

DIALOGI

**Metka Krašovec
pred retrospektivo**

EPK - MARIBOR 2012

**O izzivih
z Mitjo Čandrom**

BIOGRAFIJA

**Goran Vojnović
o Borisu Cavazzi**

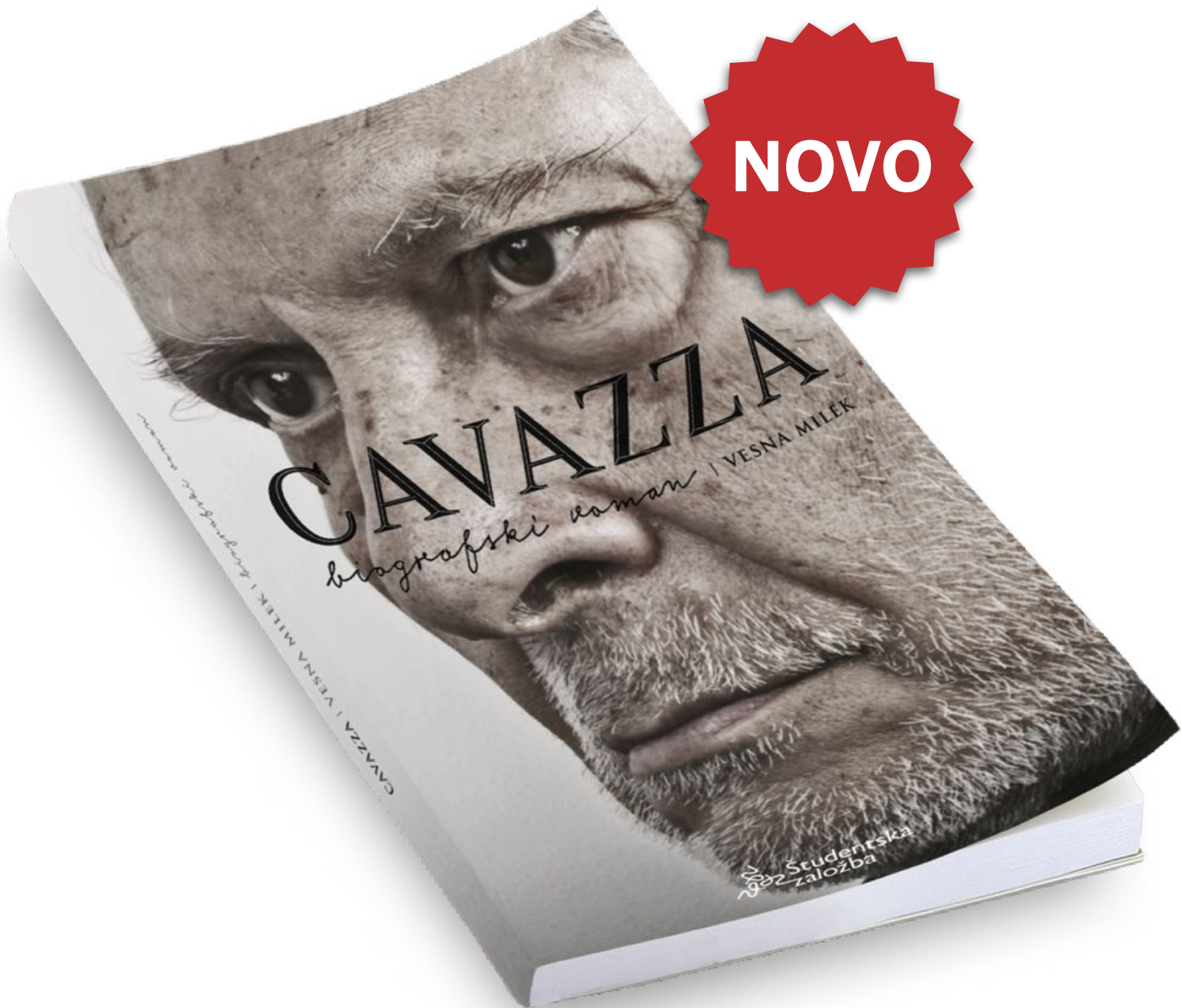
PROBLEMI

**Bajke in povesti
o devetletki**

ZGODOVINA

**Čas odločitev
Bojana Godeše**





Delo d. d., Dunajska cesta 5, 1508 Ljubljana, 545304

CENA ZA BRALCE EDICIJ DRUŽBE DELO
20% popusta

23,60 EUR*

CENA V REDNI PRODAJI

29,50 EUR*

Pri Študentski založbi je v sodelovanju z Delom
izšel biografski roman

Cavazza

Delove novinarkes
Vesne Milek

264 strani, broširano

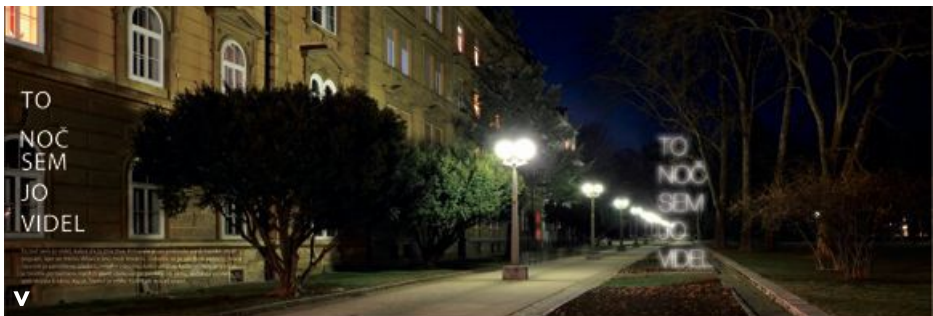
Vsako življenje je lahko roman.

Za življenje Borisa Cavazze je en roman premalo.

*Stroški pošiljanja niso vključeni v ceno in znašajo 3,30 EUR za Slovenijo.

KNJIŽNI KOTIČEK

Naročila in dodatne informacije: **080 11 99, 01 47 37 600,**
narocnine@delo.si oz. **<http://etrafika.delo.si>**



4 EVROPSKA PRESTOLNICA KULTURE – MARIBOR 2012

Aleš Čar: Življenje na dotik

Dubravka Ugrešič: Sanje Dorian Graya

7 DOM IN SVET

ZVON

8 NALOGE UMETNOSTI SPET POSTAJAJO SUBSTANČNE

Z Mitjo Čandrom, programskim direktorjem EPK – Maribor 2012, smo se nekaj dni pred začetkom največjega kulturnega projekta v samostojni Sloveniji pogovarjali predvsem o tem, v kako drugačnih časih se je prestolnica snovala in kako zavirljive razvojne potenciale ima Maribor.

10 RAZREDNI BOJ ALI REPERTOARNA POTEZA?

Ko so v Slovenskem mladinskem gledališču na spored uvrstili ponovno soočenje s predstavo o zasedbi srednje šole po predlogi Nigla Williamsa, ki jo je leta 1982 v isti dvorani režiral Vito Taufer, so se gotovo zavedali, v kako velike čevlje so stopili. O tem sta si dopisovala Boštjan Tadel in Katja Čičgoj.

11 NE UMREŠ SAMO ENKRAT

O literarizirani biografiji Borisa Cavazze, ki jo je napisala Vesna Milek, piše Goran Vojnović, med drugim tudi režiser filma *Piran/Pirano*, v katerem je Cavazzi pripadla glavna vloga.

12 TAKTIČNE REŠITVE IN ZAVESTNA HOTENJA

Zgodovinar Bojan Godeša, eden najpomembnejših sodobnih raziskovalcev obdobja druge svetovne vojne na Slovenskem, s svojo novo knjigo *Čas odločitev* nekako nadaljuje z iskanjem odgovorov na vprašanja, ki si jih je zastavljal že v svojih monografijah *Kdor ni z nami, je proti nam* (1995) in *Slovensko nacionalno vprašanje med drugo svetovno vojno* (2006).



13 ŽENSKÉ BREZ ZGODOVINE?

Zakaj je razstava *Slovenke v dobi moderne*, ki so jo pripravili v Muzeju novejših zgodovine v Ljubljani, videti kakor zbiralnik ženskih usod, ki so jih posrkali iz zgodovine in jih postavili v nevtralen ter nezgodovinski prostor.

14 OD FAVNA DO PEKLENŠČKA

Manierizem velja na splošno za tako atraktivno umetnostno obdobje, da ob njegovi omembi marsikdo kvečjemu zazeha ali pa še to ne. Kot da bi se tega zavedali, so razstavi evropske manieristične grafike v Narodnem muzeju Slovenije njeni snovalci nadeli intriganten naslov *Lirično – bizarno – dvoumno*. Recimo, da upravičeno.

15 PREROK MODERNIZMA

Tokratna pariška muzejska postavitev Cézannovih del s preprostim naslovom *Cézanne in Pariz* dopolnjuje razstavo *Cézanne in Provansa*, ki jo je ista strokovna ekipa pripravila pred petimi leti. Obe okolji, v katerih je mojster ustvarjal, sta komplementarni, ohranjen slikarski fundus pa nesporno potrjuje, da se s tem umetnikom nepreklicno zaključila izročila 19. stoletja in začne modernizem.

16 NEZACELJENE RANE SLOVENSTVA

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo ljubljanske Filozofske fakultete se je konec novembra lani poklonil spominu na enega svojih »utemeljitvenih očetov«: ob 90. obletnici rojstva Dušana Pirjevca so priredili simpozij in ob tej priložnosti izdali tudi zbornik večine razprav s tega znanstvenega srečanja.



18 PROBLEMI

ŠOLA MORA BITI PRIJAZNA IN ZAHTEVNA. NE LE ENO ALI DRUGO.

Ob izidu dveh strokovnih in zelo kritičnih knjig o slovenski devetletki pomenljivih naslovov – *Siva knjiga o osnovni šoli v Republiki Sloveniji* ter *Bajke in povesti o devetletki* – smo se o pogovarjali z njunim avtorjem, psihologom dr. Kristijanom Muskom Lešnikom.

22 RAZGLEDI

Drago Bajt – Umberto Eco: Vrtinec seznamov

Aljoša Harlamov – Matjaž Lunaček: Za drugačno usodo

Tomo Virk – Tone Škarja: Po svoji sledi

Alenka Koželj – Stendhal: Življenje Henryja Brularda

24 DIALOGI

SAMOTE SPLOH NE POZNAM

Pogovor s slikarko Metko Krašovec



28-29 KRITIKA

KNJIGA: Branko Šömen: Plave talige (Tina Vrščaj)

KNJIGA: Zdenko Kodrič: Nebotičnik Mitra (Barbara Jurša)

KNJIGA: Chico Buarque: Budimpešta (Jasna Vombek)

KINO: Parada, r. Srđan Dragojević (Špela Barlič)

KINO: Kuhati zgodovino, r. Peter Kerekes (Denis Valič)

ODER: D. Jovanović, M. Čander, E. Mahkovic: Bobby in Boris (Vesna Jurca Tadel)

TELEVIZIJA: Besede onkraj vidnega, r. Matjaž Latin (Agata Tomažič)

30 BESEDA

Alenka Puhar: Ob ognju iz polen, vrženih pod noge



NA NASLOVNICI

Slikarka Metka Krašovec med intervjujem za *Pogled* z novinarjem in fotografom Petrom Rakom. Konec januarja bodo v Moderni galeriji v Ljubljani odprli veliko retrospektivo njenih del.

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 3, številka 1

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
UREDNIKA: Agata Tomažič
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrtnjak
LIKOVNI UREDNIK: Ermin Medvedović
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik

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

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

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana

k u l t u r a



republika slovenija
ministrstvo za kulturo

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

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

Življenje na dotik



ALEŠ ČAR

Že skoraj pet mesecev na spletni strani www.maribor2012.eu v rubriki *Perspektive in refleksije* vsak dan zasveti tekst prebivalca naše regije. Teme so različne. Pogledi nenaadni. Navadil sem se, da pred jutranjim pregledom tiskanih medijev na internetu najprej pogledam na spletno stran EPK, kjer me po pravilu čaka zanimiv tekst. V kratkem času se je formiralo neko virtualno ozemlje, katerega obstoj doživljam v povsem konkretnih dimenzijah. Spominja na naftno ploščad, na delček umetnega kopnega v brezmejnem oceanu, kjer se z mentalnim naporom iz globin kostnega mozga vlečejo obrazložitve in razlage za mnoge pojave, dogodke, enigme in fenomene, ki predstavljajo skupni imenovalac resničnosti naše regije in širše ...»

Teško je najti ne samo bolj laskav, ampak tudi in predvsem bolj natančen opis projekta *Perspektive in refleksije* od zgornjega citata, ki ga podpisuje Dragan Velikić, eden najpomembnejših srbskih prozaistov, urednik, kolumnist v najpomembnejših srbskih medijih, med leti 2005 in 2009 veleposlanik Republike Srbije v Avstriji. V tem trenutku se lahko v arhivu *Perspektiv in refleksij* sprehajate skozi 280 prispevkov, ki jih podpisujejo imena, kot so David Albahari, Drago Jančar, Gonçalo M. Tavares, Dragan Velikić, Claudio Magris, Andrej Nikolaidis, Tibor Keresztury, Peter Esterhazy, Aleksander Genis, Srećko Horvat, Mihail Šiških, Georgi Gospodinov, Igor Grdina, Faruk Šehić, Agnes Heller, Péter Nádas. To so samo nekatera od imen, ki so vtakna v široko, z vsakim dnem širšo mednarodno mrežo vrhunskih avtorjev, ki prinašajo v Maribor »premiseleke o (ne)kulturi bivanja, o kulturi (ne)komunikacije, o individualnih in kolektivnih strahovih ter številnih drugih razpokah v družbi in v nas«.

Perspektive in refleksije postavljajo Maribor ponovno in v novem, visoko referenčnem okviru na mednarodni zemljevid. S tega zemljevida, ki je vsak dan širši, se v Maribor steka vse več natančnih, drugačnih, jasno artikuliranih opazanj in razmišljanj o našem skupnem času in prostoru, v katerem živimo. Nekaj najzlahtnejših razmišljanj, ki verjetno ne bi mogla dobiti boljšega okvira, boste lahko ves čas trajanja projekta Evropska prestolnica kulture – Maribor 2010 prebirali tudi v *Pogledih*. Ob tem bomo bralce poskušali v vsaki številki na dveh straneh, ki bosta namenjeni največjemu kulturnemu projektu v samostojni Sloveniji, informirati o vseh ključnih aktualnih dogodkih v okviru Evropske prestolnice kulture.

V imenu ekipe *Življenja na dotik* in EPK 2012 izrekam hvaležnost *Pogledom* in želim vsem kar se da kulturno in predvsem kultivirano 2012.

ALEŠ ČAR je pisatelj in publicist ter vodi program-skega sklopa EPK *Življenje na dotik*.



IZPOSTAVLJENO



FOTO ARHIV EPK

PETEK, 13. JANUAR

CHOREGIE aka CHOREGIE

Placebo ali Komu potok solz ne lije

Kraj: Maribor

Lokacija: Unionska dvorana

Ura: od 20.00 do 21.30

Nadvse inventivna dirigentka Karmina Šilec v svojih umetniških projektih stremi k enakovredni, ponovni spojitvi glasbe in gledališča. Razširila je polje komorne, solistične

in zborovske vokalne glasbe. Njeno raziskovanje poteka na ozadju *gledališča glasov*, kar je doslej prevedla v številne slogovno in tematsko zaokrožene projekte. Prvine glasbenega gledališča smiselno nadgrajuje zlasti Choregie, ki se ob EPK – Maribor 2012 javlja v mednarodnem festivalu *Choregie aka Choregie*. EPK 2012 bo splavil scenski koncert v 14 slikah po Stabat Mater, naslovljen kot *Placebo ali Komu potok solz ne lije*. Med izvajalci, ki bodo preglasovali in zgibali koncept materinske ljubezni, so med drugimi Sabina Cvilak, Bernhard Landauer, Kaja Lorenci, Marko Hatlak in Jožica Avbelj.



FOTO ARHIV EPK

SOBOTA, 14. JANUAR

SEVERNI SIJ

Kraj: Maribor

Lokacija: Trg Borisa Kidriča, Mestni park, Casino Slomškov trg, most na Otok, levo obrežje Drave

Ura: ob 16.30

Eden najznamenitejših »dedičev« mariborske identitete je zagotovo Drago Jančar, ki je mariborskega duha ujel v številnih delih. Zato je otvoritveni vikend Evropske prestolnice kulture med drugim posvečen prav Jančarju in njegovemu opusu in bo predstavljal eno izmed rdečih niti literarnega kulturnega dogajanja prestolnice v letu 2012.

V okviru multimedijskega projekta *Severni sij*, ki ga bosta pripravila in izvedla Marko in Andreja Japelj iz Ateljeja Japelj, se bodo v soboto, 14. januarja, skupaj z mestno razsvetljavo prvič prižgali svetlobni napisi na šestih izbranih lokacijah, ki zaznamujejo Jančarjevo literarno ustvarjanje – od Trga Borisa Kidriča v neposredni bližini mariborskega kolodvora do levega obrežja Drave. Napisi se bodo do konca leta 2012 skupaj z mestnimi svetilkami prižgali vsak dan, z njimi pa bo zarisan avtorjev simbolni literarni zemljevid, ki bo z moderno svetlobno instalacijo povezal tudi staro mestno jedro. Vsak napis bo označevala informacijska tabla z osnovnimi podatki in nadaljnjimi povezavami na elektronske medije z dodatnimi informacijami.

NEDELJA, 15. JANUAR

ČRNE MASKE

Premiera

Kraj: Maribor

Lokacija: Velika dvorana SNG

Ura: od 19.30 do 22.30



FOTO ARHIV EPK

V nosilni vlogi Kogojevih Črnih mask, Lorenza, bo nastopil baritonist Jože Vidic.

Črne maske se po mnenju skladatelja Janija Goloba uvrščajo med najboljša slovenska operna dela in sodijo v svetovni vrh ekspresionizma. Delo Marija Kogoja, ki je od svojega nastanka leta 1927 do danes dočakalo že tri različne uprizoritve, je nastalo po predlogi ruskega pisatelja Leonida Andrejeva. Dirigent Uroš Lajovic se je z revizijo in redakcijo celotne partiture ukvarjal več let. Dvodelna in več kot 800 strani dolga partitura je delovno izhodišče za izbrano, profesionalno ekipo obeh velikih narodnih gledališč in zunanjih sodelavcev, saj je predstava v vseh ozirih izredno zahtevna. Režija zapletene uprizoritve je dodeljena uveljavljenemu filmskemu režiserju Janezu Burgerju, njegovi sodelavci pa so priznani in inventivni kostumograf Alan Hranitelj, koreograf Edward Clug in scenograf Numen.

Ponovitve opere so še 17., 19., 21., 22., 24. in 25. januarja.

SREDA, 18. JANUAR

LITERARNE POSTAJE

Literarni dogodek z Zorkom Simčičem

Kraj: Maribor

Lokacija: Lutkovno gledališče Maribor

Ura: od 19.00 do 20.00



FOTO BLAŽ SAMEC

Zorko Simčič

Dvanajst eminentnih literatov, rojenih v Mariboru ali v katerem od drugih pomembnejših mest, je v mestu ob Dravi preživelo pomemben del svojega življenja, študija, morda živijo in ustvarjajo tukaj še danes ali pa so te kraje postavili v fokus svojega opusa. Mariborska knjižnica jih bo predstavila z branji in pogovori na čim bolj različnih, »svežih«, a primer-nih lokacijah v mestnem središču (v Lutkovnem gledališču, Hiši literature, Mestnem parku, na Dravi ...). Sicer ozek in pretežno salonski literarni prostor se tako odpira širšemu krogu meščanov in drugih obiskovalcev. Avtorji, ki s svojim delom osvetljujejo bogato, a premalo poznano dediščino in zgodovino mest, dobijo priložnost, da se udejanjijo v neposrednem okolju. Na prvem literarnem večeru se bo predstavil pisatelj in publicist Zorko Simčič.

DIGITALNO NOMADSTVO

Solidarnost in odpor (diskusije)

Kraj: Maribor

Lokacija: Samski dom Pobrežje

Ura: od 18.00 do 20.00

Projekt »Digitalno nomadstvo« odpira vprašanja sodobnih politik migracij z vprašanji proste dostopnosti do medmrežja in digitalne tehnologije ter ponuja praktične rešitve. Pojem kulture razširi ne le na pojem civilizacije, temveč tudi v digitalno sfero (kulturo rabe digitalne tehnologije). V okviru projekta se bodo izvajali trije konceptualni sklopi aktivnosti (izobraževalne, svetovalne, raziskovalno-informativne), s katerimi bodo po korakih in z mednarodno razsežnostjo ciljnim skupinam ponujena orodja za razumevanje in reševanje problematike migracij in digitalne dostopnosti.

Sanje Dorianana Graya



FOTO LEON VIDIC

DUBRAVKA UGREŠIČ

Pokaže mi fotografijo. Na fotografiji, posneti ob koncu šolskega leta, so otroci iz njenega razreda. S prstom kaže na enega izmed obrazkov. – Dorica je najlepša v razredu, pravi. Dorica je svetlolasa in dolgolasa deklica. Moja osemletna nečakinja je rjavolasa in kratkolasa. Zre v fotografijo, a pazljivo posluša, kaj bom rekla. Razmišljam o tem, kaj naj ji odgovorim. Vem, da mi s podvprašanji tipa A je Dorica pametna? Je prijazna? tako ali tako ne bo uspelo vsiliti zelenega sporočila. Tudi odgovor – Ne, zame si ti najlepša – ne bi pomagal. V razredu vlada vsesplošni konsenz, da je Dorica najlepša, zato ne obstaja način, s katerim bi jo lahko prepričala v nasprotno. Virus negotovosti se je že prikradel vanjo.

– Prav imaš, Dorica ima lepa ušesa, odgovorim, čeprav se na fotografiji ušes sploh ne vidi.

Lukizem (*lookism*) velja za enega najbolj razširjenih in najmočnejših predsodkov, ki temelji na fizičnem izgledu neke osebe. Obstajajo poskusi, seveda neuspešni, da bi se lukizem postavilo vzporedno z rasizmom, klasizmom (*classism*), seksizmom, heteroseksizmom in starostno diskriminacijo (*ageism*). Esteticizem, fizikalizem, *appearance discrimination* (diskriminacija na podlagi zunanjega videza) – vse to so sinonimi za isto diskriminacijsko prakso: debele ljudi, nizke moške, previsoke ženske, ostarele ljudi, »grde ljudi« je treba izrinuti iz življenja in jih poriniti v kot.

Ko sem bila njenih let, so se tudi meni druge deklice zdele lepše. Lidija je imela rdečkaste lase in goste trepalnice, Zlatica svetlo, prosojno polt, skozi katero so se videle modrikaste žilice, Jasminka polne ustnice in okroglaste zobke, ki so se svetili kot »svileni« bomboni. In že takrat, v osnovni šoli, smo vse sprejele splošni nauk, da je najlepša deklica hkrati tudi najboljša deklica. Sčasoma bo rutina vsakdanjega življenja bolečo temo fizičnega izgleda izrinila z liste prioritet. Sanje o žabi, ki se spremeni v princesko, in na tisoče *before-after* fotografij, ki smo jih vpijale kot žejne spužve, bodo začele opravljati paralelno vlogo in nas podzavestno potiskati proti zamegljeni prihodnosti, v kateri bo mizerno *before* ostalo za nami, zeleno *after* pa bo trajalo za vedno.

A medtem so majhne številke postale še manjše, suhe ženske še bolj suhe, estetska kirurgija še bolj popularna in denarno dostopnejša, oblačila za debele pa redkejša in dražja. Če berlinski zid ne bi bil porušen, bi bila draga italijanska modna oblikovalka Marina Rinaldi prisiljena zapreti trgovine. Njena oblačila danes grabijo starejše evropske »vzhodnjakinje«, katerih moške (ali one same) so v tem času obogateli. Rinaldi ima svoje butike po vsej Vzhodni Evropi, celo v Podgorici, kjer kupujejo Rusinje, ki se tam zbirajo poleti, ter tu in tam kakšna bogata in fizično obilnejša Črnogorka. Debelost je razredni označevalec. Samo revni ljudje so debeli. Debelost je grda, ker je tudi revščina grda. Medtem ko se revni krmijo, so bogati elegantno lačni. Statistika pravi, da bi se vsak drugi Američan z veseljem ločil od svoje debele žene. Nikjer ni milosti za debele. Bloomingdales v New Yorku je pred kratkim združil oddelek oblačil za plus-ženske z oddelkom oblačil za dojenčke in s tem namignil, da so debele ženske lahko samo nosečnice ali

kvečjemu tiste nesrečnice, ki se jim ni uspelo takoj po porodu skočiti v konfekcijsko številko Victorie Beckham. Saks Fifth Avenue, newyorška trgovska hiša, bo kmalu zaprla svoj Salon Z, mesto tolažbe za debele, premožne ženske. Sporočilo je jasno: debelost je (poleg kajenja) nedopustljivo družbeno zlo. Na newyorških ulicah je mogoče opaziti strašljivo kombinacijo: če že kdo kadil, so to debele punce.

Odkar se lepota ne skriva več v očeh opazovalca in odkar standard določa tržišče, je svet, bodimo iskreni, postal dolgočasen. Vse manj je različnih obrazov, zanimivih »nosov« in »kolkov«, mnoge tovarniške napake so izginile. Ni več moških, ki smrdijo po cigaretah, česnu in potu, ni več dlakavih prsi, pivskih trebuhov in podočnjakov od rakijske. Zadostuje že bežen pogled na galerijo izpostavljenih Rusov, teh, ki danes pretresajo Rusijo in svet. Bivši »kagebejevec« Aleksander Lebedev, današnji ruski oligarh, novi lastnik angleških *The Evening Standarda* in *The Independenta*, ljubljene britanske televizije, je postaven moški z inteligentnimi očali s tankim okvirjem na nosu. Bolj kot na bivšega policaja spominja na intelektualca. Čeprav je v neki televizijski oddaji meni nič tebi nič krvoločno nokavtiral svojega sogovornika, čeprav je izjavil, da naj vsi, ki nimajo milijona, zgorijo v peklu, Lebedev vzbuja spoštovanje ruskega in mednarodnega občinstva. Aleksander Mamut, nekdanji Jelcinov svetovalec, lastnik *LiveJournala* in po novem tudi knjigarniške verige Waterstones, izgleda kot inteligenten ruski post-perestrojka literat. Vladimir Doronin (fant Naomi Campbell), Roman Abramovič in celo Mihail Gorbacov, ostareli izumitelj perestrojke, ki je danes model potovalnih torb Louis Vuitton – vsi ti so moški, ki so se preoblikovali. Nihče več ne izgleda tako, kakor bi pričakovali, da bo izgledal. Uresničile so se sanje Dorianana Graya. Mihail Hodorkovski, ruski oligarh, ki naj bi po krivem sedel v zaporu, človek lepega obraza, z očali s tankimi okvirji na nosu, je postal navdih in ikona dobrotljivega kapitalizma, zato je znana ruska pisateljica Ljudmila Ulrickaja v knjigi objavila korespondenco s kapitalističnim mučenikom in novim svetnikom, estonski skladatelj pa je napisal simfonijo, ki jo je posvetil novemu oligarhu. Hrvaški taksist, bivši gastarbajter, ki se je vrnil na Hrvaško in, glej ga zlomka, zaslužil milijone kar čez noč, si nasilno prilastil javni prostor, ubil tri ljudi (enega z avtomobilom, dva z jahto) in je še vedno na prostosti – tudi on je vitek, zagorel in nosi inteligentna očala na nosu. Ampak vseeno, rodoljubno-homoerotična ljubezen do obsojenca haaškega sodišča za vojne zločine, bivšega legionarja in hrvaškega generala Anteja Gotovine, kot tudi umetniška proizvodnja, posvečena njegovi podobi in delu, je zaenkrat brez prave konkurence. Ante Gotovina je Hrvat in privlačen moški, kar je že samo po sebi dokaz brezgrešnosti.

Dandanes so vsi lepi. Uspešne igralkе tenisa so tudi lepe igralkе tenisa, a lepe igralkе tenisa so tudi uspešne igralkе tenisa; uspešni izvajalci klasične glasbe so lepi; lepi so violinisti in violinistke, čelisti in čelistke; operne sopranistke konkurirajo fotomodelom; lepe so skakalke v višino; nogometaši so seks simboli; celo metalke krogle so radikalno izboljšale svoj izgled. Kajti za uspeh je odločilen estetski kapital. *Beauty pays* (Lepota se splača), nedvoumno sporoča naslov knjige Daniela Hamermesha. Enako trdi tudi Catherine Hakim, avtorica prodajne uspešnice *Honey Money, The Power of Erotic Capital* (Sladki novci, moč erotičnega kapitala). Raziskave potrjujejo: lepi ljudje služijo več od grdih. Lepe ženske lažje najdejo bogate partnerje. Statistika pravi, da bi se z denarjem, ki gre za kozmetiko, rešile težave vseh lačnih na svetu. Ostaja le vprašanje, kdo bi se zaradi plemenitega razloga odrekel kremi za obraz? Nihče. Niti jaz se ji ne bi.

Lakota še obstaja, zato pa strah ne obstaja več. Odkar so standardi fizične lepote postali jasni in splošno sprejeti, je lahko vsak, če le hoče, lep. To masovno »bjutifikacijo« bi lahko spodkopal zgolj faktor dolgčasa. Morda je prav to razlog, zaradi katerega se ženske v zadnjem času toliko posvečajo svojim zadnjicam. V New Yorku na primer ženske najraje nosijo pajkice. V elastičnih, na telo prilepljenih pajkicah (ki spominjajo na potapljaška oblačila) lepa zadnjica pritegne veliko več pozornosti od lepega obraza. Malo pred Centralnim parkom sem zagledala eno takšno in se pridružila skupinici ljudi, ki so obstali in s pogledi, polnimi spoštovanja, sledili zadnjici. S kraljevskim korakom je lastnica zadnjice zakorakala v Centralni park. Bila je sobota, mlada ženska je svoj očarljivi erotični kapital peljala na sprehod.

DUBRAVKA UGREŠIČ je pisateljica in publicistka, rojena na Hrvaškem, ki danes živi v Amsterdamu. Prevod Staša Pavlovič

Wajda o Walensi

V filmu o Lechu Walensi, ki ga snema Andrzej Wajda, bo nastopila tudi Oriana Fallaci. Seveda ne osebno, saj je italijanska novinarka in pisateljica, ki se je v mladosti proslavila kot svobodomiselnja, angažirana in neizprosna spraševalka, pod starost pa mnoge (neprijetno) presenetila s konservativnostjo in ksenofobijo v *Besu in ponosu* ter *Moči razuma*, umrla že leta 2006. V filmu Andrzeja Wajde jo bo upodobila igralka Maria Rosaria Omaggio, ki je, da bo na platnu čim bolj verodostojna, proučila pisateljčine kretnje in navezala stik z njenim nečakom, ki ji je izročil diktafon, na katerega je Fallacijeva posnela pogovor z Walenso. Sprva se je govorilo, da bo v vlogi Oriane Fallaci nastopila Monica Bellucci, toda ko je Wajda na neki fotografiji zagledal Mario Rosario Omaggio, ki je Fallacijevi po zunanosti precej podobna, se je dokončno odločil in igralka, ki je v osemdesetih letih zaslovela najprej v lahkotnih komedijah, nato pa napredovala do resnejših vlog in postala tudi ambasadorica Unicefa, je že v prvih dneh novega leta odpotovala na prizorišče snemanja v Varšavo. V pogovoru za *Repubblica* ni mogla skrivati navdušenja nad: »Videti je, da je 2012 moje leto – najprej Woody Allen, nato Andrzej Wajda. Film, ki ga bomo posneli, je dokument časa, saj se konča s prihodom sovjetskih oklepnikov. Vloge Oriane Fallaci ne moreš improvizirati. Bila je ženska težavnega značaja, ki je šestdeset let pisala in se je zavestno odločila za samoto. Bolečina jo je le še utrdila. Od nekdaj me je fascinirala. Za radio Vatikan sem posnela intervju, ki ga je imela z Goldo Meir; takrat sem ji posodila glas, zdaj pa jo bom upodobila v filmu. Mislim, da bi tudi ona tako hotela.« Maria Rosario Omaggio, ki je tudi sama napisala nekaj novinarskih prispevkov, je povedala, da si je za vlogo Oriane Fallaci na internetu priskrbela celo cigarete, ki jih je kadila italijanska novinarka – lark rdeče.

Poljski režiser Andrzej Wajda, med drugim dobitnik oskarja za življenjsko delo, je ob začetku snemanja filma o Walensi izjavil, da je to največji izziv v njegovi 55-letni karieri. Da si ga ne bi želel narediti, a čuti, da ga mora. Film



Andrzej Wajda

DOKUMENTACIJA DELA / REUTERS

bo obsegal čas od stavke v ladjedelnici v Gdansk (kjer so ga začeli snemati 1. decembra lani) do Walensovega govora pred ameriški kongresniki jeseni 1989, kmalu po padcu berlinskega zidu in komunizma. V poljske kinematografe bo prišel jeseni letos. **A. T.**

Prvih 5 prihodnjih 14 dni

SVOBODA KONČNO TUDI V SLOVENIJI



Jonathan Franzen

Dobro leto po izidu v izvirniku bo tudi v slovenščini izšel najnovejši roman Jonathana Franzna *Svoboda* (Freedom, 2010). Tako kot pri njegovem prejšnjem romanu *Popravki* (The Corrections, 2001), ki je v slovenščini izšel leta 2005, gre tudi tokrat za izdajo Študentske založbe in prevod Jureta Potokarja, oba romana pa sta v ZDA takoj po izidu obveljala za moderni klasiki. Tudi v *Svobodi* Franzen podrobno in sočutno spremlja več generacij iste družine, se pa bistveno bolj dotika neposredne sodobnosti. Roman je izredno čvrsto zgrajen, simetrija prologa in epiloga pa je kratko malo velemojstrska. In tudi kratek obisk Srednje Evrope ni izostal: Litvo in Dunaj iz *Popravkov* je zamenjala ruralna Poljska.

Predstavitve romana s pogovorom dr. Renate Salecl in Saše Šavel bo v ponedeljek, 16. januarja, v kavarni hotela Union v Ljubljani. Na dogodku bo knjiga na prodaj po promocijski ceni.

NOVA GENERACIJA



Nejc Gazvoda

DOKUMENTACIJA DELA / LEON VIDIC

Po svetovni premieri maja v Cannesu, slovenski septembra v Portorožu in ljubljanski na Liffu novembra ter po uspešnih projekcijah in več nagradah na festivalih v Sarajevu, Hamburgu in Varšavi ... 19. januarja končno na redni spored prihaja celovečerni prvenec Nejca Gazvode *Izlet*. Scenarij je nastal po zgodb iz njegove (s Fabulo nagrajene) zbirke kratke proze *Vevericam nič ne uide* (Goga, Novo mesto, 2004), prikazuje pa druženje dolgoletnih prijateljev Gregorja (Jure Henigman), Andreja (Luka Cimprič) in Žive (Nina Rakovec), ki na izletu za konec tedna doživijo mnogo več kot zgolj ponovno snidenje ... Poleg Gazvode, ki je kot pisatelj že tako rekoč rutiner, kot filmski režiser pa debitant, je za širšo javnost odkritje filma Nina Rakovec, ki je jeseni v celjskem gledališču zablestela tudi kot Nina Zarečna v *Utvi* Čehova.

GANGSTERJI V LJUBLJANI

V Ljubljani bo 20. januarja na odru Gallusove dvorane Cankarjevega doma premiera velike koprodukcije ljubljanske Drame, Evropske prestolnice kulture – Maribor 2012 in Cankarjevega doma. Uprizorjena bo igra Bertolta Brechta *Ustavljeni vzpon Artura Uia* v prevodu Marjana Krambergerja, ki je nastal za uprizoritev, ki jo je v sedemdesetih v mariborski Drami režiral Branko Gombač, ter v priredbi Žanine Mirčevske. Režiral bo Eduard Miler, v naslovni vlogi – nič kaj prikritega Hitlerja – pa bo nastopil Jernej Šugman.

Uprizoritev je nastajala v razburljivih razmerah: sprva je bila napovedana predstava *Vampirji* po *Drakuli* Brama Stokerja in v režiji Diega de Bree. Po zapletih z odkupom dramatizacije naj bi delo na novo dramatiziral režiser, a ni našel skupnega jezika s producenti. Vmes je nekdanja ministrica za kulturo Majda Širca odstavila tudi ravnatelja Drame Iva Bana, njegov naslednik, vršilec dolžnosti Peter Sotošek Štular, je imenoval umetniškega vodjo Eduarda Milerja, ki se je reševanja zapleta lotil z izbiro nove predloge. Sprva je bil za naslovno vlogo predviden Jurij Zrnc, ki pa je tik pred začetkom vaj težko zbolel, zato ga je zamenjal Šugman.

Katarju ni vseeno za francosko mladino



Policijska patrulja med nemiri v pariškem predmestju Aubervilliers jeseni 2005

DOKUMENTACIJA DELA / JURE ERZEN

Katar, neznatna državica v Perzijskem zalivu, ki si je svetovno veljavo pridobila z zalogami nafte in televizijsko mrežo Al Džazira, se vse odločneje prebija tudi na druga področja. V Franciji je Katar, točneje državna investicijska družba (Qatar Investment Authority), lani postal lastnik večine delnic nogometnega kluba Paris Saint-Germain. Tik pred iztekom leta pa so se Katarci namenili z nekaj denarja podpreti tudi zapostavljeno francosko mladino, ki odrašča po blokovskih predmestjih. V začetku decembra so obelodanili vest, da so ustanovili sklad, v katerem je 50 milijonov evrov, ki jih bodo v letu 2012 dodeljevali kot podporo projektom v problematičnih predmestnih četrtih. Za primerjavo: proračun francoskega ministrstva za mesta znaša 548 milijonov evrov na leto, piše *Libération*. Nič čudnega, da je vest o ustanovitvi takšnega sklada v Franciji dvignila nemalo prahu. Nekateri jo pozdravljajo, drugi se zgražajo, presenetljivo veliko pa jih meni, da je Katar zgolj posegel v prazni prostor, ki ga je za seboj pustila francoska država, bolj ali manj brezbrizna do dogajanja v blokovskih predmestjih, kjer prebiva pretežno priseljenjska delavska populacija.

Vse se je začelo lanske jeseni, ko je vodstvo enega od priseljenskih združenj (Association nationale des élus locaux de la diversité, Aneld), razočarano nad mačehovskim odnosom države, pisalo katarskemu veleposlaniku v Franciji. Ta jih je bil pripravljen sprejeti in je celo izposloval, da je desetčlanska delegacija odpotovala v Doho. Sestali so se s katarskim emirjem, šejkom Hamadom ben Halifo al Tanijem, in še nekaj visokimi dostojanstveniki. »Prvič se je zgodilo, da naše poreklo ni bilo ovira, temveč so ga sogovorniki cenili,« je izjavil Kamel Hamza, predsednik Anelda. Ko so se vrnili v Francijo, jih je katarski veleposlanik obvestil, da je Katar ustanovil posebni sklad za razrešitev njihovih težav. »V go-

spodarski krizi je vse težje najti finančna sredstva. V našem primeru ne gre ne za filantropijo ne za mecenstvo. Katar je investirjal z namenom ustvariti dobiček, predstaviti bomo morali resne projekte,« je prepričan Kamel Hamza.

Vsi niso tako navdušeni. Slišati je, da je vmešavanje Katarja v francoska predmestja povsem nesprejemljivo: si predstavljate, kakšen vik in krik bi zagnali, če bi ZDA sporočile, da so se odločile vložiti 10 milijonov dolarjev v francoski izobraževalni sistem, se sprašuje Claude Dilain, senator socialistov in nekdanji župan primestja Seine-Saint-Denis, ki se je leta 2005 med prvimi dvignilo v neredih.

»Ko mladi iz blokovskih naselij dopolnijo 28, 30 let, se tisti, ki so študirali, nenadoma znajdejo pred spoznanjem, da nekdo ne upošteva družbene pogodbe in da kljub diplomam ne najdejo službe. Francijo zato dojemajo kot hinavsko državo, Katar pa jih, po drugi strani, presoja le po njihovih zmožnostih,« meni Mohamed Ali Adraoui, politolog in raziskovalec na ugledni fakulteti Sciences Po.

Ne glede na to, ali Katar sme posegati v razvoj francoskih predmestij, pa je sklad tako rekoč že zaživel. Odkar so objavili vest o njegovi ustanovitvi, se na delovni mizi Kamela Hamze grmadijo prošnje z življenjepisi in predlogi za črpanje finančnih sredstev. Ta bi odprl telovadnico, drugi trgovino, nekje si želijo denar za popravilo dvigal, vmes so zamisli za ustanovitev softverskih podjetij ipd. Mohamed Ali Adraoui potrjuje, da »Katar v francoski družbi išče vpliv«. Kamel Hamza po drugi strani zatrjuje, da bodo od katarskega denarja imeli korist vsi prebivalci predmestij, Arabci, temnopolti ali beli. »Toda Francija se ne sme več bati svoje sence!« Tudi Mohamed Ali Adraoui se zaveda, da so Katarci inteligentni in zelo dobro vedo, kako pereča tema je v francoski družbi integracija priseljencev. **A. T.**

Brecht je igro pisal v medvojnem izgnanstvu, krstno pa so jo uprizorili šele leta 1958, torej dve leti po avtorjevi smrti. Ne sodi med Brechtova kanonska dela, seveda po ponuja neubranljivo kombinacijo gangsterjev, politike in nacizma. Vsekakor ena najbolj pričakovanih gledaliških premier leta!

WALKABOUTS IN JANE BIRKIN V ŠIŠKI



FOTOARHIV KINO ŠIŠKA

Novo leto ljubljanski Kino Šiška začanja z dvema imenitima koncertoma: 16. januarja bodo v Katedrali nastopili The Walkabouts, legendarna glasbena skupina iz Seattla. Postanek v Šiški je v sklopu evropske turneje, na katero so se odpravili ob izidu novega albuma z naslovom *Travels in the Dustland*. The Walkabouts so ena najbolj znanih predstavnic seattelske glasbene scene, obstajajo od leta 1983, njihov pevec, kitarist in pisec besedil Chris Eckman pa že nekaj let živi in dela v Ljubljani. Sodeluje tudi s slovenskimi glasbeniki, med drugim je uglasbil pesmi Daneta Zajca, nazadnje pa nastopil na Drugi godbi leta 2010, in to v zasedbi Dirtmusic s tuareškimi glasbeniki.

Ob 20-letnici smrti francoskega *enfant terrible* Sergeja Gainsbourga pa se je na turnejo podala njegova sopotnica in muza Jane Birkin. V Šiški bo prepevala 21. januarja in to bo že njen drugi pevski nastop pri nas, saj je imela koncert v Ljubljani leta 2004. Tokratna turneja nosi naslov *Jane Birkin sings Serge Gainsbourg »Via Japan«*, Birkinova pa bo zapela ob spremljavi svojega novega japonskega ansambla pod umetniškim vodstvom Nobuja Nakajime.

