



MEDEJA IN LIZISTRATA

Odločne žene ljublanske

KOSOVELOVE ZBRANE PESMI

Čudež brez
negativnega totala

TEOLOGIJA SAMO-SKOPLJENJA

Naše zagate z demokracijo

LIBERTINEC V LJUBLJANI

O vekomajšnji pritlehnosti

MAKEDONSKI URBANIZEM

Stroka in nacionalizem

Nova številka v prodaji!



Delo, d. d., Dunajska 5, SI 1509 Ljubljana, 572282



**REVIJA
+ KNJIGA
Jaz sem
Malala**

CENA: 8,99 EUR

Knjigo je možno kupiti na izbranih
prodajnih mestih.

Naročnina do konca leta 2014 s 25 % popustom.
Za naročilo pokličite na 080 11 99 ali na 01 47 37 600.

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



**DELO
DE
FACTO**

4 DOM IN SVET

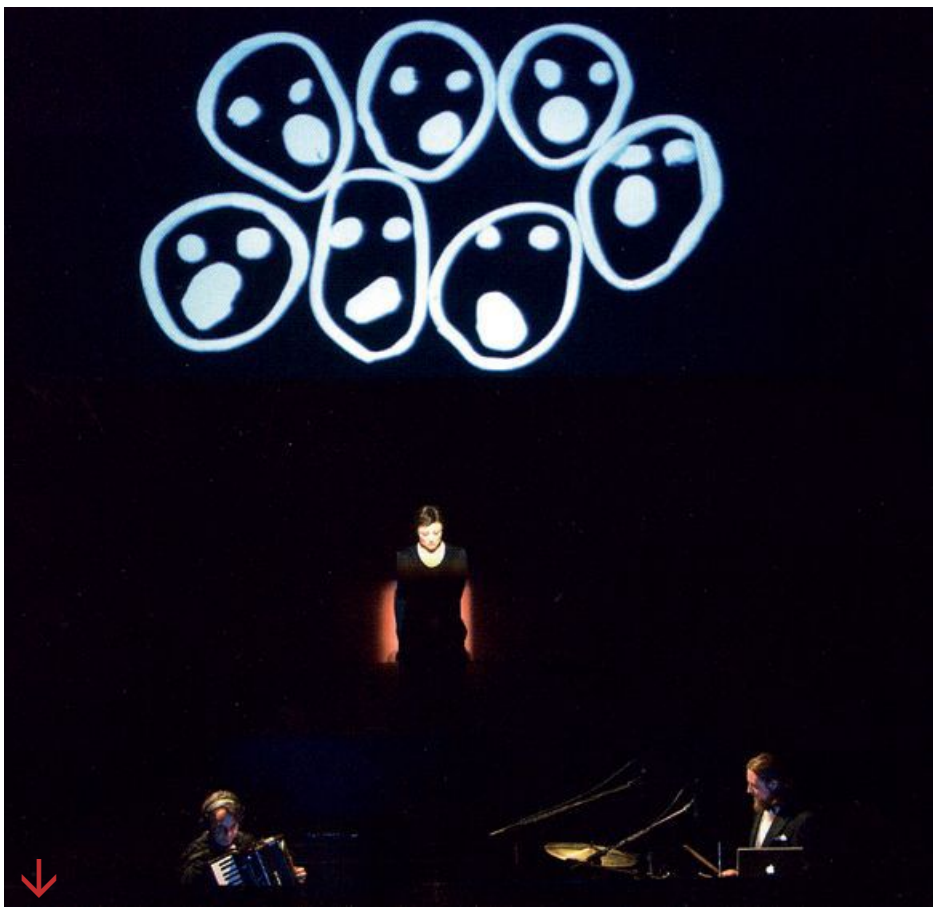
6 DEJANJE

DANILO ROŠKER, DIREKTOR SNG MARIBOR

ZVON

7 MAPIRANJE IZKUŠENJ PROSTORA

Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MSUM) predstavlja že šesto ponovitev projekta *Sedanost in prisotnost*, katere osnovno izhodišče ostaja nespremenjeno; drastično zmanjšanje sredstev za razstavni program, ki izsili »reciklažo«, o tej pa poroča **Kaja Kraner**.



8 MEDEJIN ZAGOVOR

9 LIZISTRATA ZA STRATOCASTER

Matic Kocijančič ocenjuje dva »ženska« projekta: Senekovo *Medejo* v režijsko-scenografski interpretaciji Mete Hočevar ter *Lizistrato* Mateje Kolečnik, izvirni muzikal, ki sta ga po navdihu Aristofanove komedije napisala Andrej Rozman - Roza in glasbenik Coco Mosquito.

10 BOLJ BURKA KOT KOMEDIJA

Vrtoglavo Rossinijevo *Italijanko v Alžiru* je, podobno kot pred dvema sezonama Donizettijev *Ljubezenski napoj*, potopil režiser. Ne glasbeno ne scensko uprizoritev nima komičnega naboja in lahкотnosti, ocenjuje **Stanislav Koblar**, naslanja se le na aktualistične domislice brez repa in glave.

11 KAJ PA DELAJO PTIČKI?

Andrej Koritnik o aktualnosti Kosovelovih *Zbranih pesmi*, ki jih je zbrala in uredila Neža Zajc.



NASLOVNICA

Mestno gledališče ljubljansko je po *Dekameronu* ponovno naročilo izvirni muzikal: besedilo in glasbo *Lizistrate* sta spisala Andrej Rozman – Roza in Coco Mosquito (iz skupine Jinx), režirala je Mateja Kolečnik, v naslovni vlogi pa blesti Jette Ostan Vejrup. Foto Mimi Antolović

12 SVOBODNJAŠKI DUH V PRIMEŽU SLOVENSKEGA PARADOKSA

Peter Vodopivec v knjigi *Francoski inštitut v Ljubljani 1921-1947* skozi usodo dolgoletnega direktorja Jean-Yvesa Lacroixa razkriva širše zgodovinske in socialne silnice in razsežnosti takratnega dogajanja na Slovenskem. O knjigi piše **Jaroslav Skrušný**.

14 ŽENSKE O SVOJI ZGODOVINI, PRAVICAH IN – DOLŽINI LAS

Marec je mesec, ki slavi ženske: od osmega marca na začetku do materinskega dne v njegovem zadnjem tednu. »Namesto rož – enako plačilo!« pa se glasi grafit na pročelju nasproti sodne palače v Ljubljani, ki po mnenju **Agate Tomažič** osvetli to marčevsko obredje v edino realni luči. Ob zborniku *Dolga pot pravic žensk* (ur. Marta Verginella) se je na Filozofski fakulteti razvila živahna debata,

VZAJEMNOST

16 MOST UMETNOSTI NAD VARDARJEM

V Skopju so nedavno odprli most, na njem pa trideset kipov mož, ki so pomembno prispevali k razvoju makedonske kulture. Imenuje se Most umetnosti, je pa le košček v mozaiku razkošne novogradnje, ki je v mestu in širše dvignila veliko prahu, tudi dobesečno. Piše **Namita Subiotto**.

17 »NEMO PROPHETA IN PATRIA«

Knjiga *Univerzitetno središče v Skopju* priznanega makedonskega arhitekta Georgija Konstantinovskega je poglobljena predstavitev mladostnega dela arhitekta Marka Mušiča, ki ga je s sodelavci pridobil z zmago na natečaju leta 1967. Predstavlja jo **Marko Cotič**.

17 KRITIKA

KNJIGA: Irena Velikonja: Črna ovca, črni vran (Blaž Zabel)

KNJIGA: Elif Shafak: Štirideset pravil ljubezni (Žiga Valetič)

KINO: Panika. Režija Barbara Zemljič (Denis Valič)

KONCERT: Orkester Slovenske filharmonije: Oranžni 5, Modri 6 (Stanislav Koblar)

21 AMPAK

Na besedilo **Sama Ruglja** *Bo SLAVC zapel novo ali staro pesem?* se odziva **Jožko Rutar**, s tekstom *V spomin vsem mojim direktorjem* pa Ruglju odgovarja **Nerina T. Kocjančič**.

22 BESEDA

INA FERBEŽAR: Dandanašnji jezični dohtarji

ROK SVETLIČ: Origen Aleksandrijski in duh Slovenije



pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 5, številka 5

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

Zgodbe o resničnosti

V četrtek, 13. marca, se s projekcijo filma **TIR**, insceniranega dokumentarca Alberta Fasula in zmagovalnega filma na lanskem rimskem festivalu, v katerem glavna vloga pripada »tovornjakarju« Branku Završanu, v Ljubljani začel Festival dokumentarnega filma (FDF). Že 16. festivalska izdaja bo v sedmih dneh ponudila sicer relativno skromen (15 celovečernih del in retrospektiva), a še vedno reprezentativen in domišljen izbor avtorskih dokumentarcev.

TRI LEGENDE

Letos je retrospektiva, ki jo je Cankarjev dom tako kot doslej pripravil v sodelovanju s Slovensko kinoteko, posvečena enemu mednarodno najbolj uveljavljenih poljskih cineastov, Marcelu Łozińskemu (roj. 1940), danes znanemu predvsem po ustvarjanju na področju dokumentarnega filma. Bil je namreč eden glavnih akterjev tiste generacije (ob njem omenimo vsaj še Kieślowskega in Wisniewskega), ki je s svojim nastopom na začetku sedemdesetih znotraj poljske dokumentarne produkcije sprožila radikalni preobrat. Kritično so pristopili k »uradni verziji« življenja in družbe, pri tem pa opozarjali predvsem na izrazit konflikt med to in vsakdanjo izkušnjo posameznika. In prav želja po preiskovanju tega shizofrenega stanja takratne, a tudi poznejše poljske družbe je vodila tudi Łozińskega, vsaj v najpomembnejšem delu njegove ustvarjalne poti, na kateri se je izkazal tudi kot izvrsten stilist.

Podoba aktualnega trenutka dokumentarnega filma (pa naj gre za nastope novih ali vrnitve starih akterjev, za vznike zanimivih tendenc ali odpiranja provokativnih tem) izrisujejo preostale tri sekcije festivala: tu so najprej *Intimni in globalni potreti*, v katerih avtorji običajno obravnavajo raznovrstne družbene fenomene ali pa skozi intimne zgodbe posameznikov postavijo univerzalne človeške izkušnje v konkretni kontekst. Poleg že omenjenega *TIR* velja izpostaviti predvsem novi deli dveh veteranov dokumentarnega filma, izjemnih ustvarjalcev, ki sta z izrazito svojiskim pristopom k dokumentarnemu filmu v nekaterih ključnih potezah sooblikovala njegovo današnjo podobo: to sta Frederick Wiseman in Claude Lanzmann. Prvi je dokončal svoj veliki projekt, o katerem je spregovoril že med svojim nedavnim obiskom v Ljubljani (posvečena mu je bila retrospektiva na lanskem FDF), več kot štiriurni **Berkeley**, v katerem izriše enega zanj značilnih portretov javnih ustanov, tokrat znamenite kalifornijske univerze, ki jo pred gledalcem razgrinja plast za plastjo, razkrije mehanizme njenega delovanja in opozori na dejstvo, da za njen uspeh ni ključen finančni, temveč človeški kapital. Drugi pa bo predstavil delo, za katerega bi lahko rekli, da je vzniknilo iz ene odžaganih vej njegovega monumentalnega projekta iz leta 1985, filma *Shoah*, v katerem je zbral pričevanja o holokavstu. Pri snovanju **Poslednjega krivčnika**, poskusu nepristranskega portreta pogosto demonizirane figure židovskega starešine v nacističnih taboriščih, je Lanzmann namreč izhajal iz intervjuja z Benjaminom Murmelsteinom (nacisti so ga postavili za starešino v taborišču Theresienstadt), ki ga je opravil že leta 1975, na začetku pripravi na snemanje *Shoah*, a ga nato v filmu ni uporabil. V posnetem materialu, ki je bil za *Shoah* le slepa ulica, pa je skoraj štiri desetletja pozneje znova odkril aktualnost, saj mu je ta omogočil, da prek Murmelsteinove osebnosti izkušnje celovito osvetli vlogo starešin.

SLOVENSKI PRISPEVEK IZ ZGODOVINE

Sekcija *Aktualni, družbeno kritični* že s svojim imenom jasno sporoča, kakšna dela ponuja. Ob podrobnejšem pregledu letošnjega izbora pa se je težko znebiti občutka, da s te perspektive naslovu manjka še ena oznaka: »nesporno provokativni«. Težko je namreč spregledati, da pet v to sekcijo vključenih del obravnava izrazito kontroverzne teme oziroma da je takšen vsaj pristop (ali stališče) avtorjev k njihovi obravnavi. Vseeno smo se odločili, da ne bomo opozarjali ne na apologijo jedrske energije ne na nekakšno glorificiranje mehiških narkokartelov oziroma njihovega načina življenja, temveč na edinega slovenskega predstavnika med letošnjimi dokumentarci, na delo, ki je v teh razburkanih vodah provokativnosti videti kot nekakšen otoček miru in spokojnosti, ki se s svojo navidezno konvencionalnostjo zdi skoraj kot nekakšen anahronizem. A to je le videz površine.

Banditen-kinder: Slovenskemu narodu ukradeni otroci, novo delo zdaj že skoraj redne gostje FDF Maje Weiss (nazadnje smo si v sklopu festivala ogledali nadaljevanje njenega celovečernega dokumentarnega prvenca *Fant po bratim smrti*), se namreč pogumno loti razkrivanja ene dolgo zamolčanih travm v kolektivni zavesti slovenskega naroda, za časa druge svetovne vojne »ukradenih« (prej verjetno nasilno odvzetih) otrok, ki jim je bilo s tem ukradeno tudi otroštvo. Te, pravzaprav nič manj provokativne teme (če jo primerjamo z ostalimi v tej sekciji) se Maja Weiss domiselno loti v »njeni« dokumentaristični formi – nekakšni dokudrami ceste – in jo predstavi kot potovanje teh otrok, danes

ostarelih posameznikov, do »krajev njihovega otroštva« (izraz, ki v tem kontekstu dobi skoraj srhljiv prizvok).

DO KONCA PRI OBRAMBI PRAVIC

Osrednja pozornost občinstva bo seveda namenjena glavni, tekmovalni sekciji festivala, ki tradicionalno gosti pet celovečernih dokumentarcev, bolj ali manj osredotočenih na teme, ki zadevajo področje človekovih pravic. Z generalno programsko usmeritvijo festivala utemeljeno partnerstvo z lokalno izpostavo Amnesty International pride prav ob delih te sekcije še bolj do izraza, predvsem seveda z nagrado oziroma podelitvijo naslova »najboljšega filma na temo človekovih pravic«. No, samo nagrado oziroma prej omenjeni naslov »najboljšega« bo izbrala mednarodna žirija v sestavi Jelena Aščić, Matej Povše in Kusha Bahrami.

Po dogajanju, ki smo mu priča v zadnjih letih, ni presenetljivo, da tema migrantov stopa v ospredje: z različnih perspektiv jo obravnavata dva filma, **Obljubljena dežela** avtorskega dvojca Paul Scheffer/René Roelofs ter **727 dni brez Karama** Anje Salomonowitz. Prvi se problematike priseljevanja z ene strani loti v širokem zamahu, saj v obravnavo vzame celotno povojno obdobje in se ozre k številnim evropskim državam, z druge strani pa se znotraj te obsežne teme osredotoči le na vidik migracij delovne sile, zato je v marsičem poseben. Rekli bi lahko, da je nastal kot nekakšna nadgradnja znanstvene razprave, saj mu izhodišče predstavlja znanstvena publikacija Paula Schefferja, profesorja evropskih študij na univerzi v Tilburgu, v kateri obravnava temi multikulturalnosti ter priseljevanja na Nizozemskem. To temo sta avtorja razširila in se lotila vprašanja priseljevanja delovne sile v vseh evropskih državah, ki se je pričelo kmalu po drugi svetovni vojni in v marsičem sooblikovalo današnjo podobo družb v teh državah. Material, ki obsega vse od arhivskih posnetkov televizij do intimnih pričevanj, je zelo zgovoren in ne potrebuje komentarja. Svoj del zgodbe pa pripoveduje tudi dostopnost tega materiala v posameznih državah: če jima je bilo v Franciji na voljo vse, kar sta si zaželela, pa sta v Veliki Britaniji naletela na številne težave na sami državni BBC, kjer so jima onemogočili uporabo številnih, zanje »spornih« posnetkov.

Če se *Obljubljena dežela* problematiki priseljevanja približa predvsem skozi analize uradne politike, pa **727 dni brez Karama** k njej pristopi skozi intimne zgodbe posameznikov. To delo je pretresljivo, a prav tako vizualno skrbno dodelan – kar je za tovrstne dokumentarce precej nenavadno – mozaik intimnih zgodb narodnostno mešanih parov v Avstriji. Intimnih zgodb, ki ob soočenju s pošastnim birokratskim aparatom države, njegovo krutostjo in brezosebnostjo pogosto dobijo prav srhljiv prizvok. Mnoge bo brez dvoma presenetilo dejstvo, da gre za neke vrste »inscenirani« dokumentarec, v katerem je vizualni plati podobe namenjena posebna skrb, toda avtorica vseskozi poudarja, da so tako zgodbe kot konkretne besede vedno in izključno domena posameznika, ki jih pripoveduje. Sama pa je z estetizacijo podobe hotela v gledalcu prebuditi občutek silovitega prepada med intimno tragedijo in brezosebnostjo forme.

Mnoge bo brez dvoma presenetilo tudi delo uveljavljenega kamboškega dokumentarista Rithyja Panha **Slika, ki je ni**. To opozorilo na nujnost ohranjanja zgodovinskega spomina ter opredelitev filma kot sredstva, ki to omogoča, je zasnovano kot iskanje izgubljene fotografske podobe, ki priča o silovitem nasilju Rdečih Kmerov. Slednje je tema skoraj vseh njegovih filmov, a pri tem projektu ga je hkrati vodila še želja, da bi spregovoril preko arhivskih posnetkov. Ki pa jih preprosto ni. Zato je Panh ubral nenavadno pot – »manjkajoč« podobe je nadomestil z lutkovno-animiranimi vložki. Ta nenavadna odločitev ima silovit učinek.

Če je Panh tematiziral brisanje zgodovinskega spomina, pa mladi sirski režiser Talal Derki v podobe ujame rojevanje nove stvarnosti na ruševinah starega. Derki je s filmom **Vrnitev v Homs** namreč dokumentiral uničevalni pohod sirske vojske na njegovo rojstno mesto, ki je bilo hkrati eno središč upora proti Asadovemu režimu. Hkrati gre tudi za proces, ki je od nenasilnih demonstracij pripeljal do prave oborožene revolucije, kot nekakšen stranski produkt pa lahko gledalec ujame tudi transformacijo mladih in z idealizmom prežetih protestnikov v neusmiljene vojake.

Na svojski način o »revolucionarnih idejah« spregovori tudi zadnje delo sekcije, iransko-evropska koprodukcija **Sepideh** režiserke Berit Madsen. Predstavi nam mlado dekle, ki si v konservativni iranski družbi želi postati znanstvenica in celo astronautka, na stenah svoje sobe pa ima namesto najstniških glasbenih skupin sliko Alberta Einsteina. Berit Madsen posrečeno prikaže, kako se Sepideh v poskusih urničenja svojih sanj bori z rigidnimi družbenimi predsodki in kako je pri tem pripravljena na vse. In prav to je na neki način tudi skupno sporočilo teh del: da je namreč v borbi za priznanje osnovnih človekovih pravic treba vztrajati in iti do konca. **Denis Valič**

Prvih 5 ...



PETDESET ODENKOV NJIVE

Boštjan Gorenc - Pižama je ime, ki je znano tudi občasnim izletnikom v slovensko tvitosfero, »človek s črkami« pa si je naredil dobro ime že kot *stand-up* komik in prevajalec znanstvene fantastike. V četrtek, 13. marca, bo na odru SiTi Teatra premierno predstavil svojo *stand-up* komedijo z obetavnim naslovom *Petdeset odenkov njive*. Premiera predstave, v kateri bo spregovoril o tipičnih elementih slovenstva, je že razprodana, za tiste, ki jih zanima, kaj je Pižama prepoznal kot temeljne gradnike nacionalne identitete – in so psihično dovolj utrjeni, da bodo razkritje prenesli –, pa bo na sporedu še nemalo ponovitev, začeniši že naslednji dan z reprizo v dvorani gasilskega doma v Besnici pri Kranju.

OGREVANJE PRED TEDNOM SLOVENSKE DRAHE

Dve gledališki premieri tega tedna se lahko razume kot napoved prihajajočega Tedna slovenske drame, ki sicer v Kranju starta 27. marca: v Mali Drami bodo uprizorili dramtizacijo v nemščini napisanega romana Maje Haderlap *Angel pozabe*, ki jo je pripravil režiser in pisatelj Igor Pison iz Trsta; v tamkajšnjem Stalnem slovenskem gledališču je lani tudi podpisal svojo edino poklicno režijo, avtorski projekt *Hozana tekočemu računu*. Drugi projekt, ki bi se moral zgoditi že pred leti, pa je krstna uprizoritev igre *Križ* Matjaža Briškega, Grumove nagrajenke že daljnjega leta 2005, ki jo bo v Slovenskem narodnem gledališču Nova Gorica režiral Samo M. Strelec. Marsikatera Grumova nagrajenka čaka še dlje, pa tudi sicer že desetletja poslušamo o kratkem stiku med dramatikom in gledališčniki.

So pa v tržaškem gledališču vendarle naredili korak naprej pri podpori slovenskim avtorjem, a tokrat začenjen s skespo do enega največjih dramskih piscev vseh časov – predelavo *Strička Vanje* »po motivih A. P. Čehova« so zaupali Nejcu Gazvodi, ki se je doslej v gledališču preizkusil le v Mini teatru z avtorskim projektom *Divjad* – šlo je za variacijo na žanr prijateljske drame. V Trstu Gazvoda sodeluje prav z nosilnim ustvarjalcem Mini teatra Ivico Buljanom. Polminutni video na YouTubeu ne skriva ne strelnega orožja ne eksplicitnega seksa, koliko bo ostalo Čehova (ki ga Buljan doslej še ni režiral), pa lahko do premiere v petek, 14. marca, le ugibamo.

JURE NOVAK IN SOKRAT, SLAVOJ IN SOFISTI

Gledališki režiser, performer, prevajalec in pesnik Jure Novak, nekdanji umetniški vodja Gledališča Glej, na oder Slovenskega mladinskega gledališča postavlja *Sokrata*, *Slavoja in sofiste*, svojo avtorsko in politično predstavo, kar je za SMG že prepoznavna kombinacija. Tudi Novaku politično gledališče ni tuje; lani je prav s podporo SMG in Gledališča Glej pripravil performans *Ministrica*, v katerem je Olga Kacjan kot lažna kulturna ministrica odprla festival Prelet z govorom, ki je strnil in zaostрил sodobne politične floskule v odnosu do kulture: »Pravi umetnik bo delal zastoj«, »Lačen umetnik je velik umetnik« itn. Tudi v *Sokratu*, *Slavoju in sofistih* je Novakova ost usmerjena predvsem proti ideološkemu ustroju »sodobne kapitalistične demokracije«. A obenem ga zanima tudi vprašanje nemožnosti kredibilne kritike družbene realnosti. Sprašuje se: »Kako lahko medijski produkti o slabostih kapitalizma postanejo prodajna uspešnica, vstajniška gibanja pa se prelevijo v delovno gradivo za promocijo telekomunikacijskih storitev? Kakšna vloga v tem postdemokratskem

... prihodnjih 14 dni



FOTO UROŠ HOČVAR

sistemu podivjane poblagovljenosti preostane gledališču kot živemu srečevanju med izvajalci in gledalci?»

Te zagate skupaj z ustvarjalci tematizira prek Aristofana in njegovih *Oblačic*, ki mu ponujajo izhodišče za razreševanje zastavljenih vprašanj s svojim pričevanjem o »moči in subverzivnosti politične komedije v antični Grčiji«. Za glasbo sta poskrbela Bruno Subiotto in Niko Novak iz zasedbe Incurabili, kakšno bo po novomeškem še ljubljansko ugledališčenje »Slavoja«, pa nestrпно pričakujemo. Premiera bo v soboto, 15. marca.

PRAVLJICE DANES, PRAVLJICE ZA VEDNO

Snovalce pripovedovalskega festivala pravljic vodi pričanje, da se tudi sodobnega človeka lahko dotakne zgodba, če je le dobro povedana in če je vsebina poslušanja vredna. Letos bo v Cankarjevem domu in Slovenskem etnografskem muzeju potekala že šestnajsta izdaja festivala, ki je iz leta v leto razdeljen na več kategorij: pripovedovanje za otroke in odrasle, nastop tujega gosta, izobraževalni program in predstave v dvorinah po vsej Sloveniji. Glavni program bo potekal od 19. do 21. marca, spremljevalni dogodki pa bodo odzvanjali vse do sredine aprila. Tuja gostja bo letos Chirine El Ansary, rojena v Kairu, ki je živela v Franciji in se izobraževala v Veliki Britaniji, v Cankarjevem domu pa bo 19. marca nastopila s predstavo z naslovom *Tisoč in ena noč v Kairu*. Veliko pozornost posveča »telesnemu izražanju«. Pripovedovala je že marsikje, »v dvorinah, na festivalih, v zaporih, v palestinskih begunskih taboriščih, v libanonskih oddaljenih gorskih vasicah, na železniških postajah«. Za pripovedovalskim odrom se bodo predstavili še Afganistanec Ahmad Ahmadi, vojvodinska Madžarka Zsuzsa Balog, častni konzul Nepala v Sloveniji Aswin Shrestha, Dado Kebe iz Malijske (ki živi v Sloveniji), Guillermo Daniel Escalante Rodriguez iz Argentine ... V predstavi z naslovom *Za devetimi gorami*, ki bo na sporedu 20. marca, bodo blesteli znani slovenski pripovedniki: Anja Štefan, pesnica in pisateljica in pobudnica prebivalskega festivala, glasbenik Boštjan Gombač, harmonikar, skladatelj in diplomirani fizik Janez Dovč. Na isti dan, le malce pozneje, bodo v predstavi *Vic na vic* šale pripovedovali Iča Putrih, Jiři Bezljaj, Drago Mislej - Mef in Slavko Krušnik ...

NAŠA ČLOVEKA V ALEKSANDRIJI

Zahodno odkrivanje starega Egipta so v pomembno zaznamovali trije Slovenci: kar dva sta bila sredi 19. stoletja pomembna avstro-ogrska diplomata v Aleksandriji. Anton Lavrin je bil generalni konzul, Jožef Švegel, ki se je v desetih letih službovanja v istem mestu (kjer je tedaj vse vrvelo tudi in predvsem zaradi gradnje Sueškega prekopa) od začetnika povzpел do stopnje konzula, pa je postal v sedemdesetih predpreteklega stoletja celo namestnik zunanjega ministra na cesarskem Dunaju. Narodni muzej Slovenije bo obema posvetil razstavo *Mumija in krokodil*, družbo pa jima bo delal še misijonar Ignacij Knoblehar, ki je v istem času deloval med domorodci ob Nilu in si je s pisanjem člankov v domovini ustvaril veliko prepoznavnost. Najbolj zanimivo pa je, da sta tako Lavrin kot Švegel pošiljala dragoceno arheološko gradivo na Dunaj, kjer je še danes razstavljeno v Umetnostno-zgodovinskem muzeju, marsikaj pa sta izbrala tudi za potrebe ravno tedaj ustanovljenega Deželnega muzeja v Ljubljani, iz katerega je pozneje nastal današnji Narodni muzej. Razstava v prostorih Narodnega muzeja na Metelkovi bo odprta od 21. marca do konca leta.

Sem velik optimist. Zmagali bomo na volitvah, a čakajo nas hude težave.



Alexis Cipras, »veliko upanje nove evropske levice«, je v *Sobotni prilogi Dela* razgrnil metodo dialektičnega optimizma.

Aleš Berger: Telefon

Danes sem, po dolgoletnem omahovanju, odpovedal stacionarni telefon. Zapisan je bil še na mojo mater, od katere smrti mineva deset let, in dopoldne je že kazalo, da ne bo šlo brez težav, saj menda nimam prepričljivega dokumenta, da je res umrla, pa je potem čez nekaj ur v predmestni podružnici prijazen pob pregnal spomin na nesramno puhloglavko iz osrednje poslovalnice telefonskega podjetja. Dan dva, in če bi me kdo poklical na prastari telefon, mu kovinski glas odvrne: »Ta številka ne obstaja«, kot da je nikoli ni bilo...

Pa je obstajala, o ja, z manjšimi spremembami kar kakšnih petdeset let. Malo čez petnajst sem jih štel, ko smo jo dobili, in z njo je prišel črn telefon z belimi številkami, kakršen je še na podstrešju domače hiše in sem ravnokar stopil gor preizkusit, kako je zvenela številčnica, ko si vtaknil kazalec v luknjico z izbrano števkco, ga potisnil navzdol, do kamor je šlo, in ga odmaknil, da se je odsukala nazaj. (Zanimivo: moj sin, ki ni imel dosti opraviti s klasičnim aparatom, saj ga je kmalu zamenjal tisti s tipkami, še danes, kadar najavi, da bo koga poklical s tistega svojega sodobnega aparata, ponavadi reče, da bo »zavrtel telefon«.)

Najprej je bil telefon seveda nekaj na moč nenavadnega; na Orlovi ulici so ga okrog leta 1960 imeli le v eni hiši, kjer so na srečo živeli prijazni ljudje, h katerim se je dalo zateči, ko je napočila prava komunikacijska nujna; in tja, Ajdovec so se pisali, sem nekega zimskega večera telefoniral s postaje prve pomoči, čakajoč, da mi oskrbijo rano na sencah, ki jo je bila povzročila soščolčeva ledena kepa – jadrno so stopili obvestit moje domače. Pred tem, kot deček, sem morda enkrat ali dvakrat videl telefonski aparat, vselej v materini službi, a kaj ko nisem imel koga poklicati, pa si zato nisem predstavljal, kako deluje niti za kaj se pravzaprav uporablja...

