



25. OBLETNICA
TWIN PEAKSA

**Velika zgodba
malega mesta**

GROZA
IN GRAVŽ

**Nenavadna
priljubljenost
grozljivke pri nas**

POP SKUPINA
POSEBNE VRSTE

**Pixies, ime globalnega
rockovskega
zemljevida**

KAVBOJ, KI STRELJA
HITREJE OD SVOJE SENCE

**Srečni Luka,
povsod zguba,
v Evropi »car«**

TRAGIKOMIČEN
POGLED NA SVET

**Vladimir Vertlib,
avstrijski pisatelj,
intervju**

IVICA BULJAN IN SNG DRAMA LJUBLJANA

Jugoslavija, njihova dežela



De facto, tam, kjer se Sobotna priloga konča.



V NOVI ŠTEVILKI PREBERITE:

- ☞ **Alpinist Klemen Premrl** Avantura življenja v ledenih jamah Islandije
- ☞ **Igor Omerza** Dolgi pohod Nove revije, kot ga je zabeležila Udba
- ☞ **Politika** Koga moti Cerarjeva vlada?
- ☞ **Alma Karlin** Svetovna popotnica in magija starega Egipta
- ☞ **Hrvaška** Veterani zahtevajo 48 dodatkov

Naročite se na revijo
s 25 % popustom.

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

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



DELO
DE
FACTO



4-5 DOM IN SVET

6 RETROVIZOR

VELIKA ZGODBA MALEGA MESTA

Prav na dan izida *Pogledov* mineva natanko 25 let od trenutka, ko je bilo v plastičen omot zavito truplo plavalase Laure Palmer naplavljeno na skalnat rečni breg izmišljenega severnoameriškega mesta Twin Peaks. Točno pred četrto stoletje se je televiziji zgodilo nekaj, kar jo je za vedno spremenilo. Piše **Špela Barlič**.

8 DEJANJE

DIALOG S SAMIM SEBOJ

V soboto, 11. aprila, bo v SNG Drama Ljubljana premiera priredbe romana, ki je leta 2013 prejel kresnika, Delovo nagrado za najboljši roman leta. Za dramatisacijo lastnega romana, *Jugoslavija, moja dežela*, je poskrbel Goran Vojnovič, režija je delo Ivica Buljana – z njim se je pogovarjal **Andrej Jaklič**.

RADAR

10 KDO PRAVZAPRAV LJUBI HEROJE?



Razstava *Naši heroji/Heroes we love* v UG Maribor, ki naj bi izpostavila vrhunce »zasmehovane, zakrite ali pozabljene« umetnosti socialnega realizma, odpira širok spekter vprašanj, na katera poskuša odgovoriti **Vladimir P. Štefanec**.

11 ŠEST ANALITIKOV IŠČE AVTORJA

Zgodbe, v katerih odkrijejo morilca, ker je z mobitela umorjene po njenem izginotju pošiljal kratka sporočila s čisto drugačnim besediščem kot njegova lastnica za življenja, so samo ena veja jezikovne forenzike. Katere so druge, razkriva **Agata Tomažič**.

12 GROZA IN GRAVŽ

S festivalom *Kurja polt*, katerega druga izdaja bo v Ljubljani potekala v dneh od 16. do 19. aprila, smo dobili že tretji domači poklon žanru grozljivke. Poraja se vtis, da je grozljivka med Slovenci eden najbolj priljubljenih žanrov. Ali je to sploh res, se sprašuje **Denis Valič**.



NASLOVNICA

Spodnji del fotomontaže naslovnice je fotografija z ene od vaj uprizoritve *Jugoslavija, moja dežela*, ki nastaja pod vodstvom režiserja Ivica Buljana (na fotografiji). Avtor fotografije je Peter Uhan.

13 KAVBOJ, KI STRELJA HITREJE OD SVOJE SENCE

Malokateri žanr pustolovskega stripa je bil po drugi svetovni vojni v Evropi tako priljubljen kot vestern, ki pa v Ameriki ni nikoli dosegel večje popularnosti. Zato pa je bil *Srečni Luka* v Evropi »car«. Piše **Iztok Sitar**.

14 POP SKUPINA POSEBNE VRSTE

Aprila 1989 je izšel album *Doolittle*, ki je v hipu spremenil ureditev na globalnem rockovskem zemljevidu. Tako trdi **Gregor Bauman**, ki ima za to trdne razloge.

15 SLOVENIJA OD TOKIA DO SAN FRANCISCA

Nova imena slovenske elektronike so od nedavnega zbrana na enem mestu. Na kompilaciji *Poglavje slovenske elektronike*, ki jo je pod drobnogled vzel **Miroslav Akrapovič**.



16 ŠPORTNI DUH V GLEDALIŠKEM TELESU

Šport je zmeraj gib, gib pa je v polju scenskih praks vedno tudi znak, vznik nove uprizoritvene sinteze. Zakaj je tako, razloži **Zala Dobovšek**.

17 JE ŽE NAPOČIL ČAS?

Dokler ne bomo zmogli napisati zgodovine svojega gledališča, je prepričan **Ivo Svetina**, nam ne bodo pomagali ne tedni slovenske drame, ne dnevi komedije, ne Borštnikov festival, saj bomo živeli in ustvarjali potopljeni v hoteno pozabo.

18 DIALOGI

TRAGIKOMIČEN POGLED NA SVET

Pisatelj Vladimir Vertlib je rojen še v Leningradu, danes Sankt Peterburgu. Po begunski odisejdi okrog sveta se je nazadnje ustalil v Avstriji. Za svoje delo je prejel že vrsto uglednih literarnih nagrad, med njimi tudi Chamissovo in Wildgansovo nagrado mesta Dunaj. Z njim se je pogovarjala **Jerneja Jezernik**.

20 ESEJ

REMINISCENCE NEKE PRETEKLOSTI

Pred kratkim se je na HTV odvrtel zadnji del nadaljevanke *Crno-bijeli svet*, družinske sage, ki ji glasbeni novi val, hkrati pa tudi vse pritikline tistega časa rabijo kot kulisa, pred katero se je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja odvijalo življenje slehernika. Tudi avtorja eseja **Uroša Zupana**.

22 KRITIKA

KNJIGA: Jernej Habjan: Literatura med dekonstrukcijo in teorijo (Blaž Zabel)

KNJIGA: Slavko Pregl: Zgode na dvoru kralja Janeza (Anja Radaljca)

KINO: Človeški kapital (Il capitale umano), r. Paolo Virzi (Špela Barlič)

OPERA: Francis Poulenc: Pogovori karmeličank (Stanislav Koblar)

24 PERSPEKTIVE

KATJA PERAT: Strah pred letenjem

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 6, številka 7

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana

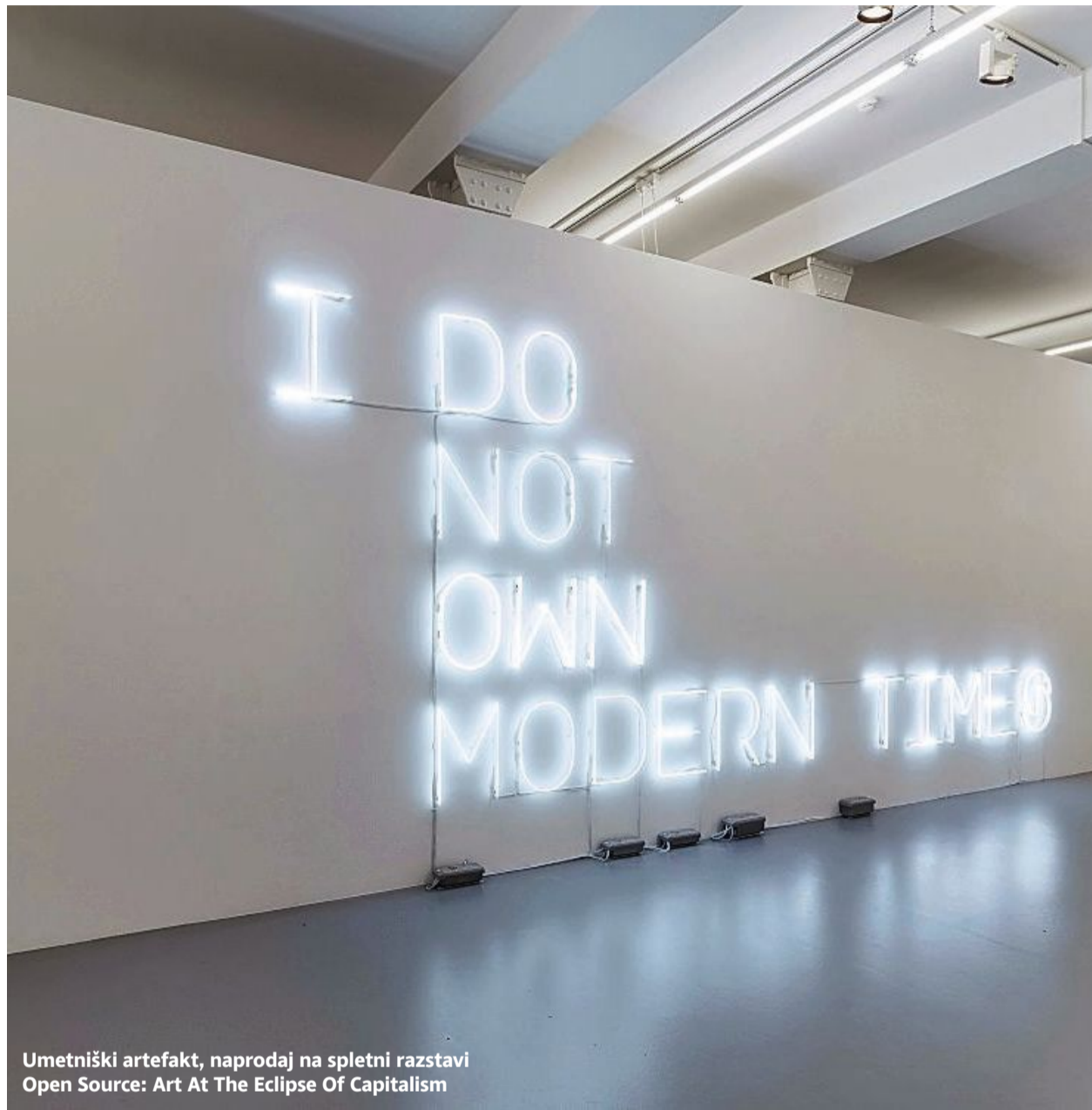


REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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.

Spletna umetnost za spletno generacijo



Umetniški artefakt, naprodaj na spletni razstavi
Open Source: Art At The Eclipse Of Capitalism

V nasprotju z glasbo ali knjigami, za katere je že dolgo časa povsem običajno, da se tako v fizični kot digitalni obliki prodajajo po spletu, so stvaritve upodabljajoče umetnosti do takšne oblike trženja izredno »odporne«. Vsaj tako zatrjujejo statistični podatki, po katerih so dražbene hiše, galerije in zasebni zbiralci ustvarili zgolj šest odstotkov prometa trgovanja z umetninami, sicer vrednega kar 51 milijard evrov.

Trg z umetninami je sicer del trga luksuznih dobrin, ki ne glede na globalno finančno in gospodarsko krizo nenehno raste (trg umetnin je leta 2014 v primerjavi z letom prej zrasel za 26 odstotkov, med letoma 2000–2014 se je odprlo več muzejev kot v 19. in 20. stoletju skupaj). Tudi zato, kot pravijo v podjetju, ki se ukvarja s spletno prodajo tovrstnih dobrin, McKinsey&Company, je v zadnjih nekaj letih zaznati premik v smeri povečanega prometa z umetninami na spletu. Prodaja luksuznih dobrin po spletu namreč narašča hitreje kot klasične oblike prodaje, kar pomeni, da se povečuje tudi trgovanje z umetninami.

S povečevanjem obsega se med različnimi oblikami nakupovanja vzpostavljajo tudi razlike. Kadar gre za izdelke, vrednejše od milijona evrov, je prodaja praviloma še vedno klasična. Stranke si tovrstne umetnine praviloma še vedno želijo ogledati, prav tako še vedno neposredno sodelujejo pri dražbah oziroma galerijskih prodajah. Prodaja tovrstnih artefaktov je v lanskem letu predstavljala manj kot pol odstotka prometa trga z umetninami.

Najhitreje se razvija prodaja umetnin, vrednih od 1.000 do 50.000 evrov. Promet štirih največjih (od sicer več kot štiridesetih) ponudnikov umetnin izključno na spletu, Auctionata, Paddle8, christie.com/onlineonly ter Artnet Auctions, se je v letu 2014 povečal za 109 odstotkov. Rast gre pripisati povečanemu zaupanju kupcev in manjšim dodatnim stroškom kot pri klasičnem nakupu. Še vedno pa je vsota v primerjavi s klasičnim trgov relativno majhna, saj je bil celoten promet največjih štirih cca. 135 milijonov evrov. Ta znesek pa je nižji od tistega, za katerega so novembra 2013 na dražbi hiše Christie's prodali enega od triptihov Francisa Bacona.

Rastoči trg je kljub temu tako velik, da ga ni mogoče ignorirati. Zato so se pred kratkim tudi pri dražbeni hiši Sotheby's odločili za ustanovitev lastnega podjetja, namenjenega spletni prodaji umetnin. Podjetje se je povežalo z enim največjih spletnih prodajalcev, eBay, in razvilo posebno dražbeno platformo, s katero od aprila ponuja umetnine, praviloma vredne manj kot 20.000 evrov.

Pri dražbeni hiši Sotheby's so prvi tovrstni poskus izpeljali že leta 1999 v navezi z Amazonom, z eBayem pa tri leta pozneje. Oba poskusa sta se izkazala kot finančno neuspešna. Glede na spremenjene razmere na trgu umetnin oziroma veliko večjo uveljavljenost spletne prodaje, ima tokratni poskus po mnenju strokovnjakov bistveno večje možnosti za uspeh. Prepričani so tudi, da v primeru spleta ne bo šlo za prevlado dveh ponudnikov, kot je to primer pri fizičnem poslovanju, pač pa za večje število bolj specializiranih in nišno osredotočenih spletnih portalov. Prav tako obstaja zelo majhna verjetnost, da bi trg fizičnih umetnin v prihodnosti doživel takšne spremembe, kot sta jih doživeli na primer glasbena in knjižna industrija. Gre za preveč specifične izdelke, ki jih ni mogoče enostavno multiplicirati, so prevelike vrednosti in jih zaradi njihovih specifičnosti ni mogoče kupiti zgolj s pomočjo spletnega ogleda.

Vseeno (ali pač ravno zato) se na spletu pojavljajo inovativne oblike prodaje, ki svoje priložnosti ne iščejo v prostoru klasičnih umetnin. Eden takšnih poskusov je prodajna razstava več kot 70 umetnin, *Open Source: Art At The Eclipse Of Capitalism*. Gre za umetnine, ki nastajajo s pomočjo sodobnih tehnologij, naj gre za »križance« klasičnih in sodobnih tehnik ali umetnine, ki obstajajo zgolj v digitalni obliki, torej na medmrežju. Pripravila sta jo galerija Max Hetzler ter spletna dražbena hiša Artuner.com. Dražba v galeriji in na spletu razstavljenih artefaktov poteka od 12. marca, v prvem tednu pa so prodali že več kot polovico umetnin, najdražjo za 1,2 milijona evrov, največ jih je bilo prodanih v vrednosti od 25.000 do 60.000 evrov.

Še dve leti nazaj, kot piše *New York Times*, bi bila tovrstna prodaja poslovno neuspešen projekt. Razlogov za spremembo je več. Eden ključnih je gotovo ta, da je splet ne glede na razširjenost še vedno generacijsko močno determiniran. Kot poslovno, ustvarjalno in zasebno komunikacijsko orodje ga uporablja generacija, ki ne sodi v tisto, ki kupuje umetnine, vrednejše od milijona evrov, te pa se praviloma še vedno prodajajo klasično.

To pomeni, da s pomočjo sodobnih tehnologij ustvarja praviloma mlajša generacija ustvarjalcev, katerih dela nagovarjajo publiko, ki je mlajša, izobražena, z drugačnim razumevanjem umetnosti, ni vezana na geografski prostor, predvsem pa je elektronsko pismena. In, kar je najpomembnejše, gre za generacijo, ki bistveno hitreje od predhodnih akumulira bistveno več denarja. To pomeni, da je prihodnost spletne prodaje umetnin lahko samo svetla. **A. J.**

Prvih 5 ...

TITO – FOTO

Bil je vse, torej tudi fotograf. Josip Broz - Tito, seveda. Sicer ni pazil na kompozicijo, plane, kadriranje in ostala pravila, ki zagotavljajo (vsaj tehnično) dobre fotografije, zato pa je ravno z odsotnostjo vsega tega govoril o sebi. O sebi, kakršnega smo le redko imeli možnost spoznati. Ne da bi vedel, se je s tem beleženjem, s t. i. snapshoti, razkrival tam, kjer se nikoli ni hotel. Kakšen je ta njegovi drugi (tretji ali nešteti) jaz, bo pojasnjeval izbor 70 razstavljenih fotografij, ki bodo od 15. aprila na ogled v Mali galeriji Cankarjevega doma.



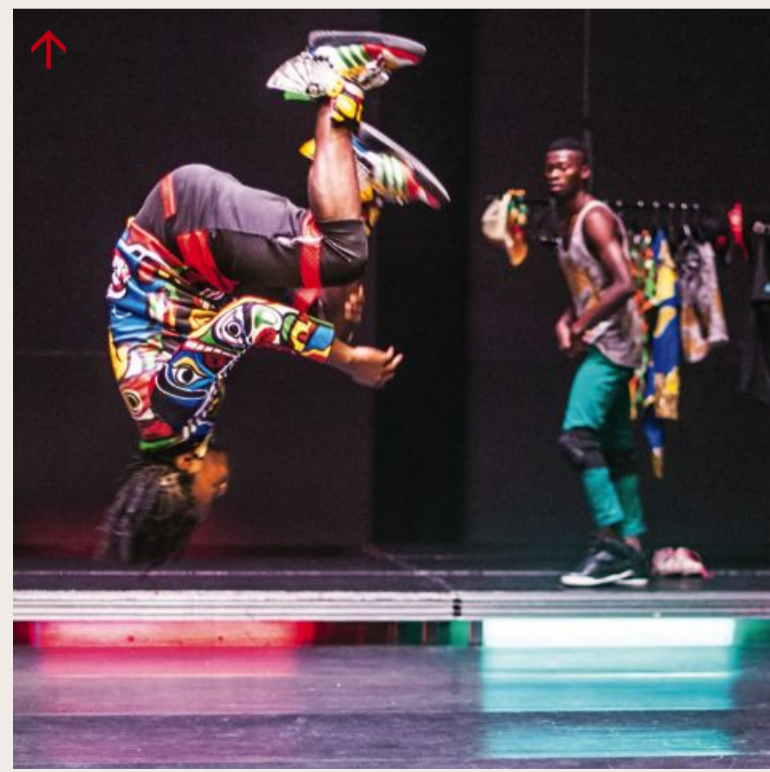
Da ne bo pomote: zbirka v fondu Muzeja zgodovine Jugoslavije v Beogradu šteje, verjeli ali ne, več kot trideset tisoč posnetkov, nastalih med letoma 1960 in 1979. V Cankarjevemu domu predstavljeni izbor bo delo kustosa omenjenega muzeja, Moma Cvijovića, ter vodje Foto galerije Lang iz Samoborja, Želimirja Koščevića. Na ogled vse do 24. maja.

OSTRŽEK

Nekatere zgodbe pač nikoli ne usahnejo, nikoli ne izgubijo svoje izpovedne moči in nagovarjajo nove in nove generacije gledalcev. Če ima delo takšno moč, potem si zasluži, da se ga vedno znova igra. In takšna zgodba je gotovo tista o Ostržku, dolgonosem lesenem dečku, ki jo je debelih 100 let nazaj napisal Carlo Collodi. Od takrat je pravljica o mojstru Pepetu in njegovi leseni lutki, ki ji vila vdahne življenje, ena najbolj prevajanih knjig vseh časov, gotovo pa tudi ena tistih pravljic, ki je na repertoarjih evropskih gledališč (lutkovnih še posebej) velikokrat na sporedu. Tokratno režijo in dramaturgijo podpisuje Silvan Omerzu, ekipa nastopajočih pa je naslednja: Miha Arh, Nina Ivanič, Asja Kahrmanović, Sonja Kononenko, Polonca Kores, Iztok Valič, Irena Zubalič ter Boštjan Sever. Na sporedu od 21. aprila naprej na Velikem odru Lutkovnega gledališča Ljubljana.

FESTIVAL EXODOS

Ja, med drugim je aprila tudi čas za Exodos, festival sodobnih scenskih umetnosti, ki je v svojem obstoju šel skozi različne faze, videl dobre, odlične čase, skorajda poniknil, se ponovno razbohotil ... in zdaj je tukaj v 19. izdaji, ki se bo odvijala med 17. in 21. aprilom. Že hiter prelet programa potrdi, da je tokrat v ospredju (ali pač v fokusu) Afrika. Ja, afriška sodobna performativna umetnost (tudi koncerti, razstave, delavnice ...) nas v drugi polovici čaka v zasedi na različnih ljubljanskih lokacijah – CK Španski borci, PTL, Slovenski etnografski muzej, Slovensko mladinsko gledališče, Studio Baobab in Trubarjeva hiša literature. Pa



... prihodnjih 14 dni

tudi Stara mestna elektrarna, ki bo 20. aprila gostila projekt *Kinshasa Electric*. Gre za skupinsko delo, ki ga podpisujejo Ula Sickle, Daniela Bershan, Popaul Amisi Popaul, Jeannot Kumbonyeki Deba, Joel Makabi Tenda, »plot« pa se vrti okrog pojma hipermobilnost, ki je posledica sodobnih tehnologij in močno vpliva tudi na kulturo, pa tudi na nenehna srečevanja tako v realni kot navidezni stvarnosti. To po eni strani predstavlja kulturno bogastvo, po drugi pa vodi v kulturno revščino. Žanrsko se projekt giblje v plesno-glasbenih vodah in tako raziskuje, kam pripelje mešanje različnih narodnosti in njihovih kultur.

URBAN&4

Če kdaj, potem je v teh, glasbenikom finančno neljubih časih izid novega albuma gotovo razlog za praznik, predvsem pa razlog za predstavitev svojega novega dela, za gostovanje. In ker je v podobni situaciji tudi hrvaški glasbeni ustvarjalec Damir Urban, je skorajda logično, da bo 9. aprila nastopil tudi v Kinu Šiška v Ljubljani. Ta ga seveda zelo dobro pozna, ne zgolj zaradi aktualnega



benda, s katerim prihaja k nam, Urban&4, pač pa tudi zaradi njegovega glasbenega početja v devetdesetih, ko je po Sloveniji (in tudi drugod, seveda) križaril s skupno Laufer. Da bodo fantje iz aktualne skupine dobro uigrani, gre verjeti tudi zaradi podatka, da so pred kratkim razprodali veliko dvorano zagrebškega Doma sportova.

SAKSOFONSKI ORKESTER SOS Z GOSTI TOLKALCI

Naslov je dolg, pot na Ljubljanski grad, natančneje do dvorane Kazemate, pa kratka, sploh če greste po Študentovski poti ali pač po »liniji najmanjšega odpora«, z vzpenjačo. Naslov pa ima tudi prav tako dolg podnaslov: *Cirkuška polka za mladega slona*, vse skupaj pa zasluži še naslednje pojasnilo: gre za drugi koncert iz cikla, ki ga pripravljata Milko Lazar in Matjaž Drevenšek. Tokrat glasbenika v goste vabita orkester brez dirigenta, kar je po mnenju članov velika prednost, saj kljub številčnosti uspevajo negovati idejo komornega muziciranja in posledično uspešno »crkljajo« svojo publiko. Tokrat bodo predstavili kar tri novitete domačih skladateljev, napisne prav zanje in prav za to priložnost. Ne bo šlo niti brez posebnih gostov že tako posebnih gostov. Pridružili se jim bodo namreč mladi tolkalci akademije za glasbo ter dijaki Umetniške gimnazije Velenje. 21. aprila ob 19. uri.



Kinshasa Electric

Domnevno nizek ugled cerkve in katoličanov je posledica bolj ali manj načrtnega delovanja dela politike, medijev in civilne družbe, ki že desetletja rušijo ugled naše katoliške skupnosti. Takšno delovanje ne odraža vedno realnega stanja. Za praznike se zdi, da so vsi verni – verni in neverni. To je zelo lepo.



Frančiškanski pater **Tadej Strehovec**, generalni tajnik Slovenske škofovske konference in eden vodilnih nasprotnikov izenačitve različnih partnerskih skupnosti, v *Mladini* (3. 4. 2015) o tem, zakaj ima cerkev v javnosti nizek ugled.

Krivda? Kakšna krivda!



Prizor iz računalniške igre *This War of Mine*

Ste med neskončnim streljanjem v virtualne sovražnike že kdaj občutili melagodje? Je šlo pri žrtvovanju desetega, zadnjega življenja junaka vaše najljubše arkadne igre, kdaj za obžalovanje? Mogoče za krivdo? Več kot 99 odstotkov možnosti je, da je odgovor negativen.

To pa je nekaj, kar je bilo še do pred kratkim popolnoma nerelevantno dejstvo, danes, v vedno bolj zahtevnem in kompleksnem svetu videoiger, pa postaja eno ključnih vprašanj. Krivda je namreč ena od oblik čustvovanja, to pa je eden ključnih dejavnikov kakovosti medija (katerega koli), razlog privlačnosti in tudi zvestobe. Jasno, kjer ni emocije, ni pravega smisla. So torej videoigre brez smisla?

Dejstvo je, da si razvijalci iger že vsaj dvajset let prizadevajo ustvariti takšne igre, pri katerih bi se udeleženci vpletli bistveno bolj kot zgolj s spretnimi prsti oziroma s hitrostjo fizične odzivnosti. Da bi njihovo ravnanje ovrednotili tudi z moralnega stališča, na primer. Tovrstni poskusi seveda obstajajo, igra *Fallout 3* igralce in njihovo ravnanje (delovanje) razvršča na lestvici od dobrih do zlobnih. *Bioshock* udeležencem ponuja možnost odločitve, ali nasprotnike uničijo ali pustijo pri življenju, *Mass Effect* pa ravnanje junakov sodi na podlagi njihovega načina »obdelovanja« nasprotnikov; s svojim ravnanjem ste lahko označeni kot vzornik ali pač kot odpadnik.

Vse te oznake so bolj značajske tipske narave in še vedno daleč od kakršnihkoli moralnih vrednotenj. Jasno je namreč, da v svetu akcijskih iger, ki so zasnovane zelo enostavno (zmaga tisti, ki jih največ pokonča), za takšne (kategorije) za zdaj enostavno ni prostora. Poleg tega je krivda občutek, ki deluje retroaktivno, ki sledi določenemu ravnanju, ravnanje akcijskih iger pa je enostavno, ni »podloženo« z nikakršnim dvomom, oklevanjem, alternativo ...

Problem je tudi v tem, da koncept iger od igralcev ne zahteva moralnih odločitev, ne zahteva razmisleka o tem, kaj je moralno pravilno, med kakšnimi možnostmi in s kakšnimi posledicami se odloča, pač pa razvoj igre in preživetje junakov temelji na načelu, kaj igra zahteva od udeležencev, da zmagajo. Zgolj to in nič več. Brez etične odgovornosti in brez kakršnihkoli posledic. Razen te, da dobiš še eno možnost, da razvozlaš uganko, kako pokončati tistega, ki te je pravkar pokončal.

Takšen koncept pa na drugi strani odpira vprašanje, kaj morala sploh je, ali gre zgolj za pravila (zakone), ki jih moramo sprejemati, da lahko znotraj določenega okolja delujemo, ali gre resnično za naše osebne odločitve, za naše ravnanje v skladu z lastnimi etičnimi standardi.

Igra *XCOM* mogoče ponuja delni odgovor na to, pa tudi na to, kako igre narediti bolj osebne. Igralci svoje junake

poimenujejo z imeni, ki so si jih izbrali sami, veliko se jih odloči za imena svojih prijateljev ali sorodnikov. Imenovanje nekoga z imenom znanca oz. sorodnika pa pomeni bistveno večjo identifikacijo z junakom in posledično tudi večjo čustveno in moralno vpletenost, torej tudi občutek krivde. Odnos do junaka je drugačen, saj gre za nekaj, kar nosi ime nekoga, do katerega ima igralec čustven odnos. Kar pomeni, da mu zanj ni vseeno, da pazi na to, kako igra, za kakšne poteze se odloča in da posledično veliko bolj čustveno doživlja konec oz. smrt svojega junaka.

Za zdaj najbolj uspešna v ustvarjanju emotivnega odnosa do junakov je igra *This War of Mine*. V njej udeleženci nadzorujejo skupino civilistov v obleganem mestu. Civilisti seveda počnejo vse, da bi preživeli, za lasten obstoj so pripravljani tudi ubijati, krasti, zaradi česar pa tudi trpijo za psihičnimi posledicami svojih odločitev. So potrti, razočarani, namenoma se osamijo, ne komunicirajo ne s skupino ne z udeležencem igre (ne odzivajo se na klik miške!). Tako se udeleženci naenkrat znajdejo v svetu, v katerem morajo delovati na podlagi lastnega moralnega kodeksa, se z junaki ukvarjati na osebnih, čustvenih in etičnih ravni.

Papers Please je igra, v kateri se igralci znajdejo v vlogi »varuha meje«, ki se srečuje z imigranti. Od njega samega je odvisno, kako bo z njimi ravnal, koga bo spustil v zeleno deželo in koga zavrnil ... Udeleženci z junaki komunicirajo, spoznavajo njihove grenke zgodbe, družinske tragedije, na podlagi katerih morajo sprejeti lastne odločitve, ki morajo biti v skladu tako z zakonskimi pravili kot lastno etiko. Še več, zakoni o priseljevanju se dnevno spreminjajo, kar pomeni, da so igralci postavljeni pred vedno nove moralne izzive.

