



POZABLJENI VELIKAN

Neizdani opus  
Francefa Vebra

KULTURNI BOJ

Državljanska vojna  
na srbski javni RTV

EKSKLUZIVNI INTERVJU

Péter Esterházy

ESEJ JANEZA SUHADOLCA

Biti slovenske krvi,  
bodi Slovencu v ponos!

MONOGRAFIJA O ROBBI

Baročna  
Ljubljana  
je potrebovala  
vrhunsko umetnost

# Februarska številka v prodaji!



Delo, d. d., Dunajska 5, SI 1509 Ljubljana, 571644

**POSEBNA NAROČNIŠKA PONUDBA:**

Letno plačilo s 25 % popustom (10 števil) = 39 EUR – 25% = **29,25 EUR**  
Polletno plačilo s 15 % popustom (5 števil) = 19,50 EUR – 15% = **16,58 EUR**

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



DELO  
DE  
FACTO

Naročnina velja eno leto in se po tem obdobju samodejno obnovi do vašega pisnega preklica elektronsko na naslov narcnine@delo.si ali na naslov podjetja Delo, d. d., Dunajska 5, 1509 Ljubljana.

## 4 DOM IN SVET

## 6 DEJANJE

BARBARA ZEMLIČ, SCENARISTKA IN REŽISERKA

## ZVON

## 7 NA BETAJNOVI BO TEKLA KRI

Najnovejša uprizoritev Cankarjeve klasike *Kralj na Betajnovi*, plod sodelovanja ljubljanske in mariborske Drame, si je po besedah dramaturginje Žanine Mirčevske za svoj temeljni interpretativni cilj zadala »opraviti s klišeji in s klasično percepcijo sveta, v katerem so eni izkoriščevalci in drugi izkoriščanci«. O premaganih in nepremaganih klišejih piše **Matic Kocijančič**.

## 8 NOVA UMESTITEV LJUBLJANSKEGA BENEŠKEGA MOJSTRA

Monografija *Francesco Robba* Mateja Klemenčiča po mnenju **Miklavža Komelja** potrjuje spoznanje, da je bila v prvi polovici 18. stoletja Ljubljana, vsaj kar se kiparstva tiče, bržčas najpomembnejša izpostava Benetk v Evropi.

## 10 AMERIKA!

**Vladimir P. Štefanec** si je ogledal razstavo Jacoba Riisa (1849–1914), avtorja z zagotovljenim mestom v zgodovini fotografije. Tega si je prislužil z angažirano



uporabo fotografskega medija za opozarjanje na socialne stiske najrevnejših, v poznejših obdobjih pa je njegov opus sprožal tudi kritična vprašanja.

## 11 GOTOVOST JE PLOD BUJNE DOMIŠLJIJE

Zygmunt Bauman (1925) je eden najuglednejših še živčih sociologov. V nasprotju z nekaterimi popzvezdniki izmuzljivih družboslovnih ved mu ne bi mogli očitati izrazite ideološke naravnosti v nobeno od smeri. **Agata Tomažič** ocenjuje njegovo najnovejšo knjigo v slovenskem prevodu, *Kolateralno škodo*, zbirko njegovih predavanj iz let 2010 in 2011.

## 12 PRIMER ODLIČNE PRAKSE

Celovečerni prvenec Goričana Mattea Oleotta *Zoran, moj nečak idiot*, po oceni **Denisa Valiča** predstavlja odlični primer uspešne manjšinske filmske koprodukcije.



## NA NASLOVNICI

Francesco Robba: *Abraham daruje Izaka* (detajl). Križevci, sostolnica sv. Križa, veliki oltar  
Nova monografija o Francescu Robbi dokazuje ne le, kako pomemben umetnik je bil Robba, temveč tudi, da je bila Ljubljana 18. stoletja bolj svetovljanska, kot smo mislili doslej. Okolica do Zagreba in celo Križevcev pa prav tako.  
Foto: Miran Kambič

## 13 O DVEH FILOZOFIH IN ENIH ZBRANIH DELIH

Izšla so *Zbrana objavljena dela* (Sämtliche veröffentlichte Schriften) avstrijskega filozofa Franza Brentana. Avstrijci so torej končno dobili zbranega Brentana. **Tanja Pihlar** se sprašuje, kdaj bomo Slovenci dobili zbranega Vebra?



## 14 KAKO JE PISATELJ EDUARD LIMONOV POSTAL ČIČIKOVEC?

**Miha Javornik** nam ponuja vpogled v literarno produkcijo ekstremnih ruskih nacionalistov, ki se s svojimi idejami gibljejo na srhljivem robu tako ali drugače dopustnega.

## 15 VSE, ČESAR SI NISMO ŽELELI ZVEDETI O SEBI

**Agata Tomažič** ob knjigi Simone Lečnik *Slovenština in jaz* ugotavlja, da so Vojnovičevi *Čefurji* sprožili plaz: plaz prvoosebni izpovedi sinov in hčera ekonomskih migrantov, ki so na sever Jugoslavije prišli v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja.

## 16 DRŽAVLJANSKA VOJNA PO SRBSKO

Na srbski televiziji se je pred kratkim končalo predvajanje prve sezone zgodovinske nadaljevanke, ki je obljubljala radikalno drugačno interpretacijo dogodkov iz druge svetovne vojne. **Rado Pezdir** meni, da zadeva ni toliko drugačna ali nepričakovana kot katastrofalno diletantska.

## 17 ZAODRJE MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI

**Iztok Sitar** o tem, kako je deček, ki ni hotel odrasti ne v knjigi ne na odru ne v risanki ne v filmu, odrasel v stripu.

## 18 DIALOGI

## POTOMEC GOR, POTOMEC DOL, SLAB PREROK IN VIDEK SEM

Pogovor z madžarskim pisateljem Pétró Esterházyem

## 20 KRITIKA

**KNJIGA:** Primož Čučnik: *Otročjost* (Tina Vrščaj)

**KNJIGA:** Tratnik, Kodrič, Kolar, Čater, Vojnovič, Sosič, Kosmač, Gazvoda, Mazzini, Hrastelj: *Dogodek v mestu* (Anja Radaljac)

**KINO:** 12 let suženj, r. Steve McQueen (Denis Valič)

**KONCERT:** Modri 5 (Stanislav Koblar)

## 21 ESEJ

**Janez Suhadolc:** Biti slovenske krvi, biti Slovencu v ponos!

## 22 AMPAK

**Nerina T. Kocjančič:** Slovenski film med Dansko in Hrvaško

## 23 BESEDA

**Tomislav Jakič:** Rekviem za Zagreb

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747  
Leto 5, številka 3

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

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

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



Mestna občina  
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

## CFP o materinščini

Prijateljska revija *Razpotja*, ki jo izdaja Društvo humanistov Goriške, nas je poprosila za objavo »cfp« za svojo naslednjo številko. Glede na to, da je tema številke *Slovenščina*, smo se odločili obdržati izraz, ki je zlasti obiskovalcem akademskih dogodkov kajpak dobro znan: gre za »call for papers«, vabilo avtorjem, naj pošljejo svoje prispevke. Kolegom želimo veliko uspeha in se veselimo zanimivega branja:

»Slovenščini ni bil javni prostor nikoli preprosto dan. Podobno kot drugi politično obrobni jeziki si je morala svoje javno mesto izboriti, reflektirati je morala svoje razmerje z drugimi, družbeno močnejšimi jeziki – sprva nemščino in pozneje srbohrvaščino – ter prebroditi notranje spore med snovalci knjižne norme. Največji izmed njih – Trubar, Vodnik ali Prešeren – svoje govornice zato niso uporabljali kot že izdelanega sredstva s priloženimi navodili za uporabo, temveč kot gnetljivo, presenetljivo gibko izrazno sredstvo z negotovo javno usodo. Pisati v slovenščini je pomenilo zanje hkrati tudi določiti njeno usodo, reflektirati njeno rabo.

Nočemo zagovarjati teze, da je v zadnjih petindvajsetih letih – torej v obdobju, ko je politična suverenost zagotovila tudi nesporen javni položaj jezika – ta refleksija preprosto izginila. Toda nedvomno je izgubila del svoje ostrine. Zato želimo z naslednjo številko *Razpotij* prispevati k njeni obuditvi – k oživitvi diskusije o slovenskem jeziku.

Iščemo prispevke, ki nam bodo pomagali razumeti zagate in dileme, pred katerimi stoji slovenščina in skupaj z njo tudi vsi tisti, ki pišemo in mislimo v njenem elementu. Zanimajo nas premisleki o dilemi med normativnim in deskriptivnim pristopom do živega jezika, o vprašanju sodobne jezikovne pedagogike ter o vplivu angleščine in ameriške popularne kulture na govorjeno slovenščino, ki bi segli onkraj pozivov k purizmu in svarjenja pred izgubo materinščine. Ugotoviti hočemo, v kolikšni meri je smiselno nadaljevati z visokošolskim poučevanjem izključno v slovenskem jeziku: ali naj se naše univerze vsaj pri naravoslovnih programih poslužujejo tudi angleščine? Prav tako nas zanima stik slovenščine s sosednjimi, večjimi jeziki ter njen položaj na dvojezičnih območjih v Italiji,

Avstriji in na Madžarskem. Pri tem bodo prednost imeli teksti, ki bodo na svež način obravnavali sodobne izzive in težave; sprejemamo pa tudi članke z inovativnim pristopom do manj znanih poglavij iz jezikovne zgodovine ter tekste, ki znane zgodbe postavljajo v novo historično perspektivo.

Odpreti želimo tudi sproščeno razpravo o družbenem položaju slovenščine v Republiki Sloveniji, predvsem iz perspektive priseljencev in njihovih potomcev ter pripadnikov jezikovnih manjšin, ki se s slovenščino soočajo kot z dominantnim jezikom. Dobrodošli so tudi prispevki, ki bodo vzeli v pretres bogastvo družbenih rab slovenskega jezika, odnos med knjižnim jezikom in narečji ter položaj nestandardiziranih oblik slovenščine. Zelo bomo veseli tudi prispevkov, ki bodo vse omenjene problematike postavili v primerjalno perspektivo z jezikovnimi kulturami, ki imajo podobno zgodovinsko izkušnjo kot slovenščina.

Sodobnega položaja slovenskega jezika pa ne zaznamuje le stik z drugimi jeziki, temveč tudi nastanek novih tehnologij sporazumevanja. Kako razumeti vlogo mobilnih tehnologij pri rojstvu spletne ali SMS slovenščine? Na svojih mobilnikih in računalnikih piše slovensko več ljudi kot kadarkoli prej – vendar kako naj si ob tem pojasnimo očiten upad funkcionalne pismenosti med Slovenci? Ali lahko sklenemo, sta zanj vsaj delno odgovorni neučinkovita pedagoška praksa in odsotnost zanesljivih jezikovnih pripomočkov, ki bi normirali ali beležili rabo sodobne slovenščine? SSKJ je staro jabolko spora, ki pa se je v zadnjih mesecih ponovno prihotalilo na strani polemične publicistike. Toda ali lahko celotno razpravo zaključimo z ugotovitvijo, da je obstoječi slovar zastarel, kot da bi bilo v leksikografskem spominu vredno ohranjati samo slovenščino zadnjih petih let?

K sodelovanju pri naslednji številki revije *Razpotja* vljudno vabimo vse pisce, ki jih vznemirjajo vprašanja javne rabe slovenščine onkraj osebnih preferenc in izmuzljivih vprašanj okusa. Rok za oddajo prispevkov je 7. marec 2014, avtorji pa jih naj pošljejo na elektronski naslov uredništvo@razpotja.si«

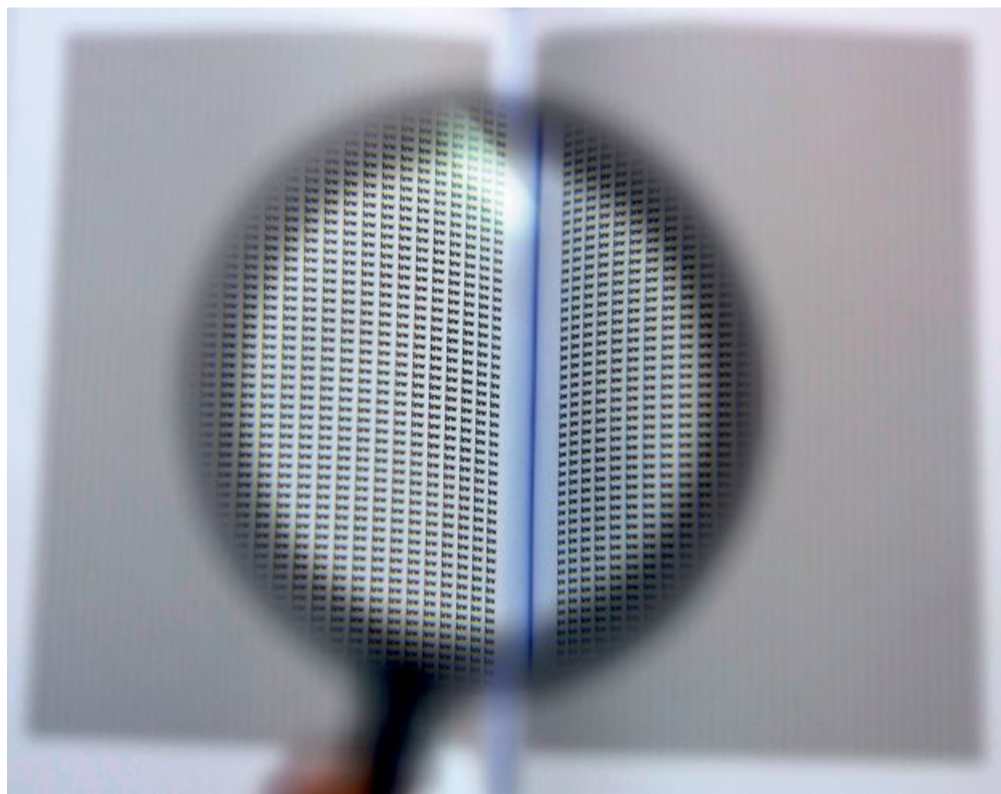
## Industrijsko v-nič-evanje

Marsikdo ima vrh glave holokavsta ali Shoah, kot mu rečejo v hebrejščini, a ta morebitna prenasičenost neogroženih ne izbriše dejstva, da je šlo za dobesedno v-nič-ujčo kulminacijo skoraj dveh tisočletij antisemitizma in za šest milijonov žrtev. In učitelj Phil Chernofsky, rojen v ZDA, že 32 let pa živeč v Izraelu, se je domislil zelo učinkovite ponazoritve tega števila in prek njega dejstva, da vsako število od ničle do 6 milijonov pomeni enega ubitega človeka.

Zasnoval je knjigo z naslovom *And Every Single One Was Someone* (In prav vsak med njimi je bil nekdo), v kateri ni ničesar drugega kot šestmilijonkrat natisnjena beseda »Jew« (»Jud«). Na vsaki strani je kar 120 vrstic teksta in v vsaki je besedica natisnjena 40-krat, kar pomeni, da je za 6 milijonov žrtev potrebnih 1250 strani. Knjiga tehta dobre tri kilograme, debela pa je približno sedem centimetrov – to ima še eno simboliko: če bi jih zložili drugo za drugo, bi ravno zapolnile razdaljo med skrajno severno in južno točko Izraela, med katerima je dobrih 420 kilometrov.

Zadeva ni čisto izvirna, kot poroča časnik *New York Times*, pred leti so namreč osnovnošolci v manjšem mestu v zvezni državi Tennessee zbrali 6 milijonov sponk za papir. Pa tudi ni povsem nesporna: spominski in raziskovalni center Yad Vashem v Jeruzalemu se namreč trudi ravno v nasprotno smer: ne ponazarjati enormnosti zločina z neskončnim številom anonimnih žrtev, temveč dokumentirati vsakega posameznika. Doslej so jih identificirali 4,3 milijone, ki so jih zbrali v *Knjigi imen*, lani predstavljeni v Auschwitzu. Direktor Yad Vashema je zavrnil komentar o projektu Chernofskega in njegovega izraelsko-ameriškega založbe Gefen ter izjavil le: »Vsako leto izide 6 tisoč knjig o Shoah.«

Ovitek knjige *And Every Single One Was Someone*, na katerem ni nobenih podatkov, ponazarja judovski molilni šal, v kakršnega včasih zavijejo preminule pred pogrebom. Motiv je izbrala založba, Chernofsky bi imel sicer raje čisto črnilo ali šesterokrako rumeno Davidovo zvezdo.



Chernofsky ne zanika, da zadeva ni po svoje bolj domislica za vzbujanje pozornosti kot globoko posvečeno obujanje spomina na žrtve – a meni, da gre za »močno domislico«: »Kdorkoli vzame to knjigo v roke, kar ne more nehati listati po njej – in čeprav je že natančno pregledal deset ali več strani, lista in gleda še naprej. In zakaj neki – ravno zato, ker se zaveda, da je za vsako od 4.800 besed na vsaki posamezni strani človek, tak, kot je vsak med nami.« Ko je Chernofsky v sedemdesetih letih poučeval še v ZDA, je enkrat svojim učencem v šoli Yeshiva v osrednjem Queensu (del New Yorka) naročil, naj v tridesetih minutah napišejo besedo »Jew«, kolikokrat morejo. V pol ure popolne tišine in zbranosti je ves razred besedo zapisal le štirideset tisočkrat. Njegova poanta je, da na ta način obrača pogled, holokavsta torej ne prikazuje s perspektive žrtev, temveč storilcev: nacistov niso zanimali ljudje, le množica, ki jo je treba iztrebiti. In ravno to proizvede srh, da so ljudi, vsakega posameznika med njimi, v-nič-evali s tolikšno industrijsko brezbriznostjo.

Chernofsky seveda je človek, ki je obseden s številkami: ko hodi po stopnicah, jih nezavedno šteje, nenehno preračunava datume v hebrejskem in gregorijanskem koledarju (letos se koledarja v veliki meri prekrivata), v zvezi z *And Every Single One Was Someone* pa zna postreči še z enim ilustrativnim bibliofilskim podatkom: »V sedmih knjigah o Harryju Potterju je vsega skupaj 1,1 milijon besed.« B. T.

## Prvih 5 ...

### TURNEJA

Na štajersko-ljubljansko turnejo se je že na predvečer izida te številke podala belgijsko-slovenska trojka Nina Cijan, Bardthesque Jaques in Marko Kumer - Murč. Dogodek bo imel tako živo kot filmsko dimenzijo, slovenska avtorja bosta namreč predstavila »pesniški film« *Ni Sonce tisto, kar se vrti*, belgijski gost pa se odlikuje po številnih zmagah na »slam« tekmovanjih v Belgiji in na Nizozemskem.

Prvi nastop je bil v Šoštanju, a tisti, ki so ga zamudili, v naslednjih dveh dneh ne bodo imeli dolge poti, le do Velenja in Celja, v petek in soboto, 14. in 15., bodo pesniki nastopili v Ljubljani, od nedelje pa bodo prisotni na spletu. Glede na Kumerjev okoljski aktivizem bodo dogodki morda imeli tudi politično dimenzijo, še posebno če upoštevamo prvi dve postaji. Srečno, pesniki!

### PRIKAZATI ODTUJENOST

Odtujenost, učeno alienacija, je bila nekoč eden pomembnejših konceptov za razlago družbe – in zdi se, da se vrača, vsaj skozi fotografske objektivne. Razstavo s tem naslovom bodo kot nadaljevanje novomeškega Fotopuba 2013 gostili v ljubljanski Galeriji Fotografija do 1. marca, na njej pa sodeluje štirinajst avtorjev, med njimi tudi zelo uveljavljeni, kot sta Borut Peterlin in Boštjan Pucelj, ob njima pa še Aleš Rosa, Ciril Jazbec, Dejan Ferfolja, Dušan Josip Smodej, Eva Žganjar, Jurij Korenjak, Klemen Skubic, Maša Lancner, Matej Povše, Tina Dovič, Uroš Počivalšek in Vitomir Pretnar.

Klavdij Sluban je v napovedi zapisal: »Odtujenost je v prvi vrsti nezmožnost občutenja pripadnosti. Pripadnosti do drugega, do družbe, do dela in odnosov, predvsem pa tudi do samega sebe. Predstavlja vsenavzočo psihološko paradigmo v svetu, ki postaja vse bolj reguliran, plitek in popredmeten.«

### VALENTINOV S PRISELJENCI (IN TURISTI)

Odkar smo po vzoru anglosaške kulture začeli praznovati dan zaljubljenec na valentinovo, je 14. februarja mogoče početi marsikaj. Če pustimo ob strani klišejske čaše penine in čokoladne kopeli, je v naboru manj konvencionalnih načinov preživljanja valentinovega večera obisk osrednje knjižnice Srečka Vilharja v Koprju gotovo med najmanj konvencionalnimi. Tam se bo ob 18. uri začela razprava »na temo odnosa med regionalno, nacionalno in priseljensko kulturo v zrcalu slovenske literature in literarne zgodovine«. Pogovor bo vodila dr. Vesna Mikolič, nosilka projekta *Slovenska nacionalna identiteta v luči turističnega diskurza* Znanstvenoraziskovalnega središča Univerze na Primorskem v sodelovanju s Fakulteto za humanistične študije Univerze na Primorskem ter ljubljansko in mariborsko Filozofsko fakulteto. Njeni sogovorniki bodo dr. Miran Hladnik, dr. Irena Novak Popov in Goran Vojnovič. Pogovor sodi pod okrilje projekta TI SI (Turizem Identiteta Slovenije), katerega »cilj je opisati ključne vrednote sodobne slovenske družbe in elemente njene identitete ter oblikovati dolgoročne strateške razvojne usmeritve slovenske države, povezane z njimi. Seznam nacionalnih atributov, pridobljen iz analiz turističnega besedilnega korpusa TURK, bo dopolnjen s pomočjo individualnih in skupinskih intervjujev ter javnomnenjsko raziskavo,« so še zapisali prireditelji, Inštitut za jezikoslovne študije UP ZRS v sodelovanju z Osrednjo knjižnico Srečka Vilharja Koper in Knjigarno Libris Koper.



## ... prihodnjih 14 dni

### V SLOGI JE (BIL) KINO ...

Ogled erotičnega filma na valentinovo se, po drugi strani, zdi skorajda reakcionarno početje. Ali vsaj retro. In res bodo v ljubljanskem Kinodvoru, za katerega se mnogi še spominjajo (ali je do njihovih ušes seglo ustno izročilo), da je v njegovih prostorih deloval prvi jugoslovanski erotični kino Sloga, v petek, 14. februarja, priredili noč retro seksa. Pardon, noč retro erotičnih filmov. Začelo se bo ob pol devetih s francoskimi *Nemoralnimi zgodbami* iz leta 1974 in končalo z zadnjo projekcijo ob četrtr čez drugo uro ponoči, ko bodo zavrteli *Osvobajanje Misty Beethoven* (The Opening of Misty Beethoven, 1976), pornografsko priredbo drame *Pigmalion* Georgea Bernarda Shawa. V Kinodvoru so ob tej priložnosti pripravili tudi razstavo plakatov erotičnih filmov, ki jih je iz zbirke Slovenske kinoteke odbrala Metka Dariš. »Oblikovno gre za izdelke večinoma neznanih avtorjev, ki se ne sramujejo spogledovanja s klišeji in mejijo na kič. To jim ne škoduje, prav tako ne slaba tiskarska izvedba, napake in navno vizualno izražanje. Nasprotno, vse naštetih jih dela zanimive za številne zbiralce in ljubitelje posebnosti, saj so drugačni od današnjih bleščecih podob populnosti,« piše v predstavitvenem besedilu na spletni strani Kinodvora, kjer bo razstava, eden od projektov v sklopu *Leta kina*, na ogled od 14. februarja.

### NE LE PO STOPINJAH GOJZARJEV

Čeprav je za sosedo na splošno znano, da o njih ni mogoče reči nič dobrega, bi morda vsaj našim južnim mejakom lahko priznali, da so zadeli žeblijo na glavico s šalo po čem prepoznaš Slovence na jadranski plaži. Le po čem, če ne po izčrpnem naboru športne opreme, med katero ne smejo manjkati gojzarji, kajti Slovenec, če je pravi, se bo med dopustom gotovo vsaj enkrat podal osvajat bližnji hrib. Zato je pravzaprav čudno, da festival gorniškega filma pri nas nima daljše tradicije: letos »se bodo gore preselile na filmska platna« šele osmič. Mednarodni festival gorniškega filma Domžale (IMFFD) bo potekal od 24. do 28. februarja, med katerima se bo odvrtelo 44 filmov iz 25 držav. Prirediteljem, Društvu za gorsko kulturo Domžale s Silvom Karom na čelu, bi naredili krivico, če bi spored odpravili z oznako »po stopinjah gojzarjev«. Tudi letos je namreč razdeljen na več sekcij, od pričakovanih »plezanje« in »alpinizem« do bolj splošne »gore, šport in avantura« ter že čisto *mainstreamovske* »gorska narava in kultura«. Organizatorji izpostavljajo *Jekleno voljo*, ki pripoveduje o vzponu in padcu norveške ekstremne športnice Karine Hollekim. Ta se je ukvarjala s turno smuko in BASE skoki, dokler se ji nekega dne v letu 2006 med rutinskim skokom s padalom to ni odprlo, treščila je ob tla s hitrostjo sto kilometrov na uro in njene noge so se razlomile na 21 delih. Zdravniki so odkimavali, da bo kdaj še zmogla hoditi, ona pa danes spet smuča. Tisti, ki jih takšne junaške zgodbe ne prepričajo, se bodo lahko poučili o tem, »kaj zadnjega ekvadorskega trgovca z ledom žene, da se že petdeset let ukvarja s to nenavadno obrtjo«, kje je mogoče srečati snežnega leoparda in še cel kup drugih pomembnih reči. Filmi bodo na sporedu na več različnih prizoriščih, od Cankarjevega doma, Kinodvora in Slovenskega mladinskega gledališča v Ljubljani do Mestnega kina Domžale, Mestnega kina Metropol v Celju in Mestnega kina Ptuj.



FOTO: ARHIV IMFFD

**Ne bi se čudil, da majhne države izginejo, z njimi tudi Slovenija, in potem tudi večje države, ki zdaj gospodarsko propadajo, recimo Italija. So druge rase, ki lahko napredujejo in bodo osvojile Evropo.**



Prešernov nagrajenec **Pavle Merku** za STA o tem, da morda govori neumnosti, a je pač pesimist

## Pevec ljubezenskih pesmi

Z igranjem na petstrunski bendžo in z zanosnim tenorjem je znal uročiti občinstvo. Zmogel mu je seči globoko v srce in v njem odkriti struno, ki jo je bilo treba ubrati, da so ljudje začeli peti z njim. To je bila zanj zmeraj največja in edina zveličavna nagrada. Nikoli denar, ki je bil pač nužnost, ampak manj ko ga je bilo, bolj je bilo, niti ne slava. Z njo ni imel kaj početi (»Slava je past in iluzija,« je pogosto govoril.), štel je samo delo oziroma sporočilo, ki ga je posredoval drugim ljudem. Po vsem svetu, najpogosteje pa doma, v ljubljani Ameriki, naj bo na odru, na uličnem vogalu, na sindikalnem sestanku ali na protestu zoper takšno ali drugačno krivico, ki se je dogajala ljudem.

Takšen je bil vitki in visoki Pete Seeger, 3. maja 1919 rojeni ameriški zbiralec in razširjevalec ljudskega blaga, glasbenik, čigar vpliv se ni nikoli meril z milijoni prodanih plošč, pogostimi nastopi na televiziji in radiu pa z razprodanimi turnejami širom dežele. Namesto tega se je meril s številom ljudi, ki jih je s svojim zanosom, delom in ljubeznijo do pesmi navdušil, da so se tudi sami podali na pot za njim in ustvarjali glasbo, ki je spremenila Ameriko. »Brez njega nihče od nas ne bi imel kariere,« je povedala Joan Baez. »Nihče od nas« je velika, pomembna kategorija folk glasbenikov, ki so se uveljavili v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, med njimi so tudi Bob Dylan, Odetta, Richie Havens, Joe McDonald, Phil Ochs ... Seznam je predolg, da bi ga nadaljeval. To, kar je Pete Seeger naredil, je še toliko bolj fantastično, če upoštevamo velikost Združenih držav in dejstvo, da je vse življenje deloval v urbanem okolju, pravzaprav je začel kar v najbolj metropolitanskem mestu, v New Yorku.

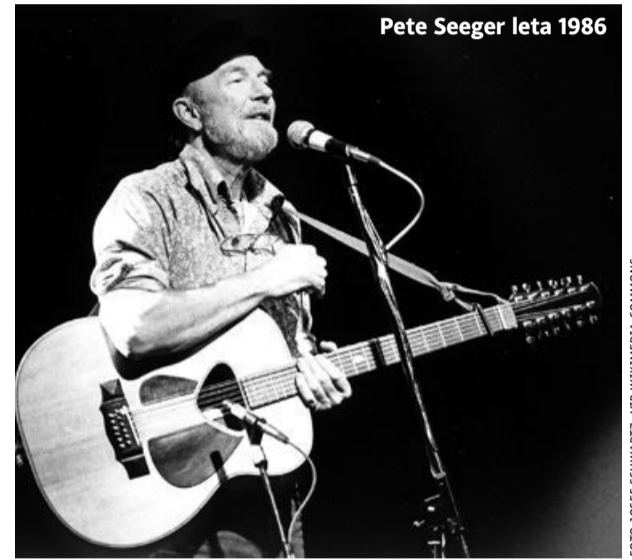
Toda Petu Seegerju sta bila glasba in razkolništvo položena v zibko. Njegov oče je bil glasbenik in etnomuzikolog, prvi, ki je o tem predaval na univerzi, mati pa koncertna violinistka. Oče pa je bil tudi pacifist in je zagovarjal pravico do ugovora vesti, kar ga je leta 1918 stalo profesure na kalifornijskem Berkeleyju. Tudi drugi njegovi predniki in sorodniki so raje kot s tujo glavo mislili s svojo, toda Pete je vse po vrsti kmalu presejal. Če se je dobro vzgojeni in v zasebnih ustanovah šolani mladenič najprej upiral družinski ljubezni do glasbe in je hotel postati slikar, ga je naključno srečanje s petstrunsko različico bendža na festivalu ljudske glasbe in plesa v Severni Karolini, kamor ga je odpeljal oče, za vselej pritegnilo h glasbi. Potem je na Harvardu študiral sociologijo (njegov sošolec je bil poznejši predsednik Kennedy), vendar je študij pred koncem opustil in se z bendžem na rami odpravil po ZDA. Nekaj časa je z Alanom Lomaxom zbiral ljudsko blago in ga zapisoval za Kongresno knjižnico, prek Lomaxa pa spoznal tudi legendarna Woodyja Guthrieja in Leadbellyja. Vse to mu je nudilo priložnost, da je zbral in osvojil velikansko zbirko ljudskih in delovnih pesmi, balad, otroških izštevank in uspavank, ki so bile od tedaj temelj njegovega zanimanja.

Kot je to bila zmeraj tudi skrb za položaj sočloveka, za delavske in državljanske pravice. Leta 1940 je z Guthriejem in drugimi ustanovil znamenito zasedbo Almanac Singers, ki je s pacifističnimi pesmimi in zmožnostjo pritegniti velike množice vzbudila zanimanje FBI, zlasti zato, ker je nekaj časa celo redno nastopala na radiu. Pacifizem se je z začetkom druge svetovne vojne umaknil domoljubnim pesmim, Almanac Singers pa so nehali delovati, ko so večino članov vpoklicali v vojsko. Seeger je v njej skrbel za kratkočasje sovojakov, vmes pa se je leta 1943 poročil s Toshi Ohta – hčerjo japonskega očeta, ki je namesto svojega očeta, prevajalca Marxa v japonščino, prevzel breme izgnanstva, na katerega so ga obsodili. Niti predstavljati si ni mogoče, kaj je v tistem času pomenilo biti Japonec v ZDA, toda Toshi je ostala Seegerjeva velika ljubezen, mati njegovih treh otrok, neumorna organizatorka koncertov, zborovanj in protestov, snemalka glasbe in filmov, predvsem pa »družinski možgani«, kakor jo je ljubkovalno imenoval Pete.