Vsakršne klicarije so se potem dogajale s tega in podobnih aparatov, iz tega in drugih stanovanj in prostorov. Večina je bila običajnih, nevtrarno sporočevalnih, a bile so tudi skrivne, pritajene, nekako izgoljufane (takšne dostikrat iz telefonskih govorilnic, delujočih za drobiž ali žeton). Bile so takšne, ki so naznanile smrt, ali, na srečo bolj pogosto, rojstvo v družinski ali prijateljski bližini. Bile so plašna poizvedovanja, ko si ob prvem glasu na oni strani prekinil povezo, in bile so šaljive potegavščine, ko si prijatelju, pri katerem si bil na obisku, naskriv naročil telefonsko bujenje ob nemogoči uri. Bil je tako imenovani »dvojček«, ko ste si delili številko s sosedovimi in ostali z mrtvim telefonom, če je njihov pes, preden so šli na dopust, v predpotovalni vročici odbrcnil slušalko. Bili so časi tehnološko nerazvite domovine, ko sem v Parizu z zavistjo gledal kolege štipendiste, kako iz govorilnice za par frankov pokličejo domov, tudi na druge celine, kar Jugoslovancu ni bilo mogoče; in še sredi sedemdesetih let sem kot novinar na vroči dubrovniški pošti debele ure potrpeval, preden me je uradnica odrešila z »Ljubljana, kabina dve« in sem lahko po telefonu oddal sporočilo. Bili so večeri v arležanskem *collègue*, ko nas je pet rezidentov hkrati planilo proti pozvanjajočemu telefonu v veliki dnevni sobi in je vsak upal, da velja klic njemu. In v tujini prve kartice namesto drobiža, s katerih so naglo kopnele *unités*. Bili so potem časi telefonskih »tajnic«, čisto praktičnega magnetofončka, ki je posnel, kar je imel povedati klicoči; dostikrat sem jo vključil, kadar sem bil sam doma v Trnovem, da mi ni bilo treba prestrezati klicev, namenjenih

sinovoma. A tudi kakšno neprijetno presenečenje je znala pripraviti, saj ni, kot bi znala prava tajnica, posredovala sporočil le tistemu, ki so mu bila namenjena...

Pestro in razgibano je bilo življenje službenih telefonov, »direktnih« ali »internih«. V radijski kulturni redakciji nas je šest, sedem zaposlenih imelo v dveh sobah le eno številko; ko me je za nekaj časa doletelo, da je tisti aparat stal na moji mizi, sem si dodobra razgibal desnico, dvigajoč slušalko, in napolnil ušesa z vsem mogočim, o čemer so se po telefonu razgovorili starejši kolegi, pa naj sem želel slišati ali ne. (Saj se nisem mogel kar naprej iz diskretnosti umikati na hodnik.) Pa tudi ko sta si številko delila službena »cimra«, po dva v sobi, je bil telefon dostikrat preizkusni kamen njunega tovarišstva, obzirnosti in diplomacije, kar ni nič čudnega, saj je kakšen dan zvonil neprenehoma, zdaj prijazno zdaj priganjaško, zdaj samozavestno, drugič izmikavo... In prav takšna so bila najbrž naša klicanja z njega.

Koliko številčk smo takrat znali na pamet, službenih in zasebnih? Dvajset, morda več? Samodejno, ne da bi se jih učili; ker smo jih pač tolikokrat zavrteli. V pomnjenju so začele ugašati, ko so prišli v uporabo pametni aparati, kjer jih je bilo mogoče vpisati v »spomin«. (Taktak je tudi začelo plahneti zanimanje za telefonske imenike, debele knjige, ki so vsako leto izšle v nepojmljivo visoki nakladi in smo jih v prvih časih z vznemirjeno radovednostjo listali.) Mnoge številke so se spreminjale, zaradi novih telefonskih central v mestu ali zaradi selitev prijateljev in sodelavcev; prastar imeniček, ki sem si ga ohranil iz službenih dni, marsikje beleži takšne migracije, pri dveh, treh imenih pa tudi kar težko predstavljivo stanovitnost. Ponekod si se po glasu poznal s prijaznim telefonistom, za kakšno ustanovo si vedel, da so tam telefonsko odljudni ljudje.

Celó statusni simbol je bil nekaj časa, ubogi izumirajoči stacionarni telefon: uspešni direktorji, pa tudi srednje pomembni funkcionarji so se za javnost zelo radi fotografirali s slušalko ob ušesu, z dobrosrčnim nasmehom ali zaskrbljeno namrgodeni. Morda so si predstavljali, da so videti bolj dinamični, komunikativni, ali pa kot da delijo povelja, saj je bilo znano, da se dá marsikatera reč »urediti po telefonu«. Pa tudi kar kakšna glava se je menda oprala po tej poti, česar nisem okusil, si pa nekako predstavljam...

»In če bi me kdo poklical...,« pravim. A zadnje čase se je to dogajalo vse bolj poredkoma, dokler niso ostali le sinova in žena, ki so kdaj napravili veselje moji starokopitni muhi. In tudi sam sem premogel zmeraj manj številčk, na katere bi pozvonil; v spominu aparata so ostajali še materini – zdaj prav tako pokojni – znanci in prijateljice, moji vrstniki in prijatelji pa so se – razen enega, zapriseženega konservativca – preselili na modernejša omrežja.

Tako torej ne bo prehude škode, če sem prekinil dolgoletno telefonsko razmerje. Aparat bom pustil še kar tam, na stopnicah, naj bo pomnik nekdanjih dni in besed in naj dokončno obmiruje. A nekaj dni bom zagotovo še pogrešal vsakovrstne klice, zvečine iz ženskih ust, ki so me pristrčno pozdravili, vabili na kosila, ponujali masažo, priporočali zdravniški pregled, čestitali, da sem izbran in nagrajen, ali me spraševali po nakupovalnih navadah in političnih preferencah; samo njim, klicalkam podjetnim ali nebolgjenim, bo zdaj odgovarjalo: »Ta številka ne obstaja...«



WIKIMEDIA COMMONS

Danilo Rošker, direktor SNG Maribor

MESTO JE OPUSTELO, TEATER PA VRE

BOŠTJAN TADEL

Konec februarja so koproducenti (Maska, Kud Borza, Cankarjev dom) projekta *Igra o Antikristu* obvestili javnost, da je Slovensko narodno gledališče (SNG) Maribor odpovedalo sodelovanje zaradi finančnih razlogov. Do odpovedi je resda prišlo precej pozno, premiera je bila napovedana za 20. april, avtorska ekipa Was ist Maribor (Sebastijan Horvat, Andreja Kopač, Matjaž Latin, Aljoša Ternovšek) in skladateljica Nana Forte (scensko-glasbeni projekt naj bi posnemal formo oratorija) pa je že imela operativne produkcijske sestanke – tudi v Mariboru. Nato se je zgodila mariborska odpoved – ki pa naj bi projekta ne pokopala, novi datum premiere je predvidoma v drugi polovici oktobra v Cankarjevem domu.

Direktor SNG Maribor odgovarja na očitke o cenzuri in se odziva na trditve o tem, da naj bi mariborsko gledališče v resnici s to koprodukcijo celo prihranilo.

S Cankarjevim domom ste bili pred dobrim mesecem v veliki koprodukciji z *Aido*, s SNG Dramo Ljubljana ste po lanskem *Velikem briljantnem valčku* letos s *Kraljem na Betajnovi*. Kaj pa se je zgodilo z *Antikristom*?

Zgodilo se je, da si tega projekta res ne moremo privoščiti. Za začetek stroškovno: z umetniškima vodjema Opere Simonom Krečičem in Drame Diegom de Breo smo se temeljito posvetili finančnemu načrtu in bili primorani neusmiljeno klestiti programske stroške z opremo predstav in avtorskimi honorarji vred, projekte smo predstavljali ali zmanjševali, pa še vedno nismo prišli skozi s

SEVEDA MORAMO BITI V SVOJEM UMETNIŠKEM DELOVANJU DRZNI IN POGUMNI, OB TEM MORAMO BITI PA TUDI PAMETNI IN NE NEUMNI.

sredstvi, ki jih dobimo od ministrstva za kulturo oziroma na trgu. Ni šlo drugače, kot da smo se odpovedali nekaterim projektom, kar kot direktor sicer zelo nerad delam: v Drami smo se odločili za eno bistveno manjšo produkcijo, nekaj koncertov smo odpovedali, prav tako pa tudi projekt *Igra o Antikristu* v Operi.

Ne gre pa samo za denar, naši ljudje so tudi prezaposleni: pregledali smo termine in ugotovili, da pač ne pridemo skozi.

Donedavni koprodukcijski partnerji oporekajo vašemu sklicevanju na pomanjkanje sredstev, saj trdijo, da bi imelo SNG Maribor s projektom le fiksne stroške (obratovanje, plače redno zaposlenih), produkcijske stroške pa bi krili oni – oz. ministrstvo za kulturo. Kako je to videti z vaše strani, je bila pri vas torej odločilna preobremenjenost?

Prav zanimivo se mi zdi, kako dobro se kolegi spoznajo na naše finančne razmere. In čeprav so med njimi naši dolgoletni sodelavci, se mi zdi nenavadno, kako malo se spoznajo na dejanske stroške gledališča. Največji strošek, pa tudi kapital gledališča so seveda ljudje. Ogromna postavka so seveda splošni stroški; čim se prižge luč, se že

kopičijo stroški, ogrevanje dvoran, ki imajo velikanske volumnne, je ogromna postavka – in to, kako si oni predstavljajo, kaj vse bi SNG Maribor s to koprodukcijo pridobilo, je napačno. Takšen je morda njihov pogled iz udobnih služb, ki jih imajo nekateri v raznih ustanovah – ni pa to pozicija, iz katere bi nas lahko poučevali, kako in kje naj mi varčujemo. To so lahko osebna mnenja nedvomno kompetentnih avtorjev, ampak mi z našim gledališčem živimo dnevno in iz sezone v sezono ter imamo čisto drugačen vpogled v njegovo delovanje in financiranje.

In če gledamo celostno, se izkaže, da so naš zbor in naši solisti izjemno zasedeni, sploh pa bodo junija in septembra, ko nas čakata dve izjemno zahtevni gostovanji na Japonskem, najprej s *Carmen*, jeseni pa z *Aido*. Obakrat dvajset predstav v slabem mesecu, to bo strahotna obremenitev za tehnično osebje, za orkester, zbor in soliste – le nosilne štiri vloge v obeh operah bodo v alternacijah, vsi ostali bodo nastopali praktično vsak dan, in to večinoma vsak dan v drugem mestu od Sabora preko Tokia do Fukuohe. To bodo obremenitve na meji izgorlosti, pa še cel mesec odsotnosti z doma. Moram povedati, da smo se s kolegi trdo pogajali, da so privolili v tako zahtevne delovne pogoje. No, seveda drži, da se vsi zavedajo, kako pomembno je to za mednarodni ugled našega gledališča – pričakujejo pa, da je njihovo trdo delo cenjeno.

Drugič v dobrem letu je koproducentova odpoved projekta tik pred začetkom vaj doletela režiserja in soavtorja Sebastijana Horvata. Lani naj bi šlo za pritiske italijanske strani zaradi spora v zvezi s projektom *Srce v breznu* – *The Movie* v Stalnem slovenskem gledališču v Trstu, tokrat se kaže

s prstom na slovensko Cerkev. V projektu naj bi z imenom in priimkom nastopali zelo znani cerkveni dostojanstveniki. Ste se o tem, kaj to lahko pomeni, posvetovali s kakšnim odvetnikom?

Ne, z nikomer. Donedavni koprodukcijski partnerji so nam med drugim očitali tudi, da naj bi se na nas obračali duhovniki ali pokrovitelji gledališča. Nič od tega ne drži: odločitev za odpoved je sklep vodstva gledališča, direktorja in obeh umetniških vodij, ki imamo osnovno odgovornost predvsem do samega gledališča in do zaposlenih ter občinstva, ne pa do zunanjih sodelavcev.

Očitke o cenzuri sploh v celoti zavračam, to je nesmisel. Nihče ni vplival na nas ne iz teatra ne od zunaj.

Drži pa, da naj bi se projekt dotikal zadev – gre za moje osebno mnenje –, o katerih še vedno potekajo postopki na sodišču in v zvezi s tem se mi res ne zdi dobro, da se mi ali kdorkoli postavlja v vlogo razsodnika. Za to imamo specializirane institucije in te opravljajo svoje delo.

Kje vi vidite mejo umetniške avtonomije? Direktor ste že v tretjem mandatu – se ta meja premika?

Mislim, da ne, in tudi doslej nismo imeli nobenih težav z domnevnimi posegi v umetniško avtonomijo. Mislim, da je to zasluga umetniških vodij, ki so v dogovoru z režiserji poskrbeli, da so bile stvari okrog konceptov in konkretnih rešitev razjasnjene vnaprej.

Gre seveda za to, da se umetniški vodja dobro zaveda, v kakšnem okolju ustvarjamo in koga s svojim delom nagovarjamo. Seveda moramo biti v svojem umetniškem delovanju drzni in pogumni, ob tem pa moramo biti tudi pametni in ne neumni.

Ali kot gledališki direktor zaznavate krizo še kako drugače kot z zmanjševanjem javnih sredstev?

Prav nasprotno – krivulja obiska tako opernih in baletnih kot tudi dramskih predstav se pri nas vzpenja. Nekaj težav je bilo le v času najbolj agresivnih demonstracij, a to ne z domačo publiko, temveč z avstrijskim občinstvom, ki se je ustrašilo slik s televizije. Padeč obiska iz Avstrije je trajal kar kakšnega pol leta, potem pa se je vrnil na prejšnjo visoko stopnjo.

Že ves čas krize pa opažamo rast slovenskega občinstva, ne le mariborskega, pa tudi tujih agentov, ki kažejo vedno več zanimanja tudi za naše dramske predstave. Še posebej me veseli, da je bilo sprva med kupci posameznih vstopnic, zdaj pa tudi že med abonenti precej mladih, študentov in celo še mlajših.

Upam si reči, da je naše gledališče zelo živo – gostujoči umetniki so nas opozorili na zanimiv fenomen: ko se po uspešni predstavi v polni dvorani vračajo v hotel, je mesto opustelo, teater pa vre. To je eden od obrazov krize v Mariboru. Pa ne le v Mariboru, po mojih izkušnjah z naših gostovanj po Sloveniji je tako povsod razen v Ljubljani. In enako živo kot v Ljubljani je dandanašnji v Gradcu – kjer pa je mesto oživilo po tem, ko je bilo Evropska prestolnica kulture leta 2003.

Ste morda spustili cene?

Ne, držimo jih na isti ravni. Publika se očitno zaveda, da kakovost stane – in obratno: ve, da nekaj ne more biti v redu, če je prepoceni. Seveda je pri nas vsa kultura zelo poceni – z izjemo najbolj atraktivnih predstav Festivala Ljubljana. ■



FOTO TADEJ REGENT

MAPIRANJE IZKUŠENJ PROSTORA

»Ker živimo v času, ko kultura in umetnost podlegata diktatu kapitala, ki potrošnikom neprestano vsiljuje željo po vedno novem. /.../ Ker je ponavljanje ena bistvenih značilnosti sodobne umetnosti, ter tudi časa in prostora, v katerem živimo. /.../ Ker je ponavljanje eno od bistvenih načel nastajanja zgodovine.«

Ilya in Emilia Kabakov, *Dvajset načinov, kako doseči jabolko ob poslušanju Mozartove glasbe*, 1997, instalacija

KAJA KRANER

Tako je sredi leta 2012 Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MSUM) legitimiral prvo ponovitev razstave *Sedanlost in prisotnost*, izbora del iz mednarodne zbirke *Arteast 2000+* in nacionalne zbirke MG, s katero je muzej odprl svoja vrata konec leta 2011. Od prve postavitve do zdaj pa nanizal njeno že šesto ponovitev, saj osnovno izhodišče ostaja nespremenjeno; drastično zmanjšanje sredstev za razstavni program izsili »reciklažo«, iz katere MSUM vzpostavi metodo za vnovični premislek prvotne postavitve, lastnih konceptualnih in prezentacijskih strategij ter temeljnih sodobno-umetniških postavk.

Vsaj zadnji dve izvedbi »ponovitve z razliko« sta sicer koncipirani po podobnem ključu; pritličje in prvo nadstropje ostajata nespremenjena, oziroma z minimalnimi spremembami/dopolnitvami, »razlika« pa se kot dodatek odvija predvsem v drugem nadstropju MSUM. Tako jasno določljiva prostorska organizacija seveda ni naključna, ampak jo je treba razumeti kot integralni del koncepta postavitve. Postavitve v pritličju in prvem nadstropju lahko razumemo kot nekakšno podporno, referenčno platformo, vpeto v okvir siceršnjih prezentacijskih strategij MSUM, ki slednje misli in prakticira v razmerju do (zahodnega) muzeja moderne umetnosti. Podporna/referenčna platforma je v primeru *Sedanlost in prisotnost – ponovitev 6: Instaliraj se!* seveda še vedno osredotočena na proces (samo)definiranja umetnosti nekdanjih socialističnih držav, s katerim je Moderna galerija pričela v devetdesetih predvsem preko mednarodne zbirke *Arteast 2000+*.

Če je bila prva izvedba ter začetne ponovitve razstavne postavitve *Sedanlost in prisotnost* osredotočena na mapiranje raznolikih dimenzij časa, pričujoča ponovitev tem dodaja še dimenzijo in izkušnjo (abstraktnega) prostora na podlagi medijskega ključa – instalacije. Še vedno gre torej za izbor del iz zbirk MG+MSUM, kateremu pa sta tokrat dodani še dve instalaciji, ki ju je na ogled posodila partnerska institucija MG v skupnem evropskem projektu *Internacionalna*, nizozemski Van Abbemuseum.

INSTALACIJE KOT INDIVIDUALNI AMBIENTI

Medij instalacije se sicer najpogosteje vpenja v okvir »evolucije« kiparstva; razpršitve modernističnega kipa-objekta v prostor, ambient, v katerega lahko gledalec vstopa, se vanj potopi, od koder tudi formulacija ali kar zahteva šeste ponovitve: »Instaliraj se!«

Na prvi pogled se zdi, da zelo raznolika razstavljenata dela in pristope, ki se časovno gibljejo od leta 1969 (*Programirani ambient* Marka Pogačnika – OHO) do 2013 (*Scratch the surface* Tomaža Furlana), družijo ravno izbrani medij. V tem smislu bi bilo mogoče razstavo razumeti kot nekakšen zgodovinski pregled razvoja medija. Vendar v MSUM že od začetka uporabljajo pristop mapiranja, ki del ne vpenja v linearizirano/racionalizirano umetnostnozgodovinsko kontinuiteto, ampak v tem primeru sopostavlja raznolike (individualne, konceptualne, družbene) izseke oziroma raziskovalne pristope k izkušnji prostora. Zato se tudi ogled razstave odvija kot vstopanje v nanizane vaze-zaprte prostorske ambiente.

Marko Pogačnik v omenjenem delu iz leta 1969 na primer raziskuje razmerje med kartoteko, ambientom in numeričnim programiranjem. Enega od razstavnih prostorov tako spreminja v ambient preko množice visečih mobilov (sestavljenih iz risb na karticah) in preproge, ki se vije po celotnem prostoru. V nasprotju s tem v delu *Družina teže, mere in lege* iz istega leta preko uteži na vrvcih mapira nevidno dimenzijo prostora, konkretno gravitacijsko silo, ki deluje vsepovsod, ni pa del vidnega polja.

Podobne ambientalne izkušnje ponuja tudi Ilya Kabakov, predvsem v delu *Dvajset načinov, kako doseči jabolko ob poslušanju Mozartove glasbe* iz leta 1997. To je oblikovano kot prostor znotraj razstavnega prostora, ki ga zaseda ogromna belo pogrnjena miza z dvajsetimi sedišči. Na sredi mize je locirano jabolko, zraven krožnikov in pribora vsakega od sedišč pa nekakšni tekstualni predlogi fiktivnih gostov, kako ga nameravajo doseči. Delo je za Kabakova značilna totalna instalacija, organizirana kot izkustveni prostor, paralelni univerzum z natančno domišljeno »dramaturgijo« recepcije (ravno dovolj prostora, da gledalec zaokroži okoli mize).

Izpostaviti velja tudi delo Stanisława Drózdza *Krog* iz leta 1971, zanimiv hibrid med instalacijo in konkretno poezijo. Gre za kompozicijo šestnajstih kvadratov večjega formata, ki so položeni na galerijska tla, na vsakem od teh pa je krožno zapisana beseda »krog«. Sicer identični kvadrati so postavljeni različno, hkrati pa tako, da je gledalcu onemogočen vstop v notranjost same postavitve. Deluje torej, kakor da bi umetnik poskušal ujeti parcialne poglede – posledice gibanja/branja s statičnim pogledom oziroma pozicijo gledalca.

Če instalacija preusmeri pozornost od objektov na telesno izkušnjo prostora, Apolonija Šušteršič v delu *MTV za La Tourette* izhaja iz lastne percepcije realnega, družbenega

prostora. V video delu, nastalem med letoma 1996 in 1997, namreč skozi podobe, gibanje in zvoke dokumentira lastno izkušanje povsem konkretnega (do)živetega prostora – dominikanskega samostana, zasnovanega v šestdesetih letih po arhitekturnih načrtih Le Corbusiera.

Od Šušteršičeve radikalno drugačno izkušnjo prostora posredujeja in vzpostavljata Carl André v delu *Palisada* in Bruce Nauman v delu *Zagnan človek, spihan sneg*, oba iz leta 1976, ki ju je posodil nizozemski muzej Van Abbe. »Velikana minimalizma«, ki po prostoru razporejata industrijsko izdelane kose, namreč konceptualno raziskujeta izkušnjo povsem abstraktnega fizičnega prostora, kot je mogoča ravno v »paralelnem«, abstrahiranem prostoru umetniške institucije. Naumanove postavitve litoželeznih klad ali Andréjevi ponavljajoči se leseni bloki kreirajo specifično strukturo prostora, torej strukturirajo prostor preko rabe temeljnih likovnih izraznih sredstev.

V navezavi na prezentacijske strategije MSUM – sploh v primeru pričujoče izvedbe – se pojavlja ključno vprašanje, kakšna je pravzaprav razlika med akroničnim mapiranjem in modernistično dekontekstualizacijo del, iz katere se poskuša tako vztrajno izviti. Enostavna sopostavitve zelo raznolikih del, ki ne vključuje nikakršne dodatne pojasnitve/izpostavitve, namreč v veliki meri zabrisuje ravno to, kar bi si najverjetneje želela izpostaviti – množstvo različnih partikularnih izkušenj prostora. Ker gledalec sopostavljenata dela neizbežno doživlja na način njihovega dialoga, mestoma celo antagonizma, bi bilo v tem smislu morebiti smiselno razbiti ključno ločnico postavitve. Na neki drugačen način skratka sopostaviti to, kar je zaradi same zasnove razstavnega prostora tako radikalno razločeno; »ponovitev« – referenčno/podporno platformo in »razliko«. ■

RAZSTAVA

Sedanlost in prisotnost 6: Instaliraj se!

MUZEJ SODOBNE UMETNOSTI METELKOVA,
LJUBLJANA

DO 8. 6. 2014

MEDEJIN ZAGOVOR

Senekova *Medeja* v režijsko-scenografski interpretaciji Mete Hočevar je po Evripidovi *Alkestidi* režiserja Borisa Liješeviča že drugi poseg po antični dramatiki v letošnji sezoni ljubljanske Drame. Tokratno uprizoritev *Medeje* zaznamuje prepoznavna izbira estetskih in dramaturških postopkov, sorodnih tistim, ki so *Alkestido* povzdignili med največje predstave sezone. Kako se obrestujejo pri *Medeji*?



Nataša Barbara Gračner

FOTO PETER UHAN

MATIC KOCIJANČIČ

Dramatika slovitega rimskega stoiškega filozofa (ki je po ukazu svojega nekdanjega učenca, cesarja Nerona, naredil samomor leta 65 po Kr.) je ena kontroverznějšíh tem literarne zgodovine antike; težko bi namreč govorili o jasnem soglasju glede njenega vrednotenja. Obstaja vrsta interpretov, ki Senekove drame v celoti zavrača kot nedodelan, »amaterski« opus, ali – z besedami najslavnejšega slovenskega predstavnika tega mnenja, Antona Sovrèta – kot »retorično nabuhli zmazek«. Dramaturginja Jera Ivanc in klasični filolog Brane Senegačnik v gledališkem listu temeljito predstavita zgodovino tega spora in se jasno postavita proti Sovrètu, se pravi na stran Senekovih apologetov. Tudi Senekova – dramsko neobičajna – tematizacija mita o zloglasni detomorilki je še kako aktualna za naš čas, nam sporočata, a za njeno prepričljivost jo moramo preprosto sprejeti takšno, kot je: ne gre namreč niti za klasično niti za bralno, temveč za *besedno* dramo, tj. za delo celovitega dramskega izražja, v katerem središčno mesto terja beseda. Pristop dramaturginje in režiserke k izostritvi tega (ne)ravnovesja med besednim in nebesednim močno spomni na odgovore, ki so jih na sorodna vprašanja podali ustvarjalci letošnje *Alkestide*.

MED MEDEJO IN ALKESTIDO

Najbolj očitne podobnosti med predstavama so minimalistična scenografija, zanašanje na komorno, a udarno sodobno glasbeno izražje in poseben način igre, ki raziskuje tvegano prakso »monološkega« podajanja dialogov. Glede na to, da gre za predstavo Mete Hočevar, velikanke slovenske scenografije – tako v praksi kot v teoriji –, je prav, da začnemo pri prvi dimenziji.

Pretežen del letošnjih scenografij domačih gledaliških odrov močno opredeljujejo tako sveži kot zatohli vetriči minimalizma. Odločitve za baročno zapolnjen prostor bi lahko po drugi strani prešteli na prste ene roke. Seveda so za sodbo o tem trendu odločilne tiste predstave, ki so postavljene nekam vmes – prav te nam namreč dajejo slutiti, da slovenski režiserji in scenografi danes na splošno pogostejše razmišljajo o tem, kaj bi prostoru odvzeli, kot o tem, kaj bi mu dodali. Vzrok za ta fenomen bi težko pripisali enemu samemu izostrenemu konceptu, še težje gibanju, skupini ustvarjalcev ali celo premišljeni umetniški usmeritvi.

Po eni strani lahko gotovo govorimo o nekakšnem »križnem minimalizmu«; režiser Eduard Miler je pred premiero svojega *Kralja na Betajnovi* povedal novinarjem, da si je na odru želel še številne druge elemente, za katere pa je – ob vse-splošnem zmanjšanju sredstev za kulturo, ki seveda vplivajo tudi na proračune predstav – preprosto zmanjkalo denarja. Idealna zapolnitev prostora, ki bi sledila viziji režiserja, bi bila po njegovi oceni z razpoložljivimi sredstvi videti neprepričljiva, zato je v nekaterih ključnih prostorskih odločitvah (ki so sicer še vedno daleč od polnokrvnega minimalizma) raje posegel po estetiki odsotnosti. Milerjeva poanta, ki jo pri drugih ustvarjalcih redko slišimo tako neposredno, najbrž ni odločilna za triumf tovrstnega izražja, je pa prav gotovo vsaj v ozadju marsikatero tovrstne scenografske odločitve v letošnji sezoni. Branko Hojnik, scenograf pri Milerjevi predstavi, je aktualni prepoved minimalizma po drugi strani ocenil za veliko priložnost. Po njegovem mnenju (izraženem v intervjuju za *Pogleda*) je v samoomejitvi domačih odrskih postavitev mogoče prepoznati »podoben impulz tistemu, ki je na Danskem porodil filmsko gibanje Dogma 95. Takrat je bilo to izjemno plodno: izbruh novih režiserskih imen, kup novih vprašanj in odgovorov«. Napovedal je, da je »čas za poglobitev tovrstne estetike dozorel tudi pri nas«.

MED MONOLOGOM IN DIALOGOM

Za Meto Hočevar, ki nas tako v svojih zapisih kot v svojih scenografijah desetletja opominja na pomembno vlogo odrske praznine, minimalistična ekspresivnost sicer ni nič novega, vendar *Medeja* v tem pogledu preseneti kot ena izmed najbolj izzivalnih predstav sezone. Na povsem izpraznjenem odru sameva Nataša Barbara Gračner v naslovni vlogi, ki sedi na stolu, nameščenem na sredini ospredja glavnega odra, oblečena v preprosto črno obleko (kostumografinja Bjanka Adžić Ursulov). V ozadju se dviga dodaten oder, ki se z rdečo barvo jasno loči od Medejinega in daje manevrski prostor drugim članom igralske zasedbe (Maja Sever – Dojilja, Ivo Ban – Krentont, Matjaž Tribušon – Jazon, Zvone Hribar – Sel). Preostanek horizontale nad dvignjenim odrom enovito prekriva le še velikansko platno, ki žari z nežno ambientalno razsvetljavo (oblikovalec luči Jaka Varmuž); ob glasbenih prekinitvah so nanj projicirane video animacije (delo Nejca Sajeta), ki prav tako sledijo načrtani minimalistični usmeritvi.

Najusodnejša režijska odločitev je gotovo ta, da je Gračnerjeva obrnjena stran od svojih soigralcev in zazrta v publiko. To je druga pomembna stična točka z *Alkestido*, v kateri je Liješevič na podoben način prebudil čarobno igro Ive Babič v vlogi naslovne junakinje. Z diktatom zazrtosti v občinstvo režiserja povzroči izolacijo vidnega in gibalnega polja svojih igralk, kar sicer na markanten način okrepi njun emocionalni naboj, a obenem predstavlja veliko tveganje pri dialogih s soigralci.

Ključna razlika med postopanjem Liješeviča in Hočevarjeve je v tem, da je prvi opisano »monološko dialoškost« uporabil kot bežen efekt, ki se vpisuje v izjemno razgibano menjavanje igralskih pristopov, Hočevarjeva pa opisano izolacijo glavne

igralke vzdržuje vse od začetka do konca uprizoritve. V tem se skrivajo največje prednosti pa tudi največje slabosti predstave. Glavna odlika takšne izolacije je osredotočenost na izraznost Gračnerjeve in njena postavitev v neposredno bližino občinstva, ki tako sprememb v atmosferi pripovednega toka ne razbira iz odrskega gibanja, animacij ali glasbe, temveč prav iz obraznih kretenj in vokalnih poudarkov protagonistke. K temu odločno pripomore tudi čudovit prevod dramaturginje Jere Ivanc. (Pred štirimi leti je Mali Drami zasnovala odmevne *Replike iz antike*, na katerih je Gračnerjeva že uprizarjala Medejo, četudi takrat res zgolj bralno.) Zaradi nesporne odličnosti Gračnerjeve je režiserkina odločitev razumljiva, vseeno pa se gledalcu zastavlja tudi vprašanje, ali bi se v vsaj delni razširitvi njenega dometa na fizično interakcijo s preostankom igralske zasedbe res izgubila kakšna bistvena prvina. Jasno je namreč, da bi predstava s tem po drugi strani marsikaj pridobila v dialoškem naboju, predvsem pa bi razgibala dinamiko in s tem lažje ohranila pozornost občinstva, ki je, čeprav predstava traja le dobro uro, večkrat na preizkušnji.

IZGUBLJENO Z OZVOČENJEM

Živost predstave sicer vsaj delno rešuje domiselna glasba, delo odličnega Draga Ivanuše. Skladbe njegove harmonike, ki večkrat prestopijo tudi v improvizacijo, z domiselno razširjeno baterijo tolkal ritmično podkrepi Enos Kugler. Njuna živa izvedba je odeta še v spremljevalno računalniško vzorčenje in zankanje zvoka, ki med drugim poseže tudi po posnetkih otroških pevskih zborov.

