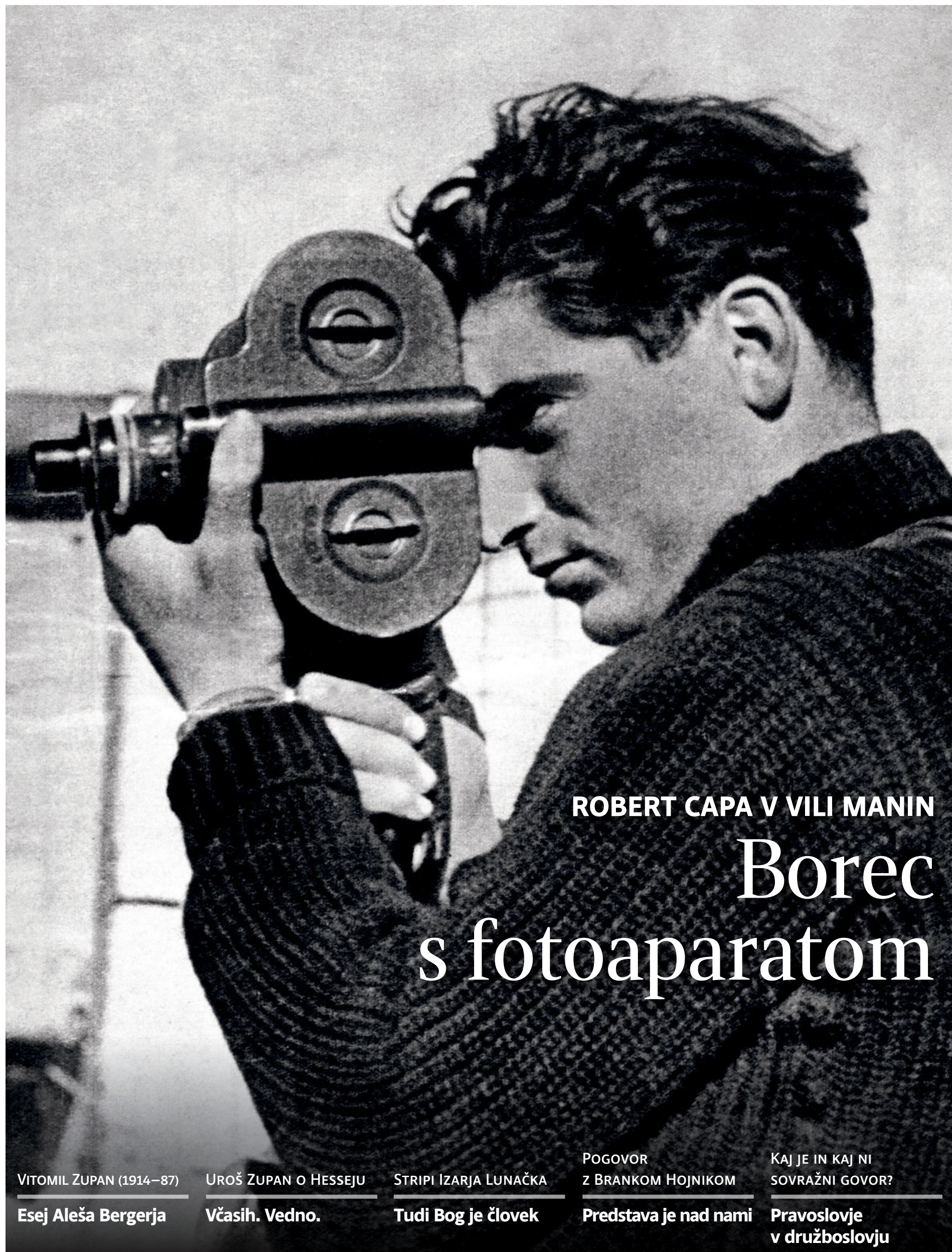




9 771855 874009



ROBERT CAPA V VILI MANIN

Borec s fotoaparatom

VITOMIL ZUPAN (1914–87)

Esej Aleša Bergerja

UROŠ ZUPAN O HESSEJU

Včasih. Vedno.

STRIPI IZARJA LUNAČKA

Tudi Bog je človek

POGOVOR

Z BRANKOM HOJNIKOM

Predstava je nad nami

KAJ JE IN KAJ NI

SOVRAŽNI GOVOR?

Pravoslovje
v družboslovju

Nova številka v prodaji!



POSEBNA NAROČNIŠKA PONUDBA:
Letno plačilo s 25 % popustom (10 številke) = 39 EUR – 25% = 29,25 EUR
Polletno plačilo s 15 % popustom (5 številke) = 19,50 EUR – 15% = 16,58 EUR

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



**DELO
DE
FACTO**

Naročnina velja eno leto in se po tem obdobju samodejno obnovi do vašega pisnega preklica elektronsko na naslov narocnine@delo.si ali na naslov podjetja Delo, d. d., Dunajska 5, 1509 Ljubljana.

**REVIJA
+ KNJIGA**
**Teh nekaj
dragocenih dni**

CENA: 8,99 EUR

Knjigo je možno kupiti na
izbranih prodajnih mestih.

4 LETO 2013 SKOZI BESEDE V POGLEDIH

6 DEJANJE

BRANKO HOJNIK, SCENOGRAF

ZVON

8 BOREC S FOTOGRAFSKIM OROŽJEM

Vladimir P. Štefanec si je ogledal retrospektivno razstavo Roberta Cape, ki po njegovem mnenju ni le dragocena priložnost za srečanje z opusom verjetno najslovitejšega fotografa vseh časov, ampak tudi odlična priložnost za neposreden vpogled v drobovje dobršnega dela 20. stoletja.



FOTOGRAFIJE ROBERT CAPE / INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY / MAGNUM PHOTOS

10 »ZELO VAŽNO JE PRITI NA GRIČ«

Tako se začneja *Menuet za kitaro*, po mnenju **Aleša Bergerja** najsilovitejše pisateljsko dejanje Vitomila Zupana in najboljši slovenski roman o partizanstvu in posameznikovi usodi v njem.



NASLOVNICA

Gerda Taro: Robert Capa, fronta pri Segovii; pozni maj, zgodnji junij 1937.

Gerda Taro (1910–37, roj. Gerta Pohorylle) in Robert Capa (1913–54, roj. Endre Ernő Friedmann) sta sredi tridesetih postala par v Parizu. Oba sta fotografije sprva podpisovala kot Robert Capa (ime sta si sestavila po filmskem režiserju Franku Capri, roj. Francesco Rosario Capra, 1897–1991), on je skupno ime obdržal do smrti, ona pa je v zadnjem letu življenja svoje spremenila z uporabo imena skupnega pariškega prijatelja, japonskega nadrealista Tara Okamota (1911–96).

11 TUDI BOG JE SAMO ČLOVEK

Izar Lunaček v svojih stripih »z neznosno lahko zmeša krščansko, antično in hindujsko mitologijo« in po oceni **Iztoka Sitarja** s takšnim pristopom razgalja pojave lažne morale v mitoloških zgodbah.

13 LITERATURA ODREZANIH JEZIKOV

V današnjem globaliziranem svetu je pomen narodne kulture večji kot nekoč. Še toliko večji pa je, kot piše **Marija Pirjevec**, če gre za kulturo manjšinske skupnosti, kakršna je skupnost slovenskega življa v Italiji.

14 SLOVANSKA VZAJEMNOST VČERAJ, DANES IN JUTRI

Slovaki in Slovenci imamo poleg težav s podobnostjo lastnega imena skupno tudi zadrego, da smo oboji večino preteklega stoletja preživeli v večnacionalnih državah, v katerih so (vsaj številčno) prevladovali drugi. Imamo pa tudi lepe skupne spomine, piše **Andrej Rozman**.



16 DIALOGI

V ANIMIRANEM FILMU LAHKO URESNIČIŠ VSE

Patrice Leconte, francoski filmski režiser



18 RAZGLEDI

RADO PEZDIR - PAUL KRUGMAN: Ustavite to krizo takoj

18-19 KRITIKA

KNJIGA: Tone Partljič: Pasja ulica (Žiga Rus)

KINO: Volk z Wall Streeta (Denis Valič)

KONCERT: Georg F. Händel: Mesija (Stanislav Koblar)

KONCERT: Oranžni 4. Orkester Slovenske filharmonije (Stanislav Koblar)

20 ESEJ

UROŠ ZUPAN: VČASIH. VEDNO.

22-23 BESEDA

ANDRAŽ TERŠEK: Kaj je in kaj ni sovražni govor?

KAJA KRANER: Prožni nomadi med avantgardo in mainstreamom?

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 5, številka 1

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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.

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

Leto 2013 skozi besede v Pogledih



EDUARD MILER, GLEDALIŠKI REŽISER, 9. JANUARJA (O PROBLEMU, KI STA GA IMELA TAKO HAMLET KOT SODOBNI INTELEKTUALCI)

Hamletov problem je tudi v tem, da ne najde smisla v popravljanju sveta, za katerega reče: »Lopovi smo vsi, nobenemu ne verjemi.« Hamlet ne najde globljega motiva, da bi se zares lotil »popravljanja sveta« in ga tudi uresničil. Defetizem intelektualcev je pogost simptom našega časa, morda največja bolezen.



DOROTA MASŁOWSKA, POLJSKA PISATELJICA, 13. MARCA (O POTROŠNIŠTVU IN KONCU SVETA)

Sem prestrašena in navdušena nad potrošništvom hkrati, gre za mešanico strahu in odvisnosti od nakupovanja in prehranjevanja v znanih restavracijah, priznam, da sem kritik in žrtev v eni osebi. Rada opazujem potrošniške navade, saj menim, da bo konec sveta prišel skozi ta vrata.



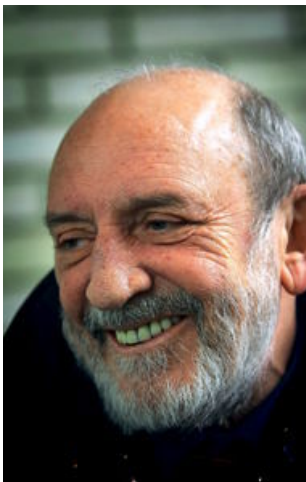
GORAZD KOCIJANČIČ, FILOZOF, 13. FEBRUARJA (O SOCIALNI DRŽAVI)

Institucije evropske socialne države so le povnjenje sekulariziranega krščanskega etosa in zlasti razumevanje osebe, slehernega človeka kot božje podobe, ki ima neprecenljivo vrednost. Zato se pri nas še vedno živi bolje kot na Kitajskem ali v Severni Koreji, v Indiji ali na Japonskem.



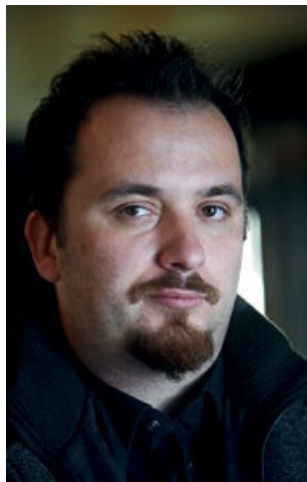
OLIVER FRLIĆ, HRVAŠKI GLEDALIŠKI REŽISER, 27. MARCA (O REVOLUCIONARNIH VZGIBIH IN IDEALIZMU NAŠEGA ČASA)

Verjamem, da je v naši domišljiji še vedno živa sposobnost za snovanje pravičnejšega družbenega sistema. Mogoče ga nikoli ne bomo uresničili, ampak ne smemo se odreči ambiciji, da bi ga ustvarili.



UMBERTO GALIMBERTI, ITALIJANSKI FILOZOF, 13. FEBRUARJA (O SOLIDARNOSTI, KI SE RAZVIJE LE, ČE NISMO SAMOZADOSTNI)

Upajmo, da bomo bolj obubožali. To bi bila naša odrešitev in to je vse, kar lahko rečem.



MATEVŽ LUZAR, FILMSKI REŽISER, 27. MARCA (O FILMU KOT OLIMPIJSKI DISCIPLINI)

Najprej potrebuješ vajo, kvantiteto, da lahko iz filma v film rasteš in postajaš vedno boljši. Pri nas pa se to trenutno dela tako, kot da bi šel športnik na vsake štiri leta na olimpijske igre, vmes pa ne bi bil na nobenem svetovnem prvenstvu.



ALEŠ NOVAK, DIREKTOR JAVNE AGENCIJE ZA KNJIGO, 13. MARCA (O PRIHODNIH UKREPIH JAK)

Kljub temu se soočamo z relativno visokim številom izdanih knjig in posledično nizkimi subvencijami; na tem področju bo JAK gotovo ukrepala v smeri zmanjševanja prevelike razpršenosti sredstev, ki prizadene ustvarjalce in založnike, končno pa tudi bralce.



EMMANUEL VILLAUME, FRANCOSKI DIRIGENT, 24. APRILA (O NACIONALNEM INTERESU V SLOVENSKE KULTURI)

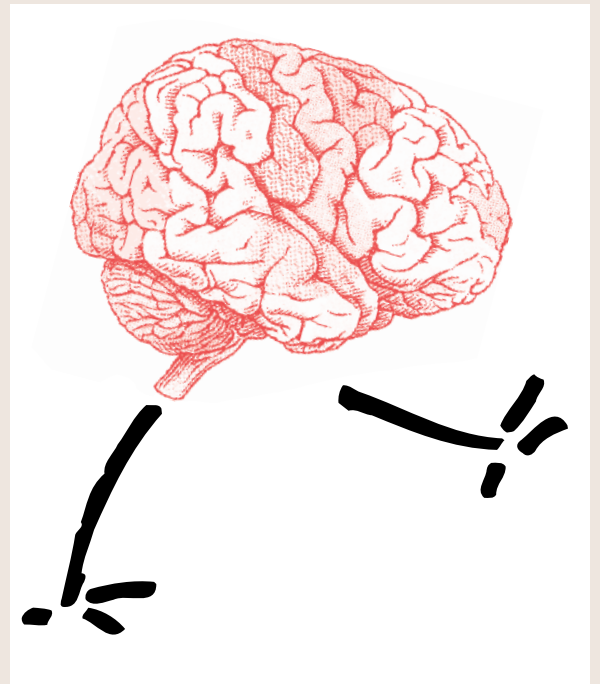
Mislim, da bi bilo dobro, če bi obstajala jasna merila, kaj je res nacionalno in celo mednarodno pomembna kulturna dejavnost, kaj pa je bolj modno ali generacijsko napenjanje mišic.



FREDERICK WISEMAN, AMERIŠKI FILMSKI REŽISER, 13. MARCA (O SPREMINJANJU OBRAZA AMERIŠKE DRUŽBE)

Danes ni več mogoče spregledati, da Združene države niso več dežela bele večine. Že če pogledate moje zadnje delo, filmski dokumentarec o univerzi Berkeley, boste videli, da so na njej med študenti in osebjem univerze belci v manjšini.

Prvih 5 ...



REFORMA ZOPER BEG MOŽGANOV

V Cankarjevem domu v Ljubljani so na predvečer izida te številke odprli bienalno razstavo Društva oblikovalcev Slovenije, tokrat na temo ReForma. Razlaga odločitve zanjo gre takole: »Forma je oblika, vidna pojavnost, upodobitev ali konfiguracija objekta. Drugače povedano, forma je lahko odgovor na vprašanje 'kako'. Kaj, če je obstoječa forma neustrezna ali če ne predstavlja tiste dodatne vrednosti, ki jo upravičeno pričakujemo? Odgovor je REFORMA.«

Na razstavi bodo predstavljena dela petindvajsetih avtorjev članov Društva oblikovalcev Slovenije (ki jih je izbrala strokovna žirija v sestavi Nina Bavčer, Katjuša Kranjc, Matjaž Deu, Primož Fijavž in Hermina Kovačič), dobitniki nagrad na natečaju Reformator in Branko Uršič kot prejemnik nagrade za življenjsko delo.

Nekoliko paradoksalno pa je na vabilu na otvoritev tudi avtorska parafraza lastnega plakata za svetovni kongres lutk UNIMA (kjer je bila Slovenija prvič upodobljena kot kokoška) oblikovalke Maje Gspan. Gspanova je grafiko *Beg možganov*, 24 opremila z naslednjo razlago: »Pred 24 leti je Slovenija na svojih kurjih nožicah pobegnila iz balkanske države in po lastni pameti pohitela Evropski uniji naproti. V starosti in z znanjem bolonjskega magistranta naj najdba zrna na domačem dvorišču ne bo le stvar naključja!«

Razstava bo odprta do 2. februarja.

KAJ POČETI S FIZIKI IZ HLADNE VOJNE?

Leta 1961 so *Fiziki* (*Die Physiker*) švicarskega dramatika Friedricha Dürrenmatta (1921–90) posredno govorili o nevarnosti uničenja sveta z jedrsko vojno. Danes svetu grozijo drugačne katastrofe, od okoljskih do novokomponiranih geopolitičnih in ne nazadnje metafizičnih. Kako se bo ob stoletnici prve svetovne vojne obnesla igra iz časa hladne vojne, bo še zlasti zanimivo v primerjavi s septembrsko premiero v Mestnem gledališču ljubljanskem, *Prizori iz junaškega življenja meščanov* Carla Sternheima, nastalih tik pred izbruhom prve vojne, ki je v režiji Aleksandra Popovskega ter z Juretom Henigmanom in Matejem Pucem v nosilnih vlogah komaj verjetno neposredno spregovorila o našem času.

Dürrenmattova igra je narejena po pravilih klasične kriminalke, mojstrsko uporablja elemente komedije in srhljivke, skozi vse to pa v virtuozni prispodobi spregovori o temeljnih vprašanjih časa in vloge posameznika v njem. Gre torej za umetnost, ki s široko razumljivimi sredstvi govori o zelo zahtevnih rečeh, pri tem pa nič ne izgubi ne pri svoji globini ne teži. Zanimivo bo videti, kako se bo s to mojstrovinjo odrezal Boris Kobil, *homme de théâtre* mnogih talentov, a tudi mnogih zadolžitev; seveda pa je tokrat delal z izjemnim igralskim ansamblom MGL



... prihodnjih 14 dni

na čelu z Urošem Smolejem kot pacientom Newtonom, Gašperjem Tičem kot prav tako pacientom Einsteinom in Borisom Ostanom kot dejanskim fizikom Möbiusom v nosilnih vlogah. Predpremiera bo že 9. januarja, nato pa že do konca meseca več kot deset ponovitev, med njimi 14. januarja tudi bralna.

GLUHI IN SPREGLEDANI?

Današnji svet je ukrojen po meri mladih in lepih, zmornih in pametnih, prikrajšani in od rojstva drugačni so odrinjeni na rob. Vsak človek je enakovereden član družbe, ki se mu je treba posvetiti. Toda »tudi svet ljudi, ki so gluhi, ni drugačen, je le svet s posebno značilnostjo, kjer oči postanejo sluh ter roke govor,« sporočajo prireditelji dogodka, na katerem se bo mogoče spoznati z zgodovino izobraževanja gluhih ljudi v Sloveniji, z njihovim položajem v družbi, pristopom, kakršnega je pravilno ubrati do njih, in se naučiti nekaj osnovnih krenenj znakovnega jezika. To se bo zgodilo v petek, 10. januarja, ob 16. uri, v Glazerjevi dvorani Univerzitetne knjižnice v Mariboru. Projekt *Svet gluhih in naglušnih, spregledan svet?* je projekt Danuške Breznik, ki ga sofinancira Lokalni sklad za mlade z idejami pod okriljem Mladinskega kulturnega centra Maribor, sodeluje pa tudi Društvo gluhih in naglušnih Podravja Maribor, ki letos praznuje 85-letnico obstoja.

OB STOLETNICI ROJSTVA VITOMILA ZUPANA

Vitomil Zupan bi 18. januarja praznoval sto let. Če bi bil živ – pa je umrl leta 1987 v 73. letu. Po današnjih kvantitativnih standardih, ko je devetdeset že skoraj povprečna življenjska doba, je bilo njegovo življenje kratko, a po kvalitativnih merilih ni dvoma, da je zaznamoval 20. stoletje na Slovenskem tako s svojim književnim opusom kot s svojo večkrat škandalozno osebnostjo. Po izobrazbi gradbeni inženir, po poklicu samostojni pisatelj (čeprav je po vojni nekaj let zasedal tudi funkcijo kulturnega urednika na Radiu Ljubljana), po prepričanju boem in svobodomislec, po slogu in obravnavanih tematikah primerjan tudi s Henryjem Millerjem, je v mladosti veliko potoval in – kar je morda manj znan podatek – medtem opravljal tako eksotična dela, kot so kurjač na britanski ladji, učitelj smučanja v Bosni, pleskar v Franciji, poklicni boksar in postavljaec strelovodov. Razstava v NUK ob stoletnici Zupanovega rojstva, ki jo bodo odprli 16. januarja, bo bržčas osvetljevala resnejše plati njegovega življenja in dela, na ogled pa bodo menda tudi nekateri predmeti, ki jih je veliki književnik uporabljal v zaporu, kamor je bil pahnen kot politično nezaželen in neuglašen s povojno oblastjo. Dva dni pred odprtjem razstave v NUK, 14. januarja, bo predstavitev knjige o Zupanovem življenju in delu *Važno je priti na grič*, ki bo izšla pri Mladinski knjigi (v ljubljanski knjigarni Konzorcij bo 8. februarja dan, posvečen Vitomilu Zupanu). Nadalje Študentska založba v zbirki Beletrina pripravlja ponatis njegovega romana *Komedija človeškega tkiva*, založba Pivec pa sestavlja antologijo Zupanove proze, ki je bila objavljena samo v revijah ali sploh še ne objavljena. Vprašanje, kaj bi na to slavljenje porekel Zupan, se zdi nekoliko klišejsko, pa vendar o odgovoru lahko sklepamo iz enega njegovih citatov: »Odlikovanja in sramotenja prihajajo kot gosi v vrsti.«

ECKMAN V CANKARJU

Chris Eckman je ameriški pevec in tekstopisec iz Seattla, ki si je uveljavil kot *frontman* skupine The Walkabouts, ki je imela najbolj predane oboževalcev ne v ZDA, temveč v Evropi. To je bilo v osemdesetih in Eckman od leta 2002 živi v Ljubljani. Slovencem je morda še najbolj znan po uglasbeni in v angleščino prevedeni poeziji Daneta Zajca, ki je izšla na zgoščenki *The Last Side of The Mountain*, Eckman pa se je vsa ta leta glasbeno udejeval tudi onkraj slovenskih meja, denimo v projektu Dirtmusic, kjer je sodeloval s tuareško zasedbo Tamikrest. Na odru v klubu CD bo nastopil 21. januarja, ko bo prvenstveno predstavljal svojo novo ploščo *Harney County*, in to ob spremljavi Žige Goloba na kontrabasu.



NADJA FURLAN ŠTANTE, SODELAVKA ZNANSTVENORAZISKOVALNEGA SREDIŠČA UNIVERZE NA PRIMORSKEM, 8. MAJA (O ENAKOSTI MED SPOLOMA)

Pri reševanju enakosti spolov gre predvsem za dokončno sprejemanje sebe, ne skozi materialistično manifestacijo moči in ega, temveč skozi razvoj našega duhovnega bitja. Človek, ki doseže zdravo raven samozavesti, postane v nekem smislu pozitivno feminističen.



EDVARD KOVAČ, FILOZOF, TEORETIK IN ESEJIST, 22. MAJA (O RADOSTIH STAROSTI)

Smo na prehodu. Tako kot je v nekem trenutku življenja normalno, da v starosti nastopi bolezen ali odsotnost dimenzije zdravja in se temu ne čudimo, tako se mi zdi, da naša družba prihaja v svoj starostni trenutek, kjer mora postati normalno, da zaživiš skromnejše življenje, ki omogoča drugačna bogastva.)



ROBERT MENASSE, AVSTRIJSKI PISATELJ IN ESEJIST, 12. JUNIJA (O TEM, DA JE PO »POVSEM ČLOVEŠKIH POTREBAH PODOBEN ČLOVEKU V AVSTRIJI, NA PELOPONEZU ALI KJE DRUGJE«)

Nacionalna identiteta je popolna fikcija. Le koliko ima delavec več skupnega z ženo svojega delodajalca v svoji državi kot z ženo delodajalca v tuji državi? Saj to je groteskno.



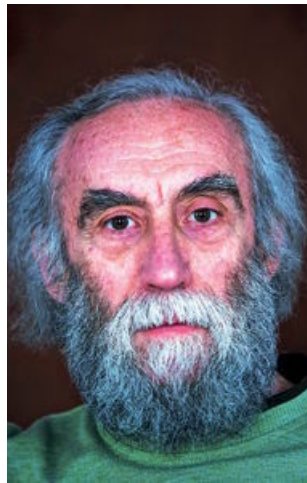
JELENA FANAJLOVA, RUSKA PESNICA IN NOVINARKA, 26. JUNIJA (O VLOGI POEZIJE V SODOBNI RUSKI DRUŽBI)

Zdi se mi, da ljudje v Rusiji še vedno hočejo pisati pesmi, o tem lahko sodimo po številnih spletnih straneh, ki so nastale zaradi osebnih iniciativ. Toda danes ima poezija močne medijske tekmece. Pesnica Jelena Fanajlova ne more tekmovati z medijsko menedžerko Margarito Simonjan, glavno urednico propagandnega kanala Russia Today.



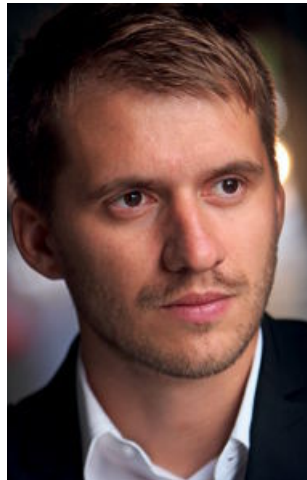
WALTER VELTRONI, ITALIJANSKI PISATELJ IN POLITIK, 10. JULIJA (O SVOJEM DEDU CIRILU KOTNIKU, KANDIDATU ZA T. I. JUDOVSKEGA PRAVIČNIKA)

Nasproti hiše, v kateri je stalnoval moj dedek, je bila pekarna, v katero mi je mama prepovedala vstopiti, ker da je njen lastnik naznanil mojega dedka nacistom – za pet tisoč lir. To pomeni, da je obstajala zelo tesna povezava med fašizmom in nacizmom, povezava, ki je vodila v tragedijo vojne in v smrt tisočih ljudi.



JOSIP OSTI, PESNIK, 7. AVGUSTA (O TEM, KATERE SO ZANJ, »PESNIŠKO DVOŽIVKO«, NAJLEPŠE SLOVENSKE BESEDE)

Poleg besede ljubezen mi je zelo ljuba tudi besedna zveza kljunčkati se. No, tudi to je ljubezenska beseda, seveda. Recimo v mojem materinem jeziku bi uporabili več besed, da bi opisali to »kljunčkanje«. V slovenščini pa obstaja beseda za to: »kljunčkanje«.



ROK BIČEK, FILMSKI REŽISER, 11. SEPTEMBRA (O MIKROKOSMOSU RAZREDA)

Meni se skozi filmski umetnost zdi pomembno govoriti o stvareh, ki odsevajo tako nacionalno kot svetovno družbo, in to je v *Razrednem sovražniku* povedano skozi svet srednješolcev.



FERI LAINŠČEK, PISATELJ, 25. SEPTEMBRA (O OSTANKIH KOLEKTIVNEGA SLOVENSKEGA TELES, KI JE PRED LETI USTVARILO DRŽAVO)

Pritrjujem vsem tistim, ki pravijo, da so nam politiki ukradli državo. Iz prostorov odločanja je žal izgnanih že vse preveč socialnih skupin. Kamorkoli se ozremo, denimo k profesorjem, zdravnikom ali inženirjem – večina je odrinjena stran od sistemov odločanja.



HARIS PAŠOVIĆ, BOSANSKI GLEDALIŠKI REŽISER, 23. OKTOBRA (O VZPOREDNICAH MED OBDOBJEM PRED DRUGO SVETOVNO VOJNO IN SEDANJOSTJO)

Orožarska industrija – ki je temelj kapitalizma – vojno potrebuje, potrebujejo jo tudi nacionalne ekonomije, ki stremijo k nenehni rasti.



SAMIRA KENTRIĆ, OBLIKOVALKA IN ILUSTRATORKA, 27. NOVEMBRA (O VPRŠANJU IDENTITETE – FRUSTRACIJI, KI JE RASLA Z NJO)

Če si rojen kot predstavnik druge generacije ekonomskih migrantov iz nekdanjih jugoslovanskih republik, te vsi sprašujejo, od kod si, medtem ko ti veš, da si od tukaj.



Branko Hojnik, scenograf

PREDSTAVA JE NAD NAMI

Branko Hojnik (r. 1975) je trenutno eden izmed najbolj cenjenih slovenskih gledaliških scenografov. Ustvarja s številnimi zvenečimi režiserskimi imeni (Mateja Kolečnik, Vito Taufer, Ivana Djilas, Vinko Möderndorfer, Ajda Vlačić, Eduard Miler), najbolj znan pa je po svojem tesnem sodelovanju z Jernejem Lorencijem, ki ga gradita že od študentskih dni. Leta 2006 je za scenografsko delo v preteklem letu prejel nagrado Boršnikovega srečanja.



MATIC KOCIJANČIČ, foto JOŽE SUHADOLNIK

S scenografijo se pri nas profesionalno ukvarja izjemno ozek krog ljudi. Ste med seboj v stiku? Lahko govorimo o slovenski scenografski sceni?

Ne, mislim, da je ni. Vsaj ne da bi jaz vedel za njo. Pravzaprav z redkimi izjemami sploh ne pridem v stik s scenografijo, ker vedno sodelujem le z drugimi gledališkimi ustvarjalci. V zadnjih letih sem tako zaposlen, da se v glavnem družim le s sodelavci, družino in najbližjimi prijatelji, ki pa so tudi bolj ali manj vsi povezani z gledališčem. Za druge – ne le za scenografe – ostane zelo malo časa.

Kako si razlagate svoj preboj?

Ne vem, ni mi jasno. Trudim se delati najboljše, kar zmorem – in to je v bistvu vse. Da pa sem tako zanimiv za režiserje in da me tako radi pokličejo, tega ne znam razložiti. Možno je, da se del odgovora skriva v sami komunikaciji: v tem, da sem pripravljen popustiti. Zelo hitro sem se naučil, da prve dobre ideje še niso svete in da v scenografiji ničesar ne smeš jemati z absolutno gotovostjo. Predstava je nad nami. Če pokaže, da bo šla drugam, zakaj bi še naprej vztrajali pri starem? Smo pa zelo majhen prostor, zato je logično, da je število priznanih scenografov majhno. Že v Jugoslaviji je bilo to dosti bolj razvejeno. Sploh ne omenjajva velikih evropskih gledaliških narodov, kjer je malo morje vrhunskih scenografov. Nekateri med njimi delajo le z enim režiserjem in potem razvijejo

povsem samosvoj jezik. Jaz sem v nasprotju z njimi slogovno totalno razpršen.

