

PRVA BIOGRAFIJA EDVARDA KOČBEKA

Pogovor z avtorjem Andrejem Inkretom

Preizkus časa ➤ Bratje Karamazovi

Travme slovenskega knjižnega trga ➤ **O projektu** Knjige za vsakogar

V džezu lahko uspeš, ker si brihten ➤ Kitarist Samo Šalamon

Besede izgubljajo pomen ➤ **Film Circus Fantasticus** Janeza Burgerja



NOVO!



Peter Kolšek

Delov novinar od leta 1987, v letih 1992 do 1999 je bil urednik kulturne redakcije, zdaj že tretje leto ureja Književne liste.

Piše o literaturi, filmu, televiziji, kulturni politiki in »navadni« politiki. Objavil je pet pesniških zbirk (*Elegije*, 1986; *Menina*, 1991; *Kletarjevo popoldne*, 1996; *Nikoli več*, 2005; *Opuščanje vrta*, 2009). Leta 1998 sta skupaj z Brino Švigelj Merat objavila epistolarni roman *Navadna razmerja*. Leta 2003 je izšel izbor iz Kolškovih pesniških kritik z naslovom *Lepa točajka*. Z Dragom Bajtom sta leta 1993 sestavila antologijo slovenske poezije (*Sončnine poldneva*). Za zbirko Kondor je pripravil antologijske prikaze treh slovenskih pesnikov (Strniša, Jesih, Fritz), leta 2006 pa antologijo slovenske poezije 20. stoletja z naslovom *Nevihta sladkih rož*.



VASERKEBER IN DRUGE DOGODBE

16,80 EUR*

redna cena 21,00 EUR* Strošek pošiljanja je vključen v ceno.

Zbirka sedemdesetih besedil, ki pripadajo klasičnima novinarskima žanroma, komentarju in kolumni. Vsa besedila so izšla v časopisu Delo v zadnjih desetih letih, od januarja 2001 do marca 2010, in se tako ali drugače nanašajo na Slovenijo in Slovence.

KNJIŽNI KOTIČEK

Naročila in dodatne informacije: 080 11 99, 01 47 37 600,
narcnine@delo.si oz. www.slovenskenovice.si

Delo, d. d., Dunajska 5, 1509 Ljubljana, 532946



RAZGLEDI 18-19

Vladimir P. Štefanec – Antonin Artaud: Pesmi-teksti

Manca G. Renko – Max Frisch: Dnevnik 1966-1971

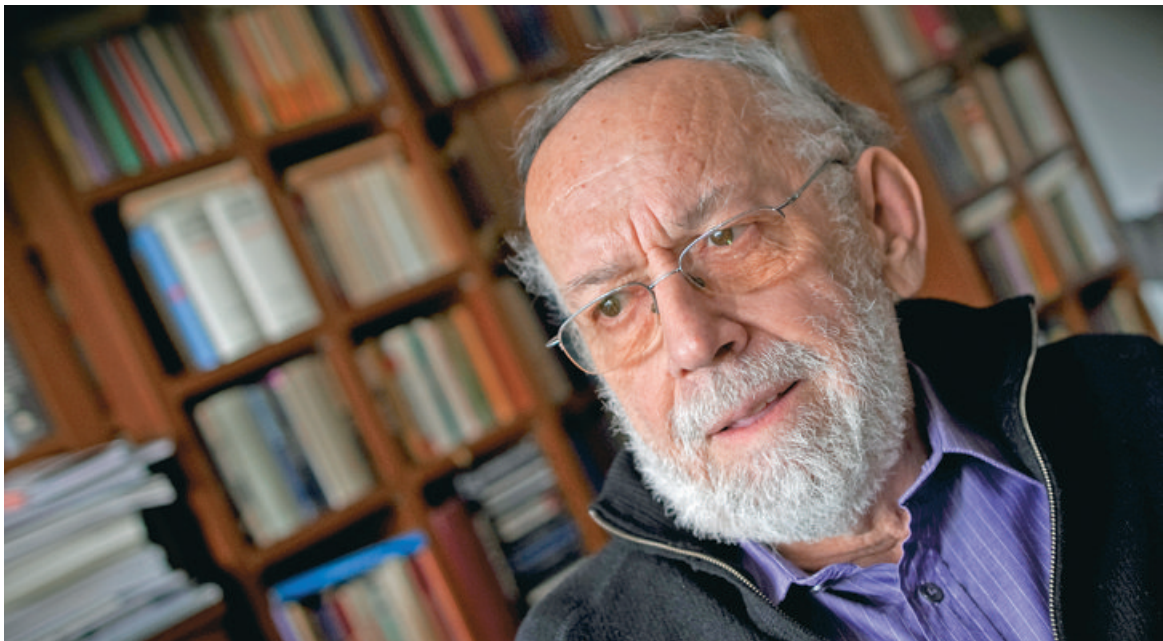
Vid Simoniti – François Julien: Hvalnica pustosti: o kitajski filozofiji in estetiki pustosti

Katja Perat – Roberto Saviano: Lepota in pekel. Zapisi 2004-2009

KOCBEK 20-25

Pogovor z Andrejem Inkretom, avtorjem biografije Edvarda Kocbeka

Matevž Kos: Kocbek po Kocbeku



AMPAK 27

Igor Grdina in **Dušan Merc** se odzivata na pismo Branimirja Nešovića

BESEDA 28-31

ANA LASIČ: Srbski film: Ground Zero

UROŠ GRILC: Travme slovenskega knjižnega trga

ROBERT LOZAR: Kamionarji (ali Saga o novih medijih)

BOŠTJAN TADEL: Neprecenljivo

DOM IN SVET 4-5

ZVON 6-17

V kino prihaja zmagovalni film Festivala slovenskega filma *Circus Fantasticus*; z režiserjem Janezom Burgerjem se je pogovarjala **Špela Barlič**, film ocenjuje **Denis Valič**. O tem, kako se je lotil novega prevoda *Bratov Karamazovih*, piše **Borut Kraševac**, o pomenu tega zadnjega romana Dostojevskega pa **Tomo Virk**. Novo ploščo kitarista Sama Šalamona ocenjuje **Jure Potokar**, veliko operno produkcijo *Rusalka* v Cankarjevem domu pa **Aljoša Škorja**. Monografijo o arhitektu Juriju Kobetu predstavlja **Polona Balantič** in arhitekturni zbornik *Docomomo Slovenija* **Vesna Teržan**. Kandidata za več kot deset oskarjev, film *Kraljev govor*, komentira **Špela Barlič**, s filmskega festivala v Rotterdamu pa poroča **Simon Popek**.



KRITIKA 26-27

KNJIGA: Nataša Sukič: Molji živijo v prahu (Tina Vrščaj)

KNJIGA: Jan F. Jarc: Da bi prst ostala čista (Andrej Božič)

KINO: Še eno leto (Špela Barlič)

KINO: Technotise – Edit in jaz (Denis Valič)

ODER: Pustite otroke k meni (Tina Šrot)

RAZSTAVA: Miha Vipotnik: Prodine običajnega (Asta Vrečko)



pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 2, številka 4

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
UREDNIKA: Agata Tomažič
POGLEDI.SI: Taja Topolovec
LEKTORICA: Eva Vrtnjak
LIKOVNI UREDNIK: Ermin Medvedović
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik
POSLOVNA DIREKTORICA: Mojca Medvedović
IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNIK UPRAVE: Jurij Giacomelli
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja
FOTOGRAFIJA NA NASLOVNICI: Joco Žnidaršič

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

Število natisnjenih izvodov 36.900
NAROČNINE IN REKLAMACIJE
TEL. 080 11 99, (01) 4737 600
e-pošta: narocnine@delo.si

OGLASNO TRŽENJE
aline.belinger@delo.si
TEL. (01) 4737 566
nina.kinkela@delo.si
TEL. (01) 4737 560

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



Mestna občina
Ljubljana

k u l t u r a



republika slovenija
ministrstvo za kulturo

Poglede 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.

Meceni Pogledov so BTC, d. d., Cankarjev dom, Ceeref naložbe, d. o. o.,
Festival Ljubljana, Mercator, d. d. in SRC, d. o. o.

Pogledi izhajajo tudi kot priloga naslednjim časopisom v zamejstvu: Primorski dnevnik (dnevnik Slovencev v Italiji),
Novice (slovenski tednik za Koroško) in Nedelja (list Krške škofije).

Novi prispevki k razvozlanju enigme, imenovane Salinger

Reči, da je Holden Caulfield, junak *Varuha v rži*, pisatelj alter ego, bi bilo pretirano. A vendar Jerome D. Salinger svojemu liku včasih v usta položi besede, ki bi jih zlahka izrekel tudi sam. Recimo takrat, ko najstnik razmišlja, da bi zbežal v Vermont in se pretvarjal, da je gluhonem. Potem se mi do konca življenja ne bi bilo več treba z nikomer pogovarjati in vsi bi me pustili pri miru, razmišlja Holden. Nekaj takega si je najbrž želel Salinger, ko se je po velikanskem uspehu *Varuha v rži* – nadvse neprijetna izkušnja, kot jo je označil – umaknil v Cornish v New Hampshiru. Toda to njegovih oboževalcev ni ustavilo. Iskali so ga in zalezovali, on pa je trmasto skrival svojo zasebnost in se umikal v svoj slonokoščeni stolp. Bil je – in to je milo rečeno – prava nočna mora za pisce biografij. Odklanjal je intervjuje, prepovedal objavo svojih fotografij na naslovnica knjig in prekinil stike s slehernim prijateljem, ki je novinarjem dal kakršnekoli informacije o njem. Kljub temu je v osemdesetih letih 20. stoletja neki Ian Hamilton ugriznil v kislo jabolko in se lotil pisanja Salingerjeve biografije, toda odljudni pisatelj ga je tožil in dosegel, da je delo za vedno odložil.

Salinger je nekoč izjavil, da je že objava njegovih del poseg v zasebnost. Na neki točki se je pač odločil, da pisanje zanj ne bo komunikacija z bralci, temveč s knjižnimi junaki. Toda komaj leto po njegovi smrti je na police knjigarn prišla njegova biografija z naslovom *J. D. Salinger: A Life*, tokrat izpod peresa Kennetha Slawenskega. Slawensku seveda ni uspelo razrešiti enigme po imenu Salinger, vseeno pa je prispeval nekaj novih koscev sestavljenke. Med drugim je dognal, da Salingerjeva mama ni bila katoličanka z Irske, temveč nemških korenin, in da se je po poroki s Salingerjevim očetom, potomcem ruskih emigrantov judovske vere, tudi sama spreobrnila v judovstvo. Oče se je v novem svetu ukvarjal z uvozom sira in mesa in bil pri tem tako uspešen, da se je družina, ko je Jerome David Salinger, rojen 1. januarja 1919, dopolnil 13 let, preselila v stanovanje na prestižno newyorško avenijo Park, sina pa so vpisali v zasebno šolo in zatem še na vojaško akademijo, polno *pozerjev*, ki nastopajo v *Varuhu v rži*.

Na kolidžu je Salinger prebil samo tri semestre, vmes pa leto na Poljskem, da bi se tam izučil vseh skrivnosti trgovanja s šunko. Med drugim je bival v mestu Bydgoszcz, katerega prebivalci zdaj razmišljajo, da bi slavnemu pisatelju postavili spomenik. Najbrž ne bi udarili preveč mimo, če bi zapisali, da Salingerju to ne bi bilo po godu, pripominja novinar revije *Time*.

Po vrnitvi na Manhattan se je Salinger vpisal na tečaj pisanja in ustvarjal ter objavljaval v vse bolj uglednih publikacijah, njegov končni cilj pa je bil *New Yorker*. Medtem se je zapletel v razmerje s tedaj 16-letno Oono O'Neill, hčerjo dramatika Eugena O'Neill in poznejšo ženo Charlieja Chaplina. Mnogo mlajše ženske so bile odtlej stalnica v Salingerjevem življenju.

Okrog leta 1943 je bil vpoklican v vojsko, na dan D je pristal na normandijski obali, osvobajal Pariz, se tam sprijateljil z Ernestom Hemingwayem, končal pa v Nemčiji, od koder se je vrnil z ženo, Nemko. Tik pred tem je doživel živčni zlom, o čemer je še zlasti trmasto molčal. Ko sta leta 1946 s soprogo, okulistko po imenu Sylvia Werther, kot jo je identificiral biograf, pripotovala v New York, je zakon razpadel, Nemka se je vrnila v Nemčijo, Salinger pa se je posvetil svoji pravi ljubezni: Holdnu Caulfieldu (*Varuh v rži* je v knjižni obliki izšel leta 1951). Nekako konec štiridesetih mu je uspelo prodrati na strani *New Yorkerja* in na pragu petdesetih so bili njegovi teksti prežeti z novo religijo, za katero se je navdušil: zen budizem. Stalni liki njegovih zgodb so postali člani družine Glass, sestavljene iz dveh upokojenih cirkusantov in njunih sedmih otrok. Kratke zgodbe, v katerih nastopajo, so v slovenščini izšle pod naslovom *Odličen dan za ribe bananarice in druge zgodbe*. Njegova zadnja knjiga pa nosi naslov *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction*.

Leta 1955 se je Salinger poročil s Claire Douglas, hčerjo britanskega umetnostnega kritika, ki mu je rodila dvoje



Jerome D. Salinger

otrok. Hči Margaret je pozneje izdala spomine na življenje z očetom, v katerih popisuje čudakega moškega, ki se je umikal v sobo, kjer je proučeval verske tekste ali si ogledoval filme na starem projektorju ter se podrejal nenavadnim prehranskim domislicam, kot so pitje lastnega urina in prisilno bruhanje. Podobne vtise je v svojo knjigo vključila tudi Salingerjeva naslednja žena (potem ko je postala bivša, seveda) Joyce Maynard, ki je z njim odšla živet v odmaknjeni Cornish pri osemnajstih letih. Vendar – presenetljivo – vsega tega Slawenski v svojo biografijo ne vključi. Čudno, kajti ne moreš biti oboje: Salingerjev prijatelj in njegov biograf, sklene *Time*.

Tudi Blake Bailey, priznani ameriški biograf, ki je oceno nove Salingerjeve biografije napisal za spletno revijo *Slate Magazine*, do pisca ni prizanesljiv in ga – podprto z argumenti in številnimi preverjenimi podatki – obtožuje, da njegov pristop ni nič drugega kot hagiografski. Bailey, ki je poleg nekaj leposlovnih del izdal življenjepisa Richarda Yatesa in Johna Cheeverja, Salingerjevih sodobnikov, je kmalu po Salingerjevi smrti pred dobrim letom dni stopil v stik z njegovim sinom Matthewom in ga vprašal, če bi bil pripravljen sodelovati pri pisanju očetove biografije. Mislim, da očetova smrt ne spremeni bistveno dejstva, da to nikakor ne bi bilo v njegovem interesu, mu je takrat odgovoril Matthew.

Slawenski, če je že prezrl spomine Salingerjeve hčerke Margaret *Dream Catcher*, bi se moral opreti vsaj na njegova pisma prijatelju iz časov pred drugo svetovno vojno, Donaldu Hartlogu, ki jih je pred nedavnim objavila Univerza East Anglia, opozarja Bailey. Pisma rišejo podobo običajnega človeka, ki je rad potoval, jedel v Burger Kingu in bil čisto priljuden do mimoidočih na cesti ali neznancev na avtobusu – skratka do vseh, ki se do njega niso vedli kot do Jeroma D. Salingerja. Za svojce in vse, ki so mu prišli preblizu, pa je bil večkrat kratko in malo nemogoč. Hči Margaret je v svojih spominih obelodanila več neprijetnih podrobnosti, denimo epizodo s potovanjem na Škotsko, kamor se je Salinger leta 1968 odpravil s svojima otrokoma. Domnevno, da bi si ogledali prizorišča iz njegovega najljubšega filma *39 stopnic* (ki je bil pri srcu tudi Phoebe Caulfield ...), v resnici pa se je takrat skoraj 50-letni Salinger hotel sestati z dopisno prijateljico, neko škotsko najstnico. Toda, kot je prostodušno razložil svoji 12-letni hčerki, se mu je dekle zdelo preveč kmetavzarsko in ga, ko ga je zagledal v živo, ni več zanimalo. Ko je Margaret leta pozneje kot odrasla resno zbolela, uradna diagnoza se je glasila kronična utrujenost in začeli so ji odpovedovati organi, zdravstvena zavarovalnica pa ni več hotela plačevati zdravljenja, je v obupu poklical očeta. Čez mesec dni je po pošti prejela glasilo neke krščanske ločine o čudežnih ozdravitvah, na katero jo je naročil oče.

Resnica je najbrž nekje vmes, med opisi čudakega napol pedofila in odbleski njegovega literarnega genija. Takšen prepad je za slehernega biografa izziv – vendar tega razhajanja Slawenski ni znal izkoristiti, se glasi tudi Baileyjeva sodba. **A. T.**

Prvih 5 prihodnjih 14 dni

EVROPA DANES – JUGOSLAVIJA V MALEM. V MARIBORU.

Hrvat Miroslav Krleža je svoje najboljše čase doživel v letih med obema svetovnima vojnama, igralec Miki Manojlović je zaslovel v sedemdesetih, slovenski Laibach sredi osemdesetih, v Novem Sadu šolani sarajevski režiser Haris Pašović pa ob izteku istega desetletja z beograjskima postavitvama Wedekindovega *Pomladnega prebujenja* in Aristofanovih *Ptičev*. Manojlović je med drugim igral pri Petru Brooku in v kontroverznom Kusturičevem *Podzemlju*, Pašović je v tistih letih gverilsko deloval v obkoljenem Sarajevu. V tem času je v Slovenijo iz Romunije pripotoval Edward Clug in se do danes uveljavil kot osrednja osebnost slovenskega baleta. Vsi pa bodo sedaj v koprodukciji Slovenskega narodnega gledališča Maribor, Pašovićeve *East-West Theatre Company* iz Sarajeva ter *Evropske prestolnice kulture – Maribor 2012* sodelovali pri projektu *Evropa danes*, nastalem po Pašovićevi adaptaciji istoimenskega Krleževega esaja iz leta 1935. Čeprav gre za izjemno zanimivo avtorsko ekipo, sta zaenkrat v Sloveniji predvideni le dve predstavi, premieri v Veliki dvorani SNG Maribor v sredo, **16. februarja**, bo sledila le ena repriza naslednji dan. **B. T.**

ŠTIRISTO UDARCEV ODSLEJ DOMA TUDI V KINOTEKI

Film *Štiristo udarcev* (Les quatre cents coups, 1959) režiserja François Truffaut velja za neuradni začetek »praktičnega« del francoskega novega vala – »praktičnega« zato, ker se je teoretski že nekaj let pred njim odvijal na straneh revije *Cahiers du cinéma*. Truffaut je namreč leta 1954, star komaj dvainvajset let, zanj spisal tekst *Določena tendenca francoskega filma*, v katerem je zelo kritično obračunal s celo plejado takratnih francoskih režiserjev. To besedilo velja za inavguracijski tekst novega vala, kritiki te revije, tridesetletniki Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, vsi poznejši režiserji in desetletje starejši Eric Rohmer, pa so prek pisanja o filmu razvili tako imenovani koncept politike avtorjev, s katerim so ponovno premislili nekatere filmske vrednote. *Štiristo udarcev* je bil Truffautov režijski debi, ki ga je moč brati tudi kot avtobiografijo režiserja: za protagonista je namreč postavil dvanajstletnega Antoina, ki se želi iztrgati iz otroštva in stopiti med odrasle, ti pa ga scela zavračajo. V svetu, kjer ga obkrožajo neresni oče, dobrikajoča mati, ki ima ljubimca, in nerazumevajoči učitelji, mu preostane le beg ... Za film, ki ga imajo nekateri cinefili za njegov najlepší film, je Truffaut prejel cansko palmo za režijo. Nazadnje smo ga lahko pri nas na filmskem platnu videli ob retrospektivi novega vala oktobra 2009 v Cankarjevem domu, zdaj pa ga je Slovenska kinoteka končno dodala seznamu svojih nakupov. Premierno ga bo prikazala **15. februarja. Ž. L.**

OD INŽENIRJEV DUŠ DO POPOLNEGA KONJA

Frank Westerman, danes 47-letni Nizozemec, je študiral tropsko kmetijstvo. Za diplomsko nalogo je pod drobnogled vzel namakalne metode Indijancev v perujskih Andih, vmes pa se je preskušal kot novinar. Po diplomski, ki jo je opravil z odliko, je popotoval po svetu in delal kot svobodni novinar. Med vojno v Jugoslaviji je za nizozemski časnik *Volkskrant* delal kot dopisnik iz Beograda in v tem »hektičnem«, kot piše na njegovi osebni spletni strani, obdobju je napisal tudi prvo knjigo: *Most čez reko Taro*. Tri leta pozneje je skupaj z novinarskim kolegom prav tako v knjižni obliki razkril resnico o Srebrenici – pod naslovom *Najhujši možni scenarij*. Med letoma 1997 in 2002 je delal kot dopisnik iz Moskve za *NRC Handelsblad*, od koder se je prav tako vrnil s knjigo, nekakšnim orisom zgodovine evropskega podeželja skozi zgodbe posameznikov, od katerih izstopa Sicco Mansholt, ki je položil temelje evropske kmetijske politike.

Podoben pristop je ubral pri *Inženirjih duše*, knjigi, v kateri se ukvarja s pisatelji pod Stalinovim režimom in je na



Miki Manojlović



Europunk v Rimu

V rimski palači Villa Medici, kjer je nekdaj domovala francoska akademija v Italiji, danes pa so na ogled razstave sodobne umetnosti, si je še do 21. marca mogoče ogledati razstavo z naslovom *Europunk*. Kustos razstave je Eric de Chasse, njen namen pa je prikazati vizualni jezik punka, kar je po prepričanju snovalcev edinstveno. Težišče je na Veliki Britaniji in Franciji, na ogled pa so tudi predmeti iz Nemčije, Švice, Italije in Nizozemske. Med drugim je predstavljeno delo Jamieja Reida, ki je avtor slavne podobe britanske kraljice, katere oči in usta so pokrita z na-



uspelo zbrati 550 bolj ali manj prepoznavnih predmetov iz zasebnih in javnih zbirk, od oblačil, fanzinov, plakatov, risb, ovitkov plošč in filmskega materiala. **A. T.**

slovom pesmi skupine Sex Pistols *God Save The Queen*. Vidnejši lik je seveda tudi Malcolm McLaren, idejni vodja in menedžer slavnega britanskega punkovskega benda. Manj znani so Bazooka, skupina francoskih umetnikov, ki je v svojih vrstah združevala Olivio Clavel, Lulu Larsen, Kiki Picasso, Loulou Picasso, Ti-5 Dur, Bernarda Vidala in Jeana Rouzauda. Vsega skupaj je snovalcem razstave



voljo tudi v slovenskem prevodu. **16. februarja** bo Frank Westerman, čigar najnovejše delo je povzetek največjih tragedij 20. stoletja skozi zgodovino lipicanca (naslov *Popolni konj brata Mendla*; za zdaj še ni prevedena v slovenščino), svoje delo *Inženirji duše*, ki je izšlo Študentski založbi v zbirki Koda, predstavljal slovenskim bralcem. In sicer ob 20. uri v ljubljanskem Mestnem muzeju. Westermanova potopisno-esejistična dela kritiki radi postavljajo ob bok velikim avtorjem, kot sta Bruce Chatwin in Ryszard Kapuscinski, piše na ovitku knjige. **A. T.**

MEZZO-DESANT NA SLOVENIJO

Če sta se v sredini prejšnjega stoletja v svetovnem merilu zelo uveljavila dva slovenska tenorista, Josip Gostič (1900–63) in Anton Dermota (1910–89), so



Marjana Lipovšek

zadnja leta prinesla morda še večji ugled dvema mezzosopranistkama, najprej Marjani Lipovšek, v tem stoletju pa je zablestela še Bernarda Fink. Če je Gostiča pri razmahu kariere precej omejila druga svetovna vojna, ki mu je pobrala najboljša leta, in je tudi Dermota še nekoliko zamudil globalizacijo pevskih karier in se uveljavil predvsem na Dunaju, se seznamim kolegov in lokacij obeh primadon berejo kot *Kdo je kdo* (in kje) v *sodobni klasični glasbi*.



Bernarda Fink

V prihodnji dneh bosta obe nastopili v Sloveniji: Lipovškova **10. in 11. februarja** v Ljubljani s *Sedmimi smrtnimi grehi* Kurta Weilla (na besedila Bertolta Brechta) in Orkestrom Slovenske filharmonije. Dirigiral bo Emmanuel Villaume, ki bo po jezenskem triumfu v San Franciscu z Massenotovim *Wertherjem* isto opero marca dirigiral še madridskemu Teatro Real, Finkova pa **18. februarja** v Mariboru z Mahlerjem in izborom slovenskih samospevov. Spremljal jo bo pianist Anthony Spiri. **B. T.**

40.000 LET V LESENI KONICI

Pet najstega septembra 2008 je ameriška banka Lehman Brothers razglasila insolventnost, ob severozahodni obali Turčije se je potopil trajekt s sto ljudmi na krovu, na Sinajskem polotoku pa je v avtobusni prometni nesreči izgubilo življenje dvanajst turistov. Tragične zgodbe, ampak kaj je to proti večnosti? Na primer 40.000 letom v leseni konici, ki so jo istega dne istega leta našli na muljasto-peščenem dnu Ljubljani pri Sinji Gorici. Leseni predmet je zaradi somernosti vzbudil pozornost potapljačev Skupine za podvodno arheologijo in sodelavcev Zavoda za varstvo kulturne dediščine iz območne enote v Ljubljani. Raziskava v laboratoriju v Miamiu je pokazala, da je košček lesa starejši od 43 tisoč let, ponovljena datacija iz Oxforda pa le nekaj tisoč let manj. Dendrološka raziskava na Biotehniški fakulteti Univerze v Ljubljani je potrdila vrsto lesa: konica je iz lesa tise. Na površini zanimivega predmeta je bila za nameček kompaktna črna snov – površina je bila ožgana v ognju, saj se je trdnost (tisinega) lesa tako še povečala, so nadalje dognali znanstveniki. Konico so najverjetneje uporabljali za lov na velike vodne sesalce, ki so se v tistem času, v enem od krajših toplih sunkov pred 38 do 45 tisoč leti, zgrinjali k večjim vodnim zajetjem na ljubljanskem barju. Najdba je še toliko bolj izjemna, ker se les »v arheoloških kontekstih« ohrani le redko, piše v sporočilu Mestnega muzeja v Ljubljani, kjer bo lesena konica na ogled **od 8. februarja**. Lesena konica je prva v vrsti najnovejših odkritij arheoloških raziskav, ki bodo kot novosti tudi v prihodnje predstavljene v Zakladnici Mestnega muzeja Ljubljana v okviru stalne razstave Obrazi Ljubljane. V letu 2011 bo poleg lesene konice na ogled tudi: grški skarabej z Vrhniko (v času razstave *Antični Grki na Hrvaškem*), najdbe s Kongresnega trga (junij–oktober 2011) in posoda iz groba z Vodnikovega trga (predvidoma oktober 2011–december 2011). **A. T.**



FOTO SLOBODAN OLC

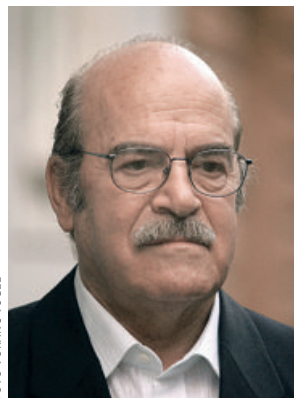
Prešernovi nagrajenci

V preteklem desetletju, natančneje med letoma 2000 in 2010, je Upravni odbor Prešernovega sklada podelil 20 Prešernovih nagrad (med njimi štirim ustvarjalkam: pisateljici Svetlani Makarovič, glasbenici Ireni Grafenauer, igralki Štefki Drolc ter plesalki Mateji Rebolj) in 65 oziroma 67 nagrad Prešernovega sklada (dve sta bili podeljeni tandem, dve pa skupinama). Le dvakrat se je odbor odločil, da podeli zgolj eno »veliko« nagrado in ne dveh (leta 2001 slikarju Gustavu Gnamušu in leta 2005 pisatelju Florjanu Lipušu), in le enkrat, da namesto običajnih šestih podeli pet »malih«. Za osvežitev spomina: lani sta bila dobitnika Prešernovih nagrad slikar Kostja Gatnik in Mateja Rebolj, dobitniki nagrad sklada pa igralka Barbara Cerar, koreografinja Maja Delak, pesnik Miklavž Komelj, skladatelj Aldo Kumar, igralec Peter Musevski in gledališki ter literarni ustvarjalec Andrej Rozman - Roza. Med prejemniki nagrad sklada je bilo osemnajst posameznic.

In letos? Za življenjsko delo sta bila nagrajena pesnik Miroslav Košuta in dirigent Anton Nanut. Za dosežke v zadnjih dveh



Anton Nanut



Miroslav Košuta

letih pa pisatelj Emil Filipčič, glasbenik Zlatko Kaučič, igralka Janja Majzelj, industrijski oblikovalec Jure Miklavc, slikarka in ilustratorica Lila Prap in tenorist Branko Robinšak. **P. P.**

Ženske imajo pametnejše delo, moški so temeljitejši

Vse ženske avtorice skupaj predstavljajo le 13 odstotkov sodelavcev spletne enciklopedije Wikipedia, so ugotovili v študiji, ki sta jo za fundacijo Wikimedia skupaj pripravili univerza v Maastrichtu in *United Nations University*, poroča *New York Times*. Sue Gardner, ki je izvršna direktorica te fundacije, si je zadala za cilj podvojiti število avtoric na 25 odstotkov do leta 2015. Poudarja, da ji ne gre za politično korektnost, temveč za celovitost informacij: »Vsak prispeva, kar ve – in če toliko informacij prispeva le polovica prebivalstva, smo prikrajšani za znanje velikega dela ljudi.« To se kaže tudi v delno komičnih situacijah: ženske teme so obdelane mimogrede, le v par odstavkih. Modni oblikovalci, tudi tako razvpiti, kot je na primer Manolo Blahnik, so tako rekoč komaj omenjeni, moške obsesije, kot je denimo baseball ali celo figurice vojakov, pa so obdelane do neslutnih podrobnosti. Zabavna je tudi razlika med pokritostjo »ženske« televizijske nanizanke *Seks v mestu*, ki posameznim epizodam nameni stavek ali dva, ali *Sopranovih*, v katere se avtorji ljubeče poglobljajo. In kaj pomeni pet člankov o mehiških feminističnih pisateljicah, če jih primerjamo s petinštiridesetimi o junakih risanke o Simpsonovih?

Vzroki za takšno pristranskost so zapleteni: v gospodarstvu so vodstvene strukture pogosto nagnjene k seksizmu, v ure-



dniškem odboru Wikipedije pa nikakor ni tako. Poleg tega ne gre za programerski projekt – ti so pogosto mačistično in grobo tekmovalno zaznamovani –, temveč za pisanje, kjer ni večjih razlik med ženskami in moškimi.

Jane Margolis, soavtorica knjige o seksizmu v računalniškem svetu *Unlocking the Clubhouse* (Odkleniti klubske prostore; MIT Press, 2001), meni, da se Wikipedia sooča z enakimi problemi kot realno okolje: »Tudi med politiki in pisci mnenjskih

člankov najdemo podobno razmerje med ženskami in moškimi, celo v tako liberalnih publikacijah, kot sta *New York Times* ali *Washington Post*.« In to je začaran krog, trdi: »Ko ugotoviš, da je tvoj glas v manjšini, začneš dvomiti o lastnih sposobnostih.«

Po drugi strani je zadeva občutljiva, saj so stališča nekaterih do teh vprašanj zelo zagrizena, množice drugih pa nič ne brigajo. Zato se pri Wikipediji problema lotevajo zelo previdno, saj menijo, da se nima smisla preagresivno zoperstavljati naravnemu toku stvari. Gardnerjeva vseeno pove, da je poskrbela za temeljitejšo obdelavo članka o eni svojih najljubših pisateljic Pat Barker, subtilni angleški avtorici romanov s prefinjenimi psihološkimi portreti. Ob omembi Nika Bellica pa je zavila z očmi – gre namreč za junaka računalniške igre *Grand Theft Auto IV*. **B. T.**

Med umetninami in plinovodi

Praznovanje petdesetletnice v Courchevelu, kjer tristotim povablencem poje Christina Aguilera, nastopajo artisti iz Cirque du Soleil in kuha Alain Ducasse. Standardno razsipniško slavlje, kakršnega si privoščijo oligarhi iz nekdanje Sovjetske zveze, pač. Če ne bi nad gosti, povabljenimi na rojstnodnevno zabavo Viktorja Pinčuka, viselo orjaško rdeče srce – točneje *Hanging Heart* (ki je s prodajo na dražbi leta 2007 za ceno 23 milijonov dolarjev doseglo svetovni rekord v vrednotenju sodobnih umetnin) s podpisom Jeffa Koonsa. Pinčuk ni navaden oligarh, temveč je oligarh s posluhom za umetnost, predvsem sodobno, ki povrh vsega ni le zbiralatelj, temveč tudi podpira mlade umetnike. Na podelitvi nagrade Future Generation Art Prize, ki je bila decembra lani v Kijevu, mu je uspelo nekaj, kar mu je najbrž zavidal še Michel Houellebecq (ki se v *Zemljevidu in ozemlju* bridko norčuje iz moderne umetnosti): v istem prostoru je zbral tri ustvarjalce, ki si režejo najdebelejše kose umetnostne pogače. Pustimo ob strani, da ob njihovih umetninah marsikateri resnejši kritik zamahne z roko, trg ne laže: za Jeffa Koonsa, Damiena Hirsta in Takašija Murakamija so zbiratelji pripravljeni odšteti milijone, vključno z ljubiteljem umetnosti Viktorjem Pinčukom.

Toda kdo je to novo ime med svetovnimi meceni in filantropi? Petdesetletni Viktor Pinčuk, osebni prijatelj Eltona Johna in Stevena Spielberga, po *Forbesu* na 307. mestu lestvice najbogatejših, po *Timovi* presoji med sto najvplivnejšimi osebnostmi na svetu. Všeč mi je ime vašega podjetja – DreamWorks, je menda Pinčuk nekoč zaupal Spielbergu. »Lepo je imeti sanje, toda treba je tudi trdo delati.« Viktorja Pinčuka bi, če bi se rodil na drugi strani Atlantika, imenovali »self-made man«. Do bogastva, ki si ga je ustvaril s prodajo cevi za plinovode, se je dvignil iz razmeroma skromne družine metalurških inženirjev v Dnjepropetrovsku. Skromne samo v gmotnem pomenu, saj sta bila oče in mama izobražena in sta nemalo kultiviranosti prenesla na sina, ta pa je dodal še ščepec genialnosti in iznašel izboljšave v tehnologiji plinovodov, Pinčukovo življenjsko pot popisuje *Le Point*. Pinčuk pa rad poudarja, da je bil bogat, še preden se je oženil z Eleno,

hčerko drugega predsednika samostojne Ukrajine Leonida Kučme, čigar metode niso bile ravno demokratične. Med letoma 1998 in 2006 se je tudi zet poskušal v politiki in bil izvoljen za poslanca v ukrajinskem parlamentu. A je nato odnehal, glasnejši ko so bili očitki, da je neprimerno združevanje tolikšnega bogastva s politično močjo.

Potem si je zastavil vprašanje: kako se družbeno angažirati v svoji domovini, ne da bi se vpletal v politiko? Odgovor mu je dal izvedenec za oglaševanje, eden od (francoskih) direktorjev agencije Euro RSCG s podružnicami po celem svetu: prvič, odprite muzej sodobne umetnosti, ki bo predstavljal tudi stvaritve ukrajinskih umetnikov; drugič, ustanovite družboslovni inštitut, ki bo promoviral Ukrajino in ji tlakoval pot v Evropo; tretjič, ustanovite fundacijo za boj proti aidsu, ki jo bo vodila vaša žena.

Oligarh se je torej vrgel v filantropijo, točneje podpiranje sodobne umetnosti. Leta 2009 je v dobrodelne namene prispeval kar 13,7 milijona dolarjev. Sprva je kupoval predvsem platna iz obdobja ruskega ekspresionizma, nato si je pod vodstvom kustosa Nicolasa Bourriauda izmojstril okus. Danes ima v Kijevu umetnostni center, ki nosi njegovo ime (Pinchuk Art Center), uspelo pa se mu je celo preriniti med člane upravnega odbora mestnega muzeja v Los Angelesu.

Pinčuk je nad Koonsom in Hirstom iskreno navdušen in ju primerja z renesančnimi geniji. »Sodobna umetnost je kot motor, ki bo pospešil modernizacijo moje domovine. Umetniki so mnogo bolj kot politiki pristojni za razprave o razvoju družbe, gospodarstvu ali okoljevarstvu. Kar pogledate si zadnjo serijo fotografij Andreja Gurskega s severnega pola – posnetki ledenih gora so pretanjena simbolika za podnebne spremembe,« meni ukrajinski poslovnež. Ki pa se ne navdušuje le nad umetnostjo, njegov družboslovni inštitut s sedežem na Jalti in imenom YES (Yalta European Strategy) prireja predavanja gostov, kot sta Tony Blair ali Dominique Strauss-Kahn, ob robu letošnjega svetovnega ekonomskega foruma v Davosu pa je organiziral okroglo mizo z ženo katarskega emirja šejko Majaso, prav tako strastno zbirateljico umetnin in socialno aktivistko, in Paulom Coelho. **A. T.**

»ODKAR JE ČLOVEK ZLEZEL Z DREVESA, NEKJE NA PLANETU DIVJA VOJNA.«

Potem ko je bil konec januarja na filmskem festivalu v Rotterdamu premierno pod naslovom *Nema sonata* (Silent Sonata) prikazan še v mednarodnem merilu, prihaja film **Janeza Burgerja** *Circus Fantasticus*, veliki zmagovalec lanskega Festivala slovenskega filma, ki je poleg vesne za najboljši film odnesel še nagrade za režijo, stransko vlogo, masko, ton in glasbo, na redni spored domačih kinematografov.

ŠPELA BARLIČ *foto* MATEJ DRUŽNIK

Posneli ste zelo nenavaden, zelo avtorski film, ki se izmika klasifikaciji. Kako to, da ste se odločili za tako rekoč nemi film, film brez besed? Blizu temu je bil pred leti prvenec Igorja Šterka *Ekspres, ekspres* (1996), sicer pa so redko-besedni oziroma nemi filmi precejšnja redkost sodobne kinematografije ...

Najprej zato, ker sem prej delal filme z vedno več besedami in sem si rekel, da moram to tendenco malo omejiti. Da bi v prihodnje raje varčeval z besedami in dal večji poudarek avdiovizualni podobi. Ko pa sem enkrat ugotovil, da bom delal vojni film in da to ne bo film o neki določeni vojni – v *Circusu* namreč ne gre za kakšno konkretno vojno, s katero bi imel jaz kakršnokoli izkušnjo, ampak gre za neki globalni občutek vojne –, je bilo to še toliko bolj jasno. Ko se je pripravljala vojna v Afganistanu, pa tudi tista v Iraku, sem videl, da besede izgubijo svoj pomen in namen. Bolj ali manj vsi jih ves čas uporabljajo predvsem za to, da širijo laži in raznorazne dezinformacije – tako tisti, ki napadajo, kot tudi tisti, ki so napadeni. Zato sem se odločil, da bo film povsem brez besed.

Besedam torej ne zaupate več?

Vsaj v zvezi s temo vojne ne, pa tudi če pogledamo bolj na splošno, besede vedno bolj izgubljajo svojo funkcijo. Pri

takšni količini nasprotujočih si in napihnenih informacij, ki danes hkrati krožijo v javnosti, je težko sploh še verjeti nečemu, česar dejansko nisi videl na lastne oči ali občutil na lastni koži.

Ste imeli kaj treme oziroma vas je bilo kaj strah, da bo film zato, ker v njem ni dialogov, gledalcem premalo razumljiv?

Filme enostavno rad delam. Zame je to ultimativni užitek in nikoli nimam treme. Na snemanje filma grem tako kot na žur – z namenom, da se bom tam dobro imel ... Ker bolj kot se imam dobro, bolje na koncu izpade. To ne pomeni, da na snemanju žuriram, ampak da sem takrat, ko snemam, lahko popolnoma osredotočen. Da delam samo tisto, kar hočem delati, in sem absolutno sam s sabo in pri stvari. Seveda pa je film brez besed na neki način težje narediti. Še posebej, če prej delaš zelo dialoške filme in si navajen, da lahko z dialogom nekaj zelo elegantno poveš, potem pa kar naenkrat tega orodja nimaš. Vse, kar bi sicer lahko povedal z besedami, moraš povedati na drugačen način in to je treba izvesti zelo precizno, če nočeš, da film pade iz ravnotežja, predvsem pa da je gledalcem razumljiv. Potrebna je filigranska natančnost. Ta film je denimo v

montaži izgubil ritem in pomen že, če si spremenil samo pet sličic ...

Scenarij je bil prvotno razdeljen na poglavja, pa ste jih potem opustili ...

Res je. Scenarij je bil razdeljen na devet poglavij – štiri so zastopala štiri praelemente (vodo, ogenj, zrak in zemljo), pet pa jih je bilo zasnovanih na petih osnovnih življenjskih pojmi: strahu, ljubezni, življenju, smrti in bogu. Med montažo sem to razdelitev opustil, ker je bila enostavno odveč. Film deluje po asociacijah in ne rabi nobene besedne razlage ali členitve. Je pa res, da pri tem filmu ne gre za klasično zgodbo, ampak bolj za situacijo, ki se razvija na različne načine in v različne smeri. Po drugi strani pa je še vedno strukturiran po hollywoodsko, ker ta struktura edina deluje.

V kakšnem smislu?

Hollywoodska struktura pomeni film v osmih, devetih sekvencah, pri katerih ima vsaka svojo funkcijo. In ta film ima devet sekvenc, čeprav si ga nisem zamislil po hollywoodskih standardih. Ampak potem, ko vse skupaj zmontiraš, vidiš, da ta film strukturalno stoji enako kot na primer *Sunset Blvd.* Billyja Wilderja ...

TRIJE FILMI, TRIJE VELIKI KORAKI, TRI PRESENEČENJA

Z generacijo režiserjev, ki so se do svojih prvencev dokopali v drugi polovici devetdesetih let oziroma v prvih letih novega stoletja, nato pa z njimi slovensko kinematografijo vrnili na mednarodno prizorišče, je domači film po dolgih letih dobil nekaj cineastov, ki so k svoji praksi pristopali z izrazito avtorske pozicije.

DENIS VALIČ

Slovenska kinematografija je tako z Igorjem Šterkom, Janezom Lapajnetom, Vladom Škafarjem in Janezom Burgerjem dobila režiserje, ki so ustvarili prepoznavna dela, ter filme, ki so nosili avtorski podpis. Šterk se je vzpostavil kot avtor, ki med drugim posebno pozornost namenja vizualni kompoziciji podobe in prehodom med podobami. V delih Lapajnete odkrivamo kompleksne pripovedne strukture. Škafar se s svojimi deli vse bolj približuje filmski poeziji. Eno najbolj kompleksnih avtorskih poetik pa je uspelo do zdaj razviti prav Burgerju: najbolj dosledno in brezkompromisno je sledil njeni notranji logiki, ki ga je v njegovem tretjem celovečernem filmu *Circus Fantasticus* pripeljala do tega, da se je odrekel filmskemu dialogu.

Po njegovem prvencu, izrazito dialoški komediji *V leri* (1999), si verjetno nihče ni predstavljal, da se bo Burger že v svojem tretjem celovečercu odrekel besedi. Še manj, da bo to naredil tako suvereno. A po drugi strani si je verjetno

prav tako le redko kdo predstavljal, da bo na temo, ki si jo je izbral za svoj drugi celovečerec *Ruševine* (2004) – gledališče, proces ustvarjanja gledališke igre, prepletanje odrske in vsakdanje realnosti ter iz tega izhajajoča dinamika odnosov med igralci –, podal izvirno in svežo variacijo, pa je to vendarle storil.

