



9 771855 874009



Bogata in obilna letina

**FESTIVAL
SLOVENSKEGA
FILMA**

ESTETIKA
NESMRTNEGA ELITIZMA

O režiserju Tomažu
Pandurju, pred
premierno *Fausta*

GRADITELJ
SODOBNE LJUBLJANE

Milan Mihelič,
devetdesetletnik

TOLSTOJEVI
POBEGI

Biografija
znamenitega
ruskega pisatelja

ŽIVIMO V ZLATI
DOBI TELEVIZIJE

Cliff Curtis, junak
serije *Bojte se
živih mrtvecev*

UČITI SE, UČITI SE
IN ŠE ENKRAT UČITI SE

Katja Perat,
kolumna

De facto, tam, kjer se Sobotna priloga konča.



V NOVI ŠTEVILKI PREBERITE:

- ☞ **Goran Šoster, ekolog, kmet, pesnik:**
Čudež pri Jeruzalemu
- ☞ **Friderik Vodopivec, raziskovalec terana:**
Imena teran nam nihče več ne more vzeti
- ☞ **Arsen Dedić (1938–2015):**
Prebral je svojo osmrtnico
- ☞ **Mercator:**
Kravja kupčija deset let pozneje
- ☞ **Frane Adam:**
Drugačen pogled na »Zablode postsocializma« Vesne V. Godina

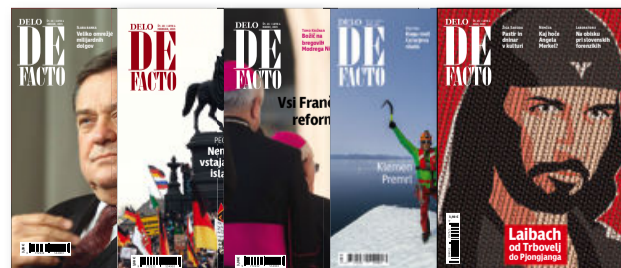
Naročite se na revijo
s 25 % popustom.

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

Splošni pogoji in pogoji naročanja so objavljeni na www.trgovina.delo.si.



DELO
DE
FACTO



4-5 DOM IN SVET

6 DEJANJE

BOGATA IN OBILNA LETINA



Med 15. in 20. septembrom bo, tudi letos v Portorožu, potekal Festival slovenskega filma. V letošnji program se je uvrstilo kar 97 filmov. **Denis Valič** izbor zanj ključnih predstavlja v tokratni izdaji *Pogledov*.

8 RETROVIZOR

ESTETIKA NESMRTNEGA ELITIZMA

Gledališče Tomaža Pandurja je po mnenju **Zale Dobovšek** prizorišče nešteti paradoksov. Pogosto je arena skrajno čustvenih, strastno sanjavih, razvranih in popadljivih likov, v katerih se mešajo psihološki ekstremi. Takšno je danes; kakšno pa je bilo na začetku njegove ustvarjalne poti, nam skozi rekapitulacijo zgodnjih del predstavlja **Ivo Svetina**.

10 DIALOGI

MORJE NAS PRIVLAČI IN ODBIJA HKRATI

Philip Hoare je človek enciklopedičnega znanja in cenjen angleški pisatelj, avtor sedmih knjižnih del, med drugim biografije Noëla Cowarda in Oscarja Wilda. Leta 2000 ga je na enem njegovih številnih potovanj našla ljubezen iz otroštva, strast do kitov, in ga popeljala na osebno, biografsko, literarnokritično, socialnozgodovinsko in znanstveno raziskovanje. Za svoje delo *Leviathan or, The Whale* je leta 2009 prejel prestižno nagrado Samuela Johnsona. Z njim se je pogovarjala **Zdenka Petan**.

12 PROBLEMI

GRADITELJ SODOBNE LJUBLJANE

Milan Mihelič je bil v svoji dolgoletni karieri arhitekta in urbanista v samem središču povojne slovenske arhitekture in v njegovem opusu, razkriva **Vesna Teržan**, lahko sledimo prvinam zrelega modernizma, funkcionalizma, brutalizma in tudi postmodernizma.

14 BESEDA

ROBERT LOZAR: Samo pritisni na gumb

RADAR

16 MILENIJEC V ALEKSANDRIJSKI KNJIŽNICI

Milenijec je pripeljal avto na servis, ker je bil po njegovem okvarjen: reža na armaturni plošči, ki, kot je mislil, ni mogla biti namenjena ničemu drugemu kot iPhoneu, ni opravljala svoje naloge. Serviserji so mladcu, piše **Agata Tomažič**, rojenemu nekje na prelomu tisočletja, prijazno pojasnili, da omenjena luknja, čeprav se mu varljivo dobro prilega, vendarle ni namenjena iPhoneu, temveč nečemu drugemu, malce starejšega datuma, a izjemno trdoživga: kasetam.



NASLOVNICA

V tekmovalnem programu na Festivalu slovenskega filma v Portorožu bo predvajan tudi najnovejši celovečerec Jana Cvitkoviča *Šiška Deluxe*.

17 TOLSTOJEVI POBEGI

V poletnih mesecih je pri založbi Beletrina izšla biografija Leva Tolstoja, ki jo je napisal Pavel Basinski, uveljavljeni kritik, urednik in tudi sam pisec fikcije. Prav tako v poletnih mesecih jo je prebiral **Miha Javornik**.

18 NI PODLEGEL DUHU ČASA

Vladimir P. Štefanec se je podal na natančen ogled Grafičnega bienala in med drugim ugotovil tudi, da smo ob njegovi šestdesetletnici priča dokaj umirjeni, pluralni prireditvi, razpeti med kontinuiteto in lahkotnejše sodobne tendence.

19 PARADA PONOSA IN SATIRE

Če ste zamudili letošnjo Parado ponosa v Ljubljani, nič ne de. V Škucu si lahko brezplačno vzamete strip Ralfa Koeniga *Super paradiz*, s katerim boste imeli svojo parado doma in vedno pri roki. Tako vsaj pravi **Iztok Sitar**.



20 OD TIŠINE DO MANTRE

Ko ugotovite, s čim se ukvarjajo novinarski kolegi in kolegice, ki so zadnje leto noč in dan prežali na vsako podrobnost v zvezi z britansko pevko FKA Twigs, potem vam (do)končno postane jasno, da visokotehnoški napredek medijev ni recipročen njihovi vsebinski, miselni in intelektualni ravni. **Miroslav Akrapović** z omenjenimi kolegi in kolegicami ne deli istega mnenja.

21 ŽIVIMO V ZLATI DOBI TELEVIZIJE

»Mislim, da so gledalci veliko bolj zapleteni, kompleksni in sofisticirani, kot so bili kadarkoli v zgodovini zabavne industrije,« je med pogovorom s **Tino Bernik** razmišljal Cliff Curtis, eden od glavnih igralcev iz nove serije televizije AMC *Bojte se živih mrtvecev*.

22 KRITIKA

KNJIGA: Borut Ošljaj: Človek, svet in etos (Marko Pavliha)
KNJIGA: Dušan Merc: Življenje sintagmatov (Anja Radaljac)
KINO: Nova prijateljica. Režija François Ozon (Denis Valič)
KNJIGA: Lenart Zajc: Agencija (Pavla Hvalič)

24 PERSPEKTIVE

KATJA PERAT: Učiti se, učiti se in še enkrat učiti se

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 6, številka 17

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

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
 PREDSEDNICA UPRAVE DELA, D. D.: Irma Gubaneč
 TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
 NAROČNINE IN REKLAMACIJE:
 T: 080/11 99, 01/4737 600, E: narocnine@delo.si
 DIREKTORICA TRŽENJA
 Dragica Grilj, T: 01/47 37 463, F: 01/47 37 504,
 E: dragica.grilj@delo.si
 Oglasno trženje, Dunajska 5, Ljubljana:
 T: 01/47 37 501, F: 01/47 37 511, E: oglasi@delo.si
 SKRBNIK BLAGOVNE ZNAMKE: Pia Heybal,
 T: 01/473 76 78, F: 01/473 74 06, E: pia.heybal@delo.si
 DIREKTORICA MARKETINGA
 Dolores Podbevšek Plemeniti, T: 01/47 37 580,
 F: 01/47 37 406, E: dolores.plemeniti@delo.si
 ČASOPISNI ARHIV
 T: 01/47 37 372, e-pošta: dokumentacija@delo.si
 TISK: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana, Tiskarsko središče
 ŠTEVILO NATISNjenih izvodov: 6000

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

Kakšna panika!

Če kdo, potem Hollywood nima razloga za skrbi v zvezi z ohlajanjem kitajskega gospodarstva. Moč filmske industrije z zahodne ameriške obale namreč na Kitajskem še nikoli ni bila tako velika. In še raste.

A v preteklosti je bila slika precej drugačna, saj so željo po holivudskih izdelkih dolgo časa nadzorovano zmanjševali: šibka kupna moč, prepoved uvoza izdelkov ameriške kulturne industrije, radikalno drugačni kulturni obrazci ... so le nekateri od razlogov, zakaj se nekoč po številu prebivalcev največji, hkrati pa najbolj neizkoriščen in zaprt trg ni odzival na vztrajno snubljenje industrije, ki so jo povsod drugod brezkompromisno oboževali.

Zdaj je, na srečo ameriškega kapitala, že nekaj časa drugače. Kitajsko tržišče je od vseh najhitreje rastoče, njegova kupna moč pa, ne glede na trenutno gospodarsko krizo, še naprej raste. In to z intenzivnostjo, na podlagi katere je mogoče z gotovostjo napovedati, da bo v letošnjem, najpозnejše pa v prihodnjem letu, kitajski trg po ustvarjenem prihodku (in čistem dobičku!) prehitel ameriškega. Razlog, piše *Guardian*, je velika pripravljenost občinstva plačati še vedno precej visoko ceno vstopnice za politično korektno

v prvih osmih mesecih večji od 4,3 milijarde dolarjev. Štirje od prvih desetih filmskih hitov so nastali v Hollywood, med njimi franšiza *Hitri in drzni 7*, ki je ustvarila 379 milijonov dolarjev prihodka.

Lani je bilo na Kitajskem odprtih 5.400 novih kinodvoran, vseh skupaj je že več kot 23.500. Posledično raste tudi število predvajanih filmov. Leta 2010 jih je bilo dobrih 6.000, lani že več kot 28.000, številka pa naj bi se v prihodnjih desetih letih vsaj podvojila.

Ne glede na to je prostora za razvoj ogromno. V ZDA je pokritost s kinodvoranami glede na število prebivalstva še vedno bistveno večja. Čeprav je zaradi nizkega življenjskega standarda dostop do kinematografov omogočen le tretjini prebivalstva, je to glede na število – 350 milijonov prebivalcev – trg, večji od ameriškega in kanadskega skupaj. Povprečni obiskovalec na Kitajskem gre v kino zgolj enkrat na leto, za kar potroši pet dolarjev, njegov ameriški »kolega« pa vsaj štirikrat, za kar potroši povprečno 34 dolarjev.

Moč rastočega trga je prepoznala tudi lokalna filmska industrija. V lanskem letu so kitajske produkcijske hiše posnele več kot 700 domačih filmov, a jih je bilo zaradi



in vsebinsko podhranjene *blockbusterje* (večinoma akcijske filme in romantične komedije). Tovrstne apetite z izgradnjo dodatnih kapacitet gasi tudi hitro razvijajoča se kinematografska infrastruktura. Vsak dan se namreč na Kitajskem odpre kar 14 novih kinodvoran.

Terminator: Genisys je tipičen primer poti, ki jo v nasprotju z ostalimi, razvitimi, trgi ubirajo holivudske megaprodukcije. Relativno neuspešen drugje, je na Kitajskem samo v prvem vikendu ustvaril dobrih 27 milijonov dobička in produkcijsko hišo Paramount bliskovito »potegnili« iz rdečih števil.

Holivudski producenti se zavedajo kulturnih razlik med evroameriško in azijsko družbo, zato vse pogosteje lotevajo skupnih filmskih projektov. Warner Bros. je že nekaj časa povezan s podjetjem China Media Capital, s katerim vlaga ogromne vsote v produkcijo filmov, v katerih je igralska zasedba kombinacija domačih in tujih zvezdnikov, posneti pa so praviloma v kitajskem jeziku.

Da filmska industrija na Kitajskem ne kaže nobenih znakov ohlajanja, dokazuje tudi konstantna rast obiska v kinodvoranah v zadnjih dveh mesecih, ne glede na to, ali gre za tujo ali domačo (kitajsko) produkcijo. Na roko (torej v denarnico) producentov gre tudi dejstvo, da se obisk kinodvoran v kriznih obdobjih praviloma vedno poveča.

Leta 2013 je kitajski filmski trg ustvaril prihodek, s katerim se je uvrstil takoj za severnoameriškega. Letošnji prihodek je v primerjavi z lanskoletnim višji za 43 odstotkov in je bil

premajhnega števila dvoran mogoče predvajati zgolj 300. Filmsko industrijo z zakonskimi ureditvami podpira tudi vlada. Ne zgolj z različnimi oblikami olajševanja poslovanja filmskih producentov, temveč tudi z izgradnjo tehničnih zmogljivosti, snemalnih studiev, opreme za produkcijo in postprodukcijo, z distribucijskimi kanali in izobraževanjem pomaga rastoči veji gospodarstva.

Film je tudi pri kitajskih oblasteh že dolgo časa prepoznani kot eden ključnih dejavnikov (samo)promocije in ena najbolj komunikativni oblik, ki ima sočasno tudi najmočnejši propagandni učinek, saj povečuje ugled in moč ne zgolj doma, pač pa (predvsem) v svetu.

To pa tudi s holivudsko pomočjo, ki na Daljni vzhod spešeno seli tako produkcijo kot tudi junake svojih filmskih zgodb. Ti se s svojimi težavami vedno pogosteje znajdejo na Kitajskem; in jih tam tudi več kot uspešno in prav nič politično ali kako drugače sporno rešijo in s tem popolnoma zadovoljijo tamkajšnje gledalce (in na vse, kar diši po tujem, še vedno paranoične oblasti).

Tipičen primer ameriškega pragmatizma: *The Great Wall* (Veliki zid), znanstvenofantastični *blockbuster*, v kinu ga bo mogoče najti v prihodnjih mesecih, glavna vloga pa pripada Mattu Damonu, je doslej največja holivudska produkcija, v celoti posneta na Kitajskem in namenjena globalni distribuciji.

Kdo torej osvaja koga? **A. J.**

Prvih 5 ...

BRDA CONTEMPORARY MUSIC FESTIVAL



ali 5. festival kreativne in improvizirane glasbe se bo med 10. in 12. septembrom odvijal v Šmartnem v Goriških Brdih. Festival deluje od leta 2011, njegov glavni cilj pa je srečevanje, sodelovanje, ustvarjanje, predvsem pa prepletanje energij kreativnih glasbenikov in drugih umetnikov čezmejnega območja, na katerem leži idilična srednjeveška briška vasica; tudi letos se odvija pod vodstvom idejnega vodje in kuratorja festivala Zlatka Kaučiča. Prvi dan bosta nastopila Samo Kutin in Ana Kravanja, sledil bo nastop Andrea Gulli Quarteta. V petek so napovedani Cene Resnik, Daniele D'Agaro, Andrea Gulli ter mlada zasedba Koromač, v soboto pa Kombo B, Massimo de Mattia ter Luigi Vitale, Hibrid Duo, Joëlle Léandre ter finale z zaključnim koncertom delavnic, ki bodo potekale ves čas festivala.

METAMORFOZE 3^o: RETORIKA

Predstava je tretja v seriji *Metamorfoze 1^o-5^o*, večletnega modularnega projekta, ki želi s pomočjo Ovidovih *Metamorfoz* »reflektirati nekatera temeljna vprašanja sodobnega človeka«. Tretji del, katerega premiera bo jutri, 10. septembra, v Kinu Šiška, se ukvarja s prostorom jezika in komunikacije, za eno od idejnih uprizoritvenih izhodišč si jemlje predpostavko, da je retorika v današnji, potrošniški družbi eno osrednjih sredstev manipulacije, ki je postala umetnost prikrivanja, zaradi česar ima negativni prizvok ponarejenosti, zlaganosti, besedne virtuoznosti, ki je bolj kot razkrivanju resnice namenjena prevarantstvu, goljufijam in izkoriščanju.

Projekt je nastal v produkciji KUD Samosvoj, koncept in realizacija sta rezultat Bare Kolenc in Ateja Tutte, nastopile pa bodo Sanja Nešković Peršin, Barbara Novakovič Kolenc in Reberka Radovan.

EX PONTO

Letošnja edicija festivala (odvil se bo med 18. in 26. septembrom v Ljubljani in Novem mestu) nosi podnaslov *Samo moj svet*. Organizatorji pravijo, da gre za svet, v katerem je več kot dovolj prostora za čustvovanje, smeh, čudenje, zgroženost ali sočudenje, ne bo pa manjkalo niti umetniškega žara, družbenokritičnega naboja in estetskih užitek. Ob koncertnem in filmskem dogajanju bodo programsko težo tudi letos nosile uprizoritve sodobnih scenskih umetnosti. Gostili jih bodo Plesni teater Ljubljana, SNG Drama Ljubljana, kamion pred Hotelom Park, Center kulture Španski borci, Mini Teater, Slovensko mladinsko gledališče in Kino Šiška ter novomeški Anton Podbevšek



... prihodnjih 14 dni

Teater. Program je obsežen, zato zgolj na kratko in izbrano: uradno bo festival odprla interpretacija znanega in kontroverznega romana Oscarja Wilda, *Slika Doriana Graya* (Vaso Abashidze Music and Drama State Theatre iz Tbilisija). Belgijska koprodukcija *Kamion* prikazuje migrantsko zgodbo sirske deklince, ki lahko na pot vzame le dve torbi in svojo najljubšo igračo (uprizoritev se dejansko odvija v tovornjaku). *Zablode* so projekt hrvaškega režiserja Branka Brezovca, nastal po romanu *Zablode gojenca Törlessa* avstrijskega pisatelja Roberta Musila. *Vandin testament* v produkciji slovite La Comédie-Française je zgodba o ženski, vojni, izgubljeni ljubezni, posilstvu; najnovejši scenski performans *Via Negative Manipulacije* raziskuje temo zaupanja; festival zaključuje projekt *Hura, Nosferatu!*, nastal po besedilu Andreja E. Skubica in v režiji Simone Semenič. Gre za Skubičev avtorski prvenec, ki



Zablode, režija Branko Brezovec

s specifičnim, živim in gibkim jezikom iskreno razgrne življenje družine otroka s posebnimi potrebami, sočasno pa se ukvarja tudi z univerzalnimi temami krivde, izgube in odpuščanja.

DŽOHAR ALI KHAN

Ugledni violinist indijske klasične glasbe ter vsestranski glasbenik bo 25. septembra v okviru Ljubljana Festivala nastopil v Križevniški cerkvi. Gre za ustvarjalca, ki je sin pokojnega Ustada Goharja Alija Khana, enega največjih genijev na violini. Khan pripada šoli in smeri indijske klasične glasbe Patiala Gharana iz Rampurja. V Sloveniji bo nastopil skupaj z Umairom Khanom, ki igra na tradicionalno indijsko tolkalo, tintaal tablo.

FESTIVAL MARIBOR

Štajerska prestolnica bo vse do 18. septembra v znamenju Festivala Maribor, dogodka z več kot polstoletno zgodovino. Festival se je razvil iz mednarodnega festival komorne glasbe Glasbeni september. Od njega je nasledil programski izbor, visok izvedbeni nivo in specifičen način organizacije, saj ne vabi zasedb z že vnaprej pripravljenimi koncertnimi programi, pač pa glasbenike, ki glede na programski izbor tvorijo različne zasedbe. Jedro festivala, ki že sedmič nastaja pod umetniškim vodjem Richardom Tognettijem, tvori Orkester Festivala Maribor, program pa je (tudi letos) specifična in samosvoja programska ponudba, ki jo tvorijo prav za festival pisana dela domačih in tujih skladateljev, slovenske praižvedbe del ter brisanje meja klasično-glasbene tradicije. Dogodki potekajo na Ptujskem gradu, dvorcu Dornava, v dvorani Union, Kazinski dvorani, stari in veliki dvorani mariborskega Slovenskega narodnega gledališča, minoritski cerkvi in več prizoriščih na prostem. Ogle dati/poslušati si bo mogoče koncert Josepha Tawadrosa na arabski lutnji, *Štiri letne čase* Komornega godalnega orkestra Festivala Maribor, koncert *Ona* v izvedbi Simfoničnega orkestra SNG Maribor, nastop kabaretske superzvezde Meow Meow, multimedijsko delo *Projekt: Ženska ... izbira je pestra in obilna*, več o dogodkih pa najdete na www.festivalmaribor.si.



Meow Meow

Razen dveh, treh članov vlade ne poznam nikogar, Cerar je uglajen človek, Mramor pa kompetenten finančni minister. Kdo pa so ostali? Kaj so naši vladarji dosegli v življenju, razen tega, da so se pravočasno prijavili pri tej ali oni stranki, ni znano.



Osamosvojitelj **Dimitrij Rupel** v *Mladini* (4. 9. 2015) o tem, kdo nam danes vlada.

Trije bilijoni razlogov za veselje



Zadnje ugotovitve znanstvenikov, ki jih je priobčila spletna stran *BBC*, potrjujejo tezo, da je na svetu še vedno bistveno več dreves (kar sedemkrat), kot so bili prepričani do zdaj.

Statistika tudi v najbolj abstraktnih izračunih postaja vedno bolj zanesljiva in skrb za okolje pri tem ni nobena izjema. Že nekaj časa je znano, da je v svetovnih morjih dobrih 230.000 različnih vrst organizmov, po celotni zemeljski obli pa se tako ali drugače »sprehaja« več kot 8.700.000 živih organizmov. Pred kratkim je v javnost prišel tudi podatek, kolikšno je dejansko število dreves, ki rastejo na Zemlji.

Rezultat, gre za najbolj natančen izračun do zdaj, je posledica dolgotrajnega procesa pridobivanja in obdelave podatkov, pridobljenih s satelitsko tehnologijo (fotografiranje, radarske slike, magnetne meritve ...), s pomočjo obsežnih zemeljskih meritev in računalniških simulacij. Številka je presenetljiva zaradi dejstva, da so bile dosežane meritve od aktualne bistveno drugačne. Namreč, trije bilijoni dreves je količina, ki kar sedemkrat presega prejšnje ugotovitve, da je na svetu zgolj 400 milijard dreves oziroma 61 na prebivalca.

Prejšnji podatki so bili pridobljeni na podlagi zgolj satelitskih posnetkov, tokratni pa so kombinacija satelitskih meritev in 400.000 meritev, ki so jih opravile gozdarske institucije posameznih držav.

Ne glede na večje število od pričakovanega pa je morda še bolj zanimivo, gotovo pa bolj zaskrbljujoče dejstvo, da je planet izključno po zaslugi človekovega aktivnega izčrpanja gozdnega bogastva izgubil že slabo polovico (45,8 odstotka) površin, nekoč poraščenih z drevesi.

Vsako leto ljudje poskrbijo, da za posledicami (tako načrtnega kot ilegalnega) krčenja gozda in širitve kmetijskih površin izgine 10 milijard dreves. Številka je, kot pravi zaključno poročilo 15 znanstvenikov, objavljeno na spletni strani www.nature.com, bistveno večja kot pred stotimi leti. Zato je človek že nekaj časa tudi bistveni dejavnik, ki vpliva na obseg gozdnih površin.

Države z največjo količino dreves na hektar so Rusija (642 milijard), Kanada (318), Brazilija (302), ZDA (228) in

Kitajska (140). Najmanj gozda imajo otočje Paracel (12.000), Monako (10.000), Kokosovi otoki (6.000) in Bahrajn (3.000). Največ gozda glede na podnebni pas je v tropskem in subtropskem svetu (1,39 bilijona), kjer je gozd sicer najvišji, največje pa so tudi izgube, saj se je število posekanih dreves v zadnjih desetih letih v primerjavi z zadnjim desetletjem prejšnjega tisočletja povečalo kar za 62 odstotkov. Evropske države in Azija imajo zgolj 0,61 bilijona dreves.

Novo spoznanje pa po mnenju znanstvenikov ne prinaša bistveno boljših novic v zvezi z aktualnimi podnebnimi spremembami, kvaliteto življenja prebivalcev ter sposobnosti prilagajanja narave. Število dreves namreč ni merilo oziroma dokaz kvalitete gozdnih površin, saj se, na primer, pogozdene površine z določeno vrsto dreves bistveno razlikujejo od naravno zraslega gozda. Poleg tega je bolj kot sama količina zaskrbljujoč podatek, da je v času od konca pleistocena tako ali drugače izginila slaba polovica dreves. Bodo pa natančnejši izračuni pomagali pri nadaljnjem raziskovanju vpliva gozda na kakovost pitne vode, na bogatenje zemeljske prsti ter drugih dejavnikov, ki bodo v pomoč pri ponovni revitalizaciji degradiranih gozdnih površin.

Vsako leto na svetu izgine 15 milijard dreves, neto izguba pa je zaradi organske rasti in pogozditev približno 10 milijard ali, preračunano v površino, 192.000 kvadratnih kilometrov.

To pomeni, da bodo drevesa z Zemljine površine izginila v prihodnjih 300 letih. V izračun so zajeta drevesa, katerih debla so v premeru široka vsaj 10 centimetrov. Milijarde manjših (za zdaj) še ostajajo nepreštete in tako prinašajo upanje, da se situacija kljub vsem človekovim posegom ne slabša tako hitro, kot se zdi. Ali, povedano drugače, da je narava še vedno močnejša od človeka. **A. J.**

Festival slovenskega filma

BOGATA IN OBILNA LETINA

Optimistične napovedi z začetka letošnjega leta so za tokratni, 18. festival slovenskega filma, ki bo v Portorožu potekal od 15. do 20. septembra, obljubljale pravi cunami, saj naj bi na portoroško obalo prispelo impozantno število novih celovečernih del. Pozneje se je sicer zvrstilo kar nekaj odpovedi, a to še zdaleč ne pomeni, da se nam obeta skromna letina. Prej nasprotno!

DENIS VALIČ

No, za zdaj seveda lahko govorimo le o kvantitativnih merilih, in ta nam razkrijejo, da si bomo lahko v letošnjem tekmovalnem programu ogledali 14 celovečernih del. Med njimi je sicer šest koprodukcijskih, kar je občutno več, kot smo jih bili v tej kategoriji vajeni videti v zadnjih nekaj letih. A kot pojasnjuje direktor Slovenskega filmskega centra Joško Rutar, je to izključno posledica dejstva, da so se na letošnjem programu znašla tudi nekatera (manjšinsko sofinancirana) koprodukcijska dela, kakršno je na primer hrvaško-slovenski Kosec Zvonimirja Jurića; to so filmi, ki so bili produkcijsko sicer zaključeni in javno predvajani (festivalsko ali/oz. distribucijsko) že v letu 2014, toda prepozno, da bi ujeli lanskoletne portoroške festivalske termine. In ker je njihova predstavitev v javnem interesu, ne nazadnje pa tudi zato, ker imajo tudi ta dela pravico soočenja s konkurenco oziroma nastopa v tekmovalnem programu nacionalnega filmskega festivala, so jih na program uvrstili letos.

VEČ FILMOV, VEČ PROBLEMOV

Še večji presenečenji pa morda predstavljata drugi dve številki letošnjega celovečernega programa. Namreč, kljub številnim odpovedim – pogrešamo na primer *Mamo Vlada Škafarja*, *Nočno življenje* Damjana Kozoleta, *Huston*, *težave imamo* Žige Virca – je število igranih celovečernih del še vedno visoko, saj se bo predstavilo kar sedem. Opraviti imamo torej z vse prej kot borno letino, pa vendar med filmskimi ustvarjalci ni čutiti tistega optimizma ter iskivosti in ustvarjalnega nemira, ki bi ga pričakovali. Razlog je seveda ta, da dobra letina ni rezultat izboljšanih razmer za produkcijo in trajne ureditve javnega financiranja filmske produkcije, pač pa predvsem spleta okoliščin. Na primer dejstva, da sta med to sedmerico prvič tudi dva filma, financirana prek

javnega razpisa Radiotelevizije Slovenije, namenjenega filmski produkciji za javno kinematografsko predvajanje, s čimer se udejanja 17. člen *Zakona o Slovenskem filmskem centru*, ki predvideva, da RTV Slovenija 2 odstotka svojih prihodkov nameni tudi sofinanciranju kinematografskih filmov neodvisnih producentov. Torej del, ki je že izvorno namenjen kino predvajanju in ne le televizijskemu programu (spomnimo se usode nekaterih celovečernih igranih del, ki so nastala v produkciji RTV Slovenija, na primer tega, kako v Portorožu nagrajeni Zupaničev film *Zmaga ali kako je Maks Bigec zasukal kolo zgodovine* sploh ni prišel v kino, težave pri tem pa je imel prav tako nagrajeni Pevčev film *Vaje v objemu*). A v prvi polovici letošnjega leta je Andraž Pöschl, urednik kulturno-umetniškega programa na RTV Slovenija, ki je zadolžen za izpeljavo tega razpisa, že opozoril, da zaradi pomanjkanja sredstev ne bo mogoče udejanjiti ciljev iz obeh programov, torej razpisa za kinematografsko produkcijo in tistega, prek katerega RTV izbira projekte za lastno celovečerno produkcijo.

