



LIFFE 2014

V 12 dneh okoli sveta filma



VSE OKOLI NAS JE OBLIKOVANO

Trideset let študija
oblikovanja na ALUO

HOTEL MODRA OPICA

Od Borštnika
do Bakovića

URŠULA CETINSKI, DIREKTORICA CD

Inovacije oplajajo
etablirano kulturo

KAKORKOLI

Novi roman
Polone Glavan

25. ljubljanski mednarodni filmski festival

25 liffe

12.–23. 11.
 **cankarjev dom**
liffe.si



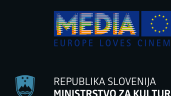
Medijski pokrovitelj

DELO

Spletni medijski pokrovitelj

RTV SLO MMC

Zahvaljujemo se donatorici: Tobačna Ljubljana, d.o.o.



4 DOM IN SVET

6 DEJANJE

URŠULA CETINSKI, DIREKTORICA CANKARJEVEGA DOMA

ZVON

7 MALE, OSEBNE VOJNE ZA VODO

V nasprotju z McCarthyjevo *Cesto* (2006), kjer vidimo le (medčloveške) učinke katastrofe, ne vemo pa, kaj konkretno se je zgodilo, se Ballardova *Suša*, ki jo je prebral **Žiga Valetič**, odvija med počasnim, večletnim katastrofičnim procesom.

8 »DUNAJ BI BIL LAHKO PONOSEN NANJ ...«

Ivo Svetina o predstavi *Hotel Modra opica*, koprodukciji Gledališča Ptuj in ljubljanske Drame.



9 SINTEZE Z RAZLIČNIMI POUDARKI

Razstava *Muze*, ki si jo je ogledal **Vladimir P. Štefanec**, je posebnost letošnjega Meseca oblikovanja. Na njej je na ogled trinajst ambientov, ki so jih soustvarili arhitekti, slikarji in starinarji, in naj bi bili prostori »navdihov in razmislekov«, »inovativne sobe z zgodbami«, »umetniške in kreativne sobe« ...

10 LJUBLJANA : MARIBOR = 1 : 0

Stanislav Koblar o otvoritvah operne sezone v Mariboru in Ljubljani, ki nista dvignili na noge kulturne scene, kaj šele širše javnosti, saj sta se bolj kot ne potopili v obilju drugih dogodkov.

11 TA SVET JE TREBA NEKAKO PREŽIVETI – KAKORKOLI ŽE

Kakorkoli, drugi in težko pričakovani roman Polone Glavan, je močno in močno angažirano delo, energična zgodba, ki na svojstven način oživilja zdaj že postani entuziazem nedavnih vstaj. Piše **Ana Geršak**.

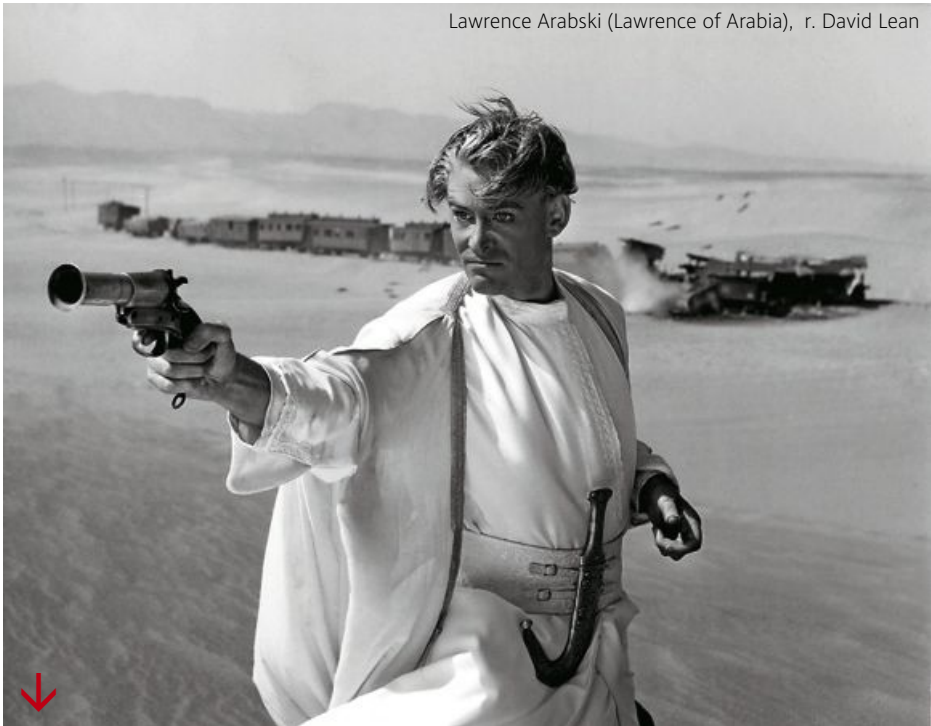
12 OBLIKOVANJE JE POVSOD OKOLI NAS

Ko se zavemo, da je prav vse okoli nas oblikovano, ustvarimo prostor misli, da bi bilo lahko vse tudi drugače. Po možnosti boljše. Bolje oblikovano. Ob tridesetletnici univerzitetnega študija oblikovanja na ALUO o njem razmišljata **Petra Černe Oven** in **Barbara Predan**.



NASLOVNICA

Prizor iz avtobiografske drame *G. Turner* (Mr. Turner, režija Mike Leigh), ki jo bodo na letošnjem Liffu predvajali v sekciji Predpremiere.



14 LIFFE 2014

Kdor se noče 12. novembra preseliti v Cankarjev dom in tam poldrugi teden živeti od sponzorskih jabolk in kave na 25. ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu, si mora izdelati urnik.

20 KRITIKA

KNJIGA: Veronika Simoniti: Kameno seme (Anja Radaljac)

ODER: Tin Vodopivec: Desert (Žiga Valetič)

RAZSTAVA: Uršula Berlot: prostorska postavitev Fluidna topografija (Kaja Kraner)

21 AMPAK

DUŠAN MERC ODGOVARJA MARJETI DOUPONA,
IGOR GRDINA PA ROKU STERGARJU IN VLASTI VIČIČ.

22 BESEDA

KLEMEN BRVAR: (R)evolucija in disidentstvo?

23 MCCENZIJE

MARKO CRNKOVIČ: Ne se hecat z jezikom



POGLEDI.SI:

LIFFE 2014: Priporočamo
(izbor *Pogledov*)
KONCERT: Glasbena mladina
ljubljanska (Tomaž Gržeta)

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 5, številka 20

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

Vasilis Palaiokestas: grški Robin Hood?

Februarja 2010 je zamaskiran moški s kalašnikovko vstopil v eno od poslovalnic grške državne banke in osebju naročil, naj odklenejo bankomate, v katerih je bilo po poročilu *BBC* 150.000 evrov; izpraznil je še predalnice z gotovino, ki so plen obogatili s 100.000 evri, nato pa v nekaj sekundah izginil. Štiri mesece prej se je v isti banki zgodil podoben incident, le da je ropar tistega dne zavil tudi v banko nekaj ulic stran in skupaj pobral 240.000 evrov. Ker v vseh treh ropih ni bil nihče ranjen ali ubit – kar je za grške rope nenavadno –, so oblasti hitro prišle do sklepa, da gre najverjetneje za delo Vasilisa Palaiokestasa. Poleg tega, da na njegovih pohodih nihče ni bil resneje poškodovan, je Palaiokestas znan predvsem po tem, da velik del naropanega premoženja razda med revne in pomoči potrebne – od tod njegov popularni vzdevek »grški Robin Hood«.

Leta 1966 je bil rojen v majhni vasi sredi zasneženega gorovja v osrednji Grčiji. Njegov oče je pasel koze. Kot pravi tamkajšnji duhovnik Panajotis, se je družine tam prijel vzdevek »heroji«, ker so kljub brutalnim gorskim temperaturam celo leto vztrajali pri svojem delu in ga pogosto opravljali celo bosí. Leta 1979 se je bila družina zaradi finančne stiske primorana preseliti v mesto, v bližnjo Trikalo. Vasilisov starejši brat Nikos je začel delati na ladjah, Vasilis pa v tovarni. Kmalu sta ugotovila, da jima je v bistveno večje veselje kraja. Začelo se je z videorekorderji. Vasilis, ki mu je bila elektrika nekaj povsem novega, je postal fanatičen gledalec videokaset ameriških akcijskih filmov, ob katerih ga je premamila ambicija, da bi se poskusil tudi s kakšnim bolj kompleksnim ropom. Takšnim, kot jih je do takrat videl le na televiziji. Prelom v karieri bratov Palaiokestas se je zgodil, ko sta spoznala Kostasa Samarasa z vzdevkom »Umetnik«, pretanjenega tatu, ki je zaključil študij oblikovanja in je vse svoje rope vnaprej skrbno izrisal v skicirno beležko. V svojih skupnih ropih je bila ekipa od vsega začetka prepoznavno predrzna. V enem izmed prvih so pred vdorom v banko zagradili vrata lokalne policije in preluknjali gume vseh avtomobilov pred postajo. Njihovi pompozni ropi bank so se začeli odvijati konec osemdesetih, v času velike grške inflacije, kar jim je v javnosti pridobilo številne simpatizerje; Vasilis je počasi postajal simbol upora proti ekonomski politiki po diktatu bank.

Policija roparje pogosto ujame takrat, ko začnejo nes pametno upravljati svoj denar, a Vasilisa je bilo nemogoče izslediti. Večino naropanega denarja je razdal, živel je kot

kmet, preziral je draga oblačila in avtomobile. Edina dragocenost, ki jo je imel v lasti, je bil zlati križec. Prvič so ga zaprli aprila 1990, ko je neuspešno poskušal rešiti svojega brata tako, da je z ukradenim tankom prebil zid njegove celice. Januarja 1991 pa je že pobegnul. Splezal je ven po zvezanih posteljnih rjuhah. Leta 1992 je tolpa izvedla svoj najdrznejši podvig dotlej in obenem tudi največji gotovinski rop v grški zgodovini. V Kalambaki so vdrlí v banko, ki je hranila sveženj izposojenega denarja iz tujine: 125 milijonov drahem, kar je bilo takrat vredno 460.000 evrov. Ker so jim bili policaji za petami, so se jih znebili tako, da so velik dela denarja raztrosili po ulicah in povzročili totalen prometni kaos. Avtomobil, ki so ga ukradli za akcijo, so očiščenega vrnili lastniku, pod preprogo pa namestili 500 evrov.

Banke so zaradi teh milo rečeno netipičnih ropov, na katere policija ni našla pravega odgovora, poostriale svoje varovanje in bistveno zmanjšale količino gotovine v poslovalnicah. Brata Palaiokestas sta se tako preusmerila v ugrabitve. Leta 1995 se je v njunem skrivnem priporu znašel lastnik verige tovarn, milijarder Aleksander Haitoglou. Zanj sta iztržila 260 milijonov drahem, kar je približno milijon in pol evrov. Velik del denarja naj bi podarila grškim sirotam.

Vasilisa so ponovno zaprli šele leta 1999. Imel je prometno nesrečo in so ga identificirali v bolnišnici. Zaradi neuspelega poskusa pobega leta 2003 so ga iz običajnega zapora premostili v Koridalos, enega izmed najstrožje varovanih grških zaporov. Njegovi pajdaši na čelu z bratom Nikosom so ga čez tri leta v spektakularni akciji osvobodili s helikopterjem. Pazniki so mislili, da gre za uraden obisk nadzornikov. Ker je helikopter na dvorišču pristal v času telovadbe, Vasilis ni imel večjih težav z vkrcanjem. Čez nekaj let so ga ponovno zajeli. V čakanju na razsodbo pa ga je leta 2009 ponovno rešil – helikopter. V že kar malce nadrealističnem pobegu, ki najbrž še bolj kot o Vasilisovi pretkanosti priča o kaotičnih razmerah v grških zaporih, sta Vasilisa in njegovega albanskega pajdaša Alketa Rizaia rešila Alketovo dekle in prestrašen pilot, ki mu je grozila z ročno bombo. Ta medijski šov – posnetek pobega je bil kmalu na voljo na YouTubeu – je iz Vasilisa naredil pop ikono z več deset tisoč všečki na Facebooku. Še danes je na prostosti, neznano kje. Podobno kot pri Elvisu in 2Pacu tako iz domovine kot iz grške diaspore v medije dnevno curljajo pričevanja, kje so ga videli. Med ljudstvom pa kroži legenda, da ga visoko v grškem gorovju skrivajo menihi. **M. K.**

RAZPOTJA IN POGLEDI Reforma kulture – zložno, a dosledno

Na straneh *Pogledov* že več kot dve leti pišemo in se pogovarjamo z različnimi sogovorniki o nujnosti reforme kulturne politike; ta se je namreč četrto stoletja izogibala tranziciji. In prenova modela kulturne politike se je iz naslova Predgovora donedavnega ministra za kulturo dr. Uroša Grilca k *Nacionalnemu programu za kulturo 2014–2017* preselila celo v aktualno koalicijsko pogodbo – žal brez konkretnih ukrepov. Če bi bili cinični, bi pripomnili: vse je na svojem mestu, da s tem v zvezi vsi marsikaj počnemo in ničesar ne naredimo!

Pogovorov, posvetov, dialoga in drugih komunikacijskih kanalov v Sloveniji res ne manjka. Sredi oktobra so na primer s t. i. Vrha gospodarstva premierju Cerarju posredovali 36 predlogov za gospodarski zagon. Idej je na številnih področjih veliko, manj pa je zamisli o tem, kako jih uresničevati v praksi in kaj bi to uresničevanje pomenilo. Tudi v kulturi je tako: pobud nemalo, malo pa ukvarjanja s tem, kako od predlogov do operativnih načrtov in njihove izvedbe.

V redakciji *Pogledov* smo se zato v sodelovanju z revijo *Razpotja*, ki jo izdaja Društvo humanistov Goriške, odločili za obratno pot: poskušali bomo določiti nekaj ključnih problemskih točk kulturne politike v Sloveniji, z njihovo natančno opredelitvijo pa upamo, da bomo že opravili tudi del poti proti njihovim rešitvam.

Projekt smo si zamislili v treh korakih, ki jih bomo izvajali na javnih pogovorih in z rednimi objavami v obeh revijah: v prvem koraku bomo poskušili izbrati do pet ključnih problemskih področij, v drugem se bomo vsakega izmed teh posebej in globinsko lotili, nazadnje pa predstavili zelo konkreten nabor maloštevilnih, a bistvenih ukrepov.

Med možnimi tematskimi področji se nam po uvodnih pogovorih kažejo predvsem naslednje dileme sedanje in prihodnje kulturne politike:

- problem kvantitativne hiperprodukcije in resnega pomanjkanja njene kvalitetne evalvacije, ne le v medijih, tudi v stroki in pri financirjih;
- razmerje med vladnim »esteblišmentom« in nevladno »alternativo«, ki se oba financirata iz istega, javnega vira;

**29. OKTOBRA OB 18. URI
V TRUBARJEVI HIŠI LITERATURE
OKROGLA MIZA**

- relevantnost umetnosti za širše občinstvo, ki ob odsotnosti tržnih mehanizmov in fiskalnih spodbud praktično ne more povratno vplivati na kulturno produkcijo, ki ostaja v skoraj izključno državni domeni;

- razmerje med stroko kot odločevalcem in politiko kot financirjem: ali niso strokovni interesi posameznih strok v preveliki meri taki, da preprečujejo ali celo onemogočajo nastop novih akterjev?;

- nacionalne in »permanentne pop-up« institucije: katere ustanove so temeljne za obstoj in kontinuiteto nacionalne kulture, katere pa velja prepustiti pobudi njihovih ustanoviteljev in zainteresirane javnosti (seveda v določenih primerih s pomočjo ustreznih fiskalnih spodbud);

- življenje za umetnost ali od umetnosti: število priložnosti za mlade umetnike je obratno sorazmerno s številom upravičencev do javnih sredstev;

- izobraževanje umetnikov in vstopni kriteriji za poklicno umetniško pot: trenutno prek ministrstev za šolstvo in kulturo oboje v celoti nadzoruje država – ki oboje tudi financira;

- opolnomočenje državljanov kot uporabnikov kulture in kulturna politika ne kot instrument kulturnih elit, temveč nacionalne kulture v najširšem smislu: gre med drugim za delno možnost razpolaganja z »osebnim« delom proračuna za kulturo, podobno kot pri 0,5 odstotka dohodnine.

Vsa ta področja so kontroverzna in na njih se soočajo zelo različni estetski, generacijski, ekonomski in gotovo še kakšni interesi. Pomembno je, da se predvsem o teh interesih pogovarjamo zelo odkrito, kajti le v tem primeru bomo lahko našli ustrezne rešitve.

Prvi pogovor, na katerem bomo predvsem poskušali določiti konkretne teme poznejših debat, bo

29. oktobra ob 18. uri
v Trubarjevi hiši literature,
usmerjala pa ga bosta odgovorna urednika *Razpotij* in *Pogledov*. Na naslednje pogovore, ki bodo vsako četrto sredo v mesecu (razen decembra), bomo vabili specialiste za posamezna področja.

Ne mudi se, ker gre za dolgoročne poteze.

Prvih 5 ...

KONTAMINIRANE POKRAJINE

V četrtek, 23. oktobra, bo v veliki dvorani SAZU ob 11.30 predstavitev knjige *Kontaminirte Landschaften* avtorja Martina Pollacka. Naslov, ki se v slovenščini glasi *Kontaminirane pokrajine* (knjiga (še) ni prevedena in jo bo avtor predstavil v nemščini, jezik pogovora, ki bo predstavitvi sledil, pa bo lahko tudi angleški, sporočajo prireditelji, SAZU in ZRC SAZU), sicer vzbuja asociacije na okoljevarstvo, a je v resnici zgodovinsko delo. Pollack (letnik 1944) se v svoji knjigi osredotoča na pokrajine, ki jih je »kontaminirala« vojna, na pokrajine, ki so bile prizorišča množičnega ubijanja, a žrtev niso počastili s spominskim obeležjem. Sprehodi se po lokacijah množičnih pobojev od pribaltskih držav do Balkana. Gre torej za temo, ki je Slovincem zelo blizu, pa če si tega želimo ali ne. Tudi Pollacka na Slovenijo in Slovence veže več kot le drobna nit: po očetovi strani njegov rod sega v Laško, iz protesta proti nacionalistični usmeritvi svojih staršev (oče je bil funkcionar gestapa; svojo življenjsko zgodbo je popisal v knjigi *Smrt v bunkerju*, ki je leta 2005 izšla tudi v slovenskem prevodu) se je usmeril v študij slavistike in vzhodnoevropske zgodovine. Do leta 1998 je bil dopisnik *Spiegla*, potem se je povsem posvetil pisanju in danes deluje kot prevajalec, pisatelj in publicist. Njegovi priljubljeni temi sta nedavna zgodovina in množično nasilje.

SEZONA LOVA V ŠPANSKIH BORCIH

V moščanskem centru kulture Španski borci se 25. oktobra začenja šesta Plesna Nacionala, na predvečer (24. oktobra) pa se bo tam zgodil dvojni plesni večer s premierama dveh predstav, ki ju je mednarodna komisija na lanski Plesni Nacionali Zavodu En-Knap predlagala v koprodukcijo. Gre za *Sezono lova* plesalca, koreografa in pedagoga Milana Tomášika, ki je bil rojen leta 1981 na Slovaškem, a živi in ustvarja v Sloveniji. »To ni samo zgodba o medsebojnih odnosih, o ulovu, če hočete. Je zgodba o svetu in o človeštvu. Je proces, ki nam kaže utrinke naše norosti, egoizma, ranljivosti, trenutkov lepega,« je o predstavi zapisala Jedrt Jež Furlan.

Ko se bo *Sezona lova* končala, se bo začela *Deklica z zmajem* mlade ustvarjalke Enye Belak, absolventke vizualnih komunikacij na Fakulteti za dizajn. Lik deklice z zmajem, ki se pojavi na odru, je metafora za odmik v svet sanj; zgodba je »grajena asociativno in izkazuje čustven odziv s kritično noto na vpletenost drog (poudarek na heroinu) v sodobni družbi«.

ORATORIJ O NEKRŠČANSKEM VEDENJU

Aleluja, cenzura se ni posrečila! Približno pol leta po sprva aprila napovedani krstni izvedbi v SNG Maribor bo *Igra o Antikristu: Oratorij po mariborski nadškofiji*, dočakala krst 24. oktobra v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma v Ljubljani. Ta je kot koproducent po mariborski odpovedi (SNG Maribor je trdil, da zaradi preobremenjenosti ansambla, drugi koproducenti pa so zlasti direktorja Danila Roškerja obtoževali, da je popustil pred pritiski, ni bilo jasno, čigavimi; domneve so šle kajpak v smeri RKC in politične desnice, ki se tedaj ni oglašala) pridobil Slovensko filharmonijo (Slovenski komorni zbor) in nekaj vidnih solistov ljubljanske Opere (Branko Robinšak, Robert Vrčon, Saša Čano), glasbeno izvedbo bo vodil mednarodno najbolj uspešni slovenski dirigent Marko Letonja, glasbo pa je že za premiero v Mariboru napisala mlada skladateljica Nana Forte.



... prihodnjih 21 dni

Po pol leta bo zanimivo videti, kaj bi utegnilo tako zbsti ali vodstvo mariborskega gledališča ali koga, ki bi nanj poskusil vplivati v imenu RKC ali koga tretjega. Zgodba (točneje predzgodba oratorija) je pač ne le znana, celo razvpita: gre za finančni bankrot mariborske nadškofije, ki je zamajal ne le materialne, temveč tudi duhovne temelje slovenske Katoliške cerkve. Režiser Sebastijan Horvat, poleg Andreje Kopač, Matjaža Latina in Aljoše Ternovška član Umetniškega kolektiva WAS IST MARIBOR?, ki je podpisan kot avtor projekta, ni prvič vpleten v kontroverzne vsebine: pred leti je Stalno slovensko gledališče Trst odpovedalo Horvatov (v sodelovanju z Borisom Kobalom) projekt *Srce v breznu*, ki je odpiral vprašanje slovenskih žrtev fašizma v kraških fobjah, za izhodišče pa polemično vzel istoimenski italijanski film o italijanskih žrtvah, ki so jih na primerljivih krajih morili jugoslovanski vojaki. Tudi tedaj se je govorilo o pritiskih, ki da se jim je tržaško vodstvo uklonilo – projekt pa ni bil realiziran. Horvat se je vojnih časov lotil še v dveh drugih novejših projektih, *Poti v Jajce* Iva Svetine, kjer se je zaradi prevelikih posegov v besedilo Svetina odpovedal avtorstvu uprizoritve v ljubljanski Drami, v Linhartovi dvorani Cankarjevega doma pa je z uprizoritvijo *Raztrgancev* Mateja Bora občinstvo pripravil do zanosnega petja partizanskih pesmi, kar je nekatere spomnilo na sloviti pivniški zbor *Tomorrow Belongs to Me* iz filma *Kabaret*.

Vsekakor gre pri *Igri o Antikristu*, katere glavni producent je Zavod Maska, za sintezo več motivnih sklopov, s katerimi se je Horvat ukvarjal v zadnjih letih, zanimivo pa je, da je podpisan le kot eden soavtorjev – režiserja pa izvedba nima. To je sicer pri oratorijih običajno – gotovo pa to ne bo običajen oratorij.

GATSBY V KINU ALI NA ČOPOVI?

Le deset dni po zaključku Festivala Borštnikovo srečanje se bo že nadaljeval premierski vrvež – in to 6. novembra v Mestnem gledališču ljubljanskem z nadvse zanimivo kombinacijo režiserja Ivice Buljana in *Velikega Gatsbyja*, slovitega romana F. Scotta Fitzgeralda, ki je pred kratkim doživel tudi najnovejšo filmsko različico v fenomenalno razkošni (3-D) ekranizaciji Baza Luhrmanna z Leonardom Di Capriem v naslovni vlogi.

Kaj bo iz tega romana, ki je izšel leta 1925 in velja za stilistično mojstrovino, Buljan vzel ne le kot režiser, temveč tudi kot avtor dramatizacije, bo vsekakor intrigantno, prav tako kot tudi primerjava Luhrmannovih igralcev in vrhunskega ansambla MGL z Matejem Pucem v naslovni vlogi. Ne nazadnje pa se bo zanimivo tudi ponovno vprašati o razlikah med ekranom in odrom – Luhrmann se je mojstrsko igral tako z velikimi plani bajeslovnega razkošja kot z bližnjimi posnetki čustveno razviharjenih protagonistov, na odru pa bodo pred nami stali resnični ljudje.

NOČ GROZLJIVK V KINODVORU

Ogrevanje za filmski maraton na Liffu se lahko začne že na zadnjo oktobrsko noč v Kinodvoru: 31. oktobra od 19. ure bo na Kolodvorski v Ljubljani t. i. *halloween horror maraton*. Letos poteka že sedmič in se mu upravičeno lahko reče tradicionalen. Obljubljajo »šest delikates krvavega žanra« po izboru Marcela Štefančiča, jr., med drugim *Ledeni vlak*, *Polje v Angliji*, *Krvavi sneg 2*, *Krvavi ledenik* in kot posebno atrakcijo *Teksaški pokol z motorko* - restavrirana verzija ob 40-letnici filma. Paketi vstopnic so že na prodaj.



Spomenik žrtvam NKVD v Minsku

FOTO: JOŽE SUHADOLNIK

Nekoč smo delali tudi predstave brez prehudih pretenzij, brez vnaprejšnjega pričakovanja umetnosti, odkrivanja tople vode, delali smo mirno, nalagali plast za plastjo in so nastale čudovite stvari.



Vlado Novak, letošnji dobitnik Borštnikovega prstana, v *Objektivu* o nekih drugih gledaliških časih

Udarništvo od Alije Sirotanovića do Boruta Pahorja



Udarništvo se je v nekdanji Jugoslaviji začelo razcvetati nekako po letu 1948 – in je tam do sedemdesetih let že zvečine odcvetelo (izjema so bile mladinske brigade). Pa vendar je dobro znano tudi tistim, rojenim daleč po zlati dobi »herojev dela«, kot so se udarniki še imenovali. Med drugim se jim je obraz najbolj prepoznavnega od njih, legendarnega Alije Sirotanovića, smejal z bankovca za 10 dinarjev. Ampak tako kot podatke, da je nasmejani možak z rudarsko čelado in zaščitnimi očali narisano po podobi udarnika iz bosanskega rudnika Breza, sploh ni bil točen (v resnici gre za Arifa Heralića iz železarne v Zenici), je bilo udarništvo pojav z mnogo hibami in zagonetkami. Nanje se je, in to iz precej nekonvencionalnih in svežih zornih kotov, zadnja leta poglobljal dr. Andrea Matošević, docent na oddelku za italijanski jezik univerze Jurja Dobrile v Pulju.

