

pogledi

umetnost
kultura
družba

WWW.POGLEDI.SI

štirinajstdnevnik

23. maj 2012

letnik 3, št. 10

cena: 2,85 €



VPISNI POGOJI
SO OGLEDALO ŠOLSTVA

**Povej mi, kako vpisuješ,
in povem ti, kdo si**

RADIKALEC V IMENU
ZDRAVE PAMETI

**Pogovor z državnim
sekretarjem za kulturo
Aleksandrom Zornom**

PROCES V MARIBORU

**Lutkovna uprizoritev
po motivih Franza Kafke**

KDOR IMA ARHIVE, IMA OBLAST

**Ob izidu esejev Iskanje
izgubljenega smisla
Adama Michnika**

BERLINSKI BIENALE
SODOBNE UMETNOSTI

Forum za politični boj





IZPOSTAVLJENO

med 23. majem in 13. junijem

ČETRTEK, 24. MAJ

UMETNOST OKROG 1400

Predavanje
Kraj: Maribor
Lokacija: Rektorat Univerze v Mariboru
Ura: 19.00

Obdobje okrog leta 1400 je eno najodličnejših poglavij evropske umetnosti z vrhunci tudi na območju severovzhodne Slovenije. Evropa je bila takrat kulturno povezana in pretočna. Primeri romarske cerkve na Ptujski Gori z arhitekturo in kiparsko opremo najvišje kakovosti ter izbranih spomenikov na Ptuju, v Mariboru in Murski Soboti z zaledjem kažejo, da so mednarodne raziskave nespametno obšle umetnostno dogajanje na perifernih območjih Evrope. Simpozij, v okviru katerega bo izšel zbornik *Umetnost okrog 1400*, bo posvečen prav temu manku: namenjen bo vprašanjem o prenosu slogovnih značilnosti in ikonografskih motivov, o vplivih naročnikov, o ekonomskih in socialnih razmerah za oblikovanje evropskih regij in vpogledu v recepcijo umetnosti tistega časa.

ČETRTEK, 7. JUNIJ

WENG FEN

Resnična navideznost
Otvoritev razstave v javnem prostoru
Kraj: Maribor
Lokacija: Fasada zgradbe Centrum, vogal Ulice slovenske osamosvojitve
Ura: 19.00

Kitajski umetnik Weng Fen obravnava sodobne politične, ekonomske in socialne teme ter jih skozi samosvoje umetniške postopke angažirano postavlja v urbani kontekst. Z njimi želi pritegniti publiko, da bi tudi onkraj dnevnih novic, uradnih informacij in masovnih medijev uvidela razsežnosti družbenih pojavov ter razumela njihove vzroke.

Weng Fen se je rodil na otoku Hainan na jugu Kitajske, v enem od prvih predelov, ki se je po letu 1980 začel odpirati in je izkusil modernizacijo in urbanizacijo. Mnogo umetnikovih idej zato izvira prav iz teh sprememb, obenem pa tudi iz zrcaljenja kitajske nove resničnosti v primerjavi z zahodnimi državami.

Razstava bo trajala do 31. avgusta.

PETEK, 8. JUNIJ

AVDICIJA ZA ŽIVLJENJE

Premiera plesne predstave
Kraj: Maribor
Lokacija: Lutkovno gledališče
Ura: 20.30

Avdicija za življenje bo pot v neznano, še nevideno in neslišano. Gre za plod sodelovanja med slovensko plesno-gledališko skupino Betontanc, japonskim plesno-multimedijskim kolektivom Original Tempo in glasbenim duetom Silence. Pod režijskim vodstvom Matjaža Pograjca je mešana zasedba v letih 2011 in 2012 v Sloveniji in na Japonskem pripravila uprizoritev, ki bo doživela premiero v okviru Evropske prestolnice kulture. Torej – avdicija kot prostor srečevanj med vzhodom in zahodom, preteklostjo in sedanjostjo, plesom, gledališčem in glasbo.

SOBOTA, 9. JUNIJ

ANGELI APOKALIPSE

Otvoritev razstave
Kraj: Slovenj Gradec
Lokacija: Koroška galerija likovnih umetnosti
Ura: 19.00

Razstava *Angeli apokalipse* bo povezala dela dveh velikih slikarskih mojstrov druge polovice 20. stoletja: Vladimirja Veličkovića, srbskega umetnika, ki že 45 let živi in ustvarja v Parizu, in slovenjgraškega samouka Jožeta Tisnikarja. Njuna dela izjemne ekspresivne moči danes prištevamo med največje slikarske dosežke evropske figuralne modernistične umetnosti. Predstavitev v Slovenj Gradcu bo podčrta njuna vzajemna humanistična umetniška prizadevanja, pomembna zlasti v današnjem času, ko se zdi, da polagoma izginjajo vrednote in občutki, ki so umetnost prepoznavali kot sredstvo katarze na poti iskanja novih perspektiv in pozitivnih utopij za prihodnost.

Razstava bo na ogled do 31. julija.

PONEDELJEK, 11. JUNIJ

TEDEN KULTUR 2012

11. junij–15. junij
Lokacija: različna prizorišča v Novem mestu

Teden kultur je sedemdnevno festivalsko dogajanje na temo kulturne raznolikosti Novega mesta, ki se bo v letu 2012 odvijalo že četrtrič. Predstavniki etničnih skupin, ki so zaznamovane s predsodki, stereotipi in diskriminacijo, bodo svoje kulturne posebnosti obiskovalcem približali skozi folkloro, poezijo, prozo, slikarstvo, glasbo in kulinariko. Radovedneži bodo lahko spoznavali odenke različnih kultur in kulturno širino drugih narodov, ki živijo pri nas. Toda festival ni le prikaz kulturne pestrosti prebivalcev Novega mesta; obiskovalcem daje tudi priložnost, da s priseljenci in drugimi skupinami vzpostavijo medkulturni dialog. Dogodek je za izključene skupine odlična priložnost, da se s kulturnim dejanjem vključijo v družbo in pomagajo pri preobrazbi Novega mesta iz večkulturnega v medkulturno mesto, v katerem lahko enakovredno sodelujejo vse tu živeče kulture.

Iz Zagreba, naklepno



JAGNA POGAČNIK

Ta tekst bi morda moral biti naslovljen *Iz Rima, naklepno*, ker se je dogodek, o katerem nameravam pisati, zgodil v italijanski prestolnici. A tisto, kar z njim pravzaprav želim povedati, je tako močno povezano z Zagrebom, da bo standardni naslov najverjetneje kar pravšnji.

Konec aprila sem nekaj dni preživela v Rimu. Res je, da sem zato dva dni preživela na avtobusu, a na vse te napore pozabiš takoj, ko spet prvič zaspiš v svoji postelji. K sreči v Rim nisem potovala turistično, prav tako nisem obiskovala italijanskih založnikov, literarnih srečanj ali konferenc, kot bi si utegnili predstavljati. Nisem se družila s pisci; kar pa je še bolje in po mojem mnenju tudi bolj zdravo, je to, da se pravzaprav skorajda nisem družila z odraslimi. Potovala sem z zagrebškimi Klinci s Ribnjaka, največkrat nagraveni in najbolj cenjenim hrvaškim otroškim pevskim zborom, ki premika meje, tako tiste glasbene kot tudi pedagoške, od lanskega leta pa v okviru turneje *Djeca Hrvatske djeci Evrope* tudi obiskuje evropska mesta. To je zbor, v katerem poje tudi moja hči, kar najbrž pojasni marsikaj.

Eno je otroka voziti na vaje in z njih, piti dolge kave z drugimi starši, obiskovati zagrebške nastope in se potem vrniti v svojo vsakodnevno rutino, čisto nekaj drugega pa je preživeti štiri dni s štiridesetimi osnovnošolskimi otroki in pedagoškim spremstvom, sestavljenim iz nekaj staršev, v tujem mestu, neprespan, poln adrenalina, ki ne napade le nastopajočih, ampak tudi vse ostale, ki so v njihovi bližini. Stara modrost, ki pravi, da se ljudje najbolj spoznajo, spoprijateljijo ali razočarajo drug drugega prav na poti, torej drži.

In kaj sem na poti videla? Videla sem – in prav zaradi tega je vsa stvar tudi vredna pozornosti, saj ne želim pisati o potopisnih klišejih – zgodbo, diametralno nasprotno tisti, ki nam jo dan za dnem servirajo mediji, ki današnje otroke in mladino predstavljajo kot agresivne in nezainteresirane, alkoholizirane in zadrogirane, brez perspektive in nevzgojene, hiperaktivne in zatopljene v računalniške zaslone, kar je kot hiperbolizacija groze že samo po sebi popolnoma nestvarno. Videla sem vse to, kar je tudi hrvaška resničnost, a kar na žalost že dolgo ne najde prostora na naslovnica ali v najbolj gledanih televizijskih terminih, kjer kraljujejo povprečneži, lahek in hiter zaslužek in instantne zvezdice. Če že vztrajate pri tem, da naj bom tudi malo patetična – videla sem novo Hrvaško. In se vrnila polna optimizma ter dobre volje, kot po neke vrste mentalnem *face-liftingu*, kar ni moja siceršnja lastnost.

Klinci s Ribnjaka obstajajo že 27 let in za to so odgovorni predana in entuziastična vodja zbora, gospa Nensi Atanasov Premelč, ter njeni sodelavci, z delom, ki ne dovoljuje, da bi pomanjkanje denarja, slab glasbeni okus, »pop-folk« ali, bog ne daj, lenoba predstavljali kakršnokoli prepreko v doseganju kvalitetnih, vrhunskih in tudi plemenitih rezultatov. Zbrati otroke, vsaj trikrat tedensko vaditi petje in zahtevno koreografijo, zraven povabiti še najboljše hrvaške profesionalne glasbenike (orkester maestra Adama Bjelinskega) in popularne obraze s TV-zaslonov (Davor Gobec, Ricardo Luque, Jacques Houdek in ostali), že to je dokaz neverjetnega truda, celo norosti, ki krase le najpogumnejše in najbolj kreativne. Potem pa posneti še 33 diskografskih izdaj, dobiti 10 porinov, uglednih strokovnih nagrad, v glasbenem izročilu seči mnogo globlje kot zgolj do otroške glasbe, predelovati velike svetovne uspešnice

(za odrasle) z vseh koncev sveta, otroke učiti peti v več jezikih, vse to je že preveč.

Vse to sem vedela že pred odhodom v Rim, vedela sem, da je to zbor, ki otroke uči, kaj je dobra glasba in kaj disciplina, a šele tam sem se zavedela, da jih uči še nečesa veliko bolj pomembnega – kako biti dobri ljudje. Da bodo samo z vestnim, kontinuiranim, predanim in pogosto napornim delom lahko dosegli rezultate, ki bodo nagraveni z aplavzom in ovacijami občinstva, ne glede na to, da se nam pogosto zdi drugače. Da do vrhunskih rezultatov ni mogoče priti s pretvarjanjem, izmotavanjem, skrajševanjem delovnega časa, združevanjem vikendov in pitjem kavic, na skrivaj, ko šef ne gleda. Da lahko z napornimi vajami vsak iz sebe, obenem pa tudi iz vseh drugih, ki ga obkrožajo, potegne najboljše. Da v vrhunskem okolju napredujejo tudi povprečni. In da ni denarja, s katerim bi se dalo poplačati občutek uspeha, ki si ga dosegel sam, brez pripadnosti kakršnikoli politični opciji, brez vplivnih staršev ali sorodnikov. In konec koncev to, da bomo nekega dne državljani Evrope, Evrope, v katero rahlo dvomimo, a si je še vedno želimo, medtem ko izpolnjujemo referendumске lističe.

Bila sem torej v Rimu in videla štirideset mladih ljudi, ki so na odru prestižne dvorane v Auditorium Parco della Musica predstavljali Hrvaško bolje od katerekoli diplomatske misije in pri tem resnično uživali v glasbi. Videla sem male profesionalce, ki so peli v hrvaščini, italijanščini, angleščini in španščini, kakor da bi ves čas peli v svojem jeziku, in videla sem, da radost skupnosti premaga utrujenost in tisoče prevoženih kilometrov. Videla sem spodobne in lepo vzgojene otroke, ki so šli v Vatikan na avdienco k papežu in to, kako so starejši pomagali mlajšim, s tolažbo, nošenjem prtljage ali roko podpore. Družila sem se s skupino mladih ljudi, ki imajo svoje mnenje o marsičem, ki so neobremenjeni z nacionalnimi in geografskimi mejami, neobremenjeni z dejstvom, da so v Rim prišli pod visokim pokroviteljstvom hrvaškega in italijanskega predsednika, županov obeh mest, saj so bili na odru sredi Trga sv. Petra zaradi svoje glasbe, svojega prijateljstva in vsega tistega, kar že po definiciji ne pozna meja ali politične hierarhije.

Videla sem to, kar sem si želela videti ves ta čas, a za to nisem dobila priložnosti. Potovala sem na različne načine in z različnimi družbami, osebnimi in profesionalnimi, velikokrat zunaj hrvaških meja, a nikoli nisem bila tako ponosna kot ob koncu aprila v Rimu, medtem ko so Klinci s Ribnjaka peli *We are the World*, *Noi siamo il mondo* ali *Mi smo taj svijet*. Medtem ko so na poti nazaj v Zagreb mimo mene švigali kilometri in kilometri avtoceste, utrujeni otroci pa so se že pogovarjali o svojem naslednjem potovanju na Dunaj, sem imela v glavi samo eno misel, skorajda mantro. Če jo zapišem, se morda po logiki razkritih želja ne bo nikoli uresničila, a je ta vseeno močnejša od mene. Lepo torej prosim kaotični izobraževalni sistem (s točkovnimi pragi za vpise na vse mogoče, kompromisarstvom, nepotizmom, korupcijo, političnim dilentatizmom, snobizmom in malomeščanstvom, nacionalizmom in ksenofobijo, recesijo in depresijo) in nekreativne oziroma nezainteresirane učitelje in profesorje: pustite te otroke pri miru! Pustite jih v njihovem svetu glasbe, dela, prijateljstva in potovanj, prav takšne kot so, saj se lahko od njih veliko naučite. Priznam, da sem se sama že.

JAGNA POGAČNIK je literarna kritičarka in prevajalka. Literarne kritike, eseje in razprave objavlja v številnih revijah in časopisih ter na hrvaškem radiu. Od 2009 je urednica zbirke konTEKST, ki jo izdajata EPH in Novi liber. Prevaja iz slovenščine. Za prevajanje je leta 2000 dobila mednarodno nagrado Kulturkontakta z Dunaja.

Prevedla: Staša Pavlović

Besedilo je nastalo v okviru programskega sklopa EPK – Maribor 2012 Življenje na dotik in bo objavljeno tudi na spletni strani EPK Perspektive in refleksije (www.zivljenjenadotik.si/refleksija).

2 EPK – MARIBOR 2012

Jagna Pogačnik: Iz Zagreba, naklepno

4-5 DOM IN SVET

ZVON

6 KDOR IMA ARHIVE, IMA OBLAST

Adam Michnik je bil prva od dveh vidnejših osebnosti poljske kulture (druga je pesnik Adam Zagajewski), ki sta s svojim obiskom počastili tretji sejem akademske knjige Liber.ac, ki je v organizaciji Filozofske fakultete potekal med 15. in 17. majem. Michnik se je v sklopu spremljevalnega programa pogovarjal s profesorjem dr. Božidarjem Jezernikom, slovenskim bralcem pa je na voljo še v knjigi esejev *Iskanje izgubljenega smisla*.

8 BREZ STRAHU

Pred mesecem dni odprti sedmi berlinski bienale sodobne umetnosti je med vplivnimi tovrstnimi dogodki po svetu naredil odločilen korak: prestopil je mejo med umetnostjo in politiko in zakorakal v politiko. Njegov selektor Artur Zmijewski, uveljavljeni poljski umetnik, občinstvu sporoča, da ni običajen kustos, ki bi se omejil na skrb za primeren transport in postavitev del, temveč je skupaj z drugimi sodelujočimi prevzel odgovornost za vzpostavitev pravičnejšega sveta.

9 NAROBE SVET TIMA BURTONA

Čeprav ni tako prefinjen kot Terrence Malick ali tako intelektualen kot Woody Allen, Tim Burton nedvomno sodi med deseterico najmarkantnejših hollywoodskih režiserjev. Zagotovo pa ima od vseh najbolj neukročeno domišljijo – njen produkt, film *Temne sence*, je ta čas na rednem sporedu več slovenskih kinematografov.



10 IKONA ČESA JE AFGANISTANSKA DEKLICA

Steve McCurry je avtor *Afganistanske deklice*, menda največkrat reproduciranega posnetka na svetu. Toda njegov opus, ki ga predstavlja razstava *Življenje v slikah*, kaže, da ta ameriški fotograf z estetiko prekriva resnična družbena, geopolitična in ostala vprašanja.

11 OBUPNO, A NE RESNO

Predstava Matije Solceta po motivih Franza Kafke z naslovom *Proces ali Žalostna zgodba Josefa K.* odpira cel horizont, na katerem se hkrati začne in konča svet Franza Kafke. Njen poseben pomen je, da osvetli veliko enigmo srednjeevropske psihe z začetka 20. stoletja, zmedene zaradi razpetosti med spono (malo) meščanske omike in željo po novem, med tradicijo, antisemitsko in nacionalistično naracijo na eni in multikulturno realnostjo na drugi strani.

WWW.POGLEDI.SI

Kritika/Koncert: Kromatika 8 – Vijolična (Stanislav Koblar)

12-14 PROBLEMI

STROKA IMA PREMALO BESEDE PRI VPISNIH POGOJIH

Ocene so zadnja leta edino merilo za vpis na srednje šole in univerzo. O problemih, ki jih s seboj prinašajo tako poenostavljeni kriteriji, in o ustrežnejši rešitvi smo se pogovarjali s predstavniki vseh treh stopenj šolstva: z ravnateljico ljubljanske osnovne šole Ledina **Marijo Valenčak**, direktorjem Gimnazije Bežigrad **Janezom Šušteršičem** ter rektorjem Univerze v Mariboru in od lanskega decembra tudi predsednikom rektorske konference Republike Slovenije **dr. Danijelom Reboljem**. O nesporni potrebi po maturi, a tudi o njenih korekcijah pa je pisal **dr. Matej Makarovič**, dekan Fakultete za uporabne družbene študije v Novi Gorici.

15 RAZGLEDI

KATJA ČIČIGOJ – JONATHAN BURROWS: Koreografov priročnik

MATEJ KRANJC – NICK CAVE: Ko je oslica zagledala angela



16 DIALOGI

Moj cilj je ohranjanje zdrave pameti

Pogovor z državnim sekretarjem za kulturo Aleksandrom Zornom

18-19 KRITIKA

KNJIGA: Tomaž Kosmač: Varnost (Tanja Petrič)

KNJIGA: Emil Filipčič: Mojstrovka (Tina Vrščaj)

KINO: Diktator, r. Larry Charles (Tesa Drev)

KINO: Ločitev, r. Asghar Farhadi (Špela Barlič)

KINO: Alpe, r. Jorgos Lanthimos (Denis Valič)

ODER: Vidnonevidno (Tina Šrot)

KONCERT: Oranžni 8 (Stanislav Koblar)

20 AMPAK

Mitja Rotovnik se odziva na pismo Majde Širca *Spregleži (Pogledi, 9. maja 2012)*, dr. Borut Smrekar pa na zapis dr. Gregorja Pompeta o Kogojevih *Črnih maskah (Pogledi, 25. aprila 2012)*.

21-23 BESEDA

Igor Grdina: Sveta sindikalna stvar ali Mir Gazi – boj Sloveniji!

Uroš Grilc: Kaj se dogaja z evropsko knjigo?

Rado Pezdir: Racionalizaciji ob rob, racionalnosti v slovo



NASLOVNICA

Foto Jože Suhadolnik

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 3, številka 10

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

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNIK UPRAVE: Jurij Giacomelli
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA IZOBRAŽEVANJE,
ZNANOST, KULTURO IN ŠPORT

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

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

Tujec, roman prvega stavka

V letu, ko obhajamo sedemdesetletnico od izida *Tujca* (L'Étranger, 1942), se svetovna intelektualna srenja veliko ukvarja z Albertom Camusom, njegovo prezgodnjo smrtjo v avtomobilski nesreči, celo o njegovih stališčih do objektivnosti v novinarskem poklicu (jasnost, ironija, nasprotovanje in trdovratnost so štiri zapovedi, ki jih je francoski novinar, pisatelj in filozof izpostavil v leta 1939 prepovedanem uvodniku o svobodi in odgovornosti medijev, o katerem je pred časom poročal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*). V *New Yorkerju* pa so se pred nedavnim razpisali o angleškem prevodu *Tujca* – točneje, o prevodu prvega stavka.

Prestavljanja *Tujca* iz francoščine v angleščino se je prvi lotil Britanec Stuart Gilbert, osebni prijatelj Jamesa Joycea. Naslov *L'Étranger* je leta 1946 prevedel kot *Outsider*, prvi stavek – ki se v izvirniku glasi »Aujourd'hui, maman est morte« in po strinjanju literarnih zgodovinarjev premore vsaj toliko teže kot preostali del knjige – pa se je po njegovi zaslugi v angleškem prevodu dolga leta bral kot »Mother died today.« (V slovenščini *Tujca* beremo v prevodu Jožeta Javorška, Mladinska knjiga pa za jesen pripravlja izdajo novega prevoda, za katerega bo poskrbela Suzana Koncut; Jože Javoršek je sloviti prvi stavek prevedel takole: »Danes je umrla mama.«)

Prvi angleški prevod prvega stavka je bil preprost, jedrnat in – napačen, trdi pisec *New Yorkerja*. Od leta 1946 do 1982 so angleško govoreči dobili še dva nova prevoda Camusovega romana, prevajalca sta se odločila za naslov *Stranger* namesto *Outsider*, prvi stavek pa sta pustila nespremenjen. Beseda »mother« v angleščini namreč zveni mnogo bolj trdo in neizprosno kot »maman« v francoščini, je podobno, kot če bi moža klicali »Mož« ali domačega psa »Pes«. Nerodna izbira besed je morda kriva, da so cele generacije gledale na Meursaulta, glavnega junaka v *Tujcu*, drugače, kot je Camus hotel. Zaradi besede »mother« so ga doživljali kot brezbržnega, neljubečega in celo okrutnega sina. A kaj bi bilo primernejše kot »mother«? Nikakor ne »mommy«, ki se v angleščini prav tako uporablja, a sega v drugo skrajnost in je veliko manj formalno, otročje. Nekje na sredi med obema je beseda »mom«, ki bi bila morda še najustreznejša (razmerja mother – mom – mommy bi najlaže ponazorili z mati – mama – mamica), vendar ta beseda ni padla na pamet nobenemu od prevajalcev.

Zato pa je leta 1982 ameriški pesnik in prevajalec Michael Ward dilemo, s katero si bralci prej niti niso pretirano belili glave, razrešil tako, da je »mother« preprosto nadomestil s francoskim izvirnikom: »maman«. Beseda je dovolj znana, da tudi kot francoska angleškemu bralstvu v duhu pričara pravega označenca, si je najbrž mislil Ward. Poleg tega ima »maman« določeno sporočilnost tudi na onomatopejskem nivoju: zaradi dveh m-jev izraža mehko, ki je enozložnica »mom« ne premore.

Toda to še ni vse, sporen je tudi vrstni red besed v prvem stavku – kajti ta je eden tistih, ki se spričo svoje teže in po-



menljivosti malone prežge s prve strani skozi vse ostale do zadnje platnice. Prvi stavek v Camusovem *Tujcu* bi lahko primerjali z začetkom Beethovnovne *Pete simfonije*. Vrstni red v francoščini je seveda drugačen kot v angleščini in »Aujourd'hui, maman est morte« ne bi mogli dobesedno prevajati kot »Today, mother has died«. Ali pač? Ali se pomen stavka bistveno spremeni, če je prislovno določilo časa pred osebkom? Ja, seveda, so prepričani pri *New Yorkerju*, prav v tem tiči bistvo Meursaultovega značaja, njegovega odnosa do matere (ali mame) in celo vezi, ki je povezovala Alberta Camusa z njegovo lastno materjo, nepismeno in napol gluho. V prvem stavku bi moralo biti prislovno določilo časa (*Today* ...) na prvem mestu, ker tak vrstni red izraža nič več in nič manj kot Meursaultovo značilnost živeti za tukaj in zdaj, kar pa je mama s svojo smrtjo zamajala. Odkar mame ni več, nič ni več tako, kot je bilo, sonce na plaži žge vanj z močjo, kakršno je imelo na dan materinega pogreba, in Meursault pritisne na petelina, Arabec pade. Smrt Arabca pa v nekdanji francoski koloniji Alžiriji ni bila tako hud zločin, pravzaprav ni bilo veliko verjetnosti, da bi dobil človek zanj smrtno kazen, kakor se je pripetilo Meursaultu. Veliko večja verjetnost pa je bila, da ga bodo obsodili in izločili, če ne bo pokazal žalosti zaradi smrti svoje matere, pardon mame. **A. T.**

Nova atraktivna sezona Mateja Bekavca



FOTO ANDRAŽ GREGORIČ

Sredi maja je svoj šele 35. rojstni dan praznoval Matej Bekavac, izjemni klarinetist, med drugim že leta 2004 tudi nagrajenec Prešernovega sklada. V zadnjem času je v tekoči, skoraj že pretekli sezoni oblikoval glasbeni abonma v domžalskem Kulturnem domu Franca Bernika. Na sedmih koncertih med oktobrom in majem se mu je pridružilo veliko mednarodno uveljavljenih, predvsem pa mladih slovenskih glasbenikov, ki jim je Bekavac omogočil lepo priložnost za nastop z bolj uveljavljenimi kolegi. Najbolj opazna sta bila pianist Jure Goručan, ki sicer študira v Kölnu, in lirski tenorist Aco Biščević, ki študira v Salzburgu. Glasbeniki so izvedli vrsto inovativnih sporedov od Mozarta in Schuberta prek družin Strauss od Georgea Crumba in vsega vmes, tudi več slovenskih skladb, med njimi krstno izvedeno *V moji sobi votli molk noči* Andreja Missona.

Nad tako raznolikim programom bi puristi morda nekoliko vihali nos, so pa koncerti predvsem zaradi Bekavčeve nalezljive muzikalnosti postali veliki dogodki, tako da so se z razvojem sezone na koncertih vedno pogosteje začeli pojavljati tudi obiskovalci iz Ljubljane. Prav lepo bi bilo, če bi domžalskemu producentu koncerte uspelo ponoviti še na kakšnem drugem odru.

Tako je ob dobrih željah ob Bekavčevem prazniku prišla še dobra novica za ljubitelje njegove izjemne virtuosnosti in brezkompromisne odprtosti za različne glasbene sloge: tudi v prihodnji sezoni bo vodil domžalski glasbeni program, ki se bo oktobra začel z izvedbo 7. simfonije Antonina Dvořaka z atraktivnim mednarodnim orkestrom vrhunskim mlajših glasbenikov Spira mirabilis. Ostali programi in izvajalci bodo znani do poletja. **F. K.**

Prvih 5 ...

ROUSSEAU V SLOVENSKEM ŠOLSKEM MUZEJU

Z Družbeno pogodbo je postavljala temelje sodobne države, z *Izpovedmi in Les Rêveries du promeneur solitaire* (Sanjarije samotnega sprehajalca) je zakoličil pravila sodobne avtobiografije, z *Julijo ali Novo Heloizo* je posegel na področje romana, njegov *Emil ali o vzgoji* pa je še danes zanimivo čtivo v pedagoški stroki. Jean-Jacques Rousseau ob 300-letnici svojega rojstva prihaja v Slovenski šolski muzej v Ljubljani, kjer so 22. maja odprli majhno razstavno predstavitev pod naslovom »J-J R / Vznemirjujoči meščan Ženeve / 300 Jean Jacques Rousseau 1712–1778.«



Letos mineva tudi 250 let od izida *Emila* in v francoski izdaji Wikipedije v istoimenskem slovarskem članku s ponosom obveščajo, da je Rousseaujevo delo še danes aktualno in da je za bodoče vzgojitelje in vzgojiteljice v vrtcih na Japonskem še danes obvezno branje. Avtor svoje nazore o vzgoji razlaga na primeru mladega fantiča z imenom Émile, knjigi pa je dodan tudi del o deklici Sophie, ki jo vzgajajo, kakor pritiče dekletom – z današnjega vidika zelo seksistično in zastarelo. Manj znan je tudi podatek, da svojih vzgojnih pristopov Rousseau ni nikoli preskusil v praksi, kajti vseh pet otrok, ki jih je imel s Thérèse Levasseur, perico v hotelu, v katerem je stanoval med enim svojih bivanj v Parizu, je končalo v sirotišnici.

V Slovenskem šolskem muzeju je več pozornosti kajpada posvečeno interpretaciji *Emila* v slovenski pedagoški stroki, od prvih prevodov dalje (dolgo časa so ga učitelji brali kar v nemškem jeziku), pa tudi Rousseaujevemu rojstnemu mestu Ženevi.

TAJNICA V LUTKOVNEM GLEDALIŠČU

Tako kot obstajajo risanke, ki jih lahko gledajo in razumejo samo odrasli, tudi lutkovne predstave niso nujno samo za malčke. Ena takih, ki bo najbrž bolj kot otroke nasmejala njihove starše, je tudi *Paper Cut*, gostujoča predstava izraelske režiserke in igralka Yael Rasooly, ki bo na ogled danes, 23. maja, v Lutkovnem gledališču Maribor. »Osamljena tajnica uide dolgočasni realnosti, ko v življenje obudi črno-bele fotografije, izrezane iz starih revij. Romantična pripoved se razvije v Hitchcockovo moro!« sta stavka iz skope predstavitve, ki pa obetata ogromno. V dokaz so dobre kritike, ki jih Yael Rasooly že dve leti pobira na gostovanjih po vsem svetu.

DVA PIANISTA IN DVA ŠEFA DIRIGENTA

Orkester Slovenske filharmonije bo v Cankarjevem domu v dveh zaporednih tednih nastopil s svojim nekdanjim in sedanjim šefom dirigentom, Georgeom Pehlivanianom (24. in 25. maja) in Emmanuelom Villaumom (31. maja in 1. junija). Oba bosta poleg ostalega spremljala pianista, oba prav tako znana: s Pehlivanianom bo muzical 65-letni Slovak Marian Lapšanský, od leta 2004 tudi ravnatelj Slovaške filharmonije (kjer je od leta 2009 šef dirigent prav tako Emmanuel Villaume), bo nastopil z manj znanim, a zelo atraktivnim *Koncertom za klavir in orkester*



... prihodnjih 14 dni

št. 2 Čajkovskega, skoraj četrt stoletja mlajši turški pianist in tudi skladatelj Fazıl Say (ki je v zadnjih letih tudi v Ljubljani že večkrat navdušil) pa bo z Villaumeom poustvaril Mozartov *Koncert št. 21 v C-duru*. V nadaljevanju večera bo Pehlivanian izvedel dve suiti iz zgodnjega 20. stoletja (Stravinski in Prokofjev, skladatelja, ki mu nedvomno ležita), Villaume pa dve orkestrski medigri iz Wagnerjevega *Somraka bogov* in eno iz *Siegfrieda*. Vsekakor gre za odlična solista in redko izvajana dela, pa še za neposredno primerjavo obeh šefov dirigentov.

Desetega junija pa bo v Dvorani Marjana Kozine Slovenske filharmonije organist in dirigent Gregor Klančič vodil Slovenski komorni zbor skozi zelo zanimiv, pretežno sodoben spored. Morda bi za vedno bolj atraktivne sporede Vokalnega abonmaja SF kazalo razmišljati tudi o bolj atraktivnem terminu, kot je nedeljski večer?

IZOLA BO SPET POSTALA (KINO) OTOK

Zadnjo sredo v maju bo primorsko mesto Izola za kratko obdobje znova postalo otok. S svojo osmo izdajo se namreč vrača mali, butični filmski festival Kino otok/Isolacinema, ki bo od 30. maja do 3. junija obiskovalcem ponudil izbrani program sodobnega avtorskega filma iz kinematografij Afrike, Azije, Latinske Amerike in Vzhodne Evrope.

Čeprav se zdi, da je festival po izjemno uspešnem začetku v zadnjih dveh letih zapadel v nekakšno krizo identitete, saj so se organizatorji lotili eksperimentiranja tako glede koledarske umestitve festivala kot tudi glede njegove programske usmeritve (ta se je »mehčala« in poskušala doseči formulo, vsečno tudi širšemu občinstvu), pa Kino otok še vedno trdno drži v rokah status drugega najpomembnejšega domačega srečanja z mednarodno produkcijo avtorskega filma. S svojo letošnjo programsko ponudbo, ki je po dolgem času znova zelo ambiciozno in dosledno sestavljena, se bo morda celo približal svojim najboljšim izdajam. Glavni program, ki se odvija v letnem kinu Manzioli, prinaša kar osem naslovov, med katerimi velja izpostaviti zadnje delo bratov Taviani, z zlatim berlinskim medvedom nagrajeni film Cezar mora umreti (Cesare deve morire, 2011), večkrat nagrajeno Preprosto življenje (Tao jie, 2011) Ann Hui, Ime mi je Li (Io sono Li, 2011) mladega italijanskega režiserja Andree Serga ter vsaj še kinotečno klasiko Playtime (1967) Jacquesa Tatija.

Avtorsko še veliko močnejša je sekcija Signali, v katero so uvrščena nova dela cineastov, kot so José Luis Guerin, Michael Glawogger, Ben Rivers in Lav Diaz. Opozoriti pa velja tudi na bogat spremljevalni program in na številne ugledne goste, med katerimi so tudi režiserji Guerin, Rivers, Glawogger in Lanthimos ter igralec Rade Šerbedžija.

V MARIBORU O MITIH



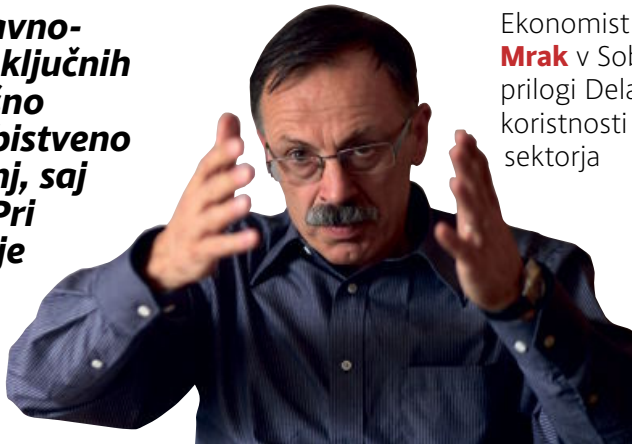
FOTO EPA

Kateri od obeh Jean-Claudov je bolj znan?

