

ZA NEKO

Petdesetletnica prve uprizoritve Antigone Dominika Smoleta ➞

MISEL

Prehudo za nežni žanr mehiške telenovele ➞ **Tomaž Lavrič v ljubljanski Moderni galeriji** ➞

VZTRAJNO IŠČE

“Levega žlahtnega populizma pa od nikoder” ➞ **Pogovor z Igorjem Vidmarjem** ➞

SMISEL



**NOV
OKUS**
BEZE + BELI ČAJ

OAZA
Beze + Beli čaj
OAZA

OSVEŽITEV

www.radenska.si



DOM IN SVET 4-5

ZVON 6-9

Prehudo za nežni žanr mehiške telenovele
👉 **Tomaž Lavrič v ljubljanski Moderni galeriji**
Saj res: kdo je danes hlapec in kdo gospodar?
Cankarjevi Hlapci v Anton Podbevšek Teatru



PROBLEMI 10-15

Petdesetletnice prve uprizoritve **Antigone** 👉 **Dominika Smoleta** se spominja njen dramaturg **Janko Kos**, teatrolog **Andrej Inkret** se sprašuje, zakaj že več kot dve desetletji to besedilo ne najde poti na slovenske odre, gledališki režiser **Janez Pipan** odgovarja na vprašanje, zakaj ga sam ni nikoli režiral, o subverzivni reinterpretaciji antične Antigone Judith Butler razmišlja filozof **Aleš Bunta**, **Boštjan Tadel** pa se sprašuje, kdo so današnji protagonisti Smoletove drame.

RAZGLEDI 16-18

Ana Marija Hočevnar (Igor Omerza: Edvard Kocbek, osebni dosje št. 584)
Goran Dekleva (Kajetan Kovič: Vse poti so)
Agata Tomažič (Mojca Širok: Zadnji rimski cesar)
Mladen Dolar (Michel Foucault: Rojstvo klinike)



LITERATURA 19

Drago Jančar: To noč sem jo videl
Odlomek iz novega romana, ki bo izšel jeseni

DIALOGI 20-23

»Levega žlahtnega populizma pa od nikoder«
👉 **Pogovor z Igorjem Vidmarjem**

PERSPEKTIVE 24-25

Čehov v ljubljanski Drami
Armenski film v Cankarjevem domu



KRITIKA 27-28

KNJIGE
Andrej Morovič: In si tu
David Zane Mairovitz, Robert Crumb: Kafka
KINO
👉 Tim Burton: Alica v čudežni deželi
Benoît Delépine, Gustave Kervern: Louise Michel

TELEVIZIJA
Roman Končar: Vlomitci delajo poleti

GLASBA
Milko Lazar: Prêt-à-porter Variations

RAZSTAVA
Mark Požlep: 2008–2010

BESEDA 30

Ženja Leiler: Zakaj že?



pogledi štirinajstdnevnik za umetnost, kulturo in družbo
Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 1, številka 1

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
IZVRŠNA UREDNICA: Agata Tomažič
LIKOVNI UREDNIK: Ermin Mededović
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja
POSLOVNA DIREKTORICA: Mojca Jazbinšek

IZDAJATELJ: Delo, d.d, Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNIK UPRAVE: Jurij Giacomelli

TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče

NASLOV UREDNIŠTVA:
Pogledi, Dunajska 5, 1000 Ljubljana
TEL. (01) 4737 291
FAKS (01) 4737 3010
e-pošta: pogledi@delo.si
www.pogledi.si

Cena 2,45 evra
Število natisnjenih izvodov 105.950

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana

k u l t u r a



republika slovenija
ministrstvo za kulturo

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

Arhitekt

Boris Podrecca

v Sobotni prilogi
o poštenosti pri delu
in o svojem preziru
do materialnega.



Mnogo ponudb za delo zavrnem, kajti imam ime, določena leta, za mano je morje prebranih knjig in se pet minut pred polnočjo ne morem spreobrniti, da bom le kšeftar. Za tisto, kar naredim, odgovarjam, če imam investitorja, s katerim lahko ustvarim kaj poštenega, se projekta lotim, drugače ne.

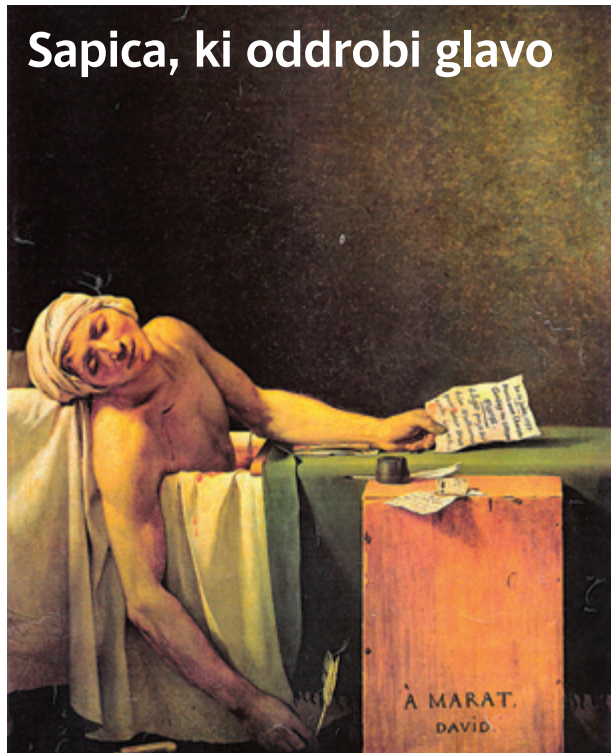
Ruski oligarh, zadnje upanje britanskega novinarstva?

← **KO STA PRED DOBRIM LETOM** ruski oligarh Aleksander Lebedev in njegov sin Jevgenij kupila *Evening Standard*, je britanska javnost razpravljala predvsem o očetovi kagebejevski preteklosti in negativnem vplivu, ki ga bo imel tak lastnik na vsebino časnika. Od kar pa je konec marca postal lastnik že drugega britanskega dnevnika, *Independenta*, ki ga je le njegov nakup rešil pred propadom, se postavlja (absurdno) vprašanje, ali sta Rusa in njun denar zadnje upanje za resno britansko novinarstvo. *Evening Standard* je Lebedev preoblikoval v brezplačnik, naklada se je potrojila in po lastnikovem zatrjevanju oglašni prihodki presegajo izgubo zaradi izpada prihodkov od prodaje posameznega izvoda. Petdesetletni Lebedev je britanski tisk podrobneje začel spremljati v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko ga je njegov delodajalec, KGB, poslal v London zbirat gradivo o položaju v gospodarstvu. Po razpadu Sovjetske zveze je znanje o delovanju kapitalistične ekonomije prenesel v prakso in zgradil imperij, ki obsega vse od bank do letalskih družb in hotelov. Prav pri sklepanju poslov pa naj bi večkrat naletel na korupcijo, pravi Lebedev, ki se danes razglša za njenega ostrega nasprotnika, v Rusiji pa je skupaj z Mihailom Gorbačovom delni lastnik *Nove Gazete*, pri kateri je bila zaposlena tudi Ana Politkovska. Ruski poslovnež na časopise ne gleda kot na posel, temveč kot na odgovornost, je zaupal v enem izmed intervjujev tik pred nakupom *Independenta*. ■



Independent je že drugi časopis v lasti ruskega mogotca (FOTO REUTERS)

Sapica, ki oddrobi glavo



Na razstavi je tudi znamenita slika *Smrt Marata* J. L. Davida

← **ZLOČIN IN KAZEN JE NASLOV RAZSTAVE**, ki je do 27. junija na ogled v pariškem muzeju Orsay, glavna zvezda razstavnih soban pa je poleg umetniških platen giljotina – zadnjikrat uporabljena v Marseillu 10. septembra 1977. Izum doktorja Guillotina, ki je obljubljal, da njegove žrtve (malce čudno bi bilo zapisati »uporabniki«) pri usmrtnitvi ne bodo čutile kaj več kot »lahno sapico na tilniku«, so v Musée d'Orsay prepeljali iz depojev muzeja ljudske umetnosti in tradicije. Tamkajšnje vodstvo je namignilo, da bi bili veseli, če jim posojenega ne bi vračali ... Avtorja razstave, Robert Badinter in Jean Clair, sta imela kar precej težav, da sta prepričala odgovorne o smiselnosti razkazovanja upodobitev zločincev in žrtev izpod čopičev najbolj znanih umetnikov. Dandanes bi v muzejih vsi predstavljali samo srečne ljudi, ki za rekreacijo tečejo in uživajo biohrano, pred smrtjo pa si zatiskajo oči, pravita. Razstava *Zločin in kazen* je na ogled ob skorajšnji trideseti obletnici odprave smrtnih kazni v Franciji, to se je zgodilo šele leta 1981, zanjo pa si je prizadeval tudi Robert Badinter, ki je bil tedaj minister za pravosodje. Badinter, danes med drugim predsednik evropskega arbitražnega sodišča in avtor številnih knjig, se zaveda, da pravo ne daje odgovorov na vsa vprašanja človekovega obstoja. »Žakaj sta izmed vseh živalskih vrst samo človek in podgana tista, ki ubijata zaradi ubijanja? Pravnik ne more odgovoriti na to vprašanje, odgovori lahko samo umetnik s svojim videnjem sveta.« ■



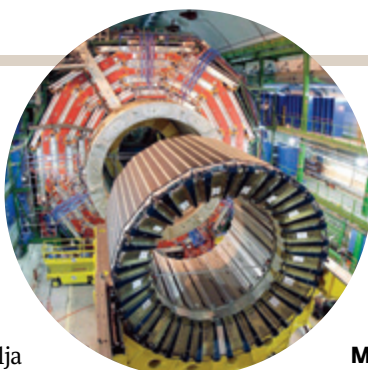
Na Kitajskem se rodi precej več dečkov (FOTO AP)

Ženska – spol, ki izginja?

← **ČEZ DESELETJE** bodo za žentev godni mladi Kitajci le težko našli nevesto, kajti mladih deklet bo močno primanjkovalo, kažejo izsledki raziskav, ki jih je na začetku leta razgrnila Kitajska akademija za družbene vede. Na Kitajskem se v zadnjih letih namreč rodi precej več fantov kot deklet. Ker je smrtnost pri dojenčkih moškega spola za spoznanje večja, je narava poskrbela, da se rodi nekoliko več fantkov kot deklic, od 103 do 106 na 100 deklic. V skoraj vseh kitajskih provincah razen Tibeta pa je to neskladje tako visoko, da je očitno, da ne more biti zgolj posledica naravnih demografskih gibanj. Ponekod se na sto deklic rodi kar 124 dečkov, to po izračunih strokovnjakov pomeni, da bo leta 2020 na Kitajskem 30 do 40 milijonov več mladih moških kot žensk. Neskladje si pogosto razlagajo kot nezaželeno posledico politike enega otroka (zaradi vse bolj dovršenih metod, s katerimi se da ugotoviti spol že pri zarodku, matere hčera splavijo ali pa novorojene deklice zavržejo kmalu po rojstvu), toda to ni edini razlog. S primanjkljajem deklet se bodo namreč spopadali (ali se že) tudi v drugih državah, kjer ni omejitve otrok, denimo v Armeniji, Azerbajdžanu, Gruziji, Južni Koreji. V zadnji so se znašli po svoje: neveste uvažajo, predvsem iz drugih, manj razvitih azijskih držav. V Južni Koreji je tako kar enajst odstotkov vseh zakonov mešanih, za otroke Korejca in Nekorejke pa so že skovali nov izraz: Kozijci – Korejski Azijci. ■

Bliže veliki resnici o velikem poku

← **ZADNJI DAN MARCA** je bilo v Cernu v Ženevi slišati žvenketanje kozarcev in vznesene zdravice: znanstvenikom je naposled uspelo izvesti trk dveh žarkov protonov v velikem hadronskem pospeševalniku. Poki šampanjca so naznanjali, da so korak bliže resnici o velikem poku. Pospeševalnik v sedemindvajsetkilometerskem predoru pod francosko-švicarsko mejo so nekateri poimenovali kar »stroj za genezo« – ker bodo v njem poustvarili razmere, ki so vladale ob velikem poku, torej začetku vesolja in tako sveta, kakršnega poznamo. Pri prvem uspešnem trku se je sprostilo trikrat toliko energije kot kadar koli prej, to pa še ne pomeni, da so znanstveniki na sledi tudi novi tehnologiji učinkovitega pridobivanja energije. Za eksperiment, ki naj bi nekega dne utegnil razkriti veliko skrivnost, so bile in bodo namreč porabljene velikianske količine električne energije pa tudi denarja. ■



Magnetno jedro velikega hadronskega pospeševalnika v Cernu (FOTO EPA)



STEVEN SATER, DUNCAN SHEIK
Pomladno prebujenje

Sobota, 10. aprila, ob 19.30

Režiser Sebastijan Horvat
Igrajo Iva Krajnc, Klemen Slakonja, Jurij Drevenšek, Viktorija Bencik in drugi.



BERTOLT BRECHT
Bobni v noči

Sobota, 17. aprila, ob 19.30

Režiser Matjaž Pograjc
Igrajo Jure Henigman, Jana Zupančič, Gašper Tič in drugi.



MESTNO GLEDALIŠČE LJUBLJANSKO www.mgl.si, telefon 01 2510 852, blagajna@mgl.si, blagajna odprta od ponedeljka do petka od 12. do 18. ure in uro pred predstavo



Novi pesnik

→ Moamer el Gadafi je izdal *Zeleno knjigo*, napotke za življenje v duhu libijske revolucije, Janez Drnovšek je napisal *Misli o življenju in zavedanju*, predsednik EU Herman Van Rompuy pa za sredino aprila napoveduje izid zbirke svojih haikujev. Gospod Van Rompuy, ki je na račun svoje nevpadljivosti slišal marsikatero pikro, evroposlanec z Otoka ga je primerjal z bančnim uradnikom (in se pozneje opravičil – bančnim uradnikom), se menda že dlje časa pesniško izraža v tej japonski trivrstični obliki. Haikuji, ki jih je bilo doslej mogoče brati na njegovem blogu, bodo objavljeni v nizozemščini, njegovem maternem jeziku, prevedeni pa bodo tudi v francoščino, latinščino in angleščino. O dogodku je Van Rompuy potencialne bralce obvestil v sporočilu za javnost, ki ga je poslala tiskovna služba Sveta EU. Je brezoblični sivi evrokrat tako zlorabil svoj položaj in se okoristil na račun evropskih davkoplačevalcev ali je le hotel enkrat za vselej pomesti z očitki o dolgočasnosti? ■

Herman Van Rompuy (FOTO AFP)

Karina Šilec tokrat z Rusalkami

→ Zbor Carmina Slovenica bo pod vodstvom Karmine Šilec v **torek, 13. aprila, v Domu španskih borcev** v ljubljanskih Mostah premierno uprizoril *Rusalko*. Navdih za scenski projekt je dirigentka črpala iz bogate arhetipske tradicije, ki spremlja lik rusalk. *Rusalko* združujejo tradicionalne napeve, legende, rituale in sodobna glasbena dela. Izvajalci so poleg zbora Carmina Slovenica še Vasko

Atanasovski (pihala), Nino Mureškič (tolkala), kostume je oblikovala Belinda Radulović, oblikovalca svetlobe in zvoka pa sta Andrej Hajdinjak in Danilo Ženko. ■

Iz predstave **Iz veka vekov zbora Carmina Slovenica** (FOTODOKUMENTACIJA DELA / TADEJ REGENT)



Avantgarda abstrakcije v Guggenheimovih zbirkah

→ Zbirateljstvo je pogosto razvada, ki okuži več članov družine; Solomon R. Guggenheim in Peggy Guggenheim, stric in nečakinja, sta primer, ki potrjuje pravilo. Ob tridesetletnici beneškega muzeja Peggy Guggenheim je v nekdanji cerkvi San Marco v italijanskem kraju Vercelli **do 30. maja** na ogled razstava del abstraktnih slikarjev z naslovom *Peggy in Solomon R. Guggenheim: Avantgarda abstrakcije*. Tako stricu kot nečakinji je bil pri srcu abstraktni slog slikanja, Peggy je najbolj cenila surrealiste, Solomon pa si je pri nakupih dal svetovati nemški baronci Hilli von Rebay, ki je tudi sama slikala. Zbirko sestavljajo dela Vasilija Kandinskega, Pieta Mondriana, Roberta Delaunaya; nekatera so pripeljali iz Guggenheimovega muzeja v New Yorku. ■

Vasilij Kandinski: Impresije III /Koncert/, 1911



v torek, 13. aprila, ob 19:00
Čebela z lasuljo ali kako ohraniti zdravo norost:
Alica v zgodovinski antropologiji intelektualcev
Predavanje antropologinje dr. Svetlane Slapšak



Laibach pri tridesetih



Laibach (FOTODOKUMENTACIJA DELA)

→ Četrtega maja 1980 v ljubljanskem Kliničnem centru umre Tito, prvega junija istega leta v Trbovljah ustanovijo Laibach. Konec marca leta 1990 začne v Ljubljani delovati borza, decembra istega leta na Kumu nad Trbovljami Laibach organizira praznovanje desetletnice delovanja skupine. Sadovi tega desetletja – od razvpite plakatne afere do plošč – bodo od **15. aprila** pod naslovom *Gesamtkunst Laibach, Temelji 1980–1990* na ogled v Mednarodnem grafičnem likovnem centru v Ljubljani. ■

Antropologi, sociologi, japonologi ... o Avatarju

→ »Večdisciplinarni pogled skozi tridimenzionalna očala« na filmsko uspešnico *Avatar* se bo odprl udeležencem znanstvenega simpozija na oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo ljubljanske Filozofske fakultete. V petek, **9. aprila**, bo beseda tekla o filmu kot o vplivnem komentarju multikulturalizma, znanosti, postmoderne družbe, globalizacije in ekologije, nastopajoči strokovnjaki z različnih področij pa se bodo spraševali med drugim o tem, ali živimo v svetu, kjer sta simulacija in kopija boljši od resničnosti. ■

Eleganca ježa v slovenščini – in v Sloveniji

→ Ljudje stremijo za zvezdami, končajo pa v okrogli posodi kot zlate ribice. Sprašujem se, ali ne bi bilo veliko lažje, da bi že od samega začetka otroke učili, da je življenje nesmiselno, razmišlja dvanajstletna Paloma, ena izmed junakinj romana *Eleganca ježa*, katerega avtorica, francoska pisateljica in profesorica filozofije Muriel Barbery, je v teh dneh na obisku v Sloveniji. Zgodba o dvanajstletnici, ki pripada francoski eliti in z družino biva v večstanovanjskem poslopju v prestižnem pariškem šestem okrožju, tam pa je kot hišnica zaposlena druga junakinja – petdesetletnica, ki pod krinko narejene prostaškosti skriva pretanjen okus za umetnost in filozofijo, je v Franciji prvič izšla leta 2006 v precej nizki nakladi, a so jo morali hitro ponatisniti v več kot milijon izvodih. Doslej so jo prevedli v več kot trideset jezikov, prevod v italijanščino prav zdaj pleza po lestvicah najbolj prodajanih knjig pri naših zahodnih sosedih. ■

Rahmaninov, Beethoven, Čajkovski in trije mladi pianisti

→ Trije študenti Akademije za glasbo se bodo na dveh koncertih predstavili s tremi izmed najpopularnejših klavirskih koncertov. Mía Miljković bo v torek, **13. aprila**, v ljubljanskem Cankarjevem domu nastopila z orkestrom Akademije za glasbo, in sicer z 2. koncertom Rahmaninova. Gregor Dešman in Nina Tkalec pa se bosta **16. aprila** v Slovenski filharmoniji predstavila s 5. Beethovnovim koncertom oziroma s 1. koncertom Čajkovskega, orkester ljubljanske Opere bo vodil Loris Voltolini. Na koncertu v Cankarjevem domu bodo z dirigentko Sian Edwards krstili še skladbo *Ples trobente* Helene Vidic, v Filharmoniji pa *Rapsodijo za simfonični orkester* Anžeta Rozmana. ■

STRIP NA SLOVENSKEM
RESDA NE DOSEGA UGLEDA
IN PRILJUBLJENOSTI KOT V
FRANKOFONSKIH DEŽELAH,
PA VENDAR JE DVEMA
NAŠIMA STRIPOVSKIMA
AVTORJEMA LETOS USPEL
POMEMBEN PRODOR:
KOSTJA GATNIK JE DOBIL
PREŠERNOVO NAGRADO,
V LJUBLJANSKI MODERNI
GALERIJI PA JE DO 6. JUNIJA
NA OGLED PREGLEDNA
RAZSTAVA SVETA V
KVADRATKIH, KOT GA VIDI

TOMAŽ LAVRIČ.

OČE LEGENDARNE DIAREJE
SE SICER NI PUSTIL
ZBEZATI IZ ANONIMNOSTI,
A SE JE BIL VOLJAN
SPUSTITI V ELEKTRONSKO
KORRESPONDENCO Z AGATO
TOMAŽIČ.

LIKOVNI KRITIK VLADIMIR P.
ŠTEFANEC PA JE Z NIZANJEM
SPOMINOV NA SVOJA PRVA
SREČANJA S STRIPOM, OD
ŠUNDA NA CENENEM PAPIRJU
DO SPIEGELMANOVEGA
MAUSA, KI JE VSE KAJ
DRUGEGA KOT POGROŠNO
ČTIVO, OB TEJ PRILOŽNOSTI
ZAPISAL KRATKO ZGODOVINO
STRIPA.

AGATA TOMAŽIČ fotografija JOŽE SUHADOLNIK

Tomaž Lavrič je tak kot njegov najslovitejši stripovski lik Diareja: raje črtica manj kot več, viden v nevidnosti, navzoč v nenavzočnosti. Pripadnik redke človeške podvrste: »lávrič, -a, m javna osebnost po sili razmer, katere številka mobilnega telefona je najstrože varovana skrivnost in ki jo ob slutnji morebitnega bližnjega srečanja z novinarjem ali fotografom pobriše neznanu kam«. Nesmiselno in predvsem nehumano bi ga bilo zalezovati in tiskati v kot, redke vrste so zaščitene. Zato jim je izjemoma dovoljeno odgovarjati po elektronski pošti.

Lavričeve ilustracije v *Mladini* so bile konec osemdesetih za pripadnico zadnje generacije pionirjev, ki ji je *Pionirski list* postal preveč otročji, tista dobrodošla popestritev v kupu bolj ali manj nerazumljivih in dolgočasnih tekstov, zaradi katerih je revija delno upravičila svoj naslov – *Mladina* (čeprav so jo brali večinoma odrasli). Pionirji iz tistega časa smo po spletu okoliščin za vedno ostali pionirji, Diareja izpod Lavričevega rottringa pa ima danes že dvaindvajset let. Česa se je v življenju naučila, katerim iluzijam se je odrekla? »Diareja je vajena preživeti v utesnjenem prostoru dveh, treh kvadratkov, pa je tudi zožanje domovine in vedno večja zaplankanost nista mogla ugonobiti,« odgovarja avtor, ki priznava, da ga je bilo »pred par leti že malo strah, da postajamo normalna demokracija in da za Diarejo ne bo več tekočega materiala, ampak hvala bogu se je pokazalo, da ni tako, prav nasprotno!« Diareje niti jezikovne pregrade ne ustavijo, nekoč je obvladala srbohrvaščino, danes že izumrlo govorico naših tlačitelj, zato ji bržkone nista tuji niti bruseljska angleščina ali diplomatsko zloščena francoščina, kajti »zna kazati jezik v vseh jezikih«, kot pravi Lavrič.

MANJ JE VEČ

Študija različnih podob Diareje, ki so na ogled v Moderni galeriji in so bržčas najširše odstrta špranja v tančici, ki poleg ustvarjalčeve zasebnosti ovija tudi njegov delovni prostor, je dokaz, kakšno mojstrstvo je potrebno, da z eno samo malce drugače postavljeno črtico, dodatno pičico, zametki brčic ali stiliziranim nageljnem pričaraš Srba, Hrvata, japija, duhovnika, častnika JLA. Je Diarej več ali je lik en sam in je ta shizofren? »Diareja je en svet z mnogo liki. Avtor je pa shizofren.« Za razpravo o tem, na koliko likov je razcepljena avtorjeva osebnost, ni na voljo dovolj gradiva, zato pa so razstavljeni panoji izhodišče za razmislek o njegovem stripovskem, pravzaprav slikarskem opusu. Da je Lavrič tudi izvrsten risar, ki preigrava različne sloge, postane jasno v *Bosanskih basnih*, nato pa še bolj z vsakim novim albumom, med katerimi po risarski plati najbolj izstopa *Slepo sonce*. Pri Diareji sta namreč v ospredju politični angažma in kratka in udarna replika, s katero lik bralca boksne v nos, da se ne utegne več poglobljati v finese risarskega minimalizma. A kdor koli je kdaj prijel za svinčnik, ve, da je tolikšna izčiščenost potez plod številnih poskusov in skic v zavetju ustvarjalčevega ateljeja.

Slika je pri stripu nerazdružljivo povezana s scenarijem – in zgodba je pri Lavriču enako dobra kot risarska upodobitev dogajanja. Lahko je pobalinska (*Slovenski klasiki*), pristrčno nagnusna (*Ekstremni športi*), nostalgичna (*Rdeči alarm*), tragična brez patetike (*Bosanske basni*). Ampak venomer sveža in tekoča, nekako tako kot Diareja. In predvsem lavričevska. Kako je potekalo njegovo sodelovanje s francoskim avtorjem Francom Giroudem, po čigar predlogi je zrisal strip *Le Décalogue* (4): *Le Serment*? Ga

PREHUDO ZA NEŽNI ŽANR MEHIŠKE TELENOVELE

Rad sem sam svoj šef
in rad se jezim nase.
Pri sodelovanjih trpim,
ker, jasno, jaz vedno
vse bolje vem od drugih.

Težko je biti najpametnejši na svetu.

moti, če si zgodbe ne izmisli sam? »Ja, me moti. Rad sem sam svoj šef in rad se jezim nase. Pri sodelovanjih trpim, ker, jasno, jaz vedno vse bolje vem od drugih,« odgovarja Lavrič, ki ne taji: »Težko je biti najpametnejši na svetu.« Sodelovanje s francoskim scenaristom pa si lahko šteje v čast, Francija je poleg Belgije ena izmed obljubljenih dežel stripa, v katerih tej obliki umetnosti izkazujejo čast, ki ji gre. »Frankofonske dežele so fenomen, tam produkcija stripov skoraj dohaja knjižni trg, to je neobvladljiva poplava in res, obstajajo stripi za vsako starost in okus, vseh zvrsti, za vsakogar nekaj, vsi skupaj pa imajo radi svojega Asteriksa,« pritrjuje Lavrič, ki se je v soju žarometov francoske stripovske srenje prvič znašel z *Bosanskimi basnimi* ali *Les Fables de Bosnie* leta 1999, ko je prišel v ožji izbor za nagrado v Angoulêmeu, prizorišču vsakoletnega stripovskega festivala. Koliko je bila francoska pozornost za Lavričevo ustvarjanje posledica takrat vnovič porojenega zanimanja za balkansko vojno? »Ja, v tistem času je še trajala fascinacija Evrope z balkansko morijo in strip je bil precej aktualen. Ampak ni bil edini objavljeni strip o vojni, celo ne edini o vojni v Bosni, zato verjamem, da je bil nagrajevan zaradi kvalitete in univerzalnega sporočila o nesmiselnosti vojne, vsake vojne.« Bosanske basni so nato dobile še švicarski grand prix za najboljši strip leta in srebrnega leva – drugo nagrado v Bruslju. Prav zares sanjski scenarij za umetnika iz države, kjer na strip še vedno marsikdo gleda kot na neko plebejsko žanrsko razvedrilo, primerno za polpismene, ki raje gledajo sličice, kot berejo. Emigrirati iz takega okolja nekam, kjer so mu odprte vse možnosti, bi bilo zatorej več kot razumljivo – mu je vsaj za kratek hip to padlo na pamet? »To so me spraševali tudi Francozi, ker

so si predstavljali, da sem prišel na obisk s skrivnostnega, zaostalega Balkana, kjer divjajo večne plemenske vojne in krvna maščevanja. Sem jim govoril, da ne, da smo mi pa ena taka balkanska Švica. Se mi zdi, da mi niso čisto verjeli. Zadnje čase tudi sam ne vem več, kaj smo. Mogoče smo konec koncev res le še eno malo zarukano balkansko pleme, ki ni sposobno voditi lastne države in ki se bo iztrebilo med sabo ...«

IZŽAREVANJE OBIČAJNOSTI

Veliko o položaju stripa pri nas – ki je po Lavričevih besedah odvisen od »entuziazma in vztrajnosti nekaj trimastih posameznikov in skupinic« – pove že to, da strip ni omenjen v družbi nobene izmed umetniških zvrsti, ki jih po področjih (književnost, scenska umetnost, likovna umetnost, glasba) našteva Prešernov sklad. Razen če se skriva v katerem od »ipd.«, s katerim se konča naštevanje pri vsaki kategoriji. Za »ipd.« je torej letos Prešernovo nagrado dobil Kostja Gatnik. Kako bi se nanjo odzval Lavrič, ki je nekoč dejal, da bi, če bi dobil Nobelovo, rekel samo »Hvala!«? »O tem še nisem razmišljal, ker se mi, v nasprotju z Nobelovo, to ne zdi realno.« Pikrost in primes pelina, ki vejata iz teh besed, pa gre menda razumeti le kot kritiko slovenskega kulturnega establišmenta, ne pa slovenstva kot celote in še zlasti ne slovenskega jezika, do katerega, če sklepamo po ostroumnih rimah na zadnji strani *Mladine*, ki so prav tako plod njegovega uma, goji intimen in ljubeč odnos. To pa še zdaleč ne velja za poučevanje slovenščine. Ne, Lavričevi *Slovenski klasiki* niso didaktični pripomoček (čeprav bi, s kancem zdrave ironije in herezije kake učiteljice slovenščine, lahko bili), niti avtor ni pripravljen ni-

Hvala za povabilo, največkrat na koncu izustijo gostje v osrednji informativni oddaji nacionalne televizije kot odgovor na zahvalo voditelja, da so prišli v njihov studio. Tak nastop je v resnici mogoče doživljati kot privilegij, zato se je umestno vprašati, čigava hvaležnost je večja in kdo bi komu moral dostaviti zibelko s hruškami. In če naj velja, da sta medijski čas in prostor neprecenljiva, je še toliko bolj čudno naleteti na človeka, ki se medijske pozornosti brani.

česar storiti, da bi to postali. Bi prelomil svojo zavezanost anonimnosti in šel na turnejo po slovenskih devetletkah, kot žrtev za promocijo učenja slovenskega jezika? »Težko si zamislim hujšo nočno moro: pod žarometi predavam o lepotah slovenskega jezika pred polno dvorano apatične slovenske mularije,« je odkritosrčen Lavrič, ki pa je privolil v drobno izjemo in vsaj pred fotoaparatom ni pobegnil. Od kod ta drznost, se mar ne boji, da bo postal prepoznaven? »Fotografiranje sem sprejel kot nujno zlo, kot recimo zobozdravnika. Odpreš usta in stisneš zobe, pa je hitro mimo. Sploh pa se zanašam, da sem tako neizstopajoč in brezbarven, da se kar zlijem z ozadjem in si me nihče ne zapomni. Izžarevam običajnost, na to računam.« Prav veliko dobrih besed na svoj račun resnično ne premore: kot osebnoizpovedne elemente in travme, predstavljene v stripovski seriji *Ekstremni športi*, poudari »velik nos in kocene v ušesih in prebavne težave in majhne, em, ude, pa zoprni karakter, težave s kajenjem in telesno težo in z ljudmi nasploh«. In v katerem izmed ekstremnih športov je najboljši? »Hja, moja športna panoga so ekstremni štos, jasno.« Pa še tu včasih štos ni več štos, ker se resnici pač ne gre smejati. Tako se je zgodilo s *Sokolom in Golobico*, kjer nadaljevanja vsaj za zdaj še ne vidi: »Ne vem, če bo. Enostavno me je resničnost povozila. Vse se je uresničilo, kot je bilo pisano: udbomafija je zmagala na volitvah in inštalirala Boruta za predsednika, Janez in Urška pa sta se vzela pod alpskimi vršaci. Sicer pa, kdo ve? Mogoče, ko se bodo časi spremenili, ko bo spet v ospredju kakšna lepa ljubezenska zgodba. Tole, kar se zdaj dogaja, posiljeni bulmastifi in župniki pedofili, to je prehudo za nežni žanr mehiške telenovele.«■

ČAKAJOČ NA MARTINA KRPA NA V PAJKICAH

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Zadnji strip, ki sem ga kupil, je bil *Maus* Arta Spiegelmana, zgodba o preživetju mišk (Judov) v času mačje (nacistične) diktature in zavojevanj. Gre za svetovno pomemben stripovski dosežek, mojstrovino, nastalo iz pristne umetniške nuje, za delo v maniri najboljšega, prav nič sentimentalnega humanizma, za klasiko torej, ki seže čez meje svojega medija. *Mausa* je založila Založba ZRC SAZU, organ najvišje domače znanstveno-umetniške institucije, navzven je videti kot knjiga in ni šans, da bi bralcu ob listanju strani počrnili prsti. Zadeva je za kaj takšnega vse prekvalitetno natisnjena. Povsem drugače kot tisti mehko vezani, »pogrošni« stripovski izdelki, po katerih sem posegal kot deček, potem ko sem prerastel *Mikije* z Disneyjevimi stripi, ki so mi jih prej kupovali starši. *Mikiji* so bili tudi njim čisto simpatični, Veliki Bleki, Komandanti Marki in Zagorji iz stripov maljnih formatov, tistih, po branju katerih si imel pošteno črne prste, jim niso bili.

sto dobro razumel, še posebno ne potem, ko sem izvedel, da so tudi na Dumaseve in ostale pustolovske »špehe« samozvani varuhi kulture nekoč gledali z vzvišenim zaničevanjem.

