

Poezija v času proze

SAMI STARI MAČKI.
V NAJBOLJŠEM POMENU

Kdo bo prejel
kresnikov venec?

IME ČESA JE ŽIŽEK?

Najprej kot tragedija,
nato kot farsa.

BORIS BERGANT O KNJIGI
SPIEGLOVIH NOVINARJEV

Državni sovražnik
WikiLeaks

OSUPLJIVO LEPO

Mariinski balet
v Mariboru

NISEM ČLOVEK
BLEŠČEČEGA PARKETA

Pogovor
z Zdenkom Kodričem

Suonno (D'après Piero della Francesca), 1983

galerija**TR3**



CEEREF Naložbe d.o.o., Dunajskac. 9, Ljubljana

MIMMO PALADINO

Slike in skulpture 1983 - 2003

30. maj do 30. julij 2011
Galerija TR3, Trg republike 3, Ljubljana

pon. - pet. 10.00 - 18.00, sob. 10.00 - 13.00
poletna muzejska noč, 18. junij 2011, 10.00 - 23.00

Generalni pokrovitelj razstave **CEEREF**



4-5 DOM IN SVET

ZVON

6 SAMI STARI MAČKI. V NAJBOLJŠEM POMENU

Kdo bo na Rožniku dobil kresnikov venec?

8 MEDLI MEFISTO

Ob novi dramatizaciji romana Klausa Manna

8 NEPRIZANESLJIVI IN HUDOMUŠNI INVENTAR

Pesniški prvenec *Nisem* Dušana Jovanovića

9 OSUPLJIVO LEPO

Gostovanje plesalcev Mariinskega baleta v Mariboru

10 IME ČESA JE ŽIŽEK?

Ob izidu knjige *Najprej kot tragedija, nato kot farsa*

12 JOŽE JAN, BLEJSKI JAMES BOND? NE, IAN FLEMING!

Ob dokumentarcu *Hitlerjeva Biblija*



13-16 PROBLEMI: POEZIJA V ČASU PROZE

Poezija dandanašnji v Sloveniji ne dosega visoke pozornosti javnosti, a kot ugotavljajo avtorji prispevkov, biti oaza sploh ni nujno slabo. In izkazalo se, da gre slovenska poezija v korak z dogajanjem znotraj velikih evropskih književnosti.

17 RAZGLEDI

BORIS BERGANT – MARCEL ROSENBACH: Staatsfeind WikiLeaks

VID SIMONITI – HERTA MÜLLER: Danes se raje ne bi srečala

18 DIALOGI

NIKOLI NISEM BIL ČLOVEK BLEŠČEČEGA PARKETA

Pogovor s pisateljem, dramatikom in novinarjem Zdenkom Kodričem



20 KRITIKA

KNJIGA: Barbara Simoniti: Sončni obrat (Andrej Hočevnar)

KNJIGA: Jurij Hudolin: Vrvohodec (Ana Geršak)

KINO: Skrivnost njihovih oči (Špela Barlič)

KINO: Življenje na smetišču (Denis Valič)

RAZSTAVA: Lojze Spazzapan (Nataša Kovšca)

RAZSTAVA: Ignacio Uriarte (Petra Kapš)

21-22 AMPAK

Andrej Ilc odgovarja Dragu Bajtu

Grega Košak komentira temo o nebotičnikih

23 BESEDA

BOŠTJAN TADEL: Komunikacijski problemi: kaj so in kaj niso?



pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 2, številka 12

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
UREDNIKA: Agata Tomažič
LEKTORICA: Eva Vrtnjak
LIKOVNI UREDNIK: Ermin Mededović
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik
POSLOVNA DIREKTORICA: Mojca Mededović
IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNIK UPRAVE: Jurij Giacomelli
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja

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

Število natisnjenih izvodov 35.000
NAROČNINE IN REKLAMACIJE
TEL. 080 11 99, (01) 4737 600
e-pošta: narocnine@delo.si

OGLASNO TRŽENJE
aline.belinger@delo.si
TEL. (01) 4737 566
nina.kinkela@delo.si
TEL. (01) 4737 560

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

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

Meceni Pogledov so BTC, d. d., Cankarjev dom, Ceeref naložbe, d. o. o., Festival Ljubljana, Mercator, d. d., SRC, d. o. o. in Slovensko narodno gledališče Maribor.

Pohlep tudi v akademskem založništvu

Koliko bi bili pripravljeni odšteti za letno naročnino na revije *Raziskave o drobnici*, *Strežni sistemi* ali *Bolečine glave*, se s ciničnim vprašanjem začenja članek v *Economistu*. Univerzitetne knjižnice za naročnino na tovrstne strokovne publikacije odzivajo kar zajetne denarce. V Veliki Britaniji gre 65 odstotkov proračuna, namenjenega bogatemu knjižničnega fonda visokošolskih ustanov, za naročnino na strokovno in znanstveno periodiko. To je približno za polovico več kot pred desetimi leti. Ker se proračun za knjižnice klesti, si knjižničarji prizadevajo doseči znižanje cen. Toda založniki, kakršen je Derk Haank iz Springerja, ene največjih založniških hiš akademskega tiska, so neizprosni: »Tudi mi moramo nekako zaslužiti za preživetje.«

A resnici na ljubo jim ne gre ravno za preživetje. Znanstvene revije prispevke ponavadi pridobijo brezplačno, nato pa jih prodajajo taistim univerzam, od koder so znanstveniki, ki so jih napisali. Medtem ko se drugi mediji potapljajo, si akademski založniki manejo roke. Elsevier, največja založba, ki izdaja približno 2000 naslovov, je recesijo prebrodila nepoškodovana. Še več: lani so ustvarili 1,1 milijarde dobička od dveh milijard prihodkov.

Založniki so s papirja gladko preskočili na splet. Spletnim uporabnikom prodajajo dostop do internetnih izdaj v paketu, vsota pa je enaka, kot so jo prej plačevali za iste publikacije na papirju. Toda recesija je udarila po vseh in ker se nižajo tudi proračuni univerz, odgovorni marsikje razmišljajo, da bi odpovedali naročnino vsaj na nekaj revij. Tega seveda ne morejo, ker so vse v svežnju – če bi odpovedali eno, bi morali odpovedati vse. In obratno. In prav v tem je trik založnikov akademskega tiska. V paketu ponujajo vse, od najbolj znanih

publikacij, kot je *Lancet*, do precej obskurnih, ki jih bere le peščica znanstvenikov. Neizpodbitno je, da so nekatere revije bolj iskane in brane kot druge. Ted Bergstrom, ekonomist z univerze Kalifornija, njihovo vrednost izračunava takole: letno naročnino na revijo deli s številom citatov člankov v drugih revijah. Rezultati se seveda močno razlikujejo, nekateri članki močno odmevajo, drugi sploh ne.

Če se bodo univerze združile in skupaj odpovedale naročnino na svežnje akademskih publikacij, bi to utegnilo založnike v resnici prizadeti. Potem bi verjetno povišali naročnine na posamične publikacije. Toda to bi spodbudilo izmenjavo znanstvenih prispevkov po zasebnih kanalih, denimo v elektronski pošti med znanstveniki, piše *Economist*. Slišati je, da akademikom ne gre toliko za avtorske pravice, kot si prizadevajo, da bi o njihovih izsledkih brali in jih citirali.

Kaj se zgodi, če so založniki preveč pohlepni in uporabnikom poskušajo prodati tudi stvari, ki jih v resnici ne potrebujejo, se je pokazalo v glasbeni industriji. Ker poslušalci niso več hoteli kupovati albumov, so odprtih rok sprejeli format mp3, glasbeni založniki, ki se niso znali pravočasno ustrezno odzvati, pa so se morali obrisati pod nosom za bajnimi zaslužki. Toda akademske založbe imajo hitrejši reakcijski čas in dobro predvidevajo, zato se obračajo k razvijajočim se trgov, kjer izobraževalne ustanove, kot so univerze in knjižnice, še ne občutijo klestenja stroškov. Poleg tega so akademiki znani po svojih veččinah pritoževanja, manj pa so prilagojeni na življenje v svetu, kjer je edino vodilo ustvarjanje dobička. Zato sprememb v akademskem založništvu še ne bo kmalu ... **A. T.**

Prvih 5 naslednjih 14 dni

PUMP DOWN V ŠIŠENSKI KATEDRALI



Moveknowledge na Drugi godbi leta 2007

FOTODOKUMENTACIJA DELA/LUUBO VUKELJ

Po odmevnem hip hop/dub eksperimentu *Listen to Nebukadnezar* se Moveknowledge vračajo s četrtnim studijskim albumom *Pump down*, sporočajo iz Kina Šiške. V tamkajšnji Katedrali bodo novomeško zasedbo gostili 17. junija od 21. ure naprej. »Četudi naslov *Pump down* zveni kot nekaj, kar je izšlo v času, ko sta se srečala hip hop in rave, je glasba vse prej kot usmerjena v preteklost. Tokrat so se dubovski efekti in kompleksni aranžmaji umaknili močnim kitarskim rifom in bolj prvinskim ritmom, rezultat pa so nekatere njihove avtorsko najmočnejše pesmi doslej,« še piše v predstavitvenem besedilu. **A. T.**

POEZIJA DO NEZAVESTI

Festival Mlade rime se bo, kot vsako leto doslej, letos že šestič zgodil po zaključku rednega programa pesniških večerov in bo trajal od 13. do 27. junija. Geslo je: »Mlade rime, dosadne ko ku*c.« Na prizorišču, v tradicionalni Menzi pri koritu na Metelkovi, se bodo mladim pesnicam in pesnikom, ki so se čez leto dajali v zobe in brali svojo poezijo pred občinstvom, pridružili tudi številni glasbeni izvajalci. V sklopu festivala bo še pesniški maraton od devetih zvečer do štirih zjutraj, na katerega Dejan Koban, poleg Veronike Dintinjana *spiritus movens* Mladih rim, vabi z besedami: »Pridite, če hočete, da se vam zmeša.« Veronika pa napoveduje festivalsko knjigarnico – stojnico, na kateri bo po znižani ceni mogoče kupiti pesniške zbirke, ker so nekatere založbe knjige poezije tudi podarjale, pa bo vsak kupec dobil darilo. **A. T.**

NOČ V MUZEJU – NI FILM



FOTODOKUMENTACIJA DELA/IGOR ZAPLATIL

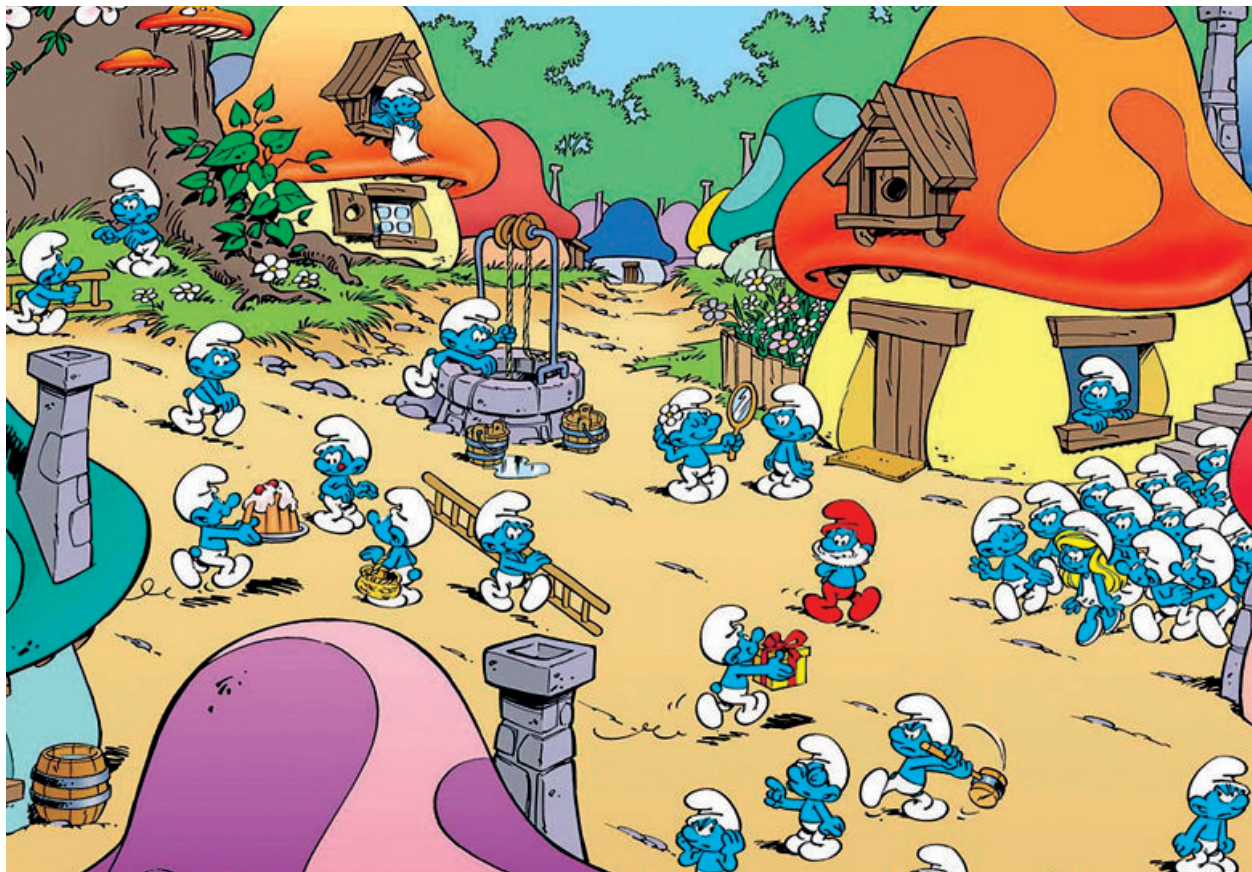
Mamut v v Prirodoslovnem muzeju v Ljubljani na poletno muzejsko noč pred dvema letoma

Čeprav je pod tem naslovom (*Night at the Museum*) hollywoodska mašinerija izvrгла filmski izdelek, po ogledu katerega marsikoga ne bi več mikalo prestopiti praga muzeja ponoči, lahko 18. junija to naredite povsem brez bojazni in celo brezplačno. Takrat bo namreč letos že osmič potekala Poletna muzejska noč, največja skupna prireditev slovenskih muzejev, galerij in drugih razstavišč. V akcijo je vključenih 30 mest in krajev po Sloveniji ter okoli 80 ustanov in razstavišč (od tega polovica v Ljubljani), ki skupaj pripravijo več kot 200 programov in dogodkov za obiskovalce vseh starostnih skupin. Poletna muzejska noč traja od 18. ure do polnoči. Organizatorja sta Skupnost muzejev Slovenije in Mednarodni grafični likovni center. **A. T.**

SPOGLEDVANJE OD NOVEGA MESTA DO MURSKÉ SOBOTE

Od 7. do 10. junija se bodo dogajali Spogledi, prozni festival v organizaciji mariborske založbe Litera. Osnovna ideja festivala je »vdor literature v javni prostor«, kot piše v predstavitvenem gradivu, in pisatelji, ki bodo sodelovali, bodo vdirali v atriju založbe Goga v Novem mestu, hostlu Celica v Ljubljani, klubu PAC v Murški Soboti in Glazerjevi domačiji v Rušah. Poleg slovenskih literatov (Jurij Hudolin, Polona Glavan, Andreja Zelinka, Tomaž Letnar, Cvetka Bevc, Vladimir P. Štefanec). **A. T.**

Smrkci so rasistični, antisemitski, prosovjetski ...



Prejšnji teden je v Franciji izšla težko pričakovana in že pred izidom z vseh strani obsojana knjiga: *Le petit livre bleu, essai sur les schtroumpfs* (Mala modra knjiga, esej o smrkcih), v kateri je naposled razodet dolgo prikrivan negativni vpliv smrkcev. Avtor eseja, 30-letni Francoz Antoine Buéno, v risanki o teh miroljubnih modrih škratih, ki so v osemdesetih pred televizorje prikovali številne generacije otrok, vidi nič več in nič manj kot malikovanje totalitarne družbe s primesmi antisemitizma.

Buéno na ugledni pariški univerzi Sciences Po predava o utopiji v človeški družbi, sicer pa je dejaven kot vodja ene od političnih skupin v senatu in je med predsedniško kampanjo leta 2007 pisal predvolilne govore kandidatu Françoisu Bayrouju. V intervjuju na spletni strani francoskega senata razlaga, kako je v priljubljenih smrkcih, ki so se rodili v domišljiji belgijskega risarja Peya, prepoznal korenine zla: »Po moji teoriji so smrkci arhetip totalitarne utopije s prvimi stalinizma in nacizma. O utopiji govorimo zato, ker risanka prikazuje družbo, v kateri vlada sreča, denarja ne potrebujejo, so samozadostni in stabilni. Vse to je značilno za komunizem, ki obsoja denar in spodbuja izvajanje velikih gradbenih del. Potem je tu še rdeča uniforma, ki jo nosi Ata smrk. Sledi nacizma je mogoče prepoznati v Gargamelovem obrazu, ki spominja na nacistične antisemitske karikature Judov, poleg tega je njegov ljubljencček maček po imenu Azrael. In ne pozabimo še na ljubko Smrketo, ki je seveda svetlolasa.«

Spletni komentatorji so se razburili in forumi, ne le francoski, temveč tudi belgijski, švicarski, italijanski ...

odmevajo od ugovaranja. »Antisemitizem bi zlahka našli tudi pri Balzacu ali Shakespearu,« je zapisal nekdo na spletni strani francoskega tednika *L'Express*. Pri ženevski *La tribune de Genève* pa si je kolumnist vzel čas in v odgovor napisal cel članek, v katerem polemizira tudi z Buénovo tezo, da epizoda o črnem smrkcu priča o latentnem rasizmu: »Beseda črn v skupnem nezavednem označuje temo, strah, nevarnost, grožnjo. Zato govorimo, da nas obhajajo 'črne misli'. Ne bi bilo enako, če bi govorili o 'modrih' ali 'zelenih mislih'. /.../ Tudi Zorro je oblečen v črno in skrit za črno masko, pa je vendarle pravičnik in plemenit. Črna ni vedno sinonim za zlo, kanibalizem ali nalezljivo bolezen. Stvari niso tako preproste, kot nam jih riše Buéno.«

Thierry Culliford, sin belgijskega risarja Peya, ki je od očetove smrti leta 1992 prevzel skrb nad izdajanjem novih albumov, zatrjuje, da oče nikakor ni bil politično opredeljen. Še več: kadar so bile volitve, je vedno vprašal svojo ženo, za katere mora oddati glas, razlaga Culliford.

Obtožbe o domnevno rasističnem, nacističnem ali antisemitskem podtonu priljubljenih risank, stripov in drugih navidez nedolžnih in apolitičnih kulturnih fenomenov niso nove. Pred desetletjem se je v Franciji razpravljalo, ali je Tintin, še en priljubljeni stripovski junak v frankofonem svetu, desno ali levo usmerjen. Leta 2007 pa je neki Belgijec s kongovskimi koreninami najprej v Belgiji, nato pa še v Franciji vložil ovadbo zoper Tintina, ki da je v stripovskem albumu z naslovom *Tintin au Congo* (*Tintin v Kongu*, 1931) preveč rasističen. **A. T.**

MOJSTRI V STARI LJUBLJANI

Prvi koncerti letošnjega *Poletja v Stari Ljubljani* so že za nami, v naslednjih dneh pa prihajata drug za drugim dva zelo zanimiva dogodka: v četrtek, 16., bo v atriju Mestnega muzeja nastopil španski klasični kitarist Ricardo García, ki je osvojil več prestižnih tekmoval in nastopal po vsem



FOTODOKUMENTACIJA: DELA / DOMEN PAL

svetu, med drugim tudi z velikim mojstrom stare glasbe Jordijem Savallom.

Le dan kasneje pa bo v Frančiškanski cerkvi nastopila ameriška vokalna zasedba Sonoran Desert Chorale, ki bo imela v Ljubljani predzadnji koncert na svoji evropski turneji – zadnjega pa v dunajski katedrali sv. Štefana. Skupina iz Arizone izvaja tako klasično cerkveno glasbo kot ljudske ter sodobne skladbe z ameriškega zahoda.

Poglej, edina razlika med nama je, da si ti lastnik evropskega potnega lista, jaz pa eritrejskega. Imel si srečo, da si se rodil v Evropi, jaz pa smolo, da sem se rodil v Afriki.

**Tareke Brhane,**

eritrejski pribežnik in prostovoljni prevajalec pri organizaciji Save the Children v Sobotni prilogi o usodi

Iz Hollywooda preko Hongkonga nazaj v Budimpešto

Evropa se je v zadnjih mesecih močno zgražala vsaj nad enim dosežkom madžarskih zakonodajalcev – zloglasnim medijskim zakonom. Predlogu zakona, ki ga je madžarska vlada odobrila v začetku junija, pa verjetno nihče ne bi mogel ničesar očitati: z njim so namreč utrli prosto pot hollywoodskemu producentu madžarskih korenin Andrewu Vajni, ki bo prevzel vodenje Madžarskega nacionalnega filmskega sklada (MNFA).

Andrew Vajna, rojen v Budimpešti leta 1944 kot Vajna András György, je v Združene države emigriral leta 1956. S sedmo umetnostjo se je najprej seznanil kot upravitelj kinodvoran na Daljnem vzhodu, menda pa se je preživljal tudi kot izdelovalec lasulj in frizer v Hongkongu, piše na Wikipediji, kjer je njegov življenjepis ilustriran s fotografijo sivolasnega možakarja z brado, ki mu obraz krasi samozadovoljen nasmešek, izmed prstov pa se vali dim prižgane cigare – vse skupaj z ničimer ne namiguje, da se je kdajkoli moral preživljati z delom svojih rok. Danes je njegova filmografija namreč impresivna: tako ali drugače, pretežno pa kot producent, je sodeloval pri filmih, kot so *Rambo* (od prvega *First Blood* naprej), *Popoln spomin* (*Total Recall*), *Nixon*, *Škrlatno znamenje* (*Scarlet Letter*), *Umri pokončno 3* (*Die Hard: With a Vengeance*), *Evita*, *Terminator* ...

In Andy Vajna je rojakom razodel načrt, kako preroditi madžarsko filmsko industrijo: kot vodja novo ustanovljenega filmskega sklada (konec maja je vlada z odlokom razpustila Madžarsko javno fundacijo za film) bo dodeljeval denarna sredstva do 840.000 dolarjev za posamezen projekt ali polovico celotnega proračuna. Novost je tudi, da bo MNFA primaknil do 90 odstotkov financ, če se bodo snovalci filma odločili prihodke od predvajanja deliti s skladom. Proračun novega filmskega sklada za 2011 je 11,2 milijona dolarjev, vendar je številka zaradi dolgov, ki jih je nakopičila zdaj že ugasla fundacija, v resnici malce nižja. Prav zaradi velikanske zadolženosti je financiranje madžarskih filmov v zadnjem času zastalo. Zdaj so vse oči usmerjene v Andyja Vajno. **A. T.**



Andrew Vajna

PO LETNA MUZEJ SKA NOČ

SOBOTA
18. JUNIJ 2011
18.00–24.00 vstop prost

**RAZSTAVE, OGLEDI, DOGODKI, VODSTVA,
DELAVNICE, DRUŽINSKI PROGRAMI, FILMI,
UČNE URE, KONCERTI**

80 MUZEJEV, GALERIJ, ZAVODOV IN USTANOV JE PRIPRAVILO
PROGRAME S PODROČJA KULTURNE DEDIŠČINE, UMETNOSTI,
KULTURE, ZGODOVINE. SODELUJE 30 SLOVENSКИH MEST IN
KRAJEV: Bistra pri Vrhniki, Bled, Bohinj, Celje, Izola, Kamnik,
Kočevje, Koper, Kranj, Laško, Litija, Ljubljana, Jesenice, Maribor,
Marezige, Metlika, Mežica, Murska Sobota, Nova Gorica, Novo
mesto, Piran, Pivka, Polhov Gradec, Ptuj, Slovenska Bistrica,
Slovenj Gradec, Šentjur, Škocjan, Škofja Loka, Tolmin, Velenje, Zalec

<https://www.facebook.com/poletna.muzejska.noc>

SAMI STARI MAČKI. V NAJBOLJŠEM POMENU

Pet romanov, ki so letos prišli v ožji krog izbora za kresnika, je zelo raznolikih in jih je, razen vrednostno, težko primerjati. Že krajevno in časovno so bogato razgibani. Tudi tematsko in sporočilno romani ne bi mogli biti bolj pestri.

TINA VRŠČAJ

Letošnji nabor finalistov, ki se potegujejo za 21. nagrado kresnik, zgovorno priča o razveseljivi okoliščini, da je bilo lani napisanih precej razmeroma dobrih romanov. Humoristično skuhana, ravno prav začinjena in lahko prebavljiva *Erni-jeva kuhna* Zorana Hočevarja na primer, ki z nekaterimi potezami, denimo s pogovornim slogom in tipom pripovedovalca, spominja na lanskoletnega zmagovalca, *Svinjske nogice* Tadeja Goloba, a ga po literarni plati pošteno prekaša, se je ob letošnji konkurenci znašla šele v drugi peterici. Tam ji družbo dela vsaj še en roman, ki bi ga brez zadrege lahko uvrstili v ožji krog finalistov, namreč poetična in slikovita *Galerija na izviru Sončne ulice* Romana Rozine. Preostali trije romani »druge jakostne skupine« so za uvrstitev v prvo vendarle razkrili premalo adutov. Roman *Evropa* Avgusta Demšarja je sicer dovolj spretno zgrajen po vzorcu klasične detektivke, a prav žanrski vzorec bralca ohranja v območju predvidljivega in se ne vzpne do literarnega ali estetskega presežka. Tudi Mazzinijevi *Nemški loteriji*, katere najmočnejša točka je njena fabulativna zamisel (odlična tudi za filmski scenarij), za optimalno literarno težo še manjka nekaj kilogramov, morda v obliki psiholoških razčlemb in poglobljanj ter s tem boljše motivacije dogajanja. Zadnji roman druge peterice, *Ljudstvo lunja* Vlada Žabota, ima verjetno to »slabost«, da navdušuje in nagovarja le peščico ljudi: tiste, ki uživajo v avtorjevem težkem, mračnem in gostem slogu ter v nezavednem še hranijo spomin na pravadno življenje v divjih gozdovih in hrepenijo po njem.

FLISARJEVA ZLATA OBALA

Peterica, ki se poteguje za prestižni naslov najboljšega romana leta – sami stari mački, med njimi ni nobenega novinca, tudi nobene avtorice –, je na tem položaju bolj ali manj upravičeno. V tej družini bi verjetno še najlažje pogrešali delo *Na zlati obali* Evalda Flisarja. Roman ima precej zapleteno fabulo, ki je posledica natančnega snovanja nekakšnega fiktivnega labirinta, a ta ne deluje kot kulisa za odpiranje tem ali za slikanje vzdušja, niti ne omogoča prostora, v katerem bi lahko junaki samostojno zaživeli. Fabula ima preveliko prednost pred psihološkim orisom junakov, zato ti ostanejo povprečni ter nezanimivi, kar je za romaneskno vrst največkrat usodno. Prav zaradi ambiciozne fabule in šibkih likov se Flisarjevemu romanu ne uspe izogniti trivialnosti, čeprav se dotika tudi »resnejših«, bolj intelektualnih vprašanj. Vtis je, da je avtor tudi tokrat, podobno kot lani nominiranega *Opazovalca*, napisal predvsem roman za množice ali, recimo, za manj zahtevne bralce, željne predvsem zabave in sprostitve ter vznemirljivih erotičnih namigov. Teh morda ne bodo motila prepogosta, za lase privlečena naključja, ki nejasno nakazujejo sklepno vsepojasjevalno osmiselitev, a ostane bralec ob šibkem koncu romana praznih rok. Flisarjeva pripoved je literarnejša tam, kjer se na potopisen način dotika same Afrike z njenimi problemi. Žal pa večji del teh afriških epizod poznamo že iz Flisarjevih starejših del, od koder so prevzete v celoti ter bolj ali manj dobesedno. Če bi kot gradniki v sveži kombinaciji soustvarjale nov, literarno prepričljiv romaneskni svet, ne bi



FOTO: LEON VIDIČ

bilo s tem nič narobe. Tako pa prej zbuja vtis, da roman ni nastal iz navdiha, temveč nekoliko na silo, morda v skladu s filozofijo »publish or perish«, ki ponavadi ne prinaša dobrih rezultatov.

KARDOŠEVO POBOČJE

Več literarnega navdiha je čutiti pri *Štefanu Kardošu*, ki je leta 2008 že prejel kresnika za roman *Rizling polka* – kar malce presenetljivo, saj bogata mešanica paradoksalnih naratoloških prijemov in komičnih prizorov v tem romanu včasih deluje nerealno; a spet ne dovolj za grotesko. Kardošev novi kresnikov finalist, *Pobočje sončnega griča*, vsebinsko in naratološko podobno razgibana knjiga kot njena predhodnica, v umetniškem smislu naredi boljši vtis, čeprav je nemara do povprečnega bralca nekoliko manj prijazna.

Skoz ves roman se izmenjujeta prvo- in tretjeosebni pripovedovalec (nekje se pojavi celo drugosebni – za večjo dramatičnost), ki uspešno ponazarjata junakovo razcepljeno osebnost. Protagonist, samotarski človek – samota mu je usojena –, v dar dobi sliko, ki v njem obudi spomine na Dolsko ves na Gorickem, vas njegovega otroštva, v kateri skorajda ni bilo žensk. Tako se prične njegova zgodba, ki je zanimiva zlasti zato, ker ima junak že od nekdanj bujno domišljijo, s katero bralca včasih zavede, še večkrat pa je zaveden tudi sam. Tu in tam ima privide (po štiridesetih letih ga, tako kot v otroštvu, še vedno spremljajo duhovi) ali splete kako teorijo zarote, s katero zaplete življenje zlasti svoji sodelavki Edit (z njo se je v preteklosti videval) ter njenemu mlajšemu ljubimcu, Albancu Besimu Ademiju. V srednjem delu

romana, ki je spisan v slogu trilerja in nekoliko izstopa iz celote, se denimo poistoveti z Antonom Chigurhom (iz romana *Ni dežela za starce*) ter svojima tarčama sledi vse do Basla. Po mnogih doživljajih na Djerbi, v Budimpešti in Baslu, na sodišču in v norišnici, se naposled iz Kraste vrne v domačo prekmursko vas in začne vrtnariti. To ga deloma prizemlja, sicer pa bujne sanjarije še naprej v veliki meri dopolnjujejo njegov vsakdan.

Pobočje sončnega griča izraža nekaj značilne prekmurske otožnosti in hrepenenja ravnice, kot ju najdemo pri Dušanu Šarotarju ali Feriju Lainščku. Ob prevladujočem melanholičnem tonu v romanu srečujemo navezave na znane filme in knjige, pa tudi mnogo umetnostnih, zgodovinskih in geografskih podrobnosti, s katerimi pripoved daje vtis širine. Kardoš literarni svet ustvarja počasi, zelo natančno, s pozornostjo do detajlov. Zato je njegov slog obrtniško neoporečen, vendar pa nima idiomatskih posebnosti, ki zaznamujejo pisanje najboljših romanopiscev. Bolj prebojna je pri njem v tem pogledu vsebina, za katero je značilna dokajšnja mera nepredvidljivosti. A to je lahko včasih tudi slabost. Delo tu in tam drobi na kosce in nekoliko otežuje (zlasti prvo) branje knjige.

