



FERI LAINŠČEK

Nenehno iskanje krivde drugje je patološko

STRIP
VERONIKA FARONIKA

Mojstra Roza
in dr. Horowitz

UNIČENO S PREVODOM

Gospodarska
zgodovina
20. stoletja

POSREČENI JUBILEJ

30. grafični bienale
Ljubljana

ZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA

Temeljno delo
Zdenka Vrdlovca

Resno branje.



Poglobljeno pisanje o družbi,
politiki, kulturi in naravi.

Več o vsebini na www.delo.si/defacto.

OB NAROČILU 4 ŠTEVILK VAM PRIPADA POSEBEN POPUST:
25 % za naročnike Delovih edicij 15,60 EUR – 25 % = 11,70 EUR
15 % za druge 15,60 EUR – 15 % = 13,26 EUR

080 11 99 | narocnine@delo.si
www.delo.si



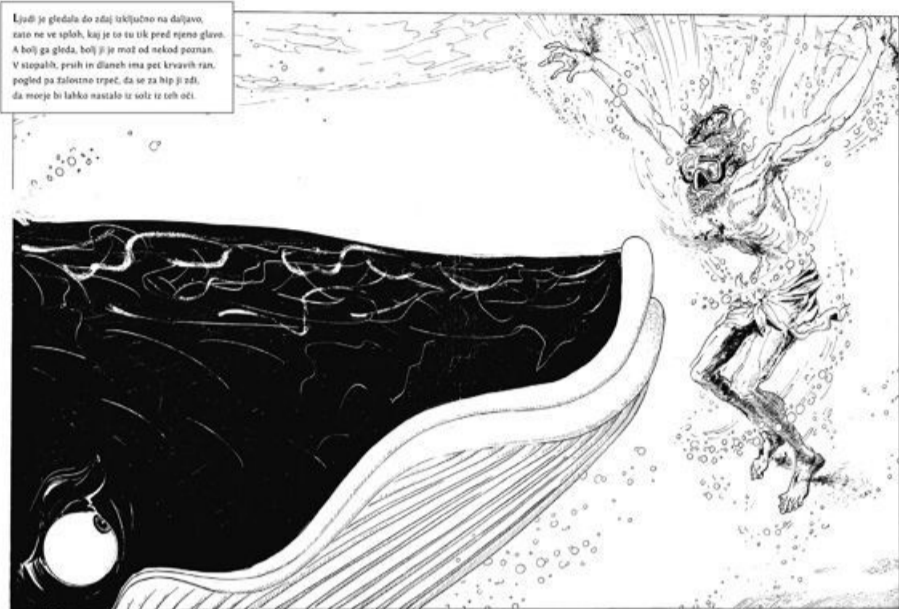
DELO
DE
FACTO

6 DEJANJE

EDWARD CLUG, PLESALEC, KOREOGRAF
IN UMETNIŠKI DIREKTOR BALETA SNG MARIBOR

ZVON

7 LE ŠE BESEDA V VALOVANJU POEZIJE



Andrej Rozman - Roza je v svoji najnovejši pesnitvi *Veronika Faronika* z drzno poetsko svobodo združil dve zgodbi: o ošabni in skopi grofici Veroniki iz Kamnika in o mitski ribi Faroniki, piše **Andrej Koritnik**. Pesniške podobe spremljajo globoko pomenske ilustracije Cirila Horjaka.

9 LIGA LEGEND



Ob premieri predstave *Boris, Milena, Radko* v ljubljanski Drami, ki je nekakšen poklon trem iglarskim legendam, se **Matic Kocijančič** sprašuje, ali Dušan Jovanovič s svojim dramskim besedilom poskuša opozoriti na vzvratno ponovitev generacijskega prepada.

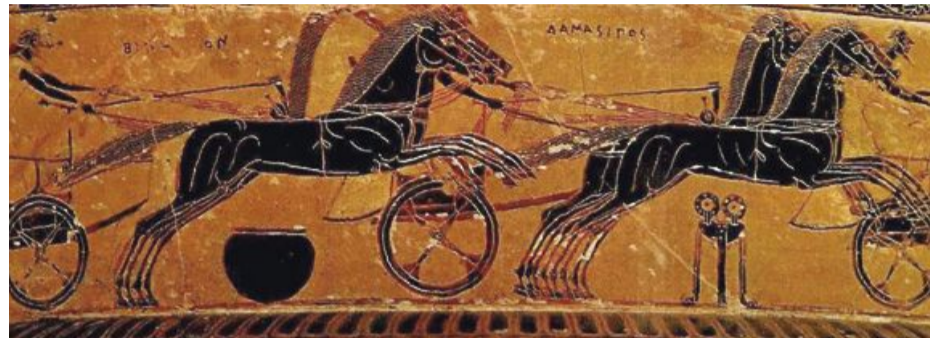
10 MED TRADICIJO IN SODOBNOSTJO

Naslov letošnjega jubilejnega grafičnega bienala *Prekinitev* se bo tistim, ki zadnja leta spremljajo dileme, povezane z njim, utegnil zdeti zavajajoč, ugotavlja **Vladimir P. Štefanec**.

11 NEUČINKOVITA GROTESKA

Čeprav je Gogoljev *Revizor* eno tistih klasičnih besedil, ki se zdijo kot nalašč napisana za nas čas, pa **Vesne Jurca Tadel** nova postavitev na odru mariborske Drame ni prepričala, predvsem zato, ker v njej nastopajo groteskno zastavljeni liki, ki so v svoji spakljivi pretiranosti varno oddaljeni od našega vsakdana.

12 METAFIZIKA ŠPORTA



Eva Vrbnjak v novem prevodu *Slavospevov in izbranih fragmentov* starogrškega pesnika Pindarja, ki je nedavno izšel pri založbi Družina, odkriva zanimive razsežnosti povezave med športom in poezijo, ki se danes marsikomu zdi povsem nemogoča.

13 TEMELJNO DELO

Dopolnjena izdaja Vrdlovčeve knjige *Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011* je po mnenju **Špela Barlič** imenitno branje, polno informacij in fascinantnih podrobnosti, pa tudi osnova za vsako podrobnejše raziskovanje slovenskega filma.

14 RAZGLEDI

Janez Šušteršič – Ivan T. Berend: Gospodarska zgodovina Evrope v 20. stoletju
Gregor Inkret – Alfred Sohn-Rethel: Ekonomija in razredna struktura nemškega fašizma: zapiski in analize

16 DIALOGI

NENEHNO ISKANJE KRIVDE DRUGJE JE PATOLOŠKO

S pisateljem Ferijem Lainščkom se je pogovarjala **Eva Vrbnjak**.

19 KRITIKA

KNJIGA: Chad Harbach: Umetnost obrambe in napada (Ana Schnabl)

KNJIGA: Milan Vincetič: Zimsko jajce (Diana Pungeršič)

KNJIGA: Nataša Sukič: Kino (Anja Radaljčac)

KINO: Jobs, r. Joshua Michael Stern (Denis Valič)

KINO: Hannah Arendt, r. Margarethe von Trotta (Špela Barlič)

ODER: Enajst tisoč batin (Matic Kocijančič)

KONCERT: Modri 1, Oranžni 1 (Stanislav Koblar)

RAZSTAVA: S črto čez črko (Kaja Kraner)

22–23 BESEDA

BOŠTJAN TADEL: Osemestne evrske številke in generacijska solidarnost

ANDRAŽ TERŠEK: Avtoritarni legalizem slovenskega pravosodja



NASLOVNICA

Feri Lainšček je v intervjuju med drugim zaupal, kdaj bodo za Slovenijo napočili lepši časi: ko se bodo kadilci vrnili v kavarne.
Foto Jože Suhadolnik

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 4, številka 18

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

Štiri generacije zbirateljev umetnosti

August Thyssen (1842–1926) je bil nemški industrialec, ki se je navduševal nad upodabljaljočo umetnostjo. Z nakupom sedmih marmornih skulptur takrat najbolj slavnega francoskega kiparja Augusta Rodina je začel znamenito zbirko, ki jo je njegov sin Heinrich Thyssen širil in bogatil predvsem s starimi mojstri (ker je ostal likviden celo v kriznih časih med obema vojnama, je znal izkoristiti finančne težave ameriških milijonarjev in evropske aristokracije, ki so bili prisiljeni v prodajo umetnin). Zaradi preteče nevarnosti se je iz Nemčije umaknil v Švico in ob Luganskem jezeru odprl galerijo, kjer je bila družinska zbirka na ogled do začetka druge vojne. V vili Favoriti ga je nasledil sin Hans Heinrich, ki je leta 1949 ponovno odprl razstavne prostore. Zbirko je začel dopolnjevati z impresionisti 19. stoletja, zatem pa se je posvetil nemškemu ekspresionizmu in umetnosti, ki so jo nacisti označili za »izrojeno«. Pozneje ga je navduševala vsa moderna umetnost – od ruske avantgarde in francoskih kubistov do italijanskih futuristov. Ob ugodni priložnosti je kupil velik del ameriške predvojne umetnosti, drugače pa impulzivno kupoval tisto, kar ga je trenutno navdušilo. Vila je za vse sčasoma postala pretesna; začelo se je obdobje posojanja del po vsem svetu.

Družina je od prve razstave v Münchenski Pinakoteki leta 1930 svojo zbirko kazala javnosti, ko pa mesto Lugano in kantonska oblast nista bila pripravljena podpreti širitve galerije, se je ta novica razširila na obeh straneh Atlantika in za pridobitev zbirke sta se poleg Američanov zavzemala nemški predsednik Richard von Weizsäcker in britanska premierka Margaret Thatcher. Ko je baron Thyssen z vsemi štirimi otroki podpisal sporazum, da mora po njegovi smrti glavnina zbirke ostati neokrnjena, je leta 1992 v največjem transportu umetnosti po Napoleonovem plenjenju umetnin Švico zapustilo okoli 900 predmetov. Odpeljali so jih v Madrid in Barcelono in po večletnih pogajanjih s fundacijo družine Thyssen-Bornemisza je španska vlada prešla od plačane najema k odkupu privatne zbirke, ki jo po številu in vrednosti prekaša samo zbirka angleške kraljice Elizabete II. Skrb za uveljavitev zbirke in omogočanje ogleda čim večjemu številu ljudi nista bila le filantropično dejanje, kajti umetnostni trg je trg kot vsi drugi, umetnine pa so dobra naložba.



Cindy Sherman v filmu iz leta 1979, del zbirke TBA21

Francesca von Habsburg, pravnukinja Augusta Thyssna, si je kuratorske izkušnje nabirala med domačo zbirko v vili svojega očeta. Ukvarjanje z umetnostjo so leta 1993 nekoliko zavrlji poroka s Karlom Habsburškim, najstarejšim sinom zadnjega avstro-ogrskega prestolonaslednika, in rojstva treh otrok, toda že leta 2002 je ustanovila fundacijo Thyssen-Bornemisza Art Contemporary – TBA21. Na Dunaju je fundaciji zagotovila prostor za redno dejavnost in razstave, sicer pa gre kot mecenka in raziskovalka povsod, kamor jo zanese radovednost. Zbiratelji so dolga leta obiskovali predvsem sejmje, kjer pa je ponudba dandanes preširoka in vsebinsko nepregledna. »TBA21 nikoli ni zanimal lov na umetnine po sejmih, in ker nakupovanje nasploh postaja vse hitreje, zbiranje pa vse manj povezano, smo se odločili za drugačen tempo. Spremljamo postopek dela in iščemo stične točke med različnimi vejami umetnosti, arhitekture in znanosti,« razlaga baronica, ki se tako največkrat odloči za dela po naročilu, pri katerih sodeluje od zamisli naprej. Pri zahtevnih naročilih ni pričakovati velikih dobičkov, zato se je treba odreči utečenim načinom trgovanja in najti rešitve, kot so izposoja ali najem. Tako je bila *Legenda*, videoinstalacija južnoafriške umetnice Candice Breitz (trideset monitorjev s pojočimi privrženci Boba Marleyja), na ogled tako v londonski White Cube kot v Kingstonu na Jamajki in je na turneji že vrsto let. Medtem ko so nekatera dela na ogled na vseh koncih sveta, se zbirka širi, saj petnajst umetnikov spremljajo na daljši rok.

Sčasoma so se v ateljeju dunajskega parka Augarten oblikovali inovativni kuratorski pristopi, ki jih razen na rednih razstavah predstavljajo tudi na bližnji zelenici. Pod imenom *ephemeropterae 2013* letos potekajo izvrstni petkovi večeri poezije, literature in performansa s poudarkom na besedi in slavnih nastopajočih. Vstopnine ni in v mestu ni videti plakatov, ki bi vabili na kraj, o katerem predsedujoča pove: »Na tem izjemnem prostoru lahko zbirko prikazujemo, kot je treba; lahko se posvečamo umetnikom, s katerimi smo tesneje povezani. Deset let dela pomeni deset let spremljanja posameznih ustvarjalcev in vsaka razstava poskuša biti prikaz njihovega celotnega razvoja. Vedno so nas privlačili veliki prostori; nismo tako navdušeni nad White Cube,raje

gledamo, kako dela nastajajo v svojem vsebinskem kontekstu in času.« Samostojne razstave so tudi priložnost za predstavitev kakšnega od umetnikovih soustvarjalcev, saj »dela po naročilu omogočajo združevanje in iskanje novega«, je prepričana mecenka, ki nadvse rada povezuje likovnike z glasbeniki ali arhitekto z znanstveniki.

Namesto še enega velikega muzeja Thyssen-Bornemisza sta Francesci von Habsburg za zdaj ljubši mobilnost in nestalnost, kar je tudi značilnost umetniških paviljonov, ki na specifičnih lokacijah postanejo del javnega prostora. Prvi tak paviljon po naročilu sta ustvarila svetlobni umetnik Olafur Eliasson in arhitekt David Adjaye, po predstavitvi na 51. beneškem likovnem bienalu je našel svoje mesto na dalmatinskem otoku Lopud. Dopustniki tam dan in noč zrejo proti neizmernemu morskemu horizontu, na oljčnem griču pa v paviljonu *Your Black Horizon* doživijo umetniško interpretacijo svoje izkušnje. Povsem drugačen, dvajsettonski »antipaviljon« *The Morning Line* si je zamislil umetnik Matthew Ritchie. Po predstavitvi na arhitekturnem bienalu je skulptura stala v Seville, Istanbulu in skoraj dve leti na ploščadi ob Visokem vodometu na Dunaju. Meščani, navdušeni nad instalacijo zvočnih prostorov sodobne eksperimentalne glasbe, so bili prepričani, da tja tudi sodi. Toda petična mestni upravi ni obrodila sadov, konstrukcija je zdaj zasidrana pred Centrom za umetnost in medijske tehnologije v Karlsruheju.

Habsburgova je prepričana, da je javni prostor »pomemben zato, ker dosežeš drugačno skupino ljudi. V tem primeru dejansko nagovarjaš otroke, starše, sprehajalce psov, mame ... Ko sem na javnem prostoru priredila koncert v *The Morning Line*, sem ljudem predstavila glasbo, ki je doslej še niso slišali ali jo komaj poznajo. Intenzivno so prislunhili nečemu, za kar ni bilo treba kupiti vstopnic ali oditi na koncert. Tako lahko predstaviš nove zamisli. Umetnost bi rada naredila dostopnejšo, kar bi pomagalo ljudem razmeti, kako pomemben del našega življenja je. Vsakdo hoče trgovati z umetnostjo, filantropski čut ostaja v ozadju.« Veliko aktivnosti TBA21 ima socialno, politično ali okolsko noto. Von Habsburgova sama pozorno spremlja razmere v kurdski skupnosti v Turčiji. Vse to vidi kot del svojega življenja in dela, ki »je od vsega začetka pomenilo odpiranje svetu umetnosti«.

Piratska akademija

Eden od stebrov dejavnosti TBA21 je manj znana »piratska akademija«: ladja Dardanelle pluje po morjih z znanstveniki, raziskovalci in umetniki na krovu. Teme in področja raziskav, pri katerih sodelujejo različne univerze, umetniške institucije, pomorska raziskovalna središča, muzeji in naravovarstvene organizacije od vsepovsod, so ogroženost koralnih grebenov in posameznih vrst, ribištvo, pomen biološke raznovrstnosti, življenje obmorskega prebivalstva ... Med letošnjimi raziskavami zvokov v Karibskem morju so snemali vse, kar prihaja iz morskih globin: vzdihovanje kitov, tleskanje delfinov, škrtanje rakov, zvočne značilnosti potresnih sunkov in vetra na površini morja. S tem so prispevali k razvoju na določenih področjih znanosti, oblikovalcem zvoka pa širili izkustva. Morja in otoki baronico von Habsburg posebno privlačijo, že vrsto let na otoku Lopud nadzoruje obnovo frančiškanskega samostana, ki ji ga je uspelo dobiti v zakup od krajevne oblasti. »Tu prirajamo delavnice, v prenovljenem objektu bomo imeli razstave, v utrdbi za samostanom si zamišljam manjši filmski festival. Želim obuditi tamkajšnje kulturno življenje,« pravi. Sodelovanje s hrvaško občinsko upravo je uspešno, še pomembnejši so dobri odnosi z domačini. Podobno navezana je na Jamajko, vendar je tam težje, saj vlada ne kaže tolikšnega razumevanja za umetniška prizadevanja evropske »princeze«.

Jedro dejavnosti predstavlja zbirka, kjer izstopajo ženska imena – Jenny Holzer, Janet Cardiff, Sarah Lucas, Šejla Kamerić, Sharon Lockhart, Annete Kelm, Tracey Emin, Kristina Leko, Francesca Woodman ... TBA21 redno sodeluje s Sanjo Iveković, Marino Abramović, Candice Breitz, Jano Winderen, Renato Poljak in drugimi ustvarjalkami, s čimer ne zapolnjuje le vrzeli, temveč poskuša najti nova razmerja do prevladujočega statusa kolegov.

Na tematskih pogovorih beseda teče o vprašanih, ki se porajajo ob naročilih, denimo o revolucionarnih znanstvenih raziskavah, kakršne potekajo v švicarskem CERNU, o tehničnih aspektih izvajanja elektro-akustične glasbe v specifičnih prostorih ipd. Sprva so bili odprti za javnost, po novem pa smejo sodelovati samo aktivni razpravljavci, zato so sodelujoči pri enem pogovoru največkrat občinstvo pri naslednjem, kar gotovo sprosti vzdušje in omogoča svobodnejše izražanje misli. Francesca von Habsburg še dodaja: »Če imate občinstvo, ki samo posluša, se ostali ne odprejo. Poleg tega nečemo predstavitev v Powerpointu, kajti znanstveniki, politiki, celo umetniki, vsi, ki so povabljeni na predavanja, zdaj redno prinašajo vnaprej pripravljene predstavitve in jih potem samo malo prilagodijo. Zato sem to prepovedala. O svojem delu lahko govoriš tudi brez takšnih pripomočkov.«

Prvih deset let TBA21 je minilo v hitrem razvoju nosilnih stebrov in vsega, kar se vrtilo okoli njih, ter v iskanju pozicij na trgu, kjer Francesca von Habsburg ni edina, ki ji je ljubše zbiranje umetnosti po naročilih. Prednosti, kot so tradicija, izkušnje in znano ime, so očitne, v naslednjem desetletju, najpozneje pa ob predaji naslednikom, bodo jasni dosežki in pomen prizadevanj ene vidnejših mecenk našega časa. **Uršula Rebek**

Prvih 5 ...



Aleksandar Popovski režira v MGL.

V KNJIGARNO PO KNJIGE IN NA POGOVOR

V knjigarni prodajajo knjige, to je osnovna dejavnost knjigarne in nikakršnega razloga ni, da bi zaradi tega bili plat zvona – razen če se knjigarnarji, kot se bo to zgodilo konec septembra v Modrijanovi knjigarni na Trubarjevi v Ljubljani, svoje osnovne dejavnosti ne odločijo pospremiti še s kakšnimi drugimi zanimivimi dogodki. Letošnja akcija *Knjigokup* se je začela 23. septembra in bo trajala do 19. oktobra, srečevanja v knjigarni pa bodo, v duhu problemov, ki tarejo slovensko založništvo, prav tako »problemska«. Na prvem izmed pogovor, ki bo potekal 1. oktobra, vendar v čast 30. septembra, mednarodnemu dnevu prevajalcev (takrat je namreč umrl Sofronij Evzebij Hieronim, bolj znan kot sveti Hieronim, ki je prevedel Sveto pismo v latinščino), bodo Suzana Koncut, Borut Kraševc in dr. Nada Grošelj poskušali odgovoriti na vprašanje, zakaj so pri nas novi prevodi klasičnih ali kulturnih del tako strošno redki.

V četrtek, 10. oktobra, na dan razglasitve Nobelovega nagradenja za književnost, se bodo o slovenskih književnih nagradah pogovarjali dr. Miran Hladnik, Zdravko Duša in dr. Barbara Simoniti (pogovor bo vodila Breda Biščak). Čez teden dni bo beseda tekla o književni kritiki: prislunhiti bo mogoče Gabrieli Babnik, Mateju Bogataju in Urbanu Vovku, povezovalc bo Dražen Dragojevič.

MESTNI JUNAKI

Mestno gledališče ljubljansko začenja letošnjo sezono kakšna dva tedna pozneje kot običajno, zato pa v resnično velikem slogu: s prvimi tremi enodejankami iz cikla *Prizori iz junaškega življenja meščanov* Carla Sternheima (1878–1942) v režiji Aleksandra Popovskega, ki s to uprizoritvijo prvič režira v MGL. Gre za zgodbo o treh generacijah rodbine Maske, ki se prebija skozi viharje podjetniških zagat in vzpenjanja po družbeni lestvici. Zgodba je bila v času nastanka pred prvo svetovno vojno zanimiva tako zaradi prikaza uspešne družine skozi več generacij (nekaj let prej je izšel vplivni roman Thomasa Manna *Buddenbrookovi*) kot uporabe naslovne besedne zveze »junaško življenje« (»Heldenleben«), o katerem je istočasno napisal simfonično pesnitev z istim imenom.

Z veliko verjetnostjo lahko pričakujemo, da bo kipeča domišljija Popovskega našla odlične sodelavce v razigrani zasedbi MGL in da bomo gledali radoživ ognjemert virtuoznosti – a z neprijetnim sporočilom, ki bo kot siten maček ostalo z nami, ko bodo užitek ob ogledu že davno za nami ... Premieri 29. 9. v naslednjih tednih sledi še devet ponovitev.

KJE IN KDO BO RIGOLETTO?

Ljubljanska Opera sezono odpira s prvo od dveh velikih Verdijevih tragedij, z *Rigolettom* (marca pride še *Ples v maskah*), ki ga bo glasbeno vodil preizkušeni hišni dirigent Loris Voltolini, režiral pa Detlef Soelster, ki se pred nedavnim v isti hiši z *Nabuccom* ni ravno proslavil. *Rigoletto* je odprt za številne interpretacije, v osemdesetih ga je režiser Jonathan Miller postavil v okolje italijanske mafije v ZDA, najnovejša postavitev v newyorški Metropolitanški operi ga je nedvoumno umestila v Las Vegas okrog leta 1960, tenorskega zapeljivca Mantovskega vojvodo pa spremenila v Franka Sinatro, ki je tedaj tam zažigal s svojim razvpitim *Rat Packom*.

No, zgodba o tragičnih posledicah starševskega oportunitizma v imenu skrbi za nedolžne otroke se vsekakor lahko obrne na različne načine, vseeno pa se zdi, da bodo

... prihodnjih 14 dni



FOTO TADEJ REGENT

glavna zanimivost predstave pevci, ki jih je napovedanih res veliko (zlasti v primerjavi z mariborskim *Triptihom*, ki štarta le en dan pozneje, ima pa le enkratno zasedbo): v naslovni vlogi trije (med njimi hišna Marko Kobal in Jože Vidic v prvi veliki vlogi po letošnji nagradi Prešernovega sklada), v vlogi Vojvode so štirje (kar trije hišni, med njimi tudi Branko Robinšak in obetavni Aljaž Farasin), Gild pa je kar pet – razen Martine Zadro vse gostujoče. Gostja bo v vlogi Maddalene tudi Nuška Drašček Rojko, v tej vlogi pa bosta nastopili še dolga leta pomembni članici ansambla Mirjam Kalin in Vlatka Oršanič. Za ljubitelje opere pravcati poligon za raziskovanje novih glasov, pa tudi za preizkus znanih v doslej neznanih vlogah – ali vlogah, ki jih pevci v teh fazah karier običajno ne pojejo. Za prvih osem predstav do konca novembra so zasedbe že na spletni strani.

FILOZOF IN METAMAŠINE

Primoža Oberžana marsikdo najprej poveže s stroji, navsezadnje je vodilni v svojstveni glasbeni zasedbi The Stroj. Manj je znano, da je po študiju diplomirani filozof in sociolog kulture in da se navdušuje nad opuščeni industrijskimi objekti, ki bi se jih dalo obuditi v novo življenje in iz njih narediti prizorišča kulturnih dogodkov – nekakšen inventar takšnih lokacij v Mariboru je delal na povabilo EPK. Prav v lanskoletni prestolnici kulture bo v četrtek, 26. septembra, premiera *Odpadnika*, »glasbene stereodrame za človeka in stroj«. *Odpadnik* je prvi Oberžanov samostojni gledališko-glasbeni projekt, v katerem avtor predstavi profesorja Franza Spielmanna, brezposelnega filozofa, ki se naseli na odpadku, »hrbtne strani sodobnega sveta«, in tam iz zavrženih strojev začne izdelovati »metamašine oz. stroje za proizvodnjo smisla«. Na implicitno vprašanje, ali je Spielmann nemara Oberžanov *alter ego*, je med vrtcami odgovoril Jan Cvitkovič, ki so ga ob ogledu predstave obhajale takšne misli: »Ko sem stal tam in gledal *Odpadnika*, mi je zelo hitro postalo jasno, da pravzaprav prisostvujem eksplozivni in brezkompromisni Oberžanovi osebni izpovedi. Podivjana nežnost. Brutalna natančnost. Redka nevkalupljenost.« *Odpadnik*, ki je »izvirna kritika in refleksija sodobne potrošniške družbe«, se bo začel ob 19. uri v Salonu uporabnih umetnosti v Mariboru, vstopnine ni.

DUH POVOJNE BRITANIJE

Po lanski uspešnici Kena Loacha, igranemu celovečercu *Angelski delež* (*Angels' Share*), ki je kritike in gledalce navdušil s prepričljivo mešanico komičnosti in socialne kritike, k nam prihaja njegov najnovejši film, tokrat dokumentarec. *Duh leta '45* (*The Spirit of '45*) raziskuje atmosfero solidarnosti, ki naj bi se med Britanci ustvarila v času 2. svetovne vojne in nato pojemajoče nadaljevala v povojna leta ter dokončno sesula z reformami Margaret Thatcher. Bolj kot za dokumentaren opis povojnih let gre pri Loachovem zadnjem delu za politični manifest, ki možnost za reševanje sodobnih problemov družbe vidi v obratu od sodobnega liberalnega individualizma kot ideološke hrbtenice sodobnosti k renesansi nostalgicne vizije socialno občutljivejšega kolektivizma povojnih let. Neskriti politični opredeljenosti so v veliki meri zavezani tudi prvi odzivi na film, ki za zdaj v približno simetričnem ravnovesju variirajo med navdušenimi in ostro kritičnimi. Ali gre za prikaz »resničnega bistva Velike Britanije« in »budnico sodobni politiki in volilcem«, ali pa zgolj za »ideološko farizejstvo« in »reciklažo marksističnih fantazem«, se lahko od 2. oktobra naprej prepričate v Kinodvoru.

V desetmilijonsko skrito lastništvo ne moreš brez povsem trdnih mafijskih vezi, ki te držijo za jajca in vrat.



Dr. Alojz Ihan, Rožančev nagradjenec, na portalu Siol.net, o poslih med svojim starim znancom Borutom Šukljjetom in Heliosom ter o mafijski ekonomiji in anatomiji

Več kot čebele

»To, kar slišimo, je res zastrašujoče. Kaj naj naredimo?« se je glasilo obupano vprašanje iz občinstva v ljubljanskem Kinodvoru, ki je po premierni projekciji dokumentarca *Več kot med* prisostvovalo še moderiranemu pogovoru na teme, ki so segale daleč onkraj izhodišča – čebelarstva in čebel.

Nič nenavadnega, kajti dokumentarni film, ki je brez dvoma eden najizčrpnjših prikazov življenja v panju in dogajanja okrog njega, čebele obravnava kot simptom. Te medonosne žuželke so že od pradavnine tesno vtkane v marsikatero civilizacijo (brez pretiravanja bi lahko zapisali, da so danes že dodobra udomačene), tudi Slovenija ima dolgo tradicijo čebelarstva, odnos ljudi do čebel pa je malone antropološka kategorija. Kot je mogoče razumeti iz dokumentarca, se ločnica med človekovim dojemanjem čebel riše nekako tako kot meje med kontinenti: če v Švici, režiserjevi domovini, čebelar joka, ko mora zaradi boleznih usmrtiti svoje čebelje družine z žveplom in panje nato zažgati, se ameriški podjetnik John Miller, ki panje s čebelami vozi po Združenih državah, ne pomišlja razkriti kot pohlepni kapitalist, ki vse podreja enemu cilju – čim večjemu zaslužku. Četudi to pomeni, da čedalje višji delež čebel ne preživi napornih transportov po ZDA, oslABLJENIM ŽUŽELKAM PA PO PRIHODU NA CILJ NAJPREJ POSTREŽEJO S SLADKANO VODO, OBogateno z izdatnimi količinami antibiotikov.

Čebele umirajo, to je dejstvo (kot je nadvse pomenljiv podatek, da se v slovenščini ne reče, da čebela »pogine«, temveč »umre«). Kljub vsemu pa je najbrž pretiran stavek, ki ga pripisujejo Einsteinu in se glasi, da bo štiri leta po smrti zadnje čebele izumrlo tudi človeštvo. Tudi režiser dokumentarca ga navaja s pridržkom, saj ga film postavlja na laž – tako v Severno Ameriko kot v Avstralijo so čebele zanesli šele priseljenci, tamkajšnje rastline so se glede oploditve pred tem znašle po svoje (predvsem jim je bil v pomoč veter). Kaj pa se zgodi, kadar čebele izginejo z območja, kjer so prej bile in kjer so prej opravevale, nam režiser prikaže na primeru ene od kitajskih provinc. Tam sadna drevesa sprašujejo na roko. »Potovanje v prihodnost« je zlovešča besedna zveza, s katero režiser pospremi bizarne prizore Kitajcev, ki s čopiči v rokah plezajo po drevesih ... Vendar pesimistične tone in barve – ta del filma je bil kot nalašč posnet pod oblačnim azijskim nebom – kmalu razvedrijo kadri iz sončne Arizone. Tam se kamera posveti še enemu Američanu z bolj evropskim odnosom do

čebel: Fred Terry se je specializiral za divje čebele oziroma t. i. čebele ubijalke (včasih imenovane tudi »afriške«, čeprav so v resnici bolj »afrikanizirane«). Odkar se ukvarja z njimi, mora sicer nositi kombinezon in ostalo zaščitno opremo, nima pa več skrbi zaradi njihove preobčutljivosti in ranljivosti. Če bi igral na srečo, bi gotovo stavil na te čebele, tako trdožive in odporne so, pravi Terry.