Če v vsemogočni spletni brskalnik odtipkaš Jean-Claude, ti nemudoma hiti ponujat Jeana-Clauda Van Damma. Anekdota, ki že meji na slaboumnost, pa nehote lepo ponazarja, kako je lahko filmska slava neupravičena in kako je igralci požanjejo mnogo več, čeprav gredo zasluge v resnici tistim, ki jih kamera nikoli ne ujame. Eden takih je Jean-Claude Carrière, francoski scenarist, ki je sodeloval pri pisanju scenarijev takšnih kulturnih izdelkov francoske kinematografije, kot sta Buñuelova Lepotica dneva in Diskretni šarm buržoazije, nato se je lotil filmske predelave kapitalnih literarnih del, kot so Cyrano de Bergerac (z Gérardom Depardieujem v glavni vlogi), Jelšev kralj in Neznosna lahkost bivanja.

Jean-Claude Carrière, ki samega sebe označuje za »pripovedovalca«, pa je nekajkrat nastopil tudi pred filmskimi kamerami, nazadnje v Kiarostamijevi Overjeni kopiji (2010). V Mariboru, kjer se bo v okviru sklopa Kulturne ambasade mudil 31. maja, bo predaval o »mitih, univerzalnih sporočilih« oziroma »navodilih, ki povedo, po kakšnih vzorcih se odvija naše življenje, prebujajo našo spečo zavest, ponujajo pravila za sobivanje, nas usmerjajo in vodijo skozi zapletenost življenja,« so zapisali prireditelji, EPK.

Zakaj TEŠ 6 ne financiramo z javno-zasebnim partnerstvom? Eden ključnih razlogov je nedvomno, da takšno partnerstvo običajno zahteva bistveno bolj natančno proučitev tveganj, saj se ta delijo med oba sektorja. Pri državno garantiranih kreditih je ocena tveganj pogosto manj poglobljena, kar je razumljivo, saj tveganja tako ali tako v celoti prevzema javni sektor.



Ekonomist **Mojmir Mrak** v Sobotni prilogi Dela o koristnosti javnega sektorja

Učiti se o elektriki – kjer ni toka

Med Britanci kroži šala o predstojniku univerzitetnega oddelka za fiziko, ki se priduša, kako draga je oprema, ki jo morajo nabavljati za izvajanje predavanj. »Zakaj ne moremo biti kot matematiki?« se sprašuje. »Vse, kar potrebujejo, so svinčniki, papir in koš za smeti. Ali kot filozofi – ti še koša za smeti ne rabijo!« Šala je malce žaljiva, a vsebuje zrno resnice: pripomočki za izvajanje pouka fizike so resnično zelo dragi, še zlasti za šole v Afriki. V večini zato izvajajo pouk o fiziki na teoretični ravni, zaradi česar so učenci prikrajšani in imajo težave, ko je teorijo treba uporabiti v praksi. Kako pretrgati začarani krog in z denarjem za kakovostno šolanje izšolati več dobrih inženirjev in drugih diplomantov naravoslovno-matematičnih znanosti, ki bi Afriko lahko popeljali iz zaostalosti? Odgovor na to vprašanje si v zadnjih letih prizadeva dati skupina entuziastičnih upokojenih in še aktivnih profesorjev iz Velike Britanije, ki je prav za afriške šole s skromnim proračunom razvila komplet pripomočkov za izvajanje eksperimentov, s katerimi učencem razložijo osnovne fizikalne pojave in količine.

Joe Brock s kolidža v grofiji West Sussex je prvo knjižico z navodili za eksperimente napisal, ko je delal kot prostovoljec v Gambiji. Največji izziv je bil, kako učencem razložiti, kaj je elektrika – v učilnici, kjer ni bilo električnega toka. Brocku je uspelo sestaviti učni komplet, ki je danes naprodaj za pičlih 18 funtov (22,5 evra), je trpežen in preprost. Učenci so se domislili, da bi povezali žarnice LED z uporniki in kovinskimi sponkami za papir, vir napajanja pa je bila svetilka, ki sveti, ko se z vrtenjem napolni baterija (podobno kot pri dinamom na kolesu).

Preden so sestavili konstrukcijo z žarnicami LED, so učitelji razlagali o elektriki brez povezave z dogodki iz prakse, učenci so se učili, da je volt enako en džul energije na en kulon električnega naboja, niso pa vedeli, kaj to pomeni. Z opremo za fizikalne eksperimente so lahko raziskali, kaj se zgodi, če iz krogotoka odstraniš eno žarnico in primerjali elektriko s tvorom na tovarnjakih – električna napetost je število zavojev na en kamion, električni tok pa njihova

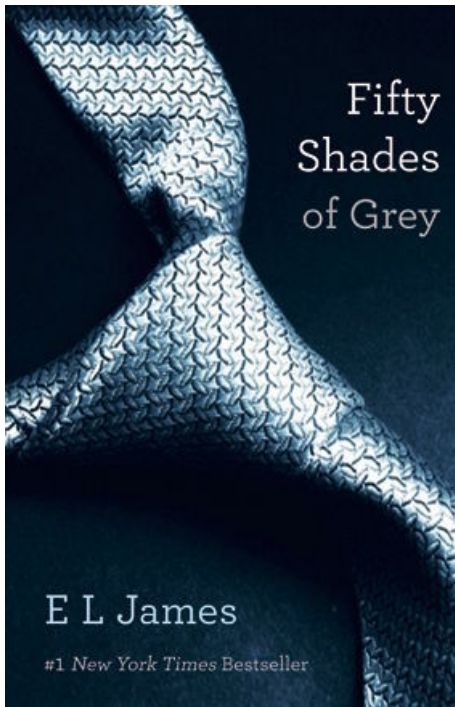
hitrost. S takšnimi primerjavami je mnogo lažje razlagati o elektriki, pravi Dan Mannion, eden iz Brockove skupine britanskih prostovoljcev, ki sestavljajo učne komplete za učence v Gambiji. Zamislili so si še nekaj preprostih poskusov za prikaz osnovnih fizikalnih zakonov: z otroškim avtomobilčkom, vrednim malo več kot evro, ki se spusti navzdol po podlagi, izdelani iz električnega vodnika, se praktično prikaže, zakaj je hitrost vozilca odvisna od višine, s katere se spusti. O radioaktivnosti se namesto s cezijem in Geigerjevim števcem učijo z igralnimi kockami, ko ponazarjajo jedra v atomu; naenkrat jih zakotalijo nekaj sto, in tiste, ki se ustavijo na treh pikah, ponazarjajo jedra, ki razpadejo – tako se da narisati graf razpolovne dobe.

Poleg učnih kompletov britanski prostovoljci afriškim učiteljem fizike posredujejo še nekaj mnogo bolj dragocenege: večšine poučevanja z vpletanjem praktičnih primerov. Gre za kulturno in civilizacijsko pogojeno dožemanje, kako je treba posredovati snov; afriški šolniki so še vedno prepričani, da je govorjena beseda v kombinaciji s tablo in kreda najučinkovitejša. Brock primerja njihove metode poučevanja s srednjeveškim učenjem latinščine, ko je ta veljala za povsem akademsko disciplino. Toda stvari se spreminjajo in nov pogled na poučevanje fizike se širi in ima že prve pozitivne posledice: leta 2010 je srednja šola iz tanzanijskega mesteca Morogoro, ki je daleč stran od prestolnice Dar es Salaam in odvisna od državnega proračuna za prosveto, dobila glavno nagrado na tanzanijskem tekmovanju v znanosti za srednješolce. Prostovoljci iz Velike Britanije, o katerih piše *Independent*, pravijo, da se držijo temeljnega pravila, ki ga mnoge človekoljubne organizacije kršijo: domorodcem ne prinašajo rib, temveč jih učijo ribariti. Prodirajo celo v najrevnejše naselbine, kjer sta osnovni skrbi prebivalstva, kje dobiti hrano in kako se ubraniti bolezni. A morda bodo najmlajši tudi po zaslugi cenениh učnih kompletov nekoč postali znanstveniki, inženirji, znali si bodo razložiti, kako se prenaša aids in sčasoma bodo tudi njihovi laboratoriji opremljeni z visokotehnološko opremo, optimistično sklene Joe Brock. **A. T.**

Nova seksualna revolucija z e-knjigami

Angleško beroči svet je konec lanskega in začetek letošnjega leta oplazil val navdušenja nad E. L. James in *Fifty Shades of Grey* (Petdeset otenkov sive/Petdeset otenkov Greya), romanom o romanci med študentko in bogatim ter vplivnim poslovnežem, ki ima nekaj potez erotične literature. Nič nenavadnega, če ne bi knjiga najprej zaokrožila v elektronski obliki; natisnili so jo šele, ko so si bralci naložili 250 tisoč izvodov na svoje bralnike. Kot piše Arifa Akbar v *Independentu*, so e-knjige omogočile preporod erotične in lahkotne ljubzenske literature: česar so se bralci prej sramovali in v javnosti brali le naskrivaj, pri tem pa pokrivali platnice, si danes brez pomisleka vlečejo z interneta in nato z užitkom prebirajo v e-obliki.

Fenomen E. L. James, ki je seveda psevdonim, in *Fifty Shades of Grey* (ki je dobila še dve nadaljevanji in tako postala trilogija) je zanimiv sam po sebi. Pravo ime avtorice je Erika Leonard, ima čilenske in škotske korenine, je že dvajset let poročena (z istim možem) in mati dveh otrok. Prej je delala kot televizijska producentka, v *Fifty Shades of Grey* pa je, po lastnih besedah, prelila »svojo krizo srednjih let, vse pomisleke in fantazije«. V knjižni obliki je njeno delo izdal virtualni avstralski založnik The Writers' Coffeeshop, in to septembra 2011. Odtlej sta izšli še nadaljevanji z naslovoma *Fifty Shades Darker* in *Fifty Shades Freed*. Prvi del se je medtem uvrstil na lestvico najbolje prodajanih knjig *New York Timesa*, avtorici pa je za pet milijonov dolarjev uspelo prodati pravice za snemanje filma.



Založniki se strinjajo, da so e-knjige idealna oblika za knjige lahkotnejšega erotičnega žanra, kakršne rade berejo mame (t. i. *mommy porn*), saj tvorijo že petdeset odstotkov knjižnih naslovov v tem segmentu. V žargonu (anglosaškega) založništva so erotično literaturo včasih imenovali »sandwich books« (sendvič knjige), ker so jih bralci ponavadi kupovali, tako da so jih stisnili med dve drugi knjigi z manj eksplicitnimi platnicami. In prav v tem tiči skrivnost uspeha *Fifty Shades of Grey*, so prepričani mnogi: ni opremljena kot tipičen erotični roman, temveč je na prvi strani upodobljena kravata sivega odtenka, zavezana v voz – ob čemer se prej porodi asociacija na pravniški triler ali priročnik, kako uspeti v poslovnem svetu. V resnici pa voz na kravati najbrž namiguje na vezi in spone, ki vežejo glavna junaka, in to ne le v prenesenem pomenu.

Skraini čas je, da se erotična literatura približe iz geta, v katerega so jo pospravili, meni Mitzi Szereto – *Guardian* ne razloži, ali je to njeno pravo ime ali psevdonim, zato pa navaja naslove nekaterih njenih erotičnih romanov, denimo *Pride and Prejudice: Hidden Lusts* (Prevzetnost in pristranost: skriti gon), *Red Velvet and Absinthe: Paranormal Erotic Romance* (Rdeči žamet in absint: paranormalna erotična zgodba). »Ogromno erotične literature ne vsebuje nič bistveno bolj vznemirljivega kot knjige, ki so postavljene na police z oznako resne literature; če pa knjige opremiš s tako naslovnico, da se jih ljudje sramujejo kupovati ali jih brati na podzemni, se bo dožemanje te literature seveda spremenilo.« **A. T.**

KDOR IMA ARHIVE, IMA OBLAST

Optimističen sem glede prihodnosti Slovenije, je dejal Adam Michnik po dobro uro trajajočem pogovoru z dr. Božidarjem Jezernikom v eni od velikih predavalnic ljubljanske Filozofske fakultete. Vmes je nekajkrat potegnil iz elektronske cigarete in že nekajkrat spraval poslušalce v smeh, ampak tale dovtip je bil zadnji: »Optimističen sem, ker vaš premier nima brata dvojčka.«

AGATA TOMAŽIČ *foto* JOŽE SUHADOLNIK

Adam Michnik je bil prva od dveh vidnejših osebnosti poljske kulture, ki sta s svojim obiskom počastili tretji sejem akademske knjige Liber.ac, ki je v organizaciji Filozofske fakultete (FF) potekal med 15. in 17. majem pod krošnjami v Foersterjevem vrtu. V sklopu spremljevalnega programa z naslovom *Črne slovanske dežele* je v torek, 15. maja, potekal pogovor Adama Michnika z dr. Božidarjem Jezernikom, profesorjem za etnologijo Balkana in kulturno antropologijo na FF. Naslednji dan pa se je na podoben način predstavil pesnik Adam Zagajewski, čigar pesniška zbirka *Iskanje sijaja* je pred nedavnim izšla pri Mladinski knjigi.

Tudi Michnik bo še po svoji vrnitvi na Poljsko slovenski javnosti na voljo v papirnatih obliki: knjigi esejev z naslovom *Iskanje izgubljenega smisla*, ki je izšla pri Znanstveni založbi FF. Na teme, obdelane med platnicami knjige – gre za kritična pisanja o aktualnih družbenih vprašanjih tranzicijskega časa v Srednji in Vzhodni Evropi, objavljena v *Gazeti Wyborczy* –, se je nanašal tudi dobršen del pogovora v predavalnici FF. Med poslušalstvom so prevladovali študenti in Jezernik je prilagodil predstavitev uglednega gosta vsem, ki so bili rojeni po razburkanem obdobju osemdesetih let 20. stoletja. Michnika je napovedal kot »disidenta, aktivnega že konec šestdesetih let«, ki je bil dvakrat zaprt in je danes »najpomembnejša avtoriteta na Poljskem«, pa tudi »častni senator univerze v Ljubljani«. K temu bi morda kot zanimivost lahko dodali še, da je Michnik znan tudi po tem, da javno izpričano ne goji zamere do generala Jaruzelskega in da je nasprotnik lustracije – o čemer se je, izzvan z novinarskim vprašanjem, moral izrekati tudi med tokratnim obiskom v Sloveniji. Ko je prišel do besede, je najprej pozdravil Milana Kučana, čigar bele glave v prvih vrstah predavalnice številka 34 ni bilo mogoče spregledati.

Vsaka revolucija ima dve fazi, prva je boj za svobodo, druga pa boj za oblast, se je glasila Michnikova razlaga v odgovoru na vprašanje, zakaj se je v enem svojih esejev (*Radikalci moralne revolucije*) zazrl daleč v preteklost, francosko revolucijo in čas jakobinske Francije. Primerjava je bila v času, ko je izšel esej, še posebej umestna: na Poljskem je vladala koalicija Prava in pravičnosti (dvojčka Kaczynski), Samoobrambe in Lige poljskih družin. Bal sem se, da vse to ne bi privedlo do izolacije Poljske v mednarodni skupnosti, podobno kot se je zgodilo s Putinovo Rusijo, le da pod drugačnimi političnimi gesli, je pripovedoval Michnik. Prelomljeno je bilo načelo države, ki temelji na toleranci, dialogu in pluralnosti, in napočila je druga faza revolucije ... Prvi primer takšnega



razvoja dogodkov je bila Gruzija, kjer je v devetdesetih letih zavladal nekdanji disident Gamsahurdija, ki pa je državo preoblikoval v diktaturo.

Kako torej izstopiti iz diktature, se je vprašal Michnik. Najzanimivejšo pot je ubrala Španija po koncu državljanske vojne, ko sta, poenostavljeno rečeno, oblast in opozicija sedli za mizo in se dogovorili o skupni prihodnosti, upošteva nekatere različna stališča. Lustracija bi bila negacija tega, je prepričan poljski intelektuallec. »Če je bil kdo v prejšnjem režimu zločinec, rabelj, mora za to odgovarjati pred sodiščem, a o tem ne morejo razsojati politiki.« Lustracija je operacija, ki bi ustanovila novo državo na konceptu antikomunističnega lova na čarovnice, in moja knjiga *Iskanje izgubljenega smisla* je prežeta s strahom, da bi se to zgodilo, je razložil Michnik. »Če prikazujemo svojega sovražnika kot hudiča, pomeni, da se imamo za angela – jaz pa se v tej vlogi nisem dobro počutil.« Lustracija Poljski ni prinesla nič dobrega, Walenso so, denimo, obtožili, da je bil komunistični vohun, kar je po Michnikovo tako absurdno, kot če bi Willyja Brandta obtožili, da je bil agent Cie. Na Poljskem še vedno prevladuje mit, da je lustracija v Nemški demokratični republiki uspela – a o tem bi morali vprašati Nemce, pravi Michnik, ki dodaja, da njegovi rojaki radi uporabljajo tudi rek: Kdor ima arhive, ima oblast.

Z izpraševalcem Jezernikom, ki ga je v enem od vprašanj v simpatičnem zdrsu jezika naslovil z Adam Mickiewicz, čemur se je Michnik nasmejal in pribil »Čisti Freud!«, sta se dotaknila še domoljubja po poljsko, antikomunističnega manihejstva, ki ni nič boljše od boljševidičnega »Kdor ni z nami, je proti nam«, slovitega pisma poljskih škofov

LUSTRACIJA POLJSKI NI PRINESLA NIČ DOBREGA, WALENSO SO, DENIMO, OBTOŽILI, DA JE BIL KOMUNISTIČNI VOHUN, KAR JE TAKO ABSURDNO, KOT ČE BI WILLYJA BRANDTA OBTOŽILI, DA JE BIL AGENT CIE.

nemškimi škofom ter s tem povezano logiko odpuščanja namesto logike maščevanja, pa radikalne struje poljske Cerkve, katere glasnik je zloglasni Radio Maryja ... Potem pa je bil že čas za vprašanja iz občinstva in prvo, iz ust dr. Nika Ježa, predstojnika oddelka za slavistiko, se je tikalo vpletanja primerov iz poljske književnosti v Michnikove publicistične tekste: mar literatura v posttranzicijski Poljski še ima tolikšno težo? Njegov odgovor – da se pogosto počuti kot dinosaver, obsojen na izumrtje, in to ne le v politiki, temveč tudi pri pisanju – je občinstvo najprej spraval v smeh, potem pa je govoril segel globlje. »So narodi, ki ustvarjajo literaturo. So pa tudi literature, ki ustvarjajo narode,« je citat slovenskega pisatelja, ki ga Michnik rad uporablja tudi v zvezi s poljskim narodom, ki je bil v preteklosti razkosan med nešteto držav in kraljestev, danes pa mu gre – po govornikovem prepričanju – bolje kot kdajkoli v zadnjih štiristotih letih. »Le če prižgemo televizijo, se nam zdi, kot da nam vlada banda lopovov in da so nam Rusi ubili predsednika,« je dejal Michnik.

Kot odgovorni urednik *Gazety Wyborczy*, ki je iz skromnega volilnega biltena Solidarnosti prerasla v čisto pravi dnevnik s vsemi mogočimi prilogami in posebnimi edicijami, se Michnik kdaj pa kdaj še vedno prelevi v novinarja – ne le pisca komentarjev, temveč celo v izpraševalca: »Pred nekaj dnevi sem v Rimu delal intervju s predsednikom Giorgiom Napolitanom in vprašal sem ga, kakšen fenomen je berlusconizacija – seveda šele na koncu, sicer se z mano ne bi hotel več pogovarjati,« je povedal Michnik. Na vprašanje iz novinarskih ust, ali je novinar lahko objektivni in ideološko nevtralen, zatorej ni podal teoretsko privzdignjenega odgovora, temveč zelo neposrednega in prizemljenega: »Seveda je lahko, če je športni novinar! Povsem nevtralen pa je samo gospod Bog!« Upošteva načela novinarskega kodeksa, po katerem je treba predstaviti stališča vseh vpletenih, pa velja ugoditi tudi željam bralcev, poslušalcev ali gledalcev, ki si želijo izvedeti, kakšno je o tem novinarjevo mnenje, je razlagal Michnik. *Gazeta Wyborczy* v tem času velja za provladni časopis, a zgolj zato, ker je trenutna poljska vlada najboljša za to obdobje, je »normalna« in ni nevarnosti, da bi Poljska krenila po poteh Rusije, Ukrajine ali Madžarske pod Orbanom. »Zelo mi je žal, da moram to reči, Orban je bil v osemdesetih moj prijatelj in takrat je bil liberalen, danes pa na Madžarskem izvaja nič več in nič manj kot nacionalizem.« Še en dokaz, da so ljudje, ki so jih nekdaj povezovala skupna prepričanja, lahko danes daleč vsaksebi in da vsakdo, ki je bil (v komunističnem režimu) v zaporu, še ni pameten in sposoben – slednje je Michnik izjavil ob zadnjem obisku FF junija 2006, ko so mu podelili častni doktorat ljubljanske univerze. ■

ADAM MICHNIK

Iskanje izgubljenega smisla, izbrani eseji

IZBRAL IN UREDIL BOŽIDAR JEZERNIK

PREVEDLI

TINA PODRŽAJ IN JOANNA SŁAWINSKA

Znanstvena založba

Filozofske fakultete

Ljubljana 2012, 277 str., 24,90 €

O POSTMODERNIZMU, FILMU IN PRIREDBAH

Danes si težko zamislimo razpravo o postmodernizmu, ki ne bi upoštevala vloge, ki jo je pri njegovi analizi imel Fredric Jameson. Prav on je bil namreč tisti, ki je v svojih esejih opozoril na razmerje med kulturo in politično ekonomijo oziroma na povezavo med umetnostjo in zgodovinskimi okoliščinami njenega nastanka in recepcije ter pri tem postmodernizem označil za kulturno logiko poznega kapitalizma. V njegovi teoriji postmodernizma pa je posebna vloga pripadla tudi filmu.

DENIS VALIČ

Čeprav se je Jameson, rojen leta 1934 v Clevelandu, teoretsko formiral znotraj anglosaksonske akademske sfere, je empirizem in logični pozitivizem, ki sta dominirala znotraj nje, kmalu zavrgel in svoja razmišljanja zasnoval na temeljih zahodnega marksizma oziroma dialektične misli, ki iz njegovih del vznikne kot alternativa humanistični misli, značilni za anglosaksonsko akademsko sfero. Lahko bi ga celo označili za promotorja marksistične misli med angleško govorečimi intelektualci, saj jim je s svojima prvima dvema knjigama – leta 1961 izdano *Sartre: The Origins of a Style* (Sartre: izvor nekega sloga) in leta 1971 izdano *Marxism and Form* (Marksizem in oblika) – odkril nekatere ključne, do takrat pretežno neznane zahodne marksistične mislece, od Lukácsa in Blocha do avtorjev frankfurtske šole, predvsem Adorna in Marcuseja oziroma tistih, ki so jih z njo povezovali, na primer Walterja Benjamina.

Kljub temu pa Jameson svoje misli ni omejil le na marksistično tradicijo. Res je sicer, da je s svojo metodo oživil nekatere ključne marksistične koncepte in pri tem na nek način revolucioniral naše razumevanje politike umetniške prakse (vsaj tiste od 19. stoletja dalje), a je hkrati v svoja razmišljanja vključil tudi mnoge nemarksistične pristope k umetnosti. Na začetku svoje akademske kariere se je profiliral predvsem kot literarni kritik, pozneje, z začetkom osemdesetih let, pa je svoja razmišljanja vse intenzivneje usmerjal tudi k sodobni družbi. Tako se je pojavila teza o nujnosti obravnave kulturnih in estetskih del v njihovi povezavi z zgodovinskimi okoliščinami, v katerih so ta nastala, naloga kritika na področju umetnosti pa s tem postane razkrivanje ukoreninjenosti posameznega umetniškega dela v politične in ekonomske danosti ter odkrivanje, za-



FOTO LÉON ZAPLATI

kaj je bila ta ukoreninjenost prikrita (ne pa spodbujanje našega občudovanja estetskih kvalitete dela).

Izhajajoč iz lastnih študij realizma 19. stoletja in modernizma zgodnjega 20. stoletja je Jameson zarisal stilistično in ideološko gibanje, ki je vodilo od realizma, prek modernizma do postmodernizma ter ga postavil v sovisnost z mutacijami kapitalizma, od merkantilizma, prek industrializacije, do nadnacionalnega finančnega kapitala. A če je za realizem in modernizem veljalo, da sta bila prevladujoča stila v zgodovinskih obdobjih, ko so bile domene ekonomskega, političnega in kulturnega še relativno avtonomne in so zagotavljale družbeni prostor, kjer si je bilo lahko zamisliti spremembe in zagovarjati upor, se postmodernizem pojavi z nastopom globalnega trga, nadnacionalnega finančnega kapitala in s popolnim triumfom kapitalistične logike, ki prinese izbris razmejitev med družbenimi sferami. Kultura je postala ekonomska kategorija, medtem ko ekonomske in politične prevzamejo »različne oblike kulture«. Na novo vlogo kulture v času poznega kapitalizma je Jameson opozoril v svojem pionirskem eseu iz leta 1984 z naslovom *Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma*. Ta je bil sprva objavljen kot samostojni članek v reviji *New Left Review*, pozneje, leta 1991, pa je Jameson pod tem naslovom zbral več esejev na to temo v knjigo; prav to delo smo pod naslovom *Postmodernizem, kulturna logika poznega kapitalizma* leta 2001 dobili tudi v slovenskem prevodu (izšel v knjižni zbirki Analekta Društva za teoretsko psihoanalizo).

Po *Postmodernizmu* pa smo pred kratkim v slovenskem prevodu dobili še dve Jamesonovi deli: *Kulturni obrat* (izvirnik *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998* je leta 1998 izšel pri založbi Verso), je zbornik tistih tekstov na temo postmodernizma, ki niso bili vključeni v delo *Postmodernizem* in v katerih Jameson nadaljuje z analizo in teoretsko eksplikacijo »postmodernega stanja« znotraj totalitete kapitalističnih družbenih, političnih in kulturnih razmerij; še zanimivejša pa se zdi nova izdaja Slovenske kinoteke, *Filmska kartiranja*, v kateri je Luka Arsenjuk (poleg Maje Lovrenov tudi prevajalec) zbral nekatere Jamesonove eseje o filmu.

Kot smo že omenili, je Jameson filmu v svoji teoriji postmodernizma namenil prav posebno vlogo (nenazadnje mu je posvetil tudi dve deli: *Signatures of the visible* (Znaki vidnega), ki je izšla leta 1990 pri založbi Routledge, in *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Geopolitična estetika; Indiana University Press, 1992). In sicer se zdi, da znotraj te (ob arhitekturi) zaseda mesto osrednjega predmeta za analizo, mesto simptoma, torej tisto mesto, ki ga je v predhodnih zgodovinskih obdobjih zasedal roman. A čeprav Jameson skoraj sočasno (v uvodu h knjigi *Signatures of the visible*) glasno podvomi, da bi lahko imele filmske študije takšno filozofsko in zgodovinsko vrednost, kot jo imajo študije romana, nam ti eseji omogočajo poglobitev v Jamesonovo teorijo postmodernizma oziroma nadaljnje približevanje njegovi razčlenitvi dominantnih kulturnih logik in estetskih oblik treh zgodovinskih obdobjih kapitalizma ter nam hkrati ponujajo možnost, da spoznamo njegova razmišljanja o mestu in vlogi filmske umetnosti v zgodovinskem trenutku globalnega, nadnacionalnega kapitalizma, katerega kulturno logiko označi s pojmom postmodernizem.

Na tem mestu velja morda opozoriti še na to, da se Jamesonov pristop k filmu – interpretacija posameznega filmskega dela je temeljno zavezana razkrivanju njegove vpetosti v zgodovinske okoliščine, znotraj katerih je nastal, oziroma razkrivanju zgodovinskih estetskih in kulturnih oblik – bistveno razlikuje od pristopa, ki smo ga sicer vajeni znotraj akademske discipline filmskih študij. A njegovi eseji so (ne glede na to) izjemno lucidni – od uvodnega, ki nosi naslov *Obstoj Italije* in v katerem Jameson razpravlja o zgodovinskem vprašanju forme filmskega realizma, do zaključnega, v katerem pod naslovom *Dekalog kot Dekameron* analizira serijo televizijskih filmov Krzysztofa Kieślowskega, združenih pod naslovom *Dekalog* (1989), ter jih primerja s formo kratke zgodbe, s tem pa problematiko postmodernizma z Zahoda razširi na »svetovno periferijo«.

JAMESON V LJUBLJANI

Prav s slednjim esejem je bil povezan tudi posebni dogodek, ki ga je Slovenska kinoteka pripravila ob izdaji *Filmskih kartiranj*. V goste

je namreč povabila samega avtorja (poleg Luke Arsenjuka, ki je Jamesona in omenjeni zbornik njegovih esejev tudi predstavil), ki je v do zadnjega kotička polni dvorani Slovenske kinoteke spregovoril o Altmanovih *Kratkih zgodbah* (*Short Cuts*, 1993), filmski priredbi kratkih zgodb Raymonda Carverja.

Predavanje, ki ga je naslovil s *Short Cuts to Totality* (Bližnjice k celoti) in v središče katerega je postavil prevpraševanje razmerja med literarnim izvirnikom in filmsko priredbo, je Jameson začel s pojasnilom, da je med opredelitve, s katerimi definiramo kategorijo naroda in nacionalnega, umestil tudi nacionalno mizerijo, pa naj to predstavlja skeleči poraz, nevroza naroda ali pa neka njegova hiba. In čeprav se, kakor pravi Jameson, ta artikulira predvsem preko pogleda drugega, o njej pogosto spregovorimo tudi takrat, ko prevzamemo tisti pripovedni »mik«, ko torej spregovorimo o kolektivni identiteti. Prav to naj bi v svojih kratkih zgodbah storil tudi Carver, saj Jameson v njih vidi epsko pripoved o nacionalni mizeriji.

Povsem drugače pa je k njim pristopil Altman. Ta je namreč totaliteto nacionalne identitete dosegel tako, da se je lotil spretnege in strateškega izključevanja ter gledalcu na koncu ponudil film o nižjem srednjem sloju, kjer se večina stvari zgodi za zidovi zasebnih stanovanj v tipični predmestni soseski. O značilni Carverjevi Ameriki, o tisti tako silovito naslikani družbeni pokrajini, v Altmanovi filmski priredbi skorajda ni več sledu. Seveda je to tudi posledica dejstva, da je Altman princip izključevanja (ter kombiniranja) uporabil tudi pri izboru kratkih zgodb, ki jih je vključil v film. A še pomembneje je to, da je Altman dopustil, da ga je pri zasnovi priredbe vodila njegova religioznost in tako je to neskončno mračno in depresivno carverjevsko družbeno pokrajino, iz katere je izgnano vsako upanje, to ameriško mizerijo je radikalno preobrazil in vanjo vnesel veselje ter jo tako spremenil v nekakšno slavo. ■

O FILMSKIH PRIREDBAH LITERARNIH DEL

»Težko je primerjati vrednost filmske priredbe in literarnega dela, po katerem je ta posneta. Iz te primerjave bo namreč neizogibno le eno delo izšlo kot zmagovalce. Ali bomo razočarani po ogledu povprečne filmske priredbe čudovitega romana ali pa takrat, ko bomo prebrali drugorazredno knjigo, po kateri je bil posnet izvrsten film. Le resnično redkokdaj se zgodi, da sta si deli enakovredni. Eden tovrstnih redkih primerov je *Solaris* Andreja Tarkovskega, ki je bil posnet po romana Stanislava Lema. /.../ In prav ta primer nam pove, da je filmska priredba literarnega dela lahko uspešna le takrat, kot sta si deli radikalno drugačni v duhu in glede resnice, ki nam jo razkrivata. A s tem je spodnesen sam pomen termina priredba.«

FREDRIC JAMESON

Kulturni obrat: izbrani spisi o postmoderni, 1983–1998

PREVOD IN SPREMNA BESEDA
PRIMOŽ KRAŠOVEC
Studia humanitatis, Ljubljana
2012, 251 str., 22 €

Filmska kartiranja

PREVOD MAJA LOVRENOV
IN LUKA ARSENJUK
Slovenska kinoteka, Ljubljana
2011, 235 str., 20 €

BREZ STRAHU

Pred mesecem dni so odprli sedmi berlinski bienale, ki je med vplivnimi svetovnimi bienali naredil odločilen korak, prestopil mejo med umetnostjo in politiko in stopil v politiko. Dela, stavbe, akcije, župani, pravni zastopniki, iniciative in aktivisti, združeni na bienalu, ne upodabljajo ali vizualizirajo družbe. Bienale tudi ne zastopa tiste umetnosti, ki priznava razliko med umetnostjo in realnostjo in jo tako dobro predstavlja slika Renéja Magritta *Ceci n'est pas une pipe* (*To ni pipa*). Letošnji bienale je onkraj golega upodabljanja in razlik umetniško in družbeno početje. Postal je forum za politični boj.

LILIJANA STEPANČIČ

Na tiskovni konferenci je kustos in uveljavljeni poljski umetnik Artur Zmijewski z resnim obrazom brez razposajenega smeha, tako značilnega za visoki mednarodni svet sodobne umetnosti, pozdravil občinstvo s »Tovariši«. S tem je sporočil, da ni običajen kustos, ki bi se omejil le na skrb za primeren transport in postavitve del, temveč da je skupaj z drugimi sodelujočimi prevzel odgovornost za vzpostavitev pravičnejšega sveta. Oblikoval je povsem enostaven koncept, ki ga lahko strnemo v en stavek: zanima ga tista umetnost, ki deluje, zaznamuje realnost in odpira prostor politiki. Torej gre za umetnost, ki je politično učinkovita. Ne zanimajo ga ljudje, ki se dopoldne udinjajo zadnji (politični) modi visokega mednarodnega umetniškega in akademskega sveta, popoldne pa enakost, solidarnost in pravičnost obesijo na obešalnik v predsobi stanovanja.

Zmijewski nekako pooseblja prizadevanja aktivnih državljanov, ki so se v Nemčiji leta 2010 s skrbjo odzvali na razvpiti parlamentarni govor Angele Merkel o zgrešenosti multikulturalizma in na knjigo visokega finančnega uradnika Thila Sarazzina *Deutschland schafft sich ab* (Nemčija ukinja samo sebe), ki problematizira socialno državo in veliko nemško muslimansko skupnost. Njihov najnovejši odziv je bil na predlog zakona, s katerim bi v Nemčiji omejili pravico javnega govora. Uzakoniti so hoteli nov protokol nastopa v parlamentu, po katerem bi lahko predstavili stališča o pomembnih temah, kot so tiste, povezane s financami, le parlamentarni vodje strank. Tako ne bi trtili dragocenega časa.

Program bienala je nastal na podlagi pogovorov in sodelovanja Zmijewskega z mnogimi ljudmi. Pri tem so bili njegova desna roka umetniki skupine *Vojna* in izvajalka projektov likovne umetnosti, vizualne kulture, performansov in družbenih tem Joanna Warsza, ki živi v Varšavi in Berlinu.