ŠTEFANEČEV ATENTAT

V nasprotju s Kardoševim romanom je *Odličen dan za atentat* *Vladimirja P. Štefaneca* tekoče berljiv. V vzorno spisani pripovedi se prepletejo zgodbe petih ljudi: atentatorja Petra, agenta Egona, reporterke Eme, očeta Filipa in sina Aleša. Izmenično jih spremlja tretjeosebni personalni pripovedovalec. Petru ob ločitvi odvzamejo sina in

ga dodelijo materi. Ne sodnik ne predsednik države s svojimi možnostmi za spreminjanje zakonodaje nimata posluha zanj in za njegove očetovske potrebe. Zato začne kovati načrte za atentat na predsednika, s katerim bi opozoril na svoje pravice in si izbral nekaj svobode, ki je zaenkrat ni deležen. Kot pravi Štefanečev junak načrt pestuje in pretehtava, dokler ne sklene, da bo streljal mimo, zgolj toliko, da si pridobi potrebno pozornost; na kraju dogodka pa si celo sploh povsem premisli. Toda agent Državne varnosti, ki je v nasprotju z njim, anarhistom, varuh pravil, tradicije in miru, ga »zavoha« ter ga, ko iz žepa vleče pištolo, ustrelji. Zaradi svojega pomembnega varnostnega dela zamudi celo na sinovo poroko. Na prireditvi, ki se izjalovi, ker je predsednikov obisk po streljanju odpovedan, je prisotna še ambiciozna, povzpetniška in brezobzirno koristoljubna novinarka. Nehote se tam znajde tudi Filip, ki ga iz varnostnih razlogov zadržijo in ne pustijo domov k sinu Alešu. Ta ima pet let in je med napetim dogajanjem več ur sam doma. Pripovedovalec se prilagodi njegovim letom, tako da ob kratkih, preprostih stavčnih enotah in ponavljanih Aleševih imena zares začutimo, kaj otrok doživlja. Kadar spremljamo notranji svet reporterke, je slog bolj vznesen in čustven; kadar Filipa, pa poln novih besednih skovank, s katerimi se junak rad poigrava, še preden postane pravi pisatelj. Roman se približuje kriminalki, a jo v bistvenem trenutku preskoči in bralca za hip razočara, takoj nato pa mu daje vedeti, da jo je presešel – na škodo akcije in v prid raziskovanja medčloveških odnosov, zlasti tistih med očeti in sinovi. Zaradi petih oseb, katerih usode se srečajo na istem kraju, ob

istem času, v istih okoliščinah, a z drugačnimi perspektivami, bralec večkrat prebira iste stvari, ki jih srečujejo različne zavesti. To deluje prijetno literarno. Zelo podobno tehniko uporablja v svojem romanu tudi Jančar, le da ima pri njem še precej večjo moč.

PREGLJEV MOŽ

Nekaj povsem samosvojega med letošnjimi finalisti je *Mož, ki je jahal tigra* Sebastijana Preglja. Prvoosebni pripovedovalec, kozmonavt Artiom Kačikijan, že dobri dve leti tiči v vesoljski postaji MKS Zarja. Zveza z Zemljo se je pokvarila, ali pa so ga spodaj odklopili. V vesolju je osamljen in čas si krajša s spominjanjem na svoje otroštvo in mladost v Sovjetski zvezi ter sanjarjenjem o trenutkih, ko se bo vrnil; ima načrte z ljubljeno Uljano, resda račune brez krčmarja, toda lepe. Takole seznanja bralca s svojim početjem: »Skozi lino gledam vesolje. Tisoč in tisoč zvezd rahlo utripa, kot bi nekdo z druge strani neskončnosti v Morsejevi abecedi pošiljal sporočilo.« Vendar sporočila ne zna razbrati. (In tudi bralci ga ne morejo kar tako videti, razen tistih, ki gledajo s srcem.) Pa vendar se zdi, da to sporočilo nazadnje le pride do njega. Precejšen del romana sestavlja napol pravičnica pripoved o življenju Artiomovega strica Kirila, nekakšnega »svetega norčaka«, varuha v čudežni knjigi shranjene skrivnosti, do katere se zaman skuša dokopati tudi sovjetska varnostnoobveščevalna služba. Obe zgodbi se združita, ko Kiril obišče Artioma na njegovi postaji, ga (na tigrovem hrbtu) popelje na kratek sprehod po vesolju in mu, tako vsaj razumemo, daje videti, kaj sporoča čudežna knjiga.

Kot na nekem mestu pravi Kačikijan, »samo ta slika jasnejše podobe, kot jih more fotografija ali film«. Prav take so tudi Pregljeve podobe: jasne, žive in privlačne. »Slovenski Pelevin« (ni namreč naključje, da Artiom prebira tega modernega ruskega mojstra besede) je odličen pripovednik in nas pelje iz enega sveta v drugega tako spretno, da sami ne vemo, kdaj smo se znašli v najbolj fantastični zgodbi, ki pa se, kar je zares pohvalno, še vedno zdi prav tako realistična kot vse poprej. Realistična na poseben način, seveda. Realnost *Moža, ki je jahal tigra* namreč enako zajema vesolje, preteklost, mistično in pravičnico. Roman tudi zato deluje skoraj kot sveta knjiga, v kateri vlada »nebeški red«.

JANČARJEV DOKUMENT

Pregljev roman je vsekakor navdušujoč; roman *Draga Jančarja* *To noč sem jo videl* pa je še več kot to. Zgodba si že s prvim stavkom, ki se je utelesil v naslovu knjige, zagotovi mesto v bližini bralčevega srca in postaja z vsako prebrano stranjo bolj resnična. Kmalu preneha biti zgodba, ker se prelevi v življenje. In tako se bralec naenkrat ne udeležuje le v literaturi, ob kateri bi moral medtem zanemarjati življenje, temveč hkrati tudi intenzivno živi.

Roman bralcu postreže z mnogimi pretresljivimi prizori, ki mu grozijo z orositvijo oči, kajti razum je med branjem v ozadju, v ospredju sta empatija in identifikacija. Struktura petih prvoosebnih pripovedovalcev ustvarja polifonijo različnih glasov, ki vsi pojejo isto pesem, spevno, sicer žalostno, a zato resnično. Rašomonska tehnika omogoča pogosto ponavljanje istih informacij, prav to ponavljanje pa čudovito ponazarja neizogibnost usode, njeno brezkompromisno zapečatenost. Te večkrat iste besede so slišati kakor težek, glasen vlak, ki divja proti tistim, ki se znajdejo na njegovih tirih. Informacije, ki jih pripovedovalci postopoma razkrivajo (kajti vsakdo seveda pove marsikaj novega), so kakor usoda, ki se odpira sproti in je ne moremo predvideti; pregled nad njo lahko dobimo le tedaj, ko se je že realizirala. Vsi glasovi se zato vračajo nazaj v preteklost, v čas pred drugo svetovno vojno, med njo ali tik po njej. Vsem vpletenim je vojna prizadejala take ali drugačne rane, jim nakopala revmo, posivila lase. Tudi dolga leta pozneje jih ponoči še vedno preganjajo sanje, strahovi, krivda ali hrepenenje, prikazujejo se jim strašljivi ptiči ali jih glodajo podgane.

Pripovedovalci so nabrani z vseh vetrov: srbski oficir Stevo, Veronikina mati Jospina, nemški zdravnik Horst, hišna gospodinja Joži in priložnostni hišni pomočnik Ivan Jeranek. Vsi pripovedujejo o obdobju svojega



Drago Jančar



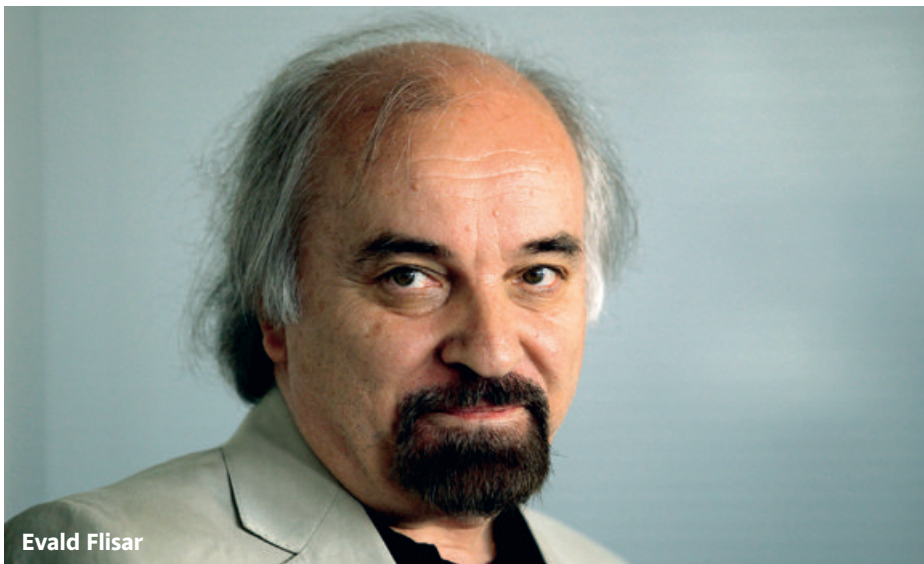
Sebastijan Pregelj



Vladimir P. Štefanec



Štefan Kardoš



Evald Flisar

življenja, ki je tesno zvezano z življenjem Veronike Zarnik in njenega moža Lea. Junaki so večplastni in izjemno prepričljivi. Bolj resni in bolj človeški so, bolj ranljivi in hkrati bolj trdni od junakov konkurenčnih del. Veronika, lepa in mlada protagonistka romana, pooseblja ljubezen, veselje do življenja in celo življenje samo. Tudi okolje, ki jo obkroža – graščina s travniki in gozdovi, koncerti, zabavami in drugim razkošjem –, je izbrano in upodobljeno tako, da predstavlja življenje v vsej njegovi raznolikosti in lepoti. Oster kontrast s kruto in nesmiselno smrtjo občutek intenzivnosti življenja le še stopnjuje.

Na Slovenskem še danes tlijo razprtije med nosilci različnih pogledov na dogajanje med vojno, in te nepomirjene strasti so našle svoj odmev tudi v kritičnih odzivih nekaterih bralcev na Jančarjevo knjigo (ki je bila napisana na podlagi dokumentiranega poročila o resnični tragični usodi znanega zakonskega para Hribar). A pripovedi *To noč sem jo videl* ne morejo očrniti. Ta se pomenljivo sklene s pogrebom enega od partizanov, ki je sodeloval v akciji na Podgorski graščini, ki je Veroniko in Lea podvrgla krutemu koncu. Namig sklepa je (če smo bralci leposlovne umetnine in ne ropotarnica vnaprejšnjih predsodkov in nepremakljivih mnenj) morda ta, da prebiramo le še zgodovino, kajti tudi rabelj je naposled legel v zemljo k svoji žrtvi. Ideološko neobremenjeni bralec bo ob Jančarjevem romanu užival v vrhunsko napisani zgodovinski pripovedi, jo občudoval ter premleval o »sporočilu«, ki ga lahko posreduje le literatura, ideološko motivirana parafraza pa ga popači do nerazpoznavnosti.

BOGASTVO IZBIRE

Pet romanov, ki so letos prišli v ožji krog izbora za kresnika, je zelo raznolikih in jih je, razen vrednostno, težko primerjati. Že krajevno in časovno so prijetno razgibani. Njihove prostorske in časovne dimenzije segajo od predvojne, medvojne, povojne (gre za drugo svetovno vojno) in današnje Slovenije pri Jančarju, Štefanecu in Kardošu prek Afrike osemdesetih let pri Flisarju do daljne vesoljske postaje iz časa Sovjetske zveze pri Preglju. Tudi tematsko in sporočilno romani ne bi mogli biti bolj pestri. Flisarjevi junaki iščejo sami sebe (nekako lovijo svoj rep) in raziskujejo smisel življenja, kulturne razlike med Afriko in Evropo, vprašanje ločevanja fikcije od resničnosti ter svobodo ustvarjanja oziroma fabuliranja. O svobodi, osebni in družbeni, se sprašuje tudi več Štefanečevih junakov, in eden jo naposled prav tako najde v pisanju; sicer se njegovi liki vrtijo zlasti v krogu odnosa med očetom in sinom, pa tudi odnosa med poslušnostjo in upornostjo, zasebnimi in javnimi interesi, redom in kaosom. Kardošev junak je ves zapreden v nostalgijo po otroštvu in domu; ženske, s katerimi ne zna izživeti ne spolnosti ne ljubezni, ga pahnejo v norost. Njegova norost, ali raje, bujna domišljija, nekako zasenči realnost in jo postavi pod vprašaj (tu najdemo idejno podobnost z romanom *Na zlati obali*). Tudi Pregljev junak je, tako kot Kardošev, nostalgичen, saj Artiom v vesolju nima drugega kot spomine na zemeljsko življenje; zato pa so ti toliko bolj živi, pravičniki in sanjski, a hkrati mnogo resničnejši od same resničnosti. Pri Jančarju se, spet širokopotezno, prepletejo zgodovinska, vojna, ljubezenska in bivanjska tematika.

Slogovnega mojstrstva ne moremo oporekati nobenemu izbrancu. Morda edina lastnost, ki družijo vse, je prav knjižni jezik oziroma razmeroma uglajen slog (pri Kardošu se le za popestritev najde tudi nekaj dialogov, pisanih v prekmurskem narečju). Kardošev in Štefanečev slog sta skorajda brezhibna, a nekoliko manj izrazita, Flisarjev, hm – zato, ker je slog neločljiv od vsebine –, včasih malce »cenen« (čeprav avtor zna tudi odlično pisati), Jančarjevega sloga, ki daje vtis objektivnosti in hkrati vsebuje najbolj osebno noto, pa skorajda ni mogoče preseči.

Kaj bo odločilo o letošnjem nagrajencu, je težko napovedati. Izbrani romani so zagotovo precej kompleksni in lahko kažejo vsakemu bralcu drugačen obraz. Kakšnega bodo razkrili strokovni žiriji, ki je lani nagrado podelila knjigi *Svinjske nogice*, čeprav je ob njej konkuriral sam Lojze Kovačič ..., pa nam bo razodeto 23. junija na Rožniku. ■

MEDLI MEFISTO

Roman *Mefisto* Klausa Manna iz leta 1935 je pred desetletji Istvan Szabó spremenil v izjemen film s Klausom Mario Brandauerjem v naslovni vlogi. V Sloveniji je Mefista leta 1990 v režiji Žarka Petana igral Slavko Cerjak, tokrat pa se ga loteva Dario Varga v novi dramatizaciji Žanine Mirčevske.

VESNA JURCA TADEL

Uprizarjati *Mefista* Klausa Manna, to v osnovi pravzaprav poučno zgodbo o igralcu Hendriku Höfgenu in njegovem vzponu v času nacizma, v kateri se avtor naslanja na lik resničnega znamenitega igralca Gustava Gründgensa, ne gre brez jasnega premisleka ustvarjalcev o tem, s čim lahko nagovori današnjega gledalca. In ti dajo, kot je razvidno iz članka avtorice dramatizacije Žanine Mirčevske, zelo jasno vedeti, na katere probleme so želeli opozoriti: osrednje naj bi bilo vprašanje, kje so meje umetnikove »pravice do neodgovornosti«, torej ali sme umetnik ustvarjati brez kritične refleksije oziroma ali mora biti družbeno angažiran ali se lahko sklicuje le na svoj nagon po ustvarjanju; na današnje čase pa naj bi se ustvarjalci neposredno navezali z diagnozo duha časa, kajti: »Žal živimo v času, ko se lahko samo še vprašamo: Kje so intelektualci našega časa?« Oba premisleka nudita za današnji čas gotovo dovolj relevantno izhodišče, prvi bolj uni-verzalno, drugi nadvse aktualno.

V ta namen je bila predvidoma narejena tudi nova dramatizacija, ki je precej bolj asketska kot tista znana Arianne Mno-uchkinove; ta je vsebovala bistveno več konteksta, s tem pa tudi oseb in stranskih zgodb. Fokus nove verzije, ki nosi podnaslov »drama o karieri«, naj bi bil tako predvidoma v kar največji meri usmerjen na zgodbo samega Höfgena in najnujnejše like, ki spremljajo in osvetljujejo njegov strmi vzpon po družbeni ter padec po moralni lestvici. V ospredje je postavljena njegova nepotešljiva ambicioznost, zaradi katere je slep za vse drugo, tako za čustva kot za usode drugih ljudi in še bolj za tektonske spremembe v družbi. Ko nezadržno stopa svojemu cilju – biti prvi igralec v Nemčiji – naproti, se ne mení za posledice svojih dejanj: tako pusti propasti svoj zakon z bogato dedinjo Barbaro Bruckner (Daša Doberšek), v katerega je šel iz preračunljivosti, (nekajkrat) izda in zlorabi kolega Otta Ulrichsa, ki mu je obljubljal pomoč pri ustanovitvi komunističnega kabareta, (nekajkrat) poniža nacističnega kolega Hansa Miklasa ter nenehno zlorablja brezmejno vdanost dramaturginje Angelike Sielbert (Romana Šalehar) in družbeno podrejeni položaj temnopolte ljubice Juliette (Maša Kagao Knez). In tudi ko je primoran zaigrati na odru z ljubico ministrskega predsednika, obupno igralko Lotte Lindenthal (Maruša Geymayer - Oblak), ki jo je nekoč zaničeval, je očitno sprijaznjen s tem, da namen posvečuje sredstva. Mirčevska spelje zaključek z nenadnim sesutjem, ko se – po soočenju z Ulrichsovim samomorom, po spoznanju, da je pripomogel k Miklasovi smrti, in ob zavesti, da je svojo umetnost dokončno prodal politiki – Höfgen skrušeno ponavlja: »Samo igralec sem! In to je to ...«.

Miler je dramatizacijo še dodatno očistil in zlasti proti koncu skrajšal; dogajanje je postavil na simbolno prazen oder z nekakšnim bleščečim ringom na sredini, kar mu omogoča nekatere zanimive (čeprav ne vedno dosledne) mizanscenske poudarke: Höfgenova bodoča nevesta na primer v ta krog (svet) dobesečno skoči; hrepeneča Angelika okrog njega



Dario Varga v naslovni vlogi

FOTO: ŽIGA KORTNIK

nenehno kroži in vanj le nekajkrat direktno poseže, na koncu pa se Höfgen tudi z njo poroči iz oportunitizma (na videz sta pač idealen arijski par).

A čeprav je zgodba, kot jo Miler večje vodi iz prizora v prizor, dovolj pregledna, se zdi, da nekaj manjka – in izkaže se, paradoksalno, da je to prav dovolj definiran lik Mefista oziroma Höfgena. Höfgen, kot ga postavi Miler in odigra Dario Varga, namreč ni lik iz enega kosa, ves prežarjen od svoje ambicije, kameleonsko prilagajajoč se trenutni situaciji, z masko na obrazu, katerega končni zlom je zato toliko bolj grozljiv, pač pa se igralsko vzpostavlja v vsakem prizoru sproti, negotovo, proti koncu postaja tudi navzven očitna razvalina, s čimer je onemogočena srhljivost njegovega spoznanja. Njemu nasproti Miler postavi svet politike, ki je prikazan izrazito groteskno, z likoma Lotte Lindenthal in Ministrskega predsednika (Boris Kos) pretirano bleščavo, lažno, kičasto, spervtirano (tudi kostumsko); v tolikšni meri to, žal, izgubi ostrino in izzveni le kot opozorilo na povezavo med ritualnim značajem politike in gledališča, kar pa ostaja na nivoju estetskega učinka in ne seže globlje. Pri takem konceptu se zato zgodi, da so dosti bolj zanimiva, intrigantna in provokativna stališča in usode drugih, zlasti Ulrichsa in Miklasa, kot ju s posebnim angažmajem in prepričljivostjo upodobita Robert Prebil in Matija Vastl.

Mefisto v Mladinskem gledališču se dotakne gledalca le v nekaterih detajlih, replikah, elementih ali prizorih, kot je na primer očitno vmešavanje politike v umetnost ob samovoljni nastavitvi umetniškega vodje gledališča ali prizor, v katerem Höfgen nonšalantno izda kolega Ulrichsa in njegov iskreni politični angažma s svojim nastopom spremení v prazno pozerstvo. Ne uspe pa mu vzbuditi premisleka o obeh izpostavljenih izhodiščnih vprašanjih – ne o mejah umetnikove pravice do neodgovornosti, še manj pa o perečem vprašanju, kje so intelektualci našega časa. ■

NEPRIZANESLJIVI IN HUDOMUŠNI INVENTAR

Nisem je prijetno presenečenje, zbirka, ki govori z redko slišano, veselo odločnostjo. Norčuje se iz vseh in iz sebe, pri tem pa njena kritika dejansko zadene v polno.

ANDREJ HOČEVAR

Navidez neutrudni govorec Jovanovičevih neposrednih in poantiranih, občasno tudi čvrsto ritmiziranih pesmi se oglašá s pozicije nekoga, ki je doživel že toliko, da si zdaj lahko privoščí tudi nekoliko pikrega cinizma; ki je doživel toliko, da je, ne nazadnje, vse že postalo eno. Da gre vse svojemu koncu naproti, še ne pomeni napredka. In s tako bogato življenjsko zgodbo, kot je Jovanovičeva – avtor gre pri svojih dvainsedemdesetih izdat pesniški prvenec –, pride pač še posebej veliko prtljage, ki se je ne da stlačiti drugam kot v besede. Nekaj podobnega se je lani zgodilo leto starejšemu Ladu Kralju, ki je vendarle nekoliko presenetil z do zdaj že dvakrat nagrajeno kratko prozo svojega prvenca. V obeh primerih gre za knjigi, v katerih prepričljivo zaživi glas, ki govori še ves moker od vode nekih preteklih časov. Kdo bi sicer danes še rekel, da se ne prereka več »glede rdeče peterokake zvezde, / OF, IX. korpusa, enobeja, Tita in Avnoja«? To lahko stori zgolj nekdo, ki se zaveda avtoironičnega učinka takšne izjave, katere primernost časa je natanko njena času neprimernost. Sliši se namreč kot relik, ki so mu leta nadela patino tovariškega, po potrebi obešenjaškega smeha. Seveda je to zgolj nepomemben detajl, saj Jovanovič svoj motivni nabor gradi v prvi vrsti na demokratičnosti. Doživljajski inventar se pa z leti tako ali tako spreminja: »ta verz sem pustil v pesmi, / čeprav ne odraža več dejanskega stanja«.

Mnogo Jovanovičevih pesmi v zbirki, deklarativno naslovljeni *Nisem*, skoraj v celoti sestoji zgolj iz naštevanja tega in onega – vsega, ki se zdi eno, skratka; od stvari, s katerimi se pač res ne misli več ukvarjati (»ne bom več dvigal slušalke / ne bom več volil / ne bom več kandidiral«), do premnogih življenjskih spodrsrljajev, srečnih ali manj srečnih naključij in, kaj hočemo, vseh tistih premen osebnosti, ki pridejo z leti. Jasno, stvari gredo v glavnem kajpada navzdol, karakterji se kisajo in obljube prelamljajo. Jovanovič bralca zavzeto opominja, da se pri vsem lažnem optimizmu, ki ga prinašajo tehnika in nove iznajdbe, pokvarjenega človeka le ne da popraviti. Še več, ne da se ga niti odmisli ali odstrani. Če ima Jovanovičev govorec torej kakšno angažirano agendo, potem je to stalni opomin, da si pred ključnimi napakami, torej dejanji, ne gre zatiskati oči.

Toda Jovanovičev govorec je vse razen utrujen in resigniran: sodeč po eni izmed naštevalnih pesmi lahko človek izgubi prav vse, ampak res vse; pred izgubo ni nič sveto, kot tudi nič ni izvzeto iz časa. Perspektivo izostrijo učinkoviti, četudi vendarle nekoliko predvidljivi končni obrati: sezname se mogoče res da bolj ali manj poljubno spreminjati in dopolnjevati, vendar šele na koncu postane jasno, da se to počne pravzaprav na svoj račun. Nobenega dvoma ni, da je v takšni situaciji avtoironija edina rešitev: »Nisem še napisal pesmi, v kateri bi se / pošteno razjokal sam nad sabo / Mati moja, kakšen luzer!« Zgodba o napakah drugih je, ne nazadnje, tudi lastna zgodba, ki ji je nemogoče uiti. Na primer omenjena seznama izgub in pozab se prefrigano zaključita z udarcem v ogledalo: »eni izgubijo občutek za čas / in nakladajo v tri krasne«. Tako se govorec kot da distancirana kritika posameznika in

KLAUS MANN – ŽANINA MIRČEVSKA

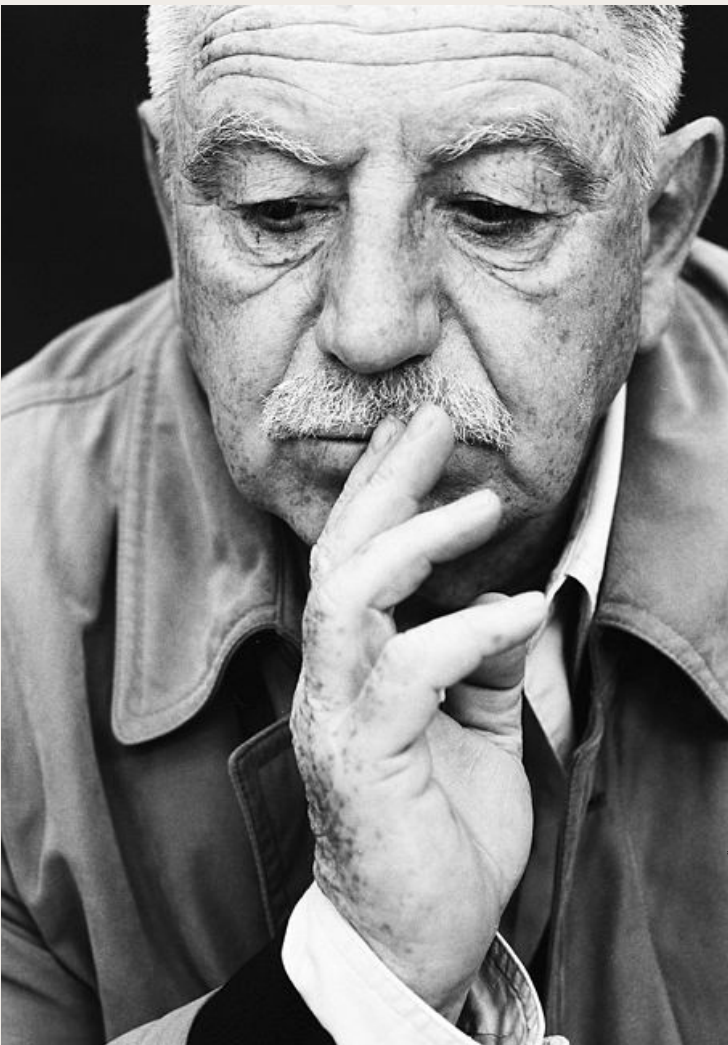
Mefisto

REŽIJA EDUARD MILER
SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE, LJUBLJANA
Premiera 25. 5. 2011, 105 min.

DUŠAN JOVANOVIČ

Nisem

ŠTUDENTSKA ZALOŽBA, LJUBLJANA
104 str., 24 €



FOTODOKUMENTACIJA DELA/JOŽE SUHADOLNIK

družbe sprevrže v brezizhodno nujnost lastne umestitve v isti kontekst. S tem sebe postavi iz oči v oči z nasprotnikom in mu, če že ne s samokritiko, tla spodnese z iskrenostjo, ki vse prenapihnjeno razkrinka kot brezpredmetno. Letala in bombe padajo tako kot jutranja rosa. Ta gesta seveda nikakor ni romantična, saj s premestitvijo pogleda na subjektivno majhnost te subjektivnosti še ne povišuje, temveč z njo – relativno, kakršna pač je – relativizira še vse drugo. Tu ni prostora za starčevsko zagrenjenost; Jovanovičev govorec jo namesto tega raje zanosno obrne sebi v prid: »hvala vsem, ki so me nategnili, / hvala ženi, da se je ločila«.

Da Jovanovičev govorec premore tudi svojo ranljivo stran, pokaže nekaj drugih pesmi, brez katerih bi njegova načelnost ne imela tolikšne prepričljivosti. Četudi se v mnogih tekstih implicitno pojavi zgolj v zadnjem verzu ali dveh, ki zašpičita poanto in pokažeta, kako je njegova prisotnost kot podton preganjala tudi vse prejšnje, nastopi v drugih Jovanovičev govorec že kar na začetku. In to z razorožujočo iskrenostjo. Takrat govori o svoji grozi (»Grozno je to razočaranje / Ki pride, potem ko smo potešili željo«) ali pa svojo pokončnost utemelji kot posledico premnogih strahov, zaradi katerih pa še zdaleč ni strahopetec. Nasprotno; natanko zato, ker vse svoje bojzani pozna in jih tudi prizna v vsej njihovi relativnosti, ne more biti strahopetec, četudi je ranljiv. Lahko je tudi tisti, ki se zaveda, kako omejujoča je njegova subjektivnost, pri kateri mora pač vztrajati. V teh trenutkih je prav razvedrilno brati o vonju prepotene pazduhe, gnoja, svinjske pečenke in kislega zelja. Četudi smo o vonju otroških ritk in pleničk izdatno (in bolj spretno upesnjeno) brali že vsaj pri Brvarju, se zdi tudi Jovanovičeva duhovita prizemljenost nekaj, kar je treba razumeti v nasprotju s poceni pretencioznostjo visokoletečih samopoveličevanj. Konec koncev so takšni tudi učinki njegove poezije: v glavnem prijetno lahkotni in pretočni, brez ambicije po razkazovanju mišic in preseganju svojih zmognosti. Sprijaznjeni sami s sabo, bi se morda dalo reči.

Nisem je prijetno presenečenje, zbirka, ki govori z redko slišano, veselo odločnostjo. Norčuje se iz vseh in iz sebe, pri tem pa njena kritika dejansko zadene v polno. Toda relativizem, ki paradoksalno ohranja strukturno in vsebinsko zaokroženost, konec koncev tudi nima neomejenega dosega. Pustimo ob strani, da za njim občasno zabrli nekoliko manj relativizirana vera v »stanje prvobitne čistosti«; pesmi, ki v manjšem številu delujejo še sproščujoče in sveže, v zaporedju po istem kopitu postanejo tudi čedalje manj obvezujoče. Njihov učinek je prvič močan, drugič pa podvržen pripravljenosti bralca, da skupaj z avtorjem ponovi spet isto vajo z le majhnimi variacijami. Paralelizmi so lahko pribiti in odločni, a tudi prepogosti. Niso vse izjave Jovanovičevega govorca enako neobremenjene in, kar je še bolj pomembno, niso vse enako neposredne. Če je njegova ostrina prav demokratičnost njegove izbire, ki se ji ne da očitati tendencioznosti ali privilegiranja katerežekoli pozicije izjavljanja, potem pomeni vsakršno zmanjšanje njegove treznosti na račun nekaterih običih mest ali posplošenih sodb seveda izgubo verodostojnosti. ■

OSUPLJIVO LEPO

Prvaki Mariinskega baleta iz Sankt Peterburga so vrnili obisk Edwardu Clugu in njegovi matični publiki v Baletu mariborskega SNG prikazali tako Clugovo odlično sprejeto koreografijo z ruskimi plesalci kot nekaj vrhunsko izvedenih klasik, v katerih so se jim pridružili prav tako odlični mariborski solisti.

TINA ŠROT



Anastazija Matvienko

FOTO: GENE SCHIAVONE

Dva meseca pred dogodkom razprodane vstopnice, vznemirjenje občinstva ob vstopu v dvorano, stopnjevanje napetosti ob prvih taktih simfoničnega orkestra SNG Maribor pod vodstvom Alekseja Baklana in končno ... nastop baletnih zvezd. Občinstvo je doživelo katarzo in vrhunske baletne plesalce neutrudno nagrajevalo z aplavzom med celotnim *Gala baletnim večerom*. Poleg prvakov mariborskega Baleta (Alenke Laufer, Galine Čajke, Antona Bogova, solistke Catarine de Meneses in članov mariborskega baletnega ansambla) so bili posebna atrakcija večera prvaki in solisti slovitega Mariinskega baleta iz Sankt Peterburga.