Optimistični ton je, vsaj na začetku, prevladoval tudi na pogovoru z gostoma po projekciji filma. Ekolog in raziskovalec Anton Komat je zatrdil, da čebele ne bodo izumrle, Aleša Kandus, direktorica Medexa, pa, da je slovenski med podvržen najstrožjim standardom glede vsebnosti antibiotikov (ki so pri nas seveda prepovedani) in drugih nedovoljenih snovi. In da pri nas čebelarji še zdaleč niso tako brezsrčni kot v ZDA. V tem ji je pritrtil tudi Franc Šivic, povezovalc pogovora in tudi sam čebelar: ni mogoče ravno reči, da ga njegove čebele poznajo, prav gotovo pa on pozna njih. Potem se je razprava počasi premaknila k neizogibnim temam, kot so gensko spremenjene rastline, pogoltnost multinacionalk, ki proizvajajo semena, in farmacevtskih družb, ki proizvajajo pesticide in insekticide – pa za boljšo prodajo, če je verjeti Komatovim navedbam, včasih najprej kar sami poskrbijo za večjo razširjenost živalske ali rastlinske nadloge med posevki. Ali podkupijo kakšnega znanstvenika, ki potem izdela analizo o popolni neškodljivosti določenega strupa. Sredstva za zatiranje mrčesa, katerih proizvajalci obljublajo, da delujejo na živčni sistem, denimo pri mravljah, ki se jim potem zmede orientacijski oz. komunikacijski sistem, podobno delujejo na ljudi, je opozoril Komat. In od takšnih izjav, ki morda niso docela preverjene, nekaj zoprne resnice pa že je v njih, ni bilo več daleč do obupanega vprašanja iz občinstva, s katerim se je ta zapis začel. Kaj storiti? Najkrajši odgovor bi bil: samooskrba. Vsi trije so se strinjali, da ima Slovenija mnogo prenizek odstotek samooskrbe, da smo Slovenci potrošniško žal zamenjali z demokracijo (ali obratno) in da bomo, če bomo jedli lokalno hrano namesto tiste, ki je pripeljana od daleč in naprodaj po hipermarketih, tudi bolj zdravi. Bolj zdrava pa bo tudi Slovenija, kajti države z manj samooskrbe so po pravilu bolj ranljive. Precej daleč od čebel in čebelarstva je zašel pogovor, a saj tudi film, ki bo v Kinodvoru na sporedu do konca septembra, ni govoril (samo) o čebelah. **A. T.**

Najboljše igra tisti, ki najboljše – zgloda

Če ste se kdaj spraševali, zakaj vaš otrok na glasbenem tekmovanju ni dobil glavne nagrade, ki mu jo je pred nosom speljal sotekmovalec, za katerega je bilo očitno, da igra slabše – je zdaj odgovor na dlani: ker kakovost izvedbe še ne zagotavlja, da jo bodo sodniki prepoznali kot tako. Ko piše *Economist*, je sicer od nekdaj veljalo, da je pri nekaterih glasbenih žanrih pomembno, kaj spremlja izvedbo; ogled rockovskega koncerta v živo je, denimo, nekaj čisto drugega kot poslušanje zvočnega posnetka. Čeprav bi si mislili, da je klasična glasba pri tem izvzeta, pa je nedavna raziskava, v kateri so se osredotočili na ocene sodnikov na glasbenih tekmovanjih, pokazala nasprotno. Ocenjevanje je pod drobnogled vzela Chia-Jung Tsay, tudi sama koncertna pianistka in raziskovalka na University College v Londonu. V študiju, katere rezultate je pravkar objavila v *Proceedings of the National Academy of Sciences* (Raziskave nacionalne akademije znanosti), je zajela tisoč prostovoljcev, od katerih jih je bila polovica glasbenih strokovnjakov, druga polovica pa nepoznavalcev. Ocenjevali so nastope udeležencev desetih uglednih glasbenih tekmovanj in nato njihove razvrstitve kandidatov primerjali z ocenami sodnikov. Vsak prostovoljec je ocenil trideset nastopov, po prve tri z vsakega tekmovanja. Toda samo tretjini prostovoljcev so pokazali celovite posnetke nastopov z zvokom, preostali dve tretjini sta ocenjevali bodisi samo video- bodisi samo avdioposnetek. Tisti, ki so imeli na voljo oboje – zvok in sliko –, ter tisti, ki so se morali odločati samo na podlagi zvoka, so se pri ugotavljanju glede končne razvrstitve tekmovalec odrezali le malo bolje, kot bi metali kovanec. Tisti, ki so se pri ocenjevanju zanašali samo na svoje oči, so – malce presenetljivo – dosegli najboljši

rezultat, se pravi, da so s svojimi odločitvami največkrat zadeli sodniške, pravzaprav v skoraj polovici primerov, česar ne gre več pripisati naključju. Še bolj čudno pa je, da so glasbeno izobraženi strokovnjaki med prostovoljci, za katere bi si človek mislil, da kot profesionalci pri poslušanju odmislijo vse, kar nastopajoči počne na odru razen zvoka glasbe, v manj kot tretjini primerov uganili pravilno razvrstitev nastopajočih. Ko pa so jim predvajali zgolj avdioposnetek, se je delež pravih rezultatov popravil – v malce manj kot petdeset odstotkih primerov so se ujeli s sodniškimi odločitvami. In vsem, ki ste bili doslej prepričani, da na glasbenih tekmovanjih z lovorikami ovenčajo res samo najimnitnejše glasbenike, se bodo ob tem podatku močno nagubala čela: kadar so se oboji, strokovnjaki in glasbeno neizobraženi prostovoljci, odločali na podlagi videoposnetkov, so uganili končno razvrstitev nastopajočih v malce manj kot polovici primerov. V vodilo so jim bile obrazne grimase in gibi, ki so v njihovih očeh izražale strast pri igranju, in kandidatu, ki je po njihovem odigran skladbo najbolj strastno, so prisodili najvišje mesto.

Eden od naukov te raziskave bi lahko bil, da so glasbena tekmovanja v resnici loterija. Če niti poznavalci ne zmorejo uganiti zmagovalca izmed treh najboljših, ki jih slišijo in vidijo igrati, bi bilo morda najpametneje, če bi zaresni sodniki na takšnih revijah glasbenih talentov, ko bi izločili tiste zares neobetavne, ostale razvrščali kar z metom kovanca. Lahko pa vest o nenavadni raziskavi obrnete sebi v prid in, če bi si vi (ali vaši otroci) na katerem od takih tekmovanj radi prigrabili glavno nagrado, nekaj truda vložite v izpopolnjevanja odrskih veščin, ne le tehnike igranja. **A. T.**

Edward Clug, baletnik

PRI USTVARJANJU ME VODI SPOROČILO IN KONTEKST

Edward Clug ima pri dopolnjenih štiridesetih uresničene težko dosegljive sanje večine baletnih umetnikov; uspešno kariero baletnega plesalca, koreografa in umetniškega vodje. V Slovenskem narodnem gledališču Maribor deluje od leta 1991, ko je končal šolanje na nacionalni baletni šoli v Cluj-Napoci v Romuniji. Je prejemnik pomembnih nagrad, med njimi nagrade Prešernovega sklada in Glazerjeve listine, danes koreografira za najuglednejše baletne hiše na svetu. Največji promotor njegovih del je mariborski baletni ansambel, ki gostuje z njimi na najprestižnejših plesnih festivalih po svetu, prve dni oktobra pa bo s kar tremi predstavami tudi na minigostovanju v Ljubljani.

TINA ŠROT

Pred vami je nov mandat umetniškega direktorja Baleta SNG Maribor. Kakšni so vaši načrti – boste nadaljevali z obstoječo strategijo, ki je zaznamovala vaše desetletno obdobje vodenja baletnega ansambla?

Seveda, tudi v prihodnje nameravam voditi ansambel tako, kot se je v minulem obdobju izkazalo za uspešno. Dogodki se vrstijo z vrtoglavo hitrostjo, zato težko natančno napovedujem njihov razvoj za dolgo obdobje petih let. Čas mi dopušča le, da se posvetim vsakemu projektu sproti.

Leta 1991 ste bili angažirani kot baletni solist v Slovenskem narodnem gledališču Maribor, leta 1998 pa se je zgodil vaš veliki koreografski preboj s *Tangom*. Temu so sledile nove, izjemne koreografije, s katerimi ste se uveljavili v svetu in z njimi predstavili mariborski Balet.

Razumljivo je, da sem se kot koreograf osredotočil na lastno vizijo, ambicije in na ustvarjanje lastnega umetniškega preboja doma ter pozneje tudi v tujini. Vendar brez mariborskega baletnega ansambla, brez mojih kolegov in prijateljev to ne bi bilo izvedljivo. Mariborsko gledališče mi je dalo priložnost za začetek in razvoj moje kariere. Danes ga čutim kot prostor, ki me izziva na drugačen način. V zadnjih letih sem namreč imel možnost sodelovati z drugimi ansambli, kar je nekoliko spremenilo moj odnos do matičnega ansambla. Opažam, da so v mariborskem ansamblu, ki me dobro pozna, pričakovanja večja kot pa v ansamblu, s katerim sodelujem prvič. Z drugimi besedami, najtežje je presenetiti plesalce mojega ansambla, zato vidim poseben izziv v nadaljevanju dela z njimi.

Kakšna je danes prepoznavnost mariborskega Baleta v svetu?

Imamo bistveno boljši položaj kot pred petimi leti, ljudje nas bolje poznajo in cenijo. Imamo sloves ansambla z jasno identiteto in formo. Takšen umetniški status nam omogoča dobro izhodišče za pogajanja, ki so sestavni del gostovanja. Pred desetimi leti ni bilo tako, zato smo morali tedaj veliko vlagati v gostovanja tako finančno kot tudi organizacijsko. Zdaj je ponudb iz tujine občutno več.

Mariborski Balet slovi po sodobnem baletnem slogu prav po zaslugi vaših koreografij, ki jih predstavlja na največjih plesnih festivalih, kot so *Jacob's Pillow* v Združenih državah Amerike, *Dance Open* v Sankt Peterburgu in *Arts festival* v Singapurju. Je tudi to del vaše vizije?

Ves čas sem si intenzivno prizadeval, da bi posodabljali klasične baletne predstave in tako opozarjali nase tudi na področju klasičnega baleta, saj si z izjemnimi solisti to lahko privoščimo. Rezultat tega so nedavne premiere, kot sta denimo klasični balet *Don Kihot* in neoklasični balet *Romeo in Julija* Valentine Turcu, ki je čez noč postal uspešnica. Govorimo o klasičnem baletu v sodobni podobi, ki se je izkazal za učinkovito formulo in poraja velik interes ne le za sodobne baletne predstave našega gledališča, ampak tudi za klasične in neoklasične. Gostovanje s takšnimi predstavami sicer za nas predstavlja večji delovni in finančni zalogaj, ki pa smo mu kos; dokaz je gostovanje z baletom *Romeo in Julija* na Ljubljana Festivalu in na Dubrovniških poletnih igrah. Dogovorjeno imamo tudi gostovanje z baletom *Don Kihot* sredi oktobra na Finskem. Veseli me, da smo vzpostavili pravo ravnotežje med klasičnim in sodobnim repertoarjem.



FOTO DAMJAN SVARČ

Kako klasični in sodobni repertoar združujejo druge večje baletne hiše?

Lahko vam dam konkreten primer: pogosto koreografiram za Stuttgartsko baletno hišo, ki slovi po delih legendarnega koreografa Johna Cranka, sicer ustanovitelja tega ansambla. Stuttgartski balet redko gostuje z drugim delom kot s Crankovim, to je njegova identiteta. Ansambel lahko tako vsako leto gostuje v Hongkongu, Pekingu in Tokiu z istimi predstavami, ker občinstvo želi videti Stuttgartski balet, kar zanj pomeni koreografsko delo Johna Cranka. Tu lahko potegnem vzporednico z mariborskim baletom, ki ga na festivalih želijo videti v mojih koreografijah. Sam se sicer aktivno ukvarjam s promoviranjem klasičnih baletnih predstav, saj te pričajo o vrhunskosti baletnih plesalcev in prinašajo potrditev tako njim kot tudi meni kot umetniškemu direktorju baleta.

Kako se spopadate s težavnim obdobjem gospodarske krize?

Moramo se znajti. Zagovarjam misel »manj denarja, boljše ideje«. Vendar je to misel, ki ne more postati formula za normalno delovanje nekega teatra. V tem obdobju so še posebej dobrodošli festivali. Ko mariborski Balet gostuje od Sankt Peterburga do Ria de Janeira, krijejo celotne stroške organizatorji. Festivali torej omogočajo odlično promocijo slovenske kulture v svetu in nam hkrati nekoliko olajšajo prebijanje skozi krizo.

Pri vodenju ansambla se še vedno srečujete s tragičnim položajem statusa baletnega plesalca, ki je bil spremenjen s pokojninsko reformo leta 2001. Ta med drugim določa, da naj bi člani baletnega ansambla plesali na odru do šestdesetega leta ali celo dlje ...

V Sloveniji imamo specifično situacijo in lahko bi našli specifično rešitev zanjo. Ne moremo se primerjati z Nemčijo, Švico, Francijo ali pa z Rusijo, kjer so zakoni bistveno bolj radikalni in baletnim plesalcem določajo prekvalifikacijo po tridesetem, petintridesetem letu. Pri nas se lahko pogovarjamo

o takšnem radikalnem zakonu za tiste, ki se danes odločajo za baletni poklic in se imajo nanj čas pripraviti. Za plesalce, ki se zdaj približujejo letom, ki jim onemogočajo kakovostno plesanje, pa smo pripravljene sprejeti kompromis.

Vam delo umetniškega direktorja in koreografa dopušča čas za nastopanje v baletnih predstavah?

Če odmislim manjšo, pretežno dramsko vlogo v *Don Kihotu*, sem kot plesalec aktivno vključen samo še v dveh predstavah, to sta *Tango* in *Radio and Juliet*, ki sta ostali vse od nastanka koreografsko nespremenjeni. Vsakič ko izvem, da bom ponovno plesal v *Tangu*, tako kot bom zdaj v Cankarjevem domu, se tega zelo razveselim. To namreč pomeni, da si bom prisiljen vzeti nujen čas za vaje. Ukvarjanje s svojim telesom, ki ga moram spraviti v pravo formo, je dobrodošlo v mojem življenjskem slogu. Ponudi mi namreč nov pristop do ostalega dela.

V smislu nove energije?

Potem ko se človek dopoldne prepoti, se s svežim zagonom loteva ostalih obveznosti. Mislim, da je to zelo zdravo.

Koreografirate za eminentne baletne ansamble, kot so Marijino gledališče, Stuttgartski balet in Zürški balet. Vaš uspeh je velik zgodovinski dosežek v slovenskem baletnem prostoru in menim, da se tega pri nas docela še ne zavedamo.

Mislim, da je to popolnoma normalno. Moram reči, da se tega še sam ne zavedam iz preprostega razloga, ker vsak nov projekt za prestižno baletno hišo, za katero si niti v sanjah nisem predstavljal, da bom lahko ustvarjal, prinaša dodatno breme. Ko npr. dobim povabilo za nov projekt v letu 2016, imam mešane občutke, saj vem, da bom imel do takrat še veliko projektov za druge baletne hiše. Želim si namreč, da to, kar delam najraje, ne bi postalo nekakšna rutina ali način življenja, ampak da bi ohranjal željo in motivacijo za koreografiranje. To mi na srečo uspeva, verjetno zato, ker se lotevam vsakega projekta sproti in nanj gledam, kot bi bil moj zadnji.

UKVARJANJE S SVOJIM TELESOM, KI GA MORAM SPRAVITI V PRAVO FORMO, JE DOBRODOŠLO V MOJEM ŽIVLJENJSKEM SLOGU. PONUDI MI NAMREČ NOV PRISTOP DO OSTALEGA DELA.

Znano je, da je najtežje odkriti nekaj resnično novega, vendar vam je to uspelo. Prepoznavni ste po unikatem sodobnem koreografskem jeziku. Kako ga dojemajo v tujini?

Ljudje ne vedo, v kateri predalček bi me dali, ker v mojem slogu ne vidijo konkretnega vpliva obstoječega ali najbolj vplivnih koreografov 20. stoletja. V njem torej vidijo nekaj svojevrstnega, vendar pa sam ne morem trditi, da gre za nekaj novega, ampak bolj za posledico lastnega razvoja v več kot 15 letih. In zakaj sem se sploh začel ukvarjati s koreografijo? Ker sem z najbolj pomembno vlogo v klasičnem baletu, Basilom v *Don Kihotu*, leta 1996 dosegel svojo mejo kot klasični baletni plesalec. Takrat sem ugotovil, da ne želim v nadaljevanju svoje kariere ohranjati tega, kar sem dosegel – govorim o tehničnem in fizičnem vidiku klasičnega baletnega plesalca. Ta misel o dolgi poti do postaje, ki jo vnaprej poznaš, me je dušila. Tako se mi je porodila želja, da se izražam na način, ki bo izhajal iz mojega načina gibanja in seveda giba, ki ima pečat klasičnega baleta.

Nekoliko preseneča, da ste kljub vabilom eminentnih baletnih hiš ustvarjali tudi za sodobne plesne skupine, kot so En Knap Group, Kjara's Dance Project in Bitef Dance Company.

Res je, ampak prepričan sem, da občinstvo pri ogledu teh koreografij ni razmišljalo, ali ima koreograf klasično baletno izobrazbo.

Morda, saj ste te sodobne plesne koreografije zahtevnostno prilagodili plesalcem. Vaša sodobna baletna dela sicer slovijo po izjemni hitrosti in natančnosti plesanja, ki so jim kos le vrhunsko izurjeni baletni plesalci.

Seveda, čeprav sam o meji med sodobnim baletom in sodobnim plesom že dolgo ne razmišljam več. Pri ustvarjanju seveda izhajam iz znanja, ki ga imajo plesalci, vendar pa se mi zdi najpomembnejše vsebinsko izhodišče projekta. Trenutno pripravljam koreografijo *Svatba* skladatelja Igorja Stravinskega za Belgijski kraljevi balet, ki bo premierno uprizorjena 3. oktobra. V intervjuju so me vprašali, kako bi opisal svoj koreografski slog. Ob tem vprašanju sem se nekoliko zamislil in odgovoril, da je najbolj pravilno, če ga opišem kot slog *Svatbe*. Z drugimi besedami, tema mi narekuje način gibanja. Čeprav si prizadevam za virtuoznost plesanja, me pri ustvarjanju vodita sporočilo in kontekst predstave. Skozi to nastaja ples, se rodi in pride do izraza.

LE ŠE BESEDA V VALOVANJU POEZIJE

Veronika in Faronika sta krvavo živa lika; sedanost je vir tako zgodbe o kaznovanem ženskem napuhu, sumljivo sorodne Prešernovi Turjaški Rozamundi, kot druge o mitični ribi, morski deklici, od katere je odvisen obstoj sveta.

ANDREJ KORITNIK

Mati, kave bi,« je zavzdihnil vsega naveličani Ivan Cankar, nakar je prizadevna ženska odhitela kdovekam izprosit kave za razvajenega sina. Ko je s sveže kuhano kavo trpe štorkljala po stopnicah, si je Ivan že premislil in je ni spil; mladostno ošabnost je obžaloval sanjsko iskreno, a prepozno. Slovenska mati in njen pasivni sin sta sicer le en odmev širokega mitološko-zgodovinskega spektra, ki se razpre ob vprašanju, v kakšne like je domišljija med Alpami in Jadranom utelesila žensko, (samo)razumevanje, ravnanje, odnose z drugimi. Folklorni trio Urška–Lepa Vida–cankarjanska mati sicer lepo zajema »mit« v aristotelskem razmerju do realne »zgodovine« – a je mojster Andrej Rozman - Roza, ki se je doslej poetično lotil tako Urške kakor Lepe Vide – pa tudi Martin Krpan ne manjka –, najnovejšo pesnitev *Veronika Faronika* (2013) zložil z mislijo, da so v slovenski zgodovini, mitu, pesništvu še druge ženske, in z drzno poetsko svobodo združil dve zgodbi: o ošabni in skopi grofici Veroniki iz Kamnika in o ribi Faroniki. Pesniške podobe *Veronike Faronike* pa niso prepuščene le nebrzdani domišljiji bralca; globoko pomensko jo spremljajo črne-bele ilustracije Cirila Horjaka, dr. Horowitza, in imaginaciji fatalne seksi ženske, ki je kaznovana za svoj vzvišeni odnos in odloča o obstoju sveta, dajejo naboj ter navdih pri interpretiranju knjige v stripovskem formatu, izdane pri Kulturnem društvu Myra Locatelli iz Volč.

Ko so Veroniko z Malega gradu trije bratje duhovniki prosili za finančni donesek za tri kapelice pri mestni cerkvi, je srdito zamahnila po kamnu in se zaklela, da se raje spremeni v kačo, kot da bi dala denar. Želja se ji je izpolnila, spremenila se je v pol žensko pol kačo in še danes upa na pogumnega rešitelja. Čaka ga bogata nagrada. Ljudska pesem iz Podmelca v Baški grapi pa pripoveduje zgodbo o ribi Faroniki, morda tudi na pol ženski na pol ribi, ki jo mora kot htonično božanstvo, zmožno z zamahom repa uničiti grešni, na pogubo obsojeni svet, v imenu »porodnih žena« pa nedolžnih otročičev prepričevati sam Jezus Kristus. Ni znano, kakšna je bila odločitev samovoljne ribe, nekdanje napetosti med poganskim in krščanskim pa so v

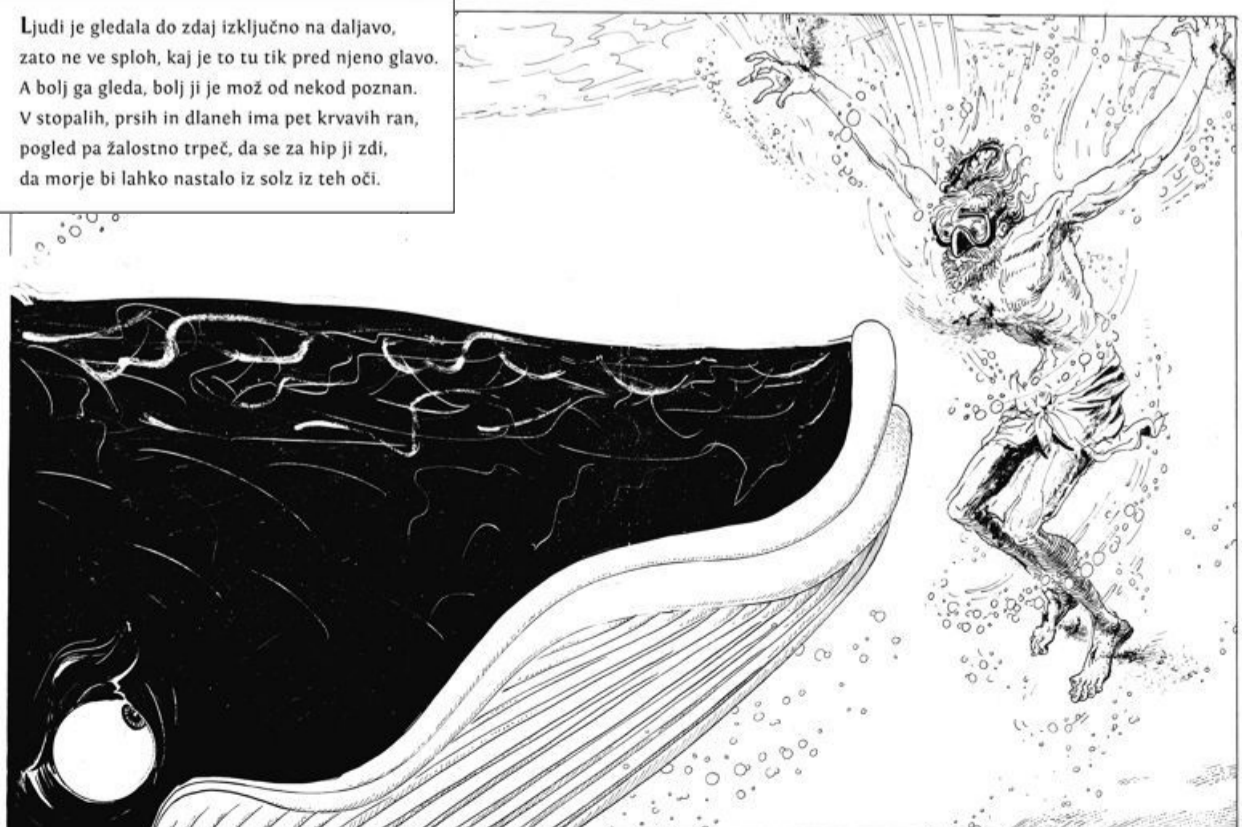
zapisani pesmi s Tolminkeskega izhodišče za humanistično razpravljanje brez pretiranih čustev.

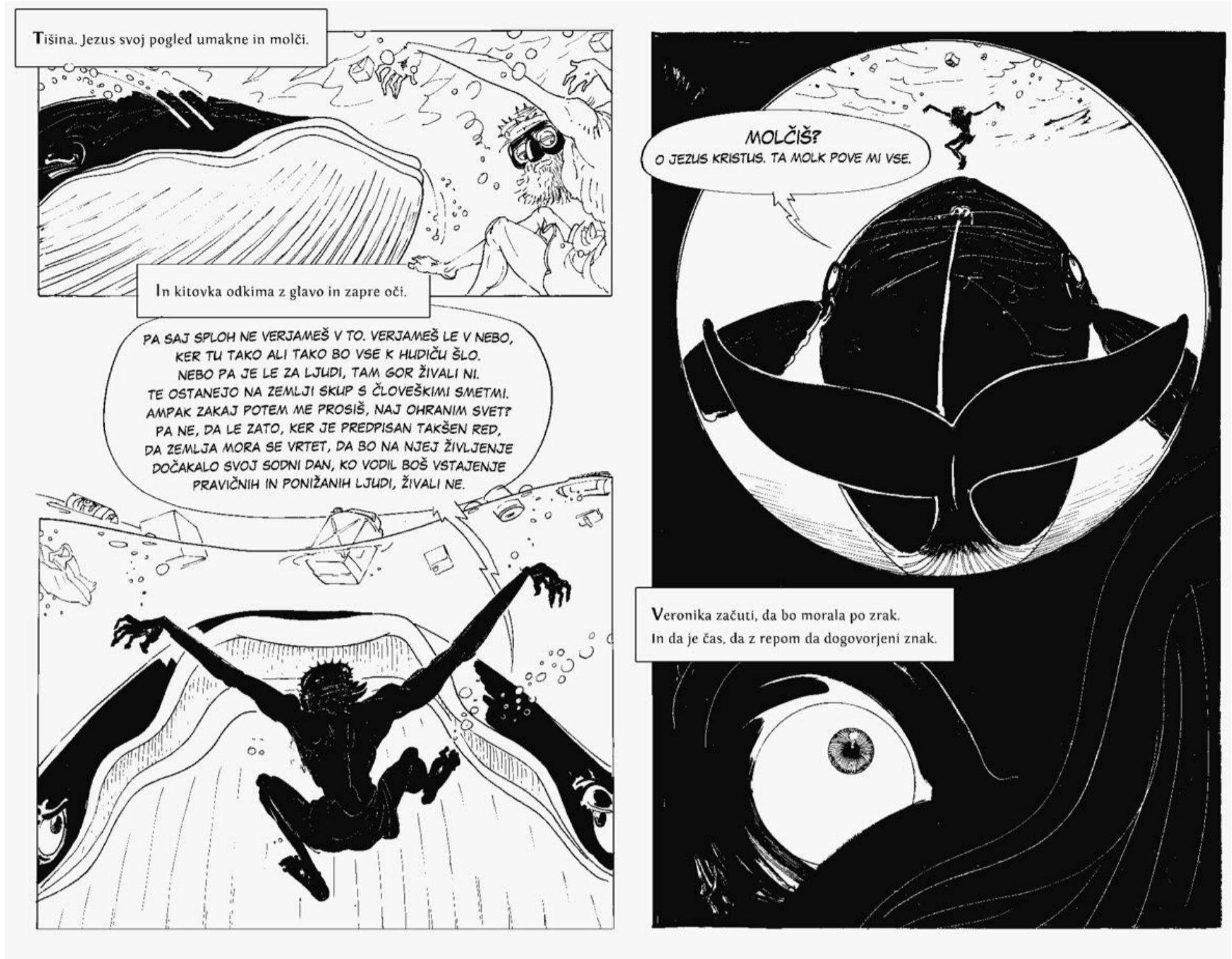
Čeprav po Aristotelovi *Poetiki* o razliki med mitom in poezijo čivkajo že vrabci po strehah, je pesnik zadel žebljico na glavico: stereotip posvetne ošabne ženske Veronike iz plemiške tradicije je pretopil z religioznim motivom ribe-ženske Faronike. Za metamorfozo je izbral kita. Veronika je v satiričnem, duhovitem Rozmanovem pesniškem svetu, posutem s prožnimi, sodobnimi, elegantno ritmičnimi, trdno povezanimi verzi, frklja, zaprta v mali svet strasti in bogastva. Sovražno je nastrojena proti predrznežem

**KO SO VERONIKO TRIJE
BRATJE DUHOVNICI PROSILI
ZA FINANČNI DONESEK TREM
KAPELICAM, JE SRDITO
ZAMAHNILA PO KAMNU IN SE
ZAKLELA, DA SE RAJE SPREMENI
V KAČO, KOT DA BI DALA DENAR.**

brez denarja, ki se nenadzorovano plodijo in bi brez dela radi imeli vse. »Na živce so ji šli vsi ti, ki imeli so skrbi / s čim drugim kot s čim boljšo potešitvijo strasti, / zato hodila je le tja, kjer so podobni njej, / bogati, lepi in brez socialističnih idej. / Pred stisko bežala je kakor vernik pred resnico, / življenje je zajemala z veliko zlato žlico.« Ker ni upoštevala že toliko zglednih zgodb pred njo, kako so ošabne ženske kaznovane, se po poletu v New York (omislila si bo drugačen modni slog) na ulici sooči z nosečo beračico in njenima otrokoma. Kakor njena srednjeveška kamniška sorodnica čisto ponori: »SOVRAŽIM VSE, KI SO IZGUBILI SAMOSPOŠTOVANJE! / ponavlja še, ko se zgodi bum tresk in vik in krik in kri, / da v istem hipu že zaspi in sanja čudne sanje.« Že v Rozmanovi *Urški* je prometna

Ljudi je gledala do zdaj izključno na daljavo, zato ne ve sploh, kaj je to tu tik pred njeno glavo. A bolj ga gleda, bolj ji je mož od nekdaj poznan. V stopalih, prsih in dlaneh ima pet krvavih ran, pogled pa žalostno trpeč, da se za hip ji zdi, da morje bi lahko nastalo iz solz iz teh oči.





nesreča kazen za prevzetnost in prav tako v tej novi pesnitvi Veronika zaspi in nad seboj zagleda žalostne oči Zemlje, ki ima že vsega zadosti: »Nimam volje ne moči, / da bi se še kar vrtela kot hrček v tem kolesu / krog sonca v enoličnem in ponižujočem plesu. / Se pa že rajši spremenim v komet in grem od tod, / kot da še leta in leta letam vsakič isto pot.« Prestrašena Veronika ga hoče ustaviti, in zdaj nastopi božansko: pesnik z ovidijsko metamorfozo zamenja mit in Veronika se mora spremeniti v kita. Ima natanko leto dni, da ugotovi, kako je biti žival v kultiviranem, podivjanem svetu, v katerem imajo ljudje vse, pa si ne znajo razdeliti, kaj šele resnico govoriti.

