

pogledi

umetnost
kultura
družba

WWW.POGLEDI.SI

štirinajstdnevnik

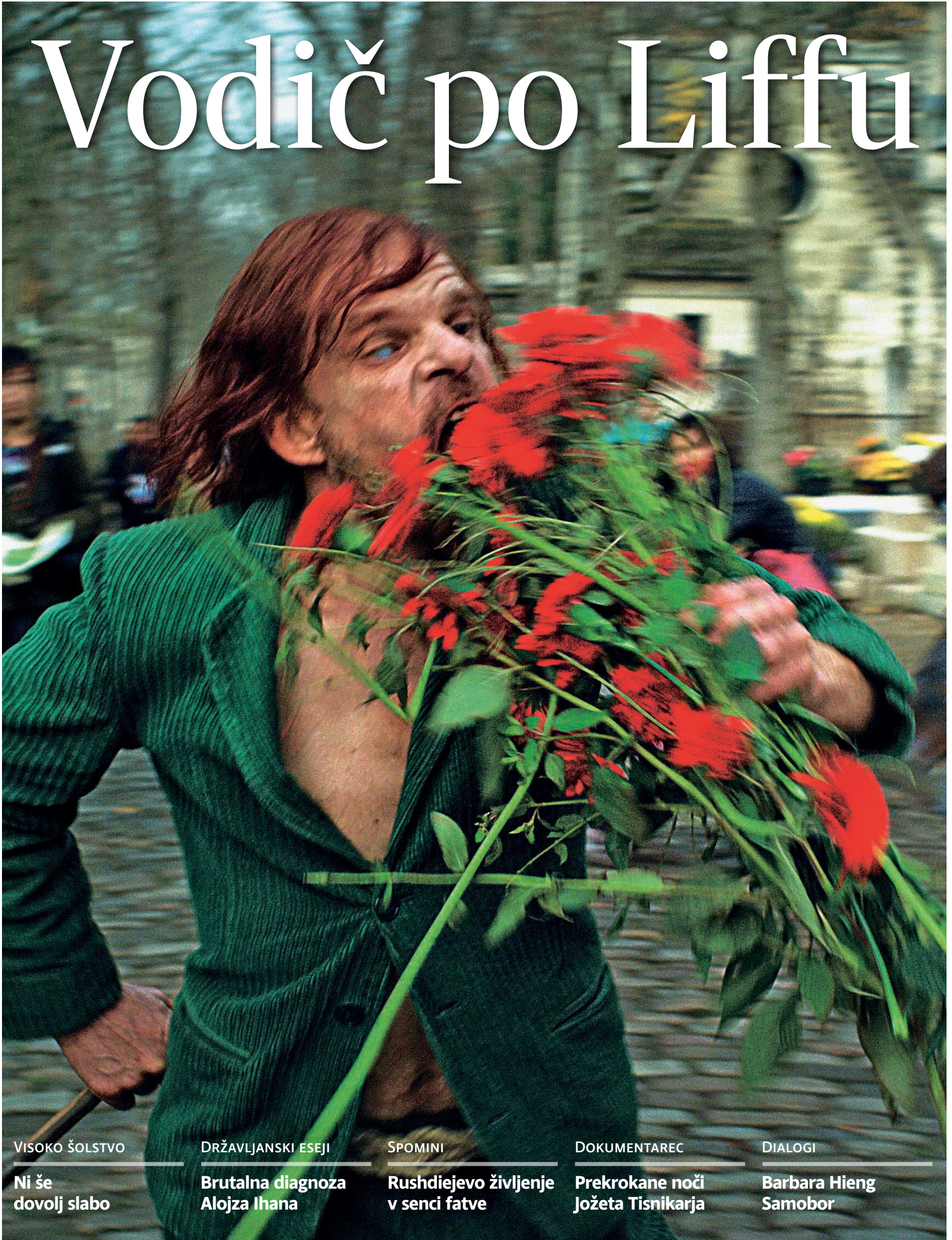
24. oktober 2012

letnik 3, št. 20

cena: 2,85 €



Vodič po Liffu



VISOKO ŠOLSTVO

Ni še
dovolj slabo

DRŽAVLJANSKI ESEJI

Brutalna diagnoza
Alojza Ihana

SPOMINI

Rushdiejevo življenje
v senci fatve

DOKUMENTAREC

Prekrokane noči
Jožeta Tisnikarja

DIALOGI

Barbara Hieng
Samobor

Nas berete na spletu? Podprite nas še v tisku!

Naročite Pogleda!



In bodite del zgodbe
edinega štirinajstdnevnikarja
za umetnost, kulturo in družbo pri nas!

NAROČILA IN DODATNE INFORMACIJE



080 11 99



narocnine@delo.si

4 DOM IN SVET

ZVON

6 FESTIVALI SEŽEJO DLJE OD TRADICIONALNIH KULTURNIH USTANOV

Evropsko združenje festivalov je pred dnevi v Ljubljani priredilo izobraževalno delavnico za mlade direktorje festivalov. Eden od udeležencev je bil tudi Bernard Faivre d'Arcier, med drugim umetniški vodja gledališkega festivala v Avignonu, svetovalec Unesca, soustanovitelj francoskega dela francosko-nemške televizije Arte, predvsem pa prijeten in kompetenten sogovornik na področju kulturnega menedžmenta. Z njim se je pogovarjala **Agata Tomažič**.

7 V IMENU NEOLIBERALIZMA

V pravem trenutku prihaja prevod enega bolj znanih besedil britanskega geografa, antropologa in angažiranega intelektualca Davida Harveyja (1935), ki je pri svojem delu pogosto izhajal iz marksističnih teoretskih in metodoloških konceptov. O knjigi piše **Gregor Inkret**.

8 BRUTALNA DIAGNOZA

Nova knjiga esejev Alojza Ihana *Državlanski eseji* bi po mnenju **Boštjana Tadel** lahko imela tržni in mobilizacijski potencial Hesselove knjižice *Dvignite se!*



8 PREKROKANE NOČI

Dokumentarni film *Mož s krokarjem* režiserke Sonje Prosenc imenitno povzema življenjsko pot slikarja Jožeta Tisnikarja: od priškega iz Mislinje, ki je Slovenj Gradec doživljal kot veliko mesto, prek začetkov njegovega umetniškega ustvarjanja, ki je bilo tesno povezano z njegovo službo, do kritiškega priznanja. Dokumentarec si je ogledala **Agata Tomažič**.

8 KLASIČNA GLASBA ŽIVI V SODOBNI

Letošnji naslov festivala Slowind, *Manj luči*, je možno razumeti dvojno – v kontekstu letnega časa, v katerem poteka dogodek, lahko pa tudi kot refleksijo na rušilno stihijo plehkosti in skrb zbujačo tendence globalnega in lokalnega dušenja kulture. Letošnji festival pa je pokazal, da luč vendar je in da se festival kljub dolgoletni prisotnosti na slovenskem koncertnem odru kaže kot čedalje pomembnejši promotor in gibal sodobne glasbene ustvarjalnosti. Na festivalu je bil **Stanislav Koblar**.

10 BRANITI KRHKO ŽIVLJENJE DOMIŠLJIJE

Izšla je dolgo pričakovana knjiga spominov Salmana Rushdieja, ki opisujejo pisateljeva leta, preživeta v grozeči senci fatve. Za *Pogled* jo je prebral **Jure Potokar**.

WWW.POGLEDI.SI

Ampak – **Ivo Svetina** odgovarja na članek **Dimitrija Rupla** *Moderna in demokratična Slovenija* (*Pogledi*, 10. 10. 2012)
Kritika/Razstava – Vuk Ćosić in Žiga Turk: Samostojna razstava (Asta Vrečko)

11 MESTO, RAZPETO MED RAZLIČNE ČASE

Zagreb, glavno mesto sosednje države, nam je bil v različnih obdobjih zdaj bolj zdaj manj blizu, ob tem pa se je njegova geografska oddaljenost seveda spreminjala le relativno. Mestni prizori zagrebške Slovenke Marije Braut, za nekatere prve dame hrvaške fotografije, nas spomnijo, da nam je oziroma bi nam moral biti bližje, kot se nam pogosto zdi. Razstavo v Cankarjevem domu si je ogledal **Vladimir P. Štefanec**.



12 DIALOGI

PO EVROPI POTEKA TIHI PROCES UKINJANJA KULTURE

Pogovor z direktorico Mestnega gledališča ljubljanskega Barbaro Hieng Samobor

14 RAZGLEDI

Aljoša Harlamov – Matej Accetto, ur.: Med Olimpom in Hadom: Enakost v pravu in literaturi

Tina Vrščaj – James Joyce: Pisma Nori

15 VODIČ PO LIFFU

Triindvajseti Ljubljanski mednarodni filmski festival, gotovo največji kulturni dogodek leta v državi, ki bo potekal med 7. in 18. novembrom, prinaša 97 filmov celovečerne dolžine in 13 kratkih. Predvajani bodo v enajstih sekcijah, zanje pa so namenjene 4 nagrade. Začetek jeseni so **Špela Barlič, Denis Valič in Ženja Leiler** namenili tudi njihovemu predčasnemu ogledu, da bi vam olajšali kakšno odločitev.

21-22 KRITIKA

KNJIGA: Milan Kleč: Trojke (Ana Geršak)

KNJIGA: Inger Christensen: To (Manca G. Renko)

KINO: Deklica in drevo, r. Vlado Škafar (Špela Barlič)

KINO: Oslo, 31. avgusta, r. Joachim Trier (Denis Valič)

KINO: Med volkovi, r. Gerardo Olivares (Tesa Drev)

ODER: Goran Stefanovski: Odisej, r. Aleksandar Popovski (Vesna J. Tadel)

RAZSTAVA: Mesto pripoveduje (Ksenija Berk)

23 BESEDA

Boštjan Tadel: Ni še dovolj slabo



NASLOVNICA

Prizor iz filma *Holy Motors* francoskega režiserja Léosa Caraxa, ki bo prikazan na letošnjem Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu. Film je maja razdelil kritiški Cannes, Liffe pa letos temu zanimivemu in intrigantnemu režiserju namenja tudi programsko sekcijo *Posvečeno*.
Foto Festival Cannes

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 3, številka 20

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

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNICA UPRAVE: Marjeta Zevnik
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
**MINISTRSTVO ZA IZOBRAŽEVANJE,
ZNANOST, KULTURO IN ŠPORT**

Pogleda sofinancirata Mestna občina Ljubljana in Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport 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.

Osebni pogled na zgodovino

Šestdesetletna Hilary Mantel je 16. oktobra postala šele tretja dvojna dobitnica nagrade booker, ki jo v Veliki Britaniji podeljujejo za najboljši roman leta. Je pa prva ženska in prva Britanka – dosedanja dvojna osvajalca sta bila Južnoafričan J. M. Coetzee in Avstralec Peter Carey, predvsem pa je prva, ki je nagrado dobila za roman, ki je nadaljevanje prejšnjega nagrajenca.

Letošnji zmagovalec *Bring up the Bodies* (v grobem Pri nesite trupla) je nadaljevanje romana *Wolf Hall* (2009; gre za rezidenco družine Seymour, iz katere je prišla tretja žena kralja Henrika VIII., Jane Seymour), ki pripoveduje o dogajanju na angleškem dvoru v času, ko se je sloviti vladar ločeval od svoje prve žene Katarine Aragonske in stopal v zakon z Anno Boleyn, bodočo materjo kasnejše kraljice Elizabete I. Glavni junak romana je Henrikov bližnji sodelavec Thomas Cromwell (1485–1540), nekakšen pravnik, ki mora poskrbeti za legalnost razveze, osnovna literarna inovacija pa dejstvo, da je vrsta zgodovinskih osebnosti, ki se sprehajajo po straneh tega romana, bolj znanih kot glavni junak: poleg kralja in njegovih žena še posebej Thomas More (1478–1535), znan po svoji knjigi *Utopija* iz leta 1516 in v splošni zavesti zapisan kot eden vodilnih renesančnih humanistov. Erazem Rotterdamski je o njem denimo izjavil, da je bila »njegova duša čistejša kot vsak sneg, njegov genij pa tolikšen, da mu Anglija nikoli ni imela enakega in ga tudi nikoli več ne bo«. Pri Mantelovi je More precej drugačen: gre za človeka, ki je zadržan v svojem prepričanju, ki ni nič kaj dosti manj egocentrično kot kraljevo: More vztraja pri svojem, da se Henrikovega zakona ne da razveljaviti zaradi primata zakramenta zakona nad posameznikovimi potrebami, Henrik pa si obupano želi moškega potomca – ki si ga obeta z novo mlado ženo. Mantelova mojstrsko portretira povzpetniško družino Boleyn, ki vedno bolj gospodari na angleškem dvoru, s tem pa počasi plete tudi mrežo, ki se bo zaprla nad njo potem, ko tudi Ana ne bo rodila sina ... in bo zaradi domnevne zveze s svojo mladostno ljubeznijo obsojena na smrt – kar pa je že tema aktualnega, drugega romana.

Wolf Hall ima na začetku izčrpen seznam likov, ki se brezobzirno borijo za oblast (oziroma za preživetje). Cromwella v prologu spoznamo skozi bliskovit vpogled v skromno otroštvo z brutalnim očetom kovačem in gostilničarjem, ki ga je tako pretepal, da je dvakrat zbežal od doma, drugič kar na celino, saj so ga prvič pripeljali nazaj in ga je oče zmlatil skoraj do smrti. Na celini se je ukvarjal nekaj z vojskovanjem, nekaj s trgovanjem, naučil se je več jezikov (med drugim latinsko) in se spoprijateljil z več umetniki (denimo s Hansom Holbeinom, avtorjem znanega Cromwellovega portreta – ki mimogrede tudi nastopi v *Wolf Hallu*), po vrnitvi v Anglijo pa je bil sprva uspešen trgovec, nato pa vedno bolj tudi politik, sprva v službi kardinala Wolseyja, nato pa se je po kardinalovem sporu s kraljem uspel spraviti v vladarjev

najožji krog. Prav s temi dogodki se *Wolf Hall* tudi začne, pred glavnim zapletom okrog Anne Boleyn pa Cromwell v epidemiji kuge izgubi ženo in obe hčerki, do katerih čuti veliko nežnost. Strašno otroštvo in izguba družine (ta pretresljiv dogodek je opisan s telegrafsko zgoščenostjo, a prav zato še toliko intenzivnejši) v njem dokončno vzpostavita čustveno odpornost, ki mu omogoča, da se na smrtno nevarnem Henrikovem dvoru giblje z veliko suverenostjo, saj – razen lastnega življenja, ki pa mu ne pomeni dosti – nima česa izgubiti. Mantelova bralca spretno pelje skozi Cromwellov pogled na znane zgodovinske dogodke in njihove protagoniste, ki jih zato marsikdaj ugledamo v precej drugačni luči, kot smo vajeni, vse skupaj pa je ujet v paranoično atmosfero obupanih zadnjih let Henrikove vladavine. Zanimivo je, da so prav ta leta – zgodnja trideseta 16. stoletja – tudi snov zadnje izmed Shakespearovih historij, *Henrika VIII.*, ki se konča z rojstvom Elizabete – je pa v njej Cromwellova vloga precej drugačna.

Zanimivo bo spremljati nadaljevanje trilogije: *Bring up the Bodies* se nadaljuje tam, kjer se je končal *Wolf Hall*, za nastajajoči tretji del *The Mirror and the Light* (Ogledalo in svetloba) pa Mantelova napoveduje, da »bo podprl zrcalo dosedanjemu dogajanju, obenem pa ga na novo osvetlilo. Vsaka izmed treh knjig naj bi delovala tudi sama zase, vseeno pa mora tretja tudi povzeti vse skupaj. Znova mora presenetiti bralca in mislim, da bo v procesu nastajanja presenetilo tudi mene.«

V slovenskih javnih knjižnicah je po podatkih Cobissa devet izvodov *Wolf Halla*, *Bring up the Bodies* pa še ni. Na angleškem Amazonu je prvi del v broširani izdaji na prodaj že za 3,86 funtov, drugi v trdi vezavi pa za 8,86. Ameriški ceni za bralnik Kindle sta precej bolj zasoljeni: 12,79 in 18,29 dolarjev (tj. okvirno 9,99 in 14,99 evrov). **B. T.**



FOTO REUTERS

Berlinska Filharmonija pri nas doma

Slovenija je prepleljena z dvojnimi plakati Ane Netrebko: na manjših je v vlogi Adine iz Donizettijevega *Ljubezenskega napoja* – v tej vlogi smo si jo v začetku oktobra lahko ogledali v dvorani mariborskega SNG, kjer bo skozi sezono predvajano več neposrednih prenosov iz newyorške Metropolitanske opere; v soboto, 27. oktobra, denimo Verdijev *Otello* z izjemno Renée Fleming kot Desdemona in Johanom Botho v naslovni vlogi –, na večjih pa gre za napoved njenega ljubljanskega debija z Orkestrom Slovenske filharmonije, Slovenskim komornim zborom in dirigentom Emmanuelom Villaumeom v koncertni izvedbi opere Čajkovskega *Jolanta*; cel naslednji mesec bodo nato na skupni turneji po prestižnih evropskih dvorinah, med drugim 14. novembra tudi v berlinski *Philharmonie*.

In prav iz te dvorane, kjer so doma sloviti Berlinski filharmoniki, prihaja podobna ponudba, kot so mariborska predvajanja prenosov iz New Yorka – vendar pa na cenovno ugodnejši in po svoje udobnejši način, po spletu na domači računalnik ali celo televizijski sprejemnik. Berlinčani so namreč svojo dvorano opremili s šestimi HD-kamerami in najsodobnejšo tehnologijo snemanja zvoka, kar jim omogoča, da na najvišjem nivoju prenašajo vse svoje nastope. Sicer je gotovo zanimivo prenos opere gledati v tako rekoč

kinodvorani z občinstvom, vendar pa Berlinčani ponujajo precej več materiala: z nakupom 48-urne, mesečne ali letne »vstopnice« si virtualni gledalec namreč kupi tudi dostop do arhiva dosedanjih posnetkov, ki se bere kot katalog največjih imen aktualne klasično-glasbene scene. Pri tem je mezosopraniška Magdalena Kožená, žena umetniškega direktorja Berlinskih filharmonikov sira Simona Rattla, gotovo vsaj malo zaslužna zato, da filharmoniki igrajo tudi več koncertnih izvedb oper (med drugim tudi Bizetovo *Carmen* s Koženo in Jonasom Kaufmannom), tako da je program ne le zelo obsežen, temveč tudi nadvse raznolik (seveda obsega vse železni repertoar s klasikami 20. stoletja vred, pa tudi precej sodobnih del).

Poleg tega ogromnega arhiva je na leto kar trideset neposrednih prenosov, ki so vsi vključeni v letno naročnino za 149 evrov. Mesečna naročnina 29 evrov omogoča ogled štirih prenosov, 48-urna za 9,90 pa enega. Poleg živih dogodkov in dostopa do celotnega arhiva ima vsak koncert še atraktivne pogovore s posameznimi izvajalci, ki v dialogu s filharmoniki govorijo o posameznih skladbah, opusih in svojih razmišljanjih o glasbi. Seveda fascinantno.

Takšne ponudbe, kot sta newyorška in predstavljena berlinska, še zapletata položaj manj prestižnih lokalnih ponudnikov. Seveda je nekaj posebnega koncert ali celo opero doživeti v živo, vendar pa že dobro stoletje od pojava plošč, nato radia, televizije in zdaj še takšnih individualiziranih digitalnih objektov primerjaja lokalne ponudbe z mednarodno smetano včasih vzbuja tudi neprijetne občutke. Seveda je to v marsikaterem pogledu nekorektno, saj gre za nepopisno različne kontekste in proračune, ostaja pa dejstvo, da so nam posnetki in vedno bolj tudi prenosi številnih vrhunskih izvedb glasbenih del dostopni lažje kot kadarkoli. Ta zadrega ne prizadeva le slovenskih ustanov, temveč praktično vse ponudnike, ki niso na najvišji mednarodni ravni, denimo tudi vsa italijanska in avstrijska operna gledališča, ki niso ravno milanska Scala ali Dunajska državna opera.

Za kulturno politiko je to precejšnja zadrega, za ljubitelje pa možnost dostopa do več vrhunske umetnosti kot kadarkoli doslej. **B. T.**



FOTO MARIJAN ZLOBEC

Prvih 5 ...



JAMES BOND SPET REŠUJE SVET

Že ko je padel berlinski zid, se je šepetal, da bo zdaj počasi tudi njemu odklenkalo. Pravzaprav so se feministke privoščljivo smejale že od sredine osemdesetih – z izbruhom aidsa da bo njegovo skakanje iz ene v drugo posteljo onemogočeno, s tem pa zapečatena tudi kariera tajnega agenta. Pa so se vsi, ki so mu pripisovali skorajšnji konec, na srečo ušeli: devetdeseta so Jamesa Bonda res nekoliko zdelala, in to celo do te mere, da se v filmu *Vse in še svet* zalubi in nasploh dobiva čedalje bolj človeške in vse manj mačistične poteze, vseeno pa mu je ostalo dovolj negativcev, s katerimi mora obračunati. Na veliko veselje gledalcev in fanatičnih privrženecv, ki že mrzlično pričakujejo novo nadaljevanje bondiade: *Skyfall* bo svetovno premiero doživel prav na dan izida te številke *Pogledov*, v slovenske kinematografe prihaja 31. oktobra, ravno dovolj zgodaj, da vas v Kolosejih in Tuševih kinocentrih slučajno ne zalotijo med Liffom! V glavni vlogi ostaja Daniel Craig, glede na namige o vsebini, ki počasi curljajo v javnost, pa bo v scenariju pomemben del imela Judi Dench kot legendarna M. Iz trailerja je razvidno tudi, da se pojavi novi Q, legendarni uslužbenec MI6, ki Bonda zalaga z najnovejšimi visokotehnološkimi igračkami in se je pojavljal v večini filmov o britanskem tajnem agentu, z izjemo zadnjih dveh, *Casino Royale* in *Kvantum sočutja*. V *Skyfall* je spet tu: a Daniela Craiga v vlogi 007 neprijetno presenetiti, ker je na pogled videti kot kakšen najstniški heker ...

PRED OPERNO TURNEJO: DUNAJSKA KLASIKA

Pred razpito enomesečno evropsko turnejo z Ano Netrebko v naslovni vlogi koncertne izvedbe zadnje opere Čajkovskega *Jolanta* bo Orkester Slovenske filharmonije nastopil v okviru Modrega abonmaja s programom in zasedbo, kakršnega bi si bilo želeli pogostejše – zato da bi bil ob drugih priložnostih lahko bolj drugačen. Na koncertih v četrtek in petek, 25. in 26. oktobra, bo namreč nastopil s programom dunajske klasike in s slovenskima solistoma Miranom Kolblom in Tomažem Petračem v Haydnovem *Koncertu za violino in klavir*. Na sporedu koncertov, ki ju bo vodil šef dirigent Emmanuel Villaume, bosta še Mozartovi skladbi *Mala nočna glasba* in *Simfonija št. 40*.

Prav je, da so sporedi konsistentni, prav je tudi, da v klasičnih delih nastopajo domači solisti, ne bi bilo pa nič narobe, če bi namesto uveljavljenih Kolbla in Petrača nastopil kdo izmed mlajših, morda tudi dirigentov – čeprav je seveda po drugi strani jasno, da gre za bolj ali manj ogrevalni koncert pred torkovo prvo javno izvedbo *Jolante*. Je jasno, vendar bi prav takšni in podobni nastopi morali biti steber delovanja osrednje nacionalne glasbene ustanove, ki bi jih premišljeno nadgrajevali nastopi uglednih gostov in smiselno zasnovani programi sodobne glasbe v prav tako zaključenih celotah – ne pa po omlednem načelu za *vsakogar nekaj*, kot ob gostovanju Matthiasa Pintscherja, ki je povsem svežo lastno skladbo uvedel z Richardom Straussom, zašpilil pa z Dvořakom.

BITI ALI NE BITI? DA, PROSIM.

Predavanje Mladena Dolarja z gornjim naslovom, citatom iz filma *To Be or Not To Be* (1942) Ernsta Lubitscha, na Jesenski filmski šoli v dvorani Kinoteke, je žal že končano, saj se je Šola začela že dan pred izidom te številke *Pogledov*. Vseeno bo od srede, 24., do sobote, 27., na programu še precej projekcij črno-belih komedij tega mojstra žanra,

... prihodnjih 14 dni



od *Težav v raju* prek *Ninočke* in *Trgovine za vogalom* do znamenitega *Biti ali ne biti*. Zanimivo je, da je bil eden od zgodnjih Lubitschevih filmov tudi predloga za največjo gledališko uspešnico v Sloveniji *Ko sem bil mrtev* v režiji Diega de Bree na odru Male Drame.

Ker ima Jesenska filmska šola poleg naslova *Najprej kot komedija, nato kot farsa* še podnapis »mednarodni simpozij filmske teorije«, jo bo do petka dopolnjevalo še šest predavanj, med predavatelji bosta tudi Robert Pfaller (v sredo ob 16. uri) in Alenka Zupančič Žerdin (v četrtek ob isti uri).

JUBILEJ OPERNE HIŠE

Stavba ljubljanske opere (načrt zanjo sta izrisala češka arhitekta Jan Vladimír Hráský in Anton Hruby) praznuje svojo 120-letnico in hišni ansambli z nekaterimi uglednimi upokojenimi gosti so pripravili slavnostni spored, s katerim bodo ta jubilej proslavili. Na programu, pri vodenju katerega se bodo izmenjevali hišni dirigenti Igor Švara, Loris Valtolini in Marko Gašperšič, bodo nekateri najbolj priljubljeni odlomki iz *Netopirja*, *Thaïs*, *Andrea Cheniera*, *Labodjega jezera*, *Cavallerie Rusticane*, *Prodane neveste*, *Lucie Lammermoorske* in *Kneza Igorja*. Nastopili bodo operni in baletni prvaki, izmed priljubljenih nekdanjih umetnikov pa tenorist Jurij Reja in basbaritonist Franc Javornik (v duetu iz *Prodane neveste*).

Prireditev, imenovana Veliki slavnostni koncert, bo v petek in soboto, 26. in 27. oktobra, škoda pa je, da zadeva ni tako zasnovana, da bi bila povezana z neposrednim televizijskim prenosom. Prvi dan je istočasno namreč podelitev vsakoletnih nagrad Boršnikovega srečanja, drugi pa Festival slovenskega šansona, oboje s TV-prenosom na javni televiziji. Škoda – takšen slavnostni dogodek bi si prav tako zaslužil neposreden prenos, saj bi s tem operna umetnost dobila vse drugačno pozornost. Je pa značilno, da so v dan ali dva stlačene številne kulturne vsebine, potem pa je en mesec mir ...

HOLLYWOOD V KRANJU

V Prešernovem gledališču Kranj nadaljujejo ambiciozno sezono sodobnih, provokativnih besedil: po *Snu* italijanskega dramatika Enrica Luttmanna v režiji Mateje Kolečnik, ki se je v imenu zdrave pameti norčeval iz visokoletečih (psevdo) umetnostnih konceptov, bodo z *Dvomom* posegli na izjemno spolzko področje modernizacije ter spolnih zlorab v cerkvi. S Pulitzerjevo nagrado ovenčano istoimensko gledališko igro (v izvorniku *Doubt*, 2004) je napisal ameriški dramatik in scenarist John Patrick Shanley, ki je igro tudi sam predelal v filmski scenarij in ga leta 2008 režiral z vrhunsko zasedbo: Meryl Streep in Philip Seymour Hoffman sta nastopila v glavnih vlogah sestre Alojzije in očeta Brendana.

V kranjski uprizoritvi bosta v njune čevlje stopila Vesna Jevnikar in Borut Veselko, igro v prevodu Jakoba Jaše Kende pa režira Alen Jelen. Premiera bo v soboto, 27. oktobra.

105 predstav priča o živosti in vitalnosti slovenskega teatra, ki mu, hvala Bogu, tudi kriza ne more do živega.



Minister dr. **Žiga Turk** v govoru na odprtju Boršnikovega srečanja o dobri kondiciji slovenskega gledališča.

V pravljični deželi, kjer časopisom raste naklada

Po vsem svetu naklade tiskanim medijem padajo, na podivjani negativni spirali jim seveda sledijo tudi oglaševalski prihodki in po podatkih iz Združenih držav se neto prihodki tamkajšnjih časopisov gibljejo okoli petih odstotkov. Zato se sliši skorajda neresnično, da na svetu obstaja dežela, kjer naklade časopisom rastejo. Pa vendar je res – a kot vsaka pravljica ima nekaj temnih madežev. Ta obljubljena dežela je Indija, kjer je vodilni medijski konglomerat Bennet, Coleman & Company, Ltd. (BBCL). Po vsej državi izhaja približno 80 tisoč naslovov, 85 odstotkov v enem od regionalnih jezikov, preostali v angleščini. Pri slednjih naklada narašča za 1,5 odstotka na leto. Tisk v regionalnih jezikih se širi s še bolj dramatično hitrostjo, saj se Indijci pospešeno opismenjujejo. Toda ker se angleško govoreči bralci ponašajo z višjo kupno močjo, je tudi oglaševalska pogača angleških časnikov bogatejše odmerjena, piše *New Yorker*.