V letošnji sezoni ste postregli z dvema prepoznavnima scenografskima ekstremoma, ki potrjujeta to slogovno širino: z baročno razbohotenim *Kaligulo* in asketsko zadržanim *Othellom*. Kako ju primerjate?

Pri *Kaliguli* in *Othellu* gre res za drugačnega pristopa, a scenografsko povsem enako zahtevna. Vedno namreč iščeš učinek, vedno je zadaj neka misel, ki jo želiš artikulirati. Tehnična izvedba je lahko zato povsem balna stvar.

Pri projektih, kakršen je *Kaligula*, naj bi bil osnoven načrt scenografije pripravljen že zelo zgodaj; padeš v ritem gledališča, ustanove, kjer delavnice delajo še druge stvari, kjer so ljudje v službi ob določenih urah, kjer si morajo uslužbenci med seboj razporediti delo, kjer je treba vsakič narediti precizne predračune itn. V svoji temeljni scenografski paradigmi se tako približuje klasični operi, kjer je na papirju v principu že mesece pred premiero vse jasno postavljeno, sam koncept pa se vnaprej preveri na maketah in skozi razgovore.

Scenografska paradigma *Othella* je povsem drugačna, a enako kompleksna. Predstava je namreč skozi celoten postopek nastajanja podvržena prevpraševanju in zato tudi režiser in scenograf vse do premiere ne moreta biti povsem prepričana, kaj želita

dodati in kaj odvzeti. To svobodo smo sicer vseeno poskušali ohraniti tudi pri *Kaliguli*. V takšnem procesu se lahko zgodi, da se spremeni tekst ali njegov vrstni red, na vajah te lahko določen igralec nepričakovano inspirira, ponudi rešitve ali pokaže na kakšne pomanjkljivosti. Skratka, tako režiserja kot scenografa in tudi druge soustvarjalce med samim procesom pogosto zasuka v drugo smer od predhodno predvidene. In če se preveč zavežeš prvim dobrim idejam, lahko to pozneje predstavlja problem.

Peter Brook pravi, da dober scenograf spremlja ritem režiserja. Delavniški sektor te ima lahko sicer zaradi tega malo manj rad, ker načrte spreminjaš v za njih neprijetnem trenutku, naknadno, ali pa jim jih dosti pozno oddaš. Tega ne razumejo ali pač nočejo oz. ne morejo razumeti. Ampak jasno – vsak misli, da je njemu najtežje.

Ritem scenografije torej določa režiser. Kako pa je z izbiro njenih akordov in melodij? Koliko slovenski režiserji dopuščajo scenografom, da na oder vnašajo svoje ideje?

V veliki večini projektov sta režija in scenografija tesno prepleteni. Le redko se počutim, kot da mi je preveč diktirano, in le redko začutim, da sem povsem samostojen. Gledališče je kolektivna panoga. To je eden izmed razlogov, zakaj ga imam tako rad. Gre za produkt skupine ustvarjalcev, za komunikacijo med njimi. Po mojih izkušnjah

dobri režiserji vedno poslušajo in so odprti. Imam pa rad tudi to, da znajo v končnih fazah projekta jasno in odločno izbrati konkretne rešitve. To je seveda najtežje. Za vse nas, ne le za režiserje.

Meta Hočevar je v *Prostorih igre* zapisala, da gledališka arhitektura zares zaživi šele takrat, »ko se forma potuhne«. Kaj nam sporoča »potuhnjenost« scenografije v *Othellu*?

Izčiščenost, odsotnost odvečne forme – to je bila temeljna odločitev te predstave. Samo esencialno, najnujnejše. Samoomejitve. Morda podoben impulz kot tisti, ki je na Danskem porodil filmsko gibanje Dogma 95. Takrat je bilo to izjemno plodno: izbruh novih režiserskih imen, kup novih vprašanj in odgovorov. Menim, da je čas za poglobitev tovrstne estetike dozorel tudi pri nas.

Pod kaj ste pravzaprav podpisani, ko se pod takšen projekt podpisate kot scenograf?

Prezenca scenografa, kakor jo sam doživljam, je vedno konceptualna, idejna. Prostor je vedno spojen z dogodkom. V tem se skriva tudi vpliv, moč scenografije. Obrtniški del je le orodje, pomoč pri manifestaciji ideje. Spopad s praznino je po drugi strani lahko v marsikaterem smislu še dosti bolj naporen od načrtovanja slikovitih, zapolnjenih prostorskih slik. Biti moraš bolj potrpežljiv.



Oblikovanje luči tudi sicer postaja vse pomembnejši vidik sodobnega gledališča. Kako gledate na to panogo po opisani izkušnji?

Luč je absolutno enakovreden del scenografiji, kostumografiji in glasbi. Ima to moč, da lahko spreminja oblike. Tako kot glasba, lahko vpliva na dramaturgijo, tudi na nezavedno percepcijo celovitosti uprizoritve. V veliki meri je vezana na prostor in s tem predvsem na igralca in scenografijo, vendar dobri oblikovalci svetlobe poslušajo tudi zvok in v skladu z njim minimalno prilagajajo svetilne jakosti. Lahko gredo zelo daleč znotraj svoje umetnosti in obrti, lahko so mojstri svojega področja. Luč je v našem prostoru podhranjena. To je izjemno pomembna tema, ki bi ji bilo treba posvetiti več pozornosti. Manjka nam dobrih kadrov, ki bi oblikovali svetlobo.

Kaj je glavni vzrok te podhranjenosti?

Gre za krožen problem. Po eni strani imamo podhranjenost stroke, zaradi česar se oblikovalcev luči pri nas ne ceni kot ostalih udeležencev gledališkega procesa, po drugi strani pa se ravno zaradi takšnega zapostavljanja mladi ne odločajo za predano raziskovanje te veščine. In smo spet pri kadrih. Po eni strani bi jim morali nuditi boljše pogoje za izobrazbo, po drugi strani pa jih bolj vključiti v ustvarjalni proces.

V svojem delu se pogosto poslužujete premičnih, mehaniziranih in drugih tehnično zahtevnejših objektov. Na koga se po izrisu skic obrnete za njihovo izdelavo? Kdo so vaši »podizvajalci«?

Svoje zamisli najprej posredujem tehničnemu direktorju, ki je vezni člen med mano in vodjo delavnice. Večina gledališč ima svojo delavnico, svoj gledališki atelje. Če so tam dobri mojstri, jim absolutno prisluhnem. Nekateri med njimi prevzem načrtov sicer radi razumejo kot edini moment komunikacije s scenografom.

Ste zadovoljni s sredstvi, ki so vam na voljo?

Pogojno, četudi v zadnjem času seveda ostro padajo, dokaj proporcionalno z manjšanjem sredstev za gledališča. Je pa tudi res, da se znotraj nekaterih gledališč pri scenografiji varčuje več, kot bi bilo na prvi pogled smotno. Kot že rečeno, to ni nujno slabo. Omejena sredstva včasih porodijo neomejeno kreativnost, preveliko finančno razkošje pa lahko vodi v brezglavo kopičenje in kič. Najbolj škodljivo je prepričanje, da nekaj mora biti tako, ker je pač vedno bilo tako. Pogosto slišim: »Mi imamo toliko in toliko denarja in ga bomo zato tudi toliko porabili.« Pa tudi, če ga je za dolečen projekt premalo ali preveč. Samoumevnosti so najslabše, proti temu se je treba boriti.

Ima slovensko gledališče z vidika scenografije kakšne bistvene pomanjkljivosti?

Vsekakor. Prvič, manjka nam resne scenografske stroke. Naš prostor je lahko sicer zelo hvaležen za Meto Hočevar, ki nam artikularno posreduje svojo teoretsko podkovanost, a manjka nam še več takšnih raziskovalcev, ki bi se tudi s teoretskimi aspekti scenografije ukvarjali profesionalno in bi temu namenili velik del svojega časa in energije. Drugič, nismo napredovali na področju tehnologije; v prakso le redko vpeljujemo malce bolj nekonvencionalne materiale. Tretjič, velik problem je izurjenost v obrteh izdelave odrskih elementov; pri nas vsekakor manjka res vrhunskih kašerjev, patinerjev in drugih mojstrov – premalo jih je, ki bi ta pomembna dela opravljali s pristno ljubeznijo; da bi jim veliko pomenili detajli; da bi precizno izbirali materiale; da bi celovito sodelovali v procesu. Z leti bo le še slabše, ker se znanje ne predaja ustrezno naprej. Gledališča in akademija se premalo zanimajo za te obrti, pa tudi ministrstvo nič ne vlaga vanje. Gre pravzaprav za podoben krožen problem, kot sem ga opisal pri oblikovalcih luči; če poklik ni cenjen, se mladi prav gotovo ne bodo kar sami od sebe odločali zanj. Sploh če že vnaprej vedo, da v njem ni preživetja. Te veščine bodo izumrle, ali pa postale tako redke, da bodo kar naenkrat izjemno drage, kar bo seveda vplivalo tudi na scenografsko produkcijo – ne rečem, da bo ta vpliv nujno

slab, bo pa vsekakor prelomen. Kaj se bo zgodilo, ko se upokojijo tisti, ki so danes v delavnicah, ni jasno. Ta poklic lahko v najslabšem primeru tudi izgine, če ne bo postal bolj spoštovan in če se ne bo ustrezno poskrbelo za izobrazbo mladih. V tujini imamo v tej smeri kar nekaj pozitivnih zgledov. Angleško nacionalno gledališče se npr. odlično zaveda izobraževalnega poslanstva. V svojih ateljejih ustvarjajo videoposnetke procesov izdelovanja in to pomembno dediščino odprto objavljajo na svoji spletni strani. Na teh posnetkih so predstavljeni celotni postopki: od tega, kako se simulira lesene letvice na ravni vezani plošči do kompleksne uporabe nekonvencionalnih materialov. Soroden podvig bi bil dobrodošel tudi pri nas.

Ostaniva še malo v tujini. Kako svojo scenografijo umeščate v razmerje z najboljšimi mednarodnimi zgledi? Kaj po vašem mnenju sodi v vrh svetovne scenografije?

Z zanimanjem spremljam, kar se dogaja pri Nemcih, njihova scena je zelo razvita. Scenografijo so namreč razvijali sistematično, odpirali službe, gradili tradicijo, obenem pa jih ni bilo ničesar strah in so si na odru marsikaj privoščili. Recimo Anna Viebrock, ki zna iz totalno profanih in na prvi pogled banalnih elementov ustvariti skoraj religiozen prostor; potem še skrivnostno arhetipski Erich Wonder, od mlajših pa Katrin Brack s svojo spektakelsko izčiščenostjo. Zanimive so mi še starejše generacije italjanskih scenografov, predvsem zaradi operne tradicije. Ezio Frigerio, Dante Ferretti, ki je sodeloval z Zeffirellijem, delal pa je tudi dosti za film, s Pasolinijem, Fellinijem, Scorsesejem.

Ne bi pa rad v tem kontekstu pozabil še na pomembne domače vplive: Matjaž Matthias Kralj, ki je v glavnem delal v tujini, že prej omenjena Meta Hočevar ter Marko Japelj in mnogi drugi izvrstni slovenski scenografi.

Lahko v okvirih sodobne gledališke scenografije govorimo tudi o mednarodnih trendih?

Današnji svet je radikalno osredotočen na vid. Vse temelji na pogledu, s podobami smo bombardirani noč in dan. Totalna in-

GLEDALIŠČE NI SAMOSTOJEN, IZOLIRAN TERARIJ, VPETI SMO V DRUŽBO. ENAKI VZORCI, KOT SE POJAVLJAJO V DRUŽBI, SE TUDI V GLEDALIŠČU.

flacija podob. Tudi standardna scenografija je žrtev te obsesije; četudi si je oblikovanje zvoka oz. celovita zvočna podoba že izborila svoje mesto v gledališču, pa po drugi strani še vedno zanemarjamo ostala čutila. (Zanimivo, kako že sama terminologija kaže na prevlado pogleda, tudi glasbeniki recimo rečejo: pa pogledjmo, kaj smo posneli ...) Vse bolj me torej zanima prav raziskovanje nevizualnih razsežnosti prostora. Kot je izvrstno zapisal Juhani Pallasamaa: ko primeš za kljuko, da bi odprl vrata, se pravzaprav rokuješ s stavbo in na neki način z vsemi, ki so vanjo vstopali pred tabo. To je izjemno pomemben moment v tvojem odnosu do stavbe. Kljuka – ki se večini arhitektov morda zdi zadnji detajl, na katerega bi morali biti pozorni oz. so pozorni samo na to, kako izgleda – s takšno predzgodbo postane središčna.

Kako bi lahko tip in drugi zapostavljeni čuti samozavestno vstopili v glavne tokove gledališke umetnosti? Ali govoriva o razširitvah, podobnim kinematografskim – kjer so nas začeli škropiti z vodo in tresti naša sedišča ob filmskih nalih in potresih – ali pa vseeno o kakšnih malce bolj subtilnih prijemih?

Dimenziji tipa in vonja sta bili že večkrat uspešno priklicani na oder. Ne potrebujemo tehnološke revolucije, da bi dosegli takšne učinke. Tudi vizualna asociacija lahko sproži občutek mrazu ali toplote. Pri nas moramo seveda najprej posodobiti številne klasične prostorske aspekte, ki omogočajo intimnejši

stik z gledalci, preden se zaletavamo v sezonske tehnološke novosti. Eden od njih je vsekakor akustika gledališkega prostora, ki je pri nas precej zanemarjena. Tu se lahko zgledujemo po Skandinavcih, ki so šli na tem področju res v globino. Naj omenim še samo taktilnost izbranih materialov ... Prostora za napredek je pri nas res ogromno, tudi če povsem odmislimo moderni tehnološki aspekt.

Kljub temu pa sem sam že zdavnaj izgubil predsodke pred novimi tehnologijami. Ob tej témi se vedno spomnim na študentsko anekdoto: ko sem bil še na akademiji, nas je obiskala skupina Japoncev s predstavo, v kateri so imeli osrednjo vlogo televizorji. To se nam je zdelo neverjetno drzno in napredno. Njim se je takrat televizor zdel kot stol, nekaj povsem običajnega. Čez par let je potem vprašanje *zakaj je na odru televizor* tudi za nas postalo enako nesmiselno, kot recimo *zakaj je na odru stol*. Sčasoma bo enako tudi z vsemi drugimi tehnološkimi novitetami – ko jih potrebuješ, jih uporabiš; ko jih ne potrebuješ, jih pustiš pri miru. Glavna sta kontekst in učinek.

Omenili ste ideal kolektivnosti, ki je močno zasidran v slovenski gledališki prostor, tako v projekte in utemeljitve ustvarjalcev kot tudi v kritiško recepcijo. Se vam ne zdi, da lahko prevelik odklon od jasno razmejenih ustvarjalskih doprinosov povzroči tudi kakšne težave, npr. pri prevzemanju odgovornosti za ključne vidike gledaliških predstav?

Znotraj kolektiva moraš ostati ti sam. Če je vsak dejansko to, kar je, v kolektivnosti ne vidim nobenega problema, le prednosti. Vedno se moramo pogovarjati in pravi pogovor budi kolektivnost. Če obstaja le ena točka, v kateri se povsem zvežemo, je to dovolj za uspešno delo. Ne govorim o kakšnem novem gledališkem sektaštvu. Kolektivnost, o kateri govorim, je individualnost, ki se približuje kolektivnemu in ne obratno. To je v skrajno individualizirani družbi, v kateri živimo, tako ali tako samoumevno. Si samosvoj in prisluhneš drugemu. Glede odgovornosti za končni izdelek pa bom odgovoril konservativno: ta mora biti po mojem mnenju v glavnem na plečih enega samega.

Režiserja?

Seveda, on je kapitan. Tudi kolektivni proces nastajanja predstave se lahko začne le z njegovo pobudo.

Odgovornost pa seveda ne pomeni isto kot zasluga. Niti kolektiv niti posamezni ustvarjalec ne moreta biti v polnosti zaslužna za odrski uspeh. Predstava je dobra takrat, ko postane večja od svojih avtorjev – šele takrat imam občutek, da se je zgodilo pravo gledališče.

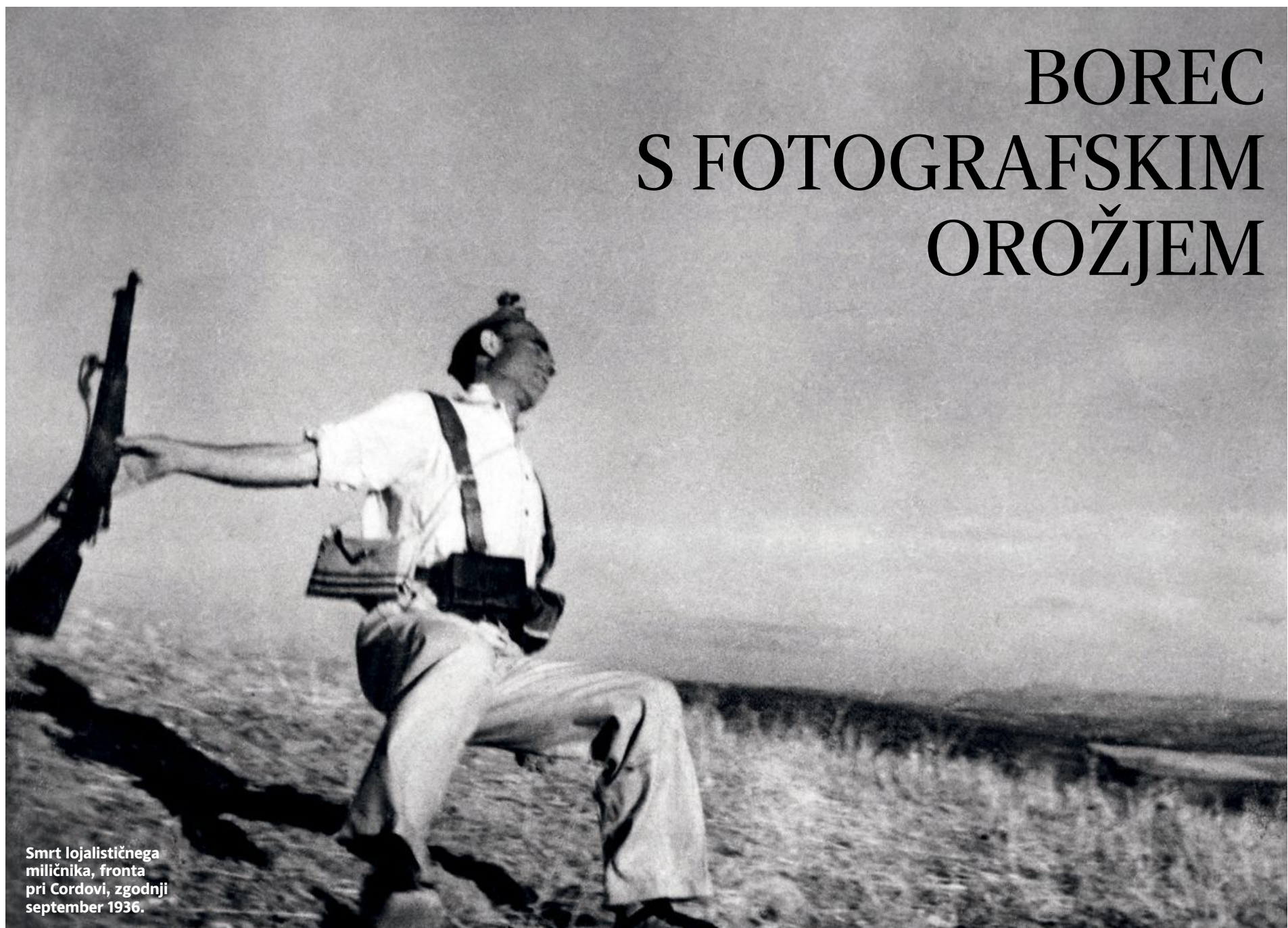
Je poza vsevednosti, o kateri govorite, tudi med režiserji tako skrhana, kot je očitno med scenografi? Iz nekaterih intervjujev, ki smo jih lahko brali v zadnjem času, bi lahko sklepali drugače.

Ne vem, ampak v pogovoru z mlajšimi generacijami sem dobil občutek, da so za njih koncepti, o katerih zdaj razpravljava, povsem zastareli. Njim se ta avtorski zanos, češ, jaz vse vem, jaz sem totalni genij ... To se njim zdi totalno »osemdeseta«.

S čim povezujete ta zasuk?

Gledališče ni samostojen, izoliran terarij, vpeti smo v družbo. Enaki vzorci, kot se pojavljajo v družbi, se tudi v gledališču. Globaliziran svet v krizi končno ponovno odkriva temeljno spoznanje zdravih odnosov: na vseh področjih si je treba priznati, da se pač večkrat motimo, kot imamo prav. Treba se je sproščeno pogovarjati o naših napakah. Sneti moramo masko *jaz vse vem, meni je vse jasno*.

Večina gledaliških poklicev je še vedno močno zakoreninjenih v tej pretekli paradigmi. Prav njim je treba približati bolj razigran, odkrit in prilagodljiv način razmišljanja, če želimo, da pride do družbenega in gledališkega razvoja. No, tudi če ne pride do ne vem kako strašanskega razvoja ... Iskrenost je vedno boljša od pretvarjanja. V dobri igri igralca je paradoksalno dosti manj pretvarjanja in več iskrenosti kot v naši družbi. ■



FOTOGRAFIE ROBERT CAPA / INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY / MAGNUM PHOTOS

Smrt lojalističnega
miličnika, fronta
pri Cordovi, zgodnji
september 1936.

BOREC S FOTOGRAFSKIM OROŽJEM

Retrospektivna razstava Roberta Cape v furlanski Vili Manin ni le dragocena možnost za srečanje z opusom verjetno najslovitejšega fotografa vseh časov, ampak tudi odlična priložnost za neposreden vpogled v drobovje dobršnega dela 20. stoletja. Capa je znan po izjavi, da če neke fotografije niso dovolj dobre, je to zato, ker fotograf ni bil dovolj blizu dogodka.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Robert Capa (1913–54) je bil eden tistih, za katere radi rečemo, da so bili večji od življenja, a s tem ne govorimo vedno le o njih, ampak tudi o svojem pogledu nanje in o vsem, kar ga pogojuje. Fotograf se je rodil kot Endre Ernő Friedman v Budimpešti, fotografirati je začel pri sedemnajstih, na začetku tridesetih let je v Berlinu študiral politične znanosti, se pozneje preselil v Pariz, kjer je spoznal mnoge protagoniste tamkajšnje kulturne scene. Vsaj dvakrat je spremenil ime in se tako prilagodil vsakokratnemu okolju, dokler ni na koncu postal oziroma prevzel vloge »velikega ameriškega fotografa«. Pri tej njegovi preobrazbi namreč ne gre spregledati podobnosti z nekaj njegovimi vzhodnoevropskimi judovskimi sonarodnjaki, ki so, prav tako s spremenjenimi imeni, postali slavni ameriški filmski igralci.

Capa je veljal za energičnega možakarja, ki je intenzivno živel in pogosto tvegaval, večkrat tudi svoje življenje. Nekdo ga je označil za

igralca pokra, ki je vmes tudi fotografiral, a seveda je to le eden od mogočih pogledov. Večinoma kronološko postavljena razstava nam ne omogoča le sprehoda čez opus tega polnokrvnega fotografa, ampak tudi vpogled v njegovo življenje (oboje je seveda dovolj tesno povezano), k čemur pripomorejo tudi Capovi portreti iz posameznih obdobj.

ZGODNJA DELA

Pregled se začne s posnetki govora Leva Trockega na konferenci v Københavnu, ki niso zanimivi le zaradi zgodovinske osebnosti in dogodka, ampak tudi zaradi očitnega fotografovega napora, da bi ujel dinamiko nastopa energičnega govornika, česar pa mu takratna tehnika (1932) še ni povsem omogočila. Ti posnetki tako sicer delujejo zelo avtentično, a hkrati nedodelano, kar pa po svoje tudi prispeva k njihovemu vtisu nepotvorjene pričevanjskosti.

Naslednje poglavje so vzneseni prizori z manifestacij francoske Ljudske fronte, v tridesetih letih vladajoče koalicije liberalcev, socialistov in komunistov, stisnjene pesti, odločnost in radost na obrazih s teh fotografij pa se prenesejo na prizore iz španske državljanske vojne, velike epopeje evropske zgodovine in Capovega življenja. Fotografa je v Španijo očitno vlekla enaka zavzetost, kot jo gledamo na upajočih, v pravičnejšo prihodnost verujočih obrazih z njegovih fotografij, jasno je čutil, da se v Španiji ne odloča le o usodi neke zaostale države na robu Evrope in njenih prebivalcev.

Španska drama skozi Capove objektivne je zgodba o idealizmu, utopiji, odločnosti, strahu, pogumu, porazu, grenkobi, nemoči ... Španska državljanska vojna je bila prvi od vojaških spopadov, ki so ga fotografi pokrivali z lahko kamero, z legendarno leico, ki je omogočila povsem drugačno, veliko dinamičnejše ovekovečevanje dogodkov kot starejše naprave. Ta preboj na tehnološkem področju je sovpadal z erupcijo zanimanja za reporterske fotografije, ki so jih začele objavljati »ilustrirane revije« in mediji, v katerih je fotografija kmalu postala pomembnejša od besedila (*Life*, *Picture Post* ...).

Moči in uporabnosti fotografije v propagandne namene so se začele zavedati tudi vojskujoče se strani (predvsem španski republikanci) in najbrž je tudi s tem povezana neskončna zgodba o »najslovnejši fotografiji vseh časov«, Capovem *Padlem republikancu*, ki so mu na razstavi odmerili pomembno mesto. Gre za ikonsko vojno fotografijo s specifično medijsko usodo, ki jo je republikanska stran uporabljala tudi na različnih manifestacijah v podporo Republiki, frankisti in njihovi politični somišljeniki pa so se trudili izpodbijati njeno avtentičnost, kar traja še v naš čas in priča o izjemni moči in pomenu te fotografije in fotografskega pričevanja nasploh. Mimogrede, padli vojak naj bi bil Federico Borrell García in španski arhivi naj bi potrjevali, da je v bitki pri Cerro Murianu res padel na isti dan, kot je nastala fotografija. To se ve že kar nekaj let, a ideološko intonirane polemike vseeno ne potihnejo.

ZLOMLJENO SRCE IN SVETOVNA SLAVA

V Španiji je bil Capa z Gerdo Taro (1910–37), nemško antifašistko in ljubeznijo svojega življenja. Na razstavi vidimo njen portret, ki ob poznavanju biografskih dejstev deluje več kot ganljivo. Tarova sključena počiva ob obcestnem kamnu, lepa in mlada je videti kot kakšna romantična žalovalka z nagrobnega spomenika, in res – posnetek je nastal v letu njene tragične smrti v Španiji. Capa je iz trpinčene dežele najbrž odšel še bolj strt kot trume republikanskih beguncev, a s seboj je odnesel svoj odlični portret, ki ga je v letu svoje smrti posnela Tarova. Prav ta portret je pozneje prispeval pomemben del h Capovemu ustoličenju za »največjega vojnega fotografa na svetu«. S tovrstnim pripisom ga je leto pozneje na svoji naslovnici namreč objavil *Picture Post*, kar je bil pomemben mejnik v razvoju fotografije oziroma njenega medijskega, javnega dožemanja. Do takrat so bili fotoreporterji le »dostavljavci podob« za tovrstne revije, takrat pa so postali precej več od tega. Fotografi so bili dokončno ustoličeni med sodobne heroje, zvezdnike, ki so zanimali javnost, in Capa je bil prvi med njimi.

Španski zgodbi na razstavi sledijo tiste iz japonske invazije na Kitajsko (1938) in druge svetovne vojne (Tunizija, Sicilija, Normandija ...), pri katerih Capa enak občutek kot za spremljanje vojaških spopadov pokaže tudi za pogosto ne veliko manj dramatične prizkušnje civilistov, kar je videti na mnogih posnetkih z izjemno pričevanjsko močjo.

FOTOGRAFSKA RAZSTAVA

**Robert Capa:
Realnost fronte**

VILA MANIN, PASSARIANO
(VIDEM/UDINE)

DO 2. 2. 2014

Drug mejnik, ki je Capa povzdignil med fotografske klasike, je Normandija, z neponovljivimi posnetki tamkajšnjega zavezniškega izkrcanja, ki seveda niso enkratni zaradi svoje kvalitete, ampak zaradi neprimerljive neposrednosti. Nastali so med intenzivnim nemškim obstreljevanjem izkrcavajočih se vojakov, med katerimi je bil tudi fotograf, ki je takrat resnično nosil glavo na pladnju, saj je bil odstotek umrlih med takrat izkrcanimi zelo visok. O dragocenosti tistih posnetkov priča tudi dejstvo, da je prizore z njih v svojem filmu *Reševanje vojaka Ryana* rekonstruiral Steven Spielberg, ki je svoji filmski predstavitvi dogodka tako dodal pridih zgodovinske avtentičnosti.

Capa je z zavezniki »prodiral« do Pariza, kjer je fotografsko spremljal tamkajšnje boje za dokončno osvoboditev mesta, pa tudi znašanje nad ženskami, ki so se med okupacijo pretesno družile z Nemci, ter prizore veselja ob osvoboditvi. Ob ponovnem srečanju z nekdanjimi pariškimi prijatelji (med njimi je bil tudi Picasso, ki je vojno dokaj nemoteno prevedril v Parizu) je gotovo stekel po grlu tudi marsikateri *magnum*, dvojna, 1,5-litrska steklenica, vrhunskega vina, ki naj bi bil (poleg istoimenskega strelnega orožja) tudi navdih za poimenovanje fotografske kooperative, ki jo je Capa po vojni ustanovil s Henrijem Cartier-Bressonom in še nekaj kolegi.

Tudi to je bil pomemben mejnik, saj so samoorganizirani fotografi tako veliko lažje delovali na dveh frontah, pri obrambi svojih stanovskih pravic in pri opravljanju etičnega poslanstva. Doživljali so se namreč kot nekakšne pravične vojščake, viteze fotografije, »nepristranske očividce, proste šovinističnih predsodkov« in nacionalnih pristranosti.

Svojemu statusu zvezdnika se je imel Capa najbrž zahvaliti tudi za to, da se je lahko aktivno vključil v takratno svetovno zvezdniško družčino, ljubimkal in se družil s slavneži, kakršni so bili Ingrid Bergman, John Huston, Gary Cooper, pa Ernest Hemingway, Truman Capote itn., o čemer priča eden od razdelkov razstave.

