



MUSSOLINI IN HITLER

# Dve knjigi, dva obraza, eno stoletje

DRUŽBENE ELITE

Jih sploh imamo?

DIAGNOZA ČASA

Mladen Dolar  
o Kulturi narcizizma

LEPOSLOVJE

Paloma negra  
Mihe Mazzinija

KINEMATOGRAFIJA

V Ieru ali Gremo  
mi po svoje?

DIALOGI

Matija Bevk  
in Vasa J. Perović

# Nas berete na spletu? Podprite nas še v tisku!

## Naročite Pogleda!



In bodite del zgodbe  
edinega štirinajstdnevnikarja  
za umetnost, kulturo in družbo pri nas!

NAROČILA IN DODATNE INFORMACIJE



080 11 99



[narocnine@delo.si](mailto:narocnine@delo.si)

## 4 DOM IN SVET

## ZVON

## 6 DVE KNJIGI, DVA OBRAZA, ENO STOLETJE

Naključje ali ne – skoraj sočasno sta pri založbah Modrijan in Mladinska knjiga izšla prevoda dveh pomembnih del o dveh za potek 20. stoletja izjemno usodnih osebnostih. *Mussolinijevi poslednji dnevi* francoskega zgodovinarja Pierra Milzaja raziskujejo manj znana dejstva s konca aprila 1945, ko je prišlo do eksekucije takrat že bivšega fašističnega diktatorja Benita Mussolinija. Knjiga preprostega naslova *Hitler* pa je zajetna biografija, ki jo je napisal angleški zgodovinar Ian Kershaw. Za Milzajevo študijo zgodovinar **Igor Grdina** pravi, da prihaja na knjižne police ob pravem času, saj bo za protihistorično naravnane oblastneže, ki menijo, da so stvari v zvezi z 2. svetovno vojno jasne, dober dokaz, kako plitka je njihova modrost, za Kershawovo biografijo pa je zapisal, da gre za trenutno krono življenjepisnih študij o osrednji osebnosti 2. svetovne vojne.

## 8 STAROMODNO, ZELO KREATIVNO

»Mail art je umetnost samo, če me približa ljudem in mi ljudje postanejo bližji.« – S tem stavkom širšemu krogu neznanega ustvarjalca Joséja van den Brouckea, namenjenega Guyu Schraenenu, po mnenju **Lilijane Stepančič** lahko povežemo razstavi, ki sta na ogled v Benetkah in Murski Soboti in predstavljata knjige umetnikov, tiskano efemero in multiple. *Mail art* in razstavljenе eksponate povezuje utopija o boljšem jutri, h konstrukciji katerega lahko prispevajo tudi umetniki. Pri tem pa morajo ustvarjati dela, praktična za distribuiranje po svetu.

## 9 KAKO JE HOLLYWOOD KOMPROMITIRAL SAMEGA SEBE

Če se je Marcel Štefančič, jr. najprej lotil teorije o protikomunistični histeriji filmske amerikane, se je tokrat zakopal v njeno prakso in jo v naslovu nove knjige poimenoval *Velika čistka*. Prebral jo je **Simon Popek**.

## 10 BOLJ KOT JE VSE DOVOLJENO, VEČJA JE DIKTATURA NADJAZA

Ko je leta 1978 prvič izšla Lascheva *Kultura narcizma*, je bil to velik dogodek. Knjiga je malo nepričakovano postala velika uspešnica, kmalu je bila prevedena v množico jezikov in postala predmet splošne diskusije v osemdesetih – tedaj je pri nas nanjo opozoril in jo analiziral Slavoj Žižek. Po mnenju filozofa **Mladena Dolarja** dobivamo slovenski prevod sicer trideset let prepozno, vendar pa je obenem prepričan, da je za to knjigo vselej pravi čas, saj se z veliko intelektualno ambicijo loteva široke diagnoze našega časa.

## 11 PLES SMRTI V RITMU MEHIŠKIH POPEVK

Novi roman Mihe Mazzinija *Paloma negra* lahko uvrstimo med večplastne, zagonetne in skrivnostno vabeče knjige, kakršnih v sodobni slovenski prozi ravno ne mrgoli, meni **Tina Vrščaj**. Ob tem pa dodaja, da je Mazzini z njim dokazal, da ga kot pisatelja ne gre podcenjevati ali uvrščati med lahkotnejše, predvsem širšemu bralstvu namenjene avtorje.

## 12 OCEAN ZGODB

Steve Klink, pianist, skladatelj in aranžer, je čisto pravi džezovski glasbenik, a takšne vrste, da se nikoli ne omejuje z glasbenimi žanri. Vzemimo njegovo zadnjo ploščo *The Ocean*, ki jo žanrsko kar sam opredeljuje: »Uvrstite pod folk-bop!« In ta nenavadna oznaka popolnoma drži! Zakaj je tako, odgovarja **Jure Potokar**.

## 13 007 – RANLJIV, A ŠE VEDNO ŽIV!

S filmom *Skyfall*, za zdaj zadnjo, triindvajseto izdajo najslavnejšega tajnega agenta na svetu, je ena najuspešnejših franšiz v zgodovini filma praznovala abrahama. A v preteklih petih desetletjih nismo bili samo mi tisti, ki smo gledali Bonda, meni **Denis Valič**, pač pa je tudi Bond gledal nas, opazoval, kako se spreminjamo in kako se spreminja naš odnos do sveta, v katerem živimo.



## 14 PROBLEMI

## DRUŽBENE ELITE: ELITE DUHA ALI ELITE DENARJA?

Revija *Manager* je prejšnji teden izdala za nekatere težko pričakovano lestvico najbogatejših Slovencev. Kot je povedala urednica izdaje *100 najbogatejših Slovencev* Bojana Humar, se je pri pridobivanju podatkov, s katerimi razvrščajo bolj ali manj premožne sodržavljanke na različne kline lestvice, v zadnjih nekaj letih spremenilo to, da je podatke vse lažje pridobiti. Najbrž ni dvoma, da imena z lestvice sodijo med t. i. ekonomsko elito. A kot je bilo ugotovljeno že na okrogli mizi *Pogledov* v Trubarjevi hiši literature konec oktobra, ki je bila izhodišče tokratne osrednje teme, je identificirati pripadnike ekonomske elite najmanj sporno in nekako najlažje – merila so znana in kdor jim ugodí, dobi vstopnico v elitni klub. Kako pa je z vsemi ostalimi? In, predvsem, kako je z njihovo družbeno odgovornostjo?

## 17 RAZGLEDI

**Aljoša Harlamov – Tomo Virk [et al.]**: Rudi Šeligo

**Ana Geršak – Maurice Blanchot**: Literarni prostor



## 18 DIALOGI

## ZAJELA NAS JE POPOLNA PARALIZA

Pogovor z arhitektoma Matijo Bevkom in Vaso J. Perovičem

## 20-22 KRITIKA

**KNJIGA**: Primož Čučnik: Mikado (Barbara Jurša)

**KNJIGA**: Luka Novak: Občutek pomladi v Litzirütiju (Blaž Zabel)

**KINO**: Mlada noč, r. Olmo Omerzu (Špela Barlič)

**KINO**: Časovna zanka, r. Rian Johnson (Špela Barlič)

**ODER**: John Patrick Shanley: Dvom, r. Alen Jelen (Vesna Jurca Tadel)

**ODER**: Dorota Masłowska: Pri nas je vse v redu, r. Ivana Djilas (Vesna Jurca Tadel)

**ODER**: Igor Stravinski: Otteto, koreografija Iztok Kovač (Tina Šrot)

**ODER**: Sergej Prokofjev: Romeo in Julija, koreografija Valentina Turcu (Tina Šrot)

## 20-21 AMPAK

Arhitekt **Marko Apih** odgovarja na članek **Janeza Suhadolca** *Zakaj odsvetujem študij arhitekture* (Pogledi, 26. 9. 2012), urednik **Peter Simonič** pa na članek *Poskus, ki potrebuje učenje* **Draga Bajta** (Pogledi, 10. 10. 2012).

## 23 BESEDA

**Jožko Rutar**: Bomo ostali v Jeru ali bomo šli lahko po svoje?

## WWW.POGLEDI.SI

Dialogi – **Rok Predin** je akademski slikar in glasbenik, ki je v zadnjih dveh letih na svetovnem prizorišču dosegel izjemne uspehe na področju animacije. Med drugim je sorižiral projekcijo, ki je bila junija letos ob koncertu za kraljičin jubilej med nastopom skupine Madness projicirana na pročelje Buckinghamske palače, in je avtor najnovejšega animiranega glasbenega spota za novo pesem rockerskih veteranov, skupine The Rolling Stones. Z njim se je pogovarjal **Žiga Valetič**.



pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747  
Leto 3, številka 21

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler  
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel  
UREDNIK: Agata Tomažič  
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrbnjak  
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik  
OBLIKOVNA ZASNOVA: Ermin Mededović

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana  
PREDSEDNICA UPRAVE: Marjeta Zevnik  
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče  
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja

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

Število natisnjenih izvodov 6.000  
NAROČNINE IN REKLAMACIJE  
TEL. 080 11 99, (01) 4737 600  
e-pošta: narocnine@delo.si

OGLASNO TRŽENJE  
sonja.juvan@delo.si  
TEL. (01) 4737 515  
nina.kinkela@delo.si  
TEL. (01) 4737 560



Mestna občina  
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA IZOBRAŽEVANJE,  
ZNANOST, KULTURO IN ŠPORT

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

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

Meceni Pogledov so Cankarjev dom, Festival Ljubljana in Slovensko narodno gledališče Maribor.

## Ni dobrih knjig brez dobrih urednikov!

Pred slabim letom in pol je LUD Literatura organiziralo javno debato s pomenljivim naslovom *Smrt urednika?* Kljub vprašaju na koncu, ki je seveda puščal odprta vrata bolj optimističnim zaključkom, se je naslov odkrito spogledoval s tezo, da poklic knjižnega urednika, tega nekoč tako čislana, pomembnega, izobraženega in jezikovno visoko pismenega bralca in urejevalca knjig, pa predvsem kompetentnega sogovornika njihovim avtorjem, nepreklicno izumira. V založbah naj bi urednike namreč čedalje agresivneje izrivali novodobni menedžerski tržniki, ki se bolj kot na kakovostno branje spoznajo na množični bralski okus. A po drugi strani je tudi bralcu dobrega leposlovja in družboslovne literature čedalje

**OKROGLA MIZA**  
**pogledi**  
Trubarjeva hiša literature  
Ljubljana  
Sreda, 28. 11. 2012, ob 19. uri

pogovarjali z **dr. Nedo Pagon**, dolgoletno urednico založbe Studia Humanitatis, direktorjem založbe Modrijan **Branimirjem Nešovićem**, dolgoletnim urednikom eminentnih zbirk Mladinske knjige **Alešem Bergerjem** in **Andrejem Koritnikom**, Bergerjevim naslednikom, ki se je po nekaj letih urednikovanja odločil, da se raje vrne v prosveto.

težje spregledati, kako uredniško nemarno so narejene vse številnejše knjižne izdaje – žal tudi knjige, ki jih brez javnih sredstev najbrž nikoli ne bi bilo. Naša teza zato je, da brez dobrih urednikov ne more biti dobrih knjig. Ali je res tako in ali je poklic urednika kot enega najpomembnejših členov v verigi, ki se začne pri piscu in konča pri bralcu, res vse bolj ogrožen – o tem se bomo

## Nihče kot oni

To jesen mineva 10 let od smrti Margite Stefanović Magi (1959–2002), klaviristke kulture beograjske post-novovalovske skupine Ekatarina Velika (EKV). Tako njena osebna zgodba kot usode drugih vodilnih članov skupine so srhljiva metafora razkroja srbske generacije, rojene ob koncu petdesetih, čudežno kreativne in za jugoslovanske razmere magično urbane ter tragično avtodestruktivne v času balkanskih vojn in srbskega nacionalnega kolapsa. Basist Bojan Pečar je umrl leta 1998 v Londonu, bobnar Ivan Vidović VD že leta 1992 zaradi aidsa v Beogradu, dobri dve leti za njim pa vodilni avtor in *frontman* skupine Milan Mladenović, v zgodnjih osemdesetih tudi član skupine Šarlo Akrobata.

Margita Stefanović pa je bila za rokarske kroge precej specifičnega porekla: prihajala je iz tradicionalne meščanske družine, v otroštvu je uživala v baletu, a ji konstitucija ni dopuščala resnejšega treninga, zato se je posvetila klavirju in kot najstnica veljala za enakovredno leto starejšemu Ivu Pogoreliču. Sanjska zgodba je dobila prve razpoke ob vpisu na univerzo, ko domnevno zaradi materinega nasprotovanja ni smela nadaljevati študija na moskovskem konservatoriju Čajkovskega (kjer se je razcvetel Pogorelič). Stefanovičeva se je nato vpisala na študij arhitekture in v zgodnjih osemdesetih tudi diplomirala, hkrati pa se je po zaključku trimesečnega diplomskega popotovanja po Južni Ameriki ozirala po čem novem. Prek skupnih znancev se je seznanila z Mladenovićem, ki je tedaj po razpadu Šarla Akrobata zbiral novo skupino, in se mu kmalu pridružila. Glasbeni publicist Gregor Bauman je o njej zapisal: »Margita Stefanović sem prvič videl kot štirinajstleten mulc v kranjskem delavskem domu – bila je prelepa. Svojo blede podobo je skrila pod košatimi rjavimi lasmi. Delovala je inteligentno, kot idealna deklica srednjega razreda, ki je s svojim bandom vnesla poetiko v naše zmedene misli. Imela je podobo padlega angela, ki je znal zadržati skrivnost(i) zase.«

Po Miloševićevem prevzemu oblasti in zaostrovanju represije, po razpadu Jugoslavije in pol vojnih, pol kriminalnih razmerah, v katere je potonil Beograd v devetdesetih, se je v brezup pogreznila tudi rokarska scena. Za dekadentno življenje članov uspešnih glasbenih skupin je začelo zmanjkovati denarja in interesa; urbana publika je emigrirala, če je lahko, če ni mogla, pa se je poskrila pred javnim razkazovanjem turbo-okusa in nacionalizma.

Številni tedaj še vedno mladi glasbeniki in pesniki, zlasti tako izjemno talentirani in tako zgodaj zelo uspešni, kot so bili člani EKV, so se zlomili, Margita Stefanović pa je zaradi svoje heroinske odvisnosti z okuženo iglo dobila tudi virus HIV. Zadnja leta je razprodala svoje in družinsko imetje, živela je v garaži v beograjskem predmestju Borča, nazadnje v zavetišču za brezdomce v Voždovcu, zadnji mesec življenja, ko je poleg popolne oslabelosti tudi oslepel, pa je ležala na beograjski kliniki za infekcijske bolezni, kjer je 18. septembra 2002 preminila.

Ostali pa so spomini: številni so v tragičnih usodah članov EKV videli prisposodo padca moderne, evropske, intelektualne Srbije, ki se je izoblikovala skozi dve generaciji dobrih uradniških, poslovnih, univerzitetnih in vrste drugih delovnih mest v prestolnici nekdanje dvajsetmilijske države, ki je bila v osemdesetih vir ne le odlične glasbe, tudi gledališča (predstave mladega Harisa Pašovića v Jugoslovanskem dramskem pozorišču) in filma. Kakšno odkritje je bila mlada Sonja Savić (prav tako že pokojna – leta 2008 je umrla domnevno zaradi prevelikega odmerka mamil), zlasti v filmih Miloša Radivojevića *Živeti kot ves normalen svet* (1982) in *Una* (1984), v prav tako Radivojevićevem *Dečko koji obečava* (1981) pa je bilo romantičnemu spleenu vdajajočemu se mlademu beograjskemu buržuju v interpretaciji Aleksandra Berčka ime – Slobodan Milošević; njegov pozneje zloglasni soimenjak je bil v tedanjih beograjskih krogih gotovo ne neznan direktor Beobanke. V Beogradu je bilo takrat dovolj denarja, da je bil »elegantno sufficient«, hkrati pa je bil zaradi srbske ležernosti nepopisno šarmanten. Je bilo hedonizma enostavno preveč, tako

kot v Nemčiji v dvajsetih? So bili lepi, uspešni in pametni preveč zaposleni sami s seboj, da bi poznali nevarnost s strani tistih, ki so jih v svoji suvereni superiornosti preveč prezirali, da bi si lahko predstavljali, kako usodno jih ogrožajo? Ali je bilo vse skupaj le privid, dolgoročno nevzdržen, tako kot pravljice o samoupravljanju, nevrščeniosti ter bratstvu in enotnosti?

### V KNJIGAH IN NA ODRU DANES

Osebnost in žalostni konec Margite Stefanović sta zadnja leta deležna veliko pozornosti. Leta 2008 je izšla knjiga *Vrati unatrag* (Vrni nazaj) pisatelja, dramaturga in režiserja Aleksandra Ilića, brutalna kolekcija spominov na njena zadnja leta, zaznamovana z odvisnostjo, pomanjkanjem in nazadnje smrtnimi slutnjami. Odkrito pisanje o manipulatorstvu odvisnikov ter fokus na njena peklena zadnja leta so avtorju nekateri zelo zamerili, predvsem Margitina vseživljenska prijateljica, pisateljica Lidija Nikolić. Ta je knjigo označila za »nekaj najbolj sramotnega, kar je bilo doslej objavljeno v srbsčini« in jo napadla v blogu z naslovom *O mrtvih vse najslabše* (O mrtvima sve najgore). Nato pa se je lotila pisanja lastnih spominov na Margito, ki so izšli ob koncu lanskega leta z naslovom *Osećanja. O. Sećanja*. (Čustva. O. Spomini; Čekić, Beograd 2011). Povod za to je bilo poleg ogorčenja nad Ilićevo knjigo tudi dejstvo, da ji je leta 1997 ob eni svojih mnogih selitev sama Margita v hrambo prinesla svoje dnevnike. Tedaj naj bi pomenljivo (leto prej je izvedela, da je HIV pozitivna) dejala: »Ti boš že vedela, kaj narediti z njimi, potem ...«

To jesen pa je Nikolićeva naredila še korak naprej in knjigo predstavlja na nekakšnih monodramskih predstavah, na ka-



terih poleg pripovedovanja razkazuje otroške risbe in igrače, predvaja pa tudi Margitine mladostne klavirske posnetke. S to monodramo se je podala na pravcato turnejo in nastopala po več mestih v Srbiji in na Hrvaškem. Kritik časnika *Jutarnji list* Aleksandar Dragaš je bil precej neprizanesljiv; napisal je, da »gre za nekrofilijo in da se mu je navzlic sprva sočutnemu odnosu do avtorice in portretiranke kmalu vse skupaj zazdelo ne samo patetično, temveč celo bizarno.«

Resnica je še bridkejša in o njej je pisal omenjeni Bauman: »Leta 2000 je zaokročila informacija, da v ljubljanski Orto bar prihaja *tribute* skupina EKV in da bo kot gostja nastopila tudi Margita Stefanović. Do Ljubljane jih nazadnje ni bilo, v knjigi Anteja Perkovića *Sedma republika – Pop kultura u YU raspadu* (Novi liber, Zagreb 2011) pa je najti zapis o koncertu v Zagrebu nekaj dni prej, v katerem beremo, da – poleg izredno motiviranega benda – česa tako žalostnega še ni videl. Zgolj stala naj bi v levem kotu odra, gledala tipke in se včasih, na kratko, nasmehnila, kot starci, ki listajo po fotografijah davno umrlih. Ljudje, s katerimi je igrala in pisala te pesmi, so bili mrtvi, njihova domovina ni bila več ista, vse, na osnovi česar je nastala Ekatarina Velika, je izginilo ali bilo uničeno. Bleda sled veselja na njenem obrazu je nakazovala, da glava zna, želi in hoče, vendar tega ne more prenesti dlanem.« **B. T.**

## Prvih 5 ...

### PRAZNIK KNJIGE IN BRANJA

V začetku novembra je Statistični urad republike Slovenije (SURS) izdal podatek o številu pri nas izdanih knjig: v letu 2011 je izšlo 5991 naslovov knjig in brošur, od tega 1456 leposlovnih. Zaznati je rahlo zvišanje: za 6,6 odstotka več kot leto poprej, so še zapisali v obvestilu SURS. Obstaja pa tudi »država, v kateri nakupovanje knjig naglo narašča. Ima desetkrat manjši BDP na prebivalca kot Slovenija, več kot 30 odstotkov nepismenih, 24 uradnih jezikov ... in milijardo prebivalcev. To je Indija,« je na spletni strani prihajajočega, osemindvajsetega Slovenskega knjižnega sejma, ki bo potekal v ljubljanskem Cankarjevem domu od 21. do 25. novembra, zapisal pisatelj in književni urednik Andrej Blatnik. Obstaja seveda samo en način, kako preveriti ponudbo slovenskih založb in se prepričati, v kakšni kondiciji je slovensko leposlovje: da se v množici nekaj deset tisoč obiskovalcev (v povprečju okrog 35.000, po podatkih na spletni strani) zagnetete v predverje Cankarjevega doma, se sprehodite med stojnicami, prisluhnete pomenkovanjem v Debatni kavarni in predavanjem pod okriljem Založniške akademije. Vrata bodo odprta med 9. in 20. uro, vstopnine pa tudi letos ne bo.

### VELIKI FINALE EPK



Jack Lang



Gari Kasparov

Bliža se dan, ko bosta portugalski Guimarães in štajerska metropola počasi morala predati lento Evropske prestolnice kulture naslednikoma, francoskemu Marseillu in češkemu Košicam. Za veličastni finale pa bosta Maribor v prihodnjem tednu obiskali kar dve veliki imeni svetovne ... hm, kulture v najširšem pomenu te besede: udeležence mladinskega prvenstva v šahu Črno-beli svet, ki poteka od 7. do 19. novembra, bo s svojo prisotnostjo navdihoval Gari Kasparov, v gruzijskem Bakuju rojeni Armenec judovskega porekla, šahovska legenda že od sovjetskih časov. Širši, nešahovsko podkovani javnosti je znan tudi po tem, da je sredi devetdesetih let zaigral proti dvema superzmogljivima računalnikoma, najprej z IBM-ovo Veliko modrino (Deep Blue). Leta 2005 je kariero profesionalnega šahista obesil na klin in zaplaval v politične vode, kot eden od akterjev v protiputinovski opoziciji.

V petek, 23. novembra, bo Maribor obiskal še en znani politik: Jack Lang, eden najbolj priljubljenih francoskih kulturnih ministrov. V sklopu projekta Dvanajst, kjer gostijo »izjemne, na svojem področju mednarodno ključne in vodilne osebnosti z raznih področij ustvarjalnosti«, bo nastopil v pogovoru v Pokrajinskem muzeju.

### MLADINSKO KLITIRA

Hrvaška avtorska režiserja Borut Šeparović in Oliver Frlić veljata za revolucionarja, nekatere njune predstave osvajajo mednarodne festivale in vzbujajo škandale (bolj na Hrvaškem kot v Sloveniji). Frlićeva uprizoritev v Slovenskem mladinskem gledališču *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* (premiera je bila marca 2010) je najboljši gostujoči paket tega gledališča zadnjih let, lanska Šeparovićeva »rekonstrukcija« Taufferjevega legendarnega *Razrednega sovražnika* pa se ni tako posrečila. Morda se še bo, prav tako kot Frlićeve spomladanske *Tri sestre* Čehova iz kranjskega Prešernovega gledališča.

Frlić pa se prihodnji teden vrača v SMG: lotil se bo ene manj znanih iger Georges Feydeauja *Klistirajmo srčka* (tako se glasi prevod Jane Pavlič, izvirnik *On purge bébé* iz leta 1910 pa je bil tudi predloga za prvi zvočni film

## ... prihodnjih 14 dni

Jeana Renoirja iz leta 1931). Kaj bo v delu francoskega komediografa, ki ga ponavadi povezujemo s pojmom »bulvarke«, našel režiser, ki ga opisujejo s komplimentom »gledališki terorist«, nekateri kritiki pa v njegovem delu vidijo bolj pogrevanje modernističnih trikov, ki utrjenim gledalcem vzbujajo zehanje, zna biti zanimivo, da bo glavni avtor sam režiser, pa daje slutiti že plakat za uprizoritev, na katerem je v Feydeauja preoblečeni Frljič: glede na to, da z intimnimi tragedijami junakov Čehova ni vedel, kaj početi, bo zanimivo opazovati, kaj bo potegnil iz Feydeaujevih karikatur? Se bo posmešnil publiki Mladinskega ali tistim, ki tja domnevno zlepa ne zaidejo? Ali pa bo enkrat za spremembo poskusil pokazati, da obvlada obrt, in bo poskrbel za vrtoglavo zabavo?

Premieri v torek, 20. novembra, bosta takoj sledili še dve ponovitvi, nato pa Mladinsko s Frljičevim *Izdajalcem* odhaja v Francijo.

### NASTOPOM LEGEND NI KONCA

Ob tarnanju nad pomanjkanjem sredstev za kulturo je težko ne opaziti dolgega seznama zelo uglednih gostujočih umetnikov, tako v okviru Evropske prestolnice kulture – Maribor 2012 kot tudi sicer: v slabih treh mesecih sezone so si izmed članov globalne prve lige pri nas kljuko podajali Christian Tetzlaff in Andris Nelsons, Jack DeJohnette, Matthias Pintscher, Ana Netrebko, Alice Sara Ott in zdaj prihaja še Jan Garbarek (na fotografiji). Pri tem razen pri Netrebkovi, kjer gre za izrazito komercialen projekt, težko govorimo o nedostopnih cenah vstopnic.

Garbarek, petinšestdesetletni norveški saksofonist, ki je zaslovel predvsem kot član džezovskega kvarteta Keitha Jarretta, v devetdesetih pa je bil eden vidnejših protagonistov odkrivanja gregorijanskega korala, se v sredo, 21. novembra, po slabih treh letih ponovno vrača v Kino Šiška. Vstopnice v predprodaji stanejo 32, na dan koncerta pa 35 evrov, zanimivo pa je, da zelo hvaljeni



FOTO: MADA ŽIGANK

dvojni album *Dresden* iz leta 2009, Garbarekov prvi živi projekt v vlogi šefa zasedbe, v spletni prodajalni iTunes lahko kupite za 15,99 evra. V štiričlanski zasedbi sta tako na posnetku kot v obeh ljubljanskih postavah nemški pianist Rainer Brüninghaus in brazilski basist Yuri Daniel, francoskega tolkalca Manuja Katcheja pa je zamenjal Indijec Trilok Gurtu.

### NOVE ISKRE V STARI ELEKTRARNI

Včasih se je v obilici kulturne ponudbe pri nas res težko odločiti, ne le, čemu posvetiti svoj čas, temveč kaj sploh opaziti, kaj pa v kroničnem pomanjkanju časa pustiti, da gre zadeva svojo pot, in morda počakati, da bo presežek pozornosti drugih poskrbel, da bomo prisluhnili tudi mi ...

Prav k takemu alibiju se pogosto zatečemo, kadar je treba kaj časa posvetiti najmlajšim ustvarjalcem. Spomnimo se, kako smo bili vsi naidebniki najstniški pesniki, ustanovitelji bendov in pobudniki odrskih kolektivov in kako nam je še danes po malem nerodno, kadar beseda nanese na tisto obdobje, ko se nam je uveljavljena kulturna produkcija zdela neavtentična in daleč od horizonta naših umetnostnih potreb.

No, v treh dneh od srede, 14., do petka, 16. novembra, pa Zavod Bunker v ljubljanski Stari elektrarni organizira *Iskre*, festival mladih neveljavljenih fotografov, glasbenikov, plesalcev in videastov. Vsak dan od 17. ure naprej bo program obsegal več vrstni umetnosti, pa tudi pogovore z ustvarjalci. Med mentorji in sodelavci velja posebej omeniti nekdanjo anamonrojevko Mojca Dimec Bogdanovski ter glasbenika Tomaža Groma, umetniška voditeljica projekta pa je Mojca Jug.

Vstop na vse dogodke je prost.

**Če z vplivom mislite politične odločitve, je moj vpliv enak ničli. Ne iščem stikov v politiki, od politikov pa še nikogar ni zanimalo, kaj meni Sandi Češko.**



Po mnenju revije *Manager* najbogatejši Slovenec **Sandi Češko** v *Nedelu* na vprašanje, kako vpliven je lahko najbogatejši Slovenec.

## Zakaj Dylanu nihče ne reče, da je moška Joni Mitchell?

Zadnja leta za Joni Mitchell niso bila najbolj srečna: zbolela je za redko kožno boleznijo, imenovano sindrom morgellovov, poleg tega je povsem opustila petje in se občasno prikaže le še na prireditvah z naravovarstvenim sporočilom. Kljub vsemu pa ne gre spregledati, da je konec oktobra letos založba Rhino izdala komplet prvih desetih studijskih albumov, ki jih je ustvarila med letoma 1968 in 1979, piše *Daily Telegraph*. Že deset let je minilo, odkar je zadnjič nastopila v živo, pred petimi leti pa je izdala zadnji album *Shine*. Joni Mitchell, ki je bila nekoč poosebljena življenjska energija, se danes zdi sprta s celim svetom. Ponovna izdaja njenih prvih desetih albumov pa je priložnost za novo oceno njene kariere, kajti Joni Mitchell si absolutno zasluži laskavo oznako najboljša piske besedil v popularni glasbi in enega najvidnejših likov v času največje priljubljenosti, primerljivega z Bobom Dylanom. A tu smo že na spolzkih tleh, poudarja *Daily Telegraph*, kajti Mitchellova je že davno v nekem intervjuju, ko so jo opisali kot »ženskega Dylana«, na to cinično odgovorila z vprašanjem: »Zakaj Dylanu nikoli nihče ne reče, da je kot moški Joni Mitchell?« Dylan je očitno njena boleča točka, v enem zadnjih intervjujev ga je označila za »plagiatorja« in »ponaredek«.

Kakršnakoli stilna primerjava med obema je res precej brezpredmetna, saj ju ne družijo kaj prida, z izjemo podatka, da sta oba začela kariero pod okriljem glasbe, ki so jo tedaj imenovali folk. Še en potencialni skupni imenovalc pa je razgibana življenjska zgodba: vsak Dylanov oboževalec na izust ve vse o njegovem otroštvu, ki ga je preživel v Minnesoti, preživel vajeniško dobo kot pevec v newyorških kavarnah, se pridružil gibanju borcev za državljanske pravice in postal »glasnik generacije«, doživel prometno nesrečo z motorjem v Newportu in tako naprej in naprej. Zgodba Joni Mitchell je še bolj zanimiva: odrasčala je v kanadskem mestu Saskatoon (materji škotsko-irskega in očetu norveško-samijskega porekla), se pevsko kalila po kavarnah v Torontu, pri dvajsetih zanosila ter zaradi pevske kariere hčer oddala v posvojitev (sredi devetdesetih se je z njo prvič sestala v živo in od takrat po lastnih besedah izgubila dar za pisanje besedil), se preselila v Kalifornijo in zlagoma pridobila status ene najbolj odkritosrčnih pisk besedil svojega časa.

Čeprav je zvezda Joni Mitchell vzšla v času folk glasbe, pa nikoli ni bila angažirana folk pevka kot, denimo, Joan Baez, ki bi prepevala na političnih protestih. Njene pesmi so bile od vsega začetka osebno izpovedne, ki so pred poslušalci razgaljale vse njene najgloblje zablode in bolečine v grenkosladki mešanici upanja in obžalovanja.

Vseeno pa je bila njena podoba rahlo zavajajoča: mil obraz z modrimi očmi in odkritosrčnim nasmehom, s katerim je raz-

krivala vrsto bleščočih belih zob, obdan z okvirjem pšeničnih las, je obljubljal nedolžnost in preprostost. Toda Joni Mitchell je od nekdaj priznavala, da je njen ego ogromen in da se je od že od mladih nog dobro zavedala, česa vsega je sposobna (navsezadnje mora človek, ki odda otroka v posvojitev, ker bi ga oviral pri pevski karieri, res premoči določeno odločenost, pripominja *Daily Telegraph*). Nikoli ni bila zgolj lutka v rokah glasbene industrije, temveč je imela od samega začetka v rokah škarje in platno svoje pevske poti.

Sčasoma je opustila kitaro kot glavni inštrument pri svojih pesmih in se presedla za klavir, ki je ostal njen spremljevalec naslednjih nekaj let. Zanimivo je, da je ena od pesmi na tem albumu – *Woodstock* s skoraj ponaradelim refrenom »We are stardust, we are golden« – postala himna celotne generacije, pri čemer Joni Mitchell sploh ni nastopila v Woodstocku.

Joni Mitchell je vsebino svojih zgodnjih pesmi povzela takole: »Kaj je ljubezen, kje je ljubezen – anatomija zločina.« To je v besedilih pogosto ubesedila kot večni boj med željo po neodvisnosti in priznanjem svoje lastne šibkosti pred poželenjem, kot razdvojenost med udomačenostjo in svobodo. Pesem za pesmijo se je brezupno zaljubljala, in to ponavadi v napačne moške, da je potem lahko pela o tem, kako ljubezen vabi v past in zaslužuje. Njeno življenje se je zato poslušalcem, ki so znali brati med vrsticami, upravičeno zdelo kot odprta knjiga: pesem *Willie* je o Grahamu Nashu, v *Free Man in Paris* poje o svojem prijatelju Davidu Geffnu, nejasno ostaja le, ali jo je ali ne za *Rainy Night House* navdihnil Leonard Cohen.

