



13. festival slovenskega filma

PROBLEM VOŽNJE PO VESOLJU

Zgodba o (ne)uspehu ➤ **Kam z mladimi?**

V umetnosti je glavna stvar koncept ➤ **Pogovor z dirigentom Markom Letonjo**

Mineštra z jezikom ➤ **Drago Bajt o tem, kako pišemo in govorimo**





umetnost
kultura
družba

KAJ JE KULTURNA JAVNOST? SLOVENSKA?

☛ Prav imate, tudi mi ne vemo. In prav za to gre, da odgovor iščemo vsakič znova. Ne le v vsaki novi številki Pogledov, tudi vsak pri sebi. Vsakič znova, ko kaj preberemo, pogledamo, poslušamo, premislimo, se nad čim hudo razjezimo ali skoraj obupamo nad to solzno dolino.

☛ Ali smo si na vsaka dva tedna pripravljeni vzeti dobro uro ali dve in ju nameniti nekoliko zahtevnejšemu branju o družbi, kulturi in umetnosti? Smo si pripravljeni vzeti še kakšno uro in napisati oster odziv, če v Pogledih preberemo kaj, s čimer se izrazito ne strinjamo? Ali opozoriti, da so Pogledi spregledali kaj, kar sodi v središče pozornosti slovenske kulturne javnosti? Kar koli ta že je – če ste to besedilo prebrali do sem, ste zelo verjetno njen del.

☛ Seveda je denar pomemben, tudi Pogledov brez denarja ne bi bilo. Najpomembneje pa je, da sami sebe jemljemo resno.

☛ **Jemljite se resno s Pogledi!**

pogledi

ZAKAJ ŽE?

naročila: www.pogledi.si ali 080 11 99

Cena Pogledov za naročnike štirinajstdnevnika Pogledi

Enoletna
naročnina **39 €**
prihranek **41%**
cene v prosti prodaji

Polletna
naročnina **23 €**
prihranek **33%**
cene v prosti prodaji

Četrtletna
naročnina **13 €**
prihranek **24%**
cene v prosti prodaji

Cena Pogledov za naročnike časopisa Delo in Nedelo, dijake, študente in upokoјence

Enoletna
naročnina **27 €**
prihranek **59%**
cene v prosti prodaji

Polletna
naročnina **16 €**
prihranek **53%**
cene v prosti prodaji

Četrtletna
naročnina **10 €**
prihranek **42%**
cene v prosti prodaji



PROBLEMI 16-20

ZGODBA O (NE)USPEHU – KAM Z MLADIMI?

Čeprav se zna zgoditi, da bo mlada generacija največji poraženec ekonomske krize, se zdi, da so vsi drugi glasnejši od nje. Avtorji iz kroga študentskega časopisa *Tribuna* – **Anej Korsika**, **Asta Vrečko**, **Tanja Peček** in **Robert Bobnič** – predstavljajo črno perspektivo generacije, ki se je rodila v letih slovenskega osamosvajanja.



DIALOGI 21-23

TRDNO VERJAMEM, DA JE V UMETNOSTI GLAVNA STVAR KONCEPT

Pogovor z dirigentom Markom Letonjo

RAZGLEDI 24-25

Matevž Kos – Peter Kovačič Peršin: Vrnitev k Itaki (Rožančeva nagrada 2010)

Aleš Maver – Tomaž Jurca: Dva meča

Nataša Bavec – Miran Hladnik: Slovenski zgodovinski roman

KRITIKA 26-29

KNJIGE: Dušan Čater: Džehenem (Tina Vrščaj)

KNJIGE: Slavo Šerc: In potem je padel zid (Manca G. Renko)

KNJIGE: Martin Walser: Ljubeči moški (Tomo Virk)

KNJIGE: Les Murray: Led sredi poletja (Gabrijela Babnik)

KINO: Grozljivo srečen (Špela Barlič)

KINO: Zblazneli (Denis Valič)

KINO: Kuzle (Agata Tomažič)

ODER: Dominik Smole: Antigona (Boštjan Tadel)

ODER: Arthur Miller: Smrt trgovskega potnika (Vesna Jurca Tadel)

GLASBA: Medeski, Martin in Wood (Maja Matič)

RAZSTAVA: Slika ni mrtva (Rebeka Vidrih)

DOM IN SVET 4-5

ZVON 6-15

➤ **Ženja Leiler** poroča s Festivala slovenskega filma, **Špela Barlič** pa ocenjuje celovečerni prvenec Gorana Vojnovića *Piran – Pirano*. **Asta Vrečko** je obiskala razstavo *Kiparstvo danes* v Celju. **Agata Tomažič** piše o filmu, posnetem po knjigi *Doktrina šoka* Naomi Klein. **Vesna Jurca Tadel** in **Katja Čičigoj** sta si ogledali *Romea in Julijo*, *Kralja Leara* in *Totenbirta*. Poročamo tudi s pogovorov o digitalizaciji knjig in se pogovarjamo s švedskim striparjem Maxom Anderssonom, ki razstavlja v ljubljanski galeriji Vžigalica.



AMPAK 29

Jezikoslovec **Marko Snoj** odgovarja **Alešu Bergerju**

BESEDA 30-31

Drago Bajt: Mineštra z jezikom

Agata Tomažič: Generacija Kopiraj-Prilepi

SVETOVNA
PRESTOLNICA
KNJIGE
WORLD
BOOK
CAPITAL
LJUBLJANA 2010

pogledi štirinajstdnevnik za
umetnost, kulturo in družbo

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 1, številka 14

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
IZVRŠNA UREDNICA: Agata Tomažič
LIKOVNI UREDNIK: Ermin Medvedović
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik
OBlikOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja
POSLOVNA DIREKTORICA: Mojca Jazbinšek
IZDAJATEL: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNIK UPRAVE: Jurij Giacomelli
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
NA NASLOVNICI: prizor iz filma *Circus Fantasticus*
Janeza Burgerja. Avtor fotografije Mitja Ličen.

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 36.000
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

Pogledi izhajajo tudi kot priloga naslednjim časopisom
v zamejstvu: Primorski dnevnik (dnevnik Slovenec v
Italiji), Novice (slovenski tednik za Koroško) in Nedelja
(list Krške škofije).

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.

DOLGI REPI ZALOŽNIŠTVA

Ce bi mačke brale in bi za nakup knjig zanje skrbniki porabili toliko, kot povprečno na leto porabijo za njihovo opremo, hrano in veterinarsko oskrbo, bi bilo založnikom dosti lažje, so ugotavljali na okrogli mizi z naslovom *Ko bi mačke brale*, ki je potekala ob prvi obletnici odprtja knjigarne založbe Modrijan na Trubarjevi v Ljubljani. Miha Kovač, urednik Mladinske knjige, je bolj optimističen: »Knjižna produkcija v Sloveniji še nikoli, od Trubarja naprej, ni bila tako obilna in tako pluralistična.« Po njegovem mnenju so založniki v devetdesetih letih naredili veliko napako s tem, ko je obveljalo splošno mnenje, da je tranzicija uničila bralne navade Slovencev. Vsa devetdeseta leta se je izjemno naglo povečevala knjižnična izposoja, to pomeni, da so ljudje brali, le ne tako, da bi založniki od tega imeli kaj koristi. In prav tu se po mnenju založnikov skriva problem prodaje knjig: slovenski bralci so z 12,8 izposojene knjige na prebivalca na leto na evropskem vrhu, prodaja dveh do treh izvodov na prebivalca pa Slovence uvršča na evropsko dno.

»Danes se bere več kot kadar koli, pa ne samo knjig, vsega. Število tiskanih medijev in število knjižnih naslovov je zelo naraslo, nekaj drugega pa je kvaliteta branja,« meni Samo Rugelj. Branimir Nešović je poudaril razliko med prodajnimi uspešnicami knjigarn, med katerimi je najti veliko več kakovostnega leposlovja kot med najbolj izposojanimi knjigami v splošnih knjižnicah.

Fenomeni, ki vplivajo na slovenski knjižni trg, so po mnenju založnikov in urednikov tako pocenitev tiska kot profiliranje bral-

stva, pojav večjega števila manjših knjigarn, ki kupcem ponujajo več natisnjenih knjig, saj vsaj polovice izdanih naslovov kupci ne najdejo na prodajnih policah, in nezmožnost pokrivanja izgub s prodajo knjižnih uspešnic, ker je slovenski trg za to premajhen. Kmalu pa se bo začelo govoriti tudi o elektronski knjigi, glede te pa je Kovač opozoril na problem: ker v Evropi ni definirana kot knjiga, je obdavčena kot kateri koli drug produkt. Če se vrnemo k tiskani knjigi in mačkam, Kovač opozarja na fenomen dolgega repa v slovenskem založništvu – vse več je izdanih naslovov, naklade pa se krčijo in zaslužki založb na knjižni naslov so vse manjši. Zanimivi so podatki o uspešnosti eksperimentalnega projekta *Knjige za vsakogar*, v okviru katerega je do konca septembra izšlo šest najst izmed enaindvajsetih naslovov, vsak v nakladi 8000 izvodov, ki so kupcem na voljo po tri evre za izvod. Projekt na slovenski knjižni trg, kjer na leto izide 6000 novih naslovov, zaradi majhnosti ne bo resneje vplival. Kljub večji promociji tujih avtorjev so med najbolj prodajanimi slovenski, vodijo *Čitanke* Cankarjeve založbe, ki so izšle prve in so na večini prodajnih mest razprodane, dobro se prodaja poezija, tako antologija *Vsaka ljubezen je lahko pesem* kot *Čas duše, čas telesa* Toneta Pavčka. Kljub številnim prodajnim mestom po knjižnicah večino knjig še vedno kupijo v knjigarnah, do konca avgusta so prodali že 44,5 odstotka celotne naklade, to je, kakor ocenjuje Uroš Grilc, načelnik Oddelka za kulturo Mestne občine Ljubljana, tako rekoč napaka, saj je bila namen projekta dostopnost vseh izdanih knjižnih naslovov do aprila 2011, ko bo Ljubljana predala naslov svetovna prestolnica knjige. **T. T.**

OGROŽENI IMENIK

Imenik je bil svoje čase nepogrešljiv dodatek na polici s telefonskim aparatom, bil je celo ena najbolj priljubljenih knjig in obetala se mu je svetla prihodnost, potem pa se je nekako vse zarotilo proti njemu, se v *New Yorkerju* dramatično začenja izvrstno napisani prispevek o imeniku, tej nepretenciozni, a uporabni publikaciji. Že od leta 1991 nima več uradnega statusa knjige (v angleščini se imeniku reče *phone book*), kajti v tožbi dveh izdajateljev imenikov, ki sta drug drugega obtoževala prepisovanja in kršitve avtorskih pravic, je vrhovno sodišče v mnenju, pod katerega se je podpisala Sandra Day O'Connor (prva ženska članica tega organa), zapisalo, da je imenik v bistvu zbirka podatkov ter ne vsebuje »niti trohice kreativnosti«, zato rej se ga ne more prepisovati.

Čeravno so telefonske številke danes na internetu in se jih da iskati že z zmogljivejšimi mobiteli, je po črki zakona v mnogih ameriških zveznih državah dostava telefonskega imenika vsem naročnikom še vedno obvezna. Naravovarstveniki vijejo roke v obupu in ustanavljajo skupine na Facebooku, da bi se temu nesmiselnemu početju naredilo konec in obvarovalo na stotine dreves, kot pravijo.

V morju sovražno nastrojenih pa je vendarle najti posebeže, ki se telefonskih imenikov razveselijo. »Ne, ne bi mogel reči, da jih imam rad, zdijo pa se mi zanimivi,« pravi Ammon Shea, avtor pravkar izdane knjige *The Phone Book* (*Imenik ali Knjiga o telefonu* – besedna igra). Pred nekaj leti se je proslavil s knjigo *Reading the Oxford English Dictionary*, v prostem prevodu *Brati SSKJ*, in priznava, da ga navdihujejo knjige, ki jih imajo vsi, a jih nihče ne bere. Na 216 straneh, kolikor je približen obseg imenika študentskega nase-lja, je najprej nekaj zgodovine: od začetkov

leta 1878 v New Havenu, ko so izdali knjižico brez števil, zgolj z imeni vseh meščanov, ki so imeli telefonski priključek. »Zlata doba imenika« je bilo obdobje pred letom 1962, potem pa so iz telefonskih kod za omrežne skupine (primer: PENsylvania 6-5000) odstranili črke. »Ti ljudje hočejo sistematično odpraviti uporabo pomnjenja,« se je tedaj pridružil semantiki Samuel Ichiye Hayakawa v *Timeu*. Spremembe so bile vse pogostejše in kmalu je postalo jasno, da je usoda imenikov, v nasprotju z ostalimi knjigami, kaj žalostna: čaka jih uporaba kratkega daha, nato pa se znajdejo v smeteh ali v najboljšem primeru kot podloga pod nogo kakšne majave mize.

Le redki so posamezniki, ki telefonske imenike zbirajo. Ammonu Sheaju je uspelo najti Gwilima Lawa, računalničarja iz Severne Karoline, ki je imel doma več kot 3500 imenikov iz preteklih let (potem se je ta številka zmanjšala, ker jih je zaradi pomanjkanja prostora moral začeti prodajati). Zbirati jih je začel, ker so mu bili všeč motivi na naslovnica, potem pa ga je zapeljala »možnost kadarkoli poiskati kakšen podatek«. Charles Eric Gordon iz New Yorka stare imenike hrani, ker mu olajšajo delo: po poklicu je odvetnik, ki išče preživele sorodnike v zapuščinskih razpravah. »Sem popolnoma normalen,« je v telefonskem pogovoru zagotovil novinarki *New Yorkerja*.

Ammon Shea bralca s svojo knjigo poskuša prepričati, da je prebiranje imenikov lahko tudi zabavno. Leta 1979/80 je bil med telefonskimi naročniki na Manhattnu zadnji nek Zzherobrouskievskieskiea, pove in nato seže po rumenih straneh z isto letnico: pod črko A je med drugim najti »Azbestne plošče, rezanje po meri«. »Med listanjem se spominjam svoje mladosti,« sklene Shea, ki priznava, da še raje kot imenike bere – slovarje. ■

od 6. 10. do 20. 10.

ODER

Zofka Kvedrova v Španskih borchih

V Domu španskih borcev v Ljubljani bo 6. oktobra premiera (7. oktobra pa prva ponovitev) monodrame o Zofki Kvedrovi z naslovom *Misterij žene*. Avtorica in dramaturginja dramskega besedila je Tamara Doneva, ki je za začetek izbrala tisti del življenja Zofke Kvedrove, ki bi ga lahko označili za začetek propada: tragično smrt najstarejše hčere Vladoše, ki je izhodiščna točka za življenjski obračun in »prevrednotenje njene pisateljske ter kulturno družbene poti in osebnih materinskih in ljubezenskih kataklizem«. Igra Vesna Jevnikar, režija Alen Jelen.

Zvočna predstava na Ljubljanskem gradu

Na Ljubljanskem gradu bo 12. oktobra uprizorjena zvočna gledališka predstava *Sci fi...* s svetlobno in videoinstalacijo, delo znane oblikovalke zvoka Hanne Preuss.

Velike punce zunaj svoje vasi

V Plesnem teatru Ljubljana bo 14. oktobra v predstavi *Rojena zunaj svoje vasi* plesala Maša Kagao Knez (premiera je bila 4. oktobra) na koreografijo in ob izboru glasbe Rosane Hribar. Še prej, 11. oktobra, bo na istem prizorišču v okviru festivala Mesto žensk na sporedu performans Eleanor Bauer *Velike punce počnejo velike stvari*.

Prihajajo nove koreografije

V Cankarjevem domu bo 10. oktobra na sporedu že deseti Gala večer novih baletnih koreografij na slovensko glasbo. Prireditelj je Društvo baletnih umetnikov Slovenije.

FESTIVAL

Dvanajsti Slowind

Od 7. do 12. oktobra bo Ljubljana prizorišče dvanajste izdaje festivala *Slowind*, »starega festivala najnovejše glasbe«. V tem času se bo v dvorani Slovenske filharmonije zvrstilo pet koncertov, pred vsakim bo potekal predkoncertni pogovor, vmes se bo v nedeljo, 10. oktobra, zgodila *Generalno zasedanje udeležencev Evropskega instrumentalnega laboratorija*, 12. oktobra pa bo na Filozofski fakulteti mednarodna delavnica z naslovom *Skladateljske prakse – »diskusija s skladatelji*, gosti 12. festivala Slowind za glasbenike, skladatelje, muzikologe, študente glasbe in muzikologije ter ljubitelje glasbe«.

Ogenj v Cankarjevem domu

Flamenko v vseh pojavnih oblikah bo mogoče od 18. do 21. oktobra uživati v različnih dvoranah Cankarjevega doma v okviru četrtega Slovenskega ognjenega festivala, katerega direktor in umetniški vodja je Angel Palka. Bistvo festivala je »prepletanje klasične glasbe z ognjenim flamenkom«, klasični aranžmaji »se srečajo s preigravanjem v flamenco ritmi, elektronsko produkcijo in posebnimi zvočnimi efekti«. Prvi večer, 18. oktobra, bodo igrali Angel Palka in člani The Double Orchestra, 20. oktobra pa bo večer tradicionalnega flamenka.

Kultura in umetnost gluhih

Še do 10. oktobra bo v Ljubljani potekal šesti evropski festival kulture in umetnosti gluhih SALVIA v organizaciji Kulturnega in izobraževalnega društva

gluhih Mavrica. Predstavilo se bo trinajst gledaliških skupin iz vse Evrope in Slovenije v nacionalnih znakovnih jezikih in v mednarodni kretnji, s pantomimo, mimiko, izraznim gibom in improvizacijo. Festival SALVIA poteka na dve leti, njegov namen je krepiti kulturno-jezikovno identiteto in samozavest gluhih. Doslej so kulturo gluhih gostili v Belgiji, Moskvi, Münchnu in v Helsinkih, Slovenija je bila izbrana za organizacijo šestega festivala. Otvoritvena slovesnost je bila 2. oktobra v SiTiTeatru.

FILM

Upornost pogleda Filipa Robarja Dorina

V Kinu Šiška bo od 11. do 12. oktobra na sporedu retrospektiva filmov Filipa Robarja Dorina, letošnjega dobitnika Badjurove nagrade za življenjsko delo, z naslovom *Upornost pogleda*. Filip Robar Dorin je avtor okrog 30 dokumentarnih in igranih filmov raznih dolžin ter 15 portretnih dokumentarcev o slovenskih umetnikih, za film *Veter v mreži* je prejel nagrado Prešernovega sklada. Projekcije si bo mogoče ogledati brezplačno.

Italijanska književnost v filmu

V Slovenski kinoteki v Ljubljani bo od 11. do 16. oktobra na sporedu retrospektiva *Italijanska književnost na filmskem platnu*, ki so jo pripravili v sodelovanju z Italijanskim inštitutom za kulturo. Predvajali bodo ekranizacije književnih del Gabriela D'Annunzija, Umberta Eca, Giovannija Boccaccia, Dina Buzzatija, Alberta Moravie in drugih. Retrospektiva se bo začela 11. oktobra ob 19. uri s tremi kratkimi filmi Andree Lodovichettija, projekciji bo sledil pogovor z mladim režiserjem.

KONCERT

Ditka v Mestu žensk

V Cankarjevem domu bo 8. oktobra na uvodnem večeru festivala *Mesto žensk* nastopila Ditka Haberl, ob spremljavi pianista Klemena Golnarja ter gostujočega kitarista Bernarda Hrušvarja. Pela bo nepozabne uspešnice, kot so: *Nad mestom se dani*, *Samo nasmeh je bolj grenak*, *Mlade oči*, *V meni raste drevo*, *Ljubezen*, *Ne prižigaj luči ...*, ter tudi nekaj filmskih melodij.

Šerbedžija v Rožmarinu

V okviru *Connecting Art Program* bo 7. oktobra v Mariboru, v kavarni Rožmarin, koncert Radeta Šerbedžije, še prej bodo odprli fotografsko razstavo Jelene Vukotić. Dan pozneje si bodo obiskovalci lahko ogledali slikarska dela Milana Miladinovića, ob 20. uri pa bodo predvajali film Janje Glogovac *Mistika hotela Palace*. V soboto, 9. oktobra, bo svoje slike razstavljaj Bojan Šumonja, na platno pa bodo projicirali Tita režiserke Janje Glogovac.

RAZSTAVA

Domovina na Koroškem

V celovškem muzeju sodobne umetnosti (Museum moderner Kunst Kärnten) v sklopu razstave *Heimat/Domovina*, ki je na ogled do 28. novembra, svoja dela razstavljajo Josef Dabernig, Ines Doujak, Werner Hofmeister, IRWIN, Cornelius Kolig, Ernst Logar, Ina Loitzl, Eva Petrič, Tadej Pogačar, Meina Schellander, Nicole Six & Paul Petrītsch, Nika Špan, Jochen Traar, Petra Varl, Inge Vavra, Reimo Wukounig. Razstava *Heimat/Domovina* želi omogočiti sodoben diskurz o pojmu domovina. Na podlagi del 16 umetnic in umetnikov s Koroškega in iz Slovenije želi na aktualen umetniški način opredeliti in preve-

riti obravnavani pojem. Ustvarjalci so bili povabljeni, da k tematiki prispevajo osebni delež, pravi Christine Wetzlinger - Grundnig, direktorica MMKK in kustodinja razstave.

BIO, Alvar Aalto v Sloveniji

V Narodnem muzeju Slovenije v Ljubljani so 4. oktobra slovesno odprli razstavo o delu znamenitega finskega arhitekta Alvara Aalta (1898–1976). Glavna tema so njegove enodružinske hiše in notranja oprema, arhitektovo delo pa je predstavljeno s serijo fotografij, arhitekturnih skic in maket posameznih hiš; razstavljeno je pohištvo, steklene posode, tekstilije in notranjost Ville Mairea. Razstavo spremljajo filmi *Studio Aalto*, *Potovanje Alvarja Aalta v poletje* in *Aaltova hiša*, javna vodstva in razstava *Aalto in Slovenci*, na kateri bo mogoče videti vzporednice z delom slovenskih oblikovalcev v istem obdobju. Razstavo so pripravili Muzej za arhitekturo in oblikovanje/Sekretariat BIO, Alvar Aalto Foundation, Veleposlaništvo Finske v Ljubljani in Narodni muzej Slovenije. Razstava, ki bo na ogled do 31. decembra, je del spremljevalnega programa dvaindvajsetega bienala industrijskega oblikovanja (BIO); odprli ga bodo (in podelili mednarodne nagrade BIO) v četrtek, 7. oktobra 2010, v Muzeju za arhitekturo in oblikovanje na gradu Fužine. Do 7. novembra si bo tam mogoče ogledati mednarodno razstavo industrijskega oblikovanja.

Štirje letni časi in vijolična

V mariborski Galeriji Media Nox bo 6. oktobra odprtje razstave avstrijske umetnice Theresie Fauland Nerat z naslovom *Four seasons first, then violet*. Rodila se je leta 1966 na avstrijskem Štajerskem, živi in ustvarja pa v Gradcu. Ukvarja se s kiparstvom, slikarstvom, risbo in umetniškim pohištvom, nazadnje pa je delovala pri mednarodnem projektu *Štirje letni časi - dva kontinenta*/Four Seasons (Gradec - Ciudad de Mexico).

Jaša v akciji v Mariboru

V Umetnostni galeriji Maribor pa se bo 12. oktobra »z enkratno kombinacijo umetniške prakse, teorije in happeninga predstavil eden provokativnejših akterjev likovne scene« – Jaša, ki »s svojimi projekti nagovarja nujnost, smiselnost in modele sodelovanja znotraj umetniških praks«. Izhodišče predavanja je predstavitev njegove knjige *Radikal Chic*, o kateri bo spregovoril tudi oblikovalec Janez Vidrih, dogodek pa bo spremljal koncert skupine Leftfinger, ustanovljene prav »zaradi potreb avtorskega pristopa k zvočni sliki«.

Ko prašiči prevzamejo oblast ...

V ljubljanski Galeriji Kresija bo 5. oktobra odprtje *Utopie Porcine*, ki je nekakšen večmedijski projekt v nenehnem razvoju. Temelji na stripu »Hamgrad, Utopia Porcina« avtorja Martesa Bathorija, ki je izšel pri založbi Les Requins Marteaux leta 2005. Kot nekakšno nadaljevanje znamenite *Živalske farme* Georgea Orwella iz leta 1949 govori *Utopia Porcina* o tem, kako prašiči leta 2017 prevzamejo oblast nad svetom. Kdaj in kako je avtor ustvaril to stripovsko zgodbo in razstavo ter kaj počne danes, nam bo morda poleg drugih skrivnosti *Utopie Porcine* na javnih vodstvih razkril prof. Jevgenij Skavčenko, dopisni sodelavec Martesa Bathorija. Vodstva bodo potekala: v četrtek, 7. oktobra, v soboto, 16. oktobra, in v sredo, 20. oktobra.

»Laibach Kunst je bil fenomen, ki ga takratna politika ni znala identificirati in se do njega opredeliti. Bil je intelektualna provokacija, ki je s svojo specifično pojavnostjo in neobičajnim jezikom umetnosti izzivala ne samo politiko, temveč tudi kulturno in intelektualno sfero.«



Milan Kučan v otvoritvenem nagovoru na odprtju razstave ob tridesetletnici skupine Laibach o intelektualizmu v umetnosti

VOJAKI JLA O HEIDEGGRU IN OSTALI STEREOTIPI



Nenavadno se je lotiti pisanja ocene nečesa, kar še ni končano, je tako rekoč umetnina v nastajanju, *artwork in progress*. Toda pisati o *Prepisanih* je skušnjava, ki se ji je težko upreti, zakaj torej čakati, da se bo 17. novembra na Siolovem portalu odvrtil zadnja, 20. epizoda z naslovom *Lucija na nebu z diamanti*?

Prepisani niso prva slovenska spletna nadaljevanja, že pred kakšnim letom se je pojavilo *Petelinje mesto* in nato še *Dan ljubezni* (snovalci katerega so se spletnemu občinstvu najprej predstavili z legendarnim filmčkom *Požigalec - The movie*, igrano parodijo na bizarno vest iz črne kronike z velenjskega konca), a vse to so bili projekti, narejeni ljubiteljsko in z denarjem, zbranim po vsej verjetnosti z žepnino – kar ne pomeni, da se ni mularija sijajno izkazala, se pri snemanju najbrž vrhunsko zabavala in nasmejala tudi spletnih gledalcev. *Prepisani* pa so, gledano s stališča gverilskih produkcij tipa *Dan ljubezni*, megalomanski projekt, le kako tudi ne bi bil, ko pa za njim stoji (in novce deli) telekomunikacijski hrust Siol. Novo nadaljevanje bi bilo najlažje odpraviti z ugotovitvijo, da veliko denarja pač kupi več, celo Jonasa Žnidaršiča, čigar zamisel (in gotovo tudi marsikateri del izvedbe) so *Prepisani* (režiral jih je Klemen Dvornik). Vendar taka sodba ne vzdrži, saj navsezadnje tudi nacionalka za nadaljevanje odrinja kar zajetne kupčke denarja, pa se pred njihovimi poskusi zabavati ponavadi razbežijo vsi, ki jim je ta t. i. zabava namenjena, z izjemo pacientov v postoperativni bolnišnični oskrbi, ki se ne morejo premikati, in še kakšnih obupancev.

Prepisani se od teh spodletelih poskusov razlikujejo približno toliko kot enoceličarji od sesalcev. Da ne bo pomote, *Prepisani* so toliko višje razviti, da brez težav prisilijo gledalca, ki ga je spletno deskanje bolj kone po naključju naplavilo na <http://io.sirol.net/prepisani>, da obnemi in obsedi pred računalnikom, čeprav bi si nadaljevanje lahko predvajal ob katerem koli času. Ah, spet ta jugonostalgija, utegne zazdehati marsikdo, ko se na začetku prve epizode na zaslon izpišejo besede »Klinični center, Ljubljana, 4. maj 1980«. V naslednjem kadru bo pozabil zapreti usta od začudenja: vojaka JLA, ki stražita pred sobo umirajočega maršala, se pomenkujeta o Kubrickovem filmu *2001: Odiseja v vesolju*, in to na ravni teoretskih

razprav, vrednih objave v *Teoriji in praksi*. »Monolit je kapital. On je ta, ki vse sili v gibanje,« pravi Ciril Arko (Jure Godler). Scenaristova domislica je v resnici presežna: vojaka JLA namesto kot topoumna ovna na ravni starogrške definicije sužnja – govorečega (in streljajočega) orodja, prikaže kot razmišljujoča in o Heideggru razglabljajoča lika. Po podobnem postopku je zgrajenih še nekaj nastopajočih, od dr. Sebastjana Zidarja, znanstvenika z Inštituta Jožef Stefan in nobelovca za umetno inteligenco, ki ga uteleša Sebastian Cavazza, peroksidni plejboj, do brata Janeza, po puščavniških načelih živečega bradatega meniha v kuti (Jonas Žnidaršič), ki pobija pripadnike albanske mafije s kirurško natančnimi meti izvijača v sredino čela. Ostali so dovolj smešni, če so predstavljeni s tistimi stereotipi, ki jim jih ljudski glas lepi. Nadvse uspel je lik novinarja Perota Papparazza, ki kljub velikanskim luknjam v splošni izobrazbi (ki jih študij na najbolj znani slovenski kovnici novinarjev ne zapolni) – mirne duše med najbolj znanimi Prešernovimi pesmimi citira »*Sonatni venec*« – vehementno izreka sodbe o vsem in vsakomur.

Smeš izzove tudi poigravanje s stereotipi na ravni vizualnega: pripoved o nočnem sprehodu Angeline Fekali čez ljubljanski Tivoli podloži s posnetkom grozeče razpredenih drevesnih vej, ki so kot iz kakšne pravljice

o začaranem gozdu; med pomenkovanjem Reneja Arka in duhovnika na mariborskem pokopališču Pri treh ribnikih temno nebo večkrat razparajo strele; v zasliševalnici NPU se razlega kapljanje vode z vlažnih obokanih stropov ... Smejati se je včasih treba tudi zaradi izbora kostumov in rekvizitov: nepogrešljive namizne svetilke na mizici kriminalista Reneja Arka, pa njegovega dežnega plašča in klobuka; gugalnika, na katerem se ziblje v domačo haljo oviti upokojeni general Arko ... Kar se tiče zgodbe, jo je še prezgodaj ocenjevati, ker se njene veje ta čas (ocena je nastala po ogledu prvih devetih epizod) kot različni rečni pritoki še združuje v veletok. S kakšno izpovedno silovitostjo bo ta na koncu zabučal, bo jasno najbrž nič prej kot 17. novembra. Do takrat pa velja pomniti modrost Idriza Fekalija, Albanca iz Strumice v Makedoniji (Aljoša Ternovšek), ki je drugi od stražarjev tiste usodne majske noči v Kliničnem centru: »Vsako pravo umetniško delo, pa naj bo to knjiga, opera ali film, je nemogoče razumeti izključno z intelektom.« Saj ne, da bi si *Prepisani* prizadevali biti umetniško delo – so pa ravno prav inteligentni in vsebujejo ravno toliko duhovite parodije na popkulturne in družbene fenomene, da je med dobrimi 15.000 kliki, kolikor jih je zaznali po Siolu, najbrž nemalo tudi izpod prstov intelektualcev, ki so doslej nad tovrstno produkcijo vihali nosove. **AGATA TOMAŽIČ**

45

festival borštnikovo srečanje
maribor theatre festival
15. – 24. 10. 2010
www.borstnikovo.si

PROBLEM VOŽNJE PO VESOLJU

Tudi letošnji pregled slovenskega filma kaže, da kljub skorajda nedelujoči sistemski kinematografiji nastajajo vrhunski, manj vrhunski in spodobno gledljivi filmi vseh žanrov in dolžin ter da imamo na Akademiji ponovno močno generacijo filmskih režiserjev. A to še ni razlog za zadovoljstvo.

ŽENJA LEILER

V filmu Mihe Hočevarja *Gremo mi po svoje* eden izmed mladih protagonistov prebira knjigo Hermana Potočnika Noordunga *Problem vožnje po vesolju*, medtem ko je drugi zatopljen v »vedeti-kako« ameriški filmski priročnik. Ta mala detajla bi lahko, seveda nehote, a lucidno komentirala letošnji nacionalni filmski festival. Problem vožnje po vesolju je namreč dobra metafora za sodobno slovensko kinematografijo, tako tisto na platnu kot ono za njim. Se pravi tako za zgodbe dandanašnjega slovenskega filma, njihovega metieja, njihovega vedeti-kako, kot tudi za sistemske okvire, znotraj katerih slovenski film sploh, kljub vsemu in komajda nastaja.

Če je namreč vesolje metafora za svet, ki ga film reflektira, problematizira, postavlja in konstruira, vožnja način, kako to počne, potem problem te vožnje ne meri le na filme same, ampak tudi na vse tisto, kar bi moralo biti zagotovljeno za njihovo produkcijo. Nič novega ne zapišem, če rečem, da so ti pogoji daleč od idealnih. Problem še zdaleč ni en sam, ampak jih je obilo. Zato bi bilo bržkone utopično pričakovati, da bi bil nacionalni filmski festival, ki naj bi prikazal najboljše, kar smo posneli v preteklem letu, kaj drugačen, kot je – da bi bil namesto provincialne prireditve tisto, kar se skriva že v sami besedi festival: prireditev, ki bi slavila (nacionalni) film.

13. festival slovenskega filma

OD 1. DO 3. 10. 2010
PORTOROŽ, AVDITORIJ

A festival, ki mu je pred mesecem celo grozilo, da ga sploh ne bo, se nikakor ne zmore razviti v profesionalno, ambiciozno in odmevno prireditev. Vsako leto znova je zanj največji dosežek že to, da se sploh zgodi. Je kot vsakokrat en eksces ob letu osorej, medtem ko se v vmesnem času očitno ne spopada s premislekom o dilemah in boleznih, še manj o kakšnem uspehu preteklih trinajstih let svojega življenja. Zato sploh ne preseneča več (in to tu le mimogrede), da festival prikazuje filme, med njimi prave bisere, v dvorani, ki ne zagotavlja niti minimalnih pogojev za profesionalno prikazovanje filmov in kjer sta neostra in tresoča se slika ter zvok, ki zamuja, postala standard. To je žaljivo tako do filmskih ustvarjalcev kot gledalcev.

Letošnji festival je prikazal 52 filmov različnih žanrov in dolžin, od tega 37 (!) v tekmovalnem programu. Te visoke tekmujoče številke so zavajajoče, saj še zdaleč nič ne povedo o kakovosti prikazanega, sprožajo pa zadnja leta tudi ene in iste dileme. Kako velikodušna naj sploh bo selekcija, če želimo vzpostaviti določene standarde? Po katerih koordinatah razvrstiti filme v program (dolžini, žanru, vrsti produkcije ...), da ta ne bo tako zelo nepregleden ter da ne bo prihajalo do absurdov, kakršen je program srednjemetražnih filmov – gotovo festivalsko-filmski unikum. In kaj na festivalu početi s televizijsko produkcijo, do katere se festivalski selektorji vedejo vroče-hladno, pa kljub vsemu od tam praviloma prihajajo najboljši dokumentarci in sem pa tja tudi povsem spodobni igrani celovečerci, kakršni so bili denimo lani *Skriti spomin Angele Vode* Maje Weiss in *Vampir z Gorjancev* Vincija Voguea Anžlovarja ter letošnji dokumentarec *Polka film* Dušana Moravca, pa se jih je selektor mirno odrekel. Saj, ne rečem, če bi lahko izbiral med desetinami odličnih celovečercov ... Po drugi strani smo v selekciji študentskih filmov gledali tudi take, ki bi morali biti zaradi produkcijske ter predvsem idejne in estetske nedonošenosti pred gledalci varno pospravljeni v arhivih šol, iz katerih so prihajali. Tudi zato, a še zdaleč ne samo zaradi tega, je bila letošnja filmska produkcija Akademije za gledališče, radio, film in televizijo kot z drugega planeta: *Darilo* Borisa Bezovića, film o dedku, ki skuša premostiti prepad, ki ga oddaljuje od vnuka, zasvojenega s tehnologijo in računalniškimi igracami, *Moški Mine Bergant* (sicer dobitnica Kodakove nagrade za najboljši študentski film), duhovita zgodba o štiridesetletniku, ki še vedno živi z mamo, in še zlasti *Lov na race* Roka Bičeka, oster in zrel film o umoru očeta, ki ga po njegovem prihodu iz zapora zagrešita sinova – vse to so stvaritve, ki govorijo o še eni močni akademski generaciji. A kaj, ko bo tako kot že vrsta generacij pred njo dolgometažne prvence, če sploh, dočkala tam sredi svoji tridesetih let. To je



gotovo eden najbolj perečih problemov slovenske kinematografije, tako kot so tudi preostale našete dileme pravzaprav samo »simptom« umanjkanja vsakršne oprijemljive vizije in strategije sistemske nacionalne kinematografije.

Po vsem tem pridejo na festivalu seveda tudi nagrade strokovne žirije. Glede na število filmov, ki običajno poberejo nagrade, torej število igranih celovečercov (ti so bili letos štirje, s slovenskimi vložki pa so tekmovali še tri koprodukcije), jih ni malo. Pravilnik jih omogoča kar osemnajst. Ta inflacija, ki je najbrž tudi posledica dejstva, da gre tako rekoč za edine nacionalne nagrade poleg Prešernovih, ki jih lahko prejmejo filmski ustvarjalci, ima predvidljive učinke. Ker slovenska kinematografija ni nekaj urejenega in ni zbir kakovostno in količinsko podobnih posamičnih letin, so tudi nagrade, podeljene na enem festivalu, lahko povsem drugih kakovostnih

mer kot nagrade, podeljene na drugem. To pomeni, da smo vsako drugo leto priče tako rekoč absolutnim zmagovalcem s po osmimi, devetimi vesnami, kakršni so bili leta 2004 Janez Burger z *Ruševinami*, dve leti pozneje Janez Lapajne s *Kratkimi stiki* in lani Igor Štrek z *9:06*, vsako prvo leto pa tako rekoč ni filma, ki ne bi prejel kakšne od nagrad.

Letošnje vesne so mešanica teh dveh trendov, saj je postal *Circus Fantasticus* Janeza Burgerja s šestimi vesnami, Kodakovo nagrado in nagrado filmskih kritikov prepričljiv zmagovalec, a brez nagrade ni ostal noben od sicer štirih igranih celovečernih filmov, vesne pa so šle tudi slovenskemu deležu v dveh od treh koprodukcij – Bjanki Ursulov za kostumografijo filma Hanne Slak v sicer petdelnem omnibusu *Neke druge zgodbe* režiserk bivšega jugoslovanskega prostora s skupno temo nosečnosti in materinstva ter Dušku

Milavcu in Sandi Popovac za scenografijo v koprodukciji *Cirkus Columbia* sarajevskega režiserja Danisa Tanovića, zgodbi, ki na pragu balkanske morije v izteku prejšnjega stoletja ponovno združi moškega in žensko. Pri številčno tako skromni produkciji igranih celovečernih filmov se seveda takšnim usodam nagrad očitno ni mogoče izogniti. Konec koncev je na ta problem opozoril tudi predsednik letošnje žirije režiser Boris Palčič, ko je dejal, da absolutnih meril pri ocenjevanju filmov sicer ni (kot jih pač v umetnosti ne more biti), da pa se posameznih domačih filmskih letnikov ne da meriti z enakimi merili, ampak jih je treba vsakemu prilagoditi posebej.

In kakšni so problemi vožnje po vesolju letošnjih štirih igranih celovečercev, ki so sicer vsi nastali kot del programa filmskega sklada? Film *Gremo mi po svoje* Mihe Hočevarja, sicer četrti celovečerec tega režiserja in po *Distorziji* (2009) njegov drugi mladinski film, ima na prvi pogled vse, kar mora imeti potencialna mladinska uspešnica: dobro izbrano in vodeno igralsko zasedbo najstnikov in zvezdniskega Jurija Zrneca v glavni vlogi, mikrokozmos (počitniški taborniški tabor pod alpskimi vršaci), ki ima vse potenciale za univerzalno zgodbo, izdelan in avtentičen sleng, nekaj duhovitih prizorov, upornišтво do starejših, ljubezenske dogodivščine in song, ki si ga ušesa hitro zapomnijo. Manjka pa mu kompaktna zgodba: osnovni problem tega filma, ki se sicer vrti okoli najstniških fantov, ki jih bolj kot taborniška disciplina in veščine zanimajo punce s sosednjega športno-umetniškega tabora, pri tem pa jih omejuje prerenski starešina, je namreč, da vzpostavi preobilico mladih protagonistov in nekaj malih gegovskih in situacijskih zapetljajev, ki film sicer nekako poganjajo naprej, ne proizvedejo pa celovite in domišljene zgodbe, pa zato tudi ne iniciacijske poante. Kot bi se Hočevar tega zavedal, vpelje v film magične sanjske prizore, ki so zaradi domišljene žanrske »nepravilnosti« celo presežki tega filma, a zgodbi sami niso v pomoč. Film je poleg nagrade za glavno moško vlogo prejel tudi nagrado občinstva, zato je upati, da se oko starejšega gledalca pač moti.