Mariinski balet, ki so ga ustanovili v 18. stoletju kot Ruski carski balet, je svoj sloves utrdil s pomočjo mnogih koreografskih in baletnih zvezd. K njegovi vrhunskosti je v 19. stoletju veliko prispeval dolgoletni umetniški vodja, sloviti francoski koreograf Marius Petipá (ustvaril je znane balette, kot so *Labodje jezero*, *Bajadera* in *Trnuljčica*). Rojevale so se baletne zvezde, kot so Mihail Fokin, Ana Pavlova in Rudolf Nurejev. Skupaj z Mariinskim baletom (v času Sovjetske zveze so ga imenovali Kirov Balet) so ustanovili tudi šolo, danes znano kot Baletna akademija Vaganove. Tako šola kot tudi Mariinski balet močno spoštujeta tradicijo klasičnega baleta in se zelo počasi odpirata sodobnim baletnim slogom. Pravzaprav so mladi baletni plesalci tisti, ki poskušajo na sicer trdne temelje klasičnega baleta postaviti sveže baletne izpeljave.

Nov val baletnih zvezd z vzhoda, ki se odpirajo svetu in iščejo nove trende, predstavljajo tudi prvak Denis Matvienko, prvi solistki Anastazija Matvienko in Olesja Novikova ter Leonid Sarafanov, ki je nedavno zapustil Mariinski balet in postal član baletne skupine Mihajlovski. Sarafanov in Matvienko, navdušena nad izvirnim sodobnim baletnim jezikom Edwarda Cluga (kar v šali opisujeta kot »clugomania«), sta slovenskega koreografa povabila k ustvarjanju koreografije za njiju in njuni soprogi. Na glasbo Milka Lazarja je tako nastala polurna koreografija *Quatro*, ki je bila nominirana za prestižno nagrado Ruske federacije *Zlata maska 2010* v več kategorijah (najboljša predstava, najboljši koreograf in najboljši plesalec). Prejel jo je Leonid Sarafanov v kategoriji najboljši plesalec.

Ob melanholičnem zvoku klavirja (Marjan Peternel) in violončela (Maruša Bogataj) se koreografija (podobno kot na

primer v Clugovem delu *Prêt-à-porter*) osredotoča na samo telo, na detajle in na preciznost zahtevne in mestoma hitre izvedbe, ki jo lahko zagotovijo le vrhunski baletni plesalci. Čista estetika posrka gledalca globoko v zgodbo dveh parov, v paletu njunih čutenj in čustev, v katere pa sam ne more vstopiti. Njihov svet je mističen, v ospredju je telo.

Ruski plesalci so Clugov plesni jezik opisali kot zelo zahteven. Sarafanov je povedal: »Vsakič sem se počutil, kot da se moram ves zlomiti. Na začetku smo bili živčni in dejali, da ne bomo zmogli, Clug pa nas je dobrovoljno miril in nam vlival pogum.« Matvienko pa ga je dopolnil: »Ja, na začetku je bilo težko, delujejo nove mišice in pojavi se nova bolečina. Zdaj pa uživamo v tej koreografiji. Clug je resnično nekaj posebnega.«

Na vprašanje, kako je delati v Mariinskem baletu, pa so odgovorili, da tako hitrega tempa ni v nobenem drugem baletnem ansamblu na svetu. Vadijo vse dni v tednu in včasih tudi po cel mesec nimajo prostega dne. Rezultat takšnega intenzivnega dela so pokazali tudi v prvem delu večera, ki je bil oblikovan iz odlomkov priljubljenih baletov. Občudovali smo njihovo virtuosno baletno tehniko, vrtoglavo visoke skoke, globoko izraznost in močno prezenco. Pri naštetih vrlinah niso zaostajali mariborski baletni plesalci, za katere je Anastazija Matvienko navdušeno povedala: »Odlični so, čast nam je bilo plesati s tako vrhunskimi umetniki.«

Glede na to, da so nam vrline naših prvakov mariborskega baletnega ansambla, med katerimi je znani ljubljenelec občinstva Anton Bogov, dobro znane, lahko zaokrožim vtise z enkratnega dogodka z besedami: bilo je osupljivo lepo, hočemo še več podobnih dogodkov! ■

EDWARD CLUG, MILKO LAZAR

Gala baletni večer

SNG OPERA IN BALET MARIBOR
ZVEZDE MARIINSKEGA BALETA
PRVAKI IN SOLISTI MARIBORSKEGA BALETA
27. 5. 2011

IME ČESA JE ŽIŽEK?

Najprej kot tragedija, nato kot farsa je, ob razprodani »čitanki« *Začeti od začetka, Hvalnici ljubezni* (skupaj z Alainom Badioujem) in »razširjeni čitanki« *Poskusiti znova – spodleteti bolje*, ena izmed štirih knjig filozofa Slavoj Žižka, ki so v zadnjem letu izšle v slovenščini. Dobrih dvajset slovenskih knjig, skorajda še enkrat več angleških in kopica prevodov v druge jezike, to je – za zdaj – Žižkova bilanca. Prihodnje leto bo štirideset let od izida njegovega knjižnega prvenca *Bolečina razlike* ...



MATEVŽ KOS

BRALČEV DOGMATIČNI DREMEŽ

Na začetku je, kajpada, zmeraj prvi stavek. Še pred njim pa naslov knjige. In ni je bolj logične stvari, kot da se prvi stavek, da bi bil nato mogoč drugi, samorefleksivno obrne k naslovu. Obenem pa še k nedolžnemu bralcu, da ta ne bi postal brez krivde kriva žrtev svoje tragične hermenevtične zmote. Od tod tale Žižkova uvodna inscenacija, teatralična gesta, ki se je bralcu pripravljena odpovedati – da bi ga v nadaljevanju laže potegnili v svoj diskurzivni vrtnec: »Naslov te knjige je zasnovan kot elementarni inteligenčni test za njenega bralca: če se vam ob njem najprej porodi asociacija na vulgarni antikomunistični kliše – 'Drži, danes, po tragediji totalitarizma 20. stoletja, je lahko govor o povratku h komunizmu le farsa!' –, potem vas iskreno naprošam, da knjigo odložite.«

Skrb za bralca, da bi se ta, med drugim, prebudil iz svojega dogmatičnega dremeža, je brez dvoma tisto, kar ima Žižkovo pisanje ves čas pred očmi. A to ni čista ljubezen brez preostanka, ampak precej bolj zagonetno – vroče-hladno – razmerje: občinstva kot da ne mara, obenem pa ga misel na to, da bi ostal brez njega, niti najmanj ne zabava. Nemara gre tudi tu iskati nekakšno »apelativno« dvojnost, ki je pri delu v Žižkovem pisateljevanju. Sem sodijo še posebnosti njegove naracije: tudi v knjigi *Najprej kot tragedija, nato kot farsa* preigrava različne žanre od visoke teorije do priložnostnih, kar se da ilustrativnih in po večini krutih šal, od angažiranega etosa, ki se bori proti cinizmu starih in novih liberalcev, pa do, z druge strani, lastnega cinizma, ki se zabava ob politični hiperkorektnosti in lepodušniškem moralizmu, tudi tistem levičarskega izvora. Položaj »današnje kritične levice« – slovenska tu ne more biti nobena izjema – okarakterizira na primer takole: »Najboljše znamenje pomanjkanja samozaupanja levice je njen strah pred krizo; takšno levico je strah za njeno udobno pozicijo kritičnega glasu, ki je povsem integriran v sistem in ni pripravljen na nobeno tveganje. Zato je danes še zlasti veljaven stari moto Mao Cetunga: 'Vse pod nebom je skrajno kaotično; situacija je izvrstna.'«

Pripovedovalec Žižek, medij *izvrstnega kaosa*, skače sem ter tja, enkrat se zapodi neposredno v stvar samo, jo teoretsko obdela, postavi z glave na noge in nazaj, prikaže različne možnosti njenega (ne)razumevanja, pripovedni drnec pa ga nato, v posmeh akademski znanosti in prežvekovalcem šolskih modrosti, odnese drugam, h kaki pomenljivosti, ki se mu je, svetovnemu potohodcu, vtisnila v spomin med hotelskim preklapljanjem televizijskih programov ali prebiranjem časopisov. Interpretativno-analitični mašineriji, toku teoretske zavesti, ki Ahila in želvo prehiteva enkrat po levi in drugič po desni, pride prav vse, pa naj gre za reklamo na letališču, film na letalu ali članek v *New York Timesu*; animirana filmska uspešnica iz leta 2008 – *Kung Fu Panda* – na primer »ponuja osnovne koordinate delovanja sodobne ideologije«. Še natančneje: »naš veliki Kung Fu Panda« je Silvio Berlusconi, veliki mag populistične politike »cinične demoralizacije«.

Ta ali oni zgovorni fragment, detajl iz aktualne zgodovine javnega in vsakdanjega življenja, podprt s Kantom, Heglom, Marxom, Lacanom, Leninom, Lukácsom, Adornom, Badioujem in drugimi (tudi v polemiki z njimi), pogosto postane uporaben primer, ilustracija subverzivne teze, vključene v pripoved. Tokrat o tragediji in njeni farsični ponovitvi.

GESTA RAZLOČEVANJA

Žižkova, pogojno rečeno, neulovljivost – kot da bi bil bralec postavljen pred zahtevo *ulovi me, če moreš* – je nemalokrat gesta razločevanja: to je svoboda tistega, ki misli radikalno

drugače. Žižkovi teksti so na tej ravni vztrajna manifestacija svoje lastne *drugačnosti*, ki ji je živeti v močvari splošnih sodb in mnenj. Ta se ponujajo kot resnice, a so »v resnici« le ideološke maske, ki konfigurirajo *svojo*, vsakič znova zainteresirano realnost. To je ogrodje Žižkove pripovedi, njegova resnica o resnicah kot *simptomih* in *fantazmah* – te so kot nekakšna zev, razpoka v redu stvari, ob kateri se odpre pogled v družbeno podpalubje, obenem pa je, paradoksalno, ravno fantazma opora človeški subjektivnosti. Subjekta ni brez fantazmagorije, konstituiranja družbe – njenega pogleda nase – pa ne brez simptomanije.

Kadar gre za realnost paradigem, konceptov, diskurzivnih polj, ki tekmujejo na trgu idej, je to tudi boj za samoprepznanje, za emancipatorični potencial drugačnega pogleda,

ŽIŽKOVA, POGOJNO REČENO, NEULOVLJIVOST – KOT DA BI BIL BRALEC POSTAVLJEN PRED ZAHTEVO ULOVI ME, ČE MOREŠ – JE NEMALOKRAT GESTA RAZLOČEVANJA: TO JE SVOBODA TISTEGA, KI MISLI RADIKALNO DRUGAČE. ŽIŽKOVİ TEKSTI SO NA TEJ RAVNI VZTRAJNA MANIFESTACIJA SVOJE LASTNE DRUGAČNOSTI, KI JI JE ŽIVETI V MOČVARI SPLOŠNIH SODB IN MNENJ.

uprtega v ozadje aktualne družbene in intimne drame, ki se vrti na odru zgodovine. Kadar je na tapeti bolj prozaična realnost, denimo logika kapitala, razmerja družbene moči itn., pa teorija postaja *kritična* in ima tudi širše družbene »učinke«. Če ne bi nagovarjala le mednarodne študirajoče skupnosti, ki se pripravljajo na državne službe od administracije do univerz ali si prizadeva za ta ali oni subvencionirani raziskovalni projekt, ampak bi zajela množice – kot nekdanji v starih časih –, pa bi lahko postala celo nevarna materialna sila. In ravno vprašanje naslovnikov diskurza, ki noče biti sporočilo v steklenici, odposlano s samotnega otoka sredi oceana, je ena izmed tem, na katere tudi Žižek ni imun. Toliko bolj, kadar se zdi, da je kritična misel v razmerah (post)modernega sveta zvečine obsojena na avtoreferencialni larpurlartizem – pa čeprav sama o sebi misli radikalno drugače, skorajda tako kot tisti, ki mislijo, kolikor mislijo, ob njeni pomoči.

O tem, da je Žižek paradni konj slovenske izvozne intelektualne produkcije, ne more biti nobenega dvoma; v knjigi *Najprej kot tragedija, nato kot farsa* Slovincem in slovenskim temam sicer ne nameni niti stavka – kot da bi bil izgubljeni sin slovenske domovine, katere filozofirajoči sinovi in hčere pa ga imajo raje kot on njihovo mater. Na tem mestu ni odveč opomba, da je Žižek na prehodu osemdesetih let v devetdeseta, sredi rojevanja slovenske nacije, v razpravi *Rojstvo označevalca-gospodarja*, prvem poglavju svoje angleške knjige *For They Know Not What They Do* (1991), svoje »lastno mesto izjavljanja« opredelil kot – Slovenijo. A s pretresljivo poanto, vsaj za Slovence: takoj se je namreč vprašal, kaj pa »v psihoanalitskem smislu pomeni biti Slovenec«? Odgovor na to vprašanje je poiskal pri Freudu, v edini omembi »Slovenca« v njegovem opusu oziroma korespondenci. Šlo je seveda za slovenskega pacienta, ki pa je bil, Freuda navajam po Žižku, »očitno ničvrednej, ki si ne zasluži tvojega truda. Naša analitična umetnost ob srečanju s takšnimi ljudmi spodleti, zgolj z našo bistroumnostjo ne moremo prodreti v dinamično razmerje, ki so mu podlegli.« Žižek je ob tem pripomnil, in tu gre nemara iskati tudi vzrok za njegov molk v zvezi z

aktualnimi slovenskimi rečmi dvajset let pozneje, da je psihoanaliza »še le z Lacanom dosegla tak nivo prefinjenosti, da se je zmožna spoprijeti s tako pokvarjenimi prikaznimi, kot so Slovenci«. A pravi spoprijem s temi prikaznimi, z izjemo ekspresnega odziva v tem ali onem Žižkovem intervjuju, bo moral še počakati – do avtorjeve vrnitve v objem Slovenije in njenih tem, mesta svojega – izvirnega – izjavljanja.

DRAMA ARTIKULACIJE

Zgodba o tragediji in fars, ki jo, z uporabo Marxovega besednjaka, razvitega ob analizi Heglove ideje o nujnosti ponavljanja v zgodovini, pripoveduje Žižek, je umeščena v prvo desetletje 21. stoletja: potem ko je zgodovina ponovno vstala od mrtvih in ko so minila devetdeseta leta 20. stoletja, zazibana v fukuyamovski sen o »koncu zgodovine« – ko se je zdelo, da planetarna ideja liberalnega kapitalizma po padcu berlinskega zidu, ki je pokopal še zadnje iluzije starih komunistov o socializmu kot svetovnem procesu, postaja novodobno uresničenje predstave o večnem miru.

K temu je treba dodati, da okvir in protagonisti Žižkovega razpravljanja – od tragedije k fars (in nazaj) – zahtevajo bralca posebnega kova. Takšnega, ki metapripoved o zgodovinski tragediji in nato njeni farsični ponovitvi, kolikor gre za idejo komunizma, prepozna – sledeč imperativu Žižkovega prvega stavka v knjigi – kot zadevo neinteligence: *inteligentu* mora biti takoj jasno, da gre *vendar* za dogodka, ki sta zaznamovala »začetek in konec prvega desetletja 21. stoletja«: 11. september 2001 in finančni zlom leta 2008. Med obema dogodkoma ni neposredne, vzročno-posledične povezave. A le na prvi pogled: oba sta namreč najtesneje povezana s svetom globalnega kapitalizma. Prvega je zaznamovalo teroristično razsutje od zunaj – dobesedno kot strela z jasnega neba nad Ameriko –, realna in čisto konkretna demontaža dveh nebotičnikov, ki sta simbolizirala svetovni red globalnega kapitalizma, drugi dogodek pa je oznanil realno samosesutje virtualnega finančnega svetovnega sistema. Za razsutje od zunaj in sesutje navznoter gre, in na njunem pogorišču se je treba vrniti – Žižkova intenca je jasna – k ideji komunizma.

Zdaj ne gre več za tragedijo ali za farso, temveč za dramo artikulacije, za prepoznanje potencialov te ideje, spodbujeno s trenutno krizo. Sintagma »trenutna kriza« je sicer pleonazem: finančni zlom je neprijetna resnica, labodji spev »očitne iracionalnosti globalnega kapitalizma«, saj »dinamika kapitalizma sama po sebi zabrisuje meje med 'zakonito' investicijo in 'divjim' špekuliranjem«. Takšna neprijetna resnica ima tudi emancipatoričen potencial, a do odgovora na vprašanje o *racionalni* alternativi iracionalnemu globalnemu kapitalizmu ne vodi kraljevska cesta razsvetljenega uma.

»ZA IDEOLOGIJO GRE, BUTECI!«

Prvo poglavje, apelativno – v maniri brechtovske gestičnosti – naslovljeno *Za ideologijo gre, buteci!* (bralec mora najprej prepoznati butca v sebi, da se lahko osvobodi svojega lastnega idiotizma), diagnosticira aktualno stanje svetovnih stvari. Žižek na primer prepozna »utopično jedro kapitalistične ideologije, ki je določalo tako krizo samo kot našo percepcijo in odzive nanjo«, in tej utopičnosti posveča obilo kritično-angažiranih strani. Ne gre torej za analizo, ki bi podčrtavala svojo lastno »nevtralnost«, »objektivnost« itn., ampak je »skrajno 'pristranska'«. Še določneje: »Tukaj se, seveda, opredeljujemo za komunizem.« Beseda *seveda* tu ni zgolj retorična okrepitev: razumeti jo je moč kot rahlo (samo)ironizacijo – tudi v izjavljalnem kontekstu prvoosebnega množinskega, tj. kolektivnega pripovedovalca »mi«, ki stoji sredi zgodovine kot *naloge*. Ena izmed njih je *kastracija oblastnikov*. »Naša naloga je dognati, kako storiti korak naprej. Naša 1. teza bi se morala glasiti: kritični levici je v naših družbah doslej uspelo tiste na oblasti le zaprašiti, medtem ko je poanta v tem, da jih kastriramo ...« To se sliši precej grozno, kot večerna napoved jutranje zarje revolucionarnega terorja – a za zdaj le znotraj svojega žanra, tj. v teoriji, ki, zavzemajoč se za »nove oblike komunistične prakse«, po svojem lastnem prepričanju zadaja »resne udarce nomenklaturi«: »Naše današnje sporočilo naj bo enako: dovoljeno je vedeti in se docela predati komuniz-

SLAVOJ ŽIŽEK

Najprej kot tragedija, nato kot farsa

DRUŠTVO ZA TEORETSKO PSIHOANALIZO
ZBIRKA ANALECTA, LJUBLJANA 2010
210 str., 20 €



Slavoj Žižek na javni razpravi stranke ZARES februarja letos v Ljubljani. Na fotografiji še predsednik državnega zbora dr. Pavle Gantar.

mu, ponovno delovati s polno zvestobo komunistični Ideji. «Vednost, predanost, delovanje, polna zvestoba Ideji: to je govorica kolektivnega vodstva revolucije tik pred usodnim spopadom. Žižek dvoumno koketira z revolucionarnim patosom: vsaj to je nedvoumno. A dramatičnost tega spopada je za zdaj le v opozorilu na nevzdržnost defetistične teze, po Žižkovi sodbi pisane na debelo kožo tako desničarjev kot tudi marsikaterega levičarja: da namreč »kapitalizem celo v času uničujoče krize nima nobene resne alternative«.

Napoved o kastraciji oblastnikov iz uvoda je torej treba razumeti figurativno: boj s svetovnim kapitalizmom v času, ko ni na vidiku nobenega pravega kolektivnega revolucionarnega subjekta, zahteva predvsem dejanja besed, uperjenih v jedro stvari. Žižkov imperativ gre nekako v tej smeri: jezo, moralno ogorčenje nad stanjem modernega kapitalizma, je treba pretransformirati iz tega abstraktnega samozadovoljstva »v hladno odločnost mišljenja – v radikalen premislek o stvareh, in se vprašati, kakšna je ta družba, ki omogoča takšno izsiljevanje«. *Treba* se je torej vprašati, in *treba* je na to vprašanje odgovoriti: to je, do te točke, naloga, ki jo Žižku nalaga zadeva njegovega mišljenja. To je najbolj zvesto samemu sebi, in na tej ravni tudi najprodnornejše, ko se loteva kritične analize drugih mišljenjskih modelov oziroma »sodobne vladajoče ideološke scene«, na primer cinične liberalne drže, ki onemogoča kakršnokoli, kot temu pravi Žižek, radikalno politiko emancipacije – cinik v obstoječem (kapitalističnem) svetu pač a priori vidi najmanj slab svet, takšnega, ki deluje in je učinkovit. Z drugimi besedami: »Utopije o alternativnih svetovih je pregnala vladajoča utopija, ki se maskira kot pragmatični realizem.«

Eden središčnih pojmov, ki je orodje Žižkove analize, ko se, kot kritik ideologije, loteva modernega kapitalizma (to bi bilo mogoče storiti tudi ob ideologemu *nevidne roke trga* kot nevtralnem – »metafizičnem« – urejevalnem principu), je stari dobri pojem totalitete, vendar ne v smislu metafizično urejene hierarhije celote bivajočega, temveč razumljen kot adornojska neresnična Celota: »Totaliteta v avtentičnem marksizmu ni ideal, pač pa kritični pojem – zajeti pojav v njegovi totalnosti ne pomeni ugledati skrivne harmonije Celote, pač pa v sistem vključiti vse njegove 'simptome', njegove antagonizme in nekonsistentnosti kot njegove integralne dele.« To je najbrž eden ključnih Žižkovih stavkov, ki obenem govori o intenci njegovega filozofskega prizadevanja nasploh in družbene kritike posebej. In poanta bi bila lahko tudi to, da je resnica edinole v dialektičnem obratu – skriva se v *pogledu*, ki celoto prepozna *kot* neresnično, v operacijah kritično-dialektičnega uma, ki motri svet okoli sebe, si stopa na rame, za hrbet zavesti, in nato gleda še sebe-v-svetu, nemalokrat ob pomoči besednjaka in figur mišljenja, kot so paradoks, dialektična situacija, simptom in, ne nazadnje, racionalno jedro.

IRACIONALNOSTI GLOBALNEGA KAPITALIZMA

Iracionalnosti globalnega kapitalizma Žižek prepozna v apokaliptičnih znamenjih, ki jih tržna ekonomija kot taka ne more odpraviti, saj so pogoj njene eksistence. Gre za sklop vprašanj, povezanih s produkcijo in distribucijo proizvodov in reči, »ki niso 'blaga med blagi'«: »hrana, voda, energija, okolje kot tako, kultura, izobraževanje, zdravje ... Kdo in

kako bo odločil med temi prioriteta, če jih ni mogoče prepustiti trgu? Natanko na tem mestu je treba ponovno obuditi vprašanje komunizma.«

Vprašanje o komunizmu, kot ga odpira drugi del knjige, je precej bolj problemsko, pa tudi manj enoznačno-entuziastično kot uvodni, udarno mobilizacijski (provokativni?) Žižkovi akordi. Pravzaprav je tu pri delu diskurzivno večglasje, ki že s svojo formo in izpeljavo nekako ilustrira (ne)možnost debate o »komunistični hipotezi«. Na začetku ni niti Beseda niti teza, temveč vprašanje o zgodovinski izgubljenosti, lociranju prostora-časa, družbene situacije, kjer bi novodobna kritična teorija lahko našla »novi modus te [komunistične] Ideje«: »Edino pravo vprašanje se danes glasi: ali naj pristanemo na prevladujočo naturalizacijo kapitalizma ali pa današnji globalni kapitalizem vsebuje antagonizme, ki so dovolj močni, da preprečijo njegovo neskončno reprodukcijo?« Ob analizi štirih ključnih antagonizmov kapitalistične (post)modernosti (ekološka katastrofa, neujemanje zasebne z intelektualno lastnino, biogenetika, nove oblike apartheida) se Žižku izrisuje polje »nove emancipatorične politike«.

Emancipacija od kapitalistične logike kot logike »privajanja skupnega« ne more biti več »dejanje posameznega družbenega dejavnika, ampak eksplozivna kombinacija različnih dejavnikov« – med drugim takšna, ki je onstran tradicionalnega koncepta razrednega boja in figure proletarca kot meznega industrijskega delavca. To figuro začena nadomeščati predstava o proletarcu sleherniku (ne glede na to, ali je »fizični« ali »intelektualni« delavec), Žižkove razrednoboje vizije, podprte z leninističnim besednjakom, ob katerem se bralcem iz vrst veleposestnikov, bankirjev in avtorjev mednarodnih knjižnih uspešnic tresejo kolena, pa se v nadaljevanju približajo »sekularnemu ekologizmu«. Žižkov odgovor na legendarno leninsko vprašanje 'Kaj storiti?' se glasi: »v grožnji uničenja ugledati priložnost za radikalno emancipatorno prenovu«.

A takšen radikalizem potrebuje ne le konceptualizacijo, temveč tudi konkretizacijo, zgodovinskega naslovnika, ki bi bil na ravni te Ideje kot velikega Dogodka in katerega dejanska eksistenca ne bi bila le zadeva beletrije in utopičnih projekcij. Na tem terenu seveda ni dovolj verovansjska struktura v zgodovino kot odrešitveni proces, in še manj pričakovanje odrešenika, novega človeka, ki bo ustvaril novi svet, še enkrat začel od začetka in še enkrat končal na koncu itn. Zagata je precej večja, in Žižek te (tudi svoje) negotovosti ob tem ne skriva: »Komunizem torej ni toliko rešitev problemov, s katerimi se danes soočamo, kot ime nekega problema: ime za težavno nalogo izstopa iz tržno-državnega primeža, za katerega pa ni pri roki nobene hitre formule.« Težavnost te naloge, ob kateri je vprašanj več kot odgovorov ali pa za rešitev njene formule potrebujemo šifrant, zaklenjen v neznani prihodnosti, ponazori ob kompleksnem vprašanju kapitalizma in demokracije, kot se kaže zlasti ob Kitajski. Njen družbeni model je zlovesče »znamenje prihodnosti«, ki utegne oplaziti tudi utrujeno Evropo; »demokracija, kot jo razumemo, ni več pogoj in gonilo ekonomskega razvoja, temveč vse bolj postaja njegova ovira«.

Ideja emancipacije, kot jo v tem kontekstu poskuša razvijati Žižek, je pravzaprav pomanjšana, zminimalizirana, na neki način *brezvsebinska*. Ko govori o »pravem političnem

dejanju danes«, to zanj ni »toliko osnutje novega gibanja, ampak *prekinitev* sedanjega prevladujočega gibanja«. A tudi ob tem s skeptičnimi zadržki. Nemara zato, ker se, ideji o odločitvi za delovanje zoper zgodovinsko nujnost navkljub (ta odločitev je a priori gesta svobode, svobode, kakršna je pod pogoji nujnosti mogoča), nekako vnaprej zaveda njene spodletelosti, mesijanstvo mu je pa tuje.

Žižkovo držo je ponekod moč razumeti v čisto eksistencialnem smislu, ki spominja na usodo nekdanje t. i. *brezdomovinske levice*: »danes je dejansko nesmiselno biti sopotnik, ker ni nobenega substancialnega gibanja, s katerim bi bilo vredno potovati«. Tej deziluzionistični poanti drame eksistence (teoretičnega subjekta brez praktične substance) na koncu drugega dela knjige postavi nasproti bolj optimistično različico: tu ne gre za teoretizacijo, temveč za zanesenjaški apel, ki govori o »strahu vladarjev«; opozarja na nekatere osamljene glasove, ki jih je po svetu morda več, kot se zdi na prvi pogled: »najhujši strah vladarjev je, da bodo ti glasovi pričeli odmevati in se krepiti v medsebojni solidarnosti« – da bi preprečili planetarno katastrofo. »Razočarani nad Komunizmom 20. stoletja, so pripravljeni 'začeti od začetka' in ga ponovno iznajti na novi osnovi.«

TRAGEDIJA, FARSA IN NAPREJ

Ob takšnem – za Žižkov diskurz ne ravno značilnem – sklepu drugega dela knjige ne preseneča, da se v zadnjem, tretjem, vrača na najbolj domač teren, h *kritiki*. To intenco najnatančneje napove že naslov zadnjega dela/poglavja: *Vrnitev kritike politične ekonomije*. V tem poglavju, *delu teorije*, je Žižek najbrž najkoherentnejši, za hitre bralce, ki jih je razvadil s svojo poskočno naracijo, pa zaradi »klasične« izpeljave in postopne argumentacije, natančnega branja (zlasti) Marxa, njegove aktualizacije itn., tudi napornejši.

Ostaja pa vprašanje, kaj – v luči prevladujoče intoniranosti knjige (sestavljena je iz fragmentov, posameznih kosov, poglavij in podpoglavij, ki bi jih bilo mogoče sestaviti skupaj – ali razstaviti – tudi drugače in ki najbrž niso nastala z mislijo na knjižno sobivanje) – iz vsega skupaj sledi? Ne v banalnem

SKRB ZA BRALCA, DA BI SE TA, MED DRUGIM, PREBUDIL IZ SVOJEGA DOGMATIČNEGA DREMEŽA, JE BREZ DVOMA TISTO, KAR IMA ŽIŽKOVO PISANJE VES ČAS PRED OČMI. A TO NI ČISTA LJUBEZEN BREZ PREOSTANKA, AMPAK PRECEJ BOLJ ZAGONETNO – VROČE-HLADNO – RAZMERJE: OBČINSTVA KOT DA NE MARA, OBENEM PA GA MISEL NA TO, DA BI OSTAL BREZ NJEGA, NITI NAJMANJ NE ZABAVA.

smislu, pričakujočem preprosto poanto za lahko noč do srečnega zgodovinskega jutra, ampak v luči spoznanja, da je »ekonomija vedno *politična* ekonomija« – in prizadevanja »za repolitizacijo ekonomije in torej za njeno ponovno zatrditev kot možnega prizorišča Resnice-Dogodka«. »Obuditev 'kritike politične ekonomije' je *sine qua non* današnje komunistične politike,« na drugem mestu zatrjuje Žižek. Kako je torej z »današnjo komunistično politiko«, če pa je prej, v drugem delu knjige, komunizem postavil v sfero odprtosti in nedorečenosti? *Komunizem* namreč ni rešitev, marveč, kot Žižek parafrazira svojega kolega Badiouja, »ime nekega problema«. Če je temu tako, je tudi *današnja komunistična politika*, z eno besedo, *problematična* politika. Politika v imenu nekega problema drugačna od problematične pač ne more biti. Drugače rečeno, z radovednim vprašanjem na koncu: *Ime česa je Žižek?*

V risu te *problematičnosti* je mogoče brati tudi zadnje vrstice knjige. To ni veliki finale, temveč malce melanholična aktualizacija dialektične (heglovske) prilike o gospodarju in hlapcu, med drugim v luči aktualne evropske debate o t. i. temeljnem dohodku. Problem z njim, kot ga detektira Žižek, je, da »si prizadeva za nezdružljivo, za omejitvev in dresuro kapitalistične pošasti, da bi služila ciljem egalitarne pravičnosti«. Ob kritiki klasičnega marksističnega modela proletarske revolucije pa se tudi skeptično vpraša, »mar ni pojmovanje komunizma kot končne zmage subjekta nad substanco vse preveč subjektivistično?« Žižkova »kritika subjektivizma« se na tej točki ustavi oziroma si pomaga s premestitvijo perspektive: »gospodarjev se ne bomo otresli z vladavino človeštva kot kolektivnega gospodarja narave, ampak s prepoznanjem sleparstva v samem pojmu Gospodarja«. Bolj po domače: gospodar je gospodar toliko časa in tako, dokler in kakor ga hlapec vidi kot – gospodarja. A najprej mora hlapec sebe prepoznati kot – hlapca. Boj za spoznanje je torej tudi na tej ravni boj za samoprepoznanje, a z dialektično poanto. Pot do sebe vodi prek drugega, pa čeprav se jaz na tej poti izgubi. Lahko izgubi tudi sebe: tisto, česar zares morda sploh nikdar ni imel. Najprej kot tragedija, nato kot farsa? ■

JOŽE JAN, BLEJSKI JAMES BOND? NE, IAN FLEMING!

