani z lastnimi besedami o njej. Vse napisano zлага v mapo z naslovom *Ne dotikaj se me*. Črno skuša shraniti v besede, jo konzervirati, mumificirati. Resnična oseba postaja vse manj pomembna in na koncu, ko se Jazon vrne v Ljubljano (prevladujoč dogajalni kraj), mu je mogoče vseeno, ali Črna sploh še živi. Mogoče. Ob sklepu nekatere stvari namreč ostanejo nejasne. Poanta *Epiloga*, ki skuša naenkrat prikazati vso zgodbo v nekoliko drugačni luči, obvisi v zraku skupaj s porajajočimi se vprašanji v zvezi z ljubimcema in protagonistovo identiteto. Roman z izpeljavo v nedoločnem tonu zavzema nekakšno distanco do Jazonove obsedenosti in trpljenja.

Od Jazonovega zaljubljenega stanja je distanciran tudi bralec, saj ga kljub protagonistovemu nenehnemu popisovanju lepot in značilnosti telesa Črne ta ne prevzame; ostane oddaljena in brezoblična, kot da je le Jazonova fantazija. Vemo predvsem to, da ima črni trikotnik med nogami. »Samo tam spodaj, tam – trikotnik, gost in črn, ščetinast, močan, izrazit.« Prav ta simbolizira njen pomen – vlogo njenega mednožja.

Tovrstna simbolika nas pri Mercu ne preseneča, poznamo jo že od prej. Tudi slogovno novi roman nadaljuje avtorjevo začrtano pot. Ubira nekoliko modernističen slog, poln lirično vznesenih in blago metaforičnih besed o ljubezenski obsedenosti, ki ne deluje obrabljeno. Prav tako pisatelj ostaja zvest svojemu tipičnemu, mačističnemu junaku, ki je »skrivavec, opazovalec, špegavec, voajer, zalezovalec, odpadnik, samotar, nočni ptič, ki se ne more več družiti z nikomer« in se vselej boji, da bi se raztopila ločnica med njim in ostalim svetom, da bi ga vse preplavilo in odplavilo njegovo identiteto.

Ne dotikaj se me je res »Roman o ljubezni«, le da je ljubezen tu sinonim za očaranost nad fizično podobo, za ljubljenje telesa. Povečana in obsedajoča sla ni »prizadela« zgolj protagonista, temveč se (predvsem zaradi dominantnega vpliva njegove osebnosti) razteza na vse junake – vsi so »reducirani« na spolno komponento. Poleg obsedenosti zaljubljenca se roman dotika tudi splošnejših tem, kot sta smrt in tujost: »Izgnan sem iz samega sebe, vsi ste postali popolni tujci. /.../ Kaj potem, če trpiti v istem jeziku kakor jaz. Vseeno ste tujci.« S tematizacijo gledališča, igre, igralk in partnerskih odnosov *Ne dotikaj se me* s prstom kaže na vloge, ki jih igramo v življenju, zlasti tiste malomeščanske, spodobne, ki nas odtujujejo drug drugemu; zraven pa s freudovsko brezsrčnostjo razkrinkava spolne vzgibe, ki jih ljudje (po protagonistovem mnenju zlasti ženske) prikrivajo, čeprav v njih nenehno tlijo in usmerjajo vsak njihov korak.

TINA VRŠČAJ

● ● ● KNJIGA

Vijuganje po ruski umetnosti

FRANCE VURNIK: **Iz Moskve, iz ruskih daljav.** Slovenska matica, Ljubljana 2010, 320 str., 27,85 €

France Vurnik (1933), pesnik, prevajalec, gledališki kritik, publicist, novinar in urednik, avtor treh pesniških zbirk, knjige gledaliških kritik in knjige dnevniških zapisov, se je posvečal predvsem radiu in tiskanim medijem; bil je dolgoletni sodelavec Radia Ljubljana (Slovenija) in ljubljanskega Dnevnika. Ves ta čas je namenil pisanju, bodisi literature bodisi publicistike; obenem je prevajal iz slovanskih jezikov, večinoma iz ruščine (Bunin, Vampilov, Gogolj). Dobršen del svojih spisov, ki obravnavajo rusko umetnost, je zdaj izdal v knjigi *Iz Moskve, iz ruskih daljav*; njen podnaslov pove vse: »izbor iz polstoletnega publicističnega vpogleda v ruska literarno idejna snovanja 1957–2007«. Izbrani spisi so v veliki večini že ugledali luč sveta: objavljeni so bili v reviji *Sodobnost*, na osre-

dnjem slovenskem radiu, v slovenskih časopisih, pa tudi v gledaliških listih in samostojnih knjigah, največ kot spremne besede. Vurnik je – kot sodelavec ljubljanskega radia – začel kot literarni kritik; ocenjeval je tedanje izdaje ruske književnosti, zlasti Alekseja Tolstoj, Majakovskega, Jesenina, Ilfa in Petrova, Oleše, Solženicina in Čehova. Sledile so ocene odrskih del, mdr. priredbe Dostojevskega, Čehova in Vampilova; nekaj dram, mdr. Gogoljevega *Revizorja*, *Lov na divje race* Vampilova in *Intergirl* Kunina, je tudi prevedel, pri tem so nastali zapisi v gledališkem listu. Kritično je spremljal tudi ruski film v zadnjih desetletjih 20. stoletja.

Celotna Vurnikova kritiška dejavnost kaže izrazito nadarjenost za zaznavanje specifičnih ruskih posebnosti, ki jih je izpostavljaval v pisanju od vsega začetka, torej od konca 50. let; kot rusist in slavist je razmeroma natančno prepoznaval literarne in gledališke vrednote sočasne ruske umetnosti, s katerimi se je nemalokrat srečeval tudi v Rusiji. O tem pričajo zlasti njegovi kulturniški potopisi, v katerih je popisal sedem obiskov v največji slovanski državi; udeležil se je mdr. moskovskega filmskega festivala, se seznanil z estonsko literaturo in beloruskim gledališčem, pa tudi z rusko gledališko ustvarjalnostjo in radijsko igro. Omeniti je treba tudi, da je Vurnik nenehno spremljal – in še zmeraj spremlja – tudi vse, kar je prišlo iz nekdanje Sovjetske zveze in današnje Rusije k nam, torej knjige, predstave, gostovanja gledališčnikov, opernih glasbenikov in filmskih ustvarjalcev; o vsaki stvari je napisal vsaj kratko novinarsko poročilo.

France Vurnik, sicer izrazit radijski človek (v tem mediju je prvi predstavil tudi delo romantika Bestuževa Marlinskega, Vladimirja Solovjova idr.), se je občasno vendarle lotil tudi tehtnejšega razmisleka o literarnih delih znanih avtorjih. Med daljše literarne študije sodi predvsem analiza Pasternakovega *Doktorja Živaga*, namenjena za objavo v knjigi, do katere pa ni prišlo. Poleg tega je treba omeniti še študijo o Ševčenkovi in Gogoljevem *Revizorju*. Vurnik kot literarni esejist obravnava zlasti avtorsko delo z njegovimi idejnimi in tematskimi določnicami; postavlja ga v kontekst avtorjevega življenja in sopesnilo sočasne zgodovinske stvarnosti, le tu in tam ga primerja tudi s kakšno podobno literarno stvaritvijo. Predvsem pa ga zanima »ruska ideja«, kot jo je razvil filozof Nikolaj Berdjajev, torej ruska personalistična misel, ki se je pri nas delno dotaknila tudi Marjana Rožanca; se pravi, da v skladu z rusko idejo gleda na rusko umetnost kot na izraz nečesa specifičnega med Evropo in Azijo, ne toliko kot na evrazijski fenomen, bolj kot na duhovno nasprotovanje Vzhoda materialističnemu in racionalističnemu Zahodu.

Vurnikov izbor ruskih spisov je redko in zato dragoceno dejanje. Avtor je v knjigi zbral skoraj vse, kar je mogoče še danes s pridom uporabiti pri študiju recepcije sovjetsko-ruske literature in dramatike, ne da bi bilo potrebno zamudno iskanje po časopisu in revijalistiki ali pa – večinoma neizvedljivo – poslušanje radijskega arhiva. Knjiga je nastala po objavah, ki so včasih izpustile to ali ono, zdaj pa lahko prebiramo integralna besedila. Slaba stran izdaje so tu in tam nepotrebno ponavljanje (na primer pri Majakovskem) ter precej številne tiskarske in jezikovne napake, ki grejo na rovaš avtorja in založbe.

