



KULTURNA POLITIKA

Reforma ali revolucija?



STRIPAR IGOR KORDEJ

Velemojster v Kranju

CANTERBURYJSKE POVESTI

Izjemen prevod klasike

ESEJ ANDRAŽA TERŠKA

Legalistični zakonizem

ARHITEKT DAVID ADJAYE

O bistvenem časa
in prostora

Februarska številka v prodaji!



Delo, d. d., Dunajska 5, SI 1509 Ljubljana, 572051

Naročite se na revijo v letu 2014 in si pridobite **25 % popusta.**

080 11 99 | 01 47 37 600
narcnine@delo.si | www.delo.si



Za dodatne informacije in naročila nam pišite na narcnine@delo.si oziroma pokličite na brezplačno številko 080 11 99. Splošni pogoji so objavljeni na www.trgovina.delo.si.

DELO
DE
FACTO

PROBLEMI

4–13 KULTURNA POLITIKA – REFORMA ALI REVOLUCIJA?

Slovenska kulturna politika je na pragu velikih reform. To napovedujejo tako politične opcije kot nevladne organizacije. Kljub temu pa se predstave o vsebini in poteku reform močno razlikujejo. Desnica je za nekaj let zapravila kredibilnost pri reševanju tega vprašanja z nepremišljeno ukinitvijo ministrstva, s čimer je naslednikom podarila svarilo, v kakšen kaos bi se sprevrgla revolucija (ali s priljubljenim izrazom tistega časa – »resetiranje«) kulturnega sektorja. Levica je po drugi strani zadržana pri dveh ključnih korakih tranzicije v evropski kulturni model: vzpostavitvi kulturnega trga in reformi javnega sektorja. Na ravni retorike glede obeh ciljev trenutno vlada politični in civilni konsenz; pogledi na to, kako bi ju izpeljali, pa se ponovno močno razlikujejo.



Razgrnitvi horizonta teh razlik posvečamo drugi veliki tematski blok *Pogledov*. Naš prvi sogovornik, **Miran Zupanič**, v iskanju novih občinstev tržno osamosvojene kulture vidi razširitev koncepta kulture kot javne dobrine, obenem pa opozarja na pasti, ki jih prinaša prevelik potop v sodobno potrošniško mentaliteto. **Andrej Srakar** je po drugi strani prepričan, da ima pomik k večji tržnosti še kar nekaj rezervnega prostora, preden bi lahko postal nevaren. Kot pravi, hladna vojna abstraktnih konceptov državnega in tržnega ne bo prav dosti prispevala k vzniku modernega kulturnopolitičnega modela; predvsem nujno potrebujemo temeljito ekonomsko analizo domačega kulturnega trga. Zadnja na čelu ministrstva za kulturo pred njegovo ukinitvijo, **Majda Širca**, je nezadovoljna z retoriko velikih reform, ki ostajajo neizpolnjene. Četudi za program aktualne kulturne oblasti najde številne dobre besede, je njen največji očitek aktualnemu ministrstvu že to, da v prvi fazi vladnih pogajanj niso preprečili štirideset milijonskega reza v kulturni proračun. **Gašper Troha**, v tem sklopu postavljen v nehvaležno vlogo apologeta ministrstva, predstavi svoje videnje prihodnje tranzicije kulturnopolitičnega modela, ki v nekaterih bistvenih točkah polemizira z mnenji naših preostalih sogovornikov. Obenem napove, da lahko smiseln prehod v nov model realiziramo že v dobrem desetletju. **Gašper Jakovac** v eseju opozori na pasti ideološkega diskurza, v katerega se zapletajo kulturniki ob zagovoru svojega sektorja, **Urban Zorko** pa na sramotilni steber priveže tri krče domačega filmskega kolesja, ki nas ločijo od tega, da bi na slovenskih platnih pogostje uzrli vrhunska dela. Zakaj je tako (bilo), v svojem komentarju predloga novega filmskega zakona pojasnjuje **Samo Rugelj**.



NASLOVNICA

Geslo, najbrž znano vsem Slovencem, izvira iz pridige o veri, dela Trubarjevega prvega *Katekizma* iz leta 1550. Odtlej je ponarodelo malone v bojni krik, predvsem na področju kulture. Napis na fotografiji so izobesili umetniki, ki so ustvarjali v prostorih nekdanjega narodnega doma v Novem mestu, ko jim je občinska uprava malo pred praznovanjem letošnjega kulturnega dneva postavila rok za izselitev: 20. februar. Foto Mihael Korsika

14-15 FABULA 2014: RAZKRITI OBRAZI SVOBODE

Gostje letošnjega literarnega festivala Fabula bodo **Péter Esterházy, Juan Goytisolo, Jacqueline Raoul-Duval, Thomas Brussig, Gabriela Babnik, Nejc Gazvoda, Alojz Ihan, Vesna Lemaic** in **Miha Mazzini**. Predstavljamo tuje goste.

ZVON

16-17 OD SKOJEVCA DO VITEZA UMETNOSTI

Leto 1977 je bilo prelomno tudi za jugoslovanski strip: zaznamovali so ga izidi *Stripbune*, posebne številke *Tribune*, kultnega Gatnikovega albuma *Magna Purga*, prva številka beograjskega mesečnika *Yu Strip*, v Zagrebu pa je bil ustanovljen Novi kvadrat. Leto 1977 je naplavilo tudi hrvaškega striparja Igorja Kordeja, čigar dela so na ogled v kranjskem Globusu, njegov opus pa v zgodovinski kontekst umešča **Iztok Sitar**.

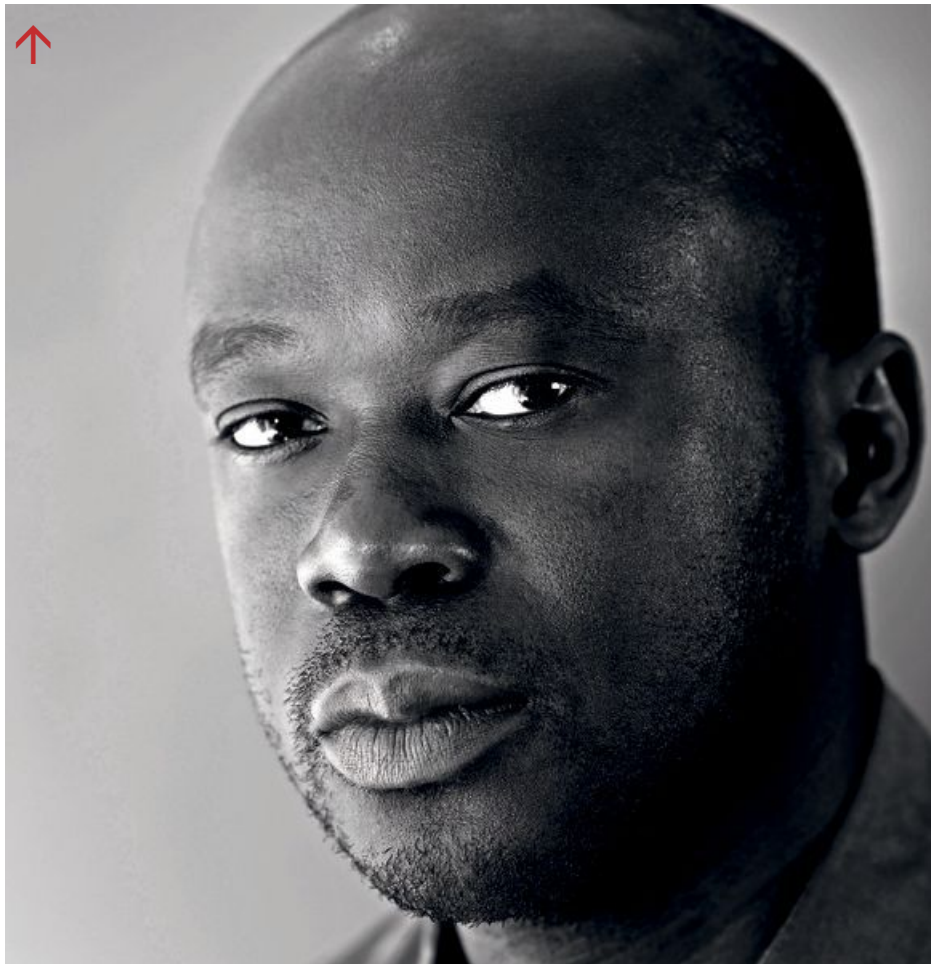
17-18 OBLASTI IN LJUBEZNI NI DO GNEČE

Chaucerjeve *Canterburyjske povesti*, eno od temeljnih del angleške književnosti, menda po krivici obdaja avreola resnobnosti in dolgočasnosti. **Andrej Koritnik** jih je prepoznal kot čtivo, ki ponuja priložnost za hahljanje nad slabostmi prebivalcev človeškega zverinjaka – pred šeststo leti.