Ob vseh tem ni nič kaj presenetljivo, da je *India Times* z dnevnio naklado 4,3 milijona izvodov najbolj razširjen angleški časopis na svetu. Njegov lastnik je korporacija BBCL, ki poleg tega izdaja še enajst drugih časopisov, osemnajst revij, ima dva satelitska informativna kanala, TV-postajo, ki predvaja angleške filme, bollywoodski kanal, omrežje radijskih postaj, spletne portale in plakatne površine. Letni prihodek BBCL znašajo poldrugo milijardo dolarjev, pridobijo pa polovico oglasnega deleža v vsem angleškem tisku in tretjino vseh televizijskih oglasov v Indiji. Podjetje nima nikakršnih dolgov in posojil. Tako imenitno poslovanje gre pripisati dejstvu, da v Indiji tisk (še) nima digitalnih tekmecev. Manj kot desetina indijskega prebivalstva ima dostop do interneta, več kot dve tretjini se jih prebija skozi dan z manj kot dvema dolarjema, zato se ni bati, da bi se kmalu opremili s tabličnimi računalniki in pametnimi telefonu, kjer bi lahko spremljali medije. Velja dodati še, da je papir v Indiji poceni, dostava časopisov pa za naročnike brezplačna, saj stroške poravnava izdajatelj. Od celotne naklade je le pet odstotkov izvodov prodanih v trafikah.

Toda uspeh indijskih časopisov z *India Times* na čelu je posledica precej sproščenega dojemanja njihovega poslanstva in edinstvenega spoja novinarstva in oglaševanja. Brata Vineet in Samir Jain poleg večinskega deleža obvladujeta tudi vodstvene položaje v družbi – in s svojim nekonvencionalnim razmišljanjem spreminjata indijsko medijsko krajino. *India Times* na prvi strani ponavadi prinaša kakšnih deset novinarskih zgodb, vmes pa še kakšen okvirček ali zelo majhno fotografijo, kar nikakor ne prispeva k vtisu, da gre za lepo oblikovan izdelek. Toda inovacije, ki jim časopis dolguje svoj uspeh, se začnejo na osmi strani: tam se bohotijo barvni posnetki lepih žensk in mišičastih moških, samih bollywoodskih zvezdnikov. Zraven so članki, pod katere so se podpisali novinarji *India Times*, vendar gre v resnici za promocijska besedila, ki jih plačajo bollywoodski studii.

Kul abonma za kul mladino

Mestno gledališče ljubljansko, Kinodvor, Slovensko mladinsko gledališče, zavod Bunker, Kino Šiška in Lutkovno gledališče Ljubljana so združili moči in letos že drugič zapored ponujajo abonma za mlade, imenovan Kul abonma. Za nekoliko obrabljenim poimenovanjem se skriva paket osmih svežih dogodkov. Tudi cena je vabljiva: dvajset evrov. Vključuje vse od dramske predstave Žanine Mirčevske *Frankenstein* v MGL do dveh filmov v Kinodvoru (švedski *Vse tiste lepe stvari* in norveški *Daj mi, no*), predstav *Zlati šus* in *Bastiaires* v Lutkovnem gledališču, *Klistirajmo Srčka!* v SMG, *Jimmy Barka Experience* v produkciji zavoda Bunker in koncerta v Kinu Šiška, s katerim se bo Kul abonma tudi zaključil in katerega izvajalec je za zdaj še neznan. Kul abonma je mogoče vpisati na blagajnah Lutkovnega gledališča Ljubljana, Kinodvora, Kina Šiška in Slovenskega mladinskega gledališča do 15. novembra. **P. P.**



Zlati šus, r. Marko Čeh

OKROGLA MIZA pogledi

Delo, d. d., Dunajska cesta 5, 1509 Ljubljana, 556978

(Ne)odgovornost
družbenih elit

Trubarjeva hiša literature, Ljubljana
Sreda, 24. 10. 2012, ob 19. uri

SODELUJEJO

Jure Apih, dr. Alojz Ihan, dr. Jože Vogrinc,
Miran Zupanič in uredništvo Pogledov

Festivali sežejo dlje od tradicionalnih kulturnih ustanov

Festivali so kot divji kostanji, ki jih prinesem z jesenskih sprehodov: nikakršne uporabne vrednosti nimajo, pa vendar jih hranimo, ker so nam lep spomin. Oznaka, ki bi lahko obveljala za sleherni kulturni dogodek, ki ni uporaben v tvarnem smislu, a tem bolj nepogrešljiv v duhovnem, je zapisana v enem od prispevkov, objavljenih v publikaciji, izdani ob 60-letnici EFA, Evropskega združenja festivalov, ki je pred dnevi v Ljubljani priredilo izobraževalno delavnico za mlade direktorje festivalov. Eden od udeležencev je bil tudi Bernard Faivre d'Arcier, med drugim umetniški vodja gledališkega festivala v Avignonu, svetovalec Unesca, soustanovitelj francoskega dela francosko-nemške televizije Arte, predvsem pa prijeten in kompetenten sogovornik na področju kulturnega menedžmenta.

AGATA TOMAŽIČ

V krog posedeni mladi sredi dvajsetih in na pragu tridesetih so zbrano poslušali in tiho zrl v govorce. Dobro, tu pa tam je pri kom drobec pozornosti odščipnil zaslon tabličnega računalnika, brez katerega si kulturnega menedžerja dandanes menda sploh ne gre zamišljati, vseeno pa je bilo očitno, da je trojica sivolasih modrecev z bogato bero izkušenj z veliko premočjo premagala tehnološke igrčke. Nele Hertling, ki je med drugim zasnovala berlinski festival plesa in sestavljala program Berlina kot evropske kulturne prestolnice leta 1988 ter je podpredsednica Akademije za umetnost v Berlinu, Hugo de Greef, prav tako prekaljeni festivalski maček iz Belgije, ki se je samo v zadnjem desetletju izkazal kot vodja bruselske kulturne ustanove Flagey in predsednik EFA, ter Bernard Faivre d'Arcier so bili od svojega občinstva starejši vsaj štiri desetletja. V tem času se je spremenilo marsikaj, poklic kulturnega menedžerja, ko so na svojo poklicno pot stopali ti danes stari festivalski mački, tedaj ni še niti obstajal.

»Ko sem prevzel umetniško vodstvo gledališkega festivala v Avignonu, sem delal s starim telefonom z vrtečo se številčnico, pisalnim strojem, beležnico, svinčnikom, radirko in polovico tajnice,« je v pogovoru dan po predavanju razlagal Bernard Faivre d'Arcier. Niti naprave za predvajanje videoposnetkov ni bilo na voljo. Danes je vse lažje, svetovni splet te v hipu poveže s stanovskimi kolegi z drugih celin in mladi se, kot pravi d'Arcier, ne zavedajo privilegijev, ki jih uživajo v tako zmanjšanem svetu, v katerem so časi dragih mednarodnih telefonskih povezav in še dražjih letalskih vozovnic le še slab spomin. Potovanja v tujino in ogledovanje predstav so še vedno ena od ključnih delovnih nalog vsakega festivalskega menedžerja, pa tudi ključno vprašanje ostaja enako – in odgovora nanj ne olajša niti sodobna tehnologija: kaj od vsega videnega izbrati? Kateri od umetnikov je le modna muha, kaj se bo obdržalo? Danes so ti cikli še hitrejši, pravi sogovornik, ki je umetniški direktor festivala v Avignonu prvič postal leta 1980 in to delo opravljal do leta 1984, v drugo pa od 1998 do 2004. Da bi opravili tehtnejši izbor in ločili zrno od plev, je treba poznati zgodovino, predvsem umetnostno zgodovino, in prepoznati ponavljajoče se umetnostne tokove. Prav tako pomaga

Bernard Faivre d'Arcier



FOTO: MAVREK PIVK

omrežje prijateljev, in to takšnih, s katerimi se človek od časa do časa sreča v živo in niso prisotni le kot e-naslovi v adresarju.

Festival, ki ga je skupno krmaril deset let, je svetu kulturnega menedžmenta s svojim specifičnim konceptom dal strokovni pojem »avignonski model«. Pri tem gre, kot razlaga d'Arcier, predvsem za spremembo težišča s povsem teatarskega na vse odrske umetnosti, vključno s plesnimi predstavami (opera v to ni zajeta, saj je mnogo izčrpeje predstavljena na festivalu v bližnjem Montpellieru). V nekdanji papeški prestolnici v zaledju Azurne obale se je zamisel za srečanje gledaliških umetnikov porodila leta 1947 Jeanu Vilarju, francoskemu igralcu in režiserju. Festival je spočetka temeljil na prostovoljstvu, po Vilarjevi smrti

leta 1971 pa se je počasi širil in preklapljal na profesionalizacijo in financiranje iz državnega proračuna. Nekako tako je še danes, pravi Bernard Faivre d'Arcier, dobro seznanjen s festivalskim zaodrjem, čeprav ga zadnja leta ne soustvarja več. Šestdeset odstotkov sredstev pridobijo iz državnega proračuna – in v Franciji financiranje kulturnih dejavnosti ne niha, čeprav se za krmilom države izmenjujeta levica in desnica, kulturna politika se izvaja kontinuirano, tudi nedavno varčevanje je bolj kot gledališče prizadelo kvečjemu varovanje kulturne dediščine, pravi. Preostalih štiri-deset odstotkov morajo pridobiti s prodajo vstopnic, katerih cena ni usmerjana pridobitniško, temveč zgolj v pokrivanje stroškov. Festival ni podjetje, ki mora prinašati dobiček,

pristavi sogovornik. Gospodarska kriza, ki klesti kulturne proračune marsikje po svetu, jim ni prizadejala škode zaradi morebitnega izpada sponzorskih sredstev, ki tako in tako tvorijo samo tri odstotke celotne vsote. Nekaj denarja jim je v preteklosti primaknila belgijsko-francoska banka Dexia, ki jo je recesija potopila in je njeno mesto prevzela združna banka Crédit coopératif.

Enako presenetljivo kot nizek odstotek sponzorskih sredstev se slovenskemu ušesu sliši tudi podatek, da v vseh letih obstoja avignonski festival od mestne vlade ni dobil omembe vredne vsote. »Festival doživljajo kot nujno zlo, bolj se razveselijo obfestivalskega dogajanja, t. i. off-Avignon, katerega akterji za svoje predstave najemajo mestne dvorane in zanje plačujejo,« pove d'Arcier. Vzrok za nekakšno nezainteresirano sožitje – čeprav bi po logiki mestna vlada gledališki festival in njegove prireditelje morala kovati v zvezde, saj julija vsako leto pritegnejo ogromno turistov – tiči v politični usmeritvi, s katero avignonski festival povezujejo že vse od nastanka. Da je levičarski, celo kriptokomunističen, se je govorilo v sedemdesetih letih, ko je bil umetniški vodja aktivni in vidni član francoske komunistične partije. Ko se je leta 1980 v njegovo pisarno vselil Bernard Faivre d'Arcier, blizu socialistom (nekaj časa je svetoval socialističnemu premierju Laurentu Fabiusu), so govorili, da je festival zdaj prevzela PS (francoska Socialistična stranka). D'Arcier si je za časa svojega umetniškega vodenja prizadeval, da bi festival postal kraj, kjer bi se srečevali umetniki in politiki – čeravno predvsem tisti iz socialističnega tabora. Na predstavah je še

Atelje mladi direktorji festivalov je izobraževanje za bodoče (ali že delujoče) mlade kulturne menedžerje, ki ga je letos petič zapored priredilo Evropsko združenje festivalov EFA (European Festivals Association), katerega predsednik je od leta 2005 Darko Brlek, direktor in umetniški vodja Festivala Ljubljana. Na letošnjih delavnicah je sodelovalo več kot 30 mladih iz držav EU, pa tudi Egipta, Palestine, Združenih arabskih emiratov in Avstralije, ki so prisluhnili starejšim izkušenejšim kolegom: Robyn Archer, kreativni direktorici festivala Stoletje Canberre 2013, Michału Merczyńskemu, direktorju Festivala Malta v Poznanju, Gerardu Mortieru, generalnemu direktorju gledališča Real v Madridu in nekdanjemu direktorju Salzburških slavnostnih iger (Salzburger Festspiele), Nele Hertling, Hugo De Greef in Bernard Faivre d'Arcier.

5. Atelje za mlade direktorje festivalov

14. DO 21. 10. 2012

FESTIVAL LJUBLJANA

vedno videti najvišje predstavnike francoske vlade, a Nicolasa Sarkozyja med petletnim mandatom v Avignonu ni bilo niti enkrat. In zdaj je najbrž tudi slovenskemu bralcu jasno, od kod averzija avignonske mestne vlade do festivala: tam že od nekdaj domujejo desničarji, sploh je jug Francije zaradi visokega deleža priseljencev tradicionalna volilna baza Nacionalne fronte.

Kakšna je razlika med ljudmi, ki hodijo gledat igre v gledališča, in tistimi, ki si gledališke predstave ogledujejo na festivalih, kakršen je v Avignonu? Od ciljne publike je najbrž odvisen tudi program ... Med obiskovalci festivala je ena tretjina takih, ki čez leto sploh ne prestopijo praga teatra, odgovarja Bernard Faivre d'Arcier. Zanje so tovrstne poletne prireditve torej edina priložnost za seznanjanje s sodobnim gledališkim dogajanjem. Da v gledališče ne hodijo med letom, je več vzrokov: morda ga v njihovem mestu ni ali pa živijo predaleč stran od strnjenih naselij in gledaliških hiš; poleg tega jih misel na ogled gledališke predstave na festivalu mami že zato, ker si jo bodo ogledali v družbi, s prijatelji, spoznali igralce in režiserje, nove ljudi – festivali so kraj, kjer se dogaja marsikaj in se sklepajo nova znanstva, razlaga d'Arcier; morda za kulturno udejstvovanje med letom zaradi naporne službe zmanjkuje časa. Festival v vsakem primeru širi občinstvo tradicionalnih gledaliških hiš in seže dlje kot tradicionalne kulturne ustanove.

In ker se na festivalskem sporedu vse od d'Arcierovega umetniškega vodenja vse pogostejše znajdejo tudi gledališke skupine iz tujine, se festivalskemu občinstvu širi tudi obzorje. Avignonski festival je bil spočetka predvsem izložbeno okno dogajanja na domačem, francoskem gledališkem prizorišču. V državi s tako močno in staro gledališko tradicijo, kot je Francija, je bilo težko privabiti gledalce k ogledu izdelka kakšne tuje gledališke hiše. A odkar so razvili poseben računalniški program za nadnaslavljanje, ki je iz Avignona našel pot v ostala gledališča po Franciji, je šlo lažje, se spominja d'Arcier. Avignonski festival je, vsaj po sestavi gledalstva, še danes pretežno francoski oziroma frankofonski: glavnina, 88 do 90 odstotkov, jih je iz Francije ali francosko govorečih delov Belgije in Švice, od tujcev pa je največ Nizozemcev, Nemcev in Italijanov.

Avignon je med festivali v Franciji nekaj posebnega tudi zato, ker so prireditelji že v sedemdesetih letih začeli vabiti na t. i. gledališke ideje – razprave med politiki, vodilnimi intelektualci in podobnimi vidnejšimi člani družbe, ki so potekale v slogu okroglih miz in pred številčnim občinstvom. Za pokušino: od 15. do 22. julija letos so na različnih lokacijah v Avignonu organizirali debate z naslovi *Hvalnica gledališču*, *Misliti razliko*, *Novi ekološki vek*, *Kako misliti in predstavljati krizo?*, *Ali čas teče prehitro?*.

Bernard Faivre d'Arcier, letnik 1944, diplomant prestižne upravne šole ENA, je še danes svetovalec programskim odborom festivalov na Japonskem, v Južni Koreji in Tajvanu, predseduje pa tudi Bienalu v Lyonu (ki se ukvarja s sodobno umetnostjo in plesom) in vodi Metz en Scènes, javno ustanovo za organizacijo koncertov v nekaj dvoranah v lorenškem mestu Metz. Prav tako je še vedno član enega od programskih odborov nemško-francoske televizijske mreže Arte, simbola nemško-francoske sprave in sinonima za kakovostne oddaje. Tako kot pri festivalih je tudi tu občinstvo nujno za uspeh, vendar pa se zdi, kot da imajo snovalci televizijskega sporeda težjo nalogo: čeprav Arte, za katero Nemcem in Francozom za nameček ni treba plačevati naročnine, slovi po tem, da predvaja izjemne dokumentarce in izvrstne filme nesporne umetniške vrednosti, jim pred televizije nikakor ne uspe pritegniti več kot dva odstotka gledalstva, priznava Bernard Faivre d'Arcier. Res da tudi pri gledalcih dajejo prednost kvaliteti pred kvantiteto in se zavedajo, da se v teh dveh odstotkih najbrž skriva intelektualna smetana, pa vendar so se nadejali nekoliko višje gledanost oddaj. Zvišati si jo v zadnjem času prizadevajo tudi s t. i. televizijo *à la carte* in možnostjo spremljanja oddaj po internetu, saj je že od prej znano, da Arte ni eden tistih programov, pred katerim človek brezdelno obsedi med preklapljanjem TV-kanalov. Gledanje oddaj na Arte je zvečine načrtovano, pravi d'Arcier in dodaja, da imajo ljudje žal raje razvedrilo in po televiziji spremljajo resničnošne šove ... ■

V imenu svobode

V pravem trenutku prihaja prevod enega bolj znanih besedil britanskega geografa, antropologa in angažiranega intelektualca Davida Harveyja (1935), ki je pri svojem delu pogosto izhajal iz marksističnih teoretskih in metodoloških konceptov. V času, ko je slovenska politična elita po izpolnitvi obeh »zgodovinskih ciljev« – vstop v EU in v zvezo Nato – ostala brez pametne vizije in novih idej za življenje v drugačnih, globalno zaostrenih razmerah, je treba vedeti, kaj vse je s tem postavljeno na kocko.

GREGOR INKRET

Harveyjeva *Kratka zgodovina neoliberalizma* (2005) je strnjena, natančna študija o vzponu in globalni prevladi omenjene politično-ekonomske prakse, ki je svojo ideologijo spletla okoli privlačnega, univerzalnega ideala o svobodi posameznika kot temelju človeškega dostojanstva. Tak ideal ima seveda mnogo obrazov in interpretacij, v diskurzu neoliberalizma pa gre predvsem za mantra, ki pravi, da je pogoj za človekovo blagostanje uveljavitev njegovih osebnih, individualnih potencialov, ki jih država kot institucija ne sme omejevati. Obenem pa poudarja pravico do zasebne lastnine, nujnost vzpostavitve prostega trga in proste trgovine. Naloga države pa naj bi bila, pravi Harvey, da zagotovi institucionalni okvir, ki jamči za stabilnost denarne valute in razvije pravne, policijske, vojaške itn. strukture, ki skrbijo za varovanje pravice do zasebne lastnine, ter omogoči mehanizme za nemoteno delovanje trgov. Če tržna načela na določenih področjih, kot so socialna politika, zdravstvo ipd., ne obstajajo, potem jih je – tudi z državnim posegom – treba vpeljati.

Harvey svojo študijo zasnuje na več ravneh. Uspešno izostri najpomembnejša zgodovinska dejstva: vzpon neoliberalne teorije prek majhne skupine ekonomistov in političnih filozofov Friedricha von Hayeka, Milтона Friedmana, Ludwiga von Misesa, Karla Popperja itn., ki se leta 1947 združijo v društvu Mont Pelerin. Postopoma, s pohodom skozi institucije, se njihove ideje iz obrobja akademskih predmetnikov prebijajo v ospredje pozornosti javnosti. Tesneje se povežejo z zasebnim kapitalom, ki nasprotuje državnemu intervencionizmu in različnim regulacijam, podporo pa dobijo v na videz neodvisnih organizacijah, kot sta na primer londonski *Institute of Economic Affairs* in washingtonski *The Heritage Foundation*. Pomembna so sedemdeseta leta, ko se skupina t. i. čikaških fantov, mladih čilenskih ekonomistov, študentov Milтона Friedmana na Univerzi v Chicagu, vrne v Čile Augusta Pinocheta, kjerasedejo visoke državne in vladne položaje. V istem desetletju tako Friedman (1976) kot Hayek (1974) dobita Nobelovo nagrado za ekonomijo. Za uveljavitev neoliberalizma z demokratičnimi sredstvi sta ključni izvolitvi konservativne vlade Margaret Thatcher leta 1979 v Veliki Britaniji in republikanca Ronalda Reagana za ameriškega predsednika leto kasneje. Z njima se začne obdobje, v katerem s privatizacijo javnih storitev, deregulacijo finančne industrije, znižanjem davkov, pritiskom na sindikate kot tradicionalne centre moči in s čaščenjem novih vrednot, individualizma, zasebne lastnine, potrošništva ipd. začrtata nov družbeni ustroj. Sledi konec hladne vojne, zlom komunizma, privatizacijska »šok terapija« v vzhodni Evropi, nastanek t. i. washingtonskega konsenza v

devetdesetih, ko ideologija neoliberalizma dokončno postane *mainstream*.

Harvey se med pisanjem ves čas zaveda širšega družbenega in zgodovinskega konteksta. Tako zanj ni nepomembno, da se je ideologija neoliberalizma vzpostavila kot nasprotje idealom po drugi svetovni vojni obnovljenega sveta, kot so vladavina socialne demokracije, polna zaposlenost, pomembna vloga državnih regulacij, država kot progresivna družbena sila in podobno. Harvey tudi dobro pokaže, kako neoliberalizem vstopa v celo vrsto neekonomskih sfer in jih radikalno spreminja. Za avtorja je ključno razmišljanje o posledicah neoliberalne politike za obča družbena razmerja, socialne vzorce, urbane prostore, medčloveške odnose, medsebojno solidarnost ... Zariše tudi nekakšen zemljevid neoliberalizma – od posameznih primerov v ZDA, Veliki Britaniji, Mehiki, Argentini, Južni Koreji, na Kitajskem – in bolj natančno pokaže, kako se je ideologija razvila v praksi, s tem pa pronicljivo opozori na raznolikost, fluidnost neoliberalizma. Kljub vselej podobnim implikacijam, teorijam o privatizaciji, deregulaciji, znižanju davkov, konkurenčnosti itn., pa sta vpeljava in delovanje neoliberalne prakse močno odvisna od kompleksnih družbenih, političnih, kulturnih in geografskih okoliščin. Primerov je ogromno: odpuščanje javnih uslužbencev, rezi v socialne storitve, tudi uvajanje šolnin na javnih univerzah, denimo v New Yorku v sedemdesetih letih, uradno kot posledica t. i. proračunske krize, ki je nastala zaradi zmanjšanja zvezne finančne pomoči po socialnih nemirih, ekonomski krizi in drugih napetostih v šestdesetih.

Švedski neoliberalci so si ideološko zaledje, razlaga Harvey, dolgo časa utrjevali z odločanjem, komu gre vsakoletna Nobelova nagrada za ekonomijo, ki uradno sicer ne sodi med prvotnih pet iz leta 1901, podeljuje jo namreč švedska centralna banka od leta 1969. S tem so želeli vplivati na vladajočo politiko in sindikalne organizacije, vstop države v EU pa jim je pozneje služil kot izgovor za nujno implementacijo nekaterih neoliberalnih reform (npr. delne privatizacije pokojninskega sistema), pri čemer je Švedski vseeno uspelo zadržati relativno visoko raven socialne oskrbe in razmeroma nizko stopnjo revščine. Pri nas bomo ideale

»vitke države« (evfemizem za neoliberalne procese) očitno vpeljali v imenu evropske dolžniške krize in kot radikalen prelom z dosedanjim družbenim razvojem.

Harveyjeva odlika je kompleksno pisanje, lucidni vpogledi, v katerih zajema iz številnih virov in uspešno združi teorijo, zgodovinsko in politično ozadje, konkretne pojave in številke ter dobro osvetli aktualne razmere. Ne skriva svojih stališč, niti tega, kam meri s svojim angažmajem, obenem pa učinkovito razkrinka ekonomsko vedo in pokaže, kako prozorno ideološko orodje lahko postane. Za Harveyja namreč neoliberalizem ne pomeni nič drugega kot razredni boj *per se*, projekt obnove razredne moči, kompleksen, nevaren proces, v katerem si transnacionalni heterogeni razred vplivnežev nove dobe – direktorjev, menedžerjev, vodij finančnih, svetovalnih, pravnih aparatov – z izkoriščanjem novonastalih tržnih razmerij prilašča družbeno – materialno, kulturno itn. – bogastvo. Deluje z različnimi monopolističnimi in špekulativnimi prijemi, ohranja tesne stike z državnimi oblastmi, diverzificira svoje dejavnosti in prek številnih interesnih organizacij (npr. Svetovni gospodarski forum v Davosu) utrjuje svoj vpliv. V spremenjenih, negotovih življenjskih razmerah zmanjšane socialne varnosti, razpada tradicionalnih družbenih vezi, negotovosti na trgu dela itn., pa se, opozarja Harvey, razrašča neokonservatizem, neoliberalna predstava o redu »kot odgovoru na kaos individualnih interesov« in naduta, prisilna moralnost kot ključno družbeno vezivo.

Ob slovenski izdaji *Kratke zgodovine neoliberalizma* je treba pozdraviti založbin angažma dveh intelektualcev mlajše generacije, prevajalca Roka Kogea in pisca spremne besede Saša Furlana, sicer aktivnih predvsem v sklopu Delavsko-punkerske univerze. Furlanova spremna študija je pronicljiv oris neoliberalne prakse v kontekstu evropskih integracij in aktualne dolžniško-finančne krize, deluje pa kot manjkajoče sklepno poglavje, ki ga Harvey leta 2005 še ni mogel napisati. In čeprav pri besedilih, kot je Harveyjevo, ne gre za estetski užitek, je po drugi strani treba pograjati šibkejšo jezikovno podobo prevoda. Okoren jezik in preveč dobesednega prevajanja žal mestoma motita branje te še kako relevantne in pomembne knjige. ■



BRUTALNA DIAGNOZA

Ihanova nova knjiga esejev bi lahko imela tržni in mobilizacijski potencial Hesselove *Dvignite se!*

BOŠTJAN TADEL

Državljski esaji so odlično branje: avtor je še bolj jezikovno okreten kot doslej, primeri ravno prav živopisni, da se vseskozi zavedamo, kako gre za erudita z bazo v naravoslovju in medicini, predvsem pa se ukvarja s temo, ki je zadnje mesece na vrhu pozornosti: kako se je Slovenija po dveh desetletjih lahko znašla v tako globokem moralnem in ekonomskem breznu?

Ihan je zelo neposreden, za bolj občutljivo družboslovno dušo verjetno celo preveč: njegova teza je, da pač obstajajo s prakso izoblikovani nacionalni karakterji, kar ilustrira s primerom ruskega in italijanskega: »Dostojevski in Tolstoj in Bulgakov niso ekscesni pojavi, ampak logična posledica ruskega veselja do literarnih opisov, ko kroži vodka okoli mize,

**ODLIČNA JE UPORABA
PRIMEROV IZ ZDRAVSTVA,
OD PROCEDURALNIH
NESMISLOV DO
NERACIONALNEGA
TROŠENJA SREDSTEV, PA
TUDI O BOLEZENSKIH
POSLEDICAH
NEZDRAVE DRUŽBE.**

zunaj pa je strupena zima. Tudi italijanski dizajn in moda in kulinarika niso naključja – glede na vzgojo naših sosedov, ki že od malega otroštva stokrat dnevno vzklikajo lepoti svojih mam in žensk in oblek in slastnim špagetom in omakam; logično je, da se večšine razvijejo tam, kjer se prakticirajo.«

Težava s Slovenci, kot jo diagnosticira Ihan, je, da nas »zgodovinsko in kulturološko določa statičnost življenjskega prostora (hribovita pokrajina s pretežno kmečko tradicijo in brez velikih naravnih bogastev) ter provincialni politični, gospodarski in vojaški položaj«. Ta statičnost je vplivala na model preživetja, ki je v največji meri odvisen od »simbiotične identifikacije z mikroskupinami – zlasti z družino. Slovencu se je zaradi te simbiotičnosti celo zdelo nujno uporabljati dvojino, ki 'naju dva' zarotniško razlikuje od 'njih' – zunanjega sveta. Namesto realnega stališča 'jaz v odnosu z drugimi' Slovenec razmišlja kot 'midva' ali 'mi trije'.«

Fast-forward do samostojne Slovenije in mikroskupine postanejo interesne skupine: recimo vodilni politiki, kulturniki, znanstveniki, gospodarstveniki ..., ki znotraj samih sebe ugotovijo, da je logika, ki jim prinese

maksimalno korist, edina pravilna in celo moralna. Na neizprosni hribovskih kmetijah je bilo tako skozi stoletja in slovenski človek se je navadil takšne morale, ki deluje hitro in učinkovito. Po potrebi pa je jutri drugačna, recimo prilagojena novemu oblastniku. Brutalna je denimo Ihanova interpretacija druge svetovne vojne: »Po taki, od zunaj sprovočani vojni, bi se uspeh malega naroda moral meriti predvsem v tem, kako pametno in s čim manj žrtvami smo se znali prebiti skozi vojni vihar. Hvalili bi se lahko s tem, kako prebrisano so slovenski desničarji z 'navidežno kolaboracijo' uspeli pred iztrebljenjem obvarovati svoje levičarske sosedo. In obratno, koliko ljudi iz kolaborantskih vrst so levičarski zmagovalci uspeli obvarovati pred povojnimi maščevalnimi poboji. (...) Kako lepo bi bilo, če bi Slovenci kot narod v krizah in morijah zmogli zavest, da moramo predvsem zaščititi drug drugega, ker smo praktično vsi ista družina! (...) Ne pa, da smo bili po žrtvah med najbolj prizadetimi narodi in so se kljub temu rdeči še pol stoletja po končani vojni hvalili s tem, kako učinkovito so pobijali svoje bele sonarodnjake in obratno.«

Odlična je uporaba primerov iz slovenskega zdravstvenega sistema, od proceduralnih nesmislov do neracionalnega trošenja sredstev, pa tudi o bolezenskih posledicah nezdrave družbe, v kateri se moramo prebijati skozi življenje v Sloveniji. Knjiga je pronicljiva in brutalno spisana diagnoza težko bolne družbe.