DRAGO BAJT

● ● ● KINO

Svojevrsna filmska poezija

Stric Boonmee se spominja (Loong Boonmee raleuk chat). Režija Apichatpong Weerasethakul. Tajska, Velika Britanija, Francija, Nemčija, Španija, Nizozemska, 2010, 114 min. Ljubljana, Cankarjev dom

Čeprav je film relativno mlada umetnost, pa nam je ta že v svojem prvem stoletju ponudil takšno raznovrstnost – nenazadnje sta težnji po inovativnosti in eksperimentu vpisani v njegovo tehnično naravo –, da je gledalca vse težje presenetiti. K temu je pripomoglo tudi vse večje število filmskih festivalov, kjer se gledalec lahko seznanil z »drugačnim« filmom, od del, ki prihajajo iz »ekstotičnih« kinematografij, do filmov, ki zavestno zavračajo konvencije večinske kinematografije. Kljub temu je tajskemu cineastu Apichatpongu »Joeju« Weerasethakulu ob prihodu na mednarodno sceno uspelo prav to: s celovečernim prvcem *Blaženo tvoj* (Sud sanaeha, 2002) je osupnil mnoge, saj je ob vstopu v drugo filmsko stoletje nesporno dokazal, da izrazni potencial filma še zdaleč ni izčrpan

in da je prostora za inovativnost še več kot dovolj. A ne le to – z vsakim naslednjim delom, od *Tropske bolezni* (Sud Pralad/Tropical Malady, 2004) do *Sindromov in stoletja* (Sang sattawat, 2006), je to znova potrjeval in celo stopnjeval, vse do zadnjega dela, nenavadnega, še bolj »drugačnega«, a hkrati tudi preprosto lepega filma *Stric Boonmee se spominja* (Loong Boonmee raleuk chat, 2010). V njem je zanj značilni preplet realizma in fantastike pripeljal do nove ravni in tako ustvaril delo, ki bi mu le stežka našli podobnega. Res je sicer, da smo že v njegovih predhodnih delih videli nenavadne prizore, na primer govorečega tigra iz *Tropske bolezni*, ki je kot modrec nagovoril svojega lovca. A v trenutku, ko se je ta pojavil, je bilo Apichatpongovo delo že globoko potopljeno v sanjski svet, ki ga naseljujejo duhovi. V *Stricu Boonmeeju* pa se Boonsong, Boonmeejev izgubljeni sin, v podobi opi-ce z žareče rdečimi očmi pojavi sredi povsem običajnega, realistično podanega družinskega srečanja ob mizi. In čeprav je vstop nadnaravnega napovedan že trenutek pred tem, ko se za mizo pojavi prikazen Boonmeejeve žene Huay, pa je samoumevnost, s katero Apichatpong v prizor pripelje Boonsonga, preprosto osupljiva. Za povprečnega zahodnega gledalca, obremenjenega z zapovedjo aristotelske *verjetnosti* (ki je s prevlado hollywoodskega modela filma postala normativ in celo merilo kakovosti) in neseznanjenega s tamkajšnjo duhovno tradicijo (ki vključuje nekakšen animizem), seveda še toliko bolj. A *Stric Boonmee se spominja* je tako kot Apichatpongova predhodna dela prepreden s temami, ki jih črpa iz bogate duhovne tradicije tajskega ljudstva: od prepleta snovnega in duhovnega sveta, preteklosti in prihodnosti, do animizma in reinkarnacije ter večnega vračanja. Kar pa seveda ni presenetljivo, saj je *Stric Boonmee se spominja* v prvi vrsti intimna meditacija o življenju in smrti. V njej namreč sledimo Boonmeeju, ki se po odpovedi ledvic in slunji, da se mu bliža konec, odpravi na deželo, kjer želi v bližini svoje družine preživeti zadnje dni. Tam se prične njegovo duhovno potovanje, ki ga pelje od že omenjenega srečanja z umrlo ženo in izginulim sinom pa vse do obiska votline, v kateri se je rodil v svoje prvo življenje. Na tem popotovanju nam Apichatpong razkaže ves svoj razkošni talent, saj v delo integrira tako elemente različnih filmskih žanrov kot tudi tajskega slikarstva. Posredno, preko Boonmeejevih spominov, pa tudi polpreteklo in aktualno družbenopolitično stvarnost te dežele. *Stric Boonmee se spominja* je nenavadno, drugačno filmsko delo, svojevrsna filmska poezija, prežeta z nežnostjo in lepoto. **DENIS VALIČ**

● ● ● ODER

Brez razloga

OSCAR WILDE – JOHN VON DÜFFEL: **Slika Doriana Graya.** Prevod Rapa Šuklje, režija Ajda Valcl. SNG Drama Ljubljana, Mala Drama. Premiera 10. 12. 2010 (zapis po ogledu ponovitve 5. 1. 2011), 105 min.

Že res, da sodi roman *Slika Doriana Graya* v klasiko svetovne literature, a to samo po sebi seveda ne more biti razlog za uprizoritev njegove adaptacije – še zlasti, če je ta precej šibka in ne ponuja kakih bolj utemeljenih idejnih podlag, niti ne namigne, kaj naj bi bil ključ za današnji čas relevantno branje tega Wildovega dela; za kaj več kot možnost navezave na vsesplošno duhovno izpraznjenost ter prevladujoči kult mladosti, ki se rodi v prvem trenutku, bi se bilo treba precej potruditi.

Sodobni nemški dramatik John von Düffel je Wildov roman močno poenostavil in se oprl na dva dogodka: Dorianovo podredivo škodljivemu vplivu ciničnega lorda Henryja in njegovo posledično prodajo duše za ohranitev mladosti (zob časa namesto Doriana načena njegov portret) ter Dorianovo zgodbo z igralko Sybil Vane ter zaplete okrog nje (epizode z bratom, ki poskuša zaman maščevati njen samomor in pri tem propade). A ta formula izpusti vse ostale epizode Dorianovega počasnega moralnega razkroja; za te izvemo le posredno, iz pripovedovanja (očitki slikarja Basila, avtorja portreta), in še to le v nejasnih namigih, tako da ostanejo nerodno zamegljeni celo glavni zunanji obrisi Dorianove zgodbe. To pa poskuša von Düffel nadomestiti s kar preveč radodarno merico Wildovih aforizmov, ki so sicer po romanu res posejani, a v tem kontekstu in tako strnjeni se zazdijo na silo umeščeni; kot da želijo le pritegniti (in zabavati) publiko – ki se seveda rada zahahlja ob izjavah kot na primer: »Privolil bi v vse na svetu, da bi bil spet mlad,

razen v šport, zgodnje vstajanje in dieto.« –, dejansko pa speljujejo pozornost.

In tako kot iz dramatizacije ni jasno, kaj bi rada, je še manj jasno, katera vprašanja bi rada razpirala predstava. Režiserki Ajdi Valcl nikakor ni uspelo uiti pastem pomanjkljive dramatizacije; zaradi nereflektiranega pristopa se je vanje povsem zapletla. Režija je izredno preprosta, neinventivna, brez kakršnegakoli poudarka ali globljega premisleka; nekatere mizanscenske rešitve so precej naivne in neučinkovite (prizor Dorianovih blodenj z glasovi v ozadju in prikazovanjem drugih oseb za paravanom), tudi scensko se nepotrebno zatika (nerodna je že sama rešitev umestitve osrednjega rekvizita – portreta pa tudi poigravanje z zrcali in prozornimi ploskvami; scenograf Branko Hojnik).

Pomanjkanje osnovnega izhodišča pa je verjetno krivo tudi za povsem nepoenotene igralske kreacije (ki so vsaka zase sicer perfektne), zato se na trenutke zdi, da igralci igrajo vsak v svoji predstavi: na eni strani je psihološko realistično zasnovan lik slikarja Basila (Uroš Fürst), na drugi nevarno mefistovski, že rahlo stilizirani Lord Henry Wotton (Gregor Bakovič), na tretji kot iz čisto druge zgodbe potegnjena (in na marsikatero druge zgodbe nejasno namigujoča) groteskno fatalna Lady Wotton (Saša Pavček), na četrti skrajno krhka in naivna Sybil Vane in njen ljubeči brat (Viktorija Bencik in Klemen Slakonja), med vsemi pa enigmatični lik Dorian, ki v interpretaciji Saše Tabakovića poskuša natančno začrtati razpoko med nedolžnostjo mladeniča z začetka in moralno razvalino na koncu predstave, a mu nejasno zastavljeni odnosi med liki in nespretno nizanje prizorov proti koncu nenehno spodmikajo tla pod nogami. S črtanjem zadnjega prizora – ko Dorian s samomorom/umorom portreta spet dobi nazaj svojo dušo, njegova umetniška podoba pa ohranja večno lepoto in mladost – pa seveda povsem umanjka tudi kakršnakoli poanta celotnega dotedanjega dogajanja na odru.

Tudi če bi bil edini namen te uprizoritve približevanje literarne klasike in s tem zadoščanje potreb določenega segmenta publike, je izkupiček precej uboren.

VESNA JURCA TADEL

● ● ● ODER

Paradigma Matjaž Berger. Smer: večno vračanje enakega

Kolektivno delo: Paradigma Italo Calvino – Smer: nevidna mesta* / uprizoritveno-glasbeni gestus. APT Novo Mesto, prizorišče Skladišče končnih izdelkov Krka, d. d., Gotna vas. Premiera: 27. 12. 2010, 60 min.

»Nič ni novega pod soncem,« vzdihuje egipčanski pisar v zgodbi *Ponovitev*. Uprizoritveni slog Matjaža Bergerja vedno znova nakazuje, da je sam goreč pristaš gornjega reka izpod peresa enega njegovih najljubših avtorjev, Jorgeja Luisa Borgesa. Ne glede na to, katero svojih osebnih fascinacij postavlja v samostane, skladišča ali stadione (od Badiouja prek Cankarja, Shakespeara in Borgesa), vselej vemo, kaj lahko od postavitev pričakujemo – razlikujemo se zgolj po tem, koliko se režiserjev avtorski slog ujema z izbrano temo.

Ob njegovem »gestičnem recitalu« *Paradigma Italo Calvino – Smer: nevidna mesta* lahko rečemo, da je bilo ujemanje relativno plodno; bolj kot pri *Kralju Learu* ali Cankarjevih *Hlapcih*, v katerih so značilno bergerjevski spektakelski prijemi in nasilna vključitev bolj (Kierkegaard v *Kralju Learu*) ali manj (Althusser, Hegel, Boétie ... v *Hlapcih*) poljubnih filozofskih citatov grobo zasenčili besedilo. Postmodernistični fantazijski blodnjaki Borgesa in Calvina se zdijo bolj hvaležen material za Bergerjevo scensko obdelavo, saj so sami kolaž filozofskih in zgodovinskih citatov – ti tvorijo fantazijski svet, ki se bolj prilaga Bergerjevi stilizaciji z močno podčrtavo scenskih in glasbenih elementov.