Odločitev je težka, in ena sama bo: ali naj človeštvo samo sebe uniči ali pa naj Faronika zamahne z repom v poslednjem švistu pogube in da znamenje Svetu, naj se spremeni v komet in odleti med zvezde. Toda že v ljudski pesmi ni odgovora, kaj se zgodi na koncu; kajti ko nastopi dan odločitve, pred Faroniko in Veroniko, ki jo »v celoti kitovstvo prevzame« in kot žival je »le še beseda v valovanju poezije«, stopi sam Božji sin in ju milo roti, naj prizaneseta grešnemu človeštvu. Razlogi so enaki kot nekoč. Izjemno strogo ritmično urejeno valovanje poezije Andreja Rozmana - Roze, z dovoljenimi namernimi napakami, in strogo ritmiziranje podob na mojstrskih ilustracijah razprejo vse dvoumnosti, nakopičene v obeh mitih in v tej pesniški interpretaciji: v besedi-podobi se

zgstijo nasprotja med rešitvijo in pogubo sveta; med religioznim in posvetnim, celo antireligioznim – Veronika se huduje nad Kristusom in ga sprašuje, kdaj se bo osvobodil tega svojega boga in nehal nesebično služiti drugim. Up in brezup, bogati in revni, socialisti in kapitalisti, čista stanovanja in onesnaženi oceani, odrešitev in poguba, zločin in kazen, vsi se zavrtinčijo skozi zgodbo *Veronike Faronike*; in ker Jezus Kristus pri Andreju Rozmanu - Rozi na vse očitke molči – odločilno je, da živali ne bodo doživele zveličanja –, se razburjena kitovka naposled odloči in švigne proti svetlobi. Kaj pa zamah? Kaj pa konec sveta? Odgovor je skrit v Veronikinih sanjah, in ko se prebudi, po prometni nesreči leži v bolniški sobi. Še je pot, kljub hudim očitkom: revščini se ne izogiba več. In tudi Zemlja še vztraja na isti absurdni poti. *Veronika Faronika* se konča v socialnem mišljenju novodobne gospodarske recesije, s katero se tudi začne.

Ne pozabimo: *Veronika Faronika* ni le poezija, ampak je hkrati strip. Hitre poteze filigransko natančnih črno-belih ilustracij dr. Horowitza, uveljavljenega slovenskega umetnika stripa, poglobljajo Rozmanovo sodobno pesniško interpretacijo obeh mitov; zgodilo se je, da je ilustracija tako pomembna kot sam verz in da odnos med pomenom in podobo tke s podobnostmi in nasprotji hkrati; podobe v *Veroniki Faroniki* niso le ilustracija dogodka ali preproste slikovne ponovitve vsebine besednega verza, temveč grafično utripanje črnih in belih kontrastov, prepletanje preprostih potez in zapletenih podrobnosti. So zgodba o zgodbi in zgodba v zgodbi. Z ostrimi, odločnimi potezami narisane sličice silijo človeško oko, da ne hiti prehitro k naslednjemu verzu, temveč se ustavi; ko pogled počiva na podobi ali pa sledi konturam potegov, barvnih intonacij itn., se pomenska struktura poetičnih, v lep ritem skovanih verzov, uleže v »bistvo« človekovega umevanja.

In če vemo, da je Ciril Horjak v deliriju nenadnega navdiha zaradi mojstrsko kovanega verza Andreja Rozmana - Roze v treh dneh in nočeh, z dvema urama spanja, narisal vse te ilustracije, si lahko le ponovimo tisočkratno spoznanje: več kot analiza pove geneza. Čas nastanka je najprivlačnejši del umetnine; njeno samostojno življenje in recepcija pri bralcih sta brez dvoma zanimivi, prav gotovo pa ne enako kot incipit, ustvarjalno umetniško sodelovanje pri nečem, kar še ne obstaja. *Veronika Faronika* je

tako odprto delo, da z večkratnim branjem in gledanjem razpiramo preteklost knjige same, njen nastanek, hlastno nastajanje, potezo čopiča in besedo poetovo, hkrati pa omogoča varno oddaljenost pesniško-mitološko-zgodovinske interpretacije. Kakšna sreča: njena multimedialnost se še bolj razširi, če smo kdaj igralca Andreja Rozmana - Rozo poslušali v živo in nam vsaka njegova resna ali hudomušna beseda v mislih zazveni kot recitacija. Tedaj je obroč med mitom, zgodovino, pesništvo in stripovsko ilustracijo

VERONIKA FARONIKA ANDREJA ROZMANA - ROZE IN DR. HOROWITZA NI LE PESNIŠKI STRIP Z MOČNIM ETIČNIM, FILOZOFSKIM, RELIGIOZNIM, SOCIALNIM IN OKOLJEVARSTVENIM SPOROČILOM, AMPAK JE UMETNIŠKI DOGODEK.

sklenjen, kakor Zemlja, ki nam bo še naklonila nekaj dragocenih trenutkov.

Veronika Faronika Andreja Rozmana - Roze in dr. Horowitza ni le pesniški strip z močnim etičnim, filozofskim, religioznim, socialnim in okoljevarstvenim sporočilom, ampak je umetniški dogodek. Kadar knjigo/strip odpreš in se zazreš noter, živo opazuješ boj med besedo in podobo. Lahko uživaš le poetično ali le slikovno. Lahko si izbereš lastno glasbeno ozadje. Ko bomo le še beseda v valovanju poezije in bomo bodisi čakali na zveličanje bodisi ujeti v telesa rib raziskovali oceane, bo v slabo tolažbo Faronikino hudovanje nad Kristusom: »Pa saj sploh ne verjameš v to. Verjameš le v nebo, / ker tu tako ali tako bo vse k hudiču šlo. / Nebo pa je le za ljudi, tam gor živali ni. / Te ostanejo na Zemlji skup s človeškimi smetmi. / Ampak zakaj potem me prosiš, naj ohranim svet?« ■

ANDREJ ROZMAN -
ROZA

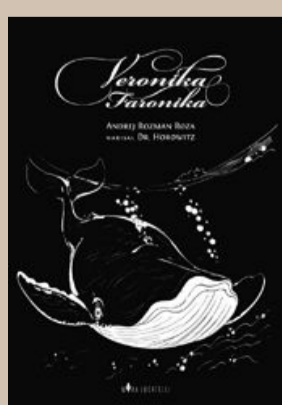
Veronika Faronika

ILUSTRACIJE DR.
HOROWITZ

KULTURNO DRUŠTVO
MYRA LOCATELLI

VOLČE, 2013

46 STR., 9 €



LIGA LEGEND

Eduard Miler je še kot umetniški vodja ljubljanske Drame predlagal Dušanu Jovanoviću, naj napiše dramsko besedilo, ki bi snov vsaj delno črpalo iz resničnega ljubezenskega trikotnika med Jovanovičem, Mileno Zupančič in Radkom Poličem. Kakšne sadove je predlog obrodil?

MATIC KOCIJANČIČ

Predstava se začne s prizorom, v katerem 63-letna igralka Milena prizna možu Radku, novinarju, da se je na neki proslavi, na katero se je odpravila sama, zaljubila v drugega moškega njunih let – v Borisa, kapitana dolge plovbe v pokoju. Pove mu, da ima z njim razmerje, ki se mu nikakor ne namerava odreči. Užaloščeni Radko brez Milenine vednosti pokliče Borisa in se z njim dobi v baru. Sledi serija dvogovorov o pomenu ljubezni, zvestobe in varanja: moške debate Borisa in Radka, v katerih Boris zastopa svobodomiselnost, Radko pa ustaljene družbene norme, nato zakonski prepiri Milene in Radka, ki razkrijejo grenkobo njune zveze, ne nazadnje pa tudi razigrana zakonolomska šepetanja in vzdihovanja Milene in Borisa, ki kljub svojim letom s pomočjo neizčrpnih zalog farmacevtskih preparatov vzdržujeta stopnjo seksualne kondicije, bolj kot za upokojenca značilno za najstnike.

Mož in ljubimec svojo izvoljenko postavita pred ultimat: izbere naj enega ali drugega. Ona ultimat vrne: ali bo živela z obema v *ménage à trois*, komuni po vzoru njihove hipijevske mladosti, ali pa z nobenim. Tako Borisu kot Radku se Milena vizija upokojske poliamorije upira in ker ne verjame odločnosti njenih groženj, ponudbo enoglasno zavrne, ona pa se v slogu emancipirane Lepe Vide še v istem hipu odpravi v Sharm el-Sheikh, novim avanturam naproti. Moška junaka bolečino svoje izgube utopita na priljubljen slovenski način, s popivanjem v baru Vesolje, kjer ugotovita, da sta si pravzaprav izjemno simpatična in da komuna sploh ni bila tako slaba ideja. Na koncu se odločita, da se bosta z Borisovo jadrnico odpravila v Egipt in Mileno pridobila nazaj, kar je glede na nečloveško količino viskija, ki jo spijeta v prizoru, še dokaj racionalen sklep pogovora.

KDO IGRAM?

»Dramsko« Mileno in »dramskega« Radka v tej krstni uprizoritvi *Borisa, Milene, Radka* igrata »čisto prava« Milena Zupančič in Radko Polič – tekst je po besedah Jovanovića napisan za »igralce z imeni in priimki« –, svojo vlogo v strukturi ljubezenskega trikotnika pa je Jovanović dodelil Borisu Cavazzi, ki ne postane Dušan, temveč (p)ostane Boris, tako po imenu kot po karakterju. S tem mu je dodeljen najbolj kompleksen lik predstave, kajti »dramski« Boris je vsaj tridelna sestavljanka: prvič, Jovanović vanj vnese avtobiografske elemente, drugič, doda mu tudi biografske in karakterne značilnosti Borisa Cavazze, in tretjič, videti je, da gre pri izgradnji tega lika ne nazadnje za povsem zavestno idealizacijo piščeve samopodobe, na račun katere se je na tiskovni konferenci pošalil tudi Cavazza; namignil je, da je Jovanović svoj lik dokaj očitno oblikoval kot »strašnega frajerja«.

Kljub naslanjanju na resnične dogodke Boris, Milena in Radko vseeno niso dokumentarno biografski liki. Jovanović v zgodbo vnese dovolj očitnih fiktivnih elementov, da jo izmakne dokumentarnosti, žanrskemu rezultatu tega izmika pa nadene ime »dokumentarna fikcija«. Z njo želi doseči, »da se občinstvo ves čas sprašuje, kaj od tega se je zgodilo, kaj je res, in kaj je izmišljeno«.

Predstava svoj svet in zakonitosti odnosov med glavnimi osebami sicer očitno gradi na resničnih dogodkih – vsaj to so ustvarjalci novinarjem večkrat zatrjili –, a prej kot za prepričanje odrskega realizma in dokumentarizma gre za eksperiment preizkušanja skrajnih meja fikcije; kot je povedal Polič, je izziv predstave zanj v tem, da ostane »nekdo drug« tudi takrat, ko je na odru poklican po svojem pravem imenu in ko se pred njim odvrti variacija grenke življenjske izkušnje.

V tem igranju z distanco med fiktivnim gledališkim likom in resnično osebnostjo igralca se Jovanovićevega projekt vpisuje v očitni trend sodobnega slovenskega gledališča: podobne meje v letošnjem *Zapiranju ljubezni* s pomočjo režiserja Ivica



FOTO PETER UHAN

Buljana raziskujeta Pia Zemljčič in Marko Mandič, ki tudi s prevzemom svojih pravih imen v odrske osebnosti vneseta dinamiko resničn(ostn)ega intimnega razmerja; Mandič je sorodna vprašanja še na bolj ekspliciten način zastavljal že v solo performansu *MandičStroj*, med letošnjimi obeti Slovenskega mladinskega gledališča pa čakamo na podvig Daria Varge, ki v sodelovanju z režiserko in koreografkinjo Natalijo Manojlović pripravlja *Zakulisje prvakov*, svoj gledališki avtoportret.

Boris, Milena, Radko se od nepreglednega števila projektov, ki v zadnjem času proučujejo problematiko odrske identitete, razlikuje po eni bistveni značilnosti: te identitete se loteva v sklepni poglavjih karier nastopajočih, ki so v širši slovenski zavesti že zdavnaj vpisani med največje gledališke legende. Še več, igralci jo podajajo na komičen način in s tem – v brk svojemu nedotakljivemu statusu – v marsičem izrisujejo karikature svojih izklesanih javnih osebnosti. V tem smislu je tekst svež in po svoje tudi drzen; čeprav se njegov avtor precej lažje ponorčuje iz svojih kolegov kot iz samega sebe, kar kljub sublimni igri Cavazze pogosto razvodeni enosmerno dinamiko predloženih šal, je predstava še vedno dovolj komična, da navkljub rahli razvlečenosti nagradi našo pozornost, a obenem dovolj umirjena, da ni mogoče prezreti njenih pomenljivih raziskovalnih podtonov.

VZVRATNI GENERACIJSKI PREPAD

Pri komičnih vrhuncih predstave ima odločilno vlogo izvrstni Alojz Svete, ki nastopi v ženski preobleki Radkove 97-letne mame. Ta neustrašna starka s črnogorskim naglasom in polkovniško preteklostjo, ki kljub svojim letom kar poka od zlovesčih nakan, občinstvo nasmeje do solz in obenem nakaže drugo veliko temo Jovanovićeve igre: prepričevanje mesta starosti v družbi.

Območje Jovanovićevega spopada s tem problemom še bolj intrigantno od lika Radkove mame začrta druga izmed edinih dveh stranskih oseb igre, Milenina hči, Anja, ki jo igra Nina Valič. Anja je najmlajša v predstavi, a obenem po zadržtosti, resnosti in nazorski konservativnosti prekaša celo svojo militantno babico. Svoji odrski materi očita stvari, ki jih danes le redko slišimo iz ust mladih ljudi: da mora v zakonu potrpeti ne glede na svoja čustva ali moževo ravnanje, da je »nespodobna«, da se ljudje njenih let nimajo kaj zaljubljeni ... Tudi Valičeva je novinarjem priznala, da se ji je bilo težko živeti v vlogo, ki z njenim resničnim odnosom do starejših nima prav dosti skupnega. Kaj se tu dogaja? Kaj nam Jovanović sporoča s tem intrigantnim in obenem najbolj nenavadnim likom svoje drame?

Prvič, zdi se, da gre za vzvratno ponovitev generacijskega prepada, ki so ga Jovanovićevi vrstniki doživljali v mladosti: nakazuje mnenje generacije ustvarjalcev predstave, da mlajši rodovi ne sledijo ustrezno njihovim uporniškim stopinjam, kakorkoli že to zveni paradokсно; da torej generacija otrok njihovo zahtevo po svobodi danes utesnjuje na podoben način, kot so jo včeraj zatirale generacije staršev in starih staršev.

In drugič, v luči te ugotovitve se odvija še ena repriza: podobno kot je v šestdesetih in sedemdesetih prišlo do zadnje velike reforme institucije mladosti, predvsem »študentstva« kot neuklonljive uporniške drže, ki jo od tedaj v dokaj nespremenjeni, celo nostalgčni obliki povzema vsak novi letnik, nosilna generacija te reforme v svojih poznih letih naleti na drugo starodavno institucijo, ki ji je »vsiljena«: na institucijo starosti. Občutek, ki najbolj zaznamuje lik Milene, okrog katerega se giblje središčno dogajanje igre, je prav utesnjenost v samoumevnih pričakovanjih družbe do ženske njenih let.

Čeprav ni nikoli odveč poudariti, da bi morali družbena pričakovanja do posameznika ob vsakem jasno izraženem nelagodju vnovič premisliti in ohraniti le tista, ki so res smiselna, se obenem zdi, da program takšne reforme starosti, kot jo gledališko motri *Boris, Milena, Radko*, kaže tudi ključne simptome zahodnega projekta pozabe smrti.

Če je nedavna preteklost umetno zamejeno obdobje starosti transformirala v odlagališče za vprašanje smrtnosti, ki je v našem mladostnem vsakdanu pridobilo status največjega družbenega tabuja – se pravi, »o smrti bomo razmišljali, ko bomo stari, zdaj se živi« –, se poskuša v vse bolj tehnološko in farmacevtsko določeni sodobnosti ta pozaba prenesti tudi na »zrelo življenjsko obdobje«. *Boris, Milena, Radko*, predstava, ki tematizira sodobno dožemanje starosti, smrti skoraj ne omenja, še najbolj neposredno je ta navzoča v svoji negaciji: »Milena ne bo nikoli umrla«, v sklepnem prizoru drug za drugim ponovita Boris in Radko in s tem na neki način izrečeta neizrečeno: mi ne bomo nikoli umrli. Ali pač?

LIGA LEGEND

No, kdo bi jima – vsaj v žlahtnem prenesenem pomenu – lahko oporekal? Boris, Milena, Radko (in Dušan), gledališki nesmrtniki, so letošnjo sezono ljubljanske Drame odprli s predstavo, ki v polnosti razume gledališko izraznost in jo izkoristi v vseh njenih dimenzijah: v tradicionalni in raziskovalni, v grenki in sladki, v osebni in družbeni.

Boris, Milena, Radko je – z vsemi problemi, ki jih odpira – ne nazadnje svojevrsten poklon trem gledališkim velikonom, in njihov priklon vsem nam. Da gre za velik dogodek, sta začutila tudi filmska ustvarjalca Rajko Grlič in Matjaž Ivanišin, ki sta s kamerami spremljala celoten proces nastajanja projekta in bosta pridobljeli material zmontirala v dokumentarec; Mileno Zupančič pa je Drama ob nedavni upokojitvi počastila še z zbornikom o njeni igralski poti.

Ob prvi javni uprizoritvi predstave, na kateri smo si novinarji poskušali izboriti tistih nekaj prostih mest, ki jih niso zasedli gledališčniki, je bilo mogoče čutiti iskreno in ganljivo hvaležnost publike do mojstrov, ki so jih ustvarjalci v svojih karierah podarili slovenskemu odru. Morda je občutke v svojem nagovoru po predstavi še najbolje ubesedil ravnatelj Drame Igor Samobor, ki je z občinstvom delil anekdoto iz časa nastajanja predstave: odrski delavci, ki jim je bil naslov predstave za vsakodnevno rabo nepraktičen, so naslov skrajšali na »naše legende«. ■

DUŠAN JOVANOVIĆ

Boris, Milena, Radko

REŽIJA DUŠAN JOVANOVIĆ

SNG DRAMA LJUBLJANA

14. 9. 2013, 120 MIN

Med tradicijo in novodobnostjo

Jubilejni Grafični bienale nosi dvoumen naslov *Prekinitev*, ki se bo tistim, ki zadnja leta spremljajo dileme, povezane z njim, lahko zazdel zavajajoč. Bolj bi namreč pristajal prejšnjemu bienalu, katerega snovalci so povsem prekinili navezavo na tradicijo prireditve, letos pa gre bolj za prekinitev tovrstnih radikalnih stremljenj, ki so bienale želela preobraziti v tipično manifestacijo sodobne umetnosti.



Allora & Calzadilla: *Premor (Afganistan v noči čarovnic V) (Intermission [Halloween Afghanistan V])*, 2012. Ročno odtisnjen lesorez na platnu. Odtis 1/3 + 1 A. O. 304,8 x 426,7 cm. Uporabljeno z dovoljenjem umetnikov in Lisson Gallery

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Trideseti grafični bienale se namreč zaveda svoje preteklosti in jo, obletnici primerno, tudi obeleži s posebno razstavo v Cankarjevem domu, na kateri dobimo kratek vpogled v zgodovino, se spomnimo na vrhunska svetovna umetniška imena, ki so na razstavah sodelovala (Picasso, Miro, Severini, Zadkine ...), se ob arhivskih televizijskih posnetkih znova zavemo dilem, s katerimi se je bienale soočal, in ob njih ugotovimo, da vse pravzaprav niso čisto nesodobne. Obletnica je tudi primerna priložnost za obuditev vedenja o posebnostih nastanka, zasnovne in položaja prireditve, ki je nekoč, v blokovski razdeljenem svetu, igrala povezovalno vlogo med »prvim«, »drugim« in »tretjim« svetom, zato so jo nekateri dovolj

posrečeno primerjali z Organizacijo združenih narodov na področju umetnosti. A to je bilo seveda povezano z danostmi takratnega sveta, letošnji bienale pa se dogaja tukaj in zdaj, dileme, s katerimi so se morali soočiti njegovi usmerjevalci, pa pravzaprav niso veliko lažje od minulih.

Letošnja osrednja razstava in spremljevalni dogodki delujejo dokaj pragmatično, nekako lovijo ravnotežje med tradicijo in novodobnostjo in v tem smislu prireditev spominja na nekatere iz prejšnjega desetletja. Opazno je, da je letošnji selektorici, Američanki Deborah Cullen, tuj »purizem forme«, ki prinaša izključujoče delitve na neokonceptualne in novotehnološke zvrsti umetnosti, ki naj bi bile edine aktualne, na eni in tradicionalnejše, ki naj bi bile zastarele,

na drugi strani. Ta je udomačen v nekaterih tukajšnjih krogih, v toplih gredah nesamozavestne majhnosti in klientelizma, v tujini pa nanj v tako radikalnih izpeljavah kot pri nas tako rekoč ne naletimo (več). Na velikih svetovnih razstavah večinoma enakopravno sobivajo različne umetniške forme, nobeni se ne odreka legitimnosti le zaradi njene narave in dolžine njenega zgodovinskega razvoja, pač pa se njihovo relevantnost meri glede na moč, sugestivnost umetniškega nagovora. Temu pogledu se pridružuje tudi tokratni bienale, ki poskuša predstaviti »kompleksen sklop reprezentacije in diskurzov«, ponovno premisliti o naravi grafičnih procesov in umetniški produkciji v informacijski dobi.

Selektorica je za izhodišče svojega uvdnega premisleka vzela znano Platonovo

primero z votlino, s katero se je navezala na z vizualijami, pomeni in slepili nasičeno sodobno družbo. S filozofskega stališča je njena uporaba Platona površna, saj se bolj navezuje na pogoste interpretacije omenjenega odlomka iz njegove *Države* v teo-

30. grafični bienale Ljubljana

MGLC, MODERNA GALERIJA

CANKARJEV DOM IN DRUGE LOKACIJE

14. 9. – 24. 11. 2013



Adam Pendleton: Brez naslova (Ženska I in II) [Untitled (Woman I and II)], 2013. Črnilo za sitotisk na foliji Mylar, bučike brez glavice iz nerjavnega jekla. Celotna instalacija 289,5 x 221 cm. 9 unikatnih panelov, vsak 96,5 x 73,6 cm. Uporabljeno z dovoljenjem umetnika in Galerije Pedro Cera iz Lizbone.

riji vizualnih praks in družbenih procesov kot pa na avtorjevo misel samo, a uporaba imen znanih filozofov je pač že dolgo del železnega repertoarja utemeljevanja različnih stališč in tudi Cullenova se temu ni izognila. V osnovi ji je šlo za predstavitev »evolucijskega grafičnega polja sodobnega časa«, »podaljškov tradicionalnih tehnik« in novih pristopov k ustvarjanju odtisov. V skladu s tradicijo prireditve verjame v »trajno relevantnost grafičnih procesov«, ki jih razume v smislu razširjene definicije grafike, kakršno je bienale uveljavil že v prejšnjih letih.

PRETEŽNO REGIONALNO SUBJEKTIVNA SELEKCIJA

Če pogledamo, iz katerih zemljepisnih koordinat je selektorica zajela nabor dvanajstiridesetih predstavljenih posameznikov in skupin, opazimo, da sta poudarjeno zastopana predvsem Balkan (tako kot večina tujcev nas selektorica še vedno vidi predvsem v tem kontekstu) in dvoedini ameriški kontinent, okolje, ki ga Cullenova najbolj pozna.

Relevantnih, zanimivih ali vsaj simpatičnih projektov je na ogled kar nekaj, opazno je, da poudarek ni bil na množičnosti udeležbe, zato so sodelujoči solidno predstavljeni. Pritegnejo na primer velikoformatni lesorezi pri nas kar dobro znanega dvojca Allora & Calzadilla, z motivi ameriških vojakov v Afganistanu v kostumih za noč čarovnic. Gre za posrečeno prikazan bizarni odsev bizarne mentalitete in upam, da si je ameriški veleposlanik, ki sem ga opazil na otvoritvi, zadevo pozorno ogledal (na nek način lahko

GRAFIČNI BIENALE TOREJ ŠE IMAMO, NJEGOVA ZGODBA SE ZA ZDAJ NI ZAOKROŽILA V ŠE ENO, ZA NAŠE KRAJE TIPIČNO TRANZICIJSKO PRIGODO.

delo uvrstimo v tradicijo soočanja različnih političnih pogledov v okviru bienala). Nekoliko bolj na strašljivi strani je grafika iz iste serije s pojavo, v kateri lahko ugledamo nekakšnega prvobitnega malika vojne, in ognjem v ozadju. Sugestivna podoba, ki zna vzbuditi srh.

Morda najintrigantnejše delo je *Agrippa: knjiga mrtvih* (luksuzna izdaja), nevsakdanje skupno delo slikarja Dennisa Ashbaugha in pisatelja Williama Gibsona, katerega smo pri nas spoznali po prevodu njegovega romana *Nevromant*, s katerim je utemeljil literarno zvrst kiberpank. Ta redko viden projekt vključuje različno obarvane akvatinte, ki prikazujejo dele DNK transgenske vinske mušice ter knjige s pripadajočo, delno razpadajočo embalažo. V knjigo je vložena zakodirana računalniška disketa z Gibsonovo delno avtobiografsko pesnitvijo, zadeva asociira na različne vrste zapisov in na človekovo željo

po ohranjanju pomembnih vsebin, tehnologije, ki naj bi mu pri tem pomagale, a mu to hkrati onemogočajo, »prevzemajo igro« na povsem svoj, nepredviden način. Tako knjiga kot disketa sta »programirani za razpad«, njuna vsebina je torej dostopna le še delno in vedno manj ...

Na aktualne razmere v svetu opozarja serija digitalnih grafik sirskega emigranta Tammama Azzama, na grozodejstva, ki jih ne bi smeli pozabiti, z imeni izginulih sodržavljanov dopolnjeni telefonski imenik Urugvajca Luisa Camnitzerja. Gigantski »lesorez« Nemca Thomasa Kilpperja razširi bienale v Švicarijo, ob tivolski promenadi se pod krošnjami nevsiljivo vrstijo sekvenčne digitalne fotografije Charlesa Juhász-Alvarada, nekakšna suita za govorico znakov za slušno prizadete.

ŠOLSKE KLOPI IN ZVOKI LUBJA

Definicijo grafike zanimivo razširijo odtisi šolskih klopi iz različnih okolij. Odtisnil jih je Ottjörg A. C. In tako na papirje prelil stiske, iskanja, jeze, strasti ... njihovih dvanajst do šestnajstletnih uporabnikov. Adam Pendleton v svojih velikoformatnih portretnih sitotiskih kombinira prvine, ki onemogočajo enoznačno razumevanje, naša Marjetica Potrč je dokumentirala »redizajniranje« albanske prestolnice. Zelo znano ime je Gerhard Richter, umetnik z dolgo kilometrin, ki je povezal svoje modernistične obsesije z zakonitostmi tehnologij digitalne dobe in tako ustvaril vizualno bogato »knjigo vzorcev«.

Delo nagrajenke Marie Elene González, v New Yorku in Švici živeče Kubanke, na nek način kaže na večmedijsko naravo bienala (precej stvaritev se posveča tehnološkemu odslikavanju in posredovanju stvarnosti ter tehnološkemu preobrazanju informacij), saj je sestavljeno iz sploščenega lubja breze, njegovega frotažnega, s tiskom dopoljnega odtisa, zvitka za mehanični klavir z vrezanim shematiziranim vzorcem lubja in videa z izvedbo glasbe. Poslušalec lahko ugotovi, da »partitura breze« še zdaleč ni brez glasbene logike, kot jo razume človek, a ta je zelo daleč od harmoničnih spevov, kakršne navadno enačijo z naravo, in zelo blizu skladbam kakšnega Schönberga, umerjena torej na globlje, »kaotične« skladnosti ali razpršenosti.

Bienale ohranja razstavo nagrajenca prejšnje prireditve, kar najbrž ni bila povsem samoumevna odločitev, saj je s tem navzoč tudi »dogodkovni« bienale, ki je tako polariziral javnost. Njegova nagrajenka je bila performerka Regina José Galindo, ki je prisotna s predstavitev svojih pomembnejših del, za otvoritveni dan pa je pripravila tudi »šokantni« performans na poti k Švicariji.

Grafični bienale torej še imamo, njegova zgodba se za zdaj ni zaokrožila v še eno, za naše kraje tipično tranzicijsko prigodo, vseeno pa se je čisto na tiho spremenilo njegovo ime, ki se zdaj, po katalogu sodeč, glasi »Grafični bienale Ljubljana«. V sedanjih konstelaciji se zadeva ne zdi problematična, res pa je, da bi bilo dovolj odstraniti le prirednik in ... ■

NEUČINKOVITA GROTESKA

Gogoljev *Revizor* je eno tistih klasičnih besedil, ki se zdijo kot nalašč napisana za naš čas. S svojim razgaljanjem mnogoterih nelepих značilnosti vedno znova osuplja s svojo aktualnostjo in neprizanesljivo diagnozo.

VESNA JURCA TADEL

Novica o prihodu inkognito revizorja iz prestolnice povzroči v Gogoljevi komediji paniko v malem gubernijskem mestecu, saj se vsi lokalni veljaki prestrašijo, da bo spregledal njihovo »nenamensko porabo javnih sredstev« (če uporabimo adekvatni sodobni izraz). In ker imajo vsi približno enako količino masla na glavi, se poskušajo neznanemu prišleku Hlestakovu, ki ga imajo po pomoti za neljubega nadzornika, na vse načine prilizniti, ne vedoč, da je v resnici neškodljiv in neodgovoren fičfirč, ki le izkoristi situacijo, v kateri se je znašel, in nekaj časa lepo živi na račun prestrašenih provincialcev; potem ko od vseh neženerano sprejme posojilo/podkupnino, na koncu še mimogrede zapelje županovo ženo in se zaroči z njegovo hčerko.

Glede na to, da *Revizor* tako uspešno razkrinka vso nenačelnost, koruptivnost, moralno pokvarjenost, predvsem pa provincialno samozadovoljnost in omejenost, ter hkrati s prstom pokaže na vse »drobne grehce«, ki dnevno padajo iz omar, je bil skoraj skrajni čas, ko so se ga pri nas končno le spomnili v kranjskem gledališču, sicer ob 200-letnici avtorjevega rojstva v sezoni 2009/10. Režiserka Mateja Koležnik je dogajanje takrat predstavila v današnji čas, Gogoljevi liki pa so se z nekaj inteligentnimi in duhovitimi interpretacijskimi posegi spremenili v neslavne junake našega časa, katerih podvige na področju korupcije lahko dnevno občudujemo po vseh medijih. A kranjska predstava se gledalca ni tikala zaradi formalne predstavitve v sedanost (čeprav je bilo to – tudi na nivoju scene, kostumov in glasbenih dodatkov – izpeljano res dosledno in učinkovito), pač pa predvsem zaradi natančnega razbiranja vzgibov vseh likov, njihovih medsebojnih odnosov in obupnega prizadevanja, da bi lahko ohranili družbeni status *quo* in svoje nelegitimno pridobljene privilegije.