DIALOGI

19-20 Z ARHITEKTURO USTVARJAM PRECIZNEJŠI ODNOS DO BIVANJA

DAVID ADJAYE, ARHITEKT



21 RAZGLEDI

AGATA TOMAŽIČ – ŠTEFAN VEVAR: Vrvohodska umetnost prevajanja

21 KRITIKA

KNJIGA: Alojz Ihan: Slike z razstave (Tina Vrščaj)
KINO: Varuhi zapuščine, r. George Clooney (Denis Valič)
RAZSTAVA: Alban Muja: Nikoli nisem znal pojasniti ... (Kaja Kraner)

22-23 BESEDA

ANDRAŽ TERŠEK: O sprenevedanjih in manipulacijah

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 5, številka 4

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

Miran Zupanič, predsednik Nacionalnega sveta za kulturo

DOGOVORITI SE MORAMO, KAJ PRAVZAPRAV ŽELIMO



FOTO TOŽE SUHADOLNIK

MATIC KOCIJANČIČ

Filmski režiser (tudi diplomirani pravnik) in pedagog Miran Zupanič je od septembra 2009 predsednik Nacionalnega sveta za kulturo (s petletnim mandatom) ter dekan Akademije za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT). Za dokumentarni film *Otroci s Petrička* je leta 2009 prejel nagrado Prešernovega sklada, o njegovem igranem celovečernem televizijskem filmu *Zmaga ali kako je Maks Bigec zasukal kolo zgodovine* (2011) pa je kritik *Pogledov* Denis Valič zapisal: »Prek Maksove zgodbe je Zupaniču uspelo ujeti občutek eksistencialne stiske, tesnobe, porojene iz razraščajoče se družbene in ekonomske negotovosti, ki pesti našo družbo, občutek, ki prežema vse številnejše posameznike in na katerega se ti različno odzivajo: ali s pogreznjenjem v apatijo ali pa, sicer redko, z dejanjem, ki je znak revolta.«

Letošnji kulturni praznik so ponovno pospremile številne kritične izjave glede statusa kulture in kulturnikov v Sloveniji. Kje sami vidite poglobitve težave – v zmanjševanju proračuna za kulturo, v njegovi razporeditvi ali v čem tretjem?

To, da je premalo denarja, je gotovo velik problem, nikakor pa ne največji. Poglavitni problem je odnos Slovencev kot skupnosti do lastne umetnosti in kulture. Ta odnos je dvoumen, protisloven, dvoličen. Po eni strani se zavedamo, da umetnost bogati človekovega duha in gradi narodno samobitnost, identiteto itn. Hkrati pa imamo številne prakse, ki umetnost in kulturo omejujejo, če se izrazim bolj ostro, celo zatirajo. Dobrih dvajset let po prehodu v nov družbeni red še vedno ohranjamo kulturnopolitični model iz socializma; model, ki je v svojem bistvu težil k hegemoniji nad ustvarjalnostjo in v katerem so partijsko-birokratske strukture oblikovale mehanizme za obvladovanje kulturnega prostora kot enega najpomembnejših družbenih sistemov za oblikovanje zavesti državljanov.

Jasno je, da te strukture svoje hegemonije nad ustvarjalnostjo nikoli niso uspele v celoti udejanjati, niti takoj po vojni. Vseskozi je šlo za relativno hegemonijo, relativno gospodovanje in relativno obvladovanje kulturnega področja, znotraj katerega se je vendarle razvilo specifično polje svobode: gre za pristen občutek svobode, ki pa se vselej jasno zaveda meja, znotraj katerih sme obstajati. Te meje so predvsem sistemske – načini, kako je kulturna produkcija organizirana, kako je financirana, kakšen status imajo ustvarjalci itn.

Nikakor ne moremo trditi, da je Jugoslavija po zgledu Sovjetske zveze ustvarila totalno partijsko kulturo, kjer bi bili umetniki zgolj ideološka orodja politike. So fragmenti, avtorji, katerim to morda lahko pripišemo, vseeno pa je bila kultura splošno gledano vendarle delno avtonomna cona. In prav ta občutek *delne* avtonomije kulturnega prostora – ki bi jo lahko poimenovali tudi delna neavtonomija – se pravzaprav vleče vse do današnjih dni.

Ključno vprašanje je, do katere mere skupnost, tj. družba in država, zagotavlja človekovi zavesti, da se uresničuje, širi in osvobaja skozi umetnost. Mislim, da je to tudi središčno vprašanje odnosa slovenstva do umetnosti, odnosa, ki je spodbujevalen in omejevalen hkrati. Jasno je, da je umetnost pogosto tvorec kulturnih vzorcev, ki družbo enotijo in delajo konvencionalno. Vendar je umetnost predvsem izvor novega. Morda je razlog slovenskega odnosa do umetnosti ravno strah pred novim.

Kakšna je idealna vloga države v polju kulture?

Tvegano vprašanje. Med kulturo in državo ne more biti idealnega razmerja. Država predstavlja zemeljsko moč, umetnost pa duhovno. Njuno razmerje je nujno dinamično. Ampak naloga države je po mojem v tem, da kulturi zagotovi avtonomijo in razvoj. Mislim, da je naloga nosilcev politične oblasti, da kulturi omogočijo razvoj, ne le s tem,

da ji zagotavljajo javni denar, ampak predvsem da oblikujejo sistemske modele, v katerih bo kultura lahko sama delovala. Poudarjam: vse od leta 1991 v veliki meri in le z manjšimi popravki ohranjamo kulturnopolitični model iz socializma. Država omogoča in s tem nadzira velik del kulturne produkcije. Od vseh možnosti ta ni najslabša: če bi ta model na hitro razsuli, bi danes mogoče imeli samo še kulturno puščavo. Konzervirano stanje torej ni nujno najslabša možna rešitev, dolgoročno pa zagotovo prinaša nazadovanje in odmiranje.

Po dobrih dvajsetih letih samostojne države bi nujno potrebovali nov kulturnopolitičen model. Ne želimo, da nas država pritiska na prsi in hrani s svojim mlekom, ampak da nam preprosto omogoči razvoj. V mislih imam vse od tega, na kakšen način so vodeni javni zavodi, do tega, na kakšen način se kultura približuje publiki. Prav zato ker največji del kulturne produkcije omogoča država, so se pri nas izoblikovali zaprti sistemi kulturne produkcije, pa naj gre za film, glasbo, gledališče, opero ali ples. Tu se postavlja pomembno vprašanje: v kakšni meri kulturni producenti sploh še iščejo nove publike, ko delež državnega financiranja predstavlja veliko večino – osemdeset in več odstotkov? Seveda ne merim na to, da bi se moral delež javnega denarja zmanjšati, sprašujem pa se, ali ima kultura dovolj sistemskih možnosti in konec koncev dovolj lastnega interesa in moči, da nagovori širše kroge občinstva? Vsako izmed področij ima svoje stalne, tradicionalne publike, ampak vendarle se lahko tudi vprašamo, kako uspešna so pri pridobivanju novega občinstva. Menim, da se je tu zgodila stagnacija, ki je predvsem posledica tega, da delujemo znotraj zaprtih sistemov. Dobiš toliko in toliko denarja, z njim narediš, kar se pač da, nekako preživiš. Velik del potencialne publike pa ti kulturni produkti, se opravičujem za ta izraz, zaobidejo. Nastajajo torej vrzeli,

ki jih ob napredujočem globalnem kapitalizmu potem polni konzumeristična kultura.

Ko govorimo o kulturi, se nujno odpre tudi vprašanje človekovega doživljajskega in duhovnega horizonta, se pravi, kako polno bitje je v resnici človek. Ali je omejen, stisnjen, nesenzipilen, zakrčen in preplašen, ali pa je odprt, senzibilen in svoboden? Umetnost igra silno pomembno vlogo, ker goji, bogati in dviga duha.

Bi se večina sodobnih slovenskih umetnikov res identificirala s takšnim poslanstvom?