IZGUBA ŽIVLJENJA V IZGUBLJENI VOJNI

Za Capovo življenje se zdi, da je v neki fazi postalo tudi ujeta v nasprotja. Po eni strani naj bi sovražil, preziral vojne, po drugi strani pa je po končani vojni prejel odlikovanje ameriške vojske. Hkrati so ga slavili kot velikega ameriškega fotografa, on pa je bil brez državljanstva, ki so mu ga dodelili šele leta 1954, v letu njegove smrti. Prav iskanje identitete in domovine je morda krivo za nekatere kontradiktornosti v fotografovem življenju in delu, zaradi katerih je na njegovo legendo mogoče gledati tudi kritično. Kljub njegovemu zavzemanju za nepristranskost je dejstvo, da je imel Capov fotografski pogled svoje gledišče vedno le na eni strani fronte, da je bil tako rekoč borec s fotografskim orožjem, kar pa je bilo seveda povezano tudi s splošnimi pogoji za delo fotoreporterjev. V primerih španske državljanske in druge svetovne vojne (ob koncu te je Capa dokumentiral tudi trpljenje nemških civilistov) gledamo na to domala kot na nekaj samoumevnega, a ta občutek slabi ob obdobju nastajanja izraelske države in začetka konflikta v Indokini (Vietnamu). Judovsko epopejo v »Sveti deželi« je Capa spremljal v luči novoporojevane samozavesti »izvoljenega ljudstva«, v Indokino pa se je odpravil dokumentirati spopad, v katerem zahodnjaki (sprva Francozi, potem Američani) niso odigrali hvalevredne vloge. A res je tudi, da so prav fotoreporterji pozneje javnost na to zelo sugestivno opozorili. O pomenu Capovega vietnamskega opusa je težko soditi, saj ta ni ravno obsežen. Fotograf se je namreč kmalu po prihodu pridružil pohodu južnovietnamskih in ameriških vojakov in usodno stopil na mino. Na razstavi vidimo veliko povečavo posnetka, ki velja za njegovega zadnjega.

Capa je nevarno živel in zgodaj umrl, a nam hkrati omogočil, da gledamo precejšen del tega, kar je videl sam. In da bi uzrli te neponovljive, dragocene poglede, se nam ni treba prav nič izpostavljati ... ■

Otrok v priseljenem prehodnem taborišču Sha'arHa'aliya, okolica Haife, Izrael, 1950.



Prebivalec Sicilije pripoveduje amerškemu vojaku, po kateri cesti so se pomikali Nemci; okolica Troine, 4./5. avgust 1943.



Žalujoče ženske na pogrebu dvajsetletnega partizana, ki se je boril z Nemci pred prihodom zaveznikov v Neapelj, 2. oktober 1943.

»ZELO VAŽNO JE PRITI NA GRIČ«

Tako se začenja *Menuet za kitaro*, najbrž najsilovitejše pisateljsko dejanje Vitomila Zupana (1914–1987) in brez dvoma najboljši slovenski roman o partizanstvu in posameznikovi usodi v njem, kar sem jih prebral. Naj ga – namreč uvodni stavek – z nekoliko drugačnimi očmi premerim skorajda štirideset let po tistem, ko je bil prvikrat (1975) natisnjen.

ALEŠ BERGER

Stavek je preprost, skorajda do golote enostaven, popolnoma enosmeren, hkrati pa strog, apodiktichen, tako rekoč neovrgljiv; kdor ga izreka, izraža gotovost, ki ne trpi ugovora in ne potrebuje pojasnjevanja. Šest kratkih besed, devet zlogov in pika; nobenega pogojnika nikjer. Mogoče ga je izreči v enem dahu, mogoče razsekati na tri enote s po dvema besedama; v obeh primerih gre za spoznanje oziroma ugotovitev, ki naj deluje vzpodbudno, motivacijsko, in hkrati mejí na ukaz, skorajda priganjaško povelje – samemu sebi ali komu iz govorčeve okolice. Nemara pa besede sploh niso (bile) izgovorjene in se stavek izoblikuje kot misel, nenaden poblišk v glavi, posameznikova hipna presoja oziroma razčlemba položaja; tudi v tem primeru ni nič manj obvezujoč, lahko bi se celó reklo: usodnosten. Dogaja se namreč v sedanjosti – ko bi ga brali v pretekliku, bi učinkoval kot uvod v spominsko pripoved o dogodkih, ki so se končali in o njih udeleženec že vse vé; ko bi ga slišali v prihodnjiku, bi deloval kot napoved nečesa, kar se bo dogajalo v prihodnosti, ki je torej predvidljiva in se je mogoče na njo vsaj do neke mere pripraviti. V stavku, povedanem v sedanjem času, pa je vse zaobseženo v enem, v hkratnosti zaznave in izrekanja le-te: v tem trenutku je vse jasno, nedvoumno, a že naslednji hip je negotov, v njem se razpirajo različne možnosti. Umeščenost v sedanjost (ki pa se bo prej ali slej, najbrž zelo kmalu, pretočila v nejasno, a neogibno prihodnost) daje zbitemu, zgoščenemu stavku izjemen dramatičen naboj: kot bi zaslišali tišino, ki naleže v gledališki dvorani, tik preden se razpre zastor, kot bi v gozdu potihnil vsak šum, še šelestenje listov, preden se razleže rezek rafal.

Besede v stavku so izbrane in razpostavljene učinkovito, pa naj gre za premišljeno slogovno dejanje ali za spontan izrek. Takojšnjo napetost povzroči besedica »zelo«, prislov, ki sam po sebi ne pomeni ničesar, izraža pa, po SSKJ, »veliko mero dejanja ali stanja«, se pravi, napoveduje nekaj presežnega in napotuje, kot nekakšen predtakt, k tistemu, kar prihaja za njim. V našem primeru je to beseda »važno«, o kateri ni dvoma, da zveni in učinkuje na moč tehtno in pomembno, celó tako močno, da se zdi besedica »zelo« pred njo na prvi pogled nepotrebna. In res ni neogibna, pač pa do skrajnosti poudarja »važnost«, nujnost tistega, kar ima slediti. V vsakdanjem jeziku je zveza »zelo važno« lahko marsikdaj tudi puhlica, v jeziku literature, in še posebej, če gre za uvodni stavek obsežnega romana, pa jo je treba jemati prebito zares.

Kaj je torej že takoj tako silno pomembno, da upravičuje še dodatno podkrepitev? Zelo važno je »priti«, se pravi: s premikanjem nekam dospeti. (Ko preberemo *Menuet*, spredvidimo, da je dogajanje v njem res čez vse dinamično: domala neprenehna hoja, tek, umikanje, približevanje, bežanje, ponavadi brez določenega cilja, prebijanje na drugo stran, in njegove najbolj nepozabne strani so posvečene večdnevni hajki, vročičnemu, dezorientiranemu premikanju v vse smeri.) Glagol »priti« je nedvoumen, dovršen in dokončen, s soglasnikom »r« in s ponavljajočima se vokaloma »i« rezek in oster, nepopustljiv. Zahteva gibanje, akcijo, zaobsega začetek in konec zavestnega premikanja; nikamor se ne pride, če je človek pri miru oziroma se ne podá na pot. Če je – najsi ne vemo, čemú – zelo važno »priti«, je prav tako pomembno, da se premeščanje sploh sproži, da torej nekdo nekam odide in nekaj časa gre, naj bo peš ali s prevoznim sredstvom.

Kakšen in kateri pa je cilj tega dospetja? (V romanu avtor govori tudi o »mučni poti za samim seboj«, o cilju, ki je nejasen in se izmika, skratka o tem, da premikanje sámo po sebi še ne osmišlja cilja, niti potí, pač pa se zdi nekako vrojeno svobodnemu človeku. A čisto na začetku je popolnoma nedvoumen: na grič.) »Na grič.« Po vsem doslej povedanem – o nujnosti odločitve in premika – pomeni takle »grič« kar nekakšno razočaranje: je to cilj, ki je vreden, da se ga tolikanj poudari in izpostavi? Saj niti ni »hrib«, kaj šele »greben« ali »gora«, tudi ne »vrh«, samó in izključno »grič«, manjša vzpetina, ponavadi prijetno zaobljena, na katero priti menda res ni ekstremna naloga, prej ležeren popoldanski sprehod. A razočaranje – če sploh gre zanj – se porazgubi, ko bralca prešine, da je naletel na svojevrsten paradoks: »grič«, kakor je nizek in kot cilj navidez nepomemben, zadobi v luči prej

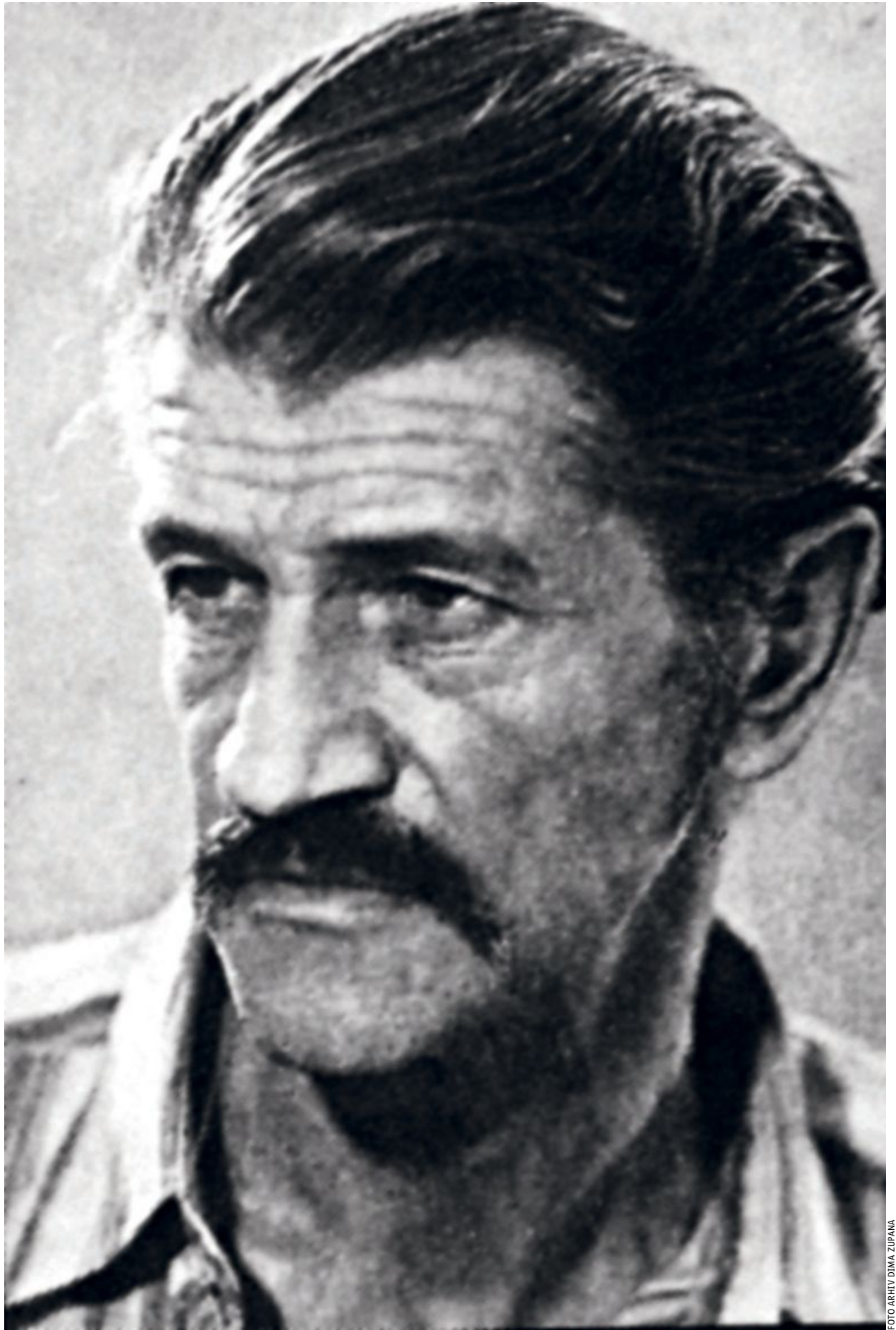


FOTO ARHIV DIMA ZUPANA

izrečenega ravno obratno lastnost – po spletu okoliščin (in avtorjevi volji) je važnejši, kot bi bil katerikoli vršac ali špik. »Grič«, ki se le rahlo dviga nad ravnico, razneti bralčevo pričakovanje, lahko tudi radovednost: kaj tako neodjenljivo magnetičnega je na njem, da je tako važno priti gor? Odgovor ga nemara pričaka, če se napoti po avtorjevih sledih.

Znano je, da je Vitomil Zupan najprej nameraval nasloviti svoj vojni roman prav s tem stavkom. Potem si je premislil in ga imenoval, kot ga je. *Menuet za kitaro* (na petindvajset strel) je skladen z avtorjevim nagnjenjem do

slikovitih in bralca pomalem begajočih naslovov, poetično nabit s podobo kitare kot strojnice in ustrezno nakazujoč paralelni (slovensko in špansko) zgodbi v njem. Verjetno je eden najbolj udarnih in zapomljivih v slovenskem romanopisju (in je naslov filma, ki je bil posnet po njem, v primerjavi z njim bled in šibák). A tudi s tem, ko je stavek »Zelo važno je priti na grič« opustil kot naslov in ga postavil čisto na začetek romana, pisatelj nikakor ni udaril mimo: ustvaril je lapidaren *incipit*, ki kljub svoji neposrednosti in takojšnji razumljivosti ohranja literaturi ljubo mero dvoumja in nedorečenosti. ■

TUDI BOG JE SAMO ČLOVEK

Stripovski satiri na Jaka Racmana in Boga imata veliko več skupnega, kot se morda zdi na prvi pogled. Avtor obeh je filozof, slikar, ilustrator in stripar Izar Lunaček in obe razgaljata lažno moralo tako pravičnega sveta Walta Disneyja kot mitoloških svetopisemskih zgodb.

IZTOK SITAR

Brez dvoma nihče v zgodovini ne samo stripa, pač pa popularne kulture nasploh, ni imel toliko posnemovalcev kot ameriški animator in predvsem poslovnež Walt Disney, čeprav ni sam narisal niti enega samega stripa. Po njegovih antropomorfnih zverincah se je zgledovala plejada bolj ali manj uspešnih imitatorjev po vsem svetu (pri nas je brez dvoma najbolj znan Miki Muster), nekateri vrhunski avtorji, kot sta denimo satirika Benito Jacovitti ali Roberto Raviola - Magnus, risar tudi v Sloveniji kultnega stripa *Alana Forda*, ki so se ravno tako napajali iz Disneyjevega bazena, pa so razvili povsem izviran slog risanja.

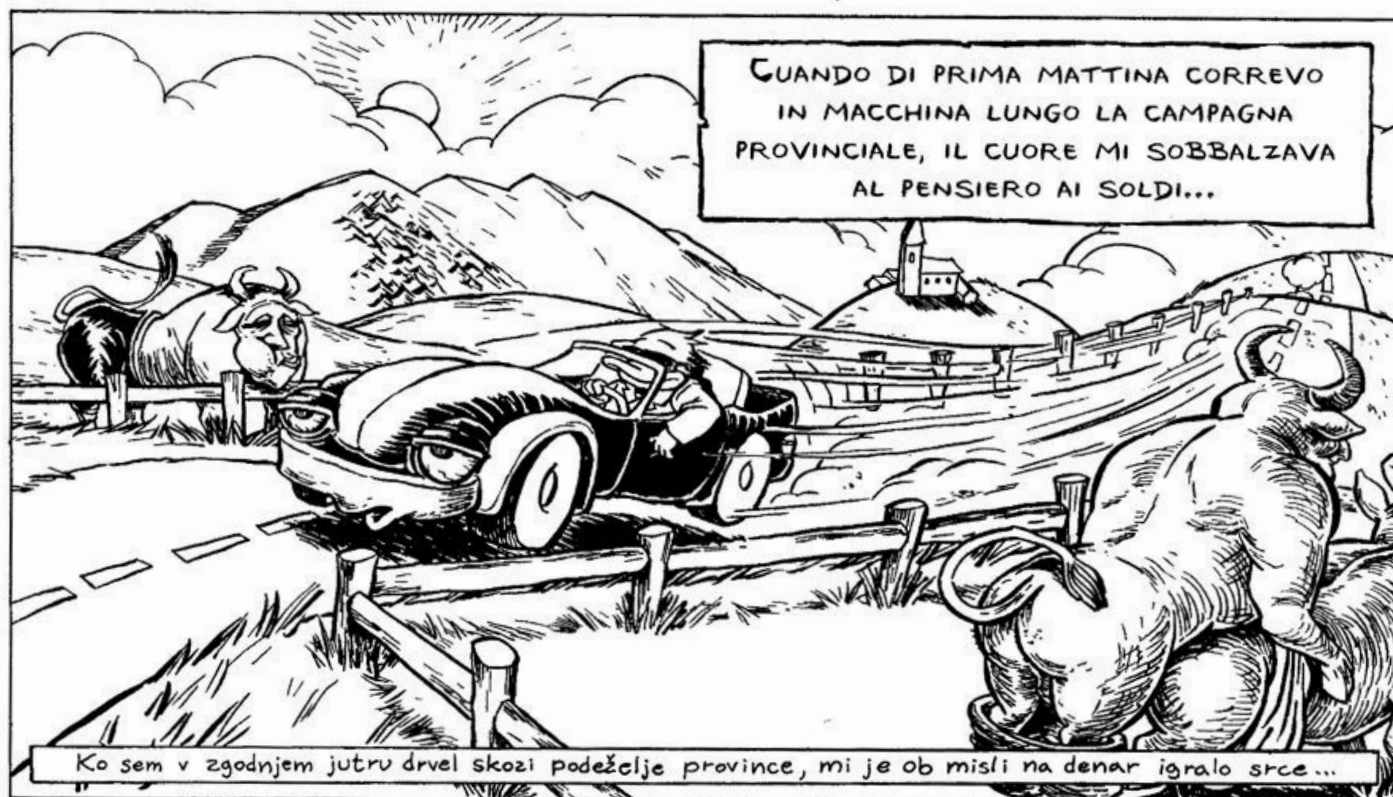
Po drugi strani pa so bili Disneyjevi liki zaradi svoje konservativnosti in asekualnosti izjemno priljubljeni za norčevanje iz ameriške potrošniške družbe in tradicionalnih družinskih vrednot. Disney sam je bil namreč izrazito nazadnjaški, politično zavezan skrajni desnici; javna skrivnost je, da je bil do japonskega napada na Pearl Harbour celo član ameriške fašistične stranke, ni pa se medijsko tako izpostavljajal, kot denimo njegova fašistična sodobnika Charles Lindbergh (ljubljenec ameriške javnosti zaradi preleta čez Atlantik leta 1927, ki ga je na relaciji New York-Pariz opravil v 33 urah in pol, še bolj pa zaradi poznejše razpite ugrabitve in umora njegovega sina) in industrialec Henry Ford (ki je v proizvodnji prvi uvedel tekoči trak in iz delavcev naredil robote), znan po svoji propagandni antisemitski knjigi *Ameriški Jud*.

Pozneje se je Disney sicer distanciral od fašizma, je pa zato postal toliko bolj zagrozen antikomunist, ki je v petdesetih letih, v obdobju zloglasnega McCarthyjevega lova na čarovnice, z versko gorečnostjo ovajal svoje sodelavce v filmski branži. Poleg propagiranja ameriškega sna v obliki kapitalistične potrošniške družbe, katere primarni cilj je pehanje za denarjem (denimo stric Skopušnik v seriji o *Jaku Racmanu*), je v Disneyjevih stripih, ki so seveda namenjeni izključno ali predvsem otrokom, opazna asekualnost protagonistov. Vsi stripovski junaki so v nekakšnih rodbinskih zvezah, Skopušnik je Jakov stric, babica Katica ni njegova stara mama, ampak teta, njegov bratranec pa je Lepi Šime, ki niti pod razno ni Skopušnikov ali Katičin sin. Sam Jaka ima svoje nečake, Paka, Maka in Žaka, čeprav nima ne bratov ne sester. V Disneyjevi menažeriji manjkajo očetje in sinovi, matere in hčere, skratka starši in njihovi biološki potomci.

JAKA RACMAN IN NJEGOVA PRAVICA

Eno najbolj znanih parodij *Jaka Racmana* je leta 1973 produciral konkurenčni stripovski gigant Marvel Comic Group s superherojskim racmanom iz vesolja *Howardom the Duckom* (v originalu je Jaka Racman Donald Duck) pisca Steva Gerberja in risarja Vala Mayerika. Howard, ciničen in razdražljiv racman v suknjiču in kravati ter z obvezno cigaro v ustih, pardon, kljunu, je v bistvu satira na znanstvenofantastične in superherojske stripe iz omenjene založbe (tako v njegovih dogodivščinah srečamo celo plejado hišnih junakov, od Conana do Spidermana), kar pa ni prepričalo družbe Disney, da ne bi vložila tožbe zaradi plagiatstva in kršenja avtorskih pravic.

Podobno usodo je desetletje pozneje doživel tudi *Arne Anka* (izhajal je med 1983 in 1995), evropski, pravzaprav skandinavski odgovor na *Jaka Racmana*. Medtem ko je bil *Howard* politično in družbeno povsem ko-



rekten, sploh za ameriške razmere (izstopala sta samo cigara, ki v protikadilski Ameriki ni več družbeno sprejemljiva, in menjavanje žensk namesto večne zaročenke), pa je bil *Arne Anka* švedskega striparja Charlieja Christensena, ki se je podpisoval s psevdonimom Alexander Barks (Carl Barks je bil eden najbolj znanih risarjev *Jaka Racmana*), njegovo pravo nasprotje. Arne je razočaran racman, popolna zguba in pijandura, ki večino



IZAR LUNAČEK

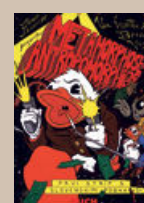
Založeni raj

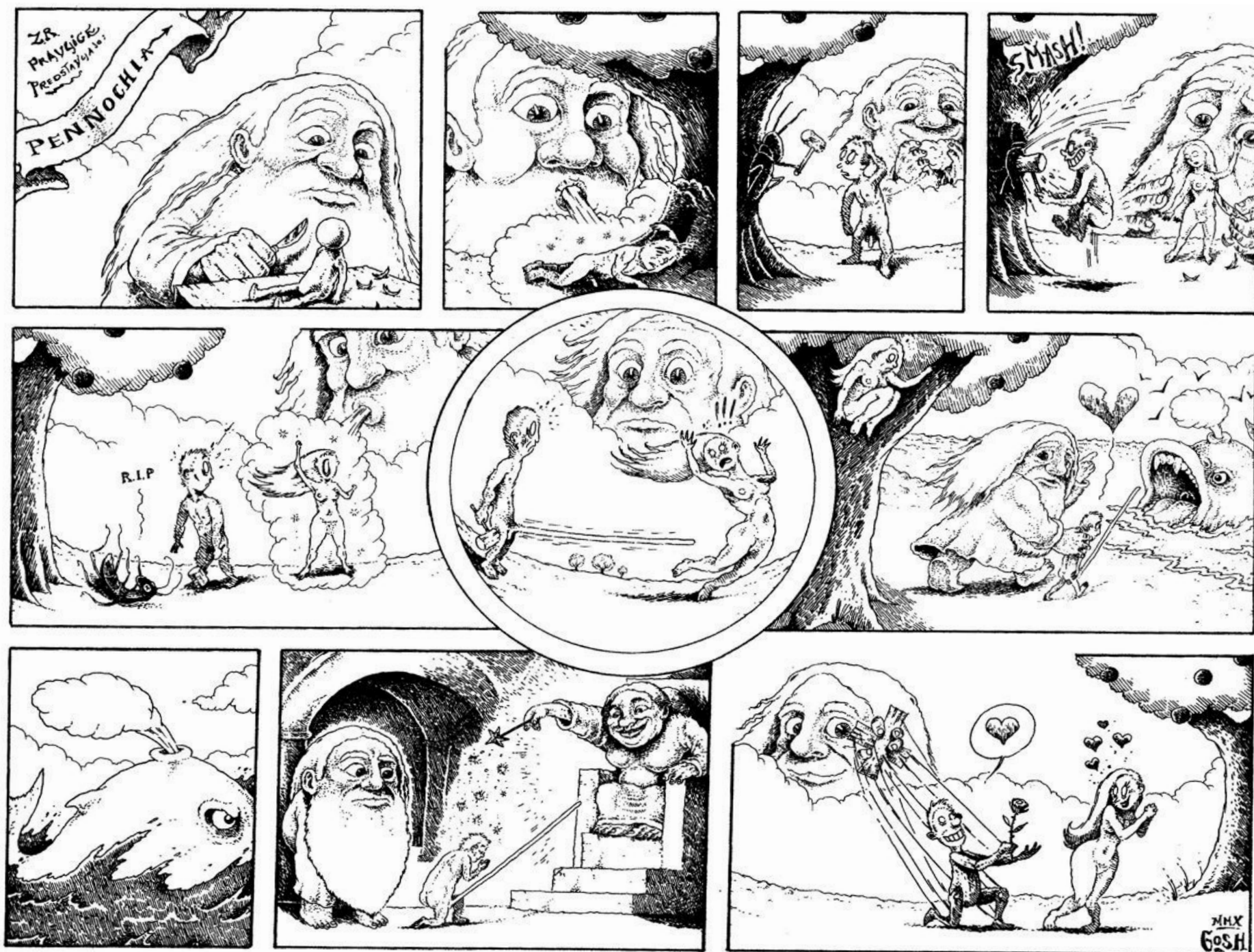
FORUM, 2013,
100 STR., 11 €

IZAR LUNAČEK

Metamorphose antropomorphice

BUCH, 2013,
71 STR., 15 €





časa preživi v stockholmskih oštarijah, kjer s svojimi pivskimi tovariši do onemoglosti razglablja o življenjskih vprašanjih, odgovori na ta vprašanja pa so seveda pivo in ženske (strip bi v slovenščini gotovo postal prodajna uspešnica).

Zaradi stilske podobnosti, še bolj pa zaradi izjemne Arnejeve priljubljenosti med vsemi sloji prebivalstva ne glede na starost in spol, ki je celo zasenčila izvirnik (Arnejev lik se je pojavljal na majicah, zvezkih, skodelicah – da o pivskih kozarcih sploh ne govorim, skratka, povsod), je Disneyjeva korporacija seveda vložila tožbo. Christensen je sicer situacijo poskušal rešiti tako, da si je Arne v trgovini kupil nov, umetni kljun (ki je bil popolnoma enak kot stari) in si ga z elastiko privezal okoli glave, vendar to Disneyja ne bi zadovoljilo, če ne bi bila tožba deležna velike medijske pozornosti in vsesplošnega zgražanja švedskih domorodcev, ki je mejilo že na državljansko nepokorščino, zato je ameriška korporacija proti koncu hladne vojne v duhu dobrososedskih odnosov tožbo raje umaknila.

PRIŠLEKA NA RAŽENJ

Ker je slovensko račjo tematiko temeljito obdelal že Šved Christensen, najbolj znanemu filozofu med striparji, Izarju Lunačku, ni preostalo drugega, kot da pogleda čez mejo in poskuša dobiti navdih za satirični *homage* vzorniku iz mladosti v deželi renesanse, pic in mafije. Z renesanso si v popularni kulturi pač ne moreš kaj dosti pomagati, pice so super na krožniku, za strip pa so premastne in nasploh dokaj neuporabne, mafijo pa lahko z malce domišljije uporabiš kjerkoli in kadarkoli.

Glavni junak stripovskega albuma *Metamorphose antropomorphice* je seveda antropomorfni racman, majhna riba v mafijem podzemlju, Bruno Vecchi, čigar življenje se vrti okrog občasnega ropanja bank (z blagoslovom podkupljenih policajev) in rednejših posteljnih aktivnosti. Po nekem večjem ropu se mora zaradi varnosti malce potuhniti in za nekaj časa oditi iz države, zato si za novo

destinacijo izbere nevpadljivo državo na sončni strani Alp, katere ime, kot sam zlobno, a duhovito pripomni, v trenutku pozabiš.

Nasploh je cel strip izjemno duhovit in zabaven. Domorodci v zaplankani rovtarski vasici, kamor ga najprej zanese pot (in kjer tudi obtiči), so narisani v slogu Mustrovega Lakotnika, kar vsekakor ni naključje, in to iz vsaj dveh razlogov. Namreč, strip je tudi *homage* drugemu velikemu mladostniškemu vzorniku Mikiju Mustru, čigar *Dogodivščine Zvitorepca, Trdonja in Lakotnika* so se širšemu stripobralstvu tako priljubile, da so postale del nacionalne folklorne. In drugič, od znamenite trojke se je bralcem najbolj prikupil prav robat, ne ravno preveč bister, a dobrodušen požeruh volk Lakotnik, ki je čisto po kmečko ljubil ženske, jedačo in pijačo in se skorajda v vsaki epizodi bodisi spogledoval s prsatimi lepoticami ali mastil s kranjskimi klobasami, ki jih je obilno zalival z dolenjskim cvičkom. Prava slika pravega Slovenca.

In, jasno, racman Bruno pride v Slovenijo ravno v času največjega nacionalnega praznika, martinovanja. Za martinovo mora biti na mizi poleg mladega vina seveda tudi bolj ali manj mlada, vsekakor pa dobro pečena gos, ker pa je domačini iz kdo ve kakšnega razloga nimajo, hočejo na raženj natakni prišleka, kar je za raco vsekakor največja čast, ki jo lahko doleti. Da ne bom odkrival cele zgodbe, naj povem samo še to, da Bruno ne umre na ražnju, temveč ga doleti čisto naravna mafajska smrt, na koncu knjige pa se celo sreča s samim Bogom, ki pa je že glavni junak drugega Lunačkovega dela, svetopisemskega *Založenega raja*.

RAJSKI MINIMUNDUS

Religiozna tematika je nasploh precej občutljivo področje v vseh kulturah, tako tudi na ateističnem otoku sredi katoliškega morja, kot je nekoč Slovenijo duhovito in ne povsem neupravičeno označil Franc Rode. Pred slabim desetletjem (2004) sta Dušan Kastelic in Igor Šinkovec za slovensko izdajo razvpite ameriške otroške revije za širjenje

zemljepisnih pogledov, *National Geographic Junior*, narisala satirični strip *Geneza* ki, kot pove že naslov, govori o (alternativnem) nastanku sveta. Glavni junak Jahve je duhovito prikazan kot star upokojenec, ki v svoji domači delavnici za zabavo ustvarja svet. In stvarjenje sveta bi potekalo povsem gladko, če stari copatar ne bi imel neznansko sitne žene, ki mu ves čas najeda in ga mori z nepomembnimi gospodinjskimi opravili, tako da mora še pred stvarjenjem človeka odnesti smeti v kontejner.