Javni zavod RTV Slovenija je zelo ambiciozno zastavil promocijo dokumentarca meseca z intrigantnim naslovom *Hitlerjeva Biblija*: slovesna premiera na Bledu, vožnja z »legendarnim nemškim prikoličarjem Zündapp« iz obdobja nacizma; v predstavitveni zgibanki je mrgolelo senzacij, od znamenitega šifrirnega stroja Enigma do Votanovega templja na blejskem otoku. Povprečnemu poznavalcu zgodovine se je že po dveh straneh kar bliskalo pred očmi. Dvomljivci pa so najbrž že takrat nejeverno zazevali ...

AGATA TOMAŽIČ

Izrekati sodbe še pred predvajanjem je seveda nizek udarec. Televizijska premiera je bila zaradi supereferendumske nedelje sprva prestavljena na september, potem pa je TVS dokumentarec le uvrstil v spored konec maja. Morda bi ga bilo bolje predvajati poleti, med ponovitvami, ki zbudijo manj pozornosti ... Prvim petim minutam posnetega gradiva ni česa očitati: ekspozicija zgodbe, arheolog in avtor članka dr. Andrej Gaspari, ki je sprožil dogajanje z objavo članka *Votanov hram namesto otoške cerkve Marijinega vnebovzetja*, nato pa premik fokusa h glavnemu liku – skrivnostnemu Jožetu Janu. Med drugo svetovno vojno da je v tem prelepem gorenjskem kraju (nasploh iz dokumentarca veje nemalo lokalpatriotizma – v slogu, saj nič čudnega, da so nacisti tod hoteli postaviti tempelj germanskemu božanstvu, ko pa »Dežela kranjska nima lepš'ga kraja, ko je z okol'šč'no ta, podoba raja«; v promocijskem gradivu se pojavlja celo besedna zveza »podalpski Monte Carlo«) vodil razvejeno vohunsko mrežo in



Blejski hotel Park, v katerem je med 2. svetovno vojno kar vrvelo od vohunov.

O DOSEŽKU RAZISKOVALNE NOVINARSKKE EKIPE, KI JE GOVORICE O OBSTOJU JEDRSKE BAZE NA OTOKU RÜGEN ŠLA PREVERJAT Z VNOSOM V BRSKALNIK GOOGLE, IN TO V ANGLEŠČINI, SKORAJDA NE KAŽE IZGUBLJATI BESED, PRAVZAPRAV JE PRAVŠNJI EN SAM IZRAZ: DILETANTIZEM.

za zaveznike in Rdečo armado zbiral podatke o nacističnem orožju, industrijskih objektih in celo jedrskih poskusih. O svojem razgibanem, z junaštvu in drznimi pustolovščinami na gosto posejanem življenju, je napisal spomine in jih objavil kot feljton v *Nedeljskem dnevniku*. Tu bi se snovalcem dokumentarca moral sprožiti alarm. Ta družinski tednik, z vsem spoštovanjem do njegovih bralcev, ki jih, kot kažejo raziskave, ni malo, vendarle ni znan po tem, da bi objavljali tehtne in na preverjenih dejstvih temelječe raziskave – kot kakšen *National Geographic* ali celo *Lancet*. Jemati tam objavljene memoare za suho zlato je plod fundamentalnega komunikacijskega šuma, je izraz prevelike lahkovernosti in zaupljivosti do zapisanega na časopisnem papirju (ki prenese vse, če parafraziramo izraz še ene – resnične – osebe iz obdobja druge svetovne vojne, Ane Frank), je, skratka, usodna napaka. A žal ena od mnogih.

GRADIVO ZA PREPISANE

Če se avtorji dokumentarca že niso mogli odvrniti od snovi, ki ji vsekakor ne gre odrekati mikavnosti in precejšnjega filmičnega naboja, bi bili morali izbrati drug žanr: igrani film. Klasična vohunska drama bi bila odločitev na prvo žogo in kot taka spet napačna. Mnogo bolj inteligentno humoren izdelek bi dobili, če bi po Janovih nepreverjenih in nepre-

verljivih spominih posneli vohunsko parodijo. Elementov, ob katerih bi gledalci bruhnili v huronski smeh, so imeli na pretek: Jože Jan se je po lastnih besedah med svojimi obveščevalnimi pohodi po Bledu in okolici od enega do drugega vira informacij prevažal s kolesom, oblečen v moder delovni kombinezon, radovednost morebitnih varuhov reda pa je tešil z delovnimi nalogi podjetja Koren v Kranju, kjer je bil zaposlen, in jih je izmaknil cel blok. Nemalo prefinjene ironije je tudi v popisu dolge noči in duševnih viharjev, ki so Jana zajeli, ko je izvedel, da imajo nacisti na otoku Rügen jedrsko bazo: ko je prišel domov, sta z ženo zagnila zavese, on pa je sedel za pisalno mizo in celo noč pisal poročilo o tem. Ko je zjutraj končal, se je zazrl v Triglav, ki se je rdečil v jutranji zarji. Blejski James Bond je nato pomislil na ženo in otroka, napisano pa vtaknil v ovojnico, na katero je napisal »Strogo zaupno, izročiti vrhovnemu poveljstvu Rdeče armade«. Je razen pisanja pisem Božičku na severni pol, kar vsako leto počno otroci z vsega sveta, mogoče narediti kaj še bolj ljubko naivnega? Gledalci bi bržkone znali ceniti družinsko naravnost blejskega Jamesa Bonda, ki se do podatkov o uničenju sveta in človeštva ni dokopal s serijskim zapeljevanjem lepotic in metodičnim praznjenjem ene vodke-martini za drugo, temveč so mu jih lepotic izročale kar same od sebe, z demonstrativnim slačenjem in rezanjem nedrčka, v katerem so hranile skice smrtonosnega orožja za množično uničevanje. Toda blejski tajni agent se je skušnjavi uprl in v najhujših trenutkih mislil na družino! Kako srce parajoče, kako čudovito ironično, kako kot da iztrgano iz še ne predavanega nadaljevanja *Prepisanih*!

PREVERJANJE V BRSKALNIKU GOOGLE ...

Druga napaka je bila, da so se odločili za dokumentarec. Tretja, četrta, peta ... in n-ta pa metode preverjanja, ki se jih ne bi sramoval nezagnan srednješolec pri pisanju seminarske naloge iz zgodovine. Preverjati ustreznost dejstev iz Janovih memoarov pri njegovih prijateljih in sinu je, milo rečeno, slepa ulica. Oditi v ta namen na Zavod za pokojninsko in invalidsko zavarovanje in posneti izjavo tamkajšnjega predstavnika za stike z javnostmi, ki je v kamero pač povedal, kar je znal in za kar so ga poprosili: kako se je včasih preverjalo prošnje za predčasno upokožitev zavoljo beneficiranega staža (pri čemer je Jan navedel svoje obveščevalne dosežke), pa je že trapasto. O dosežku raziskovalne novinarske ekipe, ki je govorice o obstoju jedrske baze na otoku Rügen šla preverjat z vnosom v brskalnik Google, in to v angleščini, skorajda ne kaže izgubljati besed, pravzaprav je pravšnji en sam izraz: diletantizem. No, na internetu so kajpak našli nekaj »dokazov« – in upati je, da jih to ni kaj prida presenetilo, saj je menda znano, da je na internetu z malo truda mogoče najti dokaze za obstoj česarkoli, pa naj gre za (skrbno prikrivan)

pristanek vesoljcev v Šratovcih, Votanov tempelj na Bledu ali jedrsko bazo na otoku Rügen. Prav tako je menda jasno, da je internet prepreden z novodobnimi svetišči neonacistov in kot tak popolnoma neverodostojen za preverjanje informacij, še zlasti o dogodkih, ki so se domnevno pripetili pred njegovim nastankom.

Na dlani je, da so edini kraj, kjer bi se takšne informacije dalo preverjati, nemški nacistični arhivi. V dokumentarcu se pet minut pred koncem, ko je veliko profesionalnih zgodovinarjev najbrž že ogorčeno zamenjalo kanal, ljubiteljski pa so lovili sapo, pojavi nemško govoreči sogovornik, menda izvedenec za nacistične projekte tipa Votanov tempelj in Hitlerjeva Biblija. Postregel je z nekaj podatki, ki bi jih morali snovalci dokumentarca gledalcem predstaviti že na začetku: s podobami, fotografijami in risbami realiziranih in nerealiziranih megalomanskih projektov. Navsezadnje so bili nacisti po tem znani, še danes stoji gromozanski počitniški kompleks Prora na Rügnu, pa nürnberški Zeppelinfeld ...

ZGODBA GOSPODA P. F. JE RESNIČNA

Zgodba Jožeta Jana se bere kot vohunsko-pustolovski roman, katerih navdušeni konzument je bil najbrž tudi pred dvema letoma umrl gospod. To je razvidno že iz njegovega pisanja: omenja vohunske romane iz prve svetovne vojne, informatorko grofico Inge von Stratten primerja z Mata Hari, vpleta tudi Jacka Londona. Tudi pri Ianu Flemingu je zadostovalo le nekaj let dela v obveščevalni dejavnosti, pa je to za vedno zarisalo njegovo življenjsko pot: postal je pisatelj, ki ga danes poznajo malone vsi, in še etiketa plehkosti se nanj ne lepi. Res škoda, da se je Jan po osvoboditvi usmeril v tako prozaično dejavnost, kot je gradbeništvo. Odgovor na vprašanje, kaj v njegovih memoarih je bilo res in kaj je zraslo iz njegove bujne domišljije, je najbrž odnesel s seboj v grob. Kdor bi hotel priti zadevi do dna, bi moral seči mnogo globlje, kot so to storili avtorji *Hitlerjeve Biblije*, predvsem pa ga ne bi smelo zapeljati, da bi iz dokazov obstoja nekaterih dogodkov in oseb sklepal, da se je tudi vse ostalo zares zgodilo – taka metoda preiskovanja ne vzdrži. Memoari Jožeta Jana v bralcu vzbujajo podobno skepsu, kot ga spominjanje na razgibano življenje še enega slavnega Blejca – gospoda P. F. Toda o verodostojnosti dogodivščin in izumov Petra Florjančiča pričajo izpiski z njegovih bančnih računov, čeravno denarja že ni nikjer več. Blejski James Bond pa bo na dostojno ekranizacijo svoje življenjske zgodbe oziroma svojega življenjskega dela moral še malo počakati. TV Slovenija je poldrugo uro po koncu *Hitlerjeve Biblije* predvajala italijanski dokumentarec o vohunski dejavnosti v povojnem Trstu, ki je z zelo nepretencioznim naslovom *Kavbojke in mini krila* prinašal veliko bolj razburljive zgodbe iz življenja slehernikov. ■

Hitlerjeva Biblija

SCENARIST IN REŽISER MIHA ČELAR
 PRODUCENT TOMAŽ GRUBAR
 PRODUKCIJA ASTRAL FILM
 IN MANGART ZA RTV SLOVENIJA
 TV Slovenija, 24. 5. 2011, 55 min.

POEZIJA V ČASU PROZE

Če bi morali iz glave stresti temeljna dela slovenske književnosti, bi bilo med njimi gotovo več pesniških knjig kot drugih zvrsti. Če pa bi se omejili na zbirke poezije, ki so izšle v samostojni Sloveniji, bi bili, razen specialistov, v precejšnjih težavah. Poezija se seveda še piše, tudi v knjižni obliki je izide več kot kdajkoli, ni pa v središču pozornosti kulturne javnosti. Slovenija v tem ni nikakršna izjema v sodobnem svetu in tudi odmaknjenost poezije od dnevnega vrveža sploh ni nujno nekaj slabega. O privlačnosti lirike gotovo nekaj pove tudi dejstvo, da je po desetletjih dela v gledališču in desetinah

dramskih besedil nedavno svoj pesniški prvenec spisal Dušan Jovanović (več o zbirki *Nisem* na strani 8).

O tem, kako se liriki dandanašnji godi in o čem govori, smo se pogovarjali z **Milanom Jesihom**, avtorjem zadnjega slovenskega pesniškega »hita« *Soneti* (1989) in aktualnim predsednikom Društva slovenskih pisateljev, o dogajanju na pesniškem večeru *Mlade rime* poroča **Agata Tomažič**, o nedavnem gostovanju slovenskih pesnikov v Franciji **Barbara Pogačnik**, kako je s poezijo v Nemčiji, nekdanj »deželi pesnikov in mislecev«, pa iz Dresdna piše **Tanja Petrič**.

Milan Jesih, pesnik, dramatik in prevajalec, od leta 2009 predsednik Društva slovenskih pisateljev

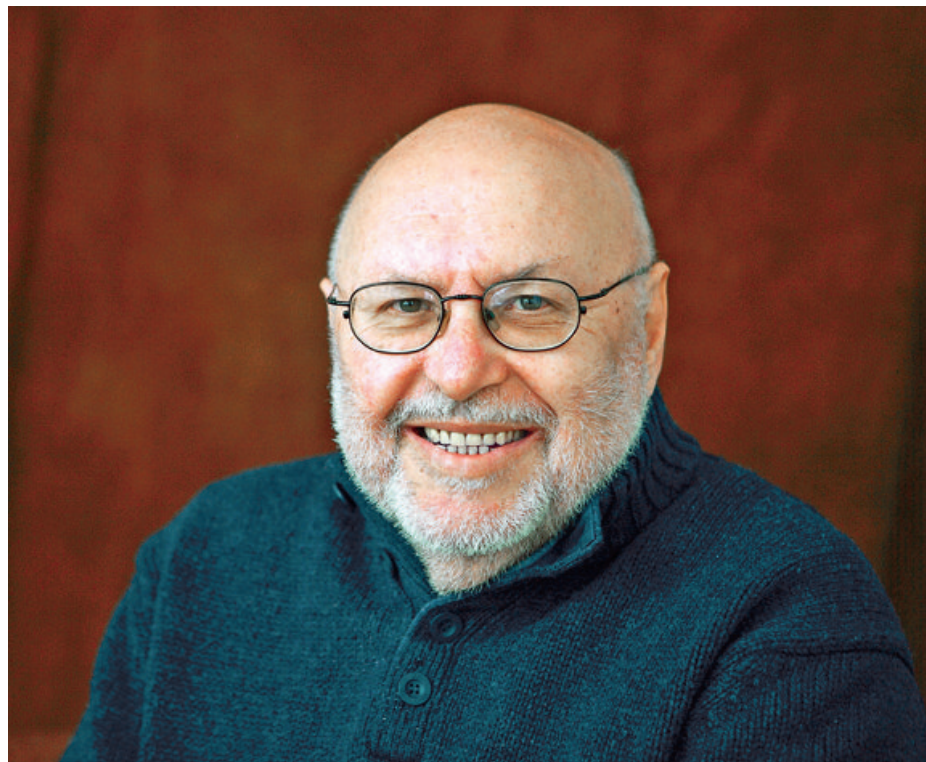
KAR JE RES DOBRO, VENDARLE OBŠTRLI VEN

BOŠTJAN TADEL foto JOŽE SUHADOLNIK

Ob sprejemu funkcije predsednika Društva slovenskih pisateljev pred letom in pol ste izjavili, da je bila v času, ko ste se odločali za poklicno pot, »literatura najpomembnejša stvar na svetu«. S tem ste posredno izjavili, da dandanašnji pa ni več. Se je tudi vloga poezije v teh štirih desetletjih spremenila?

Prepričan sem, da se je bistveno spremenil predvsem njen družbeni rang. Takrat, okrog leta 1970 in še prej, se je literatura spremljala na podoben način, kot se danes spremlja marsikaj iz pop kulture. Pri tem je seveda treba pridati, da je bilo prizorišče tedaj pregledno: slovenisti po šolah so vsi vedeli za nove knjige, ki jih je izšlo le po nekaj na leto. Če pa je novo knjigo izdalo katero od velikih imen, je bil to prvovrsten dogodek. Za mlade ljudi, ki smo bili v poznem prvem ali drugem desetletju življenja, so bili protagonisti teh dogodkov osebnosti najvišje veljave in neposredni zgledi. Seveda smo tudi takrat poznali športne zvezdnike, ni pa bilo nobenega dvoma o vrednostnih preferencah: nepredstavljivo je bilo, da bi bil kakšen Beara, sloviti jugoslovanski nogometni vratar, kakorkoli primerljiv s katerim od literatov. Ne, to bi bila blasfemija, vsem je bilo jasno, kaj je resnično pomembno in kaj efemerno.

Literati so bili, mislim, na višji stopnički tudi kot recimo igralci, so pa v času mojega poznega otroštva pridobivali ugled dobri pevci dobrih slovenskih popevk, ki so tedaj imele literarno kaj vredna besedila. Morda posplošujem svoj tedanji vtis, a pomen literature je blede. Treba pa je tudi vedeti, da je literarna sfera delovala tudi nekako parapolitično in bila zato tudi bolj zanimiva.



In kaj se je zgodilo potem – je besedi primat res odvzela podoba? Je to vpliv televizije?

Bojim se, da je to globlje, delno je že mogoče zasluga fascinanc naglo gibljivih slik, še bolj pa najbrž načina življenja, tistega, čemur rečemo »nagli tempo današnjega dne«. Predvsem je rasla priljubljenost kina in to je dokumentirano tako v slovenski kot tudi na primer srbski literaturi; zanimanje za film pa je bilo veliko bolj intelektualno podprto kot pozneje. Bolj vprašanje za sociologe.

Verjetno pa bo korektno reči, da si je literatura nekoliko sodila kar sama, saj je skrajni modernizem del publike odvrnil. In to navzlic temu, da je vzporedno obstajala linija, ki ni bila tako skrajno modernistična, recimo avtorjev *Pesmi štirih*, prav tako ni bil modernist Cene Vipotnik z izjemno knjigo *Drevo na samem* leta 1956. Ta primat podobe zveni prepričljivo, ampak pri otrocih lahko vidimo, da beseda še vedno lahko čara. Mislim, da je ta zgodba še odprta.

Vi sami ste nekomunikativnost modernizma začeli presegati že vsaj sredi osemdesetih. Vaši soneti sploh veljajo za vrh slovenske postmodernistične lirike. Je šlo za zavestno odločitev za vrnitev k širšemu bralskemu krogu? In poleg tega še za virtualno demonstracijo pesniške veščine.

Seveda, pri modernizmu je v prvem planu koncept. Sicer pa – ne, nikakor nisem zavestno iskal poti k publiki. Gre za to, da v določenem času človek lahko piše samo ene vrste poezijo. Velika izjema je kakšen Pessoa, ki je pod različnimi imeni pisal povsem različne stvari. Človek piše poezijo, ki se mu v tistem trenutku zdi najbolj Poezija. Tako *via facti* ponujaš svojo poetiko. Vse poti so zanimive, ampak jih ne izbiraš sam. Anekdotka: sredi svojih tridesetih sem poskusil obnoviti slog iz prve knjige, se pravi izpred ducata let: rodila se je popolna neumnost, totalno prazna, brez naboja, lok še mogoče, a nobenega štimunga. Ali zdaj, pred nedavnim, zadnje desetletje: poskusil sem zlesti iz jambov, pa ne gre. Sem že opustil vsak up: kar nastane mimo jamba, ni moje, je stvar enega spretneža, ki nekoliko obvlada obrt in nekaj fingira, ampak to ni to.

Nekje notri nosiš neko lastno jedro. Ne govorim o kakšni izpovednosti, zdi se mi nespodobno tako razmišljati o poeziji, čeprav vem, da je izkustveni svet, ki ga kot vsak posameznik vlačim za sabo, edini fundus, s katerim razpolagam, in pred seboj ne pobegnem. Niti tedaj, ko se mi je pri dvaindvajsetih zdelo, da pišem najbolj modernistične in brezosebne pesmi, so bile zraven stvari, ki so me preganjale. Podobno je pri glasbi: dajte človeku zapeti tri tone, pa se bo z njimi ves predstavil. ■

Ko govorim o jedru, mislim ne človeško, marveč pesniško jedro.

Znana je izjava Igorja Stravinskega, da glasba ne pomeni nič. Znameniti angleški dirigent Colin Davis pa je pred kratkim to komentiral, da glasba seveda ima pomen, da pa njegovo odkrivanje zahteva nenehno iskanje. Imate v mislih nekaj podobnega?

Ja, gre za nekakšno sledenje lastnim algoritmom, pri čemer je to lahko blizu glasbi, ki jo v posebno meditativnih trenutkih tako rekoč vidimo kot igro krivulj ... Čeprav se mi na neki dobesedni ravni zdi, da ima Stravinski kar prav – programski zapisi o tem, kaj naj bi kakšna glasba pomenila, so bolj humorno branje. Poezija je ravno program sama sebi, za svoje hrupe in tišine, ampak najbrž glasba tudi.

Zanimivo pa je, da je bila v času intenzivnega političnega dogajanja v osemdesetih poezija manj izpostavljena kot kakšne druge literarne zvrsti. Kako to?

Poezija si je v Sloveniji zelo dobro zapomnila izkušnjo s tako imenovanim lopatarstvom po drugi svetovni vojni. To je bil njen zadnji poskus, da bi o sebi rekla »stojim sredi življenja«, pri tem pa življenje razumela v preprostem družbenem ali političnem smislu, kar je bilo med vojno še čisto legitimno. Preprosto rečeno, dobesednosti ne maramo, in to je pravzaprav za poezijo kar higiensko. Tudi ob Titovi smrti, ko so jugoslovanske časopise preplavile slabo rimane žalostinke in prazne prisege, ne vem, če jih je en odstotek prišel iz Slovenije. Bilo je nepredstavljivo, da bi slovenska poezija ob koncu osemdesetih obujala kakšne nacionalne mite, kot na primer srbska, in vpoklicevala v boje, četudi v kakšnem ezopskem jeziku.

Moja zasluga za to je sicer minimalna, in samo na zasluge smo lahko ponosni, a

me ima, da bi rekel, da bodimo ponosni, da si slovenska literatura ni mazala ust s te vrste vsakdanjostjo. Pri tem, jasno, nimam nič zoper nizke teme, kuhinjske, predsobne, lahko tudi straniščne. Posebno en takšenle kot jaz, ki sanja o pesmi o ničemer.

Znana je teorija o zaporednem vznikanju in specifični historični teži lirike, dramatike in epike oziroma proze, tako na ravni epoh kot nacionalnih kultur, pri nekaterih avtorjih pa celo individualnih opusov. Bi se dalo reči, da navkljub vrsti zanimivih pesniških peres vseeno poezija morda ni tako intenzivna v izrekanju našega časa kot zlasti proza?

Lahko razmišljam predvsem o času, ki sem ga spremljal od blizu: res okrog leta 1970 proza ni bila tako močna, Kovačič je nastopil nekaj let kasneje, prav tako Jančar. Sedemdeseta in osemdeseta so res prinesla precej pomembnih dram, zadnja leta pa so verjetno leta romana, ki jih piše ali jih je pisala tudi dozorela starejša generacija, denimo sijajni pozni Hieng. In v petdesetih in šestdesetih je izšla vrsta pomembnih pesniških zbirk. Nisem razmišljal o tem, a mogoče kar drži. Čeprav vendarle ne vem: lahko da se je roman dvignil, ampak dobra poezija pa tudi ni zašla.

Zanimiva iztočnica za tehnično vprašanje: pri pesniku od vsakega posameznega verza prek pesmi, morebitnega cikla, prve knjige in nato naslednjih nastaja opus. Ima pesnik pri pesnjenju v mislih tudi večje enote, kot je posamezna pesem?

Za pesnika nasploh ne vem, sam imam ta čas srečo, da mi nastajajo pesmi, ki jih prepoznavam kot absolutno različne druge od druge. Še zmeraj jamb, čeprav ga nekoliko najedam in včasih ostanem

samo pri dveh zlogih v verzu, motivika pa je na moč raznolika. Če jih primerjam na primer s soneti, so se navadno precej podobno zašnirali, se v izteku zavihali na precej podobne načine, te pesmi zdaj pa se končujejo vsaka po svoje. Sicer pa sam vselej pišem samo eno, zdajšnjo pesem ... res pa je tudi, da jih dajem na kupček in da pričakujem knjigo ... pač v nekaj letih. Cikli nastajajo izjemoma, če me kakšno motivno jedro zelo preganja.

Glede opusa se mi pa zdi, da je s tem tako kot pri biografiji: ko se ozreš nazaj, na lepem ugotoviš, da je. Življenje teče, občutek imaš, da je vse razdrobljeno, da si delal posamezne, nepovezane reči, a (pravzaprav na žalost) ni tako, vse ima tek in lok, faze in naša delca se prelivajo drugo v drugo. Vidi se, da je bil eden samo enkrat na svetu, če ne prej, potem ko odide.

Zadnje čase se zdi forma v slovenski poeziji precej pomembna. Morda bolj kot v desetletjih prej?

Če je to res, bi rekel, da je pozornost do forme, pa tudi do temeljnih zakonitosti nekaj, kar lahko samo pozdravimo. Se pa smem pohahljati, da pogosto tudi pri uveljavljenih pesnikih ne morem razumeti, zakaj so šli na določenem mestu v novo vrstico – meni se to zdi zelo pomembno, tudi če je pesem v svobodnem verzu. Seveda pa ne rečem, da sem bil v svojih časih pisanja v svobodnem verzu kakšen zgled za takšno pozornost. Človek se pač vse življenje gradi pri tem poslu, ki zanj ni šol.

Aleš Šteger je pred tedni v intervjuju dejal, da v Sloveniji ni žive pesniške skupnosti in da odzive na svoje pesmi prejema od ljubiteljev poezije, ki pa sami nikakor niso uveljavljeni pesniki. Je tudi vaša izkušnja podobna?

Izkušnja moje generacije gre celo dlje, nam, ki smo zdaj stari šestdeset let, dvajsetletniki pa smo v sedemdesetih nekateri nastopali kot skupina 442 in potem 443, nam se je zdelo neprimerno pogovarjati se o poeziji drug drugega. Le občasno sva kakšno rekla o morebitnih razlikah in o skupnih točkah, ampak bolj v maniri ljubiteljskih kuharjev, z Ivom Svetino; leta pozneje pa sva takšno rada premlevala z Borisom A. Novakom. Drugače se o tem nismo nikoli pogovarjali.

Tudi starejši tovariši so bili redkobesedni, ne vem, kako med seboj. Mimogrede, spominjam se, da sta mi po enkrat Veni Taufer in enkrat Dane Zajc rekla, »Tisto, kar si zadnjič bral!«, in s tem izrazila nekakšno odobravanje, enkrat mi je za neko pesem rekel Kajetan Kovič. In to je vse v skoraj štirih desetletjih. Govorim o neposredno rečenem. Se je pa kdo o kom lepo izrekel v kakšnem intervjuju. Da bi pa sedeli skupaj nad verzii – nikoli. Nikoli.

S kritiki oziroma teoretiki pa tudi ne? Nikoli.

Presenečen sem – sploh za čase modernizma, kjer je konceptualna plat tako pomembna?

Saj mogoče, da drugi so, ampak mi ne; Matjaž Kocbek se je celo zgražal, da bi se mu to zdelo, kot da bi si kazali lulčke. Tudi manifestov, ki jih je zlasti rad pisal Ivo Svetina, pa tudi Denis Poniž, nismo jemali prav za svoje, čeprav so bili podpisani s 442 ali 443. Enako je navsezadnje tudi na raznih srečanjih: nikoli nihče ne reče, da je kaj slabo, to je stvar bontona, če ti pa kaj res nekam seže, pa rečeš, da je bilo dobro. Potem so pa komplimenti okrog ovinka, recimo kolega prosiš, da se ti podpiše k svoji pesmi v zborniku festivala.

MLADE RIME V PRIDUŠENI SVETLOBI MENZE PRI KORITU

»Mlade rime?« je pred vrati Menze pri koritu na Metelkovi, kjer je posedala in počasi nagibala kozarce kakšna trideseterica mladih in malo manj mladih, zaklical Dejan Koban. Skoraj kot bi zbiral udeležence za kakšen turistični ogled, plovbo z jadransko barkačo do bližnjega otočka, na primer. In se je dvignila četica, željna izleta v deželo poezije. Sledili so mu v Menzo, osvetljeno s pridušeno svetlobo, v kateri so tudi verzii izzvenevali mehkeje.

AGATA TOMAŽIČ *foto* ROMAN ŠIPIČ

Dobrodošli na oseminpetdesetih Mladih rimah,« je čez nekaj trenutkov Dejan Koban pozdravil občinstvo, ki se je posedlo po z vseh vetrov prinesenih stolih in se potopilo v magijo poezije. Kot bi nekakšen sodobni Orfej vzel v roke svojo liro, se je še točajka strumno postavila ob točilni pult in malo prej spoštljivo obrnila reflektorje nekam pod strop. Po uvodni pesmi »našega Pabla«, kot je Koban šaljivo označil Nerudove verze, je na oder prišel Marko Skok s *Pepelom rdečih vrtnic*. Mladenici s črno bradico in baretko, odet v črn telovnik in obut v črne zloščene čevlje, je pesmi bral iz – kakopak – velikega črnega zvezka, lahno hlastanje in



prelamljanje njegovega glasu pa je izdajalo, da poslušalstvu razodeva dovršen delček sebe. Kar malce arhaično v času, ko se kaj takega spodobi kvečjemu za računalnikom, v intimi Facebookovega profila. In kot bi glas iz tega sodobnega sveta hotel prodreti tudi v brezčasje Menze, se je iz nahrbtnika ene od poslušalk oglasil – zvonec mobitela. Osramočena in malo besna ga je izvlekla in utišala.

Šest nastopajočih je imelo na voljo vsak po osem minut, tokrat izjemoma manj, ker je bil v prireditvenem prostoru že po dobri uri predviden koncert, je povedal prireditelj. Pesniki in pesnice so se hitro izmenjavali, nekateri so brali gladko in glasno, drugi zatikajoče se in zadihano, nekateri so listali po beležnicah, na katere strani so v navdihu trenutka izlivali besedne impresije in med njimi tudi po trenutnem navdihu izbirali,

kaj bodo prebrali, drugi so se temeljiteje pripravili in brali računalniške printe. Enako raznolika kot oni sami je bila njihova poezija: od pubertetniškega hrepenenja in črnogledih občutenj nerazumljenosti, proti čemur se mnogi borijo s pesnjenjem, do močne izraznosti in bogatega besedišča, ki sta obetala, da to ni njihov zadnji nastop in da se bodo morebiti v bližnji prihodnosti mogli postaviti ob bok posebnim gostom Mladih rim – že uveljavljenim pesnicam in pesnikom z izdanimi zbirkami, ki vsakič zaključijo večer z branjem poezije, ki je že bila prepoznana za kakovostno tudi s strani kakšnega urednika. Tokrat je bil tak gost Primož Repar (*Stanja darežljivosti*, 2009; *Po žerjavici: izbrane pesmi*, 2006; *Gozdovi, ikone*, 2004; *Alkimija srčnega utripa*, 1998 ...), ki je prebral nekaj pesmi iz cikla *Dnevnik darežljivosti*, posvečenih pokojnemu filozofu in dobremu prijatelju Miklavžu Ocepku.

Mlade rime niso pesniško gibanje, pesniški izraz nastopajočih – v šestih letih je bilo vseh 280 – je preveč raznolik, da bi se ga dalo spraviti pod en sam dežnik, je povedal Dejan Koban. S pesniško kolegico Veroniko

58. Mlade rime

»NAJBOLJ ROKENROL PESNIŠKI VEČER V SLOVENIJI«
Menza pri koritu
na Metelkovi, 30. 5. 2011

Kaj pa razumevanje samega sebe kot pesnika – se je pri vas to skozi čas kaj spreminjalo?

