



SI NAŠ ALI NJIHOV. VMES NI NIČ.

**Pogovor ob izidu
novega romana
Draga Jančarja**

Preizkus časa
➤ **Adam Smith**

Ekskluzivno
➤ **Franz Welser-Möst,**
novi direktor
dunajske opere

➤ **Sovražni govor**
v novem
medijskem zakonu

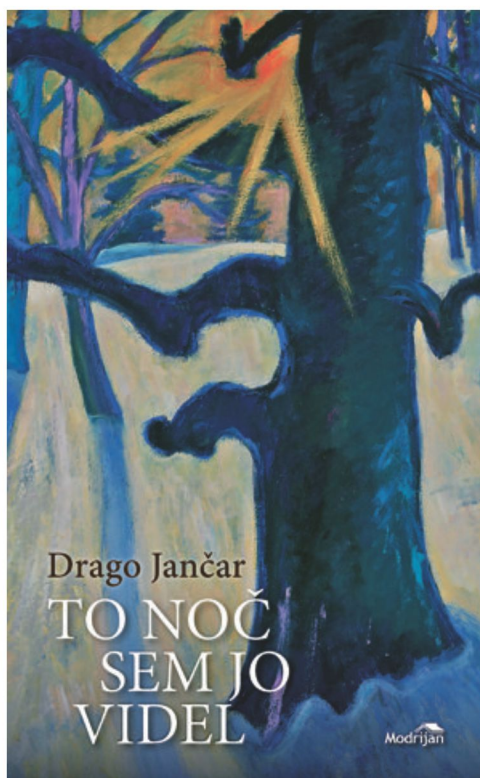


retrospektiva slovenske književnosti na filmskem platnu

SLOVENSKA
KINOTEKA

7. – 21. 9. 2010

7. 9. Rdeče klasje
8. 9. Na klancu
Amandus
9. 9. Cvetje v jeseni
Ljubezen nam re
vsem v pogubo
10. 9. Pastirci
Jara gospoda
11. 9. Kekec
Srečno Kekec
Kekceve ukane
13. 9. Idealist
Iskanja
14. 9. Kala
Deseti brat
15. 9. Sreča na vrhovi
Lucija
16. 9. Zvezdica Zaspanka
Ples v dežju
Tistega lepega dne
17. 9. Ko zorijo jagode
Hudodelci
18. 9. Balada o trobenti
in oblaku
Na svoji zemlji
Nasvidenje
v naslednji vojni
20. 9. Samorastniki
Boj na poziralniku
21. 9. Svet na Kajžarju



DOM IN SVET 4-7

ZVON 8-18

👉 Ob izidu novega romana Draga Jančarja **To noč sem jo videl** se je z avtorjem pogovarjala **Ženja Leiler**, o romanu piše **Tomo Virk**. **Manca G. Renko** je potovala po literarnih festivalih od Ptuja do Brd, **Špela Barlič** se je poglobila v Skrivnost iz Kellsa, **Simon Popek** pa v Morilca v meni.

PROBLEMI 16-19

PREIZKUS ČASA: ADAM SMITH

Knjiga škotskega razsvetljenca in očeta moderne ekonomske misli Adama Smitha (1723–1790) Bogastvo narodov prihaja med slovenske bralce z gigantsko, več kot dvestoletno zamudo. O pomenu Smithove misli danes pišejo urednik slovenske izdaje **Bernard Brščič** ter **Janez Šušteršič**, **Vojko Flegar**, **Aleš Maver** in **Marko Kržan**. 👉

RAZGLEDI 20-21

Janez Šušteršič – Ljubo Sirc: Brezpotja socializma
Aleš Maver – Jacques Ellul: Anarhija in krščanstvo
Drago Bajt – Andrej Blatnik: Pisanje kratke zgodbe

DIALOGI 22-25

POMEMBNO JE DOBRO POVEDATI ZGODBO, KAKO SO OBLEČENI PEVCI, PA NI TAKO VAŽNO

Ekskluzivni pogovor z dirigentom Franzem Welser - Möstom, novim glasbenim direktorjem Dunajske državne opere.



LITERATURA 26

Martin Walser: Ljubeči moški

OBZORJA 27

👉 **Kim Komljanec:** Kaj je novega v britanski dramatik?

KRITIKA 28-29

KNJIGA: Primož Čučnik: Kot dar (Barbara Jurša)

KNJIGA: Tina Bilban: Interferenca (Tina Vrščaj)

FILM: Morilec v meni (Špela Barlič)

FILM: Cesta (Denis Valič)

PLOŠČA: Pero Lovšin: Hudičev sod (Jure Potokar)

BESEDA 30

Ženja Leiler: Sovražni govor v prijateljskem ognju

SVETOVNA
PRESTOLNICA
KNJIGE
WORLD
BOOK
CAPITAL
LJUBLJANA 2010

pogledi štirinajstnevnik za
umetnost, kulturo in družbo

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 1, številka 12

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
 NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
 IZVRŠNA UREDNICA: Agata Tomažič
 LIKOVNI UREDNIK: Ermin Mededović
 TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik
 OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja
 POSLOVNA DIREKTORICA: Mojca Jazbinšek
 IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
 PREDSEDNIK UPRAVE: Jurij Giacomelli
 TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
 Avtor fotografije na naslovnici: JOŽE SUHADOLNIK

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

Število natisnjenih izvodov 64.214

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

OGLASNO TRŽENJE
 dajana.gutesa@delo.si
 TEL. (01) 4737 540
 sonja.juvan@delo.si
 TEL. (01) 4737 515

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



Mestna občina
Ljubljana

k u l t u r a • • • •
 republika slovenija
 ministrstvo za kulturo

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.

»Ljudje po mesece dolgo čakajo na izvod zelene knjige v knjižnici, ne da bi pomislili, da jih v knjigarni ta ista knjiga čaka nedotaknjena, nova, še z vonjem po tiskarski barvi, in to marsikatera za ceno pice in malega piva.«



Branimir Nešović,
direktor založbe Modrijan,
v Objektivu o ceni knjige

Slovo humanista stare šole

Konec avgusta je v enaindevetdesetem letu umrl sir Frank Kermode, literarni znanstvenik in kritik, med drugim pa tudi soustanovitelj izjemno cenjenega družboslovno-književnega štirinajstdnevnik *London Review of Books*. Kermode je po vojaški službi v Kraljevi mornarici med 2. svetovno vojno (kot enaindvajsetletnik je leta 1941 sodeloval pri potopitvi nemške superkrižarke *Bismarck*, to je popisal v izjemnem spominskem eseju v *LRB*), nato pa večino življenja preživel v Cambridgeu. Za resnejše spomske članke v teh nekaj tednih še ni bilo časa, a že spletni časopis *Slate* ga je poimenoval za človeka, ki si je vse življenje prizadeval, da bi »kanali med akademiki in širšo intelektualno javnostjo ostali odprti«. *Slate* tudi citira esej izpred nekaj let, v katerem je Kermode spomnil, da je v njegovi mladosti »obstajalo splošno prepričanje, ki se danes zdi čudnaško arhaično, da



FOTODOKUMENTACIJA DELA

je literarna veda verjetno najpomembnejša humanistična veja, in to ne le na univerzah, temveč nasploh v civiliziranem svetu«. (Glede tega se je treba spomniti podobne izjave Milana Jesiha, ko je lani postal predsednik upravnega odbora Društva slovenskih pisateljev – rekel je, da je okrog leta 1970, ko se je začel ukvarjati z literaturo, nesporno veljalo, da je to najpomembnejša stvar na svetu.)

Kermode je živel in pisal, kot da bi to še vedno veljalo: v svojem delu je prepletal klasike in sodobni svet, literaturo in družbo, pisal je tako za akademsko javnost kot za (kajpak izobraženega) splošnega bralca. O sodobni teoriji je nekoč dejal: »Smo v dobi teorije, ta pa je hkrati težavna in po navadi nič povezana s čimer koli, kar zadeva tisto, čemur pravim širši interes.« Med drugim je protestno zapustil oddelek za angleški jezik v Cambridgeu, ko je ta leta 1982 zavrnil napredovanje mlajšega kolega z obrazložitvijo, da je strukturalist.

Ukvarjal se je tako s Shakespearom kot z modernizmom, njegova zadnja knjiga, ki je izšla spomladi, pa je posvečena Edwardu Morganu (po navadi podpisanemu le z začetnicama E. M.) Forsterju. *Slate* je končal prispevek s čudovitim stavkom: »Najboljši pisci, in mednje sodijo tudi najboljši kritiki, nas vabijo, da skupaj z njimi priključimo v bivanje življenja, ki so jih zamislili – in zato, tako kot Kermode, živijo tudi še potem, ko odidejo.«

Slovenski pisatelji v Berlinu

Letošnji Mednarodni berlinski literarni festival (Internationales Literaturfestival Berlin, ILB), deseti po vrsti, bo startal 15. septembra, v svoje središče pa bo postavil literaturo vzhodne Evrope. Organizatorji želijo vzhodnoevropskim literatom ponuditi prostor, kjer se ne bodo predstavili le s svojim delom, ampak bodo lahko izrazili tudi svojo duhovno, kulturno in politično držo. Osrednje vprašanje literarnega festivala bo, katere teme premikajo družbo in kulturo vzhodnoevropskih držav in kakšen pečat je na sodobnih ustvarjalcih pustila bolj ali manj totalitarna preteklost njihovih domovin.

Potem ko sta leta 2003 Slovenijo na festivalu zastopala Tomaž Šalamun in Desa Muck, se bodo na festivalskih dneh letos predstavili kar štirje Slovenci: Aleš Debeljak s poezijo, Boris Pahor s svojo življenjsko zgodbo, Drago Jančar v pogovoru na okrogli mizi z bošnjaško sogovornico in srbskim sogovornikom ter Igor Omerza v debati o preganjanih umetnikih v totalitarnih režimih.

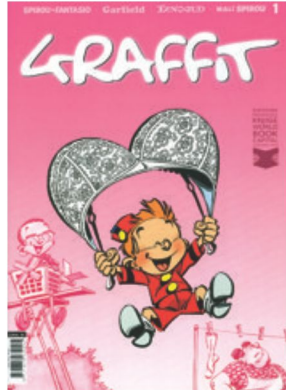


Novi artkino v Zagrebu

V novem zagrebškem Muzeju sodobne umetnosti, v dvorani Gorgona, so odprli še *artkino Metropolis*. Prvi film je bil, morda nekoliko kontroverzen, prvenec modnega oblikovalca Toma Forda *Samec* (*A Single Man*), v katerem sicer blesti Colin Firth (na sliki s soigralko Julianne Moore).

Za nove generacije bralcev stripa

Po letu 1973, ko je prenehal izhajati stripovski tednik *Zvitorepec*, v Sloveniji ni bilo revije, ki bi s tako imenovanim komercialnim stripom nagovarjala široko občinstvo različnih starosti. V okviru projekta *Knjige za vsakogar Ljubljana – Svetovna prestolnica knjige 2010* je tako začela izhajati revija družinskih stripov *Graffiti*, namenjena bralcem med sedmim in sedeminsedemdesetim letom starosti, ki namerava k branju privabiti tako nekdanje kot nove bralce. Avtorji *Graffita* želijo s prevodi klasičnih francosko-belgijskih stripov, kot so *Asterix*, *Lucky Luke* in v Sloveniji manj znani *Iznogud* Renéja Goscinnyja, *Spiroujem in Fantasiem*, ki narisane vrstice s prigodami polnita že 70 let, in drugimi klasični stripi, kot je *Garfield*, ob odraslih ljubiteljih nagovarjati predvsem mlajše občinstvo, ki se šele začinja podajati v svet črk. Prvi dve številki, sofinancirani v okviru projekta *Knjige za vsakogar*, se bosta osredotočali predvsem na klasične stripe, ki jih do zdaj v večini še nismo brali v slovenščini, v nadaljevanju pa želijo avtorji slovensko stripovsko občinstvo ustvarjati in vzdrževati s sodobnimi junaki evropskega stripa, ki nastaja predvsem v frankofonskem območju. V *Graffitu* slovenskih risarjev stripa trenutno ne boste našli, saj urednik Boris Perne meni, da po Mikiju Mustru v Sloveniji družinski strip skorajda ne obstaja, vendar avtorji upajo, da bo obstoj revije nagovoril k ustvarjanju komercialnega stripa v slovenščini tudi domače risarje in risarke.



Speer mlajši o urbanističnih vprašanjih

Albert Speer (1905–1981) je bil dvorni arhitekt tretjega rajha in nazadnje celo njegov minister za oboroževanje in vojaško proizvodnjo. Bil je tudi edini visoki funkcionar nacističnega režima, ki je po odsluženju kazni v berlinskem zaporu Spandau začel novo kariero zelo cenjenega memoarista. Albert Speer ml. pa je cenjeni nemški arhitekt starejše generacije, ki je pred kratkim v spletnem časniku *Spiegel Online* odgovarjal na vprašanja o nemškem in globalnem urbanizmu zadnjih desetletij. Med drugim je komentiral svojo tezo izpred dvajsetih let, da naj bi v modernih mestih avtomobili postali neuporabni. Rekel je, da je načelno imel prav in da so mestna središča za avtomobile znosna le zaradi bolj premičnega delovnega časa ter zato, ker se denimo v Frankfurtu kar osemdeset odstotkov zaposlenih na delo vozi z javnim prevozom. Dodal je še, da bi bila mestna središča popolnoma brez avtomobilov sterilna, vseeno pa bi morali njihovo število zmanjšati. Komentiral je tudi primernost nizkih gradenj in najsodobnejših nebotičnikov za bivanje. Meni, da so številne visoke stavbe, ki so jih zasnovali kot stanovanjske



FOTODOKUMENTACIJA DELA

bloke, zelo hitro postale žrtve pomanjkljivega vzdrževanja – to se ne dogaja, če so v nebotičnikih poslovni prostori, zato se je zelo zavzel za premišljeno politiko snovanja visokih in nizkih gradenj. Posebej pomembno za mesto pa se mu zdi razmerje med novimi in starimi hišami. Prepričan je, da sploh ni zelo pomembno, da so stare stavbe lepe, ključno je, da imajo zgodovinsko vsebino, saj se značaj mesta oblikuje tako prek aktualne funkcije kot prek njegovih korenin. Za arhitekto je zato zgodovinska ozaveščenost izjemnega pomena, meni ugledni nemški arhitekt, ki je v mladosti ob blizu spremljal obnovo povsem razdejane Nemčije, dandanes pa s svojim podjetjem deluje po vsem svetu. Zdaj raziskuje potencial Kaira kot gostitelja olimpijskih iger leta 2020.



FOTO DEJAN JAVORNIK

Brezčasni spomenik župana za vse čase

Ob stoti obletnici konca županovanja Ivana Hribarja, ki je bil župan Ljubljane v letih od 1896 do 1910, je mesto dobilo nov spomenik na Bregu ob Ljubljani. Tretji in največji Hribarjev pomnik v mestu je delo kiparja Mirsada Begića. Ob obletnici je pri založbi ZRC izšel tudi *Hribarjev zbornik*, v katerem osem avtorjev pod uredništvom Igorja Grdine osvetljuje Hribarjevo življenje in delo tako na političnem, gospodarskem kot literarnem področju. S Hribarjevim literarnim ustvarjanjem, ki se je začelo z dijaškimi objavami v reviji *Zgodnja Danica*, v še ne povsem urejeni zapuščini, ki jo hrani Narodna in Univerzitetna knjižnica, pa je najti tudi obsežen rokopisni roman z naslovom *Gospod Izidor Fučec. Srednjeveška povest naših dni*, se je v zborniku ukvarjala Milena Mileva Blažić.

Trubarjeva hiša literature

Ljubljana je prve dni septembra dobila svojo hišo literature in se tako pridružila številnim evropskim mestom (München, Dunaju, Hamburgu, Salzburgu, Kölnu, Københavnu...), v katerih že vrsto let delujejo tovrstne javne institucije. Gre za poseben javni prostor v samem središču mesta, namenjen literaturi in knjigi. Kot so zapisali na Mestni občini Ljubljana, ki je nosilka projekta, je poslanstvo Trubarjeve hiše literature, da postane referenčno mesto za književnost, knjigo in družbenokritično refleksijo. Čeprav je hiša, kjer je nekoč živel Trubar, na naslovu Ribji trg 2, bodo obiskovalci za zdaj vstopali vanjo skozi vhod na Stritarjevi ulici 7. Že v septembru se bo v njej zvrstilo več kot dvajset dogodkov s področja literature, kulture in javnih razprav.

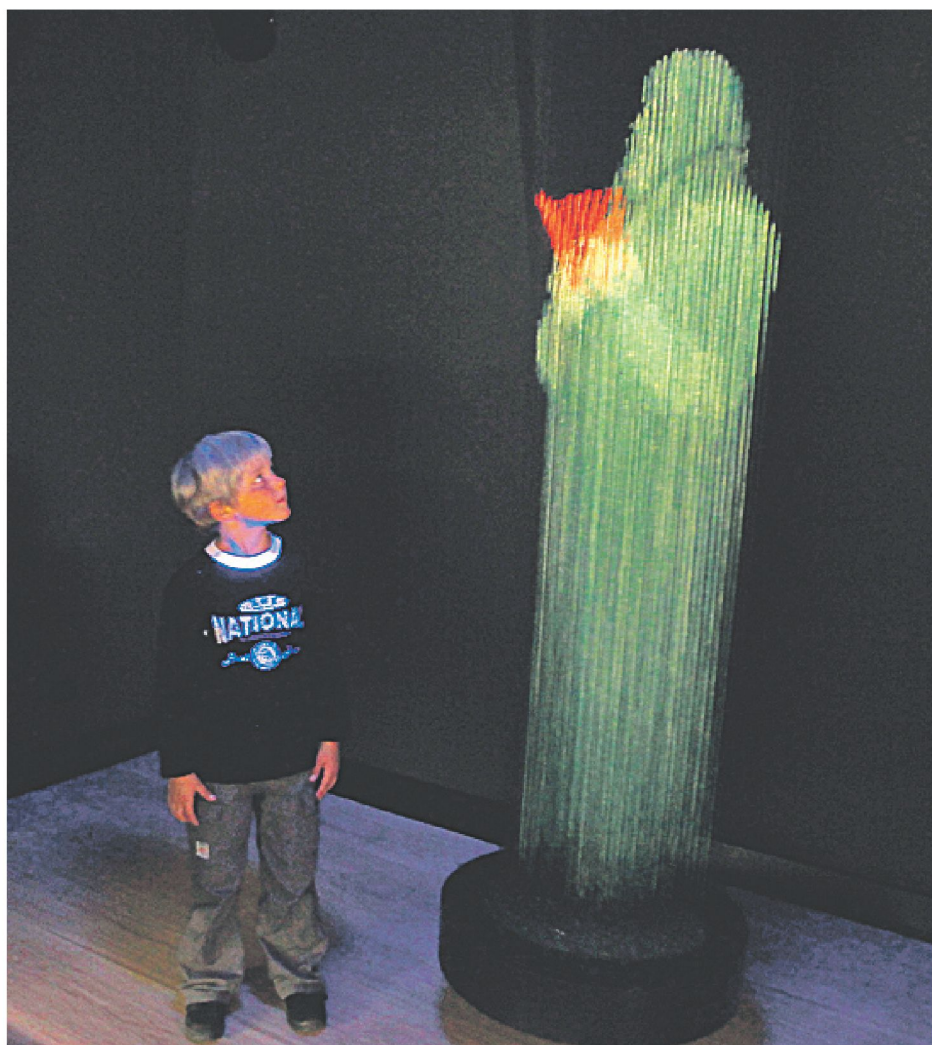


FOTO MATEJ DRUŽNIK

PERO LOVŠIN & ŠPANSKI BORCI

POSEBNI GOSTJE:
**MAGNIFICO
FAKE ORCHESTRA,**
Uvod: Peter Mlakar,...

KRIŽANKE Ljubljana

PETEK, 24.9. ob 20h



PRODAJA VSTOPNIC:

EVENTIM prodajna mesta • www.eventim.si • PETROL servisi
KOMPAS poslovalnice • Hiša Vstopnic Citypark
BIG BANG trgovine • www.vstopnice.com • www.koncerti.net
e-študentski servisi • Tel. prodaja: 01/42 05 000

SPOMINJAM SE EMIRJA

Nemanja Kusturica, filmski režiser, sredi septembra prihaja v ljubljanske Križanke. Tokrat kot rokovski kitarist s skupino No Smoking Orchestra. Kusturica je gotovo izjemna, kontroverzna in globoko problematična osebnost, pri kateri še marsikaj ostaja odprto.

PATRICIJA MALIČEV



Kusturica med snemanjem dokumentarca o Maradoni

FOTODOKUMENTACIJA DELA

Poletje 2003. Čas Guče. S kolegicama fotografijama Matejo Jordović in Manco Juvan smo potem, ko smo se napovedale in so nam ponudili gostoljubje, obiskale snemanje Kusturičevega filma s takrat delovnim naslovom *Lačno srce*, ki je kasneje postalo *Življenje je čudež*.

Prizorišče snemanja ob šarganski železniški na Zlatiborju (še prej smo se pogovarjali z zadnjim živečim potomcem jasnovidcev Tarabičev, ki jih poznamo iz knjige *Kremansko proročanstvo*; povedal je, da prihaja čas velikih vod). Na snemanju so bile zgrajene prave lesene hiše, pripeljali so staro lokomotivo in jo postavili na tire, celo čisto zares je zapuhala gor in dol. Kasneje je vse to postalo Drvengrad, katerega lastnik je režiser in v katerem nekaj let tudi živi. Snemanje je motil dež in to so igralci, predvsem Aleksandar Berček in Slavko Štimac, izkoriščali za prigrizke in šilca žganih pijač. Za nekaj minut smo sedli skupaj in poklepotali. Potem je prišel Emir in dogovorili smo se, da bomo med odmori posneli intervju. Delno smo tudi ga. O zgodovini Kremne, scenariju za film, pričakovanjih – šlo je za običajno navdušeno klepetanje o svežem, nastajajočem projektu. Posijalo je sonce in snemalni vrvež je odredil, da se umaknemo nekaj metrov za snemalno črto – in smo tihi. Manca je na skrivaj fotografirala. Niti ne snemanja, kot se je kasneje izkazalo na posnetkih, temveč naravo, duhovite pastirske motive *čobanov*, ki so z ovčami prečkali pot proti *setu* – ko je nenadoma pridrvel režiserjev sin Stribor, začel kričati nanjo in zaukazal, da v petnajstih minutah zapustimo Mečavnik. Nismo se dolgo upirale, grozil je s tožbami, če bomo kar koli objavile, besedilo ali fotografije. Enemu izmed varnostnikov je s prstom pokazal, naj nas pospremi z avtom do drugega ovinka ceste s planote. Šle smo, kaj pa naj bi.

Spomin na srečanje z Emirjem, zdaj ko se je uradno prekrstil v Srba, Nemanjo, ni neprijeten. Zdel se mi je duhovit, kar naprej je opozarjal Neleta Karajlića (pevca srbske frakcije *Zabranjenog pušenja*), naj se že enkrat nauči hoditi pokončno in naravnost. Potem je vprašal, ali se mi zdi privlačen in podobne neumnosti, ki so petindvajsetletno zeleno in ambiciozno novinarko silile v rdečico in spuščanje pogleda. Ampak moje začudenje, telečji pogled in hitro utripanje s

trepalnicami niso nič pomagali, ko je Striborju pritrdil, da moramo nemudoma stran.

Tričlanski slovenski fotoreporterski ekspediciji – med njimi je bil najmanj en fan Kusturičevih filmov – se je pred sedmimi leti zgodilo isto, pa tudi voditelju hrvaške tedske oddaje *Nedeljom u dva* Aleksandru Stankoviću, ki je še tedne po dogodku s podrobnostmi snemanja intervjuja s Kusturico vznemirjal javnost. Kusturica pač nikogar ne pusti hladnega.

Novinarska kolega Stojan Cerović in Nebojša Grujičić sta po intervjuju z režiserjem leta 2004 v zapisu za beograjski časopis *Vreme* ena redkih zadela Kusturico: »Verjameva, da nekdo, kot je Emir Kusturica, zasluži razumevanje, za katero je bil pogosto prikrajšan. Slava in uspeh ljudi navadno pripravi do tega, da so previdnejši in tehtajo vsako izgovorjeno besedo na njihov račun. Vsakomur je do vzdrževanja dobre reputacije. Pri Kusturici pa je vse obrnjeno na glavo. Kot večji del njegovih junakov se tudi sam bolje obnese v trpljenju in zgubljanju živcev. Pomembneje mu je ljubiti, sovražiti, navduševati in fantazirati, kot pa trezno in preračunljivo gledati in razmišljati v svet.«

Na vprašanje, koliko in kdaj filmska umetnost postane polje ideoloških bitk, nikoli ni zares odgovoril. Ne sebi ne drugim. Koliko morajo biti filmi zavezani avtentičnosti zgodovine? Ali je nujno, da njegovi (ali čigar koli že) filmi podajajo avtentično podobo nekdanje Jugoslavije in njenega razpada?

Sarajeva, v katerem se je rodil, ni obiskal že več kot dvajset let. Pravi, da se je v njem vzpostavila filmska elita, ki je za njegovega bivanja v bosanski prestolnici veljala za drugorazredno. Prepričan je, da se je ob razpadu na območju nekdanje Jugoslavije zgodila državljanska vojna, ki jo je zanetil Zahod.

Slovinci so se mu zamerili že davno, med snemanjem *Doma za obešanje*, ko so ga prebivalci primorske obmejne vasi Miren pregnali s snemanja na lokalnem pokopališču. Jean-Marc Buin v *Mali knjigi o Emirju Kusturici* v poglavju Moja prepričanja takole citira pogovor z režiserjem o začetku *državlanske* vojne v nekdanji Jugoslaviji: »Slovenec je vedno sanjal svoje slovenske sanje, sanje avstrijskega hlapca. Iz dunajskih hlevov so ga rešili naši pradedje, ki so se bojevali v prvi svetovni vojni. Ta Slovenec je bil vedno dovolj majhen, da je lahko izbiral sredstva za uresničevanje svojih ciljev brez posebne morale, ne glede na to, ali se je vse skupaj razvijalo v smeri klerofašizma ali pa je bilo treba streljati v hrbet fantom iz JLA, ki jim je generalštab ukazal, naj gredo na ulice brez streliva ... Prebolel sem Slovence, ki so začeli državljansko vojno v trenutku, ko so izgubili ekonomske privilegije, pa tudi hrvaške nacionaliste, ki se gredo znova staro igro iztikanja oči in sekanja prstov ujetnikom ...«

O Srbih trdi, da niso nikoli začeli nobene vojne, temveč so vedno »delali usluge manjšim narodom in pomagali pri ohranjanju njihovih tradicij in kreipitvi narodnostne zavesti«. Kusturici kar naprej očitajo, da snema filme, revizionistične do tragičnih dogodkov, ki so se odvrteli pred našimi očmi. Hkrati ga nenehno opominjajo, da je prijateljegal z družino Milošević in da je Radovana Karadžića poveličeval v nacionalnega junaka. Kdo bo prepričeval prepričanega?

V biografiji Emirja Nemanje Kusturice je vse po malem problematično, kontroveržno: od filmov (čeprav ne vseh) prek političnih stališč do izbire prijateljev med politiki. Nesporni so samo svetovna prepoznavnost, slava in uspeh. In umetniška avtoriteta, seveda. ■

Še kot diplomant praške FAMU je Emir Kusturica (letnik 1954) posnel igrani kratki film *Gernika* (1978) in zanj dobil nagrado za najboljši kratki film na študentskem festivalu v Karlovih Varih. Zaslovel je z mojstrovini: *Se spominjaš Dolly Bell?* (Sječaš li se Doli Bel?, 1981), *Oče na službeni poti* (Ota na službenom putu, 1985), *Dom za obešanje* (Dom za vješanje, 1988), *Arizona Dream* (1993), *Underground* (1995), ter celovečerci, ki niso poželi najboljših kritik: *Črna mačka, beli mačkon* (Crna mačka, beli mačor, 1998), *Življenje je čudež* (Život je čudo, 2004) in *Obljuba* (Zavet, 2007). Leto kasneje je sledil še dokumentarec o nogometašu Diegu Maradoni. Za *Dolly Bell* je dobil nagrado v Benetkah kot najboljši debitant, za film *Oče na službeni poti* je prejel svojo prvo zlato palmo v Cannesu, drugo za *Underground* – obe za najboljši film, cansko nagrado pa ima tudi za najboljšo režijo za film *Dom za obešanje*.

od 8. do 21. 9.

RAZSTAVA

Manuscripta

V Nuku je od 2. do 30. septembra na ogled razstava srednjeveških rokopisov iz lastne zbirke, med njimi je tudi *Supraselski kodeks* iz 11. stoletja, ki je na Unescovem seznamu Spomin sveta. Razstava je organizirana v sklopu prireditve Ljubljane – Svetovne prestolnice knjige in v okviru 17. kolokvija Mednarodnega združenja za latinsko paleografijo, ki bo v tem času potekal v Ljubljani.

Drugi del razstave je od 7. septembra do 7. novembra v Narodni galeriji v Ljubljani in prav tako predstavlja gradivo iz Nuka.

KONCERT

Festival Maribor

Do 12. septembra poteka v Mariboru glasbeni Festival Maribor. Do zaključka festivala je še vrsta zanimivih koncertov, že na dan izida *Pogledov*, v sredo, 8. septembra, multimedijski dogodek z glasbo, fotografijo in filmom, na katerem bosta med drugimi nastopila tudi cenjeni ruski pianist Boris Berezovski in letošnja dobitnica evropske nagrade za mlado glasbenico Eva Nina Kozmus. Omenimo še sobotni dopoldanski koncert tenorista Nicholasa Mulroya in pianista Johna Reida *Pearsova stoletnica*, v katerem bosta ponovila program, s katerim sta leta 1955 v isti mariborski Kazinski dvorani nastopila skladatelj in pianist Benjamin Britten in tenorist Peter Pears, in zaključni nedeljski koncert z Mozartovim *Rekvijemom*.

LUTKE

10. mednarodni festival

V Lutkovnem gledališču Ljubljana od 7. do 12. septembra poteka že 10. mednarodni festival Lutke 2010. Petnajst tekmovalnih in šest spremljevalnih uprizoritev na ljubljanskem gradu dopolnjuje prostorska postavitev Silvana Omerzuja *Omizja*.

OPERA

Manon Lescaut

Vsak večer od 9. do 12. septembra bo ljubljanska Opera v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma nastopila s svojo prvo premiero v novi sezoni, Puccinijevo mladostno uspešnico *Manon Lescaut*. Glavne vloge so zaradi gostote predstav seveda dvojno zasedene, naslovno vlogo poje Milena Morača, njenega ljubimca Des Grieuxa Branko Robinšak, v alternaciji pa Sofia Soloviy in Carlo Barricelli. Dirigira Loris Voltolini, odrsko postavitev je vodil italijanski režiser Giulio Ciabatti. Na tiskovni konferenci je največ povedala primadona Morača, poudarila je, da gre za »klasično režijo«, o naslovni junakinji je povedala, da ji pravijo »ne le heroína, tudi heroin«, tako da vzbuja zasvojenost s samo seboj.

PLES

Španski borci

Drugi teden v septembru začenja sezono tudi Center kulture Španski borci: 8. septembra s predstavo na temo »komu koristi umetnost« plesalcev in koreografov Rosane Hribar in Gregorja Lušteka, isti večer bodo odprli tudi razstavo *Jaz in Ričard Džir ordinirava zvečer*, njen avtor je samorastnik Samo. Odprtje bo v znamenju sanremskih zimelencev.

16. septembra bodo Španski borci gostili literarni večer z nominiranci za Rožančeve nagrade, sledila bo razglašitev.

KONCERT

Jubilej Mirka Cudermana

Ob svoji osemdesetletnici bo dolgoletni vodja Slovenskega komornega zbora vodil otvoritveni koncert Vokalnega abonmaja Slovenske filharmonije. Za slavnostni program si je izbral mogočni skladbi Antona Brucknerja, *Mašo št. 3. v f-molu* in *Te Deum* v *C-duru*. Slovenskemu komornemu zboru se bosta pridružila zbor Consortium musicum in Orkester Slovenske filharmonije. Letošnja novost Vokalnega abonmaja so vodeni pogovori o programu, skladateljih in izvajalcih koncerta. Začeli se bodo uro pred vsakim koncertom v dvorani Slavka Osterca, ob 18. uri.

Nova filharmonična sezona

Orkester Slovenske filharmonije s prvim koncertom v okviru oranžnega abonmaja začenja redni cikel dvakrat po devet koncertov v Gallusovi dvorani CD. Dirigent in solist prvega programa bo ruski glasbenik Aleksander Rudin, nekaj posebnega pa bo krstna izvedba nove skladbe dolgoletnega umetniškega vodje Iva Petrića *Pokrajine spomina* v počastitev njegove osemdesetletnice.

ODER

Kralj umira

V silno razprostranjeni koprodukcijski navezi je nastala prva letošnja premiera v ljubljanski Drami, uprizoritev besedila Eugèna Ionesca *Kralj umira*, ki bo 15. septembra tudi otvoritvena predstava letošnjega festivala Ex Ponto. V šestčlanski zasedbi nastopa tudi Vojko Zidar iz Drame, preostali so Francozi, režiser pa Romun Silviu Purcărete.

Lovske scene iz Spodnje Bavarske

Tudi ta uprizoritev je koprodukcija, namreč Prešernovega gledališča Kranj in Art Centra Kranj. Besedilo je leta 1965 napisal Martin Sperr, ukvarja pa se z odzivom odmaknjene vasi na homoseksualce. Predstavo, ki je javno generalko imela že 9. julija v letnem gledališču Dob pri Domžalah, je režiral Ivica Buljan, celoten igralski ansambel kranjskega gledališča sta med drugimi dopolnila še Milena Zupančič in Marko Mandić. Premiera bo 17. septembra.

Romeo in Julija v MGL

Po kontroverzнем *Juliju Cezarju* v ljubljanski Drami januarja letos se režiser Diego de Brea vrača k Shakespearju: v Mestnem gledališču ljubljanskem bo (izjemoma v torek) 21. septembra premiera *Romea in Julije* z Matejem Pucem in Niko Rozman v naslovnih vlogah. V MGL so *Romea in Julijo* zadnjič igrali v sezoni 1989/90, ko sta ju v režiji zdajšnje direktorice Barbare Hieng - Samobor odigrala Mirjam Korbar in Boris Ostan.

Kralj Lear v grajski kleti

V koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča in Anton Podbevšek Teatra Novo mesto bo 21. septembra v kletnih prostorih nekdanjega srednjeveškega gradu Klevevž pri Šmarjeti premiera Shakespearjevega *Kralja Leara* v režiji Matjaža Bergerja in s Pavletom Ravnohribom v naslovni vlogi.

OKROGLA MIZA

Pogledi v Trubarjevi hiši

Uredništvo *Pogledov* bo 15. septembra v Trubarjevi hiši literature v Ljubljani pripravilo prvo v nizu javnih razprav. Odgovorni urednici Ženji Leiler se bodo pri razpravi o javnem interesu na javni televiziji pridružili državni sekretar z ministrstva za kulturo dr. Stojan Pelko, odgovorni urednik kulturno-umetniških programov TV Slovenija Jani Virk, sociolog in medijski teoretik dr. Jože Vogrinc in samostojni novinar ter odgovorni urednik spletnega časopisa *razgledi.net* Vojko Flegar.

FILM

Belka

Od 16. do 30. septembra bo v Cankarjevem domu vsakodnevno predvajan film *Belka* (White Material; Francija, 2009) režiserke Claire Denis. Film, v katerem blesti Isabelle Huppert, se ukvarja s problemom postkolonialnega nasilja v Afriki. Claire Denis, rojena leta 1948 v Parizu, je kot scenaristka in režiserka debitirala s filmom *Čokolada* (Chocolat, 1988), z večino kasnejših filmov je dosegla velik uspeh na mednarodnih festivalih. Kritiki pravijo, da ji je »uspelo spojiti liričnost francoskega filma in težnjo po zajetju pogosto grobega obraza sodobne Francije«.

DIGITALIZACIJA

Francosko-slovenska srečanja

Francoski inštitut Charlesa Nodiera v sodelovanju s Culturesfrance in Cankarjevim domom organizira serijo posvetovanj o tehnoloških spremembah v založništvu. Prvo srečanje v ponedeljek, 20. septembra, bosta odprli ministrica za kulturo Majda Širca in francoska veleposlanica Nicole Michelangeli, nato pa se bosta slovenski in francoski pisatelj, Miha Mazzini in Jean-Philippe Toussaint, pogovarjala o pisateljevi spletni strani. Srečanja z vsakič drugačno dvočlansko francosko-slovensko zasedbo si bodo nato v bolj ali manj tedenskem ritmu sledila do 15. novembra.

RETROSPEKTIVA

Kiparstvo danes v Celju

Pregledno razstavo, na kateri je predstavljenih dvaintrideset slovenskih umetnikov vseh generacij, so kot kustosi pripravili Tomaž Brejc, Alenka Domjan, Jiří Kočica in Polona Tratnik. Gre za začetek projekta, ki naj bi se nadaljeval v naslednjih treh letih in ima podnaslov *Komponente, stičišča in presečišča*. Ob odprtju v petek, 10. septembra, v Galeriji sodobne umetnosti Celje ob 19. uri, ki se bo nadaljevalo z ogledom vseh preostalih prizorišč, bo izveden tudi performans/živa instalacija v zunanjem delu lapidarija Pokrajinskega muzeja Celje. ■

JOSÉ CARRERAS V STOŽICAH

Najmlajši izmed Treh tenorjev bo 7. oktobra nastopil v dvorani ljubljanskih Stožic.

BOŠTJAN TADEL

José oziroma po katalonsko Josep Carreras že drugič prihaja v Ljubljano. Tokrat bolj v slogu treh tenorjev, ki so s kombinacijo večdesetletnih izjemnih karier, posrečenega izbora skladb in ravno pravnjo mero briljance ter zabavnštva postavili povsem nova merila za pozicijo klasične glasbe v svetu popularne zabave. Album s posnetkom prvega koncerta v Rimu leta 1990 je še vedno daleč najbolje prodajana plošča (bolj ali manj) resne glasbe vseh časov.

Carreras, rojen leta 1946, je najmlajši med njimi, pokojni Luciano Pavarotti (1935–2007) je bil kar deset let starejši, Plácido Domingo (1941), edini, ki ga v Ljubljani (še) nismo videli, pa je med vsemi očitno najbolje razporedil moči skozi že skoraj polstoletno kariero, saj je še vedno polno aktiven

MED TISTIMI, KI STE ŽE ALI BOSTE DO 27. SEPTEMBRA POSTALI NAROČNIKI POGLEDOV, BOMO IZŽREBALI 30 DOBITNIKOV VSTOPNIC ZA KONCERT.

ne le kot pevec, tudi kot dirigent in umetniški direktor kar dveh opernih hiš v Washingtonu in Los Angelesu.

Carreras je med vsemi tremi najhitreje zablestel: pet let po poklicnem debiju je že pel v najpomembnejših operah na svetu in snemal z najuglednejšimi dirigenti. V strokovnih krogih si je največjo veljavo pridobil s tem, da si ga je za vrsto posnetkov okrog leta 1980 izbral Herbert von Karajan. Najslavnejša sta Puccinijeva *Tosca* s Katio Ricciarelli in Ruggerom Raimondijem ter Bizeteva *Carmen* z Agnes Baltsa. Ta posnetek je znamenit po tem, da je Carreras slavno tenorsko arijo *La fleur que tu m'avais jetée* zaključil ne z neskončnim visokim tonom na polno – temveč v najnežnejšem pianissimu. Ker je tenorski poklic junaško dejanje, je kasneje vedno pel na polno in v svoji avtobiografiji na široko razložil, da je bilo vse skupaj Karajanovo maslo.

A vse kaže, da so imeli prav tisti, ki so že v zgodnjih osemdesetih opozarjali, da Karajan zaseda tako Carrerasa kot Ricciarellijevo v vlogah, ki niso primerne za njuna glasova. Njena zvezda je okrog leta 1990 hitro zašla, Carreras pa je leta 1987 takoj po snemanju Puccinijeve *Manon Lescaut* zbolel za levkemijo. Naslednje leto je porabil za boj z boleznijo in ga uspešno dobil, tudi in predvsem s pomočjo slovenskega zdravnika Cirila Rozmana.