Matošević je pozornost strokovne javnosti pritegnil že pred tremi leti, ko je izdal zelo izčrpno monografijo o rudarjih in rudarjenju v hrvaški Istri (*Pod zemljom. Antropologija rudarenja na Labinštini u XX. stoljeću*, 2011). Med raziskovalnim delom zanj mu je neprestano stopala na pot z rudarjenjem tesno povezana tema udarništva. Odkar se je je lotil, ga je »dobesedno obsedla«, je povedal Matošević, ki je o udarnikih in udarništvu sredi oktobra predaval na povabilo Sekcije za interdisciplinarno raziskovanje ZRC SAZU. Njegovo predavanje *O kurioziteti socialistične proizvodnje – primer herojskega dela* se je začelo s projekcijo kratkega dokumentarnega filma, ki po predavateljevih besedah odlično povzema vse temeljne prvine udarništva.

Sto dni v Brezi Zorana Markuša (1949) je zgleden primer promocijskega gradiva, v katerem se v premišljeno zmontiranih trinajstih minutah znajde vse od obrazov rudarjev, zamazanih od sanj, a z izrazom blažene zamaknenosti, do kadrov spomladansko buhteče narave in trenutka dramatičnega suspenza pod površjem, v katerih ni jasno, ali bo rudarjem uspelo uresničiti, kar so si zadali za cilj: premagati naravo (in še kaj, kot bomo izvedeli pozneje) in izkopati rekordno količino premoga. Ne drja zemlje se razpro, skali je iztrganih malo več kot 150 ton premoga, kraj zajame vsesplošen zanos, v vaški štirirazrednici ni pouka. Sklepni prizor se odigra na sprejemu pri samem Titu, kjer se postrojijo Sirotanović in njegova ožja ekipa, zdaj v praznih temnih oblekah in z nazaj počesanimi, rahlo valovitimi kodri – pričesko, kakršna je krasila tudi predsednikovo teme. S tem srečanjem je povezana še ena urbana legenda, ki je dokumentarec ne pomaga razjasniti, ker gibljive slike komentira glas v *offu*: Sirotanović naj bi, ko ga je Tito vprašal, kaj si želi za nagrado za svoj herojski dosežek, izjavil, da noče nič drugega kot »večjo lopato«.

Za fenomen udarništva je poveden malone vsak trenutek tega filmčka, je povzel pripoved dr. Matošević, ko je v improvizirano kinodvorano na SAZU spet posijala dnevna svetloba. Eden značilnih elementov je napetost, ki gledalca prevzame, ko rudarjem v prvo spodleti – a je zmago slavje po drugem poskusu tem slajše. Težko je spregledati tudi prikaze mišičastih rudarskih torzov – pristop, po katerem so posegali tudi režiserji propagandnih filmov v režimih, s katerimi jugoslovanski ni hotel imeti opravka.

A osrednje sporočilo *Stotih dni v Brezi* je pravzaprav treba brati med vrsticami in se nam razkrije šele z nekoliko zgodovinskega predznanka. Udarništvo je bila jugoslovanska verzija stahanovstva, poimenovanega po Alekseju Stahanovu, ki je leta 1935 v rudnikih Donbasa v Sovjetski zvezi izkopal veličastni 102 toni premoga. Stahanovstvo se je, kot je povedal Matošević, iz rudnikov razširilo na več gospodarskih panog, od mlekarstva do tekstilne in čevlarske industrije, redki niso bili niti primeri učiteljev, ki so »alfabetizirali rekordno število nepismenih«. Za stahanovske dosežke je bilo značilno, da jih je obdajala nekakšna avreola čudežev: ni jih bilo mogoče razložiti z naravnimi fizikalnimi zakoni in zato inženirjem nikakor ni šlo v glavo, kako je navadnim delavcem to uspelo. Ampak inženirji so bili tako ali tako med bolj reakcionarnimi pripadniki proletariata, je cinično dodal Matošević. Zakaj sta Stahanov in njegova zgodba pomembna za »gibanje za večjo produktivnost dela«, kot se je udarništvo uradno imenovalo



na jugoslovanskih tleh? Zaradi informbiroja: Sirotanović je z dobrimi 150 tonami premoga gladko opravil s Stahanovim, ki jih je izkopal samo 102! »Sirotanović je premagal Stahanova z njegovimi lastnimi sredstvi, pri čemer se Stahanov sploh ni utegnil zavedeti, da sta se znašla skupaj v ringu, pa je bil že nokavtiran,« je razlagal Matošević. Sporočilo je bilo jasno: »Tito je premagal Stalina.«

V primerjavi s Stahanovim jo je Sirotanović na dolgi rok slabše odnesel. Stahanov je bil po odmevnem dosežku kmalu povišan v upravitelja rudnika v Karagandi in je svoje delo opravljal večidel nad površjem. Sirotanović kakšne omembe vredne nagrade, razen podobe na bankovcu za 20.000 dinarjev, ki ga je Narodna banka Jugoslavije izdala leta 1987 (v letu, ko so zaprli rudnik Breza), ni bil deležen. Živel je nevpadljivo življenje vaščana Breze, kjer so mu po smrti leta 1990 postavili doprsni kip.

Ampak zakaj bi ga sploh morali nagrajevati, mar on tisti, ki bi moral državi biti hvaležen za vse, kar mu je omogočila, med drugim da lahko pod zemljo vihti lopato in kladivce? To je namreč vznemirljivo nova teza, ki jo postavi Matošević: na fenomen udarništva je treba gledati skozi prizmo teorije daru francoskega sociologa Marcela Maussa. Dar pa je, kot vemo, treba dati, sprejeti in vrniti. Prava nagrada Sirotanoviću za njegov premogokopni dosežek je srečanje s Titom, udarniki pa so v bistvu dolžniki, ki državi po svojih močeh vračajo, kar jim je dala. Darilo, kakršno so dobili, bi Derrida imenoval »zastupljeni dar«, pristavi Matošević. Danes, ko za vsako dodatno profesionalno udejstvovanje pričakujemo denarno odškodnino, je najbrž težko razumeti, da je nekdo lahko deloval samo na moralno-etični pogon. Sicer pa so udarniki že v sedemdesetih nekoliko izgubili blišč; takrat se je začela oblikovati nova paradigma, po kateri so udarništvo povezovali z infantilnostjo in naivnostjo, udarnika pa večkrat slikali kot naivneža, ki ga je partija izkoristila. V tem obdobju sta bila posneta filma *Slike iz življenja udarnikov* (Slike iz života udarnika, 1972, režija Bahrudin Čengić) in poljski *Človek iz marmorja* Andrzeja Wajde (Człowiek z marmuru, 1977). Čengićev film bi moral biti na sporedu filmskega festivala v Pulju, a so ga prepovedali, češ da je umetniško nezadovoljiv – to utemeljitev je podal Stipe Šušar, je dodal Matošević.

Matošević je v udarništvu prepoznal tudi neko vrsto »mojstrstva« po vzoru današnjih prodajal z opremo za domače mojstre: udarniki često niso imeli na voljo primernih orodij in pripomočkov, pa so se morali znajti, kakor so vedeli in znali. Iz časopisne dokumentacije je izbrskal primer delavca splitske ladjedelnice Jakova Roje, ki si je v pomanjkanju kablov z bombažno oblogo izmislil neki približek – in si tako prislužil slavo heroja dela. To pravzaprav ni nič novega, tudi v Sovjetski zvezi so bili stahanovci neke vrste »tehnična avantgarda« ali inovatorji, ki so izboljševali delovne procese. V Jugoslaviji pa so bili udarniki nič več in nič manj kot »manijaki«, ki so se proti naravi borili s surovo močjo svojega telesa. Sirotanović in tovariši so bili na dan, ko mu je uspelo izkopati rekordno količino premoga, v jami od sedme ure zjutraj do enajstih zvečer! Na voljo pa so imeli samo primitivno orodje, brez sodobne mehanizacije tistega časa. Znan je citat, ki ga je Tito izrekel o udarnikih: »Vi ste tisti, ki s svojimi mišicami nadoknadite pomanjkanje strojev in orodja.«

Udarništvo kot ideja ni zamrlo vse do današnjih dni, je v sklepnem delu predavanja povedal Matošević, navsega zadnje je prostovoljno delo za odpravo posledic poplav na Balkanu tudi neka oblika udarništva. Delo je vsekakor vrednota, na katero se mnogi radi sklicujejo, v hrvaški politiki je zanimiv lik Nadan Vidošević, po Matoševićevih besedah »neka vrsta kriminalca«, ki se je med predvolilno kampanjo leta 2009 zavzemal za »ponovno rehabilitacijo herojev dela«. Pa tudi med slovenskimi politiki se najde marsikdo, ki se sklicuje na delo: recimo Borut Pahor med svojo predsedniško kampanjo, se je pošalil Matošević. Svoje raziskovanje udarništva je opravil v okviru dvoletnega hrvaško-slovenskega znanstvenega projekta *Kultura dela med socializmom in EU*, je povedala dr. Tanja Petrović iz Sekcije za interdisciplinarno raziskovanje ZRC SAZU. **Agata Tomažič**

Uršula Cetinski, direktorica Cankarjevega doma

MEJNE STVARI VEDNO OPLAJAJO ETABLIRANO KULTURO

Prvi delovni dan na novem delovnem mestu jo kolegi veselo pozdravljajo. »Dober dan, se me še spomnite?« ji reče marsikateri, Uršula Cetinski, nova direktorica Cankarjevega doma, ki se sem vrača po osmih letih v Slovenskem mladinskem gledališču, pa v svojem sproščenem slogu odgovarja, da ja, »jasno, saj še nimam alzheimerja«. V osrednji kulturni ustanovi je bila od leta 1996 do 2006 vodja gledališkega programa.



AGATA TOMAŽIČ, foto JOŽE SUHADOLNIK

Ste prva nova direktorica Cankarjevega doma (CD) od osamosvojitve Slovenije. Kako se po vašem mnenju razlikuje poslanstvo osrednje kulturno-umetniške ustanove v prestolnici evropske države (kar je CD danes) od poslanstva kulturno-umetniške ustanove v eni od regij večnacionalne države (kar je bil CD v Jugoslaviji)?

Opažam, da mediji o CD še vedno pišejo kot o osrednji slovenski kulturni ustanovi – kar seveda tudi je. CD bo 16. marca 2018 praznoval štiridesetletnico, poleg tega je bil zgrajen s samoprispevkom, zato ga dojemamo kot našo institucijo, kot institucijo vsakega Slovenca. Med prebivalci republik nekdanje Jugoslavije je podoba CD malce drugačna: bolj kot po kulturno-umetniški ga poznajo po kongresni dejavnosti, kajti v času Jugoslavije so se prav v CD zgodili nekateri odločilni dogodki. Odtlej so se časi spremenili, Slovenija je postala evropska država in v skladu s tem CD v prihodnosti vidim kot enega sorodnih kulturnih centrov

po Evropi in po svetu. Vidim ga kot zelo sodoben center, ki nima pomena samo za Slovenijo, temveč za celotno regijo – mislim, da so CD in njegove prireditve lahko privlačne najmanj za sosednje države. In to v obeh segmentih: v kulturno-umetniški ponudbi in v kongresni dejavnosti.

Ko sem se pred kratkim ob dvajseti obletnici festivala Mesto žensk, ki je prvič potekal prav pod mojim vodenjem programa za gledališče in ples v CD, ozirala v preteklost in so me spraševali, kako so se stvari odtlej spremenile, sem se zavedela, da kljub globalizaciji, ki so nam jo prinesli novi mediji, ni čutiti, da bi se kulture sveta med sabo zbliževale. Ravno obratno: celo oddaljujejo se oziroma se konflikti med različnimi religijami, narodi, rasami poglobljajo. Čeprav bi si človek mislil, da si bomo, ko bomo drug o drugem vedeli več, bolj blizu, se to ni zgodilo. V zvezi s tem vidim CD kot zelo pomembno okno v svet; s tem merim predvsem na njegove humanistič-

ne programe, za katere bi rada, da bi tako kot doslej (in morda v prihodnosti še bolj intenzivno) reflektirali stanje zavesti političnih, socialnih in drugih razmer v svetu. Zdi se mi, da je Slovenija, če jo primerjamo z Avstrijo, Francijo in ostalimi kulturno bogatimi deželami, zaradi svojih nižjih finančnih zmognosti večkrat prikrajšana, kar zadeva gostovanje pomembnih razstav in predstav pri nas (pri koncertih je to morda malo bolje). Kot evropska prestolnica si Ljubljana še zdaleč ne more privoščiti tistega, kar bi bilo za to državo nujno, če bi hotela biti neka ugledna evropska država. Prizadevala si bom, da bo CD s svojo ponudbo dogajanje na tem področju polagoma obogatil. Kar bo peklensko težko, kajti finančne razmere v naši državi so vsak dan slabše ...

Kriza in s tem povezane težave pri pridobivanju sponzorskih sredstev, pa tudi veliko več truda, ki ga bo treba vložiti v prodajanje vstopnic in ustvarjanje lastnega zaslužka

na trgu – kakšna bo vaša strategija v tem nelahkem boju?

Pridobivanje sponzorskih sredstev se je v naši državi v skladu z nenaklonjenimi gospodarskimi razmerami zaostriло že v zadnjih petih, šestih letih in se je potemtakem s tem moral spopadati že prejšnji direktor CD. Zaskrbljujoče je tudi, da sponzorji za svojo dejavnost od države niso deležni nikakršnih spodbud. Dogaja se celo nasprotno: kot mi je v pogovoru zaupal eden od stalnih sponzorjev CD, v negativni družbeni klimi, ki se je razvila v zadnjem času, še tista redka podjetja, ki premorejo zavest, da je treba v družbo vlagati v obliki sponzoriranja kulturnih prireditev ali športnih dejavnosti ali donacij v zdravstvo, zaradi pokroviteljstva kaj hitro postanejo tarča sumničenj. V sponzorstvu se dandanes prepozna nekaj umazanega, skorajda koruptivnega. To pa je za morebitne sponzorje res skrajno nespodbudno. Ena prvih mojih delovnih nalog bo zato s kolegicami in kolegi v CD izdelati razumno

in natančno strategijo, do katerih podjetij bomo pristopali in kako.

Kar zadeva drugi del vprašanja, kako se bom lotila ustvarjanja dobička na trgu, moram najprej poudariti, da je v CD, tako kot v vseh drugih kulturnih ustanovah po Sloveniji, treba napolniti dvorane. Prihodek od vstopnic je zelo pomemben segment. Dvorane pa lahko napolniš le, če delaš program, ki ga ljudje potrebujejo, ga vzamejo za svojega in celo pogrešajo, če ga ni več. Tak program CD že izvaja, sama pa si bom, tako kot vsi, ki nastopijo novo delo, prizadevala stvari še izboljšati. Imam nekaj zamisli o tem, kako narediti našo ponudbo dostopnejšo kot doslej za prebivalce različnih slovenskih krajev, in jih bom v prihodnosti poskušala tudi udejanjiti. Slovenija je resda zelo majhna država, a je zanimivo, da so ljudje, ki ne živijo ravno v centru Ljubljane, zelo prikrajšani za ponudbo kulturnih prireditev. To se mi je razodelo že, ko smo v Slovenskem mladinskem gledališču v sodelovanju z Mestno občino Ljubljana razvijali festival kulturno-umetnostne vzgoje Bobri. Spoznala sem, da se vse začne v otroštvu. Izhodišče, ki ga ima državljani Slovenije s stalnim bivališčem v Ljubljani, je drugačno od izhodišča nekoga, ki biva v manjšem kraju. V naši ustavi piše, da so vsakomur zagotovljene enake temeljne pravice in svoboščine, »ne glede na narodnost, raso, spol, jezik, vero, politično ali drugo prepričanje, gmotno stanje, rojstvo, izobrazbo, družbeni položaj ali katerokoli drugo osebnostno okoliščino« – in verjamem, da je s tem mišljena tudi pravica do dostopa do kulture. Zato se bomo v CD potrudili, da bomo – vsaj z nekaterimi projekti – stopili nasproti vsem prebivalcem Slovenije, ne glede na to, kje živijo. Kar ni nepomembno, saj sem se že pri Bobrih, kot rečeno, soočala s tem, da marsikdo nima več denarja za prevoz iz nekega oddaljenega kraja na ogled kulturne prireditve v Ljubljano. Porodila se mi je ideja, kako najti dodatne vire, da bi se to izravnilo. Zelo pomembno se mi namreč zdi, da imajo v neki državi vsi ljudje, ne glede na kraj rojstva in gmotni položaj družine, v kateri so se rodili, enak dostop do zdravstva, izobrazbe – in kulture.

Omenili ste, da je dvorane treba napolniti – rahlo zloben asociacijski niz mi veleval, da vam ob tem zastavim vprašanje o neinstitucionalni kulturi. Eden od dosežkov prejšnjega direktorja je bil, da je v CD pripeljal neinstitucionalno kulturo; kakšno bo vaše stališče do tega segmenta slovenske kulture – ali še vedno sodi v osrednjo nacionalno kulturno-umetniško ustanovo ali ne?

V CD sem bila devet let vodja programa gledališča in sodobnega plesa in ravno v okviru tega programa se je zgodilo največ koprodukcij z nevladnimi organizacijami. Moram povedati, da je danes (15. oktobra) program CD za leto 2015 skorajda že končan, se pravi, da prihodnje leto ne bom mogla uveljavljati kakšnih večjih sprememb. Zato pa pripravljam program za leto 2016. Za prihodnje leto je direktor Rotovnik na področju odrskih umetnosti načrtoval številne manjše koprodukcije z nevladnimi organizacijami. Za CD je po mojem mnenju zelo pomembno, da z nevladnimi producenti dela tudi večje projekte. Enega takih je direktor Rotovnik načrtoval tudi ob svojem odhodu, gre za predstavo *Igra o Antikristu: Oratorij po mariborski nadškofiji*, ki je nastal v sodelovanju z Zavodom Maska.

Mali, neinstitucionalni producenti, predvsem s področja sodobnega plesa, pogosto delajo stvari, ki jih brez sodelovanja večjega zavoda, kakršen je CD, ne bi mogli izpeljati. V skladu s svojimi finančnimi in prostorskimi zmožnostmi bi kvečjemu lahko naredili manjšo ali srednje veliko predstavo, CD pa jim ponuja možnost, da naredijo nekaj večjega. Toda velikost produkcije ni edini vidik, ki šteje; gre predvsem za to, da nevladni producenti v prostor etablirane kulture vnesejo nove inovativne prakse. Tako je bilo v preteklosti in tako bo v prihodnosti. Eno takšnih koprodukcij s področja sodobnega plesa imam v načrtu tudi za leto 2016. Že ko sem vodila program gledališča in sodobnega plesa, smo na oder CD velikokrat postavljali dokaj mejne projekte. A prav te robne stvari, inovacije, vedno oplajajo etablirano kulturo in čez čas postanejo njen sestavni del. In še

nekaj je pomembno: predstava, umetnik, njegova referenčnost, vse to dobi čisto drug pomen, če se pojavi v CD, kot če je omejeno na manjše produkcijske enote. Zato nevladne producente bolj kot v drobnih produkcijah, značilnih za leti 2014 in 2015, vidim še korak naprej – v večjih koprodukcijah.

Od neinstitucionalne kulture in nevladnih producentov ni daleč do samozaposlenih v kulturi. SRČ (Smrekar, Rotovnik, Čopič) v svojem drugem pozivu konec septembra letos poudarjajo, da se mora položaj samozaposlenih v kulturi izboljšati z »enakopravnejšim dostopom do dela«. Ali se vam zdi pomembno, da se kot direktorica CD zavzimate za izboljševanje njihovega položaja oziroma za izenačevanje položaja redno zaposlenih in samozaposlenih?

Ne le v CD, v vseh kulturnih zavodih so zaposleni in samozaposleni, s katerimi se prav tako sodeluje. Predvsem na področju gledališča ali uprizoritvenih praks so z izjemo članov repertoarnih igralskih ansamblov malone vsi ostali delavci samozaposleni. Odkar je stopil v veljavo interventni zakon, ki zavodom zapoveduje krčenje, so možnosti za zaposlovanje minimalne oziroma nične. Mislim, da se bo čez deset let to odrazilo v hudi krizi, starost zaposlenih v zavodih bo namreč previsoka. Poleg tega je zelo koristno, da tudi v tiste zavode, v katerih je večina zaposlenih za določen ali nedoločen čas, prihajajo ljudje z novimi idejami. Vsak nov človek prinese nov pogled na svet, kar je nujno za mentalno dinamiko zavoda. Sedanje stanje je katastrofalno. Ne vem natanko, kako si SRČ predstavlja izenačevanje oziroma enakopraven dostop do dela za vse, sliši se vsekakor lepo. V praksi bi bilo to mogoče doseči na en sam način: podobno kot v nekaterih (bogatih) evropskih državah, v katerih je delo svobodnjaka tako dobro plačano, da se da od tega normalo živeti. Svobodnjaki, ponavljam, s svojimi idejami ne bogatijo le programa zavoda, temveč tudi mentalno strukturo kolektiva. Če bi standard svobodnjaka hoteli približati standardu redno zaposlenega, bi za izplačevanje dovolj visokih honorarjev morali imeti dovoljšen proračun, a tega seveda ni.

Promocija programa CD v tujini je bila ena od točk vaše programske vizije, ki jo je izpostavila razpisna komisija na ministrstvu za kulturo ob vašem imenovanju na mesto direktorice. Koliko je bilo med občinstvom prireditev CD (izvzemši kongrese) doslej gledalcev, poslušalcev iz tujine in kako si nameravate prizadevati njegov program narediti privlačen za bližnje (in daljne) sosede?

Za zadnjih osem let nimam podatkov raziskav o sestavi občinstva, lahko govorim za tisti čas, ko sem bila zaposlena v CD. Takrat smo na področju odrskih umetnostih naredili raziskavo in ugotovili, da imamo abonente iz Celovca ter redne obiskovalce iz Reke, Vidma in Zagreba in Trsta. Z Dunajem in Benetkami seveda ne moremo tekmovali, med drugim sta ti dve mesti predaleč od Ljubljane. A že vsa prej našeta mesta so kar velika. V zadnjem času pa zaznavam – vendar je to zgolj moje subjektivno opažanje, ki ni strokovno utemeljeno –, da so se nekatera med njimi, recimo Zagreb, zelo razvila. Še pred dvajsetimi leti je Ljubljana močno prednjačila pred njim po kakovosti mednarodne ponudbe kulturnih prireditev v določenih segmentih, zdaj pa mislim, da jo je Zagreb dohitel in prehitel.

Pri promociji v tujini je veliko odvisno tudi od mednarodne referenčnosti zavoda, ki se jo pridobi s tem, da se zavod koprodukcijsko povezuje s tujimi zavodi. Še preden sem prišla v službo sem, smo se zmenili za veliko koprodukcijo Verdijevega *Otella*, ki bo v CD uprizorjen januarja 2016, sodelovali pa bodo ljubljanska SNG Opera, CD in reški HNK Ivana pl. Zajca – tam je intendant postal Oliver Frlić.

Naj vam zastavim še zadnje vprašanje, ki ves čas tli oziroma se mu ni mogoče izogniti – a ne jemljite ga preveč resno: mar ni prevzeti vodenje CD po takem legendarnem predhodniku, kot je bil Mitja Rotovnik, nekolično frustrirajoče?

Ne, to mi je v veliko čast. To je najkrajši odgovor, ki ga lahko dam! ■

MALE, OSEBNE VOJNE ZA VODO

V nasprotju z McCarthyjevo *Cesto* (2006), kjer vidimo le (medčloveške) učinke katastrofe, ne vemo pa, kaj konkretno se je zgodilo, se Ballardova *Suša* odvija med počasnim, večletnim katastrofičnim procesom.

ŽIGA VALETIČ

Britanski pisec James Graham Ballard (1930–2009), najbolj znan po kontroverznem romanu *Trk* (film Davida Cronenberga, 1996) in *Imperiju sonca* (film Stevena Spielberga, 1987), se je rodil in odrasčal v Šanghaju, kjer je oče delal v podružnici kemičnega podjetja iz Manchestra. Družina je živela v tujskem naselju, kot zgodnji najstnik pa je doživel drugo svetovno vojno oziroma japonsko okupacijo in življenje v taborišču. Zaradi teh mladostnih izkušenj se je v njem izoblikovala zaskrbljenost nad človeškimi samouničevalnimi težnjami.

V zgodnjih šestdesetih letih je napisal štiri romane na temo ekoloških katastrof, ki jih povzročijo najprej veter, nato poplava, suša in še kristalizacija. Premogel je dovolj kemijskega znanja, da je lahko izpeljal vsaj približno solidne špekulacije o tem, kako bi se tovrstne katastrofe lahko zakuhale, toda njegovi romani so kljub žanrski dispoziciji vzpostavljali metafizični »več«. V njih ni bilo pošasti ali vesoljcev, ne znanstvenikov, ki bi zakrivali katastrofo, pa tudi superjunakov, ki bi katastrofo preprečili z nadnaravnimi močmi, ne. Zgodbe so bile jasne, njihov slog olupljen odvečnosti; osredotočale so se na medčloveške odnose na podlagi eksistencialnih groženj in na metamorfoze človeških združb, ko jih doleti nekaj večjega od njih, čeprav imajo pri tem lahko tudi same nekaj zasluga.