Nič od tega pa ni razvidno iz nove postavitve na odru mariborske Drame, ki s kar nekaj pričakovani začenja sezono v režiji novega umetniškega vodje Diega de Bree. Čeprav se mariborska publika dnevno sooča s primeri, ko se postavlja vprašanje, ali je bil javni denar (tudi na področju kulture) pravilno uporabljen in koliko za vsem skupaj stoji najbolj banalni zasebni interesi posameznikov, ki si zato, ker jim trenutni družbeni položaj to omogoča, predstavljajo zakone in moralo precej po svoje, jih na odru v de Breovem *Revizorju* pričaka zborček groteskno zastavljenih likov, ki so v svoji spakljivi pretiranosti varno oddaljeni od našega vsakdana.

NIKOLAJ VASILJEVIČ GOGOLJ

Revizor

PREVOD BORUT KRAŠEVEC, REŽIJA

DIEGO DE BREA

SNG DRAMA MARIBOR

PREMIERA 20. 9. 2013, 130 MIN.

Prvi prizor – in do neke mere celo prvo dejanje – je sicer obetal dosti več; zlasti duhovito zasnovana in natančno izvedena začetna reakcija lokalnih veljakov na strašno novico, ki plastično pokaže, kako udobno si je vsak po svoje postlal na svojem položaju in kako samoumevno pri tem zlorablja zakon (pri čemer najbolj ostane v spominu Miloš Battelino kot direktor bolnišnice). Potem pa se, že z nastopom bebavo opletajočega se Hlestakovovega sluge Osipa predstava začne spreminjati v razrahljani, neobvezni vodvil, kjer se iz prizora iz prizor, iz nastopa v nastop bolj zdi, da se po nepotrebnem zapleta pri oblikovanju nepomembnih (tudi zavajajočih) detajlov, pri čemer se izgublja glavna nit dogajanja. Gegi s padanjem v ložo, podajanje praznih pladnjev, pijansko opotekanje in prestrašeno podrtavanje so precej neuspešen nadomestek za ostre bodice v Gogoljevih poantiranih prizorih, na primer v tistem, ko prihajajo veljaki drug za drugim vsak s svojo pretvezo Hlestakova podkupit – in ki so pri de Brei preigrani na hitro, povsem brez ideje. Namesto posebnosti posameznih likov je režiser našel edino poanto v njihovi skupinski ovčjosti, saj se je mizanscensko vedno znova zatekal v kmalu iztrošeno rešitev postavljanja v vrsto.

V razdrobljenosti in pomanjkanju fokusa igralcem ni preostalo drugega, kot da se večinoma (Kristijan Ostanek, Ivan Godnič, k. g., Eva Kraš, Matija Stipančič, Viktor Meglič, Nejc Ropret, Srdjan Grahovac, k. g., Milada Kalezić, Davor Herga, Ivica Knez, Bojan Marošević) zatečejo vsak v svojo tipizacijo in uporabo zunanjih komičnih znakov na prvo žogo. Pri tem izstopa dosledna skrajna stilizacija Nataše Matjašec Rošker v vlogi županove žene kot avšaste lutke, ki pa ni usklajena s stilom vseh drugih – na primer z Vladimirjem Vlaškaličcem, ki Hlestakova odigra kot samopašnega nastopača, pri katerem sploh ni razvidno, da v celotni situaciji iz prizora v prizor improvizira in sprti izumlja svojo vlogo; ali s pretirano prestrašenim, prav nič nevarnim ali prepričljivo oblastnim županom (Vlado Novak).

Kaj naj bi pomenila nedomiselnost in nerodna scenografija (Hans Georg Schäfer), sestavljena iz obdelanih fotografij pogorelega gledališča, je enako nerazberljivo kot vizualno učinkovit, sicer pa povsem neposrečen konec, kjer nastopajoči ob novici, da je prišel pravi revizor, v ozadju otrpnejo, medtem ko začne pred njimi padati dež ...

Kljub drugačnim režiserjevim izjavam se je žal zgodilo, da je v novi postavitvi *Revizorja* zaradi neselektivnih formalnih domislic vsebina potisnjena v drugi plan, zato tudi ne vzbuja katarzičnega smeha ob prepoznavanju značajev in dogodkov, s katerimi se srečujemo v vsakdanjem življenju, pač pa tu pa tam vzbudi le privoščljiv smeh ob redkih posrečenih trenutkih situacijske komike. Pri predstavi, ki je tako zgrešila svoj namen, in zamudila dragoceno priložnost, da bi gledalcem podržala pred nos ogledalo; pri predstavi, kjer se pojavlja tako umetniški vodja kot režiser v eni vlogi; in kjer režiser očitno meni, da ne potrebuje dramaturga – je verjetno še kar na mestu vprašanje, kdo bi lahko podržal ogledalo njemu. ■

METAFIZIKA ŠPORTA

Morda ne vidite nikakršne povezave med poezijo v njenih najvišjih legah in športom. No, Pindar jo je zagotovo, saj je v svojih slavospevih – v antiki so jim rekli epinikiji, za to zvrst lirike pa se je v slovenščini in v več sodobnih jezikih pozneje uveljavil izraz oda – poveljeval zmage antičnih Grkov na atletskih festivalih oziroma olimpijadah.

EVA VRBNJAK

Konec junija je pri založbi Družina kot prva knjiga nove zbirke Sidera izšel Senegačnikov prevod slavospevov in izbranih fragmentov Pindarja, starogrškega pesnika in prvaka t. i. zbornske lirike, čigar poezija sodi v ožji kanon evropske in svetovne književnosti.

MIROVNIK ALI IZDAJALEC DOMOVINE?

Življenje in delo enega največjih antičnih lirikov nista enoznačna, temveč se spogledujeta s kompleksnostjo, izzivalnostjo, celo enigmatičnostjo (biografska poročila o Pindarju so npr. v marsičem protislovna). Rodil naj bi se leta 518 pr. n. št. nedaleč od Teb in mladost preživel v času bujnega razcveta grške aristokracije. V Atenah se je učil vodenja zborov oziroma režije zbornskega nastopanja in verjetno že zelo zgodaj v antiki obveljal za največjega grškega zbornskega liričnega pesnika.

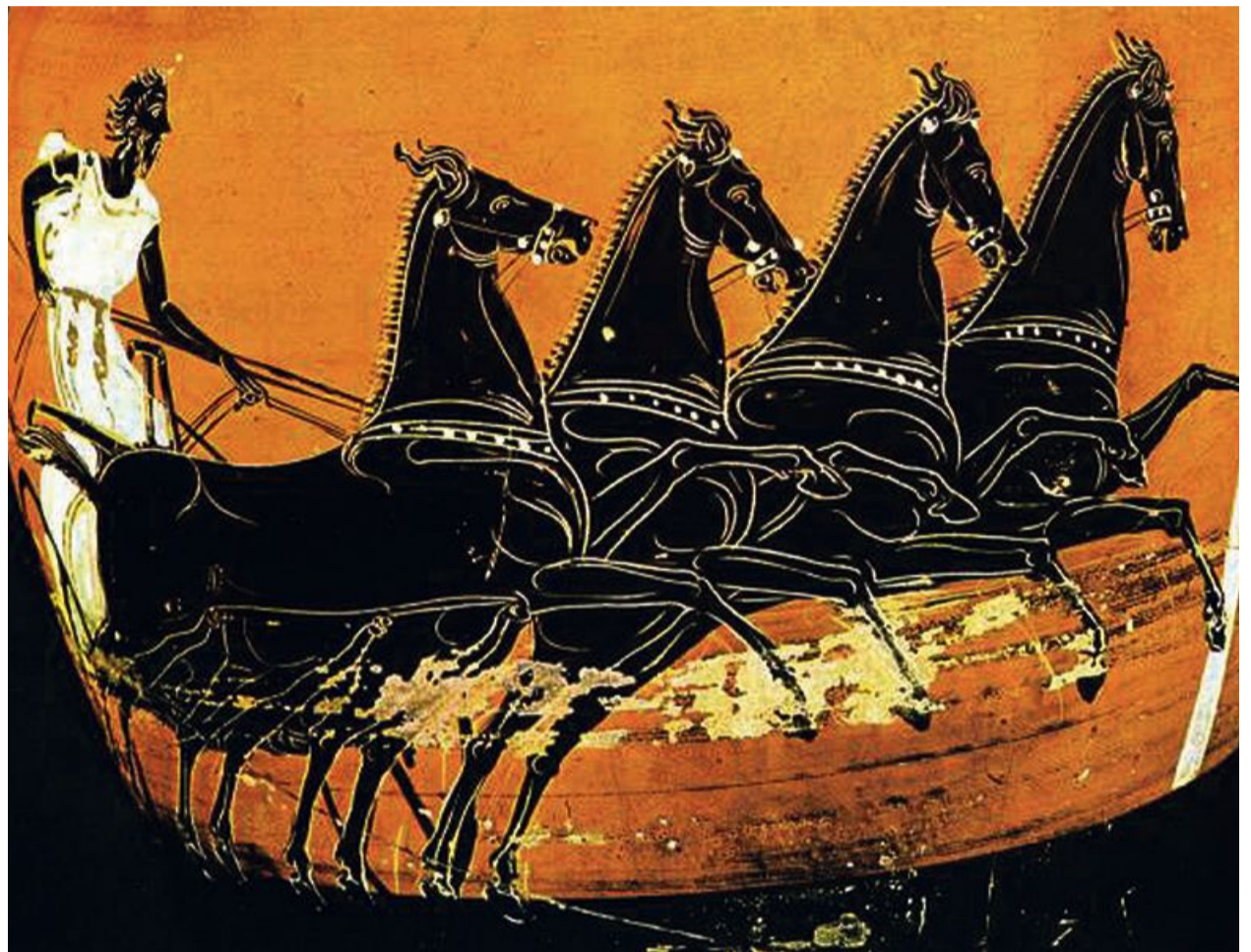
Nič nenavadnega za časa Pindarjevega življenja ni bilo, da sta si v lase skočili grška in perzijska vojska, in tako se je po bitki pri Termopilah primerilo, da so Tebanci prestopili na stran Perzijcev, Pindar pa naj bi njihovo ravnanje odobravil ter se zavzemal za mir in notranjo slogo, skratka, priporočal jim je nevtralnost, zato naj bi smel v kritičnih dneh ostati v Tebah. Anton Sovre, prvi prevajalec Pindarjeve lirike v slovenščino, je zato v *Starogrški liriki* pesnikovemu moralnemu liku namenil precej hud očitek: »Partikularistična ljubezen do domačega mesta in poslušnost do delfskega pópovstva sta zadržala v njem ogenj nacionalnega navdušenja, ki bi ga bilo po pravici pričakovati od slavivca telesne moči in bojevitosti. Skratka, Pindar je bil kvizling, tega greha mu ne izbriše nobena hvala njegovih od.«

Umetniška veličina seveda ne gre nujno vedno vstric z ustvarjalčevo moralno, nacionalno in družbeno osveščeno – pa vendar se zdi Sovretova sodba pretirana pa tudi precej poenostavljena in jo je korigiral že Kajetan Gantar, ko je v zapisal, da Sovre »prenaša pojmovanja iz naše polpreteklosti v grško davnino« in da je treba »upoštevati družbene in krajevne razmere in sploh celoten splet tedanjih zgodovinskih okoliščin«. Te so bile v 5. in 6. stoletju pred Kristusom pač take, da je Grkom navezanost na rodno polis pomenila mnogo več kot občutek pripadnosti velikemu grškemu narodu, ki je obstajal bolj kot megljena abstrakcija.

OREL, KI KRALJUJE

Tako kot o pesnikovi življenjski moralni drži, so mnenja deljena tudi glede njegove poezije. Nekateri v njem vidijo globokoumnega misleca in pesnika, ki kot orel kraljuje nad ostalimi (nenazadnje se je v *Drugem olimpijskem slavospevu* tako označil kar Pindar sam, ko se je primerjal s svojimi pesniškimi tekmeči: »Moder je, kdor po naravi mnogo ve; / naučeni pa, pohlepni blebatači, / kot krokarski naj par vreščijo v prazno / nasproti Zevsovi božanski ptici.«), drugi pa mu sicer priznavajo mogočnost pesniške dikcije, iznajdljivost v nizanju drznih prispodob, spretnost v fabuliranju mitičnih zgodb in bogastvo življenjske modrosti, toda odrekajo mu iskrenost čustvovanja.

Marsikomu se zdi nesprejemljivo tudi dejstvo, da je pesnik silno višino poezije uporabljal za plasiranje drugorazrednih tem, češ da uspehi konjerejcev in atletov niso vredni, da bi jih opeval pesnik Pindarjevega formata. A treba je vedeti, da so imeli stari Grki do športa precej osebno, skoraj filo-



zofsko poglobljen odnos, saj je bil njihov življenjski ideal harmonično zlitje telesne lepote in duhovne plemenitosti. In še nekaj: kot v spremni besedi pojasnjuje prevajalec Brane Senegačnik, se je ob koncu 6. stoletja na področju zbornske lirike izoblikovalo novo razmerje med pesnikom, naročnikom pesmi in občinstvom, saj je pesnik dobil naročilo za pesem od zasebnika, navadno tirana ali aristokrata, ali pa od polis oz. od državnih/mestnih oblasti. Šlo je za povsem

PINDAR JE BIL PREPRIČAN, DA LAHKO EDINO POEZIJA DA NAJVEČJI SIJAJ TELESOM ZMAGOVALCEV, ČEPRAV VERZI NJEGOVIH SLAVOSPEVOV NISO ZGOLJ HVALNICA ATLETSKIM DOGODKOM, AMPAK IMAMO V NJIH OPRAVKA Z VELIČASTNOSTJO, ZGODOVINO, TRADICIJO IN ANTIČNIMI OBIČAJI.

ekonomsko poslovanje, saj je profesionalni pesnik v skladu s pogodbo odšel na prizorišče praznovanja in pripravil zbor za izvedbo slavospeva – kar pomeni, da je imela ta pesniška zvrst povsem specifično vlogo, ki je določala njeno vsebinsko in deloma tudi formalno zgradbo, zlasti pa način njenega izvajanja, ko je zaživela kot javni dogodek.

PESNIK VELIČASTNEGA NAVDIHA

Pindarjev opus je obsežen in raznolik. Filologi iz alexandrijske knjižnice so ga glede na žanrsko podstat razvrstili v 17 knjig (himne, ditirambi, pajani, sprevedne in plesne pesmi, žalostinke ...), a v celoti so se ohranile le štiri knjige epinikijev, od ostalega pa zgolj fragmenti.

Epinikiji ali slavospevi, ki jih naposled lahko v celoti prevedene (14 olimpijskih, 12 pitijskih, 11 nemejskih in 9 istmijjskih) prebiramo v imenitni slovenski izdaji, so edinstven spoj hvalnice, mita in njegove navezave na nek aktualen dogodek. V njih je Pindar posredoval mnogo stvari:

podatke o zmagovalcu, hvalnico njegovi rodbini in mestu (ob tem je redkokdaj pozabil opozoriti na neprecenljivo vlogo sebe kot pesnika: »Naj ti dano bo ta čas, da hodiš po višavah, / a meni, da prav toliko se družim z zmagovalci, / saj blestim kot prvi v pesniški veščini / vsepovsod med Grki.«), molitve k bogovom, ki so bili pokrovitelji slovesnih iger ali pa zaščitniki zmagovalčeve domovine, legende in mite ter gnome (tj. jedrnate izreke, maksime oz. aforizme, ki so pomembna sestavina Pindarjeve poezije in jih pesnik uporablja za prehod od mitološke teme k opisovanju zgodovinskega dogodka).

Vsi ti elementi seveda niso sestavljeni po shematičnem redu, saj je pesnikovo osnovno načelo pri komponiranju variacija. Omenjena vsebinska heterogenost (ki se podvaja na ravni strukture) pa povzroča neko čudno diskrepanco – Pindar namreč sopolstavlja podobe oziroma prvine, ki se po našem občutku ne spajajo ravno najbolje: na eni strani imamo vzvišeno, zagonetno poezijo, ki je težko razumljiva na semantični ravni, na drugi pa denimo čisto telesno, fizično moč (tudi živalsko). Pesnik je bil namreč prepričan, da lahko edino poezija da največji sijaj tem telesom, čeprav je treba zapisati, da verzi njegovih slavospevov niso zgolj hvalnica atletskim dogodkom, ampak imamo v njih oprava predvsem z veličastnostjo, zgodovino, tradicijo in antičnimi običaji.

PREVAJANJE NEPREVEDLJIVEGA

Pindarjeva poezija je slikovita, visoko ritmizirana, polna nenavadnih metafor in zahtevnih podob, ki intenzivirajo bralčeve čutne vtise in doživljajsko silovitost. Mnogi so ga zato povezovali z divjostjo, misterioznostjo, celo neregularnostjo, čemur sta botrovali tudi skrajno nenavadna predikacija (pesem, na primer, je pri Pindarju lahko karkoli: beseda, glasba, hiša ali zrak) in pogosta raba hipalag (tj. pesniških podob, pri katerih pridevnik ni vezan na običajen samostalnik, a njihov namen ni kakšen jezikovni rebus, pač pa tak preplet omogoča posebno intenzivnost blizu realni zaznavi oz. še močno stopnjevano).

Jezik Pindarjevih slavospevov je resnično zapleten, deloma tudi zato, ker v stancih uporablja besede in zvoke iz številnih grških dialektov. Brane Senegačnik je ob predstavitvi knjige povedal, da Pindarja ni prevajal leksično, torej besedo za besedo, ali kot proza, ki bi se pomensko približala izvorniku, v nasprotju denimo s Sovretom in Gantarjem, ki sta imela



TEMELJNO DELO

Dopolnjena izdaja te pomembne Vrdlovčeve knjige je še vedno imenitno branje, polno informacij in fascinantnih podrobnosti, dolgoročno pa je osnova za vsako podrobnejše raziskovanje slovenskega filma v treh stoletjih in štirih državah.

drugačna poetična načela. Trudil se je, da bi ujel ritmično živost izraza, saj je dinamičen ritem zaščitni znak te poezije, zato tudi ni prevajal po enotnem *metrumu*.

Seveda je imel Pindar ogromen vpliv na evropsko in svetovno književnost, njegova poezija je bila zaradi sijajno razprte grščine, večpomenske sporočilnosti ter kompleksnega, inovativnega in povrh še spevnega jezika izzivalna za marsikaterega prevajalca – imenitno sta ga prevajala denimo Humboldt in Hölderlin, nekoliko manj posrečeno pa npr. nemški klasični filolog Wilamowitz-Moellendorff, ki je v svoji predrznosti Pindarja (tega »metričnega divjaka«), celo jezikovno popravljaj.

PINDAR DANES

Brez dvoma je ta poezija skrivnostna in sugestivna obnem, včasih vrtoglavo spekulativna, včasih strastno čutna, vselej pa energetična in zvočno-ritmično silovita. In zakaj jo prevajati danes? Zato, ker je to še vedno moderna poezija, polna globoke aktualne sporočilnosti, denimo v *Osmem pitijskem slavospevu*: »Kaj pa je 'nekdo'? In kaj 'nihče'? / Sen sence je človek. A kadar se razlije sij iz božjih rok, / žareča luč je nad ljudmi in sladko je življenje.« Pindar je »vroč« v vsakem času, njegove pesmi so, ne nazadnje, odmevale tudi v času sodobnih olimpijad (verze iz slavospevov so npr. recitirali leta 2004 v Atenah).

Veseli nas, da imamo pred sabo tako dostojen prevod velikana antične lirike, saj je knjiga izbrušena in narejena po najvišjih standardih, kar je v teh časih na slovenskem založniškem trgu pravzaprav bolj izjema kot pravilo. ■

TRIJE PREVODI

Uvodni verzi *Prvega olimpijskega slavospeva*, ki se začneja s priamalom, v katerem voda in zlato, najodličnejši prvini iz območij, ki jima pripadata, rabita kot kontrastno ozadje za osvetlitev največjastnejšega izmed vseh športnih tekmovanj, olimpijskih iger.

*Voda je najboljša vseh prvin,
tako kot se zlato,
podobno ognju plamenečemu ponoči,
najbolj leskeče med oholo bogatijo.
A če bi rado pelo tekme,
ljubo mi srce,
ne išči več, ko se zdani,
mi zvezde druge, tople bolj od sonca,
ki sije skozi etrske praznine!
Zato ne pojmo tekme lepše od olimpijske!*

(Starogrška lirika, prevedel Anton Sovre)

*Najboljša je voda.
Zlato žari močnejše kot vsa druga
bahava bogatija,
podobno ognju, ki razsvetljuje noč.
A če želiš mi, ljubljeno srce,
prepevati o zmagovitih tekmah,
le k soncu upri pogled! Ko se zdani,
ni druge zvezde, ki bi bolj žarela,
ki bolj bi grela skozi praznine etra.
Tako žari Olimpija:
ni lepše pesmi kot je njej na čast!*

(Lirika: Pindar, prevedel Kajetan Gantar)

*Najboljša je voda, zlato pa kot plamen ognjeni
ponoči žari nad gosposkim bogastvom.
Če pa rado bi, moje srce,
zapelo o tekmah,
ne išči s pogledom več zvezde nobene,
ki topleje od sonca za dne bi sijala,
skozi nebesno samoto;
in tekem bolj vzvišenih, kakor so tiste v Olimpiji,
ne oznanjujmo!*

(Pindar: Slavospevi in izbrani fragmenti,
prevedel Brane Senegačnik)

ŠPELA BARLIČ

Integralna verzija Vrdlovčeve monografije med svoje mehke platnice stisne tistih manjkajočih 50 let slovenskega filma, izpadlih iz njene leta 2009 izdane okrnjene različice, ki jo je pod naslovom *Zgodovina slovenskega filma* izdala založba Didakta. Dopolnjena izdaja zdaj šteje debelih 850 strani in, če verjamete ali ne, stane celih 10 evrov manj od svoje shujšane predhodnice. Resda je v njej bistveno manj slikovnega gradiva (to je Didaktino verzijo lepo razgibalo in prispevalo k njeni atraktivnosti, UMCOvo pa bi bržkone tako odebelilo, da se je niti ne bi dalo več zvezati med dve platnici), zato pa ima na koncu obvezno dodatno opremo, ki je za knjigo te sorte tako rekoč higienski minimum in smo jo v skrajšani različici močno pogrešali – kazalo filmskih naslovov in imensko kazalo, ki omogočata hitro sprehajanje med stranmi tega zajetnega dela tistim, ki jih morda zanimajo samo določeni filmi ali ustvarjalci iz njegovega nabora.

Knjiga se trudi slovenski film zaobjeti čim bolj celostno, pri čemer včasih v ospredje stopi en (estetski, socialno-kulturni, ekonomski ...) in drugič spet kakšen drug vidik – pač odvisno od tega, katero perspektivo se je avtorju v konkretnem primeru zdelo najbolj pomembno ali zanimivo izpostaviti. Toda 115 let zgodovine je celo v tako filmsko skromni državi, kot je Slovenija, vendarle navrglo preveč filmov, da bi bilo mogoče (ali smiselno) prav vse zajeti v en sam volumen. Nujno je bilo izostriti fokus in Vrdlovec se je odločil, da bo v svojem izboru zajel vse celovečerne kinematografske filme, med ostalimi filmskimi formami pa izpostavil samo tiste, ki najmočnejše štrlijo iz povprečja. Tako svojo sliko domače vizualne krajine nasloni na celovečerce, ki so doživeli kinematografsko distribucijo, dopolni pa jo tudi z izpostavitvijo nekaterih izjemnih dokumentarcev, kratkih in eksperimentalnih filmov, pa tudi s popisom drobnih posebnosti, ki so vzniknile v določenem obdobju slovenske

filmske zgodovine in danes tako rekoč utonile v pozabo (tako recimo nekaj besed nameni tudi po zmagoslavnem pohodu televizije odmrli obzornikom, ki so jih po vojni kot neka-kšna poročila, pa tudi pripomoček za državljansko vzgojo, vrteli pred rednimi kinoprojekcijami, ne pozabi pa niti na političnopropropagandne filme, ki so enkrat navjajali za bele in drugič za rdeče), ter celo filmov, ki jih razen nekaj izbranih glav ljudstvo nikoli ni videlo (denimo poosamosvojitveni film *Felix* Boža Šprajca, katerega kopija je po premieri na Festivalu avtorskega filma izginila neznano kam in je danes ni mogoče najti v nobenem filmskem arhivu). Teh drobcev je ravno dovolj, da dobimo dobro predstavo o kompleksnosti in razvejenosti slovenske filmske zgodovine, pri čemer Vrdlovec še vedno trdno drži v rokah rdečo pripovedno nit, ob kateri zmore bralec brez težav slediti razvojnemu loku slovenske kinematografije, ne da bi se pri tem izgubljal v stranskih ulicah – kdor bo hotel te male anahronizme ali ožje specializirane koticke domačega filma raziskovati bolj detajlno, lahko knjigo uporabi kot dobro izhodišče in se po podrobnostih razgleda drugod.

Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011 se zares bere kot pripoved. Ne le zato, ker se trdno drži zastavljene smeri, ampak predvsem zato, ker Vrdlovec ni le suhoparen enciklopedist, ki bi z odmaknjene pozicije neprizadeto motril

ZDENKO VRDLOVEC

Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011

UMCO, LJUBLJANA 2013, 847 STR., 29,80 €



slovensko filmografijo, ampak si ne more kaj, da je ne bi vsaj malo ošvrknil tudi s perspektive filmskega kritika. In prav je tako, kajti Zdenko Vrdlovec je za takšno početje dobro kvalificiran; s svojimi rednimi kritičnimi zapisi v dnevnem in revijalnem tisku že desetletja pozorno spremlja aktualno domačo in tujo filmsko produkcijo, obenem pa je odlično razgledan tudi po poljih filmske teorije. Filme razčlenjuje tako vsebinsko kot semantično in jih postavlja v širši družbeni, kulturni in ekonomski kontekst, v katerem jih je edino mogoče v celoti zapopasti in primerno ovrednotiti.

Njegovi zapisi pa imajo še eno nezanemarljivo kvaliteto; svoji strokovnosti navkljub so zelo jasni, berljivi in dinamični, nemalokrat celo zabavni, vedno podprti z dobrim poznavanjem filmske teorije in humanistike nasploh, a ob tem tudi prijetno neobremenjeni s cehovsko latovščino, ki tako rada po nepotrebnem obteži ambiciozna, velikopotezna strokovna dela. Vrdlovec je spisal eruditsko, sintetično in lahko prebavljivo delo, ki vsak film vidi kot živ organizem, vpet med različne družbene in kulturne silnice. Filme pri tem ne le umešča na časovno premico, ampak jih obenem tudi že vrednoti in kanonizira. Da pa se izogne samovšečnosti in ohrani čim bolj objektivni pogled, ob rob lastni sodbi obvezno doda tudi odziv občinstva in sočasne filmske kritike na konkreten film ali filme znotraj neke zaključene časovne enote.

Film je spričo svoje že kar pregovorne potratnosti veliko bolj odvisen od družbene klime kot katera koli druga vrsta umetnosti in veliko bolj dovzeten za manipulacije s strani nosilcev družbene in politične moči. Vrdlovec ga zato prikaže v mreži sočasnih kulturnozgodovinskih in političnih dogodkov ter raziskuje njegove premene v širšem družbenem kontekstu. Tako pokaže, kako zelo okolje vpliva tako na produkcijske pogoje kot na estetiko in tematske preokupacije filmske umetnosti, hkrati pa živo prikaže tudi obraten proces, namreč to, kako film s platna mezi med gledalce in kako burne reakcije izziva v okolju, kjer sta na vrhu kulturne pogače prej udobno gnezдили literatura in gledališče.

S TO VELIKOPOTEZNO ZGODOVINSKO SINTEZO SE VRDLOVEC POSTAVLJA KOT VODILNA AVTORITETA NA PODROČJU POZNAVANJA SLOVENSKEGA FILMA.

ŠTIRI FILMSKA OBDOBJA V ŠTIRIH DRŽAVAH

Zgodovine slovenskega filma niso pisali le naši prvi režiserji, ampak tudi lastniki prvih kinematografov, producenti in produkcijske hiše ter vsi tisti, ki so o filmu javno razmišljali in skrbeli za njegovo refleksijo. Vrdlovec svoje panorame zato ne začne pri Grossmannovih posnetkih ljutomerskih ulic in domačega vrta, ki so obveljali za začetek domače kinematografije, temveč pri prvih kinematografih, ki so med slovenskim življenjem širili zavest o novi vrsti umetnosti. Knjiga je v grobem razdeljena na štiri dele, na štiri obdobja filma na Slovenskem, ki sovpadajo s štirimi državnimi formacijami. Te filme različno institucionalno in zakonsko regulirajo ter jih obenem tudi opredeljujejo – tako estetsko kot vsebinsko in ideološko. V obdobju, ko je Slovenija še del avstro-ogrske monarhije, prvi potujoči in pozneje tudi stalni kinematografi pripravljajo teren za domačo filmsko ustvarjalnost, rojstvo in prvi koraki slovenskega filma (v začetku tridesetih padeta celovečerca *V kraljestvu Zlatoroga* in *Triglavske strmine* Ferda Delaka) pa se prekrijejo s prebujanjem slovenske nacionalne zavesti in povezovanjem v multislovensko politično tvorbo Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev ter njeno naslednico Kraljevino Jugoslavijo.

Nacionalna kinematografija pa se zares vzpostavi šele po drugi svetovni vojni, v času Socialistične federativne republike Jugoslavije, ko zaživijo zelo različne filmske poetike in estetike, od tistih, ki se zgledujejo po hollywoodskih hitih, prek tistih, ki dišijo po francoskem novem valu in modernizmu, do kulturno povsem specifičnih idejno-estetskih oblik. Na koncu sledi še najmlajše obdobje, tisto, ki se je začelo z mlado Slovenijo kot samostojno državo in traja še danes, Vrdlovec pa mu nadene kar ime »novi val«.

To zadnje obdobje je še tako blizu, da ga je komajda mogoče zgodovinsko raziskovati na tako poglobljen način kot časovno bolj odmaknjene fenomene, zato je od vseh delov knjige ta, razumljivo, najbolj shematičen. Pogled z večje daljave bo zagotovo razkril še kakšno novo dimenzijo, ki z današnje pozicije ostaja spregledana, kljub temu pa je dragoceno, da je tudi to obdobje že zdaj strnjeno obdelano na enem mestu.

Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011 je knjiga, ki ne bi smela manjkati na knjižni polici nobenega profesionalnega ali amaterskega filmoljubca. S to velikopotezno zgodovinsko sintezo slovenske kinematografije se Zdenko Vrdlovec postavlja kot trenutno vodilna avtoriteta na področju poznavanja slovenskega filma. Opravil je zares veliko delo. In opravil ga je odlično. ■

Zgodovina

UNIČENO S PREVODOM

JANEZ ŠUŠTERŠIČ



IVAN T. BEREND: **Gospodarska zgodovina Evrope v 20. stoletju: ekonomski režimi od laissez-faire do globalizacije**. Prevod Breda Rajar, strokovni pregled Žarko Lazarevič, urednik Aleš Pogačnik. Založba ZRC, ZRC SAZU, in Modrijan založba, d.o.o., Ljubljana 2013, 358 str., 39 €

Če vas zanima gospodarska zgodovina in materialno ozadje, na katerem so se porodile velike ekonomske ideologije in zablode 20. stoletja, je Berendova knjiga vsekakor vredna branja. Toda svetujem vam, da jo preberete v ameriškem izvorniku iz leta 2006. Slovenski prevod je tako poln strokovnih napak in jezikovnih spodrsrljajev, da bi morala Javna agencija za knjigo zahtevati vračilo subvencije, SAZU pa bi morala knjigo, s katero si dela sramoto, nemudoma umakniti s trga, kupcem vrniti denar, od dr. Lazareviča, ki je bil zadolžen za strokovni pregled, pa izterjati vračilo honorarja. Toda spodobnost zahteva, da se pred slabostmi slovenske izdaje posvetimo vsebini sami.

