



DRUGI SPOL DANES

Kaj se je spremenilo?

OPERNI DIPTIH

Rigoletto in Triptih

INTERPRETACIJE KOMUNIZMA

Stari stripi in nove basni

ONKRAJ SPRAVE

Imperativ odpuščanja



Tovarne
delavcem,
lastnikom
ali državi?

NAJVEČ POGLEDOV NA ENEM MESTU

Na umetnost, kulturo, družbo



pogledi umetnost
kultura
družba

www.pogledi.si
Štirinajstodnevnik
sreda, 25. septembra 2013
letnik 4. št. 18
cena: 2,99 €
9 771855 874009

FERI LAINŠČEK
**Nenehno
iskanje
krivde drugje
je patološko**

STRIP
VERONIKA FARONIKA
Mojstra Roza
in dr. Horowitz

UNIČENO S PREVODOM
Gospodarska
zgodovina
20. stoletja

POSREČENI JUBILEJ
30. grafični bienale
Ljubljana

ZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA
Temeljno delo
Zdenka Vrdlovca

Delo, d. d., Dunajska 5, 1509 Ljubljana, 566157

pogledi Naročila:
☎ 080 11 99, (01) 4737 600
✉ narocnine@delo.si



4 DOM IN SVET

6 DEJANJE

JOEL SNYDER, SPECIALIST ZA ZVOČNE OPISE

ZVON

7 PIŠE SE LETO 1913

Skupaj s prvo slovensko uprizoritvijo Sternheimovega dramskega cikla *Iz junaškega življenja meščanov* si **Matic Kocijančič** zastavlja njeno središčno vprašanje: kaj nam 1913 pove o 2013?

8 PLAKATIRANJE DOVOLJENO!



Vladimir P. Štefanec si je v vhodni avli osrednje zgradbe NLB ogledal razstavo naših najstarejših ohranjenih filmskih plakatov, ki jih je v dvajsetih letih prejšnjega stoletja oblikoval likovnik, oblikovalec in fotograf Peter Kocijančič (1895–1986).

9 KDO, KDAJ IN KAKO?

Timon Atenski v režiji Janeza Pipana obeležuje dvajsetletnico novogoriške gledališke hiše. O tem, kdo je novogoriški Timon, se sprašuje **Boštjan Tadel**.

10 PREMALO FILMA ZA TOLIKO ŽIVLJENJ

Študentom umetnostne zgodovine ga predstavljajo kot nestorja slovenske umetnostne zgodovine, študentom novinarstva pa predvsem kot urednika dnevnika *Slovenec* in slovstvene revije *Dom in svet*. Kdo je bil Izidor Cankar, raziskuje **Agata Tomažič**.

11 VEČ PROBLEMOV KOT REŠITEV

Operna ansambla v začetku sezone spet stavita na Verdija in Puccinija, in razen redkih izjem so imeli pri obeh glavno besedo tuji poustvarjalci. Piše **Stanislav Koblar**.

12 GENIALNOST, PRINCI NA BELIH KONJH IN ČAR TOALETE

Z *Drugim spolom* Simone de Beauvoir je kot z večino kanonskih teoretskih del: nihče (več) jih ne bere in vsi se na njih sklicujejo. **Manca G. Renko** se sprašuje, kaj nam danes še lahko sporoča feministični manifest iz konca štiridesetih.

14 DIALOGI



VEČINA LITERATURE JE POVPREČNE

S Hendrikom Jacksonom se je pogovarjala **Tanja Petrič**.

16 PROBLEMI

TOVARNE DELAVCEM, LASTNIKOM ALI DRŽAVI?

19 KRITIKA

KNJIGA: Cristóvão Tezza: Večni sin (Gabriela Babnik)

KNJIGA: Janez Grm: Sinice, sablje, sladoled (Urban Vovk)

KINO: Duh leta '45, r. Ken Loach (Denis Valič)

KINO: Čefurji raus!, r. Goran Vojnović (Denis Valič)

ODER: Jean Genet: Služkinji, r. Vinko Möderndorfer (Matic Kocijančič)

ODER: Rudi Šeligo: Svatba, r. Jernej Lorenci (Matic Kocijančič)

PLES: Tanja Zgonc: Tulkudream (Tina Šrot)

RAZSTAVA: Regina Jose Galindo: Ura anatomije (Kaja Kraner)

22 ESEJ

JANEZ ŠUŠTERŠIČ: Komunizem v stripu in basni

23 BESEDA

TOMAŽ ERZAR: Spoznanja o množičnih pobojih in zdravljenju travm



NASLOVNICA

Kip Edvarda Kardelja (avtor Drago Tršar) na Trgu republike v Ljubljani. Edvard Kardelj (1910–79) je bil utemeljitelj samoupravljanja, ki pa je propadlo, ker se stvari – prosto po Diareji – niso hotele same upravljati. V novjšem času je, zlasti iz vstajniških vrst, slišati glasove o obuditvi neke vrste delavskega samoupravljanja kot protiuteži lastništva podjetij po klasičnem kapitalističnem vzoru.

Foto Jože Suhadolnik

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 4, številka 19

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

Sodobna pravljčna pravica

Rdeča kapica je ena bolj znanih pravljic, prvi jo je zapisal Charles Perrault (1628–1703), tako kot med številnimi drugimi še *Pepelko*, *Obutega mačka*, *Trnuljčico* in *Sinjebradca*. Več njegovih zgodb sta predelala brata Grimm, nato je Čajkovski Trnuljčico uglasbil v balet, Bartók *Sinjebradca* v opero itd., itn., novo, moderno življenje pa so te zgodbe dobile predvsem s predelavami v bolj zgodnje Disneyjeve risanke.

In že smo v naših časih, lanskega novembra je Dušan Jovanović v Lutkovnem gledališču Ljubljana režiral *Obutega mačka* v dramatisaciji srbskega dramatika Igorja Bojovića (v prepisnitvi Milana Jesiha je postal *Obuti mačkon*), 25. septembra pa je bila v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma premiera opere *Rdeča kapica* ruskega skladatelja Césarja Cuija iz leta 1911, ki je nastala v sodelovanju Čarobne dežele, potujočega gledališča za otroke (nedavno je z baletom Prokofjeva *Pepelka* osvojila Zlato Piko za najboljšo profesionalno predstavo za otroke), in Slovenskega komornega glasbenega gledališča. Predstavo je režirala Yulia Roschina, likovno podoba pa je zasnovala Jasna Vastl. Gre za postavitev, ki je narejena »gostovalno«, se pravi, da omogoča izvedbo malone kjerkoli, recimo v vrtcih ali šolah, seveda pa tudi v gledaliških dvoranah. Scenski elementi so omejeni na najnujnejše, vsi delujejo tudi kot rekviziti, oblikovani so živopisno, kot vzeti iz slikanic.

Nastopajo štirje mladi pevci in pianistka Darja Mlakar Maležič, izstopa interpretinja naslovne vloge Katja Konvalinka. Odrsko so suvereni tudi Klemen Torkar (Volk), Polona Kopač Trontelj (Babica) in Klemen Adamlje (Lovec), točke so mizanscensko simpatično rešene, glasbena izvedba pa je odlična. Nič napačnega ni, prej nasprotno, da je igra nekoliko starinska, s pretiranimi grimasami in otroško nazornimi govornimi deli. Škoda se zdi le, da se ta uigrana in spretna, tudi iznajdljiva ekipa ni lotila kakšnega bolj spevnega dela, ki bi mlademu občinstvu opero približalo ne le z njenim osnovnim formalnim okvirjem (»péto gledališče«), temveč tudi s kaj več glasbene karakterizacije, predvsem pa s kakšno zapomnljivo melodijo.



FOTO MATIJA PATERNOSTER

Ves ustvarjalni napor nastopajočih je tako usmerjen v to, da s svojim intenzivnim podajanjem prekrijejo skromno glasbeno vsebino opere.

Starejše mladince – ki se iz otroških slikanic izpred desetletij spomnimo, kako je Lovec po rešitvi Babice in Rdeče kapice volku trebuh napolnil s težkimi kamni, ti pa so ga, ko se je žejen odpravil do vodnjaka, prevrnili vanj, s čimer je bil kaznovan za svoja grozodejstva – pa bo gotovo presenetil konec predstave. Lovec, Babica in Rdeča kapica se namreč ne skrijejo za prvi vogal, da bi škodoželjno počakali na Volkov zasluženi klavni konec, temveč otroke vključijo v nekakšno debato o tem, »kaj naj zdaj vsi mi naredimo z Volkom?« In čeprav so otroci, večinoma kar seznanjeni z zgodbo, sprva prepričani, da bo Volka pač doletela zaslužena kazen – jih nastopajoči kmalu prepričajo, da so do Volka milostni, saj se ta gotovo kesa in teh grdihi reči ne bo več počel. »A ne, da jih ne boš, Volk?« In Volk skesano odkima. Vsi smo zadovoljni, zlasti tisti, ki je nepričakovano ušel tako imenovani roki pravice.

Seveda je pristrčno, da otrok ne učimo, kako morajo biti kazni krute in za povrh še ireverzibilne. Se pravi, nič slabega ni, če Volk ni »obsojen na smrt« in če usmrtitve (s prekobaljenjem v vodnjak) ne gledamo na odru. Da pa bi jo odnesel le z obljubo, da tega ne bo več počel, se zdi, milo rečeno, nekoliko naivno. Volk je vendar naredil

nekaj slabega – prizor žrtva Babice in Rdeče kapice je odrsko kar učinkovit, sprožil je tudi nekaj malega otroškega joka, kar se pri predšolski grozljivki vsekakor spodobi! Seveda pa bi otroške solze morale imeti ceno, prav tako kot napad na betežno starko in majhnega otroka! Zakaj bi mu vse takoj odpustili? Z didaktičnega vidika je to precej sporno, najbrž pa bi bilo prav, da bi bila kazen nekako moderna: Volk bi moral opraviti kakšno zelo veliko število ur (recimo toliko, do kolikor znajo otroci v dvorani šteti) prostovoljnega dela, moral pa bi tudi iti na kakšen tečaj, kjer bi ga poučili o škodljivosti pretiranega uživanja mesa. Pa bi bil Volk živ, pravici pa zadoščeno! **B. T.**

Krožišča in parlamentarna demokracija

Britanski izumi so v marsičem sooblikovali sodobno družbo bolj kot pogruntavščine iz katerekoli druge države, smelo ugotavlja *Economist* in nadalje navaja primere, ki razblinijo vse dvome o domnevni britanski tehnološki superiornosti: nogomet, parni stroj in worcestrska omaka. Po njihovi službi sta se po svetu razširila radost in veselje. Za nekatere druge – šrapnel, mitraljez Maxim in žele iz jegulj – tega ne bi mogli trditi z enako gotovostjo. Potem so tu še izumi, kot so sodobna jedrska teorija in dude, ki so bili zamišljeni kot dobri, vendar se lahko v nevesčih rokah sprevržejo v zle. V isto kategorijo bi lahko uvrstili zadnjega v vrsti britanskih izumov, ki ta čas kolonizira svet: prometna krožišča.

Prvo krožišče je bilo zgrajeno leta 1909 v mestecu v grofiji Hertfordshire na jugu Anglije: Letchworth Garden City. Odtlej so krožišča začela svoj zmagoviti pohod najprej po Veliki Britaniji, po drugi svetovni vojni pa prestopila na celino. V njihovi domovini obstaja celo Društvo ljubiteljev krožišč (UK Roundabout Appreciation Society), o katerem *Wikipedija* ve povedati, da združuje ljudi, ki radi razpravljajo o krožiščih in krožnem prometu, svojih petnajst minut slave pa so doživeli, ko so izdali koledar s fotografijami dvanajstih krožišč v mestecu Redditch v grofiji Worcestershire (prodali so ga v sto tisoč izvodih po celem svetu). Ljubitelji krožišč se nedvomno najbolj razvamejo ob pogledu na Swindon, slovito krožno križišče s petimi manjšimi krožišči, ki je bilo zgrajeno leta 1972. Voznike nanj opozarjajo table z napisom »Magic Roundabout« in podrobnim načrtom prometnega režima – očitno ne dovolj podrobnim, saj so ga v neki raziskavi iz leta 2009 britanski vozniki razglasili za »četrto najbolj grozljivo krožišče« v državi.

Leta 1997 je bilo po svetu trideset do štirideset tisoč krožišč, danes jih je že šestdeset tisoč. Polovica jih je v Franciji, saj so se Francozi dokaj zgodaj ogreli za nov pristop urejanja prometa v krožiščih (in si zanje izmislili tudi kleno francosko poimenovanje: *rond-point*). Združene države jih hitro dohittevajo, število krožišč je tam naraslo z nekaj sto na 3000 v zadnjem desetletju. Po Evropi so krožna križišča danes nekaj čisto običajnega, zmagoviti pohod pa začenjajo tudi

v državah v razvoju. Tam pa naletijo na sitnosti: krožišča so namreč, kot ugotavlja *Economist*, pisana na kožo zadržanim Britancem, za katere posebljajo zmago solidarnosti nad tekmovalnostjo. Če vsi malo zavrtijo volan in se umaknejo, se vsi lahko premaknejo hkrati, namesto da bi čakali pred rdečo lučjo na prazni cesti. Raziskave so pokazale, da so krožišča dobra rešitev ne le v filozofskem, temveč tudi v praktičnem smislu: po podatkih ameriškega ministrstva za transport so v krožiščih, ki so nadomestila klasična križanja dveh cest, zaznali do 35 odstotkov manj prometnih nesreč, 76-odstotno znižanje poškodb in 90-odstotno znižanje smrtnih žrtev.

Toda krožišča delujejo, kjer se udeleženci v prometu držijo pravil in upoštevajo načela *fair-playa*. V državah v razvoju pa so standardi vožnje po navadi nižji; vseh pet krožišč, ki so jih nedavno postavili v središču Nairobi, je tako peklensko zamašenih, da so morali vanje poslati policiste, ki odigrajo vlogo nekakšnega semaforja na dveh nogah. Kadar dežuje, pa se policisti zatečejo pod nadstrešek in položaj se dodatno zaplete ... In celo v visoko razvitih državah se krožišča včasih izkažejo za svoje popolno nasprotje: namesto da bi zagotavljala prost pretok avtomobilov, se vanje v prometnih konicah zakadi toliko voznikov, da se gneča še dolgo na razredči. Poseben problem so afriške države, kjer ni ceste osvetljave, tako da se morajo vozniki sami sporazumeti, kdo spelje prvi. Za pešce in kolesarje – tudi teh je prav v državah v razvoju več – je prečkati krožišče večji (in nevarnejši) izziv od klasičnega semaforiziranega križišča. K temu je treba prišteti še korupcijo, zaradi katere se vozniki dovoljenja včasih najdejo v rokah ljudi, ki nikakor ne bi sodili za volan, kaj šele v krožišče.

Pravzaprav je s krožišči tako kot s parlamentarno demokracijo, še enim britanskim izvoznim artiklom, ki se ponekod zasadi manj, drugje bolj uspešno. Demokracija ne deluje brez svobode tiska, neodvisnega sodstva in drugih institucij, ki so ji v pomoč. Tako kot krožišča potrebujejo disciplinirane voznike, odločne policiste in solidno prometno infrastrukturo. Nauk zgodbe je, da plemenite zamisli potrebujejo čas. Tudi Swindona niso zgradili v enem dnevu. **A. T.**

Prvih 5 ...

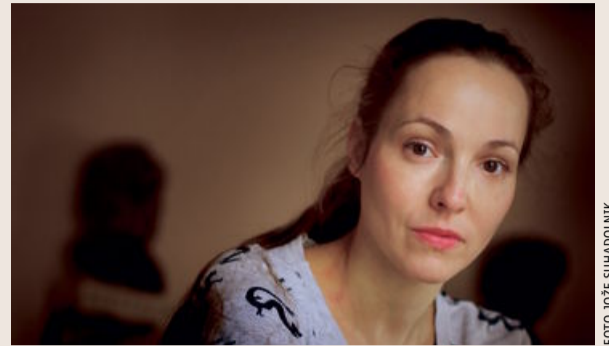


FOTO JOŽE SUHADOLNIK

PRENOVLJENI ODER V LJUBLJANI

Z Evripidovo tragedijo o Alkestidi, ženi, ki se žrtvuje za moža, nato pa jo bogovi vrnejo v življenje, bo 11. oktobra odprta prenovljena Mala Drama, zadnja leta oder z enim najbolj zanimivih sporedov v Sloveniji. Igro je prevedla Jera Ivanc, z njo se bo prvič v Sloveniji predstavil srbski režiser Boris Liješević (1976), v ekipi pa so tudi dramaturginja Darja Dominkuš in slovenska scenograf ter kostumograf Branko Hojnik in Leo Kulaš. Štiričlanska igralska zasedba z Ivo Babić (na fotografiji) v naslovni vlogi (ob njej pa še Uroš Fürst, Marko Okorn in Matija Rozman) bo nastopala v več vlogah, vsi se bodo predstavili tudi kot pevci in instrumentalisti (skladatelj je Aleksandar Kostić).

Mit o Alkestidi je navdihnil vrsto predelav, morda najbolj znani sta Gluckova in Händlova istoimenska opera, ponuja pa tudi več atraktivnih odrskih izzivov, med drugim nalogo Alkestidinim snubcem, da morajo skupaj zapreči leva in merjasca – kar se z Apolonovo pomočjo posreči njenemu poznejšemu možu Admetu (oba igra Fürst). Vsekakor se tako bogat material zdi več kot primeren za odprtje prenovljene gledališke dvorane, kjer so bili doslej še bolj na tesnem gledalci kot igralci.

SOKOL (NE) GRE V POKOJ

Predstava Iztoka Kovača *Kako sem ujel sokola* iz leta 1991 je eden izmed mejnikov sodobne plesne umetnosti v Sloveniji. Plesalec »poskuša svojo vlogo prenesti od plesalca k telovadcu in čarovniku ter se z nekaj akrobatskimi triki povzdigniti v sfero čarobnega,« je dve leti po slovenski premieri o *Sokolu* zapisala umetnostna kritičarka *Independenta*. Zdaj, dvaindvajset let pozneje, pa bi *Sokol* po vseh pravih svojega ceha moral v pokoj – vendar bo na odru Španskih borcev odplesal še par solov. Iztok Kovač je v sodelovanju z Janezom Janšo, »avtorjem, s katerim si umetniško nikoli ni bil blizu,« kot je zapisal organizator, pripravil predstavo *Sokol!*, v kateri se »posvečata plesu nekega novega telesa: telesa, ki se ponavadi upokoji«. Kovač se v svojem enainpetdesetem letu sprašuje, zakaj plesalec pri tej starosti postane tehnološki višek. »Zakaj na odru ni zaželeno zrelo, izkušeno, premišljeno ... telo, telo, ki pravzaprav lahko naredi več in drugače od telesa tridesetletnika?« Avtorja s predstavo udejanjata drugačen pristop k plesu, koreografiji in telesu. Premiera bo na sporedu 15. oktobra, po njej bo ob 22. uri potekal pogovor z avtorjema, ki ga bo povezovala Jedrt Jež Furlan. Ponovitev si bo ta mesec mogoče ogledati še 16. in 22. oktobra.

TEKMA, TEORIJA IN SEJEM

Osrednji slovenski gledališki festival Borštnikovo srečanje bo letos v Mariboru že osemindesetletni, na njem

Prizor iz filma *Smeti*



... prihodnjih 14 dni

bo poleg desetih tekmovalnih predstav – izbral jih je kritik in kustos videoarhiva v Slovenskem gledališkem muzeju Primož Jesenko izmed letne scenske produkcije, ki precej presega 200 premier – in vzporednih *Showcasa* in *Spremljevalnega programa* (kjer je še enkrat toliko predstav, marsikatera se pojavlja v več programih) še obilo drugega programa. Zanimiva se zdijo zlasti nekatera strokovna srečanja, med drugim na temo o medijih in kulturi (24. 10.) ter o »konceptih, terminologiji in idejah« (19. 10.) – o sodelujočih na srečanjih spletna stran nima podatkov.

Mednarodno dimenzijo tokrat odpira *Nizozemski fokus*: izšla je knjiga *Sodobna nizozemska drama* s prevodi štirih besedil, gostovali pa bosta tudi dve uprizoritvi, Cocteaujeva monodrama *Človeški glas* in prav tako solo nastop režiserke in izvajalke Naomi Velissariou, ki je prav tako po Cocteaujevih motivih s pomočjo dramatika Risa van den Bosa zasnovala projekt *Mr. Jones*, ki govori o Edith Piaf in Amy Winehouse. Torej o še marsičem drugem kot o Nizozemski!

VELIKI SIMPOZIJ O PREDOKRATIKIH

V dvorani Slovenske matice v Ljubljani bo 21. in 22. oktobra potekal mednarodni simpozij o predsokratikih. O pomenu in vplivu njihovih skrivnostnih fragmentov bo razpravljalo več kot trideset uveljavljenih domačih in tujih strokovnjakov s področja antike. Referati bodo pokrili ključne sklope predsokratske misli in obenem predstavili njihove povezave s sodobnimi teoretskimi tokovi. Prvi dan nas tako čaka vse od tematizacije glasbe in zdravilstva v pitagorejstvu do šamanstva Parmenida in spraševanja o eleatski psihozi, drugi dan pa razprava o Heglovi recepciji Parmenida, vplivu Heraklitove misli na misel grških cerkvenih očetov in raziskovanje teze o Gorgiasovem nihilizmu. Med predavanji se obetajo moderirane debate in soočenja raznolikih sodobnih pogledov na predsokratsko izročilo.

Simpozij organizira Inštitut za preučevanje krščanskega izročila (IPKI) v sodelovanju z oddelkom za filozofijo Filozofske fakultete v Ljubljani, študentsko založbo in Slovensko matico, organizacijski odbor pa sestavljajo Aleš Šteger, Drago Jančar, Jan Ciglenečki in Franci Zore. Celoten program simpozija je dostopen na spletnem naslovu inštituta (www.ipki.si). Vstop je prost.

JEREMY IRONS NA KUPU SMETI IN OSTALE ODVRATNOSTI

Filmski zvezdniki so po navadi zadostili svojim nagonom po ohranjanju okolja tako, da so nastopili v kakšni BBC-jevi seriji o ljubkih ogroženih živalih, recimo lemurih ali papigah kakapo. Jeremy Irons je ubral drugačno pot in se usedel na plažo pod kup smeti ob obali libanonskega mesteca Sidon, se zazrl v gomilo gnjočih ostankov, ki ga je meščanom uspelo nagrmatiti v pičlih tridesetih letih, in zašepetal: »Odvratno.« Takšen je otvoritveni kader dokumentarca *Smeti* (Thrashed, 2012), v katerem se Irons poda po čudovitih krajih sveta, ki se dušijo v odpadkih, in gledalce pri tem poskuša opozarjati, kako pomembno je ustrezno ravnanje s smetmi. *Smeti*, ki jih je režirala in scenarij zanje napisala Candida Brady, s svojo glasbo pa opremil sam Vangelis, bodo premierno prikazane 21. oktobra v Kinu Šiška, po predstavi pa bo potekala okrogla miza *Slovenija na poti do Zero Waste*, kjer se bodo o družbi brez smeti, kar je naš končni cilj, pogovarjali domači in tuji izvedenci s tega področja.



Ja, v dobrih starih časih smo vsi lepo živeli, plima je šla navzgor in vsi čolni so rasli z njo. Zdaj pa plime ni več in se vidi, kot pravi Warren Buffett, kdo je plaval brez spodnjih hlač.



Stefan Vavti, predsednik uprave UniCredit Slovenija, v Sobotni prilogi o novi realnosti, na katero se bo treba privaditi.

Nakupovalni seznam za zbiratelje brez predsodkov



Palmira leta 2008

Sirija je država, ki se je razvila na območju, kontinuirano poseljenem že od tako rekoč svetopisemskih časov. Vse kulture, ki so se tam razvile ali si jo podjarmljale, od Asircev in Babiloncev do starih Rimljanov, križarjev in Otomanskega cesarstva, če naj omenimo samo nekaj bistvenih zgodovinskih prelomnic, so pustila sledove v obliki svetišč, grobišč in bivališč. Neizmerno bogata arheološka in zgodovinska dediščina je v državo na t. i. rodovitnem polmeseecu privabljala številne popotnike in raziskovalce (v sosednjem Iraku je od tridesetih let 20. stoletja naprej svojemu možu, arheologu, pri izkopavanjih družbo delala tudi Agatha Christie, in oba sta proste trenutke preživljala v hotelu Baron v sirijskem Alepu).

Spopadi, ki so zajeli Sirijo v letu 2011 in zahtevali na desetisoče mrtvih, druge pa pognali v beg, seveda niso prizanesli niti arheološkim najdiščem. Že avgusta 2012 je Robert Fisk, legendarni *Independentov* dopisnik z Bližnjega vzhoda, v enem svojih zapisov o vojnega žarišča opozoril na nepopravljivo uničenje, ki se dogaja na sirijskih tleh. Ogroženi da so rimske ostaline, muslimanska umetnost, še celo neosvojljiva trdnjava križarjev Krak des chevaliers, ki jo je Lawrence Arabski označil za enega najbolje ohranjenih gradov na svetu in ki je niti sultanu Saladinu ni uspelo zavojevati, je ranjena: izstrelki iz orožja prorožimskih sil so poškodovali kapelo križarjev. Njegove besede je povzel Unesco, ki je posvaril pred roparji arheološke dediščine in obelodanil žalostno resnico, da so satelitski posnetki Apamee, starorimske naselbine v bližini mesta Hama z imenitno ohranjenim stebrovjem, pokazali, da je uničenje precejšnje ... Nič bolje je ni odnesla Palmira, še eno v pretresljivi popolnosti ohranjeno starorimsko mesto, da ne govorimo o skoraj tisoč let staremu minaretu osrednje mošeje v Alepu, ki je bil poškodovan aprila letos v spopadih med prorožimskimi in osvobodilnimi silami. Omenili so še, da so se na črnem trgu v Bejrutu znašli nekateri neprecenljivi predmeti kulturne dediščine, poleg tega je agentom Interpola na sirsko-libanonski meji uspelo prepoznati in zaseči 18 sirijskih mozaikov in 73 drugih artefaktov.

Mednarodno združenje muzejev ICOM je konec septembra zato sestavilo seznam predmetov – glinastih ploščic s klinopisom, kipcev, kovancev, nakita, kamnitih pečatov, glinastih vrčev, keramičnih ploščic z islamsko ornamentiko, stavbnega okrasja –, ki so (morebiti) izginili z arheoloških najdišč in bi se utegnili najti naprodaj na črnem trgu. Spisek, ki se pravzaprav bere kot napotilo nemoralnim zbirateljem, po čem povpraševati in kaj iskati, ni izčrpen popis predmetov, ki so izginili, kajti situacija v Siriji je ta čas prenevarna in preveč nestabilna, da bi strokovnjaki za ohranjanje kulturne

dediščine upali potovati na prizadete lokacije in si na lastne oči ogledati, kaj manjka. Sestavili so ga v Amanu v sosednji Jordaniji, kamor so sirske izvedenci pripotovali na lastno pest, da bi ICOM poprosili za pomoč pri preprečevanju ropanja. Gre pravzaprav za seznam predmetov, ki so (bili) na ogled v sirijskih muzejih in kakršne bi roparji kulturne dediščine po vsej verjetnosti pobasali v svoje bisage in zanje poskušali najti kupce, ter v grobem zaobsega vse, kar se da odtrgati in odnesti v ne prevelikem kovčku. Če naletite na katerega teh predmetov, ki ga kdo poskuša izmakniti ali ilegalno prenesti čez mejo, se, prosim, obrnite na sedež generalnega direktorata za kulturno dediščino in muzeje v Damasku ali na sedež organizacije ICOM v Parizu, piše na začetku listine, znane tudi kot »rdeči seznam«.

»Ohranjanje kulturne dediščine gre z roko v roki z ohranjanjem človeških življenj in mora biti del humanitarne dejavnosti,« je izjavila Irina Bokova, generalna sekretarka Unesca. Sirija na žalost ni nikakršna izjema; s podobnimi seznamami je mednarodna skupnost poskušala preprečiti opustošenje že v Afganistanu (kjer so talibani leta 2001 šli tako daleč, da so razstrelili kipa Bude v pokrajini Bamijan), Iraku in Egiptu. »V Siriji bo s krajami izbrisan pomemben del njene zgodovine,« je za *AFP* povedala Sheila Canby, kustodinja z oddelka za islamsko umetnost pod okriljem newyorškega Metropolitan Museum. »Ne vem točno, do katere stopnje so spomeniki razdejani, na satelitskih posnetkih pa sem videla stanje, v kakršnem je danes Apamea, in če je povsod tako, je uničenje v Siriji tako hudo kot Afganistanu.« **A. T.**



Stebrišče v Apamei, leta 2008

Joel Snyder, opisovalec in pripovedovalec

Razumevanje potreb ljudi je stvar pravic državljana

Dr. Joel Snyder je predsednik in izvršni direktor washingtonskega podjetja Audio Description Associates, ki piše in snema zvočne opise najrazličnejših »objektov« od filmov do muzejskih zbirk in celo opernih predstav. Napisal in posnel je tudi zvočni opis Bele hiše ter vodil delavnice v številnih državah po vsem svetu. V Sloveniji je bil gost RTV Slovenija ter Zveze društev slepih in slabovidnih Slovenije.

BOŠTJAN TADEL

V Evropi velja, da so Združene države zelo mačehovske glede javnega financiranja zdravstva in tudi pomoči različno prikrajšanim posameznikom. Prav zadnje dni je to z blokado financiranja javnega sektorja postalo še bolj drastično. Vi ste predsednik lastnega podjetja, ki ponuja storitev zvočnih opisov; kako bi opisali odnos med zasebnim in javnim financiranjem svojega dela?