Tako je vsaj v *Suši* (1965; leto pred tem je izšla v ZDA pod naslovom *The Burning World*), kjer se v zadnjem desetletju stopnjuje odsotnost dežja. »Približno tisoč petsto kilometrov širok priobalni pas je pokrival tanek, vendar odporen molekularni sloj nasičenih polimerov, ki je v morju nastal iz velikanskih količin industrijskih odpadkov, izpuščenih v oceane v zadnjih petdesetih letih. Čvrsta, za kisik sicer prepustna opna na gladini je preprečila praktično vsako izhlapevanje površinske vode v atmosfero.« Danes sicer vemo, da so oceani in še posebej njihova križišča dejansko polni plastike, pa tudi podnebni pasovi se spreminjajo z umetno hitrostjo, toda o takšnem »neizhlapevanju« vendarle ne moremo govoriti. Znanost je v Ballardovi fantastiki zgolj špekulativno orodje (vizionarstvo govori tudi o umetnemu ustvarjanju oblakov) in ne glavna preokupacija. Pisec se postavi v

čevlje Charlesa Ransoma, zdravnika, ki v enem od začetnih poglavij pojasni svoje nazore mladi sosed, ki ji pokloni nekaj vode: »... o življenju na splošno sem vedno razmišljal kot o razdejanem svetu.«

Ransom se je v obrečno mestece Hamilton umaknil od civilizacije in tudi stran od žene, s katero sta se odtujila. Toda reka postaja vse bolj zasvinjana in uborna, krajina vse bolj puščava, ljudje se izseljujejo, v bližini pa teče cesta, po kateri se tisoči vsak dan vozijo proti obali in za vedno zapuščajo domove; ob morju namreč stojijo obrati za destilacijo vode, ki postane bistvo vsega. Roman je naphan z liki, z vaškimi posebneži (fanatični duhovnik, fant sirota, ki zna z živalmi, bogataš z bazenom) in z družinskimi ljudmi, iz katerih razmere izvlečejo najslabše. Komunikativni samotar Ransom sprva ostaja neprizadet ali vsaj nepresenečen nad dogajanjem. Del njega je že dlje časa otopel zaradi stanja sveta, umik na podeželje pa mu predstavlja poskus, da bi doživel nekaj osebnega miru, pristnosti, preprostosti. Toda ko ne gre več, mora tudi sam zapustiti Hamilton. Nadaljnjih nekaj let živi s čudaško klapo ob solnih sipinah, kjer življenje postaja vse bolj neznosno, a je še vedno samosvoji in distanciran. Tu se v Ballardovo realistično pisanje v tipanju za smiselnim zaključkom vtihotaplja vse več simbolizma: suša ima namreč, tako kot voda ali veter, očiščevalno moč, navsezadnje pospravi tudi slabe stvari – ne samo dobrih, hkrati pa odvzame pomene predmetom, ljudem in dogodkom, ki so nam še predvčerajšnjim pomenili vse. V zadnjem delu knjige se Ransom torej vrne v Hamilton, »prihodnosti« naproti, z vse večjim razkrojem razuma in pristajanjem na »primitivnost« pa doživi tudi neke vrste razosebljenje.

V nasprotju z McCarthyjevo *Cesto* (2006), kjer vidimo le (medčloveške) učinke katastrofe, ne vemo pa, kaj konkretno se je zgodilo, se Ballardova *Suša* odvija med počasnim, večletnim katastrofičnim procesom. Njegovi eksperimentalni ekološki romani se razlikujejo tudi od sodobne distopije, ki je dramsko izbrušena in že kar pretirano prilagojena Hollywoodu; Charles Ransom pač nima akcijskega potenciala, kot ga imata pobesnili Max ali Katniss Everdeen, toda tudi Ballard se na koncu zlomi pod težo upanja. V zadnjem stavku mu nebo le pomežikne ... ■

J. G. BALLARD

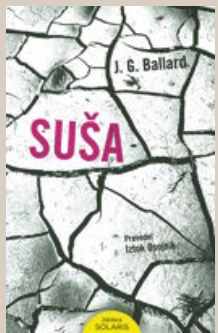
Suša

PREVEDEL IZTOK OSOJNIK

KUD POLICE DUBOVE

LJUBLJANA 2014

236 STR., 24,90 €



»DUNAJ BI BIL LAHKO PONOSEN NANJ ...«

Namesto »Povej mi, kaj bereš, pa ti povem, kdo si« bi lahko rekli: »Povej mi, kaj uprizarjajo slovenska gledališča, pa ti povem, v kakšni kondiciji sta slovenski narod in država«. Glede na aktualno materialno in duhovno stanje nacije bi morala naša gledališča uprizarjati le *Lumpacije Vagabunde* in *Dežele smehljaja*.

IVO SVETINA

Velja pa ob začetku sezone najprej obiskati *Hotel Modra opica*, uprizoritev, v kateri se avtorja Miha Nemec in Nejc Valenti poglobita v usodo prvega slovenskega poklicnega gledališkega igralca Ignacija Borštnika; izbrala sta si leto 1913, ko so Borštnika, tedaj prvaka Hrvaškega kraljevskega gledališča, poklicali – tisti, zaradi katerih je dvajset let pred tem moral zapustiti Deželno gledališče – v Ljubljano, da bi poskušal rešiti slovensko gledališče.

Zgodba Ignacija Borštnika je že sama po sebi dramatična; gledališče ni le prostor magije, ampak predvsem strasti, ki včasih dobijo tudi druga imena: zarota, nevoščljivost, tekmovalnost, spletkarjenje ... Gledališče že dolgo ni več sveti obred, v katerem bi se skozi uprizarjanja mita skupnost prepoznavala kot skupnost, saj je samo (prostovoljno?) pristalo na profanacijo, odrska utvara se je skušala »demitizirati«, kajti temeljni problem današnjega sveta ni več dilema med imeti ali biti, ampak kako imeti (vsaj) toliko, da bi sploh lahko bili.

Navkljub spoznanju, da se gledališče, zlasti t. i. postdramsko, odpoveduje mitskim razsežnostim, je odločitev za uprizoritev epizode iz življenja Ignacija Borštnika (1858–1919) vrnitev k mitu. Borštnik še vedno živi med nami kot osrednji slovenski gledališki festival in najvišje priznanje za slovensko igralsko umetnost se imenuje Borštnikov prstan. Tako smo poskušali otroci starih staršev, ki so umetniku povzročili mnogo gorja, poplačati njihove grehe. A neprijetna dejstva ostanejo navkljub temu, da je Borštnik postavil temelj slovenskega poklicnega igrilstva in s tem gledališča, saj brez igralcev ni gledališča, navkljub mnogoterim poskusom, da bi živega umetnika spremenili v lutko, marioneto, gibalka in kar je še podobnih »novotarij«, bi nemara zagodrnjal Josip Vidmar.

Dejstva govorijo o permanentni slovenski pritlehnosti, o nevoščljivosti in škodoželjnosti, ki v ljubljanski Drami (*pars pro toto!*) ni nič manjša kot v Zalogu. Velikih duhov se bojimo, saj v njihovi senci ostajamo brez svoje sence. Kot da nas ni! A ker je gledališče (edina) živa, kolektivna in minljiva (in prav zaradi tega najbolj po meri človeka, ki je človek zato, ker je smrtno bitje) umetnost, je treba negovati vedo, ki se ji reče zgodovina gledališča, in s tem tudi zgodovino nas samih.

USPEH V ZAGREBU IN ODKRITJE CANKARJA

Ignacij Borštnik je z umetniškim imenom Gorazd že s svojimi prvimi nastopi, še v dvorani ljubljanske Čitalnice, opozoril nase, na svoj talent, eleganco, lep (»sonoren«) glas, čisto izreko, vse, kar je potrebno za dovršeno igro. Pri tem pa je bilo opaziti Borštnikovo izrazito nagnjenje k realistični igri, kar je bila tedaj novost. Dušan Moravec, naš največji teatrolog in gledališki zgodovinar, je zapisal: »Za Borštnika kot za slovensko gledališče je bilo znamenito leto 1892; še preden so odprli novo Deželno gledališče, je pripeljal režiser na stari čitalniški oder prvo moderno evropsko dramo, Ibsenovo *Noro* s svojo učenko in življenjsko sopotnico Zofijo Zvonarjevo v naslovni vlogi; novo hišo pa je odpiral jeseni z Jurčičevo *Veroniko Deseniško*, ki jo je spet upodabljala ista igralka, sam pa je igral obrobno vlogo obubožanega plemiča Vukašina in hkrati govoril zanosni Funtkov prolog pred svečanim začetkom.«

S tem je bil temelj tedanjega slovenskega gledališča, ki se je imenoval Deželno gledališče, ne le utrjen, ampak tudi nadgrajen z vrhunsko igralsko večino Ignacija Borštnika.

Veronika Drolc kot Gospa Češarkova



A kaj, ko to ni bilo dovolj! Ne moremo reči, da ga ljubljanski *faktotumi* (slov. »vsetvori«) niso cenili, prej bi lahko rekli, da so se ga bali; bil je prevelik za utesnjene slovenske (beri: provincialne) razmere. Odšel je v Zagreb, kjer je ostal četrto stoletja in bil prvak Hrvaškega narodnega gledališča. Ob njem je upravičeno blestela tudi njegova življenjska soigralka Zofija Turkova; sama se je poimenovala za Zvonarjevo, saj je bila doma na Zvonarski ulici v Ljubljani.

Navkljub vsemu je Ignacij Borštnik marca 1900 zaigral naslovno vlogo v Cankarjevi drami *Jakob Ruda*, v igri dramatika, ki mu je še kot mladenič prinesel v branje enega svojih začetniških dramskih poizkusov, a je zaradi sramu zbežal iz njegove pisarne, še preden je dobil odgovor. Borštnik je pozneje v Cankarju je prepoznal velikana slovenske dramatike.

Ignacij Borštnik je v času med 1882, ko je prvič nastopil, do smrti leta 1919 ustvaril na stotine vlog in režij. Po vrnitvi v Ljubljano – vojne je bilo konec, Kakanijska je razpadla, sestavljala se je prva jugoslovanska država, monarhija – je odigral vlogo Ritmojstra v Strindbergovem *Očetu*. Pričevalci, ki jih ni več, med njimi tudi Josip Vidmar, so poročali, da je bila ta vloga ena najbolj nenavadnih, in to zato, ker je igral »s hrbtom«, obrnjen stran od publike je govoril besedilo svoje vloge, s hrbtom pa je dajal besedam svojevrsten pomen in poudarek. Ta »legenda« se je prenašala iz »roda v rod« in zadnji, ki nam jo je pripovedoval, sam pa jo je slišal od Vidmarja, je bil Polde Bibič. Borštnik je umrl 23. septembra 1919; ob njem so bili na 33. strani odprti Cankarjevi *Hlapci*.

Dramatičnost Borštnikovega življenja se je nadaljevala celo po njegovi smrti: Ljubljana in Zagreb se nista mogla dogovoriti, kdo bo plačal njegov pogreb! V Ljubljani ni bilo denarja, v Zagrebu pa bi bil, če bi le Slovenci Hrvatom to dovolj zgodaj sporočili! A v Ljubljani so bili vendarle ljudje, kot je bil npr. žurnalist Adolf Robida, ki so se zavedali Borštnikove umetniške moči: Robida je denimo 19. decembra 1907 v *Slovincu* zapisal: »Dunaj bi bil lahko ponosen nanj!«

BORŠTNIK PO DANAŠNJE

Vse kaže, da se tudi mlajša generacija gledališčnikov zaveda pomena tega velikega gledališkega umetnika. Miha Nemec in Nejc Valenti se v svojem poklonu vehementno lotita obdukcije ne le gledališča, ampak tudi širše slovenske, »narodnjaške« fiziognomije izpred stotih let. Besedilo, ki je sestavljeno iz najrazličnejšega dokumentarnega gradiva, od časopisnih člankov do korespondence, obnavlja nikdar

izgubljeni čas viharneškega slovenstva, rojevanje našega plahega, a hkrati bučnega nacionalizma. Patina in patos tedanjega govora vzbujata blago ironijo, ki izostruje ne le dialoge, ampak tudi akterje v njihovi samozavernosti in ponigliivosti: Zvone Hribar kot župan Ivan Tavčar, Rok Vihar kot socialist Etbin Kristan in Boris Mihajl kot Ivan Štefe, vidni član (tedanje) Slovenske ljudske stranke, Zofija Zvonarjeva Maje Sever, nekoliko vzvišena nad Borštnikovo misijo, saj svojega Naceta še predobro pozna, ne le kot vrhunskega umetnika, ampak tudi kot moškega z zelo razvito senzibiliteto do žensk, in končno Miranda Trnjanin (AGRFT) kot Cara Negri, »svetovna kinoglumica«, ki s svojo telesno bohotnostjo in iz nje kipečo dražljivo erotičnostjo razpravljanje o usodi slovenskega gledališča in z njim naroda spremeni v dvorjenje in povzdigovanje telesnosti. Možje, ki so odgovorni za prosperiteto naroda, a tudi za njegovo moralo, se nenadoma začno vesti kot predmestni poželjivci.

Ignacij Borštnik, Fran Govekar in Gospa Češarkova, Gregor Baković, Alojz Svete in Veronika Drolc, pa so trojka, ki s svojo večino in prezenco v stopnjujoči se ironičnosti (ta mestoma prehaja že v burlesknost) napravijo odsotne persone za prisotne: Baković svojega Borštnika z vsakim stavkom globlje potaplja v njegovo ranljivost, ki ji nadeva masko samozavedanja svoje umetniške potence. Svete je tako »resničen« Govekar, da lahko porečemo le: »Ja, prav tak je moral biti!« In na koncu je treba poudariti vlogo Gospe Češarkove, »pisarniške moči v Deželnem gledališču« in prodajalke vstopnic: verjetno ni veliko igralk, ki bi znale ustvariti tako izbrušeno podobo ženske, ki vdano, vsa zgrbljena, služi svojemu Gospodarju, Deželnemu gledališču, a hkrati izžareva neko posebno moč, moč intelekta in globino (verjetno enkrat za vselej strtega) srca. Gospa Češarkova Veronike Drolc je filigransko izdelan nakit, ki z ostrino svojega pogleda osvetljuje vse tiste, ki so polni besed o gledališču in narodu, a so predvsem ujetniki predstav o svoji veličini.

Morda je danes, nam sporočata Nemec in Valenti, edini odnos do (naše) zgodovine mogoč le pod plaščem ironije in sarkazma, saj bi se drugače nemara znašli na nevarnem robu patosa in solzavosti? Morda pa je »na delu« še neko drugo, zgodovinsko dejstvo? In sicer, da Mala drama že od šestdesetih let prejšnjega stoletja deluje na prizidanem podstrešju nekdanjega Kaiser Franz Joseph Jubiläumtheater, ki so si ga ljubljanski Nemci zgradili, ker so se v Deželnem gledališču počutili ovirane in zatirane, in ki je delovalo med leti 1911 in 1918. Dejstvo, ki več pove o naših kot o tedanjih časih. ■

MIHA NEMEC, NEJC VALENTI

Hotel Modra opica

REŽIJA MIHA NEMEC

GLEDALIŠČE PTUJ, SNG DRAMA LJUBLJANA

17. 10. 2014 (LJUBLJANSKA PREMIERA), 135 MIN.

SINTEZE Z RAZLIČNIMI POUDARKI

Razstava *Muze* je posebnost letošnjega Meseca oblikovanja. Na njej je na ogled trinajst ambientov, ki so jih soustvarili arhitekti, slikarji in starinarji, in naj bi bili prostori »navdihov in razmislekov«, »inovativne sobe z zgodbami«, »umetniške in kreativne sobe« ...

VLADIMIR P. ŠTEFANEČ

Postavitev je organizator celotne prireditve, Zavod Big, pripravil v sodelovanju z Galerijo sloART.si in ljubljansko Galerijo Ažbe. Domuje na osrednjem prizorišču letošnjega Meseca oblikovanja, v razsežnih prostorih nekdanje Tiskarne Mladinska knjiga, ki je unikaten in v marsikaterem smislu hvaležen prostor. Organizatorji, ki tam gostujejo že drugič zapored, so ga nekoliko »polakirali«, ohranili osnovno grobstvo, a ga vseeno povzdignili na raven kolikor toliko dostojnega razstavišča. A v tamkajšnjem industrijskem ambientu se vse razstave ne počutijo enako dobro in med tistimi, ki potegnejo krajšo, vsaj v nekaterih delih, je tudi projekt *Muze*. Ta sicer temelji na preprosti in dokaj samoumevni ideji (čeprav v našem prostoru žal marsikaj ni samoumevno) o sodelovanju med arhitekti, umetniki in trgovci s starinami. Skupaj, vsak s svojim prispevkom, lahko oblikujejo prostore, ki zmorejo bistveno preseči tiste, v katerih večina smrtnikov preživlja svojo vsakdanjost, spočeti sintezo s presežkom, a z različnimi poudarki, glede na osnovno intenco pač.

Prostori z razstave so namreč raznorodni, ne samo glede na uporabljene predmete in umetnine, ampak tudi konceptualno. Eden od njih, naslovljen *Don't cry ...!* (sodelujoči: Katjuša Kranjc, Rok Kuhar, Galerija sloART.si, Zora Stančič, Galerija Ažbe, Next line), na primer opozarja na žalostno usodo naše pohištvene industrije in na dejstvo, da les, surovino, s katero je dežela bogato obdarjena, izvažamo večinoma neobdelano. Postavitev nas nagovarja preprosto in učinkovito; tla prekrivajo reprodukcije reklamnih fotografij, s katerimi so v šestdesetih in sedemdesetih oglaševali izdelke slovenske pohištvene industrije, na eni od stranskih sten je nanizana hladna, a vpijoča statistika o številu propadlih lesnih tovarni in s tem povezani izgubi delovnih mest, na zadnji steni je prepoznavna grafika Zore Stančič z jokajočim dekletom, pred njo lebdi odrešeniški baročni angel, na drugi stranski steni je naslovni napis. Res je, da ambient nagovarja s splošno znano resnico, a glede na kontekst, vizualno učinkovitost in odsotnost patetike se zdi na mestu. Gre za enega od prostorov, v katere obiskovalce ne more vstopiti, vanje zgolj zre.

DOBRONAMERNA KRITIKA V RAZSTAVLJENIH DELIH

Delno to drži tudi za postavitev »Samo za klene može?« (Matej Gašperič, Galerija sloART.si, Katja Sudec, Galerija Ažbe, NOVA Showroom), ki je gotovo med najbolj domiselnimi in je v njem obiskovalec deležen omembe vrednega presežka. Osnovna ideja izhaja iz likovnega dela Sudčeve z likom Sneguljčice, obešenega na zadnjo steno prostora, v katerega gledalec nima vstopa, vanj le gleda. V njegovem središču stoji izborni bidermajerski stol, ki s svojo vabljivostjo in nedostopnostjo podvaja vlogo Sneguljčice, gledalec pa sedi na enem od sedmih (sedem palčkov) plastičnih stolov pred ozko odprtino v steni in je tako postavljen v vlogo voajerja. V drugem delu postavitve nato sede na mrzel kovinski stol nasproti razkošnega neobaročnega ogledala in se sooči s svojim narcisizmom (pozicija zlobne mačhe) ali karkoli je že tisto, kar ugleda v ogledalu.

Poučna je izkušnja s prostorom *Kreativni studio* (Nena Gabrovec, Galerija sloART.si, Uroš Weinberger, Galerija Ažbe, Kubus Interier). Spremlja ga tipično spremno besedilo: »Prostor je aktiven, udoben in neformalen ter ponuja ozračje za produciranje novih možnosti s celostnim in odgovornim pogledom na družbo in posameznika,« ki priča bodisi o naivni dobronamernosti ali pa o leporečenju. V ambient vključena, do naftne industrije kritična slika odličnega Uroša Weinbergerja namreč v družbi z udobnim počivalnikom, mehko preprogo in ostalim deluje drugače, kot je na njegovih razstavah in niti starinski gramofon s trobljo (učinkuje tudi kot aluzija na »kritično trobljenje«) ne spremeni vtisa, da so v takšnih prostorih kritična dela hočeš nočeš zvedena na dekor.

Solidna se zdi kombinacija elementov v postavitvi *The big lake* (Mateja Panter, Galerija sloART.si, Igor Banfi, Galerija Ažbe, Maros, Natuzzi) s sugestivnim velikoformatnim platnom na mestu, kjer v domačih sobah navadno kraljujejo plazme, LCD-ji ... Omejenih možnosti prenašanja kritičnih sporočil v kombinaciji pohištva, dekorja in slik pa so se, kot kaže, zavedali snovalci prostora *Domača revolucija* (Mika Cimolini, Arjan Pregl, Galerija Ažbe, Prima Grafika, Orion Intertrade, Klun Ambienti), saj ta prejkone deluje zgledno ironično.



Zora Stančič, Rok Kuhar in Katjuša Kranjc, avtorji projekta *Don't Cry ...!*

DOBRONAMERNA KRITIKA ORGANIZATORJA

Opazno je, da so sodelujoči izhajali iz različnih izhodišč, nekateri so poskusili ustvariti zgolj zanimive ambiente, ambicije drugih so bile večje. Tovrstna razstavna praksa ima vsekakor tudi potencial predstavljanja drugačnih možnosti oblikovanja in doživljanja prostorov, tudi bivalnih. Marsikateri vizualno ozavešeni posameznik ali družina takšne prostore doživlja kar v svojem vsakdanjem žitju, večina pa lahko ob njih dobi spodbudo v smislu vzgoje okusa, drugačnih pojmovanj prostorskih možnosti ipd. Pri nas je priložnosti, ob katerih bi bilo to mogoče, sicer relativno malo, zato bi jih bilo dobro čim skrbneje izkoristiti. Včasih je razlika med sugestivnim učinkovanjem kakšnega ambienta in njegovim izžvenenjem v prazno zelo majhna, in tega bi se morali zavedati tudi organizatorji. Na razstavi namreč marsikaj škripa (tudi dobesedno), kar nekaterim postavitvam sicer skoraj ne škodi, drugim pa zelo. Majavi, škripajoči podij, ponekod neprimerna osvetlitev, občasni hrup, preproge na zdrsljivi podlagi ... Črna modularna miza, del enega od ambientov, je bila dober teden po odprtju razstave že tako zaprašena, da so obiskovalci nanjo risali s prsti, izza kakšnega od zastorov je kukal kup smeti ali orodja ...

Po eni strani je res, da je dobro, da je razstava na osrednjem prizorišču Meseca oblikovanja, po drugi pa je dejstvo, da bi bolj prišla do izraza v manj improviziranih pogojih, nekje,

kjer bi bila obiskovalcu zares omogočena kontemplacija (kot je naslovljen tudi eden od ambientov).

Zdi se, da Mesec oblikovanja, z zvestobo zgledno oblikovanim fizičnim predmetom, nekako stopa na mesto, ki ga je prej zavzemal BIO (letos je tega zaneslo v nepredvidljive, konceptualistične vode). Njegovi snovalci bi zato morali vložiti še nekaj več organizacijskega napora. Mogoči učinek se zdi velik.

P. S.: Ob vstopu v *Mesto oblikovanja*, kot so organizatorji poimenovali nekdanjo Tiskarno Mladinska knjiga, pričaka obiskovalce (raz)prodaja predvsem tujih knjig, ki so jih nekoč natisnili v tej tiskarni. Med njimi je kopica kvalitetnih del znanih založnikov! ■

RAZSTAVA

Muze; Mesec oblikovanja

NEKDANJA TISKARNA MLADINSKA KNJIGA, LJUBLJANA

6. 10. – 6. 11. 2014



Odprtja sezon so v tradicionalnih opernih okoljih skoraj praviloma elitni kulturni dogodek, za stroko pa priložnostni izziv za organizacijske premike in velike stvaritve ali vsaj za medijski pomp, promocijo opernih hiš in umetnikov, ne nazadnje tudi razkazovanje glamurja. Nič od tega, vsaj ko gre za operno sceno, pri nas ne premoremo. Tudi letošnji otvoritvi operne sezone v Mariboru in Ljubljani nista dvignili na noge kulturne scene, kaj šele širše javnosti, saj sta se bolj kot ne potopili v obilju drugih dogodkov.

STANISLAV KOBLAR

Vendarle v ožjem kontekstu ne gre spregledati, vsaj ko gre za ljubljansko uprizoritev *Orfeja in Evridike*, da se je le zgodilo nekaj novega, morda celo obetavnega. Predstavo, na osnovi katere je nastal pričujoči zapis, je vodil novi šef dirigent ljubljanske opere Jaroslav Kyzlink, ki je že po nekaj taktih uverture z jedrnat in impulzivno igro, še bolj z navitimi tempi, odprtim zvenom in dinamičnimi rezi, dal vedeti, da gre za novo dirigentsko palčko, zmožno spodobne tehnične ravni in novih glasbenih energij, ne pa tudi popolnosti. Pri izvedbi, ki je sicer kot celota stekla gladko in brez posebnih neskladij med orkestrom in odrom, je zmotila bolj izklesana kakor brušena zvočna podoba predstave, v kateri ni bilo prostora za rahločutne podrobnosti Gluckove glasbe.

V vlogi Orfeja je vokalno natančno in uglajeno nastopil baritonist Jože Vidic, ki je pod »taktirko« režiserja Jerneja Lorencija ustvaril tudi dramsko prepričljiv lik trpečega, odločnega moža. Tudi tokrat je pritegnil pozornost s polnostjo glasu in lepoto fraz, celo pri sloviti ariji *Che farò senza Euridice*, ne glede na prehiter tempo, ki ga je narekoval dirigent. V nasprotju s klišeji je v tej predstavi bolj poudarjena tuzemska

plat strasti in gospodovalnosti lika Evridike, kar so poteze, ki bi znale biti blizu izvajalskim afinitetam solistke, kot je Norina Radovan. Toda navkljub tehnično obvladani vlogi je imela Radovanova težave, ki so se pri izvedbi kazale v nebrzdanih izbruhih glasu in pomanjkanju reliefnosti fraz, kar je v njeni interpretaciji lik značajsko premaknilo od strasti k raztrganosti. Nekoliko tankočutne distance do lika bi njeno interpretacijo precej zgladilo. Prav to se je zgodilo ob njenem vstopu s petjem v globini odra (drugo dejanje), ki je oplemeniteno z odmevom delovalo bolj zglajeno. Bolj celovito, z zaobljenim in gibčnim glasom ter odrsko razigranostjo se je v vlogi muhastega, opolzkega Amorja predstavila Urška Arlič Gololičič.

USTREZEN RADIKALEN REŽIJSKI PRISTOP

In če je Gluck s svojo zamisljivo *Orfeja in Evridike* z usmerjanjem fokusa opere s pevskih kapric k stvarni dramski izraznosti globoko zarezal v tkivo sprevržene operne prakse, je režiser Jernej Lorenci stopil še korak naprej in ustvaril za naše razmere nenavadno zanimivo, estetsko dokaj dorečeno operno predstavo, z mizansceno, ki se po jasnosti prizorov in pisavi že bliža danes najbližjemu vizualnemu jeziku, filmskemu kadriranju. Pri tem je (ob sodelovanju dirigenta) drzno zarezal v partituro in predstavo, predvsem z amputacijo sklepnih zborovskih in plesnih prizorov, ne samo skrajšal za dobre pol ure, temveč s predčasnim zaključkom (prekinitvijo) dramaturško postavil na glavo; izvorni dramaturški višek predstave je iz drugega dejanja (premagovanja furij) premaknil v čas po drugi smrti Evridike v resignacijo in staranje osamelega Orfeja ter opustil zaključne prizore radosti njunega ponovnega združenja.