Od Velikega Bleka do *Mausa* je seveda dolga pot, še daljša pa je tista, ki jo je od svojih začetkov prehodil strip. Nekateri ga povezujejo že z jamskimi slikarji, drugi odkrivajo njegovo podobnost s pripovednostjo staroegiptovskega slikarstva, tretji za »prvi pravi strip« štejejo rimski Trajanov steber, s krožno vzpenjajočo se reliefno zgodbo o cesarjevih junaštvih. Predhodnice stripa se mnogim zdijo karikature, pa satire na politične in socialne teme, na primer tiste Williama Hogartha, pa različnih drugih znanih in nezanih avtorjev. Zelo blizu stripa pridejo propagandne karikature iz obdobja francoske revolucije, a prava stvar se začne nekoliko kasneje. Nekateri so prepričani, da je strip v današnjem pomenu ameriški izum, a njegove začetke smemo najbrž videti v dobri stari Evropi, morda v »grafičnih novelah« Švicarja Ru-

či Martin Krpan v pajkicah. Ker v stripih so stvari seveda vsaj nekoliko poenostavljene in včasih tudi tendenčne, trenutnim potrebam prilagojene, o tem priča nadaljevanje zgodovine ameriških superjunakov. Leta 1941, med drugo svetovno klavnico torej, se na primer pojavi Captain America, odet v triko z elementi ameriške zastave, in začne neusmiljeno tolči naciste, s Hitlerjem osebno na čelu, že leto pozneje pa mu sledi serija *Crime Does Not Pay*, ki didaktično spodbuja še k obračunu z domačimi lumpi. Po vojni je šlo stripu v svetu le še na boljše, dobro se je prijel in se razrastle po različnih terenih, tako da je o stripu na splošno danes prav tako nemogoče govoriti kot na primer o filmu.

Slovenci lahko predhodnike svojega stripa nemara gledamo v karikaturah, kot je tista, objavljena leta 1870 na naslovnici »zabavljivo-šaljivega lista« *Pavliha*, naš prvi pravi strip pa se je porodil v krogu naših takrat najprogresivnejših likovnikov, tržaških avantgardistov. Stripovski lik, zamorčka Bu-Ci-Buja je leta 1927 narisal

prizadevanj, porisanih strani ...

Slovenski strip ima danes že svojo zgodovino, popisano tudi v knjižni izdaji (Iztok Sitar: *Zgodovina slovenskega stripa, 1927–2007*), Prešernovega nagradjenca Kostjo Gatnika, v Moderni galeriji razstavljaajočega in splošno priljubljenega Tomaža Lavriča, svoj spletni forum (Striparna.com), stripovsko trgovino in zbirališče (Strip.Art.nica Buch v ljubljanskem centru Murgle), agilni kolektiv StripCore, bolj ali manj spretno v slovenščino prevedene svetovne stripovske klasike, nekatere izjemno zanimive avtentične stripovske teme (na primer Smiljaničevi *Meksikajnarji*), imamo stripovski pogled na domačo »visoko kulturo« (*Slovenski klasiki*), parodije na sodobno družbeno stvarnost (*Sokol in Golobica*), nekateri domači avtorji polnijo strani nestripovskih revij (Marko Kociper v *Poletu*), občasno ga na svoje strani sprejmejo dnevniki (Iznogud v *Delu*), dobivamo prevodne stripovske obdelave svetovnih literarnih klasikov (*Kafka*), imamo publiciste in promotorje stripa, tudi kakšen kritičen vpo-

SLOVENSKI STRIP VERJETNO NE BO NIKOLI POSTAL TAKO UDOMAČEN KOT DENIMO V FRANCJIJI ALI V BELGIJI, KJER SE JE ŽE SKORAJ POMEŠČANIL, A RAZLOGA ZA PANIKO NAJBREŽ NI.

MOGOČE SEM SENTIMENTALEN,

A SAM PRI NAS POGREŠAM LE TIŠTEGA »PRAVEGA«, »POGROŠNEGA«, PRAV NIČ UMETNIŠKO VZVIŠENEGA, TISTI ČISTO NAVADNI VSAKDANJI STRIP IZ KIOSKA NA VOGALU, Z ZGODBO, KI PRITEGNE DEČKA, ŽELJNEGA PUSTOLOVŠČIN, STRIP, PO BRANJU KATEREGA IMAŠ POŠTENO ČRNE PRSTE, TAKEGA, KI SI PRISLUŽI IN HKRATI OVRŽE TISTO DVOMLJIVO OZNAKO »ŠUND«.

Oče mi je razložil, da so čisto navaden šund (besede nisem razumel, sem pa dojel, da ne pomeni nič dobrega) in zapravljanje časa, a se z njim nisem strinjal, sem pa zaradi njegove intervencije vzljubil tako »šund« kot zapravljanje časa. Nekakšno vmesno področje še sprejemljivega, za obe strani znosen kompromis, je bil *Zabavnik*, s stripi, različnimi in bolje natisnjenimi, ter še z nekaj drugimi rubrikami, zanimivostmi tipa »saj ni res pa je« in podobnim. Poleg tega je bil *Zabavnik*, četudi v založništvu beograjske *Politike*, v slovenščini, to pa stripi iz *Zlatne serije*, *Unov Magnus*, pa tudi stripi iz *Stripoteke* in *Alana Forda*, ki so prišli pozneje, niso bili. Vsi ti so bili licenčni stripi, prevajani v prožno, pogosto prav sočno srbohrvaščino, distribuirani v dobro založene kioske po vsej takratni skupni državi, stripi, ki so bili za mnoge pripadnike moje generacije prvi korak v subkulturo, pa tudi v sodobno urbanost. Iz njih nismo pobirali le neprekosljivih duhovitosti in štosov, nismo zgolj sledili napetim ali zabavnim zgodbam, ampak smo spotoma izvedeli celo kaj čisto koristnega. Veliki Blek in njegovi tovariši so nas podučili o ameriškem boju za neodvisnost, v *Asteriksu* je mrgolelo latinskih citatov, v *Flashu Gordonu* so se razpirala mikavna futuristična prostranstva ... Izraz »risani romani«, s katerim so takrat nekateri imenovali stripe, ni bil zgolj plebejska fraza, to je nemara dokazovalo tudi dejstvo, da smo prijatelji takrat enako vneto kot stripe brali tudi debele romane Dumasa starejšega in Walterja Scotta. Iz obojih smo pravzaprav črpali podobno, le da so bili zadnji bolj večje napisani, prvi pa seveda bolje narisani in bolj duhoviti. Morda tudi zato tistega o šundu nisem č-

dolpha Töpfferja, v karikaturah Wilhelma Busha, njegovem protostripu *Max in Moritz*. Nekoliko širši pogled bi najbrž moral zajeti vsaj še Japonsko in njeno tradicijo lesorezov, pa kitajsko izročilo manhua risb, v Ameriki pa naj bi se vse skupaj »čisto zares« začelo nekoliko pozneje, leta 1895, z možičkom, imenovanim Yellow Kid, Richarda Feltona Outcaulta, ki je bil pravzaprav reklama za nedeljski časopis in je pomembno prispeval k nastanku pojma »rumeno novinarstvo«. Potem se je v dveh, treh desetletjih in v nekaj etapah izoblikoval strip, kot ga poznamo danes, v njem so se pojavili literarni junaki, kot je Tarzan, pa povsem stripovski, na primer Dick Tracy in Flash Gordon. Leta 1938 začne izhajati revija *Action Comics*, katere prvo številko, s stripom o Supermanu, so pred kratkim na dražbi prodali za okrogli milijonček ameriških dolarčkov. Zgovoren je tako zgodnji ameriški naziv za stripe, torej »comics«, ki je gotovo povezan s prevladujočo zgodnjo rabo stripa v razvedrilne namene, kot pogled v kratko zgodovino razvoja ameriških superjunakov (Superman, Barman, Spiderman ...). Ti naj bi bili predvsem stranski produkt gospodarske krize v tridesetih in nemoči vanjo ujetih »malih ljudi«, hrepenečih po odrešitvi, po obračunu s pokvarjenimi podjetniki in politiki. Nekakšen liberalni idealizem naj bi torej porodil te maščevalce obupanih slehernikov, temu v prid govori tudi značilna Supermanova zgodba njegovih levitev iz brezbarvnega, negotovega uslužbenca v zmagovitega, neustavljivega junaka. Lahko si predstavljamo, da bi, po analogiji s sedanji tukajšnjimi razmerami in zgodovino, Slovence podobno lahko odrešil kakšen stripovski preobraženi lete-

Milko Bambič, objavilo pa tržaško glasilo *Naš glas*. Simpatični lik je bil dovolj všečen in nepravoveren, da je razjezil takratne fašistične veljake (baje kar Mussolinija osebno), ki so se mentalno morda že pripravljali na svoj »imperialni podvig« v Etiopiji in si niso mogli dovoliti, da jih zamorci zabejavajo že kar na domačem terenu. Zelo blizu stripu se zdijo tudi nekatere otroške knjige iz tridesetih let, ki zgodbo pripovedujejo skoraj samo s sličicami, le z minimalno oporo teksta, kot je na primer *Življenje hudobne kavke Katke* Eda Deržaja iz leta 1932.

Zdi se, da je po drugi svetovni vojni strip kar nekako mrknil, se nemara simbolično obdržal le v obliki različnih propagandnih in poučnih nizov z besedilom opremljenih risb. Morda je bil v tistih časih ideološko sporen, štet za proizvod gnilega kapitalizma in kot tak odvržen v isti koš kot jazz in podobni nezaželeni pojavi. Izjema ali morda drzni znanilec sprememb je bil Miki Muster v petdesetih in pozneje. Njegovi *Zvitorepec*, *Lakotnik in Trdonja* so pri nas naleteli na toplo zatočišče in se globoko zasedrali v srca številnih rodov, po vsebini pa so ostajali na lahkotnejši strani. Spornejši se je marsikomu gotovo zdel Kostja Gatnik, ki ga je prineslo z generacijo cvetja in je ustvaril legendarno *Magno Purgo*, enega temeljnih kamnov domače strip- in subkulture nasploh. Z obrobja je strip prilezel v osemdesetih in se z *Diarejo* Tomaža Lavriča emancipiral v neprizanesljivo duhovito družbeno kritiko, v devetdesetih pa se je razcvetel z množico avtorskih in alternativnih obrazov. A to so seveda le generalije, za katerimi se skriva kopica vidnih in manj vidnih ustvarjalcev, zgodb,

gled v ideološke temelje nekaterih stripov smo že prevedli (*Kako brati Jaka Racmana*), razstave stripa občasno gostijo različni muzeji in galerije, izhaja »revija svetovnih vrhuncev stripa« (*Strip bumerang*), na spletu lahko beremo »verski strip« (Izar Lunaček) ... S primerom povedano; v Sloveniji je strip v zadnjih desetletjih prehodil zavito pot od *Taličnega Toma* prek *Srečnega Luke* do *Lucky Luka* in zdi se, da mu še nikdar ni šlo bolje. Res ga hromijo nizke naklade, cene avtorskih pravic, težave z distribucijo, pomanjkanje medijskega prostora ..., tako da na nekaterih izmed svojih številnih področij bolj životari, a vendarle živi. Verjetno ne bo nikoli postal tako udomačen kot denimo v Franciji ali Belgiji, kjer se je že skoraj pomeščanil, a razloga za paniko najbrž ni. Mogoče sem sentimentalen, a sam pri nas pogrešam le tistega »pravega«, »pogrošnega«, prav nič umetniško vzvišene, tisti čisto navadni vsakdanji strip iz kioska na vogalu, z zgodbo, ki pritegne dečka, željnega pustolovščin, strip, po branju katerega imaš pošteno črne prste, takega, ki si prisluži in hkrati ovrže tisto dvomljivo oznako »šund«.

Bralci stripov so različni. Nekateri to postanejo in ostanejo za vedno, drugi začnejo sčasoma brati predvsem romane z manj sličicami, a branje stripov vsakega izmed njih zaznamuje. Nekateri podobno kot Umberto Eco, ki se v romanu *Skrivnostni plamen kraljice Loane* poda v svoje z množično kulturo, tudi stripi, zaznamovano otroštvo in se sprašuje: »Me je pozneje, ko sem odrasel po letih in znanju, pritegnil Picasso, ker me je k temu spodbudil Dick Tracy?« Kaj pa vem, odgovor se morda skriva v kaki kleni modrosti iz *Alana Forda*. ■



Uprizoritev Cankarjevih Hlapcev ob stoletnici nastanka

SAJ RES: KDO JE DANES HLAPEC IN KDO GOSPODAR?

VESNA JURCA TADEL



Ivan Cankar
(Étienne de la Boétie, G. W. F. Hegel, Louis Althusser):
Hlapci/Komentirana izdaja.
Režija Matjaž Berger,
koprodukcija Anton Podbevšek Teater
in Prešernovo gledališče Kranj.
Anton Podbevšek Teater, Novo mesto.
Premiera 15. marca 2010

FOTO: BOŠTJAN PUČELJ

Dosedanje uprizoritve so se tako ali drugače ukvarjale z vzpostavljanjem, preizpraševanjem, raziskovanjem in osmišljanjem dveh nivojev, na katerih poteka dogajanje v *Hlapcih*: na nivoju javnega in intimnega. Tako poteka na eni strani zgodba učiteljev, ki sprva komaj čakajo zmago liberalne opcije na volitvah, a se ob njenem porazu takoj obrnejo po vetru, se potem pridno klanjajo novi oblasti, prilizujejo župniku in iz svojih vrst izločijo drugače mislečega Jermana; na drugi strani je zgodba o ljudstvu, drhali, kot mu Cankar rad pravi, ki je preveč ozkogledno, da bi zmoglo prisluhniti svobodomiselnim Jermanovi besedi; na tretji oblast, poosebljena v župniku, ki zahteva popolno pokorščino. Na območju intimne pa se v to vpleta Jermanova zgodba, razpeta med odnos do treh žensk (pobožne matere, nevrede nekdanje ljubice Anke in razumevajoče Lojzke), med zvestobo do lastnega prepričanja, ki ga obsodi na izgon, in med intimno resignacijo, zaradi katere štafeto borbe za idejo preda kovaču Kalandru. Ali gre tu bolj za Jermanovo zvestobo ideji ali za zvestobo intimnemu principu etosa, je polje, ki omogoča različne interpretacije – in tista točka, ki v temelju opredeljuje vsakršno novo branje *Hlapcev*.

Doslej v gledališkem spominu še vedno živi vsaj nekaj zanimivih interpretacij: denimo postavitev Mileta Koruna in Dušana Jovanovića iz sezone 1980/1981, prva v ljubljanski Drami, druga v Mestnem gledališču ljubljanskem, ki sta takrat dvigali veliko prahu; zlasti druga zaradi radikalnega zaključka, v katerem se Jerman po materini smrti ustrelji. Zadnji *Hlapci.pdf*, kot so jih igrali pred petimi leti v mariborski Drami, so v aktualni, duhoviti režiji Sama Strelca zazveneli izrazito jedko: Strelec je igro postavil v sedanost, prizore z ljudstvom zaostрил v satiro, skoraj grotesko, Jermanovo zgodbo pa definiral predvsem skozi odnos do matere in to izpeljal radikalno (mama je tista, ki pove Jermanov osrednji govor) in konsekvantno (Jerman in Lojzka na koncu na maminem grobu zasadita drevo).

Režiser Matjaž Berger pa se *Hlapcev* lote-

va drugače, z epistemološkim angažmajem. Opremi jih s citati iz razprav de la Boétieja, Pascala, Althusserja in Hegla. Njegove ambicije, kot jih je opredelil v intervjuju za *Delo* pred premiero, so jasne: »Ta predstava ni le gledališki akt, ampak je prispevek k odstiranju slovenske psihopatologije. Tako besedilo lahko delaš le kot angažiran umetnik.« V nasprotju z omenjenima znamenitima interpretacijama Koruna in Jovanovića Berger pravi, da njegova interpretacija »ni fenomenološka, ni znotrajliterarna, ampak zadeva Slovenca v 21. stoletju, ki živi v zelo slabih razmerah, v slabih medsebojnih odnosih, ob nikakršnem statusu etike in morale. Verjamem, da lahko gledališče z dostojanstvom misli in oblik prispeva k obratu zdajšnjega položaja.«

Pred gledalce je tako na oder postavljen hommage performansu Marine Abramović iz leta 2002 *The House with the Ocean View*, katerega vsebina je bila, da se je pred občinstvom dvajset dni postila: v globini odra so trije podesti, na katere vodijo lestve z letvami iz noževih rezil, ki predstavljajo prostore v stanovanju; do odra vodi iz avditorija s peskom posuta pista, pred njim pa visi prosojno platno, na katero so med predstavo projicirani slikovni komentarji. Na straneh v dvorani visi napis »Samo suženj lahko preobrazi svet«, citat Alexandra Kojéva.

Reprodukcija Cankarjevega besedila poteka po dveh principih. Prvi je linearno izgovarjanje besed, odigravanje dialogov na nekoliko privzdignjen, ritualiziran način, s počasnimi prihodi in prehodi, brez psihološke logike, s številnimi dodanimi simbolnimi gestami. Drugi pa je komentiranje – ne le v obliki omenjenih dodanih citatov iz klasične in sodobne filozofije, ki ilustrativno – nekateri bolj, drugi manj razumljivo – pri-

povedujejo o tem, kar naj bi sicer bilo samo po sebi razvidno iz predstave, ampak tudi z uvajanjem množice slikovnih in zvočnih citatov iz svetovne in slovenske zgodovine in umetnosti, ki dajejo še dodatno ilustracijo: med čakanjem na volilne izide je na primer na platno projiciran Plečnikov parlament; nastop Kalandra spremlja obdelana jazzovska različica *Internationale*, preobrat učiteljev in prizor v knjižnici pa sta podložena s predelavo Wagnerjeve *Ježe valkir*; Komar poljubi Malevičev križ, ki se spusti iz zraka;

ob župnikovem prihodu teče projekcija vadeče mladine na stadionu; med Kalandrovim prizorom z Jermanom teče projekcija ruske revolucije in Lenina; ko Jerman reče, da gre na pot, se prikaže Triglav; ko Hvastja prinese kolino, pa se prikaže mlin za meso, iz katerega padajo krvavi kosi; ko Lojzka stoji pred mrtvo materjo, za njo kapljajo solze; in ko pred njo poklekne Jerman, se zadaj pojavi Anka, oblečena le v rdeče krilo, v rokah nosi lobanjo, Lojzka pa, tako kot prej mama, čez oder nosi mleko.

Pri Bergerju se Jerman ustrelji s prazno pištolo, po njegovih zadnjih besedah (iz katerih naj bi bilo razvidno, kaj se z njim dejansko zgodi) pa je še citat, ki govori o šoli kot represivnem aparatu, ki proizvaja hlapce.

Bergerjev princip je najbolj razviden v osrednjem prizoru zborovanja, ki poteka ob projekciji Cankarjevih besed: v »komentirani izdaji« se Jerman po svojem govoru sleče do pasu, nastopajoči pa ga spremenijo v nekaj simbol, mešanico pribitega na križ in bodyartista: Hvastja mu da verigo okrog vratu, Komar ga pljune, Minka mu da rožo, Anka ga pomaže z rdečo barvo, mama ga klofne, zdravnik mu nalepi obliž, Geni nanj napiše *Art must be beautiful*, bralca komentarjev ga takega fotografirata in nanj obesita

Z NIZANJEM, NALAGANJEM
IN PREKRIVANJEM KOMENTARJEV,
SIMBOLOV IN ILUSTRACIJ,
POLEG TEGA PA Z NENEHNI
VZBUJANJEM ASOCIACIJ
NA ZGODOVINSKE DOGODKE
REŽISER TAKO ODRSKO
DOGAJANJE
KOT TUDI UPRIZORITVENO
PODSTAT ZABETONIRA V
REFERENCIALNI PROSTOR
REVOLUCIJE, KI LAHKO
DANAŠNJEMU GLEDALCU
PREDSTAVLJA
LE MORDA
ESTETSKO DOVRŠENO, MISELNO
IN PROBLEMSKO PA POVSEM
ODTUJENO IN PRAV NIČ
VZNEMLJIVO PARADO SLIK.

slike, župnik mu odreže koder in reče *vade in pace*, medtem ko ga Lojzka poljubi, na platnu gledamo Marino Abramovič; in ko na koncu pride Komar s pištolo, mu jo Kalandar vzame.

Igralski prispevek je omejen na raven performerstva, na izvajanje mizanscenskih napotkov in nalog ter razločno podajanje besedila, razen v redkih trenutkih, ko kak dialog zaživi tako intenzivno, da spopad dveh miselnih principov igralce kar same povleče v psihološko in dramaturško logiko; tak je na primer prizor med župnikom (Borut Veselko) in Jermanom (Primož Pirnat), kjer se konflikt z abstraktne ravni za hip preseli med igralca iz mesa in krvi.

Stranski učinek tega režijskega postopka je paradoksalen: z nizanjem, nalaganjem in prekrivanjem komentarjev, simbolov in ilustracij, poleg tega pa z nenehnim vzbujanjem asociacij na zgodovinske dogodke režiser tako odrsko dogajanje kot tudi uprizoritveno podstat zabetonira prav v referencialni prostor revolucije, ki lahko današnjemu gledalcu predstavlja le morda estetsko dovršeno, miselno in problemsko pa povsem odtujeno in prav nič vznemirljivo parado slik. (In ob vsej tej abstraktnosti se potem pojavi povsem tuj konkreten element, nekakšen poskus aktualizacije / ali kaj?/, ko Kalandrova žena spregovori v bosenskem jeziku.)

Zdi se, da režiser gledalca v isti sapi precej – ker ga postavi v vlogo vzvišenega receptorja abstraktne, gole misli in poznavalca nepregledne množice namigov na raznovrstne reference – in podcenjuje – ker mu daje komentarje, ki večplastnost prevedejo na raven plakadne, velikokrat tudi banalne dobesednosti. In gledalec se lahko torej ali poznavalsko nasmiha in komentarjem pritrjuje ali pa zaradi svoje nevednosti in nerazumevanja le ponižno skloni glavo. Kar se v vsem tem izgubi, pa je preprosta misel: kdo ali kaj so današnji hlapci; kakšna je lahko Jermanova pozicija danes.

In če pomislimo, da se predstava začne s projekcijo zahvale ustvarjalcev predstave vsem sfinancerjem, potem se vprašanje o tem, kdo je hlapec in kdo gospodar, v smislu produkcije in recepcije umetnosti zastavi čisto na novo. ■

IŠČE. MISEL. SMISEL.

BOŠTJAN TADEL

8. aprila 2010 bo minilo petdeset let od krstne uprizoritve Antigone Dominika Smoleta, drame, v kateri se izbrušeno srečujejo usodna vprašanja o umetnosti in družbi: »Čemu vse to? Čemu? V vsem tem – kje je kaj tebe?« Oziroma, kot smo se z drugimi besedami vprašali v sloganu Pogledov: Zakaj že?



Scenski osnutek Janeza Bernika za krstno uprizoritev na Odru 57
(VIR: SLOVENSKI GLEDALIŠKI MUZEJ)

Kreontove?) smrti do Lampretove »plesnosti preveč samoumevnega« konec osemdesetih je bila kratka pot. Trajala je le dobro polovico *Antigoninih* petdesetih let. Glede na odmeve v tej krajši polovici pa bo kar držalo, da je bila igra zvečine obravnavana kot Korenov »filozofski traktat«. Koren je sicer na kolokviju *Antigona 80* prispeval morda najradikalnejšo interpretacijo drame, utemeljeno na primerjalni analizi sodasnih avtorjevih besedil: postavi tezo, da pri Smoletu Antigona ne le ne nastopi, temveč tudi Polinejkov pokop samo uprizori in šele s tem »omogoči nepretrgano iskanje prave strani življenja ... Preden je omahnila, je podala roko Pažu, saj se ji je z njenim naklepnim dejanjem posrečilo, da ga je dokončno prepričala o tem, kako je vendarle vredno iskati smisel kaki svoji misli.«

In prav v tem najslavnejšem verzu – *Za neko misel vztrajno išče smisel.* –, ki ga pomenljivo izgovori Paž, torej »vzor čiste uporniške energije«, kaže iskati poti za dešifriranje Smoletove *Antigone* ob njenem letošnjem srečanju z Abrahamom.

Čeprav je tema poveljnih pobojev očitno kot ustvarjena za *Antigono*, je takšna interpretacija verjetno kljub vsej svoji tragiki in političnemu naboju nekoliko prekratka. Poleg tega je po pričevanjih nekaterih sodobnikov avtor najverjetneje sploh ni imel v mislih oziroma za poboje v času pisanja morda niti ni vedel; iz obdobja nastanka igre ter prvih uprizoritev se zdi verjetnejša paralela z Jožetom Pučnikom, zaprtim od leta 1958, ki pa se v igri menda ni prepoznal. A ti dve zgodbi, pa tudi poldetektivka o tem, kakaj je oblast dovolila uprizarjanje precej subverzivne igre, so stvar preteklosti. Vsekakor fascinantne, a zanimive bolj ali manj za zgodovinarje – tako kot tudi podatek, ki ga med drugim navaja Taras Kermauner, da je premiero obiskal tudi »predsednik vlade in slovenski politični šef Boris Kraigher in naklonjeno ploskal«.

Za nas pa je dosti pomembneje, da si postavimo vprašanje, kako nas *Antigona* nagovarja v naših zgodovinskih okoliščinah. Kaj je danes bratomorna vojna, v kateri na nasprotnih straneh padeta Antigonina brata Eteokles in Polinejk? Kdo je tebanški kralj Kreont in kakšno oblast pooseblja: pravično, neusmiljeno, zavezano zakonom skupnosti ali etičnemu čutu posameznika? Kdo sta cinični Tejrezias (*Jaz sem le dvorni filozof, ne več ne manj.* / *Zato sem tu, in ne da mislim.*) in puhloglavi Hajmon (*Dajte mi mir s tem, dajte mi mir, Ismena!*)?

In seveda predvsem, kdo je Ismena, edini lik v igri, ki se skozi zgodbo spremeni: na začetku imata z Antigono enak cilj pokopati mrtva brata, sčasoma pa Ismena popusti Kreontovemu pritisku in se odreče temu imperativu. Na koncu je celo ona tista, ki kar dvakrat naznani Paža. Za sodobnega, medijsko oblikovanega bralca je prav

fascinantno, s kakšno novodobno retoriko Kreont lomi Ismeno: zagrozi ji s takoimenovano »character assassination«, ki bi jo lahko prepisali iz modernih piarovskih učbenikov:

KREON:
Otročje blebetanje. Nobene žrtve ni, nobene posvečenosti, v očeh sveta nikakršnega zgleda. Reči se urede preprosto in brez muke. Nobeden, kar jih tepta to našo staro prst, ni rešen črnih pik in peg. Skrbno bomo raziskali tvoje, pobrskali do kraja in našli mnogo in še marsikaj preveč. Veselo bomo vrgli v svet to umazano prgišče. Dejali bomo: njen upor je sad koristoljubja, slabega značaja ...
(...)
Ljudstvo samo te bo sežgalo na grmadi! Čemu vse to? Čemu? V vsem tem – kje je kaj tebe?

Tudi Ismenin odgovor na to je povsem sodoben:

ISMENA:
Ne vem, ne vem, ne vem. O, prepaletni, da bi ohranili vero v bogove, prešibki, da bi verovali vase. Kje sem pravzaprav in kdo sem? Kje je tu živi človek? Kaj je res mrtev tebanški dvor?

Ostane še vprašanje, kdo je Paž, »vzor čiste uporniške energije«, ki na koncu pobegne v svobodo med »čedalje glasnejšimi in ušesom kar neprijetnimi« zvonovi. Nekatere uprizoritve so ta konec preskočile in se končale z Antigonino smrtjo, torej brezprizivno vzpostavitev zakona zmagovalcev nad etičnim imperativom pietete oziroma svetosti življenja. Obe možnosti sta zelo zgovorni in povesta marsikaj o vsakokratni historični percepciji Smoletove mojestrovine.

Zato pred letošnjo jesensko mariborsko uprizoritevijo še zelo mladega režiserja Jake Andreja Vojevca pričakovanja ne bi mogla biti večja. In onkraj nje v letih, ki prihajajo, in v katerih bo Slovenija le še bolj vpeta v globalizirani svet – kdo bo Kreont, bomo še imeli Paže ali bodo Antigono neopazno pozabili Tejreziji in Hajmoni?

Kot najbrž vsaki generaciji se tudi naši zdi, da je svet danes bolj zapleten kot prej. A vseeno je najdoslednejše sodobno branje *Antigone* verjetno tisto, ki skuša najti v njej Kozakovo »aktivno moralno in eksistencialno zavezano človečnost« – seveda obogateno z vsemi pogojniki izkušnje totalitarizmov dvajsetega stoletja, a z enako brezkompromisnim etičnim imperativom, kot ga Antigona pooseblja že od Sofokla, v Sloveniji pa izvirno in literarno briljantno s Smoletovim »vztrajnim iskanjem smisla za neko misel«. ■

Lok percepcije Smoletove Antigone, enega najpomembnejših del slovenskega dramskega slovstva, lahko v sklepni misli označimo takole: ob krstni uprizoritvi so temeljno metaforo videli v Pažu kot vzoru čiste uporniške energije, ki je bil čustveno jedro revolucionarne socialistične države; po osamosvojitvi Slovenije v kapitalistično katoliški delno celo fevdalni restavraciji pa interpretacije zanemarjajo zadnjo repliko drame in vidi jo sodobni pomen v spokorniškem imperativu iskanja in pokopavanju trupel. – S to mislijo je drugo knjigo *Zbranega dela* Dominika Smoleta, posvečeno *Antigoni* (Založba ZRC SAZU, Ljubljana 2009; vsi citati v nadaljevanju so povzeti iz te knjige), provokativno končal urednik *Zbranega dela* Goran Schmidt.

Glede na številne interpretacije tudi iz zadnjih let je seveda jasno, da gre za poenostavitve, katere namen je najverjetneje »vrniti *Antigono* literaturi, saj drama ni filozofski traktat«; za to se je že leta 1980 ob kolokviju *Antigona 80* zavzel literarni zgodovinar Evald Koren. (Mimogrede, kolokvij v organizaciji Društva za primerjalno književnost Socialistične republike Slovenije je bil 25. decembra 1980, ob dvajseti obletnici prve uprizoritve *Antigone* v ljubljanski Drami.) Korenovo misel bi skoraj tri desetletja pozneje lahko dopolnili: ne le vrniti literaturi, temveč tudi in predvsem gledališču, za katero je bila v prvi vrsti napisana – a že vse od pomladi 1988 ni bila uprizorjena v poklicnem gledališču.

O vzrokih za pozabo *Antigone* med gledališčniki na teh straneh razmišlja teatrolog Andrej Inkret, širše zavezujoče pa je vprašanje o bistvenih, celo usodnih temah, s katerimi ta novodobna klasika nagovorja svoje današnje bralce. Seveda je Smole izbral antično snov zaradi univerzalnosti – in najbrž delno zaradi lažjega plasiranja političnih poant, vendar so bile prve upri-

zoritve leta 1960 zlasti s kostumi izrazito umeščene v svoj čas. Poskusimo na hitro kuvertirati nekatera vprašanja, ki nam jih *Antigona* z enako neizprosnostjo kot pred petdesetimi ali dva tisoč petsto leti zastavlja danes.

Eden izmed dramaturgov prve uprizoritve, Primož Kozak, je na omenjenem kolokviju poudaril, da »*Antigono* spremlja še neki poseben tragizem. Če namreč opazujemo pot naslednjih generacij, je *Antigona* pravzaprav tekst, ki je zadnji poskušal celovito in z vso programsko zahtevnostjo opredeliti neko aktivno moralno in eksistencialno zavezano človečnost. Pozneje, se zdi, se podoba integralnega človeka iz generacije v generacijo vse bolj krči in parcializira, ali pa se razsipa v fragmentarne manifestacije.«

To je bilo rečeno leta 1980, še pred tremi zadnjimi uprizoritvami iz osemdesetih. Ob Smoletovi smrti leta 1992 pa je dramaturg Igor Lampret o predzadnji uprizoritvi v ljubljanski Drami oktobra 1987, ki je bila manj kot pol leta pred poslednjo v kranjskem gledališču, že zapisal: »Ta *Antigona* ni ponovila nekdanjega uspeha. Mogoče zato, ker je bila preveč samoumevna. /.../ Leta 1987 je bila tema *Antigone*, spričo neodjenljive in obupne borbe Spomenke Hribar za spravo – v zraku. Igralci so se potrudili, saj je bil Dominik Smole zanje nesporna avtoriteta. A besede so letele nekako v prazno. Oblast, ki jo Kreon ponuja, pa ni bila več Gesta. /.../ Oblast je bila razpršena, razgrabljena in razsuta v pragmatične interese, kot pretežno breme za predrobižkarske oblastniške užitke in kot premajhna prilika za korupcijo. Kreonta pravzaprav ni bilo več. /.../ Nekaj neotipljivega in neizrečenega je v predstavi krhalo ost in hromilo misel. Nekakšna plesnivost preveč samoumevnega.«

Med Schmidtovim »vzorom čiste uporniške energije« iz časa nastanka igre, Kozakovo »aktivno moralno in eksistencialno zavezano človečnostjo« iz leta Titove (hm,



Dominik Smole:
Antigona
Drama v
treh dejanjih

**2276
verzov**

Napisana jeseni 1959.
Rokopis je izgubljen,
a fotografiran.