A omenjene igre so prej izjema kot pravilo. Še vedno je namreč svet videoiger svet enostavnega uničevanja nasprotnikov brez moralnega zadržka, v katerem ni prostora za kompleksno naracijo, svet, v katerem namesto moralnih zadržkov proti igralcu letijo naboji z njegovim imenom. A, kot rečeno, glede na to, da so tudi videoigre podvržene nenehnemu razvojnemu izzivu in da so aktualne oblike že izčrpane, gre v prihodnje pričakovati vedno več »žajfnic«. Takšnih, v katerih moralne (ne)odločitve vplivajo na ravnanje junakov. Takšne, v katerih bodo na primer junaki prisiljeni sprejeti moralne odločitve, če bodo želeli napredovati. Če jih ne bodo oziroma bodo te nepravde, bodo pod težo osebne krivde vedno slabši in manj učinkoviti v boju z nasprotniki. Dvom, kot pravi *Guardian*, je namreč največji sovražnik. In hkrati že brat krivde. Oba sta temeljna kamna začetka prave drame, ki pa ni daleč od tragedije. **A. J.**



Obletnica kultne serije *Twin Peaks* ali »čas je za češnjevo pito in preklemano dobro kavo«.

VELIKA ZGODBA MALEGA MESTA

Prav na dan izida pričujoče številke *Pogledov* mineva natanko četrto stoletje od trenutka, ko je bilo v plastičen omot zavito truplo plavalase Laure Palmer naplavljeno na skalnat rečni breg izmišljenega severnoameriškega mesta Twin Peaks.

ŠPELA BARLIČ

Točno pred četrto stoletje se je televiziji zgodilo nekaj, kar jo je za vedno spremenilo – nora, odštekana, ravno prav nadrealistična in nepopisno filmska nadaljevanka, ki je na male ekrane treščila kot strela z jasnega, se z njih prav tako bliskovito poslovila, a vse do danes ostala v zavesti televizijskih gledalcev in ustvarjalcev po vsem svetu zapisana kot eden najbolj unikatnih popkulturnih fenomenov vseh časov.

Pravijo, da TV-serija živi, vse dokler obstajajo ljudje, ki jo imajo radi. Če je tako, se za dolgoživost kratkoživca *Twin Peaks* ni treba bati. *Twin Peaks* je zabavna in napeta nadaljevanka, do roba in čez napolnjena s podobami, glasbo in atmosfero, kakršnih na televiziji nismo videli ne prej ne pozneje. Danes živimo v novi zlati dobi televizije, ki producira toliko odličnih, avtorsko drznih, inovativnih TV-serij, da gledalci le stežka sledimo obilju zgodb, ki se na nas usipajo s TV-ekranov, pa vendar oboževalci *Twin Peaks* še do danes niso preboleli krivice, da so jim njihovo prvo pravo televizijsko ljubico umaknili s sporeda, veliko preden so se je utegnili do siteda naužiti. Prve ljubezni pač ne pozabiš nikoli, pa čeprav te je pustila na cedilu kmalu po prvem poljubu.

UDARNA, A KRATKOŽIVA

Zavrtimo za trenutek čas nazaj in pogledimo tja, kjer se je vse začelo. Leta 1988 je agent družbe Creative Artists Agency Tony Krantz pristopil k svojemu najljubšemu filmskemu režiserju Davidu Lynchu z idejo, naj spiše scenarij za televizijsko serijo o resničnem življenju v Ameriki. Krantz je videl film *Modri žamet* (Blue Velvet, 1986), ki ga je Lynch posnel dve leti prej, in bil popolnoma očaran nad njegovo vizijo Amerike kot dežele grobih kontradikcij. Lynch sprva ni bil pretirano navdušen, a se je odločil ustreči Krantz. Povezal se je s televizijskim Markom Frostom, s katerim sta pred tem družno pripravljala nekaj naslednjih projektov, in skupaj sta začela razvijati idejo o seriji, postavljeni v malo, izolirano mesto na severu ZDA, ki ga pretrese skrivnostni umor. Najprej sta zasnovala prizorišče in ko sta nanj prilepila še lik Laure Palmer, prijetelega dekleta iz soseščine, ki svoje dvojno življenje plača s smrtjo, so stvari stekle naprej kar same od sebe.

V pičlih dveh tednih sta Lynch in Frost spisala scenarij za pilotno epizodo in jo ponudila televizijski hiši ABC. Nikoli nista zares verjela, da ju bodo vzeli resno in nadaljevanko dejansko odkupili, a imela sta srečo, da sta naletela na televizijske, ki so bili pripravljeni sprejeti tveganje in gledalcem ponuditi nekaj svežega in drznega. Dobil sta zeleno luč in nekaj dni pozneje sta bila že na lovu za svojim imaginarnim mestecem. Našla sta ga, skoraj natanko takšnega, kot sta si ga zamislila in tudi že izrisala, v malem mestecu Snoqualmie Falls v državi Washington. Ko sta našla še obraz Laure Palmer in izbrala pravo mešanico znanih in povsem novih igralskih

PRED TWIN PEAKSOM NI NOBEN RESEN FILMSKI REŽISER S PEDIGREJEM NITI POMISLIL NA TO, DA BI DELAL ZA TELEVIZIJO, KJER JE AVTOR PODVRŽEN TEHNIČNIM OMEJITVAM NA ENI STRANI IN ZAHTEVAM, KI JIH S SVOJO LAKOTO PO DOBRI GLEDANOSTI NAREKUJEJO PRODUCENTI, NA DRUGI STRANI. DANES GRE TREND V NASPROTNO SMER.

obrazov za zasedbo drugih likov, je bilo vse pripravljeno za revolucijo. Prvo epizodo so predvajali 8. aprila 1990 in postala je nacionalna senzacija. Gledalci so bili navdušeni, prva nadaljevanja so se odlično prijela, skrivnostno izginotje Laure Palmer se je znašlo na naslovnih časopisov in revij, v slaščičarnah po vsej deželi pa je v času predvajanja začelo zmanjkovati krofov in češnjevih pit, ki so si jih oboževalci med ogledom nosili pred TV-sprejemnike, da bi jih poplaknili s »preklemano dobro« kavo in tako počastili izbran okus svojega novega najljubšega junaka agenta Cooperja.

A romanca ni trajala dolgo. Po prvotnem zagonu je gledanost začela padati. Producenti so bili prepričani, da je gledalce

začelo nervirati prav tisto, kar je bilo po Lynchevem osnovna draž serije. Lynch si je želel posneti detektivsko nadaljevanko, ki bi se lahko razvijala v nedogled, zgodbo, kjer je izhodiščni umor le neke vrste izgovor za bližnje spoznavanje različnih prebivalcev mesta, raziskovanje odnosov med njimi in brodenje po njihovi gnojnici. Bolj kot se je zgodba razvijala, bolj se je Laura Palmer pomikala v ozadje in gledalcem, vajenim hitrih razpletov in vedno novih zapletov, se je bržkone zares začelo zdeti, da jih nekdo vleče za nos. Rejtingi so se pomaknili še malo nižje in producenti so začeli pritiskati na ustvarjalce, naj vendarle razkrijejo morilca. Po dolgem prigovarjanju jim je uspelo. Lynch in Frost sta popustila, zločinec je bil sredi druge sezone končno razkrinkan, gledanost pa je še naprej strmo padala. *Twin Peaks* je izgubljal bitko z gledalci, Lynch in Frost pa po razrešitvi umora nikakor nista našla nadomestne pripovedne niti, ki bi zgodbo vlekla naprej z enako močjo kot prej skrivnost Laurine smrti. Ko je televizijska hiša ABC začela še prestavljati termin predvajanja, je gledanost padla pod mejo sprejemljivega.

ABC POKOPLJE SERIJO

Morda je tako vizionarska nadaljevanka od gledalcev zahtevala nekaj, na kar še niso bili zares pripravljeni. Nekaterim je šel v nos nekonvencionalen slog, drugim elementi fantastike, ki so se neprestano vrivali v dogajanje, tretjim vedno bolj čudaški zapleti, za katere so trdili, da so sami sebi namen. Predvsem pa je bila nadaljevanka povsem neprimerna za neobvezno občasno gledanje. Zgodba je bila zapletena in če si izpustil le eno epizodo, si se izgubil v množici niti, ki so se spletale in razpletale na vse strani. Lynch je od svojih gledalcev zahteval enako zbranost, kot so jo namenjali njegovim filmom. *Twin Peaks* se je sicer drobil v kompleksen mozaik, a je bil kljub temu precej bolj koheziven od sočasnih TV-serij. Šlo je za razreševanje ene same uganke, ki se je vlekla skozi celotno prvo in še velik del druge sezone, zato je bilo treba gledati redno in pozorno, kot en sam skoraj 24-urni film.

Leta 1991 je 29. epizoda, čeprav je Lynch zasnoval še posebej enigmatičen, živce parajoč odprt konec, ki bi dogajanje zlahka popeljal v naslednjo sezono, zaključila serijo, ki je s tistim dnem zapustila TV-zaslone in se preselila med kulturne artefakte devetdesetih. Za goreče oboževalce, ogorčene nad umikom nadaljevanke s sporeda, in,

treba je reči, v veliki meri tudi zase, ker še ni želel zapustiti ozemlja ljubega mu Twin Peaks, je Lynch posnel film *Twin Peaks: Ogenj hodi z mano* (Twin Peaks: Fire Walk with Me, 1992), nekakšen predfilm nadaljevanke, ki pokaže, kaj se je dogajalo zadnjih sedem dni pred Laurinim umorom. Ta skrajno morast poslednji poklon *Twin Peaksu* in njegovi tragični junakinji je grdo pogrnil tako pri kritikih kot pri občinstvu. Na festivalu v Cannesu je bil izžvižgan, kritike, objavljene po projekciji, pa so bile strupene, čeprav v resnici ni niti približno tako slab, kot so takrat poskušali prikazati čustveni odzivi javnosti.

Kljub vsemu temu *Twin Peaks* živi še danes. Ne le kot legenda, ampak kot humus, iz katerega rastejo vse tiste odlične nadaljevanke, ki jih danes tako besno pretakamo po medmrežju, ker jih ne moremo gledati na matičnih televizijah. *Twin Peaks* je bil absolutni mejnik – povsem svojevrsten kulturni fenomen, ki je odprl vrata televizijski kreativnosti, ki smo ji priča danes.

KAKO JE TWIN PEAKS PRERODIL TELEVIZIJO

Twin Peaks je najbrž prva TV-nadaljevanke, na katero je mogoče brez slabe vesti aplicirati predpostavke t. i. »teorije avtorjev«, po kateri je režiser tisti, ki ustvarjalno oblikuje film, vanj vtisne svoj prepoznaven slog in tematske preference, in zatorej na koncu obvelja za njegovega avtorja. Lynch se je v zgodnjih devetdesetih že dodobra uveljavil kot režiser z značilnim avtorskim pečatom. Pod streho je imel že *Eraserhead* (1977), *Človeka slona* (The Elephant Man) in *Sipino* (Dune, 1984) in ravno se je sončil v soju slave, ki mu jo je prinesel *Modri žamet*. Jasno je bilo, katere registre preigrava in kaj lahko pričakujemo od izdelka z njegovim podpisom. Čeprav Lynch ni režiral vseh epizod niti nista s Frostom napisala scenarija za čisto vsa nadaljevanja, duh njune imaginacije prežema vse pore *Twin Peaksa*, Lynchev režijski slog in tematske obsesije (kontrast in povezava med dobrim in zlim, temnim in svetlim, vsakdanjim in grozljivim) pa se kažejo na vsakem ovinku. Samo pomislite na vse tiste slastno strašljive podobe, ki vam obvisijo v možganih še dolgo potem, ko zapustijo TV-zaslono, na bizarne, čudaške, groteskne like, na počasen, sanjav tempo, na nadrealistične momente, na dvojne identitete in na totale predmetov vsakdanjika, ki dvigujejo napetost prav s svojo statiko in banalnostjo.

David Lynch je format TV-serije križal z avtorskim, umejniškim filmom in pokazal, da lahko televizija gledalca zagrabi na podoben način kot film. Pred *Twin Peaksom* ni noben resen filmski režiser s pedigrejem niti pomislil na to, da bi delal za televizijo, kjer je avtor podvržen tehničnim omejitvam na eni strani in zahtevam, ki jih s svojo lakoto po dobri gledanosti narekujejo producenti, na drugi strani. Danes gre trend v nasprotno smer in uveljavljeni, avtorsko profilirani režiserji, kot so denimo Steven Soderbergh, Jane Campion, Guillermo del Toro ali pa Cary Fukunaga, iz Hollywooda bežijo na televizijo, ki jim po novem dopušča več umetniške svobode kot projekti ameriških filmskih studiev.

Twin Peaks je s tradicijo prelomil na mnogih področjih. Bil je ambicioznejši od vseh ostalih televizijskih projektov tako v tehničnem kot v umetniškem smislu. Unikatna mešanica žajfnice in kriminalne drame, začinjena z Lynchevim *arthouse* nadrealizmom in trapastim humorjem, je na postano in zaspano televizijo prinesla prepotrebno svežino. V udobju domače dnevne sobe je ponudila veliko tistega, po kar smo

prej hodili le v kino. Lynch je bil kot filmski režiser še vedno primoran ničkolikokrat popustiti, a si je vseeno prizadeval na televizijo uvoziti čim več filmskih tehnik. TV-serije so bile tradicionalno osredotočene na zgodbo, bolj malo pa so si dale opraviti s stilom in atmosfero. Pri *Twin Peaksu* je to dvoje postalo integralni, če ne kar prevladujoči del gledalske izkušnje.

ZVOK IN SLIKA, KOT SE ŠIKA

Vsaka epizoda je imela budžet in ambicijo TV-filma. Lynch je v nasprotju s TV-režiserji, ki so v svojih izdelkih najraje uporabljali pop šlagerje, v *Twin Peaksu* zvoku odmeril zelo pomembno mesto. Ker je delal za televizijo, se ni toliko osredotočal na zvočne efekte, zato pa je dal velik poudarek glasbi, ki je bila avtorska, pisana izključno za serijo, kar je bilo takrat popolnoma netipično. *Soundtrack* je zložil Angelo Badalamenti, ki je z Lynchem sodeloval že pri *Modrem žametu*. Badalamentijeva vibrirajoča, otožno zasanjana, zlovešča, a na neki čisto svoj način tudi topla glasba prežema celotno serijo – ni le podlaga dogajanju, ampak tudi sili iz džuboksov, radiev in nočnih klubov. Mimo tega na prvi posluh prepoznavnega poskočnega jazzy potleskavajočega

TWIN PEAKS JE NAJBRŽ PRVA TV-NADALJEVANKE, NA KATERO JE MOGOČE BREZ SLABE VESTI APLICIRATI PREDPOSTAVKE T. I. »TEORIJE AVTORJEV«, PO KATERI JE REŽISER TISTI, KI USTVARJALNO OBLIKUJE FILM, VANJ VTISNE SVOJ PREPOZNAVEN SLOG IN TEMATSKE PREFERENCE, IN ZATOREJ NA KONCU OBVELJA ZA NJEGOVEGA AVTORJA.

zvoka, kombiniranega z melanholičnimi sintesajzerskimi variacijami glavne glasbene teme, ni v seriji nobene druge godbe, kar še bolj podčrta občutek, da je »Dvovršac« resnično izolirano mesto, mikrokozmos s povsem karakteristično atmosfero.

Na enako visoko raven kot zvok je Lynch dvignil tudi sliko. V primerjavi s sočasno TV-produkcijo je bilo *Twin Peaks* zares užitek gledati. Seveda je vse tisto, kar bi v popolnosti zaživel šele na velikem platnu, tu stlačeno v bistveno ožji, škatlast format, a Lynch se kljub temu ni branil množice posnetkov prizorišč in pejsažev, ki pomagajo ustvariti občutek svojevrstnega prostora – tihega, obrobnege malega mesta, z vseh strani obdanega z veličastno, a tudi strašljivo naravo. Način, kako Lynch snema prizorišča, na vizualni ravni pomaga vzpostaviti kontrast med čudovito embalažo in nagnito vsebino, to pa je lajtmotiv serije, ki ga uteleša tudi kontroverzni lik Laure Palmer. Ko Lynch snema ogromne platane z vetrom v krošnjah, vedno čutimo, da nekje zadaj tiči zlo, in ko se za trenutek predolgo pomudi na podobi z zajle

snetega semaforja, ki binglja nad cesto in zlovešče mežika v prazno, ali pokvarjenega neonskega znaka, ki pokvečeno utripa v noč, to ne more pomeniti nič dobrega.

ZGODBA IN LIKI

Gledalci so »prijeli« na poseben slog in vzdušje *Twin Peaksa*, pa tudi na inovativen način pripovedovanja. Lynch in Frost sta za osnovo vzela obrazec detektivske serije, ki sta ga potem zapeljala v povsem druge vode. Na začetku imamo truplo, ki v mesto pripelje zunanega preiskovalca. Posebni agent FBI Dale Cooper začne počasi mapirati vse vrste osumljencev, slepih ulic, napačnih sledi in dvojnih življenj prebivalcev mesteca, ki ga fascinirajo in plašijo obenem. Videti je bilo tako domače, a ko so se gledalci udobno namestili v naslonjač prepoznavnega žanra, so dobili servirano nekaj, česar niso naročili. Čudno je dišalo, a bilo je nenavadno privlačno in preveč jim je burilo domišljijo, da ne bi zagrizli. Toda potem se je razreševanje umora vztrajno pomikalo vedno globlje v ozadje, v ospredje pa je vse bolj silil labirint nenavadnih likov, kompliciranih ljubezenskih trikotnikov in skrivnosti, v katerih se je kopal *Twin Peaks*. Zdelo se je, da ni prebivalca *Twin Peaksa*, ki ne bi imel kakšne nečedne skrivnosti, dvojne identitete ali vsaj prepovedanega ljubezenskega razmerja.

Lynch in Frost sta želela razrešitev umora prelagati vse do izteka serije. Truplo na obali je bilo le izgovor za potop v Spodnji svet, v ogromno, široko razvejeno mrežo podzgodb in stranskih ulic, po katerih nas je vodil vedno zgledno ogvantani agent Cooper. Cooper je bil, kot mi, v mestu tujec. Podnevi nas je vodil na ekskurzije po prisrčnih podeželskih okrepčevalnicah, motelih in črpalkah in ponoči po temačnih gozdovih in gozdnih kočah, kjer je mesto živelo svoje drugo življenje. A tudi on, navdušen nad lokalnimi posebnostmi, preprostostjo življenja na podeželju in čudaškostjo nekaterih navad, je bil daleč od edinega »normalnega« med klovnji, ampak je bil s svojo nenavadno metodologijo, ki ni temeljila na logiki kot pri ostalih TV-detektivih, ampak na intuiciji in mysticismu, le prvi med celo četo nenavadnih, barvitih likov.

V zgodbi je bilo za oporo posajenih nekaj čistih klišejev, standardov iz žajfnic, kot so prijazni, pošteni provincialni šerif, pokvarjeni podjetnik, ki ne izpusti nobene še tako dvomljive priložnosti za dober zaslužek, in cel regiment fatalk. A bili so tudi nori mestni psihiater z modro-rdečimi očali in bogato zbirko havajk, gospa s polenom, ki ji leseno dete v naročju prišepetava pomembne informacije, pritlikavec, ki govori nazaj, policist, ki se neprestano cmeri, in še mnogi drugi. To ni bil ne *Dallas* ne *Dinastija*, pa tudi ne *Miami Vice*. Bilo je nekaj veliko bolj čudaškega – preveč, da bi množice ostale priklopljene na dolgi rok.

NASVIDENJE ČEZ 25 LET

Toda videti je, da *Twin Peaks* še ni rekel zadnje besede. TV-mreža Showtime je za leto 2016 namreč napovedala devet novih, v današnji čas postavljenih epizod, ki naj bi prinesle nekaj dolgo pričakovanih odgovorov na stara vprašanja. Vseh devet delov bo režiral Lynch, Kyle MacLachlan pa se bo vrnil v vlogi Dale Cooperja. Legenda torej še živi. Bomo končno izvedeli, kaj se je zgodilo z dobrim agentom Cooperjem? Tik preden smo se poslovili od njega, mu je Laura Palmer v Rdeči sobi šepnila: »Vidiva se čez 25 let.« Očitno se bosta res. ■





Pogovor z Ivico Buljanom,
režiserjem priredbe
romana Gorana Vojnovića,
Jugoslavija, moja dežela

DIALOG S SAMIM SEBOJ

FOTO: TOMI LOMBAR

ANDREJ JAKLIČ

Biografija Ivica Buljana je izredno bogata, zato velja izpostaviti zgolj ključne točke njegove ustvarjalne poti. V letih 1998–2001 je bil ravnatelj Drame splitskega HNK, prav tako leta 2001 je bil skupaj z Robertom Waltlom soustanovitelj Mini teatra v Ljubljani, v Zagrebu pa Festivala svetovnega gledališča. Kot predavatelj je aktiven na gledaliških akademijah v Rennesu in Saint-Etienneu v Franciji.

Za svoje delo je bil večkrat nagrajen na Borštnikovem srečanju, je tudi dobitnik nagrade Sterijinega pozorja, nagrade Branko Gavella, tudi dobitnik priznanja Republike Slovenije na področju umetnosti in nagrade Prešernovega sklada leta 2012 za uprizoritvene umetnosti. Trenutno opravlja (tudi) vlogo ravnatelja zagrebškega Hrvatskega narodnega kazališta. Njegov zadnji izziv je uprizoritev nagrajenega romana Gorana Vojnovića, *Jugoslavija, moja dežela*, premiera bo v soboto, 11. aprila, v SNG Drama Ljubljana.

Lani ste ustvarili gledališko verzijo legendarnega romana Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidovića*, čez nekaj dni bo v SNG Drama Ljubljana premiera priredbe romana Gorana Vojnovića *Jugoslavija, moja dežela*. Ne glede na različno tematsko izhodišče je dogajalni prostor isti. Tista Jugoslavija,

ki je ni že slabih trideset let. Ki pa kar nekako noče izginiti iz domišljjskega prostora ustvarjalcev. Vaši razlogi za »brskanje« po polpretekli zgodovini?

V obeh predstavah, pa tudi v drami Miroslava Krleža *Vučjak* (HNK, 2015), gre za vrsto besedil, ki jih je mogoče odlično adaptirati za današnji čas, vsebinsko pa so vezane na tragedijo človeštva in seveda geografsko osredotočene na prostore, ki so mi blizu. V vsakem od teh besedil sem uprizoritevno vpisoval tudi lastno avtobiografijo. In to tako resnično, dejansko, kot tudi tisto, ki izhaja iz izkušenj, ki sem jih doživel v literaturi ter fikciji nasploh pa tudi iz izkušenj drugih ljudi. Tovrstna besedila interpretiram z veliko zvestobo izvirniku, šele v procesu režiranja pa v njih vpisujem lastne izkušnje.

Tako pri Danilu Kišu, Miroslavu Krleži in tokrat tudi Goranu Vojnoviću odkrivam sorodne tematike, zgodbe in stališča, ki zanimajo tudi mene. Ko jih režiram, z njihovimi mislimi vstopam v dialog, ne glede na to, da uporabljam različne oblike izražanja, ki včasih do določene mere zgodbo tudi spreminjajo. V *Grobnici za Borisa Davidovića* me je zanimala ničejska misel o cikličnem ponavljanju zgodovine, v *Vučjaku* psihoanalitična obsedenost glavnega junaka Krešimirja Horvata z lastnimi seksualnimi travmami na ozadju zapletenega zgodovinskega časa.

Jugoslavija, moja dežela je terapevtski dialog s samim seboj, z osebnimi in kolektivnimi možnostmi, ki jih je vojna izbrisala, ki so ostale nedokončane ali so se razvile v bolezensko, nekreativno stranpot. Nisem težil k zvesti adaptaciji romana, pač pa sem bil že od začetka osredotočen na estetsko končnega izdelka.

Kako odličen teren za gledališčenje je pravzaprav dogajanje v nekdanji Jugoslaviji. Dežela, polna kontrastov, lepote, šarma, temperamenta na eni strani, na drugi polna zla, pritlehnosti, prikritega nasilja. Saj to je pravzaprav dežela, v kateri se je drama rojevala skorajda sama iz sebe! Je mogoče zato tako navdihujoča tudi danes?

Sprašujem se o razlogih, ki so Vojnovića in tudi mene pripeljali do prepričavanja lastnega odnosa do Jugoslavije. Ali je sploh mogoče s te teme odgrniti tančico skrivnosti? Prepričan sem, da je vredno poskušati. Ta pogled je hkrati narcisističen, saj gre za analizo lastne preteklosti v določenem prostoru in času, ki je odšel za vedno, po drugi strani pa je kritičen in poskuša osvetliti razloge za propad države. Oče, vojni zločinec, kar naprej ponavlja, da je usoda neizbežna, da je zgodovina ciklična in da se maščevalni značaj pojavlja v vsaki generaciji znova.

Vladan, sin, je predstavnik novega sveta. On predlaga rešitev, ki zavrača maščevanje, usodo, vero, in poskuša vpeljati

razsvetljene principe humanizma, internacionalizma, antinacionalizma. Torej principe, na katerih je bila utemeljena Jugoslavija, ki pa se je v resničnosti zapravila z očetovskimi sklicevanji na preteklost.

Jugoslavija je idealna scenografija za vprašanja, ki ostajajo brez odgovorov, za čustva, ki so velikokrat preveč boleča, da bi jih bilo mogoče prikazati. Kako pravzaprav sploh pokazati obup sina, ki se zaveda, da je njegov oče morilec, bolečino ženske, zapuščene zaradi vojne, čustveno nasilje v partnerstvu, okrutnost izgubljenih iluzij? Kako dati smisel tem vprašanjem, ki se zgrinjajo nad nas? Roman in predstava ustvarjata atmosfero, ki je hkrati intimna in ležerno distancirana, omogoča zagledati tisto, kar na prvi pogled ostaja skrito.

Ključna os zgodbe je razmerje oče-mati-sin. Sliši se znano, gre za dramsko idealno, praktično ojdipovsko situacijo.

Res je, roman zelo očitno korespondira z zgodbo o Ojdipu, še bolj pa z njeno freudovsko interpretacijo. *Jugoslavija, moja dežela* je predvsem obračun z očetovsko figuro. Dolgo časa sem potreboval, da sem prišel do te teme, da sploh lahko vstopim v ta lik, v lik očeta. Ne glede na moja leta sem do zdaj vedno igral sina. Režiser in direktor gledališča korespondirata z vprašanji očeta, ne neki način to vlogo utelešata. Zdi se mi, da sem na svoji umetniški poti prehodil pot sina.

Tudi dramatisacija je delo Gorana Vojnovića. Pred kakšne zahteve vas postavlja kot režiserja?

Adaptacija romana od režiserja zahteva premišljenost in duhovitost v izbiri igralcev, prikazovanju scenografije, kostumov pa tudi v načinu same režije. Režiser transformira mentalne slike iz zgodbe v konkretne prizore, modificira elemente zgodbe, gradi vez med lastno resničnostjo in resničnostjo avtorjevega sveta.

Roman oziroma predstava se pleče okoli štirih obdobij v življenju Vladana Borojevića. Od trenutka, ko sta se spoznala njegova starša, do obdobja zrelosti, ki zajema dokončni obračun z očetom. Ta obdobja določata dve časovni ravni: sedanjo in preteklo. Sedanjost okvirja preteklost. Vladan je svojevrstni Ojdip, v predstavi ga prikazujem kot otroka in zrelega moškega. Z izbiro Marka Mandića za vlogo Vladana sem namenoma spremenil oziroma premaknil fokus. »Današnji« Vladan je tako v moji interpretaciji nekakšen odrasli detektiv v iskanju očeta morilca, ne pa ambivalenten dvajsetletnik s krizo identitete. Vladan je človek akcije, ne prototip razmišljajočega intelektualca. On poskuša doumeti svoje sanje in dešifrirati skrivnostna sporočila, ki mu jih prinašajo tisti, ki jih srečuje na svoji poti raziskovanja. In še nekaj je: sočasno rojstvo sina Vladana in smrt Tita gre razumeti kot konec

GORAN VOJNOVIĆ

JUGOSLAVIJA, MOJA DEŽELA

AVTOR DRAMATIZACIJE: GORAN VOJNOVIĆ

REŽISER: IVICA BULJAN

DRAMATURGINJA: MOJCA KRANJC

SCENOGRAF: ALEKSANDAR DENIĆ

KOSTUMOGRAFINJA: ANA SAVIĆ GECAN

SKLADATELJI: RUNDEK CARGO TRIO

IGRAJO: MATJAŽ TRIBUŠON, NATAŠA BARBARA GRAČNER, ZVONE HRIBAR, MAJA KONČAR, SAŠA TABAKOVIĆ, JERNEJ ŠUGMAN, BOJAN EMERŠIČ, ALJAŽ JOVANOVIĆ, MARKO MANDIĆ, NINA IVANIŠIN, ZVEZDANA MLAKAR, UROŠ FÜRST, GREGOR BAKOVIĆ, NINA VALIČ, IVA BABIĆ, VALTER DRAGAN ...

nekega idealiziranega časa in začetek krize. Naslednje točke odraščanja so že prvi udarci kapitalizma.

Roman ima izrazito dramsko zasnovano, ki zelo spominja na tisto iz elizabetinske dramatike.

Res je. Vojnovič Vladanovo otroštvo prikazuje na dramaturško sintetičen in analogen princip. Sintetičen, ker izbira samo skrajno izolirane in nenavadne prizore, ki v ničemer ne vplivajo na postopen in umirjen razvoj dogajanja. Analogen pa, ker se prikazane anekdote najverjetneje nikoli niso zgodile na opisani način. Otroštvo se poustvarja, obnavlja iz fragmentov spominov, s pomočjo katerih si publika poustvarja lastno izkušnjo.