Piran – Pirano, igrani celovečerni prvenec Gorana Vojnovića, je gotovo veljal za favorita. Tri vesne zato zanj niso veliko. Še zlasti, ker je šlo v letošnji konkurenci za nekako najbolj »pravilen«, »urejen«, tako rekoč mainstreamovski film z Borisom Cavazzo in Mustafom Nadarevićem v glavnih vlogah. Kot tak bo gotovo motiviral spodobno število gledalcev. Filmu tako ni moč očitati kaj velikega, razen tega, da mu ni moč pripeti navdušenih kritičkih besed, saj mu umanjkata za prvence sicer pričakovana »subverzivnost« in avtorski pečat. Nagrada za scenarij je v letošnji konkurenci upravičena; zgodba o sklepnih dejanjih druge svetovne vojne v Piranu, v kateri se določijo življenjske usode treh mladih ljudi, Italijana Antonia, Bosanca Veljka in Slovenke Anice in ki jo Vojnović stke prek spominov dveh postaranih moških, je dovolj univerzalna, da v opombi pod črto neideološko, a morda tudi malce preveč politično-korektno zgلاجeno govori o vojni kot neosebni in tragični proizvajalki žrtev na vseh njenih straneh ter o spodmaknjenih identitetah z vojno zaznamovanih posameznikov.

13. FSF – NAGRADE

BADJUROVA NAGRADA za življenjsko delo: Filip Robar Dorin

VESNE

igrani film: Staragara – Joško Rutar (*Circus Fantasticus*)

režija: Janez Burger (*Circus Fantasticus*)

scenarij: Goran Vojnović (*Piran – Pirano*, r. Goran Vojnović)

igralka: Nina Ivanišin (*Piran – Pirano*)

igralec: Jurij Zrnec (*Gremo mi po svoje*, r. Miha Hočevar)

Gojmir Lešnjak (*Trst je naš*, r. Žiga Virč)

stranski igralec: Ravil Sultanov (*Circus Fantasticus*)

fotografija: Marko Brdar (*Oča*, r. Vlado Škafar)

scenografija: Duško Milavec, Sanda Popovac (*Cirkus Columbia*, r. Danis Tanović)

kostumografija: Bjanka Ursulov (za *Slovensko zgodbo*, r. Hanna Slak, v omnibusu *Neke druge zgodbe*)

montaža: Janez Bricelj (*Piran – Pirano*)

maska: Alenka Nahtigal (*Circus Fantasticus*)

ton: Robert Flanagan (*Circus Fantasticus*)

glasba: Drago Ivanuša (*Circus Fantasticus*)

dokumentarni film: *Majoš*, r. Amir Muratović (TV Slovenija)

animirani: *Mrtvaški ples*, r. Koni Steinbacher (Atelje risanega filma)

kratki: *10 let*, r. Peter Bratuša (Felina)

posebni dosežki: Sandi Šalamon (*Oča*)

KODAKOVA NAGRADA

študentski film: *Moški*, r. Mina Bergant (AGRFT)

fotografija: Diviš Marek (*Circus Fanasticus*)

NAGRADA FILMSKIH KRITIKOV

film: *Circus Fantasticus*, r. Janez Burger

posebna omemba: *Oča*, r. Vlado Škafar

STOPOVA NAGRADA

igralec leta: Sandi Šalamon (*Oča*)

NAGRADA OBČINSTVA

film: *Gremo mi po svoje*, r. Miha Hočevar

S filmom *Oča* Vlado Škafar kontinuirano vleče avtorski lok, ki ga je gotovo najbolj zaznamoval njegov dokumentarni film *Otroci* (2008), v katerem je postavil kamero pred starostno različne posameznike, ki so spregovorili o otroštvu kot formativnem obdobju svojega življenja. Tokrat je posnel senzibilno, tako rekoč lirično meditacijo o očetu in sinu, ki po dolgem času, ob ribarjenju, sprehajanju po gozdu in poležavanju v travi preživita skupaj en dan. Njun dotik so besede; z njimi počasi stketa nazaj nekoč pretrgane vezi.

Škafar je mojster poetične atmosfere, zvokov med nemimi vrsticami, ki gledalca ali močno privežejo k filmu ali pa ga pustijo hladnega. Zato preseneča, da koncu filma, ko oče zvečer pripelje sina nazaj k mami, pripne dodatek med snemanjem filma potekajoče drame delavcev murskosoboške Mure: ta konkretni družbenokritični moment namreč celoten film za nazaj postavi v povsem drug kontekst. Ob tem pa še en pomislek: dve nagradi za še rosn mladega Sandija Šalamona, ki igra sina (vesna za posebne dosežke in Stopov igralec leta), sta morda povsem simpatični gesti za dejansko dušo in srce tega oče-sin filmskega poetikona. Pa vendar neupravičeno nič kaj dobrega ne govorita o profesionalnih igralskih stvaritvah, ki so jim takšne nagrade pravzaprav namenjene.

Letošnji zmagovalec, četrti igrani celovečerni film Janeza Burgerja *Circus Fantasticus*, je postavljen v nedoločen čas, na abstraktno in od vojne opustošeno planoto, za katero leži široko morje in na kateri v razpadajoči hiši živi moški, ki je – ženo je ubila granata – ostal sam z dvema otrokoma. To ni več svet življenja in še ni svet smrti, ampak neki vmesen, grozljiv in boleč svet vic. Neke noči se s strašnim truščem, za katerega se zdi, da napoveduje kolono težke vojaške mehanizacije, na planoto pripelje potujoči cirkus, s prebivalci, ravno tako pregnanimi z vojno in nasiljem. V filmu, ki ga gradijo izrazito močne in sugestivne vizualne in zvočne podobe, ni besed, kot da je ta neznosna vmesnost med življenjem in smrtjo, živimi in mrtvimi, obenem onkraj jezika, onkraj poimenovanja. Besede ne morejo biti več nosilke pomenov, lahko so samo še neznosno hropenje umirajočega starca, očeta cirkuške družine, ali pa akrobat-ske vragolije – z njimi eden izmed cirkusantov premami prihajajoč in grozeč tank, da namesto da bi bruhal uničujoč ogenj, začne oponašati cirkusanta in mu šaljivo odgovarjati s svojim jezikovnim arzenalom. Čudeži se potemtakem lahko dogajajo samo še v naravnem okolju čarovnije – cirkusu. In ta nomadska cirkuška družina je tudi tista, ki je po siloviti povodnji, nekakšnem vesoljnem potopu, ki odplakne vse materialno, pusti pa gola človeška življenja, sposobna vsaj za silo zakrpati razlomljeni svet prizadete družine, da ta ponovno naveže stik z življenjem in se premakne na pot. *Circus Fantasticus* je tako film, ki nas scela in z esencialnimi filmskimi sredstvi (prizori s tankom, vožnja dveh mladih po obali in povodenj so gotovo antologijski prizori slovenskega filma) pripelje v svet, kjer nam filmska govorica znova odpre registre razumevanja človeške govorice. V tem smislu je letošnji portoroški zmagovalec pravi filmski presežek, ki obenem vrhunsko demonstrira problem filmske vožnje po prostranstvu človeškega vesolja in tudi problem tega vesolja samega. To pa je za eno filmsko leto v življenju nacionalne kinematografije kar veliko. In še: *Circus Fantasticus* je na vseh produkcijskih ravneh mojstrovina te vrste, da zahteva res veliko filmsko platno in tehnično brezhibno predvajanje. To omogoča pravzaprav samo kaka izmed dvoran ljubljanskega Koloseja, a *Circus Fantasticus* seveda ni film, narejen za ta milje. To pa pomeni, da smo sposobni posneti tudi filme, za katere v državi enostavno nimamo ustrezne kinodvorane. ■

O MESTU DVEH IMEN

ŠPELA BARLIČ

Potem ko je Goran Vojnović treščil na sceno z osvežilno provokativnim romanom *Čefurji raus!*, ki sta ga enako vneto zagrabila tako kritika kot bralstvo, in se kmalu zatem uveljavil tudi kot kolumnist, se zdaj širši javnosti predstavlja še kot režiser in scenarist. Po nekaj festivalsko uspešnih kratkih filmih in prav tako nagrajenem scenariju za film *Sretan put, Nedime* (2006) v režiji Marka Šantića mu je za avtorski projekt končno uspelo dobiti finančna sredstva in posneti zgodbo, ki jo je na papirju premleval že nekaj let.

Svoj celovečerni prvenec *Piran – Pirano* je zastavil precej neslovensko neskromno. Režiserji, ki krojijo domač filmski prostor, se večinoma ukvarjajo z zgodbami, ki se vrtijo predvsem okrog intime in lovijo duha časa, formalno pa radi preizkušajo meje in zmožnosti svojega izraznega medija, nasprotno pa se je Vojnović odločil za presenetljivo klasično filmsko formo in tematsko polje, ki bi ga prej pripisali režiserju v zrelih letih kot mlademu avtorju, ki se s prvim filmom poskuša umestiti v obstoječ režiserski kanon. Teme, ki jih razvije v svojem prvencu, so »težke«, zrele, nadčasovne in nadnacionalne, formalno pa se drži načel standardne naracije, z zaokroženo zgodbo brez praznih mest, a razgibano v dinamično, kompleksno pripovedno strukturo, pri tem pa ves čas pazi, da kljub kompleksnosti ohranja jasnost.

Scenaristično izhodišče srečanja domotožnega tržaškega ezula (Boris Cavazza), ki se je pred partizani rešil z maratonskim plavalnim dosežkom, in sočno brbljajočega piranskega Bosanca (Mustafa Nadarević), ki se je naselil v njegovem stanovanju in se poročil z njegovo nekdanjo simpatijo (Nina Ivanišin), na prvo žogo ne ponuja ravno najbolj razburljive

pripovedne zasnove, a ga Vojnović razveja z vrsto stranskih likov in razbija s časovnimi elipsami. Tako komorno, med štiri stene ujeta in na iskanje skupnega komunikacijskega kanala obsojeno uglasčevanje dveh starih mačkonov s krizo identitete dobi globino in dinamiko, s premikanjem med dvema časovnima premicama in preklapljanjem med intimnimi prizori v interierjih ter skupinskimi prizori s statisti v eksterierjih pa zgodba pade v enakomerno valujoč ritem in postane ne le pripoved o treh mladih ljudeh različnega rodu, ki jih je vojna usodno zaznamovala in jim zavozlala poti, ampak tudi meditacija s temo ljubezni, pripadnosti in identitete ter pogled v najbolj problematično obdobje slovenske polpretekle zgodovine.

Tisto, kar ob zadnjem nekoliko preseneti, je, da Vojnović, ki se je v domačem tisku uveljavil kot eden najbolj prepoznavnih glasov generacije, rojene v času Titove smrti, sicer dregne tja, kamor si večina ne upa bezati, vendar se vzdrži vsakršnega komentarja in uravnoteženo problematizira tako fašizem kot narodnoosvobodilni boj. Zgodovinsko ozadje torej ni nič več kot zgolj to – ozadje, ki likom (in mestu Piran, enemu izmed glavnih junakov filma) ponuja kontekst delovanja in določa njihove usode –, tematsko pa ostane neizkoriščeno. To pa ne pomeni, da je brez šarma: po dolgih letih se po slovenskem filmu spet sprehajajo čisto pravi partizani v pomečkanih titovkah in volnenih nogavicah – sicer precej manj pompozno, kot so se znali v časih jugoslovanske povojne patriotske, narodnograditelj-

PIRAN – PIRANO

REŽIJA GORAN VOJNOVIĆ

PRODUKCIJA ARSMEDIA

SLOVENIJA, 2010, 101 MIN.

PREMIERA 7. 10. 2010

KOLOSEJ LJUBLJANA, MARIBOR, KOPER, KRANJ

ske evforije, pa vendar nalezljivo nostalgčno.

Piran – Pirano je seveda tudi film o mestu, ki je malo slovenski, malo italijanski in malo od vseh tistih, ki so vanj prišli, ko so bili Italijani iz njega pregnani. Največ živosti in pristnosti Vojnović vnese v film s tem, da kozmopolitskost mesta poudari z eklektično jezikovno mi-

neštro, z žmohtno mešanico jezikov, navad in težkih usod, ki kipijo med piranskimi zidovi, za zasanjanimi, cvetoče načetimi fasadami, potopljenimi v barve rojstnodnevni konfetov. Različni jeziki se mešajo in trkajo, dokler se na koncu med sabo ne razveljavijo, komunikacija pa se reducira na govorico emocij, v kateri se končno lahko vsi sporazumejo. *Piran – Pirano* je film z močnim čustvenim nabojem, a mu uspe obdržati ravnotežje, tik preden bi utegnil treščiti v pretirano sentimentalnost. V svoji prevladujoče trpki atmosferi, podčrtani s temno fotografijo (Radovan Čok), vedno najde prostor za duhovite replike. V tem negovanju komičnega v težkih situacijah je nekaj specifično vojnovičevskega – ali pa vsaj nekaj, kar bolj kot našemu svetu pripada krajem južno od meje, ki se je v multietnično tkivo nekdanje skupne države zažrla takrat, ko so partizani dokončno prišli iz mode. Ta lahkotnost v težkem, problem transnacionalne identitete in multikulturnost dogajalnega prostora so tri prepoznavne poteze, ki jih lahko najdemo tudi pri Vojnovičevih literarnih *Čefurjih*, sicer pa *Piran – Pirano* vstopa v filmski prostor s povsem drugačno, veliko bolj umirjeno energijo kot Vojnovičev objestno inovativni literarni prvenec. ■

KRITIČNE REFLEKSIJE O DANAŠNJI DRUŽBI

Razstava v Galeriji sodobne umetnosti v Celju predstavlja pogled in presek na široko polje umetnosti, ki se ukvarja s prostorom in predmetnostjo. Kiparstva danes ne pojmuje več kot gol artefakt, fokus se je obrnil k procesu, k umetniku, a ne več kot geniju, ampak umetniku raziskovalcu.

ASTA VREČKO



Iztok Maroh, Občutenje; Polonca Lovšin, Invencije; Urša Toman, Varuhi skrivnosti, Lapidarij Pokrajinskega muzeja Celje

Gre za razstavo, ki odpira številna vprašanja, povezana tako z umetnostjo kot z družbo, v kateri živimo. Nekatere odgovore nam poskuša dati umetnost sama, na druga se bodo odzvale naslednje razstave, nekaj pa je prepuščenih obiskovalcu, da jih po ogledu vzame s seboj ter si nanje odgovarja s svojim delovanjem v družbi. Umetnost ostaja prostor svobode, kjer je dovoljeno iti čez rob in razmišljati zunaj danih sistemov. Tako nam ponuja tudi nove možnosti in načine preživetja v hitro spreminjajočem se svetu in hkrati odstira nove svetove.

Razstavo so pripravili kustosi Tomaž Brejc, Alenka Domjan, Jiři Kočica in Polona Tratnik ter je del skupnega projekta *Kiparstvo danes*, ki bo zaradi kompleksnosti obravnavanega materiala trajal štiri leta. Vsako leto bomo videli eno razstavo in osvetlitev določenih problemov znotraj tega polja. Ta razstava razpira polje kiparstva in deluje kot razstava, ki je poskušala zaznati ter artikulirati probleme v sodobni umetnosti, ki jih lahko strnemo pod skupni imenovalec kiparstvo. Pri celotnem projektu gre za izbor umetnosti na podlagi izhajanja iz medija oziroma iz njegove redefinicije.

Vsi kustosi so odlični poznavalci slovenske sodobne umetnosti in imajo podroben uvid v njeno dogajanje. Prvi del *Komponente, stičišča in presečišča* nam predstavlja široka razmerja med prostorom, časom, zvokom. Alenka Domjan, kustosinja Galerije sodobnih umetnosti Celje in soavtorica razstave, jo je opisala kot razstavo, ki »nas vodi k razmisle-

Kiparstvo danes Komponente, stičišča in presečišča

CELJE, GALERIJA SODOBNE UMETNOSTI
KUSTOSI: TOMAŽ BREJC, ALENKA DOMJAN,
JIŘI KOČICA, POLONA TRATNIK
10. 9. – 10. 10. 2010

ku in razkriva razsežnost kiparskega, znotraj katerega ne želi klasificirati posameznih del, niti ne izpostavljati imen, temveč v ontološkem smislu odpreti različne vidike kiparstva danes«. Tako zastavljena predstavlja uvod v nadaljnje razmišljanje.

Ali lahko danes sploh še ustrezno uporabljamo pojem kiparstva, ki ima v sebi že tako močno vpisan pomen in ima vsakdo natanko določeno predstavo o tem, kaj se za to besedo skriva? Sam naslov razstave lahko beremo kot provokacijo, ki nas poziva k razmisleku, kaj razumemo pod to besedo. Pomen besed pa ni končen, ampak se vzpostavlja z njihovo uporabo, tako se lahko skozi čas njihov pomen tudi transformira. Ali kot je zapisal eden izmed kustosov Jiři Kočica v uvodnem sestavku v katalogu, lahko to razumemo kot reafirmacijo pojma in mu s tem damo neko novo dimenzijo.

RAZŠIRJENI TERITORII KIPARSTVA

Tomaž Brejc v svojem tekstu, ki nas, kot je zanj značilno, elegantno popelje skozi kronologijo kiparstva po letu 1975, razumeva obdobje 2000–2010 kot razširjene teritorije kiparstva, kjer se je na nekonvencionalen način izgubilo razmerje med tako imenovano visoko in nizko umetnostjo v alternativnih modelih in prostorih umetniške prakse. Kiparstvo je postalo vse bolj performativno in interaktivno. Sodobna umetnost se počuti doma sredi družbe, sprememb, dogajanja in se ne zapira v ozek umetniški prostor, ampak deluje na širšem družbenem področju in tako zabrisuje ostro ločnico med »življenjem« in umetnostjo.

KIPARSTVO DANES 2011–13

NASLEDNJE LETO SE BODO OSREDOTOČILI NA VPRAŠANJA FIGURALIKE, PREDSTAVITVE IN PREDSTAVE O ČLOVEŠKEM TELESU OD HAPTIČNEGA DOJEMANJA SVETA DO NEVROZNANOSTI, LETA 2012 SE BODO ODPIRALA VPRAŠANJA PRIHODNOSTI KULTURE, CIVILIZACIJE IN CELO PREŽIVETJA V SPREMENJENIH ŽIVLJENJSKIH RAZMERAH, RAZVIJAL SE BO DIALOG MED TOPOSOM IN PREDMETNIM SVETOM. ZADNJI DEL PROJEKTA PA BO ISKAL ZNAMENJA ZNANOSTI V UMETNOSTI IN NJUNO MEDSEBOJNO POVEZAVO.

Tako ne gre dobesedno za pregledno razstavo, ampak za ontološki pregled umetnosti, ki se ukvarja s prostorom, z objekti in koncepti interveniranja, redefiniranja, poseganja in spreminjanja prostora, to lahko pomeni konkreten objekt ali družben prostor, pogosto pa sta med seboj nujno prepletena. Kiparstvo se je tako obrnilo od modeliranja materije tudi na modeliranje prostora, živega sveta, celo človekovega zaznavanja.

Kiparstvo danes ne pojmuje več kot gol artefakt, ampak se je fokus obrnil k procesu, k umetniku, a ne več kot geniju, ampak umetniku raziskovalcu. Predstavljena dela spodbudijo razmišljanja o umetnosti ter o njeni vlogi in naši vlogi v družbi. Kritične refleksije o današnji družbi so nekatere umetnike, kot so Izток Amon, Polonca Lovšin, Marjetica Potrč in Sašo Sedlaček, spodbudili k ustvarjanju alternativnih rešitev za vsakdanje življenje. Tako stopamo na polje tehnološko-ekološke umetnosti, ki bodisi ustvarja socialne utopije, želi socialno izključene integrirati nazaj v družbo bodisi išče alternativne načine uporabe materiala, odpadkov, celo fekalij in tako vdira na polje družbenega. Ali če povzamemo besede Polone Tratnik iz kataloga: »Sodobne umetniške prakse ne verjamejo več v čistost medija, medij ne more biti več tisti nosilec, prek katerega se razgrajuje resničnost in se s tem posredno kritizira družba. Sodobna umetnost hoče drugačno, izvenmedijsko, družbeno kritiko.«

Številni umetniki danes delujejo na presečišču umetnosti, znanosti in tehnologije, včasih je celo prav umetnost tista, ki spodbudi kak projekt, ki ima velik pomen za znanosti. Ta naveza umetnost - znanost išče rešitve za tegobe sodobne družbe. Ob pomoči znanstvenih in tehnoloških odkritij so se umetniki lotili tudi raziskovanja zaznavanja. Tako če



Boštjan Drinovec, Postmoderni človek, Lapidarij Pokrajinskega muzeja Celje

FOTO GAŠPER DOMJAN

želimo misliti in razumeti kiparstvo danes v vsej njegovi raznovrstnosti, ne moremo mimo gibanja, premikanja, gravitacije in percepcije posameznika. Naj bodo svetleče palice kot pri delu Tea Spillerja in Tadeja Komavca ali objekt, ki visi na steni, kot pri Saneli Jahić, vse je stvar pogleda, in to pogleda v gibanju. Pri teh delih se enakovredno v klasično prostorsko dimenzijo vključi še četrta dimenzija, čas, saj je podoba odvisna od premikanja. Enkrat gledalca, drugič objekta.

ODLIČEN KATALOG IN RAZLAGE DEL

Postavitev razstave na več prizoriščih bi lahko delovala konfuzno, a je zaradi široke zastavitve, saj je predstavljenih kar dvaintrideset umetnikov, več kot upravičena. Poleg tega pa izraba vseh teh prostorov posameznim delom, ki so bolj monumentalna, omogoča dovolj prostora, da diha, se razživijo in se obiskovalcu lahko predstavijo v svoji popolni podobi. Druga, manjša dela, pa so postavljena v intimen prostor lapidarija med antične artefakte in tako se vzpostavi še dodaten dialog s preteklostjo.

Ob razstavi je nastal omenjeni katalog, ki ima več kot 100 strani in je opremljen s poglobljenimi študijami vseh štirih kustosov o kiparstvu in njegovi vlogi danes.



Polona Tratnik s sodelavci, Las, in vitro, Predstavitev projekta, ki povezuje umetnost z znanostjo, na otvoritvi.

FOTO ROBI OČRAJENŠEK

Vsebuje tudi razmišljanja o posameznih delih in predstavitve umetnikov ter slikovno gradivo. Iz takšnih ali drugačnih razlogov se vse prevečkrat dogaja, da razstave ostanejo brez spremljevalnih katalogov, ki so nujni tako za refleksijo o razstavi kakor za lažje razumevanje obiskovalcev. Pogosto se nam zdi, da so razstave hermetične, namenjene zelo ozkemu spektru občinstva, ki že tako pripada tako imenovanemu svetu umetnosti, nasprotno pa razstava v Celju širokogrudno ponuja roko širšemu občinstvu. Besedila iz katalogov spremljajo tudi dela na razstavi sami, to pa gledalcu omogoča, da se ob soočenju z umetniškim delom lažje orientira.

TEHNOLOŠKE POMANJKLJIVOSTI SLOVENSКИH GALERIJ

Za takšno razstavo je pravzaprav največja tragedija, da je ljudje ne vidijo, to pa je povezano s časovnim intervalom odprtja. *Kiparstvo danes* ima žal za svojo manifestacijo na voljo le mesec dni, to pa se zdi za tako obsejen projekt dosti premalo.

Alenka Domjan je razložila, kaj stoji za takšno odločitvijo: »Dva najpomembnejša simptoma, ki sta odločujoča in tudi specifična za velike in večmedijske razstave: razstavni prostori in podporna tehnologija. Da smo projekt sploh lahko predstavili v širini zastavljenega koncepta, smo poleg Galerije sodobne umetnosti Celje morali poiskati še druge, razpoložljive prostore. Specifika prostorov je terjala izjemno preiščeno razporeditev umetniških del po razstavnih lokacijah, pri čemer smo morali poleg estetskega vidika upoštevati še 'usposobljenost' prostorov za posamezna dela. Drugi, prav tako pereč problem je podporna tehnologija. Brez razumevanja umetnikov, ki so prispevali svojo opremo oziroma jo sami priskrbeli, ter Koroške galerije likovnih umetnosti in celjskih šol, ki so nam dali na razpolago manjkajoče aparature, razstave ne bi bilo moč postaviti. Izposoja tehnologije je prevelik finančni zalogaj, da bi ga v takšnem obsegu in za daljše časovno obdobje zmogla katera koli slovenska galerija. Sorodne institucije z izposajo, ki sloni na načelu solidarnosti in recipročnosti, pa lahko pomagajo le za krajši čas.«

A ta tehnološki manko ni problem le v Celju, temveč je značilen vseh slovenskih galerij, zato bi se ga bilo treba lotiti sistemsko. ■

HUDIČU JE IME MILTON FRIEDMAN

Zgodba sega v leto 1951, ko so ameriški znanstveniki začeli izvajati poskuse na ljudeh, pri katerih so z elektrošoki hoteli izzvati tako imenovano senzorno deprivacijo, se glasi dramatičen uvod v dokumentarni film *Doktrina šoka*.

AGATA TOMAŽIČ

Gledalca z znatimi črno-belimi arhivskimi posnetki iz psihiatričnih ustanov, mučenja po zaporih in trpinčenja vojnih ujetnikov film kmalu potegne v vrtnec tiste vrste mrzličnega razmišljanja, ki se nazadnje strne v eno samo ali dve vprašanji: Je to mogoče? Je res, da nič ni (bilo) prepuščeno naključju?

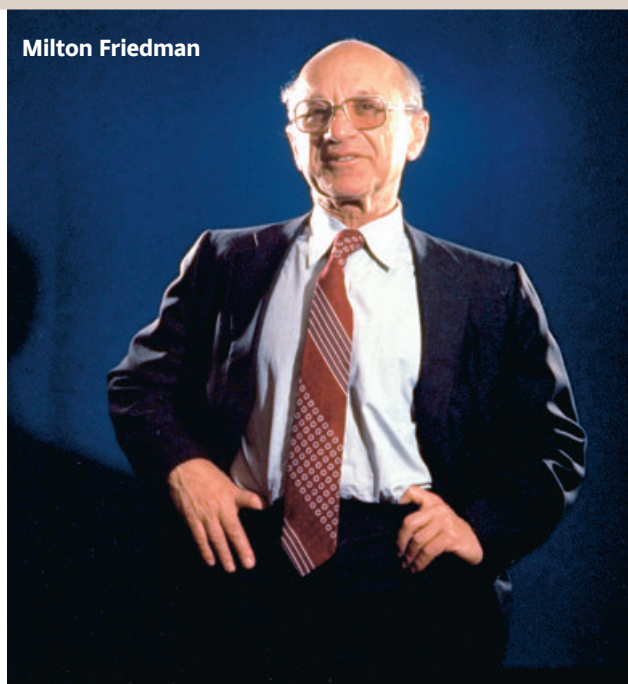
Izsledke poskusov v psihiatričnih bolnišnicah v Severni Ameriki petdesetih let so v svoje priročnike za trpinčenje političnih nasprotnikov vključili pri Cii in njihove učbenike so s pridom uporabljali vsi od privržencev Pinochetove hunte v Čilu do stražarjev v Guantanamo in zasebnih varnostnikov v Iraku. Prevrat v Čilu je bil samo generalka za vse preostale prevzeme oblasti, od zloma komunizma v vzhodni Evropi in razpada sovjetskega imperija do najnovejšega divjanja po bližnjevzhodnih državah, bogatih z nafto. Vseposod so niti iz ozadja vlekle Združene države, natančneje, peščica izbrancev, v katerih rokah menda leži tisti znameniti vzvod, za katerega je Arhimed dejal, da bi z njim lahko premaknil svet. Usoda sveta je odvisna od chicaške šole, diplomantov ekonomske smeri na univerzi v Chicagu, kjer se je ustoličil sloviti ekonomist in nobelovec Milton Friedman. Znan tudi kot hudič iz pekla, ki je med ljudi pripeljal najhujše prekletstvo: neoliberalizem.

Doktrina šoka

REŽIJA MICHAEL WINTERBOTTOM,
MAT WHITCROSS
(PO ISTOIMENSKI KNJIGI NAOMI KLEIN)
VELIKA BRITANIJA 2009, 85 MIN.
LJUBLJANA, KINODVOR

Povzetek filma je namenoma naiven, a prav v takšni obliki bi ga utegnili dojeti gledalci, ki niso odporni proti teoriji zarote. Recept je preprost: predstaviti tezo, nato pa jo kot za preskus in v dokaz, da vzdrži, kazati iz različnih zornih kotov, iz zgodovinske perspektive (poglejte, to se je napovedovalo že takrat!) in z različnih zemljepisnih širin in dolžin, nekako tako kot si alternativni zgodovinarji prizadevajo dokazati, da je slovenščina v sorodu z venetščino (Slovenci pa zato z Veneti), a ko bi kakšen šaljivec zavihal rokave in pljunil v dlani, bi mu najbrž uspelo koga prepričati tudi, da je slovenščina izšla neposredno iz aramejščine. Takšnemu početu se z drugo besedo reče tudi manipulacija, toda očitati tolikšno zahrbtnost snovalcem filma, posnetega po istoimenskem delu Naomi Klein (na naslovnici knjige je slovenski založnik dopisal še »angažirana publicistika«, to pa precej dobro povzema žanr), bi bilo – prav tako naivno. Ljudi, ki berejo knjige Naomi Klein in gledajo filme, kakršna je *Doktrina šoka*, se ne da tako hitro zmanipulirati in zavesti. Razloga sta dva: a) ker so že uvedeni in z misijonarsko gorečnostjo širijo svoje spoznanje o svetovni zaroti, ki ne obsega le ameriškega vmešavanja v notranjepolitične zadeve katere koli države na zemeljski obli, temveč se začne že pri hrani, ki nam jo Veliki brat zastruplja, zdravilih in cepivih, ki nam jih vsiljujejo farmacevtske multinacionalke ipd.; b) ker jim organ za zdravorazumsko razsojanje še ni odmril in filme, kakršni so *Zeitgeist*, dokumentarce Michaela Moora, knjigo Thierryja Meyssana *Velika laž* in delno tudi *Doktrina šoka* jemljejo kot dobrodošlo spremembo zornega kota. V poplavi vsakovrstnih popkulturnih bedastoč takšni izdelki namreč pozivajo k novemu razmisleku, k razglabljanju, ki se seveda ne sme strniti v tezo, da smo vsi ujeti v zaroto mednarodnih razsežnosti in da ni več daleč dan, ko bodo na nas začeli preskušati cepivo proti izražanju čustev – še eno izmed obskurnih »razkritij«, ki kroži po medmrežju.

Pravzaprav je še najbolj smiselni nauk, ki ga kaže izvleči iz *Doktrine šoka*, da moramo pogosteje brati zgodovinske knjige. *Historia magistra vitae est*, so rekli že stari Rimljani, a kaj, ko smo na to pozabili, pa tudi na morje drugih zgodovinskih dogodkov in naukov. Še Čile in Pinochetova diktatura se zdi današnjim generacijam daleč (zakaj že imamo v Ljubljani Allendejevo ulico in kdo je že bil Allende?), kaj šele Sveto



Milton Friedman

FOTO AP / DOKUMENTACIJA DELA

rimsko cesarstvo nemške narodnosti s svojimi volilnimi knezi, na katere je v debati po premieri filma opozoril eden izmed udeležencev razprave, Matjaž Gantar. Tudi Habsburžani kot nesporni vladarji v določenem zgodovinskem obdobju so si mir in oblast kupovali z dogovori z volilnimi knezi, ki bi jih lahko primerjali z današnjimi multinacionalnimi korporacijami – v opombi nekoga iz občinstva označenimi za tiste, ki zares odločajo. Razprava z izbranimi sogovorniki, poleg Gantarja sta za mizo na odru sedela še dr. Jože Mencinger in Gregor Golobič, vse tri pa je k besedi izzival Marcel Štefančič, jr., je bila smetana na torti celotnega večera, ki se je začel s filmom, končal pa s stand up komedijo. Da ne bo pomote: ta oznaka nikakor ni mišljena kot slabšalna, saj mora biti skladno s pravili žanra takšna predstava polna bodic, porojenih iz inteligentnega humora, in priložnostnim stand up komikom je v poldrugi uri uspelo pritegniti skorajda popolno pozornost nabitob polne kinodvorane, čeprav so gledalci prej svojo zbranost namenjali že ravno toliko dolgemu dokumentarcu. Vsekakor pa je, roko na srce, dobrih 80 minut filma še vedno prijaznejših do uporabnika (in njegovega časa) kot skoraj 800 strani knjige. Dokumentarec je preprosto primernejši način za ozaveščanje o pojavnih oblikah tako imenovanega podivjanega kapitalizma, zvijačah chicaške šole in prekanjenosti Milтона Friedmana kot knjiga, v katero se zaradi zajetnosti zagrejejo le že prepričani. Ti so najbrž prevladovali tudi med občinstvom in Golobič, ki je moral kot predstavnik vlade že po službeni dolžnosti film in tezo o izvozu ameriške doktrine šoka minirati, tako kljub svojim pregovornim retoričnim sposobnostim ni imel lahke naloge. Saj ne da bi gledalci preferirali kogar koli izmed na odru sedečih, lahen aplavz odobravanja si je prislužil le Mencinger, ko je UTD opisal kot »univerzalni temeljni dohodek za slehernega državljana, od najrevnejšega pa do Gantarja«. Prav zadnji je nekoliko omilil manipulativni naboj dokumentarca in navrgel nekaj besed o prevladi nekega imperija, v našem primeru ameriškega, tako kot sta svetu svoj čas načelovali pomorski sili, Nizozemska in Španija. Tako in tako so Združene države v zatonu in prihaja nekdo drug, morebiti Kitajska, je še dodal.

Senzacionalnost filma *Doktrina šoka* se da upravičiti z dejstvom, da se lahko le tako njegovo sporočilo prebije do naslovnikov. Osnovno sporočilo pa je, da je treba razmišljati, in to onkraj banalnih vsakodnevnih reči. Kako je že rekla Naomi Klein na enem izmed predavanj, s posnetkom katerega se filmska pripoved sklene? Bistvo doktrine šoka je, da so ljudje preveč zaposleni s skrbjo za svoje lastne interese, za preživetje. Zloglasni Milton Friedman pa je v enem svojih esejev zapisal: »Samo kriza – dejanska ali dozdevna – ustvari resnične spremembe.« Seveda ni dvoma, kakšne spremembe je imel v mislih gorečni zagovornik svobodnega trga, toda včasih se utegne zgoditi tudi kaj nepredvidenega ... ■

MOŠKI, KI JE PREVEČ LJUBIL ŽENSKE (IN PREMALO PREDSEDNIKA)

Francosko-maroški pisatelj Tahar ben Jelloun, ki se je pred trdo roko monarha severnoafriške kraljevine na začetku sedemdesetih let umaknil v Francijo, je v novi domovini iz političnega azilanta napredoval do statusa uglednega izobraženca, čigar literarno izražanje je bilo že večkrat prepoznano kot žlahtno. Njegovi besedi prisluhnejo tudi, kadar krca predsednika Sarkozyja in priseljensko politiko. Francozi so nazadnje obnemeli (v grozi), ko si je TBJ drznil kritizirati nedotakljivega – Michela Houellebecqa.

AGATA TOMAŽIČ

Tahar ben Jelloun je na festivalu *Pordenone legge* (*Pordenone bere*) predstavljal svoj novi, v Italiji pravkar izdani roman *L'uomo che amava troppo le donne* (*Moški, ki je preveč ljubil ženske*). Ne, ni napaka, naslov je naveden, kot piše na platnicah knjige, kajti roman je izšel v Italiji še pred Francijo, »zaradi specifičnega urnika«, kot je povedal njegov avtor na tiskovni konferenci v prostorih gospodarske zbornice v Pordenonu. Severnoitalijansko mesto, splošni javnosti najbrž bolj znano po sejmišču in dogodkih, povezanih z gospodarstvom, med drugim je tu sedež proizvajalca gospodinjskih aparatov Zanussi, je predzadnji konec tedna v septembru dihala s knjigami in književniki – čeprav so ga z neba dušili temni oblaki, iz katerih je bolj ali manj vztrajno lilo ves dan. Pogovori s povabljenimi so zato namesto na prijetnem mestnem trgu, nad katerim se dviguje cerkveni zvonik in ga obdajajo arkade, potekali v zaprtih prostorih. Med zanimivejšimi ustvarjalci bi bilo treba omeniti Arta Spiegelmana, znanega po stripu *Maus*, pisateljico Esther Freud, pravnikinjo Sigmunda Freuda (in hčerko slikarja Luciena Freuda), Britanca Michaela Ondaatjeja, ki se je proslavil z *Angleškim pacientom*, po katerem je Anthony Minghella posnel film. Še pred odprtjem festivala je literarnim sladokuscem spregovoril Boris Pahor, »tržaški pisatelj slovenskega rodu«, izmed slovenskih avtorjev so sodelovali še Andrej Blatnik, Suzana Tratnik in Veronika Simoniti.

Navdih za roman *Moški, ki je preveč ljubil ženske* sem dobil v svojem življenju, je

dejal 66-letni pisatelj in s simpatičnim nasmeškom premeril novinarke in novinarje, zbrane okoli mize, na čelu katere je sedel. Ben Jellounovo najnovejše delo je zgodba o zakonskem paru, ki se dogaja v Franciji, med ne preveč srečno poročenim slikarjem iz kultivirane maroške družine in Amino, njegovo berbersko ženo iz preprostega vaškega okolja iste severnoafriške države. Življenje uspešnega slikarja usmerjata veliki strasti – do umetnosti in do žensk, zadnja ni zamrla niti po poroki, to pa je tudi jabolko spora med zakoncema. Po dvajsetih letih se Amina odloči za ločitev, toda med enim izmed srditih preprirov njenega moža zadene možganska kap in ohromi. Medtem ko je priklenjen na posteljo, razmišlja, da je vsega kriva ona, Amina pa v drugem delu knjige v prvoosebni izpovedi našteva razloge, zaradi katerih sovraži moža.

»Vsi pisatelji pišejo o sebi, kot pisec potrebuješ material za delo, ki ga najlaže dobiš v svojem življenju, seveda pa moraš imeti domišljijo, da ga primerno obdelaš. Pisanje je lahko tudi neke vrste izganjanje hudiča, eksorcizem. Glavni junak moje nove knjige je človek, ki je dolgo molčal, podobno kot liki v delih Prima Levija, ki se trudijo povedati neizgovorljivo. Dela vseh velikih pisateljev so porojena iz njihovega osebnega trpljenja, taka primera sta Kafka in Dostojevski. Glavnega junaka mojega romana zadene možganska kap – to torej nisem jaz, se je pa nekaj podobnega zgodilo nekomu iz moje okolice. Prepogosto pozabljamo, kako pomembno je zdravje, nato pa se zgodi nekaj, zaradi česar ne moremo več sami niti na stra-



Tahar ben Jelloun

FOTO STEFANIA GIUSTI

nišče. Takšen človek je popolnoma odvisen od drugih, s tem pa se je na intimni ravni zelo težko sprijazniti. Izhodišče za moj roman je bil na videz obroben doživljaj: nekega čudovitega poletnega dne sem bil v restavraciji in za mizo poleg naše je sedel človek na invalidskem vozičku, ki mu je na nosu pristala muha. Ni je mogel sam odgnati in pomislil sem, kako grozno mora biti takšno življenje, če ti navadna muha lahko pokvari kosilo. To je ena izmed tistih podrobnosti, ki zdrami pisateljevo domišljijo. V svoji knjigi pripovedujem zgodbo o človeku, ki je uspel, vendar ni vzpostavil zadovoljivega odnosa s svojo ženo, zato ima še naprej afere z drugimi ženskami. Še naprej ljubi, ljubiti je seveda bolje kot sovražiti, toda ne za njegovo ženo. V prvem delu zgodbo pripoveduje pripovedovalec, v drugem pa žena. Drugi del je bil torej vaja v slogu, moral sem spremeniti slog pisanja, odrekel pa sem se vsakršnemu moralnemu razsojanju.