Žal pa Ivanuševe sveže glasbene ideje v veliki meri spodkopljajo tehnična nespretnost ustvarjalcev predstave, ki nima povezave niti s kompozicijo niti z izvedbo. Gre za diletantsko, hreščeče, preglasno ozvočenje. Tudi ta nespretnost se vpisuje v širši slovenski trend, ki ga je vredno še glasneje problematizirati. Klasično gledališče je po desetletjih vseprisotnosti električnega ozvočenja do njega ohranilo konservativen odnos in kljub nekaterim prednostim prepoznalo njegove bistvene slabosti: igralci v resnih gledaliških produkcijah ostajajo nezvočeni. Podobno načelnost lahko opazujemo tudi na področju klasične glasbe, ki se prav tako v veliki meri upira kakršnikoli elektrifikaciji. Pri gledališki glasbi pa smo v zadnjem času vse pogostejše priče akustičnim odločitvam, ki gledalce bombardirajo z jakostmi, bolj značilnimi za rock koncerte.

Gre za povsem shizofreno akustično situacijo. V predstavi, kjer v enem prizoru zadnje vrste balkona napenjajo ušesa, da bi slišale besede zašepetane replike, so v drugem postavljene pred hršč stebrov velikanskih zvočnikov, ki so med drugim ozvočili baterijo bobnov, že brez ozvočenja glasnejših od najbučnejših igralskih vzklikov. Res je, da sta v predstavi uporabljeni tudi vnaprej posneta in elektronska glasba, ki pač terjata ozvočenje, a tudi slednji bi večji tonski mojstri brez težav premaknili v horizont jakosti, ki zaobjema razpon igralskega govora. Ozvočenja glasbil, ki »izstekana« brez težav zapolnijo akustiko velikih koncertnih dvoran, pa na prizorišču, kakršno je ljubljanska Drama, prav gotovo ne potrebujemo. ■

SENEKA

Medeja

PREVOD JERA IVANC, REŽIJA META HOČEVAR

SNG DRAMA LJUBLJANA

1. 3. 2014, 70 MIN.

LIZISTRATA ZA STRATOCASTER



Ajda Smrekar, Karin Komljanec, Ana Dolinar Horvat, Mirjam Korbar Žlajpah, Jette Ostan Vejrup, Patrizia Jurinčič, Tanja Dimitrievska, Anja Drnovšek

FOTO MIMI ANTOLOVIČ

Aristofan se je pred dobrimi štiriindvajsetimi stoletji spraševal, v kaj vse bi lahko ženske prepričale moške, če bi jih izsiljevale s splošnim seksualnim štrajkom. Andrej Rozman - Roza tej pomenljivi spekulaciji dodaja svojevrstno nadgradnjo: kaj bi se zgodilo, če bi sočasno prepevale še slovenski muzikal?

MATIC KOCIJANČIČ

Rozman je z režiserko Matejo Koležnik posodobitev Lizistrata umestil na televizijsko postajo z nekaterimi močnimi kostumografskimi elementi šestdesetih in sedemdesetih (delo Alana Hranitelja), ki jim na neki način sledi tudi avtor glasbe in glasbenih aranžmajev, Coco Mosquito (Gordan Muratović), sicer najbolj znan po svojem delu v hrvaški zasedbi Jinx. Ta je zaslovela s podobno unikatno mešanico glasbenih izhodišč, kot jih lahko slišimo v *Lizistrati* – gre za kvaliteten retro spoj rokenrola, funka in soula, ki ga na odru MGL izvaja skupina znanih instrumentalistov slovenske scene pod vodstvom Jožeta Šaleja. Skladbam bi sicer prav prišla kakšna malce bolj prepoznavna, netipična melodija, a kar se aranžmajev in izvedbe tiče, je nivo vrhunski. Ne glede na to, da od časa do časa pride do kakšnega šuma – ki je pri kopici prenosnih mikrofонов roko na srce pričakovan –, gre pohvaliti tudi zvok (oblikovalec zvoka je Taj Pečnikar).

Lizistrata (Jette Ostan Vejrup) – v Rozmanovi različici Aristofanove komedije gre za televizijsko voditeljico in ženo lepenskega predsednika vlade – zbere celotno žensko ekipo lepenske televizije in jim razloži svoj plan, kako naj združene ženske v Lepeniji, ki jo razjeda vojna s Krasonijo, s spretno izvedeno spolno stavko dokončno prekinejo bojevanje svojih mož. V preprostem dramskem loku, ki ne postreže s kakšnimi prav presenetljivimi preobrti, poleg glasbe in plesa občinstvo zabava predvsem sočen Rozmanov jezik, ki na ohlapni podlagi Aristofanovih domislic skozi celoten tekst natrese serijo erotično osnovanih, a nikoli pretirano vulgarnih šal in jih ovije v rimano govorico, ki jo igralci spretno obrnejo sebi v prid (dramaturginja predstave je Ira Ratej, lektorica pa Barbara Rogelj). Od vsestranskega Rozmana bi sicer pričakovali tudi kakšno bistrournejšo šalo, ki ne bi bila povsem na prvo žogo, a humor njegove *Lizistrate* vseeno doseže zastavljeni cilj in gledalce večji del predstave ohranja nasmejane. Jette Ostan Vejrup v tekst duhovito vključuje še replike v svojem maternem jeziku, danščini, ki morda predstavljajo celo najbolj izviren komični vložek v igri.

Režiserka Mateja Koležnik je s pomočjo scenografa Marka Japlja – podobno kot v tej sezoni že v *Prijateljih* in tudi že kdaj prej – velik del odrske dinamike zasnovala na podlagi premičnih, vrtljivih sten, ki služijo transformacijam prostora, pa tudi prikrivanju in odkrivanju dogajanja (to je pač značilno za številne popularne televizijske šove in se zato odlično vključi v širši scenografski koncept). K uspešni iluziji televizijskega okolja veliko prispeva tudi bleščeča osvetljava, delo oblikovalca svetlobe Andreja Koležnika.

VELIKI KRASONSKI DIKTATOR

V *Lizistrati* slišimo nekaj vrhunskega petja in vidimo tudi nekaj izjemnih plesnih točk. Pevsko kraljujeta Jette Ostan Vejrup in Mirjam Korbar Žlajpah (Mirina, žena krasonskega predsednika vlade), med plesnimi nastopi (koreograf je Matija Ferlin) pa velja izpostaviti predvsem Ajdo Smrekar (Kalonika, garderoberka na lepenski televiziji) in Jerneja Gašperina (masker). Karin Komljanec in Ana Dolinar Horvat spretno preklapljata med dvema vlogama; prva med žensveno mis daktilografije in Madam, borbeno šefico prostitutk, druga pa med Melino, brezposelno materjo, in Sirizo, zapeljivo tajnico. Tudi na moški strani je nekaj dvojnih vlog: Gregor Gruđen je Siridis, lepenski vojak, obenem pa tudi Kleonim, krasonski predsednik vlade in Mirinin mož; Milan Štefe kot Hagiofranov, lepenski akademik, in Teodados, krasonski župnik; Jure Kopušar kot prvi oficir krasonske vojske in kot Kasakis, lepenski vojak ter Melinin mož. Kopušar nastopi tudi v eni izmed najuspešnejših pevsko-plesnih točk – ta s svojim absurdnim izkazovanjem vojaške moči spomni na Chaplinove »koreografije« iz *Velikega diktatorja* –, v kateri dela družbo Gregorju Čušinu (General, poveljnik krasonske vojske) in Gabru K. Trseglavu (Dukados, lepenski predsednik vlade). Z duhovitimi intervencijami predstavo popestrijo še Tanja Dimitrievska (Limeta), gostji Anja Drnovšek (Brucelija) in Patrizia Jurinčič (Amfiteona) ter Lotos Vincenc Šparovec (Bufon) in Tomislav Tomšič (Ksenofon).

VELIKI SLOVENSKI MUZIKAL?

MGL že leta dokazuje, da muzikal razume bolje od kateregakoli konkurenta v Sloveniji. Četudi v njihovih muzikalih nastopajo člani običajnega igralskega ansambla gledališča in ne (le) šolani pevci in plesalci, jim je s kontinuiranim uprizarjanjem tega žanra uspelo doseči nivo, ki bi marsikoga prepričal v nasprotno. Seveda pa je bil izplen do zdaj še vedno najmočnejši takrat, ko je teater posegel po mednarodno uveljavljenih franšizah. Naslednji logični korak na razvojni poti slovenskega muzikala so vrhunska izvirna dela, ki nas bodo navdušila kot največji broadwayski hiti. MGL si torej zasluži vse pohvale za ponovno naročilo izvirnega dela, in *Lizistrata* je gotovo pomembna etapa na poti do prvovrstnega slovenskega muzikala – a do cilja žal še ne prispe povsem.

V pevskem in plesnem vidiku vsekakor deluje in doseže nameravani učinek. Tudi v vsebinskem in kompozicijskem smislu je obrtno izvrstna. A prav ta obrtnost je tisto, kar jo loči od presežka: oba elementa potrebujeta bistveno več drznosti, avtentičnosti, večdimenzionalnosti, da bi ju

lahko označili tudi za umetniški dosežek. Kaj naredi *Goslača na strehi* ali *Kabaret*, dve izmed najboljših produkcij MGL zadnjega desetletja? Oba muzikala gotovo zajemata široko paleto likov, med katerimi so nekateri tudi precej površni, a obenem si status klasik izborita prav tam, kjer si brez zadržkov ali olepšav drzneta z določenimi liki zaiti tudi v globino in se z njimi iskreno ter z vso močjo dotakniti resnih tem.

Rozmanova izgradnja osebnosti nastopajočih likov, ki pihajo na dušo standardnim stereotipom slovenske kolektivne zavesti, bi bila zato zelo hvaležna vsaj za drobec nepredvidljivosti: edina ženska, ki nakaže kanček (zelo sramežljive) neodvisnosti od moških, je lezbijka, duhovnik je pedofil in zvodnik nun, televiziji so geji, preostali moški pa so tempirane bombe testosterona z dvema modusoma: seksati ali ubijati. Če bi Rozmanu uspelo v tekst zasidrati vsaj peščico likov, ki bi se izmikali tem diktatom domače množične kulture, bi že naredil bistven korak v smeri umetniškega presežka.

Podobno velja za glasbo. Coco Mosquito je dokazal, da obvlada ameriške popularne žanre, a hrvaški in slovenski glasbeni zemljevid vseeno ponujata še marsikaj drugega; predstava se konec koncev vsaj delno dotika tudi grškega okolja in bi morda lahko posegla po njegovem bogatem melosu. Če spet pomislimo na *Goslača* in *Kabaret* – zakaj si ju zapomnimo v glasbenem smislu? Čeprav se oba muzikala močno zanašata tudi na prepoznavne prijeme zahodne popularne glasbe, pa nas zvočno zares presuneta šele tam, kjer si drzneta biti nenavadna, drugačna, morda celo obskurna. *Lizistrati* to vsekakor ne bi škodovalo.

MGL nam torej prinaša slovenski muzikal, ki zadostuje ostrim kriterijem svojega žanra in slovenskemu občinstvu ponuja zabaven večer razposajenega smeha. Muzikal, ki nas navdaja z upanjem, da bomo v naslednjih letih na odru tega gledališča gledali tudi prvo slovensko mojstrovino tega žanra. ■

ANDREJ ROZMAN, COCO MOSQUITO

Lizistrata

REŽIJA MATEJA KOLEŽNIK

MESTNO GLEDALIŠČE LJUBLJANSKO

27. 2. 2014, 120 MIN.

BOLJ BURKA KOT KOMEDIJA

Vrtoglavo Rossinijevo mojstrovino je, podobno kot pred dvema sezonama Donizettijev *Ljubezenski napoj*, potopil režiser. Ne glasbeno ne scensko uprizoritev nima komičnega naboja in lahкотnosti, se pa obilno naslanja na aktualistične domislice brez repa in glave.



Savio Sperandio, Darko Vidic in Martin Sušnik.

FOTO TIBERIU MARTA

STANISLAV KOBLAR

Italijanka v Alžiru, ena prvih oper, s katero je tedaj 21-letni Gioacchino Rossini opozoril nase, je nastala v mozarovski naglici, v treh, štirih tednih. Čeprav njene dramske in glasbene konsistence ne gre pretirano hvaliti, se je, takšna kot je, lahкотna in iskriva, na opernih odrih izkazala za trdoživo in tudi po dveh stoletjih za občinstvo nadvse privlačno. Skrivnost, če sploh je, tiči v mojstrskih humornih zapletih pa v spretnosti kopičenja melodijsko in harmonsko razburiljivega vrtinca prosojne glasbe Rossinija, stkanega na kolobarjih ponovitev, koloratur in melizmov, pogostih viharjih crescendih in hitrih prehodih, ki jih skladatelj preudarno dvakrat, v finalu prvega dejanja in zaključku opere, skupinsko pripelje do vrhunca.

Izvirno zgodbo iz opere Luigija Mosce o ruski ujetnici turškega sultana Sulejmana Veličastnega, Roxelani, ki jo je libretist Angelo Anelli za Rossinija aktualiziral z resničnim

dogodkom, ugrabitvijo milanskega dekleta Antoniette Frapollo za dvor Mustafe-ibn-Ibrahima, alžirskega bega, je režiser Pier Francesco Maestrini (pred dvema letoma je na istem odru postavil *Ljubezenski napoj* Gaetana Donizettija) nekonsistentno premaknil še naprej, v čas (post)kolonializma in sodobnih magrebskih diktatur. Pri zasnovi je opustil (pri Rossiniju neredko) možnost improvizacije na odru in inscenacijo povezal v resda tekočo, za manj zahtevno občinstvo verjetno zadovoljivo, a žal zares neinventivno režijo. S prijemi, ki so bližji sprotnemu paberkovanju kakor gradnji trdne zgodbe, je kdaj pa kdaj prišel navzkriž med fabulo in videnim na odru: tako tokrat pirati niso zajeli ladje s potniki in med njimi tudi Italijanke, temveč so jim sestrelili letalo (prihod Italijanov »iz nebes« z letalom v roke bega je bil že viden v operi v Santa Feju, 2005), bega Mustafo varujejo kot nekoč Gadafijsa srdite bojovnice, zasleduje ga pomanjšani posnemajoči dvojnik (otrok?), ob puščavskih legionarjih se pojavljajo še evnuhi, travestiti, harem, modni oblikovalec, celo lik Berlusconi na listini odličja družbe Pappatacci (copatnikov) ... itn. V velikem patriotskem navdihu »junaških« ujetnikov, ki jih bo v svobodo popeljala lepa, prebrisana, pogumna, predvsem pa domoljubna Italijanka, doseže Maestrini z bliskovito preobrazbo obleke Italijanke (iz dežele čudes) v barve italijanske trikolore višek kiča, kar še pospremi s pompozno oblakom srebrnih konfetov! Naj razume, kdo more; sam pa sem razmišljal podobno kot Rossini, čeprav

ta ni videl aktualne uprizoritve: »Pomislil sem, da me bodo Benečani imeli za norca, potem ko bodo spoznali mojo opero. Izkazalo pa se je, da so večji bedaki od mene.« (Po praizvedbi v beneškem gledališču San Benedetto; citirano iz gledališke knjižnice.) A bedakov (nas) je očitno poleg Benečanov še kar dovolj. Nepodpisane scenografije ne bom komentiral, tako kot tudi ne kostumov, ki jih podpisuje Luca Dall'Alpi.

V glasbenem smislu je predstava daleč od (pozno-baročno-klassicistične) govorice Rossinija, še bolj pa od *bel canta*. Slednjega, z izjemo Andreje Zakonjšek Krt v vlogi Elvire, ki se mu je še najbolj približala, pri drugih solistih ni bilo niti za spoznanje. Pri solistični zasedbi pisanih likov *Italijanke v Alžiru* (brbljavega, opolzkega alžirskega bega Mustafe, postavnega zvestega Lindora, lepe pametne Isabelle, brhke krhke Elvire ...) že na prvi pogled zbode vokalna, pojavna in odrska nezdružljivost protagonistov, ki jo le z veliko mero razumevanja lahko sprejmemo kot izhod v sili. Toliko in tako raznolikega petja na tem odru že dolgo ni bilo slišati. Dominantni Guadalupe Barrientos v vlogi ugrabljenega italijanskega dekleta Isabelle, v mariborski različici bolj uporni možači kot zvito prefinjeni italijanski lepotic, je kljub nesporni vokalni suverenosti in odrski igri zmanjkalo slogovno zapovedane lahкотnosti in gibčnosti glasu, kar se je poznalo zlasti pri komaj korektno izpetih koloraturah. Gostujoči basist Savio Sperandio, ki je pri enostavnejših melodijskih linijah s solidnim volumnom glasu še bil kos partu alžirskega

bega Mustafe, je tehnično nezmožen raznolnega hitrega petja in je lahko le markiral obrise melizmov. Odrsko konvencionalna igra pač ne more upravičiti zgrešenega izbora anonimnega solista za eno glavnih vlog. Prav tako ne ambicije (kogarkoli že) po podelitvi vodilnih vlog, v tem primeru nič kaj preproste, izrazito lirične vloge Lindora Martinu Sušniku, tenoristu tako ozkega vokalnega in ekspresivnega profila, v kombinaciji z Barrientosovo pa sploh!

S solidnimi izvedbami so med solisti izstopili Andreja Zakonjšek Krt, katere Elvira je bila vokalno rahločutno in barvno uravnoteženo postavljena, igralsko pa omejena z režijskim klišejem, ter ob njej v vlogi Taddea igriv, vokalno zanesljiv, ne pa vedno natančen in pri izpostavljenih fortissimih v višjih legah dokaj surov baritonist Jaki Jurgec. Z diskretno, pevsko urejeno in odrsko zadosti opazno vlogo Zulme, Elvirine zaupnice, je nastopila Amanda Stojović ter solidno v vlogi Halyja Darko Vidic. K uspešnejšim delom predstave bi dodal veliki rondo Isabelle v drugem dejanju, Pensa alla patria, vsekakor pa skupinski prizor finala prvega dejanja, prav tako konca opere. Praviloma dobro pripravljeni mariborski zbor je prenesel s plehko in brezizrazno izvedbo tudi sicer skromnega zborovskega deleža opere. Orkester je deloval na ravni korektno spremljave, čeprav partitura z občasnimi virtuoznimi vložki ponuja precej več. Izvedba predstave kot celote je pod taktirko Gianluce Marthinengija potekla brez posebnosti in presežkov. ■

GIOACCHINO ROSSINI

Italijanka v Alžiru

DIRIGENT GIANLUCA MARTINENGHI

REŽISER PIER FRANCESCO
MAESTRINI

OPERA SNG MARIBOR

7. 3. 2014, 160 MIN.

»KAJ PA DELAJO PTIČKI? XYZ«

Čudno bi pogledal danes Srečko Kosovel, mladenič, pesnik, ki se nikoli ni poslovil od mladosti, ko bi videl, da ima na popularnem socialnem omrežju odprt uporabniški profil z več kot 1900 všečki in da je nedolgo tega pozival k odcepitvi Slovenije od Evropske unije.

ANDREJ KORITNIK

Ah, kakor pot je naše življenje,
zaprta, tesna, brez dalj,
v prsi zabodeno hrepenenje,
negativni total.

Pesnik bi tudi osupnil nad tem, kako njegovi verzi polnijo milijone bitov v internetnih oblakih, neskončne liste papirja knjig, revij, celo oglasov; navdušen bi bil nad negativnim totalom, »zabodenim hrepenenjem« svoje poezije, ki je danes iz sfere estetike že stopila v idiom vsakdanjosti. In verjetno bi razumel: čeprav je družba še vedno gnila in so delavci še vedno izkoriščani in so lažni Kristusi svoj sedež iz Ženeve preselili v Bruselj in sive vrste brezimnih žrtev v prisilni prostovoljnosti še vedno korakajo smrti naproti, so poti, da izkričiš bolečino, trpljenje, gnus veliko širše, dostopnejše so, skoraj zastoj.

Notranja melanholija pa je še vedno enaka, morda se je celo poglobila. Moderni svet, objekt s kapitalizmom, se izkazuje za izmenično vrsto raznih kriz, ki bolj ali manj usodno spremenijo človeško življenje; podobno je, kakor se v vsaki umetnosti ali družbi tisto, kar je najprej moderno, na koncu prelevi v tradicionalno. In tako naprej brez konca.

Srečka Kosovela ni pred osebno in družbeno krizo rešila niti z impresijami Mur-novega kova zaznamovana poezija, *baržunasta lirika*, kot jo je sam imenoval; niti ga ni odrešila ekspresija upora proti obstoječi družbi, niti razgraditev temeljnih gradnikov v konstrukcije duha, misli, kulture, revolucije, umetnosti, navdihnjena z avantgardo zenitističnega in konstruktivističnega kova. Popeljala ga je tja, kamor je vedno slutil, da bo odšel predčasno: v smrt, a hkrati tudi v »večno življenje«, saj žareče rdeči požari po Zapadni Evropi, bliski v temo ekstaze in krik po »novem človeku« še vedno brbotajo v slehernem evropskem, celo svetovnem človeku; in tako tudi njegova poezija živi v spominu sodobnega slehernika. Ali vsaj deloma, v podobi popularnih citatov.

RAZTRGAN V NASPROTJH

Po stoletju raznih izborov Kosovelove poezije so izšle še *Zbrane pesmi*, knjiga brez negativnega totala: urednica Neža Zajc je na več kot tisoč straneh zbrala vse njegove pesmi, kulturnozgodovinsko pa jih je v risu tedanje dobe pokomentiral Igor Grdina. Urednica knjige je iz bogate rokopisne zapuščine zbrala Kosovelove pesmi in jih, ker je »gradivo /.../ na videz precej heterogeno in fragmentarno ter vsaj na prvi pogled v fizičnem pomenu težko misljivo« (7), razdelila po tematskem, kulturnozgodovinskem ključu na osebne pesmi, in te zajemajo najboljše deli knjige, nato poetološke in družbenokonstruktivistične pesmi. Čeprav bi lahko ločevali med pesmimi, ki ohranjajo tradicionalno kitično obliko, in pesmimi, zaznamovanimi s postopkom »formalne modernizacije pesemske oblike« (9), ali pa bi jih delili na osebnoizpovedne, neosebne in družbeno usmerjene, se zdi odločitev Neže Zajc smiselna in utemeljena. Prav tako kulturnozgodovinska študija Igorja Grdine, v kateri razlikuje med pesmimi, opusom in zbranim delom, podrobno prikaže intelektualno, socialno in kulturno problematiko Kosovelovega časa pri nas in širše; poezijo



»pesnika Krasa« je umestil v filozofske okvire Spenglerjeve teze o propadu Zahoda in Freudovega družbenega pesimizma ter v politične diskusije socializma, sociologije in književnosti. Duh časa je brez dvoma zaznamoval Kosovelovo poezijo in izrinil simbolizem ter ga nadomestil z ekspresionizmom in prehodom v konstruktivizem. Pesnik se ni zadovoljil s spoznanjem, da Evropa propada, temveč ga je hotel nadgraditi z novi etosom; ni bil zagledan v tehniko, kakor je bil futurizem, je zapisal Grdina, prav tako pa umetnosti nikoli ni razumel kot ujetnice zgodovine. Kosovel pesniške zbirke *Zlati čoln*, ki jo je načrtoval, nikoli ni izdal, v turbulentnih preteklosti in sedanjosti pa velja Grdinova misel: »Zadnje besede o Kosovelu preprosto ne more biti. Vednostna skupnost, ki se oblikuje ob njegovi besedni umetnosti, je vselej odprta.« (1171)

Zbrane pesmi so izjemna izkušnja v obzoru njegovega tematskega, ob robovih s soncem obsijanega pesniškega sveta daje slehernemu bralcu možnost, da lahko Srečka Kosovela iztrga iz vseh učvrščenih mitov in si iz izvirov izgradi podobo mladeniča, študenta, pesnika, Kraševca, Slovenca: hrepenenje, melanholija, depresija, upor ga peljeta v evakuacijo duha, ki se dopolni lahko edino v smrti, po kateri močno hrepeni. V nasprotju s poezijo je knjiga totalna in razodeva vse Kosovelove pesniške faze od impresionizma, prek ekspresionizma, do

avantgardnega konstruktivizma, razdeli pa jih na osebne, poetološke in družbenokritične, konstruktivistične; dodatek prinaša še otroške pesmi.

Zbrane pesmi so raketno izstrelišče in koordinatno sekališče bralčevega atomiziranega duha, da si upa po poti št. X na potovanje s Kosovelovimi stopinjami; sploh ni več tako zelo pomembno, da je ta edinstvena poezija nastajala ob zori 20. stoletja, kajti po njegovem zatonu je postalo jasno, da so revolucije prinesle večno ponavljanje enega: trpljenje evropskega človeka. Onkraj tega še hrepenenje po nedolžnosti podeželja. Za trenutek pa odložimo tančico zgodovine in si zamišljajmo Kosovelovo poezijo kot zgodbo o popotniku v brezčasnem času: »Čas stoji kot piramida, / težak, skrivnosten čas« (*O, pojte vigilije*, 679), in to v trenutku, ko svet »polagoma zdrsi iz tečajev« (*Iz tečajev*, 688). Pesniški subjekt in Kosovel sam sta stopljena v eno, »naša mladost razvožena, / naši spomini grobovi« (*Starci*, 753). Pesnik v risu impresionizma hrepeni po mladostnem Krasu, nad katerim vršijo temačni bori in brije burja do kosti, do kosti izkoriščenega Primorca, upornika proti fašizmu, členu mehanizirane, na propad obsojene zahodne družbe. Za trenutek tudi pozabimo, da je Kosovel kritično vzkliknil: »Brezciljni Slovenec« (*Jubilej*, 924), ki živi v »pokrajini budalosti« (*Napis nad mestom*, 981); njeni prebivalci pa so kajpada hlapci,

»Sužnji Ponižnjeviči III.« (*Rodovnik*, 1029). Sledimo raje popotniku, ki v skoraj sanjskem svetu narave in mestne civilizacije potuje proti nesmislu, zaničuje mesto in obožuje podeželje, čeprav se brez mestnega nemira in kavarn pa klavirske muzike in zakajenega ozračja ne more spominjati lepega. Njegova pot je obdana s kostanji ali bori. Ti molče glasno šumijo v tišini. Morda je jesen, morda pomlad. Travniki žarijo v zeleni barvi. Jutro je bilo krvavo rdeče. Popotnik je v plašču, misli na mater ali ljubico ali v naravi išče izpolnitev svojih misli, čustev, občutij. Vznemirja ga, da je bog odšel na dopust in da se nikakor ne vrni v blaznico človeštva; in na videz so ljudje srečni, le popotnik ne, kajti on je raztrgan od nasprotij med svetlim in temnim, dobrim in zlim, mestom in podeželjem, kavarnami in kraško burjo, razpet je med življenjem in slutnjo smrti. Poln je neizpolnjenih sanj, niti odgovorov nima: »Kam in kod, kje mi je cilj?« (*Cesta samotnih*, 220). Je »mornar, izstreljen v večnost« (*Skrivnostni tečaji*, 691). Še več: »Jaz sem zlomljen lok / nekega kroga. / In sem strta figura / nekega kipa. / In zamolčano mnenje / nekoga. / Jaz sem sila, ki jo / je razklala ostrina« (*Ostri ritmi*, 462).

SANJE IN KOMPLEKS

Poezija sicer navadno ne pripoveduje zgodb, temveč izpoveduje notranjo bolečino; tudi pri Kosovelu seveda ni nič drugače, saj je motivno-tematska zgradba njegove poezije podoba osamljenega, samotnega duha v razčlovečenem svetu, v katerem marsikaj bi, a ne more ali ne sme; je krik trpljenja in nenehnega poigravanja z mislijo na smrt. Velika večina Kosovelovih pesmi je prav takih, hrepenenje in razočaranje sta prepletena s sanjami. Nenavadno velikokrat so sanje pomemben motiv pri izgradnji pomena posamezne pesmi, predvsem impresionistične. V več kot petdesetih pesmih imajo sanje pomembno motivno in tematsko vlogo, celo v ekspresionističnemu uporu proti skorpupiranju, nepravilni družbi Kosovel motiv sanj nenehno variira in ga razume kot edino možno mesto za preživetje človeka, čeprav so nasprotje družbenokritični aktivnosti. Iz njih lahko le v grozi strmi, obupuje v zavetju nihilmelanholije, je pasiven v svoji sobici večnosti.