Vojnovičeva dramatisacija v nasprotju z romanom v prvem delu spoštuje kronološki razvoj dogodkov. Šele ko se pojavi odrasli Vladan, ki se odloči za iskanje očeta, se preteklost v obliki *flashbackov* prepleta s sedanostjo. Tako neka stara zgodba postane popolnoma aktualna. Zaradi takšne strukture je svet Vladanovega otroštva videti zabaven in nedolžen, sanjski, poznejše življenje pa se nadaljuje kot posledica slabih sanj. Vladanovo iskanje očeta in resnice je mogoče razumeti kot izvorno obliko človeške tragedije. Čas teče, osebe se menjajo, vse drugo ostaja isto, nespremenljivo. Možnost spremembe se zgodi šele z Vladanovo obsodbo Očeta, z Vladanovo zavrnitvijo plemenskega principa. Ta svojevrstna ojdipovska samooslepitev je pravzaprav pot k ozdravitvi.

Vladana je tako mogoče razumeti kot preroka našega časa, zaslepljenega od lastne strasti po odkrivanju resnice in reševanja časti. Tvega in se izpostavlja nevarnostim dekadentnega sveta, v katerem živimo, a mu ta zaradi odločnosti in vztrajnosti ne more do živenga. Vladan je simbol optimizma, in to čeprav se zaveda, da sveta ni mogoče spremeniti.

Je Jugoslavija, moja dežela material, ki bi na plodna tla naletel tudi v ostalih nekdanjih jugoslovanskih prostorih?

Vojnovičev roman je že preveden v jezike jugoslovanskih prostorov, sprejema ga tudi že mednarodna javnost. Gre za material, ki spominja na zgodbe, ki jih je v nekem obdobju v gledališču ustvarjala Ariane Mnouchkine. Izhajajoč iz zgodb svojega očeta je gradila epopejo 20. stoletja. Prav tako sicer v teh prostorih neznani dramski pisec, filmski in gledališki režiser Wajdi Mouawad v dramah *Požari* in *Gozdovi* načinja podobna vprašanja identitete, le da to počne preko razseljenih oseb, imigrantov in beguncev.

Roman gre brati predvsem kot osebno zgodbo, kot družinsko tragedijo. Vendar je istočasno usoda družine tako močno prepletena s takrat aktualnim dogajanjem, da je z gotovostjo mogoče trditi, da bi bila ob drugačni družbeni realnosti bistveno drugačna. Torej gre ne nazadnje tudi za družbenokritično delo.

Ta predstava govori o velikih trenutkih v naših zgodovini in je zaradi tega politična bistveno bolj kot zaradi zavzemanja

stališč o vprašanih Jugoslavije. Govoriti o bližnji preteklosti je nujnost. To smo, med drugim, podedovali od starih Grkov. Ta predstava je tukaj zato, da obdela določene travmatične izkušnje zgodovine naše družbe. Eksplicitno govori o načinu, na katerega reagiramo, človeško ali nečloveško.

Ekskluzivno gledališke teme, torej.

Res je, mislim, da je vloga gledališča danes bistvena. To pa zato, ker je način, kako gledališče lahko načinja vprašanja intimnega, bolj poetičen, globlji in resničnejši kot pri drugih medijih. Intima je v gledališču univerzalna, ne zasebna. Intima drugih v *Jugoslaviji* nas zanima zato, da se lahko v njej prepozna(va)mo. In to je tisto, kar nas lahko preseneti, tudi šokira, ne pa nekakšna izsiljena provokacija. Intima je zanimiva samo, če odkriva tisti vidik človeškosti, ki nas dela bratske, prijateljske, človeške.

Glasba oziroma zvočnost, tudi ples, so v vaših uprizoritvah ključni element, eden od temeljev, ki določajo samo podobo gledališčenega.

Brez glasbe si gledališča, ki me zanima, ne znam predstavljati. Tokrat sodelujem z Darkom Rundekom, ki je napisal glasbo, s pomočjo katere ustvarja atmosfero filma ceste, sočasno pa ustvarja ozadje, na katerem se razvijajo tako prizori kot celotno dogajanje. Gre za diskretno glasbo, ki pa je sposobna ustvariti močno atmosfero in še dodatno potencirati stanja v čustveno močnih in nabitih prizorih.

Če se obrneva proti vaši osebni ustvarjalni poti, prostor, znotraj katerega ste zelo aktivni, so prav tako območja nekdanje Jugoslavije. *Grobnica za Borisa Davidovića* je bila ustvarjena v Srbiji, precej ste aktivni tudi na Hrvaškem, v Splitu, seveda v Zagrebu.

Kot eno svojih ključnih nalog razumem soočanje s pomanjkanjem različnosti v gledališčih, kjer ustvarjam. Obsedenost s ponavljanjem, reinterpretacijami je endemična bolezen naših gledališč. V Sloveniji sem skoraj vedno režiral prazvedbe novih besedil, od Bernard-Marie Koltèsa, Elfriede Jelinek, Heinerja Müllerja, Martina Sperra, Marieluise Fleißer, Anje Hilling, Iva Svetine, Petra Handkeja, v zagrebškem HNK, kjer sem ravnatelj, poskušam najti pot do tistih, ki nimajo dostopa do gledališča, do tistih, za katere je to še vedno simbol elitizma.

Ne glede na to, kako močno me zanima iskanje novih zgodb, novih besedil, novih pristopov, me še močneje zanima delo s publiko. Zanima me dialog, ne z ozko skupino somišljenikov, ki živijo v zaprtem krogu, zanima me delo z igralci, s katerimi ne delim istih svetov, zanimajo me današnji avtorji, ki govorijo o svetu tukaj in zdaj, še najbolj pa mlada šolska in študentska publika, ki prihaja iz družin, ki nimajo stika s svetom gledališča. Sicer smo v HNK zagnali Filozofsko gledališče, v katerem so sodelovali Julia Kristeva, Slavoj Žižek, Thomas Piketty, v kratkem prihaja Alain Badiou.

Skratka, zelo ste aktivni. Imate občutek, da je kreativna energija nekaj, kar ima določen obseg in se večji vložek pri enem projektu pozna pri drugem?

Predstave nastajajo iz »kraljevske nujnosti« vseh nas, ki jih ustvarjamo, in vseh, ki jih gledajo. Moji ustvarjalni vzorniki so Rainer Werner Fassbinder, ki je ustvaril velikanski gledališki, filmski in literarni opus, Pier Paolo Pasolini, ki je bil ob vsem drugem delu še izredno ploden publicist. Danes me navdušuje energija, ki jo ima Stanislav Nordej, ki je režiser, igralec, pedagog in vodi Narodno gledališče v Strasbourgu. Absurd naše umetnosti je v njeni efemernosti, omejenem roku trajanja. Ogromno strasti sem vložil v odkrivanje novih besedil, v delo z igralci, v predstave, ki zaradi divjega repertoarnega ritma hitro umirajo. *Črna žival žalost* (MGL, 2013), *Še vedno vihar* (SNG Drama Ljubljana, 2013), *Lovske scene iz Spodnje Bavarske* (PGK, 2010), *Ena in druga* (SMG, 2006) so nekatere izmed takšnih.

Kaj je tisto, zaradi česar se vedno znova znajdete v gledališču? Kakšne račune poravnate in s kom?

Od začetka režiserskega dela (moja prva režija je bila *Ime na vrhu jezika* avtorja Pascala Quignarda) me zanima heterogeno gledališče, v katerem se srečujejo literatura, fizično gledališče, psihoanaliza, teorija in delo z igralci. Moje delo je zaznamovalo intenzivno raziskovanje *Manifesta novega gledališča* Piera Paola Pasolinija, gledališča krutosti Antonina Artauda in dramski opus Bernard-Marie Koltèsa. Zahvaljujoč tem pesnikom, h katerim brezpogojno sodi tudi Heiner Müller, sem dojel, kaj zame pomeni nujnost dela v gledališču. Dojel sem, da se v gledališču ukvarjamo z uganko, s skrivnostjo. S skrivnostjo, ki je tudi v času prikazovanja občinstvu vedno prisotna. Ves čas je tukaj in mi jo delimo z občinstvom. Moje gledališče je menjavanje svetlih in temnih mest med introvertiranostjo in željo po komuniciranju.

V zaključku romana *Jugoslavija, moja dežela* postane jasno, da je iskanje očeta nekaj, čemur se ne more nihče izogniti. Skupaj z materjo in domovino gre za nekakšno sveto trojico, ne nazadnje tudi civilizacije. Ali še kaj manjka? Kje je tukaj gledališče?

Pred več kot petimi leti sem režiral Müllerjevo besedilo *Macbeth po Shakespearu*. Razlogi so bili politični, želel sem spregovoriti o krvoločnosti in cinizmu današnjega sveta. Ko sem prebral Vojnovičev roman, ki govori o svetu vojakov, njihovih otrok, njihovih družin, se mi je zazdelo, da ta zgodba ne govori zgolj o propadu neke ideje, neke države, pač pa tudi o razpadu ideje napredka, v kateri smo bili vzgajani. Geslo »bratstvo in enotnost« je bilo enakovredno tistemu slavnemu »Liberté, Egalité, Fraternité«. S to razliko, da danes jugoslovansko na obraz prikrade trpko razočaran nasmeh.

Tokratna predstava se sprašuje, ali je mogoče še kakšen drug nasmeh, tisti, ki bo ponovno omogočil prihod idealov, ki bodo velikim besedam, željam in sanjam dali nov zagon, novo kri in energijo. ■



FOTO: PETER UHAN (FOTOGRAFIJA Z ENO OD VAJ UPRIZORITVE JUGOSLAVIJA, MOJA DEŽELA, NA SLIKI NINA IVANIŠIN IN MARKO MANDIČ)

KDO PRAVZAPRAV LJUBI HEROJE?

Razstava *Naši heroji* v Umetnostni galeriji Maribor, ki naj bi izpostavila vrhunce »zasmehovane, zakrite ali pozabljene« umetnosti socialnega realizma, odpira širok spekter vprašanj, nanjo pa se zdi nujno gledati na dva, med seboj sicer neizbežno povezana načina, kot na razstavo samo in njeno umestitev v različne kontekste.

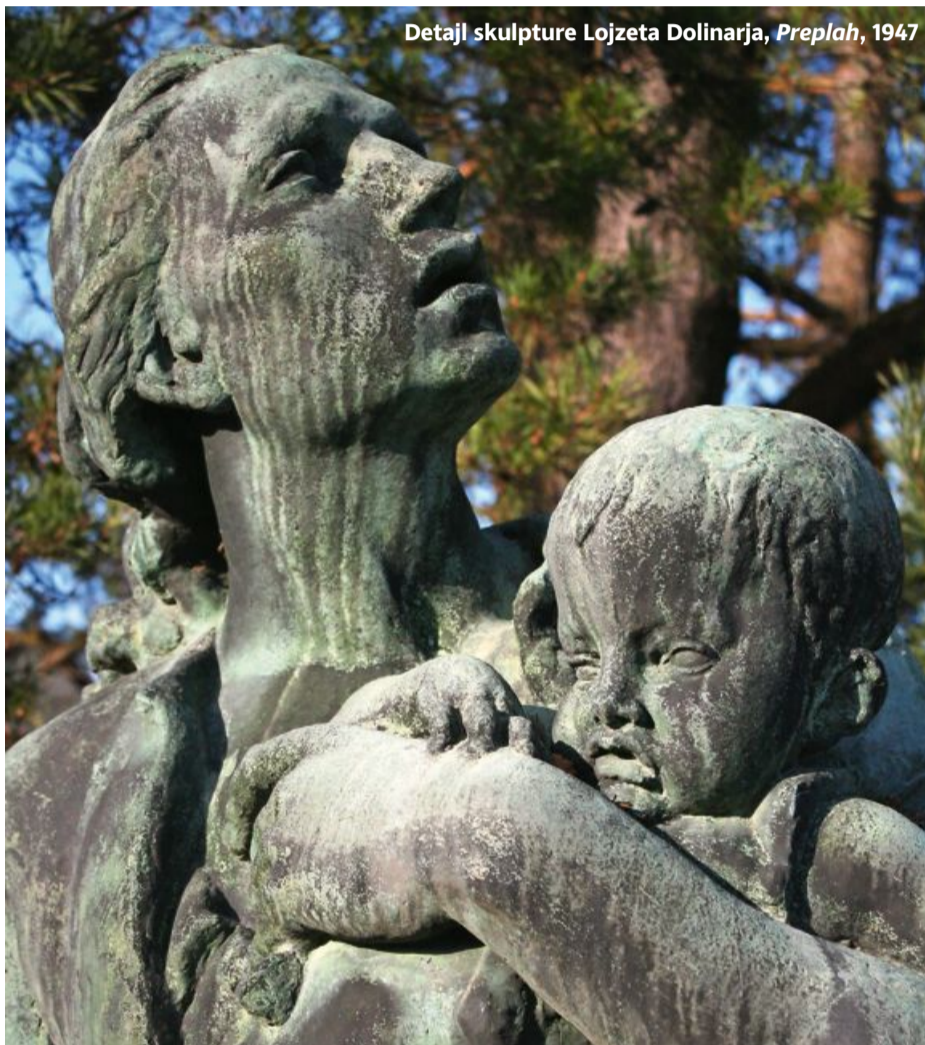
VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Tematika, ki jo pokriva, še bolj pa hote ali nehote načena razstava, je zelo široka in kar težko se je odločiti, kaj bi bilo primerno vzeti za iztočnico zapisa o njej.

Lahko bi na primer začeli z Davidom Bowiejem in njegovim znamenitim albumom *Heroes* iz leta 1977, pa z nič manj znamenitim albumom *No more heroes*, odgovorom Stranglersov iz istega leta, a to bi nemara preveč razširilo kontekst, takšno oziranje proti zahodu pa gotovo tudi ne bi bilo po godu financierjem razstave, deležnikom programa Evropske zveze Kreativna Evropa. Tole ukvarjanje s socialističnimi heroji (gre za prvo etapo projekta devetih partnerjev od Poljske do Albanije, z Umetnostno galerijo Maribor kot vodilnim partnerjem) je v njihovih očeh namreč čisto zanesljivo dojeto kot nekakšna pokora, samopreizpraševanje z v hladni vojni poraženo ideologijo kontaminiranih vzhodnjakov, ki naj jim pomaga očistiti se in jim še nekoliko zmehča hrbtenico, da bodo brez ugovorov sprejemali vse, kar prihaja iz »Stare Evrope«. A ogled razstave, katere slovenski in angleški naslov se pomenljivo razlikujeta, pokaže, da bo obiskovalec z nje težko odnesel enoznačni vtis. Če k ogledu pristopi neobremenjeno, ga pravzaprav ne more, saj postavitev zastavlja kar nekaj kompleksnih vprašanj o odnosu med ideologijo in umetnostjo, pa o širših družbenih posledicah njenega tesnega druženja ter mejah tovrstnih pojavov v sodobnih družbah. Za potencialno najbolj subverzivni prispevek z razstave bi namreč lahko šteli delo sodobne hrvaške umetnice Sanje Iveković, na katerem je trendovske fotografske portrete modnih div opremila z imeni partizanskih narodnih herojk.

Postavitev se sicer začne s sliko *Rapallo* (1943) Toneta Kralja, ki prikazuje alegorijo trpeče, od povampirjenih okupatorjev razkosane Slovenije. Slika ni sicer prav nič herojska, a je nanjo mogoče gledati kot na uvodno vpostavitvev konteksta in kot predstavitev terena, na katerem odpor in heroizem vznikneta. Na Kralja se lepo navezuje nekaj starejša Meštrovičeva risba *Vrnitev k heroizmu*, ki temo zastavi formalno, saj naj bi kazala »nov odnos do figure kot nosilke ideje heroizma« v umetnosti. Potem se razstava nadaljuje s prepletom del iz obdobja 1945–55 in sodobnih prispevkov na temo ter dokumentarnega gradiva.

Temelj postavitev, ki bi ji lahko rekli tudi razstavna raziskava, je pet reprezentativnih stvaritev v duhu socialističnega realizma (Pengov, Augustinčič, Dolinar, Stankovič, Bakič), teh pa, v obliki fotografske dokumentacije in načrtov ali skic na razstavi vidimo še kar nekaj. Razstavljeno spremljajo pojasnila, ki se osredotočajo predvsem na umetniške in



Detajl skulpture Lojzeta Dolinarja, *Preplah*, 1947

idejne vzgibe za nastanek posameznih del. Že hiter sprehod po galeriji pokaže, da se poetike predstavljenih umetnikov razlikujejo, da torej »herojska socialistična umetnost« nekdanje skupne države še zdaleč ni povsem enovit pojav. Seveda sta na skoraj vseh delih v ospredju povojni zanos in ideologija, zamešana v različnih ikon svobodoljubnosti. Po drugi strani se zdijo freske Slavka Pengova v avli nekdanje rudarske, današnje naravoslovnotehniške fakultete (1950–51) dovolj podobne zahodnim likovnim častitvam dela in Napredka. Tematika dela, proizvodnje, tehničnega napredka na različnih področjih je bila v obdobju med svetovnimi vojnami pri nosilcih gospodarske in politične moči namreč dovolj priljubljena na obeh straneh takratne ideološke ločnice med Zahodom in Sovjetsko zvezo, tako kot so si bili v bistvu dovolj podobni takratni »kapitalistični« in »socialistični« nebotičniki in druge reprezentativne zgradbe, s katerimi sta sistema poskušala dokazovati svojo superiornost ali vsaj konkurenčnost.

Socialistični realizem ni padel z neba in ni bil preprosto izumljen na podlagi političnih navodil. Res je Lenin v dvajsetih letih avantgardno umetnost, katere pomemben del je prej zavzeto sodeloval pri poskusu revolucioniranja družbe in človeka, ozna-

čil za ljudstvu tujo in kot tako neprimerno za sodelovanje pri graditvi novega reda, a umetniki si potem realističnega in bolj ali manj glorificiranega prikazovanja delovnih in vojaških naporov niso kar izmislili, ampak so se pri tem naslonili na tradicijo oziroma zgolj izpostavili eno od obstoječih vrst umetnosti. Industrijska revolucija in poznejši razvoj sta se na področju umetnosti namreč odrazila na vsaj dva načina; kot že omenjeno povzdigovanje dela in Napredka, ki je bilo blizu predvsem vladajočemu razredu, lastnikom proizvodnih sredstev, in kot socialno občutljiva umetnost, ki je odsevala stiske in težak položaj tistih, ki se jim v novoreku reče »delojemalci« (dovolj reprezentativno razstavo slednje smo pred leti videli v Cankarjevem domu). Socialistični realizem se je torej oprl na predvojnega, tudi medvojnega, nekateri umetniki pa so bili, kot v vseh časih, pripravljeni izpolnjevati naročila oblastnikov. Zgovoren primer za to je Gojmir Anton Kos, ki je leta 1939 zmagal na natečaju za poslikavo banske, danes predsedniške palače, v kateri je slikal na temo zgodovine Slovencev, osem let pozneje pa je v drugem sistemu za iste prostore naslikal omenjeni *Odpor*.

Zanimivo bi si si ogledati tudi primerjavo Dolinarjevih predvojnih in povojnih kiparskih stvaritev. V njegovem opusu je namreč kar nekaj javnih plastik (med njimi dva kraljeva konjeniška spomenika, postavljena v Ljubljani) in tudi bolj ali manj »herojskih« stvaritev, je pa zanimivo, da jih je najbrž več postavil pred vojno kot po njej. Kar nekaj reprezentativnih gradenj v Ljubljani in Beogradu je opremil s stiliziranimi, mišičastimi postavami delavcev, je pa pri tem šlo predvsem za izpolnjevanje naročil lastnikov, nosilcev kapitala. In ko smo že pri

Dolinarju; njegov na razstavi predstavljeni bronasti kip *Preplah* (1947), z materjo, ki k sebi privija otroka in se zaskrbljeno ozira navzgor, v smer grozeče nevarnosti, je gotovo zgleden, z globokim humanizmom podložen protivojni spomenik, kakršnih ne na vzhodu ne na zahodu Evrope ni prav veliko.

Razstava pokaže nekaj primerov očitnih sovjetskih vplivov na spomeniško plastiko, ki so prišli skupaj s prodirajočimi vojniki Rdeče armade ob koncu vojne, zanimiva pa je zgodba hrvaškega kiparja Augustinčiča in njegovih spomenikov v Batini na Hrvaškem ter v New Yorku. V Batini je postavil monumentalni »sovjetski« spomenik, katerega del je bil tudi alegorični lik Zmage, pozneje pa je za okrasitev okolice palače OZN v New Yorku (Jugoslavija je bila ena od treh držav, povabljenih k tej častni nalogi) izdelal še »herojsko-mirovniški« spomenik z žensko na konju, ki se ga starejši morda spomnite z rdečega bankovca za sto dinarjev. Glava ženskega lika s tistega spomenika zelo spominja na Zmago s Hrvaške in morda so tudi zato spomenik pozneje prestavljali okrog tiste znamenite palače, ga pomaknili bližje bolj oddaljenemu robu tamkajšnje ploščadi.

Med slabosti razstave najbrž lahko prištejemo odsotnost prikaza omenjenih povezav med predvojnimi in povojnimi »heroizacijami«, njena odlika pa je shematični izris loka od zgodnjega, zanosnega glorificiranja, prek uporabe novih, univerzalnejših form »herojskega modernizma« v poznejšem obdobju, do rušilnih obračunov z deli iz tega obdobja po družbenih spremembah. V tem smislu se zdi zelo primeren zaključek razstave z na tleh ležečo glavo in stisnjeno pestjo, ostankoma raztelesenega *Spomenika ustreljenim* (1946) hrvaškega kiparja Vojina Bakiča. Usoda spomenikov po spremembah družbenih ureditev je seveda nova, neizčrpna tema.

Kot rečeno, se zdi drugo pomembno vprašanje ob razstavi tisto o njenem kontekstu. Nagovarja seveda vsakogar, ki jo obišče, a sprejemanje in dojemanje videneja bo seveda različno. Konec koncev gre tudi za družbenopolitično vprašanje, ki se dotika še vedno navzoče preteklosti. Pomenljivo je že, da je razstava postavljena v mestu, v katerem še imajo Titovo ulico, a hkrati v državi, v katere prestolnici so to preimenovali po odločitvi najvišjega sodnega organa. Na razstavo bodo najbrž prihajali predstavniki različnih generacij, med mojim obiskom je bilo tam precej šolarjev. Ti in še kar nekaj generacij osebne izkušnje s prejšnjim sistemom nimajo, kolikor o njem vedo, izvedo v šoli, od staršev ... Kolikor sem mimogrede slišal, so bili tisti mariborski osnovnošolci mnenja, da so bili Tito in partizani »dobri fantje«, in potem se je njihova vodička znašla pred nevhvaležno nalogo, saj jim je začela razlagati »uravnoteženo« slovensko zgodovino tega obdobja. Delikatna zadeva ... Lahko si predstavljam, da bo razstava privabila široko občinstvo, da bo marsikateri starejši obiskovalec ob njej občutil nostalgijo, kdo drug odpor – in različni odzivi so razumljivi. Bi pa, vsaj tujcem in mlajšim generacijam, prišlo prav nekaj faktografskih pojasnil, ki bi razstavljeno postavila v širši kontekst. Prispevki sodobnih umetnikov ga pristavijo le delno, ljudje pa smo seveda nagnjeni k poenostavitvam. Še posebno v teh površnih časih. Tudi zato bi razstavo moral spremljati katalog z nekaj tehtnimi besedili. Ta naj bi sicer izšel ob koncu celotnega projekta. ■

**NAŠI HEROJI /
HEROES WE LOVE**
**Socialistični realizem
revidiran**
primer: ex-Jugoslavija

UMETNOSTNA GALERIJA MARIBOR

20. 3.–23. 8. 2015

O jezikovni forenziki

ŠEST ANALITIKOV IŠČE AVTORJA

AGATA TOMAŽIČ

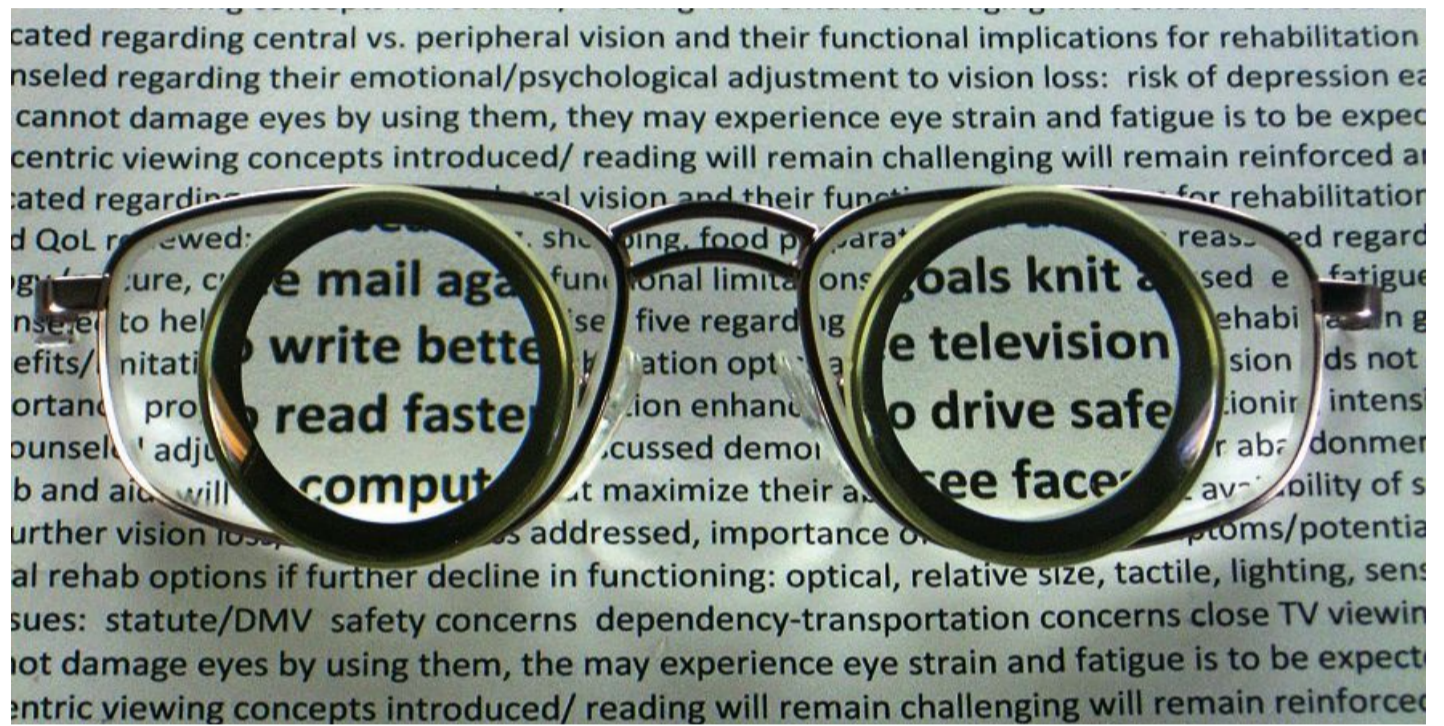
Na začetku predavanja o jezikovni forenziki, ki je potekalo prejšnjo sredo na Fakulteti za humanistične študije (FHŠ) v Kopru, je dr. Ana Zwitter Vitez pokazala simpatično ilustracijo Tomaža Lavriča: možic na sliki v roki drži pismo, točneje anonimko, katere pisec izreka grožnje v zvezi s pokojninsko reformo. »Vem, kdo je avtor!« zmagoslavno razglaša. Kako veš, ga pobara kolega. »Ker nihče več razen penzionistov ne piše na roko!« odvrne Diareja. »Ampak to je napačna sled,« pravi predavateljica, »jezikovna forenzika ni grafologija.«

Vabilo na predavanje dr. Ane Zwitter Vitez, zaposlene na ljubljanski Filozofski fakulteti in koprski FHŠ, je obetalo obravnavo »družbenih posledic ugotavljanja avtorstva besedil«. Na dan, ko je ravnokar ustoličena ministrica za šolstvo odstopila zaradi plagiatorstva v svoji magistrski nalogi, si pravzaprav ne bi mogli zamisliti govoriti o čem bolj aktualnem. Seveda je šlo zgolj za neverjetno naključje – ali pa mogoče niti ne. Primer nesrečne ministrice še zdaleč ni edini, anonimni besedili, ki sta raziskovalki rabili, da je radovednim poslušalcem razložila, katere so metode jezikovne forenzike, pa prav tako zgovorno pričata o ravni politične kulture v Sloveniji.

Toda najprej je treba razčistiti, kaj jezikovna forenzika sploh je. V času velikanske priljubljenosti kriminalnih nadaljevanj, v katerih so prav forenziki, ne sicer jezikovni, temveč po slovensko izvedenci sodne medicine, tisti, ki z znanstvenimi analizami nalahno (in precizno) ovijejo in zategnejo vrv okrog zločinčevega vratu, utegne poimenovanje zavesti in speljati v senzacionalistične vode. Zgodbe, v katerih odkrijejo morilca, ker je z mobitela umorjene po njenem izginotju pošiljal kratka sporočila s čisto drugačnim besediščem kot njegova lastnica za življenje, so samo ena veja te vede. Jezikovna forenzika se, kot je razložila Ana Zwitter Vitez, ki se je v doktoratu posvečala komunikacijskim strategijam v spontanem govoru, potem pa delala predvsem z jezikovnimi korpusi, uporablja na vsaj treh področjih. Prvo je razumevanje besedil – kako je posameznik razumel neko razsodbo, oporoko, pravno odločbo. Drugo je jezikovna raba pri sodnih procesih, zaslišanjih ali policijskih zapisnikih – kjer se ukvarja s tem, kaj je razvidno med vrsticami tega, kar je zapisano (pa mogoče ne bi smelo biti). Tretja pa je iskanje jezikovnih dokazov v forenzičnem kontekstu, kjer se ugotavlja avtorstvo poslovnih pisem, anonimnih groženj ipd.