Štirideseta leta so tudi obdobje, ko je bil Seeger kratek čas celo član komunistične partije, vendar njun odnos nikoli ni bil preveč pristrčen, popolnoma pa se je končal, ko je partija njemu in prijateljem, ki so sestavljali zasedbo Weavers, zamerila in očitala izjemni komercialni uspeh nekaterih plošč. Toda Seeger je kljub ločitvi od KP vse življenje ostal prepričan in zaprisežen levičar, dolgo ni mogel razumeti niti tega, da Stalin ni bil samo »nujno strog«, ampak da je bil najhujši diktator 20. stoletja.

### OD ČRNE LISTE DO LEGENDE

Prav levičarstvo na eni in precejšen komercialni uspeh z zasedbo Weavers na drugi strani sta Seegerja in druge spravila pod nadzor FBI, kar je pomenilo, da zasedbe ni hotel najeti noben klub več, hkrati pa ni imela več vstopa na radio in



Pete Seeger leta 1986

FOTO: JOSEF SCHWARTZ, VTR WIKIMEDIA COMMONS

televizijo. Leta 1955 je Seeger končal pred kongresnim odborom za neameriške dejavnosti, posledica pričanje pa je bila, da je za sedem let prišel na črno listo. Da bi preživel sebe in družino s tremi otroki, je bil prisiljen nastopati, kjerkoli se mu je ponudila priložnost, najpogosteje na solah in kolidžih, ki so bili tako liberalni, da so si to upali narediti, in pogosto je tudi štirikrat na dan igral in prepeval za 25 dolarjev. Iz tega časa je veliko pričevanj o šikaniranju, ki ga je bil deležen od desničarskih »domoljubnih« skupin in posameznikov, vendar ni nikoli odnehal, pogum in odločnost, s katerima je nadaljeval delo, pa sta bila zgled mnogim, ki so ga na ta način spoznali.

V šestdesetih letih, potem ko so odrasli otroci, ki jim je desetletje prej pel, se je najlepše pokazalo, da je s svojim delom pomagal ustvariti generacijo, ki ji je bila folk oziroma ljudska glasba blizu, ki ji je bila blizu tudi ideja o ljubezni do sočloveka in o pravici do dostojnega življenja. Napočilo je njegovo najplodnejše obdobje, ki ga je zaznamovalo sodelovanje z dr. Martinom Lutherom Kingom ter gibanjem za državljanske pravice na eni strani in demonstriranje proti vojni v Vietnamu na drugi.

»V sanjah se začnejo odgovornosti,« je napisal pesnik Delmore Schwartz, in pri Seegerju so sanje včasih povzročile strogost. Ne samo do sebe, ampak tudi do drugih. Če so ga Dylan in drugi folk glasbeniki najprej navdušili, ga je njihova komercializacija pozneje hudo prizadela. Čeprav je napisal ali vsaj priredil velikansko število pesmi (ocenjujejo, da je v sedemdesetletni karieri podpisal več kot sedemdeset plošč najrazličnejših oblik in formatov), ostaja znan predvsem po protivojni *Where Have All the Flowers Go* (v Domiceljvi priredbi *Kam so šle vse rožice*), po *Turn, Turn, Turn!* (s katero je na vrh lestvice splezala skupina Byrds) in *If I Had a Hammer* (ki jo je proslavil trio Peter, Paul and Mary). Če dodamo še *We Shall Overcome*, ki jo je pomagal razširiti, so to pesmi, za katere je že danes mogoče reči, da so ali bodo ponarodele.

»Vsem skupaj pravim ljubezenske pesmi,« je Seeger nekoč povedal za svojo glasbo. »Pripovedujejo o ljubezni med moškim in žensko, med starši in otroki, o ljubezni do dežele, svobode, lepote, človeštva, sveta, o ljubezni do iskanja resnice in drugih neznank. Ampak sama ljubezen seveda ni dovolj.«

Ne, ljubezen nikoli ni bila dovolj. Potrebno je tudi delo, nenehno trdo delo. Seeger ga je oboževal. S prvim zasluženim denarjem si je kupil parcelo v Beaconu ob reki Hudson kakih sto kilometrov od New Yorka in tam lastnoročno postavil leseno hišo, v kateri je potem z družino prebival, njegovo najljubše razvedrilo pa je bilo cepljenje drv. Sem se je vračal z nastopov, dobredelnih koncertov in protestov zoper vojno, socialno nepravilnost in onesnaževanje okolja. Zanj ni bilo razlike med sodelovanjem na protestu »Okupirajmo Wall Street!« ali pri zaprisegi predsednika Obame leta 2009 v Washingtonu, v katega ga je moral Bruce Springsteen dolgo prepričevati. In se je zanj tudi duhovito »maščeval«: peti je namreč začel Guthriejevo kitico, ki je danes skoraj neznan, ker so jo vseskozi cenzurirali: kako je prišel do table, na kateri je pisalo »zasebna lastnina«, na drugi strani pa ni bilo nič. In tam je bila dežela, ustvarjena zate in zame.

Ko je lani junija po več kot sedemdesetih letih zakona umrla njegova ljubljena Toshi, je bilo prijateljem jasno, da se ji bo kmalu pridružil. Novembra je še nekajkrat kratko nastopil in skoraj do smrti 27. januarja je cepil drva. Amerika je izgubila velikana, eno najbolj markantnih osebnosti 20. stoletja, Človeka z veliko začetnico. **Jure Potokar**

Barbara Zemljič, scenaristka in režiserka

# ROMANTIČNA KOMEDIJA Z NEKAJ GLOBINE

Po Tomažu Kajzerju, junaku in antijunaku v isti osebi, prihaja Vera. S prej omenjenim imata skupnega le to, da sta oba lika iz slovenskih vizualnih produkcij. Kajzer v svojem perfekcionizmu premore le redkokatero všečno značajsko potezo, Vero pa je mogoče vzljubiti prav zaradi njene kronične nepopolnosti. Vera 27. februarja (v podobi Janje Majzelj) prihaja na platna slovenskih kinodvoran v *Paniki*, romantični komediji po istoimenskem romanu Dese Muck. Filmski scenarij in režija sta delo Barbare Zemljič.

AGATA TOMAŽIČ, foto ALEŠ ČERNIVEC



**Slovenske medicinske sestre so imele doslej svoje popkulturno obeležje v pesmi Lačnega Franza *Tisoč modrobelih rožic*, s *Paniko* so dobile še filmsko. Kako mislite, da bodo sprejele lik Vere, ki je mestoma upodobljena kot prava tepka in za nameček rahlo egoistična, kar ne sovпада s stereotipom zaposlenega v zdravstveni negi?**

Idealizacija likov preperečuje njihovo realnost in človeškost. Stereotipno je ukalupljanje lika v idejo poklica. V romanu je Vera medicinska sestra, katerikoli preutrujen altruistični poklic bi lahko poudaril njeno pretirano razdajanje v preteklosti in zato ne žalil poklica samega. Vera je zgarana ženska, oropana nagrade tega, da jo bo nekdo od zunaj imel tako rad, kot se je sama razdajala za druge. Njeno obnašanje izpade trapasto samo, dokler ne razumemo logike njenega obnašanja in prepričan je njo. Je srčna, tudi egoistična, ni pa hudobna. Vsi nosimo v sebi svetlo in temno plat. Odgovornost za njene odločitve Vero počaka in skozi film dozori. Moja mama je medicinska sestra in se ji lik Vere nikakor ni zdel žaljiv do njenega poklica, pravzaprav pa tudi ni v prvem planu zgodbe.

**Knjiga *Panika* je vse od izida leta 2003 med najbolje sposojanimi v slovenskih knjižnicah in več kot očitno priljubljena med bralci, najbrž pa predvsem bralkami – vas zato grabi trema, kako se bo odrezal film? Ali pričakujete, da si ga bodo šli ogledat vsi oziroma vse, ki so prebrale knjigo?**

Knjiga je fantastična, nakrohotala sem se do solz in počaščena sem bila, da sem se lahko lotila adaptacije knjižne uspešnice v filmski scenarij, kar je zahtevno in nevhvaležno delo. Seveda sem »panična«, kako se bodo bralke in bralci odzvali na film, sem pa mirnejša po salvah smeha in aplavzih na premieri v Portorožu ter po posebni omembi žirije za postavljanje novih mej z oblikovanjem pronicljive in inteligentne zabave za širšo publiko. Želela bi si, da film vidi in nahrani čim več ljudi ter da gre od ust do ust, o pričakovanjih pa ... so pot v pekel.

**V filmu se v »cameo vlogi« pojavi tudi Desa Muck. Je bila to edina oblika sodelovanja ali je Muckova še drugače posegla v nastajanje filma? Kako je zadovoljna z rezultatom?**

Zdelo se mi je nujno in prav, da se pojavi v filmu, v scenarij pa ni posegala. Kot scenaristka sem si bila dolžna zagotoviti suverenost pisanja ne glede na izjemno spoštovanje, ki ga čutim do Dese. Prispevala sem svoj humor, dramaturški lok, uvid v karakterizacijo likov in razplet. O filmu pa je rekla naslednje: »Avtorji vedno gledamo izdelke, narejene po naših delih, s sovraštvom in krvavečim srcem. Pri *Paniki* pa mi to ni uspelo. Celo zabavala sem se. Majzi je smešna in ganljiva za crknit.«

**Kot scenaristka ste podpisani vi, kot pomočnika pri pisanju scenarija pa tudi Klemen Dvornik in Marko Naberšnik, ki sta se oba izkazala vsak z vsaj enim uspešnim filmom. Kako ste si razdelili delovne naloge in kdo je bil pristojen za pisanje dialogov, ki so spisani v živi slovenščini in zato učinkujejo precej prepričljivo? Čigava je – prav tako posrečena – domislila komentarjev oziroma misli glavne junakinje v *offu*, ki dodatno poskrbi za komično razsežnost?**

Narobe ste razumeli zahvalo za pomoč pri pisanju scenarija v odjavni špici. Če bi karkoli napisala, posegala v dialoge, *voice overje*, bi seveda bila napisana kot soscenarista. Scenarij je v celoti moje delo, sem se pa želela nekako zahvaliti Klemnu, ker me je moral ob večerih poslušati ob verzijah strukturnega ogrodja in karakterizacije likov, da sem videla, kaj ga je spravilo v smeh in ob čem je zehal, dodal je dober šiv, ki mi je prihranil kar nekaj nepotrebnih sekvenc (ko Vera briše fotografijo), Marko pa je prijazno prebral predzadnjo verzijo scenarija v roku 24 ur, ko sem morala krajšati še za dodatnih 15 strani, pa nisem več vedela, kaj naj vržem ven, ter mi označil svoje ideje za krajšavo. Nisem ga sicer veliko upoštevala, mi je pa dal svež pogled in dodaten zagon, ker se mu je scenarij zdel duhovit, ko sem bila že izčrpana in predolgo sama z liki v glavi. Zato jima res hvala.

Tako imenovani *voice overji* ali notranje misli pa so že v romanu. Dolgo sem razmišljala, ali naj jih obdržim ali ne, ker so ena najtežjih stvari v scenaristiki. Janjo sem pripravljala na snemanje z njimi zaradi pavz v tekstu, telesne in obrazne mimike, in ker jih je tako dobro odigrala, jih večina ni več funkcionirala, slika in tekst sta se začela podvajati, kar je strašno, saj podcenjuje gledalca, ker ni prostora za domišljijo. Spisati sem morala še tri dodatne verzije, preden so se misli ulegle na Vero. Zelo pomembne so tudi zvočne nianse, kako je *voice over* izrečen, kako je zvočno umeščen glede na dialog, šume, atmosfero, da ostanemo z likom, da njegov notranji svet ne povozi filma ali nas odbije od lika, ker je preplastičen. Notranje misli so bile majčkena nočna mora, preden so se sestavile v to, kar morajo biti. Snemali smo jih petkrat, preden sem bila zadovoljna. Prav tako je z dialogi, poskušala sem ohraniti bistvo karakterizacije likov, kako govorijo, kaj želijo povedati v enem stavku, največ dveh (krajšave tudi iz ene strani monologa), nato sem like na glas igrala, dokler ni zvenelo pogovorno. Želela sem si naturalistične igre, ker je situacija v filmu človeško realistična.

***Panika* je izšla v zbirki Kapučino založbe Mladinska knjiga, ki bralcem prinaša zabavno čtivo, od katerega pa nihče ne pričakuje ne presežkov ne katarze. Kako bi opredelili film (ki se, mimogrede, v marsičem zdi boljši od knjižne predloge oz. se knjiga zdi pisana z mislijo na filmsko uprizoritev) – dejali ste, da vam že primerjava z Bridget Jones in oznaka »romantična komedija« laska?**

Hvala za kompliment. Knjige cenim po literarnem jeziku in čustveni katarzi, ki mi jo nudijo, ne po založbah. Knjiga *Panika* nosi v sebi izjemen vpogled v človeško psiho, humor, pa tudi zgolj zabavo, dala mi je ogromno materiala. Dobila sem navodilo od RTV Slovenija za adaptacijo romana *Panika* v žanr romantične komedije (meni sami sicer bolj ležijo drame ali črne komedije, kar je roman prav tako ponujal), zato sem seveda primerjave s filmom o Bridget Jones, ki je izvrstna romantična komedija, vesela, ker pomeni, da sem svoje delo opravila dobro. Poskušala sem dodati več globine v žanr, ki to sicer nosi le malokdaj.

**Prebrala sem tudi, da se je Janja Majzelj vloge dolgo branila – le čemu, se sprašujem, ko pa je sijajno odigrala. Ste imeli težave prepričati tudi Gregorja Zorca, ki prav tako blesti kot Rudi, sprva trpeči in prevarani mož, ki pa si na koncu le postavi svoje meje?**

Janja se vloge ni dolgo branila. Po treh tednih neprestanega pisanja z mislijo nanjo v glavni vlogi sem jo srečala na *art* sejmu neke krmežljave utrujene nedelje, obe sva bili izčrpani, jaz sem jo kar določila, da je ta vloga nujno zanjo, rekla je, da ne zmore in nima časa, a še isti večer me je, ko je prebrala glavni dialog, poklicala nazaj vsa navdušena, da to je pa super, da je takoj »not padla« in da že vadi. Gregor je bil nad likom zelo presenečen, saj je bil nekaj popolnoma drugega, kar je pričakoval (dokler ni ugotovil, da gre za drug scenarij, ker sva se pred tem pogovarjala o nekem drugem liku iz drugega filma), vendar je bil takoj za, česar sem vesela, saj mislim, da je eden najbolj talentiranih igralcev pri nas in je v užitek delati z njim.

**Opazno je, da so v filmu uporabljene samo slovenske pesmi, in to pretežno iz zlatega obdobja slovenske popevke. Ste se za to odločili zaradi lažjega pridobivanja avtorskih pravic ali česa drugega?**

Ena izmed značilnosti žanra romantične komedije so tudi znane pesmi, uporabljene v drugačnem kontekstu, kar vzbuja ironijo, distanco, žalost ali smeh. Dolgo sem iskala pesmi, ki nadgradijo in poudarijo film, verjetno del izbora vendarle sovпада z mojim osebnim okusom, saj sem od malega jokala na Ditkin *Samo nasmeh je bolj grenak*, pa *Med iskrenimi ljudmi* ... To so čudovite pesmi svetovnega formata. Seveda bi si želela v kateri sceni tudi svetovno znan komad, kot je na primer *At last* od Ette James, a žal to stane skoraj toliko kot sam film, kar verjetno veste. Same pesmi pa nikakor ne morejo narediti celotne glasbe za film, zato gre tu posebna zahvala avtorju glasbe Davorju Hercegu, ki je izjemno subtilno prepletel svojo avtorsko glasbo na Verino emocijo tako, da se zdi, da glasbe sploh ni, po drugi strani pa, če kdaj zajokate, zajokate takrat. ■

# NA BETAJNOVI BO TEKLA KRI



Nejc Ropret, Maja Končar in Aleš Valič, v ozadju Jernej Sugman.

FOTO PETER UHAN

Najnovejša uprizoritev Cankarjeve klasike *Kralj na Betajnovi*, plod sodelovanja ljubljanske in mariborske Drame, si je po besedah dramaturginje Žanine Mirčevske za svoj temeljni interpretativni cilj zadala »opraviti s klišeji in s klasično percepcijo sveta, v katerem so eni izkoriščevalci in drugi izkoriščanci«.

## MATIC KOCIJANČIČ

V Cankarjevem besedilu bi dejansko zaman iskali nedvoumno sodbo o krivcih in žrtvah družbene nepravčnosti. Najbolj kontroverzen in obenem najizvirnejši vidik drame pa se ne skriva v tej pomenljivi ambivalentnosti, temveč v ne- navadni umeščenosti specifičnega duhovnega preloma – temeljnega pogoja in obenem napovedi širših družbenozgodovinskih prelomov, ki jih anticipira Cankarjev čas. Ničejansko malikovanje volje do moči in hladnokrvni materializem v viziji *Kralja na Betajnovi* nista gonilo vihravega študenta Maksa, ki želi prebuditi množice, temveč tvorita osebnost Jožefa Kantorja, prototipa oblastnika modernosti, ki samozavestno zre v oči tako demokratičnim procesom ljudstva kot njegovim prevratniškim težnjam. Oboje obvladuje in prevesi v svoj prid. V stampedu korupcije in kriminala si brez večjih težav podredi volilno telo, sodni sistem in ne nazadnje tudi cerkveno hierarhijo.

Kantor, ki ga slika Jernej Sugman, ni pošastni Kralj Kapital iz risb Hinka Smrekarja, ki bogatijo gledališki list. Sugman Kantorja osveži na podoben način, kot je James Gandolfini s svojo življenjsko vlogo, Tonyjem Sopranom, usodno zaznamoval kanon televizijskih antijunakov – z radikalnim počlovečenjem nosilca družbene gnilobe, ob katerem se pravzaprav šele lahko začne smiselno soočenje s problemskim sklopom, ki ga obkroža. Režiser Eduard Miler poskuša Sugmanov izjemen dosežek še dodatno izostriti z diktatom kontrastne igre pri preostanku igralskega ansambla, ki se tako – s pomembno izjemo Nine Ivanišin, ki v vlogi Kantorjeve hčere Francke prepričljivo zasleduje Sugmanov realizem – zanaša na veliko mero umetelnih poudarkov, karikiranja in celo groteske. Ta režisersko-dramaturška odločitev, ki v nekaterih segmentih morda brez potrebe spremeni Cankarjev dramski lok (*Kralj na Betajnovi* odlično funkcionira tudi brez tovrstnih transformacij), pa pri večini nastopajočih vseeno pričara privlačno dinamiko, ki mestoma celo razširi pomenski in čustveni razpon drame. Vladimir Vlaškalič svojega Maksa portretira z ostrimi potezami junaka romantične dobe, ki z vsakim gibom izraža idealistično zmes zasanjanosti in odločnosti ter s slehernim izkazom ljubezni obenem že nejevoljno izdaja hrepenenje po oddaljenem in nedosegljivem. Tina Vrtnjak v vlogi Nine s krčevitim strahom pred napovedano izolacijo in histerično anticipacijo moškega rešitelja na oder zasidra boleče nelagodje. Drugi stranski liki – Franc Bernot (Aljaž Jovanović), Krnec (Marko Okorn) Sodnica (Barbara Žefran), Lužarica (Maja Končar), Kantorjeva žena Hana (Zvezdana Mlakar), Adjunkt (Kristijan Ostanek)

in Sodnik (Valter Dragan) – razgibavajo tok igre predvsem z ošiljenimi izbruhi komičnih in tragičnih ekspresij. Nejc Ropretu – sicer v vlogi Koprivca – je večji del predstave namenjeno tudi nenavadno mesto nepremičnega opazovalca v zatemnjenem ozadju, ki še zaostri morbidno atmosfero (npr. v slogu skrivnostnih figur za slavnim Munchovim kričalcem). Pri naštetih igralcih se odklon od realistične igre torej pogosto obrestuje, predvsem zato, ker se slogovna protiutež Kantorju pridružuje vsebinski. Prav iz tega razloga je tovrsten pristop nerazumljiv pri Župniku; Aleš Valič v svoji igri duhovito strne stereotipe cerkvenih dostojanstvenikov, a z njegovo markantno satiro je iztržen prav nasprotni učinek od Sugmanovega pristopa – pomemben del Cankarjevega seciranja družbenih struktur svojega časa oddalji v svet abnormalnosti, namesto da bi ga pustil pričevati v njegovi dosti bolj usodni običajnosti.

### »PRAVI BLAGOSLOV ZA NAŠ UBOGI NAROD ...«

Prva stvar, ki jo na začetku predstave zagledamo na odru, je četica celotne igralske zasedbe, ki koraka proti nam in ubrano odpoje večglasno zborovsko kompozicijo, prvega izmed devetih songov, ki jih slišimo v predstavi. Glasba je delo Boštjana Gombača in predstavlja tisto, kar bi moralo v opremi velikih domačih gledaliških produkcij postati standard: drzne, a premišljene skladbe, osnovane na živi akustični izvedbi, v kreativnem dialogu s klasičnim, sodobnim in lokalnim, v tem primeru celo avtentično ljudskim.

V gledališkem času, ko je posnetek že davno postal prevladujoča oblika njegove glasbene opreme, je odločitev za izvirno kompozicijo in živo izvedbo, ki preizkuša in prepoznava tudi glasbene zmožnosti igralskega ansambla (s solo točko v zaključnem songu – ki ga krasi besedilo pesmi *V bogatih kočijah se vozijo* iz druge izdaje Cankarjeve *Erotike* – navduši Matija Stipanič, ki igra Kantorjevega oskrbnika), pomenljiva gesta, ki je ne smemo prezreti. Lenoba na področju gledališkega skladanja, ki se v veliki meri zanaša na reciklažo filmskih glasbenih klišejev ali preživeto spremljevalno elektroniko devetdesetih, mora prepustiti prostor resnim ustvarjalcem, ki imajo kaj povedati. Gledališče, ki bo vedno imelo večji in širši spekter publike od matičnih odrov sodobne resne glasbe, lahko na ta način postane ključna platforma za revitalizacijo in popularizacijo izvirne slovenske kompozicije.

Pri notnem zapisu je Gombaču na pomoč priskočil Marko Brdnik, besedila pa je na podlagi Cankarjevih motivov sestavila dramaturginja predstave Žanina Mirčevska. Glasbeno stvaritev spretno dopolnjuje tudi oblikovanje zvoka

(nepodpisano), ki se na subtilen način poigrava z odmevi v prostoru. Ta učinek je uporabljen na smiselnih mestih in predstavlja dober primer kvalitetne obogatitve prostorske akustike, česar bomo – upajmo – v prihodnosti še pogosteje deležni.

### TEKLA BO KRI

Milerjev *Kralj na Betajnovi* – skladno z režiserjevo obljubo – torej uspe zrahljati domače klišeje razrednega boja, v skoraj isti sapi pa z groteskno banalizacijo Župnika podleže precej očitnemu klišeju kulturnega boja. A če bi to potezo omejili le na lokalno kuriozitetu slovenskega kulturnega boja, bi zgrešili njene dosti zanimivejše mednarodne razsežnosti. Podoben problem ima namreč tudi eden najodmevnejših ameriških filmov preteklega desetletja, *Tekla bo kri* (There Will Be Blood, 2007), ki je tematsko in časovno tako blizu *Kralju na Betajnovi*, da bi ga gledalcem brez težav prodali kot njegovo hollywoodsko adaptacijo, glede na prepoznaven priseljenko-protestantsko-sektaški utrip scenografije (Branko Hojnik) in kostumografije (Jelena Proković) Milerjeve postavitve pa bi najbrž lahko koga prepričali tudi v drugo smer.

Duhovnik lokalne cerkve v obeh delih igra edinstveno dvojno vlogo. Po eni strani predstavlja zadnjo prepreko pri celovitnem vzponu prototipnega kapitalista, po drugi strani pa mu – v primeru svoje pokoritve – nudi najučinkovitejši instrument za njegov dokončni triumf. Temeljna tragika, ki jo je Cankar v svoji drami prepoznal, spregledata pa jo tako Andersonov *Tekla bo kri* kot Milerjev *Kralj na Betajnovi*, je v naslednjem: za padec poslednjih branikov te duhovne opozicije ni potrebno, da se na njihov vrh povzpnejo demonični sociopatski perverzneži. Zadostujejo že čisto navadni ljudje. ■

IVAN CANKAR

## Kralj na Betajnovi

PRIREDBA ŽANINA MIRČEVSKA

REŽIJA EDUARD MILER

SNG DRAMA LJUBLJANA, SNG DRAMA MARIBOR

6. 2. 2014, 100 MIN.

# NOVA UMESTITEV LJUBLJANSKEGA BENEŠKEGA MOJSTRA



Ta knjiga, ki je eden najpomembnejših knjižnih dogodkov lanskega leta v Sloveniji, podaja ne le novo umestitev Robbovega dela, temveč se z njo še potrjuje spoznanje, da je bila v prvi polovici 18. stoletja Ljubljana, vsaj kar se kiparstva tiče, bržčas najpomembnejša izpostava Benetk v Evropi.

MIKLAVŽ KOMELJ, foto MIRAN KAMBIČ

Besedilo monografije Mateja Klemenčiča o Franciscu Robbi (1698–1757) temelji na razširjeni doktorski disertaciji, dopolnjeni s številnimi novimi spoznanji trinajstletnega časovnega intervala. Klemenčič je avtor tretje doktorske disertacije o Robbi; pred njim sta iz Robbe doktorirala Anton Vodnik (ki je izsledke danes izgubljene disertacije iz 1927 objavil revijalno) in Vera Horvat Pintarič (ki je nekoliko skrajšani tekst disertacije objavila v knjigi leta 1961). Zastavitev svoje knjige Klemenčič opredeljuje tako: »Osnovni namen nove monografije o Franciscu Robbi je prav izpolnitev vrzeli, ki sta jih zapustili tako predhodni dve monografski obdelavi kot poznejše publikacije, torej predvsem natančno utemeljena umestitev kiparja oziroma njegovega dela v širši beneški, italijanski in evropski kontekst. Ta je povezana z analizo Robbovega šolanja in poznejših sprememb njegovega osebnega sloga, s primerjavo njegovega kiparstva z delom drugih beneških kiparjev, tako učitelja Pietra Baratte kot drugih sodobnikov, predvsem v Benetkah, pa tudi v Rimu in drugod.«

## NOVA POSTAVITEV IZHODIŠČ

Klemenčič, ki je sijajen poznavalec italijanskega kiparstva (ne samo) 18. stoletja, govori o zapolnitvi vrzeli, vendar je v razmerju do predhodnih raziskav njegovo delo več kot to: kar se tiče stilne opredelitve, je bolj kot nadgraditev nova postavitev izhodišč. Pravzaprav bi bilo idealno, če bi bilo tako delo opravljeno »na začetku«; šele taka zanesljiva umestitev (ki pa pred desetletji ne bi bila mogoča, ker takrat še niso bile opravljene dovolj natančne in sistematične raziskave beneškega kiparstva 18. stoletja) bi na primer dajala ustrezen okvir detajlni formalni analizi Robbovega osebnega sloga, kakršne se je v svoji disertaciji lotila Vera Horvat Pintarič.

Kako pomembno je poznavanje kontekstov za avtonomno konfrontacijo s čisto formalnimi vprašanji, povezanimi s posameznimi umetninami, najbolje vidimo prav ob njeni raziskavi, ki ima, kot zapiše Klemenčič, »zaradi izjemne formalne analize [...] še danes skoraj kulturni status v okviru hrvaške umetnostne zgodovine«. Zaradi tedanje premajhne raziskanosti beneškega kiparskega konteksta je Vera Horvat Pintarič postavila nekaj tez, ki so nekatera izredno natančna opažanja povezale z napačnimi sklepi. Tako je na primer svojo tezo, da se Robba ni šolal v Benetkah, ampak v provincialni Gorici, povezala tudi z opažanjem podobnosti Robbovih angelov s tistima na glavnem oltarju goriške stolnice, ki sta dejansko delo Robbovega beneškega učitelja Baratte. Povezavo subtilnih opažanj z napačnimi sklepi lahko prepoznamo tudi v njenem interpretiranju nekaterih stilnih komponent Robbovega opusa,

ki jih je videla kot anahronistične, kot oziranje nazaj proti 16. stoletju in manierizmu, in jih je poskušala razložiti kot posledico izolacije mojstra, ki naj bi bil v Ljubljani prepuščen samemu sebi, brez stika z aktualnimi umetnostnimi dogajanj; tako je notranje napetosti njegove umetnosti v končni konsekvenci povezala s problematiko »periferne umetnosti« (to je bil v tedanji jugoslovanski umetnostni zgodovini priljubljen termin), vodnjak pred ljubljansko mestno hišo pa je negativno označila kar kot primer »stilnih deviacij«, čeprav je po drugi strani poudarila, da naj bi Robbi v poznem obdobju uspelo razviti »visokobaročni stil avtonomnega karakterja« – in ocenila, da njegova dela »dosegajo raven povprečja najboljših vrednosti baročne plastike nasploh«.

Zanimivo je, da lahko v obravnavanju Robbe v desetletjih po drugi svetovni vojni pogosto opazujemo neko nezavedno (?) tendenco, da bi se Robbo čim bolj zvedlo na lokalni kontekst, se ga, čeprav se je sam podpisoval kot Benečan, po možnosti celo spremenilo v rojenega Kraševca in se našlo pojasnilo za dramatično vzplapolanost draperij njegovih poznih del v vplivu lokalnega rezbarstva. Vsekakor so take interpretacije v razumevanju Robbovega opusa pomenile precej korakov nazaj od Antona Vodnika, ki je pravilno ocenil, da sodi Robba »kot umetniška osebnost neposredno v okvir italijanske umetnosti prve polovice 18. stoletja«. Sicer pa je še Damijan Prelovšek, ki je leta 1980 odkril arhivski dokument o Robbovem beneškem šolanju pri Pietru Baratti, stilno usmeritev samega Baratte v kontekstu 18. stoletja označil kot tedaj že »izčrpano«, pozneje pa je z njim povezani Robbov baročni klasicizem označil kot »konservativen«, čeprav je po izsledkih novejših raziskav prav Baratta, ki je v Benetke na prelomu med 17. in 18. stoletjem prinesel elemente tedanjega »toskanskega klasicizma«, pomembno vplival na nadaljnje razvijanje beneškega kiparstva v smeri, ki je pripeljala do neoklasicizma.

Natančno opredelitev tega dogajanja so omogočile šele raziskave zadnjih desetletij, ki jih je v osemdesetih letih minulega stoletja začela Paola Rossi, nadaljevali pa so jih njeni učenci, zlasti Simone Guerriero in Monica De Vicenti. Poleg teh raziskav so bile za Klemenčiča zelo pomembne tudi nove arhivske raziskave o ljubljanskih kiparjih in kamnosekih, ki jih je opravil Blaž Resman. Klemenčičeva monografija, ki sintetično povzema ta nova spoznanja, nam v povezavi z njimi zdaj podaja stilno analizo Robbovega opusa, ki prepričljivo pokaže, da je ta opus ves čas nastajal v razmerju do sodobnega beneškega kiparstva (ki ga je Robba, ki je Benetke redno obiskoval, vsekakor poznal in spremljal); pri tem pa je bil od Benetk ravno toliko oddaljen, da ni nastajal kot njegov sestavni del, ampak kot njegova vzporednica. Klemenčič na zadnji strani svoje razprave o Robbi zapiše: »Njegov slogovni razvoj oziroma spremembe njegovega osebnega sloga so potekale vzporedno z dogajanjem v Benetkah, zaradi nekoliko drugačnega, na florentinska izhodišča vezanega šolanja v Barattovi delavnici, morda pa tudi zaradi poznejšega neposrednega stika z Rimom je kipar razvil nekoliko samosvoj slog, ki ga je obenem približal tudi sočasnemu rimskemu kiparstvu. Bil je sodobnik protagonistov zadnje velike generacije beneških 'baročnih' kiparjev Giovannija Marie Morlaiterja, Giovannija Marchiorija in Antonia Bonazze, za katerimi ni zaostajal ne pri tehnični izvedbi, ne pri inventivnosti zasnove, niti s sugestivnostjo svojih del. Prav leta 1757, dobrih devet mesecev po Robbovi smrti v Zagrebu, pa se je na beneški terrafermi rodil Antonio Canova, ki je dobri dve

desetletji pozneje povsem zasenčil svoje velike predhodnike in kiparstvo popeljal v svet neoklasicizma.«

Če se spomnimo na besedno igro, ki jo je na začetku 20. stoletja iz Robbovega priimka izpeljal Oton Župančič, ko je pisal o vodnjaku pred ljubljansko mestno hišo, da je nekoč »sijal vsaj rob italijanskega neba tudi nad našo pokrajino«, nam Klemenčičeva monografija pokaže, da je bila Robbova pozicija precej manj obrobna, kot je veljalo doslej.

