



OB SLOVENSKEM
KNJIŽNEM SEJMU

O knjigah in
knjigarnah

SLOVANSKA
VZAJEMNOST

Kaj vemo drug
o drugem?

KIPARSTVO DANES
V CELJU

Orodja in živa dela

POSODABLJANJE
MUZEJEV

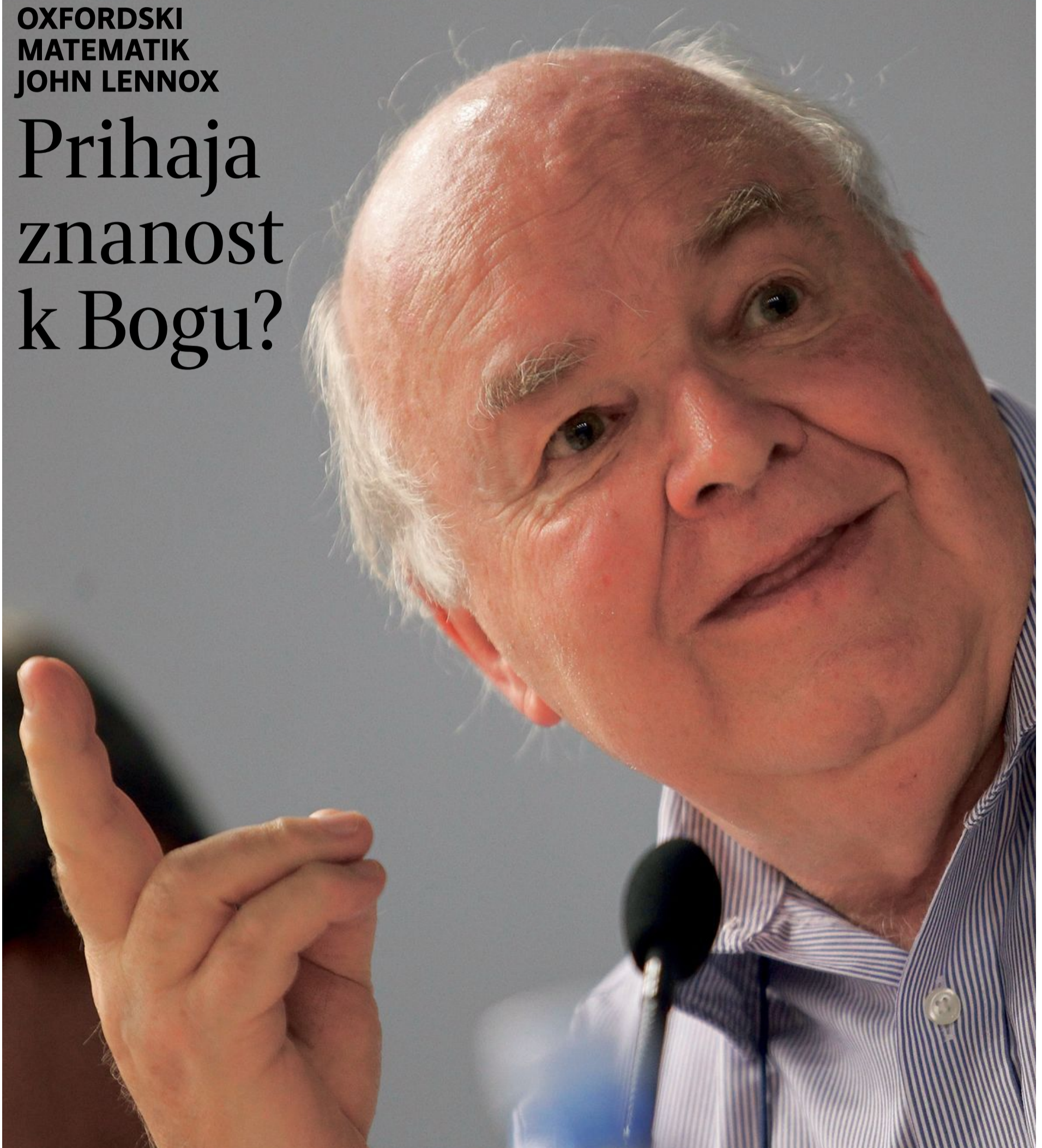
Dediščina smo ljudje

KULTURALIZACIJA
VESOLJA

Monumentalni
ruski vplivi

OXFORDSKI
MATEMATIK
JOHN LENNOX

Prihaja znanost k Bogu?



Resno branje.



NOVA
ŠTEVILKA



Na izbranih prodajnih mestih s knjigo Česa se ne da kupiti z denarjem na voljo za **samo 8,99 EUR!**

Svetovna uspešnica enega najvidnejših mislecev našega časa.

Več o vsebini 7. številke na www.delo.si/defacto.

Ob naročilu na revijo prejmete darilo: dve vstopnici za razstavo **Tito – obraz Jugoslavije** (7. 11. 2013 – 28. 2. 2014, Gospodarsko razstavišče)



LETNA NAROČNINA (4 ŠTEVILKE) PO AKCIJSKI PONUDBI ZA NOVE NAROČNIKE:

25 % za naročnike Delovih edicij 15,60 EUR – 25 % = 11,70 EUR

15 % za druge 15,60 EUR – 15 % = 13,26 EUR

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



DELO
DE
FACTO

Delo, d. d., Dunajska 5, SI 1509 Ljubljana, 563638

Do darila so upravičeni novi naročniki Delo De facto z aktivirano naročnino od 10. oktobra do 4. decembra 2013. Naročnina je aktivirana, ko je plačan predračun oz. je pridobljena avtorizacija plačilne transakcije v primeru plačila s kreditno kartico. Naročnik se na revijo Delo De facto naroči za nedoločen čas oziroma do pisnega preklica. Splošne pogoje naročnine najdete na etrafrika.delo.si.

4-5 DOM IN SVET

6 DEJANJE

BOJAN ŠVIGELJ, GLAVNI UREDNIK ZALOŽBE MLADINSKA KNJIGA

ZVON

7 SEJALCI

Slavko Pregl je s svojim novim delom za odrasle *Kukavičje jajce* posegel v polpreteklo zgodovino in v medčloveške odnose, kakršni čakajo njegove mladinske junake po vstopu v svet odraslih. **Žiga Rus** ugotavlja, da delo ne zahteva preveč natreniranega bralca.

8 FRANCOSKO-NEMŠKI VLAK V BENETKAH

Lilijana Stepančič je ob zaprtju 55. mednarodne razstave likovne umetnosti v Benetkah, znane tudi kot *Beneški bienale*, strnila vtise.



9 POJDI TJA / KAMOR NE MOREŠ

Ob izidu dvojezične publikacije *Kerubski popotnik* izpod peresa Angela Silezija **Jelka Kerneva Štrajna** analizira delo tega baročnega avtorja nemško-poljskega rodu, enega najpomembnejših novoveških krščanskih mistikov, čigar misel je vplivala tudi na poznejšo filozofsko in pesniško misel Zahoda.



NASLOVNICA

Ljubljano je pred kratkim obiskal **John Lennox**, vrhunski matematik in filozof znanosti, ki je v širši javnosti zaslovel predvsem kot eden izmed vodilnih glasov sodobne debate o odnosu med znanostjo in religioznim verovanjem.
Foto Tomi Lombar



10-11 POETOGRFIJA PARIZA

Med sinjemodre platnice Queneaujeve pesniške zbirke *Po ulicah* (Courir les rues, 1967) se je potopil **Jaroslav Skrušný**.

12 MOJE ŽIVLJENJE Z MARCELOM REICH-RANICKIM, KRITIKOM

Tanja Petrič piše o smrti nemškega literarnega papeža, čigar nekrologov niso objavljali samo nemški, temveč tudi tuji, celo slovenski mediji.

13 ORODJA IN ŽIVA DELA

Kaja Kraner piše o štiri leta trajajočem projektu *Kiparstvo danes*, ki ni bil zasnovan kot klasifikacija sodobne kiparske produkcije pri nas, temveč kot odprta struktura, »nezaključen zaključek«.

14-15 SCENARISTIKA: HOBI ALI POKLIC

Žiga Valetič, ki se je udeležil Londonskega festivala scenaristov, ugotavlja, da je bila to ena tistih izkušenj, ki ti spremenijo življenje.

16-17 PROBLEMI

ALI ZNANOST VODI K BOGU?

Johna Lennox, matematika in filozofa znanosti na Univerzi v Oxfordu, ki o vprašanih meja sodobne znanosti debatira z največjimi umi po vsem svetu, ob njegovem drugem obisku Slovenije predstavlja **Matic Kocijančič**.

18-19 SLOVANSKA VZAJEMNOST

RUSKO PODUHOVLJENJE IN KULTURALIZACIJA VESOLJA

Kot odmev na Mednarodni kolokvij Vesolje in estetika, ki je potekal v KSEVT v Vitanju, **dr. Miha Javornik** opozarja, da proces vzajemne komunikacije z vesoljem nikakor ni nekaj novega; Rusi so to gibanje poimenovali bodočništvo.

OD SEMINARJA DO DVEH ODDELKOV

Uvajamo novo rubriko: po obdobjih oziranja slovenske kulture proti Dunaju, Parizu, Združenim državam Amerike in zadnja leta Berlinu, bomo nekaj pozornosti posvetili kulturam, s katerimi smo povezani na več ravneh – slovanskim. Uvodno predstavitev poučevanja slovanskih jezikov in književnosti na ljubljanski univerzi je pripravila **dr. Đurđa Strsoglavc**.

20-21 KRITIKA

KNJIGA: Nataša Konc Lorenzutti: Kava pri dišečem jasminu (Tina Vrščaj)

KINO: Otožna Jasmine, r. Woody Allen (Denis Valič)

KONCERT: Oranžni 2, Orkester slovenske filharmonije (Stanislav Koblar)

22 RAZGLEDI

ŽIGA VALETIČ – FRANK WESTERMAN: Žival, nadžival

JURE POTOKAR – UR. SIMON FRITH, LEE MARSHALL: Glasba in avtorska pravica

23 BESEDA

VERENA PERKO: Dediščina (in muzeji) so ljudje

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 4, številka 21

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

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

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



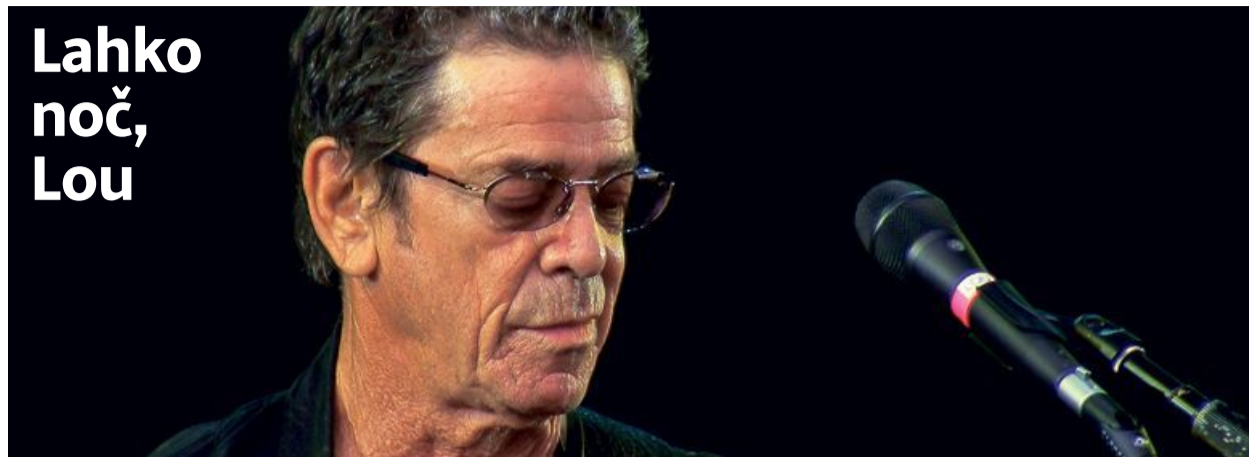
Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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



Lahko noč, Lou

Klasičen ritual odraščanja. Fant za dvanajsti rojstni dan od mame in očeta, ki ju najverjetneje zagradi hipna norost, dobi dvojni album skupine The Velvet Underground z naslovom 1969. Ko je sam doma, pritisne play, gumb za glasnost odvijte povsem v desno in začne poslušati. Udarilo je takoj in nikdar več spustilo. »Začel je plesati na fino fino muziko, oh, njegovo življenje je rešil rokenrol.« Čez petindvajset let umre edini človek, ki ga je v življenju prosil za avtoogram, Lou Reed. Čez tri dni od prijatelja dobi SMS-sporočilo: »Ena izmed dveh stvari, ki ju obžalujem v življenju, je to, da spomladi 1994 nisva šla v Pariz. Maturo bi že naredila, Velvetov pa ni bilo nikoli več.«

V tednu po smrti Louja Reeda se je velika večina piscev ujelela v dekorativnost opisovanja osebnih anekdot in siromašne poskuse utemeljevanja opusa skozi ikonografijo rokenrola. Mnogi so njegov opus posthumno reducirali na sodelovanje z Andyjem Warholom, uživanje trdih drog in drseče pozicije spolnih orientacij. Reedovo dolgoletno vztrajanje pri poziciji molka ob novinarskih vprašanjih, ki so terjala spektakularne odgovore, njegovo moledovanje, godrnjanje, jezikanje, da ne bo odgovarjal na osebna vprašanja in naj ga, če že, sprašujejo o glasbi, gre ponovno brati kot način vztrajanja pri poziciji, da njegovega lika ne gre postavljati pred njegovo delo. Reedova izolacija na eni in perfekcionizem na drugi strani tako nista del strategije odnosov z javnostmi, ampak, malodane v kubrickovskem smislu, nemoč »ujeti resnico v petvrstični povzetek. Resnica je preveč večoblična, da bi lahko o njej govorili, karkoli rečemo, je nepopolno, ponavadi narobe in neizogibno vodi k poenostavitvam.«

Presežek Reedovega opusa gre prepoznati v strogi konceptualni praksi, ki vzpostavi formo, da bi razkrila vizijo. Svoj življenjski načrt Reed zapiše že leta 1968 v pesmi *Some kinda love*: »Between thought and expression lies a lifetime.« in se mu tekom let približuje v nenehnem iskanju napetosti med besedami in zvoki, med ne/smiselnostjo jezika, napetosti med inštrumentom človeškega glasu in inštrumenti klasičnega rokovega repertoarja, med zvoki, ki producirajo podobe. Koncepti, ki se jih Reed loteva oziroma jih skozi svoja iskanja poskuša vzpostaviti, so drzni. Ikonografska izhodišča vsakič znova spreminja v strukturna mesta, kjer obče teme rokenrolske ikonografije prehajajo v pojme – nasilje, ljubezen, strah, smrt, svoboda. Če gre invencijo rokenrola iskati tudi v tem, da je elektrificiral zvok, potem lahko v kratki VU prepoznamo tako Velvet Underground kot Volume Unit, v Reedovem opusu pa zlahka ugledamo poskus vzpostavitve rokenrola kot avtonomne umetniške panoge. Reedova ambicija je najvišja – vsakič znova iznajti zvok, ki bo de/konstruiral svet, zvok, ki bo v svet, da bi ga lahko ponovno sestavil, spustil elektriko, zvok, ki bo prebil zvočni zid, da bi nas najprej odneslo dva metra nazaj, dvignilo visoko nad tla vsakdana in zamajalo ustaljene okvire. Ali z besedami Patti Smith ob inavguraciji Velvet Underground v Hišo slavnih rokenrola leta 1996: »Velveti so združili poezijo, avantgardo in rokenrol. Brez opravičil. Odbijajoč se od hord, ki so pozivale k ljubezni. Rane so odpirali z brutalno nedolžnostjo, brez opravičil, v iskanju kraljestva, odrešitve, so raziskovali najtemnejše prostore svobode. En aspekt njihovega dela pa res lahko romantiziramo – njihovo delovno etiko in orjaški opus, nastal v kratkem času.«

Medtem ko so leta 1969 Hell's Angels na koncertu Rolling Stonesov v Altamontu do smrti zabodli enega izmed poslušalcev in s tem napovedali počasno oseko hipijade, medtem ko je bil istega leta muzikal Lasje izdan na plošči, medtem ko je Peter Fonda v *Easy Riderju* ustoličeval dediščino bitnikov, v Woodstocku pa so sredi avgusta slavili tri dni miru in ljubezni, je newyorška skupina z imenom The Velvet Underground pela o čakanju na dilerje, o fatalnih ženskah, heroinu in kako zadane, sijočih škornjih in ostrih bičih domin, vseh jutrišnjih zabavah, črnih angelih smrti, beli svetlobi, ženskah, ki sovražijo svoja telesa, sestri Ray, ki nima časa zakriti sledi umora, ker cuza ding donga, mornarjih, oblečenih v roza in v usnje. Svoboda ni bila samo še ena beseda za to, da ni več česa izgubiti, ampak misel Delmorja Schwartz, Reedovega učitelja z univerze Syracuse, da se »v sanjah začenejo odgovornosti«. Zmoreš, ker moraš. Raznovrstnost in raznolikost Reedovega ustvarjanja, hitrost preigravanja žanrov, približevanje belemu zvoku kot način, kako ostati sam in svoj. Je treba za to, da bi slišal več, dlje in na novo porušiti ustaljenost sveta in na njegovih ruševinah zgraditi novega?

Velvet Underground kot spoj kovinske temačnosti vokala, repetitivnosti distorziranih kitar in večplastnih besedil kot

upor proti diktatu miru in ljubezni. Glamuroznost *Transformerja* kot zrcalo glam rocka, kjer se *Perfect Day* kot stranski produkt vrne leta 2000, ko ga Reed zaigra Janezu Pavlu II. *Berlin* kot prva konceptualna plošča, posvečena mestu in ljubezni v njem, mestoma klavirski recital, mestoma gospelovska orkestracija, prepolna godal in pihal, v katerih odzvanja ljubezen kot najnasilnejša izkušnja. *Metal Machine Music*, ki dvajset let prej napoveduje *noise* raziskave v elektronski glasbi. Tripartitna enajstminutna *Street Hassle* kot poklon Hubertu Selbyju, šalalala, šalalala, ko je sonce vzšlo in je odšel, saj več, šalalala, šalalala, nihče ni ničesar obžaloval. Binauralni *The Bells* kot napoved finalne sekvence von Trierjevega *Loma valov*. Trije albumi, kjer se osebna zgodovina meša s pripovedovalskimi pozicijami najrazličnejših junakov, *Growing up in public*, *Blue Mask*, *Legendary Hearts*. Kot da bi za zajtrk bral Baudrillarda in Philipa K. Dicka: »Droge jemljem samo zato, ker v 20. stoletju, v dobi tehnologije, živčev v mestu, določene droge enostavno moraš jemati, če hočeš ostati normalen.«

Zatem trije albumi o treh oblikah smrti, odhajanj, minevanj. *New York* kot album o (iz)umiranju mesta, *Songs for Drella* kot slovo od Warhola kot mešanca med Drakulo in Cinderello (Pepelko), *Magic and Loss* kot album o magiji, ponosu, spoštovanju, slovesu, minljivosti: »Caught between the twisted stars the plotted lines the faulty map / That brought Columbus to New York / Betwixt between the east and west / He calls on her wearing a leather vest / The earth squeals and shudders to a halt.«

Če površen in poenostavljen pogled Reedovo delo nenehno reducira in izpeljuje iz divjega New Yorka na koncu sedemdesetih, potem lahko na drugi strani med njegovimi sogovorniki in sodelavci prepoznamo tudi Johna Zorna, Marca Ribota, Delmorja Schwartz, Doca Pomusa, Antonyja, Little Jimmy Scotta, Dona Cherryja, Weila, Brechta, Masocha, Poeja, Ornetta Colemana, Boba Wilsona, Rena Guanyija, Stephana Sagmeistera, Juliana Schnabla, Willema Dafoeja, Vaclava Havla in Huberta Selbyja (slednja je kot izpraševalec na svoje željo in z velikim spoštovanjem tudi intervjuval), Laurie Anderson, dolgoletno punco in od leta 2008 tudi ženo. Spoznala sta se leta 1992 na newyorški Avdiofilski konvenciji in živela z ramo ob rami.

Zdi se, kot da Lou Reed ni bil pred časom, ampak ob pravem času. Namesto da bi trendom sledil, je samemu sebi vsakič znova spodmaknil preprogo varnosti in preverjenih strategij pripovedovanja in glasbenih vzorcev, namesto da bi privolil v produkcijsko sumljive pogoje, je vztrajal pri popolnosti zvoka (morda zato pogosto menjavanje založb; Verve, MGM, Cotillon, RCA, Arista, Sire, Tzadi, Sounds Tree). Ganljivi sta njegova radost in radovednost, ko govori o tem, kako sta s Carlom Thompsonom v Brooklynu zasnovala idealno kitaro, s Petom Cornishem pa neprestano rešujeta ključno vprašanje, kako doseči zvok, ki temelji na glasnosti, ne da bi se pri tem skuril ojačevalec. Zvok Reedovih plošč je skozi čas postajal mehkejši in širši, a zato ne manj glasen. Nekoč bi veljalo pisati samo o razkošju basovskih linij in njihovemu razvoju v njegovi glasbi. In o dokumentarnem filmu o njegovi sto let stari sestrični Shirley, ki ga je zrežiral. O tem, kako nežno jo v kratkem kadru z dlanjo poboža po vratu. O fotoaparatih Alpa, »kamera, tako kot kitaro, je okno moje duše«. O skrivnostih chenovskega tai čija, kot jih je odkrival z mojstrom Renom Guang Yijem. In vsem učiteljem tega sveta bi veljalo na prvi šolski dan prebrati Reedovo *Teach the gifted children*: »Učite nadarjene otroke / učite jih o milosti / učite jih o sončnih zahodih, mesečini / učite jih o jezi, grehu, ki pride z zoro / učite jih o rožah, lepoti pozabljenja. / Vsi nadarjeni otroci / učite nadarjene otroke / o poteh ljudi in živali / o mestih, zgodovini skrivnosti / njihovih pregrehah in vrlinah / o vejah, ki dehtijo v vetru. / Učite jih o odpuščanju, učite jih o milosti / učite jih o glasbi in o mrzli in očiščujoči vodi.«

Na albumu *New Sensations* Reed zapoje hvalnico Samu Shepardu, Martinu Scorseseju, Robertu de Niru, junakom *Besnečega bika*, *Taksista*, zlobnim ulicam New Yorka, New Yorku, mestu vseh mest: »To pesem sem napisal, ker bi vam rad stisnil roko. Na nek način ste moji najboljši prijatelji. Medtem ko počnemo reči, ki si jih želimo ...«

Umril je Lou Reed, na neki način moj najboljši prijatelj: »Eno od mojih pravil – vedno poslušaj čim več glasbe, a nikdar ne poslušaj svojih starih stvari. Če počneš to, potem nisi več glasbenik, ampak samozadosten nostalgičarski idiot, ki ga ne zanima več, da bi kadarkoli odkril kaj novega.«

Nejc Pohar

Prvih 5 ...

FILHARMONIČNI FURIOZO

Še vedno nova šefinja dirigentka orkestra Slovenske filharmonije Keri-Lynn Wilson bo v svojem drugem nastopu v tej vlogi stopila v velikanske čevlje sira Nevilla Marrinerja, ki je vodil prejšnji koncert tega ansambla, ob katerem je kritik Dela dr. Borut Smrekar zapisal, da ga še nikoli niso sestavljali tako dobri glasbeniki. Wilsonova bo tokrat prvič dirigirala slovensko skladbo, *Simfonio per archi* Uroša Kreka, nato z violončelistom Josephom Johnsonom izvedla *Prvi Koncert* Camilla Saint-Saënsa, nazadnje pa jo v drugem delu večera čaka prvi veliki preizkus na ljubljanskem odru: *Simfonija št. 1* Johannes Brahmsa. Dirigentko kanadskega rodu so kritiki, ki njenima predhodnikoma Georgeu Pehlivanianu in Emmanuelu Villaumeu niso prizanašali, doslej lepo sprejeli, tokrat pa jo z Brahmsovo mojstrovino čaka resnični ognjeni krst dirigentske osebnosti. Wilsonova se spomladi vrača s Prokofjevom (*Tretji koncert* s pri nas že dobro znanim pianistom Andrewom von Oeyenom) in Šostakovičevu *8. simfonijo*, a verjetno lahko s precejšnjo verjetnostjo napovemo, da bo s tokratnima (14. in 15. novembra) nastopoma dala bistven pečat svojemu vodenju orkestra tudi v prihodnje.