PRVINE, KI JIH AVTOR NE MORE NADZOROVATI

Anonimno sporočilo, v katerem avtor obklada naslovnika, poslanca Magajno in Batellija, z žaljivkami in jima nato grozi, da bo z njima obračunal, »tako kot so to delali 45 na Pohorju«, kar da mu je zaupal očim, na prvi pogled pove veliko o tistem, ki ga je sestavil. Kdaj približno je rojen, kje približno živi (ali vsaj, kje je odrasčal), da je moškega spola in ne prav izobražen (poslanec narodnosti pritakne oznako Lah, vendar pisano z malo) in podobno. Toda pozor, svari predavateljica, ki se je z raziskovanjem anonimnih besedil ukvarjala v okviru podoktorskega projekta pod okriljem zavoda za uporabno slovenistiko Trojina (sredstva zanj pa je namenila Javna agencija za raziskovalno dejavnost – ARRS), za avtorje anonimnih pisem je menda jasno, da hočejo svojo identiteto prikriti. Ali z vnašanjem napačnih sledi otežiti preiskavo. Zato naj se jezikovni forenzik, ki tak dopis jemlje pod drobnogled, ne zatakne za najočitnejša znamenja, kot so pravopisne in druge napake. Anonimnega avtorja se da



ujeti kvečjemu tam, kjer značilnosti svojega pisanja ne more zavestno nadzorovati: pri dolžini besed ali stavkov in podobnih posebnostih, ki jih more odkriti samo računalniški program s prečesavanjem velikanskih baz podatkov. Ključnega pomena pri jezikovni forenziki je namreč primerjanje z besedilnimi bazami, koder je mogoče najti primerke podobno napisanih tekstov.

ZAGONETKA SHAKESPEARE

Pred iznajdbo zmogljivih računalnikov je šlo seveda mnogo težje. Pa vendar predavateljica malo za šalo, malo zares kot prvi primerki jezikovnoforenzike raziskave predstavi študijo Thomasa Corwina Mendenhalla iz leta 1887. Ameriški fizik in meteorolog (oboje se je po *Wikipediji* priučil sam) je sklenil priti do dna zagonetki, kdo je bil v resnici Shakespeare. V ta namen je štel dolžino besed, ki se pojavljajo v delih Williama Shakespeara, Christopherja Marlowa in Francisa Bacona. Dognal je – najbrž po mukotrpnem preštevanju – da sta Marlowe in Shakespeare uporabljala slumljivo enako število besed z enakim številom črk. V luči podatka, da je Marlowe umrl le kratek čas pred objavo prve Shakespeareove drame, njegovo odkritje postane še bolj zanimivo.

Odkrivanje avtorstva literarnih del, ki so bila izdana pod psevdonimom, je sicer ena od bolj razburljivih možnosti uporabe jezikovne forenzike. Večino tistih, ki so v zadnjem času nekoliko podrobneje spremljali slovensko knjižno produkcijo, še zdaj bega, kdo sta v resnici Eva Pacher in David Benjamin, ki sta se podpisala pod *Čudoviti klon* in *Sedem*. Najbolj donosna – pa tudi najbolj skrbno prikrivana, dodaja predavateljica – je raba jezikovne forenzike v gospodarstvu, kjer marsikje že na podlagi prošenj za zaposlitev poskušajo razvrstiti kandidate po primernosti ali pa podrobno analizirajo odzive na spletnih forumih in dopise strank, da bi ugotovili, kako jih lahko prepričajo v še kakšen dodaten nakup. Da bi kaj takega počeli tudi v slovenskih podjetjih, Ana Zwitter nima oprjemljivih podatkov – a domnev tudi ovreči ne more, vsekakor pa se menda to počne na jezikovno obširnejših tržiščih. Še ena možnost uporabe jezikovne forenzike je ugotavljanje resničnega avtorstva plagiiranih akademskih del. Pri tem so jim v pomoč metode t. i. rudarjenja po besedilih (text-mining), najbolj osnovni princip pri odkrivanju plagiatorstva pa je odkrivanje identičnih nizov besedil (kar pride v poštev, če plagiator resnično samo kopira in lepi). Lahko pa se osredotočijo tudi na delež zelo

podobnih leksemov v besedilih, s čimer pridejo na sled plagiatorju tudi, če si ta delo s premetavanjem besed v stavkih.

ZANESLJIVOST IN ETIČNE DILEME

Predavateljica je prisotnim prikazala, kako se je v okviru podoktorskega projekta podala na sled zloglasnemu Tomažu Majerju. Gre seveda za neobstoječega človeka, ki je svoje modrovanje o volivcih ljubljanskega župana Zorana Jankovića, ki da se jih prepoznava, ker so »oblečeni v trenerke« in »imajo na rokah s kemičnim svinčnikom na roko zapisano zaporedno številko, ki jo morajo obkrožiti«, priobčil na spletni strani ene od parlamentarnih strank.

Gospod Majer si je zato prislužil ovadbo zaradi razširjanja sovražnega govora, stranka pa ni hotela razkriti identitete pisca. V Trojini so oblikovali hipotezo, po kateri je omenjeni skrivnostni avtor zagotovo že kdaj v preteklosti prispeval kakšno svoje besedilo na taisti spletni strani. Zajeli so torej besedila, objavljena tri mesece pred incidentom in tri mesece po njem; korpus je štel 75 besedil 21 različnih avtorjev. V raziskavi so besedila najprej anonimizirali in avtorje poimenovali s črkami abecede (saj jim je šlo zgolj za eksperiment, ne pa, da bi ime avtorja zares obelodanili), potem pa jih prepustili enemu od računalniških programov, v rabi tudi pri strojnem prevajanju in gradnji jezikovnih korpusov, ki besedila najprej oblikoslovno označi in vsaki besedi pripiše ključne lastnosti (recimo: samostalnik, moškega spola, ednina ipd.). Tako so že bili bliže cilju: število samostalnikov, ki jih pri oblikovanju povedi uporablja posameznik, kompleksnost povedi, vse to so stvari, ki jih avtor ne more nadzorovati. »In prav to je tisto, kar analitik išče,« pravi Ana Zwitter Vitez.

Tedaj so prišle na vrsto t. i. značilke, ki so lahko leksikalne ali berljivostne. Povedano bolj preprosto: gre za to, da so besedila računalniško prečesali s programi, ki so izračunavali raznolikost besedišča pri posameznem avtorju (kjer število različnih izrazov deliš s številom vseh izrazov v tekstu) ali iskali prisotnost hapaks (iz stare grščine: *hapax legomenon*) ali besed, ki se pojavljajo samo enkrat. Primerjava torej ni slonela na podobnostih, temveč na razlikah glede na Majerjevo besedilo. Avtorja z najmanjšo povprečno absolutno razliko glede na anonimno besedilo sta bila avtorja, označena z G in A. Več pa raziskovalci niso hoteli razkriti. Rezultati takšnih analiz utegnejo imeti daljnosežne posledice, opozarja Ana Zwitter,

tudi če je zanesljivost raziskav 99-odstotna, to še ni dovolj, da bi si upali povedati, kaj so dognali. Kajti obstaja dvom: je bilo med analiziranimi besedili sploh kakšno, ki ga je spisal fantomski Tomaž Majer? Če je bila njihova hipoteza napačna, je bila raziskava ničvredna, pojasnjuje predavateljica, ki priznava, da se večkrat ukvarja s podobnimi pomisleki, kakšne so dolžnosti raziskovalca: kaj razkriti in kaj zamolčati.

NAJBOJŠI SO NEMCI

V slovenski policiji se s forenzičnim jezikoslovjem (forenzično stilistiko) ukvarja dr. Dorijan Keržan, pomočnik direktorja Nacionalnega forenzičnega laboratorija (NFL). »Takšne analize opravljam dokaj redko,« pravi dr. Keržan, »morda enkrat ali dvakrat na leto.« Običajno gre za anonimna pisanja, poslana bodisi po elektronski pošti ali napisana na računalnik, v presojo pa je dobil tudi potrdilo o predaji denarja, za katerega se je izkazalo, da ga ni napisala oseba, ki naj bi ga sestavila, kar so pozneje podprli tudi drugi forenzični dokazi. Težava je v tem, da tvorstne analize (še) niso dovolj zanesljive, da bi lahko z visoko stopnjo verjetnosti podali mnenje o avtorstvu. Računalniški programi, ki jih je mogoče uporabiti za pomoč pri analizi, so resda natančni, a končno besedo ima seveda človek, jezikoslovec, pravi Keržan. O čem oprjemljivejšem, denimo kakšno težo imajo izsledki jezikovnoforenzičnih analiz na sodišču, ne more govoriti, lahko pa pove, da so dobrodošle kot orodje, ki usmerja policijske preiskave. Vsekakor so dobre kot metoda, ki določenega človeka izloči kot potencialnega pisca – ne gre pa se nanjo zanašati pri iskanju avtorja kot igle v kopici sena.

Tudi v tujini jezikovna forenzika ni bistveno naprednejša kot v slovenščini (in ne drži predpostavka, da bi bila slovenščina zaradi manjšega števila govorcev in posledično manjše razvitosti jezikovnih orodij manj primerna za takšne preiskave), razlaga sogovornik. Vidnejša centra jezikovne forenzike sta v angleškem Birminghamu, kjer se raziskav lotevajo bolj na teoretski ravni (a prav tam so razrešili primer s sms-ji, poslanimi s pokojničinega mobitela z začetka tega zapisa), in v Wiesbadnu, kjer v okviru nemškega zveznega urada za kriminal (BKA) deluje oddelek za ugotavljanje avtorstva zapisa na podlagi jezikovnih značilnosti. Tam v analizo največkrat dobijo pisma izsiljevalcev ali pa sporočila političnih skrajnežev z obeh polov – levega ali desnega, piše na njihovi spletni strani. ■



Retrospektiva festivala bo posvečena mojstru žanra, Marju Bavi, ki je tudi avtor grozljivke *Diabolik* (na sliki) iz leta 1968.

GROZA IN GRAVŽ

S festivalom *Kurja polt*, katerega druga izdaja bo v Ljubljani potekala od 16. do 19. aprila, smo dobili že tretji domači poklon žanru grozljivke. Pozornost, ki jo je pri nas deležen ta žanr, je vsekakor veliko presenečenje, saj se poraja vtis, da je grozljivka med Slovenci eden najbolj priljubljenih žanrov.

DENIS VALIČ

Pa je to res? In če je, kakšni so razlogi za to? Smo Slovenci res adrenalinški »friki« ali pa le radi gledamo, kako so kaznovani tisti, ki kršijo nenapisane družbene in moralne norme?

Po ljutomerskem *Grossmannu* – ta se sicer opredeljuje za festival fantastičnega oziroma vsakršnega žanrskega filma, a ikonografija (zombi parade, plesi vampirjev, pohodi pošasti ...) in vodilna ideologija (stvari, ki pijejo kri ljudem, in občinstvo, ki pije kri prleške zemlje, vino) nedvoumno pričata o njegovi primarni zavezanosti žanru grozljivke –, ki postaja obvezna regionalna postaja za ljubitelje žanra, ter Kinodvorovi *Noči grozljivk*, maratonu groze in gravža, ki se s pogosto razprodanimi predstavami odvija na »noč čarovnic«, smo v lanskem toplem septembru dobili še en festivalsko obarvan dogodek, ki se poklanja filmom, ob katerih nam ledeni kri. In prav za nobenega med njimi ne moremo reči, da bi bil le efemerne narave. Prej nasprotno: dejstvo, da se nam bo *Grossmann* letos predstavil že enajstič, da bomo letos maratonsko odsedeli že osmo izdajo *Noči*, ne nazadnje pa tudi to, da je *Kurja polt* ne le zmogla tisti najtežji »drugič«, temveč se ob njem celo »masti in redi«, brez dvoma pričča o tem, da je med domačimi obiskovalci kina lakota po žanru groze realna.

A če o realnosti ne gre dvomiti, pa je vendarle na mestu, da se vprašamo, ali se Slovenci res tako zelo radi izpostavljamo torturi pripovedovalca, ki v nas prebuja tiste najgloblje zakopane, primarne strahove, oziroma smo tako naklonjeni zgodbam o mračnih, tabuiranih plateh življenja (umori, smrt, oživljenje mrtvih, posmrtno življenje ...), tem svojiskim svarilnim moralkam, da grozljivki namenjamo status enega najbolj priljubljenih žanrov ter s tem vsaj zamajemo, če že ne rušimo utečena razmerja med filmskimi žanri v kontekstu zahodne popularne kulture. Statistična poigravanja s številkami, ki priljubljenost posameznega žanra določajo skozi razmerje med številom del v njem, ki so deležna kinodistribucije, številom platen, na katerih so ta prikazana, ter njihovim končnim blagajniškim izkupičkom, na prvo mesto pričakovano postavljajo komedijo, tej pa sledita pustolovski film in romantična komedija. Blizu je še drama, pri vseh ostalih žanrih pa indeks priljubljenosti drastično pade. Mesto grozljivke je sicer v zlati sredini, toda indeks priljubljenosti je v primerjavi s prvimi štirimi žanri občutno nižji.

Je torej priljubljenost grozljivke pri nas stvar posebnosti, da ne rečem bizarnosti nacionalnega karakterja? Na primer tega, da radi sledimo zgodbam, ki utrjujejo tradicionalistične družbene norme in moralo, vsakogar, ki se zoper njih prekrši ali kako drugače izstopa iz uniformnosti »kolektiva«, pa neusmiljeno in brezkompromisno kaznujejo? Da so nam svarila, podkrepjena z grožnjo, bližja kot katarzični smeh?

Čeprav je skušnjava, da bi se poigrali z utemeljevanjem pritrilnega odgovora kar velika, pa prav tako ne moremo spregledati nekaterih dejstev, ki nam jih razkrije obravnava žanra grozljivke v širšem družbeno-kulturnem kontekstu in ki močno zrelativizirajo tezo, da je vsaj za domače razmere presenetljivo močna številčna zastopanost dogodkov, posvečenih žanru grozljivke, predvsem odraz priljubljenosti tega žanra pri nas. Ta priljubljenost bi se brez dvoma izrazila tudi skozi povečano produkcijo v žanru, a po presenetljivem nizu grozljivk iz devetdesetih let – *Morana* (1993) Aleša Verbiča,

JE TOREJ PRILJUBLJENOST GROZLJIVKE PRI NAS STVAR POSEBNOSTI, DA NE REČEM BIZARNOSTI NACIONALNEGA KARAKTERJA? NA PRIMER TEGA, DA RADI SLEDIMO ZGODBAM, KI UTRJUJEJO TRADICIONALISTIČNE DRUŽBENE NORME IN MORALO, VSAKOGAR, KI SE ZOPER NJIH PREKRŠI ALI KAKO DRUGAČE IZSTOPA IZ UNIFORMNOSTI »KOLEKTIVA«, PA NEUSMILJENO IN BREZKOMPROMISNO KAZNUJEJO?

Rabljeva freska (1995) Antona Tomašiča, pogojno tudi *Brezno* (1998) Igorja Šmida in *Temni angeli usode* (1999) Saše Podgorška – je nato produkcija v tem žanru skoraj povsem zamrla in tako naj bi šele letos dobili novo slovensko filmsko grozljivko, *Idilo* Tomaža Gorkiča.

Res je sicer, da je izpad tovrstnih filmskih izdelkov mogoče pripisati tudi skromnosti domače filmske produkcije, katere neizbežna posledica je tudi manjša (žanrska) raznovrstnost. A grozljivka se ne zdi nič kaj bolj domača niti v polju literarne produkcije, kjer podobnih utemeljitev manka ne moremo uporabiti. No, eden posrednih razlogov za skromnejšo žanrsko literarno produkcijo je lahko že ta, da v teh primerih govorimo o t. i. trivialni literaturi, ki jo je malce vzvišena domača intelektualna elita dolgo vnaprej zavračala. A vseeno, v primeru grozljivke vendarle govorimo o žanru, ki ima resnično dolgo tradicijo in je ena najstarejših zvrstnih

oblik, ki se je oblikovala že znotraj oralne tradicije ljudskega pripovedništva, nič manj živa pa ni niti v sodobnosti, predvsem v t. i. modernih urbanih mitih. Tako ne preseneča, da je hkrati tudi ena najbolj raznovrstnih žanrskih oblik, ki se je tekom svojega »življenja« udejanjila v skoraj nepreglednem nizu podžanrov. Če sledimo preobrazbam »pošasti« skozi različna obdobja, vznikne cela vrsta žanrskih variacij: vampirji, volkodlaki, zombiji, psihotični morilci, »zlobna dekleta«, ljudje, ki si zadajajo telesne samopohabe, »stvari«, ki prihajajo iz svetov onkraj, zlovešči virus, predstavniki izkoriščevalske, zatiralske in neodgovorne elite, ki rada tvega ... Zato je skromnost tovrstne produkcije pri nas, tako v preteklosti kot danes, težko spregledati, še težje pa se zdi ubraniti tezo o izstopajoči priljubljenosti tega žanra.

Zdi se, da gre razloge za povečano zanimanje za grozljivko pri nas v zadnjem desetletju iskati v prepletenem razmerju med nedvoumno prisotno željo po izdelkih tega žanra in vse preveč uniformno, enolično in gotovo tudi konservativno programsko politiko domačih distributerjev, saj je v njihovi ponudbi grozljivka eden bolj zapostavljenih žanrov. Tako nam prav primer grozljivke znova potrди tezo, da se prav prek tovrstnih, festivalsko obarvanih dogodkov, izvaja alternativno obliko kinodistribucije. V tem nam pritrdi tudi Maša Peče, pobudnica festivala *Kurja polt*: »Cilj festivala je prispevati k rehabilitaciji žanra in umestitvi pogrešanih na repertoar domačih kinodvoran. Omogočiti starim mojstrom in sodobnim virtuozom pot do velikega platna in profesionalne projekcije. Ljubiteljem filma in filmske grozljivke ogled sveže produkcije v kinu in izkušnjo kultov, klasik in kuriozitet žanrske zgodovine na vse bolj redko doživetem filmskem traku.« A ne le to, grozljivki prav zaradi njene očitne pripadnosti »trivialnemu« pogosto ne priznajo vseh njenih dosežkov. Tako je festival usmerjen tudi k »razpiranju nepredušnih definicij med izbrano bero čistokrvnih grozljivk, predstavitvi žanrskih odpadnikov, filmov nelagodja, ki uhajajo iz strogih žanrskih okvirjev«. Grozljivka je namreč žanr, kjer so »avtorji pogosto potiskali meje dovoljenega, stopali na čelu rušenja estetskih in družbenih tabujev, orali ledino formalnega izrazja in tehničnih inovacij. In vendar je grozljivka bila in ostaja povečini izvzeta iz 'obče veljavnih' filmskih kanonov.«

Da pri *Kurji polti* s tem mislijo resno, ne nazadnje dokazujejo tudi z retrospektivo, ki nam bo predstavila dela enega najvplivnejših mojstrov žanra, Italijana Maria Bavo, ki je italijanski žanrski film dvignil na novo raven, mu dal pridih avtorstva, ter s širjenjem definicij žanra zaplodil cel niz novih žanrskih oblik, od t. i. gialla, specifično italijanske kriminalke, prek prenosa oznake »pulp fiction« v domeno filma, pa vse do zaploditve »slasherja«. ■

KAVBOJ, KI STRELJA HITREJE OD SVOJE SENČE

Malokateri žanr pustolovskega stripa je bil po drugi svetovni vojni v Evropi tako priljubljen, kot ravno ameriška nacionalna znamka, western, ki pa v domovini, zanimivo, ni nikoli dosegel večje popularnosti. Zato pa je bil *Srečni Luka* v Evropi »car«.

IZTOK SITAR

V tridesetih letih, ko se je začela zlata doba avanturističnega stripa, se osamljeni kavboji, ki so s starimi kolti na Divjem zahodu delili pravico ter reševali mlade vdove in neboljane sirote iz rok pohlepnih farmarjev ali divjih Indijancev, pač niso mogli kosati z vesoljskimi piloti, kot sta bila denimo Buck Rogers ali pri nas bolj poznani Flash Gordon z neprimerno boljšo oborožitvijo in modernejšo tehnologijo, da horde superherojev, ki so poleg ostalega imeli še bolj ali manj nadnaravne sposobnosti, sploh ne omenjam. So jih pa zato odprtih rok sprejeli Evropejci, ki niso nikoli mogli prav razumeti, kako lahko možje v pajkicah navkljub vsem fizikalnim zakonom težnosti in gravitacije veselo švigajo sem ter tja po zraku in z eno roko rešujejo najstniška dekleta v težavah, z drugo pa kar cel svet. *Jerry Spring* (1954), *Matt Marriott* (1955), *Poročnik Blueberry* (1963), *Bill Adams* (1967), *Mac Coy* (1970), *Komanča* (1972), *Buddy Longway* (1972), *Jonathan Cartland* (1974) in *Ken Parker* (1977) so za vedno spremenili tradicionalno ameriško pojmovanje romantičnega kavbojskega stripa s črno-belimi liki, melodramskimi vložki in holivudskim koncem ter s kompleksnejšimi protagonisti, umeščenimi v avtentičen zgodovinski okvir, in družbeno ter socialno kritiko postavili temelje angažiranega vesterna.

Prvi kavboj, zastavonoša in znanilec sprememb pa je bil *Lucky Luke* takrat triindvajsetletnega belgijskega mulca Mauricea de Bevera (1923–2001), ki je na straneh francoskega tednika *Spirou* na belem konju prihajal v od vojne opustošeno Evropo že leta 1946. Morris, kot se je mladi Maurice po angleški transkripciji izgovorjave svojega imena podpisoval še od časov, ko je po srednji šoli pilil znanje v bruseljskem animacijskem studiu CBA (Compagnie Belge d'Actualités), je kmalu postal eden osrednjih ustvarjalcev revije in skupaj z Jijem, Franquinom in Willom postavil temelje novemu karikaturnemu slogu risanja, ki se je v nasprotju s Hergejevo šolo čiste linije v konkurenčni reviji *Tintin* napajal iz razkošne in dinamične Disneyjeve animacije. Leta 1948 je obiskal Ameriko, da ne bi kot Karl May na slepo orisoval dežele, kjer še ni bil, in se na lastne oči prepričal, kakšen je bil v resnici Divji zahod in kaj je sploh še ostalo od njega. Ameriški *way of life* mu je bil tako všeč, da je ostal kar šest let, vmes pa je risal za legendarni satirčni magazin *Mad*, kjer je spoznal tudi svojega bodočega scenarista, Francoza Renéja Goscinnyja (1926–1977).

Po povratku iz Amerike leta 1954 skupaj nadaljujeta pustolovščine Srečnega Luka (kot je bil strip pri nas prvotno preveden; in prav škoda je, ker niso pri novih izdajah obdržali starega imena), v katere Goscinny postopoma vnaša avtentične protagoniste Divjega zahoda, kot so Jesse James, Billy the Kid ali Buffalo Bill, ki so s svojimi izmišljenimi dogodivščinami polnili porumenele strani pogrošnih žepnih romanov, izjemno popularnih od konca 19. stoletja naprej, ter jih z izvrstno parodijo postavi na realna tla in iz neustrašnih legendarnih junakov naredi povsem navadne ljudi iz mesa in krvi. Vsi liki so predstavljeni izjemno plastično in kompleksno, sploh negativci, ki so nam navkljub zločinski vlogi takoj simpatični. Tako je revolverašica Calamity Jane robato in neotesano dekle, ki spravlja v obup dame pri čajankah in svojega učitelja lepega vedenja, Jesse James ropa vlake in slogu Robina Hooda tako, da plen podari svojemu (revnemu) bratu, nato pa mu ga on vrne, Billy the

Kid pa poleg streljanja za zabavo najraje posluša pravljice in liže karamele.

Posebna zgodba so napol fiktivni bratje Dalton, četrterčki, katerih višina je v obratnem sorazmerju z njihovo inteligenco, najmanjši, Joe, je najbolj zloben in zvit, medtem ko je največji Averall dobrodušnej precej skromnega duha, ki misli le na jedačo, kar skupaj z večnimi pobegi iz zaporov in bolj ali manj nespretnimi ropi bank povzroča duhovite zaplete, ki pa se, jasno, vedno razpletejo v njihovo škodo. Poleg revolveraških legend nastopajo v stripu tudi resnični protagonisti takratnega družbenega

POLEG REVOLVERAŠKIH LEGEND NASTOPEJO V STRIPU TUDI RESNIČNI PROTAGONISTI TAKRATNEGA DRUŽBENEGA ŽIVLJENJA, KOT SO SARAH BERNHARDT, ABRAHAM LINCOLN ALI JACK LONDON, PA TUDI POVSEM FIKTIVNI LIKI, KI Z ZVRHANO MERO INTELIGENTNEGA HUMORJA SMEŠIJO ZNANE OSEBNOSTI, DENIMO SIGMUNDA FREUDA V PODOBI AVSTRIJSKEGA PSIHologa OTTA VON HIMBERGEISTA.

življenja, kot so Sarah Bernhardt, Abraham Lincoln ali Jack London, pa tudi povsem fiktivni liki, ki z zvrhano mero inteligentnega humorja smešijo znane osebnosti, denimo Sigmunda Freuda v podobi avstrijskega psihologa Otta Von Himbeergeista, ki poskuša s pomočjo psihoanalize spraviti zločinske Daltone na pravo pot, na koncu pa postane še sam – lopov.

Goscinny pa ne parodira samo zgodovinskih osebnosti, pač pa tudi zgodovino samo, namreč kolonizacijo Divjega zahoda z vsemi anomalijami vred, ki nam jih razkriva skozi oči bolj ali manj zanimivih akterjev tistega časa. Tako lahko spremljamo zgodovino ameriškega zahoda od prvih raziskovalcev (*Les Collines noires*) in naseljencev prostranih prerij (*Ruée sur l'Oklahoma*) ter bitk z Indijanci (*Canyon Apache*) do prihoda moderne tehnologije s telegrafom (*Le Fil qui chante*) in železnico (*Des rails sur la prairie*), ki je prvotne prebivalce dokončno postavila na obrobje družbe. Seveda pa ne smemo pozabiti tudi množice anonimnih protagonistov, šerifov, kavbojev, zlatokopov, kvartopircev, potujočih glumačev, barskih pevk, pridigarjev... in seveda revolverašev (iz katerih se Goscinny ponorčuje kar v podobi glavnega junaka, ki potegne pištolo hitreje kot njegova senca), brez katerih Divji zahod pač ne bi bil to, kar je. Značilen je primer pogrebniaka (za katerega je Morris dobil navdih pri profesorju matematike na jezuitski gimnaziji, iz česar lahko sklepamo, da mu ta ni preveč

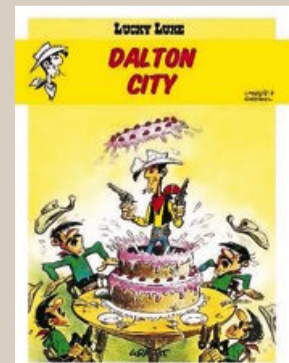
dišala), ki je zraven pri vsakem revolveraškem dvoboju in še preden se streljanje začne, s krojaškim metrom izmeri višino udeležencev, da bo lahko čim prej naredil krste. Poleg vseh živopisnih likov pa je Goscinny zapadel tudi v določene nacionalne stereotipe, ki so bili v takratni Ameriki še posebno živi, z današnjega vidika pa bi jim lahko očitali rahel rasistični podton; tako so na primer Mehičani pogosto predstavljeni kot vedno speči lenuhi. Eden od prizorov nam prikazuje spečega peona, ki se je zleknil kar na tračnice pred železniško postajo, ko pa ga postajenačelnik prebudi, rekoč da prihaja vlak, mu Mehičan nejevoljen odvrne: »Karamba, vsak teden isto!« Ne glede na to pa je strip (ki so ga po Goscinnyjevi in Morrisovi smrti nadaljevali drugi avtorji, do zdaj je izšlo prek sedemdeset epizod) izvrstna kavbojska parodija, ki nam na pronicljiv način prikaže življenje na Divjem zahodu v vsekakor bolj avtentični obliki, kot smo je bili deležni iz romantičnih ameriških filmov in pogrošnih romanov.