## SISTEMATIČNA KRONOLOGIJA

Knjiga je napisana lapidarno, pregledno in sistematično. Uvodni predstaviti stanja dosedanjih raziskav sledi poglavje *Pietro Baratta in beneško kiparstvo na začetku 18. stoletja*, ki v beneškem kontekstu oriše pomen kiparja, pri katerem se je Robba šolal; že ta izhodišča obenem segajo onkraj Benetk, saj je bil Baratta šolan v Toskani, Robba pa je v njegovo delavnico vstopil tik po mojstrovi vrnitvi s potovanja v Rim preko Firenc in Pise. Sledi natančen pregled Robbovega kiparstva od začetkov v Barattovi delavnici (iz tega obdobja mu Klemenčič z vprašanjem, a prepričljivo pripiše soavtorstvo pri busti Sonca oziroma Apolona v sanktpeterburškem Poletnem vrtu za Petra Velikega) in prvih ljubljanskih del do poznega oltarja v Križevcih, ki je bil nekoč v zagrebški katedrali. Pri tem spremlja kvalitativni razpon od začetnega »dokaj šablonskega upodabljanja oltarnih svetnikov« prek kipa sv. Janeza Nepomuka iz leta 1727 kot dela, ob katerem je po Klemenčičevi oceni dozorel Robbov osebni slog, do mojstrovin naslednjih let, ob posameznih delih pa prepričljivo navaja vzore in primerjave iz beneškega in širšega konteksta.

Robba se pokaže kot umetnik, ki je bil povezan s tokovi sodobnega beneškega kiparstva, sam pa je s svojimi deli obvladoval prostor od Celovca do Zagreba; po novejših odkritjih so njegova dela segla tudi v Istro (Pazin) in do Kvarnerja (Klemenčič mu je nedavno pripisal kiparsko opremo atike oltarja sv. Janeza Puščavnika v župni cerkvi Marijinega vnebovzeta na Reki), bil pa je prisoten tudi na Tržaškem, kjer je med drugim z nasveti sodeloval pri postavitvi akvedukta. Tako kot je zaznamoval ljubljanski osrednji trg s svojim vodnjakom, je v svojem času zaznamoval tudi glavni trg Celovca z monumentalnim spomenikom sv. Janeza Nepomuka, ki pa je bil žal pozneje odstranjen. Ponujeno mu je bilo, da bi naredil tudi fontano za osrednji trg Trsta, a tržaškega naročila ni smel sprejeti zaradi naročil, ki jih »doma« ni pravočasno izvršil. Klemenčič se dotakne tudi Robbe kot arhitekta in ugotovi, »da je tudi na arhitekturo gledal predvsem s stališča svojega kiparskega šolanja«. Najpomembnejša spoznanja, ki jih prinaša knjiga, so povzeta v sklepnem poglavju *Francesco Robba v luči razvoja italijanskega kiparstva v 18. stoletju in kiparjevo nasledstvo v Ljubljani*. Robba je dobil izhodišča za svoje delo v Barattovi delavnici, potem pa je bil v Ljubljani v specifični poziciji, v kateri pri oblikovanju njegovega osebnega kiparskega sloga ni šlo toliko za neposredni vpliv sočasnih beneških kiparskih iskanj kot za njihovo vzporednico. Klemenčič Robbo postavlja v linijo kiparjev, kot so Giuseppe Torretti, Antonio Corradini, Antonio Gai, Giovanni Maria Morlaiter in Giovanni Marchiori. Z nekaterimi, npr. z Morlaiterjem, odkriva v Robbovem opusu prepričljive vzporednice. Robba v Ljubljani ni bil pod neposrednim vplivom beneškega »neocinquecentizma«, ki je obvladoval kiparsko dogajanje v času, ko je zapustil Benetke, vendar je na koncu dvajsetih in začetku tridesetih let ustvaril nekaj del, ki so tej usmeritvi presenetljivo blizu; v zadnjem desetletju svojega življenja pa se je »v istih letih kot njegovi beneški kolegi začel ponovno spraševati o osnovnih proble-

**MATEJ KLEMENČIČ**  
**Francesco Robba:**  
**BENEŠKI KIPAR IN**  
**ARHITEKT**  
**V BAROČNI LJUBLJANI**

UMETNIŠKI KABINET  
PRIMOŽ PREMŽL

MARIBOR 2013, 311 STR.,  
49 €



mih kiparstva, tako o komponiranju in izraznosti figur ter modelaciji draperije kot tudi o vlogi prostora in gledalcev. Novosti v njegovem osebnem slogu, ki jih zasledimo pri delih iz štiridesetih let 18. stoletja, se namreč vsaj časovno ujemajo s spremembami v beneškem kiparstvu. Nekatere poteze v Robbovem poznem slogu, ki je zelo svojski s svojim načinom dinamiziranja volumnov, Klemenčič povezuje tudi z domnevo, da je kipar okrog leta 1740 morda obiskal Rim.

#### INTIMNI STIL IN MOŽNI POSNEMOVALCI

Klemenčič ob vsakem Robbovem delu s čudovitim poznavanjem navede vzore in primerjave. Za trenutek se tu pokaže celo nevarnost, da bi bili ti vzori in primerjave razumljeni kot zadnja instanca pri razumevanju konkretnih umetniških del. Klemenčič ob ugotovitvi, da je »ena od značilnosti Robbovega zrelega sloga tudi to, da mu je najbolj ustrezalo upodabljanje 'tihih' figur – torej figur, ki so zatopljene v meditacijo, katerih čustvovanje je umirjeno, ponotranjeno, oziroma se – če malo poenostavimo – ne ozirajo patetično proti nebu«, takoj doda: »Razlog je seveda skrit v njegovem šolanju pri Baratti, čigar slog je temeljil na toskanski in emilijanski klasicistični tradiciji, z močnim vplivom prototipov v Algardijevem opusu.« Vsi ti vplivi, ki so navedeni, gotovo držijo; a mislim, da odgovor na vprašanje o notranjih vzgibih (kakršen je preferiranje meditativnosti pred ekstrovertirano patetiko) pri nastanku nekega umetniškega dela pri kiparju Robbovega formata vendarle ne more biti poenostavljeno zvedljiv samo na šolanje. Navsezadnje Robba nekaterih značilnosti Barattove delavnice kljub šolanju v njej nikoli ni mogel zares privzeti: konkretno mislim na oblikovna načela pri obravnavanju reliefa, kjer, kot Klemenčič precizno ugotavlja, Robba, kar se tiče razumevanja subtilnih prostorskih možnosti tega medija, za učiteljem vsekar zaostaja – toda po drugi strani je imel očitno v tem mediju tudi popolnoma drugačne preference kot njegov učitelj.

Vendar pa, kar se tiče dinamike vplivov, Klemenčič Robbo nikakor ne pojmuje kot nekoga, ki bi samo pasivno reagiral na tisto, kar je prihajalo od drugod. Ravno nasprotno. Zanimajo ga tudi vplivi Robbovega dela in pri tem ne pokaže samo vplivov na lokalno okolje (kolikor je ob danem stanju raziskav mogoče, je obdelal tudi problematiko Robbove delavnice in nasledstva), ampak mimogrede nakaže celo možnost, da sta dve Robbovi deli izjemoma neposredno vplivali na nastanek del dveh pomembnih evropskih umetnikov: na oltar Sv. Križa, ki ga je za kraj Maria Taferl naredil eden vodilnih dunajskih kiparjev Johann Georg Dorfmeister (1736–86), in na kip sv. Janeza Nepomuka, ki ga je za praško katedralo naredil že omenjeni Benečan Antonio Corradini (1668–1752). Domneva je, kot Klemenčič sam poudari, vprašljiva – vendar pa je pomembna že s tem, da pomeni nov pristop k razumevanju dinamike prostora, v katerem je Robba deloval.

#### NOV STANDARD PRECIZNIH MONOGRAFIJ

V Klemenčičevi monografiji so prvič na enem mestu predstavljena vsa doslej znana Robbova in Robbi pripisana dela,

vkjučno s tistimi, pri katerih ima precejšen delež delavnica; delo, ki je v tej knjigi objavljeno prvič, pa je fragmentarno ohranjena verzija portreta Karla VI. v žgani glini. Nedavno odkritje tega kipa je pokazalo, da so, kar se tiče odkrivanja neznanih Robbovih del, še vedno mogoča presenečenja. Monografija ima tudi skrbno pripravljen kataloški del, 256 (oziroma 257, če štejemo še neoštevilčeno fotografijo Robbovega podpisa s pečatom, na katerem lahko razberemo lik Fortune) fotografij med tekstom in na koncu še 67 celostranskih fotografskih prilog, od tega 16 barvnih; prispeval jih je Mirko Kambič.

Ne samo, da monografija izvrstno izpolnjuje nalogo, ki si jo je avtor zadal; v slovenskem prostoru postavlja, kar se tiče preciznega umeščanja nekega opusa v mednarodni kontekst,

### KLEMENČIČEVO DELO JE IZČRPNO, TO PA NE NIKAKOR NE POMENI, DA JE ROBOVA UMETNOST S TEM IZČRPANA. PRAVZAPRAV SE PRAV ZDAJ, KO JE OPRAVLJENO TEMELJNO PRIMERJALNO DELO, ZARES ODPIRAJO NOVE INTERPRETATIVNE MOŽNOSTI.

nove standarde. Je zgledno znanstveno delo, a bo z jasnostjo predstavitve in tudi s številnimi slikovnimi prilogami zanimiva za najširši krog ljubiteljev umetnosti. In upajmo, da bo kmalu izšla še v angleškem ali italijanskem prevodu.

Klemenčičevo delo je izčrpno, to pa ne nikakor ne pomeni, da je Robbova umetnost s tem izčrpna. Pravzaprav se prav zdaj, ko je opravljeno temeljno primerjalno delo, zares odpirajo nove interpretativne možnosti. To Klemenčič uvodoma sam poudari; prav tako zapiše, da ponujajo dovolj interpretativnih izzivov tudi arhivski in drugi pisni viri. Dejansko bi bilo prav arhivsko gradivo, povezano z Robbo (to gradivo Klemenčič izvrstno pozna; prav on je na primer našel podatke o Robbovem rojstvu; zdaj vemo, da je bil Francesco Robba pravzaprav Francesco Fillippo Robba in da je bil njegov brat Nicolò prav tako izučen za kiparja, a so za njim izginile sledi), lahko eno najboljših izhodišč za sociološko študijo o položaju umetnika v Ljubljani 18. stoletja. To gradivo marsikaj pove tudi o Robbovih osebnih lastnostih. Robba se v njem pokaže kot človek, ki je bil nenehno v konfliktih z okolico. S tem v zvezi zazveni Klemenčičeva ocena o Robbovih »ne ravno zglednih značajskih lastnostih« za moj občutek rahlo moralistično – čeprav je seveda res, da bi imelo Robbovo poslovanje po današnjih kriterijih lahko opravljal z različnimi komisijami, mojster pa je znal svojo domišljijo, če so tako zahtevali njegovi inte-

resi, usmeriti tudi v ponaredeve kakšnega pisma, zaradi česar ga je ugledni beneški tiskar in knjigarnar Lorenzo Pezzana, zaupnik ljubljanskega uršulinskega samostana, ki je za kiparjem vohunil, ko je ta v Benetkah kupoval material za uršulinski oltar, označil kot človeka, kakršnih se je treba paziti. Toda videti je, da se Robba za take pripombe pač ni zmenil. Njegovo prepričanje o vrednosti lastnega dela je hitro prišlo v nasprotje s provincialnimi naročniki in dogovori; njegove finančne zahteve za vodnjak so na primer nazadnje daleč presegle vsoto, ki je bila določena s pogodbo – a pri tem se je ponosno skliceval na to, da mora imeti tudi umetnost svojo vrednost. Glede na to, kaj je ustvaril, je imel brez dvoma prav.

#### IZZIV ZA NADALJNJE RAZISKAVE BAROKA V NAŠIH KRAJIH

Klemenčičeva knjiga, eden najpomembnejših knjižnih dogodkov lanskega leta v Sloveniji, podaja z novo umestitvijo Robbovega dela v nekem smislu tudi novo podobo celotnega ljubljanskega kiparskega baroka; z njo se potrjuje teza, ki jo je pred leti zapisal Blaž Resman, da je bila v prvi polovici 18. stoletja Ljubljana, »kar se kiparstva tiče, s svojo izrazno kontinuiteto in lastnim logičnim razvojem bržčas najpomembnejša izpostava Benetk v Evropi«. Ob taki sijajni monografiji si lahko želimo, da bi bila kdaj tako precizne obravnave deležna tudi baročna umetnost z drugih področij, ki je nastajala v tem prostoru in je z Robbovo vsaj delno vstopala v skupen kontekst; mislim zlasti na do danes vse preveč zapostavljeni in še vedno premalo raziskani literarni barok v vseh jezikih, ki so jih uporabljali na tem območju. Da je bil ta prostor lahko stimulativen za razcvet umetnosti, kakršna je bila Robbova, je moral v njem obstajati strukturiran intelektualni kontekst, v katerem je bila umetnost razumljena kot nekaj, kar presega zgolj izpolnjevanje obrtnih naročil. (Pri tem ob kulturnih podvigih, kakršen je bil podvig Operozov, ni bila zanemarljiva intelektualna atmosfera ljubljanskega jezuitskega kolegija, ki je imel verjetno ključno vlogo tudi pri Robbovem prihodu v Ljubljano; vsekakor so vsa Robbova zgodnja dela nastala v povezavi z naročili jezuitov.)

Po moji vednosti edina znana baročna refleksija o umetnosti in njenem razmerju do narave, ki je bila v Ljubljani zapisana v slovenskem jeziku, se – resda samo prek metafore v nabožnem kontekstu, a vendarle – dotika kiparstva. Kapucin Rogerij Ljubljanski je v eni od svojih pridig, v kateri utemeljuje, da umetnost daleč presega naravo in tudi popravlja naravo, spregovoril o tem, kako je Bog ustvaril človeka. Najprej ga je zgnel iz prsti kot nekakšen kip. Kot tak je bil človek zgolj narava. Nato pa mu je Bog vdihnil nesmrtno dušo – in to je ponazoritev tega, kako umetnost popravi naravo. Zanimivo, da je v tej metaforični konstrukciji kip, dokler je samo kip, na strani narave; umetnost, ki je stvar duha, postane šele tedaj, ko oživi. Če to apliciramo nazaj na kiparstvo, lahko zapišemo, da se je Robbova umetnost dogajala v prestopanju oživljajoče meje. ■

Obe fotografiji, detajl:  
Francesco Robba, Angel adorant.  
Ljubljana, stolnica,  
oltar sv. Rešnjega telesa.



# AMERIKA!

Jacob Riis (1849–1914) je avtor z zagotovljenim mestom v zgodovini fotografije. Tega si je prislužil z angažirano uporabo fotografskega medija za opozarjanje na socialne stiske najrevnejših, v poznejših obdobjih pa je njegov opus sprožal tudi kritična vprašanja.

VLADIMIR P. ŠTEFANEČ

**N**a prvo žogo se zgodbo o Dancu Riisu bere kot kakšno pravljico njegovega rojaka Andersena, a konča se z netipičnim, zelo ameriškim srečnim koncem. Pri enaindvajsetih je bil brezposeln, poleg tega ga je zavrnilo ljubljeno dekle in mladenič se je odločil, da bo šel v Ameriko, obljubljen deželno neskončnih možnosti. Po prihodu tja je ugotovil, da resničnost ni nujno naklonjena upom, brez službe je bil tudi v novi domovini, živel je na ulici, v policijskih zatočiščih, od blizu spoznal bedo, ki so jo v »Novem Yorku« tolkli mnogi evropski priseljenci. Ko je vendarle dobil službo, je bila ta tesno povezana z njegovim življenjem v prvem ameriškem obdobju, postal je novinar in poročal je iz najrevnejših predelov mesta ter poskušal tako opozarjati na grozljive razmere. A opazil je, da njegovo pisanje nima pravega učinka, pomislil, da bi moral ljudem pokazati, kako je revščina videti, nameraval najprej prizore iz slumov risati, a kmalu spoznal in začel uporabljati moč fotografije, medija, za katerega je veljalo, da prikazuje nepopačeno resnico, zato mu gre verjeti.

Nastajati so začeli posnetki z Riisovimi donedavnimi sotrpini, priseljenci, ki so se v novem okolju slabo znašli in so bili lahke žrtve izkoriščevalskih najemodajalcev, ki so jim oddajali bedne luknje, barake, lope ... Prebivalci teh so živeli v razmerah skrajne revščine, kakršne si je danes kar težko predstavljati, vsekakor pa jih le malokdo povezuje z »deželno neskončnih možnosti«.

V newyorške slume je Riis vstopil tudi kot poklicni policijski fotograf, v družbi sanitarnih inšpektorjev, ki so po prenatrpanih bivališčih preverjali skladnost razmer z zakonom o prenaseljenosti. Na te nenapovedane obiske so se odpravljali ponoči in zgodaj zjutraj, zato so tako nastali posnetki neposredni odsev dejanskih razmer in imajo izjemno dokumentarno vrednost.

Riis ni le fotografiral in pisal člankov, ampak je svoj angažma razširil tudi na objavljanje knjig (*Kako živi druga polovica*, *Bitka s slumom* ...), v katerih je besedilo podkrepil s fotografijami, združil moč besede in podobe. S svojim delovanjem je pritegnil pozornost socialnih reformatorjev in drugih pomembnih mož, kakršen je bil na primer Theodore Roosevelt, takratni newyorški policijski načelnik, poznejši predsednik ZDA. Različne fundacije in humanitarne organizacije so dejavno posegle v urejanje razmer, predvsem

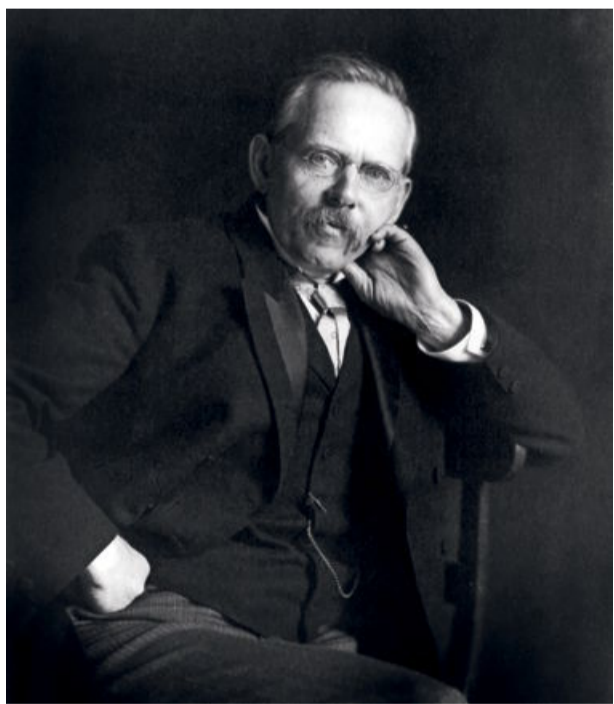


Bandits' Roost (Pobalinsko gnezdo)

so se trudile izboljševati položaj otrok, v katerih so videli največje žrtve in hkrati upanje za prihodnost. Sprejeti so bili novi pravilniki o gradnji, nevarne zgradbe in barake pa so porušili. Kot priča ena od fotografij z razstave, so porušili celotno problematično območje, na mestu katerega naj bi pozneje uredili park, v katerem so si revni otroci poslej krepili zdravje ...

## AMERIŠKI SEN IN STRANSKI UČINKI

Pravljica se je torej končala s srečnim koncem, Riisovi posnetki »brlogov smrti«, podobe iz življenja obstrancev, za katere je značilno vseprisotno pomanjkanje svetlobe in upanja, ki pa ob umazaniji in stiskah kažejo tudi iznajdljivost in trmast boj za preživetje, so prebudili vest, spodbudili spremembe. Razstava, opremljena s pjasnjevalnimi besedili, to izpostavi



FOTOGRAFSKA RAZSTAVA

**Slika velja tisoč jeznih besed**

FOTOGRAFIJE JACOBA RIISA

KNJIŽNICA PREŽIHOV VORANC, LJUBLJANA

3. 2.–1. 3. 2014



Scene in Tenement (Prizor iz revnega predmestja)

in v tem smislu deluje didaktično. Kazala naj bi zgodbo o uspehu, o angažiranju posameznika, ki zmore spremeniti družbene razmere, izboljšati okolje, v katerem živi, prispevati k skupnemu napredku.

Recimo, da je to zgodba Riisove fotografije, kot so jo doživljali mnogi njegovi sodobniki in kot jo je razumel tudi sam, a njegove stvaritve seveda živijo še naprej in novi časi prinašajo tudi nove poglede, kontekste. Zelo zgovorno je že dejstvo, da je bil pozornosti reformatorjev deležen predvsem tisti slum, ki ga je ovekovečil, v ostalih pa so razmere ostale nespremenjene, na nekatere druge razsežnosti Riisovega in podobnih opusov pa je v svojih besedilih opozorila Susan Sontag. Ta je naslov Riisove najbolj znane knjige (*Kako živi druga polovica*, 1890) razumela kot paradigmatičnega za sodobno dojetje fotografije z deprivilegiranimi, drugačnimi, obrobni. Govori namreč o dveh polovicah, eni, ki je potopljena v svojo bedo, in drugi, ki jo gleda na posnetkih fotografov, njihovih voajerskih podaljšanih kugal v neznana, vznemirljiva prizorišča na obrobju. Prizori iz njih naj bi vzbujali nekakšen sentimentalizem, bodisi s ciničnim ali s humanističnim pridihom. »Humanizem« Sontagova pronicljivo definira kot večplasten pojav, kot hkrati gorečno in tolerantno, zvedavo in ravnodušno držo. Tovrstni, gotovo dobronamerni fotografski angažmaji naj bi torej imeli »stranske učinke«, ki naj bi njihov domet relativizirali ali ga celo sprevrčali. Medij in njegove rabe naj bi sprožili nepredvideno, na probleme naj bi po eni strani sicer opozarjali, a hkrati betonirali družbena razmerja, razlike, da o pokroviteljski držbi nasproti »drugi polovici« družbe in človeštva niti ne govorimo. Tovrstni pomisleki so gotovo relevantni še danes in danes še bolj kot včeraj.

#### DVE POLOVICI IN MI PREOSTALI

A snovalcem razstave, knjižnici jo je posredovalo veleposlaništvo ZDA v Sloveniji, takšne dileme najbrž niso blizu, vsebino verjetno razumejo ali vsaj želijo razumeti bolj v tisti prvi, pravljici verziji. Kar je nekako logično, saj sodijo v privilegirano »prvo polovico«. Za našega gledalca je razstava gotovo zanimiva kot neposredna informacija o delčku preteklosti, ki nam ni ravno tuja – v Ameriko je namreč odhajalo tudi veliko naših rojakov

### RAZSTAVA JE ZANIMIVA KOT NEPOSREDNA INFORMACIJA O PRETEKLOSTI, KI NAM NI RAVNO TUJA, IN TUDI KOT METAFORA SODOBNE SOCIALNE SLIKE, RAZMERIJ MED VSAKRŠNIMI REVEŽI IN OSTALIMI.

–, jo pa vseeno slabo poznamo, in tudi kot metafora sodobne socialne slike, razmerij med vsakršnimi reveži in ostalimi.

Ob sodobno ideologijo in razmerja med »prvimi«, »drugimi« in vsemi, ki si domišljamo, da smo nekje vmes, trči razstava, na kateri sicer gledamo precej cenene reprodukcije, digitalne printe digitaliziranih originalov, še na neki drugi ravni. Kot rečeno, je postavljena v knjižnici, prostoru, namenjenemu srečevanju z literaturo, z jezikom, ki imata za Slovence poseben pomen. Tudi zato ne morem spregledati dejstva, da je prvi jezik na razstavi angleški, slovenščina je na drugem, podrejenem mestu. Uradni predstavniki ZDA v Sloveniji (razstavo je v celoti, s spremnimi besedili vred, pripravilo ameriško veleposlaništvo) najbrž niso tako neuki, da ne bi poznali sporočilnosti tovrstnih gest, ki so še posebno pomenljive, ker naj bi si omenjeno veleposlaništvo v zadnjem obdobju intenzivno prizadevalo za raznovrstno sodelovanje z mrežo slovenskih knjižnic (s čimer seveda načelno ni nič narobe), ki je solidno organiziran in po vsej državi razvejan sistem. Američani gotovo dobro vedo, kaj počnejo, imajo pač svoje interese in iščejo sredstva za njihovo uresničitev. Kaj pa mi? ■

# PRIMER ODLIČNE PRAKSE

Čeprav pri nas še danes obstajajo ljudje, ki širijo prepričanje, da je koncept manjšinske koprodukcije le perfidna strategija pohlepnih tujcev, ki se hočejo okoriščati na račun že sicer obubožanih slovenskih filmskih ustvarjalcev, pa mu je velika večina teh vendarle naklonjena. Tudi primerov dobre prakse je že veliko, zadnjega, morda celo enega najbolj zanimivih, pa nam ponuja celovečerni prvenec Goričana Mattea Oleotta.

DENIS VALIČ



Režiser Matteo Oleotto in glavni igralec Giuseppe Battiston na beneškem festivalu.

Film *Zoran, moj nečak idiot*, ki je na zadnjem festivalu v Portorožu prejel vesno za najboljši manjšinski koprodukcijski film (ter vesno za najboljšo scenografijo), ob svoji mednarodni premieri na beneškem festivalu pa tudi nagrado prestižne sekcije Teden kritike (in ob njej še nekaj drugih), je poseben še v marsičem. Drznil bi si celo reči, da v kontekstu koprodukcij predstavlja nekakšen presežek, saj vanj vpelje novo ali vsaj ne prav pogosto videno obliko koprodukcijskega sodelovanja. Obliko, katere pozitivni vidiki so nesporni ter presenetljivo številni in za katero se zdi, da še največ prinese prav manjšinskim partnerjem. Skratka obliko, ki je, kot da bi bila pisana na kožo produktivni sferi domače kinematografije.

#### EVROPA REGIJ IN SKUPNE ZGODOVINE

Spremembe v razumevanju in udeležanju koprodukcijskih odnosov so morda še najlažje zaznavne v spremenjenem značaju povezav med partnerji, ki so še veliko tesnejše, skorajda organske. Strogo formalističen pogled bo v *Zoranu* seveda še vedno prepoznal le »običajno« koprodukcijo med Italijo in Slovenijo, toda ob poznavanju dejanskih razmer »na terenu« ni težko uvideti, da gre pravzaprav za sodelovanje dveh različnih geopolitičnih tvorbo – na eni strani države Slovenije in na drugi italijanske pokrajine Furlanija - Julijska krajina, ki ju tesno povezuje tako sedanjost (meja, narodnostne manjšine) kot tudi preteklost (skupna zgodovina v okviru avstro-ogrškega imperija). Na to je med utemeljevanje svoje odločitve za sodelovanje s slovenskim partnerjem še prav posebej opozoril tudi Igor Prinčič: »Kot producent s sedežem v Gorici, v obmejni Furlaniji, z italijanskim produkcijskim sistemom skorajda nimam stikov, saj ta živi predvsem na relaciji med Rimom (filmska

produkcija) in Milanom (reklamni film). Zato sem se usmeril k slovenski, hrvaški, madžarski in avstrijski kinematografiji. Ljubljana je oddaljena le nekaj malega več kot 100 km, Zagreb malo več kot 200, Rim pa skoraj 700. Prav tako se velja spomniti na to, da imajo te dežele skupno preteklost in da so nekoč tvorile enoten kulturni prostor.«

Zdi se, da *Zoranu* prav dejstvo, da njegova koprodukcijska zasnova temelji na teh tesnih povezavah in bližini (geografski, kulturni, zgodovinski), prinaša nove možnosti sodelovanja in ustvarjanja, možnosti, ki so jih sodelujoči seveda dodobra izkoristili. Na primer že pri samem izboru teme. Realnosti vsakdanjega življenja ob italijansko-slovenski meji namreč kljub dejstvu, da je v bližnji preteklosti prestala nekatere dramatične spremembe, na filmskem platnu že dolgo ni bilo videti, pa tudi sicer ni bila prav pogost izbor. Ta tesnejša, bolj organska povezanost prežema celotno produkcijo in zdi se, da je bila v nekem trenutku ali izhodišču ali temelj prav pri vsakem vidiku projekta. Ne nazadnje se odraža tudi v avtorjevem iskanju stičnih točk: tistega, kar je skupno (tako v razmerju med sodelujočimi partnerji kot v razmerju do gledalca), ni iskal v domeni virtualnega, temveč se je preprosto ustavljal ob tistem, kar se na mikroravni lokalnega dotakne univerzalnega.

#### KOPRODUKCIJA TUDI V VSEBINI

Vse to mu je ponudila zgodba o Paolu Bresanu, neotesanem, zanemarjenem, neodgovornem, egoističnem in z alkoholom prepojenem družbenem odpadniku in njegovem soočenju z drugačnostjo: predvsem s tisto, ki je domovala onkraj, na drugi strani meje in se je utelešala v nečaku Zoranu, ne nazadnje pa tudi z lastno drugačnostjo, uje-to v pogledu, ki so ga vanj usmerjali drugi. Spregovori nam torej o izkušnji srečanja z drugačnostjo, katere univerzalnost je nesporna. Še pomembneje pa se zdi to, da

preko sicer malce naivne prilike – o tem, kako lahko odprtost do drugačnosti in pripravljenost sprejeti jo v še tako zakrknjenem ljudomrznežu zaneti iskrico nečesa toplega in človeškega – kritično obračuna z nekaterimi družbenimi predsodki in stereotipi, ki še danes obremenjujejo čezmejne odnose. Prepričan sem namreč, da se velika večina ljudi tako z italijanske kot slovenske strani še vedno sploh ne zaveda, kako zelo obremenjeni (s predsodki, zgodovinskimi popačenji ali celo lažmi, negativnostjo ipd.) so ti odnosi, kako je zaradi tega realnost vsakdanjega življenja ob meji prepojena z nezaupanjem in prikrito nestrpnostjo, kar že v izhodišču močno zmanjša možnost uspeha pri (vse preredkih) poskusih čezmejnega sodelovanja in kar je ne nazadnje poglavitni razlog, da izjemni potencial te regije (ekonomski, duhovni, družbeni ...) nikakor ne zmore zares zaživeti. Zato je ta svojski koprodukcijski projekt kljub dejstvu, da v njem ne vidim potenciala, ki bi mu omogočil, da dejavno poseže v te odnose ali vsaj spodbudi proces njihove prenovitve, po moji presoji še vedno eno najpomembnejših filmskih del zadnjega desetletja ali morda celo več. Že s tem, ko to specifično (za lokalno okolje, iz katerega izhaja in v katerega umesti svojo zgodbo), a vendarle tudi univerzalno problematiko ponese pred (z njo pretežno ne seznanjeno) večino na obeh straneh meje in jo pozove k njeni kritični obravnavi, naredi veliko, resnično pomembno dejanje. Še po- ➤

#### CELOVEČERNI FILM

### Zoran, moj nečak idiot

(ZORAN, IL MIO NIPOTE SCEMO)

REŽIJA MATTEO OLEOTTO

ITALIJA, SLOVENIJA, 2013, 110 MIN.

sebno, če upoštevamo dejstvo, da je pri tem zaskrbljujoče osamljen.

Že v tem pogledu je *Zoran* delo, katerega pomen v odnosu do slovenske kinematografije in tudi do celotne slovenske družbe občutno presega običajne okvire, glede na višino vložka slovenske strani pa je že prav nesramno nesorazmeren. Vseeno pa je skoraj nujno opozoriti še na en vidik, ki znova potrди prepričanje, da tudi manjšinske koprodukcije slovenski kinematografiji lahko prinesejo veliko. To se je v preteklosti izkazalo že ničkolikokrat, najsi je domača kinematografija z vložkom v tovrstne koprodukcijske projekte preprosto le zadostila zahtevi po recipročnosti, ki jo pri dodeljevanju sredstev za produkcijo zahtevajo nekateri evropski skladi, ali pa so ji ti z uspešnimi festivalskimi nastopi in osvojenimi nagradami večali ugled v mednarodnem prostoru. *Zoran* k temu doda še nekaj drugega. Videti je namreč, da je bila ena izmed posledic izvirne, premišljene produkcijske zasnove projekta – namreč tega, da je bilo koprodukcijско sodelovanje že v samem izhodišču utemeljeno predvsem na vsebinskih kriterijih – konec koncev tudi ta, da je vsaj z distance videti, kot da imata glavna partnerja v projektu (Transmedia na italijanski, Staragara pa na slovenski strani) bolj ali manj enakopraven status, pa čeprav je zadnji formalno, glede na višino vložka, le manjšinski producent.