No, tudi jaz sem bil kar dvajset v javni službi zvezne vlade. Vlada oziroma javni sektor v ZDA predvsem poskuša ustvariti razmere, s katerimi ljudi spodbujata, da delujejo na zeleni način: znane so denimo davčne olajšave za prispevke neprofitnim organizacijam. Teh organizacij je seveda veliko in delujejo na mnogo področjih, zato ni nobenega zagotovitve, da bodo zasebniki podprli ravno tiste, ki pomagajo prikrajšanim. Drugi način pa je zakonodajna pot, saj vlada od zasebnega sektorja lahko zahteva, da deluje na določen način. Seveda pa je nekaj tudi neposrednega financiranja.

V praksi je to videti takole: če ima zasebnik ali podjetje prostor, ki je odprt za javnost, mora upoštevati določene zakone. Če rečemo »za javnost«, to pomeni, da dostopa ne smemo omejiti denimo le na belce. In enako ne smemo omejiti dostopa tistim, ki se lahko pripeljejo le z invalidskim vozičkom – to je od sprejema *Zakona o Američanih s hendikepom* (Americans with Disabilities Act) pred četrstoletja enako nezakonito kot rasna segregacija. Se pravi, da ne smete imeti le stopnišča, temveč tudi dvigalo ali klančino ali kaj tretjega – sicer v mejah možnega, ampak možno je marsikaj, tako da se rešitev skoraj vedno najde.

Je to tudi posledica uspeha gibanja za državljanske pravice iz šestdesetih?

Mislím, da je. Razumevanje potreb hendikepiranih ljudi je stvar pravic državljana. Sicer se mi zdi, da borbe za pravice nikoli ni konec: najprej je šlo za pravice nebelih, pomemben je boj za pravice istospolnih, ta morda celo sledi praviceam ljudem s hendikepom. Vse te pravice so medsebojno povezane, obenem pa del istega boja za državljanske pravice.

Druga dimenzija te zgodbe pa je verjetno razmerje med razvojem tehnologije, ki danes omogoča marsikaj, česar še pred desetletjem ni, in razumevanjem posebnih potreb. Lahko rečemo, da stopnja tega razumevanje raste z blagostanjem?

Gotovo gre za določene razvojne faze v družbi, s katerimi se sam sicer nisem ukvarjal, številni drugi pa so raziskovali odnos med tehničnimi možnostmi in našo sposobnostjo za sočutje. Nesporno je, da se obnašanje ljudi spreminja s tehnološkim razvojem.

Dejstvo pa je, da se tehnologija morda spreminja manj, kot se nam zdi: ko je prišla televizija, so ljudje mislili, da bo radio izginil, ko je prišel radio, so mislili, da je konec s ploščami in celo tiskom. Toda te stvari so v resnici mnogo bolj postopne, kot se sprva zdi, in družba najde poti za celovitejše zadovoljevanje svojih potreb s povezovanjem tehnoloških možnosti, ki so ji na razpolago. Seveda pa kaj tudi res izgine, avdiokaset danes skoraj ne srečate več, a so bile nekoč na mojem področju izjemno prisotne.

In različne stvari so koristne različnim ljudem: mislim, da so računalniki in internet za slepe in slabovidne na splošno še bolj uporabni kot za tiste, ki teh težav nimamo: zvočne datoteke so zdaj mnogo bolj dostopne, vsak si lahko sam nastavi velikost črk na ekranu, vse to je zelo uporabno. Verjetno bo to časoma vplivalo na spremembe v braillovi pisavi, ki zaradi teh sprememb ni več tako zelo pomembna za pisno komunikacijo slepih. Po drugi strani pa ni dvoma, da je braillova pisava še vedno nepogrešljiva za učenje branja slepih otrok, tako da do njene popolne opustitve gotovo ne bo prišlo.

Zanimivo je, da braillovo pisavo redno uporablja le okrog deset odstotkov slepih – in to zato, ker večina ljudi vid izgubi



FOTO JOZE SUHADOLNIK

v povezavi s procesi staranja ali zaradi nesreč, pri odraslih ljudeh pa je učenje braillove pisave mnogo težje kot pri otrocih. Za odrasle je zato slušni opis zelo koristna zadeva, ki bistveno obogati doživljanje sveta. Prav v tej točki pa je tudi najbolj občutljiva vstopna točka za sočutje in razumevanje: imate človeka, morda celo bližnjega sorodnika, ki se mu je poslabšal vid, in iz rednih stikov s tem človekom veste, da je sicer z njim vse v redu, samo vidi slabše (ali celo sploh ne več), zato začutite, za kako veliko prikrajšanost gre, ker ti vaši bližnji nenadoma ne morejo več uživati v gledališču ali gledanju filmov ali obiskovanju muzejev in podobno. In tukaj pridemo nazaj do državljskih pravic: nobenega razloga ni, da bi bil nekdo s telesno pomanjkljivostjo tudi kulturno prikrajšan. To časoma sprejema tudi celotna družba. Zadeva pa niti ni povsem enosmerna: če ste se kdaj znašli v položaju, ko je zaradi izpada električne energije odpovedala razsvetljava, potem veste, da so v takem primeru slepi v prednosti. In morda je to del odgovora na vaše prvo vprašanje: za marsikatero podjetje je to celo poslovna priložnost, saj s prilagoditvijo svojih storitev slabovidnim pridobijo nezanemarljivo število novih potencialnih strank.

TV-POSTAJE SI Z ZVOČNIMI OPISI ŠIRIJO KROG STRANK, KI SICER NISO TRADICIONALNI »GLEDALCI«, POMENIJO PA VIŠJE RATINGE.

Omenili ste Zakon o Američanih s hendikepom. Je še kakšen podobno vpliven zakon pomembneje sooblikoval to področje?

Seveda, mnogo jih je, je pa ta brez dvoma eden temeljnih. Trenutno smo sredi procesa uveljavljanja *Zakona o komunikacijah in dostopnosti videovsebin v 21. stoletju*, ki je bil sprejet leta 2010 in predpisuje, koliko slabovidnim prilagojenega programa morajo zagotoviti ponudniki teh vsebin. Zvočni opisi televizijskih oddaj so v predpisanem obsegu tedenskih ur od lanskega julija tako obvezni.

Sprejem tega zakona pa ni bil enostaven: že leta 2000 je zvezna uprava za komunikacije (Federal Communications Commission, FCC), ki nadzira vse komunikacijske kanale v državi, od TV-postaj zahtevala, da poskrbijo za zvočne opise, podobno kot že trideset let omogočajo podnapise za slušno prizadete. TV-mreže tega niso sprejele in so trdile, da gre za neustavno zahtevo: zvezno sodišče je njihovo interpretacijo sprva sprejelo na osnovi podmene, da FCC nima pravice zahtevati, lahko pa stanje raziskuje – in da mora Kongres za tak predpis spremeniti zakon. To se je nato leta 2010 tudi zgodilo, trajalo pa je torej deset let. V proces lobiranja za sprejem tega zakona je bilo vključenih veliko ljudi, tudi sam sem bil

med njimi, in časoma smo kongresnike uspeli prepričati, za kako pomembno stvar gre, tako da je predsednik Obama pred tremi leti sprejel zakon lahko podpisal.

Mimogrede, *Zakon o Američanih s hendikepom* pa je leta 1990 podpisal starejši predsednik Bush, George Herbert Walker, in ta zakon je res dramatično spremenil stvari, saj je predpisal, da so tudi prikrajšani upravičeni do javno dostopnih storitev. Dramatičen primer so slepi s psi vodniki: do sprejema tega zakona je bilo popolnoma normalno, da psi vodniki niso imeli dostopa recimo v številne restavracije ali celo v taksije. Takšna diskriminacija je danes prepovedana, pes vodnik sme povsod, kamor gre človek, ki ga uporablja. Tovrstni zakoni so danes standard marsikje, verjetno pa smo v Ameriki bolj strogi pri njihovem izvajanju: prav v dneh pred prihodom v Ljubljano sva s kolegom, ki uporablja psa vodnika, imela neprijetno izkušnjo tako v Barceloni kot v Dubrovniku, prepričan pa sem, da imata tako Španija kot Hrvaška pravno te stvari že dolgo urejene. Saj razumem, vsakodnevno izvajanje te zakonodaje zahteva nekaj prilagodljivosti, časoma pa postane samoumevno, ker imamo navezadnje od tega vsi korist: restavracija v Barceloni, ki ni dovolila vstopa psu vodniku, je nazadnje ostala brez dveh strank. Podobno je pri zvočnih opisih na televiziji: TV-postaje si s to storitvijo širijo krog strank, ki morda niso tradicionalni »gledalci«, pomenijo pa višji odstotek populacije, ki spremlja njihov program.

Se da govoriti o razmerju prikrajšanosti: živeli naj bi v dobi podob, se pravi, da je slabovidnost velika omejitev? Potem imamo zmanjšano mobilnost, pa težave s sluhom ... Ali je na tem področju kakšna hierarhija potreb?

To je bolj področje črnega humorja. Obstajajo nekakšne ankete o tem, z izgubo katerega čuta bi se najtežje sprijaznili, in ljudje praktično brez izjeme navajajo vid. Ampak če pogledamo realistično, je tudi prikrajšanost gluhih ob gledanju filmov ali televizije zelo velika: podnapisi so jim pri tem v veliko pomoč – pa ne samo njim, tudi recimo otrokom, ki se učijo brati in pisati. Napisi za gluhe sicer vključujejo tudi opise zvočnih efektov, vsekakor pa so ključne besede – te pa slabovidni seveda slišijo, in ne glede na to, da morda živimo v dobi podob, je večina naše bolj zahtevne komunikacije vezane na besede. Skratka, če smo resni, hierarhije potreb ni, gre za ljudi – pomembno pa je, da so opisi narejeni dobro, v skladu z zdaj že dobro razvitimi poklicnimi merili.

Redko se tega zavedamo, a vsi nenehno uporabljamo zvočne opise, denimo kadar pripovedujemo o čem, kjer naši sogovorniki niso bili prisotni. Če to delate poklicno, pa je zadeva mnogo bolj zahtevna in Evropa je v tem pogledu zelo razvita. Sam sem recimo doktoriral v Španiji: gre za vrsto postopkov, literarnih in tudi igralskih, ki profesionalno zvočno opisovanje postavljajo na podobno raven kot znakovni jezik za gluhe. Gre za kompleksen sistem avdio-video prevajanja.

Kaj pa so naloge za prihodnost?

Slovenske situacije seveda ne poznam, gotovo je poleg medijev zelo pomembno zvočne opise širiti v čim več ustanov, kot so gledališča, tudi opere. Videl sem razstavo *Kolo 5200 let* v Mestnem muzeju Ljubljana, ki me je tudi glede zvočnih opisov prijetno presenetila.

V globalnem kontekstu pa se velike možnosti odpirajo s pametnimi telefoni: trenutno sodelujem s podjetjem Parlamo.com, ki načrtuje aplikacijo z zvočnimi opisi množice vsebin. To bo res velik korak: denimo pred ogledom operne predstave, muzeja, tudi filma, si bodo slabovidni lahko na svoj telefon naložili zvočni opis in ga prek slušalk poslušali. In spet se ponuja poslovna priložnost za producente, ki bi lahko sami oblikovali lastne, avtorske zvočne opise in si s tem odprli vrata do mnogih novih strank. Podobno pobudo imate v Sloveniji za filme, ki jih financira država z javnim denarjem. ■

PIŠE SE LETO 1913

V Nemčiji so v zadnjih sezonah ob približevanju simbolne stoletnice drame *1913* kot za stavo uprizarjali Sternheimov dramski cikel, v katerega je vključena. Podobno kot večino nedavnih nemških uprizoritev tudi prvo slovensko fascinira predvsem eno vprašanje: kaj nam *1913* pove o 2013?

MATIC KOCIJANČIČ

Dramski cikel *Iz junaškega življenja meščanov* (Aus dem bürgerlichen Heldenleben) je nastajal med letoma 1908 in 1923. Čeprav je sestavljen iz šestih delov, se večina uprizoritev osredotoča na prve tri, »meščansko veseligrō« *Spodnjice* (Die Hose, 1911), »komedijo« *Snob* (Der Snob, 1914) in že omenjeno »igro v treh dejanjih« *1913*, napisano leta 1915. Ta popularnejša polovica *Meščanov* pripoveduje sago o izmišljeni družini Maske (ki se sicer nadaljuje še v povojni drami *Das Fossil*, četrtem delu cikla) in njenem vzponu po družbeni lestvici od »malomeščanstva« do aristokratske dinastije.

GATE DOL

Spodnjice se z duhovito zagrenjenostjo, ki jasno razkriva Sternheimovo meščansko poreklo, norčujejo iz stereotipnih meščanskih šeg in navad 19. stoletja. Zgodbo sproži preprost zaplet: Luise Maske (njeno naivno, a razigrano uslužnost prikupno ponazori Tina Potočnik) nekega dne na glavni mestni ulici izgubi spodnjice, kar v njenem možu Theobaldu vzbudi strašen nemir, saj ga skrbi izguba družinskega ugleda. (Vrhunski Jure Henigman z visokooktansko energičnostjo upodobi tega grobijana na obrobju meščanske družbe, ki poskuša svojo neizobraženost prikriti z zanašanjem na prazne, visokozveneče fraze in goli videz ter tako prevzema le najbolj površinske vidike meščanske kulture.) Theobald v svojem nemiru ni osamljen, četudi je ta pri drugih nastopajočih precej drugačen. V kratkem se namreč pri zakoncih Maske, ki v svojem stanovanju oddajata sobo, pojavita dva najemnika, aristokratski bohem Frank (Jurij Drevenšek v tej vlogi zasleduje dandijevsko ravnovesje med romantično osladnostjo in dekadentno brezbriznostjo) in dolgočasni frizer Benjamin (Primož Pirnat v nevhvaležno vlogo vnese dovoljšno mero karikirane neprizemljenosti, da okrepi njen komični domot). Oba sta tam predvsem zaradi Luise in njene incidenta, ki je v njiju vzbudil neustavljivo ljubezensko slo. Theobald, preveč zaposlen s skrivnim motanjem okrog sosede Gertrud (kot evforično, okorno spogledljivo jo upodobi Karin Komljanec), tega seveda niti približno ne slutiti, Luise pa se hitro zagleda v privlačnega Franka, kar sproži neustavljivo eksplozijo situacijske komedije.

Poleg prvorazredne komičnosti drama v resnejših podtonih ponudi ostro kritiko šovinizma svojega – in v marsikaterem pogledu žal tudi našega – časa, pa tudi zanimiv prikaz popularne percepcije nekaterih najpomembnejših tokov tedanje nemške kulture, ki so sooblikovali naslednje stoletje. Slednji se izkristalizirajo predvsem v središčnem prizoru, v katerem glavni moški liki debatirajo o romantični literaturi in glasbi, o Frankovem ničejanstvu, nakazani pa so tudi že usodni obrisi trpkega nemškega nacionalizma in njegovih vse vidnejših povezav z antisemitizmom. Režiser Aleksandar Popovski se je drame lotil z ustreznim mero šaljivosti in Sternheimovo »sliko« meščanskega vsakdana s pomočjo scenografije umetniške skupine Numen v sodelovanju z Ivano Radenović dobesedno uokviril; na veliki oder MGL je postavil dodatno platformo in jo zamejil s črnim platnom, tako da zremo provizoričen mali oder sredi velikega. Prav utesnjenost napetega dogajanja v dnevni sobi zakoncev, ki je ob prisotnosti vseh nastopajočih natrpna do zadnjega kotička, je ključna za salve smeha, ki jih igralci izvajajo iz občinstva. Žanrski opredelitvi te »meščanske veseligrō« je Popovski sledil do črke natančno.

NEMŠKI PSIHO

Drugače pa je s *Snobom*, ki ga je Sternheim sicer tudi opredelil za komedijo, a se je Popovski vseeno raje odločil za dosti resnejšo atmosfero. Že močno postaranima zakoncema Maske se v tem igralsko izjemno suverenem delu predstave pridruži še Matej Puc – kot njun že odrasli sin Christian, sicer spočet ob koncu prvega dela – in na krilih vseprežemajočega igralskega zanosa spodnese občinstvo s srhljivo sodobnim prikazom razčlovečenega proto-japija v slogu *Ameriškega psiha* (American Psycho, 2000), ki se z robotiziranim hlepenjem po najvišjih mestih družbenega statusa ob svojem kariernem stampedu ne ozira na nikogar, niti na najbližje. V začetni sceni, ki kar kipi od nelagodja – in po lahkotnih *Spodnjicah* učinkuje kot hladen tuš –, svojemu dekletu (ponovno Kim Komljanec, tokrat mehka in ljubeča) pove, da je ob tem, ko se mu v podjetju obeta vodilno mesto,



Matej Puc in Jure Henigman

napočil čas za razdor zveze; ne ustreza namreč več njegovim statusnim ambicijam. Naš snob pred zaprepadenim dekletom izračuna vrednost njunega dotedanjega odnosa in ji izplača odškodnino. Na podoben način v naslednjem prizoru poročuna tudi s staršema, ki jima zato, da ne bi motila njegovega vzpona, zapove celo selitev v drugo mesto.

Sledi sestanek z grofom Palenom, ki ga z ustreznim aristokratskim tandemom šarma in preračunljivosti naslika igravec Milan Štefe (Štefe je *Meščane* tudi odlično prevedel). Christian, ki pri grofu Palenu uživa velik ugled, od njega najprej izprosi ogledano službeno mesto, po seznanitvi z njegovo hčerko Marianne (razvajeno zapeljivost ji vdihne Viktorija Bencik Emeršič) pa kmalu še njeno roko in posledično tudi plemiški naziv. Tej poroki po spletu okoliščin prisostvuje oče Theobald, ki se po Luisini nenadni smrti vseeno vrne h Christianu, da bi mu predal žalostno novico, in ob tem naleti na sinove visoke obiske. Sledi režijsko najbolj dodelan segment predstave, v katerem Popovski pokaže bogastvo svojih idej: ob Christianovih fantazmah penetracije njegove meščanske družine v svet modre krvi, ki se prepletajo s seksualno penetracijo poročne noči, režiser s številnimi inovativnimi intervencijami preigrava resnično in magično prisotnost Christianovih staršev ter njegovega bivšega dekleta (k čemur z interesantnim, selektivnim odzivanjem na dogajanje neznanemarljiv delež prispeva tudi Emeršičeva) in skozi celoten prizor odstira neslutene plasti Sternheimove peklenke parodije obsedenosti z družbeno močjo ter njenimi simbolnimi pritlikinami.

VOJNA? BRŽ V TOPLICE!

V tretjem delu se – podobno kot v *Snobu* z ostarelim Theobaldom – seznanimo z ostarelim Christianom, s katerim Puc igralsko svojo prvo vlogo še preseže. (Tako pri Henigmanovi kot pri Pucovi prepričljivi transformaciji sta izjemno delo opravili oblikovalka maske Tina Lasič Andrejevič in kostumografka Jelena Proković, ki sooblikujeta iluzijo starosti, konkurenčno najdražjim hollywoodskim produkcijam.)

CARL STERNHEIM

Iz junaškega življenja meščanov

(SPODNJICE, SNOB, 1913)

PREVOD MILAN ŠTEFE,
REŽIJA ALEKSANDAR POPOVSKI
MESTNO GLEDALIŠČE LJUBLJANSKO

25. 9. 2013, 220 MIN.

Piše se leto 1913 in Christian je zdaj že vodilno ime na svetovnem igrišču moči, lastnik tovarniškega in trgovskega imperija Maske, d. d. z mednarodnimi političnimi, gospodarskimi in bančnimi povezavami, ki ga ob približevanju smrti skrbi predvsem usoda zapuščine, odvisne od želja in sposobnosti njegovih treh otrok. Tudi do njih ima podoben odnos kot do vseh »bližnjih« v preteklosti: so le nosilci ali zaviralci njegovega bogastva, ugleda in oblasti. Christianova pričakovanja glede dedičev porodijo dve skrajnosti: po eni strani njegovo natančno preslikavo, Sofie (tokrat hladna, mehanska Tina Potočnik), ki na očeta gleda le kot na potencialnega poslovnega partnerja ali nasprotnika, na drugi pa sicer ljubeča otroka Ottilie (ponovno Viktorija Bencik Emeršič, zdaj nedolžna in boječa) in Philipp Ernst (Jure Henigman kot nekakšen požensčen vampir v tej zabavni vlogi še tretjič pokaže svoj izjemen razpon) ne premoreta očetovega gona po dominaciji, s katerim ju na vsak način želi indoktrinirati. Christian hoče iz dedičev napraviti svoje karakterne kopije, ki bi ga obenem spoštovale in ljubile; to pa se izkaže za protislovje, ki ga ne more iztržiti niti pri ambiciozni, a zahrbtni Sofie niti pri zasanjanih Ottilie in Philippu, ki ju – bolj kot zares ljubi – le manj sovraži. Začne se strateški spopad med »učiteljem« in »vajenkom«, očetom in hčerjo, vezan na ključen posel, pri katerem si želita izboriti primat: prodajo velike pošiljke orožja nizozemski vladi.

Ko zbrani ugotovijo, da se najbrž obeta vojna – ki jo s svojimi posli tudi sami pomagajo netiti –, to nikogar pretirano ne vznemiri. No, nikogar razen senzibilnega Philippa, ki se odloči, da je napočil idealen čas za umik v toplice. Burne družinske spletke se končajo še pred začetkom spopadov – Christian ob koncu teksta umre in s svojo smrtjo podkuri kotel preračunljivih materialistov, dekadentnih hedonistov in utopičnih prevratnikov, v katerem se bo kuhal kaos 20. stoletja.

POPOVSKI NADGRADI STERNHEIMOVO INTRIGANTNO ISKANJE VZROKOV ZA GLOBALNI UNIČEVALNI POHOD, V KATEREGA SE JE PRED STOLETJEM UJEL SVET.

1913 + 100 = ?

Delu pomemben simbolni pečat vtisne tudi Christianov tajnik Wilhelm (Primož Pirnat), ki v prostem času analizira »mednarodni kapitalizem« in pot do »novega nemškega človeka«. Njegovo vnemo opazi skrivnostni Friedrich Stadler (Domen Valič), ki v njem uvidi idealno figuro za vodjo svoje »Zveze«. Wilhelma prevzame »zanos mladeničev«, ki mu »ponujajo oblast nad svojim življenjem«. V Sternheimovi karikaturi revolucionarja z medigro razrednobojnih in nacionalističnih ideoloških nastavkov ponuja ogrodje za vizionarsko napoved tako komunističnih kot tudi nacističnih in fašističnih revolucij. (Dramaturginja Eva Mahkovič je njegovim monologom za bolj domač zven dodala kolaž apokaliptičnih fragmentov Srečka Kosovela, za vbrizg sodobnosti pa je v njegova usta položila odstavek enega izmed »vstajniških« manifestov.)

Številne najnovejše interpretacije sklepnega dela *Meščanov* po navdihu obletnice tekst zaletavo umeščajo strogo v sedanji čas – Bochumsko gledališče je letošnjo izvedbo dela celo naslovlilo *2013* – in Sternheimu vsilijo vlogo preroškega vizionarja ciklične kalkulacije krvavega meddržavnega kolapsa. Popovski se tem poenostavitvam izogne: svoj *1913* subtilno umesti v časovno ambivalentnost in s tem v pluralnem dvoglasju ohrani obe dimenziji: prvič, pristno nasvpelje v Sternheimovo grenko, mestoma omejeno, a vseskozi intrigantno iskanje vzrokov za globalni uničevalni pohod, v katerega se je ujel svet njegovega časa, in drugič, ne ustraši se poudariti neizrečenega, a zato še toliko močnejšega svarila znamenitega dramskega cikla, da je lahko vsak večer, tudi današnji, predvečer nove svetovne morije, če – kot Theobald, Christian ali kakšen drug junak – pozabimo na velike, krhke reči, ki v naših srcih rojevajo človečnost. ■

PLAKATIRANJE DOVOLJENO!

Končno spet dobra novica iz NLB, natančneje iz vhodne avle njene osrednje zgradbe. Tam je na ogled razstava naših najstarejših ohranjenih filmskih plakatov, ki jih je v dvajsetih letih prejšnjega stoletja oblikoval likovnik, oblikovalec in fotograf Peter Kocjančič (1895–1986). Razstavo je pripravil Zavod za kreativno produkcijo Emzin, ki že nekaj let skrbi za tamkajšnji razstavni program, plakati pa so iz zbirke NUK.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Filmski plakati so danes uniformna roba, za določen film so povsod po svetu enaki, za celostno podobo skrbijo filmski studii, produkcijske hiše, distributerji ... Sodobne tehnologije so jim delo še olajšale, vse skupaj poteka po logiki globalne vasi. Včasih je bilo seveda drugače, bistveno bolj lokalno in avtorsko obarvano. Vse tja v šestdeseta leta je bilo izdelovanje filmskih plakatov za lokalne distributerje delo za avtorje, ki so jih ti pritegnili. V posameznih okoljih so tako delovali specialisti za to zvrst množične kulture, slikarji in oblikovalci, ki so k ogledu filmskih podob vabili po svojih najboljših ustvarjalnih močeh ali rutinirano, za ljubi kruhek pač. A razliko se je opazilo, kriteriji so se oblikovali tudi na tem področju, najboljša dela nas pričajo še zdaj.

OD METROPOLISA DO KLEOPATRE

Najbolj uspeli stari filmski plakati še vedno in vedno bolj kotirajo na svetovnih dražbah, in pred leti sem tako opazil, da se je na eni od njih zelo dobro odrezal tudi plakat za spektakel iz šestdesetih *Kleopatra*, po poreklu iz takratne Jugoslavije. Bolj ali manj anonimni avtorji so v tistih časih na našem področju ustvarili kar nekaj uspešnih plakatov za tuje filmske klasike, ki so cenjeni tudi širše; med njimi mi tako na hitro pride na misel še tisti za z našimi kraji povezano ekranizacijo Hemingwayevega romana *Zbogom, orožje*, ki jo je distribuiral Vesna film.

Samo ugibamo lahko, kako bi se na dražbah odrezali filmski plakati Petra Kocjančiča (ni mi namreč znano, da bi kakšnega od njih že kje prodali), vseeno pa lahko upravičeno domnevamo, da bi tovrstni preizkus spodobno prestala vsaj ena njegovih stvaritev, plakat za *Metropolis*, znamenito mojstrovino Fritza Langa. Kocjančič je to delo oblikoval leta 1927, leto po nastanku filma, in gotovo predstavlja enega vizualno najprepričljivejših tukajšnjih izdelkov iz tistega časa, o čemer se že nekaj let lahko prepričajo obiskovalci Kinodvora, v katerega predverju visi njegova povečana reprodukcija.

Večino svojih filmskih plakatov – vsi so nastali v dvajsetih letih – je Kocjančič oblikoval za takratni kino Ljubljanski dvor, skrajšano Kinodvor (zgodba o njegovi oživitvi je ena lepših tukajšnjih), katerega najemnik Peter Šumi je, kot lahko preberemo v knjigi Mete Kordiš *Gospodična, vi ste lepi kot plakat* (Filozofska fakulteta, Ljubljana, 2005), ambiciozno zastavil programsko politiko in zaradi tega (kako žalostno



RAZSTAVA
PETER KOCJANČIČ:
Slovenski filmski plakat

GALERIJA AVLA NLB, LJUBLJANA

19. 9. – 7. 11. 2013

Kdo, kdaj in kako?

domače) tudi bankrotiral. No, še prej se je v Dvoru k sreči veselo dogajalo – očitno je bil kar solidno svetovljanski kino, in takšni so bili tudi Kocjančičevi plakati, v katerih je pravzaprav na poseben način vsebovana esenca duha časa, globalnega in lokalnega.

Domnevamo lahko, da so ti plakati večinoma nastali po predlogah fotografskih prizorov iz filmov in plakatih studiev, v katerih so filmi nastali, kar je seveda logično. Zaznamuje jih tehnično dokaj preprosta, a korektna, včasih zelo učinkovita izvedba. Opazimo zanimive oblikovne rešitve in hkrati uspešna vizualna povzemanja narave in bistva posameznih filmov, pa naj gre za osladne produkcije po operetnih predlogah ali smrtno resne tematike. Ena takšnih je gotovo znani protivoini film s pri Zolaju izposojenim naslovom *J'accuse* Abela Gancea, s katerim je poskušal s sodobnimi izraznimi sredstvi odvrniti človeštvo od ponavljanja zločinskih uničevalnih epopej, kakršna je bila prva svetovna vojna. Kocjančič mu je pri tem s poslušom sledil, in zanimivo je, da sta se ohranila kar dva različna plakata za ta film, oba barvno minimalistična, dvobarvna, s čimer je avtor očitno poskušal sugestivno izpostaviti bistveno. Reprodukcijska prvega, rdeče-črnega, s trupli v prvem in objokovalko v drugem planu, je objavljena v prej omenjeni knjigi, na razstavi pa vidimo še sugestivnejšo, črno-belo rešitev, z dominantnim črnim križem in belim okostnjakom na njem. V obeh lahko prepoznamo odmev ekspresionizma, ki zelo značilno pride do izraza tudi v razstavljenem plakatu za film *Kalvarija žene*, s kolono žena, ki s sklonjenimi glavami prečkajo most. To črno-belo delo je zelo blizu izraznosti tukajšnje sočasne ekspresionistične grafike.