V Kaliforniji delujoči profesor madžarskega rodu Ivan T. Berend (roj. 1930) svojo sliko zgodovine organizira tako, da vsako od šestih poglavij nameni enemu od politično-ekonomskih sistemov, ki so zaznamovali 20. stoletje. To ogrodje mu omogoča pregledno in poučno podajanje ogromne količine zbranega gradiva, podatkov in zgodb. Branje poživijo tudi poučne zgodbe o razvoju izbranih uspešnih evropskih podjetij, ki so danes večinoma vsem dobro znane multinacionalke. Ni pa v ozadju tega ogrodja neke jasne teorije ekonomskih sistemov niti ambicije, da bi napisal razpravo o intelektualnih idejah in doktrinar-nih spopadih, ki so spremljali oblikovanje in propadanje realno obstoječih režimov. Knjiga je torej res predvsem zgodovinsko delo, ki ga odlikuje široki kot njegovega pogleda: za Berenda Evropa niso samo njene najmočnejše države, veliko je zgledov in podatkov o razvoju njenih perifernih vzhodnih, južnih in severnih območij. K temu so prispevale tudi njegove madžarske korenine – domovino je zapustil šele po zlomu socialističnega sistema, potem ko je bil tudi predsednik akademije znanosti in član centralnega komiteja.

Najbolj prepričljiva in za današnjega bralca zanimiva so poglavja, posvečena trem sistemom, ki so se vzporedno razvili po prvi svetovni vojni – fašističnemu gospodarskemu dirigizmu, socialističnemu planiranju in »zahodnemu« reguliranemu gospodarstvu. V primerjavi s predhodnim *laissez-faire* sistemom je vsem trem (dirigizmu, planiranju in reguliranju) skupno prepričanje o kornosti gospodarskega zapiranja in ščitenja nacionalnih interesov z aktivno vlogo države in državnim lastništvom. V povezavi z nedemokracijskimi političnimi režimi in razžaljenostjo poraženke prve svetovne vojne je bila prav ta ideologija zaslužna, da se Evropa po prvi vojni ni zares pobrala in da je za streznitev potrebovala še eno.

Naši družboslovci in nasploh izobraženci na ekonomijo gledajo zviška kot na nekaj, kar lahko razume in negira vsak, ki si vzame pet minut. ¶

Takšna slika postavlja na laž danes pogosto slišano frazo, ki jo žal ponavljajo tudi številni v javnosti vplivni ekonomisti, da je bila velika depresija tridesetih let posledica neravnovesij sistema prostega trga. Tega Berend umešča trdno v 19. stoletje in ga opisuje kot obdobje hitrega razvoja, ki je nekaterim območjem, zlasti Skandinaviji, omogočilo razvojni priključek k centru. Dinamika gospodarske rasti ter priključevanje ali zaostajanje perifernih evropskih območij sta tudi sicer glavni merili, po katerih presoja ekonomske režime. Žal pri tem ni dovolj sistematičen in analitičen, da bi lahko resno ugotavljal vzročno-posledične povezave. V tem smislu je res bolj zgodovinar kot ekonomist – niza podatke in zgodbe, o vzrokih in rezultatih pa sklepa bolj po občutku kot z uporabo stroge analitične metode.

Predzadnje poglavje je slavospev povojni Evropi in njenemu mešanemu gospodarstvu, ki naj bi iz vseh predvojnih režimov vzelo najboljše: racionalno usmerjanje gospodarstva z indikativnim planiranjem, uspešen

tehnološki razvoj v državnih podjetjih in državno zaščitnih panogah, skrb za družbeni mir s korporativizmom in socialnimi programi, ki so se v veliki meri razvili pod okriljem avtoritarnih političnih sistemov, ter stremljenje k postopno vse bolj prostemu notranjemu evropskemu trgu. Verjetno je prav avtorjevo dokaj nekritično, morda tudi ideološko navdušenje nad tem obdobjem razlog, da nas naslednje, torej zadnje poglavje razočara. Tu se ukvarja z obdobjem globalizacije in ponovnega vzpona liberalizma od sedemdesetih let naprej. Čeprav korektno našteje večino elementov krize evropskega socialno-tržnega gospodarstva, od makroekonomske stagflacije, prek finančne krize socialne države, do tehnološkega zaostajanja in izgubljanja konkurenčnosti, jih opisuje bolj kot posledico zunanjih dejavnikov in ne kot rezultat notranjih protislovij samega socialno-tržnega sistema. Zato tudi neoliberalizma, ki se je pojavil kot edina doslej realno obstoječa alternativa, ne poskuša razumeti kot logičnega rezultata zgodovinskega razvoja, temveč ga na hitro odpravi kot zgolj »očitno zgrešeni« ideološko-politični projekt.

Ne glede na te slabosti nam je na koncu knjige jasno, da zgodovine še nikakor ni konec. Če Berendovo »pozitivno seštevanje« elementov mešanega gospodarstva obrnemo v odštevanje ključnih sestavin, se nam hitro prikaže bolj zlovešča slika. Odvzemite sodobni Evropi zavezanost k enakovrednosti držav, mirnemu reševanju sporov in konkurenčnemu skupnemu trgu, in na pladnju ostanejo samo še močna vloga države, zapiranje v lastne meje in kovanje dobičkov na račun drugih. Skratka, podobne razmere, kot so zanetile že dve svetovni vojni, in danes, ko se Evropa vse bolj deli na politično močne države upnice ter politično pokorne, toda v svojem ponosu razžaljene finančne dolžnice, ne bi smeli prelahko odmahniti z roko nad takšnimi vzporednicami.

Knjiga je torej poučno in zanimivo branje za vse, ki niso ravno specialisti za ekonomsko zgodovino, ter seveda za študente različnih zvrsti družboslovja – a žal le v izvorniku, saj jo je slovenski prevod izmalčil do neuporabnosti. V njem mrgoli napačnih prevodov ekonomskega izrazoslovja. Politike uravnavanja agregatnega (ali skupnega) povpraševanja, »aggregate demand policies«, so prevedene kot »skupne zahteve politike« (str. 290). Ekonomistom dobro znana Philipsova krivulja je v izvorniku »a classic law«, klasična zakonitost, v prevodu pa »pravni opis« razmerja med brezposelnostjo in inflacijo (str. 289). »Real income« ni realni, ampak pravi dohodek (str. 87). Možnost zmanjšanja obdavčljivega dohodka za vse prejete obresti (»full deduction of interest payments in taxable income«) je v prevodu popolnoma nerazumljivo »splošno zmanjšanje plačevanja obresti obdavčenega dohodka« (str. 259).

Res, težko je prevajati ekonomska besedila, če ne poznaš niti osnovnih pojmov. Če ne veš, da je »rate of return« stopnja donosa, potem so »rate of return targets« v britanskem sistemu planiranja lahko tudi »stopnje povratnih ciljev« (str. 236). Če ne veš, da je plačilna bilanca po angleško »balance of payments«, potem lahko »balance of payments deficit« namesto kot primanjkljaj plačilne bilance prevedete kot »uravnoteženje plačilnega primanjkljaja«, in potem dodate, da je uravnoteženje »pomembno naraslo«, čeprav je v izvorniku narasel kar primanjkljaj sam (str. 290).

Če bi se prevajalske napake nanašale zgolj na ekonomske izraze, bi to še nekako razumel. Navdil sem se že, da drugi naši družboslovci in nasploh izobraženci na ekonomijo gledajo zviška kot na nekaj, kar lahko razume in negira vsak, ki si vzame pet minut časa. Vendar so napake tudi pri pojmih z drugih strokovnih področij. Obrat evrokommunizma k socialni demokraciji Berend opiše z besedo »social-democratization«, v prevodu pa je to kar »družbena demokratizacija« (str. 288). »Legitimization« ni legitimizacija ali pridobivanje legitimnosti, čeprav je ta tujka v sociologiji in politologiji splošno uporabljana v prav enakem pomenu, kot jo uporablja Berend, ampak postane »uzakonitev« – kar je sicer po Slovenskem pravopisu eden od možnih pomenov, toda ne v kontekstu tega dela. Tako »izvemo«, da je bila Nobelova nagrada Friedmanu »uzakonitev monetarizma« (str. 285), politična propaganda, subvencije in socialne ugodnosti pa niso bili poskusi povečanja legitimnosti socialističnega režima (»attempts to legitimize«), ampak naj bi ga s temi ukrepi menda šele poskušali »uzakoniti« (str. 175). Nemški *Ordooliberalen* v prevodu postanejo *ortoliberalci* (str. 237) – še dobro, da niso bili pri Mobitelu, ker bi bili potem morda raje kar *itakliberalci*.

Veliko napak je tudi povsem prevajalskih ali jezikovnih, ne le strokovnih. Angleški »Principal Supply Officers Committee« v prevodu ni odbor vrhovnih častnikov, zadolženih za preskrbo, ampak »Glavni odbor za preskrbo častnikov« (str. 90). Kratice se na veliko sklanjajo in hkrati pišejo z velikimi črkami (na primer »Perry Anderson, profesor z UCLE« (str. 281); gre seveda za ugledno UCLA, University of California, Los Angeles, kjer poučuje tudi Berend). Tudi odločitev, da se »level« praviloma prevaja kot »stopnja« in ne kot »raven«, kar bi bilo običajno ustrežnejše, je zaslužna za vrsto nelogičnih in nerazumljivih stavkov.

Ne bom več utrujal na naštevanjem. Dejansko imam na vsaki tretji ali četrti strani recenzentskega izvoda ozna-

čeno vsaj eno vprašljivo, če ne napačno besedno zvezo. Žal mi je, da moram to napisati, toda knjiga na številnih mestih še najbolj spominja na seminarske naloge študentov, ki obilno uporabljajo »Google translate«, ne da bi se enkrat samkrat vprašali po pomenu in vsebini tistega, kar berejo. Pardon, kopirajo in lepijo, ne berejo. Toda kdo bi lahko zameril študentom, če pa se pod takšen prevod kot oseba, odgovorna za strokovni pregled, brez sramu podpiše nekdo, ki je znanstveni svetnik na Inštitutu za novejšo zgodovino. Če ne veste, znanstveni svetnik je najvišji strokovni naziv, ki ga lahko dobi raziskovalec, enakovreden nazivu rednega profesorja, in ko ga enkrat dobiš, ga ni treba več obnavljati. Kot brezupni opomin predlagam predstojniku dr. Lazareviću, da tole recenzijo v najboljši tradiciji luteranov s sekundnim lepilom prilepi na vrata njegove pisarne. (Razkritje: avtor tega prispevka je znanstveni svetnik in izredni profesor za področje ekonomije.)

Politična ekonomija

O RAZMERJIH GOSPOSTVA IN PODREJENOSTI

GREGOR INKRET



ALFRED SOHN-RETHEL: Ekonomija in razredna struktura nemškega fašizma: zapiski in analize. Prevedla Amalija Maček, spremna beseda Lev Centrih. Založba Sophia, Ljubljana 2012, 222 str., 18,80 €

Znano delo nemškega marksističnega ekonomista, filozofa, teoretika Alfreda Sohn-Rethla (1899–1990), ki je v izvorniku izšlo leta 1973, je kompleksno branje. Avtorjeve zapiske in analize o Nemčiji tridesetih let prejšnjega stoletja lahko najprej beremo kot tehtne vpoglede v ozadje ekonomskih, gospodarskih, družbenopolitičnih razmer in nacističnih politik, ki so tlakovale pot k vzponu t. i. nemškega fašizma. Sohn-Rethel v natančnem, zahtevnem jeziku piše »iz prve roke«, saj se veliko opira na lastno izkušnjo službovanja v berlinskem uradu Mitteleuropäischer Wirtschaftstag e. V. (MWT), znanem tudi kot Büro Hahn, pomembnem združenju, ki je povezovalo interese nemškega velekapitala, tamkajšnjih industrialcev, obrambnega in zunanjskega ministrstva rajha ter drugih interesnih organizacij.

Avtor, ki je sicer sodeloval tudi z različnimi prepovedanimi socialističnimi uporniškimi skupinami, se v zbirki krajših besedil, ki jih je med letoma 1937 in 1941 napisal v emigraciji v Angliji, ukvarja z raziskovanjem okoliščin in postopkov, prek katerih so se v turbulentnem, katastrofičnem času nacifašizma oblikovala ter ohranjala glavna razredna razmerja gospostva in podrejenosti. Podrobno analizira, kako so v kriznih letih odgovorni poizkušali obnoviti nemško industrijo in kmetijstvo ter kakšno vlogo so imele pri tem nove investicije, nova gospodarska politika, racionalizacija ter spremenjeni odnosi med proizvodnimi silami. Poroča, da je že v dvajsetih letih prejšnjega stoletja v Nemčiji postopoma prišlo do prehoda iz svobodnega gospodarstva v nadzorovano, plansko gospodarstvo z različnimi monopolnimi tvorbami (koncerni, trusti) in pogostimi intervencijami državnega aparata. Omenja spore med nemškimi industrialci, ki se razdelijo na Brüningov tabor (poimenovan po weimarskem kanclerju Heinrichu Brüningu) in na harzburško fronto. V prvem so bili, ponostavljeno povedano, velika podjetja in koncerni (npr. Siemens), s svojimi finančnimi, proizvodnimi, razvojnimi resursi močno vpeti v mednarodno gospodarstvo in konkurenčni tujim poslovnim tekmečem. Hitlerjev režim pa je s svojimi vojnimi ambicijami in oboroževanjem ogrožal njihovo notranjo stabilnost in mednarodno moč, zato so mu bili (dokler si jih ni podredil) manj naklonjeni. Glavno industrijsko silo, ki je pripomogla k utrditvi Hitlerjevega fašizma, je zato predstavljala skupina znotraj t. i. harzburške fronte – združba jeklarskih in železarskih mogotcev, Hitlerjevih finančnih podpornikov, članov düsseldorfskega združenja Stahlhof in drugih vplivnih posameznikov, družin in podjetij s skupnim »ciljem imperialističnega osvajanja«, politiko odločnega oboroževanja pa so videli kot sredstvo, s katerim bi obnovili svoj primat v nemški veleindustriji.

Za fašistično gospodarsko rast je bila, piše Sohn-Rethel, značilna agresivna produkcija absolutne presežne vrednosti, kjer se maksimizacija dobička doseže s povečevanjem delovne intenzivnosti, nižanjem mezd, (nasilnim)

zmanjševanjem potrošnje in z drugimi postopki izčrpanja prebivalstva. Kljub posegom rajha v gospodarstvo in v industrijsko proizvodnjo – z nadzorovanjem cen, uvoza in izvoza itn. – pa so profiti večinoma ostajali v zasebnih rokah. V tem kontekstu Sohn-Rethel omenja »deficitarni kapitalizem«, ki naj bi nastal v Nemčiji v tridesetih letih, ko so številna državna naročila zbujala vtis, da je poslovanje v razcvetu, obubožane skupine veleindustrije pa so svoj primanjkljaj prevalele na državo in si z izkoriščanjem kreditnih rezerv drugih, uspešnejših delov gospodarstva izboljšale lastne bilance, kar je vodilo v neproduktivno in negospodarno proizvodnjo. Tudi delitev dobičkov med različnimi vejami buržoazije tako ni bila enoznačna; monopolni industrijski kapital si je na primer prillaščal profit na škodo bančništva, trgovine in drugih dejavnosti.

Če naj bi nacifašizem temeljil na treh stebrih – monopolnem kapitalu, vojski in državnem birokratskem aparatu –, Sohn-Rethel skozi marksistično optiko zanima povezava fašistične stranke z gospodarstvom in kako so se v omenjenem polju vzpostavila različna razmerja ekonomske ter politične moči. Fašizem je svojo ideologijo gradil na preganjanju političnih nasprotnikov in odvzemu državljskih pravic, s tem pa je omogočil državi, da posreduje v imenu monopolnega kapitala, ki se je v času svetovne gospodarske krize tridesetih let znašel v strukturnih težavah. Nemčija naj bi potrebovala fašizem za svoj notranji zagon, nacisti pa so svoj ideološki vzpon, poudarja avtor, gradili na zastarelih delih družbe in na skupinah, ki so zaostale za povprečno stopnjo družbene produktivnosti. Naslonili so se na vrsto malih obrtnikov, trgovcev, kramarjev, na t. i. drobno buržoazijo, male kapitaliste (in njihove otroke), ki jim je inflacija pobrala premoženje in izbrisala dolgove, zdaj pa jim je grozila »proletarizacija« in so se zato oprijeli prihodnosti, ki jim jo je obljubljala nacistična stranka. Nacisti so svoj »ideološki protikapitalizem« sicer utrjevali z alternativnimi nacističnimi delavskimi, dobrodelnimi itn. organizacijami in dejavnostmi, toda fašistična stranka sama po sebi ni protikapitalistična, z nasprotovanjem kapitalizmu mobilizira, ko je ta v eksistenčni krizi. Razredna struktura Hitlerjevih podpornikov v času njegovega vzpona na oblast se je tako razlikovala od tiste, na katero se je Hitler oprl pozneje. Na oblasti se je naslonil na sodobne, dobro razvite proizvodne sile, ki jih je potreboval za obsežno oboroževanje rajha. S tem se je na površje prebela preračunljiva »uradniška« inteligenca, nov družbeni razred uslužbencev rajha, ki naj bi zasedel vmesni prostor med kapitalom in delom ter predstavljal nekakšno jedro nacizma. Njegovi predstavniki niso bili kapitalisti, ni jih zanimal namen določene proizvodnje, temveč zgolj njena nemotena rast. Njihovo kariero, moč in materialni interes je v največji meri določala njihova specifična funkcija znotraj novega proizvodnega sistema, kjer so upravljali in nadzorovali racionalizirane delovne procese, ne pa lastnina ali dohodki, ki so jih pri tem pridobili.

Pri prebiranju Sohn-Rethlovih zapiskov seveda ostaja glavno vprašanje, kako naj aktualiziramo avtorjeve vpoglede. Kako uporabni so lahko danes, če vemo, kot je izpostavil že Mladen Dolar v svoji *Strukturi fašističnega gospostva* (1982), da se Sohn-Rethel pri svojem pisanju bolj ali manj giblje v sferi ekonomije in se ne ukvarja posebej z drugimi vidiki nemškega fašizma, na primer z

Nacisti so svoj »ideološki protikapitalizem« sicer utrjevali z alternativnimi nacističnimi delavskimi, dobrodelnimi itn. organizacijami in dejavnostmi, toda fašistična stranka sama po sebi ni protikapitalistična, z nasprotovanjem kapitalizmu mobilizira, ko je ta v eksistenčni krizi. Razredna struktura Hitlerjevih podpornikov v času njegovega vzpona na oblast se je razlikovala od tiste, na katero se je Hitler oprl pozneje. ¶

analizo pojava antisemitizma ali z vprašanjem fascinacije množic nad Hitlerjem? Enega zanimivejših poskusov aktualizacije ponudi Lev Centrih, avtor pronicljive spremne študije. V njej najprej lucidno osvetli raznolike interpretacije in implikacije pojma fašizem in kritično opredeli šibkosti prevladujoče t. i. totalitarne paradigme, ki izenačuje komunizem, fašizem in nacizem. Centrih jo ima za nekakšno ideološko dopolnilo prevladujočemu neoliberalizmu, ki denimo evrsko dolžniško krizo, neenakomeren razvoj znotraj povezave, varčevalne ukrepe itn. opravičuje z mantrami o konkurenčnosti, strukturnih reformah, »življenju prek svojih zmožnosti« in podobno. S tem po njegovo deluje kot nekakšno svarilo, da pri bolečih ukrepih »zategovanja pasu«, konsolidacije javnih financ pravzaprav nimamo izbire, saj propadle totalitarne alternative 20. stoletja govorijo same zase.

V nadaljevanju Centrih na podlagi teorije svetovnih sistemov vpelje več konceptov; t. i. protisistemska gibanja vidi kot (protikapitalistične) družbene sile, ki nasprotujejo »vsakokratnim oblikam utrditve kapitalizma kot svetovnega sistema«. Zanje naj bi bila značilna široka inkluzivnost, saj mednje ne štejemo zgolj denimo »klasičnih« nasprotnikov kapitala, npr. komunističnih, socialističnih, socialnodemokratskih strank, sindikatov, temveč tudi razna neevropska protikolonialna, kmečka gibanja, ki se sama niti nimajo za protikapitalistična, temveč se v prvi vrsti borijo za osvoboditev izpod kolonialnega jarma, za prerazdelitev zemlje in podobno. Pri tem je treba tudi vedeti, opozarja Centrih, da so številne protisistemske sile skozi zgodovino izgubile svojo protisistemske vlogo in jih je danes treba misliti na novo. Nato avtor spremne besede opredeli t. i. sistemska gibanja kot posamezne frakcije sistemskih sil (ena takih naj bi bil tudi nemški fašizem), »agentov akumulacije kapitala«, ki so sprva nastopile proti kapitalizmu, dejansko pa zatrlje prava protisistemska, protikapitalistična gibanja z alternativnim političnim, ekonomskim in gospodarskim programom. Kot doda Centrih, so posamezna, zgolj na videz protikapitalistična sistemska gibanja mobilizirala svoje podpornike s političnimi in gospodarskimi projekti, ki jih sam poimenuje *kvazi protikapitalistični projekti*.

Centrih se v nadaljevanju posveti zgodovinski analizi kompleksnih, pogosto protislovnih razmerij med protisistemskimi in sistemskimi silami v družbenih in razrednih bojih 20. stoletja. Zanima ga vloga nemške socialne demokracije v času vzpona nacističnih politik, ukvarja se z italijanskim fašizmom, za katerega je značilna zapletena korporativna ureditev, ki pa naj bi ponujala določen manevrski prostor za (omejen) dvig standarda delavskih množic, medtem ko nemški fašizem tega ni dopuščal, ustavi pa se tudi pri jugoslovanski izkušnji organizacije (proti)sistemskih gibanj. Zanj je pomembno delovanje različnih struj (in ideologij) – političnega katolicizma, t. i. katoliškega solidarizma, kmečkega združništva, partizanskega osvobodilnega gibanja in podobno. Pri tem so za Centriha najbolj relevantne širše zgodovinske in politične okoliščine, ki so narekivale socialno, ekonomsko ipd. organizacijo omenjenih gibanj.

Skozi zgodovinsko perspektivo razume Centrih fašizem kot reakcijo na krizo organiziranja gospodarskega življenja in konkretne zgodovinske oblike prakticanja oblasti, kot poskus razrešitve gospodarske in politične krize na »periferiji in polperiferiji kapitalističnega svetovnega sistema« v korist vladajočih razredov. Fašizem naj bi se oblikoval na dveh glavnih premisah; ena od njiju je nasprotovanje protisistemskim silam, ki nastopajo z alternativnim političnim in gospodarskim programom, druga pa »nesposobnost političnih elit, da bi obvarovale interese domačega kapitala pred njegovimi konkurenti na svetovnem trgu«.

Omenjeni koncept je sicer mestoma nekoliko ponostavljajoč in nezadosten, saj se zdi, da s prikazano redukcijo ni mogoče zadovoljivo pojasniti širših konkretnih družbenih, političnih razmer v Evropi dvajsetih in tridesetih let, ki niso bile nepomembne za nastanek nacifašizma. Na primer posledic ureditve stare celine, kot jo je po koncu prve svetovne vojne (Centrih slednjo na kratko označi kot »prvi spopad svetovnih razsežnosti, ko so se delovne množice mesarile med seboj v korist vladajočih razredov«) začrtala Pariška mirovna konferenca, kjer je Nemčija nastopila kot ena izmed poraženih centralnih sil. Zato velja kvaliteto Sohn-Rethlovih analiz (in Centrihove spremne besede) iskati drugje. Namesto da bi z njimi ugotavljali, kdaj in kako posamezne politične in druge prakse postanejo fašistične, ali poskušali zaobjeti vso kompleksnost fašizma kot takega, nam njegovi vpogledi bolje služijo kot teoretsko-zgodovinska podlaga, nekakšna vstopna točka, s pomočjo katere lahko razmišljamo, kako se v konkretnem trenutku ekonomske in gospodarske krize ter krize prakticanja določene oblike oblasti oblikujejo razmerja gospostva in podrejenosti, reproducirajo družbene elite in organizira politično, gospodarsko itn. življenje. Da je tovrstna tematika aktualna predvsem v kontekstu trenutne ekonomske, socialne stiske v Evropi, verjetno ni treba posebej poudarjati. ■

Feri Lainšček, pisatelj

NENEHNO ISKANJE KRIVDE DRUGJE JE PATOLOŠKO

EVA VRBNJAK, FOTO JOŽE SUHADOLNIK



Feri Lainšček (1959) je sinonim za uspeh – s svojim obsežnim in žanrsko raznovrstnim opusom je prepričal številne bralce, ki hlastno posežejo po vsakem novem romanu ali pesniški zbirki izpod njegovega peresa, pa tudi kritiško srenjo in žirije za literarne nagrade. Romani so mu prinesli dva kresnika in nagrado Prešernovega sklada, pesniška zbirka *Ne bodi kot drugi* pa za slovenski knjižni trg skorajda nepredstavljivo naklado, ki je lani presegla deset tisoč izvodov. Tudi slovenska filmska pokrajina bi bila brez šestih scenarijev po njegovih literarnih predlogah motivno in vsebinsko precej skromnejša. Tokrat se je razgovoril o svojem najnovejšem romanu *Orkester za poljube*, pa tudi o jeziku kot bistvenem elementu človekove identitete in o položaju Slovencev kot naroda tukaj in zdaj.

Tik pred izidom je vaš novi roman *Orkester za poljube*, že dvajseti po vrsti in tretji, posvečen reki – ta se vzpostavlja kot temeljni princip raziskovanja človeške duše, obenem pa je prispodoba spremenljivosti in točka spoznanj. V čem so ljudje, ki živijo ob reki, drugačni? Vi verjamete, da obstajajo reke s svojo mitologijo, ki spreminjajo življenja tistih, ki živijo v njihovi bližini.

So reke, ki spreminjajo bregove, in reke, ki tečejo mimo. Najbolj seveda poznam reko Muro, ki je pri nas ravninska reka, njeno vodno telo pa je na nek način posebno in nepredvidljivo. Sodi pač med reke, ki se zelo dotikajo svojih bregov in jih spreminjajo. Mura se je v preteklosti pogosto razlivala, bila je neukročena in nevarna, ogrožala je življenja in lastnino, to pa je seveda rojevalo zgodbe, ki so se spletale v bogato mitologijo. Literarno zanimiva pa je tudi njena dvojna narava. Je namreč na videz mirna, idilična, sanjava, razlita in z rokavi opletana reka, ki pa v sebi skriva veliko nevarnih in zahrbtnih vrtincev. No, v novem romanu pa se zdaj prvič srečujem z reko Dravo, ki je v mnogo čem drugačna. Že rečni vodiči vedo povedati, da se Mura vrtinči, Drava pa se vali.

Pa vendar Mure iz romanov *Ločil bom peno od valov* (2003) in *Muriša* (2006) tokrat najbrž niste po naključju zamenjali z Dravo?

Prepričan sem, da reka s svojo naravo vpliva na ljudi, ki živijo ob njej. V svojih delih sem zato gotovo iskal tudi odgovor na vprašanje, zakaj so ljudje ob Muri tako upočasnjeni, zakaj so pravzaprav nekako zaspali v razvoju, zakaj je na njihovi poti v prihodnost toliko iracionalnih ovir. Če spregovoriva s simbolnim jezikom, pač lahko poskušava to njeno vrtinčenje, zaostajanje v toku, razlivanje in meandriranje prenesti na kolektivni značaj ljudi, ki živijo ob njej.

Zdaj, ko sem se intenzivno ukvarjal z Dravo, ki seveda teče veliko bolj naravnost in se pravzaprav vali, se mi je potrjevalo, da so ljudje ob njej v nekaterih otenkih svoje narave drugačni. Seveda se to lahko sliši kot literarna domislica ali pa newagevska teorija, ampak nihče mi ne more oporekati, da takih razlik dejansko ni. Ob pisanju zadnjega romana sem tudi ugotovil, da je njegov tok, ki je seveda navdahnjen s prisluskovanjem Dravi, drugačen kot pri tistih, ki jih je navdihovala Mura. No, ampak vprašanje, kako lahko tok reke vpliva na tok romana, je seveda še veliko bolj intimno.

VERJAMEM V NEKAJ, ČEMUR REČEM DUHOVNA ARHEOLOGIJA, IN VEM, DA JE MOŽNO POTOVATI V PRETEKLOST TUDI PO SLEDI JEZIKA. JEZIK NE NOSI SAMO BESED, V NJEM JE ZAPISANO PRAVZAPRAV VSE. ZATO JE TAKO DRAGOCEN IN JE TUDI BISTVEN ELEMENT SLEHERNE IDENTITETE.

Ampak k Muri se boste gotovo spet vrnil, ne nazadnje zaradi težko pričakovanega zadnjega dela trilogije o tej reki. V tem smislu me je nekoliko zbegala vaša izjava, da ste namesto njega napisali roman o Ciganih *Nedotakljivi* (2007).

Snovanje tretjega dela te trilogije me je pravzaprav spravilo v zame neobičajno zadrego. Želel sem ga postaviti v čas, ki logično sledi času prve in druge svetovne vojne iz predhodnih romanov, razmišljal sem o zgodbi, ki bi lahko bila enako zgovorno nadaljevanje. Tako se je ta zgodba zelo približala času, v katerem živimo, in je kajpada nujno zadela ob razprtije, ki jih kot skupnost še zmeraj doživljamo nadvse travmatično. V mislih sem imel namreč usodo otrok s Petrička in vso to slovensko že kar tradicionalno razdeljenost.

In potem se je na eni izmed gimnazij, kjer sem predstavljal roman *Ločil bom peno od valov*, ki je bil takrat maturitetno branje, oglasila deklica in me vprašala, čemu sploh želim napisati tretji del, ko pa prva dva dela po njenem mnenju povsem učinkujeta kot zaključena celota. To je nazorno pokazala tudi s svojimi sklenjenimi dekliškimi dlanmi. Rekla mi je: »Prvi roman sem doživela kot spodnji del školjke, drugi roman, torej *Murišo*, pa kot njen pokrov. Znotraj je zaprt biser. Ne razumem, zakaj želite k temu še kaj dodati?« Spomnim se, bilo je to v Idriji in zelo se me je dotaknilo. Ko sem se potem vračal prek Idrijskega hribovja, mi je ta njena misel ves čas sledila. Ustavil sem avto in končno spoznal, da sem čudežno odrešen te tipično slovenske teme. Lahko sem se srečno odtrgal nečemu, zaradi česar bi me gotovo potem napadali z leve in desne. Ali pa bi svinjali po meni in zivali gnojnico, tako kot so jo doslej še po vsakomur, ki se je dotaknil tega poglavja iz naše bližnje preteklosti – torej problema razdeljenega slovenstva in bratomorne paradigme.

Tokrat sem se odločil, da napovedanega tretjega dela na tak način, kot sem si ga zamislil, ne bom napisal. Zdaj seveda že zatrdno vem, da sem imel prav. Nima smisla žrtvovati svoje literature za tako patologijo. Glede tega Slovencev očitno ni pomoči, saj je vse to, kar se nam v zvezi s tem dogaja, iracionalno in nerazumno.