FOTODOKUMENTACIJA DELA/AP

Po bolezni je najprej odpel nekaj dobrodelnih vrnitvenih koncertov, potem pa so 7. julija 1990 že prvič nastopili Trije tenorji. Carreras se po bolezni nikoli ni povsem vrnil v tirnice opernega pevca, na opernih odrih je nastopal le občasno, po letu 2002 pa sploh več ne. Zadnja leta se posveča koncertom, na katerih večji del programa zasedejo napolitanske skladbe, občasno pa izda tudi kakšno ploščo s tovrstno žanrsko glasbo.

Carreras je nesporno veliko ime poustvarjalne glasbe zadnje četrtine preteklega stoletja, nekaj njegovih posnetkov je izjemnih, poleg omenjenih je treba poudariti še Bernsteinovo *Zgodbo z zahodne strani*; skladatelj sam je za posnetek v opernem stilu iz sredine osemdesetih izbral Carrerasa kot interpreta glavne vloge Tonija, Mario pa zaupal novozelandski sopranistki Kiri Te Kanawa. Nesporno s svojo odrsko karizmo in priljubljenimi skladbami še vedno zna razvneti občinstvo, najzanimivejše vprašanje glede njegovega tokratnega ljubljanskega nastopa pa je, ali bo sploh posegel po kakšni operni skladbi. ■

PET VPRAŠANJ ZA JOSÉJA CARRERASA

Pomemben vpliv na vašo kariero je imel slavniti italijanski tenorist Giuseppe di Stefano. Kako bi rekli, da je vplival na vaš način petja?

Še vedno me povsem prevzame, kadar poslušam, kako je znal di Stefano peti z vsemi čustvi na dlani. Pel je naravnost iz srca, brez vsake preračunljivosti, in zato je vedno tako točno interpretiral vsako glasbo in vsako besedilo. Če pojete arije ali bolj ali manj zahtevne pesmi, nikoli ne gre samo za pravilne note, temveč za čustva, za dramo. Di Stefano je bil v tem neprekosljiv, njegove posnetke lahko poslušam nešteto krat.

Kako pa bi ocenili zdajšnjo generacijo tenoristov v najboljših letih, kot so Kaufmann, Villazon, Florez, Cura, Alagna, Alvarez? Nekateri pravijo, da niso več tako dobri, kot ste bili včasih.

Pevci, kot je Kaufmann, so brez dvoma odlični. Je pa normalno, da se primerja s prejšnjo generacijo: tudi nas so primerjali s Corellijem, di Stefanom, del Monacom, njih pa z Carusom in Giglijem. Tako je življenje. Ampak za dolgo kariero je pa treba imeti ne le talent, temve tudi ogromno discipline.

Kako pa je z dirigenti – delali ste z največjimi imeni, tudi v vedno mitskima Karajanom in Bernsteinom?

Oba sta bila nesporna genija, sem pa dosti več delal s Karajanom, za katerega lahko z dvajsetletno distanco še bolj prepričano trdim, da je bil nekaj resnično po-

sebnega. Imel je neki poseben magnetizem, kakršnega nisem srečal pri nikomer drugem, in h glasbi je pristopal na kratko malo fantastičen način. Iz glasbenikov mu je vedno uspelo iztisniti maksimum. Zanj bi pel celo Mimi (nosilna sopranska vloga iz Puccinijeve *La Bohème*), pa me k sreči ni prosil za to.

Zelo aktivni ste v okviru José Carreras International Leukaemia Foundation. Zanimivo je, da ima še ena izjemno priljubljena osebnost prav tako sklad za boj proti raku, kolesar Lance Armstrong. Ste kdaj premišljevali, da bi združila moči?

Cilj mojega sklada je iskati poti, da bi levkemija nekega dne postala ozdravljiva za vse. Pomembni koraki v to smer so že bili storjeni, veliko dela pa nas še čaka, zato sem zelo hvaležen vsem, ki nas podpirajo. Zdi se mi fantastično, da tudi športni zvezdniki, kot je Armstrong, pomagajo zbirati sredstva za boj proti raku, vendar kakšnih povezav nimamo v načrtu. Mi smo osredotočeni samo na levkemijo.

Bo del zaslužka z ljubljanskega koncerta prav tako namenjen vašemu Skladu? Še toliko bolj glede na to, da je bil vaš glavni onkolog slovenskega rodu.

Res je, zato sem zelo vesel in hvaležen organizatorjem, da so se odločili pomagati Onkološkemu in hematološkemu centru Univerzitetnega kliničnega centra v Ljubljani. Pri tem mi to še toliko več pomeni, ker je bil prof. dr. Ciril Rozman rojen prav v vašem mestu.

SI NAŠ ALI NJIHOV, RDEČ ALI ČRN, LEVI ALI DESNI. VMES NI NIČ.

Drago Jančar ni le eden najbolj uveljavljenih sodobnih slovenskih pisateljev, čigar dela so prevedena v več kot dvajset jezikov, prejemnik številnih domačih in uglednih tujih nagrad, spoštovan gost raznovrstnih mednarodnih literarnih srečanj in uglednih tujih časopisov, ampak gotovo tudi eden najupornejših in najprodornejših družbenokritičnih premišljevalcev pri nas. V teh dneh prihaja na knjigarniške police njegov novi roman *To noč sem jo videl*, v katerem se je Jančar prek zgodbe o nekaj letih življenja mlade, svobodomiselnne in ekstravagantne Veronike Zarnik iz ljubljanske meščanske družine posvetil kompleksnosti, kaotičnosti in tragičnosti časa pred in med drugo svetovno vojno na Slovenskem. *To noč sem jo videl* je njegov deveti roman.

ŽENJA LEILER, foto JOŽE SUHADOLNIK

Pred poldrugim desetletjem sem pogovor z vami začela z vprašanjem, ali ste se že »povsem navadili na računalnik, ali pa tu in tam še udarjate po dobrem starem pisalnem stroju«. Hecno vprašanje, takole iz današnje perspektive. Če pa zdaj poskusim z vprašanjem, ki se bo čez desetletje ali že prej morda prav tako zdelo svojemu času neprimerno: si vas lahko predstavljamo v eni dunajskih kavarn, ki je svojim gostom pred kratkim namesto starih dobrih papirnatih časopisov že ponudila možnost, da jih berejo prek elektronskih bralnikov? In potem menda ne berejo le časopisov, ampak gledajo televizijo, igrajo igrice, pošiljajo pošto ... menda je zelo živahno.

Iz takšne kavarne, ne vem, ali je to še sploh kavarne, če bi po kakšnem naključju vanjo vstopil, bi nemudoma pobegnil. Pa ne da bi imel kaj proti elektronskim bralnikom, to je vendar samo instrument. Pred dnevi je v neki ljubljanski kavarni takšno napravo potegnil iz torbe Tomaž Pandur in sva si potem na zaslonu ogledovala projekcije in načrte tistega fascinantnega centra, ki ga bo menda dobil Maribor, razpravljala o njegovih programih za Evropsko prestolnico kulture. Včasih bi za to moral Tomaž privleči s seboj kup fasciklov in nerodnih zvrtkov z risbami. Ni mi tuja misel, da bi si nabavil elektronski bralnik, na katerega bi si naložil nekaj dobrih časopisov, slovenskih bi bilo med

njimi bolj malo, morda celo kakšno knjigo za potovanja. Čeprav si ne morem in nočem predstavljati takšnega epohalnega preobrata, v katerem bi tiskane knjige, ki so moje življenje, izginile.

Kaj bi se potem takem dalo dodati k aktualni debati o koncu tiskane knjige? Medtem ko so nekateri založniki navdušeni, drugi opozarjajo, da bo s prevladovanjem e-knjig še manj pozornosti namenjene njihovem urejanju, lektoriranju, korekturam, skratka, da bosta hitrost in cenenost izdaje povzročili še zadnje uredniške Mohikance.

Hitrost in cenenost izdajanja knjig, ki so ju prinesle nove tehnologije, sta že zdaj velik

problem. Uredniki, ki so bili intelektualni stebri založb, se spreminjajo v brskalce po agencijskih katalogih in prikazni s kalkulatorji namesto glav na ramenih. Poznam nekega nemškega urednika, ki je bil še pred leti čisto spodoben in normalen človek, z njim si se lahko pogovarjal o literaturi, zgodovini in slikarstvu. Potem je dobil novega direktorja, h kateremu mora vsak dan točno ob petih popoldne na brifing, kjer pregledata številke o prodaji izvodov tistega dne, in vsak dan se zagovarja bodisi zaradi preslabe ali vsaj prepočasne prodaje naslovov, ki jih je izbral. Zdaj tudi meni, kadar se srečava, govori samo še o tem, kako dobro gre na trgu ta ali oni avtor, tega ali onega pa ne bo izdajal



več, ker so njegovo zadnjo knjigo prodali v samo nekaj sto izvodih. Temu ustrezno se je znižal nivo njegovega programa, od starega esteta je ostal samo še stavek: saj se da tudi dobro knjigo zanimivo napisati in uspešno prodati, kriminalko na primer. To je seveda res, ampak jaz s to filozofijo nimam nobenega veselja več, pravzaprav se res še poredko srečava.

Naslov vašega najnovejšega romana, *To noč sem jo videl*, je obenem tudi začetek samega romana: *To noč sem jo videl, kakor da bi bila živa*. – Prvemu stavku, ki čaka bralca, pisatelji bržkone namenjate veliko pozornosti. V čem je pravzaprav teža prvega stavka?

Teži prvega stavka, o kateri radi predavajo v šolah kreativnega pisanja, sem se

včasih posmehoval, takrat sem rekel, da bi se morda pa morali slušatelji učiti, kako napisati zadnji stavek v romanu ali noveli. Klaus Detlef Olof mi je pripovedoval, da je med prevajanjem Galjota v nemščino ob zadnjem stavku ugotovil, da mora besedilo še enkrat prevesti. Zadnji stavek se glasi: *Jutri bom trezen in teh prekletih sanj ne bo nikjer več*. Klaus je rekel, da to meče posebno luč na celotno besedilo, tako rekoč nazaj v roman, da mu daje neko bolj zastrto, sanjsko razsežnost, nekaj takega je rekel. No, zdaj pa sem sam sprožil to vprašanje o prvem stavku. Tu je prvi stavek povrh vsega še v naslovu, čudna reč, priznam, ampak jaz sem junakinjo romana res neko noč videl. Potem ko sem pred kakšnima dvema letoma zvečer v postelji prebral dokumentarno gradivo o nekih medvojnih dogodkih nekje

na Gorenjskem, mi je to branje prešlo v sanje in nemirna prebujanja, dogodki so se selili v domišljijo in prve stavke, ki so že potovali v drugo smer, v prozo.

Za vaše uvodne stavke je namreč nasploh značilno, da velikokrat napovedo ozračje celotnega romana ali novele. V romanu *Galjot*, denimo, je stavek »Gosti skladi zraka,« povsem v sozvočju s protagonistom, nad katerim ves čas visi nekaj usodno težkega. V *To noč sem jo videl* pa prvi stavek nekako napove dve časovni obdobji, kjer bo prvo – ta noč – časovni okvir za retrospekcijo drugega, ko je bila (še) živa. Roman potem dejansko zgradite kot retrospektivno pripoved petih pripovedovalcev, ki se kot ljubimec, mati, zdravnik nemške okupacijske vojske, družinska gospodinja in nekdanji partizan spominjajo življenja in potem izginotja mlade Veronike Zarnik, usodno potegnjene v vrtnec časa pred in med drugo svetovno vojno na Slovenskem. Prvoosebna pripoved seveda ni distancirana pripoved, ampak poudarja subjektivno doživljanje. Zakaj ste se odločili zanjo?

NAENKRAT SEM SE ZAVEDEL, DA NE TVEGAM SAMO OČITKA: »SAJ NI BILO TAKO«, PAČ PA DA Z LITERARNIM REKONSTRUIRANJEM ZAVESTNO USTVARJAM TUDI NEKAKŠNO KVAZIDOKUMENTARNO LITERARNO LAŽ. VRNIL SEM SE TOREJ K SUBJEKTIVNEMU PRINCIPU.

Zato, ker sem tisto gradivo v slabo prespani noči tudi sam tako doživel – subjektivno. Tudi boleče. Kot vrtajoče vprašanje: zakaj je morala neka ženska na tako surov način izgubiti svoje življenje, ne da bi pri tem dala svojim morilcem kakršen koli povod za to dejanje. Kakšen je bil splet okoliščin, ki je peljal v tak konec, kakšen hudičev čas je bil to, ko je bilo človeško življenje tako malo vredno? Je videla vrhove smrek, ko je obležala v zimskem gozdu? Je razumela, kaj se sploh dogaja? Saj sem v mariborskih zaporih pogosto mislil tudi na mlado Slavo Klavoro, ki so jo na tistem dvorišču, kjer sem kak popoldan igral namizni tenis, ustrelili gestapovci in je obležala v mlaki krvi, misel je bila strašna in podoba boleča, ampak ona je vsaj vedela, s kakšnim prekletim zlom ima opravka in zakaj se mu je uprla. Tale mlada gospa ni vedela ničesar. Tudi njenemu možu najbrž ni bilo povsem jasno, da gre stvar nepreklicno h koncu, očitno mu ni uspelo pojasniti, da ni res, kar mu očitajo, kajti stvar je bila že prej odločena.

Glavni junakinji pa niste dali besede. Zakaj?

Lahko bi enostavno rekel, da tudi v Smoletovi *Antigoni* Antigona sploh ne nastopi, drugi govorijo o njej. A ne gre samo za to. Veronikina smrt vse, ki so jo preživeli, silno obremeni, v njih ostane nekaj temnega, neka nejasna vprašanja, na katera ni mogoče smiselno odgovoriti. Se pravi, da s tem, ko govorijo o njej, govorijo tudi o sebi, vsak posebej o svojem obteženem spominu. Ki je povezan tudi z drugimi dogodki in osebnimi izkušnjami, vseh pet pripovedovalcev govori o sebi, o vojni, a Veronikina življenje in njena smrt postaneta tudi del njihovega življenja do konca dni. In če z Antigono ali prek nje akterji razrešujejo neko veliko etično vprašanje, tu ničesar ne razrešujejo, ker se ničesar razrešiti ne da. Iz smrti priklicujejo življenje, to je v človeški naturi.

Kot denimo nazadnje v *Drevesu brez imena*, romanu o arhivarju, ki ga zgodbe iz arhiva preplavijo tako močno, da začne preteklost premeščati v sedanost, si tudi v *To noč sem jo videl* dogodki ne vrstijo linearno, seveda pa sčasoma sestavijo zgodbo. Ste želeli s tem poudariti, kako negotov, nejasen, grozeč je lahko za protagonista neki zgodovinski čas?

To vsekakor. A v *Drevesu brez imena* sem se napotil v tvegano in zahtevno literarno pustolovščino, ki stopa čez meje prostora in časa. Ki iz preprostega začetka potuje nekam v globino, v slovensko podzemlje, v labirint, od realističnih in nekoliko humornih opisov

v gostoto jezika, ki prepleta neko avtobiografsko izkušnjo z literarno izmišljijo, v zgodovino, iz katere ne moremo izstopiti. Pri *Drevesu brez imena* med pisanjem sam nisem natančno vedel, kam me ta blodnja vese, nekam nazaj v otroške izkušnje in še dlje, onkraj, v embrionalni spomin slovenskega dvajsetega stoletja. Tu, v *To noč sem jo videl*, je bila naloga, ki jo je prav tako določil negotovi zgodovinski čas, v literarnem smislu enostavnejša: junakom sem pustil pripovedovati, bralcem pa, da se jih pripovedi, njihov preplet in zaplet objektivno nepojasnjene zgodbe, dotaknejo.

Pa vendar. Za nekatere vaše protagoniste je značilno, da jih ne določa le ta ali oni zgodovinski trenutek, muhasta Usoda, ampak so determinirani tudi s svojo subjektivnostjo. Ta je pri Veroniki izrazito sproščena, odprta. Glede na to, da se od ljubimca vrne k možu, je celo nekako spravljiva z usodo, z življenjem, kakršno pač je ... Čeprav je za čas, v katerem je živela, in še posebno, ker je ženska, precej svobodomiseln in ekstravagantna, pa ti dve značajski lastnosti izbruhneta v spor »samo« kot del njenega intimnega življenja, torej zakona z Leom Zarnikom, medtem ko se do usodnih »zunanjih« dogajanj, okupacije in vojne, vede izrazito naivno. V tem smislu se zdi, da je to njen največji »greh«.

Saj. V tem smislu je to tisti nesmisel, s katerim sem si razbijal glavo. Njena naivnost, njena nedorečenost, morda tudi površnost, jo v spletu zgodovinskih in osebnih okoliščin pripeljejo v bližino nasilja. Nase s svojim svobodomiselnim vedenjem kliče, ne da bi to hotela, poženje moških okrog sebe in s svojim bogataškim življenjem, ki ga razume kot nekaj samoumevnega, od rojstva danega, zavist podložnikov. Jezo revolucionarjev. Ne da bi vedela, tudi zaplet s človekom, ki mu hoče pomagati, mu tudi dejansko pomaga, reši ga iz gestapovskega zapora. A prav izkušnja nesrečnega Jeranka z zaporom, kjer vidi nemškega zdravnika govoriti z visokim gestapovcem, sproži mehanizem nasilja. Zlo se ji približuje, a ga ne pozna. Seveda je tudi naivna, sredi vojne jo pahne v žalost povozena žaba na cesti. A taka je, takšno sem jo videl. V obrisih, brez psihologije. Videl sem tudi uboj v zimskem gozdu. Tako kot v *Severnem siju*, kjer obležita na neki pohorski poti dva nedolžna ubita človeka, on in ona. Tudi tisto je bil resničen dogodek. Z neko rahlo potezo sem v tej zgodbi nakazal na to naključno povezavo med obema dogodkoma in obema romanoma.

Nasilje je nasploh pogosta tema vaše proze. Opredeljujete ga predvsem v vsej njegovi nesmiselnosti; ne pripenjate mu ne ideološkega ne kakega drugega alibija.

ZAKAJ NE BI MOGEL IMETI DRUGAČNEGA MNENJA O DRUŽBENIH STVAREH, KAKOR GA IMATA SLOVENSKA MEDIJSKA IN DELOMA TUDI KULTURNA GLAJHŠALTUNGA? ALI NI SVET ZANIMIV PRAV ZATO, KER MISLIMO DRUGAČE?

Ne vem zakaj. Morda se je nekaj tega vame zalezlo v otroštvu. V okolju, kjer sem odrasčal, sem marsikaj doživel. V petdesetih letih so bili ljudje precej podivjani, vojna še ni bila daleč zadaj.

Nosilci tega nasilja pa so v vaši prozi predvsem moški. Tudi v *To noč sem jo videl*, kjer so pozitivne in moralno ozaveščene predvsem ženske, pa naj bo to Veronika, njena mati ali gospodinja.

Moški v tej zgodbi ubijajo.

Kot ste že malo nakazali, sloni zgodba romana na dokumentarnem gradivu. V zgodbi Veronike je tako mogoče prepoznati resnično zgodbo zakoncev Rada in Ksenije Hribar. Premožnega ljubljanskega industrialca in njegove ekstravagantne mlade soproge, rojene Gorup, ki so ju partizani januarja 1944 likvidirali, njuno graščino, grad Strmol, ki ga je Hribar kupil leta 1936 in v njem z ženo in taščo živel med vojno, pa po koncu vojne nacionalizirali in uporabljali kot protokolarni objekt. Resnični dogodki so bili gotovo navdih nekaterih vaših novel, lahko bi jih

iskali tudi v romanu *Graditelj*, tokrat pa so predstavljeni zelo eksplicitno.

Ne vem, zakaj sem upal, da mi na to težko vprašanje ne bo treba odgovarjati. Na začetek romana sem postavil stavek velikega pravljicarja Hansa Christiana Andersena, ki ga je rad uporabljal tudi Graham Greene in govori o tem, da *naše izmišljene zgodbe prihajajo iz resničnosti*. Da, ta zgodba prihaja iz resničnosti, ki jo, vidim, poznate. Saj nisem upal, da ne bo prepoznana, vendar je v romanu to zgolj skelet, okrog katerega se nizajo večji del izmišljene pripovedi, celo večina protagonistov. Malo prej sem rekel, da me je stvar prizadela, ni me pustila pri miru, vedel sem, da bom o tem nekaj napisal. Stvar sem videl kot umor, ne kot »likvidacijo«, ki naj bi s tem neumnim terminom, ki so ga uporabljali tako gestapovci kakor enkavedejevci in naši vosovci, menda dobila nekakšno revolucionarno legitimitnost. Poskusil sem z rekonstrukcijo, glavni junakinji sem pustil njeno ime, Ksenija, tudi njeni materi in Radu. Pred oči mi je hodila tudi Ksenja Hribar, sijajna koreografinja, Ksenijina nečakinja, ki sem jo dobro poznal, lahko rečem, da sem z njo celo prijateljeval. Ona je bila na Strmolu kot drobna punčka leta petinštirideset. Nikoli o teh stvareh, za katere je zagotovo vedela, ni črhnila besede. Pojma nisem imel, morda me takrat ne bi niti zanimalo. V »rekonstrukcijo« sem nameraval vključiti tudi njo. Toda naenkrat sem se zavedel, da s tem ne tvegam samo očitka: »saj ni bilo tako«, pač pa da z literarnim rekonstruiranjem zavestno ustvarjam tudi nekakšno kvazidokumentarno literarno laž. Vrnil sem se torej k subjektivnemu principu, bolj kot psihologija in značaj centralne osebe, me je začela obsedati atmosfera, vprašanje, kaj bi lahko o tej stvari rekli ljudje, ki so bili akterji ali opazovalci. Kaj življenjsko preprostega: bilo je tako in tako. O njenem ljubimcu nisem vedel ničesar, tudi ne o nemških oficirjih, ki so hodili na Strmol, še najmanj o morilcih, ki so se menda po vojni v vaških gostilnah hvalili s tem dejanjem. Izmisлил sem si zaplet, ki je do tega pripeljal, izmisлил sem si beg ljubimcev v Južno Srbijo, v Vranje, ki ga dobro poznam, ker sem tam preživel leto dni kot vojak. Izmisлил sem si Janka in Jeranka in mnoge druge. Naj mi bo oproščeno, nisem znal drugače,

iz resničnosti je prišla izmišljena zgodba, ki stvari, kakor so se zgodile, ne spremeni.

Roman se zdi nekako logična tematska naslednica vašega predzadnjega romana *Drevo brez imena*, ki zajame obdobje od srede druge svetovne vojne pa nekako do začetka novega stoletja. Nobena skrivnost ni, da sta zgodovina in z njo junak, ki ga determinira usoda, tista tematska sklopa, ki sta najznačilnejša za vaše literarno ustvarjanje. Tema vaših romanov pa ni le preteklost, ampak tudi samo spominjanje oziroma spomin: kako zelo cenzuriran je lahko. S spominom imamo Slovenci tudi dvajset let po osamosvojitvi in vzpostavitvi demokratične države še vedno velike težave.

Nepojmljive težave imamo. Smo družba ubogih manihejcev, ki niso sposobni razumeti kompleksnosti zgodovinskega dogajanja, ki se ne morejo zediniti okrog etičnega minimuma v pogledu zlasti na povojne dogodke, ki nas še danes tako določajo. Smo družba, v kateri je zavladal pohlep in odpo vedalo sočutje. Kako naj v taki ignorantski in arogantni družbi pričakujemo, da bodo ljudje sočustvovali z ljudmi, ki so nekoč trpeli. Še *Otroci s Petrička* današnjih Slovencev ne ganejo in ne premaknejo.

Kako bi komentirali morda naključno dejstvo, da se je v zadnjem obdobju intenziviralo zanimanje za Kocbeka – drugo leto bo minilo trideset let od njegove smrti. Vendar pa to zanimanje ne prihaja od profesionalnih zgodovinarjev. Tako je letos spomladi izšla zajetna knjiga Igorja Omerze Edvard Kocbek – Osební dosje št. 584, napisana na podlagi nekaj tisoč strani arhivskega gradiva o Kocbeku. Knjiga je postala prodajna uspešnica, Kocbeku in njegovemu ambivalentnemu odnosu do revolucije je posvečen tudi velik del pravkar izšle knjige Tineta Hribarja kosovelovskega naslova *Eno je groza, konec leta izide Kocbekova biografija urednika njegovega zbranega dela Andreja Inkreta* ...

Z Andrejem Inkretom, najglobljim poznavalcem njegovega dela, morda tudi življenja, sva imela včasih dolge simpozialne debate o Kocbeku, veselim se njegove knjige.

Kocbeka sem poznal, večkrat sem govoril z njim, obču doval sem ga, še zelo mlad sem v *Dialogih* polemiziral z Javorškovimi napadi nanj, iz zavora sem spremljal pogrom zoper njega zaradi odkrite in jasne besede (... *priklicati si moramo v jasno zavest*, je rekel) o povojnih masakrih, pri Vibi sem pozneje sprožil idejo o dokumentarnem filmu o njem. Zanimanje za Kocbeka bo še trajalo, kot mislec, kot pesnik, kot partizan in disident, krščanski socialist, personalist in v nekem smislu tudi eksistencialist, je ena najzanimivejših osebnosti ne samo slovenskega, ampak evropskega dvajsetega stoletja. Dolgo je trajalo, da smo se približali tej ugotovitvi. Manihejci ga imajo še zmeraj, eni za »zažigalno vrstico do komunizma«, drugi za kristjanarja in naivneža, ki ni doumel »objektivnih zgodovinskih procesov«. Omerzova knjiga je dobro napisana in je pomemben dokument o času, ki smo ga živeli. Berlinskemu literarnemu festivalu sem predlagal, da jo tam predstavi, zlasti poglavje o Heinrichu Böllu. Tega nisem storil zato, da bi se mednarodna publika zabavala ob nekdanji poniglavosti tukajšnjih partijskih oblasti in tajnih služb, ampak zato, ker upam, da se bo za Kocbeka povečalo zanimanje v tujini. Imamo osebnost, ki si to absolutno zasluži.

Igralec Jernej Šugman je pred časom o gledališču dejal naslednje: »Če želita gledališče in najbrž vsa umetnost ohranjeti svojo moč, morata krepiti svetost svojega dela, etiko. Če bi držal transparent, bi na njem pisalo: Več Boga, prosim.« Ali to pomeni, da v sodobni umetnosti manjka etičnosti samega umetniškega ustvarjanja?

Dramskega gledališča brez tega naboja ni. Oziroma je, ker vsakršne »instalacije« preplavljajo teatre, druge dvorane in vse razpoložljive prostore, ampak večina tega je prazna. Brez vprašanj o človekovih iskanjih, pomotah, dejanjih in nehanjih, ki so doma celo v dramatiki absurda, imamo prostor praznine, ki vsaj mene ne zanima.

Dramatika je gotovo literarna forma, ki omogoča sorazmerno hitro umetniško odzivanje na aktualna družbena dogajanja. V vašem ustvarjalnem opusu lahko sledimo tako začaranosti kot odčaranosti z dramatiko, ki je bila zvečine družbeno angažirana, nemalokrat je odpirala tabu teme

O LJUDEH, »KI SO HOTELI SAMO ŽIVETI«

To noč sem jo videl ni roman o »naših« in »njihovih«, o pravi in nepravi strani v zapletenem, kaotičnem metežu druge svetovne vojne na Slovenskem, temveč je predvsem roman o ljudeh, »ki so hoteli samo živeti«, in sicer v za to najbolj neprimernem času, v obdobju okrutne vojne.

TOMO VIRK

Vsebina Jančarjevega novega romana *To noč sem jo videl* bi se dala zelo na kratko in v najbolj grobih obrisih povzeti takole: mlada, športna, inteligentna, lepa, neubranljivo zapeljiva in nekoliko spogledljiva Veronika – prava *femme fatale* – se s svojim blagim, poštenim, razumevajočim možem, premožnim tovarnarjem in graščakom Leom Zarnikom, znajde sredi vihre druge svetovne vojne na Gorenjskem. Politika ju ne zanima. Preudarni Leo ima na eni strani dobre družabne odnose z okupatorjem, na drugi pa pomaga partizanom, medtem ko njegova žena skrbi predvsem za zdravo športno in omikano kulturno življenje. Čeprav sta zaradi dobrote do preprostih ljudi pri teh priljubljeni, čeprav oskrbujeta partizane z zalogami – Leo jim priskrbi celo ilegalno tiskarno – in čeprav s svojim vplivom iz rok gestapa iztrgata talca, poznejšega partizana, ju nekega zimskega jutra leta 1944 partizani zvlečejo z gradu v gozd, zverinsko mučijo in ubijejo. Razlog za to so na eni strani pritlehne strasti in drobne slabosti malih protagonistov (v tem primeru predvsem nehvaležnega rešenega talca), na drugi krvoločna »politika« gozdnih revolucionarjev, ki jo je – tako je nekajkrat nakazano – psihološko mogoče razumeti tudi kot odgovor na nič manj okrutno ravnanje okupatorja.

Nekaj desetletij nazaj taka knjiga na Slovenskem seveda ne bi mogla kar tako ugledati luči sveta. Vse do osemdesetih let je – razen Kocbekovega *Strahu in poguma*, dela, ki je avtorju prineslo, blago rečeno, same težave – v slovenski literaturi (v slovenskem zgodovinopisju pa še kako desetletje dlje) iz znanih razlogov prevladoval pogled, ki je partizanski narodnoosvobodilni boj in medvojno revolucijo brez izjeme osvetljeval predvsem s pozitivnega vidika, kakršno koli

drugačno medvojno držo pa z negativnega. V osemdesetih letih so se razmere začele spreminjati in med bralce so prihajali romani (na primer Jožeta Snoja ali Marjana Rožanca), ki so si drznili do tedaj izrazito črno-belo podobo medvojne dogajanja prikazati tudi nekoliko bolj kompleksno.

Danes za slovensko literaturo seveda ni več tabu tem, tudi prej omenjene ne. Pa vendar; če je kdo pričakoval, da bo kot protiutež količinsko precej obsežni tako imenovani »partizanski« književnosti iz polpreteklosti nastopila poplava »protipartizanske«, »domobranske«, »belogardistične« ipd. literature, se je uštel. Resda je v zadnjem času do besede prišla tudi druga plat medvojne dogajanja, bodisi v spominskih zapisih, zgodovinskih študijah ali dokumentarnih razstavah in kronikah; a v sami literaturi razmeroma redko. Kar zadeva pestro in še vedno nekoliko delikatno medvojno dogajanje, ostaja za slovensko književnost tu še precej neizrabljenega prostora.

Jančar je med najbolj uveljavljenimi sodobnimi slovenskimi pisatelji pravzaprav eden redkih, ki posega vanj. To je epizodno počel že v nekaterih novelah oziroma kratkih zgodbah, pa tudi v predzadnjem romanu *Drevo brez imena*. A – če se za kratko zadržimo pri tem romanu – tako obe tavnna zgodba o legendarnem domobranskem poveljniku Aleksiju, za Slovence povsem nezaslišanem donhuanu, kot tudi tista – z njo tesno povezana – o mladi štajerski učiteljici, njegovem medvojnem dekletu, ostaneta ob osrednji temi tega romana (imenujmo jo »vrtoglavi vrtinec zgodovine«) zgolj torzo. Medvojni usodi protagonistov sta le razmeroma fragmentarni retrospektivni preblisk v glavi arhivarja, ki

DRAGO JANČAR
TO NOČ SEM JO VIDEL
ZALOŽBA MODRIJAN
LJUBLJANA 2010
192 STR., 17,30 €

ga domišljija na krilih dokumentov, s katerimi ima poklicno opraviti, nezadržno vleče v pogubno brezno preteklosti. Pravzaprav se Jančar, ki je napisal že kar nekaj zgodovinskih romanov, temi druge vojne z vso težo posveti šele v najnovejšem, *To noč sem jo videl*.

Takoj je treba povedati, da Jančar s tem romanom ne želi postavljati protiuteži nekdanj *mainstreamovski* partizanski literaturi, denimo v duhu: »vsaka palica ima dva konca; zdaj bomo pokazali še drugo plat medalje«. Jančar vsekakor ni pisec, ki bi mu lahko pripisovali tovrstno preprosto, binarno ideološko matematiko; ne nazadnje bi tak borbeni angažma utegnil biti nekakšen anahronizem. Kot avtorja ga ne more poganjati strast osebne, neposredne izkušnje z dogajanjem med drugo svetovno vojno, saj te preprosto nima; kot intelektualca ter umetnika pa ga ne smeta gnati pristranost in ideološki aktivizem, temveč tista želja po ubesedenju tega, kar se je dogajalo *zares*, ki temelji na razumevanju, zgodovinskem spominu, sočutju in empatiji. Toda: kako pisati o tem, kako je bilo *zares*, brez neposredne izkušnje? Kako nečemu bodisi namišljenemu bodisi (tako kot v tem primeru, ko gre pravzaprav za zgodovinsko izpričano usodo medvojnih lastnikov gradu Strmol) poznanemu iz pripovedovanja ali iz zgodovinskih virov dati težo življenjske usode? In v kontekstu pisanja o medvojnem dogajanju nič manj pomembno vprašanje: kako se pri tem izogniti pastem teznosti oziroma ideološkosti?

Z literarno čim močnejšo upodobitvijo, bi lahko odgovorili na splošno. Literatura je, kot je znano (nemara najbolj prepričljivo je to ponazoril Jauss), medij, ki nam lahko najboljje

slovenske družbe. Uprizoritev vaše zadnje drame, zbirke enodejank *Niha ura tiha*, decembra leta 2008 pa je pri nekaterih kritikih prav v tem smislu sprožila odzive, ki so vam očitali, denimo Blaž Lukan v Delu, da naj bi bila alfa in omega vašega dramskega sveta »moral(sti)čni angažma, lex moralia«. S kritiki sicer ne gre polemizirati, pa vendar ...

... pa vendar je kot stara tercijalka v tistem člančiču, ki bi mu težko rekli kritika, na debelo moraliziral prav ta go-spod, ko se je zgražal nad mojo igro: tako nas vidi avtor, nas, sodobne Slovence, pohlepne, požrešne, zavistne ... Janez Pipan me je opozoril, da so skoraj identične stavke pred sto leti pisali o Cankarjevem *Pohujšanju*. Tisti, ki jih je dramatik posmehljivo ovekovetil kot »moje recenzente«. Pipan je o tej čudni ponovitvi tudi pisal v študiji ob makedonski izdaji mojih dram.

Vaša dela so prevedena v več kot dvajset jezikov. Ste prejemnik številnih domačih in uglednih tujih nagrad. Občudovalce imate tudi pri svojih pisateljskih kolegih. Miljenko Jergović, na primer, je v prejšnji številki *Pogledov* na vprašanje o svojem odnosu do slovenskih pisateljev dejal: »Obožujem Draga Jančarja, ki ga večina mojih prijateljev ne mara zaradi njegovih političnih stališč.« Kakšne so vaše izkušnje z bralci vaših del: koliko so njihovi odzivi na vašo prozo povezujejo z vašim publicističnim in družbeno an-gažiranim pisanjem?

Ah, moja »politična stališča«! Kakšna pa so? Kje in kdaj sem zapisal kak stavek, ki se *ne* zavzema za odprto, moderno, libertarno in dinamično družbo? Ja, pisal sem o podaljšani preteklosti, v zadnjih letih sem se nekajkrat nekoliko po-smehnil hipokriziji, ko se ljudje sklicujejo na levico, hkrati pa se prav komično udinjajo in klanjajo slovenskim kapitali-stičnim bogatašem, zlasti v njihovih političnih in medijskih ekspoziturah. In zakaj, zaboga, človek ne bi smel videti teh komičnih prizorov in zakaj ne bi mogel imeti drugačnega mnenja o družbenih stvareh, kakor ga imata slovenska medijska in deloma tudi kulturna glajhšaltunga? Ali ni svet zanimiv prav zato, ker mislimo drugače? Včasih so takšne, ki so mislili drugače, zapirali. Meni so recimo udbaši s pisalne mize zaplenili članek z naslovom *Svoboda je svoboda tistega*,

posreduje tujo (tudi zgodovinsko) izkušnjo, in veliki pisa-telji so, če lahko verjamemo Iris Murdoch, tako kot etični ljudje zmožni videti zadeve take, kakršne so. Jančar skuša na gornje dileme odgovoriti z uporabo preskušene-ga, za ta namen gotovo posebej primernega in učinkovitega postopka: tako imenovane *rašomonske strukture*. Roman sestavlja pet poglavij. Prvo, uverturno, spremljamo skoz oči predvojnega jugoslovanskega in medvojnega četniškega oficirja, Srba Ste-va, ki po koncu vojne tik za mejo v Italiji v taborišču za vojne ujetnike čaka na negotovo usodo. V spominu obnavlja svoje življenje tik pred izbruhom vojne, ko je že poročena Veronika za leto dni pobegnila z njim, nato pa se vrnila k možu Leu.

SPRETNOST PISATELJEVO PERO DOSEŽE, DA JE BRALEC OB SKLEPU PRETRESEN. NE LE ZARADI OKRUTNE USODE, KI DOLETI LEA IN VERONIKO, TEMVEČ TUDI ZARADI »SPOROČILA«, KI PRESEGA TO KONKRETNO USODO.

Naslednja štiri poglavja obravnavajo dogajanje, povzeto na začetku tegale zapisa, to pa vsako iz enega zornega kota, z avtoriteto vednosti vselej enega protagonista oziroma priče dogajanja: z gledišča Veronikine duševno nekoliko odma-knjene matere, nemškega zdravnika častnika, ki je bil med vojno večkrat gost na Leovi in Veronikini graščini, grajske gospodinje in Veronikine zaupnice Jožice ter – nazadnje – Jeranka, občasnega delavca na graščini, pozneje partizana, ki je Veroniko in Lea ovadil. Resnica je vselej (tudi) stvar perspektive, zato Jančar dogajanje podaja skoz polifonijo različnih perspektiv. – A treba je dodati, da so to brez izjeme perspektive stranskih likov. Na dogajanje nikoli – in to je v številnih pogledih pomenljivo – ne pogledamo skoz perspek-tivo lika, o usodi katerega roman pravzaprav pripoveduje, Veronike torej. Čeprav jo bralec nenehno čuti kot središče zgodbe in čeprav je tako ali drugače predmet oboževanja (strastne ljubezni, materinske ljubezni, zaščitniške ljubezni ali pa zaljubljenosti) vseh petih pripovedovalcev, katerih pozornost se najbolj osredotoča nanjo, v njene notranje vzgibe, čustvovanja, upe in strahove pravzaprav nimamo zares vpogleda. Ves čas je živo navzoča, obenem pa tudi ves čas visi v zraku, nekako tako kot na samem začetku romana njena prikazen tisto *noč, ko jo je videl* njen ljubimec Stevo.

Rašomonska struktura je seveda zelo ustrezen pripomo-ček pri pisateljevem namenu, da sam z avtoriteto avtorja in s svojim lastnim mnenjem, ki ga v zunajliterarnem svetu gotovo ima, o pripovedovanem dogajanju ne bi razsojal; pušča, da tako rekoč spregovori *stvar sama* in da na podlagi njenega »govorjenja« razsoja bralec. Jančarju niti malo ne gre za to, da bi se – v danes še vedno za marsikoga travmatičnem prepiru med Slovenci o »pravi« in »nepravi« strani med drugo vojno – postavil na to ali ono stran. Vsaj v tem romanu ga na prvem mestu ne zanimata ne zgodovina zmagovalcev ne zgodovina poražencev, ki – vsaka s svoje strani – v zgo-dovinskem dogajanju razbirata tako ali drugačno logiko in smisel ter se tako umeščata v abstraktno zgodovino, zgado-vino »velikih dogodkov«, »zgodovino struktur«; zanima ga

ki misli drugače. To je, prosim, stavek Rose Luxemburg. Toda v slovenski manihejski pameti, ki širi svoja obrekovanja tudi čez meje, si naš ali njihov, rdeč ali črn, levi ali desni. Vmes ni nič. Prazna nikogaršnja zemlja. Kaj delaš, misliš, znaš in pišeš, ni važno. Ne morem reči, kako različne stigmatizacije,

ČE BI ZA ZAČETEK VSAKDO LAHKO POVEDAL SVOJE MNENJE, NE DA BI SE NANJ SPRAVILO KRDELO POLPISMENIH PROFESIONALCEV IN AMATERJEV, BI TO BILA ŽE NEKA MOŽNOST ZA DOSTOJANSTVENO IN PAMETNO IZMENJAVO MNENJ O SKUPNIH STVAREH.

povezane z mojimi angažiranimi pisanji, vplivajo na literarne bralce, v neki meri prav gotovo. Pravi ljudje literature pa so vendarle sposobni stopiti čez stvar, s katero se ne strinjajo. In sploh, kam bi prišli, če bi vzeli pod *literarni* drobnogled »politična stališča« pisateljev? Pol svetovne literature bi ta-kšni presojevalci literature morali črtati, ali pa vsaj polovice svetovnih avtorjev ne bi več marali.