Kraj dogajanja je nekje med Francijo in Marokom, oba lika sta žrtvi kulturnih razlik, saj prihajata iz iste države, vendar sta pripadala različnim kulturama. Ona je Berberka, on pa iz izobražene maroške družine. Veliko je možnosti, da bo takšen mešan zakon razpadel. Umetniku je uspelo prepričati in osvojiti Evropo, ne more pa doseči, da bi ga ljubila lastna žena – takšnega, kakršen je. Na poklicnem področju sme slaviti popoln uspeh, v zasebnosti pa mu je spodletelo ...

Svojim bralkam – ženske so namreč pogosto zelo pozorne bralke – bi rad sporočil, da sem se bal lotiti pisanja te knjige, saj me je bilo strah, da ne bom mogel nadaljevati tradicije svojih del, v katerih se od nekdaj zavzemam za pravice žensk. Tako je v tej knjigi moški tisti, ki nima več nikakršnih pravic. Nekatere prijateljice so mi zaupale, da jih je to zelo ganilo, po njihovem mnenju je to knjiga o človeškem trpljenju, trpita oba nastopajoča in ni ne zmagovalca ne poraženca. «

Kaj bi torej rekli o pravicah žensk v islamu, s poudarkom na primeru Iranke Sakineh Mohamadi Aštiani, zaprte zaradi domnevnega sodelovanja pri umoru moža in obsojene na smrt s kamenjanjem, pa tudi o zakonu, ki prepoveduje nošenje burk in so ga že sprejeli v Belgiji, v Franciji pa ga je julija potrdila skupščina, sredi septembra pa izglasoval še senat?

Najprej bi rad povedal, da naglavna ruta in burka nimata ničesar opraviti z islamom, kajti v *Koranu* ni niti ene same vrstice, ki bi govorila o tem. Samoumevno je le, da si ženska pokrije glavo med molitvijo, tako kot tudi v katoliško cerkev ni mogoče vstopiti ravno v kopalkah. Burka ni povezana z islamom, temveč je prvina družbe in v nekaterih državah del tradicije, nosijo jo ženske v Iranu, v nekaterih plemenih v Jemnu ipd., je pravzaprav zelo obroben pojav v islamu. Zakoni, ki jo prepovedujejo, ji dajejo veliko preveč pozornosti. Naj navedem primer: v Franciji, ki šteje 65 milijonov prebivalcev, burko nosi samo 2000 žensk. Obstajajo islamske države, kjer nošenje burke ni naravno, tudi v Maroku bi se nad žensko z zakritim obrazom v nekaterih okoljih zgražali. Razumem pa, da prepovedujejo nošenje burk v šolah, sam ne bi mogel delati z žensko, ki bi si zakrivala obraz, še manj si lahko predstavljam, da bi takšna ženska poučevala. Kar pa zadeva Sakineh Mohamadi Aštiani, lahko rečem le, da je to mednarodni politični škandal in da ravnanje iranske oblasti izziva kritiko tudi med Iranci.

Leta 1997 ste napisali knjigo *Kako sem svoji hčerki razložil rasizem*, katere namen je bilo nagovarjati k strpnosti in odpravljati neznanje in strahove, iz katerih se rodi ksenofobija. So se po trinajstih letih razmere na tem področju v Franciji izboljšale ali so Francozi le še bolj nestrpni do priseljencev?

TBJ, MED FRANCIJO IN MAROKOM

Tahar ben Jelloun se je rodil leta 1944 v maroškem mestu Fes. Študiral je filozofijo, a že med študijem je bil žrtev avtokratskega režima maroškega kralja Hasana II., saj je bil med študenti, ki so jih poslali v kazensko taborišče kot krivce za nemire leta 1965. Filozofijo je nato poučeval, dokler oblast ni arabizirala liceja v Casablanci, kjer je bil zaposlen. Nato je zaprosil za štipendijo in se leta 1971 preselil v Francijo na podiplomski študij psihologije. Vmes je delal kot novinar pri *Le Mondu*, za katerega je leta 1975 napisal serijo reportaž z romanja v Meko. Nekaj let pozneje je doktoriral z nalogo *Emocionalne in seksualne težave severnoafriških priseljencev*. Že od gimnazije je pisal pesmi, prva knjiga, s katero si je utrl pot med francoske bralce, nosi naslov *Enfant de sable* (prevedena tudi v slovenščino kot *Otrok peska*) in pripoveduje bizarno zgodbo o Ahmedu, ki se je rodil kot deklica z imenom Zahra, a ga starša v pomanjkanju dediča vzgajata kot moškega (navdih za knjigo je TBJ dobil v časopisni kroniki). Nadaljevanje je *Sveta noč* (*La nuit sacrée*), za katero je leta 1987 dobil nagrado Goncourt. Zelo odmevno je bilo tudi njegovo delo *Ta slepeča odsotnost svetlobe* (*Cette aveuglante absence de lumière*), ki temelji na izpovedi Aziza Binebina, preživelega obsojenca na osemnajst let v delovnem taborišču, kamor ga je pahnili kraljev režim.

Tahar ben Jelloun ima od leta 1991 francosko državljanstvo in se razglaša za francosko-maroškega pisatelja ter človeka z dvojno nacionalno identiteto. Prav zaradi svojega izvrstnega poznavanja obeh kultur je še posebno primeren za ozaveščanje o rasizmu in pozivanje k strpnosti, konec devetdesetih je napisal knjižico *Kako sem hčerki razložil rasizem*, leta 2002 pa še *L'islam expliquée aux enfants* (*Kako islam razložiti otrokom*). Vmes mu je takratni generalni sekretar OZN Kofi Anan podelil svetovno nagrado za strpnost (Global Tolerance Award). Še vedno piše kolumne za *Le Monde* in italijansko *La Repubblica*, včasih tudi za katalonsko *Lavanguardia* in švedski *Aftonbladet*. Wikipédia pravi, da je Tahar ben Jelloun med pisatelji, ki ustvarjajo v francoščini, najbolj prevajan na svetu.

Kakšne so razmere, najbolje pove podatek, da je vmes izšla že druga, razširjena izdaja te knjige, ki je debelejša za sto strani. Nasploh mislim, da smo v Evropi priče strahotne degradacije demokracije, na površje so priplavali desničarji, to se dogaja tako v Franciji kot v Italiji in na Nizozemskem. Ena izvrstnih analiz o vzponu desnice v Evropi, ki sem jih pred kratkim bral, je esej *Prijazna pošast (Le monstre doux)* italijanskega jezikoslovca Raffaella Simoneja, ki razmišlja, kateri so razlogi, da je desnica danes tako sproščeno prevzela vodstvo, levica pa je na kolenih (*pravi, da je desnica preprosto bolje doumela duha našega časa, v katerem kraljujejo potrošništvo, individualizem in mediji, zna se približati tako go-spodarstvenikom kot odgovornim v medijih, ki v njenem imenu zagovarjajo kratkoročne cilje – med katerimi sta obljuba varnosti in boj proti priseljevanju*, op. A. T.).

Kako bi komentirali spor med Evropsko komisijo in francoskim predsednikom Nicolasom Sarkozyjem, ki je dal ukaz za množične deportacije Romov?

Ah, osnovna težava, s katero se spopadajo politiki, kot so Sarkozy, Berlusconi, Fini, Bossi ..., je, da se na vse kriplje želijo obdržati na političnem prizorišču. Sarkozy si medijsko pozornost prizadeva obdržati s potezami, značilnimi za skrajno desnico, sam pa menim, da zamisli dobiva delno tudi pri italijanski politiki. Vsekakor si najbolj želi nastopati na televiziji, če bi mogel, bi tam najraje kar stanoval.

Kakšen je vaš odnos do islama, nekateri vam očitajo, da ste kot pisatelj do njega premalo kritični ...?

Kar zadeva moj odnos do islama v mojih delih, še zlasti v zadnjem romanu, menim, da čez pisanje veje lahen vetrič laičnosti; zavzemam se namreč za ločitev vere od javne sfere, toda to je izraženo zelo subtilno. Govoriti kritično o islamu je za intelektualca dandanes težko, saj tvega svoje življenje. Taki intelektualci kaj hitro trčijo ob zid popolnega nerazumevanja v muslimanskih državah, še zlasti v tistih, kjer je islam državna vera, kot so, denimo, Iran, Jemen, Savdska Arabija. V Maroku se veliko več govori o laičnosti in položaj se izboljšuje. V Egiptu je spet drugače, tam deluje Muslimanska bratovščina, organizacija, ki obstaja od dvajsetih let dvajsetega stoletja. Toda zahtevati od muslimana, naj odkrito kritizira svojo vero, je nemogoče, saj bi nosil glavo na prodaj. Sam se zavzemam za ločitev vere od javne sfere. Pozivati k čemu takemu v Iranu bi bilo nesmiselno, lahko pa vsekakor podpremo Irance v boju proti teokratski oblasti. Islam je zame moja osebna stvar in na tem področju izvajam kvečjemu pedagoško dejavnost, nisem pa ideološko aktiven. Islam je izjemno politizirana vera in upam, da se bo nekega dne bolj usmeril v duhovnost. Podobno je s *Koranom*: kdor dobesedno jemlje, kar je napisano v tej sveti knjigi, je izdajalec islama. *Koran* je poln simbolov in je zelo duhovno globoko delo. Vprašajte me raje še kaj o književnosti, prosim!

Katere lastnosti mora po vašem mnenju imeti roman, da dobi nagrado Goncourt – je vsečnost bralcem lahko pomanjkljivost? Novi roman Michela Houellebecqa *La carte et le territoire (Zemljevid in ozemlje)* je takoj po izidu zaslovel kot velika uspešnica, vi kot eden izmed članov akademije Goncourt, ki podeljuje najuglednejšo francosko književno nagrado, pa ste jo javno kritizirali in dvignili nemalo prahu ...

Ne, to, da je kaka knjiga všeč bralcem, nikakor ne vpliva negativno! Odkar sem pred tremi leti postal član akademije Goncourt, vsa poletja, od 15. junija do 15. septembra, preživim med knjigami. Lotil sem se tudi branja Houellebecqove, in to s svinčnikom v rokah, kot sem izjavil v enem izmed intervjujev. Priznati moram, da me je razočarala, nikakršne koherence ni v njej, nobene slogovne in jezikovne doslednosti, ta knjiga je, kot bi bila na silo sestavljena. Vem, vsi obožujejo Houellebecqa, jaz pa sem edini, ki sem si ga drznil kritizirati in dobil sem občutek, kot da sem se dotaknil Boga. Njegov novi roman ne skriva, da je napisan z enim samim namenom: da bi njegov avtor

dobil nagrado Goncourt. Houellebecq je iz svojega pisanja odstranil vse, kar ga je doslej opredeljevalo, a je bilo politično nekorektno in zaradi česar ne bi mogel dobiti tega priznanja: njegovo sovraštvo do žensk, rasizem in navdušenje nad bordeli in seksualnim turizmom na Tajskem. Toda to se knjigi pozna, pisanje bi lahko primerjal s pohištvom, kakršno izdelujejo v Ikei – poceni, a ne traja dolgo. Poleg tega so ga dobili, da je prepisoval iz Wikipedije, in to dobesedno, tekst je kopiral in ga prilepil, ne da bi ga za eno samo besedo spremenil, to dokazuje, da mu manjka pisateljske domišljije. To so mu dokazali in izgovarjal se je, da je to nov književni prijem, pomislite, mediji so to molče požrli, sprašujem se, kaj bi se zgodilo, če bi pri tem zalotili mene ... Knjiga, ki nastane iz takšnih vzgibov kot novi Houellebecqov roman, je delo brez vrednosti, brez teže. Prijetno jo je brati, tega ne zanikam ... Naj poudarim, da nimam ničesar proti njemu osebno, sploh ga ne poznam (*Houellebecq je bil obtožen spodbujanja nestrpnosti, ker je leta 2001 v intervjuju za literarno revijo Lire ob izidu Platforme izjavil, da je »islam najbolj pri*uknjena religija izmed vseh«, op. A. T.*), bil pa sem začuden, kako ogorčenih odzivov sem bil deležen od njegovih oboževalcev, ki so po spletnih forumih pisali, da sem zadrtil islamist, ki je napadel Houellebecqa. Naj strnem: to, da je kaka knjiga všeč bralcem, ni kontraindikacija za nagrado Goncourt, osnovno pravilo, kdaj lahko kako delo dobi to priznanje, pa je, da je dobro napisano.

Francoska literarna srenja se zdi zapleten svet, ki se ravna po svojih lastnih pravilih, eno izmed njih ste omenili tudi sami, ko ste povedali, da je vaš novi roman *Moški, ki je preveč ljubil ženske* najprej izšel v italijanščini in bo v francoščini natisnjen šele naslednje leto, mar ni nekoliko poniževalno za pisatelja, kot ste vi, da se mora podrediti taki založniški odločitvi?

Ne, s svojim založnikom, Gallimardom, sem zelo zadovoljen, knjiga bo pač izšla naslednje leto, letos res ne bi imelo smisla utrujati bralcev še z enim mojim delom, saj so dobili že pripoved o Jeanu Genetu z naslovom *Le menteur sublime (Pretanjeni lažnivec)* in še dramo o izmišljenem srečanju med Beckettom in Genetem z naslovom *Beckett et Genet, un thé à Tanger (Beckett in Genet, čaj v Tangerju)*.

V začetku septembra ste zbudili pozornost javnosti z odprtim pismom predsedniku Nicolasu Sarkozyju, v katerem izražate svoje ogorčenje nad njegovim namero, da bodo priseljencem, za katere se bo odločilo, da so krivi prestopka, odvzeli francosko državljanstvo; obenem ste bili zgroženi, da se lahko o čem takem razpravlja v Franciji, ki velja za deželo človekovih pravic. Vam je predsednik države odgovoril?

Ne, ni mi odgovoril, sem pa dobil odzive številnih ljudi in moje pismo je bilo med najbolj branimi prispevki tistega dne v *Le Monde*.

Ste pomislili, da bi iz protesta vrnili odlikovanje legija časti, ki vam ga je Sarkozy podelil leta 2008?

Ne, nikakor, saj mi ga je on samo izročil, dobil pa sem ga v imenu vseh Francozov in Sarkozy je le njihov začasni predstavnik.

Ne pomišljate, kadar se je treba izreči o političnem dogajanju v Franciji. Kaj pa vaša druga domovina, Maroko – ves čas poudarjate, da je vaša nacionalna identiteta dvojna, vendar so vam pred leti očitali, da ste do maroške oblasti preveč mili, na očitke ste se odzvali s priznanjem, da nočete izzivati kralja Hasana II., ker si še kdaj želite obiskati svojo mater. Kaj porečete o njegovem nasledniku, Mohamedu VI., ki se rad razglaša za reformatorja?

Njegov ravnanje odobravam in resnici na ljubo je naredil že veliko dobrih stvari, zaslužen je zlasti za izboljšanje položaja žensk, sprejel je nekaj zakonov, ki jim omogočajo večjo neodvisnost. Toda problem ni v njem, problem je v Maročanih – on dela, kar more, le Maročani ne delajo dovolj! ■

ZIDATI – PITI – ITI

VESNA JURCA TADEL



FOTO PETER UHAN

Dogajanje v novi slovenski igri *Totenbirt*, letošnji Grumovi sonagrajenki, poteka, kot pove naslov, v vaški gostilni na severovzhodu Slovenije v drugi polovici devetdesetih let prejšnjega stoletja. Osebe, ki v njej nastopajo, so še kar predvidljive, na prvi pogled stereotipne, a vendar z nekaj štrlečimi značilnostmi: v ospredju je »totenbirt« Štef (Branko Šturbej), nekoč uspešen, a totalno zapit »muskontar« in babjek, zdaj pod duhovnim vodstvom od vzhodnjaške instant filozofije presvetljene žene (Zvezdana Mlakar); potem je tu njegov svak, keramičar, ki naj bi mu tlakoval teraso, a ga venomer nateguje (Valter Dragan); sin Marko (Aljaž Jovanovič), ki v resnici ni pravi sin, ampak ga je Štef od ta starega totenbirta dobil v »paket aranžmaju« skupaj z ženo in gostilno; pijanec Ivek (Janez Škof), stalni inventar gostilne, ki je nekdaj igral skupaj s Štefom; komandir Markelj (Ivo Ban), ki malo skrbi za red, malo pa tudi za stranski zaslužek. A to ni navadna gostilniška igra. V ta skoraj banalni okvir namreč Prijatelj vnese element, ki dogajanje zasuka v nepredvideno smer: v gostilni zaposli natakario Sandro (Nataša Barbara Gračner), ki s svojo enigmatično ženskostjo vnese nemir med moško populacijo in je hkrati nekaj katalizator nenavadne Štefove katarze in njegovega nesrečnega konca.

Z zgodbo o Štefovem počasnem spoznanju, da je popolnoma ujet v dolžnosti in odgovornosti, ki jih je sam sicer hote prevzel, a da je edino svobodo občutil takrat, ko je še igral, ponuja Prijatelj ostro kritiko sodobnega načina življenja, ki se giba na preprosti osi zidati (oziroma pehati se za materialnimi dobrinami) – piti (oziroma iskati zavetje pred tem) in iti (oziroma umreti). Avtorjeva poanta je precej pesimistična: prevlada surovega materializma nad osebno svobodo je v zaključnem prizoru, kjer nad dokončno propadlim Štefom slavijo novodobni kapitalisti, popolna in neusmiljena.

Pa vendar to – pesimizem – ni ton celotne drame, prej nasprotno. Ivo Prijatelj namreč vodi dialog spretno in duhovito, liki so zarisani trdno in zanesljivo; kar je že na prvi pogled najbolj opazno, pa je jezik, v katerem se iskriivo stapljata štajersko narečje in žmohtnost nižjega pogovornega jezika. Prav s tem Prijatelj izriše prepoznavno podobo slovenskega življa in z uvodnim prizorom, kjer Štef in Ivek na dolgo razpravljata o vseh pasteh, ki se skrivajo pri polaganju *venecijana* na teraso, zasidra *Totenbirta* trdno v našo sodobnost.

Poglaviten presežek Prijateljevega *Totenbirta* pa je, da ponuja na eni strani naturalističen prikaz slovenskega podeželja z vsemi značilnostmi (privoščljivostjo, zadrstostjo, ozkogledostjo, materializmom itn.), hkrati

IVO PRIJATELJ

Totenbirt

REŽIJA MILE KORUN

SNG DRAMA LJUBLJANA

PREMIERA 2. 10. 2010, 180 MIN.

pa to plast nenehno presega s premišljenimi, svojevrstnimi potujitvenimi detaili in prvinami, ki se približujejo nekakšnemu magičnemu realizmu (na primer prizor, v katerem Štefa obiščejo njegovi mrtvi prijatelji). To načelo se ponovi tudi na ravni jezika: njegova banalnost in vulgarnost se mešata s svojevrstnim filozofiranjem, celo »metafisko«.

Režiser Mile Korun pa se je očitno odločil, da se bo oprl le na drugo raven. Tako je zasnovana že scenografija: namesto vaške gostilne stoji na odru bleščeč belo-rdeč točilni pult iz kakega mestnega bara (Janja Korun). Namesto pogovornega jezika slišimo z odra le približek tega, ki je precej bliže zborni izreki kot pogovoru v gostilni (Barbara Korun). Korun ne vzpostavlja značilnega zatohlega, klavstrofobičnega provincialnega ozračja, zapletenih, intrigantnih odnosov med gosti ter majhnosti njihovega žitja in bitja, ki bi jim Prijateljeve zastranitve vnašale vznemirljivo protiutež, ampak celotnega *Totenbirta* uprizarja, kot bi imel opravka s poetično dramo. Razen nekaj redkih prizorov (na primer omenjenega uvodnega) je tako celotno dogajanje z režijskega in delno tudi igralskega stališča pezzantno, pomenljivo, po nepotrebnem abstraktno in stilizirano. Igralci so namreč zaradi ne dovolj natančno določene meje med obema ravnama nihali med dvema skrajnostma: nekatere je vlekel bolj v naturalizem, za to so imeli tudi v besedilu vso oporo (a so bili zato v diskrepanci z drugimi elementi), na drugem polu je bila Nataša Barbara Gračner, ki je s svojo nedostopno dvoumnostjo nenehno vlekla onkraj, na sredi pa Branko Šturbej, ki je v lik preprostega birta že od začetka vnašal nemir, potrebo, da koplje sam po sebi in se pri tem dokoplje do usodnega spoznanja, da hrepeni po svobodi, ki je ne more doseči. Izleti v filozofiranje, ki pri Prijatelju izzvenijo kot duhovit in nepričakovan klicaj in duhovite poante, se v predstavi nekako porazgubijo in postanejo skoraj preveč ilustrativni.

S tem ko je Korun naturalistično dogajanje v vaški gostilni, ki je pri Prijatelju le začinjeno z elementi drugačnosti, v celoti dvignil na drugo raven in ga spremenil v abstraktno, prej po Strniši ali Zajcu dišečo parabelo, je morda želel preveč nazorno poanto z usode Štefa prenesti na slehernika. A zdi se, da Prijateljevo besedilo tovrstne abstrakcije in stilizacije ne prenese prav dobro, zato predstava obvisi v zraku. ■

ZALJUBLJENI IN NIHILISTIČNI SHAKESPEARE

Nesmrtna?

VESNA JURCA TADEL



Matej Puc in Nika Rozman
v naslovnih vlogah

Sta Romeo in Julija danes še verjetna? Kaj nam lahko pove ta neskončno zljajni in nešteto uporabljeni mit o čisti ljubezni? Je pri njunem propadu zanimivejša igra nesrečnih naključij ali temačno ozadje družinskega spora – ali oboje hkrati? Se ju splača aktualizirati, prenesti v sedanost, poskusiti zanj najti pendant v našem okolju, tukaj in zdaj? Recimo Julija kot Slovenka, Romeo kot čefur, ali nasprotno? Približno nekaj takega smo imeli priložnost gledati že leta nazaj v Rističevi režiji. Njuna ljubezen kot simbol čistosti in možnost odrešitve v svetu, ki je preračunljiv in pokvarjen?

Ta formula se v rokah režiserja de Bree ni izkazala za preveč posrečeno, še zlasti ker jo je razumel preveč dobesedno. Na odru zato gledamo do skrajnosti prignano črno-belo poenostavitev te kompleksne Shakespearove zgodbe. Začetek je sicer povsem obetaven: tako lahko »kupimo« zanimivo scenografijo, izjemno sugestivno in všečno filmsko glasbo, ki atmosfero vzdržuje tam nekje med Hitchcockovo Rebecco in kako tipično črno-belo holivudsko melodramo; zanimiv in obetaven je okvir, ki ga predstavlja nova oseba, nekakšen režiserjev alter ego/zbor v upodobitvi intrigantno enigmatičnega, suhoparno ironičnega in privlačljivo neizprosnega Lotosa V. Šparovca, ki deluje kot roka usode: on je tisti, ki podtika usodne rekvizite, ki piše in dostavlja (ali pa seveda tudi ne) usodna pisma, ki pripelje na oder osebe, ki spremenijo tok dogajanja; tudi filmsko pretapljanje prizorov in vzporedna montaža dveh hkratnih dogajanj sta v nekaterih primerih smiselna in učinkovita.

Potem pa postaja vedno jasnejša shematičnost prikaza neusmiljenosti in nerazumevanja Julijinih staršev, obeh Capuletov, ter spremembe vsaj spodobnega, če že ne objektivno idealnega snubca Parisa v hladnokrvnega kupčevalca z mesom. Oče zelo hitro pokaže svojo podkupljivost, pohlepnost, neskupuloznost in ostudno manipulativnost (hkrati vehementni in zmuzljivi Jožef Ropoša), mama je očitno povsem podrejena, lutkasto neboljena in negotova, a moža do konca ubogajoča (Tanja Dimitrievska), interpretacija Parisa (blazirani, prikriti perverzni Boris Kerč) pa skoraj meji na karikaturu.

Iz te črno-bele poslikave namreč sledi niz že videnih, na hipni učinek preračunanih de Breevih *invencij*: Paris si Julijo od očeta odkupi; da ne bi bil snubec zaradi odlašanja s poroko preveč užaljen, mu Capulet v tolažbo ponudi kar svojo ženo, Paris ji z veseljem takoj sleče spodnje hlačke; in medtem ko se isti Paris proti koncu predstave ob Julijinem truplu zateče k nekrofiliji, Capulet brutalno

WILLIAM SHAKESPEARE
Romeo in Julija
REŽIJA DIEGO DE BREA
MESTNO GLEDALIŠČE
LJUBLJANSKO
PREMIERA 21. 9. 2010, 110 MIN.

ubije patra Lorenza, ki je mladima ljubimcema edini ponudil razumevanje in pomoč (prepričljivo topli Milan Štefe). S tovrstnimi drastičnimi detajli in posegi pusti de Brea psihologijo, s tem pa tudi verjetnost, ob strani, tako da se lahko gledalec le še zlekne in se pusti presenečati ali pa dolgočasiti ob režiserjevih domislekih.

Ki pa jih tudi, čim dlje traja predstava, polagoma zmanjkuje, saj se zdi, kot da mu je zmanjkalo časa ali energije, in tako je druga polovica polna nerodnih zatemnitev, nerodnih prekinitev glasbe, nerodnih mizanscenskih rešitev, nerodnih prihodov in odhodov, nerodnih prekinitev dialogov in dogajanja. Če je bil ta *staccato* tempo morda mišljen kot pospešitev toka usode, ki drvi v katastrofo, je bil pač premalo domišljeno izpeljan.

Kot pri (vsaj) zadnjih dveh de Breevih režijah gledaliških iger (*Cenciya* v MGL in *Julija Cezarja* v ljubljanski Drami) se zdi, da hipne režijske domislice, ki so tu in tam morda celo učinkovite, v kontekstu celote delujejo kot nepotrebne, nedomišljene, odvečne: na primer ko pred balkonsko sceno Mercutio, Benvolio in Zbor kar naenkrat zapojejo dalmatinsko *U te sam se zaljubio*; ali ko Romeo na začetku istega prizora prinese Julijo na rami; ali ko si ona na koncu, med oblubo poroke, umiva zobe; ali monolog o kraljici Mabi, ki ga Mercutio (Jure Henigman) pove potem, ko malo posnifa iz svojega prstana; ali ko si Capulet zaveže predpasnik, ker izgovori besedico »gospodinja« – skratka, zdi se, da so nekatere metafore razumljene dobesedno, in namesto da bi učinkovale duhovito, le zastrlijo kot nerazumljiv, nekoliko banalen klicaj.

In kakšna sta sredi tega »star-cross'd lovers«? Oba interpretata, Matej Puc in gostja Nika Rozman, vsak zase dikcijsko čista, v mislih in čustvih jasna, a vendar, tudi zaradi bizarnih mizanscenskih rešitev in poudarkov, niti za trenutek med njima ni čutiti kemije, čudeža ljubezni, zaradi katerega sta pripravljena zastaviti življenje. Manjka seveda tudi generacijski kontekst, ki ga pri Shakespearu ustvarjata Romeova prijatelja, tu tako rekoč zreducirana na preprosta nasilneža.

Takšna uprizoritev *Romea in Julije* pač ne ponuja odgovora na vprašanje, zakaj ta zgodba o nesrečnih ljubimcih velja za nesmrtno. ■

Pričakovan kraljevski spektakel

KATJA ČIČIGOJ

Ni treba vedeti, kakšna naj bi bila »sinteza antropološkega, fizičnega in energijskega gledališča«, da si lahko vnaprej predstavljamo, kakšna bo uprizoritev *Kralja Leara*, ki jo je tako označil njen režiser Matjaž Berger. Skladno s pričakovanji smo bili v poslopih gradu Klevevž pri Šmarjeti znova deležni značilnega Bergerjevega spektakla s kostumografijo Alana Hranitelja, glasbo Petra Penka, dognano lučno podobo, z obilno rabo videa in obogateno s filozofskimi referencami.

Večne aktualnosti Shakespearove tragedije Berger ne skuša dokazati s kako radikalno priredbo ali aktualizacijo, temveč nasprotno svoje uprizoritve postavlja »v historičnem in univerzalnem«, umesti jih v čas nastanka, ki naj bi prinašal sporočila, ki so danes

funkcionalna elementa ambientalne postavitve. Sicer ima ta, kot smo vajeni pri Bergerju, bolj dekorativno ali ponazoritveno vlogo (v nasprotju s *Kraljem Learom* Radeta Šerbedžije na Brionih, ki se je za občinstvo spremenila v nekakšno minituro po utrdbi). Drugi spektakelski elementi nihajo med učinkovito podčrtavo in nepotrebnimi motnjami: ponekod že na diskoteko spominjajoča igra reflektorjev ob spremljavi zvočnih efektov, epileptično utripanje luči in črk na zaslonih, videoprojekcije, ki poleg irelevantne vsebine, ki zgolj ponavlja dogajanje na prizorišču (na primer zemljevid, ko se deli zemlja, mučilne naprave, ko se pošlje izdajalca na mučilno napravo itn.), s svojo majhnostjo in številčnostjo ne ustvarjajo atmosfere, temveč kot tujek prebijajo kamnite stene. Berger se v diktate svojega lastnega sloga ujame tudi z rabo popolnoma nemotiviranih citatov



Pavle Ravnohrib kot kralj Lear

WILLIAM SHAKESPEARE
Kralj Lear
REŽIJA MATJAŽ BERGER
ANTON PODBEVŠEK TEATER
NOVO MESTO, SLOVENSKO
MLADINSKO GLEDALIŠČE
PREMIERA 21. 9. 2010, 110 MIN.

aktualna prav zato, ker so (po krivici) prešla v pozabo: vprašanja časti, dostojanstva in strasti. Kot nosilec teh vzvišenih idej pa režiser uporablja zanj prepoznavno igralsko zasedbo, ki jo režira v ne-strastnem, ne-psihološkem, ne-empatičnem deklamatorskem slogu: Pavleta Ravnohriba v (sprva nekoliko preveč vzvišeni, kasneje celo patetični, a v trenutku zloma prav presunljivi) naslovni vlogi, Boruta Veselka v zrcalni vlogi grofa Gloucestra in v preprosti neizraznosti presenetljivo učinkovito Jano Menger kot Kordelijo. Tem dodajo sok predvsem igralci SMG-ja z veliko bolj doživeto in celo fizično igro, med njimi zlasti akrobatski Uroš Kaurin kot Edgar, Ivan Godnič kot (skoraj papeški) norec in Blaž Šef kot Oswald; zasedbo pa obogatita še mezzosopranistka Irena Yebuah Tiran in šarmantna prezenca Jureta Longyke kot sinteze stranskih likov – zadnji sicer ne more skriti svojega radijskega izvora, a s tem verjetno ustreza Bergerjevemu konceptu igre.

Liki pritekajo in odteka skozi dva vhoda, ki sta z meglo in lučnimi efekti edina zares

ljubezenskih pisem Kordeliji (razen banalne motivacije istoimenskosti naslovnice pisem z likom Learove hčerke) Sorena Kierkegaarda, s katerimi dramsko dogajanje moteče prebija Marinka Štern.

A kljub nekaterim dvomljivim režijskim rešitvam (denimo Edmund, ki se bojuje v opravi in tehniki samurajev) se zdi, da je Shakespearova tragedija vendarle razmeroma primerna snov za Bergerjev slog. Ta tokrat ni bil pretiran v vseh (potencialno motečih) skrajnostih, v nasprotju z njegovo uprizoritvijo Cankarjevih *Hlapcev* ali kolaža Borgesovih tekstov *Kratka zgodovina večnosti*. Zadostna mera in izčiščena raba scenskih podčrtav ter bolj ali manj hladne deklamatorske igre je uprizoritev v temni sobi gradu v nekem smislu res prenesla v »historično in univerzalno« skoraj sakralno razsežnost, kot gre velikim tragedijam, ki s svojimi misteriji krivde, kazni in usode še danes kličejo množstva vernikov v (bolj ali manj) posvečene (ne) gledališke hrame.

Bergerjeva postavitve *Kralja Leara* sicer v nasprotju z napovedmi ni bila ravno »radikalna« ali »kruta«, »fizična« pa bolj zaradi prispevka izvrstnega igralskega ansambla SMG-ja in »intimna« zgolj zaradi majhnosti prostora. Ali se je s svojim sakralnim ozračjem res pomikala »po liniji etičnega in sublimnega«, je verjetno odvisno od tega, kaj za posameznega gledalca ta linija predstavlja; težko bi pa zanikali, da je bila ta linija (v dobrem in slabem) nadvse veličastna. ■

O PAPIRJU IN SPLETU V FRANCOSKO-SLOVENSKEH DVOJCIH

Pogovori o papirnatih in digitalnih knjigah ter še marsičem, povezanem z njimi, bodo do sredine novembra potekali v Klubu Cankarjevega doma. To je še eden izmed dogodkov, ki v letu, ko je Ljubljana svetovna prestolnica knjige, častijo starodavno nosilko človeške modrosti. Tokrat na pobudo Francoskega inštituta Charlesa Nodiera.

AGATA TOMAŽIČ

Ali moramo pokopati Gutenberga?« je naslov uvodnega prispevka v francosko-slovenski zbirki z naslovom *Knjiga & digitalizacija/Livre & numérisation*, izšli kot napoved javnih pogovorov o naslovni temi. Je knjiga ogrožena ali se ji v spremenjenih, beri: digitalnih okoliščinah obeta mutacija? se sprašuje predstavnik prireditelja, Francoskega inštituta Charlesa Nodiera, in ugotavlja, da so se zagovorniki digitalnega branja in fanatični privrženci klasične knjige, ki v njej vidijo skoraj fetiš, vkopali vsak na svoji strani. Naj drži, da izbranci berejo s papirja, napredni pa z računalniškega zaslona ali podobnih nosilcev, nikamor ne bomo prišli, če bodo pripadniki obeh taborov srepli drug v drugega vsak s svoje strani jarka, so si rekli v Francoskem inštitutu in priklicali po enega slovensko in enega francosko govorečega književnika ali kako drugače s knjigami in napisanim preživljajočega se gosta. Povabljeni bodo do sredine novembra razpravljali o knjigi v obdobju digitalizacije in še marsičem. Prvo izmed skupno osmih srečanj, ki se vsakokrat začnejo ob osemnajsti uri in potekajo v Klubu Cankarjevega doma v Ljubljani, je v ponedeljek, 20. septembra, uvedla Tanja Lesničar Pučko, ki se je z Jeanom-Philippom Toussaintom in Miho Mazzinijem pogovarjala o pisateljevi spletni strani.

Jean-Philippe Toussaint je belgijski pisatelj in scenarist, ki si je svojo spletno stran <http://www.jptoussaint.com> dal postaviti že v drugi polovici devetdesetih, ko je po internetu brskala le peščica najdrznejših. Zasluge za to gredo nekemu informatiku, s katerim se je sprijateljl med snemanjem enega svojih filmov. Na začetku sem bil na spletu bolj opazovalec, je povedal Toussaint, in to za nemalo pisateljev velja še danes. Izjema, ki potrjuje pravilo, je bil njegov slovenski sogovornik, Miha Mazzini, Slovencem znan ne le po odmevnih knjigah in po njih posnetih filmih, temveč tudi kot pisec časopisnih člankov o računalnikih in računalniških priročnikih

KNJIGA & DIGITALIZACIJA
Livre & numérisation
SERIJA POGOVOROV
LJUBLJANA, KLUB
CANKARJEVEGA DOMA
OD 20. 9. DO 15. 11. 2010

(Mislim sem, da obvladam Google, Novih 100 računalniških zvijač ...). Podatki o njem in vsem, kar počne, so uporabnikom interneta na voljo na naslovu <http://www.mihamazzini.com> že dvajset let, in kot je avtor – tako knjig kot svoje spletne strani – duhovito navrgel v pogovoru, bo zdaj zdaj dobil nagrado za zadnjo spletno stran v celotnem internetnem prostanstvu, ki je še narejena po starem, z urejevalnikom besedil Notepad. Za Mazzinija je spletna stran bolj kot samostojna umetnina nekakšno izložbeno okno, v katerem bralec dobi osnovne informacije o pisatelju. Toussaint mu je v pogovoru (in v praksi s svojo stranjo) pritrjeval, da spletna stran ne sme biti takšna kot profil na Facebooku, z objavljenimi fotografijami in voznim redom književnih turnej, tako kot to naredi vse pre-



FOTO VORANC VOGEL

več avtorjev. Sodobne pogodbe z založniki v Združenih državah vsebujejo člen »Avtor sam vzdržuje svojo platformo,« je brž vskočil Mazzini s svojimi izkušnjami in razložil, da to pomeni ukvarjanja s Facebookom, twittanje, nalaganje posnetkov na Youtube in kar je še takih opravil, ki trajajo dragoceni čas pisatelja, ki se mora vendar posvečati predvsem pisanju, temu »žongliranju s samoto«. Zato jih za takšna dela veliko najame asistente. Je v današnjem spletnem svetu, ki hlepi po odkrivanju podrobnosti iz zasebnosti, pisateljeva spletna stran lahko nekakšen nasip, ki zadrži poplavo preveč nasilnih poizvedb, je zanimalo povezovalko. Toussaint je razodel, da se pri tem ravna v skladu z mislijo Rolanda Barthesa, ki je nekoč zapisal, da je bralcem »treba dati intimo, in ne zasebnega«. Zato pa je razmišljal, da bi na svoji strani bralcem dovolil vpogled v nastajanje romanov in nanjo naložil vse različice pred tiskano. Kaj takega Mazziniju ne diši preveč, a radovedni bralec, ki si zastavlja vprašanje, kako se vrtijo kolesca v pisateljevi glavi, bo morda nekoliko potešen, ko bo kliknil na sekcijo »Kje si je torej avtor kupil svoj um in možgane?« Tam bo naletel na nič drugega kot računa za knjigi *Možgani*

človeški in *Mind*, za kateri je Mazzini plačal 34,64 in 19 evrov, računa pa skeniral in naložil na stran.

Zanimivo, da sta pri interaktivnosti, značilnosti interneta, ki so jo na začetku spletnega razmaha vsi kovali v zvezde in jo omenjali celo kot pripomoček za kolektivno pisanje knjig, oba avtorja neodobravajoče odkimavala. Toussaint jo je razglasil celo za največji bič interneta, Mazzini pa je poslušalcem v zvezi s tem zaupal, da se v e-nabiralniku, kamor mu lahko pišejo obiskovalci spletne strani, pogosto znajdejo sporočila iznajdljivih, a ne preveč marljivih učencev, ki si želijo obnov njegovih knjig ...

Povabljenca na prvi večer v nizu pogovorov pod naslovom *Knjiga & digitalizacija* sta se proti koncu dotaknila tudi avtorskih pravic in duha zastojkarstva, ki preveva večino spletne dežele, kjer vsakdo vse hoče, ne bi pa za to kaj plačal – ali vsaj čim manj. To ima lahko tudi pozitivne posledice: pisatelji bi po tej poti sčasoma lahko izrinili založnike, je nakazal Mazzini, kajti če ima kak avtor milijon prijateljev na Facebooku, bi na svoj profil lahko naložil najnovejšo knjigo v elektronski obliki, bralci pa bi jo kupovali, ceneje

kot v knjigarnah. Toussaint mu je oporekal s primerom Stephena Kinga, ki je to že naredil in doživel popoln polom, a ga je Mazzini popravil: njegov novi poskus, ko je dal na trg različico za bralnik Kindle, je bil dosti uspešnejši.