Pri nas se je *Srečni Luka* prvič pojavil februarja 1969 v *Zvitorepcu* in z odličnim, čeprav malce arhaičnim prevodom – ki pa je bil kot nalašč za čas, v katerem se je zgodba dogajala – navduševal bralce vseh starosti (po anketi iz leta 1971 je bil poleg Blasocove *Jeklene pesti* ter Mustrovega *Zvitorepca* najbolj priljubljen strip v tedniku) do septembra 1973, ko je izšla zadnja številka. V petih letih se je tako zvrstilo deset epizod, med njimi tudi Dalton City, ki smo ga letos dobili v knjižni obliki pri založbi Graffit. Po stari dobri slovenski navadi stripi seveda ne izhajajo kronološko, kar pa – razen v redkih primerih, kjer se novejši epizode nanašajo na dogodke iz preteklih – ne vpliva na potek zgodbe; tako smo do zdaj v šestih knjigah spoznali otroškega lopova Billyja the Kida, zloglasne Daltona na begu v Mehiki, potujočo cirkuško družino, najbolj neumnega psa na Divjem zahodu, Rantanplana (ki je parodija na ameriško filmsko pasjo zvezdo dvajsetih let, Rin-tin-tina) ter zapuščeno rudarsko mesto duhov, ki je tudi kulisa za zgodbo, v kateri hočejo bratje Dalton iz ruševin starega mesteca narediti roparsko metropolo z zvencim imenom Dalton City. Na slovesno otvoritev povabijo vse *desparadose*, poštno in bančne roparje, kravje in kurje tatove, goljufive kvartopirce ter druge nepridiprave iz bližnje in daljne okolice; kako je banditski žur uspel, ko jim je pot prekrizal Srečni Luka, pa se prepričajte sami. ■

MORRIS & GOSCINNY

Lucky Luke – Dalton City

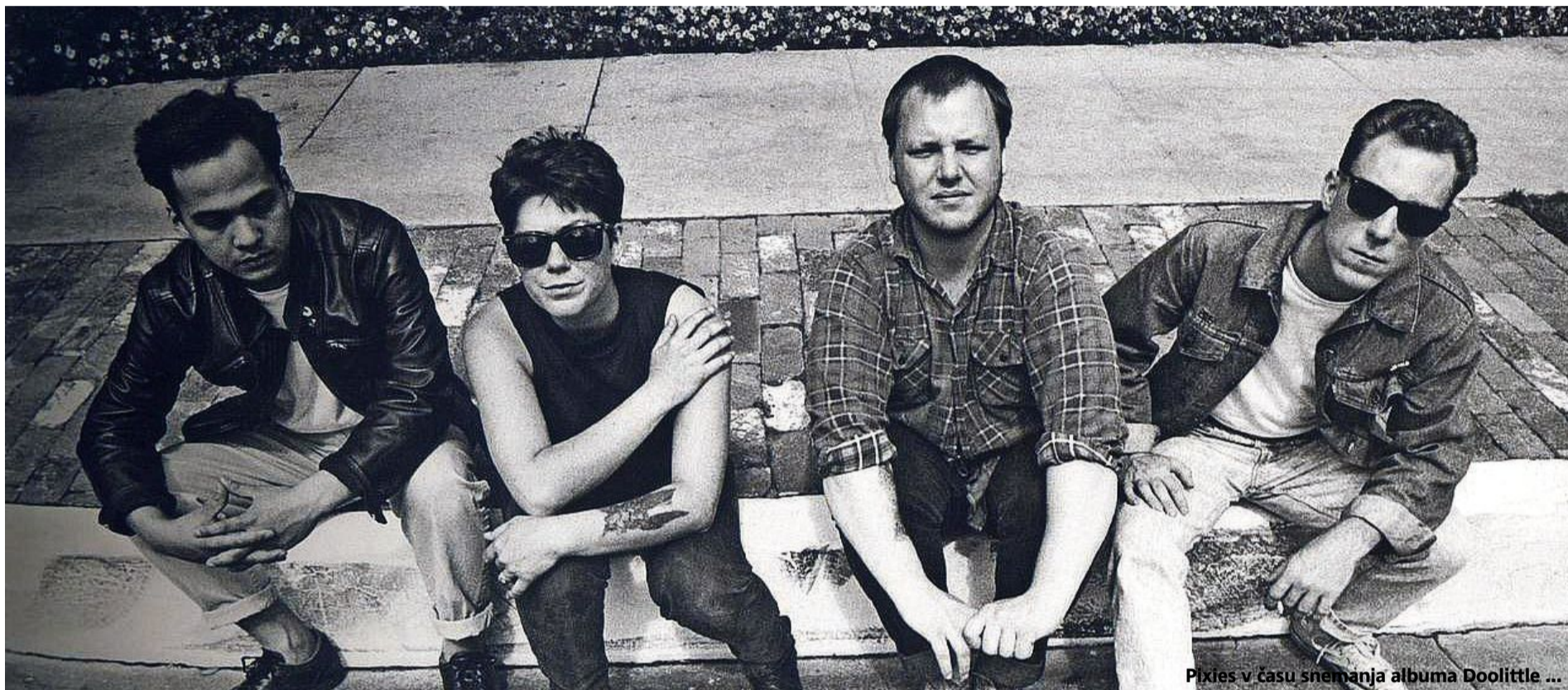
GRAFFIT, LJUBLJANA
2015, 48 STR., 15,95 €



Pixies – ponovna izdaja legendarnega albuma Doolittle

POP SKUPINA POSEBNE VRSTE

Ko je aprila 1989 izšel album *Doolittle*, je v hipu spremenil ureditev na globalnem rockovskem zemljevidu in prezrti ostri kitarski zven znova popeljal nazaj na velike odre.



Pixies v času snemanja albuma *Doolittle* ...

GREGOR BAUMAN

Kolikokrat v življenju ste lahko rekli, da ste bili v pravem trenutku na pravem mestu? Ne prav pogosto, če sploh, bi rekel, še zlasti, če se spustimo po nepredvidljivem toboganu rock'n'rolla ali popularne glasbe nasploh. Vedno zaostajamo za nekaj akordov in imamo srečo, kadar neko prevetritev na sceni še ujamejo na njenih izstopnih vratih. Nekoč – vsaj v nekem trenutku – ni bilo tako. Kar sledi, je zgodba o vilenjakih iz Bostona, njihovem čudnem albumu *Doolittle* in našem čudovitem odraščanju.

BOLJ SO JIH IGNORIRALI, BOLJ SO BILI GLASNI

Pogled na (pozna) osemdeseta z današnje pozicije je relativno preprost in varen. Vse, kar potrebujemo, je varna razdalja in vzdržljiv zid ironije pred seboj. Takrat namreč še nismo razumeli, da je po razlitju oziroma umiritvi novega vala prišlo do dveh vzporednih nivojev preživljanja prostega časa in doživljanja glasbe: govora je namreč o osemdesetih, v katerih smo živeli mi, in osemdesetih, v katerih so živeli ostali. Dokler R.E.M. niso *underground* pripeljali na glasbene lestvice, a pod lastnimi pogoji. Vse do tistega trenutka je zunaj dosega radarja *mainstreama* brbotala vznemirljiva glasba, ki je bila v ideološkem in emocionalnem nasprotju z vsem, kar so ponujale takratne osrednje radijske postaje in glasbena televizija. Njen register je snov črpal na drugi strani veselja, četudi je končni vtis ponujal nekaj optimizma.

Dovolj je vedeti, da je bilo to desetletje, ko je globalnemu cirkusu vladala podpopprečna filmska »zvezda« iz filmov petdesetih in ga hranila z recikriranimi motivi preteklih desetletij. Zato ne preseneča, da se je takratna mladina počutila potisnjena na rob – niso jim dovolili vstopa na veliko zabavo osemdesetih. Bolj ko so jih ignorirali, bolj so postajali glasni. Tako smo s pomladi 1989 tudi mi (za) slišali in doumeli uvodni krik pesmi *Debaser* (»Got me a

movie I want you to know«) s pravkar izdanega albuma *Doolittle* kot nekaj, kar se je skrivalo globoko v nas in je moralo priti na površje. Del generacije si je s tem povrnil izgubljeni spomin, kajti vsem nam je bilo jasno, da so Black Francis, Kim Deal, Joey Santiago in David Lovering še nedolgo tega stali med nami. Le povzpeli so se na oder in začeli igrati za nas. Kot nekoč Velvet Underground, Sex Pistols ali The Clash. Vamos!

NA VALOVIH POHABLJENJA

Pixies so vedno znali narediti svojo stvar. Ne razumeti narobe: ne gre za naslednjo veliko stvar, četudi so bili prav oni osrednji povod za njo, pač pa za – svojo stvar. Govora je namreč o duhovitem vzorčenju pop matric z raznoraznimi sub in sorodnimi rockovskimi smermi. Svojo identiteto so zgradili na podivjanem *hard-core*, ki so ga skorajda otročje prepletali s prijetnimi melodijami. Po tej logiki so se postavili v opozicijo konvencionalnemu doživljanju *hard-core* punka, ki je – ob aksiomu hitreje in glasneje – gojil idejo nekontroliranih izbruhov energije. Na ta način ter s pomočjo emancipacije in kombinatorike znakov so oblikovali avtentično poetiko, v katero so »stlačili« štirideset let tradicije rock'n'rolla. Vendar s pomembnim poudarkom: za kar so mnogi potrebovali celo kariero ali – po najboljši veri – nekaj albumov, je Pixies uspelo prečrpati v manj kot treh minutah, ne da bi pri tem pogledali nazaj. Vse do tedaj slišano so izostrili in oplemenitili z derivati drzne avtorske ustvarjalnosti. Modernost in duh časa namreč iz teh pesmi butata na vsakem koraku. Zatorej še vedno drži ugotovitev, ki sem jo zapisal v času njihove vrnitve, da je Pixies skupina, ki je nihče ni mogel ali znal posnemati, vsi pa so bili pod njenim vplivom. Večina skupin tistega časa je dobila bolj ali manj uspešne posnemovalce v naslednjih desetletjih, le Pixies ne. Imeli so nekaj povsem svojega: tisti pristni občutek rockerskega hedonizma, potopljenega v emotivno predavanje, zaradi katerega se mulci zaljubljujejo v rock'n'roll. Kot prva ljubezenska (pre)izkušnja, katere ne pozabiš nikoli. Njihova enkratnost ostaja nedotakljiva do dandanes. Vamos!

KJE JE MOJ RAZUM?

S Pixies je nedolžnost izgubila cela generacija mladostnikov. Gre (zlasti) za najstnike, ki so jim poskušali vcepiti razmišljanje, da je pohlep dober, in na ta način razmejiti ubogajočo manjšino in odtujeno večino, ki je bila za preživetje prisiljena poprijeti za metlo. Vsaka podobnost je skrajno namerna. Pixies so že s prvencem *Come On Pilgrim*, posnetim v samo treh dneh, omrežili lokalno sceno in šefa založbe Iva Wattsa, ki ga je prevzela »cool rock music«, kar je Frank Black

... in danes

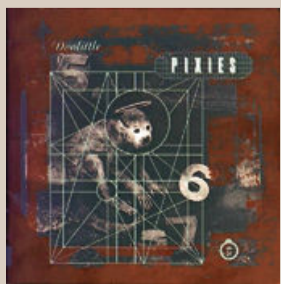


pogosto izpostavljal kot osrednji kreativni motiv skupine. Pixies so na sceno stopili kot protiintelektualni bend s polnim žepom kreativnih trikov in navdahnjeni s preprostim otročjim šarmom. Takšen je bil tudi njihov odnos, spontan in brez nepotrebnih analiz, zlasti v tradicionalnem pomenu te besede. Hoteli so doseči le, da se poslušalцем ob poslušanju njihovih pesmi naježi koža, zato je zgodnjo odtujenost vse bolj nadomeščala neposredna občutljivost. S popolno predanostjo rock'n'rollu so počeli povsem svojo stvar in pri tem niso pogledovali proti dominantnim trendom. Sad takšnih razmišljanj je naslednik ali prvi pravi LP *Surfer Rosa* kot čudovita kombinacija soničnih kitarskih intervencij, ujetih v polomljene ritme, in čvrsto, a prostrano produkcijo misleca Steva Albinija. S tem albumom so Pixies stopili nekaj korakov v stran celo od svojih takratnih somišljenikov in se usmerili v povsem svojo smer. Pesem *Gigantic* postane himna generacije, *Where Is My Mind?* pa filmični kredo in vzorčni primer za zbiranje in plemenitenje idej v nastajanju materiala za naslednji album – *Doolittle*. Vamos!

PIXIES

Doolittle 25

4AD, 2014



PRESTRAŠITI BLEFERJE NA SCENI

Doolittle se iz pzeljanimi melodijami, ki so secirane z odmerki hrupa, namreč nadaljuje neposredno iz tkiva *Where Is My Mind?*. V to nas prepričuje že uvodna *Debaser*, ki je nastala z mislijo oz. pogledom na nadrealistični film Luisa Buñuela in Salvadorja Dalíja *Andaluzijski pes*, kot tudi preostalih štirinajst pesmi, stisnjenih v (samo!) nekaj manj kot devetintrideset minut. Če je *Surfer Rosa* postavila čvrst eksperimentalni temelj, *Doolittle* predstavlja večšo izpeljavo s po strukturi nepredvidljivimi, a še vedno melodičnimi in lahko zapomljivimi pesmimi. Pixies se predstavijo kot renčeče zveri, katerih namen je prestrašiti vse bleferje na sceni. Vendar ne glede na to, kako mračne so zgodbe o smrtnosti in mesnem pohabljenju je – poleg odtenka norosti – mogoče zaznati tudi lesket v njihovih očeh. V tem trenutku je

PIXIES SO HOTELI DOSEČI LE, DA SE POSLUŠALCEM OB POSLUŠANJU NJIHOVIH PESMI NAJEŽI KOŽA, ZATO JE ZGODNJO ODTUJENOST VSE BOLJ NADOMEŠČALA NEPOSREDNA OBČUTLJIVOST.

namreč postalo jasno tudi zunanji migrantom, da so Pixies pop skupina posebne vrste. Prav oni so se najbolj zavedali tega dejstva in prav *Doolittle* je reprezentativen dokaz za to. Razlika je bila le v tem, da njihova glasba ni strogo definirana, temveč se v njej stalno vrši plodna napetost med hrupom in urejenimi melodijami. Skratka, filmski *soundtrack* za tipičen najstniški vsakdan, prepoln obsesij in zlobne nagajivosti brez nepotrebne metaforike. Nekaj uspeha album dolguje tudi radiofonični produkciji Gila Nortona. Strah ob menjavi Albinija je bil namreč povsem odveč. Norton je resda malce spoliral zvok, a pesmim ni ničesar odvzel. Povezal jih je v vnetljiv koktajl, iz katerega so bruhala vsa čustvena protislovja, ki so se skozi desetletja akumulirala na adrenalinskih valovih rock'n'rolla. Vamos!

KOT JUNAKI IZ LYNCHVEGA FILMA

Maj 1989. Kakšna pomlad je to bila! Danes, več kot četrto stoletja pozneje, vsi ti trenutki, ki smo jih preživeli pred radijskimi sprejemniki s prstoma na gumbih »record« in »play« delujejo naivno, skorajda nadrealno. Ali prepisovali besedila pesmi s kaset tako, da smo pritiskali tipko »pause«.



Da o imenih ali logotipih vseh bendov, ki smo jih izrisali na platnene vojaške šolske torbe ali njihove bedže pripenjali na kariraste srajce, niti ne govorim. To je bil čas, ko se je dnevno sestavljal in dopolnjeval zvočni zapis naše mladosti in ko glasba ni bila le zvočna kulisa mimobežnica, ki te preseneti na vsakem koraku. To je bil čas, ko smo se počutili kot junaki iz Lynchvega filma, v katerem nas preseneti krik Blacka Francisa. To je bil tudi čas, ko Ljubljana (še) ni zaostajala in je hodila vstric s svetom. Ravno smo se opomogli od temačnežev The Cure, že so nas naslednji dan, na zadnji pravi Dan mladosti, v Križankah čakali Pixies. Če danes pomislim, res ne bo več takšne mladosti, zato v celoti pozdravljam tudi z manjšo zamudo nedavno izdani trojni vinil *Doolittle 25*, ki me je z mravljinci vred popeljal skozi centrifugo spominov. Po vsem tem času lahko samo potrdim, da gre še vedno za »cool rock music«. Res, kakšni dnevi. Noč prej sem pred Palmo prepeval z Robertom Smithom, naslednji dan sem kramljal s Blackom Francisom. To, drugo, se sicer ni zgodilo, ampak takrat so bile dovoljene sanje. Zares! ■



SLOVENIJA OD TOKIA DO SAN FRANCISCA

Nova imena slovenske elektronike, zbrana na enem mestu. Na kompilaciji *Poglavje slovenske elektronike*.

MIROSLAV AKRAPOVIČ

Ko se eno glasbeno obdobje konča in drugo šele začne, je dobro, da ju ločuje poglavje, ne zgolj posamični, iz konteksta izrezljani in spontano sprotni dogodki. Poglavje je vsekakor vsebinsko zaključen del, kar pomeni, da se obdobja ne dogajajo nepričakovano, nenadoma, stihjsko. Nikoli sicer niso vnaprej predvidena ali določena, toda ko poglavje dobi uradno in vsesplošno veljavo, se včasih razbohoteno izkaže kot nekaj, kar v danem trenutku zaobjame veliko in globoko (v našem primeru) ustvarjalno območje. Vse našete karakteristike, lastnosti pa tudi sramežljive, a upravičene znake pomembnosti kaže glasbena zbirka oziroma kompilacija *Poglavje slovenske elektronike*, ki jo je založila in izdala ZARŠ – Založba Radio Študent, kot del promocijske predstavitvenega večera smo ji bili priča na letošnjem festivalu TRESK, podnaslovljenem *Obračun glasbe in založništva*.

Vodilni motiv glasbenega obračunavanja nikoli prej ni bil tako blizu samemu konceptu, idejnemu in (nad)ideološkemu predznaku nastopajočih umetnikov, kot je to v primeru zgoščenega izbora slovenskih elektronskih izvajalcev, ki so s svojo glasbeno umetnostjo zapolnili pričujoče *Poglavje slovenske elektronike*. Domačinsko glasbeno poglavje, ki je zelo suvereno, samozadostno, samozavestno in s pravšnjim odmerkom ustvarjalne arogance, je ta trenutek ne le primerljivo s tujejezičnimi elektronskimi scenami, temveč, drznil bi si trditi (in zagotovo nisem edini), je eno od aktualnih glasbenih poglavij v najširšem svetovnem, zgodovinskem in žanrskem spektru ta hip. In to od Tokia pa vse do San Franciscas.

Za to pestrost v iskanju in raziskovanju samosvojega, izvirnega, nekonvencionalnega, a vselej navdahnjenega zvoka, ki jo med šestnajstimi skladbami izžareva prav vsaka, gre zasluga tudi selektorski ekipi Radia Študent. Namreč, kompilacijski album je dober primer, kako zaobiti, se izogniti in navsezadnje preboleti generacijski prepad in prostorsko neadekvatnost zunaj ljubljanskih mejah tovrstnih glasbenih žanrov pri nas. Tradicija in zgodovina nas učita, da izdajateljskih rekapitulacij, v katerih je bolj ali manj zaobjeto vse, kar se je kdajkoli dotaknilo digitalno pogojenih instrumentov, pri nas nikoli ni manjkalo.

In četudi so te zbirke vedno imele svoj kulturno-umetniški trenutek, arhivsko-fonotečni smisel in čezmejne gastarbijterske vzgibe, so njihovo podobo kazili, jim zmanjševali pomembnost in jih izničevali avtorji, ki niti s kakovostjo niti z navdihom ne sodijo v naš največji elektronski potencial. V glasbi je kot v življenju, občasno je treba povleči črto in jasno postaviti ločnice med glasbeno vrhunskostjo in tistimi, kar to ni. Med obrtniki, ki jim glasbo pogojujejo tehnološke zmogljivosti in vedno nove različice programske glasbene opreme, in tistimi, ki so poleg vijačenja za

široke množice zmožni tudi z notnim zapisom pustiti svoj avtorski odtis.

Elektronsko glasbo že pregovorno spremlja največja stopnja skepse, dvomov in kvazikritik. Pot uveljavitve elektronskega izvajalca v okolju, ki je tudi v 21. stoletju večinsko na okopih tradicionalnih popkulturnih glasbenih praks, se pri nas (in v tujini prav tako) zdi trnova in dolgotrajna. Zato je nadvse spodbudno dejstvo, da so se kuratorji z Radia Študent odločali med 70 prispelimi avtorskimi deli. Kar končno predstavlja tudi dolgoletni raziskovalni, analitični in promocijski vidik novinarskega dela in uredniške politike.

V vseh teh posttranzicijskih letih se je pri nas (iz)oblikovala široka glasbena scena, ki povezuje konice slovenske glasbene alternative, nastale pred osamosvojitvijo, s tisto, nastalo po njej. Pri tem je Radio Študent še vedno najboljši katalizator dobrega, kulturnega, intelektualnega in umetniškega vidika domače glasbene ustvarjalnosti, in to ne glede na žanrske odvode.

Že hitri prelet skozi celoto dvojne vinilne izdaje *CTRL N – Poglavje slovenske elektronike* zadostuje, da ugotovite, kako največ kakovostnih glasbenih odvodov pri nas ponuja prav elektronska glasba. Imena, kot so Evano, C912, Jozo Elektromik, Oknai, Tonros, Pier, Borka ..., se na CTRL N predstavljajo z vso izraznostjo skladanja, katerega najbolj repetitiven melodični zven povezuje konice naše kolektivne glasbene preteklosti in posamične prihodnosti. Vsak od izvajalcev se predstavlja s produkcijsko in izvajalsko popolnoma dovršeno skladbo, s pomladnim antihitom, ki v maratonskem scenosledu šestnajstih skladb zelo malo, skorajda neopazno ritmično in melodično odstopa.

Pri tako obsežno zastavljenih zbirkah je vedno težko uskladiti ritmiko med tako različnimi avtorji. To aranžersko problematiko še bolj pogloblja dejstvo, da skladatelji elektronske glasbe sodijo med najbolj občutljive in z dovršenostjo obtežene glasbenike, ki ne prenašajo »zlitih« (zmiksanih) začetkov in zaključkov. Projektantom kompilacije *CTRL N* pa je uspela ravno takšna zvočkovna zlitina, ki resnično reprezentativno razkazuje domačo ustvarjalnost. ■

**CTRL N –
Poglavje
slovenske
elektronike**

ZARŠ, 2015



ŠPORTNI DUH V GLEDALIŠKEM TELESU

Šport je zmeraj gib, gib pa je v polju scenskih praks vedno tudi znak, vznik nove uprizoritvene sinteze.

ZALA DOBOVŠEK

Določena športna veščina, vstavljena v uprizoritveni dogodek, avtomatično vzpostavi odrsko govornico, ki športu naloži dodatno sporočilno dimenzijo, uprizoritvi pa novo plast estetike. Šport ima številne funkcije, estetika je le ena izmed njih. Umeščanje konkretnih športnih disciplin v gledališče glede na naravo izbranega projekta poteka in učinkuje večsmerno: kot dokumentarizem, stilizacija, simbolnost, metafora ali znakovni kontrapunkt. Le na prvi pogled se integracija športa v gledališko okolje zdi kot spajanje dveh medsebojno kontrastnih panog, kot poteza, ki v sožitje sili dve na videz popolnoma različni družbeni in družabni obliki. Teza o njuni nezdružljivosti je seveda zmotna, saj gre pri zlitju športa in umetnosti mnogokrat za stik dveh področij, ki v sebi nosita sorodne aplikativnosti, ujemačo se vzroke in učinke. Priporočljiva dramatična napetost je vsekar ena izmed njunih temeljnih povezovalnih značilnosti. Tekme in tekmovanja imajo, čeprav niso umetniška dela, urejeno enotnost s formo Aristotelove »kompleksne drame« (Anthony D. Buckley). Da pa ne bi prehitro in enoplastno delali zaključkov, zapišimo še tezo Bertolta Brechta, ki se je v svojih družbenokritičnih teorijah pogosto skliceval na boks kot prav posebno panogo v povezovanju z umetnostjo: »Gledališče potrebuje več dobrega športa – šport kot idealni vzorni model novemu, nearistotelškemu gledališču«.

SKUPNI IMENOVALEC – DRAMATIČNOST

Lev Kreft, med drugim izvrsten analitik filozofskega vpogleda v estetiko športa (*Levi horog. Filozofija športa v osmih esejih*, 2011), pravi, da je treba instinkt za estetsko v športu povezati s karakteristiko, ki je prisotna v vseh oblikah športa – to je dramatičnost. Pri čemer je vedno prisotna, predvsem pa nujna tudi spektakulska razsežnost (primerjava športnega dogodka z dramo, hepeningom, ritualom, performansom) ter povezovalni učinek med avditorijem in areno. Značilnost športa je, da je to na pol fiktivna umetnost, kar ga tudi strukturno razlikuje od gledališča, kjer nas nenadni vdori realnega »zmotijo«. Druži ju tudi skupna navzočnost komponente lepega, ki se zadržuje v športnem (tekmovalnem) in umetniškem aktu ter jima pogosto pripiše tako rekoč enakovredno estetsko privlačnost v opazovanju. Tako šport kot umetnost nemalokrat pomagata realizirati načela ugodja, ta pa je pomemben del kulture obeh in s tem njun ideološki konstrukt.

Grenak priokus v povezovanju športa in (filmske) umetnosti se prikrade ob omembi Leni Riefenstahl in njenem filmu *Olimpijada* (1938), četudi je vloga športa danes precej drugačna; sicer ne nujno bolj pozitivna, če pomislimo, kakšno vlogo igra (in izigrava) na polju kapitalizma, pri vnaprejšnjem prirejanju rezultatov in vrtoglavih dobičkov. Nekoč so ljudje »telesno kulturo« (masovne proslave, domovinske prireditve, obeležja) povezovali z nacionalizmom in militarizmom: pojem namreč zajema vaje, ki zahtevajo nastanek kolektivnega telesa iz posameznikov (formacije), ti se v njem izgubijo in postanejo le funkcionalni delci. Komunistične države na Daljnem vzhodu še vedno prisegajo na tovrstno vzgojo naroda in posameznika pri utrjevanju narodne identitete in ponižnosti do oblasti. Na splošno pa je šport danes bolj individualen, prost, svoboden. Še vedno nudi nacionalno identifikacijo, a tudi užitek in (vse bolj zasilen) sinonim za zdravje. Edina stalnica je navzočnost »nasprotnika«, ki je lahko – kakor se pozneje izkaže tudi z vpeljavo športa v gledališki dogodek – realen, fizičen ali simboličen.

DRIL NA OBEH STRANEH

Sorodnost med športom in umetnostjo se kaže tudi na povsem praktični ravni. Za optimalne dosežke morata tako športnik kot umetnik (plesalci seveda toliko bolj) vsak na svojem področju udejstvovanja žrtvovati ogromno časa, energije, vadbe in mentalno-fizičnega napora. Svoj poklic morata živeti in izživeti. Gre za vojaško disciplino, ki se skriva onstran javnega dogodka (tekme oziroma predstave). Potrebno je temeljito negovanje osebnega razvoja, nenehna želja po napredku, pa tudi priznavanju, prilagajanju, a hkratnem individualnem obstoju. Telo v izvrstni formi, pripravljeno na »bitko«, je toliko bolj na preizkušnji v gledališkem okolju, saj je trenirano telo pogosto le eden od pogojev za (samo) realizacijo ideje. Predstavlja eno od nians znakovnega sistema



Pavla nad prepadom, Slovensko mladinsko gledališče, režija Tomaž Pograjc (foto: Peter Uhan)

odra, ki se mora – v kolikor stremi k prepričljivosti – opirati tudi na mentalno podstat, na smiselno in utrjeno razporejene razumsko-čustvene parametre določene dramske/literarne predloge. Telo je vedno mejno, je realna in simbolna meja, je prevodnik, zunanji, vidni rob notranjega psihološkega stanja, njegove platnice. In četudi se telo na odru upira psihičnim gonom, če jih želi izničiti, umetno ali prisiljeno spreobrniti in delovati v nasprotju z njihovimi impulzi, mora biti v tem uporu razločeno; konflikt med njima mora biti izčiščen, logičen. Skratka, spor med notranjo (duhovno) situacijo in zunanjim (telesnim) odzivom nanjo naj bi bil vselej osmišljen ne glede na njuno »navzkrižje«, tujost – izvajalec naj bi to možno nesoglasje med značajem in obnašanjem korenito ozavestil. V nasprotnem primeru »odrski športni aktivnosti«

grozi nevarnost, da postane gola estetska provokacija, nekritično poveličevanje telesne vzdržljivosti in zanemarjanje psiholoških, vsebinskih, dramaturških globin, ki so sicer prisotne v danem besedilu.

»SLOVENSKO ŠPORTNO GLEDALIŠČE«

Kako in kje se športni momenti pojavljajo v sodobnih slovenskih scenskih produkcijah? Matjaž Pograjc in Matjaž Berger sta režiserja, ki v svoje gledališke projekte najbolj kontinuirano in konceptualno vnašata športne discipline, vendar jih koristita, pojmujeta in razumeta docela različno. Pri Pograjcu afiniteta do fizičnega gledališča izhaja še iz časov Betontanca, pri Bergerju je vidno navezovanje na njegove koncepte režiranja državnih proslav. Pogojno lahko

k njima prištejemo še Ivico Buljana, pri katerem je discipliniranje igralskih teles zorelo in se pojavljalo postopoma, a vse bolj radikalno, in je mestoma že nadvladalo zgodbo. Buljan je v nekaterih uprizoritvah uporabljal konkretne športne discipline (boks, sklece, tek), še večkrat pa je telesa igralcev podvrigel bolj abstrahirani obliki, kjer ni šlo za konotacijo vnašanja športa kot takega, pač pa fizičnega napora v čisti obliki. V idejno zasnovi performansov je obilno kondicijo telesa umeščal tudi Bojan Jablanovec (Via Negativa), in sicer v uprizoritvah *Bremza* (rolanje) in *Prvi zakon B. K.* (kolesarjenje). Zdi se, da je vsaka športna disciplina na odru že hkrati različica fizičnega gledališča, medtem ko obratno ne velja vselej. Športne panoge oz. njihovi zametki se lahko v gledališkem dogodku pretvorijo v gesto upora, konceptualno nišo, vsebinski kontrapunkt ali pa v izvedbeno osmozo, enost, stapljajoči se hibrid med dvema nasprotjema.

Pograjčeve uprizoritve *Nepremagljiva enajsterica*, *Pavla nad prepodom*, *Pista sveta* in *Rokova modrina* (še v nastajanju) so v poantiranju vnosa športa na odrske deske jasne in neposredne; na eni strani gre za poklon izbranim prvakom, ki so zaznamovali zgodovino športa, na drugi strani za že omenjeno preslikavo in preobrazbo izvirnega športnega udejstvovanja v gledališki dogodek. Največji dokumentarni učinek je gotovo imela uprizoritev *Nepremagljiva enajsterica*, v kateri je Pograjc angažiral mlade nogometaše iz novomeškega kluba Krka, ki so poskrbeli za konkreten vnos realnega. Napetost in evforija, ki ju mladeniči vnesejo s preigravanjem po odru, sta le dva atributa, ki pokažeta, kako lahko »naključnost« kotaljenja žoge vpliva na gledalčev zbranost, in ponudita nenadomestljivo in intenzivno identifikacijo. *Pavla nad prepodom* in *Pista sveta* zaideta v drugo skrajnost: v izjemen fizičen napor igralcev, ki poleg izvajanju zahtevnih telesnih gibov (alpinistično plezanje in sunkovito, nenehno kolesarjenje) razvijajo tudi zgodbo, ki jo sočasno pripovedujejo. Športna dejavnost se v obeh primerih preoblikuje v koreografijo, ta pa se prelevi v ključni element, ki narekuje ritem in s tem dramaturgijo dogajalnega loka. Fizični napor je zlasti v *Pavli nad prepodom* pritriran do te mere, da je razmeroma težko določiti, kje se konča dramsko in začne fizično. Oba pola sta enakovredno vnesena v dinamiko in profile izvajalcev, zato učinkujeta kot sporočilno zlitje, da je zasebna podoba protagonistke (Pavle Jesih) neločljiva z njeno poklicno/športno držo.