Ni pa brez pomanjkljivosti, a zanje ne moremo toliko kriviti avtorja kot uredniško malomarnost. Najbrž ni naključje, da urednik knjige ni podpisan – verjetno ga tudi ni bilo. Pikantno je, da to Ihan v knjigi tako rekoč anticipira: »Urednikom pri naših velikih založbah se nikoli ni zdelo vprašljivo pogajati se z domačimi avtorji za honorarje, ki so znesli manj od polovice njihovih plač. Halo! Nekdo, ki nekaj ur dnevno v svoji pisarni premetava papirje in malo telefonari in hodi na zabavne sestanke po gostilnah, se počuti moralno korektnega, ko avtorju za pol leta pisanja knjige ponudi vsoto, enako svojemu dvotedenskemu zaslužku.« Pa da ne bi zašli, tako v založbah pač je oziroma je bilo (to je zgodba o morali mikroskupin); problem je drugje: urednik pri *Državljskih esajih* ni opravil svojega dela oziroma ga knjiga najverjetneje sploh ni imela. Posledica tega je, da namesto velikega finala z zaključno poanto, morda kakšno nabrito idejo, kaj bi se le dalo narediti ali kaj podobnega, v zadnji četrtini knjiga izgubi paro in se kratko malo ustavi. Najdaljše besedilo v zbirki *In na koncu – nam ostane telo* je najšibkejši tekst v knjigi, ki tudi nima kaj dosti z ostalimi. Gre za poljudno fiziologijo s poudarkom na psihosomatiki, ki se konča z molitvijo: »Bog, daj mi moč, da sprejemem, česar ni mogoče spremeniti, in pogum, da spremenim, kar je mogoče spremeniti, in modrost za razlikovanje med enim in drugim.«

Dober urednik pač ne samo premetava papirje in telefonari, temveč avtorju cefra živce in ga sili, da tekst izboljša. Tekste se seveda vedno da izboljšati, če se kdo tega loti. Tekste se da tudi dobro prodati, in takšen, kot je Ihanov, bo morda že tako uspešnica, lahko bi bil pa še večja, če bi se kdo resno lotil piljenja že tako odličnega materiala in ga ambiciozno tudi promoviral. Tako je knjiga izšla v mizerni nakladi 400 izvodov, imela pa bi lahko (tržni in mobilizacijski) potencial Hesselove *Dvignite se!* ■

PREKROKANE NOČI

»Ko sem zjutraj prišel na delovno mesto, so me tam že čakali trije do štirje mrlič, pregledal sem listke na palcih in pripravil, odprl in razrezal, kar mi je bilo naročeno.« Če vemo, da je oseba, ki je opravljala takšne delovne naloge, iz čistega navdušenja na delovnem mestu hranila tudi steklene kozarce z najbolj izmaličenimi človeškimi izrodki v formalinu, potem se zdi delo, ki ga je opravljal nočni čuvaj mrtvašnice v istoimenskem danskem trilerju (*Nattevagten*, 1994) kot varovanje malčkov v vrtcu. Človek iz prosekture, o čigar delu je nacionalka sredi oktobra predvajala odličen dokumentarec, je v resnici (bil) slovenski slikar Jože Tisnikar.

AGATA TOMAŽIČ

Film imenitno povzema njegovo življenjsko pot od prišleka iz Mislinje, ki je Slovenj Gradec doživljal kot veliko mesto, prek začetkov njegovega umetniškega ustvarjanja, ki je bilo tesno povezano z njegovo službo – navsezadnje bi

dobrotljivi primarij slovenjgraške bolnišnice, ki mu je dovolil urediti si slikarski atelje v prosekuri in med zdravniki organiziral nabirko za njegove slikarske potrebščine, prav lahko obveljal za njegovega mecena –, do kritiškega priznanja. Prav tako ne smemo izpustiti njegove motivike in sloga, ki bi bila

MANJ LUČI, VEDNO

Že štirinajsta izvedba tega superlativnega festivala sodobne glasbe je pod umetniškim vodstvom prodornega Matthiasa Pintscherja dosegla novo, še višjo programsko in izvedbeno kakovostno raven.

STANISLAV KOBLAR

Manj luči, naslov festivala Slowind 2012, se da razumeti na dva načina: v kontekstu aktualnega jesenskega letnega časa, lahko pa tudi širše, kot refleksijo rušilne stihije plehkosti in skrb zbujajoče tendence globalnega in lokalnega dušenja kulture. Dogodek pa je pokazal, da luč vendar je in da kljub dolgoletni prisotnosti na slovenskem koncertnem odru festival Slowind ne kaže zatemnitve, kvečjemu se kaže kot čedalje bolj pomemben promotor in gibalo sodobne glasbene ustvarjalnosti in poustvarjalnosti, je torej zgodba v ustvarjalnem *crescendu*.

Odprt in premišljen vsebinski lok festivala, ki ga je letos zasnoval nemški skladatelj in zadnja leta tudi dirigent Matthias Pintscher (rojen 1971), se je sprožil na predvečer festivala z izvedbo njegovega še

zelo svežega *Konzerta za violino in orkester* (praizvedba je bila lani) v sijajni izvedbi ameriškega violinista Davida Fulmerja v okviru sporeda koncerta Modrega abonmaja Orkestra Slovenske filharmonije, po zaključku festivala pa še abonmajskega koncerta Simfoničnega orkestra RTVS, na katerega so poleg del Pintscherja in dve desetletji starejšega Wolfganga Rihma uvrstili še več nov(ejš)ih slovenskih skladb.

S šestimi koncerti festivala Slowind – Pintscher jih je naslovil *Svetloba, Nočni koncert, Zimmermann / Schumann, Schumann danes, Somrak* in *Mrk* – je snovalec opozoril na nesmiselnost stigme o (ne)kompatibilnosti glasbe, ustvarjene pred in v njem. Obe »v svoji esenci dose-gata isto«: bogatita in plemenitita človekov intelektualni in čustveni svet. V ta kontekst enosti in vzajemnosti glasbe je s precej uspeha spravil v sožitje Pierra Bouleza



gotovo bistveno drugačna, če bi bil zaposlen v kakšnem uradu. Če so ga na začetku obravnavali kot naivca (ni pa manjkalo tudi takih, ki so ob pozitivni omembi Tisnikarjevih slik dvignili obrv, češ komu se je zmešalo), je s svojim opusom na koncu prerasel v utemeljitelja samostojne, tisnikarjevske smeri. Ljudje mrliško prosojne polti in nenaravno visokih čel, zlovešče bolščeči krokarji, žalobnost pogrebnih sprevodov ali bedenja ob mrliču, zamolkla zelenina njegovih platen – vse to se ob omembi Jožeta Tisnikarja danes prikaže pred očmi povprečnega poznavalca slovenske likovne umetnosti. Vzdušje temačnosti, skorajda v istih barvnih tonih, kot jih je – z obrtniško natančnostjo srednjeveških slikarjev, kot smo izvedeli v dokumentarcu – mešal »mož s krokarjem«, je snovalcem dokumentarca uspelo pričarati tudi v svojem izdelku. V mrakobnost je zavil od prve do zadnje minute, vključno s posnetki sogovornikov, posajenih v primerno okolje ali primerno osvetljenih, da so videti skoraj tako, kot bi pravkar stopili iz Tisnikarjeve slike. Najbolj pri tem seveda izstopajo kratki igrani vložki, ki tokrat v nasprotju z marsikaterim slovenskim dokumentarcem niso narejeni stupidno, marveč rabijo podčrtovanju pripovedi in so pravi mali *tableaux vivants*: temna postava, ki se v mraku poda čez megličasto travnato širjavo; prsti, ki segajo po pripomočkih za raztelešanje; obrisi cipres na pokopališču, po katerem hodi človek s čepico in bradico – jasno je, da je Tisnikar, gledalca pa je prepuščeno, ali je še živ ali pa že po smrti blodi med grobovi.

Mož s krokarjem pa se, kot se za vsak dober dokumentarec spodobi, nagne tudi onkraj Tisnikarjeve javne podobe in odstre zasebnost: pred kamero se življenja z njim spominjata njegova vdova in sin, pa tudi drugi sogovorniki nizajo prigode in pustolovščine, ki sicer ne bi sodile na strani umetnostnozgodovinskih antologij pod geslo »Tisnikar«, so pa zato tem bolj dobrodošle pri filmskem portretiranju. Pripovedi o njegovih večdnevniških eskurzijah v beznice pri Mislinji in popivanju s tamkajšnjim inventarjem bi na prvo slišanje sicer sodile v tista značilna širokoustenja pripadnikov starejših generacij, ki bi se jih dalo zgostiti v naslova ponarodelih popevk *Vse manj je dobrih gostiln* ali *Vsak dan ob istem šanku*. Ob izjavi portretiranca, s katero se dokumentarec začne: da včasih tudi po »kak



FOTO MITJA LIČEN

mesec ali dva ne pije« in je potem že »ves zavrt«, nato pa »kaj popije in je spet dober človek«, so najbrž zastrigli z ušesi vsi alkohologi, socialni delavci in ostali zaposleni v strokah, ki si prizadevajo zajeziiti alkoholizem na Slovenskem. Če bi ta izjava obvisela v zraku, bi dokumentarec zlahka izzvenel kot glorificiranje alkoholizma, a na srečo se je sogovorniki dotaknejo in problematizirajo. Najprej slikarjev sin, ki odkrito spregovori o alkoholnem deliriju, ki je napadel očeta in iz katerega se je nato izvil, vmes pa da so nastajala njegova najboljša dela. Akademski slikar Karel Pečko črno na belem izpostavi, da je Tisnikar kljub alkoholizmu ustvaril več kot dva tisoč slik in da je to najboljši argument za vse, ki ga označujejo za pijanca, ali pa streznitev za one, ki se zatekajo v brezplodno popivanje. Če Tisnikar ne bi imel

žene, kakršno je imel, pa po vsej verjetnosti dokumentarec ne bi bil niti posnet, saj gredo prav njej zasluge za to, da ga je izvlekla iz alkoholizma in nato sčasoma prevzela vlogo njegove menedžerke.

V petinpetdesetih minutah je pojasnjeno tudi, da se naslov – *Mož s krokarjem* – ne nanaša le na njegova platna, temveč je imel slikar v ateljeju tudi čisto pravega živega krokarja, s katerim se je rad sprehajal naokrog, ptič pa mu je naklonjenost z enako mero vračal. Nasploh je Tisnikar oboževal ptice iz družine vranov, in ko so mu nekoč predlagali, naj kot knjižne ilustracije naslika serijo podob z vranami, nabitimi na kole, je bil popolnoma zgrožen. Raje je naslikal serijo podob, na katerih so bili s koli prepičeni ljudje. Kot se pogosto dogaja, so v slikarju samem začeli prepoznavati podobnosti z njegovim prilju-

bljenim objektom portretiranja, krokarjem. Njegov glas je bil kot krokarjev, pove eden od sogovornikov. In kot bi se naposled zlilo Tisnikarjevo življenje s podobami z njegovih platen, tako se je izrisalo tudi zadnje dejanje: na cesti, v meglenem jesenskem jutru. Njegova smrt je bila v slogu, njegovo slikarstvo je s tem dobilo zadnji dotik čopiča, sklene Karel Pečko. ■

Mož s krokarjem

REŽIJA IN SCENARIJ SONJA PROSENC

PRODUKCIJA STARAGARA
Premiera TVS, 14. 10. 2012

VEČ GLASBE

(1925) in W. A. Mozarta (1756–1791), Franza Schuberta (1797–1828) in svoja lastna dela, pa Roberta Schumannna (1810–1856) ter »radikalca« Bernda Aloisa Zimmermanna (1918–1970), nasprotnika parcialnega pojmovanja glasbe v kategorijah preteklika in sedanjika, ki ju je s tem postavil v smiselno zvezo: k Zimmermannovi abstraktno meditativni *Sonati za violo solo*, po vsebini in formi bližji koralni predigri kakor klasični sonati, pri kateri se s samosvojo pisavo, izhajajočo iz »večplastnosti naše glasbene resničnosti«, avtor zgleduje po kompozicijski tehniki Johanna Pachelbela (1653–1706), je Pintscher postavil ekspresivno romantično, v violskem *timbru* spisano *Sonato za violino in klavir št. 1 v a-molu* Roberta Schumannna, ki se je izkazala kot dober prehod k bachovsko strukturirani (sonate in partite za violino solo, suite za violončelo solo) in ravelovsko senzibilni (*Tzigane*) Zimmermannovi *Sonati za violino solo*. Z zasukom k raziskovanju abstraktne zvočnosti, v katero se je spustil s široko uporabo prijemov sodobne izvajalske tehnike, je prešel k *Sonati za violončelo solo* in k urejeni tonalnosti *Klavirskega kvarteta v Es-duru* Roberta Schumannna. Relativizacijo odnosa do časovnosti je Pintscher izpovedal že s prvim koncertnim večerom, z izvedbo Boulezovih *Sur Incises za tri klavirje, tri harfe in tri tolkalce* (1996–1998), dela, ki ga je avtor razvil iz klavirske skladbe, ki jo s členjenjem navidezno brezoblične strukture nadgrajuje

v integralno zvočno sliko klavirju bližnjih instrumentov in s katero ne nakazuje dokončnosti, temveč opozarja na dejavnik časa tako pri razvoju posamezne skladbe kot glasbe na sploh. Na relativnost časa je na sporedu istega večera namigovala tudi Mozartova *Serenada, K 361, Gran partita* (za 2 oboi, 2 klarineta, 2 basetna rogova, 2 fagota, 4 rogove in kontrabas), zlasti njen adagio, s skoraj schubertovsko romantičnimi kantilenami. Na podoben način, enkrat iščoč očitne stične točke, podobnosti ali nasprotja med posameznimi deli, drugič pa manj vidne vezi iz ozadja, je Pintscher povezal navidezno neujemajoče se vsebine v konsistentno zgradbo.

Poleg vrste uvrstitev del mednarodno uveljavljenih skladateljev – poleg omenjenih Bouleza, Zimmermanna in Pintscherja še Gérarda Griseya, Miroslava Srnke, Györgyja Kurtága, Davida Fulmerja, Olge Neuwirth in Kaije Saariaho – se odprtost Slowinda do tujih ustvarjalnih praks kaže tudi pri zanimivem, doslej največjem naboru tujih izvajalcev. Med njimi sta največ pozornosti pritegnila že omenjeni ameriški violinist (in skladatelj) David Fulmer s pomembno udeležbo pri več zasedbah festivala, še bolj pa Marisol Montalvo, ameriška sopranistka presunljive senzibilnosti, z glasom, ki dobesedno ne pozna višinskih, koloraturnih, dinamičnih ali kakršnih drugih ovir in se z lahkoto, vselej prepričljivo ponotranji s slogom skladbe, najsi gre za romantični

Schubertov samospjev *Auf dem Strom* (za sopran, rog in klavir), vokalni performans Nine Šenk *Art za sopran in rog* (ali Pintscherjeve vokalne skladbe *Lieder und Schneebilder* ter *A twilight's song*. Ob njiju je treba opozoriti na pianista Emanuela Torquatija, pa na do potankosti dognan nastop violinista Mirana Kolbla v Zimmermannovi zahtevni *Sonati za violino solo ...* in seveda pihalnega kvinteta Slowind v sestavi Aleš Kacjan (flavta), Matej Šarc (oboa), Jurij Jenko (klarinet), Paolo Calligaris (fagot) in Metod Tomac (rog), ki je *spiritus agens* celotnega projekta, kot ansambel pa pogosto osnova za različne zasedbe na letošnjem festivalu. Med temi dosežki bi izpostavil oboista Mateja Šarca (Schumann, *Adagio in Allegro*) in flautista Aleša Kacjana (Kaija Saariaho, *Lichtbogen*). Izvedbam sodobnih del bi na splošno prisodil višjo, nekaterim tudi vrhunsko kakovostno raven.

KRSTI SLOVENSКИH SKLADB

Seveda ne smemo prezreti predstavljanih dosežkov domačih, pretežno mladih avtoric in avtorjev: Nina Šenk je skladbo *Art za sopran in rog* zasnovala na mislih iz pisma Clare Schumann soprogu Robertu: gre za inventivno, impulzivno, v razponu od *parlanda* do (a)tonalnosti potegnjeno, tehnično ekstremno zahtevno, mojstrsko v človeški glas položeno glasbo. Slišali smo še *Fabule za klarinet, violo in klavir* Larise Vrhunc, delo zanimivih sozvočij in motorič-

nih modulov, senzibilne lepote in močnih refleksij, v dognani izvedbi klarinetista Jurija Jenka, violista Gartha Knoxa in pianista Emanuela Torquatija.

Nina Šenk je krstno predstavila še *The Journey za harmoniko in godalni orkester*, delo prosojne zgradbe, minucioznega tretmaja solističnega parta, ubranih sozvočij in močnih efektov, ki ga je odlično izvedel Klemen Leben ob spremljavi Simfoničnega orkestra RTVS pod taktirko En Shaa.

Na tem koncertu smo poleg *Preobrazbe 2* Wolfganga Rihma in mladostniške stvaritve Matthiasa Pintscherja *Pet orkestrskih del* slišali tudi *Sledi za simfonični orkester* Tomaža Bajžlja ter *Koncert za klarinet in orkester* Vita Žuraja, ki ga je kot solist tehnično popolno, z veliko energije in skrbno izvedel Jože Kotar, vseeno pa gre za dela, ki ne kažejo posebne globine ali inventivnosti, zato pa solidno mero simfoničnega obrtništva. ■

Slowind 2012

PIHALNI KVINTET SLOWIND
SLOVENSKI IN TUJI SOLISTI

UMETNIŠKI VODJA
MATTHIAS PINTSCHER
Slovenska filharmonija, Ljubljana
13. do 16. 10. 2012

BRANITI KRHKO ŽIVLJENJE DOMIŠLJIJE

Izšla je dolgo pričakovana knjiga spominov Salmana Rushdieja, ki opisuje pisateljeva leta, preživeta v grozeči senci fatve.

JURE POTOKAR

Neglede na to, ali se z javno izraženim stališčem nekoga strinjamo ali ne, bi morali braniti njegovo pravico do svobode besede in izražanja, kajne? Ta pravica je temeljni kamen zahodne demokracije in njeno uveljavljanje je samoumevno, kajne? Tako smo se vsaj naučili v nekih drugih časih in v nekem drugem političnem sistemu, ki takšne pravice ni imel za samoumevno in jo je pogosto ostro sankcioniral. Z onemogočanjem izražanja, s preganjanjem in z zaporom. V skrajnih primerih tudi s smrtjo. Pa vendar se je zdela slaba šala, ko je iranski verski voditelj ajatola Homeini na valentinovo leta 1989 izrekel fatvo s smrtno obsodbo za naturaliziranega britanskega pisatelja Salmana Rushdieja, avtorja romana *Satanski stih*i, ker da je v knjigi žalil preroka Mohameda in vse njegove vernike. Sprva tega morda nihče ni jemal čisto resno, še Rushdie ne, toda že na spominski slovesnosti za umrlim pisateljem Bruceom Chatwinom je postalo jasno, da je treba fatvo jemati še kako resno. Pripomba Paula Theroux, »Naslednji teden bomo tukaj zaradi tebe«, nenadoma ni bila več duhovita, kajti pred cerkvijo, v kateri so se zbrali Chatwinovi prijatelji, je čakala množica reporterjev in Rushdieja je pred njimi rešil tedanji direktor BBC Alan Yentob, ki ga je vzel v svoj avto. Avtor *Satanskih stihov* pa se je, kakor je nepozabno povedal njegov prijatelj Martin Amis, »izgubil na naslovnica«.

To je hkrati začetek Rushdiejeve nove knjige, dolgo pričakovanih spominov na leta v senci fatve, ki jih je avtor naslovil *Joseph Anton*, kakor se je (po Josephu Conradu in Antonu Čehovu – najljubših pisateljih) odločil imenovati, da bi lažje prikrival identiteto. Kajti policija je kmalu spoznala, da grožnje sploh niso samo grožnje, in mu je zagotovila permanentno zaščito, pod katero je nato ostal skoraj devet let. Pojavi se posebni oddelek tajne službe, ki dolga leta skrbi za njegovo zaščito, avtor pa se znajde v vrtincu strogih varnostnih ukrepov, ki pravzaprav onemogočajo »normalno« življenje, v vrtincu nenehnih selitev iz stanovanja v stanovanje, iz najete hiše v drugo najeto hišo, od enega prijatelja k drugemu. Z njenimi izvajalci se avtor večinoma odlično razume, manj z njihovimi šefi, ki večkrat nedvoumno pokažejo, da opravljajo nekaj, česar sami ne podpirajo, še slabše s politiki, ki Rushdieja pogosto javno napadajo in s tem nazorno kažejo, da svobodo govora razumejo samo kot priročno orodje za obračunavanje s političnimi in ideološkimi nasprotniki, kadar pa gre za posameznika, kaj hitro postane nadležna in odveč. Prav medli odzivi britanske in evropske politike so v kontekstu »Rushdiejeve afere« najmanj razumljivi, saj traja vrsto let, da se vsaj nekateri politiki odločneje postavijo na stran preganjanega pisatelja in pravice do svobode izražanja, hkrati pa ves čas obstaja precej glasna druga skrajnost, ki ugotavlja, da si je avtor sam kriv, da je vedel, kaj dela, in da je to morda naredil samo zaradi samopromocije in boljše prodaje knjig, zdaj pa naj zato sprejme posledice svojih dejanj. Pritisk, ki mu je bil Rushdie izpostavljen s strani nepopustljivih iranskih oblasti, militantnih islamističnih skupin iz Velike Britanije, ki so bile, kakor je znano bolj iz časopisnih člankov ob izidu knjige kot neposredno iz njegovih spominov, pod neposrednim nadzorom iranskih in tudi savdskih versko-političnih krogov, ki so se med seboj bojevali za prevlado in te skupine radodarno finančno podpirali, pa tudi medijev in nekaterih literarnih sodobnikov (na misel prideta zlasti John le Carré in John Berger), je bil grozljiv in Rushdieju je treba priznati, da je pokazal izjemno voljo in odločenost vztrajati, pa čeprav se je enkrat vmes, na točki,



Salman Rushdie

FOTO REUTERS

za katero pravi, da je na njej dosegel dno, za svoja dejanja ne samo javno opravičil, ampak tudi sprejel islam kot svojo vero. Izkušnja je bila zanj skrajno mučna in boleča, vendar zanj v celoti prevzema odgovornost, kajti to je bil eden redkih primerov, ko se o svojih dejanjih in namenih ni posvetoval z najboljšimi prijatelji (sestra Sameen, pisatelj Ian McEwan, Harold Pinter in Martin Amis pa njegova agenta itn.). Če nasprotniki ne bi sami kršili dogovora in zahtevali nemogoče, bi ga zares spravili v neugoden položaj, tako pa je njihove zahteve na koncu lahko zavrnil in se odločil vztrajati.

Vztrajati kljub pogosto nemogočim pogojem za življenje, kaj šele za ustvarjanje (a je kljub temu napisal več lepo sprejetih romanov), kljub temu, da ga dolgo nobena letalska družba ni hotela vzeti na letalo, kadar so ga vendarle povabili v tujino, da se je komaj kdaj smel pojaviti v javnosti, da je založba (Penguin) odlašala z natisom prva prepovedala prav njegova domovina Indija (kjer je prepoved še v veljavi) in da mu ta zelo dolgo ni hotela izdati niti vstopne vize.

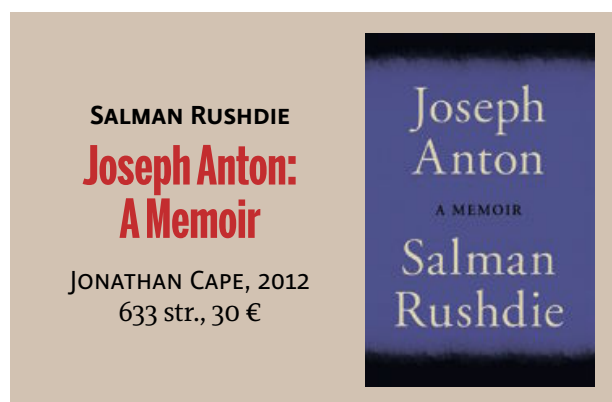
Rushdie o vsem tem piše v zanj neznatno preprostem, stvarnem jeziku, ves čas se drži kronologije dogodkov, vendar te pogosto dopolnjuje z duhovitimi in včasih zelo zabavnimi anekdotami pa z opazkami, namenjenimi okoliščinam in ljudem, s katerimi tako ali drugače prihaja v stik. Do slednjih je pogosto neprizanesljivo odkrit, zlasti to velja za njegovo drugo ženo, ameriško pisateljico Marianne Wiggins, medtem ko četrto ženo, manekenko Padmo Lakshmi, označi kot največjo zablodo.

Zaradi fatve je Rushdie postal razvpita osebnost, katere slava daleč presega njegov prejšnji (nesporni) literarni ugled. Gotovo mu godi, ko med znanci našteva slovita imena iz sveta zabave (Madonna, Bono) in politike (Clinton, Blair), vendar hkrati ugotavlja, da je zaradi skrivanja napisal vsaj dva ali tri romane manj, kot bi jih sicer, najbolje pa se še zmeraj počuti med literarnimi vrstniki, naj bodo to Gabriel García Márquez (s katerim se pogovarja samo po telefonu), Thomas Pynchon (občasno skupaj večerjata), Umberto Eco (ki mu ni zameril slabe ocene svojega romana *Ime rože*) ali drugi enako ugledni sodobniki.

Toda poglobljena odlika in privlačnost Rushdiejevih spominov je gotovo, da nam avtor skozi sicer shematično, pa vendar dovolj natančno predstavi svoje življenje od otroštva dalje, da opiše družino pa šolanje in odrasčanje v Angliji, ki sta ga dokončno izoblikovala. Čeprav je bila odločitev za literaturo po študiju zgodovine morda nepričakovana, je uspeh prišel sorazmerno zgodaj (lastna ocena prvenca *Grimus*, 1975, je popolnoma neprizanesljiva), že z drugim romanom *Otroci polnoči* (1981, v imenitnem slovenskem prevodu Uroša Kalčiča leta 1997), ki je dobil ne le bookerja, ampak je ob petindvajseti obletnici te nagrade postal tudi booker bookerjev in sodi med peščico najboljših romanov našega časa. Da Rushdieja niso začeli preganjati zaradi njegovega najboljšega romana (ali morda podobno cenjenega naslednjega z naslovom *Shame*, 1983), ampak zaradi *Satanskih stihov* (1988, slovenski prevod 2005), ki jih na nekem mestu spominov sam označi za »nekoliko štoraste« (kljub vsemu gre za razkošen in zapleten roman, poln fantastike, ironije in celo satire, s katero ne prizanaša nikomur), je nekaterim kritikom zadostovalo, da so napade nanj nekritično sprejemali, če ne celo odobraval. Rushdie skozi spomine imenitno nakaže, kako je romane ustvarjal, kakšna je bila na primer geneza *Satanskih stihov*, na kakšen način je zasnoval nekatere pomembne like iz knjige in kako ga nenehno navdihujejo nenavadni vsakdanji dogodki in ljudje. Prav tako pomembno je, kako »avto« biografski so posamezni liki in okoliščine, v katerih se ti znajdejo. Že samo zaradi tega se zdijo spomini poučno branje za vse, ki Rushdiejevo pisanje spremljajo in se nad njim navdušujejo.

Najbolj pomenljivo dejstvo, ki ga Rushdiejevi spomini izpostavijo, je gotovo to, da se tudi sam avtor strinja, da danes takšna oziroma podobna knjiga, kot so *Satanski stih*i, sploh ne bi bila mogoča. Najprej zato, ker si je noben pisatelj ne bi drznil napisati, potem zato, ker je ne bi objavila nobena založba, če pa bi se to že zgodilo, bi jo javno mnenje samodejno obsodilo, kajti če je večji del 20. stoletja potekala bitka proti diskriminaciji na osnovi rase in razreda, je razred in raso po padcu berlinskega zidu (prav tako leta 1989) nadomestila kultura oziroma multikulturalnost, ki za sobivanje zahteva veliko več strpnosti.

Spomini, ki jih je avtor napisal v tretji osebi, najbrž zlasti zato, da bi tako vzpostavil primerno distanco med zasebnim »Salmanom« in javnim »Rushdiejem«, so kljub izjemni dolžini (več kot 600 strani) zelo berljivo, poučno in pogosto tudi zabavno čtivo, ki ga je, ko ga enkrat začneš brati, težko odložiti pred koncem, vsekakor pa sodijo med najbolj zanimive in najboljše napisane spomine, kar sem jih kdaj bral. ■



MESTO, RAZPETO MED RAZLIČNE ČASE

Zagreb, glavno mesto sosednje države, nam je bil v različnih obdobjih zdaj bolj, zdaj manj blizu, ob tem pa se je njegova geografska oddaljenost seveda spreminjala le relativno. Mestni prizori zagrebške Slovenke Marije Braut, za nekatere prve dame hrvaške fotografije, nas spomnijo, da nam je oziroma bi nam moral biti bližje, kot se nam pogosto zdi.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Marija Braut (1929) je po rodu Celjanka, ki se je leta 1941 preselila v hrvaško prestolnico. Tam se je konec šestdesetih, v ateljeju znamenitega mojstra Toša Dabca, začela posvečati fotografiji, se z aparatom v roki potepati po mestnih ulicah in koticih, loviti njihov utrip. Zagreb je postal njena poglavitna fotografska tematika, že hiter pogled po razstavi v Cankarjevem domu pa pokaže, da je vanj upirala naklonjen pogled, lovila predvsem njegove prijazne odseve, pozitivno »štimungo«, tisto očesu manj prijetno pa je praviloma puščala ob strani. Poimenovali so jo »dobri duh Zagreba« in ni naključje, da so njena dela pogosto predstavljala hrvaško prestolnico in državo v tujini.