Orkester za poljube je pravzaprav svojevrsna različica vašega romana v verzih *Sprehajališča za vračanje* (2010). V obeh nastopajo celo nekatere iste glavne osebe in tudi sicer so določene vsebinske podobnosti, denimo ljubezenski trikotnik, očitne.

Ta tema me je kar nekaj časa dobesedno obsedala. Na najgloblji ravni gre verjetno za željo po izpisu ljubezni do mrtvega. Sprva sem načrtoval klasični roman, nato pa ugotovil, da tej tematiki s proznim jezikom najverjetneje ne bom kos. Odločil sem se torej za pesniški jezik in obliko romana v verzih.

A tudi po tej poti je trajalo zelo dolgo. Imel pa sem srečo, da sem ves čas nastajanja tega dela sodeloval s pesnikom Nikom Grafenauerjem, ki je bil resnično izjemen urednik, tak, kot jih danes pravzaprav ni več. Veliko sva se pogovarjala o tej temi, pa o bogoiskateljstvu, ki je tudi njega vznemirjalo. Skratka, Niko je botroval temu romanu na poseben način, opravil je veliko uredniško delo in moram reči, da je to tudi edina moja knjiga, v kateri še do danes nisem odkril pravopisne napake.

No, pisanje romana v verzih seveda terja tudi ogromno avtorjevega napora. Verjetno se tega, razen redkih pesnikov, ki so sploh še sposobni izpisati tako metrično strukturo, danes nihče ne zaveda. Če že velja, da človek nima vsak dan navdiha, potem velja še toliko bolj, da nima vsak dan ne psihične ne fizične moči za trojno rimo, ki jo ta roman nenehno vzdržuje. A tega današnji čas ne razume, niti ni to na koncu tako bistveno. Roman v verzih sem pisal zaradi lastne obsesije. Hotel pa sem zdaj reči nekaj drugega: s pisanjem v verzih sem vso to reč lahko zares premislil. Ta ljubezenski trikotnik, ki ste ga omenili in v katerem je eden od treh mrtvih, je zato lahko v proznem tekstu, v romanu *Orkestru za poljube*, veliko bolj premišljen in izčiščen, kot če pred tem ne bi napisal romana v verzih.

Sprehajališča so po svoji zasnovi unikum znotraj vašega opusa. Se vam zdi, da je njihova nekoliko hermetična

podstat botrovala temu, da je bil roman tako rekoč spregledan – v smislu: če kopje vržeš predaleč, ga najdejo šele, ko si že mrtev?

Verjetno gre za nezmožnost dojanja simbolne govorice ali pač izgubo smisla za metaforo. Če že govoriva o literarni kritiki in o kritikih, ki so se v zvezi s tem delom sploh oglasili, gre večinoma za ljudi, ki so po mojem mnenju premladi, da bi k *Sprehajališčem* lahko pristopali na pravi način, da bi razumeli vse podmene tega romana. Temu žal lahko rečemo nemoč razumevanja. Morda so to hude besede, a v njih z moje strani zagotovo ni nobene nestrpnosti. Saj pravzaprav ljubim kritiko, ampak žal se z njo na tak poglobljen način, kot si jo sam zamišljam, pogosteje srečujem v drugih kulturnih prostorih in okoljih, kjer izhajajo prevodi mojih knjig. Tam pač še naletim na ljudi, ki so literaturo še sposobni brati kot nekaj večznačnega in zavezujočega.

Priznam seveda tudi, da sem veliko zmede med slovenske kritike vnesel kar sam, s svojimi netipičnimi načini pristopanja k literaturi. Skozi precej dolgo obdobje, ki je v literaturi že za mano, me je pač včasih zabavalo spogledovanje z različnimi žanri. Pogosto sem ob tem opažal zadrego kritikov, ki niso znali pristopiti h kakemu besedilu. Tako so na primer roman, ki sem ga napisal kot žanrski tekst, za lasten oddih in zaradi veselja do igre, poskušali razumeti kot besedilo, ki je napisano z veliko literarno ambicijo – in obratno. Taka kritiška zmedenost me je sicer na nek način lahko tudi zabavala, ni pa ravno dober občutek, ko vidiš, da okolje izgublja sposobnost dojanja. Ker potem običajno ugotoviš, da je tudi večina druge literature presojane na ta način. Navsezadnje pa je cela zgodba dosegla neslavni vrhunec ob dogajanju okoli nagrade kresnik. Vsi, ki se v Sloveniji ukvarjajo z literaturo ali se zanjo zanimajo, bolj ali manj vedo, da je kresnik z izbiri zadnjih nekaj let zapravljal svoj kapital. Pa vsi molčijo, nihče se noče nikomur zameriti. Žrtev pa je ugled nagrade, ki ima dolgo in lepo tradicijo.

Sodobna zasužnjenost z racionalnim, ekstrovertiranim, nam preprečuje finejše intuitivne uvide, posledica česar je izrivanje posameznika kot nosilca duha in življenja. Kako to doživljate kot nekdo, ki mu je veliko do individuuma in njegove svobode, unikatnosti, do »ne biti kot drugi«?

Zame je blagodejno spoznanje, da se v drugih okoljih, kamor prav tako segajo moja dela, to ne dogaja tako. V Sloveniji pa smo zdaj očitno v neki specifični situaciji. Prej sva denimo govorila o nagradi kresnik, pa to sploh ni tako velik problem, saj navsezadnje gre le za nagrado, za katero stoji časopis s svojim populizmom. Bolj poglobljeno se je pravzaprav vprašati, kdo predava književnost na fakultetah, saj se tam lahko godi večji zločin nad prihodnostjo literature. Nekako ni logično, da izgubljam smisel za metaforo, pa čeravno smo ga skozi svojo zgodovino imeli. Naša ljudska tradicija, torej izročilo, ki se tihotapi skozi čas s pravljicami, legendami in miti, nam kaže, da smo Slovenci od nekdanj govorniki tudi s simbolnim in metaforičnim jezikom. Zdaj pa kot zveličavno sprejemamo neko revno umetniško govorico, ki nam bistvu zožuje možnost izrekanja.

Kako pa vidite podobo slovenskega kulturniškega okolja nasploh? Zdi se zaznamovan z neuspešno izpeljavo tranzicije, če o njej sploh lahko govoriva.

Tranzicije nam seveda ni uspelo srečno izpeljati, o tem lahko govoriva na različne načine. Sam sem se že zdavnaj, v nekem trenutku pred dvajsetimi leti, zavedel, da se Slovenci kot skupnost ozirajo k stvarim, ob katerih bodo začeli sčasoma pozabljati na to, kdo so. To je seveda povezano s kulturno tradicijo.

Alarmantno je bilo že, ko se založbe v tranziciji niso obravnavale kot zavodi, kot npr. gledališče, opera, knjižnice ipd., ampak kot delniške družbe. Tajkuni so v njih zavohali denar in so dosegli svoje. Spremenili so jih v nekaj, kar bodo lahko prodajali. V tej odločitvi vidim neko pomenljivo simbolno raven – vsebovala je sporočilo. Sam sem ravno zaradi tega potem s kolegom ustanovil založbo – ne zato, da bi se preživel kot avtor, temveč zato, da bi se sploh še kdo ukvarjal z domoznansvom slovenskega severovzhoda. Tako s Francijem Justom že vsa ta leta ohranja domoznanske zbirke in si prizadevava, da bi sploh še izhajale knjige, ki se ukvarjajo s tem našim koščkom domovine. Javna agencija za knjigo nama potem subvencionira zgolj tiste publikacije, ki jih komisije ocenijo za nacionalno pomembne. In zopet v drugem kontekstu ugotavljava, da te male robne zgodbe, na primer prekmurske, niso nacionalno pomembne. Vse to pa vam zdaj pripovedujem seveda zato, da bi pokazal, da tisto, kar se dejansko zgodi v pravno-formalnih postopkih, močno odraža način razmišljanja Slovencev kot skupnosti v času, ki ga živimo.

Tako v Orkestru kot v Sprehajališčih se gibljete po tanki meji med to- in onostranstvom, zasmrtjem. Bi se strinjali s tezo, da so vaši najboljši romani prav tisti, ki jim je imanentna neposredna povezava med poetičnim in duševnim?

Se strinjam, saj se imam na tihem še zmeraj za jungovca. Čeprav nisem študiral v Švici, sem prebral veliko njegovih knjig. Njegovi spisi so mi pojasnili, kaj se dogaja z dušo in kako je s kolektivno dušo. Temu sledim in vem, da vprašanje duše o(b)staja tudi še danes. In to, o čemer sva malo prej govorila, je vsekakor tudi vprašanje naše kolektivne duše. Ampak če danes javno označim na tak način, je to skoraj že bogokletno. Zlahka te označijo za ezoterika, ker se ukvarjaš

z nečim, kar ni oprijemljivo, empirično dokazljivo, temveč se da videti le v zrcalu. A če postavimo dve zrcali drugo nasproti drugemu, se začne pot v neskončnost. Ker ko se začne eno ogledovati v drugem, potem se iz teh dveh predmetnih zrcal rojevajo svetovi, ki so metafizični, neoprijemljivi, a so še zmeraj odslikava resničnosti.

Zadnji roman Orkester za poljube pa ste umestili v leto 1929, čas gospodarske krize, pomanjkanja in zloma newyorške borze. Ob tem se nehote ponujajo vzporednice z današnjim časom velike svetovne krize, saj v Orkestru izraziteje in bolj ostro kot v nekaterih starejših romanih slikate protislovja sodobnih družbenih razmerij. Ste zgodbo izbrali tudi za izraz protesta?

Vsekakor je slovenski prostor spregledal dva moja romana, ki sta zelo neposredno spregovorila o našem času in njegovem poglobljenu problemu. To je roman *Jadrnica* (2011), ki odpira vprašanje posameznika, ki želi izstopiti iz potrošniške družbe, in pa roman *Ne povej, kaj si sanjala* (2009) z likom brezdomca, ki so ga kot dojenčka našli v nakupovalnem vozičku v neki trgovini.

No, ker naš prostor tega neposrednega sporočila ni želel razumeti, se je to očitno nekako še kar naprej tihotapilo v meni, morda celo res tudi na nezavedni ravni. Ko pa sem se potem v romanu *Orkester za poljube* soočil s časom okrog leta 1920, sem nenadoma ugotovil, da je bila takratna družba v bistvu zelo podobno razslojena, kot bo vsak čas današnja. Družba iz časa po prvi svetovni vojni, ki je svet popolnoma raztreščila, je bila zelo podobna današnji, podobna so bila tudi družbena razmerja, prepad med svetom bogatih in svetom revnih pa prav tako v nebo vpijoč. Svet, ki ga zdaj vzpostavljamo, je takrat že obstajal, in ta primerjava oziroma preslikava se je ponujala sama od sebe.

Zdi se mi, da pri branju *Orkestra* to pride na površje veliko bolj, kot sem pričakoval. In kje je paradoks? Zdaj, ko je roman postavljen v oddaljeni čas, ko je to ogledalo nekako drugače podtaknjeno, nenadoma vsi razumejo. Ko sem pisal neposredno o našem času, pa so razumeli le redki. V tem je mogoče tudi del odgovora na vprašanje, zakaj nisem napisal zadnjega dela trilogije. Skratka, včasih je bolj govoriti skozi nek čas, ki je odmaknjen in ne obremenjuje ideološko.

Čeprav po drugi strani – pa najsi je to še en paradoks – nekako čutim, da se obdobje pisanja časovno odmaknjenih romanov pri meni počasi zaključuje. Želim pisati o tukaj in

ČE MISLIMO, DA SE MENTALITETA SLOVENCEV ZARADI PRIŠLEKOV, KI JIM REČEMO ČEFURJI, NE SPREMINJA, SMO V VELIKI ZMOTI. SAM SICER SODIM MED LJUDI, KI ZELO SPREJEMAJO DRUGAČNOST, SE PA HKRATI ZAVEDAM, DA KOT NAROD, KOT KOLEKTIVNO TELO, POSTAJAMO DRUGAČNI.

zdaj in verjetno bodo morali slediti romani, ki to opisujejo. Ampak očitno še nisem iznašel načina, ki bi omogočal, da moji romani ne bi bili videti kot romani, ki so slavljani v tem času in napisani tako, kot si jaz romanov sploh ne zamišljam. Imam namreč neko lastno predstavo o tem, kaj je roman in kaj to zagotovo ni. In ta moja predstava se pač ne pokriva povsem s teorijo z oddelka za primerjalno književnost. Večina sodobnih slovenskih romanov zato ne preživi mojega kriterija. Zgradba romana mora namreč upoštevati dve bistveni komponenti: ena je horizontalna – zgodba mora biti na tak način položena po horizontali, da dovolj celovito in prepričljivo zajame čas in prostor, torej družbeno okolje –, druga pa je vertikalna, vezana na osrednje protagoniste in priča tudi o tem, kako globoko in visoko avtor sploh lahko seže.

Šele če je to razmerje pravo, če ta 3-D slika zares funkcionira, lahko bralec skupaj z avtorjem prestopa v četrto dimenzijo – šele tam se vzpostavljajo novi in popolni romaneskni svetovi. Taki romani so v sodobni slovenski literaturi redki, tudi vsi moji niso taki, a za nekatere vem, da so mi uspeli. In preživeli so ravno ti romani, ne glede na to, kaj se je dogajalo okrog njih.

Družbeni okvir romana, o katerem sva malo prej govorila, pa seveda uporabite zgolj kot ozadje, na katerem izpišete povsem individualizirano zgodbo mlade vdove Tereze, ki se v zasledovanju resnice odreče pasivnosti, njenemu liku ste vdihnili pokončno držo. Se torej posameznikova identiteta vendarle lahko oblikuje ločeno od družbene določenosti?

Verjetno se ne oblikuje ločeno. Je pa nekakšen paradoks v tem, da so zgodovino zmeraj pisali posamezniki. Tu se seveda zastavlja vprašanje, ali posameznik zmora ta upor, ali ima moč za življenje. Pri romanu *Orkester za poljube* me je pravzaprav bolj vznemirjalo nekaj drugega: to, kako je, ko si neizprosno sam. Samota, ki jo skozi ta roman začutiš, je tista samota, ki se zdi brezizhodna, in zlahka pomisliš, da bi tak človek moral odnehati. A moja junakinja se zmora upreti ravno na tej točki – meni se zdi to bistveno. Seveda je



dogajanje obloženo s socialnim okoljem, ampak to je samo del tega, kar me zanima. Njen lik sem zastavil tako, da ne poseduje pravzaprav ničesar materialnega, to, kar jo vodi, je volja do življenja.

Večkrat poudarjate, da je jezik eden bistvenih dejavnikov človekove identitete, in vaš jezik je eden najbolj živopisnih iz slovenske literarne zakladnice. Kako vpliva na identiteto vaših junakov?

Verjamem v nekaj, čemur rečem duhovna arheologija, in vem, da je možno potovati v preteklost tudi po sledi jezika. Jezik ne nosi samo besed, v njem je zapisano pravzaprav vse. Zato je tako dragocen in je tudi bistven element sleherne identitete.

Imam tudi izkušnjo, ki me je močno zaznamovala. Rojen sem bil namreč v vasi ob madžarski meji, kjer je bila v času mojega otroštva železna zavesa v dobesednem pomenu. Bila je popolna zavora: preorano, ograja tako visoka, da je nisi mogel preplezati, stražarnice, se pravi nepredušno zaprta meja v smeri proti madžarski, kjer je pa ostala skupnost Slovencev, ki je pri nas na vasi nenehno živela v pripovedovanju. O Porabju sem zato vedel vse, čeprav nisem bil nikoli na drugi strani. Ti Porabski Slovenci so živeli v kotu, ki so ga varovali Rusi, to je bil nekakšen geto. Če si potoval iz Porabja naprej proti Madžarski, si moral še enkrat pokazati dovolilnico. Se pravi, to je bil nek prostor, ki je bil zaprt in je živel v moji predstavi iz pripovedovanja staršev. Tam sem imel celo sorodnike, ki jih nikoli nisem srečal.

Prvič sem šel v Porabje, ko sem bil star devetindvajset let, ko se je meja odprla in se je spet dalo potovati; govorim o vasi, ki je bila od meje oddaljena pičle tri, štiri kilometre. Ugotovil sem, da tam še zmeraj govorijo jezik mojega otroštva. Prekmurščina, na primer, se je v teh tridesetih letih toliko spremenila, vezala na slovenščino, da je bila zelo drugačna od jezika mojega otroštva.

To seveda ni bilo edino in dokončno spoznanje – ugotovil sem, da so enako ohranjeni medčloveški odnosi, navade, fraze v govoru, vraže ... Skratka, kot da bi mi bilo dano, da se lahko vrnem trideset let nazaj. Nato sem začel pogosteje zahajati v Porabje in tudi skozi to sem potem razumel, kako pomembno je tisto, kar jezik nosi s sabo, kar je zapisano v njem. Zato je jezik seveda tudi vsebinski del literarnega dela, onesnaženost slovenščine pa je v literarnem delu dejavna in zgovorna še bolj kot sicer. Mi v novejšem času zagotovo doživljamo veliko onesnaženost slovenščine. Najprej smo beležili nasilen srbohrvaški vpliv, zdaj doživljamo angleškega. Take plasti jezikovne nesnage se nezadržno nalagajo.

Z drugimi jeziki pa seveda prihaja tudi drugačen značaj. Če mislimo, da se mentaliteta Slovencev zaradi prišlekov, ki jim rečemo čefurji, ne spreminja, smo v veliki zmoti. Sam sicer sodim med ljudi, ki zelo sprejemajo drugačnost, na tej ravni zagotovo nimam problema, se pa hkrati zavedam, da kot narod, kot kolektivno telo, postajamo drugačni. Pot nazaj po teh jezikovnih nitkah, po pajčevinah jezika, nam to lepo pokaže. Zato seveda ne razumem pisateljev, ki so se sposobni odreči lastnemu jeziku. Mislim, da je tudi na svetu zelo malo pisateljev, ki so izstopili iz lastnega jezika in kaj literarno vrednega ustvarili v drugem jeziku. To so izjeme, ki ne potrjujejo pravila. Zato mi je moj materni jezik tudi kot pisatelju pomemben, čeprav sicer nisem jezikovni purist.

Blizu sta vam Panonija in posebno občutenje ljudi z ravnice, predvsem pa vam je blizu vse, kar je povezano s prvotnim, arhaičnim. V tem je vaša literatura sorodna prozi Vlada Žabota ali Marjana Tomšiča, ki v izhodišču sicer realen, prepoznaven svet pogosto prepletata z mitološkimi in folklornimi motivi in tako opozarjata na obstoj nadčutnega sveta. Je za njegovo upovedovanje prisotnost roba, meje nujna?

Seveda sem napisal nekaj romanov, ki so vezani na mejni ali pač geografsko robni prostor, čeprav to ni nekaj, kar bi me sicer posebej vznemirjalo. Imajo me za prekmurskega pisatelja, čeprav me veliko bolj kot ta naš slovenski košček ravnice zanima Panonija, kot veliko večja ravnica. Podobno kot mislim, da obstajajo ljudje z reke, sem prepričan, da obstajajo ljudje z ravnice in je njihova duša v nekaterih odtokih drugačna zaradi vpliva narave. Gre mi torej za sentiment človeka z ravnice. Res je, da se tudi sicer oziram bolj proti vzhodu kot proti zahodu, zato ker tam prepoznavam in najdevam več prvotnosti, arhaičnosti. V teh delih sveta pa je, po naključju ali pa tudi ne, več ravnice. Opažam tudi, da je v tem panonskem prostoru, včasih smo mu rekli srednjeevropski, moja literatura lažje razumljiva, da deluje manj eksotično. Pri mojem načinu pisanja namreč ne gre za željo, da bi se na vrat na nos širil v neke kulturne prostore, ki jih ne razumem povsem, oni pa mene verjetno še manj.

VSI, KI SE V SLOVENIJI UKVARJAJO Z LITERATURO ALI SE ZANJO ZANIMAJO, BOLJ ALI MANJ VEDO, DA JE KRESNIK Z IZBORI ZADNJIH NEKAJ LET ZAPRAVIL SVOJ KAPITAL. PA VSI MOLČIJO, NIHČE SE NOČE NIKOMUR ZAMERITI. ŽRTEV PA JE UGLED NAGRADE, KI IMA DOLGO IN LEPO TRADICIJO.

Nemalokrat prestopate tudi med zvrstmi v umetnosti, predvsem med literaturo, filmom in glasbo. Kaj vas pri tem najbolj privlači?

Pisateljstvo je zelo samotno opravilo, v ustvarjalnem procesu je pisatelj vedno sam. Ko pa prestopam na področje glasbe in filma, se nenadoma pojavi kolektivno ustvarjanje, in tudi način, kako se to delo polaga v prostor, je popolnoma drugačen.

Sodelovanje pri šestih filmih, posnetih po mojih literarnih predlogah, ki smo jih ustvarjali spotoma, v prostem času, tako rekoč mimogrede, me je predvsem zabavalo. Podobno je z glasbo. Morda je videti, da sem zadrž intelektualca, pa nisem. Ravno nasprotno, zelo rad imam kolektivno ustvarjanje. Moj ego se je dovolj zgodaj in dovolj močno obrusil, zato s tovrstnim prehajanjem nimam nobenih težav in se znam potem, ob uspehih, tudi kolektivno veseliti. Pri filmu je vsaj sto ljudi angažiranih pri istem projektu, vsi participirajo z enako fascinacijo, željo. Zdi se mi, da je to popestritev mojega življenja na pravi način.

Tudi zabave z glasbeniki in filmarji so bolj razuzdane, bolj polne nečesa, kar si jaz zamišljam kot zabavo. To je pravzaprav nek svet, kateremu sem hvaležen, da mi je dovolil vstopiti vanj. Ob vsakem filmu sem se ogromno naučil in zdaj popolnoma drugače razumem odnos med literaturo in filmom. Prepričan sem, da imata zelo malo skupnega, pa vendar se lahko ustvarjalno družita.

V večini svojih romanov izhajate iz stika z arhaičnim človekom, zanimajo vas sporočila prednikov ipd. Kaj pa naš tukaj in zdaj, svet v novem tisočletju? Še leta 2007 ste v intervjuju za *Sobotno prilogo* nekako leibnizovsko dejali, da se vam zdi, da zaradi tehnološkega napredka in globalizacije živimo v najboljšem možnem času, da vam je kot Slovencu dano živeti na najboljši in najbolj prijazni točki na svetu. Še vedno mislite tako?

To še vedno mislim. Če govoriva o novih tehnologijah, ki so nam na razpolago, se ob njih zelo dobro počutim in jih tudi uporabljam. Prav danes sem slišal na radiu, da se končuje obdobje poštnih znamk, nadomestil naj bi jih nekakšen čip. In v tem ne vidim nič tragičnega, nova paradigma me pravzaprav dela samo še bolj radovednega.

Kaj pa če pogledava malo širše in stvar pokomentirava v luči dejstva, da smo Slovenci v zgodbo tretjega tisočletja vendarle vstopili naivno, nereflektirano, nepremišljeno.

No, saj ravno zaradi tega, ker imam neskončno rad ta košček sveta, sem neizprosen do Slovencev in njihove ponižavosti. Krivdo za stanje, v katerem smo, moramo pripisati sebi – samo tako se bomo sposobni korigirati in se znajti v tem svetu. To nenehno iskanje krivde drugje je po mojem že patološko in je nevarno. Enako kot sem mora človek v življenju znati postaviti zase, je tudi z narodi. Pred to zgodbo je ob rojstvu postavljen slehernik, in tako je verjetno prednjo postavljen tudi sleherni narod.

Če na ta način razmišljava, potem lahko rečeva, da obstajajo različne usode. Obstajajo srečni narodi, inteligentni narodi, pokončni in bojevit narodi – in Slovenci smo v tem trenutku predvsem samodestruktivni narod. Podobni smo nekemu tik pred samomorom, zdi se, kot bi se odločali, ali naj že skočimo z mostu ali ne, in zato ta hip doživljamo družbeno agonijo. Zakaj se je to zgodilo v tako kratkem obdobju? Verjetno ni bilo dovolj pametnih posameznikov ali pa je bila negativna selekcija tako silovita, da so pač prevladali neumni. Govoriva o času, ko so ponavljavci iz naših gimnazijskih razredov postali direktorji in prevzeli vodilne funkcije v politiki. Osebo jih poznam kar nekaj.

Zdaj so stvari tako daleč zapletene, da se z nekim racionalnim rezom tega klobčiča enostavno ne da razplesti. Problem je tudi, ker vemo, da smo podobne situacije vedno razreševali v nekem kaosu. Tako zdaj tudi doživljamo dogodke v Egiptu in na Bližnjem vzhodu in smo seveda zaskrbljeni, ker se nam lahko zgodi nekaj podobnega. Sočasno pa vemo, da se brez nečesa usodnega ne more nič spremeniti. To, kar se nam zdaj dogaja, osebno res občutim kot agonijo skupnosti, ki na neki ravni izgublja nacionalni nabo, ki je brez orientacije, ki ne ve, kaj si pravzaprav želi ...

Omenili ste izgubo nacionalnega naboja. Ob tem mi pride na misel nedavna izjava premierke, da bi bila slovenska vlada veliko bolj uspešna, če bi imela tako podporo kot slovenska košarkarska reprezentanca. Če pustiva ob strani diskrepanco med jasnostjo pravil, ki določajo šport, in zamegljenimi vzvodi, ki ženejo politiko – mar ni ključni problem to, da je libido slovenske poosamosvojitvene politike še vedno nalepljen samo na oblast, sicer pa inerten in nezainteresiran za svobodo?

Pri naši sedanji politični garnituri pogrešam predvsem temeljni samopremislek. Zame je to največji problem, to njihovo enodimenzionalno delovanje v svetu, ki je kompleksen.

Mislim pa tudi, da ne obstaja velika košarkarska zmaga, ki bi bila dosežena samo po racionalni poti. Morda je Bratuškova pri naših uspešnih košarkarjih zaslužila ravno to drugo plat, ki je v svoji ekipi nima. Ta košarkarski duh deluje drugače na publiko in na okolje. Ustvarja se športna magija, ki še kako pomaga zmagovati. In zgodovina kaže, da je kaj takega mogoče tudi v politiki.

Skratka, še zdaleč ni politika samo nekaj racionalnega. Država preprosto ni podjetje, temveč je zapleten organizem. Ampak da bi ga tako razumeli – ne vem, France Bučar je bil verjetno pri nas zadnji, ki je na ta način razmišljal o mehanizmi sodobne države. Zdaj pa mislim, da nihče več niti ne razmišlja, da je vse to le še neka tehnicistična zgodba, ki želi z matematiko priti do uspeha. Ko je prejšnja vlada ukinita ministrstvo za kulturo, sem rekel, da je to konec njene zgodbe, ker bo izgubila nekaj, kar je bistveno za njeno preživetje. Zdelo se je iracionalno, nihče me ni razumel, a napoved se je uresničila.

Očitno demokratični mehanizmi, ki so prineseni v naš prostor, nekako ne omogočajo, da bi se vse naše energije zbrale. Prišli smo do paradoksa, ko množica, ki je po definiciji neumna, zbira svoje predstavnike, ki potemtako ne morejo biti drugačni kot neumni. Lahko je to rečeno v šali, ampak v tem je neka presežna resnica. Zato bi morali biti v politiki tudi ljudje, ki se zavedajo, da je skupna energija nekje drugje, da oni žal niso edini, ki jo posedujejo.

Kaj je po vašem mnenju ostalo od kolektivnega slovenskega duhovnega telesa, ki je pred leti ne nazadnje ustvarilo samostojno državo?

Pritrjujem vsem tistim, ki pravijo, da so nam politiki ukradli državo. Iz prostorov odločanja je žal izgnanih že vse preveč socialnih skupin. Kamorkoli se ozremo, denimo k profesorjem, zdravnikom ali inženirjem – večina je odrinjena stran od sistemov odločanja. Nujno se mora zgoditi bistveni obrat, ustvariti moramo položaj, ko se bodo lahko vsi ti ljudje vrnili v družbeno življenje. Morajo se vrniti tudi intelektualci, ki so zdaj marginalizirani. Umetniki, na primer, smo tako rekoč izgnani iz javnega prostora. Položaj je navsezadnje zelo primerljiv s posledicami kadilskega zakona. Kadilce so nagnali iz gostiln, ki so odtlej prazne in revne. In zdaj so tudi mnogi nekadilci raje družijo s kadilci na prostem. Gre pa vendarle zato, da bi se gostje vrnili v gostilne. ■



● ● ● KNJIGA

Umetnost kompenzacije

CHAD HARBACH: **Umetnost obrambe in napada**. Prevedel Miha Avanzo. Mladinska knjiga, Ljubljana 2013, 667 str., 34,95 €

Če sam znameniti Jonathan Franzen za svojega manj znamenitega stanovskega kolega Chada Harbacha (1975) pove, da je ta ustvaril pomembno delo, mu prostodušno verjamem. Še več, knjigo naročim po internetu, jo hranim za boljše čase, potem pa nastopi slovenski prevod, kar razumem kot znak. Nato pa se počutim strašno, ko se zavem, da se s Franznom sicer lahko strinjam, da je Harbachov prvenec izjemno berljiv, ne morem pa pristati na trditev, da je to izjemno redko.

Berljivost romanov je postala izbrana, pa tudi pogosta lastnost, takšna, zaradi katere se podeljujejo nagrade. S tem vsekakor ni nič narobe, čudovito je, da lahko avtorjem dovolimo stvarnost opisovati na način, ki kljub morebitnemu mračnjastvu pritegne tako, kot so tega praviloma sposobni *krimiči* ali *ljubiči*. Toda to ne more biti vse. Od romana, ki ima prek šeststo strani in Franzna za apologeta, sem upravičena pričakovati kakšno dostojevščino, kakšen globokoumen uvid ali razkritje, pričakujem, da me bo v razmisleku resničnosti prehitel ali pa dopolnil. Če pa je v tem bolj šibak, naj pretresa vsaj v slogu. Vsi vemo, kako hitro nas vznemirijo preoblečene stare resnice. Prvenec Chada Harbacha *Umetnost obrambe in napada* z nobeno od navedenih surovin ne razpolaga sijajno. Prej uravnovešeno, v zamahu, ki ga je vredno spremljati, vendar ga je enako lahko pozabiti.

Zvezna država Wisconsin, kjer je Harbach roman pravljaval, je kot nalašč za udinjanje v romanopisju: velika ravnica vabi k temu, da bi nanjo postavili nekaj velikega, zajetnega in občudovanja vrednega. *Umetnost obrambe in napada* je pisal kar devet let. Zelo predano, če upoštevamo dejstvo, da se mladim avtorjem dandanes ne pripisuje več tiste staroveške potrpežljivosti, s katero so naši stari pluli skozi oceane. V tem času je zasnoval razvejano zgodbo o nekaj igralcih bejzbola, nevrotičnemu dekletu, čigar oče je v mladega intelektualca neznosno zaljubljeni rektor univerze.