TARTUFFE V TRSTU



DOKUMENTACIJA DELA/PETER RAK

Samu Strelcu, leta 1966 na Ptuj rojenemu gledališkemu režiserju, gre v domačem gledališkem svetu samosvoje in precej samohodniško mesto. Po končanem študiju gledališke in radijske režije na AGRT v Ljubljani je študiral še na Visoki šoli za igralsko umetnost Ernst Busch v Berlinu, potem pa se je vrnil na Ptuj, kjer je med letoma 1992 in 1995 vodil gledališko skupino Zato, ki je postala podlaga za ponovno profesionalizacijo Gledališča Ptuj, ki ga je Strelcu kot direktor vodil med letoma 1997 in 2001. Bil je tudi pobudnik ideje za Festival monodrame in natečaja Mlada dramatika ter Festivala komornih gledališč SKUP. Med letoma 2001 in 2006 je prevzel programsko vodenje mariborske Drame, bil je eden ustanoviteljev gledališkega portala SiGledal, danes pa predava predmet režije in realizacije na študijski smeri Medijske komunikacije na Univerzi v Mariboru. V tako rekoč vseh slovenskih profesionalnih gledališčih, pa tudi v nekaterih na Hrvaškem, je podpisal že prek štirideset režij, 13. januarja pa bo na Velikem odru Slovenskega stalnega gledališča v Trstu premiera njegove uprizoritve Molièrovega Tartuffa. To je njegovo tretje gostovanje v tržaškem gledališču in po odličnem Ljudomrzniku (MGL, 2007) drugo srečanje s tem priljubljenim francoskim klasikom. Strelcu trenutno pripravlja še eno režijo, in sicer Treh sester A. P. Čehova v zagrebški Gavelli.

Marij Kogoj, skladatelj Črnih mask, Slovenec z eno najbolj tragičnih življenjskih usod, se je vse življenje boril s topoumnostjo in zapečkarstvom (ne)kulturnega slovenstva. Ko bi šele videl dandanašnjo shizofrenost in omejenost ...



Novinarka in urednica **Melita Forstnerič Hajnšek** v *Večeru* o konspirativnosti organizatorjev glede otvoritvenega dogodka EPK – Maribor 2012.

Danilo Slivnik 1950–2012

Zato je ob incidentu pri Depali vasi, ki je del javnosti bržčas upravičeno razburil, treba kljub vsemu sprejeti bolj natančno stališče in ni mogoče reči zgolj: »O. K. Naj se naposled zgodi pravna država ...« Tovrstno pričakovanje je namreč povsem neupravičeno, kajti zaradi odstavitve Janeza Janše se ne bo prav nič povečala pravna urejenost države, ampak se bo le okrepljen center moči na račun drugega. Ali z drugimi besedami: če bi Janševa zamenjava dejansko kaj spremenila, bi bili tudi mi takoj zanj. Ker pa zanesljivo ne bo, smo za bolj predrzno in nadvse pragmatično razmišljanje: »V redu. Če je že tako, da smo vsaj še nekaj časa obsojeni na zakulisno politiko, neobvladljive in nedemokratske centre moči itd., potem bi bilo že veliko bolje, če bi bila dva takšna centra kot samo eden, saj je nadzor nad dvema kljub vsemu večji.« Toda zadeve potekajo, kot potekajo, in zanesljivo je, da se bo po zadnjih dogodkih marsikaj ustavilo, ljudje po institucijah, od katerih je na primer odvisen razplet afer, zakonskih sprememb, lastninjenja, finančne prenove itd., bodo začeli razmišljati, ali vsaj še za nekaj časa ni najboljša pozicija »čakanja«, splošni psihološki prelom pa bo še bolj pasiviziral kritično javnost.

Danilo Slivnik v komentarju *Schindlerjev seznam* (Delo, 26. marca 1994)



DOKUMENTACIJA DELA/BLAŽ SAMEC

Če je bankirje strah, profitiramo vsi

Konec leta je prinesel tri izjemno pomembne razstave renesančne umetnosti, ki so jih med drugim izčrpno komentirali tudi v uglednem britanskem tedniku *The Economist*: o najbolj razvpiti Leonarda da Vincija z naslovom *Slikar na milanskem dvoru* v londonski Narodni galeriji bomo pisali v naslednji številki, enako zanimivi pa sta tudi velika razstava *Fra Angelico in mojstri svetlobe* v pariškem muzeju Jacquemart-André ter *Denar in lepota: Bankirji, Botticelli in Kres ničevosti* v firenški palači Strozzi. Zlasti slednja ponuja vrsto vznemirljivih in ne preveč spodbudnih vzporednic z našim časom.

Med desetletji ustanavljanja bank in njihovega vzpona v renesansi ter sodobnim finančnim kapitalizmom seveda niso le podobnosti: najpomembnejša razlika je ta, da so renesančni poslovneži živeli v času, ko je bila svetopisemska prepoved posojanja denarja za obresti še kako resna stvar. Argument za to prepoved je bil, da pri obračunavanju obresti ne gre za trgovanje z dobrinami, pač pa s časom – ta pa je v Božjih, ne v človeških rokah. Ker je kredit vseeno že takrat marsikomu prišel prav, so posojanje denarja dovolili Judom – in jih zato še bolj sovražili. A vendar denar že takrat ni smrdel, zato so tudi toskanski trgovci začeli izumljati načine za prelišenje biblijskih zapovedi in nato služenje velikih dobičkov. Ti so bili podobno zavidanja vredni kot v našem času, je pa renesančne bankirje vseeno skrbelo, da jih zaradi mešetarjenja v Božjem območju čaka večno življenje v pekl, zato so občutne deleže svojih dobičkov vlagali v umetnine z religiozno vsebino. Vsekakor je to precej neortodoksna razlaga tako rekoč sočasnega rojstva mednarodne finančne industrije in renesanse, ji je pa v precejšnjem delu težko oporekati.

Vse skupaj je bilo prepleteno v mogočni rodbini Medici, ki se je iz trgovcev z volno razvila najprej v bankirsko, nato pa tudi v politično velesilo: Medičejci so bili papeži, vladarji in do svojega izumrtja leta 1737 toskanski veliki vojvode. Dokaz velikega zamaha in ambicioznosti organizatorjev razstave je, da so k sodelovanju povabili tudi angleškega romanopisca Tima Parksa, med drugim avtorja knjige *Medičejski denar* (*Medici Money*) iz leta 2005, ki je razstavo nadgradil s sočno predstavljenim, zelo kompleksnim družbenim kontekstom.

Najbolj zanimivo pa je, da razstava izčrpno predstavi tudi trenutek pokore: v času vpada francoske vojske pod poveljstvom kralja Karla VIII. v devetdesetih letih 15. stoletja je oblast prišla v roke strogemu dominikanskemu menihu Girolamu Savonaroli (1452–1498), ki je obsodil tako razkošje kot karnevale in umetnost. V maniri totalitarizmov našega časa je spodbujal otroke, da vohunijo za svojimi starši, in prepovedal vsa brezbožna razvedrila. Na »kresovih ničevosti« na firenški Piazza della Signoria so v ognju izginile številne

umetnine, knjige, tudi obleke ..., kmalu zatem pa je bil s križa na verigah viseči Savonarola sežgan tudi sam, saj ga je papež Aleksander VI. (iz prav tako znane rodbine Borgijcev) izobčil kot heretika.

Na tem mestu se v zgodbo vključi Sandro Botticelli (ok. 1445–1510), ki se je »kulturni revoluciji« izognil, vseeno pa je v njegovih slikah iz zadnjega desetletja življenja opazen premik od čutnih upodobitev idealizirane lepote, kot jih poznamo predvsem pri *Rojstvu Venere*, proti trpečim izrazom goreče vere na sliki *Marije z detetom in mladim Sv. Janezom*.

Economist nazadnje potegne zanimivo vzporednico z današnjimi bankirji: ti se pogubljenja bojijo enako kot regulatorne moči države – nič. To je velika škoda, kajti brez strahu pred Božjo jezo očitno ne bodo plačali za novo renesanso. Morda bi jih k temu prisilil kvečjemu strah pred novim Savonarolo?

O bankirjih in o njihovi tradicionalni londonski četrti City že dvajset let piše zgodovinar David Kynaston: njegova zgodovina te dejavnosti in njenih titanov je v štirih knjigah izhajala v letih od 1995 do 2002, pred nedavnim pa je izšla zgoščena v eno samo pod naslovom *City of London: The History*. V pripovedi o dogajanju v kraju, ki je po Firencah postal naslednja finančna prestolnica sveta, nastopajo kajpak Rothschildi, pa seveda tudi John Maynard Keynes (1883–1946) kot nekdaj vpliven zagovornik omejevanja moči finančnikov in Siegmund Warburg (1902–82) iz močne nemške bankirske družine, ki je moral pred nacisti pobegniti v London, nato pa povojna leta posvetil snovanju evropske finančne integracije tako iz pacifističnih kot profitnih motivov.

Zanimivo je, da prav čas Warburgove smrti v osemdesetih letih preteklega stoletja sovpada s časom, ki ga Kynaston povezuje z globoko spremembo osebnosti Cityja: dotlej so bančniki veljali za dolgočasne, vendar v bistvu poštene in sposobne ljudi, ki predstavljajo bistven člen v delovanju gospodarstva, zlasti po letu 2000 pa naj bi jih pohlep pognal predaleč.

Tako se zgodba po svoje spet vrača k Savonaroli in k dominikanskemu samostanu Svetega Marka v Firencah: od tam so ga aprila 1498 odpeljali v verigah, dobrega pol stoletja prej pa je v istem samostanu deloval Fra Angelico (ok. 1395–1455), kajpak pod mecenstvom Medičejcev. To obdobje, v katerem je Fra Angelico skupaj s Paolom Uccellom in Masacciom z razvojem perspektive premikal slikarstvo iz ploskovnega v prostorskega, je širši javnosti manj znano kot naslednja generacija Botticellija, Leonarda, Michelangela in Raffaella. Dobra novica s te pariške razstave, ki se sicer zapira že 16. januarja, je, da ji bo zato, ker je na njej veliko del iz Italije, zelo verjetno kmalu sledila še ena nekje v Italiji, kjer bodo predstavljene tudi slike, ki so v stalni zbirki muzeja Jacquemart-André. **B. T.**

NALOGE UMETNOSTI SPET POSTAJAJO SUBSTANČNE

Z Mitjo Čandrom, programskim direktorjem Evropske prestolnice kulture – Maribor 2012, smo se nekaj dni pred začetkom največjega – vsebinskega – kulturnega projekta v samostojni Sloveniji pogovarjali predvsem o tem, v kako drugačnih časih se je prestolnica snovala in kako zavidljive razvojne potenciale ima Maribor.

BOŠTJAN TADEL

V Sobotni prilogi Dela ste zapisali, da je projekt evropskih prestolnic kulture »praznik evropskega optimizma«. V času, ko že dobra tri leta poslušamo o tem, da živimo v letih najhujše krize po letu 1929, zadnje mesece in tedne pa se ta še stopnjuje, je to prav ohrabrujoče stališče. Me pa vseeno zanima, koliko bo ta kriza tematizirana v projektih EPK Maribor 2012 – ali gre za prevelik vsebinski zalogaj, ki se ne bo prilagajal aktualističnim zgodbam?

»Evropski optimizem« je predvsem stvar izhodiščne ideje Meline Mercouri iz osemdesetih let preteklega stoletja. Takrat je šlo za evropsko idejo kot nekaj, kar izhaja iz kulture oziroma umetnosti, sovpadalo pa je s padcem oziroma taljenjem železne zaves, ko smo vsi skupaj potrebovali nekakšne skupne – in hkrati nove – zgodbe. V naslednjih letih so se tej izhodiščni ideji pridružile še nekatere druge, med njimi tudi angažiranost prestolnice kulture, ki je sploh danes zame ključna.

Rekel bi, da je tudi evropska dimenzija danes še bolj pomembna, kot je bila pred kakšnimi desetimi leti. Evropa neka poka po sivih, čeprav si tega še nihče ne želi zares priznati oziroma se soočiti s tem – vsaj med intelektualci to spoznanje ni dovolj jasno artikulirano. Vedno bolj postaja vidno, kako se družba začenja ločevati na različne socialne, nacionalne, najrazličnejše interesne, celo generacijske skupine, vse to pa kaže, da pri današnji Evropi za lepilo potrebujemo še kaj več kot le evro. Zadnje tedne v medijih poslušamo in beremo le o tem, da je obstoj Evrope odvisen od preživetja evra. To je logičen sklep prepričanja, da je materialna, finančna sfera osnova, na kateri nastaja vse ostalo. Jaz sem, nasprotno, prepričan, da moramo znati izgrajevati in vzdrževati predvsem skupno zavest – če te nimamo, nam noben evro ne more pomagati.

Pri EPK smo evropsko dimenzijo poskušali vpeljati na različne načine – to tako ali tako nenehno terja tudi Bruselj. To gre včasih v take banalnosti, da te kakšni uradniki sprašujejo, če bodo po mestu plapolale evropske zastavice. Doslej jih menda niso imeli še nikjer, ampak očitno še niso izgubili veselja do tega vprašanja. K sodelovanju pri EPK pa smo pritegnili več kot dvajset veleposlaništev in kulturnih centrov, tako da bodo v posameznih mesecih oziroma tednih v tako imenovanih fokusih različne evropske države od Avstrije, Italije, Nemčije, Francije, Velike Britanije in Španije do Rusije, Švice in Turčije. Upam, da bomo s tem nekaj prispevali k utrjevanju evropske zavesti.

Na globlji ravni pa mislim, da gre za strukturno vprašanje: evropsko idejo oziroma evropskega duha vidim na dveh nivojih. Na eni strani je nivo pluralnosti, se pravi strpnosti do različnih govorin in drž, na drugi pa gre za ambicioznost duha; na ta nivo se žal pogosto pozablja. To pomeni ne le to, da omogočamo raznovrstnost, temveč tudi eksplicitno zahtevo po določenih standardih. Če to dvojje uspemo vsaj približno izpeljati, bomo pozitivno dimenzijo evropske ideje dosegli. Seveda bi si vsak človek želel realizirati ideale, ampak to je v celoti pač nemogoče. Ima pa Evropa kajpak tudi svojo negativno komponento; če je ne bi bilo, ne bi bilo dveh svetovnih vojn, pa genocidov – nazadnje pred samo šestnajstimi leti v Srebrenici –, kar pomeni, da moramo biti pri govorjenju o evropski ideji tudi previdni.

Mar to ne pomeni, da gre pri pozitivnem evropskem duhu po svoje tudi za iskanje nadnacionalnega konsenza, sožitja?

Točno to, gre za preseganje raznih vrst partikularizmov, po drugi strani pa jih je seveda tudi treba pustiti živeti. Ne gre nam za talilni lonec, za medsebojno izenačevanje. Ravno to je velika duhovna težava: kako biti skupaj in hkrati ostati različni? To je res težak projekt: Amerika se je s talilnim loncem odločila za drugačno pot, tam si kot zasebnik lahko karkoli, javno pa si Američan, pri nas pa tudi kot javna oseba ostajaš Nemec, Slovenec, Avstrijec, Italijan – poleg tega si pa še Evropejec.

Maribor se je sprva projekta lotil pod geslom Čista energija, potem pa ste se odločili za drugačne rešitve. Kako to?

Ja, zdaj uporabljamo geslo *Zavrtimo skupaj!* Morda je bolj povedna angleška verzija *The Turning Point*. Gre za željo, da

se stvari obrnejo, da se v družbi nekaj spremeni. Od kandidacijskega postopka pred pol desetletja so se stvari zelo spremenile – takrat je bilo videti bistveno manj problemov, kot jih je danes. Izkazuje se, da mora EPK v teh časih imeti precej bolj substancialno vlogo v smislu impulzov družbi, da se mora premakniti naprej. Gre za pomen kreativnosti, sodelovanja, kar ima oboje danes mnogo širši pomen kot pred le nekaj leti. S tem novim geslom poskušamo apelirati na ljudi, da se v vse to aktivno vključijo: ne gre nam samo za serijo dogodkov, ki jih pripravljamo v okviru EPK, temveč si želimo reakcijo. To so seveda želje in to je nekakšen slogan, a upam, da ga bodo ljudje vzeli za svojega in res postali del tega procesa.

Na programu EPK Maribor je 412 projektov in več kot tisoč dogodkov. Nekatere dosedanje prestolnice so ubrale drugo pot: manj projektov, a te izjemno ambiciozne. Je vaša odločitev za več projektov tudi povezana s to strategijo aktivacije občinstva?

Delno je, dejstvo pa je tudi, da je res kompleksne projekte na najvišjem nivoju potrebno pripravljati vsaj tri, štiri leta vnaprej, saj zahtevajo mednarodne koprodukcije, velika sredstva in drugačno logistiko. Jaz sem programski direktor postal šele oktobra lani, torej približno eno leto in četrť pred začetkom cele zgodbe. To je pomenilo, da sem se v precejšnji meri moral oprijeti tistega, kar je že bilo na mizi, in poleg tega v okviru danih možnosti, predvsem pa sredstev poskusiti iz konkretnih razmer v prestolnih mestih potegniti, kar se da. Moja želja je bila predvsem to, da bi se programi navezovali na mesta in da bi imeli svojo interno logiko.

Tako smo prišli do štirih programskih sklopov: *Terminal 12* je čisto umetniški, kot tak je najbližji večini programov dosedanjih prestolnic, čeprav ga skušamo fokusirati v raziskovanje prihodnosti; *Ključni mesta*, v identitetne kroge usmerjen

PRIZNATI MORAMO, DA V PRIMERJAVI Z VELIKO VEČINO DRUGIH EVROPSKIH MEST Z OKROG STO TISOČ PREBIVALCI MARIBOR NIMA SLABE KULTURNE INFRASTRUKTURE. TO POMENI, DA BI KULTURA V POVEZAVI Z ZNANOSTJO TER NA ZNANJU TEMELJEČEM PODJETNIŠTVU LAHKO POMENILA VELIKO PRILOŽNOST ZA TO MESTO.

programski steber, se ukvarjajo z geografskim in simbolnim središčem mesta, kar je pomembno zlasti v samem Mariboru, kjer je prav središče mesta izrazito devastirano ne le fizično, temveč tudi duhovno, saj ljudje ne prihajajo več v center mesta, ker tam nimajo kaj početi. Včasih je priti ali celo živeti v centru mesta pomenilo kvaliteto življenja, v Mariboru pa je to praktično mrtvo območje. Duha mesta je treba ponovno zagmati iz središča navzven in seveda naloga kulturne prestolnice ni obnavljanje fasad ali reguliranje poslovanja v mestu, lahko pa s konkretnimi vsebinami središče mesta reanimiramo.

Urbane brazde se ukvarjajo z družbenimi marginami, ki jih zaradi potisnjenosti v ozadje pogosto ne opazimo. Tudi tukaj gre za poskus lepljenja mesta na njegovih robovih, za reintegracijo socialnih skupin in za ustvarjanje ekološke zavesti, za odnos do biotske dediščine in celo do preskrbe z lokalno pridelano hrano. To so vse izjemno pomembne teme za prihodnost. Četrty sklop pa je *Življenje na dotik*, kjer gre za poskus odpiranja mesta v digitalno in s tem globalno sfero.

Očitno je, da EPK ne prinaša nobene nove infrastrukture, kar je v marsikateri dosedANJI prestolnici zelo zaznamovalo projekt in mu dalo simbolno težo. Mislim pa, da smo vseeno

pripravili zelo atraktiven program predvsem gledaliških gostovanj, pa različnih razstav ter predavanj o prihodnosti Evrope in sveta. Pomembno se mi zdi tematizirati nekatere bolj ali manj spregledane dele zgodovine Maribora, predvsem usode Nemcev in Judov. In sploh splesti micelij zgodb.

Maribor je v zadnjem stoletju zamenjal kar nekaj identitet: tudi vi sami ste v njem odrasli pred dobrimi dvajsetimi leti. Zdaj je verjetno precej drugačno mesto?

Tako je, v primerjavi na primer z Ljubljano je Maribor mesto izrazitih identitetnih prelomov. Zorko Simčič ga je poimenoval »mesto spodrezanih korenin«, Andrej Brvar pa je to utemeljil s tem, da se je po prvi svetovni vojni dotlej večinsko nemško prebivalstvo umaknilo, pribežalo pa je precej ljudi iz Primorske, ki je tedaj prišla pod fašistično Italijo. V precejšnji meri so bili to intelektualci in uradniki, ki so med drugim zaslužni za ustanovitev narodnega gledališča v Mariboru. Hkrati so prišli tudi Čehi, pa številni ruski emigranti in ljudje iz drugih delov takratne Jugoslavije, kar je v sorazmerno kratkem času pomenilo veliko spremembo značaja mesta, vseeno pa je jedro prebivalstva ostalo pretežno meščansko.

Po drugi vojni pa je prišlo do radikalne spremembe: Nemci so praktično brez izjeme odšli in morda se je prav zaradi tradicionalno nemške narave mesta še toliko več truda vlagalo v izbris meščanskega ter v vzpostavitev izrazito delavske identitete mesta. Zanimivo je, da se je v socializmu Maribor imel za jugoslovanski Liverpool, se pravi za delavsko mesto z bogato glasbeno sceno. Po letu 1990 pa so velike mariborske tovarne od Tama prek Metalne in tekstilne industrije naenkrat kolapsirale, kar je pomenilo ne le hudo ekonomsko, temveč tudi identitetno krizo, ki torej traja že dvajset let. Zdajšnja finančna kriza seveda pomeni še dodaten udarec in oviro pri iskanju nove, postindustrijske identitete mesta. Obstaja sicer nekaj manjših tehnoloških podjetij, ki imajo sedež v Mariboru, s samim mestom pa ne želijo imeti nobenega opravka.

Enako velja za mariborsko univerzo, ki je v šestdesetih in sedemdesetih letih nastala predvsem kot podpora industriji, ki je bila znana po močnih raziskovalnih oddelkih v tovarnah. Na srečo se je v zadnjem desetletju univerza kompletirala, dobila je filozofsko pa medicinsko fakulteto, prizadeva si vzpostaviti umetniške akademije; vse to verjetno pomeni, da bi univerza in znanje lahko bila prihodnost tega mesta. V tem kontekstu je kultura prav tako pomembna identitetna točka.

Priznati moramo, da v primerjavi z veliko večino drugih evropskih mest z okrog sto tisoč prebivalci Maribor nima slabe kulturne infrastrukture: ima nacionalni teater in opero, galerijo, muzeje, z Narodnim domom močan prireditveni center in solidno razvit nevladni sektor s Kiblo, Udarnikom, Pekarno in še nekaterimi drugimi institucijami. To vse pomeni, da bi kultura v povezavi z znanostjo ter na znanju temelječem podjetništvu lahko pomenila veliko priložnost za to mesto.

Kaj pa turizem? Ob kulturi se vedno več govori tudi o tem, koliko turistov pritegne atraktivna kulturna ponudba?

Seveda, pri tem pa ima Maribor že tako ali tako odlično lego: Pohorje je dosegljivo z mestnim avtobusom, kar ni zanimivo samo za turiste, temveč tudi v širšem merilu dviguje kvaliteto življenja v mestu. Iz mestnega središča si v desetih minutah pri vzpenjači, ta pa te v osmih minutah zapelje na več kot tisoč metrov nadmorske višine. Redkokatero mesto ima tudi vrhunske vinograde tako blizu, praktično res v samem centru. Statistično je Maribor povrh u bojda še najbolj sončno mesto v Sloveniji.

V primerjavi z Ljubljano ima Maribor eno zanimivo lastnost: kinomultipleks Kolosej je v strogem centru, nakupovalno »mesto« Europark pa je praktično del središča mesta, sicer na drugem bregu Drave, vendar zlahka dosegljivo tudi peš. Res obstaja vrsta elementov, ki bi temu mestu lahko omogočili zavidljivo kakovost življenja.

Tako je – ima pa tudi praktično nedotaknjeno strukturo srednjeveškega jedra. In s končno dograjenimi avtocestnimi povezavami so iz Maribora bistveno lažje dostopni tako Gradec – do katerega je le štirideset minut – kot Zagreb in



DOKUMENTACIJA DELA / JOŽE SUHADOLNIK

Ljubljana. Mimogrede, s temi povezavami je postalo dokončno odveč tudi mariborsko letališče, za katerega se zdi še najbolj zanimiva ideja, da bi ga preuredili v letalsko pokopališče in iz tega naredili turistično atrakcijo.

Morda je to močvirniška nadutost, ampak iz Ljubljane se zdi, da je mariborska univerza vseeno preveč pasivna pri svojem uveljavljanju v družbi?

Pri univerzi se pač pozna, da je še vedno sorazmerno mlada. Mislim pa, da je novi rektor Daniel Rebolj v dobrega pol leta že začel vleči določene poteze, da bi univerzo bolj povezal z mestom; in tudi v okviru EPK imamo približno trideset projektov, ki se ukvarjajo prav s tem, kako vzpostaviti povezavo med tem otokom sredi mesta – prav paradoksalno je, da je vrsta univerzitetnih zgradb v središču mesta, pri tem pa univerza pogosto deluje, kot da s tem mestom nima ničesar. Ljudje z univerze ne obiskujejo dogodkov, v medijih ne objavljajo svojih refleksij o mestu in o življenju v njem; prav ta dialog bi radi vzpodbudili s projekti, kot je na primer *Hiša znanosti*.

Mislim, da je univerza kot specifična niša lahko eno od področij, na katerem bi se Maribor lahko vzpostavil kot alternativa Ljubljani. Seveda tega ne more doseči s kopiranjem ljubljanskih modelov, ampak z iskanjem novih priložnosti, te pa je treba razviti na najvišjo mednarodno raven. Najbrž res nima smisla odpirati še ene gledališke akademije v Mariboru, znalo pa bi biti zanimivo narediti vrhunsko lutkarsko šolo. Enako velja za medicino, za arhitekturo in druga področja, pač gre za nenehno borbo za identiteto, za ugled in za študente. In seveda profesorje. Dolgoročno gre za to, da mariborska univerza najde nekaj področij, na katerih bo številka ena, in da se nato študentje, ki jih ta področja res zanimajo, samoumevno odpravijo v Maribor – še toliko bolj, če niso Mariborčani, saj je vendar zanimivo študirati in dobiti izkušnjo študentskega življenja v drugem kraju. Univerza mora kratko malo dvigniti kvalitativne standarde, ostalo pride potem.

Ko ste ravno omenili kvalitativne standarde – v materialih EPK se pogosto omenja »vrhunska umetnost«. Čemu se dandanašnji lahko reče vrhunska umetnost?

To je vprašanje, kjer se hitro znajdemo na subjektivnem nivoju. Pogosto si poskušamo pomagati z referencami ustvarjalcev, je pa dejstvo, da tudi zelo referenčni avtorji lahko naredijo zelo klišejske izdelke. Včasih se naslonimo na uravnoteženost kategorij, kot so estetsko, etično in tako naprej, ampak v praksi navsezadnje pridemo na to, da mora vrhunska umetnost v celoti zadovoljevati ustaljena merila, obenem pa jih v določeni točki tudi kršiti in s tem prinašati nekaj novega. In tukaj sva spet pri »the turning point«, do katerega pa se pride šele, ko v popolnosti obvladaš diskurz in ga šele iz tega oziroma zaradi tega ne le lahko kršiš, temveč ga moraš kršiti, da greš lahko naprej. Tudi atonalna glasba ni nastala iz nič, pač pa iz popolnega obvladovanja klasike. Enako velja za ves modernizem in za postmodernizem, gre za iskanje novega onkraj okvirjev ustaljenega. Pri določenih delih se to zgodi bolj, pri drugih pa manj prepričljivo.

Že, vendar vse to se dogaja že vsaj sto let in zadnjih vsaj trideset let govorimo o postmodernizmu. Prihaja do paradoksa, da so visoki modernisti, kakršen je med Slovenci na primer Vinko Globokar, mnogo bolj radikalni kot generacije njihovih otrok ali celo vnukov. Ti pa govorijo o vračanju v preteklost ali celo ponavljajo geste izpred desetletij ...

Natanko to, ponavljajo geste! Duchamp je svoj pisoar razstavil že pred stoletjem, pa jih nekateri še vedno razstavljajo in o sebi še vedno mislijo, da so avantgarda. Pri tem imajo za seboj tudi številne kritike in akademike, ki jim ustreza, da gre za predvidljive in razložljive predmete. Refleksija vedno prihaja za produkcijo, in če se kasnejša produkcija pripne na obstoječo refleksijo, se nasloni na nekaj zanesljivega, na že razpeto mrežo.

Dejansko pa v zgodovini ni razvidnih pravil, so le bolj ali manj ciklični vzorci, kot je denimo interpretacija proze pri Davidu Lodgeu, ki govori o metonimični in metaforični umetnosti, se pravi, poenostavljeno rečeno, o bolj ali manj realističnih oziroma fantastičnih podobah sveta, ki se skozi čas ciklično izmenjujejo. Osebnost mislim, da je čar umetnosti v tem, da nikoli ne vemo, kaj bo doseglo kakšen učinek, in

še manj, kako bo delovalo v kasnejšem času. Če danes nekdo sredi mesta nag tako ali drugače provocira, ga bo komaj kdo opazil. Če le ponavlja neko gesto izpred desetletij, je to verjetno bolj skromno dejanje, če pa uspe dodati nekaj svojega in drugačnega, potem je to že nekaj novega.

Seveda smo pa tudi v umetnosti nasičeni vsega, vse nam je nenehno na voljo – veliko vprašanje pa je, kaj je tisto, kar nas resnično navdihuje? Časi pa postajajo takšni, da se vedno več ljudi sprašuje o tem, kakšno je njihovo mesto v družbi. Deset, petnajst let smo se z umetnostjo ukvarjali kot z nekakšno malo boljšo dekoracijo, ki sodi v prosti čas, morda bi lahko uporabil celo ameriški pojem »entertainment«, se pravi nekaj, kar predvsem skrbi za dobro počutje – zdaj pa naloge umetnosti spet postajajo substančne, ker se izgublja naša (samo-)gotovost. Pa ne govorim samo o sferi profesionalnih intelektualcev in umetnikov, temveč o mnogo širšem krogu ljudi, ki se vedno bolj ukvarjajo s svojim mestom v družbi in zato postajajo senzibilni za marsikaj.

Se na tem mestu morda približujeva zelo pomembni sintagmi za slovensko kulturno politiko, namreč »javnemu interesu«? In seveda javnim sredstvom in ključem za razdeljevanje teh sredstev. Že drugič v toku pogovora va se dotaknila nekako bolj aktivne vloge javnosti, občinstva.

Javni interes je bil pri nas doslej večinoma povezan z razdeljevanjem denarja, lahko bi preprosto rekli s strukturo razreza, ki iz leta v leto izraža večje število sodelujočih. Zadnje čase to postaja bolj delikatno vprašanje: je res javni interes to, da se denar čim bolj razprši in da omogoči čim več delovanja tako institucijam kot samozaposlenim pa nevladnikom in organizatorjem festivalov in tako naprej – ali nam gre za to, da bi umetnost v družbi imela neko moč? Normativnost je seveda problematična, ker bi v tem primeru dobili državno umetnost ...

Pa saj jo že imamo.

To je po svoje res. Mislim, da bo tudi v kulturi prišlo do določenega prestrukturiranja, kriza je očitno pregloboka, da bi lahko vse ostalo tako, kot je bilo.

Zapisali ste, »EPK lahko uniči le neodgovorna politika«. Mar ni svojevrstna neodgovornost tudi preobilje, prenasitenost s kulturo?

Gotovo, v preobilju se marsikaj spregleda, ampak mislim, da gre pri politikah predvsem za nerazumevanje lastne pozicije. Naloga politike je omogočati kontekst delovanja vseh družbenih podsistemov: športa, kulture, šolstva in tako naprej. Znotraj tega konteksta pa mora dovoljevati avtonomijo, ki stroki omogoča vzpostaviti pravila igre. Pri nas pa politika ne le zagotavlja kontekst, temveč se hoče obnašati tudi kot neke vrste producent, ki uveljavlja svoje estetske in ideološke standarde – včasih manj, drugič bolj vidno. Tu ne gre za slabonamernost, ampak za strukturni problem.

Ob tem pa se nikamor ne premaknejo temeljne sistemske zadeve, od reforme javnega sektorja naprej.

V prvi polovici januarja vas ne čaka samo otvoritev EPK, temveč tudi premiera v ljubljanski Drami, kjer ste z Dušanom Jovanovičem in Evo Mahkovic soavtor predloge za uprizoritev *Bobby in Boris*.

In istočasno bo še premiera dokumentarnega filma o slepoti in besedah, *Besede onkraj vidnega*. Gre za razmerje med jezikovnim in vidnim poljem, projekt sva zasnovala z Matjažem Latinom. Tako šah kot vid sta zame zelo pomembni stvari, saj imam le nekaj odstotkov vida, za šah pa sem nekje do dvajsetega leta mislil, da bo moj poklic.

Slabovidnost verjetno na tej ravni šahovske igre ni več nobena ovira.

Ne, seveda ne. Poleg tega pa sem šahovnico tudi čisto dobro videl, seveda je pa šah toliko abstrakten, da se na resnejši ravni igra le v glavi.

Tudi programsko vodenje EPK je nekakšna ogromna partija šaha, bi se najbrž dalo reči.

Seveda je, in ravno tako kot pri šahu le racionalnost ni dovolj. Zanesti se moraš tudi na intuicijo, vodijo te tudi čustva, prevzame te zanos in razočaranja. Šah je ravno zato metafora življenja, ker ima vse te dimenzije. Pred nedavnim sem v *New Yorkerju* bral zanimiv članek o tem, kako je šah že prešel v post-računalniško dobo. Nekako ravno v času, ko sem sam zaključeval svojo šahovsko kariero, je računalnik prvič premagal človeka, to so bili tisti znameniti dvoboji Kasparova in računalnika Deep Blue v sredini devetdesetih. To je bil, mimogrede, za šah »the turning point«. Jasno je, da na določeni ravni razvitosti tehnologije računalnik lahko igra boljše od človeka, saj lahko preračuna toliko več kombinacij. Ko je človek naredil tako izpopolnjen računalnik, je moral šah na novo odkriti svoj smisel, svojo identiteto – zakaj bi človek še igral šah, če je bil sposoben narediti stroj, ki ga igra bolje? Pa se je izkazalo, da je lepota šaha ravno v tem, da ni popoln, da je človeški, da ne gre le za stroj, ki premlewa kombinacije, ampak sledi intuiciji, zdaj napade po levem krilu, nato se brani na desnem krilu, žrtvuje kmeta, je previden – izjemno pomemben faktor šahovske igre je psihologija, sposobnost imaginacije in še marsikaj. Igralci so osebnosti, nepopisno razlikne med seboj, in enako različni so tudi njihovi pristopi k šahu. Šah bo preživel ravno zato, ker je tako človeški – tehnologija preračunavanja je le en del. ■

RAZREDNI BOJ ALI REPERTOARNA POTEZA?

Ko so v Slovenskem mladinskem gledališču na spored uvrstili ponovno soočenje s predstavo o zasedbi srednje šole po predlogi Nigla Williamsa, ki jo je leta 1982 v isti dvorani režiral Vito Taufer, so se gotovo zavedali, v kako velike čevlje so stopili. Ali pa tudi ne? O tem sta si dopisovala Boštjan Tadel, ki je bil v času Tauferjeve predstave star toliko kot njeni junaki, in takrat še nerojena Katja Čičigoj, ki je danes sredi dvajsetih let.

BOŠTJAN TADEL, KATJA ČIČIGOJ

Tadel: Začniva na koncu: dramaturg uprizoritve Tomaž Toporišič je svoj zapis v gledališkem listu zaključil s tezo, da »če so izvajalci na odru ali performerji nekoč še verjeli, da njihova dejanja utelešajo avtentično provokacijo proti tradicionalnim vrednotam, da torej ta dejanja premorejo provokativni potencial, so devetdeseta leta 20. stoletja oznanila porast nejevere v karkoli, kar se predstavlja kot avtentično«. Jaz sem – ravno tako kot režiser Šeparović – »originalnega« *Sovražnika* videl pri šestnajstih in tudi name je napravil orjaški vtis. Docela se strinjam s Šeparovićem, ki pravi, da je »takrat bilo prvič, da sem videl nekaj, za kar sem mislil, da je resnično«. V letih 1982–3, v času postpunka, je bila to brez dvoma *avtentična* predstava. V literarnih revijah se je takrat že pisalo o postmodernizmu, pa o palimpsestih in o literaturi o literaturi, *Razredni sovražnik* pa je uprizarjal življenje. To je bila živa umetnost, za šestnajstletnika vulkan. Bojim pa se, da bi šestnajstletnik dandanes ob ogledu te uprizoritve imel občutek, da gleda gledališče o gledališču.

Grobo rečeno, mislim, da so si izvajalci v osemdesetih zaupali, da delajo nekaj pomembnega, velikega. Toliko so si zaupali, da jih ni skrbelo, če se morda komu zdijo naivni. Zdajšnja predstava pa ogromno vlaga v to, da ji kdo ne bi mogel očitati nezavedanja lastne pozicije. Ampak jaz še vedno verjamem, da je moč gledališča v neposrednem stiku živih ljudi v realnem času in prostoru. V osemdesetih so bili bolj živi kot karkoli v tistem času. Niti niso bili toliko provokacija kot življenje samo. Bili so tako avtentični kot alterscena in Radio Student. Tako relevantni. Kot je pel Morrissey: »Hang the DJ, because the songs he constantly plays say to me nothing about my life.« (Obesite didžeja, saj mi pesmi, ki jih ves čas vrtil, ne povedo ničesar o mojem življenju.)

Čičigoj: Morda ta predstava res ne govori o mojem življenju tako, kot je to počela Tauferjeva predstava v osemdesetih, v obliki katalizacije frustracij mlade generacije na odru – vendar pa nedvomno zastavlja vprašanja, ki vse bolj begajo tudi mojo generacijo; v nekem prizoru nas dobesedno zasipa z njimi. Morda so vprašanja preveč ali premalo izčrpana, morda delujejo kaotično, fragmentarno, nepremišljeno, a s tem so pravzaprav dobro ogledalo sodobnega sveta in njegove povečini pomanjkljive refleksije.

Strinjam se s Tomažem Toporišičem, da gledališče danes preprosto *ne more več* govoriti o življenju na avtentičen način, z iluzijo, da je dogajanje na odru avtentično (fizično gledališče in performans) ali »kot da« je avtentično (tradicionalno dramsko mimetično gledališče), kaj šele *biti življenje samo*. Po Artaudu in Brechtu, v času, ko filmu mnogo bolje uspeva biti posnetek življenja kakor gledališču, in po tem, ko smo na odru, znotraj fiktivnega dispozitiva, gledali že vrtenja v koleno in puščanja krvi in spoznali, da je vsaka še tako realna fizična akcija vselej tudi *samouprizarjanje* – vsaka, še tako nasilna gesta, v kolikor ni reflektirana kot del fiktivnega gledališkega dispozitiva, deluje izumetničeno in naivno. Ne gre za to, da ne bi hoteli biti naivni, preprosto to *ne moremo več biti*. Rekonstrukcija neke pretekle predstave, ki je takrat delovala avtentično, zato ne more pričakovati, da bo delovala enako avtentično danes.

Ne vem, katera opcija bi bila bolj naivna v svoji misli, da je gledalec naiven: neposredna ponovitev predstave ali njena premestitev v sodobnost. Rekonstrukcija vselej že tudi je pred-



Z leve: Uroš Maček, Željko Hrs, Uroš Kaurin, Boris Kos, Marko Mlačnik in Blaž Šef. Hrs in Mlačnik sta bila tudi v zasedbi leta 1982.

stava o predstavi ali gledališče o gledališču, kolikor noče biti zgolj naivna ponovitev ali prav toliko naivna posodobitev. Zgolj rekonstrukcija, ki eksplicitno reflektira tako pomen objekta, ki ga rekonstruira (pretekle predstave ali dogodka), kot interes sodobnosti za njeno rekonstrukcijo, je lahko samolastna gledališka stvaritev ali (nedvomno v drugačnem smislu, kot besedo uporabljati ti) *avtentična* predstava. A to ne pomeni, da gledališče, ki govori o gledališču (npr. o predstavi Vita Tauferja in motivu Boruta Šeparovića za njeno rekonstrukcijo danes), ne more obenem prek tega spregovoriti tudi o zunajgledališki realnosti (na primer o vprašanju upora in subverzije znotraj gledališkega dispozitiva in v družbi sami).

Vprašanje o (ne)možnosti upora in o posledicah upora tako je realni preostanek predstave, ki sicer jasno naslavlja lastno fiktivnost. Morda tovrstno razumevanje nastane na podlagi izkrivljenega razumevanja osnovnih namenov Tauferjeve predstave. Morda je v določenih segmentih Šeparovićeve predstave to vprašanje artikulirano bežno, nejasno, pomanjkljivo. A bolj pomemben kot Resnica o izvorni predstavi, kot pravilna interpretacija izvirne predstave, pravzaprav pa tudi bolj pomemben kot uspešnost uprizoritvenih strategij njene rekonstrukcije, je razmislek o sodobnosti, ki ga rekonstrukcija sproža prek razmisleka o izvorni predstavi. Bodo tudi današnji protestniki pred borzami ali na fakultetah čez 30 let razmišljali, da so se borili zaman oziroma so dobili tisto, kar so si najmanj želeli?

Tadel: Popolnoma se strinjam, da je osrednja, če ne celo edina stvar, za katero gre, razmislek o sodobnosti. Zanimivo je, da isto gledališče, ki je v letošnji sezoni uprizorilo Svetinovo igro *Stolp*, o kateri si ti napisala, da, če zelo poenostavim, slavi čistost lepe duše, ki se noče umazati v stiku s svetom, z *Razrednim sovražnikom* poskuša nekako katalogizirati probleme, konflikte in protislovja našega časa.

Ampak ravno v tem vidim problem: gre samo za naštevaje, dokumentiranje, ne pa za analizo, za iskanje točke, kamor postaviš palico in začneš kaj premikati. Omenila si borze in fakultete: gre za nekakšen protikapitalistični krik, ki je do neke mere prisoten tudi v *Razrednem sovražniku* v smislu, »bili smo (v osemdesetih) proti, zmagali smo in zdaj je slabše kot prej«. To se mi zdi predvsem preveč poenostavljeno, še bolj pomembno za uprizoritev pa je, da v resnici nima nobene zveze s Tauferjevim *Sovražnikom*.

Ne vidim razloga, zakaj politična provokacija v gledališču danes ne bi delovala – o tem, ali deluje, se namreč sprašuje Šeparović v gledališkem listu. Seveda pa se je treba vprašati, kaj je tisto, kar je res provokativno. Gledališke publike – še zlasti v Mladinskem – ne provociraš s tem, da ji uprizarjaš slovenski nacionalizem, ne provociraš je s tem, da se dereš, kako je kapitalizem nekaj grdega, in retorično sprašuješ, ali ni še slabši od socializma?

To so vse točke, kjer bi se moral razmislek šele začeti. Če bi se odločili, da uprizarjajo strašnost življenja v kapitalistični Sloveniji, morda za začetek *Razredni sovražnik* izpred tridesetih

let ni najboljše izhodišče. Morda tudi re-/de-/konstrukcija (Kaj sledi? Sub-/kontra-/re-/de- ...) ni najboljša forma. Brez dvoma bi se o kapitalizmu v Sloveniji dalo narediti zanimivo uprizoritev, seveda pa bi to terjalo bolj zahtevno delo, kot je običajen študij gledališke predstave. Za začetek bi morali pogledati, kaj v Sloveniji sploh je kapital? Kdo ga nadzira in kakšne interese ima? Verjetno bi prej ali slej prišli do vloge države in njenih represivnih aparatov, kajpak tudi šolstva – tukaj seveda je možna navezava na šolski upor v *Razrednem sovražniku*. Morda bi se morali vprašati tudi, kakšna je povezava kulture in države, ki kulturo v zelo veliki meri financira.