Teden dni pozneje pa se v Ljubljano in k Filharmonikom vrača vedno efvorično sprejeti turški pianist Fazıl Say (rojen 1970), zdaj poleg glasbene virtuoznosti zaznamovan še s pogojno, a na višjem sodišču potrjeno desetmesečno zaporno kaznijo zaradi verbalnega delikta, ker je po twitterju poslal citat Omarja Hajama, ki se blago posmehuje dobesednemu razumevanju svetih spisov. Say, ki ga bo tokrat spremljal turški dirigent Naci Özgüç, bo ponovno nastopil z Mozartom (*Koncert št. 23 v A-duru*), nato pa se bo prvič (razen v dodatkih) predstavil kot skladatelj: izvedena bo njegova prva simfonija, *Istanbulska*. Say je mednarodno uveljavljen skladatelj, naročila je sprejel že od tako uglednih ustanov, kot so Salzburške slavnostne igre, njegov *Koncert za klarinet* pa je leta 2011 krstila Sabine Meyer, morda najbolj cenjena klarinetistka na svetu.

PREGLEDNA RAZSTAVA MLADIH FOTOGRAFOV

Edinstvena priložnost za vpogled v delo mladih fotografov bo od 15. do 30. novembra v specializirani galeriji Photon v Ljubljani (v stavbi nekdanje šišenske občine zraven Kina Šiška). Žirijo javnega natečaja *Mlada sodobna fotografija* v sestavi dr. Petja Grafenauer, Filip Vančo in ustanovitelj galerije Dejan Sluga je prepričala deseterica Boris Beja, Tatjana Cankar, Davorin Ciglar Milosavljevič, Sara Kiršič, Biba Košmerl, Andrej Lamut, Simon Podgoršek, Ajda Schmidt, Darko Sintič in Violeta Tešić – na otvoritvi pa bodo izmed teh razglasili še zmagovalca natečaja, ki bo od organizacije Photoport prejel še mesečno rezidenco v Bratislavi.

Ker ima galerija Photon zadnje mesece tudi partnersko istoimensko galerijo na Dunaju, gre za resnično lepo gesto odpiranja vrat za umetnike na začetku (upajmo da poklicne in ne zgolj mojstrske) poti.

GORI, GORI, GORI ... ANA MONRO!

Luč bo v zdaj že ob petih popoldne temna slovenska mesta zopet prinesla *Ana Plamenita*, jesenska sestra Gle-



... prihodnjih 14 dni

dališča Ane Monro, stebra uličnega gledališča pri nas: kot je že v navadi, bo nastopila v več krajih, tokrat v Ljubljani (v soboto, 16.), Kamniku (17.) in Mariboru (20.). Na vseh nastopih bo predstavila več mednarodno uveljavljenih ognjenih artistov, ki bodo v vsakem mestu drugi, tako da si pravi ljubitelji lahko omislijo pravcati ognjeni abonma.

Ana Plamenita bo letošnjo prireditev obogatila z *Ognjenico*, nekakšnim zletom slovenskih umetnikov za delo z ognjem, na ljubljanskem nastopu pa bo organizirano tudi solidarnostno zbiranje podpisov za *Radio Študent*, ki se na istem kraju tudi donacij ne bo branil, v zameno pa obljublja pripovedovanje pravljic iz znane serije *Za dva groša fantazije*.

Vse tri prireditve se bodo začele ob 17. uri in trajale tja do dvaindvajsete.

KNJIŽNI DESANT V CANKARJEVEM DOMU

V osrednji slovenski kulturni ustanovi se bo med 20. in 24. novembrom odvijal Slovenski knjižni sejem, 29. po vrsti. Že za dan pred uradnim odprtjem, tj. torek, 19. novembra, organizatorji pripravljajo t. i. strokovni dan, namenjen vsem udeležencem v knjižni verigi, predavanjem, pogovorom in predstavitev, istega dne ob 18. uri pa bodo na uradni otvoritvi v Linhartovi dvorani podelili tudi Schwentnerjevo nagrado in nagrado za najboljši prvenec.

Dan zatem pa se bodo hodniki Cankarjevega doma spremenili v petdnevni praznik knjig, v sejmski vrvež in srečevališče založnikov, pisateljic in pisateljev ter strokovnjakov iz tujine z bralci, ljubitelji knjig in knjižnimi molji. Na sejmu se bodo, kot je v navadi zadnjih nekaj let, zvrstile debatne kavarne, forum za obiskovalce, založniška akademija, v sklopu katere bodo obravnavali smernice in aktualne tematike v založništvu, na odprtem odru Društva slovenskih pisateljev bodo v rubriki Poskusimo besedo gostili ugledne pisatelje in pisateljice, letošnja novost pa bo e-CONA, kjer boste lahko doživeli spoj klasičnega in digitalnega založništva.

FILOZOFI PRAZNUJEJO

Unesco je zamisel za praznovanje mednarodnega svetovnega dne filozofije predstavil leta 2002. Točen datum določijo vsako leto sproti in se običajno giblje nekje med 15. in 21. novembrom. V Sloveniji se profesorji in študentje filozofije že vrsto let pridružujejo tej iniciativi, običajno z okroglo mizo v Cankarjevem domu, s serijo predavanj na Filozofski fakulteti in s spremljevalnimi družabnimi dogodki. Letošnje obeležje bo potekalo v znamenju 100. obletnice rojstva Alberta Camusa, enega izmed najznamenitejših predstavnikov eksistencializma, filozofske in literarne smeri, ki je močno zaznamovala tudi naš miselni prostor. O pomenu eksistencialistične dediščine za sodobno filozofijo se bodo s študenti filozofije pogovarjali Dejan Aubrecht, Branko Klun, Edvard Kovač, Primož Repar, Andrina Tonkli in Miha Javoršek na okrogli mizi z naslovom *Uporni človek: Možnosti eksistencialistične filozofije danes*, ki bo v Klubu Cankarjevega doma potekala v ponedeljek, 18. novembra ob 13. uri. Na blagajni CD so na voljo brezplačne vstopnice.



FOTO JOŽE SUHADOLNIK

Odklanjam teze, da nam v EU ali v ECB ali Berlinu hočejo slabo. Ne. Zavedajo se, da smo lahko problem, in želijo, da se izvlečemo. Seveda po možnosti s čim manj njihovega denarja. To pa od nas terja strukturne reforme.



Dr. Ernest Petrič, odhajajoči predsednik ustavnega sodišča, v *Večerovi* prilogi *V soboto* o tem, da ni prepričan, če bomo zvozili samo s poviševanjem davkov.

O prekletstvu biti Francoz

Malokdaj je za Francoza slišati, da bi obžaloval, ker je Francoz, ali imel svojo materinščino za nekakšen križ, ki ga mora nositi vsepovsod. Gérard de Villiers, pred dnevi umrl pisatelj vohunskih romanov, pa je svoje francosko poreklo krivil za to, da ni deležen svetovne slave, ki bi se mu gotovo nasmehnila, če bi pisal v svetovnem jeziku – angleščini.

Gérard de Villiers, ki je umrl v začetku novembra v Parizu v 83. letu starosti, je začel pisati kot novinar. V petdesetih letih 20. stoletja se je po odsluženem vojaškem roku zaposlil pri (tabloidnem) časniku *France Soir*. Njegovo prvo srečanje z obveščevalnimi službami bi skoraj postalo zadnje: med poročanjem iz Tunizije je privolil, da bo naredil uslugo nekemu francoskemu vohunu, in se tako zapletel v igro, ki bi ga skoraj stala življenja. Pozneje je povedal, da ga je pripetljaj močno zaznamoval, in ko je leta 1964 umrl Ian Fleming, takrat že razvpiti literarni oče še bolj razvpitega Jamesa Bonda, je Gérardu de Villiersu, ki je prav takrat pisal svoj prvi detektivski roman, urednik predlagal, naj prevzame Flemingovo vlogo. In res: de Villiers si je izmislil lik tajnega agenta po imenu Malko Linge, obubožanega avstrijskega aristokrata, ki mora delati kot pogodbeni sodelavec Cie, da lahko vzdržuje svoj grad. Zaradi aristokratskega porekla ga nazivajo »vaša presvetla visokost« (son altesse serenissime), kot tajni agent pa se podaja v krizna žarišča po vsem svetu in se tam pajdaši z zlobneži vseh barv in prepričan. Ti so bili v začetku izhajanja de Villiersovih knjig, podobno kot pri Jamesu Bondu, predvsem iz komunističnega tabora, od devetdesetih let naprej pa islamski skrajneži. Tu je prišla do izraza de Villiersova novinarska praksa, saj je vsaka knjiga nastala na podlagi raziskav – avtor je še pozno v starosti kljub zdravstvenim težavam (hodil je s hojico) potoval po svetu in iskal zgodbe v pogovorih z obveščevalci ali sodelavci tajnih organizacij od Mosada do Hezbolaha. Pri pridobivanju obveščevalnih podatkov je bil tako dober, da mu je več kot enkrat nehote uspelo napovedati prihodnost: uboj egiptovskega predsednika Enverja al Sadata, napade muslimanskih skrajnežev v Libiji po padcu Gadafijevega režima, teroristični napad na ameriško letalo nad Lockerbiejem (po njegovi interpretaciji ga je zrežirala iranska varnostno-obveščevalna služba, krivdo zanj pa so samo formalno prevzeli Libijci). Vsaka njegova knjiga je poleg napetega zapleta prinašala tudi dokaj podrobno analizo stanja v določeni državi in neki visoki uslužbenec Cie je nekoč dejal, da de Villiersove knjige rad priporoča kot čtivo svojim analitikom. Knjige iz serije o avstrijskem agentu Malku Lingeju so radi prebirali tudi francoski politiki, vendar tega niso obešali na veliki zvon. De Villiers je povedal, kako ga je nekoč dal poklicati takratni francoski zunanji minister Hubert Védrine. Rad bi vas spoznal, mu je ta sporočil. Toda

zakaj? je zanimalo de Villiersa. »Zdi se mi, da imava iste vire,« mu je odgovoril Védrine.

Razlog, zaradi katerega bralci de Villiersovih del tega niso javno razglašali, je bil status pogrošne literature, ki so ga njegovi romani uživali. Med spletnimi komentari na vest o pisateljevi smrti, ki jo je objavil dnevnik *Libération*, je tudi nekaj udarcev pod pasom, denimo v slogu »Od kdaj se de Villiersovo ime pojavlja v rubriki kultura?«. Sam avtor je za časa življenja dejal, da si nikoli ni domišljjal, da piše visoko literaturo; njegova dela so prodajali po trafikah na kolodvorih

in v supermarketih za protivrednost ene škatlice cigaret. Že po naslovnici je bilo mogoče razbrati, kaj bo bralec dobil – ponavadi jo je krasila pomanjkljivo oblečena ženska z bujnimi oprsem in kakšnim kosom orožja. Točno to je knjiga tudi prinašala: razburljiv zaplet, vohunske intrige, nekaj eksplicitnih opisov seksa, nasilja in mučenja z namenom iztisniti iz tajnih agentov kakšno državno skrivnost.

Avtorjeva največja bolečina je bila, da njegova dela niso osvojila ameriškega trga in da po njih niso snemali hollywoodskih uspešnic po vzoru Flemingove bondiade. Samo zato, ker sem Francoz, ki piše v francoščini, je bil prepričan de Villiers. Celotnega junaka je naredil za Avstrijca, ker Francozov nihče ne jemlje resno, razen pri vinu in siru, je izjavil v nekem intervjuju. Z izjemo narodnosti je imel z »njegovo presvetlo visokostjo« kar nekaj skupnih točk: tudi de Villiers je bil rojen v stari aristokratski družini in bil štirikrat poročen (Malko Linge je nepopravljiv ženskar, ki ne izpusti nobene priložnosti, da bi prevaral svojo avstrijsko zaročenko Alexandre – vendar nikoli v domači Avstriji). Mnogi, še zlasti Francozinje, so mu očitali, da je mačist in rasist. De Villiers jim je odgovarjal: »V mojih knjigah so nekatere ženske prikazane kot spolni objekti, pojavljajo pa se tudi druge, ki so lepe, pametne in pogumne. V Afriki pa sem vedno lepo sprejet in imam tam številne zveste bralce.«

Gérard de Villiers je oktobra letos izdal dvestoti del sage o Malku Lingeju, ki nosi naslov *La Vengeance du Kremlin* (Maščevanje Kremlja). Po podatkih *The New York Timesa* so prodali več kot sto milijonov izvodov njegovih knjig. Prevajane so bile v italijanščino, nemščino, ruščino, grščino, japonsščino in korejščino – pri tem so zajeti samo uradni prevodi, piratskih izdaj je bilo še več. Pred kratkim je menda podpisal pogodbo z neko ameriško založbo za prevod petih knjig v angleščino in nepotrjene informacije pravijo, da je bila na pogodbi šestmesečna številka. Morda se bodo de Villiersu tako končno izpolnile njegove sanje. Čeravno po smrti – o kateri se je v nekem intervjuju pošalil, da ga nikoli ne bo doletela: »Malko Linge se kot vsi literarni junaki ne bo postal. Ne bo umrl in ne bo se upokojil. Tako kot jaz.«

A. T.

Ob desetletnici devetletke Sreda, 27. november, ob 19. uri v Trubarjevi hiši literature

Ob koncu oktobra smo v *Pogledih* objavili *Odprto pismo ministru za šolstvo dr. Jerneju Pikalu*, ki ga je napisal kritik slovenskega osnovnega šolstva, psiholog dr. Kristijan Musek Lešnik. Pisec je med drugim izpostavil tudi nedavno mednarodno raziskavo, ki je opozorila na neravnovesje med znanjem šolarjev in sredstvi, ki jih država vlaga v izobraževanje.

O odprtih temah, pa tudi o stališčih nekaterih drugih strokovnjakov, ki jih dr. Musek Lešnik omenja v pismu,

predvsem o tem, ali je Bela knjiga 2011 ustrezna podlaga za spremembe, ki jih potrebuje naš šolski sistem, bomo spregovorili na okrogli mizi *Pogledov* v sredo, 27. novembra, ob 19. uri, v Trubarjevi hiši literature na Ribjem trgu 2 (vhod je s Stritarjeve ulice) v Ljubljani.

Med sogovornike smo povabili prof. dr. Janeza Kreka, dekana Pedagoške fakultete v Ljubljani in urednika Bele knjige, njemu in dr. Musku Lešniku pa se bo pridružilo še nekaj praktikov.

Bojan Švigelj, glavni urednik založbe Mladinska knjiga

NESPREJETJE ZAKONA BI ZVIŠALO CENE KNJIG

Prihodnjo sredo bo obiskovalcem odprl vrata 29. slovenski knjižni sejem, ki v slogu premišljeno usmerjanega literarnega desanta hodnike Cankarjevega doma vsako leto konec novembra spremeni v mravljišču podobno srečevališče založnikov, pisateljic in pisateljev ter domačih in tujih strokovnjakov z bralci, ljubitelji knjig in knjižnimi molji. Ob tej priložnosti smo se pogovarjali z Bojanom Švigljem, glavnim urednikom založbe Mladinska knjiga in predsednikom upravnega odbora Zbornice knjižnih založnikov in knjigotržcev.

EVA VRBNJAK, foto JOŽE SUHADOLNIK

Ob prodaji Mladinske knjige je v zraku kup pomislekov in nejasnosti, od tega, da kapitalsko močnega kupca v Sloveniji trenutno ni do pomembnega vprašanja avtorskih pravic. Kakšen bi bil za vas »najboljši možni« razplet te kalvarije in ali boste v prihodnje ne glede na novega lastnika sploh še lahko razvijali založniško in knjigotrško mrežo – v mislih imam precej velike dolgove, povezane z nekaterimi preteklimi poslovnimi potezami?

Najprej želim poudariti, da krediti, ki so v veliki meri res posledica napačnih poslovnih potez, niso tako velik problem, da bi usodno vplivali na poslovanje založbe. Podjetje kljub težkim časom z nekaj zamude poravnava vse obveznosti, in tako bo tudi v prihodnje.

Glavna težava Mladinske knjige Založbe (MKZ) je torej stečaj lastnika, ki je pripeljal do prodaje večinskega paketa delnic. Težava je po mojem mnenju v tem, da čas za prodajo ni najbolj primeren, in sicer iz vsaj dveh vzrokov: prvič, ker se banke obupno trudijo prodati vse nestrategične naložbe, pri tem pa je cena čedalje manj pomembna, in drugič, ker MKZ potrebuje še kakšno leto, da sanira težave iz preteklosti in se učinkovito prilagodi razmeram na trgu, kar bo podjetju tudi dvignilo vrednost.

Ker pa banke očitno ne bodo čakale toliko časa, si želimo kupca, ki bo želel ohraniti osnovno dejavnost podjetja, kar pomeni, da jo mora tudi dobro razumeti, vključno z vprašanjem avtorskih pravic, s katerimi razpolagajo založba Mladinska knjiga in povezane založbe. Ob tem bi moral kupec jasno povedati, katere programe bo zagotovo ohranil in kaj prevzem pomeni za približno 1.150 zaposlenih v skupini Mladinska knjiga (MK). Drugi pogoj pa je, da je kupec kapitalsko dovolj močan, da prevzem izvede v celoti ali pretežno s svojimi sredstvi, ne pa s krediti, ki jih bo plačeval iz poslovanja MK.

LJUDJE NAJ BEREJO TISTO, KAR JIM JE PAČ VŠEČ. NI MI PA JASNO, ZAKAJ NAJ BI IMELI PRAVICO, DA JIM DRŽAVA OMOGOČA BREZPLAČNO BRANJE NPR. EROTIČNIH ROMANOV, KI SO LAHKO ZELO ZABAVNO IN KRATKOČASNO BRANJE, TEŽKO BI PA V NJIH NAŠEL KAKRŠNO KOLI KULTURNO POSLANSTVO.

Menim, da ni nujno, da je kupec založnik, zato ga lahko najdemo tudi med slovenskimi vlagatelji. Kot je znano, se z idejo nakupa resno ukvarja skupina SZK (Skupaj za knjigo), skrbni pregled je opravila založba Učila, obstajajo pa še drugi zainteresirani v Sloveniji. Resen interes za nakup pa obstaja tudi med tujimi kupci, zato bi bilo smiselno, da si banke le vzamejo nekaj več časa za prodajo, saj bodo tako lahko iztržile več, MKZ pa bo dobila primerne lastnika. Le tako bo založništvo in knjigotrštvo v okviru skupine še naprej ohranjalo pomen, ki ga ima na kulturnem in gospodarskem področju.

Podpirate predlagani *Zakon o enotni ceni knjige*, ki za določeno obdobje preprečuje prodajo iste knjige sočasno po različnih cenah, saj da je to dobro za knjigarne (v katerih se sicer proda le tretjina prodanih knjig) in za knjigo kot kulturno dobrino. Kako odgovarjate na očitke nasprotni-



kov, češ da bo zakon prinesel omejevanje konkurence in da stigmatizira ponudnike »poceni« knjig, ter na pomisleke, da se bodo založniki temu ukrepu spretno prilagodili, ob čemer se bo povprečna cena knjige najbrž zvišala?

Predlagani *Zakon o enotni ceni knjige* podpiramo, ker menimo, da bo pomagal ohraniti tako knjigarne kot knjige. Zakon v bistvu določa le to, da mora biti cena knjige šest mesecev po izidu enaka na vseh prodajnih mestih. S tem preprečuje možnost nelojalne konkurence, ko bi nekateri ponudniki prodajali (predvsem) uspešnice po nižjih cenah kot knjigarne in jih s tem ekonomsko uničili. Tak primeri so dobro znani v nekaterih državah, kjer nimajo enotne cene in kjer predvsem trgovske verige in spletni trgovci z nizkimi cenami uspešnic predvsem privabljajo kupce v trgovine ali pa generirajo npr. nakupe bralnih naprav, s čimer zaslužijo več kot s knjigo. Propad nekaterih knjigarniških verig v Veliki Britaniji in ZDA je bil v veliki meri prav posledica tega.

Očitek, da zakon omejuje ponudnike poceni knjig, je popolnoma nesmiseln, saj nikomur ne zapoveduje, kakšno ceno naj postavi knjigi. Tisti založniki, ki želijo knjige prodajati po evro, dva ali kolikor koli že, bodo to lahko neomejeno počeli tudi v prihodnje. Res pa je, da ne bodo smeli novih knjig prodajati v knjigarnah po pet evrov, kje druge pa po dva ali obratno.

Kar se tiče višanja cen knjig, pa menim, da ga lahko povzroči kvečjemu nesprejetje zakona. Treba je vedeti, da so za večino slovenskih založnikov knjigarne najpomembnejša prodajna pot. Če bi knjigarne zaradi nelojalne konkurence začele zapirati vrata, bi se drastično zmanjšale naklade knjig, s tem pa bi se njihova cena res povišala, seveda le tistim, ki bi se jih sploh še splačalo izdajati.

Poudarjam, da nimamo nič proti prodaji (tudi) poceni knjig na različnih prodajnih mestih od hipermarketov do bencinskih črpalk, saj je konec koncev tudi naša založba močno prisotna na večini od njih. Se je pa treba zavedati, da na teh prodajnih mestih nikoli ne bomo prodali znatnih količin kakovostnejših knjig, ki jih enostavno ne moremo narediti za malo denarja. Za njih so daleč najpomembnejša prodajna pot knjigarne, ki pa za obstoj nujno potrebujejo tudi uspešnice in učbenike. Odločiti se je torej treba, ali smo zaradi ozkega interesa vsega nekaj založb pripravljeni žrtvovati ves založniško-knjigotrški sistem.

Kako ocenjujete sodelovanje med slovenskimi založniki in knjižnicami? Slovenska knjižnična mreža velja za najuspešnejšo kulturno mrežo v državi, ki za odkupe knjig na leto nameni okrog 7 milijonov evrov in s tem pomembno vpliva na položaj slovenskega založništva. Ob tem pa ne smemo spregledati na eni strani neuravnotežene nakupne politike knjižnic, ki se ravna po merilih povpraševanja in izposoje, na drugi strani pa dejstva, da se je del založniške produkcije ustrojil po meri »produkcije za knjižnice«.

Slovenske knjižnice so tudi v svetovnem merilu vsekakor odlično organiziran sistem, ki je zaradi zelo velikega števila izposoj na prebivalca tudi največji kupec knjig. Težava v Sloveniji je v tem, da ob približno 12 izposojenih knjigah povprečni državljani kupi le dve. Če smo po številu izposoj v zgornji tretjini evropskih držav, smo po številu nakupov popolnoma pri dnu.

Del problema po mojem mnenju tiči tudi v tem, da je pomemben kriterij financiranja knjižnic število izposoj posameznega naslova. Ob dejstvu, da število izposoj lju-

bezenskih romanov presega pol milijona, je logično, da sčasoma pride do množičnega kupovanja uspešnic in ljubezenskih romanov in precej manjšega nakupa zahtevnejšega leposlovja. Postavi se vprašanje poslanstva knjižnic: jih država in občine financirajo zato, da zastonj zadostijo vsakršnemu bralnemu okusu državljanov in državljanov, ali naj bi imele tudi izobraževalno poslanstvo v smislu selekcije bolj kvalitetne produkcije? Pri tem seveda ne mislim, da bi morale knjižnice kupovati le od države subvencionirane naslove. Tudi nimam prav nič proti, da ljudje berejo tisto, kar jim je pač všeč. Ni mi pa jasno, zakaj naj bi imeli pravico, da jim država omogoča brezplačno branje npr. erotičnih romanov, ki so lahko zelo zabavno in kratkočasno branje, težko bi pa v njih našel kakršno koli kulturno poslanstvo.

Ta problematika ni nova in doslej je še nikomur ni uspelo razrešiti. To bi lahko storile ne eni strani knjižnice, tako da bi smiselno spremenile kriterije nabave knjig, na drugi strani pa založniki tako, da knjižnicam pač ne bi prodajali komercialnih uspešnic oziroma bi jih prodali šele po določenem obdobju. Ker pa tudi del založnikov živi pretežno od prodaje knjižnicam, bi bil tak korak za njih lahko usoden, saj bi bili ob velik del zaslužka. Problem je nekoliko podoben tudi onemu iz vprašanja o enotni ceni knjige: ker si ljudje knjige čedalje bolj izposojajo in jih čedalje manj kupujejo, se naklade nižajo, cene pa višajo. In višje kot so cene, več je izposoj in manj nakupov, seveda do točke, ko se ekonomska računica ne izide več. Potem je nenadoma naslovov manj, kar se že kaže v letošnji produkciji, ki je znatno manjša od lanske. Rešitev je prav gotovo v sodelovanju in medsebojnem razumevanju med knjižnicami in založniki ter knjigotržci, ne pa v trmastem vztrajanju pri svojem prav.