Vojna je izjemna skupina, ki deluje od leta 2006 v Moskvi in Sankt Peterburgu. Njihove aktivnosti sodijo na družbeni in umetniški rob. Če le morejo, ne uporabljajo denarja, ne sprejemajo vabil na razstave in naročil za izvedbo del. Na vprašanje, kje se umetnost konča, odgovorijo, da nikjer. Bojujejo se za pravice državljanov. Proti trem članom in članici so sprožili že več sodnih postopkov. Enega od članov, Leonida Nikolajeva, trenutno išče policija, ker je pred kratkim streljal na tovornjak za prevoz obsojencev.

Vojno lahko le čez palec primerjamo z delom nekoliko starejših umetnikov v Rusiji, kot so Oleg Kulig, njegova žena Ljuda Bredihina in Aleksander Brener. Vsi radikalno in nekomformistično prebijajo meje



FOTO MARTA GONNICKA

dopustnega, ki jih postavlja mednarodni svet umetnosti. Kulig je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja dvignil na noge mednarodno likovno sceno s performansom na mednarodni skupinski razstavi v Stockholmu. Bil je pes, nag, naoljen in priklenjen z verigo. Ogrizel je kustosa. Napadel ga je zato, ker je umetnikom z Vzhoda rezerviral najslabši hotel v mestu, medtem ko je njihove kolege z Zahoda namestil v boljše.

Vojna je bližja feministični rock-punk skupini *Pussy Riots*. Trenutno sta dve članici priprti zaradi divjega glasbenega nastopa februarja letos v cerkvi Kristusa Odrešenika v Moskvi, eni največjih ortodoksnih cerkva na svetu. Obtoženi sta huliganstva. Z nastopom so *Pussy Riots* hotele opozoriti na rast religiozne idolatrije. Pred isto cerkvijo je namreč v novembrskem mrazu 2011 pol milijona žensk več ur potrpežljivo čakalo, da

bi poljubile pas Device Marije. Med prvimi se je prišel priklonit Vladimir Putin.

Zmijewski je najprej spremenil poslovanje bienala. Vsakemu nastopajočemu je uspel zagotoviti 1000 evrov, s čimer se je vsaj nekoliko približal pravicam zaposlenih kustosov. Pri tem je stoično prenesel komentar Marine Napruškine, ki bo v Belorusiji razdelila časopis *Self # Governing* s pozivom za odstop Aleksandra Lukašenka, da je honorar daleč od odprave izkoriščanja in bi morala med letom sodelovati na 24 bienalih, da bi njeno delo postalo enako plačam zaposlenih v kulturnih institucijah. Bienale vsebuje aktivnosti, ki jih na drugih bienalih ni: organizira akcije na spletu, radiu in kulturnih institucijah v Berlinu s civilnodružbenimi organizacijami in iniciativami, ki imajo praktičen družbeni učinek. Pomembno je, da stališča izvajalcev niso nujno enaka stališčem Zmijewskega in pridruženih kustosov, da torej ne gre za enoglavo politiko oziroma da projekti niso absoluten odraz okusa ali stališča pripravljalne ekipe bienala.

Projekti in programi so platforme za reševanje politične, pravne in družbene neenakosti in izkoriščanja. Dokumentarec Józefine Chętko prikazuje, kako poljski umetnik Mirosław Patecki, predani katoliški vernik, v Świebodzinu blizu poljsko-nemške meje izdeluje več kot 50 metrov visok spomenik Kristusu Vladoarju. Spomenik je nastal na pobudo lokalnega duhovnika, cerkve in tamkajšnjih prebivalcev, umetnik pa ga je ustvarjal deset let. Danes je atraktiven romarski objekt, viden z bližnje



FOTO MARTA GONNICKA

Ključ vrnitve – Na dvorišču bienala stoji šestmetrski železni ključ, ki so ga naredili palestinski begunci in ga pripeljali iz begunskega taborišča Aida blizu Betlehema. Palestinci, ki so med letoma 1948 in 1967 morali zapustiti domove, so s seboj vzeli ključ, ker so mislili, da se bodo kmalu vrnili. Danes jih je pregnanih že več kot 5 milijonov.

**7. berlinski bienale
sodobne umetnosti**

Različna prizorišča
do 1. julija 2012

avtoceste. Patecki ima na bienalu tudi začasen atelje, v katerem izdeluje pomanjšane glave spomenika. *Lukasz Surowiec* je v Berlin presadil 320 malih brez iz Auschwitz-Birkenau. V Izraelu rojena Yael Bartana vodi akcijo vrnitve 3,3 milijona Judov na Poljsko. Prvi povabljeni Christian Boltanski, ki je poljskim novinarjem dejal, da je Poljska njegova domovina, je stisnil rep med noge. Jonas Staal je organiziral *New World Summit* s političnimi in pravnimi zastopniki organizacij, ki so trenutno na mednarodnih seznamih teroristov. Na dvorišču bienala stoji šestmetrski železni ključ, ki so ga naredili palestinski begunci in ga pripeljali iz begunskega taborišča Aida blizu Betlehema. Palestinci, ki so med letoma 1948 in 1967 morali zapustiti domove, so s seboj vzeli ključe, ker so mislili, da se bodo kmalu vrnili. Danes jih je pregnanih že več kot 5 milijonov. Joanna Rajkowska je izbrala Berlin za kraj rojstva hčerke Rose. V dokumentarcu Joanna dvigne k oknu malo, komaj rojeno dete, da bi videla Berlin. Osem mesecev po tem so Rosi diagnosticirali neozdravljivi očesni tumor, zaradi katerega bo oslepela.

Zmijewski se zaveda občutljivosti početja, ki ga lahko ljudje na oblasti in njihovi javno

KUSTOS ARTUR ZMIJEWSKI JE RADIKALNO SPREMENIL USTALJENI NAMEN PRIREDITVE. NOČE, DA BI BILA LE ENA OD TISOČIH PRIREDITEV, KI GOVORI O DRUŽBI, A NIČ NE SPREMENI. K SODELOVANJU JE POVABIL USTVARJALCE, KI PRESEGAJO EGOIZEM IN INDIVIDUALIZEM, KER VERJAME, DA IMA UMETNOST SKUPAJ Z DRUGIMI – AKTIVISTI, PRAVNIKI IN NAPREDNIMI POLITIKI – MOČ, DA SVET SPREMENI NA BOLJE.

nevidni svetovalci zlovešče zmaličijo. Tako so letos januarja novinarji raztrgali javno sporočilo Čeha Martina Zeta, ki je pozval, da mu pošljejo knjige Thila Sarrazina. Pričakoval je, da bo zbral 60 tisoč od 1,2 milijona izvodov, s katerimi bo postavil instalacijo. A novinarji so nameri Zeta dodali, da bo knjige zažgal. Obudili so nemško slabo vest, povezano z nacističnim požigom knjig v Berlinu leta 1933, s katero Zetova akcija ni imela ničesar skupnega. Zato je bil anarhistični nastop na tiskovni konferenci raznih gibanj Okupirajmo, ki sicer delujejo in kampirajo na bienalu, oblika reševanja nevarnih novinarskih fantazij. Mladi artikulirani ljudje so izmenično prebirali manifest, ki je bil nekakšen javni odgovor na očitke medijev o njihovem neučinkovitem delovanju. Med drugim so razložili, da vzrok, zakaj gibanje nima močnega karizmatičnega voditelja, ni v tem, ker ga ni sposobno imeti, temveč ker ga ne potrebuje, saj lahko sami govorijo zase in nočejo biti anahronistični. Termin, namenjen vprašanjem za novinarje, so spremenili v forum za razpravo. Začeli so z vprašanjem, zakaj njihovi novinarski kolegi pišejo, da so krizo v Evropi povzročili leni južnjaki.

Artur Zmijewski (s Pawłom Althamerjem sta sodelovala na Grafičnem bienalu v Ljubljani leta 2007; Althamer ima na Berlinskem bienalu delavnico risanja) je radikalno spremenil ustaljeni namen prireditve. Noče, da bi bila le ena od tisočih prireditev, ki govori o družbi, a nič ne spremeni. K sodelovanju je povabil ustvarjalce, ki presegajo egoizem in individualizem, ker verjame, da ima umetnost skupaj z drugimi – aktivisti, pravniki in naprednimi politiki – moč, da svet spremeni na bolje.

Sedmi berlinski bienale tako ni dogodek zaradi umetniških dogodkov. Na njem lahko sodelujete do 1. julija, pa tudi pozneje. ■

NAROBE SVET TIMA BURTONA

Če poskušate na hitro naštetih deset ali dvajset najbolj markantnih še živečih (in aktivnih) ameriških režiserjev, je zelo verjetno, da se bo nekje med Scorsesejem, Malickom, Coppolo, Eastwoodom, Allenom in Tarantinom znašel tudi Tim Burton. Morda ni tako prefinjen kot Malick ali tako intelektualen kot Allen, zagotovo pa ima od vseh najbolj neukročeno domišljijo.

ŠPELA BARLIČ

Režiserjev, ki bi se v hollywoodskem studijskem sistemu uveljavili kot avtorji, je glede ne količino produkcije silno malo. Sistem je pač zastavljen tako, da režiserjevemu delu ponavadi odmeri manj avtorske svobode (in manjšo težo), kot je v navadi v večini drugih kinematografij po svetu. Zato so redki tisti, ki jim v tem kontekstu uspe razviti lasten avtorski slog in dosledno vztrajati pri njem; Tim Burton je zagotovo eden izmed njih. Njegovi filmi so, čeprav ne vedno enako kakovostni, prepoznavni na prvi pogled, poleg tega pa so kljub svoji čudaškosti tudi zelo osebni, saj Burton z njihovo pomočjo neprestano obračunava z lastno preteklostjo.

ČUDAK IZ PREDMESTJA

Ekscentrična pojava z einsteinovsko bombo črnih las na glavi in črtastimi nogavicami na nogah (te, pravi, rad nosi zato, ker ga pomirjajo in ker se v njih počuti bolj prizemljenega), na svet gleda skozi težka črna očala z modro obarvanimi stekli. Če bi bila rožnata, bi morda snemal romantične komedije, modra pa ne morejo pomeniti nič dobrega.

Tim Burton je pravzaprav čisto pravi otrok Hollywooda, pa čeprav le na papirju. Odraščal je v hollywoodskem predmestju Burbank, v enem tistih tipičnih ameriških v petdesetih letih zgrajenih naselij, kjer je vsaka hiša enaka drugi in kjer o svojih sosedih vsi vedo vse in hkrati nič, predvsem pa se vsi trudijo biti kar se da povprečni. Burtona je to predmetno leglo konformnosti in uniformnosti vedno navdajalo z grozo. Hitro je dojel, da so urejene fasade odličen alibi za različne nečednosti – s temi je bil precej dobro seznanjen, saj je mnoge od njih izkusil tudi na lastni koži. O svoji družini v intervjujih nikoli ni kaj dosti govoril, a je povedal dovolj, da je jasno, da je bilo njegovo otroštvo vse prej kot idilično. Pred kratkim je, recimo, v enem izmed pogovorov povedal, da sta mu starša v sobi iz njemu neznanega razloga zazidala okna, tako da je na ulico lahko gledal le skozi ozko lino pod stropom.

Še dobro, da so bila petdeseta leta tudi čas, ko je vsako gospodinjstvo dobilo svojo televizijo, posedanje pred TV-ekranom pa je postalo najljubša pristočasna (ne) aktivnost Američanov. Burton je uteho pred strašljivo in zadušljivo »normalnostjo«, ki ga je obkrožala, našel v njenem čistem nasprotju – v grozljivkah. Všeč mu je bila dinamika, ki za protagonista postavi pošast, za antagonist pa ostalo družbo, ki pošasti povzroča trpljenje in frustracijo, ker je noče sprejeti medse. Dobro je poznal občutek samote in odrinjenosti, »narobe svet«, v katerem je

pošast junak, družba pa nosilec elementa krutosti, mu je bil zelo blizu.

VPLIV NEMŠKIH EKSPRESIONISTOV

Že kot otrok je veliko risal in se pozneje vpisal na Kalifornijski inštitut za umetnost, ki ga je kot poligon za rekrutacijo novih talentov ustanovil Disney. Ko je postal sprva animator in pozneje še režiser, je začel svet, ki ga je ves čas nosil v glavi, odlagati v svoje filme. Za vsakega posebej je zgradil novo fantazijsko realnost, v kateri je bila čudaškost obravnavana kot nekaj dobrega, pozitivnega, normalnost pa kot nekaj negativnega, subverzivno krutega. Njegovi filmi so čisti izraz nepredelane otroške jeze in tudi inspiracijo črpa iz natanko tistega obdobja: stalni elementi njegovih filmov ostajajo televizijske ikone, kič, predmestje in popkultura.

Še posebej ga je navdihoval nemški ekspresionizem dvajsetih in tridesetih let preteklega stoletja, mojstrovine Fritz Langa in Friedricha Murnaua pa tudi Georgesa Mélièsa in sorodnih avtorjev. Njihova nadrealistična, umetelno stilizirana prizorišča, poudarjen kontrast senc in svetlobe, popačene perspektive, gotška estetika – vse to je gradilo svojevrstno sanjsko pokrajino, izviren in notranje koherenten domišljijjski svet, v katerem je realnost postavljena na glavo, vrhovna maksima pa se glasi »Zadnji bodo prvi«. Za Burtona je ključnega pomena, da je ta svet kar se da prepričljiv, da stoji sam zase, zato glavnino svoje imaginacije investira v vizualno konstrukcijo realnosti. Zaradi preokupiranosti z vizualnim včasih zapostavi zgodbo in spregleda kakšen spodrsrlaj, kar mu kritiki radi očitajo. Gotovo je res, da Burton marsikateri moment v zgodbi izpelje nerodno, a umetni svetovi na račun svoje absurdnosti prenesejo tudi kakšno logično nedoslednost.

Od nemških ekspresionistov je Burton seveda posvojil tudi pošasti v glavnih vlogah; pošasti z mehko sredico, pogosto bolj človeške od človeškosti, ki jih obdaja. Čudaške creature, izgubljene v svetu, ki ne zna sprejeti drugačnosti. Ena največjih Burtonovih vrlin je prav način, kako uspe gledalcu prikupiti tudi najbolj neprikupne like. Le pomislite recimo na bledoličnega *Edvarda Škarje-rokega* (1990) z noži namesto prstov ali pa morilskega brivca *Sweeneya Todda* (2007) na maščevalnem pohodu.

BURTONOVA IGRALSKA MUZA

Vsi ti liki nosijo Burtonovo psihološko prtljago, njegovo otroško jezo in strah. Vsi so neke vrste samoterapija, zato ni vseeno, kdo skoči v njihovo kožo. Morda se prav zato Burton pri delu najraje družijo z ljudmi, ki jih zelo dobro pozna. Poleg

njegove žene Helene Bonham Carter, ki jo ponavadi angažira v kakšni izmed stranskih vlog, in skladatelja Dannyja Elfmana, ki mu piše glasbo, glavne vloge najraje dodeli svojemu dolgoletnemu prijatelju Johnnyju Deppu.

Njuno sodelovanje traja dlje kot večina hollywoodskih zakonov – v *Temnih sencah* sta skupaj snemala že osmič v zadnjih dvajsetih letih. Johnny Depp je najbrž res idealna izbira za Burtonove odštekane izmišljije. V filme prinaša svojo lastno čudaškost, hkrati pa ima širok igralski razpon. Z vsako vlogo se na novo izumi in če pomislimo, da Burtonovi filmi v bistvu preigravajo en in isti lik v različnih preoblekah, potem je najbrž najbolj prav, da jih odigra isti igralec, ki je sposoben nenehnih levitev.

TEMNE SENCE

Johnny Depp je glavna zvezda tudi v Burtonovem zadnjem filmu *Temne sence*, ki si ga trenutno lahko ogledate na rednem kinosporedu. Tokrat je Barnabas Collins, galantni krvoses, ki vstane od mrtvih in se loti iskanja ljubosumne čarovnice, ki ga je pred dvema stoletjema začarala v vampirja in zaprla v krsto.

Temne sence so naletele na precej mlačen odziv, čeprav – kot se za Burtonov film spodobi – ponovno razvajajo s svojo estetiko: z domišljenimi kostumi, z veličastno gotsko graščino, polno skrivnih soban in prehodov, in z živo rekonstrukcijo dekorja sedemdesetih let 20. stoletja, v katera je zgodba postavljena. Največ kritik je, kot ponavadi, padlo na nelogičnosti in luknje v zgodbi, ki jih zares ni mogoče spregledati. Toda kdo pravi, da niso tam namerno? *Temne sence* so (precej predelana in veliko bolj humorna) filmska priredba popularne gotsko-fantastične žajfnice, ki so jo v ZDA predvajali med letoma 1966 in 1971. Serija, ki so jo snemali na hitro (niti enega posnetka niso nikoli ponovili) in z minimalnimi stroški, je, preden so jo ukinili, naštela celih 1245 delov in z vsakim od njih je postajala bolj improvizirana, bizarna, nelogična in odlepljena od realnosti. Morda pa je filmska zgodba namerno napisana malo površno, da bi ujela *ad hoc* duha izvirne serije? Film *Temne sence* najbrž res ni vrhunec tega, kar znata ponuditi Burton in Depp, a če so bizarke vaša šibka točka in če niste pretirano občutljivi na iracionalne, včasih neosnovane preskoke v zgodbi, bi vas kljub temu utegnile zabavati. ■

Temne sence

REŽIJA TIM BURTON
ZDA 2012, 113 min.
Kolosej in Planet Tuš

IKONA ČESA JE AFGANISTANSKA DEKLICA

Ime Steve McCurry večini ne pove veliko, povsem drugače pa je, če dodamo, da gre za avtorja znamenite fotografije *Afganistanska deklica*, menda največkrat reproduciranega posnetka na svetu. McCurry je torej znan, proslavljen fotograf, a ob njegovem opusu se odpira kar nekaj vprašanj.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Fotograf je Američan, biva v New Yorku, je tudi član agencije Magnum Photos, nagrad pa je dobil že toliko, da jih gotovo ne zna naštet niti sam. Objavlja v pomembnih, po vsem svetu navzočih revijah, ob tem pa tudi veliko razstavlja. Na Ljubljanskem gradu je na ogled obsežen pregled njegovih del, za katerega pravi, da je nanj uvrstil najboljše.

Prva fotografija na razstavi je iz povsem drugih meridianov kot vse ostale v tistem prostoru. Na njej je prizor z majhnim reševalcem sredi monumentalnih ruševin newyorškega Svetovnega trgovskega centra, eden iz McCurryjeve serije, posvečene »herojstvu in plemenitosti prebivalcev New Yorka«. Fotograf že s tem pokaže, da je pravi Američan. Pravoveren.

Razstava se nadaljuje povsem drugače. Že na bežen pogled je jasno, da ima avtor rad pisane, živahne fotografije (vse so seveda barvne) in slikovite prizore. Zasujejo nas podobe »domorodcev« z različnih koordinat »juga – jugovzhoda«, kot jih locira prvi del angleškega naslova razstave, ki se v slovenščini nevtiralno glasi *Življenje v slikah*. Vidimo tibetanske menihe, indijske pastirje, japonske gejšo ..., razkošno barvne portretirance z najrazličnejšimi pisanimi pokrivali, frizurami, oblačili, nakitom ... Bolj kot so predstavniki različnih ljudstev za zahodno oko neobičajni, slikoviti, bolj pritegnejo fotografovo pozornost. Pokaže nam za naše pojme po dekliško napravljenega in naličenega mladeniča iz nigerijskega plemena, indijskega otroka z modro pobarvano kožo, napravljenega kot božanstvo Šiva, rdečelasega in rdečebrednega starešino enega od radžastanskih ljudstev, mjanmarske ženske z visokimi nizi kovinskih obročev, ki jim neverjetno raztegnejo vrat ... Še afganistanski otrok – vojak, na katerega naletimo vmes, je v oblačilih živahnih barv, na prostem počivajoči rudar, prav tako iz Afganistana, pa ima (po navodilu fotografa?) prižgano svetilko na čeladi, da je posnetek sicer »temnejšega« motiva barvitejši.

Na McCurryjevih posnetkih le redko uzremo banalno vsakdanjost, če pa že, je ta prikazana izjemno živopisno. Zdi se, da so mu precej ljubši različni verski prazniki, festivali, slovesnosti, ob katerih si domačini nadenejo značilne oprave in se tako pokažejo v vsej svoji »eksotičnosti«.

Ob portretih so fotografu očitno blizu tudi širši plani, pri katerih figure vkomponira v krajino, ki pa mora biti primerno veličastna. Indijske ženske na polju na primer ovekoveči pred ozadjem s slikovito arhitekturo, mjanmarske menihe pred v skalo vklesano pagodo, celo afganistanski prebivalci ruševin so – osvetljeni s toplo lučjo ognja in sredi



Afganistanska deklica, Pešavar, Pakistan, 1984

od zahajajočega sonca oranžno obarvanih ostankov mesta – videti manj ubogi, kot so v resnici.

Razstava spomni na nekatere fotografske opuse iz zgodnejšega obdobja medija, katerih avtorji so se odpravljali na bolj ali manj »avanturistična« potovanja, da bi potem svojim gledalcem kazali neverjetne prizore iz daljnih, večini smrtnikov nedosegljivih krajev. Fotograf kot avanturistični junak torej, ob tem pa kot pričevalec o širnem svetu, v katerega naj bi imel privilegiran vpogled, saj si ga slehernik večinoma oblikuje na podlagi medijskih podob. In svet po McCurryju je videti približno tak, kot je bil v času njegovih predhodnikov: širen, pisan, predvsem pa lep. Konflikti in človeške tragedije večjih razsežnosti, ki jih zahodnjaki praviloma še vedno umeščajo na McCurryjev »jug – jugovzhod« in se tudi zares dogajajo v ozadju, se kar nekako izgubijo v vsem tem fotografskem čaščenju bohotne raznolikosti širnega sveta.

Zapisano pride še posebej do izraza ob delih velikih formatov, na katerih se slikovitost stopnjuje. Vidimo slikovite prizore s čolnarjem na mjanmarskem jezeru, z ribiči s Šrilanke, v sarije zaviti radžastanskimi ženskami, s Tadž Mahalom v vodnem odsevu, zarjavelo lokomotivo pred njim, z dolgo karavano v puščavi ... Vso to slikovitost in pisanost na razstavi spremlja prijetna, umirjena glasba, ob kateri gledalec s pogledom

razstavi spremlja fotografijo, lahko preberemo še, da je »simbol moči kljub stiski«, »simbol hudega obdobja in nemirnega ljudstva«, da je »zbudila sočutje vsega sveta« in, pozor!, da je »jasna, močna zelena barva njenih oči zgradila most med njenim svetom in Zahodom«. Torej, je sicer pripadnica daljnega, »nemirnega ljudstva«, a je s pravo barvo oči zmogla preseči ta hendikep in svoj svet povezati z Zahodom.

To je storila leta 1984, v času zadnjih srditih medblokovskih spopadov. Spomnimo se: Afganistan, Sovjeti podpirajo uradno stran, Američani upornike (nekateri med njimi so danes njihovi tamkajšnji sovražniki), potem Sovjeti vojaško posredujejo, Američani upornike še močneje podprejo ... in takrat pogleda proti Zahodu *Afganistanska deklica*, objavljena najprej na naslovnici *National Geographica*, pozneje še marsikje. V Pakistan (takrat trdno zaveznico ZDA) je zbežala pred krvoločnimi Sovjeti, proti Zahodu se zazira z nemo prošnjo po pomoči. Tisti, ki ste kdaj spremljali orkestrirane medijske kampanje ob pripravah na katero od ameriških vojn (*National Geographic*, *Discovery*, *Time*, *Newsweek* ... in, seveda, *CNN*), zdaj seveda berete staro zgodbo, a je vedno znova aktualna.

Njeno nadaljevanje smo videli na primer pred letom ali dvema, ob objavi »fotografije leta«, Afganistanke z odrezanim nosom (za »visoko moralne« zahodne medije nenaavadno nazorna podoba) Jodija Bieberja, na naslovnici *Tima*. Sporočilo je bilo takrat še bolj nedvoumno, da ga ne bi kdo narobe razumel, je bilo na tisti naslovnici zapisano kar ob fotografijo. »To se bo zgodilo, če zapustimo Afganistan,« je pisalo, kajti medtem je »nemirno ljudstvo« doživljalo že novo poglavje svoje usode, saj zdaj v njegovi deželi delajo red Američani in Britanci, malo pa tudi Slovenci in ostali.

Posebno podpoglavje tovrstne aktivistične, v vojno-politične namene avtomatizirane reporterske fotografije, je vprašanje specifičnega načina prikazovanja »eksotičnih« žensk. Te seveda hlepijo po pomoči zahodnih dedcev, saj jih njihovi tako in tako le trpinčijo, zapirajo v hiše, oblačijo v burke ... In ženske se spodobijo uslišati.

Nadaljevanje sentimentalke o *Afganistanski deklici* je znano, McCurryja so (v letu ameriškega posredovanja v Afganistanu), znova poslali v Pakistan, kjer naj bi jo spet našel in fotografiral (baje se je pojavilo kar precej interesentk za to vlogo), zgodba in njen čustveni naboj sta se obnovila in tokrat je portretiranka, zdaj že zrela ženska, celo dobila ime. Je pa med tem obiskom daljne dežele fotograf naletel še na novo deklico, *Dekle z zelenim šalom*, ki se jo bo lahko odpravil iskat čez nekaj let, med kakšno novo afganistansko vojno.

A pred tem čakajo našega fotografa prijetnejši opravki. Kot je povedal za enega tukajšnjih medijev, je največja čast, ki ga je doletela letos, priložnost, da fotografira za Pirellijev koledar, znan po izbranih naglicah. Kot lahko vidimo na razstavi, je za to nalogo malo že vadil v Nepal, kjer je med ritualnim očiščenjem v reki ujel mlado vernico v mokrih, oprijeti oblačilih in lepo izpostavil njeno zadnjico. Malo je sicer res krvav pod kožo, a je vseeno profesionalce od glave do pete. ■

STEVE MCCURRY

Življenje v slikah

(SOUTH – SOUTH EAST, A LIFE IN PICTURES)

FOTOGRAFSKA RAZSTAVA
Ljubljanski grad, Galerija »S« in
Zgornji lapidarij
do 17. 6. 2012

OBUPNO, A NE RESNO

Če za eno ključnih meril modernosti v literaturi vzamemo pojem odprtega dela – takega, ki se odpira množstvu interpretacij –, so dela Franza Kafke tako rekoč paradigmatska dela moderne literature. In če bi želeli iz Kafkovega *Procesa* odbrati tisto razlago, ki bi mu podelila pomen v tem družbenopolitičnem trenutku, bi se skoraj morali zateči k usodi bančnega prokurista Josefa K., ki je postal žrtev fenomena monsturma srednjeevropske birokracije.

POLONA BALANTIČ

Gre za monsturma, porojenega iz sprege slepe poslušnosti in pokornosti na eni ter vpetosti v institut podkupljivosti in »sladkega govoričenja« na drugi strani, zaradi katerega je publicist in literat Karl Kraus, pronicljivi opazovalec dunajske družbe na prelomu iz 19. v 20. stoletje, dejal, da na Dunaju zija ogromna vrzel med tem, kar ljudje govorijo, in tem, kar mislijo. To je po njegovem mnenju onemogočalo nastanek prave civilne družbe in javnosti. Prebudilo pa je tudi težnje k avtorski državi in njeni fašizaciji, bi lahko dodali. Če bi bil v novi uprizoritvi Lutkovnega gledališča Maribor izbran ta interpretativni poudarek, bi morda morali za izhodišče predstave vzeti znameniti dialog med duhovnikom in Josefom K.:

»Ne,« je rekel duhovnik, »ne smemo vsega imeti za resnično, to moramo imeti samo za nujno.«

»Žalostna misel,« je rekel K., »s tem postane laž svetovni red.«

V letu 2012 se to sliši znano, skoraj domače, vendar moramo na drugo sled.

Predstava *Proces ali Žalostna zgodba Josefa K.*, ki jo je po motivih iz Kafkovega *Procesa* ustvaril Matija Solce, nas zagrabi pred vrati Postave. Začne se z znamenitim odlomkom, v katerem Kafka bistroumno ubesedi kleč svoje tragične eksistence. To je naraščajoči dvom v možnost dostopa do absolutne resnice, do

UPRIZORITEV ODPIRA VRATA V VELIKO ENIGMO SREDNJEEVROPSKE PSIHE Z ZAČETKA 20. STOLETJA, ZMEDENE ZARADI RAZPETOSTI MED SPONE (MALO)MEŠČANSKE OMIKE IN ŽELJO PO NOvem, MED VZTRAJANJE TOGE, NEUČINKOVITE IN KAPRICIOZNE CESARSKE DRŽAVNE STRUKTURE NA ENI IN NASTOP DOBE MNOŽIČNE POLITIKE NA DRUGI STRANI.

zadnje vednosti, ki je v *Procesu* izenačena z zadnjim virom pravičnosti. Solcetov *Proces* se zato razvija predvsem kot eksistencialna drama absurda, njena sporočilnost pa kot da kroži okoli misli iz odlomka *Pred vrati Postave*: »Pravilno pojmovanje kake stvari in napačno pojmovanje iste stvari, to dvoje se med seboj popolnoma ne izključuje.« Ta kontingenca vsake resnice in pravzaprav tudi vsega realnega pride sijajno do izraza v formi predstave. Opravka imamo s skrajno zgoščeno naracijo, v kateri igralca Miha Arh in Miha Bezeljak gledalce dobesedno ženeta od enega k drugemu prizoru iz *Procesa* in ki v skrajno eliptičnem slogu le nakazuje Kafkovo zgodbo. Občinstvo, ki sedi kot porota ali pa – če se naslonimo na Kafko – množstvo



FOTO BOŠTJAN LAH

sodelavcev sodišča in preiskovalnih sodnikov (mar nismo to vsi?), se mora smejati, vendar ob tem občuti tudi krivdo. Tisto nekako apriorno krivdo nedolžnega, ki ji ne uide nihče in zaradi katere se je navsezadnje vsak pripravljen podvreči procesu. In lahko se le histerično smeje.

Poleg avtorja sta za imenitno uprizoritev najbolj zaslužna oba igralca. Skoraj neverjetno je, kako Mihi Arhu in Mihi Bezeljaku na miniaturni sceni in z enim velikim scenskim elementom, multifunkcionalno omaro (ob režiserju likovno podobo podpisuje Primož Mihevc), uspe ustvariti občutek velikega odra. Obležena v črna usnjena plašča zasliševalcev in pooblaščenih pretepačev sta Arh in Bezeljak krvnika, v naslednjem trenutku sta upravljalca anonimnih in brezštevilnih sodelavcev Sodišča, ki nastopajo kot lutke z identičnimi obrazy, nato njune roke in noge, ki molijo iz omare, postanejo nekakšni poroki obstoja drugih likov iz romana, gospodične Bürstner, odvetnika in Leni, pa vse do slikarja Titorellija. Kar bi tudi zaradi preskakovanja med nemškimi in slovenskim jezikom hitro lahko prešlo mejo in zapustilo vtis pretirane kakofonije napaberkovanih prizorov in njihovega pretiranega karikiranja, tokrat učinkuje kot postopek, s katerim se (morda nekoliko protislovno) ustvari subtilna in skoraj sanjska atmosfera.

In ko igralca v somraku vohljata po glavah občinstva, se moramo sredi nečesa, kar bi lahko bilo tudi odlomek iz komedije kakšnega komercialnega gledališča, spomniti na dva od pomembnih virov, ki sta Kafki rabila za navdih med pisanjem *Procesa*. To sta bila Kierkegaardova refleksija izvirnega greha, ki je za vsakogar aprioren, in pa judovski hasidski nauk, po katerem naj bi bilo človekovo življenje tako ali tako nenehno podvrženo sodnemu procesu, saj je kot življenje zunaj Boga nujno grešno.

Zaradi sanjske atmosfere se občinstvo v *Procesu* Matije Solceta znajde tudi v psihoanalitski ordinaciji. Namesto na udobnem kavču gledalci pri temperaturi kakšnih 15 stopinj sedijo oviti v odeje in na neudobnih stoli. Saj ne bodo razrešili nobene osebne travme. Bodo pa živo občutili izhodiščno točko psihoanalize: razpetost subjekta med željo in nezmožnostjo njene uresničitve. Nezmožnost najti razlage za to osnovno psihoanalitsko travmo pogosto vodi v preiskovanje lastne (neobstoječe) krivde, v prostovoljni vstop v proces, v katerem so preiskovalni sodniki vsi okoli nas. Z intenzivnimi glasbenimi vložki (Matija Solce), z dinamično osvetljevanja in razsvetljevanja tunela (pod Gradom, v katerem je bila izvedena predstava v Ljubljani) ter z vrtoglavi premiki omare, ki je v nekem trenutku soba gosпода

K., v naslednjem dom odvetnika, potem pa spet neko drugo prizorišče, je ustvarjeno sodišče v nas samih. To ni več sodišče zloglasne avstrijske birokracije, temveč še bolj zloglasnega intimnega nezavednega. Od tod nihče ne pride živ. Toda predstava vendarle predlaga boj, ki v satirični referenci na naš čas, ko Josef K. kriče zahteva pravico in nas nagovori, naj v Sloveniji vsak s kričanjem zahteva svojo pravico, izpade kot docela absurden. Saj veste, vsi se derejo in nihče ničesar ne ukrene; razen malega tatu, seveda. Vendar je tudi jalovo kričanje boljše od umika; pomeni zapisanost življenju, odmik od gole zagrenjenosti in obupa; osmišljevanje obstoja. Na to nakazuje tudi skoraj montypythonovski finale z zapletom z ubojem Josefa K., ki se trikrat ponesreči. Ko krvnika v kamnolomu v Josefa K. na predvečer njegovega enaintridesetega rojstnega dne najprej zabijeta žebelj, ta protestira, da sta ga zamenjala z nekim drugim J. K. Priznata, se opravičita in poskusita znova. Podobna zagata se pripeti tudi pri uporabi dinamita in revolverja. Šele preverjanje, kaj piše v knjigi, odpre pot do konca, do predpisanega pokončanja z nožem. In čeprav vemo, kaj sledi, nas presunljivi kriki pretrese.

Pravzaprav je skoraj neverjetno, kako mojstrsko Arh in Bezeljak izpeljeta predstavo; skozi koliko vlog, žanrov in vzdušij lahko preideta v manj kot uri in koliko pomenov predstave nakažeta. Zgolj nakažeta in nič več. Zato predstava odpira cel horizont, na katerem se hkrati začne in konča svet Franza Kafke. Vabi nas k novemu branju *Procesa*, obenem pa tistemu, ki zgodbe ne pozna, verjetno ne more dati veliko. To je predstava za prepričane Kafkove privržence. Njen poseben pomen pa je, da odpira vrata v veliko enigo srednjeevropske psihe z začetka 20. stoletja, zmedene zaradi razpetosti med spono (malo)meščanske omike in željo po novem, med tradicijo, antisemitsko ter nacionalistično naracijo in multikulturalno realnostjo ter med vztrajanje toge, neučinkovite in kapriciozne cesarske državne strukture na eni in nastop dobe množične politike na drugi strani.