To bi bila analiza, lahko zelo boleča. Morda bi se izkazalo, da je problem kapitalizem, morda bi se izkazalo, da je vsa Slovenija samo lutka v nekem globalnem sistemu in da vse, kar počnemo, usmerjajo v nekih globalnih centrih moči? Tega sicer ne verjamem – prvič je Slovenija premajhna, da bi koga zares zanimala, in drugič je v Sloveniji globalnega kapitala mnogo premalo, da bi imel kakšen vpliv.

Skratka, ja, upor vsekakor, ampak proti jasno definiranemu nasprotniku: v osemdesetih je bilo jasno, kdo je sovražnik. Totalitarni sistem. Kdo pa je sovražnik danes? In, morda še bolj pomembno vprašanje: kdo smo *mi*, ki se upiramo?

Čičigoj: Če je bilo v osemdesetih jasno, kdo je »razredni sovražnik«, pa tudi kdo tvori razred, ki se mu upira, je danes mnogo težje locirati tako oblast, ki naj se ji upremo, kot sam politični subjekt, ki lahko proizvede spremembe. Ravno v tem pa vidim možno povezavo s Tauferjevo predstavo – v primerjavi in konstruktivnem premisleku dejavnikov upora ter o tem, kako in komu se danes upirati.

Strinjam se, da Šeparovićeve predstavi na tej točki umanjka pronicljivega premisleka, ki se izgubi v pavšalnem naštevajanju vseh mogočih težav sodobnosti. Vendar pa vidim v tej vsesplošni zmedi prav simptom zgoraj omenjene težave sodobnosti in posledične težavnosti upora (ali provokacije) danes: oblast (kapitala) je tako disperzna in vsi smo tako vpeti vanjo, da, hote ali ne, pogosto sodelujemo pri reproduciranju *statusa quo* in vzdrževanju sistema tudi, ko se mu deklarativno upiramo.

Prav v luči tega vidim problem provokacij v gledališču in umetnosti danes. Za ilustracijo bi si sposodila primer, ki ga rad navaja Slavoj Žižek – nedavno prepoved utopične fantazijske fikcije na Kitajskem. Ta kršitev svobode govora je obenem znak, da avtoritarni režimi govor – ali pisanje ali umetnost – še vedno dojemajo kot potencialno nevarne, v nasprotju s statusom umetnosti in govora v tako imenovanih svobodnih družbah. Prav zato, ker je vse možno izreči in pokazati, se morda zdi, da nič od izrečenega in pokazanega ne more zamajati sistema ... Mislim, da mora gledališče, ki želi biti politično, eksplicitno nasloviti (na odru ali v študijskem procesu) prav ta vprašanja in šele nato iskati svoj politični potencial.

Šeparovićeve šibke točke ne vidim v tem, da ne locira jasne *razredne* sovražnika ali uporniškega subjekta, temveč

RE-/DE-/KONSTRUKCIJA

Razredni sovražnik

KONCEPT IN REŽIJA BORUT ŠEPAROVIĆ

SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE, LJUBLJANA

Premiera 8. 12. 2011, 90 min.

(zapis po ogledu dveh različnih ponovitev)

bolj v tem, da ne reflektira te svoje nezmožnosti kot širšega družbenega fenomena ter ostaja vpet v nekoliko zastarele pojmovne sheme, ki so bile morda uporabne v času Tauferjeve predstave, danes pa terjajo revizijo. (Mimogrede, prav *Gibanje 150* v primerjavi s to predstavo premore mnogo bolj pronicljivo refleksijo sodobnosti – dejstvo, da ta praktično ne pride v medije, je drug problem, ki si zasluži posebno obravnavo!)

Morda se že preveč oddaljujem od predstave – a vendarle bi rekla, da so prav tovrstni razmisleki njen pozitivni preostanek. Četudi ta refleksija umanjka v sami predstavi, četudi so mnoge njene uprizoritvene strategije vprašljive, pa mislim, da bolj potrebujemo predstave, ki vsaj skušajo kritično reflektirati sodobno družbo, kot pa brezinteresno konzumpcijo tistih, ki »lepodušniško« živijo v svojem, alternativnem svetu. Če prve prek razmisleka o tem, kje morebiti streljajo mimo, razprejo vsaj nekaj relevantnih vprašanj o družbi, je to že zelo veliko.

Tadel: Bojim se, da sva res prišla do jedra – hkrati pa do problema nedoslednosti in oportunizma, najsi gre za *Gibanje 150* ali umetniške upornike. Oboji zahtevajo od države, da je instrument reševanja nakopičenih problemov, hkrati pa problematizirajo demokratične mehanizme, prek katerih država deluje. Mimogrede, pred ljubljansko borzo je visel napis: »Volitve so farsa, gremo vsi na cesto.« To je seveda možno stališče, ampak njegova logična posledica je nasilen prevzem oblasti. Ne predstavljam si, da si ti protestniki to želijo, avtorji in izvajalci v Mladinskem gledališču pa verjetno tudi ne.

Ampak ravno za to gre: problemi, ki se jih lotevajo, ostajajo neverjetno nepremišljeni – v tem je *Razredni sovražnik* res zrcalna slika dogajanja v družbi. Ampak že midva sva v temle enostavnem dopisovanju izpostavila več točk, kam bi se lahko razvijala analiza, pa se ne. (Mimogrede, ni čisto fer kriviti medijev, da ne pokrivajo protestov; ravno sem v reviji *New Yorker* prebral izčrpno reportažo iz Zuccotti parka v New Yorku, kjer se izkaže, da so z vsebino protestov precejšnje težave; podobno je bilo v Ljubljani – ko so protestniki dobili besedo, niso imeli kaj povedati.)

Bojim se, da gre še v večji meri kot za ekonomsko za globoko družbeno krizo in da so morda še v največji krizi družboslovne vede, ki so povsem brez odgovorov na nakopičene probleme. Glede na to, da so te analize tako nedorečene, se mi zdi skoraj srhljivo, ko Šeparović zapiše: »Mislim, da se je Tauferjeva predstava borila s tedanjim sistemom, moj *Razredni sovražnik* pa se bori z današnjim (ki je mogoče celo veliko nevarnejši). Izbral sem stran, na kateri sem.«

Zelo naravnost rečeno, po ogledu predstave mi ni jasno, kaj misli s tem, da je izbral stran, in tudi ne, kako se bori. Predstava ni ne eksplozivna frustracij, kot je bila Tauferjeva, ne analiza aktualnih problemov. Nj provokacija in ni resignacija. Je kljukica na repertoarju. Žalostno.

Čičigoj: Morda Šeparovičev *Razredni sovražnik* res operira z nedorečenimi problemi. Ne vem pa, ali sta oportunitizem in nedoslednost njeni ključni hibi. Kolikor sem razbrala iz predstave, Šeparović od države ničesar eksplicitnega ne zahteva, tudi njene ukinitve ne.

Kar pa se tiče *Gibanja 150*, moram vztrajati pri jasnem razlikovanju tega, kar se percipira kot odsotnost zahtev oziroma jasnega programa pri gibanju, od zmede, o kateri sem govorila v zvezi s predstavo. Razlika je približno taka kot med sokratsko, torej ozaveščeno nevednostjo, in nevednostjo dokse, ki se slepi, da ve. Kakor jaz vidim gibanje, to med drugim resda izpostavlja tudi nezaupanje do reprezentativne demokracije, a nasilni prevzem oblasti nikakor ni edina alternativa, saj ji lahko zoperstavimo tudi koncepte neposredne demokracije, samouprave ali samoorganizacije, pa postfordistični koncept »multitude« in še druge oblike. Ko sem navrgla, da tovrstni premisleki pogosto ne pridejo v medije, nisem hotela s tem nikomur nalagati krivde. Ti koncepti tako radikalno presegajo reprezentacijski diskurz, da jih verjetno mediji težko spravijo v okvir eksplicitnih političnih zahtev vladajočim oblastem – ki bi se verjetno v najboljšem primeru iztekle le v kompromis z obstoječim sistemom, kar je po mojem razumevanju ravno to, česar gibanje ne želi.

Morda je bolje, da nekatera vprašanja ostajajo odprta – želela sem zgolj, da ne bi metali v isti koš vsakega sodobnega uporniškega poskusa, da ne bi enačili protestnikov z razmeroma artikuliranim pogledom na družbo (odvisno od posameznikov, seveda) ter gledališke predstave, ki se sicer nanje eksplicitno referira, a na precej nejasen način. A vseeno ne dvomim, da tudi za predstavo v Mladinskem stoji resna namera ustvarjalcev »izbrati stran« in »se zanj boriti« – mislim, da sta ta izbira in borba razpoznavni iz predstave (četudi temeljita zgolj na umetniški denunciaciji brez resne provokacije, pa tudi brez temeljitega premisleka); koliko so pri tem uspešni, je pa druga zgodba. Ta bi se lahko začela z vprašanjem, kaj je politična umetnost in na kakšen način to danes ne more biti (v smislu svojega učinka).

Četudi Šeparovičev *Sovražnik* zame ni bil nikakršno »razodetje« Realnega in četudi skoraj gotovo ne bo povzročil, da bi kdo iz občinstva po ogledu »izbral stran« ali jo zamenjal, pa se v nasprotju z večino sodobnih repertoarnih predstav vsaj ukvarja z relevantnimi temami. V luči vprašanj, ki jih v svoji večji ali manjši učinkovitosti odpira, je tako zame vsaj mnogo bolj ogleda in razmisleka vreden kot neznanska večina drugih repertoarnih kljukic. ■

NE UMREŠ SAMO ENKRAT

»Metoda po Stanislavskem, Lee Strassberg, Stella Adler ... V bistvu je vse eno in isto. Bistveno je, da jih združiš v metodo, ki je samo tvoja. Za nič drugega ne gre kot za to, kako uspešno manipuliraš s svojimi bolečinami. S srečo gre lažje. A bolečino je treba izvleči iz drobovja. In tako so bolečine, ki sem jih pospravil v najbolj skrit kot omare, s katerimi nisem vedel kaj početi, dobile pomembno vlogo v mojem poklicu. Postale so moja orodja.«

GORAN VOJNOVIĆ

V filmu *Piran/Pirano* je posnetek, ki prikazuje Antonia – igra ga Boris Cavazza – v trenutku, ko izve, da je dekle, v katero je bil nekoč, pred mnogimi leti, zaljubljen in ki mu je takrat tudi rešilo življenje, že mrtvo. Kadarkoli sem v montaži ali pozneje v kinu zagledal ta posnetek, sem se ob njem spomnil, kako je na snemanju cela ekipa zrla v Borisa in vedno bolj pretresena opazovala, kako se njegove oči pred nami polnijo z resnično, nezaigrano bolečino, kako za skoraj nepremičnim obrazom Boris pred kamero podoživlja nekaj neskončno tragičnega iz svojega tragedij polnega življenja. Spomnim se, da me je pozneje nekdo celo vprašal, ali morda vem, kaj se mu je podilo po mislih, in kako sem mu odvrnil, da si niti pomisliti ne upam.

A vse to, na kar si sam takrat nisem upal niti pomisliti, si je Boris drznil, besedo za besedo, ali bolje, izgubo za izgubo, razgaliti najprej sam pred seboj, nato pred Vesno Milek in na koncu z njeno pomočjo tudi pred nami, ki lahko zdaj njegovo neizmerno bolečino ne le vojaersko opazujemo, kako se iz filma v film, iz predstave v predstavo nam nedojemljiva nabira v njegovih očeh, marveč jo lahko tudi preberemo, od začetka do danes, ko je ni več mogoče ločiti od njega in ko se nam včasih zdi, da se je Boris z leti povsem zrastel z njo in jo živi naprej.

Poigravati se z lastno bolečino, na čemer temelji slavna igralska metoda, je nedvomno nekaj, kar si v popolnosti drznejo le redki igralci, le tako čvrsti, pogumni in nezlomljivi ljudje, kakršen je Boris Cavazza. In tudi biografski roman s preprostim naslovom *Cavazza* (sam bi ga sicer raje naslovil enako kot tole besedilo, s to v romanu zapisano mislijo, s katero Boris v celoti zaobjame srž svojega življenja) je na določen način njegovo poigravanje z bolečino. Zdi se namreč, da Boris z romanom preizkuša samega sebe v tem, kako globoko se lahko potopi vanjo, ne da bi ji podlegel, se ji vdal in omagal v svojem neskončnem boju z njo.

A kljub vsej svoji tragičnosti on nikakor ne želi biti tragični junak (konec koncev v knjigi hudomušno prizna, da si želi vloge ljubimcev, in mi s tem samemu vzbudi slabo vest, da sem že v scenariju filma *Piran/Pirano* pokopal njegovo dekle in mu na ta način onemogočil, da bi jo v filmu poskusil zapeljati). Borisova pripoved namreč razkrije, da je skrivnost tega, da ta nekdanji boksar po številnih rundah neusmiljenega izmenjevanja udarcev s svojo kruto usodo še vedno ostaja trdno na nogah, v resnici ta, da ni nikoli pristal na po vseh pravilih pripadajočo mu vlogo žrtve. Boris Cavazza pač ni človek, ki bi iskal usmiljenje. On je preponosen borec za kaj tako preprosto dosegljivega.

Še več, Boris nam v knjigi podari na videz preprost recept za boj z bolečino, ki gre nekako takole: kdor želi v tem boju zmagati, ne sme prenehati živeti, ne sme se odpovedati ljubezni in skrbi za druge in ne sme bežati pred svojo bolečino, marveč se mora naučiti živeti z njo. In če gre pri

tem še za umetnika, mora biti sposoben s svojo bolečino tudi ustvarjati.

Ob tem sem se sam spomnil sevdalink in besed Damirja Imamovića, ki zapiše, da gre pri sevdalinkah za homeopatsko zdravljenje bolečine z bolečino, kar se mi zdi neverjetno posrečen oris tega, kar ta čudovito boleča glasba v svojem bistvu je. In pomislil sem, da je Borisovo igralsko ustvarjanje nekaj zelo sorodnega temu, da tudi pri njem in njegovih prizivih in podoživljanjih bolečine ne gre zgolj za igro, ne gre zgolj za umetnost, marveč tudi za določen način samopomoči, s katero se je Boris vsa ta leta prebijal skozi neznansko boleče trenutke življenja, ki mu je drugega za drugim odnašalo njegove najbližje.

Borisova igra torej ni bila le poigravanje z bolečino v smislu sledenja določeni igralski metodi, ampak je bila njegov način boja z njo, bila je njegov način sobivanja z bolečino. Oziroma, če parafraziram njegovo misel, prav ona je bila, in še vedno je, eden glavnih razlogov njegovega življenja po vseh njegovih smrtih, razlog torej, da Boris Cavazza ni zgolj večkrat umrl, ampak da je tudi večkrat ponovno zaživel.

Cavazza Vesne Milek ni povsem običajna literarizirana biografija; prej bi lahko domnevali, da je bila želja avtorice, da bi se njen biografski roman bral kot zapis Borisove nepretrgane izpovedi (v resnici malce spominja na dolg intervju brez vprašanj), kot ritmična izmenjava tihega stoka in glasnih krikov ranjenega borca, ki naj bi bralce čim bolj neposredno nagovarjal (roman je najbrž tudi zato pisan v prvi osebi). Zato tudi ne preseneča, da imamo ob branju pogosto občutek, da to ni avtorčina pripoved o Borisu, marveč zgodba, ki nam jo o sebi pripoveduje Boris sam.

Pogosto sem tako med vrsticami romana od nekd zaslísal njegov prepoznavni glas (glas, ki je, če vprašate kogarkoli iz moje generacije, še vedno glas Ata Smrka) in ničkolikokrat mi je njegov glas med branjem priklical še sliko njegovih oči, ki so se pred menoj spet počasi polnile z bolečino in žalostjo, in velikokrat me je stisnilo pri srcu, me imelo, da bi ob prebranem tudi sam zajokal.

A nisem. Borisovemu boju na čast. ■

VESNA MILEK

Cavazza

BIOGRAFSKI ROMAN
Študentska založba
Ljubljana 2011
261 str., 29,50 €



TAKTIČNE REŠITVE IN ZAVESTNA HOTENJA

Zgodovinar Bojan Godeša, eden najpomembnejših sodobnih raziskovalcev obdobja druge svetovne vojne na Slovenskem, s svojo novo knjigo *Čas odločitev* nekako nadaljuje z iskanjem odgovorov na vprašanja, ki si jih je zastavljal že v svojih monografijah *Kdor ni z nami, je proti nam* (1995) in *Slovensko nacionalno vprašanje med drugo svetovno vojno* (2006). Na poseben način pa je z novo monografijo zgradil most med navedenima in *Izgubljenim spominom na Antona Korošca*, v katerem je skupaj z žal že pokojnim Ervinom Dolencem javnosti predstavil zapiske Ivana Ahčina, Koroščevega »vrhovnega časnika«, o vodilnem predvojnem slovenskem politiku.

ALEŠ MAVER

Tokrat se Godeša ustavi ob eni najpomembnejših dilem, povezanih z drugo svetovno vojno na naših tleh. Gre za ravnanje največje in prevladujoče politične skupine, Slovenske ljudske stranke, ob izbruhu vojne vihre v Jugoslaviji. Da je bilo to ravnanje v veliki meri nespretno in dezorientirano, je mnenje mnogih, saj bi sicer težko razložili njeno nadaljnjo medvojno (pa tudi povojno) usodo. Vendar gre avtor še korak dlje. Kot jasno zapiše v uvodu, si na več kot tristostranskih straneh prizadeva za razgradnjo tistega, kar sam oceni za mitiziran prikaz medvojne politike omenjene stranke, predvsem v prvih mesecih vojne. Po njegovem mnenju naj bi namreč (upravičeni) ponovni pretres pogledov na slovensko zgodbo med drugo svetovno vojno v delih zgodovinske stroke pripeljal do podmene o politikah SLS kot sicer nespretnih, a kljub vsemu vseskozi zvestih prozahodni in (tudi po današnjih standardih) demokratični usmeritvi. Godeševa vseskozi jasno izražena in večkrat ponovljena teza v *Času odločitev* je precej drugačna. Mnenja je namreč, da se da z doslej sicer znanim, a premalo upoštevanim, in novim gradivom pokazati zavestno hotenje prvakov slovenske katoliške politike po rešitvi slovenskega nacionalnega vprašanja v okvirih »rasističnega in totalitarnega nacističnega novega reda«, ki naj bi doseglo svoj vrh v prvih mesecih okupacije, njegove korenine pa naj bi segale daleč nazaj.

V podporo svoji sorazmerno ostro formulirani podmeni Godeša analizira relevantna stališča in odločitve treh voditeljev Slovenske ljudske stranke, Antona Korošca, Frana Kulovca in Marka Natlačen. Zaveda se seveda, da njegova argumentacija v veliki meri stoji in pade z oceno Koroščeve politike v zadnjih mesecih njegovega življenja. Doslej je namreč celo pri katoliškem politikom nenaklonjenih zgodovinarjih (Godeša evocira denimo Marjana Žnidariča) prevladovala ocena, da bi bile »usodne odločitve« največje slovenske stranke drugačne, če bi Korošec drugo svetovno vojno v Jugoslaviji dočakal na njenem čelu.

Avtorjevo stališče je, nasprotno, da je bil prav nekdanji ministrski predsednik poglavitni arhitekt poznejše Natlačenove (in Kulovčeve) usmeritve. Pri tem opozarja na popoln obrat v njegovih pogledih na razmerje sil v Evropi po zlomu Francije junija 1940, ko naj bi opustil svoja prejšnja, v veliki meri s štajerskimi izkušnjami pogojena protinemška stališča in začel mrzlično iskati prostor za Slovence v novem redu, ki so ga tedaj uspešno ustvarjale sile osi. V zvezi s tem naj bi bilo tudi njegovo notranjepolitično kombiniranje, v okviru katerega naj bi si prizadeval ob nemški pomoči pridobiti odločilen vpliv v jugoslovanski vladi. To naj bi končno sprožilo obračun med njim in knezom Pavlom, pred katerim naj bi ga obvarovala zgolj smrt decembra 1940.



Dr. Anton Korošec (1872–1940)

Seveda Godešev impresivni prikaz ni brez pomanjkljivosti. Med njimi ni nepomembna ta, da se zanj skoraj izključno opira na dnevniške zapiske najhujšega Koroščevega konkurenta v vladi, pomembnega tvorca sporazuma Cvetković-Maček Mihajla Konstantinovića. Kot je razvidno tudi iz obravnavanega besedila, nasprotja med politikoma niso koreninila zgolj v (domnevno) radikalno drugačnih pogledih na zunanjo politiko, ki so v *Času odločitev* razumljivo v ospredju, zaradi česar bi bilo treba marsikatero ministrovo opazko jemati s kančkom previdnosti. Druga težava je razmeroma skromno gradivo, ki bi pričalo o domnevni privolitvi slovenske katoliške stranke v rasistični in totalitarni program novega reda. Slednje je ključna točka, če naj obvelja, da pri Koroščevem in Kulovčevem ravnanju ni šlo zgolj za (v končni fazi sicer nespešni) taktični maneuver, marveč za dolgoročno usmeritev, kot bi lahko razumeli iz avtorjevega uvoda. Protijudovska in proti prostozidarjem uperjena zakonodaja nekaj sicer odtehtata, a nista v miselnem svetu tedanje katoliške politike nič takega, kar bi kazalo na posebno in izrecno bližino nacizmu, poleg tega pa je šlo (kljub nasprotovanju nekaterih ministrov) za uradno politiko jugoslovanske države in ne za Koroščev zasebni projekt, pa naj je bil nad ukrepi navdušen, kakor zatrjuje Konstantinović, ali ne.

Ob Kulovcu je spričo njegovega kratkega vodenja stranke sicer povedanega manj, a je z njim bržkone povezan eden Godeševih kronskih draguljev. V celoti gledano si ob izrisovanju političnega portreta Koroščevega naslednika prizadeva pokazati dvoje: da je že on začrtal odmik slovenske katoliške politike od Jugoslavije kot okvira za reševanje slovenskega vprašanja, kar je prišlo po njegovem mnenju sicer najbolj do izraza pod Natlačenom v začetku okupacije, in da je podobno kot Korošec pričakoval mesto za Slovence v svetu, urejenem po zamislih sil osi. Svoje teze avtor najprej opira na povezovanje novega voditelja Slovenske ljudske stranke z vodilno hrvaško stranko, Mačkovo HSS, do katere je bil Korošec pretežni del svoje kariere zadržan in ki je v tem času tudi vse bolj skeptično gledala na jugoslovanski državni okvir, a tudi na njegov odnos do trojnega pakta in prevrata 27. marca, po katerem je napol neprostoovoljno resda ostal v Simovićevi vladi.

Zlasti pa Godeša izpostavi Kulovčev in Krekov obisk pri slovaškem poslaniku v Beogradu Ivanu Milecu 5. aprila 1941, dan pred nemškim napadom na Jugoslavijo in Kulovčevo smrtjo. Takrat naj bi katoliška politika omenjenega diplomata zaprosila za posredovanje pri Nemcih ob neizbežnem razpadu Jugoslavije, da bi se Slovenci (in Hrvati) pod nemškim pokroviteljstvom izognili trpljenju skupaj s Srbi. Za avtorja je navedeni pogovor temeljni argument za daljnosežno razmišljanje o vključevanju slovenskega prostora v naci-

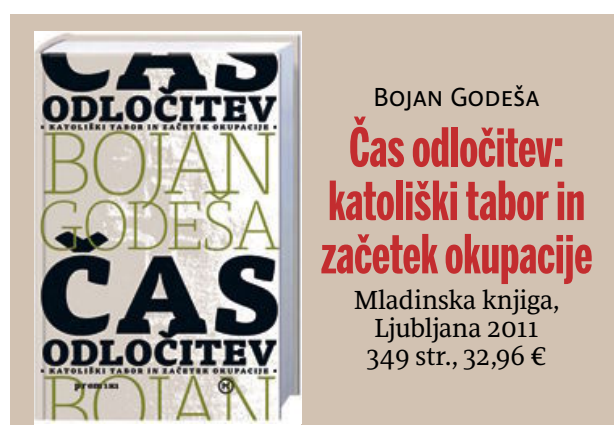
stični novi red v glavah voditeljev SLS. S tem naj bi sočasno odpadla dosedanja prevladujoča predstava o dvojni taktiki vodilne slovenske stranke, ki je na eni strani predvidevala oportunistično sodelovanje z okupatorjem, a je po drugi strani pričakovala rešitev s strani zahodnih zaveznikov.

Potemtakem naj bi ban Dravske banovine Natlačen, ki je takšno usmeritev prignal do vrhunca, po okupaciji samo nadaljeval z uresničevanjem Koroščevih in (izrecnih) Kulovčevih smernic. Zanimiva v zvezi s tem je Godeševa izrazito negativna ocena Narodnega sveta pod Natlačenovim vodstvom, ker naj bi se prvaki SLS po ustanovitvi NDH bistveno prehitro »sprijaznili« z debelacijo Jugoslavije, čeprav je po svoje paradokсно, da kljub takšni oceni Natlačen okara, češ da v ta (po njegovem očitno nelegitimni) organ ni pripustil komunistov. Kot logični nasledek vsega povedanega vidi še Natlačenovo prvotno pričakovanje, da bodo Nemci Slovenecem naklonili hrvaški podobno posebno obravnavo, nato pa njegovo naslonitev na italijanske okupatorje in vstop v njihovo konzulto, četudi je bila avtonomija Ljubljanske pokrajine bistveno manj od pričakovanj ob začetku spopadov v Jugoslaviji. Šele ko se igranje na italijansko karto ni kaj prida obneslo, naj bi Natlačen obrnil ploščo, se znova oprijel jugoslovanskega okvira in začel staviti na zahodne zaveznike, za katere so se že prej jasno opredelili strankini voditelji v emigraciji. Po Godeševem mnenju kajpak zato, ker v Veliki Britaniji pač niso imeli druge izbire, sicer pa naj Natlačen, ki je pozneje marsikje obveljal za grešnega kozla, ne bi deloval na svojo roko, marveč je bil zvest temeljni strankini usmeritvi, kakršna se je izoblikovala od junija 1940 naprej.

Gotovo uspe avtorju v celoti naslikati zanimivo in sugestivno fresko, ki bralca dejansko usmerja k prepričanju, da je bila v ozadju med seboj pogosto tudi neskladnih potez prvakov predvojne katoliške politike dolgoročnejša strategija naslonitve na Nemce. Ampak očitno se zaveda težav pri razmejevanju med trenutnimi taktičnimi rešitvami in zavestnimi hotenji. Zato je zaključek glede slednjih manj jasen od eksplicitne napovedi v uvodu in se knjiga konča zlasti z opozarjanjem na trajni madež na Natlačenovem političnem liku. S tem se pravzaprav uresniči še druga Godeševa uvodna napoved, da bo odprl več vprašanj kot ponudil dokončnih odgovorov.

Številni sklepi, do katerih se dokoplje, so nenazadnje odvisni od njegove (legitimne in možne, a ne edine dopustne) interpretacije posameznih dogodkov in prelomnic. Godeši je šteti v prid, da sproti opozarja na možnost drugačnega pogleda. Zelo pomembno se v tem okviru zdi, da je za njegovo videnje Kulovčevih potez odločilno vztrajanje pri idealiziranem razumevanju Simovićevega državnega udara kot upora zahodno in demokratično usmerjenih delov vojske (in politike) proti trojnemu paktu, čeprav, kot opozarja tudi avtor, obstajajo in so bile večkrat izražene še drugačne možne razlage. Godeša podobno hitro odpravi tudi Mačkovo opombo, da je bil Korošec vesel glede na prvotni predlog omiljenih protijudovskih ukrepov, kar bi, če bi bilo res, precej spremenilo argumentacijski lok.

Ostaja torej predvsem opozarjanje na analogije s tistimi okolji, ki jim je dejansko »uspelo« najti zatočišče pod perutni novega reda sil osi in so jo ob koncu vojne in po njej odnesla slabo, kar bi se po avtorjevem mnenju zgodilo tudi, če bi se SLS njeni taktični manevri posrečili (in ravno zaradi tega naj bi Natlačen prilagodil svoje poročilo o delovanju v prvih mesecih okupacije). V veliki meri povprečnim politikom lahko očitamo politično kratkovidnost (saj so pričakovali zmago sil osi), toda preveč daljnosežnih sklepov o globokih strateških miselnih premikih niti po obilici gradiva v *Času odločitev* verjetno ni moč izpeljati. ■



ŽENSKE BREZ ZGODOVINE?

Ljubljansko mestno jedro so pretekli mesec ob vsem drugem začeli krasiti tudi plakati za razstavo *Slovenke v dobi moderne*, postavljeno v Muzeju novejše zgodovine Slovenije. Osvežujoče ni bilo le, da so ljubljanski muzeji (končno) začeli oglaševati svoje razstave in s tem (poleg stroke) nagovarjati tudi mimoidoče, ampak je bila posrečena tudi izbira plakata z mlado, *gizdalinsko* opravljeno damo z začetka preteklega stoletja, ki med razprtima ustnicama drži cigareto, v roki pa stiska knjige. Videti je kakor ženska, ki je ravnokar z odločnim korakom in nasmeškom na ustnicah stopila med moške in zamajala njihov izključujoči svet varnosti.

MANCA G. RENKO

BESEDILO KAKOR EKSPONAT

Pogled na mlado damo s plakata je varljiv in namiguje na lahkotnost ženske emancipacije na Slovenskem. Če ne prej, bo obiskovalcem razstave z mrkih fotografij dam na plakatih jasno, kako trnova je bila stoletna pot k emancipaciji in kako nepredstavljivo bi si bilo na ulicah Ljubljane okoli leta 1900 zamisliti damo, ki nebrzdano izdihuje cigaretni dim, otresa pepel ter v rokah drži priljubljeno čtivo. Saj je celo borka za ženske pravice, pesnica in pisateljica Pavlina Pajk zapisala, da je ženska, ki je *bedasta in nevedna, nekaj strašnega, a ravno tako strašna je tista, ki vedno govori o največjih pesnikih in umetnikih*. Ženska emancipacija na Slovenskem ni uspela z velikim pokom, temveč s stopicanjem. A da bi to stopicanje sploh lahko razumeli, moramo najprej poznati zgodovinski čas in mentalni okvir, v katerem so živele dame na Slovenskem, ali kot je menila ena prvih bork za ženske pravice, Angela Vode, moramo, če želimo razumeti položaj ženske, v prvi vrsti poznati in razumeti pojave družbe, v kateri živi in produkt katere je, poleg tega pa moramo poiskati vzroke teh pojavov, katerih zapovrstnost nam kaže zgodovinski razvoj družbe. In to je največja pomanjkljivost razstave v Muzeju novejše zgodovine Slovenije: na ponesrečenih roza vijoličnih krogih, od katerih se svetloba odbija tako, da je marsikaj nemogoče prebrati, so s premajhnimi črkami natresena življenja žensk, ne da bi bila natančno umeščena v zgodovinski okvir. Res je, da so se štiri obdobja trudili ločiti med seboj in tako zaokrožili ženske v štiri skupine: od pomladi narodov do prve svetovne vojne, v prvo svetovno vojno, medvojno obdobje ter drugo svetovno vojno, a obiskovalcu razlike med posameznimi obdobji niso povsem jasne. Skoraj ničesar ni, kar bi v različnih razstavnih prostorih lovilo duha časa – eksponati ne pričarajo ozračja različnih obdobj, temveč delujejo kakor naključno postavljeni spominki izbranih žensk. Razstava je videti kakor zbiralnik ženskih usod, ki

RAZSTAVA JE VIDETI KAKOR ZBIRALNIK ŽENSKIH USOD, KI SO JIH POSRKALI IZ ZGODOVINE IN JIH POSTAVILI V NEVTRALEN TER NEZGODOVINSKI PROSTOR – KAKOR BI LE NA GLAVO OBRNILI NAPAKO, KI JO ŽE STOLETJA POČNE ZGODOVINOPISJE, LE DA SO NAMESTO ZGODOVINE BREZ ŽENSK PRIKAZALI ŽENSKE BREZ ZGODOVINE.

so jih posrkali iz zgodovine in jih postavili v nevtralen ter nezgodovinski prostor – kakor bi le na glavo obrnili napako, ki jo že stoletja počne zgodovinopisje, le da so namesto zgodovine brez žensk prikazali ženske brez zgodovine. K temu prispeva tudi koncept razstave, ki temelji na besedilu in ne na slikah ali eksponatih. Če bi obiskovalec želel prebrati celotno besedilo, ki je natisnjeno na panojih, nalepkah in plakatih, bi potreboval več ur in sijajen vid. Bistvo razstave bi moralo biti zbiranje vtisov in gledanje, ne pa branje. Besedila bi morala služiti pojasnjevanju eksponatov, ne pa sama postati eksponat. Tako kot tudi človek (ženska) sam po sebi ne more biti eksponat, ampak je lahko le del zgodovinskega toka in družbenih sprememb.

UMETNIŠKA DELA, NAPRAVA SVOBODE IN SKRITE POTREBE VSAKE ŽENSKE

Dobro so v razstavo vključena dela Ivane Kobilce, Elde Piščanec, Mare Kralj in drugih umetnic, ki so bila septembra leta 1900 na ogled na prvi ženski razstavi pod okriljem



slovenskega umetniškega društva. Dela z razstave spremljajo komentarji časnikarjev in veljakov, ki poudarjajo, da ženska umetnost ni podrejena moški. Posrečeno je tudi razstavljeno kolo v sobi, ki prikazuje medvojno obdobje. Škoda je le, da mu zmanjka pripovedne moči in zgolj osamljeno stoji sredi prostora. Pa kar kliče po tem, da bi dodali, kako so ga sufražetke imenovalе »naprava svobode« in da je Suzan B. Anthony, borka za pravice žensk, dejala, da je kolo žensko osvobodilo bolj kot kar koli drugega na svetu. Nič ne de, če se le posredno dotika Slovenk: saj so zgodovinski boji in tokovi praviloma globalni in so nacionalne razmejitve pri tako močnih temah povsem odveč.

Razstava, ki pokriva obdobje med letoma 1848 in 1945, bi morala odpreti pogled vsaj na Dunaj, v Gradec in Trst, mesta, ki so bila kar sedemdeset let od prikazanih stotih del skupne domovine, ne pa se le bežno spogledovati z njimi. Na ogled bi morali biti postavljeni različni ženski časopisi, vedute in fotografije avstro-ogrskih mest v obravnavanem času, ženski portreti in fotografije, spreminjanje ženske mode in vse tiste reči, ki jim Ivan Cankar, ko z založnikom Lavoslavom Schwenterjem baranta o honorarju za pesnico Vido Jeraj, pravi, *skrite potrebe, ki jih ima vsaka ženska*.

Izbira citatov, ki bogatijo različne prostore, je posrečena in bogata. Dobro je tudi, da sta predstavljena dva pogleda: na eni strani tisti, ki se borijo za ženske pravice, in na drugi strani okostenelci, ki bi, kakor denimo škof Anton Mahnič, *dolgojezičnim ženskam prirezali jezike* in jih držali v moškemu podrejenem položaju, saj je *podrejenost kazen za greh, kateri je po ženi prišel na svet*. Za povrh je Bog odličil moškega z razumom, žensko pa s srcem. Citati pristno prikažejo ideološke boje in orišejo duha časa – to jim uspeva celo bolje kot marsikateremu eksponatu ali ženskemu portretu.

KURIOZNA ZANIMIVOST USOD NAMESTO PODVIGOV

Da je osrednja muzejska institucija na Slovenskem končno postavila razstavo o ženskah, je, kakopak, pohvalno. A čas bi

bil, da se zgodovino žensk neha (nasilno) ločevati od obče zgodovine. Ženske ne potrebujejo svoje zgodovine in svojih razstav, povsem dovolj je, da so enakovredno zastopane v zgodovinskih pregledih, v katerih še danes dominirajo moški. Zgodovinarka dr. Marta Verginella je na decembrskem simpoziju o *Novih prispevkih k pravni in politični zgodovini žensk* poudarila, da je mlajša generacija slovenskih zgodovinarjev približala vključevanje žensk v svoja raziskovalna področja. Pa vendar: v *Slovenski kroniki XX. stoletja* je na skoraj petsto straneh le približno deset dogodkov, ki so povezani z ženskami. Zgodovinar dr. Peter Vodopivec je v uvodu članka o vstopanju žensk v javno življenje poudaril, da so v *Zgodovini Slovencev* iz leta 1979 omenjene le tri ženske: Ema Krška (sv. Hema), Marija Terezija in Vida Tomšič, pridružujejo pa se jim še tri teme z žensko vsebino (matriarhat, predzakonska spolna svoboda žensk in politična organizacija žensk po drugi svetovni vojni). Ddr. Igor Grdina pa je v svoji razpravi o pesnici Fany Hausmann zapisal, da si ženske poti v zgodovino niso utrle zaradi *nad vsakdanjost vzvišenih podvigor*, ampak zaradi *kuriozne zanimivosti in znamenitosti svojih usod*, o čemer pričajo tudi Prešernova Julija, Barbara Celjska ali Veronika Deseniška, ki so si izborile prostor v slovenski narodni zavesti. Dobro bi bilo, če bi bila kakovost razstav, prispevkov, razprav in filmov o ženskah takšna, da bi v občo zavest trdno stopile tudi tiste, ki so blestele predvsem z *nad vsakdanjost vzvišenimi podvig*i. ■

Slovenke v dobi moderne

RAZSTAVA

MATEJA TOMINŠEK PEROVŠEK ET. AL
Muzej novejše zgodovine Slovenije, Ljubljana
do 31. 3. 2012

OD FAVNA DO PEKLENŠČKA

Manierizem velja na splošno za tako atraktivno umetnostno obdobje, da ob njegovi omembi marsikdo kvečjemu zazeha ali pa še to ne. Kot da bi se tega zavedali, so razstavi evropske manieristične grafike njeni snovalci nadeli intriganten naslov. Recimo, da upravičeno.

VLADIMIR P. ŠTEFANEK

Omenjeni umetniški izraz, ki ga navadno umeščamo v obdobje med zgodnjim 16. in zgodnjim 17. stoletjem, med pozno romantiko in zgodnji barok, je namreč obsegal marsikaj, tako antično radoživost kot biblično pravovernost, vmes pa še množico raznolikih, na klasiko oprtih odseviv duha časa in individualnih iskanj posameznih umetnikov. Manieristični ustvarjalci so se obilno naslanjali na opuse velikanov renesanse, Michelangela, Leonarda, Rafaela ..., hkrati pa so kršili nekatera pravila, uporabljali na primer zavajajoče perspektive, nejasne kompozicije, pačili razmerja med posameznimi likovnimi elementi ... Morda so se s temi formalnimi nepravilnostmi osvobajali teže in zapovedi preteklosti, se borili za drugačnost v globoki senci slavnih predhodnikov, se izvijali iz omejujočih kanonov, se upirali golemu posnemanju narave in stvarstva, afirmirali avtorske ideje ... Ali pa je šlo preprosto za različne umetniške pristope, bivajoče v približno istem časovnem obdobju, ki so jih na skupne imenovalce zvedli šele pozneje, za neko medobdobje bolj ali manj eklektične umetnosti med dvema izrazitejšima, renesanso in barokom. Pojem manierizma (kot zgodovinskega umetniškega stila) je bil tako in tako formuliran šele naknadno, ime je dobil na podlagi neke Vasarijeve oznake, spočet je bil v kabinetu znanega umetnostnega zgodovinarja in uveljavil se je šele v prejšnjem stoletju. Tako pač to gre.

Umetniki tega obdobja so pogosto povzemali dovršena dela renesančnih mojstrov, posebno vlogo pri tem pa je imela grafika, zgodnji reproduktibilni medij. Izdelava grafičnih listov je bila po eni strani sorazmerno preprosta, po drugi pa



Fortuna, Delavnica Hendricka Goltziusa po risbi Hendricka Goltziusa (?), pozno 16. stoletje, bakrorez

nove zgradbe Narodnega muzeja že na prvi pogled deluje solidno, topla eleganca barve sten primerno »temperira« hladno eleganco razstavljenih grafik. Večinoma manjši formati listov zahtevajo od gledalca zbrano bližnje opazovanje in ga hitro posrkajo v svoj specifični svet metafor, svojih predstav, domišljije. Ko se z njim uglaši, je deležen pravega izbruha raznovrstnih umetniških nagovorov.

Največja motivna korpusa del se navezuje na antično in biblijsko mitologijo, a tovrstni prizori so le redko povsem pravoverni in so pogosto predvsem dobrodošla priložnost za upodabljanje prizorov groze in za erotične motive. Neizbežna je tako Judita, ki z užitkom reže glavo Holofernu, pa Jobelina zgodba in na mnogo načinov prikazani pokol nedolžnih otrok. Ob tem motivu se izkristalizira ena od značilnosti takratne grafike oziroma se pokaže njena raznovrstnost glede na geografsko poreklo. Biblijski prizori na primer niso vedno prikazani v ustreznem zgodovinskem okolju, ampak so pogosto posodobljeni, kar je značilno predvsem za flamske grafike, ki znajo biblijsko preventivno pobijanje otrok prikazati kot početje vojščakov iz 16. stoletja, izvedeno sredi idilične flamske pokrajine. Podobne značilnosti opazimo med drugim tudi pri motivu zadnje večerje, prikazom zgodbe o izgubljenem sinu in drugih, zelo nespodobno razširjenih in za tiste čase dovolj neposredno podanih vsebinah. Ob nekaterih Zadnjih večerjah se tako zazdi, da gre za prikaz gostinskega vzdušja in ponudbe tistih časov (na pladnju pred Jezusom se tako na primer znajde tudi pečen zajec), zgodba izgubljenega sina pa nas seznani z družabnim življenjem in načini veseljačenja ter ponujanja spolnih uslug v času nastanka grafik.

Priložnost za sprostitev temnih strasti je avtorjem ponudila zgodba mučeništva svete Agate, ki je prikazano zgledno sadistično, na drugačen način pa izstopa mučeništvo svetega Sebastijana, saj je ovekovečeno brez domala neizbežnih puščic v telesu tega rimskega poveljnika lokostrelcev. Erotika je vsebovana v različnih simbolnih, za tisti čas značilnih namigih, a tudi na precej manj diskretne načine. Takšno vidimo na primer pri ponazoritvi zgodbe Joba in njegovih hčera, drugače pa so za to področje zadolženi predvsem Venera, Apolon, Bakhus in ostali sponzorji erotičnih kreposti ali pa pregreh, kakor pač kdo na to početje gleda, in tudi predstavljeni grafiki si glede tega niso enotni. Nekaterim radoživost očitno ni tuja, pri drugih je ta varno spravljena pod strahom pred grožnjo večnega ognja za grešne. Ikonografija pekla je namreč na razstavi prav tako navzoča, ob tem pa je zanimivo, da nam zna iz svoje vročine kakšen peklenšček skoraj simpatično pomežikniti.