Svojevrstno presenečenje je bil že sam njegov vstop na slovensko filmsko sceno. Burger se je namreč šolal na priznani praški filmski akademiji FAMU, zato je bil ob predstavitvi svojega prvenca za mnoge popolna neznanka. A s filmom *V leri*, to na prvi pogled lahkotno komedijo o študentskem življenju, se je nemudoma uveljavil kot eden največjih talentov generacije. To delo je namreč v slovenski film prineslo svežino in sproščenost, kakršne do tedaj še nismo videli, predvsem pa je slovenski besedi v filmu

Circus Fantasticus

REŽIJA JANEZ BURGER
SLOVENIJA, 2010
74 min.
Ljubljana, Kinodvor

vrnilo dostojanstvo. Filmski dialog je v slovenščini prvič deloval pristno in iskriivo, in to celo v za jezik morda najtežjem žanru – dialoški komediji. A z njim Burger ni pokazal le, da obstaja tudi filmski jezik. Tudi igralce je vodil na način, da so bili njihovi dialogi slišati zares življenjsko. Spomnimo se le na prizor prepira v avtu, ki se bo v zgodovino slovenskega filma vpisal kot eden najlepših ljubezenskih prizorov, pa čeprav je v njem ljubezen »umrla«. Intenzivnost teh prizorov je dosegel tako s svojimi realističnim pristopom, ki je spominjal na dela zgodnjega Jarmusha, kot tudi z intenzivnim delom z igralci. Nenazadnje je slovenskemu filmu odkril dva odlična igralca, ki pa sta bila pozneje vse premalo izrabljena: naturščika Jana Cvitkoviča ter predvsem izjemno Natašo Burger.

A ko so nato vsi pričakovali, da bo Burger tudi v svojem



Zakaj je ta razdelitev tako pomembna?

Ker je struktura arhetip in ker gledalec dojema pomen filma oziroma njegovo notranjost preko strukturalnega arhetipa, ne pa preko površinske zgodbe. Če struktura ne funkcionira, tudi zgodba ne funkcionira. Ko gledaš film in te nekaj zmoti, lahko greš in kot zdravnik s stetoskopom pogledaš vanj in na koncu ugotoviš, da je problem v napačni postavitvi ene ali več od teh devetih sekvenc.

Od kod je pravzaprav prišla ideja za ta film?

Ideje vedno prihajajo na čisto podzavestni ravni ... Jeseni leta 2001 sem bil na Baltiku, na Poljskem, in sem se s kolesom vozil po dolgi, beli, peščeni plaži. Počutil sem se odlično in sem si rekel, da moram občutek te absolutne, neomejene svobode, tega zraka ... spraviti na platno. Le dva dni zatem se je zgodil 11. september. Ravno sem se vozil nazaj domov in sem po radiu slišal novico. To je bil občutek neke čudne negotovosti. Vedel sem, da gre za nekaj velikega, vendar si v tistem trenutku nisem znal predstavljati, kakšne posledice bo to imelo. Potem sta se ta intenzivna občutka povezala skupaj.

Se pravi, da je bila najprej podoba oziroma občutek in šele nato tema, ideja ... Vedno delate tako?

Da. Imam zelo dober emocionalni spomin in tisto, kar me zadane, prenesem naprej na film. Nikoli ne izhajam iz neke

filozofske premise, vedno iz prvega močnega emocionalnega, podzavestnega občutka.

Povejte mi kaj o poti, ki jo je prehodil ta scenarij. Vem, da je bila zelo dolga in težavna ...

Scenarij sem dokončal zelo hitro. Napisal sem ga sicer šele dve leti po tisti vožnji s kolesom, ampak zelo hitro, ker sem ga prej tako dolgo nosil v sebi. Potreboval sem le kakih deset dni, da sem ga spravil na papir, in potem nisem več kaj dosti dodajal. Zelo jasno mi je bilo, kaj hočem s tem filmom povedati in narediti. S producentom Jožkom Rutarjem pa nama je bilo jasno tudi to, da film ne bo ravno poceni in da bo težak za realizacijo, ker je drugačen od filmov, ki jih ponavadi gledamo v kinu. V tujini smo zelo hitro dobili producente, pri nas pa se je zapletalo ...

Na začetku je bil scenarij ocenjen kot najboljši, pa zanj ni bilo denarja in so vse skupaj prestavili na naslednje leto. Naslednje leto je druga komisija potem rekla, da je scenarij zanič, in leto pozneje so enostavno prekopirali zavrnitev iz prejšnjega leta ... S producentom sva medtem hodila na mednarodne filmske markete in navezovala koprodukcije. Potem se je scenarij na festivalu Sundance uvrstil med tri najboljše evropske scenarije. Na filmskem skladu so isti teden, ko je prišla novica s Sundancea, ravno kopirali zavrnitev iz predprejšnjega leta. Vendar se je to po šestih letih le nekako uredilo. Glede na to, da smo

našli že vse koproducente, slovenski vložek sploh ni bil tako zelo velik – tak, kot za en čisto normalen film. In čeprav se je *Circus* na koncu izkazal za najdražji slovenski film vseh časov (zaradi mednarodne ekipe in igralske zasedbe, vizualnih trikov, gradnje hiše sredi ničesar, tanka, ki smo ga morali spraviti na težko dostopno planoto, nemogočih vremenskih in drugih razmer ...), je dobil od filmskega sklada manj denarja, kot denimo *Piran* - Pirano Gorana Vojnoviča ...

Koliko se potem s tem filmom sploh še identificirate, glede na to, da je prva ideja zanj stara že deset let? Je to sploh še vaš film?

Težko bi rekel, da se s kakšnim svojim filmom sploh identificiram. Takrat, ko film delam, vem, kaj hočem, in ko ga naredim, se poskušam od njega čim prej odklopiti, zato da se lahko posvetim naslednjemu. Potem ga nekaj let ne gledam. *Ruševine* (2004) sem na primer ponovno videl šele pred kakega pol leta in sem jih gledal kot film nekoga drugega. Šele takrat sem lahko ocenil, kaj sem naredil. In mislim, da sem naredil dobro.

***Ruševine* so prav tako zmagale v Portorožu, v kinu pa so imele potem zelo malo gledalcev, če se ne motim, le okrog štiri tisoč ... Pričakujete, da bo šlo *Circusu* v tem pogledu bolje?**

Pri tem nikoli ničesar ne pričakujem. Ko sem naredil film *V lero* (1999), ki je tudi zmagal v Portorožu, sem mislil, da ga bodo videli moji prijatelji in nihče drug, pa je bil potem hit. Z *Ruševinami* je bilo tako, da so jih dali na spored šele pol leta po festivalu, ko se je ves pomp že polegel, in to v tednu razglasitve oskarjev, na isti vikend, ko sta imela premiero še dva oskarjevska filma. Vsak, ki se s tem poslom ukvarja, ve, da je to najslabši vikend za začetek kinodistribucije slovenskega filma ... Mislim, da je bila zadeva napačno vodena, in upam, da so se vpleteni iz svoje napake vsaj kaj naučili.

Po vašem mnenju torej težava ni v tem, da slovenski gledalci ne bi zaupali domačemu filmu?

Ravnokar je v kinu *Gremo mi po svoje* Miha Hočevarja, ki podira vse rekorde gledanosti. To samo po sebi pove, da so taka mnenja nesmiselna. To trdijo tisti, ki slovenskih filmov sploh ne gledajo in jih ne poznajo.

A takšnih uspešnic je vendarle zelo malo ...

Malo jih je zato, ker je tudi malo slovenskih filmov. Zato, ker ima filmski sklad na leto za vse filme na voljo toliko denarja, kolikor znaša polovica proračuna enega povprečnega evropskega filma. Če se jih malo naredi, se tudi malokrat zgodi, da je kakšen dober ali pa uspešen. Če bi jih bilo več, bi se ljudje bolj navadili na slovenske filme in bi jih potem še raje hodili gledat. Če bi bilo možno iz dveh do štirih slovenskih filmov, narejenih za drobiž, na leto ustvariti petintrideset filmskih hitov, bi verjetno Hollywood snemal samo še slovenske filme.



FOTO MITJA LUCEN

drugem celovečercu nadaljeval s slovensko verzijo češke filmske komedije, je z *Ruševinami* ponovno presenetil. V nasprotju z nekaterimi tendencami, ki so se takrat pojavile v slovenskem filmu in so poskušale vnesti vanj zavezo aktualnemu družbenemu trenutku – spomnimo se denimo Kozoletovih *Rezervnih delov* (2003) in *Predmestja* (2004) Vinka Möderndorferja –, se je Burger tej zavezi odrekal in se odločil za univerzalno, skoraj brezčasno temo gledališke skupine, ki se pripravlja na izvedbo predstave. Z dinamiko odnosov v taki skupini, procesom ustvarjanja ter prepletanjem odrske in vsakdanje resničnosti so se v zgodovini modernega filma spopadli že mnogi veliki režiserji. Burger se je kljub temu pogumno lotil teme in je, tako kot le nekaj let pred njim nekateri izjemni cineasti – Mike Leigh v filmu *Topsy-Turvy* (1999), Mario Martone z *Generalko za vojno* (Teatro di guerra, 1998) in Jacques Rivette v filmu *Bomo videli* (Va savoir, 2001) –, tudi sam posnel silovito, čustveno nabito in prepričljivo delo. Z njim nam morda res ni povedal nič pretresljivo novega o stvarnosti, ki jo živimo, zato pa je bilo njegovo skrajno intenzivno delo, zaradi premišljene režije, vedno nadzorovanega ritma, ponovno izjemnega vodenja igralcev in

impresivne kompozicije slike, preprosto užitek gledati. Z *Ruševinami* je Burger s prehodom na cinemaskopski format (ki se je v slovenskem filmu s tem delom pojavil prvič po dolgih tridesetih letih) v svoja dela vnesel tudi novo dimenzijo – prostor. Pa tu ne mislim le na impresivne prizore eksterierjev, gledaliških odrov sredi narave, temveč tudi na posnetke notranjosti, kjer se je odvijala večina najbolj dramatičnih prizorov, ki so pridobili tako na globini in širini kot na detajlu.

Burger je torej tako s prvim kot drugim filmom naredil velike korake naprej; drznil si je nekaj več, pa naj je bila to dialogška komedija v času, ko je nad slovenščino viselo prekletstvo nefilmskega jezika, ali pa cinemaskopska slika, ko so v lažni skromnosti nanjo že skoraj vsi pozabili. In čeprav je svoj avtorski izraz prilagodil izbrani temi, je ostajal zvest svoji avtorski viziji. Pravzaprav je vedno sledil le neki notranji logiki stvari. In ta ga je pri njegovem tretjem celovečercu, velikem portoroškem zmagovalcu *Circusu Fantasticusu*, pripeljala do tega, da se je odrekel govorjeni besedi – filmskemu dialogu. Pri tem seveda niso bili na delu ponovno porojeni pomisleki okrog filmičnosti slovenskega jezika ali celo nekakšno daljnosežnejše nezaupanje v besedo, pač

pa sledenje poetiki, v kateri je vsebina tista, ki opredeljuje in določa formo. *Circus Fantasticus* je namreč vojni film, oziroma bolje, film o vojni. Torej o nečem, kar je po svoji naravi iracionalno. Iz česar je izključen *logos*, razum. A ta starogrški filozofski termin poleg razuma označuje tudi besedo, ki je agent vsega razumnega. Zato se zdi povsem logično, da je morala biti iz filma izključena tudi beseda. Ali kot pravi sam Burger – o vojni in njenih posledicah ni mogoče govoriti. Tako nas Burger takoj postavi na bojišče, kjer se je očitno pravkar zaključil srdit boj, ter nam predstavi družino, ki edina še vztraja na bojišču, saj na njem stoji njen dom. Posledice pravkar končanega spopada so zanj tragične, v napadu je bila ubita mati otrok in žena njihovega očeta. Pozneje se očetu in otrokom pridruži cirkuška skupina, ki tava po opustošeni pokrajini in, kot se zdi, vanjo vrača občutek normalnosti, normalnega življenja. Burger torej spregovori o vojni, o smrti, o bolečih posledicah izgube, a tudi o življenju in ljubezni. To pa počne kot zaprisežen cineast – s podobami.

PO BURGERJEVEM PRVENCU, IZRAZITO DIALOŠKI KOMEDIJI V *LERU* (1999), SI VERJETNO NIHČE NI PREDSTAVLJAL, DA SE BO ŽE V SVOJEM TRETJEM CELOVEČERCU *CIRCUS FANTASTICUS* ODREKEL BESEDI. ŠE MANJ, DA BO TO NAREDIL TAKO SUVERENO. A PO DRUGI STRANI SI JE VERJETNO PRAV TAKO LE REDKO KDO PREDSTAVLJAL, DA BO NA TEMO, KI SI JO JE IZBRAL ZA SVOJ DRUGI CELOVEČEREC *RUŠEVINE* (2004) – KOMPLEKSEN SVET GLEDALIŠKE SKUPINE –, PODAL IZVIRNO IN SVEŽO VARIACIJO, PA JE TO VENDARLE STORIL.

Circus Fantasticus je pogumno filmsko delo, v katerem Burger ponovno domiselno uporabi široki format slike (poigravanja s kadriranjem in kadriranj in globino polja so navdušujoča) ter fantastično vodi svojo igralsko zasedbo, ob kateri se manjka filmskega dialoga skoraj ne zavemo. Pri tem pa nam mimogrede servira nekaj izjemnih prizorov, kot je fellinijevska cirkuška sekvenca ali »dialog« med cirkusantom in tankom. Skratka delo, ki preprosto navdušuje. ■



Janez Burger (Kranj, 1965) je v Ljubljani doštudiral prvo stopnjo ekonomije, nato pa opravil sprejme izpite za študij filmske in televizijske režije na praški FAMU, kje je diplomiral leta 1996. Po vrnitvi v Ljubljano je ustanovil eksperimentalno gledališko skupino Burgerteater. V desetih letih je posnel vrsto kratkih filmov in tri zelo raznolike celovečerce, ki so vsi po vrsti osvojili glavne nagrade na Festivalu slovenskega filma: V Ieru (1999), Ruševine (2004) in Circus Fantasticus (2010). Leta 2003 je skupaj s filmskim režiserjem in glavnim igralcem filma V Ieru Janom Cvitkovičem ustanovil produkcijsko hišo Staragara, ki je med drugim producirala tudi Cvitkovičev film Odgrobadogroba.

Stanje slovenskega filma torej ocenjujete kot dobro?

Težko ocenjujem, ker je v slovenskem filmu tako malo denarja, da je ob teh drobtinica težko govoriti o kakšni filmski industriji. Če bi hoteli imeti dobro produkcijo, bi morali najprej zagnati filmsko industrijo. Mislim, da bi lahko država z relativno majhnim vložkom v tem segmentu dosegla visok nivo zaposlovanja in velika vlaganja iz tujine. Tipičen primer take politike je Irska, ki ima štiri in pol milijona ljudi in je v času prosperitete pred zadnjo krizo povečala filmski proračun z dveh na 25 milijonov evrov. Mi imamo pa dva milijona ljudi ter dva in pol milijona evrov proračuna.

Ampak povečan proračun je Ircem prinesel ogromna vlaganja, prilagodili so tudi davčno politiko in vzpostavili filmsko industrijo. S tem so spodbudili ljudi, da so se izšolali za filmske poklice in so lahko svoje storitve potem ponujali na trgu. Ker so imeli profesionalen kader in ker je bilo ceneje, so potem tujci tam tudi vedno raje snemali. Pri nas tega ni, čeprav imamo naravne danosti za snemanje filmov veliko boljše od Ircev – od raznolikosti naše dežele do bolj stabilnega vremena. Na Irskem se je vloženi javni denar pozneje preko večjega zaposlovanja in tujih vlaganj spet vrnil v državni proračun.

Težko si predstavljam, da se bo v Sloveniji sploh lahko govorilo o kakšni filmski industriji, dokler bo nacionalna kinematografija, ki je bistveno dražja od gledališke produkcije, s strani države dobila manj sredstev kot ena gledališka hiša. Pa s tem ne mislim kakorkoli kritizirati gledališča. Mislim, da gledališke hiše zelo dobro delujejo in da si zaslužijo ta denar. To zagotavlja tudi njihovo profesionalnost. Menim pa tudi, da je bil film v zadnjih dvajsetih letih pripeljan na rob propada in da to še vedno traja. In ne bo dovolj dvajset odstotkov več sredstev, imeti bi jih morali vsaj petkrat več, kot jih imamo zdaj, da bi dosegli kakšen učinek.

Tisto, kar zna film precej podražiti, so tudi »zahtevne« lokacije. V vašem filmu je nekaj osupljivo lepih prizorišč. Kako ste jih iskali in kje ste jih nazadnje našli?

Lokacije smo iskali dolgo, ker smo dolgo časa iskali tudi denar in so se vmes zamenjali koproducenti. Najprej smo iskali na Poljskem, ker smo tam že imeli pravo plažo in ker smo tam našli tudi koproducente. Na Poljskem smo našli vse lokacije, potem pa je v Sloveniji predolgo trajalo, da so nam dali denar, in je ta koprodukcija padla. Ko so v zgodbo vstopili irski koproducenti, smo poiskali to plažo na Irskem, za glavno lokacijo, kjer stoji hiša, pa smo izbrali tankovski poligon na Baču, kjer pa nam potem vojska ni dovolila snemati. Na koncu smo našli opustelo planoto v bližini vasi Rakitovec, v slovenski Istri. Hotel sem horizontalno lokacijo, kjer ni nobenih znakov civilizacije – daljnovidov, hiš – in kjer tudi v daljavi ni ničesar. To je v Sloveniji zelo težko najti, ker je majhna in gosto poseljena ali pa gozdната in hribovita. Lokacija je bila zahtevna zaradi logistike, ker je tja zelo težko priti in ker tam ni ničesar, mi pa smo morali zgraditi hišo in pripeljati gor tank, cirkuški šotor ...

Zakaj je bilo tako nujno, da prostor in čas ostaneta ne-definirana?

Zaradi same teme filma. Ker je vojna stalnica našega planeta in naše civilizacije. Že odkar je človek zlezal z drevesa, nekje

na planetu zmeraj divja vojna. Nisem se hotel »šlepati« na kar neko vojno, hotel sem narediti občo vojno.

Se vam zdi, da je za film (ali pa umetnost nasploh) bolj pomembno, da se loteva čim bolj univerzalnih človeških tem, ali je njegova dolžnost tudi, da ob tem nastavi ogledalo konkretni družbi v konkretnem času?

Ovisno, kdo si in kaj želi doseči. Za nekoga je film le šovbiznis, nekdo drug dela družbenokritične filme ... Jaz delam bolj občečloveške, univerzalne. S tem ne mislim, da nekaj, kar je vezano na konkretno družbeno situacijo, ne more biti univerzalno. Mislim, da lahko v vsaki temi najdeš občečloveške stvari. Sicer pa tudi jaz včasih postavim ogledalo trenutni družbeni situaciji – moj kratki film *Na sončni strani Alp* (2007) je bil recimo takojšnja reakcija na slovensko ksenofobijo.

Delujete tudi v gledališču, pri plesnih predstavah. Koliko je to vplivalo na estetiko tega filma, ki svojo sporočilnost v veliki meri utemeljuje na telesu, na gibu ...?

Zelo rad delam v gledališču, in sicer kot dramaturg, predvsem pri predstavah moje žene, koreografinje Magdalene Reiter. Ko sem preko nje malo bolj zaplaval v plesno sceno in se začel izobraževati na to temo, sem ugotovil, da je ples zelo direktna in obenem zelo abstraktna forma, ki lahko ogromno pove, hkrati pa pušča veliko odprtega prostora, kjer se vsak lahko najde. Gotovo je tudi to vplivalo name, da sem se *Circusa* lotil na takšen način, poleg tega pa je Magdalena tudi gibalno pripravljala igralce za ta film.

Igralska zasedba je zelo raznolika in nabrana z vseh vetrov. Kako ste jo izbrali?

Različno. Glavnega igralca Leona Lučeva sem videl v *Grbavici* Jasmile Žbanić in se mi je takoj zdel pravi za moj film; ko sem ga spoznal, pa še toliko bolj. Glede na to, da je film brez besed, je moral glavni lik imeti vojno v sebi, tako da mu ni treba kaj dosti povedati zraven. Leon jo je imel, ker se je boril v hrvaški vojni – in to zelo konkretno in precej dolgo časa. Njegova filmska hčerka je prav tako igrala v *Grbavici* in jo je sam predlagal. Potem sem dal zraven še Marjuto Slamić in Devija Bragalinija in sem sestavil družino.

Ostali pa so tako ali tako cirkusanti ...

Da, razen Eneja Groma, ki je prišel v produkcijsko pisarno in začel hoditi po rokah. Takoj je bilo jasno, da je pravi. Prej smo imeli avdicije za otroke po celi Evropi, pa nismo našli nobenega pravega »mulca«. Nekaj ostalih sem dobil tako, da sem brskal po internetu in hodil po cirkusih in varietejih po Evropi, večino pa sem nabral na velikih avdicijah za profesionalne cirkuške artiste, ki smo jih organizirali v Parizu in Berlinu. V filmu tako igrajo tudi trije artisti iz znanega kanadskega cirkusa Cirque du Soleil.

Zakaj ste kot protipol vojni izbrali ravno cirkus?

Izhajal sem iz predpostavke, da je vse skupaj en velik šovbiznis ... Da je sploh prišlo do vojne v Iraku in Afganistanu, je bil predhodno potreben ogromen šovbiznis. To so bile ravno te besede, ki vedno bolj izgubljajo kredibilnost ... Če pogledate

denimo drugo svetovno vojno – koliko je Hitler zapravil za šovbiznis ... Vojno zmeraj spremlja šovbiznis. Obenem je vojna politika z drugimi sredstvi, vemo pa, da je demokracija čisti šovbiznis. Ker se oblast menja na štiri leta, šovbiznis enostavno mora biti – to zelo dobro vidimo tudi pri nas, tako na strani pozicije kot opozicije. Cirkus pa je, na drugi strani, najbolj osnoven, primaren, primitiven šovbiznis. Kot je primitivna vojna, je primitiven tudi cirkus. In v filmu se oba šovbiznisa združita, tako da na primer tank izvaja cirkuške točke ...

Lahko poveste še kaj o vizualnih vplivih na ta film? Zdelo se mi je, da sem zaznala nekaj Tarkovskega, pa seveda Fellinijevo karnevalsko tradicijo ...

Ti vplivi gotovo prihajajo skozi vse filme, ki jih vidiš, ali pa stvari, ki jih doživiš ali si jih domišljaš. Res pa je, da imam v svojih filmih rad citate iz drugih filmov. Vedno pade kakšen Bergman, Fellini, Cassavetes ...

Circus Fantasticus je zelo abstrakten film in verjamem, da je bil namerno zasnovan tako, da je pomensko odprt in dopušča številne različne interpretacije. Pa vseeno: v čem je za vas osebno njegovo temeljno sporočilo?

Sam ne mislim, da je film zelo abstrakten. Začne se zelo realistično in je tak tudi do polovice. Abstrakcija prihaja notri zlagoma, kot neke vrste nadrealizem, ki se vpleta v realizem in postaja vedno močnejši, dokler na koncu ne prevzame vajeti. Ta nadrealistična linija odpira prostor realizmu in ga usmerja v druge svetove.

Ukvarjati sem se želel predvsem z idejo osvoboditve od zemeljskega strahu. Hotel sem ugotoviti, kako preseči ultimativni strah – strah pred smrtjo. Oziroma razmisliti, kako s to smrtjo sploh je ... To je tudi posledica mojih mističnih izkušenj, ob katerih sem ugotovil raznorazne stvari o sebi in o svetu, med drugim tudi to, da smrt ne obstaja. To sem hotel preko filma posredovati tudi ostalim. Od tu tudi naslov filma *Circus Fantasticus* v smislu fantastičnega življenjskega kroga.

Boste kakšno izmed mističnih izkušenj delili z našimi bralci?

O mističnih izkušnjah je zelo težko kaj povedati. Tisti, ki so jih imeli, ponavadi niso ravno gostobesedni in o tem nočejo govoriti, ker jih tisti, ki jih niso imeli, ne morejo razumeti. To je zelo osebna izkušnja, ki jo je težko popularizirati ...

Potem pa mi za konec le še zaupajte, kaj pripravljate v bližnji prihodnosti?

V pripravi imam kar nekaj stvari ... Napisal sem scenarij za kratki nadrealistično-politični film *Rdeče in črno*. Z Ano Lasić piševa *Avtošolo*, nizkopračunski film, ki ga bom posnel na fotoaparatu. Fotoaparati imajo namreč danes že tako visoke resolucije, da kvaliteta slike povsem zadostuje za televizijsko predvajanje. Z Ano Lasić poleg tega piševa še scenarij po knjigi Slavenke Drakulić *Okus po moškem* – to pa bo večji projekt, ker gre za mednarodno zasedbo in ker se dogaja v New Yorku. Obenem se z Irci, s katerimi sem sodelovali pri *Circusu*, dogovarjamo, da bi z njihovo ekipo naredil še en film z naslovom *Window*, majhen nizkopračunski film z le tremi igralci. ■

V DŽEZU LAHKO USPEŠ, KER SI BRIHTEN

Čeprav se je zgodilo pred skoraj osmimi leti, točneje leta 2003, se še zelo dobro spominjam, kako sem se prvič srečal z glasbo kitarista **Sama Šalamona**. Res mi je že pred tem Zlatko Kaučič, ki v Novi Gorici vodi bobnarsko šolo, v bistvu pa bolj šolo improvizacije v glasbi, nekajkrat omenil njegovo ime in zatrdil, da gre za velik talent, da čisto posebne zagnanosti za stvar niti ne omenjam. Iz domačega Maribora se je namreč vsak teden vozil na vaje na drug konec Slovenije samo zato, da je lahko igral v primernem kontekstu in se seveda tudi česa naučil.

JURE POTOKAR

Ko pa sem njegov kvartet, v katerem so nastopali altsaksofonist in basklarinetist Achille Succi, kontrabasist Salvatore Maiore in bobnar Zlatko Kaučič, še istega leta slišal v Križankah na začetku ljubljanskega Jazz festivala, sem bil kljub vsemu zelo prijetno presenečen. Glasba je bila sočna, všečna in brezhibno zaigrana, Šalamon pa je v zasedbi deloval zelo suvereno, kot da ne bi bil vsaj pol mlajši od preostale trojice.

Ampak prava odlika tega kvarteta, še zlasti pa samega kitarista in avtorja večine glasbe, se je pokazala šele, ko smo v poslušanje dobili ploščo *Ornethology*, ki je izšla sicer v (S)amozaložbi, vendar je bila takoj deležna laskavih ocen. Kako tudi ne, ko pa je Šalamon na njej že zelo plastično pokazal razsežnosti svojega talenta in tudi marljivega dela. Kakor namiguje že sam naslov plošče (duhovita besedna igra na ime slovitega Ornetta Colemana in na eno bolj znanih plošč Charlieja Parkerja, čigar vzdevek je bil Bird), se kitarist na njej loteva glasbe enega najbolj spoštovanih džezovskih inovatorjev. Vendar ne tako, da bi predeloval njegove skladbe, pravzaprav je na plošči ena sama Colemanova skladba, odlična *Humpty Dumpty*, večinoma pa gre kljub vsemu za Šalamonove avtorske skladbe. In tukaj pridemo do presežka, ki je za mariborskega kitarista tako značilen. Plošča *Ornethology* je nastala kot posledica dolgotrajnega poslušanja zbranih posnetkov velikega Ornetta Colemana za založbo Atlantic (*Beauty Is a Rare Thing*, Rhino 1993; šest diskov!). Pa ne samo poslušanja. Kitarist je vse skladbe transkribiral (kar je spet podobno podvigu, kajti glasba je komplicirana, čas, potrpežljivost in vložen trud pa pričata o veliki zagnanosti, ki bi ji komaj kje našli par) in zapisal koncepte, ki jih je Coleman takrat (konec petdesetih, začetek šestdesetih let prejšnjega stoletja) igral in s katerimi je močno vplival na jazz. Od vsega tega ogromnega dela na plošči *Ornethology* ni ostalo veliko Colemanove glasbe, zato pa toliko več idej, ki so iz nje vzbrstele, kar je seveda tudi prav. Bolj pomembno je, da si je Šalamon s tem garaškim delom odprl vrata v razumevanje nekaterih produktivnih jazzovskih konceptov in da je začel na podlagi tega ustvarjati zelo domiselne avtorske skladbe, ki so že po prvem poslušanju tudi dovolj prepoznavne.

Ne samo prepoznavne, bile so tudi tako všečne, presenetljivo drugačne in navdihujoče, da smo jim z veseljem prisluhnili. Da se v Sloveniji navdušimo nad novo džezovsko ploščo domačega avtorja, seveda ni tako čudno, če pa z navdušenjem in izjemno laskavimi ocenami ne skopirajo niti v zelo pomembnih revijah, kot sta *Down Beat* in *Jazz Times*, in še zlasti na odličnem in zelo vplivnem medmrežnem portalu *All About Jazz* (www.allaboutjazz.com), pri katerem so *Ornethology* novembra izbrali za ploščo tedna, glasbenika pa predstavili v posebni kolumni, potem je jasno, da gre za izjemno pomemben dogodek. To je redko in veliko priznanje za vsakega



Samo Šalamon

glasbenika, toliko večje, če si po jazzovskih merilih pravzaprav zelenec.

Samo Šalamon je bil takrat namreč simpatičen mariborski petindvajsetletnik, ki se na prvi pogled ni razlikoval od svojih vrstnikov. Tako kot večino so tudi njega zanimali računalniki in glasba. Razlike so se začele pojavljati šele potem, ko si opazil, da se skoraj nikoli ne loči od svoje kitare. Ko si izvedel, da je diplomirani profesor angleščine in nemščine, da je vpisal magisterij iz ameriške književnosti in da prevaja največjega afroameriškega pesnika Langstona Hughesa. Slednje je bilo gotovo stranski produkt njegove največje ljubezni. Samo je namreč zaljubljen v džez, ki ga je mogoče čutiti tudi v ritmu Hughesovih verzov, in že takrat mu je kot kitarist in skladatelj posvečal večino svojih nemajhnih ustvarjalnih potencialov.

Od takrat je minilo slabih osem let. Svet je v tem času doživel veliko političnih in še zlasti ekonomskih pretresov, Samo Šalamon je magistriral iz afroameriške poezije in skupaj s Kristino Kočan, ki je medtem postala tudi njegova žena, objavil zbirko afroameriškega pesništva po letu 1950 z naslovom *Govoreči bobben* (Zveza kulturnih društev, Murska Sobota 2006). Hkrati pa je v tem času objavil kar devet plošč! Fantastičen dosežek na vsakem področju, kaj šele v džezu, ki mu glasbeno založništvo sploh ni naklonjeno. Toda najpomembnejše je, da so bile vse plošče po vrsti deležne odličnih ocen, večinoma seveda spet v svetovnem glasbenem tisku, kjer je Šalamon postal in ostal eden najbolj opaženih mlajših evropskih glasbenikov. Plošče *Ela's Dream* (Splasch 2005) s sekstetom, *Two Hours* (Fresh Sound New Talent 2006) s kvartetom, *Kei's Secret* (Splasch 2006) s kvartetom, *Government Cheese* (Fresh Sound New Talent 2006) s kvintetom, *Nano* (Goga 2007) s kvartetom, *Fall Memories* (Splasch 2007) s kvartetom, *Mamasaal* (2008) in *Live!* (Samo Records 2009) so pričale o nenehnem skladateljskem in izvajalskem zorenju enega velikih talentov džezovske kitare, pa tudi o tem, da je svojevrsten katalizator dogajanja na ameriški džezovski sceni – snemal je namreč z vrsto zelo uglednih ameriških glasbenikov srednje in mlajše generacije – kot tudi dogajanja na evropski sceni, kajti kot skladatelja so ga začeli vse bolj zanimati koncepti, s katerimi so se izražali nekateri skladatelji tako imenovane sodobne resne glasbe, kot so Messiaen,

Stravinski, Lutoslawski, Bartok in Šostakovič. Ravno presenetljiva zrelost glasbenega izraza in zahtevnost konceptov, ki stojijo za njegovimi ploščami, namreč navdušita vse prave ljubitelje džeza in vedno znova dokazujeta pravilnost spodbude, ki jo je mlademu Samu Šalamonu dal eden njegovih prvih vzornikov, kitarist John Scofield: »V džezu lahko uspeš, ker si brihten.«

Tega o brihtnosti in nikoli potešeni radovednosti, o želji vsak dan izvesti nekaj več in potem z dodatnim znanjem ustvariti nekaj novega, nič ne potrjuje bolje od Šalamonove zadnje plošče *Almost Almond* (Sanje 2011), ki je izšla te dni. Čeprav je bila glasba zanj posneta že pred več kot petimi leti, točneje decembra 2006 v švicarskem Berikonu, ko je bil kitarist tam na evropski turneji z ameriškim glasbenikom, s kontrabasistom Drewom Gressom in bobnarjem Tomom Raineyjem, napisal pa jo je večinoma poleti istega leta na otoku Lastovo, je nedvomno njegova najbolj zrela doslej, polna izjemno prefinjene glasbe z natančno strukturiranim okvirom, v njem pa kljub temu z dovolj prostora za improvizacijo. Ker jo je posnel trio, je še toliko bolj izzivalna, kajti v tej temeljni džezovski zasedbi je še zlasti s kitaro vsako prikrivanje ali izmikanje nemogoče. »Mislim, da je to za kitarista zadnji preizkus,« pravi Šalamon. »Če lahko preživiš v triu, si pripravljen. Zame so to najboljše okoliščine, ker imaš vso svobodo; vendar si tudi v središču pozornosti, nihče drug te ne more 'ščititi', na primer pihalec. Zato moraš biti ves čas stoodstotno prisoten.«

In Samo Šalamon je vseskozi prisoten. Diskretno, kajti zdi se, da se je v zadnjih letih naučil varčnosti in asketskosti. Kakor največji mojstri. Naučil se je, da je manj več in da so v glasbi morda najpomembnejši premolki, trenutki, ki so med notami namenjeni tišini. Na najbolj pravih mestih, kot poudarki. Nikjer ni mogoče tega lepše slišati kot v skladbi *Lastovo*, posvečeni otoku, na katerem je nastala in katerega vzdusje, odmaknjeno naravno lepoto, spokojnost in nemir pričara na popolnoma dovršen način. Tudi njegovo glasbilo je samo toliko ojačano, da lahko razvije celo paleto zvokov, pa seveda dinamiko, harmonični in melodični potenciali kitare, ki pod njegovimi prsti poje, kot jo danes lahko slišimo pri zelo redkih kitaristih. In če to skladbo odlikuje lirična lepota,

je lahko v naslednji igriv (*Monkey Hands*) ali malček ironičen (*My Amusing Muse*). Zna se pokloniti izvirnemu predhodniku in uporabljati kitaro na nenavaden način (*Dutilleux*, posvečeno slovitemu francoskemu skladatelju) ali sodobniku, ki je pravzaprav njegov neposredni konkurent na kitari (*Monderous*, za mojstrskega kitarista Bena Monderja), ali sodelavcu (*Drewish*, za Gressa).

Pravzaprav je naravnost osupljivo, kako zelo je Samo Šalamon kot skladatelj in kot instrumentalist v slabih štirih letih, ki so minila od snemanja materiala za *Ornethology* do snemanja tistega za *Almost Almond*, napredoval. Samo zelo pozoren poslušalec bi za glasbo s teh plošč prepoznal istega mladeniča! In lahko bi naštel celo vrsto sicer odličnih in znanih dže-

SAMO ŠALAMON TRIO

Almost Almond

ZALOŽBA SANJE
LJUBLJANA 2010
66 min., 14,95 €

zovskih glasbenikov, ki v celi karieri, trajajoči več desetletij, niso naredili takšnega napredka, pokazali takega zorenja!

»Ta glasba je v primerjavi s prejšnjimi projekti precej drugačna,« pravi Šalamon. Bolj sloni na akordih in je drznejša. Kar zadeva zvok, sem hotel vključiti svojo celo paleto, vzemimo odprt zvok na Lastovu, popačen zvok na skladbi *Monkey Hands*, popolno popačenje v *Dutilleuxu*, pa tudi zelo cenjen, čist zvok v skladbi *Pleiades*.«

V celoti vzeto je torej plošča *Almost Almond* do roba polna inteligentne, razgibane džezovske glasbe, ki se po eni strani naslanja na koncepte evropske komponirane glasbe 20. stoletja, vendar jih po drugi strani nadgrajuje z džezovsko igrivostjo in nepredvidljivostjo. Pri tem sta Šalamonu v oporo odlična ameriška glasbenika, ki s svojim prispevkom precej presegata siceršnjo vlogo džezovske ritem sekcije. »Kot ritem sekcija sta osupljiva,« pripoveduje Šalamon. »Z obema sem sicer že igral, vendar ne skupaj, zato je bila to odlična priložnost. Veliko sta prispevala k plošči, ker sta sposobna presenetljivih stvari nad osnovami skladb, pa tudi improvizacija je osupljiva, zato je bilo to v resnici timsko delo.«

Brez dvoma je bilo timsko delo, toda vseh enajst skladb na plošči je podpisal Samo Šalamon, ki ga danes ugledne svetovne kitarske publikacije uvrščajo med deset najvplivnejših kitaristov našega časa, kar je za glasbenika njegove starosti zares izjemen uspeh. Ki ga, kot je že navada, doma ne znamo ravno spoštovati in ceniti. Kot da ne bi vedeli, kaj naj z njim, in kot da ga ne bi mogli primerjati z včasih precej bolj vprašljivimi uspehi tistih, ki so samo bolj glasni. Kot da bi se ga po drugi strani morda celo bali. Kar morda niti ni tako neupravičeno. Če pogledate na Šalamonovo domačo stran, boste videli, da trije zelo zanimivi projekti že pripravljeni čakajo na primernega založnika. Je kje kdo, ki je voljan sprejeti izziv? ■

PREIZKUS ČASA: BRATJE KARAMAZOVI

Roman *Bratje Karamazovi*, ki velja za najpomembnejše delo Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega (1821–1881), tudi sto trideset let po nastanku še zmeraj deluje veličastno. Po mnenju literarnega zgodovinarja **Toma Virka** se nas tako živo dotakne zato, ker je v svoji muhavi neenotnosti, neuravnoteženosti, mešanici odlik in slabosti, čustveni neposrednosti in včasih res že skoraj preveč preprosti odkritosrčnosti vzporednica *življenju*.

Roman smo v prevodu Vladimirja Levstika dobili leta 1929, leta 1976 je prav tako v njegovem prevodu in z znamenito študijo Dušana Pirjevca izšel v zbirki *Sto romanov*, njegov prevod imajo tudi vse druge izdaje. Skrajni čas je torej bil, da dobijo *Karamazovi* sodobno jezikovno podobo. Cankarjeva založba jo je zaupala prevajalcu **Borutu Kraševcu**, ki je za *Pogled*e odgovoril tudi na vprašanje, zakaj sploh potrebujemo nove prevode klasičnih del.



ŽIVLJENJE SÁMO, NE PRISPODOBA

Med velikimi interpreti Dostojevskega je bil Mihail Bahtin verjetno prvi, ki je opozoril, da skrivnost uspeha *Bratov Karamazovih* niso v romanu posredovane ideje same na sebi, temveč *način*, kako so podane, romaneskna *forma* torej. Ne nazadnje je Dostojevski podobne ideje izražal tudi drugod, v svojih govorih in člankih, predvsem seveda v *Dnevniku pisatelja*, ki ga je pisal in objavljajl v istem obdobju kot roman; toda pravi miselni izziv, ki bralca ne pušča ravnodušnega, pomenijo šele v tkivu romana.



TOMO VIRK

Bahtin je z vpeljavo pojma *polifonija* nazorno pojasnil, kako pisatelj dosega tak učinek. Iz romanov Dostojevskega nas – drugače kot na primer iz njegovih esejističnih zapiskov ter člankov (pri Dostojevskem je, kot nekje zapiše Aleksander Skaza, »posebno pomembna razlika med publicistično predstavitevjo ideje in umetniško upodobitvijo ideje«) – ne nagovarja glas avtorja-ideologa, ki je lahko živ le za somišljenike in pristaše, sicer pa mrtva črka, temveč polifonija glasov, ki niso zgolj izpostave avtorjevih idej, temveč samostojni glasovi, vsak zase podan s polno prepričljivostjo. Vendar pojem polifonije ne pojasnjuje čisto vsega. Paradoks za marsikoga najveličastnejšega romana svetovne književnosti je mogoče videti v tem, da svojo moč dolguje tudi *formalni nepopolnosti*.

Oblikovne pomanjkljivosti *Bratov Karamazovih* gredo v dobršni meri na rovaš »zunanjih« okoliščin. Roman je glede marsičesa ostal torzo, ker je avtor umrl, preden se je lahko lotil jasno zasnovanega in tudi v samem romanu napovedanega nadaljevanja. Nastajal je pod pritiskom, v

FJODOR M. DOSTOJEVSKI

Bratje Karamazovi

PREVOD BORUT KRAŠEVEC
CANKARJEVA ZALOŽBA,
LJUBLJANA 2010
891 str., 39,96 €

da ima preveč ekskurzov in stranskih oseb, ki v romanu nimajo nikakršne funkcije; da slog ni povsem enoten; da genialnim, z dramsko eksplozivnostjo nabitim prizorom (na primer gogoljevsko burkaštvo starega Karamazova v samostanu) sledijo dolgovozne, moralistično-podučne tirade (denimo o meniškem življenju); da so nekateri liki življenjski in prepričljivi, drugi manj posrečeni, papirnati, spet tretji pa groteskno pretirani; da posamezni prizori glede na pomen, ki ga imajo za celoto, po svojem obsegu in mestu v kompoziciji niso primerno uravnoreženi; da so mnogi odlomki neprepričljivo fantastični (na primer dialog Ivana s hudičem, ki za Janka Lavrina, nasprotno, pomeni najvišji umetniški domet Dostojevskega); da je sklep romana, ki prikazuje Aljošo in družino dečkov po

naglici, saj je sproti, v ritmu nastajanja po koščkih izhajal v *Ruskem vestniku*. Vse to je gotovo imelo posledice. Nekateri kritiki so tedaj in pozneje na roman, ki je bil v splošnem sprejet izjemno dobro, naslovili kopico očitkov. Na primer,

pogrebu Iljuše, plehek in osladen itn. Te očitke je včasih težko ovreči, potrditi jih je namreč mogoče s konkretnimi primeri iz besedila. Pa vendar so bralčeva občutja, ko odloži *Brate Karamazove* – mogočna in katarzična. Roman deluje veličastno kljub morebitnim pomanjkljivostim; še več, morda celo zaradi njih. Tako živo se nas namreč dotakne zato, ker je v svoji muhavi neenotnosti, neuravnoteženosti, mešanici odlik in slabosti, čustveni neposrednosti in včasih res že skoraj preveč preprosti odkritosrčnosti po svoji formi vzporednica *življenju*. *Bratje Karamazovi*, tak je vtis, nas nagovarjajo s prepričljivostjo *življenja*.

Fenomen Dostojevskega so se od nekdaj skušali približati na najrazličnejše načine. Pisatelja so zelo radi (tudi denimo pri nas) po idejni plati primerjali z Nietzschejem, poetološko pa s Tolstojem (predvsem kot nasprotje), včasih tudi z Gogoljem, Dickensom ali s Proustom. Manj pozornosti so bile deležne vzporednice s Kafka (ta je čutil sorodnost z Dostojevskim), čeprav bi utegnile biti zanimive. Oba sta nepreksosljiva mojstra za prikazovanje skrajno mučnih prizorov in razkrivanje sramotnih pritlehnosti; oba osebna doživljanja in razmišljanja iz dnevnikov prenašata v fiksijska dela, kjer s posredovanjem njune pisateljske magije izgubijo naravo posameznega in



Bratje Karamazovi so doživeli tudi nekaj dramatizacij na slovenskih poklicnih odrih. Prvo aprila leta 1934, in sicer v ljubljanski Drami. Režiral jo je Ciril Debevc. Že oktobra leta 1935 je Karamazove v Mariboru postavil režiser Jože Kovič. Do naslednje dramatizacije, ki je bila delo Andreja Hienga, je bilo treba čakati do januarja 1984, ko jih je ponovno v ljubljanski Drami režiral Georgij Paro. Zadnja dramatizacija, spet v ljubljanski Drami, seže v sezono 2004/2005. Režiser in avtor »odrske konstrukcije romana« je bil Mile Korun. V močni zasedbi igralskega ansambla sta bili tudi Nataša Barbara Gračner in Polona Juh (na fotografiji).