Kako poguben pa je lahko preplet neurejenih razmer na eni strani ter nepredvidenega spleta okoliščin na drugi, nam kaže število letos produciranih celovečernih dokumentarnih filmov. Še lani je bilo teh v tekmovalnem programu in spremljevalni Panorami kar šest, letos pa bomo v teh kategorijah lahko videli en sam celovečerni dokumentarni film, *Dom* Metoda Pevca. Res je sicer, da je nekaj več del v kategoriji srednjemetražnih dokumentarcev, a pri tem ni mogoče spregledati, da gre povečini – z izjemo filma *Hiške*, pod katerega sta se podpisala Darko Sinko in Matjaž Ivanišin, ki tako nadaljuje s svojim kontinuiranim delom na področju dokumentarnega filma (*Šentilj*, *Karpopotnik*) – za vse preveč specifično TV-produkcijo, ki je v posameznih primerih celo prej podobna obsežnemu prispevku televizijskega raziskovalnega novinarstva kot pa delu z ustvarjalnim

presežkom; v mislih imam sicer nadvse zanimivo, a izrazito žurnalistično zastavljeno delo *Fronte Kurdistan*, prispevek Erika Valenčiča.

PREKLETI PROBLEM DISTANCE

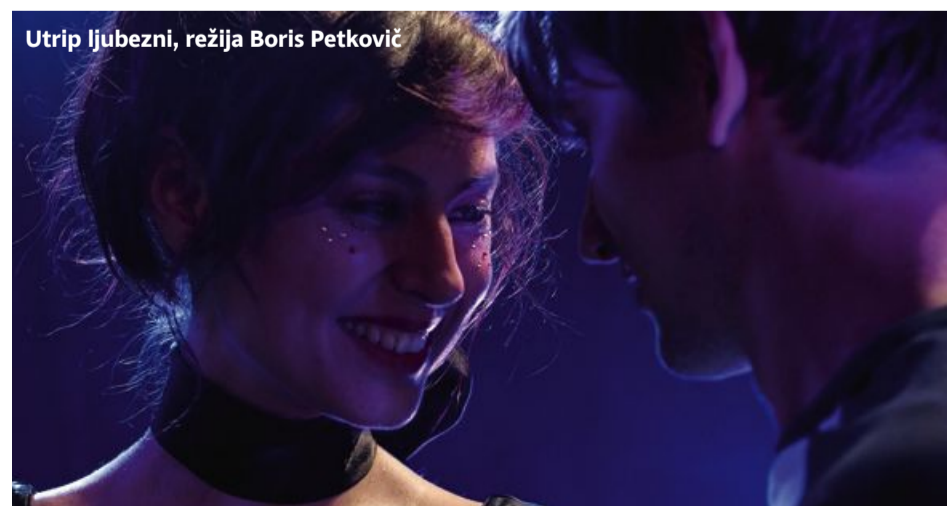
Prav zaradi tega se zdi toliko pomembnejše, da se letos kot edini dokumentarist predstavlja prav Metod Pevc z *Domom*, s katerim nas opozarja na usodo danes medijsko in družbeno že skoraj povsem pozabljenih delavcev Vegrada, saj se nam predstavi kot pravo nasprotje prej omenjenih televizijskih dokumentarnih prispevkov. A pustimo mu, da o teh razlikah spregovori sam: »Mediji so kot Šeherezada, vsak dan potrebujejo zgodbo, zgodba potrebuje junaka, ti pa so v dnevno informativnem žanru praviloma negativci, v tem primeru tajkunski direktorji. Delavci so nastopali v bolj epizodnih, ilustrativnih vlogah, zgodbi so zagotavljali kredibilnost. Jaz sem šel v dom, da bi spoznal prav njih, njihove zgodbe, njihova čustva, njihovo razočaranje, njihov proletarski poraz.« In res, Pevc se je odpravil v Vegradov blok, v katerem so bili nastanjeni številni delavci, a ne zato, da bi v njem posnel prispevek, temveč zato, da bi tam, ob delavcih in z njimi, preživel leto dni. Pravi, da se je zavestno odločil za osebni pristop, pa čeprav se je zavedal, da se bo moral odpovedati nekaterim profesionalnim standardom. Že pri nagrajenih *Aleksandrinhah* je namreč »ugotovil, da je za dokumentarni film zaupno vzdušje pomembnejše od dobrega kadra. Če malo karikiram, dobil sem občutek, da bi zares dober dokumentarni film lahko posnel ne samo brez ekipe, ampak kar brez kamere. S to malo avanturistično idejo sem šel v ta dom. Ko sem v domu najel sobo in se vselil vanjo z vso opremo, sem si želel predvsem čim bolj verističen, dokumentarni način dela, pa četudi bo to na pogled navaden home video.« Družil se je s prebivalci doma, z njimi živel, se občasno navzel njihove letargije, jih spodbujal in jim pomagal



Šiška Deluxe, režija Jan Cvitkovič



Psi brezčasja, režija Matej Nahtigal



Utrip ljubezni, režija Boris Petkovič

v njihovem boju za preživetje, tako pa počasi – kar je sicer ugotovil šele v montaži – izgubil nujno potrebno distanco. »Distanca je neizogibna, režiser ne sme biti zaljubljen v svoj material, v svoje junake ali igralce. Če ne prej, moraš v montaži zavzeti karseda nevtralno držo in pri tem so ti vse ljubezni v napoto.« In prav te besede, v katerih avtor prizna, da se v boju za delavce Vegrada in svoje delo ni boril le z zunanji, pač pa tudi s svojimi notranji demoni, se zdijo najlepše vabilo na projekcijo njegovega *Doma*.

JIM, JACK, JOE

Pregled letošnje bere igranih celovečercerov se zdi smiselno začeti z delom, ki je že v izhodišču pritegnilo največ pozornosti, tako domače kot mednarodne, in s katerim se letošnji festival ne nazadnje tudi začel. Seveda imamo v mislih novi celovečerec mednarodno morda celo najbolj prepoznavnega domačega cineasta (poleg Damjana Kozoleta), komedijo *Šiška Deluxe* Jana Cvitkoviča. Ta se je namreč le za nekaj dni izognila pasti, v katero se je s sprejetjem vabila na enega pomembnejših svetovnih filmskih festivalov ujelo eno napovedanih, a nato s programa umaknjenih del (ker si festival jemlje tudi pravico do prve objave tega podatka, ne smemo omeniti naslova filma in naziva festivala). Novi Cvitkovičev film bo namreč le nekaj dni prej na festivalu v Montrealu doživel svetovno premiero, zato bomo že v Portorožu lahko vedeli, kakšen je bil njegov prvi javni preizkus. Sicer pa Cvitkovič pravi, da je ideja za to zgodbo o treh prijateljih, starejših mladostnikih, ki se odločijo odpri picerijo, dobil že med snemanjem *Arhea*, njegovega zadnjega celovečerca: »Ko sem delal ton za film, se mi je pred očmi pojavil napis, sestavljen iz treh angleških imen: Jim, Jack, Joe. Začel sem razmišljati, da to verjetno pomeni nov film in da potrebujem tri nekoliko posebne like. Nemudoma sem dojel, da te ljudi že poznam. Prosil sem jih, da pridejo igrati v moj film, in rekli so ja.« Sicer pa Cvitkovič pravi, da si je tokrat želel podati klasično pripoved o navadnih ljudeh, ki se prebijajo skozi pasti in radosti vsakdanjega življenja in pri tem poskušajo najti svojo pot. In čeprav bo tudi v tej pripovedi brez dvoma odmevala družbena realnost, ki jo živimo, pa se je Cvitkovič med pripravo scenarija odločil, da se mora pri tem čim bolj zabavati. »To je bil moj prvi princip, saj sem želel posneti res smešen film.« Skratka, očitno je, da nam Cvitkovič tokrat namenja povsem drugačno delo od *Arhea*, delo, s katerim se – kot pravijo pri Perfu, ki je film produciral – Cvitkovič »vrača h klasičnemu pripovedništvu«.

KO SE SREČATA URBANO IN KLASIČNO

Pričakovati je, da se bo v podobno lahkotnih komičnih tonih zibala tudi najstniška komedija *Julija in alfa Romeo*, prvenec mladega Blaža Završnika, ki je leta 2012 prav v Portorožu vse tako silovito presenetil s svojim kratkim filmom, svojiskim muzikalom *Nad mestom se dani*, za katerega je prejel vesno za najboljši kratki film. Scenarij za film sta sprva napisala Danilo Bečković in Dimitrije Vojnov, a v prvotni obliki ni bil realiziran. Šele po korekcijah, ki sta jih opravila sam Završnik in Andrej Zupanc, sta Perfo in RTV Slovenija (razpis za kinematografska dela – mladinski film) izpeljala produkcijo, v kateri poleg nekaterih starejših, uveljavljenih

igralcev, kot sta Andrej Nahtigal in Ana Dolinar, nastopajo predvsem mladi naturščiki. Završnik je brez dvoma izjemno nadarjen pripovedovalec v filmskih podobah in goreč zagovornik gledalcu dostopnih, komunikativnih del. Kako je svoj talent prenesel v celovečerno obliko, pa boste lahko preverili že v četrtek, 17. septembra, ko bo film v Koloseju doživel svojo distribucijsko premiero (kar ne nazadnje tudi nekaj malega pove o ambicijah in usmeritvah tega dela).

S sredstvi iz istega razpisa je bila izpeljana tudi koprodukcija Gustav filma in RTV Slovenija (ter MB Grip, Studio Ritem in Pakt Media), pogojno prav tako opredeljena kot mladinski celovečerni igrani film. Gre za novo delo večnega *outsiderja* slovenskega filma, *Utrip ljubezni* Borisa Petkoviča, ob katerem mu želimo, da mu vendarle nedvoumno priznajo status pomembnega domačega filmskega ustvarjalca. Kot pravi sam, se je pri snovanju novega celovečernega dela v veliki meri oprl na izkušnje in poznanstva, ki si jih je pridobil med snemanjem odličnega glasbenega dokumentarca *V letu hip hopa* (2010).

Utrip ljubezni je namreč na neki način tudi njegovo nadaljevanje, saj nam prinaša zgodbo o srečanju sveta sodobne mladinske urbane hip hop kulture in sveta klasične glasbe, ki jo Petkovič poda skozi ljubezen med Brunom in violinistko Nino. Toda hkrati je Petkovič s tem, ko jo likom omogočil, da sledijo in razvijajo teme, ki jih načanja hip hop glasba, torej vprašanja družbenega statusa mladih in možnosti njihove zaposlitve, svoje delo vpel v veliko širši kontekst, kot je samo glasbeno-ljubezenski. »Res se zdi, da sem zaradi same narave produkcije igranega filma, ki je veliko dolgotrajnejša kot pri dokumentarcih, ujel ta čas velike krize med mladim prebivalstvom, s tem pa na neki način tudi duha časa. A priznati moram, da se je to vsaj v določenem pogledu zgodilo pravzaprav naključno. Loviti aktualnost z igranim filmom je namreč skoraj nemogoče. Vsaj pri nas.« No, vendar pa je *Utrip ljubezni* še vedno primarno film o odraščanju, film, ki sledi skupini fantov, ki skupaj ustvarjajo, dokler eden izmed njih ne ugotovi, da poleg tega, njihovega fantovskega sveta, obstaja še neki drugi svet. Skratka, da je v nekem trenutku treba odrasti in iti po življenjski poti naprej. Sam Petkovič se glede tega izrazi veliko bolj slikovito. »Med temi fanti v nekem trenutku nastopi Beatles moment, saj mednje vstopi nekakšna parafraza Yoko Ono, torej Nina, in zruši tisto, kar so do takrat imeli. A del procesa odraščanja je tudi to, da drugim pustiš, da imajo tudi svoje življenje.«

MOŠKA IZPELJANKA BRIDGET JONES

RTV nam tokrat ponuja dve celovečerni deli. Z vznemirjenjem pričakujemo novo celovečerno delo Matevža Luzarja, *Dekleta ne jočejo*, ki se po nekakšni »starostniški trilogiji« tokrat usmerja v povsem drugo smer, k dinamiki odnosov med ženskami in premisleku njihovega položaja v sodobni družbi. Na vprašanje, zakaj ga je tokrat zanimala ta tematika, Luzar odgovarja povsem iskreno: »Priznati moram, da se pogosto odločam povsem intuitivno. Tako sem že med snemanjem svojih predhodnih del, pravzaprav že vse od študentskih filmov dalje, zaznal, da v slovenskem filmu kronično primanjkuje ženskih likov. Ne stranskih, teh je veliko, pač pa tistih glavnih, velikih ženskih likov. In tako sem se vse intenzivneje posvečal

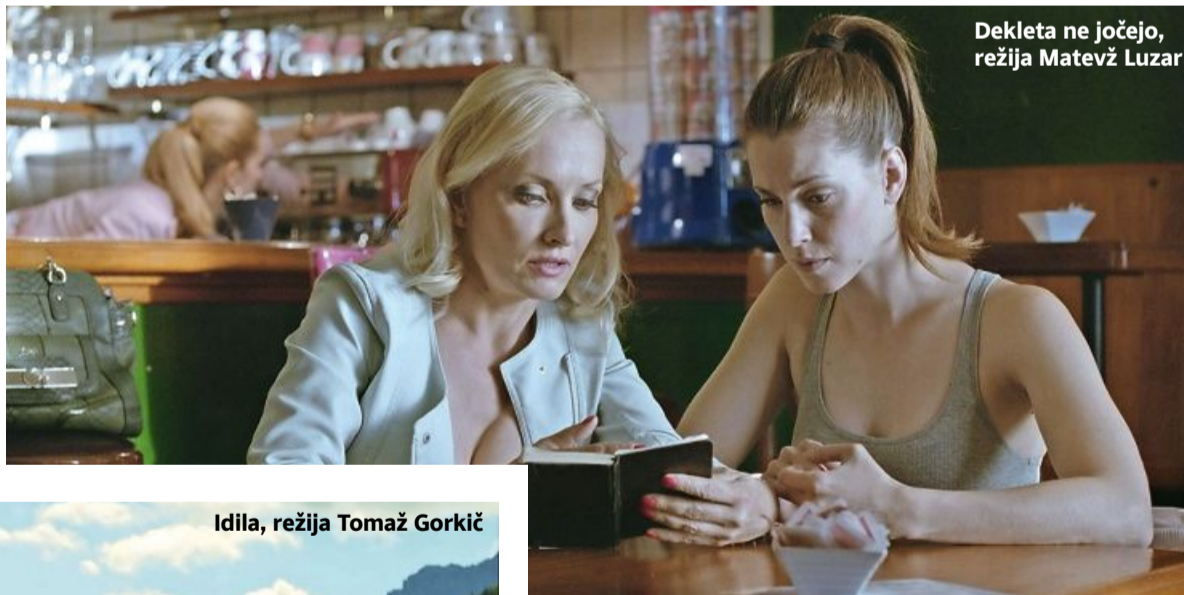
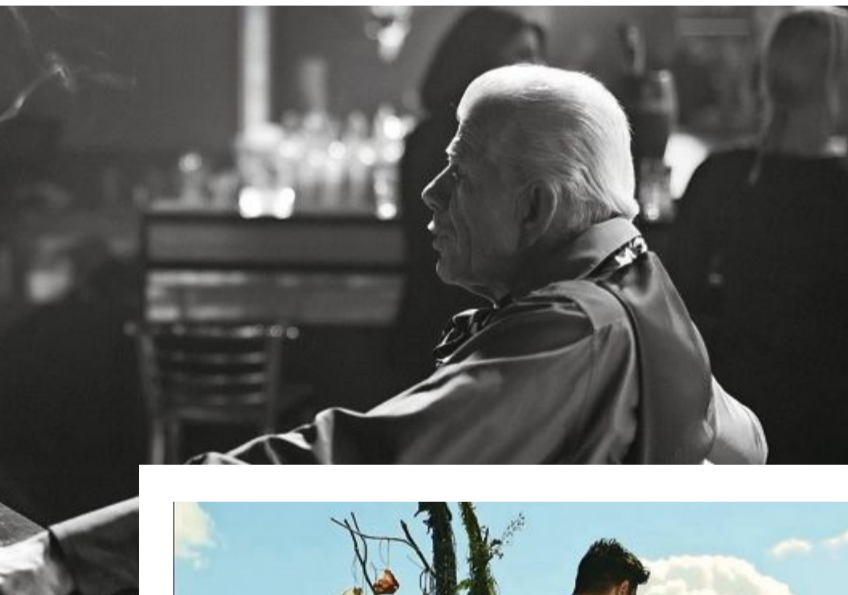
teji problematiki. Imel sem tudi nekaj sreče, saj me je RTV povabila že k režiji nadaljevanke *Mamin dan*, kjer se mi je ta želja nekako uresničila. Še izrazitejšo priložnost za zasnovno kompleksnega ženskega lika, takega, ki se med filmom, torej skozi samo zgodbo razvija, se spremeni, pa sem dobil z zgodbo, ki je bila podlaga za scenarij filma.« V filmu bo nastopila odlična ženska igralska zasedba, na čelu katere je Tanja Ribič (igra vlogo žene, ki mora po moževi smrti prevzeti njegove posle in s tem vstopiti v izrazito moški poslovni svet), ob njej pa sta še Maša Derganc in Nina Rakovec.

Drugi film iz televizijske produkcije pa je drugi celovečerec Mihe Knifca, avtorja, ki se je doslej izkazal tudi z nizom odličnih kratkih igrano-animiranih filmov. *Štiri stvari, ki sem jih hotel početi s tabo* označujejo kot romantično dramo, ki naj bi prinesla moško izpeljanko zgodbe o Bridget Jones, saj govori o paru z dolgo preteklostjo, ki pa mu naključno srečanje s prijateljico iz preteklosti življenje postavi na glavo in ogrozi njun odnos. Knific ob tem dodaja, da bo film »prežet z realno situacijsko komiko«, a prav tako ne bo ostal »brez ostrine«. Sicer pa, da film govori »o ljubezni, nagonu, pogumu začeti nekaj znova, čeprav je pred leti propadlo. Govori o vračanju v mladost, o čemer se vsi sprašujemo vse življenje.« Knific je gotovo še eden velikih potencialov slovenskega filma, ki pa do danes ni imel prav veliko sreče. Tako njegov celovečerni projekt *Vztrajanje* že več let čaka na dokončno odločitev o realizaciji in upati je, da bo do te v kratkem le prišlo (vsaj takšne so zadnje informacije, ki govorijo o vstopu tujih partnerjev v produkcijo).

POSEBNEŽI

Čisto za konec pa smo prihranili še dve prav posebni deli, žanrska posebneža. Slovenskemu filmu se po nekaj močno ponosrečenih poskusih namreč znova obeta, da bo dobil svojo prvo, res pristno in žanrsko brezkompromisno grozljivko. To naj bi bila namreč *Idila* Tomaža Gorkiča, ki je nastala v produkciji Zavoda Blade produkcija, s sodelovanjem koproducentov Zavod Strup produkcija in NuFrame ter manjšo pomočjo Slovenskega filmskega centra. Zgodba o skupini mladih, ki se na podeželje odpravljajo posneti serijo modnih fotografij, pri tem pa naletijo na vaška sadista, ki se bojuje za svojo žganjekuho, je po besedah tistih, ki so si jo že ogledali, prepričljiva. Upati je, da bo tak tudi končni izdelek, ki bi tako lahko pokazal, kaj je prava smer za vse tiste nadobudne filmarje, ki bi ob pomoči sodobne digitalne tehnologije radi sami snemali filme, a se pogosto izgubijo v morju žanrskih stereotipov, povzetih iz tujih produkcij. Posebno omembo v tem kontekstu si zasluži tudi neodvisna produkcija *Psi brezčasja*, kriminalka, posneta po istoimenski predlogi Zorana Benčiča, frontmana velenjske skupine Res Nullius, ki sta jo z režiserjem filma, mladim Matejem Nahtigalom, predelala v scenarij. Zgodba se bere ko klasična *noir* kriminalka, a pogledati si bo treba, kakšna je realizacija.

Seveda bo tokratni, 18. festival slovenskega filma ob omejenih ponudil še kopico drugih del, predvsem množico tistih v krajših formatih. Pa tudi sicer je festivalski program znova zelo bogat, zato gre o obisku tega, za domačo kinematografijo gotovo najpomembnejšega dogodka, vsekakor resno razmisliti. ■



ESTETIKA NESMRTNEGA ELITIZMA

Pred gledališko premiero klasične dramske pesnitve Johanna Wolfganga Goetheja, *Faust*, v ljubljanskih Križankah o delu režiserja uprizoritve Tomaža Pandurja razmišljata Zala Dobovšek in Ivo Svetina.

ZALA DOBOVŠEK

Tomaž Pandur je ena tistih gledaliških figur, katere radikalno, inovativno, prelomno, skratka pregovorno »zlato obdobje ustvarjalnosti« sem zaradi prerospnih let zamudila in nikoli doživela v živo. Ostale so mi anekdote, zapisi, kritike, videoposnetki in ustno izročilo o tem, kakšni čudeži slovenskega gledališča so se v devetdesetih letih po njegovi zaslugi dogajali tako na domačih (mariborskih) tleh kot v tujini, kako je naša gledališka umetnost doživela enega največjih razcvetov in prodorov v javno zavest. Toda ne glede na to, kako globoko bi teoretično raziskala ali razdelala takratno obdobje, bi mi še vedno umanjala bistvena (osebna) dimenzija, s katero gledališče kategorično komunicira: dimenzija danega trenutka, v katerem določena stvaritev nastane. Neposredna politična in kulturna atmosfera, ki umetniškemu dogodku pridrži kontekst, vzrok in posledico njenega doživljanja, je za posameznika nepogrešljiv parameter pri vrednotenju in razumevanju umetniškega izdelka. Zato je več kot smiselno, da o režiserjevem zgodnjem delu (in takratnem učinku na družbo, občinstvo, stroko in javnost) razpravljajo tisti, ki so ga prvoosebno izkusili.

Večino od uprizoritev, ki pa sem jih doživela na lastni koži – med njimi *Hazarski slovar* (2002), *Sto minut* (2003), *Tesla Electric Company* (2006), *Barok* (2008), *Somrak bogov* (2011), *Medeja* (2012), *Vojna in mir* (2012), *Michelangelo* (2014) in *Rihard III. + II.* (2014) – si niti pod razno ne bi mogla privoščiti, če o njih ne bi pisala kritik. Elitizem, ki je vsakič znova preplaval dogajanje, seveda ni bil vpisan le v cenovno vrednost vstopnic, temveč v celotno podobo večera. To je bil mlademu, običajnemu gledališčniku nepoznan svet, v katerem je bila umetnost, torej gledališka predstava, izključno v funkciji statusnega simbola petičnežev. Kakor je bilo vselej lepo in popolno na odru, tako lepo in popolno je bilo vsakič tudi občinstvo. Gledališče je res zrcalo sveta!

Kritikova večna dilema je, komu, za koga piše kritike, kdo je njegova ciljna publika. In če se ta notranji razcep nenehno pojavlja že na vsakodnevni ravni, potem v primeru ocenjevanja Pandurjevih predstav naletimo še na dodaten preblik: Kdo vse pod milim nebom bo kritiko prebral? Megalomanska branost člankov (torej tudi kritik!) o Pandurju je slikovit in neovrgljiv dokaz, da v tem primeru ne govorimo več o gledališču kot cilju dejavnosti, ampak je gledališče le sredstvo za doseg cilja – ki pa pravzaprav nima nobene zveze z umetnostjo. Zato je pisanje kritik Pandurjevih predstav zadnjih nekaj let postalo precej absurdno početje, pa ne ker bi bilo nesmiselno, ampak ker je že vesolju jasno, da njegove uprizoritve niso delane oziroma namenjene kritiki/strokovni obdelavi oziroma stroki kot taki, temveč si gledališko dejavnost zgolj sposojajo za alibi slave, samopromocije in podjetništva ter njihovo nenehno obnavljanje.

Sploh ne gre za to, da posamezni igralci v njegovih projektih ne bi blesteli, gre za odsotnost stališča uprizoritev, ki jih tudi vrhunski igralec ne more rešiti, sploh pa ne sam. Pogosto se namreč v uprizoritve zažre tista nevhvaležna medsebojna izolacija v zasedbi, ki v sebi sicer nosi potencial posameznih igralških sil, a se te zaradi slabega režijskega razmisleka in ohlapnega smisla za skupinsko dinamiko in energijo (ki ju mora, kdo če ne drug, zaznati, ustvarjati, povezovati in razvrščati režiser) atomizirajo in naposled, na

žalost, razvoedenijo v številne različne kode igranja/izvajanja, s tem pa tudi v kaotično sporočilnost uprizoritve.

Seveda pa zadnja leta Pandurja spremlja tudi nekakšen medkulturni nesporazum oziroma razdvojenost, saj je že več kot desetletje ustvarjalno in bivanjsko razpet med Španijo in Slovenijo. Sploh ne dvomim o tem, da so njegov sedanji režijski patos, sla po popolni vizualni estetiki, izpostavljanje izklesanih teles in načelno vpeljevanje emocionalno nabite glasbe (ki je seveda najpreprostejša pot do gledalčeve senzibilnosti in krpanja dramaturških škrbin), do žil prevzeli temperamentno špansko občinstvo. Umetniško-gledališke preference, ustvarjalni nazori in vloga teatra se med omenjenima državama radikalno razlikujejo, pred tem si ne zatiskajmo oči. Geografski prenos, ki se je pokazal v gostovanjih v Sloveniji, pogosto preprosto ni prenesel demografske raznolikosti v razumevanju in čutenju gledališkega izrazoslovja. A da ne bo pomote, tudi v Španiji je Pandur dobival uničujoče kritike, ki pa so ostale skrbno varovane in piarovsko nepropagirane. Nismo samo v Sloveniji kritiki »žleht«.

Zato pa je tu naslednja režiserjeva rezerva, as iz rokava, ki menda lahko preseže vse dimenzije globalne raznovrstnosti. To je stalno poseganje po klasičnih avtorjih (Dostojevski, Evripid, Visconti, Krleža, Tolstoj, Pavič, de Laclós, Müller ...) in predelovanje njihovih najbolj znanih del ali pa opiranje na biografije izjemnih zgodovinskih osebnosti (Nikola Tesla, Michelangelo). Torej, v fenomenu Pandur imamo večinski delež občinstva, ki ne le da med letom ne obiskuje gledališča, ampak si verjetno tudi predhodno ne prebere dotičnih literarnih predlog. Teren za (režisersko) manipulacijo tako postane idealen. Niti ni pomembno, če so predstave nedosledne, psihološko neuskajane in postdramsko neargumentirane, saj če gledalec ne (pre)pozna sistema gledališkega jezika in se pred ogledom ni posvetil obravnavani tematiki, potem bo isti gledalec z lahkoto kupil vse, za povrhu pa še dodal, da gre za vrhunski dosežek ali celo presežek. Presežek česa, točno?