Izvirni natis v Perspektivah, št. 1, 2, 3, Ljubljana 1960/1.
Prva knjižna izdaja: DZS 1961; nato še DZS 1972 (Klasje), MK 1975, MK 1979 (Kondor), MK 1995, 1996, 1998 (vse Klasiki Kondorja), ZRC 2009 (Druga knjiga *Zbranega dela* Dominika Smoleta).

ZGODBA O ANTIGONI

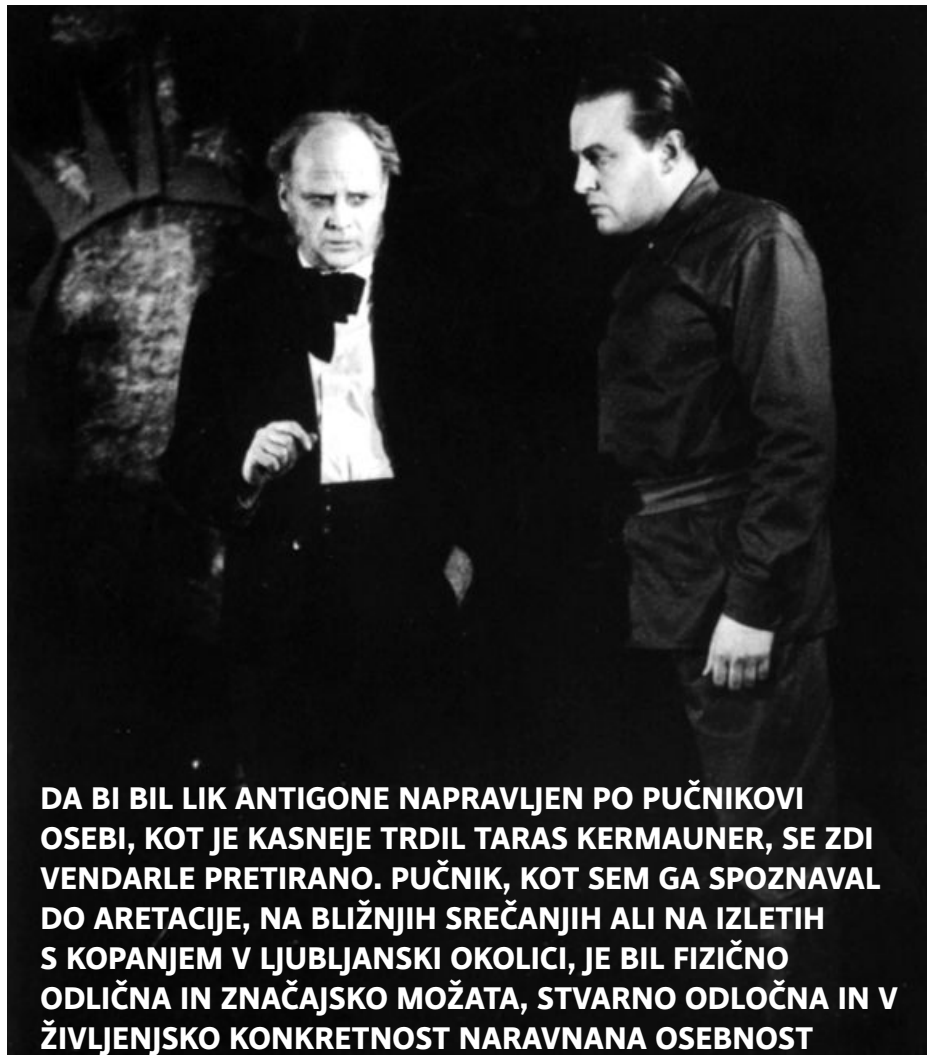
JANKO KOS

Moja zgodba o Smoletovi *Antigoni* se začne nekaj let pred časom, ko je bila napisana, prvič uprizorjena in objavljena. Leta 1955 sem po čudnem naključju – bil sem še študent – postal član Sveta Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Predsedoval mu je Juš Kozak, člana sta bila France Koblar in moj profesor Anton Ocvirk. Iz tega Sveta sem bil poslan v žirijo, ki naj bi ocenjevala besedila za novi dramski natečaj. Prvo nagrado je dobilo Smoletovo *Potovanje v Koromandijo*. V Drami je bilo kmalu uprizorjeno, toda z neprijetnimi posledicami. Partijskim politikom je obveljalo za ideološki škandal, po nekaj reprizah ga je moralo biti konec. Vznemirila se ni samo politika, prizadet je bil tudi gledališki Svet, vsem na čelu profesor Ocvirk. Za svojo dolžnost si je izbral nevhvaležno nalogo javno izreči nestrinjanje z destruktivno in povrh še slabotno dramatiko mladih. To je storil v članku *Metafizične blodnje ali brezplodno potovanje v Koromandijo*.

Ocvirkova gesta je bila v več pogledih neprijetna, tako za mlado dramatiko, ki je bila del komaj nastajajoče opozicijske kulture, kot za posameznike, ki smo jo branili. Za nagrado Smoletu sem si v komisiji močno prizadeval. Priznam, da do avtorja nisem bil čisto nepristranski, bil je že stalni sodelavec *Besede*, ki sem ji bil sourednik. Prav leta 1955 smo začeli objavljati njegovo ciklično pripoved, ki je čez nekaj let prerasla v roman *Črni dnevi in beli dan*; in leta 1956 je bilo v *Besedi* objavljeno *Potovanje v Koromandijo*. Kljub temu je v moji zavzetosti za Smoletove dramske prvence zevala razpoka. Uprizoritev *Potovanja v Koromandijo* je učinkovala medlo, ni bilo popolnoma gotovo, ali je temu kriva režija ali kar samo besedilo. Vsekakor igra še ni bila pravo znamenje zmagoslavne prodora nove dramatike v slovensko gledališče. Gotovo pa je bil Smole avtor, od katerega se je kaj takega lahko pričakovalo.

Ko smo v letu 1957 ustanavljali Oder 57, je bil prostor za tak gledališki dogodek pripravljen. Tega leta je bila v Mariboru objavljena nova Smoletova drama *Igrice*, toda to še zmeraj ni bilo tisto, kar smo si želeli. V letu 1958 je izšel Smoletov roman *Črni dnevi in beli dan*, za mnoge neopazen, zame že takrat med osrednjimi deli povojnega romanopisja; in res še zmeraj ostaja na lestvici najbolj »klasičnih« romanov po letu 1950. Bil sem zraven, ko se je odločalo o nagradi za najodličnejše romane tistega leta, in s to podporo jo je zares dobil. Iz mojega prepričanja, da je Smole v romanu izrekel pravo resnico o junakih, postavljenih v neugodno socialno in moralno atmosfero povojnega desetletja, se je rodila kritika, ki sem jo v *Perspektivah* za leto 1962 objavil o Hladnikovem filmu *Ples v dežju*. Kljub odličnosti Duše Počkajeva v glavni ženski vlogi sem Hladniku poočital, da je s svojim pretiranim zanimanjem za moške erotične težave pokvaril duhovno in moralno sporočilo Smoletovega romana. Smole v poznejših prozih besedilih ni več napisal česa tako prvovrstnega.

Od leta 1958 je začela nastajati zasnova njegove *Antigone*. O tem nastajanju nisem vedel ničesar natančnejšega, saj nisem spadal v najožji prijateljski krog, ki je spremljal Smoleta od mladostnih let naprej – Pri-



DA BI BIL LIK ANTIGONE NAPRAVLJEN PO PUČNIKOVI OSEBI, KOT JE KASNEJE TRDIL TARAS KERMAUNER, SE ZDI VENDARLE PRETIRANO. PUČNIK, KOT SEM GA SPOZNAVAL DO ARETACIJE, NA BLIŽNJIH SREČANJIH ALI NA IZLETIH S KOPANJEM V LJUBLJANSKI OKOLICI, JE BIL FIZIČNO ODLIČNA IN ZNAČAJSKO MOŽATA, STVARNO ODLOČNA IN V ŽIVLJENJSKO KONKRETNOST NARAVNANA OSEBNOST

– pravcato nasprotje liku Antigone v drami. Ne kot konkretna oseba, ampak kot politična žrtev nasilne oblasti je postal izhodišče Smoletovi dramski domišljiji, brez tega njegove Antigone ne bi bilo.

mož Kozak, Taras Kermauner, Tit Vidmar in še kdo; zdaj se jim je verjetno pridružil Veljko Rus. Po kasnejšem zatrdilu Tarasa Kermaunerja je bil Rus tisti, ki je Smoletu svetoval, naj Antigona ne nastopi v odškem dogajanju, kot ji je bilo namenjeno v prvotni zasnovi. Odsotnost glavnega junaka za slovensko dramatiko ni bila popolna novost, preizkusil jo je že Pregelj v drami *Azazel*, kjer se Kristus sploh ne pojavi, čeprav je središče dramske zgodbe. Smole je nasvet sprejel in prav to je dalo novi različici *Antigone* posebno težo. V tej obliki sem igro spoznaval tudi sam, ko smo jo proti koncu leta 1959 prebirali za uprizoritev na Odru 57. Njen glavni dramaturg je bil Primož Kozak, toda z njo smo se bolj ali manj ukvarjali vsi. Zdaj je bilo jasno, da je Smole z *Antigono* dosegel tisto, kar je opozicijska kultura po vojni hotela in zmogla ustvariti ne samo v poeziji in prozi, ampak tudi v gledališču kot najbolj odmevnem glasniku socialno-moralnega duha. Tega celo najbolj trdi ideološki nasprotniki niso mogli zanikati. In zdi se, da so v igri dodobra prepoznali resnico o samih sebi in o tistem, kar se jim je v slovenski stvarnosti postavljalo nasproti.

Čeprav mi konkretne okoliščine, ki so spremljale nastanek *Antigone*, niso bile znane, mi je bilo že takrat dovolj preznatno, kaj se je v letih od 1955 do 1960 na Slovenskem dogajalo takega, da je Smoletu navdihnulo novo različico starega mita.

Najprej je bila tu nova socialna sestava z revolucijo postavljene slovenske družbe, politike in morale. V teh letih je na razvalinah prvotnega načrta za kolektivno proletarizacijo slovenskega naroda začel nastajati nov sloj – socialistični srednji sloj s svojimi življenjskimi navadami, apetiti in bonitetami, s svojo ohlapno moralno, politično prilagodljivostjo in proizvodno-potrošniško vmeno. Ta plat novega časa je prešla v Smoletovo igro kot splošno življenjsko ozadje Antigoninega »iskanja« – kot anonimna množica življenja željnih Tebancev, ki jim s trdo roko vlada, pa tudi streže pametna Kreontova oblast. Druga posebnost teh let, ki je odločilno vplivala na nastanek *Antigone*, je bila usoda Jožeta Pučnika. Aretiran je bil na začetku leta 1958 in po dolgotrajnem zasliševanju obsojen na več let zapora. Večina sodelavcev Revije 57, ki so jo na hitrico prepovedali, je bila s Pučnikom solidarna, čeprav z njegovo politično dejavnostjo – če je takšna dejavnost sploh obstajala – ni bila ravno na tekočem. Pučnikova zaporniška kalvarija je izzvala dolgotrajno moralno vznemirjenje in ogorčenost, razmerje opozicijske kulture do komunistične oblasti se je zaostrilo. Smoletova *Antigona* je gotovo nastala iz takšne moralne in politične travme. Da bi bil lik *Antigone* napravljen po Pučnikovi osebi, kot je kasneje trdil Taras Kermauner, se zdi vendarle pretirano. Pučnik, kot sem ga spoznaval do aretacije, na bližnjih srečanjih ali na izletih s kopanjem

Branko Miklavc (Teiresias) in Dušan Škedl (stražnik) v krstni uprizoritvi na Odru 57
(VIR: SLOVENSKI GLEDALIŠKI MUZEJ)

v ljubljanski okolici, je bil fizično odlična in značajska možata, stvarno odločna in v življenjsko konkretnost naravnana osebnost – pravcato nasprotje liku *Antigone* v drami. Ne kot konkretna oseba, ampak kot politična žrtev nasilne oblasti je postal izhodišče Smoletovi dramski domišljiji, brez tega njegove Antigone ne bi bilo. Tretja plast, ki je prešla v igro iz dogajanj v letih od 1955 do 1960, je bila nova podoba komunistične oblasti. Tisto, kar je prej vladalo s trdo roko revolucijskega nasilja, se je v tem času začelo spreminjati v mešanico trdnega oblastništva in gibčnega pragmatizma. Poosebljenje te spremembe, ki jo v igri reprezentira Kreon, se je že pred letom 1960 zdel Boris Kraigher. Prav on je po premieri *Antigone* na Odru 57 Smoleta kot zmagovalnega avtorja in krog njegovih sodelavcev, med katerimi sem moral biti tudi sam, povabil na pogovor o novi reviji *Perspektive*. S Smoletom sva postala njena prva urednika. V prvih številkah je bila objavljena *Antigona*, še istega leta je prišla na oder etabliranih gledališč v Ljubljani in Mariboru. Te uprizoritve so bile v primerjavi s prvo pri Odru 57 manj žive, njena odrska postavitev v režiji Francija Križaja je bila morda preprostejša, toda celotno dogajanje z liki Kreonta, Ismene, Teiresiasa, Haimona in paža je bilo postavljeno na oder v novem igralskem slogu in govorni dikciji, prineslo je prelom s tradicionalnim igranjem.

S tem pa moje zgodbe o Smoletovi *Antigoni* še ni bilo čisto konec. Ko je leta 1961 izšla knjižno pri Državni založbi Slovenije v opremi Draga Tršarja, mi je avtor poklonil izvod s pripisom »v skromni znak prijateljstva«, to je bilo ljubeznivo, čeprav morda pretirano. Obema kljub dveletnemu sodelovanju pri urejanju *Perspektiv* ne čas ne življenjske navade niso dovoljevale, da bi postala zares osebna prijatelj, in če bi kaj takega bilo mogoče, bi zaradi obojne zadržanosti in molčljivosti ne bilo najlažje. Sicer je pa za sklep moje zgodbe o *Antigoni* pomembnejše dejstvo, da sem za *Perspektive* v letu 1961 pisal obsežen spis *Resnica današnje drame*, v njem sem bil zelo kritičen do Mateja Bora, dosti manj do Marjana Rožanca, nato pa sem se z najvišjim priznanjem razgovoril o Smoletovi *Antigoni* in Kozakovi *Aferi*. V svoji interpretaciji, napisani v jeziku in slogu, ki se jima poznajo mišljenjski vzorci iz Camusa, Sartra in Heideggerja, sem upošteval vse tiste ravni, ki so se zdele v Smoletovi drami prepoznavne kot usledina sočasne stvarnosti – konformizem novega srednjega sloja, moralna indignacija nad političnim nasiljem in oblastniškim pragmatizmom, kot sta se zdela poosebljena v Kraigherjevi politiki. Res pa je, da v tem razumevanju *Antigone* ni bilo prostora za misel na povojne množične pomore ujetih domobrancev – iz preprostega razloga, ker zanje še nisem vedel in sem se s to »temno stranjo meseca« soočil šele prek Kocbekovega tržaškega intervjuja v letu 1975. Koliko je o pomorih vedel Smole, ko je pisal *Antigono*, ne morem soditi. Domnevam lahko samo, da se v mladostnem krogu Kozaka, Kermaunerja in Tita Vidmarja tik po vojni niso mogli izogniti govoricam o prikritem zločinu – čeprav v njihovih družinah, ki so bile blizu

najvišji partijski nomenklaturi, najbrž niso hoteli ali smeli govoriti o stvari, ki je bila – tako kot že za Kocbeka – takšna, da je bilo bolje zanje ne vedeti, in če se je vedelo, o nji molčati. Seveda je bilo tudi nepoučenemu ob Smoletovi *Antigoni* že leta 1960 jasno, da z bratomornim bojem okoli Teb meri tudi na slovensko državljansko vojno in da z iskanjem Polinejkovega trupla govori tudi o pokopu »izdajalcev« nasploh, tako antičnih kot modernih časov.

Za epilog svoji zgodbi o Smoletovi *Antigoni* sem leta 1961 poskrbel s skoraj nespodobnim spominom na nekdanjo Ocvirkovo kritiko *Potovanja v Koromandijo*. Proti koncu tega leta je v Perspektivah izšel moj *Nekrolog za Besedo*, kjer sem mimogrede omenil »korifeje predvojne liberalistične kulture« in s tem mislil na Ocvirka, nato pa mu poočital njegovo nekdanjo »anatemo« mlade opozicijske dramatike. Namen zapisa je bilo opozoriti, da je ta kultura z *Antigono* dokazala, da ni bila samo »metafizična blodnja« in »brezplodno potovanje«, ampak odločilno dejanje v povojnem duhovnem in moralnem spreminjanju stvarnosti in s tem priprava na politične premike po letu 1980. Vsaj tako vidimo takratna kulturna dejanja danes. Ko me je v naslednjih letih Ocvirk povabil k tsnemu znanstvenemu sodelovanju, o teh očitkih nisva nikoli spregovorila. Zdi se, da jih je molče sprejel.

Leta 1964 se je s ponovno aretacijo Jožeta Pučnika in z ukinitvijo *Perspektiv* zgodba o Smoletovi *Antigoni* in o uredništvu Perspektiv vsaj na zunaj končala. Na sestanku pri Stanetu Kavčiču v začetku tega leta, kjer naj bi se člani uredništva Pučniku odrekli, Smoleta ni bilo, iz protesta se mu je z drugimi literati vred izognil, sam sem se ga udeležil, vendar bolj ali manj molče. Posledice so znane, Pučnik je spet romal v ječo. Smole je za nekaj časa, verjetno iz protesta zoper oblast, postal preprost delavec, točil je bencin na viški črpalki. Sam sem prav tako prihajal na Vič, vendar v dosti prijetnejšem položaju gimnazijskega profesorja. Ker nisem bil šofer, se nisva srečevala. Poznejša srečanja, po letu 1970 in do njegove smrti, so bila naključna. Pisal je nove drame, bolj mračne in bolj brezizhodne, nov uspeh je doživel s *Krstom pri Savici* leta 1969, vendar dvomim, da je bil z njim zadovoljen. Sam sem se še zmeraj pogosto vračal k pisanju o *Antigoni*, znanstveno in strokovno, med drugim s spremno besedo k izdaji v elitni zbirki *Beseda* sodobnih jugoslovanskih pisateljev, toda ne kaj več kot z rutinskim literarnozgodovinskim prispevkom, primernim za take izdaje. Nazadnje sem se moral vrniti k *Antigoni* na simpoziju ob dvajseti obletnici njene nastanka. Tu se je rodilo vprašanje o tem, kaj pomeni dejstvo, da se v drami naslovna junakinja sploh ne pojavi in da torej vemo o nji samo tisto, kar nam povejo o njenem početju poleg Zhora zasmehovalci in zoprniki; in da celo njene misli spoznavamo samo prek njihovih razlag. To pa je morda stališče, ki omogoča nove zgodovinske, teoretske in gledališke razlage *Antigone* tudi in zlasti ob petdeseti obletnici prve uprizoritve. ■

ZA VRNITEV K LITERATURI

ANDREJ INKRET

Enako sugestivna kakor umetniška logika je tudi govorna podoba Smoletove drame. Tako idejno bogatega in stilno dovršenega dramskega besedila nismo slišali že od Cankarja dalje. In to je nemara za mladega dramatika, kakor je Dominik Smole, skorajda pohujšljiva pohvala. – Tako je po krstni predstavi *Antigone* ugotavljal profesor Vladimir Kralj, pred petdesetimi leti smo še imeli kritike ne le z reputacijo, ampak tudi z avtoritetom, ki se jim je dalo verjeti na besedo ...

Čas je potrdil Kraljevo sodbo, Smoletova *Antigona* je po splošnem prepričanju obveljala do danes za eno najmočnejših in najbolj dognanih slovenskih dram: o tem pričajo številne kasnejše literarnozgodovinske, kulturnopolitične, filozofske idr. interpretacije in kritične analize, razprave na simpozijih, njen avtor je bil kot eden najmlajših sprejet med naše imenovane klasike, drama uvrščena med obvezna maturitetna berila itd.

Tudi igralskih izvedb ni bilo malo, čeprav samo na slovenskih (in jugoslovanskih) odrih, in vsaj prva leta. Res pa je, da je *Antigona* zadnjikrat stopila na oder v osemdesetih letih, potem nikoli več. Več kot dve desetletji živi njeno »stilno dovršeno« dramsko besedilo polovično življenje, obsojeno je na papir, naj je bilo z vso svojo dognano »govorno podobo« še tako zapisano živemu prednašanju igralcev. Današnji teater (njegova umetnost je lahko zmeraj pač samo današnja, teatra, ki ne bi bil »so-doben«, ni) očitno ne ve več, kaj početi s Smoletovo igro, malo ga brigajo njene dramske kvalitete, pesniška validnost, nesporno briljantna »govorna podoba« ipd. Z eno besedo: Smoletova drama je sprejeta v – slovenski! – literarni panteon, obenem pa izgnana iz teatra?

Se je *Antigona* medtem mogoče res postarala in ne govori o ničemer pomembnem ali vsaj vznemirljivem več – ali pa je za sodobno gledališče, njegove igralce in publiko že dvajset (in več) let nezanimiva prav zato, ker je njena govorna podoba »preveč« literarna in »premalo« gledališka, saj razen disputov najbrž res ne ponuja skoraj nič teatra?

Če natanko pomislimo, Dominik Smole pri tem ni edini, igre, ki so se uveljavile v okviru Odra 57, doživljajo podobno (in še slabšo) gledališko usodo. O *Aferi* Primoža Kozaka na primer, ki je svoj čas obveljala enako kot *Antigona* za ekscenten dosežek perspektivske dramatike in ki ji tudi

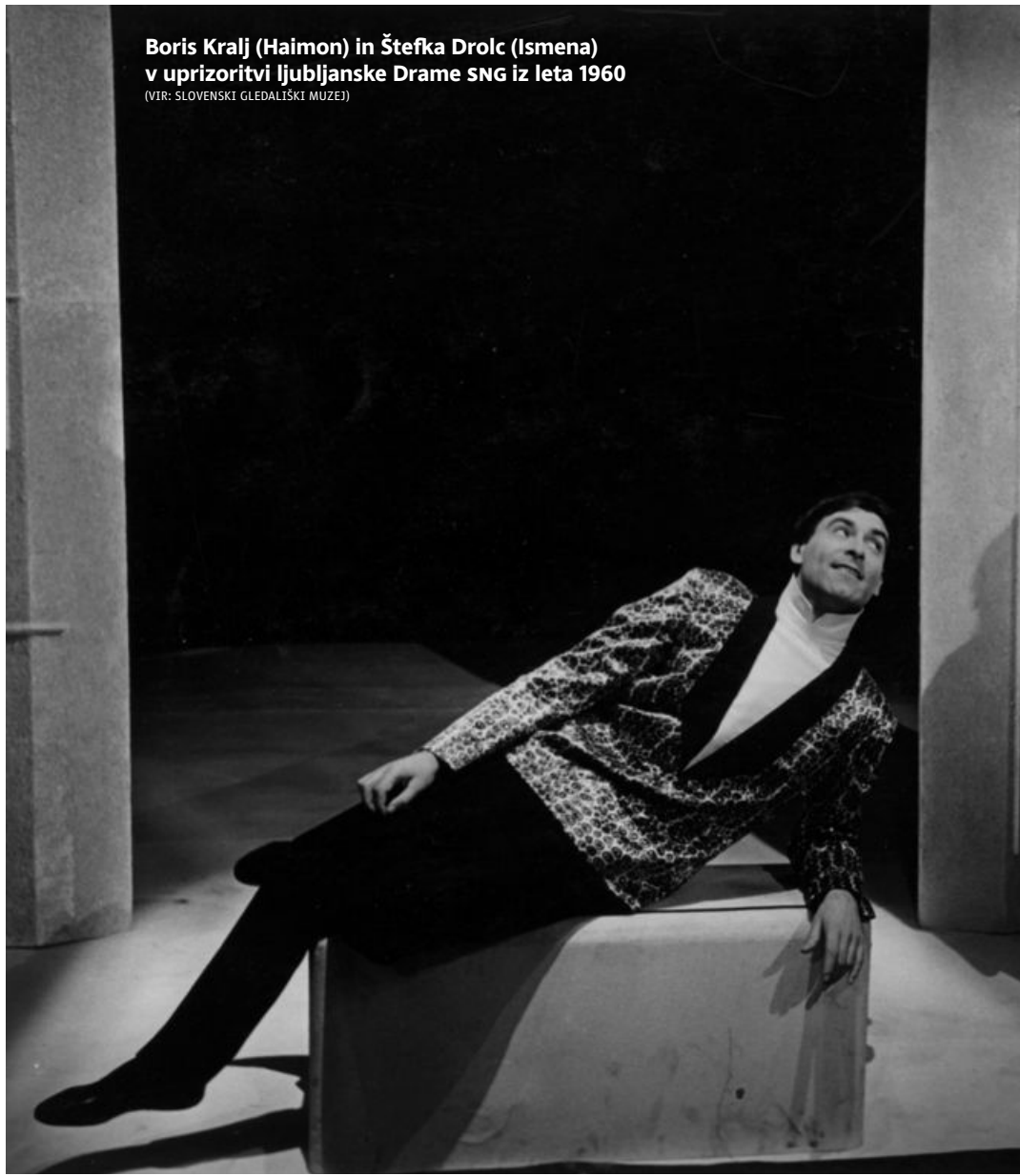
ni mogoče odrekati vitalnih dramskih kvalitete, noče sodobno gledališče vedeti nič; da ne govorim o gledaliških piscih šibkejšega formata iz tega kroga, recimo o Petru Božiču, za katerega danes strokovnjaki ugotavljajo, da je opravil »prekvasenje« slovenske drame (kar koli že to pomeni) – in zato pričakujejo tudi zanj ustrezno »kanonizacijo« – njegove igre so šle čez oder samo enkrat in potem nikoli več. Očitno hodi današnje gledališče drugačna pota in mu je za dramsko literaturo vse manj mar. Raje sicer sega po klasikih – recimo po Shakespearu, Cankarju idr. – kot po sodobnih piscih z živimi avtorskimi pravicami, a gre po navadi mirne duše mimo njihove tako »umetniške

logike« kot »govorne podobe« in ustvarja svoje predstave »avtonomno«, po svoji lastni volji in predstavi – čeprav brez literaturo še vedno nekako ne more ...

– Spremenilo se je, čas je zdaj drugačen, *Antigona* ni več tisto, kar je bila v Križankah pred petdesetimi leti. Igralci, ki so govorili njene verze, so se postarali in po večini odšli, šla je publika, godrnjajoč se je poslovil Smole, ostal je »samo« *Antigonin* tekst – besedna umetnina, nedotaknjena in razpoložljiva partitura. Literatura, brez dvoja ostala enaka kot prej. Ali pa tudi ista?

Vsekakor se v Smoletovih nevezanih verzih ohranja ista dvomna poetična ironija kot pred petdesetimi leti, nosi jih dra-

Boris Kralj (Haimon) in Štefka Drolc (Ismena) v uprizoritvi ljubljanske Drame SNG iz leta 1960
(VIR: SLOVENSKI GLEDALIŠKI MUZEJ)



Uprizoritve



Krstna uprizoritev na Odru 57 v Ljubljani, režiser Franci Križaj; premiera 8. aprila 1960.

5
predstav

Drama SNG Maribor, režiser Miran Herzog, premiera 5. novembra 1960.

12
predstav

Drama SNG Ljubljana, režiser Slavko Jan, premiera 25. decembra 1960.

24
predstav

Stalno slovensko gledališče Trst, režiser Mile Korun, premiera 6. marec 1971.

20
predstav

matikov isti konsekventni moralizem (ki je sicer nepopustljivo dosleden in strog, a nikdar manihejsko zadrtn in slep). Isti je Antigoniin tragični angažma, ki ne sprašuje za ceno, ista razdvojenost tebanskega kralja Keonta, ki drži še zmeraj v eni roki tulipan, v drugi krvavi meč, in sanja slabe sanje, isti je cinizem dvornega ideologa Teirezija ... Neokrnjen in razkošen ostaja Smoletov arizem, njegove pomenljive menjave verza in ritma, besedna poigravanja in dvoumna duhovičenja, nič se ni spremenilo v njegovem spajanju ležerne igrivosti in smrtno resnobe, ko gredo stvari na nož, še zmeraj so tu iste aforistične sentence in isti manirizem.

In še zmeraj se mora človek vprašati, kaj pomeni in čemu sploh ta dramatikov premik (umik?) v predzgodovinske grške čase, ko so sinovi ubijali očete in se ženili z materami in rojevali oblastizeljne in maščevalne sinove-brate in seveda nesrečne hčere-sestre, kot je nesrečna, sama svoji resnici neuklonljivo zvesta Antigona? Antigona, ki je tako nerazumno zvesta sama sebi, da se s svojo mislijo sama sploh ne more *in corpore* pojaviti na odru. Zakaj, hudiča, Smole ne napiše drame brez antične maske, patosa in koturnov, ko pa je vendar očitno in celo samo po sebi umljivo, da gre njegovi igri za moderne ljudi, za slovenski svet, recimo, po negotovi zmagi bratomorne osvobodil-

ne vojne in revolucije, sploh pa ne za zgodbo o prekletstvu Labdakidov? – In vendar: je bilo konec petdesetih let sploh mogoče napisati (in uprizoriti) dramo, celo tragedijo (kot je bilo rečeno), ki se ne bi reševala v prikrito in dvoumno metaforično govorico? Bi ji na premieri ploskal sam notranji minister, oblastnik, ki ga pooseblja Kreon, prav tisti, ki Antigono za njeno neposlušnost in zvestobo »višjemu ukazu« kaznuje tako, kot so zmeraj kaznovali kralji v Tebah – s smrtjo?

Ampak – ali ni skrito-odkrita metaforična govorica ena izmed odločilnih karakteristik literature (in drame), saj se ta nemara že po definiciji izmika zgolj povedni, zgolj funkcionalni rabi jezika? Ali ne govori besedna umetnina v svojem bistvu »drugače«, ali ne skuša povedati »več«, kakor same zase govorijo besede, iz katerih je sestavljena – ali ni ravno v tem njen neubranljivi poetični čar? – Saj bi tudi napisal drugače, je rad izjavljal Smole zvečer v kavarni, saj bi napisal, če bi le našel figure, ki bi nosile tako daleč in tako trdno kot tiste v Sofoklejevi fabuli izpred dva tisoč petsto let ...

– A kot že rečeno, spremenilo se je. Če je *Antigona* še zmeraj ista, je literaturi-drami padla cena, merodajni del sodobnega teatra se zadnja desetletja obrača drugam, stran od literature. Mogoče je to najpoten-

ANTIGONA JE
ZADNJIKRAT

STOPILA NA ODER V OSEMDESETIH
LETIH, POTEM NIKOLI VEČ.
VEČ KOT DVE DESETLETJI ŽIVI
NJENO DRAMSKO BESEDILO
POLOVIČNO ŽIVLJENJE, OBSOJENO
JE NA PAPIR.

DANAŠNJI TEATER OČITNO
NE VE VEČ, KAJ POČETI
S SMOLETOVO IGRO, MALO GA
BRIGAJO NJENE DRAMSKE
KVALITETE, PESNIŠKA VALIDNOST,
NESPORNO BRILJANTNA
»GOVORNA PODOBA« IPD.
Z ENO BESEDO: SMOLETOVA
DRAMA JE SPREJETA
V – SLOVENSKI! – LITERARNI
PANTEON, OBENEM PA
IZGNANA IZ TEATRA.

tnejši, zagotovo pa je – vsaj pri nas – njegov najglasnejši in najekskluzivnejši in vsaj za podpisanega tudi vse bolj, bogpomagaj, dolgočasen »trend«.

Če gleda človek takole *par le côté* – skoraj ni dvoma, da se skuša sodobni teater kolikor se da odtrgati od drame, ne samo od drame kot literature, ampak v veliki

meri od diskurzivnega izražanja na odru sploh, prisegajoč vse bolj na iracionalno, menda prvobitno, »ne-ideološko« govorico kretnje in kinezije, zgolj še na spektakularnost samo. Trend je uspešno uzakonilo (konvencionaliziralo) tako imenovano »post-dramsko« gledališče, ki ga kakršna koli dramska partitura zanima samo še kot okviren sinopsis, snovno in strukturno nezavezujoča (in očitno še vedno nujna) iniciacija samosvoje, to je samovoljne produkcije spektakla – nič pa tudi kot konsistentna, odprta, nikoli do konca izpisana drama s svojo lastno imanentno logiko – torej kot literarna umetnina, ki šele s pomočjo igralcev (in seveda režiserjev) pride do svoje relativno končne podobe – in ki ji je teater na neki poseben, odprt in resda dvoumen način zavezan, ne nazadnje pa najbrž tudi odgovoren ...

Nočem posploševati: toda ko gledam, kako in s kakšnim veseljem se danes režiserji – kot domnevno prvi avtorji sodobnega teatra – ukvarjajo z de-konstrukcijo literarnega sižeja, bolj malo pa z njegovo strukturo in kompleksnostjo, se ne morem ubraniti vtisa, da gre vendar za poenostavljanje stvari in za čudno slepo ulico. Jasno – če gledališča ne zanima imanentna analiza (in interpretacija) drame, temveč samo še njena razgradnja, če se od odgovornega ponavljanja zapisanih besed »konceptualno« obrača k »samemu sebi« in se hoče vzpostaviti (ne več kot »celostna«, ampak predvsem kot »avtonomna« umetnost), se pravi, na sami spektakularnosti oziroma »čisti igri« utemeljeno »samo-izražanje« – jasno je potem, da se dramam, kot je *Antigona*, v teatru slabo piše, kakor se slabo piše nemara dramatikom sploh.