Podobe z razstave so nastale med letoma 1970 in 1985, v obdobju, ko je bil Zagreb tudi meni dokaj blizu. Iz nekaterih delov Slovenije je ta še bližji od Ljubljane, pa tudi od te ga ne loči prav dolga vožnja. Zaradi tega je takrat sosednja prestolnica s svojimi razstavami in koncerti za marsikoga med nami pomenila dobrodošlo dopolnitev kulturnega in družabnega življenja, eno priljubljenih točk v bližnji »tujini«.

Iz tistih časov sem si zapomnil marsikateri mestni prizor, med drugimi tiste z neugledne železniške pa avtobusne postaje, ki sta lahko povsem enakovredno tekmovali z ljubljanskima. Tovrstnih fotografij na razstavi ne vidimo in tudi čas je na mnogih posnetkih precej, včasih povsem nedoločljiv. Res je na ogled kar nekaj fotografij, pri katerih lahko na podlagi oblačil, prevoznih sredstev (ob tramvajih, stoenkah, hroščih statirajo tudi Tomosovi mopedi), opreme lokalov ... precej natančno prepoznamo obdobje, ko so nastale, a še več je drugačnih, takšnih, na katerih občutje časa prehaja v nadčasovnost, saj so na njih prizori, za katere se zdi, da bi lahko bili ujeti tudi desetletje, dve, tri ... prej. Kažejo namreč nekatere značilne prizore mestnega življenja, kakršni ne izginejo čez noč, ne glede na spremembe družbenih sistemov in ostale premene časa.

Iz teh podob jasno razberemo, da se mestnega življenja spremembe dotaknejo le do določene mere, onstran nje pa mesto vztraja pri svojem tipičnem, značilnem načinu bivanja. Arhitektura v njem tako in tako živi naprej takšna, kot je, svežina barv in ometov gor ali dol. Spreminjajo se le stvari, kot so na primer napisi, imena nad lokali, njihovi izveski. Ponekod so ti še stari, drugod novi, večinoma pa je videti prepletanje starih in novih, nekateri stari pa so ostali na kakšnem težko dosegljivem mestu, kot nekakšne nasledle, razpadajoče ladje, ki se jih nikomur ne zdi vredno in potrebno odstraniti. Vsi ti napisi niso le različno stari, ampak so tudi vidni znaki različnih estetik, različne ponudbe, ki jo oglašujejo, različnih nazorov, ki se skrivajo za njo.

Na več prizorih so učinkovito izpostavljeni različni arhitekturni elementi, fotografinja poudari njihovo slikovitost, monumentalnost, vtis urbanosti, ki ga puščajo, opozarja na posebnosti posameznih mestnih prostorov, prizorišč, ambientov (pokopališče Mirogoj, Trg borze, različne arkade, kolonade ...). Prostore prikaže v skladu z njihovimi različnimi rabami, ki ustrezajo različnim potrebam, danostim mestnega življenja. Ob specifičnih zagrebških prizorih, kot sta na primer Gornji grad in Strossmayerjevo sprehajališče, predstavi avtorica tudi originale med mestnim prebivalstvom, prodajalca ptic in »bukinista«, pa lokalne slikovitosti (Cvetni trg) in detajle, kot so leta nabirajoči se, drug drugega prekrivajoči grafitni podpisi na zidu Muzeja mesta Zagreb, ki so še sami postali nekakšen eksponat.

Ob fotografijah Brautove lahko premišljujemo, meditiramo o vedno znova novih ljudeh, ki naseljujejo stare prostore, ki so jih pred njimi neki drugi, včasih tudi povsem drugačni prebivalci. Opazimo lahko značilno srečevanje prepoznavnih starejših meščanov z mlajšimi ruralnimi ali polruralnimi prišleki, zadržanost prvih, prostodušno samozavest drugih.

Med fotografijami, ki naredijo posebno močan vtis, je na primer tista z naslovom *Na stopnicah proti tržnici Dolac*. Nastala je okoli leta 1980, a na njej so večinoma starejši ljudje v svojih ne ravno modnih oblačilih, zgradbe okrog njih



Na stopnicah
proti tržnici Dolac,
Zagreb, ok. 1980
(MGZ 56689)

pa so iz tridesetih let prejšnjega stoletja, zato celotni prizor deluje, kot da bi nastal takrat. Ljudje s fotografije so očitno stranke tržnice iz naslova, njeni obiskovalci, ki so jo »posvojili«, uporabljajo tisti del mesta in ta živi skozi njih, skupaj sooblikujejo njegov čas, njegovo specifično realnost.

Brautova rada poudarja zagrebške (vele)mestne elemente, s katerimi pokaže njihovo urbano srednjeevropsko naravo, obenem pa so ji očitno ljubi tudi skriti koticiki na dvoriščih za mogočnimi pročelji. Na njih odkriva stare delavnice, pergole, neki drugi, izginjajoči svet, ki se novim časom prilaga slabše od tistega ob prometnih poteh in pred modnimi izložbami. Avtorica išče prizore, s katerimi prikaže mestno raznolikost, opozarja tudi na prostore miru, kontemplacije, na urbana zatočišča, elemente, ki iz mesta delajo mesto, definirajo njegov značaj. Pokaže prostranost trgov, še vedno mogočnih in tistih, ki so zaradi spremenjenih meril časa bili že ob nastanku posnetkov, danes pa so še toliko bolj, zakotni. Stare ulice s trškim videzom, počasnim ritmom, utripom so videti, kot da dremlejo, redke razpadajoče zgradbe, ki jim je uspelo pritegniti avtoričino pozornost, kot da oživlja prihod osamljenega sprehajalca, ki se verjetno še spominja njihovih boljših časov ...

Avtorica hote ali nehote ujame tudi znake profanizacije mestnega prostora prek njegovih predruženih rab, na primer vdorov lokalov, opremljenih s ceneno, neestetsko opremo. Po drugi strani izpostavlja klasično, neminljivo, dobro vzdrževano arhitekturo, ki se brez težav upira času in ji nove dobe in rabe vdihujejo novo življenje.

Posebna zgodba je prikaz rojstva Novega Zagreba, prehoda mesta na desno obalo Save, podobe modernistično-sociali-

stične urbanizacije. Svet blokovskih naselij, betona, na balkonih suščega se perila, posteljnine, glomaznih semaforjev je seveda drugačen, brez značilne identitete, univerzalnejši, konec koncev podoben nekaterim tukajšnjim. Novi dečki iz novih naselij živijo drugačna otroštva, doživljajo drugačne otroške preizkušnje od vrstnikov iz starega centra, nosijo v sebi drugačne klice prihodnosti.

Podobnost z našimi mesti ne pride do izraza le ob teh podobah uniformnih blokovskih naselij, ampak jih na razstavi opazimo še precej več. Vidimo mnogo skoraj enakih zgradb kot v naši Ljubljani, domala enakih kosov urbane opreme kot na naših ulicah, trgih, skoraj identičnega vzdušja parkovnih ambientov, oaz zelenega mestnega miru. Nekatere zagrebške ulice so takšne, da jim lahko človek brez težav najde dvojčice v naši prestolnici in nasploh deluje marsikaj domače. Razstava zagrebške ljubiteljice jutranje svetlobe torej na prijazen način pokaže mesto, razpeto med različne čase in seveda ljudi, ki so ga ustvarjali ali le naselili in za katere smo morda že pozabili, da niso veliko drugačni od nas. ■

MARIJA BRAUT

Moj Zagreb

FOTOGRAFSKA RAZSTAVA

CANKARJEV DOM, LJUBLJANA

11. 10. do 11. 11. 2012

Barbara Hieng Samobor, direktorica Mestnega gledališča ljubljanskega

PO EVROPI POTEKA TIHI PROCES UKINJANJA KULTURE

Barbara Hieng Samobor je z letošnjo sezono začela svoj drugi petletni mandat kot direktorica in umetniška voditeljica Mestnega gledališča ljubljanskega: v prvem je z zanesljivo roko dvignila njegove estetske ambicije, ostala pa zvesta dolgoletni tradiciji fokusa na sodobne teme in dramska besedila.

BOŠTJAN TADEL, foto **MAVRIC PIVK**



Barbara Hieng Samobor je po mednarodno odmevni diplomski uprizoritvi *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* v večini gledališč po Sloveniji režirala tako sodobna kot klasična dela (Strniševe *Žabe*, Brechtov *Gospod Puntila in njegov hlapec Matti*, Kleistov *Princ Homburški*, Lorcova *Krvava svatba*), nato pa se je zaposlila v dramskem programu Radia Slovenija. V letih 1999–2007 je bila programska direktorica Lutkovnega gledališča Ljubljana, odlej pa je v MGL. Širšemu slovenskemu gledališkemu občinstvu je med drugim predstavila tudi nekaj nadvse obetavnih režiserjev, predvsem Primoža Ekarta, Marka Manojlovića ter pred nedavnim Miloša Lolića, v letošnji sezoni pa s Shakespearovo *Ukročeno trmoglavko* (na presenetljivi Mali sceni) predstavlja še srbsko režiserko Anjo Suša in slovensko debitantko Zalo Sajko s projektom *Ubij me nežno* (dramatizacija filmskega scenarija Frančka Rudolfa izpod peresa Simone Semenič).

V nagovoru pred podelitvijo Dnevnikove nagrade za najbolj izstopajoči dosežek igralka ali igralca MGL v pretekli sezoni ste omenili, da vas je pred leti zanimala predvsem politika, zdaj pa vas bolj etika. Kako se je to poznalo pri vašem delu umetniške voditeljice in kakšen se vam zdi odnos med etiko in politiko?

Gre za osnovne razmisleke o repertoarnih vsebinah. Trditev, ki sem jo ponovila pred podelitvijo nagrade, je nastala med oblikovanjem preteklega sezone. Zadnje čase podobna stališča zasledim pri mnogih ljudeh, javno so izražena v intervjujih. Kriza politike ni več stvar poimenovanja režima ali družbene ureditve – zdi se mi, da izgublamo stik z osnovno etiko in osnovno moralo. Smo v situaciji, ko arogantni bankirji in očitno krivi finančniki celemu svetu diktirajo, kaj je prav in kaj ni, kaj je vredno in kaj ni. In to v najširšem pomenu besed.

Frankenstein, prva premiera letošnje sezone v MGL, odpira nekatera vprašanja,

povezana z bioetiko, kar je danes z razvojem genetike še precej bolj akutno kot v času nastanka predloge. Kako razumete vlogo umetnosti kot sooblikovalke javnega mnenja?

Trenutno sem odgovorna za repertoarje Mestnega gledališča ljubljanskega in ker ima to gledališče velikansko število rednih gledalcev, je povezava med ponujenimi vsebinami in možnostjo sooblikovanja javnega mnenja morda res povsem neposredna, logična. Bistvena. Tega se zavedam in o tem tudi največ razmišljam. Surova agitacija se mi zdi nekako preživeta. Recimo pa, da si želim korespondirati, se soočiti, opozarjati, morda predlagati. Verjamem v različnost mnenj. Verjamem v demokracijo. Želim si je.

Vsaj v enaki meri kot etika je z umetnostjo povezana estetika. Ta je seveda predvsem filozofsko-psihološka kategorija, v umetniški praksi pa se kaže kot bolj ali manj zavezujoče sodobne prakse. Kaj trenutno

zaznavate kot dominantne elemente v gledališkem jeziku?

K sreči vse redkeje naletimo na avtorje, ki bi neko delo preprosto in zgolj »uprizorili«, po liniji najmanjšega odpora. Pri kvalitetnih predstavah gre skoraj praviloma za intelektualno vznemirljive, resne in poglobljene interpretacije, v katere je vloženega veliko razmisleka in veliko znanja, ogromna želja po vsebinskem spopadu, po iskanju poti iz povprečnosti oziroma tope repetitivne samovšečnosti.

V segmentu izbora sredstev opažam naslednje: pri vseh pomembnih režiserjih in režiserkah – tako domačih kot tujih – se v središču zanimanja vrača igralec, torej človeško bitje v svoji unikatni pojavnosti. To se mi zdi zelo dobro. Počasneje, a vzporedno, poteka tudi proces vračanja čvrste fabule in morda tudi proces vračanja dramskega besedila kot osrednje ustvarjalne iztočnice.

Etična in estetska vprašanja umetniški vodja gledališča usklajuje tako z ansam-



blom kot z avtorskimi ekipami posameznih predstav. Seveda je izbor teh ekip doma na gledališča, kako pa je potem z njihovo avtonomijo na eni strani in z osebnostjo gledališča na drugi? Ali obstaja meja, kjer se avtonomija neha?

Sama še nikdar nisem prišla v skušnjava radikalnega poseganja v avtonomijo avtorjev. Vsaj kar se tiče »sporočila« predstav prav gotovo ne. Me je pa enkrat ali dvakrat imelo, da bi predstavo umaknila, ker se ni posrečila, ker je bila pač zanič. A to ni stvar vsebinske avtonomnosti ali neavtonomnosti. Vsakomur se lahko tudi ponesreči. In to pri najboljši volji, ob najboljših namenih.

Vsebine in avtorje poskušam spajati tako, da ostajata podpis avtorja in podpis gledališča oba nepoškodovana, še več: da nadgrajujeta in navdihujeta drug drugega. Ta vsebinsko napeta korespondenca z režiserkami in režiserji je poleg neposredne možnosti dela z igralci najlepši kos mojih trenutnih zadolžitvev.

Poklicnim gledališčem zlasti mlajši dramski pisci očitajo, da težko »pridejo zraven«. Kako komentirate ta očitek in v kolikšni meri se štiričlanski dramaturški oddelek ukvarja s spodbujanjem nove slovenske dramatike?

Poklicna gledališča so iz dneva v dan bolj odvisna od priljubljenosti svojega programa, torej od prodaje vstopnic. Dvorezen meč! A sama sebi sem v okviru odgovornosti za usodo javnega zavoda MGL postavila en sam zelo jasen pogoj: kvaliteto. Tako pri izboru domačih kot pri izboru tujih tekstov. To je popolnoma pregledno in logično stremljenje. Izhodišče velja tudi za kolegice dramaturginje. Zadnja leta smo omogočili odrsko realizacijo kar velikega števila novih slovenskih besedil, nekaj smo jih tudi »naročili«. Nimam prav pretirano slabega občutka. Strinjam pa se s tistimi, ki menijo, da bi bilo treba organizirati poseben »fond« za vsaj skromne uprizoritve čim večjega števila slovenskih iger.

Režiser in učitelj na AGRFT Sebastijan Horvat odkrito priznava, da ga bolj zanimajo klasična besedila, saj da mu odpirajo širše interpretacijske potenciale. To je nesporno. Pa se vam zdi, da režiserji te potenciale izkoriščajo? Andrej Inkret je denimo dejal, da grožnjo za sodobno gledališče pomenijo ravno režiserji, ki »mislijo, da vedo več kot Molière«.

Hm. Menim, da imamo v Sloveniji trenutno nekaj zelo zanimivih in intelektualno kompetentnih režiserk ter režiserjev, ki v celoti in na privlačen način izkoriščajo potenciale klasičnih besedil. Klasiki so seveda bolj talentirani od nas, drugače bi sploh ne postali klasiki. In ravno njihova modrost in širina sta neke vrste varovalka – zdi se mi, da oni zrejo na nas brez skepse in nepotrebne arogance. Klasiki ne potrebujejo advokatskih storitev in posebnega varstva. Saj se samo izkaže – če režiser predlogi ni kos, ga ta vrže iz sedla.

V SREDIŠČE ZANIMANJA REŽISERJEV SE VRAČA IGRALEC, TOREJ ČLOVEŠKO BITJE V SVOJI UNIKATNI POJAVNOSTI. POČASNEJE, A VZPOREDNO, POTEKA TUDI PROCES VRAČANJA ČVRSTE FABULE IN MORDA TUDI PROCES VRAČANJA DRAMSKEGA BESEDILA KOT OSREDNJE USTVARJALNE IZTOČNICE.

Iz prakse pa lahko povem, da je hrepenenje po klasičnih tekstih velikokrat tudi posledica pomanjkanja kvalitetnih novosti. Sama zadnja leta preberem tako rekoč vse, kar v Evropi nastane novega, in lahko povem, da je bera kakšno sezono res prav klavrna.

Druga plat te zgodbe so igralske interpretacije velikih vlog v klasičnih igratih, ki v gledališkem spominu morda ostanejo zapisane še globlje kot režijski pristopi. Bi rekli, da je to v sodobnem gledališču še aktualno ali gre za ostalino iz časov, ko so igralski prvaki v mnogo večji meri usmerjali delovanje posameznih gledaliških hiš? Kaj pa je danes tisto, kar najbolj pritegne občinstvo v umetniško gledališče?

V gledališču me najbolj zanimajo igralci in mislim, da v tem nisem sama. »Igralski prvak«, to zveni arhaično in malenkost smešno, kajne. Zato raje rečem, da imamo Slovenci na svojih odrih nekaj prav izjemnih umetnikov. S širitvijo vsebinske angažiranosti posameznih projektov se je – to velja za tiste predstave, ki akterjem pustijo »dihati« – povečal tudi pomen nastopajočih. Obstaja nekaj režiserjev in režiserk, ki svoje uprizoritve dobesedno armirajo z idejno in izkustveno silo igralcev. Njihova individualnost je pomembna, je v centru zanimanja, je pogosto tudi transfer ... Avtorji, ki svoje uprizoritve zgradijo na zaupanju v igralce, so praviloma tisti najbolj samozavestni. Vloga igralca se je torej povečala, ne da bi ogrozila avtonomnost ali izpovedno avtoriteto režiserja oziroma režiserke. Opažam pa, da obstajajo tudi negativni primeri, primeri, ko je igralec »zlorabljen«, torej intimno izpostavljen, ne da bi se zavedal konteksta.

Večja poklicna gledališča v Sloveniji sama zaslužijo približno petino svojih proračunov. Je tolikšna vezanost na javna sredstva vir svobode ali omejitvev? Bi bila večja odvisnost od obiska občinstva grožnja umetniški svobodi ali prisila za izbiro snovi, ki bi tako ali drugače bolj neposredno nagovarjala publiko?

Z naslednjim letom se bo močno zmanjšala kvota denarja za plače, kar bo bistveno vplivalo na delovanje zavodov. »Sposobnost preživetja« posameznih gledališč bomo torej lahko spremljali v živo, iz neposredne bližine. Bojim se, da bo v prenekatem primeru to žalosten proces, ki bo v dveh zamahih ugasnil

rezultate življenjskih opusov naših predhodnikov. Hipnost, torej minljivost gledališča je ena njegovih najbolj romantičnih, a tudi najbolj tragičnih lastnosti. Lahko pa gledališču tudi sredi trajanja rečeš »ni te več«.

Zdi pa se, da po vsej Evropi poteka tihi proces ukinjanja kulture nasploh. Imam prav? Kultura ima svoj jezik, svoja izrazila, kultura ni merljiva, ne da se je otipati, prešteti ... in tudi zato se kultura zelo težko sama brani. Težko sama zase reče: »Tudi jaz sem potrebna.« Ali: »Morda vam bo še žal.« Ali v samoobrambi spet in znova ponovi: »Kultura posameznega naroda je edina unikatna opeka v skupni hiši Evropske unije.«

Neposredno nagovarjanje publike? Res, zelo rafinirano ste se izrazili. Kaj je to? Če je to šund, kič, vulgarnost itn., potem sem proti! Če pa gre za vsebine, ki nas zanimajo, pritegnejo, združijo, vznemirjajo, lahko tudi osrečijo ali odrešijo ..., potem sem za.

Že več let niste režirali, tudi letos ne boste. Vas umetniško vodenje ustvarjalno zadovoljuje ali se vam daljša in daljša spisak del, ki bi jih radi poustvarili – ali celo povsem avtorsko zasnovali?

Oblikovanje repertoarja štejem med vznemirljiva avtorska dela. Sodelovanja z ekipami umetnikov prav tako. A vendarle moram kar lepo po pravici povedati, da včasih zelo pogrešam svoj osnovni poklic. Režiranja se iz nekakšne kolegičnosti do drugih izogibam. A mislim, da si bom z dolgoletno abstinenco kmalu prislужila odvezo za en projekt.

Zlasti na nemškem govornem področju, ki je zelo pomembno tudi za slovensko gledališče, je običajno, da intendant veliki režirajo na odrih, ki jih vodijo. Pri nas pa se uveljavlja (že v mandatu prejšnje vlade) celo stališče, da je prvi človek kulturne institucije predvsem poslovni vodja – obenem pa so te ustanove tako razkošno javno financirane. Se vam zdi, da gre za anticipacijo radikalnega zmanjšanja javnih sredstev?

Seveda. Točno tako, kot ste rekli. Na pohodu je neoliberalna mentaliteta, ki v našem kontekstu še posebej ne pomeni nič dobrega.

Torej, nikogar nočem užaliti in tudi oseba na ogroženost ne govori iz mene, ko povem, da se ne strinjam z idejo, da bi prvi človek v gledališču moral biti menedžer, torej finančni vodja. Izjema so »dvodelne« hiše, kot je na primer SNG Maribor. Na splošno pa menim, da naj javni zavod v kulturi vodi nekdo, ki je profesionallec na tistem področju, zaradi in za katerega je bil zavod ustanovljen. Tesno

V LETU 2013 BODO JAVNA FINANČNA SREDSTVA BISTVENO ZMANJŠANA IN »SPOSOBNOST PREŽIVETJA« POSAMEZNIH GLEDALIŠČ BOMO LAHKO SPREMLJALI V ŽIVO, IZ NEPOSREDNE BLIŽINE.

ob njem pa naj bo sposoben strokovnjak za finance. Se vam ne zdi logično? Jaz imam recimo dokaj razvit smisel za strategijo in organizacijo, a mi na misel ne pride, da bi lahko vodila področja, za katera nisem šolana. V vseh reznjih in na vseh področjih bi morala imeti glavno besedo stroka.

Uspešno ste zaključili prvi mandat in z velikimi pričakovanji strokovne javnosti začenjate drugega. Kje si želite videti MGL ob zaključku sezone 2016–2017?

Hvala. Kaj si želim? Nekaj nadvse splošnega in tako rekoč zgodovinskega: da bi se končno in dokončno nehalo tisto, kar je MGL trpelo celo v obdobju, ko ga je vodil legendarni dramaturg Lojze Filipič – večno (vsaj pogojno) odiranje na nekakšen rob, v negotovost in nekakšno nedorečenost, med zavode, ki da niso »nacionalnega pomena«. Ustanoviteljica MGL je pač Mestna občina Ljubljana. Pa kaj!? Gre za drugo največje slovensko gledališče s sijajnim ansamblom in visokimi potenciali. ■

Esejstika

MED DISTANCO
IN EMPATIJO

ALJOŠA HARLAMOV

MED OLIMPOM IN HADOM: **Enakost v pravu in literaturi.**
Urednik in avtor uvodne razprave Matej Accetto. GV Založba,
Ljubljana 2011, 303 str., 15,01 €

Leta 1999 je v okviru poletne šole na temo pravo in literatura na Pravni fakulteti v Ljubljani predaval harvardski profesor Richard D. Parker in tako navdušil sicer maloštevilne udeležence seminarja, da so na fakulteti sedem let pozneje (za spremembe na Univerzi je včasih pač potreben ščepec pravljice) ustanovili poseben krožek *Pravo in literatura*. Knjiga *Med Olimpom in Hadom: Enakost v pravu in literaturi*, ki je izšla lani, je praktični rezultat sestankovanj v drugi »sezoni« krožka – eseje na krovno temo enakosti je prispevalo devet udeležencev, študentov fakultete. Kot zapiše vodja krožka in urednik knjige dr. Matej Accetto, je bilo o razmerju med pravom in literaturo (v tujini) »napisanih že sorazmerno veliko razprav, ki običajno poudarjajo dva ali tri vidike tega razmerja: da lahko o razmerju govorimo kot o pravu v literaturi (se pravi, kako leposlovna dela opisujejo pravna razmerja), o pravu *kot* literaturi (ko pravna besedila presojamo kot literarna besedila) ali o pravu *in* literaturi (ko se splošneje sprašujemo o tem, kako nam lahko leposlovje pomaga razmišljati o pravu)«. V opombi pa navaja še četrti vidik, ki je po mojem mnenju enako pomemben kot prej omenjeni, če ne od katerega še pomembnejši: to je »pravo o literaturi«, kjer gre za pravno ureditev literarnega sistema. Kakorkoli že, esejisti se v glavnem osredotočajo na tretji vidik, pri čemer jim literatura ne služi toliko kot izhodišče za razpravo, ampak kot ilustracija zanj.

Knjiga za bralca,
ki ga zanimajo
različna vprašanja
enakosti in njihova
obravnavava v
svetovni in domači
literaturi. ¶

Prispevki so razdeljeni na tri tematske sklope: *Enakost in različnost*, *Enakost in kulturna raznolikost* in *Enakost in neenakost*. V prvem, najbrž tudi najboljšem eseu Špela Ahčin ob Tolstojevem Ivanu Iljiču razmišlja o vzporednicah med bralčevim življenjem v književne junake in sodnikovim življenjem v probleme strank v sodnem postopku, kar je povsem v skladu s sodobnimi raziskavami literarne recepcije, ki ugotavljajo korelacije med bralci (literature) in visoko razvito empatijo. S to pripombo, da so podobnosti v primerjavi najbrž še večje, kot jih uspe zajeti avtorica – dobro literarno branje namreč ne

predvideva »identifikacije« z literarno osebo (to bi bilo že patološko), pač pa ob zmognosti življenja točno tisto distanco, ki jo mora med procesom zavzemanja tudi sodnik, da bo njegova odločitev pravična, to je objektivna in profesionalna. Poleg tega eseja prvi razdelek sestavljata še prispevka Nataše Sedlar, ki z odlomki iz 25. ure Davida Benioffa filozofsko in sociološko ilustrira različnost med posamezniki, in Iztoka Štefaneca, ki povzema biološki in sociološki vidik razlik med spoloma, znotraj prava pa se osredotoči na dedovanje. V drugem razdelku Matej Petrišič piše o migrantih, Mojca Zadavec o pravni ureditvi na področju religije, predvsem o enakosti med različnimi religijami, pri čemer ji je v pomoč *Pijevo življenje* Yanna Martela, Vesna Tišler pa o vprašanju (ne)enakosti ras, kjer mimogrede izpostavlja v širši javnosti še vedno premalo znan problem antisemitizma v delih Ivana Cankarja. S tretjim razdelkom zaključujejo Kira Zorman o bistvu človeka in (ne) svobodi, Jernej Kosec o pravičnosti in razvoju prava, Maša Savič pa o enakosti in humanizmu.

Tudi sam sem med branjem knjige poskušal obdržati oboje, distanco in empatijo. Ker gre za delo študentov, in to študentov prava, ki jim je literatura predvsem hobi (in branje torej še v užitek, bi zapisal kak moj kolega), gre torej za neke vrste ljubiteljsko strokovno oziroma poljudnoznanstveno delo. Vsekakor pa to ni med-disciplinarna pravna in literarnovedna razprava, niti knjiga nima teh pretenzij (razen v zapisu na platnici). Zato pri svoji oceni ne bi želel biti prestrog. Pomankljivosti knjige so bolj kot ne očitne. Kot je bilo že nakazano, so literarna dela včasih pomaknjena povsem na obrobje, omenjena nekako mimogrede, večinoma pa služijo le kot (dodatna) ilustracija razmišljanja. Zgolj uvod in otvoritveni esej poskušata o temi, ki sta si jo izbrala, razmišljati z metodologijo prava, kolikor lahko to kot laik ocenim, in literarne vede. Zgodi se namreč tudi, da je na stran potisnjeno celo pravo in da gre prej za vprašanja sociologije/filozofije ali zgodovine. Če sklenem, pa je še najbolj moteče pravzaprav to, da esejisti preveč prostora in posledično bralčevega potrpljenja namenjajo samoumevnostim; radi se torej razpišejo o tem, kar je ali bi moralo biti splošno znano, zaradi česar je njihov subjektivni doprinos k vprašanjem in dilemam, s katerimi se ukvarjajo, majhen.