Interaktivnost je bila ne le ena izmed tem, temveč kar rdeča nit naslednjega pogovora 27. septembra, v katerem sta svoje izkušnje bloganja oziroma spletne prisotnosti s poslušalstvom delila Pierre Assouline, pisatelj, literarni kritik, predavatelj in blogger, ter Andrej Blatnik, ki si podobne attribute lahko priktakne v slovenskem medmrežnem prostoru. Bloga sicer nima, ima pa spletno stran (www.andrejblatnik.com/) in je prepričan, kot je povedal že v uvodu, da bo (papirnatih) knjig v prihodnosti vse manj, kajti: »ko bodo izginili gozdovi v Južni Ameriki, bo cena papirja poskočila«. Živimo v obdobju, ko se dogaja dosti bolj revolucionarna sprememba kot v Gutenbergovem času, saj se je takrat spremenil le način tiskanja, nosilec pa ostal isti, danes pa prehajamo s papirja na nekaj nesnovnega, je razlagal Pierre Assouline. »Nesmiselno je razpravljati, ali je to dobro ali slabo, tako je in tukaj je.«

Assouline že šesto leto obogati svoj blog *La République des livres* (Republika knjig; <http://passouline.blog.lemonde.fr/>) vsak dan z novim prispevkom, v katerem obravnava teme, povezane s književnostjo. Prostor res ni tako skopo odmerjen kot na časopisnem papirju – Assouline s kritikami polni *Le Monde des livres*, nekakšne *Književne liste Le Monda*, in *Le Nouvel Observateur* – pa vendar ni neomejen. Oko spletnega bralca namreč tekstu ne sledi linearno, temveč bere točkovno, je potrdil tudi Blatnik. Pa še nekaj nenavadnega se zgodi pred računalniškim zaslonom: deskarjem rabi kot nekakšen ščit, v zavetju katerega si upajo srditeje kot kjer koli druge bljuvati ogenj in žveplo. Najnižkotnejše komentarje Assouline sproti odstranjuje, to je tudi dolžnost njega kot avtorja bloga, na vsak zapis pa se odzove v povprečju po dvesto ljudi (rekord je 1200 komentarjev), številni z zelo inteligentnimi pripombami, je povedal francoski blogger. In dodal, da so raziskave pokazale, da se sleherna spletna debata, ne glede na izvirno temo, po eni uri in približno 150 komentarjih začne sukati okoli Hitlerja in se pojavijo neonacistične pripombe, potem pa se povrne k prijaznejšim tonom in tehtnejšim ugotovitvam. Takšnih je bilo kar nekaj tudi na naslednjem slovensko-francoskem srečanju – nazadnje sta 4. oktobra svoje misli o prihodnosti intelektualne lastnine izmenjavala filozofa Paul Mathias in Peter Klepec Kršič. Do sredine novembra pa je vojni red tak: 13. oktobra bosta o možnosti simbioze med knjigo in digitalnim svetom pomisleke izražala sociolog Drago B. Rotar in zgodovinar Roger Chartier, o izzivu digitalne knjige bosta 18. oktobra razpravljala založnika Claire David in Rok Zavrtnik, o digitalizaciji knjižničnih fondov bosta 25. oktobra razlagala direktorica NUK Mateja Komel Snoj in ravnatelj francoske nacionalne knjižnice Bruno Racine. Na predzadnjem srečanju, 3. novembra, bosta svoja stališča o prihodnosti knjige soočila pisateljica Brina Svit in pesnik Tomaž Šalamun, zaključni večer 15. novembra pa bo s svojo navzočnostjo počastil Boris Pahor, ki bo govoril o knjigi kot zgodovinskem pomniku. ■

TEK PO SLEPIH ULICAH

Lainščkov prvenec *Peronarji*, ki je bil že ob izidu leta 1982 nekaj posebnega, ostaja poseben tudi v kontekstu sodobne slovenske veristične proze, po marsičem pa se razlikuje tudi od avtorjevih poznejših del.

TINA VRŠČAJ

Pri Študentski založbi so ponatisnili Lainščkov prvenec iz leta 1982. Zakaj prav ta njegov roman, se bo kdo nemara vprašal, ne pa katerega drugega z veličastnejšim literarnim dometom (denimo *Raze* ali *Ki jo je megla prinesla*)? Morda zato, ker *Peronarji*, kot pravi Marcel Štefančič, jr. v spremni besedi k ponatisu – opremljeni s fotografijami dogajalnih krajev in avtorjevimi komentarji –, niso »sterilen« roman (kot so bili po njegovem tedaj sterilni vsi slovenski filmi; v njih denimo nihče ni umrl na stranišču). Da je roman nekaj posebnega, je že ob izidu ugotavljal Andrej Blatnik, ko je zapisal, da so *Peronarji* kot zmes kriminalnega, humorističnega in pikaresknega romana prvo tovrstno delo pri nas, ki da ga ni mogoče primerjati pravzaprav z ničimer. Drug razlog bi bil lahko ta, da je – še vedno po besedah Blatnika ob izidu prvenca – ta berljiva in duhovita knjiga »namenjena najširšemu bralnemu krogu« oziroma da gre, kot je tedaj v svoji oceni zapisal Aleksander Zorn, za »populistično zgodbo za široko prodajo«. Zamisliti pa si je mogoče vsaj še en razlog, namreč, da bi *Peronarje* lahko uvrstili v tisti tip pisanja, ki je na Slovenskem zdaj najbolj trendovski. Z nekaj omembami »tovarišev« in »delavske poezije« *Peronarji* resda pričajo o času, v katerem se godijo, sicer pa se brez zaostanka pridružujejo tistim sodobnim slovenskim romanom, ki se gibljejo v območju literature nižjih slojev.

Za tematsko ozadje tovrstnih romanov, ki so v zadnjem času med najbolj brani, večkrat pa tudi nagajeni, je značilen junak, čigar najočitnejša poteza je družbena (včasih celo družinska) zavrženost, odrinjenost na rob; ta junak ima nemalo slabih lastnosti in le malo priložnosti, da bi se popravil; prebija se iz dneva v dan, prešteva maloštevilne denarce in zadnji belič žrtvuje za pijačo. Zgodbe pripovedujejo o morda velikih ljudeh, ki pa so jim bila namenjena majhna življenja. Seveda so med temi romani tudi številne razlike. Nekateri se ukvarjajo bolj s problematiko priseljencev, drugi z neuspe-



FERI LAINŠČEK
Peronarji
ŠTUDENTSKA ZALOŽBA
LJUBLJANA 2010
(KNJIŽNA ZBIRKA BELETRINA)
303 STR., 27 €



Marcel Štefančič, jr., pisec spremne besede k ponatisu *Peronarjev*, in avtor Feri Lainšček

FOTO BORUT KRAJNC

šnimi umetniki; a za vse je značilen skupen nezavidljiv socialni položaj junakov, njihovo visenje na družbenem obrobju. Junak *Peronarjev* je zgleden prototip tega modela: ne študira in ni zaposlen, temveč kot nekakšen prenočuje na klopih, v pasažah, pri klošarjih, pod drevesom.

Današnji tovrstni veristični romani pogosto vsebujejo dialoge, ki posnemajo poulični govor; tako postajajo vse bolj realističen posnetek življenja odrinjenih in neopaženih ljudi z vsakdanjimi, nesijočimi usodami. Take mimetične posnetke pogovornega, slengovskega ali hibridnega jezika zasledimo na primer v *Fužinskem bluzu* Skubica, *Čefurjih raus* Vojnoviča, *Svinjskih nogicah* Goloba, včasih pri Frančiču in še kje. *Peronarje* bi sicer glede marsičesa lahko primerjali s temi romani, a se glede rabe jezika razlikujejo od njih že na prvi pogled. Čeprav je protagonist in prvoosebni pripovedovalec Kec Prekmurec in so tudi drugi junaki v Ljubljani le tuji, v številnih dialogih, ki jih ponuja roman, ni zaslediti nobene narečne besede; njihov govor nam je posredovan v knjižnem jeziku. Kljub temu pa – in to je zanimiva potrditev tistih poetik, ki najbolj grobo mimetičnost zavračajo kot neliterarno – junaki *Peronarjev*, ki govorijo pravilno slovensko, ne delujejo izumetničeno, temveč pač nosijo literarno obličje. Lainšček je očitno že kot povsem mlad pisatelj premogel nadarjenost za združevanje bogatega besednega zaklada s pretanjenim občutkom za lepo, zato niti njegovi junaki ne morejo govoriti grdo, s poetičnega diskurza se ne spuščajo v neliterarni govor. Pri Lainščku je tako podoba železniške postaje z vsemi ljudmi, med katerimi so pijanci in klošarji, ki jedo ostanke, na poseben način lepa podoba. Vse, kar je pritlehnega, grdega in umazanega, vse tisto, kar ni »sterilno«, je nekako lépo zato, ker je to ubesedil mojster besede. Sodobni romani, omenjeni zgoraj, imajo delno drugačne ambicije; brez bese-

dnega olepševanja skušajo prikazati svet najnižjih slojev, ki ni lep. Zato jim tudi ne gre toliko za posebno literarno lepoto, temveč prej za zvestobo resničnemu, torej za grdo. Če v umazani četrti smrdi iz kanalizacije, naj smrdi še iz romana o tej četrti. (No, tudi to je nekakšen dosežek.)

Lainščkov prvenec, ki je bil že ob nastanku nekaj posebnega in ostaja poseben tudi v kontekstu sodobne slovenske veristične proze, je v marsičem drugačen od avtorjevih poznejših del. Z današnjega gledišča se zdi, da je manj prepoznavno avtorjev. Ne gre mu odrekati duhovitosti in lepega jezika; slog je izdelan, pester in uglajen, a za kanec bolj prozaičen. Poznejše romane krasi bolj poetičen jezik, za katerega so značilne nekatere stalne besedne zveze ter narečne, starinske in redko rabljene knjižne besede, denimo »je vzplahutala«, »zažmirkala« in »odškrniti«. *Peronarji* se s takim izrazjem ne ponašajo, in tudi zato so bolj prizemljen roman, ki se mu mladostniški junaki dobro prilagajo. So roman o razmeroma neuspešnih poskusih, kako se znajti, uspeti, si zagotoviti urejen gmotni položaj in najti svoje mesto v družbi. Kec ima namesto sreče veliko pomanjkljivosti – zavist, preveliko zaupljivost, pozabljenost, občasno neiskrenost –, vendar v bralcu zbujajo simpatije. To simpatičnost gre bržkone pripisati njegovemu spretnemu izražanju in sprijaznenosti, s katero pripoveduje. Umetnik je, le da še ne ve natanko, kakšne vrste. Ve pač to, da noče početi ničesar, v čemer ne bi užival. Morda je umetnik ljubezni, ker najbolj uživa v ljubezni.

Peronarji se ne godijo v krajih, kjer je osrednji lik doma, denimo na murskosoboškem peronu, temveč v Ljubljani. Kec se mora z manjvrednostnim kompleksom podeželana znajti v »velikem« mestu. Ljubljana ni Prekmurje in tudi Ljubljanka nikakor ne more nadomestiti Mure. Ob Muri je bilo mogoče početi veliko reči, v Ljubljani se je mogoče kratkočasiti s prebiranjem poezije na javnih

straniščih. V mestu je junak kljub temu, da pozna vse peronarje in berače, precej sam. Večkrat se spominja ob Muri živeče babice, to pa je tudi edina vez s tistim ljudstvom, ki v poznejšem Lainščkovem opusu – ta z ozračjem včasih spominja na Žabotovo literaturo in na magični realizem – zaživi v vseh dimenzijah in odtenkih, zlasti iracionalnih in mitoloških.

V najbolj prepoznavnih delih Lainščkovega romanesknega opusa živijo ljudje, ki verjamejo v usodo in usodovke, v preroškost sanj, v slutnje in slutljivost, in počasi postajajo blodni. Ljudstvo, ki mu je reka s svojimi meglicami v življenje prinesla animizem in ga zaznamovala s prvinskimi rečmi. Ljudstvo, ki živi v svetu škratov, »nečistih leščekov«, demonov in skušnjavcev, sredi blata, da se vlaga lepi na njegove kosti. To so ljudje, ki se ne morejo otresti provincialne privoščljivosti in čenč in jim je za petami blazna ravninska žalost. Bivajo v svetu, kjer je vsaka žival zločesto znamenje in kjer človeku mimogrede, da bi iz njega izgnali zlodeja, na podplat pribijejo železno podkev. Nekaj privlačno iracionalnega je tudi v za zdaj zadnjem Lainščkovem romanu v verzih *Sprehajališča za vračanje*, kjer blodeče duše pokojnih kramljajo z blodečimi dušami spečih.

Te mitološke skrivnostnosti močvirnatih pokrajin, ki najboljšim Lainščkovim delom daje prispodobne razsežnosti, v *Peronarjih* ni. Ni tiste *raze*, skozi katero bi se zrl v kako oddaljeno zamegljeno skrivnost. Kec se klati in beži, a čeprav se ne moremo odločiti, ali se trudi kaj spremeniti ali ne, ima pravzaprav malo vpliva na potek dogodkov, kajti nad njim visi nekakšen brezdušen deterministični zakon, ki ni ne od hudiča ne od boga. Je ujetnik sveta, po katerem tečejo poti, ki tekača nikamor ne pripeljejo; le v slepe ulice vodijo. Povsem nasprotno torej kot nadaljnje Lainščkovo pisateljstvo: to je vrt s potmi, ki se cepijo. ■

»PREPROSTO SEM UŽIVAL V RISANJU TITA KOT MUMIJE«

Na skupinski razstavi v ljubljanski Galeriji Vžigalica, ki je del programa, s katerim uredništvo revije Stripburger proslavlja svojih osemnajst let, so na ogled tudi dela znanega švedskega ustvarjalca stripov Maxa Anderssona.

MAŠA OGRIZEK

Max Andersson (1962) je priznan švedski umetnik, ki je svojo umetniško pot začel kot ustvarjalec avantgardnih (kratkometražnih) filmov, pozneje pa se je posvetil predvsem ustvarjanju stripov. Pri potapljanju v njegov tematični univerzum, ki ga naseljujejo bizarni liki – do zob oborožen splavljen zarodek, razkrajajoče se Titovo truplo, Bog, utelešen v obliki kioska za hrenovke idr. –, slavno Lacanovo formulo samodejno pretopimo v »Nezavedno je strukturirano kot strip.« A kot je Andersson pokazal na duhovitem predavanju v ljubljanski galeriji Vžigalica, (samo) ironično naslovljenem *Geneza bolnih idej*, njegova avtentična stripovska govorica ni zgolj odsev lastnega fantazmatskega sveta, ampak nastaja na presečišču subjektivnega in družbenega.

Zdi se mi, da je vaša risarska tehnika sorodna prostemu asociiranju. Ali svoje delo razvijate sproti ali se vnaprej pripravite?

Pripravim se, veliko se ukvarjam s scenarijem. V prvem delu ustvarjalnega procesa

Pod zemljo in nad oblaki

SKUPINSKA RAZSTAVA
STRIPBURGER, LE DERNIER CRI,
MAX ANDERSSON, GUNNAR
LUNDKVIST, MATTHIAS
LEHMANN, MARCEL RUIJTERS
LJUBLJANA, GALERIJA VŽIGALICA
DO 10. 10. 2010

delam skice, ne da bi zraven razmišljal. Pogosto pri tem nastane lik, ki me začne zanimati in me usmerja proti zgodbi. Na začetku na dan prihajajo skorajda nezavedne stvari; a ko se lotim oblikovanja zgodbe, je proces zavesten.

Stripe ste začeli ustvarjati, ko ste bili še zelo mladi. Vas je kdaj zamikalo, da bi se samocenzurirali? Ste začutili trenje med željo po iskrenosti in priučenimi normami, kaj je (moralno) sprejemljivo?

Moji starši niso ocenjevali tistega, kar sem počel. Če sem na primer narisal zelo nasilno risbo, niso rekli, da je slaba. Bili so zelo tolerantni. To je tako dobro kot slabo. Dobra stran je, da se niso odzvali, zato sem bil lahko iskren; po drugi strani pa tudi niso kazali velikega zanimanja za to, kar sem počel. A niso me poskušali odvrniti. Ko sem bil otrok, so mi dajali stripe. To je bilo v šestdesetih letih, ko je bila tako na Švedskem kot v Združenih državah Amerike zelo razširjena kritika stripov. Ti naj ne bi bili primerna otroška literatura, saj naj bi bili nasilni, neumni in polni klišejev. To je bil tudi čas, ko je bilo kulturno okolje na Švedskem – tako kot v preostali Evropi – poudarjeno levičarsko in stripi so veljali za orodje kapitalizma.

Kakšne stripe pa ste brali kot otrok?

Bral sem *mainstream*, na primer *Jaka Ramana*, pa tudi nekatere švedske stvari. Po

Max Andersson



mojem je bilo dobro, da mi niso govorili, da so stripi zanič. Starši so mi jih preprosto dali, brez predsodkov.

Še danes je pogost predsodek, da tisti, ki so jim všeč stripi, ne berejo radi. V vaših delih pa najdemo reference na številne »resne« knjige – na primer na *Zločin in kazen*, *Kafkov Grad* ...

Stripi so dokaj mlada literarna zvrst, zato jih ni prav veliko dobrih. Na voljo je več dobrih knjig, ker je preprosto večja izbira. Med stripi je težko najti zares izvrstna dela. V zadnjem času opažam, da vse pogosteje prebiram starejše stripe. Zelo mi je všeč na primer *Popaj* – izvirna različica iz tridesetih let –, ki je zares dober. *Popaj* je sprva izhajal v časopisu; ustvaril je cel univerzum zares zanimivih likov. Je strip za odrasle, sploh ni bil namenjen otrokom. Lik Popaja je povsem nepredvidljiv – nenehno laže in nikdar ne govori resnice, a je na neki način pozitivna oseba, ker je zvest samemu sebi.

Vaš strip *Pixy* iz začetka devetdesetih let je skorajda preroški: v njem so ljudje prikazani kot reciklirana, drug drugemu podobna telesa z velikimi nasmehi in brez avtentičnih čustev, ki se odpovedujejo življenju v sedanosti, da bi v prihodnosti postali bogati in slavni. To se dandanes zares dogaja ...

Sem opazil. (*Nasmeh*) Danes je strip precej star; ustvaril sem ga leta 1992 in vse od takrat so ga ponovno izdajali, mislim da nazadnje prav v Sloveniji pred nekaj leti. Kot kaže, zgodba ni zastarala, prav nasprotno. Prvi znaki, ki so napovedovali današnje stanje, pa so se pojavljali že konec osemdesetih in v začetku devetdesetih let.

Znani rek »čas je denar« uteleša duha kapitalizma. V stripu *Pixy* se pojavi lik, ki prodaja denar. Kot se izkaže, je »čisti« čas moč pridobiti na način, soroden krvodajalskim akcijam. To idejo ste razvijali naprej v svoji postavitvi *Podarite čas*, ki smo si jo pred leti lahko ogledali tudi v Ljubljani.

Ideja prihaja iz stripa *Pixy*, v katerem je prizor, ko ljudje svojega časa ne podarjajo, ampak prodajajo. Želel sem, da bi bila postavitev pozitivno naravnana, zato sem to spremenil v donacijo. Gre za zelo preprosto postavitev, kjer sta le postelja in majhna naprava. Obiskovalec se mora nanjo priključiti, a se nič ne zgodi. Tam je še štoparica; ko prenehaš podarjati čas, jo moraš ustaviti in zabeležiti, kolikšno količino časa si zares podaril. S to postavitvijo sem se predstavil ob kakšnih petih ali šestih priložnostih in skupaj zbral okoli dva tedna podarjenega časa. A ne vem, kaj bi z njim počel ...

To pa ni edini primer, da ste ob pomoči stripa naredili vidne prezrte ravni jezika. V *Pixyju* ste tako nekatere fraze – na primer *umazan denar*, *rast (vrednosti) denarja*, *propadla stavba* – uprizorili dobesedno. Denar tako na primer »serje« po ljudeh ...

Stripi so v nasprotju s slikami in ilustracijami nadvse primerni za takšno početje – da stvari narediš antropomorfne. Kadar narišeš na primer avto ali drevo, je to neke vrste simbolična upodobitev, nekakšen znak. Če torej drevo govori, to pravzaprav ni govoreče drevo; je lik, ki je resda videti kot drevo, a je prava oseba. Če pa se pojavi v filmu, je zgolj govoreče drevo in nič drugega. Stripi so bolj odprti za interpretacijo. Zato je tovrstne stvari lažje sprejeti v stripih.

Pomembni liki v vaših stripih so otroci – *Car-boy*, *Johnny Gun*, *Death Doll* idr. –, ki pa vam ne služijo kot tradicionalni simbol nedolžnosti, ampak svobode in upora. Kako to, da vas otroštvo tako navdušuje?

Ne vem zagotovo. Morda je to povezano z dejstvom, da velik del navdihja za moje ustvarjanje izvira iz mojega otroštva.

Navdušeni ste tudi nad igračami.

O svojem odnosu do igrač sem začel razmišljati, ko so me povabili, naj sodelujem

na razstavi v Muzeju igrač v pariškem Louvru. Spoznal sem, da imajo igrače in stripi veliko skupnega. Igrače nimajo praktičnega namena, prav tako pa niso zgolj dekoracija. Namenjene so le temu, da nanje projeciramo svojo domišljijo. To je razlog, zakaj so tako očarljive in zakaj potrebujemo takšne stvari. V muzeju so mi pokazali svojo zbirko starih igrač; med njimi je zares veliko krasnih, karakterno izrazitih igrač. Imajo tudi zbirko sodobnih igrač in nekatere od njih so izjemne, a najbrž so bile včasih vendarle bolj zanimive.

Značilnost današnjega prevladujočega javnega diskurza je politična korektnost. To seveda ne velja za alternativni strip, pa vendarle – je težko govoriti o tako občutljivih temah, kot je genocid, in pri tem ne biti žaljiv? V mislih imam strip *Bosnian flat dog*, ki ste ga naredili skupaj z Larsom Sjunnessonom. Kakšni so bili odzivi nanj?

Odzivi so bili zgolj pozitivni. Mogoče pa je, da ljudje, ki so bili do stripa kritični, niso želeli govoriti z menoj. To je bil tudi eden od razlogov, zakaj smo nadaljevali delo. V deželah bivše Jugoslavije smo pripravljali razstave, ko smo bili še v fazi izdelave knjige. Torej je šlo za neke vrste delo v nastajanju, predstavitev. In ker je bila splošen odziv tako dober, je bila to spodbuda, da nadaljujemo.

Zdaj končujete tudi film *Tito on Ice*, ki je delno zasnovan na tem stripu. Zakaj ste navdušeni nad likom Tita?

Ne vem. (*Nasmeh*) Ko se je Tito prvič pojavil v najinem stripu, o njem nisem kaj dosti vedel. Ko pa sva nadaljevala delo, sem o njem izvedel vedno več. Zanimiv se mi zdi kot lik diktatorja; videti je namreč, da imajo ljudje predvsem pozitivne spomine na tiste čase, čeprav se je zgodilo tudi veliko zares slabih stvari. Ko smo bili pred kratkim v Beogradu, so mi povedali, da so v zadnjih letih začele izhajati tudi knjige, ki ga prikazujejo večdimenzionalno. Mislim, da sem preprosto užival v risanju Tita kot mumije oziroma zombija. (*Nasmeh*) Paradoksalno je, da je na ta način videti bolj živ. ■



Naslovnica stripa *Pixy* (1992), enega Anderssonovih temeljnih del, ki je prevedeno tudi v slovenščino

ZGODBA O (NE)USPEHU – KAM Z MLADIMI?

Po Sloveniji in Evropi se stopnjujejo protesti zaradi odzivov vlad na zaostrovanje gospodarske krize. Zanimivo je, da na teh protestih ni dosti slišati glasu mladih, čeprav so nesporno med tistimi, ki lahko največ izgubijo. A vseeno so mnogo bolj glasni številni drugi.

Pogledi so k sodelovanju povabili nekaj sodelavcev študentskega časopisa *Tribuna*: njegov urednik **Anej Korsika** je razgrnil črno perspektivo generacije, ki vstopa med aktivno populacijo, doktorska študentka **Asta Vrečko** predstavlja študentski pogled na zadrege okrog financiranja podiplomskega študija, absolvent novinarstva **Robert Bobnič** se sprašuje, zakaj se v Sloveniji zaenkrat še ni pojavila organizacija, ki bi zastopala interese mlade generacije, **Tanja Peček** pa se je s pedagoginjo **Alenko Gril** pogovarjala o tem, ali so mladi danes res drugačni.



SMO TEJ GENERACIJI VZELI PRIHODNOST?

Ključna vprašanja, s katerimi se srečuje mlada generacija, so eksistenčne narave. Gre za osamosvojitve od staršev in odselitev na svoje, iskanje redne zaposlitve in ustvarjanje lastne družine.

ANEJ KORSIKA

Kakšni so problemi, s katerimi se danes soočamo mladi? Ali premoremo še kaj revolucionarnega duha, ali s čim prekašamo svoje starše, znamenito generacijo '68, ali povzročamo pri starejših moralno paniko? Panika gotovo še vedno obstaja, a je eksistenčna in ni več na strani staršev, ampak pri mladih.

Najhujša kriza, ki jo doživljamo po letu 1929, je neusmiljeno udarila prav po mladih. Po podatkih raziskave Mednarodne organizacije za delo je izmed 620 milijonov aktivnih mladih (v starosti od 15 do 24 let) danes 81 milijonov brezposelnih, to pa je številka, ki je podobna prebivalstvu Nemčije. Samo v državah Evropske unije je brezposelnih več kot 20 odstotkov mladih (leta 2008 14,7 odstotka) oziroma vsak peti, v nekaterih državah, denimo Španiji, pa so ti odstotki še višji (41,2 odstotka). Med zaposlenimi mladimi je še nadaljnjih 152 milijonov tistih, ki živijo v skrajni revščini in se preživljajo z 1,25 dolarja na dan. To je položaj po slabih dveh letih gospodarske krize in ni nikakršnega zagotovila, da se razmere ne bodo še drastično poslabšale.

DOMAČE BANKE

Slovenija ni nikakršna izjema, tudi pri nas se brezposelnost med mladimi veča. Po podatkih Zavoda Republike Slovenije za zaposlovanje je bilo 31. julija 2010 registriranih 25.406 brezposelnih oseb, ki so po definiciji zakona mladi, torej stari med 15 in 29 let. Gre za skokovito povečanje, predvsem v starostni skupini med 25 in 30 let, kjer se je brezposelnost skoraj podvojila. Zveza svobodnih sindikatov Slovenije je v svoji raziskavi *Mladi v Sloveniji – izgubljena generacija?* opozorila na tri skrb zbujajoče trende, ki so povezani z brezposelnostjo mladih.

Mladi v Sloveniji se od doma odselimo izjemno pozno. Povprečna starost osamosvojitve obeh spolov se giblje okoli tridesetega leta. Postali smo generacija, ki je zelo dolgo odvisna od staršev. Proces osamosvajanja je tako dolgotrajen, da so starši primorani prevzeti tiste institucionalne vloge, ki bi jih morala prevzeti država. So banke, pri katerih jemljemo posojila, da si lahko privoščimo stanovanje ali plačevanje najemnine. Postali so zavodi za zaposlovanje, ki prek svojih mrež bolj ali manj uspešno lobirajo za naše interese. Seveda pa vse naštetu ne pride brez cene ter vključuje nenehno prilagajanje in podrejanje staršem. Pri takšni ekonomski odvisnosti, ki posameznika dobesedno drži v vlogi otroka do tridesetih, si posameznik enostavno ne more privoščiti, da se ne bi razumel s starši. Enako kot je treba prepričati banko, da smo kreditno sposobni, tako sta v odnosu takšne podrejenosti potrebni nenehno dokazovanje in opravičevanje lastnega življenja.

ŠTUDIJ KOT INSTRUMENT SOCIALNE POLITIKE

Druga, skorajda pregovorna lastnost slovenske mladine, je izjemno dolga doba študija in rado se očita, da smo v tem skorajda svetovni rekordrji in da takšnega povprečja dolžine študija kot pri nas (skoraj sedem let) nimajo nikjer drugje. Tudi bolonjska reforma te dobe ne bo skrajšala, saj je predvidenih (z absolutnim stažem vred) prav tako sedem let do zaključka druge stopnje, ki je po stopnji izobrazbe enakovredna »stari«

diplomi. Podton takšnih očitkov je, da bi mladi lahko manj študirali in več delali. Kot so pokazala navedena dejstva, ni problem, da si mladi ne bi želeli delati, problem je, da zanje enostavno ni služb. Glede tega se ni treba sprenevedati, nujno je še enkrat poudariti, da je dolžina študija rezultat tega, da je študij postal instrument socialne politike. S tem, ko si pridobiš študentski status, postaneš na trgu delovne sile bistveno zanimivejši in delodajalec se bo raje odločil zate kakor za tvojega diplomiranega kolega: stroški so nižji in študentsko delo lastnikom ne povzroča takšnih preglavic kot redna zaposlitev. Vprašanje statusa je zato povsem pragmatično: ali je bolje biti izkoriščen in v negotovem delovnem razmerju ter preživeti – ali pa biti brezposeln?

OTROK JE POSTAL LUKSUZ

Tretji trend, ki prav tako ni presenetljiv, je, da se zaradi vsega naštetega mlade družine vse kasneje odločajo za otroka. Starost matere ob rojstvu prvega otroka je bila še leta 1990 slabih štiriindvajset let, danes pa je ta starost že več kot osemindvajset let in bo v prihodnje brez dvoma še višja. Ob dramatičnem govorjenju o upadanju rodnosti in skorajda izumiranju Slovencev je treba imeti v mislih, da je veliko mladih parov (tako hetero- kot homoseksualnih), ki bi si želeli imeti otroka, a jim družba tega ne omogoča. Naj se sliši še tako bizarno, otrok je postal dobrina, ki si jo lahko privoščijo le redki.

Perspektive za mlado generacijo so v naši državi slabe, a kako se je to zgodilo? Mar ni Slovenija tista, ki je tako iz Beograda kot danes iz Bruslja zmeraj dobivala pohvale za svojo razvitost in za to, da je v svojem okolju najnaprednejša država. A ta vzorna država je neke na poti povsem pozabila na svojo mladino ...

Z NJIVE V POSTFORDIZEM

Spomnim se odličnega profesorja za zgodovino, ki smo ga imeli v osnovni šoli. Ko smo obravnavali prvo svetovno vojno, nam je hitro vbil v glavo, da atentat Gavrila Principa ni bil vzrok, temveč zgolj povod za začetek vojne. Vzrokov je bilo v resnici tako veliko, da so že nestrpno čakali na povod, tako kot sod s smodnikom samo še čaka na iskro. Tudi brezposelnost mladih pri nas ni rezultat gospodarske krize, ta jo je le še zaostрила. Vzroki ležijo drugje in so kompleksnejši. V resnici ležijo v naravi in logiki kapitala.

Kapitalizem kot produkcijski način teži k nenehnemu optimiziranju proizvodnih odnosov. Cilj tega je seveda nenehno ustvarjanje prednosti pred konkurenco in tako višanje profitnih mer. Pri tem gre za običajno tekmo med posameznimi kapitalisti. Stvar postane zanimivejša, ko se pojavijo strukturne spremembe, ki transformirajo celotne industrije, sčasoma pa tudi države. Takšno prehajanje je bila denimo industrijska revolucija in nato prehajanje v industrijsko družbo. Namesto kmečkega so tedaj najbolj razvite države imele največ delavskega prebivalstva, človeško in živalsko silo pa so začeli nadomeščati stroji. Kako osupljiv tehnološki napredek se je zgodil v manj kot sto letih, dobro ponazori primer iz agronomije: pred veliko depresijo konec dvajsetih let prejšnjega stoletja je ameriški kmet pridelal 30 mernikov koruze na akter zemlje, danes jih na isti površini že več kot 130, govorimo torej o več kot 350-odstotnem povečanju produk-

tivnosti! Ob začetku druge svetovne vojne je ta kmet nahranil enajst Američanov, danes jih lahko več kot sto. Temu pa je zadnjega pol stoletja sledil prehod v postindustrijsko oziroma postfordistično družbo.

Za postfordistično družbo sta značilna zmeraj večja avtomatizacija produkcijskega procesa in s tem zapiranje delovnih mest za klasična manualna dela, s tem pa je povezano tudi skokovito povečanje v produktivnosti posameznega delavca. Zdajšnjo družbo naj bi zaznamovalo tudi prehajanje na intenzivnejše ustvarjanje delovnih mest v socialni, zdravstvu, kulturi, izobraževanju, informacijah, skratka, v tako imenovanem terciarnem oziroma storitvenem sektorju. Govorimo torej o družbi, v kateri gonilna sila ni več delavec v modri halji, ki v potu svojega obraza skrbi za težko mehanizacijo, temveč v kateri znanstveniki v bleščečih belih haljah z inovacijami poganjajo gospodarstvo. Namesto v tonah jekla in premoga merimo razvitost v številu patentov in tehnoloških inovacij. Sliši se precej imenitno, mar ne?

SLOVENIJA NA SEMIPERIFERIJI

Treba je poudariti, da ima ta bleščeča slika tudi svojo temno plat. Tako kot industrializacija viktorijske Anglije ni pomenila, da so se industrializirale tudi vse njene kolonije, tako današnje prehajanje razvitega sveta v postfordistično družbo ni proces, ki bi zajel vse države. Prav nasprotno, postindustrijske države so svojo industrijo uspešno izvozile v države tretjega sveta. V teh mrgoli tako imenovanih izvozno predelovanih con, v katerih posamezniki ves dan delajo za omenjeni dolar in petindvajset centov. Ti so po navadi primorani živeti v barakarskih naseljih. Prav v teh odtočnih jarkih se skriva resnica prvega sveta, ki ne nadoma ni več bleščeča.

Kje je Slovenija? Gotovo nihče ne bi privolil v to, da smo država tretjega sveta, ki ponuja poceni delovno silo za svetovni center, saj smo vendar v Evropski uniji in si želimo postati tako dobri kot Švedska! Vendar naša resničnost ne ustreza tej podobi. Če sledimo opredelitvi teoretikov svetovnega sistema, ki države sveta razvrščajo v kategorije centra, periferije in semiperiferije, bi Slovenijo lahko uvrstili med zadnje. Vsekakor se ne moremo kosati z najbolj razvitimi državami in zanje v resnici pogosto pomenimo predvsem bazen cenejše delovne sile, do manj razvitih držav pa se podobno vedemo mi sami.

Pomislimo na nekatere primere iz gradbenega sektorja, v katerih sploh še ne vladajo niti industrijski, temveč celo sužnjelastniški odnosi. Te »neprijetne podrobnosti« nas umeščajo bliže držav tretjega sveta. Kdo bo porekel, da so to mrtve veje, ki bodo same odmrle in da gradbene delavce tako uvažamo, tako da teh del ne opravljajo Slovenci. Vprašanje je, ali si res lahko privoščimo takšen cinizem?

DANSKA : SLOVENIJA – 150.000 : 0

Matjaž Hanžek (*Nedelo*, 5. septembra 2010) glede tega ponuja zanimivo primerjavo. Če bi želeli imeti v Sloveniji toliko zaposlenih v družbenih dejavnostih oziroma storitvenem sektorju, kot jih ima Danska, bi morali ustvariti več kot 150.000 novih delovnih mest. Danska je seveda specifičen primer v globalni ekonomiji. Ima najvišjo minimalno plačo in najmanjšo dohodkov-

no neenakost na svetu. Vzdrževanju tega so namenjeni najvišji davki na dohodek. Danci so po svetu znani po tako imenovanem *flexicurity* modelu, ki naj bi združeval veliko fleksibilnost delovne sile z visoko socialno varnostjo. Tako skoraj tretjina zaposlenih vsako leto zamenja službe, pri tem pa jim država za čas iskanja novega dela zagotavlja mesečne prejemke v višini 90 odstotkov zadnje plače. To obdobje je omejeno na največ 4 leta. V primerjavi s Slovenijo, ki ima v storitvenem sektorju zaposlenih dobrih 60 odstotkov delovne sile (35 pa v industrijskem sektorju), ima Danska terciarni sektor močnejše razvit, saj v njem dela več kot 77 odstotkov vseh zaposlenih (v industriji le 20).

Vseeno je Hanžkov izračun povsem na mestu, saj je narejen na predpostavki tega, koliko zaposlenih bi imela Danska v družbenih dejavnostih, če bi bil njen bruto domači proizvod na prebivalca po kupni moči primerljiv s slovenskim. Hanžek poudarja, da so ti manjkajoči zaposleni v veliki večina seveda mladi. Očitno je torej dvoje, v Sloveniji je še veliko klasičnih ali celo predklasičnih industrijskih odnosov in delovnih mest. Poleg tega pa nimamo novih delovnih mest za generacijo, ki prihaja na trg delovne sile. A problem ni samo količinski, ampak je strukturen. Pri nas takšnih delovnih mest ni samo premalo, temveč skorajda ne obstajajo. Izobražujemo torej vedno nove generacije mladih, za katere tako rekoč ni (delovnega) mesta v naši družbi.

NOVA VOLILNA BAZA

Treba se je vprašati, kaj so v zvezi s tem delali voljeni predstavniki ljudstva v zadnjih desetih, dvajsetih letih? Odgovor je, da skorajda nič. Bivši partijski nomenklaturi je uspel fenomenalen manevar – sestop z oblasti, zato da jo je lahko ohranila še dobrih deset let. V vsem tem času mladi nikoli niso bili prioriteta. V državi z več kot 400.000 upokojenci, ki imajo seveda vsi volilno pravico, poleg tega pa še svojo parlamentarno stranko, ki se vztrajno bori za interese starejše generacije, mladi niso v prvem planu in se nanje praviloma pozablja. Politika mladih ne zanima kaj preveč (ali bolje rečeno, nad njo mladi obupavamo), vsi mladi pa seveda tudi še nimajo volilne pravice. Hladnokrvna strankarska volilna računica je bila zato vedno na strani starejše generacije. Seveda imamo tudi mladi svoje predstavniške kanale, a sta njihova učinkovitost in legitimnost na psu. Mladi danes potrebujemo organizirano politično silo, ki bo sposobna artikulirati naše interese, saj mladi v resnici nimamo interesov, ki bi bili ločeni od interesov širše družbe. Takšna sila zdaj ne obstaja.

Namesto tega, da zaradi všečnosti v sklepu poskušamo naše ugotovitve omiliti in v daljavi uzreti iskro upanja, raje še enkrat poudarimo, da od te družbe ne moremo pričakovati ničesar in da bodo edine rešitve tiste, ki si jih bomo ustvarili sami. Z besedami ekonomista Frančka Drenovca (novival.net): »Tej generaciji smo uničili življenje in prihodnost; temeljito, globinsko, večplastno. Današnji mladi se ne ukvarjajo z velikimi družbenimi zadevami – dokler jih te ne bodo lopnile po glavi. Takrat bo pa njihov bes strašen.« ■

ANEJ KORSIKA je urednik *Tribune* in doktorski študent na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

KDO, ČE NE MI?

Študenti v Sloveniji so skoraj enotnega mnenja, da se vlaganje v znanje za razvoj družbe na dolgi rok obrestuje. Minister za visoko šolstvo trdi, da je v gospodarstvu premalo doktorjev znanosti. Torej bi si morala država prizadevati za čim dostopnejše šolstvo na vseh stopnjah. Si res?

ASTA VREČKO

Kadar govorimo o problematiki mladih, moramo seveda nujno spregovoriti o študentih. Visoko šolstvo (tako kot tudi preostali šolski sistem) je, od ene vlade do druge, ves čas izpostavljeno novim in novim reformam. Te se največkrat začnejo, še preden se končajo prejšnje, zato je vedno veliko zmede tako na strani učiteljskega kadra kot študentov. Zdaj najbolj odmevna je bolonjska reforma, za katero se ve, da bo potrebna sprememb in korekcij, še preden se je lahko sploh v celoti izvedla. Pereči temi sta tudi aktualna shema sofinanciranja doktorskega študija in izhodišča za *Nacionalni program visokega šolstva 2010–2020*. A zdi se, da najkrajšo vedno potegnejo študenti, na katerih se te reforme preizkušajo in uveljavljajo, a hkrati ravno njih iz dialoga krivično izpuščajo ali jih imajo za drugorazredne sogovornike.

Pozno spomladi letos je bil ustanovljen Obor za obrambo visokega šolstva kot civilnodružbena iniciativa. V njem so združeni posamezniki podobnih pogledov na visoko šolstvo. Odbor deluje nehierarhično, namen je predstaviti širši javnosti visokošolsko problematiko in apelirati za nekatere nujno potrebne spremembe. Sprva se je posvečal še vedno pereči problematiki na Fakulteti za humanistične študije (FHŠ) v Kopru. Študenti so skupaj z nekaterimi profesorji stopili tudi v javnost in prek medijev, pisanja na blogih in sodelovanja na plenarnih opozarjali na zanje nevzdržne razmere. Čutili so, da se jim odreka možnost kritičnega izražanja, ki je vpisana že v samo esenco avtonomnega univerzitetnega znanstvenega polja. Študenti, povezani v civilne iniciative, so pozvali celo k odstopu rektorja Univerze na Primorskem in dekanke FHŠ.

Poleti, tik pred zaključenim vpisom v prvi letnik doktorskega študija, je prišla v javnost novica, da bo staro shemo sofinanciranja podiplomskega študija nadomestila nova, inovativna shema za spodbujanje sodelovanja z gospodarstvom in reševanje aktualnih družbenih izzivov. Med akademsko sfero je završalo. Odbor, v katerega so vključeni tudi študenti, se je odzval s peticijo, kjer se od vlade Republike Slovenije zahteva, da »opusti politično podrejanje vsebine akademskega študija aktualnopolitičnim in kratkoročnim ekonomskim interesom in vključi financiranje vseh stopenj študija in vseh disciplin v stabilno in enotno financiranje univerz«. Eden izmed ključnih problemov doktorskega študija je, da ta ni redni študij. Zato od države nima enakovrednega sofinanciranja, delovne obveznosti profesorjev na doktorskem študiju pa se razumejo kot dodatna dejavnost. Študente skrbi tudi prekratka študijska doba, saj doktorski študij traja samo tri leta. Zdi se, kakor da se je s to polemiko sprožil plaz in na plan prihajajo najrazličnejši problemi univerz in fakultet ter visokošolske politike, ki ne bodo več dolgo ostali za zaprtimi vrati.