Ne bi vedel, govorim v svojem imenu. Tu se moramo vprašati, kaj sploh je sodobna zavest in katere umetniške prakse izražajo katere ravni bivanja. Na eni strani imamo svet kaosa in niča, na drugi strani svet, v katerem je še vedno Bog. Razlike med temi ravnmi so velikanske. Pojem »kultura« je zato po mojem mnenju napačen. Govoriti bi morali o kulturah. Enovite kulture v resnici več ni. Ko rečemo »kultura«, privolimo v posploševanje. Na skupni imenovalc dajemo stvari, ki jih ni mogoče poenotiti. Živimo v razgrajenem, ne samo pluralnem, temveč že kar kaotičnem svetu, v katerem zelo težko govorimo o skupnem kulturnem horizontu. Katere so skupne točke, ki povezujejo našo skupnost? Ali obstaja sodobna slovenska pesem, ki nagovori večino Slovencev? Roman, film, predstava?

V globalizaciji kulture torej vidite predvsem negativen fenomen?

Na kulturno globalizacijo gledam predvsem z zornega kota filma, ker gre za moje matično področje in ga zato tudi najbolje poznam. Globalna kultura – če gledava s perspektive filma – mi pomeni unificiranje estetskih praks in posledično tipizacijo doživljajskih zmožnosti publike. Ne gre samo za to, da monokulturni vzorci izrivajo množico raznolikih kulturnih vzorcev, predvsem gre za unificiranje poprej raznolikih oblik zavesti. Standardne prakse umetnostne industrije sodijo v širše polje kulturne industrije, ki je industrija zavesti – osrednji industrijski princip pa je ravno tipizacija. Globalna kultura stremi k poenotenju, k brisanju razlik, predvsem doživljajskih, briše specifične senzibilnosti, ustvarja polje univerzalnega, tipskega izraza, s katerim potem nagovarja publiko, ki tudi sama postaja vse bolj tipska v svojem dojemanju in doživljanju. Ta proces razumem kot strahotno siromašenje, kot regresijo, zavest se krči, omejuje, determinira.

Če vzamemo prevladujočo ameriško kinematografijo, ki producira določene kulturne, doživljajske in identitetne vzorce, gre seveda za nekaj popolnoma drugega, kot če

PRAV ZATO KER VELIK DEL UMETNOSTI IN KULTURE V SLOVENIJI ZAGOTAVLJA DRŽAVA, SO SE PRI NAS IZOBLIKOVALI POVSEM ZAPRTI SISTEMI POSAMEZNIH PODROČIJ UMETNOSTI, PA NAJSI GRE ZA SLOVENSKI FILM, GLASBO, GLEDALIŠČE, OPERO ALI PLES.

vidimo paleto različnih kinematografij, različnih senzibilitet in avtorjev, ki odpirajo doživljajski prostor na vse strani. To, kar nas mora v resnici skrbeti, je unifikacija sveta, v katerem vse, kar je drugačno, drobno, specifično, posebno, postaja vedno manj pomembno, vse manj vredno in je obsojeno na izumrtje. Globalna kultura, ki nam jo prikazujejo kot angloameriško, seveda tudi ni pristna angleška in ameriška kultura, na to je vredno večkrat opozoriti.

Mar ne teži vsaka kultura k unifikaciji?

Verjetno je to res ena izmed temeljnih značilnosti kulture, obenem pa se je treba zavedati, da prenos kulturnih vzorcev z enega konca sveta na drugega še nikoli ni bil tako bliskovit. Kaj se ob tej bliskoviti unifikaciji izgublja?

Ko si ogledam čudovit film, kakršen je *Drevo za cokle* (L'albero degli zoccoli, 1978, r. Ermanno Olmi), se približam senzibiliteti, ki je drugačna od moje. Stik s to senzibiliteto me obogati in mi ne približa le kmečkega okolja iz leta 1900 v severni Italiji, ampak odpre tudi novo perspektivo v dojemanju lastne preteklosti. Fenomenalen film. Kot gledalec prideš blizu svetu, od katerega si že odtrgan. Začutiš ga, dojameš ga, po teh treh urah si bogatejši. Ali pa filmi Thea Angelopouloua, vrhunskega režiserja, ki je svojo poetiko razvijal ultimativno brezkompromisno in gledalca popelje skozi silovite izkušnje. Jaz se takemu potovanju, ki zagotovo ni potovanje v smer unifikacije, preprosto ne želim odpovedati. Vsakemu, ki želi polno in bogato živeti, bi priporočil potovanja v svetove umetnosti.

Če in ko bo možnost za produkcijo takšnih del zmanjšana ali ukinjena, bomo od tovrstnih potovanj odrezani, naše doživljajske kapilare ne bodo več segale v te svetove, otopeli bomo za te dimenzije. In v tem je problem. Globalni kulturni vzorci vodijo v otopelost, apatijo, pasivnost, podrejenost in neavtentičnost. Se mora svet nujno združiti na način, da se odpovemo svoji možnosti za duhovni napredek in razvoj? Je

edini način, da pridemo skupaj, način regresije, unifikacije in vrnitve v novodobno barbarstvo?

Ob predstavitvi zadnjega Nacionalnega programa za kulturo (NPK) ste zapisali, da vas »po odločni in jasni drži spominja na Šeligov predlog, po dialoški naravnosti, ki jo za zdaj izkazujejo pripravljalci, pa ga celo presega« ter da nestrpno pričakujete, kako bo prestal »najtežjo od vseh preizkušenj, preizkušnjo politične uresničljivosti«. Kako nanj gledate danes?

Glede na to, kako se NPK izvaja, je danes človek nad njim težko navdušen. Menim, da je minister Grilc optimiziral program v resolucijskem smislu, čas pa bo pokazal, kaj od tega bo uresničeno. Zdaj je še prezgodaj za sodbe.

Vseeno pa bi rad poudaril, da moramo – ko ocenjujemo katerokoli kulturno politiko – govoriti predvsem o kulturnopolitičnih praksah. Ne to, kaj je nekdo želel ali zapisal in kaj je sprejel v parlamentu, ampak kako je to uresničeval. Rezultatov teh praks pa ne merimo po programih, ampak po vsakdanjem življenju kulture; po tem, kakšen je položaj ustvarjalcev in kakšne vsebine dobi občinstvo.

Slovenija v tem smislu pelje zgodbo, ki je žal regresivna. Ujeti smo v vzorce, ki nas v resnici ne vodijo naprej, temveč v svojevrstno materialno in duhovno siromašenje, vse večjo socialno diferenciacijo, ob kateri nastopa tudi vse večji razkorak med tistimi, ki se morajo ukvarjati z elementarnimi eksistenčnimi vprašanji, da bi se sploh nekako prebili iz meseca v mesec, in med nami, ki še imamo ta privilegij, da se lahko uresničujemo tudi v polju kulture in umetnosti.

Ko kritizirate kulturnopolitično prakso aktualne oblasti, kaj konkretno imate v mislih?

Naj spregovorim kot dekan AGRFT. Kaj mi pomaga popoln NPK, če sem skupaj s svojo akademijo še vedno v franciškan-skem samostanu, kamor smo bili pred slabimi sedemdesetimi leti postavljeni kot del kulturne revolucije, z namenom, da ena kultura izrine drugo, v prostore, ki so povsem neprimerni za to dejavnost? To je problem, ki ga rešujemo že predolgo. Ne morem več verjeti, da ga vodilni ljudje sploh želijo rešiti. Kaj mi pomaga resolucija, da bo to nekoč urejeno?

In na drugi strani, kaj tej akademiji pomagajo kakršnekoli resolucije, če je država univerzi letos zaračunala štiri milijone evrov davka na nepremičnine in skoraj deset milijonov evrov stroškov z odpravo plačnih nesorazmerij? Država, ustanoviteljica državne univerze, od lastne ustanove zahteva davke, obenem pa svojo delodajalsko zavezo, da bo javnim uslužbencem ustrezno plačala za njihovo delo, prenaša na že tako okrnjen univerzitetni proračun – to so absurdi prve vrste. Ista oblast, ki sprejme solidno, spodobno in optimalno resolucijo, v naslednjem zamahu vzame največji in najpomembnejši univerzi v Sloveniji štirinajst milijonov evrov, kar je v celotnem preseku približno kar devet odstotkov manj denarja, kot smo ga imeli lansko leto. Kaj nam torej pomaga, če resolucije obetajo nebesa, prakse pa nas tlačijo globlje in globlje? Seveda pa srčno upam, da bodo iz NPK na koncu vseeno tudi za nas izšli kakšni pozitivni projekti.

Govoriva predvsem o gradnji novih akademij?