O seveda. Mladi človek je vpil: »Tukaj sem!«, hotel, da se ga vidi in sliši, pisal bi kar koli, da bi me opazili. Provociral smo, uporabljali grde besede, napisali kaj politično dvomljivega, čeprav vedno z zdravim občutkom za varno rit ... Enkrat je urednik Radia Študent zadnji trenutek z muziko nadomestil neke moje butaste verze, nekaj kot »Tito v slapu je širokem umival si krvave roke ...« – nekaj takega, čisto iztaknjenega. Takšno je bilo, kar zadeva mene, tudi študentsko gibanje, nič kaj posebno junaškega.

Potem sem se pa naenkrat zavedel, da sem s poezijo edino dobro izbral. Oni občutek, s katerim sva začela pogovor, da je poezija najvažnejše opravilo na svetu, se je ponotranjil. Nenadoma nisem bil več pomemben jaz in takrat sem zadihal nov zrak ... ali kot da bi odprl nove, prave oči.

To je bil edini velik obrat, ne vem pa prav, kako se je zgodil – to je podobno, kot ko opaziš, da nimaš več črne brade in da je pravzaprav utegnila postati čisto bela. Pri sonetih je bilo to gotovo že za mano, lepo počasi sem jih pisal, nobenega objavil, ni se mi mudilo ... In takrat sem bil v poznih tridesetih. Majčkeno me je bilo tudi strah, ampak ne več zame. Čeprav je to, da si sprejet pa potrjen, tudi važno, brez tega se težko živi. Ampak z zreliimi leti čedalje laže.

Ob izidu *Sonetov* (1989) se je zgodila prava eksplozija, po svoji moči primerljiva (v času od sredine osemdesetih) kvečjemu z izidom romana *Čefurji, raus!* leta 2008.

No, v mojem primeru to ni bilo odvisno ne od sonetov ne od knjige ne od tedanjega družbenega okolja, pač pa je prišel trenutek, da se v tej deželi ljudje za nečim zaženejo –

in to je bilo to, čeprav sta tisto leto v Sloveniji izšli vsaj dve boljši pesniški zbirki.

No, dvajset let kasneje se pa že kar dobro vidi, kako je s kvaliteto *Sonetov*.

Seveda, čisto v redu pesmi so, nič me ni sram zanje, za devet desetih ne. Vseeno pa mislim, da je šlo pri njihovem prenavdusenem sprejemu za nekakšno čredno iracionalnost, ki se vsake toliko časa pač zgodi.

Se ne strinjam: meni se zdi, da je tedaj šlo za trenutek radosti nad dejstvom, da je umetnost lahko tako zaresna, hkrati pa virtuoza in zapovrh še tako prijazno komunikativna. To je bila umetniška pika na i na takrat nakopičeno pozitivno družbeno energijo v Sloveniji.

Prelepo, da bi bilo res. Lahko pa je to samo moja obramba pred bremenom, da bi lažje in bolj prostodušno delal naprej.

Potem pa res raje pustiva pri miru! Ampak če se za konec vrneva na začetek, ko ste rekli, da so pred slabega pol stoletja še vsi vedeli, da je izšla kakšna pesniška knjiga. Zdaj pa jih na leto izide sto in več ...

Ne sto in več, več kot dvesto petdeset.

No, romanov je pa dobrih sto. Kaj pravi-te, se približujemo točki, ko tolikšna kvan-titeta pričinja zakrivati kvaliteto?

Ne, prepričan sem, da tisto, kar je res dobro, vendarle obštrli ven. Morda se mora le morje malo umiriti, da se te štrline boljše vidi. Saj po svoje je neumno, da izhaja vsega preveč, je pa tudi res, da si danes s sodobnimi načini priobčevanja vsak lahko sam naredi knjigo. Včasih so velik del tega higi-ničnega posla opravili uredniki, verjetno so se pa pri tem dogajale tudi krivice; je pa že v osemdesetih bilo kar kakšnih deset založb, kjer si lahko izdal pesniško knjigo. ■

Dintinjana sta vodenje Mladih rim prevzela januarja 2006, potem ko sta Slovenijo zapustila španska prostovoljca in študenta na izmenjavi Jacob in Carmen, ki sta se take promocije mladih poetov domislila prva. In s tem za las prehitela Dejana in Veroniko, ki sta le nekaj mesecev prej ustanovila KUD Kentaver, v okviru katerega sta se s prijatelji pogovarjala o nekakšni podobni prireditvi. Ko sta zagledala letake in plakate za Mlade rime, sta si rekla *Ah, presneto!*, se spominja Veronika, potem pa sta vodenje, s posredovanjem Rade Kikelj, kmalu prevzela v svoje roke. Veronika in Dejan, letnik 1977 in 1979, sta seveda tudi sama pesnika, ona, diplomantka medicinske fakultete na specializaciji, je izdala z nagrado za prvenec nagrajeno pesniško zbirko *Rumeno gori grm forzij* (2008), on, montažer na TV Slovenija, je natisnil svoje pesmi v zbirki *Metulji pod tlakom* (2008).

Mlade rime ne pomenijo, da morajo biti pesniki, ki prihajajo brat svojo poezijo, mladi po letnici rojstva, poudarjata Veronika in Dejan, pridevnik »mlad« da se nanaša na svežino pesmi, na neodkritost in neobjavljenost. Za letnico rojstva nastopajočih pravzaprav niti ne izvesta, saj za prijavo zadostuje želja, izražena v elektronski pošti in poslana na kentaver@gmail.com. Med prijavljenimi ne izvajata nikakršne selekcije, niti ne bereta ali uredniško predelujeta njihove poezije, edino pravilo, ki velja, je »Kdor prej pride, prej melje«. Prijavljenih pa je zadnje čase čedalje več in si lahko zaloge mladih, še neodkritih poetov, naredita tudi za naslednji večer Mladih rim, ne le za onega v tekočem mesecu. Dejan se še spominja začetkov, ko je na izust vsakomur zrecital, kaj so Mlade rime – kajti poznal jih ni skoraj nihče. Danes mu tega ni več treba; za sosednjo mizo sedeči mladenič res ne bi mogel izbrati boljšega trenutka, da se je vključil v pogovor, katerega drobci so se obregnili ob njegova ušesa: »A, Mlade rime? Poznam, moja punca je brala na njih!« Potem je mimo prineslo še lfigenijo Simonovič, ki se je prisrčno pozdravila z obema idejnima vodjema pesniških večerov in smeje se obljubila, da rađe volje pride v goste še kdaj. In se odsmejala naprej, nekam proti Nuku.

Enkrat je že prišla brat v Menzo, sta razložila Veronika in Dejan, nasploh je bilo teh posebnih gostov v šestih letih že toliko, da se zdi, da bosta počasi izsušila bazen priznanih slovenskih pesnikov. Vabila ni zavrnil nihče, razen iz tehtnih, denimo zdravstvenih razlogov, doda Veronika. Prav zato, ker uveljavljenih in obče prepoznanih slovenskih pesnikov tako rekoč zmanjkuje, razmišljata, da bi na Mladih rimah uvedla novost: nastope tistih, ki so začeli v Menzi in se zdaj počasi, s tu in tam kakšno objavo ter obetom pesniške zbirke, prebijajo v ospredje. Velikokrat jima je toplo pri srcu, ko v kakšni literarni reviji pod objavljenimi stihmi prebereta ime človeka, ki je nastopil na Mladih rimah – in to priobčil med odmevnejšimi dosežki v svojem življenjepis.

Poleg prepoznavnosti, ki pride z leti, je za Mlade rime značilna tudi vse večja utečenost. V Menzi, ki sta jo kot prireditveni prostor tudi nekako podedovala, se je oblikovala nekakšna stalna ekipa, od točajke do osvetljevalcev in toncev, ki radi prislunhejo poeziji. Stalna je do neke mere tudi publika, vsekakor pa se splošnemu razpoloženju prilijo tudi prišleki: »Imamo zelo kulturno publiko,« pravi Dejan, nikoli še niso nikogar izžvižgali, le kdaj morda komu manj ognjevito ploskali. Nemirne in tiste, ki bi hoteli glasno komentirati, pa ostali opozorijo in jih po potrebi pošljejo čez vrata. Če se hoče kdo pomenkovati ob pivu, naj gre to za poldrugo uro, kolikor ponavadi traja večer Mladih rim, počet ven, pripomni Veronika. V Menzo je že zaneslo tudi tako ugledne goste, kot sta kulturna ministrica in ljubljanski župan. Mestu in državi se imajo Mlade rime zahvaliti tudi za drobno podporo: v Menzi na Metelkovi imajo prostor, ki bi ga sicer morali plačati, a Javni sklad za kulturne dejavnosti odrine nekaj za redne večere Mladih rim, junjski festival pa podpre Javna agencija za knjigo. Mlade rime tudi gostujejo – pridejo, kamor jih povabijo, in mlada poezija se je razlegla že v Mariboru, Novi Gorici, Kopru, Ribnici, Trzinu, Trstu in Celovcu. V vsakem od krajev se na oder povzpne tudi kakšen domačin, tako da Mlade rime nikakor niso fenomen, omejen samo na Ljubljano. ■

POEZIJA JE V FRANCIJI VEČNO MLADA

Poezija v Parizu še trdi, da je lepo biti posameznik ali kako je bilo na gostovanju slovenskih pesnikov na *Marché de la poésie*, Sejmu poezije v Parizu

BARBARA POGAČNIK



FOTO: GIL ROY

Z leve proti desni: Mateja Bizjak – Petit, direktorica Centre Culturel de Tinqueux in ustanoviteljica Hiše slovenske poezije v Franciji, Ivo Svetina, Meta Kušar, Tone Škrjanec, Jean-Yves Reuzeau, glavni urednik založbe Castor Astral (Zvezdni bober), Vincent Gimeno-Pons, izvršni direktor sejma Marché de la poésie, Barbara Pogačnik in Jean Portante, italijansko-luksemburški pesnik, pisatelj, urednik in prevajalec, ki živi v Parizu.

Letošnji pariški *Marché de la poésie*, devetindvajseti po vrsti, je tik pred okroglo obletnico doživel manjši pretres, vsekakor pa je poezija tudi v Franciji začutila poleno pod nogami oziroma se je je, podobno kot drugod, dotaknil prst vse večje zadrege potrošniško-kapitalskega sistema v krizi. Lansko leto je preminila dolgoletna predsednica organizacije *c/i/r/c/e*, ki je *Sejem poezije* ustanovila, legendarna Arlette Albert-Birot, ki je bila skoraj trideset let duša in nekakšna pesniška mati te prireditve – hkrati pa so prav v tem negotovem trenutku mestne oblasti s trga Saint Sulpice, kjer se pesniško sejmišče na trgu pred istoimensko cerkvijo razmesti okoli prelepega vodnjaka, poskušale prireditve premestiti kam drugam. Pesniki in njihovi založniki pa se niso dali in so se po izvolitvi novega predsednika organizacijskega odbora – mesto je prevzel pesnik, univerzitetni profesor in pomemben prevajalec iz angleščine Jacques Darras – temu odločno uprli. Dosegli so, da je sejem ostal na svojem mestu in se le datumsko premaknil za kakih štirinajst dni nazaj v pomlad, njegov termin pa je prevzel sejem antikvitet.

KDO SE BOJI POEZIJE?

se v svojem *Pismu iz črk* (*Lettre de Caractères*) sprašuje urednica založbe *Caractères* Nicole Gdalia. V zadnjih letih krize je v Franciji izginilo kar nekaj založb, ki so se zdele za poezijo nepogrešljive (med njimi omenimo vsaj založbo Seghers, ki je leta 1966 v znameniti zbirki *Poètes d'aujourd'hui* izdala našega Kosovela in ga s tem ponesla v svet), ter lepo število literarnih revij. Nekatere so se v potrebi po obstanku medsebojno združile, hkrati pa že nastajajo nove na spletu – o podobnem procesu selitve poezije na spletno omrežje so že pred časom pripovedovali ameriški pesniki: očitno gre za fenomen sodobnih založniških usmeritev, za katere je poezija le še poslastica za gurmane, medtem ko prave

prodajne artikle predstavljajo kriminalke in manipulativni psihološki nasveti o uspehu in antidepresivnih tehnikah.

Sejem poezije je najpomembnejša letna pesniška prireditev v Franciji, in kar je še bolj pomembno, je to, da se na njem predstavi skoraj 500 tako imenovanih »malih založnikov«, katerih edini ali vsaj bistveni del programa je poezija, ter ustanov, ki poezijo podpirajo in jo širijo. Ob opazovanju izjemne mere invencije, ki jo taki založniki povezujejo s poezijo, prefinjenosti in individualnega pristopa pri oblikovanju knjig se zazdi, da je položaj in naloga poezije v svetu, kjer vladajo statistične formule kapitalskih dobičkov, poudariti ono drugo, nelinearno plat, ki jo statistika želi izriniti: tisto stran, kjer si svobode, ustvarjalnosti, tega, da je vsak človek svet zase, ne pustimo vzeti. Za to je potrebna rezistenca do logike produkcije. Že sama oprema knjig in njihova raziskovalna tipografija pri toliko različnih založnikih govori o ljubezni in pozornosti, vloženi v tisto, zaradi česar je poezija pomembna: samosvojost in vrednost posameznega pred množičnim in industrijskim.

Med založniki poezije je seveda tudi nekaj večjih založb, kot sta recimo Flammarion in Gallimard, pa srednjih, kot so Mercure de France ali La Différence, katere pa se iz majhnih počasi vzpenjajo v srednje, recimo Obsidiane, ChampVallon, Le Castor Astral, Jean-Michel Place, Cheyne, Circé, Les Petits Matins in druge: tovrsten seznam je ob veliki množici lahko nekoliko arbitraren. Kljub vsem letos prebrodenim težavam je *Sejem poezije* živahna prireditev, polna duha in odprtosti za nove načrte, na kateri vsako leto srečaš nove ljudi in nove knjige. Če se na evropskih literarnih festivalih pesniki večkrat sprašujejo, kje so Francozi in zakaj ne krožijo po kontinentu tako kot vsi ostali, jim ni treba drugega, kot da jih pridejo iskat na *Marché de la poésie*: raznolikost pisav in estetik, raznolikost živih interpretacij se šele tu pokaže v vsej svoji svetlobi. ■

**MLADA FRANCOSKA
GENERACIJA NAD 40**

Svetloba, pravim, in tudi med tistimi, ki jim za usodo poezije ni vseeno, je bilo letos mnogo govora o tem, naj poezija stopi ven iz svoje umaknenosti, ven iz sence, naj vsaj v času sejma postane vidna kot naraščajoča junijska svetloba, naj se pokaže v bleščavi svoje posebne skladnje, v svojem luknjanju vsakodnevnega diskurza in narekovanju novega ritma življenju. Poezija v Franciji živi dvojno življenje v času, obarvanem v tehniki *chiaroscuro*: zdaj vidna, zdaj nevidna. Po eni strani je še vedno obremenjena z dediščino skrajnega elitizma in pesniškega raziskovanja oblike, kar je posledica velikega Mallarméjevega mita, po drugi strani jo vse bolj zanimajo tudi novi načini pisanja, pesniški *slami*, eksperimentalna poezija, povezovanje poezije z različnimi umetnostmi, neposrednost izpovedi, razkritje psihe skozi slikanje telesa, besedna igra.

Znana je ironična anekdota, da je biti pesnik v Franciji ostati večno mlad, saj veljajo za mlade pesniki še v starosti okoli 60 let. Gre za težavo, ki izvira iz šestdesetih let, ko starejša pesniška generacija nekako ni hotela pravočasno predati žezla javne prisotnosti mlajši generaciji. Situacija se danes nekoliko izboljšuje, morda delno tudi po zaslugi močne zbirke »poésie« pri založbi Flammarion, ki jo ureja Yves di Manno, ali nenavadnih poetik, zbranih okoli založbe P.O.L. pod uredniškim vodstvom Paula Otchakovsky-Laurensa in mnogih drugih založb, ki so si zadale, da bodo presegle ujetost v stare vzorce. Takšne založbe, v nasprotju z Gallimardom, kjer velja pravilo, da dobi knjigo v najbolj znani in morda celo emblematični *collection poche* šele mrtev pesnik, vzpostavljajo nove glasove v njihovi sproščeni drugačnosti; kljub temu pa rosno mladih francoskih pesnikov na sceni, v nasprotju s slovanskim mitom mladega genija, še vedno ni: mlada generacija je trenutno stara nekaj nad štirideset let.

Francoskim pesnikom je, kot vsem tipičnim pripadnikom velikih jezikov, doslej manjkalo tudi mešanje z drugačnostjo, branje in ustvarjanje prevodov. Na pariški literarni sceni je vendar prisotnih precej priseljenih pesnikov iz raznoraznih držav, ki globoko in pljučih nosijo poleg francoskega še svoj jezik; tako francoščino širijo z *Le travail du pouton* (Delo pljuč), kot je svojo pravkar izdano pesniško zbirko naslovil italijansko-luksemburški pesnik Jean Portante.

Marché vsako leto postavi v fokus tudi posamezno državo oziroma poezijo določene jezika; če posežemo le malce nazaj: leta 2006 je bila gostja Finska, leta 2007 Portugalska, leta 2008 Indija, leta 2009 Poljska, leta 2010 Katalonija, letos nordijske države, za naslednje leto pa se obeta Mehika. Poezija posameznega jezika v fokusu se predstavi z do dvajsetimi pesniškimi glasovi in številnimi knjigami, ki so na voljo v francoskem prevodu.

SLOVENSKI DEBI

Slovenija, ki se je letos v soorganizaciji Hiše slovenske poezije v Franciji in Društva slovenskih pisateljev prvič predstavila na *Marchéju* z branjem štirih slovenskih pesnikov (Mete Kušar, Iva Svetine, Barbare Pogačnik in Toneta Škrjanca) in antologijo *Le Fleuve les regarde dans les yeux / Reka jim gleda v oči*, se je s prireditvijo začela povezovati letos tudi preko festivala Vilenica, v fokusu pa bi lahko bila v najboljšem primeru šele čez nekaj let, saj trenutno nimamo dovolj prevedenih avtorjev.

Kljub temu je bila prisotnost slovenskih pesnikov na osrednjem sejmskem podiju zelo toplo sprejeta, ustanovitev *Hiše slovenske poezije* pa obeta, da se bodo vremenoma Kranjcem zjasnila tudi pod pariškim nebom. Pesnica in publicistka Meta Kušar je vtise slovenskih pesnikov strnila z besedami: »Ne, ni vse New York. Na sejmu pesniških zbirk se je potrdilo, kar sem čutila: Pariz je ostal Pariz, ostal je poezija, kljub sencam sodobnega sveta, ker te v mestu enako kakor v poeziji prevzame navdušenje. Na sejmu ... je bilo ves teden na stotine in stotine poetičnih besedil pesnikov, ki jih založbe in njihovi uredniki ne skrivajo po kotih in pod pokrovi. Oni vedo, da je v duši vedno zdaj.« ■

NOVA PO(P)EZIJA IZ DEŽELE GOETHEJA IN HÖLDERLINA

V sodobnem svetu lirika že po naravi žanra in s svojim »odkrivanjem počasnosti« na prvi pogled nima ugodne izhodiščne pozicije. Tukaj tudi Nemci, nekdanji narod »pesnikov in mislecev«, niso izjema.

TANJA PETRIČ**IZ TOTALITARIZMA V
PRIMITIVNI DARVINIZEM**

Nemško sodobno kulturo, in posledično literarno produkcijo, je treba opazovati in vrednotiti v okviru globalizacijskih procesov, ki so tudi v Nemčiji v zadnjih dvajsetih letih vzpostavili nova merila in prevrednotili stare družbene postulate. Nove razmere – tretja industrijska revolucija, neoliberalizem in tržno gospodarstvo – po Jensu Jessenu ponovno vzpostavljajo »stari« totalitarni ideološki vzorec. »Novi ekonomizem po tem vzorcu razlaga vse družbene fenomene, tudi kulturo (vzpon in padec literarnih žanrov) in izobraževalni sistem (propad »klasične« gimnazije). Z drugimi besedami: podlaga nove tržne ideologije je najbolj primitiven darvinizem. Človeška kultura se razvija v tej perspektivi – ne da se je usmerjati, kot se ne da usmerjati evolucije,« zapiše Jessen v reviji *Die Zeit*.

V tej vedno bolj radikalni tržni klimi pa je več kot očitno, da lirika že po naravi žanra in s svojim »odkrivanjem počasnosti« na prvi pogled najbrž nima ugodne izhodiščne pozicije. Tukaj tudi Nemci, nekdanji narod »pesnikov in mislecev«, niso izjema. Po več statističnih raziskavah nemškega knjižnega trga imajo pesniške zbirke občutno manj kupcev kot bratski prozni žanri. Večje založbe so tako začele izgubljati interes za izdajanje pesniških zbirk, posledično pa poezija izginja tudi s polic v knjigarnah in se seli v manjše, specializirane in predvsem entuziastične založniške hiše. Tržni analitiki učeno ugotavljajo, da lirika pač ni tržno blago, dokler je ne pospremi vsaj kak pompozni pesniški nastop ali odpičen, javno prepoznaven ekscentrik.

V zadnjem desetletju je nemška kritiška in literarnoteoretična javnost beležila t. i. marginalizacijo poezije v smislu pripisane družbene vloge in splošne vrednosti v sodobni družbi, kar pa, po zadnjih bilancah in pesniških debatah, ne drži za samo pesniško produkcijo. Kljub uradnim statistikam urednik Thomas Geiger v spremni besedi k aktualni antologiji sodobne nemške poezije *Laute Verse* (2009) ugotavlja, da poleg številnih in raznolikih poetik še obstaja širša zainteresirana javnost poslušalcev (manj kupcev), kar potrjujejo številni uspešni pesniški festivali in dobro obiskana pesniška branja.

PESNIKI Z RECYCLING-MENTALITETO

Kadar se govori o »mladi oz. novi nemški poeziji«, se mejnik ponavadi postavlja v leto 1989. Za predhodnika najmlajše pesniške generacije sta bila oklicana pesnika dveh popolnoma različnih tradicij – Durs Grünbein (1962), iz nasledstva klasičnega modernizma, ki je svoj prvenec *Grauzone morgens* izdal leta 1988, in prezgodaj preminuli jezikovni akrobat, analitik in eksperimentator Thomas Kling (1957–2005) s prelomno in vplivno zbirko *geschmacksverstärker* (1989). Oba pesniška glasova pa sta kljub temu do srede devetdesetih let ohranjala zarez med avantgardo jezikovnega eksperimenta in tradicijo narativnega pesništva, ki jo je kmalu po nemški združitvi in stabilizaciji razmer prekril vpliv nekdanjega Vzhoda in nastop nove, »oralne« pesniške generacije, ki je po ameriških vzorih javnost preplavila s pesniškimi *slami*, *spoken word* pesništvom in javnimi pesniško-multimedijskimi nastopi.

Poleg posameznih revijalnih izborov so se mlajši avtorji, rojeni v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja,



Naslovnica antologije sodobne nemške poezije (2009)

prvič bolj celovito predstavili v antologiji *Lyrik von Jetzt* (2003), ki je izšla pri založbi DuMont. Gerhard Falkner v predgovoru zapiše, da gre za popolnoma novo generacijo pesnikov, ki se navdušuje nad »večjezičnostjo popkulture« in »urbanega življenjskega utripa«. Izbor in generacijska opredeljenost sta vzbudila tudi številne kritične odzive, ki so v domnevno novi pesniški usmerjenosti videli predvsem napoved bankrota. Pesnik Michael Lentz je leta 2004 pripravil simpozij na temo poezije 21. stoletja, kjer se je znebil nekaj pikrih na račun svojih pesniških kolegov in jim očital pomanjkanje jezikovnih inovacij in provokativnih vsebin ter jim prisodil t. i. *recycling*-mentaliteto, ki ne kaže nobenega »jasno artikuliranega toka«. Tudi literarni kritik Sebastian Kiefer je bil nad formalno podkovanostjo in vsebinsko banalnostjo »nove DuMont-generacije« precej razočaran. Literarni teoretik Peter Wapnewski pa je mlade pesnike označil za naivne pisce »jecljajočih dnevninskih notic«, ki plitko ponavljajo elaborate doživljajske lirike iz sedemdesetih let ali se naivno in nereflimirano obešajo na ekscentrično, destruktivno poezijo herojskega vzornika Rolfa Dieterja Brinkmanna.

**OD IZGUBLJENE K IZPRAZNJENI
PRIHODNOSTI**

Da sodobna nemška pesniška pokrajina še zdaleč ni tako povprečna in popreproščena, so skušale dokazati številne analize, ki so sledile omenjenim kritičnim glasovom. Pomemben analitični vpogled je ponudil tematski zvezek edicije *text + kritik*, ki je v kratkem izboru mlade nemške poezije in v interpretativnih esejih izpostavil avtorje, kot so Nora Bossong, Daniel Falb, Swen Friedel, Hendrik Jackson, Norbert Lange, Steffen Popp, Marion Poschmann, Monika Rinck, Sabine Scho, Silke Scheuermann, Uwe Tellkamp, Anja Utler ali Jan Wagner, ki so na prelomu tisočletja izdali svoje prvence. Podoben projekt si je leta 2007 zadala tudi revija *BELLA triste*, ki je za predstavitev izbrala 34 mladih pesniških glasov in nekaj kritičnih refleksij njihove poezije. Obe celoviti predstavitvi sodobnih nemških pesnikov sta proti pričakovanju in ne glede na vse črne napovedi doživeli velik javni odziv.

Čeprav je nemška kritiška javnost do nadpomenskih in enoznačnih opredelitev sodobne pesniške produkcije precej distancirana, analitiki kljub temu ugotavljajo nekatere skupne poteze pesniškega izraza. Sprememba paradigme v javnem diskurzu, ki je iz fokusa družbenega interesa izrinila debate o humanističnih vprašanjih in svoje zanimanje premaknila na področje naravoslovnih in tehniških ved (npr. medicine, genetike, biologije, robotike), je vidno vplivala tudi na motivna polja in interesna izhodišča mlade nemške lirike, hkrati pa pesništvo ni moglo zaobiti že omenjenih tržnih odnosov. Ekonomske kategorije, kot so trg, razmerje blago–denar in njihovi ideološki destilati (kot »potrošnik« ali »najmanjša gospodarska enota«), se na semantični ravni pogosto vpletajo v pesmi in zrcalijo razvrednotenje, če že ne propad družbe. Čeprav gre pravzaprav za detajlno odkrivanje »skrivnosti vsakdanjega« (npr. pri Janu Wagnerju) in za obračanje k »malemu predmetu«, pa poseg po drobnih realijah iz življenja potrošnika ne sledi naivno, kot v pesmih pretekle struje »novega subjektivizma« šestdesetih in sedemdesetih let, v kateri je bil odpor do ideološke refleksije hkrati že subjektivni akt osvobajanja.

Mali človek v podobi skromnega delavca, iskalca svobode, je mutiral v malega potrošnika z megalomanskimi materialnimi potrebami, kar narekuje groteskne, celo grozljive scenarije. V pesmih, ki se dotikajo človeške zgodovine, se nemalokrat pojavljajo slike nadzora, zaprtosti in brezizhodnosti (npr. pri Ronu Winklerju ali Tomu Schulzu). Te podobe pa so upesnjevali že vzhodnonemški avtorji, kot sta Heiner Müller ali Volker Braun, vendar v drugačnih tonskih legah. Ton mlade nemške poezije je predvsem trezen, konstanten, umirjen in diagnostičen, s tem pa povzroča razkorak med nekdanjim občutenjem izgubljenosti prihodnosti, ki je še dopuščala utopijo, in sodobnim spoznanjem izpraznjene prihodnosti brez vrednostnega predznaka, ki se pojavlja kot nespremenljivo dejstvo.

**PESNIŠKI TRANSFER:
NEMČIJA – SLOVENIJA**

V marsikaterem opisanem segmentu sodobne nemške poezije lahko prepoznamo postopke, tematska izhodišča in podoben splošni položaj pesništva, ki si ga Slovenci kot del skupnega evropskega kulturnega prostora delimo z Nemci. Tudi na slovenskem pesniškem polju ne gre zanikati posledic tržno usmerjene, dobičarske družbe, ki kulturo in moralne vrednote potiska na margino in v skladu z umanjkanjem vsakršnih vrednostnih kriterijev v hiperprodukciji knjižnih naslovov izpostavlja tiste z najbolj spretnim marketingom. Spomnimo se lahko tudi preteklih debat o slovenski »urbani poeziji«, pa ameriških vplivov newyorške pesniške šole in poskusov pesniških *slamerskih* performansov, ki niso pognali globljih korenin. Nenazadnje tudi med najrazličnejšimi poetikami zadnjih dvajsetih let večkrat beležimo drseč, narativni verz s popisovanjem realij iz vsakdanjega življenja in potrošniške družbe, ki v obliki inventurnega seznama neprizadeto evidentira stanje sodobnega sveta in duha, čeprav, seveda, s pomembno *differentio specifico*, ki izvira iz nekoliko drugačne zgodovinske podlage in nacionalne pesniške tradicije. ■

mediji

HEROJ IN VANDAL?

BORIS BERGANT

MARCEL ROSENBACH/HOLGER STARK: **Staatsfeind WikiLeaks** (Državni sovražnik WikiLeaks). Spiegel Buchverlag, Hamburg 2011, 336 str.

Z objavo dokumentov iz tajne korespondence ameriškega zunanjega ministrstva z njegovimi 271 diplomatskimi misijami po svetu (skupaj 251.287 iz obdobja december 1966–februar 2010), ki jih je priskrbel Assangeov *WikiLeaks*, po večmesečni analizi in oceni pa so jih 29. 11. 2010 sočasno objavili »tajni zarotniki« *El Pais, Le Monde, Der Spiegel, The Guardian* in *The New York Times*, se je amerškemu State Departmentu pripetil »njegov 11. september«. *WikiLeaks*, ki je že vseskozi v dialektičnem razmerju do množičnih medijev, je bržčas spremenil novinarstvo. Kot upata avtorja, pa je morebiti tudi novinarstvo spremenilo *WikiLeaks*, saj se je izkazalo, da organizacija sama ne bi bila nikoli sposobna prežvečiti toliko gradiva, ga preveriti in ovrednotiti, brez česar pa ne bi bilo verodostojno.

Spieglu je z objavo knjige – sočasno z večmesečno tajno in zaupno obdelavo 1,4 gigabajtov obsežnega gradiva – uspel pomemben novinarski dosežek. Poleg 50 sodelavcev, ki so se poglobili v »depeše«, sta urednika Rosenbach in Stark z močno finančno podpro temeljito in na vseh koncih sveta raziskovala dejstva o Julianu Assangeu in njegovi skrivnostni organizaciji. Le nekaj tednov po velikem poku sta kot prva in ekskluzivno objavila svoja odkritja.

Spieglova raziskovalca sta razkrila okoliščine večine dosedanjih operacij Assangeovega *WikiLeaksa*, porozne in težko sledljive organizacije z veliko fluktuacijo sodelavcev in somišljenikov, ki se zaradi njene avtokratičnosti iz navdušenih privržencev pogosto prelevijo v srdite nasprotnike. ¶

obtožujejo za dvakratno posilstvo, sam pa trdi, da gre za zvijačo, ki naj bi ga pripeljala v ameriški zapor.

Gre za osebo z visokim inteligenčnim kvocientom (od 140 do 180), ki je rasla v okolju hipijevskih staršev, z večnimi selitvami in nestabilnimi intimnimi odnosi, kar je ostala njegova značilnost. Zamenjal je kar 37 šol, ne da bi katero dokončal.