Sindrom novega liberalizma se kaže v tej neizprosni in neznosno lahki diktaturi režiserjev, prepričanih, da jim je vse, kar je, na voljo, da je vse samo gradivo kreativne samovolje, v resnici pa pohlepa, ki ne pozna mej: vsa mašinerija odra s poslušnimi igralci vred, enako in ne nazadnje seveda literatura, z vsem je mogoče in je dovoljeno početi (če se drastično izrazim) kot svinja z mehom ... Hudič je kot zmeraj v detajlu: spektakli, ki jih velikopotezno in hrupno gradijo na ruševinah, so praviloma preprostejši (bolj primitivni) od gradiva, iz katerega so se spočeli, predvsem pa, kar je huje, dolgočasnejši.

Zadnjič sem videl na primer »novega« Čehova, Gogolja, Ajshila idr. in skoraj nisem vedel, kaj gledam: njihovega teksta v predstavah ni bilo malo (Gogolju so ga v teatru še dopisali), a je bil prenačen in »popravljen« tako temeljito in agresivno, kot da prvotni avtorji ne bi natanko vedeli, kaj so sploh hoteli. In sem nehote pomislil na Smoletovo *Antigono* – kdo bi jo hotel spet postaviti na oder, s precizno artikulacijo njenih briljantnih dialogov, brez po sili atraktivnih spektakelskih senzacij, skromno in strogo, mogoče v brookovskem *empty space*, le z dobrimi inteligentnimi govorci in seveda z jasno in natančno mislijo v ozadju – kdo bi hotel razumeti dramati-kovo »umetniško logiko« in imel posluh za »govorno podobo«, se pravi, za njeno presunjeno in posmehljivo poezijo? Da bi se mogoče pokazalo tisto, za kar drobni, mali Antigoni gre, in gre ji predvsem za to, da »za svojo misel vztrajno išče smisel« ... ■



1983

Mestno gledališče ljubljansko,
režiser Franci Križaj,
premiera 18. januar 1983.

34
predstav

1987

Drama SNG Ljubljana,
režiserka Meta Hočvar,
premiera 13. oktober 1987.

29
predstav

1988

Prešernovo gledališče Kranj,
režiser Matjaž Zupančič,
premiera 24. februarja 1988.

4
predstave

2010

Drama SNG Maribor,
režiser Jaka Andrej Vojevec,
premiera v začetku sezone
2010/2011.

Janez Pipan, režiser in dolgoletni ravnatelj ljubljanske Drame, sodi med slovenske gledališnike, ki so se v zadnjih desetletjih največ ukvarjali s Smoletom – a malo z Antigono. Zakaj?

“NEKOČ SEM SE ANTIGONE BAL, DANES SE MI ZDI ČISTA AGITKA”

BOŠTJAN TADEL

Dvakrat kot režiser in enkrat kot umetniški vodja ste se lotili Smoletovega *Krsta pri Savici*, *Antigone* pa nikoli. Pri tem je vsaj ob nastanku omenjenih del veljalo, da je *Antigona* pomembnejše besedilo. Res je, dvakrat sem režiral *Krst pri Savici*, leta 1981 v ljubljanski Drami in 1994 v novogoriškem gledališču, dvakrat pa so mi ponudili tudi *Antigono*, vendar do uresničitve v obeh primerih ni prišlo. Najprej me je k režiji *Antigone* že leta 1981 povabil Marko Slodnjak, takrat dramaturg v MGL. Če se prav spomnim, je bilo njegovo vabilo celo starejše od Kraljevega iz Drame. Jeseni 1981 sem v Drami uprizoril *Krst*, temu naj bi naslednje leto sledila *Antigona* v MGL. Toda Slodnjak se je že selil v SMG, tudi jaz sem že bil tam, z novim vodstvom MGL pa se nisimo najbolje ujeli, predvsem se nisem strinjal z njihovo ponudbo igralcev za ključne vloge v *Antigoni*.

Priznati pa moram, da sem se je kar pošteno bal, te Smoletove literarne mojstrovine, ki je že ob rojstvu prerasla v mit. Nekaj volje so mi vzeli tudi varuhi interpretacije, ki so precej hrupno in skoraj soglasno zavrnilli moje branje in videnje *Krsta*. Baje ga nisem dobro razumel. Čez leto in dan so me tako in tako vpoklicali v JLA, *Antigono* pa je v MGL režiral Franci Križaj. Nekaj let pozneje so me k *Antigoni* povabili še iz Banjaluke. Že prvi obisk tamkajšnjega gledališča pa je bil dovolj za ugotovitev, da tam ni niti najosnovnejših pogojev za kolikor toliko profesionalno izvedbo Smoletove igre, zato sem naglo odšel.

Vse te obgledališke bizarnosti seveda nima jo prav nikakršne zveze ne z *Antigono* ne z mojim odnosom do nje. Če sem se je pred tridesetimi leti nekoliko bal, se mi zdi danes v nekaterih segmentih neznosno naivna, čista agitka. Najzanimivejši v tej igri so »negativci«, kot je nekatere like vsa ta desetletja označevala kritika, medtem ko je veliko vprašanje, kaj storiti z naslovno junakinjo, kljub njeni navidezni odsotnosti. Navdušujoč je tudi Smoletov humor, kar za jetno mero ga je, ki ga gledališče, kolikor mi je znano, doslej še ni do kraja »odkrilo«. *Krst* je za gledališče nedvomno vznemirljivejši od *Antigone*. Je ena redkih slovenskih gledaliških iger, ki ima nekaj shakespeareovskih razsežnosti. Presenetila me je trditev Gorana Schmidta v opombah k *Antigoni* v *Zbranih delih Dominika Smoleta*, da velja *Krst* za dramaturško šibkejšo besedilo, kajti številne dramaturške pomanjkljivosti in nedoslednosti bi sam prej »očital« *Antigoni*.

Tudi Sofoklove *Antigone* se niste lotili ne kot režiser ne kot umetniški vodja, bil pa je v času vašega vodenja Drame odlično uprizorjen *Kralj Ojdip*. Bi se z nekaj humorja dalo reči, da tako rekoč ponavljate Smoletovo gesto »ukinitve« *Antigone*? Ne boste verjeli, a tudi Sofokla so mi ponudili, prav pred kratkim, a sem ponudbo zno va zavrnil.

Če se ne motim, je Susan Sontag izjavila, da je *Antigona* najpomembnejša drama vseh časov. Se kar strinjam. Vendar je težko uprizarjati ikono v oltarju, pred katerega je bilo položeno že dobesedno vse, kar je rodil človeški um v zgodovini in v njenih metafizičnih presežkih. Poleg tega: jaz sem ikonoklast, ki rad brklja za naličjem podob, ki išče na senčni strani videza. Smole Anti-

študija v seriji *Zbranih del slovenskih pesnikov in pisateljev* prinaša fascinantno in tu in tam šokantno zgodbo recepcije *Antigone* od nastanka leta 1959 do danes. Še posebej so zanimive poosamosvojitvene interpretacije, ki sta jih brez dvoma intonirala Tine in Spomenka Hribar, pritrčili pa so jima vsi novi in stari razlagalci in častilci *Antigone*, pogosto ob pomoči poznejšega spomina. Njihovo bistvo in rdeča nit sta v trditvi, da Smoletova drama tematizira poveljne pobore domobrancev, simbolizirane v izginulem Polinejkovem truplu, ki ga tako vztrajno išče Antigona. Še tako pozorno in domišljije polno branje besedila pa v njem ne odkrije niti najmanjšega namiga na to zgodovinsko dejanskost. Dopuščam možnost, da so gledalci v začetku šestdesetih let na tak na-

de to oskrunjeno Polinejkovo telo/tekst, ga očisti in vrne poeziji, gledališču, metaforam in, da, tudi etiki.

Fascinantno ob Smoletovi *Antigoni* je, koliko vrhunskih intelektualcev iz generacije, rojene okrog leta 1930, je sodelovalo pri prvi izvedbi: dramaturgi so bili Taras Kermauner, Janko Kos in Primož Kozak, idejo, da se *Antigona* v igri sploh ne pojavi, naj bi prispeval Veljko Rus, scenografija je bila delo Janeza Bernika, v uprizoritveni ekipi so bili zbrani najzanimivejši igralci mlajše generacije. Primerljiv dogodek bi bil morda lahko *Krst pod Triglavom* leta 1986, sicer pa bi tako prej kot pozneje težko govorili o tako odmevnem generacijskem nastopu in zdi se, da se je v zadnji četrtini preteklega stoletja povezava med humanisti in gledališčem razrahljala. Se vam zdi, da to drži? In če da, kako je prišlo do tega in kaj to pomeni za sodobno gledališče?

Kermauner, Kos, Kozak in Rus so (bili) res najzvestejši *Antigonini* »paži« in avtentični pričevalci njene tragične izkušnje. Njihove interpretacije Smoletove drame, ki so jih pisali večkrat, v različnih obdobjih, štejem za najrelevantnejše prispevke na to temo, še vedno, čeprav sta se tako Kermauner kot Kos na stara leta nekoliko priklo nila Spomenkinemu antigonskemu enomju; Kozaku žal ni bilo dano. Očitno je, da so sodelovali tudi pri koncipiranju in nastajanju drame, o tem govorijo številna Kermaunerjeva in druga pričevanja. In Taras je imel, kot vemo, dober in zanesljiv spomin, četudi ga je v kakšnem zanosu rad nekoliko obogatil. Njihova teoretska zasluga je, da je *Antigona* danes kanonizirana kot najpomembnejše slovensko književno besedilo druge polovice dvajsetega stoletja, Smole pa umeščen v panteon največjih dramatikov. *Antigona* je torej bila neke vrste skupinski projekt, čeprav so jezik, stil, poezija, pa tudi osnovna ideja drame oziroma njeno sporočilo nesporno izraz Smoletove avtorske erudicije in domišljije, prepoznavne in unikatne v slovenski dramatik.

Kaj ima vse to s *Krstom pod Triglavom*, mi ni povsem jasno, še manj vem, kaj ima *Antigona* opraviti s pretrganimi navezami med gledališčem in humanistiko. Če se ne motim, so vse pogostejše pripombe, da je današnje gledališče celo preveč podrejeno teoriji, da je pogosto zgolj njen privesek, da raje kot svoje lastne zgodbe uprizarja atraktivne, četudi ne zmeraj prepričljive teoretske koncepte. Kakšna ločitev je včasih tudi dobra. ■



FOTODOKUMENTACIJA DELA / TOŽE SUHADOLNIK

gone ni ukinil, okrog tega se ne da prav nič duhovičiti. Če se Antigona fizično ne pojavi na odru, še ne pomeni, da je ni. Nasprotno, ključni problem Smoletove drame je nemara prav v dejstvu, da je Antigone v njej preveč, celo toliko, da uduši vse, kar je živega, četudi so to le totalitarni oblastniki, ob njih pa uživači, plehki srednjeslojci in vseh vrst konformisti, kot so kritiki radi označevali Kreonta, Ismeno, Hajmona in Tejrezija. Ulrike Meinhof, slavna teroristka, je med drugim priznala, navajam po spominu, da so lahko najbolj zadušljivi prav ljubezenski, tudi materinski objemi. Tudi čista »aktivno moralna in eksistencialno zavezana človečnost« (Primož Kozak) lahko kot goba prerasse in uduši vse druge, četudi pomanjkljive človečnosti in postane deklarativni koncept. Že omenjena Schmidtova uredniška

čin razumeli Smoletove metafore in simbole, vendar takšna recepcija ni nikjer dokumentirana – razen v emigrantskem tisku, ki je stvari motril iz svoje melanholično oddaljene mrtve preže, in v poznejših spominih udeležencev. Zanimivo: vsi so se tega spomnili po letu 1990!

Nedvomno pa je bila (in je še) drama ostro kritična do režima, to so skoraj brez izjeme zabeležili tudi kritični presojevalci. Skratka, če sem rekel, da je problem *Antigone* nemara to, da je v njej preveč Antigone, dodajam, da je v njenih novejših interpretacijah absolutno preveč Spomenke. Nisem torej jaz »ukinil« *Antigone*, ne v šali ne zares; drugi so jo ukiniteli, ko so ogledali z nje, kar je bilo uporabnega za njihove ideološke ponaredke, ostanke pa pustili ležati v smeteh. Nemara je res čas, da gledališče znova naj-

Knjigarnica.



Kavarna.



Kinobalon.



Galerija.



Kinodvor. Mestnikino.
www.kinodvor.org



Kinodvor, Kolodvorska 13, Ljubljana • Informacije in rezervacije: 01 239 22 17

filozofija

JUNAKINJA NAŠEGA ČASA?

ALEŠ BUNTA



JUDITH BUTLER: **Antigonina zahteva, Sorodstvo med življenjem in smrtjo**, prevod Suzana Tratnik, spremna beseda Eva D. Bahovec, Študentska založba, Ljubljana 2009, 134 str., 24 €

Delo priznane ameriške filozofinje, feministke in zagovornice tako imenovane *queer philosophy* Judith Butler ponuja novo in polemično interpretacijo znamenite Sofoklejeve drame in obenem, z aktualizacijo lika Antigone kot junakinje našega časa, opozarja na nekatere temeljne dileme sodobne družbe, ki zelo aktualno zadevajo tudi naš kulturnopolitični prostor.

Vsak filozofski komentar Antigone zahteva nekaj teoretske drznosti, če upoštevamo, da so najznamenitejše filozofske interpretacije te umetnine podali vele mojstri, kot so Hegel, Heidegger in Lacan. A tudi premislek komentarja, ki ga predlaga Judith Butler, nas sooča z zelo kočljivo nalogo. Butlerjeva namreč podaja zelo ostro kritiko Heglove, pa tudi Lacanove interpretacije Antigone, s katero se bodo nekateri morda strinjali, drugi spet ne, hkrati pa neposredno posega tudi v zelo žgočo razpravo o vlogi in pomenu družine v današnjem času.

Skupna točka Heglove in Lacanove interpretacije, pa tudi njuna skupna napaka, je po mnenju Butlerjeve, da Antigono oba razumeta kot zastopnico *normativnih načel sorodstva*. Hegel, osnovna referenca *Antigonine zahteve*, lik Antigone sicer obravnava v treh različnih delih. Čeprav se vloga Antigone glede na kontekst nekoliko spreminja, pa njena temeljna pozicija v osnovi ostaja ista: Antigona, ki kljub državnemu razglasu o prepovedi vseeno pokoplje svojega brata, »izdajalca« Polinejka, zastopa *zakon družine*, ki se postavlja nasproti splošnejšemu in višjemu *zakonu države*. Antigona je tako tudi predstavnica »ženskosti« kot take, »ženskosti«, ki jo Hegel razume kot »silo privatnosti« : »ženska« skuša moškega obdržati v krogu družine, ga prikleniti nase in ga tako v imenu privatnega interesa družine odvrniti od interesov širše skupnosti. Tragičnost Antigone je za Hegla vsebovana v tem, da čeprav Antigona v celoti sledi etičnemu zakonu družine, pravici do pokopa svojih mrtvih članov, vseeno in prav zato krši višji zakon države, in zato, *ne glede na to, da se njeno delovanje zdi popolnoma etično, v resnici predstavlja zločin*.

V situaciji, kjer so tradicionalne pozicije znotraj družine komaj še prepoznavne, kjer je mesto očeta razpršeno in kjer je mesto matere večkrat zasedeno ali premeščeno, Butlerjeva vidi sodobnost Antigoninega nasledstva. ¶

Na tej točki Butlerjeva izvede svoj obrat in v nekem smislu gotovo zadene v polno. Ali je Antigona res tako idealna zastopnica sorodstvene vezi, kot se zdi Heglu? In ali je res tako idealna »ženska«, kot meni Hegel. Najprej, *kakšno družino* dejansko zastopa Antigona: njen oče Ojdip je hkrati tudi njen brat (sin njene matere); njena mati Jokasta je hkrati tudi njena stara mati (žena in mati njenega očeta); Polinejk in Eteokles, njena brata, sta obenem tudi njena strica (brata njenega očeta) in nečaka (tudi ona sama je sestra njenega očeta). Skratka, Antigona, ki je v srcu nekega incesta, morda le ni ustre-

zna figura za idealizirano zastopnico družine, ki se organizira ravno okoli prepovedi incesta. Prav tako pa je po Butlerjevi vprašljiva tudi njena vloga idealizirane ženske. Sam Kreon namreč v drami pravi, da je Antigona »možata«. Obtoži jo, da je skopila njegovega sina Hajmona in prevzela njegovo vlogo moškega. Občutek ima, da Antigona ogroža tudi njegovo lastno moškost ... Od kod ta strah pred Antigono kot »tatico spola« ? V središču drame je po mnenju Butlerjeve moment, ki ga poimenuje *govorno dejanje*. Antigonin resnični upor proti državi, ki jo zastopa Kreon, ni sam akt skrivnega pokopa, ki ga občinstvo, resnici na ljubo, nikoli ne vidi, *temveč njeno vztrajno odklanjanje, da bi to dejanje zanimala*, torej govorno dejanje odklanjanja zanikanja dejanja. Antigona ne reče preprosto, »da, storila sem to, priznam« – tako bi ravno priznala avtoriteto drugega in se uklonila zakonu, ampak izjavi, »ne bom zanimala svojega dejanja«, s tem pa njena izjava dobi povsem drugačen, ravno nasproten pomen. »Ne bom zanimala svojega dejanja« pomeni ravno, da je *nobena avtoriteta drugega* ne bo pripravila do tega, da bi svoje dejanje zanimala. Tako se njeno izhodiščno dejanje upora resnično podvoji, in na tej točki si Antigona dejansko vzame besedo, ki naj bi pripadala Kreonu, besedo suverena, besedo, rezervirano za moškega.

Iz istega razloga pa po mnenju Butlerjeve Antigona pomeni tudi trn v peti Lacanovi teoriji simbolnega, področja zakonov in norm, ki naj bi se vzpostavilo prav kot odslikava določenih sorodstvenih razmerij in ostalo bolj ali manj imuno proti siceršnjim družbenim spremembam. Z besedami same avtorice: »Lacan se razlikuje od Hegla v tem, da neko idealizirano pojmovanje sorodstva preoblikuje v predpostavko kulturne inteligibilnosti. Hkrati pa nadaljuje Heglovo dediščino, saj idealizirano področje sorodstva, simbolnega, ločuje od področja družbenega.« Antigona, ki je sestra, teta in nečakinja istemu človeku, Antigona, ki nima določljivega družbenega spola, ta Antigona, po mnenju Butlerjeve, enostavno več ne more biti zajeta v mrežo simbolnih pozicij. V tem pa naj bi bila tudi njena aktualnost za naš čas, ki ga, po mnenju avtorice, sicer zaznamuje vnovično propagiranje družinskih vrednot, ki pa komajda še prikriva vse očitnejšo krizo tradicionalne družine, naraščanje števila ločitev in nastajanje alternativnih družinskih skupnosti. Denimo, otroci ločenih staršev živijo v situacijah, kjer kot mati – če za spremembo pustimo ob strani strašljive pravljice o večno hudobnih mačehah – zelo verjetno *ne funkcioniira ena sama ženska* in kjer kot oče zelo verjetno ne funkcioniira en sam moški. Dejanska slika družine danes je po mnenju Butlerjeve ta, da je družina postala krhka, poroznina in raztegljiva. In v tej situaciji, kjer so tradicionalne pozicije znotraj družine komaj še prepoznavne, kjer je mesto očeta razpršeno in kjer je mesto matere večkrat zasedeno ali premeščeno, Butlerjeva vidi sodobnost Antigoninega nasledstva. Ne nasledstva Heglove Antigone kot predstavnice idealiziranega sorodstva, ampak Antigone, ki zastopa deformacijo in premestitev sorodstva, tako pa spravlja v krizo vladajoče režime reprezentacije. ■



VRHUNCI FESTIVALSKEGA POLETJA 2010

6. in 7. julij / 20.00 / Cankarjev dom
J. S. Bach:
Pasijon po Janezu, BWV 245
Orkester in zbor Glasbenega festivala Schleswig Holstein
Dirigent: **Rolf Beck**

Režiser in koreograf: Robert Wilson



12. in 13. julij / 21.00 / Križanke
Maratonci tečejo zadnji krog, muzikal
Gledališče na Terazijah iz Beograda



Akademski državni balet Borisa Eifmana iz Sankt Peterburga

14. julij / 20.00 / Cankarjev dom
P. I. Čajkovski:
Ana Karenina, balet
Orkester slovenske filharmonije
Dirigent: **David Levi**



15. julij / 20.00 / Cankarjev dom
Ruski Hamlet, balet na glasbo Ludwiga van Beethovna in Gustava Mahlerja



18. julij / 20.00 / Cankarjev dom
J. Haydn:

Stvarjenje, oratorij
Münchenski filharmonični zbor
Dirigent: **Thomas Hengelbrock**
Münchenski filharmoniki



19. in 20. julij / 21.00 / Križanke

M. Béjart: **Le Presbytère ...!**
Balet za življenje

Koreograf: Maurice Béjart
Béjart Ballet iz Lozane



22. julij / 21.00 / Križanke

P. I. Čajkovski:
Pikova dama, opera
Orkester, zbor, balet in statisti Opere in baleta SNG Maribor

V naslovni vlogi: Marjana Lipovšek



Pokrovitelji festivala:



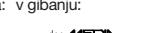
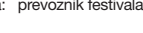
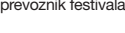
Medijski pokrovitelji:



Uradni letalski prevoznik festivala:

Uradni železniški prevoznik festivala:

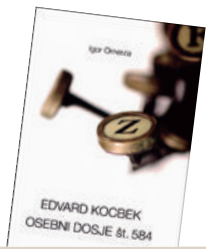
Medijski pokrovitelj festivala:



kulturna zgodovina

MIKROFONI V ZIDU

ANA MARIJA HOČEVAR



IGOR OMERZA: **Edvard Kocbek, osebni dosje št. 584**
Založba Karantanija, Ljubljana 2010, 594 str., 39 €

Prihodnje leto bo trideseta obletnica Kocbekove smrti, letos pa mineva petintrideset let od izida znamenitega intervjuja v tržaškem »Zalivu«, v katerem je Kocbek, na pobudo in po vztrajnem prepričevanju Borisa Pahorja, v slovensko javno zavest prvi prinesel tri desetletja zamolčevano resnico o povojnem poboju domobrancev. V svojem dnevniku leta 1975 ta pobjo imenuje »največji zločin« v zgodovini Slovencev.

Precejšnja pozornost, ki jo je takoj po izidu zbudila Omerzova knjiga, priča o tem, da zgodba o Kocbeku še zdaleč ni zaključena. Glede na to, da je Omerza med drugim »hotel plastično pokazati mikro funkcioniranje režima in poimenovati tudi njegove velike, srednje in male nosilce«, bo knjiga gotovo postala tudi del aktualnih debat o utemeljenosti podelitve državnega odlikovanja demokratične Slovenije visokemu državnovarnostnemu subjektu nekdanjega nedemokratičnega režima. Beseda dosje v naslovu Omerzove knjige je povezana s tem, da je bil Kocbek pač objekt tajne policije, še več, bil je »vohljaško najbolj spremljan prebivalec naše socialistične republike v vsem njenem 45-letnem obstoju«. A Omerzi gre bolj kot za popis primera Kocbek, kakor ga poznajo tisoči prisluškovalsko-popisovalskih strani in trakov v udbovskih arhivih, pa naj bodo ti dostopni, nedostopni ali uničeni, za pripoved o Kocbekovem življenju in delu, in sicer zgoščeno ob treh najkontroverznejših »primerih«. Prvi sega še v predvojne čase in je povezan s Kocbekovim odmevnim člankom *Premišljevanje o Španiji* (1937), ki je poskrbel za znotrajkatoliško ločevanje duhov na Slovenskem, drugi s knjigo *Strah in pogum* (1951), ki je bila povod za odstranitev Kocbeka iz javnega življenja,

tretji pa s tržaškim intervjujem, objavljenim v knjigi *Edvard Kocbek, pričevalec našega časa* (1975), in z vsem, kar je ta intervju sprožil – med drugim tudi zapor za dva Kocbekova »asistenta«, Viktorja Blažiča in Franca Miklavčiča. Omenjeni sklopi, daleč največ pozornosti je namenjeno zadnjemu, njegovi predzgodovini in širšemu kontekstu, so nekakšno okostje slabih 600 strani obsegajoče knjige, podprte s številnimi opombami, dokumentarnim gradivom in, ne nazadnje, z odlomki iz Kocbekovih dnevniških zapisov. Poznavalci njegovega opusa in življenjske usode v knjigi ne bodo srečali dramatično novih odkritij, res pa je tudi to, da – ob množici parcialnih člankov, raziskav, simpozijских prispevkov ali posebnih revijalnih izdaj – na enem samem mestu še ni bilo zbranih toliko podatkov in iz njih izhajajočih poudarkov, ki osvetljujejo Kocbeka in njegove dileme, pa tudi zgodovinske peripetije, na katere se je tako ali drugače odzival. Omerzovo delo lahko na tej ravni razumemo tudi kot izziv akademskemu slovenskemu zgodovinarju in njegovim bolj ali manj prijaznim poskusom s fenomenom »rdeče Slovenije«.

vinopisju in njegovim bolj ali manj prijaznim poskusom s fenomenom »rdeče Slovenije«.

Ob vpogledu v delovanje tajne policije, povojnega partijsko-szdljevskega in medijskega aparata knjiga ponuja čutnonazorno, s konkretnimi imeni in priimki podprto predstavo o organih nadzorovanja in kaznovanja, o manipuliranju in nemalokrat tudi o človeški priletnosti. Te je bilo presenetljivo veliko zlasti med Kocbekovimi nekdanjimi krščanskosocialističnimi somišljeniki in nasploh partizanskimi tovariši, zgodba zase pa so slovenski žurnalistični in kulturniški družbenopolitični delavci, ko so po naročilu ali kar po notranjem nareku spontane ideologije poročali o Kocbeku in njegov primer angažirano komentirali v skladu z oblastnimi znamenji časa. Del te zgodbe je tudi samoupravljalvska »moralna večina«, ki ni nič vedela, nič videla in nič slišala. Ob vsem tem pa Omerza Kocbeka ne idealizira, ampak ob nekaterih dilemah, nedorečenostih in težavah, ki so jih imeli s Kocbekom drugi, opozarja tudi na težave, ki jih je imel Kocbek sam s sabo – recimo s pojasnjevanjem in zagovarjanjem svojih odločitev na svojih dnevniških straneh, ki so avtorjev dialog s samim sabo in, navsezadnje, s potencialnim bralcem. Strah in pogum: to ni bila le značilnost Kocbekovih literarnih junakov in resničnih zgodovinskih osebnosti, s katerimi se je družil in razdruževal, temveč tudi poteza, ki je spremljala njegovo lastno udeležbo v zgodovini, tem prizorišču, kot bi rekel Kocbek, uresničevanja človekovih stvariteljskih moči. Sicer pa je Omerzova splošna vrednostna sodba jasna: Kocbek sodi na svetlo stran slovenskega meseca. Še več, njegovo razkritje ozadja Dolomitske izjave in, predvsem, globoko potlačene in zabrisane resnice o povojnih pobojih je »zgodovinski in etični temelj«, ki je – tu Omerza misli predvsem na Spomenko Hribar (kot napoveduje, junakinjo svoje naslednje knjige) – omogočil »izdelavo modernega koncepta slovenske narodne sprave«.

V Omerzovi knjigi o Kocbeku nastopa tudi kopica negativcev; večina tistih, ki so to bili po državnovarnostni službeni dolžnosti, bo ostala anonimna za vse večne čase. Zanje prav tako velja, da so imeli svoj strah in pogum, le da je to bil po večini strahopeten pogum, kolikor jih je bilo strah, pa je to bil strah pred resnico. Glede na zaroto molka, ki še danes vlada med nekdanjimi slovenskimi odzemovalci in nato nadzorovalci *življenj drugih*, jih bo ta strah pred resnico preživel. To je slaba popotnica dvajsetletnici življenja v *sproščeni* Sloveniji.

Ko je Kocbek leta 1976 prebral enega izmed intervjujev z Mitjo Ribičičem, pomembnim organom ljudske oblasti, v katerem ta komentira tedaj aktualno in, zlasti po zaslugi nobelovca Heinricha Bölla, tudi že mednarodno odmevno »Kocbekovo zgodbo« ter z njo manipulira sto na uro – o tem Omerza izčrpno poroča –, si je v svoj dnevnik zapisal pomenljive besede, ki niso niti besede strahu niti besede poguma, temveč besede skrajne resignacije: »Kupa grenkobe se je zvrhala. Najbridkejša ure v mojem življenju. Prvič v življenju mi je iz globine žal, da sem se rodil kot Slovenec, in prvič po tridesetih letih mi je postalo iz vseh vlaken mojega človeka žal, da sem se odločil za partizanstvo. Komunizem je resnično satansko maščevalna in infernalna

sila. Česa naj se zdaj oprimem? Kako naj ohranim tiste drobce življenjske sile, ki so mi ostali do moje smrti?« Ti stavki imajo usoden podton, ostali pa so, pri vse bolj utrujenem Kocbeku, nereflektirani; njihovo dokončnost – dokončnost v smislu odpovedi revoluciji in celo partizanstvu kot obliki volje do moči, to stališče je formuliral nekdanji partizanski komisar Dušan Pirjevec približno v istem času v svojem posthumno objavljenem spisu *Dnevnik in spominjanja* – relativizira na primer Kocbekova nad vse prijazna voščilnica tovarišu Titu ob diktatorjevem rojstnem dnevu naslednje leto. Glede na to, da sta bila ravno tedaj v zaporu Blažič in Miklavčič, pušča Omerza vprašanje o Kocbekovi iskrenosti oziroma neiskrenosti ob tem konkretnem primeru brez pravega odgovora.

Kocbek je danes seveda klasik slovenske literature, zlasti poezije in dnevniške proze. Odprto pa ostaja vprašanje o današnji usodi, pomenu, dometu ali celo aktualnosti njegove intelektualne dediščine, pa naj gre za poskus sinteze socializma in (antikapitalističnega) krščanstva, za shematično metafiziko zgodovine v smislu eshatološkega napredovanja pod vodstvom razsvetljenih, ki bodo ekstatično prevzgojili množice (takšen projekt zahteva voluntaristično, tj. črno-belo politično teorijo in prakso), za družbo nazorskega (ne pa strankarsko-političnega) pluralizma, ki od daleč spominja na nadrealistično družbeno eksperimentiranje Kocbekovega največjega zoprnika Edvarda Kardelja, za kominternovsko razlago fašizma oziroma imperializma, španske državljanske vojne itn. Kocbekovi konkretni odgovori na ta načelna vprašanja in dileme so – iz današnje oddaljene perspektive, kajpada – nemalokrat pomanjkljivi in vprašljivi oziroma so, drugače povedano, predvsem zadeva ideološkega diskurza, morebitnega (ne)strinjanja in najrazličnejših manipulacij, bodisi z leve bodisi z desne, precej manj pa potrpežljivega nizanja argumentov za ali proti. Te problematike se Omerza delno dotakne v *Epilogu* svoje knjige.

Omerzovo pisanje dokazuje, da se debata o Edvardu Kocbeku – akterju, premišljevalcu in preizkuševalcu zgodovine – ne more izogniti temu, da ne bi bila (tudi) debata o slovenski zgodovini dvajsetega stoletja. Glede na to, da so zgodovini vseh nenavada na ponavljanja in čudaški obrati, pa tudi še čez. ■

poezija

ORFEJSKI JE POEZIJE

GORAN DEKLEVA



KAJETAN KOVIČ: **Vse poti so – zbrane in nove pesmi**
Spremna beseda Boris A. Novak, Študentska založba, Ljubljana 2009, Knjižna zbirka Beletrina, 573 str., 48 €

Pred zdaj že dolgimi leti je Jure Detela v enem svojih esejev ugotavljal, da slovenski pesniki – slej ko prej zato, ker se pozneje pustijo ujeti v pajčevinasto past horizonta bralskega pričakovanja – najmočnejša, najpolnejša, tudi najbolj konsekvantna dela napišejo do svojega štiridesetega leta. Kakor vsako pravilo pa tudi to pozna, kot se nemudoma dopolni Detela, svojo svetlo izjemo: Kajetana Koviča. Čeprav je že v petdesetih s *Pesmimi štirih* pomagal spremeniti razvojni tok slovenske poezije, se vendarle zdi, da je najboljše prihranil za svoje poznejše zbirke: *Korenine vetra*, *Sibirski ciklus* in, seveda, *Labrador*, ki zagotovo sodi med najboljše oblikovane, zaokrožene, prepričljive pesniške zbirke slovenskega dvajsetega stoletja. Poleg tega je Kovič svojo slovenščino posodil Traklu, Georgeju in, precej nepozabno, tudi Rilkeju; zdaj, recimo, vemo, kako se pri nas prav vpraša, kdo bi nas slišal, če bi kričali med trumami angelov. Tu so, kakopak, tudi številne nagrade

(med njimi Prešernova, Jenkova, Levstikova in Sovretova), in kdor misli, da bi lahko shajali brez njegovih muc in mačkov, medvedov in zmajev – ta se seveda pošteno moti. Kovič je, rečeno z eno besedo, klasik. Zato je nevarnost, ki spremlja razmeroma nedaven izid knjige *Vse poti so* – ta prinaša vse iz posameznih zbirk že znane Kovičeve pesmi, tem pa dodaja še nekaj deset novih, neobjavljenih, ki jih je pesnik napisal v letih od 2003 do 2007 –, precejšnja. Gre, seveda, za nevarnost, ki spremlja poznejše zbirke po pravici uveljavljenih, preizkušenih in zaupanja vrednih avtorskih imen: da jih ne beremo vselej z natančnostjo, resnostjo, zavzetostjo, ki jim pripada.