BREZ TEKMOVANJ ENOSTAVNO NE GRE

Bergerjeve inscenacije športnih panog so se pogosto – včasih konkretno, drugič metaforično – navezovale na Brechtove filozofske misli (*Od-ločitev v Mukdenu*, *Me-ti / Knjiga obratov* ...) in z vnosom športnih veščin (največkrat boks, taekwondo, gimnastične prvine) je Berger ne le preizpraševal umetniško veljavo ter sodobno (ne)zmožnost potujitvenega učinka, temveč tudi načelno znakovno, vsebinsko in dokumentarno moč, ki jo v gledališki dogodek vnese navzočnost vrhunskih športnikov. Ti v predstavi sebe ne igrajo, pač pa se predstavljajo, reprezentirajo. Z istimi gibi in načinom izvedbe kot na svojem matičnem poligonu, le da umeščeni v konstruirano realnost, ki naj bi z njihovo pomočjo dosegla poantiranje filozofskih načel, njih same (njihovo vrhunskost, fizično disciplino) pa označila kot enakovredne performativne in semiotične člene znotraj gledališkega/postdramskega teritorija. V spektakelski postavitvi na hipodromu, kjer je Berger uprizoril dogodek *XX. stoletje* (Alain Badiou), je prav tako prisegal na sorodne športne učinke; princip, ki ga uveljavlja, je zanj izjemno fluiden, fleksibilen in dovzeten za raznolikost literarnih predlog.

»Performans za štiri projektorje, kolo in performerja« se glasi podnaslov performansa *Prvi zakon B. K.* v izvedbi Barbare Kukovec (Via Negativa). Gre za asociacijo na Newtonove fizikalne zakone, v pričujočem dogodku pa fizikalnost in fizičnost posežeta v samo jedro realizacije. Izvajalka namreč z namenom, da bi performer vneskozi ostal viden, štiri videoprojektije pa nemoteno predvajane, s pomočjo kolesa poganja dinamiko, ki generira električno energijo za osvetlitev prizorišča. Kolesarjenje postane obsesivno in ekstremno, na račun optimalno izvedenega dogodka izvajalka kaže na nekakšno prvinso naravo električne energije, pri tem pa svoje telo podvrže hudemu telesnemu naporu. A telo zdrži, za umetnost vedno. Rok Kravanja v solo performansu *Bremza* (prav tako Via Negativa) tlakuje svoj teren s pomočjo rolerjev, ki v nenehnem kroženju postanejo sinonim za bivanjsko zaciklanost (izvajalec je obkrožen s publiko), hkrati pa v dogodek znova vnašajo nepredvidljivost. Četudi je jasno, da Kravanja nadzoruje dinamiko kolesa, vendarle mestoma (namerno) vzbudi negotovost, saj njegovo vihtenje z rolerji postaja vse bolj intenzivno, zagrizeno, razvija se v gibalni revolt, zanos se stopnjuje, hitrost prebuja adrenalin, naenkrat smo posrkani v atmosfero, kjer so ločnice med umetniškimi (vsebinskimi) in »akrobatskimi« (oblikovnimi) razsežnostmi zabrisane.

Naj bo šport ali gledališče, vedno imamo opravka z institucionaliziranim formatom delovanja, v katerem sta naravna in družbena selekcija še kako prisotni. Vrhunski umetniki, vrhunski športniki in prvaki so označbe, ki sporočajo, da sta tako šport kot gledališče oblika tekmovanja, žal tudi tekmovalnosti. Tekme, festivali, kvalifikacije, natečaji – na koncu vedno potrebujemo »konstruirana« tekmovanja, da znamo in zmremo ovrednotiti in umestiti sebe v sedanji trenutek ter druge v zgodovino. ■

JE ŽE NAPOČIL ČAS?

IVO SVETINA

Le kdo še ve za Janko Travna? Morda je to brat tistega znamenitega B. Travnca, avtorja *Upora obešencev*, ki si je tako vztrajno prizadeval prikriti svojo pravo identiteto, bi nemara kdo pomislil. Ali se ni pred leti neki znameniti slovenski dramatik in režiser skrtil za podobnim psevdonimom, ko je eno svoji iger poslal na natečaj za Nagrado Slavka Gruma, bi razmišljal nekoliko bolje obveščeni poznavalec slovenskih gledališko-dramskih razmerij. A ne prvi ne drugi bi ne bila na pravi sledi. Janko Traven je bil prvi direktor Slovenskega gledališkega muzeja, ustanovljenega leta 1952. Postavil je temelje gledališkega muzealstva, te tako pomembne panoge za ohranjanje spomina na slovensko gledališko zgodovino, katere eden od začetkov je prav gotovo *Škofjeloški pasijon*, prvič uprizorjen 1721. Travnova zavzetost za zbiranje spominskih črepinj, ki pričajo, kako se je rojevalo slovensko gledališče, je bila dosledno strokovna, predvsem pa izrazito ambiciozna. Tako je leta 1962 Slovenska matica napovedala izid zgodovine slovenskega gledališča v dveh knjigah, ki naj bi jo pripravil »znani raziskovalec našega gledališkega razvoja Janko Traven«. Prvi del naj bi obravnaval začetke našega gledališča do leta 1918, ko so se s koncem velike vojne in razpadom črnožolte monarhije Slovincem zasvitala nove zarje in je nastopila možnost za ustanavljanje narodotvornih institucij; med njimi tudi gledališča.

Vendar je Janko Traven v začetku leta 1962 umrl, star šele šestdeset let. Gledališka zgodovina ni izšla, a Traven je za seboj pustil obilico člankov in razprav, iz katerih je mogoče razbrati, kako si je zamislil zgodovino gledališča, njeno periodizacijo, predvsem pa se v teh prispevkih jasno kaže metodološki pristop, ki je bil izrazito komparativen, saj je Traven na ta način hotel ovreči tezo o znamenitem slovenskem zamudništvu. Dogajanje po letu 1721, predvsem pa po 1789 (uprizoritev *Županove Micke*), mu je upravičeno krepilo misel, da tudi na Slovenskem odrska umetnost »zajema vse institucije življenja in posveti v vse kotičke srca; ker v sebi združuje vse stanove in razrede in najde pot do razuma in srca.« kot je zapisal Schiller, Linhartov viharški brat. Tako je Traven pisal celo o ameriški dramatik in slovenskem gledališču, prvi je pisal tudi o Tagoreju v povezavi z gledališčem. Poskušal je dokazati, da je slovensko gledališče raslo in se razvijalo znotraj evropskega gledališča in da je opravljalo narodotvorno funkcijo, četudi se danes to marsikomu zdi skorajda bogokletna misel, to pa zato, ker ne upošteva, da se je edino tako lahko formirala »enotna kulturna misel pri Slovincih«. Gledališče naj bi po besedah barona Schwegla, po letu 1883 člana deželnega zbora, postalo »duševno vedrišče, mesto okrepčanja in plemenitega užitka« za najširši krog prebivalstva.

Dušan Moravec, ki je Travnca nasledil kot direktor Slovenskega gledališkega muzeja, se je ne le zgolj zaradi pietetnih razlogov posvetil proučevanju Travnovih spisov in razprav, objavljenih v gledaliških listih slovenskih gledališč, jih zbral, uredil in komentiral ter jih naslovil *Pota slovenskega gledališča*. Traven se je v svojih razmišljanjih predstavljal enemu najbolj usodnih obdobij slovenskega gledališča, in sicer obdobju med 1892, ko je bilo odprto Deželno gledališče, in letom 1918. V tem času se je slovensko gledališče profesionaliziralo, Anton Trstenjak je napisal »spominsko knjigo« o zgodovini gledaliških predstav in dramatične književnosti. Cankar je suvereno, ne da bi potrkal na vrata, stopil na slovenski oder, konec je bilo nenaravnega sobivanja nemškega in slovenskega gledališča v Deželnem gledališču, Ignacij Borštnik je uprizoril Ibsenovo *Noro*, igral v *Jakobu Rudi* naslovno vlogo, in lahko bi, znova s Schillerjem, rekli, da je tudi na Slovenskem gledališče dobilo »moralno funkcijo, ki se začneja tam, kjer se končuje moč posvetnih zakonov in se pričneja moč gledališkega odra«.

A navkljub vsem tem prizadevanjem je Trstenjakova knjiga skoraj pol stoletja ostala edina knjiga, ki je poskušala sistematično popisati zgodovino slovenskega gledališča. Zdi se, kot da so se slovenski raziskovalci raje povečali slovenski dramatik kot pa gledališču. Da so gledališče razumeli bolj kot literaturo, manj pa kot družbeni fenomen, ki priča o možnostih človekovega etičnega razvoja. O čemer priča ne nazadnje tudi današnja

situacija; že gledališča sama se kar (pre)pogosto odločajo za dramtizacije romanov, s čimer hote ali nehote jemljejo dramatik neno izpostavljenost in vzvišeno mesto. Lahko to razumemo kot enega od simptomov postdramskega gledališča?

Prvi celoviti pregled slovenske dramatike, ki ga je zaključil z Župančičevo *Veroniko Deseniško*, je »v našem imenu« opravil češki slovenist Frank Wollman že leta 1927 (slov. prev. šele 2004!); v zadnjega pol stoletja pa so se temu področju posvečale predvsem ženske: Silvija Borovnik, Malina Schmidt Snój, Bogomila Kravos. Patriarhalno raziskovanje slovenske dramatike pa je bil in ostal Taras Kermauner s svojo gigantsko raziskavo *Rekonstrukcija in/ali reinterpretacija slovenske dramatike*. Morda je danes, prav danes, ko imamo občutek, da izgubljam svojo suverenost, vendarle čas, da si zastavimo vprašanje, zakaj nas je vedno bolj privlačila dramatika, manj pa gledališče, v katerem so obredi izgubljali svojo svetost in postajali vse bolj profani.

Ob tem je treba omeniti vsaj dve deli, ki sta poskušali nadomestiti ta primanjkljaj v celovitem pregledu socialne zgodovine Slovencev, in sicer knjigo Vasje Predana *Slovenska dramska gledališča* (1996), ki je zaradi nazornega in poglobljenega pregleda nadvse primeren strokovni priročnik celo študentom AGRFT, in obširno delo v dveh knjigah Mirka Mahniča *Položaj slovenske gledališke omike med 1941–1945* (2009), ki ponuja obilico gradiva za nadaljnjo raziskavo enega od spregledanih obdobij našega gledališča, in to v kar najbolj dramatičnem času slovenske osvobodilne in revolucionarne zgodovine.

DOKLER NE BOMO ZMOGLI NAPISATI ZGODOVINE LASTNEGA GLEDALIŠČA, NAM NE BODO POMAGALI NE TEDNI SLOVENSKE DRAME, NE DNEVI KOMEDIJE, NE BORŠTNIKOV FESTIVAL, NE ADAPTACIJE GLEDALIŠKIH STAVB, NE MEDNARODNA GOSTOVANJA IN PRIZNANJA, SAJ BOMO ŽIVELI IN USTVARJALI POTOPLJENI V HOTENO POZABO.

In zakaj se urgentno zastavlja vprašanje o zgodovini slovenskega gledališča, ki je ne premoremo in smo tudi tako izjema med evropskimi narodi? Ker je to dolg, ki ga gledališki strokovnjaki in raziskovalci, teatrologi, zgodovinarji in dramaturgi, dolgujejo tisti misli Janka Travnca, da je bila potrebna »velika doza slovenskega narodnega optimizma«, da se je zgradil slovenski hram boginje Talije. Danes se sicer otepamo vsakršnih »nacionalnih interesov«, ki jih je nečedna politika zasvinjala z najrazličnejšimi ideološkimi etiketami, a nesporno dejstvo ostaja: dokler ne bomo zmogli napisati zgodovine lastnega gledališča, nam ne bodo pomagali ne tedni slovenske drame, ne dnevi komedije, ne Borštnikov festival, ne adaptacije gledaliških stavb, ne mednarodna gostovanja in priznanja, saj bomo živeli in ustvarjali potopljeni v hoteno pozabo, ker pač med nami ni (več) Martina Krpana, ki bi posekal lipo na cesarskem vrtu evropske zavesti in se spopadel z velikanom, ki se mu reče slovensko gledališče. A ker imamo zdaj Slovenski gledališki inštitut, je njegova prva naloga, da zbere strokovnjake, ki bodo sposobni napisati zgodovino slovenskega gledališča, katere izid bo Slovenska matica lahko napovedala (vsaj) za leto 2022, čez sedem pravljičnih let, ko se bomo s tem dejanjem lahko oddolžili Janku Travnu.

Ker gledališče je, naj si priznamo ali ne, »splošna narodna zadeva«. In ne le višina sredstev, ki jih državni proračun vsako leto namenja delovanju slovenskih poklicnih gledališč, rastoče ali usihajoče število abonementov, število premier in ponovitev. Da o kritiki, ki je tako rekoč ni več, zaradi česar bi moral dandanes za Levstikom vzklikniti *Bog oživi kritiko!*, sploh ne govorimo. ■

Vladimir Vertlib, avstrijski pisatelj rusko-judovskega rodu

TRAGIKOMIČEN POGLED NA SVET

JERNEJA JEZERNIK

Vladimir Vertlib (1966) je rojen še v Leningradu, danes Sankt Peterburgu. Njegovi starši so bili člani v Sovjetski zvezi prepovedane sionistične organizacije in so leta 1971 emigrirali v Izrael. Po begunski odisejdi okrog sveta se je Vertlib nazadnje ustabil v Avstriji, na Dunaju je končal študij ekonomije, danes pa živi kot svobodni pisatelj v Salzburgu. Za svoje delo je prejel že vrsto uglednih literarnih nagrad, med njimi tudi Chamissovo (2001) in Wildgansovo nagrado mesta Dunaj (2001). V sklopu prireditve Literarne identitete Evrope je leta 2009 gostoval tudi v Ljubljani. Slovenski bralci ga že poznajo po romanu *Vmesne postaje* (Založba Modrijan, 2008), njegovo drugo epopejo, *Nenavadni spomin Roze Mazur*, s katero se je povzpel v sam vrh evropske prozaike, pa je pred nedavnim – znova v prevodu Štefana Vevarja – izdala mariborska založba Litera. Nemškimi bralci je medtem že na voljo njegov novi roman *Lucia Binar und die russische Seele* (Lucia Binar in ruska duša).

Z emigracijo vaših staršev v Izrael se je leta 1971 začela tudi vaša dolgoletna begunska odisejda s postajami v ZDA, Izraelu, Amsterdamu in Avstriji. Mnogo teh preizkušenj ste opisali v svojem romanu *Vmesne postaje*. V njem ste se, med drugim, postavili nad nacionalne meje in odprli kup vprašanj o evropski identiteti. Kako po vsem tem zdaj Evropo vidite vi?

Relativno blagostanje in mir v večini evropskih dežel – s tem seveda ne mislim na Kosovo, Ukrajino ali Grčijo, temveč na primer na Nizozemsko, Švedsko ali Avstrijo, – kljub vsem težavam in pomanjkljivostim, ki so lastne vsem našim družbam, temeljita na zasebni lastnini in tržnem gospodarstvu s sočasnimi enakomernim upravljanjem države, pa tudi na socialni izravnavi s prerazporeditvijo in z minimumom socialne varnosti, na pluralizmu in na temeljnih vrednotah demokracije, kot so na primer svoboda mišljenja in zaščita manjšin, pravna varnost in enakost pred zakonom. To so stebri, na katerih sloni evropski model. Če kak od stebrov ošibi, se podre celotna zgradba. To je zame tisto, kar tvori ali naj bi tvorilo jedro Evrope in njene identitete, kakor se je razvila v odgovor na fašizem, vojne in totalitarizem. V ZDA vladata demokracija in pravna varnost, poznajo pa le šibko izraženo socialno izravnavo. Slednje je v nasprotju z mentaliteto mnogih ljudi v tej deželi, zato je imel npr. predsednik Obama toliko težav pri uvajanju splošnega zdravstvenega zavarovanja, ki je v večini evropskih držav že zdavnaj samoumevno.

Drugod, tudi v nekaterih državah Vzhodne, Jugovzhodne in Južne Evrope, je korupcija tako močna, da ne moremo

IRONIJA NI METODA, TEMVEČ NAČIN ŽIVLJENJA. KDOR HOČE PRITI STVAREM DO DNA, KDOR STVARI OPAZUJE Z RAZLIČNIH PLATI, JIH KRITIČNO OSVETLJUJE IN VENDARLE OSTAJA ČUSTVENO VPLETEN, TEMU SKORAJ NE PREOSTANE NIČ DRUGEGA, KOT DA NA NEKATERE STVARI POGLEDA IRONIČNO ALI S HUMORJEM.

več govoriti o pravni varnosti. V številnih regijah sveta je pluralizem neznana beseda, prav tako tudi ni spoštovanja do drugače mislečih in drugače verujočih. Identiteta Evrope temelji na vrednotah, ki so se kljub mnogim neuspehom, ki jih je vedno znova opaziti, razvile na našem kontinentu, kot tudi na uravnoteženosti teh vrednot, pravic in opredelitev, ki imajo medsebojni učinek. Vemo pa, da je stvarnost v Evropi, ki trpi zaradi neoliberalizma, desnega populizma, revščine, terorja in vojn, na primer v Ukrajini, še vedno daleč od ideala. Kljub temu pri večini prebivalstva obstaja temeljno soglasje o tem, da našeste vrednote in opredelitev tvorijo temelj naših družb, in prav to je zame evropska identiteta. V mnogih drugih regijah namreč ni niti temeljnega soglasja večine ...

Pa Evropa v kulturnem smislu?

Gledano v celoti je pojem Evrope v kulturnem, političnem in mentalitetnem smislu seveda zelo težko razumeti, ker

gre pri tem za precej poljubno definiran geografski prostor. Naši domnevno skupni zgodovina in kultura si od regije do regije sploh nista tako podobni, kot so prepričani nekateri. Slovenija je katastrofe 20. stoletja doživela čisto drugače kot Irska ali Ciper. Mi vsi smo produkt naših osebnih vtisov kot tudi kolektivnih spominov tistih družb, iz katerih izhajamo in v katerih živimo. Obstajajo vzporednice in razlike ter številna ujemanja, analogije in nasprotja. Pri tem je Evropa predvsem ideja in ne realni kulturni ali geografski prostor. Evropa je večinsko krščanska, ampak to prav tako velja tudi za Severno, Južno in Srednjo Ameriko. Sploh pa, kaj je v Nižjem Novgorodu ali Istanbulu v Evropi v osnovi drugače kot v Izmirju ali Čeljabinsku v Aziji? In Avstralija je v marsikaterem pogledu veliko bolj »evropska« od Belorusije.

Dandanes mladi Slovenci s trebuchom za kruhom odhajajo v svet, ker doma ne dobijo zaposlitve. Gre večinoma za sodobne delovne migrante, ki pojma (e)migracija in domovina ne jemljejo več tragično, temveč bolj kot osebno priložnost. Kako pa ste emigracijo doživljali vi?

Če prebirate moje romane *Abschiebung* (Izgon), *Vmesne postaje* in *Schimons Schweigen* (Šimonov molk), lahko zaslutite, kako je otrok in mladostnik v sedemdesetih in osemdesetih letih doživljal emigracijo z več »vmesnimi postajami«. Marsikaj, kar mi je v zadnjih letih pri različnih branjih po šolah in v pogovorih z mladimi emigranti vzbudilo pozornost, me je zelo prestrašilo, saj so si njihove in moje izkušnje 30 ali 35 let prej tako zelo podobne: diskriminacija, izključevanje, izolacija, izguba pripadnosti, negativna pripisovanja od zunaj, ki jih pogosto ponotranjš, nezadosten občutek lastne vrednosti vse tja do sovraštva do samega sebe. Težava je v tem, da se mnoge evropske države nimajo za priseljenke, četudi je Evropska unija *de facto* že zdavnaj postala klasično priseljenko območje. Tujcev pri nas torej ne vidimo kot samoumevni del družbe, kot se to na primer dogaja v ZDA ali Kanadi, temveč za mnoge vedno ostanejo tujci, tudi takrat, kadar so jim naklonjeni. Da se bo to spremenilo, bo gotovo preteklo še nekaj časa.

Mlade Slovenke in Slovenci, ki si poiščejo delo v kaki drugi državi Evropske unije, sodijo prej k privilegiranim izseljencem, ki pojma emigracije ne občutijo več tako obremenjujoče. Ne rabijo več delovnega dovoljenja, poleg tega pa se lahko vsak trenutek vrnejo nazaj v svojo državo, ki kljub vsem svojim problemom ni vojno območje, kot sta to Afganistan in Sirija, in ni tako zelo revna kot Bolgarija.

Zame in predvsem za moje starše sta bila bitka za dovoljenje za bivanje in občutek, da prvotna domovina leži onstran nepremagljive železne zaves, seveda tisto, kar nas je zaznamovalo in nam zapustilo čustvene rane.

Je Avstrija po vaših begunskih izkušnjah zdaj postala vaša prava domovina?

Težko presojam, kaj je »prava« in kaj le deloma ali ne povsem »prava« domovina. Avstrijo imam danes gotovo za svojo domovino. Prepričan sem, da ima vsak človek svoj lastni, individualni pojem domovine, ki ga ni mogoče videti v kontekstu pravega ali nepravlega. Nekateri ljudje, katerih družine že nekaj generacij živijo v Avstriji, imajo morda celo globlje korenine, daljšo skupno zgodovino s to deželo, bolj intenziven, bolj osebni odnos, pa naj bo pozitiven ali negativen, do nekaterih zgodovinskih dogodkov, krajev, pokrajin ali določenih odtenkov vsakdanje kulture.

Moje korenine niso tako globoke, gredo morda bolj v širino, a zato ne tvorijo nič manj stabilnega temelja. Sem del te dežele, njeno mentaliteto sem v veliki meri ponotranjil in zlasti v avstrijski različici nemštva se počutim zelo dobro. V moji identiteti brez dvoma obstajajo »vmesni prostori«, a niso v nasprotju s tem, kar sem povedal. V njih se, če pomislim na različne jezike in kulture, ki so me zaznamovali, večinoma kar dobro znajdem, saj so del moje identitete, moje predstave o samem sebi. V odprti družbi to ni v protislovju s tem, da se ne bi počutil povezanega z neko deželo, ker, kot sem povedal, ni več nekega enotnega, jasno definirane pojma domovine in ker v časih globalizacije, svetovne komunikacije in mobilnosti vsako deželo zaznamujejo mnogotere identitete njenih prebivalcev.

Se je v današnjih časih v Avstriji težko uveljaviti kot judovski avtor?

Kot avtorju judovskega porekla se mi v Avstriji gotovo ni težje uveljaviti kot človeku kakega drugega porekla. Sploh je v Avstriji ukvarjanje z judovskimi temami v zadnjih desetletjih postalo zelo popularno, in sicer iz zgodovinskih razlogov: ker se od osemdesetih let zelo intenzivno ukvarjajo s tako imenovanim »predelovanjem preteklosti«, ker tako

imenovana »judovska tema« zadeva skoraj vsakogar, ki živi v deželi, v kateri je bil pred 70 leti na oblasti režim terorja, ki je izpeljal genocid nad Judi, režim, ki ga je takrat podpiral velik del prebivalstva ali pa ga je vsaj brez ugovaranja sprejemal. Želja, da bi pogledali v svojo preteklost in si pri tem prišli na čisto glede zgodovine lastne družine, je v Avstriji vsekakor navzoča, seveda ne pri vseh, pri mnogih pa. To je bilo pred 40 ali 50 leti še drugače. Antisemitizem je vsaj pri izobraženih in kultiviranih ljudeh prepovedano območje, »no go area«. Da pa v avstrijski družbi še obstaja in da je še vedno močan, ni nobenega dvoma, prav tako kot dejstvo, da so Judje v Evropi vse bolj ogroženi, pa naj bo to zaradi islamističnih napadalcev ali skrajno desnih strank.

V vašem romanu *Nenavadni spomin Roze Mazur* se glavni lik, 92-letna Rusinja judovskega porekla, spominja mnogih ekstremnih dogodkov zadnjega stoletja: tihotapcev, antisemitov in birokratov, pogromov in judovskih beguncev, še posebej pa Stalina, s katerim jo povezuje prav posebna zgodba. Od kod vam pravzaprav te zgodbe, dolge celo stoletje?

Marsikaj so mi povedale priče časa, tudi moja babica, nekaj sem prebral, veliko pa sem moral tudi raziskati. Da zgodbe »funkcionirajo«, dolgujem predvsem zanimanju za temo in dobo, nato bržkone empatiji, sposobnosti, da se vživim v ljudi, ki so živeli v drugem času in povsem drugačnem okolju kot jaz, in tretjič kreativnosti ter veselju do oblikovanja zgodb. V zvezi s tem moram omeniti še nekaj bistvenega: med emigracijo, dolgo odisejdo skozi različne države skupaj s starši, sem se kot otrok in mladostnik pogosto počutil izoliranega in tujega. Takrat so bile zame družinske zgodbe in podoba Rusije, ki so mi jo posredovali starši, sorodniki in prijatelji,

MOJE KORENINE NISO TAKO GLOBOKE, GREDO MORDA BOLJ V ŠIRINO, A ZATO NE TVORIJO NIČ MANJ STABILNEGA TEMELJA. SEM DEL TE DEŽELE, NJENO MENTALITETO SEM V VELIKI MERI PONOTRANJIL IN ZLASTI V AVSTRIJSKI RAZLIČICI NEMŠTVA SE POČUTIM ZELO DOBRO.

prav tako pa tudi literatura, neke vrste pribežališče, fiktivna domovina, ki sem si jo sam ustvaril, pri čemer pa mi je bilo vedno jasno, da gre pri tem za fikcijo. Iz tega časa izvira moje intenzivno ukvarjanje z rusko kulturo in zgodovino. Mogoče je to razlog, zakaj moj roman, ki se večinoma dogaja v Rusiji, deluje tako avtentično. Vsekakor so mi to zagotovili mnogi bralci in bralke, ki prihajajo iz Rusije ali pa so čas, ki ga opisujem, deloma še sami doživeli.

Imate kakšen poseben razlog za to, da o najbolj strašnih rečeh v romanu pogosto pišete ironično, s humorjem?

Mislím, da je beseda »razlog« v tem kontekstu napačna. Naš svet ima dva obraza. Skoraj vsak tragičen dogodek ima bizarno, grenko, pretresljivo, včasih pa tudi smešno plat. V mnogih primerih lažje prenašamo absurdnost življenja, če se mu smejimo. Ironija ni metoda, temveč način življenja. Kdor hoče priti stvarjem do dna, kdor stvari opazuje z različnih plati, jih kritično osvetljuje in vendarle ostaja čustveno vpleten, kdor je prizadet in si kljub temu prizadeva za jasen pogled, kdor kljub vsem katastrofam, ponižanjem in ranam ne izgubi spoštovanja do svojih soljudi in do samega sebe, temu skoraj ne preostane nič drugega, kot da na nekatere stvari pogleda ironično ali s humorjem in si jih po potrebi zabeleži na papir. Sam slednjega nikoli ne poskušam. Zgodi se kar samo od sebe. Humorističnega romana nisem nikoli načrtoval ali celo skonstruiral. Šele ko je besedilo končano, včasih ugotovim, da je ironično in polno humorja ...

Videti je, kot da bi ženske v romanu *Nenavadni spomin Roze Mazur* ohranile boljše spomin na dogodke preteklega stoletja in imele boljše strategijo preživetja. V primerjavi z moškimi figurami, ki imajo težave z odločanjem, so vaši ženski liki inteligentni, dobro izobraženi, z odličnim znanjem jezikov, prav tako pa se tudi ne dajo ponižati in znajo ohraniti svojo identiteto in tradicijo.

Čeprav to ne velja za vse ženske like v mojih romanih, so ženske zame pogosto bolj napete figure, saj morajo v



FOTO: TOMI LOMBAR

mnogih primerih prevzeti različne in protislovne družbene vloge, pri tem pa vendarle ne izgubijo svojih posebnosti, svoje individualnosti. Pogosto je res tako, da morajo v patriarhalnih družbah ženske razviti bolj diferencirane in večplastne, včasih tudi bolj prefinjene strategije, da bi v življenju kaj dosegle in bile kos dvojni in večkratni obremenitvi v poklicu, družini in gospodinjstvu ter številnim predsodkom in diskriminaciji, ki so jim še vedno izpostavljene. Poleg tega so bolj kot moški odgovorne za »emocionalno« plat vsakdanjega življenja, seveda ne zato, ker bi bile po naravi bolj čustvene, temveč ker jim to vlogo pripisuje družba. V tem smislu so tudi nosilke tradicije, kajti tradicija ima vedno opraviti s čustvi, s kolektivnim spominom in predvsem z zavestnim spoprijemanjem s temi čustvi. Vse to je veljalo zlasti za sovjetsko in še danes velja za precej »mačistično« rusko družbo, družbo, v kateri moški navzven sicer nastopajo kot močne osebnosti, ženske v ozadju pa odločajo o pomembnih rečeh in prevzemajo odgovornost, hkrati pa na videz ne stojijo v prvi vrsti, ker morajo paziti na to, da njihovi možje, bratje, očetje in sinovi ne izgubijo ugleda.

Prav z Rozo Mazur ste menda ustvarili enega najbolj prepoznavnih in močnih ženskih likov v sodobni evropski književnosti ...

Lik je nastal po naključju ali pa je preprosto stopil v moje življenje in si vzel prostor, ki ga je potreboval. To je čar kreativnega procesa, ki ga je nemogoče opisati in težko pojasniti, je fascinirano odkrivanje tistega, kar se dogaja v lastni glavi in je vendarle nepredvidljivo, je spoznavanje produkta lastne domišljije in nezavednega, povezava zunanega sveta z notranjim. Bistveno pa je, da ustvarjena figura dobi lastne obrise, lastne, individualne poteze, da se osamosvoji, da tudi drugim ljudem, bralkam in bralcem, služi kot figura za poistovetenje in kot projekcijska ploskev ali pa za določen čas preprosto postane spremljevalka njihovega življenja, figura, s katero se ukvarjajo in spoprijemajo, o kateri premišljujejo. Za avtorja je vedno velik trenutek, ko spozna, da je ustvaril lik, ki izstopi iz njegove notranjosti, razvije lastno življenje, se približa bralcu in ostane z njim ...