Prav ta kaotična in razumsko neulovljiva situacija, ki jo tako plastično prikaže vrtinec prizorov in senc prizorov iz Kafkovega *Procesa*, je mogla poroditi psihoanalizo, pa tudi sijajno umetnost obdobja moderne. Najbolje to situacijo morda ponazori misel filozofa Allana Janika o Dunaju v obdobju moderne: »V Berlinu je situacija lahko resna, a ne povsem obupna, na Dunaju pa je lahko povsem obupna, a ne resna.« Zdi se, da bi lahko Dunaj zamenjali z Ljubljano in govorili o sodobnosti. ■

**MATIJA SOLCE
PO MOTIVIH FRANZA KAFKE**

**Proces ali Žalostna
zgodba Josefa K.**

REŽIJA IN GLASBA MATIJA SOLCE
Lutkovno gledališče Maribor
Premiera 28. 4. 2012
(ogled ponovitve 5. 5. 2012 v
Lutkovnem gledališču Ljubljana)

Dijaki in devetošolci v teh tednih trepetajo pred maturo in zadnjimi ocenami v osnovni šoli: ocene so zadnja leta namreč edino merilo za vpis na srednje šole in na univerzo. Pri tem so dijaki nekoliko na boljšem, saj je matura eksterna in poenotena za vso državo, kar pomeni, da je precej stvaren odraz maturantovega znanja. Osnovnošolci so odvisni le od ocen, ki so jih dobili na lastni šoli: nekatere šole ali učitelji so morda bolj strogi, drugi prej pogledajo skozi prste, pri vpisu na srednjo šolo pa štejejo zaključene ocene pri vseh predmetih zadnjega triletja. Na ljubljansko Gimnazijo Bežigrad se bodo tako letos lahko vpisali le kandidati z največ dvema štiricama iz kateregakoli predmeta v zadnjih treh razredih osnovne šole. O problemih, ki jih s seboj prinašajo tako poenostavljeni kriteriji, in o ustrežnejših merilih, predvsem pa o želenih boljših rezultatih smo se pogovarjali s predstavniki vseh treh stopenj šolstva: z ravnateljico ljubljanske osnovne šole Ledina Marijo **Valenčak**, direktorjem Gimnazije Bežigrad **Janezom Šušteršičem** ter z rektorjem Univerze v Mariboru in od lanskega decembra tudi predsednikom rektorske konference Republike Slovenije **Danijelom Reboljem**. O nesporni potrebi po maturi, a tudi o njenih korekcijah pa je pisal **Matej Makarovič**, dekan Fakultete za uporabne družbene študije v Novi Gorici.



BOŠTJAN TADEL

Rektor mariborske univerze prof. dr. **Danijel Rebolj** je prepričan, da je pomembna celotna pot mladega človeka skozi šolski sistem. Pri prehodu iz osnovne v srednjo šolo po njegovem prepričanju ni problem toliko sama selekcija, kot pomanjkanje priložnosti za razmislek in pomoč učencem pri dobri poklicni izbiri.

Kot edina izbira za veliko večino bodočih dijakov se je uveljavila gimnazija, kar vodi do prevladujočega prepričanja, da bi vsi lahko in celo morali študirati – ob tem pa je vrsta lepih in donosnih poklicev, ki se jih človek lahko nauči v dobrih srednjih in strokovnih višjih šolah. Niti ne v šali dr. Rebolj dodaja, da posledice čutimo vsi, kadar poskušamo najti dobrega mizarja ali keramičarja. Mladim ne znamo ponuditi cele palete poklicnih perspektiv, znotraj katere bi lahko našli nekaj, kar ustreza njihovim interesom, sposobnostim in poklicnim priložnostim.

Morda je to povezano tudi s tem, da naš način poučevanja ni ravno atraktiven, predvsem pa je neprimerno sodobnim generacijam. Vztrajamo na bolj ali manj faktografskem znanju namesto na procesu samostojnega pridobivanja znanj. Dr. Rebolj je velik pristaš prastarega kitajskega reka: »Povej mi, pa bom pozabil, pokaži mi, pa si bom zapomnil, vključi me, pa bom razumel.« To načelo še najbolj udejanjamo v vrtcu, nato pa na vsaki stopnji manj – upa, da se to začena spreminjati, na mariborski univerzi vsekakor poskušajo delati premike v to smer.

Dejstvo je, da bi marsikateri problem lahko rešili z nižjim številom študentov na profesorja. Lanska sprememba zakona je univerze razbremenila tega, da so nagrajene za čim večje število vpisanih študentov, tako da se univerze zdaj lahko posvečajo oblikovanju optimalnih ekip za izvajanje programov. Pri tem seveda ne smejo loviti samo atraktivnih programov, temveč z modrostjo in odgovornostjo držati ustrezno ravnotežje med potrebnim, zanimivim in pomembnim znanjem. »V Sloveniji bodočim študentom še ne znamo prav dobro pokazati, kaj je cilj določenega programa, kaj so vstopni pogoji, kakšno predznanje pričakujemo, ključno pa je, da jim povemo, katere motivacije so tiste, ki so bistvene za uspešen študij,« pravi Rebolj.

V svojem rektorskem programu je jeseni 2010 napisal, da se na Univerzo v Mariboru vpisuje malo zlatih maturantov – pri tem ne gre za same zlate maturante, ampak za to, da imajo fakultete tako atraktivne programe, da bodo potegnile tiste dijake, ki jih te vsebine res najbolj zanimajo. Pogosto najboljši študentje niso zlati maturantje, je rektorju Rebolju pred kratkim

razlagal dekan mariborske medicinske fakultete Ivan Kranjc, ampak tisti, ki so najbolj radovedni, ki jih najbolj zanimajo drugi ljudje. Največje število točk na maturi ni nujno najboljša popotnica za dobrega zdravnika.

Obstaja drobna zvijača, s katero bi se na univerzah lahko izognili točkovanju: programe bi razglasili za visokošolske, pri katerih zakon ne zahteva splošne mature kot pogoja za vpis. Dr. Rebolj sicer ni prepričan, kako bi bila ta precej radikalna ideja sprejeta med kolegi na univerzi in pri zakonodajalcu, ampak dejstvo je, da bi potem lahko vstopne kriterije prilagajali svojim merilom. V Avstriji matura ni pogoj za vpis na drugostopenjski visokošolski študij in nanj se neposredno lahko vpišejo tudi diplomanti strokovnih srednješolskih programov. Seveda imajo druge omejitve, ni pa edini kriterij matura, tako kot pri nas.

Vstopni pogoji niso nujno v obliki rigoroznega sprejemnega izpita: lahko gre tudi za pogovor ali esej, kar je zelo običajno in pogosto najpomembnejše na anglosaških univerzah. Tam je tudi povsem normalno, da med ključne naloge profesorjev sodi izbiranje študentov. To se seveda obrestuje, saj vodi do tega, da se vpišejo tisti, ki vedo, zakaj so se vpisali, in ki jih stvar res zanima. Pravzaprav nujen pogoj za dobro univerzo je, da dela selekcijo med kandidati in da ima precej več kandidatov, kot je razpisanih mest.

V Sloveniji pa je od leta 2004 financiranje univerz temeljilo na »glavarini«, se pravi na številu vpisanih študentov, v kar so univerze tedaj precej nespametno privolile. Širjenje dostopnosti pomeni tudi padanje atraktivnosti in na mariborski univerzi so v zadnjem letu število razpisanih mest zmanjšali za skoraj 10 odstotkov. Po prepričanju dr. Rebolja bo to ena najpomembnejših tem za debato med rektorji in zakonodajalcem v prihodnje: če je univerza avtonomna, lahko tudi sama izbira, koga vpiše in zakaj.

REDNI PROFESORJI IN POTREBE DRUŽBE

Nov sistem habilitacij rednih profesorjev prek razpisov – trenutno je v rednega profesorja lahko izvoljen vsak, ki izpolnjuje formalne pogoje, to pa vodi v anomalijo pretiranega števila rednih profesorjev v Sloveniji. Tudi v okviru rektorske konference je bila ustanovljena delovna skupina, ki se ukvarja s prenovo tega postopka, kajti prav redni profesorji poosebljajo institucije.

Ta zgodba teče vzporedno z razmislekom o številu razpisanih vpisnih mest: treba je prisluhniti potrebam družbe in zanimanju generacij. In ko govorimo o potrebah, dr. Rebolj opozarja, da ne

gre za potrebe danes, temveč čez deset, petnajst in še več let: tem potrebam prav gotovo ne ustreza neka faktografija, temveč principi, osnovne zakonitosti, ki jih je treba res globinsko razložiti – to je namreč tisto znanje, ki ostane. In ostanejo tudi metode raziskovanja: študent mora znanje dobiti z raziskovanjem, ne s »piflanjem«. In to je glavna naloga dobrega pedagoga: metodično tako zastaviti svoj predmet, da študentje do želenega znanja pridejo sami. Seveda se hitro spet pride do manjšega števila študentov, pa tudi do vprašanja preverjanja znanja: to ni nujno tradicionalen izpit, lahko pa je. Različne univerze imajo različne pristope, se pa pri bolj individualiziranem delu že sproti dobro ve, kaj in koliko kdo zna.

Skupaj z zakonodajcem bodo univerze morale temeljito razmisliti o vstopnih pogojih. Same univerze seveda ne morejo nič, gre pa za ustrezno diverzificiranost programov od bolj do manj teoretičnih, predvsem pa bi bilo prav, da bi bile univerze pri svojem delu sproti bolj odprte za aktualne probleme gospodarstva. To bi v praksi pomenilo to, da namesto razmišljanja o tem, kako bodo tisti, ki se danes vpišejo, čez pet let koristni gospodarstvu, svoje pedagoško delo v sedanjem trenutku povežejo z današnjimi potrebami gospodarstva. Ključen je dialog in s tem v mislih so na univerzi vzpostavili RAZ:UM – »Research and Art Zone Univerze v Mariboru«. Dr. Rebolj pri tem opozarja, kako je pomembno, da nismo preveč shematični – zavedati se namreč moramo, da je ključno odpirati prostor misli, širiti komunikacijo. »Prav zato imamo ljudje *razum*, ne kot kratico, predvsem kot orodje, ki ga moramo uporabljati v



Janez Šušteršič

FOTO TOMI LOMBAR

skupno korist,« poudarja. Seveda nima smisla vsako leto spreminjati programov, ni pa nič narobe, če se v okviru programa recimo strojništva sproti spreminjajo vsebine, celo predmeti, poudarki – »lik diplomanta« je nekaj dinamičnega. To pa je že zgodba avtonomije univerze: če je avtonomna, se lahko hitro odziva. Aktualni akreditacijski postopki za programe so stvari po nepotrebnem zapletli.

Dr. Rebolj upa, da bo univerzam bolj proste roke pri snovanju programov prinesla iniciativa ministra Žige Turka (po akademski kvalifikaciji sicer svojega zelo bližnjega kolega, oba sta namreč gradbena informatika) po produktivnem sodelovanju z rektorsko konferenco, v okviru katere jo je zaprosil za pobude, kako bi krizo lahko skupaj izkoristili za izboljšave. To seveda še ne pomeni, da so proračunski rezi za univerze koristni: še vedno velja, da malo denarja pomeni malo muzike. Seveda pa dr. Rebolj razume, da smo vsi v istem čolnu in se vsi trudimo nižati stroške in biti pri tem inovativni – a vse ima svoje meje.

Po letu dni na čelu mariborske univerze, pol leta predsedovanja rektorski konferenci in po dobrih treh mesecih nove vlade je dr. Rebolj še vedno optimist: kot rektor ima občutek, da je atmosfera drugačna, boljša. Spremembe se najprej začnejo na področju idej, v mentalnem polju, šele nato se materializirajo. Univerza je močnejša v svoji identiteti, močnejša v uresničevanju svojega poslanstva. Seveda ni vse idealno, problem je zakon o javnih uslužbencih, v katerega so univerze zelo tesno ujete. Upa, da bo morda v tem mandatu lažje kaj spremeniti, ko enemu samemu ministru enake probleme razlagamo univerzitetniki, kulturniki in znanstveniki. Obstoječi zakon očitno ustreza samo uradnikom, ki so ga pisali sebi na kožo.

VSTOPNA TOČKA

Na drugi strani spektra so osnovne šole, ki še vedno zagotavljajo obvezno izobraževanje. O tem, kako vidijo svojo vlogo v izobraževalni verigi, smo se pogovarjali z **Marijo Valenčak** z ljubljanske osnovne šole Ledina, ki svojo tradicijo šteje že od leta 1855. Valenčakova pravi, da je učiteljem žal, ker se Nacionalni preizkusi znanja (NPZ) v večji meri ne upoštevajo kot kriterij pri vpisu v srednjo šolo, saj bi jih potem osnovnošolci jemali bolj resno. Ker je izvedba NPZ gotovo zelo draga zaradi varnostnih protokolov in številnih sodelujočih v pregledovalnih komisijah, je škoda še toliko večja. Za osnovne šole so seveda dragocena informacija o njihovem delu, žal pa za učence v večini primerov ne pomenijo priznanega eksternega kriterija za njihovo znanje.

Posledica tega, da so edini kriterij za vpis v srednjo šolo ocene, je trend zviševanja ocen, ki pa je povezan tudi s posledicami uvajanja devetletne osnovne šole. Med otroci je tudi vedno več prizadevanj za popravljanje ocen, k čemur jih spodbujajo starši in v veliki meri pa jim pri tem pomagajo tudi učitelji.

Za učence Osnovne šole Ledina velja, da na NPZ povprečno dosega 5 do 15 odstotkov boljše rezultate, kot je slovensko povprečje. Ravnateljica skromno doda, da je to v določeni meri tudi posledica dejstva, da gre za šolo v središču Ljubljane, katere učenci imajo praviloma precej nadpovprečno izobražene starše



Prof. dr. Danijel Rebolj

FOTO IGOR ZAPLATIL

in na kateri je zaradi tega tudi sorazmerno manj vzgojnih težav in šolsko delo poteka brez večjih problemov.

Ob vprašanju, ali bi bila kot vpisni kriterij ustrežnejša eksterna mala matura oziroma ustrezno prilagojeni NPZ ali sprejemni izpiti na srednjih šolah, se Valenčakova ogreva za rešitev, ki je bila pred časom že uveljavljena, namreč za kombinacijo zaključnega uspeha v osnovni šoli in eksternega preverjanja znanja. S tem se da ustrezno težo tako kontinuiranemu delu, kot ga prikaže šolska ocena, kot tudi dejanskemu znanju, ki ga ovrednoti eksterni preizkus. Za ta preizkus pa je primerneje, če je v obliki NPZ oziroma male mature in ne skoncentriran na en sam dan sprejemnega izpita, kjer trema ali slabo dnevno počutje lahko vpliva na rezultat.

Izključni kriterij šolskih ocen je pripeljal tudi do povečanega pritiska na učitelje, ki z nižjo oceno lahko otrokom zaprejo vrata na želeno srednjo šolo. Teh neposrednih pritiskov sicer ni veliko, se pa v vedno večji meri pojavlja prepričanje, da je samo petica sprejemljiva ocena. »Prepad med petico in štirico je postal ogromen in to gotovo ni dobro. Tukaj smo šli vsi skupaj predaleč – nekdanja klasična Gaussova krivulja je iz naše šole izginila, čeprav gre za trend, ki je starejši od uvedbe devetletke pred dobrim desetletjem. To je povezano s prepričanjem v družbi, da med srednjimi šolami edina kaj velja gimnazija in da je po gimnaziji praktično nepredstavljivo, da človek ne bi šel še študirat,« pravi Valenčakova.

PRI NAŠEM SISTEMU ŽAL OBSTAJA KAR OBČUTNA NEVARNOST, DA SE BO NEKDO, KI JE MALO MANJ PRIDEN, A VISOKO SPOSOBEN, PRI TAKO ZASTAVLJENIH MERILIH IZGUBIL.

In dejstvo je, da je rast povprečnih ocen sovpadla s padanjem znanja slovenskih osnovnošolcev v mednarodnih primerjavah. Izkazuje se, da devetletka ni prinesla dviga znanja, analiz vzrokov pa še nimamo in žal zato ni še nič govora o morebitnih korekturah.

Med ravnatelji kot strokovnimi sogovorniki zakonodajalca glede tega ni konsenza: v Ljubljani se šole borijo med seboj za otroke, za višja povprečja ocen, nenazadnje za sam obstoj; ker ni več novogradenj v središču mesta, so tamkajšnje šole precej odvisne od otrok z obrobja, ki se v center vozijo s starši, ko ti prihajajo v službo.

Glede enake teže in enakega ocenjevanja nekdanjih vzgojnih predmetov (športna in tehnična vzgoja, glasbeni in likovni pouk) med učitelji večinoma velja, da je to ustrezna rešitev, saj gre za znanja, ki so prav tako pomembna.

O ogrožanju splošno dostopnega javnega šolstva s ciljem uvesti zasebno šolstvo za premožno elito, na kar je v članku v *Delu* 14. maja 2012 opozoril dekan ljubljanske pedagoške fakultete dr. Janez Krek, pa Valenčakova sodi, da določeni signali v aktualnih vladnih pobudah kažejo v to smer. Resda ne vsak ukrep posebej, zloženi skupaj pa pomenijo kar resen pritisk na javno šolstvo. Zaenkrat je zasebnih šol sicer tako malo, da težko govorimo o kakšnem večjem vplivu, bi bilo pa v vsakem primeru škoda rušiti kvaliteto javno šolstvo, ki otrokom omogoča precej enake možnosti. Valenčakova upa, da ne gremo v smer, ko bodo dobre šole dostopne le tistim, ki imajo denar.

USTREZNEJŠI KRITE RIJ ZA VPIS NA SREDNJO ŠOLO BI BILA KOMBINACIJA ZAKLJUČNEGA USPEHA V OSNOVNI ŠOLI IN EKSTERNEGA PREVERJANJA ZNANJA. S TEM BI DALI USTREZNO TEŽO TAKO KONTINUIRANEMU DELU, KOT GA PRIKAŽE ŠOLSKA OCENA, PA TUDI DEJANSKEMU ZNANJU, KI GA OVREDNOTI EKSTERNI PREIZKUS.

FANTJE SO PRIKRAJŠANI

Janez Šušteršič, dolgoletni ravnatelj in zadnja leta direktor Gimnazije Bežigrad (posamezni programi imajo ravnatelje) je sodeloval že v vrsti prenov slovenskega šolstva, tako pri ministru Slavku Gabru kot pri Milanu Zveru in nazadnje v mandatu ministra Igorja Lukšiča pri Beli knjigi dekana ljubljanske pedagoške fakultete Janeza Kreka. Po njegovem prepričanju je osnovna stvar to, da moramo vpis in zaključek izobraževalnega programa jemati kot izjemno pomemben sestavni del izvajanja tega programa. Marsikateri sistemski problem izhaja prav iz tega, da tega ne gledamo na ta način: tako pri prehodu iz osnovne v srednjo šolo kot iz srednje šole na univerzo se pri izključno

UNIVERZE MORAJO Z MODROSTJO IN ODGOVORNOSTJO DRŽATI USTREZNO RAVNOTEŽJE MED POTREBNIM, ZANIMIVIM IN POMEMBNIM ZNANJEM.

številčnih kriterijih pojavi vprašanje, ali so na ta način resnično izbrani najprimernejši dijaki oziroma študentje. Iz tega lahko sklepamo, da je navsezadnje pri oblikovanju sprejemnih pogojev stroka imela premalo besede.

Šušteršič ocenjuje, da je bila izločitev rezultatov NPZ iz meril za vpis na srednje šole napaka. Tolikšen poudarek na ocenah daje prevelik poudarek pridnosti (ki sicer ni nič napačnega, da ne bo pomote, dodaja). Prepričan je, da bi morali biti vpisni pogoji zasnovani tako, da v veliki meri opredeljujejo danosti, ki vpisanemu – kajpak ob ustrezni količini vloženega dela in brez nižanja standardov znanja – omogočajo tudi zaključek šolanja.

Ne glede na to, da je Gimnazija Bežigrad slovenska srednja šola, ki za vpis zahteva najvišje število točk, direktor pravi, da na šoli niso povsem prepričani, če to merilo zagotavlja, da k njim prihajajo le takšni učenci, kakršne bi si želeli. Tako visokega praga najbrž ne doseže marsikateri učenec, ki ni povsem podrejen svojim učiteljem, ki torej ni vzgojen tako, da mora predvsem ubogati – lahko pa ima sposobnosti za ustvarjalno delo, ki niso pomembne samo za umetniške poklice, ampak tudi za naravoslovne, ki jim v zgodovini te šole od nekdanj dajejo največji poudarek. Druga, mnogo večja skupina, ki je s tem prizadeta, so fantje, ki so v tej starosti pač v nekoliko drugačni razvojni fazi in je njihove sposobnosti samo z ocenami še težje izmeriti kot pri dekletih. Ta vzorec se je z vpisa v srednje šole prenesel tudi na univerzo, kjer so najbolj želeni študiji zaradi vpliva ocen prav tako feminizirani.

»Posledica je, da spregledujemo individualni talent. Dejstvo je, da smo ljudje različni in pri našem sistemu žal obstaja kar občutna nevarnost, da se bo nekdo, ki je malo manj pridn, a visoko sposoben, pri tako zastavljenih merilih izgubil. Če zaradi ocen ne pride na srednjo šolo, ki bi ga z delom motivirala, bo zaradi svoje inteligence iskal druge izzive, ti pa morda ne bodo koristni zanj. In tudi za družbo ne. Slovenija je premajhna, da bi si lahko privoščila takšno zapravljanje talentov,« še pravi Šušteršič.

Posledično so ocene po njegovem mnenju razvrednotene: šole se med seboj močno razlikujejo iz vrste razlogov, med katerimi na nekatere imajo vpliv, na druge ne. Ocene so zato odraz marsičesa, kar nima nujno zveze ne z znanjem ne z vrsto drugih lastnosti. Tudi na gimnaziji Bežigrad se včasih



Marija Valenčak

FOTO MAVRIC PIK

dogaja, da ima nekdo s samimi peticami iz osnovne šole po prehodu velike težave: petica na eni šoli lahko ni niti trojka na kakšni drugi.

BOLJ SMISELNI KRITERIJI NA PROGRAMU MEDNARODNE MATURE

V programu mednarodne mature na Gimnaziji Bežigrad, ki poteka zunaj okvirov slovenskega šolstva, je zelo pomemben sprejemni kriterij tudi pogovor s kandidati, ki pomeni kar okrog 40 odstotkov teže; seveda poleg ocen in zunajšolskih dejavnosti in uspehov. Takšen postopek sicer pomeni veliko obremenitev za šolo, a tudi kakovostnejši izbor, ki se izkaže za naložbo v poznejši učni proces, ki je zaradi boljše selekcije dijakov prav tako lahko boljši. Na tem mednarodno uveljavljenem programu je sploh vrsta stvari, ki bi jih lahko s

pridom uporabili tudi pri morebitni prenovi slovenske mature. Predvsem gre za spremembe v smeri, da bi bila manjša pozornost namenjena volumnu znanja, večja pa algoritmom uporabe za predmet relevantnih dejstev, razlaga Šušteršič. To za seboj potegne tudi spremembo vloge učitelja, ki postaja bolj mentor pri samostojnem raziskovanju in rezultata ne vrednoti s številčno oceno, ampak z globinskim razumevanjem, ki je mnogo trajnejše kot paketi podatkov. Pogosto da ima v našem sistemu tudi na univerzitetni ravni prevelik poudarek dresura, rezultat pa je, da bolj malo ljudi razmišlja s svojo glavo. To mor-da politiki celo ustreza, za razvoj družbe pa je to slabo, in na osnovi dolgoletnih izkušenj si sogovornik težko misli, da vsaj nekaj ne bi bilo na tem, zlasti zato, ker pri tem ni razlik med političnimi opcijami. Podobne so si tudi po tem, da vsaka znova odkriva Ameriko, pri tem pa je treba vedeti, da naše šole sploh niso tako slabe, kar se Šušteršiču vedno znova potrjuje pri delu v šoli za ravnatelje. Imamo tudi kar dosti strokovnjakov, ki bi lahko pripravili dobre sistemske rešitve, predvsem takšne, ki bi spodbujale ustvarjalnost in samostojnost dijakov – to pa je tudi edina pot, če nočemo ostati uslužnostno gospodarstvo, ki bo predvsem izpolnjevalo naročila od drugod.

REALNE OMEJITVE VPLIVA ŠOLE

Stroka se tudi zaveda, da šola na uspešnost otrok lahko vpliva samo do določene mere: med dvajsetimi in tridesetimi odstotki, ostalo je stvar družine, družbene blaginje, okolja, v katerem se otrok giblje. Vpliv šole je nekoliko večji od deleža časa, ki ga fizično preživi v njej, čudežev pa ne more delati. Vpliv šole je še toliko večji pri otrocih, kjer v večji ali manjši meri odpove družina – pri teh procesih je ključno zaupanje. »Problem zahodnega sveta je socialni kapital, ki povezuje obe polovici možganov, in zaradi tega problema smo v moralni krizi: brez empatije in socialnih veščin še taka intelektualna superiornost ne pomaga kaj dosti,« razmišlja Šušteršič. Iz tega prepričanja izhaja tudi njegova skepsa do varčevalnih ukrepov, saj se osredotočajo samo na materialno plat: gre za sodelovanje, za omejevanje egoizma in hlastanja po dobrinah ter življenja onkraj svojih možnosti.

V tem kontekstu je ukinjanje podružničnih šol prava tragedija: seveda to pomeni nekaj prihranka denarja, a po drugi strani je to tudi strahotno osiromašenje krajev, kjer razen šole nimajo ničesar. »Predstavljajte si, kaj za otroke pomeni, če jih naložiš v kombi in odpelješ v tuje okolje. Tam ni več svetovalnih služb in rezultat je lahko samo to, da okolje vpliva bolj, kot bi si želeli. Slišijo pa tudi zgodbe o tem, kako v kakšnih šolah otroci zabrusijo učiteljem, naj jim ne solijo pameti, saj so jim starši doma povedali, da so učitelji le zajedavci in strošek. To je katastrofa: če med starši in šolo ni zaupanja, ne more nihče opraviti svojega poslanstva, posledice prizadenejo pa predvsem na otroke.«

POZITIVNA MOTIVACIJA

Namesto da iščemo tisto, česar nekdo ni naredil, bi morali iskati tisto, kar je naredil. Četudi je tega malo, mora sistem motivirati delo, ne pa iskati lukenj – kaj je ocena drugega kot kvantifikacija tistega, kar morda manjka od petice. Ne pokaže pa, kako je do tega prišlo in da se je otrok v procesu naučil še česa, kar ni povezano s faktografijo tistega predmeta: dela v skupini, samostojne uporabe virov, izmenjave informacij z drugimi in podobno. Pozitivna motivacija je pristop, ki lahko deluje že v vrtcu: če motiviramo narejeno in ne obratno, vsi dobimo več. Šušteršiča veseli, ker se na gimnazijskem področju stvari razvijajo v pravo smer: sicer počasi, vendar se.

Privatna iniciativa v šolstvu bi pomenila dokončno razslojitev družbe. Direktor Šušteršič je absolutno proti takšni družbi in dokler bo na svojem mestu, se vsaj na Gimnaziji Bežigrad to ne bo zgodilo, čeprav so se pobude že pojavile, a so jih na šoli zavrnil. Razslojevanje bi pomenilo še dodatno izključevanje, šola pa mora biti ravno nosilec vključevanja v družbo, saj se le z maksimalnim vključevanjem potencialov vseh družba razvija v pozitivno smer. Šušteršič upa, da bomo v prihodnjih letih naredili potrebne korake v smeri nacionalnega programa šolstva, ki bo dostopno vsem in bo znalo poskrbeti za vsakogar.

Na Gimnaziji Bežigrad so v zadnjem letu imeli avtističnega dijaka: uspelo jim je vzpostaviti sistem, s katerim bi otroku lahko zagotovili pogoje za delo v razredu. V praksi je to pomenilo stalnega spremljevalca, ki so ga našli, ko pa so zaprosili za ustrezna dodatna sredstva, so jim z ministrstva poslali dvajset argumentov, zakaj jim jih ne morejo zagotoviti. Uradniki so se res prav potrudili, da bi dokazali, kako se nekaj ne da – namesto da bi bilo obratno. Ta dogodek se je pripetil sicer še v času prejšnje vlade, a Šušteršič se boji, da pri aktualni ne bo kaj dosti drugače. Gre pa za osnovno nerazumevanje namena šolstva: da človeka usposobiš za samostojno življenje, v katerem je koristen član družbe. Tak vložek se povrne.

In to velja tudi v nasprotni smeri: veliko se govori o prostovoljstvu kot o sredstvu, s katerim bi povečali empatijo. Pri tem pa ni dovolj reči: prostovoljstvo je nekaj lepega, doživite ga. Če na šoli naredijo še tako reklamo, se bo za prostovoljno delo izmed tisoč dijakov prijavilo le kakšnih dvesto. Tistih dvesto prepričanih, ki bi se prijavili ne glede na reklamo. Zadeva deluje šele, če je prostovoljstvo obvezno, kakor je v programu mednarodne mature: šele ko vsi izkusijo, kaj pomeni biti v neposrednem delovnem stiku s tistimi, ki imajo bistveno manj sreče kot oni, se pravi s starejšimi, hendikepiranimi in drugimi, se bo to poznalo. Marsikateri izmed tistih, ki pred začetkom najbolj godrnjajo, od te izkušnje največ odnese. In čeprav za to ne dobi ocene, je ta izkušnja del zahtev za opravljeno mednarodno maturo. ■

MATURA: PRAVI INSTRUMENT, NAPAČEN NAMEN

V zadnjih letih sem večkrat opazil, da je lahko razprava o vlogi mature v Sloveniji hitro napačno razumljena. Predvsem tisti, ki so sodelovali pri razvoju tega sistema ali so vanj v različnih ali isti vlogi vključeni že vrsto let, zelo hitro razumejo vsak pomislek glede mature kot napad na maturo kot tako in morda še nase osebno. Naj takoj poudarim, da to ni moj namen. Že zato ne, ker ne bi sam v poldrugem desetletju porabil toliko lastnega časa z nabiranjem praktičnih izkušenj na tem področju – na začetku kot zunanji ocenjevalec in zunanji član šolskih maturitetnih komisij, pozneje kot recenzent maturitetnih vprašalnikov in zadnja leta kot član državne predmetne komisije za splošno maturo za sociologijo. Gotovo se s tem ne bi ukvarjal, če bi mislil, da je matura nepotrebna ali nesmiselna, sem si pa prav preko teh praktičnih izkušenj – in ne kakšne velike teorije – še utrdil vtis, da je *funkcija* mature v slovenskem izobraževalnem sistemu napačno zastavljena, prav to pa je tudi vir nekaterih drugih težav, ki so z maturo povezane.

Matura, kot jo poznamo v Sloveniji, ima vsekakor dve pomembni odliki, ki izhajata iz njene eksterne narave. Prvič, po enakih kriterijih in z enako stopnjo zahtevnosti se vrednoti rezultate vseh srednješolcev, s čemer se vzdržuje skupni nacionalni standard tega, kar naj bi nekdo na tej ravni vedel in znal. In drugič, to ocenjevanje je *razmeroma* pravično, saj sistem dvojnega anonimnega ocenjevanja izniči vpliv raznih domnev, predsodkov in etiket, pod vplivom katerih učitelji danes sicer še vedno vse prepogosto ocenjujejo svoje dijake, za katere že tako ali tako »vedo«, kakšni so. Že samo zaradi teh dveh prednosti je maturo vredno ohraniti, a problemi so – kot rečeno – v njenem namenu.

Ker maturitetni uspeh pogosto odločilno zaznamuje nadaljnji študij in posredno tudi kariero posameznika, je pripravi nanjo v srednji šoli razumljivo namenjena izjemno velika pozornost. Vendar ta pozornost žal ne pomeni višjega nivoja poučevanja in učenja, temveč prej obratno. Priprava na maturo v veliki meri pomeni postavljanje znanja v vnaprej zastavljene sheme in razmeroma malo možnosti za samostojno, kritično in ustvarjalno mišljenje. Tudi z očitki o pretiranem poudarku na učenju pojmov in njihovih definicij v povezavi z maturo se lahko na podlagi svojih izkušenj vsekakor strinjam. In v veliki meri gre za problem, ki se mu v danih strukturnih pogojih niti ni mogoče izogniti.

Ocenjevanje je tu namreč ujeta v staro metodološko dilemo izbiranja med veljavnostjo in zanesljivostjo. Ocena nekega znanja je veljavna takrat, ko resnično meri vse nivoje znanja, ki jih želimo izmeriti, zanesljiva pa takrat, ko vzporedna neodvisna ocenjevanja iste naloge prinesejo vedno enako oceno. Preproste faktografske naloge bodo tako ocenjene z visoko zanesljivostjo. Indeks objektivnosti bo visok in bo temu primerno vzbujal občutek resnosti in doslednosti ocenjevanja – in vsi bodo zadovoljni. A take naloge pač navadno ne morejo izmeriti zahtevnejših nivojev, kjer ni pravilen le en vnaprej dogovorjen odgovor, temveč se lahko rešitve odpirajo v različnih smereh, tudi takih, ki jih ocenjevalne sheme ne morejo predvideti. Res kakovostni učitelji ocenjevalci se sicer dobro znajdejo tudi v takih situacijah – a vsi srednješolski učitelji kljub mnogim častnim izjemam še zdaleč niso takšni. Kot konvoj, ki prilagaja svojo hitrost najpočasnejši ladij, je tudi sistem ocenjevanja na maturi pač prilagojen zmožnostim najmanj kompetentnih učiteljev, ki pri tem še sodelujejo, ne pa najboljšim ali vsaj povprečnim. Težnje po tem, da morajo biti vsi odgovori vnaprej jasno predvidljivi, in zožitev ocenjevanja na mehanično ugotavljanje, ali se v dijakovih odgovorih res pojavljajo natanko tiste besede, ki so bile predvidene v ocenjevalni shemi, je nekaj, česar očitno ni mogoče izkoreniniti – celo če bi se kdo zelo resno trudil v tej smeri. Matura tako deluje predvsem kot instrument *zanesljivega* merjenja faktografskega znanja in takšen je – glede na njeno odločilno selekcijsko vlogo – tudi njen učinek na celotno srednješolsko izobraževanje.