Kosovelov pesniški subjekt je ne glede na tradicionalnost ali avantgardnost izraza poosebljen samote in osamljenosti, in »le klavir mi tiho poje / tvoje zapuščanje« (*Vaza z bori*, 32). »Ves poln sanj je črni klavir, / ko da globina mrakov / v njem se zrcali« (*Ski-ca na koncertu*, 431). Ni odveč dodati, da je motiv padanja skozi nočno budnost v

SREČKO KOŠOVEL

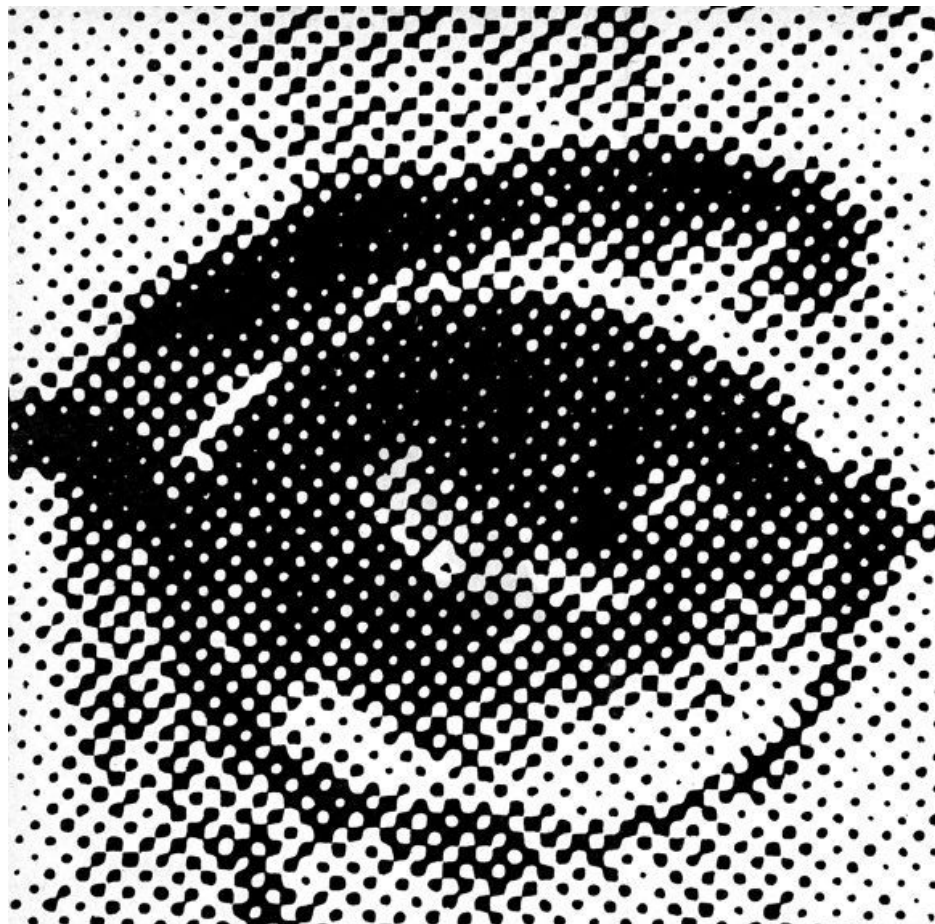
Zbrane pesmi

ZBRALA IN UREDILA NEŽA ZAJC

SPREMNA BESEDA IGOR GRDINA

ŠTUDENTSKA ZALOŽBA,
LJUBLJANA 2013

1175 STR., 49 €



boju s sanjami in spomini tudi zelo pogost, in le v grenkobi je odrešitev. Celo ljubezen povezuje z grenkostjo, kajti le tista izbranka srca, ki bo znala sprejeti njegovo zagrenjenost, poosebljeno v pelinu, bo njegova in bo konec njegove samote (*Poznaš*, 449). Za Kosovela so redki optimistični trenutki prav v ljubezni do matere, ki pa je bistveno drugačna, bolj sproščena in polna toplote, kakor je navada v slovenski kulturi, pa v pesmih raznim dekletom; najbolj idealna ga čaka na podeželju, v njegovi oddaljeni, že odtujeni mladosti; sicer pa jo hitro prekrije črna melanholija in nepokoj, slutnja smrti. Raztrgan v nasprotjih Kosovel zapiše: »Pesem mora biti kompleks« (*Pesem*, 917), ne le raztrganost in disharmonija, ki jo muzejskim moljem v brk zapisuje pesnik. Ker se je uprl tradiciji, tako kot se vsaka modernost pod slehernim soncem, noče več klasične poezije in rime: »O te rime, te strašne rime! / Vedno me spominjajo fraz, / ki so brez vsebine – / polne pekoče praznine / mi lažejo v obraz.« (*Muke*, 119). Bolj nežno rečeno: »Moje besede so rahlo igranje / klavirja iz zlatega okna v noč, / plahe so kakor ranjene sanje – / na poti v noč.« (*Meditacija ob klavirju*, 203).

NOVI ČLOVEK

In hkrati z odstopanjem od tradicionalnih pesniških sredstev – metafore, komparacije, lažje umljivih ukrasnih pridevkov – je potekala Kosovelova »socializacija« duha in njegova simpatija z množico, ki bi jo morala povezovati bratska ljubezen, a jo zaradi kapitalističnega zla objema revščina, beda, in jo postavlja v vrste za eksterminacijo. Ekspresionistična faza njegovega pesništva je v bistvu še vedno zelo podobna »baržunasti liriki«, le da nostalgijo po Krasu zamenja zastrupljeni mestni svet, mehanizacija slehernika, iz katere se lahko po Kosovelovem trdnem prepričanju iztrga le »Novi Človek«. Nenavadno zgodaj je slovenska književnost imela avantgardnega pesnika, le da smo tokrat tradicionalno zamudo povzročili sami: konstruktivistične pesmi, za katerimi se čuti močan vpliv dadaizma in zenitizma, so v zbirki *Integrali* pod budnim očesom Antona Ocvirka izšli šele leta 1967. Pa tudi tukaj je razklan: »Pojem in ubijam ljudi. / (Joj, in moja roka krvavi!) / Pojem in sovražim ljudi. / (Joj, in moja duša krvavi!« (*Pesem o preobrazbi sveta v svet*, 82); in hkrati poziva: »Kličem vas, uporniki zemlje in ognja, / brate nevihte in brate viharja, / brate potopov in zlomljenih ladij, / brate vseh strtih evropskih src ...« (*Kličem vas*, 351).

Socialistično politično prepričanje je Kosovela namreč utrdilo v spoznanju, da je izkoriščanja delavcev dovolj in da je čas za revolucionarno spremembo; in če naj se ne zgodi, da bo revolucija spet požrla svoje otroke, je nujen radikalni obrat: »Pohod demonstracij preko cest, / njih bolečina velika

in siva, / glas njihov hripav, kot bi kričali / le gluho nemci, ki hočejo eno: / človečanstvo« (*Svetovna kriza*, 914); v ekstazi propada civilizacije milijoni čakajo na belo odrešitev. Kajti »hodim sredi ljudi brez srca« (*Kraški kruh*, 38). Čeprav je v družbenokritičnih pesmih aktualen za svoj čas, lahko potrka tudi na naša srca: spet je kriza in znova je kapitalizem po ovinku očistil samega sebe, malega človeka pa pustil propadati v blatu, izvrženem od zlate manjšine prebivalstva, nasičenega od vsega. Ni čudno, da je bil Kosovel raje socialist. Besede se morajo raztreščiti, govoriti morajo tudi podobe. Hkrati pa je »strašno /.../ strmeti v potop sveta« (*Tragedija na oceanu*, 713); le novi človek se ne sme mehanizirati: »V rdečem kaosu prihaja / novo človečanstvo! Ljubljana spi« (*Ljubljana spi*, 923). Zato: »Lajajte srca. / Lajajte« (*Depresija*, 935). »Evropa blaznica« (*Ljudje brez src*, 936). »Truden evropski človek / strmi žalostno v zlati večer« (*KONS*, 1048). Kaj več ni mogoče dodati.

Ni čudno, da je tudi Kosovelova avantgardistična poezija samo urbana, ruralno se je odmaknilo strasti upora in hkratnemu pasivnemu obupovanju. Slavni *Kons* 5 je le vrh ledene gore, konica »zlomljenega loka« njegove poezije, ki ga je očitno vidno razklala ostrina. Mladi pesnik, ki ga ne smemo videti kot v hladni kamen vklesanega klasika, temveč kot človeka, ki ga ni sram razkriti najgloblje rane, je Slovenec svojega časa in očitno Slovenec za vse čase. Še več, je evropski pesnik, ki so ga od prerane smrti poskušali razdeliti v različne predalčke in v trojici impresionizem, ekspresionizem, avantgarda interpretirali njegov pesniški genij, ali pa jo razlagali na podlagi njegovih političnih prepričanj, ali jo povzdigovali zaradi zgodnjega pojava avantgardnosti ... Tukaj jo poskusimo razumeti le kot zgodbo ali simbol popotnika v razčlovečenem svetu, ki ima tudi danes kaj povedati utrujenemu evropskemu človeku in ga hkrati nagovoriti z estetsko, z metaforami nabito pesniško govorico, z nenavadnimi, celo asociativnimi preobrat. Z jasno, lepo slovenščino. Srečko Kosovel je v pesmi večkrat vpel podobo ptice, ki nad svetom, takšnim, kakršen pač je, le leti in ga preleti, zapusti ga osamljenega. »Kakor v razsulu stojiva / med sanjami in življenjem, / trpljenjem in hrepenenjem / in molčim, molčim« (*K tebi pojdem*, 376).

Medtem ko vlada svetu nepravica in je popotnikov cilj vedno bolj oddaljen, zabrisan v črni prihodnosti, in medtem ko je edina sreča le boleča misel na razviharjeni Kras in zlati čoln civilizacije nemirno pluje skozi tragedijo na oceanu, in medtem ko se pijani, od civilizacije naveličani Človek opoteka po opustelih mestnih ulicah in se v kavarnah med seboj raztapljajo akordi s klavirja – »kaj pa delajo ptički? / XYZ« (*Mehak večer*, 1004). ■

SVOBODNJAŠKI DUH V PRIMEŽU SLOVENSKEGA PARADOKSA

Ta nepristranska zgodovinarjeva pripoved razkriva prenekatero neprijetno – in zato največkrat večje prikriti, zamolčane ali vsaj na rob zgodovinskega interesa potisnjene – podrobnosti, neprijazne lastnosti in mišljenjske in vedénjske značilnosti tradicionalne slovenske *formae mentis* v soočenju z drugačnim, tujim, neprivajenim ...

JAROSLAV SKRUŠNÝ

Na prvi pogled se nemara zdi, da dvojezična (slovensko-francoska) knjižica priznanega slovenskega zgodovinarja dr. Petra Vodopivca z naslovom *Francoski inštitut v Ljubljani 1921–1947* govori o tematsko dovolj specialnem in časovno ozko zamejenem poglavju s področja francosko-slovenskih kulturnih stikov in ob tem nekolikanj razgrne tudi ozadja kočljivih, nelagodnih, za koga celo »nevarnih« ideološko-političnih razmerij med tedanjimi jugoslovanskimi (in še posebej slovenskimi) državnimi oblastmi in francoskimi interesnimi prizadevanji za večjo kulturno, gospodarsko in – čemu tudi ne? – politično prisotnost in vpliv na sicer tradicionalno nemško zaznamovanem duhovno-gospodarskem prostoru nekdanjih Ilirskih provinc sredi prejšnjega stoletja (v zagatnih letih naraščajoče fašistične in nacistične nevarnosti neposredno pred drugo svetovno vojno in v prvih, pri nas še zlasti burnih in prevratnih povojnih letih) in bi zato mogla zanimati le peščico preostalih frankofilskih zanesenjakov in zvestih ljubiteljev francoskega jezika in literature na Slovenskem. Vendar viden – kot ponavadi – vara!

Stvarna, objektivna, nepristranska, znanstveno distancirana zgodovinarjeva pripoved (oprta na bogato arhivsko in dokumentarno gradivo – kolikor ga je za povojno obdobje štiridesetih in petdesetih let v arhivih nekdanje UDV ostalo ohranjenega – in pričevanje ene ključnih protagonistk tedanjega dogajanja, francistke in bibliotekarke gospe Radojke Vrančič) o relativno kratkotrajni, čeravno dovolj razburljivi epizodi delovanja Francoskega inštituta v Ljubljani med letoma 1921 in 1947 nam skozi usodo njegove osrednje direktorske postave, Jean-Yvesa Lacroixa, ki je inštitutu načeloval med letoma 1932 in (s prekinitvijo v času vojne) 1947, razkriva veliko globlje in širše zgodovinske in socialne, posamične in skupinske vzroke, silnice in razsežnosti takratnega prelomnega političnega, kulturnega, idejnega in duhovnega dogajanja na Slovenskem in hkrati objavlja prenekatero neprijetno – in zato največkrat večje prikriti, zamolčane ali vsaj na rob zgodovinskega interesa potisnjene – podrobnosti, neprijazne lastnosti in mišljenjske in vedénjske značilnosti tradicionalne slovenske *formae mentis* v soočenju z drugačnim, tujim, neprivajenim ...

LJUDSKO-FRONTOVSKI »FRAJGAJST«

V nepolnih petnajstih letih, kolikor mu jih je bilo odmerjeno službovati kot lektorju

za francoski jezik in literaturo na ljubljanski Univerzi in direktorju Francoskega inštituta, je Jean-Yves Lacroix izkusil in prehodil svoj slovenski križev pot od navdušenega sprejema in blage naklonjenosti v krogu predvojnih liberalnih političnih veljakov, meščanskih izobražencev, prostozidarskih razsvetljencev, prokomunističnih simpatizerjev, levičarskih antidogmatikov in svobodomislecev kar tako – izpričana frankofilija je bila v teh krajih tudi svojevrstno znamenje odpora zoper italijanski fašizem in nemški nacizem, ki sta se v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja zlovesče zgrinjala nad evropskim obzorjem – do ozkosrčne zamerljivosti in zapečarske nazorske zavrnitve iz konservativnih katoliških vrst v predvojnem obdobju, pa vse do licemerne molka, dogmatske nestrpnosti in enoumja zmagovite komunistične nomenklature, ki je po prevzemu oblasti čez noč pozabila na predvojno prijateljstvo in neštevilne usluge, ki jih je izpričani levičar, neortodoksn marksist in simpatizer jugoslovanske partizanske *résistance* ter zagovornik – in po svojih skromnih prevajalskih močeh tudi podpornik – slovenskih ozemeljskih interesov v pogajanjih okrog razmejitvene črte z Italijo prispeval k »naši stvari«, in se ga na prav nečeden, poniglav, zaplotniški način ob prvi priložnosti nečastno odkrižala.

Lacroixu ob prihodu v Ljubljano ni bilo treba orati ledine, med slovenskim liberalnim izobraženstvom je že prej vladalo precejšnje zanimanje za francosko kulturo in civilizacijo, o čemer med drugim priča nenavadno veliko število in razvejenost vsakršnih francoskih krožkov, ki so v času med obema vojnoma delovali po številnih slovenskih mestih, ne le v Ljubljani in Mariboru; s prihodom tega naprednjaškega »frajgajsta«, ljudsko-frontovskega simpatizerja in poznavalca sodobne francoske umetnosti pa so se navdušenju nad francoščino, njenim kulturnim izročilom in še zlasti modernim leposlovjem – pod vse večjim pritiskom totalitarne pameti, ki je pljuskala čez meje tretjega rajha in sosednje Italije – pridružile še politične simpatije za republikanske vrednote svobode, enakosti in bratstva. Francoski inštitut v Ljubljani je v drugi polovici tridesetih let postal eno od žarišč antifašističnega mišljenja, svobodomiselnosti središče in gojišče odprtega dialoga in relevantnih debat o najbolj aktualnih družbenih, kulturnih, zgodovinskih, idejnih, nazorskih in političnih vprašanjih tedanjega časa.

BOLJ ALI MANJ ZVESTI SOPOTNIKI

Nemara ne bo odveč, če naštejemo vsaj nekaj znamenitih imen, ki so bolj ali manj redno zahajala na predavanja in pogovore v Inštitutu ali si izposojala knjige iz njegove bogate knjižnice (ki jo je s finančnimi sredstvi francoske vlade pridno pomagal zalagati in izpopolnjevati prav kulturno in estetsko razgledani in pretanjeni direktor), saj nam njihov idejno barvit in politično pester spisek dovolj zgovorno kaže vso duhovno širino, institucionalno odprtost, nazorsko strpnost in mišljenjsko pluralnost ustanove, kakor jo je utemeljil in vodil Jean-Yves Lacroix: Dinko Puc, Albert Kramer, Vladimir Ravnihar, Boris Furlan, Stanko Leben, Izidor Cankar, Fran Zwitter, Josip Vidmar, Oton Župančič, Ferdo in Juš Kozak, Ciril Kosmač, Vera Albreht in Lili Novy, Vito Kraigher, Joža Vilfan, Dolfe Vogeltnik, Vera Hreščak, Marica Dekleva, Alfred Šerko, Črtomir Nagode, Branko Vrčon, Dragotin Hribar in številni drugi. Spisek je avtor, dr. Peter Vodopivec, deloma sestavil tudi na podlagi pisnega pričevanja ene od stalnejših obiskovalk inštituta, nesrečne pedagoginje in predvojne komunistke Angele Vode, ki je morala še v letu 1951 – se pravi štiri leta po Lacroixovem »tistem izgonu« in zaprtju Francoskega inštituta (sic!) – za Upravo državne varnosti v rajhenburškem zaporu pisati poročila o dogajanjih in pogovorih na predavanjih in družabnih večerih, ki sta jih prirejala francoski konzulat in Lacroixov Inštitut.

Pozornemu očesu seveda ne bodo ušla nekatera imena, ki so se v prvih burnih letih po komunističnem prevzemu oblasti na Slovenskem kmalu znašla na spisku politično sumljivih, nezaželenih in celo sovražnega delovanja obtoženih (in v številnih primerih tudi na najhujše kazni obsojenih in eksekutiranih) oseb. Paradoks slepega nemira zgodovine, kot bi rekel eden Lacroixovih bližnjih znancev, pesnik Edvard Kocbek, tudi sam svojevrstni padli angel revolucije, je hotel, da se je imel preverjeni slovenofil in odkrito levičarski naprednjak in medvojni glasni zagovornik jugoslovanskega narodnoosvobodilnega odpora v francoskih rezistenčnih medijih Jean-Yves Lacroix prav prijateljski zvestobi tem predvojnimi sopotnikom, znancem in sodelavcem, ki jih je nova komunistična oblast brez krivde krive stigmatizirala in anatemizirala, v veliki meri zahvaliti, da so neki drugi nekdanji idejni simpatizerji in progresivni sopotniki iz Inštitutovih predvojnih let – ki so se čez noč preobrazili v zmagovite tovariše – tudi njemu prilepili etiketo *persona non grata*.

Ker je torej »frajgajstovski« ravnatelj tudi po vrnitvi v Ljubljano leta 1946 poskušal neizključujoče in nepristransko ohraniti in vzdrževati stike in prijateljske vezi z vsemi predvojnimi prijatelji in simpatizerji, se je ne kriv ne dolžen znašel v precepu slovenskega povojnega političnega protislovja: prenekateri med njegovimi znanici so se po zmagoviti revoluciji znašli na strani zmagovalcev, se pravi oblastnikov, spet drugi so se po volji zgodovine znašli na drugi strani barikade, med opozicionalci in nevarnimi »notranjimi sovražniki«. In izkusil je vso poniglavost, ozkosrčnost, ekskluzivnost, zatohlost in togo sektaštvo slovenske politične pameti, ki je marksistično misel kot svobodno in odprto znanstveno kritiko družbenih in zgodovinskih procesov zamenjala z dogmatično veroizpovedjo – kot je sam pronicljivo zapisal v razočaranem, bridko zbadljivem poslovilnem pismu predsedniku Prezidija ljudske skupščine Ljudske republike Slovenije Josipu Vidmarju tik pred odhodom iz Slovenije, 16. decembra 1947 –, vero pa namesto doktorjem in duhovnikom prepustila v roke nestrpnim in robatim cerkovnikom, da so v njej prevladali »avtoriteta, pekel in inkvizicija«.

Čeravno se je s svojim antiklerikalizmom in neskritim levičarstvom hudo zameril katoliški strani, ki ga je v svojem glasilu *Straža v viharju* še leta 1939 ovajala, češ da »kot nevaren boljševik hrani francoske štipendije le za komuniste«, je postal zavaljo obnovljenih prijateljskih stikov s komunističnimi oporečniki (s t. i. meščansko reakcijo, razvpitimi gnilimi liberalnimi buržuiji in arbitrarno razglašeni sovražnimi agenti) v očeh svojih še dovčerajšnjih ideoloških simpatizerjev in nazorskih tovarišev, ki so medtem vzeli v roke vse vzvode moči in vajeti absolutne oblasti, naenkrat sumljiv, nevaren in nezaželen. Za vrat so mu obesili udbovske špiclje in ovaduhe, budno so nadzirali delovanje Francoskega inštituta in preverjali obiskovalce njegove knjižnice, med



Božidar Jakac: Portret Jean-Yvesa Lacroixa, direktorja Francoskega inštituta pred drugo svetovno vojno in po njej do pregona decembra 1947.

najzvestejšimi sodelavci so iskali zaupnike, z zaslišanji in preiskavami nadlegovali službenice Inštituta, na vse pretege so se, skratka, trudili, da bi mu mogli naprtiti in dokazati protisocialistične ideje, protijugoslovansko zarotništvo, obveščevalno vohunjenje, kakršno koli že sovražno delovanje.

POPOLNA PODOBA NARODOVEGA SOVRAŽNIKA

Kako pritlehno, maliciozno in arbitrarno, kako samovoljno, izmišljeno in z nikakršnimi otipljivimi argumenti in stvarnimi dokazih podprto, kako drobnjakarsko, ozkosrčno in zaplankano je bilo nezaupanje novopečenih oblastnikov do še včerajšnjega sopotnika in dobrodošlega zaveznika v antifašističnem in protiklerikalnem boju, najbolje dokazuje tragikomična prigoda enega osrednjih udbovskih zaupnikov, ki je bil zadolžen za Francoski inštitut in za njegovega direktorja, izkušnja agenta pod kodnim imenom Piette, za katerim se je skrival kasnejši znani slovenski pisatelj Jože Javoršek. Ta je bil dovolj inteligenčen, da je vedel in svoje delodajalce tudi vestno opozarjal, da je pretirani in grobi ovaduški nadzor nad Lacroixom kontraproduktiven, zato je svetoval subtilnejši pristop: opazovani naj se počuti kolikor je le mogoče svobodnega, pa se bo slej ko prej razkrila prava narava njegovega poslanstva med Slovenci! V pomanjkanju kakršnih koli oprijemljivih indicev, kaj šele dokazov o Lacroixovem domnevnem sovražnem razpoloženju do novega režima v Ljudski republiki Sloveniji – še več, Piette sam poroča, da je bil Lacroix pred vojno »kritičen do režima v Jugoslaviji« in da je »spravil v Pariz skoraj same napredne ljudi« ter »ilegalcem oskrbel potrebne dokumente«, »pozitivno« pa naj bi bilo tudi njegovo delo v Inštitutu po vrnitvi leta 1946, saj naj bi pridobival »samo politično neoporečne knjige«, med njegovimi obiskovalci in sodelavci pa so bili ljudje, ki se v času »NOB niso kompromitirali« – se je zaupnik zatekel k preizkušeni ovaduški metodi, k moralno-značajski kleveti; namesto z ideološkimi zastranitvami in partijsko-političnimi stranpotmi in odkloni

s »prave linije« je svojim naročnikom postregel z moralističnim zgražanjem nad Lacroixovim svobodnjaškim značajem in vedanjem. Tako je v poročilu Državni varnosti decembra 1946 Lacroixa označil za zvitega, lažnivega, »avanturista, častihlepneža, ženskarja in uživača ..., ki ljubi predvsem ljudi«, ki mu lahko izpolnijo njegove želje, ki so »anarhisti, kot je on,« ter »duhoviti« in »podkovani v literaturi in splošnih zadevah, ki se tičejo Francije«. Javoršek je sestavil komplet seznam »naglavnih grehov«, ki jih je na Slovenskem od nekdaj mogoče in priporočljivo naprtiti zopniku, ki se ga (iz tega ali onega razloga) želimo odkrižati, zlasti če je tujega rodu: zvitost, lažnivost, avanturizem, častihlepnost, uživaštvo, ženskarjenje pač sodijo v železni repertoar in tradicionalni arzenal »verodostojnih« dokazov za moralno in osebnostno diskvalifikacijo nevšečnega osebk; če pa k temu dodamo še anarhizem in – bognečaj! – duhovitost in podkovanost v literaturi pa ščepec francoskega esprija, dobimo popolno podobo narodovega sovražnika *par excellence!*

In s čim si je nesrečni direktor Francoskega inštituta nakopal tolikšno ogorčenje in zamero pri oblastnih dušebrižnikih tedanjega burnega časa? Navkljub svoji nesporni pripadnosti republikanskim idejam socialne enakosti in bratstva med ljudmi, navzlic navdušenju za ljudsko-frontno politiko Bloomovih socialistov v Franciji druge polovice tridesetih let in kljub jasni in glasni opori na Sovjetsko zvezo kot najčvrstejši steber antifašističnega odpora pred in med drugo svetovno vojno, je Lacroix ohranil intelektualno distanco do marksistične

ideologije kot udejanjene dogmatične prakse v deželah »ljudskih demokracij« v Vzhodni Evropi s SZ na čelu. Za vsakršno novo, pravičnejšo družbeno ureditev prihodnosti je v članku *Francija in čut za mero* iz leta 1934 terjal nujni odmerek kritičnega duha, »brez katerega je Leviathan le še slepa pošast«. »V tej novi družbi je potreben čut za mero in vsi njegovi prijazni spremljevalci: čut za ironijo, zavest, da grešite zoper duha, če ste preresni, umetnost, kako uravnovesiti skrajnosti, božanska skromnost in metafizični skepticizem, ki se tako sijajno družijo z umetnostjo dejanja.«

Vse to pa so atributi, ki so v nepomirljivem nasprotju s čednostmi, ki naj po tukajšnjem domačjskem prepričanju krasijo vsakogar, ki se peča s politiko, družbo in zgodovino: kritičen duh, ironična distanca, smisel za humor, zavestno preseganje bipolarnih skrajnosti, samoomejitev, metodična skepsa in dvom v avtoritete so za kleno slovensko pamet pač nezdružljivi z mišljenjem in ravnanjem, ki imata za svoj predmet in cilj urejanje javnih zadev, se pravi družbe in države. Za človeka takšnih lastnosti, kakršne je Lacroixu v svojem ovaduškem poročilu naprtil prizadevni Piette, v povojni slovenski revolucionarni srenji, ki si je zadala preoblikovati svet in skovati novega Človeka, pač ni bilo prostora. Uživaški »frajgajst«, ki je sam zase zapisal, da »ne prenese, če kdo preveč zares jemlje teorijo«, in da »se, namesto da bi otepal suho slamo te ali one doktrine, raje družijo s prijatelji in še raje s prijateljicami«, in še, da ga »ob enoglasnem zborovskem petju vsakič prime, da bi zaplaval proti toku«, svobodno misleči individualist in kritični intelektualec pa duhovit dvomljivec in zbadljiv komentator se je bil že takoj ob prihodu v Ljubljano zameril ozkosrčnim zadrtežem in klerikalnim tercialkam v katoliškem taboru, nič manjše zamere pa si, vpadljivi bonvivan sredi zapovedane revolucionarne askeze, ni s svojo pokončno, zvesto in ljubeznivo prijateljsko držo nakopal niti pri varuhih edine prave Resnice v svetišču Zgodovine, kamor nikdar ne pade niti senčica skepse ali dvoma, pri brezmadežnih in nezmotljivih inženirjih duš in klenih kovačih novega, zresnjene in nevprašljivega sveta.

Lacroixu niti ob žalostnem slovesu od dežele, ki jo je sprejel za svojo drugo domovino in ki mu je tako mačehovsko vračala ljubezen, da mu niti ob tej *expulsion déguisée* (prikritem izgonu) ni upala naravnost pogledati v obraz in mu iz oči v oči zabrusiti svojih očitkov in po moško utemeljiti krivične obtožnice, ni zmanjkalo smisla za humor in kančka francoske duhovitosti. Ne brez grenke ironije je v že omenjenem poslovilnem pismu Josipu Vidmarju ugotavljal, da so »klerofašisti lahko po osmih letih zadovoljni«, ker odhaja »nevaren boljševik«, hkrati pa je duhovito pripomnil, da ga na cesto meče direktor hotela Slon, »čeprav sem bil miren in pri plačilih reden gost ... Francoski inštitut pa je bil razpuščen na zahtevo predsednika odbora, častnika francoske legije časti (Otona Župančiča, op. p.).« Njegovemu pronicljivemu očesu tudi ni ušlo: »Dovolite mi,« piše v omenjenem pismu, »da vam rečem, da ste ohranili mnogo klerikalnih potez in je v Sloveniji še čutiti sutano. Stari nasprotnik klerikalcev, kot sem, vam bom ponovil verz materialističnega pesnika Lukrecija: *Tantum religio potuit suadere malorum*.« Zato je povsem upravičeno sklenil, da »ozadje vsega tega« presega njegov osebni primer.

In zato tudi knjižica Petra Vodopivca o usodi Francoskega inštituta in njegovega »prikrito izgnanega« direktorja Jean-Yvesa Lacroixa ni le epizodna zgodba neke tuje kulturne institucije v slovenskem duhovnem prostoru v nekem konkretnem zgodovinskem trenutku, temveč prerašča v univerzalno veljavno, čeprav zato nič manj bridko in hkrati malce smešno pripoved o naši vekomajšnji pritlehnosti, zadržtosti, ozkosrčnosti in samozadostnosti, ki v svoji čistunski sredi ne prenesejo sproščeno uživaškega svobodnjaškega duha, pa naj bo že domače gore list ali prišlek iz belega sveta. ■

PETER VODOPIVEC

Francoski inštitut v Ljubljani 1921–1947 L'institut français de Ljubljana 1921–1947

INŠTITUT ZA NOVEJO ZGODOVINO

LJUBLJANA 2013, 162 STR., 15 €

ŽENSKE O SVOJI ZGODOVINI, PRAVICAH IN – DOLŽINI LAS

Marec je mesec, ki slavi ženske: od osmega marca na začetku do materinskega dne v njegovem zadnjem tednu. »Namesto rož – enako plačilo!« pa se glasi grafit na pročelju nasproti sodne palače v Ljubljani, ki osvetli to marčevsko obredje v edino realni luči. Poskus postavljanja na realna tla je tudi zbornik *Dolga pot pravic žensk: pravna in politična zgodovina žensk na Slovenskem*.

AGATA TOMAŽIČ

O tem je tekla beseda 6. marca na Besedni postaji Filozofske fakultete v Ljubljani. Predavalnica v petem nadstropju ni bila zapolnjena samo z ženskami, temveč je ponujala po spolu raznoliko zastopanost, značilno za povprečen literarni večer v slovenski prestolnici – prevladovala so ženske s peščico moških za začimbo (žal je manjkal najbolj znani deklarirani feminist, dr. Lev Kreft).

Zgodovina žensk se je v zadnjem času razvila v pomembno vejo zgodovinopisja na Slovenskem, je začela dr. **Marta Verginella**, redna profesorica z oddelka za zgodovino na FF in urednica zbornika *Dolga pot pravic žensk*. Vendar pa so tu nekatera področja še premalo raziskana, eno takšnih je pravna zgodovina, kjer je ledino oral dr. Sergij Vilfan. Pričujoči zbornik je torej posegel tja, kjer so še bele lise, in črpal iz doslej ne dovolj izkoriščenih virov, kot so srednjeveški statuti primorskih mest in pravna praksa iz 18. in 19. stoletja.

Ali zgodovino žensk sploh potrebujemo in zakaj, je bilo vprašanje, ki si ga je ob tem zastavljala urednica. Nanj so pred njo poskušale odgovoriti številne ženske, od Simone de Beauvoir naprej, in njihov odgovor je bil sprva vedno pritrdilen. Šele v osemdesetih letih 20. stoletja se je v anglosaških akademskih krogih izoblikovalo stališče, da v resnici ne potrebujemo zgodovine žensk, temveč prej zgodovino spolov. Danes se mnenje, predvsem raziskovalk, spet nagiba k »da«. Koliko pa je zgodovine žensk v nacionalnih zgodovinskih sintezah? Zelo malo, in to celo v učbenikih, spisanih v skladu z novimi zahtevami enakopravne zastopnosti obeh spolov. Zgodba je enaka tudi v Italiji in Franciji, razlaga dr. Verginella, kjer je zgodovinenje žensk sicer v razcvetu, vendar ne vstopa na nacionalno raven.