Ko smo že pri teh stvorih, ki tako dobro prenašajo visoke temperature, velja opozoriti še na njihovo genezo, ki jo lahko sestavimo iz nekaj listov z različnih delov razstave. Najprej

se tako srečamo z dvema različicama grafike *Satirka izdira favna trn iz stopala*, na kateri vidimo satirko, nekakšno babico z očali, ter očitno precej občutljivega favna in njegovo družino, zelo podobno tipičnim družinam vseh časov. Satiri in favni so na tej in drugih grafikah še simpatična, razigrana, vitalna bitja antičnih logov in gozdov, pozneje in na drugih meridianih pa začnejo neugnanci dobivati vse bolj zlovesči pridih, se postopoma preobražati v hudobce, zlobce, zlodeje, peklenščke ... Zgodba je ena od tipičnih epizod iz časa dokončnega preobražanja evropske kulture iz »poganske« v krščansko intonirano in vedno znova jo je zanimivo in zabavno opazovati.

Zabavno je opazovati tudi vse tiste majhne, bolj ali manj skrite kačice, ki opozarjajo na greh (včasih tudi na njegovo povezavo z alkoholom), pa obilje vsakršnih, predvsem morskih pošasti, ob prikazovanju katerih si je dala duška domišljija avtorjev predlog, morda pa so kaj pridali še njihovi grafični kopisti. Manieristična grafika je bila namreč ob drugem tudi poligon za množično kopiranje, danes bi rekli široko kršenje avtorskih pravic. Domišljijo so v tistem času najbrž vzbujali tudi prizori, v katerih sta se mešala realizem in pravljичnost, kot so tisti z lovom na krokodile in bojem med Pigmeji in žerjavi, grafike pa so tudi seznanjale sodobnike z novimi odkritji (serija *Odkritje Amerike*) in znanstvenimi izumi (serija *Novi izumi moderne dobe*), imele so torej tudi čisto praktično, informativno vlogo.

Posebno pozornost pritegnejo tudi nevsakdanji motivi padcev (Ikarov, Tantalov, Iksionov), ki so ponudili priložnost za študije padajočih teles, zvezda razstave pa je bakrorez *Fortuna*, dognana alegorija, nastala v delavnici Hendricka Goltziusa, verjetno po risbi samega mojstra. Goltzius velja za ključni lik evropskega manierizma v grafiki in za enega največjih grafikov vseh časov (znan je tudi po nekaj nesorazmerno krutih prizorih), ob tem pa naj bi bila omenjena *Fortuna* po znanih podatkih zadnji ohranjeni odtis te grafike, kar ji daje posebno vrednost in ji je tudi prineslo uvrstitev v referenčni katalog, na kar so v Narodnem muzeju pošteno ponosni.

Razstavljen ponuja kar nekaj priložnosti za gledalne, kontemplativne užitke in premisleke, zanimiv bi utegnil biti tudi tisti o človeški toplini del s hladnejšega evropskega Severa in tozadevnem pravovernem hladu stvaritev s toplejšega Juga, kar je povezano tudi z versko-političnimi realnostmi tistega burnega časa. Če izvzamemo dosledno nenavajanje dimenzij posameznih del v katalogu, se zdi razstava zelo dostojno pripravljena. ■



Neptun in Amfitrita, Hendrick Goltzius, okoli 1594, bakrorez, list iz serije Ljubezni bogov

RAZSTAVLJENO PONUJA KAR NEKAJ PRILOŽNOSTI ZA GLEDALNE, KONTEMPLATIVNE UŽITKE IN PREMISLEKE, ZANIMIV BI UTEGNIL BITI TUDI TISTI O ČLOVEŠKI TOPLINI DEL S HLADNEJŠEGA EVROPSKEGA SEVERA IN TOZADEVNEM PRAVOVERNEM HLADU STVARITEV S TOPLEJŠEGA JUGA, KAR JE POVEZANO TUDI Z VERSKO-POLITIČNIMI REALNOSTMI TISTEGA BURNEGA ČASA.

so bili tovrstni tiski zelo primerni za distribucijo, in tako so v grafični medij »prevedene« slikarske mojstrovine potovale po Evropi, širile vplive ter do določene mere poenotile umetnostno identiteto kontinenta. Na neki način se je takrat začelo dogajati kulturno poenotenje, vzpostavila se je dominacija nekaterih središč, hkrati pa je, v preprosti obliki, že začela delovati logika medijev, ki tako odločilno zaznamuje današnji čas. K temu je pomembno prispevala dostopnost grafik, ki so jih takrat tiskali v velikih nakladah in prodajali po dokaj nizkih cenah, kar se je v Evropi pozneje spremenilo.

Razstava v Narodnem muzeju predstavlja izsek iz hišne zbirke, v kateri je nekako tisoč grafičnih listov, in so jo intenzivno dopolnjevali v zadnjih dveh desetletjih. Zbirka je geografsko pisana, vsebuje pa dela iz takrat vodilnih središč, kot so Rim, Firence, Antwerpen, Haarlem, Praga, München ... V njej je zastopanih veliko avtorjev, šol, predstavljen pester nabor tematik in precejšen del je na ogled tudi na razstavi, ki je postavljena kronološko, ob tem pa so dela razvrščena tudi po avtorskih skupinah, šolah, deželah. Postavitve v pritličju

Lirično – bizarno – dvoumno

EVROPSKA MANIERISTIČNA GRAFIKA
Narodni muzej Slovenije,
zgradba na Metelkovi
Ljubljana
do 12. 2. 2012

PREROK MODERNIZMA

Tokratna pariška muzejska postavitev Cézannovih del s preprostim naslovom *Cézanne in Pariz* dopolnjuje razstavo *Cézanne in Provansa*, ki jo je ista strokovna ekipa pripravila pred petimi leti. Obe okolji, v katerih je mojster ustvarjal, sta komplementarni, ohranjen slikarski fundus pa nesporno potrjuje, da se s tem umetnikom nepreklicno zaključi izročilo 19. stoletja in začne modernizem.

BRANE KOVIČ

V poenostavljenih, širšemu občinstvu namenjenih opisih začetkov moderne umetnosti je slikarstvo Paula Cézanna (1839–1906) največkrat omenjano v zvezi z impresionizmom, čeprav je umetnik že v delih, ki jih je zasnoval še v letih pred prvo impresionistično razstavo (1874), jasno napovedal, da ga zanima predvsem sozvočje oblik, izraženo z barvnimi razmerji. Druga precej razširjena poenostavitev je izpostavljanje njegovih krajinskih podob v številnih različicah, tudi v kombinacijah s figurami in figuralnimi skupinami, in seveda skoraj samoumevno enačenje motivnih izhodišč z okoljem, od koder mojster iz Aixa izhaja, torej s Provanso, z njeno konfiguracijo terena (predvsem z goro Sainte-Victoire) in z značilno svetlobo francoskega juga. Če pa dejstva o njegovem življenju in delu preverimo nekoliko bolj natančno, lahko opazimo vrsto pomenljivih podrobnosti, ki populistične predstave o slikarjevi prelomni vlogi pri uveljavljanju modernih umetniških paradigem osvetlijo tudi iz drugačnih zornih kotov.

Cézanne je začel s študijem risbe na zasebni Académie Suisse, potem ko je bil na sprejemnem izpitu na Ecole des Beaux-Arts zavržen, pa se je odločil za samostojno izobraževanje s proučevanjem slikarstva starih mojstrov, od realističnih vidikov francoske in italijanske umetnosti 17. stoletja in caravaggistov do Delacroixa. Večina njegovih zgodnjih slik je kompozicijsko okornih, barve so temne, nanesene precej grobo, tudi podobe z romantičnim pridihom preveva mrakobno vzdušje, ne glede na to, ali gre za



Gossa Cézanne v črtastem krilu, ok. 1877, olje na platnu, 72,4 x 55,9 cm

lery of Art, Washington), po njegovi smrti mu je materialno stabilnost zagotovilo podedovano premoženje, od 1895 dalje pa mu je slike uspešno prodajal znameniti galerist in založnik Ambroise Vollard, ki ga je umetnik ovekovečil na monumentalnem portretu (1899, danes v Petit Palaisu), za katerega mu je trgovec poziral kar stopetnajstkrat, a ga je slikar še vedno imel za nedokončanega. Med zgodnejšimi Cézannovimi portretiranci je tudi njegov prvi zbiralec Victor Chocquet (1877, Columbus Museum of Art), nekako v istem času je upodobil še svojo življenjsko sopotnico Hortense Fiquet (*Gossa Cézanne v črtastem krilu*, danes v Museum of Fine Arts, Boston), ki mu je potrpežljivo pozirala po njegovi zahtevi, da morajo biti človeški modeli »pri miru kot jabolko«. A Rainer Maria Rilke je to sliko opisal kot »interjer, v katerem vse vibrira, se vzpenja in pada vase ter nima niti enega dela, ki se ne bi premikal«. Portretni niz na tokratni razstavi dopolnjuje tudi nekaj avtoportretov, med njimi pogosto reproducirani iz 1873–75 in skicozni iz 1877 (oba v Musée d'Orsay, Pariz). Raznolikosti motivov v Cézannovem opusu je vseeno skupna strukturna doslednost v poudarjanju nasprotij med organskimi in geometrijskimi formami, med vertikalami in diagonalami, svetlobo in senco, zmodeliranostjo in ploskovitostjo. Tudi najpreprostejša tihožitja z jabolki je namreč naslikal tako, da jih je s perspektivnimi zdrsi hkrati prikazal od zgoraj in s strani ter s tem podredil načela realistične zaznave sinestetičnemu občutenju kromatske igre, katere formalni nosilci so valj, krogla in stožec. Njegov način likovnega razmišljanja so radikalizirali kubisti, ne nazadnje spodbujeni s pregledno



Vrč, skodelica in sadje na belem prtju, ok. 1877, olje na platnu, 60,6 x 73,7 cm

portrete, mitološke ali domišljijske prizore. To motiviko je okrog leta 1870 opustil in začel slikati po naravi, išoč geometrijske linije, iz katerih je moč sestaviti pokrajino. Slikal je na prostem, Camille Pissarro pa ga je prepričal, naj opusti temačne tone in se osredotoči na svetlejši, živahnejši kolorit. Slednji je zaznamoval njegovo impresionistično fazo, iz katere je izšel s spoznanjem, da je treba »iz impresionizma narediti nekaj čvrstega in trajnega, podobnega umetnosti v muzejih« (1880). Kako mu je to uspelo, se lahko nazorno prepričamo na razstavi, ki je trenutno na ogled v pariškem Musée du Luxembourg, ki prvič postavlja v ospredje slikarjevo delovanje v francoski prestolnici, kjer je preživel polovico svojega ustvarjalnega življenja, čeprav mesta zaradi navezanosti na rodno Provanso in njeno sredozemsko atmosfero ni imel pretirano rad. Toda zaradi prijateljstev, ki jih je stkal, zaradi intelektualnih spodbud in občutka svobode, ki mu ga je dajala metropola, se je vanj vračal tudi po preselitvi v Aix, na posestvo Jas de Bouffan, kamor so hodili na obiske Emile Bernard, Maurice Denis in drugi predstavniki naslednje umetniške generacije, tako da je z zadovoljstvom izjavil, kako »Pariz prihaja k Cézannu«.

V Parizu je nastalo skoraj 400 Cézannovih slik (od 954, kolikor jih šteje vsa njegova zapuščina), a med njimi je le manjše število mestnih vedut in drugih motivov, neposredno povezanih s kraji ob Seni in Marni. Kustosa

razstave, Denis Coutagne in Maryline Assante di Panzillo, sta se za izbor odločila po temeljitem premisleku, z vidika primerjav med tistim, kar je umetnika vodilo glede na njegove sredozemske korenine, in tem, kar je pridobil v stikih s fundusom Louvra, z utripom mesta in drugačnimi svetlobnimi parametri pokrajine Ile-de-France. Med leti 1870 in 1882 je Cézanne namreč veliko bolj pariški kot provansalski, obiskuje okoliške kraje, kot so Pontoise (kjer spozna čar plenerizma), Auvers-sur-Oise (kjer je ok. 1873 nastala znamenita *Obešenčeva hiša*, zdaj v Musée d'Orsay), Créteil, Giverny, Fontainbleau, Médan in Melun, včasih v družbi Pissarroja in Guillaumina, še raje pa sam, da lahko slika na lokacijah, kjer pred njim ni še nihče; tudi pozneje, med 1894 in 1898, je največkrat brez družbe, da se lahko osredotoči na motive, ki ga likovno zanimajo, na oblike in barve, ki ga navdajajo s čustvi, kakršnih na jugu ni izkusil. Drug pomemben motivni sklop, ki ga je razvil med ekskurzi v Pariz, so tihožitja – pripravljalne skice zanje je velikokrat naredil v Louvru, s proučevanjem zlasti Chardinovih del, nato pa jih je v svojem domu na rue le l'Ouest uporabil kot osnovo za slike, ki na svojski način napovedujejo kubizem. Pridobljene izkušnje je prenesel na platna, ki jih je pozneje spet slikal v Provansi, v večjih formatih in ikonografskem razponu od krajin in figuralnih skupin (več različic *Kopalk*) do portretov.

Ključno vlogo pri vzpostavljanju vezi med Cézannom in Parizom so odigrale nekatere osebnosti, na prvem mestu seveda slikarjev mladostni prijatelj Emile Zola, ki ga je prepričal, da mora priti v prestolnico, če hoče spoznati umetnostno preteklost in sodobnost ter vstopiti v kroge, ki snujejo odločilne premike ne samo v likovni umetnosti, temveč tudi v književnosti in na drugih področjih ustvarjanja. Seznanil ga je s skupino, ki se je zbirala v Café Guerbois, kjer je med drugim srečal Maneta, ki pa mu ni bil nikoli posebej blizu. Tudi Cézannovo prijateljevanje z Zolajem je bilo razmeroma zapleteno, ker sta si bila po značaju zelo različna, in slavni pisatelj je nekje zapisal, da je »kaj dokazati Cézannu težje kot prepričati zvonike notredamske cerkve, naj zaplešejo četvorko«. Prisrčnejša so bila njegova srečevanja s slikarskima kolegoma Pissarrojem in Guillauminom, s katerima si je izmenjeval poglede na sodobno umetnost, Pissarro pa ga je večkrat povabil k sebi v Pontoise, kjer sta skupaj slikala iste krajinske izseke, a, čeprav sta stojali postavila vzporedno, vsak na svoj način.

Cézanne ni imel finančnih težav; najprej ga je podpiral oče (portretiral ga je leta 1866 na platnu velikega formata, ko v fotelju bere časopis *L'Événement*, zdaj v National Gal-

»PRED CÉZANNOVIM DELOM POMISLIMO SAMO NA SLIKO, NE ZANIMATA NAS NE UPODOBLJENI PREDMET NE UMETNIKOVA OSEBNOST ...«. DRUGAČE Povedano, CÉZANNOVE NAJBOLJŠE STVARITVE NE PREDSTAVLJAJO SVETA, AMPAK SO SAME SVETOVİ.

razstavo Cézannovih del, prirejeno leto po slikarjevi smrti (1907). Tedaj je Maurice Denis povzel bistvo njegovega slikarstva z besedami: »Pred Cézannovim delom pomislimo samo na sliko, ne zanimata nas ne upodobljeni predmet ne umetnikova osebnost ...«. Drugače povedano, Cézannove najboljše stvaritve ne predstavljajo sveta, ampak so same svetovi.

Tokratna muzejska postavitev pravzaprav dopolnjuje razstavo *Cézanne in Provansa*, ki jo je ista strokovna ekipa pripravila pred petimi leti. Obe okolji, v katerih je mojster ustvarjal, sta dejansko komplementarni, ohranjeni slikarski fundus pa nesporno potrjuje, da se s tem umetnikom nepreklicno zaključi izročilo 19. stoletja in začne modernizem, ki je v navezi z avantgardnimi gibanji korenito spremenil položaj in vlogo upodobitvenih praks ter do skrajnih meja relativiziral pojmovanje realnosti s tem, da je potegnil ostro ločnico med izkustvenim svetom in samozadostnostjo vizualnih formulacij. V tem smislu je bila Cézannova izjava, da »bo nekdo drug izpolnil tisto, česar jaz nisem zmogel«, naravnost preroška. ■

CÉZANNE ET PARIS
(Cézanne in Pariz)
Musée du Luxembourg, Pariz
do 26. 2. 2012

NEZACELJENE RANE SLOVENSTVA

Komparativistična stolica ljubljanske Filozofske fakultete se je konec novembra lani z ustrezno akademsko digniteto poklonila spominu na enega svojih »utemeljitvenih očetov«: ob 90. obletnici rojstva Dušana Pirjevca, evropsko razgledanega intelektualca in karizmatičnega profesorja, ki je od leta 1963 pa vse do prezgodnje smrti leta 1977 širil obzorja v območje filozofskega mišljenja in avtopoetske refleksije številnim študentom, sami slovenski tradicionalni literarni vedi, pa tudi precej širši, leposlovju in humanistični misli zavezani publiki, je priredila simpozij *Dušan Pirjevec, slovenska kultura in literarna veda* in ob tej priložnosti izdala tudi istoimenski zbornik večine razprav s tega znanstvenega srečanja.

JAROSLAV SKRUŠNÝ

Avtorji in razpravljavci so bili povabljeni, da Pirjevčev literarnoteoretski, filozofsko-premišljevalski opus in eksistencialno-družbeni habitus znotraj slovenske socialne, zgodovinske in kulturne izkušnje v drugi polovici preteklega stoletja premislijo in osvetlijo v luči več kot tridesetletne distance, ki se razteza od profesorjevih zadnjih spisov in predavanj. Namen simpozija je torej bil, da vrže luč današnjega spoznanja na globoke strukturne premike v samem načinu bivanja slovenske nacije, na usodne statusne, bitnozgodovinske in geopolitične spremembe v načinu biti Slovenec, ki po dobrih štiridesetih letih od zavitve bržčas terjajo spremenjene in drugačne odgovore na Pirjevčevi osrednji, za njegovo raziskovalno misel in pedagoško prakso tako rekoč paradigmatični vprašanji – na *vprašanje o poeziji* in na *vprašanje naroda*. Z drugimi besedami: simpozij naj bi prevprašal nekatere ključne postavke Pirjevčeve znanstvene, filozofske in duhovno-eksistencialne dediščine in kritično pretresel njihovo morebitno relevantno oziroma zavezujočost tudi za današnji premislek o narodu, lirskem subjektu, poeziji, romanopisju, literaturi, ontološki diferenci, fenomenologiji, filozofski hermenevtiki, skratka o osrednjih vidikih današnjega samorazumevanja in aktualne kulturne in nacionalne zavesti pri Slovencih v postmoderni epohi. To seveda že implicira predpostavko prirediteljev simpozija, da je v načinu zastavitve temeljnih *vprašanj o usodi poezije* (še zlasti moderne, avantgardne, kakršna se je ob hudem pohujšanju prevladujočega »zdravega razuma« na Slovenskem uveljavila koncem petdesetih in v začetku šestdesetih let 20. stoletja) in o *usodi naroda* pri Slovencih (v železen repertoar tako rekoč slehernega veljavnega diskurza o slovenstvu v zadnjih desetletjih, še posebej pa po državni osamosvojitvi, se je vpisala Pirjevčeva znamenita maksima o tem, da ni važno, kaj bodo drugi počeli z nami, ampak je odločilno to, kar bomo Slovenci počeli sami s seboj), kakor jih je bil koncipiral Pirjevec, še dandanes ostalo nekaj odprtega ter nedorečenega in da potemtakem v svoji epistemološki pregnanci in eksistencialni zavezujočnosti nikakor še nista izčrpani, zastarani ali irelevantni. Rane, ki jih je z radikalnostjo svojih epohalno-zgodovinskih zastavitev in metodološko konsekvantnostjo izpeljav ta prodorni mislec »prešernovske strukture«, značilne za poezijo v službi »dvakrat blokiranega naroda kot zavrtega gibanja«, zadal etabliranemu »zdravemu razumu« (zgodovinsko potrjenemu samorazumevanju slovenske kulturne in nacionalne zavesti), marsikje nezaceljene zevajo na telesu te pameti še danes.

V nič manjši meri to velja tudi za Pirjevčovo paradigmatično osebno življenjsko izkušnjo revolucionarja, aktivnega subjekta novoveškega humanizma, nosilca nasilne, svet spreminjevalske družbene akcije, ki se mu je resnica lastnega aktivizma razkrila kot nihilizem na ničemer zunaj sebe utemeljene volje do moči (samovolje) prav v neki čisto posebni izkušnji z literaturo, s pesništvom kot *poiesis*, s poezijo kot privajanjem v svetlobo biti, v izkušnji, ki se je njegovemu



Pirjevec kot partizan

branju književnih umetnin odprla na točki, kjer se poezija sreča s Heideggrovim mišljenjem biti. Najradikalneje je Pirjevec to izkušnjo »filozofskega« branja pesniške besede formuliral in utemeljil njen pomen za samorazumevanje človeka kot subjekta zgodovinske akcije na eni in kot zgolj bitja-za-smrt na drugi strani v svoji magistralni študiji k romanu *Bratje Karamazovi* F. M. Dostojevskega, v kateri pravi, da pesništvo »ni posnemanje, se ne nanaša na nič, kar bi bilo zunaj njega, marveč se dogaja kot samopostavljanje biti v pesniško delo, da zasije v svojem skrivnostnem sijaju in se imenuje bog«. V situaciji, ko dvajset let po vzpostavitvi državne suverenosti in pridobitvi mednarodno pravno priznanega statusa enakopravne evropske nacije Slovenci z nezmanjšano ideološko zagrizenostjo in nepopustljivo militantnostjo še vedno lomimo kopja in križamo meče okrog »prave resnice« o državljskem spopadu med drugo svetovno vojno in se manihejsko delimo na »boljševistične revolucionarje« in »izdajalske kolaborante«, se Pirjevčev samopremislek lastne partizanske izkušnje in posledični »prestop« iz nihilističnega aktivizma v skrivnostni ris literature kot »svéte igre svetá«, pod obnebj »odpuščajočega dopuščanja biti« in »dejavne ljubezni« (*Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu*, 1976) kaže vse prej kot preseženo, zastarelo ali marginalno stališče. Pač pa, nasprotno, kar kliče k ponovnemu premisleku in reaktualizaciji; toliko bolj urgentno se tak premislek zastavlja v času današnje globalno zmagovite kibernetizacije človekovega sveta, ko se zdi, da je človekova pristna, izvorna človeškost, prav to, kar ga kot smrtno bitje dela za prostor biti, znova postavljena na hudo preizkušnjo, vnovič potisnjena v pozabo. Več kot dovolj razlogov torej, da je urednica zbornika prispelo gradivo smiselno razporedila v tri osrednje in nosilne tematske sklope, ki predstavljajo temeljno interesno, problemsko in epistemološko triado simpozija (in pričujočega zbornika) o sodobnem videnju in razumevanju življenjske poti in ustvarjalnega opusa parti-

zana Ahaca in literarnega znanstvenika in univerzitetnega profesorja dr. Dušana Pirjevca. Te tri osnovne razdelke je poimenovala: *Pirjevec in literatura*, *Pirjevec in filozofija*, *Pirjevec in zgodovina*.

PIRJEVEC IN LITERATURA

Prvi tematski razdelek zbornika se posveča Pirjevčevemu primarnemu znanstvenoraziskovalnemu in pedagoškemu interesu, se pravi, njegovemu specifičnemu in za tedanji slovenski univerzitetno-akademski prostor prebojno inovativnemu razmerju do besedne umetnosti; v mislih imamo profesorjevo načelno raziskovalno metodo kot obliko (samo) spraševanja o postopkih in načinih znanstvenega pristopa h govoru, ki se že po svojem ontološkem in epistemološkem statusu izmika merilom, načelom in artikulaciji znanstvene diskurza, utemeljenega na principu resnice kot *veritas* (*adaequatio intellectus ad rem*), ko pa govor umetnosti kot *poiesis* vendar izvorno pripada grškemu pojmu resnice kot *alétheie* (privajanju iz temé skritosti v svetlobo neskritosti). Na tem mestu bodi samo mimogrede potoženo, da se nihče od sodelujočih razpravljavcev v tem razdelku ni temeljiteje posvetil prav Pirjevčevemu izvirnemu pristopu k analizi literarnega besedila, njegovemu metodično doslednemu, fenomenološki hermenevtiki zvestemu načinu preizpraševanja leposlovne umetnine, ki je potekalo kot nenehno samospraševanje in avtorefleksija lastnih raziskovalnih postulatov in njihove imanentne znanstvene vprašljivosti in kompetenčne relativnosti v razmerju do izvorno ne-racionalnega jezika in ne-diskurzivnega *logosa* poezije; v svojem bitnozgodovinskem in bivanjsko-ontološkem mišljenjskem obzorju je ohranjalo imanentno skrivnost in meta-noetično presežnost umetniškega dela in ga zato (do)puščalo v njegovi izvorni zastrtosti, polisemičnosti in interpretativni odprtosti.

Eni od osrednjih interesnih Pirjevčevih literarnoteoretskih in zgodovinskih topik – zgodovini in razvoju evropskega novoveškega romana, kakor ju je zasnoval in utemeljil v svojih znamenitih študijah k dvanaajstim temeljnim besedilom evropskega romanopisja, od študije k Sartrovemu *Gnusu* (1964) do uvoda k romanu Dostojevskega *Bratje Karamazovi* (1976) – se na posebno izviren način posveča razprava **Vanese Matajca** *Obkrožanje neke pripovedne slike*, ki v svoj interpretativni model poveže Pirjevčev avtorefleksivno preizpraševanje lastne partizanske in revolucionarne izkušnje v posthumno objavljenem *Dnevniku in spominjanjih* z usodo zgodovinske akcije novoveškega subjekta, kakor se pronicljivemu literarnemu raziskovalcu evropske romanske proze v luči neposredne junakove izkušnje smrti in nič kaže v Malrauxovem romanu *Kraljevska pot* in v *Bratih Karamazovih*. Odlika avtoričinega pristopa je, da vztraja v hermenevtičnem krogu Pirjevčevega razumevanja literature in mišljenja biti (ki po Pirjevcu vsak po svoje, vsak v sebi imanentno pripadajoči govorici, pa vendar na neki bitno-godovinski način komplementarno izgovarjata nihilistično resnico evropske metafizike) in zato svojo primerjalno analizo zasnuje iz eminentno »literarne« jezikovne figure: iz podobe živega sadeža (jabolka) v Ahačevi dnevniški pripovedni sliki spomina na »utemeljitveno« prvo neposredno uzrtje smrti in eksistencialni pretres ob pogledu na zmrznjena trupla svojih mrtvih vojnihi tovarišev. Ob besedilno tematski in eksistencialno izkustveni primerjavi s tremi drugimi, malone identičnimi pripovednimi odlomki (iz Pavčkovih spominskih *Zapisov o Vitomilu*, Zupanove novele *Andante patetico* in Šeligovega romana *Izgubljeni sveženj*) Matajčeva oriše troje zgodovinsko izkušenjskih krogov srečevanj novoveškega subjekta s smrtjo kot najvišjo mero in poslednjo resnico svet spreminjevalske akcije, ki se v pisavi evropskega romana in tragičnih polomih njegovega junaka izpisujejo kot razkrivanje nihilistične resnice metafizičnega samoutemeljevanja človeka kot subjekta volje do moči. In sklene z implicitno zastavljenim hipotetičnim vprašanjem: mar nista Pirjevčevega samospraševalskega potovanja skozi zgodovino in literaturo



na konec poti in v znameniti preobrat od revolucionarnega ekstatičnega aktivizma k dejavni ljubezni in odprtosti za resnico zgolj-bití navsezadnje privedli prav občutljivost in razpoložljivost za skrivnostni govor pesniške govorice, mar ni nepopustljiva avtorefleksija lastne udeležbe pri revolucionarnem nihilizmu iz *Dnevnika in spominjanj* (1974–76) na neki način vendarle tudi sad premisleka o smrti in akciji ob Malrauxovem romanu *Kraljevska pot* (1971)?

PIRJEVEC IN FILOZOFIJA

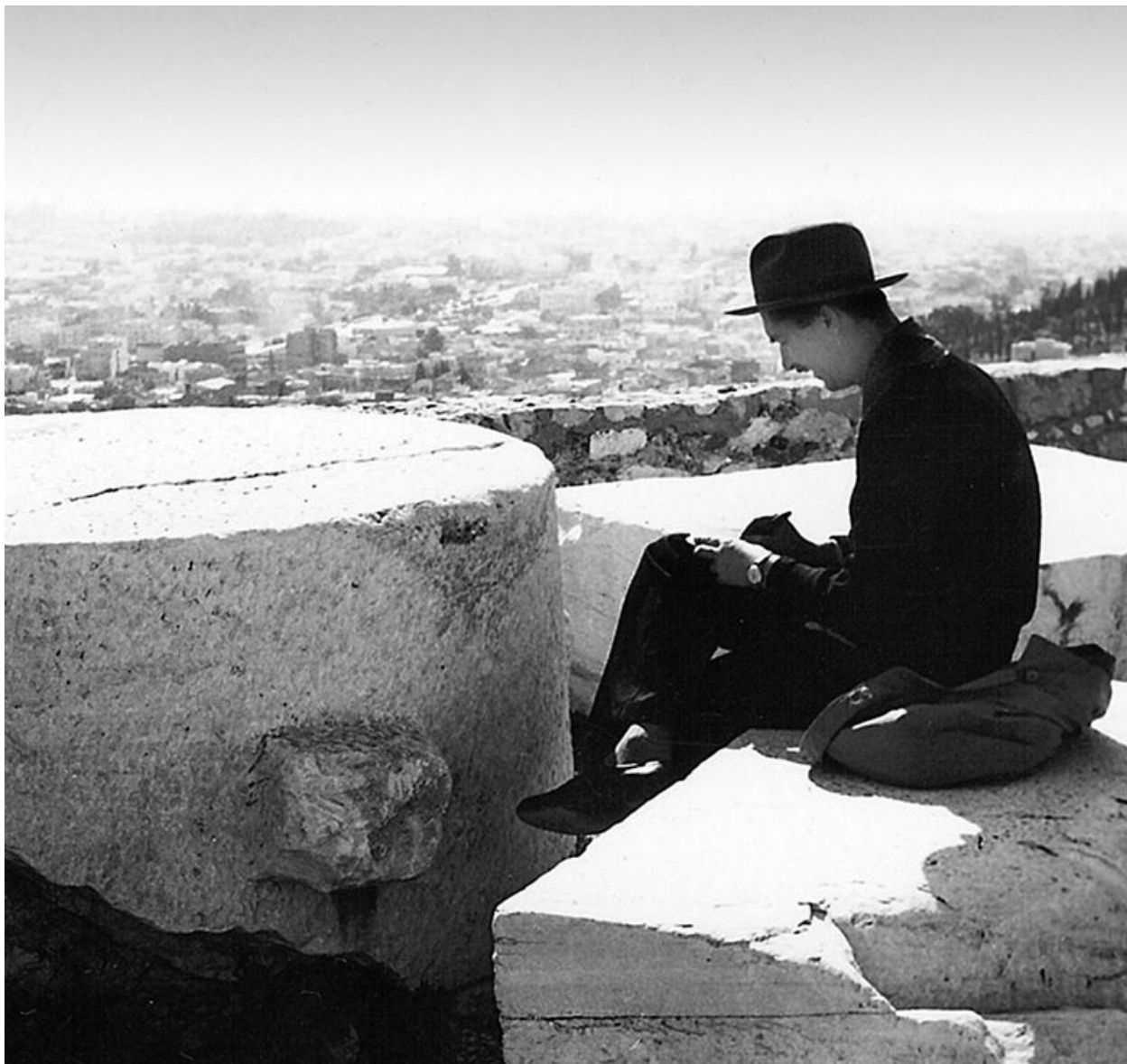
Večina prispevkov v razdelku *Pirjevec in filozofija* Pirjevčeve filozofske misel uzira in tematizira v kontekstu njegovega premisleka o koncu metafizične epohe v zgodovini evropske filozofije, premisleka in uvida, kakor sta se mu odprla in zasnula prav skozi kritično analizo teorije in zgodovine evropskega novoveškega romana in ob zastavitvi vprašanja o statusu in usodi moderne umetnosti (in znotraj nje še posebej poezije) po dovršitvi in razpadu heglovske identitetne strukture umetnosti kot *čutnega svetnega ideje*.

Na posebej zgoščen način je Pirjevčeve razumevanje temeljnega razmerja med filozofijo in umetnostjo, med pesništvom in mišljenjem, med znanstvenim razumevanjem in umetniškim dojemanjem v obzorju evropske metafizike podano v razpravi **Andreja Božiča** z naslovom *Brez – pot – je?* (*Na poti k Pirjevčevemu pojmovanju poezije*). Avtor metodično razgrinja temeljne premise Pirjevčevega premisleka o koncu (samo)razumevanja umetnosti kot posebnega načina razumskega spoznavanja, koncu, ki se začne nakazovati s krizo humanizma in metafizične zasnovanosti evropske filozofske misli in na njej utemeljene znanosti in zgodovinske akcije (kot posebnih oblik volje do moči). Opozori na samorazdejnanje umetnosti, kadar se sama podreja načelom razumskega in znanstvenega obvladovanja sveta in se prostovoljno prilaga stroju in pomenu znanstvene resnice. Vendar pa je umetnost vselej še nekaj več od čutnega spoznavanja ideje, je obenem tudi samorazkrivanje svoje pripadnosti umnemu spoznavanju resnice; »umetnost je volja do moči, razkrivajoča svojo lastno resnico« (Pirjevec, *Filozofija in umetnost*), medtem ko je znanost možna le v prikritosti razlike med bitjo in bivajočim, v prikritosti ontološke difference, znanost sama je prikrivanje te difference. Zato Pirjevec Heglove razglasitve konca umetnosti kot najvišje potrebe človekovega raziskovalnega duha ne razume kot znak za konec vsakršne umetnosti in znanosti o njej, pač pa, nasprotno, kot možnost vrnitve umetnosti k njej sami in kot spremembo osrednje raziskovalne perspektive umetnostnih ved: vrnitve k resnici umetnine, »ki govori skozi razliko med idejo in umetnostjo, iz razlike med čutnostjo in idejo. (...) Umetnost se sama nenehno vrača v to razliko. V tem vračanju presega umetnost samo sebe kot čutno svetenje ideje, presega samo sebe kot nekaj bivajočega.« Če je umetnost v heglovski identitetni strukturi še postavljala samo sebe v status bivajočega, pa z razpadom te strukture, s krizo humanizma kot načina samoutemeljevanja človeka kot subjekta lastne zgodovinske akcije, z dovršitvijo in zatonom metafizičnega mišljenjskega obnebnja umetnost preseže entiteto gole bivajočnosti, sama se postavi v razliko med čutnostjo in idejo. Razpiranje te razlike se godi kot *katharsis*, kot očiščenje od ideje in biti kot vrhovnega bivajočega, umetniško delo se razpre kot prostor-prostost distance, razlikovanja, razločitve, umetnina znova postane govor te razlike med bitjo in bivajočim, govor ontološke difference, čeprav nikakor ni glas bítí same: »Bit kot taka ostaja glede na poezijo nema, zato pa se v poeziji dogaja ravno difference, dogaja se raz-por, ločitev oziroma raz-ločitev. Umetnina kot umetnina je čuvar tega raz-pora, raz-ločitev in raz-ločevanja. Je njihova govorica.« (Pirjevec, *Ivan Cankar in literatura*)

Pesništvo je potemtakem govor kot proizvajanje in prevajanje iz skritosti v neskritost, iz ne-bivajočega v bivajoče, pesniški govor torej »stori«, da se vse, kar je, pokaže kot bivajoče v svoji biti, v razliki od nič. Zakaj šele na ozadju nič, skozi nič in z njim se razkrije čudež nad čudeži, da bivajoče jè in da stvari najprej in predvsem so. Poezija, razbremenjena mimetične funkcije čutnega spoznavanja vrhovnega bivajočega, postane *igra*, in v njeni igri se pokaže, da vse, kar jè, najprej in predvsem jè. Kaj vse to pomeni za novo, drugačno razmerje med umetnostjo in filozofijo, kakšen (samo)premislek terja od umetnostnih ved, pa so vprašanja, ki se odpirajo na koncu Božičeve razprave in ki jih avtor – metodološko zvest Pirjevčevemu načinu premišljevanja o literarnih besedilih – pušča izzivalno odprta.

PIRJEVEC IN ZGODOVINA

Tretji razdelek združuje spise, ki skušajo na novo osvetliti in premisliti Pirjevčeve neposredno življenjsko izkušnjo v razmerju do konkretnega družbenozgodovinskega sveta, ki mu je eksistenčno in eksistencialno pripadal, ovrednotiti njegovo poudarjeno dejavno udeležbo v dogajanju burne slovenske zgodovine v drugi polovici 20. stoletja, njegov revolucionarni aktivizem v času druge svetovne vojne in tik po njej, in izmeriti odmeve, ki sta jih v javnosti vzbudila njegov »izstop« iz območja novoveške subjektive akcije (utemeljene zgolj na nihilistični volji do moči in krvavo zares utelešene v uničevalskem pustošenju vojne in revolucije) in preobrat v premislek lastne revolucionarne izkušnje, ki mu ga je omogočil »vstop« v bitnozgodovinsko razsežnost branja in razumevanja literarnih umetnin. Pirjevčeve socialno in historično delovanje in mišljenje nista bila pod budnim očesom kvalificirane strokovne javnosti in še toliko bolj



Pirjevec med ekskurzijo komparativistov v Grčiji leta 1958

nosilec politične oblasti in vselej čuječnih samozvanih varuhov edine prave Resnice le zavoljo Ahačeve partizanske biografije, kratkotrajnega povojnega agitpropovstva in literarnozgodovinskih in teoretičnih tekstov, ki jih je kot literarni znanstvenik pisal in objavljaj v knjigah in revijah, ampak tudi (če ne v zadnjih dveh desetletjih življenja celo predvsem) zato, ker je kot univerzitetni profesor na katedri za komparativistiko ljubljanske Filozofske fakultete s svojo predavateljsko karizmo pritegoval, navduševal in združeval generacije študentov in jim odpiral obzorja svobodnega mišljenja in prostosti duha. V duhovnem zaledju njegovega seminarja se je oblikovalo jedro intelektualnega oporečništva tedanji partijski oblasti in njenemu enoumju, ki je prav v njegovem striktnem razlikovanju med človekom kot subjektom akcije in nosilcem Ideje na eni in človekom kot končnim, ranljivim in smrtnim bitjem na drugi strani našlo navdih za artikulacijo vprašanj o položaju slovenstva znotraj takratne federalne države na takšni bitnozgodovinski ravni, ki je v končni posledici omogočila tudi zasnitek slovenskega nacionalnega programa (57. številka *Nove revije*).

Osrednje mesto v tem razdelku pripada razpravi **Spomenke Hribar** *Pirjevčeve tematiziranje revolucije*, saj avtorica v njem na eksistencialno zgodovinski ravni, se pravi, prav v horizontu Pirjevčevega mišljenja in samopremisleka revolucije kot vrhunske dopolnitve in avtodestruktivne dovršitve nihilistične akcije novoveškega subjekta v epohi evropske metafizike razčlenjuje Ahačeve udeležbo v dogajanju zgodovine in njegovo refleksijo te udeležbe v »spisju«, ki mu je nastajalo pod peresom v letih 1974 in 1975 in je bilo posthumno objavljeno v knjigi *Dnevnik in spominjanja* (Nova revija, 1986). Pirjevčev do bolečine samokritični odnos do lastne revolucionarno akcijske prakse in eksistencialne izkušnje Hribarjeva osvetljuje v luči njegovih komentarjev in premišljevanj ob znamenitem Kocbekovem intervjuju z Borisom Pahorjem, v katerem je presunjeni pesnik razkril povojni pobjo vrnjenih domobrancev. Ob soočenju z grozovito travmo zločinskega dejanja zmagovitih revolucionarjev nad premaganimi nasprotniki (ki ni bil le likvidacija nasprotnikov kot nosilcev sovražne Ideje, izbris njihove zgodovinske »vloge«, ampak je šlo hkrati tudi za umor in izbris – celo iz spomina! – ljudi kot človeških bitij, za zločin nad svetostjo življenja) se izriše temeljna mišljenjska razlika med obema mislecema, vidnima udeleženca narodnoosvobodilnega boja in državljanske vojne, ki ju je revolucija po zmagi brezobzirno in zvesta svoji imanentni manihejski logiki izločila iz svojih vrst: medtem ko Kocbek sicer zazna razliko med zgodovinsko in človeško odgovornostjo nosilcev revolucije, a v njej ne vzdrži, saj komunistično revolucijo razume kot nujen sestavni del in prehodno etapo v zgodovinskem razvoju in samouresničevanju krščanstva (njena dejanja in nehanja imajo zato v njegovih očeh pokritje v božjem načrtu, so torej utemeljena v nekem višjem smislu in absolutnem dobrem), pa Pirjevec na drugi strani to razliko vzame radikalno zares in jo premisli kot način odprtja ontološke difference med biti in biti-v-gibanju, med biti in biti-komunist, med človekom

kot smrtnim bitjem in človekom kot subjektom revolucionarne akcije v imenu Ideje. Zato v nasprotju s Kocbekom, ki ni vztrajal pri tej razliki in zato ni mogel vzpostaviti znotraj-identitetnostne razlike med narodnoosvobodilnim bojem in revolucijo, Ahač to razporo vzdrži in premisli (v svojih študijah o evropski romanopisni prozi in v svojih »avtobiografskih« spominskih zapisih) in v luči te razlike ugleda tudi lasten eksistencialni zastavek v dogajanju zgodovine. Prav v tem spominskem »spisju«, v katerem tematizira lastno vlogo in človeško usodo v slovenskem partizanskem gibanju, namreč natanko, ostro in neprizanesljivo artikulira svojo pozicijo revolucionarja – zgodovinskega subjekta volje do moči, ki je bila mogoča samo iz totalne identifikacije z Idejo in njenim nosilcem, tj. partijo –, izpisuje držo absolutnega poistovetenja, ki je moralo iz obzorja svojega ravnanja v celoti izbrisati človekovo smrtnost, saj se je kot totalna akcija lahko godilo in uresničevalo samo na izbrišu in pozabi smrti kot znamenja človekove končnosti. Hkrati pa je bila smrt v vojni nenehno z njim kot »temeljna partizanska izkušnja, partizanska svoboda, ki izvira iz odprtosti za smrt«, svoje partizanstvo je kot višek svobode doživel kot »razkritost smrti in smrtnosti«. In je z njim tudi v letih, ko – že smrtno bolan – izpisuje to svojo partizansko izkušnjo; samopremislek svoje *kraljevske poti* izpisuje iz distance in v distanci do partizanske tovarišije in v hkratni eksistencialni zavezanosti prav temu »za-smrt-osvobajajočemu« partizanstvu, neizogibno ujet v bitno človeški precep razlike med seboj kot subjektom nihilistične akcije, utemeljene na volji do moči, in seboj kot smrtnim človekom: ta dvojnost »je strašna in je vsak dan strašnejša s smrtjo ob sebi«. Zato Hribarjeva tudi zapiše: »Razpiranje razlike med človekom kot bitjem smrti in človekom kot subjektom (kot nosilcem Ideje) je trganje srca! Človek mora (...) vse svoje življenje, v katerem je bila nekoč njegova *bit* revolucija, vzeti nase – in se posloviti od njega. Se distancirati, celo zavreči svojo nekdanjo identiteto. Identiteta je v človeškem srcu, je srce samo. Slovo od nekdanje identitete je bolečina srca, je 'bolečina slovesa', kakor pravi Pirjevec; ta bolečina je morda podobna domotožju človeka, ki je moral zapustiti svoj dom in domovino.« In s premislekom in zapisom prav te bolečine in domotožja v srcu se je partizan Ahač in profesor mišljenja in poezije dr. Dušan Pirjevec slednjič naselil v brezdomju razlike med »biti revolucija« in »biti-za-smrt«. Zdi se, da mu prav besedilo Spomenke Hribar – s tem ko ga umešča v samo srce tega razcepa, ko ga inavgurira kot misleca te bivanjske rane in bolečine – odmerja najpravičnejši in njegovemu statusu, vlogi in pomenu v slovenskem kulturnem prostoru najadekvatnejši *homage* v kontekstu pričujočega zbornika.