Kot matura učinkuje »navzdol«, s tem da izrazito zaznamuje način dela na srednjih šolah, tako deluje tudi »navzgor« – kot dejavnik selekcije za študij in kariero. Uspeh pri maturi je namreč eden od ključnih dejavnikov selekcije, ki omogoča oziroma onemogoča dostop na izbrani

visokošolski študij. Zakon o visokem šolstvu je s tega vidika za visokošolske ustanove precej zavezujoč in dopušča le precej specifične izjeme. Morda se to na prvi pogled zdi razmeroma nepomembna dilema v času, ko se generacije manjšajo, ponudba (brezplačnih) vpisnih mest pa je še vedno precej velikodušna. A to stanje je težko vzdržno in nekatere javne razprave že nakazujejo, da se bodo v bližnji prihodnosti vpisna mesta – oziroma državno financiranje zanje – za nekatere danes zelo popularne programe, ki pa nudijo slabše možnosti za zaposljivost, zmanjševala, medtem ko se bo poskušalo spodbujati vpise na programe, ki so med kandidati manj popularni, a ustvarjajo tržno bolj zanimive profile. Na tej podlagi si zlahka predstavljamo nekatere praktične izzive: na primer, kako zagotoviti, da bodo iz množice tistih, ki bi si še vedno želeli študirati kaj družboslovnega, izbrali tiste, iz katerih bo mogoče resnično ustvariti dobre družboslovce (kakršne bomo *vedno* potrebovali)? Ali pa, kako preprečiti, da bi prevelik del bodočih tehnikov pravzaprav sestavljali nesojeni družboslovci, ki so se tam znašli le zato, ker niso mogli priti na zaželeni program? Je matura res lahko ključni mehanizem, ki bi to zagotavljala?

Gre za probleme, ki so bistveno preveč kompleksni, da bi jih lahko urejali z zakonom in vladnimi pravilniki. Strokovno presojo o ustreznih mehanizmih selekcije za posamezni študij bi bilo treba zato zaupati visokošolskim institucijam: univerzam, fakultetam in visokim strokovnim šolam. One so tiste, ki morajo na podlagi svoje profesionalne avtonomije presojati, kakšen profil maturanta potrebujejo, da bodo lahko s pristopi, ki jih imajo na razpolago, ustvarile profil diplomanta, kakršnega so si zastavile za cilj. Morda bo za nek študijski program maturitetni uspeh tako po avtonomni presoji visokošolske institucije izjemnega pomena in bo celo edini kriterij za sprejem. Za nekega drugega pa bo maturitetni uspeh, če bo le pozitiven, popolnoma nepomemben in bodo odločali povsem drugi dejavniki. Kriteriji morajo biti sicer jasno razvidni in strogo transparentni v praktičnem izvajanju, odločitev o njih pa strogo avtonomna. Avtonomija univerz se bo morala kazati ravno pri takih vprašanjih, ne pa – kot se pogosto zdi – na primer le v boju za pravico, da javna sredstva trošijo za karkoli jim v nekem trenutku pač pride na misel ...

V povezavi s tem lahko postane nepotrebno rigidna in zastarela – to bo v slovenskem prostoru šele zvenelo krivoversko! – tudi delitev na univerzitetni študij, ki kot predpogoj zahteva splošno maturo, in visokošolski strokovni študij, ki temelji na poklicni maturi. V ozadju te delitve se namreč skriva zgrešena predpostavka, da so praktično usmerjeni študiji manjvredni v primerjavi s tistimi, ki so nad praktično uporabnostjo vzvišeni (visokošolski strokovni imajo obvezno prakso, univerzitetni je ne potrebujejo). Kot da bi se lahko kdo šel resno znatost in se zapiral v akademsko samozadostnost po prvi bolonjski stopnji! A tudi tu bi bilo rešitev bolj prepustiti avtonomni strokovni presoji visokošolskih institucij in tako povečati fleksibilnost sistema: same morajo najbolje vedeti, kakšne profile študentov potrebujejo in kaj so jim zmožne ponuditi. Nekatere bodo bolj stavile na praktičnost in uporabnost, druge na abstraktno teorijo in temu primerno bodo postavljale tudi zahteve pri vpisu in organizirale študijski proces, tretje bodo poskušale kombinirati oboje. Vendar pa ni nobenega razloga, da bi bili strogo »teoretični« programi sami po sebi v čemerkoli večvredni od bolj »praktično« obarvanih ali da se eno in drugo ne bi smelo tudi povezovati.

In kakšna vloga bi v tem primeru ostala maturi? Njena vrednost se ne bi zmanjšala, spremenil pa bi se glavni poudarek v njeni funkciji. Namesto da je samoumeven in skoraj vsemogočen selekcijski mehanizem, ki določa usodo prihodnjih študentov v primerih, ko je vpisnih mest na posameznem študijskem programu bistveno manj od povpraševanja, bi postala to, kar bi v temelju morala biti: predvsem *dokazilo o uspešno opravljenem sekundarnem izobraževanju, ki dosega določen nacionalno opredeljen standard*. Takšno maturo pa bomo kljub njenim neizogibnim pomanjkljivostim potrebovali tudi v prihodnje.

Dr. Matej Makarovič je avtor je izredni profesor in dekan Fakultete za uporabne družbene študije v Novi Gorici.

Ples

NEVEDNI PRIROČNIK ZA EMANCIPIRANE BRALCE

KATJA ČIČIGOJ

JONATHAN BURROWS: **Koreografov priročnik**. Prevod Polona Glavan. Maska, Ljubljana 2011, 175 str., 12 €

Načelo te knjige bo: pisati knjigo tako, kot bi koreografiral neki ples ali ustvarjal predstavo.« In če je za predstavo ključen nenapisani »dogovor« med ustvarjalcem in občinstvom o njunem odnosu in načinu udeležbe v dogodku, bi lahko rekli, da podobno velja tudi za odnos med pisci in bralci neke knjige. Dogovor, ki ga britanski koreograf, plesalec in pedagog Jonathan Burrows ponudi bralcem *Koreografovega priročnika*, je povsem v skladu z dogovorom, h kateremu vabi občinstvo v svojih predstavah: »Občinstvo si želi zaposlitve: hoče, da mu omogočite zapolnjevanje vrzeli v njegovem razumevanju dogajanja. Nekje med poudarjanjem vsega in nejasnostjo do točke zabrisanosti, je stopnja pogovora med vami in občinstvom, kjer se vzajemno dogovorite, da boste predstavi dali smisel.«

Odpрта komunikacija z občinstvom je torej ključna za koreografsko in plesno prakso Jonathana Burrowsa. Pri tem seveda nikakor ne gre za znano populistično mantra, ki »komunikacijo« razume kot všečen monolog, ki občinstvu nudi zgolj minimum tega, kar je (po ustvarjalčevem mnenju) v temi svoje nevednosti sposobno razumeti. Ravno nasprotno – Burrows (nekdaj član ansambla Kraljevega baleta, danes pa predvsem koreograf sodobnoplesnih predstav in pedagog) v svojih navidez preprostih, a konceptualno izčiščenih in sofisticirano humornih predstavah (pri nas sta marca gostovali *Ceneno predavanje* in *Kravji komad* v soavtorstvu s stalnim sodelavcem in skladateljem Matteom Fargionom) občinstvo vselej povabi v odprt dialog percepcije in mišljenja, brez vsiljevanja pomena ali smisla videnega, temveč s spodbujanjem radovedne odprtosti.

V tem duhu lahko beremo tudi njegov priročnik: bolj kot klasični priročnik za koreografe v smislu skupka pravil, vaj in direktiv za domnevno »izboljšanje« plesne in koreografske prakse, je to antipriročnik kot vabilo k odprtemu dialogu z (ne le plesnim in koreografskim, temveč pravzaprav vsakim ustvarjalnim) bralstvom. Kdor verjame v mistični romantizem presežne izvirnosti in genialnosti umetnosti, kdor od priročnika pričakuje neka absolutna pravila za razvoj »prave«, »avtentične« ali kar najbolj »virtuozne« gibalne in koreografske prakse, kdor išče recept za lastni napredek na poti k »popolnosti«, bo morda razočaran – ali pa bo našel nekaj mnogo bolj »izvirnega« in manj pokroviteljskega – »Kaj pa, če ni česa izboljšati?«

Čemu potem sploh brati ta antipriročnik? Četudi se Burrows vzdrži vsakršne sodb, vsakršne prakse in se vselej zavzema za sprejemajoč odnos do česar koli, to ne pomeni, da priročnik preprosto uveljavlja neki ležerni *anything goes* znotraj plesne oz. koreografske

Bolj kot klasični priročnik za koreografe je knjiga antipriročnik kot vabilo k odprtemu dialogu z (ne le plesnim in koreografskim, temveč pravzaprav vsakim ustvarjalnim) bralstvom. ¶

torej pomaga ozavestiti, da v ustvarjanju ni nič nevtraln, apriorno, absolutno; pomaga nam premisliti lastne avtomatizme, jih po refleksiji na novo vzpostaviti ali pa zavreči – v vsakem primeru z zavestjo, da ne gre za nič več in nič manj kot povsem kontingentne, a vendarle nam lastne navade in postopke. Četudi nobena od njih ni vrednostno »pravi« od druge – vzporednica z Deleuzovo idejo »opravi« s sodbo« iz zbirke esejev *Kritika in klinika* se kar sama ponuja –, pa vendar ni mogoče, da bi vsak lahko kadarkoli naredil karkoli; v priročniku med drugim preberemo tudi, da lahko vsak naredi zgolj to, kar pač lahko naredi. In tudi ples ne zmore vsega. »Saj je samo trapast ples.«

Burrows z lastno skromnostjo implicitno (in nikakor ne z neposrednimi didaktičnimi napotki) tudi svoje bralce (potencialne ustvarjalce) spodbuja k skromnosti in predvsem k bolj neobremenjenemu odnosu do lastne prakse. Burrowsov priročnik brez vsiljevanja novih avtomatizmov spodbuja širjenje svobode ustvarjanja in naključnosti ustvarjenega, s tem ko ustvarjalno prakso iztrga samozadanim omejitvam, ter nas spodbuja, da se vprašamo: »Kako želite delati?«

»Lahko naredite karkoli, vendar pa mora biti to pravilen karkoli.« Četudi je torej ta karkoli povsem kontingenten, četudi je vsako pravilo kontekstualno, to ne pomeni, da je karkoli enako dobro. Smernice zastavljanja vprašanj, ki jih nakazuje Burrows, gotovo lahko razumemo povsem situacionistično – v vsaki situaciji lahko presoјamo, kaj je ta pravilen karkoli.« Burrowsova odlika je predvsem to, da se kategorično odpove vlogi presoјevalca (ali predpisovalca, kar je le druga plat kovanca) ustvarjalne prakse drugih in žogico poda bralcu/potencialnemu ustvarjalcu. Tovrstni pristop sokratske nevednosti in zen budističnega (ali pa stoičnega) velikodušnega sprejemanja tistega, kar pride (storimo lahko zgolj to, kar lahko storimo, in ne moremo storiti vsega, kot piše Burrows), pa glede na naravo plesa spremlja lahkotnost, ki je blizu Nietzschejevemu »duhu vedrine« ali »veseli znanosti«: »saj je le trapast ples«, »ples ne zmore vsega«, »nič ni narobe, če ne veste, kaj skušate narediti«. Lahko bi zapisali, da je ne jemati se smrtno resno morda edino implicitno pravilo, na katerem temelji obravnavani priročnik, če ne bi v ozadju že slišali (namišljenega) odmeva Burrowsovega glasu: *Morda pa je smrtna resnost prav to, kar trenutno najbolj potrebujete?*

V iskrevem aforističnem slogu, ki ga odlikujejo briljanten humor, kopica samonanašalnih refleksij pisanja, mestoma poetična ponavljanja in dialoški koncept avtorstva z obilico referenc na vire idej, ki jih predstavlja, nam Burrows postreže z odprtim delom rancièrevskega tipa: z antipriročnikom, katerega pisec ni nikakršen ekspertni šolnik,

temveč »nevedni učitelj«, ki v dialog z »učenci« (bralci) stopa s pozicije ozaveščene nevednosti, kar šele omogoča dialoško produkcijo vednosti (in ne iskanje absolutne Resnice o naravi plesa ali večno veljavnih pravil za ustvarjanje); ki si ne dovoli pokroviteljsko zanikati intelektualne avtonomije svojih bralcev (kot tudi »emancipiranih gledalcev«), temveč jih nagovori k bolj neobremenjenemu samoizpraševanju in preseganju lastnih (miselnih) omejitev. Če smo to dosegli, nam preostane zgolj še ponotranjenje zadnjega poglavja priročnika z naslovom *Pozabite na vse skupaj*. ■

Literatura

MRTVI BILEAMOMI PRVOROJENCI

MATEJ KRAJNC

NICK CAVE: **Ko je oslica zagledala angela**. Prevod Andrej Pleterski. Modrijan, Ljubljana 2011, 328 str., 33,10 €

Rojen v Avstraliji, a z neizbrisnim pečatom življenja v Evropi in dolgoletnim predelovanjem ameriške glasbene zapuščine je Nick Cave eden najpomembnejših nosilcev »svete trojice« izročil Evrope, ZDA in Avstralije. Čeprav naj bi dogajanje svojega romanesknega prvenca postavil nekam v južno Louisiano, nas to vendarle ne sme tolikanj pretentati, da v njem ne bi opazili tudi »neba nad Berlinom« (v istoimenskem filmu se je Cave s svojo zasedbo The Bad Seeds tudi pojavil) in avstralskih ravníc. Cavova proza zagotovo ni nekaj, kar bi dandanašnji hitri konzumenti povprečnih zgodb, ki jih klonirajo velike založbe, odnesli na kak dopust, saj je polna referenc iz zgodovine svetovne književnosti in glasbenega izročila ameriškega juga.

Roman *Ko je oslica zagledala angela* je prozna sinteza tem, ki jih je Nick Cave obdeloval na svojih ploščah, vse odkar je začel svojo diskografsko pot, s posebno odločnostjo

Roman je prozna sinteza tem, ki jih je Nick Cave obdeloval na svojih ploščah. ¶

in intenzivnostjo pa od leta 1984, ko je z albumom *From Her To Eternity* s pomočjo zasedbe The Bad Seeds začel ustvarjati svojo avstralo-amerikano. Parafraza naslova filmske klasike iz leta 1953 z Lancastrom in Sinatro in mala plošča *In The Ghetto* sta napovedali temachna in zanimiva poglavja cavovske glasbene sage, ki je leta 1989 kulminirala s pričujočim romanom. Ta je na neki način zaključil prvo poglavje fascinacije s trojico ljubezen-bog-umor, ki premore še nekaj podplasti; po vrsti se imenujejo: Elvis Presley/Sun Records+1969, Johnny Cash/Sun Records in Robert Johnson/Howlin' Wolf/Muddy Waters, kar je za sabo potegnilo tudi poetično izročilo bluesa z značilno numerologijo (sedem; pesem *Wings Off Flies*). Sem sodi še ime Leonarda Cohena, čigar epohalni roman *Lepi zgubljeni* (1966, pri nas Mladinska knjiga, 1996 in Modrijan, 2009) je ena od ključnih referenc vzdušja v *Oslici*, priredba njegove pesmi *Avalanche* pa uvaja album *From Her To Eternity*. Leta 1986 je z albumom priredb *Kicking Against The Pricks* postalo jasno, da je pomemben del cavovske enačbe tudi Roy Orbison s svojimi napetimi in himničnimi ljubezenskimi vzdušji (*Running Scared*). Negotova intima, temni svetniki, maščevalni bog in odrešenje – to je druga najvidnejša podplast romana.

S priredbo Elvisove pesmi (napisal jo je Mac Davis) iz leta 1969 na prvem samostojnem albumu in nadaljevanjem parafraziranja elvisovske mitologije z naslednjo ploščo *The Firstborn Is Dead* ter pesmijo *Tupelo*, prežeto z misticizmom umiranja (Elvisov brat dvojček je umrl pri porodu) in posledične nemoči je Cave neusmiljeno opredelil svojega romanesknega protagonista Evkrida, v katerem sicer zlahka vidimo tudi nekoga, ki na nebu vidi razvpita Ezekielova kolesa, z njim v korak angela z mečem iz Števil, ki je, kot opozorilo za Bileama in njegovo oslico tudi naslovil roman, iz zemlje pa se protagonistu pod noge in v kosti zajeda rohnenje iz gospelovske pesmi *Ain't No Grave Gonna Lay My Body Down*. Če se prej še niste lotili Biblije, jo boste v *Oslici* dodobra spoznali, pri čemer se je treba ponovno vprašati, ali ni odrešenje, ki ga bog v obliki bliska in groma ponuja ubogi pokveki iz louisianskih močvirij, zgolj resignirani glas folksingerja iz istoimenske Casheve pesmi, ki je ena najpomembnejših glasbenih referenc Nicka Cava in hkrati osrednja pesem že omenjenega albuma *Kicking Against The Pricks*, ki je moral iziti, da je Cave lahko vsaj nekoliko sprostil napetost in dokončal roman. Svojo avstralo-amerikano je sicer v pravem pomenu za nastanek romana lahko zašpilil šele leta 1988 na albumu *Tender Prey*, ko je s pesmima *Deanna* in *The Mercy Seat* povezal izročilo Roberta Johnsona, arogantnih morilcev iz Cashevih pesmi in, zdi se nam, včasih tudi nekakšnega waitsovskega obešenjaškega podtona iz pesmi *Walking Spanish* (1985), ki je derivat bluesa s svojim neposrednim avtorskim pristopom.

Za tako kompleksen roman, ki bi mu težko določili »kratko vsebino«, je bilo treba nujno izumiti nov, kompleksen jezik. Da je Cave vanj položil čisto vse sloje jezika od vzvišenega bibličnega do povsem pritlehnega vsakdanjega ali še bolj spodnjega z vsemi pripadajočimi psovkami, posledično seveda ni nič čudnega. Samo njegovemu estetskemu čutu gre pripisati, da se ni v tako širok jezikovni nabor tudi pretirano zapletel, ampak ga je izpeljal zelo umerjeno in pretanjeno. Takoj se seveda postavi vprašanje, kako tak jezik prevesti. V rokah manj spretnih prevajalcev bi se utegnilo zgoditi, da bi dobili t. i. »lektorski jezik«, eterično slovenščino, ki bi se izognila vsem žmohtnostim izvirnika. Jezik je namreč tako nabit z referencami, intertekstualnostjo in kontekstualnostjo, da bi brez poglobljenega znanja in prepoznavanja jezikovnih drobcev zlahka izgubili nabor sočnosti, tragičnosti, vsakdanjosti in vzvišenosti, ki je pri tem ključen. Prevajalec je delo opravil brezhibno – treba je zapisati, da roman v prevodu ne izgubi čisto nič temachnosti in svojstvenega cavovskega humora, ki je v besedah, sintaksi in kontekstu; spretna prestavitve v slovenščino tekstu kvečjemu doda še kak specifičen humoren podton, predvsem v dialogih, ki so sicer večkrat Ahilova peta slovenskih piscev in prevajalcev.

Cave je *Oslico* pisal nekaj let in sodi v njegovo osebno najtežje obdobje; »halucinogenost« njegovega takratnega življenja je vidna tudi v pisanju, vendar se zdi, da pripomore k večji prepričljivosti protagonista in sveta, ki ga je avtor ustvaril zanj in okrog njega. Danes bi Cave, čist in urejen, Evkrida morda zastavil drugače, kar se je sicer izkazalo tudi pri pisanju drugega romana, ki se mu pozna »rutina« in vsaj zame znotraj Cavovega opusa pomeni svojevrstno razočaranje, tako po avtorski kot izrazni moči. Morda tudi zato fotografija iz novejšega obdobja nekako ne sodi najbolj na ovitek *Oslice*. Res pa je, da je Cave iz intenzite iskanja identitet in obračunavanj s temi ali onimi bogovi po letu 1990 prešel v drugačno raziskovanje avstralo-amerikane; z njim je ustvaril nekaj najlepših temachnih ljubezenskih pesmi nove dobe, o pisanju tudi predaval in se kljub nekaj temachnejšim izletom v klavnice in morilske balade otepal jakobovskih borb z bogom. ■



Aleksander Zorn, državni sekretar za kulturo

MOJ CILJ JE OHRANJANJE ZDRAVE PAMETI

BOŠTJAN TADEL *foto* JOŽE SUHADOLNIK

Aleksander Zorn (rojen 1947) je bil med študijem primerjalne književnosti in sodelovanjem v študentskem gibanju sourednik *Mladih potov*, literarne priloge tednika *Mladina*, kulturni urednik Radia Študent in urednik *Tribune*, leta 1971 tudi prvi predsednik ŠKUC in pozneje sodelavec eksperimentalnih gledališč Pupilija Ferkeverk in Glej. V letih 1977 do '81 je bil dramaturg pri Viba filmu, nato pa do leta 1987 kot svobodni književnik tajnik in sourednik *Nove revije*. Od 1987 do 2004 je bil urednik pri Mladinski knjigi, nato v času prve Janševe vlade državni sekretar v kabinetu predsednika vlade, v zadnjem sklicu državnega zbora pa poslanec SDS.

Poleg dramaturškega dela je avtor številnih knjižnih spreminj besed in esejev, ki so izšli v štirih knjigah: *Iskanje slovenske umetne proze* (1978), *Kritika branja* (1988), *Nacionalni junaki, narcisi in stvaritelji* (1999) in *Smešna žalost preobrazbe* (2005). Za slednjo je prejel Rožančevo nagrado.

Kako se počutite po več kot štiridesetih letih v kulturi, po tem, ko ste bili zraven pri marsikateri veliki zgodbi od Radia Študent in *Problemov* do *Nove revije*, po nagradah, po takih in drugačnih okopih – zdaj, ko vam pol mlajši aktivisti očitajo, da ste grobar slovenske kulture? Zveni skoraj ironično.

Saj tudi je ironično – pomeni pa le to, da so oni na napačni strani okopov in da ne razumejo, kako so se kakšne stvari spremenile tudi v pozitivnem smislu. Poleg tega pa imajo rasističen ali vsaj razredni pristop do politike v kulturi in do kulture v politiki. Pri tem odnosu izhajajo iz predsodkov preteklosti, ki so jo mnogi najglasnejši med njimi, takrat pa zelo tihi, zamudili, v tem času pa je postalo njihovo antikvarno kričanje popolnoma nesmiselno.

Novim mladim socialističnim kulturnim ideologom, ki mislijo, da so žizki, pa je za solidarnost z nekulturniškimi področji družbe popolnoma vseeno, samo da jim bo še naprej udobno, pa naj propade drugim svet. Moja izkušnja je, da če si dovolj dolgo tako v kulturi kot v politiki – še posebno če si bil v kulturi zraven, ko se je kaj tudi ustanjavljalo, in če v politiki deluješ v demokratični državi –, se oboje lahko smiselno dopolnjuje. Gre za nadaljevanje dela na širšem družbenem področju, kar ti omogoča, da vplivaš tudi na nekatere stvari, ki si jih spoznal prej – ta spoznanja in izkušnje iz konkretnega področja, torej v mojem primeru iz kulture, pa prenašaš in uporabljaš v politiki.

Paradoks je, da vsi govorijo, da so spremembe potrebne, s tem, kakšne te spremembe so, pa nihče ni zadovoljen. Zadnjih 20 let se res ni skoraj nič spremenilo – vi ste pol tega časa preživel pri založbi Mladinska knjiga, drugo polovico v politiki. Kakšne so vaše konkretne izkušnje iz teh dveh obdobj?

Odgovor bo hkrati tudi razlaga vzroka mojega vstopa v politiko. Kot urednik pri Mladinski knjigi sem osemnajst let vodil področje nacionalne literature »za odrasle« in strokovno nisem imel nobenih problemov. Lahko bi torej tam bivačiral do penzije. Se je pa odnos do slovenske književnosti in literature nasploh po osamosvojitvi bistveno spremenil, materialno se je spremenil na slabše, ideološko pa se je ujel v žargon pravdnosti, in zdaj bomo potrebovali kar nekaj časa, da se bo ta svet spet uravnotežil. Bistveno se je spremenil tudi odnos do ključnega dela založbe – do urednikov. Nenadoma nismo bili več nič, vse je postala prodaja. K nam so prihajali razni prodajalci vedenj o marketingu, ki so nam o tem predavali in predavali, vodstvo in uredniki pa smo morali zbrano poslušati. Težava je bila v tem, da smo bili država v tranziciji in so nam o tem predavali sami *ostapi benderji*, se pravi kvazikapitalistični *bleferji* v postsocializmu. Najprej so nas povprašali o tem, kako knjige nastajajo, pa kakšne prodajne poti uporabljamo, nato pa so nam naslednji dan na osnovi tega, kar smo jim mi povedali, da delamo, začeli v marketinškem novoreku razlagati, kako naj to še naprej delamo. To se je tako razpaslo, da smo se cele tedne ukvarjali s tem, da bi se dokopali do slogana za to, kar počnemo, na uredniške pozicije pa so prihajali uspešni prodajalci s terena, ki so nato v novo pridobljenem žargonu vsem razlagali, kaj se dobro prodaja, kaj pa ne. Govorimo praviloma o ljudeh, ki so knjige nehali brati nekje v šoli pri obveznem čtivu *Pod svobodnim soncem*, odločali pa so o produktih književnosti in izobrazbe. V založbi, ki je včasih veljala za kulturno institucijo!

Po nekaj letih sem imel tega zadosti, zlasti zato, ker je prišlo do tega, da je več pomenilo to, če je nekdo pridobil izdajatelj-ske pravice za Dana Browna, kot pa če je izdal kakšno dobro slovensko knjigo, ki je imela jasno nižjo naklado. Za urednika, ki je po mojem prepričanju soustvarjalec in iskalec literarnih tokov, se mi je to zdelo sramotno in ponižujoče biti služabnik tega ali onega prodajalca, ki ga bo v letu ali dveh sicer odnesel kakšen neuspeh, saj je znal samo blebetati, delati pa ne, toda vseeno bo vedno znova njegovo mesto zasedel nov klon. Takrat sem se odločil, da sprejemem povabilo in poskusim v politiki uresničiti kakšno od svojih idej za kulturo.

Direktor Cankarjevega doma Mitja Rotovnik je na okrogli mizi *Pogledov* dejal, da je ključ za prenovu kulture v prenovi ministrstva. Se strinjate z njim?

Se strinjam, in to v več pogledih. Najprej zato, ker je bilo to ministrstvo, ki je po načinu mišljenja in po večini struktur, predvsem pa po birokratskem pristopu, ostalo po družbeni

NAŠI SPOMENIKI NE BODO VELIKI INFRASTRUKTURNI PROJEKTI. LAHKO POSKRIBIMO ZA DEBIROKRATIZACIJO, ZA MODERNIZACIJO JAVNIH ZAVODOV, MODERNIZACIJO MINISTRSTVA, SPREMEMBO DOLOČIL ZA SAMOSTOJNE UMETNIKE, PA TUDI RESEN IN IZVEDLJIV NACIONALNI PROGRAM ZA KULTURO.

spremembi in novi državi nedotaknjeno. To je sčasoma postalo vedno večja ovira, predvsem zato, ker je tudi na področju kulture prišlo do vrste podzakonov, ki urejajo vsako podrobnost – a ravno zaradi njih se ne da nič novega narediti, ker je vse potrebno že v zabetoniranih zakonih in predpisih. Kultura pa seveda se spreminja, spreminja se način subvencioniranja, spreminjajo se mediji kulture, zaradi digitalizacije se spreminja svet in še marsikaj, kar se je še pred kratkim zdelo nepredstavljivo – ministrstvo pa se ni spreminjalo.

Notranji razlog pa je, da je nekdanje ministrstvo za kulturo postalo birokratski fevd. Tukaj sicer kultura ni nobena izjema, vsa ministrstva so se kot kompas prej ali slej obrnila v prevladujočo smer področnega birokratskega fevdalizma, saj vemo, da je v naravi institucij, da proizvajajo birokracijo zaradi nje same. V praksi to pomeni, da srednji birokrati tako odlično vodijo celoten sistem, da ta postaja vedno bolj nespremenljiv. Vedeti morate, da celo državo vodijo srednji birokrati, ki se tudi najbolj upirajo spremembam in reformam. Oni so namreč tisti, ki natančno vedo, kaj je treba narediti, da nekdo pride do sredstev, kako je treba pripraviti vhodno prošnjo in izhodni dokument za podpisnika. Če recimo končnega podpisnika zanima, za kaj res gre pri kakšnem projektu, se mora odpraviti kar lepo število listin nazaj, da se dokopjele do opisa projekta – vse ostalo so same birokratske listine. Te pa so skrbno pospravljene po celem ministrstvu, nikoli le pri enem človeku; jasno, vsak uradnik je zelo velik specialist za to ali ono področje. Govorim sicer malce metaforično, ker je to moje področje, a vsekakor je treba spremeniti več stvari.

Priti mora do sprememb določenih komisij in podinstitucij, ki so se preveč razrasle, oziroma točneje, preveč razparcelirale na drobna področja, namesto da bi združevale. Obenem seveda drži, da so se pojavila nekatera povsem nova področja, ki jih je kot takšna treba obravnavati. Ustanovitev superministrstva nam ne glede na to omogoča, da združujemo dosedanje zbioratizirane fragmente, ki so bili doslej razdeljeni vsak posebej na treh ministrstvih. Ta nekdanja ministrstva so imela skupne projekte, za katere se po leto in več ni dalo dogovoriti, kako jih bodo izvajali, ker temu ali onemu to ni ustrezalo ali pa ker se niso zmogli zmeniti, kdo bo vodja projekta. Zdaj smo z združitvijo premešali sestavne dele in nenadoma se izkazuje, da vse to čisto gladko teče. Na prakso pa moramo še malo počakati, birokrati se ne dajo kar tako.

Naslednji projekt je debirokratizacija: gre za poudarek na vsebinah, pred tem pa moramo končati pregled vsega, kar financiramo. To je bilo dolgo nedotaknjeno in šele s to nesrečno uredbo o prepovedi sklepanja pogodb – ki res ni

bila najbolj izvedena, zdaj pa so vzpostavljene vse ustrezne korekcije – smo dobili celovit vpogled v to, kakšne pogodbe so na ministrstvih. Gre za osupljivo število najrazličnejših pogodb, na osnovi katerega šele vidimo, s čim vse se ministrstva ukvarjajo. Doslej je imelo nad tem pregled samo srednje uradništvo in to je pripeljalo do tega, da so se marsikje ukvarjali z vrsto stvari, ki niso potrebne. Imeli smo serije svetovalnih pogodb, pa pogodb z odvetniki, sredstva so prejemale društva, ki so si med seboj na moč podobna ali pa so se celo razdelila na več društev in tako prejemale še več denarja. Fantazija črpanja sredstev je bila neizčrpna in zato je bil skrajni čas, da ugotovimo, kaj vse v tej državi financiramo kot umetnost in kaj vse je priklopljeno na kulturni proračun in kdo vse je v enem javnem zavodu v službi, v drugem pa na pogodbi. Za to je šlo, nikomur na misel ne pade, da bi bil cenzor, z vsebino teh pogodb se bodo ukvarjali sveti zavodov, ne politika.

Omenili ste svete zavodov: ti so ključni za reformo javnih zavodov, ki jo je v zadnjem mandatu pripravljala posebna strokovna skupina. V zvezi s tem ne gre samo za tehnikalijske, temveč tudi za vizijo sodobne kulturne politike za sodobno družbo. Kje v tem kontekstu vidite ključne poudarke tega mandata?

Tudi tukaj mora priti do modernizacije. Dejstvo je, da se slovenska kultura v pretežni meri financira iz proračuna. Številni predlogi, da bi k vlaganjem v kulturo spodbudili zasebne vlagatelje ali donatorje, se niso uresničili, rezultat pa je, da so se kulturniki navadili biti odvisni od jasli davkoplačevalcev, saj jim je tako zelo udobno. Na to so se navadila tudi ministrstva in oboji so postali izvedenci za birokratsko izvajanje kulture. Spet smo pri srednjih uradnikih.

Posledica v zadnjem času je, da se kultura skrajno ideologizira in tako brani svoj birokratski fevd, pri katerem se napaja. Nastopanje na trgu je seveda mnogo bolj tvegano. Ampak da ne bo nesporazuma: nikakor ne trdim, da je nastopanje na trgu enako za vsa področja kulture! Določeno področje, denimo kulturna dediščina, lahko odlično sodeluje z gospodarstvom in turizmom, zato je za to področje treba zakon ustrezno prirediti. V državah, ki imajo zgodovino, je to preizkušeno, in mi zgodovino imamo, saj smo del Evrope. Na drugi strani pa so področja, kjer trg ne more biti merilo, na primer poezija. Čisto nič narobe ni, če se proda samo dvesto izvodov tudi vrhunske pesniške zbirke. Pa ni tukaj Slovenija nobena izjema – tudi v Nemčiji večina pesniških zbirk, razen če gre za najbolj znane avtorje, komaj preseže petsto prodanih izvodov. Tukaj se vračava k temu, da moramo ponovno vzpostaviti močne urednike, ki bodo znali vztrajati pri tem, da je ta-in-ta knjiga tako pomembna, da se mora objaviti, ne glede na pričakovan tržni uspeh. Odlična poezija to zasluži, pomembni literarni tokovi to zaslužijo, o tem, kaj to je, pa morajo odločati uredniki, ne direktor. Amerika je zahtevno, eksperimentalno literaturo porinila v univerzitetne kampuse, v Evropi pa je to še vedno drugače in zato so uredniki še vedno nujno potrebni kot kvalifikatorji tistega, kar je poezija oziroma literatura z resnično težo, na drugi strani pa je plaža, ki nastaja v drugačnih okvirih.

Pri tem pa nihče še ni iznašel definitivnega recepta, kaj se prodaja, kaj pa ne: lahko se odlično prodaja tudi vrhunska literatura. Tipičen primer je Umberto Eco z *Imenom rože*, pa tudi s *Foucaultovim nihalom*, čeprav je slednji še bistveno težji roman, ki sta se po vsem svetu odlično prodajala. Podobnih primerov je še cela vrsta, denimo južnoameriški bum pred časom, in za katerokoli obdobje bi našli primere visoko kakovostne literature, ki je bila tudi tržno uspešna. Pri nas recimo to velja za Jančarja, priznati pa je treba, da je v ozadju večine teh uspešnih zgodb tudi pametna marketinška strategija. Samo dobra literatura ni dovolj. Ravno zato je vloga urednika tako pomembna: poskrbeti mora za odlično knjigo, nato pa ji v založbi prioriteti ustrezno promocijo, se pravi zadosten vložek v reklamo. Kadar se to izide, imamo dobro literaturo, ki je hkrati še prodajna uspešnica.

Je to tudi vaš pogled na to, kako naj bi delovala javna agencija za knjigo?

To bi lahko bil del te zgodbe, sicer pa je zgodba agencije za knjigo predvsem to, da za svoje funkcioniranje na leto požre 451.194 evrov: to so sredstva za prostore, elektriko, za druge stroške in plače zaposlenih. To je zelo veliko denarja. Če bi bila JAK založnik, je to znesek subvencij za sto pesniških zbirk na zgornjem robu subvencij za poezijo.