Po mnenju avtorjev Assange »združuje anarhistično zaničevanje države in nepopustljivost, značilno za stalinista«, vendar ni klasični levičar, niti ni klasičen anarhist ali levi radikalec. Vsekakor pa je »otrok nove levice in gibanja 68, vzgojen je bil anti-avtoritarno in je odraščal v duhu družbe, ki jo razumemo s svobodo, samopotrjevanjem in avtonomijo in je hodila na ulice proti vojni in imperializmu«. Assange trdi, da se bori proti državi kot prisposdobi koruptivne elite; mediji, gospodarstvo in politične elite so sestavni deli problema – korumpirani z oblastjo so v bistvu zarota zoper državljane. Decembra 2006 zapiše: »zarota kot oblika vladavine« *in doda, da nove tehnologije omogočajo možnost za odpor in spremembe.*

Enak odpor kot zoper oblast ima Assange tudi zoper večinsko novinarstvo, pri čemer se je ujel z legendo računalniške srenje Benom Laurijem. Novinarjem očitata, da »navajajo samo tisto, s čimer jih hranijo«, zato bojkotirata množične medije, češ da »verjamejo vse, kar slišijo«, v *WikiLeaksu* pa vidita priložnost maščevanja takšnemu novinarstvu.

Vsekakor je novinar Steven Levy tej generaciji in miselnosti že leta 1984 spisal manifest *Hekerji – junaki računalniške revolucije*. Poreklo te scene sega v okolje bostonskega MIT, kjer je vzniknila nova kultura, življenjski slog z novo filozofijo, etičnimi načeli in vizijami. Njegovo bistvo je zahteva, da naj bo orodje odprto in vsakomur dostopno, da se lahko družba razvije in izboljša. Informacije naj bi bile javne, splet naj bi spodbudil decentralizacijo. Leta 1993 izide *A Cypherpunk's Manifesto* Erica Hughesa, ki meni, da od vlade, podjetij in organizacij, ki nimajo obraza, ni mogoče pričakovati, da bodo ljudem prostovoljno prepustile zavarovano zasebno sfero – zato je stvar posameznika, da se s sredstvi kriptografije zoperstavi nadzoru in odtujenosti države.

Assange kasneje omeni: »Naučili smo se, da se režimi ne želijo spremenjati. Da bi jih spremenili, moramo biti premočrtni. Obstajajo različne metode, da prodreš skozi obrambne zidove, šifre in gesla računalnikov. Najbolj znana metoda je surovo nasilje (*brute force*), kar pomeni preizkusiti vse mogoče rešitve. Vendar so za to potrebne velikanske računalniške zmogljivosti, nekakšen super računalnik, ki zmore več sto teraflopsov – več sto milijard računskih operacij na sekundo. To pa je seveda drago.«

Spieglova raziskovalca sta razkrila okoliščine večine dosedanjih operacij Assangeovega *WikiLeaksa*, porozne in težko sledljive organizacije z veliko fluktuacijo sodelavcev in somišljenikov, ki se zaradi njene avtokratičnosti (morda tudi skrivalništva, netransparentnega financiranja in potrošnje) iz navdušenih privržencev pogosto prelevijo v srdite nasprotnike.

Med najbolj znanimi je vdor v vojaške dnevnike ameriške vojske v Afganistanu in kompromitirajoči video helikopterskega napada na civiliste v Bagdadu (primer informanta, deseterja Bradleyja Manninga in njegovega trpljenja v vojaškem zaporu je posebno poglavje »fenomena *WikiLeaks*«*). Pod psevdonimom Mendax Assange že*

Temeljito obdelata tako 3. 7. 1971 rojenega Avstralca Juliana Assangea, ki je medtem postal eden največjih sovražnikov ZDA (te naj bi mu celo stregle po življenju), kot tudi njegovo razvejano, protislovno in neoprijemljivo organizacijo *WikiLeaks*.

Hkrati pa se poglobita v ozadje in bistvo fenomena nove »računalniške demokracije«, ki je tako vznemirila in razdelila svet.

Assange, avtoritarna in samovšečna oseba, ki misli, da spreminja svet, je za nekatere heroj in za druge »informacijski vandal«, kakor ga je označil celo pionir medomrežnega hekerstva (navduševanja nad računalništvom, kot pravi slovar, a medtem bolj razumljenega kot prodiranje skozi obrambne in medomrežne zidove) Steven Aftergood. Assange medtem v londonskem zatočišču še vedno čaka na britansko odločitev o izročitvi Švedski, kjer ga

15 let vdira v omrežja ameriške vojske in raziskovalnih ustanov. Eden od takšnih je bil tudi vdor v omrežje NASA pred izstrelitvijo vesoljskega avtobusa, ko se je na zaslonih pojavil stavek »vaš sistem je zanič« *in so ga razglasili za prvega »politično motiviranega računalniškega črva«.*

Vdor v ameriško zunanje ministrstvo je seveda brez primere v zgodovini, čeravno je že »emzerska« *diplomatska pošta, ki je prišla v napačne roke, sprožila nemško-franco-sko vojno 1870/71.*

Assange je v ZDA postal državni sovražnik. Vprašljivo je, kaj je ZDA bolj škodovalo – objava depeš, katerih analize so pretežno ustrezne in dobro spisane, ali odziv nanjo. Od vseh žgečkljivih podrobnosti je še največja afera nedopustno vohunjenje v sistemu OZN, saj gre za najhujšo kršitev Dunajske diplomatske konvencije.

A dileme o *WikiLeaksovem* »psevdoinformiranju« *in obstoječem novinarstvu v odnosu do ali kot del elit ostajajo. Nova tehnologija jih bo nenehno pogrevala in izzivala. Z njimi pa tudi nas in naš odnos do širšega in ozjega okolja. ■*

literatura

TO JE TEŽKO, TEMNO BRANJE

VID SIMONITI

HERTA MÜLLER: **Danes se raje ne bi srečala**. Prevedla Mojca Kranjc. Študentska založba (Zbirka Beletrina), Ljubljana 2010, 193 str., 24 €

N a lanskem obisku v Ljubljani je Herta Müller nekoliko potožila nad veliko pozornostjo, ki je je po prejetju Nobelove nagrade deležna. Nagrado so dobile knjige, je rekla, in knjige bi morale javnosti zadostovati. Morda je nekaj ironije v tem, da je tako sramežljiva ravno pisateljica, ki v svojih delih vedno znova zajema prav iz svoje osebne (pre)izkušnje. V nasprotju z na primer Milanom Kundero Müllerjeva po emigraciji na Zahod ni začela raziskovati novih tem, ampak se z zgodbami, v katerih se usoda glavnih likov dostikrat ohlapno drži pisateljičine lastne, vrača k preganjanju pod Ceausescujevim režimom – k ponižanosti, eksilu, osamljenosti in, včasih, izgubi razuma.

Tudi protagonistka romana *Danes se raje ne bi srečala* ima mnogo skupnega s svojo ustvarjalko. Obe zaradi političnih razlogov odpustijo iz pisarniške službe v tovarni, obe se soočita z režimskim nadzorom, obe izvirata iz kmečkih družin, ki sta po nastopu režima brutalno trpeli. Müllerjeva si je preganjanje prislužila, ko je zavrnila vohunjenje in kolaboracijo; brezimna pripovedovalka je kriva bolj preprostega greha: v moške hlače, proizvedene za izvoz v Italijo, všije listke z besedami »Ti aspetto«, skupaj s svojim imenom in naslovom. Roman se odvije kot tok zavesti na junakinjini vožnji s tramvajem na še eno v dolgi vrsti zaslíšanj – v žanru torej, ki ga Müllerjeva obvlada s čutom za precizno slikanje psihološkega vzdušja in za spretno, retrospektivno razvijanje zgodbe skozi vrsto navidezno nepovezanih asociacij in spominskih prebliskov.

Življenje v Ceausescujevi Romuniji, kot ga roman prikazuje, skoraj ni vredno imena. Vsakdan obvladujejo nezaupanje, strah, vohunstvo, alkoholizem, predvsem pa male surovosti navadnih ljudi. Posebej bije v oči patriarhalen, strahopetno svinjski mačizem, ki ga pripovedovalka občuti tako pri tastu, »parfumskem komunistu«, kot pri sodelavcih in zaslíševalcih (podoben mačizem je prikazan v romunskem filmu *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva*). Junakinjino dojetje seksualnega je pogosto prav tako cinično, neprizadeto. Svoja lastna občutja – jezo, ljubezen, nevoščljivost – opisuje od zunaj, kot nekdo, ki se mora ločiti od lastne subjektivnosti, da lahko vzdrži travmo svoje situacije. Kratke trenutke sreče, ki jih doživi z drugim možem Paulom, pripovedovalka vedno imenuje »narobe sreča« *ali »neumna sreča«* – neumna, ker je obsojena na propad. Politični teror se tako ne kaže le neposredno, v režimskem nasilju, pač pa tudi v zadušljivi moči, v počasnem stiskanju človeškega razuma in čustvenosti, dokler ta ne postaneta otopela, privedena na rob.

Pisateljičino slikanje totalitarnega sistema – v primerjavi s pisavami Kundere, Bohumila Hrabala ali Venedikta Jerofejeva – ne najde utehe niti v humorju. ¶

terorja, je poezija. Kajti Müllerjeva je predvsem pesnica, po svoji izjemni sposobnosti, da iz okrutnega in surovega spleta umetniško preseženost, primerljiva s Paulom Celanom. Njeni stavki so kratki, varljivo preprosti, opisno objektivni. Vsake toliko pa te zadenejo z ekspresivno močjo, ki osupne. »Moje srce je tako otrdelo, da bi jo ubila, če bi ga vrgla vanjo«, zapiše; ali pa »mraz je žgal ko likalnik«. Ko skuša ustreljena ženska prebegniti čez mejo, leži »pod pasjimi gobci rdeča ko gredica poljskega maka«. Tako kot iz brutalnosti, ji uspe ustvariti poezijo tudi iz banalnosti, iz vsakdanjih predmetov – kvadrata svetlobe, ki pada v stanovanje, dveh sliv na nalepki Paulove slivovke – in iz vsakdanje, včasih vulgarne govorice, ki zaznamuje življenje njenih jeznih in deprimiranih likov. Tu gre tudi posebej pohvaliti prevod, ki zajame oba pola pisateljičine estetike.

Čeprav branje težko opišem kot »v užitek«, sta v romanu vendarle prisotni neka slogovna vzvišenost, ki bralca žene naprej, in neka brezkompromisna temačnost, ki pretrese. Prepriča tudi smisel za literarno arhitekturo; vožnja s tramvajem na zaslíšanje stopnjuje napetost, medtem ko junakinjin tok zavesti počasi odstira kompleksno ozadje tega cilja. Pisateljici gre morda očitati le, da se loteva vedno podobne, dostikrat bolj ali manj svoje zgodbe. Roman ima mnogo skupnega z, prav tako v slovenščino prevedenim, romanom *Živalsko srce* (izkušnja nemške manjšine je tokrat predstavljena na stranski lik). A to je pač posledica tega, da je Müllerjeva izrazito subjektivna, osebnoizpovedna umešnica, ki se vedno znova in, treba je priznati, neustrašno zazira v raztreščeno psiho, kot jo je lahko izoblikovala le totalitarna družba. Mimogrede, če se ji v tem pogledu kateri od sodobnih vzhodnoevropskih pisateljev približa ali jo celo preseže, je to po moji izkušnji Fatos Kongoli, pri nas še nepreveden, posebej v Franciji pa cenjen albanski pisatelj. Njegova knjiga *I Humburi* (Izgubljen) popisuje še en nor režim s prav tako izvirno, a morda za odtonek manj klavstrofobično liriko. ■



Zdenko Kodrič, pisatelj, dramatik in novinar

NIKOLI NISEM BIL ČLOVEK BLEŠČEČEGA PARKETA

V začetku letošnjega leta je izšel roman *Opoldne zaplešejo škornji*, zgodba o tragičnem koncu pri Treh žeblih padlih partizanov, ki je dvignila veliko prahu in v prvem četrtnetju dosegla zavidljivo visoko prodajo. Njen avtor je Zdenko Kodrič (1949), nekoč igralec v znamenitem gledališču Pekarna, ki se je kalil v intelektualni falangi avantgardistov, ludistov, hipijev, šumijevcev, ohojevcev in še koga, danes pa uveljavljeni pisatelj (z romanom *Barva dežja* je bil leta 2000 nominiran za kresnika), dramatik, novinar *Večera* in popotnik.

EVA VRBNJAK foto **TADEJ REGENT**

Roman *Opoldne zaplešejo škornji* velja za prvo literarizacijo padca Pohorskega bataljona. Kakšni so odzivi nanj?

Doslej dobri. V Slovenski Bistrici me je pred nedavnim ustavila sorodnica deklince, ki je kot sedemnajstletna padla pri Treh žeblih, in mi o romanu rekla vse najboljšje, zmotilo jo je le ime Kelih. Zanj je to ime preveč cerkveno, katoliško. Odvrnil sem ji, da ni, da je ime veliko, vredno zlata.

Če smem med odzive šteti tudi intervjuje in tri ali štiri kritike, ki so že izšle o romanu, potem lahko mirno rečem, da *Škornji* vznemirjajo. Na Ptujju so odlomka iz romana celo brali na proslavi Dneva boja proti okupatorju. Igralka ljubljanske Drame Zvezdana Mlakar ju je brala in njena interpretacija je bila imenitna. Ko sem knjigo predstavljal v Ljubljani, me je presenetilo poznavanje usode borcev Pohorskega bataljona. Obiskovalci predstavitev so o bataljonu vedeli zelo veliko, celo o izdajalcih so vedeli marsikaj. In če se vrnem spet na Ptuj: še ne tridesetleten mladenič je na pogovoru v romanu videl vrednoto, ki se ji reče domoljubnost. Zanimivo!

Vojna tematika vas očitno vznemirja kot pisatelja in novinarja, roman *Potsdamska baterija* ste umestili v nekdaj znamenito mariborsko vojašnico, v *Visoki modi* denimo nastopi lik častnika francoske vojske v Mariboru, drugi del romana *Barva dežja* se odvija v krvavem letu 1943, v začetku katerega je padlo tudi vseh 69 borcev s Pohorja. O slednjem ste veliko poročali tudi kot novinar, pred kratkim ste se v *Večeru* odzvali na pobudo za izkopavanje borcev ...

Res je. V *Večeru* sem reagiral na pobudo političnih strank, ki sta predlagali, da ostanke žrtev s Pohorja izkopljejo iz skupnega groba na graškem pokopališču in prenesejo domov. Ne vem, kam? Na Pohorje, v Maribor, v Ljubljano? Ko sem z *Večerovima* kolegoma Lidijo Ferk in Borisom Jaušovcem pisal o tem, smo vsi trije ugotovili, da je prekopavanje nesmiselno in da mu tudi svojci niso naklonjeni. Od takrat se o pobudi ne govori več. Mogoče tudi zato, ker so se ji v Gradcu posmihali, češ dajte mir, nemogoče bo najti 69 Slovencev med 2500 žrtvami iz 12 držav. In nemara so ugotovili, da nočejo dobiti nalepke političnih dedičev nekega zločina.

Kar zadeva moje vojne tematike pa naslednje: v vojno me privede roman, njegov protagonist. V svoji pisateljski karieri še nikoli nisem rekel, zdaj bom pa pisal o vojnih časih. Tega nastavka enostavno doslej ni bilo. Šele ko se junak *Škornjev* premakne v čas, se zgodi vojna, magnetno polje slabega. V *Potsdamski bateriji* – o, ta *Baterija*, postmodernistični udarec mimo – se napoveduje vojna, *Visoka moda* se dotakne vojakov, ki so prebivali v Mariboru in delovali v Bosni kot pripadniki Unproforja. Ko sem začel pisati *Škornje*, sem imel pred sabo ljubezen med dekletom in fantom, ki se odločata o svoji partiji prihodnosti. Ker sem se s tragično usodo Pohorskega bataljona ukvarjal celo desetletje, se je ljubezenska zgodba bržkone ujela v partizanstvo in tragičen konec pohorskih domoljubov.

Literarne osebe v *Škornjih* ste skušali prikazati kot običajne ljudi, ki so jih zgodovinski dogodki povzdignili v junake. Individualne usode partizanov ste bralcu približali s pripuščanjem v posameznikovo notranje doživljanje, poigravali ste se z različnimi tipi pripovedovalca. Na formalni ravni se to npr. odraža tudi s prvoosebniimi, premišljeno strukturiranimi uvodi – kdo je opazovalec v njih, kakšna je njegova funkcija?

Vprašanja, kdo je opazovalec, sem se najbolj bal. Pripovedovalec zgodbe je znan, četudi tu in tam prikrit. Povsem drugače je z opazovalcem, ki je nekakšna moja novotarija. Gre za Drugega v sferi glavnega junaka. Če sem čisto odkrit, gre za opazovalko iz prve verzije romana, ko je ta imel še prolog

**OSEMDESETA SO BILA IDEALNA
ZA PRELOME IN PREMIKE, ZDAJ
JE VSE MIMIBEŽNO: MUZIKA JE
TAKA, LITERATURA, NAŠE ZVEZE.
PRISTNI STIKI SE NAVEŽEJO LE
OB KONKRETNEM POGOVORU
IN V OŽJI SKUPINI LJUDI.**

in epilog in v katerem sem opisal povojno srečanje glavnega protagonista z domnevnim izdajalcem bataljona. Slednji je imel ljubico, ki ni le pripovedovala zgodbe, ampak je tudi opazovala. Ko sem po temeljitem pogovoru z urednikom Mitjem Čandrom, ki je predlagal takojšen *in medias res*, umaknil prolog in epilog, sem opazovalkino vlogo pustil. Ta ima v aktualnih *Škornjih* vlogo antičnega zbora. Gre za opazovano dejanje, ki z različnimi temami nakazuje junakov propad.

Je prvotna različica s svojo provokativnostjo segla predaleč?

Mogoče je res segla predaleč. Bila je preveč provokativna. Predvsem zato, ker je domnevnega izdajalca likvidiral junakov sin, otrok socializma. Tudi konec je bil preveč idealističen. V Berlinu namreč švabski ujetnik s Treh žeblijev odpre razstavo fotografij, ki jih je posnel po bitki, in tam pokaže še deklaracijo o človekovih pravicah (v romanu omenjeno Bajgotsko izjavo), ki jo je pred bitko napisal glavni junak *Škornjev*.

Kateri so ključni pomenski poudarki, ki jih nakazujete prek goste simbolne podstat romana? Zapis šahovske partije, ki jo odigrata mlada protagonista, je najbrž osrednji med njimi ...

Šahovska partija med Vencijem in Filipom, med bodočim partizanom in vermanom, je skorajda okvir romana. Če je ljubezen njegovo pogonsko sredstvo, je partija simplifikacija človeških genialnosti in zablod, nekakšen etični suspenz. Tudi v *Pogledih* je kritik romana napisal, da gre za »genialno prepletanje šahovske notacije in pogovora, ki simbolično napovedujeta vojaško bitko«. Sicer pa je pisec ocene Blaž Zabel – kot je znano – knjigo fino potolkel. Partija je resnična, igrala sta jo Capablanca in Winter leta 1919. Tipična taktična igra, ki so jo nekateri imenovali *vojaška operacija*. Uporabil sem jo zato, da bi z njo opredelil človekovo negotovost, mogoče predsodke, ki jih imajo ljudje drug do drugega.

Med pomenske poudarke štejem še parabolo s sandalom, Marjetin karakter, ki ga premetava sem in tja, in beg štirih borcev iz obkoljenega tabora. Ko že kaže, da jim je uspelo izvit se iz nacističnih krempljev, naletijo na zamudnike, na skupino *alpenlandovcev*. In ko se srečajo, naciji vžgejo po njih in jih pobijejo. Beg sem ponovil. Želel sem ga ponoviti trikrat, štirikrat, in to samo zato, da bi četverica pobegnila in se rešila pekla, a mi roman tega ni dovolil. Nekateri te podvojitve ne bodo nikoli prav razumeli.

Na kakšen način *Škornji* govorijo o zdajšnjosti?

Ne vem. Mogoče v smislu odločitve, kako v stiski naprej. V letih 1941 in 1942 je bil čas drugačen od današnjega. V vprašljivej času se je lažje postaviti na levo ali na desno, v bitko ali pokorščino. Ko sem prebiral članke, pisma, zgodovinska dejstva in pričevanja, sem ugotovil, da je bilo mladim ljudem iz Maribora, Ruš, s Pohorja, Zasavja in Koroške – sploh če so bili pod vplivom oktobrske revolucije – hitro jasno, da morajo v gozd, v partizane, spet drugi v nasprotno tabore. Dovolj so imeli nevarnosti in pritiskov: vsak dan so slišali, da so gnusobe, idioti, židovski izmečki, tatinski cigani, komunistične svinje, ljudje brez sloga, pedigreja in denarja. Danes imajo vsi mladi pedigre in ugled, slog in denar. No, večina ima vse to.

Od zdajšnjosti nazaj v začetek sedemdesetih, v čas zasedbe ljubljanske Filozofske fakultete, izdaje javnega manifesta, zahteve za izpustitev zaprtih študentov ... Kako ste doživljali takratno kulturno in politično vrvenje, kdo so bili njegovi glavni akterji?

Fenomenalno sem se počutil v tistem času. Bral sem kot nor, okrog mene sami izobraženci, avantgardisti, ludisti, modernisti, hipiji, odbiteži vseh sort, pa igralci iz Drame, šumijevci, ohojevci, glejevci, pekarnarji, jaz pa tip iz Cirkovc na Dravskem polju – kot kit v jati ptic –, pridem v Ljubljano in se čez noč priključim tej intelektualni falangi. To je bilo vretje in vrvenje! Spomnim se Draga Jančarja, ki je prišel iz Maribora ravno v času zasedbe Filozofske fakultete in kulturnega maratona. Tudi on je gorel od vseh tistih dogodkov: Pirjevec je govoril, recitiral Jesih, kričal Svetina, modroval Detela, Dekleva je zbiral muzikante za big bend zasedene FF, Jaša Zlobec je pripovedoval o Leninu, Vuk je gladovno stavkal, Matjaž Kocbek režiral, Frane Adam in Mladen Dolar sta



analizirala stanje duha, Zdravko Duša igral, Zorko se je slačil in študentke – na primer Goranka Kreačič, Ilonka Krajnc in druge –, kako so bile navdušene nad vsem tem – delovale so kot Rose Luxemburg.

Glavni akterji so bili študentje primerjalne književnosti, filozofi so se nekaj časa obotavljali, prišli so kemiki in strojniki, največji strahopetci in provokatorji pa so bili študentje Fakultete za družbene vede. Sam sem na FF opravljal nekakšno operativno nalogo, prinašal sem jedi, pijačo, pingpong žogice, lepilni trak, papir. Ker sem bil zraven, lahko rečem, da zasedba FF ni bila samo skvoterska in kulturniško-umetniška akcija, ampak predvsem politična. Študentje so šli na cesto, ostro protestirali in pozneje so nekateri postali politični voditelji v stari in novi državi. Maraton pa je bil zametek poznejših civilnih gibanj pri nas.

Prelomna za vašo gledališko kariero je bila ustanovitev gledališča Pupilije Ferkeverk in zlasti gledališča Pekarna. Kako danes gledate na za tisti čas nepredstavljivo modernizacijo gledališča, na začetke ludizma npr. z Božičevimi enodejan-kami, na svojo vlogo pri tem procesu?

V prvi Pupiliji nisem sodeloval, pridružil sem se tretji in četrti predstavi, slednja je šla z *Razkodrancem* na festival Bitef v Beograd. Sem pa bil med prvimi v gledališču Pekarna, ki ga je ustanovil Lado Kralj. Izjemen in inovativen gledališki čas. V sedemdesetih sem mislil, da bom ostal v gledališču. A sem akademijo kmalu zapustil, odšel domov in na Ptuj postal novinar. Gledališče pa me ni izpustilo. Začel sem pisati igre. Nisem imel zgledov pri slovenskih ludistih niti modernistih. Božič je bil zame imeniten pajdaš, kot dramatik pa me ni pritegnil, Milan Jesih je bil genialen. Privlačila me je Brechtova dramatika, navduševal sem se nad Arrabalom, pozneje nad Zajcem, Slobodanom Šnajderjem, Handkejem – in Brookom in Jovanovićem kot režiserjema. Ko sem sam leta 1989 vrgel svojo prvo dramo v teater, je bilo to prese-nečenje. Igra *Vida vidim* je bila prečudaška, pregledališka in pretradicionalna.

Za dramo *Vlak čez jezero* ste prejeli prestižno Grumovo nagrado. Kako vidite svoje dramske komade v odnosu do sodobne slovenske dramatike nasploh in kakšna je po vašem mnenju njena kondicija ta hip?

Ne boste verjeli, kako sem čakal na preboj v gledališče. Pa mi ni uspel. Ostal sem na njegovem robu, mimo mene gre literarna zgodovina, režiserji se obrnejo proč, dramaturginje in intendantit se mi posmihajo.

Kaj naj vam še rečem? Naj to ilustriram s primerom? Režiserju de Brei sem poslal super tekst, dolgo časa ni bilo o njem ne duha ne sluha, ga pokličem in odgovori mi, veste, nagrajene igre niso to, kar jaz pričakujem. V mislih je imel Grumovo nagrado, mogoče *Vlak čez jezero*, ne vem. Pa mu nisem poslal *grumovke*, ampak eno navadno, nenagrajeno igro! Kaj iz tega sledi? In še eno tako imam: v mariborsko gledališče nosim tekste točno 30 let. Brez uspeha. Moji

teksti so ponavadi zunaj *mainstreama*, gre za obstranske, plakatne igre; igre nihilizma in nevrednega, čudaškega in političnega. Imajo dvojno naravo: ali so pred časom ali pa imajo strahotno zamudo. Nikogar ne oponašam, nihče me ne posnema.

Slovenska dramatika je v dobri kondiciji, če bi imela mene, bi bila v odlični. Zdaj so na vrhu pisci, ki so tudi režiserji. In to je prima!

Eksperimentiranje vam je blizu, na vašo pobudo je leta 1999 na spletnih straneh nastajal *roman.com*, ki ga je pisalo 17 avtorjev in je pod naslovom *Trampolin* izšel tudi v knjižni obliki. Fascinira vas vse novo, drugačno, neobičajno ...

Neobičajno je že samo po sebi zanimivo. V Ljubljani me je zanimalo novo gledališče, v Mariboru pisanje internetskega romana, na Ptuj novi performans in umetniške instalacije in v Slovenski Bistrici digitalna fotografija malih formatov.

K pisanju *romana.com* sem povabil 40 pisateljev, na koncu dobil 17 soglasij, sodelovanje je odklonil Mazzini, ki je bil že takrat računalniški fen, čisto na koncu je odpovedal še Flisar. Prav zavoljo njegove odpovedi sem moral roman končati sam in k sreči sem ga zaključil v slogu računalniške tehnologije, ki je veljala v letu 1999. Pri nastajanju romana so ključno vlogo imeli MKC Maribor, Marko Rodošek, Lidija in Borut Gombač. Takrat smo hoteli roman pisati v živo: da bi nam bralec lahko gledal pod prste, želeli smo izpostaviti ključne besede, ki bi predstavljale povezavo za preklap v druge sfere romana, na primer v žanre: nekdo bi pisal ljubezenski roman, nekdo pustolovskega itd. Žal nam to ni uspelo, tehnologija na MKC ni bila dorasla našim željam. Mislim, da je spletna stran tega romana še zdaj na voljo. Roman so nam zavidali hrvaški pisatelji oziroma poznavalci spletnega ustvarjanja in prav oni so povedali, da smo originali, edini v Evropi.

Tako za vašo dramatiko kot nekatere romane (npr. *Agent iz Žužemberka*) velja, da so pisani stihijsko, z izrazito hitrim pripovedovalskim zamahom. Kaj je tisto nezaustavljivo, ki poganja vaše ustvarjanje?

Najprej sem mislil, da je to odvisno od toka zavesti. Tega konja sem ukrotil že na začetku kariere. V stihijo, v hitrost pripovedovanja me sili fabula, ne nazadnje tudi struktura romana in dramatika. Če pa poslušam svoje bralce, vsi niso takega mnenja, marsikdo mi je že očital *prozne prstne vaje*, češ poglavja so počasna, preobilna, gosta. Moja proza je kombinacija hitrosti in počasnosti, včasih potegnem zasilno zavoro in si dam duška z detajli.

Omenili ste roman *Agent iz Žužemberka*. Roman ima dramske lastnosti. Pisal sem ga, kot da bi bil ves čas nekje zunaj, v premikanju, v teku. Zato je roman stihijski, poglavja so dramski prizori in ker vmes ni odmora, sem moral vanj vtakniti junaka, ki bo kos nalogi in bo imel dovolj sape za maraton. Agent je izdajalec velikega formata, slovenski roman takega težkega negativca še ni imel. V tej *absurdeski*, kot je roman označil Urban Vovk, je mogoče nemogoče in obratno.

Agent želi svoj cilj doseči z izdajstvi, z lažmi, pretvezami in uničevanjem drugega. In ker je roman nenavaden, nerealen, kaotičen, absurden po vsebini in pisavi, bo šel mimo javnosti in žirij. Tako kot izjemna romana Janje Rakuš *Hotel Andro.gen* in Vesne Lemaic *Odlagališče*. Preveč novih reči nihče nima kdove kako rad.

Pogonsko sredstvo mojega ustvarjanja je okolje in brz-kone jaz sam. Četudi sem pristaš sintagme pesnika Boruta Gombača *ko te napiše knjiga*, je pisanje v veliki meri odvisno od avtorjeve fizične in psihične kondicije. Da ne govorim o jezikovnih spretnostih, besedni igri, miselnih preskokih in domišljiji. Pri sebi pogrešam humornost, komičnost, žlahtni cinizem, ki ga, na primer, včasih premorejo Marko Crnkovič, Dragica Korade, Milan Jesih, Dane Zajc, Svetlana Makarovič in Peter Sloterdijk. Res pa je, da še kar obvladam suspenz, filmsko napetost in dokumentarnost.

Boris Jurjašević je posnel dokumentarni portret o vas z naslovom *Medprostori*. Kje se nahajajo ti medprostori, ki vas intrigirajo, kaj temeljnega iz njih vznika?

Tam, kjer je nevarnost, je medprostor. Medprostori so moje življenjske postaje. Nikoli nisem bil človek bleščečega parketa in sijočih lestencev. Moj življenjski prostor in tudi prostor moje proze so hodniki, kleti, stopnišča, parkirišča, viadukti, kamnolomi, zemljanke, kuhinje, veže, dvorane in srce. To so prostori svobode. Jurjaševićev televizijski portret prikazuje prav medprostore in horizonte, ki me instrumen-talizirajo v neke kritične točke. Medprostori so časovni stroji, ki me potiskajo naprej in nazaj: kot da bi stal na vhodu v črno luknjo in se odločal o prestopu meje pogube, nateza in gravitacije. Nor občutek!

Zadnja leta veliko potujete, na karticah, ki jih pošiljate prijateljem, pa so upodobljeni izključno ljudje. Približevanje individuumu je značilno tako za vaše ustvarjanje kot za novinarsko delo – denimo ko ste v začetku osemdesetih v času stavk šli med Mariborčane in poročali s Trga svobode. Kako v sodobnem mimobežnem sobivanju najdevate pristen stik s človekom?

Potujem z ženo. Pridružila sva se profesorjem geografije in zgodovine, ki v okviru mariborskega zavoda za šolstvo obiskujejo geografsko in zgodovinsko privlačne kraje na svetu. Ta študijska potovanja so izjemno zanimiva, poleg družbene geografije spoznavam še vulkane, kamnine, reli-

BRAL SEM KOT NOR, OKROG MENE SAMI IZOBRAŽENCI, AVANTGARDISTI, LUDISTI, MODERNISTI, HIPIJI, ODBITEŽI VSEH SORT, PA IGRALCI IZ DRAME, ŠUMIJEVCI, OHOJEVCI, GLEJEVCI, PEKARNARJI, JAZ PA TIP IZ CIRKOV NA DRAVSKEM POLJU – KOT KIT V JATI PTIC – PRIDEM V LJUBLJANO IN SE ČEZ NOČ PRIKLJUČIM TEJ INTELEKTUALNI FALANGI.

efne značilnosti, rastje, življenje v rekah, morju in jezerih in, na primer, izobraževalni sistem v Keniji ali Kambodži. Na mojih razglednicah so zmeraj ljudje zato, ker želim svojim prijateljem povedati, da sem še vedno živ med živimi.