Svojo poklicno pot ste začeli kot novinar. Pri šestindvajse-tih letih ste bili obsojeni na leto dni strogega zapora zaradi »sovražne propagande«. Vaše razmerje z mediji pa bi tudi dosti pozneje težko označili za ljubezensko. Ste njihov zelo kritični bralec, drži pa, da vam tudi ti niso prizanašali. Znan je osnutek novega zakona o medijih, s katerim dobivata ministrstvo za kulturo, pa javna agencija za pošto in elek-tronske komunikacije precejšnje pristojnosti in pooblastila, tudi takšna, da na bi bila po mnenju nekaterih v neskladju s slovensko ustavo. Niso pa redke niti kritike, da je duh novega zakona duh prepovedi, omejevanja in kazni.

Ne poznam tega zakona. Sploh me je minila volja do tega, da bi skušal še komu dopovedati, kakšne medije po-trebujemo. Zadnja stvar, ki sem jo o tem napisal, je bil odgovor na anketo Nove revije o medijih. Napisal sem odgovor z naslovom *Dva paradoksa*, kjer ugotavljam, da so se novinarji sami odločili uničiti svoj poklic. Ta odgovor je bil potem ponatisnjen v nekem brezplačniku in spet so

predvsem – če si sposodimo še en izraz s področja zgodovi-nopisa – »zgodovina vsakdanjega življenja«. »Nihče ne ceni ljudi, ki so hoteli samo živeti,« po vojni razmišlja nekdanji vermahtovski vojaški zdravnik in tako nekako mimogrede ubesedi tisto, kar bralec vseskozi čuti: *To noč sem jo videl* ni roman o »naših« in »njihovih«, o pravi in nepravi strani v zapletenem, kaotičnem metežu druge svetovne vojne na Slovenskem, temveč je predvsem roman o ljudeh, »ki so hoteli samo živeti«, in sicer v za to najbolj neprimernem času, v obdobju okrutne vojne.

Navadni človek sredi vojne vihre, človek, ki hoče »samo živeti« in ga ne zanimajo velika zgodovinska dogajanja, ideologije, Resnice, temveč zgolj življenje sólo, je razmeroma redka podoba v slovenskem romanu o drugi svetovni vojni, vendar ne edina. Skoz oči otroka – in skoz svojo lastno izkušnjo – sta jo v osemdesetih letih denimo podala že Marjan Rožanc in Lojze Kovačič. A Jančar je vendarle drugačen. Medtem ko je pri Kovačiču in Rožancu kljub silnemu zgo-dovinskemu dogajanju, ki poteka v ozadju, v ospredju bolj svet imanence osrednjega lika, pri Jančarju, nasprotno – ne le zaradi razpršenosti pripovedne perspektive – prevlada občutje dialektike med notranjim in zunanjim, med ima-nenco in tem, kar jo presega, »transcendenco«. Ta »transcen-denca« ni Resnica, bodisi Resnica Zgodovine ali Ideologije, temveč – usoda. Tako kot pravzaprav v vseh Jančarjevih zgodovinskih romanih tudi *To noč sem jo videl* pred nami razgrinja dialektiko razmerja (v obliki kratkega stika) med posameznikom in (zgodovinsko) usodo. Tudi človek, ki hoče »samo živeti« – in v izhodišču najbrž vsak hoče predvsem to –, se ne more izogniti temni, neobvladljivi višji sili, ki temu hotenju postavi nepremostljivo zapreko. Ne more se izogniti usodi, ki ima – omenimo to zanimivost – podobno kot v prejšnjih dveh Jančarjevih romanih nekatere lastnosti

JANČARJEV ROMAN UPODABLJA KRUTO OSEBNO USODO POSAMEZNIKA V KREMPLJIH NEUSMILJENEGA ZGODOVINSKEGA DOGAJANJA. O TEM DOGAJANJU NE RAZSOJA IDEOLOŠKO; PRIKAŽUJE MEHANIZME SLEPE USODE, KI ČLOVEKA LAHKO (IN PO NAVADI TUDI GA) ZADENE S KATERE KOLI STRANI.

osrednje protagonistke: je neubranljivo privlačna, smrtno nevarna, skrivnostna, nedoumljiva, nepredvidljiva; s svojim globokim, temnim pogledom daje vtis, da ve več, kot moremo vedeti sami; motivov njenega delovanja ne moremo dognati. Ob njej človek propade.

Spretno Jančarjevo pero – roman je izdelan natančno, brez ohlapnejših mest in nepotrebnih ponavljanj, ki se se-veda tu pa tam primerijo celo najboljšim piscem, včasih tudi Jančarju – doseže, da je bralec ob sklepu pretresen. Ne le zaradi okrutne usode, ki doleti Lea in Veroniko in je precej zvesto posneta po resničnem dogajanju pred dobrimi šestimi desetletji, temveč tudi zaradi »sporočila«, ki presega to konkretno usodo. Dialektika posameznika, ki želi »samo

znoreli, pljunki so leteli od vsepovsod. Bil je dobronameren članek, opozorilo, da grejo stvari narobe, mogoče sem tisti odgovor sploh napisal samo zato, ker sem sam bil nekoč novinar. Res ne vidim več smisla v tem, da bi kogar koli še na kar koli podobnega opozarjal.

Veliko ministrov za kulturo je obljubljalo pripravo Naci-onalnega kulturnega programa, dejansko pa ga je pripravil, kot minister, šele Rudi Šeligo. Milan Dekleva ga je v svojem prispevku za prejšnje Pogleda označil za zadnjega, ki je bil napisan v duhu javnega interesa, tega sicer velikokrat zlorabljenega pojma. Tudi sami ste sodelovali pri njegovem snovanju. Kako danes gledate na takšne programe, pa tudi na telesa, kot je denimo nacionalni svet za kulturo, katerega član ste bili. So nekaj smiselno produktivnega ali gre bolj za pasivni »larpurlartizem«?

Če bi jih vsebinsko izvajali, ne bi bil larpurlatizem. A kar se mene tiče: tudi s tem se ne nameravam več ukvarjati.

Ob zaključku letošnjih Pučnikovih dnevov ste dejali, da nam kljub temu, da nam je po dolgem zgodovinskem procesu uspelo ustvariti demokratično državo, ni uspelo ustvariti svobodnega ozračja, v kakršnem bi lahko vsakdo nemoteno razvijal svoje sposobnosti. To je depresivna ugotovitev. Lahko morda konkretnije opredelite, kako danes, ko živimo, vsaj formalno, v demokratičnem sistemu, pojmuje-te svobodo.

Če bi za začetek vsakdo lahko povedal svoje mnenje, ne da bi se nanj spravilo krdelo polpismenih profesionalcev in amaterjev, bi to bila že neka možnost za dostojanstveno in pametno izmenjavo mnenj o skupnih stvareh. Ampak vedno več ljudi, ki kaj znajo in so bili včasih pripravljeni poseči v javne debate, se umika, to je nevaren proces.

Ameriški pisatelj Jonathan Franzen, ki ga je Time ko-nec avgusta po Joyceu, Updiku, Salingerju, Nabokovu in Morrisonovi kot šele šestega pisatelja v svoji skoraj devetdesetletni zgodovini postavil na naslovnico, je na nekem mestu dejal, da nihče ni svobodnejši od tistega, ki nima nikakršnih moralnih prepričanj. In res, ■

živeti«, in usode, ki mu to preprečuje, se namreč izkristalizira v samosvojo zgodbo o ljubezni in smrti. Ljubezen, za katero tu gre, pravzaprav niti ni toliko tisto, kar se je spletlo med Veroniko in Stevom ter čemur smo priča v uvodnem poglavju, temveč je to pre-j v liku vseprisotne Veronike – ljubiteljice narave, gibanja, živali, ljudi, umetnosti, skratka: vsega živega – upodobljena *ljubezen do življenja*. Nenavadna ljubezenska zgodba torej o pristni, spontani, izraziti ljubezni do življenja, v katero poseže prisilna, nenaravna, neubranljiva smrt. *Eros-thanatos* v sicer velikokrat viđeni, a obenem vselej novi, presunljivi podobi.

To noč sem jo videl tako (spet, bi lahko rekli glede na prejš-nji Jančarjev opus) upodablja kruto osebno usodo posame-znika v krempljih neusmiljenega zgodovinskega dogajanja. O tem dogajanju ne razsoja ideološko; tako kot smo pri pisatelju vajeni že od prej, prikazuje mehanizme slepe usode, ki člo-veka lahko (in po navadi tudi ga) zadene s katere koli strani. Daje vtis ideološke nevtralnosti ter obenem globoke človeške zavzetosti in prizadetosti. Vsaj sam se ob prebiranju romana nisem mogel ubraniti pomisli, da za vzpostavitev zdravega, netravmatičnega odnosa do naše preteklosti ne bi bilo slabo, ko bi bilo s podobno občutljivostjo napisano še več del o tem, za Slovence še vedno ne povsem razčiščenem obdobju; ko bi, skratka, druga svetovna vojna na Slovenskem – tako kot v Franciji doba restavracije – dobila svojega Balzaca. Pisatelja (bržkone realneje: več pisateljjev) torej, ki bi z veliko literarno močjo, izhajajoč ne iz politične, ideološko obarvane ideje o »pravi« zgodovinski resnici, temveč iz vsaj v tem pogledu nevtralne, »metafizične« – Jančarjeva univerzalna dialektika posameznika in zgodovinske usode se zdi kar primerna za to –, tako kot Balzac v več romanih popisal omenjeno obdobje iz zornih kotov vseh »plasti prebivalstva«, z gledišča vseh mogočih (ideoloških, delovanskih, nazorskih) drž. Nekaj kamenčkov v tem mozaiku že imamo; ali bomo dobili ce-lotnega, je bolj kot od zgodovinske razgledanosti, hotenja in (ne)ideološke drž-e slovenskih pisateljev odvisno od njihove literarne moči. ■

DR. TOMO VIRK je esejist, publicist in prevajalec ter redni profesor na oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

ROMANI DRAGA JANČARJA

Petintrideset stopinj (1974)
Galjot (1978)
Severni sij (1984)
Posmehljivo poželenje (1993)
Zvenenje v glavi (1998)
Katarina, pav in jezuit (2000)
Graditelj (2006)
Drevo brez imena (2008)
To noč sem jo videl (2010)



prav »preveč« svobode je za njegove like po navadi nevarno entropična situacija. Tisto, kar naj bi ljudje potrebovali, naj bi bilo nekaj, kar je več od svobode: delo, ljubezen, vera v nekaj, pripadnost nečemu ... Bi se lahko strinjali?

Saj to je rekel že Žižek: vrednote? Ne, hvala. To je treba seveda, vsaj po mojem, razumeti v kontekstu njegovih znamenitih paradoksov. Seveda, ljudje, ki so se sklicevali na vrednote, so bili pogosto precejšnji moralni sprevrženci. Franzen nedvomno misli na tako imenovano ameriška »moralna prepričanja« in »vrednote«, ki se valjajo po televizijskih kanalih, kakršen je Fox. Lani sem bil tam, ko sem predstavljal svojo knjigo, in sem to reč kakšen večer gledal. Od teh »moralnih prepričanj« človeku res lahko postane slabo. Vseeno se z njim ne strinjam. Seveda je človek brez moralnih prepričanj svobodnejši, a za kakšno ceno? In kakšna je ta svoboda? Naša svoboda je limitirana, ne samo s svobodo drugega, kot radi rečemo, ampak, zaboga, vsaj z Mojzesovim dekalogom. Vsaj neki moralni

instinkt mora obstajati v človeku, neka mera. Prav entropija brezmejnega in brezobzirnega svobodnega kapitalizma, v katerem se lepo združujeta ropanje in moralno prepričanje, pelje svet v neznosno situacijo.

Ko sem že omenila Franzna, je zanimivo, s kakšnimi argumenti so pri *Timeu* upravičili svojo odločitev. Zapisali so: »Ni ne najbogatejši ne najslavnejši. Njegovi protagonisti ne razkrivajo skrivnosti, nimajo magične moči in ne živijo v prihodnosti. Toda v svojem romanu *Svoboda* (Franznov zadnji roman, ki je pravkar izšel, op. av.) nam pokaže, kako danes živimo.« Kot že njegovi *Popravki* je tudi *Svoboda* roman o sodobni ameriški družini, pri tem pa, tako kritiki, prej kot roman 21. stoletja deluje kot roman 19. stoletja. To je mišljeno kot pohvala. Menite, da ponovno prihajajo časi za kompleksne zgodbe, ki ne govorijo o subkulturi, ki ne govorijo o mikrokozmosu, ampak o kulturi, o kozmosu?

O tem sem popolnoma prepričan. Vsak človek, pa naj bo Einstein ali ovčji pastir,

kdaj pogleda v zvezdno nebo in se vpraša: kdo sem, kaj je vse to? Literatura je bila zmeraj povezana s temeljnimi človekovimi vprašanji. V nasprotju z religijo, ki je imela končne odgovore, je literatura postavljala vprašanja, dvomila, iskala, se ukvarjala z detajli, govorila konkretno, skušala opisati in razumeti krhko in minljivo človeško eskistenco, tudi v mikrokozmosu, ki ni nič drugega kot kozmos. Domišljavo je misliti, da se lahko ukvarjamo samo z drobnarijami.

Koliko je tej kulturi, kozmosu kos sodobna slovenska proza? Vas je v zadnjem času kaj pozitivno presenetilo?

Roman Dušana Šarotarja *Biljard v Dobrayu*. Poetično delo, panonska atmosfera, prelomni čas ob koncu vojne, blatne ulice, klavnica, strah in negotovost. Tudi novele Suzane Tračnik, pa Katarina Marinčič – *O treh*.

Vprašam še drugače: kaj je zdaj na vaši knjižni polici. Kaj berete? Kaj priporočate?

Priporočam raje nič, ker tisti, ki me ne marajo zaradi mojih »političnih stališč«, še koga drugega razen mene ne bodo brali. Pred kratkim sem prebral novi roman Aleksandra Hemona *Projekt Lazar*, pravkar izdan v slovenščini. Če Franzna hvalijo, ker razgalja, »kako danes živimo«, bi morali tudi Hemona. Ima marginalno, a hkrati širšo optiko, ne govori samo o Ameriki, ampak o človeku z evropsko izkušnjo o njej, tudi o Vzhodni Evropi in Balkanu. No, danes zjutraj sem bral tudi bosanskega avtorja Zija Dizdarevića. Prihodnji mesec bom namreč v Bosni nekakšen častni gost literarnega festivala, ki nosi pisateljevo ime. Čakalo me je zanimivo presenečenje. Kratke zgodbe o ljudeh v Bosni pred drugo vojno, neka čisto posebna razpoloženja in humor. Dizdarević je žal umrl mlad, ubili so ga v Jasenovcu, po mojem bi se razvil v figuro, vredno primerjave z Andrićem ali Selimovićem. Začenjam brati prevod Marguerite Yourcenar *Severni arhivi*. Avtorica, ki jo ljubim že dolga leta in včasih pogleda dol k meni izza zvezd. Pa še mesec dni sem letos preživel v njeni vili, kamor Francozi vabijo pisatelje, da počnejo, kar hočejo, predvsem naj pa bi tam pisali. Ja, pred dnevi pa sem bral tudi Staro zavezo, Drugo Samuelovo knjigo, zgodbo o Absalomu, to pa mogoče res priporočam, je napeta, polna izdajstev, incesta in krvi, zarot in bojev. Je pa tudi moralistična in poučna.

Ena stalnic vašega esejističnega in proznega pisanja je tudi razmislek o literaturi in smislu lastnega početja, torej pisanja, ki ga opredeljujete tudi kot tesnobni smeh. Je eden od vzrokov te tesnobe spoznanje, da se je proti toku prevladujoče družbene vseenosti težko borovati?

V zadnjem času bi lahko rekel tudi to, a predvsem imam v mislih evropsko zgodbo dvajsetega stoletja in težke preizkušnje, ki so jim ljudje, tudi v Sloveniji, pogosto kljubovali s smehom, a tesnobnim, prestrašenim smehom.

V številnih esejih ste odgovarjali na pozive k definiranju evropske identitete. Če se je ob padcu berlinskega zidu in razsulu nedemokratskih režimov zdelo, da bo glavna os

iskanja te identitete prav os med duhovnim okoljem Zahodne Evrope na eni strani in Vzhodne ter Srednje Evrope na drugi, se danes zdi, da vse bolj prihaja v ospredje občutek evropske ogroženosti pred islamom. A kar nekaj potez evropske politike kaže, kot bi želeli v paniki, da bo, namreč evropska identiteta, izginila, storiti samomor.

To je zanimiva misel. Kosovel bi je bil vesel: lepa, o lepa bo smrt Evrope. Mislim, da je strah pred islamom odveč. Čeprav fundamentalistična religija, ki ne more in noče privoliti v ločitev od države, ki vztraja pri takšnih kaznih, kot je kamenjanje prešuštnih žensk in podobno – to je po mnenju mnogih islamskih mislecev napačna interpretacija Korana – ni nedolžna stvar. Toda kakor Rushdie sem tudi jaz prepričan, da obstaja in pridobiva pri moči drugačen islam, kompatibilen s principi evropskega razsvetljenstva. Zame pa v razmišljanjih o Evropi še zmeraj ostaja centralno vprašanje, o katerem govorite, namreč problem razumevanja in integriranja Vzhodne Evrope, o tem sem kar nekaj pisal. Brez razumevanja izkušnje Vzhoda in njegovih današnjih postkomunističnih družbenih in ekonomskih težav Evrope ne bo. Za zdaj je bila to priključitev, ne polnovredna integracija ali celo kulturni preplet.

Ko ste konec leta 2007 nehali pisati kolumne za *Sobotno prilogo*, ste med drugim zapisali, da bi želeli »pisati za ljudi, ki so sposobni v nasprotni argumentaciji obdržati minimum spodobnosti in spoštovati človekovo dostojanstvo«. Januarja prihodnjega leta je, tudi v Sobotni, z »ničesar več nočem imeti s Slovenijo« svoje »pismo« zaključil Slavoj Žižek. In še mesec pozneje se je od »vmešavanja v aktualno politično dogajanje«, kot je temu sam dejal, v intervjuju za nacionalko poslovil tudi Tine Hribar. Ob tem se mi je takrat zapisalo, da kljub vsemu razumevanju takšne odločitve to lahko razumemo tudi kot legitimizacijo stanja duha, ki ste ga, večinoma sicer zelo različno, skušali kritično reflektirati, se torej borovati zoper vseenost ...

Dobro se vam je zapisalo in morda imate prav. Ampak spomnite se, kaj so prav pred kratkim počeli z Borisom Pahorjem, Francetom Bučarjem in Tineto Hribarjem, ker so si drznili nasprotovati arbitražnemu sporazumu. Ne bi želel tukaj ponavljati primitivnih žaljivk, ki so padale na njihov račun. Nisem se odzval na vabila, naj kaj povem o tem sporazumu, in tudi zdaj ne govorim o njem, govorim o atmosferi, v kakršno pade vsako razpravljanje, ki je drugačno od dnevnega, pragmatičnega političnega kurza. Umik iz renčечеge, sikajočega in grizečega terarija je pravica vsakogar, ki tega ne prenaša in reče, oprostite, ne grem se več. Je s tem legitimiral obstoječe stanje duha? Mogoče. Toda dokler nas ne bo več, ki bomo opazili, da intelektualno in javno življenje tukaj drsita v provincialno vseenost, združeno z zasoplostjo in popadljivostjo do vsake, kot pravite, kritične refleksije, tudi trije, ki smo v nekem, vsak svojem trenutku »izstopili«, ne bi mogli stvari spremeniti. No, povsem izstopiti pa tako ali tako ni mogoče. Poleg tega vsaka družba pozna obdobja zastoja in obdobja vzpona. *Vederemo*. ■

ISABELLE HUPPERT V ZADNJI MOJSTROVINI REŽISERKE CLAIRE DENIS. © cankarjev dom

Belka

FILM

BELKA/WHITE MATERIAL

Samo v Kosovelovi dvorani
Cankarjevega doma!

Od 16. do 30.
septembra, ob 20.30

Kosovelova dvorana
www.cd-cc.si

JIM THOMPSON ALI STRANSKE POTI ŠUND LITERATURE V FILMU

V kinematografe je prispel film *Morilec v meni*, druga ekranizacija romana ameriškega pisatelja in scenarista, znanega predvsem po pogrošnih kriminalkah, Jima Thompsona iz leta 1952. Novi poskus je podpisal Anglež Michael Winterbottom. Najboljše adaptacije cenениh ameriških kriminalnih romanov pa so vseeno posnели – Francozi.

SIMON POPEK

Tik preden sem se lotil pisanja besedila o Jimu Thompsonu, natančneje, o težavnem razmerju med kraljem šunda in sedmo umetnostjo, je do mene prišlo sporočilo, da je umrl Alain Corneau, francoski cineast, avtor približno dvajsetih filmov, velik ljubitelj kriminalnih romanov. Povezava s Thompsonom je morda bežna, enkratna, a neločljiva, vredna uvoda v tovrsten tekst: Alain Corneau je eden dveh, morda treh režiserjev, ki je razumel Thompsonov literarni svet antijunakov, deklasirancev, morilcev, prevarantov, sociopatov in samodestruktivnih psihopatov in ga znal prenesti na veliko platno. Črna serija (*Série noire*, 1979) je bila popoln filmski prevod pisateljeve umazane, degenerirane in deregulirane vsakdanjosti, sveta brez čustev in empatije. Corneau se je zavedal, da Thompson sveta ne opisuje skozi optiko bleščave noir estetike, temveč svet kot kanalizacijo.

V slovenske kinematografe je medtem prispel film *Morilec v meni* (The Killer Inside Me), druga predelava najznamenitejšega Thompsponovega romana iz leta 1952. Po spektakularno prazni (in porazni) verziji Burta Kennedyja (1976) je novi poskus podpisal Anglež Michael Winterbottom. Ne brez šlifa; gre za okusno režiran in dizajniran film, malo retronostalgijo za petdesetimi leti 20. stoletja. Dobri igralci (Casey Affleck), seksi blondinke (Jessica Alba), zvestoba predlogi. Toda o kakšne vrste zvestobi lahko govorimo? Zvestoba narativni krivulji in dialogom je ena (pravzaprav irelevantna) stvar, zvestoba duhu in bistvu romana pa nekaj drugega. In tega skoraj vsi režiserji, ki so se lotevali Thompsonove literature – z Winterbottomom vred –, niso znali ujeti v kader. Le koga zanima, ali je film zvest romanu glede dialogov in naracije? Videti hočemo dober film, ki stoji sam po sebi, znotraj svojih lastnih zakonitosti. Orson Welles je iz Kafke naredil črno komedijo, toda njegov *Proces* (The Trial, 1962) ohranja vse karakteristike, ki slovijo kot *kafkovske*.

THOMPSON SEVEDA NI BIL USTVARJEN ZA HOLIVUD, NJEGOV POGLED NA SVET JE BIL ODLOČNO PREVEČ CINIČEN IN MRAČEN, DA BI USTREZAL KONFORMISTIČNIM STANDARDOM MAINSTREAMOVSKEGA FILMA.

Pa Jim Thompson? Življenje sta mu uničili dve stvari, alkohol in Holivud. Zadnjega sta utelešala predvsem Kubrick in njegov producent James B. Harris, ki sta pisatelja po eni strani občudovala in v petdesetih letih nenehno angažirala, po drugi pa mu nikoli nista izkazala dovolj spoštovanja, predvsem pri priznavanju avtorstva. *Rop brez plena* (The Killing, 1956), za katerega je adaptiral roman *Clean Slate* Lionela Whitea, Thompsona priznava zgolj kot avtorja dialogov, *Steze slave* (Paths of Glory, 1957) pa so ga v filmski glavi (kot tretjega po vrsti) navedle šele po tožbi in posredovanju ceha scenaristov.

Thompson seveda ni bil ustvarjen za Holivud, njegov pogled na svet je bil odločno preveč ciničen in mračen, da bi ustrezal konformističnim standardom mainstreamovskega filma, predvsem pa je s svojimi antijunaki vseskozi pretirano simpatiziral. Kljub temu preseneča, da se ga v obdobju Novega Holivuda sedemdesetih nihče izmed progresivnih mladcev ni lotil resneje. Peckinpahov impresivni *Pobeg* (The Getaway, 1972), akcijsko ekstravaganco, napisano za zvezdnika Steva McQueen, sicer prvo ekranizacijo katerega koli njegovega romana, težko štejemo za »predelavo Thompsona«; v najboljšem primeru gre za inspiracijo, saj je scenarist Walter Hill tako predrugačil zgodbo in zameglil moralno komponento ter smrad sveta, skozi katerega bežita Doc McCoy in njegovo dekle, da je bilo producentom verjetno žal denarja za avtorske pravice, saj nihče ne bi opazil povezave z romanom.

Tako kot številnim neprilagojenim umetnikom tudi Thompsonu ni bilo dano, da bi popularnost doživel za življenja. Leta 1977 umrla pisec je v domovini prvi val zanimanja doživel šele konec osemdesetih let, ko so v dobrem letu dni posnели tri adaptacije. In tudi takrat se je izkazalo, da cinizem



Alain Corneau je bil eden redkih, ki je razumel Thompsonov literarni svet. Film *Črna serija* (*Série noire*, 1979) je bil popoln filmski prevod pisateljeve umazane, degenerirane in deregulirane vsakdanjosti, sveta brez čustev in empatije. Na fotografiji s snemanja tega filma stoji poleg igralca Patricka Dewaerea.

in intonacijo Thompsonovih del razumejo le Francozi, že omenjeni Corneau in Bertrand Tavernier, ki sta lucidno obdelala njegova romana *A Hell of a Woman* (*Črna serija*) in *Pop. 1280* (*Čistka/Coup de torchon*, 1981). Ameriškim režiserjem Thompson evidentno ni ustrezal, njegovih romanov pač ni enostavno prenesti na veliko platno, predvsem zaradi pogoste prvoosebne pripovedi in »nezanesljivih pripovedovalcev«, malo pa tudi zaradi pavšalnega branja scenaristov in režiserjev, ki so njegove romane največkrat dojemali kot bleščav žanr, klasični *noir*, ne pa kot realistično psihološko dramo o (sub)urbanih anomalijah in eksistencialnem obupu. Robert Polito, avtor Thompsonove biografije *Savage Art*, je lepo definiral njegovo delo: »Thompsonovi romani izvirajo iz prikazovanja vsakodnevnega socialnega reda in osebne integracije, sveta železniških postaj, poceni hotelov, avtocest, pekarn in šol, nato se strmo spustijo v norost, iztrebljenje, ničevost.« Thompson je bil ljubitelj psihološkega romana in ruskih literarnih klasikov, ne preseneča torej, da ga je Geoffrey O'Brien poimenoval »Dostojevski za deset centov« (*Dimestore Dostojevski*). Američani so ga kljub vsemu vztrajno dojemali kot *noir* avtorja, zato so njegove predloge do obisti estetizirali in romantizirali, na primer James Foley v *After Dark, My Sweet* (1990), tudi Stephen Frears v *Golju-fih* (The Grifters, 1990), čeprav je njemu uspelo obdržati vsaj Thompsonov sarkazem. Kasnejših adaptacij – sredi devetdesetih so nastale še tri, tudi rimejk Peckinpahovega *Pobega* – niti ni vredno omenjati.

Po svoje je paradokсно, da je Thompsona v tem času »pravilno« razumela le ženska, Maggie Greenwald, scenaristka in režiserka ničproračunske bravure *The Kill-off* (1989), posnete na lokacijah okrog New Jerseyja in Long Islanda, z neznano igralsko ekipo in direktorjem fotografije, ki se je trudil zamračiti vsak delček filmskega kadra, ki ni pripadal prvemu planu. *The Kill-Off* je še dodatno problematičen za prevod v filmski jezik, saj nima osrednjega junaka, temveč je naracija razdrobljena med številne pripovedovalce (tako imenovane »nezanesljive priče«). Greenwaldova se je držala izvirnega narativnega postopka, še več, iz tega principa

oziroma »identifikacijske abstrakcije« je ustvarila prepričljivo preslikavo Thompsonove vizije moralnega razkroja in ujetosti v intimen pekel (avtorjevega značilnega motiva) ter naslikala portret depresivnega in neperspektivnega okolja, ki deluje kot svet po apokalipsi. Morda bi si ta film moral ogledati John Hillcoat, preden se je lotil predelave *Ceste Cormaca McCarthyja*.

Francoski intelektualci, ki nikoli niso skrivali navdušenja nad pogrošnimi ameriškimi kriminalkami, so znali od nekdaj snemati izvrstne filme po šundliteraturi. Corneau in Tavernier sta se Thompsona lotila vsak po svoje, Tavernier morebiti še bolj izvirno in igrivo; dogajanje v *Čistki* je iz provincialnega Potts Countyja leta 1917 prenesel v svet francoskih kolonij v tridesetih letih 20. stoletja. Tudi zato, ker se mu ameriški in francoski pravni ter družbeni sistem nista zdela kompatibilna; *Pop. 1280*, postavljen v Francijo, bi preprosto deloval neprepričljivo (»V Franciji nimamo šerifov! Kako naj upravičim njegovo moč in vpliv na lokalno skupnost?«). Nazadnje je Tavernier objestni razizem in fanatizem ameriškega Srednjega zahoda zamenjal z objestnim razizmom in fanatizmom francoske kolonialne Afrike.

Corneau je po drugi strani *Črno serijo* postavil v okolje, primerljivo s tistim iz romana *A Hell of a Woman*, ki ga mnogi štejejo za Thompsonovo verzijo *Zločina in kazni*; ameriško provincialno mizerijo je zamenjala francoska provincialna mizerija, napoln zgnile hiše, zatohli interierji, pohlepni potujoči prodajalci, sprijene starke, ki namesto plačila za blago ponujajo usluge svoje vnukinje. Corneau je odlično zaobjel tako moralno praznino in trivialnost eksistence Thompsonovih frustriranih protagonistov kot vsakdanje, nespektakularno okolje, v katerem se gibljejo. *Črna serija* je esenca filma noir brez kakršnih koli vizualnih noir arhetipov, »noirovska« je zgolj junakova zapisanost prekletstvu. Frank Poupart (Patrick Dewaere) se giblje v svetu, kakršnega zadnja leta vidimo predvsem v filmih Luca in Jeana-Pierra Dardenna. In tu je ideja; če je dandanes med filmarji kdo stesan za prenos fikcije Jima Thompsona, potem sta to verjetno belgijska brata. ■

»ANIMATORJI SMO NOMADI, KI SE SELIMO IZ DRŽAVE V DRŽAVO.«

Tomm Moore, skupaj z Noro Twomey režiser prvega irskega animiranega celovečernega filma *Skrivnost iz Kellsa*, o poklicu animatorja, iskanju navdiha v irski zgodovini in mitologiji ter prevajanju irske folklorne dediščine v gibljive podobe.

ŠPELA BARLIČ

Pri štirinajstih letih se je v Kilkenyju, od koder je doma, pridružil skupini, ki se je imenovala Mladi irski režiserji. Tam se je izučil »obrti« in spoznal nekatere izmed ustvarjalcev, ki so danes njegovi studijski partnerji. Vpisal se je na študij animacije na dublinski Ballyfermot College, ki je tudi partner Disneyjevega studia v Parizu. Po končanem študiju je ustanovil produkcijski studio Cartoon Saloon in začel razvijati film *Skrivnost iz Kellsa*, za zaslužek pa snemal oglase in se ukvarjal z drugimi studijskimi produkcijami.

Delo animatorja najbrž ni enostavno in verjamem, da je še težje od njega živeti ...

To je zares lepa služba, a je težko priti do stalnih prihodkov. Animatorji smo pogosto nomadi, ki se selimo iz države v državo, od produkcije do produkcije. Ko smo pripravljali *Skrivnost iz Kellsa*, smo s sodelavci ugotovili, da imamo veliko skupnega z menihi, ki so ustvarili *Knjigo iz Kellsa*: tako kot oni se tudi mi leta in leta ukvarjamo z najbolj miniaturnimi detajli ...

Od kod pravzaprav ideja, da svoj film utemeljite na zgodovinskem dokumentu? Kaj sploh je *Knjiga iz Kellsa*?

Gre za iluminiran rokopis iz leta 800 n. š., ilustrirano Biblijo, ki velja za enega izmed vrhuncev umetnosti zgodnjega srednjega veka. Ko sem še študiral, smo s prijatelji sanjarili o tem, da bi ustvarili animacijo, ki bi svojo snov črpala iz irskih legend in umetnosti. Navdušeni smo bili nad vzhodnoevropsko tradicijo animacije, ki je bazirala na ljudski umetnosti, pa seveda tudi nad Disneyjevimi filmi in japonskimi risankami. Glede na to, da je *Knjiga iz Kellsa* pomemben del naše kulturne dediščine, smo za svoje izhodišče izbrali zgodovinska dejstva in legende, ki so se spletle okrog nje. Zdelo se nam je, da bi iz njenega keltskega podoba, dekorativnih elementov in drobnih detajlov lahko nastal zares izviran in čaroben vizualni slog.

Ste poleg tega navdih iskali še kje drugje? Morda pri kakšnih drugih animatorjih ali likovnikih?

Sam sem velik oboževalec animatorjev Richarda Williamsa, Hayaoja Miyazakija in Michela Ocelota, pa tudi Genndy Tartakovsky. Navdihnili so nas tudi slike in risbe iz obdobja secesije ter Klimtova platna.

Danes se zdi, da se vse vrti okrog tridimenzionalne animacije. Kako to, da ste vztrajali pri dvodimenzionalni tehniki? Vas ni mikala globina?

Predvsem zato, ker sem pač risar in imam ta slog animacije preprosto rad. Ampak glede na to, da film temelji na srednjeveški ume-



tnosti, ki je bila ploska in brez perspektive, je bila to še toliko naravnejša izbira.

Film je mešanica različnih vizualnih slogov – včasih je slika bolj ploska, včasih ima globino, žive barve naenkrat zamenja zelo skromna barvna paleta, risba je enkrat zelo ornamentirana, drugič spet preprosta ...

Kako ste načrtovali splošen videz filma?



PAŠA ZA OČI

Film *Skrivnost iz Kellsa* je med letošnjimi nominacijami za oskarja v kategoriji animiranih celovečercerov zagotovo dvignil največ obrvi. Pogledjmo, zakaj.

ŠPELA BARLIČ

Pretežno na roke zrisana, med skromni dve dimenziji razpeta fantazija z geografskim poreklom in zgodovinsko referenco, je v času 3D histerije, ko bi bili radi celo igrani filmi vedno podobnejši računalniškim igricam, tekmovalni peterici dodala nekaj evropske risane ekstravagance. Poleg tridimenzionalno spoliranih *Coraline* (2009) in zmagovalca *V višave* (Up, 2009) sta se v boju za zlati kipec ob boku *Skrivnost iz Kellsa* pomerila še »stop-motion« satira *Fantastic Mr. Fox* (2009) in z ročno tehniko kombinirana klasična disneyjevska animacija *Princesa in žaba* (The Princess and the Frog, 2009).

Skrivnost iz Kellsa v tej družbi deluje nenavadno predvsem zaradi svoje slogovne anarhije. Bolj kot resničnost jo namreč navdihujejo neskončne možnosti slikovne upodobitve – tako zelo, da se ne more odločiti za en sam slog, ampak pada iz stripovske enostavnosti v klimtovski okrandljanost, iz kadence živih barv v puste odtenke sivine in iz predrenesancne ploskosti v novove-

ško globino. Svet, ki ga ustvari, ni iz enega kosa in se ne trudi gledalca privabiti tako, da pozabi, da gleda namišljeno resničnost, ampak začara in očara prav s kolažno strukturo, ki očem ne dovoli počitka.

Režiserja Tomm Moore in Nora Twomey sta navdih za ta kalejdoskopski vrtinec barv in vzorcev črpala iz *Knjige iz Kellsa*, obsežnega rokopisa štirih evangelijev, enega najlepše ohranjenih primerkov srednjeveške umetnosti iluminacije. Razkošna ornamentiranost *Knjige iz Kellsa* je tako dobila svoj posodobljeni in gibljivi prevod. Film, ki je nastal po njenem navdihu, je gosto nasičena animacija s tako bogato ornamentiranimi in aranžiranimi kadri, da je kar škoda, da vsaj za trenutek ne ostanejo pri miru, da bi človek razvozlal gostoto mrežo organskih vitic in keltskih simbolov, ki se razrašajo po celotni površini platna.

Skrivnost iz Kellsa

(THE SECRET OF KELLS)

REŽIJA TOMM MOORE, NORA TWOMEY
IRSKA/FRANCIJA/BELGIJA, 2009, 75 MIN.
LJUBLJANA, KINODVOR, OD 3. 9. 2010

niko opravičiti s risankami stare šole, kakršne smo nekoč gledali na malih ekranih, še posebno tisti, ki smo odraščali v deželah na tej strani železne zavese: zavezana je predvsem raziskovanju različnih možnosti vizualnega sporočanja. Bogata, mehko valujoča, v detajle izrisana ozadja so kontrastirana z enostavno, skoraj geometrijsko oblikovanimi liki, vizualna razpršenost pa je na drugi strani uravnotežena s precej enostavno zgodbo. Prav v tej kombinaciji najbrž tiči razlog, da se je *Skrivnost iz Kellsa* znašla v družbi, ki medse nerada sprejme majhne filme z veliko dušo.

Kratka lekcija iz irske zgodovine je cepljena s klasično, arhetipsko, nešteto krat povedano zgodbo o odrasčanju in

premagovanju strahu pred vstopanjem v širni svet, s katero se je mogoče brez težav identificirati. Njen glavni lik je osiroteli deček Brendan, ki živi v Kellsu, v skrbništvu strogega strica, opata Cellacha. Brendan je navdušen nad umetnostjo iluminacije, a stric svoje podložnike namesto k umetnosti spodbuja h graditvi obrambnih zidov, ki naj bi mesto zaščitili pred vdori Vikingov. Ko menih Aiden z opustošenega otoka Iona prinese skrivnostno knjigo, ki jo je rešil pred barbari, se Brendan kljub nasprotovanju svojega strica odloči, da jo bo pomagal dokončati.

Čeprav je film predvsem namenjen mlajšemu občinstvu, ima dovolj plasti, da bo v njem vsakdo našel nekaj zase: otroci kaskade živih barv in napotke za vstop v svet odraslih, odrasli užitek ob lovljenju scenografskih detajlov, v vizualno kulturo posvečeni pa številne reference na različne umetnostne sloge in animacijske tradicije. Na koncu koncev je *Skrivnost iz Kellsa* vendarle tudi mala hvalnica umetnosti. ■

Barvit, ploski in detajliran slog smo uporabili za prikaz Brendanovega vsakdanjega sveta, še posebej gozda. To je svet, ki ga navdihuje, svet, ki ga morajo gledalci čutiti kot »varnega«. V delih, kjer Brendana hromi strah, smo uporabili zeleno-modro barvno paletto, da bi ustvarili občutek, kot da bi iz sveta odtekla barva.

Za sekvence z Vikingi ste uporabili tudi bolj ekspresionističen slog ...

Za prikaz vdorov Vikingov smo pridušili barve in uporabili nekaj 3D perspektive. Poskušali smo posnemati umetnost fašističnih tiskovin z zelo oglatimi linijami in omejeno barvno paletto rdeče, črne in bele. Zdelo se nam je, da bo sprememba slikovnih elementov pri gledalcih ustvarila določen čustven odziv – podobno, kot se to zgodi pri zamenjavi glasbene podlage.

Uporabili ste tudi stripovske slikovne elemente, denimo razdelitev kadra na tri okvirje, ki ponazarjajo minevanje časa. Ste tudi stripar ali v teh postopkih tiči kakšna še neizpolnjena želja?