Pesmi na njenih prvih štirih albumih se, kot je nekoč sama dejala, ukvarjajo s tipičnimi mladostniškimi težavami: iskanjem ljubezni na napačnih krajih. »Naslednjih pet je o tem, kako je biti star trideset let. Stvari niso več tako globoke, kot so se zdele, takrat vstopiš v nekakšno tragično obdobje, na začetek srednjih let, ko spoznaš, da se živil po imenu človek ne bo spremenila na bolje.« V pesmi *For the Roses*, ki je tudi naslovna pesem albuma iz leta 1972, tako poje o ženski, ki se je sprijaznila z mrtvim zakonom, v katerem pa je dobro materialno preskrbljena.

Tudi po letu 1979, ko je bil izdan zadnji album, ki sodi v paket založbe Rhino, je Joni Mitchell še pela in izdajala albume z imenitnimi besedili, vendar je v svojih pesmih vse manj obravnavala ljubezenska razmerja in se vse bolj obračala h kritiki brezobzirnosti, ki jo človeštvo izkazuje do svojega planeta – tudi njen zadnji album *Shine* je posvečen temu. *Shine* je po pogodbi, ki jo je Mitchellova podpisala z založbo, prvi od dveh v paketu. Preostane nam počakati, ali bo drugi ugledal luč sveta. Medtem pa se lahko predajamo njenim pesmim iz obdobja, ko je njena zvezda sijala najsvetleje, zaključuje *Daily Telegraph*. **A. T.**

## Na mladih Švica stoji

Eden najbolj cenjenih evropskih simfoničnih orkestror, züriški Tonhalle, je zadnje dni oktobra objavil, da se njegov umetniški vodja, ameriški dirigent David Zinman (rojen 1936), po koncu sezone 2013–2014 poslavlja, zamenjal pa ga bo francoski dirigent Lionel Bringuier. Bringuier je bil zadnjih šest let rezidenčni dirigent Filharmonikov iz Los Angelesa, po mnenju marsikaterega kritika vodilnega orkestra v ZDA, ki ga zadnja štiri leta vodi Gustavo Dudamel, prej pa ga je skoraj dve desetletji finski dirigent in skladatelj Esa-Pekka Salonen.

Vse to zveni kot povsem običajna kadrovska zamenjava, zlasti glede na to, da je objavljena skoraj dve leti vnaprej, kar vsem vpletenim daje dovolj časa za morebitne prilagoditve, predvsem pa za to, da novi glasbeni direktor položaj prevzame v sezoni, za katero je že sam oblikoval program. Kar je nenavadno, je to, da je Bringuier star le 26 let, ob prevzemu vodilnega orkestra v Švici pa jih bo imel še vedno rosnih osemindvajset. Takšna drznost vodstva orkestra je primerljiva le še z odločitvijo vodilnih v newyorški Metropolitan operi, kjer so leta 1976 na položaj glasbenega direktorja imenovali takrat trintridesetletnega Jamesa Levina (dejansko je kot glavni dirigent to funkcijo opravljal že tri leta prej) – poteza se jim je visoko obrestovala, saj je v skoraj štirih desetletjih hišo iz leta v leto spodbujal k vedno novim umetniškim (pa tudi spektakelskim) presežkom.

Seveda pa Bringuier takšne ponudbe ne bi dobil brez bleščeče dosedanje kariere: komaj devetnajstleten je zmagal na prestižnem tekmovanju za dirigente v francoskem Besançonu (leta 1991 je tam zmagal tudi prejšnji šef dirigent Orkestra Slovenske filharmonije George Pehlivanian), osemnajstleten je že postal poklicni asistent dirigenta pri



Francoski dirigent Lionel Bringuier

komornem orkestru Ensemble Orchestral de Paris, odtlej pa uspešno dirigiral tako v ZDA kot v Franciji, Veliki Britaniji, Nemčiji, Španiji in na Norveškem. Letošnjo sezono ima že zelo polno uglednih lokacij in solistov, med drugim bo marca v Luzernu krstil *Koncert za violončelo in orkester* Marc-Andréa Dalbavieja, ki je pred dvema letoma obiskal tudi Ljubljano. **P. P.**

# Med oholostjo in pravično usodo

IGOR GRDINA

O d konca 2. svetovne vojne je minilo toliko časa, da je njene poglobitve akterje že zajela nepovratna historizacija. Osebnosti, ki so imele v njej odločilno besedo – rojene so bile v zadnji tretjini 19. stoletja –, so nam čedalje bolj dojemljive le skozi posledice svojih ravnanj. Osebni spomin, ki ne obsega samo lastnih izkušenj, marveč tudi pramene doživetij neposrednih prednikov, neredko pa še spoznanja generacije starih staršev, igra pri razumevanju velikega spopada čedalje manjšo vlogo. Historizacijo morejo aktualistične politizacije kolektiv(istič)nega komemoriranja le zavirati, ne pa tudi zaustaviti.

Druga svetovna vojna je dogodkovni voz: iz kontinentalnih merjenj moči v Aziji (1931/1937), Afriki (1935/1940) in Evropi (1939) je decembra 1941 prerasla v planetarno kataklizmo. Bila je spopad štirih strani, od katerih so se tri – Kitajska, Zahod in Sovjetska zveza (z mednarodnim komunističnim gibanjem; samostojnejše poteze je vlekla le Mao Cetungova partija) – nazadnje znašle v Velikem zavezništvu proti osi Rim–Berlin–Tokio. Vsi deli najrazsežnejše aliance v zgodovini človeštva, ki je 1945 osnovala Organizacijo združenih narodov, nikoli niso bili hkrati zapleteni v boj s celotnim Trojnim paktom. Spopadanje se je v različnih delih sveta precej razlikovalo: junija 1941 je Hitler začel absolutno vojno proti Sovjetski zvezi (prim. študijo Chrisa Bellamyja *Absolute War*), ki je bila od poletja 1939 njegov partner pri delitvi vzhodne Evrope. (Odkrito zavezništvo v tem družabništvu je J. V. Stalin preko V. M. Molotova zavrnil novembra

1940.) Kitajska republika se je morala na podobno surov način spopadati z japonskimi agresorji, pri čemer so njene oblasti sodelovale z lokalno komunistično partijo, ki je bila do 1943 formalno del svetovne stranke revolucionarnega proletariata – Tretje internacionale. Zahodna Evropa se je soočila z vojno, ki je bila mestoma tako blizu običajnim predstavam o tem pojmu, da so Nemci oboroženi konflikt z demokracijami pretežno doživljali kot vsestransko neizreden. Toda teroristična bombardiranja Rotterdama, Londona in Coventryja niso bila nič manjša »noviteta« kot uničevanje Leningrada in drugih mest na vzhodu, kjer je spopad tudi v splošni percepciji veljal za izjemnega. Vojna v vmesnem prostoru med nacionalsocialistično in komunistično velesilo 1939–1945 po obsegu ni dosegala tiste na fronti za mejniki Sovjetske zveze ali na Zahodu, po sredstvih, ki so bila v njej uporabljena, pa je nanjo vsekakor močno spominjala. To velja tako za uničevanje Varšave in Beograda kot za množične deportacije na Slovenskem.

Čprav Adolf Hitler ni začel spopadov, ki so se nazadnje zlili v bučeči slap 2. svetovne vojne, ga je mogoče imeti za njeno personalno os. V njej je bil mnogo več kot katalizator. Zmagovito Veliko zavezništvo so njegove poteze ustvarile v vsaj tolikšni meri kot nepopustljivost W. L. S. Churchilla (ki se je razen o njem in o komunizmu motil o praktično vsem drugem), planetarna strategija administracije F. D. Roosevelta (katere ključni politični akterji so bili velikan na invalidskem vozičku, tuberkuloznik, ki ga tedne dolgo ni bilo v State Department, in njegov namestnik s tedaj v javnosti še povsem nesprejemljivimi spolnimi praksami) ter hladnokrvna odločnost J. V. Stalina, ki ni zadržel pri žrtvovanju milijonov »stričkov Vanj« – znanih in brezimnih poražencev pri Minsku, Kijevu in Vjazmi ter zmagovalcev v bitkah od moskovskih predmestij na vzhodu do Berlina na zahodu. Hitler je povezal svoje nasprotnike v podobni meri, kot je združil svoje privržence in zaveznike (iz prepričanja, delnega soglasja ali iz strahu). Morda bi tudi brez njega prišlo do 2. svetovne vojne – a v tem primeru bi bil spopad tega imena povsem drugačen, kot je dejansko bil. Vsaj industrializirane holokavsta si brez avtorja *Mein Kampf* in *Druge knjige* ni mogoče predstavljati. Sovraštvo do Judov, ki je utegnilo koreniniti v trajni potrebi radikalne politike po sovražniku, vendar je pri nacionalsocialističnem vrhu hitro preraslo v obsesijo, bi brez Hitlerja ne moglo postati sprožilec tako dalj-

nosežnih dogajanj, kot so bila tista v Nemčiji in na zasedenih ozemljih 1941/1942–1945. Tretji rajh, katerega prvaki so se že novembra 1941 soočili s spoznanjem, da ne bodo mogli diktirati miru – zastajanje ofenzive proti Moskvi, ki je mesec dni prej celo J. V. Stalina privedla do dvoma o tem, ali bo uspel obraniti prestolnico, je bilo prvo znamenje upehanosti sil osi –, je od začetka 1942 v morilskem antisemitizmu videl edini še povsem uresničljivi politični cilj.

Hitlerjeva biografija Iana Kershawa, angleškega zgodovinarja, ki je kariero začel kot medievalist – strokovnjak za tudorsko obdobje –, je trenutno krona življenjepisnih študij o osiščni osebnosti 2. svetovne vojne. Njen dvozvezkovni izvirnik, ki je izšel pod naslovom *Hubris* (1998) in *Nemesis* (2000), je zlasti v skrajšani enodelni verziji (2008) postal svetovna uspešnica.

Kot uvod v Kershawovo monografijo je kritičnemu bralcu priporočiti temeljno študijo Johna Lukacsa *The Hitler of History*. Nemara najizvrstnejši zgodovinar naše dobe je v njej dodobra pretresel pričevanjsko in znanstveno literaturo o vodji tretjega rajha, zlasti dela Konrada Heidna, Alana Bullocka, Percyja Ernsta Schramma, Wernerja Maserja, Andreea Hillgruberja, Ernsta Deuerleina, Friedricha Heera, Eberharda Jäckla, Sebastiana Haffnerja, Joachima Festa, Rainerja Zitelmanna, Johna Tolanda, Williama Carra, Ernsta Nolteja in Marlis G. Steinert. Lukacs je kot najvznemirljivejše teme »hitlerologije« detektiral kristalizacijo (se je bodoči firer odločilno formiral na Dunaju ali v Münchnu?), revolucionarnost in reakcionarnost nacionalnega socializma, kompleks ljudstvo–rasa–nacija, državništvo in pristop k strategiji ter odnos do Judov in Nemcev. Poleg tega se v zgodovinske študijah razpira še problem nepristranske historizacije, ki ji nasprotujeta obramba in občudujoča zgle danost v moža iz Braunaua, segajoči od poskusov popolne funkcionalizacije in racionalizacije ideologije ter ravnani rjavosrajčnikov (češ da gre predvsem za odgovor na vzpon komunizma) do negacionizma v odgovornosti oziroma celo pri dejanjih (pri čemer razvpiti David J. C. Irving sploh ni osamljen). Lukacsevemu seznamu bi bilo mogoče dodati še vprašanja o Hitlerjevi normalnosti oziroma patološkosti, vzporedništvu z drugimi zgodovinskimi osebnostmi (prim. primerjalnohistorične analize A. Bullocka, Richarda Overya, Roberta Gellatelyja, pa tudi »oduren tekst o zloglasni temi« Russla H. S. Stolftja – *Hitler Beyond Evil and Tyranny*) ter o

IAN KERSHAW

Hitler

PREVEDLA JANKO LOZAR  
IN MARJANA KARERSPREMNA BESEDA  
JOŽE PIRJEVEC

CANKARJEVA ZALOŽBA, LJUBLJANA 2012

909 STR., 39,96 €

## V labirintih smrti

IGOR GRDINA

Vladimir Iljič Lenin je kmalu zatem, ko je na razvalinah ruskega imperija in kratkožive republike A. F. Kerenskoga zgradil moderno protirazsvetljsko državo, opazil, da bi lahko novi model oblasti zanimal tudi Italijane, ki so bili razočarani nad rezultati svojega posega v 1. svetovno vojno. Značilno je leta 1920 močno pohvalil d'Annunzia, ki je zasedel Reko in ob Kvarnerju vzpostavil svoje »regentstvo«. Montesquieujevske državo, ki je z namenom preprečevanja tiranije po vseh vertikalnih stopnjah ločevala zakonodajno, izvršilno in sodno vejo oblasti, bi morala po Leninovi sodbi izpodrinuti tvorba čisto drugačnega kova. Cilj, ki naj jo utemeljuje in vodi, ni (bil) nič manj kot preureditev celotne človekove eksistence.

Moderna protirazsvetljska država je enako kot njena montesquieujevska nasprotnica poznala trodelno segmentiranost, vendar ta ni bila podobna iz duha zakonov rastočim tempeljskim stebrom, marveč različnim nivojem čvrstih zidakov, ki jih je ustvarila (samo)zavest oziroma

(samo)volja. Čisto spodaj je množice obvladujoča državna oblast, nad njo se umešča vanjo pronicajoča partijska plast, na vrhu pa je prostor za tajno policijo. Slednja z vseobsežno represijo vodjem režima v vsakem hipu omogoča učinkovito ukrepanje.

Lenin se v misli, da je Italija godna za uveljavitev države protirazsvetljskega tipa, ni motil. Napačno je predvidel le njenega revolucionarnega protagonista. Novotarije namreč ni vpeljal *comandante* – d'Annunzio, temveč *duce* – Mussolini. Prav slednji je strukturni model ruskega marksističnega voditelja v obdobju 1922–1926 »homologiziral« v sredozemskem okolju. Protirazsvetljska država odtlej ni bila več samo reakcionarna despotija ali aristokratska oligarhija s kompasom, naravnanim v preteklost, marveč tudi v vseh prevratnih smereh uporabna novotvorba. Ni obveljala za demensko obliko oblasti, ki bi bila vezana na kulturno podnebje s pečatom carskega policijskega etatizma.

Po razkroju fašističnega režima sredi 2. svetovne vojne, ki je vodil do prekinitve sovražnosti med Kraljevino Italijo in »velikim zavezništvom« – izpolnjevalci volje njegovega osrednjega arhitekta F. D. Roosevelta so ji vtisnili značaj kapitulacije (ameriški predsednik je namreč v Casablanci 24. januarja 1943 terjal brezpogojno vdajo sil osi) –, je Hitlerjev rajh Mussoliniju dal ponudbo, ki je slednji ni mogel odkloniti. Strmoglavljeni *duce* je v senci nacističnih bajonetov, ki jih je leta 1934 z le nekaj bombastičnimi frazami preginal z avstrijskih meja, skušal oblikovati novo republiko. Ker bi mu ne bilo več treba sklepati kompromisov s tradicionalnimi strukturami in strankami (kot 1922–1926), bi se njegove vizije lahko uveljavile takoj. Italijanska socialna republika (RSI) zato ni skrivala svoje revolucionarnosti in je naskočila zasebno lastnino »plutokratskega« izvora (tista,

ki izhaja iz dela, bi bila razglašena za »sveto«). Program podružbljanja je izražal bistvo fašizma, ki po Mussolinijevem prepričanju ni koreninil le v bojovniški izkušnji 1. svetovne vojne, temveč tudi v sindikalizmu. Zato ni čudno, da se je deuceju pri gradnji novega režima pridružil tudi eden od očetov Komunistične partije Italije Nicola Bombacci, ki se je do leta 1930 naveličal uslužbenosti pri Leninovih sovjetskih učencih.

RSI naj bi bila primarno socialna država. Brce, usmerjene v zadnjico italijanske buržoazije, bi morale biti hujše od tistih, ki jih je predstavljala prepoved spoštljivega ogovarjanja z *lei* pred 2. svetovno vojno (mnogi antifašisti so se tedaj začeli tikati, saj niso hoteli uporabljati vsiljenega naslavljanja z *voi*). Osnutek ustave RSI, ki bi morala artikulirati »vse žive sile nacije«, je že jeseni 1943 pripravil Carlo Alberto Biggini; Mussolini je nanj podal pripombe, toda sam konstitucionalni akt ni bil potem nikoli razglašen. Kljub temu je program podružbljanja stekel. A RSI je vseeno ostala velika kulisa: številni nezaslišani zločini, ki so jih zagrešile njene oborožene formacije in nacistični okupatorji, so povsem zasenčili poskuse preurejanja razmerij med kapitalom in delom. Pravico do slednjega bi morala država, ki bi ohranila za ekstremizme 20. stoletja značilno protirazsvetljsko vsemočnost, po Bigginijevi sodbi preprosto zajamčiti vsem svojim prebivalcem. (Današnja italijanska ustava jim jo zgolj priznava.)

Knjiga francoskega zgodovinarja Pierra Milzaja o Mussolinijevih poslednjih dneh je kronika razpada RSI. Lahko se bere kot dopolnilo k tretjemu delu študije sira Williama Deakina o surovem prijateljstvu med Hitlerjem in fašističnim diktatorjem, ki je v slovenščini dostopna že od 1978 (celota v komunistični Jugoslaviji ni mogla biti natisnjena,

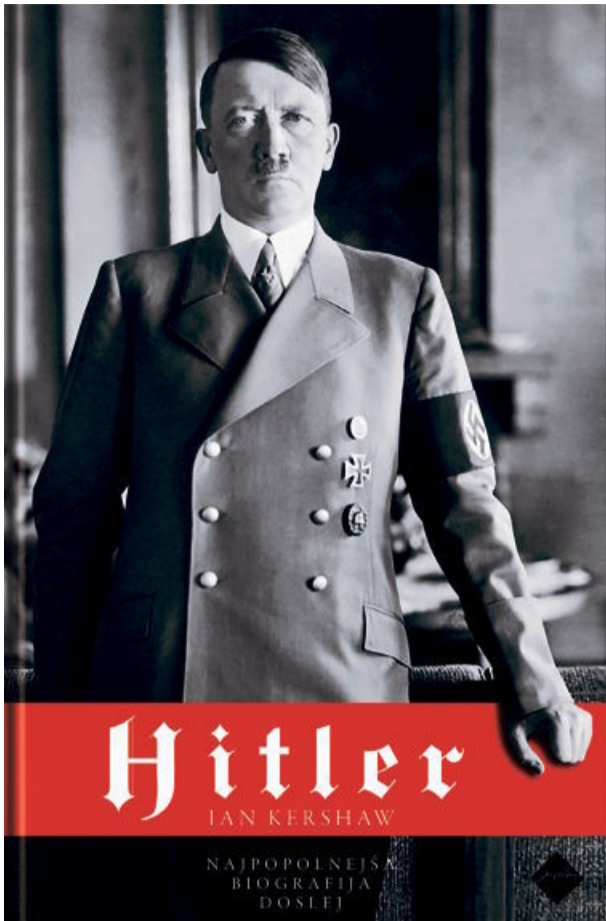
PIERRE MILZA

Mussolinijevi  
poslednji dnevi

PREVOD ANUŠA TRUNKELJ

MODRIJAN, LJUBLJANA 2012

232 STR., 19,90 €



razumevanju strukture mednarodnih odnosov. Nacionalni socialisti so se bojevali predvsem za kontinentalno gospostvo, medtem ko o planetarnem niso imeli izdelanih misli; tu gotovo manjka študija, kakršno je za gospodarsko-politične razmere v tretjem rajhu prispeval Franz Neumann s svojim prodornim *Behemothom*.

Kershaw išče Hitlerjeve korenine predvsem na Dunaju, kar je ob njegovem poudarjanju mladostne lenobnosti bodočega firerja tretjega rajha precej problematično. Postavitev personalne kristalizacije in stabilizacije moža iz Braunaua v bavarsko prestolnico v nobenem primeru ne pomeni popolnega pritrjevanja Davidu Lewisu (*The Man Who Invented Hitler*), da se je prvak nemških nacionalnih socialistov ob koncu 1. svetovne vojne osebno povsem razsul, nakar so ga na novo zlepi zdravniki (prim. tudi roman Ernsta Weiša *Ich, der Augenzeuge*). A vsekakor drži, da je bil Hitler do 1918 kljub izpričani neustrašnosti vse prej kot voditeljska osebnost: predstojniki v uniformah v njem niso zaznali voditeljskega potenciala.

Hitlerjev vzpon Kershaw deloma interpretira v skladu z vodilno mislijo Alana J. P. Taylorja: vodja nacionalnih socialistov je znal izkoristiti ne le sleherno napako, marveč prav vsako potezo nasprotnikov, pri čemer pa se ni pustil zavesti okoliščinam, ki bi ga odvrčale od doslednega uresničevanja zastavljenih ciljev. Zato je njegova vladavina s stališča sistemskih teorij videti precej kaotična: napeljevanje vseh voda na lastni mlin terja dobršno mero improvizacije. A dokler o vsem bistvenem odloča nenadomestljivi vrhovni vodja, ki ima zadnjo besedo tudi glede potez svojih lokalnih/sektorskih izdaj – tem je dopuščena lastna iniciativnost, zaradi česar se nevarnost hierarhizaciji imanentne rigidizacije bistveno zmanjša –, načelo oziroma proces »vistosmerjanja« lahko zagotavlja učinkovito funkcioniranje države, gospodarstva, vojske ... Tretji rajh je tako mogel vleči presenetljive poteze: svoj prvi zunanjepolitični uspeh je zabeležil s sklenitvijo konkordata, čeprav je nacionalsocialistični vrh rimsko cerkev štel za svojega najnevarnejšega in najtežje premagljivega sovražnika (ena osrednjih tarč pobojev v noči dolgih nožev je bil šef Katoliške akcije v Berlinu Erich Klausener; prim. Mario R. Dederichs, *Heydrich, the Face of Evil*), avgusta 1939 pa se je sporazumel tudi s Sovjetsko zvezo, kar ga je rešilo nevarnosti nenačrtovane vojne na dveh frontah (ta poteza ni bila povsem nepričakovana; prvi poskus zveze med radikali na desni in komunisti datira že v leto 1923; prim. Warren Lerner, *Karl Radek. The Last Internationalist*). Toda elastičnost na taktični ravni ni pomenila generalne spremembe kursa oziroma cilja. Če so ministri socialisti le redko socialistični ministri, so bili ministri nacionalsocialisti vedno nacionalsocialistični ministri.

Kershaw se od legendarnega A. J. P. Taylorja seveda tudi razlikuje. Tako se npr. nagiba k mnenju, da je bil Hitler v nemški zgodovini zgolj poglavje, ne pa eden od tipičnih vodilnih politikov, ki bi se od drugih razlikoval zgolj po radikalnosti uporabljenih sredstev. Ljudstvo, ki mu je firer naravnaval kompas – njegov koncept nikakor ni bil čistunsko nacionalističen, saj je sprejemal pridruževanje germanstvu (med stebri tretjega rajha so bili tudi možje s priimki Zelewski, Lewinski, Jeschonnek, Blaskowitz, Globocnik, Valjavec, Rendulic itn.) –, je tekmovalo v zasluznosti za režim. Hitlerju marsičesa, kar je hotel, ni bilo treba niti ukazati. Toda korenine takšnega ravnanja so vendarle tudi v zastraševanju, ne samo v pritrjevanju oziroma (delnem) soglasju. Mnogi Nemci niso bili Hitlerjevi voljni pomagači zgolj zaradi razlogov, ki jih je razkril Daniel J. Goldhagen (*Hitler's Willing Executioners*); surove lekcije iz pokornosti (koncentracijska in uničevalna taborišča, noč dolgih nožev, kristalna noč itn.) nikakor niso mogle ostati brez prepričevalnega učinka. Tretji rajh je bil protirazsvetljenski mehanizem, v katerem so tako državljane kot vse ravni oblasti in edino delujočo stranko učinkovito nadzirale varnostne službe. Vsekakor pa je zelo pomembno Kershawovo opozorilo, da se je bliskoviti dvig nacionalnega socializma začel, še preden je weimarska republika začela

čutiti posledice svetovne gospodarske krize. Korenine tretjega rajha so potemtakem enako kompleksne, kot je bila vojna, ki je zaradi njega postala svetovna.

Posebna poudarka je vredna misel, da sta bili najusodnejši samoučiševalni odločitvi Adolfa Hitlerja – tj. da napade Sovjetsko zvezo in napove vojno ZDA – povsem premišljeni. Komunistično velesilo je tretji rajh hotel odstraniti z evropske šahovnice, da bi Velika Britanija obupala nad možnostjo pridobitve zaveznika na vzhodu, uradni Washington pa je vodil tako virtuožno politiko, da se je spraval v položaj, ko je lahko sam naznanil začetek sovražnosti Japonskemu cesarstvu – čeprav so sile slednjega sprožile prve strele; ker sta bila Berlin in Tokio povezana s Trojnim paktom, je Nemčija dejansko morala napovedati vojno ZDA, če je hotela ostati verodostojen zaveznik deželi vzhajajočega sonca. V. M. Molotov in njegov – ter Stalinov – prevajalec Valentin M. Brežkov sta nam v svojih pričevanjih, v katerih sta nacionalsocialistična vodjo (v nasprotju s Churchillom in Rooseveltom) označila za dovolj navadnega človeka,

## HITLERJEVA BIOGRAFIJA IANA KERSHAWA, ANGLEŠKEGA ZGODOVINARJA, KI JE KARIERO ZAČEL KOT MEDIEVALIST – STROKOVNJAK ZA TUDORSKO OBDOBJE –, JE TRENUTNO KRONA ŽIVLJENJEPISNIH ŠTUDIJ O OSIŠČNI OSEBNOSTI 2. SVETOVNE VOJNE.

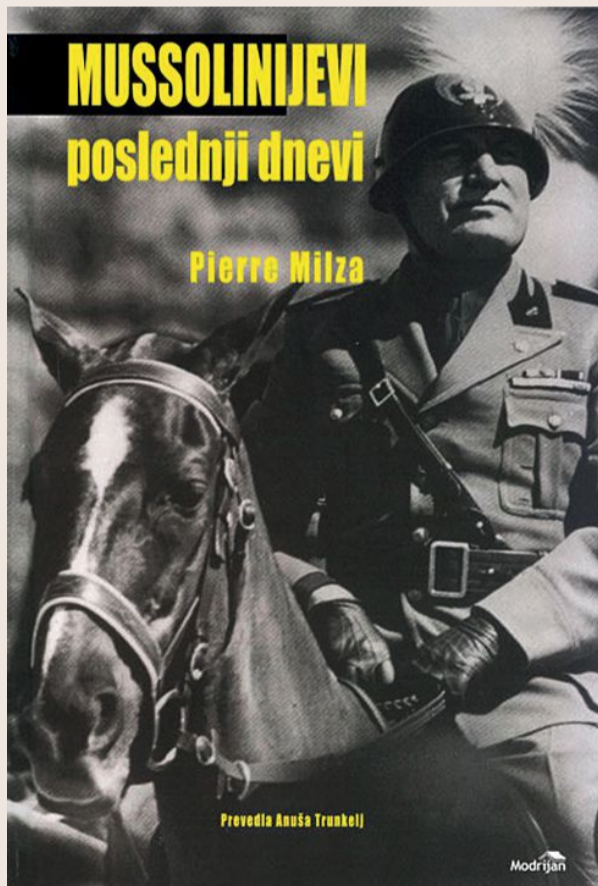
zapustila pomenljivo izhodišče za razumevanje nekdanjih dogajanj ...

Slovenska verzija Kershawove študije o Hitlerju ne razkriva vsega srhljivega leska izvirnika, saj gre za surov, mestoma komaj še razumljiv polizdelek, ki meša Schleswig s Šlezijo, veliko noč z božičem (leta 1932 naj bi bil slednji kar v prvi polovici leta!), siru Ivonu A. Kirkpatricku pa spremeni spol. Da je Vistula Visla, ve samo prevajalka, ne pa tudi njen kolega, ki bi ga najbrž zelo presenetilo spoznanje, da je zgodovina onstran meja naše države resna veda, ne pa »spomeniškovarstveno« ideologiziranje. Prav to pa diha iz tistega dela knjige, ki se najde samo v slovenski izdaji (gre za kar tipičen produkt tekstualiziranja po meri politikantske klike znanstvenih pavlih, ki na Javni agenciji za raziskovalno dejavnost zatira svojega imena vredno zgodovino). Z njim je ravnat tako, kot je Karl Kraus ravnal s »predmetom« Kershawove študije. To je res tako slabo, da ni česa reči. Besede so dragotina, zato jih ne gre gubiti za nemarnosti. ■

saj je tematizirala poskuse dogovorov med nacionalsocialističnimi in Titovimi odposlanci). V roke jo moremo vzeti tudi kot nadomestilo za zdaj že preseženo, a nekdanje zelo brano knjigo Franca Bandinija o zadnjih 95 urah Benita Mussolinija. Morda jo celo lahko razumemo kot nekaj postscriptum k nedokončani osemzvezkovni biografiji fašističnega voditelja izpod peresa Renza De Feliceja (ki je za nekatere politizirajoče zgodovinarje postal nesprejemljiv revizionist, ko je zaradi sovjetskega vdora na Madžarsko zapustil vrste italijanskih komunistov).

V primerjavi s študijo *La pista inglese* Luciana Garibaldija, ki se je že leta 2002 posvetila enaki tematiki, je Milzajevo delo historiografsko ambicioznejše in širše, toda po drugi strani tudi manj vznemirljivo. Medtem ko italijanski avtor poudarja predvsem pomen britanskih »prstnih odtisov« pri Mussolinijevi usmrtni – zagotovo je potekala precej drugače, kot so jo dolgo časa predstavljali vanjo vpleteni komunisti –, je po mnenju uglednega francoskega zgodovinarja v tej smeri mogoče iskati le eno od številnih niti, ki so se ob koncu aprila 1945 na območju Comskega jezera splele v skrivnosten dogodkovni voz. Garibaldi sugestivno zagovarja tezo, da je italijanska Partija tedaj tesno sodelovala s Churchillovimi agenti. Slednji so se menda zanimali za tajno korespondenco med Mussolinijem in britanskim prvim ministrom iz leta 1940 in 1944/1945. V začetku 2. svetovne vojne naj bi si Churchill prizadeval, da Italija ostane nevtralna (oziroma da se Nemčiji pridruži kolikor mogoče simbolično, saj bi potem pri mirovnih pogajanjih lahko vplivala na Hitlerja v smislu upoštevanja interesov uradnega Londona), ob njenem koncu pa naj bi se trudil za to, da bi Angleži ob kapitulaciji RSI kljub nasprotovanju Američanov čim hitreje prodrli proti Dunaju, Pragi in Budimpešti ter pred Rusi zasedli čim večji del Srednje Evrope. Milza takšnega scenarija ne vidi – kakor Garibaldi – v kontekstu nekakšne praevrokomunistične odločitve Palmira Togliattija, ampak kot posledico neenotnosti italijanskih partijcev.

Praktično vsi relevantni raziskovalci Mussolinijevega življenja in dela poudarjajo, da so imele v dogajanjih ob koncu aprila 1945 pomembno vlogo dragocenosti, ki so jih s seboj tovorili fašistični veljaki. Pri tem ni jasno, ali je šlo za državno premoženje ali za roparski plen, ukraden



Judom in drugim žrtvam fašizma. Zadeva je še toliko bolj vnetljiva zato, ker je bil »polkovnik Valerio«, ki je iz Milana v kritičnem času pripotoval na kraj ducejeve usmrtnice, najverjetneje drugi človek italijanske Partije Luigi Longo, ne pa pod tem zdevkom prej in pozneje nastopajoči Walter Audisio. V zadnjih urah 2. svetovne vojne izvršeni umor partizanskega komandanta Luigija Canalija, ki je imel na področju Mussolinijeve eksekucije, do katere je prišlo že jutraj 28. aprila 1945 (čeprav so jo komunisti v svojih poročilih postavljali v zgodnje popoldne tega dne), veliko vlogo,

vnaša v pretres dogajanj ob Comskem jezeru še dodatna vprašanja. Eliminacija Mussolinija in njegovih sodelavcev ter njihovih spremljevalcev, ki je onemogočila italijanski Nürnberg, pa tudi krvavi obračuni med samimi odporniki so bili svarilo vsem. Zaradi moči in neusmiljenosti nekaterih komunističnih prvakov na Apeninskem polotoku so se očitno pozneje težko odločali za pričevanja. Odporniki drugačnih nazorov kljub tehtnosti svojih opozoril velikokrat niso bili slišani: značilno se socialist Sandro Pertini, ki je pozneje postal predsednik Italijanske republike, ni strinjal z usmrtnitvijo Clare Petacci. Izpostavljen je njenega trupla ter posmrtnih ostankov Benita Mussolinija in njegovih sodelavcev na milanskem Piazzale Loreto je dojemal kot eksces. Maščevanje pač ni koncept razvite civilizacije.