Lorenci prizore gneta brez pomislekov; antično mitsko zgodbo nemoteče umesti v meščanski salon (*belle époque*?), nimfe in pastirje zamenja z gosposko družino, izriše časovnice nekaterih prizorov (dnevi žalovanja ob smrti Evridike, dolgo korakanje Orfeja v iskanju Evridike ...), razgali moralno podobo družbe in jo žene od sočutnih bitij do pošastnih furij. Tej režiserski zasnovi so s poslušom sledili tudi nepretenciozna, a čista zasnova scenografije Branka Hojnika in kostumi Belinde Radulović, predvsem pa zelo odziven ansambel, solisti, zbor in (»neplešočič«) plesalci.

NEPREMIŠLJENA INSCENACIJA

Žal pa mariborska uprizoritev Mozartove *Čarobne piščali* kljub trdni dramaturški strukturi del, temelječi na ciklu tez in antitez ter fenomenalni glasbeni zgradbi, pa tudi solidno

naštudiranemu izvajalskemu segmentu predstave in poskusu drugačne vizualizacije, ni uspela prestopiti praga gledališke konvencionalnosti. Tehtnega razvoja velike teme predstave, prostozidarstva, sicer obsesije W. A. Mozarta, v katerem je sam kot zelo dejaven član več dunajskih lož videl priložnost širših družbenih sprememb in katerega duha je prikrito ali tudi eksplicitno morda še najbolj zaznati prav v tej operi, nismo doživeli. Režiser Bruno Berger Gorski je temo že s prvim prizorom, ogromno knjižnico kot metaforo stičišča znanja in razsvetljenosti, posredno nakazal, a je v nadaljevanju – brez ezoterike in enigmatičnih utrinkov dramskega sloga, v katerem je čutiti labodji spev avtorja, alegorike razsvetljenja, zgoščevanja zgodbe in prepričljive ostritve spreminjajočih se likov – ni pripeljal dlje od dramaturško nedorečenega hibrida. V prizorih pravljice in *buffa* je še bilo zaznati nekoliko trdnosti in dinamike, a se je predstava v svojem najzahtevnejšem delu, misteriju iniciacije, z dolgoveznimi prizori pogosto skrčila le na glasbo, petje in govor. Tudi ko ji nekoliko živosti povrnejo prizori slavnosti ob zaključni poroki, kar naj bi vzcvetelo v apoteozo modrosti in lepote (ideala prostozidarstva), jih kaj kmalu prizemlji pritlehni slog Papagenovih duhovitosti. Dokaj enolično scenografijo, izhajajočo iz klišejske podobe knjižnice, ki je niso poživile niti vmesne modifikacije, je zasnoval Daniel Dvořák, kostumografijo (z ekstravagantnostjo je kajpak izstopal kostum Kraljice noči) pa Alan Hranitelj.

Glasbena izvedba pod taktirko irskega dirigenta Roberta Houlihana je bila v osnovi korektna, toda tonsko (kljub sicer fenomenalni zvočnosti dela) suhoparna, izrazno plitva, v okviru osnovnih dinamičnih razponov, daleč mimo duha *Singspiela*. Pa vendar so iz te glasbene povrhnjice izstopile nekatere individualne in skupinske kreacije, med katerimi bi izpostavil zelo ubrana tria dam (Katja Konvalinka, Valentina Čuden, Dada Kladenik) in dečkov (Eva Černe, Petra Crnjac, Inez Osina), nastop Nine Dominko kot Kraljice noči, ki je bil zaznamovan z dobro izvedbo slovite koloraturne arije *Der Hölle Rache, Kocht in meinem Herzen*, vokalno suveren in scensko soliden nastop Martina Sušnika v vlogi princa Tamina (pomisleke glede temeljnih problemov njegovega petja, barve glasu in vibrata bom tokrat pustil po strani), baritonista Marcusa Finka, čigar zlahtni glas in tiha eleganca v vlogi Sarastra sta delovala kakor zvočni obliž čez potencirano ostro petje večine solistov. Omeniti velja še bolj odrsko kot vokalno prepričljivega Jakija Jurgca v vlogi Papagena, Andrejo Zakonjšek Krt v vokalno in scensko uravnovešeni vlogi Pamine ter olikan nastop Mojce Bitenc kot Papagene. ■

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Čarobna piščal

DIRIGENT ROBERT HOULIHAN

REŽISER BRUNO BERGER GORSKI

SNG MARIBOR OPERA IN BALET

3. 10. 2014

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Orfej in Evridika

DIRIGENT JAROSLAV KYZLINK

REŽISER JERNEJ LORENCI

SNG OPERA IN BALET LJUBLJANA

14. 10. 2014 (REPRIZA)

TA SVET JE TREBA NEKAKO PREŽIVETI – KAKORKOLI ŽE

Kakorkoli, drugi in težko pričakovani roman Polone Glavan, je močno in močno angažirano delo, energična zgodba, ki na svojstven način oživlja zdaj že postani entuziazem nedavnih vstaj.

ANA GERŠAK *foto* BLAŽ SAMEC

Kmalu po izidu *Gverilcev* (2004) je Polona Glavan v intervjuju za *Delo* dejala, da jo mika »družbeni roman«. Deset let pozneje se zdi, da je avtorica uresničila svoj namen. *Kakorkoli* prinaša pravo sporočilo ob pravem času, ali kot bi rekla Mina, ena izmed »nastopajočih«: delo je »na pravem mestu ob pravem cajtu«. Ta »pravočasnost« ni le obsesija stranskih in glavnih oseb, večinoma najstnikov oz. študentov, temveč replika na trenutno dogajanje in vpisovanje v širši družbeni in kulturni kontekst.

Ce se je še pred kratkim zdelo, da je *Sodba v imenu ljudstva* (2012) Toma Podstenška osamljen odziv na proteste, prekerno delo in naraščajočo krizo, se je v zadnjem času domača literarna scena izkazala za izredno angažirano. Poleti je veliko pozornosti pritegnila *Izbrisana* Mihe Mazzinija, ki se osredotoča na intimno doživljanje izbrisa protagoniste neposredno po razglasitvi zakona leta 1992. Sebastijan Pregelj je v romanu *Pod srečno zvezdo* o socialni problematiki spregovoril tako, da je probleme alegorično prestavil čez mejo, v sosednji Trst, kar pa še ne pomeni, da jih ne moremo srečati tudi na tej strani (mantra, da »tujcem ne gre zaupati«, meje preskakuje in utrjuje). Manj melodramatične in bolj neposredne – morda zato, ker so napisane na podlagi lastne priseljske izkušnje – so *Dvoživke*, ki *umirajo dvakrat* Zorana Kneževića. Knežević je eden redkih, morda celo edini, ki med vrsticami opozori na dejstvo, da je nacionalna pripadnost samo eden od gradnikov posameznikove identitete.

V LOVU ZA IDENTITETO

Prav te identitetne raznolikosti se v *Kakorkoli* loti Polona Glavan. Roman je sestavljen iz dveh vzporednih zgodb, za kateri se najprej zdi, da nimata nič skupnega, še več, da bi lahko izšli v ločenih izdajah. Protagonistka prve zgodbe, sedemnajstletna Lili, lepega dne ugotovi, da je noseča, tako nekako kot *Juno*, in po nekaj uvodnih taktih pripoved res zakoraka v smer filma. Medtem Alja, protagonistka druge zgodbe, obnavlja štimungo avtoričinega romanesknega pr-

ANGAŽIRAN ROMAN S POSLUHOM ZA PREPLET OSEBNEGA IN DRUŽBENEGA.

venca *Noči v Evropi* (2001): na potovanju po Irski je našla ljubezen svojega življenja, Davida, s katerim vzdržuje zvezo na daljavo in h kateremu se želi čim prej vrniti.

Poglavja se izmenjujejo, vsako od njih ima v naslovu ime ene od junakinj, toda to je le vpljudnostna gesta avtorice, saj sta protagonistki zlahka prepoznavni po tonu. Lili in Alja namreč ne bi mogli biti bolj različni. Obe ubesedujeta svet v prvi osebi, vsako pa zaznamuje zgolj in samo njej lasten diskurz. V Lili prepoznamo inteligentno, pasivno in razvajeno najstnico brez posebnih ambicij; njeno življenje se vrti okrog Marsa, njenega dvajsetletnega fanta, s katerim je zanosila. Podobno Alja ves prosti čas vlaga v obnavljanje spominov na Irsko, Davida in iskanje novih in novih del, da bi zaslužila dovolj za ponovno potovanje. Alja ima več posluha za okolje, toda preveč je zaljubljena, da bi bila nanj pozorna. Do tu nekje se zdi roman bolj kot ne primerjava dveh ljubezenskih odnosov; a kmalu se začneta zgodbi stikati v povsem drug(ačn)ih točkah.

RAZŠIRITEV PODROČJA BOJA

Sprva se zgodbi najdetja v niansah, v malih razlikah, ki potrjujejo bližino, v navidezno malomarno omenjenem kraju ali dogodku ter mimogrede navedenem imenu, najočitneje pa v diametralno nasprotnem odnosu do drugega. Ta se kaže v Marsovem vedno bolj odkritem preziranju »čefurjev« ter v Aljini skrbi za nadarjenega, a revnega Senada, seveda otroka priseljencev. Ko se že zdi, da je jasno, kam pes taco moli s tovrstnim vzporejanjem, se zadeve poglobijo in področje boja se razširi. Medtem ko se Marsovo sovraštvo pogloblja in širi na Lili, se Alja odloči, da si želi vidnih sprememb – ne le zase, temveč za vse: »Najbolj nevarni so pa tisti, ki ne naredijo nič. Tista tiha večina, ki gleda stran in se dela, da to ni njihova stvar, vsi tisti dobri ljudje, ki čuvajo svoje



dobre vrtičke in delajo dobre ograje, da se potem zdi, da so problemi drugih nekje daleč. Tisti, ki predalčkajo ljudi v prekleti dobri veri, zato da imajo dober izgovor, da ne naredijo nič. Vsi tisti ljudje dobrih namenov in nikakršnih dejanj. Vsi ti tisoči in stotisoči in milijoni, ki si govorijo, da itak ne morejo nič. Kot da niso tisoči in stotisoči in milijoni. Kot da niso prekleta večina.«

Na tem mestu vstopi v roman tisti angažma, o katerem sem govorila na začetku, ta družbena občutljivost, ki po eni strani preseneti s svojo silovitostjo, po drugi strani pa je bila vendarle pričakovana, ker napovedana. S tem ko je avtorica bralca spustila v notranji svet obeh junakinj ter ga dodobra seznanila z njunima značajema, je pravzaprav tlakovala prehod iz intimne sfere v družbeno.

Trenutka, ko »osebno postane politično«, se je Polona Glavan dotaknila že v kratki zgodbi *Nenavadna identiteta Nine B* iz *Gverilcev*, a predvsem zato, da je držo ironizirala. Je pa zato povsem mimogrede v zgodbo *Tristo milijonov metrov na sekundo* umestila s strukturnega vidika pogrešljiv pogovor dveh socialnih delavk o džamiji. Iz načina, kako sta lika predstavljena, je razvidna avtoričina senzibilnost do vprašanja marginalnih skupin in prevpraševanja njihovega mesta v družbi v času skrajne negotovosti, ko so ravno manjšine najbolj ranljive. Prelom se v *Kakorkoli* zgodi, ko se eden od likov odloči za destrukcijo, drugi pa za konstrukcijo na istem bojnem polju. Od te točke naprej je katastrofa nezogibna, saj je jasno, da oba koncepta ne moreta obstajati hkrati na istem kraju brez posledic. Polona Glavan gradi na suspenzu, a šele tu postane jasno, kako skrbno je roman zasnovan. Vsak najmanjši premik je izpeljan z namenom, da privede do točno določenega rezultata, pri čemer pa se sprašujem, s kakšnim namenom je v zgodbo vpletena neuspešna ljubezenska zveza med Aljo in Davidom, saj bi Alja, glede na opisani značaj, najverjetneje sprejela iste odločitve z manj velikopoteznim razlogom. Tudi tragičen razplet je bilo glede na postavitev likov mogoče zgodaj predvideti, a avtorica je pričakovanje spretno preusmerila od tistega *kaj* se bo zgodilo na *kako* se bo to zgodilo.

ODGOVORNOST DO BLIŽNJEGA IN DRUŽBE

Glede na prvoosebni pripovedni model se preobrat v zgodbi prekriva s spremembo perspektive oziroma diskurza obeh protagonistk. Najočitneje se to zgodi z Lili, ki začne nezavedno uporabljati Marsovo »tujo besedo« v svojih razmišljanjih. Lili iz druge polovice romana ni več ista kot Lili z začetka, vanjo se je počasi zažrl kvarni vpliv boga vojne. Sprememba je prikazana plastično in prepričljivo, tudi zaradi neskladja med tistim, kar protagonistka pove, in onim, kar z besedami prikaže. Tako kakor liki iz avtoričinega prvenca *Noč v Evropi* sta Lili in Alja osebi na pragu nečesa novega, drugačnega, začasno zajezeni v vmesnem prostoru med »ne več« in »ne še«. Kot bi se morali nečesa naučiti, nekaj

usvojiti, pridobiti izkušnje, se soočiti z izzivi, do katerih se bosta morali opredeliti, in na podlagi svoje odločitve (u)krojit svojo identiteto. V *Kakorkoli* se to ne zgodi na potovanju ali v klavstrofobičnem vsakdanu – protagonistki morata svojo identiteto zgraditi v odnosu do Drugega. Perspektiva, skozi katero vrednotita dogodke, razkriva njun različen odnos do vprašanja odgovornosti posameznika do bližnje okolice (Lili) oziroma družbe (Alja). Lili živi v zanikanju, morda zaradi mladosti, morda zaradi značaja. Nikakor se ne more sprijazniti z Marsovo krivdo, kakor tudi ne z otrokom, ki ga pravzaprav ni želela, a se je pustila prepričati Marsu, naj ga obdrži. Ko se bo znebila tudi njega, bo morda lahko zaživela v iluziji, da se ni zgodilo nič ... Morda. Nasprotno se Alja šele v nesreči zave, kakšna je odgovornost tistega, ki želi prinašati spremembe: »Veliko se moram še naučiti.«

Ce sta glavni junakinji, posebno Lili, značajske kompleksni in prepoznavni, so nekateri od stranskih likov pogosto zreducirani na stereotipe. Zoprne osebe so zoprne že na videz, na primer skrivnostna sošolka, zagrenjene tajnice in učiteljice, vedno nasmejani aktivisti, šablonasti računalničar ter retorično navdahnjeni vodja fašistične skupine. Za to sicer obstaja razlog – glede na to, da je svet predstavljen skozi prvoosebno perspektivno obeh junakinj, je določena mera distorzije povsem na mestu, v oči pa (z)bode pri opisu Senadovih staršev, ki so predvsem ponižni in resignirani in nič več, kar roman občasno približa melodrami, vendar žanru nikoli povsem ne zapade.

Že res, da prvoosebna perspektiva ne upraviči čisto vseh stereotipov, in res, da na trenutke roman zapade v teznost, nič pa ni tako moteče, da bi roman spotaknilo. *Kakorkoli* Polone Glavan je močno in močno angažirano delo, energična zgodba, ki na svojstven način oživlja zdaj že postani entuziazem nedavnih vstaj: željo po spremembah in prepričanje, da so te kljub vsemu še vedno uresničljive. ■





30 let oblikovanja na ALUO

OBLIKOVANJE JE POVSOD OKOLI NAS

Enkrat, ko se zavemo, da je prav vse okoli nas oblikovano, ustvarimo prostor misli, da bi bilo lahko vse tudi drugače. Po možnosti boljše. Bolje oblikovano. Po tridesetih letih univerzitetnega študija oblikovanja na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje verjamemo, da dela diplomantov potrjujejo, da je vse okoli nas res tako. Boljše. Bolje oblikovano.

PETRA ČERNE OVEN, BARBARA PREDAN

O blikovanje kot študij na visokošolski stopnji je bilo v Sloveniji prvič vzpostavljeno na pobudo profesorja Edvarda Ravnikarja z ustanovitvijo B-smeri na Fakulteti za arhitekturo v študijskem letu 1960/61. Čeprav je bil poskus vzpostavitve študija kratkega diha, so akterji, ki so izšli iz te smeri – Grega Košak, Peter Skalar, Nana Lesnika in Saša J. Mächtig – pozneje postali glavni promotorji priprav, raziskav, pisanja programov in drugih aktivnosti za ponovno vzpostavitev univerzitetnega študija oblikovanja. Poleg naštetih je močno vlogo pri gradnji stroke oblikovanja tvorila tudi izredno nadarjena in močna skupina v tujini šolanih oblikovalcev. Ti so v slovenski prostor vnašali prepotrben vrvež in odprtost razmišljanja o stroki in vlogi oblikovanja.

S porastom števila aktivnih oblikovalcev so se pritiski s strani stroke stopnjevali, vse dokler v sredini sedemdesetih let prejšnjega stoletja ni bil končno vzpostavljen 51-članski programski svet. Nato je leta 1982 v *Naših razgledih* izšel intervju s Sašem J. Mächtigom, v katerem je jasno izpostavil, da so definicije obdelane in da ni več potrebe po nenehnem izpraševanju o tem, za kaj pri oblikovanju sploh gre. Nasprotno, kot nujnost je izpostavil, da je treba končno začeti

delati v smeri realizacije, v smeri uporabe oblikovanja na najširšem področju. In po njegovem mnenju je bila za doseg omenjenega ključna prav ustanovitev šole. Kajti samo tako bi omogočili konstanten priliv aktivnih, šolanih profesionalcev. Brez visokošolskega študija, kot je še povedal Mächtig v intervjuju, bi Slovenija takrat ostala na repu »najmanj razvitih dežel v razvoju. Visoke šole za industrijsko oblikovanje so v tistem času že imele dežele, kot so Pakistan, Indija, Kenija, Mehika, Kolumbija in druge, že vrsto let.«

Aktivnosti so vrhunec dosegle leta 1984, ko je bil s podporo Mitje Rotovnika in Andreja Jemca vzpostavljen Oddelek za oblikovanje na (takratni) Akademiji za likovno umetnost (ALU). Sledeč potrebam po usmeritvi v specializacije sta na oddelku že leta 1991 nastali dve študijski smeri: industrijsko oblikovanje in oblikovanje vizualnih komunikacij (z bolonjsko reformo leta 2008 sta bili smeri preoblikovani v samostojna oddelka). Kljub delitvi pa je temelj poučevanja ostal nespremenjen, kot je zapisal dr. Stane Bernik v članku *Prvo desetletje Oddelka za oblikovanje* v katalogu ob petdesetletnici ALU leta 1995 – ne glede na spremembe študija, se poučevanje oblikovanja namreč nič ne oddaljuje »od temeljnega izobraževalnega cilja, zapisanega na samem začetku – to je integralen in avtonomen visokošolski oziroma

univerzitetni študij, zasnovan na sodobnem in družbeno odgovornem pojmovanju oblikovanja«.

KJE SMO IN KAM GREMO

Skupna usmeritev, ki jo je izpostavil Bernik, se je z bolonjsko reformo, ko sta se oddelka še dodatno razdelila na posamezne študijske programe in smeri (industrijsko oblikovanje, unikatno oblikovanje, fotografija, ilustracija, grafično oblikovanje, interaktivno oblikovanje), s poudarjenim fokusom na potrebe posameznih specializacij nekoliko izgubila. Prav zato bo naslednji korak v razvoju morda ponovna reevalvacija sinergičnih učinkov. Na nevarnost razdrobljenosti je sicer opozoril že Gregor Košak v času vzpostavljanja šole. V intervjuju z Meto Dobnikar (*Media Marketing*, 1984) je zatrdil, da je slovenski gospodarski prostor premajhen, da bi v dodiplomskem študiju izobraževali specializirane oblikovalce.

Ponovno iskanje skupnega imenovalca študijskih smeri brez dvoma ponuja na začetku članka izpostavljeni moto obletnice: *Oblikovanje je povsod okoli nas*. In to velja ne glede na različnost pogledov in razumevanja stroke. Slednje pa ne pomeni premika nazaj. Nasprotno. S pogledom v prihodnost in zavedanjem, da sta poleg močne prakse za uveljavljanje

NIKA ZUPANC, KOLEKCIJA III

Oblikovanja Nike Zupanc ni treba posebej predstavljati. Gre za ustvarjalko svetovnega slovesa. Za oblikovalko, ki z gracioznostjo in prefinjenostjo ter z mednarodno priznano znamko *La femme et la maison* by Nika Zupanc postavlja slovensko oblikovanje na zemljevid svetovno priznanih oblikovalskih imen. Gre za oblikovalko, ki z našo diplomom v žepu uspešno sodeluje z vrhunskimi mednarodnimi pohištvenimi podjetji, kot so Moroso, Moooi, Nodus in Sé. Prav za to oblikovalsko znamko Pavla Schtakleffa, katerega vizija je združiti najboljše oblikovalce z najboljšimi evropskimi izdelovalci, je Nika v svoji najboljši maniri prepletla ženske elemente s športnimi (moškimi) motivi, začinjene s linijami iz petdesetih let 20. stoletja. Kolekcijo, prvič predstavljeno na milanskem tednu oblikovanja leta 2014, so za najboljšo razglasili *Dezeen*, *The Telegraph* in *The Luxury channel*.



ŠPELA ČADEŽ, BOLES – ANIMIRANI FILM (2013)

V digitalnih filmih manjka tistega 'žmohta', ki ga lahko da samo naravni material. Digitalno ustvarjena umazanija ni nikoli tako lepa, kot je tista iz materialnega sveta.

12-minutni film Boles je obšel festivalski svet in pobral najpomembnejše in najprestižnejše nagrade. Nič čudnega. Avtorica je osnovo zanj našla v kratki zgodbi Maksima Gorkega z naslovom Njen ljubimec, kjer tematika odpira vprašanja sočutja do soljudi, še posebej tistih na obrobju, drugačnih, ki jih v dnevnem ritmu ob dodatku arogance radi spregledamo kot »nepomembne«. Prav odličnost poglobljene zgodbe je izpostavljena pri večini filmov Čadeževe. Če k temu dodamo še vrhunsko senzibilen vizualni jezik, odlične lutke, glasbo in scenografijo, seveda dobimo presežek. Animirani film spada med projekte, ki mogoče niso izrazito »oblikovalski« v klasičnem smislu, vendar očitno gradijo na oblikovalskih prvinah. Avtorica s svojo kariero dokazuje, da osnovna izobrazba na šoli daje zelo močne osnove, da se lahko kasneje alumni natančneje usmerijo v različne specializacije.

**ROBERT ŽVOKELJ, SLOVENSKO INDUSTRIJSKO OBLIKOVANJE: SERIJA ZNAMK**

Znamke so po formatu ena najmanjših aplikacij grafičnega oblikovanja, ki pa vsebinsko zahteva zgoščeno pripoved. Zaradi specifičnosti – govorimo o vrednotnici – mora znamka upoštevati posebne tehnične zakonitosti izvedbe: oblikovalec kaže široko poznavanje tehnologije, prek katere pride rezultat v široko javno uporabo. Ker mora biti znamka vsebinsko skladna s filatelističnimi zakoni in smernicami, se pri njej kaže oblikovalčeva občutljivost za velikostna razmerja in odpovedovanje nepotrebnim detajlom, ki z majhnimi formati ne bi prišli do veljave. Pri znamkah Roberta Žvoklja se kažeta izrazita subtilnost tipografskega pristopa in velika predanost eksperimentiranju pri izbiri vizualnega gradiva. Na znamko ne gleda kot na posamezen kos, ampak vedno razmišlja o njeni participatorni vlogi prek drugih materialov (žig prvega dne, ovitek, pola, drugi elementi). In v vsem tem je Žvokelj neprekosljiv.

**ROK OBLAK, HOLEY ROCKET - ODPRTOKODNI KUHALNIK**

V času izmenjave Erasmus na Finskem je Oblak izkoristil delavnico za oblikovanje kuharnika za Malavi. Kuhalniki v najrevnejših predelih sveta proizvedejo več saj kot ves globalni promet skupaj. Po 5-mesečni raziskavi so navdušili naročnike, odšli v Malavi in se – kot pove Oblak – soočili z realnostjo. »Ugotovili smo, da je celotna raziskava, ki smo jo naredili, brezvezna. Najprej moraš iti dol in videti, kaj je že narejeno.« Projekt je nato nadgrajeval v sklopu podiplomskega študija v Kanadi. Rezultat je odprtokodni kuharnik Holey Rocket. Tehnična rešitev oblike goriva iz biomase in samega kuharnika temelji na preprostem kopiranju, izdelavi in uporabi. Bistvena prednost predlagane rešitve se skriva v luknji briкета, ki poskrbi za kondenziran in izoliran plamen (tudi z manj škodljivih plinov), ta pa posledično učinkoviteje prenaša energijo na posodo in poskrbi za manjšo porabo briketov.

stroke nujna tudi teorija in kritika, se vsakič znova sprašujemo, v katero smer razvijati študij oblikovanja (kot tudi načine poučevanja). Na področju izobraževanja oblikovalcev je namreč prišlo do tektonskega premika: Jorge Frascara, pedagog in teoretik, ga je že zdavnaj opisal kot premik od oblikovanja pripomočkov za učenje k oblikovanju situacij in okolja za učenje. Gre za to, da uspeha izobraževalne izkušnje ne moremo prepustiti samo izobraževalnim pripomočkom. Frascara predlaga, da moramo – kot na drugih področjih – ustvarjati pogoje, kjer se dejanja tistega, ki izobražuje, študenta ter okolja, v katerem se ta interakcija dogaja, preko oblikovane izkušnje povežejo v maksimalni motivacijski moment, v katerem se dogaja prenos znanja.

EKSPERIMENTALNO IN UPORABNO

To idealno okolje seveda mora pokrivati široko paleto vsebinsko različnih in pogosto izključujočih se strategij in elementov. Po eni strani s utopičnimi projekti odpira horizonte ter študente in študentke poriva čez rob klasičnega razmišljanja. S spodbujanjem eksperimenta gradi na prevpraševanju obstoječega in vzpostavljanju kategorično drugačnega definiranja problemov. V izobraževalnem procesu poudarjajo skupinsko delo ter razumevanje, da je zaradi kompleksnosti problemov interdisciplinarno delo z različnimi deležniki nujna osnova za dober rezultat. Pri tem so na šoli pomagali tudi predavatelji iz tujine (v tridesetih letih jih je bilo več kot 50). S svojimi delavnicami, predavanji in ekskurzijami so (in še) v študij vnašali pereča vprašanja in vedno znova analizirali tako vlogo oblikovalca v družbi kot kontekst ustaljenih študijskih programov.