To, da kot nosilka produkcije na italijanski strani pravzaprav nastopa furlanska in ne ita-

## TA SVOJSKI KOPRODUKCIJSKI PROJEKT JE ENO NAJPOMEMBNEJŠIH FILMSKIH DEL ZADNJEGA DESETLETJA ALI MORDA CELO VEČ.

lijanska kinematografija (s tem bi slovenska kinematografija končno naletela na kolegico, ki je glede na infrastrukturno razvitost, podhranjenost javnega financiranja ter morda tudi glede kadrov še na slabšem kot mi), privede do vprašanja kadrovske zasedbe, ta pa do občutne okrepitve statusa slovenskega partnerja, zato so pozitivni učinki za slovensko kinematografijo še bolj izraziti. Že ob bežnem preletu avtorske, igralske in tehnične ekipe filma bi jih bilo nadvse težko spregledati, saj je slovenska kinematografija v manjšinsko koprodukcijo le redko, če sploh kdaj, vstopila s tako močno zasedbo. V eni izmed dveh glavnih moških vlog naslovnega lika *Zorana* je nastopil mladi, izjemno nadarjeni Rok Prašnikar, stransko, a pomembno in zelo vidno vlogo je odigrala Marjuta Slamič, poleg njiju pa velja omeniti vsaj še Petra Musevskega in Jana Cvitkoviča. Izjemen avtorski pečat je z oblikovanjem zahtevne scenografije (ki ob prav tako izjemnem, dovršenem in navdahnjenem prispevku katalonskega direktorja fotografije Ferrana Paredesa Rubia čudovito poustvari značilni mikrokozmos furlanskih *betto*l), v kateri prevladujejo interjerji, prispeval Vasja Kodelj, ki je v Portorožu tudi prejel vesno.

Brez dvoma bi lahko v *Zoranu* odkrili tudi nekaj tistega, kar zmoti in kar bi običajno kritično ošvrknili. Na primer to, da se je avtor v želji po komičnem učinku morda prepogosto zatekel k pretiranemu karikiranju (kar Oleotto sicer zanika). Pa da se je zaradi nedodelanosti nekaterih prizorov nekajkrat zazdelo, kot da se zgodba ne more odločiti, v katero smer bi krenila. Morda še to, da nikakor nisem mogel ugotoviti in še zdaj ne razumem, zakaj nas Oleotto v film vpelje s sicer blagozvočno, a v ničemer posebno uglasbeno inačico molitvice *Oče naš*.

Toda lepota, drznost in pomen tega dela, ki gledalca med drugim izzove tudi z eno najbolj brezkompromisnih in skrajnih karakterizacij glavnega lika, leži predvsem v njegovem iskričnem pristopu h konceptu koprodukcije, ki privede do resnično svojske reinterpretacije tovrstnega sodelovanja ter mu hkrati odpira vrata v eno izmed možnih prihodnosti. ■

# GOTOVOST JE PLOD BUJNE DOMIŠLJIJE

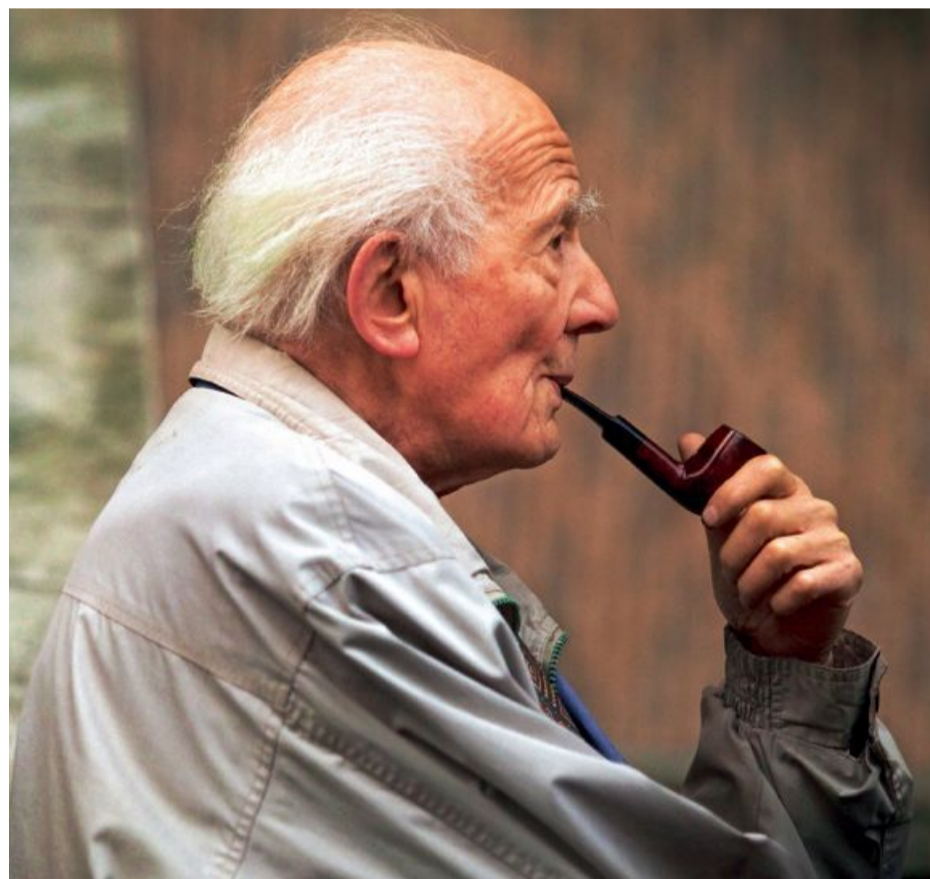
Zygmunt Bauman (1925) je eden najuglednejših še živečih sociologov. V nasprotju z nekaterimi popzvezdniki izmuzljivih družboslovnih ved mu ne bi mogli očitati izrazite ideološke naravnosti v nobeno od smeri. Spričo častitljive starosti, vseh režimov, ki jih je preživel, in judovske komponente v njegovem izvoru, njegovih prispevkov k sodobni sociološki znanosti ne moremo obravnavati drugače kot esence čistega uma, začinjenega s starčevsko dobrohotnostjo in modrostjo. Zbirko njegovih predavanj iz let 2010 in 2011, ki so izšla v slovenskem prevodu, bi lahko podnaslovili »Življenje v negotovosti: navodila za uporabo«.

AGATA TOMAŽIČ, foto VORANC VOGEL

**N**ima smisla tajiti, da se besedila, katerega avtorja (vsaj bežno) poznamo, lotimo drugače kot pisanja popolnega neznanca. Zygmunt Bauman se je v obdobju, ko so nastajala predavanja, objavljena v pričujoči knjigi, ustavljal tudi na Filozofski fakulteti v Ljubljani. V Slovenijo je priletel z nizkocenovnikom, izza katedra, kamor se je postavil, pa je nato dobro uro vel tak zagon, da bi spodsekal marsikaterega dolgočasnega študenta. Vseživljenjska radovednost in zanimanje za vse, kar se človeštvu dogaja, nista predmeta pri študiju sociologije, a bi ju po Baumanovih napotkih moral imeti vsak sociolog, ki si bo v svojem poklicu »prizadeval ujeti korak z družbo«. Predvsem pa si mora – in iz tega je sociologija porojena – prizadevati za izboljšanje družbe, piše sociolog v zadnjem poglavju *Kolateralne škode*. Tako ne sme biti presenečenje, da se njena vsebina oziroma pojavi, ki jih v njej obravnava, zvečine zadržajo v tista področja človeške družbe, ki so v očeh neprizadetega opazovalca videti kot gnojne rane, ob katerih bi se najraje obrnil stran in hipoma pozabil nanje: naraščajoča socialna neenakost in novi podrazred brezpravnih in odrinjenih; negotovost in strah kot glavno orožje pri obvladovanju množic; vdor zasebnega v javnost; zmagoslavna vrnitev kategorije sreče v dobi, ko smo naposled primorani priznati, da se z razvojem znanosti ne bomo odkrižali ponižujočega statusa negotovosti. »Stanje gotovosti je plod bujne domišljije, podkrepjene z grozo vsenavzoče in nenehne negotovosti.«

### SOCIALNI PLANET ZA VSE

Ena najbolj svežih in vznemirljivih zamisli, ki jih Bauman razvije, je tista o »socialnem planetu«. V dobi »globalizacije neenakosti« in »zaščite vseh poslovnih interesov pred tistimi vrednotami, ki ne služijo maksimizaciji profita«, je utopično



pričakovati, da bi nastali položaj, v katerem »90 odstotkov skupnega prebivalstva planeta ostaja v rokah zgolj enega odstotka prebivalcev«, lahko rešili z zaščito demokracije, socialne države in vseh njenih pridobitev zgolj na državni ravni. V svetu, kjer vsakega posameznika, kjerkoli že je, prizadevajo tudi težave bližnjika na drugem koncu planeta, v svetu, ki je povezan po sistemu vezanih posod, bi o usodi demokracije in svobode posameznika morali odločiti na globalni ravni. Bauman govori o nič več in nič manj kot novi svetovni ureditvi, pri čemer je sklepati, da zavrača karkoli po vzoru Organizacije združenih narodov, saj se retorično vprašuje, ali so »trenutni okviri mednarodne politike« zmožni »vključiti prakse nastajajočega globalnega vladanja in ali zares služijo kot njihov inkubator«. Človeško integracijo bo treba povzdigniti na planetarno raven in takšna oblika ureditve je za planet univerzalne soodvisnosti nujna, je tako rekoč »vprašanje (skupnega) življenja ali (združene) smrti«. Ena ključnih nalog pri tem bo oblikovanje »globalnega ekvivalenta (in ne replike ali povečane kopije) socialne države. Pri sedanji stopnji globalizacije kapitala si ni mogoče predstavljati, da bi vlada v poljubni državi sama zmogla razrešiti problem neuravnoteženih

financ ali celo odpraviti vzroke revščine in poglabljajočih se socialnih razlik. Prav tako ne pozabi omeniti problema starajočega se prebivalstva in lukenj v pokojninskih blagajnah. Ne moremo se več slepiti: »Socialna država se ne more več obdržati pri življenju; le socialni planet lahko prevzame vloge, ki jih je doslej bolj ali manj uspešno poskušala izpolnjevati socialna država.« Pa čeprav to po vsej verjetnosti pomeni, da bi se morali, vsaj v prvih fazah udejanjanja tega ambicioznega, a zelo umestnega in pravičnega načrta, nekateri, ki smo doslej živeli bolje kot posamezniki iz tiste amorfnе množice, ki se je čez dan prebijala s skodelo riža in dolarskim bankovcem za plačilo, sprijazniti s tem, da bi se nam življenjski standard (po vsej verjetnosti) znižal. Da bi za spremembo v omarah imeli samo toliko oblek in obutve, kolikor jih je res potrebnih, in si novih in novih izdelkov ne bi kupovali zgolj zaradi vzhičenja, ker so tako poceni. Navsezadnje si prav z nekritičnim navdušenjem nad produkti hitre mode, tehnološkimi igračkami in ostalo množico *gadgetov*, ki prihajajo s tekočih trakov v proizvodnih obratih, preseljenih v podjetniške oaze s cenejšo delovno silo in brez nadležnega socialnega varstva, vsa ta leta žagamo vejo, na kateri sedimo.

ZYGMUNT BAUMAN

## Kolateralna škoda

ZNANSTVENA  
ZALOŽBA FF  
UNIVERZE V  
LJUBLJANI

LJUBLJANA 2013,  
137 STR., 19,90 €



**KUPUJEMO, KER CENIMO SEBE IN DRUGE**

Tudi potrošništvo modri starec iz Leedsa osvetli z nove perspektive: pogled Drugega (po Levinasu) v nas prebujajo odgovornost in moralni čut, včasih tudi slabo vest, in potrošniški trg se tu mojstrsko vrine s svojo posredniško funkcijo – ponudi »materialne znake skrbi, simpatije, sočutja, dobrih želja, prijateljstva in ljubezni«. »Odpiranje denarnice ali bremenitev kreditne kartice nadomesti samopozabo ali samožrtvovanje, ki ju zahteva moralna odgovornost do Drugega.« Bauman tako trge prepozna kot sokrivce za demontažo človeških vezi, v naslednji etapi pa se ponudijo tudi kot blažilo za identitetne dvome, ki posameznika prevevajo v dobi negotovosti, kar tekoča moderna vsekakor je. Trgi nam ponujajo orodja, da si izberemo novo identiteto in jo tudi zadržimo. Kadarkoli lahko postanemo nekdo drug, če si nismo več všeč. Potrošništvo s svojo marketinško mašinerijo trka tudi na našo odgovornost do samega sebe, na pripravljeno poskrbeti sam zase. Kajti če ne zmoreš poskrbeti sam zase, kako boš lahko za druge – nekako tako kot v letalu, kjer je med nenadnim padcem tlaka v kabini najprej treba nadeti masko sebi in šele nato otroku, kajne? Ker se (če se?) cenite, morate kupiti to in to! »Da bi nekaj počeli, moramo sprva postati nekdo.« Ampak spirale ni konca in Bauman jo vleče oziroma odmotava še naprej: »Da bi bili dobri, morate torej nakupovati; da bi nakupovali, potrebujete denar; da bi zaslužili denar, se morate prodajati – za dobro ceno in z dostojnim dobičkom.« Popolno poblagovljenje etične odgovornosti, torej.

**VDOR ZASEBNEGA V JAVNO**

Do zanimivih dognanj ga pripelje tudi sprememba zornega kota pri opazovanju razmerja med javnim in zasebnim. Medtem ko je človek predvsem v prejšnjem stoletju trepetal pred vdorom javnosti v zasebnost (sploh v totalitarnih režimih), smo od zadnjih dveh desetletij 20. stoletja priče bizarnemu preobratu: »vdoru čet zasebnega v javno«. Bauman predoči celo točen trenutek, ko se je to zgodilo (ki ga povzame po francoskem sociologu Alainu Ehrenbergu: »sredin večer v jeseni osemdesetih let preteklega stoletja, ko je neka Vivienne, 'običajna Francozinja', med pogovorno oddajo na televiziji pred milijoni gledalcev oznanila, da zaradi prezgodnje ejakulacije njenega moža Michela, vse odkar se je poročila, še ni doživela orgazma'. Tako se je začela postopna, a vztrajna preobrazba javnosti v nekakšen lahkotni zabavljaški variete,« piše Bauman, in nato opozori na pogubne razsežnosti takšnega razvoja dogodkov. Ker nimamo več »nobenega veselja z ohranjanjem skrivnosti«, ki so vezivo medčloveških odnosov, se krhajo prijateljstva. Kajti prav tisto, kar je zamolčano in je dano vedeti samo dvema (tudi seks je bil tradicionalno vedno nekaj, kar se je dogajalo med dvema in je med njima tudi ostalo – od tod njegov močan intimni naboj, ugotavlja Bauman), najtrdneje povezuje. »Današnja kriza zasebnosti je zato neločljivo povezana s slabljenjem in razpadom vseh in vsake medčloveške vezi.«

**PETDESET OD TENKOV ČRNE**

Pričujočo zbirko predavanj je, kot smo pri Baumanu že vajeni, prav zaradi nevalgičnosti točk človeške družbe, v katere dreza in jih brez olupšav prikazuje, mogoče razumeti kot prikaz (vsaj) petdesetih odtenkov črne barve najtemnejšega pesimizma. V resnici se da, če se bralec potrudi, med vrsticami mestoma ujeti tudi kak žarek svetlobe. Recimo v napotkih, kakršen je tale in ga pisec ponuja kot recept za obuditev moralnosti, ki jo duši potrošništvo: »Bistveno je, da prehitimo ta trenutek resnice in ga prepričemo s trenutkom samoprebujenja. To zagotovo ni lahka naloga: ne zahteva nič manj kot to, da svet moralnih dolžnosti zaobjame celotno človeštvo, skupaj z dostojanstvom in blagostanjem, kot tudi preživetje planeta, našega skupnega domovanja.« Ali pa hipno razvedrilo, čeprav bolj jalovo, poišče vsaj v izrazih blagega cinizma, ki se ponekod vpleta v piščevo misel, recimo tule, pri opisovanju ključnih lastnosti tujecev: »Tujec je navsezadnje 'tuj': je čudno in zapleteno bitje, čigar nameni in odzivi so lahko popolnoma drugačni od običajnih (navadnih, poznanih) ljudi.« Toda cinična distanca nikdar ni jedka, saj družbene pojave vedno nalaga na pladenjce svoje sociološke tehtnice skupaj s protiutežmi tako privzdignjenih idej, kot so sočutje, svoboda, etika ..., da iz njegovih tehtanj ne morejo iziti pritlehne ali površinske sodbe. Najbolj izstopajoča in očarljiva pa sta njegova radovednost, v navezi z neobremenjenim čudenjem, zaradi katerih pri svojih skoraj devetdesetih zre na svet manj obsojajoče in čemerno kot marsikdo, ki bi mu bil po letih vnuk. Še eno posebnost njegovega sloga velja izpostaviti: angleščina je že njegov tretji jezik in čeprav mu gre odlično izpod peresa, je jasno, da popolnosti, ki jo zmorejo samo materni govorci, pri njem ne gre pričakovati. In to je znanstvenim besedilom lahko v prid, kajti že od Samuela Becketta je znano, da je tujejezičnost imeniten filter, ki sprepusti samo bistveno. Če k temu dodamo še kopico vsakdanjih, zdravorazumskih primer, ki delajo Baumanov slog še bolj živ, in zapišemo tudi, da imamo opravka s tekočim prevodom, je publikacija obvezno čtivo za vsakega razmišljujočega posameznika, ki ga zanima, kaj se dogaja okrog njega in kam ga bo to pripeljalo (če ne bo česa ukrenil). Škoda le, da založba ni mogla malce bolj na široko razpreti možnjčka za lepšo grafično podobo ... ■

# O DVEH FILOZOFIJI IN ENIH ZBRANIH DELIH

Povod za pričujoči zapis je izdaja *Zbranih objavljenih del* avstrijskega filozofa Franza Brentana. Avstrijci so torej končno dobili zbranega Brentana, kdaj pa bomo Slovenci zbranega Vebrata?

TANJA PIHLAR

**F**ranz Brentano (1838–1917) pri nas vsekakor ni popolnoma neznan, saj so se z njegovo mislijo v preteklosti ukvarjali (in se danes še vedno ukvarjajo) filozofi različnih smeri, v slovenskem prevodu pa imamo tudi nekaj njegovih najpomembnejših del.

Brentano po mnenju poznavalcev sodi k najvidnejšim filozofom s konca 19. in začetka 20. stoletja. Pustil je pečat na mnogih področjih filozofije – omenimo samo filozofsko psihologijo, ontologijo, spoznavno teorijo in teorijo vrednot. Znan je tudi po svojih študijah o Aristotelu. Zavel se je za filozofijo kot empirično znanost, ki uporablja naravoslovne metode, ena od njegovih habilitacijskih tez se je glasila: »Prava metoda v filozofiji je samo naravoslovna.« Odklanjal je nemško idealistično filozofijo, nanj so vplivali zlasti Aristotel in sholastika, pa tudi Hume in Comte. Najbolj znano je njegovo epohalno delo *Psihologija z empiričnega vidika* (1874; imamo ga tudi v slovenskem prevodu), v katerem je poskušal utemeljiti psihologijo kot empirično znanost, ki izhaja iz tega, kar je neposredno dano v notranji zaznavi, ki je nezmotljiva in neposredno razvidna. V poznem obdobju je razvijal kritiko jezika in zagovarjal stališče, da obstajajo same realne, konkretne stvari (telo in deli telesa, duh ...). Bil je karizmatičen učitelj in je imel veliko učencev – med njimi naj omenimo Edmunda Husserla, Alexiusa Meinonga, Carla Stumpfa, Antona Martyja, med njegovimi dunajskimi slušatelji je bil tudi Sigmund Freud. Vplival je tudi na angloameriško filozofijo – na G. E. Moora, Gilberta Ryla in druge.

Pri objavljanju svojih del je bil Brentano zadržan in je objavil relativno malo, saj ni bil zlahka zadovoljen z vsebino, veliko so mu pomenili tudi pogovori z učenci. K temu je nedvomno botrovalo tudi dejstvo, da je se kot nekdanji duhovnik poročil, zaradi česar se je moral odpovedati profesuri in je postal privatni docent. Veliko dragocenega gradiva je ostalo v njegovi izjemno bogati zapuščini, ki med drugim obsega okrog 25.000 strani znanstvenih rokopisov. Po njegovi smrti sta jo začela izdajati njegova »pravoverna« učenca Alfred Kastil in Oskar Kraus, pozneje je njuno delo nadaljevala Franziska Mayer-Hillebrand. Njegova dela so že kmalu po prvi svetovni vojni začela izhajati pri znani hamburški založbi Felix Meiner; v letih 1920–1950 je izšlo v Filozofski knjižnici 12 zvezkov, med katerimi so bili tako ponatisi že objavljenih del kot tudi nove izdaje iz zapuščine. Izdajatelji so ponekod močno posegali v izvornike in jih prilagajali v smislu nekega zaključnega filozofskega nauka, česar pa pri Brentanu seveda ni mogoče najti. Nemalokrat je problematična tudi njihova metoda, kar je mogoče deloma upravičiti s tem, da so se srečevali z velikanskimi težavami – Brentano je svoje nauke nenehno spreminjal, popravil in dopolnjeval; ohranjenih je na stotine tipkopisov, ki jih je narekoval, saj v zadnjih desetletjih življenja zaradi slepote ni mogel več sam pisati.

Ker so Brentanova dela v knjigarnah že težje dosegljiva in dosedanje izdaje ne ustrezajo sodobnim izdajateljskim merilom, sta se izdajatelja zbranih del Thomas Binder in Arkadius Chrudzinski odločila za novo študijsko izdajo vseh del, ki jih je sam objavil. Izdaja zajema njegova dela s področja filozofske psihologije, etike in estetike, monografije o Aristotelu, dopolnilni zvezek vključuje spise iz cerkvene zgodovine, pravno-politične spise, uganke, pesmi in šahovsko teorijo. Vsa besedila so v celoti na novo postavljena. Doslej so izšli prvi trije zvezki: *Psychologie vom empirischen Standpunkt* (Psihologija z empiričnega vidika), 2008; *Schriften zur Sinnespsychologie* (Spisi k psihologiji čutil), 2009; *Schriften zur Ethik und Ästhetik* (Spisi k etiki in estetiki), 2010. V pripravi je četrti zvezek *Von der mannigfachen Bedeutung des Seienden nach Aristoteles* (O mnogoterih pomenih bivajočega pri Aristotelu). Posamezni zvezki prinašajo obširne in zelo informativne študije, ki so jih prispevali raziskovalci Brentana.

V pripravi je tudi kritična izdaja Brentanove celotne zapuščine v elektronski in knjižni obliki, ki je plod sodelovanja več avstrijskih in nemških ustanov. V njenem okviru trenutno poteka več posameznih projektov: izdaji Brentanovih würzburških predavanj o metafiziki in

dunajskega logiškega ciklusa predavanj ter digitalizacija njegove znanstvene zapuščine, ki jo hrani Univerza Harvard (Cambridge, Massachusetts).

**ČAKAJOČ NA VEBRA**

Če so se avstrijski strokovnjaki uspešno lotili izdajanja del enega od svojih najpomembnejših filozofov, pa pri nas v tem pogledu usoda največjemu slovenskemu filozofu 20. stoletja, Francetu Vebru (1890–1975), nikakor ni naklonjena. Veber, ki je študiral v Gradcu pri Brentanovem učencu Alexiusu Meinongu (1853–1920), je po prihodu v Ljubljano začel kot prvi profesor filozofije – in dolga leta tudi edini – predavati na novoustanovljeni ljubljanski univerzi. Izhajal je iz »predmetnostne teorije«, ki jo je prevzel od svojega učitelja; v svojem filozofskem razvoju se je vse bolj oddaljeval od nje in se razvil v samostojnega misleca. Njegovo najbolj plodno obdobje je bilo v času njegovega delovanja na univerzi (1920–1945), ko je imel veliko število slušateljev in študentov, močan vpliv pa je imel tudi v širšem krogu izobražencev. V tem času je objavil vseh svojih 14 del ter veliko število razprav in člankov.

Po končani vojni je prišlo do sunkovitega »preobrata«: leta 1945 je bil Veber predčasno upokojen in se je moral odpovedati članstvu v SAZU. Razlog za to naj bi bilo njegovo domnevno neprimerno obnašanje med vojno, med drugim je imel nekaj javnih predavanj v času nemške okupacije in ciklus predavanj o kriminalistični psihologiji za ljubljansko policijo. Vendar je treba pripomniti, da se Veber z aktualno politiko sploh ni ukvarjal in so bila vsa njegova predavanja strogo znanstvene narave. Njegova filozofija iz ideoloških razlogov na univerzi ni bila več zaželeno, njegova univerzitetna kariera je bila končana in do svoje smrti ni objavil skorajda ničesar več. Dolgo časa je bil njegova filozofija zamolčana, šele v osemdesetih letih prejšnjega stoletja je bila znova »odkrita«. SAZU je Vebrata leta 1996 posmrtno rehabilitiral. Posvečeno mu je bilo tudi več mednarodnih simpozijev, zadnja desetletja narašča tudi število knjig in člankov, ki se ukvarjajo z njegovo mislijo, tudi v tujih jezikih. Ob 90-letnici Oddelka za filozofijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani so Vebru postavili kip.

Vebrata dela (z izjemo maloštevilnih ponatisov) so danes težko dostopna, saj so redki primerki na voljo zgolj v nekaterih knjižnicah po Sloveniji in v antikvariatih. Njegova filozofija je še zlasti med mlajšimi generacijami slabo poznana. V preteklosti so naleteli na neuspeh različni posamični poskusi, da bi ponatisnili njegova dela, tudi pobuda, ki sta jo pred več leti sprožila Oddelek za filozofijo na Filozofski fakulteti in Ljubljani in Slovensko filozofsko društvo. Prav tako je pred nekaj leti spodletel ambiciozno zastavljeni kritični izdajateljski in raziskovalni projekt *Opera Omnia Veberiana* slovenskih in avstrijskih strokovnjakov z univerz v Ljubljani, Mariboru in Gradcu. Razlogi za neuspeh so seveda različni. Poleg premajhnega zanimanja za slovensko filozofijo je izdaja tudi kar precejšen finančni zalogaj. Za izdajateljske projekte ni na voljo posebnih razpisov, s takšnim projektom tudi ni mogoče kandidirati na razpisih za raziskovalne projekte. Po drugi strani pa so tudi med tistimi, ki se ukvarjajo z Vebrovo filozofijo, zamere in nesoglasja. V daljših časovnih razmikih je bilo do danes ponatisnjenih nekaj njegovih del: *Estetika* (1985), *Filozofija* (2000) in *Znanost in vera* (2009). Največ posluha je pri tem pokazala Slovenska matica, ki je v svojo filozofsko zbirko uvrstila dve njegovi deli (1985, 2009) in delo Dušana Pirjevca *Estetska misel Franceta Vebrata* (1989).

Več pozornosti bi bilo treba seveda nameniti tudi raziskovanju Vebrove filozofije in slovenske filozofske tradicije nasploh. Kot mi je znano, sega zadnji raziskovalni projekt o Vebru že v obdobje 2002–2005, finančno pa ga je podprl avstrijski Sklad za pospeševanje znanstvenega raziskovanja. Upajmo, da se bo v prihodnosti stanje spremenilo in da bo izšlo še kakšno Vebrovo delo, vključno z njegovo znanstveno zapuščino. Ne nazadnje je zgodovina slovenske filozofije bistven del naše širše kulturne zgodovine, ki zadeva vsakogar od nas. ■

# KAKO JE PISATELJ EDUARD LIMONOV POSTAL ČIČIKOVEC?

Rusija je velika dežela in tudi po razpadu Sovjetske zveze spet gosti olimpijske igre. A vendarle Slovenija ni tako majhna, da ne bi imela marsičesa, kar ima tudi Rusija: denimo vpogleda v literarno produkcijo ekstremnih ruskih nacionalistov, ki se s svojimi idejami gibljejo na srhljivem robu tako ali drugače dopustnega.



Ruska nacionalboljševistična stranka NBP se predstavlja z geslom: »Mi nismo ne levi ne desni, mi smo NBP.«

MIHA JAVORNIK

Rusi so v času Sovjetske zveze ločevali med besedo inteligent (интеллигент) in intelektualec (интеллектуал). S prvo besedo so označevali razumnika, človeka torej, ki razmišlja ter razume, za kaj pri vsem sploh gre. Sprva je bil to zvest podanik, ki se je v skladu s statusom obnašal tako, kakor mu je narekovala etiketa. Izraz je dobil na moči po koncu ruske državljanske vojne 1921 z naraščajočo sovjetizacijo, ko je inteligent pričel na vse možne načine lesti oblasti pod kožo, da bi se tako dokopal do privilegija in lastne večje pomembnosti (v nebo vprijoči primer so lažna ovajanja, s čimer so se razumniki želeli oblasti prikupiti, da bi jih ta vzela za svoje).

Ker se mi večkrat po glavi podijo vsem dobro znane *Mrtve duše* Nikolaja Gogolja, se mi vse pogosteje dozdeva, da ima prej omenjani sovjetski razumnik nekaj opraviti s spletkarskim, inteligentnim, izobraženim, ustrežljivim, a tudi neomikanim in grobim Čičikovim. Vendar, ali res samo ta razumnik?

Z razpadom Sovjetske zveze se je vse premešalo in beseda inteligent je postala oznaka za intelektualca, intelektualec je bil lahko resda tudi intelektualec, ampak je bil hkrati tudi inteligent... Skratka – same znane zgodbe tranzicijskega kaosa, ki so znane tudi slovenskim inteligentom in intelektualcem. Treba pa je priznati, da so nekateri ruski in slovenski inteligenti (resnici na ljubo so vsi ti čičikovci ena bistvenih stalnic v globalizacijskih procesih, ki so si na las podobni kjerkoli na našem planetu) presenetljivo hitro dobili uvid v ta kaos in ugotovili, da se da v njem tudi kaj iztržiti, tako kot je svoj čas to uspevalo Čičikovu. Sodobni tajkuni, oligarhi, vodje strank in še kdo so postali sodobni čičikovci. Besedi čičikovec in inteligent se lahko torej uporabljata kot sinonima.

## DANAŠNJA DEMAGOGIJA IN MRTVE DUŠE

Poslovni ruski čičikovec je tako kot v večini tranzicijskih držav pravi čas ugotovil, kako in kje je treba kupovati mrtve duše. Duša sicer nikoli ne umre, pravi Kristusov nauk, a nikjer v knjigi svetih ne piše, da ne obstajajo duše na meji med življenjem in smrtjo. Te so za današnjega inteligenta še kako dragocena in zelo poceni delovna sila. Po pravilu so to Nerusi, ki jih je mogoče na črno zaposliti ter se jih, če je treba, brez težav znebiti, saj nimajo potrebnih ruskih delovnih viz in dokumentov za prebivanje. Ni čudno, da so ti brezpravneži za majhne denarce pripravljeni opravljati najbolj umazana dela in kriminalna dejanja.

Ruski čičikovci so – paradoksalno – od teh Nerusov odvisni in kot jastrebi čakajo, kdaj se privaliijo s trebuhom za kruhom v

prestolnico nove horde medlečih duš. Sistem je dobro organiziran in spominja kot že ničkolikokrat doslej in kjerkoli po svetu na pravljico o obljubljeni deželi, v kateri se cedita med in mleko. Za denar Neruse organizirano pripeljejo v prestolnico, jih namestijo po kontejnerjih, jaških, jim dodelijo celotni prostor v skupinski sobi ter jim poberejo potne liste, nato pa jih brez kakršnihkoli dokumentov pošljejo vsak dan znova na isto tlako. (Več o tem, v kakšnem strahu živijo Nerusi pred lokalnimi ruskimi 'gospodarji' se je bilo pred časom mogoče prepričati iz pretresljivega zapisa Polone Freljih v *Sobotni prilogi Dela*.)