Z oznako »uprizoritveno-glasbeni gestus« ustvarjalci poudarjajo namero poklona avtorju in ne uprizoritve besedila – in vendar se zdita tako avtor kot besedilo (Calvinov roman *Nevidna mesta*) zgolj orodje ali ogrodje Bergerjevih estetskih fascinacij. Tudi oznaka »kolektivno delo«, ki naj bi pomenila predvsem umik ega posameznih ustvarjalcev v prid izražanju skupne Ideje, se zdi bolj kavalirski gesta, saj je v izrazitem slogu mogoče prepoznati predvsem idejo režiserja. Odsotnost osebne

patosa sodelujočih gre bolj kot kolektivnemu načinu dela pripisati specifični igralski tehniki, gradnji performativne prezenze nastopajočih, ki brez prepoznavne osebne investicije postajajo brezosebni mediji avtorjeve (režiserjeve, ne Calvinove) Vizije. In če smo tega že vajeni ob nastopu Bergerjevih stalnih sodelavcev (denimo Pavleta Ravnohriba), pa ta razsežnost postane v oči bijoča pri nekaterih mlajših sodelujočih: pri baletkah, ki sta že tako v službi svoje tehnike, pa tudi dveh sodobnih plesalkah, Katji Legin in Nataši Živkovič. Zlasti slednja (ki smo jo vajeni gledati v avtorskih projektih) s svojo gibko telesnostjo ustvari nekaj sugestivnih gibalnih podob na listnati preprogi v Krkinem skladišču, kjer je uprizoritev postavljena; vendar so tudi te zgolj eden izmed dekorativnih elementov postavitve. Tako funkcijo imajo tudi vse novosti, ki v sicer značilno bergerjevski mehanizem (ilustrativne videoprojekcije prizorov iz Benetk, zgodovinskih podob in citatov, lučni dizajn, kostumi Alana Hranitelja, glasba Petra Penka) vnesejo nekoliko svežega vetra: občasni vdor jahača na konju, fingirani »prenos v živo« (videoklic) Reinholda Messnerja, izdatnejša raba glasbe v živo ... Vse zgolj ilustrira osnovno poanto o večnem iskateljskem duhu človeka, utelešenem v Marcu Polu v dialogu s Kublaj Kanom.

Vendar – ali je z Bergerjevo avtarkično uprizoritveno vizijo sploh možno diskutirati? Lahko sicer zasledujemo njen način prileganja besedilu, a to utegne biti danes, ko je tekstualna predloga zgolj eden izmed elementov gradnje scenske uprizoritve in ne več njen vodilni smisel, močno sporno. Scenska de(kon)strukcija vsakršnega besedila je seveda legitimna; toda legitimno je tudi vprašanje, čemu ta de(kon)strukcija služi? Gre morda za eksperimentiranje s formalnimi postopki, za raziskovanje lastnega medija? V Bergerjevem primeru bi težko govorili o kaki drzni eksperimentalnosti. In če se morda gledalci sprašujemo, zakaj potrebujemo vedno nove, a močno podobne uprizoritve vsakokrat drugačnih besedil, ki se iztečejo v med seboj bolj ali manj enotne interpretacije, nam uprizoritev sama vrača vprašanje: zakaj pa ta potrebuje gledalce?

Predstava nas postavlja v (mentalno) povsem pasivno pozicijo: masivna raba spektakelskih sredstev, ki prekrivajo plasti besedila in dostop do njih, povsem omrtviči vsak poskus aktivne recepcije dogodka, kaj šele miselne investicije vanj. Bergerjev mehanizem je kakor ezoterični ritual, ki ne le da gledalcev ne potrebuje, ampak jih zavestno izloča. Ritual je namenjen zgolj posvečenim – kontemplativna atmosfera maše v Bergerjevih predstavah prepriča že prepričane in navduši vernike; skeptike pa kljub morebitnemu občudovanju določenih sugestivnih in ganljivih gibalno-glasbenih trenutkov, pušča zgolj – skeptične. **KATJA ČIČIGOJ**

● ● ● ODER

Večno vračanje enoličnega

EDWARD ALBEE: **Občutljivo ravnovesje.** Prevod Alenka Klabus Vesel, režija Zvone Šedlbauer. Mestno gledališče ljubljansko, Mala scena. Premiera 28. 11. 2010, 180 min.

»Metafor, simbolizma ali pomena ne moreš igrati ali režirati. Režirate lahko samo to, kar se dogaja resničnim ljudem. V resničnem času,« se glasi nasvet režiserju, ki ga je Edward Albee podal v intervjuju s Timom Treanorjem. Zvone Šedlbauer, ki je njegovo formalno »najmanj drzno« dramo *Občutljivo ravnovesje* (A Delicate Balance, 1966) postavil na deske Male scene MGL, je temu nasvetu (zavestno ali ne) zvesto sledil.

Njegova postavitev je nadvse »občutljiva in uravnovešena,« če se poigramo z naslovom – občutljiva do avtorjevega besedila, ki prihaja na plan v uravnovešeni, celoviti in dovršeni klasični dramski uprizoritvi. V hiperrealistični scenografiji (Barbara Matul Kalamar) interiera dobro stoječe meščanske družine, v temu ustreznih kostumih (Jerneja Jambrej) si rafale pikrih pripomb izmenjujejo dramski liki v psihološko kompleksni interpretaciji izvrstne igralske zasedbe. Agnes (Stannia Boninsegna) je, kljub uvodni spekulaciji o možnosti izgube lastnega razuma, konservativna sila, ki skuša ohranjati primerno »ravnovesje«, spodobno formo meščanske družine. Njen mož Tobias (Marko Simčič) jecljajoče stopa za njo; njuno stagnacijo vsake toliko prevetri Angesina sestra Claire (Judita Zidar), ki se sicer tudi zapira v ustaljene vzorce obnašanja (alkoholizem), a to vsaj počne »zavestno«, kot sama poudarja. Vsake toliko (tokrat četrtrič) ta šegavi mir

zmoti hči Julia (Mojca Funkl), ki iz propadlega zakona ponovno pribeži v varno zavetje doma staršev. Kar zares omaje to nevzdržno ravnovesje, pa je navidez nemotivirani prihod družinskih prijateljev Harryja (Jožef Ropoša) in Edne (Maja Boh): »Bilo naju je strah ... pa ni bilo ničesar.« A po manjšem pretresu, po Julijinih histeričnih izpadih zaradi njunega vdora, po absurdnem moledovanju Tobiasa, naj ne odideta, se vse vrne v stare tire: »Čas se zgodi, bi rekla ... in nazadnje je za vse prepozno,« ugotavlja Agnes.

Z neverjetno življenjskostjo in človekostjo, s čustvenimi razponi, ki segajo od viharnih izbruhov do komaj opaznih sprememb izraza, igralci subtilno artikulirajo, kar ostane v dialogih namenoma neizrečeno: eksistencialno tesnobo pred smrtjo, osamljenostjo, odgovornostjo, ki like pripenja na nepredirni *status quo*. Vsi kakor v Kafkovi paraboli *Pred vrati postave* zgolj čakajo, da se jim odpro vrata, ne vedoč, da so bila vrata namenjena temu, da jih sami odprejo.

Čeprav se je Albee ogibal eksplicitno političnih tem, je menil, da je vsaka njegova drama politična. Dobra dramatika je zanj »dejanje agresije proti *statusu quo* – psihološkemu, filozofskemu, moralnemu ali političnemu *statusu quo*. Drama je tu zato, da nas malce pretrese, da nam odpre oči za možnost drugačnega razmišljanja o stvarih.«

Nasprotno pa Šedlbauerjeva uprizoritev *status quo* vseskozi ohranja. Res je, da ga pravzaprav ohranjajo tudi liki Albeejeve drame, a vendar to nevzdržno stanje (samo) prisilne uravnovešenosti vseskozi prebijajo nenadni absurdni prebliski, lomi v ustavljeni govorici, nemotivirani in nerazumljivi dogodki, iracionalne reakcije. Zdi se, da klasična dramska uprizoritev ostaja nekoliko neobčutljiva za te radikalne vdore absurda. V tem pristopu je sicer režiser, kot že omenjeno, povsem v skladu z dramatikovo voljo. Če bi, nasprotno, v slogu Gillesa Deleuza avtorju »naredil otroka za hrbotom« – izpeljal njegove prijeme do skrajnih konsekvenc, ki za avtorja samega ne bi bile nujno sprejemljive, bi to režiserja verjetno pripeljalo do gledališča, ki se mu želi zavestno »upreti«. Kot je sam dejal: »V poplavi postdramskega gledališča se torej *Občutljivo ravnovesje* drzno postavlja ob bok zelo razširjeni modi gledališča nenadnih suspenzov, voluntarističnih impresij, hitrih dramaturških poenostavljanj, eliminativnih črt in poleg tega še sloga, ki ga sodobni režiserji opredeljujejo s sintagmo 'no acting, please' (brez igre, prosim) ...«

Šedlbauer s svojim režijskim pristopom sicer res pluje proti toku, a pluje nazaj. Ne krene v stran v iskanju kake nove avtorske poti, temveč se vrača k tradicionalnemu modelu gledališča kot ortodoksnega utelešenja in ne avtorskega komentarja besedila. Odločitev postaviti se na stran avtorja in pluti proti prevladujočim tokovom v sodobnem gledališču je seveda nadvse legitimna in tokrat koherentno in korektno izpeljana; a to je tudi odločitev, ki se odreka vsakršnemu tveganju. S tem pa tudi močno omeji verjetnost presežka – tako negativnega kot pozitivnega. »Nič ni slabšega kot dolgočasna napaka,« je dejal Albee. In Šedlbauer je ne stori, niti ene samcate. Namesto tveganja dolgočasnih napak izbere – gotovost dolgočasne korektnosti. **KATJA ČIČIGOJ**

● ● ● KONCERT

Glasba kot odgovor na dvome

Vokalni 4. Slovenski komorni zbor, vokalni solisti in instrumentalni ansambel, Tatjana Kavčič (klavir), dirigentka Martina Batič. Spored: Schumann, Lipovšek, Wolf, Martinů, Martin ter krstne izvedbe Nane Forte, Tadeje Vulc in Črta Sojarja Voglarja. Slovenska filharmonija, Ljubljana, 19. 12. 2010.