Čeprav Pandurjeve uprizoritve, ki smo jih zadnje desetletje lahko gledali v Sloveniji, redno spremlja takšna ali drugačna nota spektakularnega, je verjetno največji produkcijski zalogaj predstavljal *Hazarski slovar* (2002), ki je nastal po besedilu Milorada Pavića. Zasnovan je bil kot večnadstropna železna konstrukcija z notranjo peščeno areno in različnimi opcijami gledalčeve perspektive, prizorišče pa je bilo postavljeno na elitno lokacijo – osrednje dvorišče/ploščad ljubljanskega gradu. Kolaž posameznih slik, v katerih je bučala gromka glasba, hiperseksualizirana telesa, raznolikost jezikov, živali, orožje, nasilje, nakičena senzualnost različnih etnij in veroizpovedi, se je dokaj očitno še držal estetike režiserjevega »predhodnega obdobja« (*Faust*, *Šeherezada* ...). Toda v poantiranju je že izgubljal moč, prav zaradi želje po nenehni odrski evforiji in fascinaciji, ki se je kljub nekaterim presunljivim scenskih slikam in podobam vseeno izpel v ponavljanju in vsebinsko-povezovalni šibkosti. Navsezadnje – postaviti *Hazarski slovar*, roman leksikon v 100.000 besedah, v format gledališke predstave in pri tem zgolj nizati simbole soočenja muslimanske, krščanske in judovske vere, hkrati pa jih ne kritično interpretirati, tvega svoj davek očitne estetske premoči nad ostrino etike.

Uprizoritev *Sto minut*, ki jo je leta 2003 postavil v prostore Viba filma, je izhajala iz dela *Bratje Karamazovi* (Dostojevski) in je bila v podobni maniri fragmentarne dramaturgije, ki ne zasleduje psihološkega realizma, ampak medsebojne korelacije brutalno razseka na stominutno serijo posameznih insertov/dialogov iz romana in jih pričakovano skrajno plastično erotizira, vpeta v soobstoj agresije in seksualnosti ter »pohujšljivih« tez o vprašljivosti obstoja Boga. *Sto minut* je bila dinamična, s projekcijami in trans glasbo prebodena postavitev, polna krikov, vzdihovanja, pohote in fizičnega/čustvenega terorja, ki so se kazali izključno navzven in ne v notranjem procesiranju, pač pa najraje v fizični akciji – tudi akrobaciji.

V *Tesli Electric Company*, *Baroku* in *Medeji* se je že, lahko bi rekli, vrnila zgodba, fabula, ki ni imela do nerazpoznavnosti razdrobljene dramaturgije (in hipnih upodablajočih atrakcij) in je – kljub še vedno močno prisotnemu nagnjenju k visoki estetiziranosti – gradila dogajalni lok, ki je sledil neki vzročni posledičnosti in s tem zagotavljala razumljiv scenosled. Tu prostor za (osrednjega) igralca ni bil skrčen na raven »gibajočega se vizualnega objekta«, ampak je bil angažiran bolj celostno in psihološko podprto. Potem so sledili *Somrak bogov*, *Vojna in mir* ter *Michelangelo*, ki so



spet globoko zabredli v gledališče, ki želi biti politično, angažirano, a gre le za vnovično eskapado v čisti elitizem in izpraznjeno estetiko, ki usodo žrtev nacizma, vojne ali pa posameznikove genialnosti in njegove izobčenosti jemlje za material nizanja ploščatih prizorov. Ti ničesar niso problematizirali (kaj šele poantirali), ampak so se raje umaknili v privlačnost scenografsko-kostumografske podobe ter – če že – vzbujali občutja, ki pravzaprav nimajo zveze z obravnavanimi literarnimi predlogami.

Pandurjevo gledališče je torej prizorišče neštetihih paradoksov. To je pogosto arena skrajno čustvenih, strastno sanjavih, razrvanih in popadljivih likov, v katerih se mešajo in drenjajo psihološki ekstremi, medtem ko krovna psihologija posamezne uprizoritve praviloma izostane ali pa je popolnoma neberljiva, zmanjšana na minimum na račun estetskega izobilja in lepote v izrabljenem, medijsko puhlem pomenu. Vezni člen, ki se največkrat pojavlja nekako ob robu (včasih pa na samem odru), je glasba, ki še dodatno podčrta plastičnost emocij in za silo drži gledalčovo pozornost, da se ta ne porazgubi v neštetihih razkosanih slikah, prizorih, ki so pogosto obdelani z oblogo sakralnosti ter močne zvočne in svetlobne sugestivnosti in se verizno ponavljajo iz predstave v predstavo ne glede na njene izhodiščne motive. Golota, estetizirani ekscesi, kri, voda, kriki in meso so nekatere od scenskih topik, ki jih Pandur očitno razume kot nepogrešljive v prav vsakem kontekstu uprizarjajočega gradiva. Veliki svetovni avtorji in osebnosti so tisti, ki se prilagajajo njemu in ne on njim. Kar se sicer sliši kot smela odločitev oziroma drzno stališče, če se le ne bi ta drža vsakič znova izpeljala v nenehno reciklažo lastnih idej in vzvišenega postavljanja sebe pred (literarni in gledališki) svet. ■

J. W. GOETHE - FAUST

Režiser: Tomaž Pandur

Prevajalca: Božo Vodušek, Erika Vouk

Avtorica priredbe in dramaturginja:

Livija Pandur

Igrajo: Igor Samobor (*Faust*),

Branko Šturbej (*Mefisto*),

Barbara Cerar (*Gospa Mefisto*),

Polona Juh (*Margareta*),

Branko Jordan (*Valentin*),

Uroš Fürst (*vodja kabineta*),

Robert Korošec, Filip Samobor, Žan Perko, Matic

Lukšič (člani kabineta)

Producent: SNG Drama Ljubljana

Koproducent: Ljubljana Festival

Premiera: 21. september, Križanke (Ljubljana)



FOTO: MARIJEC PINK

IVO SVETINA

Tomaž Pandur se je, ko je v začetku osemdesetih minulega stoletja ustanovil svoje (prvo) gledališče in ga poimenoval Tespisov voz, odločil, da bo postal nomad, da bo s svojim Vozom potoval ne le od enega do drugega gledališča, ampak predvsem skozi čas in prostor, se suvereno sprehajal med mogočnimi stebri, ki jih je ustvaril človeški duh, da podpirajo nebo, da se ne zruši in nas pokoplje pod svojo sinjo težo. Od predstave *Kadi se Ilion* (1981) pa vse do diplomske predstave *Hedda Gabler* (1986) je gradil dovolj trden temelj in na njem zasnovan zelo razpoznaven načrt svojega bodočega gledališča, ki ga je poimenoval gledališče sanj.

In zgodila se je *Šeherezada*, »vzhodno-vzhodna« opera, ki je doživela premiero v Slovenskem mladinskem gledališču 9. februarja 1989. Vendar pot do premiere ni bila tako enostavna; v gledališču so se pojavljali bolj ali manj neutemeljeni pomisleki, ali bo mladi režiser zmogel tako zahtevno produkcijo. Nenazadnje je bilo besedilo poimenovano za »opero«, kar je pomenilo, da mora skladatelj napisati za skoraj dve uri glasbe. In tedaj je Tomaž Pandur že pokazal tisto svojo lastnost, ki so jo mnogi neupravičeno, nemara celo s

kancem zlobe, imenovali megalomanstvo, saj izbral makedonskega skladatelja Ljubča Konstantinova, ki je veljal za enega najbolj uspešnih avtorjev (tudi filmske glasbe (npr. film *Pred dežjem*).

Besedilo »opere« je nastajalo v tesnem sodelovanju med avtorjem in režiserjem; prizor za prizorom, ki sem ga napisal, sva s Pandurjem temeljito analizirala, preizkušala najrazličnejše različice, zgoščevanja, dodajala nove prizore, jih črtala. Četudi avtor (ne le) dramskega besedila rabi mir, da lahko ustvarja *ex nihilo*, je bilo zame sodelovanje s Pandurjem zelo inspirativno: predvsem me je nenehno opozarjalo, da, četudi je »opera« pisana v verzih in je tako rekoč kompendij referenc na staro perzijsko in arabsko poezijo, je predpogoj, da bo zaživela na odru, skrajna dramatičnost, njeno stopnjevanje do klimaksa in nato do končnega razpleta.

Ne le zaradi določene mere sentimentalnosti, ki jo avtor lahko čuti do svojih mladih del, saj so od tedaj minila skoraj tri desetletja, je spomin na porajanje *Šeherezade* spomin na čas, ki ga nikdar več ne bo, na čas, ko se je rušil stari svet in nas je navdajalo upanje, da se pred nami razkriva velika Utopija, ki bo naredila naše bivanje pod brezbriznimi zvezdami bolj po meri človeka. Kajti, tako smo sanjali, človekova svoboda bo tudi svoboda umetnosti. Če kdaj, smo tedaj verjeli, da je oder res ves svet:

Tomaž Pandur je to razumel dobesedno – za svoj svet si je izbral oder in ga napravil za svet. S svojo vehementno imaginacijo, s svojim pogumom spopasti se z najmogočnejšimi temami, kar jih pozna človeški rod, z velikimi deli svetovne literature, s čimer je (nehote?) opozarjal, da brez teh temeljev civilizacija začne propadati, z nepopustljivostjo do svojih zamisli, ki jih mora uresničiti v celoti, ne pa sklepati kompromisov, ki mu jih narekuje tako organizacijska »shema« gledaliških ustanov kot finančne možnosti, je vztrajno, trmasto, velikokrat tudi na račun žrtvovanja (ne le samega sebe, ampak tudi svojih najbližjih, najzvestejših somišljenikov in sodelavcev) izrisoval načrt, po katerem je gradil svojo utopično zamisel gledališča sanj.

Vedno skeptični in vidmarjansko strogi ter dosledni Andrej Inkret je ob premieri *Šeherezade* zapisal, da se Pandurjeva režija »kongenialno prilega komplicirani besedilni predlogi« in da mu je z »veliko domiselnostjo uspelo mobilizirati najrazličnejše teatralične materiale in z rafinirano odmerjenostjo komponira v povsem svojevrstno homogeno 'integrirano' odrsko ekshibicijo ...«. Uspeh tako pri kritiki kot pri publiku nas je vse presenetil, četudi je bilo tedaj Mladinsko gledališče v svojem nepozabnem in nepovnljivem zenitu, saj so se vrstile »premijske predstave«: *Besi*, *Zločin na Kozjem otoku*, *Balkon*, *Alica*, *Dramski observatorij Zenit*, *Odisej in sin ...*

Predvsem pa je *Šeherezada* Mladinskemu gledališču odprla pot na tuje festivale: od Mehike do Argentine, od Španije do Rusije. Sprejem *Šeherezade* na nekaterih festivalih, npr. v Bogoti, je bil legendaren: premierno predstavo v Bogoti je zakupil predsednik republike in pripeljal nanjo vso svojo kamarijo. Pandurjeva gledališka poetika, nekateri so jo imenovali baročna, je bila zlasti v Južni Ameriki sprejeta z nepričakovanim navdušenjem, z evforijo.

Uspeh je bilo treba nadgraditi z delom: kot umetniški vodja Mladinskega sem imel možnost, da se s Pandurjem dogovarjam o nadaljnjem sodelovanju. Tedaj sem končal dramsko pesnitev, inspirirano s *Tibetansko knjigo mrtvih*, in Pandurja je ta znova »velika«, eksotična, a vseeno s temeljnimi vprašanji človekovega bivanja in nebivanja navdihnena tema zanimala. A tedaj se mu je ponudila možnost, da bi odšel v Maribor za umetniškega vodjo tamkajšnje Drame. Spominjam se pogovorov, ki sva jih imela o tej možnosti, in priznam, odsvetoval sem mu, saj sem menil, da ga bo institucija, ki jo bo moral voditi, skrbeti za repertoar in njegovo izvedbo, ovirala pri njegovem umetniškem ustvarjanju. Vendar se je Pandur odločil, da vstopi v institucijo in ravna v skladu z geslom iz leta 1968, ki je govoril o dolgem pohodu skozi institucije, ki jih je treba spremeniti, in to od znotraj.

Tako se je začelo eno najsijajnejših obdobjev ne le mariborskega gledališča, ampak tudi slovenskega in, bodimo samozavestni, tudi evropskega, če ne kar svetovnega gledališča. Pandur je s predstavami *Hamlet*, *Faust*, *Carmen*, *La Divina Commedia* in *Ruska misija* ustvaril korpus, ki mu težko najdemo primerjavo. Res je sicer, da je razumel oder mariborske Drame predvsem kot svoj oder, kar se je v onih časih morda zdelo nekoliko sporno, danes pa je takšna privatizacija nekaj povsem »legitimnega«, zato je bil tudi deležen vrste očitkov: tudi v zvezi, danes bi rekli, nenamenskega trošenja proračunskih sredstev, a tisto, kar je ostalo, ostale pa so predstave, je zapisano v zgodovino slovenskega gledališča.

Pandur je z nenavadno vztrajnostjo in ob pomoči svojih najzvestejših sodelavcev,

predvsem dramaturginje Livije Pandur, gradil lastno vizijo gledališča sanj, svojo različico totalnega gledališča, ki mu ni bila tuja ideja celostne umetnine, in v njegovih predstavah smo lahko vse jasneje prepoznavali uresničevanje te, z mnogih strani kritizirane »poetike«. Andrej Inkret je tako npr. ob predstavi *Babylon* (1996) zapisal, da se bo Pandurjeva umetnina zares dopolnila šele potem, »ko publike ne bo več treba in s tem tudi ne gledališča, ampak bo dejansko in do konca ostala samo še režiserjeva 'igra sama'«. Ta ostra kritikova opazka pa razkriva, recimo mu, paradoksalno Pandurjeve ideje o gledališču sanj: kajti res je, da bi dosledno in do konca uresničene sanje o gledališču sanj pomenile, da se sanje »udejanjajo« v vsakem od nas, ne kolektivno, ampak individualno. Kolektivne sanje so sanje, ki nam jih nekdo, odkar so miti mrtvi oziroma so jih nadomestili miti naše vsakdanjosti, vsili, kot npr. tista o naših tisočletnih sanjah o samostojni državi ipd. Pogosto so kritiki Pandurju očitali tudi (preveliko) estetizacijo, celo to, da so njegove predstave bolj ali manj zbirka »lepih prizorov« brez trdnejšega notranjega, dramaturškega veziva.

Ob tem danes že lahko zapišem, da je bila tudi (ne bom rekel predvsem) ta estetska razsežnost, tako prepoznavna v Pandurjevem gledališču, uresničena že v *Šeherezadi*. A kaj je pravzaprav narobe s tem esteticizmom, se lahko sprašujem, a pravega odgovora ne najdem. In kaj z »bizarnostjo«, ki da so jo Pandurjeve predstave prepolne? In s telesnostjo? Je že res, da je bil včasih Miletu Korunu dovolj en sam stol na odru, a prav tako je res, da je npr. z *Orestejo* (1968) hotel rekonstruirati ne le helenskega duha, ampak tudi prostor, kar je pomenilo zahtevno scenografijo in kostumografijo. Ob tem je morda treba dodati le dve dejstvi: Tomaž Pandur je tudi slikar, kar pomeni, da ima visoko razvit občutek za vizualno, in drugo, kar zna vzbuditi morebitne pomisleke in nasprotovanja, da veliko režiserjev tega občutka preprosto nima (dovolj) razvitega.

Povrniti se moram k predstavi *Babylon*, ki je nastal na osnovi moje dramske pesnitve *Vrtovi in golobica*. To je bila zadnja Pandurjeva predstava v mariborskem gledališču, po njej se je poslovil in odšel v tujino, naprej v New York, kjer je želel posneti film po znamenitem romanu *Hazarski slovar* Milorada Pavića. Sam je dejal, da je bil iz Maribora izgnan; ni, da bi na tem mestu razsojal o tem. Vem le, da se je prav z *Babylonom*, ki je bil povabljen tudi na prestižni gledališki festival Teater der Welt v Dresden, začel najin odnos krhati. Ne zato, ker sem imel do Pandurjeve uprizoritve svoje dramske pesnitve pomisleke, tudi ne zaradi tega, ker smo zaradi finančnih težav, ki so izvirale tudi iz neizpolnjevanja pogodbenih obveznosti koproducentov, sodelavci ostali brez honorarjev, ampak predvsem, ker sem menil, da bi Tomaž Pandur moral vztrajati v Mariboru, četudi je sam ugotovil, da je to nemogoče. Seveda si tedaj ne jaz ne marsikdo drug ni mogel predstavljati, da Pandurjeva pot v svet pomeni novo fazo v njegovem gledališču sanj; fazo, odvijajočo in razvijajočo se v veliko bolj širokogrudnih in naklonjenih razmerah režiserju, sanjavcu, ki je hotel na odru uresničiti svoje sanje in jih deliti z gledalci.

In zakaj sanje, bi se nemara kdo vprašal. Ne zaradi neizmernosti podob, ki vznikajo iz njih, ampak zaradi tega, ker so v odsotnosti racionalnega nadzora vse človekove čustvene kategorije izenačene: ljubezen je enaka sovraštvu, groza radosti, veselje strahu, muka užitku, blaženost prekletstvu ... s tem pa se vzpostavi nov, pravzaprav prastari model mitskega obnebnja, časa, ko se je rodilo gledališče. ■

Philip Hoare, pisatelj

MORJE NAS PRIVLAČI IN ODBIJA HKRATI

Philip Hoare je človek enciklopedičnega znanja in cenjen angleški pisatelj, avtor sedmih knjižnih del, med drugim biografije Stephena Tennanta (1990), Noëla Cowarda (1995) in Oscarja Wilda (1997).

ZDENKA PETAN

Leta 2000 ga je na enem njegovih številnih potovanj našla ljubezen iz otroštva, strast do kitov, in ga popeljala na osebno, biografsko, literarnokritičko, socialnozgodovinsko in znanstveno raziskovanje. Za svoje delo *Leviathan or, The Whale* je leta 2009 prejel prestižno nagrado Samuela Johnsona. Zasvojenost s kiti in literarnimi deli Hermana Melvilla ga je vodila tudi do projekta »Moby-Dick Big Read«, velikega branja enega najpomembnejših romanov ameriške literature, kar je še vedno dostopno na spletu. Leta 2013 je izšlo njegovo delo o morju *The Sea Inside*. Hoare sodeluje z BBC-jem in je izkušen poročevalec ter gostujoči profesor na univerzah v Southamptonu in Plymouthu.

Ko se povzpneva v zgornje nadstropje Royal Festival Hall, se nama odpre pogled na London. »Ravno tam, poleg postaje Charing Cross,« pokaže skozi okno, »je Craven Street. Na tej ulici v hiši številka 25 je Herman Melville bival leta 1849 in ravno tukaj dobil zamisel za roman. Bilo bi čudovito, če bi bil v Londonu leta 2006, ko je po Temzi vse do Westminstera plaval kit. Zdi se skoraj, da je priplaval kot priča Melvillovemu ustvarjanju oziroma ga je na neki način priklical *Moby Dick*.«

Koliko je po vašem mnenju pomembno, da je *Moby Dick* dostopen neangleško govorečim bralcem?

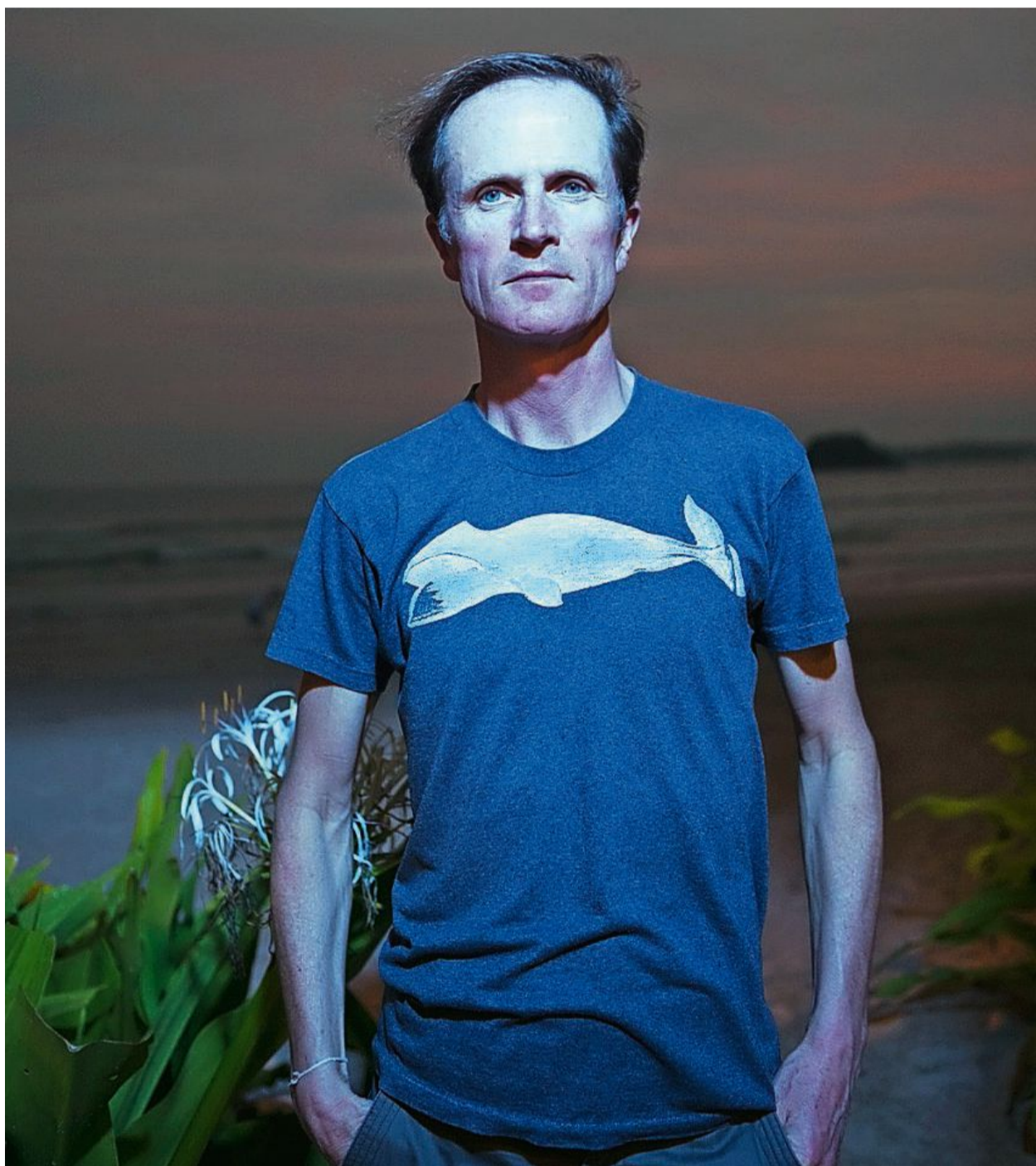
Moby Dick je univerzalna knjiga, ki se ukvarja z univerzalnimi temami. To je eden od razlogov, zakaj je njeno sporočilo prepričljivo v vsakem jeziku. Kit je v naši zgodovini in kulturi simbol za različne stvari, denimo za ogroženost narave, ki je vse bolj pereča. V Bibliji, Koranu in številnih mitih o nastanku sveta je kit pošast. V Bibliji je pogoltnil Jona. V Koranu je ena od redkih živali, ki bodo šle v nebesa. Prisoten je v vseh kulturah, še posebno tistih, povezanih z morjem. Zdi se, da je Melville na neki način napisal moderno Biblijo. Res je, da je roman za številne težko branje. Meni ga je uspelo prebrati šele v tretjem poskusu. Ugotovil sem, da bi ga moral pravzaprav brati kot Biblijo, eno poglavje na dan. Čeprav je sama zgodba zelo preprosta, se pogosto zgodi, da povsem izgubimo dogajanje o Ahabu in belem kitu in smo popeljani v svet fantazije. Melville je izjemen pisatelj, zato nas nagovarja tudi danes. Ko je bil še živ, knjige ni nihče cenil. Prva izdaja ni bila razprodana. Ko je leta 1891 umrl, tega niso vedeli niti znani avtorji, kot sta bila Edith Wharton ali Henry James. Mislim, da bi bil Melville zelo vesel, ker je danes njegova knjiga tako cenjena.

Romana mnogi ne preberejo do konca. Je zato vaš projekt velikega branja *Moby Dicka* tako uspešen?

Ko sva se s prijateljico Angelo Cockayne odločila za projekt, v katerem bi prebrali celotnega *Moby Dicka*, sva bila presenečena nad odzivom ljudi, ki sva jih povabila k sodelovanju. Knjigo so želeli brati tako študenti kot zvezdniki, denimo Benedict Cumberbatch, China Miéville, sir David Attenborough, Simon Callow, Tilda Swinton. Poleg tega so znani umetniki k branju prispevali svoje umetnine, in tako je vseh 136 zvočnih posnetkov *Moby Dicka* na spletu opremljenih s slikami. Postal je izjemen projekt, ki je še vedno povsem brezplačno dostopen na spletu. Dobra stvar *Moby Dicka* je ta, da lahko poslušas le posamezna poglavja. Zgodbo do neke mere poznamo vsi in vsako poglavje je zgodba zase. Ne verjamem, da bi katerakoli druga knjiga delovala podobno. Veliko branje je bilo zelo uspešno, ta spletna stran ima kar pet milijonov ogledov. Letos decembra pa bo *Moby Dick* verjetno spet v središču zanimanja.

Zakaj?

V kinodvorane prihaja film Rona Howarda *The Heart of the Sea* po istoimenski knjigi Nathaniela Philbricka. Zgodba temelji na zgodovinskih dejstvih o ladji Essex, ki so bila Melvillov navdih za *Moby Dicka*. V njem je prikazan tudi možen razlog, zakaj je kit potopil ladjo. V filmu kit sledi preživelim in na koncu pride do zanimivega preobrata, fantazijskega prizora, o katerem pa ne bom govoril, ker nočem pokvariti ogleda. To je primer filma, ki ga je spremenila zgodovina. Če bi bil posnet denimo v petdesetih letih prejšnjega stoletja, bi bil to le film o lovljenju kitov in se v njem verjetno nihče ne bi vprašal, kaj si kit misli o ljudeh. Narejen je domisel-



no, prefinjeno in ganljivo. Mislim, da ustvarjalci upajo na nominacijo za oskarja.

Če bi Melville roman pisal danes, ga po vašem mnenju ne bi nikoli končal, ker bi neprestano guglal o kitih. Kako je vam to uspelo s knjigo *Leviathan*?

Verjetno je tudi jaz še ne bi končal, če mi je založnica ne bi izrgala iz rok (*smeh*). S kiti sem postal zasvojen podobno kot Melville. O teh živalih je ogromno za povedati in z moderno znanostjo se dognanja spreminjajo zelo hitro. Prepričan sem, da je Melville dobro vedel, kako izjemno inteligentni so kiti. Na neki način je bil preroški pisatelj. V enem od poglavij se sprašuje, ali bi te živali lahko izumrle, in ugotavlja, da ne, ker bo voda spet zalila svet in bodo plavale po Moskvi in Parizu. Ko sem začel pisati, me je skrbelo, če sploh lahko kdo po Melvillu napiše knjigo o kitih. Edini način je bil, da sem sledil njegovim korakom, kot bi kita videl sodobni Melville. Zame je bilo pisanje *Leviathana* skoraj nekakšno posodobljanje *Moby Dicka* za 21. stoletje in zato zelo privlačno.

Ko je vaš prijatelj John Waters ugotovil, kako zelo ste zasvojeni s kiti, vam je predlagal, da se lotite pisanja o njih. Je pomagal?

Mislim, da bom s kiti vedno zasvojen, verjetno pa sem prešel začetno norost. Ta zasvojenost je postala del mojega življenja. Kot postanem nemiren, če vsak dan ne plavam, tako postanem

nemiren, če kitov dalj časa ne vidim, in vedno se imam česa veseliti. Zdaj o njih pišem, poročam, predavam, se o njih pogovarjam z znanstveniki. Za pisatelja je vznemirljivo, če najde zgodbo, katere del lahko postane. Pogosto pišemo o nečem, kar se je že zgodilo, ta pa se dogaja prav zdaj in se še vedno razvija in nadaljuje.

Vsakič ko preberem vašo zgodbo o srečanju s kitom glavčem, me zelo gane.

Tudi sam postanem čustven, ker je nekakšen vrhunec vsega, kar sem v življenju naredil in kar je naredil človek. Ko človek vidi delfina ali kita, ga to zelo prevzame. Na čolnih sem videl jokati odrasle moške, močne in vzdržljive. Težko je opisati, česa v nas se te živali pravzaprav dotaknejo. To ni sentimentalnost in je nad čustvi, je nekaj zelo globokega. Morda so kiti zapustili zemljo in odšli živeti v morje. Morda bi te živali lahko bile kot mi, vendar so zdaj drugačne. Ljudi posebej navdušijo delfini, ker so nekakšna oceanska različica nas, celo po velikosti. Podelimo jim človeškega duha, ko jih vidimo drseti skozi vodo, zdijo se nam čudoviti, brezskrbni, kot sanje. Del naše duše potuje z njimi in zdi se nam, da če bi lahko bili povsem svobodni, bi bili kot delfini. Čeprav imajo gotovo tudi oni svoje težave.