Tudi kot novinar se srečujem z nenavadnim in učenim, preprostim in drugačnim. Ko se je začela znamenita mari-borska stavka, sem bil *Večerov* poročevalec s kraja dogodka. Ko sem popoldne prišel v redakcijo in napisal poročilo o dogajanju, je v uredniškem krogu zavrelo. Kam, koliko in kako uvrstiti moje poročilo, ki je bilo polno težkih sporočil: delavci Tovarne avtomobilov Maribor in drugih tovarn so obsojali partijo, mariborsko občino, direktorje, CK ZKJ, SZDL itd. *Večerov* fotoreporter Danilo Škofič je naredil imenitne fotografije. Naslednji dan s svojimi poročili nisem bil zadovoljen. Tedanji glavni urednik jih je skrajšal, izločil tekste s transparentov, pomanjšal fotografije – skratka polom. Spomnim se, da je *Večer* takrat na prvo ali drugo stran tlačil tudi neko nepomembno Tanjugovo poročilo o zvezni partijski seji. Na moje presenečenje je *Delo* »razpalo« z velikansko fotografijo na prvi strani. *Večer* pa – ujetnik mariborske politike – tega ni upal. In ko sem se naslednjega dne spet pojavil med delavci, so bili nekateri nad mojim pisanjem razočarani. Takrat se je Maribor politično prebudil, žal pa gospodarsko zrušil. Konec devetdesetih let sem delno ponovil napako svojih nekdanjih šefov. Kot urednik *7D* nisem bil zadovoljen nad mrežo, ki jo je o orožarski aferi pletla kolegica Nada Ravter. Ker nisem verjel v argumente, ki so jih nekateri trosili, sem za nekaj časa ustavil njeno pisanje.

Danes takih neposrednih stikov z delavci in aferaši nimam. Osemdeseta so bila idealna za prelome in premike, zdaj je vse mimobežno: muzika je taka, literatura, naše zveze. Pristni stiki se navežejo le ob konkretnem pogovoru in v ožji skupini ljudi. Žal se naslednji dan pristnost že izgubi in človek mora ponovno iskati nove stike. Jaz jih pogosto iščem v svoji literaturi in v knjigah drugih. ■

● ● ● KNJIGA

Več hrepenenja kot volje

BARBARA SIMONITI: **Sončni obrat.** Mladinska knjiga, Ljubljana 2011, 100 str., 19,95 €

Drobne pesmi iz *Sončnega obrata*, tretje zbirke Barbare Simoniti, z veliko mero čutnosti in še večjo potrebo po izpovednosti izpisujejo pozicijo posameznika, ki je najprej od zunaj, nato pa še od znotraj zmeraj znova izpostavljen spoznavanju svoje relativne majhnosti. To je predvsem svet dvojine oz. ednine kot njenega neizkoriščenega potenciala, a edinega resničnega stanja. Ne zgolj strogo medčloveška, temveč tudi dvojina, ki se v izoliranem dejanju posameznikovega hrepenenja ne izogne antropomorfiziranju. Hrepenenje je slej ko prej glavno, če ne kar edino vodilo subjekta, ki se v *Sončnem obratu* zmeraj znova vrača k sebi, in sicer na način vztrajnega potrjevanja lastne izločenosti in nedosegljivosti ideala. Od zunaj vsiljena omejenost je pri tem seveda subjektova relativna majhnost, ki pa jo od znotraj določuje »neuslišani glas, / ki sem ga / pustila / nekoč nekje / ob poti«. Večno vračanje enakega (narava, letni časi) občuti kot boleče sprčo spoznanja o svoji nepomembnosti in enkratnosti, ki je toliko ranljiva kot varljiva: zavedajoč se svoje nepopolnosti se pojavi zgolj za kratek čas, svojo neponovljivost pa ima že za vrhovni zakon, ki upravičuje popolno (čustveno) odkritost, vztrajno beleženje nevsiljive, toda utrudljive tožbe.

Ne nazadnje se pogosto zdi, da temu subjektu primanjkuje predvsem volje do spremembe, ne primanjkuje pa mu volje do ugotavljanja, kako bi nekaj bilo treba narediti, a za to mogoče ni pravih sredstev, še bolj verjetno pa so pogoji te nemožnosti zakodirani že kar v izhodišče: »Morala bi se upreti, / zakričati / ali vsaj kaj reči, / zato so me naučili / jezika / z brez konca / besedami, / pa nobena ne sodi / v tihožitje praznine, / v katerem sem / vedno znova / glavna sestavina.« Vnaprejšnja nemožnost premostitve je tako vpisana v način obstoja in ni posebej problematizirana, zaradi česar je motivni inventar drobnih, prikupnih ali pa tudi bolj svežih pesniških domislic ujet v zmeraj istem tematskem polju. Tudi zato, ker subjekt pri Simonitijevi dopušča le dve skrajnosti (»dokler se ne / prepletem / v kito smisla / ali pa me vržejo / v koš«), želi iluzorna dokončnost obeh delovati zavezujoče in dramatično, a je vnaprejšnja tragičnost, ki je pesemska vsebina ne priklīče v pojavnost, predvidljiva in nič manj dolgočasna od domnevno dolgočasne resničnosti (»Hodim skozi dneve / kakor med panoji / dolgočasne razstave«). Četudi se občasno ustavi ob zlaganosti in, posledično, nekoristnosti svojega početja (»kar se / prime svinčnika, / je gojena / oblika laži«), pa navidezna samokritičnost samo še dodatno krepi odpornost na spremembo.

V *Sončnem obratu* je, skratka, siva vsakdanjost protipostavljena lepi duši, ki vztrajno beleži, kako ne more prebiti horizonta svoje ujetosti, da bi prišla tja, kamor si dejansko želi priti. Sidrišče kratkih pesmi, pogosto sestavljenih le iz ene bolj ali manj razvejane povedi, se vrti okoli (rodilniške) metafore, ki ji je zavestno odvzet prostor za kompleksnejši razvoj. Asociacijski tok se hitro ujame v zanko drsečih označevalcev, saj iz ene metafore sledi druga: »Ko prva / padati začne, / ni konca / bele oseke / klavirskih tipk / brez strun / z izvotljenimi / očmi.« Hrepenenjski princip ohranja klišejsko nedostopnost ideala: vrezov je mnogo, bolečine veliko, zadetkov pa malo. Očitna izpovednost *Sončnega obrata* pravzaprav redko izpoveduje kaj drugega od svoje neutolažljive želje po izpovedi. **ANDREJ HOČEVAR**

● ● ● KNJIGA

Življenje podeželskega jugo bonda

JURIJ HUDOLIN: **Vrvohodec.** Spremna beseda Drago Bajt. Študentska založba (Zbirka Beletrina), Ljubljana 2011, 217 str., 25 €

Z romanom *Vrvohodec* Jurij Hudolin zaokrožuje trilogijo, v kateri si vloge podajajo prepoznavni akterji z družbenega roba. Junake družijo sorodna antiherojska, uporniška drža, nihilističen odnos do sveta in skrajna brezobzirnost do sebe, še bolj pa do drugih. Družba je zreducirana na skupek črno-belih likov, med katerimi je največja faca tisti, ki zaseda najvišjo stopničko v hierarhiji moči. Ali tisti, ki ga največ nese. *Vrvohodec* beleži anamneziranje osemdesetih let (1930–2010) »vzponov, padcev in dipsomanije« strastnega čašičarja Franka Konečnika, v katerem preko številnih namigov (ami 6, žena, ki se s sinom seli h gostilničarju v

Panule itd.) prepoznamo alter ega očetovskih figur iz prejšnjih dveh romanov. S premikom težišča na prej obrobni lik se spremenita tudi pripovedna lega in časa dogajanja: pripovedovalec je tokrat prvooseben, glavnina dogodkov pa zgoščena v konec sedemdesetih in začetek osemdesetih let. Hudolin se z izbiro izpovednega tona giblje na domačem terenu lastne pesniške poetike, časovna distanca pa mu zagotovi umik iz (domnevne) sfere avtobiografskega. Sprememba taktike je tako najverjetneje premišljena, vprašanje pa je, ali je tudi učinkovita.

Zgodba se odvija na dveh ravneh. Osrednjo sestavlja prvoosebna izpoved Franka Konečnika, velike pijandure in gostilniškega filozofa, harmonikarja razvpitih bratov Vrčkovnik ter šefa prevzgojnega centra v Kazensko-poboljševalnem domu Molotovka v Rovtah, drugem največjem zaporu v Jugoslaviji; drugi, manj izrazit sloj predstavlja nekaj redkih odlomkov iz Konečnikovega dosjeja, ki bralca seznanijo z zakulisjem dogajanja. Med enim in drugim kozarcem je Konečnik namreč jugo verzija tajnega agenta, špicelj, ki svojo nalogo opravlja tako učinkovito, da ga še bralec komaj detektira. Tovrstna montažna naracije bi lahko bila v boljši izvedbi močna točka romana, tako pa izpade kot relativno (ne)zanimiv poskus popestritve nizanja enoličnih popivkarskih prigod. V Zupanovem *Levitanu* je zapor gojišče tisoč in ene zgodbe, medtem ko se Molotovka spogleduje s spalnim naseljem. Dokumentirana podoba Konečnika je razumljivo drugačna od tiste samopromocijske, servirane bralcu, vendar je razkorak med povedanim in prikazanim/storjenim večinoma prevelik. Dosjeji so (pre)redki in preskopi, da bi delovali kot upoštevanja vredna protiutež osrednjemu dogajanju, Konečnikova pripoved pa je kljub avtorjevemu prepoznavnemu, sočnemu slogu gostobesedna, dolgovezna ter nemotivirana. Tako na primer ni jasno, v čem naj bi bila Konečnikova izrednost (razen v natolcevanju), »herojska eskcesivnost« (razen v pitju), ki naj bi ga vzpostavljala kot upravičenega do statusa romanesknega junaka. Ker gre za prvoosebno pripoved »nestabilnega« subjekta, ki večkrat poudari lastno nezanesljivost (»jasno je, da sem lažnivec non plus ultra«), je določena mera površinskosti in nedorečenosti v pripovedi razumljiva, a postane nadležna v trenutku, ko prevzame celoto. Alkoholizem pač ni zadosten motiv za razcepljeno življenje Franka Konečnika. Podobno velja za njegove kompanjone – Tone, Roka in Žeja so baje hudi ka-libri, baje vpleteni v neke hude posle, za katere pripovedovalec, po lastnem zatrjevanju, jasno, ni nikoli izvedel, prav tako ne bralec, ki ne razume, kakšna je v resnici funkcija teh likov, zakaj se pojavljajo brez pravega reda in povoda ter tako iz igre tudi izpadajo. Literarne osebe so zaradi pretirane samovolje, s katero so vpeljane v dogajanje, ploske, tudi – in predvsem – Konečnik. Njegovo življenje se razvrsti v nekaj samozadostnih prigod, povezanih v romaneskno formo zgolj in samo zaradi njegove udeležенosti. Vrvohodec je tisti, ki zaradi svoje drznosti (ali *objestnosti*) zmeraj znova tvega življenje – ni pa jasno, kaj tvega Konečnik. Res izgubi službo, pravzaprav več služb, družinska idila mu dvakrat propade, zapija se in daje nasploh vtis velikega luzerja. Toda vse to se dogaja mimo njega, brez pravih vzrokov in resnih posledic. »No, piši, zakaj pa ne ... snovi imaš verjetno na pretek,« pravi sekretar Deki prijatelju Franku nekje na sredi romana. »Če kdo, pa ti gotovo ne živiš dolgočasnega življenja.« Glede na zapisano bi sodila drugače. **ANA GERŠAK**

● ● ● KINO

Vse se plača

Skrivnost njihovih oči (El secreto de sus ojos). Režija Juan José Campanella. Argentina, Španija, 2009, 129 min. Ljubljana, Kinodvor

Juan José Campanella je pred filmom *Skrivnost njihovih oči* doma posnel dva celovečerca, med čakanjem na novo zgodbo pa je, da ne bi padel iz vaje, v ZDA režiral dele serij, kot sta *Zdravnikova vest* ter *Zakon in red*. Rezultati pridne vadbe so očitni – njegov zadnji film je eleganten in spretno zrežiran, čeprav scenariščno na trenutke neprepičljiv in malenkost preveč sentimentalен. Pripoved o nekdanjem sodnem preiskovalcu, ki se po upokojitvi loti pisateljjevanja, za temo svojega romana pa izbere nerazrešen zločin, ki ga preganja že petindvajset let, namreč hitro preraste v zgodbo o romantičnem hrepenenju in frustraciji neuresničene ljubezni, ki se vseskozi nevarno približuje meji melodramatskega.

Potrebno globino film dobi šele potem, ko stopite korak nazaj in poante, ki jih razvije, pogledate še iz druge perspektive. Če ta žanrski križanec, ki atmosfero kriminalnega trilerja meša z elementi ljubezenske (melo)drame, postavite v kontekst argentinske zgodovine, se pred vami odpre še eno, bolj poglobljeno branje. Campanella je v filmu *Skrivnost njihovih oči* naredil nekaj podobnega kot Vinko Möderndorfer v *Pokrajini št. 2* (2008): opozoril je na to, da potlačene, nerazčiščene, pod preprogo pometene skrivnosti nikoli ne nehajo bosti v podplate in se slej kot prej pregrizejo na površje – bolj nadležne in bolj ostre kot kdajkoli prej.

Približno polovica filma se odvije v preteklosti, v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je Argentina še vedno tičala trdno v primežu vojaške diktature in ko je v njej le malokaj prosperiralo bolj kot pravnica, ignoranca do osnovnih človekovih pravic ter politične čistke vseh vrst

in oblik. Četrto stoletja potem, ko je pravica padla na dno vrednostne lestvice, je končno napočil čas za poračun starih dolgov: Argentinci v svojih omarah ne skrivajo le postanih, nikoli izpovedanih ljubezni in zločinov iz strasti, ampak tudi politične grehe, ki jih ne gre kar tako pozabiti.

Skrivnost njihovih oči je zanimiv hibrid: spretno meša žanre, z minimalnimi prilagoditvami preklaplja med časovnimi nivoji (k temu pripomore tudi temna fotografija, ki zabriše razlike v starosti protagonistov), vzporedno pripoveduje dve ljubezenski zgodbi, postreže s slikovito sekvenco policijskega pregona po nogometnem stadionu, ki se zaključí s spontaním *knock-outom*, pri tem pa namiguje še na metaforičen pomen, ki sega onkraj meja konkretne zgodbe. Je dober, ne pa vrhunski. Povsem spodoben in gledljiv film, toda dejstvo, da je leta 2009 v tekmi za tujejezičnega oskarja premagal filma, kot sta Hanekejev *Beli trak*, pa tudi Audiardov *Prerok*, še vedno zveni blasfemično. Čeprav logično – *Skrivnost njihovih oči* je manj drzen in za gledalca manj naporen od zgoraj omenjenih. Pravzaprav tako zelo diši po Hollywoodu, da lahko kmalu pričakujemo ameriško različico. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● KINO

Zaostrene življenjske situacije

Življenje na smetišču (Waste Land). Režija Lucy Walker. Brazilija, Velika Britanija, 2010, 99 min. Ljubljana, Kinodvor

Čeprav nam bombastični, senzacionalistični in pogosto tudi tendenciozni tip dokumentarca, kakršnega nam ponuja razvpiti ameriški dokumentarist Michael Moore, ni prav pri srcu, pa moramo Mooru vseeno priznati, da je s svojimi deli obudil zanimanje najširšega občinstva za to zvrst filma in ji tako omogočil, da je v zadnjih desetih, petnajstih letih doživela svojevrsten preporod. In k sreči smo v tem času tudi pri nas premogli nekaj posameznikov, ki so že zgodaj zaznali, da se na področju dokumentarnega filma »nekaj dogaja« in nam nato zagotovili, da smo že skoraj od samega začetka tudi pri nas aktivno sledili temu dogajanju. Prav to načrtno vzgajanje kino gledalca, spodbujanje in negovanje njegove senzibilnosti za »drugačne« oblike filma (iz perspektive večinskega, *mainstream* filma), je omogočilo, da ima danes Ljubljana dvorano, v kateri se skoraj izključno vrtijo le sodobna dokumentarna dela – t. i. »malo dvorano« Kinodvora. Mnogi se danes še ne zavedajo povsem pomena te dvorane in pripadajoče programske politike, a že bežen pregled programa v zadnjih letih nam lahko razkrije, da nam je ponudila še zdaleč ne samoumevno ter nadvse dragoceno možnost vpogleda v aktualne tendence sodobnega dokumentarnega filma.

Tokrat se nam bo na sporedu male dvorane Kinodvora predstavila Lucy Walker, mlada britanska cineastka, ki pa se je v relativno kratkem času in z zgolj štirimi celovečernimi deli (dve od teh je posnela v lanskem letu) v mednarodnem prostoru uveljavila kot ena najbolj prepoznavnih figur sodobnega dokumentarnega filma. Uspelo ji je namreč razviti izrazito osebén pristop k dokumentarcu, ki bolj kot na slogovnih posebnostih temelji na izboru teme in načinu, kako k tej pristopi. Tako je v vseh svojih dosedanjih delih kamera usmerila v ekstremne oziroma vsaj neobičajne, zaostrene življenjske situacije oziroma v ljudi, ki v teh živijo. S prvcem *Devil's Olayground* (2002) se ji je tako uspelo prebiti v eno sicer zelo zaprtih ameriških skupnosti Amišev in si pridobiti zaupanje tamkajšnjih najstnikov, ki so ji razkrili, da kljub rigidnemu okolju, v katerem živijo, nič manj intenzivno ne izzivljajo svojih najstniških fantazij. Med snemanjem filma *Blindsight* (2006) pa se je pridružila skupini šestih slepih tibetanskih najstnikov in se z njimi podala na najvišjo goro sveta. Z delom *Countdown to Zero* (2010), v katerem problematizira ravnanje z jedrskimi odpadki, je sledila vlaku, polnemu izrabljenega jedrskega goriva, in na poti (ki jo je vodila tudi preko Slovenije) dokumentirala upor lokalnega prebivalstva. Za vsa naštetá dela je prejela osupljivo veliko mednarodnih nagrad, toda vrhunec njene dosedanje kariere jo je še čakal.

Tega je doseгла s svojim zadnjim delom, impresivnim dokumentarcem *Življenje na smetišču*, za katerega je prejela vrsto prestižnih festivalskih nagrad (med drugim nagradi občinstva v Berlinu in na Sundanceu, nominacija za oskarja) in s katerim se tokrat prestavlja slovenskemu občinstvu. Lucy Walker se tudi v njem ni izneverila svoji avtorski viziji, saj nam predstavi, tokrat tudi dobesedno, življenje na družbeni margini, na robu urbanega središča, kjer konča vse, kar njegovi prebivalci zavržejo – na smetišču. Konkretnije, na največjem svetovnem smetišču poleg brazilskega vele mesta Rio de Janeiro, na katerem dnevno konča preko 9.000 ton odpadkov vseh vrst. Na samem začetku filma Lucy Walker gledalca sicer zavede, saj ima ta občutek, da bo gledal bolj ali manj klasični portret nekega umetnika, Brazilca Vika Muniza, ki se je v Združenih državah uveljavil s svojo »reciklirano umetnostjo«. A sčasoma je vse bolj očitno, da junak filma ni Muniz, pač pa ljudje, ki živijo in delajo na tem smetišču. Čeprav Muniza vseskozi ohranja v središču zgodbe, saj sledimo njegovemu projektu, s katerim v svoj proces reciklirane umetnosti vključuje tamkajšnje pobiralce smeti, t. i. *catadores*, pa je prav življenje slednjih, njihov nenavadni vsakdan, njihova konstantna borba za preživetje, v kateri

POPRAVEK

V prejšnji številki smo v oceni predstave *Bartleby*, pisar zamenjali vlogi igralcev Sandija Pavlina in Janeza Starine. Se opravičujemo in zahvaljujemo za razumevanje.

kljub nemogočim okoliščinam vseskozi ohranjajo svoje dostojanstvo in presenečajo s svojim zvedavim, pogosto celo iskrivim duhom, tisto, kar gledalca osupne, razbije njegove stereotipe in ga sili v razmišljanje. Lucy Walker nam z *Življenjem na smetišču* nedvoumno pokaže, da je lepoto moč uzreti tudi tam, kjer vsi ostali vidijo le smeti. **DENIS VALIČ**

● ● ● RAZSTAVA

Vrnitev domov

Lojze Spazzapan. Donacija gospe Nuše Lapajne. Pilonova galerija Ajdovščina, stalna zbirka

V Pilonovi galeriji si je odslej mogoče ogledati največjo zbirko del Lojzeta Spazzapana v Sloveniji, ki je z donacijo umetnikove hčerke Nuše Lapajne bogatejša za sedem vrhunskih, slovenski javnosti neznanih slik iz torinskega obdobja in za dokumentacijo iz slikarjevega osebnega arhiva. Slike so razstavljene v spominski sobi, ki se nahaja v osrčju Pilonove stalne zbirke, s čimer so v galeriji poudarili vez med dvema umetnikoma, ki sta imela skupne sanje, a povsem različni usodi.

Lojze Spazzapan (1889–1958) se je v slovensko umetnostno zgodovino zapisal kot eden osrednjih goriških ustvarjalcev medvojnega modernizma. V začetnem obdobju ustvarjanja, do leta 1928, ko je predvsem zaradi utrditve fašizma, a tudi provincialnega okolja zapustil »zahodni rob« slovenskega ozemlja, je bila njegova umetnost omejena zlasti na ilustracije, karikature in opreme knjig, ki so jih izdajale slovenske založbe v Gorici. V okviru Kluba mladih je sicer sodeloval tudi na razstavah na Slovenskem, vendar je s svojim ekspresionističnim slogom, ki je ohranil določeno mero dekorativnosti, naletel na nerazumevanje pri domači kritiki. Nasprotno pa so italijanski umetnostni zgodovinarji in slikarski kolegi zelo cenili njegovo »ekspresivno izražanje«, še posebej pa Veno Pilon, ki je prijatelja spodbujal s pozitivnimi kritikami. Pilona in Spazzapana, ki sta v 20. letih ustvarila več medsebojnih portretov, pa ni povezovalo le skupno hotenje po umetniškem snovanju, ampak tudi želja po odhodu v Pariz, kamor se je Pilon odselil leta 1928, medtem ko so se Spazzapanove sanje kmalu razblinile. Na poti v središče moderne umetnosti se je namreč ustavil v Torinu, kjer so mu odvzeli potni list.

Sedem podarjenih slikarskih del predstavlja svojevrsten prerez Spazzapanovega dvajsetletnega ustvarjanja v Torinu, kjer se je kmalu po prihodu uveljavil. Slike ponujajo vpogled v njegove dinamične interpretacije različnih ikonografskih tem: od figur naključnih sprehajalcev v parku – njegovega priljubljenega motiva v prvih torinskih letih, prek črnih silhuet, ujetih med bombardiranjem mesta, do tihožitij in podob svetnikov iz petdesetih let. Hkrati pa dela omogočajo opredelitev njegovega slikarskega sloga, ki ga prepoznamo po energičnih in elegantnih potezah ter (zlasti po vojni) čistih in intenzivnih barvah.

Ob predstavitvi donacije je izšel obsežen slovensko-italijanski katalog s poglobljeno študijo Irene Mislej, v katerem so ne le informacije o podarjenih delih, ampak tudi pisni fragmenti iz umetnikovega osebnega arhiva. Zapisi izpod peres različnih piscev (poleg Pilona še Ivana Čarga in italijanskih likovnih kritikov) oživljajo po eni strani Spazzapanove karakterne poteze, po drugi strani pa osvetljujejo kreativno atmosfero v krogu avantgardno usmerjenih goriških umetnikov v dvajsetih letih preteklega stoletja. Velik del korespondence se nanaša na iskanje slikarjevih slovenskih začetkov, saj italijanska javnost po njegovi smrti ni imela prave predstave o njegovem umetniškem formiranju na Goriškem ali o ikonografskih posebnostih posameznih del (kot so denimo motivi svetnikov). Iz tekstov tudi razberemo, da je italijanskim kolegom pri iskanju Spazzapanovih likovnih korenin pomagal prav Pilon, ki je zvesto spremljal njegove dosežke, čeprav sta se po odhodu v tujino domnevno srečala le enkrat.

Podarjenih dokumentov sicer v Pilonovi galeriji niso razstavili, vendar bodo odslej na razpolago raziskovalcem njegovega opusa. Z izjemo simpozija slovenskih in italijanskih umetnostnih zgodovinarjev v Piranu leta 1984 namreč v domači strokovni literaturi še ni bilo poskusa celovite raziskave njegovega življenja in dela – tudi zato, ker v Sloveniji nismo razpolagali z ustreznro arhivsko dokumentacijo. **NATAŠA KOVČSA**

● ● ● RAZSTAVA

Dolgčas? Ne. Dolg čas.

IGNACIO URIARTE: **Razstava risb, videov ter instalacij.** Celeia – Center sodobnih umetnosti, Likovni salon Celje. Do 12. 6. 2011

11 prekrivajočih se formularjev je knjiga v Berlinu živečega in delujočega umetnika Ignacia Uriarteja, izdana in premierno predstavljena ob aktualni razstavi. Vsebina te knjige so formularji, ti pa so emblematični za njegovo preteklo in sedanje delovanje. Uriarte je bil pred umetniško kariero zaposlen kot analitik v multinacionalnih korporacijah. Njegovo umetniško prakso lahko opazujemo kot plodno srečanje pisarniškega in umetniškega sveta, tudi skoz prizmo proizvodnje izdelkov, skrbno pripravljenih za umetnostni trg, kar njegove umetnine vsekakor so. To pa je vidik, v katerem se Uriarte razlikuje od nekaterih predhodnikov, prav tako navdušenih nad »pisarno«, ki so tovrstno okolje in koncepte raziskovali kot možnosti oteževanja in subverzije tržne razpoložljivosti lastnih stvaritev.

Izhodišče razstavljenih umetnin je v tesnem razmerju s konceptom in dejanskostjo pisarne, z administrativnimi opravki, komunikacijo, okolji in obrazci ter protokoli obnašanja. Zdi se, da ga še posebej navdihuje v odnosu do umetnosti, kot sopostavljanje ter prepoznavanje enega v drugem in obratno. Izstopa obravnava časa, ki se v

razstavljenih delih odrazi skoz obrat: presežek časa ne kot dolgočasje, ampak kot privilegirano stanje dolgega časa.

Dela so formalno izjemno natančno izvedena, precizna in brez napake, kot se pričakuje od profesionalnega rokovanja s tovrstnimi fenomeni. A vendar so prav drobne napake, razlita kapljica črnila, čečkanje po papirju in njegovo pregibanje, idejni sprožilci umetnin. Pozoren opazovalec in premišljevalec si lahko o njih ustvari več interpretacij, kar dela odmika od pisarniške strogo zahtevane enopomenskosti; prav to je tudi dimenzija, ki presega morebitni učinek dolgočasia.

Ena izmed interpretacij odkriva vprašanja začetka in konca, končnosti in neskončnosti. V delu *Neskončnost* se v postopku večkratnega kopiranja in v animacijo povezanih kopij znaka za neskončnost problem in paradoks njegove vsebine deloma razreši s ponavljanjem. Začetek in konec sta locirana v zapisovanju, v manku ali presežku barve, kar zaznavamo kot isto, a se skozi tehnologijo odrazi kot spreminjajoče. Kaplje črnila na papirju, ki so v prostem padu in pod silo gravitacije ustvarjale 80 variacij na izbrano materijo, so s projekcijo diapozitivov povečane. Ob poetičnosti nastalih oblik se zastavlja vprašanje meje med barvo in podlago – kje se konča oziroma začenja posamezna packa?

Delo *Dva pregiba* sestavlja 24 papirjev z dvema nasprotno potekajočima pregiboma, kar na steni učinkuje kot štiri dolge linije. Zdijo se na poti v neskončno, a z vidnim začetkom. Morebiti pa smo priče njihovemu koncu? Elektronske zapestne ure Casio, medsebojno spete in sklenjene v krog, nastavljene na lokalni čas, druga drugo prehitujejo za sekundo. Vsako polno uro se »ob svojem času« oglasijo s piskom. To v retro stilu uresničeno delo fenomen konca in začetka raziskuje kot zvočni pojav. V petih risbah sledimo v neskončnost trajajočim ukrivljenim linijam peresa in svinčnika, iščemo začetek in konec, kljub temu da je zunanji rob risb ob spontanosti krožnega gibanja nenavadno naravnan.

Druga interpretacija dela opazuje z vidika uporabe sredstev, značilnih za pisarniško okolje: pero, svinčnik, ura, kuverta, list papirja, črnilo. V delu Uriarteja so to hkrati nosilci simbolnega reda. Tretji pogled jih opazuje skozi korespondenco med umetniškimi (slikarskimi, kiparskimi, konceptualnimi) in pisarniškimi tehnikami. Linija, znak, konvencija, igra, napaka, meja, razdelek, madež so navzoči tako v praksi kot konceptih pisarništva in umetnosti.

Razstava odpira še eno posebej pomenljivo analogijo. Administrativna opravila in »obrazci« so v umetnosti običajno pospremljeni s trdovratnimi odklonilnimi občutji. A v trenutni projektno naravnani in snovani umetnosti z evropsko plansko organizacijo so že sprejeti kot konstitutivni del, ki skoraj v celoti določa umetniško delovanje. Pogled na produkcijo umetnosti z vidika sprejetja administrativnih protokolov se odraža v vedno manjšem deležu »prepovedanega« v umetnosti. Nekdanja parola, da je v umetnosti vse dovoljeno, se danes sprevrča v dobesednosti, vse je dovoljeno, saj je le še to, kar je dovoljeno.

PETRA KAPŠ

AMPAK

Komu zvoni?



V članku Draga Bajta z naslovom *Drobiž za Prešernovega nagrajenca*, objavljenem v *Pogledih* 25. maja 2011 (v rubriki Zvon), je zapisanih več neresnic in netočnih podatkov, ki postavljajo vse zapisano v dokaj čudno luč. Pisec v uvodu zapiše, »da malone noben pozoren bralec ni opazil, da gre za nov prevod«. Temu je težko verjeti, saj je podatek o novem prevodu, ki je nastal ob štirideseti obletnici izida izvirnika, jasno zapisan na platnicah knjige in torej

bralcu ni treba biti pretirano pozoren, da bi to opazil. Nadalje še v istem odstavku preberemo, da je *Jonatan Livingston Galeb* v prevodu Janeza Gradišnika nazadnje izšel leta 2010, kar tudi ne drži. Izid v tem letu je bil sicer načrtovan, a do njega žal ni prišlo. *Galeb* je v Gradišnikovem prevodu tako nazadnje izšel leta 2008, a tudi takrat delo ni »izšlo v 10.500 izvodih«, kot bombastično trdi pisec, temveč v 2000 izvodih. Še zmeraj lepa naklada, a vseeno več kot petkrat nižja od navedene. Pisec bi se tovrstnim netočnostim lahko izognil, če bi podatke preveril na založbi (tam bi izvedel, da je toliko knjig izšlo v zadnjih desetih letih), a se je raje zatekel k površnemu citiranju iz nejavne elektronske korespondence med založnikom in pravnim zastopnikom Gradišnikovih dedičev. Glede na to, da je iz celotnega članka razvidno, da mu je ta korespondenca zaupne narave očitno prišla v roke (kako je do tega lahko prišlo, je posebno vprašanje), bi se pisec lahko, če bi imel namen objektivno predstaviti ta »primer«, o kakšni podrobnosti pozanimal tudi pri spodaj podpisanim soavtorju korespondence. Ker tega ni storil, je možno domnevati, da je bil njegov namen drugačen. Pravi namen morda izpričuje tudi piševo tendenciozno navajanje primerjave obeh prevodov

iz revije *Bukla*. Korektno napisano besedilo, ki sicer zamolči dejstvo, da stari prevod ni brez napak, vseeno pa pregledno predstavi dve prevajalski strategiji in prepusti inteligentnemu bralcu, da si sam ustvari sodbo, izzvjeni v piščevi interpretaciji kot obsodba novega prevoda (oziroma »malone priredbe«) in tako rekoč kronski dokaz neizmerne požrešnosti založbe, ki se je raje odločila za objavo »očitno šibkega prevoda, bolj podobnega priredbi«, kot da bi se z dediči dogovorila o novi izdaji prevoda Prešernovega nagrajenca.