Sem velik ljubitelj in tudi avtor dveh stripov. Ta postopek pa sem uporabil tudi kot aluzijo na srednjeveške triptihe, pri katerih je bila slika razdeljena na tri ločene panele.

Brendan je mlad, talentiran umetnik, ki se mora soočiti s svojimi strahovi, da bi napredoval in do konca razvil svoj talent. Nekaj podobnega ste s tem, ko ste se lotili snemanja prvega irskega animiranega celovečerca, naredili tudi vi. Kako oseben je lik Brendana?

Film je vsekakor samorefleksiven. Vsi sodelavci smo se čutili blizu Brendanovi zgodbi. Morda se nam res ni bilo treba bosti z Vikingi, zato pa smo imeli ves čas občutek, da ustvarjamo nekaj pomembnega in da plavamo proti toku.

Film je poln simbolov in mitoloških bitij. Izhajajo ti simboli iz keltske tradicije ali so izmišljeni? Kaj na primer simbolizira čarobno oko, ki pomaga spreminjati percepcijo?

Potovanje v najglobljo duplino je pogost pravljичni motiv. Brendanove strahove smo poosebili v poganskem bogu Crom Cruachu, ki smo ga posadili v prehodno grobnico sredi gozda. Tovrstne grobnice so kot maternice, v katere svetloba posveti le na najkrajši dan v letu, to pa je bil za naše prednike znak, da je Crom poražen. Zima je premagana, tema izgublja moč, bliža se poletni čas. To prizorišče se nam je zdelo idealno okolje za temo spreminjanja teme v svetlobo iz pesmi Pangur Ban, ki se vleče skozi celoten film. Simbol Cromovega očesa je sestavljen iz različnih legend iz tistih časov. Oko simbolizira dvoje. Na eni strani gre preprosto za povečevalno steklo, ki Brendanu pomaga izrisati detajle. Knjiga iz Kellsa je namreč neverjetno detajljirana in še danes ni jasno, kako so jo menihi ustvarili le z najpreprostejšimi orodji in ob soju sveč. Drugi pomen izhaja iz dejstva, da je Brendan okraдел Cromu, torej svojemu notranjemu demonu, svojim strahovom, zato zdaj vidi jasno, z jasno umetniško vizijo.

Kaj pa Aisling? Je tudi ona bitje iz keltske mitologije? Ne deluje ravno kot tipična vila ...

Aisling v galščini pomeni »sanje« in obstaja veliko galskih pesmi, v katerih Irska nastopa kot lepa mladenka. Tudi lik te vile je nastal na podlagi zgodb o bitjih, ki imajo sposobnost spreminjati svoje podobe, iz različnih irskih pripovedk.

Zgodbo preveva nenavadna mešanica krščanstva in poganstva ...

Na Irskem vlada zanimiv verski sinkretizem, mešanica starih poganskih verovanj in katolicizma. To je očarljiva, skoraj animistična tradicija, ki kaže na obstoj univerzalne resnice in enotnih vrednot, prisotnih v jedru vseh religij.

Področje, kjer film ostane skrivnosten do konca, je vsebina knjige. Kaj je v njej takega, kar bo rešilo ljudstvo iz Kellsa pred temo?

Knjiga simbolizira umetnost, znanje in kulturo. Je višji ideal kot zgolj preživetje. ■

PESNIŠKI FESTIVALI, BLEŠČEČA KULISA ZA KLAVRNO STVARNOST?

Eden izmed najtežje razložljivih rekov, da smo Slovenci narod pesnikov, ki ga pri najboljši volji ne znam povezati z ničimer drugim kot s spominom na osnovnošolske učiteljice, bi v zadnjem tednu avgusta in prvem septembrskem tednu skoraj lahko zvenel resnično.

MANCA G. RENKO

Morda ste ga zadnje dni opazili v vašem kraju: spominja na možaka zgodnjega dvajsetega stoletja iz obrobne mesta nekdanje avstro-ogrske monarhije, okrasni gumbi njegovega žametnega suknjiča se zlato svetijo v soncu, njegov polcilinder se med hojo rahlo pozibava in umetelno izdelana sprehajalna palica lahko udarja ob tla. Morda ste ga opazili in mu namenili dobrohoten pogled, saj vas je spomnil na lik iz romana, ali pa vam je vaš znanec na uho pikro prišepnil: »Glej ga, pesnika,« vi pa ste se spomnili, da so zadnji poletni dnevi tudi čas pesniških festivalov in da je možak prav gotovo pobegnul z enega izmed njih. In res je.

Med sicer mirnimi ljubitelji poezije je letos zavrelo že pozno spomladi, ko je kot strela z jasnega udarila novica, da štirinajsti *Dnevi poezije in vina* letos ne bodo v tradicionalni Medani v Goriških brdih, temveč se selijo na Ptuj. Ljubitelji poezije, največkrat krotka bitja, so se razburili kot že dolgo ne in glasno obljubljali, da bodo bojkotirali festival, ki naj bi s selitvijo izgubil dušo, tristo podpornikov pa je dobila tudi peticija na spletnem socialnem omrežju Facebook, ki zahteva, naj se *Dnevi poezije in vina* vrnejo, od koder so prišli, torej v Medano. Naprežanje je bilo zaman: pesniški festival pod pokroviteljstvom Študentske založbe je na Ptuj zaživel, Medana pa je dobila *Sanje v Medani, Dnevi knjige in vina*, ki jih je organizirala založba Sanje. Za konec pa so si ljubitelji žlahtne besede lahko privoščili še festival *Vilenica*, najstarejšega izmed literarnih festivalov pri nas, ki se je začel komaj nekaj dni po tem, ko je odjeknil zadnji verz v Medani in na Ptuj.

Eden izmed najtežje razložljivih rekov, da smo Slovenci narod pesnikov, ki ga pri najboljši volji ne znam povezati z ničimer drugim kot s spominom na osnovnošolske učiteljice, ki so učencem za domačo nalogo neutrudno nalagale pisanje verzov, v katerih se zadnje besede rimajo, bi v zadnjem tednu avgusta in prvem septembrskem tednu skoraj lahko zvenel resnično. Trije mednarodni literarni festivali v štirinajstih dneh so za dvomilijonski narod brez dvoma zavidanja vredni. A človek, še zlasti če ima rad poezijo, si ne more kaj, da se ne bi vprašal o smiselnosti prirejanja podobnih festivalov v istem časovnem obdobju. Narod pesnikov gor ali dol, človek le z muko uskladi vse tri festivale, ko si na tretjem že prijazno pokima z Jackom Dehnelom, pesnikom iz Gdanska s polcilindrom, zlatimi gumbi in sprehajalno palico. Ljudje so namreč na vseh treh festivalih pretežno isti, razen tujcev pa večina festivalskih obiskovalcev v imenu decentralizacije neutrudno roma iz Ljubljane v različna slovenska mesteca in vasi, da bi se naučili pesniške besede (in morda še žlahtne kapljice).

Ne glede na to, ali je identičnosti datumov festivalov *Dnevi poezije in vina* ter *Sanje v Medani* botrovalo rivalstvo med založbama, briška trma ali naključje, je takšna odločitev organizatorjev nesmiselna. Najmanj, kar bi organizatorja ne preveč številnim ljubiteljem

književnosti morala omogočiti, je, da bi se lahko brez zahtevnejših

načrtovanj udeležili obeh festivalov, sploh pa njunih zaključkov (vrhuncev), ki sta bila letos oba na zadnjo avgustovsko soboto. Po dolgem preučevanju programov je postalo jasno, da je najbolj pošteno, če si človek ogleda odprtje enega in zaprtje drugega festivala in na podlagi tega skuša podati sodbo.

Pot na ptujsko odprtje sem preklinjala, saj se je poletje v sredo, 25. avgusta, odločilo teatralno posloviti z nalivi po vsej Sloveniji. Bliže ko sem bila Ptuj, bolj neusmiljeno je lilo. Kot po čudežu je na Ptuj samo rahlo rosilo, zvečer, ob odprtju festivala pa razen nekoliko nižjih temperatur, kot bi jih človek pričakoval od poletja, razpoloženja na Vrazovem trgu ni prav nič kalilo. Že na prvi pogled je bilo jasno, da je letošnji ptujski festival po številu obiskovalcev presegel vse dosedanje medanske. To gre seveda pripisati številnim prebivalcem Ptuja, ki so se sprehodili do mestnega središča, da bi opazovali dogajanje, pa tudi spremembi programa. Festival je glasno odprl Pihalni orkester Ptuj, ki je za *grande finale* svojega nastopa razgrel zbrane z Golico, kot se za prireditve na Slovenskem – pa naj bodo športne, kulturne ali pa kar tako – tudi spodobi. Singapurski pesnik *Alvin Pang* je dogajanje nepretrgano snemal s kamero, kot bi zbranim želel potrditi stereotipno predstavo o Azijcih, ki kot turisti vsepovprek fotografirajo oziroma snemajo. Nato je s svojim nastopom požel tolikšen aplavz, da ga je samo za las prekosil le Vlado Kreslin, ki je bil poleg udarnega pihalnega orkestra verjetno drugi razlog, zakaj so se Ptujčani množično zbrali na Vrazovem trgu.

Ptujski *Dnevi poezije in vina*, ki so se trinajst let tradicionalno vrstili v Medani, razen imena in logotipa niso prav nič podobni svojim predhodnikom. V Medani so imeli ljubitelji poezije možnost uživati v zarotniških nasmeških in tihi medsebojni naklonjenosti, saj je dajala briška vasica občutek pesniške komune, v kateri so se, ne meneč se za neugledno Gradnikovo domačijo, zbirali le posvečeni, torej tisti, ki so razumeli žlahtno pesniško besedo in znali okusiti dobro vino. Ptuj je postal ljudski: na večernih branjih na Vrazovem trgu se niso zbirali le ljubitelji poezije, ampak so prevladovali naključni gledalci. Študentska založba se je odločila preseči ozračje pesniške komune in širiti poezijo med ljudi, ki se z njo sicer ne srečujejo. Sodeč po odzivu ob večernem branju na Vrazovem trgu, jim je uspelo.

Da bi bilo primerjanje letošnjih literarnih festivalov vsaj malo mogoče, so poskrbele vremenske razmere, saj so Slovenijo na zaključno festivalsko soboto, prav tako kot na otvoritveno sredo, spet zajele padavine. Pot v Medano se tako ni razlikovala od poti na Ptuj, je pa bila zato Medana sama le odsev ptujskega pa tudi svojega nekdanjega blišča. Brez dvoma je k temu pripomoglo vreme, saj se je dogajanje z vrta Gradnikove domačije preselilo v dvorano medanskega kulturnega doma. Ob Neži Maurer, ki ji je eterična prva dama založbe Sanje, Tjaša Koprivec, tudi zastavila nekaj vprašanj o pesniškem trpljenju in svetotvornosti poezije,

14. DNEVI POEZIJE IN VINA, **PTUJ**
1. **SANJE V MEDANI**, DNEVI KNJIGE IN VINA
25. MEDNARODNI FESTIVAL **VILENICA**

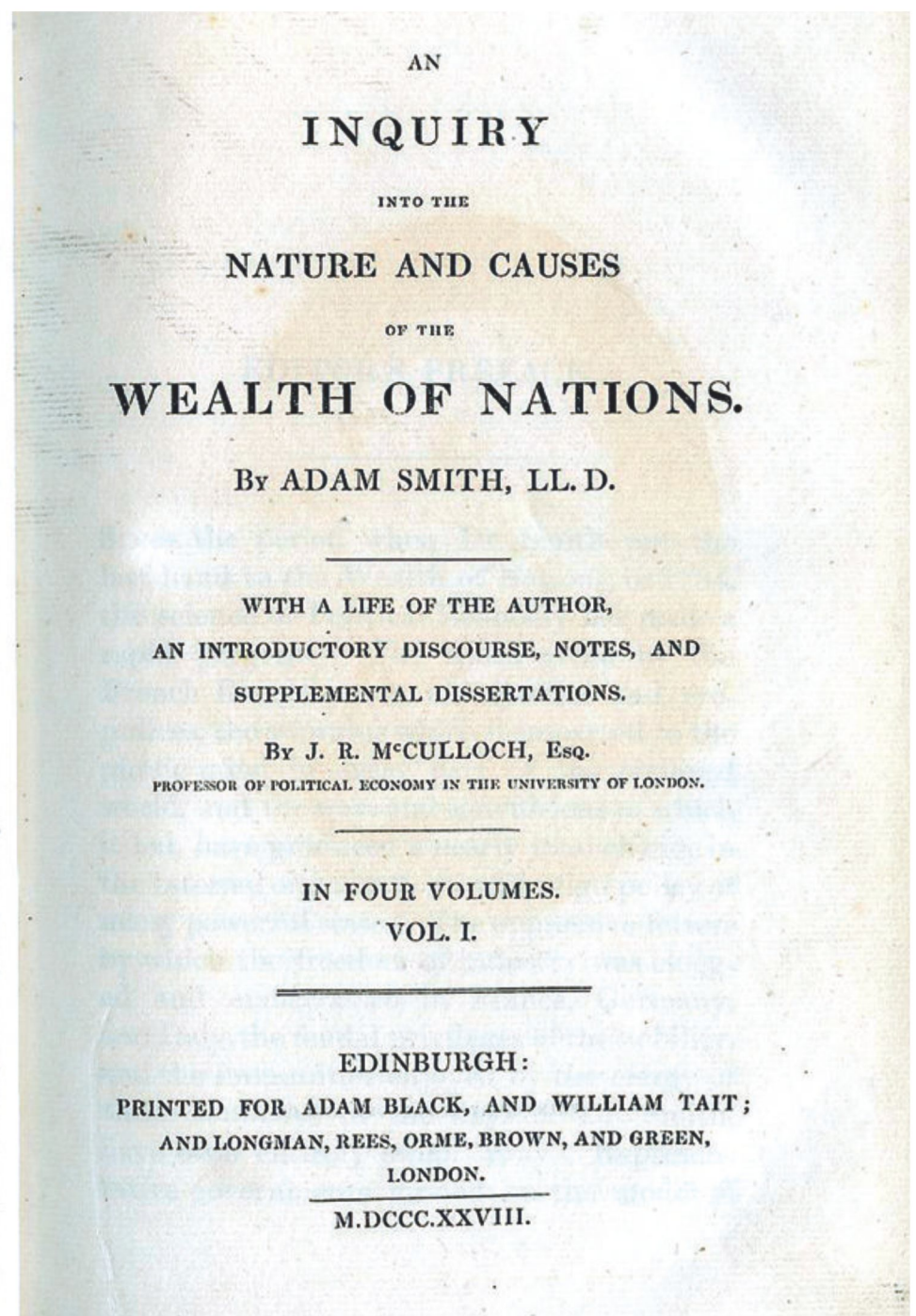
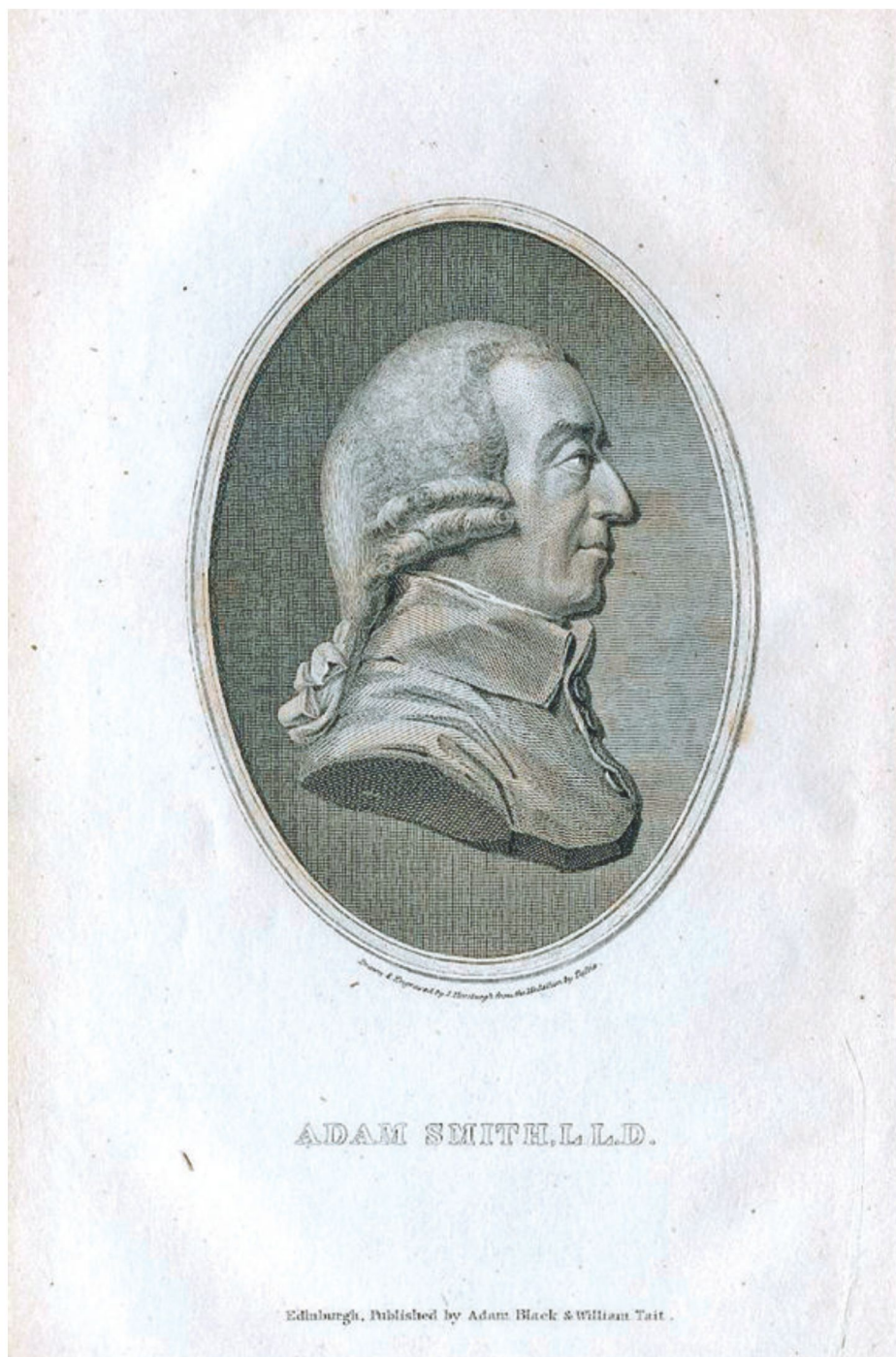
sta svojo poezijo prebirala tudi Tomaž Pengov in Milan Dekleva.

Zadnji je požel tudi največ navdušenja približno stopenetdesetglavega občinstva. Mednarodna etnozasedba *Ethno in transit*, ki je skrbela za zabavo po koncu pesniškega branja in za radosten zaključek festivala *Sanje v Medani*, je bila na odru kulturnega doma pred težko nalogo, kako spraviti v pogon sedeče občinstvo. Zaključek festivala ni bil tako posrečen, kot bi si ga organizatorji želeli, a kljub temu je nujno omeniti zagnanost in pogum založbe Sanje, ki se je odločila nadaljevati medansko tradicijo Študentske založbe. Očitne so manjše spremembe v programu, saj Sanje, drugače od Študentske založbe, postavljajo v ospredje slovenske pisce, poleg tega pa pozornost namenjajo tudi otrokom, ki so lahko prišli na svoj račun v pravljичni vasi Šmartno. Brez dvoma pa bo boj med briškim in štajerskim festivalom naslednje leto ostrejši, saj bo imela založba Sanje celo leto časa za snovanje novega programa. Upamo lahko le, da bo trma popustila in se festivala ne bosta prekrivala, saj od tega nihče, še najmanj pa ljubitelji poezije, ne bo imel nič.

Mednarodni festival Vilenica, zadnji izmed treh velikih pesniških festivalov, pa je potekal prvi teden v septembru in se zaključil v soboto. Četrto stoletja star festival ima nespregledljivo tradicijo, sploh iz časov, ko je bil najzahodnejša točka vzhoda in najvzhodnejša točka zahoda obenem. Festival je, kot je primerno njegovi starosti, postal institucionaliziran, to pa mu jemlje nekaj boemske razpuščenosti, ki krasita Ptuj in Medano, hkrati pa deluje kot njun resnejši starejši brat. K resnosti festivala prispeva (poleg politične podpore s predsednikom države na čelu) tudi podeljevanje nagrad: letošnjo je za svoje delo dobil Dževad Karahasan, bosanski romanopisec, dramatik in esejist, Goran Vojnović pa je za svoj literarni prvenec *Čefurji raus!* na vileniški matineji v Štanjelu prejel še eno v nizu nagrad – kristal Vilenice.

Vsaj do zadnjega in najstarejšega izmed festivalov je bilo vreme prizanesljivo – Štanjel se je minulo sobotno dopoldne kopal v soncu, v zraku so odzvanjale pesniške in pisateljske besede, šepet ljubiteljev književnosti se je včasih dvignil nad zbrane v obliki glasnega smeha, moške glave s klobuki so se obračale za pisanimi ženskimi krili in sprehajalna palica pesnika Jacka Dehnela, ki je literarno dogajanje na Slovenskem spremljal od Ptuja do Vilenice, je še slovesneje udarjala po tleh. Sij sobotnega dopoldneva je kalil le dvom o pristnosti pesniških festivalov: tako kot je Jacek Dehnel s suknjičem, z zlatimi gumbi in sprehajalno palico pojava, ki ji kljub prepričljivosti ne moremo verjeti, da prihaja iz mesteca na obrobju nekdanje Avstro-Ogrske, tako tudi pesniški festivali zbujajo občutek, da so le slovesna kulisa za siceršnji prezir do poezije. Vprašanje je namreč, koliko ljudi, ki so poeziji v čast nazdravljali na Ptuj in v Medani ter se med poslušanjem izbranih verzov nastavljali sončnim žarkom na Krasu, je v zadnjem letu kupilo vsaj eno pesniško zbirko. ■

PREIZKUS ČASA: ADAM SMITH



Knjiga škotskega razsvetljenca, moralnega filozofa, družboslovnega klasika in očeta moderne ekonomske misli Adama Smitha (1723–1790) **Bogastvo narodov**, s polnim naslovom *Raziskava o naravi in vzrokih bogastva narodov*, prihaja med slovenske bralce z gigantsko, več kot dvestoletno zamudo. Prvič je namreč izšla leta **1776** in je bila, če gre verjeti kronistom, prava uspešnica, saj je izdaja pošla v šestih mesecih. Delo je zaradi svojih prelomnih idej na področju ekonomije postalo temeljno delo ekonomske teorije, prvo moderno delo iz politične ekonomije, Smith pa **oče moderne ekonomske misli**. A ker je bilo napisano v časih, ko je bilo preučevanje gospodarskih odnosov še del družboslovnih znanosti, celo del filozofije, je *Rojstvo narodov* obenem tudi **klasično družboslovno delo**, ki po svoji zasnovi sega tako na področja moralne in politične filozofije, prava, filozofije kot epistemologije in zgodovine.

Nič čudnega potem, da gre, kot pravi Neda Pagon, glavna urednica založbe Studia humanitatis, pri kateri je poleti izšel njen prevod, za »eno izmed treh knjig, ki je bolj citirana kot brana«, pri tem pa v to nevhvaležno

kategorijo sodita še *Sveto pismo* in Marxov *Kapital*. Odločitev, da *Rojstvo narodov* končno dobimo tudi v slovenskem prevodu, ki je delo Bogdana Gradišnika, pa ni pomembna le zato, ker je prevod takega dela pač treba imeti, ampak ker ne bi mogla biti aktualnejša: Smith namreč ne sodi le med najbolj citirane, a najmanj brane avtorje; vsak študent ekonomije pač ve, od kod pojmi, kot so **svobodni trg, delitev dela, nevidna roka**. Pa vendar je površnost branja Smithovega dela, celo njegovo nepoznavanje v času, ko se zdi, da postaja liberalizem skorajda psovka, pripeljala do vulgarizacije njegovih resničnih idej, Smith sam pa naj bi veljal celo za preroka današnjega divjega neoliberalizma. Tudi pri nas. Ali torej danes Smithove ideje predstavljajo anahronizem in liberalno utopijo ali pa so pravi navdih za oblikovanje institucij dobre družbe prihodnosti? – To dilemo bi marsikateri sodobni ekonomist imel za **pascalovsko stavo**: so in eno in drugo, pa tudi nič od tega. K razmisleku smo zato povabili **Bernarda Brščiča**, sicer tudi avtorja spremne besede k slovenskemu prevodu, ter **Janeza Šušteršiča, Aleš Maverja, Vojka Flegarja** in **Marka Kržana**.

MORALNI FILOZOF IN EKONOMIST, ZGLED PRAVEGA LIBERALIZMA

Avtor izbora za prevod temeljnega dela politične ekonomije *Bogastvo narodov* Adama Smitha in avtor spremne besede je ekonomist Bernard Brščič. Za Pogleda je pripravil njeno skrajšano različico.

BERNARD BRŠČIČ

Kar dobrih 200 let smo morali Slovenci čakati, da dobimo v roke prevod magistralnega dela *Bogastvo narodov* škotskega razsvetljenca Adama Smitha. To je kmalu po izidu leta 1776 prevzelo konstitutivno vlogo za nastajajočo disciplino politične ekonomije, njenemu avtorju pa prisluzilo laskavo oznako očeta sodobne ekonomske misli. Čaščenje Smitha je s pojavnostjo neoliberalizma doseglo domala hagiografske razsežnosti, propad socialističnih družbenih eksperimentov pa je samo še okrepil njegovo veljavo. Neoklasični ekonomisti so Smitha posvojili za svojega zavetnika. Kot bomo videli, je Smithov idejni habitus večplasten, poenostavljene ideološke oznake, kot so zagovornik laissez-faire kapitalizma, brezbožni materialist ali apostol nevidne roke, pa neupravičene.

MED PRAVIM IN LAŽNIM LIBERALIZMOM

Smitha je z vidika intelektualne zgodovine moč umestiti v tradicijo liberalne misli. Če uporabim taksonomijo Friedricha Augusta von Hayeka, ki liberalizem ločuje na pravi in lažni, je Adam Smith tisti avtor, ki zariše miselne gabarite pravega, tj. klasičnega liberalizma. Za Hayeka je pravi liberalizem povezan s škotskim razsvetljenstvom, lažni liberalizem pa je miselni konstrukt francoskega razsvetljenstva. Torišče konfliktnosti med pravim in lažnim liberalizmom gre iskati v različnem pojmovanju svobode, negativnem in pozitivnem.

Negativna svoboda se ukvarja s področjem, kjer je posamezniku prepuščeno, da počne, kar želi oziroma česar je zmožen, ne da bi se vmešavale druge osebe. Posamezniki so toliko svobodni, kolikor se nihče ne vmešava v njihove dejavnosti. Svoboda je v svojem bistvu odsotnost prisile, to pa lahko zagotavlja zgolj trden pravni okvir s poudarjeno zaščito lastninskih pravic. Zavedati se moramo, da v tem smislu resnična svoboda lahko pomeni tudi svobodo v pomanjkanju, delanju napak ali izpostavljenosti tveganjem.

Pozitivna svoboda je moč, dejanska moč narediti določene stvari, zahteva po pozitivni svobodi pa zahteva po moči. Pozitivna svoboda zahteva, da posamezniku prisodimo določene socialne pravice oziroma osnovne dobrine, ki mu omogočajo samouresničitev. Zahteve po udejanjanju pozitivne svobode so navadno spremljane z argumentacijo zagotavljanja distributivne oziroma socialne pravičnosti.

BOGASTVO NARODOV IN NEGATIVNA SVOBODA

Hayek je Smitha z enim zamahom uvrstil med zagovornike negativne svobode in kot takega v miselno tradicijo pravega, klasičnega liberalizma. *Bogastvo narodov* je ubesedeno zagovorništvo negativne svobode, je političnoekonomski traktat o blagodejnosti sistema naravne svobode. Čeprav je na prvi pogled Smithovo videnje sistema naravne svobode podobno, kot ga najdemo pri francoskih fiziokratih, je ontična in epistemična argumentacija bistveno drugačna. Fiziokratsko videnje naravnega reda je temeljilo na razumevanju družbe kot razumskega konstrukta, kot nečesa, kar je podrejeno zavestnemu nadzoru, in ne kot rezultata zgodovinskih okoliščin

in kulturne evolucije. Tovrstni pojmovni svet je izrazito preprost, ahistoričen, akulturen, deinstitucionaliziran in v končni fazi apolitičen. Zabloda fiziokratskega racionalnega konstruktivizma je tesno povezana s kartezičnim dualizmom, tj. s predpostavko o od narave neodvisnega uma, ki naj bi človeku omogočal svobodno oblikovanje družbenih institucij.

Smithovo razumevanje nima veliko skupnega z racionalnim konstruktivizmom, značilnim za francoske ekonomiste, zanj so družbene institucije rezultat človekovega delovanja in ne načrtovanja. Zato Smithov zagovor negativne svobode ni deontološki, ampak vseskozi konsekvencialističen. Svoboda ni vrednota sama po sebi, sestavni del kozmičnega reda, ampak je vrednota, ker ustvarja dobročudne posledice. Negativna svoboda je zagovarjana, ker služi višjemu, javnemu interesu.

Smith se v *Bogastvu narodov* glede zagovorništva negativne svobode ne omejuje zgolj na teoretični razmislek o prednostih nevmešavanja, ampak kritično ocenjuje institucionalno ureditev Velike Britanije. Z vidika kršitve načel naravne svobode graja monopol, zakon o naselitvi in statut o vajeništvu. Navedeni institucionalni posegi v naravno svobodo ne samo, da onemogočajo udejanjanje blaginje delitve dela, ampak poslabšujejo alokativne sposobnosti tržnega mehanizma. Navedeni argumenti v prid negativni svobodi so utilitarni, svoboda je zagovarjana, ker služi javnemu interesu. Ker pa je bil Smith izvrstno podkovan v tradiciji naravnega prava, je uporabil tudi deontološko podkrepitev negativne svobode z argumentacijskim lokom, podobnim Johnu Lockeu. Kljub spogledovanju s teorijo naravnih pravic Smith realistično ugotavlja, da za udejanjanje sistema naravne svobode potrebujemo državo, ki bo zavarovala naravne pravice posameznikov.

VLOGA DRŽAVE IN LAISSEZ-FAIRE

Termin laissez-faire se zmotno povezuje z imenom Adama Smitha. Predstavnik prve čikaške šole Jacob Viner je z natančno tekstovno analizo *Bogastva narodov* pokazal, da Adam Smith ni bil doktrinarni zagovornik laissez-faire sistema. Krivdo lahko pripišemo manchestrski šoli, ki je v boju za razveljavitev žitnih zakonov in uveljavljanje ekonomskega liberalizma v Veliki Britaniji v 19. stoletju potrebovala trdno, četudi nekoliko ponarejeno, teoretsko podlago. Kot smo že ugotovili, je bil Smith zagovornik sistema naravne svobode, a tega ni umeščal v neko hipotetično pred družbeno stanje, v stanje institucionalne praznine.

Smith je v *Bogastvu narodov* oblikoval obširen zakonodajni program za obnovitev oziroma vzpostavitev sistema naravne svobode. Ta je predvideval odpravo zakona o vajeništvu, zakona o naselitvi, celovske ureditve, odpravo oziroma radikalno znižanje carinskih omejitev, odpravo spodbud in subvencij itd. Navedena institucionalna izkrivljanja so onemogočala delovanje nevidne roke in zmanjševala alokativno učinkovitost tržnega mehanizma. Smith se je zavedal morebitnih konfliktov med

Adam Smith

BOGASTVO NARODOV: RAZISKAVA O NARAVI IN VZROKIH BOGASTVA
PREVEDEL BOGDAN GRADIŠNIK
STUDIA HUMANITATIS
LJUBLJANA 2010, 704 STR., 25 €

vidna roka države. Ni bil privrženec panglosijskega videnja trga, da zasledovanje zasebnega interesa vedno privede do optimalnih družbenih posledic. Pazljivo branje nas opozori na njegovo skepso do dobročudnih rezultatov tržne tekme, nevidna roka ni vsemogočna in posplošitev njenega delovanja bodisi v empiričen bodisi metafizičen zakon ni smiselna. Tržne nepopolnosti, kot so monopoli, informacijska prikrajšanost, zunanji učinki, pojavnost javnih dobrin, povzročajo podoptimalne rezultate. Vprašanje, kdaj prepustiti delovanje posameznikov tržnim silam in kdaj poklicati na pomoč državo, je večno vprašanje politične ekonomije. Še danes nimamo odgovora, kje potegniti črto ločitve med voluntarizmom trga in prisilo države.

LEX REX, SMITHOVA PRAVNA DRŽAVA

Pravna država ima v Smithovem sistemu politične ekonomije osrednje mesto, je nujni pogoj za vzpostavitev tržne družbe. Smith vzroke za nastanek države vidi v varovanju lastnine, pri tem v upravičevanju države za znano sledove cinizma, ko ugotavlja: »Civilna uprava, ki je bila na videz ustanovljena zaradi zaščite lastnine, je bila v resnici ustanovljena zaradi obrambe bogatih proti revnim, ali tistih, ki imajo nekaj imetja, proti tistim, ki ga nimajo nič.« Smith realistično ugotavlja, da tržna družba ustvarja velike premoženjske razlike. Naloga države je, da s pravosodnim sistemom zaščiti lastnino kot legitimen rezultat tržnega tekmovanja in s tem vzpostavi red. Menjava ne more potekati v institucionalni praznini, potreben je dobro delujoč pravni okvir, ki zagotavlja izvrševanje pogodb, varstvo lastninskih pravic in preprečuje raznovrstne zlorabe.

Poglavitna naloga pravosodnega sistema je udejanjenje pravičnosti. Smith je že v *Teoriji moralnih občutij* postavil pravičnost kot glavni steber, ki podpira družbo. Družba lahko preživi, ne sicer udobno, brez dobrodelnosti; prevlada nepravičnosti pa je zanj v celoti pogubna. A pri Smithovem umevanju pravičnosti je potrebna previdnost, sam namreč ne zagovarja udejanjanja distributivne oziroma socialne pravičnosti, ampak pravni državi zgolj prisoja nalogo uresničevanja komutativne oziroma proceduralne pravičnosti.

Skepse do udejanjanja distributivne pravičnosti ne smemo tolmačiti kot zagovorništva porajajočega kapitalizma, česar ga obtožujejo marsikateri površni bralci. Nasprotno, v konfliktu med delavci in kapitalisti je Smith na strani delavcev in uspešnost družbe pojasnjuje z ravniyo blaginje, ki je zagotovljena delavcem. »Nobena družba, katere večinski pripadniki so revni in nesrečni, gotovo ne more biti uspešna in zadovoljna. Povrhu pa je pravično, da tisti, ki hranijo, oblačijo in nastanjajo vse ljudstvo, dobivajo tolikšen del produkcije dela, da se tudi sami lahko dovolj dobro hranijo, oblačijo in stanujejo.« Tu in tam jedko ošvrkne kapitaliste: »Naši trgovci in manufakturisti

radi tožijo nad škodljivimi učinki visokih plač, češ da dvigajo cene in s tem manjšajo prodajo njihovih dobrin tako doma kakor na tujem. Ničesar pa ne rečejo o škodljivih učinkih velikih dobičkov. Kar zadeva pogubne učinke njihovih lastnih zaslužkov, molčijo. Godrnjajo samo čez zaslužke drugih.« Smith potemtako ni živel v slepilu, da je tržna družba meritokratski sistem, ki udejanja ideale socialne pravičnosti.

Tržna družba je izrazito neenaka v razdelitvi premoženja, a vseeno tudi delavstvu zagotavlja zadovoljitev osnovnih potreb. Primitivne družbe (enaka ugotovitev velja za socialistične eksperimente v 20. stoletju) so po uresničevanju ideala enakosti v prednosti, a žalibog gre za vzpostavitev enakosti v revščini. Moralna legitimnost razdelitvenih deležev v tržni družbi temelji na tem, da tudi prikrajšanim v delitvi lastnine tržni mehanizem zagotavlja ustrezno preživetje in *Bogastvo narodov* je natančen opis družbenih mehanizmov, ki do tega pripeljejo. Varnost zasebne lastnine in delitev dela toliko povečajo produktivnost sodobnih tržnih družb, da je tudi lastniško prikrajšanim omogočeno preživetje. Družbeni mehanizem, ki to zagotavlja, je nevidna roka.

Pogoj za blagodejnost posledic delovanja nevidne roke je vladavina prava. Pravne države Smith ne omejuje na njeno proceduralno pojavnost. Ključna je njena substantivna raven, ki ne sme biti pahnjena v polje metafizičnega in zunajpravnega. Pravo in prav sta za Smitha povezana, *ius* mora izhajati iz *iustum* in ne nasprotno. Napredek tržne družbe je torej odvisen od učinkovite pravne države, ki zagotavlja varstvo lastninskih pravic in s tem ohranja premoženjske razlike, ki izvirajo iz teh lastninskih pravic. Smithov odgovor na vprašanje, kdo naj vlada, ni demokracija, utemeljena na političnih svoboščinah, ampak zakon. Lex rex.

Pazljivo branje ustvari pravo sliko Smithove države, ki je daleč od Lasallove karikature države nočnega čuvaja. Država naj bi poleg vladavine prava zagotavljala meroslovne standarde, nadzirala kvaliteto srebra, volne in platna, uravnavala in nadzirala bančni sistem, skrbela za požarno varnost, skrbela za snažnost okolja, upravljala pošto službo, podeljevala patente in licence, vodila zemljiško knjigo in preprečevala plačilo oderuških obresti. Kljub obsežnemu seznamu nalog, med katerimi so nekatere intervencionistične in iliberalne, pa je Smithova idealna država vendarle manj pogubna od značilne države blaginje 20. stoletja. Pri Smithu bomo zaman iskali redistributivno vlogo države, Smithova država ni socialna, je pravna država.

AKTUALNOST BOGASTVA NARODOV

Na koncu se postavi vprašanje, kako po dobrih dvesto letih od nastanka brati *Bogastvo narodov*. Očitno je besedilo prestalo preizkus časa in preživelo različne interpretacije in celo očitna ponarejanja. Kljub izjemnemu napredku v razumevanju Smitha še vedno ostaja vprašanje, ali v tradiciji ekonomistov 19. in 20. stoletja *Bogastvo narodov* dekontekstualizirati in v njem poiskati tiste teoretske fragmente, ki odgovarjajo na ekonomska vprašanja sodobnosti. Takšen pristop je blizu neoklasičnemu naziranjju, ki ga v skrajni različici najdemo pri drugi čikaški šoli ➡

Stigler-Friedman-Beckerjeve inkarnacije. V takšni, ponarejeni zgodovini ekonomske misli, se zariše idejna podoba Smitha kot očeta sodobne ekonomije, protoneoklasičnega ekonomista. Ta z oženjem človeka v homo oeconomicusa celotno njegovo delovanje pojasnjuje z instrumentalnim egoizmom, gnanim z vulgarno maksimizacijo koristnosti. Čikaško očiščenje ekonomije zgodovinskih, institucionalnih, političnih, kulturnih in ne nazadnje moralnih dejavnikov je v nasprotju s Smithovo filozofijo, ki ekonomijo vidi v polju družbenega in ne kot eksaktno, pozitivistično »znanost«.

Z vidika intelektualne zgodovine prepričljivejši pristop je osnovan na umeščanju Smitha v zgodovinski kontekst in idejno ozadje njegovega velikega projekta, poizkusa oblikovanja celovitega pogleda na delovanje posameznika in družbe. V takšnem humanističnem videnju je Smithov človek večplastno bitje, družbeno vpeto, sposobno tako plemenitih čustev, kot so sočutje, prijateljstvo, empatija in velikodušnost, kot tudi sebičnosti.