Kitom smo ljudje povzročili veliko gorja. Kako se počutite, ko se spomnite, da ste odraščali v kitolovski kulturi?

Krivega, seveda. Zdi se mi skoraj neverjetno, kaj se je dogajalo še v času mojega življenja – da se je mati ličila s šminko iz kitovega olja, da smo jedli margarino, v kateri je bilo kitovo olje, da so bile strune na teniških loparjih iz kitovega drobovja, da so iz njihovih kosti delali korzete. Kite so uporabljali za olje in hrano. Bili so gospodarski vir in postali so del industrijske revolucije. Čeprav jih danes številni ščitijo, jim grozijo novi vidiki sodobne tehnologije. Oceani postajajo vse bolj onesnaženi in ker so kiti na vrhu prehranjevalne verige, to nanje najbolj vpliva. Zdi se čudno, da je usoda teh ogromnih živali v rokah človeka, ki že od *Biblije* naprej verjame, da ima pravico krojiti svet in mu gospodovati. Upam, da se mu bo morje uprlo. Da je morje eden zadnjih prostorov, ki ga lahko spremeni, čeprav nisem prepričan, kako dolgo še. Po koščkih uničujemo zemljo, živali in kanibaliziramo svoj lasten obstoj. To je zelo kratkovidno. Vendar ne želim biti pesimističen. V zadnjih desetletjih smo naredili tudi dobro stvar – kite smo nehali ubijati. Tako se je, denimo, lani pri migraciji z Antarktike v Avstralijo vrnilo za deset odstotkov več mladih kitov grbavcev. Ob ekoloških grožnjah lahko zelo hitro postanemo depresivni, ker se počutimo nemočne, da bi karkoli spremenili. V resnici imamo enako moč, da stvari spremenimo z boljšega na slabše kot s slabšega na boljše.

Čeprav smo kite prenehali loviti, pa so te živali ponekod še vedno v ujetništvu, celo v Evropi. Kakšno je vaše stališče?

To se mi zdi šokantno. Številni so spoznali, da cirkus s sloni, tigri ali z levi ni dobra stvar, vendar v Evropi, Ameriki in na Daljnem vzhodu še vedno dovoljujejo, da so živali kot kiti in delfini ujeti v povsem nenaravnem okolju. Živali, ki imajo na voljo tri četrtine zemeljske površine s prostorninami, ki segajo več kilometrov globoko na dno oceana, postanejo ujetniki plavalnih bazenov. Očitno je to zelo narobe.

Dokumentarec *Blackfish* govori o kitu ubijalcu v Orlandu na Floridi, ki je zaradi ujetništva postal povsem psihotičen. Po drugi strani pa je težava v tem, da nekatere države, kot so Norveška, Islandija, Ferski otoki in Japonska, še vedno lovijo kite. Japonci lovijo celo delfine in tiste, ki jih ne pojedjo, prodajo v Rusijo in drugam. Z naše kulturne perspektive se nam zdi nemogoče, da bi kdorkoli verjel, da je to prav. Vendar imajo Japonci drugačno kulturo in odnos do njih. Številni mladi Japonci niti ne vedo, da njihova država to počne. Ko ugotovijo, so osupnjeni. Pri spremembah bo pomagala izobrazba, ne soočanje. Biti moramo optimistični, sicer se lahko ustrelimo, mar ne? Kiti nam dajejo občutek velikanskega duha, življenja, lepote in možnosti spremembe na boljše. Dejstvo, da so prenesli vse, kar smo jim slabega povzročili, da še vedno prenašajo in ljubijo, nas spomni, da so na svetu še dobre stvari.

Mislite, da bomo v prihodnosti izvedeli, kaj si kiti mislijo o nas?

Del mene upa, da nikoli. Nekateri kiti živijo do tristo let. Ti so bili živi že v času njihovega iztrebljanja v evropskih vodah in ko je Melville pisal *Moby Dicka*. Ne verjamem, da bi nam ti kiti laskali. Čeprav vemo, da te živali komunicirajo med sabo, denimo kit glavač s klikanjem, so to verjetno povsem drugačne informacije. Morda kompleksni podatki ali informacije o tem, kako potujejo na tisoče kilometrov. Morda med sabo komunicirajo, kaj čutijo. Predvsem zobati kiti, med katere sodijo kit glavač, orka in delfini, imajo zelo razvito amigdalo, del možganov, ki se ukvarja s čustvi. Znanstveniki govorijo, da imajo občutek kolektivne individualnosti. Vemo, da imajo delfini imena, vendar lahko obstajajo le znotraj skupnosti. Če vidiš delfina samega, pomeni, da je bolan, mentalno ali fizično, kar se zdi nekakšna metafora za nas. Vsekakor pa se zdi, da so svobodnejši. Ni jim treba plačevati najemnin, voziti avtomobilov ali urejati različnih stvari, zato ne potrebujejo tovrstne komunikacije. Želja, da bi jih razumeli, se zdi še en vidik manipuliranja narave v našo korist. Z njimi se hočemo pogovarjati. Je to za njih dobro? Celó opazovanje kitov verjetno ni, razen da se o njih učimo. Vendar pa je res, da so radovedni in se sami približajo čolnom. Ko sem bil z njimi v vodi,

sem čutil, da so me opazovali, si želeli razložiti, kaj delam v njihovem svetu. Kdo sem, kaj predstavljam. Vem, da sem jih zanimal, in to je fascinantno.

V knjigi *The Sea Inside* pravite, da ste imeli do morja nenačuden odnos že kot otrok in se niste upali dotakniti niti slike morskih živali v enciklopediji, ker vas je bilo strah, da bi vas to odneslo v drug svet.

In še vedno čutim tako. Živim ob morju v Southamptonu in kadar sem doma, plavam vsak dan. Pred nekaj dnevi sem se vrnil z enomesečnega potovanja iz Cape Coda in s Haitija, kjer sem tudi plaval vsak dan. Vendar me je še vedno vsakič, ko se odpravim v morje, neznansko strah. Na Karibskih otokih sem plaval v 900 metrov globoki vodi. Tam so ogromni lignji, morski psi in kiti. Seveda je moj strah upravičen. Vendar so oceani svet, o katerem vemo manj kot o Luni. Več ljudi je bilo na Luni kot v najglobljih delih oceana.

V tem tridimenzionalnem svetu ne moremo živeti, v njem celo ne moremo preživeti veliko časa. In na neki način smo v vodi povsem neuporabni. Ta modri svet je čisto svoj univerzum. Melville pravi, da ga prekriva koža, nekakšna membrana, tenka plast, ki jo predremo, ko gremo v morje. Vanj projiciramo skrivnostnost. Če bi bil naš planet brez vode (seveda potem na njem ne bi mogli živeti), ne bi imeli nobenega koticčka, kjer bi počival naš občutek nedojemljivosti. Čeprav je to okolje fizično tukaj, je povsem drugačno. Na otokih, kot je Britanija, je morje vedno blizu. Sam imam morje vedno v mislih. Hkrati pa me navdaja s strahom. Ne morem natančno razložiti, zakaj. Prepričan sem, da to velja za večino. Človek nikoli ne ve, kaj se skriva na dnu, zdi se nepredvidljivo. Vendar nam to buri domišljijo, navdihuje sanje. To je razlog, da morje obenem ljubimo in se ga bojimo. Vzbuja popolno nasprotje čustev, nas privlači in odbija hkrati.

»Če začutim, da se mi usta pričnajo srdito kremžiti, če v moji duši zavladava vlažen november, če opazim, da se nehoti ustavljam pred trgovinami s krstami [...], tedaj mi postane jasno, da je skrajni čas, da se kar najhitreje odpravim na morje,« pravi Melville na prvi strani *Moby Dicka*. Kdaj to začutite vi?

Vsak trenutek, prav zdaj, ko se pogovarjava. Morje ima terapevtsko vrednost in nekakšno duhovno razsežnost. Ljudje preživimo veliko časa v hišah, gledamo v ekrane, telefone, se ukvarjamo s stvarmi, ki so umetne in odrezane od zunanjega sveta. Morje je neposredna divjina. Četudi je v bližini mesto, smo v trenutku, ko stopimo v morje, v povsem naravnem okolju, ki človeka razbremeni stresa in vsakdanjih skrbi. V njem ni gravitacije, voda te podpira, zato ji moraš zaupati. V Londonu lahko potuješ s podzemno, taksijem, kolesom ali hodiš peš. V morju je vse, kar ostane, tvoje lastno gibanje. Nihče od nas ni prav dober plavalec; seveda eni plavajo boljše od drugih, vendar smo v morju vsi prepuščeni njegovi milosti. Če se odloči, da te bo vzelo, ne moreš storiti prav dosti. Lahko pride hudo neurje ali te odnese tok. Zame iti v morje predstavlja minljivost. Spomni me, da v tem življenju ni nič gotovega, da ljudje ne moremo nadzirati vsega. Domnevamo, da lahko (zaradi računalnikov, letal, avtomobilov, nakupovalnih centrov), vendar nas morje opozarja, da ni tako.

Pravite, da ste postali del zgodbe, ki se nadaljuje. O čem pišete zdaj?

Pišem novo knjigo o morju. Tokrat raziskujem, kakšen odnos so do njega imeli različni pesniki, pisatelji, slikarji in drugi. Trenutno sem pri pesniku Shelleyju, ki je bil obseden z morjem, vendar se ni nikoli naučil plavati. Byron mu je poskušal pomagati, toda neuspešno. Rad pa se je zviljal v klobčič kot zarodek, se vrgel na dno vode in tam ležal, dokler je mogel. Prepričan je bil, da je to zelo romantično. Rekel je, da se počuti, kot bi bil na drugem planetu. Seveda je Shelley utonil. V knjižnici Bodleian v Oxfordu so mi pokazali njegov zvezek, ki je bil rešen potem, ko je utonil. V njem so njegova poezija, risbe, skice in čečkanja, bil je pravzaprav zelo dober

umetnik. Zvezek je iz finega italijanskega papirja, vendar je veliko besed izbrisanih, ker je plaval v vodi. Izgleda izjemno romantično, kot bi ga pisal nekdo v podvodnem svetu, morski deček ali deklica. Zanima me torej, kako so morje doživljali različni umetniki in kako se to odraža v njihovem pisanju in ustvarjanju. Seveda pa bom spet pisal tudi o kitih, pticah in drugih živalih.

Vaš slog pisanja še niso uvrstili v noben literarni žanr. Mediji ga vzporejajo s pisanjem W. G. Sebald. Obstaja povezava?

Ko sem objavil knjigo *Spike Island*, mi je Sebald napisal čudovito pismo, kako zelo mu je bila moja knjiga všeč. Zdelo se mi je, kot bi dobil pismo od Charlesa Dickensa ali Hermana Melvilla. Potem sva si dopisovala. Sebald je moje delo zelo podpiral in o njem napisal nekaj izjemno lepih stvari. Ne verjamem, da pišem kot on, vendar mi je dal občutek pisateljske svobode. Da lahko sebe umestim v zgodbo in pišem, o čemerkoli želim. Da ni nujno, da je pripoved dolga in koherentna in si lahko privoščim, da se od nje oddaljim. Podobno je pisal Melville. Učil sem se od obeh. Sebald sem srečal ravno tu, v Royal Festival Hall, ko je bral iz *Austerlitz*, svoje zadnje knjige. Po branju sva spregovorila par besed, bil je zelo prijazen. Rekel mi je: »V tvoji knjigi sem zares užival, upam, da ne boš užaljen, če bom iz nje ukradel par stvari!« Še danes me zanima, kaj je želel ukrasti, ker je nekaj mesecev pozneje umrl. Sebald je bil zame resničen mentor, ki opogumlja, in nekakšen literarni oče. Mislim, da je bil to za številne. Bil je izreden in veliko ljudi je pod njegovim vplivom začelo pisati na povsem nov način. Njegova smrt me je zelo prizadela. Rad si predstavljam, da bi si sicer še vedno dopisovala. Hranim pa njegova prekrasna pisma, ki jih je vedno podpisal kot Max. Bilo je zares žalostno, ko smo izgubili tako velikega literata in čudovitega človeka.

Vaša zgodnja dela vključujejo knjižne biografije znanih imen, Oscarja Wilda, Noëla Cowarda in Stephena Tennanta. Ste pa tudi avtor kataloga glasbene skupine Pet Shop Boys. Kako to?

Ko sem končal študij v Londonu, je bil punk še vedno priljubljen in je imel velik vpliv tudi name. Delal sem pri Rough Trade Records. To so bili vznemirljivi časi glasbenih skupin, kot sta The Smiths ali New Order. Glasba me je zelo privlačila in imel sem svojo glasbeno založbo. Zame je bil to neke vrste umetniški projekt. Oblikoval sem ovitke za glasbene plošče, kar rad počnem še danes. Oblikovanje me zelo zanima. Takrat sva se spoznala z Neilom Tennantom iz Pet Shop Boys. To je bilo leta 1985 – in še vedno sva prijatelja. Ko so se odločili za katalog, veliko knjigo o vseh njihovih ploščah in drugem, so me prosili, ali bi ga napisal. Imel sem torej kariero v glasbi, kar se mi zdi nenavadno.

Kakšen odnos imate do glasbe danes? Kaj najraje poslušate?

Danes ne poslušam veliko glasbe, ker imam tinitus, šumenje v ušesih, kar je zapuščina mojega rock obdobja. Moj najljubši skladatelj je Benjamin Britten. Obožujem njegovo opero *Billy Budd*, ki, seveda, temelji na zgodbi Hermana Melvilla. In moj heroj in idol je David Bowie. Zame je David bog. Ljubim njegovo pesem *Heroes*, ker v njej pravi: »Želim si, da bi lahko plaval, kot lahko plavajo delfini.« In ker je o Berlinu, to mesto mi je zelo všeč. Od Davida Bowieja sem se veliko naučil, odprl mi je oči v številnih pogledih.

Je David Bowie še ena od vaših zasvojenosti?

David Bowie in kiti! Tudi o njem nameravam napisati biografijo. Prejšnji teden sem ponovno gledal *The Man Who Fell to Earth*, v katerem David igra nezemljana. Bil sem nadvse presenečen, ko sem ugotovil, da je v nekem prizoru, v katerem Bowie gleda televizijo, na njej tudi *Billy Budd*! Kako izjemno prepleteno, vse stvari v eni. Zdi se, kot da je tako usojeno! ■



Arhitekt Milan Mihelič, devetdesetletnik

GRADITELJ SODOBNE LJUBLJANE

Milan Mihelič je bil v svoji dolgoletni karieri arhitekta in urbanista v samem središču povojne slovenske arhitekture in v njegovem opusu lahko sledimo prvinam zrelega modernizma, funkcionalizma, brutalizma in tudi postmodernizma.

VESNA TERŽAN

Mihelič, pomemben predstavnik ljubljanske šole za arhitekturo, je v letošnjem juliju dopolnil 90 let. Njegovo devetdesetletnico je že lani napovedovala manjša pregledna razstava v Ribnici na Dolenjskem. Žal letos niso našli ustreznega prostora niti institucije, ki bi gostila nekoliko razširjeno razstavo tudi v prestolnici, kjer je postavil večino svojih arhitekturnih kreacij. S tem se je Miheliču gotovo zgodila krivica, hkrati pa se je zgodovini slovenske povojne arhitekture odškrnil pomemben sestavni del, ki bi z ustrezno razstavo zabeležil arhitektov jubilej in njegov obširen, pomemben opus. Vendar je Mihelič v zgodovino slovenske arhitekture globoko usidran z dvema monografijama Staneta Bernika, z nizom strokovnih zapisov Gojka Zupana, Tomaža Brateta, Miha Dešmana, Tomislava Odaka in Fede Vukića, pa tudi z dokumentarcem režiserja Amirja Muratovića (RTVS, 2010). Kako izjemen je Miheličev prispevek k plemenitenju slovenske kulture, je leta 1981 prepoznala Slovenska akademija znanosti in umetnosti in ga kot rednega člana povabila v svoje vrste.

Mihelič je pri ustvarjanju arhitekture sledil osnovnim paradigmam evropskega modernizma in funkcionalizma in ob tem uspel uveljaviti osebni arhitekturni jezik. Z morfološkega vidika lahko Miheličevo arhitekturno zasnovo vidimo kot vzorčno razmerje med prostorom in konstrukcijo, ki je seveda tudi vsebinsko funkcionalno. Brez dvoma je bil mojster konstrukcije in izredni poznavalec teorije prostora, hkrati pa je imel stalna sodelavca, odlična statika – Jožeta Jakliča za železobetonske in Franca Kržičiča za jeklene konstrukcije.

»Najprej se rešil konstrukcijo, nato vzporedno dodajal volumen, kakor so to delali tudi stari mojstri konstrukcij gotskih katedral. Uravnoteženi skelet je uprostoril, oblikoval prilagodljiv prostor, kakor je narekovala njegova namembnost in izraznost. Notranji prostor je oblačil v plašč betona, stekla in kovinske mreže. /.../ Je inventiven, avtorsko pretehtan, moder arhitekt svojega časa. Ni ga mogoče uokviriti samo v stilne značilnosti modernizma, brutalizma, high techa, postmodernizma ali drugih izmov,« je zapisal umetnostni zgodovinar Gojko Zupan in poudaril, da je Mihelič poznal pozitivne in negativne strani vseh trendov v arhitekturi ter se nanje odzival zelo premišljeno, saj je povzemal le tisto, kar je izpolnjevalo njegove visoke strokovne in etične kriterije.

SEVERNA MESTNA VRATA

Dr. Stane Bernik je Miheliča opredelil kot graditelja sodobne Ljubljane, kot njenega ideoplastičnega uresničitelja.



Mihelič je pri ustvarjanju arhitekture sledil osnovnim paradigmam evropskega modernizma in funkcionalizma ter ob tem uspel uveljaviti osebni arhitekturni jezik.

valca. Večino realiziranih stavb in urbanistično-arhitekturnih načrtov je zavestno umeščal na poglavitni potezi severne mestne vpadnice, t. i. mestne hrbtenice, in jih ob njeni osi kapilarno povezal z obstoječim mestnim tkivom. Nekateri ga (ne)premišljeno označujejo kot arhitekta Bežigrada, četudi si pri izgradnji tega dela Ljubljane deli primat z izvrstnim arhitektom Savinom Severjem, tudi mojstrom konstrukcije in detajla ter pomembnim izumiteljem arhitekturnih in instalacijskih elementov. Drugi mu upravičeno pripisujejo očetovstvo ljubljanskih severnih mestnih vrat, tretji pa ga opisujejo kot tragičnega snovalca kompleksa Bavarskega dvora. Zakaj tragičnega? Med letoma 1963 in 1972 je Mihelič zasnoval urbanistično in arhitekturno rešitev za območje Bavarskega dvora in severnih vrat ter predložil moderen načrt za ta del Ljubljane. Od celotnega načrta je ostala le stolpnica S2, ki komajda označuje osrednji del zamišljene kompozicije stolpnic. Nekajletno intenzivno Miheličevo ukvarjanje s programsko in oblikovno dobro formuliranim zgoščenim

kompleksom severnih ljubljanskih vrat je zaradi birokracije ostal nedokončan.

»Miheličevo severna ljubljanska vrata, ki so ostala torzo, danes doživljajo dokončno degradacijo nekdanje izjemne arhitekturne zasnove,« je že pred desetletjem zapisal arhitekt in teoretik Miha Dešman. Dinamična izmenjava vitkih poslovnih stolpnic na levem robu križišča je bila načrtovana kot dialog z realizirano, v steklo oblečeno Mednarodno avtomatsko telefonsko postajo (1972/78), ljubkovalno poimenovano »klavir«. Hrvaški arhitekt in teoretik Tomislav Odak je Miheličevo avtomatsko telefonsko centralo označil kot napredno in postavil Miheliča v sam vrh slovenske arhitekture. Prepričan je bil, da »končni zaključni akord v razvoju formalne interpretacije ob koncu sedemdesetih let predstavlja fasada Miheličeve telefonske centrale v Ljubljani. To je delo, ki prisluškuje sodobnim evropskim gibanjem, kjer na zrcalnem pročelju arhitektonski detajli ostajajo le še namig in spomin na ornament.« Ornament v betonu pa je Mihelič razigral na desnem robu ljubljanskih severnih vrat v objektu bencinske črpalke z dežnikasto obliko in čipkasto železobetonsko konstrukcijo, ki je neke vrste odvod železobetonskega stebra Hale C na Gospodarskem razstavišču. Danes je črpalka žal opuščena in prepuščena zobu časa.

ZAČETKI NA GOSPODARSKEM RAZSTAVIŠČU

Mihelič se je rodil 20. julija 1925 v Dolenjih Lazih pri Ribnici na Dolenjskem. V letih 1947–48 je študiral na politehniku v Pragi in nato nadaljeval študij v seminarju Edvarda Ravnikarja v Ljubljani, diplomiral je leta 1954 na ljubljanski fakulteti za arhitekturo. Začetki njegovega strokovnega delovanja segajo v obdobje takoj po diplomi, v letih 1954–58 je namreč sodeloval v skupini mladih arhitektov pri načrtovanju obsežnega kompleksa Gospodarskega razstavišča v Ljubljani, ki jih je vodil arhitekt Branko Simčič. V tem času se je Mihelič ukvarjal tudi z grafičnim oblikovanjem, s knjižnimi opremami in plakati tudi za Gospodarsko razstavišče. Leta 1979 je naredil tudi idejni načrt za spomenik izumitelju Josefu Ressleru, ki bi naj stal na Bavarskem dvoru.

V šestdesetih letih sta se Simčičevi hali A na Gospodarskem razstavišču pridružili Miheličevi Hala B in C. Volumen Hale B, ki navidezno lebdi na tlemi, nosi zanimivo streho v obliki letalskega krila, fasada je členjena in na ožjih stranicah zagrnjena z betonskimi zavesami. (Gojko Zupan se v enem od zapisov o Miheliču upravičeno sprašuje, le kateri arhitekt bi si drznil na osrednjo mestno avenijo, na takratno Titovo cesto, obrniti betonski bok stavbe in ne njeno glavno



Mednarodna avtomatska telefonska centrala, MATC, Klavir, Ljubljana (grajena med 1972-1978)



Hala C Gospodarskega razstavišča Ljubljana
(grajena med 1965-1967, obnovljena 2000)

pročelje.) Hala B je nastajala v času, ko je brazilski arhitekt Oscar Niemeyer s silovito ustvarjalno potezo gradil novo brazilsko prestolnico Brasilio. Nekaj tovrstne zanesenosti je čutili tudi v hali B, pozneje pa tudi v sosednji, prav tako Miheličevi stavbi, Veleblagovnici Slovenijales (grajeni med letoma 1974 in 1980).

Pri Hali C pa se je Mihelič odločil za drugačen pristop. Nanizal je tipske kvadratne prostorske elemente, z njimi dosegel večjo fleksibilnost in možnost adaptacije različnim zahtevam razstavljalcev, saj se štirje ločeni moduli po potrebi lahko združijo v enoten razstavljalni prostor. Gre za niz štirih paviljonov v kvadratni tlorisni zasnovi s konstrukcijo železobetonskega stebra z gobasto osmerokotno streho, v kateri so do polovice višine dvorane obešene lamelne betonske senčne platice.

Hala C je bila vzrok, da je italijanski arhitekt Alberto Mambriani v svoji knjigi o moderni arhitekturi na Balkanu zapisal, da je Mihelič med vsemi jugoslovanskimi arhitekti najbolj upošteval strukturalno izpovednost arhitekture in da je bila zanj arhitektura komunikacija, polna bogatih in kompleksnih pomenov, ki presega preprosto razlago funkcij.

SODOBNA STANOVANJA

Mihelič je skupaj z arhitektom Ilijo Arnautovičem tudi pionir sodobnega slovenskega stanovanja. Leta 1955 sta zasnovala načrt za dvo- in trisobna stanovanja s središčnim sanitarnim vozlom. Celotno stanovanje je pravzaprav en velik prostor, ki pa ima v svojem osrčju kuhinjo, kopalnico in stranišče, kar sta poimenovala zaboj sanitarij ali sanitarni voz. Ob njem so prostori nanizani kot niše, ki jih povezuje krožna pot; notranji prostori hkrati v glavnih parametrih neposredno definirajo tudi zunanji ustroj objekta. Sorazmerno majhna stanovanja z omejenim nizanem prostorom so pridobila poglede vzdolž celotne dolžine in še naprej skozi veliko okno, kar jih je optično močno povečalo.

Osnova, ki je omogočala realizacijo teh novih prostorskih kvalitet, je bila popolnoma tehnične narave. In ker je imel sanitarni voz sredinsko postavitev, je izgubil možnost neposrednega naravnega prezračevanja. Tako je bilo treba razviti nov tip instalacijskega jaška in montažne ventilacijske tuljave, ki so omogočale prezračevanje. Realizacijo tega stanovanjskega tlorisa sta izpeljala v stolpnica na Roški, Streliški in v Savskem naselju v Ljubljani, pa tudi v stolpnici na glavnem trgu v Velenju.

Mihelič je temu trendu sledil tudi pri projektiranju stolpnice na Kersnikovi ulici (1969–1971) in pri stanovanjski stolpnici RTV (1964–1968) in hkrati izkazal svoje mojstrstvo v konstrukciji stolpnice in v razmerjih nosečih in nošenih elementov z logičnim izrisovanjem vodoravne členjenosti. Nosilci iz osrednjega navpičnega konstrukcijskega in komunikacijskega jedra se iztekajo v poudarjene previse, kar se najlepše vidi pri stolpnica na Kersnikovi ulici v Ljubljani. Tudi stavba Konstrukte (1964–65), postavljena nasproti Gospodarskega razstavišča, izkazuje podobne principe, skupaj z zanimivim detajlom slikovito izpeljane vezave kristaliničnih parapetov. Pri tej stavbi se je poleg konstrukcijske odličnosti izkazal tudi arhitektov občutek za oblikovanje elementov, kot sta na strune obešena ograja in konzolno vpeto stopnišče.

Poleg stanovanjskih blokov je Mihelič načrtoval tudi zasebne hiše, najprej atelje za brata, slikarja Franceta Miheliča (1951/52), ki je njegov najzgodnejši primer, kako izkoristiti možnosti arhitekture v majhnem merilu. Pri lastni stanovanjski hiši v Ljubljani (zgrajena 1955–59, prezidava 1974–75), je iz prvotne zasnove, ki je bila preizkusna zidava iz opeke v tlorisu s središčno postavljenim sanitarnim vozom, s poznejšo adaptacijo hiše odprl svobodni potek steklenih sten k vrtu. Tako se je izoblikoval atrij in se je bivalni prostor vizualno prežemal z vrtom.

Miheličeva počitniška hiša nad pečino v Fiesi (1977–85) je hiša dveh pogledov. Zasnovana v osni smeri proti morju s krasnim pogledom na zaliv in hkrati s pogledom na vrt, na njegovo zavetje pred soncem in burjo. Središče je prostorni bivalni prostor, ki ima ob bokih nanizane stranske funkcionalne prostore. Hiša je zasnovna racionalno, v prečni osi severovzhod–jugovzhod, očara predvsem s panoramskim pogledom na Tržaški zaliv. Tudi spodnji zalomljeni del hiše z

vkopanim manjšim stanovanjem na kletni ravni se z zeleno teraso odpira tržaški veduti.

DVE MOJSTROVINI

Miheličeva generacija arhitektov je povezovala disciplina tlorisa, vloga konstrukcije, akcent v detajlu in inovativnost. Mihelič je te odlike najbolj slikovito uobličil v spoju sklopa in nosilcev osiješke veleblagovnice – v kapitulu, ki je hkrati kiparska in arhitekturna mojstrovina. »Vse to je v zasnovi evklidovsko enostavno in čisto, ob tem uresničitev sledi misli na zavirljivi stopnji skladnosti,« zapiše zagrebški kritik Darko Venturini o Miheličevi veleblagovnici v Osijeku, zgrajeni v letih 1963–1967, ki je zbudila veliko zanimanje med strokovno javnostjo doma in v tujini. Zasnovana je kot dvoranska stavba, členjena v tri nadstropja. Nadstropni del je izveden v jekleni konstrukciji, klet in pritličje pa v železobetonu. Fasadna obloga je iz montažnih polnilnih elementov, na zunanji strani obloženih z aluminijastimi lamelami. Hrvaški umetnostni zgodovinar Feda Vukić je Miheličev izvorni prispevek k duhu šestdesetih in sedemdesetih let na področju inovativnih stikov različnih materialov in diskretnih oblikovnih rešitev opazil v »izvrstni rešitvi nosilnih stebrov, kjer pravokotne in zaobljene oblike dajejo vtis, kakor da bi opisovale tridimenzionalni diagram sil«. Stane Bernik pa je slikovito opisal, kako se v transparentnem pritličnem pasu izriše oblikovna napetost med nosečim in nošenim, ter kako se s poudarjenim ritmično izpeljanim sklepom teža vizualno izpostavljenega nadstropja prenese na vitke železobetonske stebre prek premičnih valjastih členov.