ŽENSKI PRINCIP V KAZENSKEM PRAVU

Pri odgovoru na vprašanje, ali potrebujemo zgodovino žensk ali ne, se je dr. **Alenka Šelih**, akademikinja in zaslužna profesorica na Pravni fakulteti (PF) v Ljubljani, oprla na primer kaznivih dejanj zoper spolno nedotakljivost, kamor med drugim sodi posilstvo. Ko je stopila na svojo akademsko pot in začela delati kot asistentka na PF, je bil prevladujoč pogled kazenskega prava, da je posiljena ženska pač zašla v takšno situacijo, v kateri je postala žrtev, za kar je vsaj deloma kriva sama. Če se je takrat ženska v poznih nočnih urah zglasila na policijski postaji in prijavila posilstvo, je bila v veliki večini primerov najprej deležna čudenja policistov: zakaj pa ste ob tej uri šli sami na cesto? Če je bil žrtev ropa elegantno oblečen moški, ki se je ob enaki uri sprehajal po mestu in potem dejanje prijavil policistom, so se ti v en glas zgražali skupaj z njim: kako se vam je to lahko zgodilo? Spmembe na tem področju so definitivno eden od pozitivnih premikov, ki so posledica prisotnosti ženskega principa v kazenskem pravu; od tod tudi uvedba pojmov trpinčenega otroka in napadov na ženske, kot so danes opredeljeni v kazenskem pravu. Dr. Šelihova se je spomnila še ene spremembe, ki se je zgodila v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je t. i. katalog



Dr. Marta Verginella



Dr. Milica Antić Gaber



Dr. Alenka Šelih



Dr. Eva D. Bahovec

kaznivih dejanj v kazenski zakonodaji prišel v republiško pristojnost. V Sloveniji so mu dodali tudi posilstvo v zakonski zvezi (v ostalih delih SFRJ je bilo po zakonu posilstvo mogoče očitati samo storilcu, ki z žrtvijo ne živi v skupnosti). Profesor Ljubo Bavcon, tedaj predsedujoči komisiji za sprejem kazenskega zakona, je bil zavaljo tega po Jugoslaviji skorajda deležen posmeha, se spominja dr. Šelihova, v zborniku avtorica prispevka *Ženske, kazensko pravo in kriminaliteta: storilke kaznivega dejanja detomora v spisih Deželne sodišča v Ljubljani (1899–1910)*.

DVA KORAKA NAPREJ, EN NAZAJ

Zakonodaja je resda neki okvir, v katerem je ženskam vsaj teoretično zagotovljena enakopravnost, a je nemalo odvisno od tega, kako se jo interpretira, je prepričana dr. **Milica Antić Gaber**, redna profesorica z oddelka za sociologijo na FF. Ozrla se je na *dolgo pot*, ki so jo ženske prehodile (pri čemer najbrž ni naključje, da naslov pričujočega zbornika namiguje na »dolgo pot skozi institucije«, ki jo je priporočal

Rudi Dutschke), in razodelo se ji je, da so pri tem dosegale uspehe in poraze, nekoliko v skladu z reko »dva koraka naprej in en nazaj«. Ugotovitev je podprla z dejstvi: leta 1992 je v Sloveniji začel delovati Urad za žensko politiko, leta 2012 pa so ga, medtem preimenovanega v Urad za enake možnosti, ukinili. Vse pogosteje jo obhaja občutek, da mlajše generacije žensk svoje pravice jemljejo kot nekaj samoumevnega in se ne zavedajo, da jih lahko čez noč izgubijo – kar grozi Španiji, kjer je nenadoma spet na tapeti že pridobljena pravica do abortusa, je opozorila profesorica.

Dr. **Eva D. Bahovec**, izredna profesorica z oddelka za filozofijo na FF, se je uvodoma zahvalila za »lepo darilo za osmi marec« in pomahala z zbornikom o pravni in politični zgodovini žensk v roki. Zanj ni dvoma, zgodovina žensk je pomembna že zato, da »bi ugotovili, kje smo danes«. Da smo, ženske namreč, po eni strani na polički med »vzvišenimi ideali«: device Orleanske in cankarjanske matere, po drugi strani pa med »padlimi angeli«, kjer se ženskam pritakne vsakovrstne priskutne označbe in vedenje, od tega, da smo

MARTA VERGINELLA (UR.)

Dolga pot pravic žensk: pravna in politična zgodovina žensk na Slovenskem

ZNANSTVENA ZALOŽBA FILOZOFSE FAKULTETE
UNIVERZE V LJUBLJANI IN STUDIA HUMANITATIS

LJUBLJANA, 2013

261 STR., 24,90 €

»kot aprilsko vreme«, do rekov s panjskih končnic v slogu »kjer vrag ne zmore, ženska pripomore« – oba primera sta iz Slovarja slovenskega knjižnega jezika, je opozorila dr. Bahovčeva. In dodala, da so jo v zadnjem času v zvezi s položajem žensk izjemno razhudili komentarji enega od spoštovanih »kulturnih delavcev«, ki je ob premieri *Medeje* izjavil, da ta predstava pokaže, »kakšne ženske resnično so, kako so lahko zlobne«.

MARIJA TEREZIJA JE BILA ŽENSKA

Dr. Verginella je kot rdečo nit knjige izpostavila sledenje pravnim normam, ki so določale pravice žensk, in odmikom od njih v praksi. V resničnem življenju so ženske v preteklosti namreč često lahko trgovale ali postale lastnice – čeprav zakon tega ni izrecno dovoljeval, a so že iznašle načine, da so ga zaobšle. Zakon je bil nemalokrat posebej prirojen v monarhijah, ki niso imele moškega naslednika, pa je prestol zasedla hči; tak primer je Marija Terezija, s katero se je na poti skozi slovenske izobraževalne institucije gotovo srečal vsak Slovenec vsaj enkrat, razložena mu je bila njena pomembna vloga pri urejanju zemljiškega katastra, premalo pa je poudarjeno njeno delovanje kot vladarice. Nasploh nekaj podobnega velja za vse nosilke krone in žezel ženskega spola: tudi filmi, ki predstavljajo življenje angleških kraljic, se vse preveč osredotočajo na njihove ljubezenske peripetije in jih ne predstavljajo kot političnih subjektov, meni dr. Verginella. Od antike naprej, ko so jim v rimskem pravu pripisovali *infirmas sexus* (šibkost spola) in *imbecillitas mentis* (slabotnost razuma), je pot pravic žensk vijugava, stopnja enakopravnosti pa je odvisna tudi od gospodarskega položaja – praviloma imajo v družbah blagostanja ženske več pravic, je sklenila urednica zbornika. Pritegnila ji je dr. Milica Antić Gaber, ki po lastnih besedah v zadnjem času opaža zaskrbljujoče prakse: vse več ljudi javno razglša, da bi se bilo bolj smiselno kot s pravicami žensk ukvarjati s pomembnejšimi problemi, ki jih ta hip ni malo. Žensko vprašanje se tako marginalizira, posledično pa tudi nosilke takih idej.

FEMINIZACIJA IN MASKULINIZACIJA

Vsaj za prisotne na Besedni postaji to ni veljalo, v razpravo so se po zaključenem uradnem delu z večjo ali manjšo gorečnostjo vključevali vsi, od profsorskih kolegic do študentk in študentov. Dr. Cvetka Hedžet Tóth, redna profesorica z oddelka za filozofijo na FF, je ogorčeno opozorila na ugotovitve, ki so do njenih ušes prišle s pravnega področja, da v poklicih, ki se feminizirajo, skladno s tem začne padati kvaliteta. Dr. Šelihova je na to lakonično pripomnila, da o padcu kakovosti ravno ne bi mogli govoriti, zagotovo pa se zniža plačilo. Zakaj vedno govorimo samo o *feminizaciji* tradicionalno moških, nihče pa o *maskulinizaciji* tradicionalno ženskih poklicev, je na jezikovne finese, v katerih se skriva marsikaj, opozorila dr. Bahovčeva. Skoraj zagotovo ji ni po godu niti podaljševanje priimka z obrazilom -ova, kar Pravopis iz leta 1962 priporoča, poznejši se glede tega ne opredeljuje več, nesporno pa je, da je v imenovalniku to priporočljivo zaradi jasnosti. Nadalje je dr. Hedžet Tóthova opozorila, da izobrazba ni edina pot do emancipacije, emancipirane so bile pri nas tudi kmečke ženske – še bolj in še prej kot intelektualke. Neka študentka je pripomnila, da je beseda »feministka« dandanes skorajda zmerljivka, oziroma da ženske, ki se izrekajo za feministke, veljajo za »čudne«, za »ženske, ki sovražijo moške«. Neki študent je opozoril, da so na mednarodnih razpisih t. i. ženske študije danes izjemno razširjene, »skoraj takoj za judovskimi študijami«. Dotaknili so se tudi vpliva protestantizma in neizprososti hladnega severnega podnebja na pravice žensk, za katere se zdi, da so v skandinavskih deželah trdneje usidrane.

Razprava se je, skratka, razmahnila daleč onkraj pravne in politične zgodovine žensk, in samo še vprašanje časa je bilo, kdaj bo izbruhnilo, kar je tiho telo tik pod površino že vse odkar sta se dve od sodelujočih v razpravi nostalgčno ozrli v preteklost, na zmagoslavne čase feminizma, in med vrsticami dali vedeti mlajšim predstavnicam ženskega spola v občinstvu, da so zaspale na lovorikah prvobork. Olja na ogenj, zaradi katerega se je razprava razplamtela do neslutelih razsežnosti in neverjetne jakosti, je prilila dr. Vesna Leskošek, redna profesorica s Fakultete za socialno delo, ki je opozorila na sporočilnost dolžine ženskih las. Lasje so simbolna privolitvev v izražanje feminilnosti, je dejala, v preteklosti pa so ženske s striženjem las dvigovale veliko prahu. Danes si dekleta spet poslušno puščajo dolge, v čemer vidi tudi pridih rekatolizacije. Njene zadnje besede so se že utapljale v vse bolj razburjenem mrmranju poslušalk – kot nalašč so imele tiste iz občinstva, ki so bile zvečine mlajšega datuma kot razpravljalke za mizo, v resnici vse daljše, dame, ki so prej predavale o pravni in politični zgodovini žensk na Slovenskem, pa bolj kratko pristržene pričke. Z izjemo profesorice Hedžet Tóthove, ki ji je ramena oblival bujen svetlosi slap. Sem pripadnica generacije '68, je povzdignila glas, ki je gojila hipijevstvo v najbolj žlahtnem pomenu te besede, dolgi lasje so v vseh prvobitnih kulturah vir energije, takrat pa so pomenili tudi rehabilitacijo zatrtih estetsko-erotskih kategorij, je povedala. Z rahlo povišanimi glasovi – a ne da bi si zares *skočile v lase* – se je tako nehote potrdila teza, izrečena že na začetku razprave: da so med ženskami tudi takšne, ki diskriminacijo prenašajo naprej oziroma si niso solidarne že samo zato, ker so ženske. Ker so tudi med ženskami razlike – ki pa se jih bržčas ne da kategorizirati na podlagi dolžine las. ■

MOST UMETNOSTI NAD VARDARJEM

Si nad Ljubljano predstavljate most s kipi utemeljiteljev nacionalne književnosti, likovne in glasbene umetnosti, igralcev in pevcev? V Skopju so nedavno odprli most, na njem pa trideset kipov mož, ki so pomembno prispevali k razvoju makedonske kulture. Imenuje se *Most umetnosti*, je pa le košček v mozaiku razkošne novogradnje, ki je v mestu in širše dvignila veliko prahu, tudi dobesedno.

NAMITA SUBIOTTO

Skopje je namreč v zadnjih štirih letih krepko spremenilo svoj videz, temu pa je botroval projekt *Skopje 2014*, ki ga je zasnovala makedonska vlada in ga prvič uradno prestavila v začetku leta 2010. Gre predvsem za spremenjeno podobo mestnega središča, ki vključuje izgradnjo številnih novih objektov: triumfalna vrata, tri nove muzeje, ki so postavljeni v neposredno bližino *Kamenega mostu* in osrednjega mestnega trga; arheološki muzej, muzej makedonskega boja za neodvisnost (z več kot stotimi voščenimi figurami) in muzej žrtev holokavsta, cerkve, narodno gledališče (po načrtih starega narodnega gledališča, zrušenega v potresu leta 1963), filharmonijo, objekte, v katerih bodo delovale pomembne državne institucije, večnadstropne parkirne hiše, mostove, vodomete, restavracije in obliki galej na Vardarju, panoramsko kolo in še kaj. Projekt v radiju kilometra in pol od centra mesta vključuje tudi postavitve več kot petdesetih kipov, ki upodabljajo zgodovinske osebnosti, predvsem vladarje in borce za makedonsko samostojnost in neodvisnost iz različnih obdobj, med katerimi osrednje mesto na trgu Makedonija zavzema veličasten dvaindvajsetmetrski kip, v izogib sporu z južnimi sosedi poimenovan *Bojovník na konju*, dejansko pa upodablja Aleksandra Velikega na vzpenjajočem se konju Bukefalu. Ambiciozno zastavljeni projekt pa ne predvideva le izgradnje novih objektov, temveč tudi obnovo nekaterih obstoječih, prekrivanje stavb v mestnem središču z novimi fasadami in dekoracijo mostov v nekakšnem neoklasicističnem slogu, s čimer se zakriva in počasi briše nekdanja podoba mesta, predvsem arhitektura, ki je, tudi v duhu svetovne avantgardne arhitekture, zrasla v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja, torej v obdobju socializma, in ki je pomembno prispevala k identiteti mesta.

Medtem ko je del makedonske javnosti očaran nad novo podobo svoje prestolnice, pa je drugi del izrazil kritičen, neredki tudi jedko posmehljiv. Podobno reagirajo tuji obiskovalci mesta, saj te ogled mestnega središča težko pusti ravnodušnega. Zdi se kot nekakšna tridimenzionalna enciklopedija z izbranimi gesli, ki naj bi osvetlila predvsem pomembnejše izseke iz zgodovine te dežele. Kritiki ne motijo le nepreglednost in improvizacije pri izvedbi projekta in vrtoglavi finančni zalogaj, pač pa mu očitajo tudi neokusnost in nefunkcionalnost. Organiziranih je bilo kar nekaj akcij in protestov, vendar kaže, da bo vladna zamisel, sicer nekajkrat modificirana, izpeljana do konca.

KRITIKE IN SPODRSLJAJI

Od uradne najave projekta do danes so bili objavljeni številni polemični članki, intervjuji, študije tako makedonskih kot tujih avtorjev, od katerih bom omenila le eno. Arheolog Nikos Čausidis, profesor na Filozofski fakulteti Univerze Sv. Ciril in Metod v Skopju, je lani v samozaložbi objavil knjigo *Projekt Skopje 2014, skice za nadaljnjo raziskavo*, v kateri odpira zgodovinski, socioarhitekturni in semiotično-psihoanalitični pogled na posledice uresničitve projekta. Arhitekturni slog v okviru tega projekta poimenuje *sodobni eklektični psevdoklasični anahronizem*, saj naj bi šlo v bistvu za arhitekturo, ki temelji na sodobnih strukturnih in tehnoloških rešitvah, pri kateri so elementi klasične arhitekture (s čimer misli na evropsko arhitekturo, ki temelji na antični gradbeni tradiciji) uporabljeni bolj dekorativno kot kaj drugega. Čausidis med drugim problematizira spreminjanje fasad prepoznavnih starejših objektov, vrezanih v spomin in srce meščanov, saj se s tem, podobno kot po plastični operaciji, spreminja obraz mesta, čemur zagotovo sledi pozaba dela njegove zgodovine, s tem pa tudi sprememba njegove identitete. Avtor se, podobno kot mnogi drugi, sprašuje, ali za tem projektom morda tiči zavestno ali podzavestno nagibanje k brisanju zgodovine tega mesta in spreminjanju odnosa njegovih prebivalcev do nje ali pa gre le

Toše Proeski na Mostu umetnosti



FOTO NAMITA SUBIOTTO

za dobronamerno prepričanje, da bo makedonska prestolnica postala lepša in boljša, če bo imela videz klasičnega evropskega mesta z dolgo tradicijo.

Nekdaj prepoznavne stavbe pa se ne prekrivajo le z nanašanjem novih fasad, pač pa tudi z gradnjo impozantnih novih objektov, kar je morda najbolj vidno na levem bregu Vardarja, med *Kamenim mostom*, vsaj pred začetkom projekta eno največjih znamenitosti mesta, in mostom *Svoboda*. Na ta način je sprehajalcu po nabrežjih Vardarja denimo skoraj popolnoma zakrit pogled na zanimivo modernistično stavbo makedonskega narodnega gledališča (MNT). V okviru projekta *Skopje 2014* sta na tem mestu zrasla še dva popolnoma nova mosta za pešce, *Oko* in *Most umetnosti*.

Na mostu *Oko*, ki je skoraj tik ob *Kamenem mostu* in vodi proti veličastnemu pročelju novega arheološkega muzeja, je postavljenih kakih trideset kipov, ki upodabljajo v glavnem vladarje iz različnih zgodovinskih obdobj, iz katerih so bili najdeni arheološki ostanki na ozemlju Makedonije. *Most umetnosti* pa povezuje mestno nakupovalno središče (GTC) z visoko, na novo zgrajeno krožno stavbo javnega tožilstva in finančne policije. Ta stavba namreč zakriva omenjeni MNT, glasbeno in baletno



šolo ter galerijo, torej nekakšen kulturni center, v katerega bi bilo smiselno stopiti z mostu s takšnim imenom.

NEUMETNIŠKI KIPU UMETNIKOV

Most umetnosti sta idejno zasnovala Viktorija Mangarovska in Kosta Mangarovski. Dolg je triinosemdeset metrov, širok pa dobrih devet metrov oziroma celo dvanajst na

sredini. Na njem je z vsake strani postavljenih po štirinajst dvometrskih kipov, v razširjenem delu pa stoji trimetrski kip, ki upodablja brata Miladinova, narodna preroditelja, ki sta leta 1861 objavila zajeten zbornik ljudskih pesmi, eno najpomembnejših knjig v zgodovini makedonske književnosti, Konstantin Miladinov pa je v makedonsko literarno zgodovino zapisan tudi kot prvi lirik. Dobra polovica kipov

na mostu upodablja utemeljitelje makedonske književnosti in druge (tudi mladinske) avtorje, pomembne za nacionalni književni kanon, med njimi je tudi nekaj pisateljev in pesnikov albanske narodnosti. Ostali kipi upodablajo likovne umetnike (Lazar Ličenoski, Dimitar Kondovski, Petar Mazev, Dimitar Pandilov), skladatelje (Vlastimir Nikolovski, Trajko Prokopiev, Todor Skalovski, Stefan Gajdov), dva gledališka in filmska igralca (Risto Šiškov in Petre Prličko) in znane ga pop pevca Tošeta Proeskega. Vsi kipi so postavljeni na enake podstavke, ki so vstavljeni v ograjo, na podstavke pa so pritrjene ovalne ploščice z imeni umetnikov v cirilici in latinici, letnice rojstva in smrti ter poklic (npr. pesnik, slikar, skladatelj, pevec ...) v makedonščini in angleščini. Most je ponoči osvetljen s tremi vrstami svetilk.

Zdi se, da so umetniki na tem mostu upodobljeni precej realistično, kot bi njihovi kipi nastajali le na podlagi fotografij, brez kakšnih posebno domiselnih umetniških intervencij. Iz predmetov, ki jih držijo v rokah, v večini primerov lahko razberemo tudi njihov umetniški poklic: slikarji držijo čopiče in/ali palette, skladatelji dirigentske paličice, pisatelji knjige, Proeski pa mikrofona. O upodobitvi umetnikov na mostu profesor Čausidis v zgoraj omenjeni knjigi piše, da čeprav upodablajo največje nacionalne umetnike, sami nimajo skoraj nobene umetniške vrednosti. Kljub temu bi lahko rekli, da so kipi umetnikov vsaj majcena protiutež kovinski vojski vladarjev, revolucionarjev in drugih osebnosti, ki so krojile makedonsko zgodovino in zdaj strmiijo v mimoidoče po vsem mestu, in da ta most na neki način poudarja vlogo umetnosti v družbi, pa čeprav se razpenja med nakupovalnim središčem in javnim tožilstvom. ■

»Nemo propheta in patria«

Knjiga priznanega makedonskega arhitekta Georgija Konstantinovskega je poglobljena predstavitev mladostnega dela arhitekta Marka Mušiča (roj. 1941), ki ga je s sodelavci pridobil z zmago na natečaju leta 1967. Prof. Konstantinovski Mušičevo arhitekturo orisuje tako, kot to zmore le razgledan vrhunski ustvarjalec, ki se je med drugim izpopolnjeval na univerzi Yale ter zgradil številne pomembne javne objekte in prejel prestižne nagrade.

MARKO COTIČ

Po katastrofalnem potresu leta 1963 je Skopje postalo prizorišče obsežne urbanistične in arhitekturne obnove s številnimi pomembnimi javnimi in stanovanjskimi objekti. V obnovo so se uspešno vključili tudi slovenski arhitekti, na mednarodni urbanistični natečaj pa je bil povabljen tudi prof. Edo Ravnikar. Zmagoviti Tangejev projekt, zasnovan na metabolističnih načelih, je s svojimi megastrukturnimi potezami radikalno spremenil mestni ustroj, a hkrati pretrgal lokalno tradicijo. Projekt, ki je močno presegel zmožnosti takratne države, je ostal nedokončan, pozneje pa se je okrnjen izgrajeval s konvencionalnimi bloki in stolpniciami ter nekaterimi izjemnimi arhitekturami, nametanimi brez pravega reda. Na osnovi številnih natečajev, ki so sledili, so poleg Mušičevega Univerzitetnega središča slovenski arhitekti zgradili še Kulturni center (Kacin, Princes, Spindler, Uršič).

ENA AGORA, TRI ZGODBE

Univerzitetno središče v Skopju je ena največjih zgrajenih arhitektur kakšnega slovenskega arhitekta zunaj Slovenije. V mestnem prostoru deluje kot mirna oaza med tremi prometnicami, sredi kaotičnega urbanega okolja. Poseben značaj mu dajeta preplet volumnov in zunanjih prostorov ter močna simbolika, ki se navezuje na makedonsko duhovno izročilo. Prostorski koncept je zasnovan kot agora, na katero se naslanjajo filozofska, ekonomska in pravna fakulteta, objekt rektorata pa je umaknjen nad iztek vhodne ulice. Agora je osrednji zunanji prostor dostopa, gibanja, srečevanj in svečanih shodov. Široka stopnišča in privzdignjene ploščadi so predgovor prostorskih sklopov treh fakultet, ki so po skoraj enakih načelih zasnovane iz vhodnega vestibula, središčne avle s štirimi amfiteatri, trakta kateder ter traktov kabinetov. Kljub enaki zasnovi ostajajo fakultete prepoznavna sosledja volumnov, ki variirajo od horizontalne zleknjenosti, vertikalnih poudarkov, zožitev in razpiranj prostora do razgibanega parterja in drznih previsnih konstrukcij. Skratka, gre za zrelo

arhitekturo, ki kaže avtorjevo suvereno obvladovanje prostora in napoveduje njegov izjemen ustvarjalni vzpon.

Hkrati z osnovno temo pa knjiga pripoveduje vsaj še tri zgodbe. Ena je gotovo tista o pretresih modernistične arhitekture sredi stoletja, ki se je od univerzalizma internacionalnega stila, preko izpostavljene iskrenosti konstrukcije in materiala brutalizma, preusmerila k bolj regionalno in ambientalno čutečim pristopom. Ti so se v Evropi takrat kazali predvsem v Skandinaviji (Aalto, Utzon, Pietila) in Italiji (BDPR, Gardella), v Ameriki pa s karizmatično osebnostjo Louisa Kahna, ki je močno vplival na evropsko arhitekturo (Team Ten, GRAU, Botta) in pri katerem se je izpopolnjeval tudi Mušič.

MARKO MUŠIČ JE DANES EDINI NAŠIH ARHITEKTOV, KI IMA IZOBLIKOVAN PREPOZNAVEN USTVARJALNI PROFIL, KAR JE KLJUČNI POGOJ, KI LOČUJE RESNIČNO MOJSTRSTVO OD EPIGONSTVA ALI NAKLJUČNIH PRESEŽKOV.

Zavedanje o shematičnosti in vizualni monotoniji sodobnih urbanih prostorov namreč v prvi polovici šestdesetih let privede do ključnih premikov. Arhitekti poskušajo rekonstruirati formalno in vizualno kompleksnost, značilno za historična jedra in spontane »arhitekture brez arhitektov« (Rudofsky), ter raziskujejo nove izraze. Posebno vpliven je bil japonski arhitekt Fumihiko Maki, ki v eseju *Investigations in collective form* (1964) izpostavi tri paradigme »kolektivne forme«: kompozicijsko formo, ki jo tvori skupina stavb, razporejenih po tradicionalnih načelih modernizma; megastrukture, kjer je znotraj obsežnega ogrodja v modularnih enotah vse mesto strnjeno v eno zgradbo; ter skupinsko formo, kjer so sorodni prostorski ali konstruktivni elementi združeni v širši kompleks po zgledu historičnih mest ali mediteranskih in alpskih vasi, z enovitim izrazom ter usklajenim merilom, gradivom in obliko. Prav kontekstualno občutljivo uporabljena skupinska forma postane pomemben koncept Mušičevih zasnov, Kahnova in pozneje Borrominijeva baročna artikulacija prostora in svetlobe pa glavni referenci njegovega arhitekturnega oblikovanja. Idejo gruče ali grozda v okviru posamezne arhitekture je

pozneje Mušič še bolj dovršeno izpeljal pri projektu Spominkega doma v Kolašinu, ambientalno občutje pa pri zasnovi restavracije na Lovčenu.

Druga je zgodba o arhitekturi in urbanizmu v tedaj skupni državi Jugoslaviji, ki sta bila za takratni režim glavno sredstvo socialistične modernizacije in učinkovito propagandno orodje. Po kratkem socrealističnem obdobju je, kljub prevladujočemu funkcionalizmu in shematskim urbanističnim rešitvam, po zaslugi nadarjenih posameznikov del arhitekturne produkcije dosegal neverjetno kvaliteto. Profilirale so se posamezne »nacionalne« značilnosti, ki so izhajale predvsem iz zgodovinskih, kulturnih in ekonomskih pogojev posameznih okolij. V tem okviru je bila visoko cenjena »ljubljska arhitekturna šola«, katere predstavniki so na natečajih po državi pobrali številne nagrade in zgradili dognane arhitekture.

DOMA SPREGLEDANI MOJSTER

Tretja pa je seveda zgodba o arhitektu, akademiku Marku Mušiču, ustvarjalcu neomajne predanosti, talenta in ustvarjalne moči. Njegov obsežen opus (preko 190 projektov), katerega glavni poudarki so na koncu knjige tudi predstavljeni, obsega neverjeten razpon kulturnih, sakralnih, poslovnih in stanovanjskih objektov, večinoma zunaj Slovenije.

Mušič je danes edini naših arhitektov, ki ima izoblikovan prepoznaven ustvarjalni profil, kar je gotovo ključni pogoj, ki ločuje resnično mojstrstvo od epigonstva ali naključnih presežkov. Je virtuoz arhitekturne kompozicije in njene prezentacije s sijajnimi modeli in očarljivimi risbami. Tako kot ponavljanje tipičnih elementov v glasbi opredeljuje nekakšen stilski monogram skladatelja in anticipira posamezne fraze in sintakso tudi v nepredvidljivem kontekstu, se tudi v arhitekturi ta kaže kot avtorski zapis, ki v raznolikih nalogah in rešitvah ohranja svojo prepoznavnost. V današnji poplavi globalistične brezobličnosti je to redka in zato dragocena kvaliteta.

Ob tem se postavlja vprašanje, zakaj temu vrhunskemu ustvarjalcu doma, razen cerkve, pokopališča, nekaterih prenov in spominskih obeležij, kljub zmagam na natečajih ni uspelo realizirati pomembnejših objektov (NUK, Potniška postaja). Še več, Mušič je zadnjih dvajset let v natečajni praksi tako anatemiziran, da kljub izjemnim projektom redno izpade iz kroga zmagovalcev. Podobno je s predstavitvami in nagradami, predvsem veliko Prešernovo, ki bi si jo že zdavnaj zaslužil. Da gre za znano slovensko zavist, ni nobenega dvoma, hkrati pa za odsev stanja, kjer prosperiteta epigonstvo in minornost in kjer klanovstvo in uslugarstvo težko preneseta neodvisnega, talentiranega in samosvojega ustvarjalca. *Nemo propheta in patria.* ■

GEORGI KONSTANTINOVSKI

Univerzitetno središče v Skopju

SAZU – VODNIKI K ARHITEKTURI 5, LJUBLJANA 2013

139 STR., 32 €



● ● ● KNJIGA

Prazni knjižničar, prazni liki

IRENA VELIKONJA: **Črna ovca, črni vran.** Mladinska knjiga (zbirka Nova slovenska knjiga), Ljubljana 2013, 196 str., 24,94 €

Irena Velikonja je svojo pisateljsko pot začela z romani za otroke. Za svoj prvi roman *Poletje na okenski polici* je leta 2007 prejela nagrado večernica, za isto nagrado pa je bil leta 2009 nominiran tudi njen drugi mladinski roman *Leto v znamenju polža*. Starejšim bralcem se je prvič predstavila leta 2011 z romanom *Naj počiva v miru*, ki se je uvrstil med deseterico kandidatov za nagrado kresnik. In če je pisateljica v slednjem opisovala hladne družinske odnose med praznimi, samovšečnimi in egoističnimi junaki, se v svojem novem romanu *Črna ovca, črni vran* ni odmaknila od te tematike, le da je odnos treh sestra nadomestil odnos med glavnim junakom, njegovo ženo, ljubico in materjo.

Bralec v romanu sledi zgodbi knjižničarja Blaža, ki je, kot pravi pripovedovalec, dolgočasna, nezanimiva in nesamozavestna oseba. In prav v ta neizrazit, samotarski osebek, ki je sicer poročen, kot trdi pripovedovalec, s samozvestno in odločno Veroniko, se zaljubi precej mlajša učiteljica Sabina. Uboga in nad življenjem razočarana mladenka s svojo vztrajnostjo nezainteresiranega knjižničarja le pridobi, tako da ta svojo ženo zapusti in se preseli k ljubici. Tako se Blaž, ki si »ničesar ne želi bolj kot mirnega in rutiniranega življenja«, začne spraševati o svoji odločitvi, čeprav »se junak sploh ne mara preveč spraševati«. Seveda je že po nekaj straneh vsakemu bralcu jasno, da so vsi pač navadni egoisti: Blažev brat Miran, povzpetniški samovšečnež, njegova mati, ki je Blaža zaplodila z naključnim dežnikarjem, žena Veronika, ki je glavnega junaka mirno prevarala z osebnim trenerjem, ljubica Sabina, ki želi brez njegovega privoljenja zanositi ... počasi, počasi pa postaja jasno, da je največji sebičnež pravzaprav Blaž sam, kar na koncu potrdi tudi njegov poskus pobega.