Bolj pomembno pa je to, da so se tudi v slovenski kulturi, ki nesporno potrebuje javna sredstva, razpasli organizmi, ki se



prisesajo na denar in ga nato posredujejo naprej. To pomeni, da gre denar davkoplačevalcev, ki prihaja s tega ministrstva in je namenjen založnikom, še prek enega posrednika, v tem primeru agencije, ki ga dejansko razdeli založnikom. Pri nas je enako tudi pri filmu, drugod po svetu pa so posredniki še nekakšni menedžerji denimo med umetnikom in galeristom in podobno – vse to so predvsem prestrezniki denarja. Pri tem pa moramo vedeti, da je bil namen pri ustanovitvi tako JAK kot filmskega sklada oziroma centra dober: zamišljeno je bilo, da to ne bosta prestreznika, pač pa instituciji, ki tudi sami ustvarjata svoja sredstva – to v zakonu o JAK jasno piše – in svoji področji na ustrezen način spodbujata. Recimo od založnikov zahtevati in izpogajati višje honorarje, pa tudi pridobivati sponzorje in druge donatorje za svojo dejavnost oziroma se kako drugače financirati. Pri filmu se je to do neke tudi zgodilo, na JAK trdijo, da se to ne da, dejstvo pa je, da so se pretvorili v klasične prestreznike denarja, ki so hkrati birokratska depandansa nekdanjih ministrstev za kulturo in za znanost, obenem bi bili pa radi neodvisni. Pri tem gre seveda za nekdanje uslužbenke teh dveh ministrstev, ki bi radi še vedno prejemali ves denar od države, z državnim uradništvom pa nočejo imeti nič. Pri tem pa ne ustvarjajo nobenega svojega denarja, ampak samo razdeljujejo denar iz proračuna.

Najprej smo res nameravali obe agenciji ukiniti, ker so številke neizprosne. Nato sva se z ministrom usedla in se odločila, da naredimo še en sestanek z direktorjem JAK Slavkom Preglom, ki je bil tukaj v moji pisarni, prisotna je bila še direktorica direktorata za umetnost Barbara Koželj Podlogar, in pogovor o tem, kaj vse bi JAK lahko še počel, je bil zelo produktiven. Direktor je plodno sodeloval, tako da sem imel občutek, da se bo zadeva dobro razpletla, kar bi bilo tudi edino normalno, saj sem Slavka Pregla dolgo poznal in cenil. V medijih je istočasno potekala velika gonja zoper ministrstvo, mi pa smo po tistem uspešnem pogovoru najprej gospoda Pregla obvestili, da JAK ostaja, si pa bo morala določena sredstva zagotoviti sama. To je bilo povezano tudi s tem, da je do zmanjšanja sredstev prišlo pri vseh prejemnikih in da je delovanje JAK v primerjavi z enakim delom na ministrstvu predrago. Direktor se je zahvalil, ker smo v teh težkih časih ohranili agencijo, nam segel v roko, nato pa odšel in začel pisati peticije proti temu, da bi zmanjšali število zaposlenih. Od takrat naprej se ne ustavi tok peticij, pisem, podpisov, vedno novih izračunov, kar v končni fazi pomeni predvsem to, da gospod direktor, namesto da bi se prilagodil temu, da bo denarja pač manj, ker je tudi zaposlenih manj, ni v zvezi s tem predstavil niti enega novega programa ali načrta dela v okviru novih razmer, pač pa obilico protestnih tekstov. Celo iz Moskve, iz dežele Putina, ki slovi kot izredno demokratična na vseh področjih, še prav posebno pa v vprašanih literaturi, je prišlo protestno pismo zaradi ukinjanja JAK. Že tedne niso naredili nič, razen da nenehno zborujejo na KOKS, pa na Društvu pisateljev pa še kje, in vse to samo zato, da bo nekaj birokratov imelo službe. Dejanski problem in izziv pa je denar spraviti neposredno do umetnikov oziroma do založnikov. Moj problem pa je natanko to – spraviti čim več denarja za književnost rebalansu navkljub do založnikov in avtorjev; profesionalno hinavstvo direktorja JAK me ne zanima. Če je JAK pri tem ovira, moramo pač razmisliti, kako bomo to oviro obšli.

Zadnja prava ministrica za kulturo Majda Širca je poudarjala švedski model s številnimi avtonomnimi agencijami,

na ministrstvu za kulturo pa ima precej večja Švedska kar petkrat manj zaposlenih, kot jih je pri nas. Bi rekli, da je to vsebinska razlika med političnimi strankami, da se je gospa Širca zavzemala za bolj avtonomne posrednike, vi pa se zavzimate za čim bolj neposredno povezavo med državo in ustvarjalci?

Najprej moramo vedeti, da Švedska nima za seboj petdesetih let socializma in dvajsetih let postsocializma, kar pomeni, da izhaja iz popolnoma drugačnih izkušenj. Ima tudi popolnoma drugačne izkušnje z birokracijo in je sploh popolnoma drugačen kulturni in tudi knjižni trg, če malo ostanem pri tej temi. Podobno velja za Dansko: tam je tako, da se najboljše prodajajo izvirne danske knjige, ne pa dani browni in podobno. Tržne zvezde so danski avtorji.

Druga stvar pa je, da kadar imajo v tujini takšne agencije ali podjetja v državni lasti, vzemimo recimo kar primer lipicancev, ki jih imajo v Avstriji tako kot pri nas v državni kobilarni v Pibru blizu Gradca: direktorji takšnih agencij in podjetij so lahko samo vrhunski strokovnjaki, za katere je mesto direktorja v državni službi vrhunec kariere in bo tam pustil svojo dušo. Pri nas pa bo spretno izkoristil vsa birokratska sredstva, da bo nagrabil čim več denarja in naredil čim manj. Tako to je, v socializmu se je pač tako delalo, in pri nas žal agencije niso zaživele tako, kot je bilo zamišljeno, temveč so se spremenile v neodvisne birokratske depandanse za požiranje državnega denarja.

Predsednik Nacionalnega sveta za kulturo, filmski režiser in dekan Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Miran Zupanič, je pred dvema mesecema za *Pogled* izjavil, da imamo v kulturi še vedno socializem oziroma v veliki meri državno financirano in voden kulturo. Obenem pa od kulturnikov pogosto slišimo tožbe o tem, kako kultura nima takšnega odmeva v javnosti, kot ga je imela nekdaj, ko je bila vest družbe. Se vam zdi, da je med tema dvema dejstvoma kakšna povezava?

O tem, kako je bilo včasih vse boljše, govorijo predvsem tisti kulturniki, ki so bili takrat mladi in je bil zanje ves svet lep. Te spremembe so doletele ves nekdanji socialistični lager. V časih in krajih socializma, torej tudi pri nas, je bila kultura nekaj povsem drugega. Takrat je pesniška zbirka lahko zamajala režim, partija je sestankovala po celi državi, če se je pojavila pesniška zbirka, ki je izražala blasfemičen odnos do totalitarne ureditve ali do svetle partijske zgodovinske vloge. Literatura in kultura sta imeli nesluteno moč. V demokraciji imata drugačno moč, moč bolj integralnega mišljenja, moč emocionalne inteligence in še vedno ima močan vpliv na družbo, saj utrjuje določeno moralno. Nima pa takšnega družbenega vpliva, da bi se zaradi kulturnih dogodkov ali knjig sestajale vlade in politične stranke ter razpravljale o tem, kaj da dela kultura. Tega ni več.

Zgodilo se je obratno: najbolj ideologiziran del družbe je prav ta, ki se ukvarja s kulturo. Prežet je z nekakšno nostalgijo, ampak po moji sodbi gre za to, da so v veliki meri pozabili, kakšno je življenje v enopartijski državi res bilo. Pred kratkim sem bil na podelitvi Valvasorjevih nagrad, kjer je neka gospa, ki je menda predsednica komisije za podelitev Valvasorjevih nagrad, v utemeljitvi nagrad primerno govorila o grdem kapitalizmu, omenjala je, seveda negativno, nekdanjo britansko premierko Thatcherjevo, posebej pa o tem, kako so zdaj nastopili hudi časi za muzeje, in je *eo ipso* med vrsticami nedvomno zatrdila, da

je bil prejšnji režim za muzeje boljši. Socialistični muzej – to je *contradictio in adiecto*, saj je bil vedno potvorba zgodovine. Dobro vemo, da so v socializmu iz knjižnic, ki so neke vrste muzeji, pobrali vse knjige, ki niso ustrezale dogmatični resnici, kaj so pobrali iz klasičnih muzejev, pa niti dokumentirano še ni bilo. To nostalgичno prepričanje o idili v preteklih časih nekapitalističnega tipa se je res trdno prijel, čeprav je povsem brez pameti – za povrh kot svojo vrhovno avtoriteto navajajo Slavoj Žižka, pri čemer on seveda govori nekaj čisto drugega. Tega, da naj bi bili časi za muzeje v socializmu boljši, najbrž ne bi zinil. Čeprav se nikoli ne ve. Gre za skrajno banalizacijo in za popolno pozabo realnega življenja v tistih časih.

Ključna besedna zveza že v imenu osnovnega področnega zakona je »uresničevanje javnega interesa na področju kulture«. Za zadnji mandat je prevladalo prepričanje, da je bilo v smislu modernizacije storjenega zelo malo. Kakšna pa je vaša vizija za ta mandat in kaj konkretno nameravate storiti?

V prejšnjem mandatu je bilo storjenega ne zelo malo, pač pa nič. To zelo dobro vem zato, ker sem bil državnozborski poslanec in član odbora za kulturo. Oziroma če sem čisto natančen: kar je bilo narejenega, je bilo ideološko, razpaslo se je cel kup novih komisij in vseh mogočih drobnih institucij, v katere je odtekal denar. Birokratizacija se je samo nadaljevala.

Javni interes v kulturi je nekaj, kar bo vsaka stranka deklarativno postavila na najvišje možno mesto. To je res in je lepo in besede tudi nič ne stanejo. V realnosti pa bi vse stranke razen dveh minornih prav tako ukinile samostojno ministrstvo za kulturo in ga združevale na podoben ali celo enak način kot mi, saj je evidentno, da se vrsta reči podvaja.

Seveda pa je jasno, da javni interes za kulturo obstaja in mora obstajati. Ključno pri tem je, da se finančno podpira tiste segmente kulture, ki so resnično ranljivi, pomenijo pa nekaj, kar je za kulturno življenje naroda nujno potrebno in je pogosto povezano z jezikom in literaturo. Hkrati pa je v javnem interesu tudi to, da tisti del kulture, ki na trgu ima določen potencial, ustrezno podpremo tako, da se ta potencial lahko uresniči. Vedeti moramo, da zasebni vlagatelji nimajo nobenega interesa, da bi vlagali v kulturo, ki se ukvarja predvsem s poglobljanjem ideoloških sporov, saj od tega nihče nima nič, v primernih okoliščinah pa bi gotovo obstajal interes za vlaganje v kulturno dediščino, pa v gledališče, morda glasbo in še kaj.

Kultura, ki se ukvarja sama s seboj, preverja pa se z birokratskimi modeli in se jih tudi oklepa, saj je iz njih obilno črpala z najmanjšim možnim naporom, si bo težko našla tako mecene kot druge vire denarja.

Minister Turk je v prvih dneh te vlade napovedal, da se bo s finančnim ministrstvom začel dogovarjati o določenih ugodnostih za vlaganja v kulturo, pa verjetno tudi v znanost in šolstvo. So bili v zvezi s tem že storjeni kakšni koraki?

Zaenkrat za to še ni bilo časa, ker je bila vrsta bolj nujnih ukrepov. V kontekstu interventnega zakona in rebalansa proračuna smo se s finančnim ministrstvom trdo pogajali za vsak evro, da bi ostal na našem velikem ministrstvu. Šlo je za to, da smo morali na veliko utemeljevati, kako zaradi združitve treh ministrstev le ni prišlo do takojšnjih prihrankov, kot so si nekateri predstavljali. To bo nastalo šele kasneje, saj

gre zdaj lahko za hitrejše in lažje vsebinsko sodelovanje in nadgrajevanje sorodnih kulturnih področij, kar bo prineslo tudi pocenitev.

Dober primer so recimo samozaposleni v kulturi, o katerih se trenutno veliko pogovarjamo, ker spreminjamo pogoje za pridobitev različnih nivojev tega statusa. Jih spreminjamo – ampak znotraj rebalansa pa je postavka za samozaposlene ostala nespremenjena, takšna, kot smo jo postavili. Postavili smo jo na osnovi prejšnjih let in ostala je nedotaknjena. Bomo pa res zvišali merila za to, kdo je upravičen do tega, da mu država plačuje vse socialne prispevke. Ti upravičenci naj bi odslej bili samo res dobri umetniki. In da ne bo pomote: tudi v socializmu je bilo tako, to vem iz lastne izkušnje, saj sem ta status nekaj let imel. Vem, da je treba trdo delati, da preživiš, važno pa je tudi, kaj delaš, tako za pridobitev kot za ohranitev statusa.

Vedeti morate, da gre med samozaposlenimi kulturniki za orjaške številke: samo arhitektov je okroglo 500. Pri tem gre gotovo v precejšnji meri tudi za neurejene razmere v arhitekturnih birojih, ki si prek samozaposlenih sodelavcev nižajo stroške dela; torej je treba reči bobu bob in se lotiti problema tam, kjer dejansko je, ne pa tam, kjer bi se ga dalo rešiti na najbolj udoben način in na račun davkoplačevalcev. Imamo pa tudi napol komične primere, ko bi nekdo rad dobil status fotografa s plačilom prispevkov vred, ker je enkrat razstavil svoje slike v domači gostilni. In podobne stvari – to pa seveda ne gre, kar pove že zdrava pamet.

Dobra štiri desetletja ste v slovenski kulturi, trenutno pa naj bi se po vaših besedah spremenila bolj kot kadarkoli v tem času. Bi se dalo reči, da ste v najbolj radikalnem obdobju svoje kariere?

Verjetno je res eno bolj radikalnih, morda ni ravno najbolj radikalno, ker sem nenazadnje prav kot samozaposleni doživel marsikaj – napisal in opravil sem razen številnih kritik in esejev nekaj zanimivih praktičnih dramaturgij, povezanih s teatrom in z tudi veliko neuspešnih prošenj za kakšno redno zaposlitev, ki niso uspele. Morda je bila tisto radikalna faza zato, ker sem se zaradi vseh teh izkušenj verjetno tudi strokovno in družbenomoralno največ naučil.

Najsi bo moje trenutno delo radikalno ali ne, se mi vse-kakor zdi smiselno. V teh razmerah naši spomeniki, ki jih bomo pustili za seboj, ne bodo veliki infrastrukturni projekti, recimo gradnja NUK 2 je sicer dobila nov načrt, vprašanje pa je, kako bo s sredstvi. Lahko pa poskrbimo za debirokratizacijo, za modernizacijo javnih zavodov, modernizacijo ministrstva, spremembo določil za samostojne umetnike, pa tudi resen in izvedljiv Nacionalni program za kulturo. Dosedanji so bili spisek neuresničljivih želja – kaj pa nam pomaga tak spisek?

Govorite o vrsti instanc, komisij, pa o srednjem uradništvu in birokratskih postopkih – vse to so instrumenti za izogibanje odgovornosti.

To drži, treba pa je opozoriti na dvoje: komisije so seveda tudi objektivna strokovna pomoč. Nihče ne more sam dovolj dobro in neposredno poznati vseh področij. Seveda pa je nosilec odgovornosti tisti, ki komisijo izbere in se tako ali drugače odloča na osnovi njenih priporočil. Če se odločevalec te odgovornosti otrese tako, da trdi, da samo podpisuje priporočila strokovnih komisij, to pomeni, da ne opravlja svojega dela.

Rad bi poudaril, da nisem prišel na ministrstvo zato, da bi uveljavljal kakšno rigorozno politiko do kulture. Moj cilj je ohranjanje zdrave pameti pri povečevanju finančnih apetitov in pri nostalgiji dela kulture, ki se za nazaj ideologizira v nekakšen sentimentalni postsocializem, ki je za stare zahodne demokracije lahko silno moden, za bivši socialistični *lager* pa to preveč spominja na revanšizem ideoloških in materialnih odvisnikov od starega *ancien régime*. Hkrati pa zaradi vsega povedanega tista politika, ki je bila nosilna pri spreminjanju Slovenije v demokratično državo, s precejšnjim odporom gleda na nenavadno zgodovinsko pozabljenje in postaja precej rezervirana do tovrstne politične kulture. Posebej, ker gre s tem v zvezi tudi za spremljevalno moralno marginalizacijo delovanja Udbe. Mar tudi človekovih pravic v preteklosti ni več kršila? Pa tudi navadni ljudje, ki v sedanji krizi vidijo za svoj račun protestirajoče kulturnike kot pijavke, pripete na proračun. To so s svojimi nepremišljenimi in nesolidarnimi potezami povzročili sami. Upreti se vsemu temu z zdravo pametjo pa je zelo velik izziv.

Dr. Vasko Simoniti in Majda Širca sta velik del svojih mandatov posvetila ukvarjanju z RTV Slovenija. Koliko se nameravate s tem ukvarjati vi?

Čim manj, sploh zato, ker je to najzanesljivejša pot v ideološke konflikte. Čeprav seveda ni sporno, da gre za nekakšen čuden zavod bolj davčne narave, saj ga avtomatično plačujemo vsi, ki imamo elektriko. Nekoliko nenavadno je, da ima tak zavod velik vpliv na politično propagandno zaustavljanje krizne reforme, pri tem se ga pa kriza ne dotika. Naročnina je ostala nespremenjena in mislim, da bi del tega denarja moral biti porabljen tudi za druge medije, ki so v javnem interesu.

Vseeno pa nimam namena, da bi se ukvarjal z ideološkimi temami, saj novinarje spoštujem in sem prepričan, da bodo sami našli svojo pot. Če prej ne pa takrat, ko bodo njihovi politični gospodarji ugotovili, da nimajo več denarja zanje, ker sta jim padla gledanost in naklada.



● ● ● KNJIGA

»Rabil je samo pozornost.«

TOMAŽ KOSMAČ: **Varnost**. Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2012, 154 str., 24 €

Roman *Varnost* lahko beremo kot različico *antibildungsromana*. Protagonist Kosmo se kot praktikant ekonomske šole znajde na podjetju Gostol, kjer ga (vsaj teoretično) čaka bleščeča kariera uradnika, kar ga bolj odbije kot spodbudi, zato se odloči prakso kljub kadrovski štipendiji obesiti na klin. Že v prvem poglavju, ob pogovoru s hišnim varnostnikom Matjažem, je jasno, kam »avtor taco moli«. Katastrofa, zdrs po družbeni lestvici od perspektivnega ekonomista, preko zapitega varnostnika, do zavoda za zaposlovanje, je neizbežna in predvidljiva, kljub prvotni navidez elitistični drži: »Ne nameravam pasti tako nizko.« Kosmo se priključi ekipi Varnosti, četici zdravljenih alkoholikov, faliranih študentov in norcev, ob tem pa postaja sam sebi in svoji eksistenci vedno bolj ne-varen. Sledi odisejada po obratih od Mercatorjevega skladišča do »izgona« v novogoriški MIP, ta pa se izmenjuje s pijandurjado po gostilnah in stanovanjih. Vsaka nova služba se klavrno konča s premestitvijo, ki prinese nove skušnjave skritih direktorskih zasebnih bifejev in izzive za nov polom. Jasno je, da Kosmu spodleti tudi pri ženskah, kar ga prizadene bolj kot nenehna izguba služb, vendar očitno ne dovolj, da bi se resno in zrelo soočil s sabo in svojim življenjem.

Kosmačev alter ego – pasiven, odtujen in zapit protagonist – je postal po vseh preteklih avtorjevih zgodbah, kot jih poznamo iz kratkoproznih zbirk *Driska*, *Žalostno, toda resnično* in *Punk is dead*, predvidljiv, skoraj kičast antijunak, ki s svojimi pijanskimi podvigi (ali bolje: padci) več ne gane in v drži obstranca stagnira se-zdi-da brez razloga. Sicer gre še vedno za izjemno spretno zapisane dogodiščine kroničnega pivca in njegove čudaške kompanije, v katerih se iskri pristen in nemalokrat črni humor, vendar presežek, ki bi se bralcu vtisnil v trajen spomin in odprl kakšno novo perspektivo glede na pretekli avtorjev opus, tukaj izostane. Čeprav gre za posrečene družbenokritične nastavke, postavljene v osemdeseta leta prejšnjega stoletja, ki nedvomno marsikaj povedo tudi o današnjem stanju duha, pa Kosmova nemotiviranost in pasivnost ne izvirata iz nesmiselnosti birokratiziranega sistema, represije delodajalcev (mobinga, kot bi rekli danes) ali eksistenčne stiske, ampak iz protagonistove jebivetrske, lenobne narave, ki slavi brezciljnost in neodgovornost kot glavni počeli bivanja v smislu: »Vesel in brez obveznosti.« V trenutkih stiske ali kontemplacije se Kosmo sicer obrača na Zevsa, ki postane poleg nahrbtnika z »bulo« in knjigami lajtmotiv njegove duhovnosti, vendar pa tudi to zaklinjanje obvisi na plakadni ravni, kjer se ne moremo izogniti občutku, da izrisana podoba načitanega obstranca zvoedeni v poz(erstvo), kot ga povzema ena od protagonistovih ugotovitev: »Bil je isti jaz. Rabil je samo pozornost.« **TANJA PETRIČ**

● ● ● KNJIGA

Nič novega

EMIL FILIPČIČ: **Mojstrovka**. Spremna beseda Dušan Jovanović. Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2012, 158 str., 25 €

O Emilu Filipčiču je bilo menda že vse povedano in kritiki lahko samo še ponavljamo drug drugega ali same sebe. Kar pomeni, da je tudi avtor sam že vse napisal, izpovedal in se z vsako knjigo bolj ali manj ponovil. A svet ne temelji na ponavljanju, temveč na spreminjanju. Zato Filipčič, ki je morda v prejšnjih časih jadral na vršičkih valov, s še vedno enakimi knjigami, isto poetiko in nespornim jezikovnim talentom v našem času nima več prave teže. Ludistične in podobne prakse so mimo, še več, obrabljene so bile že leta 1995, kakor je v recenziji romana *Jesen* je ugotavljala Ignacija Fridl. Danes potrebujemo kaj drugačnega ali vsaj nekaj več.

Kaj torej početi s Filipčičevim novim romanom *Mojstrovka*? Njegov prvoosebni pripovedovalec, osemindesetletni pisatelj, dramatik in igralec, ki samega sebe tu in tam ironično reflektira, je vsaj deloma spet avtor sam. Imenovan je Jože, ali po domače – ker je prizorišče večinoma ameriško – Joe. Spet so v igri opojne substance, ki junaku pomagajo prebroditi absurde dogodke (ali jih celo zakuhajo?), bralec trezne glave pa nad njimi začudeno obstrmi. Spet se snema film, natančneje, resničnostni šov, in Jože nikdar ne ve, ali vanj morda ne zrejo očesa kamer (po tej plati je roman seveda novodoben in poskuša biti aktualen). Junaki šova so zabrani z vseh vetrov, Estonije, Avstrije in Bolgarije, na zabavah se jim pridružita Robert Redford ter Madonna, v vrtočlavo dogajalno me-

šanico pa Filipčič med drugim zajame še goro Mojstrovko, ki je vse skupaj hecno zakuhala, obvezen nogomet, nekaj futurističnih primesi in ščepec Prešerna. A nekdo bi moral vse to še zmontirati ...

Junaki se nepredvidljivo preobražajo iz vloge v vlogo in dogodki so le priložnostno, zasilno sešiti skupaj. Zato ta svobodomiselni roman sproti pozabljamo, vsaka nova stran iz spomina izbriše prejšnje, s katerimi nima več kaj dosti opraviti. *Mojstrovko* je morda zabavno brati, a težko nam priraste k srcu in tudi iz glave kaj hitro izpuhti. In če roman nima smisla, saj ne nosi sporočila, niti ne ponuja posebnih estetskih užitkov, ali ga je potem sploh smiselno brati? Seveda, zakaj ne! V njem izvemo za kakšno čisto zanimivo prigodo, od Filipčiča se lahko nalezemo pokanja duhovitih dovtipov in naučimo sprijaznenosti z bizarno usodo. Moramo pa imeti na razpolago dovolj časa, kajti tisto, kar je pri avtorju vedno sveže, sočno in pohvalno, se nekako izgublja v balastu besedičenja, prizorov, ki obvisijo v zraku, pogosto skrčeni na svojo vizualno plat, in množičnih, za lase privlečenih, prav nič pretehtanih aluzij na najrazličnejša umetniška dela.

Pa vendar ne smemo pozabiti, da je »smisel« tovrstne literature ravno ta, da se izogiba osmišljanju. Da gre za samovšečno literaturo, ki širi svoj horizont zlasti z igrakanjem v peskovniku književne in filmske fikcije, sicer pa je zunaj nje same nič posebno ne zanima. Da je to proza, ki se ne omejuje s pravili in se požvižga na konvencije, ker je v literaturi vse mogoče. Ta proza je svobodna! Toda kakšna svoboda je to, ki proizvaja vedno enake knjige, o katerih ni mogoče povedati nič novega (razen nekaj malenkosti, ki se tičejo vsebine)? In kako se lahko ta proza utemeljuje zgolj sama v sebi in se ponaša s samozadostnostjo, če je kritiki in pisci spremnih besed največkrat ne znajo pojasnjevati drugače, kot da se zatečejo k avtorjevi osebnosti in včasih celo pripomnijo, da brez poznavanja avtorjevega življenja nimamo ključa, ki bi nam odprl vsa vrata? Bralec, ki Filipčičeve osebe ne pozna, se mora pač zadovoljiti z lastno omejenostjo; se sprijazniti, da skupaj z junakom tudi sam ne vidi dlje od svojega nosu in ne more prodreti skozi povrhnjico dogajanja. Pojesti mora še eno enolončnico, v kateri se zgolj na lepo oko znajdejo sila raznorodne sestavine, ki skupaj ne dajo najboljšega okusa. A tudi če *Mojstrovko* kljub temu dokonča, ostane lačen.

TINA VRŠČAJ

● ● ● KINO

Satirična domišljija šepa za stvarnostjo

Diktator (The Dictator). Režija: Larry Charles. ZDA, 2012, 83 min. Kolosej in Planet Tuš

Sacha Baron Cohen se vedno znova odloča za hojo po spolzkih terenih, in če se mu kot gledalci prepustimo, z njim zaidemo na zdrsljiva območja. Toda kaj je tisto, zaradi česar je njegov tip komike neoprijemljiv in za nekatere težko gledljiv? Nedvomno njegov princip provokacije s pomočjo vprašanj oziroma dejanj, ki gredo prek dogovorjenih meja, prek družbeno dopustnega. S tem ljudi ne le spravi ob živce, pač pa v njihovih odzivih razkrinkava nešteto človeških omejitev. Ko na primer v *Boratu* pripelje na večerjo med »fine« ljudi prostitutko, ne pokaže, kako nevešč olike je sam, temveč kako polna predsodkov je zbrana imenitna družba.

Diplomantu s Cambridgea, ki se je že med študijem ukvarjal z rasno in versko nestrpnostjo, dobro uspeva razkrivanje tistega, kar neredko tiči pod normiranim, uglajenim videzom ljudi: risazem, seksizem, nestrpnosti vseh vrst.

Cohenovi različni *alter egi* – od proletarskega, hip hopovsko zagretega Ali G-ja, avstrijskega homoseksualnega modnega navdušenca Brūna, kazahstanskega novinarja Borata, do najnovejšega lika, diktatorja fiktivne države Wadiya, Aladeena – imajo skupno lastnost: s svojim početjem in govorjenjem izzivajo okolico ter tako odkrivajo nepojmljive širjave človeške neumnosti.

Avtorjeva posebnost in najmočnejši adut so vprašanja, s katerimi iz ljudi izvablja nenadzorovane odgovore, ki v trenutku zmede o njih povejo – veliko preveč. Morda najučinkovitejše Cohenove stvaritve so bile zato tiste, v katerih se je pod takšno ali drugačno krinko v resnici spustil v dialog z znanimi osebami in različnimi strokovnjaki.

Njegovi prikazi se brez izjeme nočejo meniti za moralne ali kakršnekolik druge zapovedi. Sacha Baron Cohen brez zadržkov kosi tabuje in je politično kar se da nekorekten. Ravno to, da se ne vda strahospoštovanju do kogar- ali česarkoli, pa je kakor svež veter. Nedvomno si nalašč tudi v *Diktatorju* izbere niz nedotakljivih tem, iz katerih naj bi se nihče ne delal norca. Prav s to brezobzirnostjo mu znova uspe prikazati zlaganost družbe, pokanje šivov na vseh koncih in krajih.

V *Diktatorju*, kjer se prelevi v vodjo namišljene severnoafriške dežele, vzame pod drobnogled sodobne politične sisteme – a še najmanj tiste, ki so nesporno diktatorski. Vrhunec filma je govor, s katerim državnik na obisku poskuša ameriške politike prepričati o koristih, ki bi jih imeli, če bi vpeljali diktaturo, in ob katerem se izkaže, da med kapitalizmom pregovorno demokratičnih ZDA in diktaturo ni tako rekoč nobene razlike.

Diktator je klasična satira z očitnim sporočilom, kakor se spodobi za to zvrst. Začinjena je z množico čudaških epizod in nekatere nas spravijo v krohot. Kljub temu je kritični naboj tega filma precej manjši od tistega v *Boratu* ali *Brünu*. *Diktator* je z večše vgrajenimi učinkovitimi efekti vendarle varno vsidran v vodah svojega žanra. V primerjavi s Cohenovima predhodnima mockumentarcema *Borat* in *Brüno* je ta, zdaj v celoti v fiktivni prostor umeščeni film, manj bizaren, čeprav hoče šokirati na vsakem koraku. Pravzaprav dokaže, da izmišljeno, ko gre za absurd, nikoli povsem ne doseže stvarnosti. **TESA DREV**

● ● ● KINO

Masaker po iransko

Ločitev (Jodaeiye Nader az Simin). Režija: Asghar Farhadi. Iran, 2011, 123 min. Ljubljana, Kinodvor

Potem ko se je iz kinodvoran ravno dobro poslovil *Masaker* Romana Polanskega, prihaja na platno Kinodvora film z zelo podobnim narativnim ogrodjem: dva zakonska para poskušata kar se da civilizirano razrešiti medsebojni spor, a sta v svoji uglajenosti v vsakim kadrom manj prepričljiva. In kot je bilo v *Masakru* zabavno opazovati, kako hitro se razgrajujejo zavezništva med protagonisti in kako se z enako hitrostjo tvorijo nova – enkrat na osnovi zakonske zveze, drugič spola, tretjič ljubezni do posebne sorte viskija –, tako je v *Ločitvi* najbolj zanimivo slediti ritmu, v katerem podobna zavezništva ustvarjamo gledalci s tistimi liki, za katere verjamemo, da v danem trenutku govorijo resnico. Dokler ne ugotovimo, da je ne.

Ločitev je v bistvu tipičen iranski film: poigrava se z majavo mejo med realnostjo in fikcijo, skozi lokalni kolorit obdeluje temeljne dileme človečnosti, v svojo pripoved dejavno vključuje gledalca in si ob tem daje neverjetno veliko opraviti z vprašanjem resnice oziroma, natančneje, s problemom njene nestanovitne narave. Asghar Farhadi skozi navidez preprosto pripoved spretno preklaplja med mnogimi obrazi resnice in jih na koncu izenači tako, da se pozicije protagonistov naposled medsebojno izničijo.

Vse se odvija zelo naravno, skoraj kot bi gledali dokumentarec, in vsi ključni dogodki se zgodijo v trenutku, ko kamera gleda stran – kot da bi bil za snemalca tok dogodkov prehiter, da bi mu zmogel slediti. Najpomembnejši dogodki so tako občinstvu servirani le posredno, skozi pripovedovanje protagonistov, ali pa so prikazani z omejene perspektive enega samega lika. Gledalec, ki skuša iz teh drobcev ustvariti celostno podobo dogajanja, se lahko zanaša le na lasten dar za opazovanje detajlov in poročila posameznih likov, ki se prej ali slej izkažejo za nezanesljiva.

Gledalec se tako neizogibno znajde najprej v vlogi detektiva in na koncu še v vlogi razsodnika, ki naj določi, kdo je v tej zgodbi moralni zmagovalec. Tako postane ne le sestavni, ampak celo ključni del zgodbe, medtem ko se avtor umakne v ozadje in gledalcu pusti prostor, da zgodbo dokonča po svoje. To je postopek, ki je za iransko kinematografijo zelo značilen in točka, na kateri iranski film pokaže, kako zelo spoštuje svojega gledalca; postopek, s katerim vam režiser želi povedati, da ni pomembno, kaj je hotel sporočiti on, temveč kakšna zgodba je nastala, ko ste jo skozi svoje moralno in izkustveno sito spustili vi.

Preseneča me, da je ravno ta film letos (po zlateg berlinskem medvedu in kopici drugih mednarodnih nagrad) dobil tudi zlati globus in oskarja za najboljši tujejezični film. Pa ne zato, ker *Ločitev* ne bi bil zares vrhunski film, marveč ker predstavlja čisto nasprotje hollywoodski tovarni sanj: razmišljujoč, vsakršnega blišča oskubljen film z odprto pripovedno strukturo. Navidez povsem spontan, preprost, a v resnici do kraja domišljen. Vse v njem je videti tako naravno, tako banalno, da mnoge pomembne geste in besede mimogrede ostanejo neopažene. Tiste vrste film, skratka, ki ga boste hoteli videti še enkrat, in to takoj zatem, ko se bo odvrtela odjavna špica. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● KINO

Tukaj in zdaj grške družbe

Alpe (Alpeis). Režija: Jorgos Lanthimos. Grčija, 2011, 93 min. Ljubljana, Kinodvor

Če se je Jorgos Lanthimos s svojim predhodnim filmom, *Podočnikom* (*Kynodontas*, 2009), lotil analize razmerij znotraj družine in nam ponudil njeno distancirano in hladno, a celovito in izčiščeno podobo, pa je v tretjem celovečercu *Alpe* pogled usmeril širše. Podoba, ki nam jo pri tem ponuja, pa je postala razdrobljena in kaotična.

Alpe nas presenetijo že pred samim začetkom, v trenutku, ko se srečamo z naslovom. Čeprav je res, da je tudi predhodno režiserjevo delo nosilo precej nenavaden naslov, pa nas ta tokrat ne preseneti le zaradi svoje »nenavadnosti«. Ena osnovnih značilnosti del t. i. *novega grškega filma* in zlasti Lanthimosovih filmov je namreč usmerjenost v *tukaj in zdaj* grške družbe. Naslovna geografska oznaka v gledalcu za trenutek porodi dvom, ali bo avtor tudi v tem filmu vztrajal pri kritičnem soočenju s sodobno grško družbo oziroma z njenim *tukaj in zdaj*. A nato že uvodni prizor vse ne le postavi v koordinate pričakovanega, pač pa nas s svojo domiselnostjo tudi navduši. Lanthimos nam namreč pokaže gimnastični parter, na katerem se mlada telovadka, stisnjena v kot, pripravlja na nastop, zunaj njega pa stoji trener in jo molče opazuje. Kmalu se zasliši tudi glasba, a telovadka kljub temu še vedno miruje, ko pa se nato vendarle premakne, je v vsakem njenem gibu zaznati nekakšno negotovost in nelagodje. Po opravljeni vaji nam pojasni, da je njena okornost posledica dejstva, da »glasba ni bila prava«.