Po celovitem vrednotenju Smithove filozofije ugotovimo, da je ta ne samo liberalna v ekonomskem smislu, ampak je v političnem in moralnem smislu zaznamovana z močnim konservativnim pridihom, in da jo najbolj uteleša filozofija Smithovega sodobnika Ed-

DRUŽBA NE MORE DELOVATI KOT NEPOPIŠAN LIST, ZGOLJ NA PODLAGI TRŽNIH ODNOSOV. TI LAHKO PREŽIVIMO ZGOLJ OB POMOČI NEFORMALNIH INSTITUCIJ, KI PODPIRAJO SODELOVANJE V DRUŽBI IN SO, ZGODOVINSKO GLEDANO, REZULTAT SPONTANIH DRUŽBENIH PROCESOV IN NE ZAVESTNEGA NAČRTOVANJA. TE INSTITUCIJE CIVILNE DRUŽBE SO ONSTRAN PONUDBE IN POVPRASEVANJA, SO PA KLJUČNE ZA VZPOSTAVITEV POVEZAVE MED SVOBODO IN REDOM. SVOBODA, OROPANA UREJENOSTI CIVILNE DRUŽBE, SE HITRO SPREVRŽE V ANARHIJO.

munda Burkea. Z združitvijo obeh pozicij pridemo do zanimive paradigme konservativnega liberalizma, ki spoštuje pomen morale, tradicije, navad, običajev, kulture, ki so utelešeni v družinah, lokalnih skupnostih in religiji. Družba ne more delovati kot nepopisan list, zgolj na podlagi tržnih odnosov. Ti lahko preživijo zgolj ob pomoči neformalnih institucij, ki podpirajo sodelovanje v družbi in so, zgodovinsko gledano, rezultat spontanih družbenih procesov in ne zavestnega načrtovanja. Te institucije civilne družbe so onstran ponudbe in povpraševanja, so pa ključne za vzpostavitev povezave med svobodo in redom. Svoboda, oropana urejenosti civilne družbe, se hitro sprevrže v anarhijo.

Tudi po več kot 200 letih od nastanka sporočilo *Bogastva narodov* ostaja aktualno. S svojim eklektičnim pristopom ponuja splet teoretičnih in empiričnih argumentov, da pot v dobro družbo poteka v smeri liberalizacije družbe. Pojavi monopolov, protekcionizma, visokih davkov, klientelizma, političnega vmešavanja v gospodarstvo preprečujejo udejanjanje blagodejnih posledic delovanja nevidne roke. Žal danes nosilci ekonomske politike namesto Smithovih uporabljajo spoznanja Johna Meynarda Keynesa, Mefista sodobne ekonomske teorije, ki je ustvaril privid, da je z državnim vmešavanjem mogoče racionalno izboljšati koordinacijske sposobnosti tržnega mehanizma, premagati poslovne cikle in zagotoviti trajno polno zaposlenost. Smithov model naravne svobode je z vidika sodobnih Leviatanov, vseobsegajočih držav blaginje 21. stoletja, pojmovan kot anahronizem in primer liberalne utopije. A ravno zaradi distopične stvarnosti, ki jo danes živimo, pomenita *Bogastvo narodov* in Smithova klasično-liberalna politična ekonomija vir navdiha za oblikovanje institucij dobre družbe. Njegovo sporočilo je brezčasno, pot v blaginjo je tlakovana z mirom, pravno državo in nizkimi davki, vse drugo pride samo od sebe. Svoboda osvobaja. ■

BERNARD BRŠČIČ je magister ekonomije in avtor spremne besede k prevodu knjige Adama Smitha *Rojstvo narodov*.

KO SO SE Z EKONOMIJO ŠE UKVARJALI FILOZOFI

Večina sodobne ekonomije se vdaja samorazdiralni iluziji, da je po svoji metodi lahko podobnejša naravoslovju ali celo tehniki kakor drugim družbenim znanostim.

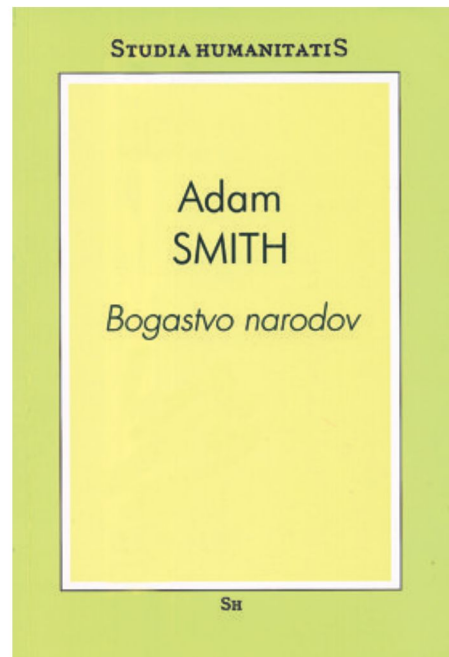
JANEZ ŠUŠTERŠIČ

Bogastvo narodov je knjiga iz tistih lepih časov, ko so se z ekonomijo še ukvarjali filozofi. Preučevanje gospodarskih odnosov je bilo sestavni del družbenih znanosti in filozofije. Čeprav so se že pojavili poskusi, da bi ekonomska razmerja izrazili z aritmetiko, o tem v Smithovem delu ni pravega sledu. Številke o produkciji ter računice trgovcev, manufakturstov ali vladarjev, ki jih občasno predoči, so le ena slika v dosti širši zgodovinski in interpretativni zgodbi.

V tem je morda prvi nauk, ki ga ponovno – in v slovenščini prvo – branje Smitha prinese današnjemu bralcu. Večina sodobne ekonomije se namreč vdaja samorazdiralni iluziji, da je po svoji metodi lahko podobnejša naravoslovju ali celo tehniki kakor drugim družbenim znanostim. Prav ta pretencioznost, ki je metodološka orodja in metafore povzdignila v pozitivne in celo normative trditve o stvarnosti, je razlog za številne očitke, ki jih je deležna sodobna ekonomija, in za številna neuresničena pričakovanja. Očitki letijo na redukcijo stvarnosti na abstraktne mo-

dele in homo oeconomicusa; razočaranje izvira iz neuspešnosti napovedovanja in racionalnega upravljanja gospodarstev. Ta značilnost prevladujoče ekonomske teorije nosi tudi dober del zaslug, da jo zavračajo sicer razumni, a s prastrahom pred matematiko navdani ljudje.

Če bodo po knjigi, katere dostopnost slovenskemu bralcu povečujeta ne le avtorjev slog in obilje zgodovinskih zgledov, ampak tudi gladko berljiv prevod, segli tudi ljudje, ki jim je sicer ekonomija tuja, ali pa tisti, ki jim je domača, vendar se vanjo niso nikoli poglobljali, bo verjetno padel še kakšen izmed neupravičenih mitov. Recimo tisti, da je Smith zagovarjal sebičnost in skrb za dobiček kot temeljno gonilo gospodarskega napredka. Zgodba je v resnici bolj zapletena. Smithovo izhodišče, tudi vrednostno, je družba, v kateri lahko ljudje svobodno sledijo svojim ciljem in se trudijo v svoj prid. Toda poudarek je na svobodi, ne na osebni koristi ali zaslužku. Zadnja sta del človekove narave, naravno dejstvo brez normativne vrednosti. Pravo sporočilo je drugje: kadar obstaja kakšna potreba ali problem ekonomske narave, lahko njegovo rešitev



dosti prej kot od zavestnega načrta in ukrepov države pričakujemo od spontanega, nekoordiniranega sodelovanja ljudi prek tržne menjave, ki je, kadar so njeni

SEBIČNI GEN ADAMA SMITHA

Napisal je veliko, a je znan pravzaprav samo po enem delu. V njem je pet knjig in veliko misli, vendar je slaven, bolje rečeno razvpit, po eni sami. Po tisti, ki jo v tem najbolj znanem delu omeni enkrat samkrat, v drugem poglavju četrte knjige.

VOJKO FLEGAR

Nanj – in na to misel – se je sklicevalo veliko ljudi, nič manj jo je tudi kritiziralo. On sam jo je verjetno mislil veliko širše kot vsi, ki so ga brali – in še zlasti od vseh, ki ga niso – gotovo pa iz nje ni imel namena delati ideologije. Tisti, ki so se nanj sklicevali ali ga kritizirali, pa so jo skoraj brez izjeme zoževali na nekakšno doktrino. Tako je »zaslužen« za razvoj (ter menda že kar zgodovinsko in »dokončno« zmago) kapitalizma in hkrati »odgovoren« za socialne krivice, ki ga spremljajo, brez njega v predprejšnjem stoletju ne bi bilo niti manchesterških prototipov sodobnih azijskih sweatshopov in Velike depresije v prvi polovici prejšnjega stoletja niti globalizacije zadnjega četrta stoletja in finančne krize pred dvema letoma. Kot da, mrtev že 220 let, z nevidno roko ureja svet.

Brati Adama Smitha se izkaže za naporno opravilo. Ja, knjiga je debela, a ne gre za to. Težave povzroča vsa tista navlaka, ki se na njej nabira že dve stoletji. Se to sploh spleča brati? Je to v teh časih politično korektno in primerno brati? So v njej morda instantni odgovori ali instantna izhodišča za današnjo rabo? Je to sploh branje za nekoga, ki ni ekonomist? Za nekoga, ki ni (ekonomski) liberalec? (Kaj to sploh pomeni?) Za nekoga, ki misli, da je politični liberalec, a se hkrati zavzema za socialno (bolj) pravično družbo? (Kaj to sploh pomeni?) Navsezadnje: Kako brati Smitha v družbi, ki je ustavno zavezana socialni državi in kjer ti razmišljanje o tem, da bi ljudje morali več storiti zase sami in manj pričakovati od države, država pa bi morala misliti več na to, kako naj čim bolj izenači startne možnosti in manj na to, kako bo pravično delila, prinese

oznako (neo)liberalca, diskvalifikacijsko ideološko-politično psovko, enakovredno tisti »komunajzar«?

Brati Bogastvo narodov je zabavno. Ker bereš in bereš in ne prideš do ničesar, kar bi potrdilo predstave, ki jih imaš o knjigi in »doktrini« njenega pisca. Ker Smith, kot je že ugotovil Miha Mazzini, ni videti zadrti »prostotržnik«, za kakršnega so ga z družnimi močmi instrumentalizirali njegovi občudovalci/»učenci« in kritiki/nasprotniki, ampak se zaveda neenakosti in nepravičnosti, ki jih povzroča trg. Ker Smith, kot je v članku za New Statesman letos spomladi zapisal dvoma v nadnaravne moči trga najbrž oproščeni nobelovec za ekonomijo Amartya Sen, nikoli ni uporabil pojma kapitalizem in ker je bil prepričan, da je »dobro delujoče tržno gospodarstvo potrebno, nikakor pa zadostno«. Ker Bogastvo narodov zavrača

udeleženci prosti prisile, vselej v interesu vseh sodelujočih strani.

Drugi veliki mit je tisti o Smithu kot zagovorniku interesov kapitalistov. Čeprav imajo delavnost, varčnost in podjetnost vlogo glavnih vrlin, ki omogočajo napredek, in čeprav rastoča delitev dela kot vir povečane produktivnosti ne bi bila mogoča brez truda in iznajdljivosti obrtnikov, trgovcev in manufakturnistov, pa njihove vloge nikakor ne idealizira. Če že pretirava z dobrimi besedami o komer koli, so to prej prebivalci podeželja. Delodajalcem pa očita celo vrsto stvari, predvsem nenehno prikrito dogovarjanje na škodo delavcev in na škodo družbe kot celote. Glavna kritika države izvira prav iz tega, da je pogosto predvsem orodje tistih, ki želijo z monopolu, omejevanjem konkurence in trga ustvarjati dobiček na račun drugih.

Smithovo pojmovanje države si ni zasluži posmehljive kritike, da jo je videl le kot nočnega čuvaja. Čeprav je

SMITHOVO IZHODIŠČE, TUDI VREDNOSTNO, JE DRUŽBA, V KATERI LAHKO LJUDJE SVOBODNO SLEDIJO SVOJIM CILJEM IN SE TRUDIJO V SVOJ PRID. TODA POUDAREK JE NA SVOBODI, NE NA OSEBNI KORISTI ALI ZASLUŽKU.

obrambo dežele postavil na prvo mesto njenih nalog, na drugo mesto pa obrambo državljanov pred nasiljem drugih državljanov, je na tretje postavil tisto, čemur danes pravimo javne dobrine. Res pa jih je razumel dosti ožje, kot se običajno razumejo danes. Predvsem pa mu nikoli ni padlo na pamet, da bi bila država dolžna skrbeti za prerazdeljevanje dohodkov med ljudmi, čeprav se je zavedal premoženjskih razlik, ki nastanejo tudi zaradi ekonomskega razvoja. Pozitivno vlogo države je videl predvsem v tem, da omogoča tržno menjavo, ki je temelj delitve dela in prek nje gospodarskega napredka. Dobro se je zavedal, da trg sam po sebi, brez institucij pravne države ne more obstajati oziroma lahko obstaja le na ravni preproste predmetne menjave

posege mimo trga, ne pa tudi posegov (države), ki ob upoštevanju trga poskušajo urejati tiste pomembne zadeve, ki jih trg ne more. Ker Bogastvo narodov misli svet, kot v knjigi Ekonomski liberalizem piše Pierre Rosanvallon, kot nered, ki se neka-ko biološko (darvinistično?) »samoureja«. Ker Smith ne pravi, da je pohlep dober, še tega ne, da je nujen, ampak zgolj, da ljudje kot posamezniki ravnaajo v skladu

KAKO BRATI SMITHA V DRUŽBI, KI JE USTAVNO ZAVEZANA SOCIALNI DRŽAVI IN KJER TI RAZMIŠLJANJE O TEM, DA BI LJUDJE MORALI VEČ STORITI ZASE SAMI IN MANJ PRIČAKOVATI OD DRŽAVE, DRŽAVA PA BI MORALA MISLITI VEČ NA TO, KAKO NAJ ČIM BOLJ IZENAČI ŠTARTNE MOŽNOSTI IN MANJ NA TO, KAKO BO PRAVIČNO DELILA, PRINESE OZNAKO (NEO)LIBERALCA, DISKVALIFIKACIJSKO IDEOLOŠKO-POLITIČNO PSOVKO, ENAKOVREDNO TISTI »KOMUNAJZAR«?

z lastnim interesom, zadovoljevanje tega pa koristi tudi drugim, a vendarle nima vselej samo »pozitivnih« družbenih učinkov. Ker pa v Bogastvu nikjer ni govora o naravnih (ali) ekonomskih zakonih, Smithov liberalizem ni absoluten/dogmatičen in tudi utvar o tem, da trg zagotavlja popolno (politično) svobodo in (socialno) pravičnost nima.

Brati Smithovo Bogastvo je poučno. Med drugim zato, ker so v njem cela poglavja podrobnih opisov meničnih operacij, s katerimi se ustvarja navidezna bogastvo (za Smitha pa je navidezen

primitivnih ljudstev. Zaščita lastnine in skrb za spoštovanje prostovoljnih pogodb med ljudmi sta glavni nalogi države, brez katerih menjava ne more obstajati. Trg torej pri Smithu nikakor ni nekaj, kar bi najboljše delovalo takrat, ko bi bilo prosto vseh drugih omejitev.

O teh in drugih vidikih Smithove miselne zgradbe tržnega sistema ter o zelo raznovrstnih interpretacijah, ki jih je bila deležna, pri tem so bili njegovi apologeti pogosto ravno tako nepošteni kot kritiki, je veliko povedanega v informativni in izzivajoči spremni besedi Bernarda Brščiča. Njegovo misel, da pot od Smitha prej vodi k Hayeku kot k sodobni čikaški šoli, si je vredno zapomniti. Po tej poti bi namreč tisti sodobni ekonomisti, ki jih odlikuje zaupanje v odločitve in odgovornost svobodnih ljudi, hkrati pa so razočarani nad slepimi potmi drugega vala neoklasike, lahko našli številne zanimive nastavke za svoje delo.

Sam bi k temu dodal še eno opažanje, katerega aktualnosti se morda niti še ne zavedamo v celoti. To je odsotnost pojma demokracije v Smithovi teoretski zgradbi. Čeprav ni zagovornik despotov, pa se mu parlamenti in republike sami po sebi ne zdijo nič dobrega. Ko gradi svojo teoretsko zgradbo o tem, kako tržna menjava omogoča sodelovanje nepreglednega števila ljudi, ki brez vnaprejšnjega načrta in samo na podlagi skrbi za svojo lastno blaginjo prispevajo k največjemu napredku družbe, mora v sam temelj te zgradbe postaviti državo, ki skrbi za spoštovanje zakonov, lastnine in osebne varnosti ljudi. Nobene potrebe pa ne čuti, da bi na enako visok piedestal postavil demokracijo kot obliko politične vladavine oziroma načina izbire oblasti. Morda je tudi to – da namreč demokracija ni nedotakljiva in da lahko razmišljamo o njenih slabostih in o korektivnih reformah, ne da bi zato morali žrtvovati svobodo in liberalni credo – lahko eno izmed sporočil Smithovega branja za današnji čas. ■

–
DR. JANEZ ŠUŠTERŠIČ je izredni profesor na Fakulteti za management Koper Univerze na Primorskem in kolumnist časnika Finance.

tako in tako vsak dobiček, ki ni ustvarjen s proizvodnjo), v njem je podjetništvo povezano z etiko, blaginja pa z varčevanjem (navsezadnje je bil Škot). Ker potemtakem ničvrednih derivatov, s katerimi so banke do leta 2008 napihovale balon igralniškega kapitalizma, špekulacij na blagovnih borzah, menedžerskih ekscesnih nagrad ali kitajske rasti na podlagi mezdne dumpinga, nobenega »podivjanega kapitalizma« in odsotnosti (državne) regulacije trga s Smithom ni mogoče utemeljiti. Prav tako ne slovenske »tajkunizacije«. Zato tudi kritike slednje, mimogrede, ni mogoče utemeljiti s kritiko nobenega (neo)liberalizma, najsi bo ta skušnjava (politično) še tako vabljiva in ideološko konjunkturna in čeprav se zdi, da je mogoče iz vsakega stavka o konkurenčnosti in tekmovalnosti, iz vsakega razmišljanja o manj togem trgu delovne sile ali poznejšem upokojevanju ali nižjih davkih ali privatizaciji ali visokošolskih šolninah narediti nesocialno, potemtakem (neo)liberalistično zaroto, ko »vendar vidimo, kam je zašel svet zaradi globalizacije, deregulacije in liberalizacije«.

Brati Bogastvo narodov Adama Smitha pomeni nič več in nič manj kot misliti svet v protislovjih, ki jih proizvaja človeška sebičnost. Ta, različni interes torej, ja, nevidna roka (Sebični gen Richarda Dawkinsa), je iz knjige tudi naredila tisto, kar ni. In prav zato jo je treba – naporno, zabavno in poučno knjigo – ne le brati, ampak tudi misliti. ■

–
VOJKO FLEGAR je samostojni novinar in odgovorni urednik spletnega časopisa razgledi.net.

DUH STRITARJA, DUH KERSNIKA, DUH TAVČARJA

V nekih davnih časih so se Josipu Stritarju, kmečkemu sinu iz Podsmreke, na grozo njegovih rojakov zapisale naslednje besede: *Temo sovražim – kamen pobirajte! Za mir gorim in spravo med narodi; Slovenec liberalen sem – metajte!*

ALEŠ MAVER

Čeprav je od nastanka njegovih verzov minilo dobro stoletje, se zdi, da liberalizem pod Alpami še ni končal svoje kariere izjemno priljubljene psovke. Morda res nikoli razen v začetku, ko se je redno pojavljal v kombinaciji z židi in prostozidarji, ni bil najpomembnejša municija za besedne dvoboje na Slovenskem. Ampak kadar se pojavi v kakšnem članku v verskem časopisu, očitno še zmerom blesti s popolnoma istim pomenom, v kakršnem je spravljal v obup ubogega Luko Jerana. Tudi vplivni sindikalist je po drugi strani prepričan, da bo predsednika vlade najbolj prizadel in prisilil k pokori, če mu bo obesil spogledovanje z neoliberalizmom.

Po vsem videzu so se pač globoko zažrla desetletja prepričevanja, češ, liberalizem je nekaj uvoženega, zdravemu jedru našega zdravega naroda popolnoma tujega. Pravzaprav je junak iz prve vrstice dejansko potrdil vse najhujše strahove svojih nasprotnikov. Življenje je preživel daleč od doma in se vrnil v Slovenijo samo umret, slovenski prostor je »kužil« z nenavadnimi idejami, pa še otroci so mu »utonili v tujstvo«, kot bi znal v preveliki vnemi še danes zapisati kak literarni zgodovinar.

Ampak naš liberalizem je moral vzkliti iz globokega odpora proti vseobsegajočemu domačijstvu. To je s svojim patriarhalnim kolektivizmom in z ozkostjo, povzdignjeno v vrlino, sicer brez dvoma prispevalo k preživetju slovenskega jezika in k oblikovanju slovenskega naroda, toda na neki točki je začelo Slovenca posameznika nujno utesnjevati. Če se spomnimo sugestivnih Cankarjevih opisov značilne slovenske plemenske vaške skupnosti, ki v marsičem še danes niso izgubili svoje veljavnosti, ali novejših opisov Florjana Lipuša, se nam ne more zdeti več pretirano čudno, da so liberalni prvoborci izšli ravno iz kmečkega okolja, kjer je omenjeno domačijstvo kraljevalo v vsem sijaju. V tistih slovenskih pokrajinah, kjer iz takšnih ali drugačnih razlogov ni bilo možnosti za organizirano preseganje prevladujočega plemenskega kolektivizma, so bile posledice precej daljnosežne in hude. Čeravno lahko o njihovem končnem rezultatu vsaj v najbolj znanem – koroškem – primeru upravičeno dvomimo.

Nadalje je liberalizem razumljivo trčil ob klerikalizem, ki je bil v svojem ožjem, nemara najožjem pomenu dejansko glavna opora domačijske mentalitete in skrbi za narodovo »zdravje«. Vendar antiklerikalizem ni bil edina določnica slovenskega zgodovinskega svobodomiseltva, nemara niti njegova najpomembnejša ne. Zlasti pa ni pomenil – tako kot še v marsikateri drugi katoliški deželi ne – apriornega preloma s katolištvom, ne glede na to, da so si mnogi želeli videti narisana enačja med katoličanom nasploh in političnim katoličanom. Kadar nanese beseda na znamenito Tavčarjevo spoved v Marijanišču, se o njej

še dandanes govori bolj kot o političnem triumfu kakor o najbolj naravnem opravi krščenega katoličana. In takih primerov bi se našlo še nekaj. Seveda pa so dolgotrajna obmetavanja obeh strani, kakršno je bilo tudi omenjeno, liberalnemu antiklerikalizmu vsaj pri nekaterih vse bolj risala splošnejše antikatoliške poteze.

In ko je prišlo do vstajenja strankarskega življenja, so se maloštevilni spomnili kljub odporu do domačijstva izrazitega liberalnega narodnjaštva ali njegovega prizadevanja za gospodarsko odprtost, kot njegovo najbolj dragoceno dediščino pa so mnogi celo v povsem drugačnih razmerah prepoznali njegov antiklerikalizem. Najvplivnejša stranka z liberalno nalepko je omenjeno nadvse jasno pokazala z izbiro naslova za svoje glasilo, saj je zanj segla naravnost po Tavčarjevi najbridkejši antiklerikalni satiri. Seveda ji zmage in dolgoletne hegemonije potem ni prinesla njena domnevna liberalnost (že v začetku besedila sem pokazal, kaj si »kleni Slovenec« misli o zadnji), marveč to, da se je spremenila v glavno postkomunistično politično silo v državi.

In v tem je svojevrstna tragika sodobnega slovenskega liberalizma. Potem ko so si ljudje nesporne liberalne usmeritve pridobili velikske zasluge za sesutje bivšega režima, jih je na neki odločilni točki povsem premagal strah pred (dejansko ali namišljeno) renesanso klerikalizma in tradicionalističnega domačijstva, najhujših nasprotnikov svojih zgodovinskih predhodnikov. Od same groze so se nekritično vrgli v naročje drugemu, kljub svojemu nemara liberalnejšemu videzu nič manj posesivnemu kolektivizmu. Njihova dilema ni v srednjeevropskem prostoru nič nenavadnega. Z njo so se morali spopasti bolj ali manj vsi liberalci na komunističnem pogorišču. Nekateri, zlasti na Hrvaškem in Madžarskem, so se v strahu pred anahronističnim nacionalizmom ravno tako odločili, da so postkomunisti manjše zlo (in s tem na Madžarskem nekdanj močno liberalno stranko že pokopali); celo na Poljskem je gigantska podoba Katoliške cerkve poskrbela za nekaj skušnjav.

Zagotovo bo liberalizem na Slovenskem v svojih raznolikih pojavnih oblikah še dolgo ostal v prvi vrsti psovka in bo marsikoga še dolgo imelo, da bi v »liberalnega Slovenca« vrgel kamen. Toda to je sočasno dokaz, da je Stritarjev, Kersnikov in Tavčarjev duh deželi potreben. Kot korektiv spremenjenemu, predrugačenemu ali prebarvanemu, a še vedno zelo živemu kolektivističnemu domačijstvu. Nikakor pa mu ne bo mogel biti resna alternativa, če se bo v paničnem strahu pred klerikalizmom in nacionalizmom krepčal z duhovnim blagom iz polpreteklosti, do posameznika vsaj toliko neprijaznim. ■

–
DR. ALEŠ MAVER je zgodovinar, latinist, teolog in prevajalec, zaposlen je kot lektor za latinski jezik na Filozofski fakulteti v Mariboru.

KONKRETNA ANALIZA KONKRETNEGA LIBERALIZMA

Kaj nam o slovenski ekonomski tranziciji lahko povesta Smithov obrat pri razumevanju povezave med družbeno delitvijo dela in tržno menjavo ter njegov dvom o smotrnosti ločenosti nosilcev pravne in ekonomske lastnine.

MARKO KRŽAN

Liberalizma ni mogoče celovito obravnavati le s sklicevanjem na njegovega utemeljitelja. Družbenih pojavov namreč ne sestavlja le doktrina, ampak tudi delovanje njihovih nosilcev in spremljajoče okoliščine. K liberalizmu moramo zato pristopiti z ugotavljanjem njegovih pojavnih oblik in učinkov v času in prostoru. Ker je takšno analizo lažje izvesti za nazaj, bo naš zgodovinski zgled z začetka tako imenovane tranzicije. Namesto doktrine v celoti bosta morala zadostovati dva postulata, ki sta dovolj trdoživa, da ju vzamemo za njena zastopnika: Smithov obrat pri razumevanju povezave med družbeno delitvijo dela in tržno menjavo ter njegov dvom o smotrnosti ločenosti nosilcev pravne in ekonomske lastnine.

Znano je, da je bila za Smitha razdeljenosti proizvodne dejavnosti v ločene enote (podjetja) posledica, ne pa pogoj obstoja trga. Pri ekonomskih agentih je predpostavil naravno nagnjenost k menjavi, ki jo je mogoče zadovoljiti le s proizvajanjem novih predmetov, namenjenih menjavanju. Ker je ustrezna delitev dela univerzalen pogoj učinkovitega gospodarjenja, trg pa njen naravni pogoj, je racionalno gospodarstvo lahko le tržno gospodarstvo. Tako sklepanje nasprotuje stališču, da je treba univerzalne zakonitosti gospodarjenja ločevati od njegovih zgodovinskih oblik, na primer tržnih.

Ko trg enkrat obstaja, je na vrsti njegova ureditev, ki mora natančno določiti, kdo odloča o ekonomskih vprašanjih (kaj, kako in kdaj proizvajati) in kdo si prisvaja dohodek. Smith je skeptičen do učinkovitosti v primerih, ko sta omenjeni vlogi ločeni, ker prva brez druge zmanjšuje motivacijo za racionalno vedenje. Ločitev, ki se je uveljavila že konec 19. stoletja, je sporna tudi za sodobne liberalce, ki pa si, kot bomo videli, niso enotni, kako jo odpraviti.

Na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja let je večina političnih in ideoloških sil v Sloveniji sprejemala prvi postulat: neučinkovitost gospodarjenja naj bi bila posledica »nenaravnih« oblik socialističnega, rešitev pa vzpostavitev prostega trga. Niso pa si bile enotne, kako vzpostaviti trg oziroma kako se na novem trgu spoprijeti z ločitvijo med ekonomsko in pravno lastnino. Tu gre iskati dejanske razlike med modeli privatizacije. Prvi je temeljil na ideji, da bo novi trg nastal s krepitvijo starih tržnih institucij in formalnim priznanjem »grupno-lastninskih« teženj v podjetjih. Temeljno načelo je bil odkup. Obstoječa podjetja bi pretežno odkupili menedžerji (in delavci), ki bi jih ob tem po potrebi dokapitalizirali, zunanji deležniki bi se lahko vključili z zamenjavo dolgov za lastništvo oziroma ob nezanimanju za odkup (država). Neskladje med ekonomsko in pravno lastnino bi bilo odpravljeno, ker bise obe združili v rokah tako imenovanih *stakeholders*, stem pa bi bili dohodkovno motivirani agenti, katerih motiviranost vpliva na učinkovitost gospodarjenja.

Drugi model je stavil na brezplačno razdelitev družbenega kapitala med državljane, pretežno s posredovanjem institucionalnih vlagateljev. Tako je na videz ostro ločil pravno od ekonomske lastnine, v resnici pa računal na njeno odpravo, ki je bila v nekaterih kapitalističnih državah že uveljavljena. Kapitalizem deležnikov (*shareholders*) ločitve ne odpravlja z združevanjem funkcij v istih nosilcih, ampak s podreditvijo ekonomske pravni lastnini. V njem akumulacija ni odvisna od profita, ki ga zagotavlja produktivnost določenega podjetja, ampak od profita, ki zaradi visoke likvidnosti kapitala ni odvisen od nobenega podjetja, panoge ali narodnega gospodarstva posebej.

Tedanje politične sile so se razlikovale tudi v drugih pogledih. Privrženci prvega modela so pretežno zastopali liberalna, privrženci drugega pa konservativna stališča. Prvi so, denimo, predlagali določbo zakona o tujcih, ki bi kasnejšim izbrisanim prebivalcem omogočila samodejno pridobitev dovoljenja za stalno prebivanje, tako bi (kot na Hrvaškem) problem rešili, preden je nastal. Drugi so bili proti. Delitev je bila enaka pri pogojih za naturalizacijo jugoslovanskih državljanov (1991) in pridobitev delovnih (in s tem bivalnih) dovoljenj za že zaposlene jugoslovanske delavce brez slovenskega državljanstva (1992). Če te in podobne primere posplošimo, opazimo izrazito delitev na demokratsko liberalno (zmerni ekonomski + politični liberalizem) in neoliberalno (radikalni ekonomski liberalizem + politična konservativnost) stran.

Rezultate obeh ekonomskih liberalizmov v Sloveniji je težko empirično oceniti, ker je v praksi prevladal kompromis. Izrazile so se predvsem negativne posledice prvega modela: koncentracija bogastva v rokah dejanskih lastnikov institucionalnih vlagateljev brez vpliva na učinkovitost podjetij, namesto dokapitalizacije pa kvečjemu izčrpavanje, ki pa bi se lahko (kot kažejo aktualni zgledi) pojavilo tudi ob menedžerskih odkupih, če bi bilo mogoče tovrstno financiranje. Kljub temu uspešnost podjetij, ki so ohranila »rdeče« direktorje, kaže, da bi bili učinki na gospodarjenje na splošno ugodni.

Nerazvite proizvodne sile in neugoden položaj v mednarodni delitvi dela dokazujejo, da liberalne politike niso omogočile prenove izrabljene sociotehnološke baze. Kadri, ki bi razvijali proizvodne sile, niso menedžerji, še manj delničarji, v resnici jih je treba določiti za vsako panogo posebej. Selekcija panog, ki jo opravi trg v razmeroma nerazviti deželi, kot je naša, tudi ni optimalna. Skrajni domet liberalizma je v tem pogledu jasen. A ker smo ta hip omejeni le na izbiranje med različnimi liberalizmi, je razčlenitev njihove oblike in verjetnih učinkov prvi pogoj vsakega racionalnega političnega odločanja. ■

MARKO KRŽAN je asistent na oddelku za sociologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

politična ekonomija

ZAKAJ SAMOUPRAVNO GOSPODARSTVO NE MORE DELOVATI

JANEZ ŠUŠTERŠIČ



LJUBO SIRČ: **Brezpotja socializma**. Prevedel Žandi Dežman, uredila Bernard Brščič in Jože Dežman. Slovenska matica, Ljubljana 2010, 365 str., 29 €

Prej danjimi leti sem bil povabljen na srečanje združenja Mont Pelerin Society, ki ga je kmalu po vojni ustanovil Friedrich Hayek za ohranitev in razvoj idej klasičnega liberalizma. Čeprav je šlo za akademsko srečanje, so udeleženci svoje navdušenje nad povedanim pogosto izrazili z glasnim ploskanjem. Med redkimi, ki so bili deležni gromkega navdušenja, še preden so sploh kaj povedali, pa je bil (poleg na primer Vaclava Klause) tudi Ljubo Sirc. To priča o ugledu, ki si ga je kot ekonomski analitik napak socializma in možnosti njegovega preoblikovanja pridobil v času, ko so njegove knjige v domovino prinašali le intelektualni tihotapci.

Ko sva se spoznala, je bil navdušen, da na srečanjih končno vidi tudi nekoga iz Slovenije. Med drugim sva se pogovarjala o pojmu udbomafije, ki se je v tistem času pojavil kot kritika političnih in gospodarskih povezav vplivne stare komunistične elite. Na vprašanje, zakaj je udbomafija škodljiva, je odgovoril strogo ekonomsko: ker povzroči, da se del kapitala aloira po neekonomskih meril, in ker povečuje transakcijske stroške tistim, ki niso njeni pripadniki. Tak odgovor je odlična ponazoritev značaja Ljuba Sirca. Namesto da bi rekel nekaj krepkih o pokvarjenosti komunistov – to bi si glede na svojo osebno zgodovino vsekakor lahko dovolil –, se je raje odločil za suho, a zelo natančno in v en stavek strnjeno ekonomsko analizo.

V času, ko govorimo celo o rehabilitaciji socializma kot ekonomskega sistema, več kot aktualna analiza jugoslovanskega gospodarstva enega v svetu najbolj cenjenih slovenskih ekonomistov. ■

Takšen pristop odlikuje tudi Sirčevo delo *Jugoslovansko gospodarstvo v samoupravljanju*, ki je prvo od dveh prevedenih in izdanih pod skupnim naslovom *Brezpotja socializma*. Knjiga se ne ukvarja z velikimi vprašanji možnosti ali učinkovitosti socializma niti ne z idološkim ali moralnim obračunavanjem. Namesto tega je polna podrobno, pedantno in včasih za bralca že kar malo naporno nanizanih podatkov in dejstev. Zbrani podatki, ki omogočajo sistematičen vpogled v učinkovitost jugoslovanskega gospodarstva, so velik analitični

dosežek, saj urejene statistike v tistem času niso obstajale in je moral avtor sam s precej iznajdljivosti in kritične distance sestaviti sliko iz drobcev podatkov v zelo različnih virih.

Knjiga je izvirna tudi zaradi metodologije, s katero je zgrajena interpretacija teh podatkov. Sirc namreč citira skoraj samo jugoslovanske vire: glavne časopise, povzetke izjav vodilnih politikov, razlage uradnih in poluradnih idelogov (med katerimi ima Edvard Kardelj zaradi svoje do konca paradoksalne in zdravemu razumu nedoumne logike prav posebno mesto). Prek spoznanj akterjev samih mu uspe prikazati vso neučinkovitost jugoslovanskega gospodarskega sistema v vseh obdobjih njegovega razvoja – od centralno planskega do samoupravnega, od decentraliziranega uvajanja trga do groteskne zamisli planiranja prek družbenih dogovorov in združenega dela. Številne transformacije sistema so nastale prav zato, ker so se tudi ključni odločevalci zavedali, da nikakor ne deluje tako, kot bi si želeli, hkrati pa niso hoteli privoliti v resne spremembe, saj bi te ogrozile družbeni monopol komunistične partije.

Za današnji čas je zanimivo, kdo so bili redki glasniki razuma in kritike, s katerih besedami Sirc pogosto izrazi tudi svoje lastno mnenje. Na gospodarskem področju je bil to predvsem legendarni beograjski časopis *Ekonomika politika*, med slovenskimi ekonomisti pa zlasti Aleksander Bajt. Tisti, ki so učili mene, očitno niso imeli povedati nič bistvenega. Se pa Sirc pogosto sklicuje na analize samoupravljanja izpod peresa slovenskih sociologov, zlasti Janeza Jerovška in Veljka Rusa.

Druga knjiga je zbirka člankov iz različnih obdobj in ima bolj teoretske ambicije. Prva nam jasno izpriča, da je bil samoupravni gospodarski sistem vselej izjemno neučinkovit in poln neracionalnih ekonomskih odločitev, ta pa nam pojasni, da drugače sploh ni moglo biti. Za Sirca je ključno, da v tem sistemu ni bilo prostora za podjetnike, ki so sicer prek svojega drznega investiranja in povezovanja gospodarskih virov ključni za gospodarski razvoj. Druga ključna napaka je bila, da je sistem ves čas gradil na predpostavki, da bodo ljudje (zlasti delavci, ki jim bo partija kot kolektivni intelektualac odprla oči) ravnali v nasprotju s svojimi ekonomskimi interesi, ko bodo na primer sprejemali odločitve o delitvi dohodka svojih podjetij med naložbe in plače.

Knjiga je vsekakor aktualna za današnji čas. Kdor nima časa ali volje za kaj več, naj si prebere vsaj poglavje *Delavsko upravljanje pod javnim in zasebnim lastništvom*. Motiv zanj je bilo poročilo, ki je v Veliki Britaniji predlagalo uvedbo delavskega soodločanja. Pozoren bralec bo v njem našel ne le veliko razlogov proti takšnim rešitvam, ki so pri nas že uzakonjene, marveč tudi številne argumente proti drugim zamislim sodobnih socialnih demokratov, recimo tisti o obvezni delitvi dobička med zaposlene.

Za današnji čas je aktualna tudi zgodovinska analiza socialističnega sistema. Danes vse preradi pozabljamo, da je bila v njem gospodarska neučinkovitost pravilo in ne občasna napaka. Če vemo, da se je po Sirčevih ugotovitvah ta pokazala tudi v padanju ali zelo nizki ravni osebnega standarda ljudi, je razlogov za nostalgijo še manj. Pozabljamo tudi na druge nečloveške vidike sistema, čeprav so se jih očitno ves čas zavedali nekateri pomembni akterji sistema samega. Sirc tako poroča recimo o upor nekaterih slovenskih poslancev, ki na začetku sedemdesetih niso hoteli podpreti kandidature Mitje Ribičiča za pomembno funkcijo v Beogradu. Vse preveč so se namreč zavedali njegove krvniške vloge pri povojnih pobojih in kasnejšem vzdrževanju družbenega miru. Če je bilo to ljudem takrat jasno, potem ni treba, da se danes nekaj sprenevedamo, govorimo o napakah namesto o zločinah in celo o rehabilitaciji socializma kot ekonomskega sistema.

Žal ima izdaja *Brezpotij socializma* nekaj obrtniških pomanjkljivosti. Zlasti sem pogršal kazalo, pa tudi roko urednika, ki bi prevajalca naučila terminologije s področja plačilne balance in še nekaj drugih podrobnosti. Vsekakor pa je z njenim izidom in s spremno besedo Bernarda Brščiča priznan vsaj del intelektualnega in človeškega dolga, ki ga imamo do enega v svetu najbolj cenjenih slovenskih ekonomistov. ■

teologija

ZAGOVORI ANARHIZMA V SVETOPISEMSKIH BESEDILIH

ALEŠ MAVER

JACQUES ELLUL: **Anarhija in krščanstvo**. Prevedel Alen Širca, spremna beseda Matic Kocijančič. KUD Logos, Ljubljana 2009, 143 str., 15 €

Ob knjigi *Anarhija in krščanstvo* pokojnega francoskega sociologa in teologa Jacquesa Ellula (1912–1994), ki je v izvirniku izšla že konec osemdesetih let prejšnjega stoletja (to je treba med branjem včasih upoštevati), se mi je, brez dvoma pa se bo še marsikomu, zastavilo vprašanje, komu se bo besedilo sploh zdelo zares aktualno.