Ponekod je oblikovalec vključil obilje besedilnih informacij v različnih, za tiste čase značilnih tipografijah in z njimi poskušal pritegniti gledalca. Napis, ki se nam danes zdijo zabavni, če ne že bizarni, opozarjajo na primer na »slovitega najmočnejšega človeka na svetu« ali ponujajo vpogled v »razuzdano ljubavno življenje v razkošnih pariških salonih«, čemur se je takratni slovenski gledalec najbrž kar težko uprl. Nekateri drugi plakati pa navajajo le osnovne informacije o filmu, nagovarjajo pa predvsem s sugestivnim vizualnim izrazom, s katerim je Kocjančič poskušal povzeti bistvo razburiljivega, dramatičnega filmskega dogajanja.

GLOBALNO IN LOKALNO

Večina razstavljenih plakatov se zdi bolj podobnih klasični grafiki, na primer lesorezom, kot današnjim filmskim plakatom, nespregledljiv je pridih ročnega dela. V tem smislu ponujajo tudi zanimivo priložnost za razmislek o porajanju množične kulture, zvezdniskega sistema. »Božanska« Greta Garbo se nam na Kocjančičevem plakatu zazdi povsem drugačna, podobne manj znanih ali že pozabljenih zvezd, kot so Tom Mix, Lillian Harvey ali Lily Damita, pa se nam utegnejo zazdeti le kot odsev nekih drugih, v tem smislu še zelo naivnih časov, na katere praviloma gledamo z nostalgijo, čeprav je že takrat šlo za bolj ali manj iste stvari (studijski sistem, umetno ustvarjanje javne podobe zvezd itn.).

Za ikonski Kocjančičev plakat za *Metropolis*, narejen sicer za Balkan film Zagreb, se zdi, da se ne navezuje le na film, za katerega je bil ustvarjen, da ne povzema le njegovega duha, duha svojiske »negativne utopije«, izvirajoče iz stvarnosti povojne Nemčije, ampak vsaj toliko priča tudi o takratni tukajšnji stvarnosti. Kot da iz tega izdelka, ki je veliko živahnejši, barvitejši od ostalih plakatov za ta Langov film, veje nekakšna opojna ekstaza visokotehnološke prihodnosti, ki je povezana z optimizmom, z vero v prihodnost, takrat, na začetku »srečne dobe slovenskega meščanstva«, navzočo pri nekaterih tukajšnjih krogih. Svarilo pred različnečenjem, totalitarizmom, je v tem plakatu skoraj zasenčila čista artdecojevska estetika, tehnično preprosta, a vizualno nad vse učinkovita avtorjeva izvedba. Kot da bi že dolgo čakal na priložnost, da ustvari kaj takega – in jo končno dočaka.

Navdušenje nad tem Kocjančičevim plakatom malce zbledi, ko ugotovimo, da ne gre za posebej izvirno avtorsko delo, ampak za barvno obogateno remake originalnega studijskega plakata za nemško verzijo filma, ki je takrat doživel še nekaj predelav. Utegne pa kdo zastriči z ušesi ob podatku, da so prav plakati za *Metropolis* največje tovrstne dražbene uspešnice. Mednarodna verzija plakata Heinza Schulz-Neudamma, z drugačnim motivom, kot ga je preoblikoval Kocjančič, je leta 2005 dosegla najvišji znesek, za katerega je bil do takrat prodan kakšen filmski plakat, šeststo devetdeset tisoč dolarjev. Ta plakat (bil naj bi eden od le štirih še ohranjenih) je takrat kupil zbiralec iz Kalifornije, ki je pozneje bankrotiral, zato ga je, skupaj s še osmimi redkimi filmskimi plakati, konec lanskega leta znova dal na dražbo in za lot iztržil rekordnih milijon dvesto tisoč dolarjev. Kocjančičev plakat ni tako zaželen trofej in bi bil seveda vreden veliko manj, a je za nas, našo vizualno in siceršno identiteto zelo pomemben; konec koncev ni vse v denarju. ■

Timon Atenski obeležuje dvajsetletnico novogoriške gledališke hiše – ki jo je odprl prav tako Janez Pipan s Smoletovim *Krstom pri Savici*. To simetrijo komentira takole: »Smoletov *Krst*, morda edina slovenska drama s shakespearjevskim duhovnim, intelektualnim in pesniškim tlorisom, je leta 1994 pripovedoval zgodbo o rojstvu države; bilo je veliko krvi, a tudi nekaj vročega smisla in upanja za prihodnje dni. *Timon Atenski* pa govori o koncu in propadu države in o radikalni deziluziji, ki jo živimo danes.«

BOŠTJAN TADEL

Timon *Atenski*, tokrat tretjič na slovenskem odru, po Šedlbauerju (1977) in Taufferju (1992) v ljubljanski Drami, ne sodi med pogosteje uprizarjane igre, ni pa nezanimiv podatek, da se je Peter Brook odločil zanjo leta 1974 pri svoji inavguracijski uprizoritvi v pariškem gledališču Bouffes du Nord. Pomenljiv se zdi zlasti zato, ker je Brook s tem označil svoj novi začetek v umetnosti bolj naklonjeni Franciji, kjer deluje še danes. Zgodba je taka: Timon je nepopisno bogat atenski meščan, ki ima vse ljudi za prijatelje, zato jim nenehno poklanja dragocena darila. Ljudje to izkoriščajo, tudi oni njega obsipajo s pozornostmi, ki jih večdesetkratno vrača. Kmalu se izkaže, da Timon za vse to prijateljstvo nima več denarnega kritja, da so tudi njegova posestva obremenjena z dolgovi, zato pričakuje, da mu bodo »prijatelji« priskočili na pomoč – kar se kajpak ne zgodi, zato se Timon zagrenjen umakne v osamo, koder kolne ne le ljudi, temveč vse stvarstvo (tudi luna krade soncu itn.) in počasi (po več prizorih z liki, s katerimi je bil kajpak v povsem drugačnem odnosu v času svoje radodarnosti) umre. Vzporedno teče slabo razvidna zgodba vojskovodje Alkibiada, ki se spre z atenskimi senatorji zaradi po njegovem krivične obsodbe njegovega (neimenovanega) prijatelja, je zato izgnan iz Aten, na koncu pa si jih s silo pokori. Igra, katere soavtor je Thomas Middleton, ima nekaj Shakespearovega genija na ravni stavka, značajsko je bližje tipski psihologiji Molièrovih junakov, izpeljava pa je precej shematična.

Glede na izjave in besedilo v gledališkem listu, se zdi, da je režiserja in dramaturginjo Diano Koloini zlasti pritegnila aktualna situacija v Atenah: obubožani Grki, ki za svoje težave krivijo predvsem brezobzirnost globalnega kapitala. Koloinijeva zapiše: »Atene, v katerih se dogaja Timonova eksemplarna usoda in s katerimi je zaznamovano njegovo ime, so pravo mesto te zgodbe. Tam se je menda rodila demokracija in pojmi, ki določajo današnjo Evropo. Tam se menda piše usoda nas vseh.«

Ta zastavek zveni obetavno, vendar na odru ni tako jasno razviden – razen v sodobnih kostumih Lea Kulaša. Pipan *Timona* uprizarja sledeči tekstu (z vedno več krajšavami besedila proti koncu), najprej s tako rekoč estradnim slavljenjem v nekakšnih novodobnih palačah (v tem delu je scensko – scenograf je Marko Japelj – dominanten nekakšen korporativni sivi marmor, opravlka imamo z mikrofoni, atraktivnimi spremljevalkami *glitterati* stremuhov, z nekakšno medijsko ozaveščenostjo), nato pa v puščobi planjave, polne odpadlega listja, sredi katerega si Timon koplje grob. Z efektnimi intervencijami se ne varčuje: za začetek nov prevod, pa več kot deset statistov, ženski ples zgoraj brez v koreografiji Nastje Bremec in Michala Rynia, vožnja s prižganim težkim motorjem, opazna glasba Alda Kumarja, brutalno obnašanje izterjevalcev, na koncu z Alkibiadom na oder pridrejo celo nekakšni vstajniki. Vsega je, tudi zagnanosti igralcev – v prvi vrsti kajpak suverena Bineta Matoha v naslovni vlogi –, a vendarle umanjka jasnejša razgrnitev, kaj naj bi vse to imelo opraviti z »usodo nas vseh«.

SVET JE, KAKRŠEN JE, ČUDAK JE BIL TIMON, DOKLER SI JE TO LAHKO PRIVOŠČIL – KO SI VEČ NE MORE, PA POSTANE TAK KOT VSI.



Bine Matoh
v naslovni vlogi

FOTO ZAVADLAV PAVŠIČ

PROLETAREC, KULTURNIK, SLEHERNIK?

Pipan sicer pravi: »*Timon Atenski*, to so fragmenti, črepi-nje, razbitine drame, nekoč morda zavržene in odvržene v koš za odpadke; tako ga tudi mi uprizarjamo in pozornemu gledalcu prepuščamo, da jih sam zlepi v strukturo/celoto, ki bo v skladu z njegovim razumevanjem sveta. (...) Njegova resničnost, če zelo poenostavim, temelji na dejstvu, da se v njem zgošča neka resnica, da je sečišče resnice, resnice časa, sveta, tega, kar živimo.« To zveni ambiciozno, a vendar bi gledalcu koristil še kakšen gledališki namig poleg sodobnih manir in oblek, da bi se boljše znašel v tem svetu »radikalnega ljudomrzništva, v katerem je kopičenje in izginjanje denarja najpomembnejša zgodba«, kot zapiše Koloinijeva.

Timon je dobitnik, ki vse razda »prijateljcem«, ti ga zapustijo takoj, ko ne zmore več »plačevati« njihove naklonjenosti – on pa zato goreče zasovraži ves svet. Verjetno se moramo vprašati, kdo je (bil) torej ta dobitnik? Dosleden odgovor je težak, saj gre za dve zelo različni osebi: morda je to knjigovodsko dlakocepstvo, vendar o izvoru Timonovega premoženja (že iz besedila) ne izvemo nič. Prav tako ne vemo, kaj je motiv njegove radodarnosti. Motiv koristoljubja njegovih podreptnikov in poznejših izdajalcev je seveda jase, tako kot tudi Timonovo poznejše sovraštvo tistih, ki jim je čistega srca dajal, oni pa njemu nočejo. Pri tem pa Timon ni dajal tistim, ki bi bili zares potrebni pomoči (kot denimo ustanovitelj Microsofta Bill Gates, ki že več kot desetletje z milijardami dolarjev financira cepljenje otrok v najrevnejših državah sveta), temveč tistim, ki so se mu prilizovali. Z drugimi besedami, svet je, kakršen je, čudak je bil Timon, dokler si je to lahko privoščil – ko si več ne more, pa postane tak kot vsi in za svojo nesrečo krivi vse razen sebe.

Kdo je torej Timon v novogoriški uprizoritvi? Je sodobni proletarijat, ki se je razdajal, dokler je zmož, zdaj pa ga vsi izjemajo – denimo v Atenah? Je javni sektor, pri nas in po vsej Evropi, ki ga brezobzirni pohod kapitala zmanjšuje, kolikor le more? Je slovenska kultura, ki je narod povzdignila v nacijo, zdaj pa trepetja za svojo usodo? Vse to bi lahko bil in po svoje tudi je, a v predstavi ni izpostavljeno. S tem seveda omogoča gledalcu, da v uprizoritvi išče, kar hoče, kar pa je precej neambiciozno zlasti glede na zadnji izrečni stavek: »Vrnil se bo.« Kdo torej? In kdaj in kako, gleda na to, da uprizoritev »govori o koncu in propadu države in o radikalni deziluziji, ki jo živimo danes«. Radikalni deziluziji navkljub Pipanov Timon namreč ne umre. ■

WILLIAM SHAKESPEARE
THOMAS MIDDLETON
Timon Atenski

PREVOD SREČKO FIŠER,
REŽIJA JANEZ PIPAN
SNG NOVA GORICA
26. 9. 2013, 150 MIN.

Dokumentarni portret

PREMALO FILMA ZA TOLIKO ŽIVLJENJ

Študentom umetnostne zgodovine na ljubljanski Filozofski fakulteti Izidorja Cankarja predstavljajo kot nestorja slovenske umetnostne zgodovine in soustanovitelja Moderne galerije; na Fakulteti za družbene vede se na katedri za novinarstvo o njem razpravlja kot o uredniku dnevnika *Slovenec* in slovstvene revije *Dom in svet*.

AGATA TOMAŽIČ

V branje študentom pa bi se lahko priporočalo tudi njegove *Obiske*, zbirko esejskih orisov izstopajočih osebnosti slovenskega meščanstva v času med obema vojnama; na oddelku za mednarodne odnose ta iste fakultete ga najbrž omenjajo kot vidnejšega diplomata; gotovo o njem govorijo tudi na teologiji in seveda ga že v srednji šoli vsak dijak spozna kot pisatelja: zaradi obveznega čtiva, kamor sodi njegov potopisni roman *S poti*. Izidor Cankar je bil vse to.

Čisto malo si ga lastijo tudi Bolgari, ker je prijateljaval z njihovo znano pesnico Elisaveto Bagrjano. In če bi ta zapis hoteli malo obešenjaško zasukati, bi dodali, da o njem morebiti govorijo tudi kinologi, kajti Izidor Cankar je imel v zadnjih letih zvestega štirinožnega spremljevalca, psa po imenu Baldo, ki ga je vodil razkazovat na pasje razstave in si tam zanj obetal kakšne nagrade – menda zaman.

Kar težko je verjeti, da se vsi ti opisi prilegajo enemu samemu človeku in da je vse te vloge odigral v enem samem, niti ne pretirano dolgem življenju – ki pa je, vsaj njegov aktivni del, pokrivalo prvo polovico 20. stoletja in zrcalilo vse njegove temeljne dogodke in dogajanja.

NEKOČ BRATRANCA

Izidor Cankar (1886–1958) je bil mlajši bratranec Ivana Cankarja (1876–1918) – ko je Izidor ravno dobro shodil, je Ivan začel obiskovati ljubljansko realko. Pozneje je tudi Izidor, prav po posredovanju svojih dveh bratrancev, že enajstleten prišel na šolanje v Ljubljano. Rojen ni bil na vrhniškem klanecu, temveč v slavnskem Šidu, v srednje premožni družini krojača Andreja Cankarja in bogate dedinje Marije Huber – katere bogastvo pa je polagoma skopnelo, tako da je tudi Izidor v življenje skočil s približno enako nizko postavljenega klina na družbeni lestevici kot starejši bratranec in se je na prigovarjanje sorodnikov moral odločiti za edini poklic, ki je v tistem času veljal za zanesljivega z materialnega vidika: vpisal se je na bogoslovje. Prav na tej točki se ponuja druga možnost za duhovničenje: zdi se, kot da bi Izidor Cankar tako s svojo študijsko usmeritvijo kot z marljivostjo, temeljitostjo, vsestranskostjo in sijajnostjo svoje kariere na več ravneh prehitel starejšega bratranca prav na tistem pasu, kjer je onemu zmanjkovalo sape ter sta ga njegova svobodomiselnost in upornost ovirali prav toliko, kolikor sta mu po drugi strani dajali poleta za umetniško ustvarjanje. Navsezadnje sta oba ob rojstvu dobila popotnico v obliki visokega inteligenčnega količnika, ki ga je Ivan znal unovčiti izključno v književnosti (poskušanje v politiki ni imelo pravega odzvena), Izidor pa je področja menjaval oziroma se udeleževal na več vzporednih, pri tem pa povsod, kamor je stopil, pustil globoke in trajne odtise. Na njegovo odločitev za študij teologije in duhovniški stan bi morali bržčas gledati kot na mladostno nepremišljenost, saj je pozneje, natanko pri štiridesetih, izstopil iz reda in se – na vsesplošno zgražanje ljubljanskega meščanstva – poročil z (Ano) Ničo Hribar, hčerko Dragotina Hribarja in Evgenije Šumi. Že dotlej pa je vzbudil njihovo pozornost z manj spotakljivimi, resnejšimi dejanji, o katerih pred kamero



razlagajo proučevalci njegovega dela ali tisti redki, ki se ga še spominjajo osebno. Eden takih je umetnostni zgodovinar dr. Lojze Gostiša, ki je snovalcem dokumentarca prinesel pokazat redkost: filmski trak, na katerem so ovekovečili dr. Izidorja Cankarja v zadnjih dneh njegovega življenja, na bolniški postelji v sanatoriju Emona. Umril je star 72 let in tako za trideset let preživel svojega (starejšega in slavnejšega) bratranca.

O SLOVNICI IN NARCISOIDNOSTI

Sanatorij Emona, končna postaja Izidorja Cankarja, je prikladna vstopna točka za poskus razpravljanja o portretirančevi politični usmeritvi. Kako je lahko nekdo, ki je vse do leta 1926 vsaj formalno pripadal duhovniškemu stanu in tudi pozneje, celo med drugo vojno, opravljal diplomatske naloge bolj ali manj strumnega poslanca kraljevine SHS v tujini, tik pred smrtjo užival skrb in nego zdravniškega osebja v bolnišnici, prvenstveno namenjeni najvišjim, nepogrešljivim partijskim kadrom? Izidor Cankar, čigar politična pot je zelo podrobno predstavljena že v knjigi dr. Andreja Rahtena *Izidor Cankar. Diplomati dveh Jugoslavij*, namreč nikoli ni izrecno zavrgel vrednot narodnoosvobodilnega boja, v dokumentarcu eden od pričevalcev celo citira njegovo izjavo, ki jo je podal, ko je prebral program OF: »Ti fantje sicer ne znajo slovnice, bodo pa zmagali.« Nad sestavljanjem programa je, kot je znano, bedel Josip Vidmar, eminenten kulturnik s pedigrejem, ki bi mu najbrž le težka očitali, da nima slovnice v malem prstu, a se gledalcu dokumentarca že prej razkrije kot Cankarjev zopnik – na enem od shodov PEN v Budimpešti ga je na nekem prtičku označil za »narcisa«. Zanesljiv odgovor na vprašanje, kako sta se tako eden kot drugi v resnici razumela s slovnico, je izginil z njunimi nelektoriranimi besedil vred, iz vsega ohranjenega pa je mogoče razbrati, da sta si delila vsaj eno lastnost: rahlo vasezaverovanost. Pa vendar ta pri Cankarju očitno ni bila tako odbijajoča, da bi po drugi svetovni vojni, ko so diplomata po hitrem postopku spravili v pokoj, njegovi stari prijatelji, ki so se ob menjavi oblasti pravilno pozicionirali, ne zastavili dobre besede zanj in povlekli ustreznih niti, da je bil premeščen v Emona.

DRUŽABNA FUNKCIJA UMETNOSTNE ZGODOVINE

S politiko se je Izidor Cankar začel ukvarjati še kot duhovnik, kmalu po koncu prve svetovne vojne. A ga je razočaranje, ki ga je doživel ob koroškem plebiscitu, odvrnilo in se je raje posvetil svoji stroki, umetnostni zgodovini. *Grand tour* po Italiji, ne le študijsko, temveč tudi osebno formativno popotovanje, ki ga opiše v romanu *S poti*, je namreč opravil v resnici (tema njegovega doktorata je bil prav Giulio Quaglio, čigar fresko *Madonna Assunta* je tako virtuosno popisal).

Po kratki novinarski oz. uredniški epizodi in študijskem izpopolnjevanju na Dunaju je leta 1920 začel predavati kot docent na oddelku za umetnostno zgodovino v Ljubljani in napredoval do rednega profesorja. Kot nam predstavi dokumentarec, je bil izvrsten predavatelj, njegov metodično in sistematično spisani *Uvod v umevanje likovne umetnosti* pa je, zlasti med ljubljanskimi damami, dosegel status nekakšne »družabne lektire«. In prav to dokaj zgovorno priča tudi o statusu, ki ga je takrat uživala umetnostna zgodovina – prvovrstna snov za pomenkovanje med brezdelnimi, čeravno izobraženimi meščankami. Izidor Cankar si je to prizadeval spremeniti in umetnostno zgodovino povzdigniti v vedo z jasnimi pojmovnim sistemom; če česa ni zagotovo vedel, »se je odpeljal v Pariz po kak podatek«, njegov način dela opiše (mlajša) stanovska kolegica, dr. Špelca Čopič.

SLOVENSKA ARISTOKRACIJA (DUHA)

Dokumentarni film se kajpada ne ukvarja samo z njegovim poklicnim angažiranjem, ravno tako ga poskuša predstaviti na družabnem parketu, kjer je bil obdan z množico prijateljev in znancev, katerih seznam bi se bral kot nekakšna Gotha slovenskega predvojnega meščanstva: penati, Fran Saleški Finžgar, že omenjeni Josip Vidmar, rodbini Hribar in Šumi. Povezave med njimi so tvorile tesno sktano čipko, katere vzorci so se, kot po navadi, v najumetelnejše in najbolj prese- netljive vijuge pletli pod prsti naključja: le kako bi sicer lahko pojasnili skoraj neverjeten spoj okoliščin, po katerem je bil Izidor Cankar tisti čas, ko naj bi partizani obračunali z lastnikoma Strmola, Ksenijo in Radom Hribarjem, na diplomatski večerji s kanadskim premierjem Williamom Mackenziejem Kingom? Likvidacija zakonskega para iz vrst premožnega meščanstva je sicer, s primerno mero *licencie poetice*, popisana v Jančarjevem romanu *To noč sem jo videl*.

Prav na tej točki kronološke premice, ki se vleče skozi življenje Izidorja Cankarja, pa se razpira špranja, ki ponuja drugačno gledanje na dokumentarni film: kot poskus televizijske pripovedi o že izumrli (ali vsaj močno zdesetkani in nikdar več scela obujeni v življenje) generaciji slovenskega medvojnega meščanstva. O sloju ljudi, ki je zajemal življenje z veliko žlico, ker jim je materialni položaj – do katerega so zvečne priplezali sami – to dopuščal, obenem pa si niso, tako kot je to značilno za novodobne premožneže, zatiskali oči pred zunanjim svetom. Ostali so občutljivi in dojemljivi za tiste na nižjih klinih socialne lestevice (primer razsvetljenih podjetnikov tipa Hutter), na področju umetnosti pa so ne le spremljali svetovne trende, temveč jih včasih celo drzno zarisovali in se postavljali ob bok primerljivim izobražencem svoje branže iz drugih držav z daljši tradicijo meščanstva in številnejšim prebivalstvom. Slovenci resda nikoli nismo premgli lastnega plemstva, a zaradi plemenitosti duha in svetovljanskosti, ki sta – gledano s točke tukaj in zdaj, ko je tukajšnjost in zdajšnjost edino, kar šteje – prežemali medvojne generacije izobražencev, bi taiste rodove lahko šteli za najboljši približek slovenski aristokraciji, bolj v duhovnem kot v gmotnem pomenu te besede. Izidor Cankar je utelešal vse odlike (in pomanjkljivosti) družbe svojega časa in ob dokumentarističnem prikazu njegovega življenja in dela se nam upravičeno zastavi vprašanje, zakaj je bil prav on tisti od obeh bratrancev, ki mu je zgodovina namenila precejšnjo pozabo. Edini očitek na račun ekranizacije njegovega življenja in časa je, da je prekratek. Nemogoče se zdi (in tudi zares je), da bi njegovo razgibano, večplastno in kot da na več vzporednih kanalih potekajoče življenje predstavili v manj kot uri. Ta namreč ravno zadošča, da gledalec rahlo zmeden od hitrostnega nizanja dogodkov in ljudi, za katere je sicer že slišal, vendar so mu njihove medsebojne povezave slabše jasne, zajame sapo in nejeverno zmaje z glavo, ko se na zaslon že pripelje odjavna špica. ■

Ljubljansko jutro, benečanski večer

SCENARIST, REŽISER IN MONTAŽER:
AMIR MURATOVIČ

TV SLOVENIJA, 52 MIN.

TV-PREMIERA 10. OKTOBRA 2013 OB 20. URI

Operni diptih

Več problemov kot rešitev

Le dan narazen sta sezono začela oba slovenska operna ansambla, oba z deli skladateljev, ki zadnja leta tvorita približno polovico repertoarja: Verdija in Puccinija. Razen redkih izjem so imeli pri obeh glavno besedo tuji poustvarjalci, kar bi počasi moralo pripeljati do resne debate o vzgoji slovenskih dirigentov, pevcev in režiserjev.



Gilda gre na koncu na dvoje: duša očitno v nebesa, truplo ostane prekletemu očetu.

FOTO SNG OPERA IN BALET LJUBLJANA/DARIA STRAVS TISU

STANISLAV KOBLAR

Kako umetnino v preteklik vklejenega medija, kot je opera, pretočiti in (raz)brati na odru, da bi sporočilni in estetski potencial prevzel sodobnega poslušalca in gledalca, je vprašanje, ki se ob vsaki uprizoritvi in z enako težo postavlja tako ustvarjalcu kot ocenjevalcu. Odgovorov in poti je nešteto, uspešnih uprizoritev pa mnogo premalo. Doma in po svetu. Tudi na najuglednejših svetovnih odrih – da si po nepotrebnem ne bi ustvarjali iluzij in vili rok le nad našo stvarno majhnostjo in provincialnostjo. Videti pa je – lahko da se pri tem motim –, da se večina uprizoriteljev opernih del namesto k poglobljanju v bistvo dramske, glasbene in

sporočilne razsežnosti dela raje ozira po všečnih, simbolno pogosto negotovih režijskih postopkih, drznejši pa tudi po potencialno provokativnih, karkoli to že komu danes pomeni. Tudi na naših dveh opernih odrih z vsako novo uprizoritvijo takšni inscenacijski mišmaši, »obogateni« z lokalno navlako, postajajo že kroničen pojav. Sveža primera sta prvi letošnji premieri v Ljubljani in Mariboru: medtem ko uprizoritvi *Rigoletta* ni kaj dosti očitati, nad drugo lebdi en velik zakaj.

RIGOLETTO Z ODLIČNIMI NOSILNIMI PEVCI

Po dobrih treh desetletjih premora je trinajsto postavitev *Rigoletta* na ljubljanski oder postavil nemški režiser Detlef Sölter, ki se ga spomnimo po zanimivi režiji študentske izvedbe *Orfeja* Claudia Monteverdija in tudi po zgrešenem Verdijevem *Nabuccu* na istem odru. Da bo v predstavi poskusil odpreti prostor nekemu novemu pojmovanju dela, je naznanil že med uvrtulo, z odprtim odrom, nad katerega je obesil gugalnico z mitološkim krilatim konjem Pegazom in z vizualno interpretiranim trikotnikom protagonistov, na katerih sloni zgodba o kaznovanem poskusu maščevanja pohabljenca, dvornega norčka. Med razvojem zapleta smo o smotrnosti te ideje večkrat podvomili: prvič, kaj sploh je imel v mislih, ko je v sporočilno in dramaturško jasno zasnovo vpeljal tako raznorodni ikonografski pojem, kot je Pegaz, in ga potem z malo ali nič povednimi modifikacijami vlekel skozi celotno predstavo, ne da bi prišel do vsaj ene prepričljive stične točke med Hugojevo dramsko predlogo *Kralj se zabava* (in Verdijevim libretom Francesca Marie Piaveja) in kakšno pomensko dimenzijo tega mita. Kaj je

RIGOLETTO JE MARKO KOBAL: ODRSKO IZBRUŠEN DO POTANKOSTI, ENAKO PREPRIČLJIV TAKO V DRAMSKIH KONICAH TER V PRETRESLJIVI INTIMI. TO JE BILA DEJANSKO NJEGOVA PREDSTAVA.

imel v mislih, ne moremo vedeti, stičnih točk pa preprosto ni. Podobno, vendar ne tako očitno, se je zapletal tudi z ogrinjaloma, ki ju je interpretiral v skladu z biblijsko simbolizacijo barv – bele kot simbola čistosti in neomadeževanosti ter rdeče kot pregrehe.

Dramaturško je brcnil v prazno z nekaterimi rokohitrskimi verističnimi prijemi: morilca Sparafucila, ki čisti nož, umazan od krvi, je režiser očitno zalotil tik po opravljenem umoru, še dlje pa je šel s plehkim, neokusnim znakom razdevečenja (diletantski rdeč madež na obleki). Vrhunec tovrstnih ekshibicij je Sölter dosegel s sklepnim prizorom, v katerem brez kančka subtilnosti lik Gilde razdeli na dve enoti ter umirajočemu telesu v očetovih rokah sopostavi v nebesa odhajajočo (očitno utelešeno?) dušo, ob tem pa pokaže še velikanski beli križ ... Seveda je tako lahkotno uvajanje pojmov in simbolov v finalu predstave postalo že neovladljivo, in tako se je uprizoritev, namesto da bi z Rigolettovo katarzo doživela dramaturški vrh, sesedla pod težo amatersko izvedenega Gildinega »vnebovzjetja«. Škoda!

GIUSEPPE VERDI

RigolettoDIRIGENT
LORIS VOLTOLINI,
REŽISER
DETLEF SÖLTEROPERA IN BALET
SNG LJUBLJANA

26. 9. 2013

GIACOMO PUCCINI

TriptihDIRIGENT
CLAUDIO M. MICHELI,
REŽISER
PAUL-ÉMILE FOURNYOPERA IN BALET
SNG MARIBOR

27. 9. 2013

S tem zadnjim vtisom je režiser izničil marsikaj dobrega: solidno mizansceno in živahen ritem, zlasti v prvem dejanju z dobro razčlenjenim prizorom zabave z jasnimi vstopi Vojvode, Grofice Ceprani, Rigoletta in Grofa Monteroneja (v lanski mariborski uprizoritvi je bil ta prizor denimo povsem zabrisan), spretno vodene scene z dvorjani, značajsko profilirane like in še kaj. Funkcionalni in vizualno jasni kostumi ne izstopajo iz znanih vzorcev, realistična scenografija, ki jo podpisuje režiser Sölter, pa ne kaže posebne inventivnosti, v tretjem dejanju celo vizualno in funkcionalno zdrsne na lutkovno raven.