Med emigracijo ste, kot ste povedali, v ruski kulturi in ruskem jeziku našli svoje pribežališče. V svojih delih pa ste šli še dlje in ste celo obračunali z določenimi stereotipi o Rusiji.

Pa ne samo s stereotipi o Rusiji. Glede na moje poreklo in mojo biografijo sem se in se še vedno nenehno soočam s stereotipi. Za mnoge sem bil pogosto »tipični Rus«, »tipični Jud«, za nekatere v Nemčiji celo »tipični Avstrijec«.

Znanci in sorodniki v Rusiji z mešanico občudovanja in zabave ugotavljajo, kako zelo sem se spremenil v »tipičnega zahodnega Evropejca«, »zahodnjaka«. Pogledati v ozadje stereotipov, pogosto na humorističen način, je vsekakor moja srčna zadeva. Pri tem pa vsekakor poskušam stvari opazovati diferencirano. Verjetno je pri meni tako, da na določene stereotipe, še posebej, če gre za bizarne neumnosti, odreagiram občutljivo, tako da spopadanje z njimi skoraj avtomatično vstopa v moja besedila.

Kako uspešni pa ste pri razbijanju stereotipov o Rusiji v času ukrajinske krize, ko mnogi zelo kritično nastopajo proti Putinu?

Sam sem do Putina in do sedanjega vladajočega sistema v Rusiji prav tako zelo kritičen. Naj še tako kritično ocenjujem razmere v Ukrajini – nacionalistično zanesenost, korupcijo, povprečno politično vodstvo, čaščenje fašistov in nacističnih kolaborantov, kot sta Bandera in Šuhevič, ki so ju preoblikovali v »junaka Ukrajine«, kršenje človeko-

MI VSI SMO PRODUKT NAŠIH OSEBNIH VTISOV IN TUDI KOLEKTIVNIH SPOMINOV TISTIH DRUŽB, IZ KATERIH IZHAJAMO IN V KATERIH ŽIVIMO. OBSTAJAJO VZPorednice in razlike ter številna ujemanja, analogije in nasprotja. Pri tem je Evropa predvsem ideja in ne realni kulturni ali geografski prostor.

vih pravic in pomanjkanje demokracije – zame ni dvoma, da je Vladimir Putin pobudnik te vojne. Rusko vodstvo sledi imperialistični politiki, Putin je politik sovjetskega stila, ki misli v kategorijah 20. stoletja in hladne vojne. To pa ne pomeni, da vsi državljani in državljanke Ruske federacije mislijo imperialistično. V Rusiji je veliko ljudi, ki so proti takšni politiki. Da Putina žal vendarle podpira velik del prebivalstva, ima opraviti s tem, da se je lahko Rusija po propadu Sovjetske zveze le v nastavku razvila v civilno družbo, da katastrofe in travme 20. stoletja še niso dovolj predelane, da v tej vojni kot strup na površje

pljuska nakopičeno sovraštvo zaradi pretrpljenih ran, reševanje in brezperspektivnosti, da se znova razvnamajo stari konflikti. Ukrajinska kriza spominja na vojne na Balkanu v devetdesetih.

Tistim, ki danes v zvezi z ukrajinsko krizo strežejo stereotipom o Rusiji, naj povem, da so vodilni ruski umetniki in intelektualci v tem konfliktu večinoma na strani Ukrajine in ne na strani Putina, da skoraj polovica ukrajinskega prebivalstva govori rusko kot svoj materni jezik in je odrasla z rusko kulturo. K njim sodijo tudi mnogi, ki so pred nekaj več kot letom dni na Trgu neodvisnosti v Kijevu demonstrirali za Evropsko unijo in za evropske vrednote. To so bili ljudje ruskega porekla, ki pa so čutili pripadnost ukrajinski državi.

Kako (ne)stereotipno se po vaših izkušnjah na to odziva Evropa?

Kar me je šokiralo v Avstriji in Nemčiji, niso bili stereotipi o Rusiji, temveč dejstvo, da mnogi ljudje, kot so pokazale ankete, kažejo razumevanje za Putinovo politiko ali pa so do vojne v Ukrajini ravnodušni. Toliko o tej »skupni strehi Evropi«, na katero toliko prisegamo. V nekaterih primerih gre morda tudi za stereotipe, ki so povezani s strahom, da je »ruskega medveda« bolje pomiriti in ga nahraniti, kot pa se spopasti z njim.

Izrazite stereotipe kot tudi s predsodki in z zaničevanjem povezano sovraštvo do Rusije pa velikokrat, razen v sami Ukrajini, najdemo v vzhodni Srednji Evropi, torej v tistih deželah, kjer je nekoč vladal real-socializem. Tam, na Poljskem ali v baltskih državah, se zdaj znova razvema staro sovraštvo do Rusije.

Pravkar je pri založbi Deuticke izšel vaš novi roman *Lucia Binar und die russische Seele* (Lucia Binar in ruska duša), premierna predstavitev je bila 19. marca na Dunaju. Nas čaka še en kritičen spopad z rusko-judovsko preteklostjo?

Ne, tokrat gre za starejšo damo, Lucio Binar, rojeno Dunajčanko, ki ni niti judovskega niti ruskega porekla. V eni od številnih vzporednih zgodb, s katero je osrednja figura povezana na nekoliko grotesken način, se pojavi mlad moški z imenom Alexander, ki je baškirsko-nemško-čuvaško-mordvinškega porekla, a ga imajo na Dunaju seveda vsi za Rusa. Pomembna figura je tudi nenavadni ruski mag in domnevni čudodelni zdravilec Viktor Viktorovič Vint. Njegov oglaševalski slogan se glasi: »Ruska duša kot spremljevalka do onstranske izkušnje bistvenega.«

Vsekakor boste v romanu našli kritično-tragikomičen pogled na Evropo in tudi svet. Vsaj upam tako. Če se mi to ni posrečilo, potem sem nekaj naredil narobe ... ■

REMINISCENCE NEKE PRETEKLOSTI

UROŠ ZUPAN

Pred kratkim se je na hrvaški televiziji odvrtel zadnji del nadaljevanke *Crno-bijeli svijet* (*Črno-beli svet*), družinske sage, ki ji glasbeni novi val, hkrati pa tudi vse pritlikline tistega časa, o katerih v nadaljevanju teče beseda, rabijo kot kulisa, scenografija, pred katero ali pa na kateri se odvija življenje slehernika v točno določenem političnem sistemu in v točno določenem času. V začetku osemdesetih.

Ne morem se spomniti, ali sem že kdaj ob osmih zvečer tako zavzeto podil otroka iz dneвне sobe ali pa zahteval, naj molčita, če pa že ne molčita, pa poskušata biti vsaj tišja, kot to delam zadnje tedne. Sploh pa se ne morem spomniti, da bi bilo moje vztrajanje pri miru in tišini povezano s kakšno televizijsko nadaljevanjo. Del tega vztrajanja pri miru in tišini je bil tudi posledica dejstva, da sem moral natančno slišati, kaj na ekranu govorijo, da sem se moral prebiti skozi sleng in lokalne dialekte iz določenih delov bivše države, kajti dogajanja, ki sem mu sledil, če se seveda ni govorilo v že od nekdaj tujih jezikih, ne tistih, ki so postali tuji pred malo manj kot četrto stoletje, niso spremljali podnapisi.

Te moje precej neobičajne navade, povezane z gledanjem televizije (ali je res tako?), so bile pravzaprav stare navade nekih drugih generacij in tudi stare navade nekoga drugega, bistveno mlajšega mene in so me spomnile na čas, ko še ni bilo na razpolago nešteti televizijskih programov in ko so se ulice v naših mestih in krajih popolnoma spraznile, ker so se pred ekrani nagnetle celotne družine, da bi, po navadi je šlo za nedeljo, z veliko pozornostjo in zavzetostjo, ki sta mejili že na fanatizem, spremljale določene televizijske nadaljevanke. Seveda je res, da ni bilo kake posebne izbire in smo bili na te nadaljevanke obsojeni. In seveda je res, da so se ulice spraznile tudi zato, ker je šlo za nedeljske večere in je imelo delovno ljudstvo v ponedeljek dobro znane obveznosti. In seveda je res, da kake zabave in točk, na katerih bi se kaj dogajalo, praktično ni bilo. Ampak če začnem v to troje brezpogojno verjeti, takoj izgubim precejšen del prepotrebne čarobnosti. Ta pa je nujna, če hočem povedati zgodbo.

Prva takšna nadaljevanke je bilo *Mestece Peyton*, ki sem ga hočeš nočeš gledal tudi sam. Imeli smo samo en program, in serija je kot vse mame zavzeto spremljala tudi moja mama (za očeta nisem čisto prepričan). Potem pa se je ta fokus, govorim seveda iz čisto osebnega spomina in izkušeni, nekako prenesel na takrat domače nadaljevanke. Seveda so bili

NE MOREM SE SPOMNITI, ALI SEM ŽE KDAJ OB OSMIH ZVEČER TAKO ZAVZETO PODIL OTROKA IZ DNEVNE SOBE ALI PA ZAHTEVAL, NAJ MOLČITA, ČE PA ŽE NE MOLČITA, PA POSKUŠATA BITI VSAJ TIŠJA, KOT TO DELAM ZADNJE TEDNE. SPLOH PA SE NE MOREM SPOMNITI, DA BI BILO MOJE VZTRAJANJE PRI MIRU IN TIŠINI POVEZANO S KAKŠNO TELEVIJSKO NADALJEVANJO.

tam še vedno *Maščevalci* in meni posebno ljuba *Tekmeča* s Tonyjem Curtisom in Rogerjem Moorom, preden je ta postal James Bond moje generacije, ki z razdalje deluje kot nekakšen embrionalni zametek Gospoda Fižolčka, in tam je bila tudi angleška humoristična nadaljevanke *V avtobusu*. Vendar to niso bile nedeljske nadaljevanke, razen mogoče zadnje. Fokus je bil drugje. Ne na tujih nadaljevanjih, ampak na domačih. Govorim o sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Ne o osemdesetih, ko se je število naših televizijskih programov podvojilo, če ne celo potrojilo. Iz dveh so nastali štirje, na koncu pa smo se ustavili pri petih, mogoče šestih.

Nedeljski »prime time« je bil rezerviran za domačo produkcijo in imeli smo veliko srečo, saj so bila v tistem času posneta in tudi predvajana dela: *Naše malo misto*, *U registraturi*, *Grlom u jagode*, *Gruntovčani*, *Odpisani*, *Kamiondžije*, *Pozorište u kući*, *Kuda idu divlje svinje* itn., nekako pa smo svoj piskrček pristavili tudi Slovenci z *Malimi oglasli* in *Dekameronom*.

Mnoge od teh nadaljevanek veljajo za nepresežene klasike. Za mero tistega, kar se snema danes. Za ideal. Ker smo ljudje nagnjeni k oboževanju »zlatega veka« in ker je za jasen pogled vedno potrebna časovna razdalja, seveda pa tudi iz čisto objektivnih razlogov, kot je nizka kakovost ali pa njen popoln manko, sodobna produkcija v primerjavi s starejšo v največ primerih in že skoraj po nekakšnem nenapisanem pravilu potegne krajši konec.

Pa še nekaj je s temi klasičnimi nadaljevanjami; mnogim igralcem, ki so v njih igrali, se je zgodilo tisto znano »prekletstvo«; čeprav so igrali tudi drugod in tam ustvarili boljše vloge, so v našem spominu in duhu ostali za vedno povezani z liki, ki so nas gledali z ekrana ob nedeljskih večerih.

Ko sem jih gledal prvič, večine teh nadaljevanek nisem preveč dobro razumel. Vame so se vtisnile kot podobe in atmosfera, kot obrazi igralcev in kot barve glasov, mogoče pa še najbolj kot glasba, ki jih je spremljala. Bil sem še otrok. Pravi in kolikor toliko relevanten odnos do njih sem lahko vzpostavil šele čez leta, pa tudi podtone, s katerimi so operirale, tj. spolzki teren, ki bi jih lahko poslal v bunker – ali pa jih je tudi zares poslal v bunker – sem lahko razbral šele čez leta, ko sem gledal reprize, ali pa šele čez desetletja, ko sem z velikim veseljem izkoriščal darežljivost in možnosti spleta.

Vse prej omenjene nadaljevanke so prikazovale neki svet, ki ni bil zares moj, ki ga nisem poznal in izkusil na svoji koži. Kulenović-Mirkovićeva nadaljevanke *Crno-bijeli svijet*, ki sem jo zadnjih nekaj tednov spremljal na HRT 1 in zaradi nje podil otroka iz dneвне sobe, pa se je lotila tistega, kar sem poznal; časa, v katerem smo odraščali, obdobja, v katerem sem imel skoraj toliko let (leto, dve gor ali dol), kot jih ima najmlajši junak, in to točno ob istem času. V letu 1980.

Če se srečamo s čim podobnim, seveda takoj postanemo radovedni in se skušamo prepričati, ali je bilo res tako, skušamo primerjati dve mitologiji: svojo lastno in tisto, ki jo vidimo na ekranu, skušamo primerjati lastni spomin na tisti čas in spomin, ki ga prikazuje serija, in kaj hitro se lahko namrdnemo in dvignemo nos in se začnemo pritoževati nad neavtentičnostjo.

Zakaj? Zato ker igrano nadaljevanke zamenjamo za dokumentarec in ji zamerimo njene netočnosti, njene približke, zato ker poezijo, če si zdaj malo sposodim antično pamet, zamenjamo za zgodovino, kajti naloga poezije ni pripovedovanje, kaj se je v resnici zgodilo, temveč kaj bi se po zakonih verjetnosti in nujnosti utegnulo zgoditi. Za tisto, kar se je v resnici zgodilo, je seveda zadolžena zgodovina. Ampak mogoče tega nismo krivi samo mi in naš negotovi spomin, ampak tudi ustvarjalci serije, ki so se precej sklicevali na avtentičnost.

Pa še nekaj se nenehno ponavlja, ne samo v zvezi s *Crno-bijelim svijetom*, ampak s konzumiranjem umetnosti nasploh: najslabša možna varianta vstopanja v določena umetniška dela je vstopanje z nekakšnimi vnaprejšnjimi pričakovanji, z vnaprej pripravljenimi in oblikovanimi predstavami in podobami, kaj naj bi nas tam čakalo, kaj naj bi se zgodilo, kajti če se ta naša vnaprejšnja pričakovanja ne pokrivajo s tistim, kar potem dejansko dobimo, smo kot po pravilu razočarani, prizadeti in jezni.

S *Crno-bijelim svijetom* se to v številnih primerih zgodi že na točki, ko gledalec pričakuje, da bo videl igrano verzijo Mirkovićevega dokumentarca Sretno dijete, ki skozi osebno in fenovsko perspektivo daje obliko času, s katerim se ukvarja tudi *Crno-bijeli svijet*. Vendar obstaja bistvena razlika: *Sretno dijete* je dokumentarec o novem valu, *Crno-bijeli svijet* pa je družinska saga, ki ji novi val, hkrati pa tudi vse pritlikline tistega časa, o katerih bo še tekla beseda, rabijo kot kulisa, scenografija, pred katero ali pa na kateri se odvija življenje slehernika (slehernikov) v točno določenem političnem sistemu in v točno določenem času.

Res pa je, da ima novi val v nadaljevanju posebno vlogo, verjetno celo najpomembnejšo v formiranju najstnikov in tudi malo starejših, v njihovem prestopanju iz sveta mladostnikov v svet odraslosti, in predstavlja nekakšno središče njihovega intimnega veselja, saj je glasba po navadi tista, ki najnatančneje ujame in »opiše« določena emocionalna stanja odraščajoče mladine. Toda višja ko postaja starost protagonistov, manjši je vpliv novega vala (s tem ni mišljen samo vpliv glasbe, ampak tudi refleksije nanjo, časopisov, kot sta bila beograjski *Džuboks* in zagrebški *Polet*, ki sta tej glasbi dajala podporo in jo »teoretsko« osmislila). Najstarejša generacija se »oklepa« svojih ljubezni, svojih iniciacijskih točk v svet odraslosti; Plattersov in Crvenih koraljev. V zadnji epizodi pa se zgodi neki preboj, ko tudi očetu družine ob

tem, ko primerja lastno situacijo z vibracijami, ki prihajajo iz takrat sodobne glasbe, postane jasno, za kaj sploh gre. Kaj nova glasba pravzaprav poskuša povedati. Zakaj je včasih tako agresivna in jezna.

Torej, *Crno-bijeli svijet* je serija, ki prikazuje zgođe in nezgođe dveh družin od silvestrovega leta 1979 do konca leta 1980. Serija ima dvanaest epizod, vse so naslovljene po bolj ali manj znanih komadih. Tudi naslov serije je iz istega miljeja; gre za naslov druge longplejke Prljavega kazališta.

Družini, ki se »prebijata« skozi takratni čas, sta med seboj povezani. Jura, oče obeh fantov, starejšega Kipa in mlajšega Žaca, se je ločil od svoje prejšnje žene Ksenije, ker je spoznal Jagodo, ki je v zakon s seboj pripeljala svojo hčerko Uno. Ksenija pa se je ravno v tistem času, ki nam ga prikazuje nadaljevanke, na hitro poročila z Dominikom, bratom svoje sosedice in najboljši prijateljice Dunje. Tu je še Žungul, Kipov sodelavec in njegov najboljši prijatelj, ki zaradi nesporazumov s starši, njegov oče je oficir, živi pri Dunji.

Imamo torej dve družini, ki sta nekakšna antipoda. Jura, Jagoda in Una predstavljajo različico rdeče buržoazije, dobro

»NAVADE« TISTEGA ČASA DANES DELUJEJO KOT SVOJEVRSTEN NADREALIZEM, VČASIH PA TUDI KOT GROTESKA. V RESNIČNEM ČASU IN PROSTORU PA SE NAM JE TA SVET POSEBNOSTI ZDEL POPOLNOMA NORMALEN IN SAMOUMEVEN; EDINI MOGOČI SVET, SAJ NAS VELIKA VEČINA NI POZNALA NOBENEGA DRUGEGA, VES ČAS PA SO NAS TUDI VZTRAJNO PREPRIČEVALI, DA JE TO NAJBOLJŠI MOŽNI SVET (SISTEM). IN BIL JE NAJBOLJŠI MOŽNI SVET, A NE ZARADI SVETA SAMEGA, AMPAK ZATO, KER SEM BIL TAKRAT MLAD.

situirane socialistične družine; Jura je uspešen in sposoben direktor socialističnega podjetja, tako uspešen, da njegovi ženi, katere zgodovina je precej skrita in nejasna, ni treba delati. Njene zadolžitve so predvsem skrb za dobro razpoloženje in trošenje denarja. Una je najstniška hči, maturantka, basistka v pankbendu.

Druga družina je svoje zlato obdobje že doživela, ne sicer njeni člani, ampak bolj predniki. Edini, ki se lahko tega dobro spominja, je Ksenijin oče Rudi. Čas zlatega obdobja je bil pred drugo svetovno vojno, saj je šlo za klasično meščansko družno, katere premoženje so komunisti, ko so prišli na oblast, nacionalizirali. Očitno se je od vsega prejšnjega blišča in premožnosti ohranilo le veliko in prostorno meščansko stanovanje ali dve. Ksenija si denar služi kot daktilografka, njen novi mož Dominik, ki svojo preteklost ves čas skriva, pa kot taksist. Kipo dela kot novinar pri študentskem časopisu, Žac pa takrat ravno končuje osnovno šolo, in ko pride jesen, nadaljuje šolanje na srednji.

Karakterno so si junaki med seboj zelo različni. Jagoda je lahkomišelnost in dobrovoljna, impulzivna (živi v nekakšnem osebnem Disneylandu, če citiram scenarista). Ksenija je nevrotična, a sposobna tudi prave transformacije in pred očmi gledalca nenadoma postane neka druga, odločna oseba, ki dobro ve, kaj hoče. Jura je melanholičen, a prav tako sposoben transformacije. Njegova strast in njegovo pravo življenje, v katerem se lahko v hipu spremeni, je služba. V okolju jebivetrskega socialističnega gospodarstva deluje kot popoln tujek. Njegova naslednja strast pa so ženske. Občasni skoki čez plot, ki jih po navadi izvaja na službenih potovanjih. To lastnost je podedoval njegov starejši sin Kipo (zares ima precej označevalno ime, Voljen, spodleti mu le pri nesojeni ljubezni Marini), ki je prav tako impulziven in včasih deluje kot nekakšen rahlo zmeden »sunnyboy«. Kipo je seveda purger, njegov prijatelj Đermano (Žungul) pa je južnjak, Dalmatincev, in temu primerno deluje bolj ležerno. Žac (Željko) je občutljiv najstnik, ki v seriji postopoma izgu-



Nekatere osebe, ki nastopajo v nadaljevanki, so resnične, nekatere resnične osebe se tudi dejansko pojavijo, a zaradi časovne distance danes ne igrajo: Dražen Vrdoljak, Darko Glavan, Goran Bregović, Pero Kvesić, Darko Rundek ...

blja svojo plahost in na koncu, v odločilnih trenutkih, ravna bolj zrelo od odraslih. Una je rahlo uporniška najstnica, ki ima z mamo sestrski odnos. Dominik je zgodba zase, najbolj skrivnosten lik, skromen, tih in prestrašen, in gledalca s tem naredi radovednega, da poskuša, ko vidi, kako se serija razvija, razvozlati njegovo skrivnost. Nekaj pa je jasno in evidentno: hlače nosijo ženske.

V

Ker gre za tri različne generacije, tudi dramaturgija poteka po treh linijah, ki se med seboj prepletajo, ločujejo in stikajo. Eno linijo predstavljajo najstniki (Žac, Una, Nenad, Lada ...), drugo linijo mlajši odrasli (Kipo, Žungul, Marina, Varja, uredništvo študentskega časopisa ...), tretjo linijo pa starejši odrasli (Jura, Jagoda, Ksenija, Dominik, Dunja ...). Vsaka posamična epizoda, kot tudi serija kot celota, je narejena zelo natančno in premišljeno. Gledalec mora biti pozoren na najmanjše indice. Ti indici in detajli namreč vedno nekaj napovedujejo, na nekaj kažejo, in tu ni pomembno, ali se bo pokazano zgodilo v isti epizodi ali pa šele čez nekaj epizod.

Naslednji dramaturški postopek pa je vključevanje dejstev, ki so se resnično zgodila, v izmišljeno zgodbo dveh družin.

Nekatere osebe, ki nastopajo v nadaljevanki, so resnične (nekatero resnične osebe se tudi dejansko pojavijo, a zaradi časovne distance, danes znaša 35 let, seveda ne igrajo samih sebe, igrajo jih igralci: Sladana Milošević, Davorin Bogović; Dražen Vrdoljak, Darko Glavan, Goran Bregović, Pero Kvesić, Darko Rundek ... Obstaja pa še ena možnost, ki je zadela Branimirja Johnnyja Štulića; on se pojavlja kot duh, kot nekdo, o katerem se sem in tja govori).

A tu ne gre samo za ljudi, gre za način, kako določen dogodek vključiti v izmišljeno zgodbo, da bi deloval neprisljano. Da bi deloval kot del zgodbe. Da bi se z zgodbo zli. Mislim, da na tej ravni stvari delujejo precej dobro: zmaga jugoslovanske reprezentance nad Rusi na olimpijadi v Moskvi, zgodba o služenju vojaškega roka Dada Topića in vključevanje rockovske kulture v zgodbo nasploh, utemeljitev, zakaj je Đermano Kurtel dobil vzdevek Žungul ...).

Vendar pa vsi transferji niso najbolj posrečeni. Med gledanjem se največkrat spotaknemo ob zgodovinske netočnosti ali pa ob netočnosti nasploh. Tista, ki najbolj bode v oči, so seveda Kipovi zalizci, ko je še služil vojsko. Ampak da ne ponavljam za drugimi, nekaj teh časovnih ali pa faktičnih zamikov sem opazil tudi sam; Bowiejeva plošča *Scary Monsters* je izšla septembra leta 1980, ne aprila, in avtobusi, ki so vozili iz Zagreba v Trst, verjetno niso bili avtobusi mestnega prometa z lesenimi sedeži.

A zdaj smo ponovno na kraju, kjer smo že bili, na točki, o kateri sem že pisal, pri razliki med poezijo in zgodovino. Za to, da nadaljevanka ujame duha in navade tedanjega časa, je čisto irelevantno, ali je prišla Rubikova kocka na trg nekaj

mesecev prej ali pozneje, ali je neka singlica izšla štirinajst dni prej ali pozneje. Takšne napake, če jih seveda opazimo, sicer pokvarijo skupni vtis in znižajo skupno oceno, a na makroravni, na ravni fabule, nimajo vpliva. Na mikroravni (strukturna pomagala) pa tudi ne gre za katastrofe, kot bi bila recimo uporaba mobitela v *Odiseji* ali pa konec druge svetovne vojne, postavljen v leto 1950. In kako se nadaljevanka izkaže v lovljenju duha dobe? Zelo dobro in natančno.

Tako se zgodba in usode junakov odvijajo pred kuliso NNNP (»Nič nas ne sme presenetiti«), v občutku, da ne moreš govoriti, kar hočeš, čeprav zares nihče ni niti slutil, kakšna bo usoda Jugoslavije, ker smo imeli pametnejše delo, kot pa je bilo razmišljanje o tem, potem so tu delo-

NAJSLABŠA MOŽNA VARIANTA VSTOPANJA V DOLOČENA UMETNIŠKA DELA JE VSTOPANJE Z NEKAKŠNIMI VNAPREJŠNIMI PRIČAKOVANJI, Z VNAPREJ PRIPRAVLJENIMI IN OBLIKOVANIMI PREDSTAVAMI IN PODOBAMI, KAJ NAJ BI NAS TAM ČAKALO, KAJ NAJ BI SE ZGODILO, KAJTI ČE SE TA PRIČAKOVANJA NE POKRIVAJO S TISTIM, KAR POTEM DEJANSKO DOBIMO, SMO KOT PO PRAVILU RAZOČARANI, PRIZADETI IN JEZNI.

vanje policije in strah pred njo, delovanje gospodarstva v stilu »nekdo bo že pokril vse dolgove«, carine, arogantno obnašanje ljudi v različnih uniformah, zaslišanja v partijskih trdnjavah, folklor, ki smo jo poznali tisti, ki smo služili JNA, pomanjkanje, redukcije toka, zgodba par-nepar, nogometni derbiji, koncerti, obsedenost mladine z glasbo, večdnevne pivske turneje med delovnim časom ... A hkrati sta tu tudi neka ležernost in pristopanje k težavam brez tragičnosti in dokončnosti, ki sta tako značilni za sedanjost. »Navade« tistega časa danes delujejo kot svojevrsten nadrealizem, včasih pa tudi kot groteska. V resničnem času in prostoru pa se nam je ta svet posebnosti zdel popolnoma normalen in samoumeven; edini mogoči svet, saj nas velika večina ni poznala nobenega drugega, ves čas pa so nas tudi vztrajno prepričevali, da je to najboljši možni svet (sistem). In bil je najboljši možni svet, a ne zaradi sveta samega, ampak zato, ker sem bil takrat mlad. Moja mladost pa ni bila temna.

Z nekakšno vintage fotografijo in osvetlitvijo, z izjemno glasbo, s premišljeno dramaturgijo, z občasnim humorjem, dobro igro, z urbanim okoljem (Zagreb, Beograd), s počasnim razvojem dogajanja, ki iz epizode v epizodo raste, je *Crno-bijeli svijet* dobra nadaljevanka, za naše lokalne razmere celo zelo dobra.

Naj pojasnim. Ne maram teh razločevanj in dvojnih standardov, ko govorimo o umetniških delih; če je umetnina dobra, ni dobra samo za lokalni kontekst, ampak tudi za mednarodnega, univerzalnega. Ampak filmi ali pa serije lahko tu vsaj delno najdejo opravičilo, literatura in slike bistveno manj ali pa sploh ne. Kajti gre za denar. Proračuni nadaljevanek, ki jih gledamo in ki televizijo v zadnjem času na ravni estetike in kakovosti postavljajo pred kinematografijo, se gibljejo okrog nekajmilijonskih zneskov na posamično epizodo. Proračun *Crno-bijelega svijeta* pa je bil 1.600.000 evrov za celotno serijo, kar je za lokalne razmere veliko denarja. In kar je seveda še posebej razburilo spletne komentatorje.

VI

Zadnji del nadaljevanke je bil še bolj dinamičen in je pustil nekatere stvari odprte. Ugotovil sem, da sem se najbolj identificiral z Žacem, štirinajst- ali pa petnajstletnim fantom, in da je bilo s tem gledanje nadaljevanke precej podobno branju *Varuha v rži*, izseku iz razvojnega romana. Upam, da odprtost in nedorečenost pomenita, da bodo posneli tudi drugo sezono in bom spet podil otroka iz dnevne sobe. Ampak kam bo potem to nadaljevanje vodilo, mar v tisto, kar je iz osemdesetih nastalo, če citiram Miljenka Jergovića?

Nekako sem se »navlekel« na *Crno-bijeli svijet*. Po eni strani se mi zdi škoda, da so nadaljevanko stlačili v tako majhen časovni okvir, po drugi strani pa se mi to zdi dobro. Ne vem, ali so bile ulice prazne, ko je bila na sporedu, sploh ker jo je s časovnim zamikom mogoče videti na spletu. Ne vem, ali bodo igralci prepoznani po vlogah, ki so jih igrali, in bosta recimo Filip Ridički in Slavko Sobin nosila »stigma« Kipa in Žungula. Bo šla nadaljevanka med tiste, katerih naslove sem napisal na začetku besedila?

Ko čakam, da danes popoldne še enkrat pogledam zadnji del, pa se tudi malo sprašujem, kdaj bomo Slovenci posneli ali pa poskušali narediti kaj podobnega. *Življenja Tomaža Kajzerja* so imela svoje dobre trenutke in dele. Ampak to je bila vseeno miniatura. Človek pa bi si želel pogledati kakšno sago. Videti posamične usode na ozadju časa in zgodovine, če to ne zveni malo preveč patetično in pretenciozno. Pa še ena misel se mi vsiljuje. Tista o urbanosti. Andrej Blatnik mi je v enem zadnjih mailov, ko sva si dopisovala o nadaljevanki in novem valu in seveda z njima povezani urbanosti, napisal, da se pri nas kaj takšnega ne bi prijelo, ker Slovenci živimo na ulici, ki je že na podeželju. Se strinjam. Pa ne mislim, da je s podeželjem kaj narobe.