Še enkrat: založba ni imela nobene namere ponujati nov prevod »bralcem kot starega«, kot v nadaljevanju članka zopet trdi pisec, sploh pa ne držijo njegove s klicajem poudarjene besede, da je »založba (...) namreč novi prevod Bacha prijavila za subvencijo s sklicevanjem na Gradišnikov prevod!«. Vse to si je pisec preprosto izmislil, saj založba novega prevoda ni nikoli prijavila za nikakršno subvencijo. Piščevo namigovanje na zavrženo dejanje založbe se je žal zdelo pomembno tudi uredništvu, saj je omenjeni del besedila izpostavilo še v okvirčku z večjimi črkami.

A piscu tudi to še ni bilo dovolj, saj v nadaljevanju članka zapiše še, da Janeza Gradišnika »osrednja slovenska založba spregleduje in bojkotira«. Resničnost te trditve je mogoče preprosto preveriti v sistemu COBISS, iz katerega je razvidno, da je prav Mladinska knjiga v zadnjem poldrugem desetletju od vseh založb ponatisnila največ Gradišnikovih prevodov: izšli so romani *Čarobna gora*, *Komu zvoni*, *Mojster in Margareta* in *Neskončna zgodba*, lani pa še ponatis njegovega prevoda Hemingwayevih izbranih novel. Ali morda pisec namiguje, da je svojega zvestega in dobrega sodelavca začela založba bojkotirati po njegovi smrti? Iskreno upam, da ne.

Glede na vse navedeno se sprašujem, čemu je takšen tendenciozen članek sploh nastal. Komu služi ves ta linč in škandaliziranje, ki smo mu bili nekateri priča že na nedavni, mitingaško intonirani

okrogli mizi Društva slovenskih književnih prevajalcev? Bralcev ne bi rad preveč utrujal z ozadjem, saj je po svoje mučno in prejkone žalostno. Lahko zapišem samo to, da je bila založba v primeru *Jonatana Livingstona Galeba* postavljena pred nemogočo izbiro: sprejeti vzvišeno in arogantno izsiljevanje pravnega zastopnika dedičev ali se posloviti od nadaljnjega ponatiskovanja knjige. Zato ji ni preostalo drugega, kot da se odloči za nov prevod. S pravnim zastopnikom dedičev je bilo sicer doseženo soglasje, da se pogajamo in odločamo od primera do primera, zato je lani izšel ponatis Gradišnikovega prevoda Hemingwayevih izbranih novel (založba je plačala krepko več od »subvencijskega« honorarja, ki ga predpisuje Javna agencija za knjigo), ne pa tudi ponatis njegovega prevoda novele *Starec in morje*, ki bo letos izšla v novem prevodu Sovretovega nagrajenca (pisec svoje društvene kolege, ki si drznejo sprejeti tovrstno naročilo, ozmerja s »tradukcijskimi štrajkbreherji«). Letos je založba na pravnega zastopnika dedičev naslovila še dva predloga za ponatisa Gradišnikovih prevodov, vendar se temu na ponudbi sprva ni zdelo vredno niti odgovoriti. Sledil je že omenjeni poskus linča društvenega kolega in založbe in zdaj še pričujoča medijska objava.

Ker se mi zdi tovrstna raven in smer razprave popolnoma nekonstruktivna, če ne že kar destruktivna, problematika pa daleč presega udeležence konkretne zgodbe in njihove ege, predlagam, da bi Društvo slovenskih književnih prevajalcev v tovrstnih primerih nastopilo kot nekakšen posrednik med založniki in prevajalci oziroma njihovimi dediči. Interes društva najbrž ne more biti v tem, da bo zdravilo komplekse svojih posameznih članov, pač pa med drugim v tem, da ostajajo dostopni najeminentnejši prevajalski opusi, med katere nedvomno spada tudi delo Janeza Gradišnika. Verjamem, da bi društvo pri tem podprla tudi Javna agencija za knjigo.

Andrej Ilc
Mladinska knjiga Založba

O UPRAVIČENOSTI VISOKIH OBJEKTOV V MESTU



Obsežnejši, mozaični zapis o Kristalni palači je v zadnjih dveh izdajah *Pogledov* anketno načel ne samo za stroko aktualno, osrednjo dilemo: bodočo vizualno pojavnost Ljubljane kot mesta in zlasti kot slovenske pre-

stolnice. Gre za načelna vprašanja sedanjega in bodočega oblikovanja mesta, kakšnega si želimo videti in predvsem v njem živeti.

V Ljubljani se premalo zavedamo pomena in nujnosti strateške izgradnje boljše samopodobe. Tu pa ključnega problema ne predstavlja višinski gabarit mestnega tkiva, pač pa pomanjkljiva urbanost površinsko preskromnega mestnega centra in njegove osiromašene ponudbe za celodnevni poslovni utrip, ki ji je pobegnil v primestne nakupovalne centre. Prvi, odločilni vtis o mestu si vedno ustvarjamo v njegovi dovolj veliki in dobro usklajeni srčiki. Zato si Ljubljana, zlasti z mestotvorno širitvijo mestnega jedra, mora prizadevati, da se otrese svoje pejorativne provincialnosti, saj jo celo relevantni mednarodni kulturni vodiči, kot je *Art Guide East*, označujejo kot »prestolnica vas«.

DEJSTVA DANAŠNJEGA STANJA IN LASTNOSTI LJUBLJANSKEGA TKIVA SO:

- Območje mesta je morfološko pretežno še vedno prerodka struktura, ki zato nujno generira predrago komunalno infrastrukturo, z neizrazitimi vozlišči in s tem pogojenim neustreznim, časovno ne dovolj gostim javnim prometom. Ta bi mestu edini lahko realno omogočil večje in nenasilno zmanjšanje osebnega prometa.

- Nesporna je le oblikovna kvaliteta historičnega mesta pod Gradom in secesijske, popotresne faze Ljubljane, medtem ko je bil povojni in zlasti poosamosvojitveni urbanistični razvoj stihijski, dovolj naključen in prilagojen prevladi pragmatičnih, to je predvsem kratkoročnih raznorodnih interesov. Z le delno izjemo osrednje prometne hrbtenice sever-jug, nekdanje Titove, imamo vsaj štiri provincialno obarvane mestne vpadnice: Dolenjsko, Tržaško, Zaloško, delno Celovško in škandalozni areal prometnega terminala. Šmartinska cesta kot predmet bolj agresivnega, predvsem poslovno uspešnega razvoja pa je v mestno tkivo bistveno slabše vpeta.

NE MOREM SE STRINJATI Z (V ANKETI IZRAŽENIMA) MNENJEMA:

- Da je nujnost tozadevne diskusije že presežena s sprejetjem novega prostorskega plana mesta in njegovimi, tudi za stroko mnogimi spornimi, a zacementiranimi usmeritvami. Mesto je bilo v zgodovini vedno morfološko prepoznaven, a živ organizem, ki se je z odprtim mikronačrtovanjem sproti odzival na vsakokratne gospodarske in politične impulze in tako logično nadgrajeval obstoječo substanco.

- Da so stolpnice, zlasti tiste kot »osamelci na svojih parcelah«, tudi nesporno optimalna oblika urbanega tkiva in oblike bivanja. Zaradi svoje odtujenosti od tal pa so, sociološko ovrednoteno, bivanjsko primernejše predvsem za nestarševske skupnosti.

Prav zato je odprta strokovna diskusija nujna pri vsaki mikrolokaciji novega urbanega, programskega, zlasti še višinskega poudarka; na to nas opozarja že izgubljena bitka o gabaritu novega Kolizeja ali prvotni programski vsebini lokacije Šumi!

Sodobno mesto v historičnih nanosih vedno odraža svojo vsakokratno mentalno, s trenutnimi vplivi pogojeno fizično podobo.

Zgodovinsko sta vedno obstajali sočasni gradnji nizkega in visokega gabarita, a v pretežno manjših kontrastih kot danes. Pri tem so imeli redki višinski poudarki vedno tudi neodtujljivo družbenosimbolno in sporočilno komponento, pomembno za individualno prepoznavnost mest. Skupaj z ostalimi urbanimi označevalci (javnimi zgradbami, trgi, parki) nezamenljivo artikulirajo javni urbani prostor in ga identitetno individualizirajo glede na specifičnost lokalnih značilnosti. V zgodovini je pretežno vedno šlo za tako imenovane kontekstualno vključene višinske poudarke, umeščene znotraj objektov gradov, samostanov, cerkva, mestne uprave, le redko so to bili gradbeni osamelci (npr.: *campanile*). Tako zasnovani kompleksi imajo tudi v novejšem času vrsto uspešnih posnemovalcev. Pri nas sta bila take vrste predvojna umeščenost nebotičnika v karejsko pozidavo in pa povojna izgradnja povezanega kompleksa mešane rabe in različnih višin: stolpnici Trga republike s svojimi aneksi in Cankarjev domom. Pri nas lahko v zadnjih sedemdesetih letih sledimo evoluciji vloge stolpnice: od simbola družbenega napredka v socializmu pa do današnjega simbola prevladujoče prerazdelitve moči družbene nadgradnje v korist kapitala. Zato današnja delna kapitulacija urbanizma v vrednotno nestabilni sodobni družbi ni presenečenje. V novejšem času je tudi pri nas prevladala maksimizacija profita lastnikov gradbenih parcel naklonjena parcialna maksimizacija izrabe določene parcele. Iz primerjave navedenih različic postaja jasno, da pozitivni ali negativni odgovor (za ali proti merilu nesorazmernih višinskih poudarkov) ne more biti v vseh situacijah isti. Pozitivni višinski poudarki v mestu so utemeljeni le, če so na ustrezni lokaciji in ustrezno kvalitetni!

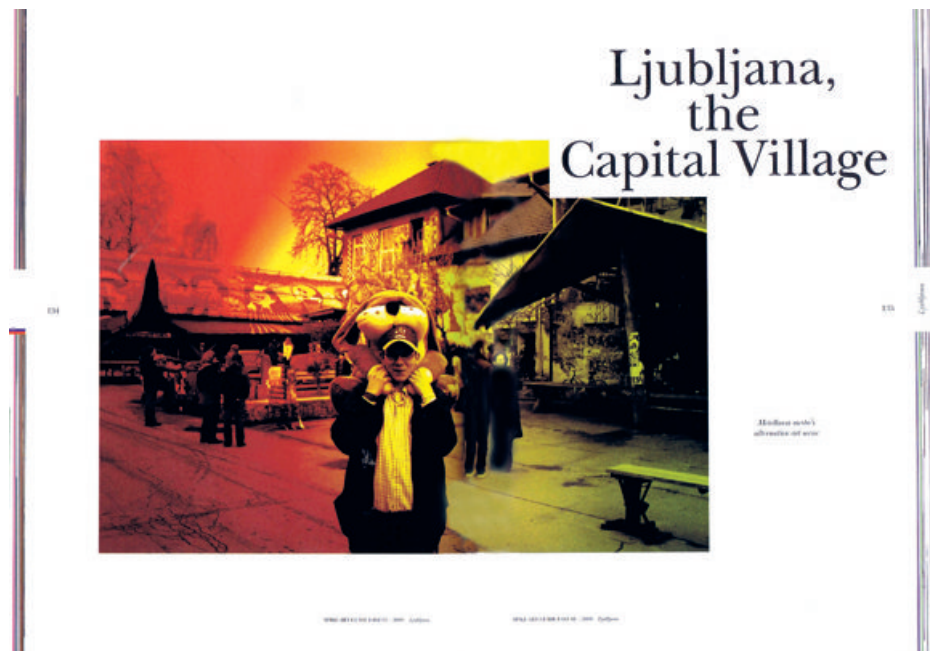
Ali bi morali v Ljubljani vztrajati na okoljsko občutljivejših, restriktivnejših praksah doslednega varovanja historičnih kvalitet, kot je to v primeru Salzburga ali pa bližnjega Gradca?

Le malo mest je bilo sposobnih tako doslednega reza, kot ga je (po katastrofalnem konfliktu meril v ožjem mestu z novim, 210 m visokim Tour Montparnasse) leta 1974 uveljavila pariška mestna uprava s prepovedjo gradnje stolpnice na vsem območju zgodovinskega mestnega jedra. Obenem pa je svojemu mestu istočasno omogočila nemoten razvoj v višino, a na 6,5 km oddaljeni novi poslovni lokaciji Defense. Med obema pa je kompozicijsko celo vzpostavila podaljšano os smeri avenije Champs Élysées (od Slavoloka zmage do novega La Grande Arche) kot simbolno neizbežno vizualno popkovino obeh delov mesta.

Danes zlasti stolpnice z razširjeno spodnjo bazo parterja kot strateška kapacitativna zgoščina v mestnem tkivu nedvomno omogočajo večjo programsko kompleksnost in potrebno kritično maso ponudbe na sorazmerno omejeni lokaciji. S tem v amorfem urbanem tkivu ustvarjajo prepoznavna vozlišča kot pomembne katalizatorske točke, obenem pa omogočajo novo večfunkcionalno opravljalnost, eno tipičnih sodobnih tehnoloških pridobitev in socioloških spoznanj, z dvema optimiziranimi rezultatom: - za uporabnike intenzivnejšo izrabo njihovega časa (skoraj istočasno za nakupovanje, prehranjevanje, izrabo storitev in celo zabavo ter rekreacijo – dovolj dober primer tovrstno delujočih sinergij sta Citypark in preostali BTC, čeprav žal ne pod skupno streho),

- za sodelujoče podjetnike pa *en passant* pritegnitev uporabnikov posameznih storitev na vso razpoložljivo ponudbo.

Kljub temu pa umestitev stolpnice v mestno tkivo in njegovo vizualno silhueto nikakor ne sme primarno postati le kapitalsko vpra-



Mednarodni kulturni vodiči, kot je *Art Guide East*, Ljubljano označujejo kot »prestolnica vas«.



Cerkveno in posvetno v silhueti Firenc

šanje. To naj bo predvsem stvar občutljive in kapitalsko neodvisne, torej mestotvorne, silhuetne, simbolične in lokacijsko-identitetne (urbani *landmarki*) presoje. Nekdaj, ko so se statusna tekmovalja odvijala le med cerkveno in posvetno gospodstvo, so bili ti poudarki neprimerno preprostejši, kot nam nazorno kaže silhueta historičnih Firenc. Danes pa so jih nadomestile predvsem banke, multinacionalke in podobni finančni konglomerati, ki tekmujejo za prestiž in *branding* (npr. Frankfurt kot gola vizualizacija ambicije biti močno finančno središče).

Take poenostavitve puščajo povsod v svetu trajne posledice z banalnim izenačevanjem nekdanjih specifičnih zgodovinskih, morfoloških in karakternih lastnosti posameznih mest. Zlasti pa lahko te postanejo silhueto usodne pri današnjih ambicijah manjših mest, ki z novodobno patetičnim stremljenjem občinskih uprav po stolpnica ogrožajo še skladne silhete Celja, Maribora, Nove Gorice itd., kar se je v preteklosti že zgodilo Kopru in Kranju. Odgovornost narcisoidnih arhitektov kot nekritične, podaljšane roke politike je tu nesporna in neodtujljiva.

Vseposvobod v novih urbanih potezah mesta je opazna tudi destruktivna diskontinuiteta v gradbenih črtah in nepovezanih osnovnih gabaritih, kar se občuti zlasti v kvaliteti urbanega parterja (Slovenska cesta). K temu je bila prav na najbolj občutljivejši in najdragocenejši lokaciji mnogokrat napačno umeščena sicer potrebna infrastruktura: podzemna zbirališča odpadkov in kolesarnice (npr. pred Pošto, občutljivi prostor med Namo in Zaro) in vseprisotni *citylighti*. »Mesto za ljudi« je predvsem tisto mestno jedro, ki intenzivno

živi v polnosti svojega vsakdanjega življenjskega utripa: ne samo gostinskega, temveč predvsem trgovskega, storitvenega in kulturnega. Tega pa za nekatere ambientalno všečne, a javnoprometno slabo dostopne peš cone žal ne moremo trditi!

Ob Emoniki, Kristalki in ostalih še načrtovanih visokih objektih bi bila zato predvsem potrebna predhodna in tako pravočasna diskusija o vrednotah njihovih vizualnih pojavnosti; zlasti ker ostajajo njihove višine za ostali svet nujno samo provincialne, za mesto, v katerem bodo umeščene, pa dolgoročni usodni poseg v njegovo tkivo in silhueto. Do sedaj premoremo le malo prepričljivih višinskih poudarkov, kot jih je v svojo silhueto Ljubljana dobila z dvojčkom stolpnice Trga republike in trojčkom stolpnice v bežigradski soseski BS3.

V svojem pettočkovnem zapisu nas je Vasa Perović nadvse ustrezno opozoril na pomembnost okoljske »trajnosti« kot predvsem arhitekturne kvalitete, ker bo edino ta za stoletja naprej pozitivno ali pa negativno zabeležila ambicije in vrednost dosežkov našega časa. Navedeno je vredno poudarka prav v času, ki še ni povsem mimo, v katerem smo vzneseno in hrupno obljubljali, da bomo postali »najboljši«, če že ne moremo biti največji. K sreči in le zaradi intenzivnosti krize ostaja nerealizirana ambicija: »Univerzo in stolpnico v vsak slovenski kraj!«, na katere varljivi blišč so radi nasedali politiki, župani, pa tudi arhitekti. Tako celo sedanja kriza deluje pozitivno, ker je take ambicije nujno odložila na kasnejši čas, upam pa, da tedaj tudi z bolj treznim razmislekom.

Grega Košak, arhitekt in oblikovalec

KOMUNIKACIJSKI PROBLEMI: KAJ SO IN KAJ NISO?

BOŠTJAN TADEL

Med vladi in njenemu predsedniku naklonjenimi ljudmi – ali pa vsaj, recimo jim, realisti – se je uveljavilo prepričanje, da vladna ekipa dela v principu prave stvari, a jih ne zna predstaviti, moderno rečeno *skomunicirati*, kar izkoriščajo njeni politični nasprotniki in tako spodkopavajo ne le vlado, temveč tudi nujne in hvalevredne ukrepe, ki jih ta izvaja oziroma naj bi to vsaj poskušala. Vlada naj bi imela *komunikacijski problem*.

Naj priznam, da o tako imenovanem *komuniciranju* nekaj malega vem, ker sem bil pred novinarskim in uredniškim delom dobrih osem let zaposlen kot tekstopisec v treh oglaševalskih agencijah, tudi dveh zelo uspešnih. V tem času neposredno sicer nisem bil nikoli zraven pri kakšni politični kampanji, je pa tako, da je sam Jacques Séguéla, slavni *komunikacijski* svetovalec predsednika Drnovška, avtor izjave, da »ni razlike med kampanjo za pralni prašek ali predsednika republike«. Bo že vedel, po svetu je vodil vrsto političnih akcij, trikrat tudi za francoskega predsednika François Mitteranda (prvič, leta 1974, so tesno izgubili proti Valéryju Giscardu d'Estaingu; Séguéla je v svoji knjigi napisal, da ne po njegovi krivdi – ker da je predlagal ustrezno *komunikacijsko* rešitev, pa ga niso upoštevali).

Komunikacijski problem lahko nastane iz kateregakoli izmed treh členov, ki sestavljajo komunikacijo na strani *komunikatorja*. Problem je lahko oseba, ki komunicira, torej subjekt, problem je lahko objekt, torej vsebina, ali pa način posredovanja te vsebine, na hitro rečeno komunikacija sama. Pri tej vladi in njenih problemih gre seveda tudi za problem komuniciranja, ampak ta je šele posledica vrste drugih.

Da bo bolj jasno, si poglejmo evidenten primer komunikacijskega problema: morda ste po Ljubljani opazili plakat, na katerem moški, ki je videti kot razposajeni Ivan Cankar, z obrazom – drugega niti ne vidimo – rine v očitno nad njegovim početjem neprijetno presenečeno blondinko. Podrobnejši ogled razkrije, da gre za igralca Igorja Samoborja in Barbaro Cerar v (odlični) uprizoritvi Strindbergove trilogije *V Damask* iz ljubljanske Drame. Samobor je morda še bolj podoben Strindbergu kot Cankarju, ampak kajpak to kvečjemu stopnjuje komunikacijski problem. Na plakatu je nekako v zgornji tretjini še velik logotip DRAMA, po zelo natančnem pogledu od blizu se izkaže, da nad logotipom z nadvse rahitimi črkicami piše še »Življenje je ...«, s čimer poglobljeni razčlenjavec plakata očitno spozna, kaj je Drama. Zelo na majhno nekje pri strani piše, kdaj in kje vpisujejo abonente.

Kaj je torej komunikacijski problem? Nesporo no kakovostni subjekt posreduje zelo evidentno vsebino, kot vsako leto, da že ob koncu sezone vpisuje abonente za novo. Glede na to, da to počne vsako leto, se je nekomu očitno zdelo, da ni treba tega razlagati ravno s podnapisi, kar je morda celo res – ampak v tem primeru bi si pa lahko prihranili sredstva za oblikovanje, tisk in distribucijo plakatov. Kakšnega večjega števila novih abonentov s tem plakatom Drama zagotovo ni nagovorila – saj jih je plakat kvečjemu zmedel z nejasno razporejenimi elementi, dosedanja abonent pa tako ali tako dobijo ponudbo na dom. Lahko bi še na široko razpredal in utemeljeval, ampak to je *komunikacijski* problem.

Ta vlada pa ima za začetek po dobrih dveh letih in pol delovanja težave predvsem sama kot subjekt komunikacije. Na tem mestu je takoj treba priznati, da takšne težave ne v primeru te vlade ne kateregakoli subjekta komunikacije niso izključ-

Morda je kar pravšnje vprašanje za dvajsetletnico samostojne Slovenije tole: Kaj sem v zadnjih dvajsetih letih naredila ali naredil, da bi bilo drugače, kot je? In kaj bom v naslednjih mesecih? In tudi to ni komunikacijski problem.

no stvarne (ali celo pravične), so pa objektivne. Primer sta zopet Drama in Mestno gledališče ljubljansko, ki sta v zavesti obiskovalcev gledališča (razen redkih specialistov) že 60 let v različnih vlogah nacionalnega svetišča gledališča in bolj gledalcu prijaznega teatra. Ti dve vlogi sta v glavah ljubiteljev gledališča zakoreninjeni, četudi se občasno celo zamenjata – prav v zadnjih letih denimo ponovno, na ravni posameznih uprizoritev pa sta lahko popolnoma skregani z realnostjo.

Seznam razlogov za takšen položaj pri Pahorjevi vladi si po stopnji občutljivosti do posameznih zgodb lahko sestavi vsak sam, morda pa se velja spomniti na sam začetek težav: na afero Ultra pred dvema letoma. Minister Golobič jo je previharil in obstal tako na čelu stranke Zares kot minister za visoko šolstvo, znanost in tehnologijo. Seveda se da reči, da je zato, ker je bil na resorju minister s tolikšno politično težo, v tem mandatu prišlo do velikega povečanja sredstev za raziskave, razvoj in izobraževanje – kar je nedvomno večinoma spregledan dosežek (in nov komunikacijski problem) te vlade, vendar pa je po razkritju prikrivanja premoženja v javnosti padel tako ugled ministra kot stranke in vlade. Svojevrstna bizarnost te zgodbe je, da je prav minister Golobič že dober mesec pred referendumsko nedeljo napovedal, da bo odstopil z ministrskega položaja en dan pred referendumu, dotlej pa jih bo vneto zagovarjal. Tudi to je seveda komunikacijski problem – Golobič sicer je zagovarjal referendum, potem ko jim je vnaprej izrekel nezaupnico z napovedanim odstopom.

Podoben problem ima minister za šolstvo in šport Igor Lukšič, ki je svoj mandat v očeh splošne javnosti vozil relativno mirno, potem pa se nenadoma zapletel v butalsko zgodbo z zimskimi počitnicami v enem tednu. Ključni problem slovenskega osnovnega in srednjega šolstva je postalo vprašanje ločenih ali skupnih zimskih počitnic. To je zgodba, ki povezuje tako subjekt – po dveh letih že dobro načeto vlado – kot objekt, saj je temu neopisljivo nepomembnemu ukrepu uspešno vzbuditi velikansko slabo voljo.

Zgodbi, ki prav tako povezujeta subjekte in objekte, sta Patria in TEŠ 6 – ta vlada ni ustvarila nobene, še manj ju je pa rešila. Na dan po referendumih, ko oddajamo *Pogled*e v tisk, so Delova *Ozadja* razkrila podatek, da bo ob upoštevanju nekaterih členov pogodbe cena TEŠ 6 preseгла 1,3 milijarde evrov. (Seveda to ob letno 4 milijardah za pokojnine ni ne vem kakšen denar, ampak tudi to je komunikacijski problem.) Enako je z oklepnikii, kjer se je zgodba neresljivo zapletla verjetno že s tem, da je bil eden od domnevno vpletenih, nekdanji obrambni minister Karl Erjavec, sprejet v koalicijo. Odtlej je vse skupaj komedija zmešnjav, od kratko malo očarljivega stavka v obtožnici zoper Ivana Janšo, da je »na neugotovljenem kraju, ob neugotovljenem času, na neugotovljen način prejel podkupnino« (oziroma nekaj takega), do še kar nore teze, da naj bi bila ta oziroma s tem povezana podkupnina povezana s financiranjem bukovega predvolilnega brezplačnika *Slovenski tehnik*.

Sicer je ta nedvomno izhajal in zanj so bili nekako tudi plačani neki računi, ampak v podrobnosti se mi pač ne ljubi spuščati, ker gre spet za komunikacijski problem: ali kdo resno misli, da bo z dvema številka zaničnega, na novo lansiranega brezplačnika pred volitvami na koga resno vplival? Če so to že mislili njegovi izdajatelji, so njihovi politični nasprotniki naredili res vrhunsko potezo s tem, da se delajo, kot da je bilo to res ... in upajo, da bodo podobno neumnost ponovili še enkrat.

Vlada s sproti sesipajočo se kredibilnostjo in s hiperaktivnim predsednikom, za katerega noben

problem ni bil dovolj majhen, da se mu ne bi posvetil, in noben dovolj velik, da bi z njim odganjal vse ostale, si je na kup nefokusiranih projektov nazadnje res nakopala še komunikacijski problem. Ampak ne v smislu promocije svojih projektov, pač pa v dialogu z deležniki – namesto da bi definirala nekaj ključnih projektov in storila vse, da bi bili sprejeti, nanje pa vezala svojo uspešnost, je pustila, da so ji sindikati, razna interesna združenja (recimo študentski servisi) in opozicija vsilili lastno zgodbo. To se je zgodilo zato, ker je vlada projekte producirala količinsko, ne pa vsebinsko.

Tipičen primer je pokojninska reforma: čeprav je jasno, da gre za projekt, ki se ga Slovenija mora lotiti, je po mnenju vrste strokovnjakov predlog skromen, predvsem pa neusklajen. Kako si je ta vlada, ki je naravna zaveznica sindikatov, lahko dovolila, da ji sindikati rušijo temeljno reformo? To ni komunikacijski problem, to je politični diletantizem. Da ne govorim o tem, kako se je Pahor v tednih pred referendumom, ko bi moral vse moči podrediti referendumu, poleg vsega ostalega mimogrede ukvarjal še z zdravstveno reformo in z reševanjem uprave Agencije za upravljanje kapitalskih naložb pred koalicijskimi partnerji. In da si je tretja koalicijska partnerica, katere predsednica je poosebljenje povezav med politiko in akterji iz ozadja, le teden dni pred referendumsko nedeljo privoščila imeti kongres, na katerem je ponovno izvolila to predsednico, je tudi dogodek iz arzenala politične fantastike. (In čeprav »vsega ni kriva Katarina Kresal«, bi prestavitev kongresa gotovo lahko izposlovala.)

Tudi to se v kolikor toliko urejeni vladi ne bi zgodilo, da je na predreferendumsko soboto v vladni politični opciji nesporno naklonjenemu Dnevnikovemu *Objektivu* izšel odličen članek Primoža Cirmana o potapljanju Ivana Čidarja, direktorja in večinskega lastnika SCT – cena za avtocestni križ se je v času gradnje povečala za skoraj trikrat –, ki »mu je od leta 1974 uspelo na direktorskem položaju v SCT in enem od njegovih predhodnikov preživeti dve državi, pet valut, štiri predsednike izvršnih svetov in šest predsednikov vlad«. In da je bilo nujno pred referendumu sprožiti postopek razrešitve ravnatelja že omenjene Drame zaradi manj pomembnih prekrškov. To niso komunikacijski problemi, to je razsulo. Predsednik vlade pa, soočen z več kot 70-odstotnim porazom na vseh treh referendumih, izjavi, da bo vlada vztrajala zaradi odgovornosti.

Prav dolgo se vse skupaj vseeno ne more vleči, saj je preveč pogubno za vpletene, ki so doslej vlado in njenega predsednika ohranjali na položaju.

Vprašanje je zato, kako naprej. V izjavi Upravnega odbora Društva slovenskih pisateljev smo nekaj dni pred referendumu prebrali, naj stranke »ne izsiljujejo predčasnih volitev, dokler s spremembo volilne zakonodaje ne omogočijo, da bo na volitvah imel možnost za izvolitev še kdo drug in ne le najbolj ubogljivi vojščaki strankarskih vojskovodij«. Temu slabo kaže: sprejem zakona o nezdružljivosti funkcije poslanca državnega zbora in župana je zanesljiv korak v nasprotno smer, saj so bili neposredno izvoljeni župani mnogo bolj zavezani svojim volivcem kot sestavljavcem strankarskih list. V Veliki Britaniji ministri denimo ostanejo člani parlamenta tudi po imenovanju v vladni kabinet, izvoljeni pa so neposredno vsak v svojem okraju.

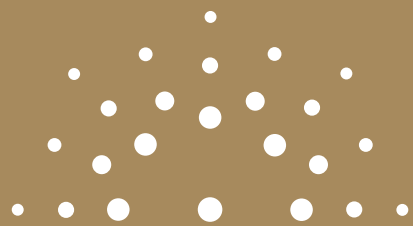
Ampak žogica ni pri politikih, temveč pri tistih, ki jih izvolimo; saj zveni cinično, a znan rek pravi, da imajo ljudje takšno oblast, kakršno si zaslužijo. Morda je kar pravšnje vprašanje za dvajsetletnico samostojne Slovenije tole: Kaj sem v zadnjih dvajsetih letih naredila ali naredil, da bi bilo drugače, kot je? In kaj bom v naslednjih mesecih? In tudi to ni komunikacijski problem. ■

pogledi

naslednja številka izide
22. junija 2011

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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



**SIMFONIČNI ORKESTER
RTV SLOVENIJA**
THE RTV SLOVENIA SYMPHONY ORCHESTRA

kromatika

2011/12

vpis abonmaja
6. do 10. junij 2011



informacije

RTV Slovenija,
Glasbena produkcija
t: 01 / 47 52 469
e: gprtv@rtvslo.si,
brezplačna številka

MODRA ŠTEVILKA



prodaja

Informacijsko
središče
Cankarjevega doma
delavnik (pon-pet):
od 11. do 13. ure in
od 15. do 18. ure
t: 01 / 24 17 299,
01 / 24 17 300



**RADIO
TELEVIZIJA
SLOVENIJA**



KD Group

Družbe v Skupini KD Group
Prijatelji in podporniki
Simfoničnega orkestra RTV Slovenija