O novih akademijah raje ne razmišljam. Nima smisla. AGRFT je bila prioriteta znotraj univerze za gradnjo že leta 1986. Še vedno je prioriteta. Super. Država je to zavezo dala leta 2004. V novih prostorih bi morali biti že leta 2007. Odtlej je minilo že sedem let, pa še vedno nič. Zaveza ni zaveza, če se jo znova in znova lahkotno in brez odgovornosti prelomi. Biti desetletja na prioritetni listi, ki ni nikoli realizirana – ne vem, če je to ravno uspeh za kogarkoli.

Bi bilo torej od prihodnjih strateških dokumentov za področje kulture smiselno zahtevati jasnejšo hierarhično razmejitev med željami, pričakovanji in zavezami?

Žal živimo v vzporednih svetovih. Obraz, ki ga oblast kaže državljanom, je vse manj verodostojen. Ker smo spodobni ljudje, tega ne razglašamo vedno znova na glas, ampak si mislimo svoje. Rezultati pa govorijo sami zase, že desetletja. Rezultat te institucionalizirane dvoličnosti je tudi ta, da mlade generacije v tej deželi izgubljajo svojo prihodnost. Zakaj eni odhajajo v tujino in zakaj se drugi pripravljajo na odhod? Zato, ker v tej družbi, kakor so stvari postavljene, nimajo več perspektive. Kdo jim jo je vzel? Tisti, ki to družbo vodijo. V tem je problem. S te perspektive je kulturnopolitična deklaracija, o kateri govoriva, komaj kaj več kot okrasek na razpadajoči fasadi demokracije.

Kako kot filmski ustvarjalec gledate na kulturnopolitične turbulence zadnjih let na tem področju?

Film sodi med najslabše financirane kulturne dejavnosti. Naš film živi in se razvija predvsem zato, ker je tukaj zbranih dovolj srčnih in entuzijastičnih ljudi, ki se hočemo s tem ukvarjati in ki hočemo stvari premikati naprej. Če bi bili odvisni samo od državne podpore – se pravi od teh par milijonov evrov in neskončnih birokratskih ovir –, potem slovenskega filma v resnici ne bi bilo. Ko se zgodi kak uspeh, so zanj zaslužni vsi. Ko pa pride do neuspehov, seveda zanje noče nihče prevzeti odgovornosti. Če samo pogledam, kakšen masaker je naredila prejšnja koalicija z ZUJF prav Slovenskemu filmskemu centru – pa tudi JAK – in kako se cela scena okrog tega še vedno obrača v krčih, potem pač ne moremo reči, da je film nekaj, kar je katerakoli kulturna politika do zdaj nosila v svojem srcu.

Pravite, da je pomembna usmeritev, ki jo pričakujete od sodobne kulturne politike, tudi odpiranje novim občinstvom. Kako konkretno bi se to lahko doseglo pri filmu?

Država daje ministrstvu za kulturo sto šestdeset milijonov, od česar velik del ne gre v produkcijo, ampak tudi v ohranjanje dediščine – kar je nujno, da ne bo nesporazuma. Kako je mogoče v produkcijske sisteme pripeljati še več denarja? Samo tri poti so: povečanje proračunskega deleža na državni ali lokalni ravni, povečanje sredstev iz tujine – s tem mislim na evropska sredstva in na tuje koproducente –, tretja pot pa je večja potrošnja, večja poraba, kar prinese tudi več denarja. Od tu naprej pa so stvari seveda silno delikatne. Nihče od nas ne želi, da se SNG Drama spremeni v poligon cenenih komedij ali prizorišče, kjer bodo komercialke snemale resničnostne šove. Tega ne potrebujemo. Vsako področje mora samo zase odkriti načine, kako se lahko približa širšemu občinstvu in na kakšne načine se lahko poveže z mednarodnim prostorom. Kar se pa filma tiče: vse se začne z vzgojo publike. Ali imamo dovolj razvite sisteme, ki otroke in mladostnike spodbujajo k ogledu kakovostnih filmov in televizijskih oddaj? Nimamo. Ali imamo dovolj močno produkcijo filmov za otroke in mladostnike? Nimamo. Ali imamo dovolj raznovrstno in bogato filmsko produkcijo, ki bi nagovarjala različne okuse slovenske publike? Nimamo, ker država tega ne spodbuja.

REZULTATOV KULTURNOPOLITIČNIH PRAKS NE MERIMO PO PROGRAMIH, AMPAK PO VSAKDANJEM ŽIVLJENJU KULTURE; PO TEM, KAKŠEN JE POLOŽAJ USTVARJALCEV IN KAKŠNE VSEBINE DOBIJO OBČINSTVA.

Zakaj ne spodbuja?

Ne vem, mislim pa, da so vsakokratni ministri za kulturo za to še najmanj krivi. Kultura je vseskozi na dnu vladnih prioritet, to kažejo dejstva. Obenem pa je politiki najbrž strašno udobno, da prek denarja obvladuje bolj ali manj celotno kulturno sceno v Sloveniji. Tisto, kar financira, kar omogoča in sistemsko nadzira, v veliki meri obvladuje tudi vsebinsko. Vzemimo na primer film: z omejenimi finančnimi sredstvi, ki jih Slovenski filmski center namenja za celovečerni film, je praktično nemogoče posneti film, ki se ne bi dogajal tukaj in zdaj. Tako smo sistemsko odrezani od filmskih del, ki bi obravnavala našo preteklost. Ali vzemimo na primer nevladni sektor – torej tiste, ki naj bi bili po definiciji od vlade neodvisni: oni so prvi, ki so zaradi odvisnosti od mizernih subvencij postavljeni v položaj kulturnih tlačanov. Kaj je država naredila za to, da bi nevladni sektor lahko pridobival še druge vire denarja in produkcijske možnosti? V resnici, ne z resolucijami, deklaracijami in okroglimi mizami. Kaj so v resnici naredili? Kakšno infrastrukturo, kakšen kulturni menedžment so vzpostavili?

Na tem mestu se moramo vrniti k izhodiščnemu problemu: kateri družbeni sistem, ki deluje v javnem interesu, je v resnici upravljan na optimalen način? Je to zdravstvo? Je to visoko šolstvo? Je to kultura? Povsod gre po eni strani za princip hegemonije, po drugi strani pa za razdiralen interesni boj, ki ga nihče ne sankcionira. Znotraj teh področij je zato tudi rezultat povsod enak. Namesto razvoja razgradnja, namesto napredka stagnacija in agonija.

Ne merim le na ministrstvo za kulturo, ključne zahteve moramo nasloviti na celotno politično garnituro. Velik del poslancev, ki so zdaj v koaliciji, je bil tako ali tako v isti koaliciji, ki je v času predsednika vlade Janeza Janše in ministra Žige Turka brutalno rezala po kulturnem prostoru. Tukaj ne govorimo o eni osebi ali o desetih, govorimo o odnosu, ki ga imajo do kulture vladajoče strukture, in ta odnos bi bilo treba spremeniti. Državljeni imamo pravico zahtevati, da se ta odnos spremeni. Nosilci politične moči tega očitno niso pripravljeni storiti, morda tudi niso zmožni. Ujeti so v svoje igre moči in interesov, kulturni prostor pa nekako samogibno sprejema nove in nove udarce.

V kaj točno se mora spremeniti koncept kulture, ki po vašem prevladuje med politično elito?

Priti mora do miselnega obrata. Ustvarjalnost je naša velika razvojna priložnost, ne samo v umetnosti in kulturi. Politični razred, ki s svojimi odločitvami ne spodbuja najrazličnejših oblik ustvarjalnosti, nas kot skupnost obsoja na to, da ostanemo ujetniki starih vzorcev, ki se izkazujejo za vse manj učinkovite. Ključno vprašanje je, ali želimo kot skupnost preživeti ali ne. Ali želimo, da naši otroci preživijo kot del skupnosti, ki ima tisočletne kulturne korenine, ali pa želimo, da živijo kot del unificirane in vodljive množice potrošnikov. Enkrat se bomo morali dogovoriti, kaj pravzaprav hočemo. To je prva stvar. Druga stvar, ki se jo moramo dogovoriti, pa je, ali želimo živeti v družbenem redu, kjer je demokracija farsa in kjer je tudi odgovornost tistih, ki z družbo upravljajo, farsična, ali pa ta beseda zahteva neko temeljno odgovornost. Ključno vprašanje je torej, ali beseda ima pomen ali pa ga nima. Biblija pravi, da je bila na začetku vsega beseda; morda se vse končuje tam, kjer beseda ne pomeni več nič. ■



FOTO: IGOR ZAPLATIL

Andrej Srakar, predsednik Asociacije

IŠČEMO ZLATO SREDINO MED DRŽAVO IN TRGOM

MATIC KOCIJANČIČ

Andrej Srakar na svoji poti združuje ljubezen do števil in do kulture: kot odličnjak Gimnazije Bežigrad in trikratni slovenski prvak v matematiki si izbere družboslovni študij, kulturologijo na Fakulteti za družbene vede, kjer pa ga hitro navduši področje kulturne ekonomike. Magisterij še opravi na matični fakulteti, doktorski študij pa že vpiše na Ekonomski fakulteti. Na obeh deluje kot gostujoči predavatelj in zunanji sodelavec. Je tudi glasbenik in skladatelj; po diplomi na jazz oddelku Srednje glasbene in baletne šole več let vodi zasedbo Baltazar Band. Od leta 2012 predseduje Asociaciji, društvu nevladnih organizacij in samostojnih ustvarjalcev na področju kulture in umetnosti.