Osiješka veleblagovnica je še enkrat potrdila Miheličeve principe dela, disciplinirano načrtovanje konstrukcije, natančno metodologijo dela, prefinjeno reševanje infrastrukturnih problemov in predvsem, da je fizika objekta sestavni del izrazne strukture objekta.

S podobno odličnostjo je projektiral tudi veleblagovnico Stoteks v Novem Sadu (1968–72), ki stoji globoko v križiščnem prostoru dveh ulic. Stane Bernik opiše pozicijo objekta, kot »da oblikuje izrazno diferenciran trikotni sklep stavbnega bloka med tipično ulico preteklega stoletja in sodobno ulico s togimi, horizontalno opredeljenimi stavbnimi bloki. V prvi se stika s historično stilno stavbo v kontrapunktnem sestavu, v drugi izstopa s plastično členjenim pročeljem, z ritmično igrivimi premenami kamnitih ploskev, ki nakazujejo nadstropno delitev stavbe in domišljeno rešujejo problem vogalne stavbe.« Težka lokacija je bila za Miheliča izziv in spet je nalogo rešil z mojstrsko briljanco in veleblagovnico prilagodil obema linijama ulic s tako različnimi nizi gabaritov.

V letih 1990–94 se je lotil načrtovanja cerkve v Stožicah v Ljubljani. Gojko Zupan je lepo opredelil osnovne principe, kako je z izčiščenim konceptom nosilne konstrukcije poenostavil vse zadrege, ki jih lahko naplavijo zapovedane sakralne vsebine stavbe in njenih spremljajočih funkcij. Tudi tukaj je po njegovem mnenju Mihelič najprej premislil celoto in vanjo uvrstil elemente, kot so na primer čokati nosilni elementi, umeščeni v tlorisno mrežo. Sakralni prostor je položil v dvignjeno in zaobljeno dvorano, v katero svetloba pada s strani in z vrha. Na vzhodno stran je postavil župnišče, ob razgledni terasi pred vhodom pa vitek zvonik. Arhitektura stoženske cerkve nadaljuje arhitekturno dožemanje tega predela mesta, upošteva *genius loci* in je kot simultani zapis v obstoječo mestno mrežo.

Miheličev opus šteje približno 60 realiziranih arhitektur, nekaj deset prenov in nešteto udeležb na projektnih natečajih. Prvo Prešernovo nagrado je za svoje delo skupaj s Brankom Simčičem in Ilijo Arnautovičem dobil že leta 1959. 1968 je sledila nagrada Prešernovega sklada, leta 1976 Prešernova nagrada za življenjsko delo in leta 2008 Plečnikova medalja za arhitekturni opus. ■



Stanovanjski stolpnica na Kersnikovi ulici Ljubljana (grajeni med 1969-1971)

Samo pritisni na gumb!



Alexander Calder:
Sans titre
nr. A19828, 1961

ROBERT LOZAR

Ko spremljamo razprave o sodobni umetnosti, nas ugledni teoretiki in umetniki pogosto prepričujejo, da je potrebno veliko truda, da bi jo podoživeli, dešifrirali, razumeli. Sodobna umetnina naj bi zahtevala senzibilno dejavnega, aktivnega bralca, poslušalca ali gledalca, ki naj bi bil po možnosti še dobro teoretsko podkovan. Skrita, včasih pa tudi odkrita podmena te teze pa je, da za recepcijo »tradicionalne« umetnine zadostuje pasiven opazovalec, pred katerim se vse lagodno »odvija«, kot kakšna ameriška nanizanka, ki jo spremljamo iz udobnega naslanjača. To je brez preostanka, brezpogojno, v temelju napačna teza! Je ena izmed največjih zmot, ki napajajo mitologijo sodobne umetnosti, saj je vsaj enak »napor« potreben tudi za soočenje s t. i. tradicionalno, klasično umetnostjo. Pravzaprav lahko zapišemo zelo preprosto pravilo: recepcija vsake kakovostne umetnine zahteva aktivnega sprejemnika. Poskusite brati Shakespeara ali Prešerna v nezahtevni, sproščeni, pasivni drži. To mogoče zadostuje za branje SMS-sporočil, e-pošte, blogov ali kolumn piscev, ki se jim, kot je eden prostodušno priznal, pogosto še misliti ne da, za branje dobre literature pač ne.

Ko se soočimo s sliko, stranjo v knjigi, z zvokom ali s plesnim oz. gledališkim dogodkom, naj bi torej bili pasivni, skoraj mrtvi, ko pa pritisnemo na stikalo in se v našem avdio-vizualnem polju nekaj premika, pa živi in aktivni. Tej tezi so nasledili celo nekateri akademsko šolani likovni umetniki, ki se jim zdi fascinirano, če se formalna konfiguracija njihovih artefaktov »dejansko, zares« spreminja. Aktivno držo naj bi dosegli recimo šele s premikanjem točke pogleda. Ali bi torej za dinamično komunikacijo zadostoval strojček, ki bi pred negibnim gledalcem sliko ali kip premikal, ali pa bi gledalec sedel na vozičku, ki bi ga premikal z igralno palico? Menim, da gre v takšnem nazoru le še za eno različico pigmalionske želje po podobi, ki bi oživela in ki jo je verjetno v zadostni meri izpolnil že film. A res moramo ponavljati preprosto, v nebo vpjioče dejstvo, ki so ga filozofi osmislili že pred stoletji, namreč, da je vsaka percepcija, vsako zaznavno dejstvo, ki se pojavi v naši zavesti, plod aktivne drže našega zaznavnega aparata, celega telesa, ki dražljaje iz okolice aktivno preoblikuje s pomočjo

psiho-fiziološke intencionalnosti in izkušeni, zavestno in nezavedno? To velja že za čisto običajno, vsakdanje gledanje ali poslušanje, še posebej pa za ozaveščeno, v umetniško delo usmerjeno percepcijo.

Pionirji tega, danes splošno razširjenega trenda v umetnostnem polju so bili umetniki, ki jih po zelo splošnem ključu uvrščamo v kinetično umetnost. Lep in verjetno še nepresežen primer so mobilni Alexandra Calderja. Desetletja pred razvojem sofisticirane tehnike je ustvaril umetnine, ki so pretanjena kiparska intervencija v prostoru, hkrati pa tudi utelešena metafora hipersenzibilne komunikacije z umetnino. V prostoru, v katerem so postavljeni, zaznajo skoraj vsakpre-

mik, premakne jih lahko že najmanjša sapica, ki jo povzročijo naši gibi. Drugi »klasič« je gotovo Jean Tinguely, čigar duhoviti, neznanško kompleksni stroji so poleg navdušenja nad tehniko izražali tudi skepso nad vse bolj stehniciranim svetom. Nov razcvet pa je tovrstna umetnost doživela z razvojem računalništva in tehnoloških odkritij na področju senzorjev in robotike. Ta odkritja so odprla možnost postopnega vključevanja gledalca v nadzor nad premikanjem strukture ali konfiguracije artefaktov, to pa je privedlo do vse pogostejših tez o pomenu aktivnega gledalca. Ne morem pa se znebiti vtisa, da je na te težnje najbolj vplival skokovit razvoj industrije igrač v drugi polovici 20. stoletja. Avtomobilčki, ki smo jih upravljali sprva po žici, potem pa tudi brezžično, so bili za razvoj sodobne »interaktivne« umetnosti verjetno bolj pomembni kot filozofski koncepti, teorije oz. razmisleki o naravi izraznih sredstev, njihovi fenomenologiji in funkciji, vlogi gledalca v procesu produkcije in recepcije umetnosti itn. Včasih smo se otroci igrali z deščicami in s kamenčki, danes otroci pričakujejo, da se bodo igračke zares premikale. Ultimativna umetnina, tako kot igrača, je torej robot.

Skoraj ni sodobnega umetnika – to velja zlasti za tiste, ki izrabljajo kombinacije različnih medijev ali se gibljejo v sferah t. i. konceptualne umetnosti – ki ne bi poudarjal pomena koncepta interaktivnosti. Tudi Janez Janša (alias Emil Hrvatin) ga je pred kratkim v intervjuju izpostavil kot ključnega. Pri tem se mi je utrla zanimiva misel, pravzaprav sem verjetno odkril kar matematično enačbo, ki bi jo moral zgolj prevesti še v matematične simbole: manj se določen umetnik aktivno ukvarja s svojim delom, se pravi da se angažira telesno, emocionalno in kognitivno, bolj pred javnostjo izpostavlja nujno po aktivnem gledalcu. Manj »dela«, bolj aktivnega gledalca potrebuje. Čisto obratno premo sorazmerje. Kakšnemu slikarju ali pisatelju po večmesečnem mukotrpnem ubadanju z materijo lastnega medija niti na pamet ne pride, da bi izpostavljal, kar se mu zdi samoumevno ...

Moramo res poudarjati, da ni nič narobe z določenimi umetniškimi formami – sliko, fotografijo, pesmijo, romanom itn., ki jih (v nasprotju z recimo performativnimi umetniškimi praksami, multimedijskimi interaktivnimi projekti ali filmom) zaznamuje dejanska statičnost njihovih formalnih konfiguracij? Ni to pogosto celo njihova prednost? Je kaj narobe, če je razpored pohištva v stanovanju zvečer, ko se vrnemo vanj, enak tistemu zjutraj, ko smo ga zapustili, in je stranišče še vedno na istem mestu? Ali ni v redu, pravzaprav smo lahko kar zadovoljni, kadar v roke ponovno vzamemo knjigo, recimo Kosovelove *Integrale*, pa so vsi verzi, vse konstrukcije še vedno »iste«? Ali ni lepo, če pogledamo kakšno dobro fotografijo in vemo, da bo ob našem naslednjem pogledu nanjo še vedno »enaka«?

V začetkih interaktivne umetnosti so teoretiki in umetniki navdušeno govorili o tem, kako bo poslej vsak lahko sodeloval pri pisanju romana, produkciji filma ... Seveda se to na srečo ni izpolnilo, vsaj ne v tolikšni meri, kot so si želeli ti navdušenci. Celotna popolnoma laično občinstvo se namreč intuitivno zaveda, da nam je največji izziv v umetnosti soočiti se s situacijo, ki nas presega, z artefaktom, ki ga ne more narediti vsak, tudi če ima možnost, da to naredi. Sodobne tehnične igračke so gotovo pripomogle k skoraj neznosni zasičenosti z raznovrstnimi »artefakti«. Veliko akterjev v polju umetnosti zato izjavlja, da jih ne zanima izdelovanje objektov, ampak procesi produkcije in recepcije. Ta argument je že star, saj je bil eden izmed temeljnih postulatov historične konceptualne umetnosti: svet je poln objektov, zato nočem dodati nobenega novega. Naj to zveni še tako simpatično in preišljeno, je v resnici butasto: ali naj zaradi nepreštvenega števila pojočih zborov ali nadobudnih amaterskih pevcev pravi pevci nehajo peti, skladatelji skladati? Ali naj zaradi neskončne množice na raznih veselicah poskakujoče-sproščeni ljudi sodobni plesalci nehajo plesati? Naj zaradi milijard fotografij, ki vsak dan zakrožijo po medmrežju, pravi fotografi nehajo fotografirati? Zakaj lahko ljudje še danes pojejo, verjetno s podobnimi glasovi, kot tisti, ki so peli v prazgodovinskih jamah? Ali ni ples še vedno aktualen, čeprav so plesali že okrog ognja, ki je osvetljeval stene istih jam? Zakaj si lahko pripovedujemo zgodbe, ki so si jih pripovedovali že ob tistih davnih ognjih? Takšen argument je v resnici izjava nemoči, spretna pretvorba lastnega manka v vrlino, povzdignjeno na pedestal.

Najspornejši pa je očitek, da tradicionalne umetniške oblike, vsaj tiste, ki so navidezno statične, ne morejo zadovoljivo izraziti duha naše dobe, ki jo bistveno zaznamuje nekakšna kozmična dinamičnost. V osrednjem »svetišču« sodobne umetnosti (seveda tudi po drugih, manj uglednih) lahko paradirajo modni oblikovalci in predstavljajo projekte, se pravi kose oblek, ki so zelo podobni tistim pred tisočletji in ne predstavljajo posebnega napredka, slikarstvo oz. kiparstvo pa naj bi bilo *passé* in torej v MOMA nima kaj iskati? Je poezija *out*, branje romanov regresija, poslušanje godalnega kvarteta pa sodi v muzej?

Ker naj bi tradicionalni mediji ne vsebovali tistih čarobnih gumbov in »klikov«, ki naj bi domnevno edini omogočali interaktivnost, seveda ne morejo vstopiti na medmrežje. A ko preverimo število ogledov umetniških projektov, ki so izdelani prav za to okolje, so številke smešno majhne. Zgodi se, da celo nagrajeni umetniki v nekaj letih dosežejo le nekaj sto ogledov. Torej lahko rečemo, da je učinek interaktivnih projektov v interaktivnem mediju *par excellence* zanemarljiv. Le kako bi na medmrežju lahko konkurirali dekolteju Kim Kardashian ali butastemu poskakovanju nekega bizarnega korejskega zvezdnika, ki mu je nasleda celo monumentalna institucija Žižek?

Kaj lahko torej sodobnemu človeku, čigar predstavno polje je zasičeno z agresivnim senzoričnim slapom podatkov, ponudijo tradicionalni, »statični« mediji? Slika, kip, pesem, zgodba: vsi pred ustvarjalcem in gledalcem vzpostavljajo intimno polje interaktivnosti, s svojo prezenco nagovarjajo našo telesno in duhovno dimenzijo in nam odpirajo nove svetove. Ta izkušnja nudi sodobnemu človeku dragocene trenutke, ko se lahko izmuzne nadležnemu pritisku vsakdanjih banalnosti. Umetnostni prostor je zasvojen s površno ilustrativnostjo in s preprosto, že kar naivno interpretativno matrico: njena zaščita znaka sta enoznačnost in evidentnost. Slika, kip, pesem ali zgodba pa zahtevajo odprtega, angažiranega, čutno senzibilnega posameznika, ki lahko vstopi v njihov enigmatični prostor. ■

ROBERT LOZAR, slikar in samozaposleni v kulturi

Celo popolnoma laično občinstvo se namreč intuitivno zaveda, da nam je največji izziv v umetnosti soočiti s situacijo, ki nas presega, z artefaktom, ki ga ne more vsak narediti, tudi če ima možnost, da to naredi.

TRITANA


VPIS ABONMAJA 1. do 11. 9.


SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE
DRAMA LJUBLJANA
ERJAVČEVA 1, 1000 LJUBLJANA

T.: 01 426 43 05



www.drama.si

 [sngdramaljubljana](https://www.facebook.com/sngdramaljubljana)

 [SNG_DRAMA_LJ](https://twitter.com/SNG_DRAMA_LJ)

MILENIJEC V ALEKSANDRIJSKI KNJIŽNICI

AGATA TOMAŽIČ

Milenijec je pripeljal avto na servis, ker je bil po njegovem okvarjen: reža na armaturni plošči, ki, kot je mislil, ni mogla biti namenjena ničemu drugemu kot iPhoneu, ni opravljala svoje naloge. Serviserji so mladcu, rojenemu nekje na prelomu tisočletja, prijazno pojasnili, da omenjena luknja, čeprav se mu varljivo dobro prilega, vendarle ni namenjena iPhoneu, temveč nečemu drugemu, malce starejšega datuma, a izjemno trdoživega: kasetam.

Vest s spleta, ki se bere kot novičke iz časopisnih rubrik tipa *Saj ni res, pa je!*, je čisto mogoče izmišljena. Za splet drži enako kot za časopise – da včasih ni vse res, kar tam piše. Milenijcem je (vsaj) to menda jasno. Toda recimo, da je pripetljaj, ki naj bi se zgodil nekje v ZDA, resničen. Čisto lahko bi bil; poleg tega premore sijajno, večplastno simboliko. Mladenič, ki ni prepoznal avtomobilskega kasetnika, pripada generaciji, za katero glasba nima več opraviti s fizičnimi nosilci zvoka. Za mularijo, ki je odraščala v osemdesetih, ko je na prizorišče zabavne elektronike zmagoslavno zakoral *walkman*, so bile kasete nepogrešljive spremljevalke na športnih dneh, na počitnicah s starši ali v vsakdanjem življenju, ko se je bilo treba s slušalkami začepiti pred zunanjim svetom. Kasete so bile lahko originalne ali presnete, v tej kategoriji so najvišje kotirale znamke Sony, TDK ..., če je bila žepnina preuborna, si pač posegel po domači tehnologiji:

to želel sporočiti – nekako tako kot danes SMS-e, recimo), pisma, ko si ogleduješ razvite fotografije. Vsa ta navlaka je tvoja preteklost in v njej se skrivajo odgovori na vprašanja, zakaj si, kjer si, od kod prihajaš in kam greš. Takšna razglabljanja se da z individualne ravni prenesti na kolektivno, le da tam za gradnike preteklosti štejejo druge, resnejše in za družbo pomembnejše reči. Ki so bile do nedavna praviloma zapisane na papirju ali shranjene v katerikoli drugi, snovni obliki.

Kaj si bo čez dvajset let lahko ogledoval nesrečni milenijec, ki je v režo za kasete tlačil svoj iPhone? Leta 2035 bo verjetno že do popolnosti uresničen ideal brezpapirne družbe, in če bo razvoj šel v načrtano smer, to pomeni, da bo povprečen posameznik iz razvite države prisopil do dvajsetega leta starosti brez odvečne prtljage. Ko se bo selil na svoje, bodo odpadla vsa kolebanja, kaj vzeti s seboj in kaj zavreči; ne bo šolskih knjig, ne bo spričeval in priznanj, skladovnic zvezkov in razrednih fotografij, vstopnic v nočne klube in na koncerte. Zato pa bo do praga odrasle dobe bržčas izrazil nekaj telefonov in računalnikom podobnih priprav, ki jih bo drugo za drugo zavrgel. Vse, kar bo v njih zapisanega, bo končalo na smetišču kakšnega nigerijskega megalopolisa, kjer se bodo z dešifriranjem podatkov na trdih diskih zabavali lokalni mulčki. Če se ne bo že prej pojavil kakšen zanesenjak, kot je novi Bondov pomočnik Q, ki se je pojavil leta 2012 v filmu *Skyfall* in prostodušno priznal, da lahko s svojim prenosni-

teh podatkov bo čez nekaj let, ko se bo njihova uporabna in komercialna vrednost zmanjšala, še dostopnih.

Nekoliko rasistična antropološka teza pravi, da je človeštvo kvalitativni preskok doživelo šele, ko se je odreklo brezciljnemu memoriranju podatkov in prigod o prednikih ali čem podobnem in namesto tega prijelo pisalo v roke. Zato da so izolirana plemena (tista peščica, ki jih je še ostala), ki si še danes krajšajo čas z žebanjem ljudskega izročila nekam pod nos in zavračajo pisno beleženje, ker pisave ne poznajo, izrazito zaostala – in v tem tiči latentni rasizem. Napredni da so vsi, ki so se takemu načinu življenja odrekli. *Pametni pišejo*. Še približno pol stoletja pred našim štetjem je Sokrata misel, da bi si ljudje stvari, ki jih ne želijo pozabiti, zapisovali, navdajala s tesnobo. Bil je prepričan, da bodo ljudem zaradi pisanja nekako olesneli možgani, ki jih je po njegovem mnenju gibke ohranjalo prav pomnjenje. Ampak ljudje si njegovih pomislekov niso preveč gnali k srcu. V nadaljnjem poltrem tisočletju so pisali in beležili vse, kar jim je padlo na pamet in za kar se jim je zdelo, da jim bo koristilo. To početje so še izpopolnili z iznajdbo tiska. Ni bilo videti, da jim pisanje škoduje ali da jim krnijo možgani, ravno obratno: iznajdbe in izumi, s katerimi si je človeštvo razodevalo skrivnosti vesolja in narave ter lajšalo vsakdan, so se kar vrstili. Vendarle pa med njimi ni bilo neke nove pogruntavščine, ki bi izrinila pisano besedo. Vse, kar je bilo častitljivega in vrednega



Radiokasetofon, aparatura, ki generaciji t. i. milenijcev ne pomeni prav veliko, če že kaj, potem zgolj razlog za komplikacijo.

Iplasi. In tudi ko je kasetna zaradi maničnega poslušanja že začela zavijati, kot bi izvajalci prepevali v akvariju, je ostajala še ena, poslednja možnost uporabe: dalo se je iz nje izvleči trak in z njim okrasiti drevesa v soseščini.

Kar so bile za generacijo osemdesetih kasete, so bile za malce starejše gramofonske plošče, v devetdesetih pa nosilci neposredno prevedenega imena, zgoščenke. Kakorkoli se

kom (in hekerskim znanjem) vrže svet s tečajev, še preden tajni agent 007 spi je jutranjo kavo. Verjetno je imel v mislih brisanje datotek z elektromagnetnimi valovi, kar je menda povsem možen scenarij, ki bi človeštvo na mah potisnil za kakšno stoletje v preteklost. V resnici pa niti ni potreben kakršenkoli teroristični napad z uničenjem podatkov na trdih diskih; čisto dovolj učinkovito za to sami poskrbimo

ohranjanja, se je slej ko prej znašlo zapisano na papirju. Kupček listin in knjig se je višal in višal in grozil je, da bo, podobno kot babilonski stolp, segel vse do Boga. Potem pa so iznašli internet, Google, digitalni podpis, e-knjige, družbena omrežja, glasbene datoteke ...

Ko so na začetku drugega tisočletja v egiptovski Aleksandriji odprli veličastno stavbo nove knjižnice, je bilo brati, da se ta ponaša s prostorom za osem milijonov knjig. Elektronska knjiga je bila takrat še v povojih, arhitekti so poslojpe načrtovali, kot da bo hitrost izdajanja papirnatih knjig še naprej naraščala z dozdajšnjo hitrostjo. Pravzaprav jim je bilo osnovno vodilo pri snovanju zgradbe, kako ji vtisniti vez s preteklostjo, tako rekoč neposredno nasledstvo starodavne aleksandrijske knjižnice, ki je stala v istem mestu na stičišču različnih kultur sredozemskega bazena in bila zakladnica znanja starega sveta (in to je arhitektom uspelo s pisninkami na pročelju). Staro aleksandrijsko knjižnico so pokončali ognjeni zublji. Čeprav je splošno sprejeto dejstvo, da so modrosti, nakopičene na svitkih, izginile v enem samem uničujočem požaru, zgodovinarji menijo, da je bilo v resnici več zaporednih. Prvega je dal zaneti Julij Cezar leta 48 pr. n. št., in nič ne more spreminiti dejstva, da se je rimskemu vojskovodji požig skladišča znanja starih civilizacij zdel tisti ultimativni udarec, ki bo zdrobil sovražnika. Če bo spodsekana vez s preteklostjo, se jim bo spodmaknila tudi prihodnost. V tej optiki je početje teroristov, ki so si naredili ime Islamska država, zelo logično, čeravno nič kaj originalno in seveda vsega obsojanja vredno. Očitno je materialna dediščina, tj. vse oprijemljive sledi nekih življenj, ostala enako pomembna, kot je bila pred dva tisoč leti. Za zelo neumno bi zatorej obveljala civilizacija, ki bi si lastno preteklost že sproti uničevala. Oziroma križem rok opazovala izginjanje vseh sledi intelektualnega delovanja. ■

ENO NAJHUJŠIH PROTISLOVIJ BREZPAPIRNE DRUŽBE JE, DA DELCI NAŠE OSEBNE ZGODOVINE, KI SMO SI JIH VČASIH LASTILI V OBLIKI ARTEFAKTOV, KI SO JIH INTERNET IN NJEGOVI ODVODI ODPLAKNILI, ZDAJ NE PRIPADAJO VEČ NAM, TEMVEČ SO POSTALI LAST ZASEBNIH KORPORACIJ. ŠE BOLJ ČUDNO JE, DA SMO JIM JIH TAKO REKOČ PROSTOVOLJNO ODPSTOPILI.

je zadeva že imenovala, je bila drugotnega pomena, najpomembnejša je bila glasba. In ne glede na poimenovanje, marsikateri navdušeni poslušalec vse te artefakte še vedno hrani doma. Najstniški glasbeni okus je večkrat pomilovanja vreden, kot takega ga seveda prepoznaš šele mnogo pozneje, a bistveno je, da je nekje tam – na polici ali vsaj v škatli v kleti. Vse to sicer velja za hrčke, kamor se s ponosom prštevam tudi sama, a občutja, ki te prevevajo, ko si po nekaj desetletjih *zavrtiš* (še en glagol, ki bo očitno počasi odšel med arhaizme) popevke s šolskih plesov, so neprecenljiva in vredna pomanjkanja prostora v stanovanju. Ali ko prebiraš stare razglednice (ne le tiste, poslana s počitnic, temveč tudi Feliksove, ki se jih je včasih dobilo v ljubljanskih lokalih in se jih je pošiljalo kar tako, ker si se na nekoga spomnil in mu

uporabniki vseh elektronskih naprav, ki nam nadomeščajo beležnice, kasete in podobno.

Eno najhujših protislovij brezpapirne družbe je, da delci naše osebne zgodovine, ki smo si jih včasih lastili v obliki artefaktov, ki so jih internet in njegovi odvodi odplaknili, zdaj ne pripadajo več nam, temveč so postali last zasebnih korporacij. Še bolj čudno je, da smo jim jih tako rekoč prostovoljno odstopili. Družinske fotografije, ki jih uporabniki Facebooka lepijo na svoje zidove, so včasih imele mesto samo v albumih, in da bi si jih ogledal, si moral priti na obisk. Sporočila, ki si jih pošiljamo uporabniki različnih družbenih omrežij, so včasih v najslabšem primeru brali poštarji. Danes se shranjujejo, odbirajo, sortirajo, unovčujejo. Naša preteklost sicer obstaja, vendar ni več naša. Toda močno vprašljivo je, koliko

TOLSTOJEVI POBEGI

V poletnih mesecih je pri založbi Beletrina izšla biografija Leva Tolstoja, ki jo je napisal Pavel Basinski, uveljavljeni kritik, urednik in tudi sam pisec fikcije.

MIHA JAVORNIK

Predstavnik srednje generacije ruskih literarnih ustvarjalcev pravi, da ni prihodnosti ruske literature v postmodernističnih ali postrealističnih preigravanjih, ki smo jim bili priča v zadnjih desetletjih (Sorokin, Pelevin /.../). Čas je po njegovem za (neo) realizem, ki ga v svoji beletristiki Basinski družni z ljubezenskim, kriminalnim, pustolovskim in političnim žanrom. Njegovo delo *Ruski roman ali življenje in prigode Johna Polovinkina* dejansko pride leta 2008 v ožji izbor za prestižno rusko nagrado velika knjiga. Kot pa ugotavlja Borut Kraševc, prevajalec in pisec spremnega besedila h knjigi *Lev Tolstoj: Pobeg iz raja*, je veliko večja odlika Basinskega pisanje biografij, ki jih umesti v t. i. novi žurnalizem (ker naj bi bila v njem izražena vloga avtorja). Basinski se sprva spopada z velikanom sovjetske literature in utemeljiteljem socialističnega realizma Maksimom Gorkim, leta 2010 pa si je s trilogijo o Levu Tolstoju (in to prav za knjigo *Pobeg iz raja*, ki jo zdaj beremo v slovenščini) prisluzil že omenjeno nagrado.

Opažanje Basinskega in Kraševca govori o premikih ruskih pisateljev od fikcije k *non-fiction* in posredno opozarja na to, da se je v zadnjih letih v ruskem prostoru zelo povečalo zanimanje za biografije: recimo za življenje B. Pasternaka, A. Solženicina ali A. Gumiljova izpod peresa uveljavljenih publicistov in/ali tudi pisateljev. Naj naštejem le nekaj najprepoznavnejših: L. Saraskina, A. Genis, D. Bikov, Z. Prilepin, J. Popov. Te biografije ne pomenijo golega naštevanja dejstev, temveč se po zgledu verbatim tehnike, ki jo je razvila že ruska dokumentarna drama, spreminja v nekakšen *close reading* pisateljeve metaliterature (dokumentov, korespondence, dnevnikov), ki ga nato *novožurnalisti* primerjajo z zasnovno literarnih del in iščejo prototipe za literarne like v dejansko živčih ljudeh.