Na letošnjem knjižnem sejmu v Frankfurtu so prisotni ugotavljali, da digitalizacija sicer spreminja podobo založništva, a e-knjige naj vendarle ne bi ogrozile tiskanih. MK na področju e-knjige nastopa v dvojni vlogi: kot založniška hiša si prizadeva razvijati nov kanal, kot upravljavka največje mreže knjigarn v državi pa na ta račun seveda izgublja del posla. Ali ima e-knjiga znotraj slovenskega založništva potencial, da postane uspešna, lahko občutno spremeni bralne in nakupne navade bralcev?

Z e-knjigo je podobno kot že z marsikatero novostjo v zgodovini. Tudi za televizijo so menili, da bo izpodrinila radio, internet naj bi uničil televizijo, pa imamo danes vendarle še vse tri medije. Strah pri e-knjigi je bil predvsem v tem, da bo zasedla tolikšen tržni delež, da bi naklade tiskanih knjig padle pod ekonomsko vzdržno mejo in da bi bile spletne knjigarne prehuda konkurenca zidanim.

Delno se je ta strah pokazal za upravičenega predvsem v ZDA, kjer je propadla druga največja knjigarniška mreža. Ob tem pa se je treba zavedati, da so e-knjige daleč najbolj uspešne na ameriškem in britanskem trgu, ki mu lahko prištejemo še vse svetovne trge, kjer je angleščina praktično drugi jezik. Na vseh ostalih trgih je vpliv e-knjige bistveno manjši in se zmanjšuje glede na majhnost trga.

Mladinska knjiga je svojo e-knjigarno odprla letos poleti, že prej pa smo e-knjige prodajali v Applovi trgovini. Težava pravzaprav ni v tem, da bi s svojo e-trgovino kanibalizirali prodajo v zidanih knjigarnah, ampak v tem, da veliko slovenskih bralcev kupuje knjige v tujih e-knjigarnah. Če jim ne bi ponudili svojih, slovenskih, bi jih izgubljali čedalje več.

Glede potenciala e-knjige na našem trgu pa lahko rečem le, da je glede na majhnost trga bistveno manjši kot v Nemčiji ali Franciji in praktično neprimerljiv z angleško govorečimi trgi. Za zdaj izide e-knjig omogočajo tiskane knjige, saj se noben avtorski honorar ali prevod samo za e-knjigo ne bi niti približno izplačal. Nadaljnji razvoj e-knjige je po mojem mnenju po eni strani odvisen predvsem od dostopnosti bralnih naprav, torej njihove občutne pocenitve, na drugi strani pa od odnosa bralcev do branja na papirju oziroma zaslonu. Vsekakor menim, da bosta obe obliki knjige obstajali skupaj, da pa bo tiskana knjiga v Sloveniji še nekaj časa močno prevladujoča.

Poleg Mladinske knjige ima svojo platformo za e-knjige tudi Študentska založba. Lahko v prihodnje pričakujemo, da se bo za ta korak odločila še kakšna srednje velika slovenska založba, ali bi bilo v tehnološkem in stroškovnem oziru bolj smiselno razmišljati o enotni platformi?

Še pred dobrim letom je kazalo, da je platforma za prodajo e-knjig tako drag projekt, da ga sama ne bo zmogla nobena slovenska založba. Študentska založba se je financiranja tega projekta lotila v navezavi s knjižnicami, pri Mladinski knjigi pa smo raje počakali, da so cene platform močno padle in ob pomoči tujega partnerja za sorazmerno majhen vložek naredili svojo e-knjigarno. Potrebe po enotni platformi že zaradi tega ne vidim.

Glede na trenutne cene bi si lahko svojo platformo privoščila še kakšna od slovenskih založb, vendar za zdaj ni videti pretiranega interesa. Na naše povabilo drugim založbam, da ponudijo svoje e-knjige v naši knjigarni, se je odzvalo nekaj založb, večina pa še ne. Trenutno je težava predvsem število e-knjig. V naši knjigarni jih je okrog 250, manjšim založbam pa se seveda ne izplača vlagati v tak projekt, če imajo na voljo le nekaj ali morda nekaj deset e-knjig. Zato menim, da je najbolj verjetno, da bosta za zdaj prevladovali dve obstoječi platformi, prek katerih bodo svoje e-knjige prodajali vsi založniki, ki to želijo. ■

Novi slovenski roman

SEJALCI

Slavko Pregl je po satiri *Zadnja želja* (2004), kjer se je ukvarjal z aktualno politiko, s svojim novim delom za odrasle posegel še v polpreteklo zgodovino in v medčloveške odnose, kakršni čakajo njegove mladinske junake po vstopu v svet odraslih.

ŽIGA RUS

Kukavica, tista iz ure, v romanu zapoje že v drugem poglavju, in s tem oznanja, da Alojzija, zaposlena kot poštna uslužbenka, zamuja s svojimi povratki z dela na rodno domačijo. Pregl z njo načne temo, ki bo obvladovala zgodbo vse do konca: govora bo namreč o stvareh, ki se dogajajo zunaj zastavljenih okvirov, predvsem družbeno določenih okvirov medsebojnih razmerij. Alojzija se s Friderikom, vzrokom njenih zakasnitev, sicer kmalu poroči, a tudi ta novi okvir bo sčasoma doživel svoje razpoke: ob očetovem pogrebu čez več kot pol stoletja njegovi sinovi namreč izvejo, da imajo tudi (doslej še neznan) sestro. Ob takem pretresu sami pri sebi premislijo svoja življenja, ki jih v teku romana dodobra spozna tudi bralec: končna ugotovitev je ta, da očeta ne morejo obtoževati, saj imajo morda tudi sami dolgove, za katere niti ne vedo ...

Prvi Preglov roman za odrasle ne zahteva preveč natreniranega bralca: prijazno kratka poglavja, ki se v rednem ritmu sprehajajo med zgodbo očeta (večidel med drugo svetovno vojno) in zgodbo njegovih treh sinov, si največ opravka dajejo z domala scenarističnim popisovanjem dogajanja in dialogov; občasne introspekcije junakov ne predstavljajo nobenega napora.

V ROMANU LAHKO OPAZIMO NEKAJ VZPOREDNIC S PISATELJEVIMI MLADINSKIMI DELI, KI V DELU ZA ODRASLE BRALCE NE DELUJEJO TAKO DOBRO.

Govorimo torej lahko o »berljivosti«, ki jo je Pregl dobera zvalil že v mladinskih delih, hkrati pa opazimo še nekaj vzporednic, malodane »preglizmov«, ki v delu za odrasle bralce ne delujejo tako dobro. Kot preprost detalj takega preglovstva lahko na primer ugotovimo, da tudi v *Kukavičjem jajcu* junaki/-nje radi rečejo: »Oho!«, kar nemudoma zadiši po juhi cviluh (»Oho! Paradižnik se ti je naredil na trebuhu« itn. itn.). Po mladinskem diši tudi dobronamerna zadrega, kadar je treba opisati kaj *nespodobnega*: v delu najdemo izraze, kot so »spodnji konec sečnih naprav«, »ukrepanje po obilnem uživanju tekočine«, »blago obnavljanje tehnologije«, »zaobljeno stičišče hrta in nog«; sami gostobesedni dovtipi, ki v poskusu, da bi z duhovitostjo zakrili, na stvari skoraj bolj opozarjajo. Predvsem pa bi rad roman bil duhovit tudi v svojih dialogih, a se to prevečkrat spremeni le v duhovičenje. Šalam se literarni junaki, kot se to v romanih rado dogaja, iskreno smeji, bralec pa največkrat ne – predvsem ne takrat, ko je davek za to pristnost dialoga. Tudi takrat, ko niso duhoviti, so namreč junaki v svojem govoru radi umetelni, kot da so se besedilo že vnaprej naučili ali kot da je kje v bližini šepetalec. »Je bila to očetova na vse kriplje prikrišana skrivnost, tiha zasebna sreča ali zatajevana bolečina?« se na primer sprašuje sin Peter na po-pogrebni pijači z bratoma.

Bolj suveren je Pregl pri drugi »scenaristični« spretnosti, namreč zamišljanju zgodbene linije in posameznih situacij: na misel pridejo slovenske vojne filmske klasike (*Moj stari pianino*, *Trenutki odločitve*) s podobnimi zapleti, akcijami, napetostjo, pa tudi humornostjo. Osemnajsto poglavje, eno ključnih, zgledno prehaja od dramatičnega h komičnemu pa spet v resnejše tone; podobno dobro izpeljano je tudi sedmo, kjer, nenavadno, k tragiki prispeva vnaprejšnje bralčevo poznavanje zaključka. Ima pa tudi ta nivo romanescne

zgradbe eno večjo hibo, in sicer v podobi dežurnega hudobca, lekarnarjevega pomočnika: ta ni samo v dno duše pokvarjen, pač pa se od vse te pokvarjenosti celo vidno slini in je skratka izrisan brez nians, stripovsko, nekakšen Yellow Bastard slovenskega nacizma. Težko ga dojemamo kot prepričljiv lik: preočito je, da je predvsem narativni instrument, ki je tu za to, da se zgodba primerno zaplete.

V romanu torej iz okvirov, ki si jih zastavljajo junaki (ali ki so jim zastavljeni), beži marsikaj: Antonije še ni doma, ko bi se morala že vrniti; zakoni, ki so mišljeni dosmrtno, se nekje na sredi sesujejo v prah; drugi zakoni res trajajo celo življenje, a kukavice – predvsem moški – gnezdiijo tudi drugje; in včasih se stvari niti dobro ne začnejo, pa se že končajo. Dolžnost vzdrževanja gnezd zvečine pade na ženska ramena, medtem ko si moški junaki kar preveč zadovoljno nazdravljajo, da so morda res »nekaj semena raztresli tudi drugod po svetu«, ampak da pač je, kakor je; če se najavi kak nenadejan sin ali hči, ga bodo sprejeli, ravno iskali jih pa tudi ne bodo. Njim v zagovor je treba dodati, da ženske niso vse po vrsti prisiljene v svoje položaje; nekatere med njimi tudi zabičajo svojim kukavicam, da naj molčijo, in se z gnezdenjem povsem prostovoljno ukvarjajo same. Poleg tega je avtor dovolj pravičen, da dovoli spregovoriti tudi tistim junakinjam, ki s svojo umeščenostjo nikakor niso zadovoljne: Antonija svojemu Frideriku v prepiru vrže v obraz, da jo je zaprl med štiri stene, da ne govorimo o Janezu Strugarju in njegovi Poljakinji, ki jo po telefonu kratko malo odreže, čeprav je jasno, da je donosila njegovega otroka.

Žensk se okoli Friderika Strugarja in njegovih treh sinov nagnete kar precej; med njimi se jih nekaj pohlevno vpreže v zakonski jarem, še več pa je takih, ki se kot glasnice emancipacije tej izhojeni poti uprejo. Precej je tudi takih, ki, rahlo navzkriž z bralčevimi pričakovanji, nastopijo zgolj enkrat in nato za vedno izginejo, a se to lahko razume skladno z zgodbenim »sporočilom«: *c'est la vie*, ljudje smo valovi, ki se odbijajo, semena se raztresajo, in narativ, ki bi zgledno povezal vse niti, bi bil navadna laž.

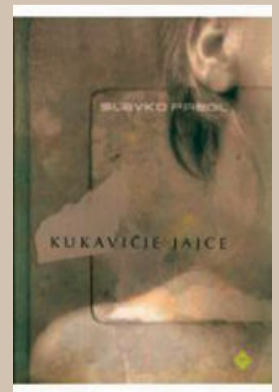
Tišja linija razmisleka, ki se tu in tam povzpne v vodilni glas, je predvsem tema različnih režimov, ki nikoli niso enako pravični do vseh: pod vsako oblastjo so nekateri po krivici povzdignjeni in drugi po krivici obtoženi za izdajalce. Vendar se Pregl ne potaplja pregloboko, kar je značilno tudi za roman v celoti: mnoge tragedije vojne in povojnega časa, ki bi v drugi izvedbi postale zaostrene, so tu predstavljene distancirano, pomirljivo in lahkotno. *Kukavičje jajce* je tako roman lahke kategorije, v katerem se pripoved bolj ali manj prijetno, a neobvezno zapleta in razpleta, škoda pa je, da niso na enaki ravni tudi dialogi. ■

SLAVKO PREGL

Kukavičje jajce

CANKARJEVA ZALOŽBA,
LJUBLJANA 2013

260 STR., 19,95 €





V ZDA formirani kitajski umetnik Ai Weiwei je v francoskem paviljonu zastopal Nemčijo.

Razkazovanje mišic in pameti

FRANCOSKO-NEMŠKI VLAK V BENETKAH

LILIJANA STEPANČIČ foto MATEJ DRUŽNIK

»Kakšen se ti zdi francoski paviljon?«
 »Anri Sala?«
 »Ne, Ai Weiwei, Romuald Karmakar, Santu Mofokeng in Dayanita Singh.«
 »To je nemški paviljon.«
 »Ja. No, bolj natančno, nemška razstava v francoskem paviljonu.«

Konec novembra bo v Benetkah zaprla vrata 55. mednarodna razstava likovne umetnosti. Med množico poslastic je bila prav posebno prikupna zmeda pred francoskim in nemškim paviljonom. Nastala je zato, ker sta si državi zamenjali nacionalni razstavišči in izbrali umetnike, ki niso bili po narodnosti niti Nemci niti Francozi. Nepoučeni gledalec tega ni niti opazil; mislil je, da sta državi oddali prostore tretjim, Albancem oziroma kakšni nadnacionalni skupnosti.

Nemško-francoska zamenjava paviljonov je nova in radikalna poteza. V predotvoritvenih dneh se o zamenjavi ni veliko govorilo; šlo naj bi za nekakšen nemško-francoski vlak, pravzaprav za muhe politikov, ki se mešajo v avtonomijo umetnosti. Res je, da je zamisel o zamenjavi zrasla med politiki, a izpeljal jo je svet umetnosti. Prvi jo je predstavil francoski minister za kulturo Jean-Jacques Aillagon. Zorela je deset let do letos, ko Francija in Nemčija obeležujeta petdesetletnico podpisa *Elizejske pogodbe* oziroma *Pogodbe o prijateljstvu*, ki je ubesedila spravo med državama. Je del programa sodelovanja in enotnega nastopa do drugih, ki seže od pompozno izpostavljenih srečanj med Sarkozyjem in Merklovo do projekta nemško-francoski vlak. Prav zato je tovrstna povezava vredna nekaj več pozornosti, saj ponazarja aktualno politiko skozi sodobno likovno ustvarjanje in njene politične prezentacije.

GLOBALNE PROCESIJE

Beneški bienale je idealen kraj za trženje državnih politik. Več kot sto let omogoča državam, da s sodobno umetnostjo

razkazujejo in konstituirajo svojo identiteto. Pri tem se naslanjajo na politično in ideološko razsežnost umetnosti kot družbenega subjekta, ki med drugim opravlja vlogo glasnika identitete države. Nešteto je primerov, ko razni slogi ali pristopi v likovni umetnosti postanejo ekvivalenti za najbolj osnovne politične principe države, kot so demokracija, liberalizem, avtoritarnost, enakost in drugo. Enako vlogo so imele in jo še imajo uveljavljene in učinkovite, od *Beneškega bienala* nekaj desetletij starejše Svetovne razstave. Z njimi so prvih nekaj desetletij po nastanku v drugi polovici 19. stoletja vplivne države vsaka zase promovirale modernost. V modernosti jih ni zanimalo načelo enakosti kot pomembna pridobitev moderne države, temveč to, katera med njimi je bolj tehnološko in umetnostno razvita.

GRE ZA POSKUS ODGOVORA NA VPRAŠANJE O NACIONALNI UMETNOSTI V ČASU GLOBALNE KULTURE IN KONSTITUIRANJA SODOBNE IDENTITETE NACIONALNE DRŽAVE.

Svetovne razstave so bile pravzaprav kulturna vojna, sicer uglajena in ne kruta kakor tiste, s katerimi so si kolonialno podrejali svet in osvajali druga ozemlja. A bila je prav tako plenilska, saj je »biti najboljši« prineslo »vojni plen« v obliki kulturnega prestiža.

Paviljoni posameznih držav so začeli nastajati dvanajst let po inavguraciji *Bienala*. Prvega je imela Belgija leta 1907 in zadnjega Južna Koreja leta 1995. Vmes so se v parku naselile Velika Britanija, Rusija, Brazilija, ZDA, Japonska, Kanada in Jugoslavija (leta 1939), če omenimo le nekatere od današnjih devetindvajsetih. Pri tem je pomembno vedeti, da so že pred

letom 1995 mnogim državam zavrnilo prošnje po samostojnem paviljonu. Namesto tega jim je organizator ponudil najem prostorov drugje (Osrednji paviljon oziroma »Paviljon Italija« in opuščeni kompleks Arsenale v bližini Giardinov). Izbor držav v parku je tako kajpak gradil in nato ohranjal hierarhijo med državami sveta. Biti v Giardinah s paviljonom je pomenilo biti v družbi izbranih držav, ki so ali še krojijo politiko sveta. Umetnost tu je bila pomembnejša.

Enak pomen se je zadnjih dveh desetletjih po istih postopkih oblikoval za Arsenale. Tako se ne smemo čuditi, da si v teh kriznih časih tja želi Slovenija, čeprav bo morala seči enkrat globlje v žep. Morda računa, da bodo višji izdatki poplačani z večjim mednarodnim kulturnim prestižem, ki bo dvignil ceno državnih podjetij na seznamu za prodajo.

Nacionalni paviljoni obstajajo tudi iz drugih razlogov. Stavbe so v veliki večini v lasti držav ali pa jih države najemajo od nekdanjih pohlepkih Benečanov. Lastniška razmerja in ekonomija zaslužkov pri oddajanju prostorov (tu ne gre pozabiti na samo fundacijo *Beneški bienale*) so tako močna, da zadržijo vsak poskus strukturnih sprememb v prireditvi.

POSTIMPERIALNE ZVIJAČE

Poleg tega so nacionalni paviljoni trdo zasidrani v sistemu vrednot, ki jih goji svet mednarodne sodobne umetnosti, o čemer govori množica partikularnih bienalskih zgodb. Ena od njih se nanaša na Estonijo, ki je postala samostojna država po razpadu Sovjetske zveze. Kakor mnoge druge je potrkala na vrata *Bienala* s prošnjo za paviljon, a je bila zavrnjena. Roko so ji ponudili Rusi, ki so ji bili pripravljeni oddati pritličje lastnega paviljona v najbolj prestižnem delu javnih parkov. Estonski kulturni minister bi bil ponudbo sprejel (navsezadnje je v Estoniji četrtnina prebivalcev Rusov), če se ne bi bili po robu postavili vplivni estonski kulturniki. Po njihovem bi Estonija z razstavo v prostorih ruskega paviljona zanikala pridobljeno suverenost. Zato so raje najeli napol razpadajočo hišo v bližini slovenske Galerije A più A.

Prevodni presežek

POETOPOGRAFIJA PARIZA

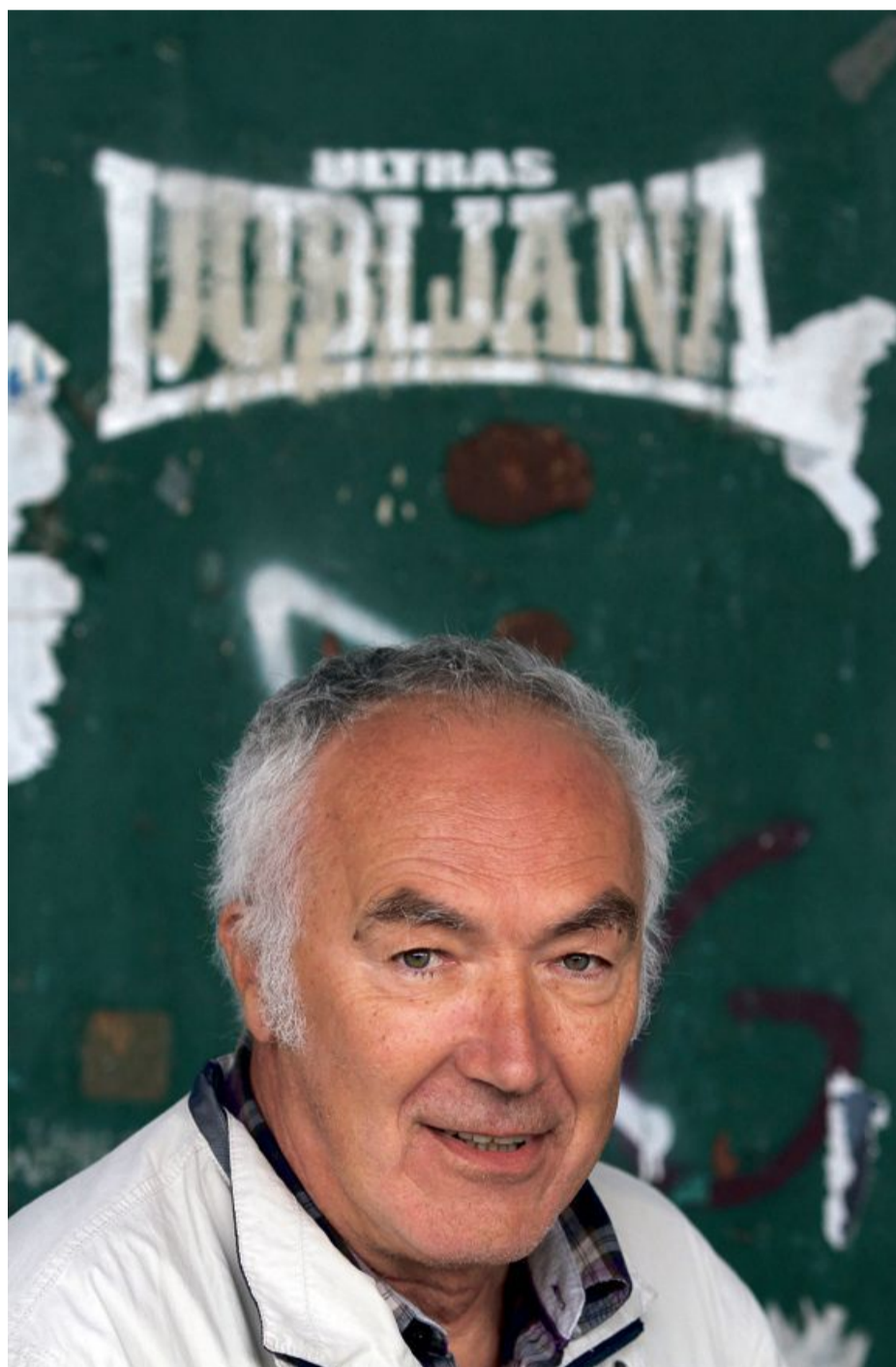
Med sinjemodrimi platnicami Queneaujeve pesniške zbirke *Po ulicah* (Courir les rues, 1967) se za zvedavega bralca, v čigar literarno-potovalnem spominu veže pojma francoske prestolnice in tamkajšnje moderne poezije neka skrivna in dražljiva vez, skriva in razstira neke vrste *poetopografija* Pariza: v pesniškem jeziku izrisana karta pariških trgov, parkov, kvartov, fontan, spomenikov, mostov, vijugavih in slepih ulic, ozkih prehodov in širokih bulvarjev, ki sledi in se pokorava prostemu toku avtorjeve pohajaške zavesti, poljubnemu domišljjskemu vandrangu po uličnih in vsakršnih drugih toponimih sodobnega vlemesta.

JAROSLAV SKRUŠNÝ

...
na koliko potov človek zavije
iz čiste ljubezni do poezije
(R. Queneau, *Apotekarjeva zgodba* iz zbirke *Po ulicah*)

Pred bralčevimi očaranimi očmi zraste zgolj po muhasti volji pesniške izmišljije in izključno poeziji imanentnih zakonih rabe jezika sezidan novodobni babilonski stolp urbane metropole, v katerem si praktični, instrumentalni jezik zemljepisa, zgodovine, socialne dinamike, politike, ekonomije, arheologije in vsakršne mnogojezičnosti pa večkulturnosti, ki imanentno pripadata mestnemu habitatu, neženirano, sproščeno in igrivo podaja roko z razvezano, mestoma že kar razbrzdano govorico sebi zadostne, zgolj črnemu zvenu svoje znotrajbesedilne zvokovne konkordance in nareku lastne zastrte pomenske harmonije prisluskujoče in poslušne poetske imaginacije; pri tem pa na obzorju tega drznega pesniškega podviga ni videti nobene nevarnosti, da bi uživaška mešanica različnih jezikovnih praks in raznovrstnih pomenskih ravni mogla nadse priklicati Stvarnikov užaljeni srd. Gre pač za besedni stolp pesniške izmišljjske govorice, ki po lastni kreativni volji razpostavlja, mreži, spreminja, pači, potvarja, preureja, si podreja, prilašča in na novo izmišljuje (vzpostavlja) in priklicuje v poimenovalno, zgolj kvaziresnično navzočnost sicer nadvse konkretno in stvarno, empirično resničnost pariških trgov, mostov, viaduktov, metrojskih postaj, ploščadi, parkov, pisoarjev, spomenikov, znamenitih stavb, staroslavnihih poslopij in novodobnih arhitekturnih domisljic, cerkva, ulic, avenij in bulvarjev – skratka, vse živopisne in nenehno spreminjajoče se otipljive mestne bivajočnosti, ki se iz dneva v dan dražljivo nudi pesnikovi klateški zvedavosti in ustvarjalni imaginaciji. Vandrovtvo in potohodstvo pa sta – po ljudskem izročilu – od nekdanj Bogu vsečni opravili.