Ob pogledu na koncertni list četrtega vokalnega abonmaja sem bil nekoliko zmeden, če sem iskren, razočaran. Spored je bil, na prvi pogled, sestavljen iz mešanice skladb iz 19., 20. in 21. stoletja, delno pa so ga uokvirjale krstne izvedbe dveh slovenskih skladateljev in skladateljica. A vendar sem ob koncu koncerta ugotovil, da sem se krepko uštel: umetniška vodja Slovenskega komornega zbora Martina Batič je izbrala še kako smotrni repertoar, ki se je, vsaj po mojem mnenju, ubadal z vprašanji smisla (eksistence) in iskanjem izhoda iz teme, v kateri se je znašlo človeštvo. Povsem adventni spored torej! Z njim se je Batičeva več kot uspešno uprla ceneni (božični) sporedom prenekaterih sorodnih institucij. Za nameček pa ji je uspela tudi notranja povezava kompozicij, tako po vsebini kot tudi po sorodnosti skladateljskih jezikov (recimo Martinůjev *Madrigal III* in *Dies irae* Tadeje Vulc).



Koncert je zaključila *Oda Glasbi* Francka Martina; nehoti se sprašujem, če nam ni Martina Batič želela povedati, da je lahko odgovor na vse naše dvome prav glasba ...

Med krstnimi izvedbami je najbolj prepričala skladba *Dies irae* Tadeje Vulc, ki je bila izpovedno in vsebinsko najbolj pretresljiva. Po onomatopoejskem uvodu, ki morda predstavlja sam začetek poslednje sodbe, je v smiselnem loku z uporabo širokega spektra zvočnih barv posredovala besedilo srednjeveške sekvence, dodani *Kyrie* (kot prošnja in beg, morda) pa je bil naravnost pretresljiv. S svojo kompozicijo *Tišina* me je pozitivno presenetil tudi Črt Sojar Voglar. Sicer v sami kompoziciji nisem opazil napovedanega »koraka dlje v raziskovanju zvočnih barv«, saj je skladatelj operiral s povsem ustaljenimi tehnikami, ki niso več kuriozum. Očaral me je predvsem z neverjetno številnim motivičnim materialom (ki ga sicer ni pretirano izrabil) in tehnično kvalitetno ciklično zgradbo. Nana Forte pa žal s skladbo *Quoniam ibit homo* ni prepričala. Resda je bila jezikovno morda najdrznejša, a vendar je njeno delo izzvenelo kot sporadično nizanje nepovezanih epizod, brez kakršnega koli razumevanja vsebine (pri stavku *Prah se vrne v zemljo, kakor je bil*, se mi je melodična zdela izjemno vesela in živahna, recimo ...).

Zbor je bil, kakopak, dober. Tokrat so me najbolj navdušili z različnimi teksturami: recimo s solistično izpostavljenim sopranom (in primerno umaknjenimi, a vseeno trdno in kompaktno prisotnimi ostalimi glasovi) pri Schumannovih *Romancah in baladah*, ali pa s čudovito gostoto pri Martinůjevih *Madrigalih za pet glasov*. Škoda, da jim ni uspelo povsod, saj so mestoma (predvsem ob začetkih skladb) zveneli nekoliko zadušeno, relativno pogosto pa je bil preglasen tudi bas. Posebno pohvalo si zaslužijo solisti (Monika Sitar, Katjuša Košir, Fernando Mejias, Matevž Kink), ki so pri Schumannu naravnost zablesteli in se, navkljub dokaj različnim barvam, lepo zlili v celoto, tako med seboj kot z zborom. Prav tako je z ekspresivnostjo in tehnično perfektnostjo navdušila pianistka Tatjana Kavčič.

S tehničnega gledišča pa zbor tokrat ni prepričal. Praktično pri vseh skladbah (tako v nemščini in latinščini kot tudi v češčini, francoščini in slovenščini) sem pogrešal bolj eksaktno podano besedilo. Pojavljale so se težave pri kvaliteti besede *der*, pa pri e-jih v latinščini, pogoste so bile tudi anticipacije labialnih konzontanov. Bilo je tudi nekaj intonančnih težav (alt v *Romanca o gosjem pastirju*) in težav z vertikalo (Lipovšek, ploskve pri Nani Forte).

Dirigentka Martina Batič je več kot solidno vodila svoj zbor. Interpretativno se je opazno najbolj posvetila slovenskim avtorjem, za kar si zasluži posebno priznanje. Skozi ves koncert je iz zbora iztiskala široko paleto karakternih barv (recimo *Redovnica* in takoj za njo *Pevec*, pa *Oznanjenje*), pomembnejše fraze je lepo poudarila in vodila (sploh pri *Madrigalu II*) ter bila dosledna in mestoma celo drzna v agogiki (*Je?*). Ne morem pa se otrestiti občutka, da je njena interpretacija vendarle izzvenela nekoliko preveč uokvirjeno, morda celo idiomatsko (koračniški *Kovač*, recimo). A vendar ne dvomim, da bosta tako zbor kot njegova umetniška voditeljica, ko se bolje spoznata in navadita drug drugega, skupaj muzicirala še uspešneje, izven okvirjev. **ALJOŠA ŠKORJA**

● ● ● KONCERT

Balzam za ušesa

VINICIUS CANTUARIA IN BILL FRISELL. KLUB CD. LJUBLJANA, CANKARJEV DOM, 4. 1. 2011.

Vinicius Cantuaria je šestdesetletni brazilski kitarist in pevec, za katerega navadno pravijo, da izvaja popularno glasbo. Toda ker je ta termin zelo širok in pomeni vse od preprostih pop pesmic do zelo kompleksnih džezovskih stvaritev, je treba takoj dodati, da izvaja brazilsko popularno glasbo oziroma MPB, kar seveda vse takoj spremeni. Njegova glasba je namreč zelo kompleksna, redko narejena po vzoru »zahodnih« pop klišejev, polna zanimivih in zvočno barvitih obratov in ritmičnih pre-

skokov, predvsem pa nepredvidljiva, ne da bi zato postala dolgočasna ali da bi ji manjkalo izrazitih melodij. Ker že dolgo živi in ustvarja v Ameriki, se zato seveda družijo predvsem z ustvarjalnejšim delom tamkajšnje glasbene scene, kar pomeni zlasti odlične džezovske glasbenike newyorškega okolja, prav z njimi pa je v zadnjih letih ustvaril tudi nekaj izjemnih, čeprav na žalost premalo odmevnih plošč, kot sta recimo *Horace & Fish* (Bar/None 2004) in *Cymbals* (Naive 2007).

Pri nas je nastopil že dvakrat, toda tokratni nastop je bil nekaj čisto posebnega. Ne samo zato, ker je z njim začel evropsko turnejo, na kateri predstavlja najnovejšo ploščo *Lagrimas Mexicana* (Naive 2011), ampak predvsem zato, ker gre za sodelovanje z drugim izjemnim kitaristom, enim izmed najbolj cenjenih mojstrov električne kitare našega časa, Billom Frisellom, in brazilskim tolkalcem Marivaldom Dos Santosom.

To, kar smo na uvodnem nastopu njihove evropske turnee nekaj dni po novem letu lahko slišali v Linhartovi dvorani, je bila vrhunska glasbena predstava, izjemna poslastica za vse ljubitelje avtorske glasbe in pravi balzam za ušesa. Cantuaria na akustični in Frisell na električni kitari, ojačani le toliko, da je lahko razvila polno paleto zvočnih barv, ter Dos Santos na celi vrsti različnih tolkal so namreč ustvarili zelo intimno in neposredno zvočno predstavo, v kateri je imel osrednjo vlogo na videz krhki in čustveno razkošni glas Cantuarie, okoli katerega sta se potem na zelo domiselno način prepletali obe kitari z minimalno pomočjo elektronike, za ritem pa so skrbeli tolkalčevi asketski udarci po kongah in drugih tolkalih.

Že sama nežna struktura glasbe je bila popolno nasprotje vsakdanjemu hrupu, ki nas obdaja nenehno in skoraj vsepovsod v življenju, še bolj presenetljivo in hkrati razveseljivo pa je bilo, da nas je ta nežna in krhka glasbena struktura popolnoma vsrkala vase in nam med posameznimi skladbami dovoljevala samo odobravaljoče ploskanje in posamezne navdušene vzklike. Cantuariejeva glasba ne skriva, da temelji na bossa novi in se z njenim temeljnim vzorcem vedno znova poigrava, vendar zna ta vzorec tako razviti in dodelati, da v vsaki skladbi deluje sveže, novo in presenetljivo, hkrati pa mu svobodno dodaja nove elemente, ki glasbi dajejo nove razsežnosti in pogosto izvirajo daleč onkraj brazilskih meja. Tudi zato se Cantuariejeva nova plošča imenuje *Mehiške solze*.

Če je Cantuaria avtor vseh skladb, pa mu je Frisell v izvedbenem smislu vsaj enakovreden. Znova namreč dokazuje, da je eden najbolj prefinjenih kitaristov nasploh, ki ima razen tega tudi »uho« za glasbo zunaj siceršnjega džezovskega idioma, kar odpira zvočna in izrazna polja, ki so večini drugih kitaristov priprta. Vendar v primeru Cantuarie kaže, da gre tudi za drugačno kompatibilnost, kajti doslej sta že velikokrat sodelovala in to vselej prepričljivo, če že ne navdušujoče. Sicer pa je tudi pogled na nastopajoče dokazal, da so v muziciranju zelo uživali, hkrati pa so bili nenehno pozorni na to, kako se glasba razvija, kajti jasno je bilo tudi to, da je ta vsaj delno nastajala spontano in da se na popolnoma enak način ne bo nikoli več ponovila, kar ji seveda daje samo še dodatno priljubljenost.