V nasprotju s Kasteličevim Bogom, ki mu zaradi znanih dejstev ni uspelo stvarjenje sveta, pa je Lunaček ustvaril pravi rajski minimundus z množico protagonistov, tako staroselcev iz svetopisemske Geneze kot prišlekov s starogrškega Olimpa ter pritepencev iz sodobnega, toda nič manj fiktivnega sveta popularne mladinske literature, od zimzelenega *Petra Pana* do stripovske uspešnice *Calvina in Hobbesa*. Sicer pa je Lunačkov Bog, ki ga bivši sošolec in prijatelj Zevs ljubkovalno po domače kliče Joško, povsem človeški. Ločenec samohranilec, ki je ostal sam z dvema dokaj odraslima otrokoma, ki pa jima niti na kraj pameti ne pade, da bi se osamosvojila, ampak čisto po slovensko živita zastoni pri očetu. Tudi pri hišnih opravilih mu Adam in Eva nista v boga kakšno pomoč; Bog mora, denimo, sam čistiti mačje stranišče in opravljati druga gospodinjska dela, kar sicer dobrovoljnega starčka večkrat zanese v neobvladljive napade besa, posebno kadar popije kakšno silce domačega. Poleg tega sta njegova rajska brezdelneža tudi precej navihana, namreč, kadar očeta ni doma, se skrivaj bašeta z jabolki z drevesa spoznanja, vendar po hiši in paradižu hodita še kar naprej gola in se igrata nudiste, da ne bi Bog slučajno kaj posumil in ju napodil iz Raja.

Posebna tema so ljubezenske in seksualne zadeve rajskih protagonistov, Bog se potem, ko mu žena po rojstvu otrok pobegne v Indijo in postane gospa Daršamalan, zatreska v najstniško Zvončico, ki pa se ga kmalu naveliča in začne flirtati z Adamom (pozneje pa se

vrne k svojemu bivšemu fantu Petru Panu, ki ga ni nikoli povsem prebolela), Adam in Eva pa nista samo brat in sestra, pač pa tudi ljubimca, zato Eva v navalu ljubosumnosti zapusti Adama in odide k materi v Indijo, kjer se zaljubi v očimovega sina iz prvega zakona, boga Krišno (na koncu pa se, seveda, spet vrne k svoji prvi ljubezni, Adamu).

Lunaček z neznosno lahkoto zmeša krščansko, antično in hindujsko mitologijo in v nasprotju z enim najvplivnejših svetovnih intelektualcev, darvinistom Richardom Dawkinsom, ki v svoji knjigi *Bog kot zabloda* striktno zavrne kakršnokoli hipotezo o obstoju Boga, z darvinistom *Založenim rajem* pokaže, da je tudi Bog samo človek in nič več kot to. Po Dawkinsu so največje žrtve zablode, imenovane Bog, otroci, ki jih že od rojstva indoktrinirajo s katoliško vzgojo in izvirnim grehom, Lunaček, za katerega je tako ali tako vsak greh izviran, pa ponuja rešitev v humorju in satirični adaptaciji religije in cerkvenih dogem, in čeprav *Založeni raj* prvotno ni namenjen otrokom, sem prepričan, da bo sčasoma (podobno, kot denimo Swiftova družbena satira *Guliverjeva potovanja*) postal nepogrešljivo delo mladinske literature. Iluzorno bi bilo seveda pričakovati, da bi *Mavrica* katoliški *Pionirski list*, začela v nadaljevanjih objavljati satirično zgodbo o Bogu, čeprav bi mladim veronaukarjem v vseh pogledih ponudila kvalitetnejše čtivo od zdajšnjih ideološko pocukanih in likovno kičastih inozemskih zgodb o bolj ali manj krepostnem življenju raznoraznih svetnikov.

O likovni plati obeh stripov – strip je namreč zmes zgodbe in risbe, ki ima v tej zvrsti umetnosti tako in tako levji delež – namenoma nisem napisal niti besede; risbe mora videti vsak sam, po možnosti ne le v knjigah, temveč tudi na kakšni razstavi tablojev, ker zaradi filigranske risbe šele v originalni velikosti pridejo do pravega izraza. ■

LITERATURA ODREZANIH JEZIKOV

Ni pretirano reči, da je v današnjem globaliziranem svetu, v času svetovnih združevalnih procesov, pomen narodne kulture večji kot nekoč. Še toliko večji pa je, če gre za kulturo manjšinske skupnosti, kakršna je skupnost slovenskega življa v Italiji, kjer je potreba po ohranjanju samobitnosti ali lastnega obraza, kot bi dejal Srečko Kosovel, toliko izrazitejša.

MARIJA PIRJEVEC

Kosovelovo večkrat navajano geslo »Bodimo eno po duhu, a ohranimo svoje lastne obraze,« (Srečko Kosovel: *Separatisti*) je danes še posebej aktualno. Prav kultura nas s svojo enkratnostjo, s svojo posebnostjo in zakoreninjenostjo v duhovni domovini dela v svetu razpoznavne, morda tudi zanimive. Kako ne pritrditi besedam Petra Kovačiča Peršina, ki v eseju *Zaveza slovenstvu* piše: »Čim večja je težnja sodobne civilizacije po planetarni socializaciji človeka, tem silnejša je človekova potreba po identiteti, individuaciji, zakoreninjenosti in domovinskosti.«

Zato ni nepomembno, da je v sklopu čezmejnega evropskega projekta, ki ga vodi *Ciljno začasno združenje Jezik–Lingua*, izšla obsežna monografija *Slovenski avtorji v Italiji*. Gre za delo literarnozgodovinskega raziskovalca, danes že pokojnega Martina Jevnikarja (1913–2004), ki je nastalo v polstoletnem časovnem razponu in ga je, raztresenega po zamejskem in zdromskem revijalnem ter drugem tisku, izbrala, uredila in strnila v celoto literarna zgodovinarica Marija Cenda. V knjigi je na 524 straneh predstavljena presenetljivo pestra in miselno, slogovno ter zvrstno raznolika literarna žetev v Furlaniji - Julijski krajini živčih besednih ustvarjalcev ter drugih peresa večjih piscev vse od osvobodilnega leta 1945, ki je pomenilo konec nacifašističnega terorja in naše notranje vojne. Največ Jevnikarjevih poročil in recenzij o bogati zamejski literarni dejavnosti je zaslediti v tržaški *Mladiki*. V tej reviji je vse od leta 1967 vzdrževal rubriko o sodobni slovenski zamejski književnosti. Od leta 1972 dalje je živela pod ambicioznim naslovom *Zamejska in zdomska literatura*. V njej najdemo poročila o publikacijah, ki so izhajale ne samo v primorskem in koroškem zamejstvu, temveč tudi v zdomstvu, predvsem v obeh Amerikah in delno v Avstraliji.

Martin Jevnikar je bil prvi, ki se je v drugi polovici prejšnjega stoletja lotil doslednega evidentiranja in proučevanja slovenskega poveljnega slovstva v Italiji. Kot piše Marija Cenda v uvodni *Besedi o avtorju*, si je kmalu po prihodu v Trst zastavil delovni program, po katerem je sistematično spremljal nastajanje slovenskih književnih del zunaj meja matične domovine, jih registriral in poročal o njih na radiu, v *Literarnih vajah* (v razdelku *Kulturna kronika*), *Mladiki* in drugih publikacijah. Bil je pozoren na vsakega avtorja, še posebno na tiste, ki niso mogli računati na recenzije literarnih kritikov v Sloveniji.

PLURALNOST ZAMEJSKEGA PROSTORA

Konec druge svetovne vojne pomeni novo obdobje za primorsko ustvarjalnost nasploh, tudi za literarno, ki je šele tedaj celostno zaživela na domačih tleh, in sicer s tako močjo in silovitostjo, da si jo lahko razlagamo kot reakcijo na več kot četrstoletni zaukazani molk. *Odrezani jeziki*, da si izposodim naslov knjige znanega italijanskega proučevalca jezikovnih manjšin v Italiji Sergia Salvija, so nenadoma spet spregovorili svobodno, s tem pa hoteli dokazati, da jih fašistični teror ni utišal, ampak so še vedno tu in imajo svetu marsikaj povedati.

Martin Jevnikar se je kot mlad in že uveljavljen slavist po vojni zatekel v demokratično pluralni zamejski prostor, ki pa je bil že takoj na začetku nazorsko in politično usodno razcepljen. Kljub političnim in ideološkim napetostim se je v tržaški kulturni ambient močno integriral kot še peščica tistih begunskih intelektualcev, ki so se po koncu vojne umaknili pred novo družbeno ureditvijo v Jugoslaviji v Pahorjevo »mesto v zalivu«. Trst je postal središče slovenstva, kjer je bilo mogoče svobodno izpovedovati svoje prepričanje, obenem pa branik italijanstva, kar pomeni, da je v mestu, ki ga je Jugoslavija še vedno zahtevala zase, prišlo do velike etnične napetosti. Ta izpostavljeni položaj, povezan s težkimi življenjskimi pogoji, je mnoge pribežnike prisilil, da so se preselili v daljne kraje, pogosto na druge kontinente, in tam začeli svojo življenjsko izkušnjo znova. Jevnikar se ni odločil za ta korak, temveč se je ustalil v mikrokozmosu slovenske skupnosti, ki se je po travmatični izkušnji četrstoletne fašistične karantene znašla tako rekoč praznih rok. Odveč je ponavljati že povedano zgodbo, da je bila v omenjenem intermezzu oropana vsega tistega, kar bi ji zagotavljalo nemoteno intelektualno in kulturno rast.

Skratka, na vseh področjih je bilo treba začeti znova, predvsem obubožana pa je bila ta skupnost na področju kulture, saj ji je primanjkovalo avtohtonih intelektualcev, ki bi mogli na



novo zgraditi in vzpostaviti tisto, kar je bilo v času fašističnega kulturnega genocida uničeno: od šol s slovenskim učnim jezikom, kulturnih ustanov, prosvetnih društev, založb, revij in časopisja do radijske postaje in gledališča. Jevnikar se je tega dobro zavedal, zato je svoje moči in znanje, ki si ga je pridobil na slavistiki v Ljubljani, usmeril prav tja, kjer je čutil in vedel, da je najbolj potreben in zanesljivo podkovan. Skupaj s peščico razumnikov je sooblikoval slovensko šolstvo na Tržaškem, ki ga je anglo-ameriška vojaška uprava takoj po vojni omogočila, obnovila osnovne šole in na novo ustanovila srednje. Kmalu je postal urednik skromnega, a pomembnega dijaškega lista *Literarne vaje*, ki je imel po njegovih besedah namen »vzgojiti po možnosti nove pisateljske oziroma pesniške moči in s tem obogatiti našo kulturo, ki je bila prav na tem lepem koščku slovenske zemlje tako kruto prizadeta«.

POVEZOVALEC RAZBITEGA SLOVENSTVA

Kot literarni zgodovinar je nadaljeval raziskovalno delo, ki ga je začel že v Ljubljani. Svoje prispevke je sprva objavljaj v *Izvestju slovenskih srednjih šol* kot tudi v omenjenem dijaškem listu, saj druge možnosti v prvih povojnih letih skoraj ni imel. Redke in večinoma kratkotrajne slovenske povojne revije v Italiji, o katerih izčrpno poroča v poglavju *Soočanje s slovensko stvarnostjo*, so bile ideološko strogo usmerjene in v njih Jevnikar svojih prispevkov ni mogel objavljati. Tako so se npr. *Razgledi* (1946–1952), ki jih je prvi dve leti urejal France Bevk, »čeprav so hoteli biti glasilo tukajšnjih ustvarjalcev in znanstvenikov, morali odpreti tudi sodelavcem iz osrednje Slovenije, ker jih tukaj ni bilo dovolj, mnogi pa niso mogli sodelovati zaradi ideološke opredelitve.«

Novo, do tedaj malo poznano okolje, v katerem se je znašel, ga je spodbudilo, da je pozornost osredotočil na leposlovje, ki je nastajalo zunaj meja matične domovine, na Tržaškem, Goriškem, v Benečiji in Reziji, pa tudi na Koroškem ter v daljnem severnoameriškem in argentinskem zdomstvu. Tega pionirskega raziskovalnega dela se je lotil z vso natančnostjo in doslednostjo, ki sta ga od nekdaj odlikovali, in s tem postal poseben povezovalac razbitega povojnega slovenstva. Kot je razvidno iz naslova, se knjiga *Slovenski avtorji v Italiji* opira izključno na pisce iz Furlanije - Julijske krajine. Vrstni red devetinosemdesetih avtorjev, zbranih v poglavju *Sodobna slovenska literatura v Italiji*, po besedah urednice ne odraža kakih vrednostnih ali generacijskih meril, tudi delitve po

literarnih zvrsteh ne upošteva, sledi le zaporedju Jevnikarjevih predstavitev zamejskih besednih ustvarjalcev v revijalnem tisku. Izbor avtorjev prepričljivo govori o tem, da je bila zamejska leposlovna žetev v polstoletnem obdobju količinsko bogata in zvrstno razvejana. Po oceni Mirana Košute zajema njen tekstovni korpus od leta 1945 do leta 1995 približno 400 knjig in 80.000 strani proze, poezije in dramatike.

PLJUSKI TUJE KULTURE Z VSEH STRANI

Pozornosti vredno je tudi dejstvo, da se je naš avtor dokaj zgodaj, že v drugi polovici šestdesetih let lotil vprašanja, ki si ga dotlej na Tržaškem menda ni postavil še nihče. Ob ugotovitvi, da o slovenski zamejski literaturi lahko govorimo šele po razpadu Avstro-Ogrske, Jevnikar pripominja, da imata osrednja in zamejska literatura sicer marsikaj skupnega, da pa ima danes zamejska literatura tudi marsikaj samostojnega, izvirnega in tipičnega. S tem je posredno povedal, da gre v primeru te književnosti za posebno varianto v slovenskem literarnem sistemu, če se opremo na terminologijo Jakobsona ali Tinjanova. »Od osrednje slovenske književnosti,« ugotavlja, »jo ločijo drugačne gospodarske, politične in kulturne razmere, v katerih so se pisatelji rodili, izobrazili, živijo in delujejo. Sožitje z drugim narodom in njegovo visoko kulturo, naj bo italijanska, nemška ali druga, seveda po svoje deluje in vpliva na slovenske avtorje, da so njihove stvaritve hkrati produkt slovenske tradicije in avtorjevega življenjskega

MARTIN JEVIKAR

Slovenski avtorji v Italiji

UREDILA
MARIJA CENDA

TRST, 2013, 524 STR.



okolja, doživljanja in izkušnje; torej so istočasno domače in svetovljanske, ker v zamejske avtorje od vseh strani pljuska tuja kultura, laže in hitreje pa se tudi seznanjajo z evropsko in izvenevropsko literarno dejavnostjo.« O slovenski književnosti na Tržaškem pa med drugim pripominja, da ima zaradi razmer, v katerih besedni ustvarjalci živijo, »pečat in posebnosti italijanskih tržaških pisateljev: nagnjenje k lirčnosti, razpoloženje za filozofsko in psihološko razglabljanje, iskanje resnice in smisla življenja, svetovno odprtost in vrsto drugih sestavin«.

OD »BLESTEČEGA SLOGA« DO »SAMONIKLEGA JEZIKA«

Ob monografiji *Slovenski avtorji v Italiji* lahko z gotovostjo zapišemo, da skoraj ni imena zamejskega pisatelja, pesnika, dramatika in esejista, ki bi ga Jevnikar spregledal ali ga zavešno ne bi upošteval. Tudi nasprotna ideološka usmerjenost nekaterih piscev ga ni pripravila do tega, da bi jih prezrl. Znal se jim je približati v njihovi življenjski stiski. Značilen v tem smislu je njegov zapis o romanu Borisa Pahorja *Zatemnitev*, ki je prvič izšel leta 1975 v samozaložbi, ker ga DZS zaradi spora ob Kocbekovi aferi ni mogla izdati. V njem je naravnost povedal, da je bil Radko Suban, glavni junak zgodbe, pisatelj *alter ego*, nasprotnik domobrancev; pri tem se ni pomišljal navesti Pahorjevega trpkega komentarja ob pripovedi, kako so ga »partnerji okupatorja«, kot jih imenuje, aretirali: »Ob misli na avstrijske čase pa je začutil vso zblojenost slovenske zgodovine, saj so primorski ljudje od 1918. leta najprej mislili na slovensko deželo kot rešiteljico, zdaj pa je bil človek v rodnem mestu jetnik ljudi, ki jih je poslala slovenska prestolnica.«

Če se v odnosu do zamejskih piscev in njihovega leposlovnega dela, kot rečeno, ni odrekel lastnemu vrednotenju, predvsem ocenam glede jezika, je na drugi strani tudi res, da je bil v sodbah vse prej kot strog ali odklonilen. Radodaren je bil tudi s pohvalami: dobro se je namreč zavedal, da je leposlovno delo slovenskih piscev v Italiji vredno posebne pozornosti in ustreznega razumevanja, zlasti pri tistih, ki so mladost preživeli v času fašizma in jim ni bilo dano, da bi se izobraževali v slovenskih solah. Tako npr. glede Pahorjevega jezika v zbirki novel *Grmada v pristanu* Jevnikar opozarja, da je »dokaj samonikel in ne gre vedno po ustaljenih slovničnih pravilih«. Pri pesnici Ireni Žerjal pa meni, da ji je jezik samo »izrazno sredstvo, ne žlahtna posoda, zato uporablja grobe izraze in ne pazi na slovnične pravilnosti«. Drugačno je Jevnikarjevo mnenje o jezikovni kulturi Alojza Rebule. O njegovem »blestečem in iskrivem slogu in jeziku« je ob analizi zbirke novel *Snegovi Edena* (1977) zapisal, da je pisatelj »jezik tako izbrušen in prekvašen z izvirnimi primerami, da nima tekmeča«. Enako pohvalno se je izrazil še ob mnogih drugih njegovih delih, tako je v recenziji romanesknega besedila *V Sibilih vetru* poudaril, da je v romanu čutiti »globoko klasično izobrazbo in oster posluš za jezik, v katerem je Rebula pravi virtuoz, saj se pri njem preliva in poje kakor v redkokaterem delu«.

BORIS PAHOR, PA TUDI CLAUDIO MAGRIS

V sklepu lahko rečemo, da nam knjiga *Slovenski avtorji v Italiji* ponuja tehtno informacijo o vsebinski, idejni in jezikovni podobi povojnega slovenskega leposlovja na Tržaškem, Goriškem in Videmskem. Publikacija sama pa še zdaleč ne bi bila tako smotno urejena in pregledna, če ne bi Jevnikarjevih po revijah raztresenih zapisov, kritik in pregledov premišljeno izbrala in uredila Marija Cenda. Odveč je poudarjati, da se je tako kompleksnega in odgovornega dela lahko lotil samo nekdo, ki dobro pozna sodobno slovensko zamejsko književno bero, skratka nekdo, ki ve, kako naj poseže v gradivo, ki ga ima na voljo, pa tudi, kje so meje tovrstnega početja. Urednica Jevnikarjeve monografije pa ni ostala le pri tem, temveč je sama bistveno dopolnila vrzel, ki je nastala po njegovi smrti. V zadnjem razdelku z naslovom *Pripis* je poskušala vsaj deloma zapolniti skoraj desetletno praznino, ki je zijala med koncem njegovega poročanja in izidom sedanje publikacije ter dodala poleg obravnavanih avtorjev še štiriindvajset novih. Tudi ta poslednji napor je opravljen zgledno in z vso natančnostjo, saj upošteva tudi mlajše pisce, ki so se začeli uveljavljati v novejših časih: Vilmo Purič, Matjaža Klemšeta, Davida Bandlerja, Marino Cernetig iz Benečije in še vrsto drugih.

Pripomniti je treba, da se je pri analizi leposlovnih in drugih del oprla tudi na novejša kritična zapise slovenskih pa tudi italijanskih piscev. Zanimivo se mi zdi mesto, kjer ob Borisu Pahorju navaja Claudia Magrisa, ki je v knjigi esejev o literaturi *Alfabeti* ugotovil, da v Pahorjevih delih »spoznamo ne le fašistično nasilje in nacistične grozote; v teh delih spoznamo tudi, kako pogosto niso (italijanski someščani) priznavali Slovencem niti najosnovnejših pravic in njihove popolne pripadnosti Trstu; razumemo, zakaj je posledično Italijane in slovensko manjšino dolga leta ločeval zid, tako da se skupnosti nista obojestransko oplajali in bogatili. Borisa Pahorja, tega kritičnega in strastnega pesnika mojega in njegovega Trsta, sem tudi sam relativno pozno odkril.«

Na koncu kaže opozoriti na posebno vprašanje, ki ostaja odprto: zadeva uvrstitev Martina Jevnikarja v krog pomembnih literarnih zgodovinarjev po izvoru s Primorskega, ki so po drugi svetovni vojni bistveno oblikovali slovensko literarno vedo. Naj omenim samo nekaj imen: Mirka Rupla, Borisa Merharja in Lina Legišo. Gre za osrednje avtorje stroke, ki izhajajo, kot rečeno, iz primorskega okolja, so pa svoje pomembno delo opravili v matični domovini. Mednje po svoje sodi tudi Martin Jevnikar, ki ni bil po rojstvu, temveč po lastni izbiri primorski oziroma tržaški literarni zgodovinar. ■

SLOVANSKA VZAJEMNOST VČERAJ, DANES IN JUTRI

Slovaki in Slovenci imamo poleg težav s podobnostjo lastnega imena skupno tudi zadrego, da smo oboji večino preteklega stoletja preživeli v večnacionalnih državah, v katerih so (vsaj številčno) prevladovali drugi. Imamo pa tudi lepe skupne spomine.

ANDREJ ROZMAN

Pisalo se je leto 1834, ko sta konec avgusta v Ljubljano iz Trsta prikorakala češki pesnik Karel Hynek Mácha (1810–1836) in njegov popotni tovariš, češki politik Antonin Strobach (1814–1856). Nastanila sta se v kavarni Pri črnem orlu števil. 5 pred gledališčem. Mácha v *Dnevniku s potovanja v Italijo* poroča: »[...] Gospod Prešeren in G. Brauner sta prišla po naju v Kavarno. Draga kava za 20 kr. Šli smo na rake. Medtem smo pili vino in jedli kruh. Potem sta prišla doktor Krobath in g. dr. Toman. Tako smo bili sami Juristi. Jedli smo ščuko. Potem so prišli neznansko veliki raki 2 krat. 4 sem moral snesti. Potem ocvrt krap. Prevajali smo Kollárja. Nato je prišlo drago vino v zapečatenih steklenicah. Govorili smo o profesorju Vodniku. Kako so sekali špeh. Plačali vnaprej. Potem o Kopitarju. Prešernov sonet na Ab. C. Krieg. Potem smo govorili o Korotancih. O Slaviji. Pustili smo Slovane živeti. Potem smo prepevali. Gospod Toman je bil fidel. Poljub. Gospod Prešeren je skakal: Kje jih imate Nemci. Potem še bolj: Kar je že davno itd. [...]« (*Dialogi* št. 12, 1981, str. 980) Veselo druženje in klepetanje je potekalo v takrat najlepšem slovanskem jeziku – nemščini.

Prva polovica 19. stoletja je bila v znamenju srednjeevropskih slovanskih narodnih preporodov. Slovanske kulturne elite so se navduševale nad preteklo slavno zgodovino, obujali so velikomoravsko tradicijo, na pomoč klicali sv. Cirila in sv. Metoda, kodificirali svoje knjižne jezike, utirali pot novi književnosti in razmišljali o obstoju velikega slovanskega naroda, ki sega vse tja do Aljaske.

Intenzivnost narodnih prerodov je bila pri posameznih srednjeevropskih slovanskih narodih različna. Čehi so ponovno obudili svoj jezik, čeprav je bil oče slavistike Josef Dobrovský (1753–1829) prepričan, da češčina ne bo več sposobna doseči ravni nemščine, druga generacija čeških prerodnikov (Josef Jungmann, Ladislav Čelakovský idr.) je njegovo trditev zavrnila, češčina se je kakor feniks dvignila iz pepela. Češko narodnoprerodno gibanje je podpiralo narodno zavedno meščanstvo, križem rok pa ni stalo niti češko plemstvo. Kot zgodovinski narod so se Čehi lahko naslonili na bogate kulturne, gospodarske in politične tradicije iz preteklih stoletij, na Karlovo univerzo, husite in druge ustanove, ki so prispevale svoj delež pri oblikovanju modernega češkega naroda.

Na Slovaškem so bile razmere na začetku narodnega preroda drugačne in tudi veliko težje kot na Češkem. Večnacionalna Ogrska je v drugi polovici 18. stoletja s stisnjenimi zobmi sprejemala dunajsko reformsko politiko. Ogrsko plemstvo je na eni strani sebično varovalo vse svoje privilegije, na drugi pa je na prelomu 18. in 19. stoletja s prvimi šolskimi zakoni zaščitilo madžarščino in s tem ogrozilo obstoj drugih nemadžarskih jezikov na Ogrskem. Na začetku narodnega preroda je bila slovaška kulturna elita pri vprašanju domačega knjižnega jezika razdvojena. Evangelicani so trmasto vztrajali na češkoslovanski kulturni, jezikovni in literarni enotnosti, svoj predlog pa so utemeljevali z nevarnostjo madžarizacije na Slovaškem in germanizacije na Češkem. Študenti teologije na bratislavskem generalnem seminarju so se zavzemali za uzakonitev knjižnega slovaškega jezika. Anton Bernolák (1762–1813) je v sodelovanju z drugimi seminaristi s *Kritično razpravo o slovaških pismenkah* (1787) uzakonil prvi slovaški knjižni jezik, razpravi pa so sledila še druga jezikoslovna dela: *Slovaška slovnica* (1790) in nazadnje še šestdelni *Slovaško-češko-latinsko-nemško-ogrski slovar*, ki je izšel po njegovi smrti. V obeh jezikih se je razvijala tudi slovaška beletrija in strokovna literatura. Slovaško jezikovno zmešnjavo je leta 1843 prekinil Ludevít Štúr, z novo kodifikacijo slovaškega jezika mu je uspelo poenotiti katoličane in evangelicane.

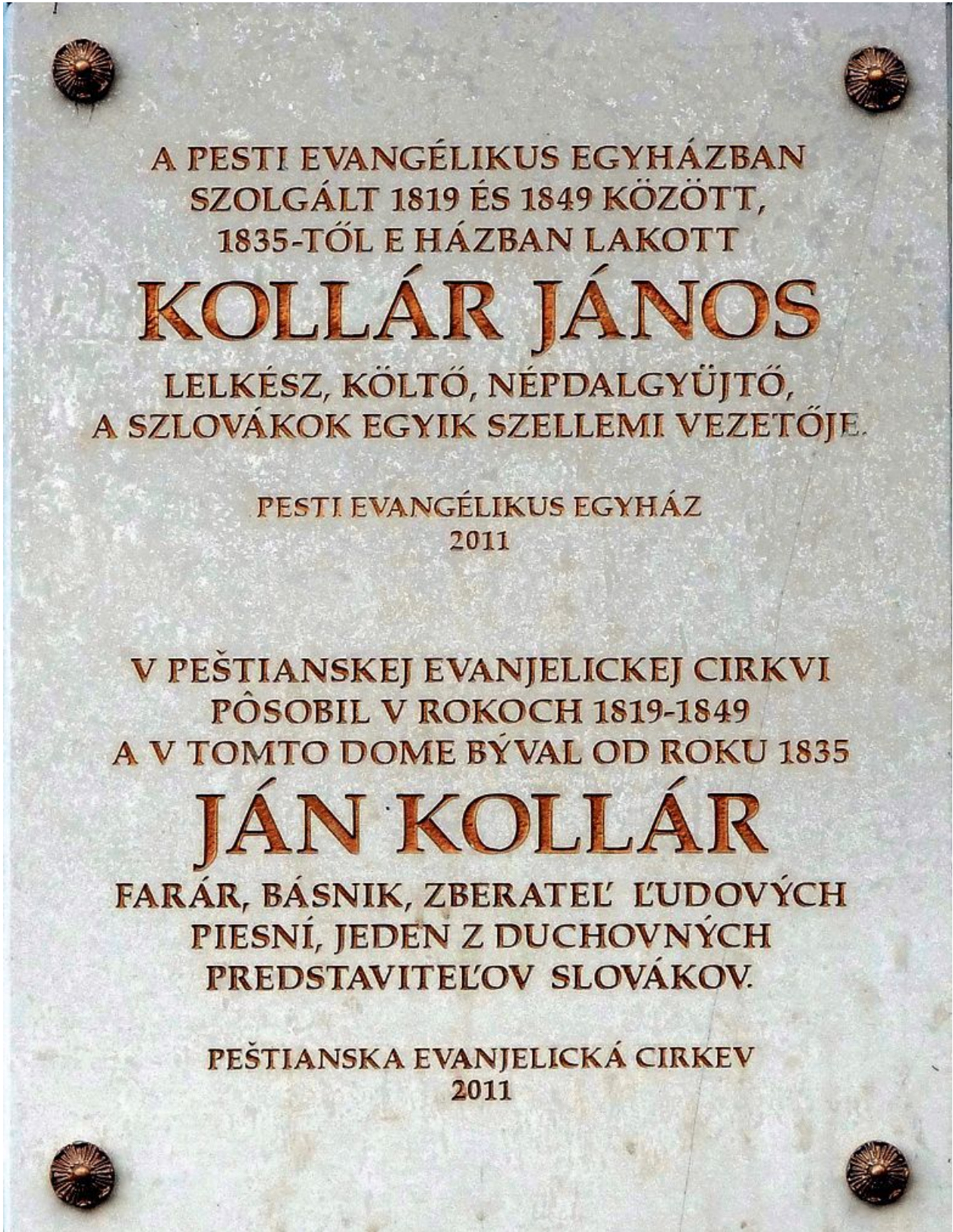
Razvoj slovaškega narodnega preroda je spremljal Jernej Kopitar, ki si je dopisoval z Janom Kollárjem (1793–1852), Pavlom Jozefom Šafárikom (1795–1861) in z visokim ogrskim vladnim predstavnikom Martinom Hamuljakom (1789–1859).



Šafárik je za svoje prvo literarnozgodovinsko delo *Zgodovina slovanskega naroda in književnosti po vseh narečjih* (1826) gradivo za slovenski jezik in književnost povzel iz Kopitarjevega uvoda k slovnici *Slovnica slovanskega jezika na Kranjskem, Koroškem in Štajerskem* (1808–1809). Šafárikova prizadevanja, da bi tudi takratni slovenski izobraženci kupili njegovo knjigo, niso padla na rodovitna tla; tako je moral slovensko čast rešiti Kopitar, ki je kupil deset izvodov, od tega štiri na boljšem papirju. Na Kopitarjev predlog naj začne pripravljati drugo dopolnjeno in popravljeno izdajo se je Šafárik povezal z Matijo Čopom, ki mu je po dolgem oklevanju le pripravil gradivo za slovenski jezik in dopolnil gradivo za slovensko književnost. Čopu je tudi napisal, da se uči slovenščine po svojem osrednjem delu *Slovanske starine* (1837–1865). *Slovanske starine* so bile prva obsežnejša knjiga o kulturi in zgodovini Slovanov, v njej je opisal poreklo, naselitev in zgodovinske dogodke Slovanov na temelju bogatega arhivskega gradiva. V delu je v Herderjevem duhu zavrnil takrat prevladujoče prepričanje, ki se je širilo predvsem iz Nemčije, in utemeljil, da Slovani niso sužnji in barbari, kar je močno vplivalo na izboljšanje podobe Slovanov v svetu.