Iz svojevoljnih in kapricioznih pesnikovih povezav med črkami in besedami, iz nadrealistično vzklicanih (na videz) absurdnih asociacij, iz nenadnih hiatov v verzih ali presenetljivih znotrajkitičnih prestopov, iz dihih jemajočih bleščavih jezikovnih konkordanc, skreganih z logiko diskurzivnega pomena, zato pa nasladno opajajočih se nad prepadnimi globinami svoje zdaj zamolke, zdaj spet iskriivo doneče zvočnosti, iz paradoksalnih



Prevajalec Aleš Berger se je še četrtrič z odličnim uspehom lotil Queneauja.

so-glasij in oksimoronskih navskrižij znotraj hudomušno razvezane pesniške govorice se rojeva čisto demiurško veselje nad še neznanimi stavčnimi sestavi in besednimi pomeni, doni aleluja nad novimi veselji besednih korespondenc in pomenskih sozvočij, vznika nagajiva radost nad sproščeno domišljjsko igro vsakršne uporabne sužnosti osvobojenih stavkov, besed, črk, zvokov, interpunkcij, premolkov in tišin, ki si na lepem začno risati svoj lastni, pesniško-potepuški zemljevid mesta ter mimo zakodiranih topografskih znakov in obče veljavnihih potovalnih načel začrtujejo in v pesniški formi udejanjajo svoj domišljjsko brezbrežni pa asociativno razpršeni itinerarij po labirintu pariškega mesta.

Ustvarjanje paradoksalnih pomenskih labirintov in navzkrižno nasprotujočih si podob, hoja po blodnjakih skrivnih znakov, zastrtih metafor in v lasten zven zakodiranih simbolov, tavanje med skrivnostnimi znamenji, tajnimi glasovi in kažipotmi, ki na prvi pogled kot da ne vodijo nikamor, vandrangu po stranskih, neuhojenih stezah in pohajanje po vsakršnih stranpoteh (obstranskih glede na veljavni in prevladujoči žargon pravšnjosti), orfejsko romanje za smislom lastnega pesniškega poklica med onstranskimi sencami – vse to so, kot je znano in v veljavi že vse od prvega, v glas svoje lire zatrapanega in za zunanjo resničnost komaj kaj menečega se prvega mitičnega pevca naprej, eminentno pesniška opravila. Gre, z

drugimi besedami, za odkrivanje in ubiranje skrivnostnih potov poezije v izvornem starogrškem pomenu besedice *poiesis*. In tudi pričujoče Queneaujevo jezikovno potovanje in pesniško pohajkovanje in uživaško naslajanje nad besedno bogatijo, ki jo njegovemu zvedavemu, malce z otožjem za minulimi časi osenčenemu očesu pa za najsubtilnejše pomenske odtenke in znotrajbesedilne paradokse in pravopisne zastranitve tanko nabrušenemu ušesu nudijo ulični blodnjaki pariškega mesta, tudi pesniška zbirka *Po ulicah* – sad pesnikovih zrelih ustvarjalnih let –, legitimno pripada tej bleščavo temačni vandrovski tradiciji, vendar s pomembno, kar bistveno distinkcijo: pisec *Vaj v slogu* in *Cice v metroju* svoj pesniški opravek izpolnjuje s poudarjeno humornim espijem, s kancem nagajive hudomušnosti – čeravno mestoma tudi s ščepcem nostalgicne melanholije za minevajočimi podobami mesta, kakršnega je spoznal in vzljubil v mladosti in ki dandanes pred njegovimi očmi izgublja svoj nekdanji frivolni *belepoški* šarm in *senžermenovski* intelektualni lišp in se spreminja v postindustrijski potrošniški megalopolis – svoje pesniško potopisje (natančneje: ulicopisje) potemtakem izpisuje z duhovito postopaško radoživostjo, ki njegovo razposajeno poetično himno pariškim ulicam, trgov in bulvarjem iz nevarne bližine doktrinarnih zapovedi bretonovskega nadrealizma še pravočasno seli pod sproščenejšo obnebjne ionescovskega črnega humorja in v pišmeuharsko soseščino porogljivega pouličnega šansona.

HOMMAGE BABILONU

Največkrat tiči vzrok za pesnikovo očaranost nad posamezno ulico, trgov, znamenito palačo ali živopisnim mestnim kvartom že kar v zvočni podobi njihovih imen, v asociacijah, ki mu jih budijo zgodovinska ozadja, slavni dogodki ali častitljive biografije, ki so botrovale njihovim poimenovanjem: takrat si rad da duška z duhovitimi poigravanji z neštetimi pomenskimi ali zgolj grafičnimi in fonetičnimi niansami v izgovoru oziroma pisavi teh čarobnih, vsakršne skrivnosti in presenečenja skrivajočih toponimov ali pa da svoji pesniški radoživosti prosto pot z izpeljankami iz naključnih, spontanah ali pa nalašč (po muhasti volji pesniške izmišljije) paradoksko zasukanah trčenj in nenavadnih sovpadanj med staroslavnihi zgodovinskihi patosom in malce potemnelo pozlato značilnih mestnih koticikov in znamenitosti (pomnikov, parkov, kavarniških teras, metrojskih postaj, razvpitih restavracij in zakonitih špelunk, scališč in razkošnih hotelov, templjev duha in svetišč telesne naslade, otroških igrišč in gradbenih jam, veleblagovnic in bukinističnih štantov, slepih uličic in širokih bulvarjev) na eni in njihovo nekoliko plehko, rahlo obledelo, sodobni potrebi po takojšnji porabljujivosti in kričavi potrošniški vsečnosti približano (in ponižano) aktualno podobo na drugi strani.

Drugič spet ga navdihujejo vsakdanji prizori uličnega življenja, iz prozaicnih, malone

RAYMOND QUENEAU

Po ulicah

PREVEDEL ALEŠ BERGER

MLADINSKA KNJIGA
(ZBIRKA NOVA LIRIKA)

LJUBLJANA 2013, 180 STR., 24,94 €

banalnih detajlov urbanega imaginarija se mu porajajo poetične podobe, skice, zasnutki ali že kar pravcate majhne zgodbe o slikovitih stalnih in naključnih, živih in mrtvih prebivalcih pariškega mesta (pa naj gre za kamnite stavbe, kovinske stolpe, sopuh s sveže asfaltiranih ulic, vlažno podpodje metrojskih postaj ali za včasih bizarne, drugič spet skrajno vsakdanje slike iz čudežnega življenja najraznovrstnejše mestne flore, favne in pitoreskni posamezniki človeškega rodu – »in potem človečki / in potem človečki«, kot norčavo sklence poskočno pesmico *Družinski živalski vrt*); zdaj se mu izpisujejo kot hipen impresionističen kroki, bliskovito čutno doživetje in že hkratna upesnitev tega ali onega slikovitega mestnega prizorišča, zdaj kot zgolj taksativen, malone znanstven (ne gre pozabiti, da se je Queneau ob vsej svoji izpričani ljubezni do literature intenzivno pečal z eksaktnimi vedami, še posebej z matematiko) inventarni popis dražljivih podrobnosti in živopisnih posebnosti, ki na izbrani točki mesta s svojimi zastrtimi čudesi premamijo pesnikov pogled; zdaj spet izbruhnejo v besede kot kratka, eliptična fabula, pesniško zgoščena pripoved o zgodah in nezgodah pariških meščanov in o njihovem tajinstvenem, protislovnem, vznurljivem, slikovitem, včasih nevarnem, drugič spokojnem, na trenutke posvetno pritlehnem, pa spet obredno presežnem, vseskozi pa čarobno dražljivem in nenehno spremenljajočem se sožitju s skrivnostno prikaznijsko velemesta.

V večini primerov gre za šegavo zašiljene epizode, smešne zgodbe in vedre pripetljaje iz življenja med in za zidovi sodobnega Babilona, kjer se na vsakršne možne, pogostoma tudi konfliktno in protislovne načine prepletajo, srečujejo, privlačijo in odbijajo neštevilna kulturna izročila, verska pričanja, politični nazori, rasne pripadnosti in jezikovni idiomi, a pesnik jih najraje ugleda in ubesedi z njihove neobičajne, presenetljive, zagonetno paradoksalne, se pravi bridko humorne plati; vsej tej mnogovrstnosti in raznorodnosti velemestnega življenja, vsem tem bizarnim, čarobnim, nasprotujočim, a hkrati sopripadajočim si posebnostim in drugačnostim urbanega habitusa slej ko prej namenja bodro razumevalno in naklonjen smehljaj. Le kdaj pa kdaj se izza prešerno hudomušnega posmeha na račun drobnih človeških slabosti, denimo na račun bahave postavljatva in hlastanja za begotnim užitek, ki ga obljudljajo vsiljive komercialne reklame za vsakršne sprotne novotarije, le tu pa tam se izza pikrega poroga na rovaš samovšečne ravnodušnosti za stisko sočloveka in domišljavi pozabi lastne minljivosti v brk v Queneaujevo prešerno in razposajeno prepevanje hvalnic pariškim ulicam in njih prebivalcem pritihotapijo temačnejši toni; za radostnim aleluja in oglušujočo kakofonijo tisočerihih zvokov in podob živopisnega urbanega vrvenja je kar naenkrat moč čisto po tihem zaslišati zamolkli glas minevanja; s častitljivih meščanskih palač se kruši omet, bagri in velikanske svinčene kroglice meljejo v prah staroslavne zidove, lokali spreminjajo svojo namembnost, ulice, trgi, parki in bulvarji spreminjajo imena, cele četrti izginjajo v imenu napredka in pod praporom boja za večjo snažnost, po cestah na lepem vrvi vse polno včerajšnjih mrličev, pokojni pisatelj Stendhal ven in ven umira na Novi kapucinski cesti, sredi trušča in blišča najvišje zasičenosti z življenjem iznenada votlo zazeva zamolk odsotnosti, mesto otrpne v mrtvaški negibnosti (kot nam v svoji baladni dikciji pripoveduje pesem *Vsplotni Vsi sveti*), iz te praznine pa nas – kot v srhljivo jedrnatih trivrstičnicah *Clichyjski bulvar* – iznenada nagovori Nič naše človeške krhkosti in minljivosti, Nič izgubljenega časa, Nič, ki nam kot smrtnim ljudem izvorno pripada, »ker je pač najbolj naš«.

A kot rečeno, gre za redke temačne pobleške sredi prevladujočega veselja nad čudežem življenja, ki se na tolikere presunljive načine, očarljive podobe in raznolike izraze manifestira v mrzličnem vrvenju in hrumeњу pariških ulic in bulvarjev in ki mu pesnik s svojimi vratolomnimi jezikovnimi vragolijami, formalnimi izmišljijami, govornimi novotarijami in artističnim pripovedovalskim mojstrstvom išče kongenialno stavčno, besedno (kajkrat tudi samo črkovno ali celo



številčno) artikulacijo in zato sproti izumlja in najdeva temu čudežu življenja pripadajoč pesniški jezik. Pri tem si pomaga s spretno rabo tradicionalnih pesniških oblik (od soneta do heksametra), še raje pa se v naročju prostega verza nasladno prepušča svoji brezbrežni jezikovni inventivnosti in neusahljivi besedotvorni fantaziji, s pomočjo katerih neumorno kuje nove pomene in imena za že ustaljene termine in zakoličene pojme. Queneau kuje, snuje in na novo ustvarja besednjak in pojmovnik modernega francoskega jezika tako, da se poljubno pograva z grafično in zvočno podobo črk, zlogov in glasov, ki tvorijo imena ter pripadajoče jim besede (*mots*) za pojme in reči (*choses*) v leksikalni zakladnici človeške govornice; pri tem očitno krši, radikalno razgrajuje, igrivo razstavlja in neženirano izkrivlja dogovorjene gramatikalne in zapovedane ortografske forme, obrazce in pravila in jih – kot pravi ulični pohajčar sledeč zgolj svoji poetski invenciji – poljubno sestavlja na novo, suvereno izmišljujoč si nove, sveže, presenetljive, nezasišane, kajkrat naravnost osupljivo čarobne kombinacije, konkordance in soglasja, iz katerih se rojevajo novi, skrivnostni, presežni pomeni – nezagrešljiva znamenja, da se giblamo v magičnem risu suvereno in svobodno ustvarjalne poezije. (Da je pričujoča pesniška zbirka na neki način rojena prav iz duha leposlovja in še posebej poezije, nas pisec večkrat opomni s sklicevanjem, namigovanjem ali zgolj nagajivim pomežikom v spomin na številne brate po peresu, ki so tako ali drugače pustili sled na tlaku pariških ulic, naj bo že z zaraščenimi kamnitimi ali bronastimi spomeniki v parkih, bodi z obdelanimi imeni trgov, mostov ali parkov in še najbolj v intelektualni zapuščini ene najznačilnejših in hkrati najzapeljivejših pariških znamenitosti – v oblakih tobačnega dima, ki v svoj omamni, efemerni obstret že od pamtveka zavijajo razvpite literarne in filozofske kavarne po montparnaških ali *sentermenskih* kvartih: prenekateri stih ali kar cela pesem v pričujoči zbirki je hudomušen poklon ali spoštljiv *hommage* Stendhalu, Flaubertu, Baudelairu, Proustu, Apollinairu, Verlainu, Bretonu ...)

Tolikšna artistska umetnost in malone preciozna virtuoznost v izrisovanju pesniške topografije pariškega uličnega labirinta – ki dobršen del svoje jezikovne invencije in sproščenosti dolgujeta Queneaujevemu dolgotnemu ustvarjalnemu sopotništvu z nadrealisti (čeprav se je bil s papežem gibanja Andréjem Bretonom nazadnje navdse odmevno sprl) in njihovem zaupanju v poetski potencial t. i. avtomatske pisave in spontanega izpisa po nareku sanj in bujne domišljije (ki zato seveda izključuje sleherni razumski nadzor in premislek) – kajpada predstavljata trd oreh, zahteven intelektualen preizkus, mestoma pa že kar nepresegljivo oviro za prevajalca, ki se mora ne le dobro znajti in zanesljivo orientirati v specifičnem zgodovinskem, kulturnem, družbenem in duhovnem *kaosu* globalno razvpitega (in obenem lokalno zaznamovanega) velemesta, ampak

mora biti tudi več in okreten v rokovanju s čarnimi besedami, ki sestavljajo brezbrežni intimni *kozmos* pesniške umetnine. Na to, da se podaja v skrivnostni svet temačnega labirinta, je pesnik morebitnega prevajalca opozoril že z naslednjimi verzi iz III. pesmi v zbirki *Usodni trenutek* (1948):

»Če so prav izbrane in prav stojijo
besede naredijo poezijo
zadosti je imeti rad besede
da se napiše kakšna pesem
ne vé se zmerom kaj nam pravi
pesem ki se tako sestavi.«

IZZIV PREVJALCEM

Kar naravnost pa je drznim tolmačem in pogumnim razlagalcem svojih jezikovnih izmišljij, ukan, zasukov, tautologij, neologizmov, numeroloških zank, stilskih variacij in vsakršnih izkrivljenj in subverzij kanoniziranega metruma Queneau vrgel izziv v pesmi *Prestavljajski stolp*, v kateri jih poziva, naj poizkusijo razvozlati zagonetno metaforo enega najznamenitejših pariških simbolov, ki mu jo je navdihnil Eifflov stolp, naj – kakor vejo in znajo – razpletejo besedni voz in v angleščino prevedejo eno od bolj enigmatičnih francoskih besednih iger, povezano z dvojnimi pomenom besedne zveze *filis de la Vierège* (pajčevinasta nit, a tudi Jezus, Marijin sin). Aleš Berger, prevajalec pričujoče zbirke, se naloge ni ustrašil in nam je svojo različico samozavestno predstavil kar hkrati s izvornikom. Njegova suverena kretanja je več kot upravičena: dotle se je bil že trikrat – in vsakič z odličnim uspehom – lotil Queneaujevih proznih besedil (*Cica v metroju*, 1978; *Vaje v slogu*, 1981; roman *Moj prijatelj Pierrot*, 1993), za prevajalski spust v skrivnostni blodnjak piščevega pesniškega pohajkovanja po Parizu pa se je bil dodobra izuril in podkopal z mnogoterimi sijajnimi prevodi iz moderne francoske poezije (razpon njegovih prepesnitev sega od nadrealistov, Apollinaira, Lautréamonta, pa prek Préverta in Chara do Chazala in Aiméja Césaira). Z gibkostjo svoje jezikovne občutljivosti in tankim posluhom za sozven glasov v pesemskem stihu in njihovo zvočno ubranost v kitici Aleš Berger zvesto sledi Queneaujevemu meandrom skozi goščavo pesniškega besedja, duhovito in učinkovito menjuje in kombinira raznovrstne registre pesniških oblik (in njih hotenih kršitev), ki si jih ne enkrat kapriciozno privoščijo izvornik; z neizčrpno besedotvorno domišljijo in ustvarjalno igrivostjo najdeva in izumlja iskrive, presenetljive, drzne in elegantne (pa vselej ustrezne!) slovenske skovanke za številne neologizme, jezikovne paradokse, anagrame in druge besedne igre ter zanke, s katerimi nikakor ne skopari francoski pesnik, njegov vandrovski vodič po uličnem blodnjaku Pariza in labirintu njegovih govoric; tankočutno razpozna specifično lirično atmosfero vsake – vselej drugačne in vsakič znova presenetljive! – posamezne pesmi posebej in subtilno sledi njenim pomenskim in fonetičnim niansam; kongenialno poustvarja in vzdržuje raznolikost, pomensko razvejanost

in jezikovno razkošnost pa hkratno eliptično gostoto in skoraj matematično natančnost Queneaujevega stiha; njegovo metrično artikulacijo z mojstrskim posluhom za ritem in mero najraje prestreza in zazibava v ritmično mehko in diskretno spevnost (sebi tako ljubih in ne enkrat uspešno preizkušenih) asonanc in aliteracij.

Bleščeci dokazi prevajalčevega razkošnega besednega zaklada in elegantne gibkosti pri rokovanju z njim si sledijo iz pesmi v pesem; med vrhunce ustvarjalne domišljije in izumiteljske drznosti v kovanju novih besed, ustvarjanju sozvočij med njimi in odkrivanju osupljivih pomenskih odtentkov pa sporočilnih zasukov zagotovo sodijo pesmi *Apotekarjeva zgodba*, *Zalega poraja*, *Križ Anka išče*, 18 – 12, *Ulica stvar*, *Zgodbica*, *Nasveti turistom* (kjer je v topografijo pariških razgledov duhovito vpletel tudi dvoje slovenskih toponimov). Svoj vrhunec pa Bergerjeva prevajalska *ars poetica* v zbirki *Po ulicah* bržčas doseže v prevodu pesmi *Men at work*, kjer mu je skozi devet štirivrstičnih kitic uspelo brezmadežno izvignati izmenjujoč se asonančni stik ia – ai, ia – ai v tako mehke, milozvočne in naravno odmerjenem ritmu, da mu najbrž niti izvornik nima česa očitati.

Tako je pač s poezijo. Iz besed je mogoče sestaviti celo mesto (pesem *Pariz iz besed*), upesniti vsakršne vesele in žalostne zgodbe

(»tako prekobaliti pota
čez gladke prisoje in osoje mrke
pota ki so razprla brste
zamrle brste zgod načrte«),
ki jih pišejo zgodovina in njene ubeseditve

(»piti pri vrelcu zgodovine
vrelcu ulic vrelcu besed«),
a tudi iznajti besede iz zakladnice pesniškega govora

(»obračati prekucniti vezaje
sledove vejic in pik«)
in z njimi izpovedati
»neme zgodbe polokane tišine«

(vsi navedki iz pesmi *Carnavalet*). A najso besede v pesmi še tako razposajene, šegave in norčave, kot je radostnih večina stihov v zbirki *Po ulicah*, nazadnje so le efemerni glas »polokane tišine«, papirnat avionček, ki

»nazadnje strmoglavil
k nogam
otožnega okoliškega
smetarja«,

kot je v hudomušni pesmici *Projektil* svoji (sámo)posmehljivi drži do konca zvest Queneau; in kakor bojo nekoč iz Pariza izginili golobi in bojo za njimi ostali le še dreki, bo zbledel tudi spomin na pesnika, ki je s hudomušnim otožjem opeval poulične golobe, ki so srali svoje jedke golobjake po mestnih znamenitostih, zdaj pa se majčkeno resigniran zazre v prihodnost in vdano ugotovi: »ampak nobeden ne bo več bral mojih pesmi« (navedek iz pesmi *Golobjaki*). Ali, kot je v zbirki *Usodni trenutek* še bolj naravnost zadel žebljico na glavo:

»Pesem ni kaj prida važna stvar«. ■

MOJE ŽIVLJENJE Z MARCELOM REICH-RANICKIM, KRITIKOM

»Marcel Reich-Ranicki ist tot,« je v tednu po 18. septembru zaokrožilo po nemških medijih. Papež je mrtev – nemški »literarni papež« z vso paradoksalno zbadljivostjo in dobrohotnostjo tega pojma, ki je postal (celo wikipedijski) sinonim za dotičnega gospoda.

TANJA PETRIČ

Nekrologov pa niso objavljali le nemški mediji – v bolj ali manj ponavljajočih se biografskih podatkih in hvalnicah so se o gospodu MRR razpisali tudi v *New Yorkerju*, *New York Timesu*, *Guardianu*, *Independentu* in še kje (če omenim samo angleški govorni prostor). Vest pa začuda ni ostala brez odziva niti pri Slovencih. Še več, smrt Reich-Ranickega je izzvala domala evforični plaz refleksij, prispevkov in debat v vseh slovenskih medijih (od televizijskih spotov do »ta velike« kritike v *Literaturi*, ki se prevodnemu delu le malokrat primeri), čeprav je bil nedvomno veliki nemški kritik za časa življenja najbrž znan le ožji slovenski javnosti in o kakšnem vplivu na slovenski prostor sploh ne moremo govoriti.

Zagotovo je tem posthumnim salvam, poleg stereotipne nagnjenosti Slovencev k prešernovskemu sindromu slavljenja smrti, pripomogel aktualni prevod kritikove avtobiografije *Moje življenje*, ki je kljub izjemni uspešnosti in odmevnosti ob izidu v Nemčiji z več kot desetletno zamudo najbrž bolj po naključju pri nas izšel prav letos. Torej: zakaj pravzaprav pisati o Reich-Ranicem in ne morda o Walterju Jensu, preminulem junija 2013, drugem, prav tako pomembnem nemškem literarnem zgodovinarju in kritiku? In kaj ima omenjeni »literarni papež« opraviti s Slovenci, natančneje, z mano?

Na prvi in zadnji pogled: delno do pretežno nič. Ko sem se sama začela analitično zanimati za literaturo, je gospod MRR že imel za sabo v milijonski nakladi natisnjeno avtobiografijo in zadnjo televizijsko oddajo polemičnega *Literarnega kvarteta* na ZDF. Bolj megleno kot dejansko se spominjam teh televizijskih pogovorov, ki so v devetdesetih zabavali mojo babico, meni pa sta se zdela predvsem dva nastopajoča gospoda (pozneje sem izvedela, da gre za eminentna kritika Marcela Reich-Ranickega in Hellmutha Karaseka) še najbolj podobna nergaškima starcema iz *Muppet Showa*. Tudi nominalno je MRR v slovenski prostor, ne pa tudi v slovensko zavest, prvič vstopil dokaj pozno, s prevedenimi prispevki o nemški književnosti v *Dialogih* v začetku osemdesetih let, ko je bila njegova časopisna era v Nemčiji pravzaprav že preteklost.