Aluzija na aktualno stanje v grški družbi, kjer njenim prebivalcem »od zunaj« narekujejo takte, po katerih bi morali »plesati« oziroma živeti, se zdi nedvoumna. A Lanthimos se pri tej gimnastični prispodobi seveda ne ustavi. Predstavi nam skupino ljudi, za katere se sprva zdi, da med seboj niso povezani. Tu sta mlada telovadka in njen avtoritativni trener, nato samosvoja medicinska sestra ter bolničar reševalec, ki svojim strankam, ponesrečencem, zastavlja nenavadna vprašanja (o najljubši hrani, vsakodnevnih navadah, najljubših igralcih ipd.). Kmalu se izkaže, da so povezani v skupino, ki žalujočim poskuša olajšati trpljenje ob izgubi bližnjih, in sicer tako, da preminulega nadomesti eden njenih članov in jih tako počasi pripravlja na slovo, ki je bilo v prvo povsem nepričakovano in brutalno. Iz dejavnosti te skupine (nadomeščanja nenadomestljivih) pa izhaja tudi njihovo ime – Alpe. Kot nam pojasni bolničar, ki avtokratsko vodi skupino in sebi nameni ime najvišjega vršaca v Alpah, Mont Blanca, so Alpe tisto gorovje, ki lahko nadomesti vsako drugo, samo pa ne more biti nadomeščeno. A kmalu se izkaže, da namen članov ni zgolj ta, da zapolnijo čustveno praznino, ki jo je za seboj pustil preminuli član družine oziroma partner, pač pa s svojim igranjem vlog poskušajo zapolniti tudi lastno praznino in se ob tem izogniti soočenju z realnostjo.

Čeprav je podoba grške družbe v *Alpah* vsaj sprva videti veliko bolj fragmentarna in kaotična, kot tista iz *Podočnika*, pa se *Alpe* vseeno zdijo veliko bolj zrelo in dovršeno delo. Navsezadnje se tudi humor, ki izhaja iz absurdnosti nastalih situacij, zdi tu veliko subtilnejši, pa čeprav je hkrati tudi precej bolj mračen. A na koncu nas morda še najbolj navduši dejstvo, da so *Alpe* prepredene z referencami in aluzijami tako na aktualno družbenopolitično stanje znotraj sodobne grške družbe (odtujenost tistih, ki vodijo, čustvena praznina, popačen pogled na realnost ...) kot tudi na grško duhovno-kulturno tradicijo (ob njihovem igranju vlog, pri katerem ni čustvene soudeležbe, pač pa le nošenje »maske« drugega, se takoj spomnimo na antično dramatiko). In prav to je tisto, kar *Alpe* z vsakim novim ogledom dela bogatejše. **DENIS VALIČ**

● ● ● ODER

Optimistično v zaključek sezone

Vidnonevidno. SNG Opera in balet, Ljubljana. Premiera v Ljubljani 9. 5. 2012, 100 min.

Kako narediti vidno tisto, kar ni? Odgovore na to vprašanje so v baletnem večeru *Vidnonevidno* ponujali trije koreografi: umetniški vodja baleta SNG Opera in balet Ljubljana Irek Mukhamedov, španski koreograf Juanjo Arques in znameniti koreograf George Balanchine. Rdeča nit vseh odgovorov je glasba. Da bi poudarili njeno bogato izraznost, so vse tri koreografije brez zgodb, dramskih zapletov in čustvenih izpovedi. Odlikuje jih čisti ples, ki je osvobojen balasta – kičastih kostumov in bogate scene. Videli smo tri koreografske jezike treh različnih avtorjev in treh skladateljev iz treh različnih obdobj. Vse povezuje skupni temelj – klasični balet na konicah prstov.

Koreografijo *Septet* Ireka Mukhamedova je navdihnila glasba Ambroisa Thomasa iz opere *Francesca iz Riminija*. Oblikoval jo je na podlagi sedmih glasbenih stavkov in sedmih baletnih plesalcev. Strukturo tvorijo *pas de deuxi*, postavljeni v različne odnose in zaporedja. V zahtevnem klasičnem baletnem slogu izražajo koreografovo doživljanje plesa. Hitro zaporedje klasičnih baletnih prvin terja od plesalcev vrhunsko izvedbo.

Sodobno koreografijo *Sedem miniaturn* za *godala* je ustvaril Juanjo Arques na glasbo Marijana Lipovška. Španski koreograf, ki ga navdihuje delo pri nas nedavno gostujočega Davida Dawsona, je pokazal zanimiv sodobni baletni slog, oplemeniten s pomenljivimi detajli. Z delom, ki ga je ljubljanski balet krstno uprizoril na premieri baletnega večera *Vidnonevidno* junija lani v Slovenskem stalnem gledališču Trst, je koreograf po lastnih besedah »poskušal osvetliti moč, prožnost, liričnost, izraznost, strast in temperamenti glasbe.«

Serenado, ki velja za eno ključnih del v baletni zgodovini, je George Balanchine leta 1952 ustvaril na *Serenado za godala* v *C-duru* Petra Iljiča Čajkovskega. Čudoviti balet sta zdaj na ljubljanski operno-baletni oder postavili Nanette Glushak in Maria Palmeirim. Tako je bilo mogoče po prvem delu, v katerem je nastopilo sedem baletnih plesalcev, in po drugem, v katerem jih je plesalo osem, v *Serenadi* spremljati celotni ženski del baletnega ansambla.

V *Septetu* je Leo Kulaš za kostume uporabil zelene odtenke, ki pričarajo pomlad, veselje, svežino, v koreografiji *Sedem miniaturn* pa je preprosto, a učinkovito poudaril ženski in moški princip s kratkimi bež oblekicami za ženske in črnimi hlačami za moške. Andrej Hajdinjak je znova ustvaril pripovedno svetlobo, ki je bila v kombinaciji s scenografijo (Mark Koehler) še posebno učinkovita v koreografiji *Sedem miniaturn*. V *Serenadi* so svetlomodri romantični kostumi znano delo Barbare Karinske, luči pa je oblikoval Ronald Bates.

Vse tri koreografije so zelo različne, prav tako se je razlikovala izvedba baletnega ansambla. Zahtevna koreografija Ireka Mukhamedova je mestoma razkrila neenotnost baletnih plesalcev, opaziti je bilo porušene linije in neenaka razmerja, mestoma pa zaradi hitrosti tudi kakšen premalo natančno izveden gib. V *Sedmih miniaturah* je bilo to manj zaznavno, prijetno presenečenje pa se je zgodilo v *Serenadi*: tu gre resnično pohvaliti celotni baletni ansambel, saj je pokazal izjemno enotnost in natančnost v izvedbi. Tudi po zaslugi baletne mojstrice Maše Mukhamedov in asistentov Viktorja Isajčeva ter Claudije Sovre.

Vsa tri dela je spremljal orkester SNG Opere in baleta Ljubljana, ki ga je s poglobljenim razumevanjem različnih glasbenih zvrsti zanesljivo vodil dirigent Aleksandar Spasić. Lahko bi zapisali, da druga baletna premiera po odprtu prenovljene ljubljanske Opere pomeni optimističen zaključek letošnje operno-baletne sezone. **TINA ŠROT**

● ● ● ODER

Dogodek predvidljive kakovosti

Oranžni 8. Orkester Slovenske filharmonije, dirigent Martin Sieghart, solistka Dubravka Tomšič Srebotnjak, klavir. Spored Haydn, Beethoven, Bruckner. Cankarjev dom, Gallusova dvorana, 9.-10. 5. 2012

Čeprav je Anton Bruckner svojo 6. *simfonijo* označil »*die Keckste*«, drzna (spisal jo je po izvedbi *Tretje*, ki mu jo je zagrenila protivagnerjanska, bolj klasicizmu naklonjena dunajska kritika), za slog zrele romantike ne kaže posebno izstopajočega poguma. Kvečjemu v njem je kljub ustaljenim očitkom o podložnosti estetiki Wagnerja (tudi Liszta, Berlioza itn.) opaziti nemalo previdnosti in prvin klasicizma (med skladateljevimi vzorniki vendar najdemo tudi Beethovna). Tematsko razširjena sonatna zgradba, zapletena tekstura, samosvoja uporaba motivov in wagnerjansko širokopoteznih gradacij so v smislu neke ustvarjalne drznosti lahko zavajajoči in jih je treba sprejeti predvsem kot zorenje osebnega simfoničnega sloga.

V tem kontekstu se je kot učinkovit izkazal Sieghartov interpretacijsko čisti pristop, ki je prefinjeno liriko in majestetiko avtorjeve spiritualnosti postavil v formalno pregleden okvir dela. V razpletanju strukturnih in čustvenih vrzeli skladbe je Sieghart dosegel »spravo« čistosti starocerkvenih modulov z romantično čustvenostjo, plastično izpostavil smeile medtonalne prehode in v smiselno interakcijo postavil posamezne skupine orkestra, s katerim je širokopotezno izpeljal močna izrazna nasprotja, ki jim ni manjkalo tako lesketajočega se (na trenutke tudi preostrega) zvena kakor filigransko izvedenih nastavkov in sklepov tudi pri skrajno šibkih dinamičnih odtenkih. Pri tem so tudi (pogosto mehansko izvajana) dolgotrajna »fermentiranja« in kontrapunktična platenja motivov izzvenela smiselno, ponekod kakor del melodične celine. Drugemu, najbolj popolnemu stavku simfonije, z intenzivnim razvijanjem širokih dinamičnih pasov ter z izvedbo prekrasne *code*, je sledil izvajalsko soliden, zmerno živahni, eden najlepših Brucknerjevih *Scherzov*, za njim pa *Finale* v značilni trojni, tematsko pestri zasnovi z imenitno umeščenimi reminiscencami predhodnih stavkov, ki je, žal, že avtorsko, zato tudi poustvarjalno, ostal nedosežen vrhunec dela. Ob visoki težavnosti izvedbe simfonije ne gre prezreti zanimive izvedbe uvodne Haydnove *Predstavitve kaosa*, ki jo je krasila premišljeno oblikovana tonska slika in izostreno voden kontrapunkt.

Nastopi pianistke Dubravke Tomšič Srebotnjak so vsakoletna abonmajska stalnica. Vendar so že lep čas predvsem to – predvidljiva konstanta, zasidrana v minulih časih, ki aktualnemu koncertnemu življenju prestolnice tako repertoarno kot izvajalsko ne prispevajo kaj novega. Precej brezvoljna izvedba Beethovnovega *1. koncerta za klavir in orkester* daje misliti, da umetnice ti nastopi kaj dosti niti ne zanimajo. To je bilo še najbolj opazno v prvem stavku, umaknjenem v neko upočasnjeno refleksivnost, iz katere ni bilo zaznati za skladatelja tako značilne iskrivosti, prav tako pa v jedratnem zadnjem stavku, v katerem je namesto zanosne razigranosti prevladovala mehanska utečenost igre. Kako neki bo prihodnje leto z Rahmaninovom? **STANISLAV KOBLAR**

PREGLEDI II.

Majda Širca rada polemizira z vsemi, ki menimo, da so bila njena tri leta ministrovstva kulture zamujeni čas za spremembe, zlasti še glede posodabljanja javnega kulturnega sektorja. Povedano zelo naravnost, odsotnost vizije glede razvoja javnih zavodov ter netransparentno in nepotrebno ustanavljanje novih javnih kulturnih zavodov v njenem mandatu je položaj v tem sektorju, pa tudi širše, še poslabšalo. Kot bilke se oklepa projektne skupine, ki je na papirju v resnici pripravila dve inicialni potezi v smeri posodabljanja javnega kulturnega sektorja. V mislih imam dopolnila kulturnemu zakonu (ZUJIK) in radikalno spremembo republiške kolektivne pogodbe za kulturne dejavnosti. Majda Širca razmišlja zmotno, ko zapiše, »da je bil projekt posodobitve kulturnih javnih institucij na ministrstvu zaključen, dan v javno razpravo in preveden v zakon«. Lahko, da je bil zaključen, vendar le za njo, ki je s tem stališčem povedala predvsem to, da ne pozna globine posodobitve javnega kulturnega sektorja in nastanka nove kulturne politike. Tisto, kar je za Majdo Širca »zaključeno« delo na posodobitvi javnega kulturnega sektorja, je bil za projektno skupino šele prvi nujni korak za preoriranje polja sedanje (že) zastarele kulturne politike. Pred nami je mukotrpno usklajevanje s sindikati in v zakonodajnem postopku najprej glede obeh predlogov projektne skupine, nato pa nič manj mukotrpno nadaljevanje procesa, ki se mora zlit/uskladiti/preveriti/soočiti z zelo resnimi projekcijami, ki se oblikujejo v prostoru glede konca tranzicijske kulturne politike, izgradnje široke palete statusnih oblik kulturnih zavodov, pa statusa samostojnih ustvarjalcev, novega razumevanja javne kulturne službe, javnega kulturnega interesa, kulture kot javne dobrine, vloge civilne družbe na eni in države/lokalne skupnosti na drugi strani itn. Pri vsem tem bo še posebno zanimivo, kako bo cilje posodabljanja kulturnega sektorja v celoti opredelila nova politika.

Ob koncu devetdesetih, ko je bil minister za kulturo Jožef Školč, je bil z dobro pripravljenim mednarodnim simpozijem sprožen projekt modernizacije javnega kulturnega sektorja. Državna sekretarka za kulturo je bila takrat Majda Širca. Po skoraj desetih letih zagnanega dela v politiki smo upravičeno pričakovali, da bo že drugi dan po zasedbi ministrskega stolčka ne le pognala kolesje posodobitve, temveč da se bo pri tem tudi sama polno angažirala. Nič od tega se zares ni zgodilo, zato tudi v praksi po petnajstih letih sanj in potreb po posodabljanju kulturnega sektorja še ni ničesar novega, razen morda to, da je položaj kulture nasploh še vedno stagnanten, tranzicijsko preživet ter poln notranjih konfliktov in protislovij.

Mitja Rotovnik

ŠE O ČRNH MASKAH

V repliki na moj tekst je dr. Gregor Pompe izpostavil, da sem se dotaknil le enega pola ocene Kogojevega dela. To sem storil namerno. Ob vsej javni nekritičnosti in pretiravanjih v zvezi z *Maskami* sem namreč hote ostal v mejah »empiričnega« oziroma »dokazljivega«, da morebitna razprava ne bi prehitro privedla do zastranitve in (ponovne) zameglitve nekaterih bistvenih problemov tega dela, ki so za njegovo estetsko vrednotenje še kako pomembni. Glede na vse javno izrečeno bi se kazalo pred »končno estetsko sodbo« tudi



jasno opredeliti, kaj pravzaprav ocenjujemo. Seveda pa ni ne eno ne drugo v nikakršni povezavi s »splošnim stanjem slovenske operne kulture, ki se na vso moč brani bolj poglobljenih estetskih izjav, sodobnejšega glasbenega izraza ali gledaliških form«.

V svojem zapisu sem z »velikim opernim tekstom« mislil tudi tisto, kar dr. Pompe poimenuje »velika skladba«. Naj se torej dopolnim: *Črne maske* niso ne »veliki operni tekst« in ne »velika skladba«, pa naj si to še tako želimo. Nekaj argumentov za takšen zaključek sem že podal, dodatne bom navedel v nadaljevanju, pri čemer se bom, kolikor bo mogoče, izogibal ponavljanju. Še prej pa bi osvetlil nekatera vprašanja, ki jih je v repliki izpostavil dr. Pompe.

Zadrege s tekstom so se z redakcijskim delom Uroša Lajovica bistveno zmanjšale, vendar so v primerjavi s *Carmen*, *Hoffmanovimi pripovedkami*, *Borisom*, *Igorjem*, *Turandot* ipd. še vedno precej večje. Za učinkovito oziroma funkcionalno delujočo uprizoritev so namreč potrebni takšni avtorski posegi ključnih nosilcev uprizoritve v delo, ki daleč presegaajo običajno izvajalsko prakso. Menim, da sem to zadovoljivo pojasnil že v prvem tekstu.

V trditvi, da se »nepredelani dramski tekst kot operni libreto navadno slabo obnese«, beseda »navadno« izključuje apriornost, zato replike dr. Pompeta v tem delu ne razumem. Tudi primeri iz »literarne opere«, ki jih navaja, govorijo kvečjemu trditvi v prid. Če gre verjeti nemškimi avtorjem, ki so se precej ukvarjali s Straussovim delom, Strauss ni uglasbil dobesednega nemškega prevoda *Salome* z nekaterimi izpuščenimi pasusi (kot se pogosto navaja), pač pa ga je skrajšal skoraj za polovico. Pri tem je napravil pomembne spremembe tako v dramaturškem pogledu kot tudi v samem slogu Wildove proze in v odnosih med protagonisti. Libreto Straussove *Elektre* ni Hofmannsthalova drama, pač pa njena priredba za uglasbitev, ki jo je napravil dramatik po skladateljevih željah. (Mimogrede, dramo še vedno igrajo). Berg je za *Wozzecka* sam napravil izbor Büchnerjevih fragmentov in jih povezal v novo dramaturško celoto. Avtor libreto Zimmermannovih *Vojakov* je skladatelj in ne Lenz. Celu Debussy je za svojega *Pelleasa* nekoliko okrajšal Maeterlinckov tekst. Seveda ni mogoče izključiti, da skladatelj lahko naleti na dramsko delo, ki mu za uglasbitev v celoti ustreza takšno, kot je, vendar je to očitno možno le v izjemnih primerih. Navedeno torej kaže, da so se tudi skladatelji »literarne opere« že v izhodišču snovanja svojih del še kako ukvarjali z njihovo dramaturško zasnovo in celotno formo. V *Maskah* česa takega ni zaslediti. Kogoj je vzel za uglasbitev povsem neobdelan dramski tekst, in to tekst, ki ima že sam po sebi »dramaturške težave«, kot ugotavlja dr. Pompe in s čimer se povsem strinjam. Če ob tem upoštevamo še glasbeno dramaturško neprofiliranost *Mask*, se nam ne zastavi zgolj vprašanje o skladateljevem (ne)ukvarjanju s koncipiranjem celote in forme, pač pa tudi vprašanje dometa (ali celo obstoja) njegovega gledališkega razmišljanja.

Problemi Kogojeve orkestracije in pogosto preveč masivnega orkestrskega zvoka v odnosu do vokala ne ležijo v velikosti izvajalskega aparata, pač pa v njegovi rabi oziroma v akustično neustreznosti zastavitvi zvoka. Faktura orkestra je glede na vokal v vertikalni pogosto pregosta ali pa je zvočno preobtežena. Gre za napačno oceno jakostnih in zvočnih razmerij. Slednja so takšne narave, da v praksi niso rešljiva z običajnimi dirigentovimi intervencijami za dosego zvočnega ravnesja. Tako je dal dirigent Anton Nanut v izvedbi *Mask* leta 1990 ozvočiti nekatere protagoniste, da je na eni strani lahko ohranil potrebno prisotnost vokala in njegovo funkcijo v dramskem dogajanju, po drugi strani pa omogočil, da je prišla do izraza tudi faktura orkestrskega stavka. Isti problem, da je mogoče v normalnih akustičnih pogojih doseči zadovoljivo (in v operi nujno) prisotnost vokala zgolj z redukcijo orkestra v brezoblično zvočno maso v pianu, je omenil

tudi dirigent Uroš Lajovic v intervjuju za *Dnevnik*. Če ob tem dodatno upoštevamo, da »Kogojev glasbeni stavek temelji predvsem na polifoni teksturi in da je v izrabljanju različnih linij in nato tudi pri njihovem instrumentalnem razvrščanju skoraj prebog, zaradi česar posamezne ideje zakrivajo druga drugo«, kot ugotavlja dr. Pompe in s čimer v celoti soglašam, postane zadrega še večja. Odpirajo se namreč vprašanja razkoraka med idejo in njeno realizacijo ne le na konceptualni, temveč tudi na čisto obrtno izvedbeni ravni.

Primerjava *Mask* z delom bleščečega mojstra orkestracije, kot je bil Richard Strauss, morda ni najbolj posrečena. Pri spremljanju žive izvedbe *Elektre* nisem imel posebnih težav s sledenjem tekstu. Pri tem solisti niso bili ozvočeni in tudi besedila mi ni bilo treba sproti brati, da bi razumel, kaj na odru pojejo. Strauss je znal dobro pretehtati zvočno razmerja in z ustrezno zastavitvijo zvoka ohraniti prisotnost besedila tam, kjer je potrebno. Njegova uporaba večjega izvajalskega telesa je z vokalom usklajena in orkester slednjega praviloma ne »povozi«, razen v primerih, ko vsebina besedila ni pomembna in je njegova zvočna prisotnost zgolj v funkciji izraza ali barve. V stotih letih izvajanja *Elektre* se je potrdilo, da je akustične probleme tega dela v izvedbi mogoče rešiti s primerno glasovno zasedbo solističnih vlog in z običajnimi dirigentovimi intervencijami, kar pa se pri *Maskah* ne izide.

Nadnapisi, ki se zadnja desetletja vse bolj uveljavljajo, k sreči (še) niso postali konstitutivni del opernega dela. Namenjeni so predvsem prevodu teksta (kadar pevci pojejo v gledalcu tujem jeziku) ali kot pomoč slušno hendikepiranim. Nikakor pa ne smejo postati berle za profesionalno »šlampasto« izvedbo oziroma za slabo dikcijo pevcev, za neustrezno zvočno ravnesje med orkestrom in vokalom ali še manj za zgrešeno zastavljeno orkestracijo. Petje besedila kot ilustracija vizualno posredovanega teksta bi bilo namreč za opero v živi izvedbi z izraznega vidika pogubno.

Aktualnosti vsebine *Mask* sem se dotaknil v povsem konkretnem kontekstu možnosti njihovega prodora v svet in ne kot kake pomembnejše slabosti dela. Iz izkušenj približno vem, kako tuji intendant in dramaturgi povečini izbirajo dela za uprizorjanje. Hibe *Mask* odvrčajo od uprizoritve in malo verjetno je, da bi ostale neopažene. Tu se kot dodaten motiv lahko pojavi atraktivnost teme opere, vendar Maske v tem pogledu ne izstopajo do mere, ki bi danes resneje pritegnila pozornost. Tako v prid odločitvi za uprizoritev ostaja le še kvaliteta glasbe delov opere, vendar dvomim, da bi se kdo odločil za uprizoritev celovečernega dela samo na podlagi raztresenih kvaliteten fragmentov, ki jih je šele treba zbrati in povezati v učinkovito celoto. Še največ možnosti za uprizoritev bi bilo v okviru kakega historičnega ali teritorialno opredeljenega prikaza operne ustvarjalnosti ali kaki podobni priložnosti. Vsekakor bom zelo vesel, če se bo izkazalo, da se motim. Dosedanji poskusi v tej smeri (ne le Vidmarjev) so se namreč izjalovili.

Pred estetskim ovrednotenjem *Črnih mask* bi si morali odgovoriti na vprašanje, kaj pravzaprav vrednotimo. Je »estetski predmet« celota (opera), so to njeni deli (fragmenti) ali morda njene posamezne komponente (tekst, glasba, uprizoritvena substanca)? Ocenjujemo idejo ali njeno realizacijo? Je lahko odlična realizacija posameznega dela opere ali katere od njenih komponent dovolj za odličnost celote oziroma je opera s ključnimi slabostmi lahko dobra?

Menim, da bi morali pri ocenjevanju estetske vrednosti opere vrednotiti celoto, torej spoj teksta, glasbe in uprizoritvene substance, ki mora biti v čvrstem ravnesju, pri čemer je razporeditev izrazne moči in estetske teže med posameznimi komponentami seveda lahko zelo različna. Rečeno drugače: opera mora biti notranje konsistentna, kar pa hkrati predpostavlja

tudi stopnjo obrtne dodelanosti, ki omogoča učinkovito izvedbo v okviru običajnih prijemov izvajalske prakse. Nadalje za estetsko vrednotenje ne zadostuje le ideja, pač pa je ključna njena realizacija, saj skladatelj preko slednje vzpostavlja komunikacijo z zunanjim svetom. Odlična realizacija posameznega dela ali več delov ne zadostuje za odličnost celote, v kolikor ti deli v okviru celote nesporno ne prevladujejo. Tudi opera s ključnimi slabostmi je lahko dobra, vendar le v primeru, kadar druge kvalitete celote superiorno prevladajo nad njenimi slabostmi.

Črne maske opredeljuje problem razhajanja med idejo in njeno realizacijo na konceptualni in (skladateljsko) izvedbeni ravni. Na konceptualni ravni se ideja celovečernega opernega dela udejanja brez (zadostnega) upoštevanja zakonitosti vrsti. V osnovi dela ni zaznati izrazitejšega gledališkega razmišljanja in temu ustrezne dramaturške strukture v dramskem dogajanju in glasbi. Vprašljivo je tudi, ali se je Kogoj sploh ukvarjal s koncipiranjem celote, kar je pri vsaki veliki formi nujnost.

Drug sklop problemov izhaja iz neposredne realizacije dela. Kogoj gotovo ni edini skladatelj 20. stoletja, ki se ni kaj dosti oziral na vokal in njegove danosti. Vendar pa se razlikuje po tem, da je njegova orkestracija za akustično izvedbo večkrat neustrezna zaradi napačne zastavitve zvoka. Njegov kompozicijski pristop je pogosto omejen na nizanje idej, brez posebnega razvijanja, kompozicijske obdelave in izrazitejše gradnje, kar je zlasti v večjih formah skrajno problematično. Še tako bogata glasbena domišljija v velikih dimenzijah ne more nadomestiti premišljene kompozicijske obdelave in gradnje. Na isti problem, vendar z druge strani, kaže tudi že citirana ugotovitev dr. Pompeta o značilnostih Kogojevega glasbenega stavka, še zlasti glede gostote in medsebojnega zakrivanja idej.

Z glasbenimi kvalitetai *Mask*, ki jih izpostavlja dr. Pompe, je mogoče soglašati, še posebno, ko pravi: »Ne, vrednost Kogojeve opere ni v njeni celovitosti, temveč v njenih v posameznostih, v drobcih, v notranjem in ne zunanem, v meditativno premišljujočem in ne v dramatičnem, v gostoti in ne prečiščenosti.« Pa je to za veliko formo, kot je celovečerno operno delo, ustrezno in tudi dovolj? Po mojem mnenju nikakor. Gre za estetsko vrednost drobcev, fragmentov, pasusov in okruškov, za obilico glasbenega materiala, iz katerega bi bilo sicer mogoče napraviti marsikaj. Kogojeva nesporna kvaliteta je glasbena fantazija, a žal Kogoj tu tudi običi. Dirigent Uroš Lajovic je v že omenjenem intervjuju spomnil na izjavo Richarda Straussa, da »prva dva takta prideta od ljubega Boga, potem je pa treba delati«. Za *Črne maske* bi veljalo, da je prišlo od ljubega Boga obilo, potem pa se je nekako zataknilo. Zato sem tudi zapisal, da »kdo bi iskal Kogojevo genialnost, jo bo prej našel v miniaturah kot v velikih formah«. In opera je velika forma, kjer sta gradnja celote in obvladovanje časa še kako pomembna. Kogoj je sicer zapustil preverjen dober operni material, iz katerega pa je treba funkcionalno delujočo in s tem zares estetsko vredno celoto šele narediti. Taka predelava pa že sega na področje soavtorstva. Rezultat bo sicer še vedno problematičen, vendar bi ga bilo šele v takšni obliki mogoče meriti z »vatli tistih del, ki operni repertoar dopolnjujejo«.

Povsem soglašam, da v vprašanih umetnosti »zdrava pamet« ni dovolj, vendar pa pomaga odstreti in razjasniti marsikaj, kar sicer lahko zamegljijo vnaprejšnja prepričanja. Menim, da integralna verzija opere *Črne maske*, kot smo jo imeli priliko spoznati, ob vseh naštetih hibah ne zahteva glasbeno, literarno in dramsko izobraženega »popolnega gledalca«, pač pa »vernika«. Slednji je namreč močnejše odzvine predvsem na kvalitete, medtem ko »popolni gledalec« vsaj tako kot kvalitete zaznava in občuti tudi slabosti. In te po mojem mnenju, vsaj dokler ostajamo v okviru operne zvrsti in merimo z opernimi vatli, prevladujejo.

Dr. Borut Smrekar



Sveta sindikalna stvar ali Mir Gazi – boj Sloveniji!

IGOR GRDINA

Po drugi svetovni vojni je bilo v Nemčiji na vsakem koraku mogoče slišati tezo, da je duh na levi. Minilo je dokaj let, da si je celo legendarni Franz Josef Strauss, ki je svoje nasprotnike – posebno veselje je imel s študenti, učitelji pedagogi, docenti, asistenti, psihologi, politologi in sociologi – razburjal s hudomušnim zatrevanjem, da njegova Krščanskosocialna unija ne potrebuje opozicije, ker je že demokratična, v bonskem parlamentu dovolil izreči pojasnilo, kako gre v tem primeru za permanentno ponavljanje neumnosti. Vedel je, o čem govori, saj je Bavarska, katere nekronani kralj je bil, cvetela tudi zaradi poslov s stagnirajočim komunističnim svetom.

Potem ko se je mož, za katerega je Helmut Kohl menil, da ima v sebi motor težkega kamiona in zavore majhnega osebnega vozila, za zmerom poslovil, je bilo konec zlatih časov. Tudi lesk srebrnih, ki so jim sledili, je potemnel – po sodbi Straussovega najprodornejšega naslednika Edmunda Stoiberja predvsem zato, ker v celotni Nemčiji ljudje niso tako modri kot na Bavarskem. Nekateri predeli v deželi, ki je po stari zafrkljivi oznaki mešanica pruskega šarma in avstrijske natančnosti (slednja je severno od Donave vsaj tako imaginaren pojem kakor je prvi južno od nje), so se soočili celo z resnim nazadovanjem. V slikovitem Würzburgu so menili, da je v težkih časih najbolje stopiti skupaj; politične stranke, industrialci, znanstveniki in sindikalisti so si podali roke. Ker so se medtem hočeš nočeš poslovili od iluzije, da so najpametnejši na svetu – čeprav so se med njimi v zgodovini pojavljali izjemni duhovi, kot npr. Werner Heisenberg (ki nikoli ni bil na levi) –, so se oprli tudi na nasvete od drugod. Nemci po polomijah svoje zgodovine v 20. stoletju kljub velikemu občudovanju, ki so ga bili povsod po svetu deležni v obdobju druge industrijske revolucije in bismarckovske združitve, pač le izjemoma lahko mislijo, da vedo vse najboljše ... Rezultati naporov v Würzburgu so bili bleščeči: regija, ki se je zdela obsojena na dolgotrajno stagnacijo, je v razmeroma kratkem času postala šolski primer uspešnega spopada z nazadovanjem.

Na Slovenskem je mentalno podnebje bistveno drugačno kot v Nemčiji. Mislimo znamo lokalno, delovati pa globalno; zato nam tudi nihče ne more soliti pameti. Če kdaj navedemo kak zgled iz tujih logov in gajev – da se komu ne bi zazdeli v hrib zasukani provincialci (ki se najhuje od vsega bojijo, da bi bili videti, kar so) –, se najraje zazremo v oddaljene, bolj zgolj predstavljuje kot zares dosegljive zarje. V komunističnih časih, ko smo tisti, ki nismo pridelovali bodoče (tj. kapitalistične) pokojnine v Organizaciji združenih narodov in v različnih samoupravnih forumih, v glavnem potovali le po bližnjem zamejstvu, so nam bile posebno ljube skandinavske države, danes, v dneh kolumnizma, pa oči upiramo v Antarktiko (zelo učinkovita danska kulturna politika nas npr. niti slučajno ne zanima).

Sindikalisti pri nas raje demonstrirajo, kot se pogajajo (slednje se na Slovenskem počne le tedaj, ko lastne volje ne moreš uveljaviti z močjo). Nepregledne množice so se pred leti zgrnile na ulice proti skoraj povsem prezrtemu pesniku Miču Mrkaiću, ki je trohejsko zvonečo sentenco *davčna stopnja* opremil z ritmično jasnost podirajočim ukrasnim pridevkom *enotna*. Njihova mnenjska dinamika je izjemna: po eni strani protestirajo proti vojnim podvigom v Gazi (januar 2009), ko gre za pogajanja pred stavko v Sloveniji, pa negodujejo, ker se potencialni pogovorni partnerji vedejo, kot bi bili v »mirnodobnih razmerah« (april 2012). Ob takem ravnanju se ni mogoče znebiti občutka, da gre pri enostranskih kritikah Izraela za slabo prikrit izbruh levičarskega antisemitizma, ki v drugi polovici 20. stoletja ni bil razširjen samo v Sovjetski zvezi, ampak tudi v Jugoslaviji.

Pomenljiv je tudi slovar nekaterih sindikalistov: kjer si navadni ljudje *prizadevamo* ali se *zavzemamo*, se oni *borijo*. Da pri tem razpolagajo tudi s *strategijo*, je umevno samo po sebi.

Na Slovenskem je

mentalno podnebje

bistveno drugačno kot

v Nemčiji. Mislimo znamo

lokalno, delovati pa

globalno; zato nam tudi

nihče ne more soliti

pameti.

Diskurzivno ohranjanje militarističnosti, ki je brez dvoma dediščina dobe izpred leta 1991, kar kliče raziskovalce, da izdelajo podobno študijo o jeziku titoizma, kot jo je napravil Victor Klemperer z znamenito *LTI (Lingua Tertii Imperii)*. Ker smo Slovenijo vpisali v Nato in ni več upati, da bi se danes kdo še boril za mir enako vneto kot v stalinski Sovjetski zvezi, kjer so prisegali, da bodo prej sneli predzadnji kamen z zadnjega, kot pa pričeli vojno, smo lahko zares zaskrbljeni. Semantike pri nas ni – kot v prenekateri drugi deželi – premalo, ampak še preveč. Številni sindikalisti se vedejo, kot da bi bili neposredni nasledniki vodnikov misli in stražarjev besed, ki so našega najuglednejšega dialektologa za vrsto let zaprli samo zato, ker si je ob enem od številnih prelomov v dinamični zgodovini komunizma z Vrha od Svete Trojice drznil vprašati: »Kje pa piše, da imamo mi vedno prav?« Ni ne duha ne sluha o tem, da bi si kdo med njimi prizadevali za razumevanje slovenske, evropske in planetarne celote. Veliko vprašanje pa je, ali je mogoče biti brez tega nenaiven v svetu, ki se je že izvil iz prve, kolonialistične faze globalizacije in se skozi kratkotrajno obdobje zanesene fraternizacije usmeril na pot nesentimentalnega, se pravi trdorealnega sodelovanja – iz dneva v dan na nešteto primerih potrjujoč maksimo lorda Palmerstona, da domovina nima prijateljev, pač pa interese.