Gotovo je namenjeno predvsem kristjanom v zadregi zaradi zavračanja, ki so ga deležni iz vrst anarhistov in drugih alternativnih levičarskih (v novejšem času zlasti anti-globalističnih) gibanj, in tistim anarhistom, ki iščejo stične točke med svojim gibanjem in Kristusovim naukom. Za vse druge, predvsem pa za take, za katere ni v medsebojnem nerazumevanju med anarhisti in kristjani ničesar posebej tragičnega, vsaj ne tako tragičnega, kot zadevo slikata Ellul sam in morda še bolj pisec spremne besede h knjigi Matic Kocijančič, bo knjiga od vsega začetka manj zanimivo branje. Kljub temu bi bilo škoda, ko bi zadnji *Anarhijo in krščanstvo* kar odložili, saj načenja eno najzanimivejših vprašanj krščanske zgodovine in sedanjosti, namreč vprašanje, kako je mogoče, da so bile krščanske cerkve v dolgih stoletjih svojega obstoja tako močno navezane na najrazličnejše oblasti in režime, da bi bilo moč govoriti skoraj o njihovi fasciniranosti nad njimi. Omenjeni Ellulovi diagnozi se da samo pritrditi, to pa Kocijančič v svojem razmišljanju tudi eksplicitno stori.

Druga zadeva je, ali je zares pravilno Ellulovo predpisovanje terapije za navedeno težavo. To bi težka razglasili za posebej izvirno. Gre za starodavno domnevo, izraženo vsaj pri zgodnjem krščanskem zgodovinarju Hegesipu, češ da je bila krščanska skupnost do neke točke še »čista«, pozneje pa so se začeli odmikati od prvotnega stanja. Francoski teolog postavi mejnik prav nič presenetljivo na začetek 4. stoletja, k cesarju Konstantinu. Do njegove spreobrnitve (ki ji Ellul v nasprotju z večino sodobnih zgodovinarjev odreka vsakršno iskrenost) naj bi krščanstvo sledilo izvirnemu bibličnemu nauku in v celoti odklanjalo sodelovanje s (katero koli) posvetno oblastjo; k temu se bom še vrnil.

Ellul se torej trudi anarhistom (pa tudi kristjanom samim) predstaviti biblični pogled na oblast v Stari in še bolj v Novi zavezi. Takoj je treba zapisati, da se med svojim početjem znajde na robu prepada, v katerega so po večini padli glasniki povezave med krščanstvom in socializmom ali komunizmom (tudi na Slovenskem). Nekako si namreč niso mogli predstavljati dialoga dveh nazorskih usmeritev kot soočanja dveh enakovrednih sogovornikov, temveč so (res ne vsi) postali glavni zagovorniki celo najočitnejših stranskih poti usmeritve, s katero so želeli krščanstvo zbližati. Ellul se skušnjava upira sicer nekaj spretneje, a postane kmalu jasno, da se bo tehtnica nagibala precej na stran anarhizma. Posledice se kažejo predvsem v interpretaciji bibličnih besedil, ki jim je včasih precej na silo prilepljen anarhistični poudarek. Po drugi strani Ellul kot dejstvo zapiše marsikaj, kar je bolj njegov premislek ali mnenje. To velja že ob njegovih kritiki sodobne demokratične ureditve in pravne države v začetku knjige, kjer jasno sledi anarhističnim aksiomom.

Odlika knjige je postavljanje pravih vprašanj o odnosu med krščanstvom in oblastniki, bistvena težava pa ponujanje preenostavnega zdravila. ¶

stjanih udomačeno pojmovanje Božje previdnosti ob omenjenem v celoti naprtiti duhu hebrejske Biblije tujim (po večini grškim) vplivom.

Sledi ukvarjanje z izbranimi starozaveznimi odlomki, domnevnimi viri anarhičnega dojemanja sveta. Nadvse prav mu pride zgodovina izraelskih in judovskih kraljev, saj meni, da lahko z njo dokaže sovražnost starozaveznih pisateljev do vsakršne oblasti. Jotamova basen iz *Knjige sodnikov* in odklonilni odnos sodnika Samuela do vzpostavitve monarhije (ob očitno slabem prvem kralju Savlu) mu dajeta prav, zamolči pa vrsto drugih mest in oseb (ali citat s konca *Knjige sodnikov* o razmerah pred Savlovim ustoličenjem celo bistveno podceni), ki kažejo drugačno podobo. Odgovor Stare zaveze na vprašanje o razmerju do oblasti tako ni enoznačen, to pa iz Ellulove knjige ni vidno.

Podobno je kajpak z Novo zavezo. Tu bi bilo moč francoskemu teologu očitati že, da zabriše časovno zaporedje nastanka svetopisemskih besedil. Omenil sem, da je njegova teza v grobem, da so bili prvi kristjani brez izjeme sovražni do oblasti, medtem ko se je zadeva pozneje spreminjala in se s koncem 3. stoletja dokončno spremenila. Če še lahko razumemo, da najprej obdela mesta iz evangelijev, ni pravega razloga za obravnavo *Razodetja* (ki ga za nameček datira bistveno pozneje od večine poznavalcev) pred Pavlovim *Pismom Rimljanom*, enim najstarejših novozaveznih besedil sploh.

Med navedenimi dokazi za domnevno anarhistično Jezusovo gledanje na fenomen oblasti je nemara največje pozornosti vredno Ellulovo opozorilo na drugo skušnjava, o kateri pravilno ugotavlja, da doslej v razpravah o krščanskem odnosu do svetnih avtoritet ni igrala bistvene vloge, četudi naj bi izvor vseh oblasti iskala v hudiču. Na videz prepričljivemu argumentu bi bilo kljub vsemu mogoče oponesti, da gre pri obljudi kraljevanja nad vsemi kraljestvi sveta za starodavni, domala pravilnični topos, znan že iz Parisove sodbe in od drugod. Še bolj trhlo je Ellulovo seciranje Jezusovega odgovora Pilatu, češ da ne bi imel nobene oblasti, če mu ne bi bila dana od zgoraj, kjer je treba imeti precej domišljije, da v tem »zgoraj« prepozna demonične sile kot vir vsake oblasti.

Vsekakor je na podlagi predloženega gradiva teologova izjava, izrečena po analizi druge skušnjave, da so bili prvi kristjani v celoti sovražni do vsakršne oblasti, močno



JACQUES ELLUL
ANARCHIE IN KRISTENTUM
VIRGILIUS
1994

pretirana. Še teže jo je zagovarjati po pritegnitvi preostalih novozaveznih besedil, to pa skuša Ellul resda obiti tako, da na prvo mesto postavi omenjeno *Razodetje*, šele za njim pa povsem drugačno dikcijo *Pisma Rimljanom* in *Prvega Petrovega pisma*. Ampak celo mogočni vtis domnevnih Janezovih vizij ima precej omejen doseg, če upoštevamo verjetne zgodovinske okoliščine njihovega zapisa in zato njihovo konkretno navezanost na Rim Janezovih časov.

Poleg tega niti Ellulu kajpak ne uspe streti oreha trinajstega poglavja *Pisma Rimljanom*, čeprav pritegne še interpretaciji uglednih teologov Bartha in Maillota. Za ta zapis bodi dovolj, da ob navedenem Pavlovem poglavju (v povezavi z besedami *Prvega Petrovega pisma*, ki jih poskusi avtor relativirati s precej zgodovinske fantastike) pač ne vzdrži domneva o Bibliji kot (izključnem) učbeniku anarhije.

Bistvena odlika knjige *Anarhija in krščanstvo* je gotovo postavljanje pravih vprašanj o odnosu med krščanstvom in oblastniki. Njena bistvena težava je po drugi strani, da ponuja preenostavno zdravilo, v prepričanju, da je razvoj krščanskega verovanja v celoti tekel mimo svetopisemskih temeljev. Žal avtor (namerno) spregleda, da je tudi v te – hkrati s kritiko – vgrajenega veliko tistega, kar je narekovalo naklonjene poglede na posvetne avtoritete. ■

literarni priročnik

JEDRNATO, INFORMATIVNO, POLJUDNO

DRAGO BAJT

ANDREJ BLATNIK: **Pisanje kratke zgodbe: Od prvopisa do natisa**, LUD Literatura, Ljubljana, 2010 (Zbirka Novi pristopi), 178 str., 25 €

V prvem dodatku k svoji knjigi *Pisanje kratke zgodbe* Andrej Blatnik zapiše: »Zdaj pa roko na srce: to je zelo preprosta knjiga.« Zdi se, da je to zares jedrnata oznaka njegovega priročnika o nastajanju kratke zgodbe (angl. short story), ki se ji je posvetil v samostojni publikaciji. Knjiga prej manjšega kot srednjega obsega je nastala na podlagi večletnega poučevanja kreativnega pisanja na pisateljskih delavnicah v okviru revije *Literatura* in podaja tako teoretično znanje o pisanju kot tudi izkušnje dolgoletne prakse, ki je Blatniku ne primanjkuje. Sam je o tej »mešanici teorije in prakse« napisal: »Teorijo sem si pridobil z branjem desetih knjig o kreativnem pisanju, stotin knjig literarne teorije in nepreštvenih kratkih zgodb. Prakso je prineslo lastno pisanje in več kot dvajset let poskusov učenja kratke zgodbe ...«

Blatnik v kratkih poglavjih opisuje temeljne literarnoteoretične kategorije kratke proze, ki naj bi jih poznali vsi bodoči pisatelji. Osnovni pojmi proze (ideja, snov, liki, karakterizacija, pripovedovalec, dialog, monolog, prostor, čas, gledišče, struktura, zaplet, pripovedovanje, naslov, slog, bralec idr.) so opredeljeni skrajno poljudno, zunaj akademskih definicij; Blatnik jih navaja po večinoma ameriških priročnikih za kreativno pisanje in po navedkih slavnih pisateljev. Ob koncu se resda izčrpneje posveti teoretičnim problemom pripovedovanja in pripovedovalca, zlasti njegovega stališča (gledišča, zornega kota), vendar je to pravzaprav dodatek knjige, ki praktični vadbi pisanja malo pomaga.

Po Blatniku je nujen začetek pisanja branje literarnih del (in ne teorije). Gre seveda za branje tujih del, tj. del drugih, že znanih in uveljavljenih pisateljev; pozneje, med lastnim ustvarjanjem, pa je za nadaljnjo prakso potrebno tudi branje lastnih spisov. To je toliko pomembneje za kratko zgodbo kot »drobcu, ki govori o celoti«, saj kratka proza uporablja drugačne pripovedne tehnike, slog in jezik kakor na primer roman kot njegov protipol na drugem koncu pripovedništva. Po branju sledijo poskusi pisanja, od prostopisa do asociativnega pisanja; končni rezultat vsega naj bi bil prvopis, tj. izdelana različica avtorskega besedila, napisana na računalniku in odtisnjena na papirju (neologizem prvopis naj bi po Blatniku zamenjal zastareli izraz rokopis). Za zasnovo kratke zgodbe je temeljna ideja oziroma snov, razdelana v praktični načrt zgodbene strukture, tj. prostora, časa, likov, dialogov in monologov, fabule, kompozicije in sloga. Elemente pisanja avtor razbira genetično in kronološko, torej nastajalno od prvih do zadnjih; to je za praktično učenje pisanja in opravljanje pisnih vaj priročno, saj poteka v skladu z naravnim načinom dela, skladno z zahtevnostjo avtorske kreativnosti, od lažjih oziroma osnovnih do težjih oziroma nadstandardnih prvin. Blatnik pojme razlaga in ilustrira s primeri skrajno nazorno in poljudno, optimalno primerno za začetnike; na ta način je kreativno pisanje pravzaprav trening razmišljanja, pisanja, branja – morda bi celoten postopek lahko imenovali kar »literarčenje«, kot se temu pravi v neki drugi stroki, na drugem področju.

Precej prostora avtor *Pisanja kratke zgodbe*, sicer tudi znan pisec te zvrsti na Slovenskem, namenja razlagi postopka pripovedovanja oziroma njegovemu agensu, pripovedovalcu (prvoosebni in tretjeosebni, vsevedni in vsevidni, objektivni in subjektivni pripovedovalec), tudi menjavi in nosilcem pripovednega gledišča, to vse pa odločilno vpliva na pripovedni ritem kratke zgodbe in rezultatивно določa celoten ustroj pripovedne oblike. Iz teh elementov sledi lahko močna idejna naravnost (nevtralnost, ideološkost) kratke zgodbe in različne avtorske opredelitve, od propagandnih teženj do pripovedi, v katerih je avtor nezanesljivi pripovedovalec. Za Blatnika je pomemben tudi slog pripovedovanja, ki ga pisec doseže predvsem z zgoščevanjem besedila in ostrenjem formulacij.

Blatnikov priročnik za pisateljske začetnike je koristen in dovolj informativen pripomoček za začetne stopnje vsakovrstnega pisanja. Avtorja seveda zanima predvsem pisanje kratke zgodbe (v primerjavi z romanom), ki se ji večji del posveča. Pri tem precej zanemarljivo osnovno orodje pisatelja, tj. jezik; o obrtnih spretnostih pisanja, jeziku, njegovem ustroju (slovnici, pravopisu, jezikovnem slogu), zlasti s stališča normativnih pravil, ki so za pisatelja nujna (zlasti če jih pozneje želi kršiti), ne zvemo kaj prida, vsekakor premalo. To je pomanjkljivost knjige, saj na področju jezika in sloga po splošnem mnenju pisateljska praksa, ne le začetnikov, pri nas močno šepa. Kar zadeva teoretični del knjige, manjka vsaj posebna obdelava motivov in tem, tudi pripovedne motivacije pri vpeljevanju likov v določen čas in prostor; tudi o žanrih (zvrsteh) kratke zgodbe bi bi bilo treba reči kaj več in podrobneje. Po drugi strani se zdi, da so nekatera poglavja odveč (na primer o čutnih zaznavah, blagovnih znamk, koncih in začetkih, literarnih vplivih, pisateljski blokadi); tudi drugi dodatek o pisateljskih skupinah je za razmere na Slovenskem bolj ali manj nepotreben. Več odlomkov govori tudi o socializaciji nastalega besedila, torej o možnostih in načinih objavljanja ter o bralski recepciji objavljenega besedila; to so najbrž že vprašanja literarne sociologije in psihologije, na katera sam pisec nima vpliva, zato se jih ne more učiti (ni pa seveda odveč, če o tem čim več ve). Pohvaliti je treba seznam literature in osebnost ter stvarno kazalo, ki so danes nujnost vsakega učbenika – in to Blatnikov priročnik *Pisanje kratke zgodbe* vsekakor je. ■



POMEMBNO JE DOBRO POVEDATI ZGODBO, KAKO SO OBLEČENI PEVCI, PA NI TAKO VAŽNO.

S prvim septembrom je leta 1960 pri Linzu rojeni Franz Welser - Möst postal generalni glasbeni direktor Dunajske državne opere. To je položaj, ki so ga pred njim zasedali Gustav Mahler, Richard Strauss, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Lorin Maazel, Claudio Abbado in nazadnje Seiji Ozawa. Le zadnji se je sam umaknil, pa še ta zaradi hude bolezni. Dunaj je izjemno zahteven, pogosto krivičen.

BOŠTJAN TADEL

Tega se Möst, vzdevek Welser si je dodal po mestecu Wels, iz katerega izvira njegova družina, da bi imenu dodal aristokratski zven, zelo dobro zaveda. Na začetku kariere je komaj 29-leten sprejel položaj glasbenega direktorja Londonskih filharmonikov, kjer je v šestih letih doživel vse s spiska zahrbtnosti v vedno frustriranem in hipersenzibilnem umetniškem okolju. Dvakrat je ponudil odstop, vmes so se zamenjali trije poslovni direktorji, na koncu pa je ostal do izteka pogodbe. Leta 1995 je začel izjemno plodno sodelovanje z eno najuglednejših evropskih opernih hiš v Zürichu, najprej kot redni dirigent, nazadnje v letih 2005/08 kot generalni glasbeni direktor, leta 2002 pa je na predlog prejšnjega direktorja Christopha von Dohnányija postal glasbeni direktor *The Cleveland Orchestra*, po mnenju mnogih enega najboljših, če ne celo prvega med odličnimi ameriškimi orkestri. Z orkestrom se je zelo dobro ujel, prva petletna pogodba je bila hitro podaljšana na deset, zelo kmalu pa kar do 2018, ko bo orkester slavil stoletnico. Leta 2007 pa je sledilo še

imenovanje na Dunaju – s tem da v tako resnih ustanovah traja kar nekaj sezon od imenovanja do nastopa funkcije, saj se spodobi, da človek pride v pripravljeno hišo, ne pa da mora najprej nekaj let še uresničevati program predhodnika.

Franz Welser - Möst je tako zdaj na položaju, ki je med dirigenti v svetovnem merilu primerljiv le še z Jamesom Levineom (glasbenim direktorjem newyorške Metropolitanske opere in Bostonskih simfonikov, a zadnja leta precej bolehnim). V pogovoru je nepopisno miren, blago superioren, a simpatičen – objektivno dejstvo je, da živi na drugem planetu.

Z njim smo se pogovarjali na zadnji dan izjemno uspešnega rezidenčnega bivanja Clevelandčanov na poletnem festivalu v Luzernu. Prejšnji večer je triumfalno dirigiral 8. simfonijo Antona Brucknerja, ta dan sta ga čakala *Preludij v favnovo popoldne* Clauda Debussyja in *Junaško življenje* (to naj bi bil po angleškem besedilu v programski knjižici glede na vsebinsko ustreznejši prevod namškega *Ein Heldenleben*) Richarda Straussa, zraven pa še krstna izvedba skladbe *Woven Dreams* japonskega skladatelja Toshia Hosokawa.





Ste na vrhu: osem let izjemno uspešno vodite enega najboljših orkestrrov na svetu, za vami je umetniško izpolnjujoče in triumfalno uspešno obdobje v operni hiši v Zürichu, zdaj pa na Dunaju prevzimate še glasbeno vodstvo ene izmed štirih najuglednejših oper na svetu. Kaj vas še motivira? In kako lahko sploh še izboljšate tako izjemen orkester ali ponudbo operne hiše, kjer že zdaj pojejo najboljši pevci na svetu?

Včeraj zvečer ste slišali, kako odlično igra ta orkester. Ampak verjemite mi, pri vsakem orkestru se da kaj še izboljšati: imam spisek stvari, ki jih nameravam narediti. Nekomu, ki gleda od zunaj, se kakšne stvari morda ne zdijo tako pomembne, ampak še kako drži staro reklo, da je na vrhu še teže ostati, kot je bilo priti nanj. Vse to vedo tudi glasbeniki, in ko se recimo pogovarjam s koncertnim mojstrom ali prvim pozavnistom, trobentačem ali denimo flavtistom, se strinjajo z mano, da si želimo in da zmoremo igrati še bolje. In da bi to dosegli, se moramo ukvarjati z določenimi stvarmi.

Dunaj (se skoraj nekoliko samoironično nasmehe) je, kot veste, prostor številnih izzivov in moja osrednja pozornost bo namenjena pevcem. Če pogledate zadnjih petdeset let operne zgodovine in iščete dirigente, ki so se res brigali za pevce, jih ne boste našli prav veliko.

Ampak to je natanko obdobje, ki je napočilo po karajanovski internacionalizaciji opere, petju v izvirnikih in globalnemu pevskeemu trgu?

Natanko to! Wolfgang Sawallisch je bil kot šef v Münchnu (bil je generalni glasbeni direktor Bavarske državne opere v letih od 1971 do 1992, zadnje desetletje pa tudi njen poslovni direktor) zadnja res očetovska figura za pevce: vedel je, kaj je njegovo delo kot direktorja opere, in veliko je vedel tudi o glasu in o tem, kako delati z njim. Dandanašnji bi se kaj podobnega delo reči le o kakšnem Christianu Thielemannu (od leta 2008 glavni glasbeni svetovalec družini Wagner v Bayreuthu, sicer nekoliko kontroverzen kot vodja oper oziroma orkestrrov, s sezono 2012/13 šef dirigent Staatskapelle Dresden), sicer pa med mladimi je nekaj takih, ki jih ta vidik dela v operi zanima, a vse premalo – delo s pevci v opernih hišah po vsem svetu se mora resno izboljšati.

Vtis je, da so razmere precej boljše kot v prejšnji generaciji, kakšnih dobrih dvajset let nazaj – veliko je mladih pevcev, vsekakor je zanimanja za opero precej več kot nekoč.

Res je, ampak veliko je pa tudi mladih pevcev, ki so zelo zgodaj pregoreli, lahko vam pokažem dolg spisek. Poglejte kar najbolj razvpit primer: Rolando Villazón. Z mano naj bi nastopil na Dunaju 6. in 9. septembra kot Rodolfo v *La Bohème*. Ni še odpovedal, ampak ne verjamem, da bo pel (pogovor je potekal 28. avgusta, vmes je Villazón res odpovedal, zamenjal ga je zelo obetavni mladi ameriški tenorist Stephen Costello). O tem angažmaju Villazóna sem imel dvome že od samega začetka, ampak direktor Dominique Meyer me je prepričal, češ da je pač veliko ime in da nam to lahko samo koristi. Jaz ne mislim tako.

Villazón je ne samo najbolj razvpit, ampak prav tipičen primer svoje generacije: je pa tudi prvi tenorist v zgodovini, ki so mu v Dunajski državni operi arijo *Che gelida manina* znižali za cel ton. Cel ton! Dobro, občasno, kdaj pa kdaj, se kakšna arija transponira za pol tona, ampak cel ton! In še potem je imel težave z visokim B-jem, glas pa je bil tudi šibek in brez volumna. Eden izmed glasbenikov iz orkestra je dejal: »Rodolfa pač ne more peti Nemorino (Nemorino, »preprost kmetič«, je glavni junak Donizettijeve komične opere *Ljubezenski napoj*, Rodolfo pa je ognjevit mlad pesnik v Parizu, op. avt.).« Ne bi se mogel bolj strinjati s to trditvijo.

Žal mi je, ker je čudovito talentiran in ima lep material, ampak že ko sem ga prvič slišal v slavni salzburški *Traviati* leta 2005 z

POGLEJTE RECIMO PRIMER ANE NETREBK, VES TA HYPE IN VSE DRUGO OKROG NJE. GRE SEVEDA ZA ČUDOVITO MEDIJSKO ZGODBO, REVNA PUNCA IZ RUSIJE S PRELEPIM GLASOM IN VES NADALJNIJ BLABLABLA. REŠ ZANIMIVA ZGODBA PA SE ZAČENJA ZDAJ, KAJ BO NAREDILA ZDAJ, KO BO FASCINACIJE Z LEPO MLADO PEVKO POČASI KONEC?

Ano Netrebko, sem rekel, ko smo zapuščali dvorano: »Tale ne bo dolgo.« Vsi so padli po meni, češ kako lahko govoriš kaj takega, pa sem rekel samo, počakajmo, pa bomo videli. Potem sem zvedel še, da se je lotil Wertherja (iz Masseneteve istoimenske opere) in Don Joséja (iz Bizetove *Carmen*) in čez dobro leto je bil že na operaciji, po bolj ali manj ponesrečeni vrnitvi je moral čez dve leti še na eno operacijo in nisem prepričan, da se bo sploh še vrnil. To je res zelo, zelo žalostno, ampak gre za tipičen primer nevedene kariere.

V starih časih, pri Karajanu ali še prej, bi mu avtoritativen dirigent rekel: »Mladenič, stopite malo sem (pokaže s kazalcem, kot bi učitelj k sebi klical prvošolčka). Tega, tega in tega zdaj še ne boste peli, ampak boste pri tem in tem učitelju izboljšali svojo tehniko.«

Christa Ludwig še vedno pripoveduje anekdoto, kako je v zgodnjih petdesetih pri štiriindvajsetih prišla na avdicijo v Dunajsko državno opero, kjer jo je poslušal Karl Böhm. Hotela je pokazati vse, kar je znala, in je z vso ognjevitostjo zapela vlogo Amneris (iz *Aide*). In Böhm ji je rekel: »Mladenka, stopite malo sem (spet pokaže s kazalcem). Vzel vas bom, ampak niti slučajno za Amneris, peli boste Dorabella (iz Mozartove opere *Così fan tutte*) in Cherubina (iz Mozartove *Figarove svatbe*). In to je za zdaj vse.« Ludwigova je bila zelo razočarana, ampak imel je prav, pela je še več kot štirideset let in imela čas za vse mogoče vloge, celo take za dramski sopran, kot sta Leonora (v Beethovnovem *Fideliju*) ali Maršalica (v *Kavalirju z rožo* Richarda Straussa), čeprav je bila v osnovi mezzosopranistka. Je celo edina pevk, ki je pela vse tri glavne ženske vloge v *Kavalirju z rožo*: najprej seveda mezzosopranskega Octaviana, potem pa poleg dramske Maršalice celo še lirsko Sophie. Kaj bi se zgodilo, če bi sredi dvajsetih pela Amneris? Ne vemo, lahko pa

na podlagi številnih primerov sklepamo, da bi bilo njene kariere dosti prej in precej klavarno konec.

Pa je res potrebno, da se hiša na tako visoki ravni, kot je Dunajska državna opera, ukvarja z vzgojo pevcev?

Očitno je, če se nihče drug ne. Pač moraš biti prepričan, da je to nujno. Sam se s tem ukvarjam že dalj časa, na Dunaju pa smo tudi nastavili vodjo pedagogov. Veste, navzven se to niti ne vidi niti nikogar kaj dosti ne zanima, navznoter pa je to morda najpomembnejši projekt zadnjih let. Pomembno je, da imamo natančen, dobro premišljen načrt in da točno vemo, kdo, kdaj in kako študira katero vlogo. In da je ta načrt narejen z dolgoročno vizijo. Če tega nimamo, smo kot katera koli druga operna hiša.

Pri tem ne gre samo za to, da bi ustvarili naslednjo divo tipa Netrebko; tudi za srednje in za manjše vloge potrebujemo izoblikovane pevce in z njimi je treba delati.

Ampak Državna opera je včasih to imela; Marjana Lipovšek je bila na začetku svoje kariere članica tega »studija«.

Včasih je, ampak na začetku obdobja Iona Holenderja (direktor Dunajske državne opere od leta 1992 do 31. avgusta letos, 1. septembra ga je nasledil Dominique Meyer, op. av.) v zgodnjih devetdesetih so to opustili. No, ravno zdaj imamo čudovito mlado sopranistko, ki bo gotovo naša nova Mimi, ampak ne smemo prehitovati, voditi jo moramo za roko, in to po točno določenih korakih. V običajnem opernem svetu pa takega mladega človeka pograbi, peti mora nekaj najbolj znanih vlog, po nekaj letih pa ugotovijo, da glas ni več to, kar je bil, in prekinajo sodelovanje.

V opernem svetu zelo dolgo časa nismo dovolj resno jemali odgovornosti do zlasti mladih pevcev. Po svoje je bilo to zato, ker so res nenehno prihajali novi in novi, in treba je priznati, da smo za to precej krivi dirigenti. Jaz se poskušam temu izogibati, kolikor se le morem: pred leti sem se iz umetniških razlogov odločil, da ne bom več gostoval. So še drugi, ampak najpomembnejši so umetniški. Saj je prav imenitno življenje: naslednji teden bi bil pri Berlinskih filharmonikih, potem v Amsterdamu v Concertgebouw, pa pri Simfonikih Bavarske RTV, pa pri orkestru Tonhalle v Zürichu, pa v Scali in v londonskem Covent Gardnu, pa v Met in tako naprej. Pa tega nočem: dosti bolj tehtno se mi zdi poglobljeno delo v Clevelandu, kjer sem osemnajst tednov na leto, pa od 1995 do 2008 v Zürichu in odtlej na Dunaju. To pomeni, da se s kolegi dobro poznamo in skupaj napredujemo, skupaj razvijamo projekte, ne pa da se sem ter tja kdaj vidimo in bolj ali manj uspešno odigramo tak ali drugačen program. Tak dolgoročen odnos je podoben komornemu muziciranju, vsak posameznik je cenjen in prispeva svoj delež in vsak ima svojo dolgoročno odgovornost.

To, mimogrede, niti ni v moji pogodbi, a ukvarjanje s pevci je bistvo mojega mandata v Državni operi. S tem se tako ali tako ukvarjam že sedaj: (švedska sopranistka) Nina Stemme bo leta 2013 na Dunaju z menoj prvič pela Brünnhilde v hkrati izvedenem Wagnerjevem *Prstanu*. Zmenjena sva, da bom enkrat v vmesnem času za par dni odšel v Stockholm in bova skupaj delala na njeni vlogi. Prav tako sva že zmenjena, da bo leta 2015 z menoj pela svojo prvo Elektro (v istoimenski operi Richarda Straussa). Imel sem to srečo, da je bila moja prva Elektra Hildegard Behrens, pa tudi moja prva Saloma (prav tako Straussova). Od nje sem se veliko naučil tako o teh dveh vlogah kot o tem, kako ju je treba peti. Zdi se mi zelo pomembno, da to znanje posredujem naprej, še zlasti nekomu, ki si to tako zasluži kot Nina Stemme. Ali pa (angleški baritonist) Simon Keenlyside – jaz sem ga prepričal, da se je lotil Verdija. Najprej Pose v Don Carlu, prvič ga je pel koncertno z menoj v Clevelandu leta 2003, zdaj pa je eden najbolj iskanih verdijevskih glasov na svetu. Dober svetovalec te ne le omejuje, odpira ti tudi prostore, o katerih sam niti razmišljaš ne.

Kako pa je z novimi operami? Zadnja leta je bilo nekaj krstnih izvedb tudi v najuglednejših opernih hišah po svetu, med

njimi Maazelova 1984 v Londonu, Tan Dunov Zadnji kitajski cesar v New Yorku, pa Sophiejina odločitev Nicholasa Mawa prav tako v Londonu. Ali razmišljate tudi o novih delih, morda celo o naročenih?

Vsekakor. Z Dominiquom sva govorila o več skladateljih, ki bi prišli v poštvi. Ampak o tem je za zdaj še prezgodaj govoriti.

Spomladi ste v poletni koncert Dunajskih filharmonikov pred palačo v Schönbrunnu vključili tudi filmsko glasbo Johna Williamsa iz Vojne zvezd. To ni bila ravno moderna glasba v običajnem pomenu besede, ampak z vrhunskim dirigentom in z vrhunskim orkestrom je zvenela prav sveže. Morda razmišljate tudi o takšni smeri, s čimer bi nagovorili širše občinstvo? Temu bi kdo lahko očital populizem, ni pa nujno, lahko bi prišli do zelo zanimivih rezultatov.

Čisto mogoče. V svetu sodobne glasbe se veliko dogaja. Če pomislite, kaj se je pisalo pred dvajsetimi leti in kaj imamo danes, bi temu kdo utegnil reči obrat nazaj. Meni pa se ne zdi. Skladatelji si spet želijo delati z več različnimi elementi. Melodija je bila nekaj desetletij prepovedana, če si hotel veljati za resnega skladatelja.

Mene vse to v resnici zanima: moral bi dirigirati nov projekt *Gesualdo* Marca-Andréja Dalbavieja, ki bo oktobra v žüriški operi, šlo

SEVEDA DRŽI, DA ŽIVIMO V DRUGAČNIH ČASIH IN DA SE MORAMO PRILAGAJATI SPREMENJAM NA SVETU. AMPAK PO DRUGI STRANI PA V HIŠI, KOT JE DRŽAVNA OPERA, ŠTEVILNE POSTAVITVE ŽIVIMO DVAJSET ALI TRIDESET LET, KAKŠNE CELO ŠE VEČ. TOREJ NAREDITE SUPERRADIKALNO POSTAVITEV, V KATERI NASTOPA DENIMO GOSPOD OBAMA – KAJ PA BO ČEZ PETNAJST LET?

je celo za mojo idejo, ampak zdaj zaradi obvez na Dunaju ne morem. Moram priznati, da o bolj popularnih imenih nisem razmišljal, ampak zakaj pa ne?

Ime, ki bi me v resnici zanimalo, je (leta 1960 v Argentini rojeni potomec romunskih staršev z judovskimi koreninami) Osvaldo Golijov. Pri njegovi glasbi mi je zlasti všeč to, da se je ne da kategorizirati.

Kaj pa na primer Bernsteinova Zgodba z zahodne strani? Nastala je sicer kot muzikal, ampak v marsikateri operni hiši so jo že uprizorili.

Žal nimamo več bernsteinov. V tem konkretnem primeru sicer mislim, da je to bolj področje Dunajske ljudske opere. Poleg tega je *Zgodba z zahodne strani* pisana za drugačne pevce, kot jih imamo v Državni operi – čeprav je pa skladbo v osemdesetih sam Bernstein posnel s Carrerasom in Kiri Te Kanawa, ki sta bila takrat na vrhuncu karier.

Ko sva pri Bernsteinu, v enem svojih intervjujev ste dejali, da je Mahlerjeva svetovna slava povezana z Bernsteinom, ne le objektivno zato, ker je v obdobju nacizma za skoraj dvajset let izginil s sporedov, temveč tudi zato, ker je Mahlerjeva izjemno subjektivna, celo egocentrična glasba ustrezala kultu osvobodjenega posameznika, ki se je dokončno uveljavil v šestdesetih. In ki ga je kot dirigent poosebljal Leonard Bernstein.

Da, vedno me zanima, zakaj se je nekaj zgodilo. Pri Mahlerju ni šlo samo za to, da je bil kot Jud pač v obdobju nacizma odstranjen. To je bilo objektivno dejstvo, ampak v dvajsetih letih od njegove smrti leta 1911 do prevlade nacizma v Nemčiji in še dobrih pet let kasneje v Avstriji, nato pa prav tako še skoraj dvajset let po letu 1945 se je Mahlerjevo glasbo igralo bistveno, bistveno manj kot v času od šestdesetih pa do danes. Torej morajo obstajati še kakšni drugi razlogi, verjetno bi jim lahko rekli filozofski, zakaj je nenadoma postal tako priljubljen.

Če skušamo umetnost ločiti od družbe, umetnost umre. O tem se v Clevelandu veliko pogovarjamo, saj smo v zelo zahtevnem okolju za umetnost. Koliko je to, kar počnemo, relevantno za družbo, v kateri delamo? Ali z našim delom nagovarjamo ljudi iz Clevelanda?

Za to tezo o Mahlerju in Bernsteinu je

Ekran

Revija za film in televizijo

Septembrska številka

v prodaji od 3.9.2010

Več vsebin na www.ekran.si

Psiho profil

Sylvester Stallone

Intervju

Cristi Puiu in romunski novi val

Kaliber 50

Najpomembnejši eksperimentalni filmi

Esej

Izvor in Freudov sanjski svet



FOTO GEORG ANDERHUB/THE LUCERNE FESTIVAL

sicer enostaven filozofski razmislek, da za vsak dogodek v zgodovini obstaja razlaga. Ni šlo samo za to, da bi nenadoma odkrili Mahlerja. Šlo je še za več drugih dejavnikov, ki so to odkritje šele omogočili. Če pogledate večjo sliko, lahko morda najdete tudi ideje ali rešitve za probleme, s katerimi se soočate v sedanjosti. Na ta način poskušam voditi svoje institucije in tako me ne presenetijo ali celo preplavijo stvari, ki se dogajajo, saj jih spremljam in predvsem poskušam razumeti, zakaj se dogajajo.

Poglejte recimo primer Ane Netrebko, ves ta hype in vse drugo okrog nje. Gre seveda za čudovito medijsko zgodbo, revna punca iz Rusije s prelepim glasom in ves nadaljnji blablalba. Res zanimiva zgodba pa se začenja zdaj, kaj bo naredila zdaj, ko bo fascinacije z lepo mlado pevko počasi konec? Če bi govoril z njo, to mogoče bom, saj februarja delam *Figarovo svatbo* z njenim ljubim Erwinom Schrottom, ji bom rekel, da bi morala zamenjati vloge, ki se jih loteva. Njen glas se spreminja, se je že spremenil. Če hoče, da bo njena kariera dolga, mora opustiti večino repertoarja, ki ga zdaj poje. Ampak tako pač je v klasični glasbi, veliki večini ustreza, da ustvarjamo globalne superzvezdnike, kot je Netrebkova, pa Villazón in zadnja leta Dudamel, ampak jaz vedno rečem, počakajmo nekaj let, pa bomo videli. Pri tem si iskreno želim, da bi uspeli, ampak pogosto, prepogosto ugasnejo.

Pogosto se zdi, da se je v zlatem obdobju opere od Mozarta do Puccinija vse dogajalo okrog skladateljev in pevcev. Proti sredini prejšnjega stoletja so skladatelje zamenjali dirigenti, zdaj pa je zlasti v Veliki Britaniji in Nemčiji vse pomembnejša vloga režiserjev. So vaše naloge na Dunaju povezane tudi s scenso podobo oper?

V pogodbi tega nimam, dejansko pa je to seveda zelo pomembno in z direktorjem Meyerjem se o tem veliko pogovarjava. Že odkar je bilo objavljeno, da z letošnjim letom prevzemam glasbeno vodstvo, pa sem zahteval, da koncepte vseh novih postavitev vidim daleč vnaprej. In absolutno sem si pridržal pravico veta za kar koli.

Morate vedeti, da je velikanska razlika med nečim, kar se lahko naredi za salzburški festival ali v bolj ali manj progresivnem

urbanem gledališču – in med nečim, kar gre lahko na oder Dunajske državne opere. Marsikdo misli, da je vseeno, kje se realizira kakšen koncept, jaz pa mislim, da to ni res. Vedeti morate, da večina ljudi, ki si gredo ogledat operno predstavo v Salzburg, ni prvič v operi: to so ljubitelji, ki bolj ali manj redno hodijo na predstave na Dunaj, v München in v druge velike hiše. V manjše deželno gledališče, kakršno je na primer v mojem rojstnem mestu Linz, pa marsikdo pride prvič v življenju. Večkrat sem že slišal od mlajših ljudi, da ko so prvič prišli v gledališče, jim je

V SVETU SODOBNE GLASBE SE VELIKO DOGAJA. ČE POMISLITE, KAJ SE JE PISALO PRED DVAJSETIMI LETI IN KAJ IMAMO DANES, BI TEMU KDO UTEGNIL REČI OBRAT NAZAJ. MENI PA SE NE ZDI. SKLADATELJI SI SPET ŽELIJO DELATI Z VEČ RAZLIČNIMI ELEMENTI. MELODIJA JE BILA NEKAJ DESETLETIJ PREPOVEDANA, ČE SI HOTEL VELJATI ZA RESNEGA SKLADATELJA.

bilo sicer mogoče vseh ali ne, ampak motilo jih pa je, da se ni ujemalo s tistim, kar so slišali ali brali o določenem komadu. In to jih zmede. Pri filmu je to drugače, obstaja ena in edina verzija.

Seveda drži, da živimo v drugačnih časih in da se moramo prilagajati spremembam na svetu. Ampak po drugi strani pa v hiši, kot je Državna opera, številne postavitve živijo dvajset ali trideset let, kakšne celo še več. Torej naredite superradikalno postavitev, v kateri nastopa denimo gospod Obama – kaj pa bo čez petnajst let?

Moderno ni *od danes*. Pomembno je dobro povedati zgodbo, kako so pevci oblečeni, pa ni pretirano pomembno. V bistvu gre pri inscenacijah oper za podobno zgodbo kot pri pevcih – resna umetnost se ne dela v tabloidnih medijih, ampak na dolgi rok. Vsekakor me na Dunaju čaka zanimivo delo (se nemalo samoironično zasmeje).

Včeraj ste Brucknerjevo 8. simfonijo igrali že petič v slabih dveh tednih, dvakrat doma v Clevelandu, nato na festivalu v Edinburghu in še v opatiji St. Florian, kjer je bil skladatelj organist. Kako različne so izvedbe med seboj?

Zelo različne, seveda. Akustike posameznih dvoran so različne in treba se jim je prilagoditi: v opatiji na primer resonanca traja precej dlje, kar pomeni, da za Brucknerja tako pomembne pavze dobijo povsem drugačen pomen, poleg tega je treba spremeniti razmerja med posameznimi sekcijami, da dobiš ustrezne zvočne barve. Sprememb je kar precej, vsakič znova – to pa ni čudno, saj je St. Florian star približno tristo let, naša domača dvorana Severance Hall v Clevelandu je iz leta 1931, luzernski Kulturni in kongresni center pa letos slavi desetletnico.

Ampak vse to veste šele iz izkušenj, mar ne? Vi ste v vseh teh dvorinah že nastopali, izvajali ste zelo različne skladbe ... Kaj pa ko prvič nastopate v kakšni dvorani?

Enako je. S tem poslom se poklicno ukvarjam že petindvajset let in nastopal sem že v zelo veliko, res zelo veliko dvorinah. Poleg tega pa smo v osmih letih skupnega dela s Cleveland Orchestra razvili visoko raven medsebojnega razumevanja in zaupanja, ki smo ga še posebej utrjevali na številnih gostovanjih. Zelo hitro nam je jasno, pri čem

smo v vsaki posamezni dvorani, in glasbeniki zelo hitro vedo, kaj hočem.