Čeprav je Marcel Reich-Ranicki izdal številne antologije nemške kanonske literature in je v širši nemški javnosti veljal za »kanonika« nemške pisane besede, v okviru študija germanistike nismo pretresali njegovih mnenj ali se učili nemške književnosti iz



njegovih (pope)priročnikov. Avtorjeva dela namreč v kabinetno-akademskih germanističnih krogih jemljejo nekoliko z rezervo. S tem bi skoraj opravila, če ne bi pozneje naltela na njegov v reviji *Literatura* objavljen esej *O literarni kritiki*, ki ga je prevedla Urška P. Černe. Eseg iz leta 1970, v slovensčini izdan šele leta 2003, zame še vedno ostaja eno temeljnih besedil o t. i. »časopisni« oziroma »novinarski« literarni kritiki, ki razkriva avtorjev kredo, hkrati pa izjemno nazorno tematizira polje literarne kritike onkraj akademskega diskurza. Najbrž pa ni naključje, da esej predstavlja nekakšen zagovor oziroma uvod v avtorjevo polemično knjigo *Lauter Verrisse*, ki vključuje ponatise njegovih najbolj odmevnih negativnih kritik.

V omenjenem eseju sta me presenetili predvsem dve stvari: nepričakovana aktualnost in aplikativnost kljub velikemu časovnemu zamiku in precejšnja (delno seveda zgodovinsko pogojena) podobnost razvoja in odnosa do nemške in slovenske literarne kritike in kritikov. Če temu ob bok postavim še pogovor Marcela Reich-Ranickega s švicarskim germanistom Petrom von Mattom, ki je v slovenskem prevodu *Dvojno dno* izšel leta 2007 (mimogrede, gre za katastrofalni knjižni izdelek, v katerem mrgoli napak vseh vrst, da bi človek odgovorne poslal na prisilno delo v drevesnico), in aktualno avtobiografijo *Moje življenje* v slovenskem prevodu Ane Jasmine Oseban, se avtor v izrekanju o svojem kritičnem delu skoraj citatno nanaša na odlomke iz eseja *O literarni kritiki*. Knjiga *Moje življenje* ima sicer v okviru avtorjevega opusa posebno mesto, saj gre najbrž za najbolj osebnoizpovedno pisanje Reich-Ranickega, ki v »romanesknem« prvem delu pretresljivo usodo Juda združuje s povojnim »anekdotičnim« kritičnim prodorom. Če se na tem mestu omejimo zgolj na njen »kritičski del« in ga primerjamo z vsemi v slovensčini izdanimi prevodi, še bolj pa z mozaično sestavljanjo njegovih esejev, izjav in intervjujev,

lahko z nekoliko predrznosti osnovne teze avtorjevega kritičnega opusa pavšalno poznamemo v naslednjih točkah:

1. Za podložniško državo je kritika v kateri koli obliki nekaj odvečnega in nadležnega. Na podlagi odnosa do kritike lahko testiramo demokratičnost okolja.
2. Kritik je zavezan svoji sedanjosti in njenemu literarnemu življenju, zato naj ne piše samo za poznavalce. Kritika je križanec med žurnalizmom in znanostjo.
3. Kritika je v svojem jedru individualna in zmeraj vsebuje tudi subjektivno komponento, zato je iskanje »objektivne vrednostne mere« paradoks *per se*.
4. Resno, verodostojno in argumentirano literarno kritiko zavirajo poskusi literatov in drugih literarnih podrepanikov, ki v uslugarskih superlativih pišejo o svojih kolegih.
5. Vsaka kritika, ki si zasluži to ime, je tudi polemika. Vedno se nanaša na konkretne predmet – in nikoli zgolj na ta predmet.
6. Kritična stališča so do določene mere časovno pogojena.
7. Kritika mora biti jasna, razumljiva in prepričljiva, vselej s kančkom pedagoškega pridiha.
8. Kritično pisanje mora zabavati, kratkočasiti in se boriti proti povprečnosti, prav tako kot dobra literatura.
9. Kritika neposredno ne vpliva na komercialni uspeh posameznih knjig – kritiki lahko spoznavne procese zgolj usmerjajo.
10. Ukvarjanje z literarno kritiko je od nekdanj nevarno: kdor seje veter, mora biti pripravljen na vihar.

Zagotovo je nekaj tez z današnjega vidika naivnih ali preživetih, razumljivo je tudi, da se stebri znanosti marsičemu še danes ne morejo pokloniti, pa vendarle je Reich-Ranicki v nemškem govornem prostoru šestdesetih in sedemdesetih let izzval revolucijo kritičnega diskurza in premostil tradicionalno

vrzel med takratno konservativno, (psevdo) znanstveno kritiko, ki so jo gojili v slonokoščenih stolpih univerz, in odprto, slogovno liberalno, ironično in klepetavo medijsko kritiko po anglosaškem vzoru. Književnost je umestil v javni prostor in jo populariziral, nenazadnje tudi s svojo polarizirajočo, radikalno osebnostjo. Bil je literarni zabavljak, ki ni izbiral vljudnostnih evfemizmov, ampak je zarezal naravnost in neusmiljeno, velikokrat krivično in pod pasom.

Poleg popolnoma novega koncepta literarnega dela *Frankfurter Allgemeine Zeitung* mu je pozneje uspelo to, kar bi vsaka televizijska hiša označila za medijski samomor – za nemško nacionalko je oblikoval šestdesetminutno pogovorno oddajo o izbranih knjigah s štirimi sogovorniki, brez vsakršne vizualizacije ali bralnih vložkov. Oddaja *Literarni kvartet*, ki jo je povprečno spremljalo 900.000 gledalcev, je od 1988 do 2001 doživela 77 ponovitev. Pri nas pa se, domnevno zaradi upada gledalčeve koncentracije, televizijski bojijo brez prekinitve predvajati trminutni govor, kot da meritve koncentracije opravljajo na zlatih ribicah.

Kljub načelni podobnosti je odmev in vlogo gospoda MRR težko vzporejati in primerjati s slovenskimi kritiki, ki jim je tovrstni skok iz akademskih in/ali ideoloških okvirov vsled poteka zgodovine šepavo uspel šele v zadnjih nekaj desetletjih, in še to v zelo omejeni medijski pokrajini in za butično javnost. Tudi zavajajoča primerjava s slovensko »kritičsko institucijo« Josipom Vidmarjem, se mora bržkone zadovoljiti s prazno floskulo »podobno, a kljub temu drugače«. MRR, človek s specifično, judovsko in v tem smislu zgodovinsko življenjsko usodo, se je v Zvezni republiki Nemčiji soočil z neprimerljivo večjo množico naslovnikov in bolj raznolikim medijskim prostorom. Kot institucionalizirani kritik se je lahko z redno, človeka vredno plačo po vojni (končno!) brez strahu pred deložacijo od jutra do večera »erotično predajal literaturi«, kar je za slovenskega kritika povsem nepredstavljivo.

V Nemčiji je Reich-Ranicki kot preživeli varšavski Jud vzbujal (historično) nelagodje in jim bil hkrati ogledalo, kot nekoliko parafrazirano zapiše Volker Hage, *Spiegelov* novinar in kritikov dolgoletni sodelavec: »Bil je zadnja priča nemških zločinov. Bil je nemški kritik kot nihče pred njim. In poslednji kritik Nemcev.« To je nenazadnje vloga, ki ga je tako zelo izolirala od celotne nemške kritične srenje starejše generacije, v kateri se ni počutil domačega, hkrati pa ga generacijsko in svetovnonazorsko ločuje tudi od mlajših kritikov, kot so Ijoma Mangold, Ursula März, Christoph Schröder ali Ina Hartwig, ki ga motrijo »s prizanesljivostjo«, kot bi rekel Brecht.

Marcel Reich-Ranicki pa kljub pridržkom ostaja edini kritik, ki mu verjamem, ko zapiše, da ga je literatura ohranila pri življenju in da so knjige njegova resnična domovina, ne da bi pomislila, da bi ga bilo kdaj treba z »domovino« lopniti po glavi. Hkrati sta mi pri srcu predvsem dve antologijski in očitno nadnacionalni tezi: večina literature in njene kritike je slabe do povprečne; vse bolj prakticirana športna aktivnost, ki nikakor ni ekskluzivna domena literarnega okolja, pa je analni alpinizem. ■

MARCEL REICH-RANICKI

Moje življenje

PREVEDLA
ANA JASMINA
OSEBAN

ZALOŽBA
MODRIJAN

LJUBLJANA 2013,
470 STR., 37,90 €



ORODJA IN ŽIVA DELA

Štiri leta trajajoči projekt *Kiparstvo danes* ni bil zasnovan kot natančen popis in klasifikacija sodobne kiparske produkcije pri nas, temveč kot odprta struktura, »nezaključen zaključek«. In že na samem izhodišču projekta je bilo predvideno, da bo zadnji, tokratni sklop ponudil procesualna in participatorna dela z bolj izraženo »socialno noto«.

BESEDILO IN FOTO KAJA KRANER

Ključna referenca aktualnega sklopa je brez dvoma lokalno dogajanje konec osemdesetih, t. i. novo slovensko kiparstvo. Tedanje redefinicije kiparskega objekta so namreč razprle tradicionalne okvire ustvarjanja in mišljenja ter jih razširile v smer medija instalacije. V prostor razpršeni kiparski objekti so izpostavili predvsem določujoči segment gledalčeve participacije, zaostri vidik njegove aktivne, mobilne, procesualne recepcije in neizbežne parcialnosti pogleda. V našem času so vsi ti segmenti še dodatno zaostreni, kar je po eni strani posledica pogostega vključevanja novih tehnologij, ki praviloma predpostavljajo uporabnikov aktivni, fizični vložek. Hkrati pa je mogoče beležiti tudi močnejše preplete kiparskih kosov s specifikami drugih sodobnoumetniških polj in medijev, na primer scenskih umetnosti, videa, performativnih umetnosti (performans, body art). Na razstavi predstavljena dela je tako mogoče sintetizirati v dva temeljna sklopa: kiparska dela-orodja in »živa dela«.

V manj zastopani sklop kiparskih del-orodij je mogoče umestiti *Serijo Wear* Tomaža Furlana, ki jo umetnik nadaljuje

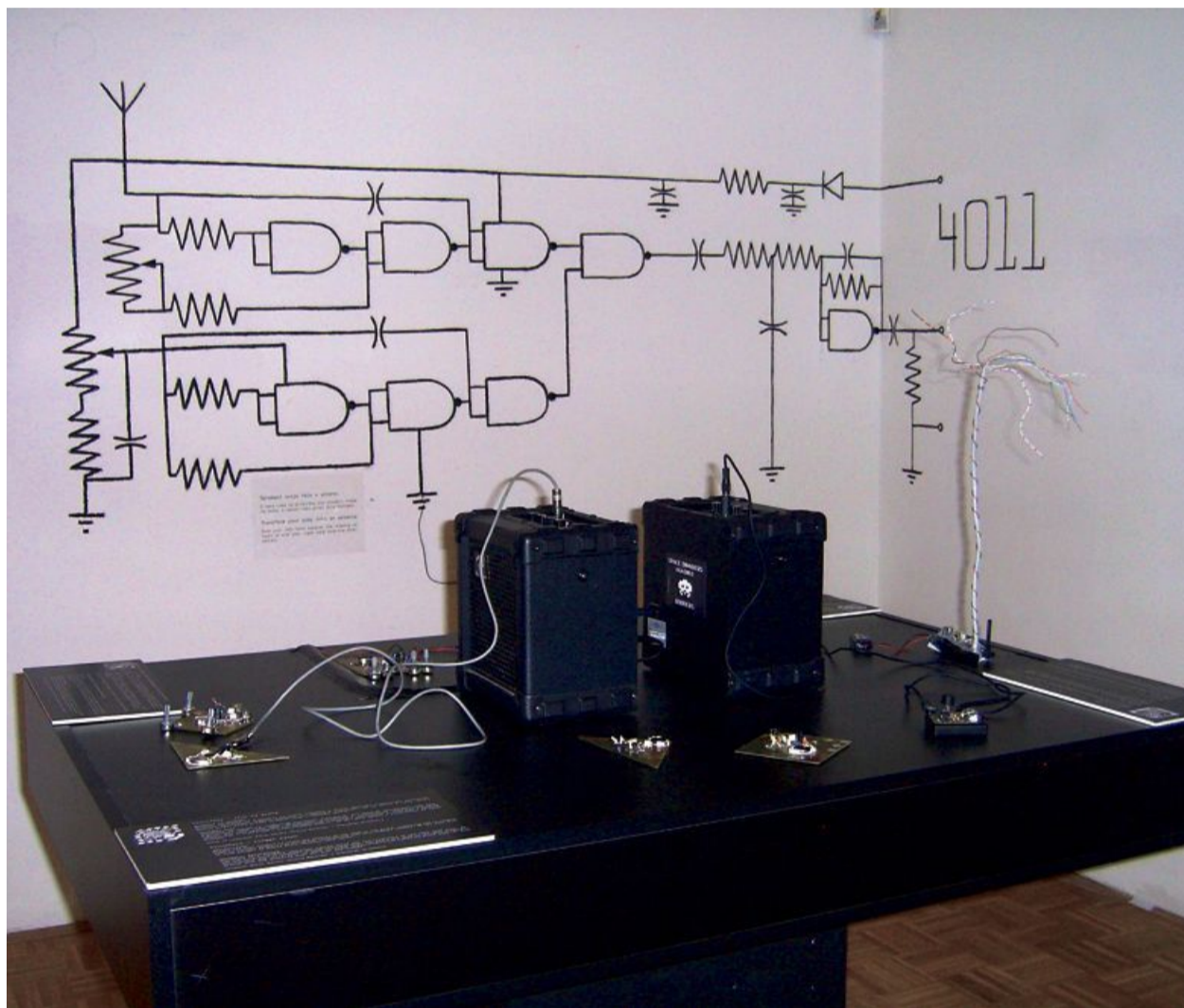
PREDSTAVLJENA DELA GLEDALCA VABIJO K DOBESEDNEMU SPAJANJU Z NJIMI, GA SPREMINJAJO V UMETNIŠKEGA SO-DELAVCA.

in nadgrajuje že od študentskih let in jo za zdaj sestavlja petnajst delov. V največ primerih gre za robustne protetične pripomočke, na katere se »priklopi« umetnikovo ali gledalčevo telo. Kiparska orodja/naprave so namenjena najrazličnejšim serialnim, predvsem pa banalnim in pogosto skorajda mučilnim uporabam, katerih demonstracije na razstavi predstavi tudi prek sopostavljene videodokumentacije.

V nekem povsem drugačnem smislu je mogoče v ta sklop umestiti tudi delo *Concert Theremidi Orchestra*, reciklažo rabljenih predmetov in komponent elektronskih pripomočkov, glasno mašinerijo, ki gledalca (prek sopostavljenih navodil za uporabo) vabi, da se priklopi na vezje in tudi sam postane aparat izvajanja zvoka. Kolektiv Theremidi Orchestra, ki je izrasel iz delavnice v organizaciji Ljudmile, predstavitev v obliki razstav praviloma vedno pospremi še s performativno-koncertno komponento (tokrat ob otvoritvi razstave).



Tomaž Furlan, delo iz *Serije Wear*, 2005-2013, interaktivna skulptura.



Theremidi Orchestra, *Koncert*, 2013, prostorska postavitev.

V primeru kiparskih orodij torej ne gre za nikakršne spolirane, neosebne pripomočke, povsem zavezane uporabni funkciji. Njihova ključna, zelo izražena komponenta je namreč tudi določen rokodelsko-ročni pečat. Če že ni mogoče beležiti nikakršne umetnikove neposredne prisotnosti v obliki odtisa njegovega telesa, vsaj nezabrisana obdelava/izdelava (zlasti Furlan, ali v primeru Theremidi Orchestra: procesualna komponenta) evocira nekakšno genealoško vez, ki jih »ozemlje«.

Številčno precej bolj zastopani sklop »živih del« v veliki meri funkcionira kot (kiparske) predstave – po eni strani za gledalca, sploh pa z gledalcem. Zgleden primer je delo *7K: nova oblika življenja*, nekakšen rastlinsko-tehnološki ekosistem, ki kljub interaktivnosti živi svoje avtonomno življenje. Temu zelo sorodno je tudi vizualno fascinantno delo *Formikacija* Luize Margan in Mihe Preskerja, ki humorno povezuje razmislek o družbenem organiziranju prek konkretnega primera gnezda kolonije mravelj. Kompleksni kiparski organizem namreč predstavlja spoj naključnega dogajanja gnezda mravelj in »reprezentacijske intervencije« umetnikov, na podlagi katere se s tehnološkimi posredniki (grafoskop) »živa« situacija prevaja na projekcijsko površino.

Kot svojevrstna kiparska predstava deluje *Podoba vetrne kode* Andreja Kamnika in Marka Pihlarja, tudi s pomočjo računalniške simulacije prezentirani prototip, redefinicija arhitekturnega objekta, ki vzpostavlja relacijo fasade in notranjosti stavbe prek »dialoga« vetra iz zunanosti z notranjimi klimatskimi napravami. Hkrati pa »klimatske dialoge« prevaja tudi v vizualno dogajanje, s čimer načena distinkcije med zunanjim okoljem, golo funkcionalnostjo in vizualno-estetsko komponento.

Živo kiparsko prizorišče vzpostavljata tudi Vadim Fiškin v delu *tour en l'air*, nekakšnem prostorskem plesu helijevih balonov po melodiji valčka Čajkovskega, ter Borut Savski s serijo kinetičnih objektov *Prenapete strukture*, ki jih umetnik z naslavljanjem personificira. V svojem gibanju, ki sproža tudi določene zvoke, dejansko funkcionirajo kot nekakšna otroško nerodna bitja-telesa, prototipi, ki se bodo še razvijali in dorasli.

V polnem pomenu besede tekem ustvarjalnega procesa dopušča intervencijo drugih predvsem Tobias Putrih v delu *Macula K/15*. Vendar je Putrihovo delo hkrati tudi edino, ki na prvi pogled deluje relativno tradicionalno. O kompleksnem skupnostnem ustvarjalnem procesu namreč priča le informacijski list ob delu. Brez tega delo funkcionira predvsem kot razmislek o številnih nasprotjih, ki definirajo kiparski kos. Na primer nasprotje med volumnom in težo (relativno veliko delo iz lepenke tehta vsega skupaj le 10 kg) ter nasprotje med monumentalnostjo, masivnostjo in subtilno prosojnostjo lepenke, skozi katero ob gledalčevem gibanju preseva svetloba.

Predstavljena dela torej gledalca vabijo k dobesednemu spajanju z njimi, ga spreminjajo v umetniškega so-delavca. Zaznamuje jih izpostavljena težnja po ujetju njegove pozornosti, pri čemer se občasno poslužujejo tudi segmenta zvočnega ali svetlobnega »nasilja« (na primer delo *Oskop* Tanje Vujanovič).

Performativna telesa in okolja so brez dvoma zavezana sedanjiku. In ta zavezanost prav gotovo načena njihovo (umetniško) nadčasovno dimenzijo. Vendar to, kar se po eni strani kaže kot »izguba«, nakazuje tudi na nekaj, kar izpostavi Tomaž Brejc v besedilu v katalogu: moment skupnostnega, vzajemnosti učinkovanja in delovanja.

Tokratna razstava, predvsem pa celoten projekt *Kiparstvo danes* je vsekakor dobrodošel doprinos k razmisleku o sodobnem kiparstvu, razmisleku, ki nujno presega okvire. ■

SKUPINSKA RAZSTAVA

Kiparstvo danes: performativna telesa in okolja

CENTER SODOBNIH UMETNOSTI, CELJE

DO 24. 11. 2013

SCENARISTIKA: HOBI ALI POKLIC?

Konec oktobra se je odvil četrti London Screenwriter's Festival, največji scenaristični dogodek na svetu. Za tri dni se je na eno od tamkajšnjih univerz zgrnilo na stotine piscev, producentov in predstavnikov filmskih hiš, in čeprav je glavčina udeležencev prišla iz angleško govorečih dežel, je bilo okrog sto predavanj, delavnic in seminarjev odprtih za slušatelje z vsega sveta.

ŽIGA VALETIČ

Vprašanje položaja ter dela scenaristov pride občasno na površje. V letih 2007 in 2008 smo veliko brali o zapleteni situaciji čez lužo, in sicer ob stavki krovne organizacije Writers Guild of America, v kateri je sodelovalo 12.000 piscev. Nasprotujoči si strani sta naposled vzpostavili kriterije dela in določili minimalne zneske, ki so jih filmski studii primorani izplačevati piscem, toda v naslednjih petih letih se je, tudi zaradi posledic te stavke, zgodil razmah vrhunskih televizijskih nadaljevanj ter nadaljnji upad kakovosti v hollywoodski produkciji. Sijajni pisci, ki jih je tekoči trak hollywoodske tovarne sanj zavrnil, so se izrazili v okviru televizijskih mrež.

Tudi v Sloveniji pridejo vsake toliko časa v ospredje vprašanja, povezana s scenaristiko. Bolj kot o sindikalnih (finančnih, socialnih) dilemah se sprašujemo, koliko obrtnega znanja smo uspeli vzpostaviti in ali sploh imamo strokovnjake, ki bi to delo opravljali redno, zanesljivo in kakovostno. Res je, nimamo jih – slovenski scenaristi so pač režiserji. V kulturi, ki časti teorijo avtorskega filma, to vsekakor ni nelogično, a ker režiserji scenarističnemu pisanju posvečajo le manjšino svojega časa, ne morejo dosegati resnične kakovosti. To dejstvo pozna vsak snemalec, kostumograf, scenograf, lučkar, snemalec zvoka, montažer, igralec in navezadnje tudi režiser: če hočeš neki poklic opravljati stodstotno zavzeto, strokovno in kakovostno, če se torej hočeš stalno razvijati, moraš dotični dejavnosti posvetiti večino časa. Toda stanje na terenu kaže, da potrebe po ljudeh, ki bi glavino 40-urnega tedenskega delovnika posvečali razvijanju scenarijev, ni, zaradi česar je scenaristika v Sloveniji postala osrednja specializirana filmska veja brez strokovnih temeljev. Se to kje pozna? Če ne drugje, zanesljivo pri nadaljevanjih.

ZAOKROŽENI SVET SCENARISTOV

Na Londonski festival scenaristov me je opozoril kratek zapis v reviji *Ekran*. Zaradi zgodnje (januarske) prijave sem dobil nekaj popusta na kotizacijo in kmalu začel na elektronski naslov prejemati obvestila o dogodkih. Z geslom sem lahko dostopal do posnetkov lanskoletnih predavanj in počasi sem vstopal v brezkompromisno izobraževanje. Predavatelji – producenti, scenaristi, svetovalci za scenarije, igralci, oskarjevci in agenti – so scenaristiko predstavljali z občutkom avtonomnosti, notranje zaokroženosti ter ob tem izražali neuklonljiv ponos in nalezljivo cehovsko solidarnost. Režiserji so se tam znašli kvečjemu po naključju, in celo takrat se je stroki zdelo pohvalno, če se je kdo od njih sploh želel poučiti o obrti in znanosti scenarističnega pisanja. To je bil svet, v katerem kljub medsebojni konkurenčnosti ni bilo zaznati tekmovalnih egotripov, puhlega kritiziranja in nastrojenosti do drugače mislečih. Svet, skratka, ki bi mu človek zlahka pripadal.

Festival je že mesece pred samo izvedbo oglaševal številne možnosti: kot bodoči udeleženec bi se lahko prijavil na Pitchfest (nekaj deset kratkih zmenkov s producenti) in tam predstavil lastne zamisli; odlomke iz svojega scenarija bi lahko poslal skupini igralcev, ki bi jih uprizorili v mojo zabavo in v ovrednotenje napisanega; lahko bi si zagotovil mesto na mentorskih laboratorijih, kjer bi dobil povratno informacijo v zvezi s svojim



FOTO ŽIGA VALETIČ

delom, in lahko bi se prijavil na pogovor s strokovnjakom na štiri oči.

Na koncu se za te možnosti nisem odločil; sklenil sem, da se bom enostavno zлил z dogajanjem, obiskoval predavanja, se učil in opazoval. Kaj kmalu sem se znašel sredi ene tistih izkušenj, ki ti spremenijo življenje, in opazil, da v tem nisem edini. Evropska scenaristika očitno na široko odpira oči ... Predavanje je bilo več, kot jih bom navedel, in tudi obiskal sem jih več, kot jih bom uporabil za oris duha, s katerim je področje scenaristike prežeto v danem trenutku.

PRIREDBE

Če se Britanci in Američani zmrdujejo nad tem, da je scenarističnih priročnikov na trgu že kar nekoliko preveč, lahko Slovenci ugotovimo, da jih praktično nimamo. Pred leti je izšlo nekaj hvalevrednih zbornikov, ki so pospremili nekoč plodno scenaristično šolo Pokaži jezik, Kinoteka je objavila Chionovo knjigo *Napisati scenarij* (1987), manj davno pa založba UMco tudi slavno *Zgodbo* Roberta McKeeja (2008). Slednja velja za eno najpomembnejših del o strukturi filmskih zgodb, vendar zaradi njene visoke teoretičnosti – navezadnje je McKee v življenju prodal en sam scenarij za televizijski film – med scenaristi z daljšo kilometrino ni zapisana tako dobro kot pri začetnikih, ki drago plačujejo McKeejevo predavateljsko mašinerijo. Med knjige, ki so trdneje zakoličile temeljno razumevanje scenaristične stroke, prej sodita *Documentary Storytelling* Sheile Curran Bernard (za dokumentaristiko) in *Screenplay* Syda Fielda (za igrane zgodbe), toda slovenski založniki, izobraževalni sistem (AGRFT) ali producenti se takšnih temeljnih del še niso potrudili obelodaniti.