Milza se v svoji raziskavi – podobno kot Garibaldi – ne posveča tematizaciji vznemirljivih stikov med strukturami italijanske kraljevske vlade in posameznimi faktorji RSI, čeprav so ti po zaslugi admirala Raffaella de Courtena in »črnega princa« Junia Valeria Borgheseja zagotovo obstajali. Prav tako se ne dotika pomembnih razlik med ameriški in britanskimi ljudmi na terenu. Roosevelt namreč do Mussolinija ni čutil kakšnih simpatij – kakor svoj čas Churchill. Slednji naj bi, kakor ve povedati anekdotični spomin, še po letu 1945 poudarjal, da je fašistični voditelj največji državnik polpreteklega dobe, saj je dal ustreliti lastnega zeta (medtem ko sam na tak drastičen način ni mogel »razvezati« zakona svoje hčerke Sare z Victorjem Oliverjem von Samekom)!

Milzajevo študijo prihaja na knjižne police ob pravem času. Protihistorično nacentriranim oblastnežem, nastopajočim z oznanilom, da so stvari v zvezi z 2. svetovno vojno jasne, dokazuje, da je njihova modrost plitka kot reka, ki jo prebreds, ne da si zmochiš gleznje. To bo slej ko prej postalo jasno tudi v deželi, kjer se javna sredstva za raziskovanje zgodovine ne dodeljujejo v skladu z zakonom, ampak po prosti presoji stvariteljev »znanstvenih družin« ter podobnih endemskih fenomenov. Spoznanj Johna Lukacsa, Iana Kershawa, Maxa Hastingsa, Martina Gilberta, Davida M. Glantza in tistih preučevalcev 2. svetovne vojne, ki jo tematizirajo na njim primerljivi ravni, se ne bo mogoče večno izogibati. Sedanji časi, ko se seje repa in se potem svetohlinsko čudi, da ne vzklije pšenica, bodo minili. ■

# STAROMODNO, ZELO KREATIVNO

»Mail art je umetnost samo, če me približa ljudem in mi ljudje postanejo bližji.« – S tem stavkom širšemu krogu neznanega ustvarjalca Joséja van den Brouckeya, namenjenega Guyu Schraenenu, lahko povežemo razstavi, ki sta na ogled v Benetkah in Murski Soboti in predstavljata knjige umetnikov, tiskano efemero in multiple. *Mail art* in razstavljene eksponate povezuje utopija o boljšem jutri, h konstrukciji katerega lahko prispevajo tudi umetniki. Pri tem pa morajo ustvarjati dela, praktična za distribuiranje po svetu, oziroma, kot so govorili neoavantgardisti, morajo biti dela majhna in priročna, da gredo v kovček ali dva in se jih enostavno prenaša iz kraja v kraj. Tako lahko gradijo vzajemne odnose med ljudmi in obetavno skupnost.

LILIJANA STEPANČIČ

Razstavi, na kateri se nanaša misel van der Brouckeya, sta *The Small Utopia – Ars Multiplicata* v Fondazione Prada v Ca' Corner della Regina v Benetkah in *Od strani do prostora* v Galeriji Murska Sobotica. Prva predstavlja okoli 600 del in je mednarodni panoramski pregled knjig umetnikov, avtorske periodike, tiskovin, multiplov, zvočnih del, posodja in oblek avantgardnih likovnih ustvarjalcev v prvih osmih desetletjih prejšnjega stoletja. Druga pa se z okoli 150 kosi bolj ali manj istih umetnikov osredotoča na zadnjih šest desetletij in obdeluje le en ustvarjalni problem: kako list papirja razviti v knjigo umetnika, in to v tridimenzionalni serijski papirni multipel.

Na otvoritvi v Murski Soboti je predstavnic ministrstva, zadolženega za kulturo, dela imenovala papirne skulpture. S tem je sicer polaskala lokalni tradiciji, v kateri so trienali male plastike ustvarili posebno afiniteto do tridimenzionalnih objektov malega formata, a je zgrešila bistvo. A zgrešili so že organizatorji, ki so dela v napovedih opisali kot *papier-mâché*. *Papier-mâché* so namreč enkratne skulpture, ki nastanejo z gnetenjem in meškanjem papirne kaše (ustvarjali smo jih v osnovni šoli), papirne skulpture so proizvodi konstruiranja na papirju ali s papirjem, ki niso nujno narejeni v več izvodih, medtem ko so papirni multipli serijski tridimenzionalni papirni objekti umetnikov. Razlika je v osnovni intenci: ustvariti en izvod ali serijo izvodov.

Dela v obeh pregledih prežema enak pristop k ustvarjanju, to je eksperimentiranje in povezovanje raznih zvrsti umetnosti oziroma večdisciplinarnost. Iskanje novega se je najbolj bogato uutesilo v knjigah umetnikov. Na tem mestu je treba poudariti, da sežejo začetki knjig umetnikov v zadnjo tretjino 18. stoletja in ne, kot sicer lahko preberemo v katalogu *Artists' Books on Tour*, v konceptualizme šestdesetih let 20. stoletja. Leta 1789 sta namreč William in Catherine Blake ustvarila publikacijo *Songs of Innocence and of Experience*, ki je iz ilustrirane knjige prerasla v kompleksni knjižni volumen, v katerem se v celoto spleta slika in beseda. Po nekaj več kot sto letih je Stéphane Mallarmé z vizualno poezijo *Met kocke ne odpravi naključja* pristavil drugi temeljni kamen. Funkcionalna nosilca tiskanega besedila, belino papirja in



Razstavna vitrina z deli Andyja Warhola na beneški razstavi *The Small Utopia/Ars Multiplicata*.

črtno črke, je spremenil v likovna elementa. Delo je sovpadlo z razvojem grafičnega oblikovanja in tipografije ter je vplivalo na nastanek kubizma, abstrakcije in konstruktivizma na začetku 20. stoletja, njegov takratni vpliv pa je izkoristila in ga še utrdila založba Gallimard, ki ga je leta 1914 izdala v knjižni obliki.

Prav tako obe razstavi prepleta ista rdeča nit, ki govori o srčki kreativnega, o tistem, kar je največkrat primarno namenjeno prijateljem in kolegom, ne pa institucijam in trgu. Knjige umetnikov in multipli so še vedno na robu umetnostnega sistema trženja in industrijske proizvodnje. Namesto da bi jih prodajali, jih umetniki in založniki največkrat podarjajo svojim podpornikom. Podobno je s krožniki in drugim posodjem, ki so ga ustvarili uveljavljeni likovni umetniki. Navadno ne postanejo del industrije, temveč ostanejo limitirana in numerirana serija, nekakšen arhaičen dodatek masovne proizvodnje. Preobrata ni uspelo doseči niti za to ugodnejšim časom, kot je bilo prvo desetletje Sovjetske zveze, kjer so avantgardistični ustvarjalci sodelovali z industrijo v nastajanju novih predmetov za novega človeka v novih časih.

Oba pregleda poskušata čim bolj popolno zajeti produkcijo teh drobnih serijskih predmetov. Pomembna sta zato, ker izpostavljata tisti del ustvarjanja umetnikov, ki ga druge predstavitev praviloma spregledajo in je zato manj znani del njihovih opusov. V malih okoljih ga navadno ne razumejo, v velikih pa ga obožujejo. A pri tem sta oba pregleda nepopolna, saj so popolni pregledi likovne umetnosti določenih časovnih obdobij stvar preteklosti, so ideal, oblikovan v časih, ko je obstajala visoka umetnost in je bila ta ekskluzivno stvar privilegiranih družbenih razredov.

Beneški pregled se časovno zaključuje tam, kjer se murskosoboški začne. To prelomno obdobje je postavljeno med šestdeseta in osemdeseta leta, torej v čas, v katerem so se v tovrstni umetnosti zgodile temeljne spremembe, ki utemeljujejo razmejitve na prej in potem.

Prva sprememba zadeva produkcijske pogoje ustvarjanja. V šestdesetih letih so bili temeljni pogoji tovrstne umetnosti (torej tisk,

distribucija in komunikacija) manj dostopni, kot so danes. Poleg tega so bili skorajda na stopnji razvoja kamene dobe. Besedila so ročno stavili in velike formate so dobili le s sestavljanjem manjših. O današnjih tiskanih površinah, ki so široke nekaj metrov in dolge, kolikor je dolžina role papirja ali blaga, ni bilo sledu. Tiskanje ni bilo poceni nikjer, niti v tehnološko razviti državi. Za umetnike je predstavljalo večji strošek in napor kakor danes. Pocenitev postopka tiska in spremembe tehnologij, ki so se zgodile v zadnjih desetletjih, so se odrazile tudi v vizualnem izrazu del. Barve in visoke naklade so zamenjale nekdanjo črno-belo, slabo kakovost, majhen format in nizke naklade. Dela so postala sijoča, kakor so bile včasih le reklame. Vizualne značilnosti del iz šestdesetih let imajo danes sporočilno dimenzijo. Govorijo o alternativni prevladujočim vzorcem, ki jih postavlja kapital.

Razliko vidimo v Benetkah, če primerjamo Duchampove črno-bele rotoreliefe iz leta 1935 s pisano Warholovo škatlo za paradiznikov sok Campbell iz leta 1964. Enako je v Murski Soboti. Marcel Duchamp, ki je tudi na koncu življenja ohranil vizualni avantgardni izraz z začetka kariere, je povsem drugačen od Damiana Hirsta. Duchampov črno-beli ovitek za malo gramofonsko ploščo, ki jo je leta 1968 izdala newyorška revija S.M.S. (Shit Must Stop) v nakladi 200 izvodov in na katerem se v krogu vrti besedilo *Esquivons les ecchymoses esquimaux aux mots exquis*, je preprosta vizualna poezija. Medtem pa je Hirstova knjiga *In & Out of Love* iz leta 1997 debela bogata barvna poslastica, polna čutnih impulzov (kakršna je bila razstava z istim naslovom leta 1991), ki bi bila leta 1968, če bi takrat nastala, bolj stvar želje kot realnosti.

Druga sprememba se je zgodila v pomenu, ki ga kultura dodeljuje posamezni umetniški formi. V zadnji tretjini prejšnjega stoletja je več sto let trajajoči sistem hierarhije form zamenjal pluralizem. Slika kot najpomembnejše izrazno sredstvo je zgubila vodilni položaj in se stopila z drugimi izrazi, ki so imeli prej robni pomen, kot so knjige umetnikov, multipli in podobno. Zanimivo je, kako je bil

sistem hierarhije trdoživo persistenten, saj je deloval še v popartu, čeprav je ta umetnostni slog temeljil na postopkih mehanskega razmnoževanja, serijskem kopičenju in multipliciranju podob potrošniške kulture, postopkih torej, ki so idealni za ustvarjanje grafik, multiplov in drugih del, proizvedenih v serijah, kot so knjige umetnikov in tiskana efemera. A v kulturi v času poparta je bila slika še vedno najprimernejši format umetniškega upodabljanja. Andy Warhol ali Richard Hamilton sta postala slavna prav z njo. Ukoreninjenost je bila tako močna, da je delovala tudi v kulturah, ki niso poznale potrošništva zahodnega sveta (npr. v jugoslovanski ali sovjetski) in v katerih so s sliko preigrali popartistična razmišljanja v političnih ideologijah.

Tretja sprememba zadeva novosti v razstavnih in zbiralnih politikah, ki so jih trendovsko uveljavile vodilne umetnostne

**KLJUB OPTIMIZMU  
IMATA RAZSTAVI PRIDIH  
NOSTALGIJE. NE MOREMO  
SE ZNEBITI OBCUTKA,  
DA IMAMO OPRAVITI  
S PRETEKLOSTJO, Z  
NEČIM, KAR NAM POLZI  
SKOZI PRSTE IN POSTAJA  
SPOMIN NA BOGASTVO  
NEKEGA DOKONČANEGA  
ZGODOVINSKEGA  
OBDOBJA.**

institucije ob koncu osemdesetih let in jih dobro ponazarja kariera zbiratelja in poznavalca, ki je vpel v obe razstavi, Guya Schraenena.

Schraenen je vstopil v svet umetnosti leta 1966 z galerijo Kontakt v Antwerpnu, v kateri je dvanajst let razstavljal takratne sodobne umetnike. Leta 1974 sta z ženo Anne Marsily osnovala Archive for Small Press and Communication (A.S.P.C.) in brez javnih subvencij začela sistematično zbirati tiskano alternativo umetnikov. V osemdesetih je v kleti v hiši v Antwerpnu vodil razstavni prostor Archive Space. S podobnimi galerijami in iniciativami je spletel mednarodno mrežo in med drugim sodeloval z *Other books and So* v Amsterdamu in Józefom Robakowskim v Lodžu. Bil je založnik vizualne in sonorne poezije ter producent radijskih oddaj. Za belgijski radio je naredil okoli 40 oddaj *Sem umetnik* (intervjuji z umetniki, ki so delali kot galeristi ali publicisti, tako kot on sam) in za radijski postaji v Španiji in Bremnu pripravil oddaje z zvočnimi deli. Poleg tega je organiziral festivale *mail arta* in populariziral ovitke gramofonskih plošč kot pomembne kulturne proizvode. Njegova vizualna poezija je prišla do naših krajev v zborniku *Westeast, avant garden party* leta

## Od strani do prostora

GALERIJA MURSKA SOBOTA  
KURATOR GUY SCHRAENEN  
OD 11. 10. 2012 DO 10. 3. 2013

## Fundacija Prada

CA' CORNER DELLA REGINA  
KURATOR GERMANO CELANT  
BENETKE  
OD 6. 7. DO 25. 11. 2012



1978, ki ga je uredil Franci Zagoričnik in za katerega je uvod napisal Denis Poniž.

Schraenen pravi, da je bila njegova galerijska in založniška dejavnost popoln komercialni polom. Knjige umetnikov in sonorna ter vizualna poezija so živele na robu umetniškega sveta. Denarna menjava je bila skromna. Namesto nje je delovala ekonomija daru, ki ji je Schraenen dodal še zbiranje vsega, kar so drugi zavrgli, kot so vabila, plakati ali obvestila, ki so jih naredili sami umetniki. Po tej poti sta z ženo zbrala 50 tisoč del, ki zajemajo knjige umetnikov, umetniške publikacije (revije, časopisi, edicije) in tiskovine (vabila, plakati, letaki), *mail art* in zvočna dela.

Skorajda čez noč, na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta, je zbirka postala zanimiva za velike muzeje in galerije. Umetnost konceptualnih in nanje navezujočih se praks je namreč dokončno osvojila velike umetnostne institucije. Tiste, ki alternative in konceptualizmov niso zbirale od začetka in niso sledile tovrstnim praksam umetnikov, so morale manko zapolniti, da bi ostale konkurenčne. Schraenena sta zbirko prodala v Neues Museum Weserburg v Bremnu leta 1991, kjer so ustanovili Raziskovalni center za umetniške publikacije (tako kot knjige umetnikov tudi umetniške publikacije niso bogato ilustrirane publikacije ali publikacije o umetnikih, temveč publikacije, ki jih zasnujejo ali naredijo umetniki v obliki knjige, revije, vabila, plakata in podobnega). Danes je Schraenen svetovalec in kustos vplivnih muzejev, kot sta Reina Sofia v Madridu in Macba v Barceloni.

Zgovorna postmoderna prisposoda se je zgodila tudi v Moderni galeriji v Ljubljani. Direktorica Zdenka Badovinac je namreč za eno od številnih razstav, ki so perpetuirale zbirko East Art, postavila v kovčke. Ti niso



**Vittore Baroni: Ušesna očala za »gledanje-poslušanje«** Aeropusa 1., samozaložba, 1981 (Galerija Murska Sobota)



**H. C. Escher: 14 sestavljivih izrezank iz papirja, različne velikosti, v: H. C. Escher. Kaleidozyklen, zamisel Doris Schattschneider in Wallacea Walkerja na osnovi risb H. C. Escherja Evergreen, Köln, 2008 / Benedikt Taschen Verlag, Köln 1998**



**Yasumasa Morimura: Dvournna lepota / Aimai-no-bi, pahljača. Norton Family Foundation, Santa Monica, Kalifornija, ZDA, 1995**



**Andy Warhol: Pop-up (pločevinka paradiznikove omake višine 10 cm), v: Andy Warhol's Index (Book), Random House Inc. New York, 1967**

bili le transportna embalaža, temveč so postali razstavni eksponati. Na žalost so bili veliki, težki, nerodni in posebej narejeni za to priložnost. Pojedli niso le efemernih del, ki so bila razstavljena v njih, temveč osnovno idejo njihovega nastanka. Poleg tega pa so odplavili tudi poceni transport. Namesto da bi direktorica potovala s kovčki v roki, je morala naročiti specializiranega transporterja. Ta je drvel po evropskih avtocestah skupaj s tistimi, ki prevajajo klasične kipe ali slike. Ujela se je v zanko monumentalnega transporta, ki sokonstituira sistem umetnosti tistih, ki imajo kapital.

Obe razstavi, predvsem pa tista v Muski Soboti, ki sega v sedanost, postavljata vprašanje, kaj bo s tovrstnim izražanjem v prihodnosti, v času, v katerem bivanje in delovanje ne bosta obstajala brez računalnikov. Nekateri pravijo, da knjige umetnikov niso ogrožene, saj utelešajo materialnost, ki je računalniki ne morejo nadomestiti. Listanje po ekranu, na katerem je v sofisticiranem programu skenirana knjiga, namreč ni enako listanju po knjigi, ki jo imamo v roki. Pravijo, da je tudi šum, ki ga pri tem ustvarjamo, bolj muzikaličen od tistega, ki ga oddaja računalnik. Pestrost izvira prav iz napak in nepopolnosti človeka, ki jih računalniki težko simulirajo. Brez tega »arhaičnega« listanja ne bi leta 1967 nastala duhovita avtorska knjiga Iztoka Geistra *Zvočna knjiga*.

Kljub optimizmu imata razstavi pridih nostalgije. Ne moremo se znebiti občutka, da imamo opraviti s preteklostjo, z nečim, kar nam polzi skozi prste in postaja spomin na bogastvo nekega dokončanega zgodovinskega obdobja. A v prihajajočih časih novih računalniških orodij ne smemo dopustiti, da bi zgubili kreativnost in utopijo, ki izžarevata iz teh staromodnih in na videz skromnih produktov. ■

# Kako je Hollywood kompromitiral samega sebe

Če se je Marcel Štefančič, jr. najprej lotil teorije o protikomunistični histeriji filmske amerike, se je tokrat zakopal v njeno prakso in jo poimenoval *Velika čistka*.

**SIMON POPEK**

Leta 2010 je izšla Štefančičeva knjiga *Poročila sem se s komunistom! Zlata doba protikomunističnega filma*, študija ameriškega (proti)komunističnega filma tridesetih, štiridesetih in petdesetih let 20. stoletja. To so bili »zlata časa« bodisi subtilno zavite politične alegorije bodisi odkrito nestrpnih protirdečarskih melodram in trilerjev, ki so jih zaznamovali mnogi odvodi znotraj ameriškega filma: val latentnega (proti)komunističnega filma, serija dram, ki so med drugo svetovno vojno o Sovjetski zvezi govorile afirmativno, zagovarjale tamkajšnje čistke in Stalina prikazovale kot modreca, vizionarja in humanista, pa čas vrhunca protikomunistične histerije od leta 1947 naprej, filmi o korejski vojni ter protikomunizem bibličnih spektaklov, ki so se razcveteli sredi petdesetih let, v času, ko so hkrati poganjali še danes popularni znanstvenofantastični, produkcijsko shirani B-filmi, ki so bili brez izjeme esence paranoičnega in histeričnega diskurza.

Če je bila *Poročila sem se s komunistom!* teorija protirdečarske histerije v ZDA, potem *Velika čistka* (kot sugerira že naslov) govori o njeni praksi; postavlja temelj razumevanju holivudskega filma tega časa, razkriva njegovo servilnost, nekonfliktnost za vsako ceno, kompromisarske studijske šefe, simpatizerje republikanske stranke, ki so se od nekdaj uklanjali diktatu politike in varuhov javne morale ter počeli vse, da bi zaščitili svoje poslovne interese. Knjigi seveda spadata druga ob drugo, po svoje bi bilo celo bolje, če bi *Velika čistka* izšla prva, saj bi (vsaj maj

poučenemu bralcu) izrisala ozadje in ga pripravila na interpretativni delirij, ki ga ponuja *Poročila sem se s komunistom!*.

A nič ne de, bolje pozno kot nikoli, sploh če knjiga tako detajlno popiše vse aspekte politične gonje proti nekdanjim članom ameriške komunistične partije. Ali proti družinskim članom; ali proti njihovim znancem; ali samo zato, ker se je nekomu zdelo, da bi nekdo utegnil biti komunist. Ti ljudje so po letu 1947 padli v nemilost in bili poklicani pred Komisijo za protiameriške dejavnosti (HUAC), vse z namenom, da bi jih prisilili v ovajanje, ki v tedanji družbi ni bilo več nekaj slabega, temveč vrednota.

*Velika čistka* je netipična za Štefančiča mlajšega do te mere, da povečini »zgoj« popisuje faktografske podatke in jih postavlja v kontekst; je hladna, eksaktna kronika Amerike in holivudskega filma s sredine 20. stoletja. Kar je po svoje logično – knjiga ne govori o filmih, temveč o tistih, ki so filme ustvarjali, predvsem o scenaristih, tradicionalno levo usmerjenih intelektualcih, ki so bili največkrat poklicani pred komisijo; govori o človeških življenjih, poniževalnih zaslišanjih, uničenih karierah, zapornih kaznih in prostovoljnih izgnanstvih. Pa o ovajanjih in katarzičnih projektih, s katerimi so se nekateri avtorji pozneje »čistili«.

Na naslovnici knjige je fotografija Marloona Branda iz filma *Na pristaniški obali* (1954), najznamenitejšega dela, ki obravnava motiv ovaduha, Kazanovega umetniškega trionfa (kopica oscarjev, eden najboljših filmov vseh časov) in apologije njegovega pričanja, s katerim je dve leti po ovajanju poskušal

obrazložiti svoje početje pred komisijo. Naslovnica verjetno ni izbrana naključno, je magnet za morebitnega kupca, obenem pa odpira vprašanje etike in odnosu do družbene realnosti in umetnosti. Je bilo ovajanje moralno sprieno? Je bilo opravičljivo v primeru, da si rešiš kariero in trasiraš pot do nemotenega ustvarjanja? Si bil manj sprijen, če si našteval imena ljudi, ki so bili že prepoznani kot komunisti? Spomini na marec leta 1999, ko so Kazanu podelili častnega oskarja za življenjsko delo, so še živi; nekateri v avditoriju so mu ploskali, mnogi so zapustili dvorano, in prav ta mučna dvournost ob patetični pojavi postarane in zmedenega Kazana, ki pa je (tako pred »prijateljskim pričanjem« kot po njem) ustvaril neponovljivo serijo klasik, je tako karakteristična ob sodbi kariernih potez mnogih ovaduhov. Kot ljudje se nam lahko gabijo, toda z vidika ci-

nefilije smo lahko »veseli«, da so Elia Kazan, Robert Rossen, Budd Schulberg ali Edward Dmytryk ustvarjali naprej. Ustvarjali so – pod krinkami – tudi tisti s črnega spiska in vsi prostovoljni emigranti v Evropi, toda to so bile nemalokrat kastrirane kariere, ki niso več našle izvirnega kreativnega erosa.

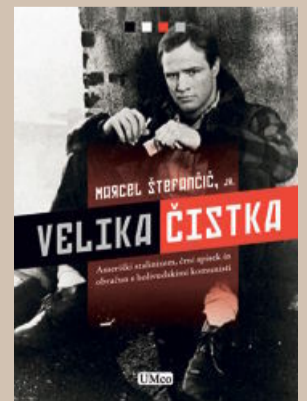
Štefančič povečini resda »zgoj« popisuje zgodovino obračuna s holivudskimi komunisti, toda pri izbiri strani in izražanju simpatij je nedvoumen že v samem prologu: »Problem ni bil le Elia Kazan. Problem je bil sam Hollywood. Hollywood je bil tedaj ta, ki je brutalno ustavljal mnoge kariere in mnoga življenja. Toda marca 1999 je bilo videti tako, kot da je ovajal le Kazan in kot da je integriteto Hollywooda tedaj kompromitiral in onečastil le Kazan. V resnici je bilo precej huje: Hollywood je tedaj, v času lova na čarovnice, kompromitiral samega sebe.« ■

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

**Velika čistka. Ameriški stalinizem, črni spisek in obračun s holivudskimi komunisti**

UMCO, LJUBLJANA 2012

278 STR., 24,90 €



# BOLJ KOT JE VSE DOVOLJENO, VEČJA JE DIKTATURA NADJAZA

Ko je leta 1978 prvič izšla Lascheva *Kultura narcisizma*, je bil to velik dogodek. Knjiga je malo nepričakovano postala velika uspešnica, kmalu je bila prevedena v množico jezikov in postala predmet splošne diskusije v osemdesetih – tedaj je pri nas nanjo opozoril in jo v knjigi *Jezik, ideologija in Slovenci* (1987) analiziral Slavoj Žižek. Slovenski prevod dobivamo trideset let prepozno, vendar je za to knjigo vselej pravi čas, saj se z veliko intelektualno ambicijo loteva široke diagnoze našega časa.

MLADEN DOLAR

Prej štiridesetimi leti je študentska *Tribuna* v nadaljevanjih izdajala knjigo Jerryja Rubina *Do it!* (in bila zaradi tega deležna kar nekaj političnih težav), veliko kulturno uspešnico tistega časa, ki je slikovito in učinkovito strnjevala radikalno politiko šestdesetih. Jerry Rubin je bil ikona protestov proti vietnamski vojni, študentskih gibanj, organizator pohoda na Pentagon, eden od obtožencev v slovitom procesu proti čikaški sedmerici itn. In kaj se je z Rubinom zgodilo poslej? V sedemdesetih je v petih letih »neposredno izkusil trening est (*Erhard Standard Training* samorealizacije), gestalt terapijo, bioenergetiko, rolfing, masažo, jogging, zdravo hrano, taj čí, terapevtski postopek Esalen, hipnozo, sodobni ples, meditacijo, metodo nadzora misli po Joséju Silvi, gibanje Arica, akupunkturo, seksualno terapijo, reichovsko terapijo in *More House* – samopostrežni tečaj iz Nove zavesti«. Potem se je prelevil v uspešnega poslovneža, postal eden zgodnjih velikih investorjev v Apple, se ukvarjal z oglaševanjem itn.

Rubina navajam, ker z njim začena tudi Lasch in ker tako rekoč karikaturno uteleša določen sindrom, neko usodo, ki obeležuje zadnji konec 20. stoletja. (Kot takega ga, mimogrede, obravnava tudi sloviti dokumentarec *The Century of the Self*, ki ga je leta 2002 za BBC posnel Adam Curtis in ki je v marsičem zavezan Laschu.) Od političnega radikalizma (podnaslov *Do it!* je bil »Scenariji za revolucijo«) do novega narcisizma, obsedenosti s seboj, s samopodobo, z razvijanjem osebnih potencialov, s hitro zadovoljitvijo želja, s potrošniško samorealizacijo, vse to krepko podprto s terapevtskimi tehnikami, ki so neobhodne za pot k sreči in za soočanje s čedalje večjo izpraznjenostjo in tesnobo. In od tod do biznisa (in, pomenljivo, Appla, poslednje ikone novega narcisizma). »Glavni zavezniki v boju za umirjenost pa ne postanejo duhovniki ... ali zgledi uspeha, kakršni so bili kapitani industrije, temveč terapevti. Nanje se (novi narcis) obrača v upanju, da bo z njihovo pomočjo dosegel današnji ekvivalent odrešitve, tj. 'duševno zdravje'. ... Terapija je antireligija, vendar ne zato, ker se drži racionalnih razlag oziroma znanstvenih metod zdravljenja, ... temveč zato, ker sodobna družba 'nima prihodnosti' in potemtakem ne posveča pozornosti ničemer, kar sega onkraj njenih neposrednih potreb.« Citat mimogrede ponuja tudi določeno zaporedje ali napredovanje skozi tri epohe: najprej duhovnik in širše klasični začetni zagon kapitalizma pod emblemom protestantske etike; nato industrialec in z njim povezan »človek organizacije« (kot ga je opisoval Whyte v klasičnem delu iz leta 1956); nazadnje novodobni narcis, ves zavzet s *selfom*, samopodobo in samorealizacijo, nič več podvržen strogim ponotranjenim načelom protestantske etike niti podrejen rigidnosti in korporativnemu kolektivizmu organizacije, osvobojen predsodkov, zastarelih družbenih norm in avtoritet. Družbena pravila in norme mu nastopajo prej kot vnanje ovire, ki se jim je treba prilagoditi, s soljudmi ne

more vzpostaviti pravega stika in se do njih obnaša instrumentalno, četudi je nenehno odvisen od videza in vtisa, ki ga bo zapustil v njihovih očeh. Kar Lasch opisuje kot kulturo narcisizma, je družbeno nujni psihološki in kulturni protipol novi etapi v razvoju kapitalizma, družbena forma ustroja njegove psihične ekonomije.

Velika Lascheva tema je ob tem splošna permisivnost, ki je hrbtna plat tega novega narcisizma, in na drugi strani zaton avtoritet, ki so svojčas tvorile hrbtnico družine, izobraževanja in delovnega procesa. Če je videti, da je novi narcis osvobojen tradicionalnih oklepov in tako na poti

**VIDETI JE, DA SE LASCH ZAVZEMA ZA VNOVIČNO UVELJAVITEV AVTORITET IN STANDARDOV, KI SO VELJALI NEKOČ, A BREZ NJIHOVE AVTORITARNE PODSTATI, SKRATKA, ZA AVTORITETO BREZ AVTORITARNOSTI, KI BI LAHKO ZAČRTALA MEJO TEJ POGUBNI NOVI KULTURI. ČETUDI REŠITVE ZVENIJO NEKOLIKO NAIVNO, TO V NIČEMER NE OMEJUJE VREDNOSTI NJEGOVE ANALIZE.**

k sebi, svojemu pravemu jazu, pristni identiteti, pa nič ne bi moglo biti dlje od resnice. Prav nasprotno, nadzor je postal zdaj večji, kot je bil kadarkoli v bolj tradicionalnih ureditvah. »Videz permisivnosti je le krinka za nepopustljiv sistem nadzora, ki je toliko učinkovitejši, kolikor se izogiba neposrednim konfrontacijam med avtoritetami in ljudmi, ki jim skušajo vsiliti svojo voljo.« Kolikor več permisivnosti, opuščanja discipline in zavezujočih pravil, toliko več nesvobode, vseprisotnih avtoritet različnih skrbnikov in strokovnjakov, ki poskušajo le priskočiti na pomoč. »Če otrok noče jesti tistega, kar bi po mnenju staršev moral jesti, se ti obrnejo na medicinsko avtoriteto. Če je neubogljiv, pokličejo psihiatra, ki bo otroku pomagal pri njegovem 'problemu'. ... Tudi v šoli se otrok podobno čuti obdanega z avtoritetami, ki želijo zgolj pomagati.« Bolj ko je vse otroku prijazno, bolj ko mu vsi pomagajo, večji je njegov problem. Splošna terapevtizacija družbe je simptom te nove kulture, ki je obenem infantilna in skrbniška.

Freudova raba pojma narc(is)izem je bila strateška. Videti je bilo, da je jaz po eni strani plen nezavednega, nagonskih stremeljenj onega, po drugi strani pa nanj pritiskajo družbene norme nadjaza, tako da bi bilo treba okrepiti jaz in njegovo avtonomijo v opreki teh nasprotujočih si sil. Narcisizem pa je natanko patologija samega jaza, način, kako je sam jaz objekt nezavednih nagonskih investicij, daleč od tega, da bi bil suvereni nosilec avtonomne volje. Vzpon kulture narcisizma je tako obenem vzpon tistih sil, ki zdaj toliko bolj kruto in neposredno doživljajo svoj razmah. V njih je na delu spoj novih razsežnosti nadjaza in sil onega. Kot natančno formulira Lasch: »Slabljenje institucionalizirane avtoritete v navidezno permisivni družbi pa pri posamezniku navzlic temu ne vodi v 'slabljenje nadjaza', temveč spodbuja razvoj strogega, kaznovalnega nadjaza, ki ob pomanjkanju avtoritativnih družbenih prepovedi črpa večji del svoje duševne energije iz destruktivnih in agresivnih vzgibov znotraj onega.« Bolj ko je vse dovoljeno, bolj ko se predajamo solipsizmu, večja je diktatura nadjaza. Od tod sindrom novega paternalizma: »Večina gorja, o katerem

teče beseda v tej knjigi, izhaja iz novega paternalizma, ki je zrasel iz ruševin starega paternalizma kraljev, duhovnikov, avtoritarnih očetov ...« Kapitalizem je razdril stare avtoritete, za katerimi ni treba žalovati, in na njihovo mesto postavil individualizem *homo economicus*, a v svojem poslednjem razvoju je ta prešel v »narcisistično kulturo današnjega časa, ki je plenilski individualizem ameriškega Adama prevedla v terapevtski žargon. Ta namesto individualizma povečuje solipsizem, zatopljenost vase pa upravičuje kot 'pristnost' in 'osveščenost'.« Namesto starega paternalizma figure očeta je nastopil novi 'paternalizem brez očetov', ki se mu je veliko težje postaviti po robu. Tu se Lascheva kritika vladajočih ideologij obenem stika z neprizanesljivo kritiko levega radikalizma (cf. Jerry Rubin z začetka), ki je v mnogih segmentih nasedal istemu vzorcu in ga krepil, prizadevajoč si za še več permisivnosti in še manj avtoritete.