Kako kot strokovnjak s področja kulturne ekonomike gledate na pristop aktualne kulturne oblasti k vprašanju tržnosti v kulturi?

Pojem kulturnega trga je pomemben del diskurza aktualnega ministrstva za kulturo, bojim pa se, da jim ni povsem jasno, kaj naj bi označeval. To se je jasno pokazalo z *Zakonom o enotni ceni knjige*, za katerega ministrstvo vztrajno trdi, da bo spodbudil trg. Vsak, ki pozna nekaj osnovnih ekonomskih zakonitosti, vam bo povedal, da gre za ukrep, ki po svoji definiciji deluje proti trgu. Prav zaradi takšnih nesporazumov se bojim, da je celotna zgodba o tržnih usmeritvah novega *Nacionalnega programa za kulturo* (NPK) na precej trhljih temeljih in da si tudi tisti ljudje znotraj ministrstva, ki govorijo, da želijo spodbuditi kulturni trg, ne predstavljajo zelo dobro, o čem sploh govorijo.

V slovenskem kulturnem prostoru in njegovih političnih strukturah bi morali najprej natančno razčistiti, kaj je trg, nato kaj je trg umetniških del, kakšne so njegove specifične, na osnovi kakšnih mehanizmov deluje, kakšne so številke, kaj nam v Sloveniji manjka in kako bi to lahko pridobili oziroma spodbudili nastanek tega. Vse, kar omenjam, so konkretni problemi, ki terjajo objektivne kazalce in konkretne rešitve. Razprava aktualne kulturne politike o tem področju pa poteka na goli retorični ravni.

Mar ni malce nenavadno, da se državo poziva k spodbujanju nedelujočega, po nekaterih ocenah celo neobstoječega trga?

To drži, a kulturni trg je pač eno izmed tistih področij, ki jih zaznamujejo t. i. *market failures*, tržne pomanjkljivosti. Trg v slovenski kulturi (in v kulturi na splošno) ne deluje tako, kot bi moral, in zato se mora nekdo – pa naj bo to država ali kdo drug – vsaj delno vmešati v ta proces in ga stimulirati, da bi lahko normalno potekal. V tržnem sistemu živimo že dobrih dvajset let in če bi se kulturni trg lahko vzpostavil sam, bi se že. V tem smislu je za vzpostavitev kulturnega trga pri nas potrebna država, kakorkoli paradoksalno se že to sliši. Glavni problem kateregakoli trga v Sloveniji je seveda še vedno ta, da so naša tržišča pač izjemno majhna in jih zato težko primerjamo s tujimi tržišči. To velja na vseh drugih področjih, na področju kulture pa še toliko bolj. Dobro bi si bilo ustvariti osnovno predstavo, kakšne dimenzije lahko ta trg v Sloveniji sploh zavzame. Zato bi bilo treba najprej opraviti temeljito in celovito ekonomsko analizo razmerij na področju kulturnega trga v Sloveniji.

Kdo naj bi takšno raziskavo izvedel?

Ekonomisti. Samo temeljite ekonomske študije ponudbe in povpraševanja na domačem kulturnem trgu nam lahko

postrežejo z osnovnimi ugotovitvami, kaj so njegovi realni problemi. Zdi se namreč, da se drugače ves čas pogovarjamo na ravni esejističnih prispevkov. Super je, da ljudje razmišljajo, lahko pa bi vseeno kdaj tudi kaj izmerili. Za delujočo kulturno politiko moramo početi oboje.

Kako lahko ekonomisti smiselno in produktivno pristopijo k področju kulture, ne da bi ga zreducirali na spisek števil? Je ekonomija kulturnega trga res zgolj ekonomija?

Mogoče se bo slišalo kot barbarsko, neoliberalno stališče, ampak po mojem mnenju je res tako. Za začetek konstruktivne razprave o kulturnem trgu se je treba zavedati, da je vsak trg predvsem srečevanje ponudbe in povpraševanja. Tudi kulturni.

Koliko časa bi vzela priprava takšne raziskave?

Ustrezna študija je lahko nared že v treh ali štirih mesecih. To ni neka strašna zgodba, tega se je pač treba lotiti in zagotoviti nekaj osnovnih sredstev. Glede na vseprisotnost trga v NPK in glede na izjave ministrstva bi morala volja za takšno raziskavo obstajati. Naj se torej končno tudi izvede.

Bi si kljub očitnemu pomanjkanju analiz upali izpostaviti nekaj bistvenih ukrepov, ki jih moramo na področju kulturne politike izpeljati v prihodnosti?

No, počasi bi bilo res dobro izvesti temeljni premik kulturnopolitičnega modela. Slovenija je premočno ostala v državno usmerjenem modelu; v slovenskem modelu je ogromno države, z velikim, prevelikim poudarkom na javnem sektorju. Tukaj bi morali napraviti resen premik k večjemu poudarku na zasebnem, nevladnem sektorju in samozaposlenih.

Potrebna je celovita reforma javnega sektorja v kulturi. Nadalje reforma financiranja kulture prek zasebnih sredstev.

ČE VZAMEMO ŠOLSTVO, ZDRAVSTVO, SOCIOLO ALI OBRAMBO, IMA KULTURA NA PODROČJU JAVNEGA SEKTORJA VEČJE EKONOMSKE UČINKE.

Urgentni so ukrepi na področju likovnega trga. Urediti je treba zaostrena razmerja med javnim in nevladnim sektorjem. Spremeniti je treba status nevladnih organizacij, predvsem pa vse, kar zadeva razpise in financiranja. Potem so tu samozaposleni; zadnji večji ukrep glede tega sektorja, t. i. žepnine, je dobesedno posmehovanje samozaposlenim. Temu ne moremo reči niti začetek urejanja njihovega statusa. Na tem področju je treba izvesti temeljno reformo, z različnih davčnih, statusnih in finančnih vidikov.

Ne nazadnje bo treba izvesti tudi nekaj bistvenih reform na področju delovanja ministrstva za kulturo. Preveč pritožb slišimo čez samo delovanje ministrstva, da bi to še lahko razumeli kot nekaj normalnega. Širša javnost bi bilo treba ozaveštevati, da je kultura soustvarjalec razvoja. Mislim, da je veliko preveč ljudi mnenja – to namreč lahko berete na forumih, v spletnih komentarjih ali pa slišite v lokalnih –, da bi morali kulturo že zdavnaj nehati financirati, da gre za družbene parazite. Številke pa nam pravijo, da je to sektor,

ki ima enega največjih ekonomskih učinkov na področju javnega sektorja. Če vzamemo šolstvo, zdravstvo, socialo ali obrambo, ima kulturni sektor večje ekonomske učinke. Če bi se ljudje tega zavedali, bi se morda spremenil tudi njihov odnos do financiranja kulture.

Potrebne so še reforme na področju izobraževanja. Številnih študijev sploh nimamo: s področja raziskovanja kulturne statistike, s področja kreativnih industrij, pa kulturnega menedžmenta in celo študija kulturne politike. Odsotnost teh študijev v Sloveniji je edinstvena na Balkanu, ne samo v Evropi.

Se to odraža v primanjlovanju ustreznega kadra za kulturni menedžment?

Imamo nekaj odličnih kulturnih menedžerjev, ki so študirali v tujini in so tudi vrhunsko usposobljeni, vseeno pa jih je bistveno premalo. Na Balkanu je kulturni menedžment na neprimerljivo višjem nivoju, tudi zato, ker imajo omenjene študijske smeri v skoraj vseh državah bivše Jugoslavije, od koder prihaja tudi nekaj svetovno znanih profesorjev. V Beogradu imajo celo UNESCO katedro za kulturni menedžment. Zato so prav začudeni, ko pridejo v Slovenijo in vidijo, da nimamo niti osnovnega študija. Imamo le predmeta kulturna politika in strateški menedžment v kulturi, ki se predava na Fakulteti za družbene vede (FDV), poleg tega pa skoraj ničesar. Tudi pobude za podiplomski študij so bile sprejete precej nenaklonjeno – in to s strani ministrstva in FDV, se pravi, s strani institucij, ki bi jih morale najbolj podpreti. Na tem področju se mora marsikaj spremeniti, če res želimo premik na organizacijski ravni kulturne politike.