FOTO TONE STUDIO

se »univerzalizirajo« (čeprav, seveda, pri vsakem od njih povsem drugače); oba obravnavata največje, najgloblje, najpomembnejše metafizične teme, ki ne omogočajo jasnih in dokončnih odgovorov; oba, končno (naj se sliši še tako banalno), pisanju žrtvujeta svoje zdravje. Na drugi strani pa sta si tudi – ne nazadnje prav po *formi* (in ne nemara zaradi antisemitizma Dostojevskega; tega mu med drugim očita Harold Bloom, ki ruskega klasika v nasprotju s Kafka ni uvrstil v svoj *Zahodni kanon*) – skrajno različna. Karnevalski bohotnosti Dostojevskega stoji nasproti preprosti Kafkov slog. Poetiko Dostojevskega bi lahko imenovali »poetika iskrenosti in bratstva z vsemi«, poetiko Kafke »poetika samote in skrivanja«. Moč njune besede je tako velika, da nas posrka vase, a pri Kafki drugače kot pri Dostojevskem. Med branjem *Preobrazbe* sicer tudi sami postanemo nerodni hrošč; skoraj fizično denimo čutimo nemoč žuželke, ki se s hrbta ne more prevaliti na noge. Vendar obenem ves čas vemo, da *Preobrazba* ni pripoved o življenju žuželke. Nič, prav nič pri Kafki ni dobesedno. Vsi smo žuželka, vendar kot metafora; vsi smo gladovalec, a kot prisposoba; in vsi smo pred vrati postave, čeprav nemara udobno sedimo v naslanjaču. Povsem drugače je pri Dostojevskem. Pri njem je vse, tudi tisto na videz pretirano, skrajno dobesedno; je življenje samo, in ne »označevalec označevalca«. (Porok tega je seveda prav življenjska, »polifona« forma: avtor ne govori za druge, njegova beseda ne zastopa misli drugih, drugače mislečih, ni »indic« govora drugega, temveč njegov »izraz«.) Poved »Vsi smo krivi za vse ljudi, najbolj jaz sam« ne skriva za seboj nikakršnega alegoričnega ali zgolj s filozofskim premislekom dostopnega smisla, temveč misli natanko to, kar izreka.

Interpretacija Dostojevskega in Kafke zato zahteva dva različna hermenevitična pristopa. Podobe Kafkove proze so paradigmatiski »prazni« ali »transcendentalni označevalci«. Njihov pomen je načelno neujemljiv, čeprav se kar najtesneje, brez vrzeli prilagajajo v mnoge, včasih tudi med seboj nasprotujoče si interpretativne kalupe. Nezadržna Kafkova privlačnost je ravno v tem, da njegova proza tako brez preostanka kot nekakšna parabola ponazarja take in drugačne teorije, take in drugačne filozofije. Interpretacija Kafke je – rečeno malce grobo in preveč poenostavljeno – reševanje rebusa, odgovarjanje na vprašanja tipa: Metafora za kaj je grad? Kaj ponazarjajo vrata postave? Kaj žuželka? Kaj gradnja Kitajskega zidu? Interpretacijski izziv Dostojevskega je povsem druge narave. Njegovih del ne beremo kot dešifriranje

metafor, temveč kot preverjanje resničnosti. Romani Dostojevskega so ideje, ki so postale – ne metafora, temveč – življenje.

Prav *življenjskost* – v »vsebinski in obliki« – je tako verjetno še najustreznejši približek oznake opusa Dostojevskega. Je razlog njegove tako pozitivne kot tudi negativne slave, pa tudi protislovij, značilnih zlasti za njegove kritike. Ti so pogosto (že v Rusiji, pozneje seveda še bolj v Sovjetski zvezi, pa tudi pri nas) pisanje Dostojevskega iz ideoloških razlogov kar najodločneje zavračali kot »reakcionarno«, »pobožnjakarsko«, celo »ogabno«. Okoliščino, da pisatelj

RESNO, KOT SI TA ROMAN ZASLUŽI, SE JE Z BRATI KARAMAZOVIMI PRI NAS DOSLEJ SPOPADEL LE DUŠAN PIRJEVEC V SVOJI ZADNJI, ZA RAZUMEVANJE NJEGOVE MISLI IN OSEBNOSTI MORDA KLJUČNI SPREMNI ŠTUDIJ K ZBIRKI STO ROMANOV, KI JE BILA IZJEMNEGA POMENA ZA TEDANJE KULTURNO, MISELNO, DUHOVNO OBZORJE NA SLOVENSKEM. TODA PRAV TA ŠTUDIJA JE ZA DANAŠNJEGA BRALCA MORDA ENA NAJSLABŠIH PIRJEVČEVIH, SAJ Z VRATOLOMNIMI POSEGI ŽIVI IN NEPOSREDNI BESEDI DOSTOJEVSKEGA JEMLJE NJENO ŽIVLJENJSKOST IN JO NATEGUJE NA KALUP MRTVE FORMULE, KI V ROMANU NIMA ZARES PRAVE OPORE.

ob bok idejam, ki jih imajo za take, z enako ali – zlasti v *Bratih Karamazovih* – še večjo umetniško močjo postavlja drugačne, nasprotno, so preprosto spregledovali, povsem mogoče, da zato, ker je Dostojevski njim neljube ideje prikazoval tako zelo moteče *življenjsko resnično*. Obenem pa so ga isti kritiki včasih imenovali (in kaj drugega bi lahko bilo temu razlog kot ravno prepričljivost prikaza, *življenjskost* forme?) za velikega, celo za največjega pisatelja.

Slovenska recepcija *Bratov Karamazovih* je raznolika, a, kar zadeva temeljna in temeljita soočenja z njim, razmeroma skopa. S posameznimi vidiki romana se je ukvarjalo nekaj krajših razprav, najbolj strastno se jih je v nekaterih esejih loteval Marjan Rožanc. V sklopu obsežnejših prikazov je roman jezljivo obravnaval Josip Vidmar, svetovljansko pa Janko Lavrin. Bratko Kreft je opravil pomembno delo, ko je v spremni študiji k povojni izdaji *Bratov Karamazovih* s faktografskimi prijemi zavrnil tedaj prevladujočo ideološko kritiko in opozoril predvsem

na umetniški pomen romana, vendar njegove poglobljene analize ni podal. Resno, z vso osebno zavzetostjo in prizadetostjo, torej tako, kot si ta roman zasluži, se je z *Brati Karamazovimi* doslej spopadel le Dušan Pirjevec v svoji zadnji, za razumevanje njegove misli in osebnosti morda ključni spremni študiji k zbirki *Sto romanov*, ki je bila izjemnega pomena za tedanje kulturno, miselno, duhovno obzorje na Slovenskem in je v tem pogledu upravičeno obveljala za prelomno. Toda prav ta študija je za današnjega bralca, dobrega poznavalca Dostojevskega, njegovega miselnega obzorja in idej, ki jim je v romanu vdihnil življenje, morda ena najslabših Pirjevčevih, saj z vratolomnimi posegi živi in neposredni besedi Dostojevskega jemlje njeno življenjskost in jo nateguje na kalup mrtve formule, ki v romanu nima zares prave opore.

Novi slovenski prevod *Bratov Karamazovih* je odlična priložnost za poplačilo dolga do tega velikega romana. Slovenska recepcija mnogih interpretativnih možnosti doslej še ni izkoristila. (Celo tistih najbolj pozitivističnih ne: ne Kreft ne Pirjevec denimo niti z besedo ne omenjata, da je leta 1878, torej leto dni pred začetkom izhajanja *Bratov Karamazovih*, umrl pisatelj ljubljene triletni sin Aljoša. Ta dogodek je Dostojevskega povsem ohromil. Tolažbo je med drugim iskal v samostanu Optina. Vse to se je v romanu izrazilo v več okoliščinah. Glavni junak, Aljoša Karamazov, »božji človek«, nosi ime umrlega dečka; kot izvemo, ima »najraje otroke, stare okrog treh let«; starec Zosima sprejme žensko, ki je prišla v samostan po tolažbo zaradi smrti triletnega sinka Aljoše; po poročilu žene Dostojevskega Zosima ženski izreče iste tolažilne besede, kot jih je bil od starca Ambrozija v Optini deležen Dostojevski. Dostojevski je za smrt sina, ki je umrl zaradi epilepsije, krivil sebe; te občutke je prikazal v usodi Iljuše in njegovega očeta. In najpomembnejše: sama idejna srž tega romana-teodiceje se suče prav okoli trpljenja nedolžnih otrok.) Še vedno tudi čakamo na celovito, vsestransko, poglobljeno in poznavalsko osvetlitev (kot je slišati, se sicer pripravlja), ki bo ta roman, ali pa tudi druga velika dela tega »psihološkega realista«, bralcu približala še z vidika ruske kulturne in duhovne tradicije (kontekst, brez katerega je poznavanje in razumevanje Dostojevskega močno okrnjeno). Morda bo prav posodobljeni prevod *Bratov Karamazovih* slovenskemu dostojevskoslovju dal nov zagon. Ali pa tudi ne. V vsakem primeru bomo dobili odgovor na vprašanje, ali je beseda Dostojevskega živa tudi še za današnjega (slovenskega) bralca. ■

Beseda prevajalca

»A SE TI ZDI, DA JIH JE TREBA NA NOVO PREVESTI?«

Pogovorov o tem, da bi bilo treba *Brate Karamazove* prevesti na novo, se spominjam še z začetka devetdesetih, ko sem še študiral, najbrž pa so se pojavljali tudi že veliko prej. Prevod Vladimirja Levstika, ki je prvič izšel daljnega leta 1929, je bil namreč jezikovno že pred štiridesetimi leti tako zastarel, da ga je bilo treba za zbirko *Sto romanov* posodobiti. Kdo natanko ga je takrat pregledal, se je zdaj že pozabilo, ampak po vsej verjetnosti je bil to Janko Moder.

BORUT KRAŠEVEC

Ta posodobljeni prevod danes spet deluje zelo arhaično, poleg tega pa ga je Moder, ali kdor koli že je to bil, samo jezikovno posodobil, ne pa tudi vsebinsko popravil, čeprav bi bilo to potrebno. Ko sva se na pobudo profesorja Aleksandra Skaze z urednikom Zdravkom Dušo odločila za nov prevod, se je izkazalo, da so na Mladinski knjigi medtem že razmišljali o ponovni izdaji starega prevoda, z vsemi arhaizmi in napakami vred, vendar se to k sreči ni zgodilo.

Ko sem že med prevajanjem, ki je trajalo dobro leto, tu in tam komu na vprašanje: »Kaj zdaj prevajaš?« odgovoril: »Brate Karamazove«, me je ta zmeraj vprašal: »A se ti zdi, da jih je treba na novo prevesti?« In potem se je začelo vse to pojasnjevanje. Že takoj na začetku naj poudarim, da nove prevode klasičnih del potrebujemo ne samo zaradi zastarelosti že obstoječih prevodov, ampak tudi zato, ker jih zdaj lahko opravimo veliko bolje – v našem času imamo boljše možnosti za to. Jezik klasikov je slovarsko obdelan, dostopna so nam zbrana dela z obsežnimi opombami in najrazličnejši spletni viri, poleg tega pa je svet postal manjši, tako da imamo tudi več neposrednih stikov s tujimi kulturami in jih zato razumemo bolje. Zelo pomembno je, da lahko svoj prevod primerjaš z obstoječimi prevodi v tuje jezike in nenazadnje tudi s starih slovenskim prevodom, iz katerega si lahko po potrebi kaj izposodiš in to nadgradiš. Jaz sem si na primer iz Levstikovega prevoda izposodil njegov prevod nekaterih verzov, prevod neke pesmi v celoti, pa tudi nekaj drugih prevodnih rešitev.

Dostojevskega, ki je, sodeč po številu novih prevodov, danes pri nas najaktualnejši ruski klasik, smo prevajali v treh valovih. Za prvega, v prvih desetletjih minulega



mestih, in sicer takrat, kadar se v izvorniku na isti strani nedaleč drug od drugega pojavita dva stavka, ki se končata z enakimi besedami. Ko prevajalec preusmerja pogled s svojega prevoda na izvornik, mu ta v teh primerih pogosto pade na konec spodnjega stavka in tako prevajalec tisti del teksta, ki je med stavkoma, enostavno prezre. Taki izpusti se dogajajo vsem prevajalcem. Pojavljajo se pri prvi redakciji in se pri drugi, pri ponovnem primerjanju z izvornikom ali celo s kakšnim drugim prevodom, praviloma odpravijo. Domnevam, da je Levstik to drugo fazo preskočil in se takoj polotil piljenja teksta. O tem govori tudi veliko drugih, manjših napak, ki so lahko nastale samo zaradi hitenja. Povedati moram, da sem svoj in Levstikov prevod hkrati primerjal s srbskim prevodom Jovana Maksimovića. V slednjem sem (v vsej tej debeli knjigi) našel samo eno napako, pa še ta je diskutabilna. Je pa res, da je Levstikov prevod stilistično boljši. Srbi so naredili akademsko natančen prevod, s stilistiko pa se niso kaj prida ukvarjali. Jaz sem skušal v svojem prevodu združiti in nadgraditi kvalitete obeh prevodov, se pravi, narediti vsebinsko čim bolj natančen prevod, hkrati pa poglobiti njegovo stilistično razsežnost.

Kot že rečeno, se kot prevajalec z Dostojevskim tokrat nisem srečal prvič. Še pred tem sem prevajal njegovo publicistiko iz *Dnevnika pisatelja*, ki pa je kot publicistika seveda drugačna in stilistično manj zahtevna. Izmed klasikov sem prevajal še Leva Tolstoja, Čehova in Gogolja, sicer pa predvsem sodobno prozo, filozofijo in humanistiko. *Bratje Karamazovi* so moja dvajseta knjiga, in če bi jo primerjal s tem, kar sem prevajal doslej, bi jo uvrstil med srednje težke prevode. Klasiko je praviloma lažje prevajati kot sodobno prozo, ki pogosto zahaja v jezikovne skrajnosti ali celo eksperimente. Sodobna proza je zaradi poseganja po vsakršnih slengizmih tudi težje razumljiva, poleg tega pa še ni slovarsko in literarnozgodovinsko obdelana in preučena. Pri prevajanju sodobne literature je zato pogosteje

treba širiti meje ciljnega jezika. V primerjavi s tem je jezik ruskega realizma 19. stoletja razumljiv, dodobra obdelan v že obstoječih prevodih ter se ga da prevajati pod varnim okriljem knjižne slovenščine, ki jo jaz včasih imenujem kar »prevajalščina«, saj je v svoji zlikani nevtralnosti veliko značilnejša za prevajalce kot za avtorje. To velja tudi za *Brate Karamazove*, predvsem za naracijo. Seveda pa ni vse tako enostavno. Za narativni jezik pri Dostojevskem je značilno, da je stilistično manj izpiljen kot pri kakšnem Turgenjevu, to pa ustvarja vtis naravnosti pripovedovanja, ki je tako kot v *Bratih Karamazovih* pogosto prvoosebno, prek navideznega kronista. Ker to naravnost dojemam kot nekaj namernega, ne pa naključnega, torej kot nekaj, kar ima svojo umetniško funkcijo, sem jo skušal ohraniti tako na skladenjski kot na besedni ravni.

Poleg tega se v *Bratih Karamazovih* pri nekaterih likih pojavlja stilizacija govora, ki je najizrazitejša pri Smerdjakovu in Marji Kondratjevni (lakajska, polizobraženska ruščina 19. stoletja), nekoliko manj pa pri Grušenki. V prevodu sem skušal to rešiti s slovensko skladenjsko spakedranščino (na primer »vi ste mi to govorila«, »kđaj boste prišel«), v katero sem vstavljal starejše govorne prvine, kakršno je denimo »onikanje« pri Smerdjakovu, in stilistično označene besede. Kolikor lahko sodim sam, se mi je govorna podoba Marje Kondratjevine in Grušenke posrečila, Smerdjakova, ki je veliko zahtevnejša, pa ne povsem. Pri nekaterih stranskih likih se pojavlja še kmečki govor, vendar ta ni tako problematičen.

Stiliziran je tudi govor Fjodorja Pavloviča Karamazova, ki parodira govor menihov, in pa govor samih menihov, ki pogosto uporabljajo cerkvenoslovansko izrazje. Prevajanje cerkvenoslovanske stilizacije v slovenščino je izjemno zahtevno, če ne že kar nemogoče, ker je vezano na razlike v zgodovinskem razvoju ruščine in slovenščine, natančneje, na stanje diglosije, soobstoja dveh jezikov (v tem primeru ruščine in cerkvene slovanščine) znotraj ene kulture, pri čemer je en jezik pogovoren, drugi pa sakralen. Razmerje med slovenščino in latinščino, ki se je v katoliških deželah uporabljala kot sakralen jezik, je v primerjavi z razmerjem med ruščino in cerkveno slovanščino tako zelo drugačno, da si z »latinsko« stilizacijo, ki bi bila po svoje logična rešitev in po kateri lahko posežejo prevajalci v romanske jezike, ne moremo kaj dosti pomagati. Pri prevajanju iz ruščine v slovenščino se je zato ta stilistična plast literarnega dela doslej zmeraj ignorirala. Sam sem zasledil samo eno ustrezno rešitev tega problema, in sicer v Župančičevem prevodu neke Puškinove pesmi. Župančiču se je posrečilo to stilistično razsežnost delno poustvariti z rabo izrazov iz starih slovenskih prevodov Svetega pisma. Kjer je bilo to mogoče in zaradi razumevanja konteksta nujno, sem po njegovem zgledu tudi jaz skušal ta problem rešiti z arhaizacijo jezika, drugod, kjer sem presodil, da bi s polovičnimi rešitvami naredil več škode kot koristi, pa sem to izpustil.

Posebej se moram ustaviti še pri poljski ruščini v poglavju *Prejšnji in nesporni*, v katerem se pojavita dva Poljaka, ki govorita popačeno ruščino, pomešano s poljskimi izrazi. Ta del je bil prevajalsko zahteven predvsem zato, ker je razmerje med poljščino in ruščino glede skladnje in ujemanja besed drugačno kot med poljščino in slovenščino, pa tudi zaradi fonetičnega zapisa poljskih besed, ki mu ne bi bil kos, če mi z nasveti ne bi pomagala Urša Zabukovec, mlada strokovnjakinja za Dostojevskega, ki poleg ruščine obvlada tudi poljščino. Poleg vsega, kar sem zdaj naštel, je bil ta prevod zahteven seveda tudi zaradi izjemnega obsega knjige (triinšestdeset avtorskih pol) in pa zavedanja tega, da to ni katera koli knjiga, ampak eno temeljnih del svetovne literature, in da moram biti zato še toliko natančnejši. ■

JEZIK RUSKEGA REALIZMA 19. STOLETJA JE RAZUMLJIV, DODOBRA OBDELAN V ŽE OBSTOJEČIH PREVODIH TER SE GA DA PREVAJATI POD VARNIM OKRILJEM KNJIŽNE SLOVENŠČINE, KI JO JAZ VČASIH IMENUJEM KAR »PREVAJALŠČINA«, SAJ JE V SVOJI ZLIKANI NEVTRALNOSTI VELIKO ZNAČILNEJŠA ZA PREVAJALCE KOT ZA AVTORJE.

stoletja, je skoraj v celoti poskrbel Vladimir Levstik, za drugega v petdesetih in šestdesetih letih Janko Moder, ki je že takrat na novo prevedel *Idiota*, *Bese*, *Zapiske iz mrtvega doma*, *Mladeniča* in nekatera krajša dela, v devetdesetih pa se je začel tretji val, ki se nadaljuje še zdaj. Moder je sam posodobil svoj prevod *Zapiskov iz podtalja* (prej *Zapiski iz podpodja*), Drago Bajt je na novo prevedel *Srečelovca* (prej *Igralec in Srečkar*), Marjan Poljanec pa roman *Zločin in kazen*. V zadnjem desetletju je izšel posodobljen *Idiot* v Modrovem prevodu, v kratkem pa bo isti roman izšel še v novem Bajtovem prevodu. Pred štirimi leti je izšel *Dnevnik pisatelja*, v katerem je leposlovna besedila na novo prevedla Urša Zabukovec, publicistična pa jaz. Kdaj bodo ponovno izšli *Bratje Karamazovi*, ki so bili poleg *Zločina in kazni* najbolj potrebni novega prevoda, je bilo torej samo vprašanje časa.

Ob vsem spoštovanju do Vladimirja Levstika, monumentalnosti njegovega prevajalskega opusa in priznavanju posrečenosti mnogih njegovih prevodnih rešitev, ki so uporabne še danes, se ne morem izogniti temu, da ne bi bil do njegovega prevoda tudi kritičen. Največja pomanjkljivost njegovega prevoda so izpuščeni stavki, ki jih sicer nisem štel, a jih je najbrž več kot sto. Ker jih je toliko, sem sprva pomislil, da je Levstik morda prevajal po kakšnem drugem viru, potem pa sem ugotovil, da so stavki (pogosto po več skupaj, do pet naenkrat) izpuščeni na podobnih

USPEŠNICA Z MEDNARODNIM POREKLOM

Svojo vsakoletno veliko produkcijo v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma je ljubljanska Opera letos pripravila na osnovi postavitve Dvořákové *Rusalky* s prestižnega angleškega festivala v Glyndebournu. Domači poustvarjalci so se izkazali prav tako kot ugledni tujci, neodgovorjeno pa ostaja vprašanje dramaturškega koncepta.

ALJOŠA ŠKORJA

Kupovanje (oziroma, če hočete, izposoja) produkcij drugih opernih hiš ni v opernem svetu nič novega niti nenavadnega, še najmanj pa spornega. Tudi za ljubljansko operno hišo to ni prvi takšen podvig, čeprav je tokrat prvič, da so to dejstvo javno objavili in ga celo uporabili kot marketinško frazo. Včasih je v ceno izposoje vključena tudi solistična zasedba, tokrat temu ni bilo tako. V Ljubljano je tako prišla »le« scenografija in kostumi, pa asistent režiserke Melly Still in mojster luči ter del plesalcev oziroma animatorjev.

Po pogovoru (pred ogledom) z omenjenim asistentom Ianom Rutherfordom (ki je sicer tudi v matičnem Glyndebournu igral pomembno vlogo pri režiji) sem največ pričakoval prav od režije. Celotni vtis je bil nato nekoliko mešan, vendar z jasnim odstopanjem v pozitivno smer. Osebnost me pomanjkanje koncepta Melly Still niti ni toliko zmotilo; postavitev sem doživel kot razmeroma neposredno ugledališčenje pravljice s poudarjenim fasciacijskim momentom Disneyjevih risank. Kar se mi zdi bistveno pomembnejše (in kar sem brez dvoma videl tudi na odru), je za slovenske razmere povsem nov pristop k operni režiji »*Don't act it, feel it!*« (Ne igray, začuti!), ki je uspel praktično vsem nastopajočim.

Med vrhunec tega principa uvrščam prizor preoblačenja Rusalky v drugem dejanju, kjer so sicer relativno nepomembne sobarice (seveda s pomočjo glasbe) ustvarile neverjetno resnično vzdušje nemško hladnih služkinj, ki vseeno nekje globoko v sebi sočustvujejo z ubogim, nemim dekletom.

Med solisti je igralsko najbolj prepričala Mirjam Kalin, ki je Ježibabo upodobila s prenekaterimi podtoni, od jeze in porogljivosti do razumevanja. Igralsko me je prepričal tudi Branko Robinšak, sploh z razvojem vloge iz prvega dejanja (brezpogojne zaljubljenosti) v drugo (ohlajanje ljubezni in zadrega zaradi neposrečeno izbrane neveste, ki jo sicer še vedno ljubi). Nekoliko šibkejši pa je bil v tretjem dejanju, kjer se je zatekel k maniram iz prejšnjih postavitev (kar je bila, tako Rutherford, precejšnja težava za večino ansambla). Me je pa prepričal (to pišem brez sarkazma) z umiranjem. Igralsko je izstopila tudi Tatjana Monogarova v naslovni vlogi, predvsem v drugem dejanju, kjer je izvrstno upodobila nemo Rusalko kot lik med otroško čistostjo in umsko zaostalostjo.

Režijsko me je nekoliko razočaral le konec; angleška kritika je žarek upanja kovala med zvezde, sam pa ne samo, da ga nisem razumel, ampak se mi tudi ni zdel logičen. Morda je bil tudi nekoliko pretemen, kar sicer velja za celotno opero, sploh pri ogledu predstave iz parterja. Nekoliko je zmotila tudi neizčiščenost mizanscene v smislu, kdo koga vidi ali ne ter kdo v danem trenutku s kom komunicira. Čeprav so, resnici na ljubo, v Glyndebournu režijske vaje potekale nekaj več kot štiri tedne, v Ljubljani pa so predstavo postavili na oder v komaj desetih dneh.

Praktično vsi solisti so se mi zdeli dobro in primerno zasedeni, premierska zasedba je bila pričakovano bistveno močnejša. Najbolj me je navdušil basist Saša Čano kot Povodni mož: zdi se mi namreč, da mu je uspela najboljša sinteza med zunanjo igro in upodabljanjem vloge z glasom. Tudi njegov sočen in širok glas se mi je zdel več kot primeren za njegov kostum. Za njegovo alternacijo, Gustáva Beláčka, pa bi dejal, da je glasovno preozek, čeprav je bil v tretjem dejanju igralsko pretresljivejši.

Tudi oba Princa sta bila dobro zasedena. Osebnost se mi je zdel Branko Robinšak nekoliko boljši kot Ljudovít Ludha, saj ima bistveno večji in širši glas, ki je tudi dramatsko odziven. Oba tenorista sta sicer imela kar nekaj težav z visokimi toni: pri Ludhi so bili zelo stisnjeni in nazalni, pri Robinšaku pa sicer zelo podprti, a – za moj okus – nekoliko preveč razpršeni. Tatjana Monogarova je kot Rusalka navdušila, zdelo se mi je celo perfektna! Igralsko močna,

ANTONÍN DVOŘÁK

Rusalka

DIRIGENT TOMÁŠ HANUS
REŽISERKA MELLY STILL
SNG OPERA IN BALET LJUBLJANA
LJUBLJANA, CANKARJEV DOM
Premiera 28. 1. 2011, 210 min.
(zapis po ogledu premiere
in ponovitve 2. 2. 2011)

glasovno zrela in tehtna. S kombinacijo obojega je odlično upodobila prav vsa čustva, od ljubezni do jeze. Christina Vasileva je bila tako igralsko kot tudi pevsko nekoliko neprepričljiva: zdelo se mi je, da vloge v resnici ne doživlja, temveč jo igra, visoke tone je po pravilu čez celotno prvo dejanje postavljala v čelo (če ne celo teme), v drugem se je sicer nekoliko razpela. Predvsem pa so me zmotila intonančna nihanja in kratko malo nepravi toni ter kruto vsiljeni (ukradeni) dihi.

S tehničnega gledišča je bila Monika Bohinec morda korektnješa Ježibaba kot Mirjam Kalin, a se mi je zdelo nekoliko premlada za to vlogo. V glasu in igri pa je občutno več odtenkov pokazala Kalinova: od čiste zvedavosti preko norčavosti do nadiha sočutja. Veseli me, da je pevka v veliko boljši kondiciji, kot je bila, ko sem jo slišal nazadnje; nižji in srednji register sta solidna in dinamično diferencirana (ponovno smo lahko slišali njen *pianissimo*, ki napolni dvorano in preglasi orkester), nekoliko težav ima le še z resonanco visokih registrov.

Stranske vloge so bile povsem solidne. Zelo so me navdušile tri vile, predvsem zaradi jasno zastavljenih likov: igralsko je nekoliko izstopila Barbara Sorč kot najmlajša in najbolj prismuknjena Tretja sestra. Prepričal je tudi Robert Vrčon kot Gozdar, sploh v tre-



FOTO ROBERT BALEN

V naslovni vlogi je navdušila gostja Tatjana Monogarova, zablestel je tudi letošnji nagrajenec Prešernovega sklada Branko Robinšak v vlogi Princa.

tjem dejanju s komičnimi vložki in drznostjo v interpretaciji (kvazi *parlando*).

Postajam navajen, da je operni orkester dober, tudi tokrat je bil! Resda je bil na premieri sprva nekoliko zaspan, a vendar je bil vseskozi izjemno odziven na roko Tomáša Hanusa. Vse sekcije so igrale in muzicirale na izjemno visokem nivoju, nekaj težav (oziroma bolj spodrseljave) so imele le violine v hitrejših pasusih. Dinamika je bila vseskozi diha jemajoča, predvsem na ponovitvi. Nekoliko so zmotila le razmerja med godali in ostalim orkestrom, saj je bilo za moj okus godal pogosto bistveno premalo. Morda zaradi nekoliko drugačne postavitve? A četudi so bili orkestraši v prvem dejanju na premieri nekoliko zaspani, je od drugega dejanja dalje (vključno s prvim dejanjem na ponovitvi) orkester postal zgleden nosilec, partner in komentator dramskega dogajanja. Malenkost me je razjezil le boj dirigenta z nekaterimi solisti (Vidic, pa Robinšak in Oršanič v drugem dejanju).

Ob pisanju pričujoče ocene ne morem mimo dveh skupin. Prva so zboristi. Sicer so v partituri relativno nepomembni, a vendar so bili v tej režiji vseskozi na odru kot statisti, nekateri so se v posameznem dejanju preoblekli tudi po trikrat in večkrat. Pevsko je bil zbor točen in delikaten ter dobro pripravljen (Željka Ulčnik Remic), kot smo že navajeni z jasnim in očitnim poudarkom na malenkostih (v drugih produkcijah pogosto ignorirani *sforzandi*, pa dihi in podobno). Predvsem me je navdušil ženski del zbora, saj so navkljub mizanscenski razpršenosti (viseče oziroma plavajoče vile) dame zvezele izjemno kompaktno. Druga skupina so plesalci oziroma animatorji, ki so ravno tako preživeli večino predstave na odru. Fizično izjemno napore vloge so služile kot zanimiv dodatek in podkrepitev pravilnega elementa, a vseeno so ostali vizualno nevsiljivi (recimo ko se prikradejo na oder pred Rusalkinim učlovečenjem). Predvsem

pa se mi zdijo pomembni, ker jim je uspelo v zelo kratkem času stkati vezi zaupanja s solisti. Zahvaljujoč pevski izobraženosti inscenatorja lebdenje solistov ni predstavljalo pevsko-tehničnih ovir. Ti skupini sta bili po besedah Iana Rutherforda posebej zaslužni za izjemno dobro vzdušje na vajah.

Zgolj slovenska izdelka produkcije sta dva: prvi so nadnapisi, ki so črna točka predstave. Neprestano so zamujali ali prehitevali dogajanje (sploh na premieri), o smiselnosti uporabe starega prevoda pa bi se dalo razpravljati: če bi že ohranili arhaizme, kot so les (za gozd in drevo!) pa lek in čumnata, v funkciji spoštovanja češkega verza, bi jih sprejel, tako pa so se mi zdeli več kot moteči. Nasprotno je koncertni list vizualno všečen in vsebinsko tehten. Predvsem me navdušuje analitična predstavitev opere (Kristijan Ukmar) kot tudi izvrsten povzetek vsebine, nekoliko dvomljiv se mi zdi le življenjepis skladatelja (Mateja Kostič); v primerjavi z ostalimi teksti je bistveno krajši, pa tudi podatki v njem pretirano ne osvetljujejo Dvořákovega življenja.

Pred koncem bi se ustavil še pri vprašanju publike na šesti ponovitvi, bila je namreč popoldanska predstava, sestavljena predvsem iz šolske mladine. Sam sem mnenja, da je mladino nujno potrebno izobraževati tudi na glasbenem področju, katerega integralni del so tudi obiski koncertov. A ne vidim (pedagoškega) smisla v tem, da mladino prisilimo, da prvič v življenju obiščejo opero in si ogledajo tri ure in pol dolgo prekomponirano dramo. Oziroma, če jih že prisilimo v to, jih lahko poprej tudi pripravimo, tako po vsebinski plati (recimo delovni listi z lajtmotivi) kot tudi v smislu bontona. Najmanj, kar lahko naredimo, je, da otroke opozorimo, da ima predstava tri dejanja in da se po tretjem od nas (zaradi družbenih norm, kakopak) pričakuje, da nastopajoče nagradimo z aplavzom. Seveda se to naredi v učilnici, ne pa v dvorani s kriljenjem rok. ■

KJE NAJTI JURIJA KOBETA?

Zvezdniških arhitektov (*starchitects*) pri nas ni. So pa bolj ali manj znani arhitekti. Pri nas se sicer nakazuje tendenca, da so širši javnosti poznani le tisti sodobni arhitekturni ustvarjalci, ki naredijo kaj spornega (beri: s sodobno arhitekturno gesto posežejo v starejše urbanistično-arhitekturno tkivo). Na *prangerju* se je znašel že tudi Jurij Kobe. Večkrat.



POLONA BALANTIČ

Zadnji povod za bičanje Kobetove arhitekture je prizidek k stari ljubljanski operni stavbi arhitektov Hraskyja in Hrubyja. Mesarski most, ki se zavestno na široko ogne Plečnikovi stavi prehoda čez Ljubljano sredi kompozicije Ljubljanskih tržnic, je prav tako potrebno omeniti v tem kontekstu. Kaj dosti več iz Kobetovega opusa pa tudi večina tistih, ki Kobeta označujejo za še enega *tistega* arhitekta, ki z vnosom predimenzioniranega novega in industrijskega na silo maliči staro, kakovostno, rokodelsko, ne zna naštet. Prav zato in pa zaradi trenutne aktualnosti nekaterih Kobetovih projektov, ki se vežejo na urbanistično linijo okoli Ljubljane, je knjiga o delu Jurija Kobeta v Ljubljani dobrodošla. Še posebej zato, ker z bogatim slikovnim gradivom in jasnimi besedili, ki se ognejo najtršemu arhitekturnemu žargonu, Kobetovo arhitekturo pojasnjuje in tudi pojasni celo laiku.

Najdragocenejši je uvodni Florijančičev prispevek, ki arhitekturno logiko in estetiko Jurija Kobeta umesti zgodovinsko in tudi filozofsko. Ko je Kobe za potrebe ministrstva za zunanje zadeve adaptiral poznosecesijski kompleks



Most Barjanka in park ob Gradaščici v ljubljanskem Trnovem, svojevrstno nadaljevanje Plečnikovega urejanja brežin Gradaščice

FOTOGRAFIE JURIJ KOBET

JURIJ KOBET & AL.
Deli mesta. Ljubljana.

GALERIJA DESSA
Ljubljana 2010, 179 str.

Mladika, je stavbi Maksa Fabianija in Cirila Metoda Kocha povezal v modularno-konstrukcijskem elementu, ki izveden v pločevini ustvari rez in motnjo v historični dikciji starih objektov. Podoben dialog med motnjo in argumentiranim spojem slogov različnih časovnih obdobij vidimo v stekleni nadgradnji visoke šole za zdravstvo ali pa v stanovanjski soseski Tabor, ki z večplastnostjo fasade oziroma z njenim gibanjem med steklom, opeko in peščenim ometom živahno komunicira tako z ometanimi hišami na Slomškovi ulici kot z bližnjo historično stavbo Slovenskega etnografskega muzeja ali s secesijskim Taborom. Te geste spletajo Kobetovo filozofijo, katere izvore nam predstavi Florijančič.

Kobe je dedič Edvarda Ravnikarja, pri katerem je diplomiral in se naučil arhitekturne iskrenosti, to je nezatajevanja konstrukcijskih elementov objektov, in načrtovanja kot dobro domišljenega sopostavljanja volumnov. Hkrati je bil Kobe del generacije, ki je morala najti svoj način, kako se uve-



Adaptirani kompleks Mladika, Ljubljana, zdaj zunanje ministrstvo



Srednja zdravstvena šola, Ljubljana

JURIJ KOBET JE DIPLOMIRAL PRI PROFESORJU EDVARDU RAVNIKARJU, LETA 1973 JE OBISKOVAL SEMINAR NA LONDONSKE ARHITEKTURNE ŠOLE AA. OD LETA 1973 DELUJE KOT SAMOSTOJNI PROJEKTANT, OD LETA 1986 VODI ARHITEKTURNI BIRO STELIER, OD LETA 1996 JE DOCENT NA FAKULTETI ZA ARHITEKTURO V LJUBLJANI, LETA 2002 POSTANE VISOKOŠOLSKI UČITELJ. JE DOBITNIK NAGRADE PREŠERNOVEGA SKLADA, PLEČNIKOVO NAGRADO PA JE PREJEL ZA ZGRADBO SREDNJE ZDRAVSTVENE ŠOLE V LJUBLJANI.

Ijaviti mimo velikega učitelja. Jurij Kobe se je tako na začetku sedemdesetih znašel na londonski šoli AA (*Architectural Association*). Verjetno je tja prispel ravno pravi trenutek. Kot je nekoč zapisala celo sama Zaha Hadid, je AA prav v sedemdesetih, v času dekana Alvina Boyarskega, postala »kraj najbolj plodne arhitekturne domišljije«. Takrat je tam na primer študiral Rem Koolhaas, predavali pa so vplivna zagovornika neotradicionalizma v urbanizmu brata Krier (*hvaležni odjemalec* njunih idej je princ Charles) in italijanski postmodernist Aldo Rossi.

V resnici je arhitektura Jurija Kobeta utemeljena na vseh teh predpostavkah. Čeprav nas ob pogledu na prizidek opere mami, da bi zanikali Kobetovo spoštljivost do tradicije in preteklega stavbarstva, želimo to svojo misel *reformirati* najpozneje v trenutku, ko beremo besedilo Damjana Prelovška. Celo ta zavzeti plečnikolog namreč v Kobetovem mostu Barjanka in parku ob Gradaščici vidi nadaljevanje Plečnikovega urejanja brežin Gradaščice. Kobetu izreče

priznanje, ko zapiše, da »razume Plečnikovo veliko idejo in potrebo po njenem nadaljevanju, ki ne sme postati njen plagiat«. Po drugi strani pisci najdejo celo priklop Kobetove arhitekture na kredo velikega Andreo Palladia. Ilko Čerpes denimo umestitev racionalnega, belega in geometrijskega kompleksa univerzitetnega oddelka za biologijo, katerega arhitektura govori tudi o nekakšni (naključni) slogovni uglašenosti Kobetovih vrstnikov Aleša Vodopivca, Janeza Koželja in Vojteha Ravnikarja, v agrarno okolje blizu ljubljanskega mestnega jedra spomni na način, na katerega je Palladio program meščanskih vil umeščal v ruralno krajino. Na palladijevsko konstruiranje volumnov pa v tekstu o Srednji zdravstveni šoli Ljubljana z njeno jasno členitvijo stavbnega volumna na sredino, levo in desno krilo, namiguje Florijančič.

Dragocen je sklic na še en vir ustvarjalnosti Jurija Kobeta. Posrečena umestitev drobnih Kobetovih skic na zunanje

robove strani, ki si jo je zamislil oblikovalec knjige Ranko Novak, nam razkrije Kobeta kot slikarja in risarja. Kobe je »arhitekt *rajsšine*, s svinčnikom v roki, z narisanimi načrti, ki se dodelujejo skozi misli mnogih sodelavcev« (Florijančič). Kobe je namreč vendar tudi sin slikarja in arhitekta Borisa Kobeta in zato premore nekaj slikarske poetike. Prav zato se morda vedno znova znajde v družbi s kiparjem Jakovom Brdarjem. Verjetno mu je vseeno, če se ljudje čudijo nenavadni stavi sodobne arhitekture in brezčasne, tudi ekscentrične Brdarjeve kiparske poteze. To nam marsikaj pove o Kobetu; na primer to, da ga ni možno odpraviti kot arhitekta, ki želi biti predvsem moden. No, do tega se morate opredeliti sami. Kvaliteta knjige *Deli mesta. Ljubljana* je namreč tudi v tem, da se ne opredeljuje. Iz dikcije avtorjev besedil je moč čutiti odobravanje, vendar hvale ni najti. Je nazorna predstavitev projektov, opredelitev pa prepušča nam. In tega smo veseli. ■

ČUVAJI MODERNE

V povojnem času je bil modernizem izhodišče ljubljanske arhitekturne šole. Danes velja slovenska modernistična arhitektura za kakovostno, njen izbor pa je pod naslovom *Docomomo Slovenija_100* sedaj na ogled v ljubljanski Galeriji Kresija in predstavlja dopolnitev istoimenskega zbornika, ki je izšel kot posebna številka *Arhitektovega biltena*.

VESNA TERŽAN

Docomomo je nastal kot rektiv sodobne družbe, ki hlata za profitom, trivialnostjo in ultimativnostjo novega, četudi je slabše od starega. Morda poslanstvo te sicer mednarodno razvejane iniciative še najbolje opredeljuje Miha Dešman v uvodniku publikacije, v katerem razmišlja o usodi arhitekture moderne: »Doživljamo in še bomo doživljali nerazumevanje, brezbržnost in celo barbarsko uničevanje. Tudi med predstavljenimi deli je veliko ogroženih. Normalno delujoča iniciativa *Docomomo* je neobhodni del normalnosti arhitekturne in spomeniškovarstvene situacije v razviti družbi.« Izmenjava idej in informacij – varovanje in vzdrževanje arhitekture 20. stoletja, priprava analiz, študij, popisov in registrov ter konservatorskih pristopov in tehnologij – je njihova naloga in člani *Docomoma* se zavedajo, da so predvsem »psi čuvaji«.

Docomomo je akronim za mednarodno neprofitno organizacijo, ki skrbi za dokumentiranje in varovanje arhitekture 20. stoletja oziroma za dokumentacijo in konzerviranje modernega gibanja (DOcumentation and COnservation of MOdern MOvement). Leta 1990 sta *Docomomo* ustanovila nizozemska arhitekta Hubert-Jan Henket in Wessel de Jonge v Eindhovnu, kje je tudi zbirni center registra moderne arhitekture. Leta 2001 je bilo vodstvo premeščeno v Pariz, z letom 2010 pa je njegov sedež v Barceloni pod okriljem fundacije *Mies van der Rohe*. Vodi ga portugalska arhitektka dr. Ana Tostoes. Organizacija ima 51 enot in 2300 članov v Evropi, obeh Amerikah, Aziji, Oceaniji in Afriki. Med enotami *Docomoma International* je od leta 2005 tudi *Docomomo Slovenija*, ki jo vodi dr. Nataša Koselj, arhitektka in urednica zbornika. Publikacija poleg petih študij in zgodovine *Docomoma Slovenija* prinaša seznam in kratek opis stotih arhitekturnih stvaritev, ki jih je slovenska strokovna žirija uvrstila v register kot tiste stanovanjske, industrijske, poslovno-administrativne, transportno-tehnične, trgove, turistične, izobraževalne, športne in multifunkcionalne objekte (tudi bolnice, spominska obeležja, kulturne ustanove, religiozne objekte in soseske), ki so izrednega pomena za zgodovino slovenske arhitekture in tudi za zavest sodobne družbe. Sto izbranih objektov ni avtomatično vključenih v mednarodni register, ampak le v lokalnega, ki ga izda vsaka država zase. Vpisi v mednarodni register potekajo enkrat letno na tematski osnovi in doslej je bilo v mednarodni register vpisanih 26 objektov slovenske arhitekture.

Andrej Hrausky v svojem prispevku o porušeni objektih opozarja, da je lahko arhitektura tudi tako močan simbol družbe, da mora ob političnih spremembah preprosto izginiti. V Sloveniji nismo izgubili veliko funkcionalnih stavb iz tridesetih let 20. stoletja, a kot pravi Hrausky, »izgubljamo pomembna dela povojne ljubljanske šole za arhitekturo, arhitektov, ki so skušali tako imenovanemu mednarodnemu slogu vtisniti regionalni pečat«. V mislih ima objekte Savina Severja, Janeza Lajovca, Eda Mihevca, Emila Navinška in drugih. Prav zaradi tega je dejavno članstvo v *Docomomu* pomembno.

V kratki primerjalni študiji Damjan Prelovšek med začetnike slovenske moderne arhitekture postavi prvo na Dunaju šolano generacijo slovenskih arhitektov (Fabijani,



France Tomažič: Vila Oblak, 1931–33, Ljubljana



Oton Jugovec: Nuklearni inštitut Jožef Stefan, 1961–65, Podgorica pri Ljubljani



Oton Gaspari: Kulturni dom Velenje, 1959

Plečnik, Vurnik). Niz se nadaljuje s Costaperario, Šubicem, Tomažičem, Rohrmanom, Fürstom, Mihevcem in Ravnikarjem, ki je v svojih seminarjih izmojstril Jugovca, Kristla, Severja, Arnautovića, Miheliča, Bončo in druge. Nataša Koselj pa opozarja, da je šele socialna nota v razumevanju pojma *moderen* motivirala prvi val arhitekture moderne v tridesetih letih, ki je prinesel ekonomičnost in je služil osnovnim potrebam in funkcijam človeka. Termin *moderen* takrat ni imel več podtona efemerčnosti, pač pa je že vsrkal pomen, kot so ozaveščenost, ekonomičnost, funkcionalnost, racionalnost, minimalizem in tudi serijskost v proizvodnji. Varovanje arhitekture 20. stoletja ima poleg vzgojne vloge, ki naj človeku 21. stoletja razkrije njeno kakovost, tudi nalogo dokumentira-

nja in konzerviranja najboljših primerkov te arhitekture. Konstrukcijske možnosti in serijska proizvodnja stavbnih elementov, ki jih je takrat gradbeništvu nudila domača industrija, so na eni strani odlika te arhitekture, na drugi pa tudi problem njenega varovanja (stiranje betona, slaba izolacija, toplotni mostovi, materiali, ki jih ni več na trgu, novi standardi).