Tako da ni problem, tudi ko smo v kakšni dvorani prvič – to sicer ni prav pogosto. Velika stvar pri tem orkestru je tudi to, da njegov *fortissimo* nikoli ni agresiven, pretiran. Gre za dve res pomembni stvari: prva je lepota, druga pa preglednost: ravno pri Brucknerju so pihala pogosto preveč izpostavljena, tako da vse preostalo kar izgine. Pri tem orkestru se to nikoli ne zgodi.

Pred šestimi leti sem vas poslušal v isti dvorani z istim orkestrom in zdi se, da ste v skupnem muziciranju še napredovali. Fortissimo je fenomenalen, a popolnoma kontroliran, komaj snoven pa je tudi pianissimo.

Da, *pianissimo* je predvsem stvar medsebojnega zaupanja. Žal marsikateri orkester sploh ne igra več nežno, če pa že poskušajo, zvenijo nekako sivo. Če pa naj bi *pianissimo* imel barvo in še kako potrebno intenzivnost, mora biti odigran s potrebnim znanjem in odnosom, zato se s tem veliko ukvarjamo, ga vadimo. ■

FRANZ WELSER - MÖST NA DUNAJU V SEZONI 2010/11

Novi generalni glasbeni direktor bo v *Hiši ob Ringu*, kot ji pravijo na Dunaju, v svoji prvi sezoni dirigiral kar 37 večerov, tudi prvega je, Wagnerjevega *Tannhäuserja* – premiero nove postavitve je vodil spomladi – preteklo nedeljo, in zadnjega bo 30. junija (Janačkovo *Katja Kabanova*, premiera bo 17. junija 2011). Doslej je 6. septembra že vodil premiero na novo glasbeno postavljene (*musikalische Neueinstudierung*) pravijo temu na Dunaju) Puccinijeve opere *La Bohème* v resnici na ljubo precej zaprašeni postavitvi Franca Zeffirellija iz šestdesetih.

Oktobra ga čaka prva in najdržnejša premiera: manj znana opera Paula Hindemitha *Cardillac* iz leta 1926 v režiji Svena-Erica Bechtolfa, ki je z Möstom na Dunaju že postavil Wagnerjev *Ring*. Decembra sledi Mozartov *Don Giovanni*, februarja pa *Figarova svatba* istega skladatelja in istega libretista, Lorenza Da Ponteja, obe operi režira Jean-Louis Martinoty. In junija še omenjena *Katja Kabanova*, tako ta kot obe Mozartovi/Da Pontejevi operi odpirata cikla oper teh avtorjev. V tednu od 6. do 13. aprila bo dirigiral še celoten *Ring*, junija pa še dve posamični predstavi *Valkire*. In zapovrh v začetku marca še *Čarobno piščal za otroke*.

Vodil bo tudi novoletni koncert Dunajskih filharmonikov (program odigrajo tudi že 30. in 31. decembra zvečer) in redni abonmajski koncert tega orkestra v začetku aprila z deli Barberja, Poulenca in Richarda Straussa.

Ljubeči moški

MARTIN WALSER

Draga Ulrike, nobenega pakta ni, nobene pogodbe s spominom. Z njo se lahko dneve in dneve, vse noči pogajaš, dogovarjaš se lahko, da boš iz določenih predmetov in časov dopustil le zabrisane, nejasne slike in predstave, čutiš, da, tako bi lahko šlo, s to stopnjo nejasnosti in zabrisanosti lahko živiš, to se občuti kot premirje. In obrneš se, zaloputnejo se vrata, in slišiš ter vidiš, kako se vrata v Karlsbadu zaloputnejo, ko je Ulrike po najzlobnejšem stavku proti svoji materi stekla iz sobe in zaloputnila vrata. Vse spet ostro pričujoče. Vse spet krvaveče. Vsa preprečevalna strategija je samoprevara.

Če Vašega pisma ne morem pripisati samo okoliščini, da nisem umrl, me veseli, da ste mi pisali. *Mon mal n'était pas purement physique*. Če je vendar bolezen enkrat potem prevzela oblast, ji je vseeno, kako se je to zgodilo. Začne se nedolžno, vendar to nedolžnost poznamo. Nobene bolezni nimaš prvič. Ta rahli kašelj je tak, kakor da bi bil obvladljiv. Dan pozneje prevzame moč. Potem pomaga le še naslanjač. Vzravnano sedeti. Bolj ko si vzravnani, teže dražljaj spleza po tebi navzgor. Kot kak insekt dražljajska žival pleza po tebi navzgor, šele ko čepi v grlu in moraš izbruhniti v kašljanje, je mir. Kašljanje te stresa, pretrse te do mozga, vrže ti roke v zrak, glavo ti vrže v tilnik. Zakaj te preprosto ne raztrga. Kakšna nesmiselna igra narave, razvneti ta vihar kašlja, ki ne opravi ničesar. Suho, zašiljeno, ostro. Sedeti z upognjenimi nogami. Že zdavnaj je noč. Tvoje prsi, vročinski hlod, vročinski oklep. Proti temu se mora dihati. Vročinski oklep ne reagira. Tako je moralo biti na Siciliji pred 2000 leti, ko so tirani svoje sovražnike pekli v žarečih železnih ceveh. Ti si na boljšem. Enkrat se začne, pod pazduho, na prsih, kmalu ni več mesta, iz katerega ne bi tekla voda, potem si široko polje s tisoč majhnimi izviri, ki se potem v potočkih pretakajo po tebi navzdol. Tvoje telo joče, si misliš. Dve, tri ure, potem se to neha. Stadelmannu pozvoniti. Obriše te. Pravo ugodje. Takoj ko je Stadelmann zunaj, te je spet ujel vročinski oklep. Vse spet znova. Vsako noč trikrat, štirikrat. Dihati proti dnevu. Takoj ko svetloba zasede tvojo sobo, se bedno potenje konča. Pa vendar, med potenjem ne kašljaš. Šele ko je potenja konec, se spet začne, kašelj, ti te hoče raztrgati, a te raztrgati ne more. Samo zato, ker lahko misliš na koga, je to mogoče zdržati. Vsak trenutek je namenjen Vam. Torej nisem sam. Dr. Rehbein je noč in dan pri meni. Obiski so prepovedani. Razen gospoda von Humboldta. Prosim. Pripeljal je Humboldta, svaril, nobenega pogovora, govorjenje draži krčevit kašelj. Poslal sem po elegijo, jo dal Humboldtu, rekel: Jutri. Humboldt je odšel. Jaz v naslanjaču med polspancem in bedenjem. Potem spet Humboldt. Le zati pišem, Ulrike. Humboldt je rekel, da bo on govoril, da jaz ne smem govoriti. Elegija, dvakrat jo je prebral v noči, čudi se, čudi se, čudi se, torej trikrat je rekel, da se čudi. Ta mladost občutka. Ta moč duha in fantazije. Ta življenjska volja. Ti zares nebeški verzi. Ta ganljiva strast. Ničesar višjega ni, je rekel, kot pa kak občutek prenesti v poezijo. Rekel sem, da sem elegijo doslej pokazal samo eni osebi. Videl sem, da si je lahko predstavljal, kdo bi to lahko bil. Reči tega ni mogel. Tudi jaz ne. Prekleta naj bo to moralno suženjstvo. Ko pa je Humboldt videl, kako sem se zaradi njegovih sporočil razživel, je rekel dr. Rehbeinu, ki je bedel nad vsem: Potrebuje druženje, ki mu povsem ustreza. Ne smete dovoliti, da bi propadel v tej weimarski enoličnosti. To je zvenelo zelo strogo. Dr. Rehbein se je hotel braniti. In že je bil na vrsti naslednji napad kašlja. Tega je čakal, dr. Rehbein mu je z gestami nakazal, da mora zdaj oditi. Podal mi je roko in rekel: Božanska pesem. Česa lepšega tudi Vi niste napisali. Jaz, povsem brez kašlja: Bralci bi morali uganiti, katerega leta je bil pesnik rojen. Vendar, sem še rekel, ne bo natisnjena, morda nikdar. V tem trenutku je zaklical: dr. Rehbein, s to informacijo ne morem oditi. Doktorja sem zaprosil, naj se ne vmešava, stisnil pesem, ki mi jo

je vrnil, na svoje prsi in rekel brez kašljanja: Priznam, da sem jo moral tako pogosto prebrati, da jo znam zdaj na pamet. Humboldt je odšel, mene pa je napadel zlobni kašelj. Poslabšalo se je. Vsak dan Humboldta, to bi bilo pravo zdravilo. Tako pa štirinajst noči v fotelju, noge otečene, vročina, brez vročine, pijavke, puščanje krvi, dokler nisem mogel več zdržati, dokler nisem kričal, naj mi dajo Kreuzbrunnen. Samo tega ne, so kričali. Samo to, sem kričal jaz. In nobenega zdravljenja več z osovraženim janežem. Čajarnike, takoj. Če bom zdajle vendarle umrl, potem želim umreti na svoj način. To je delovalo. Ubogali so. Takoj sem na dušek izpil steklenico vode Kreuzbrunnen. In še skodelico arničnega čaja. In prvo noč sem spet lahko spal. Potem Kreuzbrunnen, dnevno. Potem so pripovedovali, da so v nedeljo že poročali o moji smrti. Celo na Francoskem. *Le Voltaire d'Allemagne est mort*. Upam, Ulrike, da Vas ta očarljiva prenašljivost ni dosegla. Jaz se, slišim zdajle, kot bolnik sploh nisem dobro vedel. Nikakršen junak. Tarnajoč. In ubogega dr. Rehbeina zlobno obdeloval. Mojega prijatelja in najmilostnejšega gospoda Carla Augusta ni pustil k meni. Tako hudo naj bi bilo z mano. Vendar sem na grad poslal depešo: Če bi bil visokost, bi odstranil vsako nasprotovanje in bi stal ob prijateljevi bolniški postelji. Čisto mogoče bi bilo, da bi bilo zadnjič. In ko se mi je stanje izboljševalo, jaz pa bi vsak trenutek lahko umrl, je prišel moj Zelter iz Berlina, končno. Obveščen je bil. In pohitel je sem.

A tako, še živiš, je zaklical. In me je z razvedrilom, z ljubeznijo čisto potegnil nazaj v življenje.

Tudi on je smel ponoči brati elegijo. Od njega sem zahteval, naj mi jo prebere. In to je tudi storil! In še kako! Tako previdno in pogumno hkrati, pa vendarle spet previdno, da ga je bilo veselje videti, tako vodenega od elegije. Ko mi jo je trikrat prebral, sem rekel: Dobro berete, stari gospod.

In on: Ljubezenska pesem iz žara, krvi, poguma in jeze je. In dobro sem bral, ker sem vrstico za vrstico mislil na svojo najdražjo. Od njenih stotih poljubih, je rekla, jih je petdeset zate. Pri tebi je namreč bila, to ti moram povedati, v nekakšni ekstazi kot še nikdar prej in tudi potem ne.

Čutim. Prisegam. Imam moč. Sem rekel. Meni so povedali, sem potem rekel, hotel sem samo še slišati, kar mi laska. Vse drugo me pušča hladnega.

A je res, je vprašal Zelter.

Ja, sem rekel.

Potem je pa vendarle vse v redu, moj dragi. Saj ni treba, da smo še sami proti sebi.

Zelter me je pobožal. Ko je odšel, kašelj, vročina, bolečine v prsih in ledvicah niso imeli nobene možnosti več.

Ta bolezen! Seveda Marienbad, Karlsbad, družina L.! To sem razbral z vseh obrazov. Moje razkazovanje odrekovanja je propadlo. Torej vendarle trpi zaradi XYZ. Drugače ne bi bilo mogoče razložiti, da po 49 dnevih, ki niso bili nič drugega kot počitek, iznenada tako zruši. Dr. Rehbein, ki sem ga šele pripravil od tega, da je prebral *Umetnost, podaljšati človeško življenje* Christopa Wilhelma Hufelanda, me je zdaj soočil s Hufelandovi citati. Hoče me razvedriti s Hufelandovimi stavki. Stavki, ki bi lahko razvedrili mojo prijateljico strojev. Sam posel razmišljanja, pravi dr. Rehbein v navajajočem tonu Jenčana, poganjanje v tem človeškem stroju je organsko. S takšnim stavkom, zakliče, apelira na mojo življenjsko kapaciteto. Ta je namreč velika.

Takšni stavki naju lahko združijo, Vas in mene, Ulrike. Hufeland, se še spominjate? Preteklo poletje, najina igra v čitalnici: katerega leta je bil rojen avtor tega stavka ali pesmi? Izrekel sem stavek: Sladko življenje! Lepa, prijazna navada bivanja in delovanja! – od tebe naj bi se poslovil? Mati in sestre, ekstremno zbegane, Vi pa lahkotni, kakor da bi si želeli kaj težjega: 1749. Goethe, je zaklicala mati, zares?! Potem sem vam razložil, ne neposredno, da je pomembni Hufeland ta stavek sprejel kot moto spredaj v svojo knjigo *Umetnost, podaljšati človeško življenje*. Ah,

Ulrike. Če mislim na Vas, v meni vedno divjajo napadi šibkosti in moči. To ravnotežje, na katero sem bil dolgo ponosen, je izginilo. Prepuščam se odurnemu napadu slabosti: hočem ukrepati.

Če ne dobiš vsega, s kolikšnim si potem zadovoljen? Saj ne veš, koliko bi morda lahko dobil. Manj kot vse, jasno. Koliko manj? Kaj je tisto najmanjše, kar še smeš sprejeti, ne da bi se tako osmešil, da si ti ne upa več ponuditi tega? Samo s sabo se lahko pogajaš.

Ulrike, zdaj bi lahko potreboval Vašo rutino pri obračanju modrih rekov. Biti kos zoprnemu, s tem ko priznaš svojo nujnost. Jaz torej priznavam, da zdaj morate biti v Strašburgu. Da je to nujno. Za Vas. Zoprnost, da niste dosegli, se je s tem, da priznam njeno nujnost, še bolj zaostrila. Prosim, obrnite stavek tako, da se bo zame izcimilo nekaj bolj znosnega. Tukaj igram vlogo tistega, ki je že prek vsega. Heroično, tu in tam sentimentalno, deluje. Igram odpovedujočega. Saj to moram. Se še spominjate: *Popotna leta ali odpovedujoči*. Ne lažem, komedija ne laže, le za resnico ni zainteresirana. Po drugi strani pa mi dajejo na znanje, da sem bolezensko razdražljiv. Za moje vprašanje, ali je gospod imen mislil, ali občutil, ali vedel *quelque chose*, se niste zmenili. Da, kako potemtako ne bi bil razdražljiv? Hišica iz kart sem, ki zase trdi, da je trdnjava. Majhne letopise in bakroreze sem si lahko ogledal z vami pod nadzorstvom. In to je bilo vse!

Dr. Rehbein je vprašal, ali naj že pripravi potovanje na Češko za prihodnje leto. Rekel sem, da naj. A verjamem v to? Smrekovih gozdov okrog najinega blaženega korita si brez Vas ne morem predstavljati. 450 korakov, ste rekli, sva se sprehodila od kolonad do vodnjaka. Mislil sem, da me nekoliko poslušate, ko sem pripovedoval, da bi lahko, ko mi bo Stadelmann prinesel naslednje pero, z naslednjim peresom pisal le takrat, če bi bilo pravkar izrabljeno zamenljivo podobno – pripovedujem, kako je pisanje prakticirajoča zvestoba, Vi pa pri tem štejete najine korake. In potem še rečete, da sva povprečno potrebovala 450 korakov, včasih jih je bilo 430, včasih 470. To je odvisno, ste rekli ostro, od tega, ali ste mi pritrdjevali ali pa nasprotovali.

Kako pa to, sem hotel vedeti, Vi pa:

Če vam nasprotujem, hodim hitreje, kot pa če vam pritrdjujem.

In jaz: Ker mi vedno nasprotujete, ne potrebujemo nikdar več kot štiristo petdeset korakov.

In Vi: Imela sem samo občutek, da so vam v življenju premalo nasprotovali.

In potem sem Vas moral spomniti na sovražnike moje teorije barv.

Vi, dovolj ostro: Oprostite, ekselenca, da za trenutek nisem pomislila na Vašo teorijo barv.

Tega sploh ni mogoče oprostiti, sem potem zaklical, okužen z vašo objestnostjo.

Potem Vi, samo navidezno igrivo poveljujoče: Zamenjavajva temo!

In jaz ravno tako: Strahopetka!

Vi, zdaj skoraj ustavljeni, vsekakor povsem obrnjeni k meni: Če me delate tako pokorno zasvojeno.

Ah, grofica Levetzow, sem potem rekel.

Ah, ah, ah, ah, ste rekli, zdaj sem to rekla štirikrat, potemtako lahko to Vi danes štirikrat izpustite.

Kako naj me to ne bi osrečevalo, Ulrike! In bil je najučinkovitejši oddih v mojem življenju. Vračajoč se v življenje, sem pisal Zelterju, edinemu, ki mu vse povem. Skoraj vse. K teoriji barv še dodajam: Edini človek ste, Ulrike, ki me je privedel do tega, da sem pri temi teorije, ko je šlo za teorijo barv, ostal vesel. ■

– MARTIN WALSER (1927) je eden najplodoviteših in cenjenih sodobnih nemških pisateljev, dobitnik številnih nagrad, med njimi Büchnerjeve leta 1981. Roman *Ljubeči moški* (*Ein liebender Mann*), ki je v izvirniku izšel leta 2008 pri založbi Rowohl v Nemčiji, pripoveduje zgodbo o zadnji Goethejevi ljubezni, devetnajstletni Ulrike von Levetzow. V prevodu Slava Šerca bo jeseni izšel pri Celjski Mohorjevi družbi.

KAJ JE VROČEGA V PEČI BRITANSKE DRAMATIKE

Angleška gledališča so vir odlične dramatike predvsem zato, ker se s tem sistematično ukvarjajo, za to pa imajo na voljo tudi veliko javnih sredstev. Dramatiki se ukvarjajo z okoljem, v katerem živijo, občinstvo pa to prepozna in ceni.

KIM KOMLJANEC, EXETER

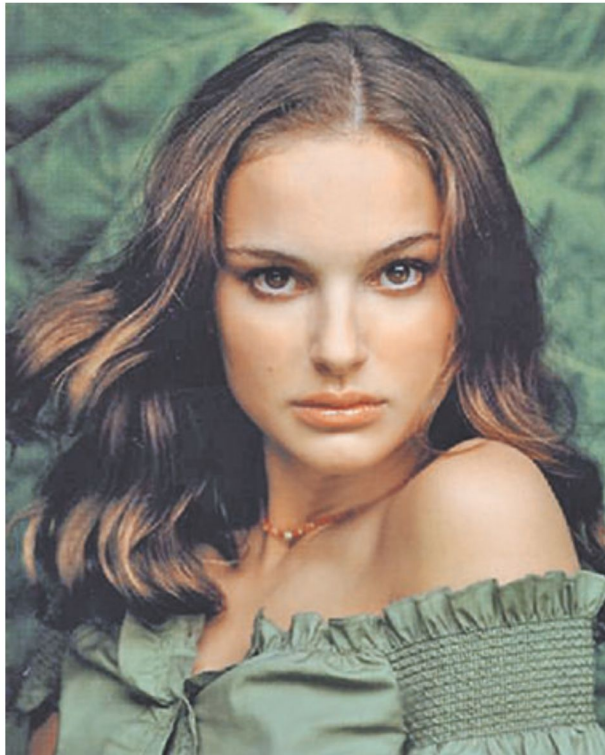
Velika Britanija je že od nekdaj veljala in še vedno velja za velesilo dramatike v Evropi, celo v svetu. Vse se je seveda začelo že s Shakespearjem, v dvajsetem stoletju pa nadaljevalo z Johnom Osbornom, Alanom Bennetom, Haroldom Pinterjem itd. Tudi ob prelomu tisočletja so bili Britanci s svojo dramatiko v prvih vrstah, z besedili teatra »u fris« (*in yer face*), ko so z *eksplicitnimi prizori* seksa in nasilja na odru Britance in ves svet (tudi Slovence) šokirali Mark Ravenhill, Jez Butterworth in še peščica »jeznih mladih mož« (kot jih imenuje Aleks Sierz, saj so razen Sarah Kane res bili večinoma, no ja, bolj fantje kot moške). Vzporedno z njimi so vzcveteli tudi pisci lirčnih lokalnih zgodb iz Irske in Škotske: Martin McDonagh, Conor McPherson, David Harrower, pa še kateri. Kaj pa je vročega v novi britanski dramatiki danes – deset, dvajset let pozneje?

Pinter je pred kratkim (2008) preminil, Bennett, rojen leta 1934, še vedno piše in njegova besedila polnijo dvorane v londonskem Royal National Theatreu. Ob njem je redno uprizarjan tudi razvpito polemični (in dobro desetletje mlajši) David Hare s svojimi političnimi doku-dramami, vendar se zdi, da besedila te generacije sicer še polnijo blagajne gledališč (predvsem omenjenega Nationala), ne povišajo pa več srčnega utripa vsega hudega vajenega angleškega občinstva. Kje so zdaj vsi tisti jezni mladi moške? No, predvsem danes niso več tako zelo mladi (večina jih je že dodobra v štiridesetih), pa tudi ne tako zelo jezni. Mark Ravenhill je pred kratkim dramatiziral mladinski roman *Nation* avtorja Terryja Pratchetta, zelo priljubljenega pisatelja fantastičnih romanov – projekt je bil torej vnaprej zagotovljen uspeh – in uprizoritev je služila (in zaslužila) kot božična družinska predstava v Nationalu. Ravenhill si torej očitno poskuša pridobiti zaupanje gledalcev iz srednjega razreda, kar je za dramatika, ki je zaslovel s *Shopping and Fucking*, gotovo poseben izziv. Jez Butterworth si je letos zagotovil uspeh z dramo *Jerusalem*, v kateri je preverjeno tematiko bizarnih likov s socialnega dna z dobro mero drog in alkohola ter neuspešnih medosebnih odnosov spretno prestavil iz urbane okolja na angleško podeželje. Občinstvo je imelo – po odzivih in kritikah sodeč – priložnost zadovoljno prikimavati, kako dobro je spet nekdo ubesedil stanje angleškega duha in brez dlake na jeziku povedal, da je *nekaj gnilega* v deželi britanski. Jezni mladi moške torej ne tvegajo več toliko kot v svojih najboljših časih. Pa sploh so še pisci, ki si upajo več in se jim (kljub temu ali prav zato) uspe uveljaviti?

ANGLEŠKA DRAMATIKA SE VELIKO UPRIZARJA

Lepa navada Britancev, ki se je v Sloveniji še nismo uspeli nalesti (pa bi nam verjetno koristila), je, da so nova dramska besedila v resnici uprizarjana, pri tem se seveda tudi dobra mera povprečnih in celo podpovprečnih dramskih besedil dokaj hitro najde na odru. Ne nujno v Londonu, a neke se že najde tistih nekaj desk, dva reflektorja in nekaj dela željnih igralcev, da tudi ne najboljši teksti doživijo uprizoritev. K sreči pa je uprizoritev toliko, da se manj kvalitetna besedila (kolikor kvaliteta ni zgolj stvar okusa, seveda) izgubijo v množici in ne odvrnejo občinstva od obiskovanja uprizoritev nove dramatike. Gledalci so željni novih tekstov in tudi manj uspešnim avtorjem hitreje odpustijo kak spodrselaj in jim pogosto celo dajo še eno priložnost za dober »drugi« vtis.

Poleg tega se repertoarji v Veliki Britaniji ustvarjajo na krajši rok (ponavadi kar po letnih časih), kar umetniškim vodjem dovoljuje večjo fleksibilnost in hitrejšo odzivanje na sprotno produkcijo dramskih piscev. Nepreverjeni avtorji in nova dramska besedila so za gledališča seveda vedno tveganje, vendar prav lažja pot do uprizoritve novega besedila (vsaj v primerjavi s stanjem pri nas) zagotavlja, da se avtorji hitreje učijo iz lastnih napak in s tem pišejo vedno bolj in vedno bolj zares za oder. Ko iščemo najbolj vroče nove dramske pisce in tekste v Veliki Britaniji, je torej smiselno najprej pobrskati po odrih gledališč, ki so zvestobo prisegla novi izvirni dramatiki. Teh je že samo v Londonu kar precej, poleg tega pa skoraj vsako britansko gledališče z lastno produkcijo dandanes vsaj del repertoarja posveča novi dramatiki.



Dramatičarka Lucy Prebble je izjemno uspela s politično satiro *Enron*.

Pri tem ne gre spregledati finančnih spodbud *Arts Councila* (ki je nekakšen ekvivalent našemu ministrstvu za kulturo), s čimer britanska država skrbi za množično gojenje novih (predvsem mladih) dramskih avtorjev. Gledališča se teh finančnih injekcij s pridom poslužujejo ter izvajajo najrazličnejše programe za spodbujanje pisanja dramatike: od brezplačnih razpisov za nova dramska besedila vseh dolžin (od desetminutnih dramskih idej do celovečernih, do perfekcije izpiljenih dram), zagotavljanja individualnega odziva vsakemu avtorju, ki pošlje svoje besedilo v gledališče, sodelovanja pri razvijanju besedil (sploh zadnje čase so zelo »v modi« sodelovanja avtorjev z dramaturgi, saj je dramaturški poklic v angleškem gledališču še vedno nekakšna eksotična novost), do najrazličnejših izobraževalnih projektov, repertoarnih sklopov bralnih uprizoritev novih tekstov, uprizoritev z besedili v rokah (*script-in-hand productions*) do popolnih odrskih uprizoritev novih tekstov. Vse to pomeni, da neizkušen pisec dramatike v Veliki Britaniji ni sam, temveč pripada neki skupnosti, ki sicer predstavlja tudi konkurenco (in ta ni zanemarljiva), vendar obenem ponuja brezplačne priložnosti za razvijanje lastnega talenta in idej. Skratka: če iščeš novega pisca dramatike v Veliki Britaniji, ga gotovo najdeš v kakšnem gledališču.

ROYAL COURT

Najprej se je seveda smiselno podati v gledališče Royal Court, saj se to že od petdesetih let dvajsetega stoletja ponša z uprizarjanjem nove dramatike in je zdaj že kratko malo svetovna velesila na tem področju. Dosledno izvaja tudi programe izobraževanja novih piscev: njihov celoletni program je namenjen najstniškim piscem, posamezni izobraževalni sklopi pa piscem specifičnih etničnih ali verskih entitet. Enkrat na leto se v gledališču Royal Court za več tednov zbere peščica perspektivnih piscev z vsega sveta v sloviti mednarodni rezidenci, posamezni predstavniki gledališča pa izvajajo izobraževalne delavnice za dramske avtorje (in tiste, ki to še bodo) po državah vsega sveta. Tako repertoarne odločitve v Royal Courtu precej neposredno kažejo politično realnost v Veliki Britaniji in svetu.

Zadnjih nekaj let so v ospredju pisci arabskega porekla ali islamske veroizpovedi. Komu se to devet let po enajstem septembru zdi že malce prežvečeno in ... morda tudi je. Seveda pa ne gre spregledati, da sta dva največja uspeha nove angleške dramatike v prejšnjem letu – že omenjeni *Jerusalem* Jeza Butterwortha in *Enron* mlade Lucy Prebble prav tako »produkta« Royal Courta.

Letos je bila ena takšnih najbolj tveganih uprizoritev julija, ko je krstno uprizoritev v Royal Courtu doživelo besedilo mlade avtorice Anye Reiss z naslovom *Spur of the Moment* (*Z jasnega ali Prebliška*). Dekle je izobraževalne programe začelo obiskovati pri štirinajstih, dotično besedilo pa napisalo pri sedemnajstih. Umetniško vodstvo Royal Courta je prepričano v njen talent, saj je uprizoritev na ogled v času vrhunca turistične sezone (naj torej mladenki prisluhne angleško in mednarodno občinstvo!), seveda pa se valute mladosti zavedajo tudi v marketinškem oddelku gledališča: osemnajstletna avtorica pač zagotavlja prodajo vstopnic. Nekaj o marketingu in prodaji očitno ve tudi sama avtorica, saj dandanes skorajda nobeno angleško dramsko besedilo ne more brez vsaj enega namiga na pedofilijo in tako se tematike prezgodnjega zanimanja angleških mladostnikov za spolnost loteva tudi Anya Reiss. Ali bo *Spur of the Moment* njen edini odrski uspeh ali pa gre zares za (pre?)zgodnje odkritje naslednjega Pinterja, kot se je v enem izmed številnih intervjujev dekleta samooklicalo, bo seveda pokazal samo čas.

Podoben primer je bila pred leti Lucy Prebble, ki je prodrla na Royal Court z intimnim in izrazito najstniškim besedilom *The Sugar Syndrome*, v katerem se je prav tako lotila (že takrat in vedno) vroče teme pedofilije ter motenj hranjenja, zdaj pa podira vse rekorde z omenjenim satiričnim političnim multi-medijskim spektaklom *Enron*. Po vnaprej povsem razprodani sezoni v Royal Courtu je uprizoritev *Enrona* z nekaj podražitvami v zasedbi in režiji prešla na West End, kjer še vedno polni blagajne. Tudi v *Enronu* se še vedno mlada avtorica (v poznih dvajsetih) loteva zelo aktualne teme: finančnega zloma enega večjih ameriških podjetij, in kot kaže, je neposredno aktualna politična ali dobesečna socialna tematika nujna sestavina za uspeh nove dramatike v Britaniji.

NEPREVERJENI AVTORJI IN NOVA DRAMSKA BESEDILA SO ZA GLEDALIŠČA SEVEDA VEDNO TVEGANJE, Vendar prav lažja pot do uprizoritve NOVEGA BESEDILA (VSJAJ V PRIMERJAVI S STANJEM PRI NAS) ZAGOTAVLJA, DA SE AVTORJI HITREJE UČIJO IZ LASTNIH NAPAK IN S TEM PIŠEJO VEDNO BOLJE IN VEDNO BOLJ ZARES ZA ODER.

Zanimivo pa je, kako takšne velike gledališke uspešnice zrastejo tako rekoč iz nič: gledališče Royal Court je sicer sodelovalo pri krstni uprizoritvi, a zelo previdno. O tem priča dejstvo, da je bila premierna predstavitev *Enrona* v varno oddaljenem gledališču Minerva v Chichestru in šele po uspešnih vrsti ponovitev na jugu je predstava prešla na veliki oder Royal Courta. Spomladi je besedilo doživelo še premiero na newyorškem Broadwayu, vendar ne predstava ne besedilo v Združenih državah nista imela pozitivnih odzivov in se je ameriški sen Lucy Prebble po nekaj ponovitvah zaključil. Deloma je bil *Enron* v ZDA verjetno neuspešen zaradi v zadnjem letu s tematiko ekonomske krize že rahlo prenajenega občinstva, gotovo pa tudi zato, ker si Američani ne želijo poslušati pridige o napakah lastne ekonomije iz ust neke mlade, pa če še tako talentirane Angležinje.

BUSH

Od bogatega gledališča Royal Court in njihove »valilnice« mladih piscev se ozrimo zdaj naprej, v skromno gledališče Bush. Geografsko in finančno odmaknjeno od centra Londona je to malo gledališče – kot mnogo drugih ima svoje prostore nad gostilno – pred kratkim naredilo dve odločni programski potezi. Prva je bila uprizoritev dveh besedil pod skupnim naslovom *The Contingency Plan* (*Zasilni načrt*) Steva Watersa, s katerima je avtor opozoril na tematiko, ki v dramatiki do pred kratkim ni bila prav pogosta, a nas prav vse še kako zadeva, verjetno veliko bolj kot finančni zlomi ameriških gigantskih podjetij, očitno pa je še preveč pereča, da bi se ob njej lahko zgolj sproščeno zabavali; to je namreč tematika klimatskih sprememb. Za gledalca, ki si lahko dandanes v Angliji ogleda celo poplavo »ekoloških« dram nadobudnih mladih piscev, ki s svojimi besedili poskušajo ozaveščati občinstvo, zgodbe njihovih tekstov pa so žal prepogosto umeščene v nekakšno nedefinirano posta-

pokaliptično bližnjo prihodnost, kjer so pravila medosebnih človeških odnosov do tolikšne mere spremenjena, da nam kot gledalcem kmalu postane vseeno tako za like kot za osrednji konflikt drame (če imamo srečo, da ta sploh obstaja), torej za vsega hudega vajenega obiskovalca britanskega gledališča sta Watersovi drami z naslovoma *On the Beach* (*Na obali*) in *Resilience* (*Odpornost*) pravo olajšanje, saj se občeokolske problematike lotevata skozi osebno perspektivo posameznika. The *Contingency Plan* je nekaj prizemljenih, za igralce pisanih besedil, polnih močnih emocionalnih konfliktov, ki gledalca ne pustijo hladnega. Zdi se, da bomo o Stevu Watersu še slišali.

Druga odločna poteza gledališča Bush je bila ustanovitev programa Bush BEE (B kot Baltik in EE kot Eastern Europe, Vzhodna Evropa). Rast števila priseljencev iz Vzhodne Evrope je od širitve EU leta 2004 znatno višja kot prej, kar so v svojo korist hitro uporabili stand up komiki, londonska in nasploh angleška gledališča pa do projekta Bush BEE te imigracije niso videla kot priložnost za dodaten dotok občinstva in svežih avtorjev. Bush BEE – vodi ga londonska režiserka srbskega rodu Svetlana Dimčović – je sicer še v povojih in je za zdaj sestavljen iz različnih vzhodnoevropskih kulturnih dogodkov, od literarnih branj do večerov z gosti, ki izvirajo iz Vzhodne Evrope: priseljenci, potomci priseljencev ali pa v domovini živeči avtorji, ki so v Londonu le začasno. Eden takih dogodkov je bila npr. predstavitev avtorice ukrajinskega porekla Marine Lewycke, ki si je svetovno slavo zagotovila z uspešnico *Kratka zgodovina traktorjev v ukrajinskih* (izšla je tudi v slovenščini), pred kratkim pa je izšel njen novi roman *We Are All Made Of Glue* (*Vsi smo iz lepila*). Vse te satelitske prireditve so nekakšno tipanje gledališča Bush, koliko vzhodnoevropskega občinstva zares obstaja v Londonu in na kako dober odziv lahko računajo, če (ko?) se odločijo za večji repertoarni sklop uprizoritev vzhodnoevropskih besedil.

Poleg tega je gledališče Bush pred kratkim vzpostavilo spletni portal, imenovan Bush Green, kjer lahko neuveljavljeni dramatik objavljajo svoje drame in so videni, preden imajo možnost uprizoritve.

SOHO

Z letošnjim julijem je vloga umetniškega vodje Soha prevzel dosedanj zunanji literarni sodelavec gledališča, režiser Steve Marmion. Kaj to pomeni za repertoar gledališča, se bo pokazalo šele v kakšnem letu dni, prav drastičnih sprememb pa gotovo ne gre pričakovati, saj ob Marmionu ostaja na svojem položaju Nina Steiger, dolgoletna literarna direktorica (prevedeno v slovenski prostor: hišna dramaturginja s precejšnjo mero izvršnih pooblastil) tega gledališča. Pa tudi Marmion sam je gotovo naklonjen novi dramatik. Pred kratkim je namreč prav na odru Soha režiral uprizoritev besedila škotskega avtorja Anthonyja Neilsona *Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness* (*Osupljivo junaška dejanja osamljenosti Edvarda Ganta*), ki so jo tako kritiki kot občinstvo zelo dobro sprejeli, celo mnogo bolje kot krstno uprizoritev tega leta 2002 napisanega, z elementi absurda posejanega in zelo duhovitega besedila z bivanjsko tematiko. Anthony Neilson se je sicer uveljavil v devetdesetih z besediloma *Penetrator* in *Stitching* (*Zašiti*), polnima seksa in nasilja, torej šolskima primeroma teatra »u fris«.

HAMPSTEAD

V iskanju zanimivih novih britanskih avtorjev in besedil se velja ozreti tudi na oder gledališča Hampstead, ki sicer ne uprizarja izključno novih besedil, a precejšen del tamkajšnjega repertoarja vendarle zapolnijo neuveljavljeni avtorji. V zadnjem letu se je na odru Hampsteada zvrstilo lepo število novih tekstov, a med njimi noben ni tako izrazil izstopal ne po tematiki ne po odzivih kritikov, da bi bilo vredno posebej opozoriti nanj. Vsekakor pa je v iskanju novih tekstov smiselno vsaj s kottičkom očesa opazovati gledališče Hampstead, kjer so krstne uprizoritve doživela besedila danes uveljavljenih avtorjev, kot so Mike Leigh, Michael Frayn, Brian Friel, Terry Johnson, Shelagh Stephenson in še nekateri. Danes to gledališče, ki po arhitekturi še najbolj spominja na ljubljansko Mestno gledališče, izvaja program *Start Night*, v okviru katerega gledališče Hampstead vsakih šest ali osem tednov ponudi izbranim neuveljavljenim avtorjem prostor, uprizoritveno ekipo in vsa potrebna sredstva za uprizoritev odlomkov njihovih novonapisanih besedil. Na predstavitve je redno vabljeno relevantno strokovno ter splošno občinstvo. Program *Start Night* je torej nekakšen »show-case« za neuveljavljene avtorje in najbolj zanimiva besedila so pozneje tudi v celoti uprizorjena bodisi v Hampsteadu bodisi v katerem drugem gledališču, ki uprizarja novo dramatiko.

V prihodnji sezoni bodo v Hampsteadu med drugim uprizorili tudi dramo *Ecstasy*, ki jo je napisal in jo bo tudi režiral Mike Leigh.

THEATRE 503

Do pred kratkim po krivici precej spregledano pa je majhno neodvisno in neprofitno »fringe« gledališče na jugu Londona, ki od leta 2002 deluje pod imenom Theatre 503 in se odtlej tudi uveljavlja kot prostor, ki sprejema, goji in uprizarja novo dramatiko.

V zadnjem letu si je Gledališče 503 le pridobilo ugled, saj je odkrilo in uprizorilo dramsko besedilo *Mountaintop* (*Vrh gore*) avtorice Katori Hall. Mlada Afroamerikanka in z njo Theatre 503 sta namreč za krstno uprizoritev tega teksta



Besedilo o zadnjem večeru Martina Luthra Kinga *Mountaintop* Američanke Katori Hall je lani prejelo nagrado Olivier za najboljši dramski prvenec.

za dva igralca dobila ugledno britansko gledališko nagrado za najboljšo novo dramo, *Olivier Best New Play Award* (v kategoriji za igro je bila z Olivierovo nagrado nagrajena tudi glavna igralka v predstavi, Lorraine Burroughs). *Mountaintop* je zgodba o zadnjem večeru Martina Luthra Kinga pred njegovo smrtjo v atentatu leta 1968 – tematika, ki je v času mandata prvega temnopoltega predsednika ZDA precej aktualna. *Mountaintop* je odkrila umetniška ekipa Gledališča 503 z dramaturginjo Sarah Dickenson na čelu literarnega oddelka. Besedilo se je šele po uspešni londonski uprizoritvi vrnilo v rodne ZDA, na odre Broadwaya. Zanimivo je, da je Britancem v poseben ponos, če jim uspe kako avtorsko zvezdo odkriti pred Američani (še zlasti, če gre za ameriški talent), čeprav vsa Evropa Veliko Britanijo vidi kot zibelko dramatike.