Vinicius Cantuaria je torej na najboljši način odprl koncertno ponudbo v novem letu, hkrati pa nakazal tudi, da nas letos v Cankarjevem domu čaka glasbeno razkošno leto, kajti v okviru festivalov oddaljenih kultur bomo letos tam spoznavali Brazilijo. Tudi z nekaterimi tamkajšnjimi največjimi zvezdniki. **JURE POTOKAR**

● ● ● PLOŠČA

Čudovit izdelek

Dotiki. Barbara Jernejčič Fürst, mezzosopran; Domen Marinčič, viola da gamba; Tomaž Sevšek Šramel, čembalo. Založba kaset in plošč RTV Slovenija, Ljubljana 2010, 64 min.

Drzen je že sam izbor skladb: osem sodobnih kompozicij (kjer so slovenski avtorji drzno sopostavljeni s svetovnimi) uokvirja dvoje »arij« iz Monteverdijeve

opere *Kronanje Popeje*. Izvedbi Monteverdija sta več kot drzni: drzno je pevkinjo igranje z resonanco, drzen je čembalist, najdrznejša pa je »orkestracija« posameznih pasusov (mislim na *pizzicato gambo*). In nenazadnje, drzen je nabor karakterjev, s katerimi se je Barbara Jernejčič Fürst odločila spoprijeti se pri tem projektu.

Barbara Jernejčič Fürst je na graški Univerzi za glasbo in upodabljačo umetnost končala študij zborovskega dirigiranja in glasbenodramskega upodabljanja. Bila je članica Flamskega opernega studia v Gentu in štipendistka Steansovega inštituta. Kot operna pevka je sodelovala z gledališči v Gradcu, Gentu, Antwerpnu, na Dunaju in v Mariboru ter Ljubljani. Kot koncertna pevka je nastopila na vidnejših festivalih doma in po Evropi ter sodelovala z mnogimi dirigentskimi imeni (Anton Nanut, Uroš Lajovic, Marko Munih, Martin Haselböck, Donald Runnicles). Je ena redkih izvajalk, ki osrednjo pozornost namenja delom sodobnih slovenskih skladateljev in skladateljic. Na pričujoči zgoščenki se predstavi kot tehnično izvrstna pevka, ki se uspešno spoprime tako s staro glasbo in njenimi posebnostmi (kjer jo zelo kvalitetno podpreta čembalist Tomaž Sevšek Šramel in gambist Domen Marinčič) kot tudi s sodobnimi deli.

Osebnost mnenja, da »nove stvari« težko zaživijo izven koncertne dvorane, ko poslušalec nima neposrednega stika z izvajalcem, saj so nova dela pogosto vsebinsko tako bogata, da jih težko v polnosti občutimo brez osebne pretoka energij. A Barbari Jernejčič Fürst je uspelo ohraniti to prezenco tudi na digitalnem mediju, brez kakršnega koli (sicer pogostega, sploh pri nas) nad-diha banaliziranja (tudi pri skladbi Luciana Beria, denimo). Pevka me je očarala z inertnim občutkom za oblikovanje vsebinskega loka: tako na celotni zgoščenki, kjer je tempo med skladbami perfekten (nekoliko zastane le pri delu Urške Pompe), kot tudi pri posameznih skladbah. Zadnje se najbolje pokaže pri kompoziciji Larise Vrhunc, kjer pevka poleg logičnega podajanja vsebine izjemno jasno poda tudi formalno zgradbo skladbe in predstavi motive ter jih poveže v logične odseke in celoto.

Med vsemi dobrimi lastnostmi umetnice pa se mi zdi, da je njen igralski talent prav neprecenljiv. Razumljivo, a vseeno prikrito je predstavila dvojnost Monteverdijeve Popeje, pri skladbi *Regen Liebe* sem dobil resnični občutek sicer ponotranjenega, a vseeno nemško hladnega hrepenenja. Dvojnost med prebiranjem pisma in kasnejšo meditacijo o njem v Globokarjevem delu pa je naravnost genialna. Takisto me je navdušila s predstavitvijo šestih različnih oseb pri skladbi Alison Bauld, čeravno bi si morda želel nekoliko več kreativnosti pri igranju s prostorskim zvokom.

Nasploh tehnična plat posnetka ni povsem zadovoljiva. Med večkratnim poslušanjem se nisem mogel otrestiti vtisa, da so šumi pri kompozicijah dodani naknadno in niso bili del pevske izvedbe (Globokar, Pompe, Jež Brezavšček; še posebej dvomim, da je pevka zares hkrati odvijala partituro in pela). Prav tako mi je nelogična izdatna uporaba odmeva pri skladbi Urške Pompe in kasnejša (že omenjena) ne uporaba tega pri skladbi Alison Bauld, denimo. A vendar to ni nič strašnega.

Še največ težav povzroča spremljevalna knjižica. Vizualno je sicer zelo dodelana (Žiga Culiberg), spodrseljaj na zadnji strani ovitka mirne duše spregledam. So pa razmerja med opisi skladb zelo nenavadna: segajo od skoraj celostranske predstavitve Luciana Beria (ki je sicer delo anonimnega avtorja, očitno), preko obsežne samopredstavitve Brine Jež Brezavšček, do enostavne povedi pri Urški Pompe. Še posebej pereč problem pa se mi zdijo angleški prevodi, saj naj bi nenazadnje ta zgoščenka opravljala tudi funkcijo promocije (tako pevke kot slovenske glasbe). Ravno nasprotno pa ne razumem, zakaj se v knjižici pojavijo zgolj besedila skladb v izvorniku in ne tudi v slovenskem in/ali angleškem jeziku. Da o morebitni smotrnosti uporabe nemščine sploh ne začenem.

Zgoščenka *Dotiki* je čudovit izdelek. Škoda, ker ji ob koncu zmanjka le tista polovička pike na i, da bi bila popoln izdelek. **ALJOŠA ŠKORJA**

pogledi

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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

NOVINARSKI JEZIK: JEZIK NAMIGOVANJ ALI JEZIK ZVEZD?

MILAN DEKLEVA

Kmalu po koncu druge svetovne vojne je Nobelov nagajenec za literaturo Eugenio Montale za časopis *Corriere della Sera* napisal črtico *Tesnoba*. Pozneje je izšla v zbirki kratke proze *Metulj iz Dinarda*. Če jo danes gledamo kot psihološko in sociološko vivisekcijo novinarstva, lahko v njej odkrijemo jasnovidnost. Zdi se nam, da je Montale v njej napovedal, kakšno bo stanje javnih občil in pisanja čez več kot pol stoletja.

Zgodbo z avtobiografskim ozadjem uvaja pripovedovalčevo razmišljanje o razpoloženjih, ki ga prevevajo ob obisku »severnjaških mest«. Samotni pogled skozi hotelsko okno v Zürichu prekine telefon, ki napove gospo Brentano Löwy. Črtica se (v prevodu Tea Šinkovca) nadaljuje takole:

»Verjetno je tista intelektualka s turbanom, ki mi je prejšnji večer po mojem predavanju čestitala. Prosila me je za intimen pogovor, intervju za ilustriran *magazine* z visoko naklado. Njena posebnost so bili veliki možje *en pantoufles*. Ob pomanjkanju velikih mož pa se zadovolji tudi z manj pomembnimi, če so vsaj malo zanimivi. Nekaj indiskretnih notic, barvna nota, ena fotografija in članek je gotov. Profesionalna novinarka, obdarjena z nosom in senzibilnostjo, tudi dobro plačana, kakor so mi povedali. Potrkala je in vstopila. Nosila je moder turban z rdečim peresom, zelo prijat *tailleur*, dragoceno krzno, ki ga je pri priči odvrkla. Lasje temni, najverjetneje pobarvani, starost nedoločljiva, okoli 'ideset.

»Skodelico čaja?« sem predlagal.

Sprejela je. Telefoniral sem, naj nama potrežejo s čajem.

»Ne bom vam postavljala veliko vprašanj, gospod Montana,« je rekla. »Tu je nekaj kratkih vprašanj. Ali ste naklonjeni združitvi evropskih držav? Ste za federalno zvezo s parcialnim ukinjanjem posameznih suverenosti ali pa, preprosto, obrambni *covenant*, zvezo, ki bi zbrala močno skupno vojsko? Menite, da je obrobna dejavnost Unesca koristna? Ste za ali proti obešenju črnca MacGeeja, za katerega trdijo, da je posilil Američanko? Za katero osebo bi se odločili, če bi podelili nagrado za mir? Menite, da so ženske pravice v Italiji dovolj zaščitene? Imate raje ateistični ali krščanski eksistencializem? Menite, da ima figuralika sploh še kakšen pomen na likovnem področju? Ste za ali proti evtanaziji? Mislite, da je neki enoten evropski jezik neizogibna nujnost? Bi bila po vašem mnenju v novem jeziku italijanščina dovolj zastopana s tremi odstotki?«

Ustavila se je, srknila požirek čaja in nadaljevala:

»Preproste stvari, kot vidite. Dodala bom nekaj osebnih vprašanj. Imate radi živali? Katere so vam ljubše? Ste prepričani, da ste jih dovolj ščitili? Imate raje mačke kot pse ali obratno? Ali ste se aktivno vključili v boj proti vivisekciji?«

Umolknila je in me preiskujoče gledala skozi naočnike. Sledil je trenutek tišine, ki jo je prekinjalo bitje urinega nihala.