Izkušnja socialne stanovanjske gradnje prve tretjine 20. stoletja na Dunaju je v Ljubljani odmevala v kompleksu *Meksika* Vladimira Šubica, po drugi svetovni vojni pa je slovensko socialno arhitekturo spodbujala uradna politika. Pomemben vir za slovenske arhitekto je postala švedska stanovanjska politika in arhitektura. Presaditev nekaterih švedskih principov stanovanjske gradnje v

Slovenijo sta uvajala Ljubo Humek in France Ivanšek. Vendar so se vsi ključni slovenski arhitekti v petdesetih letih odpravili na krajša študijska potovanja v Skandinavijo. Skandinavski model, internacionlani slog in regionalni značaj so bile glavne značilnosti slovenske modernistične arhitekture. O vplivih in kontinuiteti znotraj slovenske arhitekture pa Koseljeva meni, da je »slovenski modernizem tridesetih let vplival na slovenski postmodernizem osemdesetih, modernizem šestdesetih pa na slovensko arhitekturo poznih devetdesetih in prvega desetletja novega tisočletja«. V zborniku so objavljeni še prispevki dr. Boga Zupančiča o Plečnikovih študentih pri Le Corbusieru in dr. Brede Mihelič o slovenskem urbanizmu v letih 1900–1980 oziroma o tem, kako so nastajala nova mesta, kot so bila Nova Gorica, Kidričevo in Velenje.

Ali objava v slovenskem registru *Docomoma* stotim arhitekturnim in urbanističnim enotam zagotavlja boljšo prihodnost? Torej

Docomomo Slovenija_100

ZNANSTVENA MONOGRAFIJA
NATAŠA KOSELJ ... [ET AL.]
DOCOMOMO SLOVENIJA IN AB
Ljubljana 2010, 180 str., 45 €

RAZSTAVA
LJUBLJANA, GALERIJA KRESIJA
do 25. 2. 2011

neke vrste zaščito, da jih developerji ali pa župani, željni »razvoja«, ne bodo porušili ali do neprepoznavnosti spremenili, jim vzeli prvotno namembnost in vsebino ter jim dodelili takšno, ki bo degradirala njegovo arhitekturno celoto? Nataša Koselj odgovarja, da je *Docomomo* mednarodna skupina strokovnjakov, ki po svojih močeh vpliva na odločitve, nikakor pa ni v njeni moči, da bi preprečevala rušenja oziroma nestrokovne prenove. Ker so te večinoma posledica nezaveščenosti javnosti, si *Docomomo* prizadeva predvsem za proučevanje, dokumentiranje, izobraževanje in promoviranje moderne arhitekture na visoki strokovni ravni.

V knjigi so objavljene in označene vse trenutno spomeniško zaščitene stavbe. V slovenski register so vključeni tudi objekti slovenskih arhitektov, ki stojijo v Črni gori (Spominski dom Kolašin Marka Mušiča), Skopju (Kulturni center Biroja 71), veleblagovnici Milana Miheliča v Osijeku in Novem Sadu, Ravnikarjevo grobišče internirancev na Rabu ter Plečnikove cerkve na Dunaju, v Pragi in Beogradu. Ali tem objektom zapis v slovenski register zagotavlja spoštljivo ravnanje in zaščito? Koseljeva pravi, da objekti slovenskih arhitektov v tujini žal niso pod zaščito. »To je ena od tem, ki jih odpira naš izbor. Žal spomeniškovarstvena zaščita tudi pri nas ne pomeni, da se objekt, na primer spomenik državnega pomena, rekonstruira. To lahko vidimo na primeru Kozolca in OLO Kranj. Države, ki so nastale iz republik nekdanje Jugoslavije, pa se prav zdaj aktivno pripravljajo na sodelovanje z *Docomomom*.« Odgovornost do dediščine je osnovno vodilo članov skupine *Docomomo*, vzpostavljane mednarodnih meril za zaščito pa njihov adut v rokavu. ■

ZAKAJ SE NA DOBRO ZGODBO VČASIH SPLAČA ČAKATI CELO ŽIVLJENJE

V filme, okrog katerih se napihuje balon predoskarjevske evforije, se ponavadi vržem z nujnim odmerkom zdrave zadržanosti in poklicne sumničavosti. Velikim oblakom prahu ne zaupam preveč – prepogosto so tam le zato, da odvrnejo pogled od primanjkljajev, in ko se razkadijo, za njimi ne ostane nič. A pri *Kraljevem govoru*, angleški biografski drami, ki v zadnjih mesecih tako nonšalantno polni blagajne in zbira nominacije za najbolj prestižne filmske nagrade, je bilo treba predsodke hitro nekam pospraviti.

ŠPELA BARLIČ

Kdo ne navija rad za obstrance? Za nogometna moštva, za katera še nihče nikoli ni slišal in si pribrajo prostor v finalu? Za cagave kralje, ki jecljajo, potem pa spretno pripeljejo svoje ljudstvo skozi vojno? Za samonikle terapevte, ki zdravijo z naravno srčnostjo in inteligenco in si priborijo častno mesto v kraljevi bližini? In za filme, ki padejo od nikoder in nikoli niso računali na preboj v prvo ligo, pa grozijo, da bodo posekali vso boljše uveljavljeno konkurenco? Za zgodovinsko dramo, ki se ukvarja s temo britanske kraljeve družine, je zlati globus za glavno moško vlogo in 12 nominacij za oskarje zares zavidljiv izkupiček. In ne neupravičen. *Kraljev govor* je vsekakor film, ki želi ugajati, a to počne tako odkritosrčno in neprisiljeno, da se njegovemu šarmu preprosto nima smisla upirati. Topla, zabavna in globoko človeška zgodba, ki nostalgичno osvrkne zadnje dneve britanske kolonialne veličine in gledalca vrže v enega najbolj kritičnih trenutkov zgodovine 20. stoletja, je film za staro in mlado, za tiste, ki imajo radi zgodovino, in za tiste, ki iščejo bolj osebne, intimne zgodbe, za vse, ki na žive in mrtve prisegajo na kraljico, in za zagrizene antimonarhiste.



Kraljev govor

(THE KING'S SPEECH)
REŽIJA TOM HOOPER
VB/AVSTRALIJA/ZDA
2010, 118 MIN.

Kolosej in Planet Tuš po Sloveniji

SCENARIST IN NJEGOV OTROŠKI IDOL

Poleg tega je *Kraljev govor* tudi film z ozadjem. Zgodba o njegovem nastanku ni nič manj navdihujoča kot tista, ki jo pripoveduje. Začne se seveda na papirju, oziroma že dolga desetletja in nekaj neverjetnih zasukov usode prej. Leta 1940 je bil David Seidler, scenarist *Kraljevega govora*, zadovoljen triletnik, ko je v njegovo življenje grobo zarezala vojna in se je skupaj s staršema znašel na palubi čezooceanke na poti proti Ameriki. Vojna travma je otroški brezskrbnosti spodnesla tla pod nogami in terjala svoj davek. David je na tisti ladji pridelal govorno hibo – začel je jecljati.

Odraščati s hibo ni bilo lahko in uteho je našel v glasu, ki je hreščal iz starinskega radijskega sprejemnika, preko katerega je angleški kralj Jurij VI. bodril svoje ljudstvo z nenavadno napeto dikcijo, presekano z občasnimi premolkami in okuženo s sumljivo negotovostjo. Seidler je prepoznal kolega jecljavca in ko sta mu starša povedala, da je kralj nekoč jecljal še huje kot on, je mali

izobčenec dobil svojega idola. Odločil se je, da bo o svojem junaku nekoč napisal zgodbo, a do tedaj je moral preteči še veliko let. Vmes je doštudiral in se uveljavil kot filmski in televizijski scenarist ter dramatik, v Hollywood pa je prišel šele pri štiridesetih. Takrat je začel zbirati informacije o kralju in bolj kot je bral, bolj ga je intrigirala neka oseba, ki se je vedno bolj luščila iz ozadja, kamor so jo potiskali uradni kronisti.

DVORNI LOGOPED

Seidler je vedel, da se tu skriva zgodba, ki jo išče, toda ustvariti jo je moral skoraj iz nič. Skrivnostno figuro Lionela Loguea so vse uradne kraljeve biografije elegantno obšle. Britansko ljudstvo je seveda vedelo, da ima kralj težave z jecljanjem, a se o tem ni javno govorilo. To so bili časi, ko ameriškega predsednika Roosevelta niso nikoli slikali na invalidskem vozičku, jecljanje pa je veljalo za defekt, ki kralju ne pritiče, zato je tudi o Lionelu Logueu, avstralskem priseljencu, ki je kralju pomagal krotiti jecljavost, znanega bore malo. Bil je samouk, učitelj retorike, ki je pred prihodom v Anglijo razvil terapevtsko metodo, s katero je zdravil vojne veterane, ki so z bojišč prišli travmatizirani in z okrnjeno sposobnostjo govora. Leta 1926 je v Londonu odprl terapevtsko ordinacijo, kjer ga je nekoč obiskal tudi bodoči kralj, takrat še princ Albert.

Kaj natančno se je dogajalo za zaprtimi vrati, ne ve nihče. Seidler je med svojim raziskovanjem navezal stik z Logueovim sinom, ki mu je bil pripravljen izročiti oče-

tove zapiske, a le pod pogojem, da za objavo podatkov pridobi privolitev Kraljice Matere. Seidler je v začetku osemdesetih kraljici zares pisal in v odgovor dobil prošnjo, da naj se zgodbe raje ne loteva za časa njenega življenja. Kot pravi Anglež se je odločil, da bo čakal. Ni mogel vedeti, da bo kraljica, ki je bila že takrat pošteno v letih, doživela sto in eno leto.

Za dvajset let je zgodbo pozabil in se posvetil drugim projektom, potem pa je leta 2005 zbolel za rakom in se naposled odločil oživiti projekt, ki ga je navdihoval vse življenje. Stik z Logueovim sinom je bil izgubljen, a Seidler je kljub temu uspel zbrati dovolj drobcov, da si je ustvaril predstavo o Logueovih terapevtskih postopkih. O tehnikah, ki so se uporabljale v tistih časih, je nekaj malega vedel tudi sam, saj jih je preizkusil na lastni koži. In čeprav ni imel nobenega dokaza, da je Logue prebiral Freuda, je slutil, da je pri svojem delu uporabljal dognanja in tehnike psihoanalize. Domneva se mu je dvakrat nenavadno potrdila – prvič, ko je ugotovil, da je Logueove terapije obiskoval tudi njegov stric, in drugič, ko mu je le devet tednov pred začetkom snemanja uspelo pridobiti Logueove originalne zapiske. Na njihovi podlagi je le še dodelal scenarij, ki sta ga z režiserjem Tomom Hooperjem že razvila do te mere, da je bil pripravljen na realizacijo.

TOM KDO?

Tom Hooper je v mednarodni filmski javnosti relativno nepoznano, čeprav še

zdaleč ne nekredibilno ime. Leta 2005 je prejel emmyja za režijo TV-filma *Elizabeth I.*, ki ga je producirala televizijska hiša HBO. Zanj je pozneje posnel še dve večkrat nagrajeni uspešnici, biografski film *Longford* in mini serijo *John Adams* o liku ameriškega državnika in prvih petdesetih letih ameriške zgodovine. Leta 2009 je posnel tudi svoj prvi kino film *The Damned United* o kontroverznem vodji nogometnega kluba Leeds United, ki pa je izven meja domovine ostal bolj kot ne neopažen.

Ko ga je doletel Seidlerjev scenarij, je vedel, da ima v rokah pravo stvar. Ni šlo le za zgodbo o človeku, ki se bori z govorno hibo. Šlo je za to, da je bil ta človek princ, ki je moral nepričakovano zasesti prestol, in to ravno v času, ko je radio postal glavni medij za komunikacijo z ljudstvom in ko je postajala grožnja svetovne vojne vedno bolj realna, pri njegovi zadregi pa mu je pomagal faliran avstralski igralec, v katerem so mnogi videli šarlatana brez ustreznih kvalifikacij.

Hooper je dobil učinkovito, premočrtno zgodbo z dobro dramaturgijo in jo predelal v vizualno zanimivo filmsko izkušnjo. Igral se je s formo, a ne toliko, da bi zgodbo preglasil. Z nenavadnim kadriranjem in rabo

FILM, KI ŽELI UGAJATI, A TO POČNE TAKO ODKRITOSRČNO IN NEPRISILJENO, DA SE NJEGOVEMU ŠARMU PREPROSTO NIMA SMISLA UPIRATI.

različnih perspektiv je le podprl kraljevo subjektivno izkušnjo osamljenosti in strahljivosti ali nenavadnosti situacij, v katere ga enkrat spravljajo zunanje okoliščine in drugič njegov ekscentrični govorni terapevt. Film je svež in razgiban, a še vedno v okvirih klasične naracije. Slikoviti interierji, ki niso vedno načičkano spolirani, ampak fotogenični na simpatično oguljen, realističen način, poskrbijo, da vse skupaj ni videti kot naivna zgodovinska slikanica, kot se pogosto primeri kostumskim filmom. Če za dobro mero navržete še dva tako odlična igralca, kot sta Colin Firth in Geoffrey Rush, ki lahko demonstrirata, kako na platnu učinkuje prava igralska kemija, dobite poleg zgodbe o kralju, ki jeclja, zgodbe o vojni, ki trka na vrata, in zgodbe o protokolarnih zagatah britanske kraljeve družine še zgodbo o zelo nenavadnem moškem prijateljstvu. Hooper je znal najti prava oblačila za dobro zgodbo in za fronto osvobajajoče duhovitosti z občutkom za pravo mero skriti hromeči občutji tesnobe in zadrege kralja na preizkušnji. *Kraljev govor* je brez dvoma pravi oskarjevski material. In lekcija za vse bodoče scenariste? Potrpežljivost se splača. ■

ŠE VEDNO PREVELIK FORMAT

Štirideseto izdajo rotterdamskega filmskega festivala so organizatorji naglas oglaševali kot »XL festival«, kar je kar primerna oznaka manifestacije, ki se je zadnjih deset let od formata filmskega festivala vse bolj nagibala k pojmu filmske tržnice, v okviru katere se v 24 dvorana gnete nepregledna množica kratkih, srednjemetražnih in celovečernih filmov vseh oblik in poetik.

SIMON POPEK

Ce *Extra-Large* oznaka sugerira pojem hipermarketa, kjer je na voljo vse, kar si srce poželi (in še več tistega, kar si ne), potem si je festival nadel (upravičeni) samokritični predznak; če sugerira ekstremni razpon v programskem smislu, potem se je oktil z (enako upravičeno) hvalnico lastnim vsebinskim paradigmam, ki jih neguje vseh štirideset let: podpiranje neznanih, malo znanih, komaj znanih, skratka deprivilegiranih kinematografij, avtorjev in žanrov, ki jih večina velikih festivalov (kaj šele kinematografska distribucija) pravilo-

ta Balsa, naj festival ostane netekmovalne narave, ker se umetnosti pač ne vrednoti na ta način. Sprejet je bil kompromisni sklep, zato festival od leta 1997 naprej podeljuje tri enakovredne tigre, ki jih podeli med mlade režiserje (prvi ali drugi film). Med štirinajstimi filmi, ki so tekmovali letos, so šle nagrade v Južno Korejo, na Tajvan in v Španijo. Korejskega nagrajenca *Dnevnik iz Musana* (The Journals of Musan; režija Park Jung-Bum) nisem videl, zato ga ne morem komentirati, pač pa s toliko večjim veseljem druga nagrajenca, predvsem španski (no, katalonski) *Finisterrae* režiserja Sergia



Film *Finisterrae* režiserja Sergia Caballera je bil eden od treh dobitnikov letošnjih tigrov.

ma spregleda ali zavestno ignorira. Zadnja leta se je v program festivala resda prikradel kak aboten primerek filmske eksploatacije tretjega sveta (npr. *Revni milijonar*), a kaj je to v primerjavi s tristotimi celovečerci in še enkrat toliko kratkimi filmi, ki jih Rotterdam v veliki meri posveti filmom iz Južne Amerike, Afrike ali Azije. Konec koncev se vsakemu zgodi, da prikaže kakšno traparijo, kajne?

Raznolikost največjega nizozemskega festivala se je znova pokazala v retrospektivnem delu, ki je gostil nekaj zanimivih avtorskih retrospektiv (Agusti Villaronga, F. J. Ossang, Nathaniel Dorsky), predvsem pa dve tematski oziroma žanrski. V prvi meri posvetilo »Rdečemu vesternu« oziroma komunističnemu odgovoru na ameriški paradni žanr, ki mu ob dominantni sovjetsko-vzhodnonemški zastopanosti lahko zamerimo samo odsotnost najžlahtnejšega balkanskega predstavnika (*Hajka*, 1976, Živojin Pavlović), ter *hommage* prvemu izvoznemu artiklu hongkonške kinematografije od šestdesetih do devetdesetih let, sabljaško-borilni ekstravaganci, ki jo poznamo pod imenom *wuxia-pian* in v okviru katere so se na čajanki zbrali vsi velikani, od zvezdnikov (Jet Li, Jackie Chan, Brigitte Lin) do režiserjev, ki so *wuxio* definirali ali transformirali (King Hu, Chang Cheh, Chu Yuan, Tsui Hark).

Rotterdam od druge polovice devetdesetih let podeljuje tudi nagrade, zdaj že znamenite tigre, ki jih je festivalski svet uvedel kljub eksplicitni želji leta 1989 umrlega ustanovitelja ter dolgoletnega direktorja Huber-

Caballera, divjo, odbito, skoraj eksperimentalno bravuro, ki je večina kritikov ni le vnaprej odpisala, temveč se ji je odkrito posmehovala, češ da gre za pretenciozni art film, ki hlina kontemplativno in spiritualno razsežnost Tarkovskega. Drži, mnogi sodobni art filmi so vse prej kot izvirni, mnogi skušajo pretirano zvesto posnemati svoje vzornike, toda kdor ne opazi odkrito ironične (da ne rečem sarkastične) distance Sergia Caballera, je ali slep ali ne zna gledati filmov. Zgovoren indikator režiserjeve igrivosti je denimo očitno dejstvo, da katalonski režiser kljub splošno znanemu kulturnemu in političnemu ponosu Katalonije svoj prvenec posname v (namerno okorno nasinhronizirani) ruščini. *Finisterrae* je spiritualni »film ceste«, romarska zafrkancija, ki se skoraj v celoti osredotoči na dva izgubljena duhova, z navadno posteljno rjuho pokriti silhueti z dvema črnima pikama za oči, ki v spremstvu konja vandrata po neznani, a spektakularni in neposeljeni krajini ter iščeta pot do Santiaga de Compostele ... in naprej do Konca sveta. Na poti – medtem ko sta rjuhi vse bolj blatni – srečujeta govoreče živali, nemško govorečo Indijanko, na koncu poti pa preprosto izparita in se reinkarnirata v princa in princeso. Film bi še najlažje definirali kot hibrid med Montyjem Pythonom in filmi sodobnega katalonskega mojstra Alberta Serraja (denimo *Pesem ptic*, 2008), ki se tovrstne meditativne robe loteva z vso resnostjo in odgovornostjo. Caballero je Serraju seveda »ukradel« direktorja fotografije, Eduarda

Graua, zelo talentiranega, še ne tridesetletnega kamermana, z njim pa ustvaril ne le vizualno osupljivo, temveč tudi zelo duhovito ezoteriko.

Tretji tiger je šel v roke tajskega režiserja Sivaroja Kongsakula za *Večnost* (Eternity), v njegovem primeru zelo resen in meditativen film o reinkarnaciji, ki je za Tajce resna stvar: film v treh delih se začne v sedanosti, kjer nedavno umrli protagonist išče hišo svoje družine. To je pomemben korak za umrle Tajce, saj se želijo prepričati, da bodo po smrti blizu svoje družine. Potem se skoraj nevidno preselimo v njegovo mladost, kjer spremljamo ljubezensko zgodbo med njim in njegovo neodločeno simpatijo, ki ni prepričana, ali bi preostanek življenja preživela z nekom na podeželju. *Večnost* je čista antiteza Caballerovemu filmu, umirjena, spoštljiva meditacija o življenju in smrti. Že v prvih kadrih je jasno, da je pečat producenta Aditye Assarata nezgrešljiv: dolgi kadri, malo dialoga, osamljena človeška figura v objemu ruralne krajine. Režiser za razliko od Caballera spoštuje svojega mentorja Assarata, ki je s *Čudovitim mestom* (2008) v Rotterdamu sla-

MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL

Rotterdam

26. 1. do 4. 2. 2011

vil pred tremi leti.

Prav nekdanji Tigri so festivalsko direkcijo ob okrogli obletnici navdihnili za poseb-

no priložnostno sekcijo, sestavljeno iz novih filmov nekdanjih rotterdamskih zmagovalcev. Festival si je podobne posebne dogodke ob obletnicah v preteklosti že zamišljal; leta 1997 je na primer ob petindvajseti festivalski izdaji v celoti ponovil program prvega festivala (vsega skupaj dobrih dvajset filmov). In če pogledamo sestavo sekcije *Vrnitev tigra*, ugotovimo, da je festival za prvence nagrajeval številne režiserje, ki danes v svetu filma veliko pomenijo, na primer Naomi Kawase, Hong Sang-sooja, Patricka Keillerja, Pabla Trapera in Kelly Reichardt. Vlado Škafar in Janez Burger pred leti s filmoma *Otroci* (2009), *Ruševine* (2005) in *Na sončni strani Alp* (2008) sicer nista tekmovala, a ju lahko štejemo za povratnika; v sekciji *Spectrum*, kjer predstavljajo nekatere najvidnejše filme in avtorje preteklega leta, sta predstavila svoja zadnja filma *Oča* (z mednarodnim naslovom *Dad*) in *Circus Fantasticus* (ali *Silent Sonata*). Oba v tem trenutku igrata tudi v naših kinih. ■

EKran

Revija za film in televizijo

Fokus:

Pravi pogum

Festival:

Slovenski neodvisni film

Mala rubrika groze:

Srbski film

Esej:

Enter the Void

Galerija:

Eksperimentalni film

Televizija:

Igrani celovečerci TVS

Februarska številka že v prodaji!

Več na www.ekran.si

literatura

KASTRIRANI ROMAR
ZA OBETI NEDOSEGLJIVEGA

VLADIMIR P. ŠTEFANEČ

ANTONIN ARTAUD: **Pesmi-teksti.** Izbor, prevod in spremne opombe Andrej Medved. Mladinska knjiga, zbirka Nova lirika. Ljubljana 2010, 172 str., 24,94 €



Seveda se sliši zelo ironično, da je Antonin Artaud, ki je kot zagnan nadrealist napisal *Pismo zdravnikom v umobolnicah* in vanj zapisal dvom v tradicionalno dojemanje in obravnavanje »duševnih bolezni«, svoje življenje končal kot varovanec psihiatrične bolnišnice, obenem pa je to čudno logično.

Artaud (1896–1948) je bil literat, sprva dejaven v krogu nadrealistov, pozneje samohodec, kot gledališčnik je bil utemeljitelj »gledališča krutosti«, kot filmskega igralca ga najbolje poznamo po vlogi meniha v Dreyerjevem *Trpljenju Device Orleanske*, bil je tudi soliden risar in še kaj. Predvsem pa je bil eden tistih redkih mislečih, čutečih in ustvarjalnih posameznikov, ki so, z njegovimi besedami, »po pokrajinah duha krenili dlje od drugih« in si pri tem za svojega vodnika izbrali predvsem »zakon srca«. Ob tem je bil skoraj vse svoje življenje »jetnik preobčutljivosti«, kar je verjetno doprineslo k oblikovanju njegove samosvoje, razbolene filozofije bivanja, iz katere vejeta nekakšen »konstruktivni nihilizem« in želja po popolni svobodi duha.

Artaudu so se upirali prevladujoči nazori filozofov, učenjakov, zdravnikov, svečnikov ..., »ki so nam sčasoma grobo in oprezno to življenje spremenili v laž«, preizpraševal je vse človeško, tipal za drugačnimi, resničnejšimi, težko dosegljivimi odgovori in pri tem zavzel radikalno uporniško držo. Zgodbo njegovega ustvarjanja in življenja je mogoče brati tudi kot tragedijo neke kulture in vanjo ujetega posameznika, kot kroniko njegove stiske, ki ga je privedla domala do samoizničenja. Ena od bolj simpatičnih anekdot iz njegovega življenja govori o tem, kako je, ob pomoči nekega zmedenega policaja, plezal čez zid psihiatrične bolnišnice, a ne zato, da bi iz nje pobegnil, ampak, da bi se vanjo vrnil, in tudi ta je seveda vsaj ironična.

Prav veliko knjižnih izdaj Artaudovih snovanj v slovenščini do sedaj nimamo, v Knjižnici Mestnega gledališča ljubljanskega je leta 1994 izšlo njegovo z gledališčem povezano delo *Gledališče in njegov dvojnik*, v isti zbirki so dobri dve desetletji prej izdali knjižico *Med Artaudom in Brechtom*, v kateri sta dva njegova manifesta gledališča krutosti, leta 1974 je tri njegova zgodnejša javna pisma in izjave v svoj izbor nadrealističnih besedil *Noč bliskov* uvrstil Aleš Berger, to pa je najbrž tudi vse. V zbirki Nova lirika Mladinske knjige, ki nadaljuje slavne tradicije nekdanje Lirike, smo zdaj dobili še dovolj informativen izbor iz njegove poezije in besedil, ki tradicionalni definiciji poezije ne ustrezajo, tako kot tudi sam Artaud ne ustreza tradicionalni definiciji kogarkoli ali česarkoli. Pod izbor, prevod in spremne opombe se je podpisal Andrej Medved, ki je to izdajo snoval kar nekaj let.

Artaudova poetična besedila delujejo kot nekakšen spoznavajoč pogled skozi oko zavesti, kot približno ubesedenje bivanja nekoga, ki ves čas boleče občuti konflikt med telesom in duhom, bivanjsko tesnobo, vsakršno nezmožnost, bližino smrti ..., ob tem pa se zaveda tudi hromečih omejitev jezika, s katerim poskuša to sporočiti. Artaud zavzame držo samorastnika, ki zavrača kalup stvarnika in si prizadeva za obnovo, spremembo zavesti, o kateri pogosto govori kot o povsem telesni kategoriji ter v tem smislu zahteva »spremembo anatomije«, ustvarjenje novega, »resničnega« človeškega telesa, kar pa je do neke mere tudi odraz njegove frustracije spričo nezadostnosti lastnega telesa. Zaradi spoznanja o odsotnosti smisla preveva Artauda občutek še nerojenosti, misel, da pravega sveta še ni, saj ga je šele potrebno ustvariti.

K temu stvarjenju prispeva raznorodne elemente, od svojske kozmologije do prvinske mistike, ki naj služi kot podlaga za ritualno očiščenje Zahoda. Artaud namreč ugotavlja, da zahodni človek živi krmežljivo, odtujeno, zmaličeno življenje, da ne pozna pravega reda in resničnega bistva sveta, da se bedasto oklepa »uradno potrjenih in priznanih družbenih podo-

losti«, prazne metafizike in bedne, prozaične vsakdanjosti.

Lastno prizadevanje Artauda neizbežno pripelje do konfrontacije s krščanstvom, saj ugotavlja, da je z njegovo pomočjo človek križal samega sebe, se zaklenil v »sedemkrat prekleti čas«. Po eni strani krščanstvo z gnusom zavrača in na ta način tudi provocira, a zdi se, da sočasno tudi vztraja v dialogu z bogom (ne nujno krščanskim), znotraj religioznih shem torej.

A pogosto se Artaud giblje tudi povsem izven njih, na drugih koordinatah človeštva, za katerega sicer na splošno ugotavlja, da se oklepa neumne navade, »da iz kraljestva možnosti vztrajno izbira nezadostne«, kilave, napačne ... V iskanju dejanske človekove celovitosti,

Artaudova poezija izzveni kot neprizanesljivo iskanje, boleče soočenje s seboj, poskus premagovanja nepremagljive stiske, določenosti, izvrženosti, in to ne le na osebni, avtorjevi, ampak tudi na občih ravni. ¶

tako telesne kot duhovne, in resnične substance stvari in sveta se nasloni na kulture zunaj zahodnega kroga, na primer tiste starodavne iz predkolumbovske Amerike. Med seznanjanjem z njimi ni le odkrival razsvetljujočih lastnosti tradicionalno uporabljenih opojnih substanc, ampak se je poglobil tudi v tamkajšnje rituale, njihovo naravo in pomen. Njegov termin »krutost«, s katerim označi tudi naravo nekaterih staroindijanskih religijskih praks, se zdi odsev želje po divjem uporu, kakršen bi po njegovem lahko na Zahodu vzplamtel na področju umetnosti, da bi se pozneje razširil na vso družbo. Tak upor naj bi naredil prostor za pravo resničnost, omogočil ljudem, da bi sledili resničnemu »klicu duha«.

O tovrstnih vsebinah govori Artaud z avtentičnim mističnim zanosom, z jezikom božanskega, »svetega norca«, v obliki svojiskih pesniških zarotitvenih obrazcev, na maničen način, se pa z nekaterimi deli izkaže tudi za čisto konkretnega preroka, kar daje njegovim mislim prijemljivo gotovost. Na presenetljivo sodoben in pronicljiv način na primer govori o ameriški vojaški ekspanziji, o njihovem vojskovanju na daljavo s pomočjo strojev, o umetnih oploditvah, sintetičnih kmetijskih proizvodih, različnih nadomestkih ... Njegov preplet racionalnega, polracionalnega in iracionalnega razodeva globok uvid, potrebuje pa bralca z nekaj izkušnjami in širine. Možakarja, ki je plezal čez zid, da bi prišel v norišnico, pač ne more razumeti vsak, kot najbrž marsikdo težko dojema, da se tam notri ni počutil nič slabše kot zunaj, saj obojenci na »uzurpirano življenje« pogosto sploh ne dojemamo, da je na nek način vsak »privit v svojo blaznost«.

Artaudova poezija izzveni kot neprizanesljivo iskanje, boleče soočenje s seboj, poskus premagovanja nepremagljive stiske, določenosti, izvrženosti, in to ne le na osebni, avtorjevi, ampak tudi na občih ravni. Artaud je bil, po zakonih nujnosti izbire, morda res prisiljen v to, kar je počel, a ne bi smeli spregledati, da je to počel tudi za vse nas, da je nekako, morda celo zavestno, na anarhičen način ponovil biblično Jezusovo gesto. Ob tem je trpel »bolečine, izžgane iz kosti«, »s krvjo vpotene v kost«, bolečine, ki naj uničijo vso bolečino. Žal se zdi, da tudi njemu ni uspelo, a to še ne pomeni, da ga ni treba brati. ■

dnevnik

RECESIJSKI PRESTIŽ

MANCA G. RENKO



MAX FRISCH: **Dnevnik 1966–1971.** Prevod Vital Klabus. Študentska založba, zbirka Beletrina. Ljubljana 2010, 409 str., 35€

Švicarji imajo smolo, da se na velikem časovnem traku literarne zgodovine mimo-grede izgubijo. Največkrat človek ob misli nanje prizanesljivo zamahne z roko, češ Švicarji so bankirji in vedo, da je čas denar, zato ga ne izgubljajo s pisanjem stvari, ki jih nihče ne bere. Poleg tega Švicarje tepe tudi prekletstvo nadnacionalnega jezika, zaradi katerega se izgubijo v poplavi nemških literatov, ne da bi bil kdo pozoren na njihovo narodno identiteto. A Max Frisch (1911-91) tako ustreza švicarskemu stereotipu, da bi ga bilo nemogoče podtakniti še celo Nemcem. Študij germanistike se mu je zdel, posameznim navdušujočim profesorjem navkljub, brezpredmeten in ga je kaj kmalu zamenjal za arhitekturo. Želel je graditi svet, dobesedno, kot to lahko počne le stereotipni Švicar. In ko je pozneje postal pisatelj, ni zgubljal časa z iskanjem samega sebe ali s poskušanjem, ampak je pisal skoraj izključno dela, ki so bila razprodana. Denimo njegov roman *Homo faber* je bil samo v nemščini, do njegove smrti v devetdesetih letih, natisnjen v več kot štirimilijonski nakladi ter postal obvezno čtivo v malone vseh šolah nemško govorečega območja (v slovenščino ga je leta 1963 prevedel Edvard Kocbek), uspešno pa je bilo tudi njegovo dramsko delo – na primer najznamenitejša *Andorra* je bila za časa njegovega življenja upri-zorjena več kot dvestokrat.

Zgodovinski dogodki, pa naj bodo še tako veliki, se odvijajo daleč stran od posameznikovega življenja. Branje Frischevega dnevnika spremlja vztrajen občutek nemoči: četudi se zavedamo razsežnosti dogajanja okoli nas, ne moremo ničesar spremeniti. ¶

Max Frisch je izdal tri dnevnike – prvega, vojnega, je napisal v štiridesetih letih prejšnjega stoletja, za njim pa sta prišla še dva (z naslovi *Tagebuch*, dnevnik). Pri slednjih je vredno poudariti, da se razlikujeta od prvega in sta pravzaprav prva dva dela trilogije, ki nikoli ni izšla tako, kot si jo je Frisch verjetno zamislil. Prvi je bil *Dnevnik 1946–1949*, ki v slovenščini še ni izšel, drugi pa je *Dnevnik 1966–1971*, ki je nedavno izšel pri Študentski založbi. Tretji dnevnik bi moral iziti v osemdesetih letih, pa ga je Frisch, ki ni prav zares verjel v uspešnost starostnih del, uničil (*Obstajajo starostna dela, ki so več kakor le podaljšanje v popolnost (Matisse). Ta so redka*

... *Da so starostna dela (Theodor Fontane) lahko pomembna, ni sporno; s tem se tolažijo predvsem ljudje, ki ne morejo izgubiti ustvarjalnosti, ker je nimajo, in naj se jim pusti, da se s tem tolažijo.*). Pred nekaj leti so ohranjene dele našli pri njegovi tajnici in jih leta 2010 izdali pod naslovom *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch* (Osnutki za tretji dnevnik).

Dnevnik 1966–1971 ni Frischeva izpoved, ni nikakršen *journal intime*, ki bi bralcu razgaljal sočne skrivnosti pisateljevega življenja, ampak je dnevnik kot zvrst proznega besedila, v katerem avtor tematizira dnevnapolitične dogodke, zapisuje aforizme ter beleži kratke zgodbe, ki bi lahko bile osnutki njegovih prihajajočih del. Kadar potuje, in Frisch to počne pogosto, namenja posebno pozornost potopisom, opisovanju srečanj z znanimi ali njemu zanimivimi ljudmi ter politični situaciji dežele, v kateri se nahaja. V *Dnevniku 1966–1971* najpodrobneje zapisuje svoje izkušnje iz ZDA in Sovjetske zveze. Pripoveduje tudi o Bertu Brechtu, ki ga je spoznal v žüriškem gledališču v času Brechtovega izgnanstva v štiridesetih letih. O njem govori s spoštovanjem kot o svojem učitelju, nato pa si sposodi misel, ki jo je Maksim Gorki zapisal o Levu Tolstoju: *Kljub enostranskosti njegovega nauka je ta pravljlični človek neskončno mnogostranski*. Sicer pa je eden izmed vrhuncev *Dnevnika* prav obračunavanje s Tolstojem. V več dialogih oseba A in oseba B (Frisch A in Frisch B) razpravljata o revoluciji, nasilju, državi, protestih in mejah države, pri čemer ena oseba zagovarja Tolstojev mnenje, druga pa mu oporeka. Frisch opisuje tudi svoje druženje z I. G. Erenburgom v Pragi leta 1967, ko naj bi mu slavni sovjetski pisatelj v zadnjem letu svojega življenja dejal: *»Mladina nas seveda vprašuje, kako je bil možen Stalinov čas, ali smo bili mi takrat zločinci ali idioti, in na to je težko odgovoriti.*« Podobna dilema se v *Dnevniku* Maxa Frischa pojavi leto pozneje, ko se dotakne vprašanja, ali je vietnamska vojna zločin ali pomota. *Pomota se maščuje, zločin ne nujno*, zapiše Frisch in doda, da je naše olajšanje ob tem spoznanju le bežno.

Poleg vojni v Vietnamu in študentskim protestom Frisch namenja pozornost še nekaterim drugim dogodkom, o katerih je takrat bral v časopisu, danes pa so našli svoje mesto v zgodovinskih monografijah. Denimo vojaški puč v Grčiji leta 1967 in sprenevedanje Nata. Pa aretacija Dubčka avgusta 1968 in sovjetsko vkorakanje v Češkoslovaško. Čeprav Frischa skrbi za prijatelje na Češkoslovaškem in ga dogodek pretrese, na ta dan odide na načrtovan izlet in se pri tem spomni na Hitlerjevo okupacijo Sudetov. Tistega dne je bil na kopališču. Kot Kafka, ki je imel na dan, ko je Nemčija Rusiji leta 1914 napovedala vojno, plavalni tečaj. Zgodovinski dogodki, pa naj bodo še tako veliki, se odvijajo daleč stran od posameznikovega življenja. Branje Frischevega dnevnika spremlja vztrajen občutek nemoči: četudi se zavedamo razsežnosti dogajanja okoli nas, ne moremo ničesar spremeniti. Kljub temu je Frisch verjel, da se spreminjanje sveta začne že z političnim prepričanjem; leta 1948 je namreč zapisal: *Kdor se ne ukvarja s politiko, je svoj politični glas, ki ga je želel prihraniti, že oddal – služi namreč vladajoči stranki*.

A Frischev dnevnik ni napolnjen le z grenkobo. Vrednega branja ga delajo tudi osnutki kratkih zgodb, v katerih se kaže pretanjen čut za odnose med spoloma, ki izhajajo iz navideznih banalnosti: ona govori preveč, on premalo, ona želi kupiti čevlje in on je pri tem

nepotrpežljiv ... Pa dovtipi o starosti – Frisch pripoveduje, kako se mu je nekoč med spuščanjem po snežnih strminah zazdelo, da je z njim nekaj narobe, a ni mogel ugotoviti, kaj. Ko je prismočal na ravnico, si je želel popraviti očala, sumil je namreč, da ima zaradi njih neprijeten občutek, nato pa je pri snemanju smuči ugotovil, da je imel ves čas v ustih pipo. Da bi se izognil starostnim težavam, so s prijatelji ustanovili skupino *Združenje za prostovoljno smrt*, kjer naj bi si prijatelji, starejši od petdeset let, v primeru, ko bi eden na drugem začeli opazati neprijetne znake staranja, predlagali prostovoljno smrt. Seveda zavoljo tega sveta ni zapustil niti en starec, nastajali pa so zanimivi prispevki za članski zbornik. Frisch navaja več starostnih tegob: od zbujanja ob uri usmrtitev, torej ob svitu, do tega, da blaginja pospešuje senilnost, a jo tudi dalj časa prikriva.

Sicer pa ima Frisch tudi pretanjen čut za humor. V dnevnik (na osem strani) denimo prepiše citate iz knjižice Civilna zaščita, ki jo je izdal Švicarski pravosodni in policijski departma. Očitno mu je bil najbolj všeč načrt, kako se morajo Švicarji odzvati ob okupaciji: *Švica se odziva, kakor se odziva krepak in zdrav organizem na infekcije ... Sovražnik si hoče pridobivati privrženca ... Ne posreči se mu ... Sovražnik nas hoče uspavati ... Mi ne spimo ... Sovražnik Švico obkoli ... Mi zaigramo ježa ...* Ali pa prepisuje najljubše zmerljivke, ki jih je bil deležen v pismih bralcev, ki zvenijo, kot bi jih danes brali na kakem spletnem forumu: *Ali ste sploh Švicar?/ Če mislite, da morate kritizirati ZDA, zakaj neki navsezadnje ne stanujete v kaki komunistični deželi, ko pa se vam tam vse zdi čudovito?/ To je tako imenovana mladina, ki podpira njej enake, kriminalce, predkaznovane, homoseksualce, asocialneže, brezdelneže. Za to plačujemo davke./ Cel vaš članek je drek, ampak s tem zaslužite kup denarja in to je za vas glavna stvar./ Prasec! Vi ste crknjen prasec! .../ Ameriški vojaki v Vietnamu umirajo tudi za vas, gospod Frisch .../*

Edina pomanjkljivost tega sijajnega dela je, da nima spremne besede. Marsikaj bi se namreč dalo povedati o Maxu Frischu in njegovem času. Bralec si ob koncu tako fragmentiranega dela zaželi zaključka, ki bi mu denimo pojasnil, o kom Frisch pripoveduje v devetstranski zgodbi z naslovom *Album*. O Günterju Grassu ali o kakem drugem, nekaj let mlajšem literatu, ki je živel v Parizu in je bil član literarne skupine Gruppe 47? Je bil Frisch komunist, je kot otrok res videl Lenina? Kakšen odnos je imel z ženskami? Kakšen je bil razplet slavne romance z Ingeborg Bachmann? In njegov odnos do slavnega sonarodnjaka Friedricha Dürrenmatta, ki ga tudi omenja v dnevniku? ... Četudi so časi za založništvo težki, to ne bi smel biti razlog, da je bralec prikrajšan za dobro spremno besedo, ki je lahko, čeprav kratka, pravi posladek. In varčevanje ni opravičilo za uredniške in lektorske zdrse v sicer solidnem Klubusovem prevodu: Danzig je po slovensko Gdansk, ZDA nikoli niso izgubile vojne (v rotilniku) in ne vojno (v tožilniku), pismenemu človeku pa nekaj sporočimo pisno in ne pisмено. Tako dobro delo, kot je Frischev *Dnevnik 1966–1971*, si namreč zasluži nerecesijsko izdajo. Zgolj izid (s štiridesetletno zamudo) nekega temeljnega dela v slovenščini še ne bi smel biti razlog za veselje. In če ime avtorja ter cena knjige sporočata, da je knjiga prestiž, naj to tudi bo, od prvega do zadnjega znaka. ■

esejistika

ISKANJE SREDNJE POTI

VID SIMONITI

FRANÇOIS JULLIEN: **Hvalnica pustosti: o kitajski filozofiji in estetiki pustosti**. Prevod Tanja Ahlin, spremna beseda Katja Kolšek. Studentska založba, zbirka Koda. Ljubljana 2010, 151 str., 21 €

Nekje na sredini 17. stoletja se je v Evropi pojavila nova modna muha. Okrepljeni trgovski stiki so v omikane plemiške in meščanske domove začeli zanašati izdelke z Daljnega vzhoda, luksuzne predmete in predvsem porcelan, ki so jih kmalu začeli posnemati domači umetniki in proizvajalci. A kako začuden bi bili bržkone Evropejci tistega časa, če bi jim povedali, da je srčika in izvor vse te *chinoiserie*, te eksotične, elegantne in pisane pojavnosti, ravno nasprotje tistega, za kar so jo imeli Evropejci.

Pustost (kitajsko *dan*, katerega prvotni pomen je *okus po vodi*) je namreč pojem, ki ga v središče svojega razumevanja kitajske estetike in filozofije postavlja francoski sinolog in filozof François Jullien, s tem delom prvič preveden v slovenščino. Avtorjeva študija tega koncepta ni ne zgodovinska niti sociološka, ampak izrazito esejistična; tekst v kratkih poglavjih pohajkuje po časovnem obdobju od 4. stoletja pr. n. št. pa vse do 14. stoletja in si precej prosto izbira primere iz filozofije, umetnosti in načina življenja. Včasih ta nesistema-

tičen pristop sicer nekoliko zamegli zgodovinski kontekst, zato pa avtorju omogoča, da bralcu kitajsko estetiko približa na toliko bolj čuten in neposreden način.

Kar pustost kot estetski ideal zahteva, trdi Jullien, ni le skromnost upodablajočega stila, ampak tudi določena stopnja malomarnosti, ravnodušnega nezanimanja za natančno izpeljavo neke stvari do kraja. V slikarstvu so cenjene komaj nakazane, neobljudene krajine – par dreves tu in tam v črnem tušu –, v kaligrafiji velja za vrhunskega raztresen, preprost, zamazan slog. Pesništvo

S svojo analizo Jullien ne osvetljuje samo nekega sredinskega koncepta v kitajski miselnosti, ampak meče predvsem kontrastno luč na evropski svet in način razmišljanja. ¶

poudarja bežne naravne impresije, zamrle zvoke, pasivnost opazovalca, vsakdanje prizore uradniškega in meniškega življenja. Zahodno oko in uho bi morda v tem slogu zasledila otožnost in resignacijo, vendar, kot poudarja Jullien, gre bolj za iskanje ravnotežja, sprave s svetom in odsotnosti preburnih čustev. Posebno zanimivo pa je tudi, kako subtilna je ne le poezija, ampak tudi kitajska umetniška kritika predvsem med 4. in 11. stoletjem, ko je bila Evropa še globoko pogreznjena v intelektualno noč zgodnjega srednjega veka (in ni bilo o kaki umetniški kritiki ne duha ne sluha).