Za izpoved najglobljega doživetja svoje človeškosti in premislek o njem se je Dušan Pirjevec - Ahač na koncu tudi sam zatekel k jeziku poezije. In zato je tudi pričujoče pisanje skušalo poiskati tematsko in narativno rdečo nit *Pirjevčevega zbornika* prav na sledi za razkritjem epohalne resnice o človekovem prebivanju v svetu, kakor se v profesorjevem mišljenjskem opusu in življenjski izkušnji razodeva in prihaja na dan v govorici besedne umetnosti. ■

Dr. Kristijan Musek Lešnik

ŠOLA MORA BITI PRIJAZNA IN ZAHTEVNA. NE LE ENO ALI DRUGO.

IGNACIJA J. FRIDL *foto* MAVRIC PIVK

Najbrž je kateri od bralcev že doživel, da se mu je njegov predšolski otrok zdel učno normalno sposoben, potem pa se je zgodila devetletna osnovna šola in je otrok prihajal domov zmeden, ni razumel snovi, se ni mogel naučiti zapletenih družboslovnih definicij, ni več znal logično sklepati, ni dosegal ustreznih kriterijev pismenosti, s sošolci se je zapletel v niz težavnih odnosov, predvsem pa je vsak dan zabrisal torbo v kot in povedal, kako sovraži šolo? Ko sem se s tako starševsko izkušnjo soočila sama, sem se pogosto tolažila, da se je puberteta pač nekoliko zgodaj začela, dokler se po srečnem naključju nisem znašla na predstavitvi dveh novih strokovnih knjig o slovenski devetletki.

Siva knjiga o osnovni šoli v Republiki Sloveniji ter *Bajke in povesti o devetletki* presenetljivo odkrito in s tehtnimi argumenti razkrivata vrsto vzrokov, zakaj je pri slovenskih osnovnošolcih prevladal tak odnos do šole. Njun avtor, psiholog dr. Kristijan Musek Lešnik, je sicer priznan strokovnjak in predavatelj na več slovenskih fakultetah. S šolsko problematiko se ukvarja že več kot desetletje, tudi v Strokovnem svetu RS za splošno izobraževanje, katerega član je od leta 2008. Kljub njegovi obsežni bibliografiji, saj je avtor ali soavtor več kot tridesetih knjig, priročnikov in samostojnih gradiv ter številnih znanstvenih in strokovnih člankov, sta *Siva knjiga o osnovni šoli v Republiki Sloveniji* ter *Bajke in povesti o devetletki* nastajali skoraj deset let, zato celovito, sistematično, predvsem pa analitično in kritično povzemata dogajanje ob in po slovenski osnovnošolski reformi.

Pravkar sem opisala osebno izkušnjo z otroki, ki prihajajo iz sedanje devetletke. Ali ste se tudi sami kot starš znašli v podobni dilemi in ste se zato odločili, da temeljito analizirate stanje v prenovljenem slovenskem osnovnem šolstvu?

Z vprašanjem kakovosti izobraževanja sem se začel ukvarjati že konec devetdesetih let prejšnjega stoletja, se pravi pred rojstvom svojih otrok. Takrat sem imel priložnost od blizu spremljati prenovo osnovne šole in neizkušeno ter naivno že izrazil nekatere strokovne pomisleke. Pa sem to naivnost kmalu obžaloval, ker me je stala kar nekaj udarcev, močnih, še bolj pa nizkih. Naslednjič sem neuspešno opozarjal na potrebo po temeljiti analizi stanja naše šole v letih 2003 in 2004. Zato sem, ko je pred skoraj tremi leti minister dr. Igor Lukšič z novo šolsko *Belo knjigo* napovedal analizo stanja, pomislil, zdaj pa končno bo. Pa ni bilo. Zato sem se nekaterih analiz lotil sam, opremljen s kopico podatkov in s sorazmerno širokim poznavanjem šolskega prostora, ki mi ga je v zadnjih letih omogočilo sodelovanje v Strokovnem svetu RS za splošno izobraževanje, v »Cerarjevi« delovni skupini

in v različnih strokovnih skupinah ter vpletenost v življenje ene od slovenskih šol. Gotovo pa k mojemu zanimanju za kakovost slovenske šole in rojstvu obeh knjig prispeva tudi vloga starša dveh osnovnošolcev.

Že na uvodnih straneh svoje *Sive knjige o osnovni šoli v Republiki Sloveniji* odkrito zapišete, da je bila devetletka neuspešna, ker »ne uresničuje svojih lastnih ciljev«. Kateri pa so bili njeni glavni cilji in pri katerih naj bi ji najbolj spodletelo?

Najbolj splošen kriterij pravi, da je za oceno uspešnosti kateregakoli pomembnega projekta treba primerjati njegove rezultate s predhodnimi cilji. Zato sem se v knjigi osredotočil na cilje šolske preнове, ki so si jih avtorji devetletke zadali in se jim zavezali leta 1995. V knjigi sem izbral tistih šest ciljev, pri katerih sem ocenil, pozneje pa tudi pokazal, da so odstopanja od zastavljenih ciljev največja. To seveda ne pomeni, da devetletka ne uresničuje kakšnih drugih zastavljenih ciljev. Zanesljivo pa ne uresničuje nekaterih zelo pomembnih ciljev, ki bi jih morala. Ciljev, za katere so njeni avtorji obljubljali, da jih bo uresničevala; in za katere nas marsikdo še danes prepričuje, da jih uresničuje. Ti cilji, če jih nekoliko skrajšam, so bili: doseči mednarodno primerljive standarde in raven znanja; povečati kakovost in trajnost znanja; izboljšati pismenost; razvijati sposobnosti kritičnega razmišljanja; preprečiti preobremenjenost in utrujenost učencev; povečati motivacijo za izobraževanje. Podatki kažejo, da današnja devetletka resno zaostaja za vsemi temi cilji.

Vaša teza o neuspešni prenovi osnovnega šolstva je vendarle precej drzna, človek bi rekel, da je v primerjavi z

SVOJE SO PRISPEVALA TUDI KVAZISTROKOVNA STALIŠČA, DA SE UČENEC LAHKO NAUČI PISATI, RISATI, POVEZOVATI LE V DELOVNEM ZVEZKU. TAKŠNE TRDITVE SO S STROKOVNEGA VIDIKA SEVEDA SMEŠNE: CANKAR IN PREŠEREN STA SE UČILA PISATI BREZ DELOVNIH ZVEZKOV, TUDI GROHAR IN JAKAC STA SE UČILA RISATI BREZ NJIH.

***Belo knjigo* skorajda črna. Na kakšne argumente se opirate, ko jo poskušate utemeljiti?**

O prenovi osnovne šole in devetletki smo brali in slišali že marsikaj, od občudujočih presežnikov do neizprosni kritik, velikokrat preveč pristranskih in subjektivnih v eno ali drugo smer. Ključna razlika, recimo ji dodana vrednost, mojih knjig je, da sem se lotil tako široke analize devetletke skozi prizmo njenih lastnih ciljev in uporabil množico podatkov iz mednarodnih raziskav, ki so včasih bolj iskren pokazatelj stanja naše šole od nekaterih analiz, ki smo jih bili v zadnjih letih deležni od slovenske »šolske stroke«.

Težko bi soglašal, da je teza o neuspehu preнове osnovne šole drzna. Drzno bi bilo po mojem mnenju trditi karkoli drugega. Seveda lahko rečemo: devetletka sicer ne uresničuje vseh ciljev, nekatere pa vendarle. A to ne more zadoščati za pozitivno oceno. Predstavljajte si, da bi se lotili izdelave lepega, hitrega in udobnega čolna, potem pa naredili lep in udoben čoln, ki ob prvem stiku z vodo potone naravnost na dno. Bi potopljeni čoln, čeprav je lep in udoben, označili za uspeh? Seveda ne. Tako kot tega ne moremo reči za rezultate zadnje šolske preнове, pa če del »šolske stroke« še tako vzneseno vzdihuje nad potopljeno lupino.

Poglejmo zgolj tri nize podatkov. Leta 1991 so naši šolarji ob koncu osnovne šole presegali povprečno bralno pismenost vrstnikov v razvitih državah, leta 2006 so še bili na ravni povprečja razvitih držav, leta 2009, ko so osnovno

šolo končale prve generacije »devetletkarjev«, pa je bralna pismenost dobesedno strmoglavila. Mednarodna raziskava PISA kaže, da pri kritičnem razmišljanju naši šolarji krepko zaostajajo za vrstniki iz razvitih držav. Včasih poslušamo posmehljive pripombe o »stereotipno« slabi ameriški javni šoli; a zaostanek naših šolarjev pri kritičnem razmišljanju za ameriški vrstniki je tolikšen, kolikor za našimi šolarji zaostajajo, na primer, vrstniki iz Kolumbije, Tajske, Bolgarije, Trinidada in Tobaga. Mednarodne raziskave ponujajo tudi natančno osem primerjav med našimi šolarji, ki so istočasno obiskovali dva različna programa, staro osemletko in novo devetletko. Med temi primerjavami niti ena ne kaže, da bi devetletka dala več znanja. Nasprotno, osemletkarji so v vseh osmih primerih izkazali boljše znanje; povečanje ur pouka in dodatno leto v devetletki torej nista prinesla nič več znanja, prej nasprotno. In še bi lahko našteval. Vsi ti podatki so bili na razpolago tudi avtorjem nove šolske *Bele knjige*, a so jih uspešno »spregledali«. Na srečo je njeno šibkost pravočasno prepoznal tudi minister in jo, sicer vljudno, a dovolj povedno, poslal prašit na police, namesto v parlamentarno razpravo, kot je prvotno napovedal.

Bi bilo potemtakem bolje, da preнове osnovnega šolstva sploh ne bi bilo? Še zlasti, če upoštevamo zastrašujoč podatek, da nas osnovnošolec stane skoraj dvakrat toliko, kot stane Nemčijo?

Prenova stare osemletke je bila nujna. Drugo vprašanje pa je seveda, ali je bila tudi ustrezno načrtovana, izpeljana in spremljana. Podatki iz mednarodnih raziskav kažejo, da so se v času preнове zgodile nekatere pomembne spremembe, ki so ugodno vplivale na znanje naših šolarjev, vendar te izboljšave očitno niso bile povezane z novim devetletnim programom. Na drugi strani pa je vedno bolj jasno tudi, da je devetletka prinesla številna razočaranja in nekatere zelo resne neprijetne posledice.

Verjamem, da je prenova osnovne šole prinesla nekatere izboljšave. Vendar to pri projektu, ki je usodno pomemben za blagostanje prihodnjih rodov in države, ne zadošča za dobro oceno. Ta čoln preprosto ne plava na vodi. Mnogi starši to zelo dobro čutijo. Mnogi šolniki to zelo dobro vedo. In če peščica šolskih »strokovnjakov« tega noče uvideti, to še ne pomeni, da moramo vsi ostali le vljudno opazovati, kako potiskajo voz naše šole v vedno globlje brezno. Ali jim celo

KRISTIJAN MUSEK LEŠNIK

Siva knjiga o osnovni šoli v Republiki Sloveniji

IPOS
Brezovica
pri Ljubljani 2011
198 str., 24 €

KRISTIJAN MUSEK LEŠNIK

Bajke in povesti o devetletki

IPOS
Brezovica
pri Ljubljani 2011
154 str., 24 €



pomagati pri potiskanju. Zato me moti, če želi kdo moji knjigi predstavljati kot napad na slovensko javno šolo. Prepričan sem namreč, da naši šoli noben konstruktiven kritik ne more škodovati toliko kot tisti, ki so obljubljali, da znajo, zmorejo in hočejo narediti odličen nov program, potem pa tega niso znali, zmogli ali hoteli narediti in so pozneje celo prikrivali razsežnosti neuspeha svojega nepremišljenega eksperimenta.

Rad bi opozoril še na nekaj. Knjige nisem naslovil »črna«, pač pa »siva«. Kljub nezavidljivemu trenutnemu stanju namreč ne verjamem, da je stanje naše šole črno. Seveda ni belo, niti rožnato in je manj dobro, kot bi si želeli in kot bi moralo biti. Sem pa prepričan, da ima slovenska osnovna šola s svojo bogato tradicijo in zdravim jedrom učiteljstva vse možnosti, da v nekaj letih preseže to stanje. To seveda ne bo nadoknadilo izgubljenih let, bo pa vsaj prihodnjim generacijam šolarjev dalo boljše izhodišče za življenjske poti. Seveda pa bo za ta korak nujno potrebno iskreno soočenje s trenutno stvarnostjo naše šole, brez sprenevedanja in manipuliranja s podatki in ljudmi, ki s šolo in v njej vsak dan živijo; verjetno pa tudi z vljudnim, a odločnim vabilom tistim, ki tega ne znajo, ne zmorejo ali nočejo, da naj odločitve o usodi slovenske šole, šolarjev, šolnikov in družbe prepustijo bolj kompetentnim, bolj modrim ali bolj etičnim ljudem.

Vendar ste imeli kot član *Strokovnega sveta RS* za splošno izobraževanje od leta 2008 ter kot predavatelj psiholoških znanosti na več slovenskih univerzah tudi sami priložnost, da soustvarjate podobo našega šolstva.

Bore malo. Strokovni svet naj bi bil najvišje strokovno telo na področju šolstva v državi. Pa v času nastajanja nove *Bele knjige* člani Strokovnega sveta nismo bili vabljeni niti na javna srečanja v okviru nastajanja tega pomembnega dokumenta. Šele po moji zahtevi smo prejeli vabila na, mislim da, dve takšni srečanju v dveh letih. Nekateri člani smo večkrat izrazili željo, da bi koordinator *Bele knjige* dr. Janez Krek predstavil njeno nastajanje Strokovnemu svetu. Tudi to se je zgodilo le dvakrat ali trikrat v dveh letih, pa še takrat smo dobili skromne informacije. Po objavi rešitev *Bele knjige* smo mu nekateri člani Strokovnega sveta večkrat predlagali, naj omogočijo spodoben čas za razpravo o tako pomembnem dokumentu, pa spet brez uspeha.

Da ignoriranje Strokovnega sveta postaja vse bolj razširjen šport, se je pokazalo tudi ob sprejemanju novele Zakona o osnovni šoli, ki jo je oktobra lani potrdil Državni zbor. Tu je šolsko ministrstvo popolnoma obšlo Strokovni svet, celo v nasprotju z zakonom, ki zahteva, da spremembe predmetnika sprejema prav ta svet. Šele po mojem opozorilu smo dobili

MEDNARODNE RAZISKAVE PONUJAJO NATANČNO OSEM PRIMERJAV MED NAŠIMI ŠOLARJI, KI SO ISTOČASNO OBISKOVALI DVA RAZLIČNA PROGRAMA, STARO OSEMLETKO IN NOVO DEVETLETKO. MED TEMI PRIMERJAVAMI NITI ENA NE KAŽE, DA BI DEVETLETKA DALA VEČ ZNANJA. NASPROTNO, OSEMLETKARJI SO V VSEH OSMIH PRIMERIH IZKAZALI BOLJŠE ZNANJE; POVEČANJE UR POUKA IN DODATNO LETO V DEVETLETKI TOREJ NISTA PRINESLA NIČ VEČ ZNANJA, PREJ NASPROTNO.

ta pomembni dokument v razpravo in o njem, absurdno, razpravljali dan po tem, ko ga je Državni svet že sprejel in je bila kakršna koli razprava povsem brezpredmetna. Takrat sem ocenil, da lahko ob takšnem odnosu pristojnega ministrstva vlada 26 članov najvišjega strokovnega telesa za področje izobraževanja brez večje škode nadomesti z vrtnimi palčki.

Podobna zgodba je povezana z delovno skupino pod vodstvom dr. Mira Cerarja, v kateri smo želeli okrepiti strokovno avtonomijo šolnikov in vzgojno ukrepanje rešiti pretiranega vdora pravniških postopkov. Po velikem naporu

in delu vseh članov skupine smo pripravili predlog, ga celo predstavljali ravnateljem, potem pa je ostal v nekem predalu na ministrstvu.

Nimam vtisa, da bi v zadnjih letih imel kaj dosti priložnosti soustvarjati slovenski šolski prostor. Je pa res, da mi sodelovanje v Strokovnem svetu omogoča vedeti več, kot bi vedel sicer; in če lahko zato občasno prispevam vsaj h kakšnemu nepremišljenemu posegu manj v šolski prostor, je tudi to nekaj vredno.

Vaša druga knjiga *Bajke in povesti o devetletki* je pomembna predvsem zato, ker v njej razkrivate, kako ozek krog ljudi, ki je pri snovanju sprememb v osnovnem šolstvu sodeloval, manipulira s podatki o uspešnosti prenove in medijsko zavaja javnost.

Imam vtis, da se je pred leti skupina ljudi sorazmerno dobronamerno lotila šolske prenove z veliko dobre volje, zanosa in poleta, morda pa z nekoliko manj strokovnega znanja. Zdi se mi, da se je začetna dobronamernost začela krhati, ko so nekateri uvideli, da iz šolskega korita, ki je bilo v času prenove precej napolnjeno, zanje ostane toliko več, kolikor manj drugih lahko dostopa do korita. Ker vpitje »bežite stran od korita, da bo za nas ostalo več« ni prišlo v poštev, so izumili refren »mi najbolj vemo, mi najbolj znamo prenavljati šolo, mi smo stroka«. Zdi se, da so se s to mantro samohipnotizirali: začeli so verjeti v svojo vsezmožnost in mesijanstvo, v šolskem prostoru pa vedno bolj videli zasebni peskovnik, v katerem so se poklicani igrati, lopatkati in kopati le oni in nihče drug, in so razposajeno tolkli po prstih vse, ki so hoteli splezati vanj z drugačnimi kanglicami in lopatkami. Zato se je devetletki, ki so jo naredili, poznalo oboje: pomanjkanje strokovnosti in odsotnost kritične analize. A če bi šolski prenovitelji zgolj pripravili pomanjkljivo devetletko, bi do danes že davno odpravili takratne pomanjkljivosti. Vendar sta šibkemu načrtovanju sledila naslednja nesrečna koraka: najprej neustrezna evalvacija in spremljava, potem pa še desetletje nojevskega tiščanja glave v pesek in zanikanja težav. Spremljava in evalvacija poskusnega uvajanja devetletke med letoma 1999 in 2003, ki bi lahko pravočasno opozorili na nekatere šibkosti novega programa, sta bili pomanjkljivi, nepopolni in nedosledni, nekatere evalvacijske raziskave pa so v nasprotju s strokovnimi standardi in zdravo pametjo vodili kar sami avtorji šolske prenove. Zadnji potisk naši



osnovni šoli v brezno pa je dal del »šolske stroke« po letu 2003, ko se zdi, da so se namesto s kritično analizo naše šole nekateri bolj zaposlili z ustvarjalnim prikrivanjem širokih razsežnosti poloma šolske prenove in devetletke, pri čemer so bili dolgo časa zelo uspešni.

Verjamem torej, da se je šolska prenova začela dobronamerno. Verjamem tudi, da je večina ljudi, ki so sodelovali v njej, to počela dobronamerno, čeprav morda včasih premalo samokritično, in se lahko brez slabe vesti pogledajo v ogledalo. Nisem pa prepričan, da to velja za ožji krog tistih, ki so snovali devetletko in še danes obvladujejo osrednji del šolskega prostora. Ko se je del prenoviteljev namesto z blagostanjem slovenske šole, šolarjev in šolnikov začel ukvarjati s kozmetično kirurgijo podatkov, da bi prikril neuspeh svojega paradnega projekta, so prestopili tisti mejnik strokovne in etične integritete, ki bi moral ostati nedotakljiv. Če se posamezni strokovnjaki nekritično samoimenujejo za »šolsko stroko« in se v ohranjanju svoje mesijanske in vseznalske podobe oprijemajo neutemeljenih verovanj, je morda smešno; ko začne kdorkoli manipulirati s podatki, jih prirejati ali si jih izmišljati, namesto da bi skrbel za blagostanje šolarjev, šolnikov, šole in družbe, pa je vsake šale konec.

Da se z devetletko in v njej dogaja vrsta manipulacij, v svojih Bajkah in povestih o devetletki nazorno prikažete s primerom »evropsko nagrajenega« učenika za fiziko, ki ga je izdala založba Rokus ...

To je gotovo eden od vzorčnih primerov trka šolskega prostora z drugimi interesi. V šolstvu se obrača toliko denarja, da je za marsikoga zanimiv poligon. Slovenski založniki imajo prav, ko opozarjajo na probleme slovenskega učbeniškega trga. A se problema, vsaj nekateri, lotevajo na nenavaden način. Letošnje poletje smo tako prebirali, kako je ena od založb na ministrstvo za šolstvo in šport protestno dostavila na tisoče izvodov najboljšega evropskega učenika za fizi-

ko. Najboljši evropski učenik za fiziko? Bodimo no resni. Učenik je res prejel priznanje, a mednarodna komisija, ki je podelila to priznanje, ni pregledala vseh evropskih učbenikov za fiziko. Pregledala je natančno dva. Enega slovenskega in enega bolgarskega. In pri tem ni ocenjevala njune vsebine. Tisto, kar naša založba predstavlja kot nagrado za najboljši evropski učenik, je torej v najboljšem primeru priznanje, da je njihov učenik boljši od enega od bolgarskih učbenikov.

Ste morebiti proučevali tudi razmerja med prenovo osnovne šole in rastjo založniškega trga ter neposredne povezave med snovalci devetletke in učbeniškimimi programi slovenskih založb?

Osebo me ne bi presenetilo, če bi se komu od avtorjev šolske prenove, medtem ko so po zaslugi njihovih odločitev šolske torbe pridobivale na teži zaradi preštevilnih delovnih zvezkov, izboljšal gmotni položaj. A proučevanje takšnih razmerij zahteva vpogled v podatke, do katerih raziskovalci nimamo dostopa. Imajo ga tisti organi države, ki so poklicani za raziskovanje, ali je pri tistih, ki so odločali o šoli, osebna korist kdaj zameglila strokovno in etično integriteto. Eno je namreč, če je današnje nezavidljivo stanje šole zgolj posledica šibke strokovnosti koga, ki je odločal o njej; povsem nekaj drugega pa je, če bi se izkazalo, da je kdo pustil šolo drseti navzdol, ker se je namesto z njenim blagostanjem ukvarjal z lastnimi žepi in transakcijskimi računi.

Najverjetneje tudi vi poznate tako rekoč dežurno temo, ki jo predstavniki staršev obravnavajo na vsakem svetu staršev – to so dragi, preštevilni in ob zaključku šolskega leta le na pol rešeni delovni zvezki?

Nič nimam proti delovnim zvezkom. Lahko so koristni učni pripomočki. Vendar z zmerno rabo in uravnoteženi z drugimi učnimi dejavnostmi. Današnja prenasičenost šol z

delovnimi zvezki pa razumem kot eno od večjih stranpoti sedanje devetletke. Sprašujem se celo, ali ni nenavaden upad bralne pismenosti povezan prav z njihovo pretirano poplavo.

Vemo, da so delovni zvezki našo šolo preplavili po uvedbi učbeniških skladov. Da so založbe z njimi skušale nadomestiti del izgubljenega zaslužka. Seveda je legitimna pravica založnikov, da skušajo prodati čim več. Drugo vprašanje pa je, zakaj jim je devetletka tako nekritično na stežaj odprla vrata. Deloma gotovo zato, ker učiteljem olajšajo delo. A zdi se, da so svoje prispevala tudi kvazistrokovna stališča, da se učenec lahko nauči pisati, risati, povezovati le v delovnem zvezku. Takšne trditve so s strokovnega vidika seveda smešne: Cankar in Prešeren sta se učila pisati brez delovnih zvezkov, tudi Grohar in Jakac sta se učila risati brez njih. A če jih izrekajo ljudje, ki se predstavljajo za osrednje strokovne avtoritete, zlahka vodijo v nekritično poplavo delovnih zvezkov v šolah. To sicer morda godi založnikom, vendar istočasno obteži družinske proračune in šolske torbe, posledično pa morda vodi celo v padec bralne pismenosti šolarjev.

Če presojam svoje področje, se mi zdi strokovno vprašljivo, da je tako rekoč vsa osnovnošolska berila pri eni od založb uredil isti avtor, pri kar nekaj od njih pa je bila recenzentka dr. Ljubica Marjanovič Umek, ki je obenem tudi ena od snovalk devetletke? Ali se nekdo samo zaradi tega, ker sodeluje pri prenovi osnovne šole, naenkrat lahko spozna že tudi na književno stroko in zato upravičeno sodeluje pri pripravi raznovrstnih učbenikov?

Samo zato, ker nekdo sodeluje pri prenovi osnovne šole, seveda še ne postane istočasno tudi strokovnjak književne ali katere koli druge stroke. Prepričan sem, da bi bilo današnje stanje slovenske osnovne šole drugačno, če bi vsi strokovnjaki kritično razumeli svoje omejitve in ostajali znotraj področja svoje strokovne ekspertize, ne pa strokovnjačili naokrog in počez. Zlasti tisti samozvani »strokovnjaki«, ki imajo v resnici resne težave že z razumevanjem svojega domačega strokovnega področja.

Primer, ki ga omenjate, je posledica predpisa, da je za učbenike prvega vzgojno-izobraževalnega obdobja obvezna ocena razvojnopsihološke ustreznosti in da mora to oceno podati strokovnjak s področja razvojne psihologije. Sam sem kmalu ob začetku mandata v Strokovnem svetu poudaril, da je s strokovnega stališča takšno razumevanje absurdno. Prvič zato, ker v državi nimamo nobenega akreditiranega programa, ki bi utemeljeval usposobljenost na področju razvojne psihologije; zato lahko takšno določilo vsak razume subjektivno, večja pa je tudi možnost kakršnih koli zlorab. A še globlja srž nesmiselnosti te zahteve se skriva drugje. Razvojna psihologija je teoretična veda, ki raziskuje psihološke značilnosti otrokovega razvoja, pri učbenikih pa je smiselno ocenjevati njihovo ustreznost z vidika aplikacije teh spoznanj. Veda, ki se ukvarja z aplikacijami razvojnopsiholoških spoznanj v učnem procesu, ni razvojna, pač pa kvečjemu pedagoška psihologija; zato bi bilo smotno, da učbenike recenzirajo strokovnjaki s tega področja. Je pa res, da smo potem znova pri vprašanju: kdo je zadosten strokovnjak na področju pedagoške psihologije, da bi bil lahko recenzent učbenikov.

Problem pa vidim še neke drugje. Pri tako strokovno spornih predpisih se namreč nehote postavljajo nekatera vprašanja. Kaj, če niso zgolj plod strokovnega lapsusa, pač pa kakšnega bolj otipljivega interesa? Ali bi se lahko zgodilo, da bi se kateri od odločevalcev, ki so sprejemali takšne pred-

NAŠI ŠOLI NOBEN KONSTRUKTIVEN KRITIK NE MORE ŠKODOVATI TOLIKO KOT TISTI, KI SO OBLJUBLJALI, DA ZNAJO, ZMOREJO IN HOČEJO NAREDITI ODLIČEN NOV PROGRAM, POTEM PA TEGA NISO ZNALI, ZMOGLI ALI HOTELI NAREDITI IN SO POZNEJE CELO PRIKRIVALI RAZSEŽNOSTI NEUSPEHA SVOJEGA NEPREMIŠLJENEGA EKSPERIMENTA.

pise in jih zagovarjali, pozneje osebno okoristil z njihovimi posledicami?

Obe svoji knjigi ste založili sami. Človek najprej pomisli, da s svojo kritiko založniškega lobija med njimi niste uspeli najti niti enega samega navdušenca, ki bi bil vaši raziskavi pripravljen natisniti?

Založnika nisem niti iskal. Biti založnik svojih knjig mi omogoča, da o njihovi življenjski poti odločam sam. Pri obeh novih knjigah pa je še drug pomemben razlog za tak način izdaje. Ko sem pred leti kot neizkušen naivnež za recenzijo neke knjige poprosil dva vodilna slovenska »strokovnjaka«, mi slednje sicer nista napisala, sta se mi pa v naslednjih mesecih potrudila skotaliti skladovnico polen pod noge. Preskakovanje slednjih me je marsikaj naučilo. Novi knjigi

sem zato želel pripraviti čim bolj v miru in brez vnaprejšnjih polen pod nogami. Zato verjamem, da sta izšli na kar ustrezen način.

Verjetno pa ste po izidu obeh knjig že doživeli prve reakcije tistih, ki so devetletko snovali, jo še danes krčevito zagovarjajo in jih vi pogosto v narekovajih imenujete kar »šolska stroka«?

Moji knjigi sta zelo neposredno soočenje s spoznanjem, da je pomemben del naše »šolske stroke« nag kot cesar v Andersenovi pravljici. Po desetletju paradiranja nekaterih »šolskih strokovnjakov« v namišljenem krznu in z domišljjskimi perjanicami in medaljami se je gotovo težko soočiti z zrcalom, ki kaže neusmiljeno golo in boso sliko devetletke kot njihovega najbolj paradnega izdelka. Zato me ni prese-netilo, ko sem slišal, da sta knjigi še pred izidom nekatere močno žulili.

Vendar zaenkrat kakšnih burnih odzivov še nisem doži-vel. In jih, resnici na ljubo, tudi ne pričakujem. Slišim sicer,

VERJAMEM, DA SE JE ŠOLSKA PRENOVA ZAČELA DOBRONAMERNO. VERJAMEM TUDI, DA JE VEČINA LJUDI, KI SO SODELOVALI V NJEJ, TO POČELA DOBRONAMERNO, ČEPRAV MORDA VČASIH PREMALO SAMOKRITIČNO, IN SE LAHKO BREZ SLABE VESTI POGLEDAJO V OGLEDALO. NISEM PA PREPRIČAN, DA TO VELJA ZA OŽJI KROG TISTIH, KI SO SNOVALI DEVETLETKO IN ŠE DANES OBVLADUJEJO OSREDNJI DEL ŠOLSKEGA PROSTORA.

da nekateri mrzlično pregledujejo, kopirajo in secirajo obe knjigi. Dopuščam možnost, da se mi je vanju prikladla kakšna napaka, vendar temeljita na podatkih, ki se jih ne da zanikati, ki jih lahko poišče in preveri prav vsak. Zato ne pričakujem resne strokovne polemike. Prej slutim, da bodo poskušali knjigi ignorirati, v upanju, da bosta s čim manj razprav tiho odjadrali v pozabo. Z glasnimi odzivi bi kvečjemu napihali veter v jadra polemik, česar pa verjetno ne želijo.

Čeprav si močno želim strokovne polemike in razprave ob obeh knjigah, ju torej ne pričakujem. Razen v primeru, če se bosta knjigi hitro širili in se dotaknili dovolj širokega kroga staršev in šolnikov. Takrat seveda pričakujem težko kanonado. Nanjo pa sem pripravljen, tudi s podatki in argu-menti, za katere je v knjigah zmanjkalo prostora.

Če ne pričakujem strokovne razprave, pa to seveda ne pomeni, da ne pričakujem polen pod noge in nožev v hrbet. Nisem naiven. Seveda bodo prišli. A sem precej bolj izkušen, imam tršo kožo kot pred leti, v žepu pa tudi precej brun, s ka-terimi bom rade volje odgovoril na podstavljena polena.

Odsotnost odzivov s strani avtorjev devetletke pa ne pomeni, da na knjigi nisem prejel drugih odzivov. Prihajajo tako s strani šolnikov kot staršev. Najbolj me razveseli, ko slišim od kakšnega izjemno zasedenega človeka, da so ga *Bajke in povesti o devetletki* tako pritegnile, da jih je prebral v eni sapi. V takšnih odzivih najdem dvojno potrditev. Da je tema, ki sem se je lotil, res aktualna in zadeva ogromno ljudi. In da mi je uspelo narediti knjigi, ki sta polni podatkov, a obenem jasni, berljivi in razumljivi.

Ob izrazu »šolska stroka« se spomnim na lastne učne izkušnje s pedagoškimi predmeti na Filozofski fakulteti. Medtem ko sem svoji strokovni področji opravljala z desetkami, sem pedagogiko komaj izdelala, ker sem se morala

učiti zapletene socialistične definicije osebnosti, učnih sistemov in vzorcev. Zdi se mi, da se je tak teoretizirajoči pogled na znanje preveč dobesedno prenesel celo v razumevanje osnovne šole. Bi lahko morda govorili o pretirani pedagogizaciji šolstva, že kar diktaturi pedagoške stroke? Dobimo namreč vtis, da se današnje šolstvo preveč ukvarja z zapletenimi pedagoškimi modeli, sistemi, organizacijo, ob vsem tem preobilju pedagoške mehanizacije pa so se v zemljo vdrle osnovne strokovne vsebine, ki bi jih učitelji morali pri posameznih predmetih posredovati in iz katerih stroka izrašča. Predvsem pa se je izkoreninil temelj, zaradi katerega osnovna šola sploh stoji, to je otrok.

Bojim se, da cvetober slovenske akademske »šolske stro-ke«, ki usmerja šolsko politiko, nima dosti stika z vsakdanjo resničnostjo v učilnicah. Mislim, da odločitve o naši šoli že dolgo sprejemajo predvsem akademski filozofi, psihologi, sociologi in pedagogi brez resnega posluha za tiste praktike, ki vsak dan živijo in delajo v šolah in jih poznajo »od znotraj«. Ko sem še kot študent začel poučevati na gimnaziji, sem naj-prej spoznal, da si z dvema letoma preštudirane pedagoške psihologije ne morem pomagati skoraj nič. Imel sem veliko znanj, ki mi v vsakdanji praksi niso dosti koristila, pa nič praktičnih vedenj, ki bi mi pomagala bolj uspešno preživeti prvi učiteljski dan.

Druga težava je, da iz šol ob preobilju pedagoške meha-nizacije in administrativnih bremen ter pretiranjem vdoru pravniške navlake izginjajo nekatere pomembne strokovne vsebine. Obenem pa izginjajo številne ključne spretno-sti. Izginja učenje socialnih veščin in pomembnih osebnih spretnosti. Namesto da bi šola šolarje učila, kako naj si zastavljajo cilje, jim jih nenehno vzpostavlja sama. Ne uči jih reševanja konfliktov, konstruktivnega komuniciranja, asertivnega uveljavljanja ipd. Vzgojno delo v šolah postaja vse bolj zanemarjeno.

Na pozabo otroka v osnovnošolskem procesu opozarja tudi dr. Viljem Ščuka, ki poudarja, da zapletenega poda-janja in izjemnega kopičenja snovi otrokovi nevrološki procesi sploh ne morejo prenesti, ter si prizadeva, da bi v osnovne šole vpeljali izbirni predmet vzgoja osebnosti. Vsaj dogajanje v zvezi z idejo o vnovičnem ocenjevanju vedenja v osnovni šoli, ki ga v *Bajkah in povestih o de-vetletki* omenjate tudi sami, govori o tem, da t. i. »šolsko stroko« razvoj otroka kot etične in celovite osebnosti ne zanima kaj preveč?

Pravzaprav gre za absurd. Bolj kot »šolska stroka« govori o na učenca usmerjenem poučevanju, bolj uniformno, standar-dizirano in brezosebno šolo izumlja. V zadnji razpravi o *Beli knjigi* se je dobesedno pokazalo, da starši in šolniki kričijo o težavah na področju vzgoje, vedenja, discipline.

Rešitev, ki jo predlaga *Bela knjiga*, pa na eni strani ignorira vzroke za te pripombe, na drugi strani pa je skregana tako s prakso vsakdanjega šolskega življenja kot s psihologijo.

Prej kot se odpovemo zablodi, ki v šoli vidi predvsem tekoči trak za »štancanje« znanja v glave šolarjev, in prej kot bomo razumeli, da je enako kot ta njena plat pomembno tudi tisto njeno poslanstvo, ki ji nalaga razvoj otroka v etično in celovito osebnost, manj generacij otrok bomo zavozili in manj težav bo v prihodnosti s prezasedenostjo slovenskih zaporov, če parafraziram Marka Twaina. Vendar mislim, da nov izbirni predmet ni pravi odgovor. Oseбно verjamem, da bi bilo treba šolarjem v šoli omogočiti veliko več časa za »nekognitivne« dejavnosti. Ne za učenje, pač pa za razvoj nekaterih ključnih osebnih in medosebnih spretnosti, ki prispevajo k razvoju tiste plati osebnosti, ki ji rečemo značaj. To pa ni stvar enega izbirnega predmeta, pač pa je nekaj, kar bi moralo prežemati šolske procese od otrokovega vstopa v šolo do zadnjega šolskega dne.

Bi lahko rekli, da je slovensko osnovno šolo zajel t. i. pedagoški neoliberalizem, ki je poskušal radikalno spre-meniti vse, kar je bilo v šoli tradicionalnega, klasičnega? Ob debatah o potrebi po večji ustvarjalnosti otrok v francoskem šolstvu je Claude Lévi-Strauss v knjigi *Oddaljeni pogled* presenetljivo zapisal, naj šoli vendar pustijo nekaj tradi-cionalne prisile in vzgojnih pravil. Svojo tezo je dokazoval s tem, da bi Racine bil kvečjemu manj ustvarjalen, če bi se razvil iz nič, kot da se je moral v šoli na pamet učiti verze antičnih tragedov ...

V nekaterih točkah verjetno res. Tu imam v mislih na primer nekritično poudarjanje posameznikovih pravic, ki se je v šolah izrodilo v svoje nasprotje, ker ga ni spremljalo ustrezno ravnoesje med razumevanjem pravic in dolžnosti. Ali relativizem vrednot. Ali potiskanje vzgojne plati šole na obrobje. Jasno je, da šola in noben član njene skupnosti ne sme nikomur kratiti nobenih pravic. A za zagotavljanje teh imamo že pravno državo (pustimo zdaj ob strani, kako ta deluje). Ko so šolski prenovitelji kot osrednjo vrednoto naše šole zapisali človekove pravice, so pri urejanju odnosov v šolah strokovno avtoriteto podredili pravnim predpisom, šolska vrata na stežaj odprli odvetnikom, šolnike naučili, da je velikokrat lažje pogledati stran kot vzgojno ukrepati, šolarjem pa povedali, da lahko počnejo skorajda vse in lahko vsako zahtevo razumejo kot nasilje. Odsotnost ravnoesja med razumevanjem posameznikovih pravic in odgovornostjo ter med pravicami posameznika v odnosu do pravic ostalih članov šolske skupnosti je šolam naredila nepopravljivo škodo. Tako kot vrednotni relativizem, ki je iz šol izrinil velik del njihovega vzgojnega poslanstva.

Drugo izhodišče, ki je po mojem mnenju zaznamovalo preteklo prenovu osnovne šole, je nesmiselna predpostav-ka, da je lahko šola bodisi prijazna bodisi zahtevna. Šola mora biti oboje. Prijetna in zanimiva. In zahtevna. Učenje je nujno posledica neskladja med trenutnim znanjem in zahtevami okolja, ustvarjalnost pa posledica nemoči, da bi z obstoječim znanjem reševali nove probleme in zahteve. Otroci svoje potenciale polno razvijajo šele takrat, ko so soočeni z zahtevnimi izzivi. In toliko bolje, kolikor bolj se to dogaja v spodbudnem in varnem okolju.

Tretje pomembno izhodišče je očaranost prenoviteljev naše šole nad nekaterimi tujimi šolskimi sistemi. Drži, finski šolarji so tradicionalno uspešni v mednarodnih raziskavah znanja. Tako kot singapurski. A finska šola daje svoje rezultate v tamkajšnjem okolju, ki ga prežema protestantska tradicija in etika; singapurska pa v okolju z močnim konfucijanskim vplivom. Tako kot lahko nemškega ovčarja preoblečemo v kravjo kožo, pa zato še ne bo mukal, ne bo dajal mleka in ne bo kotil telet, je nekritično kopiranje tujih modelov v slovensko šolo udarec v prazno. Z njim ne dobimo šole, ki je taka kot finska, niti šole, ki je taka kot singapurska. Le skrpucalo, ki ni nič od tega, obenem pa tudi ni več tradicionalna slovenska šola. Mislim, da je eden od ključnih vzrokov za neuspeh devetletke prav ta, da njeni avtorji niso gradili na resni analizi zdravih temeljev in dolgoletne tradicije slovenske šole, pač pa na pretirani očaranosti nad nekaterimi tujimi modeli, ne da bi dobro razumeli vzroke za uspehe in neuspehe takratne slovenske šole, kaj šele razloge za uspešnost tujih primerov dobre prakse, ki so jih prevzeli.

Nobenega dvoma ni, da se s težavami, ki jih opisuje Sir Ken Robinson v animiranem predavanju *Changing Educa-tion Paradigms*, soočajo šolski sistemi v vseh razvitih državah. Tudi pri nas. In vendar se zdi, da je naša devetletka pri soočanju z njimi manj uspešna od večine šolskih sistemov v razvitih državah. To pa nas mora skrbeti.

A vsem tistim, ki jim je vsaj malo mar za razvoj sleher-nega otroka in slovenske družbe, se zdaj zastavlja logično, zaskrbljujoče vprašanje: kaj narediti, da bomo dobili dobro osnovno šolo?

LETOŠNJE POLETJE SMO LAHKO PREBIRALI, KAKO JE ENA OD ZALOŽB NA MINISTRSTVO ZA ŠOLSTVO IN ŠPORT PROTESTNO DOSTAVILA NA TISOČE IZVODOV NAJBOLJŠEGA EVROPSKEGA UČBENIKA ZA FIZIKO. NAJBOLJŠI EVROPSKI UČBENIK ZA FIZIKO? BODIMO NO RESNI. UČBENIK JE RES PREJEL PRIZNANJE, A MEDNARODNA KOMISIJA, KI JE PODELILA TO PRIZNANJE, NI PREGLEDALA VSEH EVROPSKIH UČBENIKOV ZA FIZIKO. PREGLEDALA JE NATANČNO DVA. ENEGA SLOVENSKEGA IN ENEGA BOLGARSKEGA.

Mislim, da sploh ni treba dosti. Naša šola najprej rabi jasno, odkrito, iskreno analizo stanja. Soočiti se je treba z vsemi njenimi dobrimi platmi in potenciali, a tudi z vsemi slabostmi in stranpotmi. Naslednji korak mora biti ena-ko iskreno iskanje vzrokov tistih njenih pomanjkljivosti, s katerimi ne moremo biti zadovoljni. Potem pa seveda rabi jasno vizijo, jasno predstavo, kaj naj daje šolarjem, da bodo lahko kompetentni, uspešni in zadovoljni v svetu, v katerega odraščajo. In jasno strategijo in korake, kako jo od tu, kjer je, spraviti do tja, kjer jo želimo videti. Šele ko bo popolnoma jasno, kje naša šola je in kakšna naj postane, bo torej čas za trezne, preudarne in premišljene izboljšave tam, kjer so nujne.