Omenili ste reformo javnega sektorja. Kako si jo zamišljate?

V preteklosti je bila ta fraza pogosto ideološko zlorabljena, zato sam raje pozivam k razmisleku o tem, kako lahko okrepimo nevladni sektor. Tukaj je precej rezerve. Nevladni sektor je namreč po definiciji drugačen od javnega po tem, da je vezan na rezultate. Če je neka nevladna organizacija uspešna pri pridobivanju evropskih sredstev, pri zasebnih sredstvih, vstopninah, so rezultati vidni neposredno in takoj. Pri javnem sektorju pa so ti procesi bistveno počasnejši in velikokrat se neka javna institucija celo kaznuje, če je preveč uspešna in dobi preveč sponzorjev ali donatorjev. Naslednje leto država reče: saj ste uspešni, ne potrebujete toliko javnih sredstev. S tega vidika so organizacijske forme nevladnega sektorja hitrejšje, bolj odzivne in preprosto bolj motivirane, ker ob svojem uspehu vidijo neposredni učinek.

Seveda sem prepričan, da bi bila na neki točki nujna tudi reforma javnega sektorja. Tu je fantaziranje odveč, ker so konkretni predlogi že na mizi. Imeli smo t. i. skupino za modernizacijo javnega sektorja, ki se je sestajala že v času ministrice Majde Širca, konkreten predlog pa so pripravili v času ministra Turka, potem pa je bil predlog te skupine v javnosti raztrgan.

Upravičeno, neupravičeno?

Težko bi se v celoti opredelil. Nekateri člani njihovega predloga so bili gotovo nenavadni, ampak mislim, da so v večini stvari vseeno šli v pravo smer. Menim, da je bilo v kritikah, ki so jih bili deležni, veliko preveč ideološkega boja in morda celo zamer na osebni ravni. Trenutno to reformo na MzK pripravlja skupina pod vodstvom Simona Karduma; v bistvu pripravljajo reformo *Zakona o uresničevanju javnega interesa v kulturi* (ZUJIK), ki naj bi vključeval

tudi politične ukrepe na področju javnega sektorja. Moram priznati, da sem do tega malce skeptičen, ampak pustimo se presenetiti. Je pa seveda vsaka sprememba v pravo smer dobrodošla. Kot pravijo ljudje, ki se s tem področjem resno ukvarjajo: v slovenski kulturi v devetdesetih sploh ni prišlo do tranzicije.

Omenili ste ideološki boj – katere ideološke pozicije zaznamujejo sile, ki se bijejo pri vprašanju spremembe kulturnopolitičnega modela? Gre za klasičen spopad med levico in desnico ali za kakšen kompleksnejši proces, ki se izmika običajnim političnim delitvam?

Res je, zgodba ni tako črno-bela. Seveda so bile v preteklosti vseskozi prisotne klasične ideološke zgodbe, ostra polarizacija na levo in desno, ki je svoj vrhunec doživela v času vlade Janeza Janše. Na kulturnopolitični ravni to na srečo trenutno ni močno prisotno. So pa zato prisotne številne druge delitve, ki jih težko razložimo le s tradicionalnimi političnimi opredelitvami. Glede na to, da se velika večina ljudi v tej debati strinja, da mora kultura ostati javna dobrina, obenem pa se zavedamo, da mora biti tudi na trgu, je trenutno ena od glavnih razprav prav to, na kateri točki se za Slovenijo nahaja ta zlata sredina, ravnotežje med državnim in tržnim v kulturi.

Ta debata je seveda precej drugačna od preteklih, ko so prevladoval prazne ideološke fraze ene in druge politične strani. Zdaj vsi pričakujejo konkretne rešitve. Se pa ljudje ponovno delijo v razpravi, ali so te konkretne rešitve vezane predvsem na kulturnopolitične koncepte ali pa na kazalce in številke; ali smo povsod usmerjeni v abstraktne višje cilje ali kje tudi v rezultate; ali naj se stvari merijo, kvantificirajo, ali pa je kultura nekaj, kjer meritve odpovejo? Svoje mnenje sem že povedal: nujno je ravnotežje med tema dimenzijama in trenutno nam ene močno primanjkuje. Razprav, v katerih so ljudje močno na različnih polih, nam torej ne manjka, največja polarizacija pa prav gotovo vlada na distanci med javnim in nevladnim sektorjem, kjer bi tudi zelo težko definirali kakšne jasne politične grupacije.

Bi lahko to polarizacijo označili za odkrit konflikt?

Vsekakor. Ravno zdaj, ko so se odvijali spori glede programskega razpisa, smo želeli predlagati določene ukrepe za drugačno financiranje nevladnih organizacij. V trenutku smo dobili bizarne odzive, da so v javnem sektorju hudo zaskrbljeni nad našim početjem. Na nevladni sektor se gleda z veliko skepto, v uradnih dokumentih, na ravni države tako rekoč ni priznan. V zakonodaji izraza »nevladne organizacije« ne boste srečali, z malce domišljije nas boste lahko umestili le v priljubljeno nadpomenko »civilna družba.«

Javni sektor na nevladnega pogosto gleda kot na amaterje, na ljubiteljska društva. Tukaj bi res morali marsikaj razčistiti. V nevladnem kulturnem sektorju so namreč močne profesionalne organizacije, ki so se pač drugače organizirale, ker se jim je to zdelo bolj smiselno. Organizacije, kot so SCCA, Bunker, Galerija Kapelica ali Ana Monro, so organizacije, za katere bi zelo težko rekli, da so ljubiteljske. Gre za visoko izobražene profesionalce na svojih področjih, ki so želeli ustvarjati zunaj javnih zavodov ali pa v njih niso bili povabljeni in so zato razvili neko drugo formo. Najlažje je vse s skepto označiti za amaterske skupine. Z javnim sektorjem bi morali sesti za skupno mizo in marsikaj doreči, priznati in tudi spremeniti v naših razmerjih.

So razmerja, o katerih govorite, predvsem delitev sredstev iz državnega proračuna za kulturo?

Tu sta vsaj dva bistvena problema. Prvi je seveda višina sredstev. Lani poleti smo naredili analizo financiranja, v kateri se je jasno pokazalo, da so na umetniških programih – ne govorimo o nevladnih organizacijah na področjih kulturne

KOT PRAVIJO LJUDJE, KI SE S TEM PODROČJEM RESNO UKVARJAJO: V SLOVENSKI KULTURI V DEVETDESETIH SPLOH NI PRIŠLO DO TRANZICIJE.

dediščine, medijev itn., ampak samo na področju aktualnih razpisov za ustvarjalnost – razmerja približno ena proti deset; javni zavodi dobijo desetkrat toliko sredstev, kot jih dobijo nevladne organizacije. To je že ena stvar, ki bi jo bilo treba spremeniti. Celó ena izmed sekretark na ministrstvu je v analizi stanja, ki so jo naredili leta 2011, jasno zapisala, da so na področju uprizoritvenih umetnosti ta razmerja nevzdržna.

Drugi problem: kadar pridejo kakršnikoli rebalansi in rezi, ministrstvo vedno pogleda, kje lahko reže. Na plačah javnih uslužbencev – kot vsi vemo – ne more, pač zaradi sindikatov ali zaradi pogodb. Potem ima dve možnosti: prva so programski stroški javnih zavodov, druga pa so nevladne organizacije. Prav zato pride do takih nezaslišanih primerov kot leta 2012, ko se je proračun ministrstva zaradi rezov znižal za 10 odstotkov ali celo manj, javni sektor približno za 3–4 odstotke, tudi na drugih področjih tam med 3 in 10, največ 15 odstotkov, nevladnemu sektorju pa

so jih odvzeli 25. Le medijem so takrat rezali še kakšna dva odstotka več. Ravno ta prelahka izpostavljenost nevladnega sektorja je najbolj problematična. Nič ni zakoličeno in na ministrstvu se vedno zavedajo tega, da je edino, kar jih lahko pri lomastenju po nevladnem sektorju ovira, organizacija nekih majhnih protestov in neka protestna pisma, ki jih ta sektor piše, pravnih, formalnih varoval pa pravzaprav nima. Mislim, da bi to morali spremeniti. Nižanja sredstev za nevladni sektor bi morala postati formalno težja – kot pri ostalih sektorjih –, tako da ne bi več prihajalo do tako nesorazmernih rezov.