Leta 1842 je izdal svoje drugo najpomembnejše delo *Slovanski narodopis*, v njem je poskušal prikazati popolno podobo slovanske etnologije, opisal je posamezne slovanske narode, njihovo ozemlje, jezike, etnične meje, dodal pa je tudi zemljevid ozemelj, ki jih naseljujejo posamezne skupine slovanskega naroda. Pri določanju meja slovenskega ozemlja so mu veliko pomagali koroški in štajerski Slovenci. Odzivi Šafárikovo delo so našli prostor tudi v takratnem slovenskem periodičnem tisku.

Pesnik Ján Kollár je podobno kot Šafárik študiral na univerzi v Jeni, v Weimarju je obiskoval Goetheja in mu pomagal prevajati slovanske ljudske pesmi, v Wartburgu se je leta 1817 udeležil slavnosti ob tristoti obletnici reformacije. Slavnostno ozračje in zahteve mladih Nemcev za združitev nemških dežel so ga navdahnili, da je tudi sam začel razmišljati o kulturni združitvi Slovanov. V slovanskem svetu je zaslovel s pesniškim delom *Hči Slave* (1824, razširjena izdaja 1832) in esejem *O literarni vzajemnosti med različnimi plemeni in narečji slovanskega naroda* (1837). Prva izdaja pesnitve *Hči Slave* ima pedspev in tri speve (*Sala, Laba, Donava*), razširjeni izdaji je pesnik dodal še dva speva (*Lethe* – slovanska nebesa in *Aheron* – slovanski pekel).



V eseju *O literarni vzajemnosti* je napisal: »Eden najlepših in čarobnih cvetov, ki se je razcvetel in zaživel v novejših časih na tleh razvejanega slovanskega naroda, je tako imenovana *literarna vzajemnost*. Vnovič se po mnogih stoletjih privikrat iščejo raztresene slovanske korenine enotnega naroda in njihova različna narečja za en jezik, prebujajo se k narodnemu čutenju in hrepenijo po tesnejšem povezovanju. Zaslepljenost in razkol se trgata: utrjeni od dolgotrajnih sporov, prazne, tope odločenosti in oportunističnega razkroja se odmetavajo okovi starih predsodkov, da bi postali gospodarji naravnih zakonitosti ter razuma in da bi se dvignili k tisti človeški in bratovski ljubezni, ki je edina, ki lahko nesrečne narode pretvori v srečne in zadovoljne. Slovanski narod si prizadeva vrniti se k izvorni edinosti, tako kot se cvet in plod vračata k svojemu kalčku in jedru /.../« Koliko se je Kollár zavedal nepremostljivih kulturnih in jezikovnih razlik med slovanskimi narodi, ki so tedaj živeli v Avstriji, Ogrski, Prusiji, Rusiji in Turčiji, danes težko ugotovimo. Kollár je živel v času, ko je prevladovala predstava o obstoju velikega slovanskega naroda in jezika, vse takratne slovanske jezike pa so predstavljali kot njegova narečja. Slovence je zbedel v oči Kollárjev model štirih knjižnih slovanskih jezikov, ki naj bi jih znali izobraženci, medtem ko bi ljudje govorili v svojih narečjih. Prešeren se je na Kollárjev predlog odzval z epigramom:

BAHAČI ČETVERO BOLJ MNOŽNIH SLAVE RODOV
Čeh, Polják in Ilír, Rús svój 'zobráziti jezik,
njih le mogóčni ga ród íma pravíco písat';
Béli Hrovát, Rusnják ne, Slovák ne, s Slověnci ne drúgi,
tem gre, Sláve pesám, lájati, táce lízát'.

Bolj kot model štirih slovanskih jezikov so pomembni Kollárjevi predlogi o ustanavljanju slovanskih knjižnic, vzajemnem obveščanju o literarnih novitetah, naročanju slovanskega periodičnega tiska, ustanavljanju kateder za slavistiko, učenju slovanskih jezikov idr. Njegova ideja o slovanski vzajemnosti je bila dejavna vse do leta 1948.

Habsburška monarhija, ki so ji po krivici nadelo ime »ječa narodov«, je kljub prevladi Nemcev in Madžarov omogočala dovolj velik prostor za kulturni in tudi politični razvoj v svojih

mejah živečih Slovanov. Razmere so se izboljšale z ustanovitvijo novih držav in univerz po prvi svetovni vojni. Čeprav je razpadel enotni kulturni prostor, so se ohranile trdne vezi med srednjeevropskimi slovanskimi narodi. Povečalo se je zanimanje za študij zahodnoslovanskih jezikov, študenti, ki so se vračali iz Bratislave, pa so v slovenskem periodičnem tisku že pisali o Slovakah kot o samostojnem narodu. V letih do druge svetovne vojne se je tako v Sloveniji kot v drugih srednjeevropskih slovanskih državah izoblikovala močna in ustvarjalna skupina prevajalcev in tudi visokošolskih učiteljev, ki je že bila sposobna razširiti študij slavistike na svojih univerzah. Pobude za uveljavitev novih slovanskih filologij v Sloveniji in na Slovaškem sta preprečevali državni ideologiji jugoslovanizem in čehoslovakizem, ki sta, ne oziraje se na zgodovinske tradicije in želje posameznih narodov, podpirali oblikovanje političnih narodov.

Konec druge svetovne vojne je slovensko-slovaškim kulturnim odnosom zadal hud udarec, mnogi slovaški prevajalci slovanske književnosti (Koloman K. Geraldini) in slovenski (Tine Debeljak) slovaške književnosti so iz strahu za življenje pobegnili v tujino. Čeprav so se tudi v tujini trudili, da bi nadaljevali svoje delo, so bili njihovi prevodi namenjeni le peščici izgnancev. Doma pa so njihova imena kot imena narodnih izdajalcev padla v pozabo.

Nekaj upanja za slovansko vzajemnost je prineslo dejstvo, da se bodo slovanski narodi združili pod okriljem Sovjetske zveze in ljudske demokracije v močno gospodarsko, politično in kulturno skupnost. Kmalu se je to naivno upanje izkazalo za še večjo utopijo. Prizadevanja srednjeevropskih slovanskih političnih in kulturnih elit za obnovo demokratičnih in političnih razmer izpred druge svetovne vojne so utonila v poplavi nove marksistično-leninistične ideologije in umetniškega shematizma. Postopnemu razvoju slovensko-srednjeevropskih kulturnih odnosov je hud udarec zadala resolucija informbiroja (1948), ki je za dolgo desetletje prekinila naše zgledne kulturne odnose.

Pred drugo svetovno vojno je evropska študentska organizacija Pax Romana preko svojih podružnic v srednje- in južnoslovanskih državah s stipendiranjem omogočala študij slavistike na univerzah v Pragi, Krakovu, Bratislavi, Zagrebu

in Ljubljani. Študijsko bivanje na omenjenih univerzah je bilo za slovenske in študente s teh univerz v Ljubljani izredno privlačno. Poglobljali so študij posameznih narodnih filologij, se spoznali s češko, poljsko in slovaško zgodovino, kulturo in književnostjo, dovolj dobro so se naučili teh jezikov, da so lahko prevajali literarna dela in pisali ocene in druge članke, s katerimi so svojo kulturno javnost seznanjali s tedanjimi razmerami v Češkoslovaški in Poljski. Na univerzi v Bratislavi so v študijskem letu 1939/1940 ustanovili lektorat, ki ga je vodil ugledni slovaški literarni zgodovinar, prevajalec Prešerna in Cankarja Jozef Ambruš (1914–1993).

Na ljubljanski slavistiki so l. 1947 ustanovili ob češčini, ki so jo kot lektorat poučevali že pred vojno, ustanovili še lektorata za poljščino in slovaščino. Vodenje slovaškega lektorata so zaupali literarnemu zgodovinarju, publicistu in prevajalcu Viktorju Smoleju (1910–1992), ki je lektorat vodil do leta 1976. Med študijem na bratislavski univerzi (1933/34) je Smolej navezal odlične stike s svojimi slavističnimi vrstniki, v slovaškem periodičnem tisku sta z ženo Avgusto (1915–2002) objavljala članke o slovenski književnosti, v domačem tisku (*Dejanje, Dom in svet, Mladika* idr.) pa prevode slovaške književnosti. Slovaški prijatelji so Smoleja z družino pred začetkom vojne v Jugoslaviji povabili na Slovaško in mu ponudili delo profesorja na gimnaziji v Klaštorju pod Znievom, vendar je ponudbo odklonil. Z družino je vojno dočakal v Mariboru, od koder so ga izgnali v Srbijo. Po vrnitvi iz Srbije l. 1943 so Italijani Smoleja zaprli v tržaško Rižarno, iz katere so ga slovaški prijatelji s pomočjo slovaškega poslanca pri Svetem sedežu Karola Sidorja (1901–1953) rešili. Slednji je v knjigi *Šest let v Vatikanu* (1947) objavil Smolejevo pismo, v katerem se ta njemu in svojim slovaškim prijateljem zahvaljuje za življenje in obljubi, da bo vse svoje življenje posvetil prezentaciji slovaškega jezika in književnosti. Smolej je svojo obljubo izpolnil. V kratkih obdobjih politične odjuge je prevedel najpomembnejše slovaške romane (*Rdeče vino, Življenje brez konca, Smrt hodi po hostah* idr.), zbirko kratke proze (*Ure in minute*), v zadnjem obdobju je izdal še *Slovaško-slovenski slovar* (1976) in *Slovensko-slovaški slovar* (1983). S svojim delom je kot lektor slovaškega jezika položil solidne temelje za študij slovistikite na ljubljanski Filozofski fakulteti.

O POTREBI ŠTUDIJA ZAHODNOSLOVANSKIH JEZIKOV IN KNJIŽEVNOSTI

Po padcu železne zaves in razpadu Jugoslavije smo se Slovenci ponovno vrnili v svoj naravni kulturni, gospodarski in politični prostor – v Srednjo Evropo. Na ta prostor nas vežejo zgodovinske tradicije in bogati kulturni odnosi do leta 1948. Po resoluciji informbiroja so iz političnih in ideoloških razlogov postavljali vprašanje o upravičenosti češkega, poljskega in slovaškega lektorata, ker sta Češkoslovaška in Poljska čez noč postali sovražnici Jugoslavije, njenih narodov in narodnosti. Po zaslugi že uveljavljenih slavistov in udeležencev NOB (Urbančič, Štefanova in Smolej), ki so se zavedali, da se bodo politični spori med Jugoslavijo in drugimi ljudskodemokratičnimi državami kmalu izboljšali, so se lektorati obdržali, čeprav njihovi izvajalci niso imeli nobene možnosti za napredovanje v visokošolske učitelje, nihče pa do razpada Jugoslavije niti ni razmišljal, da bi se lektorati preobrazili v katedre z diplomskimi študijskimi programi. To je šele na začetku 21. stoletja uspelo naslednikoma R. Štefanove in V. Smoleja Nikolaju Ježu in piscu tega članka. Že ob nastajanju študijskih programov za zahodnoslovanske jezike so se pojavila za Slovenijo značilna vprašanja: Ali to sploh potrebujemo? Kdo bo pa vse to plačal? Prvo vprašanje kaže na odklanjanje uveljavljanja novitet, drugo pa na slovensko veselje nad preštevanjem drobiža. Po ugodnih začetkih v študijskem letu 2004/05 so se začeli kazati prvi znaki demografske depresije in začelo se je preštevanje študentov in izvajalcev študijskih programov. Komaj so študiji zahodne slavistike začeli kazati prve pozitivne rezultate, smo začeli uveljavljati bolonjske študijske programe, ki so po slovenskih predstavah o dvostopenjskem študiju razlikujejo od predstav na Češkem, Slovaškem in Poljskem, kjer je dvostopenjski bolonjski študij dodiplomski. Svoje je napravila tudi gospodarska kriza. Pri reševanju krize so se reševalci zatekli k farmacevtskemu tehtanju obveznosti izvajalcev univerzitetnih študijskih programov in preštevanju študentov na posameznih študijskih smereh, čeprav se najbrž zavedajo, da z ukinitvijo univerz, znanstvenih inštitutov in kulture ne morejo zakrpati finančne luknje.

Kakorkoli že, Slovenija je slovanska država, zato mora ne glede na število študentov poskrbeti tudi za razvoj slavistike. Dejstvo je, da ima in bo v prihodnosti imela prednost rusistika, kar pa še ne pomeni, da bi morali zaradi rusistike zanemariti oz. ukiniti manjše slovanske filologije, ker bi s tem iz slovenskega zgodovinskega spomina izbrisali vse kulturne dosežke in prizadevanja naših prednikov. Gradiva za znanstveno raziskovanje je na pretek, pričakujemo samo naklonjenost odgovornih pri delitvi sredstev za znanstvene projekte, da nam ne bi bilo treba vprašati radia Erevan, kot so ga državljani SZ, ko so v neskončnih vrstah čakali na kruh: »Kje bomo kupovali kruh, ko bo na svetu zavladal komunizem?« Odgovor: »Tega ne bomo dovolili!«

Naše vprašanje radiu Erevan se bo glasilo: »Kje in kaj bomo delali humanisti in slavisti, ko bo na svetu zmaga globalizacija?« Odgovor: »Nikjer in nič!« ■

DR. ANDREJ ROZMAN je redni profesor na Oddelku za slavistiko ljubljanske Filozofske fakultete.

Patrice Leconte, francoski filmski režiser

V ANIMIRANEM FILMU LAHKO URESNIČIŠ VSE

Samomori se zdijo nadvse primerna tema za praznično in popraznično obdobje. Med prazniki zaradi pobitosti in osamljenosti, po praznikih zaradi čustvene izpraznjenosti in osebnih stečajev. Nekako takšen ciničen razmislek je vodil ustvarjalce animiranega filma *Trgovinica za samomore*, kjer gledalcem – premierno je bila predvajana na Animateki decembra lani – že po prvih kadrih, v katerih mestni golob naredi samomor, tako da se s cestne svetilke vrže v reko avtomobilov, postane jasno, da bo film kljub turobni tematiki ponujal obilo priložnosti za smeh. Režiser Patrice Leconte, s katerimi smo se pogovarjali ob ljubljanski premieri, ga je predstavljal celo kot optimističnega.

AGATA TOMAŽIČ, foto BLAŽ SAMEC

Patrice Leconte je v svoji domovini, Franciji, zelo znan režiser, ki je snemal z zvezdami, kot so Fanny Ardant (*Le ridicule*, 1996), Vanessa Paradis in Daniel Auteuil (*La fille sur le pont*, 1999), Sandrine Bonnaire in Fabrice Luchini (*Les confidences trop intimes*, 2004). V zgodovino francoske popularne kulture pa se je zapisal s serijo filmov s konca sedemdesetih (in nadaljevanjem z letnico 2006) o skupini prijateljev, ki se spoznajo v hotelskem kompleksu v Senegalu in se nato pozimi skupaj podajo na smučanje v Chamonix – *Les bronzés* in *Les bronzés font du ski*. V parodiji na dopustovanje v počitniških klubih Club Med mrgoli komičnih situacij in butastih izjav, ki so v francoskem jeziku ponarodele. Za večino filmov je Leconte spisal tudi scenarij (ali vsaj sodeloval pri pisanju), *Trgovinica za samomore* pa je njegov prvi animirani film. Posnet je po knjižni predlogi, in čeprav je zasnova strašansko črna – osrednje prizorišče dogajanja je specializirana prodajalna s pripomočki za samomorilce od strupov do britvic, kjer posel cveti –, se film izteče v hvalospev življenju in ne smrti. In še opozorilo: že ta stavek, pa tudi intervju, ki sledi, vsebuje podatke, ki razkrivajo razplet filmske zgodbe, kar bi utegnilo motiti vse, ki si *Trgovinice za samomore* še niso ogledali in si jo nameravajo letos spomladi, ko pride v splošno kinodistribucijo.

Šestinsdesetletni Leconte nikakor ne ustreza stereotipnim predstavam o francoski oholosti ali zvezdniški nedostopnosti in muhavosti, ki bi si ju kot uspešen režiser svetovnega formata lahko privoščil. Priznava, da včasih po sedmem ali osmem intervjuju ne ve več čisto dobro, kaj odgovarja na novinarska vprašanja, a da se mu, paradoksalno, ponavadi zgodi, da se najbolj razgovori prav pri zadnjem intervjuju. »Imate srečo, tale je zadnji,« reče in skromno zasede nekoliko razmajani stol v malce tesni, prehodni pisarni Slovenske kinoteke. In se res razgovori onkraj vprašanj in podvprašanj.

Začela bom z vprašanjem, ki vam ga najbrž postavljajo vsi: zakaj ta izlet v animirani film?

V Sloveniji, ki je, kot vem, zelo majhna dežela, so ljudje strašno začudeni, kako se mi da poldrugo uro leteti z letalom, da bi prisostvoval premieri risanege filma, ki mi je sicer zelo pri srcu in ki je odprl festival Animateka ...

Ste tokrat prvič v Sloveniji?

Ne, prišel sem že enkrat prej, vendar nisem bil v Ljubljani, temveč v obmorskem mestu, za katerega se mi zdi, da se imenuje Koper. Tam sem snemal reklamni oglas za francoskega naročnika, ki proizvaja pice. To je bilo pred kakšnima dvema ali tremi leti, ne spominjam se več niti imena proizvajalca ... Stanovali smo v nekem hotelu ob morju, bilo je pozimi ...

Moralo je biti precej klavрно ...

Ja, pa saj nismo prišli v času, ki bi bil namenjen turističnim obiskom, prišli smo delat. Cena snemalnih ekip je v Sloveniji nižja kot v Franciji, zato se naročnikom to splača.

Ali še vedno snemate reklamne oglase – prebrala sem namreč, da ste, kot nemalo velikih režiserjev, to delali na začetku svoje kariere ...?

Da, snemam jih ves čas, zadnje čase malo manj. Sicer pa sem s tem začel, ja. Rojen sem bil namreč v provinci, ne v Parizu, tja sem prišel pozneje na študij filma, kjer se nisem

ničesar naučil. Posnel pa sem kakšnih dvajset kratkometražnih filmov in od nekdaj sem si želel delati filme, to so bile moje sanje, moj življenjski cilj. Delal sem kot risar v produkciji risanih filmov, opravljal sem vse sorte manjša opravila, nato pa sem nekega dne posnel svoj prvi film. Moje sanje so se uresničile. Reklamne oglase sem pravzaprav začel snemati po prvem celovečercu. Kadar si režiser ustvari ime, je za oglaševalske agencije oziroma proizvajalce znamenje prestiža, če si ga lahko privoščijo. Tako sem začel in snemanja oglasov do danes nisem opustil, še vedno mi je zelo všeč in tega še zdaleč ne počnem samo zaradi denarja, čeprav ti ta tudi pomaga počakati na naslednji večji projekt, vendar nikoli ni bil moj edini motiv. Oglase sem oboževal od nekaj, gre za vajo v slogu.

Kako ste se torej znašli v vlogi režiserja in scenarista animiranega filma?

Pravzaprav ni šlo za osebno odločitev. Česa takega nikoli nisem pričakoval, pravzaprav so me nekako našli, kar se mi pogosto dogaja pri snemanju filmov, za katere zamisel ni vedno zrasla na mojem zelniku. Včasih se prepustim predlogom svojih prijateljev iz filmskih krogov. Od nekdaj mi je bilo všeč risanje, rad sem imel zaporedje animiranih sličic, in tako je nekoč, pred štirimi ali petimi leti, k meni prišel producent (uspelo mu je najti človeka z avtorskimi pravicami za knjigo *Trgovinica za samomore* avtorja Jeana Teuléja), ki mi je predlagal, da bi naredil film – z dostavkom, naj gre za animirani film. Ideja se mi je zdela sijajna, risanka je bila pravzaprav edina primerna oblika za ekranizacijo knjige, pri kateri mi je bil najbolj všeč njen črni humor. Po drugi strani pa se mi je ponudila nenadejana priložnost, da zašpilim klobaso in se vrnem k svoji prvi ljubezni, risanju.

V nekem intervjuju ste dejali, da je animirani film idealen za zaključek kariere, a verjetno ste se šalili?

Ja, šalil sem se. V intervjujih človek izjavi nemalo neumnosti. Ampak zdaj sem se spomnil, zakaj sem to rekel: ko delaš navaden film, je najnapornejši del snemanje. Levji delež odgovornosti je tedaj na mojih ramenih. Takrat se mi je zdelo, da se bom pri animiranem filmu lahko izognil snemanju, kar je bilo zame imenitno.

Toda kljub temu je trajalo štiri leta, da ste ga dokončali.

Ja, točno tako. Za nekoga, ki je tako aktiven kot jaz, so štiri leta izjemno dolga doba. Ekstremno dolgo!

Se boste še kdaj lotili česa podobnega, novega animiranega filma?

Seveda, najbolj me je navdušilo, da imaš pri takih projekti povsem proste roke kot režiser in lahko uresničiš vse, kar se ti plete po glavi. Ničemur se ti ni treba odpovedati, v animaciji je vse mogoče. Ta svoboda mi je bila zelo všeč, zato že pripravljamo naslednji projekt, ne animiranega filma po knjižni predlogi, temveč po izvirni zamisli. Francoska produkcija, isti producenti. Scenarij je že napisan, izrisali smo glavne like, trenutno smo v fazi iskanja financerjev.

Animirani filmi so v Sloveniji od nekaj imeli sloves, da so samo za otroke. Ali je kaj drugače v Franciji, ki je navsezadnje dežela stripa in kjer je tudi festival animiranega filma v Annecyju z letnico ustanovitve 1960?

Smo priče izbruhu kreativnosti na področju kratkometražnega animiranega filma. Pred leti sem bil član žirije na festivalu animiranega filma v Annecyju, tam človek vidi izjemne kratkometražne stvaritve, ki nikakor niso za otroke, vsebujejo osupljive grafične rešitve ipd. Toda na področju dolgometražnih animiranih filmov si pogosto prav prisiljen delati animirane filme za otroke, celo v Franciji; te stvari so namreč zelo drage in najprimernejše občinstvo zanje je otroško, skladno s tradicijo Disneyjevih studiev. *Trgovinica za samomore* seveda ni namenjena majhnim otrokom, je pa lahko primerna za stare od osem do devet let – se pravi v starosti glavnega junaka Alana. Toda naslov *Trgovinica za samomore* je prestrašil marsikaterega starša ...

Saj res, film je bil v Franciji opremljen s komentarjem, da lahko »prizadene občutljivejšje gledalce«, kar je oznaka, ki jo dobijo najnasilnejši akcijski film ...

Ja, prav imate. Ko smo delali turnejo po Franciji, še preden se je film pojavil v splošni distribuciji po kinodvoranah, je bil ravno čas šolskih počitnic in ogledat si ga je prišlo nemalo otrok. Ugotovil sem, da so ga oni spremljali veliko manj neobremenjeno in so se več smejali kot starši. Do smrti so bili veliko bolj sproščeni – kot jih ne bi neposredno zadevala, kar je najbrž posledica tega, da jih do smrti loči še ogromno let. Nič ni bilo narobe, da smo se norčevali iz smrti in samomora, njim se je vse to zdelo smešno, predvsem pa so se identificirali z malim Alanom. Pritrjevali so mu, da so odrasli res preveč žalostni, da je družba depresivna itn. Prav zaradi identifikacije z Alanom se je osem- in devetletnikom film zdel čudovit. Žal pa v tej starosti v kino ponavadi ne greš sam, spremljajo te starši – in oni so bili ponavadi proti: o ne, filma o samomorih pa ne bomo gledali. *Trgovinica za samomore* je bila torej še kar uspešna, vsem, ki so jo videli, je bila všeč, vendar je imela manj gledalcev, kot smo si obetali.

Konec v filmu je drugačen kot v knjigi, kjer glavni junak Alan umre. Zakaj ste ga spremenili, če ste dejali, da ste uživali prav v črnem humorju?

V knjigi Alan, ki se ves čas bojuje proti otožnosti, malodušnosti in samomorom, še sam podleže črnim mislim in položi roko nase. V filmu sem spremenil samo to, da se Alan sicer res vrže z vrha nebotičnika, vendar so mu njegovi prijatelji spodaj razpeli trampolin, po katerem skače. Če kaj takega prebereš v knjigi, si pač rečeš, da je tak konec malce čuden, v kinu pa ne moreš prižgati luči in spustiti gledalcev na prosto s priokusom tako tragičnega konca. Poleg tega to ni v mojem slogu, je v nasprotju z mojim vedrim značajem. Poklical sem Jeana Teuléja in mu povedal, da predelujem knjigo v scenarij za film, ki pa se ne bo končal enako kot knjiga. Rekel je, da mi da proste roke.

Menda ste izbrali tehniko, ki ni ravno risanje sličic na roko, vendar ni računalniška ...

Ja, skoraj kot na roko. Risbe mi zelo veliko pomenijo in menim, da je grafična nota filma izjemno močna. Kadar si ogledam risanke v produkciji Pixarja ali Dreamworksa, ki so sicer zelo dobre, se mi zdi, da so zaradi uporabe računalnika podobe preveč zaobljene in položene, kot ne bi več šlo za risbe. Jaz pa sem izrecno želel, naj bo animirani film narisani; to je šola, iz katere izhajam, v deželi, iz katere prihajam, se riše. Vem, da se danes ne riše več s svinčnikom, pa vendar.



Tudi naslednji projekt, če ga bomo udejanjili, bo izdelan v enaki tehniki.

Ali sami še rišete stripe?

Na dan, ko sem podpisal pogodbo za svoj prvi celovečerni film, sem nehal risati. Včasih bolj za razvedrilo poprimem za svinčnik in kaj skiciram, pa ko se je ena mojih hčera šolala v tujini in bivala v internatu, sem ji za dvigovanje morale vsak teden tri leta pošiljal po eno sličico. Ampak to je bilo edinkrat, da sem še kaj narisal. To je zdaj preteklost, čeprav mi je še vedno všeč, kakšni akvareli ali kaj podobnega ...

Kaj pa je s *soundtrackom* *Trgovinice za samomora*, so pesmi posnete nalašč zanjo?

Da, glasbena oprema filmov je bila zame od nekdaj zelo pomembna. Animirani filmi imajo ponavadi ogromno glasbene spremljave in jaz glasbo v filmu obožujem. Etienna Perruchona, ki je skladal pesmi za *Trgovinico za samomora*, poznam že nekaj časa, sodelovala sva že pri dveh drugih filmih. Za tokratni projekt sem vedel, da bo zelo glasben, skorajda muzikal, zato sem ga poklical in mu ponudil vnovično sodelovanje, pa je začel skakati do stropa od veselja, že dolgo časa da si je želel glasbeno opremiti animirani film. Nato sem napisal besedila pesmi, on jih je uglasbil. Pošiljal sem mu besedila, on je skladal glasbo, in ker ne živi v Parizu, temveč v Provansi, sva se slišala po telefonu, potem mi je pel v slušalko – bilo je, kratka, strašno simpatično.

Zelo mi je bil všeč vaš opis procesa nastanka risanega filma – vse je enako kot pri navadnem filmu, od izbire igralcev do izbire kraja snemanja, samo da ni snemanja. Kaj pri animiranem filmu pomeni »izbor igralcev«?

Treba je določiti njihovo morfologijo (obliko, poteze obraza in obliko telesa), njihovo velikost. Pri tem sem bil ves čas zraven. Sicer nisem risal, a sem bil v ateljeju, kjer so risbe nastajale. O vsem smo odločali skupaj, od režije do kadrov, montiranja ipd. Izbor igralcev pa v tem primeru pomeni tudi izbiranje glasov. Poskušal sem bedeti nad vsem, kar se je dogajalo, da bi film ustrezal mojim pričakovanjem.

Prebrala sem, da je kraj dogajanja, sivo in turobno vlemesto nekoč v bližnji prihodnosti, po vašem nekakšna mešanica med trinajstim okrožjem v Parizu in Severno Korejo. Ste bili v Severni Koreji?

Ne, smo pa naredili veliko fotografij v trinajstem okrožju, kjer so turobne in zastarele stavbe, kar je bilo kot nalašč za prizorišče zgodbe.

Se vam ne zdi, da pravzaprav že živimo v tej bližnji prihodnosti?

Ja, ker življenje teče hitreje kot film. Ta temačnost vzdušja, strašni pesimizem, zaradi katerega je pogled vseh ljudi uprt v konice njihovih čevljev, ta podoba naše družbe v filmu je skoraj posmehljiva, parodična – toda danes je tako.

Kakšen sprejem je doživel film v ZDA? Brala sem namreč ocene na portalu Rotten Tomatoes, ki so bile mešane ...

Uf, ne vem, če bi ta film lahko predvajali v ZDA. Poskušali smo ga prodati tja, pa ni šlo ... Morali bi najti neodvisnega producenta, ki bi bil dovolj nor, da bi film predvajal, kajti Američani se precej ravna po tem, kaj je politično korektno, in samomori niso ravno tema zanje, pa trgovinica, kjer prodajajo pripomočke zanje ... Knjiga je bila sicer prevedena v angleščino, vendar ni izšla v ZDA. Oče, ki svojega sina navaja na kajenje, brat, ki povabi svoje prijatelje, da bodo skupaj gledali, kako se njegova sestra polgola zvija v ritmu orientalske glasbe – v filmu so ti prizori simpatični, a za Američane ...

Saj veste, da je samomor v Sloveniji izjemno pogost vzrok smrti pri odraslih?

Ja, povedali so mi, da ste prvi na lestvici, da si mesto delite s Finci. Slovenija, Finska, Madžarska – te so vodilne. Toda to sem izvedel danes popoldne (dan po prihodu v Slovenijo), a ko sem vprašal, zakaj, sem dobil nejasne odgovore. Vem, da je samomor zelo pogost na Japonskem in *Trgovinico za samomora* so tam zelo lepo sprejeli. Nekoliko zato, ker imajo tradicijo animiranega filma, malo pa tudi, ker njihova kultura dopušča norčevanje iz smrti in samomora. V Franciji in romanskih deželah je to dvoje tabu, iz tega se ni mogoče delati norca, Japonci pa s tem nimajo težav. Upajmo, da bo v Sloveniji *Trgovinica za samomora* zaradi vašega visokega odstotka samomorilcev prav tako lepo sprejeta. Za primer: v Italiji smo tik pred premiero izvedeli, da so film opremili z opredelitvijo, da je ogled dovoljen starejšim od 21 let. Distributer je bil na koncu z živci, zavrtel je nešteto telefonskih števil, to je bilo nekaj nezaslišanega – prvič v zgodovini je bil v Italiji animirani film dovoljen samo starejšim od 21 let.

Distributer me je nekaj ur pred premiero obvestil, da je uredil zadeve in da so prepoved preklicali. To je tipično italijansko! Meni pa se je odvalil kamen od srca. Bilo bi absurdno, če bi tako omejevali ogled *Trgovinice za samomora*, saj ni apologija samomora, temveč optimističen film.