»Dolgo sem mislil, da imam raje mačke kot pse,« sem rekel, potem ko sem se opravičil, ker začenjam z lažjimi vprašanji. »Kasneje pa me je histerična strast nekaterih žensk, ki so jo gojile do našega rodu, preusmerila k psom.«

Žal mi je, da ne moremo Montalejevi zgodbi slediti v celoti, saj je napisana iskriivo in v sijajnem slogu. Pripovedovalec se prek opisov življenja z živalmi z blago ironijo dotakne velikih zgodovinskih in metafizičnih tem, na katere naj bi odgovoril. Svoj opis konča takole: »A življenje mi v nekem trenutku pač

ni več dovolilo, da bi imel psa.«

»Oh, življenje!« je rekla Frau B. L. in zavzdihnila. »Življenje v Italiji! Čudovite spomine imam na Italijo, dolgo sem bila tam. Oboževana dežela, toda moški ... ko bi vedeli, kako sem se morala boriti ... Zmeraj pripravljani na naskok! Ste tudi vi takšni? Ali ste drugačen?«

Solza ji je spolzela po licu, vendar se je težko prebijala skozi puder. Ognjeni očesi sta me preiskovali.

S počenim glasom sem izgovoril nekaj besed.

»Ja, Frau B. L., drugačen sem, zelo drugačen (ko pa sem videl njeno kretnjo, morda kretnjo razočaranja) ... a če malo pomislim, ne, ne zelo drugačen (in iz bojazni pred napadalno gesto) ... pravzaprav mislim, da ja, drugačen, drugačen od vseh.« Potil sem se, vsaka beseda se mi je zdela grozno neumna.

Zazvonil je telefon. »Prispel je avto Frau Brentano,« je rekel portir.

»Zahvaljujem se vam za izredno zanimive izjave, gospod Fontale,« je rekla gospa, medtem ko je izvlekla tulec s šminko. »Poudarila bom ... vašo drugačnost.«

Odšla je z enim samim priklonom. Kasneje mi je poslala izrezek iz časopisa s člankom. Ni govorila ne o psih, ne o moški nadležnosti, temveč o Herr Puntale in sodobnem vprašanju tesnobe.«

Črtica *Tesnoba* govori o novinarstvu v magazinih z visoko naklado, ki danes obvladujejo medijsko tržišče in, posledično, oblikujejo žurnalistične norme in vrednote. Kakšen je notranji ustroj takšnega, danes bi rekli »porumenelega« pisanja?

Začnimo s temo: pomembno je govoriti o intimnih stvareh velikih ljudi *en pantoufles*. Nadaljujmo z obliko: nekaj indiskretnih notic, barvna nota, ena fotografija in članek je gotov.

A stvar, kot nam govori umetniški jezik Montalejeve črtice, ni tako preprosta. Frau B. L. je napisala in priobčila *nekaj čisto drugega*, kot se je namenila in kar ji je povedal sogovornik. Pa ne le zavoljo njene površnosti (mimogrede, intervjuvanca je naslovila najprej kot gospoda Montano, potem kot gospoda Fontaleja, v članku pa je nastopil gospod Puntale) ali avšaste nečimrnosti! Intelakta Frau B. L. nikakor ne smemo podcenjevati, saj nam črtica tega ne pusti: vprašanja so zanimiva in pametno zastavljena. Le preveč jih je, nametana so drug čez drugega. Zakaj?

Ker Frau B. L. sploh ni bilo do tega, da bi od izpraševanca karkoli izvedela. Članek si je zamislila že vnaprej, še preden se je s sogovornikom sestala v hotelu. Zamislila si ga je kot članek o sodobnem vprašanju tesnobe.

Če pomislimo na današnje stanje novinarstva, bi Frau B. L. seveda napisala drugačen članek, posebej če bi bil priobčen v slovenskih magazinih. Napisala bi članek o zlorabljenih psih, o problematičnosti hormonskih terapij, *animaličnem nezavednem*, etični odgovornosti ministra za kmetijstvo in podobno. Ja, na videz bi bil članek, ki bi ga napisala Frau B. L., povsem drugačen, meni pa se zdi, da v resnici ni tako. Bodimo odkriti: ali ne bi bil tudi ta članek poročilo o sodobnem vprašanju tesnobe? Napisan bi bil vnaprej in bi o tistem, kar je skušal povedati subjekt članka, sploh ne spregovoril. Osebek članka bi bil brez kančka zadrege spremenjen v objekt, v predmet članka, ki svojega mnenja in svoje resnice preprosto nima. Zakaj?

Možnosti, zakaj je določen članek napisan vnaprej, sta, če stikamo pri izvriu, le dve: ali je članek nekdo naročil (recimo glavni urednik, kapitalski lastnik magazina, politični oblastnik, ki ima v magazinu odločilen mnenj-

ski vpliv) ali pa je plod novinarjeve lastne, notranje, svobodne odločitve. Eno in drugo možnost bom skušal na kratko razčleniti.

Naročeni članek je članek, ki bo povedal tisto, kar si želi povedati novinarju vsiljena politična ali kapitalaska avtoriteta. Ko piše takšen članek, je novinar zaslepljen, ponižen, uslužen ali prestrašen, kar pomeni, da je le orodje, ki služi vsiljeni resnici. Ta resnica ni njegova osebna resnica, kar pomeni, da novinar ne preverja skladnosti resnice z resničnostjo, z resničnim stanjem stvari. Nujno se izkaže, da je naročeni članek laž. Zakaj?

Zato, ker politične ali kapitalške avtoritete ne zanima stvarnost, kakršna je, ampak *spremenjena* stvarnost. Zanima ju svet, ki se bo lepše prilegal nareku družbene moči ali dobička. Ali, kot je to povedala filozofinja Hannah Arendt v knjigi *Resnica in laž v politiki*: »Organizirano laganje bi sicer lahko tudi v območju delovanja ostalo obrobni fenomen, vendar pa je stvar v tem, da njegovo nasprotje, torej preprosto izrekanje tega, kar je, ne pripelje prav k nobeni vrsti delovanja ... Resnicoljubnost ni nikoli veljala za politično vrtilino, ker pravzaprav ne more kaj prida prispevati k politični stvari: spreminjanju sveta in razmer, v katerih živimo.« Ko Arendtova analizira »organizirano manipuliranje z dejstvi in mnenji«, je enako kritična do ponarejanja zgodovine, ki ga poznamo iz komunističnih totalitarnih sistemov in propagandne večšine, »image making« na Zahodu.

Problem je v tem, da je sodobno laganje podprto s silovito močjo tehnike (pomislimo na najrazličnejša elektronska socialna omrežja), tako da je zaradi *množičnosti* laganja laž postala samoprevara. Sodobni lažnivci, kot pravi filozofinja, ne potvarjajo samo posa-

SAMOZADOSTNI JEZIK SPOZNA MO TEM, DA NE PREMOR NOBENE POZITIVNE IZJAVE, NIKAKRŠNE JASNE TRDITVE, KI BI PRIPADALA DRUGIM. KER SO DRUGI OBSOJENI NA MOLK, SPREGOVORIJO NAMIGI IN ALUZIJE: »NAJBRŽ JE BILO TAKO IN TAKO, VERJETNO SE DA IZ TEGA IN TEGA SKLEPATI« IN PODOBNO. /.../ JEZIK NAMIGOVANJ JE ZATO GOVORICA PRAZNINE, PRAZNE SAMOZADOSTNOSTI.

meznih stvari, ampak »celotni kontekst«, ponujajo nam »nov kontekst resničnosti«. Treba si je zastaviti »mučno vprašanje: kaj tej zlagani resničnosti sploh preprečuje, da ne postane veljavni nadomestek resnice dejstev, s katerim bi se zlagane posameznosti prav tako tesno ujemale, kot smo tega vajeni pri pristni realnosti?« Stanje zavesti, v katerem vse težje ločujemo resnico od laži, vsi dobro poznamo, saj se kar naprej sprašujemo takole: »Le kako naj ne bo res nekaj, v kar je prepričanih toliko ljudi?«

»Kjer se dejstva dosledno nadomeščajo z lažmi in totalnimi fikcijami,« nadaljuje Arendtova, »se izkaže, da nadomestka za resničnost ni. Kajti rezultat tega nikakor ni sprejetje laži kot resnične in razvrednotenje resnice, češ da je laž, marveč uničenje človekovega čuta za orientacijo v območju stvarnega; ta pa ne more pravilno delovati brez zmožnosti razlikovanja med resnico in neresnico...«

Na tej točki se moramo vrniti k drugi možnosti, ki novinarju omogoča napisati članek vnaprej, k njegovi notranji, svobodni odločitvi. Tudi pri tej možnosti gre za neke vrste samoprevara, imenoval jo bom narcistična

samoprevara. Novinar piše članek le zato, da bi izpostavil sebe in povečal svoj prav, da bi uveljavil ekskluzivnost lastne resnice. Pri takšni samozagledanosti jezik ne nagovarja nič drugega kot avtorja samega: ne potuje k ljudem in stvarim. Takšen jezik ne more več biti jezik javnosti, ne more biti javni jezik. Ker izgubi svojo na-govorno moč, seveda v resnici ničesar več ne pove. Ne dotakne se skrivnostne edinstvenosti, nenadomestljivosti drugih bitij in stvari, zapletene globine trenutka, magične prepletenosti vsega z vsem.

Samozadostni jezik spoznamo po tem, da ne premore nobene pozitivne izjave, nikakršne jasne trditve, ki bi pripadala drugim. Ker so drugi obsojeni na molk, spregovorijo namigi in aluzije: »najbrž je bilo tako in tako, verjetno se da iz tega in tega sklepati« in podobno. Jezik, ki ga beremo v časopisih in bi nas moral voditi k resnici drugih in preko njih k dotiku sveta, se spremeni v jezikovno spotakljivost, opolzost in vlačugarstvo. Odvzeta mu je narava *logosa*, ki je v simbolni povezavi posameznosti s celoto vsega, kar je, kar bi lahko bilo in česar ni. Odvzeta mu je narava *sopripadnosti*.