Pomembno poglavje Fieldove knjige so tudi *Priredbe*, o katerih je na enem od londonskih predavanj govoril Jeffrey Caine, nominiranec za scenaristično predelavo *Zvestega vrtnarja* (po romanu Johna le Carréja). Osrednja nit predavanja je bila »etičnost« priredbe, četudi se etika v tem kontekstu lahko zdi izmuzljiv pojem.

Med priredbe uvrščamo predelave knjižnih del pa tudi prenos zgodovinskih dogodkov ali življenjskih zgodb na film. Nemogoče se je izogniti interpretaciji (v scenariju, režiji in igri), razlog za to pa je specifična narava filmske pripovedi, v kateri ni obilnega prostora za preskakovanje v preteklost in prihodnost ali veliko možnosti za upodobitev notranjih monologov ter psihološko-filozofskih razmišljanj, ki so bolj značilna za romanopisje. Vsaokrat se znajdemo pred dilemo, koliko detajlov ohraniti in koliko izpustiti, poleg tega pa resnična življenja – če govorimo o biografijah – nikoli niso izdelane zgodbe. Pot od rojstva do smrti pač ni kompatibilna z dramskim lokom, ki ga mora imeti pripoved, namenjena gledalčevi recepciji.

Caine nas je vodil skozi priredbe velikih filmov (*Gladiatorja*, *Casablance*, *Spartaka*) in razkrival zgodovinske neresnice v teh delih. Celo *Hamletovo* zgodovinsko ozadje naj bi bilo v marsičem iz trte izvito, zato je »etična« priredba tista, ki morda ni stodstotno dosledna v detajlih, a je zvesta duhu izvirnika.

Caine, ki je v osemdesetih letih pisal detektivske nanizanke (*Bergerac*, *Dempsey and Makepeace*), leta 1995 pa sodeloval pri Bondovem *Zlatem očesu*, je ob tematiziranju priredb navrgel še nekaj izkustvenih napotkov: prvič, dokler pišeš prvo verzijo

scenarija, lahko nanj vplivaš – ko jo enkrat oddaš producentu, bodo nanjo začeli vplivati vsi drugi; drugič, glavni avtor filma je scenarist; tretjič, večina tvojih scenarijev nikoli ne bo prišla do občinstva.

HOLLYWOODSKA ZGODBA

Ameriški producent Luke Ryan je na primeru lahkomišelne komedije *Hot Tub Time Machine* prikazal, kako deluje hollywoodski scenaristični aparat. Vrsto let je delal kot izvršni producent v večjih studiih – MGM ima denimo sedem redno zaposlenih bralcev scenarijev, ki vsak dan dobijo na mizo štiri do pet projektov –, zdaj pa vodi manjše producersko podjetje. Njegovo predavanje je bilo opremljeno s številkami: minimalni znesek za prvo verzijo scenarija je filmska industrija po pogodbi z Writers Guild of America dolžna izplačati v višini 107.000 dolarjev. Bruto honorarji na razpisih TV Slovenija denimo znašajo v primeru odkupa 8.500 evrov, kar vključuje tudi nadaljnje delo na scenariju. Praviloma naj bi skozi nadaljnji razvoj in tudi skozi delo z igralci nastalo več verzij, kot primer je za končni scenarij Naberšnikovega *Petelinjega zajtrka* obveljala verzija 8.0 (*Petelinji zajtrk*, UMco, 2008).

V špici zgoraj omenjenega filma je kot avtor zgodbe naveden Josh Heald. Kot avtorji so nato izpostavljeni Josh Heald ter scenaristični tandem Sean Anders in John Morris, toda med razvojem je v različnih fazah sodelovalo skupno devetnajst (plačanih) piscev, od katerih nihče drug ni bil nikjer omenjen – to je bilo zapisano že v njihovi pogodbi. Pisci so v Hollywoodu torej tako specializirani, da nekoga vpokličejo samo zaradi dialogov, drugega zaradi razvoja glavnega lika, tretjega zaradi znanstvenofan-



ALI ZNANOST VODI K BOGU?

John Lennox, vrhunski matematik in filozof znanosti (ter profesor obeh predmetov na oxfordski univerzi) je v širši javnosti zaslovel predvsem kot eden izmed vodilnih glasov sodobne debate o odnosu med znanostjo in religioznim verovanjem. V svojih številnih publikacijah, predavanjih po vsem svetu in odmevnih soočenjih z najvidnejšimi predstavniki sodobnega ateizma nam s perspektive verujočega znanstvenika ponuja svežo in lucidno kritiko scientističnega materializma.

MATIC KOCIJANČIČ foto **TOMI LOMBAR**

Slovenijo je v organizaciji društva ZVEŠ obiskal v sklopu evropske turnee, na kateri strnjeno predstavlja teze svojih zadnjih knjig; eno od njih, *God's Undertaker: Has Science Buried God?*, bomo v kratkem dobili tudi v slovenskem prevodu.

Gre za izjemno prijaznega, rahlo debelušnega gospoda, ki postane malce manj prijazen le, če ob njem ni skodelice pravega angleškega čaja s kapljico mleka. Njegovi študentje ga zafrkavajo, da je Božiček, in da zato ne razumejo, zakaj zagovarja svojo krščansko konkurenco. Lennoxova prva postaja ob njegovem drugem obisku Slovenije (naše kraje je prvič obiskal leta 1966, ko se je kot mlad študent z avtomobilom podal na izlet iz Cambridgea proti Mrtvem morju) je bila ljubljanska Fakulteta za družbene vede, kjer je z uglednimi slovenskimi sogovorniki – Markom Uršičem in Andrejem Uletom s Filozofske fakultete, Igorjem Emrijem s Fakultete za strojništvo ter izumiteljem Andrejem Detelo z Instituta Jožef Stefan – razpravljala o vprašanju: »Ali sodobna znanost vodi k Bogu?«, zvečer pa je v nabito polni Linhartovi dvorani Cankarjevega doma predaval na temo »Higgsov bozon – Bog vrzeli«.

Njegovo tokratno predavanje je zrastle iz poglobljene refleksije dogajanja okrog ženevske konference *Veliki pok in stičišča znanja*, ki jo je sofinanciral tamkajšnji institut CERN. Glavni namen te konference je bilo iskanje skupnega jezika med sodobno znanostjo in drugimi velikimi sistemi vednosti glede pojmovanja geneze, nastanka sveta; tudi v luči odkritja Higgsovega bozona, ki mu je globalna javnost nadela skrivnostno ime, »božji delec«.

Ko so o ženevskem dogodku poročali svetovni časopisi, so se za privlačne naslove člankov pogosto obračali k zadnji uspešnici slavnega fizika Stephena Hawkinga *Veliki načrt* (Grand Design, 2010), in čeprav je Hawking v svojem naj-

znamenitejšem delu *Kratka zgodovina časa* (A Brief History of Time, 1988) pustil vprašanje Boga dražje odprto, je v *Velikem načrtu* brutalno jasen: vesolje je nastalo spontano, iz nič, odločilno silo v njem določa zakon gravitacije, Boga ne potrebujemo.

Lennox, ki je Hawkingovi misli posvetil knjigo (*Stephen Hawking and God*, 2011), je prepričan, da vzporednice, ki so jih novinarji potegnili med popularnimi interpretacijami odkritja Higgsovega bozona in Hawkingovim nazorom, niso naključne: v Hawkingovem pristopu k teološkim vprašanjem namreč zaznava tipične simptome scientističnega nerazumevanja religioznega pojmovanja Boga, značilnega tudi za evforijo, ki jo je zanetil »božji delec«.

Svetovnonazorsko paradigmo, ki poraja tovrstno nerazumevanje, bi lahko – prosto po Lennoxu – povzeli takole: v današnjem svetu se bje usoden boj med znanostjo in religijo, med racionalnostjo, drzno radovednostjo in svobodnim duhom napredka na eni strani, ter vraževernostjo, slepo zaupljivostjo in zaviralno dogmatičnostjo na drugi. Zgodovinske religije, po vsem svetu zasnovane okrog takšnega ali drugega fiktivnega pojma Boga, ki je rabil kot začasno pojasnilo nerazumljenih pojavov biologije in fizike ter na katerem so religiozne institucije zgradile strukture svoje oblasti nad naivnimi verniki, so v moderni dobi končno dobile ustreznega nasprotnika: znanost, ki se je porodila iz naporov pogumnih upornikov proti verskim dogmam in je v našem stoletju končno zrela za sklepno poglavje tega boja, v katerem bo z zdravorazumsko razlago vseh velikih vprašanj, na katere so religije poskušale obešati svojo mistično navlako, v brezno zgodovine dokončno odplaknila poslednjo zablodo, ki kljub očitni superiornosti znanstvenih razlag pri življenju še vedno ohranja njene religiozne nasprotnike: vero v Boga.

Ta paradigma, ki jo v najostrejših različicah zastopajo predstavniki t. i. novega ateizma z Richardom Dawkinsom na čelu, pa po prepričanju Johna Lennoxja pade tako na družboslovnem kot tudi na naravoslovnem izpitu.

KRŠČANSTVO IN ROJSTVO MODERNE ZNANOSTI

Lennox svoje nastope rad začne z razlago in ovrednotenjem dejstva, da je moderna znanost v 16. in 17. stoletju vznikla iz evropske krščanske kulture, ne kot negacija, temveč kot afirmacija njenega osrednjega prepričanja. Galileo Galilei, Johannes Kepler, Nikolaj Kopernik, Tycho Brahe, Francis Bacon, René Descartes, Isaac Newton, Gottfried Leibniz – vsem naštetim je (poleg tega, da so izoblikovali načela znanstvene dobe in omogočili njene velike rezultate) skupno tudi to, da so bili verujoči kristjani. »Ah, v tistem času so bili itak vsi kristjani ...« se glasi pogosto slišan odgovor na ta podatek. Lennox tej opazki delno pritrjuje, a dodaja: »... in točno zato se je razvila moderna znanost.« Po Lennoxovem mnenju si dosežkov znanstvenih pionirjev ni mogoče zamisliti brez njihovega verjetja, da naravo določajo nespremenljivi zakoni; to verjetje – kot je zapisal znameniti C. S. Lewis, čigar pozna predavanja je Lennox kot študent poslušal na Cambridgeu – pa popolnoma izgubi svoj primarni kontekst brez nekega drugega: njihove vere v »Zakonodajalca«.

Stephen Hawking lahko reče: če poznamo zakon gravitacije, ne potrebujemo Boga. A to ni bilo mnenje tistega, ki je zaslužen za to, da o gravitaciji sploh lahko govorimo. Ko je namreč Isaac Newton odkril njene zakonitosti, ni rekel: »Zdaj vem, kako deluje vesolje. Ne potrebujem več Boga.« Čudenje kompleksnosti odkritega fenomena je zanj le povečalo občudovanje tistega, ki je fenomen ustvaril. Po znanstvenikovih genialnih odkritjih je nastalo njegovo največje delo in po Lennoxovi oceni celo najznamenitejša znanstvena razprava

RUSKO PODUHOVLJENJE IN KULTURALIZACIJA VESOLJA

Slovenska javnost periodično prestreza signale iz Kulturnega središča evropskih vesoljskih tehnologij v Vitanju – nazadnje je bil to mednarodni kolokvij na temo *Vesolje in estetika*, prej razstava o dr. Antonu Mavretiču in njegovih zaslugah pri sondi Voyager –, in vse kaže, da se v tej zemeljski orbitalni postaji nezadržno zbirajo predvsem slovanske sile, ki bi rade kultivizirale vesolje. Poglejmo pa, kaj pravi o današnjem času zgodovina.



Postavljanje razstave v KSEVT-u.

FOTO JOŽE SUHADOLNIK

MIHA JAVORNIK

Proces vzajemne komunikacije z vesoljem (Rusi bi rekli temu *вселенная*, nekakšna *vsenaselbina*), ki stremi naseliti še *Vse preostalo*, vesolje zaobjeti tehnično, družbeno in humanistično, ga v vsej razsežnosti potemtakem kultivirati, seveda ni novum. Zdi se, da so pravi temelj zamisli o *vsenaseljenosti vesolja* in njegove kulturalizacije ideje ruskega futurizma, ki so leta 1912 in 1913 »prelamljale«
obsesivna futuristično/fašistična prevrednotenja sveta in smo jih v lanske gledališki sezoni imeli možnost podoživljati v ljubljanski Drami kot kolaž tekstov italijanskega futurizma (Marinettijevega) *Zang Tumb Tuuum*. Držati zrcalo italijanskemu futurizmu je sicer Rusu prav tako pomenilo navduševati se nad hrupom, hitrostjo in dinamizmom /.../, a v nobenem primeru to ni pomenilo afirmacije fašizma in vojne. Povedno je, da se sprva ruski vizionarji okličejo za bodočnike (*будетляне*) in tako že z imenom opozorijo na pomembne razlike v odnosu do italijanskega futurizma. Za Ruse ni značilen militantni dinamizem, njihova zahteva po prevrednotenju sveta je najprej poziv k prenovi duhovnosti, ki bo v posledici pripeljala k stvarjenju novega človeka in pravičnejše bratske družbe. Prav v nestrinjanju z militantnim pogledom na prihodnost tiči jedro konflikta z Marinettijem, s katerim so Rusi sicer sodelovali, a so se po njegovem obisku Moskve od njega odmaknili.

HILEJCI PRI BURLJUKOVH

Začetek ruskega bodočništva (ime je izumil eden največjih reformatorjev ruskega jezika z začetka stoletja Ve-

limir Hlebnikov) zaznamuje več pomembnih zbornikov oz. manifestov. Poleg *Crknjene lune*, *Rjovečega Parnasa*, *Zamaška* ipd., ki segajo v leto 1912–13, je treba izpostaviti leta 1910 nastali zbornik *Past za sodnike 1*, ki poveže sorodno misleče bodočnike v skupino *Нылаеа (Гилея)*, ki velja za začetek organizirane (kubo)futuristične poetike. Skupina dobi ime po Herodotovem zapisu kraja v skitski deželi, ki je spadal v ruskem času k Tavridski guberniji, tam pa je imela tedaj posestvo rodbina Burljuk, in to je prostor, kjer so se ob gostoljubju Davida Burljuka zbirali hilejci. K skupini sodijo pozneje najpomembnejši ruski kubofuturisti, poleg Hlebnikova tudi slovenskemu prostoru znani Vladimir Majakovski, Vasilij Kamenski, Aleksej Kručonih in ena izstopajočih avantgardističnih poetes in likovnih umetnic Elena Guro (tudi soproga enega najpomembnejših ruskih avantgardistov Mihaila Matjušina, čigar teorija razširjenega gledanja je v slovenskem prostoru domala neznana). Idejno izrazito levo usmerjena in med futurističnimi skupinami zagotovo »najglasnejša«
skupina (verjetno primerljiva s futuristično koncepcijo *L'arte dei Rumori* Luigija Russola) je v letu 1912–13 izdala več zbornikov, med katerimi zbujeja zanimanje *Zaušnica družbenemu okusu* in *Past za sodnike 2*, saj so vanju zapisali osnovne postulate bodočništva. Ob deklarativnem in brezpogojnem zavračanju »zdravega smisla«
in »dobrega okusa«
sodijo v *Zaušnici* med najpomembnejše zahteve »po povečanju pesniškega slovarja s poljubnimi in proizvodnimi besedami«. Če si je mogoče pod poljubnimi besedami predstavljati težnjo k ustvarjanju vsakovrstnih

neologizmov, ki dinamizirajo avtomatizirano sliko sveta, je proizvodna beseda usmerjena k proizvodnji duhovnosti, ki bo (kot pravijo hilejci »na okopih besede *mi*«) vodila k izgradnji novega kolektiva. Pozneje se izkaže, da se hilejska ideja uresniči v revolucionarnem dinamizmu pri gradnji sovjetske kolektivne svetle prihodnosti ...

Ena pomembnejših idej manifesta je, da je končno nastopil čas za jutri: za »jutranjo zarjo Nove Prihajajoče Lepote Samozadostne (samovite) Besede«. Ideja o prihajajoči lepoti besede same na sebi, ki jo hilejci postavijo v sklep *Zaušnice*, je povedna sama na sebi – treba je razmisliti, kakšno vrednost ima beseda sama na sebi. V drugem manifestu iz *Pasti za sodnike 2* beremo, da se je treba otresti vseh sintaktičnih, pravpisnih oz. slovničnih pravil, posebno pozornost pa je treba pripisati predponam in priponam, ki širijo pomensko vrednost besede, ter samim glasovom: tako soglasnikom, s katerimi uzaveščamo čas in prostor, kot soglasnikom, ki so nosilci barve, zvoka in vonja ... Za marsikoga utopično gledišče, kjer v predstavi oživlja prav tako načrtna ideja o individualni nesmiselnosti, nepotrebnosti in (lastni) ničvrednosti (ki je prav tako ena od deklarativnih točk manifesta), je pomembno izhodišče za razumevanje evolucijskih zakonitostih v ruski kulturi: omenim naj le nedavno v *Pogledih* predstavljeno Epštejnovno potociologijo ob slovenskem prevodu njegove knjige *Znak vrzeli*. Predstava o besedi, ki se osvobaja in postaja stvar sama na sebi v osvobojenem prostoru, ima korenine v mitu. Za t. i. mitološko zavest pa je značilno, da sta označevalec in označenec eno in isto in

potemtakem ne more biti nobenega dvoma, da je izraz/beseda tudi že stvar – tj. realnost (če govorim s primerom: krik ni le znak za bolečino, krik kot zveza glasov je že bolečina). »Če se iz mita rojeva beseda, tudi umirajoča beseda poraja mit«, se bere ena od točk manifesta ... Umetnik se nikoli ne izraža le v splošnopogovornem jeziku, zanj je značilna specifičnost, ki izhaja iz nezavednega kot izraz zavnega (transmentalnega) jezika, v katerem imajo posebno vlogo samoglasniki kot nosilci t. i. zvezdnega, univerzalnega jezika. Če je definicija zauma delo Kručoniha iz *Deklaracije besede kot take*, je predstava o zvezdnem jeziku nastala v razmišljanjih Hlebnikova, dveh pomembnih bodočnikov, ki se podpisujeta pod tretji pomemben zbornik/manifest *Beseda kot taka* (Слово как таковое).

ZVEZDNI JEZIK IN SPLOŠNO STREMLJENJE

Če pustimo ob strani razmišljanja o transmentalnem jeziku (ki bi ga lahko primerjali s tehniko *stream of consciousness* ali *écriture automatique*), velja toliko večja pozornost zvezdnemu jeziku. Vprašanje o univerzalnem jeziku ni bilo postavljeno prvič v začetku 20. stoletja, saj so se posredno ali neposredno z njim ukvarjali že filozofi 17. stoletja. Prav o njihovem pomenu govori sam Hlebnikov, ko v avtobiografskem delu *Enja Vojevok* iz 1904 omenja Descartesa, Leibniza, Spinozo in Newtona. Iz zapisov je videti, da je Hlebnikov kolebal v razmišljanju o izgradnji umetnih jezikov in strukturi naravnih jezikov, dokler ni prevladalo zanimanje za naravni jezik, o čemer pravi že med 1907 in 1909 njegov zbir devet tisoč (9000) neologizmov, ki se med sabo spajajo po natančno določenih pravilih. Najpomembnejša je soperativ in sorodnost zvena besed s smislom – kar je pozneje dobilo ime besedotvorstvo (словотворчество), – ki temelji na principu opozicije (ne preseneča, da se je sorodno gledišče razvilo nekoliko pozneje pri fonologu Nikolaju Trubeckoju in strukturalistu Romanu Jakobsonu).

Po Hlebnikovu je najpomembnejše čustveno sprejemanje zvoka, ki se pogosto preplete z barvo in obliko grafema, a ostaja istočasno v tesni povezavi smisla in zvena (prim. onomatopoije), kar je po Hlebnikovu značilnost vseh slovanskih jezikov. Poseben pomen ima v zvezdnem jeziku soglasnik: je namreč semantično obremenjen, saj je hkrati ime in skriva v sebi podobo. Med glasovi so posebej obremenjeni tisti z začetkov besed, saj so nosilci t. i. »poti usode« (tako po Hlebnikovu ni nobeno naključje, da se z isto črko začinjajo imena celin: Azija, Afrika, Amerika, Avstralija).

V literaturi Hlebnikova se vprašanja o izgradnji vesoljnega jezika pojavljajo skupaj z razmišljanji o času. Za njegovo razmišljanje je značilno, da obravnava čas kot menjavanje cikličnih, a hkrati tudi analognih pojavov. Veliko njegovih teoretskih del, podkrepljenih z zgodovinskimi podatki in matematičnimi izračuni, dokazuje, da si zgodovinska obdobja sledijo po kozmičnem redu in Hlebnikov jih razume kot menjavanje matematičnih zakonitostih lihih in sodih števil, čemur sledijo zakonitosti zvezdnega jezika. Posledica je več kot očitna: če v t. i. lihih obdobjih obstajajo sorodni pojavi, npr. (impulzivni) trenutki, ki napoveduje začetek ali konec vojne, miru, začetek ali konec umetnosti, smrti ali rojstva in vnaša v kulturo predstavo o šoku oz. eksploziji, spremljamo v sodih posledično, evolucijsko rast nastajajočega pojava, ki se proti koncu nedvoumno spreminja v svoje nasprotje. Hlebnikovove natančne raziskave (v njih je posebna vrednost pripisana številom 1, 11, 13) tako pripeljejo do tega, da se v njegovih predstavah srečujejo ljudje sorodnih idejnih naziranj, etičnih vrednot zunaj kronološkega časa (gre za t. i. žanr nadpovesti – *сверхповесть*) in potemtakem razumeje jezik drug drugega, saj gre za emanacijo zvezdnega jezika.

Hlebnikov je življenje posvetil raziskavam zakonov kozmosa, zgodovine ter zvezdnega (občeslovanskega) jezika, želel je odkriti konstante, ko se bo človek dejansko sporazumel (občutil!) z drugimi ljudmi (vključujoč tudi naše prednike), si prizadeval preseči vpetost v tradicionalne sheme življenja in smrti ter poskušal ustvariti vesoljno nadčasovno bratstvo. Ta ideja pa je blizu ideji ruskega filozofa Nikolaja Fjodorova – ki je dokazano vplival na Hlebnikova –, začetnika ruskega kozmizma in avtorja v današnji Rusiji vse popularnejše filozofije splošnega stremljenja (Философия общего дела): človek si mora za vsako ceno podrediti naravo, kajti le to pomeni preseči smrt. Do tega lahko pripelje le odgovorno dejanje v spletu novih znanstvenih odkritij in vseobče ljubezni, ki človeka poveže v kolektiv – v bratstvo, v katerem tradicionalne dualistične kategorije, s katerimi si je človek razlagal svet, izgubijo vrednost ob občutju kozmične ljubezni. Človek je bil po mnenju Fjodorova na začetku 20. stoletja šele na prehodu od slepote k uvidu in spoznanju. Prvi poskus na tej poti pomeni prva futuristična opera *Zmaga nad soncem* (Победа над солнцем) iz leta 1913, ki je sinteza zaumnega/zvezdnega jezika, suprematizma (kostume je zasnoval K. Malevič) ter disonantne in kromatske glasbe Matjušina. Opera govori o tem, kako se bodočniki odpravijo osvojiti sonce (in kozmos), da bi ustvarili novo bratstvo.

Ali pomenijo pri tem novodobna iskanja v smeri kulturalizacije vesolja odgovorno in racionalno akcijo pri duhovni preobrazbi vesolja v duhu Fjodorovskega iskanja vzajemnega (slovanskega?) bratstva, je vprašanje prihodnosti. Z današnjega vidika pa se zdi, da se je beseda-stvar-znak res začela osvobajati v breztežnostnem stanju (postgravitacije?), to pa pomeni, da so se sto let pozneje v Sloveniji vendarle začela udejanjati pričakovanja ruskih bodočnikov o svobodi in novem bratstvu. ■

Slovanska vzajemnost

OD SEMINARJA DO DVEH ODDELKOV

Po obdobjih oziranja slovenske kulture proti Dunaju, Parizu, Združenim državam Amerike in zadnja leta Berlinu, bomo nekaj pozornosti posvetili kulturam, s katerimi smo povezani na več ravneh: slovanskim. Začenjamo s kratko predstavitevijo poučevanja slovanskih jezikov in književnosti na ljubljanski univerzi od njene ustanovitve do danes, v nadaljevanju pa bomo poročali o kulturnem dogajanju v državah, s katerimi si ne delimo le preteklosti, temveč v marsičem tudi sedanost.