INSTITUCIONALIZIRANO PODALJŠANJE REDNEGA ŠTUDIJA

Študenti in bodoči študenti se lahko upravičeno počutijo ogoljufane. Spomnimo se, kako bo vrednoteno izobraževanje po bolonjskem sistemu. Visokošolski in univerzitetni programi prve bolonjske stopnje so enakovredno vrednoteni z ravno 6/2, magistrski študij pa sodi v raven 7, ki je ekvivalentna stopnji »stare« diplome. Če vzamemo, da po vsaki stopnji obstaja možnost absolventskega staža, se leta študija iz prej povprečno sedmih let, ki so jih študenti potrebovali do diplome, zdaj spremenijo v legitimen čas študija, torej brez dodatnih podaljševanj ali ponavljanj, za dosego sedme stopnje izobrazbe. Znanstveni magistrerij (pred imenom) je bil z bolonjsko reformo ukinjen in naslednja raven



ENAKA IZHODIŠČA ŠTUDENTOV IN MINISTRA

Po raziskavi Evropske unije *Študenti in reforma visokega šolstva*, ki je obsegala države članice EU, Hrvaško, Islandijo, Norveško in Turčijo, objavljeni marca 2009, kar 97 odstotkov slovenskih študentov (to je v raziskavi najvišji odstotek) meni, da bi morala biti visoka izobrazba dostopna vsem. Študenti v Sloveniji so očitno skoraj enotnega mnenja, da se vlaganje v znanje za razvoj družbe na dolgi rok obrestuje. Minister za visoko šolstvo trdi, da je v primerjavi z drugimi državami EU v gospodarstvu zaposlenih premalo doktorjev znanosti. Torej bi si morala država Slovenija v duhu želja svojih državljanov (med katere sodijo tudi študenti) in želji po več kadra z doktorsko izobrazbo prizadevati za brezplačno javno šolstvo na vseh stopnjah, tudi doktorski. Tako bi bila dostopna vsem študentom in ne samo tistim, ki si to lahko privoščijo. Brez dvoma bi to za seboj prineslo tudi zaostritev vpisnih pogojev, a če država meni, da izvaja kvaliteten študij na preostalih stopnjah, potem se nimamo ničesar bati. Vsi se zavedamo, da izvajanje doktorskega študija sicer stane, tako kot vsaka druga stvar, a država je tista, ki si mora v skladu s svojo vizijo razvoja postaviti jasne prioritete, kam in v koga želi investirati sredstva. Citat ministra, objavljen v *Objektivu*, prilogi časopisa *Dnevnik*, 18. 9. 2010: »Očitno bi moralo biti vse zastoj, od toplega obroka do študija na

vseh treh stopnjah, in potem se čudimo, če se hrano meče stran in če znanja nihče ne ceni,« pa napeljuje na misel, da se lahko danes nekaj ceni le, če ima ceno.

Problematika uvajanja nove sheme sofinanciranja se kaže tudi kot popolno nespoštovanje in podcenjevanje študentov. Na primer, ministrstvo trdi, da se zdaj namenja sofinanciranju podiplomskega študija več denarja kakor prejšnja leta, ker je v celoti sofinanciran magistrski študij. V resnici je v celoti financirana druga bolonjska stopnja, ki ni enakovredna znanstvenemu magistreriju, saj se je ta ukinil, zato tudi ne more biti financiran. Druga bolonjska stopnja je po stopnji izobrazbe izenačena s staro diplomom, ki je na javnih univerzah že ves čas v celoti sofinancirana. Poleg tega na ministrstvu trdijo, da je mogoče pod »reševanje aktualnih družbenih izzivov« uvrstiti vse znanstvene discipline. Zakaj bi se sploh uporabljal ta diskurz, če lahko enostavno zapišemo, da se bo sofinanciralo vse znanosti in umetnosti, s katerimi se podiplomski študenti ukvarjajo in jih tako ne tlačimo v neke neustrezne opise, ki sami po sebi ne povedo ničesar?

SOFINANCIRANJE, ŠTIPENDIJE IN MALO DELO

Univerze in fakultete so prostori študentov in profesorjev, ki eni brez drugih ne morejo obstajati. Ministrstvo se je odločilo iti v javnost z novo shemo tik pred zaključkom vpisa

lež volivcev angažirali ravno prek teh omrežij. Zagotovo se lahko najde interesna skupina in producirajo ideje, ki pridejo tudi do realizacije v javnem življenju skupnosti.

Pa morda poznate kakšen primer, kjer je takšno povezovanje prek socialnih omrežij potem privedlo tudi do delovanja mladih v realnem okolju?

Mislím, da je vsaj delno prišlo do povezo-vanja prek teh omrežij z gibanjem Ya basta, ki ima sicer ideološke korenine v zapatističnem gibanju. V Evropi, še posebno v Franciji, so se mladi tako začeli upirati prekarnosti, potem je tukaj skupina aktivistov v Italiji, ki je precej močna, in tudi pri nas lahko govorimo o nekem sorodnem gibanju, saj ni potrebno, da preseže neko kritično maso, pomembno je, da je precej agilno in aktivno. In če kot enega izmed njihovih rezultatov vzamemo demonstracije proti G8, so komunikacija med njimi, priprave in organizacija protestov potekale ravno prek interneta, to pa je zagotovo prednost globaliziranega sveta. Problem pa je

ŠTUDENTOM OZIROMA MLADIM V ZGODNJIH DVAJSETIH LETIH NE MOREMO VEČ PRIPISATI ZNAČILNOSTI MLADEGA ODRASLEGA. PRAV TAKO DANES VELJA DRUŽBENI IMPERATIV MLADOSTNOSTI, TAKO DA TUDI ŠTIRIDESETLETNE MAME POSKUŠAJO DELOVATI ČIM MLAJŠE. HKRATI PA ZARADI EKONOMSKIH OKOLIŠČIN, PODALJŠANEGA ŠOLANJA IN NEZMOŽNOSTI ZAPOSLOVANJA VSE VEČ MLADIH OHRANJA ODVISNOST OD PRIMARNE DRUŽINE.

glede zaresnega angažmaja mlajših mladih, srednješolcev in tudi osnovnošolcev, ki so virtualno aktivni, pa so hkrati fizično nemobilni, ker nimajo svojih sredstev, da bi kdaj zares srečali svoje virtualne prijatelje, ne najdejo pa somišljenikov v svojem lokalnem okolju.

V klasičnem razumevanju mladine prevladujeta nasprotujoča si predsodka. Prvi je ta, da so mladi izjemno težavni in uporniški. Kako bi ga komentirali?

Gre za stereotipno predstavo o mladih, ki pa med mladimi v resnici ni več prisotna. Izhaja pa iz definicije mladostništva kot vi-harnega obdobja, ko otroci niso več otroci, hkrati pa še niso zreli za prevzemanja vloge odraslih. Pravzaprav je prihajalo v preteklosti do generacijskega konflikta vrednot, upirali so se standardom širše družbe, svojih staršev in tako naprej. Zdaj pa, če gledamo današnje mlade, imajo podobne vrednostne usmeritve kot njihovi starši, tako da tudi o nekem vrednotnem konfliktu med generacijami ne moremo več govoriti, starše namreč dojemajo kot prijatelje oziroma kot enakovredne partnerje. Bi se pa strinjala s tem, da prihaja do večjega nasprotovanja med mladimi in starejšimi pri zaposlovanju oziroma na trgu dela.

Hkrati se govori tudi o vse večji pasivnosti mladih. Glede na to, da se ukvarjate z družbenim delovanjem mladih, ali so mladi res pasivni?

Da, družbeno so precej pasivni. Na Pedagoškem inštitutu smo v svoji raziskavi o delovanju mladih v družbi uporabili dve meri družbene aktivnosti mladih. Prva se nanaša na vidik medosebne humanitarne pomoči, ne samo dela v korist drugega, ampak tudi širše skupnosti, to smo merili prek udeležbe v prostovoljskih organizacijah. Takšnih mladih je v Ljubljani približno 20 odstotkov, tako med srednješolsko populacijo kot tudi med študenti, se pravi ena petina, to je malo.

Kar pa zadeva politično participacijo, ki nujno ne zahteva trajnega angažmaja in ki je bolj konvencionalna kot recimo udeležba na volitvah, sodelovanje v neki politični stranki, organizacija kampanje, sodelovanje v odločevalskih svetih znotraj organizacij ali v mestnem svetu, tega je malo. Na drugi strani pa so v porastu nekonvencionalne oblike, kot so podpisovanje peticij, udeležba na demonstracijah, javne okrogle mize, torej izražanje svojih interesov na javni način, kjer pa ne gre za konvencionalno participacijo v političnih strukturah, ampak bolj za neformalen individualiziran pristop, tega pa je kar nekaj. Podatki za Ljubljano recimo kažejo, da je 30 odstotkov

dijakov in 90 odstotkov študentov v enem letu sodelovalo v vsaj eni takšni politični akciji. Ampak te so lahko tudi trenutne, recimo udeležba na demonstracijah, da, enkrat, pa potem nikoli več. Pa tudi sama udeležba, če nisi organizator, ampak se samo strinjaš z nekimi stališči, ki so tam izrečena, sproža vprašanje, koliko grejo res vsi na demonstracije zato, da bodo izrazili svoje prepričanje in javno opozorili na neki problem, in koliko grejo tja zaradi prijateljev. Kar hočem povedati s tem, je, da so ti procenti dokaj nezanesljivi. Večinoma jih pa te stvari ne zanimajo, tudi raziskave vrednotnih usmeritev, ki jih je delala Uletova s sodelavci, kažejo na to, da enakost in pravičnost kot splošni demokratični vrednoti mladim nista pomembni, torej je zaman pričakovati, da se bodo angažirali na tej fronti.

Kaj je vzrok, da mladi, ravno ko bi morali krepiti svojo avtonomnost, le-to izgubljajo?

Gre za neskladje med teorijo in prakso, eno je formalno izobraževanje, drugo je družbena realnost, in ko so starejši, imajo več izkušenj s participacijo in jasneje prepoznajajo družbene omejitve, ne počutijo se več tako neobgleni, neinformirani in brez idej, vejo, kaj bi radi, pa ne morejo, gre torej za realitetni *feedback*.

Glede na predpostavke, ki jih vključujejo v kurikulum, pa bi morale sistemske spodbude priti tudi od lokalnih skupnosti. Na primer birokratski postopki za ustanavljanje društev, prijavo projektov, izvajanje demonstracij in drugega bi se morali poenostaviti. Prav tako bi se morale institucije odpreti, da lahko pridejo tudi predstavniki mladih na enakovredno pozicijo, vsaj glede tistih vprašanj, ki se jih neposredno tičejo, kot recimo zdaj v primeru malega dela. Ali so bili mladi predhodno povabljeni na pogovor, da bi sami predstavili svoje ideje, kako bi oni uredili ta sistem? Ne, odrasli so odločili zanje, kako naj bi bilo, in šele potem so se začeli z njimi pogajati in dogovarjati. Pravično bi bilo, in tudi spodbudno, glede na pričakovanje bodoče večje participacije v družbi, če bi že na začetku vseh teh postopkov, ki jih neke politične in upravne strukture vodijo za organizacijo življenja mladih, njih povprašali, kaj želijo, kako bi sami rešili neki problem in mogoče dali tudi kakšno inovativno idejo, ki bi bila morda tudi enostavna za realizacijo. Takšna praksa je bila recimo v Lovranu na Hrvaškem, kjer so pri urejanju mestne podobe k odločanju povabili osnovnošolske otroke, ki so podali svoje ideje, kako bi uredili mesto. Tako da menim, da pri nas manjka tudi politične volje, da bi se kaj začelo spreminjati.

Kaj pa mladi danes sploh občutijo kot glavne družbene probleme?

Predvsem probleme, povezane z nasiljem, drogami, zaposlovanjem in šolanjem. Najmanj so navajali probleme na področju splošne kulture, kamor sodijo mediji, javna zborovanja, druženje; malo več je bilo političnih, recimo migracije. Revščino in druge ekonomske probleme so navajali pogosteje, pa vendarle niso bili toliko v ospredju kakor ti, ki nastajajo v medosebnih odnosih, recimo problematika drog in nasilja, čeprav je seveda tudi tukaj vprašanje, ali je to problem medosebnih odnosov ali družbe kot celote.

Nekateri raziskovalci govorijo tudi o eksistencialni paniki mladih. Kako le-ta vpliva na družbeno delovanje? Pomeni potencialno spodbudo ali veliko prepreko?

Da, to je integralno vprašanje tega, kar se že ves čas pogovarjava. Jaz mislim, da eksistencialna panika predstavlja realnost mladih, verjetno je obstajala že prej, zdaj pa je zagotovo večja, to pa bi potencialno lahko spodbudilo družbeni angažma. Vendar ne vem, ali ni to prevelika ovira, da doseže ravno nasprotno učinke. Ne gre več za kolektivni boj za ekonomske pravice, izboljšanje položaja delavcev, mladih, študentov, ampak gre bolj za iskanje individualnih poti v zaposlovanje in izobraževanje in pospešuje rivalstvo namesto solidarnosti in skupne socialne odgovornosti med mladimi. ■

TANJA PEČEK je absolventka psihologije, članica uredništva Tribune in sodelavka pri več mladinskih projektih.

POLITIČNA (SAMO)ZAVEST MLAJŠE GENERACIJE

ROBERT BOBNIČ

Mladi so imeli v zgodovini političnega delovanja pomembno, kdaj pa kdaj celo odločilno vlogo. Lahko bi dejali, da v zadnjem stoletju nobeno pomembno politično gibanje ali stranka ni nastala brez posebnega mladinskega odreda, ki pa ni bil vselej namenjen samo novačenju novih članov, marveč tudi grajenju mladinske politike in politične zavesti odraščajočih generacij. Na drugi strani pa so mlade generacije pogosto tudi same nastopile kot nosilke liberalnih, emancipacijskih, revolucionarnih pa tudi totalitarnih ter fundamentalističnih idej. Tovrstne ideje, ki so praviloma prestopale gole generacijske interese ter posegale po celovitih družbenih spremembah, so imele kljub morebitnim porazom v veliko primerih dolgotrajne politične vplive. Slovenija ni nobena izjema, saj zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem sega v predvojna leta avtonomnih mladinskih organizacij Prosvete in Preporoda, komunističnega SKOJ-a, kasnejše Zveze socialistične mladine Slovenije, predvsem pa subkulturnih/subpolitičnih gibanj, ki so bila v osemdesetih pravzaprav prvi akterji demokratizacije javnega prostora. Vendar pa se tu zgodovina tudi ustavi.

Še dve leti pred osamosvojitvijo je Gregor Tomc v svoji knjigi *Druga Slovenija* zapisal, da je temeljna ovira nadaljnega razvoja mladinske subpolitike enostrankarski politični sistem, ki ni bil sposoben spoštovati temeljnih načel politične demokracije. Dandanes imamo večstrankarski sistem, paleta strankarskih podmladkov, avtonomno študentsko in dijaško organizacijo, študentske klube, urad za mladino, mladinski svet, razvejeno mrežo lokalnih mladinskih centrov, a vendar se generacije, ki nas z osemdesetimi povezuje le letnica rojstva ali pa še to ne, utapljamo v oznakah politične pasivnosti, pozasebljenosti in splošne apatije. Je treba za razlago poseči po nekakšni generacijski psihologiji, ki bo pokazala, da smo si za vse krivi sami, da v polju številnih in raznovrstnih možnosti ne prepoznamo svoje – še več: da mladi ne zmoremo sami misliti svoje prihodnosti? Ali bo treba končno postaviti nasprotno hipotezo in pokazati, da več strank še ne pomeni več interesov ali artikulacije družbenih antagonizmov, znotraj katerih živimo? In da demokracija v ustavi še ne pomeni demokracije v praksi in da je bolj kot mladina pasivna politika sama.

DIAGNOZA MLADINSKIH ORGANIZACIJ

Politika se danes vse bolj kaže kot posebna vrsta upravljanja različnih resursov in ne kot premišljevanje ter produciranje idej ali konceptov, ki bi intervenirali v obstoječe družbeno tkivo ter proizvedli spremembe, ki se ne dotikajo samo vladajoče generacije. Generacijska perspektiva je v politiki izvzeta celo do te mere, da se stranke ob volitvah niti ne trudijo naslavljati mladih, saj njihovi glasovi ne pomenijo zadostnega volilnega izkupička. Delitev strankarskega polja na »partizane« in »domobrance«, ki je v Sloveniji še vedno temeljna ideološka cepitev, pa ni nič dru-

gega kot zastor za razredne in generacijske konflikte, ki v sedanji politični artikulaciji popolnoma umanjajo.

Tudi druge formacije, ki naj bi predstavljale interese mlajših generacij, se kažejo le kot slaba preslikava takšnega stanja: strankarski podmladki v stilu »mladost je norost« prevzemajo umazan posel izgovarjanja neizrekljivih strankarskih pozicij, pa Študentska organizacija Slovenije že zaradi svoje predstavniške in hierarhične forme organiziranja predstavlja le odsev državne strukture, ki je popolnoma izgubila stik z bazo – življenjem in interesi študentske populacije. Da samostojna Slovenija dejansko nima politike mladih, pove tudi primerjava s prejšnjim enopartijskim režimom, kjer se je takšna politika udejanjala z Zvezo socialistične mladine, ki je – četudi je bila strukturno in ideološko podrejena Zvezi komunistov – v odločilnih trenutkih demokratizacije in vzpostavljanja alternativne kulture oziroma politike prevzela novo vlogo.

Od politične participacije v ustaljenem pomenu besede ostane tako le še gol skelet z imenom »vključevanje mladih v družbo«, ki nastopa kot osrednje vodilo evropske, s tem pa tudi slovenske mladinske politike. Številne nevladne organizacije in mladinski centri sicer predstavljajo bogat izrazni poligon za javno delovanje, vendar se tudi tu politično delovanje v pravem pomenu besede praviloma izmika, če ne celo zakriva. Poudarjanje vključevanja na raznovrstnih interesnih področjih zgreši namreč ravno to, da so bili mladi v zadnjih dveh desetletjih izključeni iz delitve družbene moči, s tem pa tudi svojega vpliva na skupno prihodnost.

NOVE GENERACIJE, NOVI BOJI

Vse torej kaže, da se bodo morale mlade generacije znotraj strukturne izključenosti in odsotnosti mladinske politike politizirati same. In če je prihodnost negotova, preteklost ni. Zgodovina namreč kaže, da so pretekla mladinska gibanja svojo političnost vzpostavila ravno tam, kjer so s svojim delovanjem naslovila obstoječe družbene konflikte, ki jih je vladajoča politika ideološko ter tudi praktično zatirala. Pogosto so takšna gibanja označena tudi kot subkulturna, to pomeni, da niso gojila eksplicitne politične držve v ožjem pomenu. Ravno s tem pa so pokazala na razumevanje političnega delovanja zunaj obstoječega institucionalnega okvira. Gre za mišljenje politike kot zmožnosti alternativnega vzpostavljanja družbenih odnosov, ki se navsezadnje lahko iz zamejene skupine prenesejo tudi na občo raven.

Premakniti se s točke nič politične pasivnosti tako ne pomeni napotiti se k volilnemu pulstu in z oddajo svojega glasu oddati tudi svojo moč, marveč poskusiti politizirati ravno to pasivno stanje samo. Kako? Morda se med sprehodom po fakulteti ustaviti na študentskem plenumu in tam poskusiti premisliti hierarhične odnose na univerzi. Morda. A eno je gotovo: vsaka generacija mora svoj boj zastaviti na novo in v svojem lastnem interesu. ■

ROBERT BOBNIČ je absolvent novinarstva na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani.

TRDNO VERJAMEM, DA JE V UMETNOSTI GLAVNA STVAR KONCEPT

V oktobru se po nekaj letih v Slovenijo vrača dirigent Marko Letonja: v Mariboru dirigira Puccinijevo opero *La bohème*, v Ljubljani pa bo 14. oktobra s Simfoniki RTV in violončelistom Igorjem Mitrovičem izvedel zanimiv program z deli iz 20. stoletja. Letonja, ki bo čez dve leti prevzel glasbeno vodstvo Strasbourške filharmonije, je v vrhunski formi, zato velja ti dve priložnosti izkoristiti.

BOŠTJAN TADEL *foto* PETER RAK



Marko Letonja je takoj po študiju klavirja in dirigiranja v Ljubljani in na Dunaju v poznih osemdesetih postal stalni dirigent in nato umetniški vodja Orkestra Slovenske filharmonije. V tem času je vodil vrsto odmevnih koncertov, med drugim tudi slavnostnega ob 70-letnici Mstislava Rostropoviča (mimogrede, zanj je Prokofjev predelal svoj mladostni *Koncert za violončelo*, ki ga bo Letonja dirigiral 14. oktobra v Ljubljani). Po zaključku ljubljanskega obdobja je za nekaj let odšel v Basel, kjer je deloval tako na koncertnem kot na opernem področju, zadnja leta je bil najtešnje povezan z Avstralijo, nenehno pa se

je krepila tudi njegova prisotnost v Strasbourgu: prihodnje leto bosta v tamkajšnji operi z zelo znanim angleškim režiserjem Davidom McVicarjem zaključila Wagnerjevo tetralogijo *Nibelungov prstan*. Tako uspešnih umetnikov, ki bi sodelovali s tako uglednimi kolegi po vsem svetu, v Sloveniji trenutno nimamo.

Obstaja kar nekaj slavnih posnetkov Puccinijeve opere *La bohème*, ki so jih naredili najslavnejši dirigenti v precej zrelih letih (Serafin, Karajan, Solti). Vseeno je ta opera vsaj v enaki meri portret razposajene mlade generacije kot ganljiva ljubezenska zgodba. Kako se leto pred srečanjem z abrahamom soočate z generacijsko dimenzijo te opere?

Seveda se še spomnim brezskrbne mladostne zaletavosti, ključna stvar pa je bila v sestavljanju pevske zasedbe. Z Januszem (*Kico, režiserjem mariborske postavitve, op. p.*) sva iskala pevce, ki so toliko stari kot njihove vloge v operi, glasovno dovolj razviti, da lahko te vloge pojejo, in predvsem niso te opere peli tolikokrat, da bi jo lahko imeli že ukalupljeno. Tako smo prišli do pevcev, ki so eno ali celo dve generaciji mlajši od naju in razen enega te opere niso še nikoli peli. Z razpoloženjem te opere so se srečevali prvič in tako je bilo lažje ustvariti našo skupno interpretacijo. Na drugi strani pa sva tudi midva z Januszem ista generacija in sva se pri razlagi libreta in glasbe idealno dopolnjevala. Koncept predstave sva zastavila na najinem prvem sestanku pred šestimi meseci in ga nato

razvila in dopolnila na vajah, ki pa si jih nisva razdelila kot običajno na glasbene in režijske, temveč sva vse vaje preprosto vodila skupaj. *La bohème* razumem kot ansambelsko opero, to pomeni, da smo se med študijem veliko ukvarjali z ozračjem, ki ga morajo ustvariti na začetku prvega in četrtega dejanja, manj pa z najbolj znanimi arijami iz te opere. Pri tem ne gre za to, da bi poskušali kaj tako ali drugače posodabljati, iskati današnji aspekt – gre pa za zelo natančno študijo libreta. Pri tem je bilo tako za pevce kot tudi za naju z režiserjem prav frapantno, da smo z analizo ključnih besed posameznih stavkov prišli do tega, da partitura, ki je neverjetno natančno izdelana, v petindevetdesetih odstotkih primerov predvideva akcent na natanko tistem mestu. ➡



In če govorimo o generacijskem pečatu, bi si želel, da ga dajo ti mladi pevci, da se torej generacija tistih, ki so na odru, ujema z generacijo tistih, ki jih upodabljajo. Pri tem sploh ni ključni problem to, da nimajo denarja; res ga nimajo, ampak to se jim ne zdi pomembno, to je minoren problem, ki bi ga lahko nemudoma rešili, če bi bilo nujno. Tega ne govorim na pamet, tako je v Murgorovi predlogi in v tem smislu nas je zanimala večplastna slika. Šlo nam je za to, da sestavimo ekipo pevcev, ki lahko med seboj ustvarijo dialog na zelo hiter in sebi lasten način, včasih bolj humoren, včasih manj, ves čas pa je med njimi medsebojno zbadanje v najpristnejšem prijateljskem ozračju mlade boemske klope.

Ampak po drugi strani je malokatera opera scensko tako zakodirana: približke Zeffirellijeve postavitve izpred skoraj petdesetih let še danes igrajo skoraj po vseh opernih hišah na svetu. Pevce gre z letala lahko tako rekoč naravnost na oder. Da, seveda, ampak naša ni taka; to bo predstava, v katero zaradi zelo precizne režije ne bo lahko vskočiti. Če smem soditi o Januszewem delu, lahko rečem, da je režija naše *La bohème* v odnosih med posameznimi liki veliko bolj dramska kot opera.

Ampak kje je potem prostor za glasbo? Glasbe je vsaj toliko kot v običajnem simfoničnem programu, kako se tam vse uredi v manj kot enem tednu?

Tudi v operi je podobno kot pri simfoničnem repertoarju, najprej je na vrsti bitka z notami, ki morajo biti za začetek odigrane in odpete tako, kot piše, *La bohème* ni samo romantična opera, saj se začne skoraj kot *buffa*, začeti je treba lahkotno, to je seveda najtežje. To velja tako za libreto kot za glasbo, pri tem pa je seveda znano, kako težko so do te lahkotnosti prišli Puccini ter njegova libretista Giacosa in Illica, ohranjena so pisma, v katerih ju je Puccini mučil z zahtevami po nepopisno natančnem metrumu. Prav zato smo začeli s tekstom, ker se je sam Puccini toliko ukvarjal z njim.

So opere, pri katerih je besedilo izjemno pomembno in *La bohème* je brez dvoma med njimi. Podoben primer je morda še Debussyjeva *Peleas in Melisanda*, v kateri je celo vsaka nota pisana direktno na tekst in glasbeni poudarek ni niti enkrat drugje kot v tekstu. Zelo poenostavljeno bi lahko rekel, da smo iskali rossinijevsko ozračje s Puccinijevimi notami. Trudili smo se vzpostaviti občutek življenja brez teže, popolne lahкотnosti: »Zebe me. Pa kaj! Lačen sem. Brez zveze!

Mojo dramo smo vrgli v peč, prava reč, jutri bom napisal dve novi!« In šele tako lahko nastaneta kontrast in na koncu tragika ob smrti Mimi. Vse to je v tekstu in v partituri, ni pa lahko tega speljati v vseh podrobnostih.

Pri prvem branju partiture mi je padlo v oči, da je Puccini opero razdelil na slike in ne na dejanja, kot je običajno. Zato sem pri vajah z orkestrom dosti časa namenil iskanju barv in zvočnega ravnovesja. Pri tem nam prenovljena dvorana v Mariboru ni bila dosti v pomoč. To je sicer pogost problem novih ali prenovljenih dvoran, ki je čisto enak tudi v milanski Scali po zadnji prenovi pred nekaj leti: orkestrski prostor je preveč sonoren in razmerje med akustiko na odru in pred portalom izpostavlja prostor pred portalom. To je problem za pevce, še bolj pa za dirigenta, ki mora pogosto zelo radikalno posegati v dinamike, ki so predvidene v partituri, zato da ne bi orkester pevec nenehno prekrival. In če mora orkester večino opere odigrati *piano*, je težko dodajati kakšne posebej prefinjene nianse.

V simfoničnem svetu je vse drugače: časa je dosti manj, analitične podpore, kot jo pri operi pomenijo režiser, dramaturg in drugi, tako rekoč ni – po drugi strani pa se dirigenti k posameznim skladbam pogosto vračate. Kako je vsakič znova interpretacija nekaj tudi za vas še vedno vznemirljivega?

Odgovoril bom z anekdoto, mislim, da gre za nemškega dirigenta Kurta Sanderlinga: pred kakšnimi desetimi leti je prejel povabilo orkestra Concertgebouw iz Amsterdamu za vskok v, mislim, da najbrž Brucknerjevo 7. simfonijo. Do koncerta je bilo še dva meseca. On se je vljudno odzval in napovedal, da bo v enem dnevu sporočil, kako se je odločil. Naslednji dan se je zelo prijazno zahvalil za povabilo ter ga odklonil z razlago, da za študij te partiture potrebuje vsaj tri mesece. Iz orkestra so mu odgovorili, ampak saj ste to simfonijo vendar že večkrat posneli, na koncertih jo izvajate vse življenje – on pa jim je odvrnil: »Res je, a vseeno potrebujem tri mesece.«

Ta anekdota pove vso resnico: vsako glasbeno delo zori skupaj s tabo. Spomnim se koncerta leta 1997, ko je Orkester Slovenske filharmonije vodil Carlos Kleiber, jaz pa sem vodil nekaj vaj pred njegovim prihodom. Kakšen teden pred začetkom vaj je v Ljubljano prispel kovček z materialom, njegovim materialom za vse skladbe, dirigiral je Brahmsovo 4. simfonijo, Beethovno uverturo *Coriolan* in Mozartovo 33. B-Dur simfonijo (pove iz

glave, ne da bi za hip pomislil, op. p.), ki so bile na programu – tam sem videl stvari, za katere si nisem mogel predstavljati, da so možne: sedemdeset odstotkov vsega dela je bilo opravljenega, treba je bilo to samo še dobiti iz orkestra.

Takšne materiale so dobili vsi orkestri, s katerimi je delal, in na prvi vaji je pričakoval, da orkester njegov material pozna. Najbrž je orkester, ki je ta program igral za Slovensko filharmonijo, dobil z materialom tudi kakšen popravek, ki ga je vnesel med študijem pri nas. Po dvajsetih letih dirigiranja imam tudi sam precej svojih lastnih orkestrskih materialov, ki mi bistveno olajšajo in skrajšajo delo na vajah.

Je pač tako, da moraš pot seznanjanja z notnim tekstom začeti mnogo pred prvo vajo, sam doma s partituro in klavirjem ali v hotelski sobi. To ni lahko in zahteva kar nekaj izkušenj, zdaj berem partituro in jo slišim, včasih pa sem za to porabil precej več časa. Videl sem neke note in približno vedel, kako zvenijo, zdaj pa že na prvi pogled vidim bistveno več, slišim interpretacijo. Pogojno rečeno, se pri operi, kjer študij traja od tri do šest tednov, določene stvari dajo preizkusiti, na vajah za koncert pa tega časa enostavno ni, še posebno v kakšnem Londonu, kjer imaš eno vajo in generalko. Standard so štiri vaje, se pravi, da časa za eksperimentiranje ni, zato moraš na prvo vajo priti z narejeno interpretacijo.

V tem primeru se potem verjetno pozna, če dalj časa in redno sodelujete z določenim orkestrom?

Da, seveda, v dobro in v slabo. Na eni strani orkester tebe in tvojo gesto pozna in jo laže neposredno prelije v glasbo, včasih pa manjka fascinacija, ki nastane ob prvem srečanju – če je dobro. Če je slabo, smo pač profesionalci, narediš koncert in greš nesrečen domov. Kadar je bilo dobro, pa prva fascinacija nekaj časa traja – to je po navadi vzrok za to, da nekje dirigent postane šef dirigent ali glasbeni direktor. Pogosto je ta kemija sicer posledica adrenalina, še zlasti če je šlo za vskok; spomnim se, kako sem pred leti vskočil namesto Georgesa Prêtra pri Dunajskih simfonikih v dvorani Musikvereina, solista sta bila Heinrich Schiff in Thomas Quasthoff, program pa Straussov *Don Kihot*, Mahlerjeve *Lieder einer fahrenden Gesellen* in Webernova *Passacaglia*. Komaj sem vedel zase ...

Seveda pa, ko nekoga poznaš zelo dobro, recimo nekaj let, to s seboj prinese druge prednosti. Lažje je narediti dramaturgijo neke

simfonije, ker pač vedo, kaj jim z določeno kretnjo hočeš sporočiti. S Slovensko filharmonijo sem redno sodeloval šestnajst let od 1987 do 2003, od tega sem bil štirinajst stalni dirigent, deset pa umetniški vodja. V tem obdobju smo se poznali »na pamet«, oni mene in jaz njih. Seveda ima to pluse in minuse, ampak zame si srečnejšega za-

VEDNO BOLJ SMO POD PRITISKOM BLAGAJNE, SE PRAVI, DA JE NA DOLOČEN NAČIN TREBA UGODITI PUBLIKI. IN ČE SI SE NA PRIMER ODLOČIL, DA BO NA SPOREDU FRANCOSKA GLASBA, BO RAVELOV BOLERO ZAGOTOVO NAPOLNIL DVORANO, DUTILLEUXEV KONCERT ZA VIOLONČELO PA MOGOČE TUDI NE. PRAV ZA TA KONCERT SE POGOVARJAM S ČELISTOM NICOLASOM ALSTAEDTOM, IN TO JE ZAME MNOGO BOLJ ZANIMIVO KOT NE-VE-M-KATERA-ŽE IZVEDBA BOLERA NA ISTEM KONCERTNEM ODRU.

četka kariere ne morem predstavljati: takoj po zaključku študija na Dunaju sem lahko začel delati z orkestrom, ki je imel in še vedno ima prepoznaven zven godal, ki pozna način lokovanja za klasične simfonije in ki zelo dobro ve, kako se jih igra, tako da sem se s tem orkestrom lahko ogromno naučil. Kilometrina je ključnega pomena, za mizo pač ne moreš narediti artikulacije, interpretacije, dramaturgije simfonije. Če poslušam svoje posnetke istih skladb iz različnih obdobj – svoje posnetke sicer strašno nerad poslušam – opažam neverjetne napake v vsem, v tempih, v vseh vidikih interpretacije, in šele prek lastnih napak počasi prideš do tega, da že pred prvo vajo veš, kaj je treba reči, kaj je treba narediti, da bo na koncu rezultat natanko takšen, kot si si ga zamislil. Bartókov *Koncert za orkester* na primer, ki sem ga zadnje čase veliko dirigiral po svetu (po zadnjih dveh koncertih s to skladbo pa so mi v dveh orkestrih tudi ponudili mesto šefa dirigenta), sem prvič dirigiral še kot asistent v Ljubljani leta 1986 ali 1987. Z orkestrom sem imel štiri bralne vaje za dirigenta Hartmuta Haenchena. Zame je bilo to takrat znanstvena fantastika, niti sanjalo se mi ni, kaj se dogaja – komaj sem preštel takte, zlasti na začetku 5. stavka, ko po seriji dvočetrtinskih pride en tričetrtinski, skoraj vso koncentracijo sem porabil za štetje taktov, da se ne bi izgubil ... pa čeprav sem tudi

že takrat študiral partituro z vso resnostjo. Danes že točno vem, kje bi utegnilo priti do problema: kako je v preteklosti orkester reagiral na tvoje kretnje, v čem so problemi, ali v metriki ali v vertikali. Najti moraš rešitev problema takoj, ko se ta pojavi – in ga rešiti v dveh minutah. Še raje pa v tridesetih sekundah, včasih pa lahko situacijo reši tudi dober vic.

In to je možno tudi, če ste z orkestrom prvič skupaj?

Da, absolutno. Zdaj se mi številne skladbe že ponavljajo na sporedih, na začetku kariere pa seveda vsako partituro enkrat dirigiraš prvič. In ta začetek traja kar petnajst let. Ti pa seveda prizmo pogleda na novo skladbo pomagajo oblikovati izkušnje drugih skladb istega avtorja, njegovih sodobnikov ali celo naših sodobnikov, ki napišejo parafrazo tega ali onega obdobja ali skladatelja. Zanimivo je, da sem s svojimi izkušnjami iz gledališča prišel do tega, kako je včasih koristen impulz iz čisto drugega področja. Naučil sem se, da ni vse v notah – pogosto je tam celo zelo malo: na primer pri Mozartu. Zdaj se pripravljam, da bom prvič dirigiral njegovo *Figarovo svatbo*, to je zame eden večjih izzivov, hkrati se je bojim in veselim. Mozarta zdaj vsi izvajamo iz »Urtext« (original) partitur in v Urtext *Figaru* ni ničesar: vsake toliko taktov kje piše *forte*, kakšnih petindvajset taktov naprej pa *piano*. In to je vse, vse. Če zameva *La bohème*, v partituri piše: sladko, ljubko, igrivo, sforzato poudarek, milijon napotkov je, *La bohème* se bere kot kuharska knjiga. Očitno je bila v Mozartovem času izvajalska praksa tako drugačna, da so glasbeniki enostavno vedeli, kako morajo igrati. Zato sem prepričan, da je pri operi tako pomembno, da sem zraven od prve vaje: 7. januarja ima David McVicar prvo vajo za Wagnerjev *Somrak bogov*, ki ga delava skupaj v Strasbourgu, zadnja predstava bo 15. aprila, to pomeni, da bom tam parkiran za tri mesece in pol. Moja agentura ni prav vesela, ampak jaz ne znam drugače delati, kot da skupaj postavljamo celotno interpretacijo.

V Strasbourgu isti orkester igra v operi in koncertni program?

Da, isti.

In vaša pozicija je v obeh hišah, tako kot v Baslu?

Ne, v Baslu sem bil (pomisli) *Generalmusikdirektor* orkestra in *Musikdirektor* opere. Strasbourška opera pa ima umetniškega vodjo in intendanta v eni osebi, to je Marc Clémeur. Dosedanji glasbeni in umetniški direktorji Filharmonije, to bo moja funkcija, pa so le zelo redko nastopali v Operi: pri meni bo drugače, v pogodbi imam tudi eno operno uprizoritev na leto, to pomeni, da bom v Strasbourgu štiri do pet mesecev na sezono. Potem pa še advicije in priprave, tako da se bo moje bivanje tam podaljšalo verjetno na šest do sedem mesecev na sezono.

Je točen vtis, da ste prvo polovico svoje dosedanje kariere več dirigirali simfonični repertoar, drugo pa več opero?

Zelo točen, in ta Strasbourg je prav poskus doseči malo več ravnotežja med obojim. Dosedanja kariera seveda ni bila samo plod mojih odločitev, ampak tudi stvar ponudb. Tako se je zgodilo, da so me nenadoma iz več opernih hiš poklicali s ponudbami za Wagnerja, to me je zelo razveselilo, pa tudi presenetilo, saj izkušenj z Wagnerjem iz Slovenije seveda nisem imel. In potem sem nekaj let dirigiral predvsem opere, v zadnjem letu pa sem se odločil, da bom poskusil najti ravnotežje med koncerti in operami. Mislim, da je tako za dirigenta kot tudi za orkester pomembno, da ima možnost igrati oboje. Nekako velja, da orkestru, ki igra samo koncertni repertoar, manjka fleksibilnosti, še zlasti če mora na primer odigrati spremljavo pri kakšnem recitativu; samo opernemu orkestru pa pogosto manjka samoiniciative in poguma, če je vsa teža programa na njih. In podobno je tudi pri dirigentih. Zato sem zelo vesel, da se bom na svoji novi poziciji lahko ukvarjal z obojim: opere ne bom zanemarlj, za svojo glavno nalogo v Strasbourgu pa sem si zadal povečati delež sodobne glasbe na koncertih strasbourške filharmonije. Mimogrede, Schoenbergov *Pi-*

errot Lunaire tudi v Ljubljani (če se ne motim) še vedno ni bil izveden, pa tudi vrsta drugih temeljnih del druge dunajske šole. No, ampak ko sem naredil analizo repertoarja Strasbourških filharmonikov, se je pokazalo da so izredno malo izvajali Messiaena – skoraj nič, Bouleza – skoraj nič in Dutilleuxa – skoraj nič. Pa gre za tri velikane 20. stoletja. In to bom poskusil popraviti. Seveda pa naloga ni lahka, ta meč hitro postane dvorezen.

Vaši sporedi na abonmajskih koncertih Slovenske filharmonije v devetdesetih so bili pogosto precej inovativni, ne narejeni po klasični strukturi uvertura – koncert – simfonija. Zadnja leta se ne le v Ljubljani zdi, da se sporedi spet bolj ukalupljajo, da med sodobnejšo glasbo in železnim repertoarjem nastaja globlji prepad.