Medtem ko je predstava po scensko obetavnem začetku v nadaljevanju odrsko izgubljala, pa se je po glasbeno negotovem začetku zlasti pri glavnih solistih konsolidirala. V naslovni vlogi je nastopil Marko Kobal: odrsko izbrušen do potankosti, enako prepričljiv tako v dramskih konicah kot v pretresljivi intimi, pevske pa v celoti suvereni navkljub zanemarljivim intonacijskim nihajem ter v hitrih tempih kdaj pa kdaj premalo prožnosti. To je bila dejansko njegova predstava. Solidno je v vlogi Vojvode Mantovskega nastopil Branko Robinšak, četudi z nekaj bližnjimi srečanji z nevarnimi vodami pri prehodih iz srednjega registra v višji in pri forsiranju dinamike, kar pa je kot preizkušen pevec kajpak znal obvladati. Vlogo Gilde pa je interpretirala Martina Zadro, sopranistka zanesljive intonacije, lepega in uravnovešenega glasu, obdarjena z občutkom za fina dinamična in agogična niansiranja. Pri sicer dobro naštudirani vlogi so ostale le ne docela izbrušene kolorature.

Juan Vasle brez zadostne moči glasu v spodnji in višji legi ter odrsko okoren ni bil kos kratki, vendar dramsko pomembni vlogi Grofa Monteroneja. Z značilno odrsko prezenco in izdatno basovsko sonornostjo je Saša Čano prepričljivo poustvaril lik morilca Sparafucila. Kot Magdalena je igralsko šablonsko, glasovno pa precej štrleče izstopala Nuška Drašček Rojko; verjetno tudi zato prepričljivega glasbenega viška predstave s kvartetom Vojvode, Rigoletta, Gilde in Magdalene v tretjem dejanju nismo dočakali. Dirigent Loris Voltolini je z orkestrom dosegel solidno raven, z ustreznimi tempi in dinamičnim razponi sledil dramskemu poteku predstave ter skrbel predvsem za oporo solistom. K razgibanemu nastopu zbora je zagotovo pripomogla tudi dobra priprava, ki jo je opravila zborovodkinja Željka Ulčnik Remic.

TRIPTIH - ŠE NAJBOLJŠI ORKESTER

Triptih Giacoma Puccinija je kot celota ali po delih od praižvedbe pred slabim stoletjem kar pogosto izvajano operno delo, tokratna postavitev pa je prva celotna izvedba na mariborskem odru. Koliko je takšna produkcija primerna za relativno skromen produkcijski obseg pa tudi omejena ciljno skupino obiskovalcev, bo pokazal čas. *Triptih* sicer ne sodi med opere, ki so privlačne za širši krog občinstva, saj tako po formi kot vsebini in sofisticirani komponistični pisavi ne samo odstopa od prevladujočih vzorcev, temveč se v več točkah kaže tudi kot nekonsistentno delo. Visoko zastavljena cilja glasbenega odzvena Dantejeve *Božanske komedije* Pucciniju pač ni uspelo doseči. To še najbolj velja za prvo enodejanko *Plašča*, ki ji navkljub zadostni dramski osnovi (razredni konflikt, ljubezenski trikotnik, družinska tragedija, ljubosumje, umor) zaradi izrazito narativnega značaja libreta, zlasti v ekspoziciji, primanjkuje sceničnosti. Prizori brez domišljije in poetike so v razvlečeni in zaprti režiji Paul-Emila Fournyja ta vtis samo še poglobili, tako da *Plašča* iz splošne monotonije ni potegnil niti sklepni prizor umora. K dolgočasni izvedbi so precej prispevali tudi pevci, predvsem pevske solidna, a odrsko pusta Károly Szemerédy (Michele) in Nadia Vezzù (Giorgetta). Bolj prepričljivo je v vlogi Luigija deloval Florian Laconi, intonacijsko zanesljiv tenorist, zmožen širokih glasovnih razponov. V drugih vlogah so brez opaznih presežkov nastopili še Dušan Topolovec, Jaki Jurgec, Irena Petkova, Martin Sušnik, Nilda Luketič in Tomaž Planinc.

Realistično temačni mizansceni *Plašča* je režiser Fourny v *Sestri Angeliki* zoperstavil pastoralen, svetel, vizualno izčiščen, čustveno pa utesnjen ambient, iz katerega izstopa človeškost naslovnega lika ter ga s tem od grešnice povzdigne do nebes. Interpretirala jo je Fernanda Costa, sopranistka precej enoličnega glasu, v dramskih vrhuncih pa na meji lastnih pevskih in igralskih zmogljivosti. Zanimiv epizodni lik pohlepne in okrutne Tete kneginje je oblikovala Guadalupe Barrientos.

Največji glasbeno-scenski potencial *Triptiha* ima tudi najbolj pogosto izvajana, mojstrsko spisana komična enodejanka *Gianni Schicchi*. Tudi v režijski zamisli Fournyja je iz zasnove opere buffe zrasel všečen, dramaturško zelo zgoščen, resnici na ljubo pa v končni izvedbi tudi nekoliko cenen buffissimo. V naslovni vlogi mešetarskega povzpeticnika Schicchija je primerno slogu dominiral »prebujeni« Károly Szemerédy, ob njem pa v stranski vlogi Zite še prepričljiva Guadalupe Barrientos. Iz niza manjših vlog sta izstopala še Andreja Zakonjšek Krt kot Lauretta z ubrano izvedbo priljubljene arije *O mio babbino caro* in Martin Sušnik, slednji žal z odrsko vsiljivo, pevske pa moteče »naelektreno« vlogo Rinuccia. Presežke Puccinijevega *Triptiha* pa je tudi v tej mariborski postavitvi iskati v čudovitem orkestrskem partu, ki seže v vrhunce simfonizma: dirigent Claudio Maria Micheli mu je s prefinjenim pristopom, ob tudi sicer dobro vodeni predstavi, dal nad vse lep pečat. ■

GENIALNOST, PRINCI NA BELIH KONJIH IN ČAR TOALETE

Z Drugim spolom, temeljnim feminističnim delom, ki je v Franciji izšlo leta 1949, pri nas pa prvič s polstoletno zamudo, drugič pa poleti pri založbi Krtina, je kakor z večino (tisočstranskih) del, ki so postala kanon: nihče (več) jih ne bere. Bila so neštetokrat reciklirana in citirana v znanstvenih in publicističnih besedilih, nanje pa se sklicujejo tudi tisti, ki jih sploh še niso držali v rokah.

MANCA G. RENKO

V zadnjih mesecih sem mladim intelektualkam, pa tudi intelektualcem, ki jih poznam in so mi stopili na pot, zastavljala vprašanje, če so prebrali *Drugi spol* (*Le deuxième sexe*). Dobila nisem niti enega pritrdilnega odgovora. Vprašani so nekoliko skesano zmignili z rameni in poudarili, da so odlomek ali dva brčkone prebrali, da pa imajo v življenju mnogo pomembnejših opravkov od branja tisoč drobno popisanih strani, za katere avtorica spremne besede Eva D. Bahovec pravi, da so pretresle 20. stoletje.

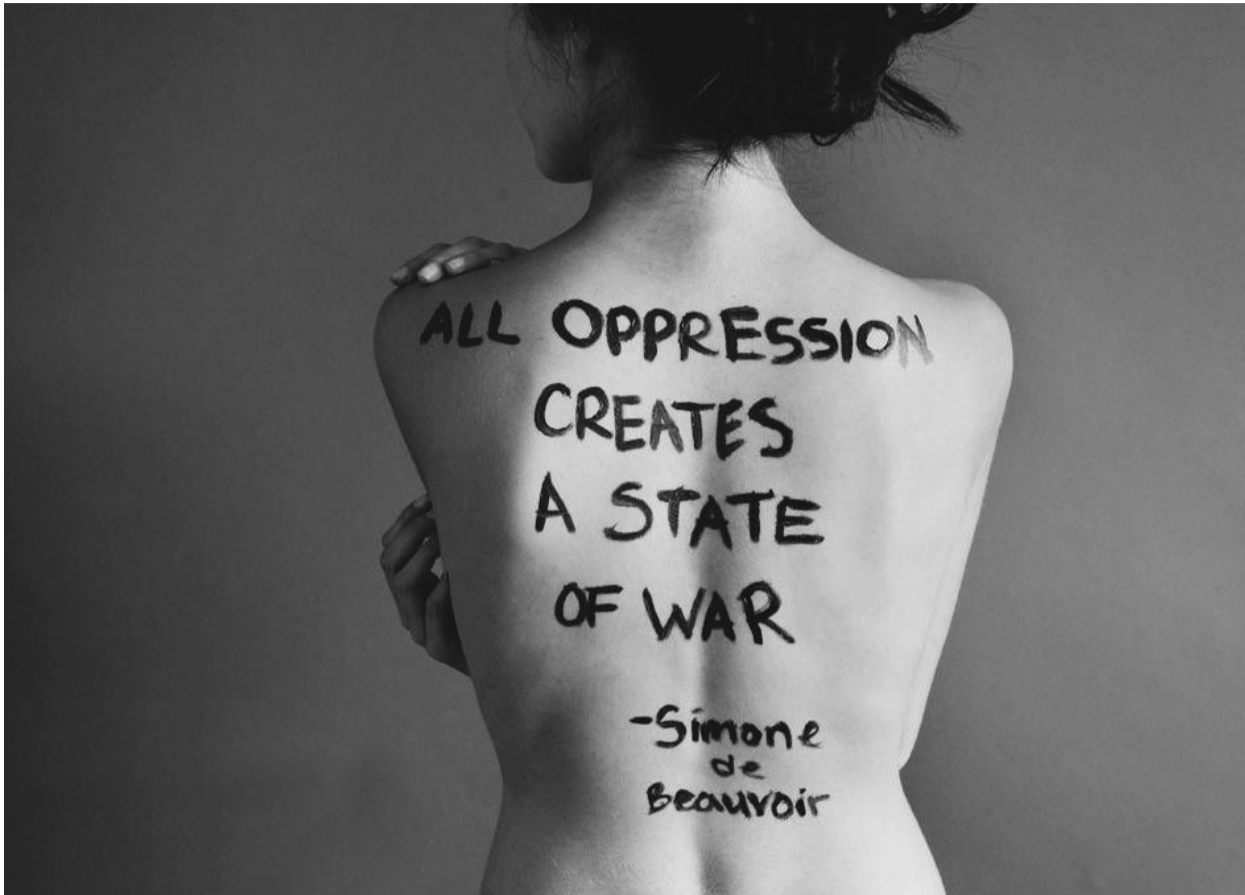
Kljub združevalnemu naboju besed feminističnih aktivistk bralka različnih teorij kmalu pride do zaključka, da bo svoj ženski boj morala biti sama. Tudi Simone de Beauvoir večkrat poudari: ženske pripadamo tako heterogenim skupinam (rasno, versko, statusno), da nikoli ne bomo zmogle artikulirati enotnih zahtev. To bi bilo po mnenju de Beauvoirove mogoče samo v brezrazredni družbi. A ker se ta ni udejanjila, ženske še vedno prej pripadamo svojemu okolju kakor svojemu spolu, o čemer priča tudi avtorica sama, saj se očitno nima za eno od žensk, o katerih piše, temveč do njih drži hladno in mestoma celo prezirljivo distanco. Ker se tudi v današnjih razmerah ženski boj najintenzivneje lahko odvija le na intimni ravni, mora biti tudi zapis o tem boju intimen. O knjigi, ki je prvič izšla pred več kot šestimi desetletji, ne moremo povedati nič

občega, kar še ni bilo povedano. Novo je lahko le intimno branje ženske, ki se zaradi časovne razlike precej razlikuje od ženske, za katero je Simone de Beauvoir pisala. Je za novo žensko *Drugi spol* sploh še relevanten, ali je postal relikv, ob katerem se v smehu obregnemo prijateljice, zadovoljne, ker nas družijo neke vrste intelektualni (razredni in ne ženski!) humor? Kaj lahko Simone de Beauvoir v času, ko naj biti ženska ne bi bila več ovira, sploh še lahko ponudi? Katere točke so aktualne tudi za ženske sedanjosti?

OSTANITE ŽENSKO!

Simone de Beauvoir v uvodu ponavlja parole, ki jih – kakor bi brala današnje ženske revije – kar naprej poslušala: »Bodite ženske, ostanite ženske, postanite ženske.« Iz tega sklepa, da vsako bitje ženskega spola očitno še ni nujno ženska, kar seveda rodi vprašanje, kdo ženska sploh je. »Ženska je Drugi znotraj totalitete, v kateri sta oba člena drug drugemu potrebna,« piše v uvodu, nato pa citira Poulaina de la Barra, feministka iz 17. stoletja, ki je dejal, da moramo podvomiti o vsem, kar so o ženskah napisali moški, saj ti razsojajo v lastni pravdi. Ali drugače: zgodovino žensk so ustvarili moški, ki pa so pisali predvsem o ženskem čaru in ženski skrivnostnosti, lastnostih (v *Drugem spolu* spoznanih za mit), ki sta ženski največkrat onemogočali prestop iz (ženske) imanence v (moško) transcendenco.





Kjer koli so se ženske borile za volilno in druge osnovne pravice, so naletele na moške, ki so govorili, da bi volivka izgubila svoj ženski čar – z volitvami po njihovem mnenju ženska ne more ničesar pridobiti, lahko pa vse izgubi. Ženska, so govorili tisti, ki so nasprotovali njeni volilni pravici, lahko s svojo ženskostjo vlada tudi brez volilnih lističev. Zavedali so se namreč, kakor pravi de Beauvoir, kaj izgubijo, če se odpovedo ženski, o kateri sanjajo, ne da bi vedeli, kaj jim bo prinesla ženska, kakršna bo v prihodnosti. Še danes velikokrat slišimo, da ženska ne sme postati »enaka« kot moški, saj bi s tem ubila napetost, ki vlada med spoloma. Ženska mora vzdrževati svojo ženskost in negovati ženske lastnosti, kakršne so toplina, milina, nežnost in ponižnost. Bajeslovna preteklost, ki jo izpodriva kruta in izprijena sedanost, predstavlja ideal le tistim, ki jim je bilo staro stanje stvari v prid – le tistim moškim, ki so za umestitev v svet potrebovali upognjjen ženski hrbet, ob katerem bi bili sami videti pokončnejši.

JE GENIALNOST REZERVIRANA ZA MOŠKE?

Velikokrat naletimo na prepričanje, da ženske niso sposobne tako genialnih uvidov kot moški. Ženske so marljive in učljive, a prikrajšane za moški navdih, pravijo. In prav za uvid v banalnost podobnih trditve potrebujemo historični pregled, ki ga ponuja de Beauvoir. Znan je Stendhalov rek, da so vsi genialni duhovi, ki se rodijo kot ženske, izgubljeni. V *Drugem spolu* tej misli sledi izpeljava, da se »genij ne rodi: genij postane, in ženski je njen položaj doslej onemogočal, da bi to postala«. Kako bi ženska lahko postala genialna, če pa so ji odvzeli vsako možnost, da bi lahko ustvarila genialno delo? Medtem ko se je njen brat lahko svobodno potikal po svetu, spoznaval nove ljudi in uril svoje misli, je ona ostajala zaprta v domu staršev ali moža, preigravala vedno iste klavirske komade, šivala ali prebirala knjige, ki so jih ji dovolili brati. Virginia Woolf je opozorila, da so Jane Austen, sestre Brontë in George Eliot porabile neskončno energije, da so se osvobodile zunanjih omejitev. In ko so dosegle točko, na kateri so lahko začele pisati, so bile že utrujene od naporne poti. Ničkolikokrat ženske še danes dobimo občutek, da smo bolj zadihane od moških, ki stojijo na isti točki kot me. Ne zato, ker bi bila njihova nadarjenost večja, temveč ker smo morale me, da smo se prebile do današnje točke, na svoji poti pokazati mnogo več.

KARIERA ALI ZAKONSKO ŽIVLJENJE?

Prišla sem v leta, ko se pogosto čudim, koliko prijateljic in znank si želi (sanjske, pravljicne) poroke in zakonskega življenja, kakor da bi s tem dobile posebno zadoščenje ali izpolnile življenjski cilj. Vsaki zastavim isto vprašanje, za katerim se skriva iskreno čudenje: »Zakaj poroka?« Odgovora sta vedno le dva. Prvi se glasi: »Veš, jaz sem v resnici bolj tradicionalna in mi to veliko pomeni,« drugi pa: »Že od otroštva se veselim, da bom za en dan lahko princesa.«

Simone de Beauvoir se porokam čudi manj od mene, saj je (predvsem ženska) stremeljena analizirala do potankosti, ki pa kažejo, da se žensko dožemanje poroke skoraj ni spremenilo. Že v času nastajanja *Drugega spola* so bile predvsem ženske tiste, ki so svojo energijo trošile za sanjarjenje o poroki. Moški so, tako kot danes, le redko izgubljali čas z razmišljanjem o tem – raje so se osredotočali na lastne konkretne cilje. »Ženskam odpirajo tovarne, pisarne, fakultete, vendar še naprej velja mnenje, da je zakonska zveza najbolj častivredna življenjska pot, ob kateri jim ni treba še kako drugače sodelovati v življenju skupnosti,« piše Simone de Beauvoir. Da je še danes tako, priča družbeno prepričanje, na

katerega lahko naletimo v vsakdanjem življenju: za samsko žensko z bleščečo kariero velja, da je z njo nekaj narobe, saj se ji ni uspelo ustaliti, medtem ko za poročeno žensko (ki je po možnosti še mati) redkeje slišimo, da ji kaj manjka, če ne dela. Velja torej, da je za žensko brezdelni zakon še vedno bolj naravno stanje od kariere.

Seveda ste si ob tem mnogi zastavili vprašanje, kaj žensko bolj osrečuje. Zakaj bi morala delati, če jo materinska vloga izpolnjuje? Simone de Beauvoir odgovarja: »Ideje zasebnega interesa ne smemo mešati z idejo sreče ... Kaj ni gospodinja srečnejša kakor delavka? Ne vemo pa prav dobro, kaj pomeni beseda sreča, še manj pa, kakšne izvorne vrednosti skriva v sebi ...«

Če velja, da je poroka manj naporna kariera od drugih, pa tega ne moremo trditi za kariero samostojne ženske, ki se odloči tudi za partnersko zvezo. Te ženske namreč mislijo, pravi de Beauvoir, da so s poroko prevzele tudi obveznosti, ki bi jih zavoljo svojega poklicnega življenja morale biti oproščene. Nočejo, da bi bil njihov partner prikrajšan za ugodnosti, ki bi jih dobil, če bi se zvezal s »pravo žensko«, zato si prizadevajo, da bi ob karieri lahko bile tudi elegantne dame, dobre gospodinje in predane matere. Taka pričakovanja imajo tudi zaposlene ženske do drugih zaposlenih žensk, za katere mislijo, da doma svoje naloge opravljajo slabše od njih. Vedno sem se čudila ženskam, ki so ob pogledu na moškega z umazanimi čevlji ali zmečkano srajco znale povedati, da ima nemarno žensko, ki ne poskrbi za njegovo urejenost. Moška nemarnost, se zdi, še vedno večkrat velja za krivdo partnerke in ne moškega, ki zanemarjen hodi po svetu. In ženske se še vedno najbolj bojijo sodb drugih žensk.

STISNJENE USTNICE INTELEKTUALK

Ne da bi se zavedala, so me zgodnja leta odraslosti, v katerih sem skušala doseči prve poklicne cilje, spremenila, zaznamovala z ostrino in strogostjo. Ob tem večkrat z zavistjo opazujem obličja manj borbenih vrstnic, ki se mi zdijo bolj sproščena, žareča in pristrčna. Neodvisna ženska – še posebej intelektualka, pojasnjuje de Beauvoir, trpi za manjvrednostnim kompleksom, saj nima časa, da bi za svojo lepoto skrbela tako pazljivo kot spogledljivka. Zaveda se, da ji hitro staranje ne bo v ponos, pa vendar se ne more pripraviti do tega, da bi si vzela več časa za svoj videz. To bi jo namreč ponižalo na raven objekta, kar pa bi si odpustila še težje od stisnjenih ustnic, ki so značilne za ambiciozne ženske. Najslabše, kar lahko takšna ženska naredi, še opozarja Simone de Beauvoir, je poskus zanikanja svoje intelektualnosti in igranje neprisiljenosti, lahkomišelnosti in vročekrvnosti.

V trenutkih izčrpanosti se sprašujem, kaj mi je vsega tega treba. Tudi Simone de Beauvoir pozna ta občutek: »Za žensko, ki si mora sama zagotavljati uspeh, je poročena ali udobno vzdrževana prijateljica skušnjava; zdi se ji, da se je brez razloga obsodila na najtežjo pot.« Ženska se vse življenje sprašuje, ali je bila njena odločitev pravilna. Moški, ki se odloči za naporno kariero, le strmi v cilj, ženski pa pogled vedno bega naokoli. Z vsakim korakom, ki ga naredi proti cilju, se namreč odpoveduje drugim možnostim. In bolj bleščeč kot je njen uspeh, večja verjetnost je, da bo moškim zoprna. Da bi lahko uresničila veliko stvar, pravi de Beauvoir, mora ženska najprej pozabiti nase – »a da bi se pozabili, moramo biti najprej trdno prepričani, da smo se že našli.«

ČAKAJOČ PRINCA NA BELEM KONJU

Ena od teorij pravi, da je poroka le vrhunec dekličinih zgodnjih sanj, v katerih je pasivnost nagrajena z odrešilnim

poljubom. Večina deklic si je svojo najzgodnejšo predstavo o življenju oblikovala s pomočjo vrednostnega sistema matere in pravljic. Dekletca svojo podobo vidijo v *Pepelki*, *Trnuljčici* ali *Sneguljčici*, junakinjah, ki ne počnejo nič drugega, kot da v trpljenju in agoniji čakajo odrešitelja. Medtem ko v pravljicah mladeniči zmajem sekajo glave in pobijajo velikane, jih mladenke čakajo zaprte v stolpu, pri kaminu ali v stekleni krsti. Njihova najpomembnejša lastnost je lepota, ki pa je moški, tako dekletcem govorijo že mame, ne potrebuje, saj so njihove najpomembnejše lastnosti aktivne, ne pa pasivne. Mar želja po lepoti, ženskem bistvu, botruje sanjam o pravljicni beli obleki, težkih ličilih in umetno prepletenih laseh? Ali poroka – tako kot v pravljicah poljub – pomeni zagotovilo za novo, boljše življenje, ki bo do konca dni obsipavalo s srečo? Simone de Beauvoir piše, da dekleta vse, vključno z najpopularnejšimi popevkami, spodbuja k temu, da bi od princa na belem konju pričakovalo srečo in bogastvo, namesto da bi se samo lotilo težkega in negotovega prizadevanja zanju.

Poleg tega poudarja, da ženska ne sme biti videti, kakor da sama daje pobudo. Moški ne marajo deških žensk, intelektualk ali trmoglavk – prevelika drznost, omika, inteligenca in premočan značaj jih plašijo. Ob tem navaja ugotovitve George Eliot, ki pravi, da v večini romanov svetlolasa neumna junakinja premaga rjavolasko možatega značaja. Smo tiste, ki ob misli na poroko ne začutimo želje ali sreče, samo rjavolaske možatega značaja, ki smo v otroštvu princeske zamenjale za Ronjo in Matildo?

KAKO SE OBLAČI INTELEKTUALKA?

»V vseh stereotipih o ženskah je nekaj resnice – a žensk ne zaznamujejo hormoni ali ženski možgani, temveč njihove situacije,« pravi de Beauvoir. Situacije, ki so botrovale, da je ženska postavljena v vlogo drugega spola, so rodile tudi slavni rek, da se ženska ne rodi, temveč to postane. Ženska se ni rodila omejena – šele zapiranje v kuhinjo ali budoar jo omeji; »porežejo ji krila, potem pa obžalujejo, da ne zna leteti.«

A v nasprotju s stereotipom, da se intelektualke in feministke grdo oblačijo, de Beauvoir poudarja, da se morajo znati ravno te ženske obleči najbolj sebi primerno. Na več mestih v knjigi se prav po pariško pridruša, kako pogosto imajo umetnice in intelektualke grozljivo slab okus za oblačenje, bržkone zato, ker preveč razmišljajo o ideji obleke (zato so ekscentrične) ali pa o drugih rečeh (zato so zanemarjene). Pove nam, da mora ženska svojo toaleto vedno uskladiti s harmoničnostjo lastne podobe: »Barva obleke lahko olepša barvo kože, kroj poudari ali popravi obrise telesa; pod takim okrasjem ženska zadovoljno ljubi samo sebe, ne pa objektov, ki jo krasijo.« Ženska mora – da se ima lahko rada – nositi tisto, v čemer se dobro počuti in kar ji pristaja (kar pomeni, da se mora znati opazovati). A toaleta ima svojo vlogo samo v javnih prostorih; lahko je pripomoček za osvajanje, ne more pa biti obrambno orožje. Umetnost toalete je, da ustvari privid in pogledom razkazuje imaginarni objekt.

Zakonsko življenje in telesna ljubezen pa se odvijata na ozemlju realnega, kjer ni prostora za toalete in privide, zaradi česar se samozavestna ženska v zasebnem življenju za ljubljenega moškega ne ureja.

DRUGI SPOL DANES

Resnična odlika *Drugega spola* ni spoznavanje feministične teorije, ki se je v zadnjih šestih desetletjih spremenila večkrat, kot znam naštetih, ampak gre za spoznavanje ženske, človeka, ki se ni spremenil. Delo spominja na mešanico obiska pri psihoterapevtu in branja ženske revije, v kateri bi v resnici šlo za žensko in ne, kakor je to v navadi, za njeno projekcijo, podprto s kozmetično in modno industrijo. Simone de Beauvoir piše o človeškem vsakdanu, o dolgčasu v zakonu, izgubi nedolžnosti, doživljanju spolnosti po petintridesetem letu, vzgoji otrok, zakonski (ne)sreči, homoseksualnosti, abortusu, oblekah, historičnem materializmu ... Ponuja eruditsko delo, ki pa ga je – avtoričinemu širokemu duhu navkljub – načel čas. Nekateri življenjski uvidi, sploh pa prevladujoči način življenja, ki ga opisuje, danes (v zahodnem svetu) deluje povsem arhaično. Odlomki, v katerih govori o trenutnem stanju, so mnogokrat že davno preživeti in niso nič manj historični od odlomkov, v katerih pripoveduje o preteklosti. Seveda pa je to prej razlog za veselje ob spremenjeni stvarnosti, kakor vzrok za zavračanje.

Ne vem, če je ta knjiga res pretresla človeštvo 20. stoletja, vem pa, da mladi ženski 21. stoletja odgovori na mnoga vprašanja, ki si jih sama ne bi znala niti zastaviti. ■

SIMONE DE BEAUVOIR

Drugi spol

PREVOD SUZANA KONCUT,
SPREMNA BESEDA
EVA D. BAHOVEC

ZALOŽBA KRTINA,
LJUBLJANA 2013

345 IN 618 STR., 40 €



Hendrik Jackson, pesnik in prevajalec

VEČINA LITERATURE JE POVPREČNE

TANJA PETRIČ, FOTO JOŽE SUHADOLNIK

Nemški pesnik, prevajalec in rusist Hendrik Jackson (1971) je v Nemčiji znan kot izvrstni prevajalec poezije Marine Cvetajev in Alekseja Parščikova. V zlati dobi berlinsko-prenzlauerberške pesniške scene je ustanovil pesniški oder *Parlandopark*, sedem let pa je izdajal in urejal spletno revijo za kritiko poezije *Lyrikkritik*. S svojimi pesmimi se je slovenski javnosti pred leti že predstavil na festivalu Dnevi poezije in vina, letos pa je kot strokovni sodelavec, prevajalec ruske poezije in kritik obiskal Slovenijo v okviru Festivala Pranger. Z avtorjem smo se pogovarjali o javnem statusu in vlogi prevoda in sodobne poezije, o preteklih časih v berlinski četrti Prenzlauer Berg in o preskoku iz kulture slike v kulturo zvoka.

V prispevku za letošnji Festival Pranger ste zapisali: »Prevodi v javni zavesti prehajajo med statusom storitve in spoštovanja vrednega nadomestka.« Kako naj to razumemo?

Ponavadi neka recenzija prevedene knjige, denimo Jamesa Joycea, pravzaprav govori o prevodu, o katerem pa se običajno ne govori neposredno. Pogosto se poišče eno ali dve mesti in se potem zapiše, da ti dve mesti ne sovpadata z izvornikom. Tak odnos pravzaprav kaže na to, kako preprosto se ljudem zdi prevajanje in da jim resnične težave prevajalskega dela niso znane. O prevodu razmišljajo kot o sredstvu, s katerim se v največji meri približamo izvorniku. Potem jim pade v oči, da prevod ni enak izvorniku, in to označijo za pomanjkljivost. Tovrsten pogled pa spregleda osnovno problematiko prevajanja, namreč, da v prvi vrsti ne gre za to, da je prevod identičen z izvornikom. Potemtakem bi bil najboljši prevod izvornik sam in vse ostalo bi bilo le še »izgubljanje«.