Tako se ob Kovičevih *Zbranih pesmih* za odrasle – da bi se izognili recepcijski lenobi – zdi vredno največ pozornosti nameniti tistim pesmim, ki jih ta hip najslabše poznamo: najmlajšim. Ta besedila – v knjigi jih je najti v razdelku, naslovljenem *Nove pesmi* – Kovičevemu visokemu mestu na slovenskem Parnasu seveda ne morejo ničesar vzeti, lahko pa pesnikovemu opusu dodajo kak nov odtенок. In prav to je, kot nas uči Verlaine, tisto, kar v poeziji navsezadnje šteje. V času, ko je Kovič snoval *Kalejdoskop*, zbirko, ki je ugledala luč sveta leta 2001, je pisal ritmično izbrušene, rime ali asonirane sonete, ki so zmogli na videz docela banalne, prozaične prizore oziroma motive – tako, na primer, pripravo goveje juhe, nabiranje regrata, ubadanje z zavratnim lumbagom ali drobne radosti vrčičkarjenja – iztrgati slepemu avtomatizmu naših življenj, sivini vsakdanjika in jih postaviti pred bralko ali bralca s tako virtuoznostjo, da smo s prav otroškim čudenjem, se reče: kakor prvič, spremljali, kako se, na primer, regrat »pod nebom v ustih raztopi / kot čisto poveličevanje strasti«. No, tovrstnih besedil – mehko potopljenih v empirijo in prežetih z nevsiljivim, toplim humorjem, a vseeno nekako na sledi globljih poant in zavezujočih uvidov – je v *Novih pesmih* slej ko prej le za vzorec. Tu na *Kalejdoskop* in njegove pesmi najbrž še najbolj spominjajo *Variacije na erotično temo*, v katerih Kovič »jutro« spretno rima s »Kamasutro«, čeprav s času vsečnim občutkom za

Orfejski JE poezije je seveda že dobro preizkušen Kovičev odgovor na človekovo iztrganost, (samo)izločenost iz narave in njenega reda. Kolikor ima svetotvorno moč, je to pesništvo utopično. ¶

multikulturnost demokratično priznava, da »na svetu je precej podobnih rim / in indijska izkušnja ni edina. / Za klinčkov blagor in pičkin dim / si prizadeva sleherna celi-na,« dokler se ta veseljaški, neobrzdano kosmati govor komaj opazno, to je, brezšivno ne preobrne in izteče v izrazito nežno, romantično, a vendar ne razčustvovano skle-pno poanto: »Polzkost se s presežniki baha, / da tajne deficite bi prikrila. / Ko se v re-snici zaročita dva, / ljubezen piše druga besedila«. Sicer pa dobršen del Novih pesmi – gotovo ne prvič v Kovičevem opusu – z vso resnostjo tematizira kompleksno raz-merje med človekom, naravo in poezijo. Kakor drugikrat je tudi tokrat narava poto-pljena v svoj ciklični proces nepretrganega samoobnavljanja, njena barva je zelena, njen mesec je april. S človekom in njegovim daljičastim časom, na eni strani trdno za-mejenim z rojstvom in na drugi s smrtjo, je, seveda, drugače. Je sicer že res, da je bil nekdaj pogreznjen v naravo, njen neločljivi, integralni del: v izvrstni pesmi April, de-nimo, Bog med počitkom po stvarjenju z zadoščenjem upira svoj pogled »v drevo, člo-veka in žival«, pri tem pa, se zdi, še sam ne vidi točk, na katerih se bo med človekom in preostalim stvarstvom prelomila obla harmonija ustvarjenega. A zdaj (in že dol-go tako) velja, da »ni april edini letni čas, / in da naš pravi dom je zunaj raja«. Človeka iz zagatnega položaja ne vodi veliko poti, a ena je, morda, še odprta. Tako kot v pesmi Lastovka Kovič tisto prvo, najzgodnejšo, tisto, ki, kot velewa železno pravilo, ne pri-nese pomladi, se pravi, tisto, ki ji je usojen neuspeh, sprejme z ugotovitvijo: »Pod nje-nim zgodnjim, nezadržnim krilom // obotavljivi čas in hlad kopni. / Kar je usojeno, se bo zgodilo. / A treba si je tudi upati,« tako tudi človeku preostaja le pogum, pogum za vero v pesem, poezijo, ki, kot beremo Na vogalu ulice, »več ne rabi besed. / Ki preobra-žena v orfejski JE / vleče skoz čas nepretrgano sled / in je presežek luči in teme«. Orfej-ski JE poezije je seveda že dobro preizkušen Kovičev odgovor na človekovo iztrganost, (samo)izločenost iz narave in njenega reda (najbolj proslavljeno je najbrž konkre-tiziran v emfatičnem uvodnem verzu /»Je južni otok. Je.«/ antološke pesmi, s katero se končuje Labrador). Kolikor ima svetotvorno moč, se pravi, moč priklicati iz nebiti v bit kraj, ki ga sicer ni in ga ne more biti, je to pesništvo utopično. Prav ta razsežnost pa gotovo pomeni tisto dimenzijo, po kateri se Kovič tudi zdaj, več kakor pol stoletja po vstopu na oder naše poezije, loči od svojih bolj modernistično usmerjenih pesni-ških/generacijskih kolegov. Tako se, na primer, zdi, da na vsak Kovičev »je« Dane Zajc trmasto odgovarja s svojim »ni«. Vprašanje, za katero teh drž je treba več poguma, pa slej ko prej ostaja odprto ... ■

politika

ENOOKI KRALJ MED SLEPIMI

AGATA TOMAŽIČ



MOJCA ŠIROK: **Zadnji rimski cesar**
Časnik Finance, Ljubljana 2010, 150 str., 19,50 €

Evroposlancu Martinu Schulzu je navrgel, da bi v filmu zlahka igral ka-poja v koncentracijskem taborišču, njegova popotnica ob izvolitvi Baracka Obame je bila, da je novi ameriški predsednik lep, mlad in zagorel ... Ti faux pas se niso izmuznili kakemu začetniku ali lahkoka-tegorniku v političnem ringu, temveč jih je izrekel italijanski premi-er. Toda Zadnjemu rimskemu cesarju, kot je Berlusconi v svoji istoimenski knjigi poimenovala novinarka Mojca Širok, je avreolo spoštljivosti, kakršna naj obda-ja človeka na njegovem položaju, že davno tega uspelo izgubiti – če je ni kar sam zalučal stran. Kmalu zatem ko je zakorakal v politični cirkus, se mu je pridruži-

lo več njemu podobnih nastopačev: Nico-las Sarkozy je leta 2008 na mednarodni kmetijski razstavi docela nedostojanstve-no vzrožil, ko mu eden izmed podložni-kov v špalirju ni hotel stisniti roke. »Cas-se-toi, pauvre con« (Sp**di, kreten), mu je zasikal in se, ne da bi mu ugasnil držav-niški nasmešek na obrazu, pomaknil na-prej. Prostaštvo in neumnost sta skozi ve-lika vrata v mednarodno politiko vstopila že prej, s prvo izvolitvijo Georgea W. Bu-sha. Zaradi bušizmov so svobodomiselní Američani v tujini mukoma izdajljali, od kod prihajajo, prebivalci stare celine pa smo mrmrali, da ima vsaka nacija predse-dnika, kakršnega si zasluži. In da je med slepimi pač enooki kralj.

Toda cinizem in oholost kmalu nista bila več ustrezna odziva na izjave in de-janja takih enookih, kajti ti so sprejema-li tudi odločitve z vse bolj resnimi posle-dicami. V Bushevem primeru sta se dve med najusodnejšimi imenovali Afgani-stan in Irak, in če so nekateri Evropejci ob tem še vedno vzvišeno zamahovali z roko, jim je morda vsaj malo vzelo sapo, ko so se podobne reči začele dogajati čisto blizu njih, recimo v Italiji. Tudi Berlusco-nijevo cirkusantstvo je namreč le povr-šinski izraz dosti pogubnejših premikov pod gladino: Italija je v zadnjih letih do-živela sesutje strankarskega sistema in takšen razvoj dogodkov, kot piše Mojca Širok, je bil morda nenavaden, ne pa pov-sem nepričakovan. Eden izmed zunanjih dejavnikov zanj je bil razpad Sovjetske

zveze in tradicionalne blokavske delitve Evrope – zato stabilna Italija za Združe-ne države ni več imela tolikšnega pomena in se je pokroviteljsko-prijateljski pri-jem razrahljal. Od znotraj so državo razjedali še drugi, bolj ali manj avtohtoni

družbeni pojavi, recimo šibko zavedanje države in naroda, v katerem se daje pred-nost sorodstvenim vezem in botrstvu, takšna miselnost pa je izvrstno gojišče za kli-entelizem. Eden temeljnih vzrokov, ki so privedli do sedanjega poraznega stanja, je blokiranost italijanskega političnega sistema, kjer so se v dolgih desetletjih po vojni na vseh ključnih mestih v družbi in gospodarstvu vkopali demokratijani. Italian-ska komunistična partija na čelu s karizmatičnim Togliattijem je bila edini tekme-c, ki jim je bil za silo kos – a premalo močan, da bi se zares mogel meriti z njimi in bi si izmenjeval krmilo države. Kajti prav alternacija na oblasti je po pisanju Širokove pogoj za preglednost in najučinkovitejša preventiva, da se ne razrasteta korupcija in klientelizem.

Preventiva je v Italiji torej odpovedala, in ko je na začetku devetdesetih let po iz-bruhu korupcijskih škandalov (Čiste roke) s političnega prizorišča odplaknilo vse dotlej vodilne stranke, so prazni prostor zapolnile nove skupine: že v osemde-se-tih ustanovljena, a dotlej minorna in marginalna Severna liga, neofašisti in novin-ka, Berlusconijska Naprej, Italija. Zadnja je na parlamentarnih volitvah leta 1994 postala najmočnejša stranka v državi. Dobrih petnajst let pozneje je ista država na številnih področjih zabredla precej globoko: padec gospodarske rasti, krčenje in si-romašenje srednjega razreda, medijska cenzura. Italija je ugasla država, je v nekem intervjuju izjavil znani pisatelj Sandro Veronesi, avtor nagrajenih romanov Caos calmo in Brucia Troia. Tema obeh so Italija in Italijani, vendar se Veronesi ne slepi, da lahko intelektualci, četudi takega ugleda kot Umberto Eco in Roberto Saviano, ki poleg njega še grmita proti Vitezu, lahko kaj spremenijo. Ali da jim sploh kdo pri-sluhne. »Berlusconijska smo dolgo podcenjevali, danes pa lahko brez sramu rečem, da je on zli duh Italije. Naj mi očitajo, da ga sataniziram, a le kako ne bi Satana poklical po imenu, ko pa stoji pred menoj?« se je pridušal v intervjuju za neko francosko re-vijo. Ki pa njegovim rojakom ne bo prišla v roke. Njegovih besed najbrž ne bi brali niti, če bi bile objavljene v domačem tisku. Kdo še bere?

Po uradnih statističnih podatkih dnevne časopise kupuje približno desetina Ita-lijanov, osemdeset odstotkov vse informacije dobi na televiziji. In ker so vrvice, s katerimi se premikajo gibljive sličice na televizijskih zaslonih, v Berlusconijskih rokah, ni več tako presenetljivo, da je kljub vsem škandalom (bolje rečeno, posku-som škandalov) na deželni volitvah ta konec marca spet slavil. Kdo ve, koliko je ugoden izid posledica svojevrstne cenzure, zaradi katere so se bili snovalci resnej-sih predvolilnih televizijskih oddaj prisiljeni preseliti na splet, saj se le še tam sme razlegati kritična misel. Morda pa bistveno sporočilo ni v volilnih izidih, temveč v neudeležbi; z ignoriranjem volivci Berlusconijsko sporočajo, da ga imajo dovolj. Žal rimski cesar, čeprav se je v svoji bogati karieri od medijskega mogotca do medijske-ga diktatorja poskušal tudi kot kabaretni pevec na križarkah, nima preveč tankega sluha. Ne ignoranca ne vzvišeni zamahi z roko ne zaležejo (več). Je pa verjetno prav tako vedenje prispevalo k njegovemu vzponu na oblast – seveda v prepletu z dru-gačnimi dejavniki, ki so zelo nazorno in zelo berljivo popisani med platnicami knji-ge Zadnji rimski cesar. Mogoče jo je brati tudi kot priročnik, kako preprečiti vzpon še kakšnemu berlusconijsku. ■

»... čarobno bralsko doživetje, da so me solze oblile.«

Manca Košir, publicistka

Roman o ženski v srednjih letih, dvanajstletni deklici in filozofiji ježa ali kako banalnosti življenja navzven nastaviti bodice, da navznoter ostane prostor za nekaj več, globino, eleganco, nežnost, tenkočutnost.

Cena knjige: 24,94 €

Eleganca ježa

Muriel Barbery

Svetovna uspešnica

Najhitreje do knjige: v knjigarnah www.emka.si o8o 12 o5



filozofija

ŽIVLJENJE KOT OBJEKT POLITIKE

MLADEN DOLAR

MICHEL FOUCAULT: **Rojstvo klinike**
Prevedla Jelka Kernev – Štrajn, Študentska založba,
Ljubljana 2009, 298 str., 29 €

Ko je Michel Foucault v letu svoje smrti, 1984, izdal svoji zadnji knjigi, je na hrbtno stran postavil citat francoskega pesnika Reného Chára: »Zgodovina ljudi je dolgo zaporedje sinonimov ene in iste besede. Nasprotovati temu je dolžnost.« Citat je mogoče brati v različnih razsežnostih, a morda bi ga lahko vzeli v nekem neposrednem pomenu, ki načeluje Foucaultevemu opusu. V različnih knjigah si je vselej vzel za predmet določen pojem, za katerega je bilo videti, da predstavlja samoumevno kontinuiteto skozi zgodovino in da nas opredeljuje onkraj zgodovinskih premen v stalni sinonimnosti: norost, bolezen, besede in reči, zločin, kaznovanje, seksualnost, življenje – in nazadnje kar sam pojem človeka. In vselej se je trudil pokazati, z neizmerno erudicijo arhiva in strastno privrženostjo raziskovalca, da te besede ne le nimajo stalnega pomena in referenta, temveč da njihova navidezna sinonimija prekriva temeljne prelome in da je njihov samoumevno predpostavljani pomen nemara sploh šele nastal kot proizvod takega preloma. Da je na primer norost nekaj bistveno drugačnega pred sedemnajstim stoletjem in da na primer seksualnosti pred sedemnajstim stoletjem sploh ni v pomenu, kot ga razumemo danes.

Klinika je ... mreža socialne normativnosti, kontrole in ukrepov, ki skupaj z medikalizacijo prinaša dotlej neslutene oblike oblasti, ki se je zalezla v vse pore našega življenja. Prav to pa je tisto, kar bo Foucault v kasnejših delih, katerih zametek je mogoče najti v *Rojstvu klinike*, poimenoval z novim pojmom: biopolitika. ¶

Rojstvo klinike, minuciozno napisana knjiga iz leta 1963, nosi naslov, ki jasno opredeljuje njeno temo: nastanek klinike kot institucije na začetku devetnajstega stoletja in s tem nastanek moderne medicine. Vendar ta opredelitev v svoji točnosti zavaja, na tla je precej več, kar nam sicer takoj pove že prvi stavek: »Ta knjiga govori o prostoru, govorici in smrti; o vprašanju pogleda.« Hkrati z nastankom naše medicine in njene klinične institucije se je morala zgoditi premena tega, kako razmišljamo o prostoru, govorici, smrti, pogledu, vse to se je moralo zvezati na nove načine v drugačno mrežo. Že na prvi strani Foucault postavi pred nas neko maksimalno opozicijo: na eni strani imamo medicinsko avtoriteto osemnajstega stoletja, ki histerični pacientki nalaga namakanje v kadi deset do dvanajst ur na dan zoper izsušitev živčnega sistema in zadovoljno ugotavlja, kako da se kosi membrane izločajo z urinom, skozi danko in požiralnik. Z današnjega vidika povsem zblojeno in domišljjsko. Na drugi strani medicinska avtoriteta dobrega pol stoletja pozneje podaja nadvse natančen opis anatomskega možganskega poškodb pri kroničnem meningitisu, v jeziku objektivnega znanstvenega pogleda moderne medicine, kakršen se, z nekaj modifikacijami, uporablja še danes. Oba opiša kot da pripadata različnim svetovoma. Kakšen prelom se je zgodil med enim in drugim? Kaj pomeni videti, kar je na videz očitno pred nami?

Kaj se je moralo spremeniti, da je medicinski pogled zadobil novo distancirano objektivnost? S kakšno govorico lahko ubesedimo, ko se razpira pogledu? In v kakšen institucionalni in socialni prostor se umešča novi medicinski pogled? Prvotni podnaslov knjige se je glasil *Arheologija medicinskega pogleda*.

Foucaulteva poanta ni v tem, da je bila poprejšnja medicina preprosto zmešana in zgrešena, nova pa je osnovana na zdravi znanstveni racionalnosti, kjer bi nenadoma »začeli na novo zaznavati in so bolj prislunhili razumu kot domišljiji«. Ta racionalnost ima, tako kot prejšnji pogled, svoje spregledane predpostavke, novo »skupno strukturo, ki deli in oblikuje to, kar se vidi, in to, kar se izreka«. Nastanek novega medicinskega pogleda je bil za Foucaulta bistveno pogojen s patološko anatomijo, kakršno je ob začetku devetnajstega stoletja utemeljil veliki anatom Xavier Bichat. Smrt sama, mrtvo telo, ni več dojeta le kot konec življenja, temveč kot stališče, od koder lahko motrimo življenjske funkcije in ki namesto prejšnje neprosornosti omogoča novo prosornost. »Smrt je torej mnogotera in razpršena v času: ni absolutna in privilegirana točka, na kateri se čas ustavi, zato da se zavrti nazaj, njena navzočnost je, podobno kot pri bolezni sami, mrgoleča; analiza jo lahko razdeli v čas in prostor. ... Smrti poslej niso več razumeli kot dolgo noč, ko življenje usahne, ko celo bolezen izgine, dobila je veliko moč razsvetljenja, ki lahko obvladuje in obelodanja tako prostor organizma kot čas bolezni. ... Veliki rez v zgodovini zahodne medicine je mogoče postaviti natanko v trenutek, ko je klinično izkušnja postala anatomsko-klinični pogled.« Tu se nova nova medicina stika s filozofijo in prinaša na dan znanstveno hrbtno stran novega dojetja človeške končnosti, predstavljeno iz okvirov skrbi za nesmrtno dušo v nove okvire, kjer se srečujeta diskurz in telo.

Foucaulteva poanta dalje ni v tem, da bi bila nova medicinska paradigma s svojim objektivizmom in racionalizmom nič boljša od stare, le da sloni na drugačni paradigmatični pogleda in govorice. O njeni neznansko povečani uspešnosti

ne more biti nobenega dvoma. A kolikor se je novi medicinski red, oprt na znanstveni pogled in na prostor klinične institucije, pojavil v okviru razsvetljenstva in nove svobode ter prinesel neizmerno blaginjo, toliko skuša Foucault izpostaviti njegovo drugo plat, ceno, ki smo jo plačali za ta napredek. Bolj ko so se širile njegove blagodati, bolj ko je znala zdraviti in podaljševati življenje, bolj je obenem s tem spleta novo mrežo oblastnih razmerij in prepregla individualni in družbeni prostor z mehanizmi kontrole in nadzorovanja, s stalnim statističnim motrenjem populacije, s splošno medikalizacijo družbe, z uvedbo nove normativnosti v imenu splošne skrbi za zdravje.

Klinika nikakor ni le prostor novega uspešnega zdravljenja individualnih bolezni, kraj srečanja zdravnika in pacienta, temveč je bila že od vsega začetka politični projekt: »Pokazala se je potreba po zasnovi medicine, dovolj povezane z državo, da bi lahko skupaj z njo uresničevala stalno in splošno, vendar razvejeno politično pomoči. Medicina je postala nacionalna naloga. ... V tej izkušnji lahko medicinski prostor sovpadel z družbenim prostorom ali, bolje, ga preči in ga popolnoma prežame. ... Prva zdravnikova naloga je torej politična. Boj zoper bolezen se mora začeti z vojno proti slabim vladam. ... Obstaja torej sovpadanje med zahtevami politične ideologije in zahtevami medicinske tehnologije.« Klinika je zvezana z medicino socialnega prostora, njen pacient ni nikoli le individualen, temveč celotna populacija. Uvajanje higienskih standardov, sanitarni ukrepi, boj proti epidemijam, cepljenje, socialno zavarovanje – čedalje bolj razpredena mreža, ki si prizadeva, seveda, za naše dobro, za zdravje, za pospeševanje in krepitev življenja. A hkrati mreža socialne normativnosti, kontrole in ukrepov, ki skupaj z medikalizacijo prinaša dotlej neslutene oblike oblasti, ki se je zalezla v vse pore našega življenja. Prav to pa je tisto, kar bo Foucault v kasnejših delih, katerih zametek je mogoče najti v *Rojstvu klinike*, poimenoval z novim pojmom: biopolitika. Življenje kot neposredni zastavek in objekt politike.

Če z nasprotnega konca pogledamo na zgodbo, katere začetke nam pripoveduje Foucault, lahko vprašamo, kaj nam sporoča nedavna zgodba o svinjski gripi, o medicinski avtoriteti, na katero se je ta entiteta oprla, o neznanskih investicijah domala vseh vlad sveta, seveda, v naše dobro. Ali kaj je z vplivi in učinki neizmerne kapitalnega konglomerata farmacevtske industrije, z množico čudežnih pomagala za krepitev in rast življenja, seveda, v naše dobro. Brez medicinskega pogleda ne moremo več preživeti ne ure ne minute. Procesi, ki so se tedaj kazali v zametkih, so dobili nepojmljive razsežnosti. Zato si je treba natančno prebrati Foucaultovo knjigo. ■



Imamo prostor.
20 multifunkcijskih dvoran.
Naj vaše muze zažarijo.

Razstave • gledališče • opera
balet • koncerti • konference



Gospodarsko razstavišče d.o.o.
www.gr-sejem.si

To noč sem jo videl

DRAGO JANČAR

Ko sem se pripeljal s popoldanskim vlakom na zagrebško železniško postajo, sem jo zagledal na peronu. Sedela je na velikem kovčku s prekrižanimi nogami in kadila. Čeprav sem bil omotičen od sreče ali pa od vseh dogodkov, ki so tako naglo potekali zadnje dni, si nisem mogel kaj, da je ne bi opozoril. Ne moreš se tako obnašati, sem rekel, kaj si bodo ljudje mislili o tebi? Začudeno me je gledala. Na postaji, sem ji skušal pojasniti, se zbirajo ženske posebne sorte. Posebne sorte? je začudeno vprašala.

Saj to sem jaz, je rekla, ženska posebne sorte. Ni razumela, zakaj ne bi smela sedeti na kovčku na zagrebški železniški postaji, s prekrižanimi nogami in cigareto v rokah. Prvi nesporazum se je zgodil, še preden sva sedla na vlak. Novi so sledili že nekaj dni po tistem, ko sem se javil v kasarni v Vranju in sva se utrujena in pomečkana od dolge poti in vlakov, ki najbrž niso bili v skladu z njeno predstavo o romantičnem potovanju na jug, vselila v majhno stanovanje na robu ciganskega naselja. V Vranju na eni strani mesta stanujejo srbski meščani, čez precej umazano rečico, v katero se zlivajo mestne odplake, pa se takoj nad nekdanjo turško kopeljo na obeh straneh ceste, ki se vzpenja po lahнем pobočju, razteza veliko cigansko naselje, pravijo mu »Cigan mahala«. Za vranjske meščane je rečica pod turško kopeljo nevidna meja, ki je razen orožnikov in prekupčevalcev nihče ne prestopi. Gigan hodijo na srbsko stran opravljat kakšna dela, še najpogosteje kot muzikanti. In Veroniki, ki ji seveda niti na misel ni prišlo, da bi ostajala sama doma, tudi ni niti na misel prišlo, da ne bi prestopila črte prepovedanega ozemlja, čeprav je za to razmejitev vedela. Že drugi ali tretji dan se je sredi ljubega dopoldneva napotila naravnost v cigansko naselje. Ni daleč prišla. Okrog nje se je zbrala najprej gruča vreščecih otročaje, potem ženske, ki so začele otipavati njena gosposka oblačila, nazadnje se je pojavilo nekaj nasmejanih moških, ki so ji predlagali, naj stopi z njimi v bližnjo hišo. Eden med njimi jo je prijel za roko in jo skušal zvleči za seboj. Na srečo sta se pojavila orožnika ter jo med prerivanjem in kričanjem mahalskega ljudstva varno privedla nazaj do najinega stanovanja. Z resnim opozorilom, da oblast ne bo odgovarjala, če se ji bo kaj zgodilo. In s prošnjo meni, naj poskrbim, da se podoben incident ne bo več ponovil.

Tisti večer sva se prvič sprla. Rekel sem, da ji najstrože prepovedujem, da bi še kdaj stopila onstran turške kopeli. Tu ni Ljubljana, tudi Beograd ne. Čeprav je bila še zmeraj pretresena od množice obrazov in rok, sredi katere se je nenadoma znašla, me je besno gledala. Najstrože mi prepoveduješ? V kakšnem tonu pa govoriš? Rekel sem, da drugače ne gre, govorim o njeni varnosti. Ti, je zasikala kakor na najinem prvem srečanju, ti si zmeraj mislil, da sem jaz tvoj rekrut. Drugo jutro je bila mirnejša. Zdelo se je, da razume. Prišla je v svet, kjer veljajo drugačna pravila kakor na ljubljanski promenadi.

Nekaj tednov je potem preteklo v popolnem sožitju. Seveda ni bilo tako kot v Ljubljani, toda Veronika se je trudila, da bi se prilagodila. Hodila sva po jesenskem listju ob mirni, široki Moravi, ki teče južno od mesta. Naučila se je pesem *Oj Moravo* in jo polglasno popevala, lepo je, je govorila, lepo je, še lepše bi bilo, ko bi lahko tukaj jezdila. Od prvega dne sem se trudil, da bi poslali za nama oba konja. Toda iz kasarne, ki je veljala za kazensko, to ni bilo lahko. Sem so pošiljali oficirje, ki so imeli za seboj resne disciplinske prekrške, nekateri celo krajše zaporne kazni. Po številnih prošnjah mi je uspelo, da so skupaj z neko intendantsko opremo poslali Vranca. Za Lorda ni bilo nobenega upanja. Da bi njen mož za pobeglo ženo poslal še njenega polnokrvnega angleškega hackneyja, tega vendarle ni bilo mogoče pričakovati. Toda Vranca, ki sem se ga močno razveselil, ni bilo mogoče pripeljati iz vojaških hlevov, uporaba konj v civilne namene bi bila v tisti kazenski koloniji strahoten prekršek.

Seznanil sem jo z ženo prijatelja Čeda, artilerijskega kapetana, in vsi skupaj smo potem na neki svatbi dolgo v noč prepevali *Oj Moravo ...* Ciganski trobentači so strnili krog okrog našega omizja in nam igrali vranjske pesmi, ena se je Veroniki posebej vtisnila v dušo: *otvori mi belo Lenče, vratanca, vratanca ...* takšna lepa pesem, je rekla ... *da ti vidim, belo Lenče, ustanca, ustanca*, z glavo mi je slonela na ramenu in z zaprtimi očmi poslušala otožno pesem, tako otožna je, mi je šepnila na uho, da bi se najraje razjokala. Čedo in njegova žena sta jo prosila,

naj zapoje kakšno slovensko pesem. Rekla je, da zna eno staro, vojaško, iz časov, ko so kmečki fantje odhajali služiti avstrijskemu cesarju za sedem let. In je pela, tiho, tako tiho in tako lepo, da so tudi pri sosednjih mizah prisluhnili, da je v vsem prostoru nastala tišina, ona pa je pela: *ne jokaj ljubica, ne bodi žalostna, čez dolgih sedem let, se bova vidla spet*.

Nekaj časa je kazalo, da se bo Veronika novemu življenju privadila. Toda prišli so dolge novembrske noči in deževni dnevi, na ulicah Vranja je bilo treba preskakovati blatne potoke, ki so drli z okoliških hribov. Ob Moravi, ki je prestopila bregove, se ni bilo mogoče sprehajati. Veronika je veliko brala, dobivala je knjige, ki jih je redno pošiljala njena mama, hodila je v knjižnico ter se z veseljem in hitro naučila cirilico. Zmeraj več je ostajala doma. Ko sem se vrnil s tridnevnega blatnega novembrskega marša, je rekla, saj sem kot kakšna Košta-



FOTO: REUTERS

na. Koštana je bila takrat v Srbiji zelo priljubljena gledališka igra, pravzaprav nekakšna spevoigra, ki pripoveduje o ženski, ki ji je umrl mož. Po starem običaju vdova ni več smela iz hiše in Koštana, zaprta, sama, v mesečini sanja o nekdanjem življenju, ki ga ni več, čeprav je sama še polna življenjskih moči, živa je in hkrati mrtva. Njena zgodba se dogaja v Vranju in Veronika, ki je prebrala vse, kar ji je prišlo pod roke, je zgodbo seveda poznala. Zaprta sem v to stanovanje, je rekla, kakšno življenje je to? Bil sem utrujen in nisem imel moči, da bi jo tolažil, takšno, sem rekel, takšno, kot si ga hotela.

A tako? je rekla tiho. To bi rekel Leo, moj mož. Še zmeraj je bil njen mož. Ko je odšla z mano, ko je pravzaprav pobegnila, je rekla, da se bo ločila in poročila z menoj. Po pravoslavnem obredu. In jaz sem rekel, da bova imela pravo srbsko svatbo, takšno, ki traja tri dni. Potem so minevali dnevi in naenkrat o tem nisva več spregovorila. Zdaj je prvič rekla, da je Leo še zmeraj njen mož. In tam, kjer je Leo Zarnik, njen mož, tam je življenje drugačno.

Cele dneve je preživela doma, kajti skoraj vsakokrat, ko je odšla v mesto, če je bilo tistemu mestecu s turškimi hišami in cigansko mahalo mogoče reči mesto, se je vrnila slabe volje. Nekega večera je izbruhnila: a tu ženska ne more na ulico, ne da bi vsi moški buljili vanjo? Pomislil sem, da so tudi na ljubljanski promenadi buljili vanjo, ko se je sprehajala z aligatorjem na vrvi, torej ne more biti tako hudo, če kak moški pogleda za njo. V kavarno sploh ne morem stopiti, je rekla, ne da bi padla kakšna opazka. Rekel sem, da bi mogoče pomagalo, če bi hodila v oblekah, ki prekrivajo kolena. Sploh pa bi bilo bolje, ko bi šla na ulico in kavarno samo v mojem spremstvu. To jo je popolnoma razkačilo: a so ženske tukaj arestantke? Postajal sem razdražen, nisem vedel, kako ji naj olajšam življenje. Kričal sem na rekrute in jim nalagal kazni.

V takšnem razpoloženju sem se zapletel v hud konflikt z nekim zastavnikom. Bilo je okrog druge ure, kmalu po kosilu, ko sem šel po mračnem kasarniškem hodniku, zunaj so se spustili težki oblaki, na hodnikih so brlele luči. Izza vrat intendantske pisarne sem slišal glasove, vedel sem, da tam točijo »mekano«, nedolžno žganje, ki rado udari v glavo. Slišal sem, da je nekdo izrekel moje ime, slišal sem smeh, potem je nekdo razločno rekel: *Saj veš, kaj pravijo Hrvati: nema kurvice do Kranjice*. Odprl sem vrata in vprašal: Kdo je to rekel? Začudeno so me gledali. Zastavnik, ki je obstal s steklenico v rokah – pravkar je natakol novo rundo – me je pogledal z nekoliko zariplim obrazom. Jaz, je rekel in se zasmejal. Nič ni bilo osebnega, gospod poročnik. Stopil sem k njemu, zbil sem mu steklenico iz rok, oficirji so odskočili,

pograbil sem ga za opasač in ga treščil ob steno. To pa je osebno, sem kričal, to je osebno, povsem sem izgubil živce, bil sem čudno razdražen, odpenjal sem futrolo, da bi potegnil ven revolver, saj ga nisem hotel ustreliti, sam ne vem, kaj mi je bilo, mogoče sem ga hotel prestrašiti, ampak zaradi tistega odpenjanja futrole je malo manjka-

lo, da nisem prišel pred vojaško sodišče. Zaradi kršitve pravil službe sem dobil zgolj disciplinsko kazen: teden dni zavora. Dobil jo je tudi zastavnik, zaradi prinašanja alkohola v kasarno. In ko sva nekaj dni zatem skupaj oddajala opasača in vezalke pred nastopom kazni, je rekel, da mu je žal. Nič hudega ni mislil. Jaz sem pomislil, da je meni žal, žal mi je za Veroniko, ki bo zdaj še bolj sama obtičala v tistem stanovanju, žal mi je zame, ki sem se znašel namesto v Ljubljani, kjer je bila moja kariera tik pred vzponom, v Vranju, v tem turškem gnezdu z blatnimi ulicami in Cigansko

mahalo, med temi oficirji, ki so jih iz vse Jugoslavije nagnali sem, ker so bili lenuhi, pijanci in nesposobneži, v nasprotju z mano, ki sem bil tako rekoč do včeraj vse kaj drugega, najboljši oficir v enoti majorja Ilića. Zastavnik me je udaril po rami: zdaj je konec kariere, poročnik. Razen če bo kmalu kakšna vojna.

In vojna je prihajala, ne »kakšna«, ampak velika, največja in strašna.