Če izvzameva polemiko glede kulturne statistike, kakšno stališče zavzimate do temeljnih usmeritev NPK?

Meni se to zdi dober dokument, predvsem zato, ker je res nastal na podlagi relativno široke razprave. Ima neko jasno vizijo, ki je večidel prepričljiva. Me pa moti to, da je obenem tudi precej zavajajoč. Deklarira se za pot v nov kulturnopolitični model, v samem dokumentu pa takšnega modela prav gotovo ni. Nekaj je tudi ukrepov, ki so zelo na trhljih temeljih, ampak vsaj na neki deklarativni ravni, glede osnovnih ciljev dokaj dialoško sledi sklepom, okrog katerih smo se v spremljevalni razpravi zedinili. Zato mislim, da je čisto v redu izhodišče.

Pa uresničevanje tega programa?

Celoten program finančno pretežno temelji na evropskih sredstvih. Ta sredstva so vezana na sprejemanje dokumentov o novi finančni perspektivi, na strategijo razvoja Slovenije in na programe za črpanje sredstev. Tu je bila kultura močno izrinjena. Minister v medijih sicer trdi, da so se odlično pogajali in da bodo lahko zelo dobro črpali sredstva. Morda. Če pa boste v samem dokumentu iskali kulturo, je ne boste prav pogosto našli. Našli boste vse vrste stvari: akvakulturo, marikulturo ... Pojem kulture je v dokumentu morda omenjen desetkrat, pa še to v oklepajih, predvsem v sklopu »zdravstvo, šolstvo in kultura«, tako da nisem povsem pomirjen. Mi smo na to opozarjali, ampak moram priznati, da smo nekoliko obupali. Čim smo opozorili, da ima nekje v dokumentu kultura premajhno mesto, je naslednji dan še tisto letelo ven.

Minister pravi, da se je dobro pogajal, in jaz se mu bom potrudil verjeti. V letošnjem letu bomo videli, kako bo s črpanjem sredstev za ambiciozne projekte iz NPK. Upam, da nam ne bo kdaj žal, da nismo bili pri teh dokumentih bolj strogi. Kulturo bi v njih vendarle morali zapisati zelo jasno, z jasnimi ukrepi in zavezami. Kot sem rekel, NPK temelji na evropskih sredstvih, in če Slovenija teh sredstev ne bo uspešno črpala, potem je tudi NPK pravljica. ■

Mestna občina Ljubljana

J A K

Beletrina
zavod za založniško dejavnost

© cankarjev dom

obisk vrhunskih tujih avtorjev

žepnice po 5 €

več kot 30 različnih dogodkov na različnih lokacijah

VABLJENI!

JUAN GOYTISOLO

PÉTER ESTERHÁZY

GABRIELA BABNIK
ALOJZ IHAN
MIHA MAZZINI
VESNA LEMAIČ
NEJC GAZVODA

LITERATURE SVETA
FABULA
26. 2. - 8. 3. 2014
www.festival.fabula.org

THOMAS BRUSSIG

JACQUELINE
RAOUL-DUVAL

Gašper Troha, generalni direktor Direktorata za ustvarjalnost na ministrstvu za kulturo

Sprememba kulturnega modela je izvedljiva v dobrem desetletju

MATIC KOCIJANČIČ

Dr. Gašper Troha je med drugim docent na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani, v letih 2010–2012 pa je bil programski vodja Mednarodnega literarnega festivala Vilenica. Poleg študija na Filozofski fakulteti je diplomiral tudi iz klarineta na Akademiji za glasbo. Je soustanovitelj založbe ter jezikovne in glasbene šole Arsem v Ljubljani.

Na kateri točki se nahaja slovenski kulturni trg v primerjavi z državami, po katerih se želimo v tem pogledu zgledovati? Ali gre za že obstoječo razsežnost našega kulturnega življenja, ki jo je treba le še spodbujati, ali pa jo moramo pravzaprav šele vzpostaviti?

O kulturnem trgu težko govorimo kot o enovitem, monolitnem fenomenu. Tržne zakonitosti kulturne produkcije so v veliki meri vezane na njena posamezna področja in se zato od področja do področja tudi močno razlikujejo.

Trg je npr. relativno dobro vzpostavljen na področjih knjige in filma. Ti dve dejavnosti sta vselej funkcionirali nekoliko drugače; niso ju organizirali javni zavodi, ampak predvsem poslovni subjekti – in to ne samo po osamosvojitvi Slovenije, temveč že prej. Priznati moramo, da je na drugih področjih zgodba o tržnosti precej skromnejša, obenem pa se moramo iskreno vprašati, v kolikšni meri je trg na teh področjih sploh mogoč. Kajti če pogledamo velike evropske države z najbogatejšimi kulturnimi tradicijami – npr. Francijo, Nemčijo in Italijo –, se jasno pokaže, da klasične umetnosti (gledališče, opera, koncertna dejavnost itn.) tudi tam ne dosegajo tržne ravni, na kateri bi lahko živele izključno od lastnih prihodkov. Tudi tam osrednje kulturne institucije financira država ali pa pokrajine in lokalne skupnosti. Seveda je finančna samostojnost povsod mogoča v primerih izrazito komercialne kulturne dejavnosti – ki mora obstajati, o tem ni dvoma –, čim pa nam gre za vrhunsko kvaliteto in za zasledovanje novih izzivov na eni strani ter za ohranjanje kulturne dediščine na drugi, je močna intervencija nujna tako pri nas kot v tujini. V Nemčiji in Franciji se delež lastnih prihodkov tovrstne umetnosti v najboljših primerih giblje okrog tridesetih odstotkov. Naš delež lastnih prihodkov – ki se npr. v gledališčih giblje med desetimi in dvajsetimi odstotki – pravzaprav sploh ni tako slab.

Kulturna sfera se je morala v zadnjem času marsičemu odpovedati, pa ne zato, ker bi to želelo ministrstvo, temveč predvsem zaradi dejstva, da se je proračun za kulturo bistveno zmanjšal. V takšnih razmerah je pestrost in kvaliteto kulturne krajine mogoče ohraniti le na dva načina: z zategovanjem pasu ali pa s povečanjem prihodkov. Prav zato, ker je prva možnost že dosegla svoje skrajne meje, je zdaj pogled usmerjen predvsem proti drugi.

O možnostih tržnega povečanja prihodkov se žal pogovarjamo v časih, ko še vedno vlada ekonomska kriza in je zato tudi pri nas kupna moč izrazito manjša. Kljub tem zagatam si seveda tako ministrstvo kot kulturniki želimo, da bi se vloga trga v slovenski kulturi povečala do tiste maksimalne vzdržne meje, ko še niso ogrožene raznolikost, dostopnost in kvaliteta kulturne produkcije, obenem pa bi se delež lastnih sredstev vendarle povečal in omogočil producentom, da bi lažje zadihali. V to smer se definitivno premikamo.

Bi lahko strnjeno povzeli nekaj ključnih ukrepov, ki kulturni prostor premikajo v to smer?



FOTO: BOŽE SUHADOLNIK

Eden ključnih tovrstnih ukrepov je gotovo *Zakon o enotni ceni knjige* (ZOECK); pri njem gre za to, da se cena določene knjige, ki jo določi založnik, prvih šest mesecev ne sme spreminjati, ne glede na prodajni kanal. Primerljive izkušnje drugih držav nam kažejo, da tovrstni ukrepi pomagajo ohraniti in razvijati raznovrstnost knjigotrske verige: ohrani se več manjših knjigarn, ohranijo se knjigarne manjših krajev itn. Takšen zakon jim daje ustrezno konkurenčnost.

Del kulturne javnosti je na predlog tega zakona reagiral precej ostro. Po njihovih pričakovanjih naj bi cenovna uravnilovka povzročila le še dodaten dvig cene knjig. Dopusčate takšno možnost?

Nihče izmed nas ni prerok. Vseeno pa je zelo težko verjeti, da bi dejansko prišlo do dviga cen. Ideja nasprotnikov ZOECK izhaja iz neoliberalnega prepričanja, da konkurenca znižuje ceno, iz česar izpeljujejo njegovo negativno formulacijo, po kateri se cena dviguje, če jo za nekaj časa zamrznemo.