Jezik, ki mu iztrgamo lastno izhodišče in temelj, je samo še nemaren blebet: v njem niso več doma besede človeškega dostojanstva, plemenitosti in odgovornosti, pa tudi ne strahu, tesnobe in bolečine. Takšen jezik ne premore ljubeznivosti, ne premore bogastva sozvenov in sopomenov. Je le še orodje avtorjeve primitivnosti, ki nas ne vodi k prvobitnosti, ampak k neokusni robotosti. Če ne razmišljam o drugih in drugem, če ne čutim lepote in grozote sveta, sem prazen in nimam kaj povedati. Jezik namigovanj je zato govorica praznine, prazne samozadostnosti.

Novinarstvo se mi zdi še kako časten poklic, saj služi *javnosti* jezikov in *javnosti* govoric. Zmotno bi bilo misliti, da bo ohranil status *skupnega* s tem, da se bo podrejal vsiljivim podobam *splošnega*. Ni splošnih resnic, tako kot ni splošne vere ali splošnega tveganja. Novinarji zato nimajo druge moči, kot da osebno resnico in laž vsakodnevno in brez predaha preverjajo in razločujejo v jeziku drugih. Da prisluhnejo govorici drugih, njihovo govorico spravijo v javnost in jo zasidrajo v zapisu.

Zdi se mi, da se mora novinarstvo – ki ga ogroža izguba sluha, neke vrste družbeni atavizem – znova učiti pri jeziku umetnosti. Umetniški jezik namreč nikoli ne skriva krhke smrtnosti izrekanja, svoje lastne omejenosti in nemoči. V tem smislu je popolno nasprotje jeziku laži, ki samozadostnost spreminja v privid splošne resničnosti, v privid kiča. Privid in kič z našim bivanjem na svetu nimata nobene povezave več. V času množične uporabe interneta je število osamljenih in ponižanih posameznikov doseglo svoj vrh. V času množične uporabe interneta je postala jezikovna umrljivost, umrljivost jezikov, največja.

Končajmo z mislijo Hannah Arendt, ki najbrž ni ohrabrujoča, je pa resnična in zato boleča: »Resnica je sicer res brez moči in bo v neposrednem spopadu z obstoječimi silami in interesi vselej oškodovana, vendar ima vseeno svojevrstno moč: ne obstaja namreč prav nič, kar bi jo lahko nadomestilo. Veščine prepričevanja in nasilje lahko resnico uničijo, vendar na njeno mesto ne morejo postaviti ničesar.«

Kjer je konec resnice, nas čaka tišina.

MILAN DEKLEVA je pisatelj. Objavljeno besedilo je prirejeno predavanje, ki ga je imel avtor na *Novinarskih dnevih novembra lani v Ankaranu*.

DRŽAVA OBRAČA, DRŽAVLJAN OBRNE

BOŠTJAN TADEL

Pravzaprav ne vem, kaj je bolj noro.

To, da vlada in večina koalicijskih poslancev v državnem zboru predlagata presojo ustavnosti referendumu o pokojninski reformi, ali da pobudnik tega referenduma, predsednik Zveze svobodnih sindikatov Dušan Semolič, v pogovoru za *Delo* zatrdi, da »če bi politiki v primeru blokade referendumu blokirali tudi vse druge poti, bi lahko sindikati in civilna družba zbrali podpise in organizirali alternativni referendum, na katerem bi napeljevali na to, da Slovenija potrebuje delavsko vlado«. Ali pa morda to, kar je v pogovoru za *Polet* konec decembra dejal Igor Vidmar: »WikiLeaks je preprosto veličasten in redek trenutek resnice o vodilni državi na svetu, o njeni aroganci in njenih lakajih, trenutek resnice, ki seveda še zdaleč ni vsa resnica. Morda je tudi že preporno za rešilni in zdravilni učinek te resnice, vsi smo že ciniki in nas nič ne briga, a nas hkrati vse površno zanima, živimo v bibličnih 'poslednjih dneh', kot je naslov zadnje knjige našega največjega misleca in komunista, 24. na lestvici najvplivnejših na svetu, Slavoj Žižka.«

Slab mesec pozneje se nihče več ne spomni na WikiLeaks. Še na *Le Mondovo* osebnost leta Juliana Assangea smo pozabili – kje sploh je? Še v Londonu ali že na Švedskem? Je pa zato na dan, ko je Semolič napovedoval delavsko vlado (v domnevno delavski oblasti je sodeloval že pred letom 1990), svoj odstop in vrnitev med odvetnike najavil direktor urada za varstvo konkurence Jani Soršak, ki je imel tako pod prejšnjo kot pod zdajšnjo vlado ugled neodvisnega strokovnjaka. O vzrokih za odstop se bo gotovo še veliko govorilo, a spomniti se velja, da je njegov predhodnik Andrej Plahutnik pred leti izdal odločbo, s katero je ugotovil, da devetdesetodstotna koncentracija lastništva na določenem področju ne predstavlja nevarnosti monopola. Seveda je šlo za prevzem Pivovarne Union, s katerim se je začel veliki pohod Pivovarne Laško po slovenski industriji pijač. Laško je tudi danes še vedno lastnik Radenske, z Unionom so kupili še Fructal, vmes nabavili Delo (prek njega še Večer, ki ga sicer Delo zaradi odločbe istega urada prodaja) in lep kos Mercatorja. S tem so med drugim posredno sprožili politično kariero Zorana Jankovića, ki ga je s položaja predsednika uprave Mercatorja odstavil nadzorni svet pod vodstvom predstavnika Laškega, Delo pa je trenutno v postopku odprodaje iz Skupine Pivovarna Laško, ki naj bi se končal v prvi polovici letošnjega leta. (O sedmih suhih letih laških poslovnežev v Delu bo, upajmo, kdaj napisana gotovo zelo zanimiva knjiga.)

Na dan napovedi Semoličeve delavske vlade je bil objavljen še podatek, da je število brezposelnih decembra prvič preseгло 110 tisoč, številka pa naj bi postala še višja. Prav tako smo izvedeli, da so banke upnice podprle sanacijo Adrie Airways, letalske družbe v pretežno državni lasti, ki je največ dolžna pretežno državnima Aerodromu Ljubljana in NLB ter Petrolu, ki ga tudi obvladuje država. Z drugimi besedami, država se je še malo zadolžila pri državi, dolgovi Adrie pa znašajo 80 milijonov evrov. K temu lahko dodamo, da Slovenija samo za obresti javnega dolga plačuje 600 milijonov evrov letno. Ko si poskušamo predstavljati te vrtočlave

V resnici smo v zelo podobni situaciji kot v zadnjih letih Jugoslavije: globoko zadolženi za kar solidno izboljšan standard precejšnje večine v zadnjih dveh desetletjih, globoko razočarani nad politiko in s precej klavarno perspektivo za leta, ki prihajajo.

številke, se milijarda in 200 milijonov za TEŠ 6 zazdi skorajda drobiž, 400 milijonov kazni za odstop od pogodbe s proizvajalcem Alstomom pa niti ne slaba ponudba. (Mimogrede, ko smo že pri milijonih – se spomnite, za koliko je šlo septembra pri stavki o plačevanju zdravniških dežurstev? Za 12 milijonov evrov na letni ravni. Pa se je zdravstvo ustavilo za štirinajst dni. Enakih 12 milijonov pa država mimogrede odšteje vsak teden – za obresti.)

Se morda komu zdi, da na hitro menjam teme? Pravzaprav se to zdi tudi meni, ampak to so vse zgodbe zadnjih dni, večina iz enega popoldneva. Nekaj, kar se je včeraj komaj zdelo verjetno, smo danes že pozabili. Tudi tako iracionalno in scela demagoško pobudo, kot je Semoličeva delavska vlada, bo jutri odplaknilo kaj še bolj nadrealističnega.

Manj kot mesec dni po posvetu o resetiranju Slovenije, ki ga organiziral nekdanji minister za razvoj Žiga Turk, je eden njegovih predhodnikov Jože P. Damijan v kolumni v *Financah* lansiral spletno stran www.slovenija-za-razvoj.si. V zabavni kontaktni oddaji *Spet toplovod* na *Valu 202* pa se je na prvi letošnji torek voditelj Miha Šalehar duhovito pogovarjal o tem, kaj bi Slovenijo postavilo na pravo pot. Bolj ali manj humorno kramljanje je nenadoma v popolnoma nepričakovano realne struge speljala poslušalka, ki je zelo preprosto rekla, da bi morali ljudje »bolj zaupati sami sebi«. Šalehar se je najprej malo hecal, da to piše v vseh priložnostih za samopomoč in da komu pa bomo zaupali, če ne sebi, hehe – potem pa je gospa povedala, da je imela osem zaposlitev za določen čas, zdaj pa je končno samozaposlena, kot se temu reče. Ne spomnim se, ali je samostojna podjetnica ali je ustanovila podjetje, ampak zvenelo je hkrati pretresljivo in optimistično. Super je, da ministri za razvoj razmišljajo o strategijah in novih paradigmah, pa Spomenka Hribar (in *Pogledi* lanskega maja) o novi družbeni pogodbi, ampak kakorkoli obračamo, ta družba in ta država bosta preživeli, če bomo ljudje v roke vzeli same sebe in si po svojih potrebah uredili razmere.

Ob dvajseti obletnici plebiscita je bilo veliko govora o takratni enotnosti in o tedanji moči civilne družbe. Seveda, vsi, ki smo doživeli tisti čas, imamo lepe spomine na leta upanja in na skupni cilj. Morda neprijetno spoznanje po dveh desetletjih je, da je bil cilj bolj negativen kot pozitiven: namreč, zelo dobro smo vedeli, česa več nečemo, manj pa, kaj bi pravzaprav radi. Še manj pa seveda, kako do tega priti. In smo tja tudi prišli.