Toda če po drugi strani upoštevamo vse okoliščine, je težko biti nenaklonjen projektu, pri katerem o literaturi s tolikšnim entuziazmom pišejo mladi, ki jim književnost ni osnovno področje. Posebno, če vzamemo za primerjavo kakšne druge (humanistične) oddelke, kjer literaturo študirajo ali jim je gotovo bliže, pa s težavo sestavijo nekaj izvodov oddelčnega časopisa. Pa tudi sicer je z interdisciplinarnostjo pri nas, tudi v literarni vedi, težava – tako da je *Med Olimpom in Hadom* malone pionirsko delo s tega področja. Poleg tega je v vseh esejih opazna močna humanistična nota – in gotovo je, da so vprašanja, s katerimi se avtorji ukvarjajo, večna in univerzalna. Knjigo zato brez slabe vesti priporočam bralcu, ki ga zanimajo različna vprašanja enakosti in njihova obravnavava v svetovni in domači literaturi, lahko tudi samo prvo ali pa je zgolj navdušenec nad književnostjo in bi se rad seznanil s tem, kako o in ob literaturi razmišljajo drugi bralci. Enotno spoznanje vseh besedil, zbranih v knjigi, pa tudi krožka na Pravni fakulteti, je namreč, da se je s pomočjo literature mogoče naučiti tudi nekaj o družbi, v kateri živimo. Na to bleščeče strokovno-teoretične monografije pogosto pozabijo. ■

Korespondenca

POZOR! INTIMNO

TINA VRŠČAJ

JAMES JOYCE: **Pisma Nori.** Prevod Tina Mahkota, spremna beseda Mitja Čander. Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2012, 131 str., 24 €

James Joyce je eden tistih velikanov v književnosti, ki jim njihova pisateljska genialnost podeljuje (ne)upravičeno avtoriteto tudi na drugih področjih njihovega življenja. Zato se njegovih pisem Nori bralec najverjetneje loti s pristno radovednostjo in z vnaprejšnjim spoštovanjem. A tak »malikovalski« odnos bodo pisma temeljito pretresla in bralca brez dvoma vznemirila. Zelo zelo intimna so, česar se je zavedal tudi Joyce; Noro je svaril, naj skrbno pazi, da ne bi pomotoma pristala v tujih rokah, ko ga je v svetlobi naslednjega dne strahoma obšlo, kam so ga odnesle živalske strasti. Joyceova umetniška avreola se namreč s pismi iz leta 1909 razkadi in pred nami obstane golo, telesno, zemeljsko bitje, ki – takole javno razkrinkano – deluje obsceno. Ob »svinjskih« besedah, ki jih je Joyce pisal v pismih, je sicer vredno opozoriti, da je imel do njih ambivalenten odnos. Nikoli jih ni izgovarjal in tudi pri drugih ljudeh ni maral, da bi jih uporabljali vpričo njega. A na drugi strani je menda prav on, ne le v zasebna pisma, temveč kar v moderno angleško književnost, vpeljal »svinjski kvintet« vulgarnih enozloznic (*fuck, cunt, piss, shit, arse*).

Joyce je bil v Noro včasih nežno zaljubljen in v odnosu do nje poduhovljen (»Vodi me, svetnica moja, angel moj. Popelji me naprej. Vse, kar je plemenito in vzvišeno in globoko in resnično in ganljivo v tem, kar pišem, prihaja, to res verjamem, od tebe.«); spet drugič sta si mlada ljubimca, kadar sta bila ločena, pisala pisma, zato da sta v njih sproščala nepotešljivo spolno slo in z njimi drug drugemu pomagala pri samozadovoljevanju. Tu in tam sta celo pokazala apetite, ki bi se utegnili komu zazdeti nagnusni (»Tisto noč si imela rit zelo polno prdcev, draga, in jaz sem jih vse izfukal iz tebe, počasne mastne prdačine, dolge zavite vetrove,« piše Joyce, Norini odgovori pa so žal izgubljeni) in morda kažejo vpliv Leopolda von Sacher-Masocha, ki sta ga oba brala; no, bralcev *Uliksa* ne bodo nujno vrgli iz tira.

Iz pisem lahko razbiramo drobce Joyceovih značajskih potez in dojemanja sveta. A to so zares le drobci, za katere je dobro, da jih dopolnjujejo uredniške in prevajalske opombe, ki prispevajo vsaj minimalni biografski kontekst. Poleg teh drobcev, s pomočjo katerih si nekoliko bolje predstavljamo avtorja razvpito neberljivega in neprevedljivega *Finneganovega bdenja*, in vojaerske zabave pisma ne ponujajo drugih užtkov. Njihova funkcija je komunikativna, in čeprav so dobro napisana, jim to še ne podeljuje literarne vrednosti; kvečjemu literarnozgodovinsko. Kakorkoli, o tem bi se dalo razpravljati, obstajajo namreč joyceoslovci, ki se navdušujejo nad njihovo literarno platjo.

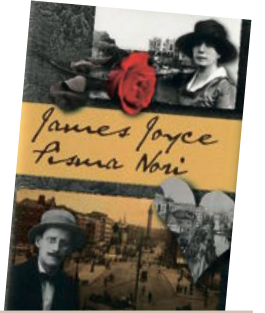
Obdobje, ki je našlo odsev v tej korespondenci (spisani med letoma 1904 in 1924), je nad vse razburljivo. Joyce je od malih nog oboževal ženske. Če bi ne občutil tolikšnega mesenega poželenja, bi se njegova kariera morda usmerila na pota katolištva, tako pa je krščanstvo kmalu zasovražil in se mu odpovedal. V mlajših letih je gojil celo moško nagnjenje do Device Marije kot do ženske, kar je bila izkušnja, ki jo z njim deli Stephen Dedalus iz *Umetnikovega mladostnega portreta*. Od štirinajstega leta je obiskoval prostitutke, pri dvaindvajsetih letih pa se je zaljublil v Noro Barnacle, preprosto devetnajstletno dekle iz Galwaya brez zanimanja za literaturo, in ostal z njo do konca svojih dni; kar ni izključevalo prostitutk, pri katerih se je menda celo okužil z neko boleznijo. Vsaj deloma se moramo zahvaliti Nori, da je Joyce v svojem pisanju izkazal tolikšno poznavanje ženske narave, denimo pri Molly Bloom. Z Noro je pisatelj dodobra izkusil tudi razdiralno ljubosumje, čustveno potezo, ki jo je bržkone podedoval po očetu Johnu Stanislausu Joyceu, tako kot nagnjenost k pijančevanju in bankrotu. Ljubosumje, ki je pomembna tema njegove literature (novele *Mrtvi*, drame *Izgnanci*, romanov *Uliksa* in *Finneganovega bdenja*), je našlo svojevrsten izraz tudi v pismih: Joyce si je denimo želel, da bi njegova draga svoje oprano perilo sušila in hranila na skritem mestu, stran od pogledov drugih, ljubosumen je bil na njeno preteklost, glodali so ga dvomi, ali je njegov otrok res njegov itn. Do

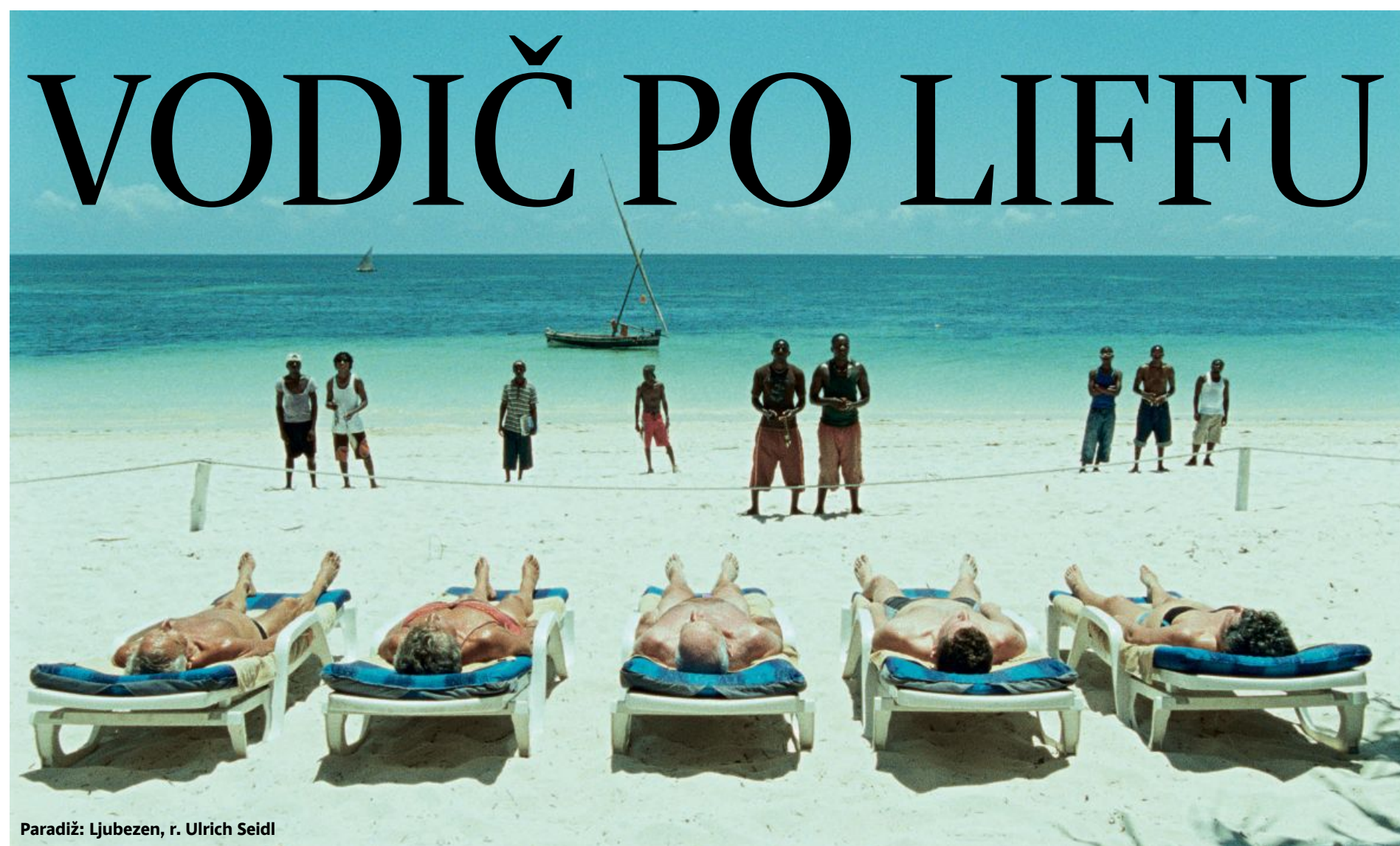
Joyceova umetniška
avreola se s pismi iz
leta 1909 razkadi in
pred nami obstane
golo, telesno,
zemeljsko bitje,
ki – takole javno
razkrinkano –
deluje obsceno. ¶

Nore se je, kar je razvidno iz pisem, po eni strani vedel kot do nedotakljivega božanstva, po drugi strani je bil očitno njen muhasti gospodar. Veleval ji je, naj uporabi veliko kakava, da se poredi in pridobi bolj ženske obline, in včasih od nje strogo zahteval: »So tvoji lasje lepe barve ali so polni pepela? Nimaš pravice, da bi bila pri svojih letih grda ali zanikrna, in zdaj upam, da mi boš naredila uslugo in boš meni na čast vsa krasna.« To je bila samozavest moškega, »ki mu možgani gorijo od upanja in vere vase«.

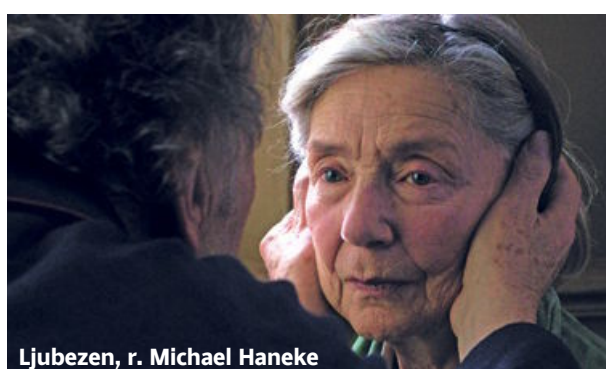
Ko sta se 16. junija 1904 James in Nora sestala, so njene »ročne veščine« nanj naredile tolikšen vtis, da je ta dan postavil za dogajalni čas v *Uliksu*. Kmalu nato sta skupaj pobegnila v Trst, kjer je Joyce delal kot učitelj angleščine. Ni zaslužil veliko, precej je porabil za pijačo in z Noro sta se večinoma prebijala skozi revščino; Joyce si je ob vsaki priložnosti izposojal denar od družine in znancev. Ko mu je Nora rodila hčer Anno Lucio in sina Georgia, je bil ponosen, da bosta njegova otroka rasla v drugačni deželi kot on in govorila italijansko; kakor je znano, je Irsko sovražil, prepričan, da ga je izdala, in se iz nje prostovoljno izgnal ter se odtlej selil po Evropi. Na Irsko se je sicer še trikrat vrnil za krajši čas. Leta 1909 je prvič po skoraj petletni odsotnosti obiskal Dublin (v tem obdobju je Nori napisal največ pisem), tedaj postal žrtev spletkarskih laži glede Norine nezvestobe in to izkušnjo uporabil pri pisanju *Izgnancev*.

Zgolj v lahen premislek za sklep še dve obrobniosti. Prva: V Joyceovem času »zaostale« tehnologije je bilo pismo dostavljeno še isti dan, ko je bilo odposlano. In druga: Avtor se je več let brezuspešno trudil, da bi mu objavili zbirko novel *Ljudje iz Dublina*, ki jo je začel snovati že leta 1903, do objave pa je prišlo šele leta 1914. Natis sta ovirala tiskar in založnik. Prvi se je obregnil ob sporno besedo *bloody*, uporabljeno na več mestih, drugega so zmotili pohujšljivi prizori iz nekaterih novel. Če je bila moderna doba še vedno puritansko občutljiva, za našo velja nekaj prav nasprotnega – vsega smo vajeni in hitro z dolgočaseni. Bolj neposredna, intimna, žgečkljiva, kontroverzna, umazana, razgaljajoča ko so avtorjeva pisma, prej jih bo založba izdala in več bralcev bo seglo po njih. ■





Vsake zgodbe je enkrat konec. No, brez panike, ta konec ne leti na Liffe, ampak na celuloidni filmski trak in projektorje, ki ga vrtijo. V zadnjem letu dni se je namreč po besedah programskega direktorja Liffa filmski svet obrnil na glavo: filmski trak bo kraljeval le še na butičnih retrospektivah, sodobna kinematografija pa je odločno, brez možnosti vrnitve, vstopila v digitalno dobo. Konec prasketanja, torej, konec semintja malce opraskanih filmskih kopij. A zgodbe seveda ostanejo: letošnji festival jih prinaša 97 v celovečerni dolžini in 13 v kratki, predvajane bodo v enajstih sekcijah, zanje pa so namenjene 4 nagrade. Začetek jeseni smo **Špela Barlič**, **Denis Valič** in **Ženja Leiler** namenili tudi njihovemu predčasnemu ogledu, da bi vam olajšali kakšno odločitev. Samo ne držite nas za besedo, Glejte s svojimi očmi!



23. ljubljanski mednarodni filmski festival

LJUBLJANA, MARIBOR

7. 11. DO 18. 11. 2012

PRODUCENT CANKARJEV DOM

PROGRAMSKI DIREKTOR SIMON POPEK

Perspektive – Tekmovalni program

Od najstniške spolnosti do zablod sodobne družbe

Tekmovalna sekcija *Perspektiv* je že po svoji opredelitvi zavezana mlademu ustvarjalnemu duhu. Toda zdi se, da je med deli letošnjega izbora ta še posebej intenzivno prisoten in živahen. Tako bomo med filmi, ki so geografsko znova nekoliko bolj razpršeni, naleteli na različne oblike njegovega utelešenja: uporniško, seksualno prebujeno, družbenokritično nastrojeno in tudi preprosto razposajeno. Skratka, *Perspektive* prinašajo vso raznovrstnost, bogastvo in drznost mladostnega ustvarjalnega duha novih generacij cineastov.

DENIS VALIČ

Preden si natančneje pogledamo letošnji izbor in poskušamo ugotoviti, ali lahko med temi, na prvi pogled povsem različnimi filmi odkrijemo tudi kakšne skupne imenovalce, se velja spomniti na to, da *Perspektive* omogočajo zaznati tudi obrise tistega, kar se lahko udejanji kot prihodnost avtorskega filma. Upal bi si reči, da je napoved tokrat resnično spodbudna, pa ne samo zaradi kakovosti in prepričljivosti

filmov – v tem pogledu so vsakokratni izbori že zadnjih nekaj let na zavidljivo visoki ravni. Največje pozitivno presenečenje letošnjega izbora vidim namreč predvsem v tem, da je potrdil in utrdil morda najpomembnejši trend zadnjih nekaj let: večjo uravnoteženost pri zastopanosti spolov. Da tu ne gre le za kozmetično potezo, s katero so selektorji hoteli zagotoviti politično korektnost svojega izbora, znova najprepričljivejše potrjujejo kar sama dela. Upal bi si celo trditi, da bodo nekateri izmed filmov teh mladih režiserk dvignili največ prahu in poželi najglasnejše odobravanje.

Prav s temi deli pa se po lanskoletni prevladi »nevtralnosti« – brez informacije o avtorju je bilo povečini nemogoče ugotoviti, ali gre za delo režiserke ali režiserja – znova vrača ženski pogled: eksplicitno, ponosno, skoraj bojevito. Te opredelitve v prvi vrsti veljajo za celovečerni prvenec mlade srbske režiserke Maje Miloš, film *Klip*, s katerim je šokirala celo vsega vajeno občinstvo rotterdamskega festivala ter si zanj prislužila prestižnega tигра. Z njim se je Maja Miloš podala na sicer že dodobra obdelano, a še vedno spolzko področje najstniškega seksualnega življenja. A to, kar v njenem delu gledalca preseneti, ni sam izbor teme, temveč način, kako je k temi pri-



Mlada noč, r. Olmo Omerzu

stopila. Zavrgla je namreč vse stereotipe o senzibilnosti ženskega pogleda ter gledalcu ponudila surovo, grafično eksplicitno, skoraj eksploatacijsko podobo najstniškega seksa. *Klip* je namreč pripoved o 16-letni Jasni in njeni najstniški družbi, ki brezciljno tava po urbanem Beogradu, išoč droge, zabavo in poceni seks, pri tem pa vse svoje podvige, od tistih javnih do najbolj intimnih,

posname na kamero pametnega telefona. Čeprav brutalnost in avtodestruktivnost njihovih seksualnih srečanj, oropanih vsake emotivnosti, s svojo šokantnostjo stopa v ospredje, pa ta gledalcu vendarle ne zastre pogleda na celoto: na portret generacije, ki ji je bil odvzet glas, s tem pa je bila usodno prizadeta njena sposobnost komuniciranja in izražanja lastnih emocij.

IZBOR

Otrok iz zgornjega nadstropja (L'Enfant d'en haut), r. Ursula Meier, Francija, Švica, 2012, 100 min.

Klip (Klip), r. Maja Miloš, Srbija, 2012, 100 min.

Zveri južne divjine (Beasts of the Southern Wild), r. Benh Zeitlin, ZDA, 2012, 92 min.

Mlada noč (Mlada noč), r. Olmo Omerzu, Češka rep., Slovenija, 2012, 65 min.

Odprimo vrata in okna (Abrir puertas y ventanas), r. Milagros Mumenthaler, Argentina, Švica, Nizozemska, 2011, 99 min.

IZBOR IZ SEKCIJ PREDPREMIERE, PANORAMA SVETOVNEGA FILMA, KRALJI IN KRALJICE

Misija Argo

(Argo), r. Ben Affleck. ZDA, 2012, 120 min. Predpremiere

Čeprav se bo na prvi pogled morda zdelo nenavadno, da na tem mestu priporočam klasično hollywoodsko delo, pa novega filma igralca in režiserja Bena Afflecka preprosto ne moremo spregledati. Zdi se namreč, da bo prav on tisti, ki bo nadaljeval tradicijo velikih, a danes povečini že ostarelih hollywoodskih mojstrov, kakršen je na primer Clint Eastwood. Z *Misijo Argo*, ki sledi dramatičnemu reševanju šesterice ameriških državljanov, tistih, ki so leta 1979 ubežali zavzetju ameriške ambasade v Teheranu s strani militantnih islamistov, je Affleck ustvaril čudovit in prepričljiv spoj politične srhljivke, osnovane na resničnih zgodovinskih dogodkih, ter svojske satire na težnjo hollywoodske filmske industrije po pretiravanju. Preprosto dovršeno. **D. V.**

Daleč za griči

(După dealuri), r. Cristian Mungiu. Romunija, Francija, Belgija, 2012, 150 min. Predpremiere

Ob sklepu letošnjega canneskega festivala sta bila le dva resna favorita za palmo, oba tudi že njena prejemnika: Avstrijec Michael Haneke in vodilni režiser tako imenovanega romunskega novega vala (zlata palma leta 2007 za film *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva*) Cristian Mungiu. Razplet je znan. Haneke je odnesel domov svojo drugo palmo, Mungiu pa nagradi za scenarij in najboljši igralci: Cristina Flutur in Cosmina Stratan igrata Alino, ki se vrne iz Nemčije v Romunijo k edini osebi, ki jo ljubi in ki ljubi njo, Voichiti, a ta je v

pravoslavnem samostanu nekje v oddaljenem romunskem pogorju našla ljubezen do boga. Zaradi vrste nesporazumov pride do eksorcizma s tragičnim koncem. Film, ki ga je sicer navdihnila resnična zgodba in po njej napisana knjiga pisateljice Tatiane Niculescu *Bran*, je posnet z naturalistično estetiko, v dolgih in počasnih sekvencah, ki gradijo vzdušje naraščajočega nelagodja in sklepnege klimaksa. Pri tem se Mungiu, morda presenetljivo, povsem distancira od komentiranja dejanj protagonistov. *Daleč za griči* namreč ni film o religiozni fanatičnosti ali emocionalni poškodovanosti posameznika, ampak o tem, kako lahko ljubezen spremeni naš pogled na to, kaj je dobro in kaj zlo, kaj je prav in kaj ne. Pa tudi o tem, koliko okoliščin nas v življenju lahko usodno zaznamuje, začeni s tem, komu, kje in kdaj se rodimo, pa vendar nanje ne moremo vplivati. V tem smislu je seveda *Daleč za griči* tudi družbenokritično angažiran film, saj zgodbo postavi v skupnost, ki je bila dolgo izpostavljena družbi, v kateri sta zmagovala strah in oportunitizem. **Ž. L.**

Dej mi, no!

(Fa meg pa, for faen), r. Jannicke Systad Jacobsen. Norveška, 2011, 76 min. Predpremiere

Celovečerni prvenec Norvežanke Jannicke Systad Jacobsen si bo skoraj gotovo kmalu pridobil status novega skandinavskega presenečenja, veliko pa je tudi možnosti, da postane novi ljubljene festivalskega občinstva. Režiserka se je namreč s pravšnjo mero tankočutnosti, predvsem pa brez moralističnih zavor lotila še danes vse prepogosto tabuiziranega vprašanja spolnosti pri najstnikih. Dej mi, no!

je sočna in duhovita zgodba o odraščanju, ki sledi 15-letni Almi in njenim podivjanim hormonom, zaradi katerih ta okrog sebe vidi eno samo naslodo. In čeprav je Alma v resnici le najstnica z bujno domišljijo in brez kakršnekoli spolne izkušnje, se zaradi govoric, ki jih sproži ljubosumna sošolka, kmalu znajde v nemilosti male vaške skupnosti, ki jo skorajda izobči. Tako ta simpatična najstniška komedija postane tudi klic k odprtosti duha ter hkrati poklon negotovosti kot enemu najznačilnejših najstniških občutij. **D. V.**

Diaz

(Diaz: Don't Clean Up This Blood), r. Daniele Vicari. Italija, Francija, Romunija, 2011, 127 min. Panorama

Po svoje je kar presenetljivo, da se zloglasnih dogodkov iz Genove, kjer so leta 2001 potekale množične in krvave demonstracije ob srečanju voditeljev najbogatejših držav, italijanski filmarji niso lotili že prej. Tako zaradi bogate tradicije italijanskega političnega filma kot tudi zaradi dejstva, da je predvsem med mladimi cineasti veliko takih, ki so svoje prve filmske korake pogosto vezali na družbeni aktivizem. In nenazadnje tudi zaradi tega, ker obstaja resnično veliko arhivskega avdiovizualnega materiala. Prav slednji je bil osnova Danieleju Vicariju, saj se je v svojem filmskem prikazu takratnih dogodkov kar v največji možni meri naslonil nanj. Tako nam ponudi dokumentarno-igrano rekonstrukcijo takratnih dogodkov, ki kot obsodba iracionalnega policijskega nasilja sicer doseže svoj cilj, nepotešeni pa bodo ostali tisti, ki bi v Vicarijevem delu iskali jasne odgovore na to, kaj se je v takratnem kaosu pravzaprav zgodilo. **D. V.**

Povsem drugačen, po svoje konvencionalen ženski pogled nam ponudi Argentinka Milagros Mumenthaler. Njen prvenec *Odprimo vrata in okna* (Abrir puertas y ventanas), s katerim je na festivalu v Locarnu osvojila zlatega leoparda, nas prek zgodbe treh deklet, sester, ki se ob smrti babice, ki jih je vzgajala, ponovno zberejo v družinski hiši sredi Buenos Airesa, popelje v »ženski« svet subtilnih emocij, zapletenih odnosov, neizrečenega in spominov. *Odprimo vrata in okna* je domiselni preplet zgodbe o odraščanju in študije karakterjev, delo, ki gradi na stopnjevanju atmosfere, a je pri tem skoraj presenetljivo pozorno na detajle. In čeprav je slogovno in glede obravnavanih tem blizu delom Lucretie Martel, je argentinski film z Milagros Mumenthaler brez dvoma pridobil novo izvirno avtorico.

Če je Milagros Mumenthaler v svojem delu tri osebe zaprla v hišo, da bi lahko ustvarila intimno študijo njihovih karakterjev, pa se je Ursula Meier v svojem drugem celovečercu, filmu *Otrok iz zgornjega nadstropja* (L'Enfant d'en haut), odločila za obratni postopek: osrednja lika svoje zgodbe je iz stanovanja poslala »v svet«, da bi tako lahko zarisala kritični portret družbenega okolja, v katerem živita. No, pravzaprav nam je že s svojim odličnim prvcem *Dom* (Home, 2008) dokazala, da ji zidov družinske hiše sploh ni treba zapustiti. A če je v *Domu* svoj kritični pogled namenila celotni zahodni potrošniški družbi, je Ursula Meier tokrat konkretnješa: *Otrok iz zgornjega nadstropja* kritično motri švicarsko družbo in brezkompromisno ruši mit o deželi, kjer se vsem njenim prebivalcem cedita med in mleko. Prek zgodbe o 12-letnem Simonu in njegovi mladi mami, ki se v družbi pretvarja, da je njegova sestra, nam Ursula Meier namreč razkrije globoko razslojenost švicarske družbe in njene številne anomalije. Čeprav smo po odličnem prvencu od njenega novega dela veliko pričakovali, je z *Otrokom iz zgornjega nadstropja* ta pričakovanja ne samo izpolnila, pač pa tudi presegla.

Letošnje močno žensko zastopstvo zao kroži ameriško-palestinska avtorica Susan Youssef, ki je svoj prvenec z naslovom *Habibi* umestila v palestinsko Gazo. Kljub temu je *Habibi* prvenstveno lirična ljubezenska zgodba, ki se poskuša izogniti politizaciji, ki jo vsiljuje okolje. Pa vendar se avtorica ni mogla in najverjetneje niti ni hotela povsem izogniti konfliktom tega kulturno pestrega okolja. Tako njena ljubezenska zgodba razkriva tudi del kompleksne družbene realnosti okolja, v katerega je umeščena.

Z malce distance ter ob zajetni meri humorja in absurdnosti, a hkrati tudi odkrito politično, pa se bližnjevzhodni družbeni re-



Klip, r. Maja Miloš



Zveri južne divjine, r. Benh Zeitlin



Otrok iz zgornjega nadstropja, r. Ursula Meier

alnosti približa Izraelec Nadav Lapid. Njegov močno stilizirani, a tudi do potankosti premišljeni prvenec z naslovom *Specialec* (Ha-shoter) se osredotoči le na izraelske »notranje zadeve«. Bolj kot arabsko-izraelski konflikt ga namreč zanimajo konflikti znotraj same izraelske družbene stvarnosti. Tako njegovo delo preko bizarne dvodelne strukture – v prvem delu sledimo skupini specialcev, ki jo vodi s svojim telesom obsedeni Jaron, v drugem pa skupini prevratnikov, ki jo vodi s sovraštvom obsedeni Nathanael – kritično motri predvsem brezpogojno domoljubje in obsesivno militantnost sodobne izraelske družbe.

Prav kritični premislek družbenega okolja je morda tista najbolj značilna konstanta letošnjega izbora, saj ga lahko zasledimo tako v nekaterih že omenjenih filmih – najbolj eksplicitno v *Klipu* Maje Miloš in *Otroku iz zgornjega nadstropja* Ursule Meier – kot tudi v nekaterih preostalih filmih letošnjih *Perspektiv*. Na primer v brazilskih *Šumih soseske* (O som ao redor) Kleberja Mendonçe Filha. Ta film se zdi še posebno zanimiv, saj predstavi malo znani obraz sodobne brazilske družbe – večinski srednji sloj. In čeprav je zgodba s svojim dogajanjem zamejena na relativno bogato sosesko in njene prebivalce, pa prek občutkov krivde in iracionalnega strahu, ki najedata tamkajšnje prebivalce, razredna razslojenost in socialna nepravilnost sodobne brazilske družbe še bolj kričeče udarita na plan.

Drugi vezni člen med filmi letošnjih *Perspektiv* pa bi lahko bila najstniška spolnost. Ta je eksplicitno ali v latentni obliki prisotna v skoraj vseh delih. Znova v *Klipu*, nato pogojno v argentinskem *Odprimo okna in vrata* ter izraelskem *Specialcu*, pa na primer v avstrijskem filmu *Tihožitje* (Stilleben) Sebastiana Meiseja in v domačem *Mlada noč* Olma Omerzuja. In prav zadnja dva se teme lotita najbolj resno: *Tihožitje* prek zgodbe o razkritju dolgo zamočlane družinske skrivnosti najstniško spolnost problematizira oziroma opozori na eno deviantnih oblik spolnosti, pedofilijo, ter jo pogumno izpostavi kot enega najhujših problemov sodobne avstrijske družbe, češka *Mlada noč*, ki jo je zrežiral slovenski diplomant prestižne FAMU Olmo Omerzu, pa prek zgodbe dveh fantičev, ki v družbi treh »odraslih« preživita divjo noč, najstniški spolni fantaziji odvzame otroško naivnost in jo vrne gledalcu.