Na dan, ko sem prestal svojo kazen, sem jo našel v solzah. Mislim sem, da jo je zajel »dert«, dert je tisto otožno občutje iz one spevoigre o Koštani, hrepenenje zaprte ženske po življenju. Pa ni bilo to. Bila sem v mahali, je rekla. Nisem vprašal, kaj se je tam zgodilo, popadel me je bes. Bes zaradi zavora, iz katerega sem pravkar prišel, zaradi zastavnika, ki se mi tudi tam ni nehal posmehovati, zaradi izgubljene kariere, zaradi tega, ker sedi na zagrebškem kolodvoru na kovčku in kadi kakor kakšna Kranjica, ki čaka na stranke, ker se tudi tu, v Vranju, obnaša, kakor da bi bila na ljubljanski promenadi, ker se mi oficirji posmehujejo, bes zaradi njene neukrotljive želje, da vsakič stori natančno tisto, za kar se ji reče, da je najstrože prepovedano. Pobegne z jahalnim učiteljem. Gre v Cigansko mahalo. Preden sem sploh kaj premislil, je po njenem obrazu padla klofuta. Nisem je vprašal, zakaj joče, udaril sem jo, ker sem spet imel pred očmi tisti prizor z gručo Ciganov, ki jo vlačijo sem in tja, da bi že vendar enkrat razumela, da ne more storiti čisto vsega, kar ji šine v glavo. Da se ne more spravljati v situacije, ko neki moški grabijo po njej, oni tega pač ne morejo razumeti drugače, kakor da se ponuja.

Dolgo me je gledala. Obrisala si je solze. Saj bi lahko vedela, je rekla čez čas popolnoma mirno. Da si nasilen človek. Obšla me je strašna žalost. Šel sem ven in v prvi kavarni spil nekaj kozarcev žganja. Nisem razumel, kaj se je zgodilo. Pred tednom dni sem popadel tistega zariplega zastavnika in ga treščil ob steno, zdaj sem udaril Veroniko, žensko, ki je jokala, ker se ji je zagotovo zgodilo nekaj hudega. Niti vprašal je nisem, kaj se je zgodilo. Nisem vedel, od kod se je vse to vzelo, če si vojak, ne pomeni, da si nasilen človek. Nasilje je del vojaškega poklica, toda oficirska čast človeku ne dovoljuje, da bi udaril šibkejšega. Njen mož gotovo ni nikoli storil nič takega. Ni marala nasilnih ljudi, ki ženejo lepe konje v bitko pod bombe, se pravi granate. Človek, ki misli, da lahko to stori, tudi udari svojo žensko. Nasilen človek je. Vedel sem, da mi te klofute ne bo nikoli odpustila. Ko sem se ponoči vrnil, je ležala na postelji in gledala v strop. Domov bi šla, je rekla.

—
To noč sem jo videl je odlomek iz novega romana Draga Jančarja, ki bo jeseni izšel pri Založbi Modrijan.

Igor Vidmar, publicist, aktivist in organizator koncertov

LEVEGA ŽLAHTNEGA POPULIZMA



PA OD NIKODER

Decembra letos bo dopolnil šestdeset let. Temu primerno številni so tudi zaznamki v njegovi biografiji, nič dosti krajši ni seznam njegovega publicističnega, uredniškega in koncertno organizacijskega dela. Pri dvajsetih začne delati na Radiu Študent, kjer postane del ekipe, ki bo močno razburkala slovenski eter. Ko se približuje tridesetim, ga okupirata film in strip, njegovo prihodnost pa določi leto 1977, ko na ljubljanski moščanski gimnaziji sliši prvi koncert Pankrtov ter izda njihovo prvo veliko ploščo Dolgcajt. Leta 1981 postavi na noge Novi rock, naslednje leto ga najdemo med snovalci koncerta v podporo poljskemu sindikatu Solidarnost. Število koncertov, ki jih organizira, se danes meri v stotinah. Zaradi nošenja priponke z napisom Nazi punks fuck off ga leta 1983 za trideset dni posadijo za zapahe, tam pa znova pristane leto pozneje, ker na Radiu Študent kot primer vaje Nič nas ne sme presenetiti zavrti Deutschland, Deutschland über alles v izvedbi Nico. V bližini štiridesetih, leta 1988, ob aferi JBTZ, postane član Odbora za varstvo človekovih pravic in organizira veliko zborovanje na Kongresnem trgu v Ljubljani, ki se ga udeleži več deset tisoč ljudi. Leta 1990 kandidira na listi ZSMS-LS. Pri petdesetih je že dolgoleten sodelavec in komentator Studia City, in ko gre k šestdesetim, nič ne kaže, da se bo njegova polemična narava kaj bistveno zmehčala.

ŽENJA LEILER *fotografija* **JOŽE SUHADOLNIK**

Če človek pri dvajsetih ni anarhist, pome-
ni, da nima srca, če pa je to še pri štiride-
setih, pa nima pameti, je davno tega dejal
Churchill. Bi lahko rekli, da je izostrena
politična opredelitev stvar starosti?

To so klišeji. Mislim, da gre za povsem indi-
vidualno razmerje med srcem in razumom,
predvsem pa za elementarno družbeni eti-
čni čut. Zadnji šok: sto osemdeset tisoč naših
sodržavljanov in državljank dobiva pomoč
v hrani, pa tudi od Evropske unije! Poglejte
Marka Breclja: on bo vedno teatralni anar-
hist, morda z leti še hujši.

**Ali je vtis, da so pri nas družbeno angaži-
rane predvsem starejše generacije, potem
pravilen?**

»Generacija« je še ena posplošitev. Res pa se
danes mlajši najbrž raje angažirajo, če ima-
jo od tega kako korist, če se lahko uveljavi-
jo, omrežijo, ker jih v to sili sedanji družbe-
ni red. Prav radoveden sem, kaj bo, denimo,
z akcijo Očistimo Slovenijo, za katero se zdi,
da bo kar uspešna, četudi je obenem tudi
precej bizarna.

Bizarna?

Bodo smetišča očistili zato, da jih bodo po-
tem lahko isti osumljenci ponovno zatrpali?
Civilna družba je lahko učinkovita le, če
jo podpre država; resno in dosledno. Z za-
koni, inšpekcijami, s kaznimi, s kontrolo. In
če civilna družba to zahteva. Sicer igra vlo-
go figovega lista in alibija za birokracijo.

**A zlato obdobje civilne družbe so bila pri
nas gotovo osemdeseta leta prejšnjega
stoletja. Prav civilna družba je premikala
stvari, danes pa je nekako ni zares čutiti.**
Ne verjamem preveč v zlate dobe. Osem-
deseta so bila obdobje krize in kaotičnega
razpadanja prejšnjega sistema, to tudi kaže,
da že dolgo ni bil več totalitaren. Po Titovi
smrti se je začela simbolna demontaža sis-
tema, ki je zaradi ekonomske neučinkovi-
tosti izgubljal moč in legitimnost in nadzor.
Mimogrede, nisem prepričan, da je šlo za
»naraven« razvoj, kajti premalo vemo o vlo-
gi vpliva Mednarodnega denarnega sklada
in Svetovne banke oziroma »washington-
skega konsenza« na jugoslovansko krizo.
Ta prazni prostor smo nekateri odkrili že v
sedemdesetih in osvoboditev tega »ozem-
lja« je morda največja zasluga punka. Po-
znejša civilna družba je sicer delovala for-
malno v okviru starih struktur, kot je bila
ZSMS. Današnji desničarji, tedaj pa po večini
člani partije, bi rekli, da je bila pod kon-
trolo, vendar je bila bolj avtonomna kot
strankarski del današnje civilne družbe à la
Zbor za republiko. Punkerska in nato alter-
nativna scena pa je bila tako ali tako več ko-
rakov pred družbenopolitično, po represiji
naci-punk afere je nadaljeval Laibach z de-
sakralizacijo Tita na Glasbenem bienalu v
Zagrebu že leta 1983 in nato NSK s plakatno
afero leta 1987, ki je dokončno simbolno se-
sula prejšnji režim na vsejugoslovanski rav-
ni, lokalno pa se je to pokazalo na izjemno
množičnih koncertih Pankrtov in Laibacha
že decembra 1987.

**Leta 1974 ste se udeležili zadnje novole-
vičarske poletne šole na Korčuli, ki naj bi
jo Stane Dolanc najraje prepovedal, vaše
provokativno sodelovanje pa naj bi zbu-**

**dilo pozornost oblasti, beremo v vašem
življenjepisu. Za kakšno novolevičarstvo
in za kakšno provokacijo je šlo?**

Korčulska poletna šola je bila filozofska
šola kritičnega, ne-oblastnega marksizma,
ki jo je organizirala revija Praxis. Tja so ho-
dili vodilni frankfurtske šole, Herbert Mar-
cuse, Jürgen Habermas, vsi najhujši marksi-
stični filozofi tistega časa. Po študentskem
gibanju leta 1968 in po udaru partije na li-
beralce je morala seveda tudi korčulska
šola iti k vragu. Leta 1974 je bila izvede-
na zadnjič, jaz pa se nisem držal prepove-
di udeležbe za člane partije, ki jo je sprejel
vrh. Potem sem bil po regularnem postop-
ku in več pogovorih z neko zelo civilno vi-
soko tovarišico izključen.

**V komentarju na Radiu Študent ste sredi
sedemdesetih protestirali proti izobčenju
Veljka Rusa, Vladimirja Arzenška, Tineta
Hribarja in Janeza Jerovška s Fakultete za
sociologijo, politične vede in novinarstvo.
Zato so vas suspendirali. Kako sta izklju-
čitev iz partije in ta suspenz zaznamovala
petindvajsetletnega upornika?**

Šlo je za to, da sem prekršil prepoved kri-
tičnega poročanja o tej čistki. Kakšna huda
travma pa suspenzija ni bila. Takrat mi je
bilo že jasno, da kake posebne kariere kot
politolog ali novinar v tistem režimu ne
bom naredil. Huje je bilo, da so me skupaj z
Jašo Zlobcem, Nikolo Damjaničem in dru-
gimi vrgli z Radia Študent, ki je bil takrat
moj glavni vir dohodka, tako da je bilo po-
tem nekaj let kar težko. Je pa zanimivo, da
sem pozneje dobil redno službo na RTV,
vendar ne kot novinar. Še prej sem hono-
rarno delal na državnem sekretariatu za in-
formiranje, brez problemov.

**Svoje aktivistično delo ste nadaljevali v
zapisih o imperializmu in protiimperializ-
mu v stripu. Zakaj ravno v stripu?**

Moje zanimanje za strip je zakrivil Kostja
Gatnik, s katerim sva v Novi Gorici stanova-
la v istem bloku; bil je neformalni vodja mu-
larije v poletnih igrah. Pri njem sem videl
prve ameriške underground stripe, politi-
čno angažirane, radikalne v političnem, sek-
sualnem in kulturnem smislu, pozneje sem
jih tudi sam naročal iz Združenih držav, to
že v začetku sedemdesetih ni bilo težko. Od-
kril sem strip kot možnost tako imenovane
kontrakulture, in kot angažiran študent in
sodelavec RŠ sem se našega stripa lotil kri-
tično. V Jugoslaviji smo lahko normalno gle-
dali Disneyjeve risanke in brali zahodne ko-
mercialne stripe, ki so jih izdajale državne
založbe. Potem pa naletim v tujini na njaho-
vo levičarsko marksistično kritiko. Prek nje
sem spoznal, da ima levica na oblasti velike
probleme z množično kulturo, da ne razu-
me pomena in možnosti popularne kultu-
re in se bolj nagiblje k elitizmu. Tudi fran-
kfurtska šola – do jazza in avantgarde so še
prišli, a nič dlje. Skratka, strip mi je pomenil
možnost kulturne subverzije znotraj sivega,
kulturno meščanskega socialističnega sis-
tema. Tako sem o njem pisal za Mladino in
sem bil v okviru Škuca založnik Magne Pur-
ge, ki je izšla spomladi leta 1977, malo prej
sem v Mladini zagovarjal Buldožer, ki je imel
težave s Pljuni istini u oči, potem pa so jeseni
tega leta nastopili Pankrti. In sem zamenjal
področje delovanja ...

... punk in Pankrti pa so neverjetno kmalu postali celo predmet filozofske obravnave. Z njimi sta se ukvarjala tako Slavoj Žižek kot Tine Hribar, zadnji je punku celo pripisal zasluge za nastanek Nove revije. So torej Pankrti, ki jim že vseh trideset let obstoja uspeva ohranjati podobo benda, ki je permanentno pred razpadom, res anticipirali slovensko pomlad in gradili širokopasovne povezave s poznejšo demokracijo ali pa je bila ta družbeno uporniška jasnovidnost Pankrtom pripisana za nazaj?

Glede na to, da je Žižek punku pripisal emancipatorno vsebino že leta 1980, najbrž ne gre za pripisovanje za nazaj. Pa še to: meni je teoretsko spodbudo za ukvarjanje s punkom dala že knjiga Jacquesa Attalija Hrup, esej o politični ekonomiji glasbe, ki sem jo v italijanščini bral leta 1978, v slovenskem prevodu je izšla 2008. Pankrti so se razšli leta 1987, vse drugo so le občasn timer come backi. Anticipirali pa so predvsem možnost osebne in kolektivne svobode in avtonomije, pa tudi samoorganizacije in kritike sistema – »tovarši, jest vam ne verjamem« itn. Sistem ni imel pojma, kaj narediti, in ko je punk postal množičen, je bil odgovor represija, ki pa je načela sam sistem.

Pankrti so gotovo sprožili spontano zlitje popularne kulture s širšim družbenim dogajanjem, v katerem je postala glasba, ne da bi se morda tega sploh zavedala, ventil za sproščanje družbenega nezadovoljstva. Koliko ima glasba danes še to moč – in če jo ima, sproščanje česa je denimo Atomik Harmonik? Ob odprtju razstave ob dvajsetletnici Odbora za varstvo človekovih pravic pred dvema letoma ste celo dejali, da imajo morda prav Atomik Harmonik in podobni nekaj možnosti, da načnejo dominantni moralni režim novokomponirane Slovenije.

Ventil za sproščanje ni najbolj pravična oznaka, raje bi rekel – sredstvo, medij za naredi-sam, nekonfekcijsko svobodno izražanje, ustvarjalno artikulacijo upora, nezadovoljstva. Danes je problem druge: domnevno živimo v najboljšem od vseh možnih svetov, v liberalnem kapitalizmu. Njegova nekdanja konkurenca, socializem, naj bi bila dokončno kot da ad acta, zastarela. Svoboda kot svobodno uživanje v potrošništvu je tako rekoč zapovedana, revolucija je postala reklamna parola, čemu naj se upiramo? Sedanja kriza pa traja očitno še premalo in je premalo ostra, vsaj za večino, da bi se kaj premaknilo. Atomik Harmonik so nastali v časih, ko je bila zaradi pasivnosti »levoliberalne« oblasti kritična urbana kultura spet marginalizirana, kraljevati pa je začel medijski pop(TV) – trash in sterilen narodnjaški kič, ki je slabo kopiral Avsenike in murke, ki cveto, in ptičke, ki pojo, in doline zelene, kjer dragi bo drago za vedno ljubil, nikoli pozabil ne bo itn. A pri Avsenikih je bil tudi verz »v to dolino zeleno, s krvjo prepojeno«, torej moment realnosti, ki je z novokomponiranih kopij izginil. Atomik Harmonik pa so sproščeno uglasbili in s pevkami tudi utelesili »nezavedno« resnico narodno-zabavne glasbe: seks, mesenost, poganstvo žurerstvo, in zato bi lahko bili moteči.

Najbrž gre za subjektiven občutek nekoga, ki je danes nekje na polovici štiridesetih, a z distanco treh generacij se zdi, da je bila subverzivno najmočnejša prav generacija, rojena v prvi polovici šestdesetih, znana kot druga punkovska generacija, denimo Lublanski psi, Kuzle in Šund, Indust-Bag, potem Otroci socializma, O!kult, nazadnje Laibach že kot hiperetiziran in politiziran odvod, ki pa ni več nagovarjal mularije. Drži?

Mimo pionirskega preboja Pankrtov, ki je nadgradil hipijevsko-šumijevsko ironijo in posmeh, pač ne moremo. Odzivi tedanje »mularije« pa sploh niso bili enoznačno pozitivni, da o Tomažu Domicelju, Draganu Buliču in mladinskih dušebrižnikih ne govorimo. Pankrti, pa tudi jaz smo bili še vedno malce »kontaminirani«, kitarist in

avtor glasbe Dule Žiberna je začel pri Buldožerju itn.

Druga punk generacija pa je že začela ab ovo, na čisto, njena subverzivnost je bila prav v njeni neobremenjenosti s preteklostjo in sinhronosti z dogajanjem v svetu. Laibach je nato pomenil izvirni ustvarjalni presežek, to mu je omogočilo preboj na mednarodni ravni. Publike ni nagovarjal na normalen rockovsko-punkovski, uporniški način, ampak na način konfrontacije, potujitve, najbrž tudi pod vplivom naci-punk afere. In tako je pevec dobil v Križankah v glavo steklenico. Konec leta 1987 v razprodani veliki dvorani Tivoli pa se je vsaj v sporočilu, če že ne v glasbi, prepoznaval že velik del mladine.

Punku gre v slovenski kulturi gotovo tudi mesto enega glavnih sprožilcev desakralizacije dojemanja kulture in umetnosti ter tako zaganjalca močne subkulture. Ta subkultura pa je – to je najbrž kar njena naravna lastnost – prinesla zelo etabli-rane učinke. Kam je šel njen naboj? Žižek je odgovoril, da »v hard-core žurnalizem Mladine in RŠ«. Po drugi strani se je »visoka«, institucionalna, »režimska« kultura obdržala s svojim sistemskim financiranjem in ne nazadnje z realnim občinstvom, a enako se je »podržavila« tudi neinstitucionalna kultura – subkulture pa ni?

Mislím, da so bile za odnos do dominantne, »resne« kulture bistvene samozavest in avtonomija, pa seveda drža »ko vas j... šminkeri«, s kulturniki vred. Znotraj popularne glasbe pa je bil punk inovator in modernizator, tudi jezikoven. Besedila so bil smiselna in v slovenščini, to so potem nekateri državno financirani »levičarji« označili za domačijsko. Sploh pa je bil izraz punk že kmalu preozek, kajti začetni veliki pok se je razpršil tudi v vrhunski alterpop Videosex, pa v dark in EMB elektroniko Borghe-sie, nato v hardcore itn. Pomemben je bil tudi za medije in za vizualne umetnosti – od Radia Študent do novomedijskih inovatorjev – Aina Šmit, Marina Gržinić, FV produkcija itn. Pa tudi za literaturo – iz punka so poleg mnogih dobrih besedil izšli tudi pesniki – Bojan Traven/Peter Mlakar, Brane Bitenc in Esad Babačić, Lela B. Njatin ... Izraz subkultura je preveč sociologističen in pomeni tudi instantno komercializacijo. Namesto tega in tudi namesto alternativne kulture bi raje uporabljal izraz alternativna ustvarjalnost, na sledi Badioujevega loče-

vanja umetnosti kot ustvarjanja in kulture kot potrošnje.

Žižek pa nima prav – ta naboj ni šel samo v »hard-core žurnalizem« – to se mi zdi bolj odmev njegovega prezira do literature, ki ga je razvil v tedanjih bojih »teorije« za dotacije revije Problemi. Tudi vest o podpržavljenju neinstitucionalne kulture je, kar zadeva glasbo, hudo prezgodnja. Alternativna ustvarjalnost je še kako živa v množici bendov, v neodvisnih založbah, pa tudi v klubih, ki sicer dobivajo nekaj državnega denarja, a so večinoma na prepihu »svobodnega« trga.

Gregor Tomc, sicer univerzitetni profesor in mestni svetnik na listi Zorana Jankovića, trdi, da imamo kulturno politiko, v kateri imajo višji sloji pravico do subvencioniranega dostopa do muzejske kulture, vsi drugi pa imajo pravico, da jim takšen dostop financirajo. Se strinjate z njim?

To preprosto empirično ne drži, kot ideološki »dispozitiv«, strategija napada na okostenelo kulturno politiko pa je, kot se je že izkazalo, kontraproduktiven. Prvič, tisto, čemur on pravi povprek muzejska kultura, je še kar živo in tudi ustvarjalno, in je konec koncev tudi dediščina vsega človeštva in vsega naroda – zakaj bi bila dosegljiva samo eliti? Sploh če se zavzemamo za demokratizacijo dostopa do umetnosti. Resna glasba je še kako popularna, pa ne le med elito; če bi obveljala Tomčeva in bi »muzejski« kulturi odvzeli subvencije, bi si je mnogi »navadni« ljubitelji ne mogli privoščiti. Provokacija za Tomca: ali bosta dvorana in stadion v Stožicah primerna za opero, kot je to drugje? Ali ni to čisti »tržni«, liberalni elitizem: visoko kulturo tistim, ki si jo lahko plačajo, preostalem pa popkulturo – le da bi Grega to naredil za dominantno? Sam pa verjamem, da je prav napetost med »visoko« in »popularno« kulturo lahko produktivna. Prava rešitev je večja izenačenost denarne podpore vsem oblikam umetnosti.

Ustavimo se tu za hip pri razlogih za odpovedan koncert Madonne avgusta lani. Po Tomčevem mnenju ne drži vaša teza, da smo po lokalni specifikki bolj naklonjeni metalno-rockovski suburbani kulturi kot popu, ampak so krivci za odpoved ljudje, ki vodijo kulturno politiko, ti pa naj bi 25 tisoč fenov, ki so kupili vstopnice za koncert, obravnavali kot manjvredne, neenakopravne kulturne potrošnike.

Tomc me je rahlo »narobe razumel«: za od-

poved Madonne nisem krivil lokalne metalske specifikke – tudi Metallico je obiskalo »samo« 20 tisoč ljudi, a je koncert bil, ker je bila njihova cena primerna zmogljivosti trga! Za odpoved Madonne pa je bila kriva zgrešena presoja organizatorja, ki je prece-nil interes slovenskih potrošnikov. Petindvajset tisoč prodanih vstopnic pa sploh ni malo, to je bil največji interes za tujega izvajalca pri nas, z izjemo družinskih Kelly Family. Vendar jih je Madonna rabila kar 50 tisoč! Tudi izbor časa je bil zgrešen. Koncert U2 v Zagrebu je istočasno obiskalo 13 tisoč Slovencev! Po Tomčevo naj bi torej neumnost (tujega) organizatorja popravil naš javni denar, in to za kar poldrugi milijon evrov. Takšna državna intervencija bi bila absoluten svetovni unikum. Tudi za Pavarottija v Cankarjevem domu ni dosti prispevala država, ampak sponzorji in visoka vstopnina.

Koliko se v slovenskih medijih sploh pojavlja kritičen, urbanokulturni odnos do proizvodov glasbene industrije?

Minimalno, še največ v tisku, v elektronskih medijih pa skoraj nič, razen Tranzistorja v mladinskem programu TV SLO. Za to je poleg malomeščanske in suburbane kulture naše levoliberalne elite odgovorna tudi divja privatizacija elektronskih medijev v devetdesetih letih, ko so bile na netransparenten in komercialen način razprodane nacionalne RTV frekvence, hkrati ob ohlapni medijski zakonodaji, nadzornih mehanizmov pa sploh ni bilo! Vse v zasebno korist povezanih posameznikov, pa z veliko škodo za javni interes, od prevlade komercialne televizije s poplavo cenenege uvoza od Esmeralde prek Rebelldo do raznih licenc in resničnostnih šovov, da o revolver televiziji à la Svet na Kanalu A ne govorimo. Na zasebnih radijskih postajah se je zgodilo programsko osiromašenje na Top 10 komercialno in glasbeno enoumje. Na številnih izmed osemdesetih postaj je »glasna glasba«, torej rock, metal, punk, celo prepovedana! Prišlo je tudi do sumljive, najbrž koruptne koncentracije zasebnega lastništva. Na drugi strani pa se je nacionalna televizija odzvala s posnemanjem komercialne, urbane glasbe je imela svojih pet minut z Videospotnicami, zapoznelim drobcem MTV, ki pa je hitro izginil. Z radijem je bilo na srečo delno drugače.

»Smo srednji otroci zgodovine, brez velike vojne in depresije. Naše največje bitke so duševne, saj nas je vzgojila televizija z mislijo, da bomo nekega dne vsi milijonarji in filmske zvezde. Ker ne bomo, se tega počasi privajamo in postajamo zelo jezni.« – Te besede izreče Brad Pitt alias Tyler Durden v enem kulturnih filmov konca devetdesetih Klub golih pesti Davida Fincherja. A kje je zdaj ta jeza?

Ah, konec devetdesetih ... zlati časi, nikjer nobene apokalipse 9/11, nobene gospodarske krize, nikjer poka borznega balona. Kot da je junak romana in Fincherjevega filma jezen prav na to, da ni nikjer nobene depresije in vojne. In ker ni pazil, kaj si želi, se je to kmalu uresničilo. Je postal mirovnik? Seveda ne – postal je Ahil iz Troje, postal je Leonidas iz 300, postal je Tarantinova Neslavna baraba, ni se več pustil pretepati, prijavil se je v vojsko in šel v napad na Afganistan in Irak! Tam je končala njegova jeza. No, ni se še končala, na vrsti je Iran.

Metelkova ima več kot petnajst let. Namesto mladih ustvarjalcev, ste nekje dejali, ki bi drli tja, imamo mlade potrošnike, ki gledajo Big Brotherja in Rebelde. Lahko dodamo še Kmetijo in po novem Slovenija ima talent.

Naj se popravim: na Metelkovi je slišati dosti mladih ustvarjalcev, če je publika tam ustvarjalna, je že drugo vprašanje, vsekakor pa ne gleda BB in RBD. To dela najbrž bolj mlajša in predmetna pa malomestna publika. Za to pa so zaslužne poleg jalovosti javne televizije predvsem pop televizije, ki neusmiljeno zasipajo potrošnike z »brezplačno« globalno trashkulturo, nazadnje z največjim spektaklom vseh časov – z vajami za oddajo Slovenija ima talent v Sloven-





CIVILNA DRUŽBA JE LAHKO UČINKOVITA LE, ČE JO PODPRE DRŽAVA; RESNO IN DOSLEDNO.

Z zakoni, inšpekcijami, s kaznimi, s kontrolo. In če civilna družba to zahteva. Sicer igra vlogo figovega lista in alibija za birokracijo.

skem narodnem gledališču! To ni nič drugega kot eksploatacija novodobnega narcizma negotovega posameznika, njegove obsedenosti s samopromocijo in petnajstminutno televizijsko slavo, pa seveda voyeurско (škodo)željnostjo publike – »hej, pogledjte te luzerje«. In v »strokovni« žiriji sedi glavni menedžer pop televizije za kupovanje licenčnih formatov gospod Čakarmiš in se licemerno zmruje nad groznimi »talenti«, ki jih je vsaj posredno sam izbral točno zato, ker so smešni in grozni in ker naj bi zagotavljali gledanost. Bljak.

Pred volitvami 2004 ste zagovarjali tezo, da je treba mlade spraviti na volitve s pop in rock koncerti. Bi bilo to dovolj? Če sem to tezo res zagovarjal, jo umikam. Druženje popularne glasbe in politike je čisti zakon iz koristi. Pa tudi če gre za doberdelnost à la Live Aid in podobno, je za glasbenike predvsem samopromocija, za politike pa koketiranje z mladino, rezultat pa je koruptiven za oboje, no, za zadnje le dodatno koruptiven. So tudi iskrene izjeme, denimo protivojno gibanje.

Kaj je danes dejavno državljanstvo? Nekaj, česar je malo, se ne spodbuja, ni zaželeno. To je več kot udeležba na volitvah, je javna zavzetost za javne zadeve nekoč tudi delovanje v strankah, a te so že skoraj povsem »elitne«, kadrovske. Pomemben je tudi refleks nezaupanja v oblast, v informacije. Pa tudi boj za preživetje jemlje energijo za kaj drugega. Levega žlahtnega populizma pa od nikoder.

Koliko digitalizacija sveta, ki je socialno življenje prestavila na omrežja v svetovni splet in v mobilnike, vpliva na družbeno

ozaveščenost? Mislim, da je za oceno še prezgodaj. Digitalizacija po eni strani dela informacije, znanost, umetnost bolj dostopne, po drugi strani pa dela svet bolj ploščat, enodimenzionalen, z glasbo vred. Splet je vsekakor fantastičen vir informacij, je pa tudi vir dezinformacij in platforma za anonimno neciviliziranost, sovražni govor. Socialna omrežja se mi zdijo že skoraj kot videoigrice, test hitrosti in spretnosti, pa še poligon za narcizem in egotripanje. Posebej anonimnost postov in blogov je zelo škodljiva za javno sceno. Če parafraziram enega prvih kritikov spleta Leeja Siegla: splet je dal besedo sleherniku. S tem je ustvaril totalno kakofonijo, informacijsko in mnenjsko preobremenitev. V tem kaosu pa pridejo najbolj do veljave tisti najbolj glasni, brutalni in brez predsodkov – Bojan Požar je lokalni primerek te vrste. In konec koncev vsa ta virtualna, spletna demokracija le odraža iste delitve in razmerja moči, ki vladajo v realnem svetu; vemo pa, kdo tam vlada.

Na volitvah leta 1990 ste sodelovali na listi ZSMS-LS. Osemnajst let pozneje ste se udeležili predvolilne konvencije stranke Zares, v medijih pa beremo, da ste član tako imenovanega Golobičevega omizja, za katerim sedijo še Vlado Mihelj, Franco Juri, Nikola Damjanič, Mile Šetinc ... Mreža? Moja udeležba na prvih volitvah je bila simbolna, in bil sem v zelo dobri družbi. Glede omizja pa – kaj še, to zelo občasno omizje je kvečjemu mreža »najboljših sovražnikov«, če si sposodim izraz Miheljaka, kjer se komaj kdo s kom strinja.

Spremeniti vse ... da se nič ne bi spremenilo? je bil naslov vašega komentarja na spletnem časopisu razgledi.net ob izvolitvi Baracka Obame. Bili ste eden redkih pri nas, ki je do Obame ohranjal skeptično distanco, polemizirali ste tudi z Žižkom, ki je ob Obamovi izvolitvi pisal o »univerzalnem momentu svobode«. Kaj danes opredeljuje pojem svobode? Spremeniti vse, da se nič ne bi spremenilo, je tudi povzetek »geopardove strategije«, ki

jo po Immanuelu Wallersteinu uporabi vladajoči razred v času krize. Glede Obame, ki tej strategiji povsem ustreza, sem imel nekaj dni po volitvah že prav, Žižek je svoje navdušenje kasneje spremenil. Prav smešno pa je, kako celo naši komentatorji hvalijo Obamovo reformo zdravstva. Pa saj to ima zahodna Evropa že petdeset let, da o »komunizmu« ne govorimo! Kot da hočejo s tem legitimirati naše nazadovanje, privatizacijo zdravstva. O pojmu svobode ne bi, ker nisem filozof. Prakso svobode pa zame opredeljuje in omogoča avtonomija, pa tudi odgovornost. Ne le miselna, tudi praktična, in seveda izkušnja svobode, odpora ali upora zoper »duha časa«, vladajoče ideje, »sistem«. Torej malo Rose Luxemburg: »svoboda je svoboda tistih, ki mislijo drugače«, pa malo Lenina-Stalina-Žižka: »zaupanje je dobro, kontrola je boljša«. Morda zveni old skul in retro, a moderni cinizem in drža »vse me zanima, nič me ne briga« sta absolutno del problema tega časa.

Kot mladi novinar ste skupaj z Gorazdom Suhadolnikom in Petrom Mlakarjem v začetku osemdesetih raziskovali poboje in na RŠ predvajali intervju z žrtvijo dachavskih procesov, celo reportažo z domobranskega grobišča v Crngrobu. Trideset let pozneje to poglavje polpretekle zgodovine še vedno nima ustreznega epiloga, ampak je vedno znova generator ideološkega razcepa, s katerim slovenska politika, pa naj gre za njeno levico ali desnico, monopolizira polje političnega. Vprašanje je, kaj bi bil ustrezen epilog. Zame je bila s Kocbekovim razkritjem in novinarsko izkušnjo s pričami stvar načeloma jasna, in storil sem tisto, kar sem osebno tedaj mogel. Mislim sem, da je nato s pravno slovesnostjo v Rogu leta 1990 to mračno, a zgodovinsko razločljivo poglavje tudi simbolno priznано in urejeno na nacionalni ravni. Kar zadeva zakonsko in spomeniško nadaljevanje, sta Spomenka in Tine Hribar povedala večino tega, kar je bilo treba reči. Politična dejanja temu niso takoj sledila, zdaj se mi zdi, da je tudi to ad acta. Ampak del politike in medijev, pred-

vsem nacionalna televizija, poboje vedno znova oživlja in politizira. Mrtve moramo spoštovati, jih pokopati, identificirati, opraviti preiskovalne in sodne postopke, ne pa izkoriščati za medijske predstave travm in grozot z očitnim političnim namenom nabijanja občutka krivde »naslednikom«. Mi-mogrede, ob izidu zadnje knjige o Kocbeku je avtor celo primerjal Srebrenico in naše poboje. To je neprimerljivo in ne-korektna politikantska aktualizacija.