V resnici smo v zelo podobni situaciji kot v zadnjih letih Jugoslavije: globoko zadolženi za kar solidno izboljšan standard precejšnje večine v zadnjih dveh desetletjih, globoko razočarani nad politiko in s precej klavarno perspektivo za leta, ki prihajajo. Pri tem je zanimivo, da sta trenutno za marsikoga dežurni krivec za vse Združene države in kapitalizem, ki smo ju v osemdesetih gledali s precejšnjim občudovanjem. Morda ne ravno Ronalda Reagana in reaganomike, ampak ameriške blagovne znamke, kot so Marlboro ali Camel, pa Nike ali Levi's, pa ameriška in angleška glasba in filmi so bili naše sanje – podobno, kot je danes Apple ali je bil še pred dvema letoma Barack Obama. Danes se zdi prav ponižujoče, da bi se blagovne znamke multinacionalk dojemalo kot simbole svobode, ampak v časih domnevne

delavske oblasti je tako bilo, karkoli si danes že mislimo o tem.

Nepopisno lahko je za vse kriviti ZDA – pa tudi res obstaja cel kup argumentov proti temu, kar počenjajo po svetu, ampak kakorkoli obračamo, vojna v nekdanji Jugoslaviji se je končala, ko so v ZDA ugotovili, da se Evropa ne bo zganila. Karkoli že se je desetletja dogajalo na Kosovu, albansko večino je pred srbsko vojsko rešila šele intervencija Nata. Seveda je Amerika polna lastnih problemov, prav ta mesec se zopet začena obdobje razcepljene zakonodajne in izvršne oblasti, a kaj so alternative: Kitajska in enopartijski kapitalizem? Delavska vlada – iz 1984 ali 1948? Verske vojne? Ervin Hladnik Milharčič je istega dne, v *Dnevniku* napisal: »Po izvoru pripadam zahodni krščanski civilizaciji, po svetovnem nazoru sem nemilitantni ateist, ki simpatizira z egalitarnimi družbami.« Ampak, nadaljuje, »to ne zveni varno, vsi bodo skočili na nas, najresnejše vprašanje pa je, s kom naj se v verskih vojnah solidariziramo in kdo je naš nasprotnik?«

V časih plebiscita je bilo jasno, kdo je nasprotnik: domnevno delavska oblast in nekdanja skupna država. Cilj je bil liberalno-demokratska družba, pravna in socialna država. Svoboda in blagostanje. Ko že govorimo o blagostanju, avgusta 2009 je bil v *Jani* predstavljen Semoličev tedenski urnik rekreacije: »Ob torkih in četrtek trenira tajči, v sredo in petek karate, ob sobotah teče, ob ponedeljkih pa s kolegi iz službe igra košarko.« Pri tem sta kar dobro usklajena tudi s predsednikom (nedelavske) vlade, kot smo se pred mesecem lahko poučili v *Poletu*: »Odkar sem prevzel funkcijo predsednika vlade, se mi glede količine športa ni spremenilo, odgovoril sem se le drugim oblikam prostega časa. Moj teden je sestavljen iz delovnih obveznosti, ukvarjanja s športom in spanja. (...) Če nekaj dni ne migam, sem nezadovoljen. To terja od človeka tudi določeno disciplino, da redno ješ in spiš. In potem laže zviška gledaš na probleme v službi.« Upajmo, da je predsednik vlade zaradi pomanjkanja časa za branje in posledično ne ravno izbrušenega jezikovnega čuta besedico »zviška« uporabil na nekoliko neposrečen način – kot državljani si pač ne želimo, da bi predsednik vlade na svoje probleme v službi gledal »zviška«.

Očitno prihaja čas, ko se bomo kot državljani morali začeti obnašati prav tako odgovorno kot v vsakdanjem življenju. Banalna resnica je, da se več kot toliko ne moreš zadolžiti, nekaj časa gre, potem pa je enkrat konec. Trenutno smo sami sebi nasprotnik, saj ne kaže, da bi se bil kdorkoli pripravljen odpovedati čemurkoli: ne energetiki ne upokojenci ne sindikati ne študenti ne zdravniki ne šolniki ne ... Pri tem smo sicer v sumljivi družbi ZDA, ki so v letu 2010 svojemu javnemu dolgu dodale 2 tisoč milijard na 12 tisoč podlage. Milijard. Dolarjev.

Volitve 2012 bodo za Slovenijo zelo pomembne, na njih bi bilo treba zelo stvarno opredeliti zelo konkretne ukrepe za nadaljnji razvoj Slovenije. Voda ne gori, se pa segreva. To leto bi bilo dobro porabiti za premišljene debate o tem, kaj bi radi, kaj si lahko privoščimo in kako to doseči. To je leto, ko cinizem do politike ni na mestu. Pobude o resetiranju in spletne strani, kot je www.slovenija-za-razvoj.si, bi bilo dobro vzeti resno. Država obrača, državljani obrne.

pogledi

naslednja številka izide
26. januarja 2011

PROBLEMI

Civilna družba
Ali jo imamo?

DIALOGI

V pričakovanju
dogodka

Pogovor z Jean-Lucom
Marionom

ZVON

Slovenski rep

Najmočnejša
subkultura prve
desetletke 21. stoletja

OBDARUJTE OBDARUJTE. DVAKRAT DVAKRAT.

Na mesec.
Vse leto.
S Pogledi.

Naročite jih na brezplačni številki 080 11 99 oziroma
01 47 37 601 ali po elektronski pošti narocnine@delo.si.
Obdarjenca bomo o vašem darilu obvestili po pošti.

Delo, d. d., Dunajska 5, 1509 Ljubljana, 531722

pogledi umetnost
kultura
družba

CELOTEN PREVOD
NAJPOMEMBNEJŠEGA
ZNANSTVENEGA IN
UMETNIŠKEGA DELA
NAŠE PRETEKLOSTI!

SLAVA VOJVODINE KRANJSKE

Joannes Weichardus Valvasor

SLAVA VOJVODINE
KRANJSKE JE EDEN IZMED
SIMBOLOV SLOVENSTVA IN
OBENEM ZIBELKA NAŠE
KULTURE, ZATO NAJ IMA
ČASTNO MEŠTO TUDI NA
VAŠI KNJIŽNI POLICI.



ZAVOD
DEŽELA
KRANJSKA

- Prvi integralni prevod Slave Vojvodine Kranjske, od prve do zadnje strani.
- Sodoben, razumljiv slovenski jezik, ki pa odlično ohranja duha in patino izvirnika.
- Več kot 4500 strani velikega formata, 528 bakrorezov, 24 prilog.
- Tisk in vezava visoke kakovosti, odlični materiali, ročno platničenje, zlatotisk...
- Vsebina vsake strani prevoda se ujema z vsebino iste strani izvirnika.
- Omejena naklada! Na voljo je samo 1500 meščanskih in 500 bibliofilskih kompletov knjig.
- Ponatisa v tej obliki ne bo, zato je nakup Slave vojvodine Kranjske tudi dobra in varna finančna investicija.

Toda s čim si je Valvasor res zaslužil svoje častno mesto? Kaj se skriva v njegovi Slavi? Zakaj je Slava citirana tako kot nobeno drugo besedilo? Kako, da je Valvasor vedno bil in je še danes - nad vse priljubljeno branje ljudi, ki niso poklicni zgodovinarji? Kako vedno znova in znova navdihuje umetnike in znanstvenike? Kratkim odgovorom na ta vprašanja ni. Vsakdo si mora odgovor nanje poiskati sam ob zanimivem, napetem in mestoma zabavnem branju tega velikega Valvasorjevega dela.

Ime barona Janeza Vajkarda Valvasorja, ki je živel pred dobrimi tremi stoletji, je za vedno vtisnjeno v slovenski in evropski spomin. Njegova Slava predstavlja neprecenljivi del nacionalne kulturne dediščine in se smatra kot zibelka naše kulture. Zato naj ima to delo častno mesto na knjižni policih vsakega intelektualca.



NIHČE NE PRIDE DO
VELIKE SLAVE BREZ
VELIKEGA TRUDA

NAROČILNICA

DA, NAROČAM
SLAVO VOJVODINE
KRANJSKE:

Meščanska izdaja
Cena kompleta: 3500 eur

Bibliofilska izdaja
Cena kompleta: 7000 eur

Št. izvodov: _____

Št. izvodov: _____

Prosimo, če izberete
številko svojega izvoda
(vpišite tri zelene številke):

Prosimo, če izberete
številko svojega izvoda
(vpišite tri zelene številke):

*Cene že vsebujejo 8,5 % DDV. Morebitne stroške
poštnega pošiljanja plača naročnik po
veljavnem ceniku Pošte Slovenije.*

IZPOLNIJO FIZIČNE OSEBE

Ime in priimek
naročnika: _____

Naslov: _____

Pošta in poštna št.: _____

Telefon: _____ GSM: _____

E-naslov: _____

Podpis: _____

s položnico v enkratnem znesku (10 % popust)

s položnicami v (2-20 mesečnih) obrokih brez obresti,
znesek prvega obroka mora znašati min. 300 eur

s trajnim nalogom (2-20 mesečnih) obrokih brez obresti,
znesek prvega obroka mora znašati min. 300 eur

*(prekrižajte) V vsakem primeru vas pokličemo
in se dogovorimo glede podrobnosti.*

IZPOLNIJO
PRAVNE OSEBE

Podjetje: _____

Ime in priimek
kontaktnih osebe: _____

Telefon: _____

Davčna št.: _____

Zavezanec za DDV: DA NE *(prekrižajte)*

Podpis: _____

Žig: _____

IZPOLNJENO NAROČILNICO POŠLJITE NA NASLOV:
Delo d.d., Dunajska 5, 1509 Ljubljana, f: 00386 1 47 37 504, e: aline.belinger@delo.si

VEČ INFORMACIJ:
t: 00386 1 47 37 566, m: 00386 41 677 212