Poznamo tudi drugačnega, a enako nevarnega razumnika, čistokrvnega Rusa, ki se zaveda nastale zmede, čuti negotovost v ljudeh ter poskuša Rusa obrniti proti Nerusom, češ, oni so krivi za nastalo krizo. Ta čičikovec zagovarja čisto Rusijo, v kateri drugačni tako po rasi, verski izpovedi, kot po spolni usmerjenosti nimajo kaj iskati. (Je prepoved Parade ponosa v Moskvi mogoče slučaj?)

Rečemo lahko takole: če rabi in uporablja poslovni čičikov Nerusa za poceni delovno silo, je ruski nacionalist lakmusov papir družbenega razpoloženja, iz katerega poskuša potegniti čim več koristi: več kot je bede, bolj so drugi in drugačni krivi. Treba jih je sankcionirati, izolirati, deportirati ali celo eliminirati. S tem bo Rus sprostil notranjo agresijo ter posledično znal izraziti hvaležnost čistokrvnemu razumniku, ki bo s tem povečal svoj politični rejting. Javni podatki so osupljivi: ruska administracija ima registriranih več kot 40 nacionalističnih (večinoma militantnih in ksenofobnih) strank, med katerimi so tudi z zakonom prepovedane.

## NACIONAL-BOLJŠEVIZEM

Zanimivo je, da je bila prva radikalna nacionalsocialistična stranka ustanovljena že v času glasnosti v osemdesetih letih prejšnjega stoletja – torej še v času Sovjetske zveze. 1985 je nastala nacionalna stranka Spomin (Ruska fronta osvoboditve Spomin), ki se je razglasila za nosilko pravoslavnega fundamentalizma, postala vodilni ideolog naraščajočega nacionalističnega gibanja ter odkrito sodelovala z emigrantsko rusko fašistično stranko. Kot po pravilu vihrajo njene črno-rumeno-bele zastave v prvih vrstah vsakoletnega ruskega marša v čast ob dnevu narodne enotnosti 4. novembra.

Idejno pomembnejša stranka, ki je korakala na marših ob boku z Rusko fronto osvoboditve, je Nacionalboljševistična stranka (NBP), ki jo je leta 1993 ustanovil (skupaj s filozofom A. Duginom in pankerjem E. Letovim) kontroverzni pisatelj in politik Eduard Savenko – s psevdonimom Limonov. V prvi fazi je bila to radikalno nacionalistična stranka, ki se je odkrito



Eduard Limonov leta 2011 na moskovskem mednarodnem knjižnem festivalu.

spogledovala z nacionalsocializmom (tudi njena zastava spominja na simbol tretjega rajha: znotraj rdeče barve na zastavi je v sredini prav tako beli krog, v katerem je prostor namesto svastike za srp in kladivo), nato se za kratek čas premakne v levo smer k liberalcem, dokler je idejni vodja Limonov ne označi kot partije, zavezane ideji radikalnega (postmodernističnega) anticentrizma, ki spaja zunaj vnaprejšnjega načrta skrajno »levo« s skrajno »desnim« v intuitivno celoto, ki je za pristaša stranke lahko le – NBP. Nekoliko zapleteno idejno zvezo (ki jih Limonovu ne manjka) ponazori popularen sodobni pisatelj Zahar Prilepin, tudi sam nabol (pristaš stranke) z izjavo: »Mi nismo ne levi ne desni, mi smo NBP.«

Strategijo nabolov sestavlja več faz in vse vodijo k rušenju kodeksa administrativnih pravil in obstoječega ruskega kazenskega zakonika. Ena najpomembnejših (neposrednih) akcij stranke so fizične zasedbe upravnih enot (2006 so zasedli tudi nam znano Sberbanko, istega leta je sledila zasedba finančnega ministrstva, dve leti pozneje zasedejo zgradbo uprave ruskih železnic ipd.). Druge faze so manj militantne in so povezane s širjenjem propagandnega gradiva: to je regionalna periodika in to so letaki, ki pozivajo k spodkopavanju ruske države.

Zaradi ekstremizma danes prepovedana NBP pomeni po mnenju ruske administracije najbolje strukturirano nacionalistično radikalno združbo, ki rekrutira v svoje vrste zelo velik del ruske mladine. A potem ko se tej partiji niti petič ni uspelo registrirati kot

politična stranka, je 2010 Eduard Limonov spremenil taktiko in ustanovil partijo Druga Rusija (Другая Россия), ki ji je oblast že od vsega začetka očitala, da na sistematičen način usmerja mladino, kako se z nasiljem upreti državi in njenim varuhom reda.

## SISTEMATIČEN KUPEC MLADIH DUŠ

Če komu med sodobnimi ruskimi inteligenti uspeva na prefinjen, a sistematičen način kupovati (mlade) ruske duše že več kot trideset let, uspeva to nedvomno Eduardu Limonovu. Začel je kot fizični delavec, se že pri petnajstih posvetil pisanju pesmi in pesnikoval še po emigraciji v ZDA 1974 (emigrirati je moral zato, ker ni hotel sodelovati s KGB kot njihov ovaduh), nato pa se je posvetil prozi in esejistiki ter začel v ruskem emigrantstem tisku ostro napadati kapitalizem, kmalu zatem pa postal tudi član Socialistične delavske stranke ZDA. A Limonova niso tiskali niti v novi niti v stari domovini in nezadovoljen s tem se je leta 1976 priklenil k zgradbi New York Timesa, kar je po pričakovanju odmevalo na obeh straneh luže – moskovski časopis *Teden* je celo ponatisnil članek *Razočaranje*, ki ga je dve leti prej objavil ruski emigrantski časopis v Ameriki. Posledice so bile na dlani: razumnika Limonova niso izključili le iz emigrantske Nove ruske besede, tudi v Rusiji mu niso vse do 1990, ko so mu vrnili sovjetsko državljanstvo, natisnili nobene pripovedi več.

A Limonov ne bi bil čičikovec, če ne bi v domovini, kamor se je vrnil po razpadu SZ, v reviji *Novi pogled* objavil provokativnega članka *Limonka pri Hrvatih* (*Limonka* je veljalo za uradno glasilo NBP) ter z velikim medijskim odmevom izdal tudi *Črni spisek narodov*, v katerem našteva »slabe narode« – mednje uvršča Hrvate, Čečene, Čehe in Slovake – ki jih je po mnenju Limonova mogoče brez škode ubiti. V času jugoslovanske vojne se je sledeč nabolni strategiji »akcijskosti« boril na strani pravoslavcev – Srbov, leta 2000/01 pa je pripravil oborožen napad (še ena nabolnih skupinskih akcij) na Kazahstan pod pretvezo, da je treba zaščititi ruske duše na tamkajšnjem ozemlju. Istega leta je bil spoznan za krivega posesti enormne količine orožja, za kar je moral odsedeti dve leti.

## NOVE OBLIKE UPORA TUDI PRI NAS

Po vrnitvi na svobodo je razumnik Limonov nadaljeval z radikalnimi opozicijskimi akcijami vse do leta 2010, ko je ustanovil stranko Druga Rusija (ne smemo je mešati s stranko Garija Kasparova) ter v juliju istega leta razkril nov čičikovski načrt. Limonov v njem meni, da ima ruska opozicija med ljudsko množico že dovolj podpore in lahko organizira fizične demonstracije, ki bodo omajale politiko vladajoče Enotne

Rusije Vladimirja Putina. Leto pozneje dopolnjena *Strategija 2011* že napoveduje spontano (po čičikovsko vodeno) ljudsko vstajo proti oblasti in monopolom, ki si jih je ta uspela ustvariti. Ta strategija, ki naj bi z množico na ulicah prisilila oblast k spremembam, je po Limonovu edina pot, saj ruska zgodovina ne pozna demokratičnih volitev. Dozorel je torej čas, da se posredne (sekundarne) oblike upora umaknejo aktivnim (primarnim), ki pomenijo organiziran fizičen spopad. Druga Rusija naj bi v tem procesu igrala avantgardno vlogo in v svojem programu je Limonov več kot jasen: umakniti je treba zakon o prepovedi zbiranja, omajati verodostojnost prejšnjih volitev ter bojkotirati delovanje državnih ustanov. Sem sodijo še organizirane kampanje proti vojaškemu naboru in protesti proti korumpiranemu sodstvu, ki sodeluje s policijsko nomenklaturo ... Vse v skladu s slogani: »Ne sodeluj, ne plačuj in ne služi gospodarju!«

## PO STATISTIKI NAJ BI BILO INTELEKTUALCEV DVA ODTOTKA POPULACIJE – TO SO TISTI, KI SE JIM IMAMO ZAHVALITI, DA SMO ZLEZLI IZ VLAŽNIH VOTLIN IN SE DANES LAHKO UKVARJAMO Z NANOTEHNOLOGIJO. VEČ O TEM PA NAJDETE V IMENITNI IN V SLOVENŠČINI NEDAVNO IZDANI KNJIGI VIKTORJA PELEVINA SVETA KNJIGA VOLKLODLAKA.

Limonov je spreten politik in v t. i. triumviratu opozicije je pozval k sodelovanju druge vplivne opozicijske stranke. Potem ko sta Gari Kasparov (2012 je bil izbran v koordinacijski svet ruske opozicije) in Mihail Kasjanov (predsednik Ruske narodno-demokratične zveze, ki je bil nekaj časa tudi član Druge Rusije Limonova) odklonila sodelovanje, je čičikovec Limonov med prvimi objavil svojo kandidaturo za predsednika Rusije. Centralna volilna komisija jo je zavrnila in že pred tem je represivno delovanje oblasti pri Limonovu izzvalo žolčno reakcijo, saj je tik pred registracijo kandidature policija zaprla vse dohode k dvorani, kjer naj bi potekalo svečano dejanje. V poslovni dvorani hotela Vega tako ni bilo nikogar in slavnostni zbor se je moral sestati v posebej zato najetem avtobusu.

A vendar ne pozabimo, da je čičikovec Limonov tudi pisatelj Limonov, ki se lahko pohvali z več kot petdesetimi knjigami, napisanimi v stilu *non-fiction*, ki bi jo literarni zgodovinar ocenil za *črnuho* (tako Rusi poimenujejo »literaturo z dna«, ki je pri Limonovu navadno začinjena še s pornografijo kot v *Mladem podležu* ali v romanu *Jaz – Edička*, njegovem edinem v slovenščini; DZS, 1987). Limonov je tudi avtor številnih političnih in avtobiografskih esejističnih spisov o bohemskem življenju v Parizu, New Yorku in Moskvi, o vojni v Jugoslaviji, o idejah »demokratične in socialne Rusije«, ki prej kot kaj drugega izvenijo kot propagandni material predsedniškega kandidata: zadnja zbirka esejev iz 2013 ima tako še kako poveden naslov *Pridige: Proti oblasti in podkupljivi opoziciji*.

Propagandna gesla za predsednika Rusije so izraz preverjene in poznane pisateljsko-retorične strategije in zvenijo Slovincu več kot domače. Nekaj jih bom naštel: Limonov misli zamrzniti cene primarnih produktov, prepovedati odtok kapitala čez rusko mejo, uvesti namerava davek na luksuz, povišati hoče davek nadpovprečno bogatim ... Ali ni v vsej tej čičikovščini tudi nekaj slovansko vzajemnega in tudi tako slovensko domačega, da bi Limonova z veseljem prebirali ob dolgih zimskih večerih? ■

# VSE, ČESAR SI NISMO ŽELELI ZVEDETI O SEBI

Zdi se, da so bili Vojnovičevi Čefurji tisti, ki so sprožili plaz: plaz prvoosebni izpovedi sinov in hčera ekonomskih migrantov, ki so na sever Jugoslavije prišli v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja.

AGATA TOMAŽIČ

**R**ojeni v Sloveniji, a staršem tujcem, zato so med pripadniki trmastega in nezaupljivega podalpskega plemena obdržali stigmo tujstva, ki so jo lahko zbrisali le z brezkompromisno asimilacijo. Tako kot so Čefurji *raus!* pripoved o čefurju, ki na koncu kloni – in je zaključek knjige v bistvu tragičen, je tudi tik pred koncem lanskega leta izdano delo *Slovenština in jaz* Simone Lečnik pripoved priseljenke, ki si je uspešno nadela novo identiteto – slovensko. Zgodba, kakršne imamo Slovenci najrajši, čeprav se ne zavedamo, da nas ne prikazujejo v najlepši luči.

Seveda je treba takoj razčistiti, da bi besedilo, ki je izšlo pri mariborski založbi Litera, ne škodovalo nekaj uredniških posegov. Omenjati lektorske spodrsnjaje (*Hermagor* namesto *Šmohor*, *šesto* namesto *šeststo*) bi bilo, sploh v knjigi s takim naslovom, že čista hudobija (pa saj jih resnici na ljubo ni toliko), nespodbitno pa je, da bi pristojni lahko avtorici, ki ji ne manjka daru za berljivo upovedovanje, lahko sugerirali, naj se snovi loti malce manj v slogu šolskega spisa in naj se ne drži kronološkega zaporedja dogodkov kot pijanec plota. A ne dopustimo, da bi se nam zaradi posameznih poškodovanih dreves zameglil pogled na lepo razraščeno gozd: *Slovenština in jaz* je knjiga, ki je zanimiva po več plateh. Prva stvar, ki zbode v oči, je diskrepanca med (odlično izmišljenim) naslovom *Slovenština in jaz*, ki namiguje na zapise o mučnih izkušnjah, ki jih je z učenjem *slovenštine* imel kakšen *južnjak* – pa vendar ime avtorice zveni tako slovensko, da bolj ne bi moglo. In prav v tem je ključ: Simona Lečnik je hči slovenskega očeta, ki se je rodila in otroštvo preživela v bosanskem Kaknju, nato pa jo je, z družino vred, na pragu devetdesetih vojna vihra naplavila na Ravne na Koroškem, od koder je izvirala njen oče. Čeprav so vsako polletje preživljali del dopusta pri sorodnikih na Ravnah – za katere avtorica z nemalo cinizma zapiše, da so se ji v primerjavi s Kaknjem zdele »čist« in »svež« kraj –, je šele jeseni 1992, ko je začela šolsko leto v 7. razredu slovenske šole, spoznala, da »je bila Slovenija lepa, sanjska dežela samo takrat, ko sem hodila v to državo na počitnice in obiske k sorodnikom«.

Naslednjih sto strani mora vsak slovenski domoljub, ki pod ljubezen do svoje domovine pojmuje tudi, da morajo o njenih prebivalcih vsi imeti dobro mnenje, ker s(m)o Slovenci pač krasni ljudje in pika, obvezno izpustiti. V resnici pa so sočna sredica, zaradi katere je knjigo treba vzeti v roke. Natakajeno na ogrodio spopadanja s *slovenštino*, ki jo je avtorica sprva obvladala v narečni, koroški različici in se je potem začela učiti v knjižni obliki, ki se ji je zdela kot novi tuji jezik (že to je pomenljiv podatek), prinaša cel kup nelskavkih, a zelo odkritosrčnih in zato gotovo resničnih opisov o tem, kakšni Slovenci v resnici smo. Z enim stavkom: v tem delu knjige se skriva odgovor na vprašanje, kako je nekako v tistem obdobju lahko prišlo do izbrisa 25.000 prebivalcev najsevernejše

jugoslovanske republike. Vse pove dejstvo, da si je Simona Lečnik, trinajstletna begunka iz Bosne, svoj ugled pred sošolci zapečatila z enim samim stavkom: ko je povedala, da je njen oče »mašinski tehnik« (in ne strojni tehnik, kot se reče v knjižni slovenščini), je požela salve smeha in zgržanje učiteljice slovenščine, ki jo je pozneje še večkrat pribijala na križ in s popolnim pomanjkanjem pedagoškega čuta od nje zahtevala, naj dela stavčne analize stavkov, kakršen je bil »Miško Kranjec je napisal roman Strici so mi povedali«. Prišlekinja, ki je bila Slovenka samo po imenu (kar je bilo v bistvu njeno preletstvo), seveda ni vedela niti tega, »s kakšno začetnico naj napiše Kranjec«, kajti tisto poletje je prišla iz Bosne, kjer »ni Miška Kranjca, ni Prekmurja in ni stavčnih členov«, učiteljica pa ji je za neznanje z največjim užitek pritisnila cvek. Še huje pa je, da jo je, ko so jo enkrat prepoznali kot tujko, razred zasmehoval tudi pri predmetih, kjer je imela solidno osnovo in so ji šli od rok bolje kot vrstnikom (navsezadnje je bila v Bosni osem let odličnjakinja, piše), na primer pri matematiki. Ko je nekoč edina znala izračunati pravilen rezultat, je iz zadnje klopi zaslišala: »Ti, glupa Bosanka!« A ko se je obrnila, je tam zagledala »le obraze, ki so bili tako nedolžni kot obrazi kakšnih koroških ovč, ki se pasejo po hribih nad Črno na Koroškem. Sami nedolžni, kuštravi koštruni in ovčice.«

»Koštruni«, kot vse živali, niso bili hudobni naklepno, ampak so se s strahom odzivali na vse novo, neznano: »Včasih sem imela občutek, da bi se me kakšni slovenski vrstniki najraje dotaknili in preverili, ali imam res enako kožo, lase in kosti kot oni, ki še nikoli niso videli kaj tako zanimivega, kot je tujec. In to iz Bosne, ki je bila za njih enako daleč kot Amerika. Le to so vedeli, da so Bosanci glupi, saj v vicih vselej potegnjejo kratko.« In ovčke se seveda počutijo najbolje, če so združene v volneno kepo, ki ji ni videti ne konca ne začetka, se pravi, da so si podobne kot jajce jajcu: »Nihče od teh smejočih se podalpskih otrok seveda ni tako izstopal, kot sem jaz, in to se jim je zdelo dobro.« Še nekaj je presunilo begunko iz Bosne, ki se je proti svoji volji prelevila v ljubiteljsko antropologinjo in tako vestno beležila razlike v navadah obeh narodov: »Kadar je v Bosni kdo dobil petico, smo bili vsi drugi v razredu veseli zanj, v Sloveniji pa je bilo ravno obratno; vsi so bili veseli, če je kdo dobil enko.«

Jasno, da starši takih otrok niso bili nič boljši; ko so se Simoni Lečnik na Ravnah na Koroškem pridružili še ostali družinski člani (mama in oče, starejši brat si je našel delo v Avstriji), so tudi oni skušili, kaj pomeni biti tujec. Najbolj tragikomično pa je, da so to prvič spoznali tudi Ravenčani sami, saj so očeta, ki je hotel najeti kakšno sobo ali manjše stanovanje, »gledali z velikim začudenjem, češ, kaj je zdaj to en čudak«. Česar ne poznaš, se, logično, ustrašiš: ko so naposled našli človeka, ki bi jim bil pripravljen oddati zgornje nadstropje hiše, ki ni bilo v rabi (avtorica takrat najbrž še ni vedela, gotovo pa se ji je v nadaljnjih letih antropološkega udejstvovanja razkrilo, da

so naleteli na eno slovitih predimenzioniranih hiš za vsaj tri generacije), si je ta v zadnjem hipu premislil. »V svojo hišo ni hotel sprejeti treh ljudi iz Bosne, tujcev. In on s tujci nekako ni hotel imeti opravka.«

Polagoma so se stvari postavile na svoje mesto, Simona Lečnik se je sprijaznila s svojo transformacijo iz princese v Pepelko, kot je duhovito popisala spremembo, ki se ji je zgodila čez noč; in se sprijateljila s *slovenštino*. Oče si je našel delo, pa čeprav je bilo to sprva v komunalnem podjetju, ob čemer so staroselci vedeli povedati, da je »pometanje cest edino primerno delo za prišleke z juga«. Vsi skupaj so si našli stanovanje v bloku, kjer so se sosednje iskreno razveselili ploščice z njihovim primkom, saj so slišali govorice, da prihaja neka bosanska družina, je ena od anekdot, ki jih navaja avtorica. Poleg dragocenih antropoloških zapažanj: »Vsak se drži zase, opravlja svoje zadeve, in kot da bi komaj čakali, da pridejo v svoje skrivališče, zaprejo vrata. In jih še zaklenejo.« Družina Lečnik je zaman čakala, da jih bo po vselitvi kdo prišel pozdravit ali se celo kdaj oglasil pri njih in spil kavo. Zakaj pa bi ljudje skupaj pili kavo?, se je glasilo vprašanje, s katerim je sošolka odgovorila na Simonino začudeno poizvedbo, zakaj ni nikoli nikogar na obisk, ko izza vrat zadiši po praženih kavnihih zrnih.

*Slovenština in jaz* je še ena od knjig iz novega, priljubljenega žanra, ki bi ga lahko poimenovali »Slovinci v očeh tujcev«. Ali pa kar »mi in oni«, v duhu – zdaj že, upajmo, nekoliko omeščane – sumničavosti do prišlekov. Prva znanilka tega žanra je bila *Tujka v hiši domačinov*, Erica Johnson Debeljak, ki je v istoimenskem delu priobčila svoje zdaj že ponarodele popise prilaganja na življenje med pripadniki podalpskega plemena, ki se za domačimi zidovi manično preobuvajo v copate in se panično bojijo prepaha – kar gre bržčas razumeti tudi v prenesenem pomenu. Simoni Lečnik v pisanju ne uspe doseči epske širine zgoraj omenjene, je pa v njenem besedilu nekaj zares ganljivih, skoraj poetičnih opisov prav posebnih »pogovorov«, ki sta jih imeli z gluhonemo omo. Še ena, bistvena razlika loči knjigo Lečnikove od zapisov Johnson Debeljakove: napisana je v slovenščini, ne več *slovenštini*. Še ena zgodba o uspehu slovenskega asimilacijskega modela, torej. ■

SIMONA LEČNIK

## Slovenština in jaz

ZALOŽBA  
LITERA,  
MARIBOR  
2013  
138 STR.,  
21,90 €



# DRŽAVLJANSKA VOJNA PO SRBSKO

Na srbski televiziji se je pred kratkim končalo predvajanje prve sezone zgodovinske nadaljevanke, ki je obljubljala radikalno drugačno interpretacijo dogodkov iz druge svetovne vojne. Izkazalo se je, da zadeva ni toliko drugačna ali nepričakovana kot katastrofalno diletantska.

## RADO PEZDIR

**R**adoša Bajića, srbskega igralca, kolumnista časnika *Politika*, predvsem pa scenarista in režiserja, starejše generacije poznajo zlasti po vlogi Sekule iz komične triloge o pogosto ovdoelem šumadijskem kovaču, mlajše pa po izjemno popularni seriji *Selo gori, a baba se češlja* (2007–11, izvršna producentka je bila Bajićeva hčerka Jelena, tako kot pri Ravnih Gori; pri obeh projektih sodelujeta tudi Bajićev sin Nedeljko, igralec in producent, ter Jelenin mož Predrag Jocić, producent in snemalec). Uspeh te ljudske nanizanke je verjetno prepiral pokojnega direktorja RTS Aleksandra Tijanića k podpisu pogodbe o snemanju novodobnega srbskega epa o bratomorni vojni v času druge svetovne vojne *Ravna gora*, ki je že pred začetkom snemanja doobra pretresla srbsko javnost, in to predvsem po zaslugi samega Bajića, ki je samozavestno napovedoval novo osvetlitev srbske državljanske vojne in svetosavsko pomiritev obeh strani po zaključku predvajanja. Njegove izjave so izzvale strupene levičarske izlive o revizionizmu in cinično skepso privrženec vojske kraljevine Jugoslavije, »ravnogorcev«, začetek predvajanja je spremljal celo levičarski protest pred zgradbo RTS. Serija, ki je razburila srbske »kafane« bolj kot karkoli v zadnjih petnajstih letih, pa je vendarle prišla na ekrane ob večernih nedeljskih urah novembra 2013 in se iztekla sredi januarja.

### ODOJKI IN KUBANKE

Obdelajmo najprej ravnogorce. Njihova geneza je jasna: ko fronta razpade (bežijo seveda v glavnem Hrvati, Bošnjaki in Slovenci), se bivši pripadniki kraljeve vojske spontano, v kontekstu srbske vojaške tradicije premaknejo v gverilo. Ta gverila pa je skozi oko Bajićeve kamere predvsem dolgočasna. ravnogorci v glavnem jedo, pijejo, nekaj malega hodijo pa potem spet jedo in pijejo. Vmes je prikazano klanje Bošnjaka (za katerega ve samo Bajić), poskus posilstva Srbkinje (ki ga lahko kontekstualizira samo Bajić) in medsebojno prepiranje (ki ga ob odsotnosti zgodovine potrdi le Bajić) in, ja, uganili ste, več odojkov in jagnjetine, kot je mož v Mihajlovičevi vojski. V devetem delu je v maniri B-produkcije celo nekaj akcije, saj si ravnogorci izmenjajo nekaj strelcev z Nemci ... in to je to. Ne duha ne sluha o prvih, zelo krvavih spopadih ravnogorcev z ustaši in Nemci v vzhodni Bosni. Namesto tega steče prva kri pri vojnem zločinu.

Na tem mestu se normalen človek prime za glavo in potarna, kje so časi »partizanaric« Veljka Bulajića, ko so bili ravnogorci vse do razkola s partizani prikazani kot dokaj prijetni patrioti, pa čeprav rahlo omejeni »Srbende«. Ni kaj, Bajić res meče novo luč na srbsko zgodovino.

Posebno obdelavo potrebuje Bajićev Draža Mihajlović, ki ga igra odlični Nebojša Glogovac (znan iz filmov *Past, Nebeška vaba, Dežela mrtvih, Hadersfeld*). General Mihajlović je



v najboljšem primeru prikazan kot omejeno budalo, četudi dobričina. Razpravlja o svobodoljubnem ruskem narodu (?), nikakor ne zmore vzpostaviti discipline med podrejenimi častniki (spopad majorjev Paloševića in Stankovića), ni sposoben prepričati lastne vojske, da Bošnjaki niso podljudje, obdaja pa se izključno z ljudmi, ki so zahrbtni kimavci. Kako bo takšen Mihajlović prehodil drugo svetovno vojno, ni jasno. Kot zdaj kaže, bo v zemljanki na Ravnih gori jedel odojke, pil pivo znamke Jelen in modroval o tem, kako ga bo nekoč nasledil Vuk Drašković, medtem pa bo njegova vojska požgala, oropala in posilila Srbijo ter pojedla vse odojke do Tokia. Za takšno vlogo Bajić ni potreboval tako odličnega igralca, kot je Glogovac, mirno bi lahko zaposlil kakšno vaško budalo. Zanimivo bo videti, ali bo v Bajićevo *Ravno goro* zašel tudi Hrvat Zvonimir Vučković (in z njim še kakih dva tisoč hrvaških orjunašev), poveljnik prvega ravnogorskega korpusa in Mihajlovičev tesni sodelavec, ki postavlja ravnogorstvo v zanimiv, doslej še nepojasnjen kontekst. Prva sezona se konča, ko Draža Mihajlović zakoraka na Ravno Goro. Ta prizor pa je tako boleče patetičen, da so v primerjavi z njim celo dialogi Froda in Sama v *Kraljevi vrtnitvi* (zadnjem delu triloge *Gospodar prstanov*) kot najbolj brutalne scene iz kakšnega *Jeklenege križa* Sama Peckinpaha.

Potem so tu komunisti. Čeprav so prisotni že od samega začetka, se Josip Broz (igra ga Dragan Bjelogrić) pojavi šele v devetem delu. In kakšen prihod je šele to! Popolnoma v stilu Bajićeve napovedi, da bo padla nova luč na zgodovino: Broz ni več sin in oče jugoslovanskega naroda, niti moder vizionar in zaskrbljen poveljnik na Sutjeski in Neretvi, ne, Josip Broz je za Bajića zagrebški *hohštapler*, ki želi (kako smešno, glede na to, da ga igra Bjelogrić) luksuzno in »boljše življenje«. Prvi vtis o Bajićevem Brozu je, da poskuša naslikati na luksuz mahnjenege spletkarja s cigaro v ustih, čigar vizije so omejene na predstave o golih tovarišicah. Nič bolje se ne obnese, ko se sestane z vodilnimi srbskimi komunisti (prvič so na filmu Aleksandar Ranković, Milovan Djilas, Svetozar Vukmanović - Tempo, in to je dejanska ena redkih fascinantnih zadev v seriji): zanimajo ga luksuz in spletke, stare komuniste obravnava kot proletarske klošarje, vodstvo srbskih komunistov pa kot natakraje iz beznic ob ibarski magistrali, ki jih lahko nadira, terorizira in se jim laže. Če so »partizanarice« Tita poveljevale v nadčloveka, ga Bajić degradira v groteskno karikaturo, ki stereotipno pojmovanje o njem še potencira. Če se bo tako nadaljevalo, bo verjetno Josip Broz kmalu ležal v *jacuzziju* v bosanskem Jajcu, kadil

kubanske cigare, se zabaval z ukrajinskimi prostitutkami, vmes pa planiral množične likvidacije in streljanje partizanov v hrbet.

### SPREGLEDANA DEJSTVA

Podobno kot pri ravnogorcih tudi pri komunistih za Bajića zgodovina ni ravno pomembna. Interpretacija komunistične zgodbe se bizarno osredotoča na za zgodovino ne preveč pomembnega Slobodana Penezića - Krcuna (politkomisar in pozneje pomemben srbski oznovec, čigar smrt je še danes kontroverzna, predvsem za Rankovičeve privrženec), ki na začetku maja 1941 na zemunski železniški postaji nestrpno in z zaljubljenimi očmi pričaka Josipa Broza (Krcun je bil takrat v resnici v Sandžaku.)

Sledi famozni majski sestanek s srbskim politbirojem: zgodovinsko bizarno, ampak Bajićev Broz se razburi nad nesposobnostjo Vladimirja Dedijerja, da bi prebegnil iz Neodvisne države Hrvaške (NDH). To je bizarno zato, ker so v NDH do 22. junija (tj. do dne nemškega napada na Sovjetsko zvezo in s tem razveljavitve zavezništva med obema državama) potekali dogovori o legalizaciji Komunistične partije Hrvaške, kar seveda govori vse kaj drugega kot to, da bi se morali iz te kvizlinške tvorbe komunisti evakuirati.

Pri Bajiću lokalni komunisti (v arhetipskem raju Planinici, ki jo je zajela vojna vihra) že organizirajo akcije proti Nemcem, pa čeprav so dejansko po navodilih Sovjetske zveze morali vztrajati pri pasivnem načrtovanju revolucije (če ne verjamete, vzemite v roke Metoda Mikuža). Gledamo torej, kako ravnogorci žrejo, pijejo in so nasploh čezmerni, komunisti pa se med čakanjem na proletarsko revolucijo srečujejo po knjižnicah, meščanskih stanovanjih in čudnih parkiriščih, vsakemu, ki ima pet minut časa, pa z jehovskim nasmehom razložijo prav vse o svoji pop ikoni Stalinu. Patetično, kot da bi opisoval retardiranje, ki se jim je revolucija zgodila, ne pa da so jo načrtovali in izvedli; zgolj na osnovi videnege lahko sklepamo, da sta državljansko vojno zakuhala benigni, bradatki beček iz zemljanke in spletkarski kurbir iz meščanske vile. Bajić je v prvi sezoni popolnoma izpustil izjemno vplivnega komunisto, agenta NKVD in Brozovega najnevarnejšega tekmeča, Bošnjaka Mustafa Golubića, čigar smrt je nepovratno spremenila tako zgodovino komunizma v Jugoslaviji kot zgodovino komunističnega partizanstva. To ignoriranje ključnih imen in dogodkov v aprilu in maju leta 1941 pa je že falsifikacija zgodovine in daleč stran od napovedanega prikazovanja Josipa Broza in komunistov v drugačni luči.

Presenetljiva pa je Bajićeva interpretacija *de facto* kolaborantov, konkretno Milana Nedića. V nasprotju z vsemi pričakovanji je Nedić prijazen dedek, ki ga skrbi za Srbijo in je v prvi sezoni v strogem hišnem priporu (ob tem pa ne izvemo, da je bil Nedić edini srbski general, ki ni bil ne v ujetništvu ne v ilegali in je bil torej deležen preferenčne obravnave okupatorjev). Dobimo tudi psevdoantični Nedičev samogovor o tem, da je Jugoslavija padla zato, ker nihče ni upošteval njegovih nasvetov, da se domovina ne brani na mejah, ampak v notranjosti. Kot da ne bi bil ravno Nedić (ki je prvi dan invazije razpustil svojo vojsko in se odpeljal domov) avtor Nedić-Rupnikovega utrjevanja na jugoslovanski meji in kot da ne bi ravno Nedić celo kaznoval Mihajlovića, ker je bil ta za strategijo obrambe znotraj države in ne na njenih mejah.