Zgodba o moškem v krizi srednjih let ni v sodobni slovenski literaturi pravzaprav nič novega, niti ni pretirana novost popisovanje egoističnih likov ter hladnih in odtujenih osebnih odnosov. Kljub temu je struktura zgodbe romana *Črna ovca, črni vran* dobro postavljena, ima svoj dogajalni tempo, delitev poglavij na »lanska« in »letošnja« pa je prepričljivo in dosledno izpeljana pisateljska tehnika. Vendar, ko potegnemo črto, je roman povsem neprepričljiv in celo nezanimiv, glavni problem pa brez dvoma predstavlja slaba karakterizacija likov. Kot pravi pripovedovalec, je Blaž velik dolgočasnež, ne hlepi po velikih novostih, ceni mir, je mrk in samotarski. A seveda glavni junak ni ves čas tiho ter pri miru, ko pa kaj reče, kaj stori, v igro takoj poseže pripovedovalec, ki dogajanje pretirano komentira in popravičuje, nekako v smislu »no tega sicer po navadi ne bi storil ali rekel«. Tako avtorica svojim likom ne da nobenega prostora, ukalupi jih v vnaprej predvideno formo, ki so ji prisiljeni slediti, kadar pa jih ne, se zdi, kot da se bralcu za to popravičuje. Prav zato vsak odstop od vnaprej predvidljivih reakcij deluje kot pomanjkljivost, kar vzvratno poudarja enostavnost in enoplastnost nastopajočih oseb. Liki ostajajo prazni in brez kančka osebnosti, vsak poskus življenjskosti pa je zatrt s takšnim ali drugačnim pripovedovalčevim komentarjem. Rezultat je gruča nezanimivih stereotipov, za katere se zdi, da jih premetava sem in tja, neprestano komentiranje dogajanja pa bralca močno utruja in dolgočasi.

Roman *Črna ovca, črni vran* se spopade z obravnavo krize srednjih let, egoizmom in hladnimi odnosi, ki jih pisateljica sicer zapelje na precej obetajoč način, vendar izpelje povsem neprepričljivo. Glavni problem je slaba karakterizacija vseh likov, ki so po eni strani mnogo preveč predvidljivi in prazni, če pa se že kje nakaže kakšen odklon, ga povsem neprimerno potolče pripovedovalec. Začetek sicer obljublja veliko, a je pot do konca romana predvsem naporna in nezanimiva. **BLAŽ ZABEL**

● ● ● KNJIGA

Ljubezen onkraj razlik za splošno izobrazbo

ELIF SHAFAK: **Štirideset pravil ljubezni.** Prevod Barbara Skubic. Založba Sanje, Ljubljana 2013, 347 str., 13,99 €

Elif Shafak (rojena 1971) se je s svojimi romani, od katerih smo v slovenščini že brali *Pankrta iz Istanbula* ter *Boljšjo palačo*, vzpela med najbolj znane turške avtorice. Ime angažirane intelektualke, esejistke in kolumnistke se vse pogostejše pojavlja v mednarodnih peticijah, kakršna je bila denimo tista proti ruski antihomoseksualni zakonodaji, objavljena pred olimpijado v Sočiju, ki jo je podpisal tudi

njen sonarodnjak, nobelovec Orhan Pamuk. Ta je svetu približal nevraltično točko Istanbula in Turčije – divji most med vzhodom in zahodom, med tradicijo in sodobnostjo, z značilnim prepletom srčne odprtosti, skorajda naivnosti ter fizične krutosti, ki je tako pogosto povezana z ideologijo oziroma religijo.

Roman s komunikativnim naslovom *Štirideset pravil ljubezni* pogleda na religijo z zgodovinskega, tudi heretičnega vidika. Gre namreč za življenjepis Džalal ad-Dina Rumija (1207–73), pesniškega velikana iz Konye (današnja Turčija), ki si ga poleg Turkov lastijo še Afganistanci, Iranci in Sirci, radikalni islam pa ga zavrača. Skoraj sedemsto petdeset let po smrti velja Rumi za najbolj prodajanega pesnika v ZDA, zato je literarizirana biografija ultimativno poljuden projekt, ki bi si ga Shafakova sploh lahko zamislila.

Čeprav poznamo Rumija kot ustanovitelja sufijskega reda plešočih dervišev, je njegova življenjska pot – tako v romanu kot tudi v zgodovinskih pričevanjih – najbolj zanimiva zaradi tega, ker se je, da bi pisal mistične pesmi o ljubezni do življenja, učitelja in boga, od sufizma pravzaprav odvrnil. Rumi je bil predstavnik višjih slojev – učenjak z ogromno privrženci in slušatelji, vse to pa je nasledil po očetu, podobno čaščenem sufiju. Toda ugledu in intelektualni širini navkljub je Rumi v sebi trpel neizpolnjenost in čakal na dan, ko se bo lahko v celoti predal iz duše kipečemu navdihu. To se je zanj zgodilo šele v trenutku, ko je spoznal potujočega derviša Šamsa iz Tabriza, v katerem je prepoznal enakovrednega modreca in prijatelja in z njim začel preživljati vedno več časa ter hkrati ustvarjati veličasten pesniški opus. Zanimaril je dolžnosti do uka ter moдрosti željnih sufijev, med katerimi je začelo vreti. Da želja po posvetnem znanju lahko vzbuja takšno ljubosumnje, sicer lahko zveni komično, toda zgodba se konča (in v primeru pričujočega romana začne) tragično.

Avtorica zajame obdobje od Šamsovega prihoda v Konyo do njegove smrti in vpelje še vzporedno nit v našem času, preobrazbo urednice Elle iz Northhamptona, ki jo razjedajo zakonske težave, nova obzorja pa se ji odstrejo, ko se po daljši delovni odsotnosti aktivira in dobi v roke nenavadno biografijo. V tem emancipatornem poskusu Shafakova brez sramu nagovarja ženske, ki so tudi sicer največje odjemalke ezoterično-duhovne literature. A četudi knjiga spodbudi Ello, da življenje prime v lastne roke in sprejme nehlahe odločitve, se ta linija ob veličini in zgodovinski prepričljivosti Rumijeve zgodbe zdi odveč. Enako odvečnih je nekaj preslikav nadnaravnih sposobnosti na Šamsa in Rumija, v čemer avtorica zamenja mističnost z misterioznostjo in se bolj kot na moč poezije opre na megleno okultnost. Toda na srečo se to zgodi poredkoma in knjiga onkraj tega ostaja dragocena in berljiva, pripoved pa značilno turška: lepa in kruta, sočna in dramatična. Teče skozi več glasov (berač, prostitutka, Rumijevi sorodniki, derviši, gostilničar, krvnik ...), v čemer nekoliko spominja na Gibranovega Jezusa, sina človekovega.

Štirideset pravil ljubezni velja umestiti med pomembnejše romaneskne življenjepise modrecev in svetnikov, kakšen je denimo *Božji ubožec* Nikosa Kazantzakisa, Hessejev *Siddharta* (ki je odlično prirejen, vsebinsko pa ne ravno dosleden) ali esejistični *Mohamed* Maxima Rodinsona, ki mu do polnokrvnega romana manjkajo le dialogi. Torej med zgodbe za splošno izobrazbo. **ŽIGA VALETIČ**

● ● ● KINO

Samo brez panike, Panika je tu!

Panika. Režija Barbara Zemljič. Slovenija, 2013, 100 min. Kolosej, Ljubljana

Slovenski film je v zadnjih petnajstih letih dosegel resnično veliko. Nagrajen je bil na nekaterih najpomembnejših festivalih, pa tudi sicer je na njih postal ustaljeni gost. Na rednem sporedu tujih kinodvoran se še nikoli ni pojavljal s takšno frekvenco, kot smo ji priča prav v tem času. Ne nazadnje pa nam je nedavno omogočil celo to, da smo v domačih kinih doživeli pravi čudež: mali slovenski taborniški film je namreč veličastno premagal vse, tudi največje hollywoodske pošasti, kot na primer film *Titanik*, saj mu je uspelo doseči najvišjo gledanost v zgodovini. Čemu torej panika?

Tale zapis bo sicer posvečen predvsem *Paniki*, celovečernemu prvencu Barbare Zemljič, posnetemu za televizijo, a vseeno se zdi gornje vprašanje povsem na mestu (in ne le kot retorična figura). Opozori nas namreč, da kljub omenjenim dosežkom s slovenskim filmom nekaj preprosto »ne štima«. No, takih stvari je brez dvoma več, a tu se bomo posvetili le eni – njegovemu (resnično) zapletenemu razmerju z domačim gledalcem. Pri tem nimam toliko v mislih tega, da se zdi, kot da se ustvarjalci pri nas ne bi znali odločiti, ali je gledalec zanje pomemben ali ne; prav tako ne dejstva (sicer nespornega), da je praktično nemogoče

vnaprej predvideti njegov odziv (večja ali manjša negotovost v pričakovanju odziva občinstva je prisotna vedno in povsod). Veliko usodnejše se mi zdi to, da do tega razmerja pogosto sploh ne pride, da mu gledalec nemalokrat še priložnosti ne da, saj se – oklepajoč se predsodka, ki pravi, da je slovenski film lahko le slab ali pa ni slovenski – že vnaprej odreče srečanju z njim.

Tovrstne ocene seveda niso plod presoje dejanskega stanja, pač pa le izraz nekritičnega prevzema stereotipne predstave, najverjetneje porojene konec osemdesetih oziroma v začetku devetdesetih, ko je slovenska kinematografija resnici na ljubo spočela niz precej neposrečenih projektov. A dejstvo, da jih domači gledalec, torej tisti člen v verigi življenja filma, brez katerega vznikne vprašanje o smiselnosti njegovega obstoja, še danes jemlje kot relevantne, ponuja zadosten razlog vsaj za temeljit razmislek (če že ne za paniko in preplah) o tem, zakaj je prav njega najtežje pripraviti do ogleda slovenskega filma. Nekorektno bi bilo sicer spregledati, da je v tem razmerju prav v zadnjih nekaj letih prišlo do opaznih premikov v pozitivno smer, o čemer ne nazadnje priča že v uvodu omenjeni rekord. A predsodki so prekleto trdovratna reč.

Kaj je bilo torej tisto, kar je omogočilo premike v pozitivno smer in kar bi morda lahko celo enkrat za vselej opravilo s tem predsodkom? Prej omenjeni dosežki slovenskega filma so brez dvoma vsaj delno prispevali k temu. Toda nanje gledalec vse prekmalu pozabi. Zato pa se mu toliko bolj vtisnejo v spomin podobe njemu všečnega filma. Seveda še zdaleč nočem trditi, da bi morala »všečnost« postati poglavitni kriterij pri ustvarjanju domačih cineastov. Prepričan pa sem, da naša kinematografija še kako potrebuje tudi taka dela, ki znajo vzpostaviti stik z gledalcem, ki ga znajo nagovoriti, a ki pri tem ne iščejo bližnjic (na primer v domnevni »lahkotnosti«, ki je največkrat sinonim za ceneni humor, primitivizem in celo vulgarnost), s katerimi na oltarju všečnosti žrtvujejo (avtorsko) dostojanstvo in kvaliteto. Potrebuje, skratka, dela, kakršno je tudi *Panika*, ki je bila v svojem prvem vikendu predvajanja v kinodvoranah najbolj gledan film v Sloveniji. A *Paniki* je hkrati uspel še veliko pomembnejši met, saj s tem, ko se izkaže za popolno nasprotje podobe, ki se drži slovenskega filma v omenjenem predsodku, z njim suvereno pomete.

Na primer že dejstvo, da je tudi *Panika* posneta po literarni predlogi, tako kot kar nekaj tistih dosežkov iz preteklosti, na katere se domači gledalec sklicuje, ko utemeljuje svoj predsodek o slovenskem filmu. Toda tokrat predlogo morda celo pozna. In četudi ni med tistimi, res številnimi bralci, ki so *Paniki* podelili status literarne uspešnice, je zanje vsaj slišal. Seveda, roman *Panika* je drugačne vrste delo kot večina tistih, po katerih so slovenski filmarji v preteklosti snemali svoja dela. Težko bi jo imeli za »visoko umetnost«. A to še ne pomeni, da ni kvalitetna in da ne obravnava relevantnih vprašanj.

Na tem mestu bi morda lahko kdo celo pripomnil, da je imela Barbara Zemljič pač srečo, ker so ji na nacionalki ponudili projekt na osnovi tako posrečeno izbrane predloge. A vsi dobro vemo, da kvaliteten roman prav z ničimer ne zagotavlja, da bo dobra tudi njegova priredba. Prej bi veljalo nasprotno, kar so v preteklosti že ničkolikokrat dokazala tako hollywoodska kot številna avtorska dela. Ne, avtorica je preprosto še enkrat dokazala, da je izvrstna, morda celo ena najboljših domačih scenaristk (spomnimo se filma *Kruha in iger* režiserja Klemna Dvornika, kjer je bila soscenaristka). Da je dovolj pronicljiva in hkrati subtilna, da je znala iz Vere – te ženske, ki stopa v peto desetletje, v kateri še vedno tli hrepenenje po ljubezni in ki se nekega dne nenadoma zave svoje ujetosti v rutino zakona, v življenje z možem, ki jo ima za samoumevno, zaradi česar v sebi začuti divjo potrebo po tem, da bi bila znova zelena in se posledično zaplete v razmerje z družinskim prijateljem – ustvariti živ in prepričljiv lik, v katerem gledalec lahko najde nekaj svojega.

Barbara Zemljič tudi suvereno obvlada režijo in delo z igralci, saj je Janji Majzelj omogočila, da je ustvarila eno najbolj prepričljivih igralskih interpretacij zadnjih let. In če le bežno omenimo dejstvo (zaradi stiske s prostorom, ne zato, ker bi bilo manj pomembno), da je njena samodisciplina in domiselnost pri ustvarjanju v žanru nekaj povsem novega pri nas ter da nam je po resnično dolgem času znova prinesla res sočen, izviren in predvsem v ničemer cenen humor, je tu še nekaj, kar je morda celo največji in najpomembnejši dosežek tega filma. Namreč dejstvo, da je Barbara Zemljič s *Paniko* nesporno dokazala, da je tudi v slovenskem jeziku mogoče posneti dialoški film. Kako povsem nepričakovano, a zato še toliko bolj navdušujoče je to, je posrečeno izrazila prav Desa Muck, ki je v eni prvih izjav neposredno po ogledu filma pripomnila, da je morala takoj po ogledu preveriti, če ni morda gledala v slovenski jezik sinhroniziranega filma. Tako suvereno, že prav virtuosno sestavljanje in udejanjanje filmskega dialoga lahko pokaže samo nekdo, ki resnično obvlada jezik in njegove fineze, ki



zna zaznati in hkrati poustvariti živost, življenjskost tega, predvsem pa nekdo, ki zna pripovedovati s filmsko podobo, ki se jasno zaveda, da ta vedno in vsakič prinaša celovito avdiovizualno izkušnjo. Skratka, da filmska podoba govori tako takrat, ko posreduje dialog, kot tudi takrat, ko je nema.

Seveda, lahko bi bil pikolovski in *Paniki* očital, da se mi je, čeprav sem se jasno zavedal njene žanrske zasnove, ki v primeru komedije preprosto terjajo določeno mero pretiravanja, na trenutke zazdela pretirano karikirana. Da sem v nekaterih drugih pogrešal nekaj več tistih »nemih« podob (recimo velikih planov, ki govorijo skozi izraznost obraza), ki ritem komedije sicer resda upočasnijo, a ji hkrati prinesejo neko novo, subtilnejšo dimenzijo. Morda še kaj. A zakaj ne bi v njej raje preprosto užival? Iskreno namreč verjamem, da nam prinaša nekaj neprecenljivega, nekaj, česar slovenski film še (ali že dolgo) ni imel: najprej seveda priložnost, da si ta znova pridobi zaupanje domačega gledalca, ob tem pa tudi spoznanje, da lahko in da hkrati mora obstajati vsaj v teh dveh komplementarnih in soodvisnih oblikah, kot umetniško delo in kot komercialni izdelek, ter da se mu pri tem nikakor ni treba odreči ne dostojanstvu ne kvaliteti. **DENIS VALIČ**

● ● ● KONCERT

Junaške preizkušnje

ORKESTER SLOVENSKE FILHARMONIJE: **Oranžni 5.** Dirigent Matthias Pintscher, solist Saar Berger, rog. Spored: **Žuraj, Mahler.** Cankarjev dom, Gallusova dvorana, 27. in 28. 2. 2014

ORKESTER SLOVENSKE FILHARMONIJE: **Modri 6.** Dirigent Aleksandar Marković, solistka Alissa Margulis, violina. Spored: Sibelius, Berg, Strauss. 6. in 7. 2. 2014

Zagotovo ne bi storili napake, če bi vsako izmed desetih simfonij Gustava Mahlerja, ne glede na formalne ali koren-ske (ne)povezanosti opredelili za posebnico, med vsemi pa še zlasti kontroverzno *Simfonijo št. 7*. Petstavčno delo, po obliki podobno skladateljevi *Peti simfoniji*, po interpretativni (pre)zahtevnosti pa primerljivo s *Šesto*, postavlja pred dirigenta kot interpreta in orkester kot medij vse prej kot

rutinsko koncertno nalogo. Uvrstiti ga v spored, pred njim pa še izvajalsko nič kaj nedolžno novo delo *Hawk-eye za rog in orkester* Vita Žuraja, pomeni vabljev repertoarni ekskurz, izvajalsko pa kar pogumno dejanje.

Vito Žuraj, v tujini delujoči, tudi večkrat nagrajevani slovenski skladatelj mlajše generacije (roj. 1979), je ustvarjalec močne identitete in dorečene glasbene govorice. Novi koncert je spisan v svobodni formi in tematsko tehtno postavljenem okviru. Z bogato drobno motiviko, spretnim goščenjem in redčenjem teksture ter z inventivno rabo inštrumentarija komponistično seže čez povprečja aktualne generacijske ustvarjalnosti. Atraktiven solistični part je v izvedbi odličnega Saara Bergerja izzvenel popolno: impulzivno, lirčno in celo iskrivo. Pod taktirko (prav tako skladatelja) Matthiasa Pintscherja je delo v celoti izzvenelo v enem dihu, brez klišejskega ločevanja na solista in spremljavo.

Skoraj poldrugo uro trajajoča Mahlerjeva *Pesem noči* očara ne le s premočjo simbolike nad potencialno programskim, temveč tudi s kompleksnostjo svojega notranjega ustroja in v njem delujočih energij. Enkratno bujna tekstura preprosto sili izvajalski korpus v nepretrgano eksaltirano dinamičnost izvedbe, do meja zmogljivosti. Seveda interpretacija takšnega dela postavlja v prvi plan organizacijo igre. Na tej ravni postavitev trdnega ogrodja interpretacije je dirigent Pintscher deloval suvereno, v rafiniranem povezovanju delcev fantazmagoričnega skladateljevega sveta v razberljive sklope in nadaljnjem tkanju teh v celoto pa precej manj. Četudi navzven zelo razgibana, je njegova interpretacija delovala samozadostno, bolj izvajalsko spretno kot poustvarjalno dovršeno.

Opazno več so Filharmoniki dosegli teden dni pozneje z izvedbo *Tapiole* Jeana Sibeliusa, *Koncerta za violino in orkester* Albana Berga in z *Junakovim življenjem* Richarda Straussa, tj. z deli, ki bolj redko zaidejo na naše odre. Simfonična pesem *Tapiola*, zadnja mojstrovina, »absolut ustvarjalnosti« Sibeliusa, pomeni veliko več od glasbenega slikanja severnih pokrajin ali mitične alegorije; je svojevrstno popotovanje v bistvo obstoja, stvarstva. Enkratni komponistični presežek Sibeliusa, dosežen s preprostimi sredstvi, učni vzorec izvirnosti forme, dramaturgije glasbenega dela, rabe tematskega materiala in popolnosti zvočne slike, katere bistvo izvedbe tiči v »drobnem tisku«, v nešteti podrobnostih mnogih variacij osnovne teme. Filharmoni

niki pod taktirko Aleksandra Markovića so skladbo izvedli povedno in skrbno do detajlov, samozavestno v razvejenih dolgih dinamičnih linijah, kakor zvočno sago v malem, ki ji je do popolnosti manjkalo le nekoliko več resolutnosti pri osrednjem *crescendu* in *fortissimu*, ki mu sledi.

Violinski koncert Albana Berga je delo izjemne poetičnosti in mogočnega dramskega naboja, podnaslov *V spomin angelu* pa je zrasel na osebni katarzični izkušnji avtorja. Tako kot je nastalo, se, čeprav formalno spisano v dveh stavkih, tudi doživlja v enem dihu. Sloneč na neobičajni formalni zgradbi in (a)tonalni dodekafoniji, se koncert začne z genialno prisposodbo čistosti, s prazvokom, počasnimi *arpeggii* na praznih strunah, ki postopoma v velikem izpovednem *crescendu* skozi štiri razpoloženska stanja po brutalnem »poku« doseže razsežnosti tragičnosti ter se z bachovskim diskurzom v finalnem *adagiu* resignirano zaključuje v čustvenem zatonu. Ob interpretaciji violinistke Alisse Margulis in dirigenta Markovića pa smo se soočili z nenavadno situacijo: dobro interpretacijo tako solistke kot orkestra, sočasno pa zaradi neodmerjene zvočnosti obeh tudi z neuravnovešeno in zato nepopolno izvedbo. Resda je pričujoči koncert mogoče brati tudi kot štiristavčno simfonijo z obveznim violinskim solom, vendar je dirigent s takšnim pristopom k delu odšel predaleč v smeri simfonije in na škodo igre solistke, ki je pogosto ni bilo slišati. Pa ne zaradi njene šibkosti, saj gre za violinistko tehnično visoke izvajalske ravni, lepega, polno zvonečega tona in močne senzibilnosti, temveč zaradi premočne igre orkestra.

Simfonična pesnitev *Junakovo življenje*, ki se bere kot skladateljeva osebna in avtorska izpoved, je delo, ki spriči visokega sloga zlahka osvoji poslušalca, prav tako pa pritegne izvajalce, kar je bilo več kot opazno pri Orkestru Slovenske filharmonije, ki se je izvedbe dela lotil z redko izkazano strastjo. Tudi *Junakovo življenje* je kot prvi dve skladbi odlikovalo izčiščeno branje snovi, zelo razgibana dinamika in pristnost angažmaja vseh izvajalcev, kar je prineslo nemalo presežnih trenutkov. Ob sugestivnem in senzibilnem dirigentu Markoviću, ki je z jasno vizijo in natančnim vodenjem trdno vztrajal do konca izvedbe, je treba izpostaviti še odlični, z veliko ekspresivno izvedeni veliki solo koncertnega mojstra Mirana Kolbla, prav tako pa tudi orkester v celoti (z rahlim zadržkom pri trobilih zaradi nenatančnih vstopov). **STANISLAV KOBLAR**

SKORAJ TAKO, KOT BI BILI TAM

Delo in Cineplexx podeljujeta

50 vstopnic za opero La Bohème.

Vrhunsko doživetje opere *Giacoma Puccinija La Bohème* – na velikem platnu v visoki ločljivosti in s kristalno jasnim zvokom – neposreden prenos iz Metropolitanske opere v kinematografih Cineplexx 5. aprila 2014.

Izžrebali bomo 25 srečnežev, ki boste prejeli po 2 vstopnici za ogled operne predstave v udobju kinematografov Cineplexx v Celju, Kopru, Kranju, Mariboru ali Novem mestu.

Prijavnico najdete v časopisu Delo, na spletni strani promo.delo/laboheme in na blagajnah kinematografov Cineplexx.

BO SLAVC ZAPEL NOVO ALI STARO PESEM?

Zapise dr. Sama Ruglja vedno z veseljem prebiram, pa naj si bo to v *Premieri*, na siol.net, v *Sobotni prilogi* ali pa v *Pogledih*. Na njegove teze in trditve običajno ne odgovarjam, saj ima pravico izražati svoje, večinoma kritično mnenje, sam pa nisem pristaš dolgotrajnih časopi-snih polemik, temveč se raje ukvarjam s čim bolj konstruktivnim in kreativnim.

Pa pojdemo od začetka. Bizarni dan, kot ga sam imenuje, ni bil trideseti junij, temveč prvi julij 2011, kajti mandat mi je začel teči na ta dan in primopredajo sva opravljala, ko sem za to imel polna pooblastila. Po elektronski pošti sva se že prej uskladila, kaj bi želel ob primopredaji dobiti pripravljeno in vsi dogovorjeni dokumenti so me tudi čakali. G. Rugelj je že na začetku poudaril, da to počne prostovoljno in da je on svoj mandat vršilca dolžnosti že zaključil. Tudi na kosilo v bližnji krčmi sva šla skupaj in zapitek sem, če me spomin ne vara, plačal jaz.

Očitno pa je, glede na pisanje g. Ruglja, zdaj moj greh ta, da so pravilniki, ki jih je predlagal on in so bili sprejeti ob začetku delovanja agencije, še vedno v veljavi. Ali pa da nisem predlagal zamenjave nobene komisije, ki jo je on predlagal, oziroma nobenega izvajalca, s katerim je on podpisal pogodbo. Tudi sistemizacije, ki jo je sprejel, nisem spremenil, žal pa sem moral kar nekaj časa hoditi po sodiščih in odpravljati ter se zagovarjati zaradi njegovih kadrovskih odločitev.

Zanimivo je, da v nadaljnjem pisanju podvomi v kakovost pravilnikov, ki jih je predlagal, in celo zapiše, »da so možnosti za manipuliranje z ocenjevanjem projektov neskončne«. Ne vem sicer, ali s tem priznava svojo napako, je zgolj podlegel zanesenemu kritičnemu tonu ali pa hoče povedati kaj več.

A ker čez štiri leta vse prav pride, sem ponovno prebral tudi njegov tekst v *Pogledih* (25. 8. 2010, dostopen na povezavi <http://www.pogledi.si/druzba/strateski-razmislek>) in ugotovil, da smo v treh letih od ustanovitve agencije naključno ali namensko dosegli ravno to, kar je v pričujočem tekstu g. Rugelj navajal: filmi, ki so bili izbrani v mojem mandatu, so v lanskem letu dosegli rekordni delež gledanosti slovenskega filma v kinematografih, in sicer 10,85 odstotka, uvrstili smo se v tekmovalni program velikega festivala (*Razredni sovražnik*), se izognili javnim konfliktom in sanaciji projektov ter dosegli omejitve financiranja posamičnih projektov pa tudi žanrsko raznovrstnost.

Ko pa govori o tem, da do letošnje jeseni ne bo filmov v slovenskih kinematografih, se popolnoma strinja. A spregleda, da se je program SFC že konec leta 2011 in v začetku leta 2012 načrtoval ob potrjeni proračunski postavki za leti 2011 in 2012, kjer je bilo zapisano, da bo SFC razpolagal s slabimi osmimi milijoni evrov letno, ki pa so se že v letu 2012 prepolovili in je slovenska filmska produkcija v finančnem smislu izgubila eno produkcijsko leto. Od takrat je z varčevanjem izpuhtelo že preko 10 milijonov evrov in samo na račun radikalnega zmanjševanja odobrenih zneskov sofinanciranja še ohranjamo kolikor toliko številno produkcijo. Omeniti je treba, da so bili finančno varčevalni ukrepi na polju filma in avdiovizualne dejavnost generalno dvakrat večji kot na drugih poljih kulture.

Pozabi tudi, da je SFC v letu 2012 grozila »varčevalna« ukinitev agencije (proti čemur se je tudi sam javno zavzel), da je politični korak nazaj – po složnem NE, ki ga je izrekla stroka – rezultiral v famoznem ZUJF, ki je edini nacionalni filmski instituciji ukinil financiranje splošnih stroškov, in da ustanovitelj zagotavlja zgolj sredstva za plače treh zaposlenih. Pozabi, da se je zaradi tega posledično število zaposlenih na SFC zmanjšalo z 10, kolikor jih je bilo na tisti »bizarni« dan, na 5, kolikor jih je v času pisanja tega odgovora, in da omenjene zakonske omejitve še vedno veljajo. Taisti zaposleni, o katerih ima g. Rugelj toliko povedati, pa še vedno izvajajo vse zakonsko predpisane naloge.

G. Rugelj se o ključnih dveh spremembah zakona, tj. o zunajproračunskem financiranju in denarnih spodbudah za tuje produkcije, zaradi svoje subjektivnosti noče opredeliti. Zanimivo, mar ne.

Kar pa se tiče programskih komisij, zagovarjam še bolj radikalno stališče, in sicer da se imenuje programske svetovale, ki pri odločitvah nastopajo z imenom in priimkom in svojo profesionalno integriteto. Tako kot stojim sam osebno že danes za vsakim projektom, ki je bil odobren. Tovrsten sistem predvsem v Skandinaviji pa tudi na Hrvaškem zelo uspešno funkcionira, res pa je, da je seveda treba za take odločitve imeti najprej stabilen finančni, kadrovski in institucionalni temelj, na katerem lahko gradiš nacionalno kinematografijo.

Jožko Rutar,
Direktor Slovenskega filmskega centra



V SPOMIN VSEM MOJIM DIREKTORJEM

Prvega januarja 2015 bo Slovenski filmski center star 20 let. Upam, da jih bo doživel. Mislim, da si jih zasluži, ker je previharil marsikateri vihar in se izkazal za potrpežljivega, včasih preveč ubogljivega, ampak časi so taki, da je prava mera zelo težko ulovljiva. Še posebno tam, kjer kapitan krmari med interesom države, javnim poslanstvom in pričakovanji posameznikov, ustvarjalcev in malih pijavk, ki se vedno znajo prisestati tja, kjer so temperature zanje najbolj ugodne.

Direktor 1 je svoje mesto zasedel za dve leti, od začetka delovanja ustanove leta 1995 do 1997. To obdobje so zaznamovale javne debate o tem, da je razpis za produkcijo filmov bistveno drugačen od razpisa za avtoceste, na te prve razpise so nekateri prijavitelji pošiljali kar fotokopije knjižnih del!, nastala je prva slovensko-francoska koprodukcija *Felix*, ki je pokopala režiserja Boža Šprajca, Direktorja 1 pa prepričala, da se je bolje umakniti z udarnega položaja, križišča tolikih interesov.