Basinski poudarja, da gre pri njegovem pisanju o Tolstoju za stvarno literaturo, ki z različnih vidikov osvetljuje življenje velikega ruskega literata in se v nekem smislu približuje romanizaciji, ki smo jo zasledili pri S. Zweigu ali H. Troyatu.

Basinski si za izhodišče izbere zadnjih deset dni Tolstojevega življenja (od tod v romanu 10 poglavij), kar je čas, ko se pisatelj dokončno odloči, da za vedno zapusti svoje posestvo Jasna Poljana (ki ga v mladostnih letih imenuje raj) in prekine stike s soprogo Sofjo Andrejevno, s katero je živel več kot 40 let, ter nato 10 dni pozneje leta 1910 umre na železniški postaji Astapovo. Teh nekaj dni je za Basinskega le okvir, da bi nato iz pisateljeve korespondence, njegovih dnevnikov in zapisov prijateljev ter družinskih članov odkril vzrok, zakaj je Tolstoj pobegnil iz raja.

Izkaže se, da je za Basinskega vodilni motiv celotnega Tolstojevega življenja (po)beg in temu (včasih nekoliko konceptualno nasilno) podredi pogled na pisatelja. Kraševc upravičeno sodi, da bi pobegi lahko bili vodilni motiv po letu 1877, ko Tolstoj doživi duhovno krizo (popisano v pripovedi *Izpoved*, ki jo imamo tudi v slovenščini), da pa o njih ne moremo govoriti v relativno srečnem življenju pred krizo.

A vendar lahko na motiv bega pogledamo tudi na drugačen način, ki se ga sicer Basinski dotika, vendar o njem celovito ne spregovori. Iz spretno zgrajenega teksta Basinski namreč pokaže, da je Tolstoj velik omahljivec, spolno izjemno potenten moški, ki pa je bil globoko zavezan krščanski miselnosti. Njegov spopad med (nagonsko) naravo in kulturo se je torej najprej kazal na področju spolnosti v vprašanju, kaj je prav in kaj narobe. Mladostniško vihravi razuzdanec, ki se je še posebej vnel ob kmetih, je trčil na moralno privzgojeni nauk, ki mu je zapovedoval, da je spolnost nekaj ostudnega in je gledal nanjo kot na zločin, ki ga vsakikoli znova mora zagrešiti, a se po njem počuti krivega. Takole piše v enem svojih dnevniških zapisov: »V meseni združitvi je nekaj strašnega in svetoskruskega. Mesena združitve samo takrat ni svetoskruska, kadar proizvede plod. Ampak vseeno je grozljiva, enako grozljiva kot truplo.«

Basinski ne spregovori podrobneje o nagonu in krivdi, ki sta Tolstoja spremljala vse življenje: treba pa bi ju bilo predstaviti kot prepoved užitka in radost trpljenja. Oboje se porodi že v otroških letih in o tem pričajo zgodnji Tolstojevi dnevniki, v katerih je že zaslediti (ponovljivi) binom kot modus življenja: (nečistost) hlapca pred (čistim) gospodarjem. Gospodar je seveda Bog. O tem sam Tolstoj v dnevnikih: »Skoraj vso noč nisem spal. Po pisanju dnevnika sem molil k Bogu. Sladkosti čustva, ki sem ga občutil pri molitvi, ni mogoče opisati. /.../ Želel sem si, da bi se zljil z vseobsegajočim bitjem. Prosil sem ga, naj mi oprosti moje zločine /.../ Občutek strahu je popolnoma izginil. /.../ Ne, to čustvo, ki sem ga občutil včeraj, to je ljubezen do Boga. Vzvišena ljubezen, ki združuje v sebi vse dobro in zavrača vse slabo ...« Malo pozneje pa v dnevniku prizna: »Odšel sem v Červljono, se napil in spal z žensko ... Ogabno ... /.../ Večna blaženost tukaj ni mogoča /.../ Trpljenje je nujno. Čemu? Ne vem.« Navedki jasno

Lev Tolstoj



pričajo o vznesenosti duha pri druženju z Bogom, temu pa sledi kot pravilo padec telesa v meseni razvrat. Ali kot pravi Basinski: »Zgodnji Tolstojevi dnevniki zares naredijo vtis nekakšne neprijetne duševne in celo telesne nečistosti. Ampak tako je prav zato, ker je imel tisti, ki jih je pisal, zelo jasno predstavo o čistosti.« V zgodnji pripovedi *Detinstvo* je videti zametek dvoma: biti čist ali omadeževan z grehom? Ko se Tolstoj predaja Božji ljubezni (poudarim naj, da to ni Bog pravoslavne cerkve!), beži k telesnim strastem. *In vice versa*: ko se zave prepovedi užitka, mora od njega nemudoma zbežati k Božji ljubezni.

Sočasno z biografijo Basinskega se je v slovenskem prostoru pojavila še ena Tolstojeva knjiga, ki prav tako v prevodu Boruta Kraševca prinaša slovenskemu bralcu Tolstojevo razumevanje spolnosti. To sta pripovedi *Hudič* (literarizirana avtobiografija) in *Kreutzerjeva sonata* (LUD Šerpa, 2015), ki je nekakšno nadaljevanje prejšnje. V obeh je meseno poželenje osrednja tema, v pripovedih je pravzaprav govora o ženski kot hudiču, ki moškemu vzbuja prepovedano strast.

Ko je govora o ženski kot hudiču, pa postane zanimiva neka druga misel iz dnevnika triindvajsetletnega Tolstoja, ki jo v celoti navaja tudi Basinski: »Nikoli se nisem zaljubljal v ženske. Močno čustvo, ki je spominjalo na ljubezen, sem občutil samo pri trinajstih ali štirinajstih letih /.../ V moške sem se zaljubljal zelo pogosto, moja prva ljubezen sta bila dva Puškina, druga Saburov, tretja Zibin in Djakov /.../ Zame je glavna značilnost ljubezni strah pred ponižanjem in strah, da ne bom ljubimcu povšeči /.../ V moške sem se zaljubljal, še preden sem vedel za možnost pederastije, toda tudi ko sem zanjo izvedel, mi nikoli ni prišlo na misel, da bi s kom spal. Čudno simpatijo, ki je ne znam z ničimer razložiti, sem gojil do Gautierja /.../ Kadar je stopil v sobo, mi je postalo vroče. Moja ljubezen do Slavina mi je pokvarila celih osem mesecev življenja v Peterburgu. Skrbelo me ni nič drugega (četudi nezavedno) kot to, da bi mu bil všeč.«

Ali je bil torej Tolstoj homoseksualec, pa je venomer bežal od tega? Basinski na to vprašanje ne odgovarja eksplicitno, poudari pa, da se je v 20. stoletju zaradi Tolstojeve »ženomrznosti« dejansko pojavil mit o njegovi prikriti homoseksualnosti. O vprašanju, ki bi zahtevalo več premisleka, se tudi sam ne bom opredeljeval, hote pa bom razkril še eno – za Tolstoja značilno omahovanje. Gre za specifičen Tolstojev odnos do lastne poroke. V pismu T. Jergolski (1852), svoji bodoči »babici«, natančno predstavi, kako si predstavlja življenje po poroki, in v zapisu prav na despotični način dodeli vlogo tistim, ki naj bi bili njegovi bodoči sorodniki. Pri tem je več kot povedno, da svojo bodočo soprogo Sofjo Aleksandrovno Bers postavlja hkrati za svojo ženo in mamo.

Če se je torej Tolstoj v navalu spolne strasti odzival intuitivno, je njegovo družinsko in družabno življenje potekalo po vnaprej

pripravljenem scenariju, ki je bil družbeno sprejemljiv. Zanimivo je, da Basinski v svoji pripovedi zgodovino Tolstojevega snubljenja in poroke primerja z likom dvornega svetnika Podkoljosina iz *Ženitve* N. Gogolja. Tolstojeva neodločenost in naglica, s katero se poroči, pričajo o zgodbi *Ženitve*, kjer Podkoljosin tik pred svečanem obhajilom v cerkvi pobegne nevesti skozi okno. Basinski tudi za to primerjavo najde argument v korespondenci: o »podkoljosinovskem sindromu« piše Tolstojeva sestra Marija Nikolajevna (pozneje nuna, h kateri se Tolstoj vedno zateče v času krize): »V tebi se bojim prav podkoljosinskih vzgibov. /.../ Ker če začneš ti analizirati, v vsakem vsakdanjem vprašanju nujno najdeš kamen spotike, in ker ne veš, kako bi odgovoril na kaj in zakaj, se poženeš v beg.«

Očitno je Tolstoj, ki so ga imeli za preroka in imenovali ruski buda, navkljub lastnemu omahovanju znal k svojemu krščanskemu nauku pritegniti številne privržence. Del tega nauka se izriše v epilogu h *Kreutzerjevi sonati* (omenjam le tistega, ki se veže na spolnost): »Krščanski zakonski stan ne more obstajati in ga nikoli ni bilo, tako kot nikoli ni bilo in ne more biti ne krščanskega bogoslužja, ne krščanskih učiteljev in očetov, ne krščanske lastnine, ne krščanske vojske, ne pravosodja, ne države.« Za Tolstoja je kristjanov ideal ljubezen do Boga in bližnjega, je odrekanje sebi, da bi služil Bogu in bližnjemu, mesena ljubezen, zakonski stan, pa je sluzenje sebi in je zato ovira pri služenju Bogu – torej je padec in greh.

Naj za sklep zanimive in na trenutke provokativne interpretacije Basinskega o Tolstoju izpostavim še eno nenavadnost pisateljevega življenja. Po Basinskem je Tolstoj ob koncu svojega življenja živel dejansko v dveh družinah: s soprogo Sofjo Aleksandrovno na eni strani in s svojim »učencem« Čertkovim, ki se je izjemno netaktno vmešaval v družinske zadeve ter sčasoma postajal vse bolj in bolj (po Basinskem) »duhovna žena« (morda »duhovni ljubimec«?) Tolstoja, ki mu je konec koncev pisatelj prepustil pravico do prevajanja in izdajanja svojih knjig v Rusiji in v tujini in je stal namesto soproge ob njegovi smrtni postelji ... ■

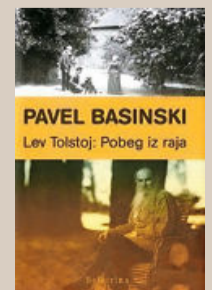
PAVEL BASINSKI

**Lev Tolstoj:
Pobeg iz raja**

PREVEDEL BORUT KRAŠEVEC

BELETRINA, LJUBLJANA 2015

649 STR., 29 €



NI PODLEGEL DUHU ČASA

Zgodba našega bienala je že kar dolga in zadnja leta tudi precej burna, ob njegovi šestdesetletnici pa smo priča dokaj umirjeni, pluralni prireditvi, razpeti med kontinuiteto in lahkotnejše sodobne tendence.



María Elena González:
Serija Govorica dreves.
Arhiv MGLC.

FOTO: LIJŠKA BOLJKOVAC

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Takšen pragmatizem, ki ga zadnja leta odraža tudi razstveni program matične hiše bienala, je pravzaprav logičen in najbrž še najproduktivnejši, saj bi bila privolitev v katero od izključujočih se pozicij, ki so se izkristalizirale ob dogajanju ob prejšnjih bienalih, najbrž samomorilska. Grafični bienale je preveč pomembna prireditve, da bi se z njegovo usodo igrali, ga idejno privatizirali ali na njegov račun in škodo gradili kariere. Pomembno je tudi, da bienale ohranja oziroma ponovno vzpostavi odnos s publiko in v tem smislu je hvalevreden natis *Bienalnika*, dan po otvoritvi priloženega časniku *Delo*. V mestu je bienale prisoten večinoma na običajnih lokacijah (zdi se nujno, da je med njimi redno tudi Moderna galerija, ki je precej časa manjkala), sprehod po njem pa je dovolj dolg in vsebinski, da ga je mogoče raztegniti na dva dni.

Do marsičesa razstavljenega je seveda mogoče biti kritičen, tudi zelo kritičen, a tako je dandanes na vseh brezštevlnih bienalnih umetnostnih manifestacijah, zato je za to že skoraj škoda porabljati sapo, črke, besede. Kriteriji se pač nižajo, raven izobrazbe, razgledanosti, domiselnosti, predvsem pa tehtnosti podanih vsebin umetnikov in kustosov pada, tendence kažejo v smer kratkočasenja publike, pri čemer se uporablja tudi banalna sredstva.

A hvala bogu se zdi, da ljubljanski Grafični bienale kljub temu ni povsem podlegel duhu časa, da je ohranil nekaj zanimivih in relevantnih prvin, ki so se kot takšne izkristalizirale v turbulencah zadnjih let. Gre na primer za družbeno kritične tiske, za navzočnost ustvarjalcev iz »tretjega sveta«, umetniških pristopov, ki temeljijo bodisi na klasičnih grafičnih tehnikah (te so še vedno spodobno žive) ali pa se opirajo na različne vrste multipliciranja ... A vse to je seveda morala kot relevantno pripoznati tudi kuratorica bienala, kar seveda ni čisto samoumevno. Gotovo je razmerje med prireditelji takšne prireditve in kuratorjem, ki ga izberejo za svojo najpomembnejšo razstavo, dovolj delikatno. Vodstvo MGLC se je v danem položaju preprosto moralo opredeliti do nadaljnje naravnosti

in s tem usode prireditve, zato si najbrž tudi pri izbiri selektorja bienala ni moglo privoščiti lahkomišelosti, ki bi lahko pripeljala do kakšnega nepredvidljivega, za prihodnost prireditve usodnega »dogodka«. Delo jim je otežilo žalostno dejstvo, da tudi na mednarodnem umetnostnem prizorišču, še posebej v krasnem novem svetu »sodobne umetnosti«, v globalnih kapitalsko-političnih odnosih veljajo domala identična razmerja moči, v katerih naša domačija, kot vemo, ne kotira prav visoko. Pomembnejši mednarodni kustosi tako seveda ne stojijo ravno v vrsti, da bi dobili priložnost na našem bienalu, četudi, konec koncev, v krizi se kak hudič tudi takšne tolste muhe ne bi branil. A kurator z velikim egom, značilnim za prvokategorijke, bi bil kot rečeno lahko problem ...

Letošnja kuratorica, Nicola Lees, to očitno ni bila. Zdi se mlada (zanimivo, da v gradivih bienala ni mogoče odkriti letnice njenega rojstva), nima ravno impresivne delovne biografije, v *Kratkem vodiču po bienalu* (kakšnih 150 strani obsegajoči publikaciji, ki nadomešča katalog, ki naj bi na svetlo prišel ob koncu prireditve) se je izkazala z rekordno pičlim besedilom, vsaj enkrat krajšim od te moje pisarijice ... Pripravila je precej razpršeno razstavo brez teze, vodilne ideje, rdeče niti, ki naj bi bila zgrajena na »relacijah med različnimi umetniškimi praksami«, a je bila očitno dovolj kooperativna, da se je držala osnovnih usmeritev. Vsaj zunanjemu opazovalcu se zdi, da bi bilo lahko tako ...

Nabor umetnikov (sodeluje več kot 40 posameznikov in skupin) ni ravno fascinanten, a najbrž bo skoraj vsak našel kakšnega, ki mu je blizu, s čimer se mu bo sprehod po bienalu poplačal, sicer pa je Ljubljana, po katere središču so razporejena bienalska prizorišča, tako in tako prijetno mesto za sprehode, kar zadevo še nekoliko olajša.

Močno doživetje si vsekakor lahko obetajo obiskovalci razstave Marie Elene Gonzáles, nagrajenke prejšnjega bienala (letošnjega nagrajenca bodo razglasili ob koncu prireditve), v Cankarjevem domu. Pripravila je namreč unikatno likovno-glasbeno doživetje, sugestivno demonstracijo ubranosti narave in globoke človeške uglašenosti z njo. Njene »partiture«, povzete z lubja brez, nas sugestivno uvedejo v »višje harmonije«, še posebej, če si privoščimo nekaj posedanja v »koncertni dvoranci« na razstavi.

V Galeriji Jakopič, nekoliko pa tudi v Moderni galeriji, je Giles Round pripravila svoje videnje zgodovine bienala, ki se zdi vsaj pomenljivo. Po Jakopiču je med potiskane zavese z motivom postavljanja ene od razstav bienala razobesila kup izbranih grafik iz depojev MGLC, a je vse skupaj potopila v tako šibko svetlobo, da dela ne morejo zasijati v pravih barvah, pravi luči. Na to obiskovalce sicer naleti v naslednjem

avtoričinem prispevku, postavljenem v Moderni galeriji, oblikovana je kot artdecojevsko stiliziran penis, pred tapeto z besedilom, ki govori o ne(z)možnosti ponavljanja. Morda gre za jedrnat odnos do tradicije, željo po potentnejši sedanjosti, provokacijo ali kaj četrtega.

Tivolško sprehajališče je obdano s plakati Willa Benedicta, ki se ukvarjajo predvsem z odnosom do okolja, a vizualna preobloženost (najbrž poskus odsevanja splošnega tozadevnega stanja) njihovi sporočilnosti škodi, razen če jih uživamo v zelo omejenih količinah.

V MGLC nas na vrhu stopnišča pričaka ducat rahlo različnih kiparskih multiplov, času primernih, učinkovito razpostavljenih *Študij kolektivne tesnobe* (po Niccolòju) Andrewa Hazewinkla. Dovolj intrigantno delujejo *Negativi* Luce Freia, obrnjene podobe litografskih kamnov, ki spominjajo na neuspele fotografske posnetke iz zgodnjega obdobja medija. Še intrigantnejši so *Poškodovani negativni*, konkretno *Razprskani portret gospe Baqari*, Libanonca Akrama Zaatarija, za katerim se skriva tragična osebna zgodba s širšimi konotacijami. Močan, a povsem drugačen vtis naredi delo naše Mete Grgurevič *Merilniki časa*, steklena peščena ura, dovršeno dopolnjena z odsevi v konkavnem ogledalu. Delo ustvarja iluzijo kljubovanja fizikalnim zakonitostim in ima magični učinek.

V Moderni galeriji prepričajo na primer Shannon Ebner s sugestivnimi fotografijami nagradene avtomobilske pločevine, Hilary Lloyd z vizualno učinkovito kombinacijo filma, zavese z izrezanimi krogi in Toka krogov na pogon ventilatorja, ter Luka Savič z metaforično preinterpretirano Tatlinovo letalno napravo, ki je postala nekakšen nemočno otepajoči se, na hrbtu ležeči mehanični insekt. V kleti se, ob nekaj prizorih, znova srečamo z odličnim filmom Karpa Godine *Umetni raj*, ki med drugim govori o brezizhodni potopitvi v provinco. Vedno bolj aktualno, ne?

Vlogo zvezde bienala naj bi najbrž odigral Braco Dimitrijević, čigar portret iz serije *Naključni mimoidoči* visi na Mahrovi hiši ob glavni tržnici. Zdi se, da v vrvež mesta potopljeni portret pride manj do izraza, kot je na primer na pročelju beneške palače med tamkajšnjim bienalom, čeprav je percepcija takšnih del seveda odvisna predvsem od dojemljivosti posameznih gledalcev.

Grafični bienale je torej spet med nami in okrog nas. Obiščite ga, si ustvarite mnenja, jih izmenjujte, sporočajte naprej ...! Takšne prireditve namreč živijo predvsem prek svojih obiskovalcev, njihovih odzivov. Bienale je še vedno najboljša velika razstava, kar jih pripravljajo pri nas, in še vedno skrbi, da je v domačiji manj zatohlo. ■

31. grafični bienale

MGLC, MODERNA GALERIJA, GALERIJA JAKOPIČ,
GALERIJA KRESIJA, GALERIJA CANKARJEVEGA DOMA,
GALERIJA ŠKUC, NUK ...

28. 8. – 3. 12. 2015

PARADA PONOSA IN SATIRE

Če ste zamudili letošnjo Parado ponosa v Ljubljani, nič ne de, v Škucu si lahko brezplačno vzamete strip Ralfa Koeniga *Super paradiz*, s katerim boste imeli svojo parado doma in vedno pri roki.

IZTOK SITAR

Jeseni 1978, po dveh letih izhajanja, je zagrebški tednik *Polet* (mimogrede, letos je newyorški Muzej moderne umetnosti, popularni MoMA, prva dva letnika uvrstil v stalno zbirko vzhodnoevropskih avangardnih časopisov), glasilo Zveze socialistične mladine Hrvaške, v katerem so začeli svojo pot mladci iz legendarne stripovske skupine Novi kvadrat, prešel z roto tiska na ofset. Povečal je tudi obseg s štiriindvajsetih na razkošnih štirideset strani in se namesto mladinske problematike posvetil resnim družbenim temam z analitičnimi članki in obsežnimi intervjuji, precej več prostora pa je odmeril tudi popularni kulturi, predvsem rocku, filmu in – stripu. Slednjemu je urednik namenil kar četrtino lista, od katerega so večino poleg novokvadratovcev (ki so v časopisu sodelovali že od samega začetka) zavzeli takratni evropski bestseleri, kandidovsko erotična parodija Paulette (ki se, kot so ponosno poudarili v uvodniku, bere enako kot *Polet*) Georgesa Picharda, črnovalovska kriminalka *Alack Sinner* Carlosa Sampaya in Joséja Muñoza ter kratki satirični družbenokritični stripi Jean-Marca Reiserja. Po dveh mesecih se je pretenciozno zamišljen projekt finančno sesul in *Polet* se je skesano vrnil k mladinski problematiki v običajnem roto tisku in skromnejšem obsegu, in jasno, zaradi pomanjkanja prostora so najprej vrgli ven stripe. Vse razen Reiserja. Njegove črnohumorne miniature, v katerih je brez dlake na jeziku, neredko z vulgarnimi izrazi s področja spolnosti, ki jih je podkrepil še z nazornim risarskim prikazom, seciral in razgaljal odnose med spoloma, so se bralcem tako priljubile, da so postale svojevrsten zaščitni znak časopisa.

Jean-Marc Reiser (1941–1983) je leta 1960 kot devetnajstletni mulc s prijatelji, kolegi in somišljeniki Françoisom Cavannom, Georgetom Bernierjem in Freedom Othonom

DIALOGI SO ZELO TEKOČI IN SPROŠČENI, MESTOMA CELO VULGARNI, V POGOVORNEM SLENGOVSKEM JEZIKU POLNEM PEDROV IN KURCEV, KI IZVRSTNO DOPOLNJUJEJO SAMO RISBO, S KATERO SICER NE DOSEGA SVOJEGA VZORNIKA, JE PA RAZVIL ZNAČILEN IN POVSEM PREPOZNAVEN SLOG.

v Parizu ustanovil levičarski satirični list s stripi in karikaturami, *Hara-kiri*, *journal bête et méchant*. List je brez rešpeka napadal desničarski nacionalizem, rasizem in (takrat aktualni) kolonializem, malomeščansko zaplankanost, gospodarsko in politično korupcijo ter cerkvene institucije in vero samo. Vedno je hodil po robu med duhovito politično satiro in neokusnim žaljenjem, ki ga je, jasno, tudi nemalokrat prestopil. Zato je bil, tako kot naša *Mladina* v osemdesetih letih, večkrat zaplenjen, leta 1970 pa so ga zaradi ne ravno tankočutnega poročanja o smrti narodnega heroja in bivšega predsednika Francije, avtoritativnega generala Charlesa de Gaulla, dokončno prepovedali. Uredništvo *Hara-kirija* je odgovorilo v svojem značilnem slogu, ustanovilo je nov časopis, ki so ga uradno poimenovali *Charlie* (*Hebdo*), po znamenitem Schulzovem kopriral Srečko Puntarič, na Hrvaškem mu je idejno blizu Dubravko Mataković, pri nas pa najdemo njegov vpliv v nekaterih ekspresivnih Lavričevih karikaturah, in celo v Nemčiji, ki ni bila nikoli ravno bogve kakšna stripovska velesila, je svetovno slavo po Reiserjevem zgledu dosegel – Ralf Koenig.

Med najbolj drznimi, ali kot bi rekli danes, politično nekorektnimi karikaturami in stripi, je bil s svojim neposrednim skicoznim slogom ter z ekstremnim prikazovanjem različnih spolnih ekscesov, polnih gnusa, umazanije in sluzi, s katerimi je še potenciral patriarhalne odnose in družbeno neenakost, prav mladi Reiser. Njegov kontroverzen, a sproščen in svež pristop je v hipu dobil na kupe oboževalcev, hkrati pa je tudi neposredno vplival na celo vrsto danes priznanih striparjev, med najbolj znanimi so v Franciji denimo Edika, Wolinski, Vuillemin ali Claire Bretecher. V Jugoslaviji ga je mladane kopiral Srečko Puntarič, na Hrvaškem mu je idejno blizu Dubravko Mataković, pri nas pa najdemo njegov vpliv v nekaterih ekspresivnih Lavričevih karikaturah, in celo v Nemčiji, ki ni bila nikoli ravno bogve kakšna stripovska velesila, je svetovno slavo po Reiserjevem zgledu dosegel – Ralf Koenig.

Skoraj sočasno z rojstvom *Hara-kirija* v Franciji, vendar iz povsem drugačnih razlogov in z drugačnimi nameni, se je namreč v Nemčiji rodil Ralf Koenig (1960). Otroštvo in mladost je preživel v letih seksualne revolucije, svobodne ljubezni, študentskih demonstracij in protestnih shodov proti vietnamski vojni, kapitalizmu ter etabliranim družbenim in cerkvenim normam nasploh, zato verjetno ni naključje, da je bil že v svojih prvih stripih, ki jih je objavil pri zgodnjih osemnajstih letih v *undergroundovskem Zomixu* in gejevskem *Rosa Fliederju*, politično angažiran. Takrat se je namreč kot homoseksualec tudi javno »avtiral«, kar se je seveda poznalo tudi pri njegovih stripih, saj so z redkimi izjemami skorajda vsi tako ali drugače posvečeni gejevski problematiki, ki jo je, jasno, tudi najbolj poznal. Navkljub dokaj diletantski risbi (Koenig je bil namreč samouk in se je šele pozneje vpisal na likovno akademijo) so njegove humoristične miniature, v katerih je satirično orisoval tako homofobno družbo kot gejevski aktivizem, doživele topel sprejem med homoseksualnimi bralci. Zato se je odločil poskusiti srečo tudi v *mainstreamovskem* tisku.

Kot je v takih primerih že navada, so njegove risarske umotvore povsod zavračali, dokler jih ni opazil urednik založbe Rowohlt, ki so se mu zdeli zabavni tudi za širši krog občinstva. Koenigu je naročil strip o homoseksualcih, ki pa naj bi nagovarjal tudi (ali predvsem) strejt publiko. Tu se konča zgodovina in začne legenda, rodil se je *Der bewegte mann* (1987), živahni tip, kot je naslovnega junaka posrečeno prevedla Anja Golob v nedavnem *Mladininem* intervjuju z avtorjem, duhovit strip o mladem Nemcu Axlu, ki po ponesrečenem poskusu samomora (pustila ga je namreč punca Dora) išče svoje mesto pod soncem in ga najde v podobi inteligentnega in simpatičnega geja Walda, s katerim odkriva do zdaj neznani svet queerovskih zabav in nočnih klubov, pa tudi povsem vsakdanje življenje tipičnega homoseksualca. Topla in zabavna, čeprav mestoma tudi precej cinična pripoved o netipičnem prijateljstvu dveh mož je navdušila nemško stripobralstvo (po stripu so leta 1994 posneli tudi film) in Koeniga izstrelila v orbito popularnosti. Zato mu ni preostalo drugega, kot da je naslednje leto narisal nadaljevanje, *Pretty Baby*, s katerim je razpletel ljubezenski trikotnik (medtem se je Dora namreč vrnila k Axelu), poln intrig in ljubosumja, pa tudi strasti in erotike, v hollywoodsko srečen konec, s čimer si je tako med gejevsko kot strejt publiko pridobil še več oboževalcev in mladane kulturni status.