Tu se ne morem spuščati v razsvetljuječe meandre Laschevih izpeljav, med katerimi ni mogoče mimo njegove neprizanesljive analize razvoja izobraževanja in »nove nepismenosti«, širjenja intelektualne otopenosti, antiintelektualizma, nižanja standardov in pretvorbe izobraževanja v blago. V poglavju o izobraževanju je mogoče prebrati jasno napoved vsega, kar se je zgodilo poslej.

Brez dvoma je mogoče Laschu očitati določen konservativizem (četudi so njegove formulacije, ki so bile v sedemdesetih »normalne«, danes videti na moč radikalne, npr.: »Politično bankrotirani liberalizem je bankrotiran tudi intelektualno. ... Akademska psihologija se pred izzivom, ki ga predstavlja Freud, umika v merjenje banalnosti.«). Videti je, da se Lasch zavzema za vnovično uveljavitev avtoritet in standardov, ki so veljali nekoč, a brez njihove avtoritarne podstat, skratka, za avtoriteto brez avtoritarnosti, ki bi lahko začrtala mejo tej pogubni novi kulturi. Četudi rešitve zvenijo nekoliko naivno, to v ničemer ne omejuje vrednosti njegove analize. Še zlasti v luči nadaljnega razvoja, ko se je problem še zaostрил, se pomnogoteril in se povezal s še veliko bolj fatalnim uveljavljanjem drastičnega neoliberalizma in splošne prekarizacije, kjer je zveza narcisistične kvaziemancipacije in uveljavitve novih oblik izkoriščanja in nadzora postala nazorno očitna. ■

## AL' PRAV SE PIŠE NARCISIZEM AL' NARCIZEM?

Termin je izpeljan iz starogrškega mita o Narcisu, prelepem mladeniču, ki je bil do kraja zagledan sam vase, do te mere, da se je zaljubil v svojo lastno podobo na vodni gladini in je umrl od kopnenja po njej. Termin je uveljavil Freud, vendar sam ni bil njegov avtor. Prvi, ki je navezavo na Narcisa uporabil kot klinično kategorijo, je bil Havelock Ellis leta 1898, leto zatem pa je Paul Näcke prvi skoval ta termin, in Freud se je vestno skliceval na ta dva predhodnika. Pravilna izpeljava iz imena Narcis je seveda 'narcisizem', vendar pa se je Freud (leta 1910) zaradi blagozvočnosti odločil za narcizem. »Poimenovali so ga z izrazom *narcisizem*, meni pa je ljubši izraz *narcizem*, ki je morda manj pravilen, vendar pa je krajši in lepše zveni.« Če se torej opiramo na pravilno besedotvorno izpeljavo, dobimo *narcisizem* (tako je tudi v angleščini in francoščini), če pa se naslonimo na avtorsko pravico, ki pritiče utemeljitelju tega termina – in termin v splošni rabi pač dolgujemo Freudovi utemeljitvi in opisu –, potem se odločimo za *narcizem*. Oba izraza sta pravilna. – Komentatorji so sicer opozorili, da se je Freud prvotno imenoval Sigismund in je zaradi kratkosti in lepšega zvena ime spremenil v Sigmund (leta 1877 pri 21 letih), pri čemer je izpustil prav isti zlog, kot pri narc(is)izmu. Freudov lastni narcizem?

CHRISTOPHER LASCH

## Kultura narcisizma

AMERIŠKO ŽIVLJENJE V ČASU ZMANJŠANIH PRIČAKOVANJ

PREVOD MARJANA KARER  
SPREMNA BESEDA  
MIRJANA NASTRAN ULE

MLADINSKA KNJIGA  
LJUBLJANA 2012

347 STR., 29,95 €



# PLES SMRTI V RITMU MEHIŠKIH POPEVK

Novi roman Mihe Mazzinija *Paloma negra* lahko uvrstimo med večplastne, zagonetne in skrivnostno vabeče knjige, kakršnih v sodobni slovenski prozi ravno ne mrgoli.

TINA VRŠČAJ

Piše se leto petdeset. Na otoku kaznjenci garajo v kamnolomu in včasih pride njihova ura za odstrel, ki si jo lahko tudi približajo s kakšnim vzklikom »Živel Stalin!«. Ves čas nekoliko motna problemska nit *Palome negre* se začne odvijati s prizorom, ki je v življenju protagonista, štiridesetletnega polkovnika Davida, prelomnica: med rutinskim podpisovanjem usmrtilcev – to je počel že nekaj let – mu nenadoma zastane roka. Nekaj v njem se upre temu, da bi še naprej sodeloval pri ubijanju. Tako vedénje je, jasno, nezaheljeno, zato ga nadrejeni general, ki se ima za njegovega prijatelja, pošlje v zakotno hribovsko vas s posebno nalogo. Z njeno izpolnitvijo bi si lahko povrnil ugled, predvsem pa zavaroval svojega sina, Karla, ki biva v internatu za otroke pomembnih partijcev.

General svojega podrejenega pozna že dolgo, nekoč je bil njegov profesor, skupaj sta preživela marsikaj in večkrat mu je že pomagal iz zagat. David je v mladih letih hotel postati pisatelj, a generalovo stališče je: »Čemu bi nekdo pisal o vojskovodji, če je lahko sam vojskovodja? Umetnost je sluga herojev, rabi naša telesa, naša dejanja, da naredi naša nebesa. A misliš, da opevajo cagavce, ljudi, ki so nehali delovati?« Davidovi pasivnosti se posmehuje in jo kritizira, kadar ga obišče v vasi, da bi mu dal nadaljnja navodila za delovanje. Ker ima med vaščani svojega vohuna, je o tamkajšnjem dogajanju dobro obveščen. V svoji vlogi očitno uživa. Pri njem je na delu psihološki mehanizem sprijenega človeka, ki ima o sebi lepo mnenje, zato deluje ljubeznivo, ko je z Davidom potrpežljiv in mu v besedah izkazuje nekakšno očetovsko ljubezen in navidezno zaščitništvo. A hkrati ga izsiljuje s sinom, čigar življenje lahko ogrozi, in mu kaže njegova pisma, ne da bi mu jih dovolil prebrati.

Ko je David še delal na otoku, je sina videval ob koncih tedna v Opatiji. Večinoma sta ostajala brez besed, saj si nista imela kaj povedati. Največja prepreka je bil verjetno Davidov sram zaradi stvari, ki jih je počel in o katerih sinu ni mogel pripovedovati. Odkar se mu je njegovo početje uprlo in so ga poslali v odročni kraj, je fizično kot ohromljen, psihično pa se predaja spominom. Namesto da bi izpeljal akcijo, zaradi katere je bil poslan v hribe, in rešil svojega sina pa tudi va-

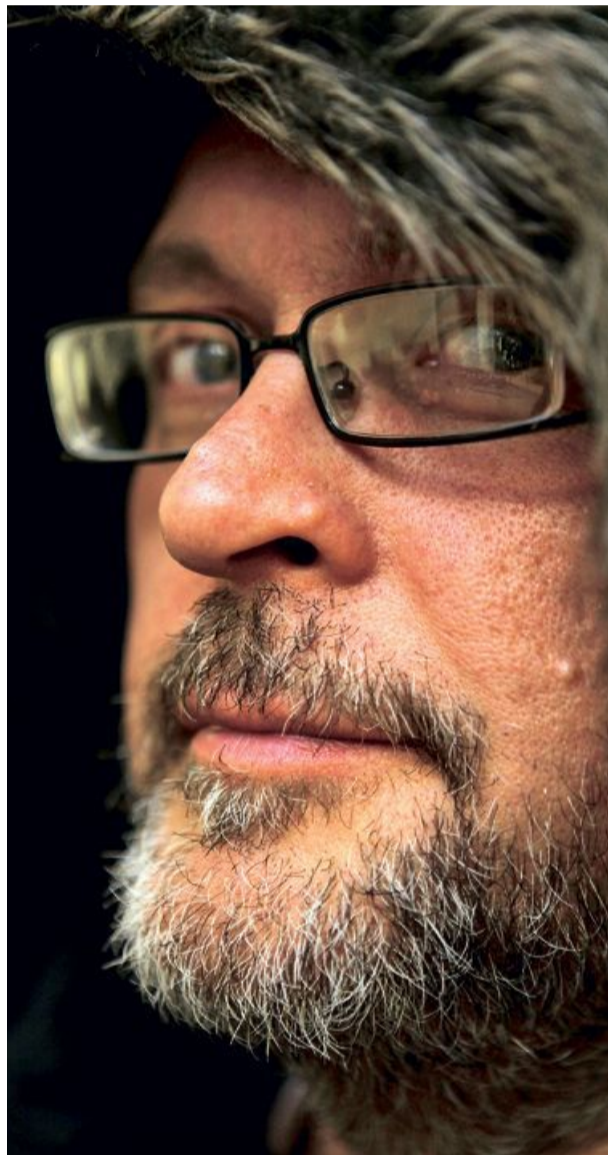


FOTO JOŽE SUHADOLNIK

**MAZZINI JE DOKAZAL, DA GA KOT PISATELJA NE GRE PODCENJEVATI ALI UVRŠČATI MED LAHKOTNEJŠE, PREDVSEM ŠIRŠEMU BRALSTVU NAMENJENE AVTORJE.**

ščane, se potaplja v preteklost. Nekaj v njej je nerazčiščenegega, zato ga mučno preganja na vsakem koraku. Rojen je bil v Trstu vernima staršema, mami Italijanki in (dozdevnemu) očetu Slovencu. Ko je postal revolucionar, se mu je mama, ki je pogosto smrdela po tovarnarjevih cigarah – dim tistih cigar se mu je gnusil –, odrekla. Vse to je imelo razloge, ki jih kot otrok ni razumel, zdaj pa jih počasi sestavlja skupaj.

Življenja v vasi, v kateri se znajde David, ni mogoče do kraja doumeti. Prejšnji partijski komisar, ki ga je zdaj zamenjal David, je skrivnostno izginil neznano kam. Vaščani so pod močnim vplivom, skorajda urokom voditelja Mihaela, ki v cerkvi vodi sumljive obrede, voha težave posameznih ljudi, kadar jih kaj bremeni, in zavoha izdajalce. Morda ima nadnaravne sposobnosti zaznavanja okolice, odkar je vstal iz groba, kamor so ga živega zako-

pali kozaki; morda je samo posebej občutljiv; ali pa je preprosto blazen. Ljudje ne vedo natanko, kaj bi si mislili o njem. Do svoje ženske se vede surovo, a s svojim duševno motenim in božjastnim sinom Ivanom ravna skrbno in lepo. Prav Mihael je Davidova naloga, s katero naj bi se odkupil za svojo nepokorščino; oblastem nevšečnega vaškega voditelja mora ubiti.

Vaščani si neke noči ogledajo projekcijo mehiškega filma, in ker prvič vidijo kaj takega, predvsem mladino očara in obsede vse, kar je mehiškega. Naučijo se peti mehiške pesmi in si nadenejo sombrero. Med gledanjem filma David opaža, kako so vaščani povezani v močan in nerazdružljiv kolektiv, on pa je samosvoj. Tako kot ni sodil med komunistične rablje, ne sodi v to k divjosti nagnjeno množico vaščanov. Zato ga imajo budno na očeh: opazujejo, ali se bo spojil z njimi, bo postal del jate rib? Tujec je, in v tej vasi tujcev ne marajo. Tujci so nevarni, tujcev jih je strah.

V takem okolju David intenzivno obuja spomine na svoje preteklo življenje, ki se mu zdi tako oddaljeno, kot bi bilo življenje koga drugega. Večkrat ima lucidne sanje. Doživlja pa še nekaj pomembnega, namreč silovite občutke ekstaze spričo življenja samega. »Del njega se je neprestano čudil: Ustnice! Oči! Koža! Klicaj za klicajem, čudenje nad drugim, nad sabo, nad življenjem, nad bivanjem.« Zdi se, kot da je na novo rojen in nevajen življenja, da zato lahko vidi in občuti njegovo neverjetnost, čudežnost, njegovo bistvo, slečeno vsega, kar ga je prej zakrivalo. Tudi Mihaela preganja bivanjsko vznemirjenje, le da je pri njem obarvano bolj destruktivno. Začuden in zgrožen je nad tem, da bo svet ostajal naprej, ko ga več ne bo. To spoznanje ga je prešinilo tedaj, ko ga je Ivan rešil iz groba in se je vrnil v življenje, ki je, kot je presenečeno dognal, nemoteno teklo dalje. David ima tudi sam tej zagrobni izkušnji podoben doživljaj. V gimnazijskih letih je bil alpinistični plezalec in sredi visoke, strme stene se je dotaknil smrti. A David je svetel človek, življenje v njem brbota v čistih barvah. Mihael pa je mračnjak. V želji, da ga

smrt ne bi presenetila nepripravljenega, določi njen trenutek prihoda in začne pripravljati vse za njen sprejem.

V *Palomi negri* življenje in smrt v paru plešeta ples po taktih mehiških popevk, med njimi *Palome negre*. Ob bližajočem se sklepu se vrtita vse hitreje in okrog njihju nastane vihar, ki odnese s seboj vse, kar mu pride blizu. Mihaelovi blazni načrti se sprožijo, a skrenejo s predvidenih tirov. David se osvobodi paralize in lahko naposled spet seže po orožju. A tokrat ne zaradi ubijanja, temveč poskuša predvsem rešiti ljudi, ki se jim je v tem odljudnem kraju vendarle nekako približal. Sam sklep romana je močan in namerno ne povsem dokončan. Bralcu da slutiti, da so naposled vsi trije osrednji varilci dogajanja (general, David in Mihael) vendarle dosegli svoj cilj.

Mazzinijev jezik je v novem romanu izjemno bogat, poln potujevalne metaforike in simbolike. Vse bohotno podobje, ki potencira, karikira in pači stvarnost, se sprva morda zdi nekoliko prisiljeno in pretirano, a ko se bralec navadi nanj in ko se začne pred njim razkrivati čudna, poltena vas s svojim nerazumljivim načinom delovanja, spozna, da je tak jezik popolnoma na mestu. Ima sicer nekaj trenutkov slabosti: bogatim povedim ponekod sledijo oskubljeni, eliptični stavki. Kadar je to v skladu s krivuljo pospešenege ali zastalega bitja protagonistovega srca, tudi bralec zadihano sope in hlasta za mimo bežečimi stavki; včasih pa se vendarle zazdi, da se je avtorju s pisanjem preveč mudilo ali da je (morda tudi hote) prišel pod vpliv pisanja filmskih scenarijev. Toda to je ena od drobnih pomanjkljivosti, ki jih je v napetem, kaotičnem in namerno zamegljenem metežu dogajanja mogoče spregledati.

Sicer pa je Mazzini dokazal, da ga kot pisatelja ne gre podcenjevati ali uvrščati med lahkotnejše, predvsem širšemu bralstvu namenjene avtorje. V primeru *Palome negre* je vzdušje tisto, ki najbolj učinkuje na bralca in se pred njim ponaša s svojo literarno močjo. Roman se s slogom, atmosfero, odmaknjenim vaškim okoljem in izolirano, rahlo degenerirano človeško skupnostjo približuje zlahtnemu pisanju zgodnjega Vlada Žabota in Berte Bojtu. Od omenjenih mojstrov Mazzini seveda tudi odstopa oziroma k njunemu tipu literature doda nekaj svojega. *Paloma negra* umesti v konkretni zgodovinski prostor in čas ter – večinoma zelo subtilno – reflektira realne povojne okoliščine, kot so informbiro, Goli otok, tihotapljenje, prvi filmi v Jugoslaviji in podobno. A umestitev v stvarni zgodovinski trenutek, ki bi lahko precej zamejila interpretacije dogajanja, je pravzaprav tudi tu le okvir ali kulisa. Samo dogajanje pa je naravnano univerzalno in presega izbrani prostor in čas. Obrača se k bolj temeljnim, prvinskim lastnostim človeških posameznikov in skupnosti; k lastnostim, ki so v odprtih, svetovljanskih kulturah brzane ali povsem potlačene, v izoliranem okolju, na primer na zakotnem gorskem podeželju – še zlasti, če je za to ugoden čas, in čas po vojni je bil ugoden za razne norosti –, pa se lahko izrazijo in zaživijo ne glede na svojo iracionalnost, mračnost, iztirjenost. Kajti tudi v njih tiči neka logika, le da je morda zunaj našega razuma.

Sporočilna plat Mazzinijevega romana je zavita v meglo, kar je tovrstnemu čtivu pisano na kožo, čeprav se bo kdo zaradi tega jezil. Nekatera možna razumevanja avtor seveda nakaže, a nobeno ne prevlada toliko, da bi se morali – ali celo da bi se smeli – osredotočiti nanj. Zato lahko vsak bralec v napisanem išče svojo »logiko«, tako iskanje pa mu bo v literarni užitek, izziv in poduk. ■

## DOSEDANJI ROMANI

Paloma negra, 2013  
Nemška loterija, 2010  
Kralj ropotajočih duhov, 2001, 2008  
Drevo glasov, 2005  
Telesni čuvaj, 2000, 2004  
Satanova krona, 1993  
Zbiralec imen, 1993  
Drobtinice, 1987

MIHA MAZZINI

**Paloma negra**

ŠTUDENTSKA ZALOŽBA

(KNJIŽNA ZBIRKA BELETRINA)

LJUBLJANA, 2013

285 STR., 27 €



# OCEAN ZGODB

Steve Klink, pianist, skladatelj in aranžer, je čisto pravi džezovski glasbenik, a takšne vrste, da se nikoli ne omejuje z glasbenimi žanri. Vzemimo njegovo zadnjo ploščo *The Ocean*, ki jo žanrsko kar sam opredeljuje: »Uvrstite pod folk-bop!« In ta nenavadna oznaka popolnoma drži!

**JURE POTOKAR**

**K**link se je rodil v Iowi, se pravi na »Srednjem zahodu« ZDA (Midwest), tam, kjer je meja pogleda obzorje, kamorkoli se obrneš, in kjer džez nima takšne veljave, kakor jo ima v ameriških velemestih, kot je na primer bližnji Chicago. Namesto tega tam kraljujejo folk glasbeniki, kakršni so Greg Brown, torej glasbeniki, ki jih najbolj zanima privlačna, spевна melodija v povezavi s čim bolj sugestivnim besedilom. Lahko bi rekli, da ravno nasprotno od džeza, kjer so bolj od melodije pomembne druge glasbene značilnosti, pa vendar Steve Klink pokaže, da ima melodija tudi v džezu svoje mesto in plošča *The Ocean* znova in znova odkriva, da je res tako. Če smo Stevovega prefinjenega igranja na klavir, ki zna biti funkovsko udarno, bluzovsko melanholično in gospelovsko himnično, vajeni v (nemškem) triu (Volker Heinze, kontrabas, in Marcus Rieck, bobni), s katerim navadno nastopa, je tega tokrat okrepil s »Slo Horns« (David Jarh, trobenta, Tadej Tomšič, tenor saksofon, in Rok Štirn, trombon), kar daje aranžmajem skladb – dve tretjini je avtorskih – večjo širino in zvočno barvitost, ne da bi ti kakorkoli prikrivali navdušenje nad melodijo. Ki ga je čutiti na vsej plošči, vsaj nekatere skladbe pa se zdijo kakor naročene za besedilo, ki bi še poudarilo njihovo introspektivno, nekoliko nostalgično lepoto (vzemimo fantastično *After It Rains*).

## AVTORSKA VRNITEV K STANDARDOM

Steve Klink je seveda mojster obojega: pisanja glasbe in aranžmajeve za poezijo (je mogoče najti lepši dokaz, kot je uglasbitev pesmi Ferija Lainščka na plošči *Nevidni orkester* (Sanje, 2008) njegove življenjske družice Mie Žnidarič?), pa tudi džezovskih interpretacij pesmi takšnih ikon folk glasbe, kot sta Joni Mitchell in Randy Newman. Zadnjega je priredil tako imenitno, da se je v Nemčiji plošča *Feels Like Home* (Minor Music, 2000) ne samo fantastično prodajala, ampak je tam že nekoliko pozabljenemu Newmanu znova odprla možnosti za redno nastopanje. Pri tem ne gre pozabiti, da tako za Newmana kot za Mitchelllo velja, da sta sicer izjemna glasbenika, toda njuna besedila so glasbi vsaj enakovredna. In če hočeš brez njih prenesti sporočilo pesmi, moraš biti neverjetno pozoren na vsako malenkost, predvsem pa moraš (kakor je džezovskim glasbenikom dolgo nazaj priporočil legendarni saksofonist Lester Young) »znati besedila pesmi na izust« in hkrati natančno razumeti, kakšno sporočilo prinašajo. Zdi se, da so se džezovski glasbeniki na to veččino, ki so jo njihovi starejši kolegi cele generacije fantastično dokazovali z nepozabnimi interpretacijami standardov, kar nekako pozabili. Redki posegajo po sodobnih pesmih in jim vlivajo džezovsko razsežnost, in naj se sliši še tako čudno, se tega pred Stevom Klinkom ni spomnil nihče niti za Joni Mitchell, ki se je iz folka, v katerem je začela, že sredi sedemdesetih preselila v bolj ali manj džezovske vode in sodelovala z vrsto virtuozov, kot sta recimo Wayne Shorter in Herbie Hancock, da Charlieja Mingusa niti ne omenjam. Klinkova plošča *Places to Come From, Places to Go* (Minor Music, 2001) z džezovskimi priredbami njenih pesmi je bila prva in je nastala precej pred Hancockovo *River: Letters to Joni* (Verve, 2007).

## PREK NEMČIJE V SLOVENIJO

Se pa Steve s tem ne obremenjuje. Zmeraj je bil radoveden in vedoželjen, zato se je po študiju na bostonskem New England Conservatoryju (pri Fredu Herschu, Jimmyju Giuffreju, Georgeu Russllu in Davu Hollandu), kjer je morda malo skrival navdušenje nad melodijo, in potem, ko je študij nadaljeval v New Yorku, kjer se je spoznaval z glasbeno tehnologijo, odpravil v Evropo in v Kölnu našel primerno ustvarjalno vzdušje. Tam je spoznal hrvaškega bobnarja Kruna Levačiča in v njegovem stanovanju naletel na pravo hrvaško džezovsko enklavo, prek nje pa spoznal Mio Žnidarič, s katero sta vse od tedaj harmonično in melodično uglasen par, ki zdaj že vrsto let živi samo še v Ljubljani. Ker je kakovost življenja



Steve Klink, v ozadju pevka Mia Žnidarič

tukaj pač precej višja, kot bi bila v Nemčiji ali kje drugje, pravi Steve, ki ne pozabi dodati, kakšne fantastične možnosti ima tukaj za svojo drugo ljubezen, gorsko kolesarjenje, s katerim si utrjuje kondicijo in zbistri duha.

In kakovost življenja tukaj se tukaj sploh ne konča. Zdaj na primer študira klasično kompozicijo na ljubljanski Akademiji za glasbo (kjer hkrati predava improvizacijo, ki jo seveda dobro obvlada) in je zelo srečen, ker je dobil to priložnost. Zakaj? Ker bi se moral, če bi kompozicijo študiral v ZDA ali Nemčiji, ukvarjati izključno z atonalno glasbo, ki je pač v prejšnjem stoletju prevladala. Saj ne da bi imel kaj proti takšni glasbi; navsezadnje je na novi plošči posnel tudi skladbo *Kind of Waves*, sestavljeno iz šestdesetih koščkov, ki jo je posvetil Johnu Cageu in jo je mogoče poslušati od začetka do konca ali pa v poljubnem, naključnem zaporedju, če na predvajalniku vključimo takšno funkcijo. Gre torej za nekakšno aleatorično džezovsko skladbo. Zanima pa ga še vse kaj drugega in to zanimanje se kaže tako v njegovem igranju na klavir kot tudi v skladanju in aranžiranju. Dolgo ga

je na primer popolnoma zadovoljevalo muziciranje v triu, ki omogoča nešteto možnosti, če veš, kaj želiš z njim doseči, ali celo v duetu z najrazličnejšimi glasbili in glasovi. Prisluhnite recimo njegovi popolnoma avtorski plošči *Searching the Blue* (DMG, 2006), na kateri s triom počenja vse mogoče, pa vendar ostaja prepoznavno samosvoj. Glasba je ritmično razgibana, bogato melodična in zaigrana s tolikšnim žarom in swingom, da poslušalca zlahka potegne vase ter ga ne izpusti vse do pomenljivo poimenovane zaključne *A Minor Thing*, pa čeprav gre »samo« za koncertno »bonus« skladbo.

Steve Klink je srečen človek. Ker zna posredovati najgloblja čustva na najbolj neposreden način. Z glasbo. Ki je tako široka in iskrena kot njegov nasmeh. Brez kakršnihkoli žanrskih, geografskih in vrednostnih omejitev. Sam za klavirjem, v triu ali v številčnejši zasedbi, s skladbo oziroma z dovršenim aranžmajem za cel orkester. Ker zna z enim samim zamahom preleteti ocean in povezati ameriški Srednji zahod s Srednjo Evropo. Ali človeka z drugim človekom. Ker ga zna razveseliti in ganiti. Pogosto oboje hkrati. ■

STEVE KLINK

**The Ocean**

DMG BROKEN SILENCE/NIWO MUSIC 2012

46', OD 4,90 €

# 007 – RANLJIV, A ŠE VEDNO ŽIV!

Z novim, 23. delom o britanskem vohunu Jamesu Bondu, filmom *Skyfall*, ki je tako rekoč hkrati s premiero v Londonu začel igrati tudi v domačih kinodvoranah, je *bondiada*, ta najstarejša in v številnih pogledih tudi najuspešnejša franšiza v zgodovini filma, obeležila abrahama. V tem dolgem obdobju pa nismo bili le mi tisti, ki smo gledali Bonda, pač pa je tudi Bond gledal nas. Zato lahko v *bondiadi* vidimo tudi svojevrstno družbeno kroniko zadnjih petih desetletij, prepredeno s komentarji o geopolitičnih razmerjih v svetu, o družbeni vlogi tehnološkega razvoja ter nenazadnje tudi o razmerju med spoloma.

DENIS VALIČ

Seveda velja takoj opozoriti na to, da franšiza kljub izrazitemu britanskemu pečatu (večina filmov je temeljila na romanih ali kratkih zgodbah Angleža Iana Fleminga, vloga Bonda pa je največkrat pripadla britanskemu igralcu), ki so ga hoteli Otočani letos še poudariti (spomnimo se na otvoritveni spektakel londonske olimpijade, kjer je prav Jamesu Bondu, no, Danielu Craigu, pripadla ena osrednjih vlog: na stadion pripeljati njeno veličanstvo, britansko kraljico) –, še vedno ostaja tipični izdelek hollywoodske filmske industrije. Bondovska soočenja z družbeno realnostjo se zato ne odvijajo v realističnem registru, temveč so bliže sanjskemu, v katerem imamo opraviti s simboliko, slutnjami in udejanjanjem želja. In čeprav zato v teh soočenjih ne moremo računati na verodostojnost, pa nam vendarle lahko veliko povedo o sanjah in strahovih nekega določenega družbenozgodovinskega trenutka. Nenazadnje so tudi liki, ki naseljujejo posamezna dela franšize, s svojimi dejanji in razmišljanji, željami in strahovi, skorajda zrcalna podoba občinstva, ki ga zabavajo v kinodvorani. Zato v reprezentacijah družbene realnosti, ki nam jih ponuja franšiza, ne gre iskati odraza dejanskih razmer, pač pa, tako kot pri večini hollywoodskih del, prej odraz časovnega, kulturnega in ideološkega konteksta, v katerem je nastala.

Že sam filmski lik Jamesa Bonda, vohuna v službi njenega veličanstva, je v tem pogledu pravi otrok svojega časa in okolja. Ko se je leta 1962 prvič pojavil v filmu *Dr. No*, je bila umetnost vohunjenja globoko ukoreninjena v hladnovojne Zružene države, s tem ko so ga poslali v službo h kraljici, pa je postal agent najvišjih avtoritet zahodnega, kapitalističnega sveta. Bond nikoli ni bil le običajni akcijski junak. V svetu, razdeljenem na dvoje (na zahodni, svobodni kapitalistični svet in na vzhodni, komunistični imperij zla), je bil agent dobrega v boju proti zlu, prvi in zadnji branitelj pred komunistično invazijo, a hkrati tudi utelešenje idealov tega svobodnega sveta: seči po najvišjem, najboljšem, najlepšem. Zato se pri Bondu gledalci nikoli niso spraševali o morali, o upravičenosti ali etičnosti njegovih dejanj, pač pa vedno le o tem, kaj je pil, kaj jedel, s čim se je vozil in s katero lepotico je spal. Ne preseneča torej, če se večina bondiad zdi kot reklamni spot kapitalističnega sveta, v katerem zahodnega potrošnika seznanja z najboljšim, kar premore.

Tako ni pravzaprav nič nenavadnega, da se Bondova vloga tudi pozneje, ko so se politične razmere in razmerja v svetu radikalno spremenila, ni spreminjala: še naprej je bil varuh najboljšega med svetovi, svobodnega kapitalističnega sveta. Spreminjali so se le tisti, ki so ga ogrožali. V tem pogledu je prve spremembe nakazal že *Vohun, ki me je ljubil* (The Spy Who Loved Me, 1977), saj je v njem zlikovec anarhist Stormberg, ki hoče sprožiti jedrski spopad med blokoma, Bondu pa pri preprečitvi tega na pomoč priskoči kagebejevka Amasova. Tu je torej celo že nakazana možnost sodelovanja z nekdanjim smrtnim sovražnikom, sovjetskim komunistom, a seveda je ta možnost dana le zato, ker si ga je oziroma jo je Bond podredil – pa čeprav »le« seksualno.

Zlikovci pozneje morda niso bili več tako samoumevni kot v času hladne vojne, a vseeno jih ni bilo težko prepoznati kot utelešenja določene grožnje zahodni kapitalistični družbi, od mamil v *Dovoljenju za ubijanje* (Licence to Kill, 1989) in uničujočih posegov na njene trge v filmu *Od tarče do smrti* (A View to a Kill, 1985) do podrejanja medijev v *Jutri nikoli ne umre* (Tomorrow Never Dies, 1997) ter omejitve dostopa do naravnih virov v *Vse in še svet* (The World is Not Enough, 1999) in *Kvantumu sočutja* (Quantum of Solace, 2008).

Prek franšize pa lahko sledimo tudi nekaterim spremembam na področju »notranjih zadev« zahodne družbe, denimo v odnosu do tehnologije in v odnosih med spoloma. V franšizi, katere dela prepletajo elemente vohunskega, akcijskega in znanstvenofantastičnega filma, tehnologiji seveda pripada ena ključnih vlog. Bondu namreč prav uporaba te največkrat prinese odločilno prednost oziroma končno prevlado nad njegovimi sovražniki. To sicer ne pomeni, da je slednji ne premorejo, toda v njihovih rokah prej predstavlja nekakšno



grobo silo (kot na primer sovjetske rakete z jedrskimi konicami). Pa tudi takrat, ko se spopade s tehnološko naprednejšim nasprotnikom – denimo v filmu *Diamanti so večni* (Diamonds are Forever, 1971) –, Bond triumfira, saj mu na pomoč priskočijo vrednote zahodne kapitalistične civilizacije, ki mu omogočijo, da bolj domiselno uporabi tisto, kar mu je pač na voljo. Prav zanimivo je gledati, kako franšiza k vprašanju tehnologije sčasoma pristopa vse bolj realistično. Če je v zgodnjih delih pri obravnavi tehnologije prevladovala fantastika, ki so jo začinjale nekatere futuristične napovedi novih tehnologij – kot na primer t. i. *beeper* iz filma *Iz Rusije z ljubeznijo* (From Russia with Love, 1963) ali tehnologija »vojne zvezde« iz že omenjenega filma *Diamanti so večni* –, pa je siloviti razvoj na tehnološkem področju v zadnjih desetletjih to praktično izgnal oziroma jo vsaj močno omejil, medtem ko je Bond pri uporabi tehnoloških pripomočkov (obiski pri Q-ju) postajal skorajda konservativen. Spomnimo se na filmov *Vse in še svet* ter *Umri kdaj drugič* (Die Another Day, 2002), kjer Bondu zadostuje izpopolnjena zapetna ura (kot zelo uporabna pa se izkažeta tudi prenosni telefon in avtomobil), ali na *Casino Royale* (2006), kjer mu življenje reši – defibrilator! A to niti ne preseneča – sodobne tehnologije so v 21. stoletju postale del našega vsakdanjega življenja, zato fantastika v tem pogledu res ni potrebna, le nekaj več domiselnosti. Se pa v franšizi ob vprašanju tehnologije vse bolj zastavlja vprašanje njene (zlo)rabe in ob tem je Bond izrazil tradicionalist.