DOLGE LOVKE TELEVIZIJE

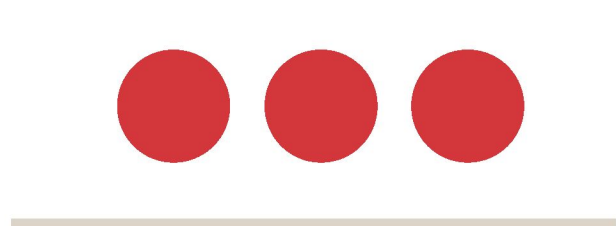
Tudi pri odnosu metropola – provinca so nam (in verjetno vsem narodom) Angleži podobni. London in tamkajšnja gledališka scena namreč še zdaleč nista reprezentativna za celotno državo. Pravzaprav v Britaniji med posameznimi regijami obstaja skorajda tekmovalnost v tem, koliko novih avtorskih talentov iz posamezne regije se prebije na londonski West End. Pred časom je začel močno voditi sever Anglije, ki je gledališču dal med drugimi Caryl Churchill, Davida Edgarja in Shelagh Stephenson, in še danes ta regija velja za najmočnejšo na področju nove dramatike (pa tudi stand up komedije). Škotska in Severna Irska sta zaradi odmaknjenosti od centra države, pa tudi zaradi močnih lastnih kulturnih središč, bolj samozadostni, kar zadeva

ZADNIH NEKAJ LET SO V OSPREDJU PISCI ARABSKEGA POREKLA ALI ISLAMSKE VEROIZPOVEDI. KOMU SE TO DEVET LET PO ENAJSTEM SEPTEMBRU ZDI ŽE MALCE PREŽVEČENO IN ... MORDA TUDI JE.

dramsko pisanje, in verjetno tudi zato nova dramatika tam relativno dobro uspeva. Jug Anglije pa je manj produktiven: razmeroma majhna oddaljenost od Londona nujno pomeni migracijo mlade generacije proti metropoli, poleg tega (in verjetno spet prav zaradi bližine Londona) profesionalnih produkcijskih gledaliških hiš ne na jugozahodu ne na jugovzhodu ni prav veliko, zato je v teh dveh regijah tudi manj priložnosti za dramatike in tiste, ki naj bi to šele postali. Vse to pomeni šibkejšo produkcijo izvirne nove dramatike, kar posledično pomeni manj sredstev Arts Councila in začarani krog je hitro sklenjen.

Pri nas bi bilo treba takšno tradicijo pri gledalcih in kritikih še razviti, gledališkim hišam pa bi verjetno prav prišla tudi kakšna dodatna finančna vzpodbuda (zasebne kapitala ali države), da bi se raje lotevale tveganih uprizoritev dramskih besedil neuveljavljenih slovenskih avtorjev. Lahko pa se seveda vsi skupaj še naprej (bolj ali manj) zmrdujemo nad domačo novo dramatiko in (bolj ali manj) navdušeno hodimo v gledališče gledat prevode britanskih besedil. Poleg za vzorec zgoraj naštetih je in bo britanskih novih avtorjev gotovo vedno dovolj, saj je edina »nevarnost«, ki preži nanje, vedno več priložnosti za dramske pisce v filmski in televizijski industriji. Tako npr. televizijski kanal Sky Arts 2 producira program *Sky Arts Playhouse: Live*, v okviru katerega v živo predvaja gledališke uprizoritve (junija je zanje Mark Ravenhill napisal in tudi režiral gledališko dramo *Ghost Story – Zgodba duhov*), Jez Butterworth že leta s svojim bratom piše tudi filmske scenarije (letos so njun film *Fair Game* opazili na canskem festivalu), gledališču Royal Court pa v želji odkriti nove avtorske talente sofinancira izobraževalni program za pisce tudi televizijska hiša BBC. Samo želimo si lahko, da bi kdaj tudi v Sloveniji doživeli tako povpraševanje po dramskih piscih in tako dobro avtorsko ponudbo, da bi gledališče moralo svoje dramatike skrivati pred dolgimi lovskami filmskih in televizijskih lovcev na talente. ■

–
KIM KOMLJANEC je dramatičarka, ki trenutno živi v Veliki Britaniji.



● ● ● KNJIGA

Zgradbe in oblike kot »spomenik naključnosti«

Primož Čučnik: **Kot dar**. LUD Šerpa, Zbirka Klasična šerpa. Ljubljana 2010, 93 str. 10 €

Pesniška obsedenost z možnostmi jezika je pri Čučniku vezana na filozofsko soočanje z omejenostjo (spo)razumevanja kot takega. Spraševanje o stabilnosti jezika prodira v vse ravni njegovih pesmi. Zanj značilne zvočnopomenske »igre«, prek katerih jezik izkazuje svoje trike in praznine, v tej zbirki zajemajo iz izkušnje avantgardnih postopkov in tradicionalnih pesniških oblik. Postmodernistična citatnost (»kopiraj, prilepi«) je nujna oznaka tega pisanja, ki opozarja, da pomena ne bo, pa naj ga še tako iščemo, ter si na račun tega zatrevanja, ki nam je že vsem dobro znano, zagotovi, da je vsaj nekaj zmožno izreči.

Obsojenost na necelost pogleda vodi pesniški subjekt k pritrtjevanju življenja, ki ga nihče ne more zajeti in zamejiti. Čudenje, ki je vztrajanje pri lastni nevednosti, mu odpira milostno vzporedno resničnost: »Moje pravo stanje je zagledanost / otroka.« Če se to sliši romantično, Čučnik brez dvoma z vsemi razpoložljivimi sredstvi poskrbi za deromantiziranje pomena. Subjekt ve, da ne zmore videti celote, zato svojega pogleda nikomur ne vsiljuje ter vsako izjavo položi v razgibano in neločljivo množico glasov – vse »resnice« so zgolj glasovi v zraku. Subjekt je zanje prepusten in je veliko ljudi hkrati, kot bi ga usmerjale stopinje kolega Pessoe (če še ne veste, to ime se v portugalščini ujema z besedo za »osebo«): »Rečem lahko kar koli / in lahko sem kdor koli.« In »kaj je sploh naše? Kaj lahko izrečemo, / ne da bi se prevrnili ali razklali na dvoje.«

Naslednje vprašanje, ki bi si ga lahko zastavili, je, kakšne odnose lahko vzpostavljamo sredi tako meglenega, »na rezine narezanega sveta«. V stanju nedoločenosti in priznavanju odprtosti, ki nas obdaja in v katero smo vpleteni, ni opore za manipulativne odnose, temveč smo zgolj sopotniki, enakovredno vključeni v svet drug drugega (»sooblikujem življenje vseh ljudi«). Na poti iskanja kakršnega koli (spo)razumevanja ležijo med nami prepadi, ki jih poezija premaguje predvsem tako, da si pred njimi ne zatiska oči. Kot postane posebno vidno ob zbirki *Kot dar*, na takšen način nastopa proti ujetosti mišljenja v »stare strukture«, ki motijo naše »oddajnike«, torej subverzivno stavi na pomanjkanje orientacije in se opredeljuje proti nasilnim enoznačnim »rešitvam«.

V refleksiji konfuze modernosti in »poznega kapitalizma«, ki jo najdemo v zbirki, sta konzumiranje in avtomatiziranje sveta postavljeni nasproti gojenju čuta za neznano. Po eni strani nas sodobnost sooča z vznemirljivimi svetovji možnostmi in fluidnimi identitetami, po drugi z neprecedenčno represijo in izrabljenostjo (zlorabljjenostjo) pomena, ki se kaže ne nazadnje tudi kot »razdedinjenost dreves«. Razmislek o njej je izrekan skoz bolešno obremenjenost z zavestjo o nezmožnosti spoznanja, »po poznem času dvoma, ki nas je in ni naredilo / boljše ali slabše«. Tudi poskus pastorage, »vrnitve v naravi«, se lahko zgodi le s previdne razdalje samonanašalnosti, in verjetno ni naključje, da gre za pesnika, ki so ga vselej fascinirala urbana okolja.

Kot dar nadaljuje v smeri prejšnjih zbirk, le da zastruje in eksplicira določena stališča in premišljevanja: subjekt pojasnjuje, da »vztraja v imenu naključnega« in da je s svojo negotovostjo in zmotljivostjo »v temelju t. i. skrivnosti« – kljub poudarku na »t. i.« je odločen bedeti nad nekomodificiranostjo sveta. Pesniška zbirka tako k bralcu zares prihaja »kot dar«. V kontekstu ekonomskega izkoriščanja umetnost pač o(b)staja kot ekonomija darila. Darilo, ki nam ga namenja Čučnik, nosi v sebi ljubezen do poezije ter skoznjo razvejeno bogastvo vselej sveže neznanega sveta.

BARBARA JURŠA

● ● ● KNJIGA

Zmaga brezosebnosti in nesmisla

Tina Bilban: **Interferenca**. Mladinska knjiga, zbirka Prvenci. Ljubljana 2010, 144 str., 19,95 €

Kratkoprozni prvenec Tine Bilban je svoje korenine pognal v svetu, ki ga preplavlja brnenje računalnikov in osvetljuje svetloba z zaslonov. V zgodbah se zvočna in svetlobna valovanja dotikajo vsega, kar je zunanje. Liki (ki niso pravi junaki) so opisani zgolj tako, kakor jih je mogoče videti od zunaj: izvemo, kako so oblečeni od glave do pet, kakšni so

ten njihove kože, barva njihovih oči in približna starost. Njihove notranjosti nam – z redkimi izjemami – niso dostopne, zato ne delujejo kaj dosti drugače kakor kosi pohištva; domnevamo lahko, da so (namerno) oropani svoje človeškosti. Ko v tem brezosebnem slogu spremljamo celo vrsto navadnih podrobnosti, od tega, da lik odklepa vrata, vstopa v prostor, prižiga računalnik, hodi, seda in nosi boksarice turkizne barve, od tega, da se njegovi prsti sprehajajo po tipkovnici med sporazumevanjem na daljavo po elektronski pošti in v prostem času igrajo minolovca, nas prešine, da vse to sicer ne more veljati za kos pohištva, prav lahko pa bi veljalo za robota. Likom so sicer dana lastna imena, a implicitni pripovedovalci jih raje označuje zgolj s splošnimi oznakami »on«, »ona« ali »moški v svetlorjavem plašču«. Različni liki se med seboj razlikujejo le po starosti in barvi oblačil, ki jih imajo na sebi. Vse to ustvarja tujost in brezosebnost, značilni za svet, v katerem vladajo tehnološke pritikline, pa tudi povsem izključuje možnost identifikacije z liki. Čeprav vztrajno monotoni opisi zunanosti imajo svoj namen, bralca nekoliko uspavajo. V prvi zgodbi *Posnetek razpoke* je »kolesar, oblečen v modre kavbojke«, bolj živ od naslednjih likov, saj v nekaterih trenutkih iz neznanega razloga dobimo vpogled vanj. Denimo tedaj, ko se v dežju vzpenja na Triglav in mu nad glavo bliskajo strele, pa tudi v dialogu med njim in njegovim dekletom. Zaradi sestrine smrti ga zagrneta mrak in obup, a – pravzaprav se tudi po njem pretaka bolj malo krvi – celo ti najgloblji občutki, ki jih bolj predpostavljamo, kakor da bi jim bili priča, najdejo izraz zgolj v eni besedi: »pizda«. Kot kaže, brez sredstev, da bi izrazili grozo življenja in smrti, ne ostajajo le junaki, temveč tudi literatura, ki jo naš čas pravzaprav pustoši. Rešilne bilke bi lahko bile prav knjige, in tudi Himalaja; o tem razpravlja ena vedrejših, a manj izrazitih zgodb zbirke, *Vilanela*. Nič posebnega ni zgodba *Narazen*, ki nam med drugim ponuja nekaj posnetkov spletnega klepeta. Več pozornosti zasluži strukturno iznajdljiva zgodba *Iz dveh smeri*: na prvi pogled naključno pomešani datumi dogajanja namigujejo na to, da naj preoblikujemo svoje konvencionalno (morda zmotno) dojetanje časa; na drugi pogled ugotovimo, da izmenično spremljamo preteklost in prihodnost, ki se vse bolj bližata druga drugi in se bosta naposled združili v sedanjosti. Zbirka podaja mračno vizijo nenehno valujočega sodobnega sveta, razteza pa jo tudi v prihodnost. V sto letih po Orwellovi antiutopiji se razmere v svetu ne bodo bistveno spremenile. V zgodbi *2084* izvemo, da ljudi z zmanjšanim občutkom za avtorite-to, obdobji depresije ali izbruhu veselja – oblastem jih včasih naznanijo lastni starši – čaka bolj ali manj tvegan poseg v možgane, da bi spet postali »normalni«. Večina izmed osmih zgodb *Interference* doseže vrhunec v okoliščini, ki like naposled vendarle loči od pohištva – smrti. Nekaj likov se odloči končati svoje lastno življenje, na njihove motive pa lahko sklepamo iz tega, kar uspešno izraža slog: zmaga brezosebnosti in nesmisla. Smrt je edino, kar likom vdahne življenje, edino, kar povzdigne njihovo prisotnost nad prisotnost njihovih majic in hlač. Eva Vrbnjak ima v spremni besedi kar prav: možnost in nujnost smrti sta tista reč, ki bo iz nas vedno delala ljudi.

TINA VRŠČAJ

● ● ● KINO

Vintidž noir po Winterbottomovo

Morilec v meni (The Killer Inside Me). Režija Michael Winterbottom, ZDA/Švedska/VB/Kanada, 2010, 109 min., Ljubljana, Kinodvor

Edini prepoznaven slog Michaela Winterbottoma, britanskega režiserskega hiperaktivca, ki skoraj vsako leto posname vsaj en film, je odsotnost prepoznavnega sloga. Winterbottom snema trilerje in zgodovinske drame, dokumentarce in znanstveno fantastiko, stilizirane in naturalistične drame – in pri tem še na novo razporeja in meša njihove sestavine. Tisto, kar najdemo v vseh njegovih filmih, pa je napetost med nasprotujočimi si tendencami, na primer med realizmom in stilizacijo, ugodjem in neugodjem, fikcijo in dokumentarnostjo. Iz teh nasprotij črpa elemente presenečenja, ki njegove filme pogosto porinejo na rob družbeno sprejemljivega. Tudi antagonistični dvojec filma *Morilec v meni*, posnetega po romanu Jima Thompsona iz leta 1952, v bistvu ni razmerje med dvema centralnima likoma, ampak napetost med ljubeznijo in nasiljem, ki zaznamuje celoten film in ga dela tako šokantnega, da protestni odhodi z njegovih projekcij postajajo nekaj povsem običajnega. Njegov glavni junak je šerif Lou Ford, ki ordinira v mestecu, kjer se vsi poznajo in je vse le stvar videza in lepih manir. Lou je uglajen, na videz popolnoma benignen in ne preveč brihten dečko, ki pa ga mučijo skrita sadistična nagnjenja. Takoj ko mu prvič uide nekaj nekontroliranih klofut, postane jasno, da poti nazaj ni več in sproži se verižna reakcija brutalnega nasilja s primesjo čudne, perverzne nežnosti. Film je dvignil podobno zajeten oblak prahu kot leta 2004 Winterbottomova glasbeno-erotična drama *9 orgasmov* (9

Songs), le da tokrat ne zaradi eksplcitnih prizorov spolnosti, ampak zaradi naturalističnega prikaza izbruhov nasilja. Ti so še posebej težko prebavljivi takrat, ko se glavni junak znaša nad ženskami, medtem ko moškim režiser dovoli umirati tudi zunaj dosega njegovega objektiva. Prizori masakriranja so hudo veristični in trajajo v neskončnost. Medtem ko Lou pešta kosti svojih ljubic, imate več kot dovolj časa, da se vprašate, zakaj najbolj sovraži prav tisti dve, ki ga najbolj ljubita. Odgovor je, seveda, natanko zato. Šokantnost prizorov je nujna, ker le tako lahko zlezemo v glavo protagonista in zares občutimo ves nesmisel njegovega početja. Winterbottom spretno balansira med brutalnim noir trilerjem s pripadajočo retropodobo in preciznim psihološkim profilom sadističnega psihotika. Ni veliko režiserjev, ki bi si upali od gledalca zahtevati, da se identificira s tako shrljivo hladnokrvnim likom, kot je Lou Ford. Winterbottom s pomočjo sijajnega Caseyja Afflecka to izpelje suvereno, ne da bi trznil z očesom. *Morilec v meni* ni za občutljive duše, pri trpežnejših ljubiteljih žanra pa si bo brez težav zagotovil mesto v zbirki kultnih primerkov, čeprav ga tudi oni najbrž ne bodo gledali prav pogosto. Tako intenzivni filmski prizori se ne pozabijo kar tako.

ŠPELA BARLIČ

● ● ● KINO

Sugestivna postapokaliptična prilika

Cesta (The Road). Režija: John Hillcoat, ZDA, 2009, 111 min. Ljubljana, Kinodvor

Čeprav je bil film ob rojstvu usodno zavezan realnemu svetu, saj se je rodil kot stranski produkt znanstvenega eksperimenta (Muybridgeevega poskusa, da bi v podobe ujel konja v diru), prve filmske podobe, Lumièrove »eno-dejanke«, pa bi lahko označili za »dokumente« realnega sveta, ni bilo potrebnega prav veliko časa, da se je te vezi osvobodil in sam začel ustvarjati svoje lastne svetove. Sprva še vedno sledeč načelu mimizeisa, s prihodom Mélièsa pa je tudi posnemanje stvarnega sveta izgubilo primat. V film je vstopila fantastika, z njo pa so ob stvarni svet stopili možni svetovi. To je bil tudi trenutek, ko so bili izpolnjeni pogoji za pojav distopičnih filmov, negativnih ali antiutopij, del, ki prikazujejo možne svetove prihodnosti, v katerih se družba, in z njo posameznik, znajde v neki skrajni situaciji, v kateri je ali izpostavljena represivnim sistemom nadzora ali pa celo prikrajšana za temeljne pogoje, ki ji omogočajo preživetje. Eden prvih tovrstnih filmov in hkrati eno ključnih del obdobja nemega filma je bil *Metropolis* (1927) Fritz Langa.

Distopični filmi so se pojavljali v vseh obdobjih zgodovine filme, in sicer tako znotraj studijske, primarno žanrske produkcije – tu so se še posebej izrazili v postrevolucionarnih sedemdesetih, ko so se pojavila dela, kot so *Pobesneli Max* (Mad Max, 1979), *The Omega Man* (1971), Loganov pobeg (Logan's Run, 1976), THX 1138 (1971) in številna druga –, kot tudi v kontekstu avtorskega filma – na primer novovalovska filma *Alphaville* (1965) in *Fahrenheit 451* (1966). Vseeno pa je bilo povečanje tovrstnih del zaznati predvsem takrat, ko je bila družba soočena z negotovostjo, naj je bila to hladna vojna ali čas po družbeni revoluciji 68'. Tako ne preseneča, da lahko danes, ko se družba znova srečuje s številnimi negotovostmi, od ekonomske, ki je sledila globalnemu finančnemu zlomu, do okoljske, kot posledice globalnih klimatskih sprememb, sledimo pravi renesansi tovrstnih del.

Posebno poročilo (Minority Report, 2002), *Koda 46* (Code 46, 2003), zadnja dva dela trilogije *Matrica* (Matrix, 2003–2004), Otroci človeštva (Children of Men, 2006), *Babylon A.D.* (2008), *Sodni dan* (Doomsday, 2008), *Kako je propadel svet* (Southland Tales, 2008), *Okrožje 9* (District 9, 2009) so le nekateri naslovi distopičnih filmov preteklega desetletja. Zadnje tovrstno delo, ki je prišlo v domače kinodvorane, pa je postapokaliptična *Cesta* (The Road, 2009), ameriška produkcija pod režijsko taktirko avstralskega režiserja Johna Hillcoata. Hillcoat, s katerim smo se pri nas nazadnje srečali leta 2006, ko smo si ogledali njegov mračni vestern *Ponudba* (The Proposition, 2005), se je tokrat lotil priredbe knjižne uspešnice, tudi pri nas prevedenega istoimenškega romana (*Cesta*, Mladinska knjiga, 2008) Cormaca McCarthyja. *Cesta* nas popelje v opustošeno deželo, v Združene države, ki jih v nedoločljivi prihodnosti prizadene prav tako neopredeljena katastrofa. Ta je prizadela vse, tako naravo kot človeško družbo, in svet ovila v neskončno zimo. Po tej razdejani in opustošeni deželi, posuti s pepelom ter posejani z golim in trohnečim drevjem, ki se ruši samo od sebe in med katerim izgubljeno blodijo še zadnje, že močno degenerirane živali ter redki preživeli ljudje, ki se v boju za preživetje zatekajo h kanibalizmu, neutrudno hodita brezimna oče in sin. V nasprotju s preostalimi predstavniki človeške vrste, ki ali resignirano blodijo, ali bežijo, ali pa zbrani v tropih lovijo, sta oče in sin očitno namenjena proti nekemu cilju, proti jugu, kjer naj bi ju čakala nejasna obljuba boljšega

jutri. A tega Hillcoat pušča ovitega v meglo, medtem pa vso pozornost usmeri v njuno pot. Ta pot je zanju oziroma predvsem za dečka neke vrste iniciacija, priprava na življenje – na življenje po očetovi smrti, ko bo fant ostal sam in se bo moral sam soočati z grozotami, ki ju obkrožajo. A čeprav gre za to, da ga oče uči, kako preživeti, pa oče še zdaleč nima v mislih le tega, kako se ubraniti pred drugimi predstavniki njune vrste, ki bi ju takoj vključili v svojo prehranjevalno verigo, in kako sebi poiskati hrano, ampak predvsem, kako ohraniti tisto, kar ga opredeljujejo kot človeka. *Cesta* tako z boja za preživetje pozornost preusmeri v nekakšen boj za ohranitev humanosti, za ohranitev tistega »ognja«, ki ga nosimo v sebi. In čeprav se Hillcoat ni mogel izogniti grafično eksplcitnim prikazom pobijanja in klanja med ljudmi, pa iz tega vendarle ni delal cenenega spektakla. Pokaže nam to sugestivno, življenja oropano deželo, kjer ceste, nekoč vezno tkivo civilizacije, postanejo blodišče kanibalističnih duš, ter njuno pot po tej deželi, kjer iz vsakega srečanja, ki ga imata, naredi nekakšno priliko. Tako je Hillcoatu uspelo ustvariti epsko, a hkrati intimno in tu in tam skoraj lirično dramo, eno najlepših distopičnih del zadnjih let.

DENIS VALIČ

● ● ● PLOŠČA

Sin boga

Peter Lovšin: **Hudičev sod**. ZKP RTV Slovenija, 2010. 10,81 €

Če bi mi kdo pred dvajsetimi leti rekel, da bo Peter Lovšin, nekdanji frontman slovith Pankrtov in zaprisežen roker, posnel ploščo, kakršna je Hudičev sod, bi si mislil, da se mu je zmešalo. Ampak časi se spreminjajo in tisto, kar je bilo nekoč videti edino pravilno, je danes popolnoma napačno in nasprotno. Da, Lovšin je posnel narodno-zabavno ploščo!

Ampak ker je pač to, kar je, ker je bonvivant, ker prisega na veselo in radostno življenje, ker je doma s Kodeljevega in ker je videl kar precej sveta, je njegova plošča narodno-zabavna predvsem zato, ker se po eni strani naslanja na slovensko izročilo, po drugi pa skuša, ne skuša, hoče zabavati. In to ji imenitno uspeva. Kakor mi je spomladi povedal sam, je bil navdih za ploščo rezijsko ljudsko izročilo, ki ga je šel nekajkrat tudi sam spoznavat in odkrivat. Toda tisto, kar je odkril, kar je tam našel in kolikor je sploh še mogoče najti, je seveda po svoje predelal in začinil, in na koncu je od vsega skupaj ostalo predvsem to, da so besedila nameroma preprosta, tematika pa večinoma ljubezenska – če že ne do žensk, pa vsekakor do življenja in vseh radosti, ki jih ponuja.

Ne dosti drugače, kot je bilo pri Lovšinu doslej, vendar hkrati ravno dovolj, da so pesmi ne le komunikativne in izjemno poslušljive od začetka do konca, ampak da so na drugi strani tudi narodotvorne, himnične in nadvse primerne za prepevanje na najrazličnejših skupinskih srečanjih, kot so nogometne tekme, veselice vseh vrst, obletnice mature in podobno. To je, če dobro pomislim, precej več, kot lahko dobimo pri večini njegovih kolegov. Kajti kljub navidezni preprostosti besedila vsebujejo sporočila, ki so lahko razumljiva vsem, hkrati pa obnavljajo in reafirmirajo življenjska stališča, ki si to prav gotovo zaslužijo. Vzemimo samo pesem Ne bom šel na vojsko.

Da bi Lovšinova tematika in besedila zasijali v vsej zvočni svetlobi, je tokrat k sodelovanju povabil kitarista oziroma strunskega virtuoza Igorja Leonardija, ki ga je spoznal, ko ga je ta povabil na snemanje priredbe afriške ljudske pesmi Jarabi na svoji zadnji plošči Made in China. Rezultat je bil odličen (znova ga lahko slišite tudi na koncu Lovšinove plošče) in nekaj podobnega je mogoče reči tudi za aranžma-je oziroma produkcijo na Hudičevem sodu. Ker je Leonardi glasbeni encikloped, ker dobro pozna glasbeno izročilo z različnih koncev sveta in ker igra celo vrsto strunskih glasbil, je glasba živopisen prerez različnih etnovplivov, od uvodnega cajuna, do irskih, južnoameriških, afriških in jamajskih elementov in seveda ameriškega folka. V dodelanem aranžmaju pesmi Za mašo je dal je na primer slišati čudovit preplet kitar, kot ga poznamo iz nekaterih Dylanovih mojstrovin. Harmonika seveda poskrbi, da je vse skupaj vsaj stilizirano še zmeraj povezano z izročilom.

Nasploh se zdi, da je bila produkcija plošče (podpisali so jo Leonardi, Magnifico in Krešimir Tomec) precej zahtevna, saj je na plošči sodelovalo kar petnajst glasbenikov (med drugimi slišimo celo hurdi gurdi, irski bodhrain, pa tubo in rog), toda hkrati to bogastvo glasov in glasbil brezhibno nadgrajuje Lovšinove pesmi in še poudarja njihovo duhovno širino. Še toliko bolj, ker gredo tako rade v uho in tam tudi ostanejo.

Hudičev sod je torej vnovičen dokaz, da zna Peter Lovšin ustvarjati komunikativno, veselo, spevno in pogosto blago ironično glasbo, kot jo lahko tudi pričakujemo od človeka, ki zapiše takšen avtoportret: »Črn gvant, bel klobuk, / ta fant ni vreden tvojih muk / za službo ni, za njivo ni / sam s pušelcom se slab živi // Črn gvant, bel klobuk / ta fant mu sploh ne dela muk / me rad ima, me objeti zna / se ljubi kot en sin boga.«

JURE POTOKAR

SOVRAŽNI GOVOR V PRIJATELJSKEM OGNJU

ŽENJA LEILER

Čeprav bi utegnil pristojni inšpektor za medije dvigniti obrvi, bo najbrž že razumel, zakaj je naslednji citat, ki govori o cenzorskih mukah nekdanjega slovenskega sekretarja za notranje zadeve Tomaža Ertla, nesmiselno prevajati: »Vi znate, ta tehnika štampanja sad donese, a posle nekoliko sati to je več odštampano. Ne govori se više o danima, nego o satima. Ja mislim da pola SDB Ljubljane radi samo na čitanju tih novina da pravovremeno ukaže tužilaštvu, da pravovremeno javi CK, da pravovremeno javi predsedniku Saveta za zaščito ustavnog poretka ...«

Tomažu Ertlu res ni bilo lahko. Kar polovica zaposlenih v ljubljanski Službi državne varnosti je morala dneve in noči prebirati neposlušne časnike in revije, da je Ertl lahko pravočasno obvestil tožilstvo, centralni partijski komite in branilce ustavne ureditve. Ljudski oblasti je nato, kot beremo v tem zanimivem stenogramu sestanka jugoslovanskih policijskih in varnostnih struktur v Beogradu 7. aprila 1988, fragmentarno objavljenem v knjigi Igorja Omerza *Edvard Kobek – Osební dosje št. 584*, s prepovedmi objav uspelo gasiti, kar se je gasiti še dalo.

Pravočasno prebiranje pa seveda ni bilo dovolj. Ertl je zelo nazoren, ko se mora braniti pri zveznih varuškah: »Mi smo zbog svega toga do sada gonili Boterija, Ervina Hladnika, Zavrla, Blažića, pa opet Blažić, Zavrl, Hladnik /.../ mi smo davali, samo u prošloj godini, po građanskoj desnici 127 informacija, o Ruplu 34, o Hribar Spomenki 27, Bučaru 47, Blažiću 20, Pučniku 4, Ošlaku 5, od tih novih društvenih pokreta – po Hrenu 17, Janši 10, Mastnaku 14, Tomcu 7, ukupno 113; po Rimskokatoličkoj crkvi 22, o Stresu, Koncilju, Stregariju, Grilu itd. itd.« In rezultat vseh teh naporov? »... pa je bilo zabranjeno izlaženje Mladine nekoliko puta, pa Katedre«, »pa je tako sprečeno objavljivanje Ljube Sirca na anketu Nove revije«, »sprečen je Dragan Antić u intervjuu koji je napravljen sa Milovanom Djilasom, objava tog intervjuu u Mladini je sprečena«, »sprečeno je da se objavi pismo Šešelja Stanetu Dolancu, itd.«, »obvešća Ertl. In obenem resignirano priznava, da je *Novi reviji* vseeno uspelo objaviti celotno korespondenco med Sircem in organi za notranje zadeve, Antićev intervju pa je mimo cenzorskih oči pripeljala mariborska *Katedra*.

Pustimo zdaj ob strani to, da gre za enega od dokumentov, ki jasno potrjujejo, kako globoko policijska je bila Socialistična republika Slovenija še dve leti pred prvimi večstrankarskimi volitvami – to seveda ni nobena nova ugotovitev, je pa vedno znova pomenljiva. Za današnji čas je bržkone pomembneje, da je oblastna nomenklatura svojo moč, s katero je lahko preprečevala in prepovedovala objave besedil, uzakonila. Pa tu ni šlo le za legendarni 133. člen kazenskega zakonika, ki je strogo kaznoval sovražno propagando, razumljeno poljubno široko – to je bila pač represija samoljubne oblasti po vsebini. Svoboda govora je namreč močno omejila že jugoslovanska ustava. Človeka so lahko zaprli že, če je svoje heretične misli zaupal svojemu intimnemu dnevniku ali »prijatelju«, če je neprevidno govoril za kavarniškim omizjem, celo če so »utemeljeno sumili«, da so se mu takšne misli podile po glavi – pa čeprav jih ni nikoli nikjer ne izrekel ne zapisal ...

Ti časi so, upajmo, enkrat za vedno minili. Svoboda govora je danes zagotovljena z ustavo, prav tako je z ustavo zagotovljena pravica do popravka

Obstaja pa morda

še možnost, da je

restriktivni duh novega zakona o medijih

pravzaprav samo način,

kako medijem hitro

pomagati iz recesije. Kar je

prepovedano, se namreč

najslajše bere



in odgovora, ustava pa za protiustavno določa tudi vsakršno spodbujanje k narodni, rasni, verski ali drugi neenakopravnosti kot tudi razpihovanje narodnega, rasnega, verskega ali drugega sovraštva in nestrpnosti ter spodbujanje k nasilju in vojni. Zakaj se je torej snovalcem novega predloga zakona o medijih, že četrtega po demokratičnih spremembah, zdelo pomembno, da v predlog zapišejo tudi določila o prepovedi spodbujanja k neenakopravnosti in nestrpnosti, skupaj z njimi pa pristojnemu ministrstvu celo zaupajo upravni in inšpekcijski nadzor nad izvajanjem tega določila? Še več, zakon določa, da lahko pristojni inšpektor, torej uradnik (!) ministrstva za kulturo, ki je seveda podrejen vsakokratnemu ministru, ta pa ministrskemu predsedniku, v primeru kršitve celo prepove (!) izdajanje medija, torej izdajatelju prepove opravljanje njegove dejavnosti. Upam, da ne rečem nič blasfemičnega, če zapišem, da je v demokratičnih državah za takšne prepovedi lahko pristojno samo sodišče, ne pa presojevalna (ne)moč inšpektorja za medije, novodobnega specialista za metafore.

Nič čudnega potem, da kazenske določbe novega predloga zakona obsegajo kar sedmino celotnega besedila, ki je že sicer v imenu koontraverznega »javnega interesa« polno omejitev, zapovedi in prepovedi. Duh novega predloga je namreč dejansko duh zapovedi, omejitev in prepovedi. Pa naj gre za omejevanje lastniških deležev, za prepoved hkratnega lastništva časnikov ter radijskih in televizijskih programov, za predkupne pravice novinarjev v primeru prodaje lastniškega deleža medija, za preprečevanje omejevanja konkurence, za zaščito slovenskega jezika, za določitev, kaj vse mora vsebovati temeljni pravni akt izdajatelja, za obvezujoče mnenje uredništva pri imenovanju ali razrešitvi odgovornega urednika, ali za določitev, kdo sploh je lahko odgovorni urednik in kdo ne ... Skratka, država si jemlje pristojnosti vplivanja tako na vsebino medijev, njihove kadrovske odločitve kot na poslovne zadevščine.

Ustavimo se tokrat le pri tako imenovanem sovražnem govoru, ki bo lahko, kot rečeno, če bo novi predlog zakona sprejet, razlog za prepoved medija. Kadar namreč v demokratičnih državah govorimo o (ustavni) pravici do svobode govora, govorimo načelno. To pomeni, da svobode govora ne razumemo brezmejno, ampak v njeni odgovornosti. Moralni, etični, tudi pravni. Kadar pa nekaj opredeljujemo za sovražni govor – v smislu spodbujanja k narodni, rasni, verski ali drugi neenakopravnosti ali za razpihovanja narodnega, rasnega, verskega ali drugega sovraštva in nestrpnosti – lahko govorimo samo konkretno. Od primera do primera. Spomnimo se le danskih karikatur, ki so povzročile burne (v besedah in dejanjih) odzive muslimanskega sveta. V strahu pred takšnimi odzivi so se le redki evropski politiki postavili na stran pravice do svobodnega izražanja: le redki so opozarjali, da objava takšnih karikatur lahko sproži burno debato, lahko vzbudi ogorčenje, lahko razžali, lahko terja opravičila za razžalitev, lahko požene tudi intervencijo sodnih oblasti, ne more in ne sme pa biti opravičilo za nasilje.

Vprašanje medijskemu inšpektorju, po kakšnih kriterijih bo razsojal, ko bo ugotavljal, kaj je in kaj ni sovražni govor, se tako ponuja samo po sebi. Predlog zakona te govoreče sovražnosti namreč nikjer določneje ne opredeljuje. Ali je, denimo, naslovnica nekega tednika, na kateri

vidimo Janeza Janšo kot premiera, oblečenega v nacistično uniformo, z dvignjeno desnico in napisom *Juden Raus!*, sovražni govor ali ne? Je to karikatura v nekem drugem tedniku, ki kaže nasmejanega ljubljanskega župana Zorana Jankoviča sredi novega stožiskega stadiona, pod njim čredo ovac, nad njim pa napis *Ein Volk, ein Reich, ein Führer*? Pa spet: smo na terenu sovražnega govora, če se, na primer, pisec opredeli zoper novi družinski zakon, ki izenačuje zakonsko skupnost heterospolnih in istospolnih parov, ali pa širi sovražni govor tisti, ki takšno razmišljanje označi za – sovražni govor? Je nasprotovanje podpisu arbitražnega sporazuma s Hrvaško spodbujanje sovražnosti? So zapisi o domnevni ljubici predsednika države netenje sovraštva in nestrpnosti (do predsednika, ki predstavlja državo, ali nemara do ljubice, ki predstavlja civilno družbo?) in torej nasprotujejo javnemu interesu? In tako naprej. In tako naprej.

Pomnožena moč države nad vsebino medijev, zaupana celo uradniku – to moč želi formalizirati predlog novega zakona –, nas bi zato morala še kako skrbeti. Prvič zato, ker lahko v tej želji, ne da bi bili posebno paranoični, vidimo apetite po (še) večjem političnem nadzoru medijev, skritem za tako imenovanim javnim interesom – potem ko je izpuhtel denar za bolj subtilno finančno obvladovanje. Drugič pa zato, ker se želi za arbitra, ki bo določal in odločal, kdaj neki medij spodbuja sovraštvo, neenakopravnost, nestrpnost itn., v osebi inšpektorja postaviti kar vladajoča politika sama. Njen zvijačni um pa misli tudi na – mračne, kajpada – čase, ko morda ne bo na oblasti: dikcija zakona s svojimi sankcijami kar spodbuja pritoževanje, tožbe in ugovore, se pravi vzvode, ki so pisani na kožo slovenskemu občestvu.

Lahko pa prijazno verjamemo dobrim namenom snovalcev predloga zakona. Njihovi resnični želji in volji, da pripravijo medijski zakon, ki bo končno podlaga za oblikovanje svobodnega, odgovornega in pluralnega medijskega prostora. Ki bo končno odprl prostor, zanimiv za prave medijske lastnike. Ki bo pomagal takšne medijske lastnike ustvariti tudi v lokalnem okolju, obenem pa preprečiti medijsko lastništvo, ki medije izrablja za svoje ozke ekonomske ali politične interese. Ampak šele potem nas bi moralo biti *zares* strah: če je predlog zrcalo teh želja, to namreč pomeni, da je mentaliteta snovalcev novega zakona še vedno bližje spontani ideologiji dobrih starih časov, v katerih je Tomaž Ertl trpel cenzorske muke, kot pa demokratičnemu razumevanju sodobnih medijev.

Aktualnega medijskega inšpektorja zato čakajo nič manjše muke od Ertlovih. Resda ne slušbuje več na ministrstvu za notranje zadeve, ampak na ministrstvu za kulturo, tem varuhu najvišjega nadstropja družbene nadstavbe: samo pomislino na gigantski tehnološki razvoj medijev od časov, ko je bilo »posle nekoliko sati to več odštampano«. Sto Ertlovih služb državne varnosti in ljudskoobrambnih komitetov mu zato ne bo dovolj, da bi lahko odkrival medijsko nestrpnost in sovraštvo, ob tem pa pravično in pošteno delil kazni, globe in prepovedi na levo in desno, rdeče, črno, modro, zeleno in rumeno, med svoje, vaše, naše in njihove. No, obstaja pa morda še možnost, da je restriktivni duh novega zakon pravzaprav samo način, kako medijem hitro pomagati iz recesije. Kar je prepovedano, se namreč najslajše bere. ■

pogledi

naslednja številka izide

22. septembra 2010

PROBLEMI

Nazaj k demokraciji!

DIALOGI

Piran-Pirano
Filmski prvenec
Gorana Vojnovića

BESEDA

Aleš Berger
Država brez slovarja

GALA TENORSKI
SPEKTAKEL

JOSÉ CARRERAS

IN SIMFONIČNI ORKESTER
RTV SLOVENIJA

POSEBNA GOSTJA: CELINE BYRNE, SOPRAN
DAVID GIMÉNEZ, DIRIGENT

ARENA STOŽICE, LJUBLJANA

7.10.2010, OB 20. URI

NAGRADNA IGRA

50
k a r t

www.financna-tocka.si

Pošlji SMS z besedo LEVKEMIJA na 1919 in prispevaj 1 EUR za hematološki laboratorij na
Pediatrični kliniki v Ljubljani.

Storitev je omogočena Si.mobil uporabnikom in uporabnikom Mobitela GSM/UMTS. Si.mobil in Mobitel se odpovedujeta
vsem prihodkom iz naslova tako poslanih SMS-ov.

Prodaja vstopnic: EVENTIM.SI, PETROL servisi, KOMPAS, BIG BANG

Organizator koncerta:

AMC
STUDIO

Medijski pokrovitelj:

pogledi

Partnerji:



Audi



član skupine Sandoz



Mercator



AdriaticSlovenica



Zavarovalna družba d.d. • Članica Skupine KD Group

Glavni pokrovitelj koncerta:



KD Group

Družbe v Skupini KD Group*

*Družbe v Skupini KD Group: KD Banka d.d., KD Skladi d.o.o., KD Življenje d.d. in Adriatic Slovenica d.d.

VABIMO VAS K VPISU ABONMAJEV ZA SEZONO 2010/2011.
SNG OPERA IN BALET LJUBLJANA, CANKARJEVA 11, LJUBLJANA

BLAGAJNA NA CANKARJEVI 11 JE ODPRTA OB DELAVNIKIH
MED 10. IN 17. URO. T: 01/ 24 11 766



P. I. ČAJKOVSKI
ROMEO IN JULIJA

G. ROSSINI
MANON LESCAUT

KDO JE NAJMOČNEJŠI
NA SVETU
BALET ZA OTROKE

A. DVOŘÁK
RUSALKA

F. LEHÁR
VESELA VDOVA

L. MINKUS
BAJADERA

PICKO IN PACKO
BALET ZA OTROKE

P. I. ČAJKOVSKI
HRESTAČ

G. PUCCINI
LA BOHÈME

F. POULENC
POGOVORI
KARMELIČANK

POD ZVEZDAMI
BALETNI VEČER