ĐURĐA STRSOGLAVEC

S novanje slavistike v Ljubljani se je začelo hkrati z ustanavljanjem Univerze v Ljubljani. Zlasti tedanja graška profesorja Fran Ramovš in Rajko Nahtigal sta čutila odgovornost poskrbeti za stroko, ki naj bi usposabljala za poučevanje slovanskega jezika in raziskovalno utemeljevala slovensko samospoznavanje. Novembra 1918 je bil izdelan koncept postopnega ustanavljanja visokošolskih ustanov, najprej ustanovitev knjižnice, nato vseučilišča in akademije. Uradno dovoljenje je prispelo 6. 3. 1919 in vseučiliška komisija je že 8. 3. 1919 ustanovila podkomisije za pripravo takojšnjega univerzitetnega pouka (organizacija dela po fakultetah, imenovanje profesorjev, priprava prostorov in opreme, izdelava statuta univerze itn.). Podkomisija za Filozofsko fakulteto je svoje poročilo z osnovnim načrtom organizacije, ki je predvideval 33 osnovnih stolic, podala 25. 3. 1919. Slavistična študijska tematika je bila uvrščena v razdelek 18 – Slovanska filologija – in sestavljena iz štirih stolic: 2 za splošno slovansko filologijo (za lingvistiko in za slovansko literaturo) ter 2 za področje slovanskega jezika in literature; dodana jim je bila še izvedbena perspektiva profesure *ad personam* za srbohrvatski jezik in literaturo. Stolice so bile organizacijsko povezane v Seminar za slovansko filologijo.

Tako zasnovana slavistika, ki je z nekaterimi dopolnitvami delovala od leta 1919 do šolske reforme 1959/60, kaže v temeljih splošno orientacijo tedanjega, zlasti graškega jezikoslovja, ki se giblje med sodobno filologijo na osnovah primerjalnega jezikoslovja in historičnim pojmovanjem strokovne predmetnosti, tako v jezikoslovju kot v literarni vedi. V prvem letu je slavistična predavanja poslušalo 8 slušateljev, v drugem 20, v zimskem semestru 1928/29 pa 128. Deset let po ustanovitvi je bil Seminar za slovansko filologijo že velik inštitut s petimi rednimi profesorskimi stolicami in dvema lektoratoma. Stolice so bile še vedno razdeljene tako, kot so jih zastavili leta 1919, že v prvem letu je vzporedno potekal ruski lektorat I in II, v drugem semestru študijskega leta 1921/22 pa lektorat za ruski jezik in lektorat za češki jezik.

Glavna smer slavističnih študijev je bila torej že v prvih letih po ustanovitvi v celoti uveljavljena. Profesorji so slavistično vedenje posredovali na predavanjih, seminarskih vajah in ekskurzijah »v svrhu ponazoritve dialektološkega in literarno-historičnega študija«, kar je ustvarilo tradicijo intenzivnega slavističnega terenskega študija (ki danes zajema skorajda ves slovanski prostor).

Seminar za slovansko filologijo oz. Inštitut za slovansko filologijo, kakor se je preimenoval v tridesetih letih, je bil pobudnik nekaterih pomembnih dejanj, npr. ustanovitve Slavističnega društva v Ljubljani leta 1935 in njegovega glasila *Slovanski jezik* (prvo samostojno strokovno glasilo slovenistov; izšle so 4 številke), ter ustanovitve *Slavistične revije* leta 1948 in revije *Jezik in slovstvo* leta 1956, ki izhajata še danes.

NAZAJ IN NAPREJ V PRIHODNOST

Inštitut za slovansko filologijo se je v študijskem letu 1959/60 znova preimenoval v Seminar za slovansko filologijo, 1962/63 je postal Oddelek za slovanske jezike in književnosti, v sedemdesetih letih se je imenoval Pedagoško-znanstvena enota za slovanske jezike in književnosti, v osemdesetih letih pa znova Oddelek za slovanske jezike in književnosti. Leta 2002 sta iz tega oddelka nastala Oddelek za slovenistiko in Oddelek za slavistiko.

Povojni razvoj oddelka lahko razdelimo na 3 obdobja: 1945–52 (ko je umrl Fran Ramovš in se upokojil Rajko Nahtigal), 1952–58 (ko se je upokojila Marja Borštnik) oz. do 1959 (ko se je moral upokojiti Anton Slodnjak) in nato vse do devetdesetih let. Vsa tri obdobja so med seboj povezana in pomenijo stopnje kontinuiranega notranjega razvoja, ne pa usodnih prelomnic, čeprav se sodobni pogledi na jezik in književnost v marsičem močno razlikujejo od nekdanjih izhodišč.

Spremembe so se najprej pokazale v študijskih programih. Predvojni sistem je bil proti koncu štiridesetih let zamenjan z novim, ki ni več vseboval nekdanje delitve na strokovne in pomožne predmete, temveč je imel enovit načrt z delnimi in diplomskimi izpiti (kot študijska predmeta sta obstajala slovenski (srbohrvaški) jezik in književnost ter ruski jezik in književnost). Slavistične predmete je bilo mogoče študirati pod A (8 semestrov) ali pod B (6 semestrov).

Za strokovno rast ljubljanske slavistike je bil pomemben 1. povojni mednarodni slavistični sestanek v



SLAVISTIKA (SLOVANSKA FILOLOGIJA)

»Veda o slovan. jezikih in književnostih. V 19. stol., ponekod tudi pozneje, obravnavala tudi duhovno zgodovino Slovanov. Po 1. svet. vojni se zlasti v slovan. državah osamosvojile vede o posameznih slovan. jezikih in književnostih: belorusistika, bohemistika, slovakistika, slovenistika, srbohrvatistika (zdaj hrvatistika in srbistika), sorabistika. Začetnik slov. znan. s. J. Kopitar; 1. prof. nove slavistične stolice na dunajski univ. 1849 postal F. Miklošič. Na Univ. v Lj. slavistični študij ust. 1919. S s. se ukvarjajo na Inšt. za slov. jezik Frana Ramovša ZRC SAZU; predava se tudi na PEF v Lj, in Mb. Od 1965 oddelek za slovan. jezike in književnosti na FF prireja Seminar slov. jezika, literature in kulture.« (*Slovanski veliki leksikon*, Mladinska knjiga Založba, 2003-5)



sestra pozdravi z »Dober večer«, je presenečena, »saj je, kdo ve zakaj, pričakovala, da bo sestra zapela Po Koroškem, po Kranjskem že ajda zori«. – Presunljivo resen in tudi ironičen roman! Z njegovim koncem se vrnemo na začetek, kar je še ena prispodoba junakinjine ujetosti – in ne vdanosti (vloge žrtve ne sprejema) – v usodo. Pravzaprav se obe perspektivi, tretje- in prvoosebna, tu združita v romaneskni sedanosti, leta 2010.

Ošvrknimo še naslov *Kava pri dišečem jasmínu*, ki diši, a je varljiv, ker skriva trpkost. Jasmino in Primoža prvič srečamo skupaj v kavarni pri dišečem jasmínu pozimi, ko je jasminov grm, kot bi nalašč namigoval na njiju, otrpel. Ves roman je prepreden s podobno metaforiko. Jezik je bogat, pesniški in hkrati blagodejno naraven, posejan s pravimi podobami ob pravih trenutkih. S stavki, kot sta »ni točno vedela, ali je prostor vdihnil njo ali ona njega« in »jo je tako bolelo srce, da bi ga morala vzeti ven in ga za pol ure namočiti v toplo mleko«, mu uspe izraziti vse tisto brbotanje v junakinji, ki drugače ne bi moglo ven, ne bi dobilo ustrezne zunanje oblike, in nam, ki prihajamo od drugod, ne bi bilo tako intenzivno približano in dobro razumljeno. Tako pa po zaslugi avtoričinih spretnosti sledimo zgodbi, ki se zdi zaradi svoje izjemnosti skoraj nemogoča, a je zelo realistična in radodarna s podrobnostmi. Verjamemo prav vsaki besedi, kot da gre za iskreno pričevanje nekoga, ki ni le spreten pisatelj, ampak je vse to tudi sam preživel, prežvečil in zilil na papir. Čeprav dogajanje spremljamo skozi Jasminine oči, to ni prikazano črno belo. Najbolj prepričljivi sta prav zapletenost in večpomenskost vsake situacije, ki delujeta zelo sugestivno. V junakinjo se vživimo do te mere, da ji prilagodimo svoje dihanje. Dihamo tako plitko kot ona, in kot ona tudi sami postanemo pozorni še na druge telesne in bolezenske simptome, v katere se ponavadi materializira človekovo razočaranje nad goljufivo usodo.

Metaforični jezik slika tako junakinjino doživljanje kot tudi njeno samorefleksijo. Na primer: »Če bi brala zgodbo o sebi, bi si mislila: kaj ta neumna ženska sploh še čaka!« A zanjo življenje ni igra ali zgodba, pa tudi neumna ni. Čeprav gre v njenem življenju zares, je sposobna distance do sebe, kot če bi bila igralka na odru in bi se sprti opazovala, občudovala ali pomilovala še skozi gledalčeve oči. Roman ozavešča tudi sam akt pisanja, prek spogledovanja z drugimi besedili, literarnimi, filmskimi ali glasbenimi (*Hiša vzhajajočega sonca*).

Ob osrednji temi, uničujoči igri moči med junakoma, se pojavljajo še stranske, ki pa podpirajo glavno in jo širše osvetljujejo: nastopi denimo lik babice, ki je bila v taborišču in se je njena menažka, polna mučeništva, simbolično vselila v junakinjo. Od blizu spremljamo Jasminin odnos do lastnih otrok, ki je predstavljen podobno odkrito kot odnos s hazarderjem. Jasmina, neprizanesljiva do sebe, opazi, da sinu posveča več pozornosti kot hčeri; ali ne nemara zato, ker ta sin s svojim neubogljivim vedenjem opominja na seme, iz katerega je vzklil? Vpliv njegovega očeta nanjo je očitno neizbrisljiv kot taboriščna številka. Protagonistka *Kave pri dišečem jasmínu* je mučnim prigodam, ki jim ni videti konca, vse teže kos. Zato pa se v njih toliko bolje znajde stvariteljica tega brezkompromisnega romana, ki se ga nagrada ne bi sramovala in ki nas, če mu prisluhnemo, s svojo hlastno spisano zgodbo veliko nauči o človeškosti. **TINA VRŠČAJ**

● ● ● KINO

Woody, brez dvoma

Otožna Jasmine (Blue Jasmine). Režija Woody Allen. ZDA, 2013, 98 min.

Končno! Dolgo, vse predolgo smo morali čakati, da se je Woody Allen vendarle odločil zaključiti s svojim »evro« tripom, med katerim je nival vse manj posrečena dela – po šarmantni *Ljubezni v Barceloni* (Vicky Christina Barcelona, 2008) so njegovi obiski evropskih prestolnic (London, Pariz, Rim) zapadli v precej duhamorno ponavljanje, v katerem iskrivosti in igrivosti njegovega ustvarjalnega duha skorajda ni bilo več najti –, in se je vrnil na ameriška tla. Ne le zaradi tega, ker se zdi, da njegove zgodbe tam veliko bolj pristno živijo; še pomembnejše se zdi to, da je prav ob vrnitvi domov končno znova našel tudi samega sebe! *Otožna Jasmine* je namreč nezgrešljivo »woodyallenovsko« delo, svojski preplet drame, komedije, študije karakterja in soap

opere, ki je nenazadnje morda celo eno njegovih najboljših del zadnjega desetletja, prava mala mojstrovina.

Seveda ne bi bilo prav korektno (prej morda prevzetno) reči, da Allenov ustvarjalni duh zunaj ameriškega družbenega in kulturnega konteksta ne zna prav zaživeti, a hkrati prav tako ni mogoče spregledati, da je Allen svoja najboljša dela ustvaril prav skozi dialog z njim. Tako bo tokrat vsak malce bolj izobražen gledalec v zgodbi o Jasmine, malce prevzetni ženski srednjih let, ki se je rada gibala v visoki družbi in si je v njej s poroko z bogatim možem tudi zagotovila svoje mesto, po ločitvi pa je vse izgubila in se poražena vrnila k svoji revni sestri, zlahka prepoznal sicer nikjer izpostavljen, pa vendarle nedvoumen poklon Williamsovi drami *Tramvaj poželenja* in Kazanovemu istoimenskemu filmu.

Čeprav se Allen v filmu osredotoči predvsem na lik Jasmine, te globoko otožne in depresivne, po svoje tudi tragične osebe, ki je izgubila vse, kar jo je določalo (predvsem svoj položaj v družbi, s katerim se je identificirala), a še vedno ohranja iluzijo o svoji superiornosti, pa ob tem spretno plete širšo pripoved, prek katere z vrnitvijo v preteklost razčleni njene odnose z moškimi (predvsem bivšim možem Halom), v sedanosti pa secira dinamiko in psihopatologijo njenega odnosa s sestro, konfliktnega in vedno zapletenega odnosa, ki je nekakšno utelešenje razredne razslojenosti ameriške družbe.

Allena že dolgo nismo videli pripovedovati s takim zanosom in lahkoto, hkrati pa tudi z nekakšno umirjenostjo, modrostjo, občutkom za pravo mero. Čeprav se pred gledalcem pravzaprav odvija melodrama, polna silovitih čustev in strastnih likov, Allen te vseskozi nadzoruje in zavrača zlahka dosegljive, a cenene učinke pretiravanja in karikature. Ko tak moment nastopi, se Allen raje kot za stopnjevanje odloči za njegovo nevtralizacijo. Lep primer takega pristopa k zgodbi in zasnovi likov nam ponudi prav Jasmine: Allen namreč v trenutku, ko bi Jasmine s svojo ošabnostjo, vzvišenostjo in neprizanesljivostjo do sestre, ki ji nesebično priskoči na pomoč, v gledalcu lahko vzbudila odpor, v njej odkrije tudi drugačno, toplo človeško plat. Seveda je bila Allenu pri tem v veliko pomoč res izjemna igralska zasedba, na čelu katere osuplja fenomenalna Cate Blanchett, v njej pa eno svojih boljših vlog odigra tudi Alec Baldwin, medtem ko Peter Sarsgaard prevzame vlogo tradicionalno prisotnega Allenovega *alter ega*.

Otožna Jasmine je končno zopet pravo, pristno »woodyallenovsko« delo, ki gledalcu preprosto ponudi tisto najosnovnejše – čudovito filmsko izkušnjo. **DENIS VALIČ**

● ● ● KONCERT

V rokah resničnega mojstra

Oranžni 2. Orkester Slovenske filharmonije. Dirigent sir Neville Marriner. Spored: Bach-Webern, Britten, Mahler. Cankarjev dom, Gallusova dvorana, 24. in 25. 10. 2013

Nekatera poletna festivalska dogajanja in začetek nove koncertne ter operne sezone so nam v treh mesecih ponudili redko priložnost in vivo primerjave med tudi vrhunskimi mednarodnimi in domačimi orkestri (Marijino gledališče iz St. Peterburga s koncertnim nastopom in izvedbo dveh oper, orkester Fundacije Opere Giuseppe Verdi iz Trsta, orkester Gewandhaus iz Leipziga, Državna kapela iz Dresdna). V širok razpon postavljena nanizanka kakovostno nihajočih nastopov je še enkrat potrdila, da mednarodni sloves ne zagotavlja vnaprejšnje in brezpogojne vrhunskosti izvedbe (npr. predstavi in koncert Marijinega gledališča), pa tudi, da se lahko katerega domačega ansambla kdaj pa kdaj dotaknejo hčere Zevsa in nas vse skupaj

pritegnejo, četudi občasno, v družbo velikih. Medtem ko interpretacije imenitnih korpusov, kakršna sta Gewandhaus in Dresdenska državna kapela, pri marsikaterem poslušalcu lahko ustvarijo (zmoten) vtis, da so tako dobri, da vodij niti ne potrebujejo, so očitno mimohodi gostujočih dirigentov in kakovost izvedb pri domačih ansamblih v neposredni zvezi. Prav zanimivo je bilo na tem vrtiljaku kreativnih raznoterosti primerjati (pri gosteh iz Leipziga in Dresdna celo izvedbi iste, 9. simfonije Gustava Mahlerja) in opazovati od enega do drugega primera, kaj se dogaja pri prenosu zamisli dirigenta in izvajalcev do poslušalca; kako živ in podložen vihtenju dirigentske palice je orkestrski korpus, in ne nazadnje, kako plastičnega in prefinjenega modeliranja je zmožen tudi naš orkester (Slovenske filharmonije), kadar ga vodi resnični mojster.

Vse to, pa tudi še kakšna podrobnost več, z malo govornice telesa, zato pa toliko več sugestije v prefinjenem vodenju, se je pokazalo na koncertu orkestra SF pod taktirko sira Nevilla Marrinerja. Osnovo dramaturško impresivnemu *crescendu* koncertnega večera je veliki maestro postavil v *Fugo ricercato J. S. Bacha* Antona von Webera, sijajno orkestrsko reinterpretacijo *Ricercare a 6 voci, BWV 1079* Johanna Sebastiana Bacha, sledeč (že od prvega vstopa kraljevega motiva) temeljni Webernovi ideji: melodiji barv. Zelo racionalno, toda vztrajno, s tankočutnim, navidezno zadržanim plastenjem temeljne snovi je Marriner postopoma dosegel enkratno arhaičen prizvok, prav orgelski barvni spekter, s katerim so na površje zvočnega reliefa prišle skoraj neopazne sestavine Bachove motivike. Kakor da bi z orkestrom, ki mu je bližja neposredna (resnici na ljubo kdaj pa kdaj tudi banalna) zvočnost, dosegel zamik v ekspresivno in zvočno breztežnost, stanje blagočutja, ki se je na koncu ubrano zilil v zaključek s pikardijsko terco. Povsem druge občutke – krča, žalosti in obupa (*Lacrymosa*), nedoumljivosti vojne (*Dies Irae*) in hrepenenja po miru (*Requiem Aeternam*) – je sprožil s *Sinfonia da Requiem* Benjamina Brittna, mašo brez petja, zbora in pevcev, v kateri so v sosedstvu značajskih kontrastov (*andante ben misurato, allegro con fuoco* in *andante molto tranquillo*) tokrat »peli« instrumenti. Pihala in trobila še posebno izbrano!

K *mahleriani*, ki na Slovenskem traja že dobre dve leti (vnovič prešernovski sindrom slavnosti ob smrti, namesto rojstvu), so simfoniki s tokrat skrbno sestavljenim sporedom primaknili *Prvo simfonijo, Titan* ljubljanskega začasnega someščana izpred dobrih 130 let. V glasbi upodobljeno zgodbo junaka Mahlerjevega časa, čigar edina moč izhaja iz njega samega in s katerim se je nekako istovetil tudi skladatelj sam, je sir Neville zajel v prepričljivo povednem loku, bolj osredotočen na celoto kot na podrobnosti, mimo spraznjenih eksaltacij. Spricho poudarjene poetičnosti Mahlerjeve misli je bila tokratna izvedba njegovega *Titana* s primerno odmerjeno ekspresijo v dobrem pomenu besede veliko bližje simfonični pesnitvi (ne glede na formo) kakor simfoniji. Marriner je dirigiral filharmonikom že pred dvema letoma: nisem naklonjen pogostim ponavljanjem gostovanj dirigentov na naših koncertnih odrih, njega in njegovih izvedb pa bi se težka naveličal. **STANISLAV KOBLAR**

Dražba zbirateljskih predmetov, starih knjig in tiskov

29. Slovenski knjižni sejem, Cankarjev dom, Ljubljana



**ANTIKVARIAT
GLAVAN**

www.antikvariat-glavan.si

Raziskovalno vzrediteljstvo

NIKOGARŠNJI LIPICANEC

ŽIGA VALETIČ



FRANK WESTERMAN: *Žival, nadžival*. Prevod Mateja Seliškar Kenda. Studentska založba (zbirka Koda), Ljubljana 2013, 258 str., 24 €

Knjige Franka Westermana postajajo vse bolj vroče blago za ljubitelje vrhunске esejistike. Nizozemec, ki je študiral tropsko poljedelstvo ter proučeval namakalne sisteme perujskih Indijancev, je po pridobljeni izobrazbi potoval po svetu kot svobodni novinar, dokler ga leta 1993 pot ni zapeljala na Balkan, kjer je delal kot vojni poročevalec. Napisal je svoji prvi knjigi – obravnavali sta črnogorsko-bosansko reko Taro in strahote v Srebrenici –, potem pa odšel v Moskvo in najprej objavil Republiko žita (De Graanrepubliek), zgodbo o evropskem podeželju in kmetijski politiki, ter nato še Inženirje duše, ki so doslej izšli v trinajstih državah, tudi pri nas. Sledilo je delo Črnc in jaz (El Negro en ik). V muzeju, skritev v zakotni španski vasici, je še kot študent naletel na nagačenega temnopoltega človeka, h kateremu se je vrnil mnogo let pozneje, da bi ugotovil, kdo je možakar pravzaprav bil. Tu se je dokončno izoblikovalo njegovo senzibilno potopisno-biološko raziskovanje kočljivih pojmov rase, etnije, naroda, nacionalizma in nacionalne države. Ob bok so ga začeli postavljati velikima potopisnima esejistoma Kapuścińskemu in Chatwinu, dodali pa bi lahko tudi antropologa Jareda Diamonda. Leta 2007 je osebne vrednote presejal v religioškem potopisu Ararat, medtem ko je *Žival, nadžival*, ki jo zdaj lahko beremo tudi v slovenščini, njegova zadnja knjiga.

Tudi ta je bila prevedena v številne jezike, prejela je vrsto mednarodnih nagrad, prodala pa so tudi filmske pravice. Če je slovenski naslov preveden dobesedno (tokrat ne v negativni konotaciji »dobesednega prevoda«), je angleški bolj populističen: *Brother Mendel's Perfect Horse* (Popolni konj brata Mendla). Govora je kajpak o lipicancu, živali, v katero je bilo vložene največ vere v človeško superiornost, o konju, katerega plemenitost je želel človek maksimalno dodelati ter približati svoji bleščeči samopodobi. Seveda obstajajo

Ključno vprašanje, ki je torej poganjalo ugibanje o dedovanju in je bistveno ločevalo nacizem od komunizma, je bilo, v kolikšni meri na človeka vpliva dednost, poreklo, preteklost (nature) in v kolikšni meri okolje oziroma vzgoja (nurture). Westerman empirično prikaže, da sta bila totalitarna režima skrajnosti, ki sta, vsaka na svoj način, povsem zgrešili evlucijsko sintezo, kot jo poznamo danes. ¶

zen belega, za katerega je bilo rečeno, da je »plemiški« in da ima »modro kri«. To je bil Conversano Primula, poznejši zvezdnik hollywoodskih filmov. Od tu dalje se začne avtorjevo pronicanje v svet konjarjev, živinorejcev, znanstvenikov, državnikov, vojakov, menedžerjev in agronomov, spotoma pa se začne sestavljati tudi Conversanova rodovna linija.

Zgodovinska obzorja se avtorju odprejo z obiskom Španske jahalne šole in Muzeja vojaške zgodovine na Dunaju, kjer med drugim izve, da je bila kočija Franca Ferdinanda v Trstu, tik pred atentatom, ki je v Sarajevu sprožil prvo svetovno vojno, vprežena v lipicance. Obišče tudi 84-letnega konjereja Hansa Brabenetza in njegovo ženo, ki ga povabita na poznejši obisk Lipice. Naslednja postaja je Nizozemska, kjer je ljubitelj konj in garaški idealist Piet Bakker leta 1970 kupil lipicanca z brezhibnim rodovnikom in ustanovil jahalno šolo – tisto, ki jo je v mladosti obiskoval tudi Westerman; Nizozemska je tedaj jahalno še nekaj lipicancev in lastniki so zelo natančno vedeli drug za drugega. Nadaljnji obisk Lipice ga zato šokira. Belih konj si v takšnem številu na enem mestu poprej ni znal niti predstavljati, toda enako presenečen je nad avstrijskimi monarhičnimi nostalgiki, ki jih poslušava v avtobusu, ko se posmehujejo »Laibachu« in se pokroviteljsko zgražajo nad slovenskim evrskim kovancem za dvajset centov z likom lipicanca. Brabenetz sicer prizna, da v Lipici dobro skrbijo za konje, toda dodaja, da v tem nikakor ne dosejajo avstrijskega nivoja. (Ob zadnjih poginih na Krasu bi mu lahko kar pritrdili.)