Pri prevajanju gre najprej za to, da je treba prevod razumeti kot priložnost za odkrivanje avtorjev in sploh kot možnost, da ti obstajajo v nekem tujem jeziku. Prevajalec mora iznajti povsem nov jezik, ki ga je nesmiselno primarno označiti za deficitarnega. Dejanski problem prevajanja je pravzaprav ta, da je večina literarnih del in/ali njihovih prevodov povprečnih in v resnici obstaja le malo vrhunskih stvaritev. Prevod je lahko slabši ali boljši od izvornika. Slednje pa čutim kot obogatitev – nič se ne izgubi, temveč zgolj pridobi.

V kolikšni meri je »legalno«, da prevajalec popravlja avtorjevo »povprečno« besedilo? Kje je meja?

Zame meja ne obstaja. To je zelo občutljivo vprašanje, o katerem se v prevajalskih krogih vselej razpravlja. Pri dobri literaturi je cilj jasen: človek si želi v najboljši meri iznajti nekaj izvirnega, denimo nekega drugega, novega

TU IN TAM SE V ČASOPISNIH FELJTONIH POJAVI KAKŠEN DOBER PRISPEVEK O POEZIJI, A SPLOŠNA TENDENCA VODI V SMER KRAJŠIH PROMOCIJSKIH BESEDIL IN »PRAVA« KRITIKA IZGINJA IZ DNEVNEGA ČASOPISJA OZ. SE UMIKA NA INTERNET.

Shakespeara. Vprašanje ob povprečni literaturi pa se glasi: Ali si želimo povprečnega avtorja sploh prevesti? Ali pa se njegovo besedilo uporabi kot podlaga za nekaj boljšega? O tem se mora prevajalec odločati od primera do primera. Vsak prevod, vsako delo potrebuje povsem svojevrsten pristop.

Ali po vašem mnenju obstaja t. i. kongenialni prevod?

Zdi se mi, da obstaja nekaj takega kot »kongenialni« oz. »ekvivalentni« prevod. Ekvivalenca je pojem, ki ga rad uporabljam, ker ne cilja tako zelo na to, da »mora biti točno tako kot v izvorniku«, temveč poskuša najti podobno valenco, poiskati hoče čim več ekvivalentov, hkrati pa se trudi ustvariti nekaj povsem samosvojega.

In kako sami postopate? Kako sprejemate svoje prevajalske odločitve?



Povsem različno. Med drugim sem prevajal Marino Cvetajev, ker z obstoječimi prevodi nisem bil zadovoljen. Cvetajev sem želel nemškimi bralcem predstaviti v vsej njeni moči in lepoti. Iz izvornika sem poskušal ohraniti čim več impulzov in jih spremeniti v ekvivalence. Ob tem sem obdržal ritem in rimo in v skladu z avtoričinim zgoščenim in ritmičnim jezikom v nemščini iznašel nekaj novega. Tovrsten poetični jezik v nemški poeziji pred tem še ni obstajal. Sprva se mi je zdelo nemogoče, da bi lahko kaj takega sploh ustvaril, vendar pa sem pozneje videl, da kljub temu gre. Jezik je neverjetno prožno orodje. Nenazadnje takšen prevod predstavlja tudi novo možnost za nemško poezijo.

Pri drugih avtorjih pa ravnam drugače. Če ponovno omenim Shakespeara: njegova dela obstajajo v številnih nemški prevodih, zato si lahko človek privoščiti kaj novega. Nemška avtorica Ulrike Draesner je Shakespeara prevajala v smislu

genske manipulacije in je s tem naredila nekaj povsem nenavadnega. V tistem času so ravno klonirali ovco Dolly in Ulrike Draesner je nenadoma opazila precej vidikov kloniranja, podvajanja oz. zrcaljenja pri Shakespearu, kar se ji je zdelo zanimivo. Vendar pa je ob novem prevodu poudarila, da si lahko prevajalec kaj takega dovoli zgolj zato, ker obstajajo številni »klasični« prevodi, ki jih bralec dobro pozna.

Med predavanjem ste omenili, da je Dostojevski v Evropi veliko bolj cenjen kot v Rusiji. Zakaj? Ali se podobna recepcija dogaja tudi z drugimi avtorji, denimo nemškimi v drugih deželah?

Domnevajo, da je Dostojevski v Nemčiji tako cenjen zaradi dobrega prevoda. Ne glede na to, ali to drži, je v resnici pomembno, kdo prevaja nekega avtorja in ali se ga sploh prevaja. Ernst Jünger je slaven v Franciji, v Nemčiji pa je

sporen, Kurt Vonnegut je znan v Rusiji, pri nas pa ga pozna komaj kdo – in da Nemec ne pozna Ericha Marie Remarqu, kar ni več redkost, je za Ruse sploh nepredstavljivo. Prevod daje avtorju v tujem jeziku šele možnost, da obstaja, ne le v literarnem, temveč tudi v družbenem smislu.

Kakšne so vzajemne literarne vezi med Rusijo in Nemčijo? Je sodelovanje med državama produktivno?

Te vezi so precej problematične in poglavje zase. V splošnem Nemci čutijo posebno šibkost do ruske književnosti. Fascinirani so nad Rusi. Rusi pa v nasprotju s tem Nemce spoštujejo, so pa manj navdušeni nad njimi. Sistemi finančne podpore se med sabo močno razlikujejo. Ruske institucije komajda podpirajo prevode, v Nemčiji pa je situacija nekoliko boljša.

Tudi sami pišete. Se vam ob prevajanju tujih avtorjev zdi, da na vas vpliva vaš osebni slog pisanja? Ali obratno: so na vaše pisanje vplivali določeni avtorji oz. prevodi? Kako pravzaprav najdete avtorje, ki ji prevajate?

Največkrat si avtorje izberem sam. Sicer tu in tam dobim tudi kakšno ponudbo, vendar se, po pravici povedano, tovrstno »prevajanje po naročilu« običajno ne spleta. Sprejemam ga samo, če me ponujeni avtorji resnično zanimajo. Pravzaprav uživam razkošje, da sem v prvi vrsti ustvarjalec, zato mi ni treba sprejeti slehernega prevoda. Če že delam za nizek honorar, potem raje ustvarjam lastna besedila. Vendar pa seveda obstajajo določeni avtorji, ki si jih želim prevajati. Mednje sodi denimo Aleksej Parščikov.

Prej bi rekel, da je pisanje tovrstnih avtorjev vplivalo na moje pisanje. Da se moj slog steka v prevod, je seveda tudi mogoče – pri Parščikovu sem primere s »kot«, ki pri nemških pesnikih niso priljubljene, zamenjal z oklepaji. To je stilistično sredstvo, ki ga v svoji poeziji že dlje časa uporabljam, in deluje kot drugi glas, ki govori v pesmi in ga na branjih šepetam. Ta prijem sem torej v omenjenem primeru uporabil, ker mi je bil blizu. Kljub temu pa se mi v splošnem ne zdi primerno, če prevajalec »povozi« avtorjev slog. Pri prevodu se mi zdi pomembno, da odkrijem nekaj novega, to pa pomeni, da po eni strani v krču ne sledim pretrani dobesednosti izvirnika, kar pogosto okrni zvočnost, po drugi strani pa tudi ne »povozim« sloga izvirnika in tako rekoč ne nadaljujem s svojim lastnim pisanjem na podlagi tujega jezikovnega materiala.

V opisu vašega berlinsko-prenzlauerberškega literarnega projekta, t. i. Parlandoparka, v okviru katerega so sodelovali še pesniki in pesnice kot Steffen Popp, Adrijana Bohocki in Simone Kornappel, lahko preberemo: »Parlandopark je pretveza za revijo & upor, kraj za lirske eskapade in kritične publike, pisarna za kritiko, death by power point.« Zdaj ste se s projektom iz znane umetniške berlinske četrti Prenzlauer Berg preselili v Wedding. Čemu ta selitev in hkrati tudi konceptualni zasok?

To je specifično berlinska zgodba. Na prelomu tisočletja se je med mladimi pesniki v Berlinu oblikovala povsem enkratna literarna scena. Iz teh družin je nastala založba KOOKbooks, ki jo je ustanovila mlada pesnica Daniela Seel in je pozneje postala ena najpomembnejših založb za poezijo v Nemčiji. V njej so svoje knjige izdajali mnogi avtorji, ki so takrat povečini živeli v Prenzlauer Bergu in bili del te izjemno živahne pesniške scene. To je bil prav poseben in odličen čas, a kot tak že del t. i. gentrifikacije, ki je preko nas, ki smo ga spravili v tek, tako rekoč odtekel.

Prenzlauerberška scena še danes živi od nekdanje slave, vendar ni več živa. Tam zdaj stanujejo le še modno ozavešene družine in nekateri prišleki, ki so se tja preselili, ker so o njej slišali in bi jo radi doživeli, čeprav je ta čas že minil. Skoraj vsi avtorji so se že odselili. Jaz sem eden redkih, ki še živi tam. Parlandopark je takrat pomenil upor proti historičnemu poteku zgodovine. Bil je poskus oblikovanja majhne enklave, srečevališča, kjer se o poeziji še resno razpravlja. To sem hotel ohraniti in sem s tremi drugimi pesniki poskušal osnovati omenjeni »park«, kar nam je pravzaprav precej dobro uspelo. Vendar pa je nenadoma umanjalo okolje, ki je postajalo preveč izumetničeno. Pojavile so se tudi težave z ohranitvijo kraja dogodkov in smo se morali seliti v Wedding, kamor je zahajalo bistveno manj obiskovalcev, ker smo bili preveč oddaljeni od centra. Potem mi je postalo jasno, da to tako ne bo več delovalo. Ločili smo se od Prenzlauer Berga in zdaj organiziramo le posamezne dogodke. Projekt Parlandopark uporabljamo bolj kot platformo, da se kdaj na kakšnem kraju srečamo in se pogovorimo o poeziji.

Konceptualno ste ob tem prešli »s slike k zvoku« z utemeljitvijo: »Zvok, ne slika, je osnova pesmi. V kulturi slikovnih zapovedi je sliki posvečene preveč pozornosti. Zvok pa v nasprotju z njo ponuja prostor umika za možno poduhovljenje in prežemanje fenomenov.« Kaj to pomeni?

Takrat smo pravzaprav najprej hoteli začeti s filmi, ker pa smo bili vsi z literarnega področja, se to nikoli ni zares obneslo, ker smo se vedno znova vrnili k literaturi. Jaz se trenutno ponovno – kot že pred desetimi leti – posvečam zvoku in snemam različne zvočne utrinke. Zame je to na načelni ravni zelo pomembno, ker danes živimo v slikovni kulturi. Rekel bi celo, da smo t. i. antitalibanska kultura – kjer so za talibane slike prepovedane, morajo v naši kulturi vselej obstajati. Najhujša stvar, ki lahko doleti gledalce na filmskih festivalih, je, kadar jim pokažejo črno ali zabrisano sliko. To gledalci najslabše prenašajo. Zato mi je veliko do tega, da



se nekoliko oddaljim od slike in bolj poslušam. Obstajajo odlični zvoki, ki so že sami po sebi bistveno svobodnejši. Slika pogosto pobije, medtem ko zvok sicer človeka zajame, ogrne, vendar ga hkrati pusti bolj svobodnega in je zato zame bolj duhovne narave.

Ali lahko poezija sploh shaja brez »slik«?

V Nemčiji obstaja močna skupina pesnikov, npr. Oswald Egger, Anja Utler, jaz in še nekateri drugi, ki se posvečajo zvoku oz. zvoku. Ne gre za kakšno uradno pesniško strujo, vendar pa kljub temu pade v oči, da je pri večji skupini pesnikov slika pravzaprav drugotnega pomena. A to ne pomeni, da gre za klasično zvočno oz. zvočno poezijo, ta fenomen nima nič skupnega z zgodovinsko vejo konkretne poezije. Pesmi so namreč zelo kontekstualne, pomen igra pomembno vlogo, niso pa več tako zavezane realnosti in metafori. V splošnem v Nemčiji obstaja močna tradicija, ki problematizira metaforo. Sploh ne vem, od kod prihaja ta kritična drža do slike. Morda iz protestantske tradicije, saj so bili protestanti znani kot napadalci slik.

Sam sem se podrobneje ukvarjal s Thomasom Müntzterjem, pri katerem opažam tovrstno tradicijo. Prevod Parščikova pa je bil zame v tem smislu še posebej zanimiv, ker je kot pesnik omamljen od slik, njegova poezija živi v slikah in vselej se sprehaja po muzejih, tako da njegove pesmi delujejo kot ogromne slikarije. To je bil zame pravi izziv.

V NEMČIJI OBSTAJA MOČNA TRADICIJA, KI PROBLEMATIZIRA METAFORO. SPLOH NE VEM, OD KOD PRIHAJA TA KRITIČNA DRŽA DO SLIKE. MORDA IZ PROTESTANTSKE TRADICIJE, SAJ SO BILI PROTESTANTI ZNANI KOT NAPADALCI SLIK.

Kako pa je pravzaprav s tradicijo pesniških slamov v Nemčiji? Tudi v povezavi z njimi se govori o zvočni oz. govornici poeziji. Se ti področji umetniškega ustvarjanja stikata?

Pred desetimi leti sem imel še povezave s slamerski, ki jih zdaj nimam več. Gre za zelo raznoliko sceno, ki pa je pravzaprav ob pesniški ustvarila vzporedno kulturo. Obstajata torej pesniška in slamerska scena, včasih se njune poti križajo, v bistvu pa obstajata druga ob drugi in nimata kaj dosti skupnega.

Ukvarjate pa se tudi z literarno kritiko. Pred leti ste osnovali specializirano internetno revijo za kritiko poezije. Kakšen vpliv ima kritika poezije na njeno ustvarjanje?

Sedem let sem ravno zaradi pomanjkanja relevantne kritike poezije izdajal internetno revijo Lyrikkritik. Ponavadi v dnevnem časopisu za kritiko poezije odštejejo kakšen stolpec in je povsem neresna, brez poznavanja pesniške tradicije in avtorjevega izvora. Po sedmih letih sem uredniško delo pri Lyrikkritik predal Simone Kornappel, ker mi je v nekem trenutku preraslo čez glavo – moral sem namreč dosledno prebirati vse nove izdaje poezije in kot pesnik v nekem trenutku preprosto nočem več brati vsega, kar izide. Gre pa vsekakor še vedno za kvalitetno, napredno internetno stran. Edina primerljiva spletna platforma v Nemčiji je Poetenladen, ki pa je bistveno večja, tako da se na njej »več dogaja«, vendar pa ni tako specifična in profilirana kot Lyrikkritik.

Kakšne so specifike strani?

V svojem uredniškem obdobju sem izjemno skrbel za kakovost objavljenih prispevkov in še vedno je tako. Sleherni prispevek sem natančno pregledal in tudi znanim avtorjem zavrnil kakšno besedilo. S hiperpovezavo sem označil zgolj tiste članke, ki so se mi zdeli res dobri. Nisem se oziral na imena. Zame je bila pomembna zgolj argumentirana kritika in smiselna diskusija, ne pa kakšna cenena polemika. Sicer se tu in tam v časopisnih feljtonih kdaj pojavi kakšen dober prispevek o poeziji, ampak opažam, da splošna tendenca vodi v smer krajših promocijskih besedil in »prava« kritika izginja iz dnevnega časopisja oz. se umika na internet, zaradi česar se nočem nujno pritoževati, ker ima to tudi svoje prednosti.

Kako je s sodobno nemško poezijo? Ima več bralcev kot piscev ali obratno, kot velja pri nas?

Poezija v Nemčiji ne uživa več nobene podpore. Berlin je izjema, a Berlin ni Nemčija. Vendar pa obstaja veliko festivalov, kjer se bere in poslušajo poezija. To se mi zdi vselej presenetljivo, ker v človekovem vsakdanjiku sploh nima prostora – ne na televiziji, ne na radiu, niti na rojstnodnevnih zabavah ali porokah kot nekoč.

Po drugi strani pa pri nas gojimo prav neverjetno kulturo strokovnjakov na vseh področjih človekovega življenja in delovanja. Vsakdo ima nek svoj konjiček – obstaja neverjetno dosti nemških pravkov, npr. v streljanju glinastih golobov, v nabiranju gob sluzavk in v drugih bizarnih aktivnostih. In potem se včasih človek vpraša, zakaj ni raje zbiratelj znamk ali rejec golobov pismonoš. Tovrstna kultura strokovnjakov obstaja tudi na področju poezije. Zdi se mi, da je Nemčija ena najbolj naprednih in specializiranih dežel v povezavi s poezijo. Beleži neverjetno visoko raven refleksije, gre za nenehno potrebo po »zakaj«, kar najbrž izvira iz dejstva, da Nemci precej razglabljajo in razmišljajo. To pa ima dve plati – po eni strani iz tega izhaja zelo kakovostna poezija, po drugi strani pa se vrzel med bralci in avtorji še poglablja.

Kako pa je s prevodi poezije?

Pri prevodih je drugače, ker obstaja živi interes za tuje avtorje. Te vabijo na festivale in branja in lahko prejmejo tudi dobre štipendije. Zato tuje avtorje ves čas prevajajo in je stik z ljubiteljskimi bralci boljši.

V katero od svojih vlog najraje smuknete?

To je zanimivo vprašanje. Ene mojih najboljših stvaritev so pravzaprav prevodi. Prevajati Cvetajevo je bila zame sploh najboljša naloga, ki sem jo doslej v svojem življenju opravil – pet let sem sedel ob njenih pesmih. Tudi reakcije so bile temu primerne – tako od Nemcev kot od tistih, ki jim je ruščina materni jezik. Po drugi strani pa obstajajo seveda osebne preference – npr. ukvarjanje s Thomasom Müntzterjem. Knjiga brausende bulgen, ki je nastala kot plod tega soočanja z avtorjem, je še vedno moje najljubše delo, čeprav je zelo posebno in ima komaj kaj bralcev.

Vendar pa se moja zanimanja menjavajo in so odvisna od faze, v kateri se nahajam. In v tem trenutku sem spet v fazi zvočnega ustvarjanja. Vselej sem na poti s snemalno napravo v roki in poskušam prisluhniti svetu. Po urejanju Lyrikkritik bi rad videl besedo spet bolj vpeto v okolje. Nenazadnje se da z besedami početi vsemogoče. Lahko se jih na novo razvršča, na novo ustvarja ... Če pa nimajo pravega okolja, v katerem lahko polnovredno zazvenijo, kjer se lahko razcvetijo, kjer je besedi pripisan tudi pomen, potem vse skupaj nič ne pomaga. S svojim materialom, ki ga zbiram, bi na koncu rad ustvaril zvočno-besedilni kolaž. ■

TOVARNE DELAVCEM, LASTNIKOM ALI DRŽAVI?

»Naša last« je pisalo na nalepkah, ki so jih udeleženci vstaj v zimskih in jesenskih mesecih lepili na različne objekte, še z največjim veseljem in razposajenostjo na policijske avtomobile, ki so bedeli nad protesti. Če odmislimo šaljivo razsežnost teh dejanj, je (bilo) sporočilo jasno: državljanom pripada vse, kar so nam pokradli v privatizaciji in so si na svojih osebnih bančnih računih nagrmadili tranzicijski tajkuni.

AGATA TOMAŽIČ

Protesti, ki so se začeli kuhati prav lani v jesenskih mesecih, so do danes že izzveneli, na vprašanje, čigava last bi morala biti podjetja, ki so se po zavutih poteh, pretežno prek paradržavnih skladov, kakršna sta Kad in Sod, od prvega vala privatizacije na začetku devetdesetih do danes spet znašla v državni lasti, pa človek pri različnih sogovornikih dobi različne odgovore. Profesor z ekonomske fakultete v Ljubljani, nekdanji direktor Sod in danes poslanec v Državnem zboru, predstavnik Iniciative za demokratični socializem – vsem je skupno pravzaprav le prepričanje, da je pri državnem lastništvu v podjetjih treba nekaj spremeniti. Kako se lotiti t. i. tretjega vala privatizacije, ali sme država pri tem obdržati lastništvo podjetij v nekaj strateških panogah, kdo naj podjetja vodi in upravlja – lastniki ali delavci (v vlogi lastnikov); vse to so ključne točke konceptov lastništva podjetij, pri katerih so vsi trije sogovorniki zavzemali različna stališča. Nekatera se berejo kot odlomki iz neoliberalističnega priročnika, druga kot scenarij za utopično družbo popolne enakosti in enakopravnosti, kjer bi podjetja upravljali delavci in si delili dobiček – nekaj podobnega, skratka, iz česar smo si Slovenci na pragu devetdesetih zaželeli za vedno oditi. Na pragu drugega desetletja tretjega tisočletja se zmedeno oziramo nazaj in naprej in nekako ne vemo, kam. Kar niti ni značilno samo za Slovenijo, temveč za ves svet oziroma tisti njegov del, ki se je vkrčal na ponorelo lokomotivo kapitalizma, ki je s svetovno recesijo iztirila, in zdaj ne ve, kako jo spraviti nazaj na tračnice in kam jo sploh usmeriti.

NI KULTURE LASTNIŠTVA

Lastniška funkcija je vedno zahtevna in kompleksna, pa najsi bo podjetje v zasebni ali državni lasti, tuji ali domači, začne dr. **Marko Jaklič**, redni profesor na ljubljanski Ekonomski fakulteti. Za doseganje trajnostnega razvoja v družbi, ki si ga želimo vsi, se moramo zavedati, da obstajajo tri vrste kapitala: naravni kapital – s čimer so mišljena naravna bogastva, s katerimi je treba ravnati odgovorno in gospodarno; človeški kapital – tudi ljudje imamo vrednost (pa naj se to sliši še tako hladno ekonomsko); in ustvarjeni kapital – v obliki nepremičnin, tovarn ali denarja. V Sloveniji smo po mnenju dr. Jakliča daleč najslabši gospodarji pri upravljanju z ustvarjenim kapitalom. V Sloveniji ni razvite kulture premoženja oziroma lastništva. Že pred drugo svetovno vojno je bilo to v povojih, socializem je pojmovanje lastništva popolnoma razsul, zato je po svoje razumljivo, da smo v upravljanju premoženja v zadnjih dvajsetih »tranzicijskih« letih tako slabi. Nikakor pa to ne bi smelo biti opravičilo za dejstvo, da se razvoja lastniške funkcije nismo lotili dovolj dolgoročno oziroma strateško, opozarja Jaklič.

V svetu je najti cel kup primerov dobrega in slabega upravljanja z lastnino, a morda bi bili za naše okolje in miselnost še najbolj smotni primeri skandinavskih držav ter Avstrije in Nemčije, ki so globalno krizo dokaj dobro preživele. Joseph Stiglitz, nobelovec za ekonomijo, v nekem BBC-jevem dokumentarcu na vprašanje, zakaj so jo prav te države odnesle z manj praskami kot npr. Velika Britanija, odgovarja s tezo, da so jih rešili dolgoročni lastniki oziroma pravi gospodarji podjetij. V teh državah so podjetja neredko v družinski lasti, predvsem pa hrbtenico in stabilnost tamkajšnjih gospodarstev tvorijo mala in srednja podjetja. Resda tudi ta pogosto zabredejo v krizo, npr. zato, ker imajo težave z nasledstvom in s pogosto preveč emocionalnim pristopom k vodenju podjetja. A Nemčija je na takšne izzive pripravljena. Obstaja na primer množica raziskovalnih inštitutov in svetovalnih organizacij, ki poskušajo podjetnike pravočasno opozoriti na morebitne težave in jim pomagati pri rešitvah.

POMANJKANJE DOLGOROČNE VIZIJE

Zelo pomembna je torej kultura lastništva oziroma odnosa do ustvarjenega premoženja v nekem narodu. Mlade bi morali že v osnovnih šolah začeti seznanjati z lastništvom, meni Jaklič, s čimer seveda ne misli, da bi osnovnošolce



morali učiti o tehnikah podjetništva ali financ, vseeno pa bi jim veljalo razložiti pojme, kot so omejen družinski proračun, dobro gospodarjenje z njim, kaj je delo in kako se z njim zasluzi – navsezadnje otroci ne morejo več, tako kot včasih, spremljati, kako so se starši odpravili na polje in tam delali; dandanes se večina mater in očetov odpelje v pisarno in tam dan presedi pred računalnikom – kar pravzaprav počno tudi otroci, le da oni igrajo igrice, starši pa na ta način zasluzijo. Kako le? Sistematično bi morali začeti razvijati odgovornost do kapitala in za začetek pomesti s slabšalnimi konotacijami, s katerimi mnogi ovešajo ta pojem. Resni pristop k lastništvu so po Jakličevem mnenju denimo ubrali v sosednji Avstriji, za nas zelo primerljivi: v šestdesetih letih prejšnjega stoletja so kmete sistematično preobrazili v turistične podjetnike oziroma hotelirje, kmete oziroma njihove hčere in sinove so sistematično vključevali v primerne šole, pravilno organizirano in ustrezno podprto tudi z javnim denarjem so vlagali v turistično infrastrukturo, od žičnic naprej. V Sloveniji pa imamo pomanjkanje dolgoročne vizije. Strategij in njihove izvedbe se ne lotevamo dovolj celovito.

Poseben problem je lastništvo države v podjetjih. Cel kup študij dokazuje, da so podjetja v državni lasti problematična oziroma manj učinkovita. Eden zanimivejših primerov državnega lastništva je ruski energetska velikan Gazprom, ki ga je *Economist* letos spomladi opisal kot »podjetje, ki služi dvema gospodarjema« – ker je večinsko v državni lasti, mora poskrbeti predvsem za to, da je njegovo poslovanje vseh vladajoči garnituri, in čeravno je družba objavila, da je imela v letu 2011 46 milijard dolarjev dobička, naj bi se 40 milijard še pred zaključnim računom porazgubilo za podkupnine in z lastništvom povezane neučinkovitosti ... Če bi bil Gazprom v zasebni lasti, bi se tem stroškom lahko izognil ali denar kako drugače porabil, denimo namenil za inovacije na področju energetike, za izobraževanje ljudi ali za zaščito okolja, razmišlja sogovornik. Celo za Kitajsko v zadnjem času prihaja na plan, da so državna podjetja slabo vodena in slabo alocirajo kapital. Račun za takšne neracionalnosti se slej ko prej vedno plača, dodaja Jaklič.

Ključni problem pri državni lastnini je, da se menedžerji v teh podjetjih ukvarjajo predvsem s tem, kako bi ugajali vladajočim, manj pa s kupci in z inovativnostjo. Ob omembi primera Norveške, kjer so naftna polja v državni lasti in jim omogočajo socialno državo in financiranje mnogih za državljane nadstandardnih storitev, Jaklič zmaje z glavo: naftna polja so resda (ostala) v lasti države, vendar je država prodala koncesije za črpanje nafte zasebnim podjetjem, z zakonsko regulacijo pa opredelila pogoje, pod katerimi jih smejo izkoriščati, in si z zakonskimi akti izborila delež dobička zase. Nekaj podobnega bi bilo treba narediti z Luko Koper, ki je danes tipičen primer, kako stvari ne bi smele funkcionirati; v resnici bi jo, podobno kot Aerodrom Ljubljana, morali s koncesijami odstopiti v upravljanje podjetjem v zasebni (domači ali tuji) lasti, ki bi bila sposobna pripeljati nove in bolj kakovostne posle. Država ima vedno možnost, da podjetjem preklicne koncesije, če ni zadovoljna z njihovim upravljanjem.

IZSTOP IZ LASTNIŠTVA, KREPITEV REGULACIJE

Jaklič se zaradi vseh opisanih primerov razglašča za absolutnega zagovornika zasebne lastnine, vendar se ne prišteva k neoliberalcem, katerih trojna mantra je »privatizacija, liberalizacija, deregulacija«. Država bi po njegovem mnenju resda morala izstopiti iz lastništva podjetij, zato pa okrepiti regulacijo. Za to bi potrebovali učinkovito državno upravo, predvsem pa dolgoročno vizijo. V teoretičnem smislu ni nikakršne potrebe, da je država lastnica česarkoli. Kar zadeva strateške panoge, kjer bi podjetja pogojno rečeno morala ostati v državni lasti, odkimava tako pri energetiki kot pri infrastrukturi in Telekomu (ta navsezadnje niti ni več monopolist). Zadržke ima le pri vodi, ampak bolj zato, ker še nismo razvili dovolj dobrih instrumentov regulacije nad privatnimi koncesionarji oziroma je preveč stvari nejasnih.

Socialna država in podjetja v državni lasti po mnenju dr. Jakliča nimajo nikakršne vzročno-posledične zveze. Socialna država z vsemi svojimi ugodnostmi in pravicami, od pokojnin do nadomestil za bolniško in brezposelnost, javnega šolstva in zdravstva, se napaja pri proračunu – tega pa je treba nekako napolniti, pri čemer lastništvo podjetij ne igra nobene vloge. Oziroma, če drži, da so privatna podjetja uspešnejša, potem mora biti tudi proračun bolj poln. Socialna država je zanj investicija, saj na primer revščina stane ogromno. Zagovarja prevladujoče javno šolstvo in zdravstvo. Če bodo državljani deležni dobrih in cenovno ustreznih storitev, bodo tudi radi plačevali davke oziroma ne bodo uhajali v tujino. Seveda pa so na prvem mestu ustrezni pogoji za ustvarjanje in poslovanje. Šele potem pride prerazdeljevanje.

REŠITEV JE V RADIKALNI ODPRTOSTI

Zakaj smo tako sovražni do ideje, da bi tuji postali lastniki nekoč slovenskih podjetij in kaj je v tem v resnici slabega? Največji zločin zagrešiš, če s svojo lastnino slabo upravljaš – kajti prej ali slej jo boš skupil, odgovarja Jaklič. In se naveže na banke v Sloveniji: že dve desetletji je jasno, da jih je preveč, predvsem preveč v državni lasti (dovolj bi bila le državna razvojna SID banka). Zgovoren podatek je tudi, da ne Unicredit ne SKB-Société Générale nista preveč naselili na slabe kredite v tajkunski privatizaciji, ker sta pač v tuji lasti in so tuji lastniki poslovali bolj racionalno.