Počasi (kadri so res neskončni) pridemo do največjega šoka serije: Bajić poskuša rehabilitirati izdajalca Nedića, Dražo Mihajlovića spreminja v bedaka, Josipa Broza pa v karikaturo iz erotičnega časopisa. Če bo šlo tako naprej, bo Bajićev Nedić do konca serije postal ali Razkolnikov ali pa se bo reinkarniral v Nelsona Mandelo. Nemci so sicer v tej seriji prikazani še za odtonek bližje prvotnemu zlu, kot v Tarantinovih *Neslavnih barabah* (na primer bipolarni oficir SS v petem delu in gestapovski *folksdojčer* v šestem, ki bi ga res morali videti!). Žal Bajićeva razgledanost očitno ne seže do enega največjih modernih srbskih pisateljev Borislava Pekića, saj bi bil v nasprotnem primeru model hladnega gestapovskega oficirja iz romana in filma *Kako upokojiti vampirja* (istoimenski TV-film iz leta 1977 je režiral Slavoljub Stefanović - Ravaši, pri katerem je Bajić zaigral v filmu *Led* pet let pozneje; Bajić je *Led* pred nedavnim s svojo družinsko produkcijsko hišo recikliral) bistveno bolj srhljiv, kot so Bajićevi Nemci, ki delujejo bolj kot komični vložek.

### SLOVENSKI PRISPEVEK

Še nekaj zanimive plehкости: Radko Polič v seriji igra Rudolfa Ukmarja, podpolkovnika aprila 1941 že fantomske kraljeve vojske. To sicer za Poliča ni edina vloga oficirja fantomske vojske v srbski kinematografiji: leta 2001 je namreč v zadnjem filmu Živojina Pavlovića *Dežela mrtvih* igral zastavnika Janeza v še eni fantomski vojski, ki se ji je tedaj že reklo jugočetniška soldateska. Tudi v Pavlovičevem filmu je igral Nebojša Glogovac, in sicer Poličevega sina, ki ga je bolj kot študij prava v Prištini mikal kriminal. Tokrat igra Glogovac Čičo (vzdevek Draže Mihajlovića), moralnega očeta, ki ga Poličev Ukmar pusti na cedilu in obkroženega s sociopatskimi karakterji.

Serija, ki je v prvi sezoni komaj uspela pokriti obdobje med aprilom in junijem 1941, je nenormalno razvlečena, zgodovinski dogodki so obravnavani pristransko, poskusi rehabilitacije izdajalcev, kakršen je bil Nedić, so na meji psihotičnega, redefiniciji Draže Mihajlovića in Josipa Broza pa sta bizarni. S tega vidika je serija ogromen neuspeh srbske javne televizije. Če druga sezona res pride (o čemer je v srbskem javnem prostoru vse več dvomov), bo njena morda kaj boljša ocena odvisna od tega, ali bo k Mihajloviću prišel Zvonimir Vučković in ali bo prikazan spopad med Brozom in Mustafa Golubićem. Če tega ne bo, potem bo širokopotezni projekt verjetno pokopal tudi Bajićev renome.

Pozitivna plat serije pa je, da vsaj za zdaj v njej še ne nastopa Nikola Kojo. ■

#### TV-NADALJEVANKA

### Ravna Gora

1. SEZONA, DESET EPIZOD

RADIOTELEVIZIJA SRBIJE

REŽIJA RADOŠ BAJIĆ



# ZAODRJE MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI

Kako je deček, ki ni hotel odrasti ne v knjigi ne na odru ne v risanki ne v filmu, odrasel v stripu, ob tem pa obiskal še dva sodobnika iz časa, v katerem se dogaja, in verjetno najbolj znanega pravljicarja zadnjega stoletja, ki mu je dal najbolj prepoznavno podobo in izšolal tudi striparja, ki je od konca odpotoval na začetek ...

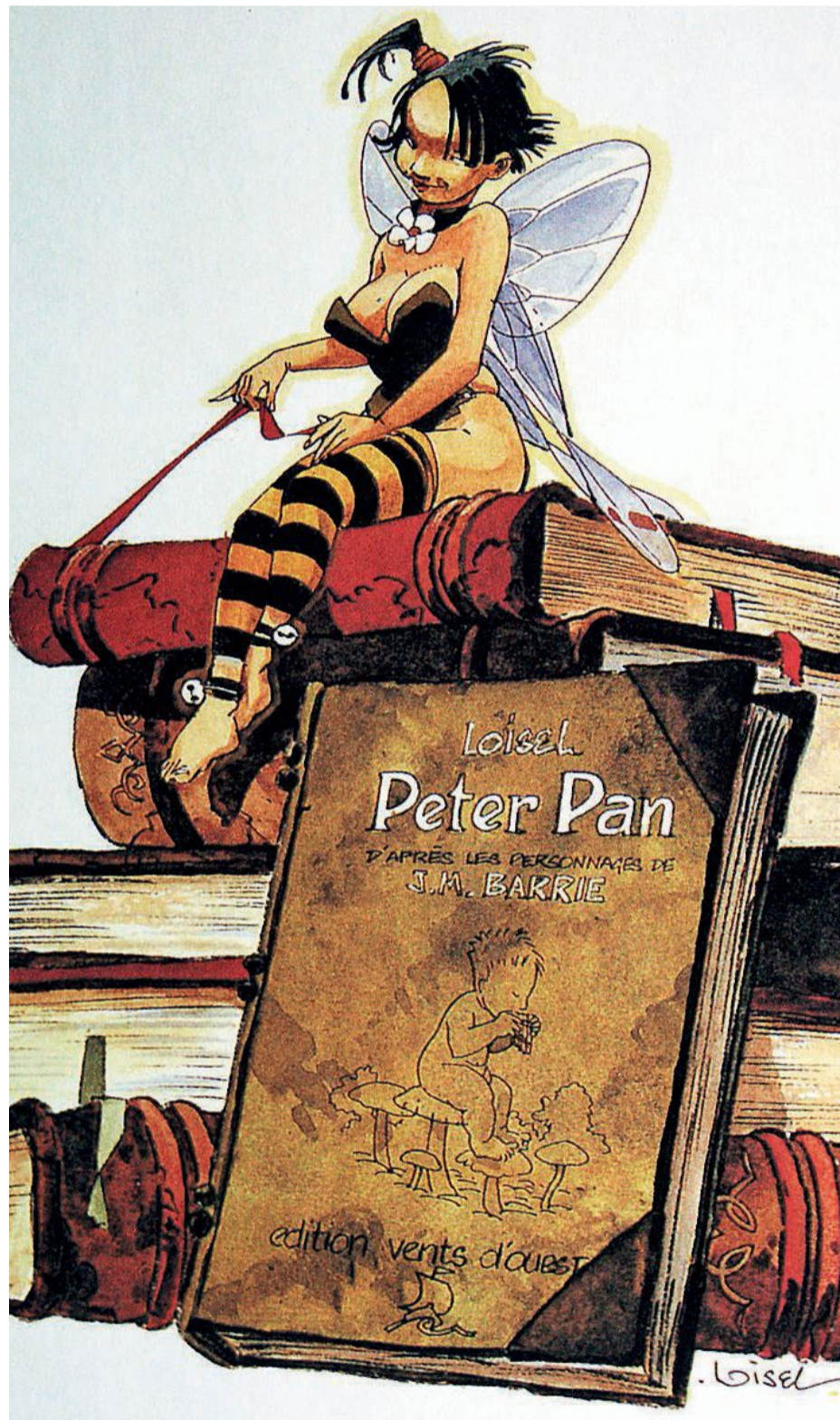
IZTOK SITAR

## LONDON, ZIMA 1887.

Mraz, lakota in beda so vsakdanjik dickensovskega siromašnega in umazanega londonskega pristaniškega predmestja, katerega glavni protagonisti so pijanci, prostitutke in podgane in v katerem odrasča najstniški samorastnik Peter. Očeta ni nikoli poznal, zapustil ga je, še preden se je rodil, kajti mornarji si pač ne morejo privoščiti udobnega družinskega življenja, saj večino časa preživijo na odprtem morju, so pa zato ob kratkih postankih v pristaniščih toliko bolj pozorni do deklet, s katerimi si grejejo posteljo, in ob odhodu jim prav radi pustijo kakšen spominek, ki pa se ga bodoče matere zavejo šele takrat, ko je že prepozno. Takšen nezaželen spominek je bil tudi Peter, kar mu je dala mati vedeti že ob rojstvu in nato na vsakem koraku, kadar se ji je motovilil pod nogami in z jokom odganjal stranke, ki jih je krvavo potrebovala za vsakdanjo steklenico žganja, s katero je postalo življenje v zatohlem Londonu nekoliko znošnejše. Navkljub vsemu pa je imel Peter mamo rad, saj je bila vendar njegova mama in staršev si pač ne moreš izbirati, zato ji je, ko je bil malce starejši, na pragu najstniških let, tudi sam nosil žganje iz bližnje beznice, kadar ga je kričel in brez denarja (kajti stranke so bile vedno redkejšje) pošiljala ponj, rekoč da je že čas, da tudi sam kaj zasluži, saj je postaven in dokaj lep fant in da rit pač ni samo zato, da bi sedel na njej. Od takrat je Peter sovražil odrasle in si prisegel, da sam ne bo nikoli odrasel. Kadar že ni skrbel za mamo in zase (zakaj od časa do časa je bilo treba tudi kaj pojesti), se je z malce mlajšimi potepuškimi prijatelji, ki so bili ravno tako sirote, družil v napol podrti bližnji lopi in jim pripovedoval pustolovske zgodbe (domišljije je imel namreč na pretek, pa še zastoj je bila), katerih glavni junaki so bili oni sami. S pomočjo čarobnega prahu jih je naučil leteti in na krilih domišljije so poleteli v deželo Nije, kjer so se kot izgubljeni fantje borili z gusarji in skupaj z Indijanci in raznimi pravljničnimi bitji iskali izgubljeni zaklad. Medtem ko je Peter v deželi Nije, pa se v kvartu pojavi skrivnostni doktor Jack, ki mori prostitutke – in med prvimi žrtvami je prav Petrova mama ...

## DO DISNEYJA IN NAZAJ OD DISNEYJA

Francoski scenarist in risar stripov Régis Loisel (roj. 1951) suvereno nadgradi Barriejevo mladinsko fantastično uspešnico z naturalističnim prikazom surovega dickensovskega Londona in iz slabokrvnega ter asekualnega Petra Pana naredi popolnoma realističnega, spolno zlorabljenega fantiča iz mesa in krvi, temu pa povsem nevsiljivo pritakne še urbano legendo o najbolj razvpitemu serijskemu morilcu 19. stoletja, Jacku Razparaču. Peter Pan se je sicer prvič pojavil leta 1902 kot stranski junak v romanu za odrasle *Mala bela ptica* škotskega dramatika Jamesa Matthewa Barrieja (1860–1937), dve leti pozneje pa je že nastopil kot glavni protagonist gledališke igre *Peter Pan ali Deček, ki ni hotel odrasti*. Zaradi velikega uspeha je Barrie igro predelal v otroški roman in ga leta 1911 izdal pod naslovom *Peter Pan in Wendy*, v poznejših izdajah pa se je ustalil samo še kot *Peter Pan*.



Barrie se ni ravno pretegnil s preveč razkošnim opisom glavnega junaka, zato je njegova podoba v preteklosti doživljala različne interpretacije tako knjižnih ilustratorjev kot režiserjev gledaliških ali filmskih del. Verjetno najbolj znana je Disneyjeva animirana priredba iz leta 1953, v kateri je Petra Pana defeminiziral (v gledališčih so ga največkrat igrale mlajše ženske) in po kateri se je zgledoval tudi sam Loisel, kar nikakor ni naključje; avtor stripa je namreč tudi velik Disneyjev fan, pa tudi sam je nekaj časa delal v njegovem studiu. Njegov vpliv v stripu je videti v izvrstni animaciji likov, hkrati pa se je z lahkoto otresel scenaristične melodramatičnosti in likovnega kiča, ki sta neločljivo povezana z Disneyjevimi filmi.

Fascinantna je tudi Loiselova interpretacija zatohle in razpadajoče britanske metropole, za katero je dobil navdih v Doréjevi knjigi o Londonu iz leta 1876; prav tako je zelo dobra tudi karakterizacija likov in dramtizacija samega dogajanja, pri katerem imamo občutek, da nismo zgolj nevtralni opazovalci, ampak neposredni protagonisti siromašnega londonskega predmestja. Tudi v domišljijem delu v deželi Nije se Loisel ne zadovolji s klišejskimi podobami mitoloških bitij, ampak nam jih predstavi v precej bolj človeški luči, tako da je vila Zvončica prikazana kot debelušno in nadvse klepetavo dekle, bolj podobno čebelici Maji kot pravljični vili, morske deklice so robate dekle in razkošnim oprsem, ki se

venomer prepirajo in bolj spominjajo na sitne in zdolgočasene prodajalke ljubezni v bordelu kot ljubeznive sirene, prav tako so tudi moški protagonisti, škrti, pani, kentavri in druga pravljična bitja prikazani z vsemi človeškimi napakami in slabostmi, seveda pa tudi vrlinami.

## NOV LIK IZ ISTEGA ČASA

Ravno tako kot je bil pomanjkljiv Barriejev opis Petra Pana vir različnih interpretacij, si je tudi londonskega morilca prostitutk Jacka Razparača, ki ga seveda ni nihče nikoli videl (razen umorjenih prostitutk, ki kajpak niso mogle podati njegovega opisa), predstavljati vsak po svoje. Na londonski policiji so dobili vsaj sto povsem različnih opisov tega serijskega morilca, edino dejstvo, ki je povezovalo umore petih prostitutk, pa je bilo grozljivo izživljanje nad žrtvami s kirurško natančnim rezanjem grla in trebuha ter z odvzemom njihovih notranjih organov, kar je napeljevalo na misel, da je bil Jack Razparač, kot je anonimnega psihopata poimenovala njegovo tedanje londonsko »občinstvo«, medicinski izvedenec. Morilca ali morilcev (možno je seveda, da jih je bilo več) niso nikoli odkrili, tako da je skrivnostni doktor buril domišljijo še dolgo po letu 1888, ko so se umori končali, pojavljale pa so se tudi vedno nove teorije zarote, od komunistov do marsovcev, ki so poskušale razjasniti umore in razkriti identiteto morilca. Kot Peter Pan je tudi Razparač navdihnil celo vrsto različnih priredb, pojavljale se je v romanih, pesmih, gledaliških igrah, operah, televizijskih serijah, filmih in seveda stripih. Verjetno najbolj znan je strip razvpitega angleškega pisatelja in scenarista Alana Moora ter risarja Eddieja Campbella *From Hell*, ki je od leta 1991 do 1996 izhajal v desetih zvezkih, leta 1999 pa še v špehnati knjigi na 570 straneh in takoj postal uspešnica, po kateri so posneli tudi malo manj uspešen film z Johnnyjem Deppom v glavni vlogi.

Loiselov *Peter Pan* je v Franciji prvotno izšel v šestih albumih v letih med 1990 in 2004 ter kmalu postal eden najbolj intrigantnih stripov, ki je navdušil tako vsega vajeno izbirčno kritiko kot občinstvo, saj je bil do zdaj prodan v milijonski nakladi, po slabem desetletju od zadnje izdaje pa ga končno lahko beremo tudi pri nas. Strip bo izšel pri celjski založbi Studio Risar v dveh delih, prvi, s prvimi tremi zgodbami, *London*, *Opikanoba* in *Neurje*, se je pojavil zadnje dni starega leta, za razplet štorije in razkritje identitete zloglasnega Jacka Razparača pa bomo morali počakati do drugega dela, ki naj bi izšel jeseni. ■

RÉGIS LOISEL  
**Peter Pan**

STUDIO RISAR,  
CELJE 2013

176 STR., 30 €



Péter Esterházy, madžarski pisatelj

# POTOMEC GOR, POTOMEC DOL, SLAB PREROK IN VIDEK SEM

Morda lahko rečemo, da enega najpomembnejših sodobnih evropskih pisateljev Pétra Esterházyja (rodil se je leta 1950 v Budimpešti) na Slovenskem še kar dobro poznamo. Širšo javnost je prvič opozoril nase, ko je bil leta 1988 nagrajen z vilenico, kar je bila njegova prva nemadžarska nagrada.

MLADEN PAVIČIČ, foto GYÖRGY DANDÓY

**N**ato so v slovenščini izšli štirje njegovi romani: leta 1989 v prevodu Jožeta Hradila *Pomožni glagoli srca*, leta 1993 v prevodu Marjanca Mihelič *Hrabalova knjiga*, leta 2011 v prevodu Gabrielle Gaál *Ženska*, pred nekaj meseci pa še njegovo najodmevnejše delo *Harmonia caelestis*, ki sem ga prevedel zgoraj podpisani.

Ta intervju, ki je nastal s pomočjo elektronske pošte (posledica tega sta dva ☺), si predvsem prizadeva bralcem nuditi oporo pri branju tega romana, zato nekaj več o njem. Razdeljen je na dve »knjigi«. *Prvo* (njen podnaslov je *Oštevilčeni stavki iz življenja družine Esterházy*) sestavlja 371 »stavkov«, katerih glavni junak je »moj oče«, *Druga* (*Izpoved neke družine Esterházy*) pa je dokaj linearna pripoved o usodi avtorjeve ožje družine v viharjih 20. stoletja, ki pa ji ne gre povsem verjeti. A prepustimo besedo avtorju, ki bo tudi gost letošnjega festivala Fabula.

**Pravkar je v slovenskem prevodu izšla *Harmonia caelestis*. Kako naj razumemo naslov? Je knjiga taka nebeška harmonija, kakršna je v našem svetu mogoča, ali ste si le preprosto izposodili naslov skladbe, katere avtor naj bi bil vaš prednik?**

Glavni namen je bil prevzemanje dediščine, pravzaprav nje-no prisvajanje. S tem naslovom je namreč na začetku 18. stoletja res izšel glasbeni cikel palatina Pála Esterházyja. Poleg tega pa so mogoče interpretacije od nebeške harmonije do zemeljske disharmonije. V nekem trenutku sem hotel dati romanu natančno enako obliko, kot jo ima glasbeno delo, sestavljen bi bil iz enakega števila delov itn., a sem to pozneje opustil, preveč bi me vezalo – po drugi strani pa mi ne bi kaj dosti dalo.

**Manji menijo, da je *Harmonia caelestis* vaš opus magnum. Kaj menite o tem?**

Od znotraj gledano ni velikega in majhnega, *magnusa* in *minorja* niti tedaj, ko človek bolj ali manj ve, ali je knjiga, ki jo ravno piše, večja ali manjša. Res je, da je ta po svetu najbolj uspešna, to je videti najbolj pomembno. Z mojega zornega kota je posebna v dveh ozirih. Prvi je, da sem jo pisal skoraj deset let; to je poseben položaj, posebna izkušnja. Ko sem začel, moji lasje še niso bili sivi, na koncu pa že (ne od dela ali težav, ampak ker je tekel čas; mogoče v romanu ne, za pisalno mizo pa prav gotovo). Drugi je, da sem si vnaprej zadal temo (kaj lahko počnem s tem, da sem se rodil v zgodovinski, aristokratski družini), torej sem si zavezal roke. Tega ne pred tem ne pozneje nisem nikoli storil. Vedno lahko naredim ovinek. Tu pa sem moral ostati pri določeni temi, znotraj nje pa sem seveda delal ovinke.

**V Sloveniji je zdaj mogoče slišati, da je *Harmonia caelestis* zgodovinski roman. Se strinjate s to oznako?**

Naj bo, nič nimam proti, čeprav mi ni povsem jasno, kaj naj bi bil zgodovinski roman. Toda po eni strani se vsak vsaj za silo dober roman oznakam izmika, po drugi strani pa pri meni, v mojih knjigah čas teče čudno, mogoče niti ne teče, ampak skače, preteklost, prihodnost in sedanjost drsijo drug v drugega, česar si častivreden zgodovinski roman ne more privoščiti. Lahko bi na primer rekli, da ni gotovo, da je to zgodovinski roman, a je morda (tudi) roman zgodovine.

**V drugem delu romana ima zelo pomembno vlogo pripovedovalčeva mlajša sestra. Vsaj na Madžarskem je splošno znano, da imate tri brate, sestre pa ne. Ste jo v pripoved vpeljali (tudi) zaradi tega, da bi bralca opozorili, naj pripovedovalca ne enači pretirano z vami?**

Ne, to je tako ali tako brezupno, človek lahko reče, kar hoče, če napiše »jaz«, to bolj ali manj istovetijo z njim. Ali vsaj sumijo. Pa saj imajo prav. Ne, sestrico sem potreboval iz dramaturških razlogov, zato sem svoja mlajša brata »združil«. Saj res, nisem ju še vprašal, kaj pravita na to ... Svoj roman sem torej obravnaval kot roman, ne kot spomine.

**Večkrat ste izjavili, da *Prva knjiga* ruši tabu očeta. Za kakšen tabu gre, na čem temelji, je osebni ali ga je treba razumeti širše?**



Naduto bi dejal, da evropska kultura, grško-judovsko-krščanska tradicija očeta pojmuje kot tabu, torej kot nedotakljiva. Očeta se ni mogoče dotakniti. Knjiga tega ne upošteva, očeta dela celo skoraj iz vsakogar. In seveda: če je oče vsak, ni to nihče. Ta razlaga ni v nasprotju s knjigo.

Vaša dela so polna citatov. Pred leti ste v nekem intervjuju (Prilesti iz brezna, ki se mu pravi jaz, *Emzin*) takole označil svoj ustvarjalni postopek: »Navado imam reči, da ne delam z mislimi, ampak s stavki. Rabim stavke. Tako kot imamo za vedno v ušesih zavijanje norega strica iz čudovitega Fellinijevega filma: »Hočem žensko! Hočem žensko!«, imam jaz v ušesih svoj prestrašeni glas: »Hočem stavek!« (Poskusil sem se upreti objestni skušnjavi, pa ni uspelo: »Jaz hočem tudi žensko!«) Stavke pa pobiram tam, kjer jih najdem. (Morda pa to le ni tako preprosto. Ravno zdaj se je pritožil neki pomembni filmski režiser, da sem v Harmonii uporabil njegovo besedilo. Zelo je jezen. Kar obžalujem.) Če jih slišim na ulici, potem od tam, če jih preberem, potem od tam, celo to se zgodi, da si jih izmislim jaz. Toda to se mi ne zdi posebno pomembna lastnost, intertekstualnost že načeloma spremlja književnost. Bolj zanimivo je zadevo opazovati s stališča učink. Tuji koščki namreč nekako vendarle razgibajo besedilo, mu dajo nekakšno drhtenje, in jaz imam to drhtenje rad. To je pravzaprav brutalen postopek, ki ga opravičijo kvečjemu napisane knjige.«

Zanima me, kako si zapomnite vse te stavke – si jih preprosto vtisnete v spomin ali imate kakšno posebno tehniko? Si mogoče med branjem sproti zapisujete, kje je kaj uporabnega?

Oboje. Nikoli ne grem od doma brez svinčnika in koščka papirja. In kadar berem, si delam zapiske. Včasih pa berem zato, da si delam zapiske. Ko sem denimo pisal roman *Odvisni*, sem vedel, da rabim citate Kosztolányija, zato sem (še enkrat) prebral vse njegove pesmi. Toda to je samo zelo majhen del mojega dela, ki se mi ne zdi zelo pomemben (le da je včasih potreben). Mislim, da je tudi to evropski pojav, to nenehno zaletavanje v stavke, da je prostor poln ali nasičen, da je skoraj vse citat ali tako, kot da bi to bil.

## NE PIŠEM V SKLADU S TEORIJAMI. TE SE POSKUŠAJO UKVARJATI Z MOJIMI KNJIGAMI IN NOBENI NE USTREZAJO POPOLNOMA. POGOSTO ME UVRŠČAJO V POSTMODERNO, NE BREZ RAZLOGA, TEMU USTREZA VELIKO MOJIH POTEZ. A KOLIKOR JE TEORETIKOV, TOLIKO JE POSTMODERN.

Kako je potekalo pisanje *Harmonie caelestis*? V kolikšni meri ste imeli že na začetku izdelan koncept, koliko se vam je oblikoval sproti? Kolikor mi je znano, ste med drugim proučevali družinske arhive. Kje so ti arhivi? Koliko časa vam je to vzelo? Ste poleg tega posebej iskali in brali besedila na določene teme, npr. o odnosu med očetom in sinom, ki v *Harmonii caelestis* obsegajo celo lestvico, na kateri ne manjka niti pedofilija?

Najprej sem mislil, da bom linearno napisal zgodovino družine od 16. in 17. stoletja, bral sem o tistih časih in o naši družini. Gre za t. i. dobro obdelano družino, torej mi ni bilo treba krčevito iskati, knjige so bile pri roki. Po nekem času sem se tudi razgledal po dobi – recimo kot kakšen ne preveč nadarjen zgodovinarški vajenec. Potem se je izkazalo, da to znanje ni neposredno uporabno. Torej sem naučeno pozabil in si vse skupaj izmislil – toda že s tem pozabljenim znanjem.

Do velikega preobrata je prišlo, ko sem odkril »očeta«, saj ga na začetku še ni bilo. Ko sem se učil, sem torej že vedel, da je, recimo, knez E. tega in tega dne odjahal na Dunaj k cesarju Leopoldu. Toda moral sem ugotoviti, da me to kaj preveč ne zanima. Če pa je stavek zastavljen tako, da je tega in tega dne k cesarju odjahal moj oče, me je to še kako zanimalo. In kaj mu je rekel? In na kakšnem konju? V stavku je nenadoma vse postalo zanimivo. Vsaj zame ☺.

Potem pa, ko sem na knjigi delal že pet let, sem eno leto preživel v Berlinu, v Wissenschaftskollegu, in tam je obstajala genialna možnost, da sem na listek napisal naslov knjige in je bila v dveh ali treh dneh na moji mizi. Takrat sem na primer prosil za seznam knjig, ki imajo v naslovu besedo oče, Vater, na njem je bilo vse, od analiz očenaša do Thomasa Manna, *Moj oče čarovnik* Erike Mann pa *Moj oče alkoholik* in tako dalje, okoli 1500 knjig. Izbral sem jih kakih 150 in te so potem vplivale na moje besedilo.

Zakaj v prvi madžarski izdaji *Harmonie caelestis* v nasprotju z novjšimi ni seznama citiranih avtorjev?

Nemški prevod je pospremljal drobna knjižica, v njej opisujem to zgodbo in dodajam seznam. Njega dni je tudi *Uvod v leposlovje* vseboval seznam citatov, pristajal je tej knjigi, njenemu kvazifilološkemu značaju. *Harmonii* to ni pristajalo in takrat me je zanimalo samo to. Medtem pa je prišlo so spora zaradi citatov, tako da smo kakih deset let po prvi izdaji v ne vem kateri izdaji dodali seznam citatov.

*Harmonio caelestis* ste pisali skoraj deset let, v tem času je izšlo nekaj vaših knjig – ste hkrati pisali *Harmonio* in druge knjige?

Vsaka izmed njih je nastala organsko. Gledališka igra je nastala iz tega »očetovskega gradiva«, dobro je bilo videti, mi dalo moči, da je bil oče na odru, da tako rečem, zelo mogočen. Potem je izšla še *Ženska*, ki je na začetku hotela biti del romana, kot nekakšen očetov donhuanski dnevnik, a sem videl, da je to drobno besedilo radikalnejše, če je objavljeno posebej, roman pa dela še bolj zapleten. Medtem so izšli tudi eseji, publicistični zapisi, a te reči sem vedno pisal po delu, v času dela po delu.

V *Harmonii caelestis* in tudi v drugih vaših delih so zelo pogosto omenjane reči, ki jih vsak izobrazen Madžar ve, tujci pa ne (npr. iz madžarske zgodovine) – se vam zdi smiselno, da so v prevodih pojasnjene z opombami ali kako drugače?

Opombam nisem preveč naklonjen, ker kaj dosti ne pomagajo. Pomembno je, da bralec ne bi padel v črno luknjo, da se ne bi izgubil. Če gre npr. za Pétra Pázmányja, je mogoče v besedilo vstaviti, da je bil kardinal, da bi bralec iz oddaljene dežele dobil informacijo, a tisto domačnost, ki jo lahko občuti madžarski bralec, je težko poustvariti. V prevedenih delih je stopnja povezanosti bralca z ustvarjalcem drugačna. Če madžarsko pišem npr. o kralju Matjažu, madžarski bralec sliši glas svoje babice, ki mu je nekoč pripovedovala o velikem, premetenem kralju. Tega glasu ne more pričarati nobena opomba. A včasih je morda potrebna kakšna razlaga – vse za bralca!

V *Harmonii caelestis* – pa tudi npr. v vašem najnovjšem romanu *Preprosta zgodba vejica sto strani – mečeva verzija* – ima pomembno mesto čas baroka. Zakaj?

Delno zaradi jezika: tedanji madžarski jezik je strašno lep in arhaičen, to je čas pred jezikovno reformo, zato deluje starinsko, včasih se ga tudi ne da razumeti, zelo ga imam rad in ga, seveda stiliziranega, brez prevzemanja tedanjih zelo zapletenih skladenjskih konstrukcij tudi uporabljam. Delno se zdi obdobje 16. in 17. stoletja zanimivo s stališča sedanosti – kot da bi se tedaj nazor o domovini razcepil na dvoje, eno vizijo bi dobilo srce, drugo razum, uskladiti pa ju je bilo zelo težko. Morda pa je vzrok osebnejši: v tistem času se je pravzaprav začela zgodovina moje družine.

V 327. stavku *Prve knjige* pišete o tem, kako je »moj oče« razlagal »moji mami«, da slovenska beseda *tenja* pomeni premikajočo se žensko senco. Kje ste dobili to informacijo? Ali bi moral to vprašanje postaviti »mojemu očetu«? (Slovar slovenskega knjižnega jezika *tenjo* pojasnjuje kot knjižni sinonim za senco.)

Ne spomnim se več natanko. Bili smo na Vilenici in nredo je to razlagal. Spomnim se, da je svetilo sonce, tako da sta bili »tenja« (torej so bile tam tudi ženske) in »senca«, pa tega, kako mi je nagajalo pisalo, ko sem si to zapisoval. Takrat sem se odločil, da si bom zapisoval s svinčnikom, ker je bolj zanesljiv.

Ja, mogoče bi bilo bolje postaviti to vprašanje »mojemu očetu«, njega ne bi prizadelo, če bi se na koncu pogovora izkazalo, da to z besedo za »premikajočo se žensko senco« sploh ni res. Saj ne gre za to, kajne? To bi me zelo razočaralo. Res pa je, da je zdaj že vseeno. V mojem romanu je svet tak, da je slovenska beseda *tenja* čudovita.

Zanima me, kaj si mislite o takih oznakah svojih besedil, kot so postmodernizem, realizem, zgodbenost ...? Morda že veste, kakšno bo vaše naslednje delo?

To me preveč ne zanima, ker ni pomembno. Ne pišem v skladu s teorijami. Teorije se poskušajo ukvarjati z mojimi knjigami. Nobeni ne ustrezajo popolnoma, a običajno je tako. Pogosto me uvrščajo v postmoderno, ne brez razloga, temu ustreza veliko mojih potez. A kolikor je teoretikov, toliko je postmodern. Sem uvrščajo na primer Carverja, pa tudi Umberta Eca – pa sta si precej različna.

Sprašujete, ali bo naslednje delo postmodernistično ali realistično? Bodo povedali. To bo spet *Preprosta zgodba vejica sto strani*, le da druga verzija. Rezljam, na koncu se bo izkazalo, ali bo nastal ročaj za sekuro ali zobotrebec.

Tako v *Harmonii caelestis* kot tudi v vaših drugih delih je opazna vloga nogometa. Napisali ste tudi nogometni roman *Popotovanje v globino šestnajsterca*. V njem med drugim najdemo zanimivo tezo: *S Puskásom se konča igra in začne obdobje zabave*. (Ferenc Puskás je bil v petdesetih letih eden najboljših evropskih nogometašev, op. p.) Jo lahko, prosim, malo razložite. Velja to samo za nogomet?