Pa vendar zgodovina razodeva, da so največ naredili tisti sindikalisti, ki so dojeli, kako se kaj godi v najširših merilih in razsežnostih. Kadar niso mislili na koristi, ampak na interese članov organizacij, ki so jih vodili, so bili nespregledljivo veliki. Ernest Bevin, ki je bil na čelu britanskih transportnih delavcev, je tako postal nenadomestljiv član Churchillove nacionalne vlade. Ker se ni mogel pohvaliti s pomembnejšo formalno izobrazbo – pa tudi tako vnet avtodidakt kot njegov sodobnik Harry S. Truman, ki se je, preden je prišel v Belo hišo, bralsko prebil skozi 3 enciklopedije in 3500 nadaljnjih zvezkov ene od washingtonskih knjižnic, ni bil –, je do popolnosti izkoristil možnost, da lahko človek več razume, kakor ve. Kot minister za delo in vojno produkcijo v letih 1940–1945 je poskrbel za to, da je Velika Britanija izvršila popolnejšo gospodarsko mobilizacijo kot tretji rajh. V laburistični vladi je Bevin poleti 1945 zasedel položaj sekretarja za zunanje zadeve ter postal eden od stvariteljev povojnega Zahoda. Poskrbel je tudi za to, da se je Britanija – vsaj v primerjavi s Francijo – razmeroma neboleče poslovila od imperija (ter hkrati od njega ohranila več kot katerakoli druga kolonialna sila). Podobno dolgo pot je prehodil tudi nekdanji poljski sindikalist in predsednik Lech Walensa, ki je prav tako odigral nespregledljivo vlogo v plimah in osekah 20. stoletja. Bil je velik celo v prostoru med nemškim in ruskim kolosom, kjer se zdi, da je vsakdo obsojen na majhnost.

Razumeti, kaj se dogaja vsem in vsakomur – ne samo tistim, katerih zastopnik je posameznik –, je največja umetnost javnega življenja. Sindikalistom se vrata, skozi katera se pride do nje, nemara odpro redkeje kot komu drugemu, saj lahko s arogantnim neinteresom za dogajanja v državni, kontinentalni in planetarni celoti hitro dosežejo uspehe. Pristaši jim radi ploskajo za napitnine, ki jim jih zanje dá ta ali oni mogočnik. Toda še hitreje kot kaj dobrega na tak način zagrešijo tudi usodne napake. Nemški sindikalisti ob koncu januarja 1933 nikakor niso bili pripravljeni stavkati, ko je predsednik Hindenburg podelil mandat za sestavo »mesiji s stadionov« (tako je Hitlerja označil veliki madžarski pisatelj Sándor Márai). Prvak nacionalnega socializma, ki je bil v očeh ostarelega Reichspräsidenta še nekaj mesecev prej obravnavan kot »češki kaplar« – v Berlin je pač prišel z jugovzhoda in senilni generalfeldmaršal se ni bil voljan ukvarjati s podrobnostmi, iz katere nekdanje province habsburškega imperija prihaja čudodelec, čigar sposobnosti je sprva ocenjeval kot primerne le za zasedbo položaja poštne ministra –, je tako lahko v nekaj mesecih pokazal, kaj zna. Skrivnost Hitlerjevega uspeha je bila predvsem v podcenjevanju s strani drugih. Tudi delavskih prvakov. Sindikalisti, ki so 1920 prav s stavko ob Kapp-Lüttwitzovem puču

skrajnih monarhističnih sil rešili Nemško republiko, pač niso celovito razumeli situacije. Njim se je bivši katoliški kancler Heinrich Brüning, ki je uveljavil strogo varčevalno politiko in s tem ne samo dolgoročno ozdravil državne finance, temveč tudi omogočil prihodnji gospodarski vzpon domovine, zdel hujši sovražnik kot vulgarni Hitler. Njegovim govorancam, s katerimi se zaradi poudarjenih dialektizmov niso mogli poistovetiti – Nemce in Avstrijce pač loči isti jezik (kakor je ugotavljal že Karl Kraus) –, so se lahko celo posmehovali. Toda nekaj mesecev pozneje so že bili vpreženi v nacionalsocialistično *Fronto dela*, o čemer se že ni bilo več mogoče pogajati ... Militaristični slovar seveda ni bil naključen. In čeprav nacionalni socializem v nasprotju s fašizmom ni izšel iz sindikalizma – o povezanosti slednjega s koreninami črnosrajčniškega gibanja je v pričevanjih o svojem vzponu pisal sam Mussolini –, so organizacije delojemalcev pri njegovem dvigu odigrale pomembno vlogo. Predvsem z nerazumevanjem, kaj se dogaja vsem. Nič drugače ni bilo v pripravah ozračja za krvavi vojaški udar v Čilu 1973.

Ko slovenski sindikalisti počno, kar pač že, ne izbirajo zgolj zase. Niti samo za tiste, ki so jih postavili na frontmanovske položaje. Narava njihovih opravil presega vse posamezne pramene življenja. Vsekakor pa se sami odločajo, komu bodo podobni – ali svojim würzburgskim kolegom, Bevinu in Walensi ali tistim, ki so bodisi s kratkovidno dejavnostjo bodisi z neprebujenostjo dvigali revolucionarje rdeče, črne in rjave barve. (Nemara bi kdo rad vsaj deloma spominjal na Jimmyja R. Hoffo – da bi se po izginutvi iz časa in zgodovine zaradi zvez s postavami iz senčnega zakulisja reinkarniral v Jacku Nicholsonu.)

Če izvzamemo nekaj kratkosapnih epizod, zgodovina slovenskega sindikalizma ni posebno navdihujoča. Številni prvaki delojemalcev, ki se z nostalgijo sklicujejo na čase, ko smo se vozili z avtomobili, katerih vrednost je bilo mogoče podvojiti z napolnitvijo tanka za gorivo, se ne obremenjujejo z nikakršno celoto. Ne spomnijo se več niti na site in lačne Slovence, na katere je že leta 1969 opozoril nikoli s posebno radostjo pozdravljani, a vedno aktualni mariborski zbornik, ki sta ga uredila Janez Rotar in France Forstnerič. Ko zadoni trobenta, da intonira *Internacionalo*, ne vedo nič več niti o desetisočih delavcev, za katere v letih titoizma ni bilo zaposlitve v domovini in so se v najtežavnejših razmerah podali v Zvezno republiko Nemčijo, da so sebi in svojim družinam zagotovili preživetje. Pomembno je samo to, da je bila nekoč diktatura proletariata in da smo imeli po marksistični ideologiji sistemsko prednost pred vsemi drugimi. A to je v stvarnosti pomenilo – kakor še danes – le utvaro. Dejanskost je bila natanko takšna, kot jo je opisoval(a) polanekdota-polvic, ki je nekoč krožil(a) v Celju. Ko je predvojni revolucionarni marksist Franc Leskošek - Luka (dejansko edini slovenski komunistični politik, ki je denar kdaj usmeril tudi v domovino; drugi so se zaposlili le s kanaliziranjem bal dinarskih tisočakov iz nje) prvič prišel med svoje nekdanje sodelavce v »kširfabriki«, tj. v Emu, je oznanil, da je zdaj tovarna njihova. Eden od prekaljenih proletarcev, ki ga je dobro poznal, ga je vprašal, če je to res. Ko je Luka zatrdil, da je, je »neposredni proizvajalec« nemudoma predlagal, naj firmo prodajo. Marksistični revolucionar je sogovorniku očital, da je »butl«, kajti: »Kje boš pa potem delal?« Odgovor je bil seveda: »Pri tistem, ki bo fabriko kupil.«

Ali potemtakem res lahko mislimo, da imamo vedno prav – četudi to kje piše? Nemara pa pri nas tistih, ki imajo drugačno mnenje od borcev za takšno ali drugačno sveto stvar (kakor bi dejal Taras Kermauner), zares ne potrebujemo, ker smo že ... no, ne ravno demokratični, kakor so bili v zlatih časih Franza Josefa Straussa na Bavarskem, ampak revolucionarni. Smrad se lahko nahaja kjer koli, duha je pa povsod malo. ■

DDR. IGOR GRDINA je zgodovinar, literarni zgodovinar, publicist in avtor več knjig s teh področij.

Kaj se dogaja z evropsko knjigo?

UROŠ GRILC

V zadnjih mesecih smo bili na evropskih knjižnih trgih priča nekaterim dramatičnim potezam, ki bodo še nekaj časa burile duhove, obenem pa je v tem trenutku težko napovedati, kakšne posledice bo to imelo na založniško panogo. Spremembe so dramatične v prvi vrsti zato, ker so nacionalni knjižni trgi večinoma le redko deležni sprememb ključnih parametrov, ki vplivajo na njihovo delovanje in učinkovitost: velikost knjižnih trgov in njihova pogojenost z nacionalnimi jeziki je praktično nespremenljiva konstanta, dogajanja v globalni ekonomiji so že večja spremenljivka, medtem ko je sprememba stopnje DDV še najpogostejša, pa še ta je v zadnjih dveh desetletjih v evropskih knjižnih založništvih bolj kot ne izjema. Knjižni trgi so namreč sila občutljiva struktura, kjer lahko vsaka poteza bistveno vpliva na kondicijo panoge. Spremembe, ki se dogajajo danes, so dramatične tudi zato, ker je doslej do njih prihajalo praviloma na podlagi dolgotrajnih premislekov in javnih razprav, tokrat pa so uvedene v precej nervozni naglici iskanja odgovorov na gospodarsko krizo. Očitno se knjižni trgi, ki so bili doslej soočeni s takšnimi spremembami, nanje sploh niso imeli časa pripraviti, ni mogoče spregledati določenega demokratičnega deficita, premišljenost teh ukrepov glede na posledice za založništvo je videti nikakršna, še manj pa so te spremembe kakorkoli del nekih celovitih politik do kulturnih industrij.

TISKANA KNJIGA IN DDV V EVROPSKI UNIJI

In prav sprememba davka na knjigo je prva izmed sprememb, ki je presenetila kar nekaj založniških trgov. Ni pa edina. Tudi druga sprememba je vezana na DDV, točneje, na tako imenovano davčno vrzel med fiskalno obremenitvijo tiskane in elektronske knjige. Če bi na te spremembe zrli zgolj z vidika nujnosti ukrepanja spričo splošne gospodarske krize, bi spregledali vsaj dve izredno pomembni komponenti, ki tvorita specifičnost javnih politik do področja kulturnih industrij, v tem primeru do področja knjižnega založništva: dejstvo, da je davčna politika le eden od inštrumentov državne podpore knjigi, pri čemer je v državah, kjer je ta inštrument prevladujoč, takšna sprememba za knjižni trg zelo boleča, in dejstvo, da se je Evropska unija s svojo davčno regulativo ponovno izkazala za povsem neodzivno na nastalo situacijo, najsi gre za obdavčevanje ustvarjalnosti, znanja in informacij, ali pa za ukrepanje glede odprave očitnih aporij, vezanih na obdavčevanje elektronske knjige. Povedano drugače, čeprav je danes jasno vsakomur, da je e-knjiga še vedno knjiga in je pomembna za širjenje bralne kulture, okolištev evropskega pravnega reda pravzaprav onemogoča, da bi se države temu primerno odzvale na dejansko stanje.

Poglejmo si najprej, kaj pravi evropska zakonodaja o obdavčevanju knjige. Šesta direktiva Evropske unije določa minimalne stopnje davka na dodano vrednost, skladno s tem določilom znaša najnižja stopnja najmanj 5 odstotkov (ki jo ima denimo Luksemburg), splošna pa najmanj 15 odstotkov, medtem ko ima edino Danska zgolj eno davčno stopnjo, in sicer 25-odstotno. Direktiva ne dopušča nikakršnih izjem, zato ničelna stopnja obdavčitve knjige skladno z direktivo ni možna. A v praksi se vse skupaj zelo zaplete, in to določilo je iz svoje avtoritarne jasnosti hipoma pahnjeno v megleno polje samovolje posameznih držav članic. Obstaja namreč veliko neskladje med obdavčevanjem knjige, kot ga nalaga evropska direktiva, in tistim, ki ga izvajajo članice. Znan je že večletni spor med unijo, Veliko Britanijo in Irsko, kajti obe državi vztrajata na ničelni stopnji DDV

za knjigo. Po drugi strani je Španija pred leti zaradi usklajevanja z evropskim pravnim redom knjigo obdavčila. A razlike so tudi med samimi državami pristopnicami.

Poljska je edina od novih članic, ki si je ob vstopu v Evropsko unijo izborila prehodno obdobje in zadržala ničelno stopnjo DDV na knjige: zdržala je do leta 2011, ko je stopil v veljavo 5-odstotni DDV na knjige. Danes Inštitut za knjigo (Inštytut Książki) ugotavlja, da se je v enem letu po uvedbi DDV na knjigo povprečna cena knjige povišala za 10 odstotkov, učbenikov za še nekaj odstotkov več, medtem ko se je prodaja knjig znižala za 25 odstotkov. Poljska sicer niti približno ni rekorderka po številu izdanih knjig. Nekaj manj kot 39 milijonov Poljakov je tako lahko v letu 2010 na policah našlo 13.430 novih knjižnih naslovov, povprečna naklada knjige pa je znašala 5710 izvodov na naslov. Stanje je seveda zelo zaskrbljujoče, kajti uvedba DDV na knjigo je sovpadla z zmanjšanjem potrošnje zaradi gospodarske krize, je pa to tipičen primer države, kjer je glavna državna podpora knjigi temeljila na ničelnem davku na knjigo, s spremembo slednjega pa se ustroj založništva postavlja na glavo.

A ne le Poljska, pretres je doživela tudi nemara največja knjižna utrdba, Francija. Vlada je prvega aprila 2012 navkljub hudemu odporu založnikov in knjigarnarjev DDV na knjigo s 5,5 povišala na 7 odstotkov. V nasprotju s Poljsko v Franciji velikih pretresov ne gre pričakovati, kajti državna podpora knjigi je izredno razvejana in sega v vse segmente knjižne produkcije in diseminacije knjige, a vendar je ta ukrep za tako »knjigi naklonjeno državo« – Francija je v tem res edinstven primer v Evropi, ki se mu morda približa le še Finska – presenetljiv. Novoizvoljeni predsednik François Hollande je sicer še v času volilne kampanje ta ukrep odkrito kritiziral in napovedal, da bo v primeru izvolitve stopnjo DDV na knjigo zmanjšal na raven prejšnje. Hic Rhodus, hic salta, lahko k temu porečemo danes! Kot pa bomo videli malo pozneje, Francija ni ostala zgolj pri tem ukrepu.

V Latviji se je DDV na knjigo prvič povečal v letu 2009, in sicer s 5 na 10 odstotkov, nato pa v letu 2012 na 12 odstotkov. Rezultat tega dviga je v enem letu 22 odstotkov manj izdanih novih knjižnih naslovov, 33 odstotkov nižje naklade in 29 odstotkov manj prodanih knjig. Še huje pa je, da se v Latviji obeta dvig DDV na knjigo celo na 21 odstotkov.

Litva in Estonija sta kmalu po izbruhu ekonomske krize dvignili DDV na knjigo s 5 na 9 odstotkov. V letu 2012 se je DDV na knjige na Češkem povišal z 10 na 14 odstotkov, sicer pa so v letu 2012 normalno stopnjo DDV poleg navedenih povišale Hrvaška, Ciper, Portugalska, Irsko in z oktobrom Italija, za leto 2013 povišanje napovedujejo na Finskem, v Španiji in na Nizozemskem. Dogajanje bo torej še burno.

Po drugi strani pa v Veliki Britaniji, kjer se radi pohvalijo, da 322 milijonov uporabnikov knjižnic letno pomeni več, kot je na leto gledalcev Premier League, od skupaj 4.064 knjižnic grozi zaprtje že 337, brez upoštevanja mobilnih knjižnic. Poleg drastičnega zniževanja sredstev za nakup gradiva rešujejo zmanjšanje števila zaposlenih glede na leto 2010), pa s krajšim odpiralnim časom, kar bo zopet vplivalo na obisk. Vsaj stroka in velik del odločevalcev priznava, da takšen pristop prav gotovo ne zagotavlja kakovostnega izvajanja javne knjižnične službe in da bodo posledično uporabniki deležni bistveno slabše knjižnične usluge.

E-KNJIGA NI KNJIGA?

Z izjemo ZDA in Velike Britanije e-knjiga drugod ne dosega pomembnejših deležev v

prometu s knjigami. ZDA beležijo izredno rast trga e-knjig, saj je ta v letu 2008 znašal 1,2 odstotka v celotnem prometu s knjigami, leta 2011 pa že 18 odstotkov, medtem ko se napoveduje, da naj bi do leta 2015 dosegel 35 odstotkov. Ne dosti slabše se ta trg razvija v Veliki Britaniji, kjer e-knjige dosegajo 13 odstotkov prometa s knjigami. V Franciji denimo, po podatkih, ki jih najdemo na Centre national du livre, promet z e-knjigami dosega komaj 1 odstotek, a vendar so samo v letu 2011 Francozi kupili 1,45 milijona tabličnih računalnikov, torej naprav, ki omogočajo uporabo e-knjig. Sicer pa je Francija država, kjer je v letu 2011 izšlo 70.109 knjižnih naslovov oz. 4,2 odstotka več kot leto poprej, povprečna naklada knjige znaša 7.937 izvodov na naslov (ali 2,6 odstotka manj kot leto poprej), najbolj prodajana knjiga v letu 2011, *Indignez-vous!* Stéphan Hessela pa je našla kar 1.368.900 kupcev. Ali drugače, 51,8 odstotkov Francozov je v letu 2011 kupilo vsaj eno knjigo.

Davek na e-knjigo je posebna zgodba, ki jo zaznamuje neenakopravno obravnavanje glede na tiskano knjigo. Tiskana knjiga je namreč obdavčena po normalni DDV-stopnji, ki je posledica razumevanja, da so e-knjige »storitev« in ne »dobrina«. Ko je Švedska pred leti uvedla 6-odstotni davek na zvočne knjige, se pravi enako stopnjo kot za tiskane knjige, je EU proti njej takoj sprožila postopek, ker naj to ne bi bila knjiga in je zato znižana stopnja neupravičena; na koncu je odstopila od postopka. Konec leta 2011 pa je precej bolj smelo potezo naredil Luksemburg, ki je namesto dosedanjega 15-odstotnega uvedel 3-odstotni davek na elektronske knjige in pri tem dvojno kršil evropsko zakonodajo: najprej zato, ker jo je obdavčil po nižji in ne običajni stopnji, drugič pa zato, ker jo je obdavčil po nižji stopnji od najnižje dovoljene s strani EU. Razlog za to smelo potezo pa ne gre iskati le v želji luksemburške vlade glede tega, da naredi e-knjigo kar najbolj dostopno in s tem širi dostopnost znanja in ustvarjalnosti, pač pa je razlog precej bolj profan in ima veliko ekonomsko težo. Zakaj je namreč Luksemburg tako pomemben za e-knjigo, zlasti za prodiranje e-knjige na evropske knjižne trge? Zato, ker si je Amazon za svojo »bazo« vseh operacij, ki jih izvaja na evropskih trgih, izbral prav Luksemburg. Vse skupaj torej nikakor ni stvar naključja. Luksemburg je s tem vrgel rokavico ključnim akterjem na tem trgu, zlasti angleškemu, ki je seveda nad to potezo šokiran, saj so se angleški dobavitelji e-knjig naenkrat znašli v bistveno slabšem položaju. Razumljivo so bili zato pritiski na vlado Velike Britanije, naj zniža davek na elektronske knjige, zelo močni. A odgovor vlade je še bolj zanimiv.

Velika Britanija (poleg nje enako velja za Irsko), ki z ničelno stopnjo DDV na tiskane knjige in izvajanjem pravice do javnega posojanja tvori ključen steber britanskega založništva, prestavlja državo, ki s to davčno spodbudo daje ključno podporo razvoju knjižnega trga. A le, ko gre za tiskane knjige. Na točki obdavčitve elektronske knjige je namreč neomajna: nižja obdavčitev elektronske knjige oz. izenačitev stopnje obdavčitve tiskane in elektronske knjige ni skladna z evropskim pravnim redom, zato je Velika Britanija ne bo uvedla in elektronske knjige obdavčuje z 20 odstotki. Povedano drugače, britanski vladi se ne zdi sporno, da glede tiskane knjige krši evropsko davčno zakonodajo, glede e-knjige pa se ji to zdi povsem nesprejemljivo. Dvoičnost je očitna, očitno pa je tudi, da v tem trenutku na e-knjigo gledajo kot na medij in ne kot na vsebino, pri čemer tudi slabša konkurenčnost angleških distributerjev e-knjig očitno ni dovoljšen razlog za drugačno razmišljanje.

In če smo prej omenili Francijo, kjer se je DDV na tiskano knjigo presenetljivo zvišal, je

vlada sočasno potegnila drugo strateško potezo: izenačila je davek na tiskano in e-knjigo, ki je bila prej obdavčena z 19,6-odstotnim DDV, zdaj pa je s 7-odstotnim. Luksemburg ima torej v Evropski uniji zaveznika, ki je z vidika za kulturo pomembne zakonodaje še kako aktiven.

Poleg tega je francoska kulturna politika sprožila še širši premislek, s katerim želi spodbuditi razvoj trga e-knjig. Francoska vlada je marca 2012 objavila tri ekspertize, s katerimi naj bi prišlo do osnovnih strategij glede vpliva e-knjige na a) založnike in avtorje, b) knjižnice in c) knjigarne. Dejstvo seveda je, da Evropske države glede e-knjige nimajo nikakršne strategije in da se uvajanje e-knjige tudi zato dogaja bistveno počasneje od napovedi. Zato bo ta debata v Franciji pomembna tudi za druge države. Gledano s širše perspektive pa je primer francoskega pristopa k oblikovanju politik do knjige vendarle primer celovite politike, kjer je zvišanju davčne obremenitve na področju knjige sledila spodbuda enemu izmed hitro razvijajočih se segmentov založništva, obenem pa poskušajo strateško povezati založnike, distributerje, knjižnice in knjigarne v smeri oblikovanja skupne platforme uvedbe e-knjige. Prav zato si upam napovedati, da bo v nasprotju z ostalimi navedenimi državami v Franciji zvišanje DDV še najmanj poslabšalo položaj nacionalnega založništva.

In ob vsem tem se poraja vprašanje, kako se na te pojave odziva Evropska unija. Ni pričakovati, da se bo odzivala na spreminjanje davčnih stopenj v posameznih državah, še manj je od nje pričakovati nekakšno senzibilnost do celovitosti javnih politik do področja knjige, ki lahko vsaj v določeni meri ublaži tudi davčne pretrese. Vsekakor pa bi bilo pričakovati, da se na davčno vrzel med e-knjigo in tiskano knjigo odzove z jasno vizijo in vsebinsko utemeljitvijo ter s tem prepreči ekscesne poteze posameznih držav, ki jim je očitno ljubša logika in tudi ekonomska pričakovanja od razvoja trga e-knjig, kot pa spoštovanje črke zakona. Premislek EU glede obdavčitve elektronskih vsebin in 6. direktive je napovedana za leto 2015. EU se očitno ne mudi, čeravno so zagate in neločljivosti, obenem pa odkrito nasprotovanje in kršitve obstoječe pravne ureditve več kot na dlani.

Evropska knjiga se je znašla v zelo nevarni situaciji, vsekakor najnevarnejši v zadnjih desetletjih. Kompleksnost knjižne verige od avtorjev, založnikov, tiskarjev, knjigarn in knjižnic do bralcev terja temu primerno kompleksne javne politike (kulturno, šolsko, znanstveno, davčno, gospodarsko), katere udí morajo biti usklajeni, če naj se področje knjige razvija. Stvari postanejo na dolgi rok še resnejše, če se zavedamo, da knjiga ni samo tržno blago, temveč se nanjo veže večplastni javni interes, ki zajema tako ustvarjalnost na področju literature in znanosti, stopnjo funkcionalne pismenosti, od knjig je odvisen velik del kakovosti pedagoških procesov, pa dostopnost znanj in informacij, kakovost preživljanja prostega časa, socialna kohezivnost itn. Ni dvoma, da bo na področju knjige tudi v prihodnje prihajalo do sprememb, a opisani primeri potrjujejo, da morajo biti te spremembe premišljene in del celovite politike do knjige, sicer bodo za knjigo pogubne. Slabše dostopna knjiga pomeni manj bralcev, in če državljan ne bo več bralci, bomo le še lutke. ■

DR. UROŠ GRILC je načelnik Oddelka za kulturo Mestne občine Ljubljana.

Racionalizaciji ob rob, racionalnosti v slovo

RADO PEZDIR

Skorajda zaključena epizoda (zaradi morebitnega referendumskega veta policijskih sindikatov) o zmanjševanju proračunskih odhodkov je prinesla precej pomembnih naukov in spoznanj za vso državo. Ne preveč presenetljivo so ti nauki in spoznanja odmaknjeni na sam rob javne debate, pa čeprav se zdi, da na novo definirajo marsikateri pojem in relacijsko zvezo, predvsem v območju političnega in sindikalnega trga, v precejšnji meri pa tudi razumevanja sveta (ekonomije), ki nas obdaja.

Spomnimo: sindikalisti, združeni v Sindikatu vzgoje, izobraževanja, znanosti in kulture Slovenije (SVIZ), so se od vsega začetka postavljali na kar najbolj diametralna pogajalska izhodišča nasproti vladnim predlogom, to pa pod geslom sindikalnih načel obrambe pravic zaposlenih, ki jih predstavljajo. Njihova izhodiščna pozicija je bila v grobem naslednja: zaposleni v javni upravi niso povzročili gospodarske krize (za nepoučene: krizo so povzročili tajkuni, banke in amorfna skupina neoliberalcev), zato tudi ne morejo nositi bremena krize, sploh pa ne tako, da se njihove pravice zmanjšajo pod raven, ki še omogoča izvajanje visokokakovostnih storitev, ki jih nudijo. Povedano drugače, več na strani javnega sektorja ni mogoče ponuditi. Parola »Vse nespremenjeno!« (s ponujeno infinitezimalno nizko ravniyo varčevanja) je bila torej tista, ki je velik del Slovenije popeljala v enodneвно stavko. Presenetljivo pa je bil epilog pogajanj popolnoma drugačen, kot so bile stavkovne zahteve: najaktivnejši sindikat je popustil do tiste mere, da bi moralo biti danes vsakemu članu tega sindikata jasno, da je bila stavka navadna farsa.

Kaj je bilo na sindikalni strani še nenavadno? Denimo odklanjanje plačila stroškov stavke s strani sindikatov, ki je razkrilo, da stavke niso pospremljene s stavkovnimi skladi (ki se napačajo iz članarin), kot je običajno v primerljivih državah. Razkrila se je tudi dilema, ali so pogajanja, v katerih sindikatom pogajalska moč popušča, res dovolj dober razlog za brezplačno stavko ali ni to morda prihranjeno za takrat, ko se sprejemajo zakoni, ki so v nasprotju s kolektivnimi pogodbami. Razkrilo se je tudi, da se v vzgoji in izobraževanju nekatere storitve plačujejo neposredno iz žepa uporabnikov (denimo položnice za vrtec, izredni študij) – in da tudi če člani sindikatov zaradi stavke odklonijo izvedbo teh storitev, škode pa ne mislijo povrniti, ker je stavka njihova pravica –, neizvedene, čeprav že plačane storitve, pa postanejo problem njihovega kupca.

KOGA ZASTOPAJO SINDIKATI?

Kljub vnetemu ponavljanju, da je šolstvo stavkalo kot celota, je bila ta trditev ali lažniva ali pa namerno zlorabljena. Stavka je bila namreč v domeni SVIZ oziroma članov tega sindikata. Ker je največ teh članov v predšolski vzgoji in osnovnem ter srednjem šolstvu, je tam identiteta šolstvo = SVIZ dejansko držala, drugod pa ne. S tem se odpira že naslednje vprašanje: kako je mogoče, da živimo v državi, kjer se sindikat lahko pogaja o vseh parametrih delovnih pogodb vseh zaposlenih, ne le svojih članov in tistih, ki so ga izrecno pooblastili za to? Še več, po fakultetah je krožilo toliko sindikalnih pozivov k sindiciranju in ustanavljanju stavkovnih odborov (in to komajda na začetku pogajanj!), da je bilo mogoče sklepati, kot da so razmere idealne (in morda celo namenjene) za akvizitersko širjenje sindikalnega trga. Pri vsem tem sploh še ne govorim o tem, kako so bili skorajda

Borut Pahor, predsednik vlade, ki je bila odgovorna

za velikansko kopičenje

dolga te države (ta

se je v dobršni meri

porabil za tipično

socialnodemokratsko

redistribucijo socialnih

transferjev in subvencij),

je nenadoma tisti, ki SD

premika v desno in je poln

nevarnih neoliberalnih

idej.

vsi podatki o stanju stvari, ki so jih prikazovali sindikati, nenavadno različni od vseh drugih meritev, ki jih opravljajo različne domače in tuje institucije. Ali so bili to skriti populistični asi iz sindikalnih rokavov, nespretna retorika, ki je podcenjevala razgledanost državljanov, ali pa je šlo za prilagajanje realnosti sindikalnim zgodbam, si lahko odgovorite sami.

Če k temu dodamo spontane delavske upore (proti sindikatom) v Vegradu, Muri in Gorenju ter izjemno skromne proteste proti roparskemu gradualizmu slovenske ekonomske politike zadnjih dvajsetih let, potem je na dlani sklep, da je s sindikati v Sloveniji nekaj zelo narobe. Zaustaviti praktično celo državo za en dan zato, da je nazadnje rezultat te stavke potenciran najslabši nominalni sindikalni rezultat; javno operiranje s podatki, ki postavljajo pod vprašaj legitimnost sindikalnega načina pogajanja; izkoriščanje pogajanj za sindikalno akviziterstvo; grožnje s stavkami, še preden se pogajanja dobro začnejo; pogajanje v imenu zaposlenih, ki niso njihovi člani, in zanikanje realnosti na skorajda vsakem koraku – vse to kaže na dejstvo, da je sindikalni trg vsaj nenavaden in da že nekaj časa ni več tako očitno, da so le sindikati tisti, ki imajo koncesijo na pravičnost.

IZGUBLJENA OPOZICIJA

Potem so tukaj še nauki za politični trg: ne gre drugače, kot da se vprašamo, ali je res ta vlada toliko boljša in ta opozicija toliko manj zlobna, da je bil končno sklenjen dogovor s sindikati? V čem je bil smisel lanskih referendumov in zakaj se prejšnja vlada s sindikati ni mogla ničesar dogovoriti? Del odgovora zagotovo leži v dejstvu, da je s projekti, kot je bila pokojninska reforma, prejšnja vlada proti sebi angažirala ne samo sindikate, ampak tudi splošno javnost, za katero je pokojninska reforma vsaj tako pomembno vprašanje, kot je za povprečnega Srba pomembno vprašanje Kosova. Tokrat so sindikati bolj ali manj ostali sami, del javnosti, ki je bil proti racionalizaciji na strani proračunskih odhodkov, pa se je angažiral predvsem zaradi tega, ker jim politični predznak trenutne koalicije ni po volji – ta razlaga je daleč od predvolilnih razmer, ko je pričakovanje predčasnih volitev oblikovalo politični trg. Še huje, razen SVIZ in radikalnih policijskih sindikatov je tokrat sindikalna enotnost enostavno razpadla. Kar kaže najprej na to, da sindikati v javni debati tiste, ki jih za to niso pooblastili, predstavljajo samo tedaj, ko je tematika vsaj tako vroča, da zajame še politični in strogo rentni spekter, potem pa še to, da enoten sindikalni trg ne obstaja. Če pa ne obstaja, potem prav tako ne more držati univerzalna domneva, da sta pravičnost in solidarnost v ekskluzivni domeni sindikatov, ampak je ta teza utemeljena na cilju maksimizacije sindikalnega trga.

Zgodbe okoli racionalizacije odhodkovnega dela proračuna pa so razkrile še nekaj drugih zanimivosti o političnem trgu. Najprej, očitno je, da se je na levem polu političnega trga pojavil dominantni igralec, ki ga konkurenca iz istega dela političnega spektra dojema kot *predatorja*. Reakcija socialnih demokratov (SD) na Pozitivno Slovenijo (PS) je ekstremna – iz pragmatičnosti se namreč transformira v ekstremizem. Borut Pahor, predsednik vlade, ki je bila odgovorna za velikansko kopičenje dolga te države (ta se je v dobršni meri porabil za tipično socialnodemokratsko redistribucijo socialnih transferjev in subvencij), je nenadoma tisti, ki SD premika v desno in je poln nevarnih neoliberalnih idej. Če upoštevamo, da so bile laburistične in socialdemokratske reforme v Veliki Britaniji in Nemčiji

bistveno resnejše kot Pahorjevo razdeljevanje izposojenega denarja, pa Blaira in Schröderja noben resen analitik ni pošiljal na desni spekter političnega trga, potem sedanjó retoriko dela SD lahko pojasnimo zgolj s krčevitim bojem za prostor na levici. Če so člani SD še pred letom dni tedanji opoziciji večinoma upravičeno očitali miniranje reform (kar pa je bila zaradi pogosto nedodelanih reformnih predlogov v resnici slaba politična strategija), tokrat težko razumemo njihovo katastrofično in demagoško kritiko ter dobesedno nesmiselne predloge za sanacijo proračunskega primanjkljaja. Da niti ne govorim o neverjetnem paradoksu, ko SD v bitki za diferenciacijo, ki se imenuje »kdo je bolj lev na levici«, navaja identične predloge za prestrukturiranje proračunskih odhodkov kot PS.

Na drugi strani dve novi stranki v parlamentu razen nekaterih posameznikov zaenkrat ne delujeta kot kakšna posebna novost na političnem trgu: Pozitivna Slovenija zaenkrat povzroča zgolj deformacijo in drobljenje SD, Državljanska lista (Gregorja Viranta) pa je razen finančnega ministra praktično neopazna.

Vse ostalo je bilo predvidljivo. Kulturniki so z enako vnemo kot vselej skočili v zrak in divje pojasnjevali, da brez denarja ni Prešerna, univerzitetni krogi so se iz rentnikov preobleki v znanstvenike in pojasnili, da obstaja identiteta med racionalizacijo in apokalipso ter da brez denarja tudi ni Stefana, velik del medijev je ali znova slikal neoliberalnega satana z Gregorčičeve ali modro kimal tistemu, čemur so pred letom ostro nasprotovali, sleherniki so se strinjali, da je treba varčevati, vendar so v isti sapi trdili, da obstaja tam zunaj še nekdo drug, pri katerem naj vlada prej začne varčevati itn.

Le policijska sindikata sta uspela presenetiti z zrelostjo in odgovornostjo in sta nekaj tednov po sklenjenem dogovoru spomnila, da policisti še stavkajo, in to tako, da so za talce z grožnjo referendumu vzeli kar celo državo. In če to ni lekcija o deformaciji instrumenta referendumu, potem je Slovenija na poti v raj. ■

Ekonomist RADO PEZDIR je predavatelj na mednarodni fakulteti za družbene in poslovne študije v Celju.

pogledi

naslednja številka izide
13. junija 2012

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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