MARKO JAKLIČ:
»SMO PRED TRETJIM VALOM LASTNINJENA, KI BI MORAL PRINESTI BOLJ DOLGOROČNE IN ODGOVORNE LASTNIKE. KONČNO BI MORALA TUDI DRŽAVA K TEMU IZZIVU PRISTOPITI BOLJ STRATEŠKO IN SISTEMSKO.«

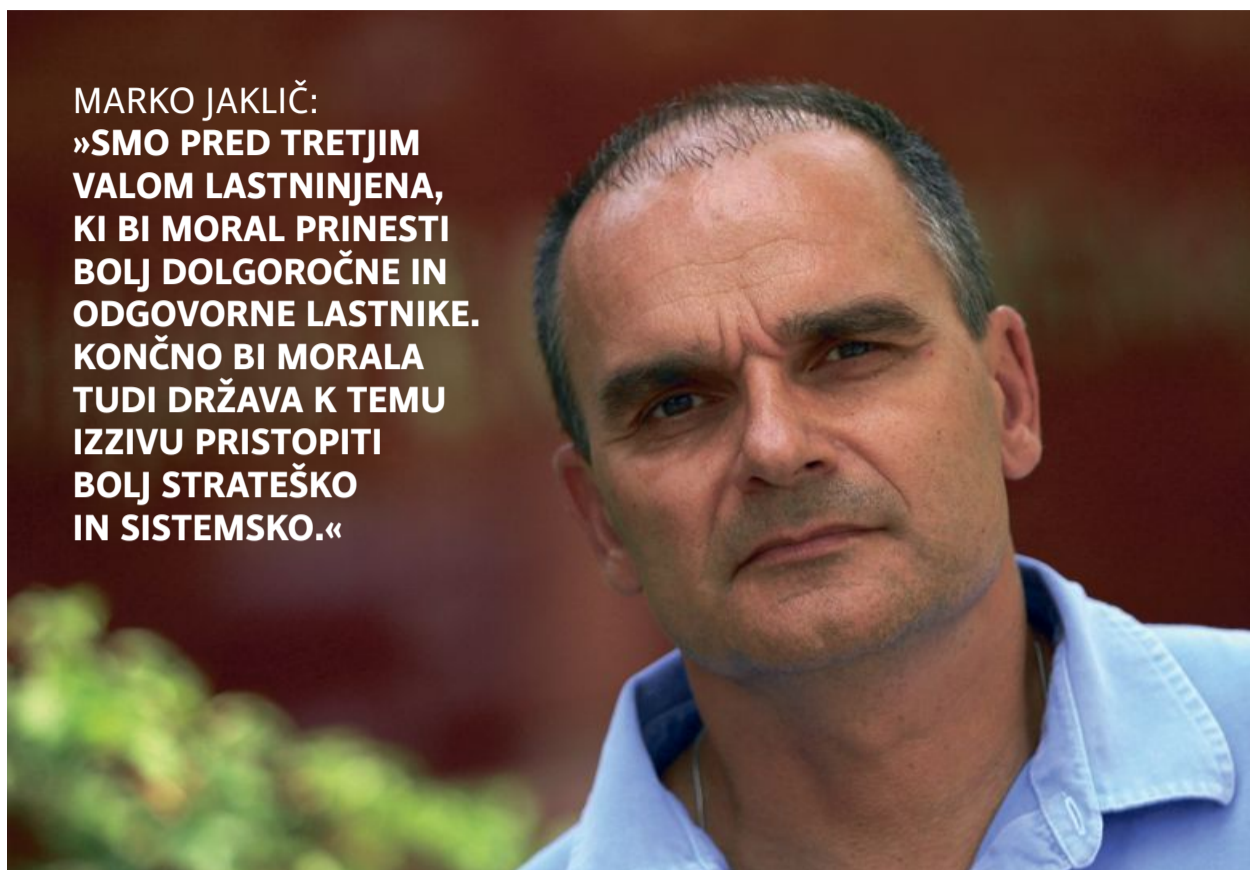


FOTO ROMAN ŠPITC

Rešitev, ki jo vidi za majhno Slovenijo, je prav radikalna odprtost, tako do tujih delavcev kot do tujega kapitala. S premišljeno regulativo pa bi si lahko omogočili tudi sodobno socialno državo, ki bi privabljala ustvarjalne ljudi k življenju in poslovanju v Sloveniji. Naš edini nacionalni interes je, da je Slovenija privlačna za delo in bivanje ustvarjalnih ljudi. Živimo v času tretje digitalne industrijske revolucije in tudi iz Slovenije je izšlo nekaj globalno uspešnih *start-up* podjetij, ki imajo visoke donose, a ne plačujejo davkov pri nas. Ti ljudje so zelo mobilni. Izziv za državo je torej, s kakšno ponudbo jih bo pritegnila k plačevanju davkov v Sloveniji. Pri tem seveda ne štejejo samo primerni davki, ampak celovita ponudba (tudi socialne) države za njih oziroma njihove družine. Včasih smo govorili, da je pri tujih lastnikih problematično to, da so bolj mobilni od domačinov in kadar v nekem okolju naletijo na težave ali se jim drugje ponuja kaj boljšega, hitreje odidejo. Ampak v novem globalnem svetu so takšni vse bolj tudi tu rojeni ljudje. Bolje je, da država pravočasno zazna, da ni več privlačna in da najbolj produktivni ljudje odhajajo. Podobno kot velja za podjetje. Čim prej je treba zaznati in ukrepati, če nas stranke zapuščajajo.

KAPITAL V NEPREMIČNINAH IN V TUJINI

Jaklič je prepričan, da bi bilo za Slovenijo dobro, če bi imelo več Slovencev v lasti produktivni kapital, ne pa da imamo preveč kapitala v neustreznih nepremičninah ali pa je ta pobegnil v tujino. Očitno je bila pot naše »kapitalizacije« v zadnjih dvajsetih letih (in seveda tudi po drugi svetovni vojni) napačna. Slovenija je ostala brez kapitala. Imamo podkapitalizirana podjetja in banke, ki se ne morejo več zadolževati. Treba je poiskati kakovosten kapital, ki bo s sabo prinesel bolj kakovostno upravljanje. »Še enkrat, lastništvo bo vedno izziv. Mnogokrat je bogastvo lažje ustvariti, kot pa

ga zadržati oziroma ga dolgoročno povečevati. Več kot ščepec resnice je v tistem znanem reku o kmečkih gruntih, kjer si prva generacija prizadeva pridobiti premoženje, druga ga nekako vzdržuje, tretja pa vse požene,« doda sogovornik.

Danes v Sloveniji niso problem le državna podjetja (ki pogosto niso podkapitalizirana, so pa neustrezno vodena in regulirana s strani države), ampak tudi mnoga privatna podjetja, ki potrebujejo kapital oziroma nove lastnike, saj sedanji denarja nimajo ali pa ga ne želijo vložiti v podjetja. Mnogokrat so namreč podjetja izkoristili le za to, da so s pomočjo bank iz podjetij počrpali denar in ga usmerili na svoje privatne račune. Smo pred tretjim valom lastninjena, ki bi moral primesti bolj dolgoročne in odgovorne lastnike. Končno bi morala tudi država k temu izzivu pristopiti bolj strateško in sistemsko. Žal nič ne kaže na to. Največja nevarnost v tretjem valu lastninjenja se skriva v tem, da so ključne banke še vedno v državni lasti. Novi zakon o državnem holdingu je korak nazaj in bo še naprej omogočal kratkoročna plenjenja sedanjih kvazielit. Tudi strategijo državnega lastništva čakamo že leta. Rešitve so na dlani. Pravzaprav Jaklič ne more verjeti, da vse te boljše možnosti regulacije odgovornim niso znane – in se nagiba k razmišljanju, da tovrstnih ukrepov preprosto nočejo uveljaviti.

EDINI KAZALNIK SO ŠTEVILKE

Marko Pogačnik, poslanec SDS v Državnem zboru RS in med letoma 2005 in 2009 direktor Slovenske odškodninske družbe (Sod), na vprašanje, kakšno je njegovo mnenje o krilatici, da je »država slab gospodar«, odgovori s treznim in prizemljenim: »Edini kazalnik, kdo je slab in kdo dober gospodar, so številke.« Pomembno je, kakšen dobiček podjetja dosega in kakšen je ta v razmerju s primerljivimi podjetji v tujini, razlaga. V Sloveniji se je prav na podlagi takšnih

MARKO POGAČNIK:
»KUPNINE ZA PODJETJA, KI SO BILA V DRŽAVNI LASTI, NE BI SMELI NAMENITI ZA SOCIALNE TRANSFERJE ALI ZADOLŽEVANJE, TEMVEČ ZA SANACIJO BANK ALI DOKAPITALIZACIJO IZBRANIH PODJETIJ, KI SO OPREDELJENA KOT STRATEŠKA.«



FOTO JOŽE SUHADOLNIK

kazalnikov izkazalo, da država ni najboljši gospodar, in to kljub temu, da so imela nekatera od teh podjetij monopolen položaj. Izkušnje so nam celo pokazale, da se je poslovanje podjetij, ko se je država iz njih odmaknila, izboljšalo – tak primer je bil Fructal, ki ga je junija leta 2011 družba Pivovarna Laško prodala srbskemu Nektarju, pred nekaj dnevi pa je prišla v javnost novica, da je podjetje svoj dobiček letos počelverilo. To je po Marku Pogačniku značilen primer, kako je mogoče zelo hitro in učinkovito izboljšati poslovanje, in to ob tem, da so tamkajšnji delavci skoraj gotovo delali enako kot prej. Že že, toda kaj je bilo s primorskimi kmeti, ki so že dlje časa bili plat zvona, da ne morejo unovčiti svojega pridelka breskev, ker jim ga Fructal letos noče več odkupiti? Sogovornik pri tem poudarja, da je – v duhu rekla, da je lastnina odgovornost – lastnik podjetja pač verjetno precenil, da jim kmetje niso ponudili konkurenčne cene za odkup. Dober menedžer mora skrbeti, da bo zagotovil kakovostno storitev in jo trgu ponudil za konkurenčno ceno, pravi.

STRAH PRED TUJCI NEUTEMELJEN

Od kod torej mit, da so podjetja v državni lasti v nacionalnem interesu? Nacionalni interes smo najdražje plačali slovenski davkoplačevalci, odvrne Pogačnik in pri tem omenja poplačevanje dolgov, ki so ostali po stečaju podjetij in ki smo jih morali poravnati iz državnega proračuna. Po njegovem mnenju je v nacionalnem interesu zagotoviti kakovostno šolstvo in zdravstvo ter poskrbeti, da bodo vsi imeli dostop do njihovih storitev. Kar pa zadeva nacionalni interes pri lastništvu podjetij, bi morali pregledati, kako zdravi so njihovi lastniki (domači ali tuji), kako so zaposleni plačani za svoje delo in ali bi lahko rekli, da prejemajo pošteno plačilo – izkušnje so žal pokazale, da je do anomalij pri teh postavkah prihajalo predvsem pri podjetjih v domači lasti, skoraj nikoli pa se ni zgodilo, da bi delavci potegnili kratko v podjetju, katerega lastnik je bil tuji vlagatelj. Torej nas Slovence preganja povsem neutemeljen strah pred tujim kapitalom? Ja, ta strah je neutemeljen, konec koncev je najbolj pomembno, da se zaposleni v podjetju dobro počuti in da dobiva plačo – drugotnega pomena pa je, v čigavi lasti je podjetje.

ZAKAJ SOD NI PRODAL VEČ?

Ali torej po Pogačnikovem mnenju obstajajo določene strateške panoge, kjer bi morali podjetja obdržati v lasti države – energetika, infrastruktura? Predvsem bi morali vse premoženje v lasti države zgostiti na enem mestu, odgovarja sobesednik, sicer pa bi morali pregledati, katera od teh podjetij so konkurenčna, nato pa bi morali, še pred uvrstitvijo na seznam za privatizacijo, o njih glasovati v državnem zboru. Ni dovolj označiti neko podjetje za strateško, poudarja Pogačnik, treba se je tudi vprašati, kako ga upravljati in kaj od njega pričakovati v prihodnosti. Pri tem so pomembni štirje glavni ključni: kakšen dobiček je smiselno pričakovati, v katero smer bo šel razvoj tega podjetja, kakšen tržni delež naj ima čez pet let in kakšna bo njegova dividendna politika.

Saj ne da bi se hotel hvaliti, se nato Pogačnik povrne v obdobje, ko je vodil Sod, a takrat je Sod prvič posloval pozitivno, začel se je umikati iz naložb, glavni cilj pa je bil maksimizacija cen delnic podjetij. In ob tem se neizogibno porodi naslednje vprašanje: zakaj ni Sod tedaj, v letih debelih krav in v času, ko so vrednosti delnic slovenskih podjetij šinile v neslutene višave, prodal še več? »Kot direktor sem moral slediti nekaterim smernicam,« odgovarja Pogačnik, »ne smemo namreč pozabiti, da je osnovna obveznost Soda povrnitev dolgov do denacionalizacijskih upravičencev. Lahko pa se pohvalim z uspešno prodajo pozavarovalnice Sava Re leta 2008.« In še to, opozarja Pogačnik: že ko se je v Sloveniji ustanovljal Sod oz. je bil sprejet zakon o denacionalizaciji (kajti Sod je bil ustanovljen z namenom izplačati odškodnine denacionalizacijskim upravičencem), je to pričalo o zavestni odločitvi, da bo država poslej imela v lasti manj premoženja. Sicer pa je zanj poglobitveno, da podjetij, ki bodo določena za prodajo, ne bi prodajali špekulantom in investicijskim skladom, temveč mora biti kupec iz panoge. Kupec mora podjetju omogočiti nadaljnji razvoj, odpiranje novih trgov in delovnih mest.

NUJNO JE PRODATI TELEKOM

Pomembno je tudi, kaj bo država naredila s kupnino. V vsakem primeru pa kupnina za podjetja, ki so bila v državni lasti, ne bi smeli nameniti ne za socialne transferje ne za zadolževanje, temveč za sanacijo bank ali dokapitalizacijo izbranih podjetij (za podjetja, ki so opredeljena kot strateška), meni Pogačnik in s svojo trditvijo sproži naslednje vprašanje: le zakaj bi se država spet lastninsko vključevala v podjetja, ko pa je že cilj prodaje njen izstop iz te sfere? Mar ima Pogačnik v mislih določena podjetja iz panog, ki bi jih vendarle kazalo obdržati? Ja, podjetja, ki so opredeljena kot strateška. Morda bi še podjetja v energetiki kazalo dokapitalizirati s tujimi partnerji. Prav tako se mu kot nujna kaže odprodaja ene večje državne naložbe, o kateri je govor že vsaj desetletje: Telekom. S tem bi tudi pokazali resnost za tuje investitorje, poleg tega Telekom danes ni več monopolist, njegov tržni delež pada, če pa bo država ostala njegova lastnica, utegne priti do izčrpanja, kot je pri takih primerih pogosto (prekomerno izplačevanje dividend, namesto da bi dobiček namenili za razvoj). Kar zadeva seznam podjetij, primernih za t. i. tretji del privati-

**LUKA MESEC:
»ČE HOČEMO
IZPLAVATI IZ KRIZE,
BOMO VSI MORALI
ZAČETI RAZMIŠLJATI
IN SE IZOBRAŽEVATI.
LE TAKO BOMO
POSTOPOMA LAHKO
PREVZELI
DEMOKRATIČNI
NADZOR NAD
EKONOMIJO, KAR JE
CILJ DEMOKRATIČNEGA
SOCIALIZMA.«**

zacije, poslanec SDS ocenjuje, da je privatizacija paketa, ki ga je predlagala vlada Alenke Bratušek, vprašljiva in da se bo odprodaja državnega premoženja ponovno dogajala s figo v žepu, skrbi ga, da je to napačna pot in da se bodo pri tem spet nekateri okoristili. Zavzema pa se, da začne delovati Slovenski državni holding (SDH), ki ga je sprejel državni zbor pod vlado Janeza Janše. Nov predlog zakona o SDH je slab in pomanjkljiv ter bo ogrozil stabilnost in vzdržnost pokojninske blagajne.

O povezavi med državnim lastništvom podjetij in socialno državo pa Pogačnik meni, da lastništvo na to ne bi smelo vplivati. Znano je, da le uspešno gospodarstvo lahko generira nova delovna mesta, zaposleni iz svojih plač prispevajo v socialno blagajno in z davki se polni vreča, iz katere se črpa za socialne transferje. Žal pa je pri podjetjih v državni lasti donosnost porazno nizka, odlivi so mnogo višji kot prilivi, in kadar bodo prilivi v proračun višji od odlivov, bo obveljalo, da je upravljanje državnih podjetij uspešno, sklene Pogačnik.

DRŽAVA, UJETNICA KLIENTELISTIČNIH OMREŽIJ

Luka Mesec, podiplomski študent ekonomije, koordinator Delavsko-punkerske univerze in član Iniciative za demokratični socializem, kot primer držav, ki postavljajo na laž trditve, da »je država slab gospodar«, navaja vse »povojne tradicionalne socialne države«, kjer so bili sindikati nekakšna vez med strankami in civilno družbo, trgi so bili strogo regulirani, vse skupaj pa je zagotavljalo neko transparentnost in nekoruptivnost. Neoliberalizem pa je prekinil vez s sindikati, s tem politiko oddaljil od družbe, država je postala ujetnica klientelističnih omrežij, kjer so danes zbrani predstavniki posameznih strank in kapitala. Z besedno zvezo »povojne socialne države« misli Skandinavijo, Francijo, Nemčijo. Tudi v sodobnem času opaža, da so bolj uspešne države z več državne lastnine. Tako rekoč vsi »azijski tigri« so preboj dosegli prav zaradi obsežnega državnega lastništva in koordiniranja gospodarstva.

V tradicionalnih socialnih državah je bilo domišljeno tudi vodenje podjetij – delavci so se združevali v delavske svete in močne sindikalne organizacije, ki so od spodaj nadzorovali poslovanje. Zdaj tega skorajda ni več, delavska participacija je šibka, vodilni pa na delavske predstavnike gledajo zviška, grenko ugotavlja Mesec. (Ne)učinkovito delovanje delavskih svetov je tudi odgovor na vprašanje, zakaj se v podjetjih v državni lasti dogajajo nepravilnosti: ker je popustil »nadzor od spodaj«. Podobno je v zasebnem sektorju: v korporacijah je bila v obdobju po drugi svetovni vojni uprava bolj ali manj na strani delavcev, danes pa je uprava na strani delničarjev in poskuša iz podjetja iztisniti čim več dobička.

EKONOMIJO JE TREBA IZNAJTI NA NOVO

Toda ali ni prav ustvarjanje (čim večjega) dobička gonilo kapitalizma? Da, dobiček je gonilo kapitalizma, mi pa moramo na novo iznajti ekonomijo, ki ne bo delovala po načelu čim več profita, temveč si bo prizadevala ustvariti čim več vrednosti za proizvajalce, delavce, odgovarja Mesec. Inicijativa za demokratični socializem je že v izjavi proti nižanju minimalnih plač zapisala, da Slovenija ne bi smela vabiti investitorjev, ki bi delavcem izplačevali »kitajske plače« in ne bi plačevali davka na dobiček, takih da ne potrebujemo, kajti investicije je bolje zagotoviti drugače – s socialističnimi ukrepi. To pomeni, da morajo pri upravljanju podjetij, bank in investicij dobiti glavno vlogo zaposleni, delavstvo. Pri tem niso nujno mišljene zadruge, kakršnih je pri nas že nekaj (eden odmevnejših medijskih primerov je gotovo Gorenjski glas), temveč preprosto podjetja, katerih večinski delež imajo v rokah delavci. Tak primer je Domel iz Železnikov, razlaga Mesec, katerega vodstvo se je sredi devetdesetih zopersta-



FOTO UROŠ HOČEVAR

vilo temu, da bi jih kot enega redkih preživelih sestavnih delov nekoč uspešnega sistema Iskra kupilo neko ameriško podjetje, pa so se delavci organizirali in sami odkupili 90 odstotkov delnic.

Sicer pa v Inicijativi za demokratični socializem predlagajo, da se slaba banka uporabi za nacionalizacijo deležev podjetij, v katerih imajo banke slabe terjatve. Teh deležev se ne sme prodati, ampak v njih skupaj z državnim holdingom in zaposlenimi postaviti krizne uprave in rešiti vsaj zdrave dele podjetij, nato pa oblikovati strateške načrte za koordiniran razvoj industrijskih panog. »S tem bi v Sloveniji zagotovili neko možnost za državno koordinirano gospodarstvo po zgledu povojnih socialnih demokracij,« pravi Mesec. Poleg tega bi nacionalizirane panoge omogočale koordinacijo na ravni države in s tem učinkovitejše gospodarjenje kot zdaj. Država bi morala načrtno vzpostavljati celotne panoge tam, kjer ima konkurenčne prednosti. Veliko se govori o lesnopredelovalni industriji, včasih smo bili uspešni v telekomunikacijah – Iskra je (pred tridesetimi leti) konkurirala nemškemu Siemensu, in vse to bi kazalo obuditi, je prepričan Mesec.

TRJE KORAKI DO DELAVSKEGA UPRAVLJANJA

Tudi do delavskega upravljanja vodijo trije koraki, nadaljuje Mesec. Najprej bi morali uvesti politiko odprtih knjig, poslovanje podjetja bi moralo biti povsem javno. Nadalje bi delavci morali dobiti moč, da bi lahko ustavili upravo, če ne bi delovala v njihovem interesu. Tretji korak, ki je bolj dolgoročen, je, da bodo delavci lahko volili predstavnike v upravo gospodarske družbe (ki bo v končni fazi tega procesa v celoti sestavljena iz delavcev).

Kaj pa če delavci ne znajo razvozlati vsebine poslovnih knjig oziroma jih – in to je pomislek brez trohice pokroviteljstva in podcenjevanja – poslovno računovodstvo niti ne zanima? Je realno pričakovati, da se bodo vključevali v vodenje podjetja? »Liberalni kapitalizem je privlačen ravno zato, ker nam omogoča lagodno individualnost brez razmišljanja in angažiranja v družbi,« odgovarja Mesec. »Prav v krizi se je izkazalo, da ima to mnogo slabih plati, in če hočemo izplavati iz krize, bomo vsi morali začeti razmišljati in se izobraževati. Le tako bomo postopoma lahko prevzeli demokratični nadzor nad ekonomijo, kar je cilj demokratičnega socializma. Vzgojeni smo v zavedanju, da ni druge možnosti, kot da prepustimo upravljanje ekonomije zasebnim interesom. Toda, kot sem dejal, kriza jasno kaže, da bo treba začeti drugače razmišljati.«

V DRUŽBO ENAKOSTI IN MERITOKRACIJE

Inicijativa za demokratični socializem zato nasprotuje tretjemu valu privatizacije. Pravi odgovor je demokratizacija: zaposleni morajo imeti glavno besedo pri kadrovanju, imenovanju članov uprave. Uprave morajo spet postati odgovorne zaposlenim in tistim, ki jim je dejansko v interesu dolgoročen razvoj podjetja, ne pa – tako kot zdaj – posameznim zasebnikom ali političnim garnituram v primeru državnih podjetij, pravi Mesec. Odklonilno je tudi njihovo stališče do univerzalnega temeljnega dohodka (UTD), ker zagovarjajo razširjeno socialno državo s selektivnimi mehanizmi za dodeljevanje socialnih. Takšno socialno državo je mogoče financirati z bolj progresivno davčno lestvico in z nacionalizacijo monopolov, predvsem naravnih, kar bi omogočilo stekanje monopolnih rent v državno blagajno namesto v privatne žepke. Nacionalizirali bi tudi zdravstvo, šolstvo in ostale sisteme, s čimer bi omogočili enakost – te dobrine bi bile izvzete iz delovanja tržnih mehanizmov in vsi, ne glede na višino svojih dohodkov, bi imeli do njih enak dostop. S tem bi tlakovali pot v družbo enakosti in dejanske meritokracije. ■



● ● ● KNJIGA

Pesem za zaostalega sina

CRISTÓVÃO TEZZA: **Večni sin**. Prevod in spremna beseda Katja Zakrajšek. Založba Modrijan, Ljubljana 2013, 199 str., 11,90 €

Roman brazilskega avtorja Cristóvão Tezze – *Večni sin* (2007) – utegne biti malo presenečenje za tiste, ki menijo, da so bile vse zgodbe že upovedane in da je sodobno leposlovje poselilo že vse imaginarne zemljevide. Na videz linearna (in šele s panoramske perspektive kompleksno razplastena) pripoved o pisatelju in njegovem sinu Felipeju, ki ima Downov sindrom, res ne prinaša *novuma*, toda če se za hip ustavimo pri pisateljevi opazki, češ da v zgodovini ni mongoloidov, da jih nihče ne omenja in da veljajo za odsotna bitja, se hitro ovemo, da pisatelj razkrija slepo pego tudi literarnega sveta, ki vse do devetdesetih let 20. stoletja v središče ni postavljala otrok s posebnimi potrebami. »Berite Platonove dialoge, srednjeveške pripovedi, *Don Kihota*, nadaljujte z Balzacovo *Človeško komedijo*, pridite do Dostojevskega, niti ta, ki je bil vedno pozoren na ponižane in razžaljene, o njih ne reče ničesar; mongoloidi ne obstajajo /.../ Pojavili so se šele pozno v 20. stoletju,« je kritičen pisatelj, ki je z *Večnim sinom* v Braziliji pobral vse literarne nagrade, vključno z najpomembnejšo med njimi, nagrado jabuti (ob tem, da je roman v petih letih od izida doživel trinajst izdaj, se znašel na gledaliških odrih in bil tudi v ožjem izboru za nagrado IMPAC).

Tolikšen uspeh *Večnega sina* seveda ne gre pripisati le dejstvu, da pripoveduje o doslej neizrekljivem (Tezza sicer omenja roman Kenzabura Oeja *Osebna zadeva*, in roman *Dvakrat rojeni* Giuseppeja Pontiggia, v katerih se junaka soočata z dejstvom, da se je njun otrok rodil z možgansko okvaro oz. s cerebralno paralizo), temveč predvsem načinu, kako je roman izpisan. Časovna razplastenost v smislu reminiscenc v preteklost, soočanj v sedanjosti in vzporedne književne realnosti je očitno zadoščala, da se je Cristóvão Tezza, kljub osebno izpovednemu tonu romana, izognil zdrsu v samopomilovanje ali pa recimo v moralen diskurz; pisatelj je menda sprva nameraval napisati esej, vendar je začutil, da to ni bila prava pot, nato še pričevanje, dokler se ni zaradi intimnosti teme odločil za roman, pri čemer je samega sebe opazoval na način »laboratorijskega pogleda«. Po pisateljevem namigu, in kot v spremnem besedilu ugotavlja prevajalka Katja Zakrajšek, je bil za *Večnega sina* najpomembnejša referenca roman *Mladost* J. M. Coetzeeja (2002). Menda je brazilskega avtorja prevzela »surovost, s katero zna /južnoafriški/ pisatelj govoriti o samem sebi« in distanciran pogled, ki »jaz« pretvori v tretjo osebo.

Ravno očetova figura je tista, ki na *Večnega sina* meče luč *bildungsromana*, saj se skozi rojstvo otroka z Downovim sindromom, skozi njegovo odraščanje, vključevanje v sistem, izrisuje portret pisatelja. Če je oče na začetku obseden z lastnim pisanjem, potem sčasoma njegovo spraševanje – ali je Felipeja mogoče normalizirati – in predvsem sram zaradi sina prerasteta v navezanost. Šele sprejetje dejstva, da sin ne more vstopiti v svet abstraktnosti časa, in očetova obsedenost z odtokanjem časa producirata idejo, da v srčki tega romana ni tisto, kar je dejansko pred nami, temveč so to organske totalitete, ki konstelirajo naša življenja: ljubezen, čas, nasilje, smrt; o njih pisatelj sicer nikoli ne spregovori neposredno. Pri doziranju zgodbe si pomaga s številnimi medbesedilnimi, medumetniškimi, političnimi navezavami, predvsem iz brazilske realnosti, oblak sprave med očetom in sinom pa se spusti šele iz srednjeveškega obnebjaja; ta se v romanu *Večni sin* utelesi v nogometni igri. Čeprav je njen izid negotov, sin prek nje stopi na pot opismenjenosti (tako da zna razločiti imena večine moštev), oče, torej Tezza, pa v zadnjem prizoru sede k računalniku in začne zapisovati knjigo, za katero Felipe ve, da je o njem, čeprav je ne bo nikoli razumel.

GABRIELA BABNIK

● ● ● KNJIGA

Kaj reči, ko (skoraj) ni kaj reči?

JANEZ GRM: **Sinice, sablje, sladoled**. Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti – revija Mentor (zbirka Prvenke), Ljubljana 2012, 170 str., 18 €

Pride tudi dan, ko si mora kritik preprosto priznati, da si ne zna odgovoriti na (na videz preprosto) vprašanje, zakaj. Zakaj – četudi ima pred seboj solidno literarno besedilo, ki nedvomno ime potencial, in četudi je široko

odprt za nov bralski doživljaj in se še tako zanese na svojo izostreno možnost razumevanja besedila – ne najde pravega odgovora na vprašanje, zakaj med obema členoma bralskega dejanja ne pride do ustrezne interakcije.