Mike Schwartz, Henry Skrimmshander, Owen Dunne, Pella in Guert Affenlight so nosilci pripovedi, ki je podložena z bejzbolom (izvirni naslov je *The Art of Fielding*), vendar na našo srečo o športni igri ne razpravlja veliko. Bejzbol je stična točka v zgodbo vpletenih protagonistov, zapleti na igrišču pa marsikdaj na dramatičen način metaforizirajo njihove zmožnosti ali nezmožnosti, upe, želje in nenazadnje njihovo osebnost. To velja zlasti za nadvse nadarjenega Henryja in njegovega nadvse vztrajnega prijatelja, mecena in kapetana moštva Mika. Zgodbi se namreč, da se medbaznemu igralcu Henryju nekega dne na neki tekmi ponesreči met žoge tako neatraktivno, da trešči v obraz Owna Dunna. Owen nesrečo preživi brez hujših posledic, za Henryja pa se obetavna bleščeča kariera mastno plačanega profesionalnega igralca konča. Po tistem ponesrečenem metu ne more več metati enako sproščeno in natančno. Kot bi odrezal s katano, se zave, da ni *popoln*.

Tej ugotovitvi se, seveda, nihče izmed nas ne more potuhnjeno muzati. Spoznanje o tem je na mestu, še posebej daljnosežne učinke pa ima v dobi povečanih pričakovanj, v dobi storilnosti (in sterilnosti), uspešnosti in času, ko na vse plasti bivanja pritiska protestantska delovna etika. Da si Harbach za prikaz posledic tega tragičnega mladostniškega spoznanja vzame približno tristo strani prostora, je pogumno in temeljito, žal pa mu, vsaj kar se tiče Henryja, ne uspe povedati kaj bistveno več od tega, da se je to zgodilo in da Henry te posledice nekaj časa depresiven živi. Nazadnje se tudi pobere, kot se pobere vsak na življenje približno prilagojen posameznik. Jasno je – največja tragedija življenja je v tem, da gredo stvari malo po svoje tudi, kadar si zanimiv in prijazen ali pa obupno dolgočasen in prijazen, in da zato od pisateljev ni pravično zahtevati, da bodo izgubi povrnil razdiralno silo, jo povišali v uničevalko smisla ali kaj podobnega. Spoštovanja vredno je spoštovati človeško zmožnost premoščanja, osnovano onstran privilegijev zanikanja, pa vendar – tako suho, kot to prikazuje Chad Harbach, pa vse skupaj spet ni. Do svojega Henryja ne pokaže dosti ljubezni in ga prikaže preveč shematično, da bi lahko tisti dve psihološki značilnosti in razsežnost depresije zvezali v eno in isto osebo.

Razumevanje psihologije človeka je Harbachova slabost. Nikakor ne želim trditi, da strelja v prazno, skli-

cujem se predvsem na lastno intuicijo, ki ji tako skicirani liki v tako obsežnem romanu ne morejo zadostiti. Kot ženska sem zlasti nezadovoljna s prikazom Pelle Affenlight, ki kot nevrotičarka in *posebna, malo nevezgajena punca* počne niz vihrih stvari samo zato, ker je pač nevrotična in posebna. Kot bralka si lahko predstavljam marsikaj in situacijo zaokrožim po svoje – to je lepa priložnost, ki zlahtni in krepi –, vendar bi vsak umetniško zrel avtor moral tu izpolniti večji delež naloge. Najbolje je utemeljen mogočni, plečati Mike Schwartz, človek, ki si veliko prizadeva za druge, zlasti za Henryja, za svoje življenje pa ne zna izkoptati enako bojevitega prepričanja in vere. Mike je v svojem pasijonu povprečnosti bolj ganljiv od Henryja, potapljačega se v dialektiki popolnosti – napaka, kar je shrljivo lahko poantirati v hrošča sodobne ameriške literature (literature, ne pa javnosti): *start failing better and you shall prevail*.

Kjer Harbachu zmanjka ljubezni do svojih likov in sape za lepoto izraza, se izkaže njegova neustavljiva zmožnost fabuliranja. Zgodbo poganja, razvezuje in zaustavlja z izrednim poslušom. Poglavlja kadrira tako precizno, kot bi se vzpenjal in spuščal po stopniščih kakšne Grumove stavbe, se sprehodil skozi sobe, preveril situacijo, jo opisal, jo zapustil in se osredotočil na drugo, da bi se potlej lahko vrnil na začetek. Opisuje skorajda popoln *dramaturški lok*, četudi je dramaturški lok neka sitna in marsikdaj neuporabna kategorija literarne teorije, za katero sem bila prepričana, da ne more pomagati, kaj šele rešiti umetnosti. Harbach pa ga izmojstri do te mere, da ustvari spodoben, če ne celo dober roman (spodoben v primerjavi s *Popravki*, dober v primerjavi z vsem, kar zadnja leta proizvaja Philip Roth). Verjetno *Umetnost obrambe in napada* ni najboljši zgled za Deleuzovo stališče, da imajo Američani večjo ročico za razkrinkavanje svojih malomeščanov, je pa zato dober zgled za ameriško zmožnost kompenzacije. Četudi se je berljivost, ki jo sama razumem prav kot sposobnost za *plot*, uvrstila visoko na seznam zaželenih lastnosti sodobnega leposlovja, ni običajno, da bi zasenčila vse ostale pomanjkljivosti. V Harbachovem primeru pa prekriči celo najbolj nadležno škripanje, tako da sem lahko debelo modro knjigo zaprla z občutkom, da jo lahko v branje priporočim še komu drugemu, če ta drugi od literature ali življenja ne pričakuje dorečenosti.

ANA SCHNABL

● ● ● KNJIGA

Nevarna sladostrastja

MILAN VINCETIČ: **Zimsko jajce**. Založba Litera, Maribor 2013, 149 str., 22,80 €

Kadar govorimo o jajcu, ponavadi spregovorimo tudi o kokoši in kaj hitro začnemo prastaro razpredanje o primarnosti enega ali drugega. V primeru *Zimskega jajca* Milana Vincetiča debata odpade, saj je neizpodbitno, da je bilo najprej jajce – in sicer Fabergéjevo, poimenovano po zlatarskem mojstru, izdelovalcu dragocenih velikonočnih jajc za rusko carsko družino, ki je navdihnilo tudi prekmurskega besednega umetnika, da je ustvaril še njegovo slovensko literarno različico.

Medosebni odnosi, zlasti med žensko in moškim, Milana Vincetiča pravzaprav navdihujejo skozi celoten pesniški in prozni opus, še posebej pa se je tej tematiki posvetil v novi kratkoprozni zbirki. V prvem planu so tako razmerja (ljubezenska in erotična, uresničena ali neuresničena), ki jih praviloma usodno zaznamuje strast, še posebej naostrena v ljubezenskem trikotniku, ki pogosto predstavlja izhodišče za (tragikomične) kolo-bocije in najpogosteje tragične zgodbene razplete. Vnete strasti (tudi v kombinaciji z bizarnostjo) so osnovno gibalno pripovedi in neizbežno vodijo, predvsem moške, naravnost v pogubo – bodisi končajo nasilne smrti bodisi jim je odvzeta prostost. Ženske s pogorišča odnosa odidejo zmagovito in skoraj nepoškodovano. Pravzaprav gre za tip superiornih žensk, ki jih srečamo že v prejšnji Vincetičevi prozni zbirki, ki jih je Petra Vidali v spremnem zapisu poimenovala fantazmagorične močne ženske. Moški se enostavno ne (z)morejo upreti njihovim buhtečim čarom, ki v družbi s pregovorno žensko preračunljivostjo postanejo prava smrtonosna kombinacija. Najsi bo pastir, oče duhovnik, inženir, profesor, zlatar, uglaševalec klavirja, boksar, ali električar, vsi imajo ahilovo peto – žensko v najrazličnejših pojavnih oblikah. Lahko nastopa le kot projekcija, imaginacija

(Jewel White), seksualni objekt (televizijska voditeljica) ali pa pravcata polnokrvna pohotnica (paznica, Hanka, vdova). Ženske v tej zbirki vedo, kaj hočejo, in si to tudi brezkompromisno vzamejo. Brez sentimentalnosti, mestoma že kar brutalno.

S tematizacijo nebrzdanih strasti, ljubezenskih eskapad, mesenosti, tragikomičnih in bizarnih situacij ter ne nazadnje uporabo bukolične motivike (*Kraljica od Conga*) se v posameznih zgodbah razpira dekameronaska novelistična podlaga, podkrepljena s skoraj dosledno gradnjo zgodb z lajtmotivom. Vodilni motiv je pogosto predmet, ki zasučje zgodbo. Takšni usodni in zlovešči predmeti so denimo vrana v zgodbi *Vranarka* (podobnost s sokolom najbrž ni naključna), sicer pa še preproga v *Timurlenkovem šahu*, ljubezensko pismo v *Kraljici od Conga*, pa tudi morski konjiček v *Rdeči nuni*.

Z Boccacciem pa bi lahko povežali tudi kosmatosti v obliki (verzificiranih) ljudskih modrosti, ki jih v zgodbah ne manjka. Eno takih (»Kozo jebeš, sir dobiš, bolj jo jebeš, več dobiš.«) lahko preberete celo v madžarski različici. A Vincetič se ne izneveri tudi zanj značilnemu bolj čutnemu, pretanjenemu (pesniškemu) slogu, ki ga uspešno cepi s kvantaskimi stihmi in bolj surovim izrazjem ter tako stopnjuje izrazno ekspresivnost. Nepričakovane poosebitve (bradavica je smrkala, svetilka je šepala, tovorni vlak se je dolgočasil, večer se je ugriznil v rep) in primere (bivala sta kot bukev in goban, cesta se je raztegnila kot krojaški meter) osvojijo še tako šibko bralčevo pozornost. Z uporabo dialektov kakor tudi idiolektov pa so prepričljivo izpisani tudi dialogi.

Avtor zgodbe (podobno kot v prejšnji zbirki) podaja fragmentarno, s skokovitimi, ostrimi filmičnimi rezi. Bolj kot izpisano so povedni zamolki in preskoki, ki bralca prisilijo v počasno, natančno, tudi novično branje, pri katerem so za razumevanje pogosto bistvene malenkosti, denimo skrite v dialogih. Zgodbo nemalokrat preokrene naključni (skoraj iracionalni) moment (lahko je povezan s predmetom), zaradi česar pripoved od bralca zahteva aktivno doživljanje oziroma domišljanje.

Vincetičeve zgodbe navzlic razmeroma nenavadni izbiri dogajalnih prostorov (samostan, zapor) oziroma likov in njihovih »neliterar(izira)nih« poklicev (mesarka, zaporniška paznica, vaški posebež, profesor) spričo večje, skoraj eruditske pisave, ki jo prežemajo številne nanašalnice na svet umetnosti, posebej filma in literature, delujejo avtentično. Hkrati pa s tematizacijo vsakršnih strasti bržčas potrjujejo tudi trdo shojeno ljudsko modrost, da je pod kožo vsakdo krvav. Kot je krvava, ne le pod kožo, tudi družba, katere implicitno kritiko gre zaznati v ozadju domala vsake zgodbe: od mačehovskega odnosa države do beguncev, medijskega potvarjanja resnice in bujenja lažnih upov, kritike vaške zaostalosti, zadušljivosti ter predvsem protivojne kritike.

Vincetič v *Zimskem jajcu* izpisuje večplastne, nenavadne, a prepričljive pripovedi o žensko-moških odnosih, v katerih praviloma kratko potegne stereotipno močnejši. Partnerski odnos se skozi zgodbe izkristalizira v sinonim za življenje, življenje pa v sinonim za večno zagonetko, »pločevinko sardin«, nakazano v motu zbirke. Zgodbe (pisatelj jih dojema kot mikrokozmose) funkcionirajo po načelu pesniške gradnje; po prvem branju praviloma vabijo k odkrivanju skritih plasti. Bele lise (oziroma črne luknje) se namreč vsakokrat malce drugače obarvajo. A seveda le v primeru, da bralec ni daltonist.

DIANA PUNGERŠIČ

● ● ● KNJIGA

Navdih iz kina?

NATAŠA SUKIČ: **Kino**. Spremna beseda Tina Kozin. Založba Litera (zbirka Piramida), Maribor 2013, 109 str., 23,30 €

Kot kritičarka postajam nekoliko naveličana romanov, za katerimi bojda stoji »proncljiva ideja« ali pa so pisani s perspektive »izjemnega opazovalca družbenih dogajanj«, hkrati pa je v nebo vpjioče jasno, da ta ideja ali pogled nista niti izvirna niti prepričljivo izpeljana. In roman *Kino*? Je nedovršen, neizpeljan, celo plagiatorski, ali pa je to tekst, ki ima odlično idejo in je s svojo ostrino skoraj prelomno družbenokritičen, kot je, če nekoliko grobo povzamem, v spremni besedi zapisala Tina Kozin?

Kino je roman, ki se na sredini prelomi, kakor da bi šlo za dve kratki zgodbi. (Je res naključje, da je Sukičeva začela svoje pisateljevanje s kratko prozo?) Prvi del



uvaja pripovedovalko, novinarko Ano, ki se je znašla v zanjo neizpolnjujočem razmerju z Višnjo, usodno žensko, ki ima poleg Ane še enega, moškega ljubimca. Ana nato zboli za boleznijo, ki ji bralec nikoli ne izve imena, vendar iz Aninih patetičnih vzklikov in pretirano liričnih čustvenih izlivov spozna, da gre za nekaj neozdravljivega, kar povzroča nezno trpljenje. Ana prekine ljubezensko razmerje in se kot raziskovalna novinarka potopi v primer nekega izginulega novinarskega kolega iz Albanije, pri čemer odkrije podzemno delujočo organizacijo, ki prireja krvave streljaške igre z ugrabljenimi tujci.

Prvoosebna pripovedovalka tako na pičlih sto triinšedemdesetih straneh preide od ljubezenske milnice do ostrega trilerja, pri čemer ne en ne drug žanr nista prepričljivo zastopana. Ljubezenska zgodba je pripovedovana razčustvovano, dialogi so patetični in prenapihnjeni, bolezen, za katero zboli Ana, pa je vpeljana s ponarejeno skrivnostnostjo in z ekscitivnim patosom. Ana na nekem mestu celo v ločenem, zgolj za to besedico rezerviranem odstavku čustveno vzneseno vzklikne v svojem notranjem monologu: »Bolezen!« Presunljivo, kajne? Žal se zdi, da je prav ta patetika vse, kar napolnjuje prvi del romana, ki je od drugega, tistega, ki je spisan kot slaba kriminalka (brez potrebne napetosti, srhljivosti, vznemirjenja, groze ali skrivnosti), ostro ločen. Gre za neskončno praznino, ki jo določa samo nekaj patetičnih utrinkov odnosa, znakov življenja pa v njej ni.

Še bolj problematičen je drugi del romana, spisan kot triler, v katerem se pojavijo (razen pripovedovalke) povsem drugi liki, povsem druga zgodba; prva enostavno ugasne in se kot taka še toliko bolj izkaže kot bedna, neizdelana podlaga tej drugi polovici teksta. Kar je najbolj pereče pri delu romana, ki se odvija na prizorišču zločina, pa je kar preveč očitno plagiatstvo. Pri tem niti nimam v mislih Orwella, od katerega je Sukičeva povsem jasno razvidno prevzela idejo o malem, nenehno nadziranem, tako rekoč suženjsko usmerjanem človeku, pri čemer »malega človeka« v romanu Kino zastopata Ana kot lezbijka, pa tudi njen albanski novinarski kolega, zato pač, ker v Sloveniji kot Albanec nič ne velja. Jasno? Jasno! Vendar pa se prepisovanje od drugih avtorjev ne konča pri idejni zasnovi. Mogoče je najti tudi skorajda bizarne podobnosti med romanom Kino in leta 2010 posnetim francoskim filmom *13 Tzameti*, ki je že sam predelava istoimenskega filma iz leta 2005. Zgodba, ki jo odkrije Ana, je zgodbi iz filma identična, morda le nekoliko osiromašena; tako je denimo osredotočena na enega samega, namesto na več junakov, na nekaterih mestih pa je tudi precej poenostavljena. Osnova je enaka: reven fant po nenavadnem spletu okoliščin pristane v podzemlju, kjer bogati posamezniki igrajo stave s človeškimi življenji; ugrabljeni ali drugače (socialni rob, revščina) prisiljeni posamezniki igrajo sprevrženo različico ruske rulete, kjer postavljeni v krog streljajo v igralca pred seboj. V *Kinu* so nekateri dialogi celo dobesedno vzeti iz filma. Ostalo so podrobnosti, ki pa žal kažejo predvsem na to, da je Sukičeva v svoji »priredbi« (film, iz katerega je povsem razvidno črpala, ni omenjen niti v romanu niti v njegovi spremni besedi) tudi idejno zasnovi zgolj osiromašila.

Ne morem si pomagati, na misel mi ves čas prihaja floskula, da v Sloveniji ni denarja za kulturo.

ANJA RADALJAC

● ● ● KINO

Filmski Apple kot Facebook 2.0

Jobs. Režija Joshua Michael Stern. ZDA, 2013, 122 min. Kolosej, Cineplexx

Potem ko se je film *Družabno omrežje* (The Social Network, 2010), portret Marka Zuckerberga in njegove stvaritve, Facebooka, izkazal za nadvse uspešen projekt, saj je požel tako kritiško hvalo, kot tudi izdatno povrnil vložena sredstva (kar je v kontekstu hollywoodske produkcije kakopak še pomembneje), so s podobnim »poklonom« Stevu Jobsu, (so)ustanovitelju kulturnega Appla, kar malce pohiteli. A tako kot Apple ni Facebook, tudi Jobs ni Zuckerberg, da o tem, kako Joshua Michael Stern še zdaleč ne dosega Davida Fincherja, niti ne govorimo.

Naša srečanja s Hollywoodom so v zadnjih letih vse bolj redka. Vseeno pa v tem vse bolj očitnem manku

hollywoodske produkcije med filmskimi kritikami, ki jih objavljamo na teh straneh, ne gre videti načelne opredelitve proti tovrstni produkciji. Manko je preprosta posledica dejstva, da se Hollywood že dolgo spopada z resno ustvarjalno krizo, katere najbolj očitni simptomi so zapostavljanje t. i. B-produkcije (ki je bila pogosto torišče ustvarjalnosti), osredotočanje na nekaj največjih projektov ter iskanje izhoda v oblikah serialnosti (t. i. *prequeli*, *sequeli*, serije, *remaki* ipd.). Na slednje se nenazadnje naslonijo tudi ustvarjalci filma *Jobs*, pa čeprav ne posežejo po eni utečenih oblik. In čeprav je res, da že to, da sta oba portretiranca delovala na področju računalništva, v njuni zgodbi vnese mnoge vzporednice, pa vendarle ni mogoče spregledati, da ima *Jobs* (tako kot *Jobs* osebno) za sodobni Hollywood zelo značilne poteze: vzeti idejo, zamisel, ki funkcionira, in jo kovati (množiti), dokler prinaša dobiček.

Zgodbi sta si po strukturi, ključnih likih in nenazadnje samem poteku tako zelo podobni, da se na trenutke zazdi, kot da gledamo novo verzijo istega filma. V izhodišču je seveda postavljen izjemni posameznik, tokrat Steve Jobs, ki delo svojega kolega bistveno nadgradi in ga prične prodajati kot celostni projekt – osebni računalnik, ki ga lahko priklopimo na TV-zaslon. Okrog sebe zbere ekipo sposobnih, a družbeno »hendikepiranih« posameznikov, ki jih vodi in usmerja, predvsem pa njihovo parcialno znanje združi v celoto končnega produkta. Študentske sobe iz *Socialnega omrežja* sicer zamenja očetova garaža, a dinamika razvoja in odnosov med liki je skoraj identična. Zuckerbergu iz *Socialnega omrežja* pa je že prav osupljivo podoben tudi Jobs – tudi pri njem poudarjajo pomanjkanje njegovega občutka za soljudi, za prijatelje in sodelavce, njegovo bolešno ambicioznost in ošabnost, ki izhaja iz zavedanja lastne intelektualne superiornosti. In nenazadnje, tudi tu imajo pravni spori okrog lastništva oziroma Jobsovo samovoljno odločanje o tem, pogojeno z njegovimi osebnimi občutki do vpletelih, eno središčnih mest v zgodbi.

Izbor Ashtona Kutcherja za interpreta lika Steva Jobsa naj bi mnoge presenetil, saj naj v sebi ne bi imel dovolj razkošnega igralskega talenta za tako kompleksni lik. A če se ne slepimo in film *Jobs* gledamo kot to, kar je – torej prva kopija uspešne zamisli, se Kutcherjev izbor nenadoma zazdi veliko bolj smiseln. Pri mladih gledalcih, torej tistih, ki jih nenazadnje fenomen Appla in s tem lika Steva Jobsa tudi najbolj zadeva in ki so več kot očitno ciljna publika tega filma (vsaj v očeh producentov), je Kutcher še kako karizmatična oseba. Dejstvo, da se je v filmu Jobsu približal le v poustvaritvi nekaterih zanj značilnih gibov (ter hoje in drže), medtem ko se prav vsak njegov poskus »ujetja« kompleksnejših emocij izteče v karikaturu, je zato irelevantno. Zgovornejši pa je izbor »no-name« režiserja, Joshue Michaela Sterna, ki le pritrjuje tezi, da v primeru *Jobsa* ne gre za hollywoodsko stvaritev, temveč le za pomnožitev. In kmalu se ne bomo več čudili, če bomo namesto o Hollywoodu začeli pisati o vse bolj agilni in ustvarjalni ameriški televizijski produkciji.

DENIS VALIČ

● ● ● KINO

Največji zločin je ne misliti

Hannah Arendt. Režija Margarethe von Trotta. Nemčija, Luksemburg, Francija, 2012, 113 min. Ljubljana, Kinodvor

Margarethe von Trotta (letnik 1942), gotovo najbolj prepoznavno žensko režisersko ime novega nemškega filma, se je v svoji dolgoživi in plodni karieri v svetu filma uveljavila kot vodilna feministična ikona, saj z izjemno naklonjenostjo snema filme o ženskah. O ženskah, ki mislijo, in o ženskah, ki spreminjajo svet. O ženskah, ki jo fascinirajo kot osebnosti, kot intelektualke in kot politične figure. V njeni obdelavi so se znašle tudi zgodovinske osebnosti, kot sta Gudrun Ensslin v *Svinčenihi časih* (Die Bleierne Zeit, 1981) in v po junakinji naslovljenem filmu Rosa Luxemburg (1986), zdaj pa je svojo filmsko upodobitev doživela še nemško-judovska politična teoretičarka Hannah Arendt (1906–75), Heideggerjeva učenka in ljubica, fascinirana predavateljica z obvezno cigareto med prsti, prodorna in načelna intelektualka, ljubeča žena in prijateljica.

Von Trotta jo prikaže v štirih ključnih letih njenega življenja, v času, ko jo je *New York Times* poslal v Jeruzalem, da bi od tam poročala o kontroverznem sodnem

procesu proti nacističnemu zločincu Adolfu Eichmannu. Poročilo Arendtovo, pozneje objavljeno v knjigi *Eichmann v Jeruzalemu*, je dvignilo še več prahu kot proces sam – Arendtova v Eichmannu namreč ni videla ne podivjanega psihopata ne zlodeja v človeški preobleki, ampak bednega, neopaznega birokrata, aparatčika s smrkavim nosom in omrtvičenim umom, čigar veliki zločin po njenem mnenju ni bil antisemitizem, pač pa popolna servilnost sistemu – dejstvo, da se je odrekel bistvu svoje človeške narave, zmožnosti in odgovornosti, da misli s svojo glavo in se odloča po svoji vesti.

Kot ponavadi von Trotta tudi tokrat najbolj zanima tisto občutljivo mesto, kjer trčita osebno in politično, emocija in razum. Zato Arendtovo predstavi kot polnokrvno osebnost – prikaže jo v intimi njenega doma in harmoničnega odnosa z možem ter obkroženo s četico intelektualno nabritih prijateljev –, hkrati pa skozi njena predavanja in pogovore učinkovito predstavi njeno misel, ki si prizadeva, kolikor je le mogoče, odlepiti se od čustev in se udejanjiti v svoji najčistejši obliki.

Morda se na prvi pogled zdi zgodba o protinacističnem procesu iz šestdesetih let prejšnjega stoletja preveč zaprašena, da bi jo bilo danes vredno pogrevati na filmu. Toda von Trotta v svoj film čisto potihoma pretihotapi tudi ogledalo, v katero ujame pogled gledalca. Hannah Arendt je v svoji analizi procesa proti Eichmannu skovala pojem »banalnost zla«, ki ostaja eden najpomembnejših konceptov za razumevanje našega časa. Arendtova je Eichmannovo vrhovno zlo videla v njegovem pasivnem pristanku na politično ureditev, ki je več kot očitno zakopala moralni kompas globoko pod gomilo lastnih interesov. Je to, kar v razvitem svetu počnemo danes, res tako zelo drugače? Mar ni v vsakem izmed nas, ki kupi poceni »made in Bangladesh« majico, čeprav dobro ve, kaj se skriva za njeno smešno nizko ceno, nekaj malega Eichmanna?

ŠPELA BARLIČ

● ● ● ODER

Obilo batin, malo gledališča

GUILLAUME APOLLINAIRE: **Enajst tisoč batin.** Prevod Branko Madžarevič, režija Ivan Peternelj. Slovensko mladinsko gledališče, ŠKUC gledališče, Ljubljana. Premiera 6. 9. 2013 (ogled ponovitve 14. 9.), 60 min.

Francoski pesnik, dramatik in pisatelj Guillaume Apollinaire, pionir nadrealizma, v svojem najslavnejšem pornografskem delu, romanu *Enajst tisoč batin* (Les Onze Mille Verges, 1907), pripoveduje zgodbo o Moniju Guzjebeskuju, romunskemu knezu, ki iz duhomorne Bukarešte pripotuje v radoživi Pariz. Ob popisu njegovih dogodivščin Apollinaire zasleduje precej konstantno formulo: ogrevanje z mimobežnimi homoseksualnimi akti, prehod v skupinski seks s sistematičnim repertoarjem položajev in telesnih odprtih, vstop nepričakovane gosta, ki nekoga izmed navzočih posili ali pa je sam posiljen; ko se naštetih motivi začnejo ponavljati, kakšna malce šibkejša udeleženka orgije na spektakularen način umre ali se vsaj brutalno poškoduje, seks pa se v žaru strasti nadaljuje in konča v luži krvi, urina, blata in – če je atmosfera prava – tudi notranjih organov. V enem od zadnjih prizorov romana – v spremnem besedilu predstave opisanega kot ena izmed »najbolj erotičnih zgodb iz zakladnice svetovne književnosti« – glavnemu junaku v zapor pripeljejo dvanajstletno deklico, ki jo najprej posili, ji nato iztakne oči in jo na koncu zadavi.

Seveda bi bile tovrstne dejavnosti kljub akrobatskim spretnostim ansambla SMG na odru precej težko izvedljive in režiser Ivan Peternelj – sicer eden izmed najboljših igralcev Mladinskega, ki je lani navduševal v Frljičevi eksperimentalni komediji *Klistirajmo Srčka!* – se je razumljivo odločil za konservativnejšo, bralno izvedbo. Pred nami so torej štirje nastopajoči, dve ženski in dva moška, oblečeni v privlačne kostume pariškega nočnega življenja z začetka prejšnjega stoletja (delo kostumografke Barbare Stupica), ki s knjigami v rokah in (zelo) simboličnim ponazarjanjem opisanih podvigov eno uro berejo roman.

Pornografsko besedilo v prevodu Branka Madžareviča iz knjižne izdaje z letnico 1987 vsaj prvih nekaj minut vedri občinstvo z nenavadnim spolnim izrazjem in prefinjeno dozo arhaizmov. Igralci ta jezikovni manevrski prostor, edini, ki jim je na voljo, dobro izkoristijo. Tako ženski kot moški par tvorita vsak svoj emocionalni

protipol: Tina Vrbnjak (sicer članica ljubljanske Drame) pod svoje okrilje vzame nedolžnejše ženske tone, ob čemer se subtilno spogleduje z občinstvom in predstavi vdihne kanček obljudljene erotičnosti, Gorka Berden (tudi zunanja sodelavka) pa se osredotoči na fatalnejšo plat teksta in tako spretno zajame tiste registre ženske erotične energije, ki jih odrska prezenca Vrbnjakove izpusti; podoben razpon spolnih stereotipov poskušata zajeti tudi moška igralca, Blaž Šef (SMG) in Miha Bezeljak (Lutkovno gledališče Maribor), morda manj očitno kot kolegici, a vseeno uspešno.

Igralski zasedbi je torej težko kaj očitati. Problem predstave je v sami izhodiščni zamisli, da se takšen roman brez resnejših posegov v tekst postavi na oder. Režija Ivana Peternelja in dramaturgija Jane Pavlič sta namreč tako minimalistični, da se zdita že skoraj odsotni. Bralna uprizoritev je seveda povsem legitimna umetniška odločitev in sama po sebi nič slabega, vendar pa tovrsten pristop terja tudi tekst, ki je dramsko prepričljiv do te mere, da ga je vredno zreti golega. Apollinarirove Batine te dramskosti ne premorejo, in vsaj na prvo žogo ni mogoče videti, da bi vsiljivejši posegi režiserja in dramaturginje sploh lahko izboljšali končni izdelek. *Enajst tisoč batin* je pač izrazito neodrsko delo, ki bi za osvajanje gledaliških desk potrebovalo korenito adaptacijo. Odločitev programskega vodstva SMG, da se ga uprizarja na tako nepremišljen in nedorečen način ter z njim celo odpre sezono, je milo rečeno begajoča.

Apollinariov roman je vsebinsko in slogovno nizko tno delo (v precejšnji meri variacija na temo markiza de Sada, ki ga je Apollinaire pomagal popularizirati z antologijo njegovih del), a z vidika vpliva na literarno zgodovino kljub vsemu nezanemarljivo – ne nazadnje je Apollinaire tudi s svojo pornografsko prozo v pisano besedo svojega časa vnesel nekatere inovacije, ki še vedno zaznamujejo določene vidne struje sodobnega pisanja, ne glede na naše vrednotenje tega doprinosa. To pa seveda še ni zadosten pokazatelj, da gre za gledališki material. Prav zmožnost prepoznati, katere predloge imajo potencialno uprizoritveno vrednost in katere pač ne, je ena od glavnih odlik dobro podmazanega gledališkega kolesja; brez te zmožnosti se v trenutku zapravi še tako iskren večmesečni trud nadarjenih igralcev in njihovih kreativnih sodelavcev.