Tako kot je izrazil tradicionalist tudi v perspektivi odnosa med spoloma. Zdi se, kot da bi bilo zanj tudi to področje le še eno bojno polje, kjer si mora tistega, ki mu stoji nasproti, podrediti. Tako ob Bondu nobena ženska ne ostane na nogah, vse (pod)ležejo – ali se kot ljubice znajdejo v njegovi postelji ali kot lepa trupla obležijo v mlaki krvi. Obravnava jih tako, kot da bi bile le za enkratno uporabo – skozi franšizo se resnično le redke, kot sta denimo gospodična Moneypenny in M, obdržijo več kot zgolj v enem filmu. Rekli bi lahko celo, da Bondu niso dodelili le licence za ubijanje, pač pa tudi licenco, rečeno malce vulgarno, za »podiranje«. To morda niti ni tako nesmiselno, kot se zdi na prvi pogled. Nesporno dejstvo namreč je, da je bil Bond serijski morilec, pravi morilski stroj. Število trupel, ki jih je pustil za seboj, je že prav osupljivo (v tem pogledu je zanimiva analiza, ki jo je pred leti objavil

*The Economist*). In da bi to skoraj moteče dejstvo nekako nevtralizirali, ga razločili od deviantnega vedenja njegovih nasprotnikov, so Bonda zasnovali kot serijskega šarmerja, nezaustavljivo privlačnega za nasprotni spol. No, nedvomno igra pri tem pomembno vlogo tudi tradicionalistični pogled na lik heroja, čigar moškost potrjujejo tudi njegove ljubezenske romance (seveda strogo heteroseksualne).

Res je sicer, da so skozi franšizo napadi na Bondovo moškost postajali vse bolj pogosti, predvsem s strani zlobnih ženskih likov (ki pa so bili zato vedno tako ali drugače kaznovani), in da se je tudi podoba Bonda kot »seks mašine«, prilagajajoč se duhu časa, bistveno omilila, a skozi celotno franšizo je Bondova moškost ostala neosvojena trdnjava. No, vse do *Skyfalla*. Ta v franšizo vnese veliko novega, nepričakovanega. Najprej to, da se Bond ne zdi več tako neuničljiv. No, resda svojo smrt le zaigra. A vseeno je njegova podoba videti nekako utrujeno, izmučeno. Prvič ga začno obhajati dvomi in negotovost. Ta se naseli tudi v njegov odnos do tehnologije, ki mu je doslej vedno pomagala nadvladati nasprotnike, tokrat pa se, soočen z njo in tehnološko nadvlado nasprotnika, zdi skoraj nemočen, neusklajen s časom. Močno pa se zatresejo tudi temelji njegove moškosti. Prvi, homoerotični udarec ji zada ledeni zlikovec Silva (skoraj tako srhljiv kot pri bratih Coen), še usodnejšega pa nič manj ledena M, ki tu nastopi kot mati vseh vohunov, velika matriarhinja. In prva ženska, ki si je podredila Bonda. Pa spet: M na koncu umre. Njeno mesto zasede moški. Kaj to pomeni za Bonda?

*Skyfall* je drugačna *bondiada*, mračnejša, skoraj introspektivna. Morda celo najboljša doslej. In morda snovalce prihodnjega Bonda še nikoli ni čakala tako težka naloga. ■

**Skyfall**

REŽIJA SAM MENDES

VELIKA BRITANIJA, ZDA

KOLOSEJ IN TUŠ PO SLOVENIJI

143 MIN.

# DRUŽBENE ELITE: ELITE

Revija *Manager* je prejšnji teden izdala težko pričakovano lestvico najbogatejših Slovencev. Kot je povedala urednica izdaje *100 najbogatejših Slovencev* Bojana Humar, se je pri pridobivanju podatkov, s katerimi razvrščajo bolj ali manj premožne sodržavljanke na različne kline lestvice, v zadnjih nekaj letih spremenilo to, da je podatke vse lažje pridobiti (červavno so plačljivi – in vsaj tiste s Cipra kar mastno zaračunajo). Najbrž ni dvoma, da imena z lestvice sodijo med t. i. ekonomsko elito. A kot je bilo ugotovljeno že na okrogli mizi *Pogledov* v Trubarjevi hiši literature konec oktobra, ki je bila izhodišče pričujočega zapisa, je identificirati pripadnike ekonomske elite najmanj sporno in nekako najlažje – merila so znana in kdor jim ustreza, dobi vstopnico v elitni klub.

AGATA TOMAŽIČ

**K**ar pa zadeva druge elite, denimo t. i. elite duha, so kriteriji že manj oprijemljivi. Še bolj motno postane, če vemo, da pripadniki elit niso nujno tudi ljudje, ki bi imeli v družbi kakšno posebno moč in imeli v rokah vzvode odločanja. Prav ob to dejstvo se je obregnil filmski režiser, predsednik Nacionalnega sveta za kulturo in dekan Akademije za gledališče, radio, film in televizijo **Miran Zupanič**: »Neki indici morda kažejo, da sodi Miran Zupanič v elito; je profesor in dekan AGRFT v okviru Univerze v Ljubljani, ki kotira na šanghajski lestvici, poleg tega pa tudi predsednik Nacionalnega sveta za kulturo.« A njegova subjektivna percepcija mu govori, da ni del elite, ker ne more sodelovati v procesih sprejemanja odločitev in vplivati tako, da bi se zgodilo, kar bi si želel. »Elita brez moči pa ni elita.«

## Z MOČJO ODLOČANJA ALI BREZ?

V tem mu oporeka sociolog **dr. Jože Vogrinc** z ljubljanske Filozofske fakultete, ki opozarja, da »sociologija elite definira tudi kot skupine, ki nimajo nujno moči«. Sicer pa je kot sociolog skeptičen do tega, da bi pojmu elit dali prednost pred pojmom razredov pri pojasnjevanju vodenja družbenega razvoja, kajti razlage s pomočjo elit se nagibajo k elitizmu (»Vedno je nekdo zgoraj.«) in k pojasnjevanju na podlagi osebnih kvalitativ. Razen tega pa se zdi, kakor da v različnih družbah delujejo enako. Zadaj je še prepričanje, da se družbena moč nujno koncentrira v rokah peščice, da jo vsi izvajajo podobno in da so ugled, znanje ipd. podrejene značilnosti, ki jih ima tisti, ki ima ugled, avtomatično, meni Vogrinc.

»V resnici pa ankete vedno pokažejo, da ljudje razlikujejo elite po znanju (znanstveniki, umetniki) in ugledu (denimo zdravniki) od elit po denarni moči in delovanju iz ozadja ter elit po politični moči. V večini družb v zgodovini so bile ločene in so delovale različno, le deloma so bile funkcionalno usklajene.« Tendencia, da bi vse podrejali bogastvu in vplivu na politično odločanje (ki tako in tako rabi prerazporejanju ekonomske moči), je nova in škodljiva, poudarja Vogrinc. »Proletarizacija vsega znanja, ki se ne obrača neposredno v kapital, je za družbo pogubna. Zato je sporno že to, da tiste, ki vodijo ta proces odvzemanja ugleda in celo možnosti za delo in javno angažiranje elitam po znanju, sploh imenujemo elite. So povzpelniki, ki družbo uničujejo, in so regresivni, saj delujejo bodisi kot valpti bodisi kot rentniki.«

## MIKROELITE IN MIKROMREŽENJE

Tudi **dr. Alojz Ihan**, profesor in vodja oddelka za imunologijo na Inštitutu za mikrobiologijo in imunologijo Medicinske fakultete v Ljubljani, pa tudi pisatelj in avtor nedavno izdanih *Državljskih esejev*, se sprašuje, kako sploh identificirati pripadnike nepolitičnih elit. Za politične se ve, kdo jih sestavlja – gre za izvoljene (ali imenovane) predstavnike ljudstva. Tudi z ekonomsko elito ni težav, merila so jasna – lahko so nižje ali višje zastavljena, odvisno od tega, ali nekdo meni, da med ekonomsko elito sodijo že premožneži z enim ali dvema milijonoma evrov. Ihan pa opozarja na t. i. skrite elite, ki z mikromreženjem prerazporejajo denar iz državnega proračuna. Povedano ponazorimo s primerom: mikroelita inštruktorjev v avtošolah, ki si delijo svoj delež zaslužka, ali celo mikroelita dimnikarskih podjetij, ki si pod okriljem določil EU o vsakoletnem pregledovanju in čiščenju dimnikov prerazporejajo denar iz državnega proračuna (za pregled dimnika je namreč treba odšteti neko vsoto). A dimnikarji, kot poudarja Ihan, se niti



**Dr. Jože Vogrinc:** »Ljudje razlikujejo elite po znanju (znanstveniki, umetniki) in ugledu (npr. zdravniki) od elit po denarni moči in delovanju iz ozadja ter elit po politični moči.«

ne počutijo kot neka elita niti ne gre pri tem za nekakšno velikansko korupcijo.

Na vprašanje, kdo danes tvori elito, ni lahko najti odgovora, priznava tudi Zupanič. V prejšnjem sistemu je bilo to bolj jasno, navsezadnje je obstajal seznam 1180 Slovencev, ki so bili upravičeni do zdravljenja v sanatoriju Emona oziroma bolnici dr. Petra Držaja, ki je imela rezervirano krilo za nekakšne elitne paciente. Toda saj se leta 1945 kljub spremembi ureditve pravzaprav ni kaj bistvenega spremenilo, razmišlja Zupanič, nova elita je samo zasedla izpraznjeno mesto stare, nacionalizirali so vile po ljubljanski Rožni dolini, legali na postelje njihovih meščanskih lastnikov. So si tudi nadeli njihove pižame, se vprašuje Zupanič in pristavlja, da bi v tem primeru lahko govorili o skoraj erotičnem odnosu s pripadniki stare, predvojne elite. Kar zadeva nove elite v novem sistemu, pa je prepričan, da se niso znale izviti iz primeža podrejenosti. In to je težava, ki Slovence pesti še dandanes: »Ne znamo se dvigniti in naivno mislimo, da je na barki kapitan, ki nam bo povedal, kdaj bo treba zapustiti ladjo, do evakuacije pa bomo upali, da je še mogoče zamašiti luknje v barki.« Zupanič sklone, da ne more verjeti, da so izvoljeni predstavniki ljudstva elita – kajti če to drži, potem elite nimamo.

## NAJPREJ SAMOZAVEST, ODGOVORNOST POZNEJE

Nekdanji novinar, urednik in predsednik uprave Dela **Jure Apih** se pri razglabljanjih o oblikovanju elit v slovenski družbi ozre v preteklost. V devetdesetih letih 20. stoletja smo Slovenci zavrteli kolo zgodovine nazaj in začeli opravljati nekaj, kar so drugi narodi opravili pred dvesto, tristo ali petsto leti, meni. Elite so vzniknile šele po Titovi smrti, tudi

državljski pogum se pojavi šele po aferi s skupnimi jedri v šolstvu. Ljudje so se takrat zavedeli, da je skupni jugoslovanski dežnik, pod katerim vedrilo, luknjast, in se začeli oglašati vsak po svoje. »Prvi znak elit je bila nova samozavest, niti časa niti priložnosti pa ni bilo, da bi vzniknil pojem odgovornosti. V kratkem času se je namreč zgodilo ogromno, zato ni bilo pričakovati, da se bodo oblikovale odgovorne elite, ki bi nacijo popeljale kam drugam. Ta čas zatorej preživljamo obdobje, ki bi ga morali pred dvesto leti.«

Apih tudi meni, da podcenjujemo strahovite spremembe, ki so se zgodile – pri tem ima v mislih prehod iz socializma v kapitalizem. Za primer oriše lastninjenje časopisne hiše Delo. Potem ko so časopisno-grafično podjetje Delo razbili na več delov (Delo revije, Delo storitve, Delo prodaja ipd.), je uredništvo dnevnika *Delo* ostalo tako rekoč sámo in brez podpornih servisov, potrebnih za delovanje časopisa. Šestdeset odstotkov lastnine so dobili zaposleni in deleže so jim izplačali v obliki privatizacijskih certifikatov. Potem pa se je zgodilo tisto, česar si nihče ne bi mogel misliti – ali pa tudi: zaposleni so, namesto da bi obdržali lastninske deleže in tako imeli nekaj besede pri odločanju o nadaljnji prihodnosti časopisne hiše Delo, svoje delnice, ki so tedaj na borzi dobro kotirale, v veliki večini prodali. Apih danes na to zgodbo gleda kot na razočaranje, a si obenem dopoveduje, da ni moglo biti drugače: zaposleni so pač vse razprodali, ker je čas identifikacije s skupnostjo minil. Takrat je Delo izgubilo svojo moč. A bolj ko je padala lastniška pravica zaposlenih, bolj je naraščal – morda paradoksalno – interes za moč in vpliv znotraj Dela. Apih poudarja, da je politika s časopisi, vsaj z etabliranimi, vedno znala delati v rokavicah. Sodelovanje oziroma uveljavljanje vpliva je potekalo preko posameznih

# DUHA ALI ELITE DENARJA?



**Dr. Alojz Ihan:** »Opozoriti je treba na t. i. skrite elite, ki z mikromreženjem prerazporejajo denar iz državnega proračuna, denimo na mikroelito inštruktorjev v avtošolah, ki si delijo svoj delež zaslužka, ali celo mikroelito dimnikarskih podjetij.«



**Miran Zupanič:** »Kulturno elito bi morali sestavljati aktivni državljani, v resnici pa je uspavana ter nima občutka povezanosti in soodgovornosti.«

novinarjev, ki so jim dostavili informacije, do katerih niso imeli dostopa niti resorni uredniki. »Uredništvo *Dela* je bilo takrat torej zunaj stolpnice,« je dejal Apih.

## ŠOK PRIVATNE LASTNINE IN POSLEDICE

Šok privatne lastnine in osebne samostojnosti kot protiteza nekdanje pripadnosti skupnosti in solidarnosti je bil hujši, kot se zavedamo. Nove elite, ki so dandanes prevzele oblast, funkcionirajo drugače, ker ne poznajo občutka pripadnosti in odgovornosti, kakršnega smo poznali v socializmu, je prepričan Apih.

O novih (ekonomskih) elitah se razpiše tudi Ihan v *Državljanskih esejih* – z zanimivo tezo o tem, da si Slovenci pred premoženjem, ki ga ima sodobna ekonomska elita v lasti, radi zatiskamo oči, in to zaradi specifičnih zgodovinskih okoliščin, v katerih se je razvijal slovenski narod. »Kot smo se celo hlapčevsko zgodovino delali Slovenci, da ni važno, kdo je gospodar in kdo ima v lasti zemljo, na kateri smo garali. To lahko razumemo kot zatiskanje oči pred dejstvom, da so bili lastniki naše zemlje, tovarn in mest vedno tujci. Zato Slovenci svoje identitete nismo gradili na normalnih, očitnih in oprijemljivih dosežkih, ki odsevajo v lastnini zemlje, tovarn, rudnikov, bank, velikih objektov. Vladarji, bogataši, lastniki železnic, ladjarji – to je tisto, kar je ustvarjalo zgodovino in mitologijo narodov, ki so bili gospodarji samega sebe; in o zgodbah uspešnih lastnikov bogastev so sanjarili in tračarili sleherniki. Slovenci pa smo nacionalne temelje iskali v liriki in slovenskih besedah, ki jih nihče od tujih mogočnejšev ni razumel in zato niso nikogar motile.« Ihan meni, da je »privzgojeno prestrašeno nezanimanje« za lastnino in predvsem za njen izvor – če je ta pošten – škodljivo in kontraproduktivno, pa tudi zelo nepedagoško in neodgovorno do mladih rodov, ki bodo v pomanjkanju dodatnih informacij še začeli verjeti, da taka bogastva rastejo iz »poštnih nabiralnikov na Cipru«. Mediji po svetu so polni zgodbic o nastanku uspešnih multinacionalk, ki so se začele v predmestnih garažah ali v podobno neuglednih okoliščinah. »Vsaka od teh zgodb ima tudi svoje brutalne in manj lepe plati, hkrati pa poetiko junaštva in inovacij in odločnosti, ker drugače do velikih zgodb ne bi prišlo. /.../ Pri nas pa puščava, mediji se ukvarjajo z estradnimi marginalci, ki zaslužijo manj kot uredniki in novinarji taistih medijev, tisti, ki imajo v lasti stolpnice in podjetja in trgovske centre pa – kot da jih ni!«

## PESNIKI IN PISATELJI, ŽUPNIKI IN ZDRAVNIKI

S svojimi stališči o eliti, vsaj v tistem segmentu, da je bila za Slovence prva tista, ki je izšla iz kulturnih temeljev, Ihanu delno pritrjuje tudi **dr. Neda Pagon**, dolgoletna urednica založbe Studia Humanitatis, publicistka in prevajalka. V Sloveniji je bila zgodovinsko gledano ena sama elita, in to so bili pesniki in pisatelji, ki so tvorili brezprizivni kanon slovenske kulture, pravi Pagonova. Dodaja še, da so elite zato elite, ker jih kot takšne doživljajo drugi. Elite so bile včasih župniki in zdravniki, nivo je padel z množičnim vpisovanjem na fakultete. Do ekonomskih elit smo danes najbolj sumničavi, ker nimamo vpogleda v to, kako se vanje uvrstijo. Z vazalskim, podložnim odnosom si dajemo alibi, da imamo pač tako naturo (vazalsko, podložniško). Z analogijo po Freudu, ki pravi, da koncept ugodja ni enak ugodju, Pagonova poudarja, da koncept odgovornosti ni enak odgovornosti. In pribije, da smo Slovenci radi podložni zato, ker ne znamo biti odgovorni.

O (ne)odgovornosti sodobnih elit, predvsem kulturne, se je razgovoril tudi Zupanič. Kulturno elito bi morali po njegovem sestavljati aktivni državljani, v resnici pa je kulturna elita uspavana ter nima občutka povezanosti in soodgovornosti. Zupanič se sprašuje, ali je neka skupina v resnici lahko družbena elita, če ne izvaja družbene odgovornosti. S tem meri na visokošolsko sfero in ošvrkne profesorje, ki da čakajo, kdaj se bodo proti reformam visokošolskega sektorja dvignili študenti. Ti pa se namesto protestov, kakršne je letos spomladi organizirala AGFRT, ko so njeni študenti pred državnim zborom protestno brali *Hlapce*, raje udeležujejo majskih iger na zelenici pred študentskimi domovi v Rožni dolini.

## TUDI BOGATI SO LAHKO UMNI

Odgovornega urednika *Financ* **Petra Frankla** najbolj moti značilna slovenska delitev na ekonomsko in intelektualno elito oziroma »elito duha in elito denarja«. »Kdo pravi, da tisti, ki imajo denar, ne morejo imeti tudi duha in obratno?« Četudi ima človek denar, je lahko umen. Denar je pri nas velikokrat obravnavan kot nekaj slabega – če ga človek ima. Zanimivo pa je, da tisti, ki se radi štejejo za elito, pa nimajo tako zelo veliko denarja oziroma premoženja, denar črtijo – razen tedaj, ko gre za njihove privilegije oziroma denar.

Ali sto slovenskih bogatašev, izpostavljenih v reviji *Manager*, tvori slovensko ekonomsko elito? Je merilo samo denar? Sto najbogatejših Slovencev je izbor, ki temelji na izrazito ekonomskih merilih, na tem, koliko premoženja ima kdo, zato ni nujno, da gre pri vseh za elito, odgovarja Frankl. Marsikdo od njih pa sodi med elito. Kajti to, da nekdo s pridnostjo in umom ustvari tolikšno premoženje, je odsev njegovih sposobnosti ter predvsem intelektualnih zmogljivosti. Je pa res, da je med stotimi najbogatejšimi Slovenci, tako kot povsod po svetu, nekaj ljudi, ki morda niso prišli do premoženja z lastnimi zaslugami, ampak z zvijačo. Toda med temi, ki jih našteva revija *Manager*, je po njegovem mnenju vendarle velika večina takšnih, ki so si imetje ustvarili z delom, sposobnostjo, pridnostjo in umnostjo.

#### PREMOŽENJE PRINAŠA ODGOVORNOST

Ali s članstvom v taki eliti pride tudi neka družbena odgovornost? Vsekakor, je prepričan Frankl, vsakdo ima družbeno odgovornost, to sploh ni vprašanje. Ljudje z lestvice sto najbogatejših Slovencev imajo družbeno odgovornost že zato, ker odgovornost prinaša premoženje kot tako. Premožneži namreč nimajo nujno veliko denarja na računu, lahko pa je veliko vredno njihovo podjetje in bi denar prišel šele, ko bi ga prodali – če bi ga prodali. Ti ljudje zaposlujejo druge ljudi, ki dobivajo plače, premožneži plačujejo davke, odštevajo prispevke v socialno in pokojninsko blagajno, brez njih bi bilo v Sloveniji manj delovnih mest. Če bi s svojim premoženjem ravnali neodgovorno, bi bilo za vse nas vsega manj. »Premoženje samo kot prvo prinaša odgovornost. Premoženje ni nujno sladkost, še zdaleč ne.« Kot drugo pa Frankl izpostavlja še en aspekt družbene odgovornosti, pri čemer se ponavadi misli na dobrodelnost. Ali so ljudje z lestvice stotih najbogatejših odgovorni tudi v tem pomenu besede? Veliko jih je radodarnih in prispevajo v dobrodelne namene, le da se nekateri nočejo pokazati, drugi so raje v soju žarometov, vsakdo pa, je prepričan Frankl, prispeva v dobrodelne namene tako ali drugače. Vendar dobrodelnost, poudarja, še zdaleč ni edina plat družbene odgovornosti. »Ti ljudje so bistveno bolj družbeno odgovorni kot slovenski politiki in župani. Res pa je, da je na tem seznamu tudi nekaj takih, ki so prišli do premoženja z zvijačo, če se izrazim milo.«

Ekonomске elite se ne meri samo po obsegu premoženja, meni sogovornik, med ekonomsko elito so tudi ljudje, ki so pomembni za ekonomijo; taki s posebnimi znanji in posebnimi menedžerskimi sposobnostmi, taki, ki delajo za dobro ali celo zelo dobro plačo in s svojimi sposobnostmi prispevajo k temu, da ima lastnik dobiček, da imajo ljudje plače ter da se plačujejo davki, zdravstveni in socialni prispevki. Takšni posamezniki, ki jih je v Sloveniji kar veliko in jih gre iskati predvsem v izvozu usmerjenih podjetjih, so tisti, ki držijo našo državo pokonci. Tega se ponavadi premalo zavedamo in takšnih posameznikov ne cenimo dovolj. Obstaja pa tudi neka presečna množica med najbogatejšimi Slovenci in pripadniki ekonomske elite iz menedžerskih vrst. Frankl poudarja, da slovenske elite ne tvorijo zgolj ljudje, ki delajo za podjetja v slovenski lasti, lahko so zaposleni tudi v podjetjih s tujim lastnikom ali, še več, delajo za tujega delodajalca v tujini.

A če že vztrajate pri delitvi na »elito duha« in »elito denarja«, nadaljuje Frankl, je vendarle treba poudariti, da lahko tudi marsikdo med tistimi, ki imajo premoženje, veliko prispeva, da se narod razvija in raste v strpnosti. Slednja je namreč zelo pomembna, kajti v zgodovini je bilo nemalo primerov, ko so pripadniki t. i. elite duha, npr. kakšen neuspeh slikar, narod povedli v pogubo, se zareži Frankl. Kar zadeva elite in njihov vpliv na dogajanje v družbi oziroma moč odločanja, pa sobesednik meni, da v večini primerov so »v neki vzročno-posledični povezavi«, ni pa to nujno. Tako kot ni nujno, da so pripadniki elite, takšne ali drugačne, vsem na obeh.

#### MEDIJI O ELITAH IN ELITNI MEDIJI

Kakšna je pri tem vloga medijev, mar imajo v sodobnosti sploh še kakšno funkcijo pri konstruiranju elit? Da, seveda imajo, odgovarja Frankl, to sploh ni vprašanje. Zato pa je vprašanje, kaj so danes množični mediji. Pomen klasičnih, etabliranih medijev kot posrednikov informacij se je bistveno zmanjšal in danes vse večjo vlogo odigrajo nova omrežja, kot so twitter, facebook ipd. Ali je naloga medijev še pozivati k družbeni odgovornosti? Seveda, prikimava sogovornik, to je gotovo eno od njihovih poslanstev. Res pa je, da je biti družbeno odgovoren naloga vsakega posameznika.

Ni nujno, da si direktor kulturne ustanove, da postaneš del elite, sklene Frankl. Še več: za direktorja kulturne ustanove sploh ni nujno, da pripada eliti, lahko je tudi slab, družbeno neodgovoren posameznik.

O medijih in njihovi (ne)vlogi pri konstruiranju ali prevpraševanju odgovornosti družbenih elit pa ima povsem drugačno mnenje Vogrinc. »Mediji za splošno publiko so danes komercialni mediji, ki dostavljajo ciljne publike oglaševalcem in jih kondicionirajo v pridne apolitične potrošnike, sebične in tupe, ki naj bi mislili, da je vse blago in da ne obstajajo nobeni družbeni odnosi razen plačiljivih zasebnih storitev. Znotraj medijev so novinarji polproletariat, razcepljen in zmeden, ki se začneja zavedati, da je njegova družbena moč navidezna. Ne gre za to, da naj bi elite pozivali k odgovornosti. To je mimo. Gre za to, da se kot družba organiziramo za solidarno preživetje. Elite v pozitivnem pomenu besede bomo dobili s samoorganizacijo družbe.« ■



Dr. Neda Pagon: »Zgodovinsko gledano je bila v Sloveniji ena sama elita, in to so bili pesniki in pisatelji, ki so tvorili brezprizivni kanon slovenske kulture.«



Jure Apih: »Prvi znak elit, ki so se začele pojavljati šele po Titovi smrti, je bila nova samozavest, niti časa niti priložnosti pa ni bilo, da bi vzniknil pojem odgovornosti.«



Peter Frankl: »Delitev na ekonomsko in intelektualno elito oziroma elito duha in denarja je značilno slovenska: kdo pravi, da tisti, ki ima denar, ne more imeti duha?«



## Literarni zbornik

PRELOMI V PISANJU  
O »INSTITUCIJI LITERARNEGA  
MODERNIZMA«

ALJOŠA HARLAMOV

TOMO VIRK [ET AL.]; UREDIL NIKO GRAFENAUER: Rudi Šeligo (*Interpretacije*). Nova revija, Ljubljana 2011, 339 str., 29 €

Zbirka *Interpretacije* je namenjena literarnokritični in teoretski obravnavi mišljenja in pesništva, s kakršnim se srečujemo v delih sodobnih slovenskih pesnikov, pisateljev, dramatikov in publicistov. Vsak zvezek zbirke poskuša čim bolj kompleksno predstaviti opus posameznega avtorja, kar predstavlja zanimivo in uporabno študijsko gradivo. – Tako jo je nekoč predstavil njen urednik Niko Grafenauer. Vmes se je z *Novo revijo* zgodilo, kar se je zgodilo, in vprašljiva je tako nadaljnja usoda zbirke kot revije same. Za zdaj zadnji, enajsti zvezek *Interpretacij* je izšel z lansko letnico in prinaša pregled opusa Rudija Šeliga, po Jančarjevih besedah »instituciji literarnega modernizma in pisateljske drugačnosti od vsega, kar se je do tedaj pisalo v tej deželi«.

Knjigo sestavljajo prispevki kar 17 avtorjev, od tega so se nekateri podpisali tudi pod dva (krajša) teksta. Zaradi obsežnosti jih bomo morali predstaviti telegrafsko, zgolj s poudarki na pomembnejših in/ali zanimivejših besedilih. Zbornik odpira Tomo Virk, ki piše o Šeligovi kratki prozi oziroma o problemu t. i. reizma v povezavi s formalistično teorijo Viktorja Šklovskega in z zgodovinske distance pomembno ugotavlja: »Natančnejša analiza jezika in sloga bi pokazala, da osnovni Šeligov pristop pri pisanju krajše proze, ki daje tej literaturi njen posebni, edinstveni, prepoznavni avtorski ton, pravzaprav ni brezosebni opis, temveč *potujitev*.« Virkovemu literarnoteoretično tehtnemu članku sledi nekaj kratkih, večinoma že prej objavljenih zapisov, in sicer Mitje Čandra o *Triptihu Agate Schwarzkobler* (1968), o katerem piše z zanj značilno esejistično širino, Niko Grafenauer, Andrej Inkret in Jernej Novak pa sestavljajo triptih prispevkov o romanu *Rahel stik* (1975). Prvi del knjige, ki je posvečen Šeligovi prozi, zaključuje Jaroslav Skrušny z zapisom o njegovem zadnjem romanu *Izgnubljeni sveženj* (2002).

V drugem, precej obsežnejšem delu na oder stopi Šeligova dramatika. Ivo Svetina se ukvarja predvsem z magičnim gledališčem in uprizoritvijo novele *Ali naj te z listjem posujem* (1971) v gledališču Pekarna, čeprav največ prostora pravzaprav zajema »ekskurz« o gledališki izobrazbi režiserja Lada Kralja; v zvezi s samo temo pa je pomemben predvsem njegov poudarek, da je za Šeliga dramatika pomenila nov, uspešnejši poskus ustvarjanja prisotnosti, neposredne pričujočnosti, ki je bila končni cilj tudi njegove realistične proze; tra se je z gledovala po estetiki francoskega novega romana. Članek Andreja Inkreta je kolaž njegovih gledaliških kritik, kar pa ne pomeni, da ne gre za izredno poglobljena besedila, posebno dragocena, saj je iz njih mogoče razbrati sočasno recepcijo del. Mitja Čander se v drugo mimogrede posveti Šeligovemu »pečanju z zgodovino« oziroma dramama, ki sta povzročili »še posebej viden škandal«: to sta *Ana* (1984) in *Volčji čas ljubezni* (1988). Denis Poniž piše znova o reizmu, Tomaž Toporišič pa je prispeval poglobljen, predvsem pa teoretsko nekoliko bolj podprt oziroma vsaj širši vpogled v magijsko gledališče oziroma v Šeligovo prizadevanje za to, da bi njegova umetnost proizvedla »značilnosti performativa«. Drugi del zaključita avtorici; Alenka Puhar, ki prikaže politični kontekst avtorjeve dramatike, pri čemer poda pregled pisanja o ujetništvu oziroma o ženskah v (komunističnih) zaporih, in Ifigenija Simonović z impresionističnim zapisom svojih asociacij ob drami *Kamenje bi zagorelo* (2000).

Če vzamemo v zakup, da pred sabo nimamo teoretičnega in zgodovinskega pregleda avtorjevega opusa, je branje knjig zbirke *Interpretacije* še vedno dovolj kompleksno in uporabno. ¶

Tretji del je »dokumentaren«, deloma spominski: dva intervjuja, prvič se je z avtorjem pogovarjala Manca Košir, ob kateri se je avtor razgovoril o svojem odzivu na francoskih vzorov, drugič pa Niko Grafenauer, s katerim sta brez dlake na jeziku spregovorila o sporu z novorevijaši; pa še Šeligova korespondenca s Tinotom Hribarjem v letih 1978–81, ki le pogojno presega polje zasebnosti. Četrti del je še bolj poudarjeno spominski, prijateljski; sestavili so ga Drago Jančar, Saša Vuga z osebno prizadetim nekrologom, zadnji prispevek pa so tenkočutne *Litanije* Aleša Bergerja, poezija s kombinatorično premetankom. Knjiga se zaključuje z zbirko značilno bibliografijo avtorja in del, ki so mu posvečena; ne manjkajo pa seveda niti dokumentarne fotografije, posejane po vsej knjigi.

Enajsti zvezek *Interpretacij* se torej ne razlikuje bistveno od svojih predhodnikov, nekoliko v nasprotju z uvodoma citiranim opisom prinaša mešanico teoretičnih, na delo osredotočenih ter zasebnih, spominskih, esejističnih in na avtorja orientiranih zapisov, pri čemer so pogosto v prednosti slednji. To je po eni strani glavna privlačnost te zbirke, četudi so prelomi med obema poloma v nekaterih zvezkih, pa tudi v tem zadnjem, na trenutke precej ostri. Mešanica obojega namreč pomeni, da včasih manjka jasnih smernic. Tako je kljub zapisu na zavihku knjige, ki poudarja predvsem Šeligovo prozo in na prvo mesto postavlja njegov že od trenutka objave *kanonski* roman, temu posvečenega še najmanj prostora, posebno v primerjavi z njegovo dramatikom oziroma gledališčem – če odštejemo Čandrovo kratki prispevek, kjer tudi beremo več o vsem drugem kot o romanu samem, ostanejo za *Triptihom Agate Schwarzkobler* zgolj sprotne omembe. Ta manko postane toliko bolj očiten, ker se nekateri prispevki v drugem delu skorajda ponavljajo. Predvsem pa je pri Novi reviji res tako, da imajo prednost avtorji, ki sodijo v njen krog, četudi nimajo vedno prispevati česa zares tehtnega na določeno temo ali pa vsaj manj od koga drugega. Tako zasebni, impresionistični vložki in poskusi digresij v širši kontekst včasih izzvenijo najmanj zmedeno, če ne že dolgočasno, saj je jasno, da se avtor ali avtorica »muči« s tekstom. Jasno pa je tudi, da teksti, ki so bili predhodno že kje objavljeni, v zbornik niso zmeraj vključeni zaradi kakega posebnega teoretskega vpogleda, esejistične refleksije ali relevantnosti.