Kontrast eksperimentalnim pa tvorijo realni projekti s številnimi zasebnimi in javnimi partnerji. Projekti, ki se

ukvarjajo z prepoznavanjem in razumevanjem realnih problemov in izboljševanjem življenja tukaj in zdaj. Povedano drugače: obstajajo tudi tisti deli projekta, ko je komponenta »vse je mogoče« postavljena na realna tla, v časovnico, v finančne okvire in realizacijo. Ta izredno pomembna izkušnja študentom in študentkam omogoča konfrontacijo z drugimi udeleženci v procesu nastajanja novega izdelka ali storitve. V tem primeru sta uporabnik in naročnik v projektu prisotna in aktivna. Tak proces razvoja skozi izobraževanje omogoča (samo)spraševanje o etičnosti poklica in o končnem vplivu, ki ga ima oblikovanje na okolje (okolje pa na vse nas).

Realizacijo in uporabo zgovorno dokazujejo množično proizvedena dela naših alumnov. Številni uspehi ustanove (denimo že druga zaporedna vključitev Oddelka za industrijsko in unikatno oblikovanje med 50 najboljših oblikovalskih šol v Evropi po izboru italijanske revije *Domus*) in alumnov doma in v tujini potrjujejo kakovostno pripravo in izvajanje študijskih programov navkljub nezavidljivemu in celo drugorazrednemu položaju oblikovalske stroke v okviru Univerze v Ljubljani.

PRAZNUJMO!

V počastitev 30-letnice je izšel dvojezični zbornik (v prvem delu se avtorji ozirajo na prehojeno pot, v drugem pa pogledajo naprej), nastala pa je tudi mobilna razstava z naslovom *Oblikovanje je povsod okoli nas*. Do 23. 10. si je na Kongresnem trgu v Ljubljani mogoče ogledati izbor izdelkov in storitev petdesetih oblikovalcev in oblikovalk. Z izbranimi deli poskušamo pokazati širino, vplivnost in učinke alumnov obeh oblikovalskih oddelkov, ki danes v Sloveniji večinoma zasedajo najpomembnejše položaje v oblikovalski stroki, pa tudi na področjih zunaj klasičnega oblikovanja.

Z zbornikom, razstavo in drugimi spremljevalnimi aktivnostmi želimo spodbuditi zavedanje o vseprisotnosti oblikovanja v širši javnosti, v stroki pa vzpostaviti diskusijo o razvojnih izzivih pedagoških pristopov v oblikovanju. V ta namen bo spomladi organiziran tudi mednarodni simpozij z naslovom *Izobraževanje na področju oblikovanja: Kaj vidiš? Kaj misliš o tem? Kaj s tem narediš?* Dodaten izziv je promocija študija oblikovanja med najboljšimi kandidati za bodoče študente. Slednje je pomembno zaradi nadaljevanja odličnosti študija. Šolo namreč gradijo – sledeč prvemu direktorju prve oblikovalske šole Bauhaus na svetu, Walterju Gropiusu – trije dejavniki: vrhunski profesorji, odličen študijski program in uspehi študentov in študentk med študijem in po njem. Za vsem pa stoji tudi širši cilj, cilj skupnosti: živeti v dobro oblikovanem okolju, okolju, ki bo omogočal visoko kvaliteto bivanja.

Ko boste torej naslednjič brali časopis, otrokom pravljice, gledali animirani film, kuhali kosilo po slastnem receptu, obuli tekaške čevlje, obiskali gledališče, nakupovali v lokalni trgovini, počitnikovali v prikolic, prižgali luči, sedli na stol, si nadeli nakit, obiskali zobozdravnika, natočili gorivo, odmetavali sneg, brskali po spletu, svečano pogrnili mizo, volili, nalepili znamke, si zaželeli repete ... praznujte z nami! ■

RAZSTAVA ALUMNOV**Oblikovanje je povsod okoli nas**

KONGRESNI TRG, LJUBLJANA

DO 23. 10. 2014

Barbari, r. Ivan Ikić



VODIČ PO LIFFE

V 12 dneh okoli sveta filma

Tako kot je 80 dni za pot okoli sveta rahlo malo časa in si mora popotnik, čeprav ima dandanes na voljo mnogo hitrejša prevozna sredstva kot Vernova Phileas Fogg in Jean Passepartout, izdelati natančen načrt, kod se bo premikal, je tudi 12 dni za potovanje okoli sveta filma mnogo premalo. Kdor se noče 12. novembra za 12 dni preseliti v Cankarjev dom in tam poldrugi teden živeti od sponzorskih jabolk in kave, si mora izdelati urnik. Pri tem mu bodo v pomoč zapiski iz beležnic predhodnikov, ki so se že podali po enakih poteh. **Špela Barlič, Denis Valič in Agata Tomažič** so jih ljubeznivo razprli in njihova vsebina je zdaj na ogled vsem filmofilom, ki bodo že jutri lahko planili v nakup vstopnic za letošnji, 25. Liffe. Na spletni strani www.pogledi.si pa bo objavljen tudi izbor filmov, ki jih priporočamo. ■

25. ljubljanski mednarodni filmski festival

PRODUCENT CANKARJEV DOM

PROGRAMSKI DIREKTOR SIMON POPEK

LJUBLJANA, MARIBOR

12.–23. 11. 2014



Mamica, r. Xavier Dolan



Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju, r. Roy Andersson



V kleti, r. Ulrich Seidl



Najbolj iskani človek, r. Anton Corbijn



Poti k zvezdam, r. David Cronenberg

Posvečeno: Ruben Östlund

MED INSTINKTIVNIM IN PRIČAKOVANIM VEDENJEM

Svet švedsko kinematografijo v zadnjih letih spremlja predvsem prek njenih obrtno sfriziranih, komercialno uspešnih avdiovizualk, kot sta TV-serija *Oblast* (Borgen) in ekranizacija *Milenijske trilogije* s filmom *Dekle z zmajskim tatujem* (Män som hatar kvinnor, Niels Arden Oplev, 2009) na čelu. A zunaj glavnega toka, ki se zgleduje po preverjenih ameriških formatih, deluje tudi struja bolj inovativnih režiserjev, ki po Ingmarju Bergmanu Švedsko znova postavljajo tudi na zemljevid avtorskega filma. Ob dobro uveljavljeni butični blagovni znamki, ki sliši na ime Roy Andersson (njegov zadnji film *Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju* si lahko ogledate v sklopu predpremier), se v ospredje vse bolj prebija še en zanimiv švedski filmar: konceptualist Ruben Östlund.

ŠPELA BARLIČ

Östlund je od leta 2004, ko je posnel prvenec *Kitarski mongoloid* (Gitarrmongot), sestavil soliden opus in izoblikoval prepoznaven avtorski slog. Njegov zaščitni znak so dolgi, pretežno statični, distancirani posnetki, ki velik del dogajanja puščajo zunaj kadra, protiintuitivno brizganje humorja v mučne filmske scene in izrazito konceptualna tematska zasnova. Njegovi filmi so kompleksne obravnave tez o razmerju med človekom in njegovim družbenim okoljem. Östlunda zanima človek, a ne človek kot posameznik, temveč človek kot družbena žival, *homo socius*. Dramaturgija njegovih filmov zato ne sledi likom in se ne pogloblja v njihov psihološki stroj, ampak se zgošča okrog idej, ki zadevajo razmerje med individualnim in družbenim. *Kitarski mongoloid* denimo vzame v precep posameznike, ki jim ni prav dosti mar za to, kaj si o njih misli okolica (film se sprehaja skozi nepovezane fragmente, v katerih nastopajo deček z downovim sindromom, ki na ulici nažiga kitaro, fantje, ki se kratkočasijo z uničevanjem koles, moški z zamgljenim obrazom, ki igra rusko ruleto ...), kar plačajo z odrinjenostjo na družbeni rob. Obrnjeno situacijo lahko vidimo v kratkem filmu *Prizor iz življenja št. 6882* (Scen nr: 6882 ur mitt liv, 2005), kjer družina prijateljev na mostu enega iz skupine z zbadanjem pripravi do tega, da se vrže v globino. Ta mini študija primera, ko človek raje ogrozi svoje življenje kot žrtvuje ponos, je sprva hotela biti del novega celovečerca, a potem je filmček zakrožil po festivalih in si s tem zaprl pot v drugi celovečerec *Nenamerno* (De ofrivilliga, 2008). Zato pa se je tam znašel zanimiv nabor podobno uglašanih zgodb, v katerih posamezniki potlačijo telesno nujo, moralni čut ali instinktivni vzgib, da bi pred očmi okolice rešili svoj čast.

DEDIŠČINA SMUČARSKIH FILMOV

V obeh celovečercih Östlund uporabi pripovedno strukturo prepletanja med seboj nepovezanih vinjet in odmaknjen pogled hanekejevsko statičnih, dolgih posnetkov. Vse to je dediščina Östlundovega ukvarjanja s smučarskimi filmi, pri katerih je treba posnetek držati v enem kosu, kolikor je le mogoče dolgo, sicer snemalca hitro doleti očitek, da je z montažo poskušal prikriti smučarjeve napake. Najbolj reprezentativen primer takšnega kadriranja je z berlinskim zlatim medvedom nagrajen kratki film *Incident pred banko* (Händelse vid bank, 2009), rekonstrukcija ponesrečenega ropa banke, ki mu je bil Östlund nekoč sam priča in ni prav v ničemer spominjal na virtuozne gangsterske spektakle iz hollywoodskih filmov. Östlund



kader drži dolgo, gleda z razdalje, navidezno brez komentarja, da se gledalec lahko dobro razgleda in opazi drobne podrobnosti, ki v film vnašajo obešenjaški humor. Nekako tako kot pred prizorom, ki se začne odvijati pred njima, obstrmita mimoidoča mladeniča, ki s telefonsko kamero (seveda brez zooma) posnameta dogajanje. Ta dva lika sta pravzaprav natančni preslikavi distanciranega pogleda, v katerega Östlund postavlja svoje gledalce.

Incident se odvija v realnem času in s tem že napove Östlundov tretji celovečerec *Igra* (Play, 2011), v katerem se režiser ponovno vrne k fascinaciji s skupinskim vedenjem, le da tokrat izbere linearen način pripovedi. Film prikazuje tri svetlopolte dečke, ki jih skupina temnopoltih fantov nadigra z retorično igrico, jih zmami nekam na samo in oropa. Tokrat imamo opravka z dvema nasprotujočima si skupinama, katerih člani se vedejo precej uniformno. Že samo dejstvo, da pripadajo eni izmed skupin, jih žene v določen tip vedenja – belci so tihi, zadržani in decentno oblečeni, črnici so glasni, športno otrenirani in vsiljivi. Čeprav se je Östlund pri pisanju scenarija kot vedno oprl na resnične dogodke, film učinkuje zelo kontroveržno, saj izziva liberalno senzibilnost. Ker so trije beli dečki (med njimi je tudi en azijski, kar daje jasno vedeti, da v filmu ne gre za vprašanje rase, ampak družbene »etikete«) iz srednjega oz. višjega sloja postavljeni v vlogo žrtev sku-

pine starejših temnopoltih fantov iz nižjega socialnega okolja, je marsikateri gledalec (pa tudi kritik) film označil za rasističnega. A ključna za poglobljeno branje dogajanja na platnu je vloga dveh mimoidočih žensk, ki na koncu okrcata očeta enega izmed oropanih dečkov; ta namreč na klopici v parku zaloti enega od roparjev. Izkaže se, da tudi onidve kot strpni liberalki pristopata k sceni s predsodki in prizor avtomatično bereta kot rasističnega. *Igra* pri gledalcu vsekoli budi nelagodje – ker gledamo mučno nadlegovanje v realnem času, ker nam grejo črnici na živce in v nas krepijo jezo, ker smo potem jezni na svojo jezo, ki ni politično korektna, in ker nas povrh vsega med vsem tem mučenjem zraven še prime, da bi se smejali. Östlund namreč humor rad vtakne tik ob dogodke, ki sprožajo največ nelagodja – zato da bi gledalca postavil v kompromitirajoč položaj, ko se vpraša, ali se v takem primeru sploh spodobi smejati. Pa smo spet pri Östlundovi priljubljeni temi napetosti med človekovimi instinktivnimi vzgibi in družbeno pričakovanim vedenjem, ki v njegovih filmih najde svoj izraz tako na tematski kot na slogovni in narativni ravni.

KO PREŽIVETVENI NAGON POVOZI BONTON

Tej temi ostane Östlund zvest tudi v svojem zadnjem celovečercu *Višja sila* (Turist, 2014), ki je premiero doživel na letošnjem festivalu v Cannesu in vzbudil kar precej-

šnje zanimanje. Dogajanje je postavljeno v smučarsko središče, kjer družina z dvema otrokoma preživlja počitnice. Oče ima končno čas, da se posveti družini, a potem ko zbeži pred snežnim plazom, namesto da bi ostal in zaščitil zarod, grdo pade v oči svojih najdražjih. Izneverjena pričakovanja glede njegove socialne vloge, ki narekuje, da mora oče zaščititi družino, sprožijo plaz povsem druge vrste. Preživetveni nagon povzi bonton in tako spodje temelje družine, da se ta v trenutku znajde v krizi. Film *Višja sila*, ki je na festivalu v Cannesu prejel nagrado žirije v sekciji Poseben pogled, ostaja zvest Östlundovi preokupaciji s fenomenom, ki se godijo na relaciji družba–posameznik. Na ravni forme pa v marsikaterem pogledu prelamlja z njegovim dosedanjim opusom: kader lomi v bolj klasično naracijo, več pozornosti namenja posameznim likom in v film pripušča več dialoga. Ravno dovoljšen odklon, da bo zelo zanimivo videti, v katero smer se bo v prihodnosti razvijal njegov avtorski slog. ■

IZBOR

- **INCIDENT PRED BANKO** (HÄNDELSE VID BANK), 2009, 12 MIN.
- **IGRA, (PLAY)**, 2011, 118 MIN.
- **VIŠJA SILA (TURIST)**, 2014, 118 MIN.

Perspektive

ŠELE POGLED OD BLIZU RAZKRIVA GROTESKNOST

Res je sicer, da nam Perspektive ne ponujajo najbolj zvenečih imen sodobnega avtorskega filma, pač pa povečini golobrade neznance. In tudi dovršene mojstrovine so pod okriljem te sekcije Liffa redke, saj sledi prvim avtorskim korakom. Pa vendar: Perspektive so iz leta v leto deležne večje pozornosti, zato ni pretirano zapisati, da postajajo osrednja sekcija festivala – tudi zaradi svoje tekmovalne narave.

DENIS VALIČ

Tista deseterica prvih ali drugih celovečercov, ki se v sklopu Perspektiv pomeri za nagrado vodomec, gledalce pritegne predvsem s svojo iskrivostjo in nepredvidljivostjo ter jih pri tem vabi, naj se raje prepustijo vznemirljivemu odkrivanju novega, kot pa da bi zdolgočasno ponavljali stavo na že preverjeno in preizkušeno. Premišljeno selektorsko delo zadnjih nekaj let pa je Perspektivam zagotovilo še dodatno kvaliteto: bolj kot modne ekstravagance ga zanimajo klasične avtorske poetike, bolj kot novosti za vsako ceno iskanje novih pristopov k utečenemu.

Tako tudi letošnja deseterica vsaj od daleč ne ponuja nič kričeče novega in pretresljivega. Diagonalno branje suhoparnih kataloških informacij ustvari celo občutek, da imamo opraviti z nekakšno vrnitvijo k tradiciji in konvencionalnemu, vsaj z vidika formalnih pristopov, ki naj bi jih pri snovanju svojih del ubrali avtorji. Zdi se namreč, da tudi tam, kjer so se avtorji odločili za nekakšne formalnostilne oziroma pripovedne eksperimente, ti ostajajo znotraj že utečenega. Kot na primer pri filmu francoskega avtorja Jean-Charlesa Hueja z naslovom *Požri svoje prednike*, kjer v klasični igrani film vpelje postopke etnološkega dokumentarca. Ali pa kot to nekoliko drugače naredita Veronika Franz in Severin Fiala, avstrijski avtorski dvojec, ki se je odločil, da bo svoj celovečerni prvenec z naslovom *Lahko noč, mamica* zasnoval kot žanrski križanec: v »konvencionalno« drama, ki secira pohabljen dušo avstrijskega malomeščan-

stva, sta vcepila elemente shrhljivke. Tako se v tem pogledu zdi še najbolj drzen ukrajinski prvenec *Pleme*, delo mladega Miroslava Slabošpitskega, ki je umestitev zgodbe v dom za gluhe in neme izpeljal v pripoved brez dialogov. A tudi to smo že nekajkrat videli. Pa vendar: kot se je že večkrat izkazalo, je hudič v podrobnostih.

VAL USTVARJALNEGA ZANOSA DOSEGEL EVROPO

Še preden pa si letošnjo deseterico del ogledamo pobliže, velja opozoriti na tiste premike, ki so razvidni že tu, z distance, ob pogledu na sekcijo kot celoto. Zadnjih nekaj let smo opažali, da je val ustvarjalnega zanosa po južnoameriških kinematografijah (kamor ga je prineslo iz azijskih) zajel evropske, predvsem tiste z juga (grško) in zahoda (nemško in avstrijsko, ob konstantno ustvarjalni francoski). In po izboru, ki nam ga ponujajo letošnje Perspektive, je videti, da se ta še vedno ni umaknil. Prevlada del iz evropskih kinematografij je očitna, čeprav ne več tako občutna. Videti pa je, zlasti če v presojo vključimo tudi širšo sliko aktualnih razmer in razmerij v evropskih kinematografijah (ki si jo lahko ustvarimo z vpogledom v mednarodno festivalsko dogajanje), da so se začele prebujati tudi kinematografije na evropskem vzhodu. In da očitno znova postaja vse zanimivejše tudi dogajanje na ameriški neodvisni filmski sceni, ki je v zadnjih nekaj letih prav nenavadno zamrlo.

Z vidika obravnavanih tem pa se zdi tokratni izbor kot kakšna lynchevska podoba – od

daleč nič pretresljivega, bolj ali manj teme, ki se v zadnjih letih redno ponavljajo: razkrivanje družbenih krivic, obravnava marginaliziranih, kritika potrošništva, antagonizem med delavstvom in kapitalom. Ko pa se ti podobi približamo, se tisti drobni madeži, praske, neznatne razpoke razprejo, poglobijo v neskončno in prevzamejo diabolčne ali pa absurdno groteskne oblike. Če gledalca seznanimo s tem, da bo avstrijski *Lahko noč, mamica* podal ostro kritiko z videzom obsedenega sodobnega potrošnika, ga prav v ničemer ne pripravimo na tisto, kar ga čaka. In če mu povemo, da se avtor *Proletarske zimske pravljice* norčuje iz nenapisanih pravil, ki jih narekuje razredno razslojena družba, mu še namignemo ne o tem, kako sočna in duhovita je lahko apologija lenobe.

Ob zgoraj zapisanem se zaključek tega kratkega uvoda v letošnje Perspektive vsiljuje kar sam: od daleč se nam resda utegne zdeti, da se dela tokratnega izbora vračajo k tradiciji in konvencionalnemu, da nam ne ponujajo formalnih ekstravaganc in da obravnavajo teme, ki jih že dobro poznamo. A filmov se ne gleda od daleč. Moramo se jim približati: najprej tako, da vstopimo v temo kinodvoran. Šele tam se začno filmske zgodbe zares dogajati in šele tam jih zares gledamo.

Podrobnejši pregled Perspektiv začnimo s filmom, ki morda še najbolj nazorno pojasni zgoraj zapisano. Zaradi dejstva, da gre za delo avstrijskih avtorjev, ki sta (tako kot Haneke) v svojih zgodnjih delih tematizirala votlost sodobne potrošniške družbe, njeno obsedenost z videzom ter vznik ekstremnega nasilja kot simptoma njene patologije, so prvenec Veronike Franz in Severina Fiala z naslovom *Lahko noč, mamica* mnogi opredelili za nekakšen remake Hanekejevih *Smešnih iger* (Funny Games, 1997). Med njima res lahko najdemo nekaj vsebinskih podobnosti (vznik radikalnega nasilja v srcu malomeščanske družbe, v družini), a zdi se, da gledalcu o filmu lahko več pove informacija, da je nastal v produkciji razvpitega Ulricha Seidla. Kdor pozna njegova dela, bo takoj vedel, v kakšno

okolje nas prestavi zgodba filma: to je začasni dom dobro stoječe malomeščanske družine, skrbno urejen, a povsem brezoseben, v njem pa se ujeta znajde disfunkcionalna družina, mati s sinovoma. Namesto toplote in ljubezni v njem vladata hlad in nestrpnost. Mati se je namreč v to podeželsko domovanje z dvojčkoma umaknila zato, da bi okrevala po plastični operaciji obraza. Utrujena, polna negotovosti in tesnobe, saj ne ve, če je operacija res odpravila vse »napake«, in že sicer s hladom namesto materinske ljubezni v srcu, je do svojih sinov še bolj nestrpna in stroga kot sicer. Ujeta v tej hladni hiši, v primežu vedno novih prepovedi ter z mamo, ki ni več videti kot mama, sta vse bolj prepričana, da oseba, ki je pred njima, sploh ni njuna mama. Takrat se že sicer shrhljivo hladna atmosfera filma stopnjuje do morbidnih razsežnosti, pogledi, ki si jih izmenjujeta dvojčka, sprva igrivi in zvedavi, pa postanejo nič manj kot zlovesči. Z odločitvijo, da se ne odrečeta grafični reprezentaciji nasilja, ter ob omenjenem stopnjevanju silovitosti emocij, filmske podobe na določeni točki dosežejo tako intenzivnost, da se ne zdi odveč opozorilo tistim gledalcem, ki so malce bolj šibkega srca.

CENA ZA USPEH: SAMOIZDAJA

O izgubi duše oziroma tistega človeškega v nas spregovori tudi Američan Damien Chazelle, pa čeprav pri tem ubere povsem drugačno pot. Njegov *Ritem norosti* se namreč giblje v veliko bolj konvencionalnem registru dramedije, s črnim humorjem prežetega portreta glasbenika, bobnarja, ki je za to, da bi izstopil iz povprečja in dosegel popolnost, pripravljen na vse – tudi na to, da izda samega sebe. Chazellovo delo, ki so ga na zadnjem festivalu v Sundanceu sprejeli z ovacijami ter mu namenili nagrado občinstva in veliko nagrado žirije, so hvalili predvsem v glasbenih krogih. Spregovori o tistem, kar je v svetu glasbene industrije pogost pojav, a se o tem po nenapisanem pravilu ne govori. Čeprav se je Chazelle v *Ritmu norosti* resnično omejil le na svet glasbene industrije in pri tem gradil tudi



Lahko noč, mamica, r. Veronika Franz, Severin Fiala

IZBOR

- **LAHKO NOČ, MAMICA** (ICH SEH, ICH SEH), R. VERONIKA FRANZ, SEVERIN FIALA, AVSTRIJA, 2014, 99 MIN.
- **PROLETARSKA ZIMSKA PRAVLJICA** (EIN PROLETARISCHES WINTERMÄRCHEN), NEMČIJA, 2014, R. JULIAN RADLMAIER, 63 MIN.
- **PLEME** (PLEMJA), R. MIROSLAV SLABOŠPITSKI, UKRAJINA, 2014, 130 MIN.

na lastni izkušnji, saj je tudi sam glasbenik, pa se zdi tako omejevanje nesmiselno. Težko bi bilo namreč spregledati, da je njegovo delo hkrati tudi alegorija s tekmovalnostjo obsedene ameriške družbe.

Vanjo se zazre tudi drugi Američan letošnjega izbora, Joel Potrykus, čigar *Mrhovinar* je svojski potret mlade generacije ali vsaj enega njenega dela. Tistega, ki se na videz na vse kriplje upira potrošniški mentaliteti in ideji ameriškega sna, vcepljeni v dušo ameriške družbe, v resnici pa si kot neprostoovoljni izobčenec v srcu le želi biti njen integralni del. *Mrhovinar* je namreč zgodba o vsega naveličanem Dereku, čigar duhovni svet seže do Eddyja Kruggerja in stripovskih junakov, ter njegovem navideznem upor upor korporativni Ameriki. Čeprav se sprva zdi, da Potrykus podžiga njegov prevratniški zanos in do njega goji celo simpatije, pa kmalu postane jasno, da le opazuje njegov prosti pad v pogubo in pri tem kritično ošvrkne njegovo zlorabo vstajniških parol.

LENOBA, SMRTNI SOVRAŽNIK KAPITALIZMA

Če Potrykus v *Mrhovinarju* do svojega lenega luzerja ne goji simpatij, pa nasprotno mladi Nemec Julian Radlmaier v *Proletarski zimski pravljici* z ljubeznijo in toplino neguje svoje družbene odpadnike, ki se v boj proti razrednemu sovražniku in nepravničnemu družbenemu redu, ki se okorišča s sadovi njihovega dela, podajo z nedolžnim, a za kapitalizem nič manj kot uničujočim orožjem – lenobo. *Proletarska zimska pravljica* je čudovita brechtovska drama absurda, ki na duhovit način zastavlja nekatera tehtna vprašanja o sodobnem svetu, razrednem boju, neokonservativizmu in vse pogostejšim poskusom diskreditacije levičarskih idej.

Vsekakor velja omeniti še dve deli, ki svoje vsebinske zastavke nadvse domiselno prepleteta z nekaterimi formalno-stilnimi in pripovednimi rešitvami. Zanimivo je tudi, da obe obravnavata telesno prizadete osebe: *Slepa* je zanimiv portret slepe ženske Norvežana Eski-la Vogta, ki ga avtor podaljša v premislek obsedenosti sodobnega sveta s podobami, medtem ko *Pleme* Ukrajince Miroslava Slabošpitskega spregovori o mladem gluhoonem fantu in njegovem padcu v svet kriminala, hkrati pa razmišlja o tem, kako zlahka se zlorabi osebe, ki jih je družba izobčila zaradi njihove telesne prizadetosti. Obe deli sta hkrati svojski razmislek o sodobnih komunikacijskih kodih, kjer znaki in podobe prevzemajo mesto, kjer so bile nekoč besede.