Ravnodušje, neizrazitost in enoličnost torej postanejo umetniške vrline in ne slabosti, kar kitajsko umetnost gotovo globoko razlikuje od vseh pomembnejših evropskih umetniških tokov (vsaj tisto kitajsko umetnost, za katero se avtor osredotoča – posploševanje je nemara edina slabost te knjige). Temu estetskemu idealu išče Jullien utemeljitev v kitajski filozofiji. Tu zopet išče podobnosti in ne razlik: njegova teza je, da je stičišče taoizma, konfucianizma in budizma ravno v konceptu pustosti kot osrednje osebnostne vrline in filozofskega principa. Avtor postavlja pustost, ki poziva k ravnodušnemu sprejemanju sveta takega, kakršen je, v diametralno nasprotje z iskanjem transcendenčne realnosti, ki je glav-

no gibalno zahodne filozofske misli. Večni zahodnjaški dvom v tuzemski svet, ki je v samem izvoru tako grške (platonske) kot krščanske (kartezijanske) filozofije, z nenehnim postavljanjem ontoloških vprašanj (Kaj zares obstaja? Na čem slonijo etična pravila?) ruši ravnovesje med človekom in svetom, medtem ko se po Jullienovi interpretaciji kitajska misel takih vprašanj sploh ne loteva. Namesto za utemeljevanje človekovega načina življenja v neki presežni gotovosti preko razuma ali boga gre pri kitajski filozofiji za ohranjanje koherence in harmonije na *tem* svetu, iskanje umirjenega, vedrega in metafizično nerazburljivega sožitja med človekom in njegovim okoljem. Ali kot zapiše Jullien: pustost je izkušnja »transcendence«, ki se je spravila z naravo in je oproščena vere.

S svojo analizo Jullien tako ne osvetljuje samo nekega sredinskega koncepta v kitajski miselnosti, ampak predvsem meče kontrastno luč na evropski svet in način razmišljanja. Kitajska civilizacija je – kot v spremni besedi poudari Katja Kolšek – pravzaprav edina, ki je razvila tako globoke in zapletene mišljenjske sisteme v popolni izolaciji od zahodnega sveta, in zato predstavlja skorajda edino gledišče, s katerega lahko opazujemo kulturno pogojenost lastnega filozofskega in estetskega sistema. Vendar pa, kot namiguje »hvalnica« v naslovu, avtor ne ponuja kitajske miselnosti le kot novega zornega kota, ampak tudi kot privlačno alternativo. In tu se da z njim gotovo polemizirati. Mar filozofska metoda, ki odsvetuje vsako mnenje in pristranskost, res ponuja, kot trdi Jullien, filozofsko metodologijo večnega, »postopnega odkrivanja, ki se nikoli ne konča«, ali pač, kot pri Konfuciju, spodbuja konzervativno spoštovanje že obstoječega? Mar, na osebnem nivoju, iskanje srednje poti res prinaša zadovoljstvo in umirjenost ali pa to pomeni odmik od zunanjega sveta, solipsizem in osredotočenost le na lastno dobrobit in ravnovesje?

To so seveda vprašanja, ki si jih ne moremo postaviti abstraktno, da bi iz njih destilirali, ali je zahodna ali vzhodna filozofska metoda tista pravilna; so pa vprašanja, ki vzniknejo, ko začnemo primerjati svoj življenjski slog ali način razmišljanja s kulturno povsem drugačnimi. Jullienov dosežek je gotovo, da kitajske kulture in estetike ne razume le v pozitivističnem smislu, pač pa tako, da se ta vprašanja naravno sama zastavljajo, ne da bi avtor na njih že vnaprej preveč dogmatično odgovoril. ■

esejistika

ANGAŽMA

KATJA PERAT

ROBERTO SAVIANO: **Lepota in pekel**. Zapisi 2004–2009. Prevedel Vasja Bratina. Mladinska knjiga, Ljubljana 2010, knjižna zbirka Premiki, 206 str., 22,95 €

Umberto Eco, verjetno najvidnejši intelektualec sodobne Italije, ga označi za narodnega heroja. Roberto Saviano je star triintrideset let, je diplomirani filozof, sodelavec najvidnejših italijanskih časopisov, kot sta *L'Espresso* in *La Repubblica*, in avtor ene najbolj razvpitih knjig minulega desetletja – literarizirane reportaže s potovanja po italijanskem podzemlju, *Gomora*.

Saviano nenehno opozarja na nevarnost relativizacije resničnosti, ki onemogoča zavzemanje kakršnekoli pozicije. /.../ Je sovražen do mafije, vendar je sovražnejši do nečesa še bolj neulovljivega – do cinizma. ¶

javne. Izšla je leta 2006, leta 2008 je bil po njej posnet film. Savianovo življenje je utrpelo neizmerljive posledice. Njegova hrabrost in pronicljivost nista spravili v slabo voljo samo mafije, marveč tudi širok krog ljudi, ki so uživali v prividu lažnega miru in blagostanja. Sprožile so se klevete, pozivi k utišanju, tudi grožnje s smrtjo. Saviano je postal eden izmed tistih, ki lahko potujejo zgolj z oboroženim spremstvom in znanecem lažejo o naslovu svoje-ga prebivališča, vendar je bila zanj morda najbolj boleča izkušnja opazovati, kako si javnost nenehno prizadeva, da bi izpodbila njegovo verodostojnost. Ga prikazala kot spletkarja, stremuha, lažnivca, ovrгла njegov trud kot kup neumnosti. 20. oktobra leta 2008 se je za njegovo delo in za njegovo varnost javno zavzelo šest nobelovcev, preboj njegovega pričevanja iz Italije v svet je prišel do razumevajočih in zainteresiranih poslušalcev, *Gomora* si je nabrala zgledno količino literarnih nagrad, Savianov slog je zaslovel pod nazivom »nova italijanska epika«, vsaj določeni strahovi, ki so se začeli pojavljati po prebitju tišine, so začeli izginjati. Saviano je postal literarno-novinarska legenda.

Lepota in pekel je drugačna knjiga. Bolj kot o dejstvih govori o nazorih in o ljudeh, ki so njihovi nosilci. Ne pripoveduje enotne zgodbe, saj je zbir tekstov, ki so nastajali od *Gomore* dalje, vendar se skoznjjo vleče rdeča nit opozarjanja na to, kaj v svetu, s kakršnim imamo opravka, pomeni biti človeški in koristen intelektualec.

»Pisatelj ne more biti dober človek in pogosto se odloči, da bo pisal prav zaradi svoje nezmožnosti, da bi bil tak. Zato pa lahko pripoveduje z občutkom krivde, ker stvari ne more spremeniti, in z upanjem, da se njegovo posredno delovanje v resničnosti lahko pomnoži v zavesti in videnjih njegovih bralcev, ki se zato lahko odzovejo namesto njega ali skupaj z njim, s čimer ustvarijo najvišje sanje skupnosti, ki razume, prisluhne, se giblje. In živi.«

Saviano je sovražen do mafije, vendar je sovražnejši do nečesa še bolj neulovljivega – do cinizma. V *Lepoti in peklu* nenehno opozarja na nevarnost relativizacije resničnosti, ki onemogoča zavzemanje kakršnekoli pozicije. Zaveda se kontingentnosti zavzemanja stališč, vendar zatrjuje, da je pristranskost nujni pogoj za resnicoljubnost. »Ker je treba imeti začetni pogled.«

»Obstaja lepota in obstaja pekel, želim si – kolikor je le v mojih močeh – ostati zvest obema.« Saviano si sposodi Camusa, da bi ilustriral svojo umetniško in človeško pozicijo. Intelektualec ne bi smel ostajati izven sveta, varno zaklenjen v slonokoščenem stolpu vzvišenegega. Nenazadnje je edina literatura, ki pri bralcih dosega učinek, literatura, ki izvira iz življenja in se vrača nazaj vanj. ■



Pogovor z Andrejem Inkretom, piscem biografije Edvarda Kocbeka

»VERJEL JE, KER JE HOTEL, KER NI MOGEL VERJETI – VEROVATI! – DRUGAČE«

ŽENJA LEILER *foto* VORANC VOGEL

Kocbekovo življenje se ni končalo tistega petkovega jutra 6. novembra 1981 na ljubljanskih Žalah, ampak na neki način vznemirja še vedno marsikoga med nami živimi ... 'Moja prihodnost je daljša od moje preteklosti,' mi je nekoč rekel samozavestno in z ironičnim nasmeškom, pa sploh ni bil več mlad,« odvrne na moje vprašanje o očitno še nedokončani Kocbekovi zgodbi Andrej Inkret. Doktor znanosti, teatrolog, kritik, esejist, raziskovalec, urednik in zdaj avtor kar 640 strani obsežne in s številnimi fotografijami opremljene biografije Edvarda Kocbeka. Sploh prve biografije, katere protagonist je gotovo ena najkompleksnejših, morda tudi najkontroverznejših osebnosti slovenskega 20. stoletja. Naslov – *In stoletje bo zardelo* – si je izposodila iz Kocbekove pesmi *Kdo sem?*, objavljene v zbirki *Groza*, natančneje iz kitice, ki pravi: »nekoč bo pogledala / ošabnemu stoletju v obraz / in stoletje bo zardelo«. Rdečica je sicer zelo blaga oznaka za občutje, ki bi ga moralo ob vsem storjenem imeti preteklo stoletje. Tudi, kar se tiče storjenega Kocbeku.

Inkret, ki je med drugim tudi urednik Kocbekovega *Zbranega dela*, je štirideset let starejšega Kocbeka spoznal kot rosnio mlad študent in občudovalec njegovih partizanskih dnevnikov. Danes je gotovo največji poznavalec Kocbekovega dela in življenja, pa morda eden redkih, ki ne postavlja manihejske razlike med Kocbekom pesnikom in Kocbekom politikom, s katero se je mogoče udobno rešiti nelagodja, ki ga nam, sodobnikom, vzbuja Kocbek vedno, kadar mu skušamo vzeti dokončno mero.

»Vitka, žilava moška figura, izrazita fiziognomija s svetlimi kuštravimi lasmi in visokim čelom s prvimi znamenji pleše, odločne, a mehke kretnje, rahel, vendar nezgrešljiv prleški akcent, nasmeš ...« – Takole ste v knjigi opisali svoje vtise ob prvem srečanju s Kocbekom. Bilo vam je enaindvajset let, Kocbek je obhajal svojo šestdesetletnico, o kateri takratni časopisi (razen študentske *Tribune*, bili ste član uredništva) sicer niso napisali niti besede. Zahvaljujoč Kocbekovim dnevnikom je mogoče tudi natančno določiti datum vajinega srečanja, 18. november 1964, saj si je Kocbek podrobno zabeležil, o čem sta se pogovarjala. Kaj je za vas tedaj pomenilo osebno srečanje s Kocbekom?

Bil sem preprosto in naivno radoveden, kdo je ta človek. Kocbeka sem seveda bral že kot gimnazijec, vedel pa o njem malo, skoraj samo to, da je na nekakšnem indeksu. Bolj kot njegovi komplicirani verzji, na primer o »neandertalski tišini«, o »Pegazu, ki postaja bojni konj«, »zmeda neznanskega reda« ipd., me je prevzela *Tovarišija*. Nestrpno sem čakal nadaljevanja, kot mladostnika me je čez vse buril partizanski čas. Kocbekovo pisanje je bilo osupljivo drugačno od tistega, o čemer sem se čez in čez naposlušal, ne samo v šoli. Nisem verjel, da je šlo med vojno vse tako gladko. V Celju se je takrat marsikaj govorilo tudi o temni strani meseca, Teharje so blizu, vedeli smo, da pri Petričku nad Savinjo niso bili le gestapovci ... Ko se je pri Celjski Mohorjevi družbi naposled pojavilo *Slovensko poslanstvo* (v lepi opremi Božidarja Jakca),

nisem znal razumeti, zakaj *Listina* ne izide v celoti. Kocbek je bil tisto leto v časopisih, dobil je Prešernovo nagrado, resda pa samo za pesniško zbirko.

To je bilo nasploh leto ponovne partijske kulturnopolitične zaostrojitve: ukinjene so bile *Perspektive*, zaradi protestne izjave s tem v zvezi so zamenjali uredništvo *Sodobnosti* ... Kako je to dogajanje vplivalo na mladega avtorja, kakršni ste bili in ki je potem »zakrivil« objavo prvih odlomkov iz *Listine*, za katero si je, kot vemo, Kocbek takrat zaman prizadeval, da bi izšla v knjigi?

Ob koncu študijskega leta 1964 so zamenjali tudi posadko na študentovski *Tribuni*. Slovela je kot nekakšen podmladek *Perspektiv*, ob njihovi ukinitvi smo tudi kar glasno protestirali. *Tribuna* je bila ambiciozen, dokaj profesionalno urejevan tednik. V listu sem kar precej sodeloval, s kancem slabe vesti tudi potem, ko je prišel novi odgovorni urednik. Prvih odlomkov iz Kocbekove *Listine* pa ni objavila *Tribuna*, izšli so že prej v *Sodobnosti* in *Perspektivah*, tam je izhajala nadaljevanja s pričevanji o bolj ali manj neznanem – tudi »problematičnem« – dogajanju v zadnji vojni. Pri *Perspektivah* sem si služil študentovski dinar kot korektor, nadaljevanje sem tudi zato bral še posebno pozorno. Med pisci (Josipom Vidmarjem, Vladimirjem Kraljem, Matevžem Hacetom, Vladom Habjanom in mogoče še kom) je bil Kocbek za moje pojme daleč najbolj zanimiv. Ko je bilo treba pripraviti številko ob državnem prazniku, sem se spomnil nanj in mu telefoniral. Rad mi je izročil rokopis, pretipkal sem nekaj odlomkov in jih opremil s kratkim – menda provokativnim – klicajem. Fragmenti so izšli na prvi strani praznične številke, niso ostali brez odmeva. Ni, da bi se zdaj hvalil s tem.

Kako – pa tudi kdaj – je potem dozorela odločitev, da boste prevzeli urejanje Kocbekovega zbranega dela?

Mislím, da je bilo sredi osemdesetih let, ko je France Bernik uvrstil Kocbeka v zbirko slovenskih tako imenovanih klasikov. Že prej sem sodeloval pri nekaj njegovih knjigah, med drugim sem na njegovo željo napisal daljšo spremno besedo k *Zbranim pesmim*. Kot urednik slovenske zbirke pri beograjski Narodni knjigi tudi nisem mogel mimo Kocbeka, uredil sem antologijo njegove poezije za dvojezično slovensko-srbsko izdajo. Počutil sem se od sile počaščenega, ko me je Bernik povabil k sodelovanju. Nisem vedel, kaj me čaka, zapuščine je bilo ogromno. Kupi gradiva sploh še niso bili sortirani, med starimi časopisi sem našel denimo na originalno Dolomitsko izjavo. Kocbekova sinova Matjaž in pokojni Jurij, ki sta hranila zapuščino v nekdanji očetovi garsonjeri na Veselovi, sta mi pustila proste roke. Papirje sem izbiral, kakor sem vedel in znal, jih postopoma vozil domov in potem spet vračal. Pozneje, ko so gradivo prevzeli in ustrezno popisali v rokopisnem oddelku Nuka, je bilo lažje. Prva knjiga *Zbranega dela* je izšla spomladi 1991, že v novi državi, in potem počasi naslednje. Medtem ko se zunaj s takšnim delom ukvarjajo inštituti, sem lahko iskal in raziskoval kot amater le v prostem času. Tako je pač to pri nas. Da o kaki materialni podpori (prepisovanje, kseroksi,



preverjanje po arhivih in knjižnicah, recimo potni stroški itd.) niti ne govorim. K sreči sem imel prijatelje, zlasti Mihael Glavan mi je v Nuku ves čas veliko pomagal, in to ne samo z nasveti.

Kocbek je začel pisati dnevnik 1. novembra 1931, in sicer v Lyonu. Pisal ga je do silvestrovega 1978, se pravi skoraj pol stoletja. Za zdaj poznamo v celoti njegove medvojne dnevniške zapise, objavljene v *Tovarišiji* (1949) in *Listini* (1967), ki obsegajo čas med majem 1942 in decembrom 1943. To so, skupaj s *Krogi navznoter* (1977), tudi edini, ki jih je za tisk pripravil Kocbek sam in ki so izšli za časa njegovega življenja. V celoti so potem objavljeni še dnevniki med letoma 1945 in 1952 ter krajši izbor iz let 1954–1977, vse v uredništvu Mihaela Glavana, ter izbor 1951–1952, ki ga je pripravil Dimitrij Rupel. Kaj se trenutno dogaja s še neobjavljenim dnevniškim gradivom – navsezadnje gre za edinstven dokument naše polpretekle zgodovine?

Nič se ne dogaja. Pretežna večina tega obsežnega, podrobnega in res – kot pravite – »edinstvenega dokumenta naše polpretekle zgodovine« ostaja varno zakopana v rokopisnih trezorjih Nuka. Pred leti sem se trudil za natis, lobiral pri založnikih in pri kulturnem ministru, ki je bil zgodovinar, zaman. Slišal sem, da je problem denar, objavljeni dnevniki so se slabo prodajali. Ravno tako je bil prisiljen dvigniti roke od Kocbekovih zvezkov požrtovalni prepisovalec Glavan, ki pa se je tolažil s tem, da zanimive kulturnozgodovinske stvari prej ali slej vedno pridejo na dan. Na lastno pest sva sicer pripravila prvi zvezek, a nisva imela sreče. Saj se ne pritožujem, tako je pač to pri nas. Eno od žalostnih spričeval naše skupinske indolence oziroma »vseenosti«, če uporabim neologizem, ki ga ima v naslovu eden od romanov Saše Vuge. Upravitelji slovenske države – tako levi kot desni – znajo biti legendarno varčni, najbolj takrat, kadar so v igri piškavi denarji ... Kocbek je pač tudi politično neuporaben za desne enako kot leve. Za prve sumljiv, ker se je družil s komunisti (»komunajzarji«), za druge pa klerikalec, ki ob nedeljah in praznikih neženirano hodi k maši ...



Kako pa kaže nadaljnjemu izdajanju Kocbekovega zbrana dela?

Zastalo je pri osmi knjigi, toliko je Kocbek tudi napisal »čiste« literature. Vse drugo – eseji, politična publicistika, govori, dnevniki itd. – čaka ... Bili so dolgi časi, ko so klasiki sploh negotovo romali od založbe do založbe, od nekdanje Državne (oziroma »Drznih znanilcev sprememb«) do ubožne študentske (!) *Litere*. Urejati in komentirati za predal nisem hotel, začasno sem odložil stvar in se posvetil pričujoči monografiji. Medtem je dobila zbirka *Zbranih del slovenskih pesnikov in pisateljev* novega urednika, Matijo Ogrina, kakor tudi novega in, upajmo, trajnega založnika, Znanstvenoraziskovalni center SAZU. Mogoče pridejo zdaj zanj boljše časi.

Po izidu *Zbranih pesmi* leta 1977 se je Kocbek s Cankarjevo založbo oziroma Tonetom Pavčkom dogovarjal za izid tretjega dela partizanske trilogije, ki naj bi pod naslovom *Zmaga* izšel skupaj s ponatisom *Tovarišije* in *Listine*. Dela zaradi napredujoče bolezni sicer ni nikdar končal, poročate pa tudi, da se je Kocbek takrat soočil z izginotjem nekaj dnevniških zvezkov, kar je prvič ugotavljal že konec šestdesetih let, češ da so na nepojasnen način izginili iz omare. Lahko kaj več poveste o tem?

Pravzaprav ne. Povedal sem vse, kar vem. Nemara bi se dalo kaj več izbrskati iz katerega od »zveznih« arhivov, če ni propadel med ameriškim bombardiranjem Beograda, ali kako drugače?

Koliko arhivskega gradiva o Kocbeku pa ocenjujete, da je še bodisi nedostopnega ali neprebranega? Dosje Kocbek naj bi obstajal celo v arhivu KGB ...

Mislim, da ni v arhivih na Slovenskem nič, česar še ne bi poznali. Razen mogoče kakih policijskih nebuloz, pripomb o njegovem družinskem življenju ipd. Zagotovo torej nič pomembnega. Res pa je nekaj neznanih papirjev v Moskvi. Nekje v svojih predalih imam njihovo signaturo, pred časom mi jo je poslal Venko Taufer, njemu pa – če se prav spominjam – Kocbekov angleški prevajalec Michael Scammell.

Nisem imel, privatnik, ne možnosti ne volje, še manj pa nujno potrebnih zvez in denarja, da bi se odpeljal v Rusijo. Tudi me je v prvi vrsti zanimal Kocbekov človek in njegova resničnost, šele potem tisto, kar so si o njem mislili KGB, Udba in podobne (ne)varne hiše.

Dnevniško pisanje je za biografa gotovo dobrodošlo dokumentarno gradivo. Po drugi strani pa ga seveda ne more jemati kot docela verodostojnega. Je zato lahko tudi obremenjujoče?

Sploh ni obremenjujoče, le da je gradiva včasih preveč. Sploh pa pri Kocbeku, ki ni zavrzel skoraj niti listka; v tem je bil menda podoben svojemu partizanskemu tovarišu, slikarju Božidarju Jakcu. Vsega kajpa ne gre vzeti za zlato. Še tako zadržanemu človeku se rade zapišejo razne govoriče, izmišljotine, za katere pozornejše branje naglo pokaže, da so prazne. Podobno je treba biti pozoren tudi ob raznih »poročilih« policijskih špicljev, ta so pogosto izmišljena, honorarci so jih pisali za denar.

Glede na zadnje dogodke v zvezi s preprečitvijo dostopa Igorju Omerzi do arhivov nekdanje Službe državne varnosti me zanima, ali ste imeli pri svojem raziskovanju tudi sami podobne izkušnje oziroma težave?

Sploh ne. Najbrž sem si tudi manj prizadeval kot Igor. Policijske podrobnosti me niti niso zanimale. Zadoščalo mi je 800 strani »interne ekspertize« o Kocbeku (iz leta 1966). Kopijo sem dobil s posredovanjem Kocbekovega pokojnega sina Jurija, poznal je direktorja Ferša. Moral sem podpisati, da jo bom »po uporabi« vrnil. Tega nisem storil, kopijo sem izročil rokopisnemu oddelku Nuka.

To, da ste bili v osebnih stikih s Kocbekom, je pomenilo, da so bili Kocbekovi nadzorovalci pozorni tudi na vas. V knjigi Igorja Omerze *Edvard Kocbek – Osební dosje št. 584* je tako povzet dokument, ki razkriva, da je nekdanjo Službo državne varnosti, ki je Kocbeka nadzorovala vse do njegove smrti, zanimal tudi vaš odhod na Dunaj leta 1966 k uredniku revije *Most*, h kateremu naj bi vas poslal – to so

zabeležile prisluškovalne naprave – prav Kocbek. »INKRETA smo v Celju zelo vrteli, da bi nam bil to povedal a ni,« piše v tem dokumentu.

Seveda nisem povedal nič, ker tudi nič ni bilo. (*Nasmešek.*) Tista beležka – pokazal mi jo je Igor Omerza – je lep dokaz, kako malomarno je policija prisluškovala, oziroma slišala samo tisto, kar je hotela slišati. Kocbek me ni nikamor »poslal«. Kmalu po tistem, ko so se je meja napol odprla in se je dalo brez težav dobiti vizo (pravzaprav dve, jugoslovansko izstopno in na konzulatu za Bežigradom avstrijsko vstopno), me je s sošolcem Dušanom Jovanovićem (in še kom) zamikalo par dni Dunaja. Hotela sva si ogledati tamkajšnji teater, za povrh je imel najin profesor Vladimir Kralj ravno tiste dni na Dunaju predavanje o sodobni dramatik. Slučajno sem to mimogrede omenil Kocbeku, pa mi je rekel, naj poiščem zanimive Slovence, ki študirajo na Dunaju, veseli da naju bodo. Najbrž mi je dal tudi kak telefon. V Mariboru so me sneli z vlaka, ker so odkrili, da nosim s seboj šilinge. Devize, ni jih bilo veliko, sem neprevidno potegnil iz žepa. Vlak je medtem odpeljal, počakati je bilo treba na jutrišnjega. Ostal sem brez uporabnega denarja, zanašal sem se na Dušana, ki je imel s seboj nekakšen ček.

Na Dunaju smo gledali nekaj predstav, še danes se spominjam nekega neskončno dolgočasnega Ibsena v Burgu pa Horvátovih *Pripovedk iz dunajskega gozda* v Josephstadt. Profesor nas je peljal na večerjo, našel sem tudi slovenske študente, spominjam se Vladimirja Vremca s tržaških Opčin, spoznal sem emigranta Leva Detelo in še koga, ki mi je ušel iz spomina. Peljali smo se v Grinzing, se tam nalivali z mladim vinom (bilo je kmalu po Martinovem). Pri novih prijateljih sem dobil šop emigrantskih listov, strašno so me zanimali, a sem jih potem še pred mejo odvrget z nočnega vlaka, pač previdnejši kot s šilingi gor grede.

Kmalu po vrnitvi je prišla dopisnica, da se moram nujno oglasiti na Službi državne varnosti v Celju (kjer sem imel stalno bivališče). Sprejel me je nizek možic pomečkanega videza, ime sem mu pozabil, in vprašal, ali sem bil na Dunaju in kako je bilo, ne spominjam se, da bi sploh omenil Kocbeka. Povedal sem, da sem bil in da je bilo v redu, obenem pa

precej v strahu potožil, da so mi na meji cariniki zaplenili šilinge. Rekel je, da ve in da ni tak problem, le da jih lahko vrne le v dinarjih. Držal je besedo. Vprašal me je potem (večkrat) še o tem, kaj smo govorili v Grinzingu. Odvrnil sem vsakokrat, da nič posebnega. Rekel je, da ve, da sem talentiran in da imam štipendijo, in da bi bila škoda, če bi si po neumnem napravil »kariero«, tako je rekel. Na Dunaju da sem imel opravka s sumljivimi ljudmi, ki nič dobrega ne mislijo o Jugoslaviji. In da naj se v prihodnje še oglasim, predvsem pa, kadar bom šel spet na Dunaj k tistim ljudem. Rekel sem, da ni problema, naglo odšel stran in se nikdar vrnil, on pa me tudi ni iskal ... Skratka, takšno smo imeli tiste čase, takole so me »vrteli« ...

Kocbeka ni med nami že tri desetletja. V tem smislu ni naš sodobnik, pa čeprav je bil sodobnik marsikoga, ki je danes še živ. Ali je to v prid distanci, ki jo zahteva pisanje biografije, ali pa je njegova usoda še toliko zavezujoča, da mora biograf »ostati« pri faktografiji in se izogibati vrednotenju, pa naj gre za vrednotenje portretirančevih idej, odločitev in dejanj – ali pa dejanj, ki so mu jih storili drugi? Vaša knjiga vztraja pri pripovedovanju, opisovanju, poročanju.

Natančno za tem sem si prizadeval: brzdati morebitno »pisateljsko« fantazijo, izogniti se poveličevanju, moraliziranju itd. Ne skrivam pa svoje empatije, kakor tudi distance ne. Seveda pa to ni »cinična distanca«, o kakršni je svoje čase rad pisal Drago Jančar. Kolikor sem mogel, sem se držal dejstev, sploh pa nisem opuščal »vrednotenja«, le da sem se ravnal po nasvetu pokojnega Dominika Smoleta, ki je ob različnih prilikah rad ponavljal: »*Cum grano salis* je treba, *cum grano salis*« ... Skratka, v knjigi imam samo tisto, kar se da preveriti z dokumenti.

Kocbek je svojo ženo, sedem let mlajšo Zdravko Koprivnjak, spoznal med službovanjem v Varaždinu jeseni 1933 in se z njo poročil decembra 1935. To »epizodo« v knjigi nakažete zelo lapidarno, nič več od tega suhega podatka ne zaupate bralcem ... Podobno zadržani ste denimo tudi ob usodi Kocbekove hčerke Lučke, ki je bila stara manj kot

TO JE ZAME NAJVEČJA UGANKA. PRISLUŠKOVATI IZ DNEVA V DAN, SNEMATI, POTEM PREPISOVATI MAGNETOFONSKE TRAKOVE, OCENJEVATI IN PRIMERJATI ZAPISE Z DRUGIM OVAĐUŠKIM MATERIALOM, SESTAVLJATI POROČILA, KAR NAPREJ NEKAJ »ANALIZIRATI« ... KAKŠNA POTRATA ČASA, KADROV, ENERGIJE! IN ČEMU? ZA NIČ!

štiri leta, ko je Kocbek odšel v partizane. Ponovno jo je videl šele po koncu vojne, podrobnosti njene medvojne usode pa so, kot zapišete, zavite v temo.

Na žalost o Lučkini usodi v vojskinem času nisem znal izvedeti več, lahko pa si predstavljam, da ni bila lahka, tudi za očeta ne.

Omerzova knjiga je bila lani kar nekaj časa na vrhu lestvice najbolj prodajanih knjig. Zlobneži bi rekli, da tudi zato, ker je marsikdo s strahom pogledal, če je omenjeno njegovo ime. Ste imeli pri pisanju biografije dileme glede tega, kaj povedati in kaj – morda – zamolčati? Koga omeniti z imenom in priimkom in koga ne?

Sploh ne. Čemu tudi? Povedal sem vse, kar se mi je zdelo важно, in povedal nisem nič, kar bi ne bilo tam zapisano. Mogoče bi moral biti natančnejši: razen Javorška - Brejca nisem na primer uspel identificirati nikogar od številnih špicljev, zakritih s psevdonimi. Pa saj mi tudi ni šlo za razkrinkavanje denunciantov. Do neke mere sem se držal nazaj samo pri povzemanju Kocbekove zasebnosti, njegovih ljubezni, razvad, družinskih problemov, njegovih telesnih težav ipd., o čemer se dá »vse« prebrati v njegovih dnevnikih. Prepričan sem, da sem ravnal *cum grano salis* in da nisem bil indiskreten. Hotel sem pač kolikor mogoče nazorno in plastično zajeti njegovo življenje. Pokojni Janez Gradišnik, dolgoletni Kocbekov intimus, mi je posredoval podrobno anamnezo njegove smrtne bolezni, na njegovo željo jo je pred leti povzel dr. Lev Milčinski. Nisem mogel mimo nje.

V knjigi pišete, da je Kocbek v dnevniških beležkah zunanjim dogodkom posvečal skromnejšo pozornost, njegovo odzivanje na pojave in srečevanje z ljudmi pa je bilo »vseskozi skrajno osebno, intimno, pretresljivo erotično in neženirano odprto ...« Skratka, pisal je enemu samemu bralcu, avtorju zapiskov. To je morda nekako pomenljivo. Namreč, ni znano samo to, da so Kocbeku prisluškovali, ne le telefonu, ampak tudi v stanovanju, da sta njegova sinova, Matjaž in Jurij, ob beljenju stanovanja našla prisluškovalne naprave, ki jih je Udba potem neženirano ponovno montirala. Znano je tudi, da so hodili v stanovanje in mikrofilmali njegove dnevniške zapise. Je mogoče, da tega ne bi slutil?

Gotovo ni vedel vseh podrobnosti, slutil pa je seveda marsikaj, četudi ne čisto vsega. Nič recimo o tistem »Koprčanu«, ki je poleg Javorška poslal SDV največ »poročil«. O prisluškovalnih napravah in svojem reagiranju nanje pa veliko – dovolj – pove že njegova znana pesem *Mikrofon v zidu*, napisana v zgodnjih šestdesetih letih.

Dnevniki so gotovo Kocbekov najbolj avtentičen izraz. Omenili ste, da jih je pisal brez kakršnekoli avtocenzure.

Dnevniki in pa poezija, to sta gotovo dve najpristnejši obliki Kocbekovega »samoizražanja«, tako je to imenoval sam. Vsekakor pa velja tudi zanj – dnevnika v resnici nihče ne piše zgolj in samo zase, kot pravite. Če drugega ne in če ga seveda ne vrže v ogenj, je to vsekakor »*aide memoire*«, kot je to v svojem – pred nedavnim natisnjenem in brž blokiranem – dnevniku označeval ogorčeni Kocbekov (enako tudi moj) kritik, pokojni pesnik Janez Menart. Vsaj kot nekakšen »opomnik« je pomemben tudi še za koga drugega, vsaj za zgodovinarje, med katere štejem tudi sebe. Kocbek precej pogosto omenja, kako je otrokom bral iz svojih starih dnevnikov.

Kocbekovo pridruževanje komunistom, njegova pot v Osvobodilno fronto, je trajalo nekaj manj kot tri mesece, pišete na začetku poglavja *Adam, kje si?*, ki je namenjeno vojnim letom. Ob tem bi bilo mogoče dodati, da je bilo njegovo razdruževanje bistveno daljše. Ali drugače: če se je tovarišija Kocbeku odrekla že tako rekoč med vojno, pa se Kocbek tovarišiji ni odrekel nikoli. Ne da bi, kot je zapisal, povsem razumel svojo zvestobo, je ostal brezpogojno zvest do konca. Pa vseeno, kaj ga je gnalo k tej »brezpogojni zvestobi« ? Morda izkušnja partizanstva, ki je marsikoga zaznamovala za vse življenje?

Kot rečeno, ostajal je zvest in odgovoren samemu sebi. O tem, kako je bil zvest in odgovoren, je v knjigi kar veliko besed. Nikdar se ni znal zadovoljiti z obstoječim – v njegovem katoličanu je vztrajalo ves čas nekaj protestantskega, kot revolucionar, ki je v tovarišiji s komunisti podiral staro, se ravno tako ni mogel docela vključiti tudi v novo družbo, ki jo je pomagal postavljati sam in ki si jo je predstavljal drugačno – njegov človek v bistvu ni bil političen, bil je fantast in sanjač, pesnik!

A prav to, da se je Kocbeku tovarišija odpovedala sama, on pa se njej ni mogel nikoli, je morda tisti razloček, ki Kocbeka postavlja nad tovarišijo. In je hkrati tisto, kar še dandanes povzroča nelagodje njenim dedičem. Konec koncev je še na pogrebu, se pravi zares čisto na koncu, moral poslušati besede, da kot politik ni imel srečne roke. Po svoje pa je tudi pomenljivo, da je v Ljubljani dobil spomenik šele pred nekaj leti, in to ne na kakšnem simbolnem mestu, vsekakor pa na simboličnem: na klopci ob otroškem igrišču v Tivoliju ...

Tiste lahkomiselne trditve Kocbek k sreči ni več slišal. Predsednik Skupščine SR Slovenije je v pogrebnem govoru pozabil povedati, zakaj Kocbek ni imel srečne roke v politiki. Tudi pomožni škof Stanislav Lenič, ki je pokojnika nad odprtim grobom razglasil za »vidca prihodnjih reči«, ni bil natančen. Kocbek pač ni videl, da bodo komunisti prisiljeni že deset let po njegovi smrti »sestopiti« z oblasti. Kakor tudi ni verjel, da bo v Evropi doživela tak žalosten polom socialistična utopija, v desetletjih zatem tudi vizija družbenega »očiščenja in pomlajenja«. Poslednje razočaranje je bilo Kocbeku prihranjeno ... Spomenik kiparja Boštjana Drinovca pa ni samo lep in duhovit s svojo podvojeno pesnikovo-politikovo figuro (katera je bolj prava?) na klopi v ljubljanskem parku, ampak je postavljen tudi na ravno pravo simbolno mesto. V Tivoliju je hodil Kocbek vsak večer, od tam se odpira denimo direkten pogled na njegov balkon na nekdanji Veselovi. Kje pa naj bi sicer bil njegov spomenik – menda ne zraven Kardeljevega na parkirišču pred parlamentom?

Kocbek je v svoji povojni politični in ustvarjalni osamljenosti izgubil veliko »prijateljev«, nekateri med njimi so postali celo njegovi nadzorovalci, denimo pisatelj in prevajalec Jože Javoršek. Kdo pa so bili do konca njegovi pravi prijatelji? Poleg Pina Mlakarja, Antona Trstenjaka, Borisa Pahorja, Janeza Gradišnika, Viktorja Blažiča, morda Lojzeta Kovačiča ... Je Kocbek vedel, komu lahko zaupa?

Gotovo so bili med prijatelji še kateri, Jože Udovič, Stane Kovač, Marjan Rožanc, Vinko Ošlak, mogoče tudi še kdo med mlajšimi. Težko mi je govoriti o njegovem zaupanju ali »prijateljstvu«. Premalo vem o tem, tako blizu si s Kocbekom niswa bila. Moja življenjska izkušnja je minornejša, tudi je med nama štirideset let razlike. Vsekakor s(m)o bili mnogi solidarni z njim. Mnogim je imponirala njegova doslednost, nis(m)o bili redki občudovalci njegovih spisov, zlasti poezije, partizanskih dnevnikov idr.

No, med njegove prijatelje gotovo ni sodil Josip Vidmar, ki je bil do Kocbeka precej ambivalenten, vsekakor pa neiskren, še zlasti od izida *Strahu in poguma* naprej, ko je knjigo napadel s pomočjo politično-ideološkega arzenala. Znano je tudi, da je bil Vidmar vpleten v gonjo zoper Kocbeka ob njegovi sedemdesetletnici. Obstaja dokument, ki razkriva, kako ga je konzultiral mladi Mitja Gorjup, ki je kot takratni glavni urednik *Dela* koordiniral napad na Kocbeka. Poleg tega je Vidmar polemiziral z Böllom, ki se je postavil v bran Kocbeku ... Se vam ne zdi zanimivo, da se še nihče ni lotil kritične biografije o Vidmarju, nesporno eni najvplivnejših osebnosti kulturnega in kulturnopolitičnega slovenskega polpreteklika?

Nekaj malega sem omenil o tem ob Vidmarjevi smrti, kolumna je izšla v predhodniku vašega časopisa, v blagopokojnih *Naših razgledih*. Slišim, da pripravlja Živa Vidmar spomine na očeta. Mene v tem kontekstu še bolj intrigira Javoršek – kot partizanski Brejce Kocbekov zaupnik in pomemben član kr-

ščanske skupine v OF, kot povojni politični arestant in strastni apologet režima pa ... Zanima me seveda zgodovinarsko, kot kompleksna, tako rekoč literarno-politična figura. Skušam zastaviti nekakšno variacijo na njegovo temo. V Kocbekovi zapuščini je precej zanimivega gradiva, pa nekaj tudi v policijski dokumentaciji, vsaj kolikor jo poznam.

Usodnejši od Vidmarja pa je bil za Kocbeka seveda Edvard Kardelj, s katerim sta se srečala menda v Parizu že poleti 1937. Kardelj je bil glavni protagonist Kocbekove izločitve iz javnega življenja. Človek, ki je za Kocbeka ob gonji zoper *Strah in pogum* leta 1952 dejal, da je »za nas ničla« in da ne spada nikamor drugam kakor »na Studenec ali pa v zapor«. Kljub temu se Kocbek še avgusta 1977 obrne nanj s pismom in prosi za posredovanje pri izpustitvi Viktorja Blažiča in Franceta Miklavčiča, ki so ju zaprli tako rekoč namesto njega po izidu intervjuja z Borisom Pahorjem dve leti pred tem. V pismu se mu celo zahvaljuje za naklonjenost, ker mu je Kardelj »kot književniku odprl slovenske založbe«.

Res je, kot pravite. In kaj, če je pisal Kardelju? Stvar ga je peknila. Poskušal je, kar je mogel, da bi rešil prijatelja. Naj zdaj – *post mortem* obeh – moraliziramo, s kakšno pravico? In čemu? *Sveto pismo* pravi, naj vrže kamen prvi, ki je brez greha.

Kocbek v dnevniku iz leta 1952, torej v letu njegove izključitve iz političnega življenja, ne zapiše le, da je »znova svoboden človek«, temveč tudi tole: »Zavedam se, da predstavljam moralen proces, ne pa politično akcijo.« Kocbeku se sedem let po koncu vojne politika, torej partijska politika, pokaže kot nemoralna. Koliko je bil tu pri delu Kocbekov spontan notranji preobrat, koliko pa je še šlo za zunanje vzroke?

Kako naj to vem, verjetno je šlo tako za prvo kot za drugo. Do konca je verjel v možnost socialistične, to je osvobodene in pomlajene družbe. Verjel pač (prosto po Cankarju), da imajo utopije včasih čudno lastnost, da se uresničijo ...

KOCBEK JE PAČ TUDI POLITIČNO NEUPORABEN ZA DESNE ENAKO KOT LEVE. ZA PRVE SUMLJIV, KER SE JE DRUŽIL S KOMUNISTI (»KOMUNAJZARJ!«), ZA DRUGE PA KLERIKALEC, KI OB NEDELJAH IN PRAZNIKIH NEŽENIRANO HODI K MAŠI ...

Marija Žagar je v korespondenci z Borisom Pahorjem, pred nedavnim objavljeni v knjigi *Sončna ura*, namreč zapisala, da se po njeni sodbi »Kocbek kot oblastnik ne bi razlikoval od večine drugih«. To je težka sodba za človeka, ki je vse življenje verjel, da je mogoče premagati prepad med svobodo in nujnostjo. Pa vendar, je v njej morda tudi kanček resnice?

Iz tiste obširne knjige sledi, da pokojna profesorica kranjske gimnazije ni mogla iz svoje učiteljske kože, v pismih je rada moralizirala, in razpredala o tem, kaj bi bilo, če bi bilo. Ni bila (in tudi danes ni) edina. Še med zgodovinarji ne, sploh pa ne med tistimi političnimi (politikantskimi) publicisti, ki Kocbeka radi uporabljajo za *pro* in *contra* v zapoznelih kulturno-ideoloških bojih. Ti so hujši, ker niso le lahkomiselni, ampak tudi zlonamerni. V omenjeni *Bibliji* so preskočili priliko o cestinarjih.

Med številnimi že znanimi dokumenti o udbovskem nadzoru Kocbeka je morda najbolj pretresljiv prav zadnji zapis, namreč poročilo o njegovi smrti. Človeku s kančkom razuma in empatije se mora zdeti nadzor nad bolnim, umirajočim človekom ne le neverjeten, ampak do konca sprevržen. Pri tem je pomenljivo, da je že leta 1966, kot dokumentira Omerza, obstajal pomislek ene izmed sodelavk Službe državne varnosti o smiselnosti nadzora nad Kocbekom, češ da je »Bohinjski« (to je bila udbovska šifra za njegovo ime) lojalen in da se nikakor ne zavzema za »protiustavno rušenje obstoječega reda«. Od kod takšen strah, že kar paranoja partijskega vrha pred osamljenim in za konkretno politično delovanje najbrž sploh ne najbolj talentiranim Kocbekom?

To je zame največja uganka. Prisluškovati iz dneva v dan, snemati, potem prepisovati magnetofonske trakove, ocenjevati in primerjati zapise z drugim ovađuškim materialom, sestavljati poročila, kar naprej nekaj »analizirati« ... Kakšna potrata časa, kadrov, energije! In čemu? Za nič! Nekoč, že po spremembi režima – ko so mi izročali tistih osemsto strani obsegajočo »ekspertizo« – sem vprašal arhivskega kriminalista, zakaj sploh so to počeli. Začudeno me je pogledal, bil je najbrž iz stare garde, in rekel samoumljivo, da je bilo treba, da so to počeli »za odgovorne tovariše«. Politični red je bil precej povojnih let utemeljen na izključevanju, nezaupanju v ljudi ali sumničanju vsevprek, na samohvali in sovražnem govoru. V bistvu so se revolucionarji na oblasti počutili negotove, najbrž jih je res dajala paranoja. Komunisti kakor da ne bi docela verjeli v svojo zmago, v trdnost svojih komandnih položajev. Ne vem, zakaj so bili skoraj ves čas tako krčevito na preži, čemu so služili »mobingi«, že na prvi pogled nesmiselne aretacije, čistke med lastnimi ljudmi? No, policijska birokracija je funkcionirala vedno tudi po čisti inerciji, uradniki so uslužni ljudje, ni jim treba misliti z lastno glavo. Če ne dobijo drugih navodil, delujejo *ad absurdum* do konca, kot na primer na Bokalcah natančna obveščevalka Službe državne varnosti pod psevdonomim



Zala. Ni se treba škandalizirati. Igor je izvedel za njeno pravo ime, pa ga je po pravici zamolčal.