Gotovo. Mislim, da za to obstajata dva razloga. Najprej smo vedno bolj pod pritiskom blagajne, se pravi, da je na določen način treba ugoditi publiki. In če si se na primer odločil, da bo na sporedu francoska glasba, bo Ravelov *Bolero* zagotovo napolnil dvorano, Dutilleuxev *Koncert za violončelo* pa mogoče tudi ne. Prav za ta koncert se pogovarjam s čelistom Nicolasom Alstaedtom, in to je zame mnogo bolj zanimivo kot ne-vem-katera-že izvedba *Bolera* na istem koncertnem odru. Drugi del zgodbe pa je, kako se srečajo ambicije institucije, ki je nosilka programa, na primer Slovenske ali Strasbourške filharmonije, in solistov ter dirigentov, ki naj bi program izvajali. Tukaj lahko iz svojih

MISLIM, DA JE TAKO ZA DIRIGENTA KOT TUDI ZA ORKESTER POMEMBNO, DA IMA MOŽNOST IGRATI TAKO OPERE KOT KONCERTE. NEKAKO VELJA, DA ORKESTRU, KI IGRA SAMO KONCERTNI REPERTOAR, MANJKA FLEKSIBILNOSTI, ŠE ZLASTI ČE MORA NA PRIMER ODIGRATI SPREMLJAVO PRI KAKŠNEM RECITATIVU; SAMO OPERNEMU ORKESTRU PA POGOSTO MANJKA SAMOINICIATIVE IN POGUMA, ČE JE VSA TEŽA PROGRAMA NA NJIH.

izkušenj iz Slovenske filharmonije, pa iz Basla in iz Avstralije povem, da je seznam simfonij in simfoničnih pesnitev, ki pridejo v poštev, zelo kratek. Vsi bi igrali *Posvetitev pomladi* Stravinskega, Beethovno 5. in 7. *simfonijo*, pa 4. in 5. *simfonijo* Čajkovskega – skratka, seznam del, ki so redno na sporedu, je identičen seznamu, ki ga gostujoči dirigent pošlje, ko ga povprašaš, kaj bi si želel dirigirati. To je začaran krog. Preden koga prepričaš, da bi se lotil česa zunaj tega seznama, so potrebni kilometri papirne vojne. In zaradi obojega pogosto prihaja do koncertnih programov, ki ne prepričajo ne dramaturško ne glasbeno. V takem ozračju za velik dosežek velja denimo integralna izvedba vseh devetih Beethovnovih simfonij ali kaj podobnega. Cikel na primer *Shakespeare v glasbi* pa bi bil že vrhunec konceptualizma. V resnici so pa to stvari na prvo žogo, ki bi morale biti samoumevne. Trdno verjamem, da je pri vseh stvareh v umetnosti glavna stvar koncept. Če ga imaš in veš, kaj bi z njim želel doseči, ga je izvesti možno. Če pa koncepta nimaš ... To v enaki meri velja za izvedbo Mozartove *Male nočne glasbe*, *La bohème*, Wagnerjevega *Ringa* ali pa za koncertno sezono katerega koli orkestra na svetu.

Seveda pa za vsako izvedbo, ne le konceptualno, potrebujemo tudi izvajalce: v Sloveniji trenutno ni ne dirigentov ne solistov. Občasno zablesti kakšen rosn mlad, kot je letos Eva Nina Kozmus ali že nekaj sezon Tanja Sonc, ampak to je, športno rečeno, za zdaj še mladinska kategorija, dejansko nimamo dirigenta v dveh generacijah za vami, ki bi redno nastopal s slovenskimi orkestri, po Dubravki Tomšič nimamo pianista, ki bi igral veliko klasiko, nimamo tega kalibra violinista, čelista.

Ne vem, zakaj je tako. Izjemnih umetniških talentov se ne da načrtovati, ti se pač zgodijo. S kulturno in izobraževalno politiko pa bi država morala ravno tako kot pri športu vzdrževati široko mrežo, tako da izjemni talenti ne bi bili samo posledica odrekanja

staršev. Ko sem sam hodil v šolo, sva oba z bratom trenirala plavanje in hodila v glasbeno šolo. Danes, ko nobena zunajšolska dejavnost ni več brezplačna, si verjetno mnogi starši tega več ne morejo privoščiti.

Morda se motim, a zdi se mi, da je bilo v drugi polovici osemdesetih, ko sem bil sam mlad in neafirmiran dirigent, laže priti do orkestra. Moji bivši študentje skorajda nimajo možnosti za dirigiranje in brez priložnosti tudi največji talent ne more ničesar pokazati. Filharmonija je z mojim angažmajem leta 1987 naredila zelo radikalno potezo, prav gotovo je moral orkester s tako mladim in neizkušenim dirigentom kdaj orati trdo ledino, preden sem po nekaj letih začel stvari razumevati na ustrezen način. Zato se mi zdi, da prihodnost slovenskih dirigentov, ki doma nimajo svojega instrumenta in torej ne morejo vaditi, ne bi smela biti popolnoma prepuščena naključju.

V prvi polovici preteklega stoletja se je rodila izjemno močna dirigentska generacija, od Leskovica, Hubada in Prevorška prek Nanuta in Muniha do Uroša Lajovca. Ti in še nekateri drugi so desetletja držali na nogah dva slovenska simfonična orkestra in dve operi. Zdaj ste na tem nivoju, mednarodno pa še na precej višjem, samo vi. Kaj se je zgodilo?

Mislim, da ne bom dolgo ostal sam, saj poznam nekaj mladih dirigentov, ki so se po študiju v tujini vrnili v Slovenijo, zdaj pa s svojimi nastopi vedno bolj opozarjajo nase: Marko Hribernik je diplomiral na Dunaju pri Urošu Lajovcu, Simon Dvoršak je po diplomu pri meni odšel na izpopolnjevanje v London, Andreja Šolar pa na Nizozemsko in počasi dobivajo nekaj priložnosti. Z Markom so bili menda zelo zadovoljni pri nedavni Puccinijevi *Manon Lescaut* v Ljubljani, kjer je asistiral, Simon je moj asistent tukaj pri *La Bohème* in upam, da bo kmalu dobil priložnost dirigiranja te predstave v SNG Maribor. Svojim študentom poskušam pomagati s prenašanjem izkušenj in nasveti, na podoben način, kot je meni pomagal moj profesor gospod Nanut.

Izredno zanimivi pa so bili tudi pogovori z maestro Hubadom, imel sem veliko srečo, da si je dostikrat vzel čas zame in za moje probleme. Tako sem ga na primer šel vprašat za nasvet, ko so mi v Filharmoniji ponudili službo. Rekel mi je: »Ja, dobro razmislite! V Slovensko filharmonijo boste šli samo enkrat. Tam boste ostali nekaj let, tri, štiri, pet, morda celo deset, nazaj pa ne boste več prišli. Če se odločite, da bo to zdaj, v redu. Če pa mislite, da bi bilo bolje malo kasneje, pa tudi v redu.« Takrat mi je to zvenelo nekoliko neverjetno, po dvajsetih letih pa zdaj zelo razumem, kaj mi je hotel povedati.

Del problema je torej tudi v programskih odločitvah. Z novimi sistematizacijami delovnih mest ni več pogoj, da je umetniški vodja ali stalni dirigent državljani Slovenije, to se mi zdi prav, saj se s tem odpre trg. Na svetovnem trgu je veliko dobrih ali vsaj solidnih dirigentov, ki so pripravljeni delati v Sloveniji, seveda pa se s tem široko odprtim trgom zmanjša pozornost na domače dirigente. Direktorji in umetniški vodje kulturnih institucij danes živijo pod diktatom uspešnosti, zato je logično, da raje najemajo znana tuja imena (ki jih lahko plačajo), da nastopijo s programom, ki ima zagotovljen uspeh pri publiki, kot pa da tvegajo z neznanim imenom in programom, ki ni bil izvajan že stokrat.

Vprašanje pa je, do kod naj to hlastanje za uspehom še gre. Ko sem ob koncu pretekle sezone enega slovenskih orkestrov v napovedi naslednje, torej te, ki zdaj teče, v časopisih prebral podnaslov *Direktor vidi prihodnost v komerciali*, sem najprej pomislil, da sem namesto na kulturni strani pristal na turistično razvedrilni. Ena stvar je, če to počneš v društvu, ki se lahko prostovoljno odloči, kaj bo igralo, kot eden izmed nosilcev nacionalnega kulturnega programa pa verjetno ne bi smel videti prihodnosti svoje institucije v komercialnih programih. In to kljub dejstvu, da so v tem trenutku za kulturo napočili malo težji časi. Zame sta marketing in propaganda ter približevanje institucije publiki ena stvar, komerciala pa nekaj popolnoma drugega. ■

Ekran
Revija za film in televizijo

Oktobrski Ekran že v prodaji
Več vsebin na www.ekran.si

- Priloga FSF**
Portorož je naš!
- Intervju**
Julien Temple
- Scena**
Zadnja video predstava
- Fokus**
Špageti vesterni
- Posvečeno**
Filip Robar Dorin
- Televizija**
Resničnostna TV

esejistika

SLOVENSTVO
V PRIMEŽU GLOBALIZMA

MATEVŽ KOS

PETER KOVAČIČ PERŠIN: *Vrnitev k Itaki*. Slovenci v procesih globalizacije. Društvo 2000, Ljubljana 2010, 212 str., 20 €

Rožančeva nagrada 2010

NAJBOLJŠA ESEJISTIČNA ZBIRKA LETA

Naslov knjige je poetičen, podnaslov ambiciozno obetaven, nadaljevanje, kot so pred kratkim presodili strokovni bralci, naj bi bilo esejistično. Vendar *Vrnitev k Itaki*, pa naj gre za njeno vsebino ali formo, bolj kot na drzne poskuse spominja na šolo. Kakor koli že: kako misliti Odisejevo Itako skupaj s Slovenci? Navsezadnje je že kulturni nacionalist in optimist Josip Vidmar v burnih tridesetih letih prejšnjega stoletja, v spisu *Kulturni problem slovenstva*, sanjal o Ljubljani kot o novih Atenah (in novih Firencah).

Vrnitev k Itaki je treba razumeti figurativno na kvadrat: gre za revitalizacijo slovenstva, za vračanje »k slovenstvu kot metafizični domovini našega bivanja«. To domovino preplavljajo procesi globalizacije oziroma tisto, čemur avtor v uvodu pravi »ideologija in politika globalizma«. V tem kontekstu se dogajajo »poenotenje civilizacije na celotnem planetu, uniformiranje družbe in človeka ter obvladovanje sveta iz človeku odtujenih centrov kapitalske in politične moči«, to je »naraščajoča kriza sveta, ki se duši v socialnem in ekološkem kolapsu«. Takšno – najpogostejšo, bolj ali manj globalno – predstavo o globalizaciji seveda poznamo in se z njo ni težko strinjati. Druge, brez izjeme kritične besede zanjo, srečamo jih tudi pri Kovačiču Peršinu, so »kulturni imperializem«, »amerikanizacija«, »barbarizacija«, »merkatokracija«, ne nazadnje »neoliberalizem« in – celo – »nova oblika totalitarizma«. To močno sintagmo (avtor je natančneje ne razloži) bi morali razumeti v tem smislu, da gre pač za *totalnost* svetovnega trga kot svobodnega (»neoliberalnega«) igrišča brez meja, onkraj pogojev in pravil, kot jih postavljajo lokalni dejavniki, kot so denimo države, narodi, nacionalne kulture itn.

Ob predstavi o globalizaciji kot uniformiranem in standardiziranem procesu (tako imenovani macdonaldizaciji), kakor ga razume tudi Kovačič Peršin, pa ni odveč pripomba, da bi ravno to pomenilo konec kapitalizma kot svetovnega procesa. Globalna dialektika ponudbe in povpraševanja je namreč mogoča šele ob cvetenju tisočev (četudi vseh po vrsti umetnih) lokalnih cvetov, njihovih posebnostih in protislovjih; če si pomagam z U. Beckom, avtorjem znane knjige *Kaj je globalizacija?* (1997), v poslovnih načrtih velikih

koncernov, kot sta denimo Coca-Cola ali Sony, eno osrednjih vlog igra ravno strategija »globalne lokalizacije«.

Procesi globalizacije, kot se kažejo Kovačiču Peršinu, pa so – v nasprotju z univerzalizmom, če uporabim njegov besednjak – po večini enodimenzional-

Slovenstvo je substanca, brez katere Slovenec ne more biti subjekt. Pogumna misel v dobi šibkega subjekta in globalne a-nacionalnosti. ¶

ni oziroma negativni. Z gledišča slovenstva, enega izmed lokalnih dejavnikov, ki je obenem privilegiran temelj avtorjeve »metafizike«, pač toliko bolj. Globalizacija je namreč po definiciji anacionalna in, jasno, najprej ogroža maloštevilne narode. Tiste, ki so se konstituirali ob pomoči kulture oziroma prek nje, pa sploh. Vzpostavitev slovenske nacionalne države Kovačič Peršin, v poglavju *O samopodobi Slovencev*, vidi predvsem kot »dejanje slovenske kulture«. To dejanje je, razlaga, sklicujoč se na plejado avtorjev od Prešerna do Rožanca, pesniško, politično in metafizično. Gre za razlago, ki sledi tradicionalnemu razumevanju slovenske literature kot instrumenta rojstva naroda, pesnikov in pisateljev kot narodnih vodnikov in prerokov, slovenske kulture pa kot po večini zveste »načelu narodne samobitnosti«. To, da, preprosto rečeno, enotnosti umetnosti in naroda »ni več«, je zdaj težava: »Literatura že dolgo ni več narodotvorno dejanje in tudi ne razume se več kot tako. Umetnost postaja avtonomna igra, zavezana le sebi in umetniški svobodi svojega tvorca. Na tem stališču pa se slovenski pisatelj tudi ne čuti več usodno in nepreklicno zavezanega slovenski besedi in slovenstvu kot prostoru svojega duhovnega bivanja. Globalizacija je segla v najgloblje pore narodnih kultur in njihove samobitnosti, tudi slovenske.« Te formulacije sprva bolj ali manj sledijo Dušanu Pirjercu in njegovi razlagi »prešernovske strukture« kot posebnega načina funkcioniranja in razumevanja literature v slovenski polpreteklosti – a z obrnjenim vrednostnim predznakom. Pirjeverc namreč govori o potrebi po osvobojenosti moderne literature od takšne narodotvorne vloge, Kovačič Peršin pa manko te tradicionalne vloge razume kot problem. Tudi zato je »samopodoba slovenstva«, kot temu pravi, danes – »v postmodernem času razobličanja človeka in sveta« – v krizi. Ta najbolj zadeva mlajše, zvečine, po njegovih kritičnih besedah, cinično-funkcionalistične generacije, za katere vprašanje slovenstva ni več aktualno, saj »multikulturalnost doživljajo kot možnost nove identifikacije in predvsem vsakršnega uspeha«. Njihov svet je obenem svet brez vrednot, to pa navdaja »človeka z nihilizmom vseenosti, kar povzroča mrk smisla bivanja« in »razčlovečeno okolje«; vse to gre, spet, z roko v roki z »neoliberalističnim kapitalizmom in globalizacijo«.

Kot Kovačič Peršin nekajkrat ponovi, globalizacija zavrača samo načelo naroda oziroma njegove samobitnosti: to je toliko bolj nevarno za Slovence, ki so – zaradi svoje šibkosti in subjektne nedohranjenosti – bili in še zmeraj so nagnjeni k sprejemanju »univerzalističnih ideologij« oziroma iskanju zgodovinskega zavetja v večjih državnih ali, v novejši zgodovini, naddržavnih zvezah. Ob takšni intoniranosti pa avtor nemalokrat, predvsem v poglavju *Naša zgodovinska zavest in danosti*, posega po retoričnih dobronamernostih tipa »nujno se je jasno zavedati«, »soočiti se moramo«, »potrebujemo kritičen pogled«, »bi bilo potrebno«, »bi morali« itn. Tisto, kar stoji pred njim kot naloga in kar bi zahtevalo sestop k stvarim samim, k analizi konkretnjših fenomenov, ob katerih bi se lahko razvnel (ali se vsaj pustil prepričati) tudi bralec, tako žal ostane nedotaknjeno oziroma mimogrede pokonzumirano na ravni apelov in kritično-moralčnih observacij. Te s svojo apodiktčno splošnostjo bolj kot o tem ali onem pojavu pričajo o avtorjevi prizadetosti zaradi dehumaniziranega in razsredičenega (post)modernega sveta. Navsezadnje je, med drugim, na Slovenskem v zadnjem desetletju nastalo kar nekaj proznih, dramskih

in še kakšnih tekstov, ki detektirajo dileme sodobnega globalizma in o katerih bi se ob tej priložnosti dalo natančneje spregovoriti – v kontekstu debate o *Slovenski kulturi v dobi globalizacije*, kakor je naslov enega izmed razdelkov, pač toliko bolj. Poglavje *Današnji položaj slovenske kulture* o tej zdajšnjosti na primer prav tako ne pove skorajda nič – razen depresivne sodbe o duhovni ravni človeka, ki je »danes v množičnem upadanju«, ali o tem, da se položaj slovenske kulture po letu 1991 »vztrajno slabša«, da »stališča kulturnikov ne štejejo nič, le moč kapitala«. Ali pa, da »kultura danes ne plemeniti več množičnega človeka, ni več oblikovalka narodovega bivanja«, saj zadovoljuje le še »hedonistične potrebe množic«; nad »ustvarjalno živo kulturo« vlada primat »tehnokratske civilizacije«, »civilizacija razčlovečevanja« oziroma »neoliberalistični kapitalizem« itn., itn.

In alternativa? »Potreben nam je nov kulturni in civilizacijski zagon.« Ali na drugem mestu: »Globalizacija je postala tudi naša notranja usoda. In to narekuje resen premislek in odziv.« Kovačič Peršin vidi nekakšno (od)rešitev – v smislu premišljenega odziva, za kakršnega pledira – v kulturi z veliko začetnico, še več, gre za »vztrajanje v kulturnem bivanju«. Kaj je zdaj to: kulturno bivanje oziroma vztrajanje v njem? Namigi v tej smeri se dajo razbrati v zadnjem poglavju, pomenljivo naslovljenem *Slovenstvo – metafizični prostor našega bivanja*. Resnici slovenstva se poskuša približati ob pomoči različnih označevalcev: slovenstvo je *metafizični prostor* in »metafizična kategorija zgodovinskega prebivanja«, slovenstvo je tudi *metafizična struktura* (»slovenskega naroda«) in »naša celovita identiteta« in *metafizična bitnost*. Slovenstvo kot prostor, kategorija, struktura, identiteta, bitnost itn. – vsekakor preveč raznovrstnih besed za *bistveno*! Obenem se mora *to bistveno* – in to je »naloga slovenske kulture« – še samouresničiti »kot metafizično bivanje narodnega občestva«, kot »naša celostna (integralna) bitnost«. Skratka: poslanstvo slovenske kulture je »samouresničenje slovenstva«. Ker pa je slovenstvo »metafizična bitnost«, je to dejanje slovenske samouresničitve obenem dejanje »metafizične zavesti«. Ta tavitološko opotekajoča se misel sama po sebi ni tako zapletena pa tudi ne tako divja, da bi potrebovala šopek filozofičnih »kategorij« najtežjega kalibra. Nemara bi se dala prevesti v manj bombastično sodbo, da je slovenstvo za konstruktivnega nacionalista Kovačiča Peršina, ki *drugim* sicer prav nič hudega noče, tudi – ali predvsem – nekaj duhovnega, instanca, ki izgubljenim globalnežem vrača življenjski smisel. Slovenstvo torej ni samo dosežek, temveč že kar presežek bivanja (a le za narojene Slovence, Neslovenci si bodo morali pomagati sami, z drugo Itako daljno).

Formulacijo iz zadnjega odstavka knjige – »pričevati za metafizično bivanje človeka in naroda ostaja trajna naloga slovenske kulture in ustvarjalcev tudi v pogojih globaliziranega sveta« – pa lahko preberemo tudi takole: slovenstvo je substanca, brez katere Slovenec ne more biti subjekt. Pogumna misel v dobi šibkega subjekta in globalne a-nacionalnosti. Toliko bolj, ker o resničnih dimenzijah, dilemah in vsebini aktualne slovenske kulture, o njenih vzponih in padcih, kreatorjih in uradnikih, presežnosti in oportunizmu, zvemo presenetljivo malo. Prevladuje pač govorica zaskrbljenosti, sicer najljubši žanr slovenskih profesionalnih kulturnikov, ob pomoči katerega se dajo preživeti še tako hude nekulturne ure na domačiji in pretresi tam zunaj. ■

sociologija religije

CERKEV IN DRŽAVA
SKOZI ZGODOVINO

ALEŠ MAVER

TOMAŽ JURCA: *Dva meča*. Novo razmerje moči med Cerkvijo in državo. Studia humanitatis, Zbirka Apes, Ljubljana 2010, 266 str., 14,99 €

Tomaž Jurca je doslej slovenski prostor obogatil z že kar lepo bero prevodov temeljnih humanističnih in renesančnih besedil, ki so v zadnjih letih izšli pri Studii humanitatis. Zdaj je ta založba v svoji priznani zbirki Apes poslala na knjižni trg njegovo monografijo, večinoma posvečeno istemu obdobju in zemljepisnemu prostoru.

Naslov in podnaslov njegovih *Dveh mečev* že nakazujeta osnovna poudarka njegovega dela. Res je, Jurca v njem raziskuje spremembe, ki jih je v razmerju med (Katoliško) cerkvijo in (evropsko) državo povzročil za izhodišče izbrani *sacco di Roma* leta 1527. Ampak če bi bralec teh dobrih 250 strani presojal le po izjemno izrisani uvodni freski omenjenega zavzetja Rima, v kateri se že popolnoma izrazi Jurčeva izjemna pripovedna spretnost, bi naredil knjigi veliko krivico. Upoštevati je namreč treba še od zgodnjesevredneškega papeža Gelazija I. izposojeni naslov, ki kaže, da se Jurca obširno ukvarja z odnosom med Cerkvijo in državo skozi zgodovino, da je torej govora o »starem« razmerju vsaj toliko kot o »novem«, osrednjem predmetu razprave.

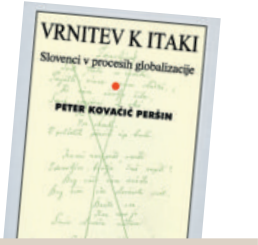
Prvi zgodovinski oris papeštva v slovenskem jeziku, ki ni izšel izpod peresa cerkvenega zgodovinarja. ¶

To dejstvo je zanjo velika obogatitev. Lahko bi celo rekel, da je avtor napisal prvi zgodovinski oris papeštva v slovenskem jeziku, ki ni izšel izpod peresa cerkvenega zgodovinarja. Seveda ima njegova predstavitve svoje omejitve,

saj se skoraj ne ukvarja s pomenom papeškega prvenstva za razvoj teologije, temveč se po večini omejuje na gledanje papežev na posvetno oblast in na njihove želje po njej. Kljub temu je nastal povsem uporaben priročnik, s katerim v rokah se je moč seznaniti z vsemi pomembnejšimi mejniki v razvoju in razumevanju petrinske službe od zgodnjega srednjega veka do (vsaj) Tridentinskega koncila.

Skladno s takšno naravo besedila Jurca začne *ab ovo*. Vendar je ravno njegov prikaz najzgodnejših stoletij Cerkve in začetkov poznejšega papeštva v njih eden šibkejših delov *Dveh mečev*. Tega avtorju ne kaže preveč zameriti, ker stvar navsezadnje ni osrednjega pomena za njegova nadaljnja izvajanja. Kljub temu bi lahko pri pisanju gotovo posegel po zanesljivejšem vodniku, kot je Hans Küng s svojo kratko zgodovino Katoliške cerkve. Omenjeni teolog ne glede na nesporno erudicijo namreč ni zgodovinar in njegov zgodovinski oris Cerkve je vendarle prej kot gola zgodovina interpretacija na podlagi določenih (tudi teoloških) izhodišč, ki potem odmevajo v omenjenem besedilu, nemara že kar v prvem stavku prvega poglavja. Sicer se je pisec zavedal težav s Küngom in je poskušal njegovo videnje uravnotežiti z izjavami njegovega nekdanjega profesorskega kolega Josepha Ratzingerja, ki pa tudi ni ravno zgodovinar.

V nadaljevanju Jurca posrečeno in dobro utemeljeno orisuje tiste težnje v razumeva-



nju papeške službe, ki so končno lahko privedle do papeževih zahtev po popolni, tudi posvetni oblasti. Sam glavno gonilo za to vidi v postopnem uveljavljanju rimske pravne miselnosti v Cerkvi, to pa omenjenemu Gelaziju I. omogoči, da kljub načelnemu priznavanju suverenosti posvetne oblasti na njenem lastnem področju s prisposdobo »dveh mečev« poudari vodilno vlogo duhovne. Kajpak so v knjigi vsaj skicirane tudi drugačne politične razmere na Zahodu v primerjavi z Vzhodnorimskim cesarstvom, ki so onemogočale, da bi si posvetni vladarji v zahodnem krščanstvu (vsaj trajno) pridobili vlogo, primerljivo s tisto bizantinskega cesarja.

Osrednje mesto v prvem razdelku *Dveh mečev* razumljivo pripada trem najznačilnejšim predstavnikom papeške zamisli o vrhovni posvetni oblasti, Gregorju VII. (ki naj bi bil po Jurčevo zaslužen kar za gregorijanski model razumevanja odnosa med Cerkvijo in državo), Inocencu III. in Bonifaciju VIII. Prvi razvoj v tej smeri je pripeljal do vrha na idejni, drugi pa na praktični ravni, Bonifacij VIII. pa je postal pravzaprav že prvi grobar Gregorjeve vizije, čeprav jo je z bulo *Unam sanctam*, v knjigi delno prevedeno, skušal še enkrat zakoličiti.

Hkrati z njegovim delovanjem so namreč že vzklihi popolnoma drugačni koncepti, ki so predvidevali podrejenost duhovne sfere državi. Jurca se obširno posveča predvsem videnju Marsilija Padovanskega, izrisanemu v njegovem spisu *Defensor pacis* (s katerim se je avtor *Dveh mečev* ukvarjal že v svojem magistrskem delu), in zmernejšim pogledom Williama Ockhama. Marsiliju je z njegovo zamisljo o strogem državnem nadzoru Cerkve nasploh posvečenega največ prostora med vsemi v knjigi omenjenimi posamezniki (z njim lahko tekmuje morda edinole Klement VII., papež iz obdobja *sacca*). Ob njem Jurca tudi upravičeno ugotavlja, da ga je silno težko označiti, saj ni lahko uskladiti njegove katoliške pravovernosti in radikalnih tez na cerkvenopolitičnem področju, ki jih zastopa. Gotovo bi bilo sicer zanimivo, ko bi bila v razpravi Marsilijevim in Ockhamovim pogledom ob bok postavljena še stališča bolj ali manj le bežno omenjenih zagovornikov posvetne moči papeža in Cerkve med intelektualci.

Še pred vrnitvijo k izhodiščnemu oplenjenju Rima knjiga zanimivo orisuje ozračje v njem nekaj desetletij pred njim z vse večjim naraščanjem tudi javnega nezadovoljstva zaradi posvetnega početja papežev in posebno poglavje namení še Lutrovemu in Kalvinovemu videnju posvetne oblasti. Kar se je videlo že v analizi *Zaščitnika miru*, se zdaj potrdi. Ko avtor piše o razmerju moči med Cerkvijo in državo, so njegove simpatije vsaj blago na strani zadnje, čeprav nikoli na škodo dejstev. Zato tudi v nenavadno pozitivni luči predstavlja sicer precej kontroveržno trinajsto poglavje Pisma Rimljanom o Božjem izvoru vsake oblasti, saj v njem vidi tisto mesto, iz katerega se da izpeljevati podrejenost Cerkve državi. Ob tem brez dvoma pretirava, ko vidi v izvajanjih tistih poznosrednjeveških in zgodnjenovoveških teologov, ki so se ukvarjali s Pavlovim mestom, nekakšno bistveno novost, saj so se na Pavla kot (domnevnega) zagovornika podreditve Cerkvi posvetnim oblastnikom sklicevali že daleč v antiki.

Epilogu padca Rima 1527 je – delno v nasprotju s pričakovanji, ki jih zbuja podnaslov dela – posvečenega razmeroma malo prostora, ker se je pisec bolj posvetil predzgodovini spremembe razmerja med Cerkvijo in državo kot pa samemu poteku zadnje. Osrednje mejnike kljub temu izrisuje s simbolno izjemno pomenljivim cesarskim kronanjem v Bologni 1530, s Tridentinskim koncilom, ki na novo formulira domet papeške službe, in s francoskimi galikanskimi člani s konca 17. stoletja. Vse te prelome upravičeno označuje za zaton nekdanje gregorijanske vizije papeževe vloge. Škoda morda, da – ne glede na svoje obširno ukvarjanje s Klementom VII. – le malo prostora namenja angleški ločitvi od Rima. Po mojem mnenju ta bolj kot srednje- in severnoevropske reformacije udejanja nov odnos med državo in Cerkvijo v praksi, saj si vladar ne podredi samo Cerkve, marveč ji celo – z njenim minimalnim sodelovanjem – vsili nekakšen verski hibrid, to pa bi lahko z nekaj domišljije označili celo za zmago Marsilijevih idej; tako se na široko odprejo vrata daljnosežni sekularizaciji, s tem pa je samo v navideznem nasprotju dejstvo, da sta Anglija in Škotska danes med redkimi evropskimi deželami z uzakonjeno državno vero.

V celoti gledano, sta *Dva meča* s svojo širino, berljivostjo in tehtnostjo pomembna obogatitev ne le slovenske sociologije religije, marveč tudi cerkvene zgodovine in politične filozofije. Zanimive informacije bodo v knjigi našli vsaj še umetnostni zgodovinarji. Splošen pozitiven vtis nekoliko kazi nekaj na hitro zapisanih sodb, ki se brez dvoma lepo slišijo, nimajo pa posebne teže. Takšni sta denimo ocena na strani 73, da bi Inocenc III. lahko izbral pot Frančiška Asiškega, tako bi Cerkvi prihranil dokončni vzhodni in potem še zahodni razkol, a je izbral smer Gregorja VII., ali precej popreproščena in stereotipna ugotovitev na strani 123: »*Zaščitnik miru* je pravzaprav zaščitnik pred institucijo, za katero bi lahko rekli, da se kljub pomembni vlogi, ki jo je imela v srednjem veku, na pragu sodobnosti izkaže za veliko oviro človeku, ki je iz tisočletne teme (*sic!*) pravkar vstopil v središče sveta.« A ker razprava sicer nikakor ni pisana v takšnem populističnem duhu, smo njenega izida lahko zelo veseli. ■

literarna zgodovina

(LITERARNO)ZGODOVINSKA STATISTIČNA INVENTURA

NATAŠA BAVEC

MIRAN HLADNIK: **Slovenski zgodovinski roman**. Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana 2009, 356 str., 25,06 €

V ečina vzorčnih zahodnoevropskih monografij zgodovinskega romana, ki žanr obravnavajo s stališča posameznih nacionalnih literarnih zgodovin ali pa s komparativističnega vidika, se oklepa standardiziranega vsebinskega koncepta. Premlevajo predhodne pojmovne definicije, ki se pojava lotevajo z raznovrstnimi teoretsko-metodološkimi optikami, poskušajo izoblikovati svojo lastno, še boljše opredelitev, potem pa se z zavestjo o živahni evoluciji literarnih pojavov, tudi žanrov, posvetijo značilnim spremembam, ki jih je zgodovinski roman doživel od svojega nastanka v 19. stoletju do nenadnega, razvpitega *revivala* v zadnjih desetletjih minulega tisočletja. Pri očrtu njegove *zgodovine*, življenjske poti se z večjo pozornostjo ustavljajo ob besedilih, ki se jim je uspelo obdržati na površju zelo porozne opne literarnokritičnega vrednotenja z nesporno umetniško, estetsko avtonomno strukturo. Gre za besedila, ki so že prestala obdelavo v zahtevnem mehanizmu kolesja institucionalizirane literarne vede, postala kanonizirana in ki ne kažejo samo vzorčnih žanrskih posebnosti, temveč tudi posebne poetološke lastnosti vsakokratne dobe, v kateri so nastala.

Vsebinsko in metodološko drugačna je Hladnikova monografija slovenskega zgodovinskega romana. Avtorjev osrednji namen je izčrpen pregled, inventura večinskega deleža tovrstne domače literarne proizvodnje, evidentiranje pretežnega dela gradiva z bolj ali manj jasno izdelanim žanrskim vzorcem. Hladnik se distancira od literarnega vrednotenja, iskanja in prepoznavanja »literarnosti«, »umetniškosti« besedil, izogiba se

»elitističnemu ekskluzivizmu«, izrecno in popolnoma se odpoveduje »neplodni opoziciji literarno vredno : neumetniško«. Obsežnost obravnavanega korpusa, množica besedil in raznovrstnih zunajbesedilnih podatkov o kompleksnem žanrskem sistemu na sinhroni in diahroni ravni pojavljanja ter o njegovem družbenem kontekstu, mu je vsiljevala izbiro meritvenih postopkov, ki omogočajo kvantitativno, računalniško obdelavo: preštevanje, katalogiziranje, klasificiranje, sistemiziranje in avtorju posebej ljubo statistično izračunavanje v obliki tabel in grafikonov.

V začetnih poglavjih Hladnik povzema tuja teoretična dognanja o karakteristikah, ki določajo izbran žanrski model, dotakne se spoja faktov in fikcije kot njegove nezamenljive različnosti, opredeljuje njegov odnos do zgodovinskega diskurza, pri tem pa ostaja zvest privrženec pojmovnih paradigem 19. stoletja, ki so zgodovinsko pripovedništvo opredeljevale kot domišljijsko-čutno dopolnitev zgodovinopisja, kot nižjo, popularizirano obliko strokovnega vedenja. Na hitro se ustavi še pri spremembah, ki sta jih žanru zadala modernistični subjektivizem in postmodernistično filozofsko refleksivno, historiografsko in hkratno literarno mehčanje starega nasprotja med zgodovino ter pripovedjo.

Hladnik sicer načeloma prevzema stališča sodobnih raziskovalcev, da so žanrska določila spremenljiva, pa vendar sam kot temeljni, nesporno veljavni kriterij določi neosebno, neizkustveno razmerje avtorja do upodobljene stvarnosti. Časovno distanco kot eno izmed žanrskih lastnosti nekateri teoretiki sicer upoštevajo (na primer Ina Schabert), vendar se novejša literarna teorija previdno izogiba normativnim definicijam žanrskih kriterijev, prav tako tudi natančnemu opredeljevanju kvantitativnega, časovnega razmika avtorja od snovi kot obveznega žanrskega pravila. Hladnikova opredelitev se zdi problematična iz več razlogov. Ali pričevanja sodobnikov o dogodkih, ki so jih sami doživeli, ne morejo biti dovolj zanesljiva, verodostojna, da bi lahko postala del zgodovinskega vedenja? Kako potem

nastajajo primarni viri in dokumenti, kdo in kako iz dogodkov proizvaja zgodovinske fakte? Odločitev zbuja negotovost tudi zato, ker romanopisec ne prevzema vloge zgodovinarja, temveč piše s položaja opozicije. Zgodovinski roman se ustvarja v dialogu ali konfrontaciji z uradnim historiografskim diskurzom, ki ga bodisi dopolnjuje v območju *praznih mest* ali pa ga kritično spodbija. Nekoliko moti tudi, da se Hladniku

Hladnikovo teoretično razumevanje žanra se zdi ob primerjavi s praktičnimi, literarnozgodovinsko empiričnimi aplikacijami precej nedorečeno, neprepričljivo, protislovno.

ku ob tem izmuznejo druga, za žanr pomembnejša določila, kot je zelo specifičen odnos med sfero zasebnosti in družbenopolitične javnosti, še zlasti pa problematična združitvev dokumentarnosti, faktov s fikcijo, ki se je v vseh premenah doslej izkazala kot edini stalni, obvezni, reprezentativni žanrski signal.

Hladnikovo teoretično razumevanje žanra se zdi ob primerjavi s praktičnimi, literarnozgodovinsko empiričnimi aplikacijami tudi sicer precej nedorečeno, neprepričljivo, protislovno. V uvodnih poglavjih spoznava, da se »meje žanra v času spreminjajo«, toda hkrati meni, da so zahteve po preoblikovanju konvencionalnih žanrskih obrazcev imperativ vrednotenjsko ekskluzivistične literarne vede in poetike inovativnosti. Bolj kot zadnje je to verjetno zgolj zdravorazumsko stališče literarnega evolucionizma, postopnega razvoja vseh literarnih pojavov, brez katerega bi literatura kot neutrudni perpetuum mobile serijsko v nedogled obnavljala iste topoi – to pa dejansko trivialna književnost pogosto počne. Hladnik tu prihaja navzkriž s sodobnimi genološkimi teorijami. Kljub uvodni intenciji, da bo zajel celotno produkcijo slovenskega daljšega pripovedništva z zgodovinsko motiviko, večinski delež obravnavanega korpusa zajema žanrska besedila iz 19. in prve polovice 20. stoletja, ki so se sramežljivo odrekala ambicioznim estetskim učinkom in izpolnjevala družbenomoralno, spoznavno ter zlasti hedonistično poslanstvo. In čeprav je po Hladniku nevzdržno enačenje žanra s scottovskim prototipom, so prav ta besedila bila povsem imuna proti vsakršnim poetološkim inovacijam, zvesta primarnemu modelu 19. stoletja. Tako se avtorju ob vnovičnem določanju mej žanra utrne spoznanje, da je njegovo bistveno določilo posebna motivika iz repertoarja romantične dediščine. Gre za pojme, ki so bolj kot na principe literarne zgodovine vezani na predstavo obrabljene romantične sentimentalnosti in dražljivosti v zavesti ljudskih množic ter so nepogrešljivi rekviziti branja lahke kategorije. To po Hladniku slovenski zgodovinski roman tudi je in mu tega ob korpusu obravnavanih del pravzaprav ne moremo odrekati. Na tej točki Hladnikova kvantitativna obravnava domačih tekstov kolidira s tujimi teorijami žanra, ki so nastale ob izbranih besedilih s prepoznavno matrico in nesporno umetniško vrednostjo.

Kadar se avtor ne posveča strogo znanstvenim, eksaktno preverljivim dejstvom in izčrpnim statističnim raziskavam (zelo pestra in zanimiva je *statistika Hladnikove statistike* vseh literarnih ter še posebej zunajliterarnih pojavov, skupaj z na primer natančnimi izračuni, kolikšno je razmerje pojavljanja oseb v *Visoški kroniki* glede na spol, kolikšen je natančen obseg zgodovinskega diskurza v leposlovnih besedilih, kolikšen je obseg besedil glede na število besed, kolikšna je kondicija posameznih avtorjev, kolikokrat se v naslovih besedil pojavijo samostalniki, ki označujejo osebkke ženskega spola, profili avtorjev glede na socialno-poklicno pripadnost in regionalni izvor itd.) ter se usmeri k samim besedilom, se bralcem, vajenim hermenevtike in imanentne interpretacije, zdi, kot bi miselni potek iz osrednjega tira nenehno metalo na stranske poti, v ovinke, digresije. To niso zgolj premiki po daljici *besedila : literarni sistem*. Usmeritve k zunanjim vidikom ustvarjanja, ki jim sledi tudi Hladnik, se zdijo kot odsev starejše, pozitivistične metodologije: avtor veliko pozornosti namenja kritiški recepciji žanra na Slovenskem nasploh in njegovih posameznih del (na primer *Alamuta*), včasih se ustavlja pri genezi posameznih besedil, zlasti pri pomenu zunajliterarnih vplivov (*Visoška kronika*), knjiga vsebuje številne biografske orise obrobnih, pozabljenih avtorjev, včasih začinjene s pikantnimi podrobnostmi iz njihove zasebnosti, temeljito razišče tudi sistem posredovanja in razširjanja žanra z osrednjo vlogo prevodov, literarne periodike in založništva.