Kjer ni bralskega užitka, tudi ni besedilnega učinka – in obratno. Morda zato, ker je knjiga heterogena in zagonezna kot to velja že za njen naslov. Le kaj bi lahko imeli skupnega sinice, sablje in sladoled? Toliko kot Cronenberg, Gombrowicz in Kafka, torej nič več kot zgodbe, zbrane v »prvenko« Uršljana. Vsaj na videz nepovezani naslovni trojici ustreza tudi »kompozicija« Grmove knjige: poleg absurdno humornih peripetij, kjer dobijo besede čudežno moč in premoč nad stvarmi in se zato besedne igre lahko dogajajo kar v praksi, nam avtor postreže še z nekaj prazgodovinskimi alegorijami in prgiščem antidetektivk, kjer se malo zaplete, še manj razplete, zato pa toliko več govori. Dialogi so zapisani v igrivem jeziku oglasnih sporočil, premetank in skovank, ki kot da lebdi nad dogajanjem. Seveda se vmes najde še kaj, kar ne spada ne v prvo, ne drugo in ne v tretjo kategorijo, vsemu pa so skupne literarne začimbe, ki slišijo na imena humor, ironija, groteska, parodija in oznake, kot so fantastika, ludizem, absurd.

Grmu je treba priznati drznost, saj se v svojem prvcenu ne drži (preverjenega) pripovednega modela, temveč je skoraj vsaka zgodba svet zase. Raznovrstnost, ki je neposreden učinek literarnega eksperimentiranja, je gotovo nekaj, proti čemur nikoli ne bi vihlet svojega kritičkega meča. Vendar me je ravno naseljevanje tako različnih svetov, kot jih srečamo v Grmovi knjigi, vseskozi puščalo v negotovosti glede bralskih občutkov. Zbirke kratkih zgodb namreč ravno zaradi njene izrazite raznovrstnosti nikakor nisem mogel brati »kot knjige«, saj sem že dve zaporedni zgodbi le s težavo prebral v enem bralskem zamahu.

Avtorju tudi ne gre oporekati jezikovne okretnosti in pripovedne spretnosti, saj zna biti kdaj pa kdaj prav prikupno hudomušne sorte, zato pa – in tu tiči eden izmed tako izmuzljivih odgovorov na vprašanje, zakaj (nas nekaj je ali pa ni prepričalo), ki si ga kot nekritični, vsečno-nevšečni bralci verjetno sploh ne bi zastavljali – ostaja toliko bolj nedorečen, ko je govor o občutku za pravo mero – pa naj si bo v kontekstu selekcije gradiva ali na ravni organizacije teksta. Ni se namreč mogoče izogniti občutku, da je vsega, kar smo mu štel v prid, preprosto preveč in da besedila zato delujejo »prepoudarjeno«. Že res, da je treba upoštevati žanrske zakonitosti in da gre pri žanrskem poreklu Grmove proze upoštevati (vsaj) konteksta humoreske oz. roma groteske, pa vendar me za užitek – zdaj smo pa tam – pri tej prozi še najbolj prikraja prekomerno podaljševanje in kopičenje tovrstnih pripovednih učinkov. Najboljše zgodbe so zato, če gre verjeti mojemu vtisu, tiste, kjer se avtor pri rabi omenjenih elementov nekoliko samoomeji (Plavi volk) ali pa vse skupaj postavi v novo, drugačno, bolj problemsko dimenzijo (Moj).

URBAN VOVK

● ● ● KINO

Naprej v preteklost

Duh leta '45 (The Spirit of '45). Režija Ken Loach. Velika Britanija, 2013, 98 min. Ljubljana, Kinodvor

Čeprav se na prvi pogled zdi, da se Loach s svojim zadnjim delom, na arhivskih posnetkih in pričevanjih zasnovanem dokumentarnem filmu, obrača predvsem v neko preteklo dobo in obuja spomin na duh solidarnosti, ki je takrat, v letih po drugi svetovni vojni, preveval britansko družbo, pa ga nikakor ne gre odpraviti le kot nostalgični poklon temu. *Duh leta '45* je še kako aktualno, celo polemično in predvsem politično jasno profilirano delo.

Res je sicer, da se je Loach po vstopu v devetdeseta leta le še občasno podal na področje dokumentarnega filma, toda znotraj njega je pravzaprav začel svojo filmsko pot (serija dokudram za BBC) ter v njem prav tako ustvaril nekatera svoja najpomembnejša dela (na primer *A Question of Leadership* iz leta 1981), zato suverenost in že skoraj virtuoznost, s katero organizira arhivski material in pripoveduje svojo »zgodbo«, nikakor nista presenečenje. Tako Loach gledalca že na samem začetku skoraj dobesedno pahne v evforično vzdušje, ki ga ustvarjajo podobe na ulicah britanskih mest rajajoče množice ob koncu vojne, podobe domov vračajočih se vojakov, ki jih objemajo mlada dekleta, podobe mladih in starih, ki slavijo zmago nad nacizmom.

S prepletom arhivskih podob, zvočnih posnetkov govorov, citatov in intervencij posameznikov, ki so to obdobje doživeli, Loach spregovori o trenutku, ko se je v britanski družbi začelo rojevati prepričanje, da konec vojne ni pri-

nesel le zmage nad nacizmom, pač pa da se lahko na krilih solidarnosti, s katero so se prebili skozi eno najtežjih obdobj v britanski zgodovini, prične povsem nova doba. Če je bil britanski delavski razred pred vojno še pripravljen služiti sistemu, v katerem se je elita okoriščala z delom množic, pa je zdaj zahteval enakopravnejšo porazdelitev družbenega proizvoda. Tako so o socializmu kot družbi blaginje nenadoma začeli govoriti vsi, ne le levičarski politiki in sindikalisti. In prav ta vera v pravičnejši svet je zamajala tudi nesporne medvojne politične avtoritete, kakršna je bil premier Winston Churchill, nekakšen oče naroda. Spremenjeno družbeno dožemanje starih avtoritet Loach nadvse spretno prikaže prav na primeru Churchilla, saj s premišljeno montažo gledalca Churchilla naprej prikaže kot mogočnega, karizmatičnega govornika, že kmalu zatem pa kot opešanega starca, ki s tresočim glasom nagovarja očitno nezadovoljno množico.

In prav s premišljeno montažo Loach doseže največ. Preko nje se duh leta '45 širi v sedanost, njegovo delo pa pridobi na aktualnosti. Tedanji boj za splošno zdravstveno oskrbo in kolektivno socialno varnost, za vsakomur dostopno družbo blaginje, Loach jasno poveže z aktualnim stanjem. V filmu je vse polno misli in izjav, na primer o nesmiselnosti reševanja bančnega sistema medtem ko se tovarne zapirajo, ki bodo gledalca zvenele še kako znano, film kot celoto pa lahko gledamo tudi kot odločno kritiko aktualne politike zategovanja pasu in vsesplošnega varčevanja predvsem pri javnih izdatkih, kritiko politike, ki znova favorizira politične in ekonomske elite. Še pomembnejše pa je morda to, da Loach gledalca opozarja na moč, ki se lahko porodi iz organizirane množice, ki jo vodi čut za solidarnost.

DENIS VALIČ

● ● ● KINO

Umirjeno, zrelo, homogeno

Čefurji raus! Režija Goran Vojnović. Slovenija, 2013, 100 min. Ljubljana, Maribor, Kranj, Koper, Celje, Novo mesto, Kolosej, Planet Tuš

Podelitev nagrade občinstva na letošnjem Festivalu slovenskega filma je bila pravo presenečenje, saj sta zaradi huronskega vzdušja na projekcijah za absolutna favorita veljala Hočevarjev drugi del taborniške sage *Gremo mi po svoje* in Vojnovičev poklon ljubljanskim Fužinam *Čefurji raus!*. A če bi dejstvo, da jima je nagrado speljal Bičkov *Razredni sovražnik*, s Hočevarjeve perspektive lahko videli kot manjši poraz, saj gre za delo, ki je že v izhodišču zasnovano z mislijo na gledalca, pa je za Vojnoviča to prej nekakšno priznanje, ki priča o tem, da ni podlegel brez dvoma prisotni skušnjavi lahkotnega koketiranja z gledalcem. A pojdimo po vrsti.

Začnimo v Portorožu, kjer smo bili priča ne le pravi eksploziji ustvarjalnosti, temveč je ta dosegla tako kvalitetno raven ter tematsko, formalno in produkcijsko raznovrstnost, kakršnih v slovenskem filmu že dolgo nismo videli. Upal bi si celo trditi, da smo letos dobili najboljšo filmsko letino poosamosvojitvene kinematografije. Ne nazadnje tudi ali celo predvsem zaradi tega, ker nam je ta ob kvaliteti in raznovrstnosti prinesla tudi novo generacijo mladih ustvarjalcev, ki so nam razkrili oziroma potrdili svoj razkošni talent. In zdi se, da se prav s to generacijo ustvarjalcev oziroma skozi njihova dela v domačo kinematografijo vračata tendenci, ki slovenski film znova postavljata ob bok sodobnim stremljenjem v svetovni produkciji avtorskega filma. Seveda govorim o izrazito kritičnem dialogu z aktualno družbeno stvarnostjo na eni strani ter o nekakšni poudarjeni urbanizaciji filmske podobe na drugi. Čeprav ne gre zanikati, da sta se obe tendenci sporadično pojavljali že v preteklosti, pa sta šele z avtorji, kot so Nejc Gazvoda, Rok Biček, Marko Šantič in Goran Vojnović, resnično stopili v ospredje. Najbolj izrazito in slikovito morda prav v Vojnovičevih *Čefurjih*.

A še zdaleč ne le zaradi tega, ker nas *Čefurji* s svojo zgodbo popeljejo v prototip urbanega spalnega naselja, na ljubljanske Fužine, in skozi njo načnejo temo odnosov med slovensko večino in priseljenci iz južnih republik nekdanje skupne države, s čimer se dotakne enega najbolj trmasto vztrajajočih problemov slovenske družbe. Čeprav nam *Čefurji* z uvodno panoramsko predstavitevijo okolja, v katerem se bo odvijala zgodba, sugerirajo, da se bo ta odvijala predvsem v eksterierjih, pa Vojnović s premišljenimi mizanscenskimi rešitvami in izrabo manj atraktivnih lokacij, kot so denimo hodniki in stopnišča, tudi tem vdihne značilni pridih izrazito urbanega okolja, malih blokovskih stanovanj, v katerih se pogosto stiskajo



(pre)velike družine. Prav s tem nenehnim prehajanjem med notranjostjo in zunanostjo je še izraziteje poudaril urbanost miljeja. Te se zavedamo na vsakem koraku, saj se zdi, da v filmu preprosto ni kadra, v katerem ne bi bilo kakega značilnega elementa urbanega okolja, pa naj gre za asfaltne površine, otroška igrišča, urejene parke ali žične ograje. Zato tudi takrat, ko se na prvi pogled zdi, da smo zapustili mestno okolje (ko policista fante odložita nekje na obrobju mesta), to še vedno vstopa v podobo, pa čeprav le kot zvok avtomobilov z obvoznice.

Ta urbanost pa v *Čefurjih* odzvanja tudi na tematski ravni, saj je problematika priseljencev, njihovih odnosov z večino ter njihove integracije v novo družbeno okolje vezana predvsem na mestno okolje. Na tej točki si velja *Čefurje* tudi približje ogledati: dejstvo je, da so se v zadnjih letih v slovenski družbi zgodili nekateri premiki, ki so bistveno omilili, če že ne povsem odstranili konfliktov v odnosu večine do priseljencev iz območja nekdanje Jugoslavije. Še več, danes sta na primer brata Dragič lahko prava nacionalna junaka, župan Janković igra pomembno vlogo v slovenskem političnem prostoru, čefur pa je postal svojski popkulturni fenomen. Zato je na mestu tudi vprašanje o aktualnosti Vojnovičevega pristopa k tej temi, predvsem v luči dejstva, da je bila pot do realizacije izhodiščne zamisli dolga kar šest let (iz scenarija, ki ni dobil zelene luči za realizacijo, je Vojnovič napisal roman, zanj prejel kresnika in nagrado Prešernovega sklada, nato pa roman znova priredil v filmski scenarij). In prav tu nas Vojnovič morda še najbolj temeljito preseneti. *Čefurji* namreč niso film, ki bi hotel velikopotezno tematizirati odnos večine do priseljencev ter vprašanje njihove integracije, pač pa se premišljeno omeji na Markovo zgodbo in nam servira pripoved o težavnosti odraščanja v narodnostno in kulturno raznolikem okolju, ki je predvsem posledica dejstva, da mladim umanjka jasen, trden sistem vrednot, na katerega bi se oprli.

Čefurji raus! so presenetljivo umirjeno, zrelo in homogeno delo, ki svojo moč črpa iz zavestnega omejevanja, ob tem pa premore tudi nekaj tako prefinjeno dodelanih likov, kakršnih slovenskih film že dolgo ni videl.

DENIS VALIČ



Sod smodnika brez dna

JEAN GENET: **Služkinji**. Prevod Radojka Vrančič, režija Vinko Möderndorfer. Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana. Premiera 20. 9. 2013 (ogled ponovitve 21. 9.), 70 min.

Jean Genet (1910–1986), francoski pisatelj, dramatik in politični aktivist, je v *Služkinjah* (Les Bonnes, 1947), v enem izmed svojih prvih dramskih besedil, že uglasil strune svojega celotnega nadaljnega opusa. Ritualna dinamika družbenih razmerij, ki jo je pozneje raziskoval skozi prizmo revolucionarne tematike (*Balkon*, 1957), rasne problematike (*Črnci*, 1959) in alžirske osamosvojitvene vojne (*Zasloni*, 1961), pa zaradi podrejenosti političnemu angažmaju – iz dela v dele vse bolj vezanemu na aktualne dogodke avtorjevenga časa – v njegovi dramatikni ni nikjer več zazvenela tako skrivnostno kot prav v *Služkinjah*.

Velik del te slavne drame tvori pogovor dveh služkinj, Claire (Janja Majzelj) in Solange (Daša Doberšek), ki naklepata umor svoje gospodarice (Olga Kacjan). Ne gre za kakšen posebej preračunljiv naklep, ampak predvsem za splet sovražstva in obupa; gospodarica z njima ravna zaničljivo in ju vsakodnevno ponižuje, njuna revščina pa jima preprečuje, da bi jo zapustili in odšli. Ob odsotnosti gospodaričinega partnerja, ki se zaradi nepojasnjenega razloga znajde v zaporu, služkinji začutita enkratno priložnost, da se zatiralke znebita. Medtem ko si gospodarica na sodišču prizadeva za gospodarjevo izpustitev, služkinji ritualno uprizarjata anticipacijo svojega zločina, ko pa se vrne domov, dejanja nista sposobni izvršiti. Razlogi za to nemoč so podani hermetično. Po mnenju dramaturga Blaža Lukana drami »tudi po več natančnih branjih ne pridemo povsem do dna«, ob čemer velja dodati, da nas že eno samo natančno branje upravičeno navda s skepsjo, ali je »dna« v tem tekstu sploh prisotno.

Kje se torej skriva privlačnost te zagonetne drame? Zakaj je tako pogosto uprizarjana? Zdi se, da so odločilna pričakovanja glede njenega revolucionarnega naboja. Genet po zgledu marksističnih poenostavitvev heglovske dialektike gospodarja in hlapca svojim interpretom ponudi mitološko delitev vlog družbenih razmerij na gospodarice in služkinje, ki jo politično gledališče z vselejmerjava v alegorični jezik proletarske revolucije. A v

nasprotju s pričakovanji velike večine teh tolmačenj se *Služkinji*, kljub Genetovim jasnim marksističnim simpatijam (figurativnim in dobesednim), razpleteta v popolnoma drugo, celo protirevolucionarno smer: trenutek, ko se služkinji zavesta, da pravzaprav sta »gospodarica«, ker sta začeli uživati v ritualnem prevzemanju njene identitete – kar je eden izmed glavnih medsebojnih očitkov Claire in Solange –, ne sproži prevrata, ampak ga sprva oteži, na koncu pa celo onemogoči. (To kompleksno dinamiko političnih razsežnosti drame Lukan med drugim raziskuje v izčrpnih spremnih študiji *Nemogoči upor*.)

Režiser Vinko Möderndorfer, ki je – kot je povedal novinarjem – prepričan, da živimo v času, ko je takšen pesimizem škodljiv, saj naj bi se danes »ponovno« nakazovala možnost in celo nujnost »uboja gospodarja«, se je zato odločil, da besedilu odvzame končni dialog, abstrakten prepir med služkinjama, v katerem je (spet precej izmuzljivo) napovedan Clairin samomor. Ta poseg v tekst ni usoden, je pa vsekakor odveč: srž Genetove antiutopične poante je skrita v drobovju *Služkinj* in bi preživela še dosti radikalnejša besedilna maličenja.

Če izvzamemo to neposrečeno krajšanje izvornika, sta tokratni *Služkinji* izjemno zvesti svoji predlogi in v tej zvestobi tudi prepričljivi. Predstavi drznost vdihne scenografija, delo Branka Hojnika. V prvi dialog nas uvede z mehanskim razprtjem masivnega in sklenjenega krožnega črnega zidu, ki v notranjosti skriva impozanten, skoraj popolnoma prazen polkrožni prostor, obdan s sterilnimi belimi ploščicami. Celoten proces zbuja podobne občutke nelagodja kot avtomatizirane sobane iz psihološke srhljivke *Kocka* (Cube, 1997) in drugih primerkov podžanra, ki ga je film porodil. Möderndorfer v Hojnikovo domišljeno odrosko strukturo vse nadaljnje scenske elemente vnaša s čehovsko previdnostjo. Razkošne obleke, skrite v stenskih omarah, črn telefon, postavljen na sredino odra ... Niti en predmet ni prisoten brez pomena, vsi odigrajo ključne vloge v nadaljnjem dogajalnem razvoju. Podobno skopo odmerjeni, a izjemno učinkoviti so tudi vdori avantgardne glasbe, ki jo je za predstavo napisal Filip Šijanec.

Po Möderndorferjevih besedah se pameten režiser Shakespearovega *Hamleta* loti takrat, ko ima na voljo dovolj markantnega igralca za naslovno vlogo – in podobno naj bi bilo tudi z Genetovima *Služkinjama*; drama, ki v tolikšni meri temelji na igri dveh (in le v nekaj prizorih treh) oseb, je brez igralske kemije ob še tako spretni režiji vnaprej obsojena na propad. Režiser je imel tudi v tem pogledu srečno roko: tako Daša Doberšek kot Janja Majzelj prepričljivo prikažeta izmučenost in izpraznjenost svojih likov brez zanašanja na pretirano patetične vložke, Olga Kacjan pa v spretnem kontrastu z njima prav s pretiranim patosom doseže odvrtnost svoje upodobljenke, ki občinstvu približa gnev načrtovalk umora.

Tudi to, da imamo priložnost uživati v naelektreni medigrilni članici ansambla Mladinskega gledališča, ni samoumevno: v zadnjih dvajsetih letih je bila predstava na naših glavnih odrih uprizarjana izključno z moškimi zasedbami, kot se je tekst začel že zelo zgodaj alternativno izvajati. A premišljen Lukanov ugovor tej tradiciji, ki argumente najde v Genetovem zapisu *Kako igrati Služkinje*, nas prepriča, da gre za pravilno odločitev, ki tekst reši pred pretirano izumetničenostjo.

MATIC KOCIJANČIČ



Sprva nostalgija, nato farsa

RUDI ŠELIGO: **Svatba**. Režija Jernej Lorenci. SNG Drama, Ljubljana. Premiera 28. 9. 2013 (ogled ponovitve 30. 9.), 165 min.

Rudi Šeligo (1935–2004) je v *Svatbi* v ospredje postavil ljubezen med Lenko (Nina Ivanišin) in Jurijem (Janez Škof), zaljubljenca z motnjami v duševnem razvoju. Drama je pisana v simbolno zgoščeni pesniški govorici, v kateri težko izluščimo osrednji pripovedni tok, a zdi se, da je njeno osnovno raziskovanje usmerjeno v odnos družbe do drugačnosti, ki jo poosebljata Lenka in Jurij, poimenovana tudi »Božja otroka«. Vsako nedeljo se odpravita med ljudi, v želji, da bi se poročila in s tem pridobila družbeno potrditev svoje ljubezni. V gostilni, v kateri iščeta priznanje, visijo najrazličnejši predstavniki družbe, od »poštenih državljanov« do »vaških posebnežev«. Na neko še posebej dolgočasno nedeljo se odločijo, da bodo želji para karnevalsko ustregli, in začne se *svatba*, zagon peklenskega kolesja dehumanizirane skupnosti.

Šeligov tekst ni ujet v čas svojega nastanka (v leto 1981, ko je predstavo na oder Prešernovega gledališča v Kranju

krstno postavil Dušan Jovanović), a kljub temu v marsičem jasno kaže njegove sledi – aktualizacija tega teksta in njegova postavitve v sodobni čas bi vsekakor terjali »prevode« določenih izrazov in celo pogovorov, ki so preveč očitno vezani na slovenski vsakdan pred osamosvojitvijo. Režiser Jernej Lorenci je to začutil, a se za posodobitev ni odločil. Tekst je s pomočjo dramaturginje Eve Kraševceve raje ohranil v izvornem času in vanj umestil tudi celotno svojo postavitve. Na velikem odru Drame torej v prvem delu predstave gledamo nekakšno retro nostalgično izvedbo *Svatbe*, ki s kostumi, sceno in glasbo oživlja jugoslovanska osemdeseta: scenograf Branko Hojnik je na rob odra postavil proletarski šank, obrnjen tako, da občinstvo na goste lokala gleda s perspektive Natakariče; oblikovalec luči Pascal Mérat prostor večino časa osvetljuje s sepia rumenkasto lučjo, tako da se vseskozi zdi, kot da gledamo prizor iz filma *To so gadi*; kostumografinja Belinda Radulović je pokrila najbolj reprezentativna poglavja jugo mode, od sintetičnih »šušakcev« do krznenih »monteljev«; skladatelj Branko Rožman pa je v to pisano družščino vnesel še elemente muzikala z občasnimi zvočnimi vdori jugo rock himen. Med igralci izstopata glavna junaka: Janez Škof se v vlogo tako razraste, kot da bi jo Šeligo pisal z njim v mislih, Nina Ivanišin pa mu pogosto ukrade žaromete s prefinjenim portretom neuklonljive krhkosti. Stranski igralci nam živeto ponudijo živobarvno paleto družbenih stereotipov, ki jih z budnim točenjem pijač naše in vaše mladosti vedri Maja Končar, Natakariča: Tina Vrtnjak v liku Taje raziskuje labilno prehajanje iz lažne miline v živčno surovost; za njene čare je najdovznejši Aljaž Jovanović, tragikomični Shizofrenik, ki sam pričara najzahtevnejšo stransko igro predstave; Matjaž Tribušon pokončno izriše ostarelega mačističnega težaka, ki z vulgarnostjo poskuša prikriti svojo ranljivost, a jo z mojstrsko zajedljivostjo na dan vseeno zvabi Maja Sever v vlogi njegove bivše žene, Korbarjeve; Barbara Cerar kot Ciganka (z imidžem ocfane Sharon Stone) in Gregor Baković kot Žagar vneseta fatalni in šarmantni pol cinične pasivnosti barskega posedanja tistih, ki »že itak vse vedo«; Vojko Zidar pa upodobi Miličnika, pasivnega agresivneža, ki izkoristi vsesplošni kaos, da ob koncu s sadističnim nasmeškom na obrazu »naredi red«.

V prvem delu predstave ekipa ljubljanske Drame na oder postavi prepričljivo *Svatbo*, zvesto originalu in morda še bolj šeligovsko od Šeliga. Na tej točki je sicer nujno zastaviti vprašanje o pomenu tovrstne nostalgije: tudi na takšna pomembna dela naše dramske dediščine, ki nosijo neizbrisljiv pečat svojega časa in se obenem v ključnih segmentih upirajo upravičeni aktualizaciji, vsekakor ne smemo pozabiti, a pri selekciji del bomo morali biti z njimi izjemno previdni, če nečemo, da prevelik delež repertoarja zasedejo muzejski eksponati.

Lorenci se tega problema zave, a ga v drugem delu predstave poskuša rešiti na žal povsem ponesrečen način. Sledi dobra ura odrskega dogajanja brez repa in glave, ki si na vso moč prizadeva biti mučno, izpade pa infantilno in brez prave ideje: stranski liki Lenko in Jurija fizično in verbalno ponižujejo na vse mogoče načine, tudi s prizadevanjem neigrane telesne bolečine, brez jasnega razloga skačejo gor in dol po odru, vmes drug čez drugega kričijo nerazpoznaven Šeligov tekst ter z nedoumljivimi besedilnimi dodatki od časa do časa zapojejo tudi kakšno *ad hoc* muzikal vižo. V zadnjem prizoru sledi še instanten namig scene (menjava Titove slike za znak »kaditi prepovedano«) in kostumov (uniforme sodobnih poslovnežev), da je to – karkoli že gledamo – prenosljivo tudi na sodobnost, kar samo še stopnjuje že tako bolečo pretencioznost: prav žalostno je gledati nekatere izmed najboljših slovenskih igralcev, ujete v primež nedomišljenega, posiljenega iskanja režijskega presežka, ki iz nečesa, kar bi po zgledu prvega dela predstave lahko bila dostojna seznanitev mlajših generacij s Šeligovo dramatikom, v drugem delu napravi zametek, ki ne prisluhne niti Šeligo niti obravnavani tematiki niti karakteristikam in odlikam ansambla.

MATIC KOCIJANČIČ



O svetu dobesedno skozi sebe

REGINA JOSE GALINDO: **Ura anatomije**. Spremljevalna prireditev 30. grafičnega bienala. Galerija Jakopič. Do 24. 11. 2013

Gvatemalska umetnica Regina Jose Galindo (1974) vse od svojega prihoda na umetniško sceno leta 1999 ustvarja s svojim telesom in skozi njega. Četudi se je po prvi akciji,

v kateri je z vrvmi obešena na obok stavbe v centru gvatemalske prestolnice izvedla javno branje lastne poezije, preusmerila na področje vizualne umetnosti, v svojih delih dosledno ohranja vez s poezijo in pisano besedo. Na aktualni razstavi, kjer se predstavlja kot nagrajenka prejšnjega ljubljanskega Grafičnega bienala, je ta vez na primer manifestirana predvsem skozi skoraj neopazne besedilne intervencije na tleh razstavnega prostora.

Produkcijo Galindove lahko navežemo na vse strateške segmente samoreprezentacije teles ženskih umetnic zgodnje performativne umetnosti (performans, *body art*) iz poznih šestdesetih in sedemdesetih let, ki so poskušale preseči načine govora za druge in govora drugih o njih tako, da so govorile zase, ki so izničile klasične distinkcije med normativnim, nujno zastrtim telesom umetnika in/ali interpreta, praviloma nezastrtim normativnim telesom ženskega modela in »telesom« umetniškega dela, eliminirale meje med zabrisanim telesom nosilca intelektualne avtoritete in telesom modela, ki hkrati vztraja pri ne-distancirani kontemplaciji.

Delo Galindove je brez dvoma posebej pomenljivo, ker je v tem konkretnem primeru postavljeno v kontekst Grafičnega bienala. Predvsem zato, ker tudi nekatere sodobne teoretizacije spolne razlike, ki poskušajo nadgraditi ali pa misliti onstran dihotomične matrice biološkega in družbenega spola, pogosto uporabljajo motiv vpisovanja, vrisovanja, jedkanja družbenega in oblasti v telesno površino. Zelo podoben motiv zasleduje tudi umetnica v eni svojih zgodnjih performativnih akcij, v kateri se ji privezani na navpično postavljeno posteljo na njeno golo telo projicirajo novice o posilstvih in zlorabah žensk v Gvatemali.

Galindova sicer v ospredje postavlja spolno razliko, v nobenem primeru pa ne gre za edino referenco. S projektom *Angelina* iz leta 2001, v katerem je mesec dni uniformirana v opravo služkinje opravljala vsakodnevna opravila, na podlagi dokumentacije akcije »vpišuje«, naredi zaznavno praviloma spolno-specifično delovanje, ki je – kadar ni ovrednoteno s kapitalom pogosto nevindno, sploh pa ni percipirano kot delo. Na podoben način naredi zaznavno praznino tudi v delu *Poroka Galindo-Herrera*, njenem lastnem, v profesionalnem studiu narejenem portretu v popolni poročni opravi, v katerem pušča sledove nečesa, kar se ni nikoli zgodilo. Ali v akciji *Kdo lahko izbriše sledi?* iz leta 2003, v kateri s puščanjem krvavih sledi po gvatemalski prestolnici vpišuje spomin na žrtve protestov proti predsedniški kandidaturi bivšega diktatorja in množičnega morilca Efraina Riosa Montta. Na Monttove zločine se referira tudi v akciji *Zemlja* iz leta 2013, ki temelji na pričevanjih o postopkih pobijanj iz sodnega procesa proti njemu.

V novejših delih umetnica zaostruje samo-zvajanje lastnega telesa na status človeškega odpadka skozi reference na krvavo gvatemalsko politično zgodovino (*Podaljšek, Z rojstvom ne izgubimo ničesar*), prek »rabe« drugih teles

pa izpostavlja tudi segmente rasne segregacije (na primer delo *Tretji svet*).