Tako lahko ta kratki sprehod skozi letošnjo ponudbo *Perspektiv* znova zaključimo s priporočilom teh drznih in provokativnih, a tudi resnih in premišljenih del, filmov, ki so usklajeni z duhom dobe, v kateri so nastali, a so do nje tudi kritično nastrojeni, ter nena zadnje režiserk in režiserjev, ki predstavljajo prihodnost avtorskega filma. ■

Izbor **Špela Barlič, Ženja Leiler in Denis Valič**

Hannah Arendt

(*Hannah Arendt*), r. Margarethe von Trotta. Nemčija, 2012, 113 min. Predpremiere

Ena najpomembnejših predstavnic novega nemškega filma šestdesetih in sedemdesetih let ter še danes ena ključnih figur sodobnega nemškega filma, Margarethe von Trotta, nadaljuje s filmskimi upodobitvami velikih ženskih likov iz zgodovine. Po Rosi Luxemburg in nazadnje krščanski mističarki Hildegardi iz Bingna se je von Trotta lotila še posebno zahtevnega projekta, filmskega portreta nemško-judovske filozofinje in politične teoretičarke Hannah Arendt, avtorice enega najbolj vztrajnih, a tudi kontroverznih konceptov sodobne politične misli – »banalnosti zla«. In prav s tem, ko jo je bolj kot drama in peripetije njenega življenja (življenje Hannah Arendt je bilo polno dramatičnih dogodkov, prijateljevala pa je tudi s številnimi velikimi osebnostmi takratnega intelektualnega sveta) zanimala njena misel, je von Trotta lestvico sama sebi postavila zelo visoko. A ob pomoči karizmatične Barbare Sukowe jo je suvereno tudi zmogla. Toplo priporočam. **D. V.**

Ljubezen

(*Amour*), r. Michael Haneke. Francija, Nemčija, Avstrija, 2012, 125 min. Predpremiere

Hanekejeva druga zlata palma v komaj treh letih je bila tako rekoč edini možni razplet letošnjega, sicer povsem solidnega canneskega festivala. Če pogledamo le njegove filme zadnjih nekaj let, se zdi, da je sedemdesetletni maestro v izvrstni, celo čedalje boljši formi. Tokrat je presenetil z morda svojim najbolj

intimnim filmom v karieri, v osrčju katerega se je lotil staranja, umiranja in smrti, kot ga doživljata upokojena učitelja glasbe. Ali natančneje: *Ljubezen* je film o tem, kako se spoprijeti z umiranjem in smrtjo ljubljene osebe. Presenetljivo za Hanekeja, a scela logično za tematiko filma, pa je pri tej zelo iskreni in res mojstrsko režirani intimni pripovedi dejstvo, da je Haneke, ta moralni kirurg sodobne družbe, tokrat prav vse družbeno pustil zunaj zgodbe. Staranje in umiranje prikaže kot najintimnejše in najbolj pristno človekovo doživljanje, ki lahko k razumevanju in dejanski empatiji angažira samo tistega posameznika, čigar ljubezen do starajočega in umirajočega je globlja od ljubezni do samega sebe. Režiser, ki je torej v večini svojih filmov tematiziral nasilje posameznika in družbe in zahteval odgovornost zanj, tako starost prikaže kot ultimativno destruktivno silo življenja, za katero ni mogoče nikogar poklicati na zagovor. In ki jo lahko brezpogojno sprejme samo prava ljubezen. **Ž. L.**

Mishima: 25. 11., dan, ko si je sodil sam

(*11/25 jiketsu no hi: Mishima Yukio to wakamono-tachi*), r. Koji Wakamatsu. Japonska, 2012, 119 min. Kralji in kraljice

Čeprav zadnje Wakamatsujevo delo ne doseže ne kompleksnosti njegovih predhodnih meditacij o japonskem političnem ekstremizmu ne liričnosti njegovih deških fantazij o idealizmu in iz njega porojenih dejanjih, pa velja filmu *Mishima* vendarle nameniti posebno pozornost. Le redkokdaj se namreč zgodi, da bi tako jasno profilirani levičar, kot je Wakamatsu, o nekem desničarju in nacionalistu, kar je ugledni japonski pisatelj Jukio Mišima nedvomno bil (nenazadnje je tudi njegov javni samomor posledica zavrnitve njegovih pozivov k restavraciji

carske Japonske), posnel tako nevtralen, skoraj naklonjen portret. A kot je razvidno iz njegove kvazidokumentaristične rekonstrukcije dogodkov tistega dne, je bil Wakamatsu očaran predvsem nad Mišimovim donkihotskim idealizmom, zato se je izognil karikiranju njegove politične misli in ga prikazal predvsem kot romantičnega in usodno anahronističnega nacionalista. Vredno ogleda. **D. V.**

Na cesti

(*On the Road*), r. Walter Salles. Francija, Brazilija, 2012, 135 min. Predpremiere

Če slučajno menite, da boste lahko z ogledom Sallesove predelave elegantno prešpricali branje kultnega bitniškega romana Jacka Kerouaca *Na cesti*, se ne bi mogli bolj zmotiti. Namreč: težko pričakovana ekranizacija leta 1957 izdanega romana, danes mitološke knjige ameriškega 20. stoletja, ki je vplivala na številne generacije in ustvarjalce popularne kulture, je sicer zgledno ambiciozen film, ki pa mu žal ni uspelo poustvariti duha časa, v katerem je roman nastajal in katerega izpisuje. In zakaj bi ga potem gledali? Prav zato, ker ste prebrali roman in ne pričakujete, da ga bo film prebral namesto vas. **Ž. L.**

Opomba

(*Footnote*), r. Jospeh Cedar. Izrael, 2011, 106 min. Predpremiere

Opomba je še lanski dolg Liffa do filma, ki je svojo premiero doživel na canneskem festivalu maja 2011, tam pobral nagrado za scenarij, potem pa obredel kar nekaj

Posvečeno: Matteo Garrone

Interpret italijanske družbe

Ko se je filmska priredba takrat že razvpitega *non-fiction* romana Roberta Saviana z naslovom *Gomorra* leta 2008 pojavila na festivalu v Cannesu ter osvojila veliko nagrado, pozneje pa tudi na mednarodnem tržišču dosegla izjemen uspeh, ob prebiranju kritiških odzivov ni bilo mogoče spregledati, da je Garronejev siloviti nastop mnoge presenetil.

DENIS VALIČ

Kot mantra se je začelo ponavljati vprašanje, kdo je pravzaprav ta mladi italijanski cineast, za katerega se zdi, da je s svojim delom ne le prebudil že dolgo dremajočo italijansko kinematografijo, pač pa pri tem ponudil celo nekaj, kar so številni prepoznali kot *novi neorealizem*.

Ker je *Gomorra* tudi pri nas pritegnila številno občinstvo, dobro pa mu je znan tudi njen avtor, je odločitev selektorjev, da prav letos, ko v kinematografe prihaja Garronejev zadnji film, *Resničnost* (ki bo prav tako predvajan na Liffu), sekcijo *Posvečeno* namenijo pregledu njegovega celovečernega opusa (čeprav relativno skromnega, pa za večino najverjetneje še vedno presenetljivo obsežnega), resnično posrečena izbira. Tudi zato, ker nam bo omogočila, da popravimo nekaj napačnih predstav o njegovem delu, kot je denimo ta, da so njegovi filmi znanilci *novoga neorealizma*. To je tudi sam večkrat zavrnil, pa čeprav hkrati priznava, da nekaterim neorealističnim avtorjem, kot je na primer Rossellini, veliko dolguje.

Ni mogoče zanikati, da ta predstava izhaja iz nekaterih neorealizmu nesporno sorodnih elementov Garronejevega filmskega sloga. Tako denimo drži, da je Garrone prav v vseh svojih celovečernih delih zazrt v sodobno italijansko družbo, pri tem pa razkriva njene socialne in kulturne napetosti oziroma posamezne družbene anomalije, prav tako pa tudi njene ekscese in posebnosti. V svojem celovečernem prvencu *Terra di mezzo* (Nikogaršnja zemlja, 1996; film žal ni vključen v retrospektivo) se je podal med begunce iz tretjega sveta, ki so pristali v Italiji, s svojim drugim celovečercem, filmom *Gosta* (Ospiti, 1998), je načel temo beguncev iz Albanije, s filmoma *Nagačevalec* (L'imbalsamatore, 2002) in *Prva ljubezen* (Primo amore, 2004) pa je kritično pristopil k obsedenosti italijanske družbe s kategorizacijo posameznikov v nejasno določene družbene skupine ter njenemu skoraj obsesivnemu odnosu do zunanje podobe.

Že v prvencu *Terra di mezzo* – ta se je rodil kot kratki film *Silhouette*, za katerega mu je Nanni Moretti podelil svojo nagrado zlati Sacher, nato pa je Garrone temu dodal še dve kratki zgodbi in vse združil v celovečerni omnibus treh zgodb – se pojavijo tudi nekateri drugi »neorealistični« elementi, ki so nato postali stalnica njegovega filmskega sloga. Denimo posebna pozornost, ki jo Garrone posveča življenjskim pogojem in okolju, v katerih živijo njegovi liki. Skoraj dokumentaristični pristop, ki spoštuje kulturno in jezikovno specifično okolje. Nenazadnje pa tudi angažiranje tako profesionalnih kot neprofesionalnih igralcev, naturščikov.



Matteo Garrone

Res je, da so vsi ti elementi bistveno opredeljevali neorealistična dela. Pa vendar, kot opozarja tudi Garrone, ne smemo pozabiti, da je bil neorealizem produkt specifičnih družbenih in kulturnih okoliščin povojne Italije. Okoliščin, ki so se do danes bistveno spremenile ozirom izginile. Natančnejši vpogled v Garronejev celovečerni opus nam razkrije, da ti elementi opredeljujejo le en vidik njegovega filmskega sloga. Izvirnost in resnično specifični karakter pa Garronejevi filmski podobi daje tudi njena premišljena in dodelana likovna zasnova. Kar ni presenetljivo, saj je Garrone po akademskih kriterijih slikar. Vizualna raven njegovih filmov – morda še najbolj izrazito tistih zgodnjih, vse do *Gomorre* – je nenavadni spoj neorealistične estetike, »surove« podobe italijanske neodvisnega in eksperimentalnega filma ter pripovedne in likovne izraznosti slikarskih del. Spomnimo se samo fascinantnih uvodnih posnetkov iz *Rimskega poletja* (Estate romana, 2000), kjer sicer grda urbana pokrajina zasije v vsej svoji skriti lepoti, ali pa prizora gačenja bika iz *Nagačevalca*, ki je barvno in kompozicijsko preprosto osupljiv. Prav njegova slikarska izkušnja je verjetno botrovala tudi rojstvu njegovega umetniškega *creda*, ki ga

je izpovedal ob podelitvi velike nagrade za *Gomorro* v Cannesu in bi ga lahko povzeli nekako takole: realnost hočem interpretirati, ne le rekonstruirati določenih situacij iz nje, saj je moj prvi namen ta, da gledalca ganem.

Vse to nas pripelje do *Gomorre*, ki je brez dvoma njegovo najbolj ambiciozno in dovršeno delo. Tu se vsi doslej omenjeni elementi njegovega avtorskega sloga nekako zlijejo, pred nami pa se razpre tudi neka druga, do zdaj še neznana dimenzija tega. Garrone je namreč v Savianovi strogi in distancirani obravnavi delovanja neapeljskega organiziranega kriminala našel tudi nekatere, sicer latentne, skorajda prikritke žanrske elemente in jih domiselno izrabil. Pri tem si je pomagal s podobno pripovedno strategijo, kakršno je uporabil že v prvencu: iz Savianove pripovedi je izluščil pet ločenih zgodb, jih združil v nekakšen mozaik in dokazal, da prav tako suvereno obvlada tudi žanrske kode in pravila. Tako je žalostno zgodbo krojača oblikoval kot melodramo. V zgodbi, ki spregovori o poskusu dveh dečkov, da bi »izigrala« mafijo, njen skrajno nasilni »vrhunec« v spomin priključ gangsterske filme kakega Briana de Palme – na primer kar *Brazgotinca* (1983), katerega osrednji lik je za fanta nekakšen idol. Garrone pa ni pozabil niti na zgodovino italijanskega filma: tako nas opustela pokrajina iz zgodbe, v kateri pride do soočenja med prevoznikom strupenih odpadkov in njegovim mladim vajencem, skoraj instinktivno spomni na filmsko krajino Antonionijeve *Rdeče puščave* (Il deserto rosso, 1964).

Retrospektiva nam torej ponuja odlično priložnost, da se seznanimo s tem prodornim opazovalcem sodobne italijanske družbe in pri tem hkrati odkrijemo avtorja, ki je s svojim specifičnim slogom italijanskemu filmu vrnil izvirnost in svežino. Za pokušino priporočamo njegovo zadnje delo, film *Resničnost* (Reality), »antropološko« naravnani vpogled v svet resničnostne televizije, ki si ga je Garrone sprva zamislil kot komedijo, a se je nato potopil v precej mračne vode. Film je na letošnjem canneskem festivalu sicer prejel veliko nagrado žirije. ■

IZBOR

Nagačevalec (L'imbalsamatore), Italija, 2002, 101 min.

Prva ljubezen (Primo amore), Italija, 2004, 100 min.

Gomorra (Gomorra), Italija, 2008, 137 min.

Resničnost (Reality), Italija, Francija, 2012, 115 min.

IZBOR IZ SEKCIJ PREDPREMIERE, PANORAMA SVETOVNEGA FILMA, KRALJI IN KRALJICE

svetovnih filmskih festivalov in le redko odhajal domov praznih rok. Gre za bridko satiro o poklicnem rivalstvu med očetom in sinom, profesorjema za študij *Talmuda* oziroma talmudske kulture. Medtem ko se nekomunikativen in stereotipno »dolgočasen« akademski oče (igra ga popularni izraelski komik Shlomo Bar Aba) že desetletja ukvarja z natančnim filološkim iskanjem izvirnih antičnih zapisov *Talmuda* in njihovih primerjav s poznejšimi, potem pa ga po desni prehitel njegov kolega, se veliko priljubljenejši, uspešnejši in priznani sin posveča talmudski kulturi v širšem pomenu besede, kar je v očetovih očeh nevredno početje. Do dramatične osti pride, ko podeljevalci najvišjega izraelskega priznanja zamenjajo njuni imeni in nagrado, ki bi jo moral sicer prejeti sin, namenijo očetu. Sinu je naloženo, naj očetu pove resnico, da je prišlo do zamenjave. Bo to storil, saj gre za najprestižnejše državno priznanje, ali se bo nagradi odpovedal za vedno in se tako rekoč žrtvoval za očeta, ki sicer javno povsem ležerno smeši njegovo strokovno delo? Cedar pelje zgodbo s preskakovanjem v času naprej in nazaj ter z močno ekspresivno glasbeno podlago, čar tega filma pa je gotovo v prepletu drame in satire, grajenima tako z duhovitimi dialogi kot s situacijsko mimiko, ki kot opombi pod črto komentirata kompleksnost

tega generacijsko, kulturno in karakterno zaznamovanega razmerja med očetom in sinom. **Ž. L.**

Paradiž: Ljubezen

(Paradis: Love), r. Ulrich Seidl. Avstrija, Nemčija, Francija, 2012, 120 min. Kralji in kraljice

Avstrijec Ulrich Seidl, čigar prvenec *Pasji dnevi* je leta 2001 prejel veliko nagrado žirije v Benetkah, njegov drugi film, *Uvoz / Izvoz*, pa je bil leta 2007 prikazan v tekmovalnem Cannesu, se vrača s prvim delom trilogije *Paradiž*, podnaslovljenim *Ljubezen*. Paradiž nastopa tu kot obljuba permanentne sreče, pa tudi kot zlorabljen koncept seksualnega turizma. Protagonistke njegove trilogije so namreč ženske iste družine, ki hrepenijo po ljubezni in po moških, sposobnih ljubezni tudi do žensk, katerih lepota nikakor ni idealna ali ni več idealna. Ločeno se odpravijo na počitnice: ena kot spolna turistka, druga kot katoliška misijonarka in tretja kot udeleženska shuševalnega tabora. V prvem filmu spremljamo petdesetletno samohranilko najstniške hčere Tereso (v izjemni predstavi igralka Margarete Tiesel), ki se odpravi na počitnice v deželo seksualnega turizma – Kenijo. Toliko kot je to zgodba o njenem neuspešnem iskanju prave ljubezni, saj se iz enega razočaranja podaja v drugo, gre

za zgodbo o vrsti antagonizmov, kot so razmerje med starejšo žensko in mlajšim moškim, Evropo in Afriko, belo in temno poltjo ..., predvsem pa je to zgodba o izkoriščanju in zlorabi, v kateri tisti, ki so izkoriščani, nimajo nobene druge možnosti, kot da tudi sami izkoristijo druge. *Paradiž: Ljubezen* je s svojim ritmom, naracijo in dialogi pravzaprav blizu dokumentarcu (to sicer ni čudno, saj je Seidl avtor številnih dokumentarnih filmov), a predvsem je humoren, bridek in delikaten film, z vrsto zgovornih in sugestivnih vizualnih premolkov. **Ž. L.**

Pieta

(Pieta), r. Kim Ki-duk. Južna Koreja, 2012, 104 min. Predpremiere

Korejski režiser Kim Ki-duk rad zahaja v ekstreme, raziskuje skrajnosti človeške eksistence in vedno nove možnosti kinematografskega izraza. V enem filmu zna biti jezen in mračnjaški in takoj v naslednjem meditativno kontemplativen, tako da je včasih kar težko verjeti, da gre za dela, ki so zrasla v glavi istega režiserja. Njegovemu zadnjemu filmu *Pieta* uspe biti oboje – brutalen in misteriozno mehak hkrati.

Kang-do je odvrtni, nasilni rubežnik, ki nima nobenih zadržkov uporabiti katerega koli sredstva za bežanje denarja

Posvečeno – Léos Carax

Urejeni kaos

Francoski režiser Léos Carax je najbrž največji osmoljenec, pa tudi največji moralni zmagovalec letošnjega Cannesa. Prav lepo je videti, da ga bo letošnji Liffe počastil z retrospektivo, še posebno potem, ko je njegov zadnji film, *Holy Motors* (2012), Cannes zapustil brez ene same nagrade, a s toliko glasnejšo podporo festivalske publike.

ŠPELA BARLIČ

Holy Motors je namreč zares poseben film. Daleč od tega, da bi cilj al na naklonjenost zelo široke publike, toda če mislite, da ste videli že vse in da vas nič več ne more presenetiti (ali pa vas vsaj pošteno znervirati), ne gre zamuditi te fantazijske meditacije na temo izgube avtentičnosti in otipljivosti v sodobnem svetu spektakla in virtualne resničnosti. Pri tem upoštevajte le en napotek: pustite razum pred vrati dvorane, v katero vstopate.

Holy Motors je, čeprav ne povsem tipičen, še vedno zelo Caraxov film. Razpršen, intuitiven, izmuzljiv in odprt za mnoge interpretacije, pri čemer nobena ni čisto prava – takšna, ki bi izčrpala vse njegove pomene. Caraxovi filmi pač niso namenjeni temu, da bi gledalci z njihovo pomočjo svet bolje *razumeli*, ampak temu, da bi ga skozi bolje *videli*. Filmski medij izrablja natanko za tisto, za kar se zdi, da je bil v resnici ustvarjen; to so filmi, ki poskušajo svet zajeti v vsem njegovem protislovju in kaosu, in temu kaosu vendarle dati neko vsaj simbolično obliko, strukturo, ga povezati v celoto, ki ima smisel, pa čeprav je ta smisel za vsakega gledalca drugačen.

Caraxovi filmi so eklektični amalgami, sprimki nasprotujočih si emocij, razpoloženj, idej in temperamentov. V enem trenutku melanholični in moreči, v drugem ekstatični in ekscesni. Manično depresivni. Vsako čustvo, ki vznikne v Caraxovem filmu, vedno vsebuje že tudi svoje nasprotje. Še zlasti je na udaru ljubezen, ki je hkrati eterična, idealizirana, melodramatsko romantizirana in v tej svoji vzvišenosti tudi brutalna, destruktivna, incestna, nikoli zares dosegljiva. Nič čudnega, da so ponavljajoč se motiv njegovih filmov, ki se dogajajo skoraj izključno v urbanih okoljih – med obstranci, klošarji, kriminalci in vandrovci – mostovi, ta mesta prehoda, izmuzljivi vmesni prostori, ki niso ne levi ne desni breg, pa vendarle na njih še kako trdno stojimo in na bregove gledamo s povsem drugačne perspektive.

Eden izmed njih, pariški Pont-Neuf, je v filmu *Ljubimca z mostu Pont-Neuf* (Les Amants du Pont-Neuf, 1991), poetični boemski romanci, ki se odigra med dvema brezdomcema, povzdignjen skorajda na nivo samostojnega lika. Ta most je v fazi produkcije Caraxa finančno in karierno skoraj povsem dotolkel; potem ko je dobil dovoljenje za snemanje na pravem mostu, je bilo zaradi mnogih komplikacij začetek snemanja potrebno prestaviti, dovoljenje za snemanje je medtem poteklo, Carax pa je bil primoran zgraditi repliko mostu in okoliških stavb na drugi lokaciji, kar je film tako podražilo, da bi projekt skoraj splaval po vodi. Kljub finančnemu polomu,



Léos Carax

FOTO FESTIVAL DE CANNES

ki je že tako odljudnega Caraxa še bolj oddvojil od francoske filmske scene, je film danes njegovo najbolj uspešno in najbolj znano (ne pa nujno tudi najboljšo) delo.

Z *Ljubimcema* se zaključuje Caraxova ohlapno povezana »Ljubezenska trilogija« z Denisom Lavantom v glavni vlogi. Lavant v vseh treh zgodnjih filmih nosi ime Alex, skrajšano obliko Caraxovega rojstnega imena Alexander, in funkcionira kot njegov *alter ego*, njegovo divje filmsko telo. Lavant je po vseh konvencionalnih estetskih merilih precej čudaška pojava za nosilne moške vloge: palčkasto kratak in čokat, grobih obraznih potez in kitastega, atletskega telesa. Zelo fizična, a tudi rahlo nerealna moška podoba tiste vrste, ki fascinira in odbija hkrati. Prvič ga srečamo v Caraxovem prvencu *Fant sreča dekle* (Boy Meets Girl, 1984), zgodbi o čemernem mlademu režiserju, ki se usodno zaljubi v sorodno depresivno dekle. Z odkritim poklonom francoskemu novemu valu in velikim avtorjem zgodovine nemega filma je Carax poplačal dolgove svojim »učiteljem«. Kot režiser samouk je namreč večino svojega filmskega znanja, ki ga je pozneje najprej zagovarjal kot filmski kritik revije *Cahiers du Cinéma*, potem pa še kot filmsko dobro »načitan« režiser, absolviral v zatemnjeni dvorani Francoske kinoteke.

Alex se ponovno vrne v filmu *Slaba kri* (Mauvais sang, 1986) kot »sirota kaosa«, kot ga poimenujeta njegova filmska so-lika, zlikovca, ki spretnega fanta angažirata za krajo

pravkar razvitega zdravila za skrivnostno spolno prenosljivo bolezen, ki napada tiste, ki se ljubijo brez čustev. Na ozadju tega čudovito zasanjenega, futurističnega filma *noir* se spet odvija dramatična ljubezenska zgodba, polna liričnih pasaž, melodramatskih odvodov in samodestruktivnosti.

Alexovi tretji inkarnaciji v *Ljubimcih z mostu Pont-Neuf* je sledila *Pola X* (1999), sodobna interpretacija romana Hermana Melvilla, v kateri je Lavanta nasledil svetlolasi Guillaume Depardieu v vlogi uspešnega pisatelja, ki se s kreativno blokado sooči tako, da luksuzno graščino svoje matere zamenja za skvot v opuščeni tovarni, svojo milo zaročenko pa za brezdomko z vzhodnoevropskim naglasom, ki trdi, da je njegova zamolčana polsestra. *Pola X* je prvi Caraxov film, ki je tako pri kritikih kot pri gledalcih naletel na hladen odziv – morda čisto malo tudi zato, ker mu je manjkala enigmatična prezenca Denisa Lavanta.

Ta je nato spet vzniknila v kratkem filmu, enem od treh delov omnibusa *Tokio!* (Tokyo!, Leos Carax/Michel Gondry/Bong Joon-ho, 2000), kjer pa Lavant ni več Alex, ampak gospod Drek, groteskna rdečelasa prikazen, ki živi v kanalizaciji, se hrani z rožami in bankovci in meče granate med nič hudega sluteče prebivalce Tokia. Anarhistični gospod Drek je brez dvoma lik, ki napoveduje za odtenek drugačnega Caraxa. Preveč slikovita pojava, da bi ostala obsojena na en sam bežen segment omnibusa, se spet pojavi kot ena izmed mnogih vlog gospoda Oscarja, neke vrste igralca, ki v *Holy Motors* skače iz vloge v vlogo, iz enega v drug filmski žanr, vsakič v novo zgodbo in novo identiteto, vmes pa se vozi v dolgi limuzini, ki jo je strah, da bo kmalu postala odvečna stara šara.

Kakor čudno se sliši ta kratek opis vsebine filma, vas še vedno nič ne more zares pripraviti na avanturističen skok v najnovejši nadrealistični konstrukt enega najbolj besno kreativnih umov francoskega filma. Takšen je pač Carax – lahko mu očitata, da so njegovi filmi ošabni in pretenciozni, sentimentalni, baročno preobloženi in do kraja nerazumljivi, a nikoli, da so dolgočasni. ■

IZBOR

Slaba kri (*Mauvais sang*), r. Léos Carax, Francija 1986, 116 min.

Ljubimca z mostu Pont-Neuf (*Les amants du Pont-Neuf*), r. Léos Carax, Francija 1991, 125 min.

Holy Motors (*Holy Motors*), r. Léos Carax, Francija, Nemčija 2012, 115 min. (sekcija Predpremiere)

iz rok dolžnikov svojega šefa. Nekega dne mu začne slediti neznanka, sublimna ženska podoba, ki spominja na klasične upodobitve Device Marije in trdi, da je njegova mati. Kang-do začne njeni zgodbi počasi verjeti in sčasoma popolnoma obrne ploščo. Zdaj, ko ima nekoga rad, postane tako mehak, da ni več sposoben opravljati svojega dela niti približno tako strastno kot prej. Sledi serija presenetljivih obratov, ki odkrivajo nove in nove karakterne plasti obeh junakov, in ganljiv konec, ki vse skupaj elegantno poveže v zaključeno celoto.

Nenavaden, na trenutke zelo neprijeten film, a tudi film, ki potrjuje status Kima Ki-duka kot enega najbolj zanimivih, pogumnih in inovativnih režiserjev našega časa. Žirija festivala v Benetkah ga je letos nagradila z zlatim levom za najboljši film. **Š. B.**

Post tenebras lux

r. Carlos Reygadas. Mehika, Francija, Nemčija, Nizozemska, 2012, 120 min. Kralji in kraljice

To je eden tistih filmov, ki neusmiljeno razdeli gledalce na dve nespravljivi polovici. Letošnjo cannesko žirijo je prepričal z najboljšo režijo, festivalske poročevalce pa pošteno nasmejäl s koncem, na katerem si eden od protagonistov – tega pa res

še nismo videli, čeprav smo videli mnogo – zaradi neznosnega občutka krivde z ramen dobesedno odtrga glavo. No, a stvari v celoti le niso tako groteskne. Reygadas ima namreč že v dolgi otvoritveni sekvenci prihajajoče nevihte in noči vse adute, da bi bil na ravni svojega odličnega filma *Tiha svetloba* (2007), vizualno sugestivne filmske poezije o ljubezni in smrti znotraj skupnosti Monetov v južni Mehiki z dovolj oprijemljivo fabulo, da film ne odžene manj atmosferskih meditacij željnih gledalcev. Tudi tokrat protagoniste postavi na mehiško podeželje, kjer živi urbana, dobro situirana družina z majhnima otrokoma, potem pa se kot da posveča napetostim, ki postopoma načenajajo to idilo. Toda film zaradi številnih oseb in sekvenc, ki znotraj filma niso prepričljivo utemeljene, nekako začne razpadati. A ta razsuti puzzle je spet mogoče razumeti kot formo družinskega lomljenja ... Skratka: gre za posebno filmsko potovanje, ki zahteva gledalca, ki v kino ne prihaja po zgodbo. **Ž. L.**

Rja in kost

(*De rouille et d'os*), r. Jacques Audiard. Francija, Belgija, 2012, 120 min. Panorama svetovnega filma

Audiard, režiser v Cannesu nagrajenega filma *Prerok* (2009), je v *Rji in kosti* vzel za podlago zbirko kratkih zgodb

Craiga Davidsona. Gre za ljubezensko zgodbo med robustnim, skorajda nepismenim, prav nič ljubečim samohranilcem in bivšim boksarjem Alijem ter trenerko morskih psov, ki v nesreči izgubi nogi in sprva zavrača spopad s svojo fizično in psihično rehabilitacijo. Strogi pripovedni naturalizem, ki ima za kuliso francoski morsko-sončni jug, in kamera v roki dajeta temu filmu, ki ves čas in brez veliko besed diha za vrat s težavo prikritim emocijam obeh protagonistov, presenetljivo mehko, pa čeprav je poln fizične in psihične agresije. Treba pa je tudi priznati, da film malce dolguje filmom belgijskih bratov Dardenne. **Ž. L.**

Skriti adut

(*Dark Horse*), r. Todd Solondz. ZDA, 2011, 86 min. Predpremiere

Todd Solondz je dežurni kritik hipokrizije srednjega razreda, patolog ameriške *suburbie* in človek, ki snema komedije, ob katerih bi se gledalec najraje razjokal. Njegova specialiteta so glavni liki, ki jih je zares zelo težko vzljubiti (morilci, pedofili in sorodne zgube), Solondz pa vas nagovarja prav k temu – da v sebi poiščete košček sočutja in razumevanja tudi za te najbolj moralno sporne osebe. ➡

Retrospektiva – Film ceste: avtokino

Radio do konca in gas!