Pa tudi ko svojo pozornost obrne k sami literaturi, njegova misel hitro zaide v obširne ekskurze, ki jih sproži določena tematika iz besedila, toda Hladnikovi razpravljalni odmi ki se navadno povsem osamosvojijo in pretrgajo povezavo s prvotnim delom. V monografiji tako najdemo pestro etnološko in zgodovinsko faktografijo, številne legende o domačih in tujih svetnikih, teoretskemu diskurzu dajeta navdih ljudskega kolorita in živahne ilustrativnosti bogata zgodovinsko-dokumentarna anekdotičnost in dokumentarnost. Zgodovinski roman avtor v maniri kritike preteklih obdobj presoja glede na skladnost s historiografijo. Poleg te spoznavne funkcije naj bi bilo njegovo temeljno poslanstvo še ideološko, politično nacionalno: slovenska literatura je (bila?) predvsem v službi naroda, zgodovinski roman kot temeljni žanr, poleg kmečke povesti, ga je ozaveščal s podobo lastne preteklosti, sodeloval pri konstrukciji njegove realnosti in identitete v odnosu do tujega, drugečnega. V tako zapolnjenem prostoru je zmanjkalo mesta za estetiko. Ali pa se je ta premaknila v drug čas in na drugačno raven, ki se jima je Hladnik izognil. ■



● ● ● KNJIGA

Branje za peklenško deževne dni

DUŠAN ČATER: **Džehenem**. Študentska založba, Knjižna zbirka Beletrina. Ljubljana 2010, 219 str., 25 €

Naslov zbirke kratke proze *Džehenem*, po slovensko *peklen*, namiguje na to, da junakom, ki so se znašli v Sloveniji, čeprav so od drugod (iz Bosne, Hrvaške, Moldavije, Srbije, Kambodže in Finske), ni z rožicami postlano. Ni jim treba grešiti, da bi nekoč prišli v peklen, kajti ta je že tu, »je globalna zadeva. Zemeljska ... Tuzemeljska!« Čatrovo pisanje ne steguje vratu k višji resnici, temveč se dotika samo tega zemeljskega. Štiri zgodbe izmed šestih posvečajo pozornost razmeroma vsakdanjim okoliščinam in razkrivajo bit vsakdanjika. So vaja v sprijaznjevanju s tem, da je vsakdanjost glavna sestavina naših življenj. Ozaveščajo nas, da najbolj resnično, najbolj *naše* življenje sestoji ravno iz te vsakdanjosti, ki gre po navadi mimo, ne da bi jo opazili. Ali pa je ne jemljemo v poštev, ker čakamo, da bi bili druge in drugačni. Življenje niso predstave o njem, niso velike želje, niso izjemni dogodki, ki se le poredkoma zgodijo. Vsakdanja resničnost z majhnimi idejami, še manjšimi dogodki in najmanjšimi klepeti je življenje v pravem pomenu besede. In Čatrova proza se ukvarja prav s to malo, zasebno vsakdanjostjo, to pa na način, ki nam dopoveduje, da je ne gre zapostavljati. Vsakdanje bivanje, ki si ga v knjigi delijo denimo zakonci, večkrat resno škriplje, a imamo zaradi prigovarjanja te proze, da je to tisto resnično, vtis, da je vse lepo in prav; tako, kot mora biti. Ali je vsakdanjost s svojo nepomembnostjo in večnim ponavljanjem peklen, je odvisno od perspektive. Dve zgodbi pa sta vendarle nekoliko drugačni. Brez dvoma nekaj tragičnega (s kancem ironije) ima v sebi *Geografija je zajebana stvar*, ki ni osredotočena na vsakdanja občutja, saj se ne zgodi pogosto, da v kurniku zakoljemo svojega tasta. V prav tako manj običajni in pretresljivejši zgodbi *Holiday in Cambodia* se učinkovito izmenjujeta pripovedi, za kateri šele pozneje izvemo, kako sta povezani. Podobno kot v življenju nas tedaj, ko se različne informacije sestavijo v pomenljivo celoto, preplavi ugodje. Ta zgodba z reportažnimi podatki – knjige morajo razsvetljevati – je povrh še poučna; ena njenih poant je, da bi se morali ljudje naučiti smiselno pretehtavati zlo. Potrebujemo primerjavo, da se ne bi njihove »dekadentne« težavice samooklicale za središče sveta.

Čatra bi lahko oklicali za literarnega bobnarja, saj ima sijajen občutek za ritem pripovedovanja. Precejšnji del ritma soustvarja sporazumevanje med junaki. Avtor si znotraj navednic v duhu trendov privošči odmike od standardnega knjižnega jezika, a ti niso sami sebi namen. Bogatijo dogajanje in prispevajo k tistim občutjem, ki jih spodbuja vsebina: domačnosti, tujosti, ironiji. Občasno naletimo na domače fraze, ki se prilagajajo občutjem vsakdanjosti. Nemalo je narečnega govora, srečamo nekaj nemških stavkov, ne more nam uiti niti iznajdljivo onomatopoejsko izrazje: »ti dam ti dam ti dam,« prepeva Čatrov vlak. »Vuuuššš!« potegne veter. *Džehenem* nas prevzame z junaki, ki s čudaškostjo ali s kako edinstveno zamislijo postajajo človeški. Dovolj resnični so, da bi jih na ulici prepoznali kot svoje znance, in blizu so nam, ker vemo za njihove male, intimne skrivnosti. Te zgodb ne kronajo z višjim smislom. Celo tisti bolj tragični dogodki so le to, kar so, in jih nič ne presega. Edini smisel, ki jim ga je morda vendarle moč prisoditi, je, da se povezujejo v mozaik celote. Sicer ločena, samostojna telesa zgodb si niso le v tematskem in razpoloženjskem sorodu, ampak so povezana z nekaj stičnimi točkami, kakor da bi se držala za roke. Vsaka zgodba vrže svojo senco na naslednjo; zadnja se učinkovito sklene z namigom na prvo in celota je tu. A ta ima dva obraza. Dobra stran pekla je, da ne moreš izkravaveti; slaba stran je, da ti je peklenšček izpil vso kri. Pred pekлом se junaki zatekajo v pozabo družinskih iger, družbe popotnic na vlaku ali v Berlin, kjer se samo živi. In bralce peljejo s seboj v tej knjigi za peklenško deževne dni.

TINA VRŠČAJ

● ● ● KNJIGA

Mojstrovine svinčenega jezika

SLAVO ŠERC: **In potem je padel zid**. Eseji o nemški književnosti, LUD Literatura, zbirka Novi pristopi. Ljubljana 2010, 143 str., 25 €

Sodobna nemška književnost je varljiva besedna zveza: prvič, ker nemškega jezika ne govorijo samo v Nemčiji,

in drugič, ker je bila tudi Nemčija sama več desetletij razdeljena na dve državi. Slavo Šerc se v svoji zbirki esejev z naslovom *In potem je padel zid*. *Eseji o nemški književnosti* ne omeji samo na Nemčijo, temveč v sklop sodobnih piscev vključi najopaznejše nemško pišoče avtorje, ki so, ne glede na svoj narodni izvor, zaznamovali nemško (in svetovno) literarno okolje zadnjih dvajsetih let, torej čas po padcu berlinskega zidu. V bitki med jezikom in okoljem pač zmaga jezik: jezik književnost udejjanja, okolje pa jo le navdihuje. Jezik presega, tako dokazuje nemška književnost, narodnostne meje. Naj bo v središče pripovedi Thomasa Bernharda ali Elfriede Jelinek še tako očitno postavljena Avstrija, bomo njuna dela venomer prištevali med nemške literarne mojstrovine.

Zbirka esejev je razdeljena na tri dele in obravnava življenje in delo enajstih nemško pišočih avtorjev, ki se jim občasno pridružijo še drugi literarni ustvarjalci njihovega časa in okolja. V prvi del knjige je Slavo Šerc uvrstil besedila, neposredno povezana s padcem berlinskega zidu (Thomas Brussig, Sven Regner in Ingo Schulze). V drugem delu je prostor namenil nemško pišočim književnikom, ki so v zadnjem desetletju prejeli Nobelovo nagrado (Günterju Grassu, Elfriede Jelinek, Herti Müller). Pisatelje v tretjem delu pa je Šerc, vsaj tako se zdi, izbral glede na svojo lastno bralsko presojo in izpostavil nekatere izmed svojih najljubših (Thomasa Bernharda, Petra Handkeja, Uweja Johnsona, Markusa Wernerja in Uweja Timma).

Nemščina ni lahek jezik za pisanje – *nemške besede visijo na nemškem jeziku kakor svinčene uteži*, je na prvi strani svojega romana *Izbris* zapisal Thomas Bernhard; pa vendar je v tem jeziku pisalo kar dvanajst Nobelovih nagrajencev. A ne le da nemški literarni ustvarjalci delajo s težkim jezikom – tudi okolje jim ni prav nič prizaneslo. Bili so poraženci dveh velikih vojn, med katerima je druga zaradi spremljajoče ideologije bolela neprimerno bolj od prve, in bili so razdeljeni med dve velesili. Slavo Šerc tako ob analizi romanov in portretirancev vedno nameni precej prostora tudi okolju, ki je oblikovalo sodobno nemško književnost, pa naj bo to svetovna vojna za Günterja Grassa, Ceausescujeva represija za Herto Müller ali intima vojna, ki jo je Elfriede Jelinek bila s svojo diktatorsko mammo. Okolje, makro ali mikro, z vsemi svojimi dramami, manipulacijami, lažmi in mučenji, je bilo nemški sodobni književnosti neusahljiv vir navdiha. In četudi je nemška književnost v devetdesetih letih izgubila veliko svojih največjih pisateljev, Šerc jih našteje kar sedemnajst, nemški literarni tok ni presahnil, temveč je rodil nove kroniste svojega okolja in časa ter mojstre svinčenih nemških besed. Izpostaviti je vredno Svena Regnerja, nemškega Leonarda Cohena, kot mu pravi Šerc, in njegov pozni prvenec Gospod Lehmann, ki je popularnega glasbenika spremenil v pisatelja, čigar roman je bil prodan v skoraj dveh milijonih izvodov.

Zbirko esejev Slava Šerca bodo verjetno v roke vzeli tisti, ki nemško literarno okolje že poznajo. Je priročna študijska literatura za germaniste in komparativiste, sestavljena iz avtorjevih člankov in spremnih besed preteklih let. Branje bi bilo lahko zanimivo tudi tistim, ki jih zanimata nemško govoreče okolje in nemško literarno ustvarjanje zadnjih let. Vprašanje pa je, ali je takšnih bralcev dovolj, da zbirka esejev, ki je (velikopotezno) izšla v štiristo izvodih, ne bo zapuščena ostala na knjigarniških policah.

MANCA G. RENKO

● ● ● KNJIGA

»Trpljenje starega Wertherja«

MARTIN WALSER: **Ljubeči moški**. Prevedel Slavo Šerc. Mohorjeva družba. Celje 2010, 245 str., 29,50 €

Triinsedemdesetletni Goethe se v češkem zdravilišču prav mladeniško strastno zatrapa v devetnajstletno Ulrike von Lewetzow. Sicer preverjenemu lomilcu ženskih src ne doba, ne etiketa, ne starost ne dopuščajo konkretnjših dejanj, zato skuša čim več časa prebiti s svojo izvoljenko v precioznih pogovorih, v katere vpletata polno baročno nabuhlih salonskih fraz. Zvečine vsem na oči, seveda. Prav na rahlo je slutiti, da mondana družba tega morda ne odobrava, a velikemu klasiku, ki se mu priklanjajo ne le največji evropski duhovi, temveč tudi kronane glave, ljudje, ki ga obkrožajo (razen ljubosumne snahe), tega ne dajejo čutiti. Ko se zaljubljenca, ne da bi se za to dogovorila, na plesu v maskah pojavita kot Werther in Lotte, je to videti kot nekakšen prst usode. Odtlej spremljamo, kot si lahko preberemo neke na straneh romana, »trpljenje starega Wertherja«. Goethe mladenko zasnubi. Obzirno in tako na rahlo, da glede tega pravzaprav ne more biti povsem gotov, ga zavrnejo. V mukah

nesrečnega zaljubljenca spiše *Marienbadsko elegijo* (osrednji del *Trilogije strasti*, ki jo je spodbodla prav ta njegova zadnja velika ljubezen) ter se vrne v Weimar. Sklepni del romana je – tako kot *Trpljenje mladega Wertherja* – napisan pretežno v pisemski obliki. Goethe vse bolj spoznava, da je njegova ljubezen (tako kot nekdanj Wertherjeva) za družbo nesprejemljiva. A stari Werther se odzove drugače kot mladi. Prek občutkov sramu in tudi ponosa se osvobodi strasti, ki ga je vklepala. Prevzameta ga spokojnost in lahkotnost.

Walser, ki se v tem romanu spet izkazuje za mojstra jezika in sloga, v osnovnih obrisih zvesto sledi dogajanju, kot ga poznamo iz številnih (ne le Goethejevih) pričevanj. Goetheja ne posodablja, ne poskuša ga preveč približati izkušnji in razumevanju sodobnega bralca. V slogu in tonu pretežno ohranja dobro zaznavno distanco, ki ni le rahlo arhaična patina Goethejeve dobe, torej za nas že oddaljenega zgodovinskega sveta, temveč je tudi distanca do večnega klasika, ki je za bralca prej kot realna oseba iz krvi in mesa vendarle sicer gigantski, a zgolj dvodimenzionalni junak literarnih zgodovin, enciklopedij, vseh vrst akumuliranega zgodovinskega spomina. Goethe (tudi Walserjev) je vseskozi javna oseba. Tudi ko mu sledimo v intimo, je ta intima vselej prežeta z zavestjo, da je na očeh javnosti, in Goethe se tako tudi vede. Tip lika, kot nam ga je v svojih pogovorih z Goethejem prenesel Eckermann (duhovito pa parodiral Barthelme), vsekakor daje mero tudi Walserjevemu zaljubljenemu starcu.

Pa vendar – ne nazadnje na to misel napeljujejo tudi nekateri namerni manjši odmiki od izpričanih zgodovinskih dejstev – bralca ves čas navdaja slutnja, da *Ljubeči moški* le ni povsem klasičen biografski roman. Čutimo, da Walser ne piše zgolj romana o Goetheju, temveč morda predvsem o starcu, ki se pred grozo svoje lastne minljivosti zateka k mladosti kot nekakšni paradigmi življenja. Ta tema, namreč starec, strastno zaljubljen v rosno mlado dekle, je – se zdi – pri priletnih pisateljih v zadnjem desetletju precej priljubljena. Philip Roth se je v *Umira joči živali* loteva z značilno ironično, že kar cinično držo svojega rutiniranega profesorja poželenja. Márquez jo v *Žalostnih kurbah mojega življenja* ubeseduje provokativno, erotično, že skoraj na meji dovoljenega, a obenem z veliko poetično občutljivostjo in doživetostjo. Walser je od obeh drugačen: kaže rahlo distanco (zaljubljeni stari Goethe je v marsikaterem pogledu trapast), a ni ciničen. Ni preveč drzen, temveč bolj umirjen. A spet ne preveč: docela spodoben roman se sklene erotično in provokativno: z Goethejevo jutranjo erekcijo.

TOMO VIRK

● ● ● KNJIGA

Pesnik na drevesu

LES MURRAY: **Led sredi poletja (Izbrane pesmi)**. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Venó Taufer. Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina). Ljubljana 2010, 173 str., 25 €

Pesniška zbirka avstralskega pesnika Lesa Murraya je prežeta z dejstvom, da njen avtor izhaja iz kmečkega, podeželskega okolja, natančneje, iz Novega Južnega Walesa. Iz Sydneyja v avstralski »bush« se je Les Murray preselil po študiju na univerzi, več službah in urednikovanjih literarnih revij ter po številnih nagrajenih pesniških zbirkah. Kljub avtorjevi pesniški elementarnosti in intenzivnemu veselju do življenja, ki ga nekateri primerjajo celo z Whitmanovim, gre za pesnika izrazite ostrine, zgoščenoosti, preciznosti, med drugim tudi socialne angažiranosti. Avstralskega pesnika sicer narava neskončno privlači, pomeni mu os življenja, vendar o njej nikoli ne poetizira; posledica tega, da je zrastel, kot pravi v eni svojih pesmi, »v kulturi govejega biča, / kjer so jih / dobri psi in otroci dobili z istim bičem«, je, da si z oči sname vsakršne plašnice. Skozi pokrajino torej stopa s trdnim, enakomernim korakom, kot človek, ki ve, da je prihodnost znanosti lahko zgolj enostranska.

Les Murray velja za izrazitega kritika zanj nesmiselne delitve na »urbano« in »podeželsko«. Urbanost sicer sprejema kot neizbežno, vendar največkrat kot sterilno in kvarno navzočnost ali kot pravi v pesmi *Prihodnost*: ljudje sanjajo o prihodnosti, čeprav vanjo izginjajo na nezavedni ravni. Napredkov znanosti in nasploh mestnega okolja, ki zanj pooseblja odtujenost, razsrediščenost, se loteva z mero ironije, celo sarkazma. Pri tem je seveda mogoče čutiti zaskrbljenost za zemljo, za hišo, ki stoji na tej zemlji, in za človeka, ki jo obdeluje. Bolj kot za odrivanje kulture na obrobje in za zastavljanje vprašanj – kakšne ljudi proizvaja ta družba oziroma ali ljudje, ki verjamejo v potrošnjo, lahko vzdržijo mir? – gre za speci-



fično perspektivo: upravičeno se vprašamo, ali ima lirski subjekt, ki ga zaradi njegovega pripovednega tona komaj lahko tako še imenujemo, nadveden pogled? Odgovor: samo delno, gre bolj za oddaljenega opazovalca, ki že zaradi svoje opazujoče pozicije vidi več, pa vendar ne vsega (nekako kot človek na drevesu). Vidi na primer vsaj to, da je človeški pogled omejen in da »um z očesnimi pripomočki vidi le tisto, kar gori, /.../ večji del resničnosti /pa/ je čudno tuhtanje, samo pohajkovanje /.../, buljenje televizije«.

Edina, ki je resnično zmožna pogledati onstran, je poezija. Združuje naš budni in sanjajoči svet, pravi pesnik in je zato primerljiva celo z vero: »Polna vera je obširna pesem z ljubečim ponavljanjem; / kakor vsaka pesem mora biti neizčrpna in popolna /.../.« Po mnenju Les Murraya poezija veri onemogoča, da bi se zapirala, vera pa omogoča poeziji odblesk Boga. In da ne bi ostalo samo pri teoretiziranju, avtor pesniške zbirke *Led sredi poletja* več kot enkrat pogleda onstran. To mu uspe ne samo zaradi posebne ležernosti, temveč predvsem zaradi osrediščenosti v naravi. Ko torej opravi z razdelitvijo na mestno in podeželsko okolje, premenja perspektive, ponekod posodi glas živalim ter tako pokaže na obstoj stvari onstran človeškega pogleda. Menjavanje registrov je sploh Murrayeva značilnost. Če je v nekem trenutku meditativen, filozofičen, je potem v drugem izrazito igriv, ritmično razpoložen. Vse to seveda tudi v funkciji iskanja hibridne, recimo postkolonialne identitete, zaznamovane z enakostjo, neposrednostjo, neodvisnostjo in jezikovno sočnostjo, ki pa je najprej predvsem identiteta pesnika samega.

GABRIELA BABNIK

● ● ● KINO

Vse za partijo kart

Grozljivo srečen (Terribly Happy). Režija Henrik Ruben Genz. Danska 2008, 90 min. Ljubljana, Kinodvor

Nenavadna kombinacija trilerja in standardnih obrazcev klasičnega vesterna, pomešana s pritajeno norostjo in finim skandinavskim občutkom za smešno v grozljivem, pripravi teren za svojo čudaško pripoved že z uvodno *voice-over* naracijo. Mit o kravi, ki jo nekdo reši pred obrednim žrtvovanjem in s tem zakotni vasi na danskem podeželju nakoplje zoprno prekletstvo, definira atmosfero, ki svari pred poseganjem v samoregulativne mehanizme vzdrževanja reda v majhnem mestu. Kot da ta za severnjaško senzibilnost značilni obešenjaški nadrealizem ni dovolj bizaren že sam na sebi, je v filmu *Grozljivo srečen* prešit še z vesterновsko ikonografijo. Razlike so le v kozmetiki: namesto prežganih prerij horizont definirajo vlažna, v neskončnost razlezena severnjaška močvirja, po katerih namesto konj drvijo blatni terenci, kavbojske škornje zamenjajo njihove gumijaste ustreznice za vrtna opravila, strelske dvoboje pa simultano eksanje in vzajemno potapljanje v pisoarje. Koordinate so tako radikalno premaknjene, da vesterновska kodifikacija dobi povsem nov, rahlo čudaški in komičen zasuk, mikrolokacija pa ostane nedotaknjena in v trenutku prepoznavna: zanemarjeno, zaspano mestece sredi ničesar, osredinjeno okrog turobnega bara s stalno klientelo, ki zna naključnemu obiskovalcu hitro nagnati strah v kosti.

V mestu vlada nekakšen samonikel red, naravni zakon, ki deluje mimo napisanega in temelji na logiki fizične moči in krvnega maščevanja. Skupnost se vzdrže v svojem lastnem ravnovesju, dokler se ne pojavi motnja v sistemu – tujec, ki se poskuša vaškemu praredu postaviti po robu z bolj civiliziranimi metodami represije. Policist Robert, novi šerif, ki je v mesto kazensko premeščen iz prestolnice, bo kmalu izvedel, da vaška skupnost ne ve najbolje, kaj naj počne s fanti v uniformah, zato pa krvavo potrebujejo četrtega igralca za svoje neskončne partije pokra. Prav tako se tudi gledalcu začne hitro bliskati, da zadržani policaj med nove sovaščane sodi bolj, kot bi si sprva utegnili misliti.

Potem ko psihično labilnega Roberta dokončno posrka vase drama, ki jo zganjata čedna, razsuta, s stockholm-skim sindromom okužena Ingerlise in njen robavsasti mož, vaški alfa samec Jorgen, je prisiljen narediti revizijo svojega vrednotnega sistema. Vprašanje, s katerim se film obrača h gledalcu, je jasno: kako upogljiva je človeška hrbtnica in kakšno vrednost imajo priučene socialne in kulturne norme, ko je treba reševati svojo lastno glavo? Do kod seže morala in kje vajeti prevzame narava? In odgovor? Vsak človek je tele z dvema glavama in vse v filmu se zgodi le za dobro partijo kart. Hollywood že snema rimejk.

ŠPELA BARLIČ

● ● ● KINO

Omiljena politična ost

Zblazneli (The Crazies). Režija Breck Eisner. ZDA 2010, 101 min. Kolosej Ljubljana in Maribor

Čeprav žanrska produkcija izvira iz razumevanja filma kot industrije zabave in je s svojimi kodificiranimi pravili temu podrejena, pa se je v preteklosti že večkrat izkazalo, da nam lahko o stanju duha kake dobe pove veliko več, kot bi pričakovali. Spomnimo se samo na renesanso znanstvenofantastičnega filma v petdesetih letih, ki ni bila toliko posledica izpopolnjenih tehnoloških možnosti (oziroma tehnološkega napredka na področju posebnih učinkov) kot čisti odsev kolektivne paranoje, ki je vladala v obdobju hladne vojne. Ali pa na pojav grozljivke (v kontekstu ameriškega filma, in sicer tako studijske hollywoodske kot neodvisne produkcije) in vesterna (v kontekstu italijanskega filma) kot političnih alegorij, ki so v revolucionarnih šestdesetih in sedemdesetih cineastom omogočili ostre politične komentarje na aktualne razmere v družbi tistega časa.

V tistem času je bilo še prav posebno zanimivo dogajanje v ameriškem filmu, saj so se predvsem v okviru neodvisne produkcije pojavili številni avtorji, ki so s svojim vstopom na področje žanra sprožili pravo malo revolucijo, in sicer tako v formalnem pogledu s sprevrčanjem utečenih žanrskih obrazcev in pravil kot tudi na ideološki ravni, saj so njihova dela s svojim anarhičnim duhom »pozivala« nič manj kot k zrušitvi kapitalistične družbene ureditve. Ena osrednjih figur v tovrstni produkciji je bil brez dvoma George A. Romero, ki se je silovito uveljavil s prvencem *Noč živih mrtvecev* (Night of the Living Dead, 1968), delom, ki ni samo revolucioniral sodobne grozljivke in vanjo vpeljal nekatere ključne tematske koncepte, ki se še danes pojavljajo v tem žanru, temveč nam je z napadom na tradicionalni nukleus, temeljno enoto kapitalistične družbe, družino, ob tem predstavil tudi žanr kot ostro politično alegorijo. V tem pogledu so morda še zanimivejša njegova manjša, spregledana in danes skoraj povsem pozabljena dela, na primer *The Crazies* iz leta 1973, saj je v njih svoja ideološka stališča še zaostril. Zato nas napoved, da se pripravlja rimejk tega dela, ni samo vznemirila, ampak tudi presenetila, saj je sodobni žanrski film, tako kot ne nazadnje tudi večji del sodobne filmske produkcije, izgubil svojo nekdanko politično ostrino.

Kaj torej prinašajo *Zblazneli* (The Crazies, 2010) Brecka Eisnerja? Gledalcu, ki pozna izvirnik, je že kmalu jasno, da je Eisner ohranil tako premiso kot tudi strukturo zgodbe, saj je ta skoraj identična kot v Romerovem delu. Znanstvenikom, ki delajo v vojaških laboratorijih, se izmuzne virus, s katerim so hoteli povečati »učinkovitost« vojakov, in okuži prebivalce podeželskega mesteca. Tisti, ki so prišli v stik z virusom, se začnejo počasi, sprva komaj opazno spreminjati, kmalu nato pa začnejo moriti svoje najbližje. A še preden se meščani zavejo, kaj se dogaja, jih pričaka nov šok: v mesto vdre do zob oborožena vojska ter jih začne loviti in zapirati. Temu pa se upre lokalni šerif, ki poskuša izvedeti, kaj se dogaja, in svojo nosečo ženo spraviti na varno. Romero je svojo temeljito ošiljeno kritično ost usmeril v samo srce institucije države, saj ji je nedvoumno naprtil, da skrivaj teži k ustvarjanju brezumnih morilcev, v trenutku, ko na ceste pošlje tiste, ki naj bi v njenem imenu varovali življenja in imovino, pa seje samo smrt.

Prva in tudi najočitnejša sprememba Brecka Eisnarja je takoj opazen premik poudarka s političnega na spektakel. Romerovo produkcijsko resnično skromno delo že takoj vse stavi na svojo politično dimenzijo, pri Eisnerju pa je prav tako očitno, da poudarek na vizualno dodelani podobi ni samo posledica boljših produkcijskih možnosti, ampak zavestno sledenje aktualnim trendom v sodobni žanrski produkciji. A čeprav se je Eisner odrekel tudi Romerovi skrajno pesimistični viziji, oropani vsakega upanja in v kateri nobenemu liku ni dana možnost izhoda, ter v svoje delo vnesel konvencionalen (a tudi malce trpek) srečen konec, ki sta ga deležna lika šerifa in njegove noseče žene, pa je vendarle ohranil tudi nekaj političnega komentarja, prek katerega spregovori družbeni duh njegove dobe. Nemogoče je namreč spregledati prizor, v katerem šerif in njegov pomočnik onesposobita enega izmed zakrinkanih anonimnih vojakov, bojnih avtomatov, ki le izvršujejo ukaze, in pod krinko uzreta obraz mladega, prestrašenega in od dogodkov globoko travmatiziranega fanta, domačina, ki bi najraje pobegnil k svojim, a mora kot vojak izpolnjevati ukaze.

Namig na početje Združenih držav, ki po svetu na različna tuja bojišča in med tuje ljudi pošiljajo svoje otroke in jim uničujejo življenja, je več kot očitno. Zdi se torej, da je žanrski film res izgubil nekaj svoje nekdanje politične

ostrine, a to je izgubila tudi današnja doba. In če kaj, potem je gotovo predvsem to, da je treba tovrstna dela, morda še bolj kot druga, brati glede na širši družbeni in politični kontekst, v katerem so ustvarjena.

DENIS VALIČ

● ● ● KINO

Peta Kuzla v družbi večnih punksov

Kuzle (Dokumentarni film). Režija Matjaž Mrak in Robert Šabec. Friendly Production 2010, 35 min. Premiera Ljubljana, Kino Šiška, 24. 9. 2010

Dve leti ni ravno dolga doba. Ampak v glasbi je čas relativna zadeva, navsezadnje je velika kitarska legenda Jimi Hendrix umrl še pred svojim osemindvajsetim letom in dotlej dosegel vse, kar je bilo potrebno, da so ga njegove izvedbe povzdignile v status glasbene ikone, kakor se temu reče danes, v šestdesetih pa je bil izraz v rabi samo v povezavi s cerkvenim pravoslavnim slikarstvom. Tudi idrijske Kuzle so igrale samo od leta 1979 do 1981, pa so tri desetletja pozneje ponarodele vsaj z eno skladbo – Moja mama. Pravzaprav nič presenetljivega, saj je za Slovence menda vsaj od Cankarjeve Skodelice kave jasno, koliko jim pomeni mati. Pesem, v kateri poejo med drugim tole: »Moja mama ni prava mama, / ta prave mame se ne spomnem več. / Nje že dolgo ni več na svetu, / za njo že dolgo ne jočem več. / Ona je na štriku končala, / kmal po tem ko sem pršu na svet. / Ona je na štriku končala, / oče pa je zbežal v svet,« so lahko prepevali samo punkerji. Kako in zakaj je popevka – ta naziv si zasluži kvečjemu v izvedbi Videosexa, brez katere najbrž sploh ne bi dosegla tolikšne priljubljenosti – postala himna gejevskih zabav, je vsekakor vprašanje, vredno samostojnega prispevka, kajti ta se bo ukvarjal s Kuzlami, ki so v začetku letošnjega leta izdale svojo prvo ploščo, konec septembra pa so v ljubljanskem Kinu Šiška prikazali še dokumentarec o njih. Projekcijo so, po številu zasedenih sedežev sodeč, očitno obiskali zvečine le glavni liki in vsi, ki so pri nastanku filma sodelovali. Škoda, kajti ogled bi bil brez dvoma zanimiv za dosti širši krog gledalcev. Dokumentarec se namreč začne s prepoznavnimi notami Lepo je v naši domovini biti mlad in tudi v nadaljevanju se ne boji poseči na širše družbeno področje, okoliščine pač, v katerih je vzkil in se razvijal punk. Ali je ta mrtev ali morebiti še vedno živ, bi se dalo sklepati tudi po maloštevilnem občinstvu, nesporno pa je, da je z dokumentarcem o Kuzlah zaživel vsaj za 35 minut, kolikor je dolžina filma – menda dvakrat toliko, kolikor je trajal povprečni koncert Kuzel. Najmagoslavnejše je bilo seveda koncertiranje na Novem rocku leta 1981, Kuzle so bile takrat na vrhuncu slave, potem pa so se njihove poti počasi razšle, kajti kot nabornike so jih vpoklicali v vojašnice po različnih koncih takratne domovine. Konca Kuzel je definitivno kriva JLA, so razlagali pred kamero, ki jih je vsaj za potrebe dokumentarca zbrala v štiričlanski zasedbi (čeprav se je članstvo menjavalo in je pri Kuzlah igral tudi kdo, ki v filmu ni nastopil): Bojan Lapanja, Darko Kaurič, Iztok Turk in Dušan Moravec so se v prostorih idrijskega rudnika pomenkovali, pili pivo in sproščeno kadili, kot da vmes ne bi minilo trideset let! V obujanju spominov, ki jih, kot so prostodušno priznavali, z nekaterih koncertov že med delovanjem niso ohranili kaj prida, se je hočeš nočeš vključil tudi gledalec. In to ne kot nadležen opazovalec, temveč zaradi bližnjih posnetkov ustnic, h katerim so se dvigovale pločevinke piva in tleče cigarete, kar kot njihov stari znanec, tako rekoč peta Kuzla. Da se niso zelo radikalno oddaljili od punkovskih načel, so si prizadevali pokazati tudi v trenutku razkritja, ko je bilo treba povedati, s čim si kdo služi kruh danes. Sem edini, ki ima redno službo, se je zasmelaj Bojan Lapanja, preostali pa so razlagali, da so ostali v glasbi, bodisi so prekopili na komercialne tokove (prek kakšnih možganskih sinaps teče pot od Kuzel do Kingstonov, ki menda nimajo skupnega drugega kot iste začetne črke imena, nam bo za vedno ostala skrivnost) ali o njej snemajo odlične dokumentarce (Dušan Moravec). Trideset let pozneje je na Youtubu najti večino njihovih najudarnejših skladb, seveda opremljenih s podnapisi, kajti brez njih bi mlajši poslušalci stežka razvozlali, o čem rjovejo. Toda očitno so jim besedila njihovih pesmi všeč, sodeč po preporodu Niet, so časi naklonjeni punkovski-mu gibanju in njihovemu upiranju vsem in vsakomur, vsaj v pesmih. Mi se nismo bojevali proti sistemu, temveč proti nepravilnostim sistema, so povedali člani Kuzel v dokumentarcu in ni razloga, da bi se (še vedno) lagali. Vsekakor pa so bili eni prvih, ki so z Vahidom, nekakšno angažirano ljubezensko pesmijo, Romeom in Julijo v jugoslovanski različici, opozorili na narodnostno nestrpnost. ➡

S stavkom »Vahid, pejd domov« so hoteli povedati, da nima smisla vztrajati in da Vahidu ne bo uspelo pridobiti naklonjenosti dekleteovega očeta, klenega Slovenca, ne pa da so ga pošiljali, od koder je prišel, tako kot so Kuzlam očitali nekateri. Mogoče je prav tem namenjeno vprašanje v naslovu njihove plošče: Še pomnite Kuzle, tovariši? **AGATA TOMAŽIČ**

● ● ● ODER

Išče misel smisel, pa ga ne najde

DOMINIK SMOLE: **Antigona**. Režija Jaka Andrej Vojevec. SNG Drama Maribor, premiera 24. 9. 2010, 90 min.

Smoletova *Antigona* sodi v superelitno družbo velikih štirih Cankarjevih iger – *Za narodov blagor*, *Kralj na Betajnovi*, *Hlapci*, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* – in Gru-movega *Dogodka v mestu Gogi*, pogojno bi mednje lahko uvrstili še Linhartovega *Matička*. Pri teh igrah vsi vemo, za kaj gre v besedilu – zato je za njihovo oceno edino pomembna nova interpretacija, ki jo pripravi gledališka ekipa. Enako seveda velja za svetovno klasiko. Pri tem je *Antigona* seveda še posebej trd oreh iz dveh razlogov: prvi je ta, da je bilo o njej in ob njej več premislekov kot o kateri koli drugi slovenski gledališki igri – že leta 1980 ob dvajseti obletnici prve uprizoritve so ji posvetili znanstveni kolokvij, ne nazadnje je bila tudi nosilna tema prve številke Pogledov, katere izid se je po naključju ujel z *Antigonino* petdesetletnico – drugi pa, da že več kot dve desetletji ni bila uprizorjena. O zadnji pomembnejši uprizoritvi (v ljubljanski Drami leta 1987 režiserke Mete Hočevar) je nekaj let kasneje Igor Lampret zapisal: »Ta Antigona ni ponovila nekdanjega uspeha. Mogoče zato, ker je bila preveč samoumevna. (...) Nekaj neotipljivega in neizrečenega je v predstavi krhalo ost in hromilo misel. Nekakšna plesnivost preveč samoumevnega.« To je bilo seveda v letih slovenskega osamosvajanja in demontaže političnega sistema, ki sta potekala na ozadju odkrivanja razsežnosti povojnih pobojev, to pa je tedaj usodno zaznamovalo tudi percepcijo *Antigone*. Urednik Zbranega dela Dominika Smoleta Goran Schmidt je v svojem komentarju odmevov na Antigono zapisal, da »po osamosvojitvi Slovenije v kapitalistično katoliški, delno celo fevdalni restavraciji interpretacije zanemarjajo zadnjo repliko drame ('Lovite ga, paž je še zmeraj živ!'; Paž pa je 'vzor čiste uporniške energije'; op. BT) in vidijo sodobni pomen v spokorniškem imperativu iskanja in pokopavanja trupel«. Najprej je treba ugotoviti, da se mariborska uprizoritev temu imperativu vsekakor ni podredila.

Razčlemba dramaturginje Maje Borin je v naslov postavila znani Smoletov citat: »*Antigona* je tisto, kar vsak zase ve, da bi moral biti.« V kontekstu odrske interpretacije klasike pa ta *avto-imperativ* zahteva odgovore na več praktičnih vprašanj. Kaj je danes bratomorna vojna, v kateri sta padla Eteokles in Polinejk? Kakšen oblastnik je Kreont, populističen ali legalističen? Koga predstavljata cinični dvorni filozof Tejrezias in puhloglavi Hajmon? Pa kaj zlomi Ismeno ter ali je Paž nosilec upanja? Žal uprizoritev ne odgovarja na nobeno vprašanje. Dogaja se v abstraktnem prostoru (scenografija Vesna Blagotinšek), zbor so nekakšna poosebljenja fantazem (sado-mazo, angel-hudič, Sneguljčica ali nekaj podobnega), igralci glavnih vlog so v precej nevsiljivih sodobnih oblekah (kostumi Tina Kolenik), težko bi rekli, da gre za zelo profilirane osebnosti, ki se spopadejo ob usodnih vprašanjih človečnosti in se nato za ceno svojega lastnega življenja uprejo oblasti – ali pa se ji podredijo. Posledica pomanjkanja teh dramaturških odločitev je, da je najrealnejši lik na odru Hajmon v zelo direktni interpretaciji Matevža Bibra. Hajmonove motivacije so jasne, za svoj hedonizem »hoče imeti mir« in Biber to odlično odigra s poudarjeno nepotrpežljivostjo, kadar se mu kakšna želja ne izpolni takoj. Najduhovitejše cinične replike Tejrezija Petra Boštjančiča pogosto padejo v prazno, saj nimajo protigra, ki bi bila posledica preciznejše karakterizacije likov. Paž Matije Stipanica je vseskozi popolnoma preplašen, nenehno ogrožen, od njega nikakor ne moremo pričakovati, da bo Antigoni pomagal pokopati Polinejka, kaj šele da bi na koncu poosebljal »čisto uporniško energijo«. Kreont Vladimirja Vlaškalića in Ismena Nataše Matjašec Rošker sta seveda največji žrtvi te premajhne zaostritve: njun spopad se zgodi mimogrede, gledalec, ki ni podrobneje seznanjen z besedilom, najbrž sploh ne ve, kaj in zakaj se je dogajalo. Kreont po prvem nastopu v poslovni obleki po odru hodi kar v domači halji, nič ga pretirano ne vznemirja, Ismena veliko govori, malo pa se ji dogaja. Usodni spopad o dilemi med svetostjo življenja in črko zakona se zgodi v dnevni sobi. Takšen je tudi konec. Zbor in vsi drugi razen Paža posedejo na odru in melanholično čakajo, kaj se bo zgodilo. Bo Antigona našla Polinejka? Kaže, da ga ni, saj se zlagoma drug za drugim poberejo z odra. Ko je oder prazen, luč ugasne, tedaj na oder hitro priteče Paž, luč ga za hip osvetli in takoj ugasne. In konec. Ni čisto jasno, ali nista morda Antigona in Paž le našla Polinejka, ga potihlo pokopala in zbežala? To bi bilo mogoče, a nima neposredne opore v

uprizoritvi, le v opustitvi nekaterih Smoletovih replik in didaskalij. Pažev znameniti stavek, da Antigona »za neko misel vztrajno išče smisel«, je v interpretaciji leta 1978 rojenega Jaka Andreja Vojevca ostal brez odmeva. Za posredovanje tega spoznanja pa je gledališka uprizoritev prevelik format. Vsaj gledališka uprizoritev besedila, ki ponuja vse kaj drugega.

BOŠTJAN TADEL

● ● ● ODER

Močna predstava z veliko ambicijo

ARTHUR MILLER: **Smrt trgovskega potnika**. Režija Janez Pipan, prevod Zdravko Duša. SLG Celje, premiera 24. 9. 2010, 180 min.