To seveda ne pomeni, da je treba z vsemi spremembami čakati. Stvari, za katere obstaja visok konsenz, da so mo-teče ali škodljive ali po nepotrebnem obremenjujejo šolo, je smiselno odpraviti čim prej. Vendar preudarno. In brez nepotrebnega vznemirjanja šole in ljudi v njej. Naša osnovna šola namreč rabi mir pred nepremišljenimi in nedodelanimi posegi v šolski prostor. Mir, da bodo lahko šolarji in šolniki nemoteno počeli stvari, zaradi katerih hodijo v šolo. Večje spremembe naj se zgodijo šele takrat, ko bo jasno, da gre za resne, trezne, premišljene izboljšave. Po njih pa naj imajo spet mir.

Neuspeh zadnje šolske preнове in današnje devetletke resno opozarjata, da nepremišljeni in slabo načrtovani posegi v šolski prostor ne morejo voditi k odličnim re-zultatom. ■

Tabela 40: Odgovori različnih skupin na vprašanje: Kakšno je vaše mnenje o ocenjevanju vedenja? (odstotek opredeljenih, Bela knjiga, Portorož, 2010).		
	Naj se ne ocenjuje	Naj se ocenjuje
Ravnatelji	23 %	77 %
Učitelji - 1. triletje	16 %	84 %
Učitelji - 2. triletje	16 %	84 %
Učitelji - 3. triletje	16 %	84 %
Starši - 1. triletje	5 %	95 %
Starši - 2. triletje	5 %	95 %
Starši - 3. triletje	7 %	93 %

Esejistika

VSEGA JE KRIVA BOGOMILA

ALJOŠA HARLAMOV



MATJAŽ LUNAČEK: **Za drugačno usodo.** Psihoanalitična teza o Krstu pri Savici. Založba / *cf (zbirka EXTRA), Ljubljana 2011, 119 str., 10 €

Prešernov *Krst pri Savici* je eno najpomembnejših literarnih besedil v slovenskem nacionalnem kanonu, če ne celo tisto najpomembnejše – veliki nacionalni Tekst. Pri tem se njegovi literarnovedna in narodnozavedna relevantnost enkrat prekrivata in medsebojno dopolnjujeta, spet drugič izpodrivata ter izključujeta in je pomembnost epske pesnitve odvisna od posameznikove ideološke oziroma vrednostne ocene. Ali Črtomirjev krst interpretiramo kot »vdajo/izdajo« slovenstva ali kot njeno nujno »prilagoditev« ali kako drugače. Vsekakor gre za delo, ki je pomensko izredno odprto in omogoča neprestano posodabljanje in sprotno aplikacijo na pomembnejše zgodovinske dogodke nacionalnega pomena, ki vključujejo srečanja oziroma soočenja z drugimi nacijami (nazadnje ob vstopu Slovenije v Evropsko unijo, kot lahko beremo na Wikipediji). Teh različnih, med sabo tekmujočih interpretacij, analiz in predelav se je v zgodovini prešernoslovja nabralo že toliko, da se zdi skoraj nemogoče najti prostor še za kakšno.

Matjaž Lunaček je v svoji monografiji *Za drugačno usodo: Psihoanalitična teza o Krstu pri Savici* takšno »tržno nišo« gotovo našel, zato je vsekakor upati, da bo drugačna usoda doletela predvsem knjigo samo in da njen podnaslov potencialnih bralcev ne bo odgnal v strahu pred zapletenimi večstavčnimi povedmi in tujejezičnimi izposojenkami. Knjiga je namreč knjižica v velikosti in obsegu namiznega koledarja in vsaj pri tem videz ne vara; prebrati jo je mogoče v enem popoldnevu. Prej kot za strogo strokovno razpravo, namenjeno raziskovalcem potlačenih duševnih vsebin ali književne hermenevtike, gre za neke vrste daljši esej, kar pomeni, da je napisana dovolj neposredno in splošno, da je strah pred nerazumljivostjo in nepotrebno zapletenostjo povsem odveč, tudi če predpostavimo, da bralec o Freudu ne ve prav ničesar. Na prvi pogled se celo zdi, da v razpravi o *Krstu pri Savici* ne vnaša ničesar bistveno novega in da gre zgolj za zamenjavo literarnovednih in drugih izrazov s psihoanalitično terminologijo. Tako je na primer *ljubezen na prvi pogled* zdaj »skopični gon«, nekih bistvenih pomenskih sprememb ali novih uvidov pa preimenovanje ne prinaša.

Knjiga je sicer razdeljena na tri dele. Uvod je sestavljen iz zares kratkega pregleda interpretacij izbranih prešernoslovcev, pri čemer se osredotoča v glavnem na Janka Kosa in Borisa Paternuja, ter iz razlage potrebnih psihoanalitičnih pojmov, ki jih avtor rabi v nadaljevanju, predvsem freudovske teorije gona (gon je psihična reprezentacija »somatskih dražljajev, od katerih je razmeroma neodvisen«), Erosa in Thanatosa itn. Pravo težišče knjižice je nato njen osrednji del, razčlenitev *Krsta pri Savici*. Ob tem se je težko znebiti občutka, da je zadnji del, ki postavlja pesnitev v primerjave s Homerjevim epom *Iliada*, Heliodorjevim romanom *Etiopske zgodbe* ter z dvema dramama, Shakespearjevo *Romeo in Julija* in Kleistovo *Družina Schroffenstein*, bolj kot ne nepotreben pripis, ki glavno tezo z nekaj precej arbitrarnimi povezavami samo še dodatno ilustrira. Ampak potem bi bila knjiga najbrž že bolj članek.

Število strani in manjše pomanjkljivosti na stran, knjigo se splača vzeti v roke predvsem zaradi že omenjene analize, kjer Lunaček svojo pozornost s Črtomirja lucidno preusmerja na Bogomilo (z vidika »popularne psihoanalize« je tudi pričakovano, da je »pravi krivec« tako ali tako vedno ženska) in dokazuje, da gre pri Bogomilini odpovedi tuzemski sreči s Črtomirjem v resnici za željo po nadaljevanju ojdipske situacije z očetom – v celotni pesnitvi res ni najti niti ene omembe Bogomiline matere! –, v kateri je bil »najmlajši med junaki« zgolj začasna motnja. Teza se zdi očarljivo prepričljiva in Lunaček jo bralcu predstavi kot nekaj malone očitnega; kot nekaj, kar je bilo pred našim nosom tako rekoč

že ves ta čas, ko smo brali presneto zadevo. Šele skozi ojdipsko optiko je misterij njene končne usode tudi do neke mere pojasnjen: glede na to, da gre resignirani – pravzaprav kastrirani – Črtomir po krstu za duhovnika, je Bogomilin ne-odhod med redovnice precejšnje prese- nečenje: Bogomila se namesto tega vrne k očetu (»Domú je Bogomila šla k očeti, nič več se nista videla na sveti.«). Idila prvotne ojdipske simbioze je torej znova vzpostavljena.

V nasprotju z mnogimi klasičnimi psihoanalitičnimi analizami literature Lunaček ne posega po potrdilih za svoje teze v biografijo njenega avtorja, kjer bi se gotovo še kaj našlo (pa naj si učiteljice slovenščine še tako zarivajo glave v pesek), temveč ostaja strogo omejen na sam tekst. Med zanimivejšimi »doka- zi« v prid njegovi interpretaciji je na simbolični ravni Bogomilina zamenjava poganske boginje Žive s krščansko Marijo: »Boginja Živa je spodbujevalka ljubezenskega življenja svojih sinov in hčera, saj posluša

in usliši njihove ljubezenske priprošnje, Marija pa je nekakšno brezmadežno boštvo, devica«, ki je »predstavnica nečutne ljubezni in tako jamči, da ostane incestni moment prikrit.« To daje zanimiv ton polemikam ob novem družinskem zakoniku.

Znova pa je treba priznati, da je poleg te središčne teze v knjigi le malo drugega res zanimivega ali pretresljivo novega, celo sodobnega (pri čemer to ne pomeni, da bi to bil ali da bi to moral biti avtorjev namen); kolikor nedavno v oklepaju omenjenih učiteljic slovenščine ne bo zbodel namig na latentno homoseksualnost v razmerju med Matijo Čopom in »največjim slovenskim pesnikom«. Kot vemo, umrlega prijatelja Prešeren v uvodnem posvetilu primerja z Bogomilo in samega sebe s Črtomirjem. Iz tega pa Lunaček nikakor ne dela slona, saj je po Freudu tako ali tako »človeka seksualna zasnova biseksualna«, medtem ko čista heteroseksualnost junaka zgolj odvrča od pomembnih socialnih nalog, kot razloži na primeru *Iliade*.

V skladu z začetkom Lunaček v »mitu o Črtomirju« razbira podobo »slovenske ideološke travme, ko se vedno znova postavi vprašanje smiselnosti upora proti nasilju, pri čemer se narod vedno znova razcepi na tisti del, ki meni, da je manjša škoda, če se nasilju podredimo, in drugi del, ki je prepričan, da se je treba nasilju upreti z vsemi sredstvi«. Morda pomenljivi naslov *Za drugačno usodo*, kot meni Bogdan Lešnik v svoji spremni besedi, celo nakazuje nekakšen angažma v tej smeri, vendar takih tendenc v sami knjigi niti ni zaslediti. Kakšnih travm se bo dotaknilo recenzirano delo, pa je že drugo vprašanje. ■

Esejistika

NI VSE ZLATO, KAR SE SVETI

DRAGO BAJT



UMBERTO ECO: **Vrtinec seznamov.** Prevod Maja Novak idr. Založba Modrijan, Ljubljana 2011, 408 str., 41,30 €

Italijanski semiotik, estetik in pisatelj Umberto Eco je pri nas že dodobra znan. V prvi vrsti so prevedeni njegovi romani (*Ime rože*, *Foucaultovo nihalo*, *Otok prejšnjega dne*, *Baudolino*, *Skrivnostni plamen kraljice Loane*), zadnja leta pa spoznavamo tudi njegova esejična in umetnostnozgodovinska dela. Mednje sodijo obsežne, tekstovno sicer krajše, vendar pa bogato ilustrirane študije s področja estetike, npr. *Zgodovina lepote* in *Zgodovina grdega*; obe je izdala založba Modrijan. Zdaj smo dobili še Ecovo zadnje delo take vrste, leta 2009 izdan *Vrtinec seznamov* (*Vertigine della lista*).

Ecovo delo v 21 poglavjih, ki je nastalo na podlagi številnih konferenc, razstav in predavanj, v besedi in sliki predstavlja različne končne in neskončne, zaprte in odprte sezname stvari, krajev in dogodkov, predvsem iz besedne in likovne umetnosti. Začenja z »vzorčnim seznamom«, spiskom ladij v Homerjevi *Iliadi*, končuje pa z nenormalnim seznamom matematičnih normalnih množic. Pri tem se hočeš nočeš

mora lotiti definicije seznama, ki sega vse od spiska do kataloga in od liste do enciklopedije. Besedni seznam je navadno sklenjen in omejen, njegovo neomejenost pa lahko ponazarja okrajšava itd. na koncu; vizualni seznam, npr. Boscheva slika, pa je vselej omejen z okvirjem umetnine, četudi domnevamo nadaljevanje seznama zunaj vidnega polja, ki ga lahko sugerira že naslov umetnine (npr. Pontormova slika *Enajst tisoč mučenikov*).

Seznami stvari in krajev vsebujejo nešteto predmetov, zato jih je treba tako ali drugače omejiti; taki so nepreštevni seznami orodja, rastlinja, cvetlic, živali, rek, mest ali najraznovrstnejših objektov, kakršne najdemo v literaturi Borges in Joycea ali na upodobitvah srednjeveških in baročnih slikarjev. Seznami imajo lahko praktičen, npr. bogoslužen ali uporaben namen (litanije, Jezusov rodovnik,

nakupovalni spisek ali jedilni list), lahko pa so »umetniški izdelek«, imajo torej estetsko funkcijo (npr. spisek predmetov v predalu Leonarda Blooma, junaka Joyceovega *Uliksesa*). Glede na to so različno izoblikovani in urejeni (naštevande vlog denarja v *Carmini Burani* ali vladarjev in angelov v Miltonovem *Izgubljenem raj*), četudi gre zgolj za vrstenje izmišljenih bitij, pošasti ali čudežnih dejanj. Urejenost lahko izhaja iz bistva reči, lahko pa zgolj iz njihovih naključnih lastnosti; tako govorimo o koherentnem in kaotičnem naštevanju in prav takih seznamih (mojster takega »nezmerne- ga« naštevanja je bil med literati gotovo François Rabelais).

Prav tako so vrsta seznamov različni uporabni muzejski katalogi, katerih najrazličnejši eksponati (likovna dela, dragi kamni, relikvije) so bili pri nekaterih slikarjih (npr. Davidu Teniersu) ali pisateljih (npr. Joris-Karlu Huysmansu) priljubljena tematika. Seznami so tudi spiski besed in njihovih definicij v slovarjih; pa gesla v leksikonih in enciklopedijah. Tako Eco na koncu knjige ugotavlja, da je modularni vzorec za take ali drugačne seznane Borgesov model babilonske knjižnice, ki ima neomejeno število sob z neštetim številom knjig. Borgesove »umetniške« metafizike so se dotikali tudi tisti matematiki, ki so skušali izračunati število možnih kombinacij različnih stvari, npr. število črk ali besed v možnih izrekljivih stavkih.

Ecov *Vrtinec seznamov* je nastal, kot pravi sam avtor, na osnovi njegovega lastnega »nagnjenja« do seznamov, ki izvira že iz mladosti. Nagnjenje pa je po našem mnenju prešibak razlog, da bi nastala tehtna knjiga. Delu resda ne moremo očitati nepri- vlačnosti, predvsem ne v predstavitvi likovnega gradiva, ki sta ga avtorju pomagala zbirati vsaj dva imenovana sodelavca; vendar pa je sam pojem seznama neestetska, dovolj poljubno izbrana splošna kategorija (v nasprotju s pojmom lepega in grdega, ki ju je Eco obdelal v prejšnjih dveh knjigah), ki ji moramo pripisati precejšnjo mero subjektivnosti. Pravzaprav gre zgolj za avtorsko zanimivost, ki jo je mogoče primerno opisati in definirati, predvsem pa bogato ponazoriti z umetniškimi deli vseh časov in žanrov. Pokaže se tudi, da je to gradivo malone neizčrpno, tako da je že sam Eco moral marsikaj izpustiti (npr. rodovnike iz Svetega pisma).

Seveda pa je izpustil mnogokaj tudi zaradi lastnega nepoznavanja umetnosti, tako literarne kot likovne, ki je nastala na geografskem področju zunaj Zahodne Evrope. Eco je namreč izrazilo evropocentričen, to je, pri svojem delu se osredinja na Zahodno Evropo in deloma Severno Ameriko. Zunaj njegovega pogleda tako ostajata – če se omejimo le na tematiko seznamov – celoten Vzhod in Jug sveta, torej predvsem umetnost Azije in Afrike; tudi Vzhodna Evropa je bela lisa njegove vednosti, četudi prav tej tematiki lahko ponudi marsikaj (med drugim slikarstvo avantgardista Pavla Filonova ali poezijo neoavantgardista Dmitrija Prigova). Knjiga *Vrtinec seznamov* tako ostaja lepa in draga slikanica, v slovenščino prevedena brž-

kone po inerciji pri prevajanju Ecovih del, ki jo gojijo nekatere založbe v prepričanju, da so odkrile avtorje uspešnic za vse čase in vse priložnosti. V uteho pri tem je bralcu cvetober različnih težavnih prevodov mnogih slovenskih prevajalcev, ki so uvrščeni v knjigo z ustreznimi odlomki iz izbranih del; glavni delež pri tem pripada Maji Novak, prevajalki Ecovega besedila in še nekaterih literarnih odlomkov v *Vrtincu seznamov*. ■

Avtobiografija

TA ČLOVEK VE, KAJ DELA

TOMO VIRK



TONE ŠKARJA: **Po svoji sledi. Alpe, Kavkaz, Himalaja.** Planinska zveza Slovenije, Ljubljana 2011, 410 str., 49,90 €

Škarjeva nova knjiga se začne – v poglavju s povednim nadnaslovom: *Vprašanje usodi: zakaj?* in naslovom: *Uganka življenja in smrti* – z dvema dogodkoma iz hribovskega življenja, med katerima je minilo pol stoletja. Povezujejo ju bližina smrti ter »slika nepopolnosti človeka in popolnost neke človeku neznane zakonitosti«, kot z nedvomno nadarjenostjo za izražanje življenjskih modrosti zapiše Škarja. Zlasti pomenljiv je drugi dogodek. Popisuje občudovanja vredno pustolovščino prekaljenega alpinista, ki se v svojem sedemdesetem letu po Dolgi nemški smeri (da ne bo pomote: ne zavarovani planinski, temveč alpinistični) sam spopade z mogočno severno triglavsko steno. V zgornjem delu omahne, se nekako vendarle ujame, si pri tem natrga kite in vezi v ramenskem sklepu, izgubi očala, a vseeno sam spleza iz stene, prebije noč na prostem in naslednje jutro sam, brez pomoči, sestopi v dolino Vrat. Podvig, ob katerem poznavalcu vzame sapo (ne pozabimo, gre za sedemdesetletnika) in ki je po tej »pustolovski«, »akcijski« plati več kot osupljiv. Upravičeno je postavljen na začetek knjige, ki je nekakšna Škarjeva alpinistična avtobiografija, saj nam takoj dobro zariše avtorjev alpinistični profil. A morda še bolj poveden je glede tega način, kako je dogodek podan. Popisan je v stvarnem, prav nič postavljaškem slogu človeka, ki se je v gore podal pač zato, ker je to njegov način življenja, in ki v kritičnem trenutku trezno in preudarno prosja, kako ravnati. Čeprav bi se nam ob predstavi sedemdesetletnika, ki z nahrbtnikom na ramah sam premaguje gladke previse tisoč metrov nad tlemi, lahko naježili lasje, je učinek po zaslugi pripovedovalčevega umirjenega tona ravno nasproten. Ne glede na vse namreč dobimo občutek, da *ta človek ve, kaj dela*.

In ta vtis se od strani od strani obsežnega popisa polstoletne alpinistične dejavnosti le še stopnjuje. Tako rekoč skoz vso knjigo, še posebej na začetku, sicer spremljamo tudi Škarjeve lastne vratolomne alpinistične podvige (z nekaterimi se je za vedno vpisal v zgodovino slovenskega alpinizma), a obenem jih ves čas dopolnjuje stvarna refleksija človeka, ki se vsega vendarle loteva razumno in preudarno. Ne gre le za izraz modrosti avtorja, ki z razdalje več desetletij umirjeno komentira nekdanja dogajanja, temveč je bila, kot kažejo vključeni odlomki iz dnevnških zapiskov, precejšnja mera preudarnosti pri Škarji navzoča že od samega začetka. Pred nami tako postopno raste podoba alpinista s čutom za skupnost in s sposobnostmi generala, stratega, ki zmore – včasih je celo videti, da razmeroma brezčutno – videti dlje od trenutnega interesa posameznika in ga zanima predvsem premišljeno zasnovani in tehtno načrtovani skupinski cilj. Škarjeva alpinistična avtobiografija je zato tudi življenjepis organizatorja: od načelnika domačega alpinističnega odseka in vodje manjših odprav v evropska gorstva do legendarnega »poveljnika« najpomembnejših slovenskih odprav v Himalajo, med njimi tudi prve uspešne odprave na Everest, in nazadnje do funkcionarja pri Planinski zvezi Slovenije, zadolženega za načrtovanje slovenskih odprav v tuja gorstva. Kot je razvidno iz knjige, je bil

Škarja tako ali drugače udeležen pri večini pomembnih slovenskih dosežkov v Himalaji.

Zasluga avtorjevega stvarnega sloga in »realističnega« pristopa je, da ob junaških podvigih slovenskih alpinistov (med njimi Škarjevih lastnih) obenem spremljamo na eni strani družbeno ozadje tega dogajanja (protagonisti, ki so se ali se niso odlikovali, so največkrat navedeni s polnim imenom), na drugi strani pa dobimo vpogled v samo alpinistično zakulisje, ki je seveda precej bolj pritlehno kot vrhovi, na katere se alpinisti podajajo. Zaradi dejavne vpletenosti v to zakulisje se knjiga lahko bere tudi kot kratka zgodovina slovenskega himalajizma. Vendar nikoli ne zapade v suhoparnost. Za pestrost vseskozi skrbijo poročila o vrhunskih dosežkih, brez premora pa imamo tudi vpogled v Škarjevo alpinistično dejavnost, ki doživlja zanimiv

razvoj – že v zrelih letih se denimo pod vplivom alpinistične filozofije plezalnih samohodcev za to obliko odloči tudi sam.

Knjigi se pozna spretna roka človeka, ki mu pisanje ni tuje, ki zna vse, kar počne, postavljati v kontekst širšega dogajanja, ki pokončno zagovarja svoja prepričanja, a vseeno zmore priznati tudi svoje napake. Zato je v vseh pogledih zanimivo branje, tako za alpiniste kot za precej širše bralstvo. Njeno privlačnost brez dvoma še stopnjuje fotografsko gradivo, ki mu je odmerjeno skoraj toliko prostora kot besedilu. (Negativna posledica tega je – in to je edina pomanjkljivost knjige –, da so črke zaradi prostorske stiske žal majhne, branje pa otežuje tudi bleščeči papir, zaradi katerega moramo včasih iskati pravi naklon glede na vir svetlobe.) Dobrega načrtovalca ne nazadnje razkriva tudi struktura knjige kot celota. Ta se čisto v sklepnem odstavku zapogne nazaj, vrne se na začetek, k večnim, zlasti ob alpinistični dejavnosti še kako aktualnim vprašanjem o usodi, življenju in smrti. Odgovor na ta vprašanja podaja

seveda sama knjiga. Skoz njo spremljamo – prek neštetihi križišč z usodami drugih povezano – usodo človeka, ki mu je bila naklonjena dvojna »milost« : milost življenja v gorah in prepadnih stenah ter milost preživetja v tem nepredvidljivem okolju. Tone Škarja (in pri tem nikakor ni osamljen) ni tip alpinista, ki bi usodo izzival, temveč tak, ki jo sprejema, in sicer kot omenjeno milost. Zaključne besede knjige so glede tega nadvse povedne. Škarja jih izreka v svojem imenu, a pod njih bi se bržkone podpisal marsikateri alpinist. Takole se glasijo: »Zakaj so naše sledi različno dolge? Zakaj sem sam lahko vse preživel? Tega se seveda nisem odločil sam, vedno sem pa čutil odgovornost do življenja. To mi je bilo dano. Hvala Ti! Življenje je lepo in včasih ga je treba objeti, čeprav se večinoma borimo z njim.«■

Literatura

KOMEDIJA SPOMINA IN POZABE

ALENKA KOŽELJ



STENDHAL: **Življenje Henryja Brularda.** Prevedel Jaroslav Skrušný, spremna beseda Igor Grdina. Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2010, 541 str., 39 €

Marie-Henri Beyle, občinstvu nedvomno bolj znan pod psevdonimom Stendhal, predstavlja enega prvih vrhuncev francoskega realizma. Slovenskemu bralstvu se je v spomin zakoreninil predvsem s klasiko svetovnega romanopisja, delom *Rdeče in črno* (1830). *Življenje Henryja Brularda* je morda eno njegovih najbolj spregledanih del in prav zato je njegova izdaja v slovenskem jeziku zanimanja in pozornosti še toliko bolj vredna.

V splošnem sta na izdajateljski in prevodni status romana *Življenje Henryja Brularda* vplivali dve nespregledljivi dejstvi: prvo je, da je besedilo s strani bralstva in urednikov pravzaprav v prvi vrsti percipirano kot nekakšna nedokončana avtobiografija, drugo pa, da je besedilo ostalo ne samo nedokončano v smislu izteka fabule, temveč tudi obrtniško (primernejši bi bil nemara izraz *faktološko*) nedodelano (o čem je govora, bo bralec, ki bo delo vsaj površno prelistal, takoj opazil, saj je tekst poln praznin, škrbin, opominov, ki pisca opozarjajo, naj preveri verodostojnost podatkov, pozorneje koplje po spominu, izpraša priče dogodkov, ki jih opisuje itn.), česar pa romanu ni treba šteti v slabo. Za avtorja, ki ga prištevamo med začetnike realizma na francoskih tleh (ta je svojo monumentalno in skorajda šolsko podobo prejel pri Balzacu), je tako delo prav šarmantno neobičajno, ne glede na to, da vtis nedokončanosti in nedorečenosti skorajda zagotovo ni bil Stendhalov namen. Pa je to razlog, da bi delo zanemarili in ga enostavno zreducirali na grobi osnutek, ob tem pa ga obsodili na poležavanje v arhivih pod naslovom nekakšnega poskusa avtobiografije (zelo razširjeno je mnenje, da gre zgolj za literarizirano obravnavo izsekov iz avtorjevega življenja, ki so bili pravzaprav osnutki njegovih dnevnških zapiskov)? Z vidika današnjih literarnozgodovinskih in teoretskih pristopov h književnim delom vsekakor ne. Že res, da Stendhalov tekst pogosto obmolke, medtem ko se pripovedovalec zapleta med nezanesljive mreže svojega spomina, a te poteze nikakor ne gre označiti za manko v smislu estetske in gnoseološke hibe.

Sam po sebi tekst pove več, kot se zdi – ena izmed njegovih najpomembnejših poant se skriva prav v premolkih, ki abruptno prekinejo pripoved (pripovedovalec bralca navadno opozori, da ga že po naravi slab spomin zapušča, od koder izvirajo njegove številne zadrege pri določanju natančnega kronološkega zaporedja dogodkov ali identitete oseb, ki so jim prisostvovali) in tistemu, ki se srečuje z besedilom, prepričujejo, da bi ga zgodba zazibala v lagodno branje, kjer je linearnost vnaprej podarjena in kjer mu avtor dela uslugo s tem, da podatke stiska v razumljive (in berljive) kalupe. *Življenje Henryja Brularda* je, najbrž ne da bi se njegov avtor tega zavedal, po tej plati delo, ki zahteva zelo moderen pristop k literarnemu snovanju: platforma, na kateri naj bi počivala trdna in zanesljiva kulisa sveta, postane krhka in luknjičasta kot človeški spomin, refleksije, reminiscence in emocije se gibljejo po nestabilnem podestu, kjer je vsako iskanje objektivne resnice obsojeno na propad. Bralec se pred vrzeljo v spominu znajde skupaj s pripovedovalcem: oba nekoliko zmedeno zreta v praznino, ki se odpira pred njima, skupaj skušata izgraditi logično sosledje dogodkov in razbrati, katere osebe so bile vanje vpletene. Avtor je na tej poti (glede na to, da gre za (kvazi)avtobiografijo, je to skoraj potrebno) kajpak vodja, toda nazadnje jo je prehodil tako daleč nazaj, da mu je še komaj razpoznavna.

Stendhal je dedič romantike. Ne gre mu za velikopotezno zastavljene projekte, kakršen je Balzacova *Človeška komedija*, ki naj bi služila kot prikaz celote specifičnega zgodovinskega momenta, kot prerez sociološkega ustroja družbe od njenih najnižjih pa vse do najvišjih plasti. Poglavitni mehanizem, ki služi po eni strani kot gibalno razvoja socialnega okolja, po drugi strani pa kot odločujoči princip posameznikove osebne evolucije, je pri Stendhalu *individualna* usmeritev romanesknega junaka, njegovo iskanje lastne identitete in mesta v svetu. Francoska literatura veda zato v povezavi s Stendhalovim ustvarjanjem pogosto uporabljala besedo *egotizem*: dogajanje v romanu še ni determinirano z družbenimi ali genetskimi zakoni, temveč ga v veliki meri producira posameznik sam, kajpak v soočenju z zgodovinskimi danostmi, v katerih se nahaja. Pri Stendhalu se »človeška komedija« godi v junaku samem; slednji postane mikrokozmos, v katerem se zrcali makrokozmos, in ne obratno (od tu tudi ena izmed najbolj značilnih in najbolj čislanih potez Stendhalove pisave, namreč pretanjen občutek za podajanje psiholoških profilov literarnih likov). *Življenje Henryja Brularda* v kontekstu povedanega zaseda posebno mesto: tudi če zanemarimo dejstvo, da je roman zastavljen avtobiografsko, nam ponuja uvid v literarno kreiranje značilnega junaka Stendhalovega opusa – junaka, ki stoji kot prevodnik med bralcem in zgodovino, kot (samo)ustvarjalec, ki splošno transformira v enkratno in enkratno v splošno. ■

Metka Krašovec, slikarka

SAMOTE SPLOH NE POZNAM



BESEDILO IN FOTO PETER RAK

Kaj je bilo vodilo v mojem slikarstvu, kaj navdih, iz česa sem črpala? Zelo preprosto, iz življenja. Slikarstvo ni poklic, ampak način življenja. Vse moje delo je nekakšen dnevnik. Dnevnik tega, kar sem doživljala, občutila, videla, razmišljala, spoznavala skozi izkušnjo in v pogovoru z umetninami vseh obdobj in geografskih razsežnosti, ob branju literature, teorije in razmišljanj umetnikov. Vse naštet me je inspiriralo in mi dajalo moč in korajžo vztrajati na svoji poti. Ključno pa je bilo seveda življenje samo. Teme mojega slikarstva so tri: ljubezen, smrt in čudenje.

Metka Krašovec je pred drugo veliko retrospektivo, 31. januarja bodo odprli veliko pregledno razstavo njenih del v ljubljanski Moderni galeriji. Slikarka, ki se je v obdobjih krize zatekala h grafiki in akvarelu, predvsem pa k risbi, je ena naših najbolj tenkočutnih umetnic, obenem pa tudi ena najbolj samosvojih. Velikokrat so jo poskušali uvrstiti v ta ali oni okvir, ki naj bi jo pozicioniral v likovnih labirintih, vendar se je vedno znova izkazalo, da ni mogoče poenostavljati konceptov niti v polju ustvarjanja niti percepcije. »Uvrščali so me sem in tja, v glavnem pa niso vedeli, kaj z menoj početi. Vedno sem bila outsider in nekakšna motnja v sistemu«, pravi Krašovec. Morda pa je prav to tisto, kar na današnji navidez zelo heterogeni, v bistvu pa zelo uniformirani vizualni sceni najbolj potrebujemo.

Umetnik, morda z izjemo literata, ima v intervjujih težko nalogo ubesediti neizrekljivo, saj si je prav zato izbral neverbalni medij.

Res je; in to ne samo zato, ker bi ne bili večji besede, ampak predvsem zato, ker upodabljam neizrekljivo. Še tako natančno

no opisana slika, še tako natančno opisan namen, ne more dati gledalcu tega, kar sam čuti v interakciji z njo.

Kot pravi Gabriel Zaid, ljudje danes raje govorijo o pisateljih, kot da bi brali njihove knjige, podobno pa v izjemni medijski eksponiranosti velja tudi za umetnike drugih vrst.

Ko se govori o slikarstvu, je zelo malo avtentične analize, ki bi morala izhajati iz interakcije s sliko. Večina tekstov je sestavljena iz citatov in iskanj različnih vzporednic in cezur z drugimi avtorji. To pa pri nas, žal, temelji na velikem strahu, da ne bi ustvarjali vtisa province, ki nima stika z *mainstream* sceno. Zato imamo vsi samohodci in čudaki tolikanj težjo pozicijo.

Verjetno so mnogi prepričani, da imate umetniki sila razburljivo življenje?

Ah, ko bi vedeli ...

Kaj?

Da se večino življenja preživi v ateljeju.

Kar zna biti prav tako zelo razburljivo? Seveda.

Samota kot temeljna inspiracija?

Samote sploh ne poznam. Ko sem sama, sem v tako intenzivnem svetu, v katerem se mi dogaja vse bistveno, da tega ne čutim kot samoto. Ne razumem ljudi, ki ne znajo biti sami. Saj sploh ne morejo priti do sebe, se vam ne zdi? In če ne prideš do sebe, sploh nisi živel. Ko si sam, si najmanj sam, ker šele takrat prideš do sebe. Inspiracija, to, da smo vodeni, se zgodi samo v tišini samote. Zato je nujna nedotakljivost v ateljeju, kamor se zatečemo, da poslušamo samega sebe. V ta prostor ne sme nihče posegati, nihče nas ne sme motiti, ker to izniči pretok. Tam

se soočamo s samim seboj, tam dobivamo odgovore, tam premagujemo krize, tam se zgodijo največja veselja in tudi največje poraznosti. Življenje umetnika je sestavljeno iz konstantnih padcev in vzponov, nešteti neuspehi mu ne preprečujejo, da ne bi ponovno poskušal. Vsak zase vemo, kako strašen prepad je med tem, kar ti inspiracija narekuje, in tem, kar si bil sposoben narediti. Seveda potrebujem tudi bližino osebe, ki jo imam rada, pa bližino prijateljic, množice me je pa groza. Najraje imam ljudi, s katerimi se lahko smejim. In ena takih, ljuba Nuša Dragan, je ravnokar odšla.

Imeli pa ste določen privilegij, da so se vam široka obzorja odprla že v otroški in mladostni dobi, že pri petih ste si ogledovali platna v Louvru, kot dekle potovali po Toskani in Siciliji, pa pozneje New York, Mehika, Brazilija ...

Težko bi rekla, da sem bila privilegirana, res pa sem s temi izkušnjami že zelo zgodaj izgubila slovenske plašnice. Italija, sienska šola in Piero della Francesca so bili ključni za moje slikarstvo, New York kot spoznanje, da je svet velik in različen, Ohio kot možnost primerjave študijskih konceptov in kot izkušnja svobode, Mehika mi je dala moža, London nadaljnjo osvoboditev od spon majhnega okolja, Brazilija pa predstavlja mehko vodo in pokrajine ...

Verjetno je treba te zunanje dražljaje stopnjevati? Toskana ima danes povsem druge karakteristike kot pred pol stoletja ... Danes najbrž potrebujemo močnejši kontrast, širše horizonte in povsem drugo atmosfero?

Ne, ker vsi ti vtisi ostanejo enako močni za vse življenje. Na kraje najmočnejših vtisov se nerada vračam, ker potem zbledijo. Podobno, kot imaš dvorišče osnovne šole v spominu kot nekaj prostranega, skoraj mi-

tičnega, potem pa se izkaže za nekaj zelo bednega. Vse te vtise pa je treba prebaviti, zato najbolje delam doma. Ljubljana je rojstno mesto, mesto šolanja in dela, Bled pa samostan za delo, kraj, ki bi ga lahko označila kot *splendid isolation*, in to me vedno znova pritegne nazaj. Potovanja so mi veliko dala, že zgodaj sem spoznala, da je svet širok, da je načinov življenja veliko, da ni lastna zaplata edino zveličaven kraj in da je različnost mišljenja dragocena. Ampak največ so mi dali muzeji in svetloba različnih pokrajin. Kar pri nas najbolj pogrešam, je prijaznost in velikodušnost, da zmoreš pohvaliti dosežke kolegov, da čestitaš zmagovalcu. Lahko, da so pohvale in prijaznost drugje po svetu zlagani, samo koliko bolj prijetno je živeti v takem okolju.

Nikoli pa niste pomislili, da se ne bi več vrnili?

Ne. Ko sem bila v Ohio, sem začutila, da sem v nevarnosti, da bi lahko ostala, zato sem se še pred zaključkom magistrskega odločila za odhod. Pogrešala bi prijateljstva, ta se oblikujejo in rastejo skozi čas. Za prijateljstva sem tudi najbolj hvaležna v življenju, sploh ne vem, s čim sem si jih zaslužila.

Kot mi je pripovedovala Ejti Štih, pa je bil zanjo odhod v Bolivijo balzam, končno povsem neobremenjeno ustvarjanje brez formalnih in neformalnih omejitev, ki so diktirale ustvarjalnost mladega umetnika.

Ejti je prišla v pravo deželo ob pravem času. In Ejti je tudi zelo pogumen človek.

V zadnjem stoletju smo priča skoraj neobvladljivi mistifikaciji umetnosti, teoremi, ki jo spremljajo, so postali tako kompleksni in obenem tako subjektivni, da predstavljajo prej breme kot pa pomoč pri iskanju ključa.

V kriznih obdobjih sem si še najmanj lahko pomagala s teorijo, pač pa sem se morala vedno dotakniti dna in se odgnati navzgor. Teorija, se pravi racionalna analiza, v glavnem prihaja *a posteriori*. Seveda lahko prihaja tudi kot inspiracija, a trdim, da nikoli kot načrt, kot matrica za produkcijo umetnosti. Umetnina presega to, kar lahko dojame *ratio*, kar smo sposobni planirati. Če vzamemo preprost primer pointilizma, šolski primer teoretskega planiranja, vidimo, da imamo v tem slogu kljub danemu »receptu za slikanje« le dva, morda tri velike umetnike. Umetnina, tudi sprožena s pomočjo racionalne teorije, ima korenine drugje, je misterij, je neopisljiva, večplastna in presega *ratio*.

Morda so tukaj še najbolj inspirativna teoretična dela umetnikov samih?

Res, še najbolj so mi v časih krize pomagali teksti umetnikov, kot so Kandinsky, Klee, Matisse, Agnes Martin, Tarkovski ... In seveda zen budizem, mistiki različnih religij, pesniki kot Vallejo in Emily Dickinson, pravkar sem z zanimanjem prebrala knjigo *Resničnost (Reality)* o Parmenidesu.

Z izrazi, kot so metafizično ali sublimno, se danes zelo lahkomišelnino opleta; morda se je vsa ta zadeva veliko enostavnejša, sposobnost čudenja, najbolj fascinantna lastnost otrok.

Zagotovo, kaj pa še sploh imamo, če odrastemo? Otroštvo je zaloga za celo življenje. Ni nujno, da je samo srečno, to je tudi čas travm; največkrat samo zato, ker nismo mogli razumeti situacije. Ampak tudi iz teh travm črpamo, pogosto bolj kot iz brezskrbne sreče. Ne vem, zakaj, ampak z otroki se najboljše razumem. Vzpostavi se neki stik, kot da bi plavali v istem vesolju. Ni sprenevedanj, je čistost duše in samo tu in zdaj. Stik z otrokom je kot neka posebna vrsta nirvane. Je verjetno vračanje nazaj v svoje otroštvo, ki ga pa opazuješ od zunaj, skozi drugo osebo, in se ga toliko bolj zavešaš in podoživljaš. Tako je bil tudi za moje slikarstvo ključni dogodek in inspiracija rojstvo Klare, Tomaževe vnukinje. Otrok je lahko za umetnico tudi breme, vnuk pa izključno dar božji.

Vaš mož Tomaž Šalamun je eden takšnih otrok?

Njegova sposobnost čudenja je res neizmerna. Kdo pa še hodi pri sedemdesetih

na Metelkovo in vriska od sreče, ko odkrije novega genija? (smeh)

Imate torej zelo stimulatívno partnerstvo?

(Še glasnejši smeh) Ja, zagotovo. Vendar bi vam za ilustracijo povedala anekdoto iz Mehike. Ko sva s Tomažem potovala, naju je nekoč na večerjo povabil mož, ki je bil poln energije, njegovi načrti so bili brezmejni, njegova žena pa je bila slika in prilika Marije sedem žalosti. Ko ji je Tomaž dejal, da je imel sam agresivno optimističnega očeta, se je na njenem obrazu pojavil izraz, češ, končno nekdo, ki me razume. Včasih je težko živeti s tem neznanskim optimizmom.

Kako poteka vajino skupno delo? Ko greste denimo v umetniško kolonijo v Bogliasco pri Genovi, vi slikate akvarele, morje, figure in jadrnice, on pa piše zbirko *Sončni voz*?

Ne, kje pa. Jaz sem imela tam svoj atelje, Tomaž pa je imel sobo povsem na drugem koncu posestva. Še v istem stanovanju ni mogoče skupaj delati; jaz slikam na Bledu, Tomaž piše pesmi predvsem takrat, ko potuje po svetu.

Ampak prej ali slej vam prebere svoje najnovejše pesmi, vi pa mu pokažete svoje slike?

Tomaž mi res zelo rad predstavi vsako novo pesem, jaz mu sliko pokažem šele takrat, ko je končana.

Ne nazadnje je tudi umetnostni zgodovinar?

Tudi to, vendar formalna izobrazba tu ni tako pomembna. Predvsem je izjemno hiter pri odkrivanju novega, ima izjemno oko in zelo precizno sodbo. In to ne samo na področju likovne umetnosti, to se kaže tudi pri njegovem odkrivanju pesniških genijev. Ko predava v ZDA, lahko o pesniku pove tako rekoč vse zgolj na podlagi ene same pesmi, in to ne zgolj o avtorju, temveč tudi o njegovih prednikih, kar pogosto vzbuja veliko začudenje in nejevero. O sebi Tomaž pogosto reče, da ne zna več uporabljati diskurzivnega jezika, ker ga je poezija požrla, ampak to sposobnost odkrivanja pa je ohranil. Sicer pa rada citiram Gertrude Stein, ki je rekla, da kritika umetniku nič ne pomaga, potrebno ga je hvaliti.

To je podobno kot pri seksu – če ženska kritizira moškega, se bo ta v postelji naslednjič zagotovo odrezal še slabše?

(Smeš) Seveda, saj nastopi podobna blokada.

S teorijo je danes vse večji križ, prav nesramno se je razbohotala, umetnost in teorija se ne dopolnjujeta, pogosto imamo vtis, da tekmujeta za prazen prostor. Neredko se tudi zdi, da teorija postaja dominantna oziroma da teoretiki umetniška dela uporabljajo le še kot izgovor za svoje diskurze ...

Ko je umetnost izrinjena, prazen prostor napolni teorija. In sociologi umetnosti. Iz njihovih vrst so kuratorji, in šole za kuratorje po svetu vzgajajo svoje študente predvsem za mreženje in pridobivanje sredstev. Vsi ti teoremi in mistifikacije umetnost podružbljajo. Imamo množičen vdor novih medijev, ki so tovarniško že povsem dodelani, vsem dostopni in posledično pritegnejo veliko povprečnosti. Trend ni nov, spomnimo se samo pred desetletji udarnega slogana »Vsi smo umetniki«. Se pa vseeno, tako kot vedno, tudi tu pojavijo veliki umetniki. Umetnost prebija meje, se ukvarja z velikimi temami: smrti, dobrega in zla, metafizike, erotike, se ne pusti udomačiti in zapakirati v uporaben artefakt. Umetnost zares ogroža, ker širi polje svobode, česar civilizacija ne rabi. Da se ubrani, prevzame teorija vodilno vlogo in zmečka pred seboj vse, kar se ji ne podredi. Spomnim se časov, ko nisi bil človek, če nisi tolkel lacanovske latovščine, vse je bilo temu podrejeno. Velik oddih je pri nas nastopil z Gorazdom Kocijančičem.

Ali se vam torej zdi še smiselna Schopenhauerjeva definicija, da si človeštvo sposoja oči genija, da skozi njegova dela, ki funkcionirajo kot nekakšna metafizična okna, uzre skrivnost? Ta okna se zdijo danes bolj zastrta kot kadarkoli.