Če vzamemo torej v zakup, da pred sabo nimamo teoretičnega in zgodovinskega pregleda avtorjevega opusa, kakršne npr. izdaja cambriška univerzitetna založba, pa je branje knjig zbirke *Interpretacije* še vedno dovolj kompleksno in uporabno, pa tudi – z nekaj izjemami – zanimivo. Nenazadnje obravnavane avtorje uspešno predstavi tudi ali predvsem kot posameznike oziroma skozi oči njihovih sodobnikov, sopotnikov in/ali prijateljev, njihova dela pa predvsem s stališča intenzivnih in tenkočutnih bralcev. In to je včasih pomembnejše kot pa zgolj lovljenje literature v mreže literarnoteoretičnih in literarnozgodovinskih pojmov. Nekatera sporočila literature ostajajo, tako kot Šeligovo zadnje sporočilo Saši Vugi dober mesec pred smrtjo (»Aigr. Ork. Odhaja«), pač neujemljiva. ■

## Esejistika

## BLANCHOTOV PROSTOR

ANA GERŠAK

MAURICE BLANCHOT: *Literarni prostor*. Prevod Jaroslav Skrušny. LUD Literatura (zbirka Labirinti), Ljubljana 2012, 287 str., 25 €

Še do nedavnega se je ime Mauricea Blanchota (1907–2003) pri nas pojavljalo le v družbi večjemu krogu bralcev poznanih imen strukturalistov, filozofov in pisateljev. Blanchota so s tem umestili v širši teoretski in zgodovinski kontekst ter poskrbeli, da so »elitna imena« jamčila za kakovost in referenčnost njegovega dela. Prevod *Literarnega prostora* (*L'Espace littéraire*, 1955) je pravi čas, da Blanchot zavzame prostor, ki ne bo vezan na tujo produkcijo, temveč le nase. Toda kako govoriti o delu nekoga, ki je v življenju in v tekstih tako skrbno brisal sledi svoje prisotnosti? In dalje, kako govoriti o pisavi, ki samo sebe neprestano postavlja pod vprašaj? *Literarni prostor* velja za Blanchotovo temeljno teoretsko delo. Obenem je to druga knjiga, s katero se francoski avtor predstavlja pri nas. Na njegova branja Mallarméja, Rilkeja, Kafke, Hölderlina in drugih je močno vplivala Heideggrova filozofija, čeprav Blanchotovi posegi v besedila niso tako samovoljni in ostajajo nekeje med hermenevtiko in dekonstrukcijo, med zgoščanjem in razpršenostjo smisla. Blanchotovo branje se le redko opira na en sam tekst; viri, iz katerih črpa, so izredno heterogeni in zajemajo tako dnevnikarje kot beležke in spomine tujih virov, tako osnutke kot dovršena dela. Pri tem ga ne zanimajo biografska dejstva, temveč razmerje med umetnikom, umetnino in ustvarjalnim procesom.

Znotraj *Literarnega prostora* se Blanchot sprehodi skozi vse postaje, ki po njegovem mnenju pogojujejo izvor in omogočajo obstoj literarnega dela oz. umetnine kot predmeta na sebi. Na pragu *Prostora* stoji *Bistvena samota*, lastna tako umetniškemu delu (»stvaritev preprosto je«) kot avtorju (»tisti, ki ga piše, jemlje nase polno tveganje njegove samote«) in bralcu (»kdor ga bere, samo potrjuje samoto«). Odnos in komunikacija (ki to ni) med tremi samotami ter njihovo mesto v literarnem prostoru je, poleg načina obstoja umetnine in ključnega vprašanja, kako je literatura sploh mogoča, ena osrednjih tem knjige. Povezave med njimi še zdaleč niso preproste, saj prostora, ki vse tri elemente združuje z razmejevanjem, ni mogoče zajeti v kakršno koli definicijo, kar tudi ni avtorjev namen. Kot vsi Blanchotovi pojmi je tudi pojem prostora izrazito zmuzljiv, saj je že njegov obstoj predstavljen kot paradoksalen in zato nujno protisloven. K dvoumnosti besedila pripomore tudi podvajanje tistih pojavov, za katere avtor meni, da ne morejo obstaja ti brez svoje zrcalne, negativne podobe. Pojavi se znotraj sebe delijo na običajni, razločljivi, in nerazločljivi del, na reprezentacijo (»surova beseda«) in aluzijo (»bistvena beseda«), na gostoljubno noč, v kateri si človek odpočije (»prva noč«), in na »drugo noč«, ki »ne sprejema nikogar«; delijo se na »samoto v svetlu« in »bistveno samoto«, vse delitve pa le ponavljajo razcepjenost smrti kot osrednjega pojava (brezimna, neosebna smrt nasproti lastni smrti). Odveč je dodati, da, čeprav sta obe plati enakovredni, avtorja posebno privlači drugi, nerazločljivi del. Blanchot potrebuje dve plati celote, da lahko vpelje pojem dvoumnosti. S tem v tekstu poustvarja notranjo napetost, ki jo pripisuje umetnini: »Umetnina je intimnost in nasilnost nasprotujočih si gibanj, ki se nikoli ne spravijo med sabo in se ne umirijo, vsaj dokler je umetnina res umetniško delo.« Podobno tezo je v dvajsetih letih prejšnjega stoletja postavil že Tinjanov, a jo hkrati tudi zamejil s pojmom dominante. Blanchot ne verjame v prevlado enega elementa nad drugim – umetnina je gibanje, ohranjanje dvoumnosti, in vsakršna notranja hierarhija bi povsem spremenila njen ontološki status.

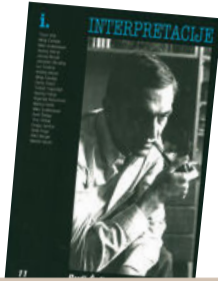
Dvoumnost je temelj Blanchotove filozofije, značilna pa je tudi za sam literarni prostor, v katerem sta smrt in navdih pogoj za nastanek umetnine. O tem govori

*Orfejev pogled*, ki ga je avtor v predgovoru označil za središče knjige. Ni naključje, da je tekst postavljen v poglavje z naslovom *Navdih*. Pogled, ki ga Orfej nameni Evridiki in jo s tem pogubi, pomeni tudi navdih za njegovo petje: »Pogledati Evridiko, ne oziraje se na pesem, v nestrpi in nespametni želji, ki se požvižga na zakon: točno temu se pravi *navdih*.« Toda tudi navdih ni enoznačen, temveč pričakovano dvoumen, saj predstavlja Orfejevo željo po petju in obenem njegovo nezmožnost,

Izkušnja Blanchotovega Prostora je samosvoje branje, ki več kot pol stoletja po nastanku še vedno odpira nove poti literarni teoriji, kritiki in esejistiki. ¶

da bi petje ubesedil (»formaliziral«) primerno občutju, ki ga nosi v sebi. »Beseda ne zadostuje resnici, ki jo izreka,« ta »resnica« oz. resnica občutja pa je možna le v vmesnem prostoru, ki se ustvari v trenutku pogleda. Na tem mestu se Blanchot dotakne teme, ki obvladuje njegov celotni opus – smrti in njene povezanosti z umetniškim ustvarjanjem. Trenutek, v katerem se Orfejev pogled sreča z Evridikinim, se raztegne v večnost in ravno tu, v tem trenutku/prostoru, smrt ni več mogoča, saj obstaja le kot brezkončno umiranje. Za Blanchota je literarni prostor točka, ki zadrži smrt in jo raztegne v večnost.

»Bralni pristop je nemara res naporen užitek, toda branje je ena sama sprostitvev, brezdelna svoboda, eno samo pritrjevanje, ki širi krila tukaj in zdaj.« V kontekstu *Literarnega prostora* zveni takšen stavek vsaj malo ironično. Glede na paradoksalnost Blanchotove misli niti ni tako nenavadno, da prihaja njegov srojevstveni bralni postopek mnogo bolj do izraza v interpretativnih kot pa strogo teoretskih besedilih, kjer avtor pojem umetnine abstrahira, da ga lahko pozneje iztrga material(ističnim) sponam in idealistično povzdigne na raven absolutna. V primerjavi z zbirko literarnih esejev, ki so pri nas izšli pod naslovom *Blanchotovi obrazi*, *Literarni prostor* ni vedno gostoljuben. Vmesnost, dvoumnost, zmuzljivost Blanchotove pisave so odlika in hkrati slabost, saj se vsakršno prepričanje, da je takemu besedilu mogoče priti do konca, sproti razblinja in kljub poskusom ostaja na pragu besedila. A ravno zavedanje tega praga je izredno produktivno. Izkušnja Blanchotovega prostora je samosvoje branje, ki več kot pol stoletja po nastanku še vedno odpira nove poti literarni teoriji, kritiki in esejistiki. Je prostor, ki ga je Blanchot ustvaril ne le s svojo pisavo in načinom branja, temveč tudi s svojim družbenim angažmajem – kot prisotnost na način odsotnosti, kot subjekt, ki se izbriše tako iz pisave kot iz družbe, vse to po malem in hkrati nič od tega. Prostor vmesnosti, zajet v vezaj. ■



Matija Bevk, Vasa J. Perović, arhitekta

# ZAJELA NAS JE POPOLNA PARALIZA

VESNA TERŽAN

**P**restizna arhitekturna revija *El Croquis*, ki natančno sledi svetovni arhitekturni produkciji, je letošnje marčevsko številko v celoti posvetila opusu slovenskih arhitektov Matije Bevka in Vase J. Perovića. Španci so dobro seznanjeni z njunimi projekti, saj sta že leta 2003 dobila evropsko nagrado Fundacije Mies van der Rohe, ki ima sedež v Barceloni. Od leta 1997, ko sta ustanovila svoj arhitekturni biro Bevk Perović arhitekti, sta osvojila vrsto domačih in mednarodnih nagrad, leta 2005 tudi nagrado Prešernovega sklada.

Njun petnajstletni opus je širok – na eni strani zasebne hiše, ki poudarjajo individualnost in izražajo diskretno zavezo Miesovi dediščini, na drugi socialna gradnja, ko poskušata kljub skopim pogojem državnih naročnikov bodočim prebivalcem oblikovati solidna stanovanja. Letošnje leto je zanj še posebej pomembno, saj sta bila v skupini arhitektov, ki je realizirala projekt Kulturnega središča evropskih vesoljskih tehnologij (KSEVT) v Vitanju, poleg tega pa sta zmagala na treh natečajih – za novo Narodno in univerzitetno knjižnico ter mošejo v Ljubljani in za pedagoško fakulteto v Bruslju.

**V zadnjem času so pri nas vsa večja gradbena podjetja propadla. Kaj za arhitekta pomeni izguba ključnih sodelavcev?**

**Perović:** Znajdeš se med dvema situacijama. Ena je gospodarska, druga je kulturna. V slednjo kot arhitekt tudi sodiš, hkrati pa si v gospodarskem smislu del tega propadajočega gradbenega sektorja. Seveda nastopi problem, če v družbi ni več podjetij, ki so sposobna izpeljati velike gradbene projekte. Obenem pa tudi ni več velikih javnih projektov. Kriza je naredila svoje in zajela nas je popolna paraliza. Menim, da bi moralo to skrbeti predvsem gospodarstvenike in pristojnega ministra. Morali bi se vprašati, kaj se bo dogajalo čez nekaj let. Krize namreč pridejo in grejo, četudi se nam zdi, da je kriza že permanentno stanje, ampak ko bo ponovno prišlo do zagona, v Sloveniji ne bomo imeli več velikih gradbincev. Upajmo, da se bo katero izmed še delujočih srednje velikih gradbenih podjetij razvilo v večje in močnejše podjetje, ki bo arhitektom lahko partner pri velikih projektih.

**Bevk:** Menim, da bi krajšo krizo, dve ali tri leta, podjetja in arhitekturni biroji lahko prebrodili. Seveda, če se bo situacija kmalu vrnila v solidne okvire in se bodo vrnili ugodni družbeni in gospodarski pogoji za delo. Če pa bo kriza trajala dlje in se ji bo pridružila še splošna družbena klima, v kateri ne bo več ne razumevanja ne potreb po investiranju, bo to zelo slabo. Tudi zato, ker bomo počasi izgubili vrsto potrebnih znanj – organizacijska znanja in znanje, kako sploh pristopati k velikim projektom. Strokovnjaki bodo šli drugam in čez dve leti ne bomo imeli več nikogar, ki bi vedel, kako se sploh začne večji gradbeni projekt.

**Družba cepeta na mestu in ni videti izhoda, še posebej zato, ker se zdi, da politiki nočejo reševati krize na račun velikega kapi-**

**tala, ampak na račun podplačanih ali sploh neplačanih delavcev in srednjega sloja.**

**Perović:** Vsi slišimo komentarje ekonomistov, nekateri pravijo, da je izhod iz krize v novih investicijah, drugi, da je v varčevanju. Prepričan sem, da je dolžnost države poskrbeti za mehanizme, ki bodo omogočali preseganje recesije in krize. Dokler ne bo tovrstnih mehanizmov, tudi ne bo oživitve gradbeništva. Dejstvo je, da lahko velike projekte v Sloveniji izvede le država, saj pri nas ni dovolj zasebnega kapitala in ni tujih investicij. Morda je bil glavni problem slovenskega gradbeništva ta, da so gradbena podjetja, namesto da bi izvajala projekte, s pomočjo bančnih kreditov postala hkrati tudi investitorji. Druge profesionalne investicijske družbe pa se niso razvile.

**Bevk:** Problem je v tem, da trenutno ni investicij na prav nobeni ravni, ne javni ne zasebni. Za arhitekta je najbolj šokantno, da je pred petimi leti na naša vrata skoraj vsak teden trkal nekdo, ki je želel investirati v gradnjo večstanovanjskega bloka; danes takšnih

**BEVK: ČE BO KRIZA TRAJALA DLJE IN SE JI BO PRIDRUŽILA ŠE SPLOŠNA DRUŽBENA KLIMA, V KATERI NE BO NE RAZUMEVANJA IN NE POTREB PO INVESTIRANJU, BO TO SLABO. IZGUBILI BOMO VRSTO POTREBNIH ZNANJ, KAKO SPLOH PRISTOPATI K VELIKIM PROJEKTOM.**

primerov sploh ni več! Takrat je še obstajala »kasta« zasebnih investitorjev in njihov upad je žal povezan z bančnim kreditnim krčem. Le pri gradnji zasebnih hiš je še nekaj investicij, kot da bi tukaj veljala drugačna ekonomska pravila in bi razmislek o zasebnih naložbah krojila drugačna stvarnost.

**Ali je pri nas nastopila kriza v gradbeništvu tudi zato, ker so zasebni investitorji gradili za trg brez njegove analize?**

**Perović:** Trg nepremičnin bi morale analizirati posebne službe v bankah in se na podlagi teh analiz odločati, komu in zakaj bodo podelile posojila.

**Bevk:** Očitno je, da so banke prevečkrat sprejele slabe odločitve, da so slabo ocenile položaj, in politika bank je šla iz ene skrajnosti v drugo – najprej so dajali kredite vsem, zdaj jih ne dajo nikomur.

**Perović:** V Sloveniji radi govorimo o osebnih povezavah, o mreženju, o lobijih. Ampak tukaj je šlo predvsem za slabe strokovne odločitve, če ob tem odmislimo vse špekulacije. Gre pa tudi za dejstvo, da so cene nepremičnin nenehno rasle skupaj s ceno zemljišč. Vse se je začelo vrteti v krogu, hkrati pa je bilo veliko projektov slabih.



**Kaj pa se dogaja z vajinim projektom – Situlo na Vilharjevi ulici v Ljubljani? Dela stojijo.**

**Perović:** Žal stojijo, ker je šel glavni izvajalec v stečaj. Zdaj čakamo, da bodo banke odločile, kdaj se bo nadaljevalo in na kakšen način. Projekt sicer ima potencial za uspeh.

**Bevk:** V bistvu so pred prekinitvijo že potekala zaključna dela. Škoda, saj je bil projekt po našem mnenju do te faze zelo dobro izveden in tudi dobro strukturiran. Stanovanja so različnih velikosti in tipologij, na različnih pozicijah z različnimi pogledi. Kot arhitekti smo tudi vodili nadzor nad gradnjo in moram poudariti, da ni bilo odstopanj pri izbiri materialov, kot se sicer mnogokrat zgodi, ko nas investitor sredi gradnje postavi pred dejstvo, da za materiale, ki smo jih izbrali, ni denarja.

**Če bo Situla v nekaj mesecih dokončana, se bo ponudba na slovenskem nepremičninskem trgu povečala za približno 220 stanovanj in za nekaj tisoč kvadratnih metrov poslovnih in komercialnih prostorov. Ali bo trg to lahko »pogoltnil« ali pa se bo zataknilo zaradi šibke kupne moči?**

**Perović:** To vprašanje je na mestu. Ne vem, ali bo trenutni slovenski trg sposoben takoj pokonzumirati teh 228 stanovanj. Ta projekt smo dobili na natečaju in v naši rešitvi smo poudarili potrebo po zelo raznovrstnih stanovanjih, tudi zato, da bi se v Situlo naselil širok diapazon prebivalstva. Na končno ceno stanovanja pa arhitekt težko vpliva, saj jo oblikuje investitor. Glede na opremljenost in kvaliteto izvedbe Situle domnevam, da bo cena relativno visoka.

**Bevk:** Ves proces je bil profesionalen. Izvedli so natečaj, naročnik je postavil jasne zahteve, naredili so raziskavo trga, tudi kakšna naj bodo stanovanja, kvaliteta gradnje itn. Zato je še toliko bolj žalostno, da se je gradnja ustavila tako rekoč pri 90-odstotni realizaciji, in to zaradi odločitve bank.

**Govorili smo o slabi kakovosti nekaterih novozgrajenih stanovanj. Kakšne povratne**

**informacije pa je vajin biro prejel denimo od stanovalcev ljubljanske soseske Polje ali pa uporabnikov fakultete za matematiko?**

**Perović:** Seveda dobimo povratne informacije in znotraj vsakega procesa gradnje se lahko zgodijo nevesčnosti, tudi v času uporabe stanovanja, vsega preprosto ne moreš predvideti. Kot arhitekt si do določene mere odgovoren za izvedbo, a če je ne moreš nadzorovati stoodstotno, niti ne veš, kaj se je dogajalo in kakšne so lahko posledice tega. Na primer pri fakulteti za matematiko smo kar nekaj časa potem, ko so bili prostori že predani uporabniku, sodelovali z njimi in poskušali reševati nastale probleme.

**Bevk:** Velikokrat so te stvari pogojene z določenimi odločitvami investitorjev. Predvsem takrat, ko začnejo varčevati. To se na prvi pogled niti ne vidi, a se kmalu pokaže, zlasti če so bila to varčevanja pri hlajenju ali prezračevanju. Na teh področjih se najlaže okrne sredstva, a so potem posledice zelo občutne.

**Perović:** Glede soseske Polje sem prepričan, da so to še vedno zelo kakovostna stanovanja. Nezadovoljstvo nekaterih prebivalcev je izhajalo iz napak pri izvedbi, a to smo odpravili. Če pa je problem velikost stanovanj, so bile takšne zahteve investitorja. Ti bloki so v sklopu socialne gradnje Mestne občine Ljubljana, a obdelava ni nič skromnejša kot pri komercialni gradnji. Velikost stanovanj je v skladu s pravilniki mesta za tovrstno gradnjo. Pri njej naj bi se poskrbelo za čim večje število prebivalcev in ne za manjše število z večjo kvadratura. Stanovanja so glede na kvadraturu skromna, a funkcionalna. Vendar je ta soseska med našimi uspešnejšimi projekti.

**Bevk:** Mene veseli, kako ta soseska živi. Vidim, da uporabljajo skupne zunanje površine, da imajo rože, skratka, ta soseska živi in stanovalci skrbijo tako za svoje stanovanje kot za okolico.

**Perović:** Dejstvo je, da v takšni široki skupnosti veljajo določena pravila, ki jih morajo vsi upoštevati. V tej soseski so imeli probleme glede skupnih zelenic, saj so si jih nekateri



FOTO UROŠ HOČVAR

želeli prisvojiti in privatizirati skupne zunanje prostore. Princip skupnih odprtih površin okoli objektov je bil del programa, zaradi tega smo se tem »privatizacijam« uprli. Sicer pa se ne vmešavamo v to, kako ljudje uporabljajo prostore, ki smo jih načrtovali, zdaj so to pač njihovi prostori.

**Soseska Polje je bila tudi prejemnica mednarodnih nagrad.**

**Bevk:** Eno so nagrade, drugo pa je, kako stavba, sošeska, šola ..., ki si jo načrtoval, živi. In po petih ali desetih letih uporabe se šele pokaže prava kvaliteta arhitekture. Zares sta pomembna dobra raba in kakovostno socialno življenje, ki ga oblikujejo ljudje. Na primer, po toliko letih rabe se je pokazalo, da so Murgle sošeska, kjer se dobro živi.

**Perovič:** Arhitekturne nagrade imajo neki časovni okvir, običajno se jih podeljuje v razdobju nekaj let po izgradnji. Za naju pa je pomembno, da projekti dobijo tudi socialno fiziognomijo, ki ni neposredno povezana z estetsko.

**Ali je etika v teh težkih časi razkošje za arhitekta?**

**Bevk:** Etika je del našega poklica, tako v odnosu do naročnika kot do uporabnika, pa do okolja, mesta in sploh vsega.

**Perovič:** Morda danes etika res ni nekaj samoumevnega. Vendar v mojem krogu najbližjih prijateljev arhitektov in v našem biroju to je. Zelo veliko naročil smo zavrnil, včasih zaradi pomanjkanja časa, včasih tudi zaradi nestrinjanja z naročilom.

**Ali je področje etike del študijskega programa bodočega arhitekta?**

**Bevk:** Neke osnove da, skozi različna predavanja, predvsem to, kaj je kvaliteta bivanja in kaj je pomembno pri arhitekturi.

**Perovič:** Predavanje o etiki nismo imeli, a na predavanjih iz posameznih predmetov lahko dobiš občutek, kaj je odgovornost in kaj je osnovna vloga tvoje stroke. A pogosto je naša stroka v družbi stisnjena v kot in prevlada banalna ekonomska logika. Po nekaj sla-

bih primerih pač ni treba ocenjevati celotne stroke in tudi arhitekturne šole niso krive za manko etike v praksi in v celotni družbi.

**Bevk:** Pomanjkanje etike v arhitekturi ali gradnji ni samo problem arhitektov, je bolj odraz splošnega stanja v družbi, to je kulturni in sociološki problem, na katerega lahko v veliki meri vpliva država, denimo z razpisovanjem arhitekturnih natečajev, z zavezo, da se vsak poseg v prostor izdela na podlagi arhitekturnega projekta itn.

**Perovič:** Nekajkrat smo zavrnilo naročilo tudi zato, ker sva ugotovila, da pod pogoji, ki jih je nudil naročnik, dela ne bomo mogli opraviti dobro, ne za naročnika ne za uporabnika, ob tem pa tudi ne za okolje in mesto.

**Bevk:** Če naročnik le naroča in od arhitekta pričakuje, da bo zgolj izpolnjeval njegova naročila, je to slaba popotnica za projekt. Tovrstno naročanje je podobno, kot če bi pacient zdravniku naročal, kaj in kako naj ga zdravi. Žal vlogo arhitekta prevečkrat razumejo tako. Takšne projekte smo vedno zavrnilo.

**Perovič:** Tukaj smo spet pri etiki. Naša stroka sicer je servisna, ampak ne v dobesednem pomenu besede servis.

**Bevk:** Zelo pomemben je tudi čas. Če ti naročnik ne da dovolj časa za načrtovanje in razmislek, ne moreš narediti dobrega projekta. Projekti v Švici, Avstriji, Nemčiji se delajo bistveno dalj časa kot pri nas. Zastavljeni so bolj sistematično, zato so bolj racionalni in arhitekturno bolj dosledni. Čas za projekt je torej tudi del t. i. strokovne etike.

**Pri zasebnih hišah, ki so rasle po slovenskem podeželju v zadnjih dvajsetih letih, je videti, kot da so nastajale brez arhitektov, ali pa so slednji kopirali novodobne, živobarvne »bavarske gradiče«.**

**Perovič:** V Sloveniji mora arhitekt, v nasprotju z, denimo, arhitektom v ZDA, podpisati vsak načrt, da sploh lahko dobite gradbeno dovoljenje. Mislim, da ni zakona, ki bi omogočal, da bi lahko nekdo gradil brez arhitektovega podpisa. Zanimivo je, da je v ZDA le šest odstotkov vseh posegov v prostor

avtoriziranih s strani arhitektov, torej da so jih projektirali profesionalni arhitekti.

**Bevk:** Ti gradiči so vezani na splošno raven (ne)poznavanja sodobne arhitekture pri nas in tudi na medije in njihov ne najboljši način predstavljanja arhitekture. Strokovna besedila o arhitekturi so potisnjena na obrobje družbene pozornosti in tudi zato so lahko tovrstni gradiči postali del naše kulture.

**Ali bi zakonska ureditev lahko preprečila tovrstno arhitekturo in gradnjo po naši deželi?**

**Perovič:** V bistvu je v Sloveniji preveč regulative, pogosto na nepravilnih mestih, kar omejuje naše delo. Tako se zgodijo projekti, ki so odgovori na regulativo, ki je rigidna, suhoparna in neživljenjska. Hkrati pa je ni na ključnih mestih, tam, kjer bi morala biti! Kot da je cilj sama regulacija in ne pospeševanje dobrih rezultatov z njeno pomočjo.

**Bevk:** Problem arhitektov je v tem, da projekte lovimo skozi ozek slalom med različnimi pravili, zakoni, predpisi, standardi itn. In ko končno najdemo pot, ostane zelo malo prostora za arhitekturno artikulacijo in smiseln arhitekturni eksperiment. Takrat pa je za nekatere najlažje poseči po barvah, ki so priljubljen instrument »olepševanja«, kar je zelo očitno vidno v slovenski arhitekturni krajini.

**Kakšna je vajina izkušnja gradnje znotraj strogo reguliranega območja ob Bohinjskem jezeru?**

**Perovič:** Hiša, ki smo jo naredili v Ribčevem Lazu, je nadomestna, na mestu stare hiše, v istih gabaritih in volumnih.

**Bevk:** Za nas je bila dokaz, da je mogoče znotraj restriktivnih, a tudi smiselno napisanih regulacij narediti sodobno interpretacijo tradicionalnega modela hiše. Rezultat pa je tudi plod pogovorov s predstavniki Triglavskega narodnega parka in s kranjskim spomeniškim varstvom, s katerim smo vzpostavili dobro sodelovanje.

**Perovič:** Pogosto se arhitekti pritožujejo nad spomeniškim varstvom, da jih ovira in ne razume. Naše izkušnje so popolnoma drugačne. Mi smo vedno našli model pogovora

## PEROVIČ: KRIZE PRIDEJO IN GREJO, ČETUDI SE NAM ZDI, DA JE KRIZA ŽE PERMANENTNO STANJE, AMPAK KO BO PONOVO PRIŠLO DO ZAGONA, V SLOVENIJI NE BOMO IMELI VEČ VELIKIH GRADBINCEV.

z njimi in prišli do dobrih rezultatov. Naši dve stroki se ne izključujeta, temveč se dopolnjujeta, in v tem dialogu nihče ne izgubi svojega jaza.

**Bevk:** Ideja te hiše je enostavna: hiša ima lesen fasadni ovoj, narejen tako, da se ob prihodu z nekaj potezami drsnih fasadnih panojev odpre in poveže z naravo, ob odhodu pa se enako zapre in postane anonimen lesen objekt v krajini, brez oken, kot skladovnica lesa, kar je tudi reminiscenca nekdanje lesene pastirske staje, značilne za to območje.

**Perovič:** No, na začetku smo imeli bistveno bolj radikalno, bolj sodobno rešitev od te, ki pa je spomeniško varstvo ni sprejelo. Takrat nam je bilo žal. Zdaj pa menim, da je zgrajeni projekt v resnici boljši in bolj primeren, četudi je morda na prvi pogled bolj tradicionalen. Namreč ni arhitekture, ki bi rasla sama iz sebe. Ne moreš ustvarjati iz točke nič. Vse naše intervencije v prostor izhajajo iz znanja, iz poznavanja zgodovine, iz konteksta; in v tem smislu je treba biti spoštljiv.

**Letos ste zmagali na javnem natečaju za novi Nuk. Tudi ta projekt je močno zasidran v tradiciji.**

**Perovič:** Ta državni projekt je po eni strani že kar obremenjen z dvajsetletnim čakanjem, po drugi ima breme svojega predhodnika in še Plečnikovega Nuka, na tretji strani so tu še arheološke najdbe stare Emone, ki smo jih v naš načrt vključili tako,

da praktično določajo organizacijo prostora v pritličju. Javni del in različne čitalnice so v okviru kontur tlorisa arheoloških najdb. Stebri na fasadi so hkrati detajl in element konstrukcije stavbe.

**In so v dialogu s Plečnikovimi.**

**Perovič:** Tudi, seveda.

**Bevk:** Projekt je večplasten; na eni je dialog s Plečnikom, na drugi je odnos do arheologije, na tretji odnos do mesta. Ta odnos z mestom se nam zdi bistven, zato smo tudi načrtovali dva nova vstopna trga. To je tisto, kar naj bi novi Nuk vrnil mestu, glede na to, da mu je vzel prostor, lokacijo. Odnos do javnega prostora je tudi Plečnikova strokovna dediščina. V Ljubljani je naredil serijo malih javnih prostorov, ki so vsi oblikovani klasično arhitekturno, ampak vsako izmed stopnišč, nabrežij in potez v mestu je prostor za socialno življenje.

**Perovič:** Obenem je to tudi dodatna definicija mesta. Danes Ljubljana slovi in je poznana po nizu teh manjših javnih prostorov. To se mi zdi pomembnejše od Plečnikovega arhitekturnega jezika. Je pa Nuk zagotovo ena najpomembnejših stavb v Ljubljani in hkrati vrhunec njegovega ustvarjanja.

**Bevk:** Ljubljani je Plečnikov Nuk prinesel novo miselnost, drugačen razmislek o arhitekturi in drugo merilo prostora. Ta stavba je srednjeveško Ljubljano in njeno nizko merilo presenetila s svojo pojavnostjo. Je kot vrnjena palača, nova identiteta v stari mestni strukturi.

**Za Mušičev Nuk so govorili, da je bil zastarel že takrat, ko je zmagal na natečaju. Vi ste morali upoštevati vse spremembe v sodobnem knjižničarstvu in organizaciji knjižnic.**

**Bevk:** Programska izhodišča za novi Nuk so bila napisana drugače kot v osemdesetih letih. Takrat so bila zapisana s stališča razumevanja poslanstva in organizacije knjižnic druge polovice 20. stoletja. V zadnjih dveh desetletjih pa so se knjižnice drastično spremenile in so postale platforme za komunikacijo, za kulturno življenje in hkrati velike mestne in socialne tribune. Gre preprosto za drugačno razumevanje izobraževalnega, kulturnega in urbanega življenja, to velja danes za vse novozgrajene knjižnice po svetu.

**Letos ste zmagali tudi na javnem natečaju za izgradnjo mošeje v Ljubljani. To je bila zahtevna naloga, tako zaradi odzivov dela slovenske javnosti, ki ni naklonjena gradnji mošeje v prestolnici, kot zaradi zahtevne lokacije, saj gre za eno bolj degradiranih območij v Ljubljani.**

**Perovič:** Res je, gre za lokacijo, ki je sicer blizu centra mesta, a je še vedno na neki način robna, izgubljena med železnico, industrijo in zaraščenimi površinami. To bi lahko videli kot slabo situacijo za načrtovanje. Mi smo to pogledali iz druge perspektive, bolj optimistične. Za izhodišče smo vzeli zgodovinski podatek, da je Sarajevo kot mesto raslo iz mahal, da je pravzaprav seštevka mahal. Mahala je bila mala enota, sošeska, ki je nastala okoli mošeje. Tako se bo morda tudi na tem območju okrog mošeje in kulturnega središča razvilo še kaj več in bo mošeja generirala novo prostorsko kvaliteto za prihodnost tega predela. Naš projekt poskuša reševati tudi zagato ujetosti lokacije med železniške tire in stare industrijske objekte. Ampak tudi ta projekt je obložen z zgodovino in s čakanjem. Islamska skupnost čaka na svoj center že štirideset let. Zdaj so že bližje realizaciji svojih želja. In pozitivno je to, da je pri njih obstajala dobra volja, zato so se odločili za javni natečaj.

**Bevk:** In to pomeni, da islamska skupnost vidi svoje mesto v slovenski družbi, svojo vlogo v Ljubljani, da želi prispevati k njeni podobi. Že v natečajnem gradivu je bilo zapisano, da naj bo center generator življenja na tej lokaciji, naj bo odprt proti mestu, naj se ne zapira, naj bo povezan z mestom. Seveda je to sakralni prostor, ampak ob njem se naj ustvarja novi mestni prostor. Ta tema nas je v osnovi tudi zanimala.