Prišel je **Direktor 2**, ki se lahko ponaša s tem, da je še vedno edini direktor, ki je mandat izpeljal do konca (1998–2002). To je bilo obdobje razcveta novega slovenskega filma, ki se je začel uveljavljati v tujini, obenem pa tudi postavljati na laž stereotip o slovenskem filmu, ki ga domači gledalec ne mara. Film *V leri* je na filmskih festivalih prejel kopico nagrad, v domači distribuciji pa je naštel kar 56.000 gledalcev. Bil je tip filma, kakršen je danes *Razredni sovražnik*. V času vodenja Direktorja 2 je Slovenija končno podpisala evropsko konvencijo o koprodukcijah in postala članica Euroimagesa. Bil je tudi najmanj ubogljiv med vsemi, njegova specialnost so bile radožive polemike z aktualnim kulturnim ministrom, kljub temu ali pa prav zato mu nadzorni svet ni zaupal še enega mandata. Leta 2000 je Filmski sklad namreč začel delovati po *Zakonu o javnih skladih* in upravni odbor je zamenjal nadzorni svet, ki naj bi v teoriji poslovanje zgolj nadzoroval, v resnici pa se je večina njegovih sestav veliko preveč ukvarjala z vsebinsko zasnovno program: v časih politične oddaljenosti vlade od desnega konca so se ob nastopu težav pred in med snemanjem filma radi pogovarjali z režiserji in pozabljali, da so producenti tisti, ki imajo s Filmskim skladom sklenjene pogodbe, v časih, ki so bili na desni strani, pa so neznansko uživali v odkrivanju neugodnih detajlov v letnem programu, da potem programi niso bili potrjeni, ustvarjalci so čakali, zgodilo pa se ni nič. Realizacija filmskega programa je postala drugotnega pomena, kar je seveda absurd v ustanovi, ki je bila za to ustanovljena!

Leta 2002 je prišel **Direktor 3**, ki v nasprotju s prvima dvema ni bil iz filmske stroke. Če je bil to eksperiment, se ni obnesel, kajti namesto njega je filmsko politiko neuradno vodil takratni predsednik nadzornega sveta. Pri izbiri projektov je začel veljati ZUP (*Zakon o upravnem postopku*), kar je pomenilo povečanje administrativnega dela. Direktor 3 je imel precejšnje ambicije glede modernizacije dela inštitucije, vendar je imel težave že z vzpostavitvijo lastnega položaja znotraj stroke. Tu se je začela večna debata o tem, da osrednja filmska ustanova potrebuje močno strokovno, pa tudi poslovno vodstvo. Do vzpostavitve idealnega dvojca ali dvojnega principa v enem ni nikoli prišlo.

Direktor 3 je odšel leta 2004 in konec tega leta je prišla **Direktorica 4**. Bil je praznični december, zaposleni smo čakali, da nadzorni svet izbere kandidata. Že rezultat izbora je bil nenavaden, saj je predsednik podal ločeno mnenje. Leta 2005 pa se je nadzorni svet, ki je izbral Direktorico 4, zamenjal, ker je oblast prevzela druga politična opcija. Začelo se je najbolj mračno obdobje Filmskega sklada, ki so ga zaznamovali zastoji pri sprejemanju programa, psihoze in šikaniranja na vseh nivojih. Direktorica 4 je bila najprej ubogljiva izvrševalka želja in ukazov nadzornega sveta, ki ga je sestavljala zelo raznorodna družina: pobudnik za »novi novi slovenski film«, poslušni izvrševalec, treniran za ustvarjanje blokad, po poznejših izjavah »zavedena« neznalka, starejši ustvarjalec, ki bi končno spet želel posneti film. Nekaj članov pa se je v mandatu zamenjalo glede na menjave njihovih služb ali funkcij. Ubogljivost Direktorice 4 je začela popuščati, trenja med njo in zaposlenimi so se prenesla na trenja med nadzornim svetom in vsemi ostalimi. Svoj vrhunec so dosegla ob objavi osnutka *Zakona o avdiovizualnem inštitutu*, ki so se mu zaradi onemogočanja javne razprave in centralizacije filmske produkcije uprla vsa strokovna združenja. V izhodiščih za novi zakon je bilo zapisano, da je bilo dosedanje delovanje Filmskega sklada in Viba filma nepregledno, neprofesionalno, neevropsko in neustavno! Predstave kulturne politike, ki nastaja pod različnimi političnimi opcijami, velikokrat presežejo meje dobrega okusa. Razen moralne škode pa je povzročena tudi materialna, saj so dobre ideje in že načrtovani projekti zavrženi zgolj zato, ker niso »naši«. Strokovna društva in Filmski sklad so načrtovali javno debato na predlog novega zakona, ki je npr. združeval sklad, studio Viba film in Slovensko kinoteko, ob tem pa pozabil na Slovenski filmski arhiv. Še huje pa je bilo to, da je zaobšel neodvisne filmske producente, ki so v Evropi nosilci filmske produkcije. Predlog zakona je slovenski film dejansko vračal nazaj, v čas enega državnega filmskega producenta. Nadzorni svet je

10. julija 2006 sklical izredno sejo, na kateri je direktorici in zaposlenim prepovedal udeležbo na javni razpravi o predlogu zakona, ki je 11. julija 2006 potekala v Cankarjevem domu. Predlog zakona je k sreči ostal zgolj predlog, Direktorica 4 pa je bila razrešena in začelo se je obdobje v. d. direktorjev, saj po *Zakonu o javnih skladih* lahko mesto direktorja začasno prevzame predsednik nadzornega sveta. Oktobra 2006 je prišel **v. d. Direktorja 5**, tisti član nadzornega sveta, ki je bil treniran za ustvarjanje blokad in je svojo večino tudi udeležil: do junija 2007 ni bilo potrjenega nobenega filmskega programa. Nadzorni svet je imenoval novega vršilca dolžnosti, **v. d. Direktorja 6**, ki pa ga je že septembra 2007 razrešil, »ker ni zagotovil izvajanja nacionalnega filmskega programa«. Imenovali so **v. d. Direktorja 7**, pobudnika za »novi novi slovenski film«, v svoji funkciji na ministrstvu za kulturo pa tudi očeta osnutka *Zakona o avdiovizualnem inštitutu*. Direktor se je zagotavljanja izvajanja nacionalnega programa lotil na vso moč in si pridobil kar zajeten zalogaj filmov, marsikateri pa je podporo (predvsem za povečavo na 35-mm trak, ki je omogočala kino distribucijo) pridobil predvsem zaradi statistike in ne kvalitete. V. d. Direktorja 7 je svoj mandat zaključil oktobra 2008 in zaposleni smo si oddahnili, upajoč, da bo konec vodenja, ki ga je zaznamovalo prihajanje v. d. direktorja na službeno mesto ob 13. uri popoldan, saj je pred tem služboval na ministrstvu, izpadi jeze in kričanja, ki so bili protipol obdobja Direktorice 4, ki je imela napade joka in slabe volje.

Novembra 2008 je nadzorni svet imenoval **Direktorico 8**; ta je kmalu začela sodelovati z novim nadzornim svetom, ki ga je prinesla zamenjava politične opcije. Direktorica 8 je kmalu ugotovila, da se njen stolček maje in da ji nov nadzorni svet ni naklonjen. Ta čas je bil čas novih zaposlenih, dobrih in slabših. Slabši so k sreči kmalu odšli. Bil je tudi čas prevedb plač v javnem sektorju, kjer se je za zaposlene na Filmskem skladu spet izteklo slabše kot kje drugje. Aprila 2009 je bila Direktorica 8 razrešena in prišel je **v. d. Direktorja 9**, predsednik nadzornega sveta, ki je bil pred tem že v. d. Direktorja 6. Decembra 2009 ga je nadzorni svet razrešil, ker je Računsko sodišče pozvalo vlado, da mora odgovorno osebo razrešiti zaradi nezadovoljivih popraviljalnih ukrepov. **V. d. Direktorice 10**, ki je bila pred tem »zavedena« neznalka v prejšnjem nadzornem svetu, je posle vodila do marca 2010. Resnično je bila neznalka, kadrovanje vodstva po zakonu o javnih skladih pa je bilo zgleden primer političnega kadrovanja, ki je skladu onemogočalo strokovni razvoj in v javnosti ustvarjalo vtis, da je zgolj podaljšana roka ministrstva.

Marca 2010 je bil imenovan **Direktor 11**. Ta je bolje poznal poslovanje kot strokovno področje in je pri izbiri programa naredil veliko napako, ki je preprečila realizacijo filma. Če mu je izbiro prišepetavala politika, je spet naredil ključno napako, da je preslišal nasvete stroke zaradi borbe za stolček.

V letu 2010 je bil sprejet *Zakon o Slovenskem filmskem centru*, po katerem vlada do imenovanja direktorja imenuje v. d.-ja. Tako smo januarja 2011 dobili **v. d. Direktorja 12**, ki je svojo funkcijo dojel po vzoru lika Čistilca v Besonovem filmu *Nikita*. Vendar so spremembe v javnem sektorju mukotrpen posel, ki se ga lahko lotijo samo tisti, ki so v film zaljubljeni in zato pripravljeni delati tudi brez plačila za vsako naduro. Direktor 12 pa je že pred tem dokazal, da svoj vloženi čas preračuna v denar – in kot se mu računica ni izšla po vodenju ene izdaje Festivala slovenskega filma, se mu je tokrat še manj. Potem se sprašujemo, zakaj ni dobrih kadrov. Za to področje velja drugačna logika: premalo je dobrih norcev. Seveda se tudi on ni postavil za svoječasne sodelavce, ampak je potrdil novo sistemizacijo delovnih mest, ki je bila najbolj ugodna za izplačevalca.

Vsekakor pa je *Zakon o Slovenskem filmskem centru* prinesel dobro novost: center ima kot javna agencija svet, v katerem ima stroka končno večino.

Julija 2011 je vlada na predlog sveta agencije imenovala **Direktorja 13**, s katerim smo preživeli obdobje, ko nam je politika druge Janševe vlade grozila z ukinitvijo. Tokrat je stroka prvič množično podprla ustanovo, za katero je v preteklosti našla predvsem kritično besedo. Glede na minulo zgodovino, ko je bil razvoj področja v senci dvornih iger, to ne preseneča.

Direktor 13 pozna stanje filmske produkcije v svetu, pomembnost koprodukcij, promocije, razvoja filmskih scenarijev. Spoznal je mukotrpnost zagotovo najbolj zahtevne funkcije na kulturnem področju v Sloveniji. Osnovni problem je prav gotovo podhranjenost sektorja, kjer višina proračunskih sredstev v zadnjih treh letih najbolj pada in je že pod 5.000.000 evrov za vso dejavnost!

Vendar se je leto 2013 očitno pokrilo z njegovo številko, saj je prineslo odlično gledanost slovenskih filmov v domačem kinu in velik festivalski hit v tujini. To pa je bil program, ki ga je potrdil Direktor 13. Glede na izkušnje iz preteklosti bo lahko dobro delal, če bo njegovo stališče jasno izraženo v javnosti, trdno in s pogledom naprej.

Kulturna politika verjetno razmišlja drugače, vendar mora biti skupno vodilo samo eno: gradimo naprej iz dobrih osnov in popravimo tisto, kar še ni dobro.

Nerina T. Kocjančič

DANDANAŠNJI JEZIČNI DOHTARJI

INA FERBEŽAR

Prisežem na Apolona Zdravnika ...« se v prevodu Antona Sovreta začne Hipokratova prisega v slovenščini, ki jo za opravljanje tega poklica pri nas predpisuje tudi zakonodaja. A poglejmo si nekaj primerov iz prakse:

1. V Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik (ta deluje v okviru Oddelka za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani), kjer se med drugim ukvarjamo tudi s preverjanjem in certificiranjem znanja slovenščine kot tujega jezika, pride zdravnik – recimo mu doktor A... Za pridobitev zdravniške licence da potrebuje spričevalo o znanju slovenščine na visoki ravni, pa se zanima za opravljanje izpita – ampak pod posebnimi pogoji. Pokaže se, da posebni pogoji ne pomenijo, da ima doktor A... npr. zlomljeno roko in ne more pisati, ampak ima v mislih nekaj drugega: spričevalo naj mu izdamo brez opravljanja izpita. Je pač velik strokovnjak in zdravniške zbornice da raven njegovega znanja slovenščine ne zanima, pač pa samo papir. V enem letu bo odlično govoril slovensko, obljublja, ves čas se bo intenzivno učil – itak da nima nobenih težav s sporazumevanjem v slovenščini. Kljub njegovemu inovativnemu tolmačenju posebnih pogojev mu predlagam prijavo na naslednji izpitni rok.

2. V Centru za slovenščino se oglasi direktor nekega slovenskega zdravstvenega doma in se jezi, da od njegovega doktorja A... na izpitu preveč zahtevamo. Predlagamo, da bi se le-ta udeležil kakega tečaja, direktor pa, da njegov zdravstveni dom nima denarja. Za kar pošten tečaj bi bilo verjetno dovolj že nekaj odstotkov direktorjeve tedanje plače, si mislim, povem pa le ceno tečaja. Izkaže se, da je doktor A... zelo zaposlen človek in nima časa za učenje.

3. V Center pokliče direktor znane slovenske bolnišnice, ogorčen, ker da na izpitu delamo težave njegovemu doktorju A... Ta po njegovem mnenju slovensko obvlada mnogo bolje kot drugi njegovi doktorji A..., ki menda imajo narejen izpit, ampak se med sabo vseeno menijo v nekem tujem jeziku. Kako da je to mogoče? Iskreno se razveselim, da je njegova zdravniška ekipa našla skupni jezik, in si drznem dodati, da je *lingua franca* v ustanovi, ki jo vodi, njegova, in ne moja stvar.

4. V Center pokliče uporabnik storitev druge znane slovenske bolnišnice in se jezi, da ga je doktor A... nagovarjal v tujem jeziku, kako je mogoče, da smo mu izdali potrdilo o znanju slovenščine. Napotim ga na šefa doktorja A..., tj. kolega direktorja iz prejšnje točke.

5. Neki peti doktor A... se znajde po svoje: na izpit pošlje svojega posebnega pooblaščenca. Kar pa ugotovimo prepozno. O incidentu vseeno obvestimo pristojne organe, ampak ...

TAKLE MAMO

In tako naprej. Da ne bo pomote: zgoraj opisani primeri niso pravilo. So izjeme, ampak obstajajo. In zadnja leta so se zaradi pomanjkanja zdravnikov in zobozdravnikov, še posebej specialistov, zgoraj opisani pritiski stopnjevali. Predvsem pa je vse več »anekdot«, ki jih pripovedujejo pacienti, zgodbe pa prihajajo tudi z druge strani, od zdravnic in zdravnikov, ki tako ali drugače rešujejo jezikovne zadrege tujih kolegic in kolegov, pa tudi od drugega zdravstvenega osebja

Zakon o zdravniški službi (tujemu) zdravniku in zdravnici nalaga, naj »uporablja pri opravljanju zdravniške službe slovenski jezik /.../. Znanje jezika se dokazuje s spričevalom o končani srednji šoli ali s potrdilom izobraževalnega zavoda.« Kot je razvidno, raven znanja slovenščine ni opredeljena, povsem ohlapno je določeno tudi njegovo dokazovanje; podobno ohlapna je tudi formulacija v *Zakonu o zdravstveni dejavnosti*. Zadnji zakon s tega področja, *Zakon o priznavanju poklicnih kvalifikacij zdravnik, zdravnik specialist, doktor dentalne medicine in doktor dentalne medicine specialist*, ki je veljaven od leta 2011, pa je odločitev o znanju slovenščine in interpretacijo dokazil

Najbrž od zdravnika ni preveč pričakovati, da med drugim, kot pravi ta dokument, »v medosebnih stikih govori dovolj tekoče in spontano, da njegova komunikacija z domačimi govorci ni naporna ne zanj in ne za sogovorca«.

o njem v celoti prepustil delodajalcem. Ta zakon je bil sprejet po hitrem postopku, saj so razmere v RS zaradi pomanjkanja zdravnikov postale kritične. Delodajalci so izražali veliko potrebo po zaposlovanju tujih zdravnikov, politika pa je z omenjenim interventnim zakonom poskrbela za blažje vstopne pogoje. Dotlej so namreč izpit iz znanja slovenščine nekateri, npr. ministrstvo za zdravje, opredeljevali kot eno od »ozkih grl« (gl. npr. članek Maje Prijatelj *Smer sever–severozahod, Delo*, 30. 11. 2010). Zakaj že? Po določilih Zdravniške zbornice Slovenije so morali tuji zdravniki in zobozdravniki za pridobitev licence med drugim dokazati tudi svoje znanje slovenščine na visoki ravni ...

Določila o znanju in uporabi slovenščine so v omenjenih treh zakonih močno problematična, iz več razlogov. Prvi je povezan z dokazovanjem znanja »s potrdilom izobraževalnega zavoda«. V primeru najrazličnejših potrdil, ki jih prinašajo zdravniki in zdravnice, je namreč nemogoče ugotoviti, katero in kakšno jezikovno znanje potrjujejo, ali in kako se ta preverjajo in ali morda potrjujejo le udeležbo na kakšnem kratkem tečaju. Interpretacija takšnih potrdil je prepuščena delodajalcem in praksa je različna: za nekatere zadostuje potrdilo na osnovni ravni, drugi, bolj jezikovno ozaveščeni, zahtevajo potrdilo na visoki ravni, nekateri pa so morda zadovoljni s potrdilom o udeležbi na kakšnem jezikovnem tečaju. To pa ne pomeni le, da imajo delodajalci različna pričakovanja o tem, kakšne jezikovne potrebe imajo zdravniki in zobozdravniki, in da se nedosledno uresničujejo tudi uradne jezikovne zahteve, temveč so neenako obravnavani tudi sami (zobo)zdravniki in (zobo)zdravnice, ki v Sloveniji iščejo zaposlitev. (Treba pa se je zavedati, da so jezikovne potrebe zdravnikov in zdravnic lahko zelo različne in bi bilo prav, da bi bile potemtakem različne tudi zahteve po njihovem jezikovnem znanju.)

Nedosledno praktično uresničevanje jezikovnih zahtev ima lahko številne stranske učinke: vpliva lahko na vse potencialne uporabnike in uporabnice storitev konkretnega zdravnika oz. na uresničevanje njihovih temeljnih pravic, npr. pravice do razumljivega sporazumevanja na tako občutljivem, celo usodnem področju, kakršno je zdravje. Osnovna raven jezikovnega znanja, kjer na izpitih preverjamo razumevanje zelo enostavnih, kratkih besedil in zmožnost sporazumevanja v znanih vsakodnevnih situacijah, za komunikacijo v zdravniški ordinaciji najbrž ne more zadostovati. Kaj vsak zdravnik ne obljubi, da bo spoštoval zaupane mu pacientove skrivnosti ...? Kar implicira, da ima zmožnost te skrivnosti (jezikovno) podrobno razumeti, kajne? Tu najbrž res ni računati, da lahko najbolje varuje skrivnost, ki je ne razumeš ... Res je sicer, da večina tujih zdravnikov in zobozdravnikov, ki so se zadnja leta zaposlovali pri nas, govori slovenščini sorodne jezike, saj prihajajo iz držav nekdanje Jugoslavije. Toda bližina jezikov je lahko zelo nevaren (pa tudi neustaven) izgovor delodajalcev: mlajša generacija domačih govorcev slovenščine nekdanjo srbohrvaščino slabo obvlada ali sploh ne, v Sloveniji pa živijo tudi številni priseljenci, ki so tudi sami tuji govorci slovenščine in se v katerem od preostalih južnoslovanskih jezikov ne morejo sporazumeti.

RAVEN IZPITA IZ ZNANJA SLOVENŠČINE

	Opis ravni
Osnovna	Govorci se jezikovno znajdejo v osnovnih življenjskih okoliščinah, to je ponovljivih (rutinskih) sporazumevalnih položajih, zlasti tistih, ki vsebujejo stvarne informacije.
Srednja	Govorci se brez težav jezikovno znajdejo v vsakdanjih (ponovljivih) življenjskih okoliščinah, znajdejo se tudi v nepredvidenih situacijah.
Visoka	Govorci so pri uporabi slovenskega jezika povsem samostojni.

Natančnejše opise ravni ter sestavo in vzorce izpitov si je mogoče ogledati na spletni strani Centra za slovenščino kot drugi/tuji jezik www.centerslo.net

ŠIRŠA DOMOVINA NEKOČ IN DANES

Za primerjavo: večina držav EU od tujih zdravnikov zahteva znanje na visoki ravni ali – če se izrazim v evropski terminologiji – na ravni B2 ali C1 dokumenta *Skupni evropski jezikovni okvir*, ki znanje tujega jezika opredeljuje na šestih ravneh. B2 in C1 pomenita četrto in peto od šestih ravni, naša osnovna raven znanja slovenščine pa se umešča nekam med drugo (A2) in tretjo raven (B1) tega dokumenta, ki je bil pripravljen prav zato, da bi bilo spričevala o znanju jezikov v Evropi mogoče primerjati. Tudi v drugih državah EU se spopadajo s podobnimi problemi v zdravstvu, mobilnost zdravstvenega osebja pa seveda zahteva tudi ustrezno jezikovno politiko na tem področju. Pri nas je očitno nimamo (čeprav so bili v zvezi s tem ob sprejemu interventnega zakona tudi v medijih izraženi številni pomisleki). Odgovornosti za jezikovno znanje na tako delikatnem področju, kot je zdravstvo, nikakor ne bi smeli prepuščati posameznikom – npr. delodajalcem ali celo samim zdravnikom in zdravnicam, temveč bi morala biti ustrezno razporejena med strokovna telesa različnih področij. Zato bi najbrž kazalo, da zainteresirane na tem področju začne nekdo (bolj) povezovati. Ministrstvo za zdravje je najbrž kar pravišnji naslov.

Eno takšnih še kar uspešnih povezav je pomenila priprava in izvedba posebnega tečaja slovenščine za zdravnike in zobozdravnike, ki jo je Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik izpeljal skupaj z Zdravniško zbornico Slovenije (štirih tečajev v letih 2012 in 2013 se je udeležilo okoli 60 zdravnikov in zobozdravnikov). Žal zadeva ni dobila ustreznega nadaljevanja, čeprav ji je bil načeloma naklonjen tudi nekdanji minister za zdravje, tisti, ki je zaslužen za zgoraj omenjeni interventni zakon. In učinki tega zakona na področju dokazovanja znanja slovenščine? Od leta 2011 do danes so se v najmanj 523 primerih izpitov iz znanja slovenščine udeležili zdravniki in zobozdravniki (najmanj zato, ker marsikdo ob prijavi na izpit ne navede svojega poklica): 367 na visoki ravni, 21 na srednji in 135 na osnovni ravni (v vseh številkah so všteti tudi tisti, ki izpite ponavljajo). Za primerjavo: pred letom 2011 so se zdravniki in zobozdravniki udeleževali izključno izpitov na visoki ravni. Predvsem na visoki ravni so bili v teh treh letih rezultati res slabi in zdravnice in zdravniki izpite pogosto (neuspešno) ponavljajo. Večina se jih slovenščino sicer uči, a (na)učijo se jo na hitro, pogosto v svojih državah, kjer stika s slovenščino skoraj nimajo, morda se zanašajo na bližino jezikov in podcenijo čas in zahtevnost učenja ali pa precenijo svoje zmožnosti. In nanje, kot pogosto poročajo na izpitih, pritiskajo tudi bodoči ali že obstoječi delodajalci, pri čemer jim, tako kažejo izkušnje, niso pripravljeni dati ne časa ne sredstev za jezikovno izobraževanje ob delu.

A navedeni podatki so nepopolni, saj govorijo samo o tistih tujih zdravnikih in zobozdravnikih, ki so se udeležili izpita iz znanja slovenščine v Centru za slovenščino. Ni znano, koliko jih je bilo v zadnjih letih na delo v javne ali zasebne zavode sprejetih brez ustreznega dokazila o znanju slovenščine.

NOVO DOGAJANJE

Zdi se torej, da je skrajni čas za ureditev tega področja, saj nič ne kaže, da bi se mobilnost de-

Demokratska morala in demokratska ontologija

ORIGEN ALEKSANDRIJSKI IN DUH SLOVENIJE

lovne sile v zdravstvu bistveno zmanjšala. Možnosti za povezovanje različnih deležnikov torej obstajajo in si jih v Centru za slovenščino iskreno želimo. Prva se bo odprla prav kmalu: pripravlja se namreč nov sistem preverjanja in certificiranja znanja slovenščine, za katerega načrtujemo, da bo v veljavo stopil v začetku prihodnjega leta. V Centru za slovenščino si bomo v dobro vseh državljanov prizadevali, da bi pristojni za zdravnike in zobozdravnike sprejeli evropsko primerljivo raven znanja, in sicer B2 Skupnega evropskega jezikovnega okvira. Najbrž od zdravnika ni preveč pričakovati, da med drugim, kot pravi ta dokument, »v medosebnih stikih govori dovolj tekoče in spontano, da njegova komunikacija z domačimi govorci ni naporna ne zanj in ne za sogovorca«.

Uradno spričevalo o jezikovnem znanju seveda ni nikakršno jamstvo, da bo nekdo, četudi jezik zna, ta jezik tudi zares uporabljati. Gre bolj za vprašanje motivacije. Kako torej doktorja A... pripraviti do tega, da se mu bodo zdela pričakovanja, da za opravljanje svojega poklica res dobro obvlada slovenščino, popolnoma samoumevna? Kako ga motivirati, da se bo učil slovenščine, to znanje dokazal s spričevalom na njegovemu poklicu ustrezni ravni in predvsem tudi v praksi oziroma še pomembneje: kako motivirati njegovega delodajalca, da se mu bo zdelo samoumevno to znanje omogočiti in ga v praksi tudi zahtevati?

Jasno je, da s tem zapisom problematika jezikovnih zahtev na področju zdravstva še zdaleč ni izčrpana. Tu smo se omejili na zdravnike in zobozdravnike, vprašanj o tem, kako je z jezikovnimi zahtevami za druge profile v zdravstvu, ki tudi zahtevajo bolj ali manj neposredno komunikacijo s pacienti, se sploh še nismo dotaknili, v ta okvir pa bi sodilo tudi razmeroma novo področje tolmačenja za skupnost. In najbrž bodo morali o tem kakšno besedo reči tudi pacienti ...

P. S.: Zadnje čase se govori, da se je slovenski »zdravstveni trg« zapolnil in da imajo zdaj težave z zaposlitvijo domače zdravniče in zdravniki. Tudi naša »izpitna praksa« kaže tako: letos smo na izpitih iz znanja slovenščine tako našli 135, lani pa 207 (zobo)zdravnic in (zobo)zdravnikov. Toda skrb zbujajo dejstva, da se je pri tem močno povečal delež tistih, ki izpit opravljajo na osnovni ravni (letos 42 odstotkov, lani pa »le« četrtnina). Natanko pred tremi leti, tik pred sprejemom interventnega zakona, smo se na pobudo Centra za slovenščino vsi zainteresirani deležniki sestali pri ministru za zdravje v zvezi z jezikovnimi zahtevami v zdravstvu. Minister je bil, kot rečeno, načeloma naklonjen našim pobudam (npr. ponudbi specializiranih tečajev slovenščine, ki bi jih plačalo ministrstvo, v tistem času močno zainteresirano za zaposlovanje tujih zdravnikov). A je tedanja vlada kmalu nato razpadla. In prav v trenutku, ko smo želeli ministra za zdravje spet spomniti na obljube njegovega predhodnika, je ta odstopil ... zdaj pa imamo končno novo sogovornico! ■

DR. INA FERBEŽAR je vodja programa na Izpitnem centru Centra za slovenščino kot drugi/tuji jezik.

ROK SVETLIČ

K samorazumetju slovenskega duha sodi predstava o skromnosti. O tem, da naj bi ne bili nič posebnega, le majhen narod, ki je vse, kar ima, pobral od sosedov. Ta pogled spregleda neko okoliščino, ki nas zaznamuje v mednarodnem merilu: izjemno energijo, ki je položena v naš narod. Morda nimamo bogate državniške tradicije, zato pa smo vse ideje, ki smo jih sprejeli, uresničevali z osupljivim fanatizmom in predanostjo. Tako je denimo z zaprisego idealom Jugoslavije, ki smo jih sprejeli po drugi svetovni vojni. Čeprav smo Jugoslavijo prvi zapustili, smo pri romanjih v Kumrovec in Hišo cvetja Slovenci pregovorno najbolj zavzeti.

Tudi novejša koncepta smo zgrabili z isto silovitostjo. Verjetno ni nikjer v Evropi zaščita osebnih podatkov izpeljana s tako krčevitostjo, kot jo narekuje urad informacijske pooblaščenke. Podobno je z recepcijo zahodne kritične misli, zlasti s kritiko liberalne demokracije. Struktura prevajanja filozofskih del pri nas predstavlja edinstveno situacijo v svetovnem merilu. Bralec je oskrbljen z brezmejnimi številom prevodov Badiouja, Žižka, Foucaulta, Agambena, Hardta in Negrija, Kleinove itn. Hkrati pa še vedno ne moremo brati v slovenščini najosnovnejših del, brez katerih ni mogoče razumeti pojma moderne demokracije. Da bo mera zvrhana, teh je le pet, morda deset – začenši s Hobbesovim *Leviathanom*. Znašli smo se v komični situaciji, kjer študenti razpolagajo z nizom najradikalnejših odgovorov, nikogar pa ne zanima, kaj je bilo vprašanje.

Izstopamo še v nečem. Smo država, v kateri so na delu avtodestruktivni procesi, ki so jo spravili na rob izgube suverenosti. Na ravni gospodarskih kazalcev smo sramota Evrope. Pretekla leta bremenijo ta trenutek – v obliki t. i. bančne luknje – vsako družino za 10.000 evrov. Če upoštevamo izhodiščni položaj Slovenije, ki je bil pred dvajsetimi leti bistveno bolj ugoden kot v večini tranzicijskih držav, je, kar se tiče intenzitete uničevanja države, to še posebno velik uspeh. Za to ni dovolj biti »len« in »neorganiziran«. To je lahko le rezultat izjemne zavzetosti in doslednosti. Brez oblikovanja izdelanega odnosa do lastne nacionalne države bi težko dosegli tako stopnjo razgradnje vitalnih institucij države. Kdo pravzaprav smo? Od kod nam ta energija za samouničevanje – za osupljivo in hkrati popolnoma slepo predanost konceptom, ki jih ne razumemo?

NEMORALNOST MORALNIH SODB

V spodnjih vrsticah želimo razkleniti duha našega kulturnega okolja, pri čemer se podajamo se na *ontološko* analizo strukture razumetja sveta. *A contrario*, namenoma ne bomo uporabili moralnega instrumentarija. Prav moralni pogled je najpogostejša strategija pri opisovanju stanja duha pri nas: vzamemo neka demokratska načela – denimo načelo pravne države, načelo vestnega izvrševanja javnih funkcij ipd. – in poženemo mašinerijo, ki poda vnaprej poznan rezultata. Vsepovsod ugotavljamo »kršitve« in nato cmeravo vzdihujemo, kako je pri nas vse narobe. Nekateri rezultat take analize povzamejo z učenim izrazom »anomija«: pri nas ni vrednot!