Po dolgem uvodu se Westerman poglubi v stroko in odpre historično razpravo o teorijah križanja genov, začenši z Darwinom, ki je priznal, da so kljub vsemu, kar je dognal, zakoni dedovanja zanj ostali neznani. Prvi, ki je na podlagi poskusov odkril temeljne zakonitosti prenosa lastnosti na naslednje rodove rastlin, je bil avstrijski menih Gregor Mendel, rojen v češkem Brnu, toda njegova dognanja dolgo niso doživela širšega sprejema. Če bi ga, bi Hitlerjeva ideja arijske nadržane, pa tudi Lisenkova agrarna zabloda, s katero je Stalin milijonom prinesel stradanje in smrt, nikoli ne dobili kril. Ključno vprašanje, ki je torej poganjalo vse ugibanje o dedovanju in je bistveno ločevalo nacizem od komunizma, je bilo, v kolikšni meri na človeka vpliva dednost, poreklo, preteklost (nature) in v kolikšni meri okolje oziroma vzgoja (nurture). Westerman empirično prikaže, da sta bila totalitarna režima skrajnosti, ki sta, vsaka na svoj način, povsem zgrešili evlucijsko sintezo, kot jo poznamo danes.

V zadnjih poglavjih se iz nacistične Nemčije (v tretjem rajhu so morali šolarji zapisovati svoje družinske rodovnike, podobno kot se to počne z lipicanci, ki so jih imeli v čisljih tudi nacisti) ter Sovjetske zveze vrnemo k zadnjim balkanskim vojnem, kjer je kri še enkrat tekla v imenu narodnega porekla ter verskega prepričanja, poleg ljudi pa so bili žrtve tudi konji. Njih so v tajnih reševalnih akcijah, kot že ničkolikokrat skozi stoletja, selili stotine kilometrov stran po večjem delu jugovzhodne Evrope. Selitve so včasih uspele in se drugič grozovito izjalovile. Razprava doseže humorne vrhunce, ko prikaže, da so lipicance do nedavna vzgajali in križali na neznanstvenih temeljih, čeprav so rejci in vzgojitelji od nekaj verjeli v neizpodbitno strokovnost lastnih paritvenih metod ...

Slog Westermanove pripovedi je literaren do stopnje, ko postane enako pomembno, kako je zgodba ubesedena, kot to, kar nam poskuša osvetliti. Prav kombinacija bogate, večplastne asociativnosti ter počasnega, skoraj lenobnega razkrivanja poante pa je tisto, kar bralca vleče k nadaljevanju branja, tudi če je knjigo vmes že nekajkrat odložil. Prevođu ni kaj očitati, banalnih zatipkanj pa je za knjigo takšnega kova nekoliko preveč. ■

Avtorske pravice

DOBRI STARI OLIGOPOL

JURE POTOKAR



ZBORNIK: *Glasba in avtorska pravica (Music and Copyright)*. Ur. Simon Frith, Lee Marshall. Prevod Ičo Vidmar. Studia humanitatis, Ljubljana 2012, 320 str., 26 €

Pred leti, bilo je še v času tolarjev, mi je ugledni slovenski glasbenik povedal, da na račun tantiem za javno predvajanje svojih sklad vsako leto dobi dobra dva milijona tolarjev. Pretvorjeno v evre torej slabih deset tisočakov. Vsota ni velika, če jo primerjamo z zaslužki največjih svetovnih zvezdnikov (vrednost svetovne prodaje nosilcev zvoka so leta 2000 ocenili na 37 milijard dolarjev; v najboljših letih pa je veljalo, da si avtor z uspešnico, ki je enkrat zasedla prvo mesto ameriške ali celo angleške lestvice, za vse življenje zagotovi vsaj osnovno eksistenco), je pa vsekakor večja od zajamčene plače, za katero vedno več Slovencev dela ves mesec. Kar je morda dovolj zgovoren dokaz, da bi avtorska pravica, naj bo knjižna, filmska ali glasbena, morala bolj zanimati vsakega posameznika, saj se z njo vsaj posredno srečuje vsak dan, ko hote ali ne hote poslušava glasbo, gleda filme v kinu ali doma oziroma ko bere knjige. Toda dejstvo je, da so z zgodovino, ustrojem in razdelitvijo avtorske pravice zelo slabo seznanjeni celo tisti, ki od njih recimo vsaj delno živijo, da o običajnih potrošnikih niti ne govorimo.

Ti se na avtorsko pravico morda spomnijo, ko v časopisu preberejo, da glasbena industrija zahteva odločnejše preganjanje piratstva, ko uveljavlja poseben davek na prazne nosilce podatkov ali ko se s tožbo dejansko loti posameznikov, ki so recimo z medmrežja nezakonito prenašali glasbene vsebine in od njih zahteva nezaslišano visoke odškodnine, komaj kdaj pa, ko v ploščarni kupujejo nov nosilec zvoka; o glasbi, ki jih spremlja, ko vstopijo v dvigalo ali zobozdravstveno čakalnico, raje sploh ne govorimo. Pa vendar je avtorska pravica »na delu« v vseh teh primerih in še v množici drugih, naj bodo podobni ali čisto drugačni.

Prav zato je izid zbornika Simona Fritha (sociomuzikologa in profesorja na univerzi v Edinburgu, ki ga poznamo tudi kot avtorja knjige *Zvočni učinki*, prevod je izšel že leta 1986) in Leeja Marshalla (profesorja sociologije na univerzi v Bristolu) *Glasba in avtorska pravica* dobrodošla priložnost, da se s konceptom avtorske pravice, njenim zgodovinskim razvojem, pa z vplivom, ki ga ima na uporabo in razširjanje glasbe, kot tudi na položaj avtorja oziroma glasbenika in založniško industrijo, nekoliko pobliže seznanimo. Gre sociološki pogled, ki poskuša razjasniti medsebojne učinke avtorske zaščite in konzumiranja glasbe, zlasti od začetka prejšnjega stoletja dalje oziroma od izuma zvočnega zapisa in njegove komercialne uporabe, ki je dosegla vrhunec v drugi polovici stoletja, ko je popularna glasba postala globalni fenomen.

Od tedaj so se časi zelo spremenili, nekoč najbolj donosen del industrije zabave je izgubil vodilno vlogo in fantastični dobički, ki jih je ustvarjal, so preteklost. Prav tako se je močno spremenil ustroj te oligopolne industrije, ki jo je še dobrih deset let nazaj posebejalo pet multinacionalnih založniških konglomeratov, danes pa vse to v največji meri obvladujeta le še dva. Skladno s tem se je spreminjal tudi odnos do avtorske pravice oziroma do »košarice pravic«, založniki pa so uspeli trajanje avtorske pravice podaljšati na skoraj absurdnih sedemdeset let po smrti avtorja oziroma v nekaterih primerih celo na petindevetdeset let po smrti avtorja, kar pomeni, da so si komercialno izkoriščanje avtorske zaščitenih del zagotovili skoraj za večnost.

Avtorji prispevkov se strinjajo, da je rok trajanja avtorskih pravic predolg, in predlagajo krajšanje na morda celo manj kot deset let. ¶

Zbornik nazorno pokaže, da bistvo avtorske pravice ni toliko v zaščiti avtorja kot v zaščiti tistega, ki je nosilec oziroma lastnik avtorskih pravic, to pa so v večini primerov založbe, ki določeno glasbeno delo objavljajo na nosilcih zvoka ali ga v današnjem času ponujajo na medmrežju. Prav tako nazorno pokaže, kakšno moč daje to založbam in kako založbe največji del dobička ustvarjajo z vedno novimi načini trženja starih glasbenih katalogov in z nič manj inovativnim prelivanjem dohodka iz ene založniške veje v drugo, zaradi česar je tem dohodkom zelo težko ali skoraj nemogoče slediti. Prav tako nas zbornik seznanja z množico zargonskih izrazov, ki se v zvezi z avtorsko pravico pojavljajo, naj gre za »mehanične« in »sorodne« pravice ali za »pravice izvajanca« in »pravice izvajalca«, da je pri avtorski pravici uveljavljeno načelo, po katerem »zmagovalec pobere vse«, oziroma kako je z možnostjo, da bi določeno glasbeno delo »vzorčili«, torej delno uporabili v novem kontekstu. Izvemo, da je nasprotje avtorsko zaščitenega dela »javno dobro« in kako je z ljudsko oziroma tradicionalno glasbo, pa kako bi bilo, če glasba ne bi bila avtorsko zaščiteni, ali kaj bi se zgodilo, če bi ta zaščita trajala bistveno krajši čas.

Vprašanj, ki se s tem v zvezi porajajo, je seveda brez števila in zbornik v enajstih prispevkih različnih avtorjev pa v uvodni in zaključni besedi lahko odgovori samo na nekatera, vendar pa tudi ti odgovori zarisujejo osnovne razsežnosti avtorske pravice in njene umeščenosti v družbo. Čeprav se avtorji prispevkov v svojem odnosu do avtorske pravice in njenega uveljavljanja v sodobnem svetu močno razlikujejo, vendarle velja, da večina zagovarja večjo vlogo ustvarjalca kot branika pred komercialnimi pritiski, prav tako pa se strinjajo, da je postal rok trajanja avtorskih pravic predolg, in predlagajo njegovo krajšanje, morda celo na manj kot deset let; to bi po njihovem mnenju še omogočilo založbam, da bi svoj vložek primerno povrnile, hkrati pa bi nagrajevalo ustvarjalce in spodbujalo nove oblike ustvarjanja, ki so zdaj zapostavljene tudi zato, ker se založniki raje zatekajo h kovanju dobičkov z zalogami starejših posnetih del, kot da bi vlagali v ustvarjanje novih.

Prevod ima tu in tam težave z zapleteno in doslej v slovenščini redko uporabljeno terminologijo, povezano z avtorsko pravico, včasih pa tudi tam, kjer so udomačeni izrazi že dolgo na voljo, vendar se mi vseeno zdi, da je izid te zelo koristne in poučne knjige predvsem zamudil priložnost predstaviti avtorsko pravico še v aktualnem slovenskem trenutku. Spremni pogovor Iča Vidmarja in Jožeta Vogrinca *Za glasbeno gmajno* sicer načena problematiko slovenskega prostora in odnosa do avtorske pravice. Gre za področje, ki je po mnenju marsikoga v Sloveniji pravno in operativno pomanjkljivo rešeno in omogoča zlorabe, zaradi katerih je razlika med »zmagovalci«, torej komercialno najuspešnejšimi avtorji/izvajalci, in onimi drugimi, ki se morda na takšen uspeh bolj ali manj poživljajo, so pa hočeš nočeš vpeti v sistem, ki jim ne le na noben način ne koristi, ampak jim v resnici celo škodi, še toliko večja. Seveda pa je res tudi, da bi takšen prispevek zahteval ogromno časa, truda in raziskovanja brez zagotovila o uspehu. ■

Dediščina (in muzeji) so ljudje

VERENA PERKO

Muzeji postajajo v svetu pomemben družbeni dejavnik na kulturnem, identitetnem in socialnem področju, posredno pa učinkujejo tudi na gospodarstvo. Najboljši dokaz za to so muzejski projekti, predstavljeni na nedavni mednarodni konferenci *The Best in Heritage* v Dubrovniku: nekateri izmed njih so bili vredni zavidljivih in za našo deželo nepredstavljenih več deset in celo sto milijonov evrov. Ob misli na te vrtoglave številke dobijo muzejem namenjene besede zagrebškega profesorja in svetovno priznanega muzeologa Tomislava Šole, – »toliko denarja in ugleda, kot si ga zaslužimo« – pridih realnosti. Dubrovniški dogodek, katerega idejni in organizacijski vodja je prav omenjeni Šola in je svetovnem merilu edinstven, je najboljši dokaz za to. Namen konference je bil na enem mestu predstaviti najboljše muzejske in dediščinske projekte in zbrati ljudi, ki vedo, kako postaviti »drugačen« muzej ali izpeljati projekt prenove na celosten, družbi vsesplošno koristen način. Tudi kraj srečanja, Dubrovnik, ki je pred desetletjem od vseh pozabljen obležal na koncu Jadrana kot ranjena žival, je bil vizionarska odločitev Tomislava Šole. S konferenco je želel dokazati, da je kultura temelj razvoja sodobne družbe.

Na letošnji, že dvanajsti konferenci so predstavili štiriindvajset projektov s petih kontinentov. Med predstavljenimi so prevladovali kompleksni projekti, odlično zasnovane dediščinske celote, ki so v svojem izvornem okolju zažarele kot središča kulturnega in identitetnega utripa, poživljajo pa tudi ekonomski utrip okolja. Za vse predstavljene projekte je značilna močna vez z javnostjo, saj so s premisslino, celostno strategijo usmerjeni v ohranjanje vrednot in širjenje znanj. Delujejo kot središče lokalne skupnosti, kjer se oblikuje in beleži kolektivni spomin.

DOBRE PRAKSE OD VSEPOVSOD

Posebne pozornosti je bil deležen melbournski muzej imigrantov, ki z domiselnimi programi na temo identitet uspešno podira rasne in kulturne predsodke v nestrpni avstralski družbi. Podobnim temam je posvečen tudi otroški muzej iz Kaira, kjer se otroci ob bogatih dediščinskih vsebinah igranje učijo o drugih in drugačnosti. Tudi kompleksen prenovitveni program hiše Leighton iz Londona ima povezovalne, izobraževalne družbenokohezivne cilje. Hiša z izjemno viktorijansko arhitekturo je bila že za časa življenja njenega lastnika spomenik družbene odprtosti in spoznavanja neevropskih kultur, briljantno prenovljena pa temu cilju služi tudi danes. Moskovski Puškinov muzej je z verigo kulturnih spomenikov in literarnih postojank postal izobraževalna, identitetna in hkrati tudi donosna turistična pot. Z izjemno socialno noto je izstopal poeni in preprost norveški projekt, ki je šolarje in njihove starše povezal v sistematični skrbi za dediščino v neposrednem okolju. Čiščenje, označevanje in vzdrževanje pozabljenih grobov, arheoloških najdišč, starih mostov itn. združuje rodove in v izvornem okolju ohranja dediščino kot nosilko družbenih vrednot. Sijajni so bili tudi Estonci s prenovo ruske cesarske ladjedelnice na obali Talina, v kateri so zasnovali sodobni muzej podmornic in vojaške pomorske tehnologije. Ogromna betonska stavba s konca 19. stoletja je že desetletja nezadržno propadala in ogrožala okolico, celotno območje pa je bilo iz vojaških razlogov že dolgo zaprto za javnost. Temeljita prenova betonskega hangarja in odlični muzejski načrt sta ponudila mestu novo kulturno in izobraževalno središče. Z inovativnim muzejskim programom je na novo zaživela celotna mestna četrt ob obali. Izjemen je bil tudi indonezijski projekt prenove staroselskih zgradb na otoku Flores – z njim so razvili učinkovit in ne posebno drag model prenove tradicionalne arhitekture in pred izginotjem zaščitili stara znanja ter povezali skupnost. Odmevni so bili tudi Japonci z muzejem glasbil Yamaha, ki udeležajo sodobno heritološko paradigmo varovanja dediščine

Pravica do
aktivnega
udeleževanja in
soustvarjanja
kulture je
zagotovljena z
mednarodno
deklaracijo
o človekovih
pravicah in z 61.
členom Ustave
Republike
Slovenije.

skozi rabo. Muzej najboljšim virtuozom omogoča igranje izvorne stare glasbe na muzejskih glasbilih in reprodukcijo na sodobnih nosilcih zvoka.

Pri vseh predstavljenih projektih je meja med muzeji in dediščino v izvornem okolju zabrisana: izžarevajo sodobno heritološko doktrino o dediščini kot družbenem dogovoru, ki ga ni mogoče ohranjati brez aktivnega vključevanja javnosti. Ni bilo mogoče prezreti, da tak način »dediščenja« odpira poti demokratizacije sodobne družbe. Je model, ki obeta preživetje. Sporočilo letošnje dubrovniške konference lahko ujamemo v kratko, zelo aktualno sintagmo: dediščina so ljudje.

Žal pa letos ni bilo v Dubrovniku nobenega slovenskega projekta, ki se jih je v prejšnjih letih zvrstilo že kar nekaj, med njimi tudi idrijski muzej s čipkarstvom, izjemno dediščino nekdanje rudarske skupnosti. Pravo vrednost tega projekta lahko prepoznamo šele danes, ko je idrijska dediščina dobila svoje mesto na Unescovem seznamu svetovne dediščine. To se je zgodilo zahvaljujoč dolgoletnemu tesnemu sodelovanju dediščinskih strokovnjakov in lokalne skupnosti ter njihovem povezovanju s tujimi ustanovami, pri čemer je imel idrijski muzej presodno vlogo organizatorja, mediatorja in žarišča lokalne skupnosti. Ni naključje, da mu domačini pravijo »naš muzej«.

NE GRE NE ZA VELIKOST NE ZA DENAR

V luči dubrovniške konference se kar samo od sebe ponuja razmišljanje o moči in nemoči slovenskih dediščinskih in muzejskih prizadevanj. Da vzrokov za uspeh in težave ne gre iskati v naši majhnosti, kažejo za skoraj polovico manjši Estonci. S prestižnim, več kot petdeset milijonov »težkim« projektom prenove ladjedelnice in odprtjem sodobnega muzeja so dokazali, da majhnost ni ovira za briljantne ideje. Da tudi finančna kriza ne more ustaviti učinkovitega »dediščinjenja«, so s finančno nepomembnim, vsebinsko pa prodornim in inovativnim projektom dokazali Norvežani. Z njim udeležajo poslanstvo neprecenljive vrednosti za povezovanje skupnosti in izboljšanje kvalitete življenja. Kaj nas torej tare? Pomanjkanje znanja? Nikakor ne, v slovenskih muzejih je najverjetneje še preveč raziskovalcev, saj po številčnosti skoraj gotovo prekašamo inštitute.

Izvir naše dediščinske bolečine je slepo vztrajanje v zastarelih družbenih modelih, kar se neposredno kaže kot nemoč (muzejskih in sorodnih) kulturnih ustanov in njihova indiferentnost za družbeno dobro. Izhajajoč iz spoznanja, da so dediščina ljudje, muzeji pa mediji, je čas, da prisluhujemo identitetno, kulturno in zdaj že večidel tudi ekonomsko podhranjeni slovenski javnosti. Česa si ljudje želijo od muzejev, na kakšen način jim bomo ustregli in kakšna je vloga dediščine v sodobni družbi so naša temeljna vprašanja. Nanja ni mogoče odgovoriti polovično, razen če ne želimo še naprej ostati na slepem tiru. Izboljšave lahko prinese zgolj holističen pristop, ki vodi k povezavam družbe in okolja in ima moč spreminjati kulturne vzorce. Raziskav javnosti, ki bi bile povezane z dediščinskimi praksami in muzejsko publiko, pa pri nas ni ravno veliko. Zato tudi tistega pravega vključevanja javnosti v procese raziskovanja in interpretacije dediščine skorajda ne poznamo. Slovenski muzealci, ki so sicer strokovnjaki na svojem primarnem področju (zgodovina, arheologija, etnologija itn.), so skoraj praviloma slabo podkovani na področju muzejske komunikacije, kar velja tudi za strokovnjake z ostalih dediščinskih področij. Navkljub vsemu pa enotnega dodiplomskega študija muzeologije (ali heritologije), ki ga naši sosodje poznajo že desetletja, še vedno ne premoremo.

Komu torej ustreza takšno stanje? Navsezadnje so prav zaradi nerazumevanja vloge, ki jo ima kultura v sodobni družbi, naši dediščinski (muzejski) projekti

produkt znanstvenega fragmentarizma in strokovnega drobnjkarstva. Prenove spomenikov potekajo največkrat ločeno od muzealizacije njihovih vsebin. Enotno usklajenih in na potrebah javnosti zasnovanih dediščinskih projektov je vse premalo. Potrebe skupnosti so redko odločilen dejavnik pri oblikovanju dediščinskih projektov, zato pogosto prihaja do enostranskih rešitev, ki so z vidika primarnih znanosti lahko povsem pravilne, v praksi pa trgajo dediščino iz življenja skupnosti in na široko odpirajo vrata političnim vplivom. Politika pa je, kot vemo, danes sinonim za kapital, ki mu še kako ustreza brezidentitetna, od svoje lastne dediščine »odpuljena« družba, ki se ničemu ne upira.

Javnost in skrb za njene potrebe so naloge muzejev, ki pa so v Sloveniji vse prepogosto ujeti v modele tradicionalizma in jih dediščina v izvornem okolju ne zanima prav dosti. Medtem pa so sodobni muzeji postali mediji in odvetniki javnosti: oblikujejo in ohranjajo kolektivni spomin, spodbujajo družbeno kohezijo in omogočajo kritično presojo aktualnih razmer.

Odsotnost holističnega pristopa skupaj z enostranskimi interpretacijami preteklosti spodbuja uveljavljanje samovolje projektanta ali dizajnerja, s čimer se na vse mile viže zverži (ali celo zabriše) dediščinsko sporočilo razstave ali prezentacije. Produkt takega dela so anemični muzejski projekti, ki jih skupnost navkljub prizadevanjem, velikemu vložnemu znanju in kapitalu ne sprejme za svoje.

Tragičnost našega kriznega trenutka pa je še v nečem: navidezna nevtralnost, ki jo je dediščinskih ustanovam narekoval internacionalistični znanstveni in kulturni diskurz polpretekle dobe, jih je potisnila na rob družbene ohromelosti, od koder si le težko utirajo novo pot. Sodobni muzeji so družbeno angažirane, profesionalne ustanove, ki delujejo kot družbeni korektiv in niso odlagalnišče odsluženih politikov ali celo plen lokalnih tajkunov.

Muzej je prostor metaforičnosti in simbolnih sporočil. S prikazovanji oddaljene ali bližnje preteklosti zgolj z vidika zmagovalcev dediščini odreka konstitutivno družbeno moč. In kot se lahko učimo pri nemških medvojnih muzejih, zloraba sporočil iz preteklosti seje obilne sadove zla v sedanjosti. Zato so muzeji danes prostor osebnih zgodb, s katerimi opozarjajo na nekdanje (in sedanje) družbene krivice ter njimi budijo zatrto družbeno empatijo in socialni čut. Celotni muzeji se odrekajo zgodbam o zmagovalcih, da bi lahko s pripovedmi o človeškem trpljenju svarili pred vojnimi grozotami. Za ljudi, ki ne zmorejo empatične drže do »prekletih« in na družbeni rob potisnjenih, v dediščinskih ustanovah ne bi smelo biti prostora. Bilo bi normalno, da stroka nekoga, ki muzej izrablja z nestrpnimi, enostranskimi izjavami, odpokliče na odgovornost, ker je kršil profesionalno etiko in v javnosti kompromitiral kulturno ustanovo. Da o osebni odgovornosti in morali niti ne govorimo.

Dediščina je to, kar z družbenim dogovorom ohranjamo za prihodnost, zato so temeljna vprašanja dediščine (in s tem tudi muzejev) vprašanja etike. Ni čudno torej, da je ugledni avstralski pravnik Simon Molesworth v uvodnem predavanju dubrovniške konference razmišljal o revolucionarni vlogi kulture v današnjem svetu. Kultura in s tem pravica do dediščine ni nekaj, kar tradicionalno pripada politični in znanstveni eliti – in kar ponovno naplavlja svetovna gospodarska kriza. Pravica do aktivnega udeleževanja in soustvarjanja kulture je temeljna človekova pravica do izražanja in samouresničevanja. Zagotovljena je z mednarodno deklaracijo o človekovih pravicah in je predmet številnih mednarodnih konvencij, katerih sopolisnica je tudi naša država. In je ustavna pravica, zagotovljena z 61. členom Ustave Republike Slovenije.

Na nas je, da s profesionalizmom širimo temeljna teoretična spoznanja na področje prakse in s pokončno držo pozivamo državo, da v kulturi zagotavlja razmere, ki državljanom omogočajo udeležanje njihovih državljanskih in političnih pravic. Dediščina smo ljudje. ■

pogledi

naslednja številka izide
27. novembra 2013

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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

Slavnostni koncert ob 50-letnici
Tretjega programa Radia Slovenija – programa Ars
7. november 2013, Gallusova dvorana, Cankarjev dom, Ljubljana
Spored: Maurice Ravel, Aldo Kumar, Uroš Rojko, Milko Lazar
Simfonični orkester RTV Slovenija
Big Band RTV Slovenija
Otroški zbor RTV Slovenija
Mladinski zbor RTV Slovenija
Komorni zbor RTV Slovenija
Zborovodje Anka Jazbec, Tomaž Pirnat, Helena Fojkar Zupancič
Recitator Igor Samobor
Dirigent En Shao
Foto Anže Vrabi