In če se pri Brazilcu Fellipeju Barbosi, ki se bo predstavil s prvencem *Velika hiša*, razmislek o anomalijah sodobne družbe nadaljuje – avtor pri tem domiselno prepleta vzorce avtorskega filma in južnoameriških limonad (v igralskem kadru uporabi tudi nekatere znane obraze iz slednjih) –, pa ga Hrvat Kristijan Milić s pretresljivo zgodbo iz domovinske vojne, povzeto v njegovem drugem celovečercu z naslovom *Številka 55* (velikem zmagovalcem zadnjega Pulja), zaostri v prepričevanju najbolj skrajne vseh človeških izkušenj: vojne. ■



Požri svoje prednike, r. Jean-Charles Hue



Proletarska zimska pravljica, r. Julian Radlmaier



Pleme, r. Miroslav Slabošpitski

Posvečeno: Aleksej German

GERMAN, PA VENDAR RUS

Če bi nacionalne kinematografije motrili z vidika njihovih prispevkov k razvoju filmske umetnosti, bi lahko rusko brez zadržkov postavili ob bok najpomembnejšima, francoski in ameriški. Zato se zdi vsaj nenavadno, če ne celo krivično, da je med kanoniziranimi mojstri filmske umetnosti pravzaprav tako malo ruskih cineastov. No, lani je zahodna filmska politika to »napako« popravila vsaj pri enem »spregledanem« ruskem cineastu: lani umrlem geniju Alekseju Germanu. In prav njemu se letos s sekcijo Posvečeno poklanja tudi Liffe.



DENIS VALIČ

Liffe je Germana »odkril« že v devetdesetih letih, ko nam je predstavil nepozabno mojstrovino *Hrustal'jov, moj avto!* (Khrustalyov, mashinu!, 1998), delo, ki nas je navdušilo tako z večplastnostjo pripovedi kot z virtuoznostjo režije. A bilo je tudi tako drugačno od večine tistega, kar smo gledali takrat, da so ga mnogi zavrnili.

Že meščanstvo caristične Rusije je filmsko umetnost vzelo za svojo, nato so si jo prisvojili revolucionarji sovjetske države z Leninom in pozneje Stalinom na čelu, bila pa je tudi glasnik tako prve politične odjuge, destalinizacije pod taktirko Hruščova, kot tudi druge, perestrojke Gorbačova. Po zaslugi obsežnih retrospektiv Slovenske kinoteke, ki so nam eno najbolj raznovrstnih, barvitih, politično in poetično raznolikih kinematografij predstavile v njenih različnih zgodovinskih preobrazbah, pa smo se seznanili ne le z Germanom, temveč tudi z ostalimi »spregledanimi« mojstri ruske kinematografije in njihovimi ključnimi deli, od Borisa Barneta, Marlena Hucijeva, Eljorja Išmuhamedova, Larise Šepitko, pa vse do Lidije Bobrove, Germana mlajšega, Valerija Todorovskega, Sergeja Bodrova in Sergeja Dvorcevoja.

SVETA TROJICA RUSKEGA FILMA

Kam se v tej razgibani pokrajini umešča German? Na lanskoletnem rimskem festivalu, kjer je imel v začetku letošnjega leta preminuli Aleksej German svetovno premiero svojega zadnjega dela, znanstvenofantastičnega filozofskega traktata *Teško je biti bog* (Trudno byt bogom, 2013), so v njem

prepoznali ne le enega najpomembnejših ruskih cineastov, pač pa kar enega osrednjih akterjev celotne zgodovine filma; ne glede na to, da njegov opus pravzaprav obsega le pet celovečercov, ki jih je posnel v slabega pol stoletja dolgi filmski karieri. Tako so se odločili, da se mu bodo poklonili na prav poseben način: podelili so mu nagrado za življenjsko delo, s čimer je German postal sploh prvi cineast v zgodovini festivala, ki je to nagrado prejel posthumno. Marco Mueller, direktor festivala (ki ga je prevzel po svoji nekajletni beneški avanturi), je dal jasno vedeti, da pri tem niti za trenutek niso oklevali. Meni namreč, da sta kljub skromnosti Germanovega opusa umetniški in filozofski razvoj, ki nam ga razkrijejo njegova dela, osupljivo silovita. Še več, Mueller je šel celo tako daleč, da je Germana postavil ob bok Andreju Tarkovskemu in Aleksandru Sokurovu, saj mu je namenil mesto v revolucionarni »sveti trojici ruskega filma«.

In res, Germana zlasti doma, v Rusiji, pogosto primerjajo s Tarkovskim oziroma mu pripisujejo enakovreden status v kontekstu domače kinematografije. Primerjava nam lahko pokaže nekatere zanimive vzporednice: zanimivo je že to, da sta oba odraščala ob močni, a pogosto odsotni očetovski figuri, in da sta bila oba očeta pomembni ruski literarni osebnosti: Arsenij Aleksandrovič Tarkovski je bil eno največjih pesniških imen ruske literature 20. stoletja, Juri Pavlovič German pa pomemben in priljubljen pisatelj, avtor številnih gledaliških iger in filmskih scenarijev. Vzporednice se nadaljujejo tudi, ko vstopimo na polje njune ustvarjalnosti. Oba sta se denimo odločila, da bosta za svoj celovečerni prvenec izbrala vojni film: Tarkovski *Ivanovo otroštvo* (1962), German *Preizkušnja na poti* (Proverka na dorogakh, 1971). A v obeh primerih sta to bila vojna filma, ki sta rušila dotlej veljavne konvencije. German je bil pri tem celo še veliko bolj radikalen. Njegova zgodba o zajetem nemškem oficirju, ki ga partizani ob močnih zadržkih sprejmejo medse, ta pa se nato na bojišču izkaže kot neustrašen in lojalen borec, je bila preveč radikalna in ideološko provokativna celo za že marsičesa vajena sedemdeseta leta. Zato ni presenetljivo, da je film kar petnajst let preždel v »bunkerju« in so ga na rednem programu tedaj še sovjetskih kinodvoran začeli prikazovati šele ob perestrojki.

VODA, KI PRIZEMLJI

Očitno je torej, da sta Tarkovski in German (kljub nekaterim sorodnostim in vzporednicam na ustvarjalni poti) krenila vsak v svojo smer in se pri tem oblikovala v povsem



svojska filmska ustvarjalca. To je lepo videti pri vlogi, ki jo v njunem opusu odigra element vode, pri obeh eden osrednjih. Če je pri Tarkovskem voda – v kakršni koli obliki se že pojavi, naj bo luža, reka ali sneg – posrednik med človekom in nebeškim, igra pri Germanu obratno vlogo: je tisti element, ki posameznika drži prizemljenega, priokovanega na zemljo, ujetega v blato (življenja). Oba avtorja veže tudi resnično virtuožno obvladovanje mizanscene in konstrukcija prostora. A če za Tarkovskega lahko rečemo, da se je pogosto hotel približati likovni podobi, pa se za Germana zdi, da od te beži in da mu je veliko bliže tisto pojmovanje filma, kakršnega je promoviral Pasolini. Zanj je film namreč avdiovizualna tehnika. Kaj to pomeni pri Germanu, nam nazorno pokažeta uvodna prizora v dveh njegovih delih, prvcu *Preizkušnja na poti* in poznem *Hrustal'jov, moj avto!*. V obeh namesto skrbno, likovno skonstruiranih kadrov v ospredje stopi plan-sekvenca, znotraj katere se German poigrava z akuzmatičnim glasom, z zunanostjo polja in s podvajanjem kadriranja (uokvirjanja) znotraj samega kadra (pogled skozi okular ostrostrelca v prvcu ter pogledi skozi okno avtomobilov ali stanovanja v drugem). Na ta način pred gledalcem dobesedno razpre filmski prostor svojega dela in ga povabi, naj vstopi vanj. German je praviloma tudi zavračal barve v filmu in skoraj vedno uporabljal le črno-belo fotografijo. No, v tem pogledu delno izstopa delo *Moj prijatelj Ivan Lapšin* (Moy drug Ivan Lapshin). A tudi tu so barve močno sprane, zbledele, kot na starih fotografijah. V tem delu, kriminalni drami, posneti po romanu njegovega očeta, pa v vsej svoji genialni virtuoznosti silovito izstopi tudi njegov izjemni občutek za pripoved. V zgodbi, ki se pred nami odvija kot fragmentarna zbirka spominov nekega dečka na življenje v stanovanjskem kompleksu provincialnega mesta, se German domiselno poigrava s pripovednimi konvencijami: čas in prostor se zlijeja v eno, odvodi zgodbe nenadoma postanejo rdeča nit celote, liki, ki so bili sprva stranski, pa prevzamejo glavno vlogo. German zavrača vsakršno hierarhijo, množi plasti, pripoved razvija na več ravneh, ki se nato zlijejo v osupljivo kompleksno celoto. In zdi se, da mu v tem, kako je v kratki sekvenci zmožen poustvariti duha dobe, orisati njeno družbenopolitično stvarnost in hkrati načrtati zgodovinski kontekst, na ozadju katerega se odvija dogajanje, preprosto ni para. Čeprav je njegov opus res skromen, je zato intenzivnost, s katero nas nagovorijo njegova dela, toliko bolj impozantna. ■

IZBOR

- **TEŠKO JE BITI BOG**
(TRUDNO BYT' BOGOM, 2013), 170 MIN.
- **HRUSTAL'JOV, MOJ AVTO!**
(HRUSTAL'JOV, MAŠINU!, 1998), 137 MIN.
- **MOJ PRIJATELJ IVAN LAPŠIN**
(MOJ DRUG IVAN LAPŠIN, 1985), 100 MIN.
- **DVAJSET DNI BREZ VOJNE**
(DVADCAT' DNEJ BEZ VOJNY, 1977), 101 MIN.
- **PREIZKUŠNJA NA POTI**
(PROVERKA NA DOROGAH, 1971), 96 MIN.

Tematska retrospektiva: Veliko platno

ČAROBNOST KINODVORANE V BOJU S SVOBODO NA KAVČU

Morda je za koga presenetljivo, da letošnji Liffe v posebni sekciji Tematska retrospektiva: Veliko platno, ki je sklepno dejanje Leta kina – Kinodvor 90, ponuja izbor filmov, ki si jih je po mnenju različnih režiserjev treba ogledati prav v kinodvorani in nikjer drugje. A oditi v kino ob obilici nosilcev in predvsem spletu, ki ponuja tako rekoč celotno filmografijo od začetka sedme umetnosti naprej, in to z malo piratske zvijačnosti celo brezplačno, še zdaleč ni več samoumevno. Zakaj bi se torej sploh odpravili v kino? Distributer, nekdanji programski vodja multipleksa in filmski publicist odgovarjajo vsak po svoje.

AGATA TOMAŽIČ

Andrej Novak, direktor kinodistribucije in marketinga pri distributerju Karantanija Cinemas, nima nikakršnega dvoma: kino bo obstal, tako kot bo obstalo gledališče, domislica starih Grkov. Predvsem pa se nikakor ni bati za film v katerikoli obliki in na kakršnemkoli nosilcu. »Že pred leti sem v šali napovedoval, da si bomo v prihodnosti lahko predvajali filme na posebnih očalih – in potem se je pojavil Google Glass,« pripoveduje Novak. Zakaj se bo filmu vedno dobro pisalo, ima sogovornik dodobra izdelano pojasnilo: »V grobem sta pri filmu pglavitni dve prvini, ki ga delata človeku tako zanimivega, kontrast in eskapizem.« Tako kot je za človeško oko plamen, v katerem se izmenjavajo temne in svetle ploskve, neustavljivo privlačen, tudi film mami s premikajočimi se slikami. In če se podobe premikajo na velikem zaslonu, je to tem bolj zanimivo in privlačno. »Vsi bežimo pred monotonijo,« sklene Novak. In se k begu povrne v pojasnjevanju eskapističnih vzgibov, ki človeka usmerjajo ne le k ogledu filmov, temveč konec koncev k branju, omamljanju ... »Ključna beseda je vedno beg, a če posegamo po drogah ali alkoholu, na primer, se umikamo pod raven svojega intelekta. Če pa iščemo uteho v umetninah, kakršen je film, se umikamo nad intelekt.« Poslanstvo filma je, tako kot že omenjenega gledališča, kakršnega so zasnovali v antiki, katarza. Gre za nekakšno čiščenje na mentalni ravni, za osebnno higieno, meni sogovornik. Kdor tega ne opravlja, prej ali slej zapade v frustracije.

Toda eskapizem nam omogočajo različne stvari, problematično pri tem pa je, katera od njih si res zasluži naziv umetnosti. Večina stvari, ki jih konzumiramo, sodi v kategorijo nekakšnega kvaziartizma. Pri filmu je marsikaj odvisno od gledalca, film nikoli ne stoji sam zase in nekdo bo tudi v koščku hollywoodske uspešnice, ki ji kritiki pritikajo najnižkotnejše pridevnike, prepoznal veličasten dosežek filmske obrti. »Film zaživi šele v interakciji z gledalci, mora jih nagovoriti. V tem tiči tudi skrivnost, zakaj je večina slovenskih filmov tako slabih – ker jih režiserji delajo sami zase, brez misli na občinstvo,« je prepričan Novak.

Vizualna umetnost se danes dojema drugače kot v časih, ko so bili filmi na ogled samo v kinodvoranah. Izobilje filmov, ki so spletnim piratom na voljo brezplačno, ni dalo rezultatov, ki so jih pričakovali nekateri: da bodo iz generacije, ki lahko svobodno posega po preteklih dosežkih filmske umetnosti, izšli genialni režiserji. Pravzaprav se je zgodilo ravno obratno, opozarja Novak: ker je film kot umetnost razvrednoten, so se nadarjeni mladi ljudje, ki bi se v prejšnjih časih odločili delati kariero pri filmu, raje podali na področja, kjer si obetajo več zaslužka, ker so bolj cenjena. Recimo k izdelavi videoiger. Ali k televiziji, ki je prav zdaj (ponovno) sredi zlate dobe in ji jo Novak napoveduje še za naslednjih deset, petnajst let.

RAZKOŠJE BREZ MOTENJ

Danes je eno največjih razkošij, ki nam ga omogoča ogled filma v kinodvorani, ta, da projekcijo spremljamo brez motenj, na katere se moramo sicer v vsakdanjem življenju ves čas odzivati. V temi pred velikim platnom so telefoni ugasnjeni (vsaj morali bi biti), hladilnik in stranišče, kamor nas pot vodi od domačega kavča, pa predaleč. Poleg tega projekcije na velikem platnu ni mogoče po mili volji prekinjati.

Andrej Novak ne verjame v spremljevalni program, ki naj bi bil za nekatere skrivnost uspeha ljubljanskega Kinodvora – pri nas enega redkih kinematografov, kjer se še zgodi, da so projekcije razprodane. Kinodvoru ni treba napolniti prav velike dvorane, poleg tega je postal nekakšen prostor za druženje ljudi, ki so odprti za t. i. alternativo, a ne bi šli v Metelkovo mesto. Tudi v Veliki Britaniji se dogaja preporod t. i. single-screen kinematografov – kinodvoran po starem vzoru z enim samim platnom. Vendar pa po Novakovih besedah v tem ne gre videti renesanse kina kot takega, mladina se je pač naveličala multi-

pleksov in hlepi po kontrastu, ki jim ga mala filmska gledališča lahko ponudijo. Kajti prav najstniki so kljub temu še vedno publika, na katero lahko kino računa, je prepričan Novak. In to iz preprostega razloga: kino je edini prostor, kjer se začenjajo najstniške romance. Le kam drugam lahko fant, ki stanuje pri starših, povabi dekle? Cena kinovstopnice je še vedno nižja, kot bi bil zapitek po dvournem sedenju v lokalu ...

SKUPNI ČUTNI FLUID

Za **Damijana Vinterja**, nekdanjega programskega vodjo Koloseja Maribor in zdaj urednika filmskega programa na Proplusu, obstajajo trije razlogi, zakaj je film treba videti v kinu: tehnični, socialni in doživljajski. »Slika na velikem platnu celovito izpopolnjuje gledalčevo vidno polje, zatemnjeno okolje in fizična izolacija pa omogočata skoncentrirano dožemanje gibljivih podob,« meni Vinter in dodaja, da je zanj kljub napredku digitalne tehnologije slika, projicirana s filmskega traku, nekaj posebnega. »Da ne omenjam žive svetlobe – neenakomerna osvetlitev, ki jo imam v spominu ob ogledu črno-belih nemih filmov.«

Odhod v kinodvorano je po Vinterju doživljaj, saj podrazumeva osredotočenost: ni motenj oz. zunanjih vplivov, hkrati pa »doživljanje v družbi neznancev ustvarja svojevrstno ozračje, nekakšen skupni oz. skupinski čustveni oz. čutni fluid.« Poudariti velja še socialno razsežnost: ko se odpraviš zdoma, se zavestno socializiraš. »Četudi si film ogledaš sam, je proces prihoda v kino, srečanje z ostalimi gledalci pred in po projekciji sociološki moment, ki se lahko razvije tudi v načrtni pogovor o vtisih ob ogledu filma ali o vsebinskih iztočnicah, ki ti jih je film ponudil. Če se odločiš za ogled v dvoje ali z družino, pa je to še dodatni sociološki atribut.«

Vendar se Vinter zaveda, da je lahko za marsikoga sodoben ogled filma »preveč skupinski«; bolj kot film sam postane pomembno druženje. Zato je razumljivo, da se ljudje, ki želijo film doživeti bolj celostno, odločajo za »samotni« ogled. A tudi ta – govorimo o ogledu doma na sodobnih nosilcih – izgublja vrednost v primerjavi s klasičnim ogledom. Najlažje je ohraniti tehnični nivo (doma si lahko dostojno ustvarimo iluzijo velikega platna), najtežje drugega. »Domače okolje s svojo domačnostjo slabi osredotočenost. Skušnjava, da film prekineš in počneš tisoč drugih reči, ki te odvrnejo od celovitega ogleda, so v skladu z našo razvujenostjo običajno prevelike.«

Vinter torej prisega na ogled filma v kinodvorani, kajti tudi sicer trdi, »da so stvari najbolj pristne v izvorni obliki in čim bolj avtentičnem okolju ter jih je kot take treba tudi presoјati. Knjigo v izvirnem jeziku, ne prevodu. Film, posnet za kino, v kinodvorani in ne na ekranu.«

SPOMINI OTROKA VIDEOTEK

Gorazd Trušnovec, urednik revije *Ekran*, ni eden tistih filmofilov, ki se razneži ob opisovanju barve baržuna, s katerim so bili preoblečeni sedeži v njegovi prvi kinodvorani, in podobnih rahlo patetičnih spominih na prostor, kjer so bili deležni prvih lekcij filmske vzgoje. »Odraščal sem v malem industrijskem mestu, ki je bilo kar nekaj let brez kinodvorane, saj je pogorela, in ko so jo v drugi polovici osemdesetih let prenovili, so že dominirale videoteke.« »Otrok videotek«, kot se označi, namreč svojo filmofilsko izobrazbo dolguje »jugoslovanskim piratom«, ki so na videotrakovih ponujali vse od brezčasnih klasik do najnovejših uspešnic, med katerimi si je bilo marsikatero mogoče v »veseljaškem času razpadanja skupne države (in zakonov)« ogledati celo pred ameriško premiero. Ko je napočila digitalna doba in so filmi postali še dostopnejši, se je filmoljubom, kakršen je Trušnovec, zazdelo, da so vstopili v raj. Kinematograf ne zadovoljuje več potreb sodobnega človeka, ker s svojim fiksnim sporedom omejuje osebnostno svobodo tega, da gledaš, kar hočeš, kjer hočeš in kadar hočeš. Ko greš v kino, si se prisiljen vsemu temu prilagajati, je prepričan Trušnovec, medtem ko ti domača

dnevna soba, kavč, s katerega gledaš filme, oziroma prenosne naprave omogočajo prosto izbiro. »In za to svobodo sem, da ne bo pomote, pripravljen tudi plačati,« poudarja sogovornik, s čimer misli na video na zahtevo (video-on-demand) in druge spletne servise, ki ponujajo filme za plačilo.

SAMOTNO OPRAVILO

Zaradi pogleda na svet filma, kakršnega je razvil Trušnovec – in je značilen še za marsikatega drugega zaljubljenca v sedmo umetnost –, se je zgodilo nekaj, kar bi se nam še pred desetletjem zdelo nelogično napovedovati. Filmska umetnost se je približala književnosti. Vsaj po načinu uživanja ene in druge; kajti če je včasih veljalo, da je knjiga tista stvar, s katero se da preživljati neskončne ure v samoti, to vse bolj postaja tudi film. Ne ogledujemo si ga več v kinodvorani, kjer je bilo v temi vsaj slutiti druge gledalce, s katerimi je bilo, ko so se prižgale luči, neizogibno v živo pokomentirati vsebino filma. Gledanje filmov je zaradi tehnološkega napredka in svobode, ki nam jo je ta prinesel, postalo prav tako samotno opravilo kot branje.

Takšna transformacija ni nič nenavadnega, tudi televizijo so teoretiki množičnih medijev na začetku povezovali z družabnostjo, ki jo je porajala. Škatel s katodnimi cevmi je bilo tako malo, da so se okoli edine v vasi ali bloku zbrali vsi, ki jih je TV-sporod zanimal, oddaje pa so potem tudi skupinsko analizirali. Razvoj poteka v ciklih, meni Trušnovec, prav zdaj smo priča še eni zanimivi spremembi: televizija vse bolj postaja podobna filmu in si z vse bolj kakovostnimi vsebinami (igrane serije) prizadeva prevzeti občinstvo, razočarano nad izdelki filmskih studiev.

Nova pravila igre, zaradi katerih se filmoljubi ne dajo kar tako izbežati iz svojih domov, počasi sprejemajo tudi festivali. Niso redki, ki filmske projekcije sicer še prirejajo v kinodvoranah, hkrati pa poskrbijo za »streamanje« (pretakanje) tako filmov kot spremljevalnih dogodkov naročnikom na spletni strani in omogočajo spletnemu občestvu, da se o vsebini izreka po sodobnih komunikacijskih kanalih, pripoveduje Trušnovec. Toda ne glede na svoja dokaj radikalna stališča je glede prihodnosti filma optimističen: »Film bo preživel, tako kot bo preživel tisk.« Seveda oba z določenimi spremembami. Podobno kot filmski festivali gledalce vedno intenzivneje vabijo s celo vrsto dodatnih dogodkov, kot so razne delavnice, seminarji, predavanja, »master classi«, koncerti, zabave ipd., je tudi pri filmskih projekcijah v kinodvoranah vse bolj očitno, da film kot tak postaja skorajda »spremljevalni program«. »Kinoizkušnja gledanja filma že nekaj časa ni več tisto, kar bi avtomatično pritegnilo občinstvo, in v tem je skrivnost tistih kinematografskih ponudnikov, ki jih lahko imamo za uspešne,« meni Trušnovec. ■

IZBOR

- **ČAROVNIK IZ OZA** (THE WIZARD OF OZ), R. VICTOR FLEMING, ZDA, 1939, 102 MIN.
- **RDEČI ČEVELJCI** (THE RED SHOES), R. MICHAEL POWELL, EMERIC PRESSBURGER, VELIKA BRITANIJA, 1948, 133 MIN.
- **TEODORA, BIZANTINSKA CESARICA** (TEODORA IMPERATRICE DI BISANCIO), R. RICCARDO FREDI, ITALIJA, FRANCIJA, 1953, 91 MIN.
- **LAWRENCE ARABSKI** (LAWRENCE OF ARABIA), R. DAVID LEAN, VELIKA BRITANIJA, 1962, 216 MIN.
- **FRANCOSKA ZVEZA** (THE FRENCH CONNECTION), R. WILLIAM FRIEDKIN, ZDA, 1971, 104 MIN.



● ● ● KNJIGA

V rašomonskem klobčiču

VERONIKA SIMONITI: **Kameno seme**. Spremna beseda Tina Kozin. Založba Litera, Maribor 2014, 235 str., 22,90 €

Bržkone nam je relativizacija v postmoderni, neokapitalistični družbi vpisana v vsakdan; z njo se srečujemo na vsakem koraku, nemogoče je, da bi v plazu informacij izbrali eno samo resnico, kar pa, posledično, sproža vprašanje, ali je v času pluralizma resnic o njej sploh še mogoče govoriti.

Roman *Kameno seme* Veronike Simoniti ima relativnost in pluralnost vpisani v notranjo in zunanjo formo besedila; rašomonska pripoved o prebivalcih fiktivnega mesta nekje v Dalmaciji ponuja nabor zgodb, ki se pogosto stikajo le rahlo, v navidezno majhnih, nepomembnih dogodkih, kakršen je met kamna prek ograje k sosedom, izguba denarnice ali otroško opazovanje okolice in soljudi skozi leče daljnogleda, relativizacijo pa podpira tudi tankovestna, skrajno precizna pisava.

Pripoved, ki skorajda v celoti, vse do zaključnega poglavja, poteka v tretji osebi, pogosto menja fokalizatorja, žarišče; vsako poglavje približa drugega prebivalca mesta in se potopi v njegov oziroma njen notranji svet, pri čemer se osebe med seboj le redko zares srečajo ali dotaknejo – družijo jih nekateri dogodki v mestecu ali kratka, površinska srečanja, kjer pa med njimi ostaja nepremostljiva komunikacijska ovira.

Simonitijeva tako pogosto popiše eno situacijo z več gledišč, trudi se z rašomonizacijo, k dogodkom, ki jih bralec pozna že od prej, dodaja subjektivne spomine, slike, asociacije, razmišljanja ..., vendar pa se kljub temu ne morem otresti občutka, da pove in razkrije preveč, da bi se v dogodke ob menjavi subjektivnega pogleda vpisale nove podobne in bi se širša slika spremenila.

Učinkovitejše so nekatere digresije, intimne izpovedi, ki prinašajo spremembe in prerese na ravni romanesknega mikrokozmosa. Posebej pomenljiva v tem smislu je denimo zgodba o vrženem kamnu, ki je cepljena na oddaljeno, le v sentimentu povezano pripoved, na travmatična občutja, ki v novi perspektivi osmišljajo tisto, kar bralec ve že od prej.

Na drugi strani pa se javljajo pripovedi, ki se vpenjajo v isti tok, vendar ne povedo dosti novega o situaciji, ki se je znašla pod drobnogledom, hkrati pa ne ponujajo niti spremembe na intimnejši ravni, temveč le tisto, kar pozoren bralec lahko razbere že iz druge perspektive oz. žarišča ali pa se razkriva celo v pisavi in je zapisano globlje v tekstu. Tako se zdi, da se nekatere pripovedi ne izkažejo za dovolj izčiščene in ne ponujajo ničesar novega, hkrati pa druge ostajajo v senci, ne zasidrajo se v romaneskno telo. Posebej problematično je, da se na posled površno in s sorazmerno malo takta razrešijo v zadnjem poglavju, v nekakšnem epilogu, kjer se bralec sreča s prvoosebno pripovedovalko, očitno pripadajočo drugi resničnosti, zapisovalki, iz katere morda izhajajo vse druge romaneske osebe.