Všeč mi je vaš citat. Ta okna so bila vedno odprta in so tudi danes. In danes, tako kot nekdanj, ima le malo ljudi sposobnost pogledati skozi. Ampak ti ljudje so, so bili in bodo. Na letošnjem festivalu Liffe sem videla film *Premirje* Svetlane Proskurine. Bila sem globoko ganjena in pretresena, kot bi mi odklenila dušo in spustila notri svež veter. Mislila sem, da takih filmov ni več mogoče narediti. Z racionalno analizo nisem prišla

do odgovora, kako in s kakšnimi sredstvi ji je uspelo ustvariti tako umetnino. Ampak jo je, ker je velika umetnica. Podobno se dogaja, ko buljimo v Velázqueza in ga analiziramo po dolgem in počez, preberemo vse, kar je bilo napisanega, pa še vedno ne vemo, zakaj je ravno on tako velik umetnik. To vemo, ko ga gledamo. Slika to emanira. Dogaja se čudež. Stik je tako močan, da te ni.

Vendar pri toliko slepilnih manevrih za večino to ostane nedosegljivo polje?

Ko se sprašujemo, kako to, da je toliko površnosti, plaže in dopadljive banalnosti, pozabljamo, da trg ponuja to, kar odgovarja senzibilnosti generalne publike. Velika umetnost pa se ukvarja z globino, breznom, prebojem, s smrtjo in paradižem, tega pa civilizacija ne rabi, tega se boji in to hoče zbrisati, pozabiti. Če k temu dodamo še dejstvo, da se umetnost izriva iz šol, imamo, kar imamo.

Predvsem veliko navidez angažirane umetnosti, ki pa ima zelo skromen domet.

Veliko sem razmišljala, ali naj bi se umetnik politično angažiral s svojim delom ali naj bo to rezervirano za intimo in transcendenco. Spoznala sem, da je dobre angažirane umetnosti zelo malo in da ima ena sama vojna fotografija, denimo deklice Kim Phuc, žrtve napalma v Vietnamu, več moči, kot bi je imela vsa moja umetniška prizadevanja. Seveda so tudi svetle izjeme, recimo Picasova *Guernica*, instalacije Doris Salcedo, dela Leona Goluba in Nancy Spero ... Sem spada tudi instalacija Marka Peljhana o Inuitih in zlasti tista o Srebrenici, ki je sicer nisem videla, sem pa o njej brala in rekla »bravo, čestitam«. Za velik del avtorjev današnje »angažirane« umetnosti pa bi bilo bolje, da gredo protestirat pred borze – nobenega od apologetov socialne in angažirane umetnosti tam ni videti.

Kako ste kot profesorica študente odvrčali od tovrstnih bližnjic?

Verjamem, in to potrjujejo tudi izkušnje, da lahko rušiš ali pa nadgrajuješ staro samó, ko to obvladaš. Matisse je na stara leta svojega vnuka nešteto krat »realistično« narisal, preden je naredil »matissovski« portret. Če ne obvladaš jezika, boš sicer lahko napisal kar zanimivo blebetanje, ampak se bo zadeva zelo kmalu sesula vase. V času, ko so akademije po





svetu opustile risanje po modelu, smo mi ohranili to vrst slikarskega mišljenja. In kaj se je izkazalo: svet se vrača nazaj v ta izhodišča. Ne vidim, kaj je narobe s tem, da obvladaš metje, saj šele s tem temeljem lahko začneš graditi kakršen koli svet hočeš. Če pa ne misliš tako, pa ni treba iti na akademijo; danes si lahko razstavljalec tudi brez šol. Žalostno je, da morajo mladi umetniki pod pritiskom popustiti in servisirati želje kuratorjev. Ali pa se vsaj iti mimikrijo, dokler niso dovolj pozicionirani, dokler niso imeli dovolj razstav, si preskrbeli dovolj sredstev z raznimi »projekti«, dobili službo, da pridejo s svojim pravim *credom* na dan.

Ampak ko umetnik enkrat proda dušo, je ne more dobiti nazaj, naj se še tako trudi. Žal se jih tu veliko izgubi. Morda celo več kot tistih, ki so se morali prebijati skozi službe. Bolj žalostno je gledati kompromise nadarjenih mladih ljudi kot pa instant uspehe povprečnežev. Tam ni bilo ničesar izgubljenega. Vendar sem šele ob upokojitvi ugotovila, koliko sem dobila od študentov, kako sem rasla skozi castanedovski trening v smislu »a warrior's war with a petty tyrant«, kar me je sicer stalo zdravja; in koliko sem morala dajati sebe na stranski tir, da sem zaradi študentov študirala tudi tisto, kar me sicer ni zanimalo. Koliko energije je šlo v dela, ki niso bila moja. Ves srečen si, če študent naredi sijajno sliko, ampak to ni tvoje delo, je njegovo. Sem pa imela toliko sijajnih študentov, ki so sedaj uspešni umetniki, da je bilo vredno.

Ena od pasti se zdi niveliranje avtorjev, diplomant ALU lahko kotira skoraj tako visoko, včasih celo višje kot umetnik v zrelem obdobju ...

Danes je nepredstavljivo, da do konca študija razen v okviru akademije nismo smeli razstavljati, in tudi razstavišč je bilo veliko manj. Pa vendar je bil mlad umetnik

svoboden, svoboden v smislu, da je slikal ali kiparil iz sebe. Če je bilo to vodji galerije všeč, je razstavljal, če ne, pač ne. Ni se pa nihče vtikal v to, kaj in kako naj dela. Ni bilo kuratorjev, ki oblikujejo ne le razstavo, ampak sodelujejo tudi v procesu nastajanja dela. Umetnik je postal mezdni delavec. Tudi kupovalo se ni nič in tako nisi padel v zanko proizvodnje za trg. Je že res, da smo besneli, da so protežirani samo eni in isti, ampak dolgoročno je bilo to dobro, imeli smo mir. To nam je dalo izjemno dragocen čas za poglobljen študij, za eksperimentiranje, za iskanje samega sebe. Ne bom pozabila Stupice, ki nam je polagal na srce, da je to edini čas v našem življenju, ko lahko svobodno eksperimentiramo, ker še nismo obremenjeni z lastno produkcijo.

Danes je seveda drugače. Tudi čas je veliko bolj neusmiljen. Mlad umetnik danes nima tistega časa za razvoj, kot smo ga imeli mi. Mora hitro uspeti, ker jih je preveč in so nadomestljivi, mora imeti rešitve, ki ne zahtevajo dragih prevozov, zlasti ko gre za razstave na velikih razdaljah, dobro je, da ne rabi ateljeja, da lahko načrtuje projekte kjerkoli in jih izvede na licu mesta, da inteligentno sodeluje s kuratorjem, da zna pridobivati sredstva na razpisih, da ima inteligentno teoretsko podlago in da hitro ugotovi, od kod piha veter. Ki ga pa tudi dokaj hitro odpihne. Kulturne študije, modne akademске teorije so skoraj v celoti požrle umetnost, ampak kljub temu se stalno rojevajo novi umetniki, novi junaki našega časa. In to me navdaja z optimizmom in hvaležnostjo. Kako dolgo že tulijo, da je slikarstvo mrtvo? Kako dolgo je že izrinjeno z razstav in ga davijo? Kako dolgo nas že ponižujejo z vprašanji: A res, a tebe slikarstvo še zanima? Pa vendar slikarstvo vedno znova vstane kot feniks. Ti mladi ljudje, te svetle izjeme, ki ne privolijo v kompromise pri svojem delu, so novi tvorci Schopenhauerjevih metafizičnih oken.

Vendar so pomisleki včasih tudi generacijsko pogojeni; sami ste dejali, da ste bili na akademiji siti risanja figure, ker ste bili prepričani, da se boste tako in tako posvetili abstraktni umetnosti?

Ne razumite me napačno, videla sem veliko sijajnih instalacij. Zgodilo se mi je recimo, da sem šla na predavanje Doris Salcedo v newyorškem Guggenheimu. Predavala je v glavnem o političnem v umetnosti, vprašanja so bila izključno o tem. Ker je do tedaj nisem poznala, sem trpeče škripala z zobmi, dokler nisem šla v dvorane, kjer je razstavljala. Oho, to je bilo pa odkritje. Je bilo politično v smislu tega, da se je nanašalo na izginule v Kolumbiji, ampak razstava ni bila nikakršen pamflet, ni bilo kilometrov teksta, ki bi ga moral prebrati, da bi vedel, za kaj gre. Senzacija je bila čisto likovna. Temne sobe, z obločnicami nizko osvetljene mize, katerih površina je bila prepletena s človeškimi lasmi. Razen sporočilnosti, ki je bila intenzivna in pretresljiva, je bilo delo večplastno, senzualno, na dan je priplaval ves južnoameriški barok, zgodovina konkviste in še marsikaj. Ravno pomanjkanje te senzualnosti, haptičnosti in večplastnosti, ki jo ima slikarstvo, pogrešam v mnogoterih socioloških ali znanstvenih instalacijah. Ne morem pomagati, ampak če moram najprej prebrati dolge, za lase privlečene tekste, čemur je vizualno podrejeno v veliko večji meri kot ilustracije, ne vidim, kaj ima to opraviti z likovno umetnostjo. Kaj ima štetje mikrobov opraviti z likovno umetnostjo? Kirurg je zame potem veliko večji umetnik.

V vaših delih se metafizika materializira brez metafizičnih ali nadrealnih alegorij in odvečne metaforike, pravzaprav kar brez vsakega dogodkovnega suspenza.

Vedno me je privlačilo nerazložljivo, neopisljivo. Kar se da razložiti, se hitro konzumira in postane dolgočasno. Tudi ko so me tlačili pod ilustrativnost, denimo na podro-

čju risbe, mi niso znali povedati, kaj naj bi ilustrirala. Zakaj sem ostala pri slikarstvu? Veliko lažje bi mi bilo, če bi se pridružila prevladujočim trendom, samo da so me vse te konstrukcije, vse te »ideje« dolgočasile. Tako dolgočasile kot tisti ameriški filmi, ki vse tako in tolikokrat razložijo, da je tudi tepcu jasna zgodba, česa drugega pa tako in tako ni. Slikarstvo pa je misterij, alkimija. Včasih se počutiš res kot bog, ki ustvari podobo iz nič. Misterij je tudi sam proces dela, ko imaš sicer res neko idejo v glavi, preden začneš z delom (pri slikah, ki so grajene), ampak v procesu dela samega pa nisi več ti tisti, ki kontrolira postopek, nisi ti tisti, ki slika. To se seveda dogaja samo takrat, ko nastanejo najboljše dela. Takrat ne veš, resnično ne veš, kako si jih naredil, kako so nastajala, in jih tudi ne moreš ponoviti – ne moreš naslikati še enkrat enake slike. Pa ne samo, da ne moreš; tudi ne znaš. Sploh pa moram ponovno poudariti, da to, kar nastane dobrega, nas vedno presega. In kar te presega, ne more nastati iz tebe, ampak prihaja od drugod. Zato tako začudenje in hvaležnost in tudi strah, da tega ne bo več. Dobra slika se dela sama in edino, kar lahko narediš, je, da ne prekineš njenega toka nastajanja, da ji ne vsiljuješ svoje volje. Tak proces zahteva popolno izolacijo, vsaka najmanjša motnja to zmoti in mora preiti zopet veliko časa, da prideš nazaj v pravo lego. Se pa ne da prisiliti – kot ne moreš reči »sedaj se pa počutim tako, da bi se zaljubila, le še objekt moram najti«.

Kar mene najbolj prevzame pri vaših slikah, je tišina, ki je tako popolna, da že kar kriči.

Če je to res, sem presrečna, kajti to bi rada dosegla. Tišino, ki zveni. Zvok zelo vpliva name, ne prenesem hrupa in raznih tehničnih piskanj in transformatorskih zvokov. S soslednim hotelom sem se leta in leta borila za odpravo takih zvokov, preselili smo spal-



nico, atelje je postal neuporaben; po devetih letih so postavili stroj na gumo in cev v zidu obdali z njo in je bil mir. Sedaj ko je nastopila moda klimatskih naprav, mi atomi v telesu blaznijo.

Zakaj mi je tišina tako pomembna? Ker samo v tišini lahko slišiš lastni zvok. In ta lastni zvok ali lastno tišino bi si želela prenesti v sliko. Slike drugih avtorjev zelo pogosto slišim. Kandinskega vsekakor. V newyorškem muzeju sodobne umetnosti me zelo moti, ker so tri slike postavili eno zraven druge, to je tako, kot bi trije gramofoni igrali različno glasbo eden zraven drugega. Fra Angelico ima nekaj slik, kjer se zvok zelo jasno sliši. Ob eni, *Snemanje s križa*, se sliši koral. Kaj takega, jasno, nikoli ne bom dosegla. Ampak upam na vsaj nekaj malega, vsaj na nekakšno brnenje. No, človek si vedno želi doseči kaj nemogočega.

In kdaj ugotoviš, da si blizu tega?

To vedno pričakujemo, ampak včasih pozabimo, da smo to že naredili. Ali ni to strašno? Ko sedaj pogledam nazaj, vidim, da se mi je to redko posrečilo, če sploh kdaj. Pa je bila želja narediti čim boljšo sliko ves čas prisotna, tudi zaveza in trud. Ampak vse to je premalo. Milost je zelo redko dana. Na neki način gre pravzaprav za invokacijo. Da se vzpostavi stik z nečem, kar te presega. Edino takrat lahko upaš, da bo nastalo kaj vrednega. In čeprav nisi nikoli zadovoljen, ker je vedno prepad med tem, kar upaš, da bo, in tem, kar zmoreš, čez leta vidiš, kje se je vsaj delno uresničilo. In veš, da tega ne moreš ponoviti, in upaš, da ti bo še kdaj dana ta milost. To je tudi čar in preletstvo našega dela. Popolna predaja, pa je še premalo. Ampak to nas žene, morda pa bo naslednjič. Ni pa bolj dolgočasne in duhamorne zadeve kot ponavljanje že doseženega, kar se lahko zgodi – in to tudi največjim –, če postanemo odvisni od trga. Mislim, da smo v socializmu

imeli veliko srečo, da nas niso kupovali in smo lahko mirno varili svoje zvarke in upali na zlato. Kakor je trg lahko nevaren, je pa še bolj uničujoča gluhost okolja. Vsak od nas mora imeti vsaj enega človeka, ki verjame vanj. Brez tega obupaš. Pretekle izkušnje ne pomenijo ničesar, ne moreš graditi na izkušnji, ker si vsakič v praznem prostoru, tabula rasa, vsakič se boriš z lastno voljo, ki se kar naprej vmešava, in se moraš toliko izčrpati, da dovoliš, da se slika začne sama slikati.

»Velika dela nastajajo zaradi fizičnega obstanka, saj bi umetnik zaradi preobilnega doživetja, ki ga ne more absorbirati, sicer zapadel v blaznost,« je zapisal Gabrijel Stupica, pri katerem ste opravili specialko. Danes je takšnih travm malo, vizualna produkcija nastaja in tudi izginja skorajda s hitrostjo dnevnega časopisja.

Si parva licet componere magnis. Se strinjam, če že ne v blaznost, pa sigurno v depresijo. Ne znam si predstavljati, da bi bila brez ventila, brez možnosti dati ven to, kar doživljam, občutim. Seveda pa tu plujemo med Scilo in Karibdo – kot sem govorila študentom, ni še vsak čustven izliv poezija.

Zdi se mi razumljivo ali vsaj sprejemljivo, da se vam zvrti ob El Grecovih delih, ob delih Mondriana nekoliko manj.

To je ravno tisti čudež velike umetnosti, o katerem sva govorila. Pred leti sem bila na razstavi De Stijla v Benetkah. Gledano iz pozicije teorije, so si bila dela bolj ali manj podobna. A vendar si že od daleč razločil Mondriana. Zakaj, ne vem, a napetost v njegovih slikah je takšna, da se ti zvrti. Zato je neponovljiv, z nobenimi računi se ga ne da ponoviti. Ne gre. Ko je slikal, je svoje črte zarisoval z ogljem toliko časa, da je bila vsa površina že siva od izbrisanega oglja. To niso matematične meritve. To je čudež.

Nedavno ste citirali Jamesa Elkinsa, ki v svoji knjigi *Slike in solze* našteva številne primere zelo čustvenih reakcij ob slikah v preteklih stoletjih. Kot poudarja, pa so se v zadnjem stoletju te solze povsem posušile, obstaja le nekaj izjem, denimo Mark Rothko je avtor, ki je pogosto pripravil ljudi do joka, ostali so redki.

Verjetno ljudje, ki intenzivno začutijo umetnino, znajo reagirati tudi z jokom. Zanimivo, da je Rothko eden redkih slikarjev našega časa, kjer se to dogaja. Ne Newman, ne Pollock, ampak Rothko. Ko sem brala knjigo, se mi je zdelo zanimivo, da noben umetnostni zgodovinar ni jokal pred sliko. Ali pa vsaj tega ni priznal.

Tomaž Brejc vas je označil kot slikarko z mediteranskim temperamentom in severnjaškim oziroma protestantskim delovnim urnikom.

Brejčeva definicija me je zelo zabavala. Ima prav. Verjetno rabim to protestantsko mučenje, da me ne odnese. Ampak zadnje čase se mi je uprlo. No, saj se mi je to dogajalo že prej. Ko sem se naveličala minucioznosti slikanja in dragocenosti površine, sem začela risati na mali format, nato pa sem prešla na slikanje na papir zelo velikih formatov. Bilo je pravo olajšanje in oddih. Trenutno sem zopet na papirju malega formata, rišem z ogljem in oljnimi pasteli na stucco ali še bolj grob nanos in to kombiniram z naknadno izbranimi verzi. Po vsaki krizi – te so stalne in vsaka je hujša kot prejšnja – sem se vrnila k risbi. Risba je najbolj direktno izrazno sredstvo, skozi risbo pridejo ven stvari, ki se jih takrat, ko so se zgodile, nisem tako intenzivno zavedla, ki so bile dolgo pozabljene ali potlačene. Govorim o risbi, ki nastane brez predhodne ideje ali podobe v glavi, ki se dogaja na papirju samem in se zgodi le, če sem v stanju, ko postanem pretok za nekaj, česar se ne zavedam. Čakam pa še na to, kaj se mi bo – če se bo – odprlo na platnu ali pa večjih papirjih. Bomo videli.

Izraz retrospektiva ima tudi nekoliko zoprn prizvok, kot da bi vam nekdo skušal zaključiti ustvarjalno pot.

Retrospektiva je velik obračun s samim seboj, sedanja veliko večji kot retrospektiva leta 1983, ko sem bila še polna optimizma, kaj da bom vse še naredila. Je nekakšen memen-

to mori, streznitev o tem, kako si preživel življenje, podkrepjen še z žalostjo, da so mi letos umrle tri, meni zelo ljube prijateljice in umetnice – Alenka Gerlovič, Irina Rahovsky Kralj in Nuša Dragan.

Je pa tudi osvežitev pogleda in novo odkrivanje koordinat, ki smo jih že pozabili?

Če pogledam nazaj, kje so moji začetki? Kaj je vse vplivalo name? Kaj se ves čas ponavlja v mojih delih? Slike sem začela gledati zelo zgodaj, pri petih letih v Louvru, in tam je bilo platno, ki me je pretreslo.

Se spomnite, za katero delo je šlo?

Avtorja se ne spominjam, bilo pa je križanje zelo velikih dimenzij, ko sem ga pozneje iskala, ga nisem več uspela najti. Ampak to se me ni tako dotaknilo kot pa glasba, natančnejše rečeno, *Labodje jezero*. Balet in glasba. To je bila tudi prva bolečina, ker nisem smela hoditi k baletu, zaradi razširjenega srca. Ko pogledam konstante v svojem delu, kaj vidim: zavezanost klasični formi, občutljivost za zvok in ritem, gib, vodo, svetlobo in pri delu popolno centriranost telesa. Temu lahko dodam še pokrajino, ki sem jo intenzivno doživela na potovanjih. Vse to je latentno živelo v meni in čakalo, da se materializira. Za časa študija so nastala tihožitja konzerv, ki so bila kombinacija fascinacije s tedaj aktualnim popartom ter Morandijem in italijanskim metafizičnim slikarstvom. Po povratku s študija v ZDA sem se precej časa iskala. Ko sem končno imela neki opus in sem želela razstavljati v Mestni galeriji, mi je bilo rečeno, da samostojne razstave ne

KO SI SAM, SI NAJMANJ SAM, KER ŠELE TAKRAT PRIDEŠ DO SEBE. INSPIRACIJA, TO, DA SMO VODENI, SE ZGODI SAMO V TIŠINI SAMOTE. ZATO JE NUJNA NEDOTAKLJIVOST V ATELJEJU, KAMOR SE ZATEČEMO, DA POSLUŠAMO SAMEGA SEBE. /.../ TAM SE SOOČAMO S SAMIM SEBOJ, TAM DOBIVAMO ODGOVORE, TAM PREMAGUJEMO KRIZE, TAM SE ZGODIJO NAJVEČJA VESELJA IN TUDI NAJVEČJE POTRTOSTI.

morem imeti, lahko pa sestavim skupinsko. Tako sem povabila še tri kolege z akademije – Lojzeta Logarja, Kostjo Gatnika in Franceta Novinca. In smo padli v predalček »ekspresivna figuralika«. Še danes ne vem, kaj naj bi to bilo in kaj naj bi nas, ki so nas tako označili, sploh umetniško povezovalo.

Po obdobju te nesrečne »ekspresivne figuralike« se mi je zgodila frančiškanska cerkev. Zagledala sem jo nekega novoletnega večera, ko je bila močno osvetljena z lučkami, nameščenimi na stavbi Urbanca. Zagledala sem simfonijo rdečih barv, od oranžne preko vseh rdečih in vijoličnih do črne. In ta obsesija z rdečo barvo me je držala sedem let. Rdeča barva in umetna svetloba. Arhitektura, pozneje s svečami osvetljen interjer, postelje in obleke, ki so personificirale osebe. Po sedmih letih so se rdeči začele pridruževati tudi druge barve, nato pa je nastopila kriza, ko bi se lahko samo še ponavljala. Izziva ni bilo več. Iz krize sem izšla s pomočjo risbe – dve leti sem samo risala, in na dan je prišlo vse, kar se je v mnogih letih nabralo, pozabilo ali pa potlačilo v podzavest.

In potem prelom, spet en predalček, tokrat veliko bolj posrečeno formuliran kot »nova podoba«?

Srečna okoliščina je bila, da so risbe nastajale v začetku osemdesetih let, ko je po

svetu začel popuščati konceptualizem in se je začela rojevati »nova podoba«. Ta vse-spolšna evforija in ponovno vstajenje slike sta mi dala krila. Sita sem bila tudi precizne površine »rdečih« slik in sem začela slikati na papir zelo velikih formatov po istem principu, kot sem risala, se pravi, brez predhodne podobe ali načrta v glavi.

Nekje na koncu tega obdobja je nastala slika *Ayde*, tokrat že na platnu, ki je napovedovala prehod k slikam glav v ciklusu *Prisotnosti*. Kako je nastala prva slika iz te serije, *Prisotnosti I*, ne vem. Enostavno prišla je. Spomnim se časa, ko je ni bilo, in časa, ko je bila, vmes ničesar. Težko mi jo je bilo sprejeti, tako čudna je bila, da sem poslala diapozitiv Tomažu v Ameriko, in šele ko je bil on navdušen, sem pripeljala v atelje najbolj obzirne prijateljice. Ko sliko sedaj gledam, je še zelo okorna, ampak nabita z energijo potencialnega časa.

Vendar se figura postopoma zmanjšuje, na zadnjih brazilskih akvarelih je zgolj še štafažna silhueta?

Težko razložim, zakaj je do tega prišlo, prevlado je res prevzela pokrajina. Vendar obstajajo tudi izjeme; zadnja razstava je bila inspirirana ob otroku, moževi vnukinji Klari.

Retrospektiva pa bo verjetno demonstrirala tudi smisel oziroma nesmisel terminoloških označb, razen če te nimajo globljih ontoloških in fenomenoloških karakteristik?

Uvrščali so me sem in tja, v glavnem pa niso vedeli, kaj z menoj početi. Vedno sem bila outsider in nekakšna motnja v sistemu. Moje slike govorijo samo tistim, ki imajo dostop do podobne ali enake senzibilnosti, drugače s tem nimajo kaj početi. Opažam, da so zelo maloštevilni ljudje iz stroke tisti, ki slike gledajo, ki jih gledajo iz sebe. Veliko več je samo preverjanj koliko je kaj »in«, koliko je primerljivo z že znanim, podprto z že napisanim. Pogled nazaj pokaže, da se posamezna obdobja formalno razlikujejo med seboj. Po formi se res razlikujejo, je pa prisotna enotna rdeča nit: vse te spremembe so povezane z mojim življenjem, vse so uglasene na isto noto. Vsakič sem iskala najbolj natančno obliko izražanja tega, kar sem čutila, da se mora materializirati.

In potem te ciklične ustvarjalne krize, kjer nobena teorija, nobeni še tako pametni teksti nič ne pomagajo. Tako je, kot bi se življenje ustavilo, zamrznilo, okamnelo. Kot se na silo ne moreš zaljubiti, tako na silo ne prikličeš inspiracije, ampak moraš ponižno čakati in preizkusiti različne postopke, ki bi ti pomagali, da se odpreš. Dodatna nadloga je pri tem strah, da se je pa tokrat zares vse končalo. Prišla sem v stanje, ko sem razumela samomore umetnikov. Tako kot v meglenih, sivih, oblačnih dneh veš, da zgoraj sije sonce, a nobeno pihanje ne pomaga, moraš počakati, da se samo zjasni. Lahko se sicer zapijemo, znorimo, se ubijemo ali pa na silo slikamo in postanemo še bolj obupani. Najbolje je, da ponižno začnemo trkati na druga vrata, velikokrat je dovolj že druga tehnika, pa se pretok zopet odpre.

Zelo vam je pri srcu Leonard Cohen, ki je kar nekaj starejši od vas, pa je vendarle iz leta v leto boljši?

Ja, za Cohena to res velja. Če pogledamo na področje likovne umetnosti, pa so velikani, ki so dolgo živeli, le redki na stara leta prekašali same sebe. Sem sodijo denimo Tizian, Rembrandt, Matisse, Bonnard ... Drugi, denimo Chagall, so v najboljšem primeru ohranjali svoj najvišji nivo, v najbolj tragičnem so se, tako kot Rothko, ubili. Žalostno je bilo videti zadnja dela de Kooninga, ki so jih bolj ali manj za trg naredili asistenti. Od del starejših umetnikov so me pretresli avtoportreti Gabrijela Stupice v zelo majhnem formatu. Tako sijajnega in pretresljivega pričevanja ne poznam v svetovni umetnosti.

Marsikdo bi lahko dejal, pa kaj, saj si dosti naredila, bodi zadovoljna. Ni tako enostavno. Vse življenje čakaš, da boš naredil tisto sliko, ki bo zares taka, kot čutiš, da bi morala biti. To nas žene naprej, od poraza do poraza, ampak vztrajamo. In nikakor ni mogoče biti zadovoljen z narejenim, čeprav se zavedaš, da tega skoraj zagotovo ne boš mogel več preseči. Želja ostane, moč pojema. ■



● ● ● KNJIGA

Pol knjiga, pol film

BRANKO ŠOMEN: **Plave talige: Slovenski triptih.** Založba Litera, Maribor 2011, 252 str., 24,60 €

Sodobna slovenska književnost se rada tako ali drugače druži s filmsko umetnostjo. Eden novejših primerkov tovrstnega druženja in celo »križanja« je roman literata in filmskega scenarista Branka Šomna *Plave talige*. Ta *Slovenski triptih* je nenavadna zmes scenarija za tragikomedijo, ki nas nasmeji, samorefleksivnega zapisa scenarista in režiserja, ki nas tu in tam pritegne, in literarno metaforičnega izseka iz življenja komunističnega revolucionarja, ki nam da misliti.

Prvi pramen *Triptiha*, scenarij filma *Medena rosa*, govori med drugim o emigrantih iz nekdanje Jugoslavije v času tranzicije, ki se med begom na Zahod znajdejo na Goričkem. Tu se njihova pot preplete s potjo poštarja Pepija, protagonista scenarija, in zanj je to srečanje usodno. Zaljubi se v Ano, begunko s Kosova, a ta ljubezen lahko traja le kratek čas, dokler Ane po pomoti ne ustreli lastni oče in Pepija na pokopališču ne prekrije sneg. Scenarij, ki je z nenehno situacijsko komiko, burkami in erotičnimi prigodami vse dotlej deloval vedro, šaljivo, včasih že kar spakljivo, se tako konča precej tragično.

Scenarij sam na sebi ni ne film ne literatura, temveč okleščeno ogrodje peripetij in dialogov. A tisto, za kar bi nas utegnil prikrajsati, dopolnjuje prvoosebni pripovedovalec, režiser in scenarist tega majhnega nizkoprodukcijskega debitantskega filma. Zapisuje zgodbo o zgodbi, film o filmu, in z razgrinjanjem avtopoetike vselej govori predvsem o sebi. Rad bi vedel, kako z očesom kamere posneti življenje in kaj sploh je življenje. Sam je svoj kritik, interpret in sodnik. Ko razgrinja zakulisje snemanja, se učinkovito navezuje na dele scenarija, ki jih prebiramo sproti, a včasih tudi malce zaide na stranpoti spominov na pretekla potovanja v dežele vzhodnega bloka. Ta del triptiha, *Preleti film*, svojo moč najbrž črpa iz nekaterih izkušenj in dognanj samega avtorja ter deluje avtobiografsko, še zlasti z elementi, kakršna je denimo ujemajoča se letnica rojstva (1936) avtorja in našega scenarista, ki je, mimogrede, tudi prozaist.

Filmu o Pepiju in zgodbi o avtorju filma se pridružujejo še *Plave talige* o Štefanu Kovaču z vzdevkom Marko – toda čemu? V tem delu imamo opravka z zavzetim komunističnim revolucionarjem, partijskim sekretarjem, ki med drugo svetovno vojno zaradi svojega aktivizma izgubi življenje. Pripoved o njegovi tragični usodi je ganljiva, vendar bralcu ni povsem jasno, zakaj se je znašla ob drugih dveh delih triptiha. Tako z enim kot z drugim jo povezujejo zgolj redki, naključni in povsem zunanji drobci, ki ne zagotavljajo organske vpetosti v triptih. Vtis je, da se zgodba *Plavih talig* v romaneskno celoto kar nekako ne umesti, sama zase pa tudi ostaja brez razvidne poante.

Med branjem *Plavih talig* ves čas pričakujemo, da nam bo vsaj sklep razkril, kaj raznolike zgodbe počnejo skupaj v triptihu. A na koncu imamo polno zmede, akcije in veliko trupel, iz katerih bi komaj lahko izluščili sporočilo. Blagohotno si morda rečemo: z dinamičnim menjavanjem sekvenc filmske in literarne fikcije ter njune realnejšega okvirja *Slovenski triptih* spominja na film *Ženska francoškega poročnika* in je kljub pomanjkljivostim – ali morda prav zaradi njih – razgibano delo. Z naklonjenostjo opažamo Šomnovo vizualno nazorno poetiko in jezik, ki se od pramena do pramena razlikuje, a je vselej dovolj spreten: z občutkom odmerjeni ščepec prekmurščine (talige so samokolnica), bosanščine in vulgarizmov, refleksijskih pasaj in metaforike. Roman z burkaško platjo v slovenski film »intermedialno« vnaša humor in z erotično plastjo namiguje na to, da je Prekmurje vse kaj drugega kot seksualno zavrto. A ob smrti junakov in podobnih dogodkih si nekoliko razočarani ne moremo misliti drugega kot to, da je literarno ali filmsko delo težko spraviti h koncu, če življenje teče dalje. **TINA VRŠČAJ**

● ● ● KNJIGA

Psihološki triler kot poskus literarnega obeleženja Ptuja

ZDENKO KODRIČ: **Nebotičnik Mitra.** Študentska založba (Knjižna zbirka Zapisani v Ptuj), Ljubljana 2011, 201 str., 25 €

Zdenko Kodrič je svoj šesti roman *Nebotičnik Mitra* napisal »po naročilu« ; z njim naj bi pomagal postaviti Ptuj

na evropski literarni zemljevid. Knjiga je izšla v posebni zbirki, ki se financira tudi iz projekta Maribor 2012 – Evropska prestolnica kulture, v katerega se Ptuj vključuje kot partnersko mesto. Naslov, ki opozarja na rimsko preteklost mesta, ko je bil Ptuj eno izmed središč mitraizma, se nanaša na »življenjsko delo« pripovedovalca, arhitekta Dejana Vračka, ki se z njim prijavlja na razpis ptujske mestne občine. Vse je videti, kot da se zgodba osredotoča na koruptivni potek razpisa in izbruh afere, ki privede to tega, da sprva »izigrani« protagonist na razpisu, potem ko se zanj potegne ljudska množica, vendarle zmaga. A že to, da se kljub takšnemu razpletu dogodkov protagonist odloči narediti samomor, kaže, da je fokus romana prenesen drugam, namreč na protagonistove notranje konflikte.

Besedilo se začne s prvoosebno pripovedjo, v kateri se protagonist spominja travmatičnega dogodka iz otroštva, ko mu je v avtomobilski nesreči umrl oče. Pripoved je v nadaljevanju tretjeosebna in menjava dve perspektivi, poimenovani »od zunaj« in »od znotraj«. Na nezanesljivost pripovedovalca smo opozorjeni: »od znotraj« najdemo namreč to, kar protagonist kot kakšen jasnovidec doživlja kot zunanji svet, skratka njegov notranji svet, za katerega je nemogoče ugotoviti, v kolikšni meri ustreza resničnosti. Njegove vizije se zdijo halucinatorne, saj odražajo pretirane strahove in megalomanske želje. Protagonistova paranoja se najprej nakaže v odnosu do njegovega šefa in bratranca Bojana, za katerega meni, da je član tajne mednarodne združbe, ki si prizadeva podtalno vladati svetu. Bojanovo izbranko Ariano, s katero se romantično zaplete, ljubosumno obtoži izdajstva ter jo napade z ostrimi pisarniškimi predmeti – izkaže pa se, da je bil prizor le Dejanova sadistična fantazija. Nazadnje začnejo k njemu dotekati sporočila starejših občanov, ki mu zagotavljajo, da ni njegov načrt nobena izvirna pridobitev, pač pa zgolj obnovev ideje, ki je bila v mestu skovana že zdavnaj.

Protagonistov nebotičnik, ki se zažira v naravni tek reke Drave, lahko vidimo kot babilonski stolp, falični simbol in spomenik človeški nečimrnosti. Zdi se, da je Dejanov greh, ki ga spravi ob pamet, prav njegova neodprtost sodelovanju, istovetenje s svojim delom ter pričakovanje, da se bo z njim »afirmiral«. Pripoved kaže vse več dezorientiranosti in zmede, k surrealističnemu vzdušju pa pripomore tudi shizofreničen prehod na prvoosebno pripoved, v kateri kot pripovedovalec nastopi že pokojni oče enega izmed starcev, ki se želijo z Dejanom pogovoriti o njegovih skicah. Roman se konča s protagonistovim skokom z mestnega stolpa, s katerega se mu, mimogrede, odpira čudovit razgled na mestno arhitekturo. Z zadnjim stavkom se besedilo vrne k začetku, k nenadni frazi »prebuditi jutro«, ki naj bi jo uporabljal Dejanov oče in ki prikliče v misli sončnega boga Mitro. Sklepati je mogoče, da izhajajo protagonistove težave iz njegovega nerazrešeneega odnosa do očeta oz. iz njegovega ojdipovstva.

Če pustimo ob strani vprašanje, koliko nam uspe *Nebotičnik Mitra* približati Ptuj, ugotavljamo, da gre za nezahtevno branje, ki stavi na spletke, okultizem in teorije zarote in ki ga lahko žanrsko jasno označimo za psihološki triler. Ob dinamični zgradbi pripovedi, bogati z analepsami, ponudi tudi kritiko malomeščanstva, ki jo postreže s ščepcem humorja. To, da zaplete mnogo niti ter njihovo razrešitev prepusti bralčevi interpretaciji, pa je romanu samo v pohvalo. **BARBARA JURŠA**

● ● ● KNJIGA

Manjkajoči privlačni opoj drugačnosti

CHICO BUARQUE: **Budimpešta.** Prevedla Blažka Müller Pograjc. Študentska založba (Žepna Beletrina), Ljubljana 2011, 145 str., 21 €

Budimpešta je po *Turbulenci* in *Benjaminu* tretji roman brazilskega prozaista, pesnika, dramatika, pevca, kitarista, skladatelja Francisca Buarqua de Hollanda, bolj znanega kot Chico Buarque. Rojen leta 1944 v Riu de Janeiru je zadnjih pet desetletij občutno pripomogel k definiranju kulturne identitete Brazilije. Priljubljen je predvsem po svoji *bossa nova* glasbi, katere besedila vključujejo socialna, politična in kulturna osišča Brazilije in s katero se postavlja ob bok znamenitima Gilbertu Gilu in Caetanu Velosu. Njegova glasba je bila od šestdesetih let naprej neredko podvržena cenzuri (več sreče je imel z romani), dokler ni – podobno kot Gil in Veloso – bil primoran celo zapustiti Brazilijo in se za osemnajst mesecev nastaniti v Italiji. Pisateljewanje ga zadnja leta postavlja v osrčje literarnega sveta; *Budimpešta* mu je prinesla najpomemb-

nejšo brazilsko nagrado za književnost, primerljivo z bookerjem. Brazilski heroj torej, kljub notorični plašnosti pred mediji in izgnanstvom kot pogosto temo pisanja.

Ni naključje, da prav ti dimenziji poganjata zgodbo *Budimpešte*, temačne, bizarne, satirične medcelinske kriminalno-ljubezenske zgodbe, začinjene s humorjem, nasiljem in nepredvidljivimi zasuki. Glavni protagonist José Costa ob povratku s konference anonimnih pisateljev v Istanbulu spričo grožnje z bombo v letalu obtiči v Budimpešti, kjer ga zasači Kriska, in osvajanje ženske ter jezika se lahko prične.

Na eni strani spremljamo junakov razpadajoči odnos z ženo in obolelim sinkom (v slednjem primeru je razvoj pristnega odnosa zaradi očetovega nenehnega bega pred odgovornostjo nemogoč), na drugi pa njegovo razmerje z ljubimko in njenim sinkom, s katerima – paradoksalno – poskuša vzpostaviti pristen odnos. Razpet med tema dvema skrajnostma se bolj kot v zapletenih odnosih izgublja v zapletenosti novega jezika. Najbrž ni madžarščina tista, zaradi katere se podvrže Kriskini torturi in se je (težko verjetno) nauči do te mere, da postane anonimni pisatelj in pesnik tudi v »jeziku, ki se ga boji sam hudič«. Ko med obiskom žene v Riu posumi, da ima razmerje s Kasparjem Krabbejem, uradnim avtorjem *Ginekografa*, prodajne uspešnice, ki jo je napisal José Costa, se v prepričanju, da odhaja za vselej, vrne v Budimpešto. V nizu presenetljivih zgodbenih zasukov, po katerih pristane v čustveni, moralni in eksistenčni godlji, se kot *deus ex machina* pojavijo *Skrivne tercete* avtorja Zsozeja Kóste, ki mu prinesejo slavo in Kriskino ljubezen. V borgesovsko-ecovski ciklični maniri se roman zaključí s svojim začetkom, in bralec je priča (navideznemu?) prehodu fikcije v resničnost, ko Costa med branjem knjige v Kriskinem naročju prepriča samega sebe, da je resnični avtor knjige, ki se hkrati že dogaja.

Romana zgolj zaradi delne aluzije na eminentnega argentinskega pisatelja še ni možno uvrstiti v južnoameriško tradicijo. Ne zato, ker se zgodba zvečine dogaja v Budimpešti – sprva jo je avtor hotel umestiti v fiktivni prostor, a se je, menda navdihnjen s svojim dekletom, odločil za mesto, ki je bilo tako zanj kot za protagonista enako »nerealno« –, ampak zato, ker zgodba o individualizmu, priganem do tolikšne anonimnosti, ter begu pred svetom (in samim seboj) deluje preveč prepoznavno zahodnjaško. Ali to pomeni, da sodobna južnoameriška literatura izgublja tisti privlačni, nekoliko od tal privzdignjeni opoj drugačnosti, s katerim je pred pol stoletja tako odrešujoče zdravila metafikcijsko zasičenost zahodnega literarnega sveta? **JASNA VOMBEK**

● ● ● KINO

Parada mačizma

Parada. Režija Srđan Dragojević, Srbija/Nemčija/Madžarska/Slovenija/Hrvaška, 2011, 116 min. Ljubljana, Maribor, Celje, Koper, Kranj, Novo mesto, Kolosej in Planet Tuš

Da zna Srđan Dragojević, eden tistih režiserjev, ki so se na sceno prebili v začetku devetdesetih letih prejšnjega stoletja, dobro ujeti duha časa, v enotno občinstvo povezati pravkar razpadlo domovino in pri tem ostati boleče kritičen, je dokazal že ob svojih dveh uspešnicah *Lepe vasi lepo gorijo* (Lepa sela lepo gore, 1996) in *Rane* (1998). Zdaj se loteva še problema srbske homofobije, tokrat v maniri komedije, ki sooči peščico scaganih gejev, ki bi v Beogradu radi priredili parado ponosa, in nekaj vzorčnih primerkov vojnih veteranov z vseh koncev bivše Juge, ki jih kanijo pri tem početju varovati.

Parada je prej kot parada ponosa parada mačizma. Testosteron šprica na vse strani, psovke in žaljivi dovtipi letijo vseprek, orožje kuka iz kuhinjskih predalov in (strejt) moški so videti, kot da bi pravkar prilezli iz kakšne prazgodovinske jame. Šovinistične balkanske mačo ikonografije je toliko na kupu, da je film na trenutke kar malo težko gledati. Seveda, Dragojeviću ne gre toliko za to, da bi se resno poglobil v gejevsko problematiko, kot za to, da nastavi ogledalo tistim, ki ne prenesejo misli na dva moška v isti postelji, čeprav pod skupinskim tušem še kako radi kresnejo soseda z mokro brisačo po goli riti.

Zato je *Parada* kljub svoji »provokativni« temi še vedno tipičen balkanski film, v katerem je vsaka deseta beseda četnik in vsaka enajsta ustaš in se imamo vsi nekdanji Jugoslavlani blazno radi, čeprav se silno radi tudi streljamo; še najbolj provokativen je v bistvu v tem, da nekajkrat poredno namigne, da se za vsem tem mačo kičem skriva prikrita homoerotika.



Sicer pa je to precej preprost, premočrten, na poudarjenih stereotipih utemeljen film, ki težko skriva svoje didaktično poslanstvo. Jasno je, da je namenjen publiki, ki je bližje tistim štirim gorilam na platnu kot sofisticiranim gejevskim trlicam, in Dragojević je bržkone iznašel najbolj primerno formulo za skok pod kožo občinstvu, ki mu je treba s čim bolj prijazno roko naviti ušesa, da bi se končno zbudilo in ugledalo resnico lastnih homofobnih prepričanj v vsej njihovi groteskni gloriiji. V komedijo zavita žalostna zgodba v roza miniju, nabasanem z jugonostalgičnimi gorilami (ki kljub svojemu primitivnemu idiotizmu in kriminalni žilici delujejo nadvse simpatično) poskakuje proti koncu, dokler se ne izteče v smrtno resen, tragičen finale. Zastavljena je tako, da ima ciljno občinstvo dovolj identifikacijskih oprimkov, v katerih se lahko prepozna, a so ti hkrati tako pretirani, da se lahko od njih istočasno tudi distancira in tako brez pretiranih zamer pogoltne kakšno gorko na svoj račun.