Stem so se mu na široko odprla vrata v različne domače in tuje časopise, tako da ni čudno, da je objavljaj stripe celo v konservativnem časniku *FAZ*, za katerega sicer ni risal gejevske pornografije; to bi bil za tradicionalistične družinske očete pač prevelik udarec. Šel je še korak dlje in strastno zagrizel v Adamovo rajsko jabolko in svetopisemsko Genezo s *Prototipom* (2008, pri nas je izšel lani pri založbi Vigeveknjige), v katerem nam z nesramno lahkoto ponuja svoje videnje stvarjenja sveta, podkrepjenega s citati Sokrata, Platona, Newtona, Darwina, Kanta in drugih filozofskih in naravoslovnih mislecev, začinjena s klasično stilizirano risbo, v katero mu sem ter tja uspe pretihotapiti celo kakšen nabrekel penis. Navkljub vsesplošnemu zgražanju Fazovih bolj ali manj bogaboječih bralcev in kupov protestnih pisem pa je bila uredniku Koenigova adaptacija všeč, tako da je pozneje narisal še dva dela, *Arhetip* (2009) in *Antitip* (2010); s tem je zaključil biblično trilogijo in se spet posvetil svoji priljubljeni gejevski problematiki.

Eden od junakov, ki se dokaj pogosto pojavlja v njegovih stripih (do zdaj je izdal kakih 40 naslovov), je med ostalimi tudi deklarirani in ponosni gej Paul, ki si želi samo tri stvari na svetu: seks, seks in seks. In večino časa namenja temu, da ga, jasno, tudi dobi. Nikakor pa mu niso všeč kar vsi moški povprek; biti morajo mišičasti, s čvrstimi zadnjicami ter kosmatimi prsmi in, jasno, velikimi tiči. In slednjih v *Super paradizu*, ki ga je letos izdala založba Škuc, res ne manjka, poleg ostalih, malce manj reprezentativnih primerkov, ki pa vseeno poskrbijo za to, da je v stripu dovolj sperme in golih riti. Seveda pa je to samo okvir slike, v kateri nam Koenig na sicer grob in neposreden način, prav po reiserjevsko, prikaže utrip gejevskega lajfa, ki se mora poleg povsem vsakdanjih problemov spopasti tudi s pojavom aidsa in vprašanji varnega seksa. Dialogi so zelo tekoči in sproščeni, mestoma celo vulgarni, v pogovornem slengovskem jeziku, polnem pedrov in kurcev, ki izvrstno dopolnjujejo samo risbo, s katero sicer ne dosega svojega vzornika, je pa razvil značilen in povsem prepoznaven slog. In če bi *Polet* še izhajal, bi zdaj zagotovo objavljaj Koenigove stripe.

Vsekakor izjemno primerna knjiga za darilo, predvsem domačim homofobom, z željo, da bi končno zbrali pogum in se avtirali, s čimer se jim na najrazličnejših homofobnih zborovanjih, ki jih s prav otroškim navdušenjem in veseljem prirejajo, kadarkoli le morejo, ne bi bilo več treba hinavsko in strahopetno skrivati za hrbti družin in otrok. ■

RALF KOENIG

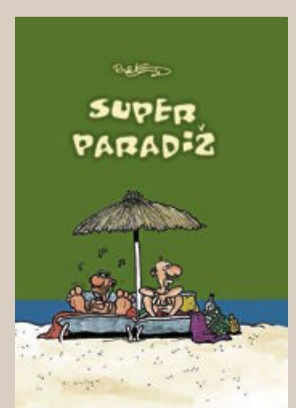
Super paradiz

PREVOD MILAN ŠTEFE

ŠKUC, LJUBLJANA 2015

200 STR.,

BREZPLAČNO



OD TIŠINE DO MANTRE

Ko ugotovite, s čim se ukvarjajo novinarski kolegi in kolegice, ki so zadnje leto noč in dan prežali na vsako podrobnost v zvezi z britansko pevko FKA Twigs, potem vam (do)končno postane jasno, da visokotehnološki napredek medijev ni recipročen njihovi vsebinski, miselni ter intelektualni ravni.



MIROSLAV AKRAPOVIČ

Tahliah Debrett Barnett oziroma FKA Twigs je najprej zaslovela kot plesalka v videospotih Jessie J. Toda še preden si je upala zatrditi, da bo njena kariera izključno glasbena, je že naredila pomemben in (kot se je pozneje izkazalo) tudi odločilen korak v življenju. Pri dobrih šestnajstih se je namreč iz rojstnega Gloucestershira podavila v London. Iz mesteca na robu angleške infrastrukturne puščave ali, kot sama pravi, »mesta sredi ničesar« se je nekdanja dijakinja katoliške šole čez noč znašla v vročici londonskih klubov.

Neposredno na plesišču, kjer je plenila in osvajala s svojimi lahkotno zanosnimi in značilnimi plesnimi gibi. Nekaj umetniške žilice, ki jo je podedovala od očeta, džezovskega plesalca jamajškega porekla, in mame, plesne koreografinje, je deklica s pridom uporabljala in razvijala.

Potem ko je dolgih sedem let njenega plesnega angažmaja za etablirane in vzpenjajoče se glasbene zvezde – od Kylie Minogue, Taie Cruz, Eda Sheerana pa vse do že omenjene Jessie J – minilo v večjem ali manjšem navdušenju nad lucidno, navihano, na trenutke tudi abstraktno, a vselej izvorno

FKA Twigs (vzdevek Twigs si je Talia prisluzila zaradi svoje suhljate postave in zaradi specifičnega zvoka njenih poka-jočih sklepov med plesanjem; FKA je le tehnična kratica za »Formerly Know As«, ki se nanaša na sam vzdevek), se je avgusta 2012 pojavil njen studijski debil. V formatirani mini izdaji, naslovljeni EP1, se je zrcalila zvočno-lirična esenca, ki jo je FKA Twigs absorbirala v letih svojega glasbenega odraščanja; če smo bolj natančni, dozorevanja v prijateljskem okrožju glasbenih ustvarjalcev, ki so se navduševali, raziskovali, poglobljali in navezadnje tudi črpali iz široke produkcijske palete novodobnega r'n'b izraza, zimzelene zapuščine nikoli pozabljenega trip-hopa, družbeno ozaveščenega alter&agit popa ter vseh drugih ritmov z ambientalnim vzdušjem pogojene sodobne elektronike. Tisto, kar smo slišali na EP1 v scenosledu skladb *Weak Spot*, *Ache*, *Breathe* in *Hide*, je bil prvi del pevkinoga tihožitja, katerega največja pomanjkljivost se je pokazala kot njena največja prednost. Njena skromna pevska kapaciteta in nizka intenziteta glasu je pripomogla k nastanku samosvojega futurističnega glasbenega sloga, v katerem se poslušalec počuti kot povsem aktiven udeleženec glasbenega dogodka. Kajti le v celoti in popolnoma osredotočeni na poslušanje lahko vstopite v čudoviti svet FKA Twigs.

Drugi mini album, EP2, ki je septembra 2013 izšel pri založniški hiši Young Turks, je le še dodatno utrdil harmonično usmeritev. Ta se pri FKA Twigs prepleta z glasbeno aranžersko kirurško natančnostjo – od recitalov, ki šepetajoče odmevajo, nepričakovanih kombinacij posnetega večglasnega petja, ki frekvenčno doni z vsako besedo ali stavkom, pa vse do nenavadnih glasovnih artikulacij, ki so zvočno dopolnilo obstoječemu inštrumentariju. V nosilnih skladbah *Water Me* in *Papi Pacify*, nabitih s harmonijami različnih tonalit, se petje FKA Twigs najprej staplja s tišino, iz katere se počasi razrašča v hipnotično mantro. Slednja kljub progresivni produkciji in spogledovanju s sodobnimi glasbenimi žanri, kot so dubstep, future garage, broken beat in grime, prinaša patino klasicizma, še najbolj primerljivo z otožno rapsodijo Beth Gibbons in njenih Portishead.

Največ zaslug za to ima, poleg same FKA Twigs, Alejandro Gheri, v glasbenih vodah bolj znan kot Arca – venezuelski producent, inženir zvoka, vsestranski glasbenik in nekakšen studijski multipraktik. Večina poznavalcev in kronistov sodobne glasbe ga uvršča med najbolj pomembna in vplivna glasbena imena, na katerih naj bi slonela prihodnost popularne glasbe. Eden od razlogov za takšne, sicer rahlo tendenciozne ugotovitve, je vsekakor njegovo sodelovanje s FKA Twigs. Vrhunec te ustvarjalne simbioze je lanskoletni celovečerni prvenec, ki ga je FKA Twigs znova »katalogsko formatirano« poimenovala LP1. Album je bil deležen najvišjih ocen, različnih nominacij in zmag v konkurenci za najboljši album leta, v spomin pa je priklical tudi nekatere kronološke glasbene vzporednice. Vse z razlogom, da se novinki omogoči karseda resna glasbena obravnava in ne zgolj sklicevanje na njeno neobičajno futuristično podobo.

V tem »maziljenju« nove antipop dive so se najdlje (ali pač najgloblje) spustili britanski kolegi, ki so tisti primerjavi z Beth Gibbons iz Portishead dodali še spomin na Björk in njen prvenec *Debut* (1993). A FKA Twigs se ne da primerjati z ničimer doslej slišanim, čeprav so vzporednice z njenim nekonvencionalnim pop izrazom, ki ga v tem primeru enakovredno tvorijo glasba, ples in spremljajoči se videokolaži, (namenoma) razumljive. Še več, že skorajda pozabljeni klasični videoformat je FKA Twigs ponovno povzdignila na višji nivo interaktivnosti s poslušalstvom, tako da je že skorajda navdušujoče spremljati, kako je videospot kot glasbeni relikv iz prejšnjega stoletja pod njeno umetniško taktirko vnovič dobil kreativni zagon.

FKA Twigs vsekakor obvladuje tovrstno komunikacijo, toda za njeno glasbo, ki je daleč od *mainstream* standardov klasičnih sezonskih radijskih popevk, je najbolj pomembna njena pevska prezentacija. V tem segmentu se kristalizira bistvo sožitja med FKA Twigs in Arco. Intimne pripovedi so na meji (ne)slišnega, a dovolj čutečega, da se je brez predsodkov ali vnaprejšnjega projiciranja mogoče potopiti v njihov zvočno-lirični dualizem. Tam se srečujeta harmonija in disharmonija, skozi kateri si FKA Twigs utira pot z disciplinirano podobo karizmatične barske pevke, ki kljub prirojeni spontanosti in nenehnemu eksperimentiranju ohranja videz glasbenice, ki drži vse niti v rokah. Brezhiben nadzor krhkega glasu, ki natančno ve, kje so meje razdajanja in razdejanja.

Album LP1 je prežet z mislijo sodobnega časa, upira se banaliziranju, odtujenosti, osamljenosti in čustveni otopelosti. Z uvrščanjem na takšne ali drugačne večne lestvice popularne glasbe bomo morali še počakati, dejstvo pa je, da aktualnemu studijskemu izdelku »za vrat že diha« novi mini album *M3LL15X* (preberete ga lahko tudi kot Melissa), na katerem se pevka ukvarja s tematiko – rojstva. FKA Twigs tako v slabih sedemnajstih minutah prehodi pot od začetne omotice, občutka zavrnjenosti in odvečnosti, prek najvišjega praga bolečinske tolerance, pa vse do rojstva in osvoboditve. Strinjam se, da je to iskreno in živopisno podoživljanje tematike in lastne poetike skozi simbiozo zvočnega in vizualnega postalo zaščitni znak FKA Twigs, dejstvo pa je, da niti slučajno ne bi imelo takšnega učinka, če ne bi bilo karizme, odločnosti, samozavesti in glasbene inteligence, s katerimi se je Tahliah Debrett Barnett tudi sama nekoč rodila. ■

Cliff Curtis, Novozelanec maorskih korenin, junak televizijske serije *Bojte se živih mrtvecev*

ŽIVIMO V ZLATI DOBI TELEVIZIJE



Cliff Curtis in Kim Dickens kot učitelj Travis Manawa in šolska svetovalka Madison Clark v *spin offu* serije *Živi mrtveci* presegata žanr grozljivke, saj ima *Bojte se živih mrtvecev* vsega po malem, tudi prvine trilerje in družinska drame.

TINA BERNIK

Mislim, da so gledalci veliko bolj zapleteni, kompleksni in sofisticirani, kot so bili kadarkoli v zgodovini zabavne industrije, tako da samo grozljivka ali samo drama zanje ni več dovolj, ampak so vsi ti žanri prepleteni,« je med najinim pogovorom razmišljal Cliff Curtis, eden od glavnih igralcev iz nove serije televizije AMC *Bojte se živih mrtvecev* (Fear The Walking Dead). Novozelanec maorskih korenin je igral tako v festivalskih uspešnicah, kot so *Klavir* (The Piano, 1993), *Nekoč so bili bojevniki* (Once Were Warriors) in *Legenda o jezdecu kitov* (Whale Rider, 2002) kot v visokoproducijskih produkcijah, med drugim v filmih *Dan za trening* (Training Day, 2001), *Umri pokončno 4* (Live Free or Die Hard, 2007) in 10.000 let pr. n. št. (10.000 BC, 2008). Tuje pa mu niso niti TV-serije (*Missing*, *Trauma*, *Gang Related*), čeprav je *Bojte se živih mrtvecev* zanj zagotovo največja televizijska priložnost. Potem ko je AMC pred petimi leti doživel neverjeten uspeh z ekranizacijo stripa Roberta Kirkmana *The Walking Dead*, v kateri se šerif Rick Grimes v zombijeovski apokalipsi poda na pot po ameriški Georgiji in naprej, je bil po mnenju televizije, ki je končala *Oglaševalce* (Mad Men, 2007–2015) in se zaveda, da se bodo počasi izpeli tudi *Živi mrtveci*, čas, da serija dobi naslednico. Pisanje zgodbe za *spin off*, ki se s predzgodbo *Živih mrtvecev* vizualno, tematsko in žanrsko oddaljuje od izvornika, so na AMC zaupali kar Kirkmanu, v njeno promocijo pa, kar je mogoče videti tudi po oglasnih panojih v Sloveniji, vložili veliko napora in sredstev – česar se zaveda tudi Curtis, ki vztrajno poudarja, da serija ni drugačna samo od svoje starejše sestre, ampak tudi od drugih zombijeviskih serij, če ne kar serij nasploh.

Po tem, kar smo v seriji *Bojte se živih mrtvecev* videli doslej, bi lahko rekli, da je serija bolj kot svoji predhodnici *Živi mrtveci* podobna trilerjem na temo virusov, kot sta na primer *Izbruh* (Outbreak, 1995) Wolfganga Petersena ali *Kužna nevarnost* (Contagion, 2010) Stevena Soderbergha? Kako bi jo opisali vi?

V prvih nekaj epizodah je res bolj podobna *Izbruhu* ali *Kužni nevarnosti*, potem pa začne postajati zanimiva zaradi preobratov, ki jih ne pričakujete. Več raje ne bi povedal, da ne bom preveč razkril. Ni ravno takšna kot *Kužna nevarnost*, vendar pa smo do nje tako pristopili v prvih nekaj epizodah. Veliko bolj zanimivo je spremljati ljudi, ki niso pripravljene na katastrofo, poleg tega pa si vzamemo čas, da spoznate, kdo smo. Smo zelo drugačni od ljudi, ki v takšnih filmih ali serijah nastopajo sicer. Nismo znanstveniki, policisti, člani FBI, nimamo kakšnih posebnih moči. Sam igrar srednješolskega učitelja, moja partnerica pa je svetovalka na srednji šoli; gre za zelo drugačen pristop od tistega, ki ga ima izvirna serija.

Kako gledate na to, da se je vaša serija začela, še preden se je končala izvirna? Se vam zdi to dobra ideja ali bi bilo morda bolje, da bi počakali, da se *Živi mrtveci* iztečejo?

Mislim, da bi morali počakati.

Resno?

Ne, šala. Ideja se mi zdi odlična, ker imajo producenti priložnost, da h gledanju nove serije iz franšize, ki je

popolnoma drugačna, pritegnejo ogromno publiko, poleg tega pa se mi to zdi zelo dobra strateška poteza, ker si morda nekateri še vedno želijo *Živih mrtvecev* in jo bodo gledali še naprej, nekateri bodo gledali našo, obstaja pa tudi možnost, da bodo hoteli gledati obe.

Zadnja leta so televizije preplavili zombiji in drugi stvori. Od kod takšna lakota po njih?

Ne vem, kaj se dogaja, tega res ne razumem. Mislim, da se eden od razlogov skriva v psihologiji ljudi. Pri večini filmskih žanrov grožnja prihaja od zunaj, od vesoljcev, pošasti iz morja, naravnih katastrof, kar pomeni, da je večina groženj zunanjih, pri tej franšizi pa je grožnja interna oziroma jo nosimo v sebi. Ne samo mi sami, ampak tudi naši stari starši, žene, otroci, sosedi, tete, strici, vsi. Sovražnika ni, sovražnik smo mi. Gre za nekaj globo psihološkega, kar je zelo mučno, druga stvar pa je apokalipsa in to, kar prinese s sabo. Vaš telefon vam je pomemben in ga imate radi, radi imate avto, radi imate svojo hišo ...

Potem pa vse izgubite.

Potem pa vse izgubite. Nobenih počitnic v Sloveniji, nobenih počitnic na Novi Zelandiji, nobenih davkov, služb, šole, telefonov, avtomobilov. Nič. Vsega je konec. To je po svoje tudi osvobajajoče za gledalce – da razmislijo o svojih možnostih v svetu, če bi morali vse začeti na novo, potem ko jim je vzeto vse, kar se jim je zdelo pomembno. Moderna civilizacija namreč pripisuje velik pomen stvarim, ki v resnici niso pomembne.

Grozljivka torej ne bi bila primerna beseda, s katero bi opisali serijo.

Po mojem mnenju gre za hibrid. Mislim, da so gledalci veliko bolj zapleteni, kompleksni in sofisticirani, kot so bili kadarkoli v zgodovini zabavne industrije, tako da samo grozljivka ali samo drama zanje ni več dovolj. Potrebujemo kompleksnejše teme, zgodbe in like, serija mora biti bolj zapletena in bolj vznemirljiva, da se jih stimulira, tako da ni več takšne stvari, kot je samo drama, samo grozljivka, samo akcija, samo romanca, ampak so vsi ti žanri prepleteni. Gre za serijo, ki res postavlja neke nove temelje in premika meje v smislu tega, kaj je žanr. Pri naši seriji gre za prepletanje žanrov, tako da ni čistokrvna grozljivka, ampak je v njej tudi veliko elementov trilerja in suspenza, sploh v prvih epizodah.

Koliko vnaprej poznate scenarij?

Scenarij za posamezne epizode dobivam sproti in ne vem, kaj se bo zgodilo v prihodnosti.

Potem najbrž ne veste, kaj novega bo v smislu družbenih konfliktov in lastnosti človeškega značaja ponudila vaša serija v primerjavi z izvirnikom, ki je te teme obdelal dokaj temeljito?

Če sem iskren, ne poznam serije *Živi mrtveci*, zato ne vem, s kakšnimi izzivi se je spoprijemala, imamo pa zelo inteligentno scenaristično ekipo z Robertom Kirkmanom na čelu, tako da doslej še nisem bil razočaran in sem vedno znova presenečen. Vsak scenarij, ki ga dobim, vsaka ideja, ki mi jo predstavijo, me navduši.

Torej *Živih mrtvecev* sploh niste gledali? Ste morda brali strip?

Ne, nisem. Rekli so mi, da mi serije ni treba gledati in da je bolje, da ničesar ne vem. Igram srednješolskega učitelja, ki ne sme biti pripravljen na to, kar se bo zgodilo.

Igralska zasedba je precej etnično obarvana. Mislite, da je to namenoma ali gre zgolj za naključje?

Mislim, da je to zato, ker je dogajanje postavljeno v Los Angeles, ki je zelo raznoliko mesto, še posebno v soseski, v kateri smo mi. Vsak sosed prihaja iz drugačnega okolja, tako da je serija predvsem odraz raznolikosti mesta.

Bo dogajanje ves čas postavljeno v Los Angeles?

Prva sezona se bo dogajala v Los Angelesu, za naprej pa ne vem. Morda bomo prišli v Slovenijo ali pa na Novo Zelandijo.

Televizija AMC se je odločila za podobno taktiko kot HBO, ki epizode svojih serij premierno predvaja po vsem svetu hkrati, kar pomeni, da jih pri nas v Sloveniji vidimo ob treh zjutraj. Se vam zdi to dober način boja proti piratstvu?

Nekaj morajo poskusiti, poleg tega pa se mi globalna premiera zdi zabavna. Sam se ne bi zbudil ob treh zjutraj, da bi jo gledal, vendar pa se mi to, da je predvajana ob istem času v sto državah hkrati, zdi zanimiva ideja. Poleg tega pa zaradi piratstva morajo nekaj storiti.

Se vam zdi piratstvo samo škodljivo ali bi se strinjali s tem, da je lahko tudi dobra reklama za serijo?

Lahko razumem obe plati zgodbe. Piratstvo je zelo škodljivo v smislu tega, kako vpliva na prihodke in kako je vplivalo na televizijsko in filmsko produkcijo, ker ne moremo zaslužiti toliko, kot bi zaslužili, če ga ne bi bilo, posledica tega pa je, da v produkcijo ne moremo vlagati toliko denarja. Na drugi strani pa vidim, da je za nekatere oblike skupnosti to tudi nekakšna oblika promocije.

Živimo v zlati dobi televizije, tudi sami ste v zadnjih letih igrali v več TV-serijah. Nekateri pravijo, da so serije presegle mainstreamovske filme.

S tem se strinjam. *Mainstreamovske* filme piratstvo načneja še bolj in morajo imeti ogromne produkcije, da prepričajo gledalce, da so vredni plačila vstopnice. Televizija ima veliko več ustvarjalne svobode in lahko raziskuje različne žanre, načine pripovedovanja zgodb, tako da brez dvoma živimo v zlati dobi televizije. Pa ne samo televizije, saj se zaradi spleta in pretakanja vsebin spreminja tudi splet, tako da sploh ne vemo, kaj vse bo še prišlo. Televizija se spreminja v popolnoma nekaj drugega.

Nekatere od svojih najbolj znanih vlog ste ustvarili prav z domačimi, novozelandskimi filmi, kot so *Klavir*, *Nekoč so bili bojevniki*, *Legenda o jezdecu kitov* ... V zadnjih letih vas v njih ni bilo opaziti. Ni bilo prave priložnosti ali časa?

Leta 2010 sem produciral film *Boy* oziroma ga je producirala moja produkcijska hiša, 11. decembra pa v kinematografe prihaja še en film, ki sem ga produciral, in sicer *The Dark Horse*. Mislim, da v Italijo prihaja po ameriški premieri. Gre za majhen, neodvisen film z Nove Zelandije, na katerega sem zelo ponosen in po svetu že pobira nagrade. ■

O ETIČNI TRIADI

Čeravno se zdi, da je v lokalnih in globalnih logih zaradi svojih provokativnih pisanj in retorične pompoznosti daleč najbolj popularen filozof Slavoj Žižek, še zdaleč ni osamljen. V domovini imamo kar nekaj profesionalnih »ljubiteljev modrosti«, katerih prodorni glas kljub sramežljivi zadržanosti seže v deveto vas in katerokoli metropolo.

MARKO PAVLIHA

Eden od njih je gotovo dr. Borut Ošljaj, profesor na Oddelku za filozofijo na ljubljanski Filozofski fakulteti, vodja katedre za Ontologijo in filozofsko sistematiko in vrhunski strokovnjak za etiko in njene sodobne probleme, za razmerja med religijo in svetovnim etosom, človeka in simbolne forme, etiko narave in filozofsko antropologijo. Kot dobitnik prestižne Humboldtove štipendije je gostoval v Berlinu na Freie Universität, predaval pa je tudi na nekaterih uglednih poletnih šolah v tujini. Je član mednarodnih filozofskih društev, predsednik izdajateljskega sveta revije *Anthropos*, soustanovitelj gibanja Svetovni etos Slovenija in avtor številnih monografij ter znanstvenih člankov.

Pričujoča knjiga je zbirka antropološko-etičnih in družbenokritičnih študij, v katerih se holistično povezuje dva, doslej praviloma neodvisna načina filozofskega mišljenja: spoznavno-analitični in praktično-angažirani. Kot uvodoma pojasni avtor, je vsaka študija nastajala zase, »zato med seboj niso neposredno povezane v enotno teksturo«, je pa njihov vrstni red premišljen. Prva tri poglavja obravnavajo nekatera temeljna antropološka in ontološka vprašanja razumevanja človeka kot simbolnega in filozofskega bitja ter družbe, v kateri se osmišlja. V četrtem in petem poglavju se Ošljaj ukvarja z etičnimi problemi, politiko in pravom, zadnja tri poglavja pa se z različnih perspektiv posvečajo svetovnemu etosu.

Naslovni pojmi *človek*, *svet* in *etos* namigujejo na metafizično triado (človek, svet, Bog), ki jo pisec preimenuje v etično, Boga pa zamenja z etosom. Pri tem išče in ponuja odgovore na vprašanja, kaj pomeni etos na izpraznjenem mestu Boga in kaj človek »na mestu posmrtnih ostankov svoje tradicionalno razumljene avtonomne subjektivitete«, o kakšnem pojmu sveta govorimo itn. Njegova razmišljanja so vtkana v sveže dojetje filozofije, kajti »so del osnutka postsekularne in praktično naravnane filozofije, ki mora, če naj preseže akademsko samozadostnost in posledično neizraznost, pogumno vstopiti v javni prostor ter v njem z močjo racionalnega argumenta in etične doveznosti v odprtem in odgovornem dialogu sooblikovati družbo miru in pravičnosti«. Postsekularna filozofija je oblika kritične misli, ki se trudi prepričljivo in argumentirano pokazati, da mora filozofija dandanes še bolj kot kadarkoli poprej v družbi igrati konstruktivno in konstitutivno vlogo, da je dolžna kritično iskati metode in poti do »etičnega razsvetljenstva«.

Ošljajeva knjiga je odločni poziv »za vse racionalne in čuteče ljudi, da vprežejo svoj um, čustva in čutila«, da bi svet preoblikovali v boljše, pravičnejše in prijaznejše okolje, na kar je recimo opozarjal že Karl Marx, rekoč, da so filozofi svet le različno razlagali, gre pa za to, da ga spremenimo. O tem mnogo pozneje posrečeno pišeta britansko-ameriški akademik Lou Marinoff v knjigi *Raje Platona kot pomirjevala!* (Mladinska knjiga, 2011) in Jules Evans v uspešnici *Philosophy for Life and Other Dangerous Situations* (Rider Books, 2012). Oba dokazujeta terapevtske in vzgojne učinke filozofije od antike do 21. stoletja, ki bo moralo biti (bolj) duhovno, drugače ga po najbolj črnih napovedih preprosto ne bo več ...

Kot pravnika z minulim petletnim stažem v politiki so me zanimalo predvsem piščeve teze o morali, politiki in pravni državi, četudi sva se o tem večkrat živahno pogovarjala in domala v vsem strinjala. Ošljaj začne z analizo antičnega ideala komplementarnosti morale in politike ter zaključuje z optimizmom in upanjem, da ta ideal zlasti v današnjih



časih ne bi smel biti neuresničljiv. Njegov jezik ni niti malo dolgočasen; pogosto je literarno sočen in prepreden z metaforami, na primer glede odnosa med moralo in politiko, ki ga primerja z »nemogočim sestrskim razmerjem, z odnosom dveh na smrt skreganih sestra: starejše in preudarne morale ter mlajše in lahkomišelnosti«. Toda za desert bi prijalo še avtorjevo mnenje o razlogih, zakaj je politika »kurba«, zakaj se z njo ne ukvarja več poštenih, visoko moralnih in strokovno podkovanih ljudi in kako se lahko naša družbena Cukrarna ozdravi razkrojvalne (j)etičnosti.