Nič ni dlje od resnice. Smo vse prej kot moralno dezorientirana ali otopela družba. Spomnimo se, koliko energije se je sprostilo ob dogodkih, ki so se dotaknili vrednostnih temeljev skupnosti: referendum o družinskem

Naš moralni pogled se *ne*

nanaša na svet tukaj-in-

zdaj, pač pa *zre proč* od

njega. Resda se pripravimo

glede dogodkov v svetu,

toda pri tem nam ne

gre za svet. Gre nam

izključno za upravičenje

našega prav-in-narobe,

ki ga razumemo v

nepomirljivem konfliktu s

svetom tukaj-in-zdaj.

zakoniku, o oploditvi z biomedicinsko pomočjo, primer izbrisanih, reforma trga dela, »trenirka« pripomba na Twitterju itn. Državo je prevevalo vrenje, iskren interes je mobiliziral slehernika. Temu je sledil širok medijski odziv. Tedne smo o teh temah diskutirali, politiki in civilna družba so zavzemali angažirana stališča, ki so pogosto prešla v srdito obtoževanje nasprotne strani ali še kaj več. Si kdo upa na osnovi tega reči, da smo anomična družba?

Usodna okoliščina je, da je ta vrednostni angažma napačno vgrajen v naše življenje. Zato ostane – vsej energičnosti navzlic – povsem impotenten pri temeljni nalogi demokratske državotvornosti: pri nadzoru nosilcev politične in kapitalske moči. Prav ta paradoks moramo razložiti, če želimo razumeti slovenskega duha. Povedano na kratko – naš moralni pogled se ne nanaša na svet tukaj-in-zdaj, pač pa *zre proč* od njega. Resda se pripravimo glede dogodkov v svetu, toda pri tem nam ne gre za svet. Gre nam izključno za upravičenje *našega* prav-in-narobe, ki ga razumemo – to je bistveno – v nepomirljivem konfliktu s svetom tukaj-in-zdaj. Vsa energičnost moralnih sodb o svetu je le teater nekoga, ki vnaprej privzame, da njegovo merilo ne bo uresničeno v svetu. Še več, *ne sme* biti uresničeno! Kajti svoj prav-in-narobe znamo afirmirati le v varni distanci do sveta. Kot njegovo apriorno in pavšalno kritiziranje.

Sodba po shemi merilo–neskladje–vzdihovanje je zlorabljenost za ceneno potrditev tega, da imamo prav. Slovenski »prav« je slaboten. Lahko (pre)živi le v varni oddaljenosti od ognja sveta. Zato ga moramo odrivati od sebe: *kakršnokoli* je že stanje v naši državi, bomo rekli: to ni to! To zrcalijo javnomnenjske raziskave, ki ne glede na izboljšave na določenih področjih delovanja države vztrajajo s svojo fatalno obsodbo: vse je zanič! Tudi če bi se nekega jutra zbudili v utopijo, bi Slovenija še vedno godrnjala. »Bodimo realni, zahtevajmo nemogoče!« – kako cenena bližnjica do imeti-prav! Brez slehernega tveganja, saj poraz ideje učinkuje kot dokaz njene resničnosti – ideje, ki je še »pred časom«.

To je razlog, zakaj moramo zapustiti moralno analizo duha Slovenije in vstopiti na raven ontologije. Moralna sodba ni svobodna, je ponižana v orodje za izvrševanje resnice našega razumetja sveta. Na površini ima taka sodba lahko prav – kršitev npr. načela enakosti je nekaj slabega –, toda obrnjena je v diametralno drugo smer, kot če bi jo izrekli v okolju razvite demokratske kulture. Naš duh *potrebuje* neskladje sveta in načel. Ne poskuša ga odpraviti, pač pa ga s perversnim sladostrastjem išče. Kako bi tisti, ki si ideal sobivanja predstavljajo skozi radikalno branje Marxove misli, upravičili svoj »prav«, če bi bilo v državi vse redu? Kaj bi počeli preganjanci nestrpnosti, če bi se romska problematika nenadoma uredila? Svet ne sme biti v redu! In prav moralna sodba mora poskrbeti, da se pravično-in-resnično in svet tukaj-in-zdaj nikoli ne stakneta. Kajti prvo lahko obstaja le kot *ne-drugo*. Zato vsa merila sveta v Sloveniji niso nikakršna merila, pač pa le način izrekanja vzklika »Ta svet me ni vreden!« Zato so moralne sodbe pri nas v jedru nemoralne: ne predstavljajo skrbi za svet, pač pa njegovo zlorabo, instrument za oskrbovanje zasebne zadrege pri umestitvi v svet.

Moralna analiza stanja duha v Sloveniji ne more pokazati ničesar. Na ravni besed ima lahko prav. Toda kar se tiče *pomena* take sodbe za svet tukaj-in-zdaj, se lahko dve sodbi, ki vsebujeta isto besedilo, radikalno raz- ➡

likujeta. Ena želi biti merilo za ta svet, druga njegova nepomirljiva obsodba. Ena je usmerjena vanj, druga proč od njega. Ena izvršuje dolžnost do drugega, druga do sebe: je eksistencialna samoterapija šibkega mišljenja, ki brez negacije sveta ne zmore opredeliti svojega prav-in-narobe. Razume ga lahko le kot varna nebesa abstrakcije, kjer ima presojajoči vselej prav. Skratka, ista sodba ima lahko radikalno *drug ontološki status*. Iste besede, ki so za 180 stopinj obrnjene v drugo smer. Brez tega razlikovanja ne moremo spregledati duha današnje Slovenije.

Videli bomo, da nas pesti *šibkost* mišljenja, ki pa se ne kaže v slabotnih upodobah. Manifestira se lahko v podobi krvave revolucije, ideološkega fanatizma, fundamentalizma človekovih pravic, neojugoslovenarstva, kulturnobojništva in še kaj. Ključno za te orientacije je, da obstajajo zgolj kot proti-pozicija. Praviloma se opredelijo kot *anti*-(npr. fašizem) ali bdijo nad (npr. kseno)-*fobijami*. Toda za vse manifestne predstave fanatizma je značilna šibkost mišljenja. Njegova »nezmožnost prenašati bit«^{*}. Tako mišljenje bi lahko opisali z metaforo strele. Nastane kot posledica velike napetosti med (utopističnim) nebom in svetom (tukaj-in-zdaj). Kajti moralno nebo lahko obstaja le kot ne-svet, tj. v nepomirljivi napetosti do njega. Občasno se ta napetost sprosti z uničevalnim udarom neba v zemljo. Toda čeprav udar povzroči veliko uničenje, je strela pravzaprav šibek pojav. Njena energija je daleč prešibka, da bi oskrbovala (moralne) potrebe sveta. Je pa dovoljšna za njegovo razdejanje.

SLOVENSKA NESREČNA ZAVEST

Za vzorec razumetja biti, ki ga lahko uporabimo kot orodje za analizo stanja duha pri nas, jemljemo *nesrečno zavest* iz Heglove *Fenomenologije duha*. Gre za samorazumetje, ki je nepomirljivo razklano med univerzalnostjo in partikularnostjo oz. med nespremenljivostjo in spremenljivostjo. To nasprotje poskuša nesrečna zavest rešiti z različnimi načini odpravljanja svoje partikularnosti. Za nas je ključna tretja dialektična faza tega poskusa, kjer stavi na samozanikanje. Izpeljati ga želi s pomočjo opustitve sleherne zadovoljitve, tako skozi delo kot skozi poželenje. Toda poskus ne uspe, saj asketsko samouničevanje življenja trči ob svoj rob. Gre za osnovne »biološke« funkcije človeka, kot sta prehranjevanje in spolnost. Zaradi njih občuti sram in jih skriva. To je njena *krivda* partikularnosti, ki je neodpravljliva, kolikor je neodpravljliva njena partikularnost kot taka. Zato je edina rešitev, da se kot posameznik izroči v duhovno hlapčevanje nekomu tretjemu. Poslej je delovanje nesrečne zavesti le še »uboganje« veronaukov, ki jih v imenu neskončnega, večnega in nespremenljivega zapoveduje tretji (duhovnik). Čeprav Hegel tu tematizira staro krščanstvo, je treba poglavje brati ontološko. Gre za razumetje biti, ki je zaznamovano skozi neprenašanje svoje partikularnosti. Zato izročitev »uboganju« ni nujno religiozni akt, je lahko brezpogojna zaprisega abstraktni utopiji.

Nesrečna zavest je nesrečna, ker ji vedno spodleti, saj je vnaprej vse zastavljeno tako. Njen izvirni greh je *radikalno* zoperstavljanje partikularnega in univerzalnega, in sicer v obliki, kot je dejansko nikoli ni bilo. Kajti partikularno je *edini* kraj, kjer lahko univerzalno postane dejansko. Tega ni sposobna uvideti. Nesrečna zavest ima sicer prav, ko vzame univerzalno za resnico partikularnega – to je tenor večine moralnih konceptov, s Kantovim na čelu. Zgreši pa v predstavi, da pot do univerzalnega vodi preko *uničenja* partikularnega. Tako obstajata dve poti do afirmacije univerzalnega, dovršena in nedovršena. Prva ohrani pravico partikularnemu, druga ga poskuša izničiti. Kolikor se razlikujeta ti poti, toliko se razlikujeta tudi pomena dveh moralnih sodb, ki lahko vsebujeta isto besedilo, vendar sta za 180 stopinj obrnjeni v nasprotno smer. In toliko se razlikujeta duh naše kulture in razviti demokratični duh evropskih socialdemokracij.

Univerzalno: *načelo solidarnosti, človekove pravice, demokracija kot avtonomija*. To so vrednostna sidra, ki uživajo nesporno avtoriteto. Od tu naprej pa stoji odprto, kako jih bomo uresničevali. Solidarnost: kot varovalo ekonomski samoizpolnitvi posameznika ali kot njeno dušenje? Človekove pravice: kot omiko nacionalne države ali kot njeno demoniziranje? Demokratično avtonomijo: kot notranjo

Najlepša ilustracija

slovenskega duha je

Origen Aleksandrijski, ki

je grešnost zadovoljive

partikularnosti vzel

skrajno zares. In si odrezal

genitalije. Da ja ne bo kaj

narobe!

kvaliteto države ali kot instrument za njeno erozijo? To so tri teme, ki jih bomo odprli v nadaljevanju. Na njih bomo preizkusili tezo, ki smo jo izpostavili zgoraj: slovenski duh je duh nesrečne zavesti. Je manifestacija nedovršenega pojma svobode, ki se napoti na uničevanje partikularnega. Univerzalno je lahko razumljeno le kot ne-partikularno, demokratična načela le kot *ne*-svet. Ta ontologija je dedič staro- in srednjeveškega krščanstva, ki je združitev z univerzalnim iskalo skozi uničenje, ponižanje, zlomljenje sebe kot partikularnega. En opis te norosti je *groteskna samonegacija* (J. Heinrichs) in duhovno hlapčevanje, ki ga predstavlja nesrečna zavest. Drugi opis prinaša Heglova tematizacija mučeništva, v katerem posameznik poskuša, posnemajoč Kristusovo trpljenje, streči svojo partikularnost in tako izpeljati negacijo negacije.

Toda najlepša ilustracija slovenskega duha je Origen Aleksandrijski, ki je grešnost zadovoljive partikularnosti vzel skrajno zares. In si odrezal genitalije. Da ja ne bo kaj narobe! Tudi slovenski duh začenja pri samem korenu. Že na načelni ravni znamo blokirati vsako možnost zadovoljitve naše partikularnosti tukaj-in-zdaj: zadovoljitev posameznika z njegovim delom, zadovoljitev posameznika kot pripadnika neke kulture in kot demokrata. Z imperativom ekonomske uravnilovke demoniziramo vsako podjetništvo: »Kdor ima, je nekomu vzel!« Z ideologemom ksenofobičnosti Slovencev izničimo vrednost lastne kulture: »Slovenija je nestrpna dežela, ustanovljena na administrativnem genocidu Ne-slovencev.« S prostaškim pojmovanjem demokracije pa blokiramo delovanje temeljnih funkcij države kot servisa državljanov: »Namen državnih institucij je izključno zadovoljitev interesov vladajočega razreda in kapitala.«

SKOPLJENJE POSAMEZNIKA

Novi vek je rojstvo posameznika. Začeniš z reformacijo, ki s svobodo vesti v izhodišču odpravi kolektivno posredništvo uvida v prav-in-narobe, je rojstvo novoveškega subjekta ireduktibilno individualna eksistencialna izkušnja. Ko posameznik vstopi v svet, se mora v njem afirmirati. Emanacija *posameznikove* svobode v svetu pa je, kot pokaže Hegel v *Filozofiji pravice*, lastnina. Pravice biti-posameznik ni brez pravice do ločevati-se od drugih. Zato je tudi lastnina točno tisto, kar Marx v *Židovskem vprašanju* očitajoče opiše takole: »V čem je človekova pravica privatne lastnine. Člen 16 (Ustava iz leta 1793): 'Pravica do lastnine je pravica, ki pripada vsakemu državljanu, da po svoji volji uživa in razpolaga s svojim premoženjem, s svojimi dohodki, s sadovi svojega dela in svoje prizadevnosti.' Človekova pravica privatne lastnine je torej pravica, da samostojno (*à son gré*), ne glede na druge ljudi, neodvisno od družbe uživa svoje premoženje in razpolaga z njim, pravica sebičnosti. Tista individualna svoboda tvori hkrati z opisom uporabo le-te osnovo občanske družbe. Vsakemu človeku dopušča, da v drugem človeku ne najde udejanjenja, ampak oviro svoje svobode.«

Marxova definicija je točna. Njegova napaka je, da v tem vidi nekaj nepopravljivo slabega. Zato želi univerzalnost doseči *neposredno*, z negacijo (če je treba, z likvidacijo) posameznega. Verjame, da bo odprava lastnine ukinila človeka kot posameznika. Da bodo s tem odpravljene vse ovire, ki so posredi projektu, da bi skupnost zgnetli v gladko, voljno maso, brez grudic: jaz, ki je mi, in mi, ki je jaz. Pri tem spregleda ključni fenomen ontologije novega veka: samozavedni subjekt. Ta subjekt, njegov obstoj v zunanem svetu, spontano vstopa v dinamiko, ki jo Hegel tematizira kot *občansko družbo*. Horstman opiše dva pojma, ki preprečujeta izgradnjo skupnosti brez »grudic«, tj. brez afirmiranega posameznika. Prvi je »princip avtonomije individuum«, drugi »fenomen od države ločene sfere, ki je določena skozi aktivnosti posameznih individuumov, ki sledijo njihovim, vselej individualnim smotrom«. To je sfera občanske družbe.

Univerzalnost skupnosti, z vsemi svojimi členitvami na institucije, ne more obstati, če ne zadovolji pravice posameznosti. Zato so propadli vsi komunistični projekti. Ponovovški človek ne zna biti več številka,

ne zna več živeti svoje svobode *izključno* v kolektivnih konceptih – kot je npr. afirmacija razreda. Biti posameznik, pomeni ustvariti-se (tj. razlikovati-se od drugih) s svojim delom. Tega naše šibko mišljenje ne zmore prenašati. Partikularno je zanj a priori grehotno. Nad posameznika se dvigujejo zamahi, ki zahtevajo uniformnost.

Gre za vulgarno pojmovanje univerzalnosti, ki vodi v obliko socrealistične uravnilovke. Pred tedni je bil v *Dnevniku* objavljen članek *Skandinavci enaki v bogastvu, Slovenci v revščini*, ki je izpostavil edinstven pojav, značilen le za Slovenijo: že po Ginijevem koeficientu smo praktično najbolj egalitarna družba v Evropi. Poleg tega pa so številni drugi stroški družine – denimo plačilo vrtcev – ukrojeni po plačilnih razredih, tako da je na koncu finančni položaj »posameznika z doktoratom« praktično izenačen s položajem posameznika »z osnovnošolsko izobrazbo in minimalno plačo«. Da je drugi zaradi izobraževanja lahko začel opravljati svoje delo petnajst let pozneje, ne omenjamo.

Obstoječe stanje ni nekaj zatečenega in nereflektiranega. Nasprotno, je produkt fanatične zahteve po uniformnosti, ki ne izgublja zaleta. Obstoječega stanja ne zna prepoznati kot uspeha, kot *izvršitve* zahteve po egalitarnosti. Ne: nesrečna zavest preprosto *mora* obstoječe stanje – ne glede na to, kakšno dejansko je – oceniti kot negacijo univerzalnega. Kot grehotno. Zato se podaja v nove projekte »uresničevanja« egalitarne družbe. Slovenija je v samem vrhu podpore »univerzalnemu temeljnemu dohodku« (Slovenija 88 odstotkov, povprečje EU je 28 odstotkov). Nadalje, nastajajo pobude obujanja socializma, ki naj še bolj izbriše posameznika. Radikalnost takih pobud je spodbudila nekaj zgražanja, mnogi jih interpretirajo kot politično-moralno provokacijo. Dejansko gre za predvidljive upodobne nezrele ontologije, ki zavezuje slovenskega duha – z vulgarnim pojmom univerzalnosti na čelu. Zavedati se je treba, da so bili projekti poglobljanja uniformnosti ob pojavu krize strukturno napovedani, stvar naključja je bilo le, kdaj in v kakšni obliki se bodo pojavili.

Na teh konceptih se lahko lepo prepozna njihov protisvetni ustroj. Gre za umestitev v svet, ki gradi na paradoksnih gesti, na njegovem zavračanju. Zato so ti koncepti v celoti odporni na argumentativne poraze. Vse uspešne države EU že s svojim obstojem zanikajo vulgarni pojem solidarnosti. Poleg tega ekonomska znanost stalno opozarja na temeljno zgrešenost teh premis. Toda pozivi k »solidarnosti« ostajajo odporni na vse to in se izrekajo z neokrnjeno svežino. Vedno znova in znova. Ker živijo in obstajajo zgolj kot *proti*-svet, jih resnica tega sveta ne more ovreči. Kot ni mogoče religije ovreči z dejstvi. Nasprotno, kritiko jemljejo kot dokaz, da imajo »prav«: svet se bo kajpada oklepal svoje ideološke prevare in bo naredil vse, da ne zmaga »resnica«.

Ker taka pozicija nima sveta, je soočenje možno le kot trk. Sogovornikom pripiše Zlo, eksces partikularnega. V tem primeru je to »neoliberalizem« (če je v igri narod, očita »nacionalizem«; če država, pa »fašizem«). Pomenljivo je, da je neoliberalizem zgolj preslikava vulgarnega ekonomskega univerzalizma, saj vse stavi na »svobodnega« posameznika, na »demokracijo« trga itn. Evropske socialdemokracije presegajo oba naivna ekstrema in jih lahko štejemo kot vrh v razvoju pojma svobode. Poučno bi bilo, če bi uvideli, da so evropske socialdemokracije mnogo bolj socialne kot naša dežela, kjer vlada eksces »solidarnosti«. Že Avstrija lahko zagotovi bistveno večjo in zlasti trajno pomoč za brezposelne (cca. 900 evrov), da o skandinavskih državah ne govorimo.

SKOPLJENJE NARODA

Naslednja partikulariteta, ki je šibko mišljenje ne prenese, je kultura. Biti pripadnik naroda pomeni biti kriv. Današnji pojem naroda je očiščen substancialistične navlake, ki je v svojem ekscesu segel do koncepta *Blut und Boden*. Narod ni lastnina avtohtonih prebivalcev. In predvsem ni »original«, nedotakljiva svetinja, ki bi jo tujci skvarili ali onesnažili. Tak pristop ni le totalitaren, temveč kulturo naroda poniža na mrtev muzejski eksponat, njegove pripadnike pa obsodi na izčrpavajoče loščenje preteklega sijaja.

Ne: narod je dinamičen fenomen, ki lahko ostaja živ le s pomočjo stalnega toka medkulturne izkušnje. Le tako je nacionalnost lahko mreža možnih izkustev sveta, ki naj bo pripadnikom v užitek in ne v breme. Tako je narod razumljen kot sprava partikularnosti in univerzalnega medkulturnega okolja.

Šibko mišljenje, fanatično jurišništvo naivnega kozmopolitizma, tega ne (z)more uvideti. Nacionalnost prepozna kot greh partikularnosti. Najprej jo občuti kot nekaj *sramotnega*, kot tisti trdovratni preostanek ne-še-univerzalnega. Tako kot se nesrečna zavest sramuje najosnovnejših funkcij ireduktibilne partikularnosti, se slovenski duh sramuje svojih določil: svojega »sloveneljstva«. Vrh averzije predstavlja prav tisto, iz česar izhaja večina našega prebivalstva: kmečko življenje s svojimi običaji. Za slovenskega Origena ni nič bolj sramotnega, kot je vedri podeželan z diatonično harmoniko v rokah: fuj in fejl, »redneckovska« zaostalost, kmetavzarskost in gnus zaplankanosti (tj. partikularnosti)! Zanimivo je, da se Slovenci vsakoletno masovno zgrinjajo v Srbijo na festival tamkajšnje ruralne kulture v Guči, od koder prinašajo vtise, ki jih lahko strnejo samo superlativi: »sproščeno«, »žur«, »odprto«, »zanimive navade«. Če pa Slovenca prestavimo še dlje, denimo v Afriko, bo ob spoznavanju lokalnih običajev doživel svetovljansko ekstazo. Nesrečna zavest je zavest neresljivih protislovij.

Toda poglobitni horizont manifestacije krivde partikularnosti naroda je distorzija pojma človekovih pravic. Poglejmo, kako *Tematska polja in strateške fokuse* na področju človekovih pravic opiše Mirovni inštitut na svoji spletni strani: »spremljanje nestrpnosti, migracijske in azilne politike, gejevske in lezbične študije, rasizem in ksenofobija, reševanje konfliktov v skupnosti, izobraževalni programi za preprečevanje diskriminacije«. Človekove pravice pri nas razumemo le na osi manjšina-večina, pri čemer je osnovni poudarek je na demarkacijski liniji (večinski) narod-tujec. To ni naključno, je povsem v skladu z ontologijo krivde partikularnosti. Če slišimo za kršitev človekovih pravic na področju Republike Slovenije, to lahko pomeni le eno: da smo spet nekaj krivi. Namesto da bi koncept človekovih pravic zagotavljal najvišjo zaščito osebnosti dvema milijonoma ljudi, je postal sumničav pogled, ki žugajoče obravnava ta milijona ljudi kot potencialne kršilce.

O grozljivih posledicah takega razumetja človekovih pravic sem že pisal. Ko pred leti varnostnik nekoga ni spustil v gostinski lokal zaradi spolne usmerjenosti, se je v kritični javnosti sprožil izjemen revolt. Ko so kakšni drugi varnostniki povzročili hude poškodbe mladim ljudem – vsaj eden je celo izgubil življenje –, ni niti ena organizacija, ki se posveča človekovim pravicam, odprla ust. Ko je dom zapustila najbolj znana romska družina, jo je obiskoval sam predsednik republike in sodeloval v čustveno nabitih scenah. Ko je zaradi terorja nasilnega sosesda morala svoj dom v Domžalah zapustiti družina z otroci, se je dogodek povzpел le do notice v časopisu. In tako dalje.

Človekove pravice so se tako izrodile v instrument za artikulacijo krivde partikularnosti naroda. Toda sam vrh skopljenja naroda atakira njegov *obstoj* v državni obliki. Izvršuje se na ravni odnosa do osamosvojitvene vojne in na ravni zlorabe primera izbrisanih. Glede prvega se je uveljavilo prepričanje, da to ni bila nikakršna zmaga, saj naj bi JLA lahko Slovenijo izbrisala z zemljevida, če bi le hotela. Glede drugega: komentatorji so kar tekmovali, kdo bo bolj plastično opisal genocidnost Slovencev. Izbris je sramota, katere ne operejo vse reke sveta. Je nacionalistični zločin, za katerega bodo plačevale odško-

dnine neštete generacije in se v ničemer ne razlikuje od etničnega čiščenja v Srebrenici. In tako dalje. Prave žrtve takšnega pristopa so seveda sami izbrisani, ki zaradi tega še danes nimajo pravno saniranega položaja.

SKOPLJENJE DRŽAVE

Podobno usodo doživi država kot *konkretna* institucionalna tvorba. Je nekaj partikularnega, ki stoji nasproti sanjavi ideji »prave« demokracije. Šibko mišljenje ni zmožno prepoznati zadovoljitve substancialnih interesov človeka v institutih demokratične ureditve in jih občuti kot nekaj tujega. Dokler je svobodna volja posameznika razumljena abstraktno, je tak odziv neizogiben. Hegel je v *Predavanjih o filozofiji religije* zapisal: »Če pa ostanemo pri tej abstrakciji, potem ta ne dopusti vznika nikakršnega državnega organizma, kajti ta zahteva členjenje, s čimer postanejo dolžnosti in pravice omejene; ona abstrakcija ne dopušča nikakršne neenakosti, ki mora nastopiti, če naj organizem in s tem resnična živost obstaja.«

Dokler »pravo« demokracijo razumemo kot ureditev, kjer se volji posameznika *nikoli* ne sme *nič* postaviti po robu, bomo prisiljeni *sleherno* ureditev obsoditi kot totalitarno. Tak pogled naivno spregleduje, da je človek že sam *sebi* nekaj tujega. Primer: večina podpira financiranje razvoja zelenih oblik energije z obdavčenjem fosilnih goriv. Toda če bi bilo mogoče na bencinski črpalki točiti poleg obdavčenega še neobdavčeno, torej cenejše gorivo, najbrž ni nobenega dvoma, katero bi šlo bolje v promet. Čim obstaja neki institut, je neizogibno v nekem trenutku posameznikovi volji tuj. Demokracija ni odprava sleherne sledi tujosti institucij.

Reakcija šibkega mišljenja je skopljenje avtoritete države kot javnega servisa, ki ni zmožen opravljati niti najosnovnejših nadzornih funkcij več. V pozitivni obliki se odklanjanje države pojavlja v obliki iniciativ za neposredno demokracijo ali kot obujanje tradicije anarhizma, na vsakdanji ravni pa kot prostaško preziranje zakonodaje kot »v zakon povzdignjene volje vladajočega razreda« (Marx). S tem se požene mehanizem samoizpolnjujoče se prerokbe: ker država brez afirmativne drže državljanov ne more opravljati nadzornih funkcij, sledi razrast zlorab. To pa nesrečni zavesti služi kot dodaten »dokaz«, da ima prav v preziru države kot »totalitarnega aparata«. Krog je sklenjen. Rezultat lahko prepoznamo v obliki večmilijardne bančne luknje.

DEMOKRATIČNA KULTURA IN TEOLOGIJA SAMOSKOPLJENJA

Želeli smo pokazati, da z moralno analizo ne moremo razgrniti patologije slovenskega duha. Obstajata dve po črki enaki moralni sodbi, ki imata povsem različen pomen. Zato ima isto moralno merilo – npr. načelo solidarnosti – v Sloveniji in Evropi diametralno nasproten pomen. V okviru razvite demokratične kulture uporaba takega merila stremi k upravljanju sveta, k njegovemu izboljševanju. Tako merilo funkcionira kot regulativna ideja, metaforično rečeno kot asimptota, ki se resda nikoli ne dotakne ordinate: ne obstaja *absolutno* solidarna, enaka, svobodna itn. skupnost. Toda tudi v manj-kot-absolutni odslikavi je načelo že v svetu! Je afirmirano tukaj-in-zdaj. Naša naloga je le, da preidemo od »manj« k »več« njegove odslikave.

Nekaj čisto drugega je šibko mišljenje. Ujeto je v razkol nesrečne zavesti, katere glavni cilj je servisiranje nelagodja lastne partikularnosti. Svoje svetnosti, ki jo je treba zavračati za vsako ceno. Radikalno zavračanje sveta lepo ilustrira Marxova filozofija: NIČ! – niti najmanjši drobec realnosti ne odseva pravičnega-in-resničnega. Zato je vsaka izboljšava v tem svetu dogmatsko izključena:

Načelo solidarnosti,

človekove pravice,

demokracija kot

avtonomija so vrednostna

sidra, ki uživajo nesporno

avtoriteto. Od tu naprej

pa stoji odprto, kako

jih bomo uresničevali.

Solidarnost: kot varovalo

ekonomski samoizpolnitvi

posameznika ali kot

njeno dušenje? Človekove

pravice: kot omiko

nacionalne države ali kot

njeno demoniziranje?

Demokratično

avtonomijo: kot notranjo

kvaliteto države ali kot

instrument za njeno

erozijo?

zvišanje mezde je le *boljše plačevanje sužnjev*, zapiše Marx. Pravično-in-resnično je *NE*-ta svet. Zavedati se moramo, da demokratična morala gradi na *diametralno* nasprotni ontologiji: svet nas je vreden! – tukaj in zdaj se lahko izpolnimo. Zato se je smiselno z njim potruditi. Kajti zadovoljeni posameznik ni avtomatično »neoliberalizem« ; sprejemanje svoje kulture ni avtomatično »nacionalizem« ; učinkovita država ni avtomatično »totalitarizem« .

Demokratična morala učinkuje le, če je uporabljana skupaj z demokratično ontologijo. Problem pri nas je naslednji: institute demokratične morale zlorabljam o za potrebe ontologije nesrečne zavesti. Nesrečna zavest ugotovi, da svet ne ustreza načelom – kar je seveda res, saj se asimptota *nikoli* ne dotakne ordinate! –, zato ga fanatično odkloni kot *kršitev* načel. Kot Zlo. V nobeni državi, tudi najbolj idealni, se načela ne staknejo z realnostjo. Če bomo iskali »kršitve« na ta način, jih bomo zlahka našli. In kar je ključno: ne bomo mogli ločevati med več in manj, med bolje in slabše. *Vsaka* ureditev je v očeh univerzalističnega fundamentalizma »fašizem«, »nacionalizem« in »neoliberalizem« .

Skratka: prevzeli smo demokratične institute, toda s tem še nismo postali demokrati.



Prenašati bit sveta – ontologija prava in države je naslov monografije podpisanega avtorja, ki bo izšla leta 2014 pri Slovenski matici in bo celostno tematizira problematiko, naznačeno v tem prispevku. Fraza »prenašati bit« je vzeta iz Heglove *Fenomenologije duha* in opisuje tisto zmožnost, ki je nepogrešljiva za vstop mišljenja v svet: »Zavesti manjka sila odsvojitve, sila naredit se za reč in prenašat bit.« (G. W. F. Hegel: *Fenomenologija duha*, Analecta, Ljubljana 1998, str. 698.) ■

DR. ROK SVETLIČ je izredni profesor na Fakulteti za humanistične študije in raziskovalec na Znanstveno-raziskovalnem središču Univerze na Primorskem.

Gioacchino Rossini: Italijanka v Alžiru
SNG Maribor Opera, premiera 7. 3. 2014
Mezzosopraniška Guadalupe Barrientos
v naslovni vlogi
Foto Tiberiu Marta