Morda je prav ta izvor vseh oseb v pripovedovalki, ki pripada drugemu ontološkemu nivoju, tisto, kar botruje drugemu problemu v *Kamenem semenu*; kljub rašomonizaciji in relativizaciji resnice, ki se naj ustvari skozi različne zorne kote pripovedi, se na idejni ravni ne srečamo z različnimi pogledi, ne pride do soočenja med različnimi ideologijami in percepcijami sveta. Glas (oziroma gledišče) dobijo le konservativni, tradicionalistični subjekti, pripadnika *nove levice* – Nina in João – sta edina izmed prebivalcev/obiskovalcev mesteca, ki nista postavljena v središče, v snop luči. Vsi tisti domačini in turisti, ki v romanu pridobijo možnost izrekanja (četudi skozi tretjeosebne pripovedovalca, ki pa ima relativno malo distance do lika), gojijo tradicionalistično moralo; najbolj je v središču negativen odnos do homoseksualcev, pa tudi ponotranjenje družine kot najvišje vrednote.

Hkrati pa, če beremo natančneje, tudi pri izpuščenih (domnevno *levičarskih*) likih ni zaznati svetovnega nazora, ki bi konkretno odstopal od preostalih pogledov; razen prepada med (neo)kapitalistično in (neo)socialistično ideologijo (ki ni nikoli prenesena v prakso), ki pa v duhu postdemokracije ne prinaša konkretnih razlik v percepciji ekonomskega sistema, družbenih vlog ali vrednot.

Se torej pod rašomonskim plastenjem skriva le ena sama, precej piškava obča resnica o svetu? Gre za subjektivno, manj splošno veljavno resnico pripovedovalke, iz katere vse izhaja? Mogoče je tako eno kot drugo, odloči pa se lahko vsak bralec sam. Čisto tako, subjektivno.

ANJA RADALJAC

● ● ● ODER

Sladice, sladki in deserti

TIN VODOPIVEC: **Desert (stendap solo)**. Cankarjev dom (Kosovelova dvorana). Ljubljana, 6. 10. 2014, 80 min.

Medtem ko v ZDA na preboj čaka na deset tisoče komikov in se v branži pospešeno razvija vsa Evropa, ni tod prav nič drugače. Stendapovsko poletje se je končalo s festivalom Panč, ki je kot posladek prvič ponudil večer črnega humorja. Nastopi so bili dovolj morbidni, perverzni, pretresljivi, nekonvencionalni in subverzivni, da smo sladkusi prišli na svoj račun, vsi na novo posvečeni pa so se specifičnega okusa po smrti in pristnih duševnih motnjah lahko vsaj malo nalezli. Morda bi bil podžanr bolj razširjen, če bi Evgen Jurič napisal že pred časom obljubljeni izbor šal o črnem humorju, res pa je, da počasni literarni izlivi med tem občinstvom niso tako zaželeni kakor hitra oralna tolažba. Po pozitivnem odzivu na mednarodno zasedbo (Angležinja, Šved, Srb, dva Slovenca) in po totalnem pretresu publike s klasično točko *Aristokrati*, ki jo je brez zavor izvedel Perica Jerković, so organizatorji sklenili, da mora črni večer postati vsakoletno sklepno dejanje tega dogodka.

Tin Vodopivec je po mednarodni kilometrini najbolj dalekosežen naše gore list in spada med redke nastopače, ki brez zadržkov zavrtijo tudi kak severni ali južni jezik. Sodi tudi med pionirje stendapa pri nas, ob oder pa se rad postavi tudi kot promotor ali organizator (je soustanovitelj Panča, ideolog TV-oddaje *Planet Stand-Up*, mentor na delavnicah itn.). V štirih letih je hiperaktivno iz sebe iztisnil tri celovečerne komične pakete in tudi sicer je bil med prvimi »kremenitimi«, ki so nabrali dovolj gradiva za samostojen nastop.

Novi šov, ki bo v prihodnje zaokrožil po Sloveniji, je poimenoval *Desert*, na premieri v »okrogli dvorani« Cankarjevega doma pa nam je s sladico namesto na koncu postregel kar začetku. Jagoda pod torto, torej ... Ne bom trdil, da je bil ogrevalni akt, univerzitetni profesor mlajšega rodu Uroš Kuzman, bolj učinkovit od glavnega nastopajočega (vsak je po svoje zanimiv), vsekakor pa je odločno zakorakal v téme, ki smo jih že dodobra pogrešali. V polurnem Kuzmanovem nastupu smo bili deležni spodobne doze starševskega humorja, torej očetovske psihološke akrobatike po vzoru Louisa C. K.-ja, komičnega velikana našega časa, in ko je mladi očka pazljivo preizkušal meje občinstva, je bilo zaznati, da radikalnih šal na račun vzgajanja otrok morda še nismo vajeni, pripovedujejo pa nam o pomehkuženem starševstvu, spričo katerega si otroci želijo bolj odločnega nastopa roditeljev, če ne že kar posvojitve kakšnega bolj doslednega starševskega modela. Nelahko gradivo je avtor pripeljal do lepo sprejetega *crescenda* in odstrl vrata pedagoškim nazorom, ki v svojem bistvu niso niti staromodni niti sebični, a za zdaj pač ne sodijo v *mainstream*. Stendap, kot se je ponovno pokazalo, sproži subverzivni naboj in v družbo plasira sveže ideje ravno in šele s postopnim navažanjem publike na novo, drugačno, alternativno miselnost.

Za glavnega zvezdnika je v času premiere vladalo veliko zanimanje tako raznolikih medijev, kot so *Vikend magazin* ali nacionalkini *Odmevi*. Toda ime česa je dejansko Tin Vodopivec? Gre za nekakšnega Boruta Pahorja slovenskega stendapa: prijaznega, nekonfliktnega, politično praznega tipa, s to razliko, da se Tinu človek lahko nasmeji. Če *Desert* primerjamo s Pižamovimi *50 odenki njive* ali Jerkovičevim šovom *Rojen v Jugi*, vidimo, da predstava ne premore vsebinskega koncepta, kar ni nujno slabo, so pa šale zato malce nepovezane in kljub rednemu smehu ter občasne mu ploskanju celota izpade nekoliko razpršena. Toda tak je pač njegov slog. Ne izogne se le politiki in komentiranju družbenih širokopasovnic, ampak mu uspe celo nemo-goče – lastnoročno zgradi obvoznico, po kateri mirno zaobide popularni trend »slovenologij«. Vsega tega olupljenemu tako ostane komedija, stkana iz univerzalnih nerodnosti vsakdana, iz humornih navadnosti, v čemer pa je Vodopivec brez dvoma prvak. Če nam svet tam zunaj priznava miroljubnost, prijaznost in navsezadnje inteligenco (vsaj do resničnostne komične nanizanke o izbiri slovenskega evropskega komisarja), verjetno ni naključje, da je Vodopivčeva vedrina tako dobro sprejeta zunaj naših meja. Uspeh mu spet zagotavlja podobnost s predsednikovo uspešnostjo: oba predstavljata zunanji, torej prijazni, nežaljivi in uglašeni pol našega siceršnjega brskanja po notranjih šibkostih, nemoči, krivdi in hlapčevstvu, s katerimi se tako radi identificiramo in s katerimi tako radi identificiramo sočasnost.

Toda Vodopivec ima v rokavu še večjega asa. Področje, na katerem pokaže humoristično totalnost, je osebno vpletanje v življenja ljudi iz občinstva. Če Denis Avdič verjame, da mu balkanska, ljubljanska in piranska mafija zaradi vsega izrečenega ne bodo nikoli stopile za vrat, Tin Vodopivec zaupa samemu sebi, da bo stike, ki jih naveže

v neposredni interakciji s posamezniki iz občinstva (to zavzame slabo tretjino celotnega nastopa), izpeljal korektno, tudi takrat, ko na primer iz zrelega moško-ženskega para izvabi priznanje, da sta že več kot dvajset let skupaj in neporočena, nato pa ju prijazno, vztrajno, iskreno (in vsem na oče) provocira, zakaj se vendarle nista odločila za poroko. Prav tovrstna komunikacija, kjer se komik postavi v ring medčloveških odnosov in je popolnoma odvisen od svojih improvizacijskih sposobnosti, je bila zgornja, »bio« jagoda na vrhu precej sladkega *Deserta* – humorističnega posladka ob koncu dneva, dodane vrednosti k monotoniji življenja, dnevnemu odmerku metafor, besednih iger, smeha ...

ŽIGA VALETIČ

● ● ● RAZSTAVA

Avtopoetične raziskave

URŠULA BERLOT: **prostorska postavitev Fluidna topografija**. Peterokraki stolp Ljubljanskega gradu. Do 2. 11. 2014

V kontekstu sodobne umetnosti se v refleksijah posameznih avtorskih pristopov (besedila ob razstavah, katalogih, kritike ipd.) za opis umetnikovega početja v zadnjem času najpogosteje uporablja izraz »raziskovanje«. Sodobnega umetnika bi naj skratka gnal neki raziskovalni interes, v primeru bolj »subjektivističnih pristopov« celo raziskovalna strast.

Raziskovalne interese in/ali strasti v največ primerih zaznamuje kontinuirani fokus. Posamezni avtorski opus tako vse redkeje označuje avtorsko govorico v bolj klasičnem smislu (četudi je ta pogosto še vedno implicitno prisotna), v vedno večji meri pa nekakšno avtorsko raziskovalno polje, problematiko, področje, ekspertizo. Z generalizacijo bi tako lahko »umetniške raziskovalce« razdelili na tiste, ki jih vleče bolj v smer družboslovja in humanistike, in tiste, ki so bližje naravoslovju. Tiste, ki bi jih težko stlačili v ti dve smeri, bi še vedno lahko (pogojno) označili za »formaliste«, ki pa se vendarle vsaj minimalno – ker drugače v polju sodobne umetnosti praktično ni mogoče – spogledujejo z njima. Sodobna umetnost se je skratka v največ primerih predvsem refokusirala, precej redkeje pa radikalno redefinirala.

Ključna delovna metoda Uršule Berlot je brez dvoma osredotočena na vzpostavljanje preseka umetnosti in znanosti oziroma prenosa (naravoslovno) znanstvenih postopkov, raziskovalnih metodologij in zanimanj v kontekst umetnosti. Zgodnejše multimedijske instalacije poleg omenjenega zaznamuje še osredotočanje na prevpraševanje nasprotja svetlobe in sence, organskega in anorganskega ter materialnosti in nematerialnosti. Misliiti jih je mogoče skozi koncept *biomimesis*, s katerim se Berlotova sicer ukvarja tudi kot teoretičarka. Gre za pojem, ki sicer ni vezan izključno na kontekst umetnosti, temveč se nanaša na raznolika polja delovanja (oblikovanje, arhitektura, znanost), ki lahko izhajajo iz »direktne« rabe raznolikih naravnih, bioloških sistemov, v večji meri pa se zgolj inspirirajo v njihovih funkcijah, delovanju in strukturah. V kontekstu biomimetike torej ne gre toliko za preslikavo oz. kopiranje delovanja in strukture bioloških sistemov, temveč za njihovo adaptacijo, preoblikovanje, ustvarjanje iz njih izhajajočih modelov, analogij, ki se manifestirajo tudi na način medsebojnega oplajanja različnih polj delovanja.

Dela na tej razstavi vendarle težko umestimo v okvir umetnišne produkcije, ki jo zaznamujejo bolj neposredne reference na človeško telo. Težko jih tudi vpneemo v uveljavljeno sodobnoumetniško legitimacijo praks v bližini znanosti, pri katerih bi naj domnevno šlo za refleksijo utilitarnih, pogosto samonanašalnih znanstvenih postopkov, posledic razvoja biotehnoških znanosti ipd. Prostorska postavitev v Peterokrakem stolpu Ljubljanskega gradu sopostavlja tri ločena dela, pri čemer najprej zbode dejstvo, da je dekontekstualizirano »znanstveno podobje« (namerno ali nenamerno) v konfliktu s specifičnostjo razstavišča. V sopostavitvi video dela *Fluidna topografija*, po katerem je tudi naslovljena razstava, po prostoru vseh prosojnih površin *Ferokristali* in skorajda neopazno zvočno-kinetično postavitev *Observatorij* (vsa dela datirajo v letošnje leto), namreč precej moteče vdira kamnita površina razstaviščnih sten. V vseh primerih gre za mikroskopske posnetke kristalizirane snovi magnetnih fluidov, »prevedene« v različne (medijske) variacije (video, objekt, relief), pri čemer za prevod poskrbi postopek vizualizacije in seveda dekontekstualizacije podobja iz znanstvenega v umetniški okvir.

Razstavljeno, v katerem naj bi Berlotova »raziskovala dinamiko in oblike magnetnih fluidov skozi spajanje/prepletanje umetniškega in znanstvenega aspekta«, bi bilo recimo mogoče označiti za sodobnoumetniško avtopoeti-



ko, ali rečeno z Igorjem Zabelom, »poetiko kot postopek in spretnost ustvarjanja umetnine«, ali še: »značilni jezik in podobe, brez nujnega upoštevanja novih tokov in teženj v umetnosti, ali reakcija nanje znotraj lastnega idiolekt-a«. Četudi besedilo ob razstavi dela postavlja v bližino tematizacije »dileme ustvarjanja simulakrov naravnega« – kar pravzaprav predstavlja bazo moderne znanosti –,

postavitev *Fluidna topografija* deluje prvenstveno kot nekakšen ovinek od umetničinega siceršnjega raziskovalnega interesa.

Kaj pomeni in kako učinkuje nekaj v bližini avtopoe-tike v kontekstu sodobne umetnosti, (pre)napolnjeni z utilitarnostjo, funkcionalnostjo, politiziranjem? Je mogoče avtopoetično pozicijo, udejanjenje osebnih fascinacij in/

oziroma raziskovalnih interesov razumeti kot radikalno gesto? Na to vprašanje seveda ni mogoče dati enoznačnega odgovora, vsekakor pa je mogoče zatrditi, da je tovrstna produkcija kot nalašč za bolj klasično gledalsko/interpre-tativno oko, ki novo rado vpenja v kontinuiteto opusa, ter brska za mikrorazvoji in odvodi.

KAJA KRANER

AMPAK

ODGOVOR MARJETI DOUPONA

Gospa Marjeta Doupona se je odzvala na moj članek v *Pogledih*. Naslov njenega odziva *Nevarnost posploševanja* je treba dopolniti: *Nevarnost posploševanja in ugodje/razkošje neznanja*.

Gospa Doupona se je kar nekajkrat po prstih, ko je poskušala s člankom ali ugovorom ali karkoli je že pač hotela napisati, ko se je oglasila na moj zapis o slovenskem osnovnem šolstvu. Ker raziskuje (kar pač raziskuje) na Pedagoškem inštitutu v Ljubljani in ker očitno dela (kar pač dela) tudi za Zavod za šolstvo, bi pričakoval strokovno utemeljene ugovore in ne prikritih vstajniških in provincialno zakisanih trditev, kako je Ljubljana privilegirana in kako lakota razsaja po Sloveniji ...

Svoj zapis je zaključila s citatom vstajnika (?) Toneta Vrhovnika Strake, da si težko velik kritik sistema, v katerem 20 let brez težav vztrajaš na ravnateljskem mestu. Najprej – če sta oba skupaj mislila mene, se motita: moja malenkost je ravnatelj OŠ Prule v Ljubljani že skoraj celih trideset let in ne dvajset (motita se tudi v tem, da na ravnateljskem mestu vztrajam; nisem vstajnik, da bi nekeje vztrajal, jaz kot ravnatelj delam). In zatem: vstajniški argument je lahko pomemben za nekoga, ki nima strokovnega argumenta. To pa je problem.

Vstajniška drža gospe raziskovalke na Pedagoškem inštitutu v Ljubljani preveva njen celoten, slabo fokusiran prispevek, ker je Ljubljana zanjo očitno izkoriščevalsko mesto, kjer imajo učitelji in ravnatelji večje plače kot drugod, ker je v Ljubljani vse bogato itn. Tako se članek začne in tudi nadaljuje. Gospa jasno zapiše, da ne ve nič o sistemu plač javnih uslužbencev in o določilih *Zakona o osnovni šoli*.

Moram zapisati nekaj javno znanega: v Ljubljani imamo učitelji in ravnatelji in občinski uradniki in sodniki in mnogi drugi enako določene plače kakor v Beltincih ali v Mačkovcih in tudi v Črnomlju, da ne bom zemljepisno krivičen. Gospa Doupona tudi ne ve, da obstajata bruto in neto izračun plač itn. No, od raziskovalke na Pedagoškem inštitut, ki se ukvarja s pismenostjo in bralno pismenostjo, ne moremo pričakovati, da bi prebrala in razumela nekaj tako preprostega in mogoče celo vedela, kako je s tem v Sloveniji.

Za svojo argumentacijo o moji perversnosti, ker imam plačo in ker »vztrajam na mestu ravnatelja« in ker si upam nekaj napisati in za dokazovanje moči lastnega sklepanja (od splošnega h konkretnemu in nasprotno), navaja besede otroka na Valu 202, ki pravi, da je lačen. Prav. Se strinjam – samo, gospa Doupona: kot ravnatelj Osnovne šole Prule sem konkretno naredil marsikaj, da se je stiska otrok zmanjšala. Kaj pa ste naredili vi? Mislim, da vam bo uredništvo dalo v naslednji številki rade volje veliko prostora za naštevanje vaših konkretnih dejanj – če sva že pri konkretnostih. Ko bom prebral ta seznam, se ne bom več posmehoval vašim sposobnostim sklepanja in metodam argumentacije, verjetno pa njegovi dolžini.

Gospa raziskovalka nadalje pravi, da ne razpolaga s podatki o OŠ Prule in ne pozna nobenih govoric o OŠ Prule. To pa je boleče. Zanj. Ker nima podatkov in ne čenč, natrosi nekaj splošnih neumnosti o mednarodnih raziskavah – njeno nakladanje in mučenje bralcev z dokazovanjem, kako smo nekateri privilegirani, bi ji lahko bilo prihranjeno, če bi znala povzeti bistvo: korelacija med uspešnimi učenci in uspešnimi starši je ekstremno visoka ... Ampak že to je pretežko.

V celotnem prispevku je za raziskovalko velik problem poleg nevednosti in neznanja še sklepanje. Sklepanje od občega h konkretnemu? O tem si lahko, če zmore, kaj prebere celo v kateri od didaktik ... No, če potrebuje govorice za ugotovitve, potem sklepanje sploh ni pomembno, ker je vse, kar si predstavlja in kar si upa zapisati, zanjo točno.

Naj navedem zelo žalosten spodrsljaj raziskovalke: »Šola ne naredi praktično nič, da bi intelektualno povprečnim in nadpovprečnim posameznikom iz deprivilegiranih okolij omogočila, da dosežejo enake izobrazbene standarde kot njihovi enako (ne bolj) sposobni vrstniki s Prul.«

Katera šola? Kjer sem jaz ravnatelj? Na šoli Prule ne naredimo nič, da bi drugje znali kaj več? Ali mogoče na šoli iz Prekmurja? Verjetno je mislila šolski sistem. Mogoče. S svojo čudno trditvijo je v resnici naredila veliko krivico učiteljem in ravnateljem v Prekmurju in povsod zunaj Ljubljane ali vsem, ki niso na Prulah. Pa ne samo njim, tudi veljavni doktrini in celotnemu šolstvu in sistemu tudi. Tako lahko gospa sklepa samo, ker ne pozna temeljnih načel osnovne šole na Slovenskem (in ker zelo zelo malo ve). In še mnogih drugih stvari ne. Treba je po-novno ugotoviti: ne samo branje in pisanje, tudi ostalo je kar velik problem za gospo Doupona. Potem se gospa spet zaplete

v neumnosti, kjer naj bi bili kolegi in kolegice zunaj Ljubljane slabše plačani od tistih v Ljubljani. Seveda se od prejšnjega do tega odstavka ni mogla prepričati v nekaj, v kar je prepričana kar tako. Njen problem je, da ne ve, da ne ve.

V naslednjem odstavku raziskovalno točno ugotovi, da so otroci med šestim in petnajstim letom šoloobvezni. Bravo! Zanje je odgovorna šola, ko so v šoli! Čestitam za ugotovitev. Gospa ni po prstih samo sebe, zadela je tudi bralce, ki o tem nimajo pojma. Potem še pleteniči, kaj če starši sodelujejo pri nalogah itn. Res, strokovno vrhunsko (mogoče za Pedagoški inštitut in za Zavod za šolstvo).

Potem sledi čudno in posplošeno spraševanje, zakaj je prišlo do vdora staršev v šolo. Govori o nekakšnem daj–damu, ki se ji zdi zgrešen. Ali je raven raziskovalnega dela na Pedagoškem inštitutu res že na tako visoki ravni, da se nekomu nekaj zdi, in da to prikazovanje opiše s starinsko sintagmo daj–dam? (Lokal Daj–Dam na Cankarjevi cesti nasproti Name v Ljubljani je bil že pred drugo svetovno vojno opremljen s prvimi avtomati za hrano, ki so jih v socializmu (malo po drugi svetovni vojni) odstranili, s samoupravnim socializmom so ukinili tudi lokal, ker je sintagma daj–dam za vstajnike in samoupravljavce preveč tržno naravnana.)

Potem govori o nekem razredu, kjer je pol otrok s posebnimi potrebami in pol nadarjenih. Ja kaj pa je to, gospa Doupona? Sklepanje? Ugotovitev? Vrh raziskovalnega dela? Nadaljnje razpravljanje iz lastnih ugotovitev na nivoju »zdi se mi« ima težo zraka v milnem mehurčku. Je pa dokaz mnogih drugih stvari, ki si jih ne upam zapisati.

Gospa bi bila nadalje zadovoljna, če bi ravnatelj Dušan Merc stopil (?) v dialog s starši otrok v razredu, kjer ima ona izkušnjo v Ljubljani ali kaj? Potem pravi, da pa so nekateri v šoli z dušo in srcem (obrabljena sintagma iz obdobja Zveze komunistov, ponazarjala naj bi predanost poklicu ali stranki, domnevam).

Gospa mirno izstrelji ugotovitev, da so otroci z disleksijo v povprečju inteligentnejši od svojih vrstnikov. Mogoče spada to v njeno rubriko statistika vstajnikov?

Je to vse, gospa Doupona, nič več, samo toliko? Za vas očitno dovolj. Za Pedagoški inštitut očitno tudi. Pogumno in brez sramu ste ga zastopali. Res pa je: nekoliko sem razočaran, ker se ni oglasila direktorica Šole za ravnatelje, da bi utemeljila obstoj te ustanove, kdo iz Državnega izpitnega centra, da bi pojasnil, zakaj mečejo tam denar skozi okno, kateri od direktorjev direktorotov na ministrstvu (pa ne za turizem in ilustracije), ker se ni oglasil nihče od sindikata (seveda šolnikov – ne metalurških delavcev, ker jih ni več). Mogoče bi kakšno dodal še kdo od piscev Bele knjige (beri: Žalne knjige, ki je temeljni dokument za nadaljnji pogreb osnovne šole na Slovenskem), recimo dr. Krek (mogoče je zanj razpravljanje z nekim ravnateljčkom osnovne šole akademsko in intelektualno odveč?).

Nič. Če nič, pa nič, pač nič. Tipično šolsko in ministrsko. Žalostna potrditev dejstev, da imam prav. Ali pa narobe sklepam? Mogoče imam tudi v tem prav. Mogoče pa na ministrstvu samo ne berejo *Pogledov*. Mogoče. V službi se s tem ne morejo ukvarjati, pa tudi zapisati ne morejo ničesar, imajo preveč administrativnega dela (tam so z dušo in telesom, ker imajo med službo tečaje joge) ...

Dušan Merc

ROPOTANJE NA OSI ZAVAJANJA

Ah, ta dolgčas, ta žalost! Najbolj vzkipljiv član družine Stergar, ki ima že drugo generacijo meritorno besedo v slovenskem historiografskem establishmentu, mrzlično daljša svojo bibliografijo. Drugega smisla njegovo obilno oglašanje, ki se navezuje na ideologijo priznanja kot kralja dokazov ter jo celo povezuje s človekovo častnostjo, ne kaže, saj ni ovrglo niti ene moje črke. Z gnevom prenapolnjeni mož sploh ne piše o tem, kako da je, temveč, kako je predpisano, da naj bi bilo. Dokumenta, ki bi nas prepričal, da se njegova sestra kot eden ključnih stebrov JAK na običajen način izogiba konfliktu interesov, pa, seveda, nismo dočakali. A s poudarjanjem sicer hvalevredne sorodniške zvestobe je Stergar gotovo naredil velikanski vtis na sopotnike v subvencionistični skupnosti. Bržčas računa, da bo njegova vnema navdušila oba kapitalista iz raziskovalne skupine, ki ji pripada – saj morata skrbeti za svoji firmi in se nimata časa pretirano resno ukvarjati zgodovino. Nemara se bo zdela mič-na tudi ekspertu, ki je na platnico prevoda neke knjige pustil pritakniti svoje ime, čeprav ga v izvirniku tam ni, in zdaj živi v strahu, da bo sitna reč prišla na dan. Sam ga kajpak ne mislim izdati, saj se je to zgodilo pri založbi, kjer so nepojasnljive stvari

na dnevnem redu. Med drugim je poskrbela tudi za *opus perfectum* naše nezgodovine izpod prstov Jerneja Kosija.

A pustimo ob strani familiarni kabuki in nadaljujmo nepristransko kritiko Kosijeve subvencionirane knjige, ki se trudi Slovence stlačiti v sheme strokovnjaka za indonezijsko zgodovino Benedicta Andersona. Vem, da mi bo to razpravljanje prineslo nadaljnje maščevanje razsrjene subvencionistične skupnosti, a na osebne malenkosti tu ne gre gledati. Micelijski mreži, ki stavi na prevlado sistema nad rezultati dela, je treba naznaniti, da se sklepa doba njene omnipotentnosti, saj je humanistiko pri nas pripeljala na rob propada. Torej: če bi v preučevanju preteklosti občevaljavni modeli in obrazci imeli bistveno vlogo, bi bilo raziskovanje konkretnosti od kraja do kraja in od človeka do človeka nepotrebno. Bilo bi redundantno, saj bi variiralo zgolj imena, medtem ko bi dogajanje ostajalo nespremenjeno. To bi lahko uredil tudi kakšen administrativni registrator, Kosi pa bi lahko še naprej neutrudno postavljal slamnate može – če ga ne bi skupaj s Stergarjem angažirali za *showmana* na nacionalnem radiu. Zgodovino bi se vrhu vsega dalo nadomestiti z logiko, na kar je v primeru, da bi jo bilo moč ujeti v načrte in modele, že v 19. stoletju opozoril Aleksander I. Herzen. Na njegovo misel je pri nas opozoril – ah, mnogo je tega že let – Ivan Prijatelj. Brez velikega načrta in neogibnih razrešitev, torej brez kakršnega koli »libreta«, se odvija improvizacija zgodovine, ki je pripravljena iti z vsakomer. Slehernik lahko vanjo vloži svoj stih. Slovenska zgodovina ni enaka ruski, slednja spet ne kitajski, indonezijski, baskovski, venezuelski, gabonski, srbski, irski, mehiški, kurdski ali slovaški. Itn., itn.