V delu, po katerem je naslovljena tudi pričujoča razstava, izhaja iz Rembrandtove *Anatomije dr. Tulpa*, ki pa v umetničnem referenčnem horizontu ni le »nevtralna« učna ura, ampak študija na (njenem) živem telesu. Posnetek okoli ležečega telesa in vodje študije zbranih poslušalcev, ki zarisujejo linije po telesni površini, ravno tako ne predstavlja morebitne predpriprave na estetske korekture, ampak cilja na profesionalizacijo praks pohabljanja v kontekstu gvatemalskih plačancev, imenovanih kaibiles.

V pogosto nasilnih performativnih akcijah Galindova torej dosledno dekonstruira upodablajočo tradicijo telesa v formalno-estetskih okvirih. Predvsem pa izpostavlja dejstvo, da če se oblast res prvenstveno vpisuje v telo, sodobna puhlica »počutiti se dobro v svojem telesu« zelo verjetno cilja v smer »sprejeti tam in tako, kjer in kot nam je bilo (pred)določeno«.

KAJA KRANER

● ● ● PLES

Spokojno popotovanje duše

TANJA ZGONC: **Tulkudream**. Video Ema Kugler. Plesni teater Ljubljana. 26. 9. 2013, 60 min.

Duša, ki potuje skozi Vesolje. Duša, ki se utelesi na planetu Zemlja. In duša, ki odpotuje nazaj v Vesolje. Koreografinja in butoistka Tanja Zgonc se je lotila zahtevne naloge prenosa budistične in tibetanske filozofije o stvarjenju na oder ter njenega izražanja skozi gib.

Buto, japonska sodobna avantgardna plesna zvrst, ki se je razvila konec petdesetih let prejšnjega stoletja kot posledica hirošimske katastrofe, se usmerja v telo, v čuteče bitje, ki si upa doživljati, to doživljanje opazovati in ga prenesti v vsako vlakno belo obarvanega telesa. Predstava *Tulkudream* presega okvire realnosti, kakršno prepoznavna človeški razum. Pripoveduje o božanskem, večkratnem utelešenju duše in o življenju duše na Zemlji.

Realno in imaginarno povezujeta plesalka Tanja Zgonc na odru in video v režiji Eme Kugler. Video, projiciran na najbolj oddaljeno od v črno blago odetih sten dvorane Plesnega teatra Ljubljana, nas popelje v Vesolje. Skozenj potuje duša, ki se z glavo obrnjena navzdol ozira proti Zemlji in v krčevitih gibih čaka na svoj trenutek utelešenja (prepričljiva Rosana Hribar). Video izgine in reflektor se usmeri na oder. Opazujemo utelešenje duše, njeno navajanje na okove človeškega telesa in spoznavanje novega. Trzajoči gibi in globoka osredotočenost na telo, ki se odziva malodane z vsako mišico posebej, ustvari intimno vzdušje med občinstvom in plesalko. Glasno dihanje, ki spremlja izvajanje buto tehnike, spominja na meditacijo. Gledalci ob tem začnejo pokašljavati, kot bi se ob tem sami zavedli

svojega dihanja in obstoja. Pred nami je podoba Tulkuja, mojstra, ki ima popolno zavedanje, tako sedanjega kot tudi svojih prejšnjih življenj. Ima šestindvajset učencev, imenovanih Tartoni.

Tanja Zgonc (Tulku), redna profesorica za gib na AGRFT, je svoje učence (Tartoni) povabila k nastopu v videu, ki upodablja Tulkujev spomin na prejšnja življenja. Bela gola telesa so, prav tako kot to na odru pred nami, duše, ki so se utelesile in iščejo domačnost v novih človeških materijah. Estetika Eme Kugler poudarja belino človeške kože in ob odsotnosti barv ustvarja mistično vzdušje imaginarnega, ki s posebej posnetim glasnim dihanjem poudarja vsak trzljaj na obrazih novo ustvarjenih bitij. Čez polje se nenadoma razširi smeh ene od duš (Igor Sviderski), kamera se dvigne in počasi ugasne sliko Tulkujevega spomina. Osredotočimo se na oder, kjer plesalka skozi natančno voden gib prepričljivo odkriva svojo dušo, prežeto s trpljenjem, veseljem, žalostjo ... Kot poskus utelešenja Tulkuja raziskuje človekovo doživljanje, od bolečine, ki ji izvabi solze na obraz, do pristnega smeha. Na koncu s spokojnim obrazom sporoči, da je čustva izkusila in jim pustila oditi.

Tulkudream po scenariju Tanje Zgonc ima logičen dramaturški lok, ki konča tuzemsko bivanje duše in njeno nadaljnje potovanje skozi Vesolje. Jasna in razvidna predstava v gledalcu odpira nova vprašanja in ga pušča osuplega nad čustveno globino in zahtevnostjo dosledno izvedenega buto plesa.

TINA ŠROT

fs
festival maribor
borštnikovo theatre
srečanje festival

40. FESTIVAL
BORŠTNIKOVO
SREČANJE
18.-27.10.13

Pičimo!
Nakup vstopnic:
w borstnikovo.si, sng-mb.si in mojekarte.si

www.borstnikovo.si

DRAMA
OPERABALET
MARIBOR
SLOVENSKE NARODNE TEATRE
www.sng-mb.si

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

MESTNA OBČINA MARIBOR

KOMUNIZEM V STRIPU IN BASNI

Daleč od ponorele Slovenije sem prebral knjigi, ki sta lani oziroma predlani izšli v drugih krajih nekdanje Jugoslavije in se življenja v socializmu lotevata z drugačnega zornega kota, kot smo vajeni.

JANEZ ŠUŠTERŠIČ

Lazar Džamić, v Londonu živeči srbski strokovnjak za digitalni marketing, razglablja o tem, zakaj smo imeli v Jugoslaviji tako izjemno radi Alana Forda, in skozi svoje odgovore še več kot o kulturnem stripu pove o mentaliteti ljudi v naših krajih. Slavenka Drakulić pa v basnih o komunizmu spregovori skozi usta živali, da bi povedala nekaj grenkih človeških resnic o takratnem času. Toda nobena od knjig si ne zasluži, da bi ju brali samo zaradi zanimanja za neko zgodovinsko obdobje ali celo zaradi kakšne, bog ne daj, jugonostalgije. Nasprotno, zanimivi sta zato, ker nam veliko povesta o tem, kako močno miselna dediščina tedanjega časa še danes vpliva na naša dojetanja in ravnanja.

ALAN FORD V JUGOSLAVIJI: IZ STRIPA V RESNIČNO ŽIVLJENJE

Večina tistih, ki so v mladosti navdušeno goltali Alana Forda in si pripovedovali najnovejše domislice, se najbrž ni zavedala, da razen v Jugoslaviji in Italiji, kjer je nastal, nikjer drugje ni imel pravega odmeva. Kot pravi Džamić, zanj ne vedo niti dobri poznavalci stripovske produkcije. Zakaj je torej Alan Ford prav v Jugoslaviji postal del nacionalne (no ja, večnacionalne) kulturne dediščine?

Z enim stavkom bi lahko njegov odgovor povzeli takole: tisto, kar je v Alanu Fordu fikcija, satira, komedijanstvo, je bilo pri nas vsakodnevna realnost. V likih, za katere sta najbrž tudi avtorja stripa mislila, da so zgolj karikatura, so Jugoslovani prepoznali sami sebe. Pa ne le v likih, v celotnem duhu in mentaliteti stripa. Džamić jo opiše z besedno zvezo *nadrealistična farsa*. Nadrealistična, ker na enem mestu združuje sestavine, ki v stvarnosti ne grejo skupaj, saj njihova kombinacija prekorači mejo razumske in logične možnega ter moralno, pa tudi estetske sprejemljivega. Farsa, ker njena komičnost temelji na absurdnih situacijah, pretiranih reakcijah, fizičnem in včasih vulgarnem humorju ter karikiranih podobah glavnih likov. Max Bunker je s tem po lastnih besedah poskušal posnemati renesančno *commedia dell'arte* in postaviti satirično ogledalo kapitalističnemu sistemu v času hladne vojne, zadel pa je v srce ljudstvo sosednje socialistične države.

Po Džamićevem mnenju nadrealistična farsa v Jugoslaviji ni bila umetniška oblika, temveč način življenja običajnih ljudi. V nenehnem nasprotju med uradno propagando in dejanskim življenjem, med idealnim in stvarnim, med logiko in iracionalnostjo, med znanjem in prostaštvom, med zaupanjem in prevaro, med izrečenim in mišljenim, je bila farsična distanca do lastnih življenjskih razmer najboljši



Lazar Džamić: *Cvječarnica u kući cveča. Kako smo usvojili i živeli Alana Forda*. Založbi Jesenski i Turk, Zagreb, in Heliks, Smederevo, 2012.

način ohranjanja duševnega zdravja. Praktična iznajdljivost in privzdigovanje diletantstva na raven vrednote sta bila v takšnem svetu najboljša strategija preživetja, kar v stripu ponazarja nori izumitelj Grunf, v realnosti pa fraze »bomo že kako« in omalovaževanje preveč izobrazjenih ljudi, ki se v resničnem življenju prav zato »ne znajdejo«. Džamić vzporednice vleče še dlje. Satiro na brezosebni ameriški kapitalizem naj bi pri nas razumeli kot subverzivno norčevanje iz vsakega avtokratskega, nekompetentnega in propagandističnega režima. V glavnih likih naj bi prepoznali osebe iz našega vsakdana: v strogem in zvitem Broju 1 tipičnega družinskega očeta ali celo Tita, v Debelem Šefu značilnega birokrata, v Bobu Rocku proletarca in tako naprej.

Morda so takšne izpeljave pretirane, toda Džamićeva knjiga ni znanstveno delo, temveč iskren in z odličnim občutkom napisan vpogled v mentaliteto lastnega in bratskih narodov. In naj mi, prosim, nihče ne reče, da je bilo navdušenje nad tem stripom balkanski in ne slovenski fenomen. V Koprju sem se rad ustavil v prijetnem lokalu, imenovanem prav po Alanu Fordu, v skoraj domačih Stegnah so me zadnjič peljali v bifeček, posvečen Skupini T.N.T. Predvsem pa mnogo od napisanega še danes velja tudi za nas. Tudi zato, ker je zakoreninjeno precej globlje kot socializem. Ko je Koča Popović, partizanski poveljnik in nadrealistični pesnik, poslal neko zmešano srbsko ljudsko pesem Andréju Bretonu, mu je ta menda odgovoril, da v Jugoslaviji nadrealistične umetnosti ne potrebujemo, ker jo tako ali tako vsak dan živimo.

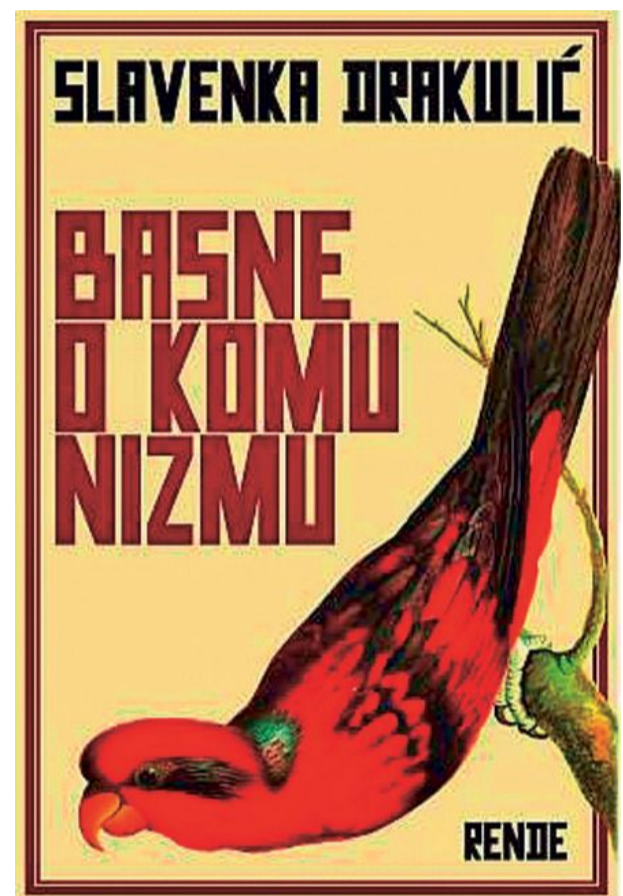
Ko ti v bifeju povedo, da tvoje šole ne veljajo nič, ker nisi nikoli delal v fabriki, ali ko Janko Lorenci v tujini izobrazene ekonomiste posmehljivo označi za enačbarje, ni to nič drugega kot iskreni diletantizem. Le da se Lorenciju smejiš bolj kisló kot Grunfu. In ko si še pred sprejetjem zakona izmislimo tisoč načinov, kako ga bomo obšli, je to prava alanfordovska iznajdljivost, ki je niti trojka ne bo izkoreninila. In tako naprej, druge vsakdanje zglede boste gotovo prepoznali sami.

SOCIALIZEM Z GROZLJIVIM ČLOVEŠKIM OBRAZOM

Basni o komunizmu seveda niso prva knjiga Slavenke Drakulić o vsakdanjiku ljudi v socializmu. Tokrat se je odločila, da spregovori skozi usta različnih živali iz več komunističnih držav. Morda se ji je zdelo, da bodo s tem ušesa današnjih ljudi bolj dovzetna za človeške zgodbe, ki jih je želela povedati. Džamić bi najbrž tudi v domnevi, da ljudje bolj prislusnejo živalim kot samim sebi, videl neko alanfordovsko farsičnost. Kakorkoli, človeštvo njenih zgodb je v tem, da ne pristaja na črno-belo logiko, po kateri so bili voditelji režima samo slabi, njihovi podaniki pa le nemočne zatirane žrtve. Zagrizeni protikomunisti bi to hitro označili za nostalgijo in opravičevanje režima. Toda ne gre za to. Ko preberemo pripoved potepuškega psa o izgonu ljudi iz njihovih hiš v centru Bukarešte in nasilni ločitvi od domačih ljubljencev ali izpoved psihotičnega krokarja, ki je bil priča prisilnemu samomoru predsednika albanske vlade, ker bi ta lahko ogrozil položaj Enverja Hoxhe, ne moremo dvomiti o njenem moralnem stališču do komunističnega režima. Do režima, ne pa tudi do ljudi, ki so v njem tako ali drugače preživeli.

Človeški so v njenih očeh tako navadni ljudje kot tudi njihovi voditelji. Berlinski krt, profesor, ki proučuje vedeje ljudi, se čudi, da so ljudje, ki so bili pred nevarnostjo kapitalizma varno zaščiteni v trdnjavi Vzhodnega Berlina, iz njega bežali tudi za ceno svojega življenja. Odgovora ne najde v želji po svobodi, na katero se večina danes ponosno sklicuje, temveč v hrepenenju po sladkih bananah in drugih dobrotah, ki so v templjih potrošniške religije na voljo v neomejenih količinah. Titov brionski papagaj Koki ponosno in že kar snobovski opisuje maršalovo svetovljanstvo in stil, ki ga njegova naslednika Stjepan in Franjo nikakor nista imela, toda zaradi tega ne ostane slep za Brozovo krutost do političnih nasprotnikov in lastne soproge. Predvsem pa nam pove, da je bil Tito sam še največji vernik kulta svoje lastne osebnosti.

Mačka generala Jaruzelskega v pismu poljskemu državnemu tožilcu z veliko razumevanja opisuje dileme, s katerimi se je soočil, ko je moral izbrati manjše zlo med sovjetsko intervencijo in nasilnim zatrtjem opozicije z lastnimi silami. Toda čeprav razume njegovo človeško stisko, s tem ne želi moralno opravičevati njegove odločitve. Trdi le, da je presoja njegovega ravnanja stvar etike in zgodovine, ne pa sodnega procesa, ki so ga začeli in zaradi njegove smrti nikoli



Slavenka Drakulić: *Basne o komunizmu*. Založba Rende, Beograd, 2011.

dokončali. Tudi zato, ker velik del javnosti sodbe, takšne ali drugačne, ne bi nikoli pripoznal za legitimno, z uravnoteženo moralno presojo pa bi narod lahko bil pomirjen – spravljen, bi rekli pri nas – in se obrnil iz preteklosti v prihodnost.

Za razumevanje današnjega časa so morda še najbolj poučne zgodbe, ki jih miška iz praškega muzeja komunizma pripoveduje naključni obiskovalki, nemški podgani. Nariše nam psihozo družbe, prepredene s priložnostnimi ovaduh, ki so si s pripovedovanjem resničnih ali izmišljenih zgodb o svojih znancih želeli prisluziti mehkejši kos kruha, in v kateri zato nikoli nisi vedel, s kom imaš opravka in kaj lahko rečeš, ko greš s sodelavcem na nedolžno popoldansko pivo. Predvsem pa poudari kolektivni občutek krivde širokih množic, ki se globoko v sebi zavedajo, da so s svojim molkom, podrejanjem in pasivno kolaboracijo dejansko omogočili dolgoletni obstoj zatiralskega režima. Prav zato, da bi se oprali lastne slabe vesti, danes revanšistično obsojajo tiste, ki so bili odkriti sodelavci režima, in zahtevajo njihovo sodno obravnavo. Črno-bela logika ljudi, nedojemljiva za odtenke, ki so jih v knjigi Slavenke Drakulić sposobne videti samo živali.

TEORIJA ZAROTE PO SLOVENSKO

Slovenija se še danes, več kot dvajset let po zlomu komunizma, obnaša kot družba ovaduštva. Te miselnosti je največ prav v politiki. Ko se s povsem resnimi ljudmi pogovarjaš o tem, zakaj je kdo kaj naredil ali šele bo naredil, praviloma slišiš fantastične zgodbe, v katerih nihče ni tisti, za kogar se izdaja, temveč skrivaj dela za nekoga drugega, izdaja informacije, želi zgolj izkoristiti položaj in mastno zaslužiti ali kaj podobnega. Takšne zgodbe so pogosto podkrepljene s podatki, pravimi ali tudi ne, o sorodstvenih, sošolskih, krajevnih, spolnih, poslovnih ali kakšnih drugih povezavah med osebami, ki se na videz zdijo nepovezane. In kar je še huje, politične ali interesne nasprotnike se pogosto poskuša onemogočiti prav z izmišljenimi ovadbami različnim organom pregona ali s prodajanjem lažnih informacij lahkovernim novinarjem. Če temu prištejemo še prevlado črno-bele logike, po kateri so vsi na levici zgolj podaljški murgelskega palčka, vsi na desnici zgolj izvajalci ukazov vrhovnega princa teme, vmes pa itak ni nikogar, nam postane približno jasno, zakaj smo tu, kjer smo, in zakaj se od tu nikamor ne premaknemo. Škoda je le, da niti Lazar niti Slavenka, še manj pa podpisani, ne vemo, kako bi se tega mentalnega izročila končno rešili. Razen, da vsi skupaj pobegnemo daleč od te ponorele države. ■

Spoznanja o množičnih pobojih in zdravljenju travm

TOMAŽ ERZAR

Vsvetu se je v zadnjih desetletjih utrdilo spoznanje, da posledice preteklih travmatičnih dogodkov še dolgo vplivajo na doživetje in vedenje ljudi v sedanosti. Nezdravljene travme se vpišejo v možganske strukture ljudi in spremenijo njihovo odzivanje, doživetje in čustvovanje do te mere, da se ljudje na sedanje netravmatične dogodke začnejo odzivati v skladu s pričakovanji in strahovi iz preteklih travmatičnih izkušenj. S svojim pretirano prestrašenim ali pretirano nezaupljivim in nasilnim reagiranjem ter napačnim interpretiranjem sedanosti ponovno ustvarjajo travmatične razmere. To velja tako za ljudi, ki so bili udeleženi v travmatične dogodke, kot za tiste, ki smo zanje samo slišali; pogosto ima namreč pasivna udeleženosť v travmi ali sekundarna travmatizacija hujše posledice kot primarna.

Zadnji dogodki v zvezi z reševanjem in razumevanjem krize v Sloveniji so nas dokončno stregli glede tega, da smo popolnoma ujeti v dinamiko obujanja starega sovraštva z novimi obrazi. Ukvarjanje s travmami, ki so jih povzročile grozote druge svetovne vojne, zato ni kaprica ali maščevanje storilcem niti pogrevanje starih zamer, temveč – kot kažejo primeri ponavljajočih se genocidnih dejanj po svetu, npr. v Bosni in Ruandi – nuja. Nepoimenovano, neprepoznano in nezdravljeno sovraštvo se s časom pogloblja in seli iz generacije v generacijo. Prav zato psihologi zadnja leta ponovno proučujejo psihologijo storilcev, žrtev in opazovalcev ter spodbujajo procese reševanja konfliktov, sprave in odpuščanja. Ob tem ugotavljajo, da je bilo doseganje razumevanje travm druge svetovne vojne ideološko, površno in abstraktno. Ni vse črno-belo, kakor stvari prikazujejo ideološka poenostavljanja (naši : vaši, junaki : slabiči, dobri : slabi), toda vse tudi ni sivo.

Množični poboji nastanejo kot posledica dogotrajnega procesa kopičenja sovraštva, urjenja, samoselekcije in selekcije udarnih skupin, ideološkega konstruiranja Sovražnika, podpihovanja strahu, nevtralizacije opazovalcev ter razvrednotenja potencialnih žrtev. Če razumemo te procese in domače izkušnje primerjamo z izkušnjami drugih narodov, lahko ugotovimo, da so ti procesi povsod potekali podobno in da je zanikanje, prikrivanje in minimaliziranje zločinov in travm sestavni del teh procesov.

Travmatični dogodki se s časom ne izbrišejo, četudi jih poskušamo potisniti v stran, minimalizirati, češ da je od tega minilo že toliko časa, ali racionalizirati, češ da so bili to drugi časi, ki jih zdaj niti ne razumemo. S časom se njihovo travmatično jedro še okrepi: potiskanje spominov v stran in uporaba obrambnih mehanizmov za zanikanje ali prikrivanje spominov ljudem jemlje energijo in jim onemogoča ustrezno in hitro odzivanje na svet okrog njih. V njih se kopičijo občutki izoliranosti, nepristnosti, nemoči in nezaupanja. Ljudje naposled živijo samo še od zanikanja in zagovarjanja svoje zgodbe in porabijo vso svojo življenjsko energijo za ohranjanje fasade, za katero se skrivajo neprijetni spomini in doživljaji. To velja tako za storilce kot žrtve.

Ker se je pri nas o teh bolečih vsebinah doslej govorilo pretežno z jezo, besom, užaljenostjo in sovraštvom, je govorjenje o tem postalo za ljudi

Proces odpuščanja lahko sprožijo le žrtve same: k temu jih ne more nihče prisiliti in tudi družbena pomoč in priznanje jim ne moreta bistveno pomagati na tej poti.

neprijetno in travmatično. Okrepil se je občutek, da je najbolje vse pustiti pri miru in da se travmatičnih vsebin ne da razrešiti, vsaj dokler akterji dogodkov ne pomrejo. To žal ne drži. Potlačeno sovraštvo se prenaša iz generacije v generacijo, medtem ko strategije izmikavanja, potvarjanja in manipuliranja uničujejo medosebno zaupanje in socialni kapital družbe, kar vodi v ponovne izbruhe nasilja in sovraštva.

Pomanjkanje sočutja do človeške bolečine in ponovno prebujanje vseh mogočih oblik zanikanja in minimaliziranja pri nas žal ne kaže, da bi travmo druge vojne prerasli, ampak nasprotno, da je ta travma pogoltnila vse druge čustvene vsebine, veselje, iskrenost, čustveno fleksibilnost in spontanost. Tu ni tretje možnosti: ali do travme razvijemo sočutje, pokopljemo mrtve in si priznamo, da je vsaka smrt enako neupravičena in boleča ter da zadnje besede nima zločin, temveč medčloveška solidarnost in iskreno kesanje, ali pa nas travma obvladuje (zato sebi in drugim dopovedujemo, da ni bilo tako hudo, da je to pozabljeno, da so to počeli vsi po vojni) in se še naprej slepimo, da so naši storilci manj zločinski od drugih in da se bomo rešili iz sovraštva brez dialoga in kesanja.

Zločin bo vedno zločin, čeprav ga v vojnah in podobnih izjemnih razmerah zagrešijo tudi ljudje, ki niso psihopati, fanatiki ali serijski morilci. Opazovanje ekstremnih situacij, v katerih so bili ljudje izpostavljeni čustvenim pritiskom avtoritete, je pokazalo, da se ljudje navadno porazdelimo na tiste, ki so pri povzročanju nasilja vodilni, čedalje bolj iznajdljivi, samoiniciativni in kruti; tiste, ki sicer sodelujejo pri nasilju ali zlorabah, a so pasivni, kar se da korektni, odmaknjeni in se prepustijo večinskemu mnenju oziroma temu, kar mislijo, da hoče večina; in tiste, ki se nasilju uprejo in ga odkrito zavračajo. Pokazalo se je, da prvi dve skupini redko priznata svoje nasilje, prevzameta odgovornost zanj, se opravičita žrtvam in se zavedata svojega sovraštva. Večina obsojenih v Nürnbergu svojih dejanj ni obžalovala in večina nacistov, ki bi jih lahko uvrstili v drugo najštevilčnejšo skupino, je po vojni zaživela normalno družinsko življenje. Ljudje iz te skupine živijo v zanikanju, ki ga rešujejo tako, da svoja moralna prepričanja uskladijo s svojimi dejanji, ki se jim potem zdijo manj neprimerna. Od tod izhaja podlaga za permisivnost, dvojna merila, prilagodljivost, korupcijo.

Nasilna dejanja, zlasti če so kruta, premišljena, zločinska, masovna, bodo vedno zbudila ogorčenje, zgražanje, bes, grozo, občutke nemoči in gnusa, tudi če o njih govorimo s časovne distance. Še slabše je, če o njih ne smemo govoriti in jih zadržujemo v sebi; takrat nehote postanemo sekundarne žrtve nasilja in zlorab, ki v sebi nosijo celotno paleto občutij, a zanje nimajo pravega imena niti ne poznajo vira teh občutij. To bi verjetno veljalo za današnje generacije, ki potrebujejo zlasti iskreno čustveno ovrednotenje preteklosti.

Žrtve krivic, trpinčenja in preganjanja kljub družbenemu priznanju in rehabilitaciji pogosto ne morejo v polnosti nadaljevati svojega življenja. Še dolgo po travmatičnih dogodkih se jim v zavest vsiljujejo moreča občutja in negativne misli, pri delu so raztreseni in nemirni, doma večkrat izbruhnejo v jezi in za svoja čustvena stanja krivijo svoje domače. Vzrok temu je

dejstvo, da žrtve globoko v sebi od storilcev pričakujejo, da se bodo pokesali, obžalovali svoja dejanja in se opravičili. Ker so taka opravičila izjemno redka, žrtve ostanejo zaprte v občutja in podoživljanje travme. Tako še naprej ostajajo ujetniki tistih ljudi, ki jih morda že davno ni več, a so v čustvenem pogledu še vedno njihovi ječarji. Ti ječarji, ki se nikakor ne uklonijo, pokesajo in opravičijo, postajajo v njihovem doživljanju čedalje močnejši in nepremagljivi, zato so zoper njih dovoljena vsa sredstva, tudi nedovoljena in zločinska. Poleg sebe žrtve v ječo preteklosti, stalne ogroženosti in maščevalnosti zapirajo tudi svoje najbližje.

V zadnjem času se čedalje bolj kaže, da ponovni vstop v polno življenje v sedanosti za žrtve ni mogoč brez procesa odpuščanja, pri čemer moramo pojasniti, da odpuščanje ne pomeni odpustitev krivice storilcem niti sprave s storilci. Odpuščanje v prvi vrsti pomeni, da žrtev za prestane krivice ne krivi sebe, da sprejme grozo in bolečino, ki ju je povzročila krivica, da izžaluje izgubljenost in da se ne predaja maščevalnim mislim in tuhtanju. Kdor je sposoben začutiti in v svoje doživljanje sprejeti ta čustva, jih bo lahko delil s svojimi najbližjimi in si tako odprl pot v nov svet, v katerem huda krivica, ki se mu je zgodila, ni več na prvem mestu, ampak je tam moč iskrenih odnosov, moč tolažbe in zaupanja.

Proces odpuščanja lahko sprožijo le žrtve same: k temu jih ne more nihče prisiliti in tudi družbena pomoč in priznanje jim ne moreta bistveno pomagati na tej poti. Odpuščanje je zadnji korak v polno in ustvarjalno življenje, v katerem iskrena povezanost med ljudmi premagata tudi najhujše krivice, in največja zmaga nad storilci, ki jih je v zločin prignala prav izkušnja, da ima sovraštvo vedno zadnjo besedo. ■

Dr. Tomaž Erzar je izredni profesor za zakonsko in družinsko terapijo na Teološki fakulteti Univerze v Ljubljani in koordinator doktorskega študija za področje zakonske in družinske terapije. Je tudi soustanovitelj Študijsko-raziskovalnega centra za družino.

POGOVOR V TRUBARJEVI HIŠI LITERATURE

Od konca tega meseca naprej bomo v Trubarjevi hiši literature na Stritarjevi ulici 7 v Ljubljani ponovno gostili pogovore z gosti *Pogledov*. Na prvem srečanju v tem letu, v sredo, 23. t. m., ob 19. uri, bodo z nami dr. Tomaž Erzar in večinoma mlajši sogovorniki, s katerimi bomo razpravljali o preteklosti, prihodnosti in tistem vmes, predvsem pa o spravi in zdravljenju travm, kot ga predstavlja dr. Erzar.

pogledi

naslednja številka izide
23. oktobra 2013

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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



Prodajanje vetra
15. festival Slowind
9.-15. oktober 2013
Umetniško vodstvo Vinko Globokar
Foto Igor Modic