Pa vendar: medvojno revolucionarno nasilje in povojni poboji so formativni akt povojne oblasti, tako pa je zamajana tudi njena legitimnost. Zakaj se je slovenski levici s tem tako težko spoprijeti? Medvojno nasilje ni enako kot povojni poboji. Z osamosvojitvijo od Jugoslavije in z omenjenimi pravnimi dejanji in besedami se je država dokaj jasno opredelila. Nihče na levici več ne zanika, da je šlo za zločin. Mislim pa, da grejo danes levici, pa tudi vsem, ki smo imeli starše v partizanih, na živce posploševanje in politikantsko oživljanje mrtvih in vsiljevanje večne kolektivne krivde, da o reviziji zgodovine ne govorim. Ta ni le nedržavotvorna, ampak direktno škodljiva. Če bi obveljala resnica Nove slovenske zaveze, bi bilo danes še več Slovencev pod Italijo, z mojo družino vred. Po slovesnosti v Rogu in potem, ko je bil šest let državni tožilec član Nove slovenske zaveze in bivši domobranec Anton Drobnič, ki bi lahko preganjal krivce, je manipulacija še toliko bolj jasna.

Imenujejo vas ideolog punka. To oznako imate bržkone za medijski kliše. In če bi vas skupaj z njim želeli nagraditi z viktorjem za življenjsko delo, bi ga sprejeli? Ta oznaka je seveda kliše, delno je bila točna v letih od 1978 do 1985, in to največ za mojo oddajo Rock Fronta na Radiu Študent, kjer sem teden za tednom s punk skladbami in komentarji ustvarjal nekakšno »ideologijo«, punkovsko interpretacijo prirode in družbe, politike, kulture Viktorja pa ne bi sprejel, pa tudi ni prav nobene nevarnosti, da bi ga dobil. ■

NI TRAGEDIJA, NI KOMEDIJA, NI VODVIL. JE VSE HKRATI.

VESNA JURCA TADEL

V letu, ko poteka sto petdeset let od rojstva Antona Pavloviča Čehova, enega največjih klasikov ruske književnosti in hkrati enega najvznemirljivejših dramatikov, to dokazujejo vedno nove izvedbe in interpretacije njegovih dram, se je tudi na slovenskih odrih zvrstilo veliko uprizoritev njegovih del. Že januarja so v Slovenskem stalnem gledališču Trst s kompilacijo njegovih enodejank *O škodljivosti tobaka*, *Medved* in *Snubač* pod zbirnim naslovom *Uh, ljubezen* v režiji Paola Magellija končno odprli novo sezono. Magelli je tem trem bulvarkam dodal svojevrsten prolog v obliki najznačilnejših odlomkov iz drugih dram Čehova: odlomek o gozdovih in človekovem neusmiljenem uničevanju narave; o tem, da je »treba živeti«; o tem, da je »treba delati«; o brezupni ljubezni; o zlagani umetnosti; o naveličnosti in utrujenosti – besede, ki jih je Čehov položil v usta junakov iz *Strička Vanje*, *Utve*, *Platonova*. In ki vsaka posebej, vse skupaj pa sploh, učinkujejo kot najčistejši ekstrakt, kot najnatančnejša definicija človekove eksistence v svetu. Magelli v svoji ambiciozni, ostri in natančni interpretaciji Čehova izhaja iz kontrasta med površinsko smešnostjo osnovnih situacij in jalovosti dejanja in nehanja likov. *Uh, ljubezen* je zaradi prodornih in presenetljivih vpogledov v skrite kotičke človeške duše, ki opominjajo na nenehen preplet smešnega in žalostnega, banalnega in vzvišenega, upov in brezupov v vsakdanjem življenju, vsekar vredna ogleda.

Tržaški uprizoritvi sta sledili uprizoritvi *Strička Vanje* v SNG Nova Gorica v režiji Mateje Kolečnik in *Treh sester* marca v Gledališču Koper v režiji Jake Ivanca. Niz del Čehova v tej sezoni pa bo 17. aprila v ljubljanski drami sklenila nova postavitev ene njegovih najmanj znanih in tudi najmanj igranih dram, *Platonova*. V novem, celovi-

A. P. ČEHOV:
Platonov
režija Vito Taufer
SNG Drama
Ljubljana
premiere
17. aprila 2010

tem prevodu Boruta Kraševca jo bo režiral Vito Taufer, v vlogi Platonova pa bo nastopil Marko Mandič.

Ta *Drama brez naslova*, kakor je bila prvotno imenovana (še kasneje se je je prišlo ime po osrednjem liku), je prva drama velikega mojstra, ki je dolgo veljala za izgubljeno, dokler je niso po naključju odkrili v njegovi zapuščini. Po nekaterih podatkih naj bi jo Čehov napisal že leta 1878, komaj osemnajstleten, po drugih nekaj let kasneje kot študent medicine, ko jo je, brez uspeha, dal v branje eni najbolj znanih takratnih ruskih igralk.

Čeprav se drami pozna, da je Čehov ni nikoli dokončno obdelal, saj ima kar nekaj strukturnih pomanjkljivosti, je z današnjega vidika vseeno videti kot gojišče idej za njegova štiri kasnejša temeljna besedila – *Utvo*, *Strička Vanjo*, *Tri sestre* in *Češnjev vrt*.

Zaradi nedodelanosti in dolžine (brez črt bi namreč uprizoritev trajala več kot šest ur!) *Platonova* večinoma uprizarjajo v skrajšanih verzijah. V Sloveniji so ga igrali samo dvakrat, obakrat v Mestnem gledališču ljubljanskem: prvič leta 1965 v anonimni ruski skrajšani verziji in režiji Igorja

Pretnarja (Platonova je igral Janez Eržen), drugič pa je bil to osrednji dogodek sezone 1992/93 v režiji Janeza Pipana in z Jernejem Šugmanom v glavni vlogi. Za to postavitev je bilo značilno dvojje: prvič, Pipan je posegel po priredbi, ki jo je posebej za režiserja Luca Bondyja in Freie Volksbühne v Berlinu leta 1978 naredil nemški dramatik Thomas Brasch s pomočjo

Andree Breth. Ta verzija je izrazito avtorska, saj je Brasch besedilo precej premetal, nekatere prizore celo dopisal, pogumno zarezal v štiri ženske like, sčrtal melodramske elemente, predvsem pa v središče dogajanja postavil lik Platonova in poudaril akcijo. Druga značilnost Pipanove postavitve, ki jo lahko razbiramo iz prispevkov v gledališkem listu, pa je bila misel, da omogoča uprizarjanje *Platonova* nekakšno vrnitev k besedi, k dramskemu besedilu, k dejstvu, da je beseda tisto, kar določa odnose med ljudmi.

Danes se *Platonova* loteva Vito Taufer, eden najizrazitejših avtorskih režiserjev, ki se je s Čehovom zadnjič soočil že pred dobri dvajsetimi leti; leta 1987 je v mariborski Drami režiral *Tri sestre* – to je bila radikalna postavitev, ki ostaja v spominu predvsem po tem, da je na oder pripeljal tank. ■



TRI VPRAŠANJA ZA REŽISERJA VITA TAUFERJA

Delirični realizem. Zelo poseben tekst. Zelo sodoben.

- 1** Zakaj ste se po dolgih letih odločili prav za *Platonova* in ne za katero »glavnih« besedil Čehova?

Platonov je fascinanten tekst. Začne se s šahovsko partijo in vprašanjem, kaj je ljubezen. Potem se neki moški brezupno nesmiselno zapleta v strastno razmerje s štirimi ženskami hkrati, ena ga potem ustrelji in je konec ... Ni tragedija, ni komedija, ni vodvil. Vse hkrati. Prav kot je Čehov kasneje v zvezi z drugimi svojimi igrami obupano in neuspešno dopovedoval Stanislavskemu (in potomcem). Mogoče je še najbolj nekakšna zameštrana šahovska igra, kakršno igra človek ves čas s svojo usodo! In čeprav osebe te igre, medtem ko hodijo sem in tja, govorijo dvesto strani teksta, nihče ne pove prav nič zanimivega ali izvirnega. Razen enega roparja in morilca, ki ga tudi ubijejo. Težko je tudi reči, kdo je tu pravzaprav glavna figura. Vsaka ima svojo funkcijo. In skorajda vso igro je večina teh oseb pijana. Nekateri zelo. Platonov je pol časa v nekakšnem deliriju à la Dostojevski in na koncu halucinira. In nekaj, kar je videti, da traja en dan in eno noč, se pravzaprav dogaja eno celo polletje ... Delirični realizem. Zelo poseben tekst. Zelo sodoben.

- 2** Kako ste se lotili priredbe besedila – samo kot ekonomizacije težko pregledne snovi ali ste v njej poudarili oziroma izpustili kako temo, motiv?

Najprej nisem hotel ničesar črtati. Ampak ravnatelj Drame Ivo Ban je takoj rekel, da si nikakor ne želi imeti šestinpolve predstave. Tudi če bo dobra ... Tako smo tekst spravili na polovico in pazil sem, da smo pri tem napravili čim manj škode. Vedno bolj se mi je zdelo, da je Čehov, v nasprotju s splošno razširjenim mnenjem o *Platonovu*, zelo dobro vedel, kaj piše in zakaj. Takoj ko bi se lotil poudarjanja česar koli – ali izpuščanja – bi raztrgal občutljivo tkanje Čehova in dobil oslarijo. Čehov namreč ves trud porabi prav za to, da bi nam povedal, kako pravzaprav ničesar ni mogoče razumeti ... In Čehov ve, da se tega sveta ne da kar spremeniti, čeprav bi bilo zelo zaželeno – ker ga ni in ne bo odrešitelja – lahko pa se mu po malem, s potrpljenjem in ljubeznijo, pomaga, da ozdravi. Lahko se zgradi kakšna šola ali skopljje vodnjak.

- 3** Kako vidite *Platonova*: kot vaškega Don Juana, novodobnega Hamleta ali ...?

Vse to je in nič od tega. Zelo močno si želi popraviti svet, pa je le Praznina, v katero vsi, predvsem ženske, projicirajo svoje sanje. (Če ga ne bi prej ustrelili in če se ne bi zapil, bi gotovo postal politik.) Platonov je »nedoločljiv junak romana, ki še ni napisan«, kot pravi njegov kolega junak Glagoljev starejši. A kot rečeno, vprašanje je, kdo sploh je junak. Najbrž vsi. In vsem sta skupni klavstrofobija pred praznino in želja po ljubezni.



FOTODOKUMENTACIJA DELA / JURE ERŽEN

DEŽELA V DIASPORI

DENIS VALIČ



Leta 1991 si je Armenija po stoletjih tuje prevlade znova pridobila neodvisnost. A navdušenje nad uresničenjem sna številnih rodov armenskih sinov in hčera ni bilo prav dolgo: zaradi oboroženega konflikta z Azerbajdžanom, ki se je – brez rešitve statusa Gorskega Karabaha, ki je bil povod le-tega – končal leta 1994, zaradi vnovič zaprte meje s Turčijo in njene gospodarske blokade ter zaradi vse slabših ekonomskih razmer se je vse več Armencev odločilo za emigracijo. Tako je po nekaterih ocenah Armenija v desetletju od 1995 do 2005 izgubila kar četrtno prebivalstva. In zgodovina se je začela ponavljati. Še več, zdi se celo, da bi pregled armenske zgodovine lahko označili kar za Zgodbo o izgibanju.

Nekoč je bila Armenija namreč velika in mogočna država, ki se je razprostirala na goratem območju okrog biblične gore Ararat. Njeni današnji prestolnici, mestu Erevan, so temelje postavili leta 782 pr. n. št., Armensko kraljestvo (ki ga je okrog leta 600 pr. n. št. ustanovila prva znana armenska dinastija Orontidov) pa je na svojem vrhuncu, v letih od 95 do 66 pr. n. št., segalo kar od Kavkaza do Sredozemlja. A ker je ležalo na strateški točki med dvema celinama, je bilo nenehno na udaru bližnjih velesil, od Bizanca in Otomanskega cesarstva do Arabcev, Perzijcev in ne nazadnje Rusov. Od srednjega veka naprej je Armenija ob občasnih obdobjih neodvisnosti ali avtonomije večino časa živela pod tujo vladavino. Med 16. in 19. stoletjem je bila večina njenega ozemlja razdeljena med Otomansko cesarstvo in Perzijsko kraljestvo, v začetku 19. stoletja pa si je del njenega nekdanjega ozemlja prisvojila tudi carska Rusija. Njeno ozemlje, tako pa tudi prebivalstvo, se je tako nenehno krčilo. Najradikalnejši iz-

bris armenskega prebivalstva je v moderni dobi zakrivila njena soseda Turčija. Prvi armenski genocid se je tako zgodil v letih od 1894 do 1896: ko so Armenci, ki so pod otomansko vladavino kot kristjani sicer imeli nekaj avtonomije, začeli vse glasneje zahtevati več pravic, je sultan Abdu'l-Hamid II., znan tudi kot Krvavi sultan, podprl organizirani masaker Armencev. Tako je v t. i. hamidskem masakru umrlo med 80.000 in 300.000 ljudi. Drugi izbris se je zgodil med

prvo svetovno vojno, natančneje, v letih od 1915 do 1916. Takrat so turške oblasti, seveda neuradno, zaradi nezaupanja do armenskega naroda, ki ga je sprožilo sodelovanje armenskih prostovoljcev na ruski strani v turško-ruskem oboroženem konfliktu, dale pobiti približno 600.000 Armencev. Uradna turška oblast je pobjo ves čas zanikala (še do danes ga ni priznala ali se zanj celo opravičila) in žrtve pripisovala državljanski vojni, a neodvisni zgodovinarji se strinjajo, da je bil to nič manj kot genocid nad armenskimi prebivalstvom. Po koncu prve svetovne vojne je Armenija kratek čas uživala neodvisnost, nato pa je oblast nad njo prevzela Sovjetska zveza in jo ohranila do leta 1991.

Armenija je skozi zgodovino tudi v duhovnem pogledu ležala na stičišču številnih religij in kultur. Skoznjo je potekala svilna pot, prek katere so se širili vplivi nadvse različnih kultur, njena lastna kul-

turna dediščina pa je povezana predvsem s krščanstvom. Armenija je bila namreč prva država, ki je krščanstvo sprejela za uradno državno religijo, in sicer na začetku 4. stoletja, leta 301. Krščanstvo naj bi se v Armeniji pojavilo že prej, sredi prvega stoletja (v letih od 40 do 60), ko naj bi ga po deželi širila dva izmed Jezusovih apostolov, Bartolomej in Juda Tadej. Zato je uradni naziv njihove cerkve Armenska apostolska cerkev. ■

Prizor iz filma **Ašik Kerib**.
Režija **Sergej Paradžanov**, 1988.

(VIR: CANKARJEV DOM)

V okviru predstavitve armenske kulture, festivala Armenija od blizu, ki letošnje pomlad poteka v Cankarjevem domu v Ljubljani, bo posebna pozornost namenjena armenskemu filmu. Na sporedu bo osem celovečernih filmov, zbranih pod naslovom *Armenski film nekoč in danes, doma in v izseljenstvu*, ki nam bodo predstavili nekatere ključne momente povojnega armenskega filma.

Od srede dvajsetih let 20. stoletja, ko je sovjetska oblast z vzpostavitvijo filmske infrastrukture spodbudila rojstvo armenskega filma, pa do šestdesetih, ko se je v sovjetskem imperiju začela politična odjuga, se v okviru armenske kinematografije ni zgodilo nič pretirano pretresljivega. A zato je bilo toliko silovitejše ustvarjalno vrenje, ki ga je prinesla politična otopletev. Pojavili so se avtorji, ki so s svojimi deli nič manj kot osupnili svet. Predvsem to velja za Sergeja Paradžanova (1924–1990), avtorja, ki se je predstavil s tako edinstveno in v svoji moči osupljivo avtorsko vizijo, da si je v trenutku pokoril svet. Gre za velikana sovjetske kinematografije, rojenega armenskim staršem v Tbilisiju, ki mu sovjetski komunizem druge polovice 20. stoletja nikakor ni prizanašal (pet let je preživel v gulagu), danes pa si ga lastijo tako Ukrajinci, Gruzijci kot Rusi. Paradžanov je filme snemal v ukrajinskem, armenskem, gruzinskem, ruskem, celo perzijskem in azerbajdžanskem jeziku, njegovemu sila raznolikemu opusu pa je, kot v predstavitev katalogu zapiše urednik cikla Simon Popek, skupno zanimanje za folkloro, ples, glasbo in poganske rituale prostorov, v katerih je ustvarjal.

Pregled armenskega filma prinaša vseh pet njegovih celovečernih del *Prvi ljubimec* (1959), *Sence pozabljenih prednikov* (1964), *Sajat nova – Granatna barva* (1968), *Legenda o Suramski trdnjavi* (1984) in *Ašik Kerib* (1988); nekaterih izmed teh pri nas sploh še nismo videli. Ob tem pa nas bo tokratni pregled opozoril na še eno pomembno značilnost armenskega filma: na to, da ima eno najmočnejših in najraznovrstnejših diaspor, kar jih pozna filmski svet. Cikel namreč prinaša še filme Harutjana Hačaturjana (*Meja*, 2009), kanadskega režiserja armenskega rodu Atoma Egoyana (*Koledar*, 1993) in francoskega cineasta Roberta Guédiguiana (*Potovanje v Armenijo*, 2006), čigar korenine so prav tako armenskega porekla. Vsi trije so posneli filme, ki so s svojimi zgodbami tesno povezane z Armenijo.



ARMENSKI FILM
nekoč in danes,
doma in v izseljenstvu
**Pregled
opusa Sergeja
Paradžanova**
Ljubljana, Cankarjev dom
**od 8. do 18. aprila
2010**

PRI TRIGLAVU IMA PREDNOST VAŠA VARNOST.



ZA VARNOST SVOJIH OTROK
BI GOTOVO STORILI VSE.
ŠE NAJMANJ TO, DA BOSTE NA
WWW.VOZIM.SE POISKALI VEČ
O DNEVIH VARNOSTI
Z ZAVAROVALNICO TRIGLAV.

PONUDBA VELJA ZA MLADE DRUŽINE, KI IMAJO
SKLENJENO AVTOMOBILSKO ZAVAROVANJE PRI
ZAVAROVALNICI TRIGLAV. BON PREJME DRUŽINA, KI SE
UDELEŽI DNEVA VARNOSTI Z ZAVAROVALNICO TRIGLAV.

PAMETNO JE VOZITI VARNO.



www.triglav.si



ZLATARNA CELJE

Vrhunska eleganca, skladnost in priokus edinstvenosti se složno stopijo v enkraten dizajn mističnosti. Komplet v belem zlatu: ovratnica (11083125) s 116 črnimi cirkoni in prstan (11014600) s 56 črnimi cirkoni.

www.zlatarnacelje.si



● ● ● KNJIGA

Laže napisati kot prebrati

ANDREJ MOROVIČ: **In si tu.** Študentska založba, Ljubljana 2010, Knjižna zbirka Beletrina, 207 str., 24 €

V zadnjih letih je središče Morovičevega pisanja (najbrž pa tudi življenja) postala Sahara. Tja se je avtor (in z njim njegov junak) odpravil že ob koncu *Progres-a*; nerazumljivi motivi so ga gnali, da je zaradi »pušče« zapustil ljubljeno Metelkovo. Njegova saharška pot se je nadaljevala v *Okoliščinah*, kjer nas je presenetilo pomanjkanje značilno sočnega in gibčnega jezika, to pa bi lahko pripisali prav vplivu puščave na avtorja: opustošila je njegov slog. Vendar ni trajalo dolgo, da se je vsega vajeni Morovič tam udomačil in si povrnil osebno integriteto. *In si tu* je zbirka (pretežno) potopisne kratke proze, v kateri je z jezikom spet tako, kot mora biti: jemo ga in goltamo (čeprav nas sam po sebi še ne more nasititi). Pripovedovanje je neposredno in nesprenevedavo, godi se v hitrem ritmu, pri tem pero vsako reč, osebo, dogodek le ošvrkne in že hiti naprej.

Toda čeprav ima Morovičev slog sicer svoje značilne odlike, se vendar preveč nagiba v pogovorne vode. Iskalca literarno zaokroženega sveta bo motilo, da so posamezne zgodbe neizpopolnjene in da celota ostaja neenotna. Uvodni zgodbi zbirki tematsko ne ustrezata. V prvi spremljamo Mika, ki je razpet med dve ženski, eno doma in drugo v Ameriki. Njihovi medsebojni odnosi spominjajo na »pinkponkanje«. Druga zgodba se godi na jadranskem otoku; njen najmočnejši del je erotični dogodek. Morovič bi se zlahka specializiral za tovrstno pisanje; a v nadaljevanju beremo nato povsem drugačne, saharške potopisne zgodbe. Nekateri deli teh so za afriške nepoznavalce morda nerazumljivi, ker se slog naravnost trudi zakamufilirati vsebino. Drugi deli so nezanimivi, saj je poročanje, četudi je avtor vse to doživel, razmeroma nedoživeto. Le ponekod mu uspe na izvirne načine predstaviti kake okoliščine prek malenkosti, ki pravzaprav dajejo najpristnejši okus po drugačni naravi in kulturi: siesta, gričkarke, školjke nožničarke, narogi, vadiji, slano jezero, pesek in krvni strdki v nosu.

Morovič(ev junak) – to je avtobiografsko dejstvo – torej v letih 2008 in 2009 potuje po Sahari s tovornjakom, v katerem tudi biva. Imenuje ga *Enota Ljubezni* ali *Fatman*. Tokrat mu vsaj včasih ustreza biti povsem sam in pustiti nekaterim mislim, da v samoti sredi puščave postanejo žive. Ena takih je: »*Bi rad bil nekje drugje? Iz te moke ne bo kruha. Si, kjer si.*« Lahko bi rekli, da smo za nekaterimi vrsticami In si tu odkrili nekakšen osebnostni napredek. Avtor je še vedno uporniško in družbenokritično naravan, to se dandanes seveda zdi nadvse zdravorazumsko, le da tokrat ni čutiti tolikšne osebne jeze kot denimo v *Progresu*. Tu in tam je mogoče zaznati celo humorni podton, ki nemara kaže na novo vzniklo samodistanco. Junak ima hepatitis C in se na neki točki zaradi pomanjkanja sredstev posti, se celo prepušča morebitni bližajoči se smrti. Njegova samoironija, na primer: »*Vse, kar v življenju imam, je zmahan kamion s polpraznimi rezervarji. Zdravje sedemdesetletnika, optimizem Franza Kafke, poskočnost Stephena Hawkinga*«, pa se spreminja skoraj v nekakšno sprijaznenost. Morovič je vsekakor netipičen afriški popotnik; sodi med posebneže, »*ki iščejo nič, pa jim nihče ne verjame*«. Nič išče v Sahari, in ta je prevzela tisto mesto »simbola svobode«, ki je prej pripadalo ženskam, Metelkovi idr.

Morovičeva proza je seveda avtentična, ne pa nujno najbolj berljiva. Če bi avtor vložil kanček truda še v literarno preoblikovanje realnosti – sam slog je za to vendarle premalo – bi mu ga poplačali novi užitki (in avtor ima te kar rad). Bralci pa ne bi zmajevali z glavo, koliko laže je danes pisati kot brati. **TINA VRŠČAJ**

● ● ● KNJIGA

Šibak srčni utrip

DAVID ZANE MAIROVITZ IN ROBERT CRUMB: **Kafka.** Prevedla in priredila Ana Pepelnik, LUD Literatura in Stripburger, Forum, Ljubljana 2009, Zbirka Littera Picta, 176 str., 12 €

Namen umetnosti naj bi bil osveževanje pogleda na svet in/ali nekakšen kognitivni pripomoček in metafizično okno, skozi katero razberemo obrise globlje realnosti ali metarealnosti. Ob tem je seveda umetniško delo integralna celota in ne zgolj seštevek posameznih elementov, zato ga ni mogoče poljubno secirati, fragmentirati in adaptirati za poljubne art variacije, pa četudi je to v današnjem pomanjkanju relevantnih predlog izjemno popularno v

vseh zvrsteh kulture, od vizualne umetnosti in filma do gledališča in glasbe.

In seveda stripa. Kafka za telebane? V stripovski verziji Roberta Crumba in Davida Zanea Mairovitza brez dvoma, in to ne samo v prenesenem pomenu. Knjiga sicer premore nekaj lucidnih in ponekod tudi duhovitih prebliskov, sicer pa se zdi zgolj nekoliko razširjeno enciklopedijsko geslo o Franzu Kafki, ki naj bi radovednega bralca še mimogrede seznanilo z njegovimi poglavitnimi literarnimi deli. *Grad, Proces, Amerika, Preobrazba* in drugi romani ter novele so predstavljeni samo v svoji fabulativni razsežnosti, čeprav seveda zgodba kot takšna v Kafkovih delih ne igra nobene relevantne vloge, kar šteje, je zgolj atmosfera, napetost, ki se – odvisno pač od senzibilnosti in občutljivosti bralca – stopnjuje od nelagodja in tesnobe do že skoraj fizične bolečine ob identificiranju z misterijem, ki nima ne začetka in ne odrešujočega konca, temveč je en sam labirint alogičnih dogodkov, absurdnih interakcij in amorfnih čustvenih stanj.

Strip bi bil seveda za ustvarjanje takšne atmosfere kot nalašč, vendar Crumb tokrat ne premore drugega kot nepretenciozno ilustracijo prav tako nepretenciozne Mairovitzeve »literarne« predloge, za avtorja se zdi značilno naivno prepričanje, da je mogoče kompleksne vsebine podati s tisto znamenito anglosaško poljudnostjo, to pa je seveda popolna utopija. Redukcija se tukaj manifestira kot danes prevladujoč despotizem fragmenta, psevdovedenja, ki je v končni konsekvenci celo pogubnejše od popolnega ignorantstva, saj napačna in zgrešena oziroma v najboljšem primeru pomanjkljiva in zavajajoča interpretacija rezultira v umetni, iluzorni rekonstrukciji.

Seveda literatura ni edina tarča takšnih brezštevilih reinterpretacij, brez dvoma pa se zdi – to je seveda zgolj slepilo – za takšne postopke najpriročnejša. Ali se bo kdo lotil poenostavljanja Mahlerja ali Rahmaninova za telebane in predstavil nekaj najbolj prepoznavnih zvočnih variacij? Morda bi lahko poenostavili Velazqueza ali celo Rothka, še zabavnejša bi bila denimo poezija za telebane ... Za vse vrste umetnosti pač velja, da je forma obenem tudi vsebina, zato bližnjice ali kraljevske poti do razvozlanja njihove kode pač ni, v tem primeru pa seveda nikakor ni problematičen medij, torej strip kot tak, temveč neinventivnost njegove aplikacije. Kot je zapisal Kafka, ostane po smrti pisatelja knjiga sama in se lahko zanese samo na moč bitja svojega lastnega srca; pri *Kafki* Roberta Crumba in Davida Zanea Mairovitza je srčni utrip že zdaj zelo šibak, pravzaprav ga je komaj čutiti, in knjiga zagotovo ne bo preživela svojih avtorjev. **PETER RAK**

● ● ● KINO

Ponižani, razžaljeni in malce nori

Louise-Michel. Režija Benoît Delépine, Gustave Kervern, Francija, 2008, 94 min. Ljubljana, Kinodvor.

Louise Michel je kultna ikona razrednega boja: anarhistka, revolucionarka in ena prvih žensk, ki si je sredi devetnajstega stoletja upala natakiniti hlače. Androgina figura, ki simbolno povzame idejo istoimenskega filma režiserskega dvojca Gustave de Kervern in Benoît Delépine, vsebinsko pa razpade na dve osebi. Pravzaprav kar na štiri: na Louise, ki je bila nekoč Jean-Pierre, in na Michela, ki je bil nekoč Cathy.

Ta strupeno sarkastična komedija je tako politično nekorektna, da jo bodo občutljive duše težko spravile po grlu. Čeprav nosi ime in duha slavne heroinje, v njej ne boste našli nobenega herojskega lika, le mavrico antiherojev in obrobnežev, s posebnim poudarkom na revnih, na smrt bolnih in transseksualcih, skratka na tistih, ki jih družba noče videti. Zato tudi v filmu velik del njihovih dejanj ostane zunaj kadra, iz tega pa režiserja izčrpa lepo bero komičnih učinkov. Brezizhodnost položaja družbenih izobčencev je nakazana s statično kamero in zaprtimi, tesno prilagočimi se kadri, ki jih razbije in razgiba odštekana organizacija mizanscene s čudnimi postavitvami in nenavadnimi koti kamere. Končni izid je kombinacija trpkega realizma in alanfordovske socialnokritične obešnjaške bizarnosti, ki ji nič človeškega ni tuje.

Kaj drugega sploh lahko pričakujemo od filma, ki se začne s komično sceno v krematoriju? Otvoritvena sekvenca, ki nima nobene vsebinske povezave z zgodbo, ki sledi, je tu le zato, da vzpostavi groteskno črnohumorno razpoloženje, ki prežema film, in pove nekaj malega o naravi revolucionarnega duha. Revolucionarji se ne dajo niti po smrti. Tudi ko so pospravljeni v lesen zaboječek, nočejo v peč in odločno zavračajo gorenje.

Osnovna zgodba je sicer skrajno preprosta. Louise je

rehabilitiran zapornik, ki po vrnitvi na prostost zaživi kot ženska, da bi (kako ironično) dobil službo v tekstilni industriji. Ko šefi lepega dne zaprejo tovarno, v kateri dela, opeharjene delavke sklenejo, da bodo skromno odpravnino še najbolj racionalno porabile tako, da svojemu šefu pošljejo za vrat poklicnega morilca. Louise se kot stara mačka kriminalnega posla ponudi, da bo priskrbela eksekutorja, toda njene zveze so že tako zarjavele, da ji uspe rekrutirati le paranoičnega kvazivarnostnika Michela, ki krvavo potrebuje denar, a žal ni zmožen ustreliti niti psa.

Enostaven zaplet v nadaljevanju razvije zanimivo poanto. Morilca imata namreč hude težave z identifikacijo svoje tarče. Izkaže se, da je v dobi globalne ekonomije sila težko ugotoviti, kdo sploh je šef oziroma komu pripiti krivdo za bedo osmoljenih delavcev. Ko se morilca namesto pred pisarno svoje žrtve znajdeta pred poštnim nabiralnikom na drugem koncu sveta, je jasno, da bo zagati težko priti do dna.

A ni vse tako črno. Filmu, ki se začne s pogrebom in konča z rojstvom, uspe v ves svoj brezobzirni in brutalno zabavni cinizem vmešati tudi nekaj človeške topline in optimizma. Poleg tega bi zaradi odmiranja domače tekstilne industrije težko našel boljši tajming za naskok na slovenska platna. Za konec pa še nasvet za vse nestrepeže, ki odmcenate iz dvorane takoj, ko se začne vrteti odpoved: počakajte do konca, potrpežljivi dobijo piškotek. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● KINO

Končno je tehnologija le sredstvo

Alica v čudežni deželi (Alice in Wonderland). Režija Tim Burton, ZDA, 2010, 108 min., Ljubljana, Kinodvor, Planet Tuš.

Danes, ko hollywoodska filmska industrija doživlja vrhunec tehnološke revolucije, ki so jo prinesle digitalne tehnologije, ko nas tudi najbolj fantastične filmske podobe osupljajo s svojim realizmom, ko se skratka zdi, da ne za domišljijo ne za samo filmsko podobo ni več meja, ki jih ne bi mogle prestopiti (ne nazadnje se je filmska podoba osvobodila celo ploskve filmskega platna in stopila v prostor, ki je bil od nekdanj rezerviran le za gledalca), se ob sledenju sodobni hollywoodski produkciji vseeno ne moremo znebiti občutka, da v teh delih vse pogostejše nekaj vendarle umanjka – avtor. Pomislimo: za katerega sodobnega hollywoodskega cineasta bi namreč lahko rekli, da nas prek svojih del popelje v tako svojevrsten in edinstven svet ter nam ponudi tako prepoznaven, a hkrati neponovljiv slog, da ju resnično lahko identificiramo že po nekaj kadrih ali vsaj prizoru? Jamesa Camerona? Še zdaleč ne, saj sta Cameronov sveti gral le spektakel in tehnična perfekcija. Morda za veterana Martina Scorseseja? Tudi tega je presenetljivo hitro premagal blišč tehnične dovršenosti, da je pri tem pozabil na preostalo. Eden takih bi lahko bil David Lynch, a sam že vrsto let deluje le na obrobju Hollywooda, v samem središču pa so tovrstni cineasti resnično redki.

A jih vendarle najdemo. In med njimi je eden najbolj nenavadnih, drznih, samosvojih, izvirnih in brezkompromisnih avtorjev gotovo Tim Burton, cineast, ki mu je uspelo hollywoodsko žanrsko produkcijo podrediti izrazu svoje avtorske vizije. A ne le to: brez zadržkov je sprejel tudi možnosti, ki jih ponuja sodobna digitalna tehnologija, le da jo je, v nasprotju z večino svojih kolegov, vedno imel zgolj za sredstvo, s katerim je nadgrajeval svojo vizijo, in ne za sam namen. Prav nobenega izmed njegovih del namreč ni mogoče reducirati na preprost poligon za demonstracijo spektakelskega potenciala digitalnih tehnologij. Tudi njegovega zadnjega dela *Alica v čudežni deželi* ne, s katerim se je sicer vrnil pod okrilje studia Disney – kjer je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja tudi začel svojo filmsko kariero – in prek katerega je prvič preizkusil izrazni potencial Disneyjeve digitalne 3D tehnologije.