La promesse (Obljuba), vaš najnovejši igrani film, ki je bil premierno predvajan septembra 2013 na filmskem festivalu v Torontu, je jasen dokaz, da niste mislili resno, ko ste rekli, da je animirani film imeniten za konec vaše kariere. Ob premieri ste dejali, da je bilo delati z angleškimi igralci vedno vaš sen – zakaj? V čem so boljši od francoskih?

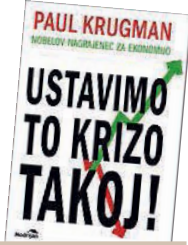
Doslej sem imel nekajkrat za kratek čas priložnost delati z angleškimi igralci, s katerimi sem snemal reklamne oglase v Londonu. Poleg tega pa sem jih videl v filmih svojih režiserskih kolegov, recimo Larsa von Trierja. Zato sem si močno želel, da bi začel s projektom, kjer bi sodeloval z angleškimi igralci. Ko sem izbral igralce za *Promesse*, mi je pri tem pomagalo podjetje za *casting*, saj angleške igralce poznam manj kot francoske. A ko sem jih spoznal, sem takoj začutil, da so predani svojemu poklicu in skrajno profesionalni, da se poglobljajo v like in njihovo psihologijo – vse to mi je bilo izjemno všeč. V Franciji sem delal z izvrstnimi igralci in nikakor nočem reči ničesar čeznje, toda pri njihovih britanskih kolegih sem začutil nekakšno poklicno disciplino, ki je pri Francozih dotlej nisem imel priložnosti spoznati. To je posledica izobrazbe, posledica njihove gledališke tradicije; ko sem načel pogovor o tem, po koncu snemanja, sem jim priznal, da sem zaradi njihovega profesionalizma v snemanju neskončno užival, so mi rekli: »Toda, Patrice, to ni nič takega, smo pač opravljali svoje delo.« Morda se bo zdelo trapasto, saj v *Promesse* ni ravno veliko besedila, toda igralci so vsak dan prihajali z lističi natisnjenega besedila, niso se pritoževali, če sem se odločil, da bomo snemali kak drug prizor namesto predvidenega ... Francoskih igralcev res ne bi hotel kritizirati ali smešiti, toda pogosto so kot razvajeni otroci. Ne le zaradi honorarjev, ki jih prejema, temveč ... Kakorkoli že, če začneš posploševati, hitro zatavaš v napačno sklepanje ... Vse, kar sem povedal, je treba postaviti v oklepaj, igralci opravljajo čudovit poklic, vendar bi morali mogoče malce bolj pljuniti v roke – prevedite to, kakor veste in znate! (Leconte je uporabil neknjižni izraz, op. A. T.) ■

Politična ekonomija

KAJ JE USTAVILO KRIZO IN KJE?

RADO PEZDIR

PAUL KRUGMAN: **Ustavimo to krizo takoj!**
Prevedla Urška Pajer. Založba Modrijan,
Ljubljana 2012, 200 str., 19,90 €



Paul Robin Krugman (roj. 1953) je Američan, ki v svetovnem kontekstu velja za enega izmed najbolj vplivnih ekonomistov. Predavatelj z London School of Economics in univerze Princeton se sloves upravičeno drži, saj bi brez njegovega prispevka k razumevanju mednarodne trgovine in financ, valutnih kriz in ekonomske geografije bistveno težje analizirali in razumeli svet, ki nas obdaja. Spisek odkritij in elegantnih pojasnil, ki smo ga danes dolžni Krugmanu, je naravnost impresiven in za ta prispevek je leta 2008 prejel tudi Nobelovo nagrado za ekonomijo. Vendar pa je Krugman vse prej kot samo ekonomist in njegova odmevnost v zadnjih nekaj letih prej izhaja iz drugih konceptov kot pa iz ekonomske znanosti.

Krugman, med drugim že svetovalc v Reaganovi administraciji, je izjemno odmeven kolumnist časnika *The New York Times*, pa tudi blogger in komentator. Praktično nobena Krugmanova izjava ni neopažena. Ali ga zalije cunami pohval in odobravanja ali pa se vanj zaleti tornado kritik. Njegovi akademski kolegi znajo povedati, da se z leti njegov način debatiranja vse bolj spreminja iz provokativnosti v cinizem in zajedljivost, spisek ljudi, ki bi ga »utopili v žlici vode«, pa postaja vse daljši in daljši. Knjiga *Ustavimo to krizo takoj!* še zdaleč ni njegov prvi izlet v poljudno pisanje: če namreč želimo razumeti Krugmanov svetovni nazor, je treba omeniti vsaj še *The Age of Diminished Expectations* (1990), zbirko kolumn *The Great Unraveling* (2003) in *The Conscience of a Liberal* (2007). Sprehod po YouTubeu, kjer je mogoče najti zajeten kos zgodovine Krugmanovih nastopov v javnem prostoru, pa pokaže, da ima avtor močno politično inklinacijo na demokratsko stran ter izjemen odpor do republikancev, posebno do administracije Georgea Busha mlajšega (kar sicer ni nekaj, kar bi Krugmana postavljalo v kakšno posebno disidentsko luč).

Knjiga *Ustavimo to krizo takoj!* (End This Depression Now!, 2012) je pamflet, podobno, kot je bil pamflet *Free to Choose* (1980) Milтона Friedmana ali pa *Anticapitalistic Mentality* (1956) Ludwiga von Misesa, in podobno kot avtorja obeh omenjenih knjig tudi Krugman, znan kot *saltwater* ekonomist, ne skriva svoje teoretične in politične pozicije. Razlika je seveda v tem, da Krugman s svojim pamfletom rešuje krizo in se trudi v ekonomsko znanost vrniti nekatere refutirane keynesianske koncepte, medtem ko sta poskušala Friedman in von Mises spremeniti svet in refutirati keynesiansko teorijo.

Do te točke je zgodba precej poštena, če dobesedno verjamete (in molite h Keynesu, klečeč na njegovi *Splošni teoriji zaposlenosti, denarja in obrestne mere*, 1936; sl. prevod 2006) v keynesiansko teorijo poslovnih ciklov, vidite svet precej platonistično in nimate težav ne s Heglom ne s konceptom historičnega determinizma, politiko pa si predstavljate bolj kot preurejanje (in ne kot upravljanje) družbe. Če ste na vse odgovorili pozitivno, je to pravo delo za vas! V jeziku, ki je Keynesu popolnoma dosleden, boste ugotovili, kakšni so vzroki krize in kako jo razrešiti. Izvedeli boste tudi, kdo so tisti, ki jim kriza ugaja in ki bi naredili vse, da je le ne bi ustavljali s pomočjo benigne leviatanske ekonomske politike. Kdo vse to so, je v Krugmanovem svetu že dlje časa jasno (ja, ameriški republikanci, Angela Merkel pa tudi nekateri za keynesianizem ne preveč zagreti demokrati). Problem nastane, ko Krugman postavi nekaj nedopustnih trditev, očitno v želji, da bi čim bolj dokazal, prikazal, pojasnil svoje poante ter vzroke in posledice. Nedopustnih, kajti (če se poigramo z besednjakom, ki je Krugmanu ljub, saj je fen znanstvene fantastike) kot pravi v *Gospodarju prstanov* Treebeard: »A wizard should know better.«

Vzemite denimo izhodiščni primer zagovora potrebe po fiskalni intervenciji ekonomske politike, ko Krugman operira z otroškim vrtcem na washingtonskem Capitol Hillu in kuponi za varovanje otrok. Ko takšen sistem kola-bira, pravi Krugman, ga je mogoče oživiti samo s fiskalno injekcijo, torej z več kuponi. S tem avtor v zamahu opravi s tistim, kar pozna od prvega dneva, ko je sedel v ekonomsko učilnico: z mehanizmom trga. S ponudbo in povpraševanjem ter prilagajajočo se jima ceno, kar je bila podstat vseh velikih idej, ki jih je dal ekonomiji in za katere je dobil Nobelovo nagrado. A če zavrremo trg, zakaj ga sploh še reševati s fiskalno injekcijo? Zakaj ne kar prestopiti v demokratični socializem? Hote ali nehote Krugman v mehanizmu, ki ga predlaga, tudi ne vidi problema z inflacijo. Kdor Krugmanovo delo sicer bolje pozna, ve, da problem inflacije odpravlja z enako lahkostjo kot vsi keynesianci, preden so naftni šoki refutirali njihovo teorijo.

Tradicionalno se spet izogne pojasnilu, kako sta padržavna stanovanjska sklada Fannie Mae in Freddie Mac pomagala »skuhati« krizo, oziroma zaobide vse tisto, na kar so ga mnogi komentatorji opozarjali od prvega dne, ko je v javnosti razvil teorijo, da sta bila oba sklada žrtvi in ne generatorja krize. O Clintonovi vlogi pri pervertirani deregulaciji finančnega sistema in masivni umetni premestitvi investicijske aktivnosti v nepremičninski sektor ni napisane niti besede. Namesto tega Krugman pojasni, kako zelo škodljivo je bilo izgnati keynesianizem iz ekonomskih učbenikov; to utegne začuditi tudi nadvse zagrete keynesiance, saj je v svetovnem merilu najbolj razširjeni univerzitetni učbenik Paula Samuelsona in Williama Nordhaua sicer neoklasična sinteza, a močno, močno nagnjena v keynesianizem in novi keynesianizem).

Dolg ni slab, je eno izmed sporočil knjige. Še več – fiskalna ohlapnost je nujni pogoj za reševanje vseh vrst krčev, ki jih kriza prinese s seboj. A to sporočilo se je obrnilo proti Krugmanu. Avtor se je v zvezi s tem zapletel v neskončno mnogo debat doma in po svetu: najprej so mu Španci pojasnili, da so pod socialistično vlado »dajali državljanom denar v roke«, pa ni pomagalo – a Krugman jim je odvrnil, da so ga dali premalo. Na svojem blogu je objavil prispevek *Estonian Rhapsody*, ki je aplikativna ekstenzija tez iz knjige *Ustavimo to krizo takoj!*, v katerem je pojasnil, da fiskalna konservativnost ni rešila in ne bo rešila Estonije. Krugmanov problem je ne le, da je izgubil temu sledečo debato z estonskim predsednikom Toomasom Hendrikom Ilvesom, tudi realnost ga je popolnoma negirala, saj ima Estonija zopet zdravo gospodarsko rast. Podobno se je zgodilo po njegovem napadu na latvijsko ekonomsko politiko. Vmes je doma provociral demokrate in jim očital premajhno redistribucijo denarja in premajhne fiskalne stimule. Dobra novica za Krugmana je seveda to, da na planetu obstaja Slovenija, kjer se je ljudstvo uprlo varčevanju in se država še naprej zadolžuje; ta zgodba bi namreč znala biti ustrezen keynesianski kontrapunkt latvijski in estonski zgodbi, če govorimo o pristopih k premagovanju krize.

Če se bo kriza v normalnem svetu (torej ne v Sloveniji) končala tako, kot se zdaj zdi, da se je, potem Krugman s svojo knjigo ne bo postal ravno profet, kaj šele Keynes sodobnega časa (tudi če se bodo pojavile interpretacije, da to niso zdravi temelji in da vodijo v novo krizo, se mu zgodba več ne bo sestavila). Podelitev Nobelove nagrade za ekonomijo za leto 2013 Eugenu F. Famu, Robertu Shillerju in Larsu Petru Hansenu morda že kaže na to, da Krugmanove teorije (ne spreglejte, da je v zadnjem letu Krugman začel iz ropotarnice vleči in propagirati celo model IS-LM!) ne držijo več vode. Če niste ravno ljubitelji teorije zarot, potem boste že morali priznati, da gre za rehabilitacijo teorije, ki ima precej povezav s popularno razlago »celotna ekonomska znanost je zanič in je povzročila krizo«.

Da knjiga republikanskim *hardkorovcem* ni bila všeč, je menda jasno, Krugmanove teze pa niso ravno pogodu ne demokratom ne Obamovim privržencem, saj se jim v krhki situaciji, v kakršni se nahajajo, ne zdi več zabavno poslušati zmerjanja, da bistveno premalo trošijo in se premalo zadolžujejo. Ne preveč presenetljivo je Krugman naletel na brutalen »Stop!« tako pri konservativno-libertarnih *think-tankih* (družboslovnih institutih, pri nas so se že prevajali z »mislilišča«), navsezadnje jih je razglasil za plačance republikanskih sokolov, kot tudi pri vseh skupinah pod socialistično-marksistično-levo-anarhističnim dežnikom. Očitek teh je predvidljiv: Krugman s fiskalno ohlapnostjo in zadolževanjem zgolj brani tržno ekonomijo, ki pa je tako zgrešen koncept, da ga nikakor ne smemo braniti in vedno znova inovirati ter s tem prolongirati, ampak je treba poiskati novo alternativo.

Ne nazadnje je smiselno preveriti, kako in če sploh je Krugman vplival na slovensko akademsko sceno in ekonomsko politiko. Vpliv na ekonomsko politiko je ničen, ker ta že tradicionalno izhaja iz *ad hoc* fantazem in mesijanske prepričanosti o preurejanju sveta po vizijah (ekonomsko in finančno nepismenih) politikov. Njegov vpliv na akademsko sceno je nekaj večji, predvsem pa glasnejši: v Sloveniji namreč obstaja kolumnist in javni komentator, ki je po idejah in načinu komunikacije popolna (na žalost tudi bleda) kopija Krugmana.

Založnika gre sicer pohvaliti, da je knjigo izdal. Če ne drugega, je očitno, da se v okolici Slovenije alternative tržni ekonomiji niso iskale samo s ponovnim prebiranjem Marxa, Lenina, Maa ter Kardelja (ki so se ga mnogi lotili čisto prepozno in iz napačnih vzrokov), ampak tudi in predvsem Keynesa. Prevod je odličen, najboljše pri tej izdaji pa je, da v njej ni predgovora kakšnega lokalnega blazneža. Kar pa je v knjigi brez dvoma odlično, so enostavne razlage osnovnih ekonomskih konceptov in relacij. V tem je Krugman vrhunski, razen kadar se, kot v primeru vrtca na Capitol Hillu, začne pretvarjati, da o nekaterih konceptih nikoli ni še ničesar slišal. Meni pa ne zamerite, če se bom vrnil k branju *Man, Economy, State* (1962) skupaj s posebej izdanim drugim delom *Power and Market* (1970) Murrayja Rothbarda. ■



● ● ● KNJIGA

Po domače

TONE PARTLJIČ: **Pasja ulica**. Založba Litera, Maribor
2013, 261 str., 23,70 €

Partljičeva *Pasja ulica* je ena tistih zgodb, ki želi zave-stno slediti dvema zgodbenima linijama: na eni strani obči zgodovini 20. in 21. stoletja, na drugi pa osebnim zgodbam posameznikov in njihovi dvojni vlogi – zgodovini jih »obdaja«, obenem pa so tudi njeni soustvarjalci.

Rihard Verčkovnik, veteran prve svetovne vojne, v kateri je izgubil nogo, se po vojni ustali v mariborski Poljski ulici, na desnem bregu Drave. Novo življenje zaživi z Ano, vdovo padlega prijatelja, k sebi sprejmeta tudi klateškega volčjaka Ričija. Vendar mir ne traja dolgo. V drugi svetovni vojni se invalidu Rihardu ni treba več boriti, a ga to ne obvaruje pred smrtjo: najprej med bombardiranjem umre Ana, nato tudi volčjak izgubi okončino, nato pa ruševine pokopljejo še Riharda. Volčjak spet postane klatež, dokler ga z drugimi klateškimi psi ne »počisti« nova povojna oblast.

Zgodba, s katero se začne roman, je pravzaprav novela enega izmed romanesknih junakov, profesorja Jožeta Ferka. Poljska ulica se po vojni najprej preimenuje v Protiimperialistično, po sporu s Stalinom in obratu Jugoslavije na zahod pa seveda tudi to ni več ustrezno. Jože Ferk predlaga »Pasjo ulico«, a je predlog sublimiran v »Luksovo«; šele po osamosvojitvi, ko se imena spet menjajo, postane ulica prav zares Pasja. Pasje so tudi usode večine njenih prebivalcev: skozi desetletja spremljamo zagrenjenega igralca, ki mu v gledališču ne podelijo nobene glavne vloge, v ljubezni razočarano učiteljico, potomca slovenskih Nemcev, ki svoje komplekse rešuje z zagrizenim slovenskim nacionalizmom ...

Zdi se torej, da želi roman skozi prizmo mnogoterih zgodb opisati premene zgodovine in njihove posledice. Težko bi rekli, da mu ta naloga uspe. Partljičev pripovedovalec mestoma sicer zaide v dolge zgodovinske razlage, ki zadostno poskrbijo za spoznavno plat bralskega užitka; razmeroma prepričljivo opiše tudi mariborsko osamosvojitveno dogajanje. Vendar so zaključki njegove zgodovinske panorame po eni strani preplitvi, po drugi pa že davno slišani. Njegov oris jugoslovanskega obdobja je tako precej stereotipen: višji funkcionarji so militantni in kolerični, nižji funkcionarji oportunisti, učiteljice zagrete za Cankarja in tradicijo, operne pevke primadonaste. Prav tako ni nič novega Partljičev prikaz poosamosvojitvene dobe. Da se je razplamtel slovenski nacionalizem – že vemo; da imajo veterani sprtih strani državljanske vojne pravzaprav mnoge skupne točke, vsaj v smislu kolektivnih manifestacij – smo prav tako že slišali. Romaneska obdelava teh že precej izdelanih tem slovenske zgodovine žal ne prinaša nobenih novih uvidov.

Po drugi strani tudi osebne zgodbe Partljičevih protagonistov niso niti izredne niti izredno opisane. Čustva, ki premetavajo junake – sla, kolerični nacionalizem, častihlepje ... –, jih prevzemajo preveč scela in jih spreminjajo v tipske osebnosti. Tipskost seveda ni slabost sama po sebi, v avtorjevih dramskih delih pogosto pripomore h komičnosti, vendar se dramski refleksi, presajen v romanopisje, ne obnese. Jezik v romanu je tako pretežno »didaskaličen«, misli junakov posredovane v preprosti maniri poročanega govora, psihologija pa ostaja na opisnem površju: *bil je siten, bila je v zadregi, jezil se je, ljubezen se je preselila v spomin, jo je stisnilo pri srcu*. Z izjemo nekaj popisov sanj jezikovno drznejših introspekcij niti ni.

Strategija Partljičevega jezika je tako le gola razumljivost. Z nekaterimi stavki sicer izkazuje dober smisel za govorjeni jezik (»Mu je bil tudi priča na poroki.« »So ga bergle ... prav dobro nosile.«), v začetnem delu je besedišče tudi prijetno začinjeno s stilno zaznamovanimi izrazi (*špliterji, mesingasta žnola, kraherl, flieger alarm*), na dolgi rok pa tak pristop postane nezadosten, prepovršen. Ob koncu knjige bralec dobi celo namig, da bi utegnili biti vse, kar je doslej prebral, pravzaprav delo Jožeta Ferka: kinološko društvo mu izda knjigo zgodb z istim naslovom kot roman. V tem smislu je jezik romana kar preveč prepričljiv: prej kot kaj drugega se *Pasja ulica* res zdi delo ljubiteljskega pisca, ki svojo prozo objavlja v lokalnih revijah.

Ker pa bralske izkušnje ne določa samo tekst, pač pa tudi knjiga kot celota, si posebno omembo zasluži tudi jezikovni pregled, ki je opravljen odločno prepovršno. Vejece so napačno postavljene ali odsotne; pridevniki se ne ujemajo s samostalniki; namesto predloga z je zapisan s; občasno umanjajo pomožni glagoli in končna ločila.

Prek običajne mere bralske tolerance se tako pojavljajo taki in podobni stavki:

Sestra Pauli, se je zelo razveselila, da se je prebudil ... na koncu branja so ji skoraj pritekle solze zaradi njihove usode in bila presenečena, da je to napisal njen dedek Jože Ferk.

"Kaj se ti zajebavajo Si bil ti tam? Kdo je predlagal?Kaj imajo zadaj?"

... cela Luksova ulica si je dan pozneje kazala prvo stran časopisa Večer, kjer je bila fotografija s včerajšnji pekrskih dogodkov.

Tone Partljič je uveljavljen avtor, Litera uveljavljena založba: dva razloga, zakaj bi od knjige pričakovali kvaliteto. Pa vendar se zdi, da izdaji *Pasje ulice* niso botrovali ravno ideali – natisniti knjigo zaradi nje same, njene lastne vrednosti –, temveč bolj pragmatični razlogi: knjiga predvsem kot še en argument za finančna sredstva, kot kurivo kulturnega stroja, ki pač mora biti ves čas v pogonu. **ŽIGA RUS**

● ● ● KINO

Kriminalka belih ovratnikov

Volk z Wall Streeta (The Wolf of Wall Street). Režija Martin Scorsese. ZDA, 2013, 179 min. Ljubljana, Maribor, Kranj, Koper, Celje, Novo Mesto, Kolosej, Cineplexx

Čeprav se na prvi pogled morda zdi, da Martin Scorsese s svojim najnovejšim delom, filmom *Volk z Wall Streeta*, stopa v zanj povsem novo okolje, svet finančnega kapitala, pa vendarle tudi v tem delu lahko najdemo večino tistih elementov, ki so stalnica njegovega filmskega sveta: v središču njegove obravnave je znova svet kriminala, tokrat kriminala t. i. belih ovratnikov, katerega specifiko nam ponovno predstavi skozi notranjo dinamiko in delovanje ene izmed »tolp«, in čeprav se dogajanje odvija visoko nad mestnimi ulicami, v ospredje znova stopi »surova govori-ca ulice«. Umanjkata pravzaprav le tisti občutek krivde in iskanje odrešitve, ki običajno ženeta njegove like. A njuna odsotnost je nadvse zgovorna.

No, pravzaprav bi morali dodati, da je bila za mnoge že prav moteča, vsaj če sodimo po medijskih odzivih, ki so sledili predstavitvi filma. Onstran Atlantika so namreč številni komentatorji, povzemajoč »ugledne člane Akademije«, Scorseseju močno zamerili, da svojih likov ni nedvoumno obsodil ali se do njih vsaj jasno opredelil. Očitali so mu, da ti ne občutijo nobenega obžalovanja za storjeno in da jo kljub skrajni izprijenosti svojih dejanj še dobro odnesejo. Kot da bi bil cineast tisti, ki bi jih moral kaznovati ali vsaj prevzeti vlogo dušnega pastirja tako svojih likov kot gledalcev filma. Čeprav povsem neumestni in celo malce smešni, pa ti očitki po svoje pričajo tudi o tem, da je Scorseseju kljub delovanju »znotraj sistema« uspelo ohraniti avtorsko avtonomijo in hkrati ubraniti tako pojmovanje umetnosti, ki nalogo umetnika vidi predvsem v opazovanju in razkrivanju družbenih anomalij, ne pa v vrednotnitem presojanju teh in njihovih akterjev. No, tudi zaradi tega Scorsese danes velja za enega največjih ameriških cineastov.

Navdih za svojo filmsko zgodbo je Scorsese našel v spominih Jordana Belforta, malega borznega posrednika z nebrzdano žejo po denarju in ugodju, ki ga ta lahko prinaša. Belfort je ob pomoči partnerjev v tek pogнал nadvse preprosto, a prav tako učinkovito prevaro: male investitorje je prepričeval v nakup delnic določenega podjetja, kjer je imel sam že zakupljen znaten delež, veliko zanimanje za delnice tega podjetja je privedlo do višanja njihove cene, kar je Belfort izkoristil in v najugodnejšem trenutku vse svoje prodal, s čimer je mastno zaslužil, a ob tem povzročil tudi strm padec njihove vrednosti, kar je drugim investitorjem izničilo vložek. Njegova prevara je bila tako preprosta, a hkrati osupljivo učinkovita, da je celo mafija k njemu poslala svoje ljudi, da bi se od njega učili. Belfort je večino svojega bajnega zaslužka namenil razvratu in hedonizmu: drog-am, ženskam, helikopterjem, ki jih je rad strmoglavljal in jahtam, s katerimi je rad nasedal. Potem ko je na beraško palico spravil že resnično veliko množico malih investitorjev, so se nanj vendarle spravile tudi oblasti in ga kmalu obsodile. A dobil je le štiriletno zaporno kazen, od katere je dejansko odsedel zgolj 22 mesecev. V zaporu pa je pri sojetniku dobil zamisel, da bi še malce zaslužil z izdajo spominov. In tako so nastali prek 500 strani dolgi zapisi, po katerih je Terence Winter (ta je s Scorsesejem sodeloval že pri njegovi zelo uspešni TV-seriji *Imperij pregrehe*) precej zvesto spisal scenarij.

Scorsese je pri njegovi realizaciji uporabil podobno taktiko – z izjemno igralsko zasedbo, na čelu katere je zares impresivni Leonardo di Caprio, v eni manjših vlog, a opazno, pa nastopi tudi Katarina Čas, je le rekonstruiral dogodke, tako kot so si v resnici sledili, pri tem pa se do njih ni opredeljeval, pač pa Belfortove ekscese kvečjemu še dodatno potenciral z uporabo določenih formalnih pripovednih postopkov (*Volk* je tudi sicer mojstrovina v slogu). Gledalec je po ogledu filma morda sprva res osupel, saj bi se z določenega vidika lahko celo zdelo, da Scorsese glorificira Belfortove podvige. A nato počasi

vznikne spoznanje, da se je pred nami odvrtela zgodba, ki nam poda podobo našega časa, ki nam predstavi lik, ki je tipični produkt tega časa, in nam hkrati razkrije tako odziv sistema nanj kot družbe kot celote. S tem pa tudi nas samih, ki največkrat le nemo opazujemo, namesto da bi se glasno opredelili in nedvoumno zoperstavili. **DENIS VALIČ**

● ● ● KONCERT

Nenavadna, a odlična družba

ORANŽNI 4. ORKESTER SLOVENSKE FILHARMONIJE, DIRIGENT UROŠ LAJOVIC, SOLIST MATEJ GRAHEK. SPORED: **Mozart, Rivier, Martin, Messiaen.** Cankarjev dom, Gallusova dvorana, 12. in 13. 12. 2013

S primernim odmerkom domišljije (in seveda ustreznim znanjem) je mogoče doseči marsikaj! Tudi mimo siceršnjih pravil (in prakse) sestaviti v spodobno skladje še tako časovno in slogovno oddaljene skladbe, kot so stvaritve dunajske klasi­ke z deli avtorjev francosko-švicarskega kroga iz 20. stoletja. In prav to se je zgodilo s 4. koncertom Oranžnega abonmaja Orkestra Slovenske filharmonije pod vodstvom Uroša Lajovica z izvedbo *Simfonije št. 25* Wolfganga Amadeusa Mozarta, *Koncerta za flavto* Jeana Riviera, *Passacaglie za veliki orkester* Franka Martina in *Vnebohoda* Olivierja Messiaena. Uvrstitev tako ekstrapoliranih del je, ob vsej univerzalnosti glasbenega sporočila, tvegana. Ob premišljenem izboru in dobri izvedbi pa se je imenitno izšlo, še več, prepletanje takšnih nasprotij nam da misliti, kaj sodobno sploh je: ob redkih mojstrovinah iz dneva in dan nastaja neskončna množica skladateljskih okruškov, iz »klasi­ke« pa črpa, se navdihuje in oplaja svetovna armada ustvarjalcev od zabavlaške do t. i. resne glasbe. Konec koncev tudi v tej Mozartovi simfoniji, ki velja za mejnik njegove ustvarjalnosti, prepoznamo kar nekaj matričnih nitk starejših kolegov Haydna in že pozabljenega Čeha Jana Křititla Vanhala. Ko gre za splošni vtis koncerta, se mi domišljij­a ustavi pri ugotovitvi, da našemu vodilnemu orkestru za dobro izvedbo zadostuje že »higienična« dirigentska palčka, ki bo do čistega prečesala partituro. Z močnim kreativnim impulzom dirigenta Lajovica, ki ga je bilo začutiti že pri uvodnih sinkopiranih štirih taktih, v nadaljevanju pa še bolj s kopičenjem energij *allegra con brio*, z barvno mehkim »pretakanjem« melanholičnosti *andanta* do zlitja v plesni *menuet* in nazadnje še z vrenjem finalnega *allegra* pa je dosegla še več, resda nekoliko ostro, vendar svežo in sodobnemu poslušalcu dostopno interpretacijo Mozarta.

V zasedbi Orkestra SF je vsaj za dober ducat nadpovprečno dobrih glasbenikov, katerih umetniška kondicija in ambicije presegajo raven orkestrskih solistov in s tem predstavljajo nesporno dodano vrednost glasbenega življenja na Slovenskem. Dobra praksa njihovih nastopov z matičnim ansamblom je tokrat na koncertni oder pripeljala flavtista Mateja Grahka, ki se je predstavil z Rivierovim neoklasičnim koncertom: zahtevno virtuosno delo je Grahek izvedel natančno, v ekspresivnem okviru, s katerim je nakazal glavne konture dela, zmerno impulzivno v obeh hitrih stavkih, bolj sproščeno in bližje značaju teksture Riviera pa v počasnem drugem stavku.

Pri Martinovi lastni transkripciji orgelskega izvirnika *Passacaglie za veliki orkester* je Lajovic gradil na baročni asociativnosti skladbe ter širokih dinamičnih razponih in polno, »orgelsko« zvenečem orkestru. Vrhunec večera pa je prišel z *Vnebohodom, štirimi simfoničnimi meditacijami za orkester*, najpomembnejšim zgodnejšim delom ikone francoske glasbe druge polovice 20. stoletja, Olivierja Messiaena. Kljub navidezno klasični zgradbi delo močno izstopa iz običajnih simfoničnih okvirov z obilno orkestracijo in njej ustrezno zasedbo, samosvojim slogom in izrazito programskim značajem z globokim pečatom duhovnosti, kar vse postavlja visoke zahteve pred izvajalce. Filharmoniki pod vodstvom Lajovica so jim bili v veliki meri kos, enako prepričljivi pri prvi meditaciji – razsežnemu obrednemu koralu z zelo dobrimi trobili in pihali –, nato pri obeh alelujah ter nazadnje pri odrešujočem, do trojnega *fff* pognanem sproščenem finalu.