Če primaknem osebno noto, sem vse bolj prepričan, da tiči izvirni greh v strankokraciji, ki so jo ostro kritizirali številni intelektualci in celo politiki, denimo Anton Korošec, Gorazd Kušej, Jože Jeraj, Edvard Kocbek, France Bučar, Blaž Mrva in Anton Trstenjak. Slednji je celo zapisal, da politična stranka »človeka navda s sovraštvom, z zakrknjenimi strastmi, kakor hitro ga enostransko zasvoji«, zato je strankarska zasvojenost »hujša od vsake opijanjenosti z mamilami, najsi bo to alkohol ali hašiš«. Med izvoljene politike in ljudstvo so se skoraj neprebnojnimi pregradami vrinile politične stranke kot samosvoji, zvišeni politični organizmi, pa lobisti oziroma kapital in še mediji, kar povzroča resno šumenje v komunikaciji in zamagljevanju bistva, kdo naj služi komu, kako in zakaj. Carne Ross piše o revoluciji brez vodje oziroma kako bodo navadni ljudje prevzeli oblast in spremenili moderno politiko, da bo spet ukrojena po meri ljudi (*The Leaderless Revolution: How Ordinary People Will Take Power and Change Politics in the 21st Century*, Simon & Schuster, 2011). Nujno potrebujemo nov politični sistem, ki ga bomo zgradili od spodaj navzgor, v krajevnih skupnostih, družinskih podjetjih, poslovnih partnerstvih, zadrugah in vzajemnih finančnih družbah. Strinjam se z Ošljajem, da ima pri tem odločilno vlogo civilna družba, ki je soodgovorna za klavno vsesplošno stanje, zato bi morala poskrbeti zlasti za obuditev vzgoje oziroma celostnega oblikovanja osebnosti, kar je žal izparelo iz večine domnevno pedagoških institucij.

V okviru razglabljanja o pravni državi oziroma vladavini prava za moj okus manjka ščepec pravnih začimb slovenskih avtoritet, kot so denimo Leonid Pitamic, France Bučar, Marijan Pavčnik, Albin Igličar, Boštjan M. Zupančič, Franci Grad, Igor Kaučič in Miro Cerar. Pitamic je pred skoraj stotimi leti botroval legendarni naravnopravni misli, ki bi morala biti vrednotna mantra slehernemu juristu, poslancu, učitelju in navsezadnje komurkoli, ki želi dobro: »Ne bomo ustvarjali, ne bomo delili in ne bomo našli pravice, če ni pravičnosti v

nas.« Ker letos mineva 800 let od rojstva zametkov vladavine prava v podobi Velike listine svoboščin, takisto toplo priporočam drobno knjižico z mogočno vsebino, poimenovano *Vladavina prava: vodnik za politike* (GV Založba, 2013), ki sta jo pripravila Inštitut Raoula Wallenberga za človekove pravice in humanitarno pravo pri Univerzi v Lundu in Haaški inštitut za internacionalizacijo prava, iz angleščine pa jo je prevedel naš bivši predsednik Danilo Türk. Če povzamemo bistvo, so trije konstitutivni elementi vladavine prava zakonitost, demokracija in človekove pravice. Ošljajev dragocen prispevek se kaže zlasti v lucidni obravnavi problematike spoštovanja pravnega reda, moralnosti, odtujenosti in abstraktnosti pravnega sistema, zahteve po depolitizaciji v primeru Slovenije in svetovnega nazora kot specifične forme kolektivnega moralnega subjekta.

»To, kar pravni sistem sleherne demokratične družbe nujno potrebuje, če naj optimalno služi svojem osnovnemu namenu celovitosti in doslednega zagotavljanja reda in pravičnosti v družbi,« pravi dr. Ošljaj, »je vpetost v elementarni skupni etos, ki bo zmožen onstran tradicionalnih političnih, religioznih in ožjih moralnih delitev živo nagovarjati posameznike in sooblikovati njihova temeljna vrednotna prepričanja.«

Profesor Ošljaj je še posebej poklican za analizo, poučevanje in udejanjanje svetovnega etosa kot praetosu elementarne humanosti. Projektno ga je zasnoval znameniti Hans Küng na temeljnih prvinskih življenjskih pravilih, kot so človečnost, vzajemnost (zlato pravilo), nenasilje, pravičnost, resnicoljubnost in partnerstvo obeh spolov. Svetovni etos je identičen dalajlamovi sekularni etiki, oba nauka pa imata solidno znanstveno podlago, kar dokazuje socialni in moralni psiholog Jonathan Haidt. Naj mi bo dovoljena dobrohotna pripomba, da je dr. Ošljaj pri sklicevanju na literaturo s tega področja pretirano skromen, saj (ne)hote zamolči dve interdisciplinarni deli, pri katerih je sodeloval kot sourednik, soavtor in aktivni soorganizator odmevnih posvetov v Cankarjevem domu (*Svetovni etos: globalno in lokalno in Svetovni etos in celostna pedagogika*), ki nista nevidna ali zanemarljiva kamenčka v pisanem mozaiku slovenske humanistike.

Za epilog kratkega prikaza Ošljajeve sijajne knjige so bržkone primerne prav njegove besede, s katerimi je opredelil glavni cilj in smisel etične triade: »Misli človeka, svet in etos tako, da bi smeli ponovno upravičeno upati, da bi prva dva tudi praktično postajala to, kar zadnji, etos, obeta.« ■





● ● ● KNJIGA

Disfunkcionalna distopija

DUŠAN MERC: *Življenje sintagmatov*. Založba Litera, Maribor 2015, 337 str., 21 €

Dom Zlate Poljane (v *Državi in mestu*), v katerem so nameščeni vsi tisti, ki jim začno odpovedovat organi in potrebujejo transplantacije, s čimer postanejo »sintagmati« (tj. tisti, katerih telesa so delno v javni lasti), je hibrid med domom za ostarele, zaporom, koncentracijskim taboriščem in raziskovalnim laboratorijem ter alegorija za državo. Ne nujno za *Državo in mesto*, kjer je nemalo »odmevov« na trenutno politično stanje pri nas, temveč za nekakšno simbolno Državo. V Domu starostniki tako ali drugače vegetirajo. Bodisi po pootročeni, sledijo le (nagonskim) željam in so nezmožni refleksije svojega okolja bodisi so že tako izmučeni, da zgolj še *ždiyo*, ne da bi lahko umrli.

V *Državi in mestu* je ustavna pravica vseh državljanov *nesmrtnost*, ki jo Merc postavi kot zaščitni znak najvišje oblike demokracije. Jasno je, da gre v resnici za »končno« obliko terorja; država si prilasti telesa svojih državljanov, odvzame pa jim spomin, zaradi česar so prisiljeni bivati v sedanjiku in izgubijo identiteto. Postanejo surovina, iz katere politična elita črpa lastno moč. Telesa starostnikov izrabljajo v upanju, da najdejo način, kako učinkovito premagati smrt; za zdaj so na točki, ko lahko preprečijo smrt, ne pa razkroja, zaradi česar starostniki obtičijo na meji med življenjem in smrtjo.

Odpor, ki ga pooseblja dr. Paternost, je nujen; vzpostavitva se dve ideologiji: boj za življenje in boj za smrt. Paternost se *Državi in mestu* upira z mišljenjem. Kritika, refleksija okoliščin, stremljenje k ponovni vzpostavitvi spomina; naštetje je tisto, kar začne rušiti vzpostavljeni red *Države in mesta*.

Posebno je pomenljivo, da se Merčeva alegorija lahko prebira kot refleksija polpretekle zgodovine, sedanosti (rivalstvo dveh ideologij) ali kot napoved prihodnosti. Nikakor ni mogoče zanikati, da je v delu mogoče prepoznati številne dobre zastavke in da je idejna podstat besedila kompleksna.

A vendar: na literarni ravni tekst slabo funkcionira. Merčeva proza je statična; večjih akcij je malo, dogodkov ni, odnosi med ljudmi so fragmentarni in fluidni ... celo na ravni (politično-filozofskega) diskurza večjih premikov ni; opisi se pogosto nadležno ponavljajo in tisto, kar je že podano skozi opis, je nato še enkrat povedano skozi refleksijo dr. Paternosta.

Umanjkata torej razvoj (predvsem idejne podstati) in literarno dogajanje. Besedilo po svoji obliki še najbolj spominja na nekakšen razvlečen Platonov dialog, v katerem dr. Paternost svojega nasprotnika, Vasilija Winklerja, počasi spelje na »svojo pot«. Vendar pa tovrstna dialoška forma ne zadostuje. Besedilo nenehno zastaja, se vrača na tisto, kar je že bilo povedano, in pretirano razlaga. Tisto, kar bi naj bilo v literarnem tekstu povedano skozi literarne dogodke, situacije, soočenja, značaje ... je v *Življenju sintagmatov* povedano skozi dialoge in opise. Hkrati tekst zaradi mankov na idejnem nivoju ne deluje niti po filozofski plati.

Namreč: tudi tekstu samemu je podtaknjena ideološka zaznamovanost. Predvsem je moteč skrajno zaostren patriarhat; ženski liki so zastavljeni kot primitivni, nereflektirani, nemisleči objekti, ki so celo v pozni starosti, tako rekoč pred smrtjo, smiselni le kot paritveni mehanizem. Spopad ideologij je moška reč. Ženske – četudi na visokih položajih – svojega področja ne poznajo, so nesposobne in topoumne. Se lahko delo, morda nehote, bere tudi kot kritika udinjanja žensk na vodilnih političnih pozicijah?

Hkrati z idejo o skrajni obliki demokracije kot vsiljeni nesmrtnosti se Merc podaja na spolzek teren. Tovrsten sistem se, vsaj če tekst razumemo kot poskus napovedi razvoja demokracije, znotraj kapitalizma in potrošništva (ki ju *Država in mesto* še najbolj očitno simbolizira) ne zdi logična konsekvence; ne ujema se niti z ekonomskimi niti s tehnološkimi smernicami sodobnega časa, kaj šele kot relevanten premislek generacijskih vprašanj, in se naposled bere kot nekakšen pretiran vzklik: Oh, še lastne misli in telesa nam bodo vzeli!

Preživetje obeh ideologov (obeh ideologij), ki se na koncu koncev spravita, ker sta si – v resnici – zelo sorodna, se v tem kontekstu bere relativno sentimentalno. In to, kakor zapiše v poglavju *Izhod* avtor sam, vendar ne gre.

P. S.: Redko se kritično pritožim nad lekturo, ampak v tem romanu je tako površna, da se sprašujem, ali je sploh bila opravljena. V tekstu je, upoštevajoč kontekst, izraz *opravičeno* ničkolikokrat zamenjan z *opravičeno*. To po mojem mnenju (opravičeno) nikakor ne more biti opravičljivo. **ANJA RADALJAC**

● ● ● KINO

Malomeščanska psihoterapija

Nova prijateljica (*Une nouvelle amie*). Režija François Ozon. Francija, 2014, 108 min. Kinodvor, Ljubljana

Kaj je skupnega temam umora, incesta, želje po trženju lastnega telesa, soočenja z gotovo smrtjo, samomora, razkrivanja in prekrivanja spolne identitete, samomora? No, med drugim morda tudi to, da se sredi njih najpogosteje znajde tisti nepričakovani, največkrat nevidni in na videz povsem »normalni« posameznik, slehernik iz soseščine. In da se je vseh tu omenjenih, ter mnogih drugih, prek svojih filmskih del lotil francoski cineast François Ozon, za katerega je »soseščina«, v katero upira svoj prodorni pogled, tista pretežno malomeščanska francoska predmetna pokrajina. In tudi tokrat je tako: *Nova prijateljica*, že petnajsti Ozonov celovečerec, nam znova razkriva vso pestrost laži, krink in prevar, v katerih se med prebijanjem skozi svoj običajni vsakdan utaplajo posamezniki iz francoske malomeščanske predmetne skupnosti. Ker pa se v igro kmalu vplete tudi eros, saj nam Ozon skozi »svojo« zgodbo spregovori predvsem o odkrivanju, prekrivanju in razkrivanju spolnih identitet, se kmalu pojavijo tudi prve žrtve. A to je bilo glede na vir, iz katerega je Ozon črpal svojo zgodbo, pravzaprav pričakovati.



Ozonova *Nova prijateljica* je namreč nastala kot rezultat njegovega branja istoimenske kratke zgodbe Ruth Rendell, pri čemer pa si je, prav tako povsem pričakovano, Ozon privoščil nekaj ustvarjalske svobode. Umor, ki je ključen del pisateljice zgodbe, se v njegovih namreč udejanji zgolj na simbolični ravni, kar pa tej ne odvzame prav nič zanimivosti in dramatične napetosti. V njegovem pristopu k temi transvestije pa lahko, vsaj če ga postavimo v kontekst *mainstream* filma (kjer so zaradi okoliščin liki povečini prisiljeni vanj), prepoznamo celo nekaj drznosti in družbene subverzije, saj povsem odkrito spregovori o želji po življenju »v obleki« drugega spola in pri tem kritično ošvrkne sprenevedanje malomeščanske večine, ki te želje niti videti noče.

Novo prijateljico bi bilo morda celo bolje označiti kot zgodbo o prekriti homoseksualnosti, v katero pa nato povsem enakovredno vstopi tema transvestije, saj Ozon pred gledalcem najprej razvije zgodbo o tesnem, globokem, a tudi ne do konca iskrenem prijateljstvu med Claire in Lauro. Ti sta bili najboljši prijateljici že od otroških let, toda prava podoba njunega razmerja se gledalcu razkrije šele po Clairini smrti, in sicer skozi temo transvestije, ki je vpeljana z razkritjem dejstva, da se Clairin mož David rad preoblači v žensko. A to je le del resnice, kot je le del resnice to, da je Laura le Clairina najboljša prijateljica. Ozon nam postopno razkriva, kako se ti dve »ranjeni duši« začneta postopno osvobajati svojih predsodkov, družbeno naloženega sramu in lastnih inhibicij, s tem pa med njima pride do transferja: Laura v »preoblečenem« Davidu prepozna svojo izgubljeno, edino pravo ljubezen, Claire, David pa s tem dobi osebo, ki ga končno sprejme za to, kar v resnici je – ženska. A njuna igra zamenjave vlog, ki je le nadaljevanje njune nepripravljenosti, da se soočita z realnostjo, namreč tega, da si Laura prizna homoseksualno usmerjenost, David pa da se končno odloči javno razkriti svojo željo po tem, da bi bil ženska, se brutalno zaključí, ko mednju stopi »realno« – Davidov trdi tič. Takrat se Laura v primežu malomeščanske groze odloči ubiti tako lezbijko v sebi kot tudi žensko v Davidu. A »umor« ji uspe le delno – pri njej sami, ki se odloči za življenje v zanikanju. David pa se po tem, ko okreva po tem »poskusu umora« (pravzaprav prometni nesreči, ki si jo je nakopal zaradi vznemirjenja ob njenem dejanju), sam pogumno odloči, da bo ubil laž, v kateri je doslej živel, da se bo rešil tega malomeščanskega zapora in zaživel svobodno v telesu ženske.

Ozon se tako še enkrat izkaže kot izvrsten pripovednik, ki obvlada razvijanje zgodb v nadvse raznovrstnih formalnih, žanrskih okvirih, in z raznolikimi tematskimi zastavki. Ob tem pa tudi kot specializirani psihoterapevt za (francoski) malomeščanski živelj. **DENIS VALIČ**

● ● ● KNJIGA

Kritičen pretres neke (z)družbe

LENART ZAJC: *Agencija*. Beletrina, Ljubljana 2015, 365 str., 26 €

Družbenopolitični angažma pisatelja Lenarta Zajca je prisoten tudi v njegovem novem romanu *Agencija*. Politična opredelitev je izrečena včasih skozi usta kakega literarnega lika, drugič je zaznana iz vsebine. Ne glede na to politična plat romana ne sili v ospredje, zato ni bojazni, da bi bil roman pri določenem segmentu potencialnih bralcev spregledan le zaradi morebitne nekompatibilnosti z njihovimi političnimi prepričanji.

Roman je razdeljen na pet poglavij in podpoglavja, ki po številu variirajo in so naslovljena v skladu s sledečo vsebino. Kratka podpoglavja narekujejo tempo branja, ki je zaradi napetosti in peripetij hiter. Da ne bo pomote: *Agencija* ni shriljivka ali detektivka (najti je tudi nianse navedenih), mogoče se še najbolj približa kriminalki, četudi nimamo opravka z nobenim ubojem in odkrivanjem storilca, kvečjemu z začetnim, skrivnostnim in v besedilu še vedno nepojasnjenim izginotjem Blaževe sestre Agate.

Osrednjih likov je v romanu precej in večina je zaposlena v isti zavarovalniški agenciji. S tem avtor postavi osnovno platformo za zapletanje in razpletanje »zavarovalniške zgodbe« in za podrobnejšo predstavitev glavnih oseb, od katerih izstopata Muci in Blaž. Blaž s svojo osebo zgodbo s hišo na Kornatih in z izgubo sestre in Muci kot potencialna poosebitev umrle Agate, kot fatalka, ki je spisana z elementi fantastike in ki neposredno zaznamuje življenja vseh zaposlenih v zavarovalnici.

Roman se odvija tako kot sporoča citat s platnice: »Vsak ima kaj, kar prikriva.« In vse te skrivnosti skupaj povezuje Muci (ime ni vzdevek). Včasih nastopa kot zaupnica, prijateljica, drugič kot pogubna domina, neprekošljiva intelektualka in spletarkarica. V ljudi okrog sebe ima vedno uprt kovinsko hladno pogled, čeprav prisostvuje še tako toplim, osebnim pogovorom, ki od nje sicer terjajo empatijo. Muci je vselej več kot samo literarni lik: skupaj spaja tako literarne osebe kot dogajalni čas, motive in tematiko romana.

Poleg Muci imamo v romanu opravka še z vrsto večplastnih oseb. Najmanj kompleksen je prav Blaž, ki je kot propadli vodja slovenske tovarne pohišta po treh letih brezposelnosti in prodaje premoženja dobil službo kot zavarovalniški agent. On je tudi glavni ideološki nasprotnik šefu Marku, povzpetniškemu zagovorniku kapitalizma, ki poskuša prodati še tako drage zavarovalne police tudi ubožanim gospodinjtvom.

V zavarovalnici se začne zapletati ne samo zaradi osebnih intrig med sodelavci, temveč tudi zaradi nekih podzavestnih trzljav, ki brbotajo pod navidezno urejenimi življenji zaposlenih. Splet nezavednega kulminira proti koncu, ko se dogodki kar nizajo in razpletajo celo sočasno. Preobrat ne izključuje še ene smrti, »coming outa«, snubitve, krvi in še ene v vrsti Mucinih čudaških potez: v domu neke stranke odpre sarkofag neke samomorilke in ji lobanjo postavi na pravo mesto, ker je bila umrla zaradi načina smrti kaznovana z napačno postavitvijo glave ob pokopu. Mogoče bi bila to nesmišeln poteza, če ne bi bile tako Agata kot truplo in Muci svetlolase in če ne bi sumili tudi na Agatin samomor. Mucina literarna eksistenca tudi tu dokaže svojo romaneskno vseprisotnost.

Roman se dogaja v naši sedanjosti in občasno prestopi meje slovenskega okolja: beremo lahko o grški krizi, konec in nov začetek upravljanja zavarovalnice se razpleteta v duhu idej Združene levice, breme vojne v Bosni še vedno preganja enega izmed zaposlenih, Harisa. Ne nazadnje je lahko pa tudi naša zavarovalniška agentka na skrivaj pornesa in polikan, lep, uspešen posloven moški primitiven sadist, ki si še ne zmore priznati svojih homoerotičnih nagnjenj.

Lenart Zajc usmerja bralčev pogled pod površje s tem, da se ne zapleta le v nadnaravno, nerazumljivo, temveč zasnuje roman in literarne like prav skozi prizemljene dialoge in dejanske, vsakdanje prigode in tegobe: tako lahko vsak lik karseda dobro spoznamo. Pri vseh bizarnostih pa avtor ne pozabi na humor: ta je lahko neokusen, ciničen in posmehljiv, lahko pa se izrazi v obliki preproste besedne (nesporazum s stranko, ki ne ve, da se zavarovalniški polici reče enako kot tisti navadni, v omari) ali situacijske komike (šef Marko pade v globino zaradi selfija in med padcem razmisli še o tem, če je primerno zavarovan za poškodbe, ki bodo sledile). Erotika in psihološki razvoj likov nista zanemarjena. Kot bi se pisec držal preprostega recepta za berljivost. Le da ne na cenen način, temveč skozi kritičen pretres in mojstrsko obdelavo snovi. **PAVLA HVALIČ**

Učiti se, učiti se in še enkrat učiti se

Na prvi šolski dan sem pomotoma zatavala v središče mesta. Kot kaže so iniciacijski rituali od dni, ko sem sama postajala gimnazijka, podivjali. Čopovo je namreč zasedla kopica za paniranje pripravljenih dijakov, ki so se odločili vso svojo vitalno energijo (in te ni malo) pokuriti za obmetavanje z različnimi vrstami živil. Bili so umazani, a vidno dobro razpoloženi. Bili so v vzponu svoje pubertete. Malo sem jim zavidala. Potem sem razmislila še enkrat in sem jim zavidala malo manj.

Začela se je šola. Določenemu odstotku populacije bo ponovno sojeno dolge ure sedeti na slabo oblikovanih stolih in prežvekovati splošno izobrazbo. Govorili jim bodo, kdaj naj vstanejo, kako naj si organizirajo svoj čas, kako ne smejo biti oblečeni, kako ne smejo govoriti, naučili jih bodo nekaj izvlečkov o Krebsovem ciklu in velelnem naklonu in jih izpljunili kot na pol izdelane subjekte z zamegljenimi predstavami o lastni prihodnosti.

Včasih se zalotim pri preštevanju časa, ki sem ga preživela pod perutjo izobraževalnega sistema. Izračun za letošnje leto izpljune številko enaindvajset

ŽAL MI JE POKROVITELJSTVA, S KATERIM SE ŠOLSKI SISTEM SKLANJA NA POPULACIJO, KI IMA NAJVEČ ENERGIJE, ZANOSA, INTERESA IN ZNANJA, KI IMA NAJBOLJŠE MOŽNOSTI ZA TO, DA NA STVARI POGLEDA BREZ MRENE OTOPELOSTI IN RESIGNACIJE, ŽAL MI JE, DA ŠOLA DOSTIKRAT BOLJ SPOMINJA NA USTANOVO, KATERE CILJ JE KOPICO LJUDI SPRAVITI S CESTE IN JIH NEKAKO ZAPOSILITI V ČASU, KO STARŠI NE UTEGNEJO, KOT PA NA USTANOVO, KI BI KONSTITUTIVNO PRIPOMOGLA K TEMU, DA SE IZ OBETAVNIH OTROK RAZVIJEJO REALIZIRANE ODRASLE OSEBE.

let. Enaindvajset let me ljudje, ki naj bi domnevno vedeli bolje, poučujejo. Z različnimi metodami, z različnimi prijemi, različne vsebine. Največja šala pri vsem skupaj pa je, da je videti, kot da sem se vsega, kar šteje, naučila nekako sproti. Od nekdanj me namreč preganja zla slutnja, da so mi vsi pristojni, od staršev do učiteljev, zamolčali vse bistvene informacije, ki jih človek potrebuje za to, da bi s svojim življenjem in zanj bistvenimi odločitvami upravljal razsodno in preudarno. Bodisi zato, ker so jih zavistno hoteli zadržati zase, ali pa zato, ker jih tudi sami nikdar niso imeli.

V izognitev vsakršnim nesporazumom: sem velika ljubiteljica splošne izobrazbe. Tudi ali predvsem tiste, ki je na svoji poklicni poti ne bomo nikdar zares uporabljali. Sem tudi velika ljubiteljica utrjevanja in ponavljanja znanj, ki se ga nihče ne bi lotil za svoje veselje, in gotovo zadnja, od katere boste slišali, da bi morala šola spustiti nivo pričakovanega znanja. Ravno nasprotno. Morala bi ga dvigniti. Pa ne tako, da bi tudi od povprečne pameti zahtevala genialnost, temveč na način, ki bi v najstnikih znal prepoznati tisto, kar je v njih najmočnejše, in jim omogočiti, da to realizirajo.

Čeprav se mi skoraj vedno, ko potožim, da nisem več najmlajša, precejšen delež sogovornikov



KATJA PERAT

posmehne, več kot zgolj na sebi opažam, da se moja generacija iz leta v leto iz generacije otrok vse bolj preveša v generacijo staršev in postopoma prehaja v obdobje, ko prej nehuje kaditi, kot da bi začnela, na plažo pa namesto Dostojevskega brezsravno vlačí kriminalke. Tako vsako leto jasneje čutim, da na meni ni več tiste neizdelane svežine, ki najstnike sili v to, da se vsega, česar se lotijo, lotijo s stoodstotno strastjo in zanosom. Ker vedo, da bodo morali nekatere vzorce utrjevati v letih, če bodo hoteli, da se jih po njih prepozna. Ker bodo morali brati klasike in se postavljati s tem in se bodo morali siliti k pitju piva, čeprav je grenko, in bodo morali na sporedu Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala nujno pogledati vse, kar je nastalo vzhodno od raja, in interes hliniti tudi pred samimi sabo. Kar hočem reči, je, da sem ravno dovolj stara, da kognitivne in čustvene privilegije, ki jih ima najstnik pred odraslo osebo, že lahko zavidam. In da se, še toliko jasneje, kot ko sem bila sama potopljena v odraščanje, zavedam, da bi morala biti prav šola tista, ki bi morala te privilegije bolje izkoristiti. Vsako leto me namreč bolj utrjuje v prepričanju, da če ljudem do določene starosti ne ponudiš možnosti, da razvijejo svoje individualne interese in strasti, tega morebiti nikdar ne bodo zmogli ali znali.

Hočem reči, da mi je slovenskih dijakov in gimnazijcev žal. In da mi je žal, da se je na Slovenskem razmišljanje o odraščanju in staranju zapletlo v težko razumljivo zanko, ki pravi, da si do določene starosti za vse premlad, po določeni starosti pa za vse prestar. Žal mi je pokroviteljstva, s katerim se šolski sistem sklanja na populacijo, ki ima največ energije, zanosa, interesa in znanja, ki ima najboljše možnosti za to, da na stvari pogleda brez mrene otopelosti in resignacije, žal mi je, da šola dostikrat bolj spominja na ustanovo, katere cilj je kopico ljudi spraviti s ceste in jih nekako zaposliti v času, ko starši ne utegnejo, kot pa na ustanovo, ki bi konstitutivno pripomogla k temu, da se iz obetavnih otrok razvijejo realizirane odrasle osebe.

In če za poklicne srednje šole še za silo razumem, mi postaja vse bolj nejasno, kaj točno je tisto, za kar šolajočo se mladino vzgaja gimnazija – tista reč, ki samo sebe še vedno rada interpretira kot zadnje zatočišče klasične vzgoje duha. Dejstvo namreč je, da gimnazija pretežno vzgaja zbegane ljudi, ki bodo po izteku šolanja v veliki večini brez pravega interesa vpisovali študijske programe na osnovi tega, da jim je bilo ali a) rečeno, da se da z njimi zaslužiti, čeprav to najverjetneje ne drži, ali b) rečeno, da so enostavni; v vsakem primeru pa ljudi, ki bodo po tem, ko bodo te programe pustili za sabo, glede svoje prihodnosti enako zbegani kot ob koncu gimnazije, le malo manj energični in malo bolj zaskrbljeni. Zato je, v pomanjkanju družbenega, treba izreči globoko spoštovanje individualnemu interesu posameznih učiteljic in učiteljev, vodji krožkov, obšolskih dejavnosti in kar je še tega, ki jim je iz neznanega razloga nekaj do tega, da bi njihovi učenci razvijali potencialne, za katere morda sploh še ne vedo, da jih imajo.

In tako se človek nehote vpraša, ali je staranje demografske slike Slovenije končno pripeljalo do tega, da je iskanje perspektive za šolajočo se mladino že popolnoma izpodrinilo iskanje perspektive za upokojeince? Je sploh še komu v interesu, da bi javno šolstvo čemu služilo in otroke vsaj poskusilo opremiti za življenje, kakršnega je vredno živeti? Ali je izobrazba z umetnostjo in kar je še podobnega odvečnega razkošja pristala na kupu stvari, ki so zaradi nezavidljive ekonomske situacije prisiljene v podpopprečnost?

Nekaj grozljivo žalostnega je na misli, da bi moral kateri koli človek z elanom najbolje opremljena leta svojega življenja žrtvovati za opazovanje minevanja časa. Dejstvo namreč je, da bosta strast in neomadeževan interes, ki pripadata najstnikom, vsako leto malo šibkejša. Pravzaprav si ne želim ničesar kompleksnega. Le tega, da bi se šola do časa, ko bodo vanjo prisiljeni moji potencialni otroci, priučila, kako to komaj zamisljivo energijo, ki bo sicer izkoriščena za obmetavanje z jajci, moko in kečapom, usmeriti v nekaj smiselnega. ■