Alica je v marsičem tipično Burtonovo delo: tudi tu je v središču dogajanja družbeno neprilagojen posameznik, ki se giblje v rahlo bizarnem, kdaj pa kdaj mračnem svetu, v katerem se realnost prepleta s fantastičnim, fantastično pa z oniričnim. Burton je že v izhodišču dal vedeti, da ga ne zanimata ne nadaljevanje prve Disneyjeve *Alice* (animiranega celovečernega filma iz leta 1951) ne klasična priredba Carrollovega literarnega dela. Odločil se je namreč, da bo ustvaril drugačno *Alico*. Pri tem se je oprl na obe Carrollovi deli, *Alico v čudežni deželi* in *Skozi ogledalo*, tako v lik kot v zgodbo pa je vzporedno vnašal tudi elemente svojega klasičnega repertoarja bizarnega in čudaškega. *Alica* se je tako iz otroka spremenila v najstnico, ki ne zmore razumeti, še manj pa sprejeti zahtev ➤



po omejevanju in podrejanju, ki jih nanjo naslavlja rigidna viktorijanska družba. Zato se zateče v domišljjsko čudežno deželo, glede katere Burton izvede domiselni obrat: ta ni več čudežna dežela (Wonderland), kakor misli Alica, temveč podzemna dežela (Underland), tako pa je tudi ime prilagojeno njeni drugačni Burtonovi viziji. A kaj kmalu se izkaže, da se v ta domišljjski svet ne umakne zato, da bi ubežala realnosti resničnega sveta, ampak le zato, da bi tu, »kjer je sama s sabo«, poiskala svojo lastno identiteto, ugotovila, kdo pravzaprav je in kaj hoče. Burton je tako iz *Alice* ustvaril pripoved o emancipaciji ženske v devetnajstem stoletju in jo umestil v svoj divji domišljjski svet, v katerem mnogi izgubijo svojo glavo, tako ali drugače.

DENIS VALIČ

● ● ● **TELEVIZIJA**

Poslanstvo & dostojanstvo

Vlomilci delajo poleti. Režija in scenarij Roman Končar. Premiera 31. 3. 2010, TVS 1, 90 min.

Ne spomnim se, da bi bil nekoč, to se pravi pred nekaj desetletji, govor o poslanstvu in dostojanstvu nacionalne televizije (tako ali tako je bila samo ena). In vendar ga je dostojanstveno opravljala. Za nas nekje med kinematografsko razmeroma razvitim centrom in maloobmejnim območjem, kjer smo lovili tudi nekaj tujih programov, denimo s tem, da je nacionalka omogočala osnovno filmsko izobrazbo oziroma kar soliden pregled tako nad filmsko zgodovino kot tekočo produkcijo tujega in domačega umetniškega filma (ko je ta izraz še premogel svoje dostojanstvo), v programu pa so našli prostor tudi za uspešnice. Ni bilo tedna, da si za svoj arhiv z nacionalke ne bi presnel vsaj nekaj filmov.

Nekateri termini so bili, če že ne sveti, pa vsaj vredni posebne pozornosti. V torek in četrtek zanimiv žanrski in/ali art film ali del cikla, pozno zvečer tudi kakšna ustvarjalno radikalnejša zadeva, v sredo ob osmih praviloma odličen film tedna, v soboto kakovostna uspešnica. Časi minevajo, osebni arhiv je tako poln, da bi se lahko upokojil in gledal samo še filme, in vendar – navada iz mladosti – še vedno vsaj ošvrknem navedene termine.

Preteklo sredo zvečer me je na kavč položil novi slovenski celovečerni prvenec. Psihoanaliza za vsakdanjo rabo pravi, da se potlačeno rado vrne v precej hujši obliki, in televizijski *Vlomilci delajo poleti* lepo ilustrira ta princip, namreč »vrnitev odpisanega« Romana Končarja, ki nam je kar nekaj let milostno prizanašal s svojimi produkti, zdaj pa se je s samostojnim debijem, »družinsko kriminalno komedijo«, končno vzpostavil kot véliki auteur/multipraktik: scenarist, režiser, glavni igralec in producent. Čeprav filmska »oblika« ni bistveno drugačna od tistega, kar je produciral že prej, in je postala kar nekako zaščitni znak nadaljevanj, nanizank in drugih teveproduktov, v katere je bil nekdam vpleten (med drugim tudi v *Patriota*, resnega kandidata za najslabši slovenski film vseh časov) in ki jih opišejo pridevniki, kot so: ceneno, okorno, klišejsko in hkrati privlečeno za lase, karikirano, prisiljeno humorno, zafnana ...

Ne zanima me toliko, zakaj je ta film nastal (pa čeprav so bila vpletena javna sredstva), kot to, zakaj je bil umeščen v ta nekdam relativno elitni sredin termin? Zakaj je bilo treba programsko nepopravljivo zapacati še ta večer, rezerviran za vsaj zanimive filme, če že nadpovprečnih ni več ali pa so licence zanje postale predrage? In v istem smislu me niti ne zanima toliko, kaj meni o vsem skupaj varuhinja gledalčevih pravic, kot bi želel vedeti, kaj na ta film in njegovo terminsko umestitev pravi varuh otroko-

vih pravic (glede na to, da je film nastal pod patronatom uredništva za otroški in mladinski program). Nazadnje pa bi veljalo končno razmisliti še o vpeljavi kraje časa v kazenski zakonik in ob takih primerih, kot je film *Vlomilci delajo poleti*, še posebej drakonskih kaznih zanj.

Prejšnja garnitura se je menda nekaj ukvarjala z dostojanstvom in poslanstvom nacionalne televizije, ampak očitno popolnoma neuspešno, kajti to, čemur smo bili priča v sredo zvečer, žal nima povezave ne z enim ne z drugim. **GORAZD TRUŠNOVEC**

● ● ● **GLASBA**

Virtuozno muziciranje

MILKO LAZAR: Prêt-à-porter Variations. Klavir: Bojan Gorišek in Milko Lazar. Založba Mettis Muzika, Ljubljana 2010.

Štiri kratke, melodično in ritmično izrazite teme, zaigrane na dveh klavirjih, sestavljajo uvod v skladbo *Prêt-à-porter Variations*, ki jo nato dopolnjuje in nadgrajuje osem variacij na osnovno temo, dokler jih ne zaključijo ponovitve štirih melodij v skoraj enakem trajanju, a z drobnimi, vendar prepoznavnimi razlikami. Glasba je nastala pred slabimi tremi leti za skupni odrski projekt skladatelja Milka Lazarja in koreografa Edwarda Cluga, ki je doživel odličen sprejem. To seveda sploh ne preseneča, tudi če poslušamo samo glasbo.

»Konfekcijske variacije«, kot bi morda lahko prevedli naslov, so namreč izjemno učinkovit in komunikativen primer minimalističnega glasbenega ustvarjanja, ki se je razvilo iz glasbene avantgarde 20. stoletja in verjetno doseglo vrhunec pri ameriških skladateljih, kot so La Monte Young, Philip Glass in še zlasti Steve Reich. Vendar Milko Lazar v svoje skladanje vnaša bogate izkušnje tudi z drugih glasbenih področij, to pa daje njegovemu minimalizmu čisto samosvojo razsežnost. Dolgo smo ga namreč poznali predvsem kot odličnega alt saksofonista bodisi v Big Bendu RTV Slovenija bodisi v skupinah Quatebriga ali Štefbet Rifi, katerih ustanovni član je bil, medtem ko je njegov študij tako klavirja na Visoki šoli za glasbo in gledališko umetnost kot čembala na Kraljevem konservatoriju v Haagu ostajal ob strani. In prav džez oziroma ena njegovih bistvenih sestavin, se pravi improvizacija, ima pri Lazarjevem glasbenem ustvarjanju pomembno vlogo, kot jo ima najbrž tudi to, da pripada generaciji, ki se je pred koncem prejšnjega stoletja znova navdušila za elektroniko.

Vendar vse to lahko samo dobrodošlo dopolnjuje tisto, kar ima človek v sebi, kar ima umetnik povedati, in Lazar, ki je že pred tem precej ustvarjal za gledališče, film in ples, zase pravi: »Moja glasba je tudi brez dejanske upodobitve močan ritmični, plesni ali vizualni dražljaj. Ta se kaže že v mojem ustvarjalnem procesu – med komponiranjem ne morem mirno sedeti, temveč se nenehno gibam, čutim ritem glasbe; zame sta glasba in ples tako rekoč neločljiva.« In ritem, s katerim se v variacijah prepletajo osnovne melodije, je zares izrazit, tako kot je izrazit tudi v drugi skladbi na plošči, ki ima preprost in zgovoren naslov *4 Pianos*, po svoji zvočni učinkovitosti pa prav nič ne zaostaja za prvo.

Kljub navidezni enostavnosti in varljivi preprostosti takšna minimalistična glasba pred izvajalca postavlja stroge zahteve. Popolna točnost in usklajenost sta osnovna pogoja za učinkovito izvedbo skladbe. In pri tem skladatelj Milko Lazar ne bi mogel imeti srečnejše roke. Ne samo zato, ker je sam odličen pianist, ampak tudi zato, ker je našel prav tako, če ne še odličnejšega sodelavca: Bojan Gorišek namreč že vso svojo dolgo in bogato

pianistično kariero izvaja predvsem sodobno ali pa vsaj novejšo glasbo, začeni z izjemnim posnetim opusom celotnega Satieja, ki gotovo sodi med najboljše doslej, pa nato prek Crumba vse do Arva Pärta, s katerim je nastopal v zadnjem času. Poslušati njuno virtuosno muziciranje je užitek na plošči, še bolj pa na koncertu, tako da bo krstna izvedba Lazarjevega Koncerta za dva klavirja in orkester čez mesec dni (v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma z Orkestrom Slovenske filharmonije) prav gotovo eden izmed glasbenih dogodkov sezone.

Prêt-à-porter Variations pa smo lahko veseli še zaradi nečesa: plošča je izšla pri majhni, a vse prodornejši založbi Mettis Bukvarna, ki, kakor pravi sama, »odpira prostor kompozicijam sodobne glasbe in pristopom, ki na nepretenciozen, a neposreden način posegajo v tokove sodobne glasbe. Tej zastavitvi sledi tudi oblikovalska zasnova zbirke, ki je kreativni produkt studiabotas.« Samo želimo si torej lahko, da bo zbirka v tako minimalistično učinkoviti in grafično izčiščeni podobi zares zaživela. Zdi se mi namreč, da glasbe zanj zlepa ne bo zmanjkalo.

JURE POTOKAR

● ● ● **RAZSTAVA**

Poet superjunak

Mark Požlep, 2008–2010. Galerija sodobnih umetnosti Ganes Pratt, Ljubljana, od 11. do 20. marca 2010.

Še ne tridesetletni Mark Požlep je tokrat predstavil nekaj fotomontaž bolj dokumentarne kot umetniške vrednosti, videa *Ognjišče*, *sekira in bananin olupek* ter *Time to become poets* in posnetek performansa *Fingerstick Radio – PushBang*. Naravnost rečeno, to ni bila običajna razstava, temveč neskljen vpogled v Požlepova zadnja dela, večinoma enkratna, v sodelovanju z drugimi umetniki s posebnim poudarkom na performativnem.

Požlepa poznamo po posebni fascinaciji nad sistemi in ikonami popularne kulture, ki jih vpleta v obravnavo povsem intimnih tem posameznika. Tako kot gre to v resničnem življenju. Doživljamo vsak svoje osebne drame, a nikoli izolirano od medijskega sveta – od političnih novic, oglasov, slavnih osebnosti, popularne glasbe, filmov in leposlovja. Navajeni smo prežemanja, nabutanosti s podobami, logotipi in simboli, in kar je drugače, je preveč tuje. Pri Požlepovih delih se pogled lahko ustavi in prilepi na tovrstne ikone (srečamo Batmana, Supermana, Bananajama, Jezusa, Miki Miško, Racmana Jako, Betty Boop), misel pa potuje okrog teh obče znanih tem k osebni problematiki. Avtor cilja na zasebnost, osebnostne hibe, položaj umetnika, notranje zapore publike, fizično interakcijo z občinstvom, skrito besnilo ljudi, igro, ironični nastop in distanco do sebe. Kot sredstvo izbire estetski *trash*, inovativno reciklažo pa poveže s kičem in grotesknostjo.

Požlepova umetnost je generacijsko specifična, je idejnost generacije Y. Peter Pan generacija, rojena v letih od 1981 do 1999, je odraščala v okolju medijske dominacije in dostopnosti tehnologije, ki je prinesla tudi večjo dosegljivost proizvodov popularne kulture. Je generacija, za katero menijo, da ne zna odrasti, saj gre po večini za zaželeno kronsko dragulje baby boomerjev. Facebook generacija še vedno veliko časa nameni raznim stripom, filmom, glasbi in drugi fikciji. To ni beg v paralelne domišljjske svetove, ampak stapljanje imaginarnega in realnega v boljšo resničnost. Generacija, ki so jo vzgojili mediji, v iskanju intimnih vsebin nagovarja prek Požlepove umetnosti.

LARA PLAVČAK



S SiOL TV se vrnite v zlato dobo slovenskega filma.

SLOVENSKI
FILMI!



SLOVENIAN
FILM FUND
FILMSKI
SKLAD
REPUBLIKE
SLOVENIJE
JAVNI
SKLAD



Dobrodošli v svetu največjih filmskih hitov!

V videoteki SiOL TV si lahko odslej kar iz domačega naslanjača izposodite večne slovenske klasike za vso družino, kot so Kekčeve ukane, Vesna, To so gadi, Cvetje v jeseni in mnoge druge. Izposoja stane 2 EUR za film, izposojeni filmi pa so vam na voljo 24 ur za neomejeno število ogledov!

Telekom Slovenije, d.d., Cigaletova 15, 1000 Ljubljana

080 8000
www.siol.net



Vesolje veselja

ŽENJA LEILER

ZAKAJ ŽE?

Kulturnemu tisku gre na Slovenskem gotovo posebno mesto. Ne le zato, ker je izpisal burno zgodovino. Na straneh slovenskih kulturnih, še posebno literarnih revij so se namreč vzpostavljale, se med sabo konfrontirale in nemalokrat polemizirale različne idejne in nazorske skupine, generacije, smeri, celo gibanja. Revije so bile nemalokrat tudi prostor kritične refleksije, ki je omogočal, da družba, kolikor in kakor je to vsakokrat pač mogoče, sploh misli samo sebe in artikulira svoje resnične dileme. Obstoj kulturno-literarnih revij, kot je na nekem mestu slikovito zapisal Marjan Dolgan, zato nikoli ni bil idiličen, njihova življenja so prej spominjala na žanr kriminalke ali celo shrljivke. Sem sodijo spletke, razkoli, obračuni, celo sodni procesi in prepovedi. A po drugi strani so prav krize in ukinitve nemalokrat povzročile nastanek novih revij in s tem nekakšno kontinuiteto v diskontinuiteti.

Tako je bilo že s starostjo med slovenskimi revijami, *Ljubljanskim zvonom* (1881–1941), ki je bil kot glasilo liberalnejšega kroga ustanovljen v odgovor na tradicionalen in takrat pravkar ugasel Stritarjev dunajski *Zvon*. Na začetku tridesetih let prejšnjega stoletja pa je članek Otona Župančiča *Adamič in slovenstvo*, ki je obudil slovensko nacionalno vprašanje, povzročil odhod liberalne struje sodelavcev revije in ustanovitev prve *Sodobnosti* (1933–1941). Nič drugače ni bilo z drugo osrednjo revijo tistega časa, katoliškim *Domom in svetom* (1888–1944), ki je pod uredniško taktirko svetovljanskega Izidorja Cankarja v letih 1914–1918 postal vodilna slovenska literarna revija. Dve desetletji pozneje, skoraj na pragu druge svetovne vojne, pa je znameniti Kocbekov zapis *Premišljevanje o Španiji* sprožil spor med založnico revije in levo usmerjenimi sodelavci ter povzročil nastanek Kocbekove revije *Dejanje* (1938–1941).

Še zlasti burno je bilo življenje kulturnih revij, ki so bile resda predvsem literarne, a so s svojimi prispevki ves čas motrile tudi dogajanja v družbi, v obdobju po drugi svetovni vojni. Namesto tistih predvojnih, ki niso več smele izhajati, so se pojavile nekatere nove, trajneje pa so preživele predvsem tiste, ki so znale dovolj spretno hoditi po ozki brvi med čim večjo vsebinsko avtonomijo in pragmatično podrejenostjo partijski oblasti. Takšni so bili denimo *Naši razgledi* (1952–1992), od druge polovice šestdesetih let naprej pa *Sodobnost*. Zgodovina bojevitejših med njimi je znana: *Besedi* (1951–1957) je sledila *Revija 57*, ki ji je bilo namenjeno komaj leto dni obstoja, Jože Pučnik je bil zaradi članka v njej prvič zaprt, oblast pa je leta 1960 kljub vsemu dovolila ustanovitev *Perspektiv*. Revija je hitro združila sodelavce obeh ukinjenk in postala prostor formiranja v povojni zgodovini gotovo najbolj nadarjene, kritične generacije literatov, kritikov in publicistov – na straneh *Perspektiv*, katerih uredniki so bili Janko Kos, Dominik Smole, Veljko Rus, Primož Kozak, Taras Kermauner in Dane Zajc, so objavljali klasiki moderne slovenske literature. Pot *Perspektiv* je bila zaustavljena že leta 1964, Pučnik je bil ponovno v zaporu, za teden dni je bil zaradi sicer neobjavljene parodije na Aškerčevo *Dumo* zaprt tudi Tomaž Šalamun, sodelavce je zasliševala in zalezovala Udba,

Zgodovina slovenske

kulturne revialistike

pripoveduje zgodbo

o radovednosti in

vztrajnosti, o dialektiki

doma in sveta,

perspektiv in problemov.

In, konec koncev, o

tem, da je globalnost

našega sveta, v katerem

mora tudi lokalnost

najti svoj smisel,

perspektivna le toliko,

kolikor so njeni atributi

tudi raznovrstnost,

ustvarjalnost,

sproščenost.

partijska dolga roka pa je prek organiziranega protesta na premieri *Tople grede* Marjana Rožanca izpeljala še ukinitve *Odra 57*, tako rekoč generacijskega gledališkega antipoda ljubljanski Drami, na katerem je bila pred natanko pol stoletja (8. aprila 1960) prvič uprizorjena Smoletova *Antigona*.

Nekaterim sodelavcem ukinjenih revij so svoja vrata po letu 1964 odprli dve leti pred tem ustanovljeni *Problemi*, sicer nasledniki mentorske revije *Mlada pota*. Vse do začetka osemdesetih je ta revija združevala pisano nazorsko in estetsko združbo piscev in literatov, to pa je sčasoma povzročilo zbiranje sodelavcev v izolirane skupine, ki so gravitirale okoli posameznih literarnih, filozofskih in drugih tem. Revijo so najprej zapustili pripadniki starejših generacij in tako imenovana heideggerjanska skupina, ki je leta 1982 ob stisnjenih zobeh takratne oblasti in močni antikampanji številnih poznejših demokratov ustanovila *Novo revijo*. Tik pred osamosvojitvijo je iz *Problemov* odšla še najmlajša generacija literatov in ustanovila revijo *Literatura* (1989), *Problemi* pa so postali in do danes ostali teoretska revija lacanovskega kroga. Ob omenjenih so seveda izhajale ali izhajajo tudi nekatere »manjše«, ne dosti manj pomembne revije, ki pa jih mora ta shematični prikaz pustiti ob strani.

V času po osamosvojitvi se zares ni vzpostavila več nobena kulturna revija, na straneh katere bi potekal širše javno odmeven in zavezujoč družbenokritični forum. Dejstvo, da je po demokratičnih procesih in transformaciji naroda v nacijo kultura nekako izgubila status nosilke družbene identifikacije in razvoja, gotovo ni edini razlog za to. Hočem reči, ni šlo za to, da kulturi ni bilo več treba stati na čelu avantgardnega uporništva, ki giblje družbo naprej, ampak se je ta družba kulturi kot nosilki uporne in konstruktivne energije enostavno odrekla. Najbolj simbolično morda ob pozivu *Ura evropske resnice za Slovenijo*, katerega snovalci, po večini takratni sopotniki *Nove revije*, so bili v osrednjem slovenskem časniku celo označeni za prhljaj, ki ga je mogoče stresti z ramen. S čigavih ramen, pravzaprav? A svoji odgovornosti za družbo se je sčasoma kot da odrekla tudi kultura sama ali pa za to odgovornost, malce utrujena in malce razvajena, ni čutila več potrebe in jo je – nevede? – na milost in nemilost prepustila politični in kapitalski eliti. Še več, njej se je nemalokrat pustila instrumentalizirati tudi sama, predvsem pa je nemalokrat podlegla (in podlega) družbeni vulgarizaciji in banalizaciji, potrebni za doseganje teh ali onih parcialnih interesov.

Sočasno in polagoma se je tudi večina specializirane kulturne revialistike nekako po nuji razmer (naravni poti?) »umaknila« za zidove posameznih umetnostno-estetskih somišljenikov in zanimanj, znotraj katerih živi svoje samostojno, enkrat bolj in drugič manj ustvarjalno življenje, vendar pa skupna naklada te periodike že nekaj let upada. Še posebno po ukinitvi *Razgledov* na prelomu stoletij, ki so leta 1992 nasledili *Naše razglede*, je prav na področju splošnejšega kulturnega tiska nastala precejšnja praznina. Edini resnejši poskus, da bi jo zapolnili, je nastal znotraj podjetja Nova revija z mesečnikom *Ampak*.

Seveda ni neumestno vprašanje, ali so temu krivi razvoj spleta, spremenjene bralske navede predvsem pri mlajših generacijah, izrazito

spremenjen medijski trg na globalni ravni, pomanjkanje družbene in državljanske zavesti, morda celo ponudba sama ali pa vse skupaj. A ne glede na prave razloge za takšno stanje stvari ima dandanašnji slovenski kulturni tisk vse bolj omejene možnosti, da bi relevantno, potencialno polemično, predvsem pa odgovorno, bolj odmevno in formativno posegal v širši družbeni prostor.

Pogledi prihajajo na domači medijski trg v času, ko resnemu in odgovornemu tisku, kaj šele časopisom kulturne provenience, niso naklonjene prav nobene okoliščine. Te namreč naplavljaajo predvsem številna vprašanja, pa komajda kakšen trdnejši odgovor. Denimo, ali je izdajanje tiskanega štirinajstdnevnik, namenjenega umetnosti, kulturi in družbi danes, ko se vse bolj informiramo samo še prek elektronskih medijev in brezplačnikov, anahronistična ali pa – ravno zato – subverzivna gesta? Ali slovensko govoreči prostor premore kritično maso bralcev takega medija in mu tako omogoča dolgoročno preživetje na trgu? Na trgu »nacionalne kulture«? Kako nagovoriti mlajše bralce, ki časopise, če sploh, berejo le še v digitalni obliki in ki jih morda res marsikaj zanima, a pravzaprav bolj malo zares briga? Ali zmremo ustvariti časopis, ki bo kritično in verodostojno, zavzeto in obenem distancirano reflektiral kulturne in družbene fenomene? In to v dobi, ko se mediji, ki jim tempo narekuje diktat površine, spreminjajo v neblogljen servis dnevne politike, ki po večini misli in deluje lokalno, javni družbeni dialog pa je reduciran na boksarske dvoboje, v katerih ne zmaguje moč argumentov, ampak argumenti nadute moči, provincialne samozadostnosti in vse bolj tudi politične in finančne oligarhije, za katero se vse bolj zdi, da pravila demokratičnega nadzora sproti prilagaja dogajanju na svojem spolkem terenu. Pri tem ni nepomembno, da gre soodgovornost za takšno stanje tudi medijem samim. In sploh, ali bomo uredniki in sodelavci, pisci in bralci, v teh spremenjenih, zahtevnejšem branju in vsebinam po večini ne ravno naklonjenih časih, našli drug drugega?

Pogledi so gotovo ta možnost. Morda nič več kot možnost. Pa vendar: nastajajo iz prepričanja, da se je za to možnost vredno potegovati, jo zagovarjati, jo navsezadnje, spraviti iz potencialnega v realno življenje. Seveda ne samo zato, ker so prav črke na papirju – ali, že danes ali najpozneje jutri, tudi na ekranu najrazličnejših naprav za branje – ena najpomembnejših manifestacij kulturne zgodovine. Tej zgodovini, ki se prek naše sedanjosti nadaljuje v prihodnost, kakršna koli že bo, se skušajo *Pogledi* oddolžiti z naslovi svojih rubrik. Ti naslovi – nekdanji bi rekli, da malodane postmodernistično – korespondirajo z nekaterimi naslovi slovenskih kulturnih revij. Pa ne samo zaradi semantičnega ujemanja z intencami posameznih rubrik *Pogledov*, temveč tudi zato, ker ravno zgodovina slovenske kulturne revialistike pripoveduje zgodbo o radovednosti in vztrajnosti, o dialektiki doma in sveta, perspektiv in problemov. In, konec koncev, o tem, da je globalnost našega sveta, v katerem mora tudi lokalnost najti svoj smisel, perspektivna le toliko, kolikor so njeni atributi tudi raznovrstnost, ustvarjalnost, sproščenost. Ne glede na to, koliko so ti pojmi danes že razvrednoteni. Vprašanje *Pogledi* – *zakaj že?* ima v tem smislu zelo trden odgovor. Natanko – zato.

pogledi

naslednja številka izide

21. aprila 2010

PROBLEMI

Knjiga v
postgutenbergovski
galaksiji

DIALOGI EKSKLUZIVNO

Pogovor s pisateljem
Jonathanom
Franzenom

ZVON

Glasbeni *fin-de-siècle*
je sto let pozneje
enako vznemirljiv



OPERA BALET

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE LJUBLJANA

ROMEO IN JULIJA

SERGEJ S. PROKOFJEV

9. IN 10. APRILA 2010 OB 19.30

CANKARJEV DOM, GALLUSOVA DVORANA

GLEDALIŠKI DIREKTOR / ŽENITNA POGODBA

WOLFGANG AMADEUS MOZART / GIOACCHINO ROSSINI

3., 4. IN 5. MAJA 2010 OB 19.30

CANKARJEV DOM, LINHARTOVA DVORANA

URBANOBALET

KRSTNA IZVEDBA BALETOV KOREOGRAFINJ

SANJE NEŠKOVIČ PERŠIN IN KJARE STARIČ

5. IN 8. MAJA 2010 OB 20.00

KINO ŠIŠKA

CARMEN

GEORGES BIZET

20. IN 22. MAJA OB 19.00

23. MAJA OB 18.00

CANKARJEV DOM, GALLUSOVA DVORANA

BALETNE PREDSTAVE NA PREŠERNOVEM TRGU

OD 11. DO 20. JUNIJA

MADAME BUTTERFLY

GIACOMO PUCCINI

PREMIERA: 28. JUNIJA 2010 OB 20.00

PONOVITVI: 29. IN 30. JUNIJA 2010 OB 20.00

CANKARJEV DOM, GALLUSOVA DVORANA

SAMOROG

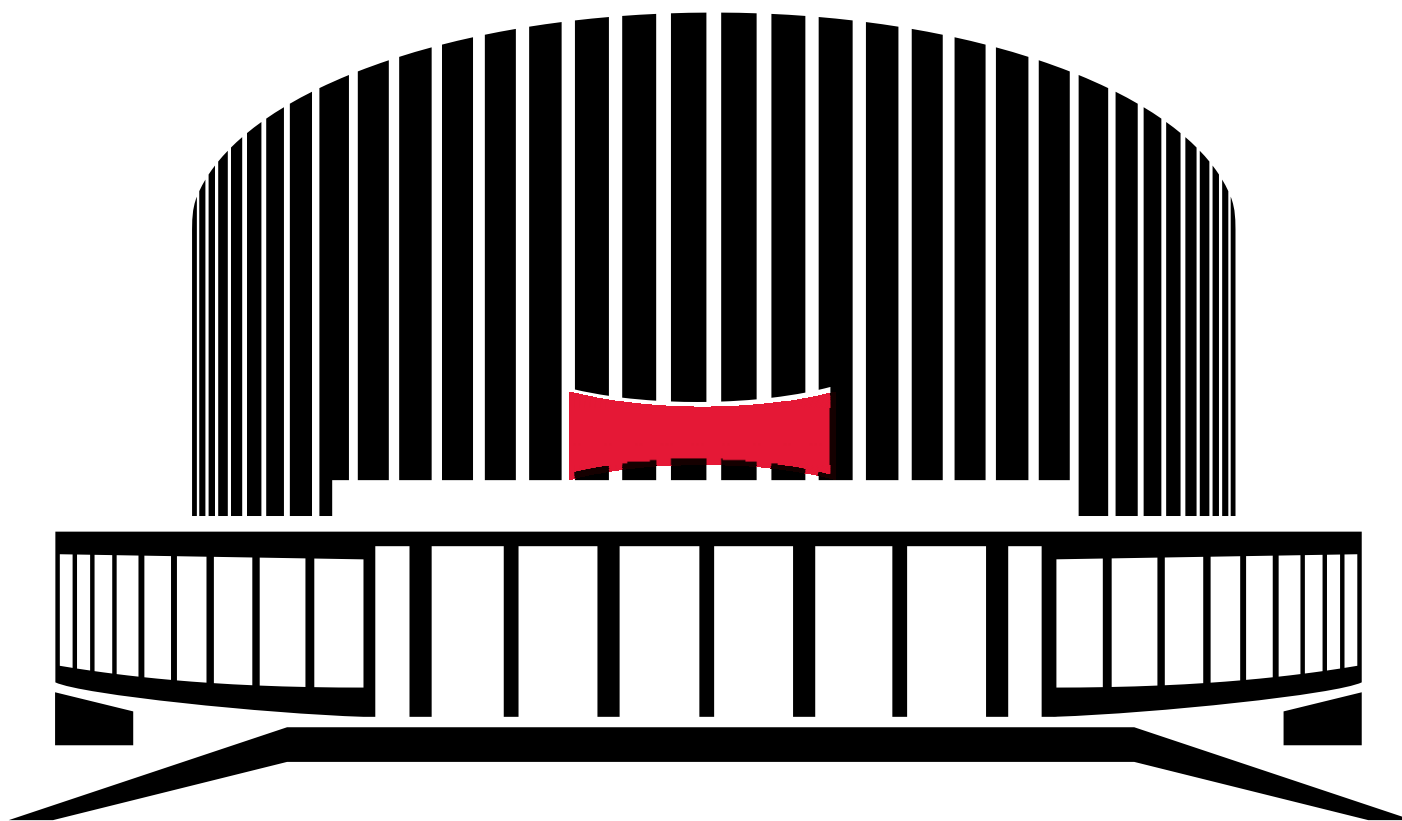
G. C. MENOTTI

MADRIGALNA OPERA

16. IN 17. JULIJA

LJUBLJANSKI GRAD





APRIL 2010 | NEDELJA, 4. APRIL, OB 20:00 CHRISTALINA VS. UNCLE BUM VEČERNI SPOPAD AVTORSKE MUZIKE IN POEZIJE | ČETRTEK 8. APRIL, OB 21:00, HLADNO PIVO (HR) | PETEK, 9. APRIL, OB 21:00 CHALLENGE (CINDY BLACKMAN, T.M. STEVENS, KAT DYSON) | NEDELJA, 11. APRIL, OB 20:00 JUNIOR KELLY & WARRIOR KING PREDSKUPINA LAS BALKANIERAS | SREDA 14. APRIL, OB 21:00 BEATLEGEIST OPERNI ROKENROL KONCERT | OD TORKA, 13. APRILA, DO TORKA, 4. MAJA PROJEKT 3 RE (RETHINK/REUSE/RECYCLE) | ČETRTEK, 15. APRIL, OB 21:00 MOUSE ON MARS (SONIG/D) MULTIETNIČKA ATRAKCIJA (SRB), ERRORIST (RX:TX/SLO), PHILLIPE (CONFUSION/HR) | PETEK, 16. APRIL, OB 21:00 HERCULES AND LOVE AFFAIR VRHUNEC SODOBNEGA NEWYORŠKEGA DISKA APRILA PRVIČ V SLOVENIJI | OD TORKA, 20. APRILA, OD 20:00, DO ČETRTRKA, 22. APRILA, DO 20:00 POSTGRAVITYART TRANSFORMANCE, PERFORMANCE, INFORMANCE | ČETRTEK 22. APRIL, OB 22:00 BALKANBEATS – DETI PICASSO (MOSKVA) | PETEK, 23. APRIL, OB 21:00 DEERHOOF (USA) PREDSKUPINA REPETITOR (SRB) | SOBOTA, 24. APRIL, OB 22:00 ONYX (USA) PRVIČ V SLOVENIJI HIP-HOP LEGENDE V ŽIVO | SREDA, 28., IN ČETRTEK, 29. APRIL, OD 12:00 DO 16:00 SEZAMOV KOT V KINU ŠIŠKA URBANI ZVOKI I/II, DELAVNICA ZA OTROKE | BLAGAJNA V KINU ŠIŠKA JE ODPRTA OD PONEDELJKA DO PETKA OD 15:00 DO 20:00 IN OB SOBOTAH OD 10:00 DO 13:00. NA DAN DOGODKA JE BLAGAJNA ODPRTA OD 17:00 DALJE. | M: 030 310 110 T: 01 500 30 00 | PREDPRODAJA VSTOPNIC ZA DOGODKE V KINU ŠIŠKA POTEKA 24 UR NA DAN PREKO SPLETA NA EVENTIM.SI IN NA KONCERTI.NET. NAKUP JE MOŽEN TUDI PREKO KLICNEGA CENTRA EVENTIMA VSAK DAN MED 8:00 IN 20:00 NA TELEFONSKI ŠTEVILKI 01 420 5000 TER V POSLOVALNICAH PETROLA, BIGBANGA, KOMPASA IN E-ŠTUDENTSKEGA SERVISA TER NA VSEH POOBlašČENIH PRODAJNIH MESTIH EVENTIMA PO SLOVENIJI | PODPORNICI: MESTNA OBČINA LJUBLJANA, EVENTIM, PRISTOP, ŽURNAL24, EUROPLAKAT, TAM-TAM, THE SLOVENIA TIMES, NAJDI.SI | OBLIKOVANJE: LONI DBS | ZGLEDI VLEČEJO | CENTER URBANE KULTURE **KINO ŠIŠKA**