To do neke mere priznavajo celo za verodostojnost trudeči se misleci, ki se pri tematizacijah preteklosti zatekajo k modelom. Nemška pot v moderno je tako že dolgo dojemana kot »Sonderweg«, torej kot posebna. In na Slovence so Nemci vsekakor močno vplivali. Njihove pobude pa so bile pri nas sprejete ali zavračane na edinstven način, drugače kot npr. pri Kašubih, Rusih, Madžarih, Hrvatih, Srbih, Furlanih itn. Zdaj pa srečujemo nekritične pisce, ki negirajo ne samo unikatnost – kar ni sinonim za insularnost – slovenske zgodovine, marveč posledično tudi posebnost nemške, saj naj bi se povsod izpolnjevala samo ena shema. In če upoštevamo, da se v nemško govorečem svetu koroška zgodovina razumeva kot »Sonderfall« – torej kot posebna znotraj že posebnega konteksta –, je na dlani, da celo v okvirih modelne koncepcije zgodovine Kosijevo pisanje ne vzdrži resnega pretresa. Manjka mu bodisi dokaz o zmotnosti mišljenja nemške posebne poti v moderno bodisi dokaz o slovenskem ustrezanju le-tej in neenakosti z drugimi nacionalnimi zgodovinami. Nič tudi ne izvemo o Kosijevem razmerju do misli o posebnosti Koroške, kakor jo je tematiziral Hellwig Valentin.

Ob tem pa smo videli, da je le Vlasta Vičič, ki se je kot tretja v štafeti subvencionistične skupnosti podala na polemično stezo, zmogla dovolj intence, da je nasedla prozorni propagandi o metodološki polemiki. A Kosi nam je postregel le z gnevom na stvarnost, srdom na kritično misel ter z dogmatskim natezanjem slovenske zgodovine na Prokrustovo posteljo enega od mnogih interpretativnih modelov. Njegovi trabanti mu pravijo modernistični, kar v dobi, ko je celo že postmoderno stanje preseženo, pomeni, da gre za tipično provincialni uvoz preperele intelektualne robe. »Golo branje«, za katerega smo izvedeli od Kosija, ki zdaj že beži iz znanstvenokritičnega območja in se zateka v cono prepričanja, pač ni metodologija, temveč postopek iz arzenala divje misli. Enako je tudi z zavajanjem o mojem popoldanskem delu (ob čemer za oba s. p. kapitalista iz njegove najbližje sodelavske okolice ne najde kritične besede). Ne gre pa spregledovati še dejstva, da se je Kosi pri dataciji nastanka slovenskega naroda znašel v istem časovnem intervalu kot domisleki nemških nacionalistov in italijanskih iredentistov 19. in 20. stoletja. Njegova knjiga je nezgodovina tudi zato, ker ne registrira starejših del, s katerimi je v delnem soglasju. Nič ne reče niti o vindišarski niti o vendski teoriji. Prav tako se sklicuje na Hobsbawma, vendar v njegovem razpravljanju umanjka razbor glasbene problematike, ki je omenjeni angleški marksistični pisec ni izpuščal iz svojih tematizacij. Harmonija Vlaste Vičič z ropotom sil na osi zavajanja tako pušča zelo čuden vtis. Vsakdo pa tudi ve, da je polemiko začel Jernej Kosi. Sam sem sprva napisal le (na moč zadržano) kritiko. To pa ni polemika. Ljudje v javnem sektorju bi le morali delovati nepristransko. Neutemeljeno ločevanje Vlaste Vičič med zelo milima kritikama Toma Virka in moje neznatnosti takšno, žal, ni. Saj ji menda ni novica, da je neka bržčas labilna oseba pred nedavnim oba, Virka in mene, ožigosala kot mizogina. To je pa res od sile, česa vsega ne napleteničijo ljudje pri nas ... Ah, ta dolgčas, ta žalost! **Igor Grdina**

(R)evolucija in disidentstvo?

KLEMEN BRVAR

Se še spominjamo posnetkov Berlinčanov 9. novembra 1989? Nekateri stojijo, drugi sedijo na zidu, bingljajoč z nogami, medtem ko ga množica z ene strani kruši pod budnim očesom zahodnih medijev, na drugi pa se najpogumnejši prerekajo z vzhodnonemško policijo, katere avtoriteta vidno kopni. Gre za kulturne podobe, za konec enega in začetek drugega obdobja. S časovne distance petindvajsetih let so posnetki celo še bolj pretresljivi, saj iz njih veje nekakšna čistost; prežema jih veselje »malega« človeka zaradi kolapsa zatiralskega sistema, občutiti je moč, voljo in pogum za nov začetek.

Čeprav z današnje perspektive lahko z vso bridkostjo – kot že tolikokrat v preteklosti – ugotovimo, da je šlo za preblisk, trenutni preboj, anomalijo, pravzaprav za interregnum, ki je sicer kolosalno zarezal v globalno ureditev, v resnici pa spremenil samó porazdelitev moči, lahko obenem zatrdimo, da te podobe tudi hrabrij. Ideali in cilji, na katerih je temeljila zasnova takratne zgodbe, so bili sicer medtem večkrat posiljeni, izrabljeni in potvorjeni, a njihovo izhodišče, neumorno iskanje harmonije med sistemom in človekom, še vedno ostaja izziv. In vse bolj nujnost. Pravzaprav se je v večno enačbo vrinila še ena spremenljivka, katere pomen eksponentno narašča. Gre za segment narave, ki sodobnemu človeku križa načrte in v perspektivi vse bolj ogroža civilizacijo. To so klimatske spremembe in njihove posledice.

Temeljna dilema, ki zavira razreševanje do zdaj najzahtevnejšega klobčiča problemov, ki mu je izpostavljen človek, je vprašanje, ali se sistem gospodarske rasti in paradigma sonaravnega in trajnostnega razvoja izključujeta. Po novem, močno propagiranem konceptu t. i. New Climate Economy, ki je bil v ospredju nedavnega podnebnega vrha v New Yorku, je uresničljiv njun preplet. Hkratna in bliskovita vpeljava zelene tehnologije in globalne zaveze naj bi zadržala segrevanje planeta na še znosni ravni, vse to pa naj ne bi radikalneje zavrla gospodarske rasti. Ta naj bi zaradi spremenjenih prioritet doživela celo novi zagon in postopoma odpravila drugi ključni svetovni problem, revščino. V senci čudežno preproste rešitve, ki so je očitno sposobne zagotoviti znanstvenotehnološke inovacije in preusmeritev vlaganj, je problematično predvsem bistvo koncepta. Na tak način se namreč ohranjajo obstoječa razmerja, ustroj in način mišljenja, torej sistemizacija in integracija pohlepa in sebičnosti, ki ju hrani eksistencialni strah in udobjaželjnost privilegirane sodobnika. Prav tak ustroj je namreč človeka pripeljal tja, kjer se trenutno nahaja – v svet, ki ga zaznamuje vse večja neenakost. Če je to tako, je jasno, da gre le za nekakšen obliž čez krvavečo in okuženo rano, kot so se posrečeno izrazili pri *Guardianu*.

Pozelenelo ohranjanje statusa quo seveda ima alternativo. Nasproti mu stoji prepričanje, da iz drobovja ustroja, ki generira sodobne probleme, ne moremo pričakovati rešitve. Takšen idejno-miselni kompleks je v svojem bistvu globoko prevratniški in radikalen, saj terja celostno predrugačenje gospodarskega, političnega in družbenega sistema. Klimatske spremembe so zanj le ključni katalizator v dialektiki prevrata, ki se generira popolnoma zunaj obstoječih okvirov, na najmanj abstraktnem polju, na polju posameznika. Morda je njegov trenutno najvidnejši promotor Russel Brand, britanski komik in igravec, ki se je »spreobrnil« in postal aktivist. Mineva namreč leto dni, odkar

Eksistencialni prevrat je

vgrajen v radikalnejšo

verzijo zelene ideje, ki

na podlagi premisleka o

tem, kaj je v današnjem

svetu v resnici blaginja,

poskuša ustvariti

egalitarnejše izhodišče

oz. platformo, ki sooča

sedanje manihejstvo

preobilja in pomanjkanja s

pravičnejšim izobiljem za

vse v prihodnosti.

je ta nekdanji tipični »produkt« sodobnosti na sebi lasten način preživel intervju z BBC-jevim novinarjem Jeremyjem Paxmanom in pozval k prevratu, katerega bistvo leži v revoluciji zavesti, nato pa dobil še možnost, da kot gostujoči urednik po svoji presoji uredi izdajo uglednega političnega tednika *New Statesman*.

Čeprav praktičnega vidika revolucije zavesti Brand ni povsem artikuliral, pa še vedno odmeva njegovo zavračanje sodobne demokracije. Razkrinkava jo kot birokratiziran aparat, ki štiti elite in jim zagotavlja vsakovrstne prednosti, medtem ko o predstavnštvu in zastopništvu želja in interesov »navadnih« ljudi ni ne duha ne sluha. Kot odgovor temu predlaga volilno abstinenco, a je ta, če se zavedamo preteklih usodnih spodkopavanj demokracije, dvomljiva rešitev – verjetno je ustreznjša solucija bolj izobrazeno, predvsem pa ozaveščeno in aktivno volilno telo. In čeprav je omenjeni prevrat zavesti v današnjem sploščenem svetu za marsikoga preveč abstrakten ali celo ezoteričen, pa je Brand precedenčen z dveh vidikov. Najprej gre za fenomen, da je občutke, frustracije, strahove in upe sodobne družbe, torej dejstvo, da je »cesar nag«, tako neposredno in odmevno artikuliral in zjedril prav komik (kar ndr. veliko pove o notranjih silnicah sodobne družbe; ne pozabimo na podoben primer Beppeja Grilla v Italiji). Predvsem pa, kar je pomembnejše, da Brand, zavestno ali ne, obuja oziroma popularizira duhovno dediščino (srednje- in vzhodnoevropskega) disidentstva. Ta je bila pred četrto stoletja idejno-filozofska podstat gibanj, ki so spodkopala posttotalitarne režime v Srednji in Vzhodni Evropi ter dejansko in simbolično zrušila berlinski zid.

Tudi Brand namreč, podobno kot disidenti, detektira diskrepanco med navideznim in realnostjo, v globljem smislu pa (znova) ugotavlja, da je v krizi pravzaprav človekova identiteta. Ustroj sodobnega sveta, utemeljen na moči, kapitalu in manipulaciji, namreč deluje mehansko in sistematično zatira človekovo totaliteto. Krni, oži in plošči njegovo kompleksnost, spodjeda substanco. Sodobni človek je spričo neskladja med tem, kar je, in kar mu vsiljujejo, da je, zmeden in dezorientiran. Vse bolj je odtrgan od lastne notranjosti, pod težkim bremenom zunanjih pritiskov in notranje tesnobe popusti, postane apatičen, atomiziran in anonimen v množici, postane množičen človek. Tak človek je podvržen vsakršnim manipulacijam in te tudi sokreira, zapade konzumni vrednostni lestvici, postane homo economicus, nase gleda kot na tržni produkt, oponaša druge, se primerja, je nedejaven in se dolgočasi, predvsem pa je brez višje odgovornosti do lastnega preživetja. Njegovo življenje postaja formalnost.

Na takšno izmaličenost človeka in ukalupljenje njegove eksistence je pred skoraj štiridesetimi leti (in v nekem drugem sistemu) opozarjal Václav Havel in njegovi disidentski somišljeniki (tudi vloga slovenskih ni bila zanemarljiva, sploh če imamo pred očmi duhovno dediščino nekaj generacij starejšega Edvarda Kocbeka). Tudi rešitev, ki jo Brand naglašuje manj jasno (vključuje nekakšno transcendenco in metafiziko), je Havel že artikuliral. V eseju *Živeti v resnici*, ki ga lahko beremo tudi kot nekakšen učbenik za sodobnost, kot rešitev ponuja t. i. eksistencialno revolucijo. Ne gre za klasičen prevrat, utemeljen na političnih in ideoloških izhodiščih, ampak za prevrat, ki biva onkraj tega, v moralni sferi, torej v polju posameznika. Havel odgovornost nalaga vsakemu posamezniku, ki ima na izbiro, kako bo živel. Osrednji problem

se namreč nahaja v človeku samem. Ta očitno lahko generira in živi v sistemu, ki krni njegovo lastno identiteto – in s tem paralizira vsak poskus institucije z višjo odgovornostjo. Pred očitno potrebno vseobsežno transformacijo eksistence in moralno rekonstrukcijo celotne družbe je torej nujna nekakšna avtorevolucija, katere bistvo je učinkovito pojasnil filozof Jan Patočka: »Danes gre za to, da nagibi delovanja ne bi izhajali edinole in pretežno iz strahu in razvrednotenja, ampak iz spoštovanja tega, kar je v človeku višjega, iz razumevanja dolžnosti, splošnega dobrega, iz nujnosti, da prevzamemo nase neudobje, nerazumevanje in tveganje.«

Seveda se tako ob Havlovih kot Brandovih izpeljavah in rešitvah pojavlja kup vprašanj. Kako sploh udejanjiti eksistencialni prevrat, kako vpeljati ta novi humanizem? Ali ni, glede na pretekle izkušnje, zanašanje na vest posameznika, na njegovo odločitev za drugačno, bolj odgovorno življenjsko držo v razmerah, ko nas ogrožajo posledice klimatskih sprememb in »grozi« njihovo zgolj pozelenelo reševanje, premalo radikalno oz. preveč optimistično? Ali ni to potem zgolj evolucija, ki kljub naporom mnogih vseskozi ostaja na obrobju – nekakšno donkilotstvo? Ali eksistencialna revolucija onkraj političnega in sistemskega ni le nekakšna nova utopija, težnja po absolutnem?

Kljub vsem dilemam se zdi, da je eksistencialni prevrat že vgrajen v radikalnejšo verzijo zelene ideje. Ta namreč zavrača koncept gospodarske rasti in poskuša preseči strah in prepričanje, da opuščanje krivulje rasti pomeni ponovno naselitev v jamah. Na podlagi premisleka o tem, kaj je v današnjem svetu v resnici blaginja, poskuša ustvariti egalitarnejše izhodišče oz. platformo, ki sooča sedanje manihejstvo preobilja in pomanjkanja s pravičnejšim izobiljem za vse v prihodnosti. V tem novem humanizmu ni zanemarljiva niti narava eksistencialnega prevrata: ker revolucionarni »obračun« prepušča notranjosti vsakega izmed nas, je možnost erupcij potlačenega sovraštva in nasilja vsaj teoretično manjša. Prav ponotranjenost prevrata pa je tudi njegova največja potencialna moč.

In kdo so ljudje, ki bodo niti povezali? Kdo so sodobni disidenti? Konec koncev ni niti pomembno, ali gre za komike, zabavlače ali intelektualce. Važno je, da so možnosti širjenja idej, razkrinkavanja logike sistema, povezovanja jeder nestrinjanja in upora ter netenje novih, zlivanja teh jeder v globalno gibanje z jasno artikuliranimi cilji in formiranimi paralelnimi strukturami danes, zahvaljujoč tehnologiji, neprimerno večje kot pred četrto stoletje. In da se ključ do resničnih sprememb skriva v vsakem izmed nas – oziroma kot je uvodni esej v *New Statesmanu* zaključil Brand: »Revolucija zavesti je odločitev, za katero je potreben samo trenutek. Pri meni se je že začela.« ■

pogledi
naslednja številka izide
12. novembra 2014

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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

NE SE HECAT Z JEZIKOM

Jezik je resna stvar. Jezik se zna maščevati. Pravzaprav se že maščuje. Redkokdo zna redkokdaj povedati ali napisati kaj pametnega. Toda v nasprotju s prevladujočim prepričanjem ljudje niso neumni – samo izražati se ne znajo.

MARKO CRNKOVIČ

Izšel je prenovljeni *SSKJ*. Za približno 190 evrov – približno zato, ker ga ponujajo po različnih, tržno zelo premetenih variantah, vključno z neko iks tablico kot bonusom – si lahko kupite ključ do bogatega besednega zaklada.

Dosežek? Mogoče. Dogodek? Dvomim.

Toda še preden je bil slovar deležen kakšne relevantne kritike ali sploh odziva, so se oglasili moralisti in pozvali ljudi, naj ga ne kupujejo, ker so avtorji družino po novem opisali kot »skupnost enega ali obeh staršev z otroki«.

V dosedanjih izdajah *SSKJ* je bila družina definirana kot »zakonski par z otroki ali brez njih«. Po mnenju Zavoda za družino in kulturo življenja so avtorji s to spremembo »v slovar neposredno vključili teorijo spola, ki zanika pomen očetovstva in materinstva za razvoj otroka«.

Prosim, bodite pozorni na ta vrstni red: najprej očetovstvo, šele potem materinstvo. (Samo povem.)

Dotični socialno-sociološki desničarji naj mi ne zamerijo, če jih imam za fanatike. Vsakdo, ki se ukvarja s slovenščino, je na svoj način fanatik. *Proceed at your own risk*.

Slovencev se drži ta lažni sloves, da s slovenščino lepo ravna in da jim zanjo ni vseeno. To je privid. To ni res. To širijo akademski slovenisti, da bi dobili več družbenega priznanja za svoj nesebični trud in več sredstev za znanstvenoraziskovalno dejavnost. Kot ključarji dostopnosti do jezika pa s to iluzijo legitimirajo podobne izjave politikov, kadar je na kakšni proslavi oportuno povedati nekaj spodbudnega o našem jeziku, domnevnem konstitutivnem elementu slovenske nacionalnosti in državnosti.

Skrb establishmenta za slovenščino ne sega dlje od uradnih fraz o Brižinskih spomenikih, skromnih uspehov leksikografov in uzurpacije živega jezika s strani lektorjev.

Na drugi strani pa imamo spontano, profesionalno in neprofesionalno govorečo in pišočo, vendar indoktrinirano in neizobraženo bazo. Ta je najbolj srečna, če lahko samoiniciativno predlaga nove slovenske ustreznice za selfi, eno bolj bedasto od druge; če se zapiči v novo slovarsko definicijo družine; ali če nekoga privoščljivo okrcra, ker je pozabil postaviti predmet zanikanega glagola v roditeljski rodilnik.

Kdo naredi kaj koristnega in konkretnega za slovenščino? Nihče nič. Lektorji posiljujejo novinarje – no, tem je v glavnem vseeno, ker so v povprečju funkcionalno nepismeni in jezikovno netalesnirani – z najbolj neumnimi in nelogičnimi pravili, po drugi strani pa odvrčajo pogled od najhujših napak novinarskega jezika, če le niso v direktnem nasprotju z osnovami slovnice.

Tako recimo še posebej Delovi lektorji – ampak to se potem širi kot ebola – trdijo, da beseda »taliban« formalno/tehnično ni samostalniška moškega spola, kot bi jo vsak še tako nepismen Slovenec v trenutku prepoznal in jo brez težav postavil tudi v množino, temveč je v originalu (v paštunščini) že v množini – ednina pa da je »talib«.

Ali si lahko predstavljate kaj bolj trapastega kot idejo, da bi moral jezikovno ozaveščen Slovenec spoštovati pravila obokurnega tujega jezika, ki ga ne zna, ga ne zanima in za katerega verjetno še ni niti slišal, in na račun kvazikozmopolitskega lektorskega intelektualizma zanemariti lastni, v



resnici prirojeni posluš za materinščino, da bi se priklonil arabskemu obrazilu za množino!

V dobrih, starih časih jezikovnega liberalizma se nihče ni obregoval ob poslovenjeno obliko priljubljene rock skupine The Rolling Stones: kratko-malo smo rekli (in zapisali) Stonesi – in tako dobili množino množine. Pa se ni svet podrl. The Rolling Stones so v Sloveniji pač Stonesi.

Seveda pa se v takih primerih vedno najde kak pameten Slovenec, ki opazi ali se spomni, da to ni logično in bla-bla-bla, da ni prav ali da vsaj ne more biti pravilo, češ, v primeru skupine The Beatles pa smo se vendarle izognili dvojni, podvojeni, angleško-slovenski množini in bendu po naše rekli kar Beatli. Pa kaj? Saj so ponekod rekli tudi Beatlesi.

Jezik je že res sistem standardiziranih pravil, vendar je tudi sistem izjem in odstopanj. Vseh primerov ne moremo sumirati pod kapo končnega števila pravil. Ni pravila, ki bi ustrezalo vsem primerom – seveda pa partikularizem (individualizem) izjem ne ustreza slovenskemu vedenjsko-bivanjskemu vzorcu.

Vsakdo, ki se bodisi poklicno, strokovno ali pa iz osebne objestnosti ukvarja z normiranjem slovenščine, to dela po svoje. Skupno vsem tem ljudem pa je samo eno: njihove metode so dosledno in brez izjem protinagonske in antiintuitivne. To sicer ni njihov cilj, toda nedvomni in neizogibni rezultat njihovih prizadevanj je, da so ljudem otežili in celo zagrenili govorjenje in pisanje v slovenščini. Vzeli so jim veselje in užitek ob pravilnem (javnem) izražanju. Onemogočili so jim, da bi se z relativno lahkoto naučili slovensko in se permanentno, tako rekoč vseživljenjsko izpopolnjevali v dobrem in učinkovitem – poudarjam: dobrem in učinkovitem, ne lepem; lépo in lepó je v jeziku nekaj drugega – komuniciranju.

Ker jezik je nagon. Pustiti mu moraš prosto pot, da ne zakrni, a človeka pri tem vendarle usmerjati, da ne zaide na stranpota.

In tako smo končno prišli do Stevena Pinkerja.

Steven Pinker je povedal vse: »Pisanje je nenaravno. [...] Govorjena beseda je starejša od človeške vrste. Pisana beseda pa je novejši izum, ki ni pustil nobenih sledov v človeškem genomu, zato se je moramo s trudom učiti vse otroštvo in še čez.«

Pisanje je nenaravno! Ena najbolj logičnih, samoumevnih trditev, kar sem jih kdaj slišal – pa vendar tudi najbolj šokantna!

The Sense of Style: The Thinking Person's Guide to Writing in the 21st Century. (Stilni čut? Občutek/Smisel za stil? Vsekakor: Vodič za pisanje v XXI. stoletju za mislečega človeka.)

Problem s slovenščino je, da jo je akademija strokovno uzurpirala. Skrb za jezik je treba prizemljiti, komercializirati, liberalizirati, celo neoliberalizirati. Kaj je za jezik huje, kot da nima stika z realnostjo? Vrnimo slovenščino govorcem in piscem. Dajmo jim navodila za uporabo, ki jih bodo razumeli. Dajmo jim priročnike, ki bodo izhajali iz prakse. Ljudje ne rabijo kabinetnega sranja teoretikov, ki v življenju niso pisali drugega kot nezmotljive znanstvenoraziskovalne tekste. Stilni in jezikovni priročniki v Sloveniji ne obstajajo – razen kot interni, dobro varovani, a bombastično abstraktno pro-

movirani sezname pravil lektorjev v tem in onem mediju. Ali ste vedeli, da ima stilno-jezikovni priročnik celo CIA? V tujini se tako rekoč vsak vohun zaveda – in najdite mi poklic, ki ima navidez manj zveze z jezikom! –, da je obvladovanje jezika ključ do učinkovitega izražanja, učinkovitega opravljanja svojega dela, karkoli že človek dela.

Se opravičujem za to aktualistično primerjavo v tako eteričnem, nadčasovnem (kon)tekstu, ampak odnos do slovenščine je podoben odnosu do politike: vsako blebetanje je dobro, da le nekaj rečemo, če nas kdo kaj vpraša – šele v primerjavi s tujino pa kot Alenka Bratušek ugotovimo, da je vse skupaj neučinkovit bullshit.

Napisal bom knjigo z naslovom *Slovenščina za telebane* ali *Stil za telebane*. To bo best-seller. V njej bodo približno take reči:

- Angleška beseda »bullshit« ne pomeni »sranja«. Gre za »nakladanje«. Recite bobu bob, ne. A veš, tisto, ko hočeš nekaj povedati, pa ne veš kaj ali se ti ne ljubi in kar nekaj govoriš. Naj vas ne zapelje domnevno grda, predrzna, neformalna beseda. Ena beseda iz vas ne bo naredila stilista. Še najmanj pa »sranje«.

- Nikoli, ampak res nikoli ne naglašujte besede »aneks« (»áneks«) na zadnjem zlogu (»anéks«), kot učijo lektorski glasnogovorniki na RTV Slovenija. Ne dovolite, da iz vas delajo bedaka. Nobenega zagotovila nimate, da se ne bodo nekega dne spomnili, da je besedo bolj fancy izgovarjati »anèks«. V dilemi med poslušom in lektorskim navodilom se raje zanesite na posluh.

- Besede kot »kratko-malo« in »kolikor-toliko« pišite z vezajem. Ker gre za ne preveč logično in slikovito/predstavljivo, toda zgovorno/povedno besedno zvezo, vezaj najbolj smiselno izraža povezavo med besedama. Ne moremo ju pisati ne skupaj ne narazen (brez presledka), kaj šele z vejico ali kakšnim drugim ločilom.

- Ne upoštevajte navodil, da nekatere besede ne morejo biti pridevniki. Seveda so lahko. Katerakoli beseda je lahko pridevnik, ne samo slovnično »pravi« pridevniki. Učijo vas, da je recimo »RTV naročnina« treba pisati z vezajem (»RTV-naročnina«), ker da »RTV« ni in ne more biti pridevnik, ker je kratica. Neumnost. Če je »naročnina« lahko »mesečna«, je lahko tudi »RTV«. Kakšna naročnina? Mesečna. Katera naročnina? RTV. Ali kot zgoraj: katera/kakšna tablica? Neka iks tablica. Uho vam pove na uho, da je »iks« lahko pridevnik, ker deluje kot pridevnik.

Ponavljam: Ne se hecat z jezikom. ■

STEVEN PINKER

The Sense of Style

THE THINKING PERSON'S GUIDE TO WRITING IN THE 21ST CENTURY

VIKING ADULT, IZŠLO 30. 9. 2014

368 STR., OD 14,63 \$ (AMAZON)

Mitja Rotovnik, dolgoletni in legendarni direktor Cankarjevega doma, med pospravljanjem pisarne, ki jo je 15. oktobra odstopil naslednici Uršuli Cetinski.

Foto Mavric Pivk