Ne, mislim, da ta nazor prežema vse, vso kulturo, umetnost, književnost. Ne bom rekel, da mi je ta nazor všeč, vendar pa mislim, da še nisem sam od sebe bral knjige, ki me ne bi zabavala. A vse večja je vloga prodajljivosti, čemur se ne morejo izogniti niti založbe in celo sama književnost ne, torej lahko vse manj ločimo kakovost od priljubljenosti. Dogaja se, da kakšna knjiga izide v veliki nakladi, a je slaba, vse redkeje pa obratno, torej da je nekaj dobro, a zanima le malo ljudi.

Pri nogometu je to bolj zapleteno (ali preprosto), saj mora ekipa, ki je dobra, tudi zmagovati, samo lepodušneži, ki se ne spoznajo na nogomet, ne razumejo njegovega duha, menijo, da obstaja t. i. lepa igra brez rezultata. A to, da je postal nogomet tako velik biznis, je vplivalo tudi na samo igro. Dela iz nje cirkus. O tem bi se dalo še marsikaj povedati ☺.

Bralec *Harmonie* lahko hitro pride do sklepa, da je avtor knjige velik sladokusec. V Sloveniji Madžarska slovi kot država lepih žensk in dobre hrane. Zdaj ni več skrivnost, da ste za revijo *Konyha művészet* (Umetnost kuhinje) pod psevdonimom pisali kritike gostiln in restavracij. Kakšno je po vašem mnenju stanje madžarske gastronomije?

S previdnim upanjem bi za začetek rekel, da se počasi oblikuje. Vinarstvu je svoboda dobro dela, uspelo se mu je vrniti k tradiciji itn. Čeprav t. i. vrhunsko vinarstvo zadeva morda 5 odstotkov vsega prometa z vinom, ostalo pa je čista groza. Vse več je dobrih restavracij, takih, kot rad rečem, v katerih je videti, da imajo kuharja. Tako kot povsod so namreč nastale turistične kuhinje, ki imajo več skupnega z bolj ali manj solidnim prehranjevanjem (včasih z blefiranjem) kot z gastronomijo. Sicer pa je najteže najti pot prav k lastni tradiciji, toliko stereotipov se je še sčasoma oprijelo. Če ta stavek povežemo s celotno kulturo, se tudi ne motimo. Obstajajo zelo dobre vrhunske restavracije (tudi z Michelinovo zvezdico) – pomembno bi bilo, da bi bila dobra tudi srednja linija, to gre težje.

Kaj menite o položaju knjige v sodobnem svetu? Imate štiri otroke – ali veliko berejo?

Očitno je, da se je status knjige spremenil oziroma se spreminja. Moji ubogi otroci, vedno jih dajem za primer. So (seveda!) pretanjeni, inteligentni intelektualci, a izmed štirih sta samo 2,2 bralca. Torej se ne dogaja avtomatično, da

## VLOGA PRODAJLJIVOSTI JE VSE VEČJA, TOREJ LAHKO VSE MANJ LOČIMO KAKOVOST OD PRILJUBLJENOSTI. DOGAJA SE, DA KAKŠNA KNJIGA IZIDE V VELIKI NAKLADI, A JE SLABA, VSE REDKEJE PA OBRATNO, TOREJ DA JE NEKAJ DOBRO, A ZANIMA LE MALO LJUDI.

se iz načeloma za branje nadarjenega otroka razvije bralec. Njegov intelekt lahko zavije kam drugam. To pred recimo 30 leti ni bilo tako. Ali knjiga kot statusni simbol ... tega ni več. Ko so v starih časih kazali stanovanje kake t. i. zvezde, so bile v njem vedno knjižne police, ljudem je kazala, da bere, pa če je ali ni. Dandanašnji v sobi knjižne police kot alibi niso več potrebne. A tega ne želim reči kot godrnjačji stavec, samo ugotavljam, da je tako. Ustroj kulture se nenehno spreminja.

Kot pisatelj opazujete, kaj se dogaja z vašim maternim jezikom. Kakšne spremembe opazate? Kako se nanje odzivata kot pisatelj?

Moja delovna obveznost je slišati spremembe, saj to lahko spreminja stilsko umestitev in vrednost besed in besednih zvez, brez njunega poznavanja pa ni književnosti. V madžarsčini npr. obstajajo glagoli, ki se končujejo na -ik in jih je treba drugače spregati. Jaz jih zelo rad pravilno spregam. Ker pa zdaj tega ne počne skoraj nihče več, bi pravilno spreganje teh glagolov delovalo zelo manieristično, ne pravilno ali lepo, ampak bahavo. In nič ni mogoče storiti, jezik je vedno močnejši.

Kaj je Digitalna literarna akademija? V Sloveniji še nimamo ničesar takega.

To je akademija, od članov katere je država odkupila pravice za digitalno objavo in je tako nastala knjižnica, v kateri so besedila skrbno urejena, po njej je mogoče zelo dobro iskati, skratka je nekaj dobrega.

V *Harmonii caelestis* in drugih vaših knjigah je veliko humorja, a mislim, da ste zelo resen šaljivec.

Res je. Ne bi rad zapustil resnosti, čeprav je to velikokrat le formalizem, ki prikriva slepljenje samega sebe, pomanjkanje odprtosti in zanimanja. Res pa je, da neresnosti grozi cinizem. Med njima poskušam ustvariti ravnovesje, dati dostojanstvo neresnosti in tehtnost resnosti.

Ste potomec aristokratske družine. V nekem intervjuju ste dejali, da vam dokumentiranost usod vaših prednikov omogoča aktivnejši stik z zgodovino oziroma s časom. Trenutno je položaj na svetu ali vsaj v velikem delu Evrope videti brezupen, gospodarski krizi ni videti konca, mladi ne najdejo dela itn. Se nam samo zdi, da smo zašli v slepo ulico in je položaj brezizhoden? Kaj mislite, kaj nas čaka?

Potomec gor, potomec dol, slab prerok in videc sem. Ne mislim ne tega, da nas čaka bleščeca prihodnost, ne tega, da smo v slepi ulici. Nekje v meni je vedno spoštovanje do sedanosti ali hkrati več in manj od tega, neka radost. Pri vsem tem pa me sedanost tudi tlači. Veliki madžarski pesnik Dezső Tandori je napisal kratko pesem z naslovom *Horor*, ki se glasi takole: potem rajje / po / malem živim / v svoji Grozi.

Morda bi to lahko bil moj življenjski moto. A bi lahko imel še enega, neki smeh, smeh Janis Joplin na koncu pesmi *Mercedes Benz*. Kot sem nekoč napisal: Dobro bi bilo hkrati doseči resnost in neresnost, sožitje groze in radosti, svobode in brezupja. ■



● ● ● KNJIGA

## Posluš za otroške reči

PRIMOŽ ČUČNIK: **Otročjost**. LUD Literatura (Zbirka Prišleki), Ljubljana 2013, 191 str., 24,90 €

Primož Čučnik je prejel že več nagrad za pesniško ustvarjanje, njegova nova knjiga *Otročjost* pa je korak na manj preizkušen teren, saj je prozni prvenec. Iz pripisa, ki na začetku in koncu oklepa osrednjo pripoved, izvemo, da imamo pred seboj zapiske, ki so nastali že pred leti, zdaj pa jih je Čučnik našel na uredništvu. Poizvedoval je za piscem, seveda, a ker o tem ni bilo ne duha ne sluha, njega pa so zapisi očarali, jih je uredil in jih sklenil objaviti pod svojim imenom. Z njimi se odkrito istoveti, hkrati pa se od njih na ta način tudi razmeji. Če bo padla kakšna kritična opazka na račun *Otročjosti*, naj torej zadene predvsem tistega pravega avtorja, kdorkoli že je.

Pripovedovalec osrednje zgodbe se vrne v otroško dobo, prevzame otroški glas in o svojem otroštvu pripoveduje neposredno in prvi osebi in sedanjiku. Večinoma mu poustvarjanje otroškega razmišljanja in čustvovanja dobro uspeva, v preproste in ponavljajoče se stavke ujame neobremenjenost, neopredeljenost, igrivost, naivnost in otročjost. Tu in tam pa v otroški tok vendarle vdreta zrela logika in zahtevna artikuliranost odraslega. Npr. tu: »Naš razred je družba v malem, to je brez dvoma značilno za vsak takšen ali podoben razred, ki je družba več kot treh posameznikov,« ali tam, kjer otrok pripoveduje o svojem pisanju spisov: »Stavek je nekakšna reakcija roke in nalivnega peresa na misel, ki mi roji po glavi.« Mar to res govori otrok? Ves tok pripovedi je nekako privzdignjen – zaradi otrokove nedolžnosti deluje čisto in verodostojno. Zato je moteče, če začutimo, da v resnici nad otrokom bedi odrasla oseba, ga usmerja, zamejuje in mu posoja besede.

Izvemo, da je fant odraščal na Jaršah, v Mostah in na Vodmatu. Dokler je živel na Jaršah, je bil pogosto v varstvu starih staršev, ki sta bila med vojno partizana. Brezskrbno je užival, potem pa je nekega dne, ko mu je bilo pet let, njegov oče odšel od doma. Ta odhod ga je pretresel na način, ki ga sam niti ni razumel, a ni videti, da bi v njem pustil globoke rane. Z materjo se je nato preselil v Moste, kjer je obiskoval malo šolo, ki je ni maral, ker je bila dolgočasna in tamkajšnji otroci nevedni njegovega prijateljstva. Bližino je tako raje iskal kar v materini postelji, saj je obema prijalo, da se ponoči lahko prižemata ob toplo telo. Bolj družaben in vedrejši je postal z odhodom v šolo. Ta je namreč stala na Vodmatu in presrečen je bil, ker je lahko vsak dan zapuščal Moste, ki so ga odbijale. Začel se je družiti tudi z dekletki s šole in sčasoma dognal, da mu je ena celo všeč.

Zaradi preprostega sloga, ki mu sicer ne manjka ubranosti, in zaradi zgolj običajnih dogodivščin, ki jih pozna vsak, ki je bil kdaj otrok, postane branje kmalu monotono. Nobenega stopnjevanja ali poglobljanja ni. Bralec bi si želel bolj razburljivih doživetij. Zdi se, da otroci doživljajo je vpijajo bolj intenzivno in vsako, tudi drobno izgubo, krivico, sramoto lahko doživljajo precej dramatično. Mogoče niso vsi otroci takí, junak *Otročjosti* vsekakor ni. Je prikupen in večinoma prepričljiv, a (kljub podatku, da v šoli njegovo vedenje ni vzorno) deluje kar preveč umirjeno. Celotno otročjost in nezrelosti, ki jima okvirni pripis in še pripeto pismo »pravega avtorja« pojeta hvalnico, je v njem skoraj premalo. Če upoštevamo definicijo otročjosti, kakršna je zapisana v uvodu – »Otrok, ki se igra, ni otročji. Otročji postane šele, ko ga igra dolgočasi ali ko ne ve, kaj naj se igra« –, naš junak sploh nikdar ni otročji, četudi noče v vrtec, ker je dvorišče bolj zanimivo, ali kuha zamero do slovnice, ali zardeva, ko prejme razglednice prijateljic.

Najbolj zanimivi so deli, ki dogajanje prikazujejo tipično otroško, ko se otroški vidik zoperstavlja ustaljenemu odraslemu. Tako npr. beremo, da so otroku iz nereligiozne družine božične jaslice prav všeč in ne razume, zakaj jih pri njih doma ne smejo imeti; izvemo, da je otrokom lahko prvi november najljubši dan v letu, saj je povezan z rožami in sladkorno peno; opazujemo, kako nedolžno fantič doživlja svoje stiskanje k materi in brez skrbi otipava njene prsi; ali kako preišlja o smrti: »Smrt je takrat, ko nekoga od takrat, ko se zgodi smrt, ne vidimo več.« *Otročjost* je enostavna pripoved o običajnem otroštvu, ki se je odvilo brez posebnih travm. Ne bo nas pretresla. Sporoča pa nekaj lepega: ubujajmo otroka v sebi in imejmo posluš za otroške reči. **TINA VRŠČAJ**

● ● ● KNJIGA

## Dogodek v Gogi

TRATNIK, KODRIČ, KOLAR, ČATER, VOJNOVIČ, SOSIČ, KOSMAČ, GAZVODA, MAZZINI, HRATELJ: **Dogodek v mestu**. Založba Goga, Novo mesto 2013, 183 str., 24,90 €

Mesto, znano po Pivovarni Laško in termah, v katere zdravniki pošiljajo rahitične starčke iz cele Slovenije, ima tudi izjemno zatohlo osnovno šolo, katere hodniki spominjajo na bolnišnične koridorje, vendar je nekoč vseeno premogla odlično učiteljsko slovenskega jezika. Tega bržkone ne ve noben slovenski svetovljan in Laško gotovo ni eno izmed mest, vpisanih v literarni zemljevid Slovenije, pa vendar se mi – izseljenki v čefursko Ljubljano – nikoli ni dozdevalo, da ljudje ne vedo, da Laško obstaja. »Vi imate pivovarno, ne?« »Tako je,« navadno naveličano prikimam in si mislim, da vsega slovenskega nič ne predstavlja bolje kot kapljica alkohola in dober škandal.

*Dogodek v mestu*, izdan pri založbi Goga, je zbirka kratke proze, ki želi izrisati nov literarni zemljevid Slovenije in dokazati, da se pri nas – za božjo voljo – kar naprej nekaj dogaja. V zbirki so teksti osmih pisateljev in dveh pisateljic: Suzana Tratnik, Zdenko Kodrič, Boris Kolar, Dušan Čater, Goran Vojnovič, Miha Mazzini, Tomaž Kosmač, Marko Sosič, Stanka Hrstelj in Nejc Gazvoda. Našteti so od založbe, so-deč po spremni besedi, dobili nalogo, da spišejo tekst, ki bo v sebi nosil esenco njihovih rojstnih krajev in bo hkrati vseboval *Dogodek*.

Kajpak je – to je pri tolikšnem naboru piscev bržkone nujno – nekaterim uspelo mnogo več in bolje, kakor drugim; Kolar je v svojem tekstu pretanjen, nenavaden in presenetljiv, Mazzini ganljiv, nekoliko srhljiv in otožen, Sosič pa napet in pretresljiv. Kosmač, Vojnovič, Gazvoda, Tratnik, Čater in Hrstelj so preverjeni, stavijo predvsem na družinsko in okoljsko dramo ter na pretirane, preveč megalomanske zaplete, ki ne prinesejo toliko, kolikor odzamejo; tu nekoliko odstopa le Gazvoda, ki stavi na več drobnih dogodkov. Nič ne umanjka: nasilni alkoholik, tujec, ki se nikjer ne počuti domače, hermafrodit, zatajevana nezakonska hči, transseksualka, shizofrenik ... vsi so tu in stisnjeni v ozek prostor, ki jim je odmerjen, se le težko pokažejo v vsej svoji morebitni veličini, ki pa je v besedah žal niti ni slutiti. Nihče – skratka – ne preseže horizonta pričakovanja. To je še posebej izrazito pri zadnjem izmed omenjenih; Kodriču namreč tudi do berljivega umanjka tolikšna mera občutka za jezik in dialog, da prenapihnenost in pretencioznost skorajda spregledamo.

Bera, če naj vzamemo v precep tudi »navodila«, ki so jih prejeli avtorji, je tako precej slaba. Le Kolarju je dokaj dobro uspelo izpisati izvorno, sveže besedilo, ki bralcu prinaša vonj z mariborskih ulic, pa tudi dovolj živ, nenavaden *Dogodek*, da nič v tekstu ne deluje posebno prisiljeno ali nenaravno. V vseh preostalih tekstih je obojega na pretek. Esence mesta, ki naj bi jo ujeli, ni zaobjel skoraj noben avtor, tistim redkim – dvema ali trem –, ki so tej nalogi sledili, pa je umanjkal pravnji *Dogodek*; s tega vidika so seveda najbolj problematični tisti teksti, kjer je umanjalo oboje.

Resnično neprijetno je vprašanje, ki pa si ga bralec preprosto mora postaviti, ker se mu samo ponuja na vsaki strani, namreč: »Mar ni *Dogodek v mestu* precej malomarna zloraba enega izmed klasičnih slovenskih dramskih del?« Izjemno neugodno se namreč zdi knjigo po branju zapreti ter še enkrat preleteti njeno platnico. *Dogodek v mestu, založba Goga*. Resnično? *Dogodek v mestu* v ničemer ne povzema, prevzema, prevprašuje, preoblikuje ali evocira drame *Dogodek v mestu Gogi* Slavka Gruma, nikakor pa ji niti v eni sami točki ne zmore parirati. Seveda – naslov je marketinško lepo zvoneč in gotovo privablja kupce, vendar pa je vsekakor vsaj nekoliko moralno sporen in kaže na obžalovanja vredno nespoštovanje do slovenske literature.

Vendar pa naj se navsezadnje navežem na začetek tega premišljevanja in pripišem, da slovenskost nemalokrat zelo ustrezno predstavljata želja po služku in lahkomišelnost. Ali pa sem to morda že zapisala? **ANJA RADALJAC**

● ● ● KINO

## Med spominom in v realnost ujetim telesom

12 let suženj (12 Years a Slave). Režija Steve McQueen. Velika Britanija, ZDA, 2013, 134 min.

Res je sicer, da se med nominiranci za oskarje vse pogosteje znajdejo tudi posamezna neodvisna, nehollywoodska dela, pa vendar tega filma med njimi nisem pričakoval. Presenetila me je tudi odločitev režiserja McQueena, da se loti teme suženjstva v ZDA. A tema je pravzaprav samoumevna, saj je filmov, kakršen je *12 let suženj*, osupljivo malo.

Doslej sem bil prepričan, da je Hollywood že ničkolkokrat posegel po njej in jo prilagodil prevladujoči konservativni ideologiji. Delno je to sicer res. Tako na primer Spielbergov *Amistad* (1997) – v katerem je dogajanje večidel umeščeno v Washington, kjer se odvija aktivistično-legalistična borba za osvoboditev sužnjem, ki so na istoimenski ladji pred obalo Kube zanetili upor – ustvari vtis, da se je suženj v Združenih državah ne nazadnje lahko povzpela zelo visoko po družbeni lestvici (prosperirajoči in v boju za odpravo suženjstva uspešni Theodore Joadson) in da so bile najvišje instance ameriškega pravnega sistema, v filmu pač vrhovno sodišče, pri obravnavi suženjstva že takrat pripravljene priznati osnovne človekove pravice. Kar seveda ni povsem res. Še večji očitek pa gre dejstvu, da *Amistad*, tako kot nekaj let prej tudi *Glory* (1989) Edwarda Zwicka, temo suženjstva in like sužnjem pravzaprav zlorabi, saj ju v zgodbi več kot očitno podredi belim likom in njihovemu procesu samospoznavanja in moralne preobrazbe. Fleischerjev *Mandingo* (1975) je drugačne vrste film: historična natančnost in korektna obravnava teme sta zadnji stvari, na kateri pomisli, tako kot ne nazadnje tudi Tarantino v *Djangu brez okovov* (2012). Njun pristop k temi je izrazito eksplozijski, medtem ko na primer v *Ljubljani* (1998) Jonathana Demma (z Oprah vred) postane element za stopnjevanje žanrskih učinkov. K temu dodajmo še primera iz zgodnejših obdobjev zgodovine filma, Griffithovo *Rojstvo naroda* (1914), v katerem kúklúksklánovci nastopijo kot odrseniki pred črnsko kugo, ter Flemingov *V vrtincu* (1941), ki suženjstvo skorajda glorificira, in s tem se seznam hollywoodskih filmov, ki obravnavajo temo suženjstva v ZDA, pravzaprav konča. Osupljivo, a po svoje tudi predvidljivo. Kontroverznih, za ameriško družbo neprijetnih tem se Hollywood nikoli ni prav rad lotil. Zato pa so bile te vabljuje za tiste neameriške cineaste, ki o Združenih državah niso imeli najboljšega mnenja. Na primer za von Trierja, ki pa se mu *Manderlay* (2005) ni najbolj posrečil.

Odgovor na vprašanje, kaj je McQueena spodbudilo k obravnavi te teme, je treba iskati tako v njegovem dosedanjem delu kot v širšem okviru sodobne filmske produkcije. Glede na znova naraščajočo aktualnost teme, ki je povrh obče relevantna (nove oblike suženjstva, ki zadevajo vse več ljudi), je ta kričeči manko filmskih del, ki bi jo korektno obravnavala, lahko že sam po sebi izziv za vsakega malce bolj družbeno angažiranega avtorja. Kar McQueen po svoje je. Nekako smiselna, če ne kar samoumevna ali celo predvidljiva pa odločitev postane ob razmisleku o njegovem dosedanjem delu. Tako v *Lahkoti* (2008) kot v *Sramoti* (2011) je McQueen pravzaprav razmišljal o vlogi telesa: v prvem je spregovoril o ujetem telesu, ki pa lahko posamezniku služi za potrjevanje njegove svobode, v drugem o telesu, ki je za svobodnega posameznika, čeprav ni podvržen ne moralnim ne družbenim ne ekonomskim omejitvam, lahko zapor.

Nič čudnega torej, da je McQueen tokrat pristopil k temi suženjstva, saj tudi tu telo odigra eno osrednjih vlog. Tako je svojo artikulacijo teme, preko zgodbe o svobodnem Afroameričanu Solomonu Northupu, ki ga s prevaro ugrabijo in prodajo v suženjstvo, zastavil kot premislek o antagonizmu, ki se razvije med spominom na svobodo in realnostjo telesa, ujetega v sužnjelastniško razmerje. Njegovo videnje te skrjane izkušnje je nekako zadržano, a hkrati tudi silovito. In vseskozi se zdi, da mu ne gre toliko za neposredno soočenje in obsodbo (čeprav sta nedvoumno zaznavna) kot preprosto za natančno in brezkompromisno opisovanje vseh vidikov te družbene oblike izkoriščanja in razčlovečenja človeških bitij. Največjo intenzivnost pa njegove podobe dosežejo takrat, ko s svojimi značilnimi stilno-formalni postopki (kompozicija, svetloba, dolžina kadra) sopostavi fizični torturi izpostavljenemu telesu – denimo v prizoru, ko Solomon visi obešen z drevesa in ga le konice prstov ločijo od smrti – in idilično podobo poletnega dne. *12 let suženj* je morda McQueenovo najbolj dovršeno delo. **DENIS VALIČ**



● ● ● KONCERT

## Pomembna nova skladba

**MODRI 5: Orkester Slovenske filharmonije.** Dirigent Simon Krečič, solistka Vondži Kim Ozim, violina. Spored: Borodin, Petrič. Cankarjev dom, Gallusova dvorana, 30. in 31. 1. 2014

S krstno izvedbo *Jesenskega koncerta za violino in orkester* Iva Petriča ter z uvrstitvijo v spored simfonične skice *V stepah Srednje Azije* in *Simfonije št. 2 v h-molu* pri nas bolj redko izvajane Aleksandra Borodina je Orkester Slovenske filharmonije s 5. koncertom Modrega abonmaja dosegel zanimiv programski ekskurz, ki je v koncertni repertoar vnesel kanček kreativne drugačnosti, nemira. Opaziti ga je predvsem v potencialu interakcij izrazito programskih glasbenih vsebin, ki so se kljub razlikam, ki delijo svetova dveh avtorjev, zlepe v podobno celoto.

Ob tem odmiku od abonmajskih stalnic ne smemo prezreti niti posrečene poteze, korelacije med sporedom in izborom dirigenta. Nezapletena, vendar ekspresivna zasnova izvajanih del ponuja nemalo izraznih možnosti in Simon Krečič, pianist, ki se po končanem študiju dirigiranja uveljavlja tudi na tem področju, jih je zelo smotno izkoristil. Uvodno, s srednjeveškim izročilom navdihnjeno simfonično sliko mistične stepe je s Filharmoniki izvedel tehnično korektno, s primerno napetim izraznim lokom in lepo sproščenima soloma klarineta s prvo (rusko) temo, pozneje še roga z drugo (orientalsko). S premišljenim pristopom k razvoju tematskega materiala je dosegel primerno razgibanost osrednjega dela skladbe.

Izvajalsko zahtevnejša 2. *simfonija* Borodina, v kateri skladatelj dvojni etnični refleks (bil je sin kavkaškega princa in Rusinje) zaživi še bolj epsko, je bila za Krečiča trši oreh. Tekoča pa tudi formalno korektna izvedba namreč ni zadostovala, da bi dosegel raven Borodinove slikovite epike. To je bilo vidno že pri vstopnem unisonu godal, dominantni temi prvega stavka, ki ji je manjkalo možate silovitosti, pozneje pri izpeljavi iste teme pri drugih instrumentih več artikulacije, variacije teme pa so se bolj kot ne nalagale druga na drugo brez dodanega naboja. Enako velja tudi za zvočno razpršeni, s sinkopami nezadostno razčlenjeni *scherzo* in premalo kontrastno izvedeno melanholično orientalsko melodijo v pripadajočem triu. Nekoliko več ekspresivnosti je bilo v *andanteju*, ki velja za najlepše lirične strani Borodinovega opusa, pečat mu je dala vseskozi lepo vodena glavna tema – dolga kantilena, ki jo je na začetku ubrano postavil rog, s ponovitvijo v kodi pa klarinet ganljivo pripeljal do konca stavka. Borodinove kakor iz monolita izklesane harmonije v polno zveneči orkestraciji so bolj kot drugod v simfoniji v tem stavku prišle do polnega izraza. Žal kljub krepkim zvočnim razponom, pa tudi efektnim plesnim fragmentom (v katerih se da prepoznati utrinke iz opere *Knez Igor*) s finalom Krečič in Filharmoniki niso dosegli prepričljive razsežnosti Borodinovega epskega sloga.

Pri *Jesenskem koncertu za violino in orkester* Iva Petriča kljub dobrem desetletju med nastankom in prvo izvedbo dela ni bilo zaznati manka aktualnosti ali postaranja dela, kvečjemu svežino pisave. Prvo srečanje z novim delom seveda še ne omogoča brezpogojne presoje o njem. A tokrat že na prvi pogled lahko ugotovimo, da zaradi skladne (v manj običajno inverzno sosledje stavkov postavljene) formalne zgradbe, ubrane tematike in učinkovite rabe tematskega gradiva, polnih sozvočij, metrično-ritmične razgibanosti, tople, bolj (nordijsko) temačne kot živahno pisane barvitosti ter uravnovešenih razmerij med orkestrom in solistom ta skladba vstopa med pomembne dosežke na Slovenskem v minulem desetletju. V bolj meditativnem kot virtuozno naravnem violinskem koncertu se je Petrič s prefinjeno rabo danosti instrumenta tudi tokrat izkazal za mojstra. In navkljub nesporni zahtevnosti se skladba za izvedbo zdi bolj interpretativni kakor tehnični izziv. Solistka Vondži Kim Ozim, njeno igro odlikujeta tehnična in čustvena zraslost z instrumentom, za gracilen habitus pa še presenetljivo zajeten volumen zvoka, se je z artikulirano in polnokrvno interpretacijo pokazala kot zelo dobra izbira. Žal je še druga plat izvedbe, orkestrska spremljava, pri kateri je bilo občasno čutiti upad zbranosti in s tem v zvezi dinamična nesorazmerja, ki so občasno tudi po zaslugi dirigenta ušla nadzoru in po nepotrebnem preglasila solistko. **STANISLAV KOBLAR**

Kdo je (lahko) Slovenec in kaj ga (lahko) določa?

# BITI SLOVENSKE KRVI, BODI SLOVENCU V PONOS!

JANEZ SUHADOLC

**P**riimek vsaj načeloma ne določa slovenstva ali neslovenstva. Cel kup Slovencev ima neslovenske priimke – največ je srbohrvaških, veliko je nemških in poslovenjenih nemških priimkov (Flajšman, Hibšer, Ažman itn.), italijanskih (Vižintin, Kerševan, Moško), potem so še francoski (npr. Derenda, Žibert, Žižmond). V Sloveniji ima še cela vrsta Slovencev priimke španske, češke, slovaške, madžarske, ruske, ukrajinske, albanske, romunske, poljske, angloameriške, židovske, madžarske ... proveniencie. Vsak Slovenec lahko pri svojih prednikih odkrije neslovenski priimek; če ga ni v prvem rodoslovnem kolenu, je v drugem ali tretjem ... V kratkem se bodo najbrž formirali Slovenci s kitajskimi in drugimi eksotičnimi priimki. Prišleki bodo za silo znali nekaj slovenskih besed, njihovi otroci bodo govorili popolnoma dobro slovensčino in nekateri bodo vpisali slovenistiko na ljubljanski univerzi. Kakšno slovensko slovnico bo napisal avtor, ki bo po poreklu Kitajec. V redu, tako to je, tako to gre. A vseeno se sprašujem, kaj bi bilo, če bi se v Sloveniji naselilo dva milijona Kitajcev, katerih potomstvo bi govorilo odlično slovensko. Ali bi takrat že lahko govorili o slovenski manjšini znotraj slovenskega naroda?

V pojmu slovenstva in Slovencev je čutiti precejšnjo širokogrudnost slovenskih uradnih stališč. Nekoliko se zatika le pri »izbrisanih«. Nekateri v Sloveniji živeči »južni bratje« niso mogli postati Slovenci zato, ker se do določenega roka niso registrirali kot državljani Slovenije. To je res nenavadna okoliščina, da o (ne)pripadnosti naši državi odloča neki datum! »Južni bratje« in drugi tujci, ki se na novo naseljujejo v Sloveniji, te težave nimajo.

## JEZIK, KI GA GOVORIM, OZEMLJE, NA KATEREM ŽIVIM

V Ljubljani, Celju, Mariboru, Ptuj, Slovenski Bistrici, Konjicah, Ormožu ... je pred prvo svetovno vojno živel veliko nemško govorečega prebivalstva. Pravno-formalno so bili Avstrijci in avstrijski državljani. To so bili tudi vsi prebivalci na ozemlju današnje Slovenije, ki so govorili slovensko. Na Kranjskem so denimo živeli slovensko govoreči Avstrijci in nemško govoreči Avstrijci. Drugače povedano: tam so živeli slovensko in nemško govoreči Kranjci. Opredeletelci ni natančna, saj je bilo veliko prebivalcev, ki so tekoče govorili oba jezika. Potem so bili še taki, ki so bili samo Avstrijci, ne glede na to, kakšen jezik so govorili doma ali v javnosti. Recimo, da ta »ne tič ne miš« status ni pomemben.

Po končani prvi vojni bi morali po logiki stvari in novonastali Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev na ozemlju bivše Kranjske še naprej živeti nemško in slovensko govoreči državljani kraljevine. No, in zdaj nastopi ključni preobrat, ki se zgodi iz zgodovinsko-čustveno-kulturno-gospodarsko-političnih in morda še kakšnih razlogov. Nemško govoreči Slovenci niso bili več čisto pravi Slovenci, ampak so to bili le slovensko govoreči Slovenci. Nemško govoreči Slovenci so bili razglašeni za »tujce«. (Od tu naprej bom zaradi enostavnosti pisal le o Nemcih in Slovencih.) Na tem mestu ne morem zaobjeti vseh fines in podrobnosti opisanega razvoja »slovenstva«. Je pa morda smiselno pripomniti, da je naziv Kraljevina SHS pomenil državo, kjer v Sloveniji govorijo slovensko, na Hrvaškem hrvaško in v Srbiji srbsko – in sicer s težnjo, da bi sčasoma vsi govorili srbohrvaško jugoslovansko.


Skratka, nemško govoreči Slovenci so bili razglašeni za Nemce in so v novi državi postali nezaželeni. Slovenščina je bila edini uradni jezik v slovenskem delu kraljevine. O kakšni smiselni dvojezičnosti – torej pravici rabe materinega jezika v vsakdanjem komuniciranju – ni bilo niti govora. Nemščina je bila v novi državi v bistvu prepovedana. Krajevna imena so se zapisovala samo še v slovensčini: Laibach je bila le še Ljubljana, Pettau samo še Ptuj, Cilli le še Celje, Maribor nič več tudi Marburg itn. To je bil ukrep, ki zahteva nekaj premislekov in primerjav.

Velik del bivših slovensko govorečih Avstrijcev se je znašel pod Italijo in kmalu nato v italijanskem fašističnem

režimu, ki jih je razglasil za nezaželene. Prepovedal jim je mdr. v javnosti občevati v svojem jeziku. Fašistični režim je Slovence v Italiji zatiral na vse mogoče načine: požig Slovenskega doma v Trstu npr. izpričuje, do kakšnih kriminalnih oblik se je lahko povzpelo to nasilje. Vsa krajevna imena so zapisovali samo še v italijanski obliki ali so dobila novo italijansko ime. Trst je bil le še Trieste, Milje zmeraj Muggia, Tržič Monfalcone, Devin Duino, Opčine pa Opicine. V slovenskem zgodovino-pisju, nastalem po drugi svetovni vojni, in seveda v dnevni politiki je bilo zatiranje slovenske populacije in slovenskega jezika pod fašistično Italijo in »kratenje pravic Slovencev« v italijanski državi velikokrat opisano kot nepošteno, zatiralsko, krivično, v neskladju z Deklaracijo Društva narodov in podobno.