Septembra bo minilo sto šest let od Kocbekovega rojstva, dva meseca za tem trideset let od njegove smrti. A zdi se, da se o njem še nikoli ni toliko razpravljalo kot dandanes: tu so nedavne časopisne polemike o Kocbekovem intervjuju za *Zaliv*, češ da je za napade na Kocbeka, ki so sledili intervjuju, kriv Pahor, ker naj bi ga k njemu prisilil; lani spomladi je izšla že omenjena knjiga Igorja Omerze, ki natančno dokumentira skoraj štiridesletni partijski nadzor nad Kocbekom; Kocbekov odnos do medvojnih likvidacij in povojnih pomorov, njegova »blažena krivda«, to je pomembna tema prav tako lani izdane knjige filozofa Tineta Hribarja *Ena je groza*. Zdaj je pred nami vaša knjiga, ki je sploh prva in zelo izčrpna biografija o Kocbeku, jeseni izide nov izbor njegove poezije ... Skratka, zgodba o Kocbeku očitno še zdaleč ni zaključena.

Že zaradi radikalnega in nepopustljivo konsekventnega mišljenja – v platonskem duhu? – občudujem Hribarjevo knjigo, četudi moram priznati, da pogrešam v njej historični kontekst Kocbekovih etičnih dilem; te so z današnjega razgleda drugačne, predvsem pa jasnejše, kot so bile svoj čas. Omerzovo zbirko cenim iz čisto drugih razlogov. O Kocbeku ne pove prav veliko, v glavnem le »za začetnike«, zato pa toliko več in natančneje o političnem-policijskem zakulisju, ki se je znašalo nad njim. O tem mu je uspelo – prizadevnemu kot mravlja in z dobrimi zvezami – zbrati po vseh mogočih in nemogočih arhivih izredno podrobno gradivo, in mi je tudi brez konkurenčnih zadržkov izročil dokumente, ki jih nisem poznal. – Kar pa zadeva vašo trditev, da Kocbekova zgodba »še zdaleč ni zaključena«, naj samo dodam, da se tudi moja knjiga konča s podobnim retoričnim klicajem. Kocbekovo življenje se ni končalo tistega petkovega jutra 6. novembra 1981 na ljubljanskih Žalah, ampak na neki način vznemirja še vedno marsikoga med nami živimi ... »Moja prihodnost je daljša od moje preteklosti,« mi je nekoč rekel samozavestno in z ironičnim nasmeškom, pa sploh ni bil več mlad.

Del te nedokončane Kocbekove zgodbe je nemara tudi predlanska gledališka uprizoritev *Poti v Jajce*, predstava režiserja Sebastijana Horvata, ki je nastala po Kocbekovih dnevniških zapisih iz *Tovarišije* in *Listine*, obenem pa tudi po dramskem tekstu *Pasijon po Edvardu Kocbeku Iva Svetine*. Ali je ta predstava – ali pa morda Svetinov tekst – tudi del zgodbe o »vašem« Kocbeku?

Tisto pa res ne. Zanimalo me je samo tisto, kar je Kocbek počel sam s seboj in kar so mu prirejali drugi, ko je bil še na tej strani »severne stene«. Ne Svetinov *Pasijon* ne Horvatova kakofonična *Pot v Jajce* nista znala v tem smislu odkriti nič novega, šibka sta tako v artističnem kot v spoznavnem smislu. Ostala sta, vsak seveda po svoje, kar precej daleč od Kocbekove – ne »resnice«, pač pa – *resničnosti*. Od zgodovinske resničnosti, kot jo je pojmoval sam in jo razlikoval od »resnice«. Namreč »resničnosti« kot kompleksnega dogajanja, ki zajame subjektivnega človeka v vsej njegovi ambivalentni kompleksnosti in ki je ni mogoče stisniti v eno samo nedvoumno »resnico« (ta je pač arbitrarna).

Bi potemtakem lahko rekli, da postaja Kocbek merilo ne le naše polpretekle zgodovine, ampak vse bolj tudi naše sodobnosti? Morda drugače: da je njegova intelektualna dediščina zaradi svoje kompleksnosti velik izziv tudi sodobnikom? Tako Kocbeka pesnika kot Kocbeka politika, kjer je morda največja aktualnost prav ločitev njegovih vizij od iluzij.

Nekakšno merilo, kot pravite, je brez dvoma. Moram pa reči, da me je že v Svetinovem *Pasijonu* zmotilo precej manihejsko postavljanje razlike med Kocbekom pesnikom in Kocbekom politikom. Kocbek ni bil shizofrena, dvojniška oseba, ni bil napol pesnik in napol politik. Med vojno kot pesnik sploh ni »funkcioniral«, objavil ni v partizanskem tisku niti verza, čeprav jih je pisal; hranil jih je zase. Sploh ni bil Orfej, kot ga slika Svetina (in v ženi Zdravki odkrije Evridiko). Tudi ni bil »politik« v tistem smislu, kot sta bila denimo Kidrič ali Kardelj, v nobeni odločilni stvari skoraj ni prišel do besede. Bil pa je aktivist, ki je brezpogojno verjel v uporniško koalicijo, njen skupni osvobodilni boj, v »slovensko revolucijo« itd. Do konca je verjel, kot že rečeno, v utopijo, ne da bi si predstavljal, kako jo uresničiti. Znano je, da je bila pobuda za znamenito četrto »temeljno točko« v programu OF njegova. Ni pa se spraševal o instrumentih, s katerimi naj Osvobodila fronta spremeni

NI DVOMIL, DA IGRAJO V KOALICIJI VSI FAIR PLAY. KOMUNISTOM JE MIRNE DUŠE PRIZNAVAL »ZAČASNO« VODILNO VLOGO, ZANAŠAJOČ SE, DA BODO PRAVA VPRAŠANJA TAKO ALI TAKO VSI SKUPAJ, ENAKOPRAVNO IN V MIRU, UREJALI PO OSVOBODITVI. BIL JE NAIVEN IN BREZ POLITIČNEGA TALENTA – IN LAHKO POZNEJE NEMOČEN UGOTAVLJAL, KAKO SO SI KOMUNISTI TISTO »AKTIVNO SLOVENSTVO« PRIDRŽALI ZASE ...

»slovenski narodni značaj«, ustvari »nov lik aktivnega slovenstva« itd. Kakor da je to potrjevala že sama množična odločitev Slovencev za upor.

Da so komunisti točko o spremembi slovenskega »značaja« razumeli po svoje, mu je sicer postalo jasno že zgodaj, a je koalicijskim partnerjem zaupal. Verjel je, ker je hotel, ker ni mogel verjeti – verovati! – drugače. Ni dvomil, da igrajo v koaliciji vsi *fair play*. Komunistom je mirne duše priznaval »začasno« vodilno vlogo, zanašajoč se, da bodo prava vprašanja tako ali tako vsi skupaj, enakopravno in v miru, urejali po osvoboditvi. Bil je naiven in brez političnega talenta – in lahko pozneje nemočen ugotavljal, kako so si komunisti tisto »aktivno slovenstvo« pridržali zase ...

Se strinjate s tezo Tineta Hribarja, da sta Kocbek in Dušan Pirjevec »izvorna utemeljitelja slovenske osamosvojitve«, pa tudi, da brez objave Kocbekovega intervjuja z Borisom Pahorjem, kjer je leta 1975 kot prvi javno spregovoril o povojnih pomorih, resnica o komunističnem zločinu ne bi vstopila v slovensko zavest?

Hribarjeva politična ontologija je kar prepričljiva. Je pa res tudi to, da bi nam resnica o množičnem poboju nasprotnikov leta 1945 na Rogu in drugje prišla v jasno zavest prej ali slej, tako ali drugače, prišla bi zanesljivo. Kaj takšnega ni mogoče skrivati v nedogled. Toda resnica bi prišla pozneje in bi bilo z njo potem najbrž še težje. Kocbek je bil prvi – če ne

štejem *Ukane*, partizanske kavbojke izpod peresa pokojnega Toneta Svetine, izšla je deset let prej –, ki si je upal odločno in jasno spregovoriti o njej. Tudi ni bil kdorkoli. Govoriti, da ga je Boris Pahor k temu prisilil, je kratko malo smešno. Kocbek je vedel, kaj tvega, dolgo je okleval, saj je pobjo vrgel črno luč na vse, tudi na njegovo partizanstvo.

Kocbek je govoril o treh temeljnih dimenzijah svojega delovanja, ki jih je sam označil kot književno, krščansko-teološko in kulturnopolitično. Najbrž je bil, grobo rečeno, poraženec v zadnji, v prvi pa gotovo zmagovalc. Zdi se, da je tista vmesna dimenzija, krščansko-teološka, še najmanj premišljena in tudi javno navzoča.

Kdo je bil zmagovalc in kdo poraženec, je pri takšnih stvarih težko govoriti. Tudi če Kocbek v politiki ni imel srečne roke, kot je povedal že Milan Kučan, in je bil torej »poraženec«, je vprašanje, kaj naredi »zmagovalca« v književnosti, poeziji, so to bestselerji, širok javni interes, popularnost ali kaj podobnega? Kocbek česa takšnega zaživa ni doživel, le interpreti s(m)o si bili še kar enotni, da je njegov književni opus med najpomembnejšimi v slovenskem 20. stoletju. O njegovi »krščansko-teološki« dimenziji, za katero pravite, da je »še najmanj premišljena« – o kateri pa si sam ne upam reči nič –, govori kar izčrpno razprava jezuita Lojzeta Bratine *Elementi di una antropologia cristiana negli scritti di E. Kocbek*, o tem pa je mogoče na primer pri Gorazdu Kocijančiču prebrati tudi precej hudih stavkov.

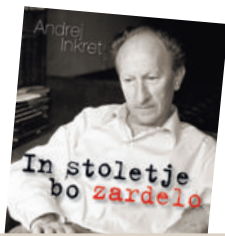
Sprašujem zato, ker je bil Kocbekov poskus združitve krščanstva in socializma gotovo eno izmed usodnih znamenj predvojnega časa. Navsezadnje je Kocbekov osebni zgled marsikaterega slovenskega katoličana pritegnil, da se je priključil partizanom. A krščanskosocialistična skupina, ena izmed ustanoviteljic Osvobodilne fronte, z Dolomitsko izjavo ni bila samo blokirana, ampak se je pozneje tako rekoč utopila v komunistični partiji. Kaj se da, iz današnje perspektive, seveda, reči o krščanskosocialistični – in s tem tudi Kocbekovi – politični dediščini na Slovenskem? Zdi se, da krščanski socializem danes ni več paradigma, ki bi bila opazneje navzoča v javnem življenju ... Ne nazadnje: lani je, kolikor mi je znano, po štirih desetletjih delovanja prenehala izhajati »krščanskosocialistična« revija *2000*, publikacija, ki je bila pod močnim Kocbekovim duhovnim vplivom.

Konec revije *2000* je šel škandalozno ravnodušno tudi mimo mene. Ravno tako vprašljiva je politična dediščina katoliške skupine v nekdANJI OF, oziroma krščanskega socializma sploh. Kdo se danes še sklicuje na socialnopolitični projekt Janeza Evangelista Kreka? Katera današnjih strank si sploh še upa pledirati za kakršnokoli »krščansko paradigmo«? Za tiste, ki so to poskušale, je znano, da so imele kratko zgodovino.

O Kocbekovi usodi pišete, da je kot »usoda junaka v tradicionalnem evropskem romanu, vzorna in tako nepopovljivo osebna, da vzbuja začudenje in občudovanje, a ne kliče k posnemanju«? Bi potemtakem lahko rekli, da Kocbek nekako pooseblja novoveškega junaka?

Da, vendar *cum grano salis*. Vendar pa Kocbek pooseblja junaka 20. stoletja. Če bi znal pisati kot denimo Vitomil Zupan ali Drago Jančar, bi napisal roman o dimenzijah Kocbekove svobode in nujnosti. ■

Zadnjih nekaj let, ko gre za re-aktualizacijo Kocbeka, je bilo še posebno dinamičnih in, včasih, dramatičnih. Inkretova obsežna monografija je veliki finale zgodbe, ki bi ji lahko rekli kar »Kocbek po Kocbeku«.



MATEVŽ KOS

KOCBEKOV PARADOKS

Začetek tegale zapisa, namenjenega veliki monografiji Andreja Inkreta o pesniku, pisatelju, politiku Edvardu Kocbeku (1904–1981), pomembni figuri slovenskega 20. stoletja, naj bo v Kocbekovem koncu. Še natančneje: v njegovem posmrtnem življenju v slovenskem svetu. S Kocbekovo smrtjo se, navsezadnje, konča tudi Inkretova knjiga. Njen zadnji stavek govori o tem, da se Kocbekovo življenje z njegovo smrtjo »še zdaleč ni dokončalo«. Z drugimi besedami: po letu 1981 se je s Kocbekovo pisateljsko in intelektualno dediščino dogajalo marsikaj in na različnih ravneh; iz leta v leto, in tako naprej skozi tri desetletja, vse do danes.

V dramatičnih osemdesetih letih, denimo, je bil Kocbek, vsaj na kritično-demokratski, (para)opozicijski strani slovenskega meseca, razumljen kot ena najpomembnejših referenc oziroma, z drugimi besedami, simbolnih osebnosti, ki je močno zaznamovala tedanjo – bilo je nekoč v prejšnjem stoletju – mlajšo in srednjo generacijo. Čeprav Kocbek nikdar ni bil pravi »vzhodnoevropski« disident in to nikakor tudi ni hotel biti (Inkret ponuja obilo argumentov v prid tej sodbi), je bil na Slovenskem nemalokrat razumljen kot disidentska figura. Kot osebnost, v imenu katere je (tudi) mogoče utemeljiti prizadevanje za družbene spremembe in, kot se je reklo nekdanj, demokratizacijo – in to kljub Kocbekovi neizdelani politični filozofiji in nenadarnosti za praktično politiko, pa tudi pregovorni *zvestobi* tovarišiji in veri v demokratski socializem, ob katerem in za katerega bi se enakopravno združile vse stvariteljsko-zgodovinske sile. In sicer tako, da bi, po Kocbekovih romantičnih projekcijah, komunisti poskrbeli za materialno plat zadeve, krščanski socialisti pa za duhovnost. Tudi to je, skupaj z zavračanjem tako levega kot desnega »klerikalizma« (če uporabim Kocbekov besednjak), eden izmed njegovih paradoksov.

**OBJEKTIVNO NUJNE
SUBJEKTIVNE NAPAKE**

Na drugi – »znotrajrežimski« – strani Kocbek oziroma njegova dediščina v osemdesetih nista bila več zgolj motnja ali nekaj, kar je treba ignorirati ali celo javno onemogočiti (kot recimo, najbolj drastično, v desetletju po izidu *Strahu in poguma*, knjige, ki je bila povod za avtorjevo politično odstranitev), ampak – ko je bilo treba polagati račune za nazaj – predvsem vir ideološkega nelagodja. Ko je šlo za načrtovanje preživetvene strategije za naprej, pa primerna tema za znotrajpartijsko diferenciacijo. Del te strategije je bilo tudi »popravljanje napak« iz preteklosti. Bile so »objektivno nujne«, a družbeni razvoj, v tej smeri so mleli tedanji ideološki aparati socialistične države, omogoča, da se jih prepozna kot – (subjektivne) napake. To nelagodje ob Kocbeku – Inkret ga izčrpno dokumentira in analizira – se je plastično manifestiralo že/še ob njegovi smrti. Tako rekoč ob pesnikovi postelji je, po službeni dolžnosti, seveda, stala sodelavka državne varnosti, da je lahko novico o natančni uri in minuti njegove smrti nemudoma sporočila v republiško centralo. Eden izmed govornikov na pogrebu je bil nato Milan Kučan, predsednik skupščine Socialistične republike Slovenije. Njegov govor o Kocbeku, enem najbolj nadzorovanih Slovencev v socialistični Sloveniji, je bil tako dialektičen, da si ga je vsakdo lahko razlagal po svoje: trdorokci kot opravičilo nekdanjega ravnanja s Kocbekom, reformisti kot napoved smehljaja več na socializmu s človeškim obrazom. Odnos do Kocbeka, kakor mu je nato moč slediti skozi osemdeseta in še čez, je tudi del zgodbe o pragmatičnem sestopanju

z oblasti. Sestopanju zato, da se ne bi zgodil preglobok padec.

Zadnjih nekaj let, ko gre za re-aktualizacijo Kocbeka, je bilo še posebno dinamičnih in, včasih, dramatičnih. Inkretova obsežna monografija je veliki finale zgodbe, ki bi ji lahko rekli kar »Kocbek po Kocbeku«. Ena novejših peripetij s Kocbekom ali, natančneje, ob Kocbeku – zdaj ne več političnih, temveč »znotrajkulturnih«, čeprav z nekaterimi implikacijami, ki segajo čez – je bil zaplet z dramo Iva Svetine *Pasijon po Kocbeku* (2009) oziroma s tekstom/predstavo *Pot v Jajce* (2009) Sebastijana Horvata in sodelavk. Delo *Pot v Jajce* je namreč nastalo na podlagi Kocbekovih dnevniških zapisov iz *Tovarišije* in *Listine*, pa tudi omenjenega dramskega teksta Iva Svetine – od tod nekatere kolobocije v zvezi z uprizoritvijo oziroma Svetinovi protesti glede kompilatorskega nasilja nad njegovim tekstom. *Pasijon po Kocbeku* se je, ne da bi bil zares uprizorjen, sprevrgel v pasijon avtorja te drame. Ob Horvatu pa je treba opozoriti vsaj na to, da je njegova *Pot v Jajce* vpeta v koncept novodobnega angažiranega – »političnega« – teatra. Temu primerno se zavzema za rehabilitacijo oziroma novo ovrednotenje tem, konceptov, idej, kot jih povzemajo – bolj

ANDREJ INKRET

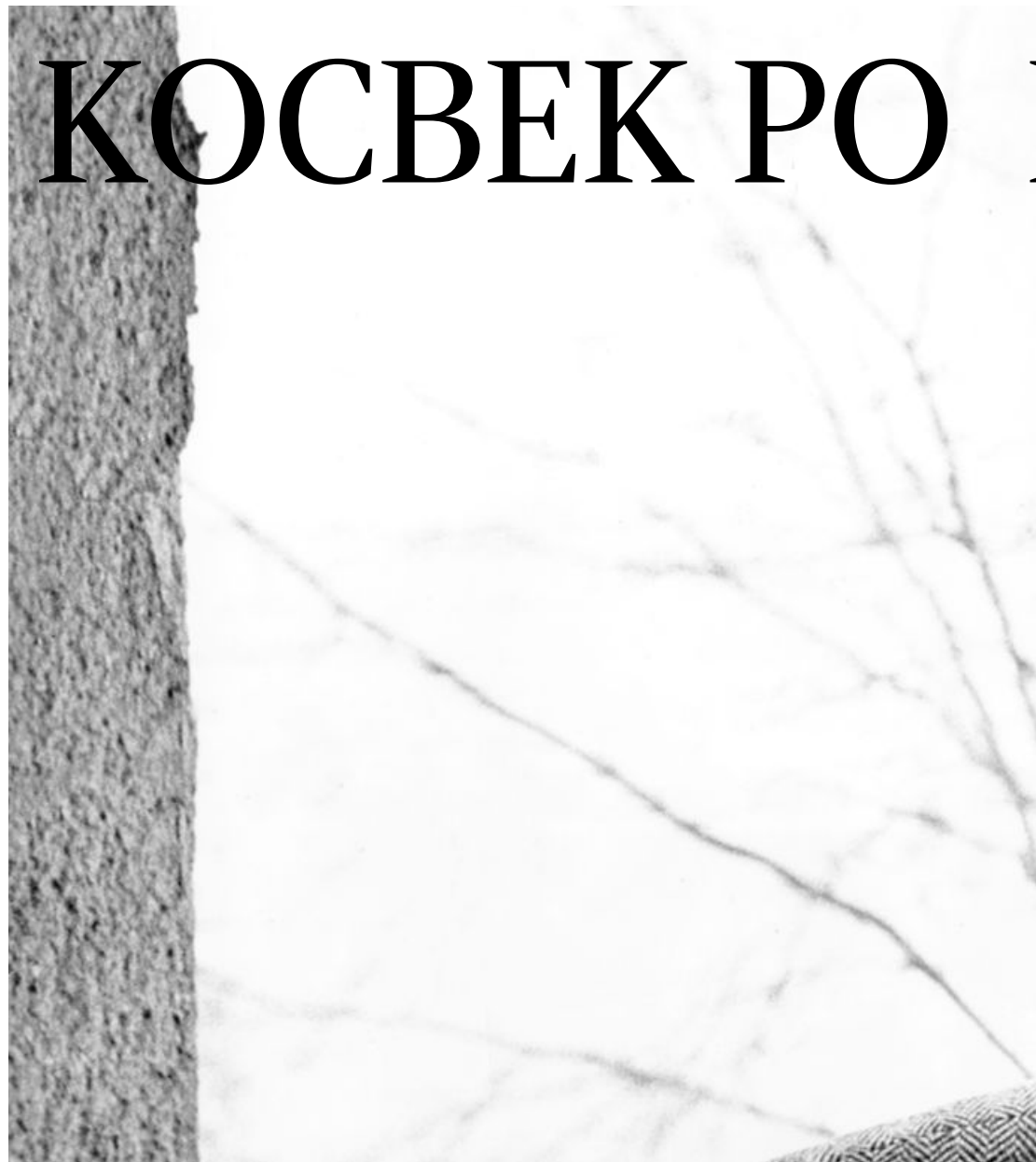
In stoletje bo zardelo

KOCBEK, ŽIVLJENJE IN DELO
MODRIJAN (POTEZE), LJUBLJANA 2011
639 str., 49,10 €

ali manj *tudi* Kocbekove – besede tovarštvo, partizanščina, komunizem, revolucija, upor, utopija, novi človek. *Pot v Jajce* se sicer konča z Nietzschejem oziroma z Zarastrovim govorom o tem, da je dosedanji človek nekaj, kar je treba preseči. V gledališki interpretaciji je ta novi človek (recimo, da Horvat – prijazno rečeno – »produktivno napačno« razume Nietzscheja) blizu tistemu, za kar si je med »slovensko revolucijo« 1941–1945 prizadeval Kocbek (*Slovenska revolucija*: tako se je imenovalo glasilo krščanske skupine Osvobodilne fronte med vojno oziroma – revolucijo!). Slovita 4. temeljna točka programa OF konec leta 1941 je bila, kot je znano, sprejeta ravno na Kocbekovo pobudo. Na to točko posebej opozarja in jo navaja tudi Inkret: »Z osvobodilno akcijo in aktivizacijo slovenskih množic preoblikuje OF slovenski narodni značaj. Slovenske ljudske množice, ki se borijo za svoje narodne in človeške pravice, ustvarjajo nov lik aktivnega slovenstva.«

»KOCBEK JE ZA NAS NIČLA«

Načelno je šlo, takšna je bila vsaj Kocbekova vizija, za etično revolucijo, za zasutje *novega sveta*, praktično pa – to je resnica današnje retrospektive – za operacijo komunističnega prevzema oblasti. *Duhovnost* krščanskih socialistov, ene izmed, vsaj formalno, ustanovnih skupin OF, je bila za komuniste zanimiva toliko časa, dokler je koristila praktičnemu prevzemu oblasti oziroma, v tedanjem ljudskofrontno-kominternovskem besednjaku, prehajanju slovenskih katoliških množic na »napredne pozicije«. Navsezadnje je natanko o tem govoril Edvard Kardelj leta 1952 na razširjenem plenumu CK KPS. Navajam po Inkretu, seveda (in enako velja za vse navedke v nadaljevanju): »Kdo je pravzaprav Kocbek? Kocbek je za nas ničla. Iz Kocbeka smo v času vojne sicer skušali nekaj napraviti, ker nam je bilo to potrebno ...« Odnos komunistov do Kocbeka, kakor ga



drastično povzemajo te cinične Kardeljeve besede, je bil torej ves čas »dialektičen«. V istem govoru je dialektik Kardelj to povedal še natančneje: on, Kocbek, »dejansko je smešna figura«. Smešna zato, ker misli, da aktivno (so)ustvarja zgodovino – naj pač tako misli, dokler je *koristen*. To bi bila najbolj zgoščena »definicija« odnosa slovenskih komunistov do »pesnika Kocbeka« – voditelja slovenskih krščanskih socialistov. Ali kot (nekajkrat) diskretno kritično komentira Inkret: Kocbek, »politični lahkovornež in fantast« (to je Inkretov komentar ob podpisu Dolomitske izjave), je »verjel, kar je hotel verjeti«. In to je tista razsežnost reformatorja Kocbeka, ki je ne bi smela spregledati tudi novodobna adaptacija Kocbeka, pa naj njegovo zgodovinsko potovanje v Jajce, Bazo 20 ali kam drugam gledamo, poslušamo ali beremo.

ZLOČIN IN KRIVDA

Del današnje zgodbe o Kocbeku sta prav gotovo tudi odmevni lanski knjigi Igorja Omerze (*Edvard Kocbek, osebni dosje št. 584*) in Tineta Hribarja (*Ena je groza*). Sem sodijo še polemike, ki jih je spodbudilo Hribarjevo pisanje: predvsem odziv Iva Svetine na Hribarja in, še bolj, na Borisa Pahorja, glavnega »krivca« za nastanek slovitega Kocbekovega tržaškega intervjuja leta 1975, v katerem je Kocbek prvi na Slovenskem javno spregovoril o množičnem pomoru domobrancev po končani vojni. Svetinova nenavadna poanta je šla v tej smeri, da je Pahor Kocbeka pravzaprav zlorabil in da je Kocbekova javno izpričana resnica o največjem zločinu, »kakor so ga predstavniki partije storili v Sloveniji ...«, to je zapisal leta 1970 v pismu Pahorju, škodila njegovemu zdravju. Inkretova knjiga sicer ponuja obilo materialov, ki Svetinovi razlagi niso v prid. Vprašanje *krivde*, na primer, je pri Kocbeku povezano z molkom (tudi njegovim lastnim) o povojnih pomorih. Z Inkretovimi besedami: »zavedal se je, da je dolžan prej ali slej odkriti resnico o *temni strani mesca* – povedati zadnjo, neizprosno besedo o svoji partizanski utopiji in o ponesrečeni slovenski revoluciji«. Že leta 1949, na primer, si je Kocbek v svoj dnevnik zapisal tole formulacijo, na katero posebej opozarja Inkret: »Gledam otroke in strašna žalost mi razganja srce, na stotine življenj teži Kidričevo in Kardeljevo vest in ju ne vznemirja, mene pa tišči k tlom prav ta strahota, da sem slutil njune grehe in

nisem nastopil zoper nje. Občutek krivde je neznosen, divji, nepremagljiv.«

Ti Kocbekovi občutki niso nekaj naključnega, pojavljajo se v različnih obdobjih. Leta 1975, nekaj mesecev pred nastankom *intervjuja*, je Kocbek v svojem dnevniškem zapisu nadvse jasen: »Toda pokol domobrancev bremeni tudi mene.« Očitno je šlo za breme, ki se ga ni dalo odvreči – in Pahorjev prijateljski angažma v zvezi s Kocbekovo artikulacijo tega *bremena* bi zelo težko prepoznali kot manipulacijo ali kaj podobnega. Brez dvoma pa pred tržaškim intervjujem in ob njem Kocbeka ni bilo samo strah, ampak je doživljal tudi čisto posebne notranje *muke*. Šlo je namreč za resnico o – tudi njegovi – »slovenski revoluciji«. Namreč: »Ali je bilo vse to res nujno?«. To je bila, po Inkretu, predvsem zagonetna dilema, na katero Kocbek ni imel enoznačnega odgovora: »Ni si znal odgovoriti, vedel je le, da partizanstva ne sme – ne more – preklicati ali se mu odpovedati, s tem bi priznal, da so bila njegova najboljša moška leta vržena v prazno, njegovo najvažnejše *dejanje* zgrešeno, da je bilo vse, kar je zastavil na življenje in smrt, vse tisto tveganje, ves osvobodilni zanos, da je bilo vse tisto za nič ...«

**ZBRANE PESMI, KAMEN
SKALA, ZBRANO DELO,
IN STOLETJE BO ZARDELO**

A to je zgolj shematično skicirani okvir oziroma del okvira zgodbe o Kocbeku po Kocbeku, predvsem seveda njenih (kulturno)političnih implikacij. Bolj od različnih »zunanjih« okoliščin primera Kocbek je pomembno, da so – končno – brez zavor, blokad in zapor začeli izhajati Kocbekovi literarni, esejistični in dnevniški spisi. Tu ima tudi avtor knjige *In stoletje bo zardelo* pomembno vlogo. Navsezadnje minevata dve desetletji, odkar, v uredništvu Andreja Inkreta, izhaja Kocbekovo *Zbrano delo*. Že leta 1977, se pravi še za časa pesnikovega življenja, je kot pisec spremne besede sodeloval pri izidu njegovih *Zbranih pesmi* v dveh knjigah, leta 1991 pa je Inkret, če ne omenjam drugih izborov ali posebnih izdaj, pod katere se je podpisal, uredil in izbral Kocbekove pesmi iz zapuščine in jih izdal v zbirki *Kamen skala*.

Ob tem je treba omeniti, da je Inkretovo dolgoletno ukvarjanje s Kocbekom, njegovo kockekoslovje, pustilo – logično – sledove tudi v pričujoči knjigi: na čisto empirični

KOCBEKU

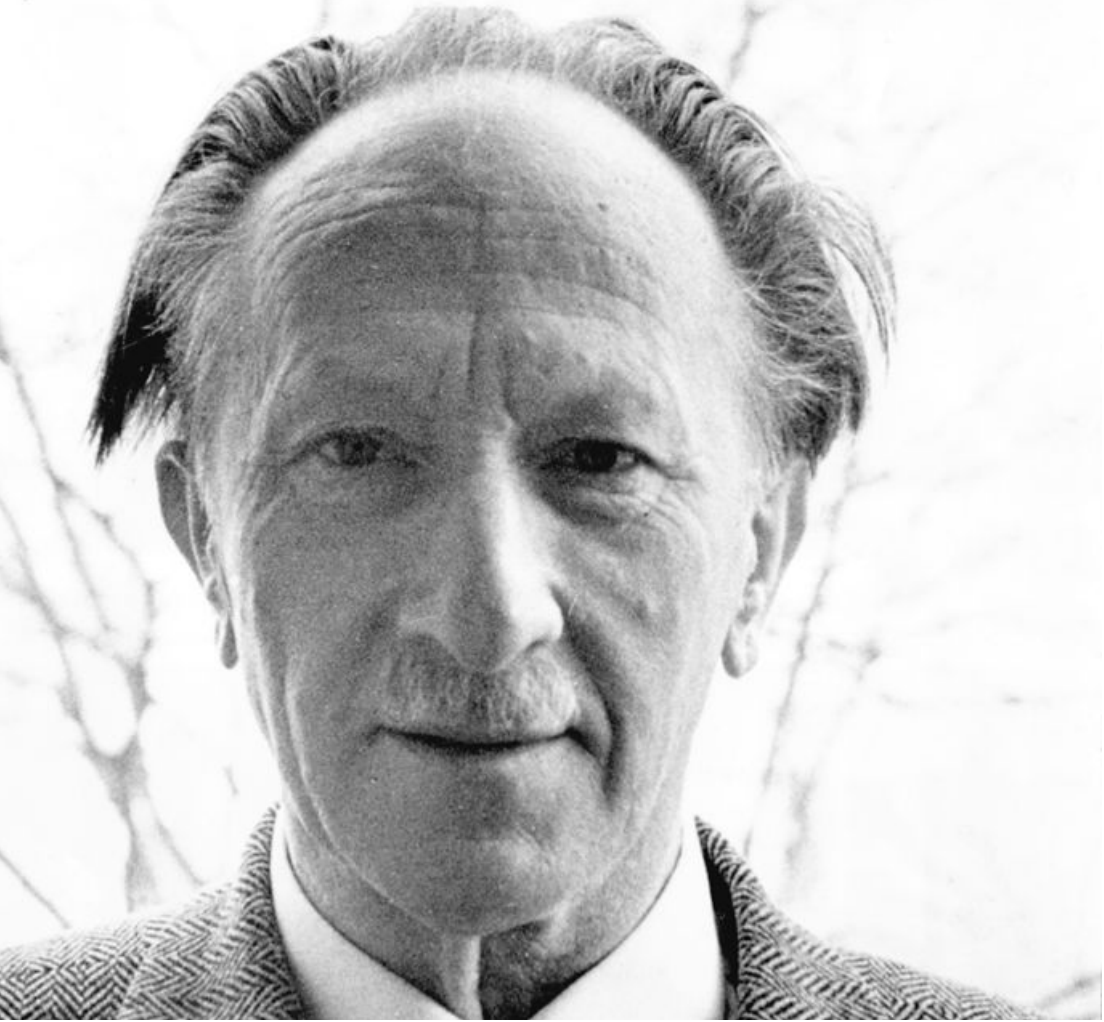


FOTO JOCO ŽNADARŠIČ

ravni recimo z občasnim parafraziranjem svojih lastnih misli in formulacij oziroma z njihovim »citiranjem«, s sledenjem dramaturgiji in organizaciji pripovedi ... To velja tako za besedila, ki so nastala kot spremene opombe h Kocbekovemu *Zbranemu delu* in so morala slediti (pozitivistično-dokumentarističnim) zahtevam tega žanra, ali pa, recimo, za (interpretativno) spremeno besedo k zbirki *Kamen skala*, ki je zdaj, skorajda v celoti in le malenkostno preoblikovana, našla svoje mesto v predzadnjem – v marsičem ključnem, poeziji posvečenem – poglavju knjige o Kocbeku.

In stoletje bo zardelo ima sicer jasno arhitektoniko in pripovedno rdečo nit – ta sledi takó zgodbi Kocbekovega življenja kot tudi svojevrstni »biografiji« njegovega mišljenja in pesnjenja. Ob občasni prenatobnosti z empirijo, zlasti z daljšimi citatnimi odlomki, ki bi bili lahko spravljeni tudi v daljše, pojasnjevalno-komentirajoče opombe, je edini »problem« knjige omenjena žanrska dvojnost. Zlasti tedaj, ko ima Inkretovo pisanje širši (ali ožji – odvisno od bralčeve perspektive) interpretativni zamah, se pravi, ko se loteva konkretnih Kocbekovih literarnih, po večini pesniških tekstov, se včasih zdi, kot da so to samostojna, kot da nekoč že spisana in domišljena, v sebi sklenjena poglavja, v telo knjige nekako vnesena »od zunaj«. Skratka: dialektika »dela« in »celotek«, ki je tu pri delu, celoti dela ni v prid. Toliko bolj, ker so ti interpretativni fragmenti vpeti v siceršnji – osrednji – tok pripovedi, ki pa je iz druge – »historično-pozitivistične« – literarnozgodovinske šole. A to so bolj »metodološki« problemi, ki se jim ne bi mogla izogniti nobena knjiga o »celoti« Kocbekovega »življenja in dela«.

EMPATIJA IN DISTANCA

Umestnejše je seveda tole preprosto vprašanje, ki pa a priori računa na kompleksen odgovor: Kakšna je torej Inkretova zgodba o Kocbeku (po Kocbeku)? Kompleksna je toliko, kolikor je bilo kompleksno njegovo življenje. Eno od orodij, ki omogoča napad na takšno kompleksnost, je bio-grafija. Inkret v uvodu opozarja, da je njegova knjiga zasnovana »od začetka do konca po kar se da strogi pozitivistični metodi, dosledno v historični optiki, s kar najmanj samovoljnimi 'akutalizacijami' in lahkimi vrednostnimi sodbami *post festum*, oprta le na razpoložljivo dokumentacijo [...]

Knjiga skuša govoriti preprosto in zavzeto, z empatijo, a tudi neizogibno distanco, predvsem pa z voljo do razumevanja Kocbekove – v vsakem pogledu kompleksne, v marsičem tudi protislovne, predvsem pa tragične – individualne, *osebne* usode. « Inkretova intenca je torej *razumeti*, ne *soditi*. To seveda pomeni, da ne želi sodelovati v disputu o Kocbeku za današnjo rabo, »o pravicah in krivicah, resnici in zmoti, političnih interesih in računih, pravih ali napačnih zgodovinskih opredelitvah itd.«, temveč da mu gre predvsem za poročilo o »Kocbekovi človeški resničnosti«. A tudi za to – kot pač za slehernikovo – *resničnost* velja, da ni nekaj »nevtralnega«: ujeta je v svojo notranjo ambivalenco, dinamiko resnic

INKRETOVA INTENCA JE RAZUMETI, NE SODITI. TO SEVEDA POMENI, DA NE ŽELI SODELOVATI V DISPUTU O KOCBEKU ZA DANAŠNJO RABO, »O PRAVICAH IN KRIVICAH, RESNICI IN ZMOTI, POLITIČNIH INTERESIH IN RAČUNIH, PRAVIH ALI NAPAČNIH ZGODOVINSKIH OPREDELITVAH ITD.«, TEMVEČ DA MU GRE PREDVSEM ZA POROČILO O »KOCBEKOVI ČLOVEŠKI RESNIČNOSTI«.

in zmot, pravic in krivic, enkrat bolj, drugič manj srečnih odločitev in zgodovinskih opredelitev. Umetnost biografovega govora o takšni *osebni, individualni* resničnosti je, da njene kompleksnosti v zadnji posledici ne presoja skoz kako moralistično sito ali je celo zreducira na to ali ono ideološko geslo. Po drugi strani se biograf ne sme zadovoljiti zgolj z deskripcijo, ki bi poskušala ustreči in postreči vsem muham zgodbe izbrančevega življenja, kaj šele njegove literature – ta živi svoje življenje, nemalokrat v nasprotju z željami in pametjo svojega avtorja.

Zgodba o Kocbeku, kakor jo nadvse temeljito in potrpežljivo, korak za korakom, od pesnikovega rojstva pa do smrti, izrisuje Inkret, se je tem dilemam in pastem po večini izognila tako, da sledi kronologiji Kocbekovega »življenja in dela« kar se le da nazorno – in hkrati selektivno, ob pomoči številnih dokumentov in arhivskega gradiva, tega, kar je Kocbek povedal o sebi, in tega, kar so o njem napisali drugi. Glede na to, da je skoraj vse življenje pisal dnevnike, njegov jaz prav gotovo ni nepopisan list. Ta list je morda celo preveč popisan. Gre namreč za tole zagato: kateremu Kocbekovemu obrazu, upošteva je skorajda neskončno množico njegovih dnevnikiških avtoportretov, dati prdnost?

Izbrati primerne odlomke iz gmote avtorjevih nekajdesetletnih dnevnikiških zapisov, vsakodnevnega beleženja lastnih odzivov na svet in, še bolj zapleteno, dialogiziranja s temi – lastnimi – odzivi: to je naloga, ki zahteva dnevnikiškega bralca in izbiralca posebnega kova. (Še tale pripomba dnevnikiškemu žanru na rob. Nemara je dnevniško pisanje precej bolj enigmatično, kot se zdi na prvo branje. Namreč: če je dnevnik res, kot se glasi znana krilatica, človekov najboljši prijatelj, ki mu lahko vse zaupaš, je to prijateljstvo lahko že nevarnost za resnico. Ali sem, kot pisec dnevnika, tj. kot medij zapisovalec svoje neposredne, tj. prvoosebne zavesti, aboniran za artikulacijo svoje lastne, »nepopačene resnice«? Ali je dnevnik dokument moje najgloblje resničnosti: tega, kar sem, tega, kar bi rad bil, svojega pogleda nazaj nase, ali tega, kako – negotovo, jecljajoč – poskušam razložiti, razumeti svojo lastno nerazložljivost?)

ROMAN O KOCBEKU

Vsaj del Kocbekovih doslej še neobjavljenih dnevnikov oziroma izbranih dnevnikiških fragmentov, tudi arhivskega gradiva, povezanega bodisi s Kocbekom bodisi z dogajanjem okrog njega, je zdaj, po Inkretovi zaslugi, prvič prišel med bralstvo. *In stoletje bo zardelo* je velikopotezna pripoved, ki, dovolj zgovoren je že podnaslov – *Kocbek, življenje in delo* –, govori o »zgodovini« Kocbekovega življenja, tako javnega kot tudi povsem vsakdanjega, zasebnega itn., obenem pa tudi o »zgodovini« njegove literature, tj. o genezi, žanrskih in drugih posebnostih, recepciji Kocbekove poezije, dnevnikiškega pisanja, esejistike, proze itn. Ključne postaje na tej poti, okrog katerih je Inkret organiziral svoj »roman o Kocbeku«, so – čisto na začetku, kajpada, kot v vsaki pravi *biografiji* – Kocbekovo rojstvo in mladostna ter študentska leta, nato prvi literarni poskusi in prva služba, poroka (prva in zadnja), pesniški prvenec *Zemlja*, genealogija Kocbekove revije *Dejanje*, ki že napoveduje njegovo (politično) odločitev leta 1941, nato vojno-partizanska leta in ključni dogodki s tem v zvezi: ilegala, odhod in partizane, Dolomitska izjava, odhod iz Slovenije konec leta 1943. Postaje na tej poti so bile Jajce, Drvar, Vis, Rim in, na koncu, Beograd – Kocbeka so sicer »povišali« v jugoslovanskega ministra, dejansko pa ga je *tovarišija* odstranila iz Slovenije, da ne bi motil zaključnih operacij pri »čiščenju terena« in vzpostavljanju nove, »ljudske demokracije«. Ko se je vrnil v Slovenijo, je bila to že vrnitev v *novostvarnost*, od tod Kocbekov deziluzionizem, povezan tudi z vprašanjem (*blažene*) *krivde*, a ne do konca

domneva, da omenjeni intervju (po mnenju Tineta Hribarja je recimo usodno vplival na novejšo zgodovino Slovencev) morda ne bi nastal, če bi bile okoliščine Kocbekovega jubileja drugačne, tj. prijaznejše: tudi ob pomoči Inkretovega gradiva bi bilo moč zagovarjati takšno tezo. Neprijazno javno praznovanje Kocbekove obletnice, potem ko se je že zdelo, da so mu vrata nacionalne kulture dokončno odprta, je vsekakor eden izmed še ne pojasnjenih dogodkov iz novejše kulturne ozioroma, natančneje rečeno, partijske kulturne politike: idealna tema za aplikacijo teorije zarote na zgodbo zgodovine.

ODPRTA VPRAŠANJA

Tem, dilem, vprašanj in problemov, ki se jih loteva Inkret, je seveda veliko: nekateri so tematizirani, drugi zgolj evidentirani. Vprašanj, ki bi si po mojem mnenju zaslužila posebno pozornost, in Inkret ponuja več kot dovolj nastavkov in spodbud za njihovo obdelavo in razvitje, je kar nekaj. Na ravni Kocbekove življenjske zgodbe na primer: njegovo nenadno, ne čisto jasno slovo od študija teologije, sem sodi tudi Kocbekov dialog z (izmuzljivim, enigmatičnim) Bogom, ki potrebuje človeka vsaj toliko kot človek njega, potem misterij človekove udeležbe v zgodovini kot mesijanskem (religioznem?) projektu; posebno vprašanje, ki bi zahtevalo samostojno študijo – bolj kot zgledna literarnozgodovinska študija, podprta z dokaznim gradivom, bi to bila divja interpretacija –, pa ostaja Kocbekov poudarjeni erotizem. Zanj se zdi, kot da ni bil nikdar čisto zares izpolnjen – razen v epizodi iz vroče pomladi 1942, na katero mimogrede opozarja Inkret in ki jo je registriral tudi Kocbek v svojem dnevniku. Ni nepomembno, da Kocbek vprašanje erotike v tistih naelektrinih dneh – tik pred svojim stvariteljsko-zgodovinovornim odhodom in partizane – povezuje z vprašanjem zgodovinske odgovornosti, pa tudi svoje lastne (ne)vere. Navajam, tokrat iz Kocbekovega dnevnika, tole pomenljivo formulacijo: »Tako sem zagledal v nočni negibnosti, kako se vprašanje mojega seksusa, erosa, kolektivne in osebne odgovornosti veže z novim revidiranjem stališča o veri in Bogu. Nekaj poganskega čutim v sebi, nekaj sproščenega in življenjsko neposrednega. Bog se mi zdi nekeje daleč in prav truditi se moram, da si njega smisel priključim skozi erudicijo in konfesionalno civilizacijo v svoj osebni svet.« (*Zbrano delo*, 6. knjiga, zapis 28. aprila 1942)

Na koncu, a ne nazadnje, je tu še vprašanje Kocbekove aktualnosti. V tem zapisu je, čisto na začetku, o tem že tekla beseda. Inkret v uvodu sicer poudarja, da sam ni naklonjen počezni aktualizaciji Kocbeka, modrostim in vrednostnim sodbam, ki pridejo *pozneje* itn. To je seveda upravičen pomislek. Kakor je po drugi strani tudi odločitev za *današnje* branje Kocbekove literature, ali pa za ukvarjanje z njegovim »življenjem in delom«, že aktualizacija, izbira, vrednostna sodba in, konec koncev, interpretacija. Odločitev za Kocbeka je natanko to: odločitev za Kocbeka.