STANISLAV KOBLAR

● ● ● KONCERT

Izjemen dosežek Martine Batič

GEORG F. HÄNDEL: **Mesija**. Simfonični orkester RTV Slovenija in Slovenski komorni zbor. Dirigentka Martina Batič, solisti Ewa Malas - Godlewska, Jolene McCleland, mezzosopran, Dejan Maksimilijan Vrbančič, tenor, in Goran Jurić, bas. Gallusova dvorana Cankarjevega doma, 22. 12. 2013

Ko je 18. novembra 1741 Georg Friedrich Händel stopil z ladje v Dublinu, nič ni kazalo, da bo čez pol leta njegov novi oratorij Mesija, ki ga z vidika celotnega opusa

angleškega *hitmakerja*, kozmopolita nemškega rodu, ni mogoče določiti kot relevantno izstopajočega, doživel triumf pri irskemu občinstvu. Delo, ki ga je spisal v treh tednih in po nizu zelo uspešnih koncertov ponudil dublinskemu občinstvu domala mimogrede, je izzvalo dotlej nevideno zanimanje. Kakšno gnečo so prireditelji krstne izvedbe 13. aprila 1742 pričakovali in dvorani na Fishamble Streetu, ponazori panična prošnja damam, naj na koncert ne prihajajo v oblekah s krinolinami, in moškim, naj meče pustijo doma! Leto po krstni izvedbi v Dublinu in vmes še enim velikem uspehu z dramskim oratorijem *Samson* je Händel z *Mesijo* pri londonskem občinstvu doživel polom. Uspel je šele po sedmih letih, ko je bil izveden v korist bolnišniškega sklada, nato je bil še za Händlovega življenja (umrl je 1759) kar 36-krat izveden z istim namenom in v isti kapeli, medtem seveda neštetokrat dopolnjen, sčasoma pa je postal eno najbolj priljubljenih del sakralne glasbe sploh in magnet za občinstvo – tudi na Slovenskem. Tokratno programsko odločitev je več kot upravičila zelo dobra izvedba Simfoničnega orkestra RTVS in Slovenskega komornega zbora (Slovenske filharmonije) pod vodstvom dirigentke Martine Batič.

Zahtevnost poltretjo uro trajajočega glasbeno kot skalah trdnega dela (solidno tekstualno zasnovo, zelo uspelo kompilacijo bibličnih besedil Stare in Nove zaveze, pa dolguje ljubiteljskemu literatu Charlesu Jennensu) se kaže pri interpretativni zidavi celote iz treh delov (47 »numer«) sestavljenega in na več ravneh (duhovni, simbolni, pripovedni, meditativni ...) delujočega dela. Batičeva se je že v osnovi stvarno (z namenom ali izhajajoč iz okoliščin?) in tudi pravilno opredelila za manjšo, baročno zasedbo zbora in orkestra. V okviru teh zvočnih danosti je z doslednim branjem partiture in občutkom za Händlovo pisavo inteligentno in prepričljivo napenjala (in popuščala) nitke dramskega votka dela. Z do potankosti tehnično in interpretativno izurjenim zborom je dosegla intonacijsko natančnost in lepo uravnovešena medglasovna razmerja. Zlahka bi se dalo našteti vrsto zanimivih poant z zborom, izpostavil pa bom zelo uspelo prepletanje upadajočega kratkega motiva v zboru *And the Glory of the Lord*, prepričljivo, do aklamacij razvito monoritmiko pri *For unto us a child is born* in s pravšnjo mero solemnitete izvedeno *Alelujo* ter impresiven zaključni zbor *Worthy is the Lamb*.

Opazno manj ravnovesja in več interpretativnih razlik pa je bilo pri nastopih solistov. S suverenim nastopom sta prepričala slovenski tenorist Dejan Maksimilijan Vrbančič in hrvaški basist Goran Jurić; Vrbančič z »vitko« strukturno glasu s prizvokom kontratenorja (kar je ustrezno slogu in značaju dela), optimalnim volumnom in impulzivno pripovednostjo pri recitativih (*Comfort ye, my people*), ariozno ekspresivnostjo (*Behold, and see*) in prožnostjo pri zelo težkih vokalizah arije *Thou shalt break them*, s katero avtor pripravi slovito Alelujo; Jurić z zglajenim zvenom bas-baritonista, solidnim volumnom in prožnostjo, zmožno obvladovanja še tako nerodne kromatike, kot jo je srečati pri ariji *The people that walked in darkness*. Pevki, poljska sopranistka Ewa Malas - Godlewska in južnoafriška mezzosopranistka Jolene McCleland, pa sta rahlo razočarali; Malas - Godlewska s splošno šibkostjo izvedbe, ki jo je silila v racionalno razporeditev moči že pri malo zahtevnejših vokalizah arije *Rejoice greatly, o daughter of Sion in I know that my redeemer liveth*, pri težji, s koloraturami razvejani sopranski ariji *If God be for us* pa je brez zadostnega volumna glasu in s prekratкими, za silo prekinjanimi dihi pri vokalizah, za povrh še z napačnimi poudarki in občasnimi izbruhi tona, bila skoraj že na meji markiranja. Pri mezzosopranistki McClelandovi pa je zmotila razlitost glasu, ki se je, tudi ko bi moral blesteti, zatopil sam vase. Kljub prizanesljivosti dirigentke je tudi njej na trenutke zmanjkovalo moči, kar je neprepričljivo nadomeščala z neprepričljivimi *markati*. Ob vidnih pomanjkljivostih pa bi vendarle izpostavil tisto, kar je ostalo v senci premagovanja parta, in sicer splošno esteti­ko interpretacije McClelandove, smisel za lepo oblikovanje fraz in tenkočutnost zaključkov liričnih delov.

Pred dvema letoma je Batičeva imela soliden, vendar ne prav konsistenten nastop z *Requiemom* Antonina Dvořáka, z izvedbo *Mesije* pa je v tej smeri naredila izjemen preskok. Tako ubrane in slogovno izčiščene igre domačih orkestrov ni pogosto slišati. Ob doseženem ravnovesju med zborom in orkestrom, ubrani igri celotnega orkestra in odlični spremljavi solistov bi izpostavil še precej posrečeno baročno (kljub igri na sodobnih instrumentih) tonsko sliko godal in orkestra v celoti, ki jo je dosegla kljub majhni, solistični zasedbi pihal, trobil in tolkal. Med njimi nikakor ne gre spregledati koncertan­tnega diskurza trobente po basistovem solu *The trumpett shall sound*.

Po tistem, kar sem poslušal v živo in še videl od blizu na posnetku koncerta, ki ga je predvajala televizija, bi rekel, da se Martina Batič, katere dirigentska pot se tudi v mednarodnem prostoru obrača strmo navzgor, profilira v eno izmed vodilnih dirigentskih imen mlajše generacije na Slovenskem. Upam, da bodo snovalci sporedov tega ne bodo spregledali! **STANISLAV KOBLAR**

Hermann Hesse: Stepni volk

VČASIH. VEDNO.

UROŠ ZUPAN

I Bil sem v nekakšnem obdobju tranzicije, *na mostu med otroško književnostjo in književnostjo z veliko začetnico*. Ničesar nisem čutil. Nikakršnega valovanja. Vročice. Znamenj. Na koži in v duhu ni bilo nobenih sprememb, kristalizacij, a čas se je začel transformirati, začel teči za spoznanje drugače; počasi in zanesljivo je postajal živahnejši, gibkejši in hitrejši.

Danes imam občutek, da sem se precej dolgo obotavljal in zadrževal in nisem hotel zapustiti otroške književnosti, zagotovo pa sem hotel zapustiti zaščiteni in mirni svet, ki so ga upravljali odrasli, kajti pollaščno se me je zmotno prepričanje, da bom, ko bom iz njega izstopil, zabredel v nekakšno novo deželo, ki je obstajala vzporedno z našim svetom, a v katero so nam bila vrata zaprta, deželo, kjer bodo vladali svobodna volja, možnost izbire in odsotnost nadzora, predvsem pa odsotnost ugovarjanja in prepovedi starejših, tega sem si seveda najbolj želel, toda otroške in mladinske književnosti sem se nekako oklepal, se ju držal, bil nanju prilepljen.

Včasih sem ju bral resno in zavzeto. Včasih pa sem v zvezi z njima tudi resno goljufal; recimo z Julesom Vernom in njegovimi *20.000 miljami pod morjem*, katerih zgodbo in junake sem poznal, ker sem v enciklopedični reviji za mlade *Vseved* prebral in pregledal (tam so bile tudi ilustracije in podoba Nautilusa me spremlja še danes) kratek izvleček iz romana. To sem naredil še s Sienkiewiczem *Quo Vadis* (Neron brenka na harfo in opeva goreči Rim), Dickensovo *Povestjo o dveh mestih*, svetinja pa ni bila niti Homerjeva *Odiseja*, ki jo je doletela podobna usoda.

Toda ni bilo vedno tako. Napol sleparsko. Včasih tudi nehote sleparsko. Od klasičnih del sem poznal in bral vsaj Kiplingovo *Knjigo o džungli*, Sienkiewiczovo *V puščavi in goščavi*, Scottovega *Ivanhoeja*, serijo *Usnjena nogavica* Jamesa Fenimora Cooperja, Finžgarjevo *Pod svobodnim soncem*, Kästnerjevo *Emil in detektivi* in tudi nekaj Karlov Mayev, ki pa ga nikoli nisem posebej častil. Bolj kot knjige sta mi bila všeč Pierre Brice in Lex Barker, ki sta jezdila po skalnatih in kamnitih brezpotjih moje domovine in obračunavala z zlikovci, ki so se iz ranjenih partizanov in tufusarjev za tiste posebne priložnosti preoblekli v člane Santerjeve ali pa kakšne druge tolpe.

Že v mojem otroštvu je književnost, ko se je nehote znašla na istem tekmovališču ali pa v isti areni kot filmi, nemalo krat potegnila krajši konec. Seveda se to lahko bere kot opis nesposobnosti varuhov in promotorjev knjig, ki otrok ne znajo (niso znali) pripraviti do tega, da bi skušali v knjigah odkriti tisto, kar naj bi dejansko ponujale; specializirano delikateso, v kateri se nahrani in s tem obnavlja dragocenost, imenovana domišljija. Lahko pa se bere tudi kot čaščenje druge umetniške zvrsti in bogndaj zagovor in čaščenje lenobe, ki se bo le še krepila, ko bodo šle skozi iste in identične procese, skozi katere mora na poti k odraslosti vsaka generacija, še druge generacije otrok, izpostavljene bistveno naprednejši tehniki oziroma tehnologiji, katere osnovna značilnost je krčenje besedila na račun podobe.

II Obotavljanje in stanje na mostu med dvema književnostma mi pride najbolj pred oči in v zavest, če pomislim na višje razrede osnovne šole. Ne vem, ali sem bil v sedmem ali v osmem razredu, ko smo pri uri slovenščine dobili nalogo (je šlo mogoče za prostovoljno izbiro, lastno voljo?), da sošolcem predstavimo knjigo, ki smo jo prebrali. Očitno sem bil v tistem času precej globoko v drugi svetovni vojni – listal in študiral sem C. L. Sulzbergerjevo zajetno monografijo z naslovom *Druga svetovna vojna* in pred mojimi očmi so se menjale podobe in besedila: nemški vojak lomijo obmejno zapornico ob napadu na Poljsko, fotografije Roberta Cape, repenčenje generala Franca in napihovanje Benita Mussolinija, Hitler v irharicah v Bavarskih Alpah, Hitler kot tevtonski vitez, Pearl Harbor, Stalingrad, izkrcanje v Normandiji, jokajoči ljudje, koncentracijska taborišča, mrtvi ljudje, ruševine, še več mrtvih ljudi.

A od vsega so me najbolj zanimala letala, tako nemška kot tudi japonska, predvsem pa zavezniška: angleški spitfiri, hurricani in mosquiti, nemške štuke in messerschmitti, ameriški mustangi ... In verjetno sem ravno zaradi tega, pa čeprav sem že izstopil iz otroških sanjarij in so me minile želje, da bi postal pilot, in smo si vsi po vrsti že prenehali delati brzostrelke iz lesa, ki je ostal na gradbiščih, izbral knjigo oziroma knjige, ki so bile v tistem času zelo popularne in so jih reklamirali celo na televiziji: *Ti vražji fantje v letečih škatlah*. Skupek del, ki so govorila o podvigih angleških pilotov med drugo svetovno vojno.



Herman Hesse (1877–1962) v času pisanja *Stepnega volka* (foto Gret Widmann, 1925; vir Wikimedia Commons).

Knjige sem prebral z užitkom, se topil ob akcijskih prizorih in stiskal pesti za svoje junake, si delal v domišljiji in na notranjem platnu križice in oznake ob vsakem novem sestrjenem messerschmittu ali štuki, ki je padla na prazno, požgano polje ali pa v razburkan ocean, in mislil sem, da bom, ko se bo predstavitev končala, deležen pohvale tudi s strani učiteljice, da se bo stopila ob moji ekspertizi, kot sem se jaz topil ob akcijskih prizorih.

Knjige so bile sicer zajetne, a o njih se zares ni dalo veliko povedati, danes bi rekel, da so bile ploske, enodimenzionalne, mogoče tudi slabo napisane, pa tudi moja govorna večšina in sposobnost iskanja besed in podob za ponavljajoče se opise akcij sta se kmalu izčrpali. Že po nekaj stavkih. Učiteljica me je gledala in poslušala in poskušala iz mene kaj izvleči, a ni mogla izvleči ničesar, ker ni bilo ničesar tam. Nobenih sedimentov in podpomenov, nobenih metafizičnih zaključkov, nobenih velikih resnic in naukov. Modrosti. Nikakršnih »kaj je hotel povedati pisatelj«. Mogoče le to: da bodo barabe kaznovane in pregnane vzhodno od raja, če že ne ekspresno naložene na čoln in prepeljane čez podzemsko reko.

Namesto pohvale sem dobil grajo, ki niti ni bila graja, ampak bolj očitek, ob katerem sem se zamislil. Učiteljica je imela o meni in v zvezi z mano očitno konkretne predstave in pričakovanja, kajti izjavila je: »Sem mislila, da bereš bolj resne in zahtevne knjige.« Niti sanja se mi ne, kaj naj bi po njenem bral. Mogoče *Mladost na stopnicah*, *Gimnazijko*, *Dostojevskega*, *Prousta*, *Tomaža Akvinskega* ali pa vsaj *Višoško kroniko*, ki sem jo takrat prav tako bral in mi je bila, roko na srce, precej všeč.

A čez leto ali dve sem začel nehote in brez načrta, verjetno pa tudi brez spomina na njen izraz na obrazu in izgovorjene besede, ki so ga spremljale in oblikovale, uresničevati predstave in pričakovanja, ki jih je imela o meni. Ali pa zgolj in samo tiste, ki sem jih imel o sebi sam. O tem, kakšen naj bi bil in kaj naj bi me zanimalo. Kje naj bi se potrdil in izkazal, si pridobil nekaj veljave. Mogoče tudi drugačnosti.

Takrat nisem bil več v osnovni šoli. Spremenila se je tudi moja družba. Nekateri v njej so brali in mi dajali nasvete, kaj naj bi bral, da bi jim postal bolj podoben, da bi se imeli o čem pogovarjati, da bi se kaj naučil o življenju. Poskusil sem s »prozo v kavbojkah«, s Kaporjevimi *Zapiski neke Ane* – in obupal in jih še do danes nisem prebral. (Tolažim se z mislijo, da sem se nekako odkupil, ko sem prebral *Ado* in *Folirante*). Potem pa je S. plezal po naših omarah v dnevni sobi in bil sem priča tisti kemični in hkrati metafizični reakciji, pretoku energije iz knjig v blazinice prstov, in zgodilo se je nekaj, kar je še najbolj spominjalo na iniciacijo. Vabilo v svet iz črk, stavkov in papirja, ki ga je bilo nemogoče zavrniti. S. je še posebej poudarjeno izgovoril eno ime in priimek in en naslov: Hermann Hesse – *Stepni volk*. In zraven dodal besedico: nujno. Čutil sem, da sem postavljen pred resno in usodno preizkušnjo, in bal sem se in želel sem si, da ne bi odpovedal in razočaral, in začel sem si postavljati vprašanja:

Kaj, če mi knjiga ne bo všeč? Kaj, če je ne bom razumel? Kaj, če ne bom znal o njej ničesar povedati?

III Pravzaprav zares ne vem, kaj je prej zašlo v moj osebni univerzum, kitarski rifi iz motoristične himne *Born to Be Wild*, ki jo je v filmu *Easy Rider* (*Goli v sedlu*) zaigrala ameriška rock skupina Steppenwolf, ali Hessejeva knjiga z istim naslovom. Glasba je bila v mojem odrasčanju, v formativnih letih, precej pomembnejša od knjig in književnosti, in tudi tisti telesni občutek vsečnosti in ugodja, občutek plime, ki te zajame in dvigne, ki te hkrati dolbe in obkroža, ko se srečaš z umetniškim delom, mi je bil najprej in najmočnejše znan iz glasbe in sem ga iz nje postopoma začel prenašati in seliti v književnost, film in nazadnje še v slikarstvo. Znamenja, da se dogaja nekaj usodnega, so povsod ista. Ista do vseh potankosti.

Jasno je, da so si ameriški rokerji ime sposodili od nemškega pisatelja, in Hesse je bil v šestdesetih v Ameriki pravi kult. A verjetno se je pri meni oboje dogajalo skoraj istočasno; na zabavah ali pa v Mladinskem klubu smo poslušali Steppenwolfe, ko smo se znašli v tišjih in bolj meditativnih najstniških razpoloženjih, pa smo brali Hessejeve romane; in spet je prišlo do tistega dobro znanega časovnega zamika, tiste večne zamude dvajsetih ali pa tridesetih let, ki je naš domači svet v preteklosti redno ločevala od zunanjega sveta; Hesse pri nas kult ni postal s knjigo, ki je izšla v Sto romanih, s knjigo, ki jo je otipal in mogoče tudi vzel s police moj prijatelj, ampak z *Izbranimi deli*, ki jih je leta 1979 tiskala Mladinska knjiga in jih je opremil Matjaž Vipotnik.

Hesse je omrežil in dobesečno začaral celotno generacijo ali pa vsaj tiste njene predstavnike, ki so iskali nekakšen most med popkulturo in književnostjo. Najstnike, ki so poslušali Pink Floydje ali pa vsaj kakšno jugoslovansko izvedbo vesoljskega rocka, recimo tisto, ki jo je igrala beograjska skupina Igra staklenih perli, ki je ime, prav tako kot Steppenwolf, dobila po naslovu Hessejevega romana, po *Igri steklenih biserov*.

Nemogoče je pozabiti popoldneve in večere, ko sem sedel v sobi ali pa ležal v postelji in se je na gramofonu odvrtela kakšna plošča, ki ji je potem sledila tišina, ki so jo prekinjali in tu pa tam vzvalovili samo zvoki obračanja strani v knjigi. Koraki domačih, ki so se, vsaj takšen občutek je imel bralec, v katerega sem se spremenil, pomikali nekje zunaj, skoraj v daljavi, predvsem pa za zaprtimi vrati, so delovali, kot bi se premikali in odmevali v nekem drugem življenju, ne tako vzvišenem, kot je bilo tisto, ki so ga radodarno servirala in podarjala poglavja iz knjige, ko so se v duhu transformirala v obraze, dogodke in podobe. In celo pri pouku, pri urah slovenskega jezika, sem si na račun branja izbral nekakšen privilegiran položaj, kot bi šlo za sporazum s profesorico, tihi dogovor, ki je bil znan in razumljiv samo nama. Bilo mi je dovoljeno, da sem vzel stol in se usedel k radiatorju, in medtem ko so se drugi ukvarjali s stavčno analizo in podobnimi mukami višje stopnje ter v mislih skupinsko preklinjali Jožeta Toporišiča, je bila moja prisotnost pri urah podobna nekakšnemu prividu, kajti v duhu nisem bil tam, ampak nekje drugje, na krajih, kjer so se odvijale Hessejeve zgodbe, in v telesih ljudi, ki jim je vdahnil življenje in usodo.

Ampak to ni bilo več branje, šlo je bolj za požiranje. Brez-prizivno vdanost. Skoraj za padec pod nekakšen urok. Šlo je za višjo intelektualno iniciacijo, podobno ritualom, ki so si jih lahko v naših mislih in življenjih dotlej lastile in jih izvajale samo nekatere glasbene skupine.

Hesse je presegal poslanstvo običajnega pisatelja. Običajen pisatelj je omogočal predvsem bralski užitek in včasih tudi zabavo. Hesse pa je bil pravi duhovni učitelj, že skoraj guru. Povzročil je pravo »adeptsko blaznost«. Najprej sem seveda predelal *Stepnega volka*, in moji strahovi, da se bom osramotil, so se izkazali za neutemeljene, in potem seveda še kompletna *Izbrana dela*, ki sem si jih sposodil od prijateljev svojih staršev, ki so imeli otroke moje starosti. A kot vsaka »adeptska blaznost« je tudi ta, povezana z branjem Hesseja, ugasnila in minila. Najprej je gorela in žarela z visokim plamenom, potem je plamen začel pojenjati in se umikati drugim delom drugih pisateljev, ki pa jim ni nikoli uspelo povzročiti takšne kolektivne hipnoze, kot jo je povzročil Hesse.

Ko se je ta zatrapanost končala, kakšnih trideset in več let nisem vzel v roke nobene njegove knjige. Svoj izvod *Stepnega volka* iz Sto romanov sem posodil prijatelju, ki ga je posodil znancu in ta ne vem komu, in ga nisem nikoli več videl. Zato sem si moral kupiti novega. A tudi sam sem grešil na podoben način, kot je grešil moj prijatelj; potem ko sem prebral Izbrana dela, nisem vrnil vseh knjig, eno sem po pomoti obdržal in

jo še vedno hranim, knjigo, v kateri sta dva daljša teksta: *Pod kolesom* in *Klein in Wagner*.

Ponovno branje nekoč ljubljenih knjig skriva v sebi vsaj dvojje pasti. Po eni stani se kaj lahko in tudi hitro zgodi, da bo bralec, sploh če se je začel medtem z besedno umetnostjo ukvarjati bolj poglobljeno in so mu jasne in vidne stvari, ki jih prej, ko si je želel biti prisoten zgolj in samo v čudežu napisanega, ni opazil, hitro dvignil nos in se zavaroval z znano Bloomovo krilatico: »Ne utrujajte me s tem. To sem prerasel. Prišlo je do menjave. Preprostejše bralne užitke sem zamenjal za napornejša zadovoljstva.« To stori bralec še toliko raje in hitreje, če teče beseda o mladostnem čtivu, še bolj pa pride do izraza, če se je bralec okužil in tudi kronično zbolel za poklicno deformacijo. Simptomi te bolezni pa so nekako takšni: bralec kot kakšen »obseden mehanik« neprestano brska po notranjosti teksta, saj ga zanima predvsem, kako »stroj« deluje, kako je ožičen in kje so kanali, po katerih teče in se prenaša energija, šele potem prideta na vrsto vsebina in zgodba in z njima na koncu koncev tudi to, kaj je pisatelj hotel povedati. Druga past pri vračanju na »kraj zločina« pa je povezana s samim dejanjem vračanja in ne čaka samo bralca, ki je v vmesnem času tudi sam postal pisatelj, ampak bralca nasploh; vračajoči na določenih krajih iz svoje preteklosti navadno išče svojega prejšnjega sebe, a tega tam več ni. Če pa je, je ohranjen samo po delčkih; kot mozaična struktura, katere plasti so odpadle in se zdrobile. Odplaknila in poškodovala so jih leta. In kako se *Stepni volk* in še nekatera druga Hessejeva dela po več kot tridesetih letih obnesejo v luči teh spoznanj? Je bil čas do njih prijazen ali skrajno neizprosno in okrutno?

IV

Ponovno branje Hesseja je bilo precej drugačno od najstniškega »požiranja«. Čeprav *Stepni volk* ne spada v danes tako osovraženo kategorijo »špehov«, sem ga bral kar nekaj dni. Ko sem začel, se nisem takoj spomnil, zakaj sem pred leti tako »padel« nanj. A se je kaj hitro razkrilo. Po tistem, ko sem v Rothovem *Profesorju poželenja* zasledil misel, da pravo branje vedno pomeni vklapljanje prebranega v svet lastne izkušnje, si branja nikoli nisem razlagal drugače. In ob Hesseju je potekal ravno ta proces.

Junak Harry Haller (ime in priimek nista naključna in ne delujeta naključno avtobiografsko) je bil star toliko, kot sem star danes jaz, imel je petdeset let, kar sem imel pred več kot tridesetimi leti že za častljivo starost, a je imel temu odmiku navkljub precej skupnih točk in lastnosti z mano kot šest-najstletnikom. Oba sva bila izgubljena v neprijaznem svetu, pri običajnih stvareh se nista znašla (oba sva sovražila ples), zanimale so naju predvsem višje duhovne sfere (to je bil v mojem primeru predvsem eskapizem) in oba sva se počutila kot izobčenca. Obstajale pa so tudi manjše razlike. Harry je vstopil v magično gledališče (vstopnina se je plačala z razumom), prostitutke so ga popeljale v svet seksualnih ekstaz in imel je čudežne izkušnje s spremenjenimi stanji zavesti. Jaz sem si v magično gledališče zgolj želel vstopiti, moje izkušnje s spremenjenimi stanji zavesti nikoli niso bile tako slikovite in fantastične, ženske, ki bi me popeljale v svet ekstatičnih seksualnih izkušenj, pa so obstajale predvsem v moji domišljiji, in če me je ta pustila na cedilu, so bile še vedno na voljo redke pornografske revije, pretihotapljene iz Italije.

Zanimal me je »pustolovski« del in v knjigi sem bil pozoren predvsem na te plasti, na tisto, kar je lahko zapopadla moja izkušnja, predvsem pa moje pobožne želje. Nisem se ukvarjal z namigi na klasična dela iz različnih umetniških zvrsti, s katerimi *Stepni volk* ne skopari, sploh jih nisem poznal. Iz istih razlogov se nisem ukvarjal niti s teološko osnovo, ne s filozofskim ozadjem, ne s psihoanalitično podstatjo, ne z družbeno kritiko, angažiranostjo, ne z vizionarsko napovedjo ponovne katastrofe. Tudi tehnika, struktura, arhitektika in stil so bili zame takrat španska vas. Kot skoraj vsak mlad bralec sem bil v tem polju pripravljen tolerirati in odpuščati najrazličnejše pomanjkljivosti, spodrsrlaje in neumnosti. Zakaj? Zato, ker sem jedel le »sinjo« domišljijo.

Danes mi *Stepni volk* ne deluje kot roman, pa čeprav ga ščiti tudi kontekst, v katerem je izšel: zbirka Sto romanov. Bolj me spominja na primer nekakšnega mešanega književnega žanra, na kombinacijo izmišljije, eseja in refleksije, vendar sta v njem hibridnost in zmes različnih plasti, ki naj bi omogočali strašno in veliko avanturo (takšne zmesi imam najraje, predstavljajo vrh mojih literarnih zanimanj), preveč tezni. Hesse je v knjigo vpletel odmeve takrat zelo priljubljene psihoanalize, Nietzschejevo idejo o prevrednotenju vseh vrednot, gnostike itn., toda ta mreža »pameti« je prenasilna in duši spontanost, odprtost za presenečenje in čudež.

Celotna zgodba o Hallerju se mi zdi kot neprestano ponavljajoče se soočanje nekakšnih shematičnih dualizmov, ki so izpeljani iz dvojice duša – telo. Knjiga deluje, kot da se pisatelj preveč drži sheme in premalo tvega. Najbolj moteča v njej pa je didaktična avra, ki lebdi nad tekstem. Tudi jezik se le redko prebije iz primeža funkcionalnosti, na trenutke pa je obupno zastarel in arhaičen. Od vsega skupaj mi v knjigi ostane predvsem nekaj trenutkov, istih trenutkov in delov, ki so mi bili všeč tudi včasih (torej sem našel svojega prejšnjega sebe), le da so izgubili pridih velike magije. Ostane pa tudi neka visoka etična drža. Ampak zgolj visoka etična drža ni dovolj, da bi lahko podpirala in rešila umetniško delo.

Ko sem tole napisal, sem se spomnil neke anekdote v zvezi s Hessejem. Na univerzitetnih seminarskih vajah smo obravnavali posamične knjige in pisatelje. Vsak študent si je



Hessejev kip v rojstnem mestu Calw v nemški zvezni deželi Baden-Württemberg (foto Kurt Tassotti, 2009; vir Wikimedia Commons).

izbral knjigo in izbral si jo je navadno po lastnih preferencah in zmožnostih. Tudi Hermann Hesse je prišel na vrsto. Z njim se je ukvarjala najlepša študentka v našem letniku, ki je na pogled delovala, kot da prihaja iz tiste skupine »pravih adeptov«, ki so pogoltnili njegova *Izbrana dela*. Obravnavana knjiga je bil mogoče ravno *Stepni volk*. A ne bi dal ravno roke v ogenj. Ne spomnim se ne metode ne podrobnosti tistega poznega in mračnega poznojesenskega popoldneva, a konec ure si bom zapomnil za vse večne čase. Profesor Kos jo je vprašal: »Ali mislite, da je Hermann Hesse velik pisatelj?« Sledil je takojšen in samozavesten: »Da.« – In hkrati z njim tudi pritajen smeh iz zadnjih vrst, kjer sta sedela dva študenta višjih letnikov, enemu je bila v prihodnosti namenjena kariera televizijskega kuharja, drugemu pa, da postane najbolj znan slovenski kolumnist. Bila sta globoko v Dostojevskem, Schopenhauerju, Bergsonu, francoskih simbolistih, Mallarméjevem *Metu kocke* in novem romanu. Hesse po njunem ni sodil v ta kontekst. Priznati moram, da se nista motila, čeprav resno dvomim, da sta se zavedala vseh njegovih napak in pomanjkljivosti. Razlog za njun smeh je bila predvsem vzvišena aroganca.

V

Tega teksta nočem končati preveč katastrofično in omalovažujoče. Ker verjamem, da se ne more prva ljubezen nikoli povsem razdišati, bi rad iz »književnega brodoloma« rešil vsaj nekaj drobnih dragocenosti.

V *Izbranih delih* sta bili dve knjigi, ki nista bili tako razvpiti in opazni kot *Siddharta* ali pa *Igra steklenih biserov*. Eno sem že omenil, in sicer tisto, ki sem jo pozabil vrniti, in ko bom govoril o njej, se bom posvetil njenemu prvemu delu, šolskemu romanu *Pod kolesom*.

Druga knjiga pa je tista, ki mi je pomagala, da sem se ujel na laži. Da sem videl, kako malo je treba, da človek, včasih namenoma, včasih pa čisto nehote, potvori preteklost. Ko sem jo našel na spletu, se dobil s prodajalcem in jo kupil, sem videl, da nisem prebral kompletnih *Izbranih del*, ampak le knjige, ki bi lahko nosile oznako: izmišljije.