Slovenci naj bi bili pod Italijo nedolžna jagnjeta, s katerimi manipulirajo krvoločni Italijani. A nekoliko bolj natančen premislek pokaže, da smo se Slovenci do Nemcev v Kraljevini SHS obnašali natanko tako, kot so to počeli Italijani s Slovenci v Italiji. Nemci so se začeli izseljevati iz Slovenije, Slovenci iz Italije so se zaradi fašističnega pritiska preseljevali v Slovenijo; slednji so se iz praktičnih razlogov naselili v tistih mestih in krajih, od koder so se odselili Nemci. Zato je še zdaj ogromno Slovencev prav na severu naše domovine po poreklu s Primorske, ki je bila med obema vojnama pod Italijo. V telefonskem imeniku Maribora kar mrgoli primorskih priimkov, recimo Kristančič, Danev, Gabrijelčič, Gombač, Gruđen, Jelinčič, Velikonja, Zavadlav ... Po nekaterih podatkih (Metod Mikuž: *NOB na Slovenskem*, 1970) naj bi se na Štajerskem naselilo kar 25 tisoč Primorcev. Po logiki stvari naj bi se od tam odselilo prav toliko slovenskih Nemcev. V Ljubljano je pred fašizmom npr. prebežala družina Natlačen iz Vrhpolja na Vipavskem, od koder izvira ban Marko Natlačen. Predstavniki poznejše ljudske oblasti so ga leta 1942 ubili zaradi sodelovanja s italijanskimi okupatorji.

Takle zapis ne more mimo Koroške, ki je po zgubljenem plebiscitu pripadla novi državi, Republiki Avstriji. Nekoliko bolj zapleteno povedano: slovensko govoreči državljani bivše avstro-ogrske monarhije so postali slovensko govoreči državljani v novi državi Avstriji. V nasprotju s Kraljevino SHS se jim je obetala dvojezičnost na vseh ravneh življenja: v šolstvu, verskem življenju, na delovnih mestih, v uradih, sodstvu, kulturnih manifestacijah ipd. Da bodo krajevna imena dvojezična, je bilo razumljivo samo po sebi: Celovec – Klagenfurt, Beljak – Villach, Pliberk – Bleiburg, Borovlje – Verlach, Gospa Sveta – Maria Saal itn. V začetku je vse skupaj nekako delovalo, potem pa je šlo z deklarirano in obetano dvojezičnostjo samo še navzdol. Ko je Avstrija doživela »anšlus« in je bila pripojena nacistični Nemčiji, je bilo s slovensčino in priznavanjem Slovencev na Koroškem konec. Kar ni šlo zlepa, je šlo zgrda, tudi nasilje je bilo normativno. Primorski Slovenci so bežali v Kraljevino SHS oziroma Jugoslavijo, slovenski Nemci so se odseljevali v Avstrijo, koroški Slovenci pa niso bežali v kraljevino oziroma so bežali v neznanem številu. Življenje v Avstriji se jim je zdelo kljub opisanim nevesočnostim boljše kot v balkanski kraljevini.

Če strnem: med obema svetovnima vojnama so Avstrijci na Koroškem počeli s koroškimi Slovenci približno to, kar so počeli Italijani s primorskimi Slovenci in Slovenci s slovenskimi Nemci. Nadaljnji opis in podrobna primerjava dogajanj v vseh treh primerih bi bila za slovensko zgodovino gotovo zelo koristna. Postavlja pa se tudi nekaj etičnih in moralnih vprašanj. Namreč, ali je moralno in etično sprejemljivo načelo »kakor jaz tebi, tako ti meni« ali »tako kot ti ravnaš z mojimi, bom jaz s tvojimi«? Krščanska morala in etika načela recipročnosti ne odobravata, dobri naj bi hudobijo vračali z odpuščanjem in ljubeznijo; no, ja, zgodovinska praksa takih primerov ne pozna prav veliko, nasprotno, pri vseh treh opisanih okoliščinah je mogoče zaslediti hegemonijo zmagovalca. Na Koroškem se je tako pritisk na koroške Slovence večal z naraščajočo močjo nemške države. 

### NA SLOVENSKEM SMO MI GOSPODAR

Kot rečeno, se je po prvi vojni veliko nemško govorečih Slovencev izselilo v Avstrijo in verjetno tudi v Nemčijo. Da je bila med njimi velika mera zamere in mržnja do balkanske kraljevine, je razumljivo. Kljub temu je ostalo v kraljevini vendarle še precejšnje število nemško govorečega prebivalstva. Vsi so se naučili slovensko in poskušali najti *modus vivendi* v novi situaciji. Kakšni so bili sentimentali posameznikov do slovenske večine in kraljevine, je težko ugotavljati, jih je pa mogoče predpostaviti. Da so mnogi, če ne kar večina, intimno simpatizirali z nemštvom, se zdi zelo verjetno. Mnogi so zadržali ali zavzeli visoke družbene položaje v svetu kapitala, kulture in intelektualnih poklicev. V kraljevini je ostala velika večina nemških zemljiških posestnikov. To je razumljivo, saj se lastniki posestev in stavb najteže odločijo za preselitev. Gradovi so bili pogosto osrednja domovanja takih posestnikov in nekatere rodbine so v posameznih grajskih stavbah živle že cela stoletja. Najbolj znan je najbrž grad Turjak, kjer je rodbina Auersperg izpričano živela od leta 1067! Med njimi je bilo mnogo zgodovinsko pomembnih osebnosti; vojaška, kulturna in gospodarska zgodovina Slovenije pač ne more mimo članov rodbine Auersperg. Na primer: Slovenci s Slovencev (!?) Herbertom Turjaškim so v bitki pri Sisku odločilno pripomogli k zmagi nad Turki.

Po končani drugi svetovni vojni so Avstrija, Nemčija in Italija poraženke. Mnogi državljani bivše kraljevine, ki so se čutili Nemce, so bežali z umikajočo nemško vojsko. Nekateri so vendarle ostali. Zmagovita ljudska oblast je bila do tega prebivalstva nasilna in neusmiljena. Pod geslom *Na Slovenskem smo mi gospodar* so bili povečini v Avstrijo prisilno izgnani ostanki Nemcev na Slovenskem. Del tega prebivalstva je bil celo pobit. Pod geslom *Grad gori, grof beži* je bila požgana in uničena večina slovenskih gradov, »graščaki« z družinami so bili izgnani ali pobiti. Tako usodo je doživela tudi omenjena rodbina Auersperg in njihov grad Turjak. Čeprav so na Slovenskem živeli skoraj 1000 let, so bili še zmeraj »tujci«. Nasilje ljudske oblasti nad Nemci je bilo neprimerljivo z ravnanjem po prvi svetovni vojni: šlo je za etnično čiščenje z elementi genocida. (Te besede zvenijo nekako znane in domače. Seveda, saj je šlo v balkanskih peripetijah ob razpadu Socialistične federativne republike Jugoslavije za približno iste postopke!)

*Etnično čiščenje je oplazilo tudi moje sorodstvo. Stara mati moje soproge Tatjane, rojene Verčič, se je pisala Gabi Rainer in je bila hči železničarjev, ki jih je stara Avstrija nameščala in premeščala ob železniških trasah. Poročena je bila z Antonom Plantanom iz Karlovca in je imela sina Lada in hčer Lidijo, poročeno Verčič, mater moje soproge Tatjane. Po vojni je dobila Gabi Rainer, poročena Plantan, pismen odlok, po katerem naj bi se kot Nemka čim prej odselila v Avstrijo. Tisti, ki so pisali ta odlok, niso vedeli, da je bil njen sin Lado v partizanih in da je aktualni šef avtodelavnic*

*Ljudske milice. Odlok je bil razveljavljen in ljudska oblast se je Ladu Plantanu menda celo nekako opravičila. Gabi Plantan je tako lahko ostala v Sloveniji in postala državljanka Socialistične ljudske republike Slovenije. Povedano po pravici, Gabi ni nikoli znala dobro slovensko, če se je le dala, je govorila nemško. Prigoda nakazuje na posamezne odtente in osebna razmerja pri določanju, »ali si naš ali nisi«. Gabi Plantan, rojena Rainer, je postala Slovenka zato, ker je bil njen sin na »naši« strani.*

### KOPER, DRUGO NAJVEČJE ŠTAJERSKO MESTO

Zanimiva je pripadnost Sloveniji in slovenstvu ob koncu druge svetovne vojne in po njej na Primorskem. Zahodni zavezniki nam Trsta niso prisodili. V zameno za Trst, kjer je bilo precej slovenskega prebivalstva, so nam leta 1954 dodelili Koper, Izolo in Piran z zaledjem. Ta tri mesta so bila dotlej skoraj v celoti italijanska. Ali pa, če rečem nekoliko evfemistično, večina prebivalstva je govorila italijansko. Po vaseh v okolici teh mest pa so govorili precej nenavaden jezik, mešanico italijanskih in slovenskih besed. Prebivalci so bili najbrž slovenskih korenin, pa kaj, nikoli niso hodili v slovenske šole. (Tole pišem iz lastne izkušnje. Moralo je biti okrog leta 1954. Mati nam je lepega dne rekla, da bomo šli naslednje jutro z avtobusom na izlet v Piran. Star sem bil 12 let in do takrat nisem slišal za tako mesto. Potovali smo z lepim novim modrosivim avtobusom, mislim, da je bil Mercedes in je imel motor še v »nosu«. V takratnem Piranu ni znal nihče slovensko. Meni se je to zdelo čudno, vsekakor takrat nisem vedel in razumel, za kaj gre. Podobno je moralo biti tudi v Izoli in Kopru. Izkazala se je naša mati z znanjem italijanščine, saj je mladost preživela v Trstu. Takrat je iz Pirana v Portorož še vozil tramvaj!)

Omenjeno mestno prebivalstvo se ni odločilo za življenje v zmagoviti Jugoslaviji, niso hoteli postati italijansko govoreči Slovenci in Jugoslavlani, ampak so se večinoma odselili v poraženo kapitalistično Italijo. Nova ljudska oblast jih je k »zapuščanju tisočletnih ognjišč« silila z mehkiimi in tudi bolj trdimi sredstvi, kakšno natančno zgodovino pisje bi lahko našlo tudi elemente etničnega čiščenja. Po logiki stvari bi pričakovali, da se bo v izpraznjena mesta naselilo slovensko prebivalstvo, ki je živelo v Trstu in okolici, to je bila edinstvena prilika za življenje v matični domovini. Bilo bi čisto enostavno: Italijani bi se odselili v Trst in okolico, od tod bi se v Koper, Izolo in Piran naselili tržaški Slovenci. A ni bilo tako. Tržaški Slovenci so v veliki večini ostali kar v Italiji, kapitalistična, poražena, bivša fašistična država se jim je zdela vabljivejša od morebitnega življenja v socialistični Jugoslaviji.

Tole je vprašanje kar tako po dolgem in počez: ali bi primorski Slovenci, po analogiji s Tržačani, rajši živeli v Republiki Italiji kot v socialistični Jugoslaviji, če bi imeli možnost res svobodne izbire? Tržaški Slovenci so ravnali v bistvu tako kot koroški Slovenci, ki po končani prvi svetovni vojni niso hoteli živeti v Kraljevini SHS, od koder so

odšli slovenski Nemci. To je bila tiha in bridka nezaupnica novemu jugoslovanskemu režimu. V poznejših letih se je veliko tržaških Slovencev imelo za levičarje, komuniste in sploh napredne ljudi. Kritizirali so italijansko državo in vsemogoče v Republiki Italiji. Imeli so veliko razumevanja za socialistično Jugoslavijo, niso pa se tja preselili! Kolikor vem, se slovensko zgodovino pisje še ni podrobno ukvarjalo s temi zanimivimi zgodovinskimi okoliščinami. V izpraznjena mesta (Koper, Izola in Piran) se je tako naselilo slovensko prebivalstvo z vseh koncev in krajev. Med priseljenci je bilo veliko slovenskih Štajercev. Včasih se je šaljivo reklo, da je poleg Maribora Koper največje štajersko mesto. Veliko je bilo priseljencev iz takratnih bratskih jugoslovanskih republik. Nekaj italijansko govorečih prebivalcev teh treh mest je vendarle ostalo. Dobili so status narodnostne manjšine v Sloveniji in so italijansko govoreči Slovenci. Njihov ugled je sčasoma postal kar velik. Pa tudi kakšni napredni slovenski družini na obali se je sčasoma zazdelo šik, če je njihov naraščajnik hodil v italijansko gimnazijo.

### IZGON SLOVENSKO GOVOREČIH SLOVENCEV

Ta spis problematizira nekatera ravnanja mojih rojakov v preteklosti. Nesporno je, da smo ob koncu prve in druge svetovne vojne iz naše domovine pognali na tisoče ljudi, ki so prebivali na ozemlju današnje Republike Slovenije. Včasih smo vsem izgnancem dodali etiketo »tujec« in »izdajalec«. V teh časih se zdijo te oznake ohlapne in anahronistične. Morebitna kriminaliteta posameznikov ne more biti posplošena na celotno entiteto. Dogodki so nekoliko odmaknjeni, o tem ni dvoma, pa vendarle se sprašujem, zakaj problem »izbrisanih« ni zastaral, to, kar opisujem, pa naj bi bilo že zastarano. Koliko mora biti star kakšen dogodek, da zastara?

To je v bistvu pravniški problem, ostaja tudi moralno-etični vidik zadeve.

Ob koncu druge svetovne vojne in v letih po njej je bilo pogubljenih in izgnanih na tisoče slovensko govorečih Slovencev, ki se niso strinjali s porajajočo ljudsko oblastjo v Sloveniji in Jugoslaviji. Bridka usoda jih je doletela zato, ker so imeli drugačno idejno opredelitev in prepričanje. Bili so drugače misleči. To je v dandanašnjih časih samoumevna pravica vsakogar; da se opredeljuje in dela, kakor ve in zna, da le ni v opreki z veljavnimi zakoni. Nasprotovali so boljševističnemu modelu življenja, ki ga je obetala nova ureditev. Zgodovina jim daje po vseh teh letih v bistvu prav. Boljševizem ni bil uspešen življenjski model, če se zelo prizanesljivo izrazim. Če je zadeva že zastarana, je čas vsaj za zgodovino pisje, da nekatere stereotipe o pogubljenih in izgnanih slovensko govorečih Slovencih modernizira. ■

Naslov tega spisa je *Biti slovenske krvi, bodi Slovencu v ponos*. Geslo je bilo pogosto v rabi med slovenskimi narodnostnimi buditelji v 19. stoletju.

## AMPAK

### SLOVENSKI FILM MED DANSKO IN HRVAŠKO (ODGOVOR NA ČLANEK INDUSTRIJA IN UMETNOST, POGLEDI, 22. 1. 2014)

Danska je bila za slovenski film obljudljena dežela že od snovanja prvega zakona o Filmskem skladu leta 1994. Vendar se je zalomilo že pri imenu. V očrtu za oris slovenske kinematografije, ki je bil podlaga za bodoči zakon, je zapisano, da se nova filmska inštitucija v Sloveniji ne bo mogla poimenovati inštitut po vzoru danskega filmskega inštituta, ker ima po naši zakonodaji tak naziv lahko samo ustanova, ki se ukvarja z vzgojno-izobraževalno dejavnostjo na višji oziroma akademski stopnji. Ta navidezna majhna razlika v poimenovanju pa je bila ključna, saj se tudi po dvajsetih letih obljudljeni filmski deželi nismo kaj bistveno približali.

Osnova danskega pa tudi ostalih skandinavskih modelov je močna organizacija, filmski center, ki skrbi za vse dele filmskega ustvarjanja: od financiranja produkcije, izvajanje promocije, kinotečne in arhivske dejavnosti do filmske vzgoje in statistike. Obvladovanju celotnega spektra sta seveda namenjena primeren finančni proračun in kadrovska infrastruktura, podkrepjena z odločevalci, ki o programu odločajo s svojimi imeni in priimki in ne s strokovnimi komisijami.



Za ohranjanje kakovostne in neodvisne filmske stroke, ki lahko sledi hitremu razvoju filmskih vsebin in tehnologije, pa je najbolj pomemben **mir**, ki ga ta uživa v odnosu do politike. Na Danskem ne zamenjujejo filmskih zakonov, ampak zgolj sheme delovanja, ki jih pripravlja stroka, ne pa politika. Sheme se spreminjajo glede na spremembe v tehnologiji, ki so v zadnjih dvajsetih letih na področju filmske produkcije in prikazovanja še posebno dinamične, pa tudi glede na nove izrazne možnosti.

Vse to v Sloveniji doslej ni bilo mogoče. Močnega filmskega centra si politika ne želi. Desna opcija je v prejšnjem mandatu pokazala, da centra noče imeti, saj ga je hotela v duhu varčevanja kar ukiniti. Po protestih stroke ga je sicer ohranila, vendar ga je z Zakonom za uravnoteženje javnih financ pohabila, saj je ustanovo prisilila, da prvenstveno razmišlja o lastnem obstoju, ne pa o tem, za kar je ustanovljena: za razvoj filmske stroke in filmskega delovanja. Lastnemu obstoju in kritju dodatnih dveh plač zaposlenih je bila namenjena uvedba tarif, ki jih morajo prijavitelji plačati pri prijavih za razpise. Uvedba tarif pa je imela tudi dobre posledice: projektna dokumentacija je dosti bolj pripravljena, neresni in slabo pripravljene kandidati se na razpise ne prijavljajo več, kar ustanovi, ki ima samo enega zaposlenega več od zakonsko določenih treh (3) potrebnih odpiralcev vlog, pa tudi strokovnim programskim komisijam bistveno olajša delo.

V ustanovi, ki ima pet zaposlenih z direktorjem vred in dve pogodbeni sodelavki, na leto pa objavi več kot deset (10) kompleksnih javnih razpisov, je možnost napak toliko večja, saj je produkcija dokumentov, ki sledijo zahtevanim postopkom, zelo velika. Poleg tega pa taisti ljudje opravljajo tudi odgovorne naloge pri promociji slovenskega filma doma in v tujini. Tukaj tiči razlog za možne napake, ne pa v zarotah, korupciji ali netransparentnosti.

Seveda pa ob tem tudi pri filmski stroki velikokrat ponikne nujno potrebna samorefleksija, med drugim tudi tako, da producenti in ostali izvajalci sofinanciranih projektov glavnega financerja ne obveščajo o vseh bistvenih spremembah v finančnih strukturah in vsebinskih spremembah v sofinanciranih projektih.

Tudi na Hrvaškem politika za zdaj podpira samostojnost Hrvaškega avdiovizualnega centra (HAVC). Četudi njihov center po centralizaciji filmskih dejavnosti ne sledi danskemu (skandinavskemu) modelu, se mu je približal po strokovnem **miru**, ki mu ga omogoča trenutna hrvaška politika. Na Hrvaškem se v zadnjih letih ne dogaja, da bi filmske strategije pisali državni uradniki, ampak politika to prepusti vodstvu HAVC. Ministrica za kulturo pa vodstvu ne omogoča samo strokovnega miru, ampak tudi javno podporo, ki je potrebna v ključnih trenutkih, ko filmska politika posega na gospodarsko področje. Takrat, ko filmska umetnost postane tudi industrija. To je najbolj izrazito pri davčnih spodbudah in zunajproračunskih virih: prve pripeljejo tuje snemalne ekipe, drugi pa ob proračunskih virih še dodatne vire za nacionalno produkcijo s strani vseh deležnikov, ki s filmi in avdiovizualno dejavnostjo generirajo dodano vrednost in na teh produktih gradijo svoj poslovni model.

Če sta si po dvajsetih letih politika in stroka enotni, da tudi v Sloveniji potrebujemo filmski center, ki bo znal prepoznati ustvarjalnost, prodornost in žanrsko raznovrstnost (to je, mimogrede, pokazal že z izborom filmov, premierno prikazanih v letu 2013) ter prevzemati pobudo za različne aktivnosti na področju filma, potem bo kulturna politika tu morala spremeniti svoje zaščitniško-pokroviteljske koordinate in jim nadeti partnerska oblačila.

**Nerina T. Kocjančič,**  
Slovenski filmski center

# Rekviem za Zagreb

TOMISLAV JAKIĆ

**K**ako lepo, da je vse polno,« je dejal človek, ki je sedel v vrsti za mano. »Saj si je zaslužil,« mu je odgovoril drugi. Ne vem, kdo sta bila. Nisem se obrnil, da bi ju videl, tistega večera v prenapolnjeni koncertni dvorani Vatroslava Lisinskega v Zagrebu. Da, dvorana je res pokala po šivih, pozneje sem izvedel, da so bile vse vstopnice razprodane že nekaj dni pred koncertom. In da, človek, ki so mu s tem izkazali čast, maestro Milan Horvat, svetovno znani dirigent, čigar ime je neločljivo povezano z Zagrebško filharmonijo, si je takšno slovo gotovo zaslužil. Tega večera je bilo v dvorani Vatroslava Lisinskega mogoče videti tudi sedanjega predsednika republike (ki je tudi sam glasbenik) in zagrebškega župana, ki sta na takšnih prireditvah del inventarja. Zares pa me je presunilo ostalo poslušalstvo. Med njimi je bilo nekaj mladih in mlajših, prevladovali pa so ljudje v letih, ljudje, ki so v zadnjih dveh desetletjih kot da izginili z javnega prizorišča (z nekaj izjemami), iz koncertnih dvoran. Ti ljudje so del Zagreba, kakršen je nekoč bil, takrat, ko je bila današnja »prestolnica vseh Hrvatov« v resnici in nespodbitno kulturna metropola Hrvaške in Jugoslavije, za gostovanje pa so si jo radi izbirali tudi vrhunski tuji umetniki in zasedbe.

Človek se ni mogel otresti občutka, da je na koncertu v spomin na maestra Milana Horvata Zagreb izkazoval čast velikemu glasbeniku, ki je deloval na umetniških področjih Irske, Francije, Avstrije, Slovenije in – jasno – Hrvaške; hkrati pa se je poklonil spominu na samega sebe, na Zagreb, kakršen je nekoč bil. Kulturno propadanje Zagreba in celotne Hrvaške je proces, ki se je začel takoj po razglasitvi samostojnosti in se do danes še ni končal. Direktor Zagrebške filharmonije je v kratkem, a ganljivem govoru slovo povedal tudi anekdoti iz časa, ko je delal z maestrom Horvatom. Če je orkester zaigral narobe in zgrešil kakšen ton, je Horvat, ki je člane orkestra vedno naslavljal z »otroci« (v hrv. ima beseda »deca« še dodaten podpomen – je kajkavska, op. p.), takrat rekel: »Otroci, tako se igra v mestih z manj kot pet tisoč prebivalci in na nadmorski višini več kot tisoč metrov.« S tem je povedal vse. Miselnost prebivalcev mest z manj kot pet tisoč prebivalci in vaščanov iz vasi z manj kot petsto dušami najbolje opisuje miselnost, ki je zavladovala v sodobni Hrvaški. Cela Hrvaška je zgrešila ton, »fuša« na ves glas, skorajda bi lahko rekli, da je ponosna na sebe, kakršna je oziroma v kakršno se je spremenila. Dirigenta, ki bi udaril s taktirko po dirigentskem pultu in naredil konec temu katastrofalnemu igranju, pa ni. In če že mogoče kje je, nikoli ne bo dobil priložnosti, da vzame v roko dirigentsko palico. Kajti »mi« smo ustvarili Hrvaško, pred »nami« je bil mrak in zato bomo »mi« odločali o tem, kakšna bo današnja Hrvaška oziroma kakšna že je. Po »naši« meri.

Od tistih, ki dirigirajo – zares dirigirajo – današnji Hrvaški, na koncertu v spomin maestra Milanu Horvatu, jasno, ni bilo nikogar. Oni verjetno niti ne vedo, kje je koncertna dvorana Vatroslava Lisinskega, če pa so zanj že slišali, je bilo to takrat, kadar je v tem glasbenem hramu, ki je tako in tako zgrajen za takšne koncerte, nastopal kakšen estradnik, nekdo iz njihovega sveta ali vsaj blizu temu svetu. Današnja Hrvaška se je spremenil v oder, na katerem se kažejo estrada, škandali in kriminal. Takšno jo predstavljajo mediji v obupni dirki za zaslužkom (biti prvi in biti ekskluzivni je edino, kar šteje, v čem so prvi in v čem so ekskluzivni, pa sploh

Maestro Milan Horvat (1919–2014) je bil častni član Slovenske filharmonije, z Orkestrom SF je nastopil na sto sedemdesetih koncertih, vodil ga je tudi maja 1996 na slavnostni otvoritvi razstave o Jožetu Plečniku na praških Hradčanih.

ni pomembno). No, Hrvaška je tudi v resnici takšna. Tisto malo, kar je pozitivnega, kar je dobrega, ljudi, ki so poznali, pa tudi soustvarjali drugačno, kulturno, odprto, napredno, evropsko Hrvaško, vse to so brez milosti potisnili v stran (lustracija brez lustracije; zato je tudi tako učinkovita). Danes se poslušaja »cajke« (srbske hite, op. p.), vriska se z očmi, okrvavljenimi od alkohola, in ob ritmih »novokomponirane« glasbe, pomilovanja vrednih glasbenih izdelkov s še bolj pomilovanja vrednimi besedili. Zagreb, ki je zviška gledal na Lepo Breno in se iskreno čudil Rokeri s Moravu (ki so bili v primerjavi z današnjimi uspešnicami pravi klasiki), tega Zagreba ni več. Umaknil se je na obrobje, ponižan je in prestrašen, zlezal je sam vase in obmolknil, boji se že samo opomniti, da so v času »somraka« na odru Hrvaškega narodnega gledališča (ki se je, glej čudo, tudi takrat imenovalo »hrvaško«!) gostovali dunajski Burgtheater z legendarnim Hansom Moserjem, in to samo deset let po koncu druge svetovne vojne, pariška Comédie Française z zvezdo takratne francoske gledališke scene, Gérardom Philippeom, londonski Old Vic Theatre z Judi Dench, takrat še začetnico in danes svetovno zvezdo. Hrvaško narodno gledališče je s svojimi predstavami, ki so bile zares naše, od scenografije, režiserjev do izvajalcev, ki so gostovali po svetovnih odrih in pobirali nagrade. Danes to gledališče stežka postavi na oder opero, da o baletu ne govorimo, brez tujcev; podobno kot hrvaška vlada (in ne samo sedanja) niti s prstom ne more migniti brez tujih svetovalcev in konzultantov. Če bi začeli naštevati tuje dirigente in soliste, ki so nastopili v dvorani Vatroslava Lisinskega, bi za to besedilo potrebovali dvakrat več prostora.

Knjige so se takrat tiskale v nakladah od pet do deset tisoč izvodov, in to ne le tiskale, temveč tudi prodajale, ne le prodajale, temveč tudi brale. Da, zgodilo se je tudi, da kakšna knjiga ni izšla, ker je oblast ocenila, da »ni primerna«, tako kakor se je dogajalo, da je iz enako dvomljivih razlogov v bunkerju končal kakšen film. Toda kar se je znašlo pred očmi javnosti, je bilo kakovostno, podatki so bili točni in preverjeni. Ni naključje, da je bil film *Neretva* kandidat za tujejezičnega oskarja, tako kot ni naključje, da je bil film *Valter brani Sarajevo* najbolj gledan film na Kitajskem. Vsaka strokovna knjiga je premogla najmanj dva recenzenta, človeka z znanima imenoma in neovrgljivim ugledom, ki sta tako zagotavljala, da je tisto, kar se bo znašlo v rokah bralcev, vredno branja. Kakšna razlika od današnje »svobode«, ko vsak polpismeni in polizobraženi skriboman (nekateri izmed takšnih so se prigrizli do visokih nazivov v znanstveni srenji) lahko napiše čisto vse, kar hoče (razen da je bilo včasih boljše!), ko se to tiska (seveda pod pogojem, da se plača, ampak takšni ljudje imajo denar ali se do njega dokopljejo) brez najmanjših pridržkov in ko se s takšno »strokovno« literaturo zastruplja oziroma indoktrinira mlade, kajti večina takšnih »oglednih izvodov« se tako in tako takoj pojavi na internetu. Danes se pomembne knjige (če takšne sploh še obstajajo) tiska v nakladi petsto izvodov in se jih praviloma težko proda. Trg pa medtem hlepi po nasvetih za hujšanje in kuharskih knjigah, ki izhajajo v nakladah tudi do petdeset tisoč izvodov.

V takratnem novinarstvu so obstajali ljudje, katerih besedam je bilo mogoče verjeti, čeprav držijo tudi, da so bili mediji pod nadzorom ene in edine vladajoče stranke. Danes deluje večkratni nadzor lastnikov, njihovih prijateljev, oglaševalcev in – politike. Danes, tako nam vsaj

pripovedujejo, imamo svobodne medije, toda novinarji, ki v njih delajo, zelo dobro vedo, v katere teme ne smejo drezati (te se razlikujejo od medija do medija), kolumniste, katerih tekste radi beremo in jim zaupamo, pa je mogoče naštetih na prste, če ne ene pa največ dveh rok – v celi Hrvaški. Hrvaška tiskovna agencija se bojuje za preživetje, zmanjšuje število dopisnikov po svetu, medtem ko je tiskovna agencija nekdanje države imela dopisnike iz tujine v vseh ključnih prestolnicah, njihove prispevke (npr. dopisnika iz Kitajske) pa so z nemalo pozornosti povzemali marsikje po svetu.

S svojo zgodovino se je Hrvaška v obdobju »nesvobode« ukvarjala veliko bolj intenzivno, pa tudi veliko bolj strokovno kot danes. Razen nekaj častnih izjem danes v historiografski stroki prevladujejo zagovorniki zgodovinskega revizionizma, ljudje, ki brez predsodkov zlorablajo svoje akademske nazive in poimenovanja, da bi »zgodovino napisali na novo«. Njim smo lahko hvaležni za podatek, da je ustaški pozdrav »Za dom spremni!« (Za domovino pripravljeno!) uporabljal že Nikola Šubić Zrinski, pa tudi, da so se Hrvati v svoji dolgi zgodovini bojevali proti vsem osvajalcem, od »vojakov osmanskega cesarstva do privrženec velikosrbske ideje, Vlahov in – partizanov«. Lahko smo jim hvaležni tudi za to, da komaj še kdo ve za pet temeljnih knjig Bogdana Krizmana o ustaših in ustaškem gibanju, knjig, ki niso nič več in nič manj kot zbirka listin, ki povedo vse – vsakomur, ki jim je voljan prisluhniti in izvedeti. Toda stvar je v tem, da »mi« nočemo izvedeti, ker »mi« vemo. Mi igramo »fušamo« in v tem uživamo, tisti, ki bi hotel zadeti pravi ton, pa je naš sovražnik.

Čudne so asociacije, ki jih je izzval koncert v spomin nekemu velikemu glasbeniku. Toda tudi neizogibne, še zlasti za nekoga, ki živi danes, a noče pozabiti, kako je bilo včeraj. Vsekakor drži, da je lepo, ker je bila koncertna dvorana tisti večer razprodana, tako kot drži tudi, da si je Milan Horvat to zaslužil. In res je še, da Mozartov *Rekviem*, s katerim se mu je poklonila Zagrebška filharmonija, pred občinstvom, na katerega smo že pozabili, za katero se je zdelo, kot da je stopilo iz sence preteklosti, ni bilo samo slovo od maestra Horvata. Mozartov *Rekviem* v dvorani Vatroslava Lisinskega je bil rekviem za Zagreb, kakršen je nekoč bil. ■

TOMISLAV JAKIĆ je (upokojeni) hrvaški novinar in kolumnist ter zunanje politični svetovalec hrvaškega predsednika Stjepana Mesića.

pogledi

naslednja številka izide  
26. februarja 2014

NAROČILA  
IN DODATNE  
INFORMACIJE:

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



Državna proslava ob podelitvi Prešernovih nagrad  
7. februar 2014, Cankarjev dom, Ljubljana

Prešernova nagrajenca  
Vladimir Kavčič in Pavle Merku

Foto Igor Zaplatil