Del takšne aktualizacije bi bilo, vsem pomislekom navkljub, lahko tudi naivno vprašanje, kaj Kocbekova zgodba, se pravi, *biografija njegovega pisanja* ali, z druge strani, *pisanje njegovega življenja*, ekstatičnega vstopanja v zgodovino, življenja z njo in mimo nje, pušča »svojim zanamcem«, s čim, kako, če in s katerimi poglavji nas nagovarja, odpira ali zapira svoja vrata? To vprašanje, na primer, velja še zlasti za tisto generacijo, ki ne samo da nima svojega lastnega zgodovinskega spomina, ampak sama v burni zgodovini 20. stoletja, vsaj v njenih zadnjih desetletjih, kakor jo, to zgodovino, na lastni koži poznajo/poznamo drugi, sploh nikdar ni živila. Zato je tudi ni mogla ponotranjiti, izkustveno precejati in vključiti v podobo in resnico svojega sveta. Skratka: morebitno (*ne*)*zanimanje* za Kocbeka, za dileme in probleme, ki so preganjali in vznemirjali njega in pomemben del »starih« Slovencev 20. stoletja, bi utegnili biti del prihodnje zgodovine Kocbeka po Kocbeku.

Za iskanje odgovorov na takšna in podobna vprašanja, spodbujena s Kocbekovim pisanjem in njegovo življenjsko usodo, je vsekakor treba prebrati Inkretovo knjigo. *In stoletje bo zardelo* je pač največje dejanje iz zgodovine Kocbeka po Kocbeku doslej. ■



● ● ● KNJIGA

Homofobi, raus!

NATAŠA SUKIČ: **Molji živijo v prahu.** ŠKUC (Zbirka Vizibilija), Ljubljana 2010, 212 str., 19 €

Roman *Molji živijo v prahu* je umeščen v prihodnost. »Zaradi vojne in ekološkega onesnaženja se je svetovna populacija v pičlih dveh letih skoraj razpolovila, teroristi pa so z biološkimi, kemičnimi, radioaktivnimi in nevtronskimi orožji na različnih delih planeta populacijo zmanjšali še za dodatnih nekaj odstotkov.« Organi nadzora so povsod. Na velikem zaslonu se prikazuje predsednikov obraz, ki narod poziva k ovajanju v imenu domovine, varnosti, sreče in miru. Z antiutopično vsebino knjiga Nataše Sukič namiguje na Orwellov roman *1984* – nas spet čaka kak totalitarizem?; smo že v njem? –, spominja pa tudi na pred kratkim izšlo *Odlagališče* Vesne Lemaic.

Vladne organizacije na ljudeh, med katerimi prevladujejo politični zaporniki, izvajajo znanstvene eksperimente: preizkušajo denimo, ali čustva človeka vplivajo na izrezano telesno tkivo ali presajen organ. Večina poskusnih zajčkov pri tem umre. Ujetnike, zlasti homoseksualce in transseksualce, ponižujejo s spolnim nasiljem. To se godi v prostorih, zgrajenih globoko pod zemljo. Ljudje na »prostosti« pa so deležni manipulacije: za lakoto in brezposelnost v deželi naj bi bili krivi zunanji sovražniki. V takem svetu se za obstanek borita antagonist in protagonistka.

Dren, zaposlen pri »Domovinski varnostni službi«, je plehek konformist, ki meni, da bi bilo nasprotnike vlade treba pobiti. Za »podzemne« državne posle je kakor ulit, saj je brezbrizen do človeškega trpljenja. Kadar ga slučajno prešine kak moralni pomislek, tega zlahka odpravi: »tako pač je, on tega tako in tako ne more spremeniti, niti najmanjšega vpliva nima na to, tako je in bo«. Povrhu je zaprisežen sovražnik gejev, brezdomcev, čefurjev ter drugih umazanih »moljev«, s to potezo pa udejanja glavno namero romana: v bralcu vzbuditi odpor do homofobov in sploh vsakršnih nestrpnosti. Namesto da bi se Dren spopadal z etično dilemo glede (ne)upravičenosti krutih poskusov na ljudeh ali premleval (ne)možnosti človekove svobode, mu največ groze povzroča spoznanje, da ga spolno vzburja ujetnica, ki je transseksualka, in da je torej latentni gej. Bralca odbija, ker je neumen in sovražen, a še bolj zato, ker preveč poenostavljeno zastopa idejo. Tak vtis pogloblja njegov nasprotni pol: transseksualka, ki je človeška, uporniška, dostojanstvena in plemenita borka za resnico ter svobodo, je po vsem sodeč prav tako predstavnica zunajliterarne zamisli, ki ni bila uspešno preobrazena v umetniško besedilo; zato nam ne pride nič bliže kot Dren. Ženska naposled umre mučeniške smrti, medtem ko se za Drena – pa tudi za bralca – nič ne spremeni.

Avtoričini prejšnji, fabulativno skromnejši deli, delujeta za kanec bolj literarno kot novi roman, saj ena od njegovih težav tiči prav v preambiciozni fabuli, ki ji liki ne zmorejo slediti in na poti izgubljajo psihološko utemeljenost. Dogajanje, ki spet služi predvsem predstavitvi (avtoričinih) idej, ne duši zgolj likov, ampak popolnoma nadvlada tudi slog. Ta je včasih posiljeno metaforičen, a še večkrat poln obrabljenih rečenic: »Jabolko ne pade daleč od drevesa«, »Vse ima svojo ceno«, »Prepovedani sadeži so najslajši«, »Dobra volja je najboljša«, »Čas zaceli vse rane«, »Kar je namenjeno, to se zgodi«, »Sreča je zares opoteča«, »Prah si in v prah se povrneš« itn. Tovrstne fraze gradijo en del Drenove psihologije, preostali del je sestavljen iz homofobije, ki jo tretjeosebni personalni pripovedovalec med prikazovanjem pičle Drenove notranjosti še (neokusno) podpihuje: »Ostarela pedrula je buljila v njega. Marš! Najraje bi šel do starega pavijana in ga usekal po njegovih fafaških ustih.«

Roman *Molji živijo v prahu* nas svari pred oblastjo, ki tepta osnovne človekove pravice, in hkrati obsoja homofobe (simbolno izenačene z oblastjo), ki trpinčijo drugačne od sebe. A ker ni drugega kot idejno okostje, njegovo aktivistično sporočilo ne pade na plodna tla. Vsaka, še tako plemenita ideja, ki se znajde v leposlovju, bralca namreč lahko doseže šele tedaj, ko ga bo delo prepričalo s svojo umetniško močjo.

TINA VRŠČAJ

● ● ● KNJIGA

»... sam v razkošni tišini.«

JAN F. JARC: **Da bi prst ostala čista.** Spremna beseda Fabjan Hafner. Študentska založba, Ljubljana 2010, 79 str., 23 €

Stoletja se topijo v kratka leta.

Svet, kakor ga v prikazovanje, pred naše oči, priklicujejo in kličejo pesmi prvenca Jana F. Jarca *Da bi prst ostala čista*, se razgrinja v zabrisanih in zastrtih, izginjavajočih podobah, presijanih s skrivnostno svetlobo tišine, v

razpetosti med nebom in zemljo, v njunem ravnotežju se razprostira kot vmesnost človekovega pre-bivanja v teku časa, v njegovem pritekanju in odtekanju, v tiktakanju trenutkov.

Leta se drobijo v dneve.

Dnevi poklanjajo ure.

Upovedovanje, petje Jarčevih oblikovno zelo raznolikih pesmi opredeljuje fragmentaren in lapidaren, zastajajoč in ustavljač se, zadržan, marsikdaj eliptičen, a ritmiziran, domala skandiran prosti verz, ki se, prepreden s prekinitvami, zaznamovan s cezurami, le redko v sebi in iz sebe razmahne in razlije v obsežnejše razvejano podobo: v ris pesmi, v krhke nanose raznoterih plasti njenega rekanja, se nenehno, vedno znova na novo, vrisuje in zarisuje molk, obmolknenje besede.

Pesem je iz-rek (iz) tišine.

Tiha, izraščajoča in rastoča iz (izkustva) v-reza tišine, v njem in z njim, dopusti podoba (v) pesmi, razbrazdana, z njegovimi sledmi v sebi, da, vsaj za neznaten, skorajda nezaznaven hip, poblisne svet, se od-zrcali in za-sije, odpre v njej, čeprav necel in necelovit, čeprav zgolj okrušek, kot vsakokrat enkratni in nenadomestljivi čas-in-prostor intimnega srečanja z naravo, s stvarmi in z ljudmi, bližnjimi in daljnimi, tako srečanja s tistim, kar se nas najbolj neposredno dotika in tiče, kar nas zadeva v danzadnevni vsakdanjosti in prizadene s svojo izjemnostjo – dolžnosti in zadolžitve dela, vedrina izpolnjene skupnosti, radostno in nežno druženje v ljubljeno osebo, grenko slovo in boleča izguba staršev ali prijatelja, soočenje z nedoumljivostjo, grozavostjo smrti –, kot srečanja s tistim, kar se nam v svoji tujosti izmika in odteguje, kar nam, smrtnim in zemeljskim, končnim bitjem, kljub našemu zvedavemu, upajočemu oziranju v zagonetno, zakrito-razkrito modri neba, k zvezdam, ostaja za vselej nedosegljivo, drugačno od drugega, presežno, raz-ločeno, z – neimenovanim, nemara celo neimenljivim – Bogom, kot prostor na-selitive, prostor krajev in pokrajin, mest in vasi, tesnih ožin in širnih planjav, neznanih globočin in nedostopnih višav, kot čas trajanja in vztrajanja v spreminjanju in preobrazanju, v klitju, zorenju in venenju, v nezadržnem minevanju in ginevanju, raz-padanju vsega v prah, čas pre-stajanja teže in težavnosti pre-bivanja, kot tisto ne(pre)števno v slehernem štetju in preštevanju, prištevanju in odštevanju, meja in mera v brezmeri brezmejnosti veselja, čas-in-prostor samotnega potovanja, negotovega beganja in blodenja po glavnih in stranskih poteh, križpotjih in brezpotjih življenja, čas-in-prostor spomina, pomnjenja nikdar povsem odtekle preteklosti, pričujoče, čuječne zasidranosti v sedanjosti in pričakovanja, skrbi za prihod, za možnost in slutnjo bodočega, vseh obenem, v enem, hkrati: tu in zdaj: trenutek.

Ure zlagajo minute.

Minute odštevajo sekunde.

S pesmijo, sredi sveta in pred svetom, pred pesmijo se, skupaj s pesnikom, sledeč njegovemu pazljivemu in pozornemu prisluškovanju nareku in prirekanju (iz) molčanja in tihote, (iz) trenutkov, ki se, brez odvečne razčustvovanosti, prerisujejo v pre-prosto, a pristno pesniško govorico, tudi bralec znajde, kakor poje pesem z naslovom *Potujem*, pesem, ki prepleta pričujoče besedilo, »sam v razkošni tišini«.

Potem se znajdem sam v razkošni tišini.

ANDREJ BOŽIČ

● ● ● KINO

Glavobol po prekrokani noči

Še eno leto (Another Year). Režija Mike Leigh.

Velika Britanija, 2010, 129 min. Ljubljana, Kinodvor

Po za Leigha netipičnem, že kar malo pocasto optimističnem *Kar-brez-skrbi* (2008), po katerem je skakljala kot živo srebro živahna in v mavrico odeta učiteljica Poppy, se zdi *Še eno leto* kot hud glavobol po prekrokani noči. Mike Leigh se je po bežni ekskurziji v območje sladkega s kančkom grenkobe spet vrnil v njemu bolj domači svet grenkega s ščepcem sladkega. Suvereno, elegantno, v ritmu počasnega valčka, z občutkom za drobne trzljaje obraznih mišic in bolečino v očeh.

Tom in Gerri sta par v poznih zrelih letih. Zadovoljna, srečna, sprijaznjena s sabo in svojim življenjem ter spravljena z njegovim minevanjem. Medtem ko brkljata po svojem vrtičku in kuhata nedeljska kosila, si kljuko njunega prijaznega doma podajajo njuni znanci, sorodniki in prijatelji. Tisti, ki sta jih pustila za sabo. Tisti, s katerimi, kot na enem izmed njunih piknikov pripomni Gerri, življenje ni bilo tako prijazno. Zagrenjeni, resignirani, nevrotični, zmerno do pretežno zapiti in zanemarjeni ter zaviti v cunje, ki so jih že zdavnaj prerasli. Moški, ki na zamaščenih trebuih nosijo napise »*less thinking, more drinking*«, in ženske, ki se trudijo pod debelo plast šminke in natupirano frizuro skriti svoja pozna leta. Osamljeni, zavrženi, polni grenkobe in obžalovanja.

Leighov fokus ni na vprašanju, kako ujeti srečo oziroma zakaj je Tomu in Gerri uspelo, ampak bolj na razmisleku o tem, kaj je šlo narobe pri tistih, ki jo pri šestdesetih še vedno lovijo. Če sta Tom in Gerri srce filma, je njegova glavna zvezda Gerrijina prijateljica Mary. Nervozna čebļavka, ki je pri osvajanju vedno računala na svoj dober videz, je pri petdesetih ostala praznih rok in le še obupano bevška v prazno. Mary je grozljiva in ganljiva hkrati. Leighova revija bednih človeških usod bi bila neprebavljivo težka, če je ne bi znal tako dobro uravnotežiti z nekaj humorja in idiličnim mehurčkom miru, v katerem lebdiata Tom in Gerri. In če ne bi svojih padlih angelov lovil v velike plane s takšno mero sočutja in razumevanja, ne da bi jih pri tem poskušal kakorkoli olajšati odgovornosti za njihovo stanje.

Dejstvo je namreč, da vsi ti izgubljeni ne storijo ničesar, da bi se rešili svoje agonije. Njihovo vrtenje v krogu najbolje ponazarjajo letni časi, ki strukturirajo ogrodge filma – po eni strani so nesporen dokaz spremembe in odtekanja časa, po drugi strani pa se krog kar naprej ponavlja in se v resnici nikoli nič ne spremeni. In ko enkrat mine preveč pomladi, so možnosti za nov začetek vse bolj pičle. Človek ima v življenju omejeno število priložnosti za popravni izpit.

Leigh je v en sam film stlačil ves človeški univerzum: pomlad in jesen, setje in žetje, rojstvo in smrt, osamljenost in zaveznitvo, prijaznost in zavrnitev, srečo in razočaranje, hrepenenje in resignacijo. Koliko tragike lahko nosi eno čisto navadno človeško življenje! *Še eno leto* je še en Leighov dokaz, da za dobro dramo ne potrebuješ ne velikih dogodkov ne zapletenih karakterjev, le pristen interes za najbolj osnovne človeške dileme in pozorno oko za čisto navadne ljudi in njihova čisto navadna življenja. Potem je tudi najbolj banalen vsakdanjik lahko poln dramske napetosti.

ŠPELA BARLIČ

● ● ● KINO

Generacija brez sedanjosti

Technotise – Edit in jaz (Technotise – Edit i ja).

Režija: Aleksa Gajić. Srbija, 2009, 100 min. Ljubljana, Cankarjev dom

Čeprav je dejstvo, da na tem mestu že drugo številko zapored predstavljamo nove izdelke srbske kinematografije (v prejšnji številki *Pogledov* je bil to *Srbski film* Srdjana Spasojevića), prej splet naključij kakor pa odraz nekakšne ustvarjalne eksplozije na terenu sodobne srbske filmske produkcije, pa vseeno ni mogoče spregledati, da se v srbskem filmu nekaj premika. Potem ko je v zadnjih desetih, petnajstih letih v kontekstu sodobnega srbskega filma, ob redkih izjemah (predvsem delih starejših avtorjev, kot sta Želimir Žilnik in Goran Marković), prevladovala »turbofolk ideologija«, igranje na etno karto in preigravanje balkanskih stereotipov – spomnimo se samo filmov, kot so bili *Zona Zamfirova* (2002), *Jesen stiže*, *Dunjo moja* (2004), *Mi še vedno nismo angeli* (2005) in številni drugi (nenazadnje tudi filmi Emirja Kusturice) –, pa se zdi, da se v zadnjem času tudi v institucionalizirani srbski film vrača urbana popkultura. In kot smo lahko videli že pri *Srbskem filmu* (2010) Srdjana Spasojevića, pri tem ne gre le za preprosto prevzemanje žanrskih obrazcev in popkulturne ikonografije, temveč za domiselni preplet teh z aktualno srbsko družbeno stvarnostjo. Podoben, čeprav morda ne tako uspeli spoj nam s svojim celovečernim animiranim prvcem *Edit in jaz* nudi tudi Aleksa Gajić, priznani srbski stripar, ki se je uveljavil tudi v mednarodnem prostoru. Vrsto let je namreč delal za priznano francosko stripovsko založbo Soleil Productions iz Toulona, pod okriljem katere je v sodelovanju z uveljavljeno stripovsko scenaristko Valérie Mangin ustvaril enega svojih najpomembnejših del, strip *Le Fléau des dieux – Božje šibe* (sicer pa je stripe objavljaj tudi v Politikinem *Zabavniku*). Po vrnitvi domov pa se je z Darkom Grkinićem lotil stripa *Technotise: Edit & I* in prav ta mu je pozneje služil kot izhodišče za njegov celovečerni animirani prvenec istega naslova.

Pri prenosu v medij filma je strip sicer doživel nekatere spremembe – Gajić je med drugim izločil nekaj najbolj divjih in bombastični pregonov ter pošasti (kar pa je bilo kljub dejstvu, da gre za animacijo in torej ni bilo pričakovati težav pri poustvaritvi teh prizorov, na kakršne bi na primer trčil pri prenosu v igrani film, povsem pričakovano, saj se je moral fokusirati na glavno linijo zgodbe) in občutno omilil njihov izrazit erotični naboj –, a osnovna zgodba je ista. Prestavi nas v Beograd prihodnosti, v leto 2074, ko Edit, v ničemer posebno izstopajoča študentka psihologije (no, razen morda s svojo seksapilnostjo), sprejme delo nekakšne varuške avtističnega matematičnega genija. To delo opravlja za neko multinacionalko s področja sodobnih tehnologij, ki poskuša od matematika izvedeti rešitev nekakšne čarobne formule, ki bi jim pri-

nesla neslutene zaslu ke. Ko si Edit nato tik pred izpitom da vsaditi  ip vojaške proizvodnje, ki naj bi ji pomagal opraviti izpit, se prične ta v stiku z avtisti nim genijem oziroma tehnologijo, ki jo ima multinacionalka, spremi-njati v samorazvijajo o se umetno inteligenco, ki prične počasi prevzemati njeno telo.

Technotise: Edit in jaz bi lahko označili za cyberpunk animacijo, v kateri se prepletajo elementi zahodne pop-kulture, zahodne stripovske tradicije, japonskih mang in pa srbske družbene stvarnosti. A v nasprotju s *Srbskim filmom*, ki je v razmerju do slednje podajal zelo oster in nedvoumen komentar, se zdi *Technotise* kljub posameznim prizorom, v katerih se veliko bolj neposredno obra- a k njej (na primer duhovita evokacija Miloševića kot mita preteklosti), v tem pogledu občutno manj radikalno, lahko bi rekli celo apolitično delo. Primarno se namreč vrti okrog teme, ki je značilna za znanstvenofantasti na dela: ali je tisto novo, ki se rojeva na račun starega, vredno žrtve. A morda se Gaji ev komentar skriva drugje: v tem, da nam v svojem delu predstavi mlado generacijo, ki v pri-hodnosti živi zato, ker je ostala brez sedanjosti.

DENIS VALIČ

● ● ● ODER

Kritični ples

Pustite otroke k meni. Koreograf, režiser in avtor zvočne matrice Matjaž Fari . Zavod Flota, Murska Sobota, Plesni teater Ljubljana, Cankarjev dom. Linhartova dvorana, Cankarjev dom, Ljubljana. Premiera 28. 1. 2011, 50 min.

»Pustite otroke k meni« sporoča napis na pročelju mur-skosobo ke cerkve, ki je nekega dne privabil pozornost mimoidočega koreografa in zdaj tudi režiserja. Matjaž Fari , ki se je  e posebno v svojih koreografskih začetkih konec osemdesetih let minulega stoletja rad kritično poglobljal v družbenopolitične razmere (spomnimo se de-nimo predstave *6. april* iz leta 1988), se je tudi pri svojem najnove em projektu prepustil miselnemu toku, ki ga je od napisa na cerkvi vodil do perečih tem, kot sta sodobna manipulacija in indoktrinacija družbenih pojavov. Tokrat je Fari  kot najbolj ranljivo skupino, s katero najlažje ma-nipulirajo mediji, politične in verske organizacije, izbral otroke.

V predstavo nas uvede video, v katerem igralec Rok Matek z bebavimi izrazi ponazori manipulacijo medijev z otroki. Vizualna podoba je deloma pospremljena z »glasom razuma«, ki ga na odru ubeseduje Nada Vodušek. »Harryja Potterja bi bilo treba ubiti,« zaključi pripovedo-valka in odide. Dogajanje se stopnjuje z raziskovanjem različnih form liberalizma ob citatih Mao Zedonga v angleščini in s simboli, kot je revolucionarni pohod čez oder z rdečo zastavo opremljenega Gregorja Lu tka. Plesalke Rosana Hribar, Kaja Janji , Magdalena Reiter in Jana Menger poskušajo s skrivanjem obrazov ponazoriti individualizem, hipokrizijo in vodljivost posameznika. Njihov krčeviti ples izraža nemoč, ki se mora upogniti pod težo mehanizmov moči. Naslednji prizor se dotika navideznega verskega fanatizma in problema zlorabe

AMPAK

VERJETI DIKTATORJEM ALI NE?

Historiografski oligarhi, ki so pod (za) rde(vajo) imi zvezdami akustično in vizualno obvladovali slovensko zavest o preteklosti, so popolnoma ope ali. V izmenjavi mnenj s kritično mislijo njihove barve sedaj poskuša zastopati predstavnik zalo ni skega kapitala. S tem se potrjuje točnost moje »diagnoze«, da so brezskrupulozni zgodovinariski tajkuni, ki jih politično vse prej kot nepristranska *Javna agencija za raziskovalno dejavnost* krezovsko nagrajuje za ideolo sko motivira-no izni evanje, izbrisovanje in izkrivljanje slovenske preteklosti, dosegli intelektualni radius v največji bližini ničle. Vse, kar v naši historiografiji ne diši po njihovem sesuva skem anekdotarstvu, je omalova evano, sme eno in ignorirano. V odnosu do kulturne zgodovine, denimo, je zanje še zmerom veljavna linija, ki jo je s kritikastrskim zmerjanjem Ivana Prijatelja leta 1940 inavguriral Boris Kidrič.

G. Branimir Ne ovi  ni na dobri poti, ko poskuša ustvariti vtis, da je moja kritika Gentilejeve knjige *Fašizem. Zgodovina in inter-pretacije*, ki jo je njegova založba lansirala na trg, estetske narave. Globoko se moti, ko namiguje, da ima to kaj opraviti z v  e nostjo in okusom, o katerem se po starodavni krilatici ne razpravlja. Res se ne. Ampak to nima nobene zveze z mojim zapisom o Gentilejevem, po Mussoliniju povzetem razumevanju fašizma. Saj vendar izražam nestrinjanje zgolj z neokusom! Emilio Gentile pri meni – kakor se lahko prepriča vsak bralec *Pogledov* – ni »pogrnil« zaradi nev  e-nosti, ampak zaradi nezadostnosti svoje interpretacije fašizma. Iz njegovih študij o radikalni desnici sem izvedel bistveno manj kot od Richarda J. B. Boswortha, Roberta Paxtona, Georgea Mooseja, Nicholasa Nagy-Talavere, Rogerja Griffina, A. Jamesa Gregorja, Roberta Soucyja, Charlesa A. Gulicka, Williama L. Shirerja, Franza Naumanna, Alastaira Hamiltona in Williama R. Tuckerja. Tudi Ernst Nolte, Renzo De Felice in Stanley G. Payne so mi povedali ve .

Subvencionirani kapital in z njim povezani historiografski oli-garhi niso zavezani kvalitativnim kriterijem. Zanima jih predvsem

vere za pritlehne osebne interese. Gregor Luštek kot Jezus in plesalke kot njegove goreče privrženke učinkovito upodablja jo ustrahovanost vernikov, okuženih z dogma-mi in iracionalnimi frustracijami, ki hlastajo po pomoči Vsemogočnega, hkrati pa opazujemo njihovo dvoličnost (na eni strani mehanično molitev, na drugi kri e o željo po kr enju vseh zapovedi). Predstava se nato odvija skozi forme socrealizma, torej prejšnjega režima, ki nam večini  e vedno zbuj a domačnost in nostalgijo. Pionirke s strahospoštovanjem ubogljivo, dosledno in predvidljivo izpolnjujejo ukaze vojaške avtoritete. »Zadnji prizor se vsebinsko nanaša na predstavo *Baletni observatorij Zenit* skupine Rdeči pilot iz leta 1988, zato ga posvečam sloven-skemu umetniku Draganu  ivadinovu,« je Matjaž Fari  pojasnil pretresljiv prizor, v katerem strel i pred našimi očmi pokosijo slepo zavedena človeška bitja.

Predstava odpira vrsto vprašanj in razmišljanj, ki se po-rajajo  e dolgo potem, ko gledalec zapusti dvorano. Matjaž Fari , ki je poleg koreografije in režije prispeval tudi zvo -no matrico, se tokrat zaupljivo odpira gledali skemu izrazu. Posebno pozoren je na nemo pripoved nastopajočih, ki poleg dobrega plesa prepričajo tudi igralsko. Navdušil je vmesni prizor, v katerem nastopi Kaja Janji  in izjemno duhovito ter izvedbeno odlično prikaže mlade v obdobju spolnega zorenja, obtežene z obsodbami Katoli ske cerkve. Dramaturgija predstave nekoliko razvoдени zaradi predol-gih posameznih enot, ki so sicer idejno dobro zasnovane. Njihovo sporočilnost učinkovito podkrepijo kostumi Tine Kolenik.

Uprizoritev je še posebej z gledišča izbrane temati-ke dobrodošla v slovenskem plesnem prostoru, saj se prepogosto pozablja, da je namen sodobnega plesa tudi opozarjanje in kritično poglobljanje v socialne, družbene ali politične razmere.

TINA ŠROT

● ● ● RAZSTAVA

Nemo ni opazovalec

MIHA VIPOTNIK: **Prodine običajnega.**

Mala galerija, Ljubljana. Do 13. 2. 2011

Razstavo *Prodine običajnega* Mihe Vipotnika si do zaprtja lahko ogledate kadarkoli, saj je odprta ves dan in celo noč.  e smo natančni, pravzaprav ni odprta, saj so vrata galerije zaklenjena.

Mala galerija ima zaradi lokacije na Slovenski cesti gotovo mnogo več naključnih obiskovalcev ter tako tudi širše in predvsem drugačno občinstvo kakor druge galerije. Vrata odpira predvsem sodobnim vizualnim praksam, lokacijo pa umetniki večkrat povežejo s svojimi projekti in tako vzpostavijo komunikacijo med galerijo, umetni skim delom in gledalci. Pri trenutni razstavi Mihe Vipotnika je ta dialog  e potenciran, saj gledalec ni pova-bljen v galerijo, ker je umetnik vrata zaprl in mu ponuja ogled v razstavljeno kar s ceste.

Miho Vipotnika (1954) poznamo tudi po različnih multimedijskih instalacijah, ki so nastale v neposredni povezavi s prostorom, v katerem so bile razstavljene.

tisto, kar se d a izmeriti in prešteti. Pojmovanje demokracije kot obdavčitve razkriva njihov duhovni svet. O njem ni treba izgubljati nadaljnjih besed.

Fašisti so o demokraciji govorili kot o režimu debaterjev. Na-redili so vse, da bi jo odpravili in omejili območja prostosti. Tisti, ki se navdušujejo nad nekriti nimi knjigami o Mussolinijevih retoričnih zvarkih, so sposobni razglabljati o fašizmu celo v zvezi s svobodno kritično besedo. To je res narobe svet. Sancte Socrate, ora pro nobis!

Igor Grdina

Gospod Branimir Ne ovi , direktor založbe Modrijan, je prizadet zaradi recenzij dveh knjig, izdanih pri Modrijanu, ki sta bili objavlj-e ni v *Pogledih*. Kar se knjige Daniela Pennaca * olske bridkosti* tiče, ki sem jo ocenjeval jaz, je prizadet dvakrat – zaradi stavka, da knjiga obenem zavaja in očara, in zaradi opombe o opremi knjige.

»Knjiga * olske bridkosti* pa kljub svoji dobronamernosti ali ravno zaradi nje – zavaja in očara. Ni kaj dodati. Je videnje izku- enega človeka,« piše užaljeno direktor Ne ovi  v *Pogledih* 26. januarja 2011, ko navaja del ocene. Potem ko so ga zasrbeli prsti, pa se ni oglasil, mu je zaradi stopnjevanja krivične ocene, ko sem se dotaknil  e ovitka, prekipelo.

Sicer je, kot se za prizadetost spodobi, ugovor poln naukov, kaj vse je bil gospod Ne ovi  in kako on ve, kaj je prav, navajanja ocen vsega mo nega in lastne hvale o novinarski izkušenosti itd. Zakaj je neokusno  aljiv do Igorja Grdine ob tolikšni dozi samohvale, je zelo sumljivo in indikativno. Mogoče ne more povedati nečesa, kar bi rad povedal? Mogoče bo povedal (ali se izdal) kdaj drugič, ob kakšni drugi priliki.

Moja malenkost jo je odnesla bistveno bolj. Da pa bi ugodil direktorju Modrijana, potrdim videnje izkušenega človeka, mene samega, treba je samo nekaj malega dodati: občutljivost, ki jo zahteva za knjige, izdane pri Modrijanu, je pretirana, domnevam, da hlinjena in zagotovo zavajajoča. Je mo no, da misli resno, vsebinsko, ne samo marketin sko? Mogoče bo pa prodana kakšna knjiga ve  zaradi njegove intervencije in mojega odgovora (o, da bi le bilo tako)? *Pogledi* pa bodo  e tretjič navajali založbo, knjigo in vse okoli nje, kar je reklama. Mogoče je to njegov cilj,

Takšna postavitev je bila tudi v galeriji ŠKUC leta 2003, kjer je  e uspešno sodeloval z Igorjem  panjolom, kusto-som pričujoče razstave. Morda lahko med razstavama potegnemo  e eno vzporednico, saj je takrat problema-tiziral medij plakatnih oglasnih panojev in izpostavil njihovo  e skoraj posvečeno vlogo, ki jo igrajo v današnji potrošniški družbi. Avtor, ki je eden izmed začetnikov video umetnosti pri nas, pa tudi to razstavo povezuje s trenutno razstavo v Moderni galerij *Vse to je film! Ekspe-rimentalni film v Jugoslaviji 1951–1991*.

Zgolj na kratko poizkusimo opisati instalacijo, kot jo vidi mimoidoči. Na levem steklu je napisan naslov *Prodine običajnega / Banks of the ordinary* ter pod tem  e napis v angleščini ... *it's all inside* (vse se skriva znotraj). Na drugi stani pa je ponovno v angleščini zapisano *not to be trusted* (ni vredno zaupanja), oba napisa pa povezuje simbol v obliki kljukice na vratih, ki spominja na znak proizvajalca športnih oblačil. Tako  e s temi napisi v naslovu umetnik namiguje na sam prostor, v katerem je instalacija postavljena, saj uporablja angle sko bese-do *banks*, ki lahko pomeni banke ali obrežja oziroma nabrežja in nas opozarja na to, kaj se skriva znotraj. Ne le umetniška instalacija, na kateri lahko na neki točki zagledamo tudi trezor, ampak se razstavni prostor Male galerije nahaja neposredno nad bančnim trezorjem. Na vsakem oknu levo in desno od vrat sta dva para odprt in drug nad drugim, in po ena na vsaki strani vrat. Skozi te odprtine, nekakšna pravokotna pove evalna stekla, si lahko ogledamo instalacijo v galeriji. V nobeni točki ne moremo zajeti s pogledom celotnega prostora, saj nam je umetnik skonstruiral deset različnih pogledov na isto delo. Na videu lahko vidimo rop banke, na drugem za-slonu se projicira nasilna video igrice, ki prav tako prika-zuje rop, na posnetkih se prikazuje rušenje, napis *sweet dreams* (sladke sanje). Tako celota deluje kot poslavljanje od kapitalizma, simbolno pa jo podčrtuje prostorska umestitev galerije.

S postavitvijo gledalca na ulico, ko se človek mora vsaj pri dnevni svetlobi skorajda nasloniti na šipo, da si lahko ogleda notranjost, pa se odpira  e drugi vidik te instala-cije. Gledalec je postavljen v situacijo voajerja, skritega opazovalca, ki kuka skozi line na vratih in si želi videti vse intimne podrobnosti ter se v to tako vživi, da pozabi na realnost, na dejstvo, da stoji na eni izmed glavnih ulic v prestolnici. S tem kukanjem v notranjost pa od mi-moido ih postanemo tudi sami opazovani, tako da nas delo potegne v svojo igro in gledalci nismo več nedolžni opazovalci, ampak element umetni skega dela.

Priča smo izvrstni manipulaciji s prostorom, kjer sta nasproti postavljena dva različna javna prostora ulice in galerije, s tem da je umetnik slednjega, ko nas je postavil pred vrata, spremenil v malo manj javnega, na eni strani, ter soočenju realnega in virtualnega prostora na drugi. S prikrivanjem in zakrivanjem določenih elementov, s postavljanjem gledalca v nelagoden položaj, pa Vipo-tnik zaokroži svojo kritiko potrošniške družbe, v kateri smo postavljeni zgolj v pozicije nemočnih opazovalcev destruktivne logike kapitala in brez kritičnega pogleda ob-sojeni na vsiljeno stanje brez možnosti za spremembe.

ASTA VREČKO

saj si tako hude prizadetosti direktorja, ki je vendar izkušen mo , in založnika, ki ve, kako se stvar em  tre e, drugače ne morem razlagati. Spretno, ni kaj.

Da bo mera polna, da bo direktor založbe Modrijan zadovoljen, vsaj kar se števila omemb njegovih knjig tiče, bom tokrat dodal še enkrat: knjiga Daniela Pennaca * olske bridkosti* na pisateljskem in učiteljskem nivoju zavaja in razočara (ne samo očara). Na pisatelj-skem nivoju je, kot se za pisatelja spodobi, permanentno potrje-vanje njegovega pisateljskega ega. Saj, zakaj pa ne. Dober pisatelj pač uspeva tudi zaradi naivnosti bralcev, mar ne? Ali je nujno biti naiven ob branju te knjige, izdane pri založbi Modrijan, samo zato, ker od nas tako zahteva njen direktor, pa dvomim.

Tudi drugi nivo ocenjene knjige je naiven, učiteljsko naiven – uspešnost odnosov med ljudmi reducira na razumevanje, pogovore, na njegovo delo itd. –, kar vse pomaga, samo tako dobrih rezultatov, kot si jih avtor pripisuje, ne daje. Recept, ki ga implicitno ponuja bralcem ob vseh tegobah mladih, ob vseh bridkosti h, je samo po-vr inski, pisateljski in učiteljski. Zato knjiga tudi razočara.

Bogsigavedi zakaj je opomba o prelomljenem penisu gospoda Ne ovi a tako prizadela. Zakaj sem jo opazil kot takšno jaz, ki sem knjigo recenziral, bo ostalo skrivnost med nama in tudi med bralci. Edina skrivnost, ki ni več skrivnost, pa je, da je ovitek grd in bedast. Bistvo knjige Daniela Pennaca * olske bridkosti* ni se nja gozdov ali kakšen pedagoški vetrolom, pač pa ljudje, njihove po-dobe in silhuete, sence senc itd. Vendar direktorju in uredniku in oblikovalcu ne bom več pomagal. Ovitek je negativen oblikovalski izdelek. Kljub delnemu razočaranju, ki ga vzbuja knjiga Daniela Pennaca * olske bridkosti*, izdana pri založbi Modrijan (zadnja po-novitev in navajanje), katere direktor je gospod Branimir Ne ovi , si tako slabega ovitka knjiga res ne zasluži.  e bi na sejmu knjig podeljevali  e kakšne limone za oblikovanje, bi bil zagotovo med nominiranci.

Torej: gospod Ne ovi , direktor založbe Modrijan, ki izdaja knjige, s svojo intervencijo uspešno loputa z zaprtimi vrati. Tokrat sem ga podprl z odgovorom in samo na rahlo potrkal nazaj. Naslednji  bom,  e bog da  e kakšno mo nost, njegovo direktorsko intervencijo in domnevno užaljenost mirno spregledal.

Dušan Merc

SRBSKI FILM: GROUND ZERO

ANA LASIĆ

Pisati o *Srbskem filmu* ni lahka naloga. Prav tako ni bilo lahko pisati scenarij zanj in ga snemati. Mnogim ni bilo lahko, ko so ga gledali. Mnogi si ga niso upali ogledati. V Srbiji že nekaj časa ni lahko živeti in ta čas traja neskončno dolgo. Za nekoga, ki je star med petindvajset in trideset let, skoraj od začetka zavedanja svojega obstoja.

Tisti, ki so film videli, so se nanj pogosto burno odzvali: bili so žalostni, prizadeti, prestrašeni, številni so bili jezni, govorili so, da bi morali avtorje zapreti, da bi jim bilo treba prepovedati ukvarjati se s filmom, da jim ne bi smeli dati denarja zanj ... Njihovega besa nisem razumela, ker so film posneli z denarnimi sredstvi zasebnikov, razumela pa sem njihove frustracije, saj sem jih občutila tudi sama. Zaplet je – in to je najmanj, kar lahko rečemo – šokanten. Deloma se strinjam tudi s tistimi, ki se sprašujejo, kje so meje etike v umetnosti. Po pravici povedano, poznam tudi par ljudi, ki so ob filmu ostali ravnodušni. Tudi z njimi imam nekaj skupnega. Najbolj pa se poistovetim s tistimi, ki so bili žalostni.

Nič skupnega nisem imela z ljudmi v Srbiji, ki nikoli niso obsodili vojne in nikoli niso rekli, da bi nekomu bilo treba prepovedati ukvarjati se s politiko ali da mu vsaj ne bi bilo treba dati denarja. Takšne ljudi je še vedno najti v Srbiji, in to več, kot bi jih bilo po parametrih civilizacijskih norm mogoče prenašati. Mislim, da z njimi tudi avtorji *Srbskega filma* niso hoteli imeti nič skupnega.

Največ pa je takih, ki so se tako navadili, da je življenje v Srbiji težko, da so že otopeli. Ne čutijo, da ne bi zblazneli, ne vidijo, da jim ne bi bilo treba priznati svoje nemoči, spijo in, kot je videti, se najraje sploh ne bi prebudili.

Iz zanesljivih virov vem, da avtorji *Srbskega filma* dobro vidijo, da veliko čutijo in da so zaradi tega zelo malo spali. Mislim, da so prav zato naredili *Srbski film*, film o posiljevalcih in posiljenih, da se ne bi več počutili posiljene; film o zombijih, da sami ne bi bili eni od njih ... film o resničnosti šovu, da sami ne bi pristali v njem. Ta srbski krik, ki presega filmske okvirje, je klic na pomoč in budnica, je atomska bomba, ki ruši celotno kinematografijo, je katarza, ki je srbski narod v resničnosti nikoli ni doživel. Niti takrat, ko so ubili Đindića!!!!!!

Ta film uspavanim in slepim razbija možgane in razpira oči, da bi spregledali, tolče po njihovih najdražjih, da bi se odzvali, sedež v malomeščanski kinodvorani jim spreminja v čeber, poln izbruhanega žolča, v katerem se utapljajo. Na kratko: prevrača vse norme videnega in nevidnega, da bi se vprašali ... da bi se izrekli, da bi zavzeli stališče: »Če je samo delček tega, o čemer govori ta mularija, resničen ali če obstaja vsaj nekdo, ki resnični svet okoli sebe doživlja tako – da je vse prostitucija, da so vsi v tej državi zvodniki, da bi za majhen denar prodali celo lastnega otroka za seks in da so cele generacije splavili, še preden so se rodile –, ali naj se takoj ubijem ali naj najprej pobijem vse okoli in potem še sebe?«

Vojna je zahtevala svoje žrtve, tranzicija prav tako. *Kmetije* in *Veliki bratje* nas pozdravljajo s televizijskih zaslonov, neokus in banalizacija resničnosti presegata pomen katerekoli umetnosti, dogaja se degeneracija generacije. Mladi politiki v karirastih srajcah so videti, kot bi vstali izza bančnega okenca v reklamah, ki daje

Vtipkajte »srbski film« v katerikoli spletni brskalnik in med zadetki ne bo skoraj nobenega srbskega filma razen – *Srbskega filma*. Zemlja je dobro preorana.



pojem uspešnosti na piedestal vseh kozmičnih vrednot. Duhovna pornografija je nacionalna meditacija. Še vedno se prodajajo samo cigarete, alkohol, droge, hamburgerji in zdravila. Novinarji so slišati kot napihljive seksualne lutke, ki se jim je pokvaril ventil. Ne vsi, skoraj vsi. Še vedno največ dobička ustvarjajo stavnice in lekarne. Hrana ni več zdrava tako kot nekoč. Pa tudi dražja je kot v Sloveniji. Govorim o stanju leta 2011. Srbija, glede na vse, sploh ni rabila krize. Saj bo bolje, pravijo. In res je veliko bolje, kot je bilo včasih. Toda če sem iskrena, v to nisem ravno prepričana. Proces, ki se je začel že davno, se ni nikoli ustavil, je mutiral, a ni odmril. Potrpeti je eno, zavihati rokave pa drugo. Seveda, vedno se lahko odločite ali pa ste mladi, urbani in lepi. Lahko se tudi odločite, da boste nesrečni. Lahko pa posnamete film, če vam država za to nakloni denar. Lahko ga posnamete tudi z lastnim denarjem. Če ga seveda imate. In če premorete dovolj poguma.

Rane so posneli leta 1998!!!!!!

Ne vem, kaj vse so posneli odtlej. Vem, a ni pomembno. Enako nedefinirano je, kot je nedefinirana celotna družba, enako banalno je, kot je banalna resničnost. Srbski film se je v zadnjem desetletju, tudi kadar je bil z obrtniškega stališča solidno narejen, kar je bila prav tako redkost, spremenil v eskapizem, vrnitev v stare dobre čase, ki – roko na srce – kljub vsemu zaudarjajo po zatohlem. Ena od priljubljenih serij v Srbiji ima naslov *Selo gori a baba se češlja* (Vas gori, babnica pa se na to požvižga).

Številni so se požvižgali ... Film ni in ne sme biti eskapizem. In ni samo igrčkanje. *Srbski film* je, o tem sem prepričana, tudi odgovor na močnost kinematografske vode, v kateri se je dolgo časa plavalo, ne da bi kamorkoli prišli. Zato je vzvaloval onkraj srbskih meja. Ker je iskreno in intimno odgovoril na zgoraj popisano stvarnost, in to brutalno odkritosrčno. Odgovoril je na zgoraj popisano mlačnost v umetnosti, in to po najboljših močeh. In če nekdo s talentom naredi nekaj po resnici in iz srca, se ljudje preprosto morajo odzvati. Vsak po svoje.

Zaradi česa se ljudje še odzivajo na ta film in kateri parametri so temelj kontroverznosti, ki ta film poganja?

Najprej je manifest, čeprav je cilj film.

Marketing je neločljiv del resnice.

Metafora oblikuje realnost.

Žanr prebujata zavedanje o realizmu.

Posttravmatski stresni sindrom je vojna napoved travmam.

Filmski prvenec z vsemi svojimi prednostmi in pomanjkljivostmi si jemlje pravico, da menja smer kinematografije.

Filma ni financirala država, ukvarja se s tako imenovano trash tematiko, v vseh ozirih pa je videti kot izdelek mainstreamovskega Hollywooda.

V njem igra prva liga igralcev srbske mlade generacije, čeprav je vsaka vloga dovolj tvegana, da bi lahko ogrozila celotno njihovo nadaljnjo poklicno pot. Nekatere vloge pa so najboljše, kar so jih doslej odigrali.

Groza, ki na začetku zajame gledalce, je v tem filmu samo sredstvo, pot je triler, cilj pa dosežena drama.

Eksplisitnost brutalnosti, s katero je film prežet, in dobesedna simbolika, zaradi katere se ljudje jezijo, sta pravzaprav žalostni, katarzično se prelivata v sam film in puščata gledalca, naj si to hoče priznati ali ne, v stanju nedolžne čistosti, v katerem je dovzeten za nekaj novega.