Edina tematska (oziroma žanrska) retrospektiva letošnjega Liffa je izbor filma ceste, žanra, ki dobro uspeva tako v Hollywoodu kot v bolj butičnih, nizkocenovnih art produkcijah.

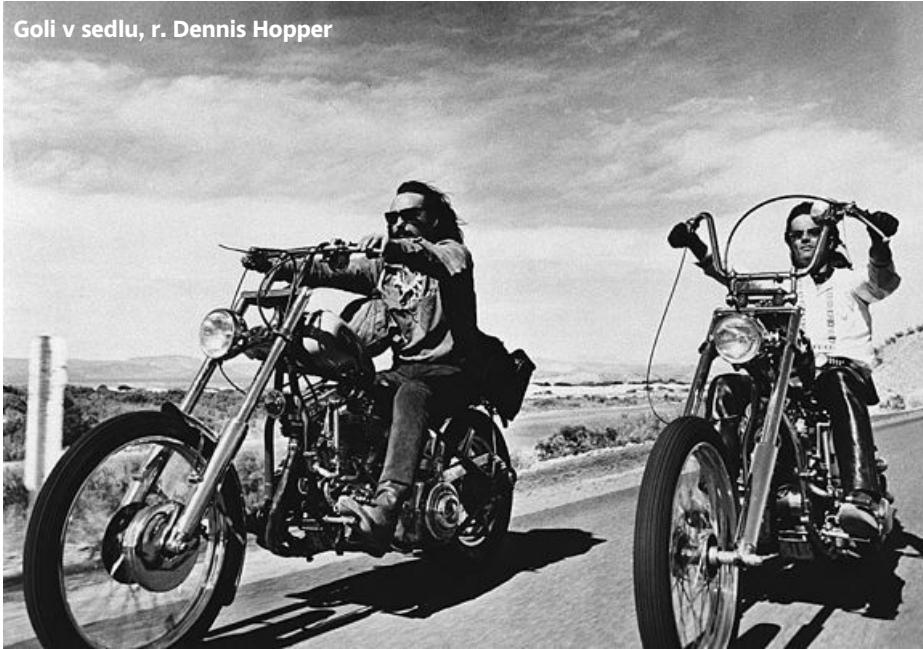
ŠPELA BARLIČ

Njegovim začetkom lahko sledimo daleč nazaj v zgodovino filma in ni videti, da bi njegova priljubljenost z leti kaj zelo upadala. Nič čudnega – nenazadnje je film v svojem najglobljem bistvu gibanje in redko kaj mu da večji pospešek kot bela črta, ki na sivem asfaltu izginja med gubami pregretih gum.

Lahko bi celo rekli, da gre za najbolj zahodnjaški pripovedni način nasploh; film ceste je, slečen do temeljev, pravzaprav le sodobna, visokooktanska verzija narativne strukture, ki se je v evropsko kolektivno izkušnjo zapisala v trenutku, ko si je Odisej nadel popotniške opanke in se dve desetletji klatil po svetu v iskanju rodne Itake. Čeprav tiči globoko v tradiciji celotne zahodne kulture, pa je film ceste v prvi vrsti vendarle najbolj značilno ameriški žanr. Ne le zato, ker je nasledil vestern, potem ko so skozi prerije stekli kilometri in kilometri asfalta in ko so avtomobili dokončno izrinili konje s seznama najbolj frajerskih prevoznih sredstev, sodobni kavboji pa so namesto kosmatih zajahali jeklene konjičke in odrohneli novim dogodivščinam naproti, ampak predvsem zato, ker utelešajo bistvo ameriškega sna: vsa ta odhajanja in iskanja, ves ta veter v laseh in širna prostranstva niso nič drugega kot čustveno nabite podobe svobode, neskončnih možnosti in neštetihi priložnosti za vedno nov začetek in boljše življenje nekje na drugi strani horizonta.

Toda če so filmi ceste na začetku prevzeli vajeti iz rok vesternov in z drugimi sredstvi

Goli v sedlu, r. Dennis Hopper



nadaljevali pot po dobro uhojeni stezi, so nekaj desetletij pozneje začeli uporniško kazati zobe. Na začetku so Ameriki pomagali graditi nacionalno identiteto, v poznejših, lahko bi rekli najstniških letih, ko je film ceste preraščal v zrel žanr, pa so postajali vse manj naivni in vse bolj uporniški – bolj dovzetni za družbeno klimo in občutljivi za slike, ki v nacionalnem mitu niso imele kaj iskati. Z največ pompa in generacijskega *angsta* je ameriški sen onesnažil danes najbrž najbolj ikonični film ceste vseh časov, *Goli v sedlu* (Easy Rider, 1969) Dennisa Hopperja, z drogami in rokenrolom opogumljena hipijada na dveh kolesih, ki je pokazala drugačno Ameriko, Ameriko nasprotujočih si ideologij in življenjskih stilov. Krize identitete zdaj niso imeli več le junaki, ki so se morali podati na pot, da bi nekje na drugem robu celine spet našli sebe (ali pa se dokončno izgubili), ampak tudi kultura, v kateri so zrasli.

Goli v sedlu je filmu ceste vzel nedolžnost. Nič presenetljivega, bilo je le vprašanje časa. Film ceste je pač mačo žanr. Malo zato, ker se ob zloščeni pločevini in vonju po bencinu oči tradicionalno bolj svetijo moškim

kot ženskam, in še bolj zato, ker se notranji nemir in želja po neomejeni svobodi bolj pripisujeta moški kot ženski duši. Protagonisti so tako skoraj vedno moški – tisti dovolj pogumni, da so si upali vzeti pot pod noge in zase poiskati novo identiteto, ali pa dovolj strahopetni, da niso upali ostati doma in se soočiti s tistim, kar jih je grizlo. Posebneži, samotarji, fantje, ki se nočejo ustaliti, večni osvajalci in raziskovalci, ki si ne morejo kaj, da ne bi pogledali, kaj tiči za naslednjim ovinkom. Na pot so se, vsaj v tistih najbolj uporniških letih, najraje odpravljali sami ali pa v družbi moških sopotnikov. Ženske so vedno prinašale le težave. Včasih so se znašle nekje na zadnjem sedežu, kot priložnostne sopotnice, ampak potem so se fantje zaradi njih ponavadi skregali, kot se to denimo zgodi v *Peščenem gradu* (1962) Boštjana Hladnika, edinem zastopniku slovenskih barv v tokratni retrospektivi. Seveda obstajajo tudi izjeme, z legendarnima Thelmo in Louise (*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991) na čelu. Toda dekleti, tipični predstavnici ameriških zatiranih žensk osemdesetih let, ki sta se odločili udariti nazaj in sta prav zato bliskovito

prerasli v feministični kult, sta svojo *girl-power* transgresijo končali na dnu prepada, in tudi tokratni festivalski pregled žanra se ju žal ni odločil obuditi v življenje.

Sedemdeseta leta so bila po uspehu *Golih v sedlu* še posebno radodarna s cestnimi popotniki, za volani filmov, kot so *Peklenški asfalt* (Two-Lane Blacktop, Monte Hellman, 1971), *Surova balada* (Badlands, Terrence Malick, 1973) in *Tatovi* (Thieves Like Us, Robert Altman, 1974), pa so sedeli še hujši neprilagojenci, antijunaki, ki so odhajali na pot, ne da bi čisto dobro vedeli, kam so namenjeni. Obenem je žanr doživel razcvet tudi na drugi strani luže, kjer je vanj najbrž najbolj navdušeno zagrizel Wim Wenders, velik ljubitelj ameriške nacionalne ikonografije in popkulturnih fenomenov. Wenders si je mesto med velikani novega nemškega filma izboril prav s pomočjo filmov ceste, ki tvorijo zajeten del njegovega avtorskega opusa. Najbolj »čist« primerek žanra na Wendersov način, film *V teku časa* (Im Lauf der Zeit, 1976), bo zavrtel tudi tokratni Liffe.

Kljub svoji zasidranosti v izkušnji zahodnega človeka je film ceste tako elastičen žanr, da ga je mogoče pregnesti na mnogo načinov, ga spojiti v različne žanrske hibride in ga približati senzibiliteti različnih okolij. Svoj odmev je našel tudi v kinematografijah drugih kontinentov, a retrospektiva tokrat ostaja zgolj pri evropsko-ameriški »klasiki«. Tisti, ki bi radi film ceste videli v njegovi najbolj radikalni, eksperimentalni različici, boste svojo radovednost lahko potešili v avantgardnemu (kratkemu) filmu posvečeni sekciji Kino-integral, v okviru Predpremier pa si bo mogoče ogledati tudi *Na cesti* (On the Road, 2012) Walterja Sallesa, ekranizacijo legendarnega bitniškega romana Jacka Kerouaca.

Prihodnost žanra zna biti še zelo zanimiva: potem ko je 21. stoletje prekllopilo na digitalno tehnologijo, ki je cenejša in okretnejša od klasičnih snemalnih naprav, se utegne žanr v bodočnosti na novo premisliti. Kar je dobro: film ceste je bil vedno točka upora, izziv, iztegnjeni sredinec hromeči konformnosti, in morda ga danes potrebujemo bolj kot kdajkoli prej. ■

IZBOR IZ SEKCIJ PREDPREMIERE, PANORAMA SVETOVNEGA FILMA, KRALJI IN KRALJICE

Solondzov najnovejši junak je Abe, neodgovorni, zamaščeni, tridesetinekajletni luzer, odrasli otrok, ki spi pri starših, je pri starših, dela pri starših in starše krivi za vse svoje težave, čeprav so krivi kvečjemu za to, da ga niso že zdavnaj brcnili čez prag njihove udobne predmestne družinske hiše. Upanje na drugačen jutri v njem zaneti čemerna Miranda (tudi ona še vedno živi pri starših), ki je preveč depresivna, da bi si poiskala boljšega ljubimca, poleg tega pa v rokavu skriva karto, ki še zdaleč ni adut, ampak prej Črni Peter, Abe pa v nekaj tednih pokasira vse gorje, ki mu je bilo prihranjeno v (pre)dolgih letih njegovega lagodnega življenja.

Solondz je bil sicer najboljši v svojem zgodnjem obdobju in filma *Sreča* (Happiness, 1998) še ni in ga najbrž tudi še dolgo ne bo presegel. Toda če imate mehko točko za negativce v glavnih vlogah in če vam ni težko gledati filmov, ki govorijo o temnih plateg sodobnega življenja, bi znal biti *Skriti adut* prava stvar za vas. **Š. B.**

Speča lepotica

(*La bella addormentata*), r. Marco Bellocchio. Italija, Francija, 2012, 115 min. Kralji in kraljice

Prav osupljivo je že, s kakšno suverenostjo se Marco Bellocchio loti tudi najbolj kompleksnih pripovedi in s

kakšno lahkoto se prav vsakič izogne skušnjavi, da bi stopil po že uhojenih poteh ter se zatekel k pričakovanim odgovorom in stališčem. Zato ne preseneča, da še danes velja za enega najbolj lucidnih, neizprosnih in pronicljivih opazovalcev sodobne italijanske družbe. In njegovo zadnje delo, sublimna *Speča lepotica*, vsemu temu le še pritrjuje. Bellocchio se je v njem pogumno lotil filmske upodobitve za sodobno italijansko družbo ene najbolj perečih in tudi politično vročih tem – evtanazije. Tako kot že nekajkrat doslej, je svojo pripoved osnoval na resničnih dogodkih, ki so pred nekaj leti pretresali italijansko državo, ter okrog njih spletel tri podzgodbe, ki mu omogočijo, da se obravnavani temi približa z različnih perspektiv. *Speča lepotica* je čudovito, inteligentno in dovršeno delo o kontroverzni temi, ki noče prepričevati, pač pa le razgrinja vso kompleksnost problema. **D. V.**

V vrtincu strasti

(*The Deep Blue Sea*), r. Terence Davies. ZDA, Velika Britanija, 2011, 98 min. Kralji in kraljice

Filmi Terencea Daviesa so ena sama poosebljena nostalgija. Rožaste tapete, fin porcelan, umazane barve, tvidasti suknjiči, fantje z zloščeni čevlji in v pasu pre-

ščipnjena dekleta. Davies se vedno vrača nazaj, v povojno Anglijo, v čas, ko je odrasčal – celo takrat, ko ne snema filmov o svojem otroštvu. Tudi tokrat je tam, z zgodbo o ženski, ki se zaljubi v očarljivega, vihravega mladega pilota, zapusti moža, ki jo ljubi, pozabi na spodobnost in se popolnoma prepusti instinktu.

Vsem dobro znana, že neštetokrat videna zgodba, skratka, toda takšna, ki se je nikoli ne naveličamo, ker postavlja stara vprašanja, na katera še vedno ne znamo odgovoriti. Ali živeti v varnem, ljubečem, čeprav že malo utrujenem odnosu, iz katerega se je z leti izcedil ves »žmoht« (oziroma ga tam sploh nikoli ni bilo), ali pa se prepustiti (pogubnemu) vrtincu strasti. Je sploh mogoče živeti v harmoničnem odnosu, kjer eden ne ljubi bolj kot drugi?

Ljubezenski trikotniki nikoli ne gredo iz mode, še posebno, če so režirani tako čutno, mehko, v ritmu opojnega toka spominov, kot jih zna režirati le Terence Davies. In, oh, seveda, če ne zaradi drugega, se Daviesove filme splešča gledati že zato, ker vedno obstaja velika verjetnost, bo v njih vsaj en prizor, v katerem bo nabito poln pub na vsa usta prepeval stare angleške šlagerje, vi pa boste imeli cmok v grlu in ne boste čisto dobro vedeli, zakaj. **Š. B.**



● ● ● KNJIGA

V prostem teku

MILAN KLEČ: **Trojke**. Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2012, 467 str., 31 €

Klečeve *Trojke* se začnejo kot pravi poletni roman, s soncem, morjem, peskom, pivom in okušanjem prijetno zvenečih imen priljubljenih počitniških destinacij. Zaplet ni nič manj poleten: trije prijatelji se odločijo za dopustovanje v Aleksandriji in čeprav se sprva zdi, da vse štima, se v njihovem odnosu kmalu pojavijo razpoke, ki se nato razširijo na bolj ali manj vsa prijateljska in ljubezenska razmerja v romanu. Je že tako, da iz trojice slej ko prej eden izpade in v *Trojkah* vedno izpade prav tisti, ki je po lastnem mnenju k trojkam največ prispeval: nesrečni pripovedovalec.

Ali je pripovedovalec *Trojk* ponesrečeno zakrinka-ni, literarizirani Kleč ali pač Kleč-literarni subjekt, kot namigujejo nekateri, je na tem mestu povsem irelevantno. V znotrajliterarnem svetu gre za pripovedovalca, ki z medčloveškimi odnosi nima sreče. Njegova zadrega tiči v neskladju zavedanja in ravnanja. Teoretično zelo dobro ve, kaj bi moral storiti, v praksi pa ravna povsem nasprotno. Veliko besed in še več strani porabi za prepričevanje bralca (verjetno pa predvsem sebe), da razumsko sicer dojema položaje in razmerja, v katerih se obrača, značajskih potez pa nikakor ne more omiliti, pa čeprav bi si s tem prihranil marsikatero razočaranje. A seveda si ga ne, v porazih trpi, a se v samotrpinčenju tudi naslaja, rad se muči z retoričnimi vprašanji, na katera si je že stokrat odgovoril, a jih mora še enkrat pretehtati. Medtem ko je protagonist zatopljen v dolge avtorefleksivne monologe, se trojke kar mimo njega razkrajajo in spajajo, ženske ga varajo in zapuščajo, svet je torej iztirjen, toda tega, da se je situacija spremenila, se pripovedovalec zave šele, ko izza solipsistične zavese preveri stanje v svetu. Ko ugotovi, da se je med njegovim tuhtanjem situacija spet spremenila, začne ponovno mleti, da bi si pojasnil, kako je vse to sprožil. V stavkih tipa »jaz, ki sem bil prepričan, da sem delal le na človeških odnosih«, je namreč problem ravno poudarek na pripovedovalčevem egu, ki se tekom romana resda veliko ukvarja z drugimi – a vselej preko sebe in zaradi sebe. Čas si zapolnjuje s tuhtanji o tem, kako se drugi vedejo do njega, in prepričan je, da se vedejo skrajno krivično, kako bi se moral vesti sam pa se ni in mu je potem žal, kaj bi moral narediti pa ni storil in kako bi bilo, če bi ravnal drugače, kaj mu je kdo rekel in kaj je s tem *dejansko* mislil ... in tako dalje. Pripovedujoči subjekt je torej ali skrajno egocentričen ali ima preveč časa, najverjetneje pa kar oboje. Dinamika medčloveških odnosov se pri Kleču sprevrže v statiko. Saj ne, da pripovedovalec nima *resnih* težav, le veliko transferjev potrebuje, da se do njih prebije. Nekateri transferji bi bili smešni, če se ne bi vlekli kot razvlečen vic, na primer pripovedovalčeva zaskrbljenost nad tem, da raje hodi na izlete v moški družbi kot s svojo žensko, zaradi česar si povsem po nepotrebnem povzroča številne preglavice, katerih predvidljivi namen je predvsem ta, da ga oddaljujejo od soočenja s pravimi težavami. Tovrstne preobsežne zastranitve prekrivajo najzanimivejše teme *Trojk*, ki pridejo zato do izraza šele v zaključku: strah pred staranjem, strah pred osamljenostjo, eksistenčna negotovost ter, nenazadnje, strah pred smrtjo in končna vdanost v usodo. A do zaključka je dolga pot.

Vprašanje, ali se pri Kleču »dogaja nič« ali se »nič ne dogaja«, je zanimivo v teoriji, nekoliko manj pa v praksi. Večji del romana je pisava v prostem teku: mašina teče, stvar pa se ne premakne nikamor. Beleženje misli v »kot da« realnem času se odvija brez selekcije, ki bi za pripoved pomenske in pomenljive elemente ločila od metafizijskih ornamentov. Sprva prijetno kramljajoči Klečev slog se sčasoma zavleče v nadležno retoriko, ki bralca ob pripovedovalčevih težavah pušča brezbriznega. Prozi se pozna avtorjeva kilometrina, prava zgodba pa ostaja zadaj, v zaključku in v odlični »gonzo« spremnih besedi Borisa A. Novaka. Rečeno drugače: za zgodbo s takšnim zapletom je kilometraže v *Trojkah* še preveč. **ANA GERŠAK**

● ● ● KNJIGA

Ohranjati svet na razdalji in se dotakniti resnice

INGER CHRISTENSEN: **To**. Prevedla Sara Grbovič. Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2012, 281 str., 25 €

Obstajajo pesniške zbirke z udarnimi naslovi in velikimi besedami. Pesniške zbirke z naslovnici, ki kar kličejo po tem, da bi jih postavili v vitrine, na njih prisegali, bučno recitirali najgloblje verze ter se objestno postavljali

s citiranjem. In obstajajo druge pesniške zbirke, podtalne in tihe, ki se počasi priplazijo za nami ter z zamikom začnejo naseljevati našo notranjost. V skupino drugih sodi tudi pesniška zbirka danske pesnice Inger Christensen (1935–2009), ki smo jo nedavno dobili v slovenskem prevodu. Nosi skromen, a vseobsegajoč naslov: *To*.

Zbirka *To* je na Danskem izšla leta 1969 in ujela zadnje leto in poslednje izdihljaje duha svojega desetletja. V svoji domovini, pa tudi v širšem skandinavskem prostoru, se je zbirke prijel kultni status – nikoli pa ji ni zares uspelo prestopiti meja svojega okolja ter doseči svetovne slave. Bržkone tudi zato, ker so jo v angleščino prevedli šele leta 2006, torej tri leta pred avtoričino smrtjo. Kljub temu je Christensenova veljala za tiho kandidatko za Nobelovo nagrado ter eno najpomembnejših danskih pesnic.

To je izčiščena pesniška zbirka, ki se opira na matematične strukture in sistematiko, ki vlada v naravi. A kljub natančni preračunanosti ter odmerjenosti oblike in vsebine zbirka ni brezosebna in hladna: v sistematskem pesniškem izrazu je mogoče najti enako močne politične, socialne in intimne teme, ki jih na skupni imenovalec vedno znova postavljata dva vodilna motiva: jezik in čas. Zbirka je razdeljena na tri dele: odpre jo *Prologos*, ki se nanaša na čas pred besedo in zavestjo, nadaljuje jo *Logos*, ki v središče postavlja ustvarjalni trenutek, ter zaključi *Epilogos*, ki predstavlja območje onkraj besed. Pripovedni ton je mil in se na nekaterih mestih že preveša v melodijo, dokler ga nenadoma ne preseka odmerjeni hlad stvarnosti. Kot bi se *kritika moči*, *ki jo ima človek nad jezikom*, mešala s *kritiko moči*, *ki jo ima jezik nad človekom*. Z nenadnimi odmiki od nežnega in intimnega Christensenova *ohranja svet na razdalji* ter poskuša *govoriti o svetu ki ga ni / da bi postal*. Oblikuje prostrane intimne svetove, a se hkrati, ko jezik postaja trši, kot je tudi zunanji svet trši od intimnega, dotika občega, celo političnega. Na sredini pesniške zbirke se nenadoma začnejo pojavljati pojmi, ki si jih sicer lasti politika: *konjunktorni valovi*, *prevlada na delovnem trgu in vojna za zagotovitev miru*. In postaja jasno, da so tudi (in predvsem) to besede, ki zaznamujejo človekovo intimo. Človek je ujet med tovarne, barake, institucije, parlamente, pisarne, banke, podjetja in družbe. In na koncu slepih poti labirinta vedno stoji en sam človek. Teh osem ljudi Christensenova razkriva v zadnjih verzih osmih pesmi, prav lahko pa bi jih srečali tudi v osmih časopisnih člankih dnevnega časopisa – letos še veliko lažje kot leta 1969. Na koncu vseh združenih tovarn stoji človek, ki služi denar, na koncu vseh združenih barak sedi nori general, na koncu vseh združenih institucij sedi odbor ekspertov, na koncu vseh združenih parlamentov sedi dobro plačani svetovalec, na koncu vseh združenih pisarn sedi dobro plačani skriti opazovalec, na koncu vseh združenih bank sedi premeteni spekulant in na koncu vseh združenih podjetij sedi finančna dinastija ...

To je pesniška zbirka, ki o politiki in družbi govori dovolj pretanjeno, da ji ne moremo očitati agitatorstva, in dovolj odločno, da ni videti neizdelana. In je pesniška zbirka, ki o človekovi notranjosti pripoveduje tako iskreno, da ne zapade v patetiko, in tako odmaknjeno, da ni videti cenena. Upamo, da bo prvi v slovenščino prevedeni zbirki Inger Christensen sledila vsaj še ena – *Alfabet* iz leta 1981. Za najbolj zagrizene ljubitelje poezije.

MANCA G. RENKO

● ● ● KINO

Srečanja pod hrastom

Deklica in drevo. Režija Vlado Škafar. Slovenija, 2012, 83 min. Ljubljana, Kinodvor

Filmi Vlada Škafarja so tako eterični, tako krhki in delikatni, da jih človek skoraj ne upa gledati, da se ne bi pod težo njegovega pogleda kar na licu mesta razblinili v nič. Poetični, nežni, čustveni in preplavljeni z nekakšno vseobsegajočo milino. Filmi, ki kopljejo po globinah človeške duše, razgaljajo tisto najbolj skrito v nas ter opazujejo človekov odnos do narave in drugih ljudi. Škafar je posnel film o športnem asu v kariernem krču (*Peterka: leto odločitve*, 2003), film o izkušnji različnih obdobij človekovega življenja (*Otroci*, 2008), film o relaciji oče–sin (*Oča*, 2010) in zdaj še film o dveh prijateljicah, ki na jesen življenja prosto asociirata sredi arkadičnih belokranjskih livad. S filmom *Deklica in drevo* se je režiser namenil prikloniti igralkama, ki sta ga očarali v filmih Matjaža Klopčiča, a ker njegov objektiv nikoli ne zdrži prav dolgo na gladini, tudi tokrat hitro zdrsne pod površje poklicne identitete obeh žensk – tako globoko, da postane povsem nepomembno, da na platnu kramljata igralski legendi.

V ospredje stopi tisto bolj bistveno: dialog dveh človeških duš, ki si poskušata deliti trenutek. Najprej je tu Štefka Drolc, ki kar ne bi mogla bolje sedeti v Škafarjev film; melanholična in zasanjana, hipersenzibilna in močno zaskrbljena

nad stanjem sodobnega sveta se zdi, kot da ves čas lebdi nekje med oblaki in je celo leta niso uspela dovolj obtežiti, da bi jo priklenila na tla. Še dobro, da ji za protiutež ob eni rami stoji Ivanka Mežan, ki je ženska bolj pragmatične, čeprav nič manj lucidne sorte, ob drugi rami pa mogočen hrast, ki film, poln prhutajočih miselnih refleksij, vkoplje v zemljo. Ta hrast pooseblja skrivnostno, nedoumljivo mati naravo, v naročje katere Škafar postavlja svoji dami, njegova kamera pa pogosto zavzame takšno perspektivo, da ima človek občutek, kot da drevo iz svoje vzvišene, vsevedne perspektive protagonistki ves čas naklonjeno opazuje, jima na skrivaj prisluškuje, ju čuva in jima nudi udobno, varno zavetje, v katerem si lahko dovolita biti ranljivi in dovzetni za podobe iz notranjosti.

In medtem ko je bil njegov prejšnji film *Oča* postavljen v nekakšno časovno zanko, v abstrakten ne-čas, gre Škafar tokrat v nasprotno smer in poskrbi, da čas še posebej dobro občutimo, da izkusimo njegovo odtekanje, minevanje. Res, da imamo pred sabo dve ženski, ki z mislimi neprestano bežita iz sedanjosti v preteklost in spet nazaj, toda prelivanje dnevne svetlobe in še posebej krogotok letnih časov ves čas krepita zavedanje, da tega ne bosta mogli početi v nedogled.

Kot vsi Škafarjevi filmi je tudi ta nekje na presečišču med dokumentarcem, fikcijo, pesmijo v prozi, psihoterapevtsko seanso in filozofskim esejem. Počasen, meditativen, v pastelih naslikan film brez ostrih rezov in robov, ki potrebuje čustveno odprtega gledalca, razpoloženega za počasno vijuganje med radostmi in bolečinami človeške eksistence. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● KINO

Samomor kot radikalna gesta upora

Oslo, 31. avgusta (Oslo, 31. avgust). Režija Joachim Trier. Norveška, 2011, 96 min. Ljubljana, Kinodvor

Ne bi bilo presenetljivo, če bi ob Trierjevem vabilu k razkrivanju »velikih tragedij« iz vsakdanjega življenja norveškega srednjega sloja najprej pomislili na družbeno satiro ali celo komedijo. Skandinavskim deželam v kolektivni zavesti namreč pritiče podoba izrazito nekonfliktne in socialno uravnotežene družbe obilja, v kateri je življenje vse prej kot tragično. A Joachim Trier je mislil še kako resno, zato bo njegov drugi celovečerec mnoge do dobra presenetil.

Na Trierja smo sicer postali pozorni že ob njegovem filmskem debiju, festivalskem hitu *Repriza* (Reprise, 2006), zanimivi variaciji na filme o odrasčanju, a hkrati tudi na temo »umetnikovega mladostnega portreta«. Zgodbo o ambicioznih in intelektualno drznih mladeničih, še vedno polnih sanj, ki bi jih radi udejanjili, je Trier umestil v sodobno urbano okolje ter jo kljub nenapisanim pravilom žanra podal poudarjeno nesentimentalno. S tem izrazito urbanim karakterjem zgodbe in čustveno distanco, s katero je ta podana, pa se ponovno srečamo v filmu *Oslo, 31. avgusta*. V določenem pogledu je slednji celo nekakšno nadaljevanje prvega: če smo v *Reprizi* spremljali mladeniče, ki so z velikimi očmi in odločnih korakov vstopali v svet odraslih, pa nam v *Oslu, 31. avgusta* predstavi tridesetinnekajletnike, ki previdno stopicajo med črepinjami razblinjenih iluzij.

Osrednji lik Trierjeve zgodbe je 33-letni Anders, nekoč nadarjeni mladi pisatelj (nemogoče je spregledati očitni namig na like iz njegovega prvenca), ki pa je zapadel v brezno zlorabe mamil in med svojim prostim padom pustošil med bližnjimi. Andersa začnemo spremljati ob vstopu v zadnjo fazo njegovega zdravljenja v centru za odvisnike na podeželju. Trier nam da takoj vedeti, da je Anders morda res na poti k fizičnemu ozdravljenju, a psihično je še v popolnem razsulu. Predstavi nam ga namreč v trenutku, ko Anders poskuša narediti samomor. A ta se mu ne posreči in Anders se vrne v center, kjer izvem, da je pred njim izhod v mesto, kjer naj bi opravil razgovor za delo, in nato »prva noč na svobodi« kot zaključni del njegovega zdravljenja. Seveda si njegov poskus samomora najprej razlagamo kot strah pred vrnitvijo v »normalno« življenje, strah pred soočenjem s tistimi – s starši in dekletom –, katerim je med blodnjo v breznu mamil storil največ hudega. Toda že prvo srečanje v mestu (postanek pri njegovem nekoč najboljšem prijatelju in njegovi mladi družini) nam da slutiti, da pri Andersu nimamo opraviti s strahom pred vrnitvijo v normalno življenje, pač pa z vse bolj brezkompromisnim prevpraševanjem, ali vanj sploh spada in hoče vstopiti. Tudi nadaljnja srečanja mu namreč vse bolj jasno razkrivajo, da je to »normalno življenje« le forma, na zunaj lep in privlačen kalup, ki pa je znotraj prazen. In s to praznino se njegovi prijatelji spopadajo na različne načine, a le redki jo zares zapolnijo. 