Morda je ravno to tisto, kar ta prostor v tem trenutku najbolj potrebuje: enostavno, premočrtno, v humor zapakirano in na pretiranih stereotipih visečo moralko s še vedno dovolj priljudnimi junaki, da bi znali podreti kakšen trdovraten predsodek. Ne verjamem, da bo *Parada* uspela koga spreobrniti, prav mogoče pa je, da bo mobilizirala dovolj veliko občinstvo, da bo v javnosti spodbudila prepotrebno debato. In to povsem zadostuje. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● KINO

Gastronomska vprašanja v času vojne

Kuhati zgodovino (Ako sa varia dejiny). Režija Peter Kerekes. Avstrija/ Slovaška/ Češka, 2009, 88 min. Ljubljana, Kinodvor

So kruljenje praznih želodcev, napenjanje vetrov ali zadah po česnu res lahko usodno spremenjali potek velikih bitk na evropskih tleh v 20. stoletju? O tem, da je hrana za človeka nadvse pomembna, seveda ni nobenega dvoma. In še toliko bolj je za vojaka, ki mora, kot eden ključnih delov vojne mašinerije, delovati brezhibno. Kontinuiran dotok »goriva« je torej nujen, in to ve vsak vojaški strateg. A da bi zrezek in sarma vsak po svoje vplivala na potek bitke, pa se vendarle zdi močno pretirano. Tega se seveda zaveda tudi madžarski dokumentarist Peter Kerekes, ki v svojem delu *Kuhati zgodovino* kuharjev, ki so delovali na bojnem polju, ne predstavlja kot zamolčanih vojaških strategov, pač pa preko njihovih spominov duhovito in domiselno prikaže, kako so bojne okoliščine vplivale na njihovo pripravo hrane.

Pravzaprav nam Kerekes to svojo intenco razkrije takoj, že na samem začetku, v *Prologu*, ko poslušamo izpoved mladega ruskega vojaka, enega izmed kuharjev, ki nam jasno pove, da ruska okupacija Čečenije še zdaleč ni bila podprta z gastronomskim čaranjem. Prej nasprotno: vseskozi so se soočali z monotonim jedilnikom, na katerem je kraljevala ovsena kaša. Telečji šašlik, s katerim je razveselil svojo četo, pa se je na jedilniku znašel le zaradi tega, ker so se Rusi v Čečeniji vedli kot klasični zavojevalci, ki osvojeno deželo plenijo brez pomislekov in sramu. Torej, vojne okoliščine so tiste, ki določajo jedilnik. In to sporočilo nam posreduje prav vsaka teh intimnih izpovedi, ki jih je Kerekes zbiral med kuharji, ki so se udeležili nekaterih ključnih vojnih konfliktov v Evropi od 2. svetovne vojne pa do danes. Poglejmo na primer izpoved judovskega peka, ki je zaprtim nacistom, čakajočim na začetek nürnberškega procesa, spekel prav poseben kruh – z dodatkom arzenika. Res je sicer, da je s tem 300 izmed 1000 esesovcev vnaprej obsodil na smrt, a takrat je bila velika bitka že končana, Nemci pa so bili v njej poraženci. Zanimiva je tudi izpoved hrvaškega kuharja (pa tudi ostalih balkanskih gastronomskih mojstrov, iz katerih veje oster nacionalizem in latentno sovraštvo do drugih narodov nekdanje Jugoslavije), ki v osemdesetih letih kuharskih večšin ni hotel učiti »njihovih« vojakov, srbskih vojaških kuharjev, njegovih kolegov v tedanji Jugoslovanski ljudski armadi. Zato so jedli le *njihove* »restovane džigerice«, ne pa tudi *naših* »dinstanih jetric« (pravzaprav gre za isto jed). Že prav presunljiva pa je izpoved nemškega kuharja, ki s hladno brezčutnostjo pripoveduje o tem, kako je neki deklici na smrtni postelji odrekel sladkor samo zato, ker je moral kot dober vojak »spoštovati ukaze«, ti pa so prepovedovali, da bi imel stike s civilisti. Ta izpoved nas opozori na vso srhljivost »sledenja ukazom«, racionalizacije, s katero so nemški vojaki poskušali opravičiti svoja deja-

nja, hkrati pa tudi na tisti neznosni občutek krivde, ki ga nemški vojaki še danes nosijo s seboj.

In prav v tem je čar Kerekesovega dela, da nam namreč te intimne izpovedi ne nizajo le novih faktov o že znanih trenutkih iz zgodovine, pač pa nam prinašajo tisto, kar uradne zgodovine običajno izpustijo: občutenja preprostih ljudi ob prelomnih zgodovinskih trenutkih in čustva, ki so se jim ob njih porodila (brez cenzure, od žalosti in radosti do pekoče krivde in teptajočega sovraštva). Temu je podrejena tudi organizacija materiala (od arbitrarnega izbora vojnih konfliktov in vojaških posredovanj, ki bodo omenjena v filmu, do arhivskega materiala, pri katerem je bil kriterij izbora več kot očitno le stopnjevanje določene atmosfere, ne pa dopolnjevanje z informacijami), ki ga je Kerekes vključil v svoje delo, ter rekonstrukcija nekaterih dogodkov. Predvsem pri slednjih je Kerekes pokazal veliko duhovitosti in domišljije, saj ponudijo nekaj najsijajnejših trenutkov filma: na primer doživeto pripovedovanje nemškega kuharja o bežanju pred ruskim tankom ali pa vizualno atraktivna rekonstrukcija postopkov Titovega uradnega okuševalca hrane. *Kuhati zgodovino* ni prelomno delo sodobnega dokumentarizma, a prav tako ni mogoče spregledati, da nam prinaša svež pogled na nekatere znane teme, ki ga začini z nekonvencionalnim formalnim pristopom ter nas ob tem spomni, da se izgradnja vsake nacionalne identitete prične prav pri hrani. **DENIS VALIČ**

● ● ● ODER

Neznosna lahkost šaha

DUŠAN JOVANOVIĆ, MITJA ČANDER, EVA MAHKOVIC: **Bobby in Boris.** Režija Dušan Jovanović. SNG Drama Ljubljana. Premiera 7. 1. 2012, 165 min.

Igra *Bobby in Boris* izpod peresa treh avtorjev prikazuje znameniti šahovski dvoboj leta 1972 v Reykjaviku, na katerem je ameriški izzivalec Bobby Fischer odvzel naziv svetovnega prvaka Rusu Borisu Spaskemu. Dogodek je bil takrat res odmeven in je za tiste čase doživel izjemno medijsko pozornost, tako da se je v spomin gledalcev z dovolj nizko letnico rojstva v spomin gotovo vtisnil kot nekaj posebnega. Poleg razburljivega poteka dvoboja, ki je bil zaznamovan predvsem s skrajno muhavostjo in nepredvidljivostjo izzivalca, je bil takrat pomemben zlasti simbolen pomen spopada dveh velesil.

Kateri vidik tega dogodka je avtorje napeljal k temu, da se lotijo njegove obdelave štirideset let pozneje, ne iz besedila ne iz uprizoritve ni razvidno. Igra je žanrski hibrid; v temelju naj bi bila zasnovana kot neke vrste dokumentarna drama, katere značilnost sicer je, da se poskuša odzivati na aktualne dogodke. Pred nami pa je v resnici mešanica televizijskega šova (dogajanje vodi TV-voditeljica in novinarka, ki v intervjuju predstavi oba velemojstra), psevdodokumentarnih video in avdio posnetkov, v katerih nastopa kopica historičnih osebnosti (od ruskih in ameriških šahovskih avtoritet preko Nixona in Kissingerja do Marilyn Monroe), in dejanskega prikaza poteka posameznih partij. Video posnetki vzbujajo po eni strani skoraj nekakšno nostalgijo, poznavalsko hahljanje, občudovanje dosežkov maskerk in lasuljark ter odličnih miniaturic plejade igralcev Drame, naslajanje nad preteklo ikonografijo blokovske razdeljenosti ter občutek olajšanja, da je danes vse drugače – kar pa nudi po drugi strani podlago za pavšalen prikaz politične paranoje na straneh obeh ekip, ko sta druga za drugo prepričani, da nasprotnik uporablja nepoštena, iz kakega filma o Bondu privlečena sredstva; a to je tudi končni domet politične provokativnosti te igre.

Je torej psihologija tisti izziv, ki je vodil avtorje? Na začetku imamo res dva zelo različna nasprotnika: Spaski je ves miren, uglajen, dostojanstven, z nesporno avtoriteto stoično prenaša izpade Fischerja, ki je videti zaletav, impulziven in nezrel – a med dvobojem oba prevzame ista strast in, vsaj tako je videti, vprašanje, kateri bo zmagal, je le stvar večje osredotočenosti. Naj bi bilo torej izpostavljenno spoznanje, da je vse odvisno od volje, od odločnosti? Da je šport/igra/življenje nepredvidljivo? To sicer spremljamo dnevno ob vseh drugih športnih tekmovanjih. Če naj bi bil poudarek na zgodbi Spaskega in njegovem porazu (v gledališkem listu je zaslediti celo namig, da ga je možno enačiti s tragedijo), pa jo povsem zbanalizira tako izrazito klišejski monolog ob spoznanju, da ni več svetovni prvak (»Ni mi umrla mama, ni mi umrla žena, a vseeno žalujem.«), kot povsem nepotrebna in deplasirana politična zašpičenost na samem koncu (ko mu carinik ob vrnitvi v Sovjetsko zvezo pove, da se bo moral zaradi poskusa uvoza Solženicinovih knjig zagovarjati pred ko-

misijo, se Spaski v zaključnem kadru dolgo in pomenljivo zastrmi v kamero).

Težava igre *Bobby in Boris* je torej v tem, da se ne more ali ne zna odločiti, o čem pravzaprav govori. Glavna tema (šah) je preveč ozko specifična in je za povprečnega gledalca prikazana preveč detajlno, vsi možni odvodi in posplošitve pa so navrženi nereflektirano in zato učinkujejo naključno in nevznemirljivo.

Preostane nam torej še element »igre«, ki ga avtorji poudarjajo: šah kot igra, gledališče kot igra, pomenljiva dvojnost: morda celo življenje kot igra? Le v osnovnem pomenu smo kot gledalci lahko bolj potešeni, saj sta Aljaž Jovanović kot Bobby in Igor Samobor kot Spaski zares vrhunska: poleg tega, da poskušata v drži in z masko doseči celo fizično podobnost s Fischerjem in Spaskim, jima z igralsko intenzivnostjo in prikazom brezkompromisne predanosti edini stvari, ki njuna lika v življenju zanima, uspe zamašiti nekaj lukenj v besedilu.

A to je vseeno premalo, da bi nova predstava v ljubljanski Drami presegla nivo površnega televizijskega spektakla z moteče raznorodno jezikovno podobo.

VESNA JURCA TADEL

● ● ● TELEVIZIJA

Očem se lahko marsikaj prikrije, tipu nikoli

Besede onkraj vidnega. Režija Matjaž Latin, scenarij Mitja Čander. RTV Slovenija, Zavod vizualni laboratorij in VPK. Premiera 10. 1. 2012, TV SLO 1, 55 min.

Pa ne, da bo to le še ena oddaja o slepoti, za katero je zanimanje, kot vse kaže, prebudil oslepelih maneken, pomisli človek ob napovedi dokumentarca meseca. A se že po prvih minutah posnetega pokesa. *Besede onkraj vidnega* niso film o slepoti nasploh, temveč o tem, kako slepi berejo, kako uporabljajo računalnike, osvajajo literarne svetove in se podajajo na tista področja, ki jih videči osvajamo z vidom. *Besede onkraj vidnega* so – in to najbrž ne po naključju – eden tistih dokumentarcev, pri katerem bi lahko zatemnili sliko, pa bi še vedno dobilo zadosti podatkov za lepo gledalsko/poslušalsko izkušnjo. To nikakor ne pomeni, da je vizualni del zanemarljivega pomena; umestitev posameznih sodelujočih, še zlasti onih z okrnjenim vidom ali čisto slepih, v okolje, v katerem se najbolje počutijo ali najpogosteje gibljejo, je skrbno domišljena in daje posnetu novo razsežnost – ki jo dojamemo le videči. Tisti, ki sprejemajo svet namesto z očmi predvsem s sluhom, pa bodo prisluhnili artikulirani pripovedi nastopajočih, kot bi poslušali radijsko igro, kjer vse temelji na zvočnih učinkih.

Radijske igre rada posluša tudi Aleksandra Surla, ki se po mestu giblje s psom vodnikom, v domači kopalnici pa ima knjižnico vonjev – zbirko več kot dvesto različnih dišav. Prav ona je ena izmed tistih pripovedovalk, katerih besede gledalca/poslušalca ponesejo onkraj vidnega. V svet, kjer so knjige posnete in se jih posluša, čeprav besedilo včasih bere glas, ki ne pritiče vsebini, kot potoži Tomaž Wraber. Branju živega človeka namesto sintetiziranega glasu daje prednost tudi Marko Mikulin, ki je oslepel pred kratkim in se brajlice šele uči. A odkar je izgubil vid, svet doživlja globlje, pravi, tudi čtiv se loteva bolj poglobljenih, kot dokler je še videl in bral z očmi. Očem se lahko marsikaj prikrije, tipu nikoli, razlaga Aleksandra Surla, ki na vprašanje, kaj je lepo, odgovarja z za videče na moč ne-navadnimi kategorijami: lepo je, kar je gladko, zaobljeno, lepa je dlaka mojega psa, mehka in topla, pravi in poboža svojega črnega labradorca.

V *Besedah onkraj vidnega* se prepletajo pričevanja slepih in teoretske analize videčih, od psihoanalitičarke do arhitekta, umetnostnega zgodovinarja, literarnega teoretika in pedagoginje v šoli za slepe in slabovidne. Beseda strokovnjakov, hladna in neprizadeta, pa ne razblini liričnih trenutkov, ki jih slepi in slabovidni ustvarjajo s svojimi pripovedmi. *Besede onkraj vidnega* so eden tistih dokumentarcev, ki mu je uspelo prikazati slepoto kot drugačen način dojemanja sveta in ne kot pomanjkljivost, ki človeka za vedno pohabi in odrine od izkušanja novega in potapljanja v pisano besedo. Navsezadnje tudi z očmi gledamo, tako da tipamo, se glasi ena od zanimivih ugotovitev iz ust strokovnjaka. Branje knjig v brajlji, po katere straneh se je pred nami pritipalo že na stotine bralcev, je mnogo bolj oseben stik kot obračanje strani v knjigah z natisnjenimi črkami, pove slepo dekle. V našem vidnem svetu smo bombardirani s podatki, vprašanje pa je, ali sploh zmoremo videti, se proti koncu vpraša umetnostni zgodovinar Tomo Brejc. **AGATA TOMAŽIČ**

OB OGNJU IZ POLEN, VRŽENIH POD NOGE

ALENKA PUHAR

Aprila 2009 se je Angeli Vode zgodilo nekaj osupljivega: postala je filmska zvezda. No, skoraj ali približno tako. Zvezdo je treba posuti z zrnem soli. Ampak po mnogih desetletjih popolne izobčenosti, po pogrebu maja 1985, ko se je zbralo sedem ali osem ljudi, po postopnem odkrivanju in objavi njenih besedil – po vsem tem je bil tu nenadoma dramatičen obrat: filmska dvorana, množica ljudi, celo predsednik države je bil napovedan (in zadnji hip odpovedan) ...V vlogi Angele je nastopila Silva Čušin, ena najboljših gledaliških in filmskih igralk, slavnostni govorec na premieri pa je bil dr. Ljubo Sirc, Angelin soobtoženec na procesu leta 1947 in sozopornik, eden najbolj znamenitih slovenskih disidentov, bleščeč analitik režima, ki je bil v filmu Maje Weiss upodobljen z dolgo skrite, temne plati.

Kakšno uro ali dve po premieri se je nedaleč stran, v zakulisju informativnega teatra zavrtel še en, neznatnejši, a pozornosti vreden dramski prizor. Besedilo, ki ga je napisala poročevalka STA (Slovenske tiskovne agencije) Jasmina Vodeb, se je uredništvu zazdelo neustrezno ali kar napačno. Zato je bil del poročila črtan in slavnostni govorec je ostal brez besed oziroma brez citata.

Kaj je bilo predmet spora? Dogajanje leta 1939/40. Po besedah Ljuba Sirca se je usodni preobrat v življenju te angažirane ženske zgodil z avgustom 1939, ko sta nemški zunanji minister Ribbentrop in sovjetski zunanji minister Molotov sklenila pakt o nenapadanju (in delitvi Evrope), imenovan tudi pakt med Hitlerjem in Stalinom. Angela Vode, ki je bila tedaj članica komunistične partije, se je nad povezovanjem komunistov z nacisti zgrozila. To je tudi jasno povedala in delovala naprej, kot da pakt ne velja oziroma da nje ne zavezuje ukaz, da se čez nacistično ne sme reči žal besede. Zaradi kljubovanja so jo izključili iz partije, ob tem pa sprožili hudournik raznih oblik kaznovanja, tudi dolga leta zapora.

In zakaj se o tem še aprila 2009 ne bi smelo govoriti? Po informacijah, ki so z STA prišle do mene, zato, ker baje jugoslovanska partija ni imela nič s paktom med Hitlerjem in Stalinom. Tudi je menda izmišljotina, da bi koga kaznovali, če je temu nasprotoval. Kaj šele, da bi koga izključili in maltretirali! Saj je vendar splošno znano, da je bil Tito proti Stalinu ...! – Tako so torej Ljuba Sirca črtali iz poročila o premieri. Besede, s katerimi je označil Angelin spor s partijo in odnos do nacizma, so izpuhtele, stavek o izključitvi pa je bil zmehčan v »se je s partijo razšla«. Ta verzija – tako rekoč uradna, saj jo je razširila državna tiskovna agencija – je potem zasedla večino informacijskega prostora.

Pripetljaj bi bil vreden kakšne besede tudi brez Angele Vode v ozadju, zaradi samega Ljuba Sirca. Če je človek povabljen k slavnostnemu nagovoru, se po običajnem novinarskem bontonu spodobi navesti nekaj njegovih besed. Če je poleg tega edini živi pričevalec z nekega grozljivega procesa, na katerem so ga sprva obsodili na smrt ... no, potem naj bi imel pravico do spoštljivega odnosa in še kakšnega stavka več, ali ne? ... Ne pri nas. Slovenska politična korektnost narekuje, da se »napačne« ali »revizionistične« interpretacije zgodovine popravi, preden gredo v javnost. Menda nam ja ne bo kar vsak po svoje blatil slavno zgodovino?! V takem ozračju mož, ki je leta 2001 dobil visoko britansko odlikovanje za svoj prispevek k demokratizaciji vzhodne polovice Evrope, v svoji domovini lahko dobi klofuto kot ignorant ali celo lažnivec. In ta klofuta niti odmeva ne ...

Tako je Angela Vode, ki bi se ji 5. januarja lahko poklonili za 120. rojstni dan, še po sedmih desetletjih ostala brez svoje dominantne oziroma brez pravice do svoje resnice. Tudi filmska (igrana) Angela, saj so prav lomi okoli pakta in vojne, ki jih je pakt sprožil, nosilni tečaj dramskega obrata v filmski zgodbi *Skriti spomin Angele Vode*. Padla je v nemilost, ker si je drznila misliti s svojo glavo in ni slepo sledila

Slovenski svet je z

veseljem vzel na znanje,

da se je leta 1998 našla

pozabljena in zatirana

komunistka, bistveno

težje pa od leta 2004 dalje

dojema, da se je našla tudi

antikomunistka.



Angela Vode (desno) s sestro Ivanko Špindler v Rimu okoli leta 1970. Fotografijo je posnel Ivankin sin Janez Spindler.

direktivam. Do dokončnega obračuna z njo je prišlo leta 1947, ko so komunisti že trdno sedeli v sedlu. In bila ni ne prva ne zadnja. Mnogo ljudi je zašlo v kolesje partijske represije prav zaradi starih zamer oziroma nepokorščine. Če je človek »organiziran«, mora natančno vedeti, kdaj lahko vpije Živel, Stalin! in kdaj ne, tudi kdaj je treba biti proti Hitlerju in kdaj ne ... Kdaj je primeren pacifizem in kdaj ni ... Kdo se lahko pogaja in sodeluje z nacisti ter kdo in kdaj ne ... In seveda, kdo si, po pol stoletja in več, zasluži »rehabilitacijo« in kaj to pomeni.

Angeli Vode so komunistični veljaki vzeli dobre ime. Dobro ime inteligentne, angažirane, širokogrudne ženske visokih moralnih principov. Najbolj dosledne in vztrajne nasprotnice fašizma in nacizma pri nas. Z njo se ukvarjam – v knjižni, filmski, esejistični obliki – tudi zato, da bi ji bilo povrnjeno. In če se 120 let po njenem rojstvu ozrem naokrog, me skoraj spodnaša od množice popolnoma nasprotujočih si izkušenj, ki mi jih je prineslo desetletno druženje z njo. Emocionalni odzivi na Angelo segajo od zagrete privrženosti do gnevnega nasprotovanja; vse to pa je na gosto posejano z očitki o napakah, neresnicah, prirojanosti in manipulacijah. Slovenski svet je z veseljem vzel na znanje, da se je leta 1998 našla pozabljena in zatirana komunistka, bistveno težje pa od leta 2004 dalje dojema, da se je našla tudi antikomunistka.

Kaj je bilo z njo, kaj tako nesprejemljivega je naredila, da si je pravzaprav »zaslužila«, kar je dobila«, se prej ali slej zmeraj osredotoči na leto 1939/40. To je bil čas zavezništva med nacisti in komunisti, čas, ko so se vodilni komunisti vrnili v domovino in začeli pripravljati revolucijo. Izvajali so boljše vizacijo partije. Zahtevali so brezpogojno pokorščino in bili surovi z vsemi, ki nekaj »blebetajo o svobodi«, kot se je z značilno fineso izrazil Boris Kidrič.

Razume se, da imam (oziroma imamo avtorice filmskega scenarija) več kot zadosti utemeljenih razlogov za prepričanje, da je bil ta čas za Angelo Vode prelomen; malo drugače rečeno, da je bila ena najhujših krivic, ki so ji jo naredili nekdani partijski kolegi, prav ta, da so si prilastili ekskluzivno pravico do oznake »antifašistov«, mnogim resničnim (ali trajnejšim) antifašistom pa odvzeli pravico do tega. Knjižna bera z dokazi za to je še vedno zelo siromašna, pridno iskanje med arhivskimi listi pa najde dovolj podatkov. Več partijskih dokumentov o Angeli Vode trdi, da je bila izključena zaradi svojega stališča do pakta Ribbentrop-Molotov in »finske zadeve« (kar je oznaka za vojno, ki je sledila sovjetskemu napadu na Finsko novembra 1939). Kako so jo izključili, je Mirjam Milharčič Hladnik pripovedovala Vida Tomšič, ko je bila pred dobrim desetletjem naprošena za pogovor. Vse to potrjuje besede, ki jih je Angela Vode zapisala in so bile dvajset let po njeni smrti objavljene kot *Skriti spomin*. Pozneje sva z Majo Weiss našli še eno priznanje, skrito na starem magnetofonskem traku:

»So me hoteli prepričati, da bi pristala na pakt Hitler-Stalin. Pa sem rekla Ne, to pa ne. Pol je bilo pa konec z mano.«

...
Za marsikoga je bil to šele pravi začetek. Najbolj znamenit je gotovo Josip Vidmar, ki s svojimi pogosto objavljanimi spisi – če je kaj skritega, se še ni našlo – osvetljuje tudi eno najpomembnejših dilem časa. A tu nas čaka veliko presenečenje. Josip Vidmar, tedaj vodilni, najbolj slavni slovenski intelektualci, o teh zadevah očitno ni intenzivno razmišljal ali vsaj ni povedal oziroma zapisal. Rad se je delal, da tega pravzaprav ni – če se bomo delali, da nič ni, tudi nič ne bo ... se pravi, ni bilo ... Tule je prizor, posvečen Cirilu Kosmaču:

»Julija 1939 sem v kavarni Evropa naletel na svojega starega prijatelja Sajovica, ki je bil takrat prokurist I. G. Farben za Francijo in je živel v Parizu. Dejal mi je, da se čez kak teden odpelje nazaj v Pariz, in to z avtom. In tedaj se je domislil, da bo potoval sam, da pa bi bilo zelo kratkočasno, če bi jaz hotel z njim; seveda povsem kot njegov gost. Ponudba mi je ugajala in odločil sem se, da jo sprejemem kljub skrajni politični napetosti med Nemčijo in Poljsko. In ko sva bila že daleč v Avstriji, je Hitler prvega avgusta vkorakal v Poljsko brez vojne napovedi. Potovala sva čez Švico in hitela v Pariz, da bi bila čim prej čim bliže vznemirljivim dogodkom. Seveda sem v Parizu poiskal Kosmača (...) Za daljše literarne pogovore s Kosmačem ni bilo časa, pač pa sva se sestala še z Vorancem, ki je tudi še v Parizu čakal na usodne dogodke. Kosmač in Sajovic pa sta me spremljala do odhoda in odpotoval sem z vlakom čez Nemčijo, kjer se je že začelo mrzlično vojno življenje.«

Tu pa je razširjen pogled: »Zelo kratek pogovor sem imel z zunanjepolitičnim referentom francoskega dnevnika *Temps*, ki mi ga je v pariški kavarni predstavil moj pokojni prijatelj Zdenko Sajovic. Francoski politični izvedenec je bil tiste dni okrog prvega avgusta 1939 (kakor vsa Francija) zelo vznemirjen zaradi nemškega vdora na Poljsko ...«

Prizor je čuden, ker je v njem ključni podatek napačen: Hitler ni vkorakal v Poljsko 1. avgusta 1939, temveč 1. septembra 1939. To je obveljalo tudi za uradni začetek druge svetovne vojne, saj sta se Velika Britanija in Francija postavili na stran napadene Poljske in Nemčiji napovedale vojno. Datum, ki se je zapisal v zgodovino kot najusodnejši dan stoletja. Vsi so vedeli, kaj so počeli na ta dan, marsikdo ga je opisal, W. H. Auden v pesmi, ki ji je dal preprost naslov: *1. september 1939*.

Nenavadno pa ni le to, da Vidmar »ne ve«, kdaj se je začel vihar, ki mu sicer pripisuje daleč največji pomen v svojem življenju in usodi človeštva. Presenetljivo je tudi to, da tega nihče ni popravil (ali vsaj opozoril, da gre za lapsus), pa se tako trditev ponavlja in ponatiskuje, nazadnje denimo v knjigi *Moj obraz* ali pa v *Albumu Cirila Kosmača*. En mesec gor ali dol ... Generacija, ki je doživela izbruh vojne, je sicer poskrbe-

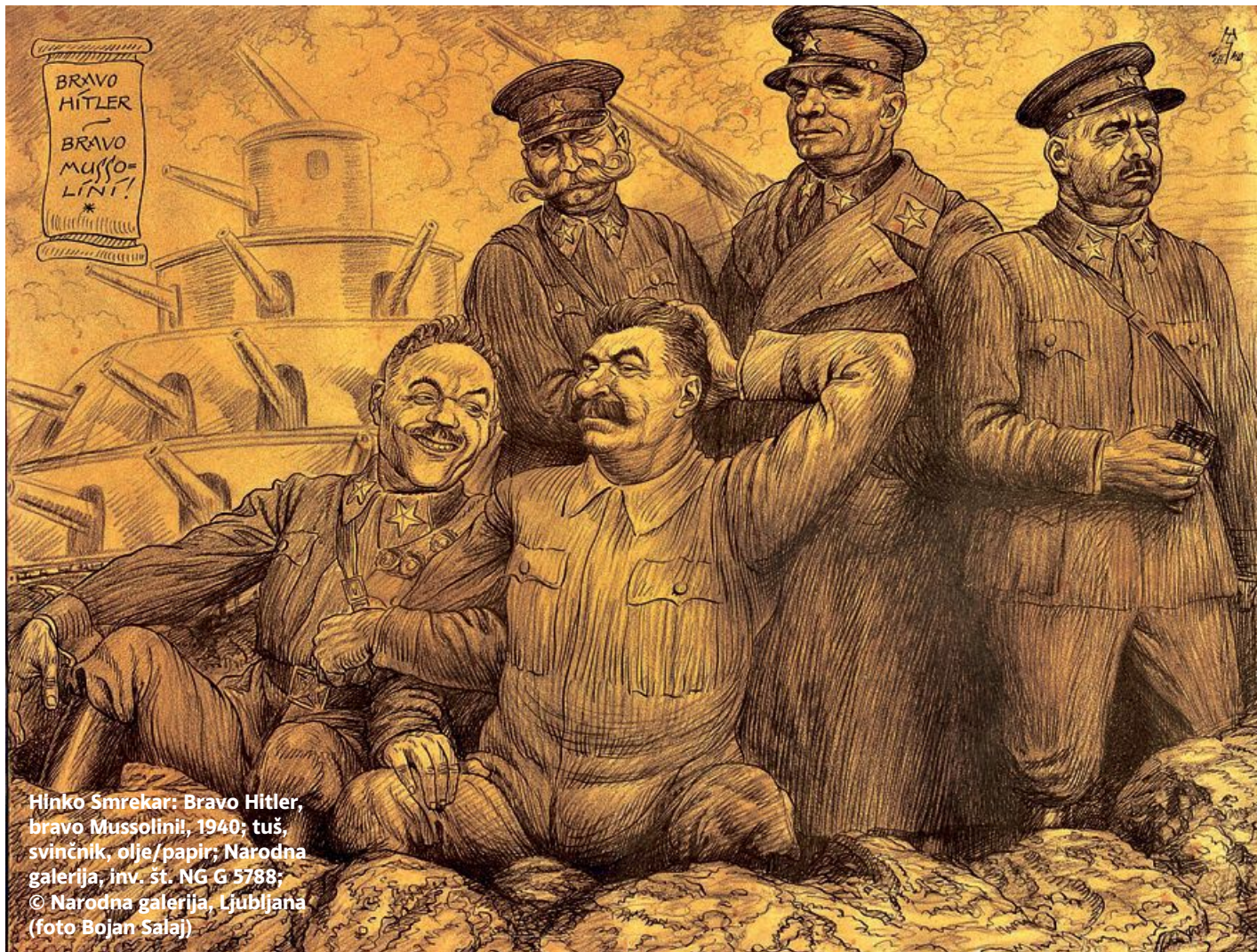
la, da so potomci temu dogajanju posvetili nadpovprečno izobraževalno pozornost in v šolskem življenju napake te vrste niso bile poceni. Hkrati je bilo poskrbljeno za silovito strahospoštovanje. Kdo neki bi si upal Vidmarju z rdečim podčrtati očitne napake in luknje?!

Nenavadnih praznin je pri Vidmarju veliko. Leta 1962 so ga (skupaj z izbrano vrsto veteranov) povabili, da za revijo *Perspektive* napiše, kako se je srečal z usodnimi dogodki 1941–1945. Nastalo je *Srečanje z zgodovino* (ki je bilo najprej esej v *Perspektivah*, št. 23/24, nato tudi predgovor h knjigi enakega naslova). V vsem tistem besedilu, namenjenem generaciji sinov in vnukov, ni ničesar, kar bi dalo slutiti, da so se nacisti in komunisti kdaj oznanjali za popolno nasprotje, potem pa pogajali, sporazumevali, skupaj delovali, bojevali, marširali, se trepljali po ramenih ... In zato tudi ni ničesar o silovitem šoku, ki ga je to povzročilo, o gnevu, nejeverji, prevdnosti, gnusu ... Vidmar, ki v velikem loku naredi pregled čez svoje politično življenje, se pravi čez razvoj od izrazite apolitičnosti do aktivizma za komunistično partijo, stalno zatrjuje, da je bil v stari Jugoslaviji »vsak misleč človek postavljen pred zelo preprosto in jasno dilemo: ali fašizem ali komunizem«. Če je bilo tako, je pač moralo treščiti kot grom, ko sta si popolna nasprotnika padla v objem ... In kako nenavadno, da se tako apolitičen mož odloči za sodelovanje s komunisti prav tedaj, ko med fašizmom in komunizmom zmanjka nasprotovanja.

Ker se Vidmar v velikem loku izogne dejstvu, da je poleti 1939 med vsemi dnevi daleč najbolj izstopal 23. avgust 1939, ko sta Molotov in Ribbentrop, sovjetski in nemški zunanji minister, podpisala pakt o nenapadanju (s tajnim dodatkom, čez en mesec pa še z novim paktom, ki je tudi imel tajni dodatek), mu ni treba poročati o posledicah. Te so bile raznovrstne, za napadene seveda pogubne, za mnoge druge pa dramatične tudi v čisto konkretnem, ne samo moralnem oziru.

Začnimo kar v Franciji. Do pakta med Nemčijo in Sovjetsko zvezo je bila Francija ena redkih evropskih držav, kjer je bila komunistična partija legalna stranka. Zadnji teden avgusta 1939 se je to v imenu nacionalne varnosti s serijo odlokov začelo postavljati na glavo. Prepovedali so komunistične časopise, ki so zagovarjali povezavo med komunisti in nacionalsocialisti. Komuniste so začeli odstavljati z odgovornih položajev. Silovito se je spremenil odnos do tujcev, ki jih je bilo v Franciji izredno veliko; začelo se je množično preverjanje dovoljenj za bivanje, političnih prepričanj in povezav, nato zapiranje vseh sumljivih tujcev v posebna taborišča. Ko so tudi Sovjeti vdrl v Poljsko, si jo z Nemci razdelili in si prisegli »s krvjo zapečateni prijateljstvo«, je v Franciji zavladala prava antikomunistična mrzlota. In tako tudi dokaj močni koloniji jugoslovanskih komunistov ni preostalo drugega, kot da se čim prej vrnejo domov.

Da je torej Boris Kidrič pozvonil pri Vidmarju na Večni poti, je neposredna posledica nemško-sovjetskega pakta ali kar komunistično-nacistične antante. Hitro sta se zmenila za sodelovanje. Vidmar se je torej angažiral prav v času, ko je komunistična partija povzročila še dodatno neizmerno trpljenje, uničevanje in razkroj. In od Kidriča je dobil pohvalo, da govori tako rekoč kot Stalin – in to v času, ko se je množično govorilo o Stalinohitlerjancih in Hitlerostalinistih. V kontekst bi verjetno spadalo še to, da sta govorila o Sovjetski zvezi kot edini rešitvi za male narode, medtem ko so rdečearmejci in politični policisti pobijali na tisoče pripadnikov malih in ne tako malih narodov. Če se že ni dalo vedeti, da potekajo strašni pokoli v Katinu in okoliških gozdovih, pa se je vedelo, saj je bilo množično oznanjanje, da je izgubilo življenje na desetisoče ljudi na Finskem, v Estoniji, Latviji, Litvi ...



Hinko Smrekar: Bravo Hitler, bravo Mussolini!, 1940; tuš, svinčnik, olje/papir; Narodna galerija, inv. št. NG G 5788; © Narodna galerija, Ljubljana (foto Bojan Salaj)

Z nekaj truda se da sredi Vidmarjevih slavošpevov Sovjetski zvezi in nujnosti revolucije najti tudi kakšno tesnobno misel zaradi pakta med Sovjeti in Nemci (ne pa tudi njegovih strahovitih posledic), vendar je naznačen brez čustvenega odnosa, zgolj v naštevanju množice skrbi v težkem svetovnem položaju. Še ena varienta je: Vidmar se je zatekel tudi v osupljivo sebično samotolažbo. Sredi leta 1940 je kot zagret aktivist nastajajočega Društva prijateljev Sovjetske zveze odpotoval v Beograd, da bi vložil dovoljenje za ustanovitev društva. Šel pa je tudi na sovjetsko ambasado, »da bi od poslanika izvedel, ali ni v paktu med Stalinom in Hitlerjem točke, ki bi zadevala usodo Jugoslavije ali Slovenije. Po dolgem prizadevanju se mi je posrečilo dobiti od poslanika odgovor, da take točke v paktu ni, kar je pomenilo za vse nas veliko olajšanje. Pogovor sem natančno obnovil Kidriču, ki ga je sprejel z zadoščenjem.« – Kako visoki in trdni moralni principi, ali ne?!

Josip Vidmar se vseskozi posveča samo somišljenikom in tistim, ki jih je pregovoril k tej ali oni potezi v pripravah na »veliko poglavje naše zgodovine«. Pri tem se trudi ustvariti vtis, da njegov pogled zajema vse obzorje: »vsak misleč človek«, »vsakomur je moralo biti jasno«, »za nas Slovence je pomenil«, »komunizem je bil takrat za vsakega izmed nas« ... Ne omenja ljudi, ki so bili drugačnega, popolnoma nasprotnega ali pa za spoznanje različnega mnenja. Ne izda, kako so ga gledali in ocenjevali, ko se je nenadoma prelevil v zagretega prosovjetskega aktivista. Nič ne pove, kaj je bilo s tistimi, ki tega niso odobraval in počeli. Ki so se, recimo, zgražali nad sovjetskim napadom na Finsko, ali nad sovjetsko vojaško blokado treh baltskih držav, ali nad okupacijo kosa Romunije itn. Kot da ni bilo izključitev, bojkotov, prepovedi objav, organiziranega pljuvanja (dobesedno), klevetniških kampanj, ovadb, tudi likvidacij ... Bratko Kreft se je še na stara leta bal karkoli reči o tem. Mnogi pa seveda tudi za strah niso imeli več priložnosti.

Leta 1988 je Peter Vodopivec v *Novi reviji* orisal življenje Alberta Kosa, inteligentnega in razgledanega mladega pravnika, ki je leta

1939/40 nasprotoval politiki komunistične partije, zlasti zahtevi po absolutnem podrejanju. Bil je kaznovan, tedaj in čez več let – in pri tem niti član KP ni bil! »Danes ne more biti dvoma o tem, da bo eventualna kritična zgodovina slovenskega odpora proti stalinizmu, če bo kdaj napisana, na vidnem mestu beležila Kosovo ime.« Za *Novo revijo* je bil stalinizem, tako aktualni kot nekdaj, ena od dominantnih tem. Urednik Dimitrij Rupel je maja 1985 (nekaj dni po smrti Angele Vode, ki je prav v *Novi reviji* prvič po skoraj pol stoletja dobila pravico do natisa) poročal zboru sodelavcev:

»S številnimi analizami smo dokazovali, da je stalinizem v naši kulturnopolitični praksi še živ, kar dokazuje s tem, da se ne dovoli imenovati s tem imenom.« Argumentiranje te trditve pa je zaključil z mislijo, da se stalinističnost razpozna tudi »v mnogih izjavah, ki skušajo ponarediti zgodovino, češ da se je naša partija stalinizmu odpovedala že pred vojno«.

Ime Alberta Kosa v teh triindvajsetih letih ni dobilo priložnosti, da bi bilo kam vidno zabeleženo. O kakšni kritični zgodovini odpora proti stalinizmu ni ne duha ne sluha. Trditev, da se je jugoslovanska komunistična partija v Titovem času boljše vizirala, kar pomeni stalinizirala, še vedno deluje kot blasfemija in ne kot stvarna oznaka. Ko se slučajno ne bi našli listi Angele Vode, na katerih je prostodušno in brez ozirov na posledice opisala svoje življenje, bi bila ta pokrajina še bolj pusta.

Sem in tja se iz pustote le pokaže kakšna zanimiva posebnost. Spomin na Angelo Vode bom okrasila z dvema. Oba dokaza za bistrino duha, poštenje in visoko moralo sta iz slikarskega sveta. Prvi se ponuja kar z Vidmarjevo pomočjo, v Rihardu Jakopiču posvečenem obrazu. Konec tridesetih let sta skupaj sedela v kavarni in Vidmar je Jakopiču pokazal veliko fotografijo Stalina:

»Kaj bi vi rekli o tem obrazu, mojster?« Potegnil je molče sliko k sebi in si jo jel ogledovati. Ogledoval si jo je nenavadno dolgo in z izredno napeto pozornostjo. Čez dolgo časa jo je molče odložil. Bil sem zelo radoveden: 'No, kaj pravite o tem obrazu?' Pogledal me

je in mi nekako nerad odgovoril z eno samo besedo: 'Zločinec.' Zgrozil sem se, čeprav je bilo to nekako v času po strašnih in krvavih procesih v Sovjetiji, kajti Stalin je bil za nas takrat simbol svobode in veliko upanje za zmago revolucije.«

Bolj iskriava različica na to temo se ponuja na ogled v Narodni galeriji, v zbirki novejših pridobitev. Če obiskovalca poleg glavne dvorane z množico impozantnih oljnatih slik zanese v stransko sobo, lahko tam sreča majhno, zajedljivo risbo. V skupini debelih dedcev, ki skačejo po blatu ali gnoju ter zariplo vzklikajo Hitlerju in Mussoliniju, brez težave prepozna Josipa Stalina in njegove generale. Z risbo si je jeseni 1940 dal duška Hinko Smrekar. Tudi on je očitno tako kot Rihard Jakopič mislil, da je Stalin zločinec, ki se valja v krvavem blatu, ne pa »simbol svobode« in »veliko upanje«.

Mislím, da je ta Smrekarjeva risba zdaj prvič na ogled. Sedemdeset let je čakala na priložnost, da nam pošepne nekaj o gnusu in gnevu avtorja. Mnenja in čustvovanja Angele Vode o teh in podobnih zadevah so že nekaj let dostopna v knjigi in celo v filmu. Za 120. obletnico rojstva pa je dobila še prav nenavadno darilo: v televizijskem dokumentarcu *Odkrivanje Skritega spomina Angele Vode* so prvič objavljene njene besede o tem, kaj ji je zapečatilo usodo: »Sem rekla Ne, to pa ne. Pol je bilo pa konec z mano.« Stavek je bil izgovorjen pred 30 leti, ko se je pri Angeli Vode oglasila Rapa Šuklje, da bi z njo posnela intervju za Radio Ljubljana. V javno predvajani oddaji ga ni, ohranjen pa je na prvem, surovem posnetku. Glas je kot zdelan klavir, že nekoliko razglašen, veliko je vsemogočih besed, ki tečejo in tečejo, sredi njih pa nenadoma Majin glas, jasen in odločen: »A si slišala? ... Poslušaj, kaj pravi!«

In tako se dokumentarec konča s črnim platnom in stavkom: »Zadnje besedo ima Angela Vode.« Po tridesetih letih končno lahko nagovori ljudi in pojasni, kako je bilo. In po tridesetih letih imamo končno pravico, da jo slišimo.

Kaj naj ji rečem 120 let po rojstvu? Vpisala se je v klub tistih žensk, ki znajo zakuriti ogenj iz polen, ki jim jih zmečejo pod noge. ■

pogledi

naslednja številka izide
25. januarja 2012

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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



Bertolt Brecht
Ustavljivi vzpon Artura Hia

Premiera: **20. 1. 2012**
Ponovitve do 31. 1.

Režiser: **Eduard Miler**
V naslovni vlogi: **Jernej Sugman**

 **cankarjev dom**
Ljubljana, Slovenija 2012, www.cd.si

Gallusova dvorana



DRAMA