**Perovič:** Ena izmed naših referenc je stara perzijska miniatūra iz 15. stoletja, ki kaže »potovalno« mošejo, ki je bila v bistvu šotor. Tako je naša kupola znotraj fasadne opne izdelana iz tekstila in obešena s stropa, spominja na stare šotore, a hkrati govori o tem, da je religija nekaj, kar nosiš v sebi. ■



● ● ● KNJIGA

## Kako poslušati in (se) igrati hkrati

PRIMOŽ ČUČNIK: **Mikado**. Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2012, 123 str., 23 €

Čučnikova nova zbirka prisluškuje kozmosu, kjer se odigrava kot pesem vse, kar se zgodi: igri sveta, ki je s šumi in hrupi odprta na vse strani in brezkončna kot prostor. V razpeti mreži zvokov/glasov odkrivamo brezosebno subjektivnega ter brezmejnega majhnega, preprostega in naključnega. Pesništvo prestopa v življenje in življenje v pesništvo. Tankočutno prisostvovanje jeziku/svetu je podlaga ustvarjalnemu (so)delovanju. Širjenje vrat zaznave, kot ga zmore večni začetnik, je umetnost neidentitnega mišljenja. Igra percepcije je inovacija. Prav zato je ta igra tako pomembna, tako resna. Hkrati pa zabavna in v užitek – če ne bi bila takšna, ne bi bila igra. Motiv dečka, ki ga najdemo v zbirki, ne preseneča, glede na to, da gre Čučniku prav za potrebo po svežem zaznavanju (otroških ušes). Sluh je, v nasprotju z zahodno kulturno tradicijo, ki privilegira vid, v zbirki postavljen na prvo mesto. Vid naj bi omogočal subjektu nadzor nad videnim in je tisto čutilo, ki naj bi človeka povzdignilo nad ostale živali (po Freudu je postal vid človekovo osrednje čutilo po tem, ko se je ta prelevil v dvoonožno žival). Čučnikovo fascinacijo s slišnim in slušnim kažeta že naslova dveh njegovih prejšnjih zbirk: *Ritem v rokah* (z verzom, ki nam odmeva v glavi pri branju *Mikada*: »v tvoji nabiti glavi / odmevajo preslišani glasovi«) in *Akordi*.

Čučnik želi spregovoriti o »presežnih in neskončnih stvareh«, ki niso nič drugega kot »vsakdanje in preproste reči«, »ki jih ni težko spregledati«. Opaziti in predstaviti jih poskuša s postopki, ki stavijo na sodelovanje različnih čutil, denimo z drznimi tipografskimi igrami ter z rimo in asonanco. Ta poetika narekuje posebno etično držo: paziti je treba, »da s premikom ne prekinemo igre« – da se življenje nadaljuje, brez nasilnih potez/posegov, in »da s premikom ničesar ne poškoduješ«. Nasproti običajni kapitalistični gonji po zmagovalnih stopničkah je postavljena senzibilnost ustvarjalnega kolektivizma: »Ne gre za tekmovanje, tekmovalnost je izključena. (V igri je drugače kot na trgu.)« Ustvarjalni način življenja, ki zavestno goji pozornost in priznava kot enakovredne soigralce vse elemente igre, v katero smo vključeni, torej spodkopava kapitalistični način pometanja s soigralci kot s šahovskimi figuricami. Predvsem Čučnik predpostavlja, da moramo, če želimo (kot glasbeniki) dobro igrati (so-igrati), najprej znati dobro poslušati (druge). Poslušanje je vedno na

prvem mestu. Z drugimi besedami, nenasilna in sprejemajoča drža je tista, ki omogoča resnično ustvarjalnost.

Čučnik pojasnjuje in utemeljuje svoje pesniške postopke (pravila igre) – predvsem v uvodni »Predigri« in zaključnem »Eseju o ušesu« – ter jih hkrati v vsakem verzu ponazarja. Tako opazujemo, kako se delo gradi v edinstven zbor citatov: kako se samonanašalne in medbesedilne pesniške domislisce med sabo pogovarjajo ter zlivajo v komentar na slovensko literaturo in izjavo o lastni pesniški intenci. Zbirka je do dna prevetrena s postmoderno izkušnjo in pri tem čudovito značna in presojna, predvsem pa duhovita.

*Mikado* v opusu Primoža Čučnika izstopa po konceptualno-strukturni domišljenosti ter deluje kot dozorela (po) trditev in dovršitev njegove poetike. Če bi tej lahko očitali, da je za spoznanje abstraktno hladna, bi morali dodati, da se skrivajo v »Knjigi za Filipa« in »Portretih (kuhinjsko ozadje)« artikulacije ljubezni, ki se nas v času, ko bi vsak preprost »ljubim te« zvenel izžeto in oguljeno, v resnici lahko še najbolj dotaknejo. **BARBARA JURŠA**

● ● ● KNJIGA

## »Narobe« občutek pomladi

LUKA NOVAK: **Občutek pomladi v Litzirütiju**. Totaliteta, Ljubljana 2012, 160 str., 24,90 €

*Občutek pomladi v Litzirütiju* je po *Zlatem dežju* že drugi roman Luke Novaka, dovolj znane medijske osebnosti, da ne potrebuje dodatne predstavitve. Novi roman opisuje potovanje ločenca Aleksa, ki odtujeno hčerko Aido, živečo pri materi, pospremi na tekmovanje v deskanju na snegu. Tako se na dobrih 150 straneh, od katerih približno polovico zavzemajo različne fotografije, odvijte prvoosebna zgodba junakovega bivanja in pohajkovanja po Švici, vmes pa se v isti sapi, ko poskuša svojo hčer prevzgojiti, udeležiti nore »sado-mazo Schlampen-zabave«.

Tematsko poskuša Novakov roman opisati razdor med dvema generacijama. Na to cilja tudi odlomek v robnem zapisu. Poskuša, a mu ne uspeva najbolje. Zatakne se že, ko si bralec prizadeva razjasniti, kateri generaciji sploh pripada glavni junak. Po nekaj straneh bi si upal trditi, da je Aleks tradicionalno vzgojen. Po glavi mu hodijo Goethe, Berlioz, Novalis, Thomas Mann, Hesse in Eliotove pesmi, poslušala klasično glasbo, dirigenta Carlosa Kleiberja, ter si, še preden mu to ponudi bivša žena, zaželi potovati v simbol tradicionalizma, Švico, kjer z navdušenjem opazuje Švicarja, ki smuča v narodni obleki in ob tem z užitkom kadi. (Da, v Švici je tudi kajenje obravna-

vano kot del tradicije in zato tam protikadilski zakoni ne veljajo). In skoraj sem pozabil, tudi tradicionalna kuhinja ne umanjka.

Tako se roman začne obetavno: svoji apatični in zdolgočasi hčerki, tipični predstavnici sodobne mlajše generacije, bo Aleks poskušal odgovoriti, zakaj so tradicija, umetnost, dobra vzgoja in izobrazba pomembne, zakaj lahko ob vsem tem tudi uživamo. Vendar bralec ostane razočaran. Glavni junak tudi sam ne ve odgovora, ves čas govori o vzgoji in morali, pa niti z besedo ne nakaže, kakšna sploh je dobra vzgoja, kaj je prava morala. In nato so tu odlomki, kjer Aidin oče zapusti svojo tradicionalno usmerjenost. Identificirati se začne z uporništvom, generacijo sedemdesetih, kot pravi, se navleče kokaina in obžaluje pomanjkanje uporniškega duha med mladimi. Je oboje doslej opisano kako združljivo? Morda, a o tem roman vztrajno molči.

Naj si pri opisu *Občutek pomladi* pomagam s pojmom, ki ga je ob skrivnostnem Davidu Benjaminu uvedel kritik Aljaž Kovač. Njegova besedna zveza »žanr narobe«, ki ne pozna niti »osnov književnosti« niti »osnov življenja«, bi odlično opisala tudi zadnji roman Luke Novaka. »Narobe« je pravzaprav vse: literarna obdelava je neverjetno slaba, »narobe« so liki, neživljenjski in nerealni, njihova razpoloženja in osebnosti, njihovi medsebojni odnosi, ki se brez razloga menjajo kar v vsakem odstavku. »Narobe« so pisateljske napake – ko si na primer Ferdinand »nažge čik«, potem pa čez nekaj strani opozarja kolega, da se tukaj ne sme kaditi. Občasno je »narobe« tudi slovnica. Nепrečičljiv je slog, poln slengovskih in mladostniških besed, ki zabrisujejo osnovno medgeneracijsko problematiko. Od vsega pa so najbolj »narobe« predstavljene »osnove življenja«. Pogled glavnega junaka na svet je neverjetno popreproščen, kar dokazuje s številnimi pavšalnimi izjavami o življenju, politiki, kulturi ... zato niti ne preseneča, da je ob dveh floskulah, ki jih izreče njegova hči, popolnoma navdušen nad njunim »globokim filozofskim pogovorom«. Še bolj »narobe« so njegove reakcije: ko mu sedemnajstletna hči brez dokončane gimnazije pove, da je noseča, »ni vedel, ali mora znoreti, medtem ko se mu je v srcu dvigovalo kot neko upanje ...« (še majhen dokaz obupne sintakse). Takoj zatem že razmišlja, da ga zebe in da bi si šel rad iskat nekaj za obleč, pa si premisli in se raje prepusti romantičnemu opisu prižiganja cigare, potem pa se od hčerke na hitro poslovi in oddrvi na hotelsko zabavo. Podobno »narobe« je pogovor ob Aidini odločitvi za splav (ah, saj se je samo hecala), ko se Aleks raje zaplete v pogovor o tem, da bi morali splav prepovedati, kako je to v nekaterih državah urejeno, nekako tako, kot bi to pričakovali v gostilniški debati. In ker mi že zmanjkuje prostora, da bi še naprej opisoval, kaj vse je z *Občutek pomladi* »narobe«, je najbolje, da kar neham. **BLAŽ ZABEL**

## AMPAK

### ZAKAJ ODSVETUJEM ŠTUDIJ ARHITEKTURE

Spoštovani arhitekt Janez Suhadolc rad provocira.

V načelu je izzivanje lahko zelo produktiven način spodbujanja miselnih akrobacij, pri njem pa ta z leti in s pogostostjo enakih odzivov na dileme oblikovanja prostora postaja »težak«. V zadnjem eseju s naslovom *Zakaj odsvetujem študij arhitekture* (Pogledi, 26. september 2012) strne svoje poglede na vzgibe, ki naj arhitekto vodijo v iskanje inovativnih rešitev. Sklene jih z mračnim sporočilom – da se jim ne splača truditi, ker so »vse najlepše hiše že narejene«.

Odvračanje potencialnih študentov od študija arhitekture, ker naj bi bilo vse najlepše že sezidano, je najmanj kapitulantsko, nekorektno pa v smislu, da vnaprej omalovažuje potencialne novih generacij; domnevam, da temu niti sam povsem ne verjame. Saj je navsezadnje (bil) profesor na Fakulteti za arhitekturo in bi ne mogel tako dolgo vztrajati, če ne bi videl smisla svojega početja.

Ampak to je pedagoška, malce šegava plat Janeza Suhadolca. Ko pa konkretizira svoje poglede na vzorih dobre arhitekture (ki jim nič sodobnega ne sega do gležnjev), postane stvar preveč resna, da bi se samo tiho distancirali.

Kjer se le da, se za vzorne rešitve pokloni »neizrekljivemu« (izraz iz njegovega drugega besedila) vzorniku, Jožetu Plečniku. V tem eseju obžaluje, da država ob osamosvojitvi ni zgrabila priložnosti za realizacijo Plečnikovega načrta novega slovenskega parlamenta, »katedrale svobode« iz leta 1947.

Če načrt parlamenta poznamo bolje kot po reliefnem odtisu na evrskem kovancu za 10 centov ali po risbici na lepi »osamosvojitveni« znamki filatelistične vrednosti, lahko le oporekamo: ta projekt, čeprav Plečnikov in navkljub preloženemu času v zgodovini, ne bi smel biti nikoli realiziran! Zakaj ne? Ker izraža duha in vrednote neke druge družbene



ureditve, v kateri je demonstracija avtoritete oblasti, poveljevanje oblastnega reda oziroma poveljevanje oblasti nekaj normalno sprejetega. *Ora et labora* za ljudstvo, navzgor pa le ponižno. Prepričan sem, da so tedanji oblastniki zaslužili subverzivno misel, se zavedali zgovornih konotacij načrta, zato ga niso uresničili, ampak se izgovorili, da ni denarja. Prav to vidim v Plečnikovem načrtu parlamenta – je patetičen, pompozni simbol oblasti na ravni države, »prazen« pa na ravni državljanov, ki jih načrt sili, naj parlament vidijo kot cerkev, to je nedotakljivo avtoriteto, prostor čaščenja s pridihom poganske mitologije (stožec-šotor), namesto *agore* za pogovore enakih.

Od koncepta sodobnega parlamenta pričakujemo prav nasprotno – da je odprta, vsem dostopna, sproščena in nepretenciозна arhitektura, čeprav je takšna tudi za sedanji čas še vedno žalostna iluzija.

Podobno velja za ostale Suhadolcu zgledne projekte. Saj, v svojih časih so bili popolni, skladni z »duhom časa«, konsistentni v sporočilnem pomenu. V današnji percepciji pa so priče drugih časov, »udomačeno« lepi, težko pa jih vsilujemo kot zglede, ki ne bodo nikdar preseženi.

V pojasnilo naj omenim v eseju obžalovani novi Mesarski most, zgrajen namesto Plečnikovega. Bi bil njegov dandanes res edini pravi?

V luči zgoraj zapisanega verjamem, da bi realizacija izvirnega načrta zanikala sedanjo ustvarjalnost, zatrla aspiracije po drugačnem razumevanju javnega prostora. Namesto rešitve, ki ji ni namen *hommage* preteklemu, čaščenje genija, streženje poveljani predstavi o pomenu mostu – naj bi vztrajali na viziji »neizrekljivega«? Plečnik, Plečnik, Plečnik. Plečnik? Plečnik! Kako duhamorna formula, če postane aksiom. Pa saj tudi ni prav vse, kar je naredil, dokončno nedotakljivo. Zanimiva je opazka pisatelja Lojzeta Kovačiča, ko se priduša, kakšen arhitekt je to, če je kiosk pri Tromostovju podoben mrliški vežici na Žalah?

Arhitekt Suhadolc seveda ve, da je mogoče mojstrovno metodo aktualizirati s projektnimi premisami. Ampak ne forme in gradbenih materialov. Recimo, edina stvar,

ki bi me kot »transplantacija« iz prvotne ideje Mesarskega mostu vznemirjala, je, da bi projektanti (oz. že prej razpisna komisija) dopustili sodobno izvedbo nadkritja tega mostu – nekakšno Calatravovo lebdečo membrano, ki bi iz »trga nad reko« naredila »mestno ložo«. Bila bi unikum, če ne drugega, pa odpustek plečnikoslovcev.

Pogled na arhitekturo, ki mu je skupni imenovalec v materialu ujeta količina mukotrpne dela, rokodelstva, detajlov in simbolnih okraskov, je eden od načinov vrednotenja – ni pa zveličavni kriterij dobrega za vse čase. Bi si upali trditi, da je bilo v slikarstvu vse najlepše že doseženo do 20. stoletja? Najboljše v literaturi do takrat napisane? Da je slovenska moderna je »brez soli«?

Negacijo najdemo že v Suhadolčevem opusu na področju znamenitih stolov. Med njimi je stol, imenovan *light* – peresno lahek pomožni stol elementarne konstrukcije, funkcionalne forme. No, in? Ali naj ga zaničujemo zaradi tega, ker ni rezbarska mojstrovina, polna »valenc« na vladajoče stilne kánone, ali dostojanstven, kot je večina Plečnikovih?

Ima pa Suhadolc v marsičem prav. Ko je manj angažiran kot pedagog, bolj pa kot razgledan meščan, opaža protislovja v načrtovanju razvoja mesta, kot je na primer megalomansko zastavljena nova železniška postaja, pa je že na sedanji običajno popolno mrtvilo – ali načrtovane vpadnice-avenije, ko hkrati izganjajo avtomobile iz mesta (v primerjavi z železnico pa so v vseh pogledih favorizirani). Dodam naj opazko, da se mesto razvija izrazito dvopolno – na eni strani, v smislu redukcije ponudbe, smo priče siromašenju centra z učinkom neposredne degradacije (podhod Ajdovščina in Plečnikov podhod sta tako klavrna, da lahko kadarkoli začnejo smetati gangsterske filme, ne da bi se trudili s scenografijo), na drugi pa razcvetu megatrgovskih kompleksov na obrobju, kjer se človek izgubi, kamor »potuje«, ker mora tja tudi po banalne malenkosti, zgošča promet (ki bi ga sicer radi omejili). BTC – »moje mesto«? Nikakor ne.

Tu je morda ključ za razumevanje Suhadolčeve pozicije. Nostalgija po prijaznem, obvladljivem, kompleksno dopol-

● ● ● KINO

## Neprepričljivo

**Časovna zanka (Looper).** Režija Rian Johnson. ZDA, Kitajska, 2012, 118 min. Ljubljana, Maribor, Celje, Koper, Kranj, Novo mesto, Kolosej in Planet Tuš

Film *Časovna zanka* ameriškega režiserja Riana Johnsona bi se najverjetneje neopažen sprehodil mimo mojega radarja, če mu ne bi kritiki na medmrežju pripenjali toliko zvezdic, da ga je bilo preprosto nemogoče spregledati. »Briljanten, inteligenten, zabaven in nezaslišano drzen,« pravijo kolegi z druge strani luže, ki filmu napovedujejo nič manj kot kulturni status, meni pa še vedno ni povsem jasno, od kod tolikšno navdušenje nad žanrskim križancem na temo časovnih popotnikov in njihovih moralno-eksistencialnih dilem.

Zgodba gre nekako takole: Joe je plačanec, poklicni morilec, ki dela za mafijo iz prihodnosti. Vsake toliko časa mu iz prihodnosti ob dogovorjenem času na dogovorjeno mesto pošljejo neznano žrtev z vrečo na glavi in s srebrnimi palicami za pasom, Joe pa jo pihne, diskretno odstrani in pobaše svoje plačilo. Posel je reden in donosen, a ne prav prijeten in ima poleg zahteve po upogljivi morali še eno zoprno obvezo: vsak časovni morilec ob prevzemu posla privoli v to, da bo, ko bo napočil čas, pospravil tudi postarano verzijo sebe, saj mafija iz druge časovne dimenzije (kot vsaka normalna mafija na tem svetu) za sabo noče puščati sledov.

Zanimiva zasnova, torej, a kaj ko logika zgodbe pade že na čisto osnovnih predpostavkah – recimo tej, da je stari Joe poslan v preteklost zato, da bi ga mladi Joe ubil, s tem prekini zločinski krog in zabilisal svoje sledi. Ampak ali bo, če sledimo tej logiki, Joe na ta način res kaj spremenil? Najbrž ne, le ponovno bo zavrtel isti krog: potem ko bo mladi Joe ubil starega, bo živel naprej, se postaral, nakar bo čez trideset let spet poslan nazaj v preteklost, da ga ubije mlada različica njega samega. In tako naprej v neskončnost ...

V *Časovni zanki* takšnih slepih ulic kar mrgoli. Saj ne mislim, da morajo biti filmi vedno docela logični, in še manj, da morajo do potankosti ustrežati realnosti. Če bi bil ves ta časovni turizem le ozadje za neko povsem drugo zgodbo, potem ne bi bilo težko odmislniti posameznih nelogičnosti v zgodbi. Toda *Časovna zanka* je film, ki največ stavi prav na svoj »umetniški« transčasovni konstrukt in gledalca naravnost nagovarja k temu, da poskuša razvozlavati logiko razmerij med časovnimi ravnmi.

Seveda so tu še druge teme – pravzaprav jih je za moj okus celo preveč za film, v katerem Bruce Willis postrelji celo četo profesionalnih morilcev, sam pa pri tem ne dobi niti praske. Veliko ljubše bi mi bilo, če bi film ostal pri tistem, kar dejansko je – lepo posnet akcioner s primesmi trilerja, noirja in znanstvene fantastike –, namesto da ga je Johnson na silo poskušal nadgraditi z intelektualnimi in emocionalnimi dilemami, ki bi za to, da bi jih gledalci vzeli resno, potrebovale precej trdnije temelje. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● KINO

## Film nelagodja

**Mlada noč (Přilíš mladá noc).** Režija Olmo Omerzu. Češka, Slovenija, 2012, 65 min. Kinodvor, Ljubljana

Praška filmska šola FAMU je bila za slovenski prostor že od nekdaj pomembna valilnica kvalitetnih filmskih kadrov vseh vrst – tudi režiserjev. Olmo Omerzu je tam pred nedavnim zaključil študij režije s filmom *Mlada noč*, češko-slovensko koprodukcijo, iz katere nežno puhti nostalgičen vzhodnoevropski *flair* – zato ker se dogaja v nekem brezosebnem, mračnem stanovanju iz časov marksizma in samoupravljanja, zato ker sta njegova mlada junaka, okroglični blondinec in nosati temnolasec, v svojih štrikanih puloverjih videti kot Lolek in Bolek in zato ker vzhodnoevropski filmi nikoli niso bili znani po pretirani sramežljivosti.

Zgodba gre o dveh osnovnošolcih, ki se po naključju znajdeti na dekadentnem ponovoletnem žuru treh razpuščenih odraslih, ki so ravno toliko starejši od njiju, da so začeli regresirati nazaj v puberteto. Dva v filmu nikoli poimenovana pokovca v eni sami noči preživita pozno otroštvo in puberteto, preskočita naivno romantičen mladostni idealizem prvih ljubezni in padeta direktno v srednja leta, v svet vsega naveličanih, ciničnih odraslih, ki ljubezen vidijo le še kot bojno polje, kot svoj mali privatni »kdo bo koga«, in nekaj malega vznemirjenja najdejo le še v vedno bolj predrznem prestopanju meja.

Meje briše tudi Omerzu, še posebej tisto med svetom otrok in svetom odraslih. Smrkava predpubertetnika tu nista kakšni sublimaciji otroške nedolžnosti, ampak le še dva moška lika, nalepljena na magnetno karizmo učiteljice Katerine, edine ženske v filmu, objekta poželjenja, ki nikoli ne more v celoti zadostiti pričakovanjem svojih moških, ker ti od nje vedno zahtevajo nemogoče. Omerzu tu na zelo pretkan način igra rahlo subverzivno igro: ko porine otroka na igralno polje skupaj z odraslimi, spomni na to, da otroštvo pravzav ni dejstvo, ampak konstrukt, in s tem načne navidezno trdnost naše vsakdanje (in filmske) resničnosti.

Zato je *Mlada noč* film nelagodja, realistično posneta alegorična freska z ravno toliko popačeno perspektivo, da je vse skupaj videti zelo znano in domače, pa hkrati ravno toliko narobe, da vzbuja neprijetne občutke. Zgodba je potisnjena globoko v ozadje, v ospredje pa stopijo liki oziroma niti ne liki sami, ampak odnosi med njimi. Resnični protagonisti Omerzujevega filma so (s)pogledi, ki se polnijo enkrat s hrepenenjem in poženjem in drugič z jezo, mržnjo, zamero, vedno pa z neko že skoraj otipljivo tenzijo, ki jo podpira mračna, zlovesča atmosfera filma. Prave zvezde *Mlade noči* so manipulacije in igre moči, ki se jih igrajo odrasli potem, ko ugotovijo, da so nehali rasti, in se jim zdi, da se lahko samo še dezintegrirajo. Nenava-

dno, kompaktno, intrigantno avtorsko delo, ki ne pristaja na kompromise in ne išče bližnjic do gledalca, najbrž ne bo kinematografska uspešnica, bo pa dobra osebna izkaznica mladega, perspektivnega režiserja. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● ODER

## Je mišljeno, da bi mirno spali?

JOHN PATRICK SHANLEY: **Dvom.** Prevod Jakob J. Kenda. Režija Alen Jelen. Prešernovo gledališče Kranj. Premiera 27. 10. 2012 (ogled ponovitve 29. 10. 2012), 90 min.

Vse se je začelo, ko je sestra Alojzija, ravnateljica katoliške šole v Bronxu, videla, kako se je eden od učencev odmaknil, ko ga je oče Flynn prijel za zapestje. To je dovolj, da se v njej vzbudi dvom in od takrat išče dokaz, ki bi njene sume potrdil: angažira še sestro Jakobino, ki naj bi ji poročala, če bi kaj opazila. In res se za hip zazdi, da Flynnova predana skrb za Daniela Millerja, prvega in edinega temnopoltega učenca na šoli, morda temelji na sprevrženih nagonih. Je bil Danielov obisk pri Flynnu v župnišču, na katerem temelji možna obtožba, res povsem nedolžen? Oziroma še več: je to dokaz, da je hotel Flynn dečka v resnici le zaščititi pred neprijetnimi posledicami njegovega prekrška? Ali ga je oče Flynn takrat v resnici zapeljal? To je dvom, ki leži v jedru zapleta vrhunsko zasnovane in strukturirane enodejanke, za katero je avtor J. P. Shanley leta 2005 prejel dve najprestižnejši nagradi (Pulitzerjevo in tonyja), pozneje pa v lastni režiji posnel tudi film z vrhunsko zasedbo.

Mojstrstvo Shanleyjevega pristopa je v karakterizaciji treh glavnih protagonistov: na eni strani je simpatični, sproščeni, razumevajoči oče Flynn, ki zagovarja manj toga načela v šoli in trdi, da je treba k učencem pristopati s toplim srcem in ljubeznijo; na sredi je sestra Jakobina, mlajša, manj izkušena, v svoji veri v človeško dobroto tudi nekoliko naivna, saj se ji podre ves duševni mir v trenutku, ko sestra Alojzija s svojim sumom vanjo zasa-di črva dvoma; na drugi strani pa je neizprosno stroga, neživljenjsko rigidna sestra Alojzija, ki se v svoji sveti vojni proti očetu Flynnu na koncu zateče celo v laž, s katero ga hoče pripraviti k priznanju, da je učenca res zlorabil. Vsaj na začetku torej gledalci nekako bolj stavijo na verodostojnost, resnicoljubnost in poštenost očeta Flynnu; le z odporom spremljajo neizprosno in, tako se večkrat zazdi, le na osebni antipatiji utemeljeno prizadevanje ravnateljice, da bi dokazala njegovo krivdo. Skozi niz vrhunsko izostrenih dialogov Shanley tako pelje gledalca po mučni poti odkrivanja resnice, pri čemer skrbno pazi, da sta naklonjenost in zaupanje gledalca do protagonistov nenehno na preizkušnji: čim ena od replik, eden od dokazov dokončno prepriča o krivdi/nedolžnosti očeta Flynnu, se v naslednjem hipu to z enim zamahom podre. Da bi

njujočem mestnem prostoru, kjer je vse »na dosegu roke« in vse oblikovano brez likovnih provokacij. Razen s slednjim se lahko strinjamo.

**Marko Apih, arhitekt**

### POSKUS, KI POTREBUJE UČENJE

Dragu Bajtu se najprej zahvaljujem, da je opazil naše delo in si odtrgal nekaj dragocenega časa, da svoje mnenje o knjigi prenese na papir in ga podeli z bralci *Pogledov* (*Poskus, ki potrebuje učenje*, 10. oktober 2012). Gospod Bajt je seveda avtoriteta na področju leksikografije, zato mu ne gre oporekati kar tako, iz principa ali zato, ker bi bili užaljeni. Vendar bi po drugi strani pričakovali, da bo prav zaradi zavedanja o vsebinski in logistični kompleksnosti takih projektov in zaradi redkih slovenskih poskusov v tej smeri z nekoliko več taktnosti in naklonjenosti ocenjeval *Leksikon mariborske družbe in kulture*. Iz pedagoških izkušenj vem, da se mlade in ambiciozne študente ne vzgaja na tak način; njihovih izdelkov ne raztrgam in jim kažem od črke do črke, kako so nesposobni in površni. Toliko o učenju, avtoritetah – in transferjih.

Z mnogim stvarmi, ki jih je zapisal v knjižni oceni, se seveda strinjam. Zato sem v uvodniku k leksikonu izrecno opozoril na pomanjkljivosti, hkrati pa na velike potenciale, ki jih tak pristop k obravnavi urbanega življenja ponuja. Zato ne vidim razloga, da bi to recenzent moral ponavljati in s tem dajati vtis, kakor da so avtorji preveč nečimrni ali amaterski, da bi to sami opazili. Tukaj nekatere stvari ponavljam zaradi tistih, ki leksikona še niso prebrali – in ga zaradi Bajtove ocene mogoče nikoli ne bodo.

Ustavljajci leksikona smo se od samega začetka zavedali, da končni izdelek nikakor ne bo popoln. Kako pa naj s 500 gesli,

kolikor smo jih uspeli zbrati v leksikonu, celovito predstavimo povojno življenje v Mariboru? Ker za kaj več ni bilo sredstev, četudi daje Bajtova ocena vtis, da smo v mestu EPK rodili še en drag in nepotreben kulturni izdelek. Ne, tovrstne namige ostro zavračam, saj je večina dela opravljenega volontersko. V tem smislu smo lahko zadovoljni s slehernim izkupičkom našega podjetja. Ne Maribor ne leksikon nista v kategoriji recimo starih leksikonov Cankarjeve založbe ali novejših prevodov Mladinske knjige, kjer so številni in finančno motivirani uredniški odbori več let debatirali in prečesavali zasnovo, si mnogokrat prepošiljali besedila in na koncu za deset-, sto- ali tisočkrat večje proračune spravili na plan referenčno in tehnično neoporečno obliko leksikona. *Leksikon mariborske družbe in kulture* že v osnovi ne more biti nacionalen projekt: vsem, ki so se kadarkoli lotevali tovrstnih gverilskih projektov, je jasno, kaj to pomeni na ravni uredniških naporov, kadrovske podhranjenosti itn. Ker je bil gospod Bajt na prvi javni predstavitvi edicije, me žalosti, da teh stvar ni slišal.

Številna osebna gesla, ki jih pogreša recenzent, spadajo v njegovo edicijo *Kdo je kdo*, v našem primeru pa bi po nepotrebnem obremenili leksikon s podatki, ki povprečnemu bralcu nič ne povedo o trendih in družbenih omrežjih, zato nimajo družbeno-refleksivne vrednosti. Individuacija je povsem meščanski koncept, nas pa je zanimalo tudi mesto kot živ, spremenljiv in medsebojno prepleten organizem. V obseg, ki smo ga določili glede na razpoložljiva sredstva, se ni dalo v neskončnost stiskati dodatnih vsebin.

Še posebej preseneča Bajtovo zavračanje gesel o Dravi, Podravju, Štajerski, naravnih danostih, vodah, predelih mesta ipd. Kakor da še ni slišal za kulturno krajino, za ekologijo, za migracije in identifikacijske točke urbanega življenja. Kakor da družba in kultura lebdi v nekem posvečenem in osamosvojenem prostoru. Ne, sleherni civilizacija je tudi specifična produkcijska vpetost okolja in resursov in je tudi degradacija. Prostor ni zgolj umestitev, ampak je rezultat družbenih zamišljanj in pogajanj.

Recenzentovo mnenje, da zasnova »ni bila izdelana, sistematično domišljena in izvedena v vseh podrobnostih, da je

leksikon slab, pa naj vsebuje še tako dobre in izčrpne podatke«, je spet taka, ki vidi le prazno polovico kozarca. To preprosto ni res. Zasnova je bila precej natančna, vprašanje pa je, koliko so se posamezni »brezplačni« avtorji držali navodil. In kakšen je sploh bil moj mandat in navdih, da v opisanih produkcijskih pogojih dvigujem zahteve, s tem pa ogrozim sam projekt. EPK je samo enkrat in traja kratek čas, motivacije za take edicije ne bo več kmalu, če sploh še kdaj. Osebno sem od tega projekta in skrbi za 170 ljudi precej izčrpan.

Ko se boste torej, cenjeni bralci, odločali, ali le z zamahom roke opraviti z *Leksikonom mariborske družbe in kulture*, ker je to izdelek mariborskih malomeščanskih in pogoltnih amaterjev, ali pa bi nemara prelistali edicijo, ker je prva taka v Sloveniji in na svetu, upoštevajte družbeni in zgodovinski kontekst njenega nastajanja in njeno poslanstvo. Vse to boste seveda lahko razumeli, če boste knjigo sploh pogledali. Še posebej to velja za tiste, ki »gravitirajo« proti Mariboru. S tehnikalijami, kot so kazalke in podobno, se bomo mogoče ukvarjali kdaj drugič, če bodo pogoji za to, nismo pa se zaradi neizpolnjevanja najvišjih leksikografskih standardov odrekli temeljni ideji in poslanstvu projekta: povezati razpršena mestna intelektualna jedra, spisati pregled mariborske polpretekle družbe in kulture za »laično« bralstvo, spodbuditi samospoznavanje in samozavest, nakazati uspehe in zablode industrijske družbe in možne smeri razvoja, vpeti spodnještarsko urbanost v širše družbene in geografske prostore ipd. Predvsem pa postaviti spoznavne temelje za regionalizacijo in decentralizacijo države. Zato stane leksikon le 11 evrov! Literarna kritika je za vse te dimenzije pač prekratka.

Čeprav je moje življenje razpeto med Ljubljano in Mariborom in zato nujno presega lokalpatriotsko zaslepljenost in samovšečnost, si ob kritiki gospoda Bajta ne morem kaj, da v njej ne bi videl tudi kanček ljubljanske nevoščljivosti in nagajanja. Oj, kako bi bil počaščen, če bi se nam gospod Bajt v prihodnje pridružil in z nami dobrohotno podelil nekaj svojih bogatih izkušenj.

**Peter Simonič, urednik Leksikona mariborske družbe in kulture po letu 1945**





možnost presoje in dokončne odločitve dodatno zapletel, pripelje avtor na oder še fantovo mamo, ki s svojim nenaavadno (in skoraj nerazumljivo) pragmatičnim pristopom negotovost še poveča. Enoznačnega odgovora ni: sestra Alojzija sicer na videz slavi zmago (oče Flynn odide, a na boljši položaj), vendar na koncu vsa skrušena prizna, da tudi njo muči domar.