Trgovski potnik Willy Loman se nekega večera vrne s poti domov. Spet ni prodal ničesar, od utrujenosti se je skoraj zaletel z avtom. Dolgovi se kopičijo, obrokov kmalu ne bo več mogel odplačevati. Vse življenje se je prepričeval, da je njegova služba pomembna, da ga ljudje cenijo; prepričeval se je tudi, da sta njegova sinova Biff in Happy prav tako posebna in da iz njiju še nekaj bo; in zaničeval je vse, ki so mislili drugače. Ta večer pa se mu začne v glavi odvijati film njegovega življenja - življenja zapravljenih priložnosti, napačnih odločitev, spregledanih možnosti, zavrnjenih ponudb. Življenja, polnega slepil, iluzij o lastni pomembnosti, zatiskanja oči pred resnico, pred dejstvom, da ni prav nič posebnega, da je le eden iz nepregledne množice podobno povprečnih, podobno nepomembnih, podobno neopaznih členov človeške družbe. In ko, zavedajoč se resnice o samem sebi, doživi še zadnji udarec in ga vržejo iz službe, mu ostane le še dokončen umik. Millerjeva drama, napisana kot preplet več ravni - resničnosti, spominov na nekaj prelomnih dogodkov in umišljenih pogovorov - slovi kot emblematičen prikaz propada ameriškega sna, Willy Loman pa je ob krstni uprizoritvi leta 1949 postal arhetipski ameriški junak, čeprav je, paradoksalno, vzorec zanj Miller vzel iz svoje družine: taka naj bi bila usoda njegovega strica in njegovih dveh sinov, ki je v resnici potekala dvajset let prej, v povsem drugačnih ekonomskih in družbenih okoliščinah. Vendar, tako kot je zdaj pokazala tudi celjska uprizoritev, družbene razmere, v katerih se dogaja zgodba Willyja Lomana, sploh niso bistvene. Seveda če jo beremo tako kot režiser Janez Pipan: predvsem kot intimno dramo propada povprečnega, malega človeka, ki se še kako lahko dogaja tudi danes in kakršno lahko po novem vsak dan spremljamo v časopisih in na televiziji. Pipan rahločutno razstre vse plasti Willyjevega sestopa v nič in se osredotoči na to, da kot gledalci nenehno jasno vidimo, kaj se dogaja »v njegovi glavi« (prvotni naslov drame naj bi bil *Notranjost njegove glave*). S simbolnim uokvirjenjem - predstava se začne z nemim prizorom v sodobnem nakupovalnem centru in konča z le zvočno nakazano avtomobilsko nesrečo - je *Smrt trgovskega potnika* v Pipanovi režiji zasnovana kot silovit prikaz tistega hipa pred smrtjo, ko človek naredi končni obračun. Ta spopad s samim sabo z izjemno igralsko energijo prikaže Renato Jenček, ki je s to vlogo očitno odprl povsem novo poglavje v svoji igralski karieri. Od prvega trenutka, ko stopi na oder in se znajde sredi modernega, hrupnega, odtujenega nakupovalnega središča, nosi s sabo nekakšno čudenje, nekakšno zrenje v svojo lastno notranjost, ki se prelevi v postopno spoznavanje resnice, in ta začenja nanj pritiskati s tako močjo, da se pred njo (tudi dobesedno, saj se začenja proti koncu nemočno plaziti, kot bi nosil na ramah vso težo sveta) vda. Jenček izjemno natančno, premišljeno, iznajdljivo in prepričljivo oblikuje vse prehode iz resničnosti v spomine, oba svetova, oba toka dogajanja pa vseskozi povezuje z vedno globljim zavedanjem resnice; zdi se, kot da bi hote brskal po najbolj bolečih spominih, iz katerih se izlušči neprijetno, uničujoče spoznanje - to, da je zavozil na celi črti. Da ni bil ne dober trgovski potnik, ne dober mož, ne dober oče. Tragika Lomanove zaslepljenosti se najbolj kaže v odnosu do obeh sinov in v teh prizorih je Pipan natančno razgalil vse plasti tega zapletenega trikotnika. Tako je omogočil, da sta se poleg Jenčka izkazala in odlični vlogi ustvarila tudi Vojko Belšak kot Biff in Andrej Murenc kot Happy. Prvi kot odsev svojega lastnega očeta, obtežen s krivdo nerealiziranih očetovih ambicij, nervozen v komunikaciji z očetom, nežen do matere, globoko v sebi zavedajoč se svoje lastne nesposobnosti; zanimiv v trenutkih hipne navdušenosti nad vsako novo, pa čeprav že na prvi pogled neuresničljivo in nerealno idejo za boljše življenje, vedno enako naiven in iskren; drugi le na videz uspešnejši, a v resnici enako zavožen, ki pa z nekaj detajli, pozornimi pogledi izda, da se tega zaveda. Pipan zaključí predstavo prej kot Miller dramo - brez epiloga z ženo in sinovima, pač pa s pretresljivim obredom poslavljanja od življenja: Loman se vrne h koreninam (obleče se v židovsko opravo) in poseje seme. Da bo vsaj nekaj za njim ostalo.

Smrt trgovskega potnika v režiji Janeza Pipana je močna predstava, ki z veliko ambicijo začenja jubilejno 60. sezono celjskega gledališča in ki, tudi kar zadeva ansambelsko igro, vzpostavlja nove standarde.

VESNA JURCA TADEL

● ● ● GLASBA

Energetski vrhunec na začetku

Medeski, Martin in Wood (MMW). Ljubljana, Kino Šiška, 29. 9. 2010

Groove-jazzovski trio, ki ga sestavljajo John Medeski na klaviaturah, Billy Martin na bobnih in Chris Wood na basu, se je v Ljubljani pokazal že tretjič. Že dvakrat smo ga namreč imeli priložnost slišati na Jazz festivalu Ljubljana, prvič leta 2006 skupaj z Johnom Scofieldom in lani z obdelavo Zornove *Book of Angels*. Tokratni nastop v Šiški je bil tako prvi, na katerem se je trio predstavil povsem sam in s svojo lastno produkcijo. Žanrska skovanka *groove-jazz*, ki je spremljala napovedi koncerta, je povsem primerna. Nekoliko abstrakten pojem *groove* je pravzaprav tisto prvo, na kar pomislimo že po uvodnih taktih tega tria: gre za muziko, ki pelje, ki pritegne sto odstotkov naše pozornosti, ki nam povsem nehote premakne stopala. Da v Kinu Šiška niso postavili stolov, je bilo tako vsaj v začetku smiselno, saj je večina občinstva tako ali drugače migala ob bolj ali manj nenavadnih ritmih. Večina skladb MMW temelji na ponavljajočih se riffih basa ali klaviatur, pri tem bobnar daje bodisi preprosto podlago bodisi polni obstoječo strukturo po občutku (vsaj tako se dozdeva). Koncert se je začel s precej svobodnim bobnanjem, pri tem je Martin menjaval različne znane ritme, od New Orleansa do *shuffla* in sambe. Bobnar Martin se je že v samem začetku izpostavil kot nesporen nosilec zasedbe, saj njegovo bobnanje daje sočnost tej glasbi in brez njega bas in klaviature ne bi mogli generirati niti polovice skupne energije. Že ko je Martin v roko prijel samo brazilski *pandeiro*, se je zdelo, kot da igra cel *bend*, in da bi lahko pravzaprav sam nosil ves koncert. A prvi vtis, da je bobnar graditelj *groova*, se je izkazal za precej pomanjkljivega. Kot odlična, nezmotljiva ritmičarja sta se v naslednjih minutah izkazala tudi Medeski in Wood, ki sta v triu ali vsak zase ravno tako sestavljala trdno bazo. Ravno zato pa trojica skupaj gradi tako tekočo, nezmotljivo in enotno energijo, ki na nobeni točki ne popusti. Trio je gradil svoje skladbe iz preprostih tem, ki so jim po džezovski sledili soli vsakega člana zasedbe. Občasno so se prepustili razpadu sistema in se prepustili *freejazzovski* improvizaciji, ki je po svoji čudaškosti ustrezala kontekstu njihove muzike. Zanimivost tria je namreč tudi v njihovem značaju, ki je za kanček premaknjen. K temu pogosto prispeva klaviaturist z vijačenjem na sintetizatorjih ali s hrupnimi izpadi. Medeski je na odru obvladoval štiri klaviature, sintetizator, klavir in verjetno še kak sampler; a njegova baza so orjaške orgle hammond, na katerih je, v solističnih momentih, izbiral iz bluesovskega besedišča, ali pa enostavno povzročal hrup. Trio je neutrudno in s komaj kaj premora igral skoraj dve uri. Četudi se je energetski vrhunec z začetka dobro držal kar nekaj časa, se je proti zadnji tretjini koncerta začelo dozdevati, da so se glasbeniki že malo utrudili, stoječi poslušalci pa prav tako. Trojica je v tem času že pokazala vse ideje in nato samo še ponavljala že zaigrano ali se pa prepuščala nepotrebno dolгим solističnim izpadom. Odlično začeti koncert se je tako končal z nekoliko grenkim priokusom, kljub temu pa si je občinstvo prižvižgalo še bis, ki pa se ni prevesil v drugega.

MAJA MATIČ

● ● ● RAZSTAVA

Slika ni mrtva

Hočemo biti svobodni, kot so bili očetje. Skupinska razstava, Kuratorja Božidar Zrinski in Petja Grafenauer. MGLC Ljubljana, do 7. 11. 2010

Svoboda, o kateri govori naslov razstave, prevzet z risbe Sigmarja Polkeja, je svoboda umetnosti proč od utilitarnosti in/ali pedagogije, proč od ideološke naloge ali izbire umetniških del. Je pravica umetnosti do samo estetske presoje, če tako hočemo, svoboda do zgolj gledanja. Razstava, ki je produkt sodelovanja med kustosom Božidarjem Zrinskim in kuratorico Petjo Grafenauer, je torej tudi poziv k avtonomiji umetnosti in veljavnosti slike (četudi premore, kakor je bil ugotovil Pierre Bourdieu, svojo ideološko vrednost ravno ta avtonomija sama). Namen, ki ga razstava želi doseči in ga tudi doseže, je pokazati, da »slika ni mrtva«: da obstaja polje *sodobne slike*, ki se razlikuje tako od modernizma (slike, ujete v čistost svojega medija) kot od sodobne umetnosti (razpada tradicionalnih zvrsti v instalacijo, performans in podobno). Njen namen je ponuditi pregled trenutka na slovenskem umetnostnem prizorišču in izpostaviti »slikarstvo razširjenega statusa vizualnega« (kakor sta tovrstno delovanje

označila Peter Weibel in Igor Zabel) kot specifičen in pozornosti vreden pojav. Slika, ki se je znašla v »eksploziji vizualnega«, v povodnji podob iz raznih starih in novih medijev, si zastavlja vprašanje, kako naj se upre morebitnemu razvrednotenju svojega statusa, kako naj ohrani svojo vrednost: tako, da to eksplozijo podob analizira in reflektira, obenem pa pretresa pogoje svojega lastnega obstoja in svojo vlogo v sodobni družbi. Razstava torej vendarle poudarja družbeno vpetost slikarstva, poudarja, da je posebnost sodobne slike ravno seganje onkraj samo estetskega, da je naloga, ki si jo zastavlja, ravno kritično pretresanje sveta, ki se kaže in kakor se kaže sam sebi. Tako pojmovana slika ni več albertijevsko okno v svet, stvar zadržanega in pozornega pogleda v globino, temveč *ekran*, eden izmed ekranov. Sodobna slika uporablja produkcijske in kompozicijske postopke sodobnih medijev,

zlasti elektronskih, televizije in interneta. Njeno izhodišče so podobe, ki že nekje obstajajo, prevzema jih iz najrazličnejših virov, jih nalaga drugo ob drugo in drugo na drugo, da naš le še hipni pogled zaznava njihovo mrgolenje in plastenje. Sodobna slika doseže zlivanje slikarskega in grafičnega načela, enkratnosti in ponovljivosti (zato tudi ustreznost slikarske razstave v grafiki, namenjeni instituciji), združuje slikarsko podlago z grafičnim postopkom, katerega prva lastnost je seveda prav *reproduktibilnost*. Na razstavi ravno pravnjega obsega je predstavljenih osemnajst umetnikov različnih generacij: Viktor Bernik, skupina BridA (Sendi Mango, Jurij Pavlica, Tom Kerševan), Jure Cvitan, Ksenija Čerče, Jon Derganc, Mito Gegič, Bojan Gorenec, Boštjan Jurečič Vega, Žiga Karž, Gorazd Krnc, Polona Maher, Arjan Pregl, Nina Slejko Bloom, Miha Štrukelj, Maruša Šuštar, Manja Vadla, Sašo Vrabič, Tanja Vujinović. Poleg del umetnikov, ki so to slikarstvo razšir-

jeneža statusa vizualnega, imenovano tudi postmedijsko slikarstvo, uveljavili sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja in katerih osrednje zanimanje je veljalo prepričevanju slikarskega medija, so v ogled ponujena tudi dela umetnikov najmlajše generacije, ki njihove postopke že prevzemajo kot samoumeven način delovanja. V splošno sprejetem formalnem jeziku se je zdaj mogoče posvečati tudi drugim vsebinam (na primer osebnim zgodbam ali neke vrste znanstvenim raziskavam) in eksperimentiranju z nosilcem podobe (namesto platna na primer nastopajo pokrovi škatal za čevlje ali lego kocke). Dela, ki so večinoma že bila razstavljena prej, v nekih drugih kontekstih, so tu postavljena v premišljeno konstelacijo, sopostavljena so pravzaprav po istem načelu, kot so bila ustvarjena sama, reproducirana drugo ob drugem, da njihova skupna tematika postane očitna.

REBEKA VIDRIH

AMPAK

DRŽAVA BREZ SLOVARJA



pogledi

Revija za slovensko literaturo
in kulturo

Urednik: Dr. Aleš Berger
Izdajatelj: Slovenski Inštitut za knjigo
in kulturo

Vse vsebine so avtorske ali izvirne.
Vsi pregledi in prevodi so avtorski.
Vsi pregledi in prevodi so avtorski.

**NAZAJ
K DEMOKRACIJI!**

Pod tem naslovom je naš znani prevajalec in pisatelj Aleš Berger letos poleti v provan-salskem Arlesu napisal sestavek in ga objavil v Delovih Pogledih 22. septembra. Zanj smo mu iz srca hvaležni, saj se ne zgodi pogosto, da se za novi razlagalni slovar slovenskega jezika javno zavzame tudi kdo iz nejezikoslovnih krogov ter na ta način utrdi prepričanje in prizadevanja jezikoslovcev in slovaropiscev o nujnosti našega početja. Namen mojega kratkega odzi-va na objavljeni sestavek je zato le dodatna osvetlitev nekaterih okoliščin, hkrati pa bi rad pokazal na nekatera dejstva, ki jih pisec sestavka morebiti ne pozna.

Ne bom pisal o tem, da je sestava novega razlagalnega slovarja težko in zamudno delo, da segajo začetki *Slovarja slovenskega knji-*

žnega jezika (dalje *SSKJ*) v predvojni čas, da so se prva resna opravila zanj začela že leta 1945, ko je bil ustanovljen Inštitut za slovenski jezik, in da je bilo za njegovo izdelavo potrebnih več kot 500 delovnih let, niti ne bom tarna, da ima država za slovaropisno dejavnost premalo posluha, vsaj zdaj ne, ko ga je po dolgoletnih vztrajnih prizadevanjih vendarle pokazala nekaj več. Pritrld bom piscu sestavka, da je *SSKJ* dober enojezični razlagalni slovar, ki pa vendarle odseva knjižni jezik predvsem druge polovice 20. stoletja in zato *eo ipso* za današnji čas gradivno ni povsem aktualen. Glede besed, ki jih *SSKJ* nima, si lahko za prvo silo pomagamo s *Slovenskim pravopisom 2001*, ki je od letošnjega poletja javno in brezplačno dostopen tudi na svetovnem spletu. Seveda pa to ni razlagalni, temveč pravopisni slovar in še malo več. Popolnejši slovaropisno obdelani seznam novega slovenskega besedja in pomenja je od lani dostopen v knjigi *Novejša slovenska leksika v povezavi s spletnimi jezikovnimi viri* (ZRC SAZU 2009). Tu je obravnavanih več deset tisoč novih besed, besednih zvez in

pomenov, registriranih v času po zaključku redakcije SSKJ. Izbor nekaj več kot 7000 novih besed in pomenov bo v slovarski obliki, zgledujoči se po SSKJ, izšel v prvi polovici leta 2011. Pravi novi razlagalni slovar slovenskega jezika, tak s sto tisoč geselskimi sestavki, ki bo v zadovoljljivi meri nadomestil SSKJ, pa je delovna naloga Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. Predvidene letnice izida iz previdnosti raje ne bom izdal, vsekakor pa bo delo že zaradi dobrega slovaropisnega izročila trajalo mnogokrat manj kot skoraj polstoletno delo pri SSKJ.

Ne morem pa se strinjati s pogledom Aleša Bergerja, ki v omenjenem sestavku zbujaja vtis, da je slovenščina slovaropisno slabo razvit jezik. Po strokovnih kriterijih se namreč uvršča med srednje razvite (glej npr. Zorman, Slavistična revija 52, str. 357), v krogu slovanskih jezikov pa spada v zgornjo četrtino. Noben slovanski jezik nima zares dobrega sodobnega enojezičnega slovarja in edino na Slovaškem ta čas izdelujejo slovar (v pripravi je druga od načrtovanih šestih knjig), ki bo presegal kakovost in obseg našega *SSKJ*. Nekateri slo-

vanski narodi, pa ne vsi, so resda na hitro naredili enozvezkovne razlagalne slovarje, ki nadomeščajo še nenapisane posodobljene temeljne slovarje knjižnega jezika. Tak slovar bi lahko naredili tudi mi (dajte mi tri leta miru, pa ga napišem sam), vendar bi bilo tako na hitro opravljeno delo prehud padeč kakovosti in obvestilnosti v odnosu do *SSKJ*, zato se raje lotevamo slovarja, ki svojemu predhodniku ne bo v sramoto, uporabnikom pa bo služil tako dobro, kot služijo primerljivi slovarji razvitejših srednje- in zahodnoevropskih jezikov.

Nedelja je, zunaj dežuje, ne sme me zanesti v neracionalne vode, slovaropisna dejavnost tega ne prenese, kakor ne prenese daljših ekskurzov, zato raje zaključim to kratko pojasnilo in se vrnem k slovarskim sestavkom. Tistim izmed bodočih sto tisoč. ■

Marko Snoj

Jezikoslovec, predstojnik Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU in redni profesor za primerjalno jezikoslovje na ljubljanski Filozofski fakulteti.

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

Pošlji SMS z besedo LEVKEMIJA na 1919 in prispevaj 1 EUR za hematoonkološki laboratorij na Pediatrični kliniki v Ljubljani.
Storitev je omogočena Si.mobil uporabnikom in uporabnikom Mobitela GSM/UMTS. Si.mobil in Mobil tel se odpovedujeta vsem prihodkom iz naslova tako poslanih SMS-ov.

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

Organizator koncerta:

Partnerji:

Medijski pokrovitelj:

Glavni pokrovitelj koncerta:

Audi lek Mercator

Simer Unison Adriatic Slovenica as

KD Group

Družbe v Skupini KD Group*

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

MINEŠTRA Z JEZIKOM

DRAGO BAJT

Pri nas vsakdo misli, da lahko jezik v vsakdanjem življenju uporablja poljubno, kakor mu pač ustreza. Dijaki in študenti se pogovarjajo v svojem šolskem slengu, misleč, da je to najbolj pravi in pravšnji jezik. Vsak strokovnjak govori pogovorni jezik vsakdanjika, v službi in pri delu pa uporablja strokovni žargon, razumljiv le posvečenim sodelavcem. Učitelj v šoli govori tako imenovani zborni pogovorni jezik, zrahljano različico knjižnega jezika, namenjeno ustnemu sporazumevanju. Napovedovalec v elektronskih medijih govori pravilen in normiran zborni jezik, ki v govoru in branju posnema knjižni, pisani jezik. Vsi našteti pa se pri pisanju trudijo uporabljati pravilen in lep knjižni jezik; šolarju to uspeva manj, znanstveniku bolje, novinar naj bi bil dobro pismen, pisatelj pa naj bi jezik obvladoval do najmanjših podrobnosti.

Tudi mnenja ljudi o našem govorjenem in pisanem jeziku so različna. Črkarke pravde se med jezikoslovci vlečejo že več sto let, pa se še zmeraj nismo zedinili, »al' prav se piše kasha ali kasha«. Nekaterim dandanes niso všeč črke s strešicami (č, š, ž), radi bi jih pisali kar brez teh nebodijih treba ali pa vsaj kot dvočrkja po zgledu bohoričice (ch, sh, zh); tako bi bila – kot menijo denimo uredniki revije *Srp* – slovenščina menda lažje dostopna tujcem, posebej pa ne bi povzročala težav v sodobni tehniki in računalništvu, ki lahko priključijo na zaslon posebne črke »eksotičnih« jezikov samo s številčnimi kodami. Za vse take nekaternike je slovenščina ovira pri prodoru v svet in vstopu v globalno civilizacijo.

Številnim poslušalcem radia ni všeč zven tistih črk, ki se izgovarjajo drugače, kot pišejo; v pismih bralcev nenehno beremo proteste proti izgovarjavi besed vreme (ureme) ali v šoli (ušoli). Skorajda smo že pozabili na prepis o bralcu ali bravcu, ki je prinesel uzakonitev prvega; kljub temu mnogi pismeni ljudje uporabljajo drugega, poznavajoč dolgo zgodovino slovenskega jezika. V zadnjih letih pa se je uveljavilo mnenje, da se je treba v vsem opirati le na govorno prakso, kakršna koli že ta je, saj je praksa primarno izhodišče za evidenco jezikovnih dejstev. To mnenje je prodrlo tako v jezikovne koticke in pogovore o slovenščini v javnosti kot v strokovne sfere, ki sestavljajo tako imenovane govorne in jezikovne korpuse, najširšo osnovo za izdelavo različnih slovarjev; tako dandanes slovarji obsegajo tudi neknjižno leksiko, ki je ustrezno funkcijsko označena. Žal taka skrajna sproščenost pri neukih uporabnikih utrjuje prepričanje, da je dandanes, kar se tiče jezika, vse dovoljeno; ne zavedajo se dejstva, da obstajajo različna področja jezikovne rabe, ki uporabljajo specifično besedje, vendar se to ne sme mešati v nekakšnem splošnem jeziku. Vsaka raba ima svoje uporabno obzorje; jezikovna promiskuiteta pa povzroča razpuščenost v jeziku, ki je znamenje neznanja. Žargonsko in slengovsko besedje ali narečje je na primer v knjižnem jeziku vselej rabljeno z določenim namenom in naj bi imelo estetski učinek; ni pa ga mogoče mešati v normirani jezik govora ali šolske naloge, časopisnega članka ali strokovne razprave.

Med ljudmi se je funkcijska raba jezika že razširila; govorci in pisci v grobem vedo, kakšne besede je treba uporabljati ob različnih priložnostih. Pa vendarle se manj vešči uporabniki jezika, ki ne poznajo razvoja in poglobitvenih lastnosti slovenščine, v mnogočem oklepajo svojih pridobljenih in utrjenih, pogosto napačnih predstav; so pač prepričani, da je v jeziku vsakomur vse dovoljeno. Med strokovnjaki so preštevilni,

Čim dlje v provinco gremo,

tem slabše je jezikovno

stanje, tem slabša sta tudi

duhovno stanje in miselni

domet medija.

ki so se izučili svojih večšin z rabo angleščine, redkeje še kakega tujega jezika; ti prenašajo tuje oblike in rabo v domače pisanje, uporabljajo tuje jezikovne vzorce in modele na vseh jezikovnih ravneh, od pravopisa do slovnice, od besedja do frazeologije. Tako so mnogi trdno prepričani, da ni dovoljeno domačenje strokovnih izrazov, na primer v računalništvu ali genetiki; da prevod takega izraza ne pove vsega, kar menda vsebuje tuji izraz. Mnogi na primer menijo, da strokovnih izrazov, ki so poimenovani po njihovih izumiteljih (npr. merske enote, imenovane po znanstvenikih), ne smemo rabiti v podomačeni obliki (torej watt in ne vat, herz in ne herc), ker tako »skrunimo« čast njihovih »očetov«, obenem pa se vdajamo navadam fonetičnega pisanja naših južnih sosedov (»piši kao govoriš«). Vsakdo, ki vsaj malo pozna zgodovino slovenščine, ve, da so to pač razvojne posebnosti našega jezika, ki se vlečejo od samih začetkov, so – če hočemo ali ne – zakonitosti slovenščine kot slovanskega jezika, znane že pred rojstvom Vuka Karadžića. Tehniki in tehnologi so navedeni na eksaktno izražanje v duhu računalniške logike (da ali ne), zato razmišljajo zgolj binarno: mogoče je le eno ali drugo, črno ali belo, plus ali minus, prav ali narobe – težko pa jim gre z jezika in nato v pisanje polivalentna logika, ki rabo izrazov stopnjuje od slabega prek slabšega do boljšega in najboljšega. Zlasti trdi strokovnjaki so prepričani, da je vsepovsod dovoljena le raba natančnih znanstvenih izrazov (na primer alpinistika, športoslovje, kineziologija ipd.), in vneto grajajo poljudno, publicistično rabo (npr. alpinizem, ekstremni športi ipd.); zanje različnih stopenj rabe ni.

Pa vendar bi ob tem težko rekli, da je poglavna krivka za promiskuitetni položaj sodobne slovenščine zgolj angleščina, jezikovna diktatorska vladarka sveta. Škodljivi pohabljevalci domačega jezika smo kar sami. Po eni strani inventariziramo vse, kar nastane, torej dobro in slabo, potrebno in odvečno; to je sicer koristno, vendar je v tem primeru treba ločiti zrnje od plev in hruške od jabolk. Manjkajo nam slovarji, ki bi obdelali vsak posamičen funkcijski ali socialni jezikovni korpus, od slenga in strokovnih žargonov do narečne leksike in zgodovinskega besedja. Zadovoljujemo se zgolj s slovarjem knjižnega jezika, ki je danes – zaradi dolgega nastajanja in neažuriranih izdaj – že v veliki meri zastarel. Ob svojem načrtovanju je skušal biti vseslovenski tezaver in ne le nabor knjižnega jezika; vsi žargonizmi in dialektizmi so torej v njem odveč. Pravopis je posnemal slovar knjižnega jezika, bil je njegov pendant za vsakdanjo namizno rabo, vse premalo pa se je posvetil vprašanju, ki jih zadeva njegov naslov: pravilni rabi, popravljanju napak, ustreznemu napotovanju uporabnika k ustreznemu pisanju. Ob tem pomanjkanju slovarjev si uporabniki sami ne morejo pomagati pri pisanju, saj vendarle niso jezikoslovci, to pa pelje v kaotično rabo neštetih izrazov, ki se med sabo lahko tudi tepejo. Pisu pride vse prav, saj se ne more poučiti o pravem stanju stvari. Tako nastaja jezikovna mineštra, najpogostejša slovenska jed.

Zavedati se moramo, da dandanes obstaja množica funkcijskih jezikov, ki so zunaj obzorja uporabe skorajda nerazumljivi. Znanstveniki pišejo svoj jezik, v katerem mrgoli večbesednih strokovnih izrazov (pravimo jim *terminus technicus*), številčno-črkovnih sklopov, formul, enačb, matematičnih in drugih znakov; stavek znanstvene razprave je pravzaprav konstrukcija laiku neznanih in nerazumljivih izrazov, ki jih med sabo povezuje le nekaj splošnih besed in poglavitnih ločil. Da bi ta jezik postal razumljiv

nestrokovnjaku, ga je treba prirediti v poljudno-znanstveni ali strokovni jezik, uporaben v šoli ali v vsakdanjem življenju. V tem primeru se znanstveni jezik približa bralcu s sinonimnimi izrazi za pojme in pojave (latinski izraz na primer nadomesti slovenski strokovni izraz, bodisi pri boleznih ali rastlini), delež splošnega besedja pa se poveča; kljub temu ostaja naravnan na razumsko dožemanje uporabnika. Podobno je na primer s publicističnim jezikom, »višjim« jezikom novinarjev, ki ima prav tako prvenstveno informativno vlogo in je naperjen na stvarna dejstva in pojave, ki jih bralec dožema z intelektom.

Povsem nekaj drugega je umetniški jezik, torej jezik literature, tj. proze, dramatike in poezije; ta jezik ima v nasprotju z informativno funkcijo znanstvenega jezika predvsem estetsko funkcijo, ki zadovoljuje čustveni in duhovni svet bralca (izjema so polliterarne zvrsti, na primer esej ali spomini, ki skušajo o stvarnih dejstvih govoriti uravnoteženo). Umetniški jezik je prilagodljiv in lahko poleg osnovnega nabora knjižnega besedja funkcijsko privzema tudi drugačno (neknjižno, pogovorno, žargonsko) izrazje, odvisno od estetskih namenov avtorja. Vsekakor pa so jezikovne intence umetniškega literarnega dela vpete v zakonitosti literature kot besedne umetnosti, torej nimajo prvenstvene oziroma samostojne vloge. Dela, kjer sta jezik in stil v ospredju, so sicer estetsko cenjena, vendar v taki ali drugačni vlogi invalidna; forma mora vselej kazati tudi na določeno vsebino in nikdar ni sama sebi namen ali samozadostna.

Kaže, da so v sedanjem trenutku, kar se tiče jezika, najbolj zmedeni bralci časopisov, poslušalci radia in gledalci televizije. Medijsko okrožje mrgoli; na vseh koncih in krajih se tiskajo novi listi in brezplačniki, vsepovsod se ustanavljajo lokalne radijske in televizijske postaje. V ospredju so kajpada osrednji mediji, trije slovenski dnevnik ter nacionalni radio in televizija. Novinarji so tam večinoma poklicni izobraženci, četudi jim marsikdo ne priznava položaja razumnikov. Njihov jezik je – ob pomoči lektorjev – soliden poljudni strokovni jezik, prispevki zunanjih sodelavcev različnih izobrazb pa prinašajo v medije višjo pisno raven publicistike, politične in filozofske refleksije, sociološkega komentarja, kolumnistiko različnega idejnega obzora, strokovne polemike. Čim dlje v provinco gremo, tem slabše je jezikovno stanje, tem slabša sta tudi duhovno stanje in miselni domet medija. Lokalni mediji so namenjeni krajevnemu uporabniku, podpovprečnemu stanju duha; so tudi brez vseslovenskega interesa, napisani v pustem brezbarvnem jeziku in polepšani s slikovnim kičem lokalnega miljeja. Jezik je v njih prilagojen podeželju in največ srednji izobrazbi, intelektualci v njih najdejo kaj malo zanimivega. Brezplačniki pa so izpraznjeno povzemanje dnevnikov za urbano okolje, namenjeni ljudem, ki nimajo časa za branje ali pa jih branje malo zanima; »obogateni« so s populističnimi temami in zanimivostmi za najširšo, slabo pismeno drhal (kulinarika, moda, pop kultura, kri in sperma). Podobno lahko rečemo za lokalne radijske postaje in komercialne televizije občinskega in okrajnega ranga; narejene so – tudi kar se tiče jezika – po okusu gospodinskega rezoniranja in po umerjenosti vsečnih programov, primerni za slovenskega potrošnika materialnih dobrin, brez miselnih in duhovnih pretenzij informativnega in družbenokritičnega medija. ■

DRAGO BAJT je literarni zgodovinar, kritik, prevajalec, esejist, publicist in dolgoletni urednik.

	4. MEDNARODNO TEKMOVANJE PIHALNIH ORKESTROV V KONCERTNEM IGRANJU "SLOVENIJA 2010" Velenje, 7. – 10. 10. 2010	LE PLESAT ME PELJI 2. del državnega srečanja odraslih folklornih skupin Maribor, 9. 10. 2010	46. SREČANJE NAJMLAJŠIH FILMSKIH USTVARJALCEV Izola, 14. – 15. 10. 2010
---	--	--	---

GENERACIJA KOPIRAJ-PRILEPI

AGATA TOMAŽIČ

Vsi pišoči imamo v sebi kanec samoljubja, ki najbolj vzbrsti, kadar napisano kdo prebere. Če se to zgodi desetletje po nastanku besedila, pa se nam sploh zdi, da so zgrabili za vogalček tiste veličastne plahte, na kateri piše »Večnost«. Le človek najtršega srca bi torej odrekel pomoč študentom znane ljubljanske fakultete, ki za povrh niso prosili za nič drugega kot za skoraj deset let staro diplomsko delo, s katerim bi si radi razširili obzorja pri pisanju seminarske naloge, kot nalašč na isto temo, a ker ta zadeva sodobno popularno kulturo, v kateri se razmere spreminjajo hitreje kot vreme v Julijskih Alpah, je bilo upravičeno pričakovati, da jim bo rabila zgolj kot smerokaz, kako se je to včasih delalo.

En poslan sveženj e-papirja in nekaj tednov pozneje pa bi verjetno še tak dobrosrčnež ne mogel mirno pogoltniti dokaj nonšalantnega sporočila, v katerem ga eden iz trojice nadobudnih študentov obvešča, da je njegov kolega del diplomske naloge dobrotljivega (in naivnega) pošiljatelja vključil v njihovo seminarsko, precej dobesedno in dokaj brez popravkov. Ker se jim je zdelo tako dobro spisano in bi z vnovičnim nabiranjem podatkov porabili preveč časa, kolega je bil namreč v časovni stiski in še neke družinske težave da so mu preprečevale dolgotrajnejše poglobljanje v tematiko. Ni lepo, ampak tako pač je, se je glasil zadnji stavek v elektronskem pismu, ob katero je bila pripeta omenjena seminarska z nekaj stranmi prepisanega besedila. Ne, »prepisano« je olepševalni izraz, »Kopiraj« in »Prilepi« sta edina ukaza v računalniškem urejevalniku besedila, ki ju je iznajdljivi študent uporabil, v upanju, da se bo hitro odkrižal še ene študijske obveznosti.

Iskanje krajših poti in olajševanje nujnih opravil sta v naravi človeka, pa tudi številnih živali, med katere navsezadnje sodi. Pametne vrane si pri lovljenju mrčesa v strohnelem deblu pomagajo s palico, gospodinje namesto v struge mrzlih vodotokov umazano perilo danes stlačijo v boben pralnega stroja, pri pisanju že dolgo ni več slišati hrskavega zvoka gosjih peres, temveč samo še tipkanje, študenti in vsi šolajoči se pa so sploh znani po svoji iznajdljivosti, ko je treba prelistati profesorje na izpitih. Čas študija je od nekdaj tudi čas vragolij, milo rečeno, kajti študentske demonstracije iz mitskega leta 1968 so bile nedolžne v primerjavi s pustolovščinami, ki si jih je sredi 15. stoletja privoščil neki François Villon (in so ga te nazadnje povlekale na dno ...) - moraliziranje in povečevanje dolgih ur za študijskim gradivom, ki da so edina zveličavna pot do modrosti, je zadnji namen tega pisanja. Tisti, ki se ubogljivo držijo vseh pravil, najpозneje takrat, ko so z diplomo v roki, pa naj bo še tako »cum laude«, vrženi v življenje, obveljajo za sila neuporabne in neprožnega mišljenja. Toda vse ima svoje meje in vsakršna sleparija, če naj ne obvelja kot takšna, mora biti speljana inteligentno, z dodatkom lastne kreativnosti.

Google je danes tisti vsemožečni orakelj, ki ne daje le odgovorov na vsa vprašanja, temveč je domnevno tudi ključ do vse modrosti, ki jo je človeštvo nakopičilo v treh tisočletjih. A ravno v tem je zmota: internet ne le, da ne zaobsega vsega – nepredstavljive količine znanja so še

Prepričanje, da je

izumljeno že vse, kar

nam lajša obstoj, bi bila

usodna zabloda, toda

mar ni vedenje bodočih

diplomantov, ki si do

dokazil o univerzitetni

izobrazbi pomagajo z

ukazoma Kopiraj in Prilepi,

odsev prav takšnega

prepričanja?



vedno tam zunaj, poleg tega pa ogromno stvari še čaka, da se jih odkrije. Zazibati se v samozadovoljno prepričanje, da je izumljeno že vse, kar nam lajša obstoj, bi bila usodna zabloda, toda mar ni vedenje bodočih diplomantov, se pravi bodoče intelektualne elite nekega naroda, ki si do dokazil o univerzitetni izobrazbi pomagajo z ukazoma »Kopiraj« in »Prilepi«, odsev prav takšnega prepričanja? Ko so okrog leta 2007 tudi na nekaterih slovenskih fakultetah diplome začeli preverjati z elektronskim iskalnikom, ki je zaznal večje količine prepisanega besedila (program je sad domačega znanja in so ga razvili na Inštitutu Jožef Stefan), je bilo to v bistvu znamenje, da so profesorji dvignili roke in priznali, da sami ne zmorejo več ugotoviti, ali so diplome, ki jim jih študenti nosijo v branje, res njihovo delo. Zapisati, da se kaj takega v Villonovih časih ne bi moglo zgoditi, ker je bilo študentov neprimerno manj in so profesorji imeli tako rekoč popoln vpogled v njihove možganske vijuge ter posledično vedeli, česa so v intelektualnem smislu zmožni, bi bilo trapasto in (spet) naivno. Ampak nekaj je na tem: krivda ni samo na strani študentov, saj smo že ugotovili, da se ti tako kot radoživ potoček najraje odvijugajo po liniji najmanjšega odpora, naloga profesorjev pa je postavljati jim dovolj visoke ovire, da jih ne odnese do cilja po prelahki in prekratki poti. Seveda je pri tem treba jemati v obzir tudi količinski vidik: nečloveško bi bilo od predavatelja zahtevati, naj se razdaja vsem tistim stotnijam, ki jim je mentor – v več ali celo enem samem študijskem letu. Toda potem je nekaj narobe z visokošolskim sistemom, če kje, potem bi prišle tu v poštevek kvote – še obvladljivo število slušateljev. Teh pa ne določa noben profesor sam, vpisna mesta so stvar dogovora na državni ravni, tako kot je nacionalni visokošolski program ena najbolj daljnosežnih strategij in zato predmet neskončnih polemik.

Jadikovanja o generaciji, ki se je znašla pred zaprtimi vrati, ki se ji nikakor ne uspe preriniti do sveta odraslih, katerega člani opravljajo resne in redne službe, zanje pa dobivajo redno plačilo, imajo še drugo plat. Razkrili bi jo lahko – pa je raje ne – tisti pripadniki sveta odraslih, zaposleni v resnih službah, ki imajo kdaj opravka s študenti, pripravniki do enakega poklica. Novinarstvo je izrazito dejavnost, v kateri štejejo izkušnje, te pa si je mogoče pridobiti le s praktičnim delom. Na prakso v medijske ustanove vsako leto prihaja na desetine mladih, ki so dela in izkušenj željni, a žal pripravljenost delati vse prepogosto ne odtehta drugih pomanjkljivosti, pri tem pa so najočitnejše vrzeli v splošni izobrazbi. Google in internet nista vse, Wikipedia je površen in pogosto napačen vir podatkov, živimo v dobi, ko je naše znanje ploskovito in se ne vzpenja v višine in spušča v globine tako kot ogrodje srednjeveških katedral, v knjigi *Od katedrale do palačinke* ugotavlja Miha Kovač. Pustimo ob strani krizo, zaradi katere imajo še tako prizadevni pripravniki pičle možnosti za zaposlitev v katerem izmed slovenskih medijev, in nemočno sočutje, ki preveva starejše generacije ob pogledu na prišleke, za katere je že vnaprej odločeno, da bodo v časopisnih, radijskih ali televizijskih redakcijah plesali samo eno poletje. Kruta resnica je, da se vse preveč mladih, tik pred diplomo ali celo s spričevalom

o še višji izobrazbi, izkaže za popolnoma nevešče opravljanja nalog, ki so bile od njihovih predhodnikov pričakovane v nižjih razredih gimnazije ali tako osovraženega usmerjenega izobraževanja. V novinarstvu je to lahko tako banalna zadeva, kot je pravilno postavljanje vejic. V bolj zapletene jezikovne prvine (kajti jezik je v novinarstvu vendarle osnovno orodje, pred računalnikom), kaj šele druga področja bi se bilo v tem poskusu orisa generacije, ki je ne kriva ne dolžna obtičala pred zaprtimi vrati, neokusno poglobljati. Krivi niso tisti, ki čakajo pred vrati, ne tisti, ki jim jih nočejo (še bolj pa ne morejo) odpreti, krivi so tisti, ki so jim obljubljali veličastno vkorakanje skoznje in jih spuščali čez manjša vrata s preveč gladko naoljenimi tečaji. ■

pogledi

naslednja številka izide
20. oktobra 2010

ZVON

Ena je groza

Pogovor z dr. Tinetom
Hribarjem

PROBLEMI

**Prenova
visokega
šolstva**

ZVON

**Vojna
za interpretacijo
podnebnih
sprememb**

Celovečerni igrani film/Feature Film

GORAN VOJNOVIĆ

PIRAN PIRANO

BORIS CAVAZZA MUSTAFA NADAREVIĆ NINA IVANIŠIN MOAMER KASUMOVIĆ

FRANCESCO BORCHI PETER MUSEVSKI GREGOR ZORC

V KINU OD 7.10.2010

FILM AVTORJA KNJIŽNE USPEŠNICE ČEFURJI RAUS!

&

PRODUCENTA FILMSKE USPEŠNICE PETELINJI ZAJTRK

ARSMEDIA

FILMSKA IN VIDEO PRODUKCIJA

SCENOGRAFIJA/PRODUCTION DESIGNER **URŠA LOBODA** KOSTUMOGRAFIJA/COSTUME DESIGNER **ZVONKA MAKUČ** OBLIKOVANKA MASKE/MAKE-UP ARTIST **MIRJAM KAVČIČ** SNEMALEC ZVOKA/SOUND RECORDIST
JOŽE TRTNIK OBLIKOVALEC ZVOKA/SOUND DESIGNER **BOŠTJAN KAČIČNIK** MONTAŽER/FILM EDITOR **JANEZ BRICELJ** SKLADATELJICA/COMPOSER **TAMARA OBROVAC** DIREKTOR FILMA/PRODUCTION MANAGER
FRENK CELARČ DIREKTOR FOTOGRAFIJE IN SNEMALEC/DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY **RADOVAN ČOK** ZFS PRODUCENT/PRODUCER **FRANCI ZAJC** SCENARIST IN REŽISER/WITTEN AND DIRECTED BY **GORAN VOJNOVIĆ**