Marec 2015 ■



● ● ● KNJIGA

Poskus dekonstrukcije in literarni sistem

JERNEJ HABJAN: *Literatura med dekonstrukcijo in teorijo*. Založba cf., Ljubljana 2014, 211 str., 15 €

Jernej Habjan je znanstvenik na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU in se posveča predvsem literarni teoriji oz. različnim kritičnim teorijam ter njihovim koncepcijam literature. Tako je nedavno z Jessico Whyte uredil zbornik (Mis)readings of Marx in Continental Philosophy, slovenski javnost pa je verjetno poznan po svoji monografiji Janus, Prokrust, Bahtin iz leta 2008. V skladu s prevladujočo težnjo Inštituta se Habjan aktivno posveča tudi teoretskim razpravam o t. i. »svetovni književnosti« in je tako prevedel Morettijevo odmevno delo Grafi, zemljevidi, drevesa.

Nedavna monografija *Literatura med dekonstrukcijo in teorijo* v knjižni obliki prinaša sintezo Habjanovega večletnega raziskovanja. V prvem delu obravnava koncept performativnosti in njegovo kritično recepcijo na relaciji Austin–Derrida–Judith Butler, pri tem pa »dekonstrukcijsko« opozori na pozabo subjektivacije in institucionalnosti v teorijah vseh treh avtorjev. Začenja pri Austinovi ugotovitvi, da je pogoj vsakega konstativa pravzaprav njegov performativ, torej izjava, ki je vršilec določenega »dejanja«, a pri tem Austin izključuje performative, ki jih imenuje »neiskrenost«, torej tiste, ki so izrečeni brez določene intence; kadar torej trdim, a hkrati tega ne verjamem. Podobno »neresna« je tudi književnost, ki jo Austin izključuje iz svoje obravnave, saj naj bi »parazitirala« na vsakdanji rabi izjav. Na to izločitev se je kritično odzval predvsem Derrida, ki je pokazal, da so prav ti nepravni performativi pogoj za obstoj pravih performativov. Po njegovem je namreč vsak jezikovni znak iterabilen, kar pomeni, da se pomen jezikovnega znaka sicer ohranja, vendar se ne ohranja tudi intenca performativnosti, ki tvori njegov kontekst. Če razložim nekoliko poenostavljeno, to pomeni, da vsaka beseda svoj dejanski pomen resda pridobi šele iz konteksta, a hkrati pomen vendarle ni povsem poljuben. Z analizo Derridajeve diskusije s Searlom (Austinovim učencem) na primeru razumevanja stavka »zeleno je ali« kot agramatičnosti v učbeniku slovnici Habjan tako lacanovsko dokazuje, da gramatizacija agramatične izjave pravzaprav predpostavlja subjekt, torej slovnica, ki izjavo šele postavi v določen institucionalni kontekst, torej slovnico. V naslednjem koraku Habjan pod drobnogled vzame Judith Butler in njeno obravnavo sovražnega govora kot partikularne izjave, pri katerem bi morala država različnim identitetam pustiti, da si ga prisvojijo in subverzirajo. Pri tem pa avtor opozori na napačno razumevanje Derridajeve iterativnosti, saj znana teoretičarka upošteva zgolj kontekstualno spremenljivost jezikovnega znaka, ne pa tudi njegove nespremenljivosti pri ponavljanju. Teza, da je naslovljenčeva reartikulacija sovražnega govora mogoča zgolj, če odpravimo njegovo cenzuro, je torej zgrešena, saj pozablja prav na institucionalno določenost samega sovražnega govora.

V drugem delu monografije se Habjan posveti konceptu »oddaljenega branja« Franca Morettija, ki je pogosto razumljen kot nasprotje dekonstrukcijskega natančnega branja. Oddaljeno branje je znameniti Morettijev odgovor na dilemo, kako naj literarna veda zajame celotno svetovno književnost in ne zgolj njenega kanoniziranega vrha, ki se mu praviloma posveča natančno branje. Literarni teoretik tako predlaga, naj literarna veda ne bere tekstov, to pa tako, da se proučevanja književnosti loti s pomočjo abstraktnih modelov, torej map,



Jernej Habjan

grafov in predvsem shematičnih dreves. S tem je Moretti literarni vedi postavil nov predmet proučevanja, tj. svetovno književnost kot literarni sistem, ki deluje po logiki centra in periferije. Literarni sistem je torej enoten, vendar neenak, in kanon predstavlja zgolj eno izmed aktualiziranih literarnih zgodovini, ki nastaja na podlagi njenih nekanoniziranih različic. Zagovorniki natančnega branja so se seveda ostro odzvali na Morettijeve teze in mu očitali nekritično prevzemanje odnosa med centrom in periferijo ter posledično zanemarjanje perifernih literarnih pojavov. A kot prepričljivo ugotavlja Habjan, prav takšne kritike nereflektirano prevzemajo logiko centra in periferije, ko poskušajo lastne nacionalne književnosti uvrstiti iz periferije v kanoniziran center. Habjan torej glavno prednost Morettijeve teorije vidi v njegovi premestitvi predmeta proučevanja s same književnosti na literarni sistem, s čimer literarna veda (na način, specifičen za proučevanju same literature) zajame tudi institucionalnost literature, in sicer tako, da literarni sistem razume kot literaturo. Morettijevo proučevanje s pomočjo kvantitativnih metodoloških prijemov je torej na neki način natančno branje literarnega sistema.

Prvi del Habjanove monografije torej predstavlja kritiko natančnega branja z upoštevanjem institucionalnih razsežnosti literarnega dela, v drugem delu pa avtor pokaže, kako je tudi institucionalno razumevanje literarnega sistema podvrženo natančnemu branju oz. dekonstrukciji, le da je koncept »teksta« razširjena na celoten literarni sistem kot institucijo. Habjanu tako institucionalnost predstavlja osrednjo točko za teoretiziranje literature, prav institucionalna pogojenost same monografije pa njegovo tezo potrjuje tudi zunaj same razprave. Če sledimo Morettiju, lahko sklepamo, da bo Habjanovo delo v svoji pogojenosti z nacionalnim jezikom izjemno težko vstopilo v »literarnoteoretski center«, čeprav bi si zaradi svoje inovativnosti to brez dvoma zaslužilo. *Literatura med dekonstrukcijo in teorijo* je izjemno literarnoteoretično delo s provokativnimi in globokoumnimi tezami ter izjemno relevantno obravnavo snovi. A je delo hkrati terminološko in teoretsko izjemno zahtevno, tako da ga bodo najverjetneje prebrali predvsem strokovnjaki s področja, torej tisti, ki Habjanove raziskave že poznajo iz objav v periodiki. Ker bi bila škoda, da takšno delo ostane neopaženo tudi širše (torej v »centru«), si želim, da bi, pač po zakonih literarnega sistema, čim hitreje doživelo še prevod v kakšnega izmed svetovnih jezikov.

BLAŽ ZABEL

● ● ● KNJIGA

Preveč Janezkov

SLAVKO PREGI: *Zgode na dvoru kralja Janeza*. Založba Goga, Novo mesto 2014, 157 str., 17,90 €



Slavko Pregl

FOTO: UROŠ HOČEVAR

»Kje so časi, ko so lahko tako knjigo prepovedali?! Zdaj pa jo bojo celo prodajali!« Navedek je za zadnjo platnico knjige zapisal Tone Partljič, ki je k *Zgodam na dvoru kralja Janeza* spisal kratek spremni zapis. (Enega od dveh; drugega je prispeval Ervin Fritz.) Vsekakor se moram strinjat z obema gospodoma; taki časi so, da je treba pisati družbeno kritično. Satiri sem naklonjena; vključno s humornimi ilustracijami (za novo Preglovo delo jih je prispeval Bojan Jurc).

Je pa treba povedat še, da so časi tudi taki – časi so »marsikakšni«, s tem se je najbrž tudi mogoče vsaj načelno strinjati – da je biti družbeno kritičen skorajda zapovedano. Če nisi družbeno kritičen, te ni. Družbena kritika se tako razliva povsod; v časopisju, na spletu, na televiziji, na radiu, v gledališču, literaturi ... oh, ja. Povsod. Kljub temu pa redko naletimo na premišljeno družbeno kritiko, tako zaresno, ki se trudi biti konstruktivna, izvirna in zadeti v prave točke. Tako družbeno kritiko, ki se ne napaja v zgodovini, ampak v sedanosti, z zmoglostjo dojemanja trenutnega družbenega stanja pa poskuša seči v prihodnost z novimi perspektivami. Evo. In smo pri Preglu, zares. Ne zato, ker mu je uspelo biti kritičen na zgoraj opisani (naivni, idealistični) način; ravno nasprotno.

Zgode na dvoru kralja Janeza so svojevrstno nadaljevanje zgod, ki jih je Pregl objavil 1981 (nastajale so tudi kot risani filmi), a so tokrat namenjene predvsem odraslim bralcem. Gre za satiro, ki skrajno odkrito piše o nekaterih akterjih s slovenske politične scene. Kralj Janez, kraljica Alenčica, minister Gregor – imena zagotovo niso naključno izbrana, posebej ne, ker v *zgodah* nastopa tudi ljudstvo, ki dobremu kralju Janezu vpije »Gotof si!« Nas to na kaj spominja? Skratka.

Problematična je predvsem karakterizacija likov; kralj Janez je prepričan, da je najlepši, najboljši, najpametnejši, pa je očitno skrajno neumen, neveden, naiven – in če ilustracije kaj veljajo, za povrh še grd. Kraljica Alenčica je koketa, ki ne zna drugega kot odpirati gumbke na srajci in križati noge, minister Gregor je dvoličnež, ki se enako globoko klanja Janezu kot Alenčici, kajti obema lahko podtika svoje načrte, ki naj bi bili v dobro ljudstva, vodja biričev (Gorenjec) pa je zvesti Janezov služabnik – o njem kaj dosti drugega ne izvemo. Skratka: Pregl ne zadene v kakšno bistveno, pomembnejšo značajsko lastnost ali posebnost, liki so smešeni skrajno klišejsko.

Dogajanje precej premočrtno sledi dogodkom, ki smo jim bili priča v Sloveniji pred približno dvema letoma: protesti, praznjenje blagajne, kritika podrejanja Evropski uniji, odstop Janševe vlade, prihod vlade Alenke Bratušek. Zgolj konec Pregl zasuka nekoliko po svoje; na pikniku, ki ga priredi bivši kralj Janez in kjer se predvsem popiva in veliko je, Janez pa deli hrano in je ljubezniv do otrok (vas tudi to na kaj spominja?), bivši kralj umre v nesreči. Zatem Alenčica predlaga različne načine počastitve spomina na umrlega (postavitev kipa, zlatnik s podobo kralja Janeza, poimenovanje aleje po kralju Janezu ipd.), a Janezovi podporniki v vsakem njenem predlogu najdejo zaroto – ali vsaj izraz nespoštovanja.

Četudi ravno ta slika po Janezovi smrti odločno kaže, da problem nikoli ne more biti zgolj v eni osebi (krivda za družbeno stanje je kolektivna), kar je dobrodošla ugotovitev, pa kritika dlje kot do tu ne seže. Janez je nečimrn in neumen, Alenčica ne zna narediti reda, za stanje, kakršno je, smo na neki točki odgovorni vsi. *Zgode na dvoru kralja Janeza* ponujajo jasen nauk, ne prinašajo pa pomembnejše izvirne kritike trenutnega stanja. Ne zadenejo v kakšno zares bolečo točko in so na neki način skrajno potrjevalne, ker sledijo obči kritiki nekaterih akterjev s slovenskega političnega parketa. Ja, tako knjigo bomo prodajali. Zakaj pa ne, navsezadnje?

ANJA RADALJAC



● ● ● KINO

Cena človeka

Človeški kapital (Il capitale umano). Režija Paolo Virzi. Italija, Francija, 2013, 111 min. Ljubljana, Maribor, Celje, Koper, Kranj, Novo mesto, Kinodvor, Kolosej, Planet Tuš in mestni kinematografi po Sloveniji

Režiserja Paola Virzija italijanski gledalci poznajo predvsem kot avtorja komedij, s filmom *Človeški kapital*, zasnovanem na istoimenskem romanu Stephena Amidona, pa je posnel svoj najbolj temačen film doslej. V njem ni lika, ki bi bil brez masla na glavi, svet, ki ga izriše, pa je brezdušna kepa kapitala, lakomnosti in hlepenja po statusu. Dogajanje je iz ameriškega Connecticuta prestavljeno v bogato severnoitalijansko provinco Lombardijo, kjer se povsem avtentično zlije z lokalnim okoljem. Med »socialno Evropo«, ki je podivjani grabežljivosti nekoč znala postaviti barikade, in liberalnokapitalistično Ameriko v sodobnem globaliziranem svetu, ni več nobene bistvene razlike.

Virzi začne na koncu (dobesedno in metaforično) – s čudovitim, sugestivnim posnetkom praznih, z umazaniami prti in konfeti prekritih miz po koncu zabave, podanim s ptičje perspektive. Ko se kamera spusti na tla, sledi enemu izmed natakarev, ki s kolesom odbrzi proti domu. Na poti ga s ceste izrine velik črn avto in kolesar hudo izdelan pristane v obcestnem jarku. Žrtev je tu, kdo pa utegne biti storilec?

Po tem kratkem prologu Virzi zavrti čas nazaj in pogleda v ozadje dogodka, to pa tako, da isto dogajanje pokaže s perspektive treh različnih, posredno ali neposredno vpletenih likov. Najprej je tu Dino, mali človek, tragikomični pajac, patološki povzpetic po družbeni lestevici, ki je pripravljen storiti vse, da bi se pridružil premožnim pri bogato obloženi mizi – tudi če to pomeni zakockati svoje celotno premoženje in izkoristiti hčerino zvezo s sinom lokalnega magnata Giovannija Bernaschija. V drugi tretjini na dogajanje zremo skozi oči Carle Bernaschi, nekdanje igralke, zdaj pa le še zdolgočasene, nevrotične bogataške žene, ki si poskuša rešiti dušo s tem, da moža nagovori v obnovo propadajočega mestnega gledališča. Tretji del pripada Sereni, Dinovi hčerki, ki jo bolj kot razvajeni Bernaschijev sin, ki fascinira njenega očeta, zanima fant z družbenega roba, mračnjaški umetnik Luca, s katerim se skrivaj sestaja.

Vse tri perspektive grede po stopinjah zločina in vsak del prispeva pomembne informacije h končni razrešitvi. Incident s kolesarjem pa je zgolj kresilo, ki zaneti kompleksno, v hladne, zamolke barve in ironično glasbo zavito kriminalno dramo, v katero Virzi zamaskira mozaik sodobne družbe zbežljanega kapitalizma, pohlepa in osiromašenega duha, kjer je človeško življenje le še ena izmed ekonomskih transakcij. Kritičen, napet, inovativno ufilman in odlično odigran film.

ŠPELA BARLIČ



● ● ● OPERA

Od reciklaže do reciklaže

FRANCIS POULENC: **Pogovori karmeličank.** Dirigent Gianluca Martinenghi, režiser Krešimir Dolenčič. Opera SNG Maribor, 26. 1. 2015

Prvo slovensko izvedbo glasbene drame *Pogovori karmeličank* Francisa Poulenca, ki jo je uprizoril ansambel mariborske opere, lahko načeloma opredelimo kot zaželeno repertoarno novost. Eno najbolj prefinjenih opernih del 20. stoletja – resnično zgodbo o usmrtni karmeličank iz francoskega samostana Compiègne, ki se niti za ceno smrti niso odrekle dani zaobljubi, ki jo je Poulenc povzdignil na visoko spiritualno raven – se spričo tematske teže in sporočilnosti, silovite dramske teksture in samosvoje estetike kaže tudi kot izjemen ustvarjalni in perceptivni izziv.

Literarna zasnova dela skozi usodo, ki je doletela neko plemiško družino in samostan karmeličank med vihro francoske revolucije, problematizira eksistencialna vprašanja na več ravneh: na splošni skozi kratenje temeljnih svoboščin v imenu deklarirane univerzalne svobode, na posebni z relativizacijo pomena vrednosti človeškega življenja pod udarom zgodovinskih okoliščin in ideologij, na osebni skozi konflikt med avtoriteto vesti in avtoriteto oblasti, na intimni pa kot stisko med vero in dvomom, ne nazadnje skozi fenomen strahu, ki pravzaprav prevladuje. Da bi tako slojevita zasnova dojemljivo zaživela na odru, je treba storiti veliko več od vizualne upodobitve pripovedi, ki jo je ponudil režiser Krešimir Dolenčič. Tako kot so z neposrečenim prevodom naslova spregledali semantiko izvirnika (*Les Dialogues des Carmélites*) in s tem zabrisali meja med posebnim in splošnim, so tudi režijsko dialogi spregledani kot bistvo (komorno zasnovane) dramaturgijske dela, ki skorajda v celoti, z izjemo zborov Ave Maria in Salve Regina, tako tudi deluje. Dolenčič je vodil predstavo po neki srednji črti, ne da bi razvil z dogodki pospešeno evolucijo skupnosti karmeličank od razmerij, zakoličenih z dialogi, k duhu kolektivitete.

Z zgrešeno poenostavitvijo ambientalnega dejavnika in zoženjem usmrtnice karmeličank na vizualno stisnjen, vase sklenjen prizor, je režiser zgrešil tudi pomemben mejnik, ko z nastopom zbora Salve Regina ob mojstrski veristično zgovorni instrumentaciji orkestra in Blanche, ki pogumno izstopi iz množice in se pridruži mučenicam pod giljotino ter tako končno obvlada lastne strahove, delo doseže dramatičen vrhunec in preide iz komornega v veliki finale. S tem da je predstavi odtegnil močno psiho-

loško oporo ozadja, je predstavo ravno v zenitu dramaturško zrahljal. Predstavo, katere mizanscena je zasnovana skopo in je barvno opredeljena na svetle barve samostana in temne barve obskurne revolucije, tudi sicer bremenijo (ne)dorečene zamisli in neučinkoviti posegi v mizansceno z učinki profanizacije fenomena gledališča.

Na glasbeni strani pa kaže, da taktirka Gianluca Martinenghija ni nakazala prave poti do celovite podobe predstave. To smo lahko zaslutili že iz prvih taktov tehnično zmazane uverture, ki ji je tudi v nadaljevanju sledila površna, kdaj pa kdaj za soliste premočna igra orkestra, daleč stran od uglaženosti francoskega sloga in govornice Poulenca. Na ravni predstave je s kreacijo predstojnice samostana, Madame de Croissy, izstopala Zlatomira Nikolova, mezzosopranistka primernega vokalnega razpona, zmožna razvoja velikega dramskega loka – od vzorne drže božje služabnice do pohujšanja v zagrenjeno dvomljivo. V zapleteni vlogi zmedene aristokratkinje Blanche de la Force je nastopila Sabina Cvilak. Z veliko vokalne občutljivosti, v prvih prizorih s pogostimi močnimi višinskimi predori, v nadaljevanju pa spevno, je podala skoraj popolno vokalno izvedbo. V tem nikoli ne razočara. Toda z izrazitim dramskim pristopom, v katerem ji je zmanjkalo odtenkov, ni enakovredno odprla čustvenih turbulenc lika mladega dekleta. Kot sestra Constance je glasovno čisto, z občutkom za frazo in igro, nastopila Nina Dominko. Solidno, brez pretiravanja v intenzivnosti, z lepo razvitim prizorom slovesa od Blanche, je nastopil tenorist Martin Sušnik. S pevsko in dramatično vpetostjo je lik Mati Marie upodobila Guadalupe Barrientos. Zanesljivo, toda izrazno na meji osladnosti, je v vlogi Madame Lidoine nastopila Andreja Zakonjšek Krt. V drugih vlogah so nastopili še Emil Baronik, Dušan Topolovec, Tim Ribič, Dada Kladenik ...

Običajno dobro pripravljen zbor mariborske opere je pri eterični Ave Marii deloval dokaj ohlapno, pri bleščeči Salve Regina brez razkošja zvoka, pri sklepnem *diminuendo* pa dokaj medlo. K osnovni pomanjkljivosti izvedbe, nedoseženemu slogu Francisa Poulenca, je treba pramkniti še slabo artikulacijo petja v francoščini. Sicer pa je moram uvodni hvale mariborske opere dodati še to, da se nam je kot velikokrat doslej tudi ob minuli premieri zgodila reciklaža; pričujoča predstava je skoraj v enaki inscenaciji v izvedbi HNK Zagreb in režiji Krešimirja Dolenčiča že bila izvedena na odru ljubljanskega festivala. Resda reciklaža po navadi predstavlja pomemben vzvod trajnostnega razvoja, toda v tem primeru deluje prav obratno: ne le da ohranja kreativno stagnacijo slovenske operne scene, temveč tudi rahlo podcenjuje pričakovanja občinstva.

STANISLAV KOBLAR

Strah pred letenjem

Zame, človeka s fobijo, je vsaka pripoved o letalski katastrofi izrazito intimna pripoved. Pripoved, ki zaposluje, pripoved, ki se je ne da odmisлити, pripoved, ki jo obravnavam kot svojo, čeprav strogo vzeto z mano ni v nikakršni zvezi.

Morali mi boste odpustiti, a nesreča Germanwingsovega airbusa A320, ki je pred nedavnim zapeljal v francoske Alpe, me je zadnje dni vse preveč obremenjevala, da bi lahko posegla po kakšni pomladi bolje prillegajoči se temi.

Ne bi rada brskala po navlaki, ki jo je na plan potegnili časopisje in niti slučajno nisem dovolj usposobljena, da bi lahko izstavljala merodajne zaključke, zato tole v resnici ne bo prispevek na temo nesreče. Samo drobna opomba glede narave strahu.

Včasih, kadar se sprašujem o naravi strahu, se vprašam, ali se je tisti, ki je prvi rekel, da je strah votel, zunaj pa ga nič ni, zavedal, kako srhljiv je opis, ki ga je sestavil? Saj vem, da je bolj omikano slediti namenu izjavljanja kot zvenu izjavljenega, pa vendar – je sploh kaj bolj zastrašujočega

TEŽAVA JE NAMREČ V TEM, DA SKOK ZAUPANJA, KI MU LJUBKOVALNO PRAVIMO CIVILIZACIJA, LAHKO DELUJE SAMO, ČE GA VSI OPRAVIMO HKRATI. ČE SMO SE VSI, NE GLEDE NA SVOJE RAZPOLOŽENJE, VSAK TRENUTEK PRIPRAVLJENI TRUDITI ZA SVOJO OPTIMALNOST ALI, REČENO V LJUDSKI GOVORICI, ČE SMO VSI PRIPRAVLJENI BITI DOBRI LJUDJE.

od nečesa, kar je prisotno, a se ne kaže? Pa tudi – kaj če je bil prvoten namen v resnici drugačen od tistega, ki ga utrujeni starši pridigajo majhnim otrokom, da bi končno legli k počitku? Strah, v svoji fobični podobi, namreč je votel, zunaj pa ga nič ni. Je gola groza, ki ni zvezana z nobeno dejstveno vsebino, z ničimer resničnim in zato tudi z ničimer odpravljamim, na nič se ne pripenja, ničesar ne vsebuje, samo tiho mirno in zelo zavezujoče biva ob nas in se ne pusti motiti.

Vsak, ki je dovolj dolgo in dovolj vestno tolmačil svoje fobije, bo vedel, da fobija ne napotuje sama nase, temveč kaže čezse, na svoj prazvor, ki utiša in zabrisa čemi nekje v ozadju in prostodušno prši grozo na (bolj ali manj) naključno izbrane režnje naših življenj. Zato bom pripravljena verjeti, da je potovati z letalom tisočkrat varneje kot iti po avtocesti iz Ljubljane v Portorož in morda celo varneje kot iti peš za Bežigrad. Pa vendar.

Po pravici povedano, nekje pod gladino mojega zavedanja klockota prepričanje, da je na letenju nekaj hibridnega, kar nase veže kazen, a mi intelektualna omika ne dovoljuje, da bi se v svojih predsodkih sprostila. Tovrstna miselnost ima namreč pomanjkljivosti in če ji po stezici argumentacije sledimo do konca, bomo ugotovili da bi lahko bili hibridni tudi antibiotiki, sintetika in internet, česar pa ne bi rada verjela, zato moram svoji humanistični domišljavosti stopiti na rep in reči: zaupaj. In na tem mestu se razpre resnično brezno.

Vsak polet namreč opozarja predvsem na to, kako tvegan posel je zaupanje in kako globoka je globel, ki ločuje enega človeka od drugega. Ker to vem, me vsako leto bolj utrjuje v prepričanju, da je strah pred letenjem v resnici kronski izkaz rane v tkanini intersubjektivnosti.

Gre namreč takole: strah pravi, da ni nobene gotovosti. Da inženirji, strokovnjaki in modreci sicer poznajo sladke besede, ki si na vso silo prizadevajo uprizarjati njen videz, a vsi ti ljudje, ve strah, so proti sili naključja brez moči in



KATJA PERAT

vsi ti ljudje ne zmorejo zavezati povodnji resničnosti. Če se svet za trdno odloči, da se bo tvoje življenje končalo v kolektivni agoniji letalske katastrofe, se pač bo in nobena statistika, pa naj kaže še tako ugoden obraz, zoper to ne more nič.

Strah ve, da ni nobene avtoritete, katere vednost bi bila mogočnejša od slepe volje naključja.

Strah je brezbrizen in neusmiljen razsodnik, ki mu vedno znova uspe zanemariti tehnološka in človeška prizadevanja, vestnost, znanje in trud, ki jih ljudje, ki se na svoj posel razumejo bistveno bolje od mene, vsakodnevno vlagajo v mojo, svojo in varnost naključnežev. Strah ve samo to, da je zaupati noro, neumno in se na dolgi rok ni še nikomur izplačalo.

Strah je vedno porok dezintegracije. Opominja na vse preteklo zlo, ki smo si ga prigarali s svojo naivno zaupljivostjo, in svari pred zvinitimi vrvmi, ki še ne sprožene prežijo na vsak naš korak v neznano. Kliče k samoti in skrivaštvu, trga skupnostne vezi in odvrta od delovanja.

Vedno se mi je zdelo hecno, s kakšno skoraj otroško naivnostjo strah poziva, naj mu sledimo v osamo in vice večnega suspenza: kot da tisti, ki se iz strahu pred nevarnostjo izvzame iz vsake grozeče situacije, ne bo nikdar umrl in je varen pred okrutnimi posegi življenja. V najboljšem primeru se bo samo malo temeljiteje dolgočasil. A vendar. Strah ve in se ne pusti zlomiti prisili zdrave pameti.

Ker se je šolal s Freudom, ve, da je prizaneseno samo svetu anorganskih stvari in da vse, kar pretendira na gibanje, dinamizem in spremembo, po nujnosti tragično premine.

Strah pred letenjem zato, kot vsak strah pred smrtjo, napotuje na strah pred življenjem. Na strah pred tem, da bi nase vzeli nujen del tveganja, ki ga predstavlja živeti v skupnosti, da bi si priznali ranljivost, a jo zmogli nositi, da bi sprejeli delitev dela kot dejstvo, svoj vrt obdelovali z vso resnostjo in predanostjo, drugim pa dopustili, da enako ravnajo s svojim, ne da bi jim pri tem nenehno gledali pod prste.

Ta sicer razmeroma pomirjujoča racionalizacija ima eno samo manjšo pomanjkljivost: da je strah pred življenjem oziroma strah pred drugim od časa do časa povsem upravičen. Da od ljudi le stežka pričakujemo, da se bodo vedno vedli optimalno, in da smo v svetu človeških stvari na lastne oči že tolikokrat videli, kako je šlo vse narobe, in da zgodovina, učiteljica življenja, hrani tisoč in en primer katastrof kolosalnih razsežnosti. Šibkost je namreč integralni del človekove narave in čeprav integracijska omika veleva, da jo poskušamo krotiti, včasih spodleti. In včasih spodleti usodno.

Zgodba o nesreči Germanwingsovega airbusa in z njo povezan venček klevet in ugibanj je ravno to: prispevek za herbarij človeških šibkosti *en gros* in *en détail*. Če vse, kar nam je časopisje nanese o zgodbi kopilota Andreasa Lubitza, drži, je hkrati odblesek šibkosti posameznika, ki svoje teme ni zmogel razreševati sam s sabo, in šibkosti inštitucije, ki se ni priučila stisk svojih zaposlenih razpoznavati pravočasno. Je zgodba o tem, kako gre včasih čisto zares vse narobe in kako tu in tam statistična izjema s trdo roko vse postavi na glavo.

Ravno zato je vaja v zaupanju ena najtežjih vaj, ki jih nalaga človeško življenje. Ker je nujna, saj brez nje ni integracije, brez integracije pa ni ne varnosti ne sreče, je pa hkrati tudi nujno zavezana neuspehu. Neuspehu, ki ni nujno trajen, lahko pa se vsemu navkljub javlja s posledicami, od katerih je nemogoče okrevati.

Težava je namreč v tem, da skok zaupanja, ki mu ljubkovalno pravimo civilizacija, lahko deluje samo, če ga vsi opravimo hkrati. Če smo se vsi, ne glede na svoje razpoloženje, vsak trenutek pripravljene truditi za svojo optimalnost ali, rečeno v ljudski govorici, če smo vsi pripravljene biti dobri ljudje. Ne podleči svojim šibkostim. Lagala bi, če bi rekla, da vem, kako to storiti. Vem samo, da si je treba ne glede na vse prizadevati, hoditi, čeprav ne poznamo smeri, poskusiti znova, spodleteti bolje in še enkrat od začetka. V nasprotnem primeru se namreč vsi skupaj lahko že danes poležemo po svojih posteljah in počakamo na smrt. Ta je namreč edina zanesljiva gotovost. ■