Režiser Alen Jelen je sledil naravi besedila in ga je postavil izrazito komorno, z minimalno likovno opremo in mizansceno, tako da je pozornost v celoti usmerjena v vsako izrečeno besedo in vsak najmanjši izrazni detalj štirih protagonistov, ki na odru ustvarijo intenzivno in krvavo bitko za resnico. Vesna Jevnikar, na videz neomajna v svojem prepričanju, trdoto sestre Alojzije na trenutke sicer nekoliko omili, pa vendar v gledalcu nenehno vzbuja temeljni dvom, ali jo dejansko žene skrb za dečka ali le prezir do ohlapnih načel, ki jih zagovarja oče Flynn. Vesna Slapar kot sestra Jakobina pretresljivo prikaže izgubljenost posameznika, ki ne more več zaupati v sočloveka. Borut Veselko kot oče Flynn gledalca takoj prepriča s svojim pozitivnim pristopom in dobrodušnostjo, s čimer spretno prekrije tudi morebitne nedoslednosti v svoji različici dogodkov. Za presenetljivo osvetlitev celotne zgodbe pa iz zornega kota v usodo vdane dečkove matere učinkovito poskrbi Maša Kagao Knez, k. g.

Uprizoritev drame *Dvom* v Kranju ohranja dragoceno in intrigantno dvoumnost besedila; dejansko se »drugo dejanje« odvijte pozneje v glavi gledalcev, ko sami poskušajo priti do jasnega odgovora. Naj se seveda še tako strinjajo s pozivom k razkrinkavanju pedofilije, ki opravičuje vsa sredstva, in s pozornostjo, ki jo je treba nameniti najmanjšemu sumu v to smer (v primeru Flynnove krivde), se vseeno zavedo tudi katastrofalnih posledic, ki jih lahko zapustita neosnovani sum in obtožba (v primeru Flynnove nedolžnosti je kolateralna škoda vsaj še deček, ki je izgubil svojega edinega zavetnika in prijatelja).

Predstava, ki tako premočrtno in jasno razpira vprašanja osebne morale in odgovornosti za svoja dejanja, je še kako dobrodošla – tako zaradi univerzalnosti »sporočila« kot zaradi specifičnosti trenutnega stanja slovenske družbe. Ali, kot pravi sestra Alojzija: »Mogoče pa ni mišljeno, da bi mirno spali.« **VESNA JURCA TADEL**

● ● ● ODER

## Hej, Slovani, takle mamo

DOROTA MASŁOWSKA: **Pri nas je vse v redu.** Prevod Darja Dominkuš, režija Ivana Djilas. Mala Drama, Ljubljana. Premiera 7. 11. 2012 (ogled ponovitve 8. 11.), 80 min.

Igra *Pri nas je vse v redu* poljske avtorice mlajše generacije Dorote Masłowske (1983) je natančen, duhovit in brutalen prikaz stanja v sodobni Poljski – pa ne le tam; napisana pred štirimi leti predstavlja nenavadno, originalen izbruh vseh nakopičenih frustracij, travm, spoznanj, dilem in vprašanj, ki so danes še kako aktualna tudi za nas.

Iz začetnega prikaza klavstrofobičnega životarjenja in frustriranega sobivanja treh generacij v izrazito skromnih življenjskih pogojih se njeno obzorje sčasoma razširi še na druge tipične predstavnike poljske družbe in nazadnje, kot se za čas globalizacije spodobi, na cel svet. Avtorica se brez dlake na jeziku vtika v neštete primere sodobnih družbenih anomalij in z velikansko dozo črnega humorja ter samoironije razgalja vso bedo raznoterih primerov sodobne eksistence, ki naselejujejo sodobno Poljsko. Ob temah, ki se jih loteva (včasih tudi le z eno repliko) – od socialne bede na Poljskem do ekstremnega izkoriščanja v imenu globalnega kapitalizma v tretjem svetu, od intimnih tegob posameznika do travm celotnega naroda, od praznih idealov hiperpotrošništva do zavoženosti celega sveta –, ne ponuja nobenih rešitev, pač pa le suho evidentira podobe iz urbanega življenja, prežetega z medijsko vsiljenimi nedosegljivimi ideali. Igra je napisana v nasekanih prizorih, zgodba pred očmi gledalcev nenehno zavija v nove meandre, realnost se zlagoma prepleta s fikcijo, dokler se v finalnih prizorih vse skupaj ne razsuje na drobne koščke.

Izziv (in past), ki ga predstavljata izrazita razslojenost in odprta forma besedila, je režiserka Ivana Djilas izkoristila za postavitev inteligentne, ostre, na trenutke bridko smešne, vseskozi pa globoko pomenljive in zaokrožene predstave. Z izrazito masko in kostumi (izvrsten presepek Jelene Prokovič) in dodanimi videoprojekcijami (scenograf Branko Hojnik) vzpostavlja neusmiljeno, rahlo groteskno podobo našega sveta, zlasti učinkovito in povedno v prepletanju in kontrastiranju filmsko-televizijsko lahkotne, prazne bleščavosti in otopele obupnosti vsakdana. Temu stilu sledi tudi celotna ekipa igralcev, ki se brez izjeme odlično znajde v nedoločljivem polju medvrstičnega komentiranja in pretirano realističnega izraza. Pri tem osebe praviloma govorijo druga mimo druge, pravi dialog se skoraj nikoli ne vzpostavi, neposredni nagovori pa večinoma izražajo vso netolerantnost in surovost današnjih medčloveških odnosov.

Osrednjo trojko predstavljajo hčerka, mama in babica, ki živijo praktično druga na drugi v premajhnem stanovanju: babica (Silva Čušin), povsem zadržta v preteklost, za vedno ujeta v trenutek, ko se ji je življenje z izbruhom 2. svetovne vojne sesulo v prah; mama (Saša Pavček), skoraj uživaško zaciklana v bedni vsakdan, kjer ji višek predstavlja naslajanje nad modnimi nasveti v zastareli reviji in topo strmenje v televizijski ekran; hčerka (Alida Bevk), po eni strani sodelujoča v družinskem ritualu najedanja, po drugi glas avtorice, ki nam proti koncu v obraz zmeče srhljiv monolog o tem, zakaj noče biti Poljakinja. V ta omejeni svet polagoma vstopajo debela sosedka (Nina Valič), družica pri ne-konsumiranju dobrin potrošniške družbe; filmski režiser (Matjaž Tribušon), predstavnik etablirane umetniške elite v vsej zlaganosti in kobajagi družbene angažiranosti; filmski zvezdnik (Aljaž Jovanovič), ki pred očmi televizijskega občestva neženirano in v stilu neverjetne prostodušnosti resničnostnih šovov razkrije vso praznino in zavoženost svoje intime, pri čemer TV-voditeljica (Iva Babič) joka od ganjenosti; zmedena ženska (Vanja Plut), ki si zaman poskuša pomiriti vest z dobrodelnimi načrti; in na videu še virtualna starleta (Tina Vrbnjak), nedosegljivi ideal v svoji umetni popolnosti.

Skoraj odveč se zdi ugotavljanje, kako zelo ta bedna poljska situacija – z nenehnim spraševanjem o identiteti, z nenehnimi negativnimi definicijami samih sebe, z večno družbeno razklanostjo, z večnim samoomalovaževanjem, z večnim hrepenenjem po nečem, kar je zunaj, z večnim vračanjem v pretekle travme, s popolnim pomanjkanjem ciljev – odzvanja v trenutnem stanju slovenske družbe. Glavni dosežek te žalostno smešne in lucidno aktualne predstave je, da naš fokus vsaj za kratek čas usmeri na fenomene sodobnega sveta, s katerimi smo že tako spriznjeni, da jih niti ne opazimo več, in da za hip osvestimo absurdne, celo srhljive postulate, na katerih stoji sodobna družba. **VESNA JURCA TADEL**

● ● ● ODER

## Analiza, rekonstrukcija in vizualizacija

IGOR STRAVINSKI: **Otteto (8 nihajev za njegovo visokost).** Koncept in koreografija Iztok Kovač, dirigentka Živa Ploj Peršuh. En Knap Group, Španski borci, Ljubljana. Premiera 23. 10. 2012, 60 min.

V rokah držim trobento, prste imam skrbno položene na tipke, vdihnem s prepono in čakam, da mi dirigent pokaže vstop ... Spomnim se, da sem si kot otrok v domišljiji večkrat predstavljala, kako je igrati v orkestru. Pri tem me je najbolj zanimalo to, kar je občinstvu skrito, namreč, kaj vse izvaja dirigent. Odgovor je nazorno ponudil uvodni del »plesnega koncerta« *Ottet*. Dirigentka Živa Ploj Peršuh je pred spuščeno gledališko zaveso obrnjena k občinstvu dirigirala fiktivnemu orkestru oziroma nam, gledalcem. V popolni koncentraciji je zavzeto sledila ritmu, ki ga je narekovala partitura, položena na dirigentski pult, in nam tako s pomočjo ozvočenja razkrila drobne skrivnosti diriganja. Potem se je obrnila proti odru, zavesa se je odgnila.

Na navideznem notnem črtovju so zaplesala »glasbila« oziroma plesalci. Vsa od petih članov En Knap Group (EKG) je namreč predstavljal eno od glasbil, bolj ali manj prepričljivo izrazil njegovo naravo in z gibom uprizoril vsak v partituri zapisan ton. V naslednjem prizoru je plesalec Luke Dunne izvedel domiselni nagovor Igorja Stravinskega (simbolično ga predstavlja nihalo) in tako razkril del ustvarjalnega življenja velikega umetnika. Osmerica glasbenikov (ansambel Festine) se je usedla horizontalno pred občinstvo in nato zdrsnila v temo, ki jo je prerezalo zeleno notno črtovje. Oglasil se je metronom, ki ga je odlično upodobil novi član EKG, enaindvajsetletni Madžar Bence Mezei. Poleg gibanja, ki razkriva njegov študij klasičnega baleta, je spretno pokazal tudi znanje drugih plesnih zvrsti; petindvajsetletna Švedinja Ida Hellsten, ki se je skupini prav tako pridružila po majski avdiciji, pa tokrat razen z dobrim plesnim znanjem ni posebej opozorila nase.

Sledil je prizor, ki je razkril doživljanje glasbenikov na vaji *Otteta*. Osmerica pihalcev je sede v ravni vrsti vadila pod vodstvom dirigentke, ki je večkrat prekinila izvajanje skladbe. Ni bilo težko ugotoviti, da gre za zahtevno menjava ritma, ki terja izjemno koncentracijo glasbenikov, da so imeli težave z ritmom tudi plesalci, pa je ponazorila s plesom po številkah Ana Štefanec. Projekcije so nas nato pripeljale v podzavest Stravinskega. Poslušali smo njegov glas, ki je pripovedoval o nastanku skladbe. Med drugim je povedal: »Moj *Ottet* ni čustveno delo, ampak je skladba, zgrajena iz objektivnih elementov, ki so sami sebi zadostni.« To dejstvo je udeležila predstava in v finalnem, spektakularnem prizoru združila vse štiri elemente (glasbenike, dirigentko, plesalce in ekipo, ki je poskrbela za narativno vizualno podobo) in torej štiri različne pristope ustvarjalcev. Omeniti velja še duhoviti uvod plesalca

Tamása Tuza v zaključni del, v katerem se je igraje odzival na muziciranje glasbenikov.

Devetinosemdeset let stara skladba *Ottet*, ki je v glasbo vpeljala neoklasicizem ter strukturalno razmišljanje, je očitno aktualna še danes. Iztok Kovač je dobrih 16 minut dolgo kompozicijo analiziral, rekonstruiral in vizualiziral v sodelovanju z dirigentko Živo Ploj Peršuh in muzikologom Gregorjem Pompetom, ki je pripravil kompozicijske dopolnitve. Predstava je izziv za vse, še posebej glasbenike in plesalce, ki so morali poleg doslednega izvajanja nameenjati pozornost še zahtevnemu oblikovanju medsebojnih odnosov.

Ker gre v izhodišču vendarle za plesni projekt, velja kljub celostno gledano dobri izvedbi še dodatno izpostaviti En Knap Group. Skupina je po petih letih delovanja kos domala vsakemu izzivu, njen vodja Iztok Kovač pa nenehno idejno in koreografsko preseneča ter s svojim delovanjem dokazuje, da je treba sodobnemu plesu pri nas postavljati še zahtevnejša merila. In četudi je koga morda zmotil pedagoški pristop, bo ta gotovo vabljev in poučen za mlajše občinstvo. **TINA ŠROT**

● ● ● ODER

## Inovativno in poglobljeno

SERGEJ PROKOFJEV: **Romeo in Julija.** Koreografija Valentina Turcu. SNG Maribor Balet, 9. 11. 2012, 105 min.

Strast, sovraštvo, ljubezen, nasilje, hrepenenje ... in unikatni koreografski jezik, ki ga baletni svet ljubkovalno imenuje »valentinizem« in ki plesalcem pomaga pri oblikovanju vlog in izražanju čustev. Valentina Turcu na pot raziskovanja globin čustev popelje še tako zadržanega plesalca in ga opogumi, da doživljanje lika brez zadržkov zlije s plesom.

Novo ustvarjeni balet *Romeo in Julija* je nadvse dinamičen in zlahka razumljiv. Turcujeva je s pomočjo dirigenta Alekseja Baklana spretno skrajšala glasbeno predlogo Prokofjeva in povsem ohranila zgodbo. Balet, ki zdaj še bolje sledi Shakespearovi mojstrovini, se namreč izogne vložkom, ki niso bistveni za razumevanje vsebine.

Začetek znane pripovedi, ki se razplete v štirih dneh, z divjim sabljanjem slikovito zaznamuje spor dveh močnih veronskih družin, Montegov in Capuletov. Njuno moč, krutost in medsebojno igro moči krepijo poudarjeni liki najpomembnejših članov družine (igralsko izstopata Tanja Baronik in Sergiu Moga kot Julijina starša). Sledi usodni prepir, ki ga zanetita mlada pripadnika obeh družin, Julijin bratranec Tybalt in Romeoov prijatelj Benvolio. Tybaltova mračna, psihotična narava je učinkovito izražena s pomočjo novo ustvarjenega lika, junaku predane ljubimke (Branka Popovici). Tybalt (Sytze Jan Luske) se nebrzdano predaja strastem, čudaškemu vedenju in agresiji, ki v drugem dejanju logično privede do umora živahnega in provokativnega Mercutia (Matjaž Marin).

Catarina de Meneses v vlogi Julije je balerina, ki na odru navdušuje tako z izvrstno baletno tehniko kot s svojo osebnostjo, že večkrat pa je pokazala tudi igralski talent, denimo v predstavi *Vojček*, z vlogo eterične Giselle ali kot ljubka Klara v *Hrestaču*. Lik Julije je oblikovala tenkočutno in predvsem v drugem dejanju s pretresljivim čustvenim nabojem. Anton Bogov je kot edinstven lirični plesalec z vrhunsko klasično baletno tehniko vzajemno dopolnjeval čustvo dveh mladih zaljubljenec. Čeprav je posodobljena koreografija izvela marsikatero atraktivne virtuozne klasične baletne elemente, je v vsako baletno gesto, lahkotnimi dvigi svoje partnerke in z izrazom predane nežnosti soustvarjal umetniški presežek. Zrelost tako v tehničnem kot tudi v igralskem pogledu je pokazal Matjaž Marin, kot zvezda plesa v maskah pa je zasijala Alenka Ribič v vlogi Kolombine. Orkester ni igral dovolj precizno, čeprav je bilo dirigentsko vodstvo Alekseja Baklana predano, temperamentno in odzivno na odrsko dogajanje.

Valentina Turcu se drži zahtevnega, klasičnega baletnega sloga, pri čemer se očitno odlično dopolnjuje z mariborskim koreografskim mojstrom Leom Mujičem. Predvsem prvi skupinski prizor bi zaradi težko izvedljivih podržk potreboval več vaj, ki bi zagotovile natančno usklajenost v izvedbi. Sicer pa je baletni ansambel med drugim dobro izvedel prizore sabljanja (napotki Marina Turcuja) in tudi igralsko v celoti prepričal. Scenografija (Marko Japelj) je bila preprosta, a učinkovita; mogočni stebri so z nekaj premiki omogočali vedno nove učinke. V ozadju je bila nekoliko preveč zakrita projekcija fragmentov znamenite Botticellijeve *Pomladi*. Oblikovanje svetlobe (Pascal Mérat) je učinkovito sledilo zgodbi, kostumi (Leo Kulaš) pa so poudarjali status in osebnosti likov ter njihova čustvovanja (posebej izrazito je bila zastopana rdeča barva, ki se večkrat pojavlja v koreografijah Turcujeve).

Novo koreografijo *Romeo in Julija* odlikujejo inovativnost, izbrušena estetika in poudarjena čustnost. Od Valentina Turcu lahko še veliko pričakujemo! **TINA ŠROT**

# Bomo ostali v Ieru ali bomo šli lahko po svoje?

JOŽKO RUTAR

**S**lovenskega filma se že vrsto let drži prekletstvo: imamo dežurne filmske kritike in nerealizirane režiserje, ki menijo, da so z ogle-dom vsakodnevne televizijske produkcije ali posedovanjem videokamere, v zadnjem času pa celo samo pametnega telefona, že sposobni realizirati film, ki bo boljši od vsega, kar je narejeno profesionalno. Vsem je tudi skupno, da našo nacionalno produkcijo primerjajo z največjimi mojstri obrti na svetu, ki ustvarjajo na velikih in finančno močnih trgih, kjer je ta poklic cenjen in podprt glede na svoj velik vpliv in doseg širokih množic gledalcev. Ta nacionalna bolezen se je v zadnjih letih razširila tudi na odločevalce v kulturni politiki, kjer filmu nikoli ni uspelo dobiti ne teže ne znatnega deleža finančne pogače, ki jo naša država namenja za kulturo. Že podatek, da se za filmsko in avdi-ovizualno dejavnost letno namenja manj kot tri odstotke proračuna za kulturo (kar je manj kot za eno slovensko nacionalno gledališče), pove dovolj.

Ker je nastajanje avdi-ovizualnih del projektno in prototipno, je razumljivo, da so po vsej Evropi vzpostavili sistem neodvisnih producentov, ki samostojno razvijajo in producirajo ter pozneje tudi distribuirajo filme. Pomena avdi-ovizualne kulture se še kako zaveda tudi Evropska skupnost, ki mu dodeljuje okoli petdeset odstotkov sredstev, namenjenih kulturi.

Filmski medij je brez dvoma najbolj določujoče kulturno področje 21. stoletja. Ima izjemen vpliv na širok krog potrošnikov kulture in bi moral imeti že zaradi tega tudi tovrstno pomembno težo pri finančni in sistemski podpori, predvsem pa pri samem ustvarjanju kulturne politike.

Ob seznanitvi z dejstvom, da Slovenskega filmskega centra (SFC) ne bodo ukinili in da bo resorno ministrstvo po novem Zakonu za uravnoteženje javnih financ SFC sofinanciralo zgolj plače za tri uslužbenke in nič za stroške obratovanja agencije, mi je minister dr. Žiga Turk v ljudo namenil rok osmih ur za predloge, kako agenciji zagotoviti dodatna sredstva. Predlog je v osmih urah tudi prejel, a uradnega odgovora niti po osmih mesecih še ni. Prvotni predlog smo s strokovnimi sodelavci na SFC nadgradili v *Osnutek strategije za razvoj slovenske kinematografije*. Dokument na več kot tridesetih straneh, podkrepjen s stotimi stranmi statistik, je ministrstvo prejelo julija letos in doslej nanj ni odgovorilo. Kot naslednji korak je bil na podlagi tega dokumenta organiziran *Posvet o prihodnosti slovenskega filma v času filmskega festivala v Portorožu*, za katerega je minister udeležbo sprva potrdil, potem pa jo tik pred zdajci odpovedal. Že pred njegovo odpovedjo so se udeležbi odpovedali tudi vabljenci z ministrstva za finance in ministrstva za gospodarski razvoj. Na portoroškem posvetu so sodelovali vrhunski evropski praktiki, ki so vsi po vrsti potrdili teze domače stroke in tudi podali nasvete, kako jih realizirati. Izpostavili so predvsem vlogo države pri zagotavljanju stabilnega okolja za filmsko dejavnost, vlogo televizij pri financiranju avdi-ovizualne produkcije ter vpliv davčnih vzpodbud na področju filma.

Na SFC menimo, da so trije temeljni uspešnega delovanja na področju kinematografije stabilno in diferencirano financiranje, širok in raznovrsten sistem predvajanja del ter zvesto občinstvo.

Osnovna teza, kako poleg državnega proračuna še zagotavljati sredstva za domači film,

Neskromno menim, da je v slovenski kulturi, še zlasti v času zategovanja pasu, precej unikatno, da neki finančno relativno nepomemben del sistema, kot je SFC, ne joka in ne protestira, kako usodno ga bodo prizadeli proračunski rezi v kulturi, temveč da politiki sam predlaga rešitve, ki bi celo razbremenile državni proračun.

je, da naj k razvoju produkcije in vseh ostalih vzpodbud prispevajo vsi subjekti, ki na tem razširjenem področju delujejo in na avdi-ovizualnih vsebinah gradijo svoje poslovne modele ter ustvarjajo dobiček na račun teh vsebin. Pri tem SFC predlaga uvedbo zunajproračunskega financiranja s strani javne in zasebnih televizij, deleža od prodanih kinovstopnic, prodaje devedejev in videa na zahtevo, oglaševanja na televizijah in v kabelskih sistemih, kakor tudi iz naslova prenosa televizijskega in avdi-ovizualnih signalov pri mobilnih, kabelskih in satelitskih operaterjih ter internetnih ponudnikih. Edini predlog, ki odstopa od prvotnega predloga, je predlog o deležu loterijskega prihodka, ki pa je naveden opcijsko, saj se iz tega vira v Sloveniji napajajo predvsem invalidske, humanitarne in športne organizacije.

Nobeden od predlogov ni unikum, saj so tovrstne sisteme že uvedle številne članice Evropske unije na nacionalni in regionalni ravni, rezultati tako sistematično razvitega področja pa so vidni in jih lahko opazujemo tudi pri nas. Vsaka od držav je uvedla vsaj nekatere vire, najbolj razvite sisteme pa imata na tem področju Francija in Nemčija. Kar nekaj nam sorodnih oziroma primerljivih držav je tovrstne spremembe izvedlo pred nekaj leti, pri tem pa je treba izpostaviti predvsem Poljsko, Slovaško in Hrvaško, kjer so spremembe uvedli s politično podporo, rezultate pa danes že žanjejo tako na nacionalni kot mednarodni ravni.

Primerjalne študije za leto 2009 kažejo, da se na ravni Evropske unije iz javnih sredstev zbere približno 50 odstotkov razpoložljivih sredstev za filmsko dejavnost. Drugi najpomembnejši vir so javne in zasebne televizije, ki v nacionalne in lokalne sklade prispevajo prek 30 odstotkov sredstev, 8,6 odstotka priteče v sklade s posebnimi davki na kinovstopnice, loterijski denar prispeva 3,8 odstotka, preostanek pa je razpršen med druge vire.

Drugo področje, ki ga potrebujemo za vzpostavitev stabilnega sistema nacionalne kinematografije, pa je uvedba davčno vzpodbudne zakonodaje za filmsko produkcijo, ki bi v Slovenijo pritegnila tuje filmske ekipe in s tem okrepila samo produkcijo. Posledično bi prišlo do boljšega izkoristka kadrovske in tehničnih virov, večje prepoznavnosti Slovenije kot turistične destinacije ter povečanega priliva v državni proračun prek plačanih davkov.

Neskromno menim, da je v slovenski kulturi, še zlasti v času zategovanja pasu, precej unikatno, da neki finančno relativno nepomemben del sistema, kot je SFC, ne joka in ne protestira, kako usodno ga bodo prizadeli proračunski rezi v kulturi, temveč da politiki sam predlaga rešitve, ki bi celo razbremenile državni proračun. A očitno je namesto aktivne izpeljave novega razvojnega modela tovrstno idejo laže pospraviti v predal in se prepustiti *lassaez-fairu*, ki je v naši družbi žal prevladujoč nosilni element delovanja. In to kljub temu, da lahko Slovenija ponovno stopi na področje gospodarske rasti in razvoja samo z aktivnim in konstruktivnim delovanjem in kreiranjem novih priložnosti.

Pri tem pa ne bi smeli zanemariti neformalnega in lobističnega vpliva vseh tistih, ki bi jih tovrstni ukrepi kratkoročno finančno prizadeli. Upam si trditi, da bi s temi rešitvami dolgoročno pridobili vsi deležniki na avdi-ovizualnem področju, saj bi se z večjo, kvalitetnejšo in disperzirano produkcijo celoten sektor še bolj razvijal, povečala bi se profesionalnost vseh delujočih in nenazadnje tudi kvaliteta. Kreativne industrije, med katerimi je filmska ustvarjalnost ena od

nosilnih, so prihodnost delovanja in razvoja sodobne družbe in kot takšne bi jih bilo treba tudi razvijati.

Eden od pomislekov, ki se pri krčenju proračunskih sredstev za izvajanje raznih dejavnosti pojavlja, je, da gre pri tem za sofisticirano obliko cenzure – ne sicer za tisto klasično, poznano iz zgodovine, temveč novo, t. i. ekonomsko cenzuro. Če je za politično cenzuro značilno, da prepoveduje in onemogoča prikazovanje provokativnih in politiki nevšečnih del, pa je za ekonomsko cenzuro značilno, da propagira produkcijo, ki bo všečna širokim množicam, kar pa ukaluplja in vodi k zadovoljevanju kar najširših okusov. Že iz zgodovine je znano, da pravi avtorji vedno nastopajo kot disidenti. Ni res, da tovrstni avtorji nimajo občinstva, res pa je, da tovrstno občinstvo ni tako veliko ali pa se bo mogoče vzpostavilo šele v prihodnosti. Upoštevati je treba tudi, da zakoni prostega pretoka blaga in storitev na kapitalsko tako zahtevnih področjih, kot sta film in avdi-ovizualna industrija, hitro vodijo k resni motnji konkurenčnosti, posebno na tako demografsko majhnem in jezikovno omejenem področju, kot je Slovenija. Z besedami spornega medijskega mogotca Ruperta Murdocha: »Konkurenčnost je dobra, a onemogočanje konkurenčnosti je še boljše!«

Druga programska prioriteta, ki smo jo posredovali ministrstvu, je kar se da širok dostop do občinstva in prikazovanja. Zato se nam zdi nesmiselno, da resorno ministrstvo še vedno upravlja z dvema ciljima razpisoma, in sicer za distribucijo umetniških filmov in za sofinanciranje art kino mreže. Menimo, da bi se morale vse dejavnosti, ki se dotikajo kinematografije, osredotočiti na enem mestu, namesto da se parcialno majhen del financira iz ministrstva. SFC je že prevzel obveznost sofinanciranja digitalizacije art kino mreže po Sloveniji in s tem posredno vstopil tudi na področje reproduktivne kinematografije. V zadnjih dveh letih vse več sredstev namenjamo filmski vzgoji, ki bo kreirala nove gledalce in predvsem mladim v času neomejenih možnosti, ki jih nudi na stotine televizijskih kanalov, omogočila poglobljen in drugačen pogled na film kot umetnost. Prav na občinstvu, ki ga je šele treba vzgojiti, lahko edino gradimo prihodnost.

Z vsemi predlaganimi rešitvami bi Slovenski filmski center lahko dejansko postal to, kar bi moral biti – osrednja nacionalna ustanova na področju filma in kinematografije, ki bi kreirala strategije in sisteme financiranja ter koordinirala delovanje celotnega področja. Seveda pa je to nemogoče doseči, dokler nad delovanjem centra kot Damoklejev meč visi omejitev financiranja zaposlovanja in financiranja delovanja kot eden od ključnih sistemskih varčevalnih ukrepov na področju kulture. ■

Jožko Rutar je direktor Slovenskega filmskega centra.

pogledi

naslednja številka izide  
28. novembra 2012

NAROČILA  
IN DODATNE  
INFORMACIJE:

080 11 99, 01 47 37 600,

www.pogledi.si ali narocnine@delo.si

## NOVO IZ ZBIRKE KODA NA PRIHAJAJOČEM KNJIŽNEM SEJMU!



### FRAGMENTI PREDOKRATIKOV

(ur. Gorazd Kocijančič)

Izvori filozofije in znanosti zahodne civilizacije v treh knjigah, integralni prevod po klasični Diels-Kranzovi izdaji, prvič v slovenščini! Epohalno delo, ki prinaša več kot 2200 strani dvojezičnih tekstov (slovensko in starogrško ali latinsko) in bogat spremni aparat je plod dela devetih vrhunskih prevajalcev-filologov in filozofov (D. Benko, Ž. Borak, J. Ciglencečki, I. J. Fridl, M. Horvat, G. Kocijančič, D. Movrin, B. Vežjak, S. Weiss in F. Zore).

**Tri trdo vezane in razkošno opremljene knjige v ličnem ovitku lahko samo v času knjižnega sejma ugodno prednaročite za le 149 EUR! (cena po izidu: 179 EUR)**

*Knjiga, ki sodi na knjižno polico vsakega intelektualca!*

**Dogodek na sejmu:**

**petek, 23. 11., ob 17.00, Debatna kavarna:**

Kaj se lahko današnji državniki naučijo od antičnih filozofov?

Obiščite nas na **KNJIŽNEM SEJMU**  
(20.-25. november v Cankarjevem domu)  
na stojnici Študentske založbe v Prvem preddverju  
(P-06) in izkoristite ugodne sejemske knjižne nakupe  
**s popusti do 60%!**  
Izbirate lahko med peštrim naborom naslovov od  
**2 EUR naprej**, popust pa vam nudimo tudi na vse  
knjižne novosti naše založbe!



### ALOJZ IHAN:

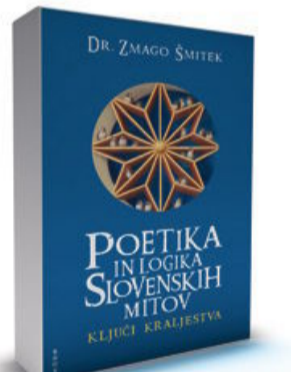
*Državlanski eseji*

Ihan v dvanajstih esejih s klinično mirnostjo secira človeško moralo in hkrati niti v enem trenutku ne moralizira.

*Psihopatologija države skozi pogled zdravnika in pisatelja. Toda ne pisana kot literatura, temveč v dobesednem pomenu eseja: duhovito, s presenetljivimi obrati, ki pa ne zabavajo, temveč zmrazijo.* (Mladina)

Prava knjiga ob pravem trenutku!

**Podpisovanje knjig:**  
**petek, 23. 11., ob 18.00,**  
**na stojnici Študentske založbe**



### ZMAGA ŠMITEK:

*Poetika in logika slovenskih mitov. Ključi kraljestva*

Težko pričakovano nadaljevanje razprodane knjižne uspešnice slovenskega etnologa dr. Zmaga Šmitka **Slovenska mitologija**. Nova knjiga prinaša nadgradnjo in dopolnitev prve knjige, opremljena pa je z več kot 130 enotami slikovnega gradiva, ki ga je avtor zbiral več let. Knjiga bo navdušila tako poznavalce kot ljubitelje mitoloških tem!

**Dogodka na sejmu:**  
**četrtek, 22. 11., ob 18.00, Forum za obiskovalce: Najboljši prizori iz slovenske mitologije – impro zabava za vse generacije**

(skeče izvajata Boštjan Gorenc-Pižama in Andrej Težak – Tešky)

**petek, 23. 11., ob 12.00**

**v Debatni kavarni:**

pogovor dr. Zmaga Šmitka s Tino Košir. Sledi podpisovanje knjig.



### DARJA KOTER:

*Zgodovina slovenske glasbe*

Dvodielna monografija o zgodovini slovenske glasbe je novo delo te vrste po dolgih letih. V dveh knjigah: **Slovenska glasba 1848-1919** ter **Slovenska glasba 1919-1991** avtorica razvoj slovenske glasbe prikaže v soodvisnosti od vsakokratnih družbenih oziroma družbeno-političnih sprememb. Delo predstavlja dragocen pregled za vse, ki jih slovenska glasba zanima profesionalno, študijsko ali zgolj ljubiteljsko.



### BERNARD NEŽMAH:

*Zgodovina slovenskega časopisnega novinarstva*

Kdaj so nastopili prvi avtorsko podpisani članki? Kakšna je bila vloga cenzure? Kakšne so vzporednice z današnjim novinarstvom? Odgovore na ta in še mnoga druga vprašanja bralec dobi v več kot izčrpnem rezultatu Nežmahovih zgodovinskih, socioloških in komunikoloških raziskav.

**Dogodek na sejmu:**  
**četrtek, 22. 11., ob 18.00**  
**v Debatni kavarni:**

Bernard Nežmah in Sandra Bašič Hrvatini v pogovoru o stanju današnjega novinarstva pri nas glede na njegov zgodovinski razvoj.

Sledi podpisovanje knjig.

Študentska založba

Ugodni nakupi tudi na spletu: [WWW.KNJIGARNA-BELETRINA.COM](http://WWW.KNJIGARNA-BELETRINA.COM)