Umetnosti razmišljanja, tak je namreč njen naslov, se sploh nisem dotaknil. Mogoče me je odbil naslov ali pa so me odvrnili teksti sami – kratki eseji, refleksije o vsakdanjih stvareh –, kajti v tistih časih sem v knjigah iskal predvsem pustolovščine, razgibano življenje in presežno domišljijo, čisto vsakdanje stvari me niso zanimale, zdele so se mi banalne ali pa jih sploh nisem opazil. V knjigi je nekaj zelo dobrih tekstov: »Umetnost razmišljanja« (poglavje o umetniški higieni), ki je nekakšen zagovor odmorov, brezdelja in lenobnosti, potem so tu »Večerni oblaki«, »Izgubljen žepni nož«, »Žalovanje za starim drevesom« ... (posvečanje vsakdanjosti brez prevelikega patosa), v katerih jezik dobi določen ritem in hitrost, in ta njegova oblika, ta njegova nova navada, nekako ne dovoljuje, da bi Hesse zapadel v svoje standardne napake. Prosto – ali pa natančno – po M. Reich-Ranickem: v isto vsiljivo mešanico nemškoromantične tradicije in neživljenjske čutečnosti, nežne sentimentalnosti in besnega zaničevanja civilizacije. Dobro. Nekaj čutečnosti in rahle sentimentalnosti je vseeno ostalo. A nikakor ne preveč.

Posebna zgodba pa je šolski roman *Pod kolesom*. Tu ni napak. Le trepetanje bralca nad nesrečno usodo dečka Hansa

Giebenratha, ki je opravil pomemben preizkus znanja in šel v semenišče in mu je bilo namenjeno, da preseže in preraste domače okolje, v katerem je bil nekakšna zvezda, dečka, ki mu je namenjeno, da postane izobraženec, a se ta razvojna pot sfiži in prekine, Hans pa se zlomi in ponovno pristane v domačem okolju, vendar tokrat ne kot zvezda, ampak kot tisti, ki mu je spodletelo, in se začne učiti za kovača in po nekem popivanju skrivnostno utone v reki.

Hesse v tem romanu bralca ves čas drži v napetosti in bralec se tudi po tridesetih in več letih spomni nekaterih srce parajočih prizorov iz knjige. In tu lahko ponovno pritrdim Reich-Ranickemu, ki je bil do Hesseja še bistveno bolj neprizanesljiv od mene. Njegov odnos do *Stepnega volka* je bil nekako takšen: očaranost, razočaranje in na koncu ogorčenje. Sam do ogorčenja nikoli nisem prišel, ampak jaz nisem literarni kritik. Po Reich-Ranickem je *Pod kolesom* delo, ki bralca gane in svoj vtis vedno znova potrjuje tudi po letih in desetletjih, sploh če je bralec nekako mahnjen na takšno čtivo in če ima rad romane, podobne Musilovim *Zablodam gojenca Törlessa*. A tudi tu je kot vedno trik dvojen: kombinacija dobro napisanega in osupljive možnosti poistovetenja z liki.

VI

V katerem obdobju sem danes? Kje je most med otroško književnostjo in književnostjo z veliko začetnico? Je za vedno izgubljen? Se ga sploh še lahko spomnim in ga začnem obnavljati?

Nekaj *Vsevedov* hranim v omari. Tudi tiste z Vernovo zgodbo in podmornico Nautilus. Učiteljice, pri kateri sem predstavljal letalske knjige, nisem videl že desetletja. Občasno se sliši po telefonu, in ko se pogovarjam z njo, jo v duhu še vedno vidim, kako stoji v tisti učilnici in mi reče, da sem jo razočaral. Profesor Kos se je upokojil pred leti. Najlepša punca v mojem letniku pa se ni bistveno spremenila. To me veseli. Mogoče še obstaja nekaj upanja. Kakšen dokaz, da se lahko branimo proti času. Vsaj začasno.

Včasih iščem in kupujem knjige, ki sem jih bral kot otrok, in jih zlagam na police, ne toliko zato, da bi jih ponovno bral, ampak zato, da bi bile v moji bližini in bi me s tem spominjale na varni in mirni svet, ki sem ga na vsak način hotel zapustiti. Včasih mi zmanjka navdiha in drugih in drugačnih imen in skušam izstopiti iz vrtinca vedno novih informacij in se zakopljem v knjige, ki sem jih že velikokrat prebral, in ugotavljam, kako se branja med seboj razlikujejo, in ugotavljam, kako negotova in krhka je lahko neka imaginarna hierarhija, ki sem si jo z leti ustvaril, in se prepričujem, kako drsljive so knjige in kako redke so tiste, ki se nikamor na premaknejo, ki ne padejo ali pa se ne dvignejo, samo ostajajo prikovane v neko zlato, nepojenajočo svetlobo.

In na teh lestvicah, če se jim lahko tako reče, tudi po »književnem brodolomu« vedno prepoznam, ali pa vsaj zaznam, zaslutim, ovitek *Stepnega volka*, ne kot knjige, ki bi me bila danes sposobna potegniti v bralno magijo, ampak kot knjige, ki ji dolgujem hvaležnost, da mi je odprla vrata v književnost z veliko začetnico, da me je privedla do drugih knjig, do izkušenj z njimi, ki se jim ne morejo nobene druge izkušnje, povezane z umetnostjo (z izjemo tistih ob glasbi), niti približati. Včasih. Vedno. ■

Svoboda izražanja

Kaj je in kaj ni sovražni govor?

ANDRAŽ TERŠEK

V jedru ustavnopravne zaščite svobode izražanja je temeljno načelo, da mora biti vsebina izražanja nedotakljiva: razen v izjemnih, posebej utemeljenih primerih, ko je omejitev te svobode nujna ali prisiljujoča. Na vprašanje, zakaj pravna politika kaznovanja ne sme biti ne prva ne glavna izbira pri iskanju domnevno učinkovitih sredstev za nadzor nad svobodnim izražanjem (pač pa naj bosta to predvsem ali ostro in glasno nasprotovanje ali pa molčeči spregled), ustavnopravno pravoslovje ponuja obsežno literaturo in sodno prakso.

Prepogosto se zdi, da javnih razpravljavcev na to temo, tudi tistih iz akademskih krogov, to ne zanima dovolj. Javnosti, laični in strokovni, predstavljajo svoja razmišljanja glede posameznih primerov javnega izražanja določenih besed in stavkov. Predvsem takih, ki objektivno pomenijo izražanje takšnega ali drugačnega prezira, takšnih ali drugačnih, prikritih ali odkritih sovražnih čustev, določene, a prepovedne nestrpnosti. Ali pa gre za izražanje načelnega zavzemanja za fizično kaznovanje ali za uporabo nasilja, v smislu javnega govorjenja o fizičnem kaznovanju kot abstraktni ideji in podobno. Lahko pa gre enostavno za žaljenje, klevetanje ali za brezciljno provociranje. Javni razpravljavci, na katere mislim, z veliko lahkotnostjo takšne in podobne primere izražanja označujejo z izrazi, ki so sicer utemeljeni s pravnimi definicijami in zadevajo ustavnopravne koncepte. Kot na primer »sovražni govor«, »napadalni govor« ali »pozivanje k nasilju« in »spodbujanje sovraštva«. Pri tem pa, skoraj brez izjeme, ne izhajajo iz doktrinarnih in konceptualnih zaključkov, ki jih ponuja ustavnopravno pravoslovje. Z njimi ne polemizirajo, jih ne analizirajo in pri javnem govorjenju tudi ne uporabljajo orodij, ki bi spominjala na kritično analitični pristop k utemeljenim dognanjem ustavnopravnega pravoslovja.

Četudi so ti razpravljavci pri svojem zavzemanju za dvig ravni omike in kulture pri javnem komuniciranju dobronamerni, pa strokovna površnost in sveta preproščina, kakršni se odražata v njihovih javno izraženih pogledih na svobodo izražanja in včasih sežeta tudi čez rob populizma, jemljeta njihovim premislekom in sklepom nujni strokovni značaj in polemično konstruktivnost. Slabita tudi legitimnost podpisovanja z akademskimi nazivi, kadar so ti uporabljeni kot sugestija za samodejno priznavanje njihove razpravljalne avtoritete.

SVOBODA BESEDE

Boj za svobodo izražanja mora temeljiti na zaščiti svobode posameznika in na iskanju najbolj učinkovitih nekaznovalnih alternativ znotraj polja svobode posameznika. Ljudi se ne sme kaznovati zaradi golega pritrdjanja določenim idejam ali zaradi javne rabe določenih besed kot golih besed. Prav tako se ne sme kaznovati preganjanje ljudi zaradi izražanja določenih besed s tem, da se izrečenim besedam daje večji pomen, kot ga zaslužijo! Še manj se sme ljudi preganjanje in kaznovati zaradi izražanja besed, ki dobijo široko javno pozornost šele po tem, ko jih prenesemo s forumov z zanemarljivim številom sledilcev v množične medije. Prekomerno omejevanje svobode izražanja, ki ni nujno, je za demokratično družbo mnogo večja nevarnost in škoda, kot pa posamezni primeri nedostojnega ali zavrnjenega javnega izražanja, ki drugih škodljivih posledic razen zgražanja, nestrinjanja, negodovanja, vznemirjanja, užaljenosti ali šokiranja posameznikov ali določenega dela javnosti v družbenih praksah ne povzročajo. Pravno je treba varovati tudi takšne besede, izraze, mnenja in ideje, ki lahko šokirajo, vznemirjajo, pretresajo ali celo žalijo državo, javnost oziroma del javnosti.

S čisto preproščino se o teh vprašanjih vendarle ni mogoče pogovarjati, če naj pogovor ostane strokoven in konstruktiven. Določena vsebina izražanja, v kateri se enostavno pojavi beseda »sovražiti« ali »sovražim«, ali pa beseda

Profesorici na Fakulteti

za družbene vede sta

se v nagrajeni študiji

izognili ustavnopravnim

in kazensko-pravnim

kriterijem za določanje

meja svobode izražanja

in si pač izmislili neko

svojo »dodano vrednost«

znanosti z domisljico

o novi, »družboslovni

definiciji« sovražnega

govora.

»nasilje«, »sila«, »napad«, ali druge besede, ki neposredno ali posredno označujejo nasilje ali nasilništvo, še ne pomeni ne sovražnega govora ne napadalnega govora ne spodbujanja k nasilju in ne razpihovanja sovraštva ali ščuvanja k nasilju kot kaznivih dejanj. Tudi zagovarjanje gole »ideje« nasilja ali nasilništva ne pomeni pravno nedovoljene vsebine javnega izražanja. Prav tako vsaka sovražna, nestrpna ali nastrojena osebna drža nekega anonimnega na spletu, pa tudi določenega posameznika brez pomembnega javnega vpliva ali moči, ne pomeni sovražnega ali napadalnega govora. Ustavnopravnih pravil, ki zadevajo svobodo izražanja, ni mogoče tako poenostaviti, da bi omejevala svobodo izražanja zgolj zaradi glasne uporabe določenih besed kot golih besed. Izpolnjeni morajo biti dodatni pogoji, ki vključujejo skrbno presojo statusa posameznika, ki se izraža, njegovega motiva ali namena, dovzetnosti ciljne publike za njegove besede, konkretne družbene okoliščine, presojo neposrednosti povezave med govornikom in naslovniki, obstoja grožnje, da bi prišlo do določene oblike nasilja ali protipravnosti, oceno o nastanku pomembne škode prav zaradi izražanja samega ipd. Vprašati se je tudi treba, ali želi govorec prisiliti napadeno osebo k nasilju kot edinemu možnemu odzivu, ker ob prizadejani bolečini ne molk ne odziv nista mogoča. Ukvarjati se moramo z vprašanji, ali se želi z govorom, ki naj bi bil sovražni govor, povzročiti, da napadene osebe podvomijo o svoji identiteti in se imajo zato za manjvredne, govorec pa je usmerjen k potrjevanju lastne identitete kot večvredne. Ne samo individualno, kot posameznik, ampak skupinsko, kot del večvredne, prevladujoče družbene skupine. Zanimati nas mora tudi vprašanje, ali je namen napadalca izkoristiti siceršnjo (strukturno) ranljivost napadenega kot žrtve. Kajti namen govora pri sovražnem govoru, ki hoče prizadejati največjo bolečino, v temelju ni žaljenje, pač pa podrejanje in poniževanje kot »manjvrednega« v simbolnem družbenem redu, torej napadanje »travmatskega jedra osebe kot žrtve«. Pravo je in mora biti tudi intelektualni izziv.

Uporabo besed, ki pomenijo neutemeljene obtožbe, resne predsodke ali grobo žaljenje, četudi na temelju določenih osebnih okoliščin, ne gre kar tako in pavšalno, zaradi besed samih, označevati kot sovražni govor. Javno uporabo takšnih besed se sicer lahko omejuje, tudi prepoveduje in zanj kaznuje. A ne kot sovražni govor, pač pa kot tisto, kar te besede so: neutemeljene obtožbe, resni predsodki ali grobo žaljenje.

ZLORABA ZNANOSTI

Pomembnejši ekscesi javnega delovanja, v primerjavi s posameznimi forumskimi primeri neotesanosti, nedostojnosti in pobalinstva pri izražanju, se zdijo primeri, ko se pod pretvezo stroke, ali celo znanosti, predstavniki družboslovnih ved lotevajo teh vprašanj na metodološko popreproščen in nestrokoven, izkrivljen način. V tem smislu mora biti vsaj ustavnik zelo neprijetno presenečen nad pojasnili in sklepi, s katerimi sta prof. dr. Karmen Erjavec in prof. dr. Melita Poler Kovačič, profesorici na Fakulteti za družbene vede, predstavili javnosti delo (raziskavo!) o sovražnem govoru v spletnih komentarjih. Rokohitrsko sta kot znanstveno metodo dela predstavili opis intervjujev z nekaterimi avtorji »sovražnih« spletnih komentarjev o tem, kaj pišejo in zakaj pišejo na spletnih forumih (očitno nezavedajoč se, da je že ta vidik prvi dokaz neobstoja sovražnega govora v danem primeru).

Šli pa sta celo tako daleč, da sta se enostavno ogradili od pravne stroke in si pač izmislili neko svojo »dodano vrednost« znanosti. Ustavnopravnim in kazensko-pravnim kriterijem za določanje meja svobode izražanja sta se izognili z domisljico o novi, »družboslovni definiciji« sovražnega govora. Ustavnopravnim in kazensko-pravnim, torej pravoslovnim kriterijem glede pravno dopustnih posegov v svobodo izražanja sta se (ne da bi to sploh skrivali) želeli enostavno

izogniti. V njunih razmišljanjih so ti kriteriji očitno iritirajoča odvečnost, nepotreben balast, celo politična ovira za širjenje definicije o pravno nedopustnih besedah in, tudi pomembno, za uresničevanje njunih akademskih ambicij. S tako osupljivo nestrokovnostjo načrtani in prestreljeni raziskavi je namreč nagrado za izjemen znanstveni dosežek leta podelila celo Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS (ARRS). Kako je to mogoče? Takšna zloraba stroke, celo s sklicevanjem na znanost? Posmeh pravu? Takšen kvaziznanstveni eksces spominja na priložnostne pogovore ljudi, ki kaj preberejo o družbenih vprašanjih in si potem o tem kaj mislijo.

NA GLAVI, KAR BI MORALO BITI NA DLANI

Prikaz pomanjkljivega zavedanja o dognanjih ustavnopravnega pravoslovja glede svobode izražanja, pa tudi nerazumevanja teh dognanj, je bilo mogoče opaziti celo pri javnih nastopih predstavnikov Urada varuha človekovih pravic in informacijske pooblaščenke. Naj omenim samo en, učbeniški primer. Svetlana Makarovič je v nekem intervjuju dejala, da »sovraži cerkev« in da je »dolžnost vsakega državljana, da sovraži cerkev«. Četudi je svoje izjave celo jasno in stvarno utemeljila, izgovarjanje teh besed že samo po sebi nima prav ničesar opraviti s sovražnim govorom. Varuhinja in informacijska pooblaščenka pa sta bili med tistimi odzivniki, ki so tem izrečenim besedam popačili kontekst in jih lahkotno obravnavali le golo formalno, črkobralsko, kot gole besede z oznako »sovražni govor«. Pravno nevzdržno in glede na njuni funkciji vznemirjajoče ignorantsko sklepanje.

Po drugi strani pa je javni prostor prepoln primerov hudega žaljenja, osebnega napadanja, neutemeljenega obtoževanja, celo zmerjanja in psovanja. Takšno izražanje ni dovoljeno. Običajno gre za kazniva dejanja razžalitve, žaljive obdolžitve, škodovanja dobremu imenu, časti in ugledu ipd. Preganjajo se na zahtevo oškodovanca. Največ tega je mogoče razbrati na forumih. Možnosti za anonimno uporabo spletnih omrežij za takšno izražanje bi lahko znatno omejili. Namesto tega se, nasprotno, brez učinkovitih omejitev takšno izražanje dovoljuje, potem pa se v imenu nadzora nad sovražnim govorom išče posamezne primere, ki naj bi pomenili takšen govor, četudi ne gre zanj; te primere se potem predstavlja javnosti, razvname se javno govorjenje o problemu sovražnega govora in končno terja kazensko sankcioniranje. Tudi kadar gre očitno in zgolj za poskuse privabljanja pozornosti ljudi, ki se trudijo biti smešni ali provokativni.

Ni korektno, če se liberalna stališča do ustavnopravne zaščite svobode izražanja opredeli kot »nezavedanje družbene nevarnosti sovražnega govora« ali celo kot »zavzemanje za sovražni govor«. Prav tako ni korektno, če se ob tem spregledajo hkratni pozivi k zaostritvi kriterijev za nastopanje na spletnih forumih, predvsem z onemogočanjem anonimnosti in s poostrenim nadzorom nad hudim in neutemeljenim žaljenjem. S čim manj medijske pozornosti. In ne nazadnje, ne bi smelo biti sprejemljivo, da slovenske znanstvene ustanove podpirajo in celo nagrajujejo primere domnevno strokovnih, dejansko pa do pravoslovja ignorantskih in metodološko kvaziznanstvenih pristopov k temeljni človekovi pravici do svobodnega izražanja! ■

DR. ANDRAŽ TERŠEK je ustavnik in univerzitetni učitelj na Univerzi na Primorskem, med drugim tudi avtor monografije Svoboda izražanja (2007).

Prožni nomadi med avantgardo in mainstreamom?

KAJA KRANER

Konec novembra je v Pogledih tekst odgovornega urednika Boštjana Tadle skozi optiko razdeljevanja javnih sredstev v lokalnem kulturno-umetniškem kontekstu na prizorišče medgeneracijskega boja postavil tri ključne figure: (umetniške) genije, metaforične predstavnike avantgarde in mainstreama. Neizbežno je bil spisan s parcialne perspektive, ki lokalno kulturno-umetniško prizorišče vidi na specifičen način, ravno zato pa pod točno določenim kotom in višino. Požel je odziv iz nekih drugih kotov, višin in (manj udobnih?) umeščenosti. Najbrž predvsem zato, ker se je iz pisanja lahko – izhajajoč iz predpostavke o nekih »naravnih« potekih stvari – nekoliko zasvetlikal moment prelaganja odgovornosti za obstoječe stanje na pleča predstavnikov avantgarde, ki iz takšnega ali drugačnega razloga (še) ni skovala lastnega projekta njegove celovite prenove.

Morda je bolj kot branje specifično umeščenih zapiskov zanimivo branje njihovih dialogov, ali še bolje: zasledovanje komunikacijskih šumov – vključno z našimi lastnimi. Branje je hkrati povezano z identifikacijo, in ker mi branje te konkretne dialoške izmenjave, osredinjene okoli naštetih figur, ni omogočilo objekta identifikacije, sem poskušala na podlagi lastne partikularne vpetosti vanj zarisati neko podobo četrtega akterja. Kot »predstavnica« prekerne kritiške delovne sile, ki pomaga pri krvotoku lokalnega umetniškega prizorišča, sem ga poimenovala prožni nomad. Posameznega akterja na tem mestu ne razumem izključno kot nekoga, ki igra določeno vlogo, ampak morebiti bolj kot oznako za specifično logiko delovanja, hkrati pa se mi samo prizorišče tega delovanja kaže bolj kot organizem. Pričujoči zapisek predstavlja poskus manifestacije pogleda omenjene figure, pri čemer je treba izpostaviti, da prožni nomad »po sami naravi« zaradi lastne mobilnosti vidi stvari zabrisano. Ker je v nekem smislu zgolj pogojno vpet v organizem, je sploh »sposoben« nizzati zgolj fragmentarne izseke iz klavstrofobične bližine, in ker v največji meri napreduje tako, da se širi, ravno tako ni »zmožen« pogleda od zgoraj ali celo zviška.

IZSEK IZ VSAKDANA PROŽNEGA NOMADA

Oni dan sem na poti iz nekega generacijsko specifičnega kroga skupnega branja v neki drugi generacijsko specifični kontekst uredniškega sestanka govorila z enim od »generacijskih kolegov«, ki se – podobno kot sama – poskuša prebijati s pisanjem. Reče mi, da je prebral nek moj članek o razstavi v nekem časopisu, in seveda ga povprašam za mnenje. Odgovori, da se mu je zdel tak »varen«, mlačen, in da pišem zelo različno za različne časopise. Branila sem se (pred sabo, pred njim?), da je to v nekem smislu neizbežno, da gre za različne časopisne kontekste, različne publike in uredniške politike. Ker sem morda nekoliko preveč prebirala o relacionarnosti kategorij, s katerimi operiramo, glavnino krivde mimogrede zalvim ravno na uredniško politiko dotičnega časopisa.

V še vedno nekoliko protektivnem zanosu poskušam zadevo kontekstualizirati tako, da mu postrežem z zgodbo. Že nekaj časa se ob študijskih obveznostih poskušam zasilno preživljati s pisanjem kritik, na določeni točki pa se vedno globlji rezi v honorarje vendarle zarežejo tudi v moje »strukturne meje«. Kot prožni nomad pridem do enostavnega sklepa: treba bo delati več. Spišem za moj takratni pogled zvenečo kritiko, izberem novi, dodatni potencialni pisni prostor, ter kontaktiram uredništvo. S kritiko so »težave«.

Prožni nomadi

najverjetneje ne bomo

ponudili novega

avantgardističnega

projekta. Živo

artikulacijsko, kreativno

in sploh ustvarjalno silo

bomo začeli iskati in jo

po vsej verjetnosti tudi

našli nekje popolnoma

drugje, radikalno daleč od

okostenelih institucij in

avtomatizirane produkcije

artefaktov. Ravno tako

tudi etično pozicijo, ki se

upira običajni življenjski

ekonomiji (karkoli že to

je) in ki bi naj bila domena

umetnosti.

Urednik je ne zavrne, ampak zahteva prilagoditev. Sprva se nekoliko težko sporazumeva in ni mi povsem jasno, v čem je pravzaprav »problem«. Nekaj pa je med drugim vendarle govora o »prilaganju bolj klasičnim kritiškim pristopom«. Kot prožni nomad, ki je vendarle sprejel odločitev, da se bo začasno naselil (še) na tem mestu, sicer natančno izrazim svojo kritiško pozicijo, članek pa vendarle prilagodim do »ustreznega«. Drugič seveda začnem pisanje od nekod čisto drugod, (samo)cenzuro pa poskušam mehčati drugje, kjer/kolikor je to pač mogoče.

Ko zgodbo svojemu »generacijskemu kolegu« pripeljem do konca, se ne zadovoljim in po nekajminutnem premoru na hitro zvarim nekakšno stališče, celo strategijo. Takole nadaljujem: radikalno odločno zavzemanje pozicije teh, ki nam je nekako predpostavljeno nalepljena pozicija avantgarde, očitno ni mogoče. Rečeno skozi prostorske metafore: če preveč nasilno vstopiš, te po vsej verjetnosti vrže ven. Lastno pozicijo je treba najprej zabrisati, zaviti v neke bolj klasične okvire. In te okvire je treba širiti počasi, skozi kontinuiteto pisanja, potrpežljivo prilagajati, pretendirati na (o)mehčanje naslovnika/-ov. Ali skozi konkretni primer nomadov: naskakovanje zidov kakšnega mesta, zavzemanje oblasti, je nadomeščeno s skorajda neopazno infiltracijo v večinsko populacijo ter širjenjem načina njihove biti.

ETIKA PRAKSE?

Če nadaljujem razmislek o neki pogojno vključeni generaciji – pogojno vključevanje, ne pa izključevanje, je vendarle uveljavljeno orodje reprodukcije stratifikacije, v tem primeru delovne sile – iz nekega drugačnega kota, mi misel avtomatsko zatava k neki drugi generacijsko specifični kolegici. Ta deluje v povsem drugem polju in se (najbrž ravno zaradi tega) ne spopriema s tako katastrofalnimi delovnimi pogoji in njihovimi posledicami. Seveda sem vesela zanj. Po drugi strani pa ne morem mimo opazke, da je med nama pravzaprav zazijal prepad. Če bi operirala s »starimi« termini, bi lahko celo rekla, da kar naenkrat – enake generacije, podobnih potencialov in sposobnosti pripadava dvema različnima razredoma. In če bi si izhajajoč iz tega fokusa v zanosu misli za-mislila nek popreproščeni evolucijski potek stvari, bi me lahko popadla bojazen. Iz majhnega prepada med generacijskima kolegicama, ki sem ga očitno zaznala, se lahko razvije marsikaj. To ni bojazen pred različnostjo, prožni nomadi vsaj načeloma s tem nimamo velikih težav. Popadel bi me strah pred nečim drugim: da bi se v majhnem prepadu v kriznih produkcijskih okoliščinah, ki (pri)zadevajo vse – četudi neenakomerno – naselila gnila protektivna logika šibkih proti šibkejšim od sebe. Šibkih, ki se slepo oklepajo svojih (priborjenih, pridobljenih, podarjenih) privilegijev, da ne bi zdrsnil stopničko niže, in ki morda ne vidijo, da s šibkejšimi od sebe pravzaprav »bijejo skupen boj«, naseljujejo skupen prostor. Ali ni forsiranje (premisleka) bitk na točno določenih terenih strateško in ali nima nekaj opraviti z reprodukcijo ločnic in preko te stratifikacije atomiziranih posameznikov in polj delovanja?

Kaj je torej s prožnimi nomadi, ki ker smo se odločili, da poskušamo zasilno skrpiti moč iz lastnih šibkosti ne želimo pristajati na dialektiko avantgarde in mainstreama? S(m)o prožni nomadi konformisti ali ima morebiti naš »boj« kaj opraviti tudi z upiranjem logiki vzpenjanja na račun tlačenja nekoga ali nečesa drugega? Še eno vprašanje se vsiljuje kar samo: ali prožnim nomadom ni moteča hegemonija mainstreama? Nanj je težko odgovoriti z izbiro med vnaprej

določenima odgovoroma, ki ju izsiljuje specifična zastavitev vprašanja. Na svet raje apliciramo nam bližjo hibridnost, barve ali vsaj sive odtiske, poskus rekonstrukcije obstoječega pa se nam zdi smiseln, kolikor cilja proti (iz)najdevanju možnih potencialnosti.

OBETI PROŽNIH NOMADOV

Prožni nomadi najverjetneje ne bomo ponudili novega avantgardističnega projekta. Ker smo zgolj pogojno vpeti v krogotoke organizma, si bomo kdajpakdaj celo dovolili zastaviti kakšno bazično in naivno vprašanje, na primer: kdo vnaprej določa načine delovanja, pozicije in »naravne« poteke stvari? Morebiti se bomo odpravili nekoliko dlje vstran in našli bolj udobno delovno-življenjsko okolje (delovno-življenjsko, ker že zdaj iz več razlogov težko ločujemo delo od življenja). Vsekakor bomo poskušali preživeti tudi tam, kjer smo trenutno locirani, in zraven taktike občasnega infiltriranja ali parazitiranja na mainstreamu počasi začeli vzpostavljati lastne prostore delovanja. Samo v zadnjih letih se je obstoječim medijskim prostorom, ki nadaljujejo svoje bitke (*Radio Študent*, *Tribuna*), pridružilo nekaj novih: od oktobra 2011 izhaja glasilo za arhitekturo, umetnost in bivanjsko kulturo *Praznine*, pojavila se je tudi revija za kulturne odvisnike *ArtFiks* ali revija za kritiko sodobne umetnosti *Šum*. Izid slednje je v veliki meri povezan s pridobitvijo sredstev za izid, prva številka iz lanskega leta pa je sicer produkt združevanja različnih preteklih bolj ali manj uspešnih projektov/bitk (leta 2009 zasnovana avtonomna študentska platforma *Mladi v akciji*, zdaj pa društvo BOKS).

Ker nam je nekoliko tuje povezovati solidarnost z ustaljenimi vzorci delovanja in »zvestob«, obstaja verjetnost, da bomo zaobšli izpostavljeno protektivno logiko in postali solidarni z drugimi prekeri in kakorkoli drugače deprivilegiranimi, ki lahko da ne bodo imeli veliko z umetnostjo (nekaj tega je bilo mogoče zaslutiti med »mlado produkcijo« na lanskem Trienalu sodobne umetnosti). V tem procesu se zna zgoditi, da se nam bo umetnost zazdela čudno banalna reč (da je grobo zvezana z legitimacijo in da jo sploh pogosto legitimirajo sila banalni pogoji, smo že ugotovili). Živo artikulacijsko, kreativno in sploh ustvarjalno silo bomo začeli iskati in jo po vsej verjetnosti tudi našli nekje popolnoma drugje, radikalno daleč od okostenelih institucij in avtomatizirane produkcije artefaktov. Ravno tako tudi etično pozicijo, ki se upira običajni življenjski ekonomiji (karkoli že to je) in ki bi naj bila domena umetnosti. Morda bomo kaj tega našli v nastajajočih heterogenih, vzporedno organiziranih ekonomijah so-nomadskih kolegov?

Okostenelemu umetniškemu organizmu ne bo hudega, če se bo kak prožni nomad morda postopoma samodejno odstranil. Zlahka ga bo zamenjal drugi, morda z organizmom bolj kompatibilen, ki si sčasoma celo utegne pridobiti privilegij stalnega prebivališča. Nekaj je vendarle gotovo: specifični produkcijski pogoji so vedno v tesni povezavi s strategijami upora. Ali niso umetniške avantgarde vedno ciljale na spoje umetnosti in življenja in ali nekrizni produkcijski pogoji vedno »izsiljujejo« sodelovanja? Hkrati je gotovo tudi to, da mainstream po »naravnem« poteku stvari avantgarde navadno ne prepozna, saj vendar govorita v drugačnih kodih.

Prožnim nomadom skratka ostaja zasilna tolažba/iluzija, da nam »onemogočena« ali zavestno ne-izbrana logika zaganjanja v zidove morda ne izbrzda neizbežne poti, kjer se bomo naposled – utrujeni od boja ali celo dobljene bitke – sprijaznili s svojim mestom in pozicijo mainstreama, ker je tak pač naraven potek stvari. ■

pogledi

naslednja številka izide
22. januarja 2014NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:080 11 99, 01 47 37 600,
www.pogledi.si ali narocnine@delo.si

Tenorist Branko Robinšak
kot Rodolfo v operi *La bohème* Giacoma Puccinija
na slavnostni predstavi ob 30-letnici umetniškega dela
21. decembra 2013 v ljubljanski Operi.
Foto Darja Štravs Tisu / SNG Opera in balet Ljubljana