Film je izraz upora, a je predvsem žrtev. *Srbski film* je namenoma narejen tako, da bi uničil srbski film. Vse, kar je v zadnjem času veljalo za srbski film, je zdaj mrtvo. Vtipkajte »srbski film« v katerikoli spletni brskalnik in med zadetki ne bo skoraj nobenega srbskega filma razen – *Srbskega filma*. Zemlja je dobro preorana.

Film v Srbiji je mrtev, živel film!

Hvala scenaristu Aleksandru Radivojeviću, režiserju Srdjanu Spasojeviću in celotni pogumni ekipi *Srbskega filma*, ki je nase prevzela tako težko breme.

In če sem zaradi česa žalostna, potem sem žalostna zato, ker je *Srbski film* sploh bilo treba posneti. Toda treba ga je bilo.

Zaradi nekega filma, ki šele prihaja, ki bo imel moč ne le za dokumentiranje, temveč tudi za spreminjanje resničnosti, pozneje pa, kot upam, tudi filma, ki mu v svojem prečiščenem filmskem jeziku ne bo več mar niti za resničnost, niti za to, od kje je, niti za beli svet, v katerega bo prišel. Štelo bo le to, kar je v sebi in na sebi: film brez predznakov, film kot svet.

Srbski film odpira vrata takemu filmu v Srbiji. ■

ANA LASIĆ je scenaristka in dramatičarka. Rojena je bila v Beogradu, zadnje desetletje večinoma živi v Sloveniji.

pogledi

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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

TRAVME SLOVENSKEGA KNJIŽNEGA TRGA

UROŠ GRILC

Program *Svetovna prestolnice knjige – Ljubljana 2010* je s posameznimi projekti precej razburkal dogajanje na slovenskem knjižnem in literarnem trgu, gotovo pa najbolj s projektom *Knjige za vsakogar*. Nepojmljivo, malone bogokletno je bilo pomisliti, da se lahko na slovenskem knjižnem trgu kakovostno in zahtevnejšo literaturo natisne v nakladi 8000 izvodov, se jo prodaja po ceni treh evrov in povrh vsega ne le v knjigarnah, temveč tudi v knjižnicah. A še bolj kot to bogokletje zlasti med založniki odzvanjajo javnosti transparentno predstavljene številke o prodaji posameznih naslovov, saj slovenski založniki tozadevno stavijo na transparentno netransparentnost in lahko o številu prodanih knjigah le ugibamo. Pravi presežek projekta *Knjige za vsakogar* je dvojni. Najprej v tem, da je to edini projekt in edina kampanja za promocijo knjige in branja, ki združuje vse člene verige knjige – založnike, knjigarne in knjižnice – z jasnim ciljem: dvigovati zavest o pomenu bralne kulture in spodbujati prodajo knjig. Drugi je izrazito vsebinski in zadeva kvantiteto kvalitete prodanih knjig.

KAJ SPOROČAJO ŠTEVILKE?

V kakšno okolje se je projekt *Knjige za vsakogar* pravzaprav umestil? Kontekst slovenskega knjižnega trga je na kratko naslednji: povprečna naklada knjig v letu 2009 je znašala 1543 izvodov na naslov, za področje leposlovja 1098 izvodov, povprečna cena knjige pa je bila 20,03 evra. Zahtevnejše leposlovne knjige s svojo naklado v povprečju ne presegajo številke 600 izvodov, to naklado letos javna agencija za knjigo še znižuje. Če smo po izposoji knjig v slovenskih splošnih knjižnicah Slovenci z 12,8 izposoj *per capita* letno v evropskem vrhu, smo s prodajo 2–3 izvodov na evropskem dnu. Število novo izdanih knjižnih naslovov v letu 2009 je znašalo 6586 izvodov, od tega 1765 leposlovnih del, med njimi 921 del slovenskih avtorjev.

Pomembno načelo projekta *Knjige za vsakogar* so redne evalvacije projekta, ki temeljijo na natančnih številkah prodaje posameznih naslovov po prodajnih mestih. Le tako bomo lahko o njegovih učinkih resno govorili in mu sodili. Govorica teh števil je naslednja: od začetka projekta 23. aprila 2010 do konca leta je izšlo 20 knjižnih naslovov, prodanih pa je bilo 75.497 izvodov knjig. To pomeni, da je bilo od skupne natisnjene naklade 160.000 izvodov prodanih 47,19 odstotkov naklade. Od skupno prodane naklade se je 65,8 odstotkov knjig prodalo v knjigarnah, 28,1 odstotka v knjižnicah, 4 odstotki v muzejih in 1,9 odstotka v ostalih kulturnih ustanovah. Najpomembnejša pa je naslednja numeričnost, to pa lahko z malce patetike opredelimo kot vsebinski presežek projekta *Knjige za vsakogar*: 7335 prodanih knjig Svetlane Makarovič, 7206 knjig Slavoj Žižka, 6942 Borisa Pahorja, 6744 Toneta Pavčka, 5509 antologije slovenskih pesnikov, 4597 Herte Müller itd. Vrhunski avtorji so našli pot do bralcev, in to v številkah, ki so impozantne, so desetkratnik, pri poeziji pa skoraj dvajsetkratnik siceršnjih naklad. Posebej je razveseljivo, da gre pri najuspešnejših knjigah za slovenske avtorje. Obstaja boljši način njihove promocije?

Posebno pozornost pri projektu pa gre nameniti knjižnicam. V tretjem obdobju se je za odstotek zvišala prodaja v knjižnicah, za dober odstotek pa se je znižala prodaja v knjigarnah. Če se omejimo zgolj na zadnje obdobje (september–december), je slika prodaje naslednja: 61 odstotkov knjigarne, 30 odstotkov knjižnice, medtem ko je prodaja na ostalih prodajnih mestih (muzeji in kulturne ustanove) celo presegla 8 odstotkov. Če prevedemo, knjižnice so prodale 21.230 knjig, od tega samo Mestna knjižnica Ljubljana 10.153 knjig. Sklepamo lahko, da je prodaja v knjižnicah in kulturnih institucijah konstantna oziroma celo v rahlem porastu,

Dosega cilja tega

knjižnega maratona je

povezana z vprašanjem

vztrajnosti in inovativnosti,

ki ju slovenski knjižni trg

potrebuje bolj kot kdajkoli,

ne glede na to, da se vsi

zavedamo njegovih meja.

V programu *Svetovna*

prestolnica knjige –

Ljubljana 2010 smo se

odločili, da s konkretnimi

projekti te meje

postavimo pod vprašaj,

jih ne jemljemo za okope,

temveč jih dojemamo

kot priložnosti, in da

iščemo nove razvojne

spodbude slovenski knjigi

ne navkljub tem mejam,

temveč zaradi njih.

medtem ko gre v knjigarnah v obratni smeri. Razlog za to gre nemara pripisati dvojemu: prvič temu, da se obiskovalci knjižnic in kulturnih institucij s samo možnostjo prodaje knjig v teh javnih prostorih spoznavajo na novo, po drugi strani pa tvegamo trditev, da gre pri obiskovalcih knjižnic in kulturnih institucij za širši krog bralcev, ki niso nujno tudi redni obiskovalci knjigarn in torej kupci knjig. Vsekakor je nesporno, da je obseg obiskovalcev knjižnic v primerjavi s knjigarnami bistveno večji, kar lahko grobo ponazorimo s primerjavo obiska največje slovenske knjigarne in največje slovenske knjižnice: Knjigarno Konzorcij je na zadnji dan januarja obiskalo okoli 600 ljudi, od tega jih je 415 kako knjigo tudi kupilo, Knjižnico Otona Župančiča pa 2316, ki so si izposodili 4238 enot knjižničnega gradiva. Uporabnike knjižnic torej še kako velja naslavljati s takšno kampanjo, ker jih je veliko in ker knjižnice obstajajo v številnih slovenskih krajih, ki knjigarne ne premorejo. Niso le največji kupec knjig in niso le temelj dostopnosti knjižničnega gradiva, knjižnice so premalo izkoriščeno okolje za promocijo knjižne produkcije. Povedano drugače, ključni faktor uspeha projekta *Knjige za vsakogar* je trdnost, obseg in razvejanost mreže prodajnih mest na celotnem območju Slovenije, ki ga knjigarne ne pokrijejo v zadostni meri, s knjižnicami pa se ta slika bistveno spreminja. Ta prodajna mreža projekta in torej zagotovljena »fizična« dostopnost knjig je ključna tudi za odločitve o nadaljevanju projekta, saj je ne gre razpustiti. Prav tako pa ne gre spregledati, da so nekatere kulturne institucije odlično prodajale knjige, med njimi Muzej in galerije mesta Ljubljane (302), Narodni muzej (364), Muzej na prostem Rogatec (322) in Kinodvor (1069).

Glede na rezultate projekta ni dvoma, da so ga bralci sprejeli in pričakujejo njegovo nadaljevanje. In projekt je bil od vsega začetka prvenstveno namenjen bralcu, ne založnikom, knjigarnarjem in knjižnicam. Nihče izmed vseh treh naštetih členov verige knjige znotraj projekta *Knjige za vsakogar* ni mogel v prvi vrsti staviti na svoj »naravni« legitimni parcialni interes, temveč ga je lahko zasledoval v drugem ali tretjem planu, vse pa je bilo podrejeno bralcu in javnemu interesu, ki je v ospredju te kampanje za promocijo knjige in branja, ki poteka na nacionalni ravni. Od tod neizbežne travme vseh treh naštetih členov knjižne verige, založnikov (knjiga po 3 evre in natisnjena v vsaj desetkrat višji nakladi kot sicer, zakaj se ukvarjati s tako nizkimi donosi iz prodaje, projekt ekonomsko ni donosen?!), knjigarn (zakaj dobivamo konkurenco pri prodaji knjig v knjižnicah, bodo kupci knjig sedaj še manj obiskovali knjigarne, bodo morda kupovali le še knjige po 3 evre in ne ostalih?!) in knjižnic (spada v knjižnično javno službo tudi prodaja knjig?!).

RES RAZVREDNOTENJE KNJIGE?

Še dva posplošena očitka smo lahko zasledili od začetka projekta, ki pa sodita v tako imenovano ideološko polje slovenske knjige. Prvi govori o »razvrednotenju knjige« zavoljo nizke cene. Ta očitek je zanimiv zato, ker enači ekonomsko ceno knjige z njeno metafizično vrednostjo in pravzaprav samemu sebi nastavi lice. Zna kdo odgovoriti na vprašanje, kaj je prava vrednost knjige? Je to 5, 10 ali 20 evrov? Ali pa je nemara knjiga razvrednotena tedaj, ko ne glede na svojo odličnost ne dočaka bralcev, ko pozabljena in spregledana porumeni in konča v mlinu? Morda je razvrednotena takrat, ko je sicer množično kupovana in brana, a ostaja nerazumljena in njena vsebina razumljiva le peščici posvečenih? In, če se malo ozremo po knjižni ponudbi, mar ni na voljo kar precej cenovno ugodnih knjig? Zelo spolzek teren, a bojim se, da to ni teren *Knjig za vsakogar*: odlične knjige in odlični avtorji so našli številne bralce. Založniki so se knjižni izdaj v projektu *Knjige za vsakogar* lotili s prepričanjem, da bodo uspešno zaprli finančno



FOTO MIHA FRAS

konstrukcijo tako s pridobljeno subvencijo kot s prihodkom od prodaje, in kot kažejo rezultati, se pri tem niso ušтели: edina razlika je, da projekt ne prinaša »običajnih« založniških dobičkov, toda vrednost promocije založnikov in njihovih programov je lahko zelo visoka, na daljši rok gotovo tudi ekonomsko zanimiva. Drugi očitek govori o tem, da projekt na dumpinški način ruši razmerja na knjižnem trgu. To je ob vseh resničnih ekonomskih motnjah zdrave konkurence, s katerimi je predeterminiran slovenski knjižni trg (prevlada ene založbe), ter ob kompleksnem sistemu subvencioniranja področja knjige (prevedeno: motnjah tržne dejavnosti z državnimi pomočmi) smela trditev, ki bi – če bi jo izrekovalci mislili resno – lahko hitro našla preverbo pri varuhu konkurence, ki obstaja zato, da tržne dejavnosti temeljijo na zdravi konkurenčnosti. A resno in s številkami: je realno pričakovati, da bo 21 naslovov temeljito in na kratki rok pretreslo knjižni trg s 6589 izdanimi knjižnimi naslovi letno (2009)? Lahko teh 21 naslovov resneje pretrese dogajanje na ožjem knjižnem trgu, se pravi na trgu knjig s področja literature, če je v letu 2009 po podatkih Nuka izšlo 1765 leposlovnih del s povprečno naklado 1098 izvodov? Težko.

Na prvi pogled bi lahko rekli, da so te travme nerešljivo breme celotnega projekta in da je njihova teža takšna, da bodo projekt prej ali slej zadušile. A rezultati projekta to v celoti negirajo. Te travme so *sine qua non* pogoj uspešnosti projekta, brez njih bi projekt padel oziroma ne bi zaživel, te travme so zagotovilo, da si nihče od členov verige knjige ne »lasti« projekta in da nihče od njih ne prosperira z lastnimi interesi. To pa je bistvo kampanje za promocijo knjige in branja, povezati vse člene s ciljem, da se dviguje zavest o pomenu kakovostne knjige. Ker so bili povrh vsega cilji projekta od vsega začetka kristalno jasni, je javni interes te kampanje zlahka utemeljiti in ga zagovarjati. Skratka, vse našteje travme so »duša« projekta, iz njih in zaradi njih je projekt *Knjige za vsakogar* izmerjeno uspešen.

Še nekaj se je pokazalo: projekt *Knjige za vsakogar* je nemara tudi zanimiv poligon za drzejše založniške in uredniške poskuse, kakršni so Graffit, čitanke Cankarjeve založbe in *Čarovnikov vajenec v stripu*. Zadnja dva sta brez dvoma uspela in sta pomemben signal založnikom glede prihodnjega oblikovanja, glede prvega pa bomo morali na rezultat še malo počakati. Projekt torej tudi s produkcijskega vidika vnaša na slovenski knjižni trg novo dinamiko, kar je lahko glede na njegovo siceršnjo okorelost in predvidljivost le dobro znamenje.

Ob vsem tem ne more biti dvoma, da glavni cilj projekta *Knjige za vsakogar* – promoviranje knjige in branja ter spodbujanje kupovanja knjig kot nepogrešljivega dela bralne kulture – pomeni tek na dolge proge, v tem trenutku smo pretekli morda prvi kilometer tega maratona. A start je uspel, saj na Slovenskem ne najdemo projekta na področju knjige, v katerem bi se založniki, knjigarne in knjižnice povezali za skupni cilj in torej pozabili na svoje parcialne

interese. Dosega cilja tega knjižnega maratona je povezana z vprašanjem vztrajnosti in inovativnosti, ki ju slovenski knjižni trg potrebuje bolj kot kdajkoli, ne glede na to, da se vsi zavedamo njegovih meja. V programu *Svetovna prestolnica knjige – Ljubljana 2010* smo se odločili, da s konkretnimi projekti te meje postavimo pod vprašaj, jih ne jemljemo za okope, temveč jih dojemamo kot priložnosti, in da iščemo nove razvojne spodbude slovenski knjigi ne navkljub tem mejam, temveč zaradi njih.

JUTRIŠNJA VSAKOGARŠNJOST

Mestna občina Ljubljana in Javna agencija za knjigo RS sta se na podlagi evalvacije rezultatov odločili, da s projektom *Knjige za vsakogar* nadaljujeta. Konec januarja je bil tako objavljen javni razpis, na katerem bodo izbrane nove kakovostne knjige, ki bodo v letu 2011 dostopne bralcem po vsej Sloveniji v knjigarnah, knjižnicah in nekaterih kulturnih institucijah.

Projekt *Knjige za vsakogar* je pokazal tudi določene slabosti, zato smo v razpisu spremenili nekatere parametre projekta, čeprav ostaja njegova filozofija enaka. To pomeni, da bo mesto tudi v prihodnje promoviralo projekt in izdane knjige in da bo ohranjena prodajna mreža knjigarn, knjižnic in kulturnih ustanov. Glavna sprememba pa bo večja fleksibilnost naklad, saj bodo založniki lahko pri kandidaturi izbirali med tremi kategorijami naklad, pet, osem ali dvanajst tisoč, pri čemer cilji razpisa z višino subvencije precej odločno privilegirajo višje naklade. Druga sprememba je cena knjige, ki bo skupaj z vračunanim davkom na dodano vrednot znašala 5 evrov. Glede na povprečno ceno knjige je ta cena še vedno zelo ugodna: založnikom in prodajalcem bo olajšala zapiranje finančne konstrukcije in s tem povečala interes založnikov ter posledično izboljšala ponudbo za bralce.

Rezultate novega javnega razpisa bo zgotovo zanimivo spremljati. Pred dobrim letom je bil projekt za marsikoga poln neznank glede delovanja celotnega sistema, v prvi vrsti pa je obstajal velik dvom založnikov, da je kakovostno knjigo ne glede na ugodno ceno mogoče prodati v nakladi 8000 izvodov. Ta uganka je danes razrešena, saj je projekt ponudil konkreten vpogled v drobovje slovenskega knjižnega trga ter vsem akterjem prinesel novo vedenje. Z vidika oblikovanja in načrtovanja založniških programov je to vedenje dragoceno, zato si na novem razpisu obetamo veliko zanimanje založnikov, večji nabor predlaganih kakovostnih knjig in zagadatelj še boljšo ponudbo za bralce. Prepričani smo namreč, da glede projekta *Knjige za vsakogar* obstajajo pomembne rezerve tako pri ponudbi knjig kot pri razvejanosti prodajne mreže, zato bo napor v tej smeri nujen.

Na koncu pa si moramo zastaviti vprašanje, kje bi lahko projekt tako založniki kot knjigarne in knjižnice še bolje izkoristili z vidika svojega interesa ali osnovnega poslanstva? Če smo namreč utemeljevali, da je pogoj uspešnosti kampanje za promocijo knjige in branja to, da temelji na parcialnih interesih založnikov, knjigarn in ne knjižnic, pa to ne pomeni, da ciljev projekta *Knjige za vsakogar* ni mogoče združiti z nekaterimi poslovnimi cilji posameznih subjektov. Lahko knjižnice s tem, ko so uporabnikom ponudile novo storitev, morda pridobijo tudi nove člane? Lahko knjigarne izkoristijo večji obisk na osnovi promocije projekta in ugodne kakovostne ponudbe knjig pridobijo nove kupce knjig? Lahko založniki preko izdanih knjig v projektu še izrazito promovirajo svoje založniške programe? Še več, lahko založniki po modelu *Knjige za vsakogar* oblikujejo model, ki bi temeljil na povsem komercialnem interesu? Lahko stanovska združenja (založnikov, knjigarn, knjižnic) ustvarijo lasten model kampanje za promocijo knjige in branja? Ali slovensko založništvo v tem trenutku potrebuje takšne kampanje, ki bodo spodbujale kupovanje knjig? Vprašanja za zaključek, ki še nima konca. ■

DR. UROŠ GRILC je načelnik Oddelka za kulturo Mestne občine Ljubljana, sicer tudi snovalke in organizatorke projekta *Knjige za vsakogar*.

KAMIONARJI (ALI SAGA O NOVIH MEDIJIH)

ROBERT LOZAR

Orwellov 1984 in Huxleyjev *Krasni novi svet* sta mogoče bistveni knjigi za razumevanje večine fenomenov sodobne družbe. Popolni nadzor na eni strani in kolektivna psihoza ali kar hipnoza na drugi sta referenci, s katerima lahko zelo natančno interpretiramo ključne nevralgične točke sodobne družbe.

Poleg orwellovskega vsevidnega velikega brata, ki ima dolgo, v religioznih pradaavninah osmojeno brado, se vse od začetkov industrializacije in postopne tehnicizacije v osončju prekrasnega sveta kot komet vrača navdušenje nad novimi tehničnimi napravami, ki meji na reakcije, ki jih v odvisnikih povzroča napoved nove doze, Huxleyjeve *some*. Seveda se tudi ta pojav napaja na arhaičnih, v prazgodovini zakodiranih gonih, a se je prav v zadnjih desetletjih spet nadvse burno razcvetel. Kot alge v Piranskem zalivu. V gotovo natančno predvidenih časovnicah se pred očmi novosti lačne javnosti pojavi *novi čudežni medij*, nova tehnična igračka, ki pri potrošnikih povzroča manično navdušenje, v katerega včasih zapadejo celo ljudje, ki bi jim pripisal več kritične distance. V tem krasnem svetu novega se njegovi, z zanosnim optimizmom prežeti akterji kar pogosto norčujejo iz tako imenovanih arhaičnih, tradicionalno-anahronističnih, analognih pojavov.

Naš internetni umetnik Vuk Čosić je v nekem intervjuju navrgel, da bodo tudi v intermedijskem novem svetu še vedno obstajali *sindikati jamskih slikarjev*. Kljub posmehljivemu odtenu zven njegove izjave ni bil cinično omalovažujoč, ampak bolj ironičen, skoraj dobronameren. Kot tipičnega predstavnika in podpornika Sindikata jamskih slikarjev (v ustanavljanju) pa me je takšna teza vseeno malce zbudila in me spodbudila k razmisleku o naravi medija v sodobni intermedijski umetnosti.

Ob besedi *medij* najprej pomislimo na množične medije, pa na zelo občutljive osebkke, ki komunicirajo z metafizičnimi prostori, zelo pogosto pa to besedo uporabljamo tudi na področju umetnosti. Medij je tako sredstvo, ki nam omogoča, da v mentalni in telesni prostor sprejemnika prenašamo na poseben način strukturirano informacijo, hkrati pa njegove lastnosti nedvoumno vplivajo tudi na sam proces strukturiranja sporočila. *Medij je sporočilo*, bi rekel guru sodobnih množičnih medijev. V neki radijski oddaji je mladi teoretik novih medijev tako izjavil, da je *internet izrazno sredstvo internetnega umetnika*. Takšna teoretska latovščina zveni učeno, a je žal napačna in zgolj priča, da si mladi teoretik svojega doktorata vsaj iz te teme ni zaslužil. Ko se denimo vprašamo, kaj je izrazno sredstvo pisatelja, je pravi odgovor gotovo *beseda*, in ne recimo nalivno pero ali računalnik, ki ga uporablja, ali srajca, v katero je pisatelj oblečen, ali založba, ki mu izda knjigo, ali knjigarna, v kateri jo lahko kupimo. Izrazno sredstvo slikarja je barva in ne trgovina, v kateri je kupil barve, ali galerija, v kateri obesi svoje slike, glasbenika zvoki in ne koncertna dvorana itd. Preprosto povedano: internet ne more biti medij izražanja, ker je zgolj infrastruktura, po kateri internetni umetnik pošilja pakete strukturiranih informacij, svoje *umetnine*. Medij *net-artista*, spletnega umetnika, oziroma njegovo izrazno sredstvo je specifični vmesnik, ki ga mora za sprejemanje njegovega umotvora imeti tudi sprejemnik: računalniški ekran, različne tehnične igračke oziroma pripomočki, ki si jih nataknemo na oči ali na okončine itd. Ko primerjamo medmrežje s starejšimi informacijskimi infrastrukturami, že brez poglobljene analize ugotovimo, da med njimi ni bistvene razlike. Internet je samo najsodobnejša različica poštnih distribucijskih mrež, ki uspešno delujejo že od pradavnine: neandertalski tekač, ki odhiti v tabor k sosednjemu klanu po pomoč pri razkosaanju mamuta, grški tekač, ki prinese sporočilo o zmagi Grkov pri Maratonu, konjenik, ki prenaša pisemske pošiljke, ladja, ki prevaža pošto, partizanski kurirček, ki v svoji torbici prenaša sporočila med sovražnikovimiasedami ... Čeprav je medmrežje gotovo kompleksnejše kot poštna infrastruktura ali partizanska kurirska distribucijska mreža, gre zgolj za razliko v *hitrosti* pošiljanja paketkov informacij. To je novost, ki jo prinaša internet. Trditi, da je internet *nov* medij izražanja, *nov*o izrazno sredstvo internetnega umetnika, je enako, kot bi rekli, da je slikarjevo izrazno sredstvo galerija ali muzej ali celo

Trditi, da je internet

nov medij izražanja,

*nov*o izrazno sredstvo

internetnega umetnika,

je enako, kot bi rekli,

da je slikarjevo izrazno

sredstvo galerija ali

muzej ali celo *kamion*,

ki prevaža njegove

slike.

kamion, ki prevaža njegove slike. Torej je internet zgolj *nov kamion* za prevoz informacijskih paketkov oziroma umetnin. Zelo hiter je in učinkovit, a še vedno *kamion*. In ko se ozremo na te razvpite *nove* medije, spoznamo, da jih večina sodi v ropotarnico zgodovine ali celo v kakšno prazgodovinsko jamo ... Računalniški ekran? Star že vsaj trideset let. Računalniška grafika in video? Približno petdeset let. 3D podoba? Več kot sto let.

Seveda je po svoje razumljivo navdušenje, ki ga sprožajo nove tehnične igračke – marsikatera je zares uporabna. Vendar je tudi tako učinkovita naprava, kot je elektronska knjiga oziroma bralnik, še vedno zgolj – *hitra* knjiga, ki lahko shrani veliko število knjig in jih tudi *hitro* priključ iz baze podatkov. *Brati* namesto nas ne more. Če to primerjam z mojim jamskim poklicem, je to tako, kot bi se pretirano navduševal nad novim čopičem ali novo tubo barve. Pred nekaj leti so prišle na trg oljnate barve, katerih vezivo je modificirano olje, ki ga lahko redčimo z vodo in se tako izognemo uporabi agresivnih eteričnih redčil. Velik napredek, revolucionarna sprememba! Tudi če bi bilo to res: je to *nov* medij? Da ne bo pomote: navdušujem se nad novim čopičem, novo tubo itd., ampak obenem se vedno zavedam, da s tem nisem še ničesar rešil, saj še slikati nisem začel! Adepti novih medijev pa vzneseno pleteničijo o krasnem svetu, in čeprav jim *jamarji* ne odrekamo legitimnosti izbire medija, se nam ob vsaki priliki pokroviteljsko posmehnejo. Empirija pa je kruta. Računalniki so tukaj že desetletja, prav tako internet, pa ni globalnih problemov, tragedij in katastrof na svetu nič manj, kot jih je bilo pred nastopom krasnega novega sveta. Kvečjemu več ... Demokracija se kljub idealni infrastrukturi, medmrežju, povsod po svetu oži, to lahko vsak opazi. Kdor ni državljan krasnega novega sveta oziroma kamionar, seveda ...

Tako kot vojaški konstruktorji in strategii navdušeno vedno znova izjavljajo, da bo novo, revolucionarno orožje res na hitro opravilo z vsemi nepridipravi – talibi in razne Al Kaide pa v smeh –, tudi verniki novih medijev vsakič zagotavljajo, da bo nova igračka tokrat spremenila svet, *zdaj bo pa res drugače, tokrat se bosta pa umetnost in družba res demokratizirali, preobrazili!* Ni mi jasno, zakaj ne dojemajo, da z novim kamionom ne rešiš problemov.

Ne dvomim v prednosti digitalizirane distribucije informacij, računalnik je gotovo izvrstno orodje za marsikatero, v analogni dobi duhamorno in utrujajoče početje, pa vendar mi je zaslepljeni optimizem, ki ga izražajo *prevozniki*, tuj. Kajti že površen premislek pokaže, da so najpomembnejše stvari, ki se nam zgodijo v življenju, in najosnovnejše potrebe, brez katerih pač ne gre, še vedno analogne, *jamske*, če že hočete: jamsko dihanje, jamski pogovori, jamska glasba, jamska literatura, jamski hoja in tek, jamski šport, jamski seks, jamsko prehranjevanje, jamska vznesenost nad naravo itd. Obstaja področje telesnosti, ki ga diskurzivnost ne doseže, ki ga jezikovna konstruiranost ne pokriva. To polje je slepa pega racionalnega in ga ne moremo digitalizirati. Iz njega izvira celotni univerzum jamskih dejavnosti sodobnega človeka, v njem pa se napajajo tudi vse tradicionalne umetniške prakse. Ampak to je že druga zgodba.

Nisem prerok, pa lahko z veliko gotovostjo napovem, da se bo na trgu kmalu pojavil novi vmesnik, novi generator računalniških podob, ki bo nekakšna kombinacija projektorja in holograma. Do prihoda naslednje novosti bo zaposloval pozornost gledalstva in izvajalcev in gotovo bo za distribucijo znova najprimernejši zdaj že stari, dobri internet. Ampak, ali bo že zgolj pojav novega medija poleg nadaljevanja *Sage o novih medijih* že kar dovolj, da bo nastopila revolucija, *tokrat zares, ampak res* ...? Menim, da ne. Vseeno pa v imenu novonastajajočega sindikata toplo pozdravljam njegov prihod in čeprav ne bo mesijanski, bo obogatil, razširil univerzum umetniških izraznih sredstev sodobnega umetnika.

Pred nami, jamskimi slikarji, je herojsko obdobje ustanavljanja sindikata, sindikalnih bojev za naše pravice, vi, dragi kamionarji, pa ga že imate, saj obstaja že od pradavnin, ko so bila kolesa še lesena: sindikat prevoznikov. To pa je tudi vaša edina prednost. ■

ROBERT LOZAR je slikar in samozaposleni v kulturi.

NEPRECENLJIVO

BOŠTJAN TADEL

Seveda je banalno, vendar pa cena nekaj le pove: po kar dolgem času bo v Sloveniji ponovno nastopila mezzosopranistka Bernarda Fink, v Argentini rojena in šolana ter na avstrijskem Koroškem živeča Slovenka. Njena kariera je trenutno v svetovnem merilu na najvišji možni točki: nastopa z najuglednejšimi glasbeniki v najbolj prestižnih koncertnih dvoranaх na svetu. Lahko bi sicer dolgo našteval, s kom vse je sodelovala, gre hkrati za everest in olimpske glasbe, a na tem mestu se zdi bolj zanimiv podatek, koliko stanejo vstopnice za njen recital s pianistom Anthonyjem Spirijem, ki ga bo imela v Mariboru. Štirinajst (14) evrov. Potem pa skoraj humoristično padajo na 13 za upokojence, 11 za invalide in 8 za mladino. To ni kakšna posebna redkost, tudi vsakoletna velika produkcija ljubljanske Opere v Cankarjevem domu v Ljubljani ne stane bistveno več: za Dvořákovu *Rusalko* so pred nedavnim računali od 28 (za premiero 30) do 15 evrov, seveda pa ne gre za pevko in pianista, temveč za veliko zasedbo s tujimi solisti, dirigentom in prenosom postavitve iz uglednega britanskega poletnega festivala *Glyndebourne*.

Zelo težko je vprašanje, kje je meja med dostopnostjo in snobizmom? Oziroma ali je dopustno, da denar postane bariera za umetniško doživetje? V Sloveniji smo glede tega dediči socializma, ki je enakost (tudi) v univerzalni dostopnosti do umetnosti postavljал kot najvišjo vrednoto. Razen najbolj razvpitih projektov v okviru Festivala Ljubljana in *Zlatega abonmaja* Cankarjevega doma so kulturne prireditve v Sloveniji sorazmerno poceni. Oziroma so v obvladljivem razmerju vrednosti približno dveh do petih vstopnic za kino. Z drugimi besedami: niso ne zares drage ne zares poceni. To je v tujini marsikje drugače: Dunajska državna opera parterne vstopnice prodaja tudi po 200 evrov in več, a za vsako predstavo je pri večerni blagajni na voljo več sto vstopnic za stojišče po 3 evre, toliko kot knjige, ki so izšle v okviru projekta *Knjige za vsakogar* oziroma Ljubljane kot svetovne prestolnice knjige. Tako je tudi, kadar – in to je pogosto – pojejo največji zvezdniki, le prej se je treba postaviti v vrsto. S tem je kultura hkrati v večji meri prestižna in bolj dostopna, kar je oboje lahko samo dobro.

Uprizoritvene umetnosti so v Evropi v precejšnji meri še vedno varno podprte z javnimi sredstvi. Izjema je likovna umetnost z razvitim kompleksnim spekulativnim trgom, ki ga že kakšni dve desetletji poosebljata galerist (in oglaševalski milijarder) Charles Saatchi – mimogrede, glede na to, kakšni ljubitelji kuharskih knjig smo Slovenci, poročen je z Nigello »as seen on TV« Lawson – in njegovo odkritje Damien Hirst, dogaja pa se, vsaj kolikor toliko vidni del, v avkcijskih hišah Londona in New Yorka. Seveda ima vzporedno realnost v velikih supergalerijah tipa Guggenheim in globalnih preglednih razstavah, kakršne so v Benetkah pa v Kasslu in še kje, ter v salonskem univerzitetnem okolju oziroma diskurzu. Ta tip kulture, ki se medsebojno oplaja s kapitalom, se počasi pojavlja tudi pri nas, lani se je ob stoletnici Zorana Mušiča denimo tudi širši javnosti pokazalo, da ima eden najbogatejših Slovencev Igor Lah ogromno zbirko njegovih del, katerih skupna vrednost sega nedvomno v več milijonov evrov.

Si predstavljate, da bi

ena tistih slovenskih

družin, ki so v zadnjih

dveh desetletjih toliko

obogatele, da si lahko

privoščijo pogrešiti

par milijonov evrov,

te vložila v radikalno

umetniško delo, ki bi

tako brezkompromisno

reflektiralo Slovenijo

danes, kot to naredi *Srbski*

film s Srbijo?

Zanimivo je to razmišljanje o umetnosti in denarju postaviti v povezavo z dvema odmevnima dogodkoma zadnjih tednov: prvi so vrenja v vrsti arabskih držav, drugi pa *Srbski film* režiserja Srdjana Spasojevića. Kaj se bo zgodilo v Egiptu, Jordaniji, Jemnu, Tuniziji, je še v veliki meri nepredvidljivo, spominja pa na dogodke ob koncu osemdesetih let v Vzhodni Evropi. Tako nas po svoje vrača v čase, ko je imela kultura radikalno drugačno funkcijo, kot je bolj ali manj sofisticirano preživljanje prostega časa. Spominjam se razstave risb Jana Fabra v Moderni galeriji leta 1990, kjer je med drugim na enem od izdelkov pisalo: *Art as cultivated boredom* – umetnost kot kultivirani dolgčas. (Hm, še pomnite, tovariši – *Dolgcajt?*) Kultura kot območje svobode, refleksije, gnusa – se pravi negativnih oblik tiranije, letargije, lepote. Drugo vprašanje je, koliko je kultura tudi v socializmu živela od državnih sredstev, a spodobilo se je, da je to skrivala in s svojim delovanjem problematizirala družbo in odnose v njej.

Zdi se, da je *Srbski film* obe zgodbi pripeljal do logičnega vrha: v filmu, ki je poln najbolj divjih prizorov sprevržene seksualnosti in nasilja, hitro zmanjka prostora za kultivirani dolgčas, če ga seveda vzamemo kot srhljivo metaforo popolnega razkroja srbske družbe in kulture z njo. Pogojno kajpak odpira vprašanje žanra, namreč ali je možno, da nekateri gledalci tega ne gledajo kot metafore, temveč kot ekstremni šoker, in kaj bi bilo treba narediti, da se omeji dostop (v nekaterih državah so najhujše prizore izrezali) do ogleda filma tistim, za katere naj bi (še) ne bil primeren. Seveda je v času univerzalne dostopnosti vsega na spletu to hotenje precej brezupno. Po drugi strani je fascinantno, da je film nastal z izključno zasebnimi sredstvi, tako rekoč gre menda za družinski projekt. Si predstavljate, da bi ena tistih slovenskih družin, ki so v zadnjih dveh desetletjih toliko obogatele, da si lahko privoščijo pogrešiti par milijonov evrov, te vložila v radikalno umetniško delo, ki bi tako brezkompromisno reflektiralo Slovenijo danes? Brezkompromisno v smislu popolne neodgovornosti, neinhibiranosti, ne le »v frisk«, kot prevajamo angleški »in yer face«, ampak tudi v želodec, v jajca, s škornji v glavo, po ledvicah in kamor pač še seže domišljija.

Zlasti Beograd je v zadnjih dveh desetletjih doživel kar nekaj resnih demonstracij, Milošević je bil odstranjen z oblasti pred več kot desetimi leti, a zdi se, da brezup ostaja. Po drugi strani se v Sloveniji nabira nezadovoljstvo zaradi gospodarske in vedno bolj tudi socialne krize ter zaradi nedoslednega soočanja z njo ter z vrsto nepravilnosti, ki so se nakopičile skozi leta. Seveda velikanska večina prebivalcev Slovenije živi bolje kot živijo v Srbiji ali Egiptu, ampak strah pred prihodnostjo narašča. Kaj bo z delovnimi mesti za študente, si bodo lahko privoščili družine, kaj bo s stanovanji, že s plačevanjem položnic? Za marsikoga so že knjige za tri evre nedosegljive, kaj šele vstopnica za Bernardo Fink ali *Rusalko* po 14 ali 15.

Ali je naloga kulture, da se loti teh vprašanj, ali naj se ukvarja z družbeno nadstavbo oziroma z bolj sofisticiranimi potrebami, kot sta hrana in streha nad glavo? Spomnim se, da je pred tedni nekdo zapisal, kako sram ga je zaradi neplačevanja gradbenih delavcev iz drugih držav, kar bi zlahka razširili na neplačevanje prispevkov za zdravstveno in pokojninsko zavarovanje za

zaposlene, pa na probleme plačilne nediscipline med pravnimi osebami, na nepregledne več deset- in celo stomilijonske posle z javnimi sredstvi – in smo spet naokoli pri neperspektivnosti mladih in negotovosti glede prihodnosti tudi starejših generacij ... Spomnimo se, protesti v Tuniziji so se začeli po samomoru univerzitetno izobraženega mladeniča Mohameda Bouazizija, ki ni mogel najti dela v svoji stroki, pa se je lotil prodaje zelenjave na ulici, oblast pa mu je zaplenila stojnico – in ker ni mogel več zaslužiti za življenje, si ga je vzel.

Ko zjutraj oddam mlajšo hčerko v drugi razred osnovne šole in ob nekaterih glavnih ljubljanskih vpadnicah hodim proti stavbi Dela, se v mesto zlivajo množice ljudi, vsi hitijo na delo, mravljišče gomazi. V šoli si prijazno kimamo z učiteljicami, z drugimi starši, ki bolj ali manj uspešno lovimo zadnje minute pred zvoncem, vsa ta dejavnost in dobronamernost je nalezljiva. Težko bi rekel, da se ljudje ne trudimo, da ne dajemo veliko od sebe. Da tako rekoč sabotiramo. Velika večina nas je pripravljena marsikaj narediti, da bi boljše živeli vsi mi, še toliko bolj pa naši otroci. In to tudi delamo, po najboljših močeh.

Veliko vprašanje pa je, če gredo vsa ta naša vsakodnevna prizadevanja v produktivno smer. Spomnimo se dolgo(deset)letnega Murinega umiranja na obroke: delavke in delavci so garali za (subvencionirane) minimalne plače, nazadnje pa ostali brez dela. Zadnje tedne spremljamo novice o podražitvah hrane.

Sociolog Urban Vehovar je napovedal, da se bo prek močnega voditelja v letošnjem letu v Sloveniji vzpostavila mehka oblika diktature. V Tuniziji in Egiptu smo videli, kako so se diktature zamajale. *Srbski film* nam kaže, kam diktatorji privedejo tudi nekoč povsem urbane družbe. Vprašanje 14 evrov za koncert Bernarde Fink ali milijonov za zbirko slik Zorana Mušiča ali treh evrov za *Knjige za vsakogar* postane nepomembno – odpre se vprašanje življenja družbe. In posameznika. Če se hočemo soočiti z revščino, grozno diktature in brezizhodnosti, se je treba resno vprašati, kaj narediti s to družbo. Od česa bomo živeli in kako bomo preživeli? To so za kulturo in za Slovenijo enako zavezujoča vprašanja kot tista, ki so bila zastavljena v 57. številki *Nove revije*: lepota in kultivirani dolgčas se začasno umikata v drugi plan. Koncert Bernarde Fink pa bo seveda enkratni dogodek, ki sodi v kategorijo – neprecenljivo. ■

pogledi

naslednja številka izide
23. februarja 2011

PROBLEMI

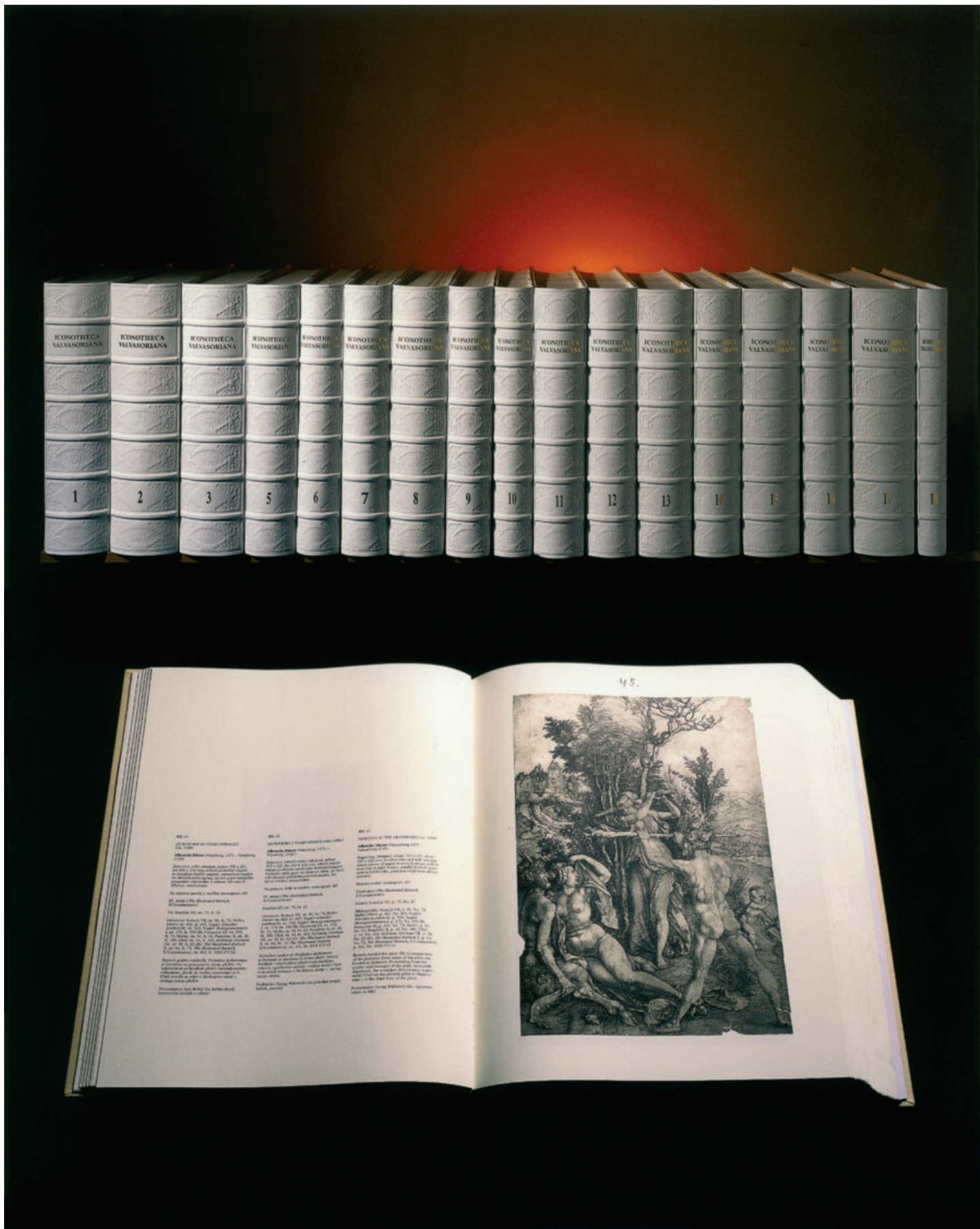
Kreativne
industrije,
kreativni
proletariat?

ZVON

Erazem
Rotterdamski
Humanist
novega veka

ZVON

Drevo in zvezda
Tomaž Pengov



ICONOTHECA VALVASORIANA je grafična zbirka Janeza Vajkarda Valvasorja (1641–1693), polihistorja dežele Kranjske in člana Kraljeve družbe v Londonu. Obsega sedemnajst zvezkov (četrti je izgubljen že od začetka 19. stoletja) s 7752 faksimiliranimi, znanstvenokritično obdelanimi grafičnimi listi in risbami evropskih mojstrov. Pomeni neprecenljiv slikovni vir 15., 16. in 17. stoletja; edinstven umetnostni spomenik svetovnega merila.

Cena: 15.000 EUR

Delo d. d., Dunajska 5, 1509 Ljubljana, f: 00386 1 47 37 504, e: aline.belinger@delo.si, t: 00386 1 47 37 566, m: 00386 41 677 212