Tako nas potek vseh teh srečanj, predvsem pa način, kako Anders opravi z razgovorom za delo, sprva res bega, saj se film začne s predpostavko samoumevnosti želje po vrnitvi v normalo. A to je le posledica Trierjeve domiselne pripovedne strategije, temeljne dvoumnosti, ki jo vzpostavlja njegova režija, mizanscene, ki nam kaže nekaj, a hkrati sugerira tudi nekaj drugega. Spomnimo se le uvodnih prizorov, tistega kolaža svetlih, sončnih podob mesta (urbani karakter zgodbe je tu potenciran do pravega poklona norveški prestolnici), te čudovite urbane kulise, pod katero pa kmalu zaznamo nekaj zlovesčega in mračnega.

DENIS VALIČ

● ● ● KINO

Preživeti, a popolnoma prvobitno

Med volkovi (Entrelobos). Režija Gerardo Olivares. Španija, 2010, 114 min. Ljubljana, Kinodvor

Zgodbe o otrocih, ki so se izgubili v divjini in odraščali med živalmi, vedno znova burijo domišljijo. V svojih romantičnih vidikih povezanosti z naravo in zaradi pogosto idealizirane podobe prvinskosti predvsem mestnim ljudem zbudajo hrepenenje po pristnejšem načinu življenja – najpogotneje od obdobja romantike naprej. *Tarzan*, denimo, pripoved o dečku, ki so ga sredi afriške džungle vzgojile gorile, je verjetno največkrat na filmsko platno prenesena zgodba, in celo François Truffaut je posnel film o fantiču, ki je odrasel sam v gozdovih Francije (*Divji deček*, 1970).

Med volkovi se ne sprašuje o tem, kakšne posledice pusti takšno življenje na človeku, temveč se osredini na to življenje samo, na vsakdanjost bivanja v neukročeni naravi. Film se zgleduje po resnični življenjski zgodbi Marcosa Rodrígueza Pantoje, ki se je na začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja kot sedemleten pobič znašel v Tihi dolini sredi gorovja Sierra Morena v Španiji, najprej v družbi starega kozjega pastirja Atanasia, nato pa ostal tam le v družbi volkov, z belim dihurjem, svojim prijateljem in lovskim pomagáčem, ter s sovo, bivajočo ob vhodu njegovega doma, pravzaprav votline. Tako je preživel naslednjih dvanajst let.

Pri filmski pripovedi najbolj istopa to, da je soočanje dečka z okoljem, v katerem vlada pravilo močnejšega, podano izrazito stvarno, brez romantičnih nanosov, če odštejemo dečkovo navezanost na živali, s katerimi si deli bivanjski prostor. Lahko zatrdimo, da je to hkrati ena od odlik tega nenavadnega filma. Morda se nam – ko si ogledamo lov na zajca in zatem na ptice, nato na srne, pa spet na zajca in tako naprej, vmes pa tudi prisostvujemo nabiranju zelišč in pobiranju krompirja – zazdi dogajanje enolično, pa vendar je pred nami prikaz bistvenih sestavin tovrstne eksistence. In okoli tega se vztrajno vrtinči tok pripovedi. V tem smislu, zlasti ob oznaki, da naj bi bil film namenjen tudi mladim gledalcem, je neutrudno robat. A po drugi strani pač postavi pred nas neposredno menjavanje življenja in umiranja, torej tisto, kar je odmaknjeno civiliziranemu bivanjskemu modusu, hkrati pa osnova preživetja kot takega.

Gre torej za lekcije, kako obstati, ki jih mora deček osvojiti (še posebno tiste, ki terjajo svojevrstne dogovore z zvermi, recimo z volkovi), če želi v miru bivati v prelepi, vendar neizprosni španski dolini.

Zanimivo je, da sta pri snemanju sodelovali dve ekipi – prva, ki je bila zadolžena za igrane dele, in druga, zbrana okrog znanega režiserja dokumentarcev Joaquína Gutiérreza, ki je bila odgovorna za prizore z živalmi. Ravno zaradi prepleta obojega ima film močan verističen učinek.

Filmu uspe odslikati krutost življenja v divjini, ki ne dopušča napak, obenem pa pred nami brez idealizacije – pomislimo, nasprotno, na *Modro laguno* iz leta 1980 – razgrne tudi čare takšnega sveta. Prijateljstvo oziroma zavezništvo dečka z volkovi ima ganljivo noto, zlasti v prizorih, ko ti rešijo dečka, ki se znajde na robu smrti.

Tretji celovečerec Gerarda Olivaresa pripoveduje o tem, da poleg običajnejših načinov bivanja obstajajo tudi povsem drugačne usode. Te najbrž niso nič manj mikavne in pozornosti vredne. **TESA DREV**

● ● ● ODER

Zakaj Stefanovski potrebuje Odiseja?

GORAN STEFANOVSKI: **Odisej.** Režija Aleksandar Popovski. Koprodukcija SNG Drama Maribor, Gledališče Ulysses Brioni, Gavella Zagreb, Atelje 212 Beograd, Festival Sterijino

pozorje Novi Sad, SNP Novi Sad in Teatar na navigatorot Skopje. Premiera v Mariboru 10. 10. 2012 (ogled ponovitve 12. 10. 2012), 120 min.

Na sredi odra je velikanska razbitina antičnega kipa – polovica glave (najbrž kakega boga), po kateri se od zadaj priplazijo razcapani popotniki. Vsak si poišče svoj košček prostora na kipu, a ko pride naslednji za njim, se mu mora umakniti, da bo za vse dovolj prostora. S sabo nosijo na-ključno, na hitro nagrabljeno prtljago, kak manjši kovček, kako posebej ljubo sliko, begunci torej. Potem eden od njih vstane, stopi k mikrofonu in v znanem, vsečnem balkanskem melosu zapoje: »Dom je, kjer te nekdo čaka, dom je tam, kjer je bolečina.« Ostali pritegnejo.

Tako se začne velika koprodukcijska uprizoritev *Odiseja*, kot ga je po naročilu brionskega gledališča Ulysses napisal eden vodilnih makedonskih dramatikov Goran Stefanovski. Stefanovski izhodišče svojega Odiseja seveda črpa iz Homerjevega epa, a ga hkrati z nekaterimi prijemi poskuša zasidrati v naš čas in prostor. Dogajanje poteka tako na dveh linijah: na prvi spremljamo Odisejevo preizkušnjo polno pot domov iz trojanske vojne, druga pa poskuša v to vplesti aluzije na balkansko morijo iz prve polovice devetdesetih. To je razvidno zlasti iz obeh okvirnih monologov, začetnega Pevčevega in zaključnega Zevsovega, ki naj bi s (Pevčevim) slikovitim zgoščenim opisom trojanske vojne in njenih posledic ter (Zevsovim) pokroviteljskim relativiziranjem objektivnosti zgodovine pokazala na nerazčiščene travme danes. Nekaj streznjujočih klicajev je posejanih tudi vmes: ko na primer Odisej naleti na svojo tavajočo vojsko, ki se hvali s svojimi zločini, klanji, posilstvi in ropanjem; ko se njegov sin Telemah nepričakovano sooči z usodo žrtve očetovega morilskega zavojevalskega pohoda; ali ko se s posledicami svojih dejanj sreča tudi Odisej v prizoru v Hadu.

A večino časa in prostora v predstavi vseeno zavzemajo epizode na Odisejevi poti, ki se – značilno – lahko začne šele po volji prav nič božanskih bogov. Odiseja tako spoznamo, ko se na začetku skoraj duši v nadležno osladnem ujetništvu pri Kalipso in se šele potem, ko ga Atena osvobodi nevidnih okov, spomni na dom. Stefanovski po svoje začini in preoblikuje znane like in peripetije na Odisejevem tavanju proti Itaki in, kot se bo izkazalo, ne povsem neproblematičnem Penelopinem objemu. Z veseljem prikaže svojevoljnost, lahkotnost in popolno neodgovornost bogov: mi ljudje smo res zgolj igračka v njihovih rokah, saj se izkaže, da Atena želi odrešiti Odiseja, ker se je v njega zaljubila, Pozejdon je nanj kronično besen iz golega samoljubja, Zevs pa očitno več žara in energije posveča svoji nebrzdani pohoti kot modremu vladanju. Po svoje interpretira tudi razna utelešenja Odisejevih skušnjav (Navzikaa je na primer erotično zelo prebujena in prav nič sramežljiva najstnica) in trikov (Kiklopa lahko oslepi potem, ko ga preslepi z močjo poezije), pomenljivo pa spremeni tudi konec: emancipirana Penelopa mu namreč očita njegovo samoumevno pričakovanje, da ga bo zvesto čakala, in ugotavlja: »Uspelo ti je zbežati od vsega, tudi od sebe samega. Tako, to je cena tvoje svobode!«

Odisej se zato pri Stefanovskem spet odpravi na pot: »Gremo naprej!« so njegove zadnje besede. A ta preobrat je v kontekstu dodane aktualne note nekam na silo in zelo na hitro poantiran in hkrati ambivalenten. Kaj je torej glavna tema: tavanje (slehernika) ali zločini (vojaka)? Kdo je torej Ojdip Stefanovskega? Zdi se, da je odgovor le umetno dvoumen.

Režiser Aleksandar Popovski se je tega raznorodnega besedila sicer lotil predvsem z zvrhano mero ironije in zanj značilne odrske magije, ki za vsak prizor posebej poskuša poiskati najučinkovitejša izrazna sredstva. Na odru se tako zvrsti niz natančno zrežiranih, duhovito osmišljenih, z ogromno mero fantazije podloženih epizod in detajlov. V spominu ostaja na primer prizor s sirenami, kjer najprej vidimo samo njihovo odpiranje ust, ko pa si Odisej odmaši ušesa, se razleže najbolj kičast možen pop napev, ob katerem se Odisej kar združne od gnusa in groze; ali duhovito Pozejdonovo razočaranje nad Kiklopom, ki je postal pesnik in svoj božji srd izrazi tako, da polije vedro vode, medtem ko je njegov trizob v resnici ofucana metla; ali srhljiv prikaz v Hadu ujetih duš; ali improvizirana podoba Kiklopa, ki je sestavljen iz raznih kosov drugih nastopajočih. Večina nenehno lahkotno prehaja iz ene vloge v drugo, zdaj so begunci, zdaj zločinska Odisejeva vojska, zdaj zbor, zdaj konkretni liki, zdaj potujoči pevci.

V vlogi Odiseja ponovno prevzame prvak zagrebškega gledališča Gavella Ozren Grabarić (pred dvema letoma smo ga videli kot nepozabnega Peera Gynta, tudi v nepozabni režiji Popovskega). Ves čas je pravzaprav bolj antijunaški kot junaški, nikakršen junak, ki se zmagovito vrača iz vojne, ni, usoda ga nepripravljenega meče iz ene preizkušnje v drugo, zlahka pade v vse pasti, odkoder ga vedno znova povleče vedno večja želja po vrnitvi domov. Vse to pa prežame s skrito osnovno izgubljenostjo slehernika, ki

se najbolje izraža v njegovem zdaj zaskrbljenem, zdaj negotovem, zdaj zgroženemu vprašanju, ki ga zastavlja tistim, ki mu pridejo na pot: »Kdo si? Za koga delaš?«

A kljub temu ostaja glavni izplen te predstave fascinacija, pa ne nad vsebino, ampak nad formo – nad dovršenostjo režije, nad fenomenalno naravnostjo glavnega igralca, nad iskrivimi humornimi koščki, ki jih Popovski razporedi po vsej predstavi, ki je res estetsko dovršena in na trenutke navdihujoča. Ne more pa rešiti osnovne neuravnoteženosti besedila. **VESNA JURCA TADEL**

● ● ● RAZSTAVA

Premislek o družbi skozi arhitekturo mest

Mesto pripoveduje. Spremljevalna razstava 23. bienala oblikovanja. Narodni muzej Slovenije. Ljubljana, Metelkova. Do 11. 11. 2012

Maslaha je arabska beseda, ki bi jo najlažje opisali s pojmom javni interes, čeprav je njen pomen precej širši. Če kot primer vzamemo načrtovane posege v javno sfero, recimo v mesto, ki neizbežno pomenijo spremembo za tamkajšnje prebivalce, bi to brez težav lahko opredelili kot *maslaha*. Kar preprosto pomeni, da bi se okrog odprtega vprašanja moralo razpravljati tako dolgo, da bi prišli ne do konsenza, ampak do rešitve, ki bi bila najboljša za javni interes oziroma skupno dobro.

Maslaha pa je tudi skupina ustvarjalnih posameznikov iz Londona, ki skuša skozi različne kreativne in izobraževalne projekte dati glas in priložnost deprivilegiranim skupnostim, da bi s svojimi projekti presegle neenakosti ali diskriminacije in s tem vplivale na kakovost svojega življenja. Projekt *Mesto pripoveduje* je sestavljen iz štirih sklopov, ki vsak s svojim konceptualnim jedrom pripovedujejo o različnih funkcijah mesta skozi perspektivo sociologije urbanizma, umetnosti, oblikovanja in arhitekture. Vsi skupaj pa tvorijo enega možnih konceptov, skozi katerega lahko obiskovalci preiščljajo o vzporednicah z mestom, kjer razstava gostuje.

Vsako mesto govori s sebi lastnim jezikom. Mesta so skozi tisočletja ljudi navdihovala, jim budila spomine, jih varovala in jim dajala moč, da so se lahko prebijali skozi nemirne čase preizkušenj. V začetku dvajsetih let prejšnjega stoletja je Robert Park, urbani sociolog, definiral mesto kot najuspešnejši poskus človeka, da ustvari svet po svoji podobi. V tej podobi, kakršnakoli že je, pa mora nato znati tudi živeti. Dušo mesta vselej oblikujejo ideje in zgodbe tistih, ki prihajajo in odhajajo, skupaj s tistimi, ki ostajajo. Mesta so vse od svojih zgodnjih nastankov vedno navdihovala kreativne posameznike, ki so jih skozi svoje delo tudi korenito spreminjali.

Spomnimo se recimo Vitruvija, slavnega rimskega arhitekta, ki se je, kljub službovanju v vojski, precej ukvarjal z vprašanjem, kaj je dobra arhitektura. V svojih desetih zvezkih knjige *De architectura* (O arhitekturi), ki velja za eno prvih teoretskih del o arhitekturi, je podrobno obravnaval tri njena temeljna načela, ki še danes veljajo za dober zgled stroke. Prvo načelo, *utilitas*, se nanaša na namembnost ali uporabnost določene stavbe. *Formitas* je načelo, ki se osredotoča na tehnike zidave in trdnost gradnje. Tretje pa je *venustas*, ki se posveča estetskimi vprašanjem. Danes moramo tem trem načelom nujno pridati še načelo *sustainability* – sonaravnega razvoja. Zanimivo je, da je Vitruvij napisal knjigo kot darilo cesarju Avgustu za pomoč pri snovanju njegovih novih arhitekturnih podvigov.

Na razstavi *Mesto pripoveduje* spoznavamo projekte, ki na različne načine razlagajo mesta. Ta predstavljajo pomembno identifikacijsko točko pri oblikovanju identitete posameznika ter hkrati pomenijo referenčni okvir za družbene skupine in gibanja. Današnja mesta so postala enkratna presečišča za ljudi iz vsega sveta. Sociologinja Saskia Sassen, specialistka za globalizacijo in migracije, razlaga, da so rutine našega vsakdana lahko pomemben vir spoznavanja naših medsebojnih raznolikosti, ki se nato manifestirajo v najrazličnejših urbanih elementih od javnega prometa prek kulturnih prireditev do demonstracij. Sodobna mesta morajo omogočiti svoje načrtovanje v smeri, ki bo združila vednosti vseh generacij s sodobnimi in nediskriminatornimi bivanjskimi modeli. Če hočemo narediti mesto prijazno ljudem, ki v njem živijo, potem eno temeljnih vprašanj ni vprašanje o gradbenih materialih in konstrukcijah, ampak o nas samih. V procesu oblikovanja in načrtovanja mesta je človek skozi zgodovino najkoreniteje preoblikoval prav samega sebe.

Kaj nam torej pripovedujejo mesta? Kličejo nam, naj se za trenutek ustavimo in dobro premislimo, kakšni ljudje smo postali. **KSENIJA BERK**

Ni še dovolj slabo

BOŠTJAN TADEL

Natanko leto dni po začetku lanskih protestov zoper anomalije kapitalizma je bila v državnem zboru javna predstavitev mnenj o *Predlogu o spremembah in dopolnitvah Zakona o visokem šolstvu*. Povezave med obema dogodkoma, četudi ne bi bila odveč, ni bilo nobene, razen enakih posledic. Nikakršnih.

Dr. Andrej Umek, minister za znanost in tehnologijo v drugi Drnovškovi vladi in za okolje in prostor v Bajukovi, je v razpravi predstavil zelo zaskrbljujoče številke, med katerimi so nekatere znane, jih pa po navadi ne vidimo skupaj. Znano je, da se v Sloveniji na univerze vpisuje približno 70 odstotkov generacije okrog dvajsetega leta starosti, to je slabih petnajst tisoč letno. Priporočilo EU in OECD je po Umkovih besedah 30 odstotkov. Glede na to, da pri nas diplomira približno polovica vpisanih, se temu kar približamo. Težava je drugje: Slovenija nekaj več kot šest tisoč diplomantov letno lahko ponudi okrog pet tisoč delovnih mest – vendar jih je od teh 70 odstotkov s področja naravoslovja in tehnike, 30 pa s področja družboslovja. Razmerje diplomantov pa je ravno obratno.

Tudi če številke niso čisto točne ali najbolj sveže, je osnovna poanta precej razvidna: s slovenskim visokim šolstvom je marsikaj hudo narobe in glede tega izhodiščnega dejstva med razpravljavci iz vladne ali akademske sfere ni bilo razhajanj. To je zgovorno predstavil predsednik Visokošolskega sindikata Slovenije, klasični filolog dr. Marko Marincič z ljubljanske Filozofske fakultete, ki je opozoril, da politika že dvajset let proizvaja različne rešitve teh težav, ki pa so na univerzah vse po vrsti sprožile revolt. Očitno gre za dialog gluhih, ki se ni začel šele z nastopom aktualne vlade. Ali se v resnici nikoli ni zares začel? Dr. Agata Šega, predsednica sindikata iste fakultete, je denimo povedala, kako je imela leta 1991 ob nastopu službe na fakulteti plačo kot natakaraica, dvajset let pozneje pa ima z doktoratom plačo voznika avtobusa. O pretrgani popkovini med univerzitetno sfero in družbo sta v državnem zboru govorila tudi doktorski študent Andrej Kovačič s Fakultete za uporabne družbene študije v Novi Gorici in dr. Tomaž Savšek, pomočnik generalnega direktorja podjetja TPV iz Novega mesta (nekdanji IMV): Kovačič se je skliceval na mednarodne raziskave, ki opozarjajo, da sicer kakovostni slovenski znanosti ter raziskovalni dejavnosti »manjka odgovornost do družbe«, Savšek pa na pomanjkanje odzivanja na potrebe gospodarstva. »Danes je v Sloveniji praktično nemogoče, v tujini pa popolnoma normalno, da so direktorji in vodje razvojnih oddelkov v podjetjih hkrati tudi predavatelji na eminentnih fakultetah,« je poudaril.

Slovenska družba ne le nima izdelanega odnosa do univerzitetne sfere, predvsem nima oblikovanih pričakovanj do procesov, ki naj bi proizvajali vrhunske izobražence. Kako si drugače razlagati dobesedno absurden detajl iz pričevanj dekanov Akademije za glasbo in Akademije za gledališče, radio, film in televizijo: prvi, Andrej Grafenauer, je opozoril na neznosne razmere, ki pomenijo, da akademija zaradi pomanjkanja sredstev enostavno ne more opravljati z zakonom opredeljenih nalog. Prav tako na robu komičnega je omenjanje neuglašanih klavirjev, pa neizvedljivih nakupov strun za kontrabase in harfe, srhljivo pa, da Akademijo prihodnje leto s petim – torej prvič enim več – letnikom bolonjskega študija čaka 20 odstotkov več obveznosti (v veliki meri gre za individualni pouk), sredstev bo dobila pa manj. Podobne stvari je pripovedoval dekan AGRFT Miran Zupanič, ki nima dekanske pisarne, zaradi neurejenih denacionalizacijskih postopkov pa je akademija tudi že leta na tem,

Čeprav naj bi imeli kar

dve univerzi v petih

odstotkih najboljših na

svetu, so zaposleni na

univerzah nezadovoljni

z dohodki in delovnimi

razmerami, polovica

študentov se vpisuje

predvsem zato, da lahko

opravljajo študentska dela,

razmerje diplomantov pa

je obratno sorazmerno s

potrebami gospodarstva,

družbe in države.

da jo upravičenci postavijo pred vrata. Skupna stavba vseh treh umetniških akademij je ostala pri idejnem projektu izpred let, je pa dekan Grafenauer citiral novinarsko poročilo STA iz leta 1999, ki je zvenelo, kot bi nastalo danes – le da so razmere danes še slabše. Soroden članek iz časnika *Dnevnik*, le da celo iz leta 1987, je citirala tudi Agata Šega, predstavnica sindikata mariborske univerze dr. Marija Javornik Krečič pa je opozorila, kako morajo visokošolski učitelji za nižje plače delati vedno več.

PUSTITE NAM SAMOUPRAVLJANJE

Minister dr. Žiga Turk je v svojem komentarju, preden je po dobrih treh urah razprave moral k drugim obveznostim, poudaril, da si je predlagatelj novele zakona o visokem šolstvu prizadeval za dejansko neodvisnost univerz, ne le od politike, temveč tudi od drugih deležnikov, tudi notranjih, se pravi pedagogov, študentov in delodajalcev. Ni se mogel zadržati in je univerzitetnikom povedal, da ima občutek, kot da med vrsticami govorijo: »Pustite nam samoupravljanje.« Ta občutek je verjetno kar točen in velja tudi za drugo področje delovanja tega ministra, za kulturo, o čemer smo v *Pogledih* v zadnjem letu precej pisali – tako je denimo Miran Zupanič, ki je tudi predsednik Nacionalnega sveta za kulturo, v intervjuju za *Pogled* marca letos dejal, da »dokler ima vse ključne vzvode odločanja v rokah država, gre za etatiistično kulturo«. Zdi se, da je podobno tudi na visokoškolskem področju in da je večini praktikov – četudi s stanjem niti slučajno niso zadovoljni – bolj pri srcu *status quo* kot spremembe. Glede na to, da je po besedah Marka Marinciča do poskusov sprememb prihajalo pod vladami različnega političnega predznaka, verjetno to velja za vsakršne spremembe.

Vseeno pa je težko ne opaziti ministrove netaktnosti z očitkom o samoupravljanju. Takšna netaktnost sicer ni izrazito Turkova značilnost, velja pa kar za večino bolj izpostavljenih politikov največje vladne stranke. Na predstavitvi v državnem zboru se tako tudi predsedujoči Branko Grims ni nič zadrževal poočitati Agati Šega, »da laže« – šlo pa je le za to, ali je svoje ime na prijavnico k besedi napisala z velikimi tiskanimi črkami ali ne in kako berljivo je bilo zaradi tega. Še deset minut pozneje si Grims ni mogel kaj, da ne bi zbranim siknil, kako da so z aplavzom Šegovi nagradili dokazljivo laž. Morda je Šega svoje ime res zapisala tako nečistljivo, da ga Grims ni mogel pravilno prebrati oziroma izgovoriti, a njegov odziv ni bil le scela neprimeren, ampak tudi predvidljiv, predvsem pa popolnoma nepotreben strel v lastno koleno sredi več kot pomembne razprave za prihodnost slovenskega visokega šolstva. Očitno je v vrstah največje vladne stranke večja vrednota to, da vsak prej zine prvo stvar, ki mu pade na misel, kot pa da bi razmislil o njenih morebitnih posledicah. Predvsem negativnih posledicah. Kot tudi predsednik stranke in vlade v zdaj že ponarodelem televizijskem intervjuju z Jožetom Možino in svojo izjavo o *Delu*, v katerem naj še osmrtnicam ne bi bilo več verjeti. Saj verjetno bi večina slovenskih medijev, kot je napisal direktor in urednik *Financ* Peter Frankl, Janše (in s tem tudi stranke SDS) ne prenesla ne glede na to, karkoli bi ta dejal ali počel, pa vendar je nekaj destruktivnega na prostovoljnem polaganju glave na tnalo in potrjevanju vnaprejšnjih sodb o lastnih besedah, še preden so te izgovorjene – ki jim je potem v vročičnih polemikah hitro pripisan status dejanja. Celó pri tako zmernem politiku, kot je Žiga Turk.

Takšna netaktna, včasih tudi agresivna retorika preusmerja pozornost na govorca, namesto da bi debata tekla o predmetu. To pomeni, da se namesto z radikalnimi reformami – ki so

očitno potrebne, lahko pa bi bile zasnovane in uvedene z mnogo višjo stopnjo konsenza – ukvarjamo z ekstremnimi izjavami, ki vnaprej razvođenijo učinek že v izhodišču premalo radikalnih ukrepov.

Radikalni ukrepi pa so potrebni: dekan Akademije za glasbo je predlagal, da bi ustanovili sklad za nacionalno pomembne programe – seveda je imel v mislih normalizacijo delovanja svoje ustanove. Minister je povedal, da se mu ideja načelno zdi vredna podpore, potem pa dodal, da so sredstva za ljubljanske umetniške akademije stvar ljubljanske univerze, ki sama odloča o porabi sredstev. Tehnično je to verjetno res, prav tako pa drži, da je v dejavnosti, ki jo praktično v celoti financira država, to predvsem vzvod za prelaganje odgovornosti. In seveda si ni težko zamisliti vrste argumentov, zakaj je ta ali ona investicija bolj usodnega pomena za prihodnost univerze – in kajpak države – kot novi prostori za akademije, ki vendarle nekako shajajo, študentov in pedagogov pa je na njih relativno malo.

AKADEMSKI TURIZEM IN POLITIČNE REŠITVE, KI JIH NI

Lahko bi sklenili, da si vlada in koalicijski poslanci tudi na visokoškolskem področju (podobno kot na vrsti drugih) s komunikacijsko nespretnostjo zmanjšujejo kredibilnost za vodenje dialoga. Seveda pa na univerzitetnem področju pri tem niso osamljeni: Univerza v Ljubljani je zelo ponosna na svojo uvrstitev okrog 500. mesta na svetu, mariborska pa na svojo okrog 800. – ti dve visoki trimesetni številki lahko seveda interpretiramo tudi zelo pozitivno. Namreč, ljubljansko univerzo naj bi to uvrščalo med tri odstotke najboljših na svetu, mariborsko pa med pet. In kajpak tem domnevno globalno konkurenčnim institucijam na kraj pameti ne pade, da bi si pustile soliti pamet o univerzitetnem poslanstvu, avtonomiji in podobnih zvenečih temah od nekih banalnih politikov (dodatna skoraj komedija je, da je Turk vse življenje razen dveh let v vladi zaposlen kje drugje kot na Univerzi v Ljubljani). A če sta ljubljanska in mariborska univerza res tako vrhunske, kako to, da Slovenija še ni postala atraktivna globalna akademska destinacija? Čeprav naj bi imeli kar dve univerzi v petih odstotkih najboljših na svetu, so zaposleni na univerzah nezadovoljni z dohodki in delovnimi razmerami, polovica študentov se vpisuje predvsem zato, da lahko opravljajo študentska dela, razmerje diplomantov pa je obratno sorazmerno s potrebami gospodarstva, družbe in države.

Po štirih urah govorjenja drug mimo drugega je bil vtis res klavrn. Težko je verjeti, da ne bo rezultat teh, vsekakor v zasnovi obronamernih posegov, podoben dosedanjim: najprej revolt, nato kakšna minimalna korekcija, generalno pa *status quo*.

Dejstvo pa ostaja, da sta očitno tako visoko šolstvo kot kultura za slovensko državo predimenzionirana organizma, njun prevladujoči model funkcioniranja pa je bil desetletja dodajanje novih in novih ponudnikov in programov v precej skromni odvisnosti od potreb družbe ali celo trga – v primeru univerz tudi in predvsem trga delovne sile. Gre za žalostno zgodbo, v katero je danes poklicno vpetih več kot deset tisoč ljudi z ogroženimi delovnimi mesti, saj obubožana država tega ne bo več zmogla financirati. Glede na to, da gre za tako globoke strukturne družbene probleme, se da o rešitvah razmišljati le v najširših političnih kategorijah. Teh trenutno ne ponujajo ne parlamentarne stranke ne druga družbena gibanja.

Grozna je misel, da je očitno še premalo slabo, da bi kdo resno razmišljal o alternativah. Pa čeprav je komaj kdo zadovoljen, očitno nihče zares noče sprememb. ■

pogledi

naslednja številka izide
14. novembra 2012

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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

Z Nepregledne razstave Milana
Eriča, ki bo v Mestni galeriji
Ljubljana odprta še do 3. 12. 2012.