MATIC KOCIJANČIČ

● ● ● KONCERT

Obetavno v novo sezono

Modri 1, Oranžni 1. Orkester Slovenske filharmonije. Ljubljana, Cankarjev dom, Gallusova dvorana, 12. in 13. 9. 2013, 19. in 20. 9. 2013

Otvoritveni koncert orkestra Slovenske filharmonije (SF) je ponudil več kot običajno, zasluga za to pa gre predvsem solistu Emmanuelu Pahudu, izjemno cenjenemu švicarskemu flavtistu srednje generacije, nosilcu mnogih prestižnih diplom in nagrad ter dolgoletnemu prvaku Berlinskih filharmonikov. Z orkestrom SF je izvedel *Koncert za flavto in orkester* francoskega skladatelja Jacquesa Iberta (1890–1962), avtorja pestrega simfoničnega in komornega opusa (tudi glasbe za več kot šestdeset filmov), ki bolj redko zaide na naše koncertne odre, na glasbeno-scenske pa kljub sedmim operam in baletom sploh ne. Ibertov koncert je ob koncertu Carla Nielsena (pred enim letom ga je s Simfoniki RTV izvrstno interpretirala Eva-Nina Kozmus) eno izmed najbolj pogosto izvajanih novejših del za flavto: le dobre četrte ure trajajoča (po formi klasicistična, po slogu eklektična, po duhu pa lahkotna) skladba se podoživlja kot parada zmogljivosti instrumenta in izvajalca. V bravuroznem prikazu brezhibne tehnike in pristne lahkotnosti igre flavtista je delo izzvenelo kot en sam razkošni capriccio; od urnega seriala prve teme uvodnega stavka do virtuosne kadence in ostro izbrušenega konca. Pahud navdušuje predvsem z jasnim podajanjem heterogene snovi in z zglajenostjo Ibertovih slogovnih in razpoloženskih (s) prehodov; enako prepričljiv je tako pri liriki in dramatičnih sunkih kot pri hudomušnih jazzovskih in filmskih dovtipih nekdanjega kinopianista. Pri tem je imel pri orkestru pod taktirko Ivana Repušiča korektno podporo, v elegičnem drugem stavku pa tudi več čustvene odzivnosti in občutka za pripravo njegovih vstopov. In tu se nekako sklana presežkov prvega koncerta modrega abonmaja. Piko na i sijajnemu nastopu pa je

Pahud dodal z mojstrsko izvedbo *Syrinx* Clauda Debussyja (v četrtek, v petek pa je dodal Bachovega sodobnika Johanna Joachima Quantza).

Konvencionalna izvedba uvodne *Slavnostne uverture* Lucijana Marije Škerjanca je pod plaščem melodijske in zvočne razgibanosti izpostavila le komponistično rutinski, bolj priložnostni kot artistični domet dela. Korak dlje od vséčne dirigentske spretnosti in nekaj več doveznosti za vihravo humornost, razburljivo, v enigmatičen kontekst položeno grotesko, pa tudi že zloslutnost, senzibilnost in sonornost je bilo pri mojstru Repušiču zaznati pri *Simfoniji št. 1* Dmitrija Šostakoviča, vendar še daleč od prepričljivega istovetenja z bistvom idej tedaj šele devetnajstletnega skladatelja.

Na prvem koncertu oranžnega abonmaja pa smo ob slovenskem debiju ameriškega dirigenta Michaela Sterna v letu Richarda Wagnerja z *Uverturo* k operi *Rienzi* le dočakali prvo spodobno poustvaritev nekega mojstrovega dela na ljubljanskem odru, resda ne celovitega pa tudi ne iz zrelega ustvarjalnega obdobja – a vendar, zgodilo se je. Precej večji tehnični in interpretativni izziv pa je za izvajalce, solista Johannes Moserja, orkester in dirigenta, predstavljal *Koncert za violončelo in orkester* Witolda Lutosławskiego; skladba nevsakdanje strukture in jezika, klenih sozvočij in divje ritmike, samosvoje estetike, virtuosnosti in senzibilnosti, nabita z ostrimi dialogi med solistom in orkestrom. Moser je nastopil samozavestno, brezkompromisno do zamisli avtorja in z veliko temperamenta. Izvrstno! Ob odzivnem orkestru je mojstru Sternu s sugestivnim vodenjem v partituro vgrajenih razdirajočih silnic uspelo povezati igro solista in orkestra v trdno in smiselno celoto. Prepričljiv nastop je Moser dopolnil s ponotranjeno izvedbo *Sarabande* iz *Prve suite za solo violončelo* Johanna Sebastiana Bacha.

Nekoliko manj prepričljiv vtis, kljub sicer dokaj, a ne povsod enako izčiščeni igri zelo razpoloženega orkestra, je pustila izvedba slovite *Fantastične simfonije* Hectorja Berliozja. Ob odličnih godalih, pihalih in trobilih v prvemu stavku, ubranem začetku in lepem vodenju gradacij v drugem, zelo dobro in napeto vodenih dialogih v tretjem stavku (izvrstna angleški rog in oboa v zaodrju!), izvrstnih attacchah, pa sem pri Sternovi interpretaciji vendarle vseskozi pogrešal zadnjo plast, značilni vernissage mojstrske Berliozove instrumentacije, zlasti pri prehodu v četrti stavek ter v finalu še bolj napetih dinamičnih razmerjih. Sternovo suvereno vodenje orkestra in višja, bolj kultivirana raven igre orkestra le nista bila dovolj za dosego tega visokega cilja, s tem pa tudi esprita glasbe velikega skladatelja.

STANISLAV KOBLAR

● ● ● RAZSTAVA

Umetnost vzpostavljanja razdalj

SKUPINSKA RAZSTAVA: **S črto čez črko.** Galerija Vžigalica, Ljubljana. Do 13. 10. 2013

Ko je beseda za-mišljena kot beseda in ne kot njena podoba/upodobitev, v likovno umetnost, primarno območje piktoralnega, vladavine podob in upodablajočih praks skorajda vselej vstopa kot tujek. Bodisi kot reč iz profanega vsakdanjika vdre v posvečeno odmerjeno območje za umetniško udejstvovanje v obliki zamejene slikovne površine (primer kolaža) bodisi kot humorna domislica v nekakšni elegantno nasilni maniri naredi zaznavno kakšno netematizirano, zabrisano samoumevnost (denimo Magrittova *To ni pipa*).

Skupinska razstava *S črto čez črko* predstavlja izsek lokalne produkcije novejšega datuma, v kateri je razmerje (ali kar: ne-razmerje) med besedami in podobami postavljeno v ospredje na najrazličnejše načine. Med jezikom in podobo namreč – kot je zapisano v besedilu o razstavi – ni niti protislovij niti analogij. Skozi sopostavitve podob in jezika v kontekstu likovno-umetniškega pa bi naj v vsakodnevnosti zabrisani segment neujemanja in razdalje postal intenziviran. Umetniške intervencije torej poskušajo zaustavljati »naravne« linearne in kontinuirane poteke stvari, ki pod diktatom učinkovitosti vladajo v območju vsakdanjega, sploh pa ozaveščati naturalizirano. Bodisi z vnašanjem razmikov, razpok in (strateškim) vzpostavljanjem nerazumevanj, zmešnjav, nesmislov, kot tudi s prevpraševanjem samoumevnosti preferenčnih rab najrazličnejših tehnoloških orodij (to tematizirajo razstavljena dela Jake Železnikarja ter *The Book* Tomaža Furlana).

Vesna Bukovec v seriji risb *Kako se uspešno spopasti z neuspehom* igrivo sprevrača ravno omenjeni diktat učinkovitosti. Vizualni priročniki za uspešno samoposkodovanje v obliki risb in besed namreč predstavljajo izčiščena navodila, kako s pomočjo orodij v praktično vsakem domu tudi morebitni neuspešneži zlahka nanižajo kakšen uspeh.

Neposredne umetniške intervencije v »medijski režim« pisnega, ki ima status zrcala (ne pa tudi performativnega so-delavca) realnosti, nekoliko razprejo tudi ta isti zamolčani segment, denimo v primeru diverzitetnega počasnika *Telo* Rajka Vidriha. Umetnik si namreč v svojih natančno domišljenih intervencijah za slikovno podlago izbere kar stran časnika *Delo*, pri čemer parafrazira tudi njegov logotip. Natančno izbrana »medijska pokrajina« predstavlja odtis specifičnega družbenopolitičnega konteksta (na primer obdobje tik po slovenski osamosvojitvi), umetnik pa senzacionalistične naslove duhovito prevaja v jasne in povedne nebesedne nad-tise.

Na drugačen način se istega fenomena »medijskega režima« pisnega loteva Alenka Pirman v delu *Poslednja beseda*. Gre za umetniško raziskavo, ki jo je izvedla med letoma 2007 in 2009, pri čemer je sistematično izračunavala vse natisnjene besede v časnikih *Dnevnik* in *Delo*. Nekakšen ekstrakt večletnega medijskega odtiskovanja realnosti umetnica ravno tako prezentira v obliki tiskovine (kot tudi posnetka predavanja-branja), sintetizirani povzetek pa je seveda povsem »neberljiv«, kar še dodatno poudari radikalno relacijskost, ki vlada logiki jezikovnega.

Skorajda brutalno neposredno razdaljo skozi sopostavitve podob in besed vnaša stenska risba Petre Varl *Rich Poor*. Varlova (na razstavi še z dvema deloma) v zanj značilnem pristopu sopostavlja praktično identični upodobitvi dveh poslovnežev s kovčkoma, pri čemer enega besedno označi z »bogat«, drugega pa z »reven«. Z minimalno intervencijo umetnica torej povzroča maksimalno zmešnjavo; na ravni relacije besed in podob, sopostavljenih podob, kot tudi sprožitve sproščanja pomenske pestrosti obeh besednih označevalcev.

Razstavljena dela se torej poskušajo v okvirih umetniškega, ki pravzaprav že samo zase predstavlja določen razmik – medprostor na prepihu različnih družbenih polj, v veliki meri elegantno in subtilno prelivati izza uveljavljenih okvirov polj, rab, konotacij in pomenov. Seveda pa tako natančno fokusirani izseki neizbežno zabrisujejo katere druge, morebiti bolj primarne »znatrajmetniške« razmejitev in antagonizme. Segment ultimativnega neujemanja in neprevodnosti je manifestiran že v samem reprezentacijskem režimu, v katerega šele nekako naknadno vstopajo vsakršne (materialne, materializirane) lingvistične in/ali piktoralne entitete.

KAJA KRANER

Osem mestne evrske številke in generacijska solidarnost

BOŠTJAN TADEL

Predlansko jesen so simfonični orkestri po vsem svetu začeli svoje koncerte z enominutnim odlomkom glasbe iz filma *Soldat van Oranje* (1977; gre za enega najuspešnejših nizozemskih filmov vseh časov o gverilskem delovanju med nemško okupacijo v letih 1940–45) režiserja Paula Verhoevena. Šlo je za izraz solidarnosti mednarodne glasbene skupnosti z nizozemskimi kolegi, ki jim je grozilo radikalno zmanjšanje javnega financiranja. Pobudi se je oktobra 2011 pridružil tudi orkester Slovenske filharmonije z dirigentom Kennethom Montgomeryjem.

Se pa nizozemsko krčenje javnih sredstev ni omejevalo le na kulturo: v *Pogledih* je 26. oktobra istega leta Mladen Dolar pisal o krčenju sredstev za znanost, predvsem v zvezi z zelo uglednim mednarodnim »post-akademskim inštitutom za raziskovanje in produkcijo v umetnosti, teoriji in dizajnu« Jan van Eyck Academie iz Maastrichta, kjer je deloval tudi sam. Glede na glasnost tedanjih protestov in poznejše pomanjkanje podatkov o njihovem nadaljevanju se kaj zelo usodnega očitno ni zgodilo.

Pravzaprav se nekaj podobnega dogaja tudi pri nas: že več let se govori o neusmiljenem krčenju proračunskih sredstev in o životarjenju na robu preživetja, a posledic kakšnih res vsebinskih rezov še ni bilo zaznati. V petek, 20. septembra, je Radio Slovenija poročal o seji slovenske rektorske konference: rektorji se niso mudili s kakšno subtilnejšo formo nagovora javnosti, na vlado so kratko malo naslovili poziv za dodatnih 46 milijonov evrov, da bodo lahko speljali peti letnik bolonjskega študija. (Seveda se o financiranju petega letnika govori že dolgo, ampak očitno za vse sprejemljive rešitve ni, univerze pa pričakujejo, da bo država v povsem drugačnih časih dogovorjene obveznosti pač plačala. Itak.)

Rektorji so vsi že več let na svojih položajih, težko je verjeti, da si ne bi predstavljali, koliko denarja je 46 milijonov. Za tiste, ki dnevno ne prekladamo osem mestnih števil v evrih, naj ilustriram, da gre za več kot polovico letnega proračuna tako imenovane žive kulture (to je vsa tista, ki ne sodi v kulturno dediščino), ki se financira prek ministrstva za kulturo. Znan je tudi podatek, da naj bi v zdravstvenem sistemu manjkalo okrog tisoč zdravnikov, obenem pa zaradi varčevanja ni dela za dvesto diplomiranih zdravnikov. Če bi mladim zdravnikom odšteli recimo za te čase lepih tri tisoč evrov bruto mesečno, bi zaposlitev teh dvesto brezposelnih stala 7,2 milijona evrov.

Seveda je takšno obmetavanje s številkami demagoški populizem. Ampak številke so raznih vrst: na Nizozemskem so recimo govorili o krčenju sredstev za njihovih dvanajst poklicnih orkestrorov. V Sloveniji imamo 4 simfonične orkestre (Slovensko filharmonijo, dve operi in RTV Simfonike), en big-band (RTV), pa tudi poklicni godbi policije in vojske. Če se je precej bogati Nizozemski z več kot 16 milijoni prebivalcev zazdelo, da bi lahko kaj prihranila pri svojih dvanajstih orkestrih, bi kakšno malenkost morda lahko tudi Slovenija?

Na univerzah je sicer trenutno čas vpisa: v ponedeljek, 9. septembra, so univerze v tretjem razpisnem roku podelile status študenta množici mladih, ki v veliki večini ne nameravajo študirati, jim pa status pride prav pri študentskem delu. Sistem je izdelan do neslutnih podrobnosti: stotine mest je bilo računalniško razdeljenih v nekaj minutah, šlo je za večino bliskovitega klikanja in srečo pri izbiri programa, kjer ni smelo biti preveč drugih kandidatov. Dva izmed mojih znancev sta klikanje vzela premalo zares in zato ostala brez statusa. Oba sta tik pred diplomo, kolega na doktorskem študiju, ki traja dlje, kot je odmerjenega študentskega statusa, pa se je boljše pripravil in je tako postal bruc

Še tako evforična publika ne more spremljati tako obsežne produkcije, predvsem pa tolikšna razpršenost ne omogoča kritične mase, ki bi se lahko zbrala za zavezujočim sporočilom tega ali onega odmevnega dela.

nečesa, česar sicer ne namerava študirati dovolj resnih študentov, da bi do zadnjih tednov pred začetkom akademskega leta zapolnili razpisna mesta. Na srečo študentskega dela željnih kolegov so v igro vključene tudi srednje šole, ki tudi sredi septembra še podjetno ponujajo vpis – znanec s končano gimnazijo se je lahko avtomatično vpisal že kar v tretji letnik.

Seveda je tudi to po svoje demagoško, saj mladi v večini primerov nimajo druge možnosti, kot da delajo prek napotnic, pa še res jim od prejetega bruto zneska več ostane. Bo pa rektorska konferenca z oktobrom dobila novega člana: rektor Univerze v Ljubljani bo namreč dr. Ivan Svetlik, ki je pomladi leta 2011 kot minister za delo v Pahorjevi vladi poskušal urediti študentsko delo in na referendumu pogorel. Zanimivo bo spremljati, kako se bo študentskega dela lotil na novi funkciji.

KULTURNO DOGAJANJE TEH TEDNOV

Hujšega krčenja tudi na kulturnem področju ni opaziti: 11. septembra sta se na isti dan začela Festival slovenskega filma v Portorožu in Mednarodni literarni festival Vilenica, dan pozneje je bil otvoritveni koncert sezone Orkestra Slovenske filharmonije z zvezdniškim solistom Emmanuelom Pahudom, na sam petek, 13., se je končal še Festival Maribor (katerega partner je Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije), v soboto, 14., pa je sledila otvoritvena premiera sezone v ljubljanski Drami – ko sta še potekala tako Vilenica kot filmski festival. Seveda razumem, da gre za različne javnosti – a vseeno ne v tolikšni meri. Poleg tega je bila v petek, 13., še otvoritev Grafičnega bienala Ljubljana in slavnost ob obletnici delovanja Kina Šiška.

Predvsem pa se je tempo naslednji teden nadaljeval: poleg koncerta Slovenske filharmonije so bile v petek, 20., hkrati gledališke premiere v poklicnih gledališčih v Celju, Ljubljani (Mladinsko) in mariborski Drami, v tej celo nastopna režija novega umetniškega direktorja Diega de Bree. Zadnji teden septembra pa prinaša poleg premiere v novomeškem Anton Podbevšek Teatru od srede do sobote še zaporedne premiere vrhunskih režiserjev v Mestnem gledališču ljubljanskem (Aleksandar Popovski), Slovenskem narodnem gledališču Nova Gorica (Janez Pipan), Prešernovem gledališču Kranj (Matjaž Zupančič) in spet ljubljanski Drami (Jernej Lorenci). V četrtek bo premiera Verdijevega *Rigoletta* v ljubljanski Operi, v petek pa Puccinijevega *Triptiha* v mariborski.

Konec avgusta so bili na Ptuju Dnevi poezije in vina in vzporedno prav tako literarni Festival Sanje v Medani, v Ljubljani gledališka festivala Mladi levi in Ex ponto, hkrati vrhunca ljubljanskega poletnega festivala z gostovanjem orkestra Gewandhaus in polovico sanktpeterburškega *Nibelungovega prstana*, v zadnjem tednu septembra je v Ljubljani tudi več sodobnoplesnih premier, teden pozneje pa gostovanje treh predstav mariborskega Baleta v Cankarjevem domu in komaj ga bo konec, se bo začel festival Slowind, letos posvečen Vinku Globokarju, prej in potem bo še vrsta drugih koncertov. Vmes izhajajo knjige, televizija ima več novih dokumentarcev, v kinu se vrtijo novi slovenski filmi pa filma o Stevu Jobsu in Hannah Arendt, marsikaj sem gotovo pozabil, nenamerno, in se iskreno opravičujem.

GENERACIJSKA SOLIDARNOST NA TRGU

Vse izmed naštetih prireditev (vključno z gostovanji) so navkljub proračunskemu zategovanju pasu še vedno izvedene pretežno z javnimi sredstvi. Glede na to, da to vseeno kar nekaj stane – čeprav sorazmerno malo v primerjavi s petim letnikom bolonjskega študija –, je morda vredno ponoviti vprašanje, če tolikšna produkcija koristi še komu razen »interesom producentov«, kot temu že dalj časa pravi mini-

ster za kulturo dr. Uroš Grilc. Še tako evforična publika ne more spremljati tako obsežne produkcije, predvsem pa tolikšna razpršenost ne omogoča kritične mase, ki bi se lahko zbrala za zavezujočim sporočilom tega ali onega odmevnega dela. Minister je v intervjuju za *Pogled* avgusta verjetno govoril tudi o tem, ko je dejal: »Svoboda umetniškega ustvarjanja bi morala biti tudi v tem, da trg deluje do te mere, ko vsaj katera izmed pobud lahko nastane tudi zunaj sistema javnega financiranja, morda kot izraz nasprotovanja, upora ali kakorkoli že. Tega je vse premalo. Paradoks je torej, da mora država zagotoviti takšne pogoje za kulturni razvoj, da se vsaj del pobud lahko zgodi brez njene vloge.«

Med zgoraj naštetimi je vsaj en dogodek, ki bi skoraj gotovo lahko zelo uspel tudi na trgu: krstna uprizoritev nove gledališke igre Dušana Jovanovića *Boris, Milena, Radko* v avtorjevi režiji je odprla sezono ljubljanske Drame, prinaša pa priljubljeni žanr generacijske komedije tipa *Stare sablje* (kajpak z nekaj jovanovičevske ironije), nastopajo trije izmed najbolj priljubljenih slovenskih igralcev zadnjih desetletij (Cavazza, Zupančičeva, Polič), tematika pa je pikantno avtobiografska: »No, nekoliko je situacija že premešana, a ne toliko, da ne bi bila zelo lepo razpoznavna: v dejanskem življenju je Dušan odpeljal Radku njegovo ženo Mileno, v drami pa Boris odpelje Radku njegovo ženo Mileno.« je v *Gledališkem listu* zapisal dr. Lado Kralj. Težko je verjeti, da ta uprizoritev ne bo uspešnica, in najbrž res ni potrebe, da po odigranih abonmajskih predstavah ostaja na deskah nacionalke, ki prejema 85 odstotkov sredstev za svoje delovanje iz javnih sredstev – igralci so namreč vsi že upokojeni člani Drame.

V Veliki Britaniji je običajna praksa, da se uspešnice iz javno financiranih gledališč (recimo sloviti Royal Court) preselijo na komercialne odre. Nekaj tovrstne generacijske solidarnosti bi bilo v zaostrenih finančnih razmerah dobrodošlo tudi pri nas, sploh v časih reformiranja javnega sektorja v kulturi, ko naj bi bili nastopi redno zaposlenih mnogo bolj pod drobnogledom – igralci naslovnih vlog so namreč vsi že upokojeni člani Drame. ■

Avtoritarni legalizem slovenskega pravosodja

ANDRAŽ TERŠEK

Goli formalizem, grobo netankočutna administrativnost in avtomatizirano tehnokratstvo pri uporabi prava so pač značilnosti slovenskih pravnih praks. Tudi delovanja slovenskega pravosodja. Prevladujoča poklicna nepripravljenost, prepegosto pa tudi miselna nezmožnost pomembnih posameznikov, ki opravljajo na primer sodniško funkcijo, da bi intelektualno presegle »črke na papirju«, ko gre za pravna besedila in vprašanja, ni samo nekaj skrajno iritirajočega. Takšne, golo formalne in legalistično avtomatizirane pravne prakse so v nasprotju z vsebino in duhom ustavnega reda. Sodbe sodišč, izdelane po takšnem kopitu, so lahko že samo iz tega razloga ustavno nesprejemljive. Toliko bolj, kadar devajo ustavne pravice in svoboščine. O tem je dovolj napisanega tudi v pravoslovni literaturi in zbirkah sodb uglednih sodišč.

Razlogi za osebno, državljansko in poklicno zaskrbljenost zaradi slovenskih pravnih praks se stopnjujejo dnevno. Uradniških in sodniških odločitev, pri katerih bode v oči ugotovitev, da njihovi avtorji temeljnih (ustavno)pravnih in pravnofilozofskih konceptov, načel in doktrin ne razumejo dovolj dobro, je enostavno preveč. Ta problem, ki je tudi posledica nekaterih pomanjkljivosti pravnega študija in odprave sprejemnih izpitov za vpis na pravne fakultete, postaja preobsežen. Ustavne pravice in svoboščine so zato alarmantno ogrožene. Ob tem pa grožnje ne predstavlja samo nedojemljivost prevelikega števila posameznikov na uradniških in sodniških funkcijah za težja ali celo težka pravna vprašanja. Prav neverjetno je, koliko oblastnih odločitev ni usklajenih s tistimi pravili, načeli in učenji v pravu, ki jih gre razumeti kot pravno abecedo ali slovnico. Največja težava pri tem je, da lahko takšne oblastne odločitve, uradniške ali sodniške, močno škodijo tistim ljudem, ki jih neposredno zadevajo. Zanje imajo lahko tudi eksistenčni pomen. In prav takšnih odločitev je znatno preveč.

Imam privilegij, da se lahko dnevno srečujem s tovrstnimi mrtvimi rokavi slovenskega pravosodja in stiskami ljudi. Ob tem pa prepoznavam bolečo in izčrpavajočo dvojnost stisk. Ne gre namreč samo za to, da posameznik pred oblastnimi organi ne doseže tistega, kar upravičeno terja kot svojo pravico, ali da se mu odreče tisto, kar nedvomno je njegova pravica. Gre tudi za to, da oblastne odločitve, ki niso samo strokovno nevzdržne, ampak so tudi nelogične, nerazumljive, nerazumne, kratkovidne ali takšne, da iz človeka izvabijo besedo »neumne«, želijo posameznikovo dostojanstvo in imajo lahko močan vpliv na njegovo zdravstveno dobrobit. Nema lokrat se zgodi, da si ljudje, ki vedo, da pred oblastnimi organi in sodnimi instancami ne morejo več doseči tistega, kar bi si želeli in kar jim pripada, želijo samo pogovora, ob katerem bi dobili potrditev, da imajo prav, da razmišljajo zdravo, da njihov razum ni poškodovan in da njihova miselna integriteta ni ogrožena. Takšna potrditev jim zadošča, da kljub doživeti krivici v postopkih institucionaliziranega odločanja živijo dalje, pragmatično sprijaznjeni in notranje pomirjeni.

Oblastne odločitve pogosto presegajo življenja posameznikov in imajo sistemski pomen. Mislim na to, da ne pomenijo le odgovora na

Pravosodje ne bi smelo ponuditi roke državi pri institucionalni zaščiti ukrepov policijske države. Oziroma pri kriminalizaciji protesta, protestnikov in vstajništva.

konkretno vprašanje iz življenja konkretnega posameznika, ampak odražajo institucionalni odnos predstavnikov državnega aparata do sistemskih ali celo metavprašanj. Oblastne odločitve so lahko prikaz, kako družba razume samo sebe skozi prizmo oblastnih institucij in kako ljudje, v različnih oblastnih statusih in vlogah, razumejo razmerje med institucionalnim ustrojem družbe na eni strani in posameznikom kot osebo na drugi. Dogajanje ob legitimnih protestih, odnos najvišjih predstavnikov oblasti do protestov in protestnikov, pa tudi nedavna obsodba sedmih vstajnikov na zaporno kazen je takšen primer.

Retorika oblasti, s katero sta vodstvo ministrstva za notranje zadeve in policije naslavljala protestniško dogajanje in vstajniško gibanje, pomeni poskus kriminalizacije protestnih ravnanj in vstajniškega gibanja. Drža nosilec oblastnih funkcij je bila policijska drža. Nosilci oblastnih funkcij, pristojnih za notranje zadeve, so udeleženi pristope in uporabljali jezik policijske države. Tisti predstavniki pravne stroke, ki so bili neprepričljivi pri poskusu javnega zanikanja svojega izrazitega političnega navijaštva, so se sklicevali na sicer ustavna načela in koncepte z grobim pravnim formalizmom in zakonskim legalizmom. Mirne in miroljubne protestnike, ki so uresničevali ustavno pravico do javnega političnega protesta, se je ne le pozivalo k »upoštevanju ukazov policije« in razhodu, ampak tudi prisilno odganjalo s prizorišča, celo preganjalo. Javna in spontana protestna zborovanja se je poskušalo pogojevati s predhodnimi najjavami in formalnimi organiziranimi. Marsikateri sedeči protestnik je bil deležen tepeža. Zoper miroljubne protestnike so bili zato, ker so na politično pomembnem protestnem kraju javno, glasno in mirno protestirali, sproženi postopki zaradi domnevnih storitev prekrškov in celo kaznivih dejanj. Sindikatom je bila naložena globa z očitkom o soorganiziranju in spodbujanju protestov. Vodstvu javne univerze je bila izrečena globa zaradi protestno sklenjenih rok okrog univerzitetne palače. Dokazi o politično načrtovanem provociranju ljudi so bili prepričljivi. In še bi lahko naštevali. To so poteze, to je obraz policijske države. Pravosodje ne bi smelo ponuditi roke državi pri institucionalni zaščiti ukrepov policijske države. Oziroma pri kriminalizaciji protesta, protestnikov in vstajništva.

Znameniti ustavnopravni filozof prof. Ronald Dworkin je v svojih delih pojasnjeval, da je posameznik upravičen, da ravna na podlagi lastne vesti in iskrene presoje. Menil je, da ima ob tem država posebno dolžnost, da poskuša zavarovati prav tega delujočega posameznika in mu olajšati težavnost položaja, v katerem se je znašel npr. zaradi protesta, če to lahko stori brez povzročanja velike škode drugim legitimnim političnim interesom. Seveda država takšnemu posamezniku ne more zagotoviti popolne imunitete. Država se ne more zavezati, da ne bo preganjala nikogar, ki deluje na podlagi svoje vesti, ali da ne bo obsojala nikogar, ki razumno ne soglašja z oblastno odločitvijo. Če država, pojasnjuje Dworkin, primerov sicer razumnega nestrinjanja in neprivolitve v oblastne odločitve ali dejanj posameznikov, ki jih usmerja njihova vest, ne bi nikdar kaznovala, potem tudi sodišča svojih odločitev ne bi mogla utemeljevati z izkušnjami in argumenti, ki so jih v svojih dejanjih političnega protesta izpostavili kritiki obstoječih

družbenih dejstev in okoliščin. Vendarle pa bi po njegovem mnenju morala država v primerih obstoja zgolj šibkih dejanskih razlogov, ki bi opravičevali pregon neposlušnih posameznikov, ali v primerih, ko se država lahko z njimi sooči na drugačen, nekaznovalen način, bistvo pravičnosti iskati v načelu tolerance. Dworkin poudari, da načelo »zakon je pač zakon in ga je treba vselej spoštovati« odklanja razlikovanje med tistimi, ki delujejo na podlagi njihove lastne sodbe o sicer dvomljivi pravni zapovedi, in tistimi, ki jih je mogoče enostavno označiti kot kriminalce.

Omenjeno razlikovanje je smiselno, pravi, če ne želimo ostati moralno slepi. Dworkin je, podobno kot znameniti John Rawls, menil, da zahtevajo primeri civilne neposlušnosti drugačen, modificiran kazenski pregon. Sodišča bi morala državljanom dati vedeti, da državljanska neposlušnost ni eden od običajnih deliktov. Družba si tudi po njegovem mnenju ne more zagotoviti trajnosti, če je prizanesljiva do vseh pojavov neposlušnosti, iz česar pa ni mogoče sklepati, da bo prišlo do kolapsa družbe, če bo prizanesljiva do nekaterih pojavov neposlušnosti. In ob nekem izjemnem primeru, ko na primer odpove ustava, mora pogosto prav država dati svojo legalnost na razpolago tistim, ki so potem sposobni skrbeti tudi za njeno legitimnost.

Odločitev o tem, kdaj tak položaj nastane, ne more biti odvisna od ugotovitve nekega oblastnega organa. Nasprotno, običajno je prav takšen organ razlog ali predmet civilne neposlušnosti in kritike oslabele, nezadostne legitimnosti. O tem naprej odloča predvsem posameznik, upošteva svoj lastni čut za politično odgovornost in etične temelje družbenega reda. V končni fazi pa tudi tisti del družbene skupnosti, na katerega se posameznik obrača v svojem apelu za dvig stopnje politične legitimnosti in univerzalne družbene pravičnosti. Če sodna veja ne spoštuje dostojanstva in legitimnosti dejanj civilne neposlušnosti, poudarja Dworkin, če kršilce pravnih pravil sodišča pavšalno in po pozitivističnem avtomatizmu preganjajo kot kriminalce ter jih obsojajo na običajne kazni, podlegajo »avtoritarnemu legalizmu«. Na ta način sodišča izražajo svoje togo in rigidno konvencionalno razumevanje države. Sodišča s tem na izrazito negativen način posegajo v moralne temelje družbe ter njeno politično kulturo. Država ne bo obnovila spoštovanja do prava, če ne bo pravu samemu omogočila pozivanja k spoštovanju. Tega ne more storiti, če spregleda prav tisto, kar pravo razlikuje od zaukazane brutalnosti. Če država pravic ne jemlje resno, potem tudi prava ne more jemati resno, je bil prepričan Dworkin.

Avtomatizirani legalizem slovenskega pravosodja je tudi z ozirom na pravico do protesta, upora in vstajništva protiustaven. ■

DR. ANDRAŽ TERŠEK je ustavnik, zaposlen na Univerzi na Primorskem.

pogledi

naslednja številka izide
9. oktobra 2013

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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



30. Grafični bienale Ljubljana. Allora & Calzadilla: Premor (Afghanistan v noči čarovnic IV) [Intermission (Halloween Afghanistan IV)], 2012. Ročno odtisnjen lesorez na platnu. Odtis 1/3 + 1 A. O. 304,8 x 426,7 cm. Uporabljeno z dovoljenjem umetnikov in Galerije Gladstone.