Na knjižnem trgu seveda nimamo istovrstnih izdelkov. Vsaka knjiga, ki izide, je unikat. Ne moremo je v celoti primerjati s knjigo, ki izide pri drugi založbi, ker ima drugo vsebino. Ne gre za jogurt ene mlekarne in jogurt druge mlekarne, ki sta v bistvu istovrstna – tovrstne konkurence na knjižnem trgu ni. Obstaja pa jasno razvidna konkurenca, ki se vzpostavlja med prodajnimi potmi. Za kaj gre? Založba natisne knjigo in ji določi ceno. Po *Zakonu o obveznem izvodu publikacij* mora biti ta cena že zdaj sestavni del knjige, natisnjen na ovitku. Nato sledijo različne prodajne poti: prek knjigarn, prek spletne prodaje, neposredna prodaja po domovih, pa prek knjižnih klubov, trgovskih centrov itn. Danes ima torej vsak založnik na različnih prodajnih poteh pravico določati različne cene, ki jih od izhodiščne sicer ne more višati, lahko pa jih povsem poljubno niža.

Konkreten primer: sem založnik, izdam knjigo in ji dam ceno štirideset evrov (kar je izredno visoka cena, če vemo, da je povprečna cena knjige v Sloveniji približno dvajset evrov). Najprej jo ponudim knjižnicam, ki po nam dostopnih podatkih odkupijo približno tretjino produkcije. Knjižnica nikoli ne vpraša, kolikšna je cena; govori samo o rabatu za knjižnico, ki je ponavadi dvajset, trideset odstotkov. Obenem lahko kot založnik to ceno v trenutku znižam za petdeset odstotkov na svoji spletni strani, ob

neposredni prodaji kupcu in nenazadnje tudi v določenih knjigarnah. Takšno mešetarjenje mi sedanja zakonska ureditev omogoča.

Z ZOECK želimo doseči izenačevanje cene na vseh prodajnih poteh: če kot založnik špekuliram, da je knjigo mogoče prodati za štirideset evrov, bo šest mesecev povsod stala štirideset evrov. Ob tem moram dobro razmisliti, ali se mi to splača – tako s kalkulacijo knjižnične prodaje kot s pričakovano prodajo po drugih poteh. Ravno zato pričakujemo, da bodo cene knjig po uvedbi zakona v povprečju ostale približno enake ali pa bodo celo malenkost padle.

Gre torej za enega izmed ključnih tržnih ukrepov tega mandata? Omenili ste, da je ravno področje knjige (poleg filma) najbolj tržno med vsemi. Zakaj je toliko naporov usmerjenih vanj in ne v kakšnega izmed šibkejših področij?

V zadnjih treh ali štirih letih je promet na knjižnem trgu padel za približno četrtno, kar je – tudi ob upoštevanju krize – izjemno zaskrbljujoč podatek. Ne pozabimo, na knjigo je vezan slovenski jezik in s tem na neki način vsa slovenska kulturna ustvarjalnost. Na tej točki je torej poseg v ta trg nujen.

Na področju knjige je ZOECK vsekakor ključen ukrep našega mandata. Res pa je, da predstavlja le delček v mozaiku. Opisano regulacijo delovanja knjižnega trga kombiniramo tudi z raziskavami o nakupovalnih in bralnih navadah Slovencev, skozi katere bomo poskušali dognati še druge razloge, zaradi katerih si v knjižnicah izposodimo približno dvanajst knjig na leto, kupimo pa samo eno. Nikakor ne govorimo, da je izposoja dvanajstih knjig problematična, želimo pa si, da bi Slovenec ob dvanajstih izposojenih knjigah v povprečju kupil vsaj dve ali tri.

Dotakniva se vseeno še najšibkejših področij. Kakšne rešitve se iščejo tu? Gre ponovno za opisano kombinacijo regulacije in stimulacije?

Trenutno se najbolj intenzivno posvečamo spodbujanju trga na področju vizualnih umetnosti in na glasbenem področju.

Pripravljamo ukrep – najverjetneje javni poziv – za sofinanciranje nakupov vizualnih del. Galeristom bi radi namenili določena sredstva za sofinanciranje prodanih del. Opažamo namreč predvsem dva problema: do prodaje

teh del prepogosto sploh ne pride ali pa se na drugi strani odvije neposredna prodaja pod mizo, kar to področje vse bolj umešča v polje sive ekonomije. Z našimi subvencijami bi radi k prodaji in nakupu spodbudili celotno verigo, od umetnika prek galerista do končnega kupca, pri čemer bo izkupiček galerista in avtorja ostal nespremenjen. S tem posegom želimo preizkusiti ustaljeno prepričanje, da se slovenskih umetniških del danes ne proda dovolj zato, ker so preprosto predraga.

Drugi pomemben ukrep je promocija umetnosti prek organiziranja dražb, predstavitev in gojenja zavesti, da je umetniško delo nekaj, kar je lepo imeti doma; nekaj, kar bogati vsakdanje okolje.

Eden izmed ciljev *Nacionalnega programa za kulturo* (NPK) je tudi razvoj glasbenega trga, predvsem prek upravljanja z avtorskimi pravicami; tukaj imamo še vedno pomemben prihodek, ki je sicer vezan izključno na avtorje, v tujini pa poznajo mehanizme, s katerimi se del tega denarja kanalizira nazaj v razvoj glasbene produkcije. Ravno kar sodelujemo pri spremembi *Zakona o avtorskih pravicah*, v katerega želimo zasidirati tudi to idejo. V NPK govorimo še o pisarni za slovensko glasbo, ki bi lahko postala točka, prek katere bi se ta del denarja od avtorskih pravic investiral nazaj v glasbeno področje. Tu bi lahko šlo za mednarodno promocijo, spodbujanje nastanka novih zasedb in nove produkcije, razvoj publike ipd.

Ob vsem tem se dotikava še ene pomembne stvari, ki jo želimo spreminjati: ljudje bodo počasi morali sprejeti, da je obisk neke kulturne prireditve, za katero plačamo vstopnico, sofinanciranje umetnika. Država tega ne zmore več v celoti. To je treba odkrito povedati.

Prepričan sem, da se Slovenci na splošno vendarle zavedamo, da je umetnost potrebna. Če bi danes, v tem trenutku, ukiniteli vse, kar zajema pojem kulture – od medijev, do knjige, gledališča, filma, vizualnih umetnosti –, bi naš svet izgledal zelo prazno. Čeprav se marsikomu zdi, da je kultura luksuz, ki ga lahko prvega črtamo, ko se nam prihodki zmanjšujejo, pa se po tehtnem razmisleku vendarle izkaže, da je brez te komponente skoraj enako težko živeti kot brez toplega oblačila.

Ali danes v tem pogledu res živimo v času za akcijo, za ukrepe, ali pa bi se morali sprva usmeriti v izdelavo temeljitih analiz obstoječega stanja? Andrej Srakar je mnenja, da sploh še nimamo celovite analize slovenskega kulturnega trga, na podlagi katere bi lahko suvereno izdelali načrt ukrepov. Kako bi mu odgovorili?

Trditev, da nimamo uporabnih analiz trga, ne drži. V NPK je vsakemu posameznemu področju pripisana izkaznica s številom obiskovalcev, predstav, izdanih knjig itn. Teh podatkov si nismo izmislili. Seveda lahko razpravljamo o kvaliteti naših virov, nikakor pa ne o njihovem obstoju – vsi viri so navedeni in tudi javno dostopni. Pri statistiki pa je pač vedno tako, da so nekateri podatki malo boljši in drugi malo slabši od resničnega stanja.

Srakarju lahko pritrdim, da splošne analize kulturnega trga ni, a obenem tudi ne vidim, kako bi jo lahko izvedli. Trg v kulturi je izredno kompleksen. Vsakič, ko se lotimo tržnih analiz, se bomo morali lotiti posameznih področij, da bi bilo naše početje smiselno; prepričan sem, da se ljudje povsem drugače odločamo za nakup knjige ali obisk kina kot za nakup likovnega dela.

Dejstvo je, da na Slovenskem do zdaj nismo imeli kontinuiranega analitičnega spremljanja kulturnega področja – to pa ni veljalo samo za

njegova tržišča, ampak tudi za splošni razvoj kulturne scene. Ena izmed zaslug aktualnega mandata je prav to, da se Služba za sodelovanje s civilno družbo po novem ukvarja tudi z zbiranjem osnovnih statističnih informacij o kulturi. V zadnjih mesecih nastavljajo sistem, po katerem bo ministrstvo v bodoče redno spremljalo statistične podatke v kulturi, zasledovalo trende in na tej podlagi smotrno prilagajalo svoje ukrepe.

V NPK je napovedano postopno krčenje javnega sektorja v kulturi. Kakšno dolgoročno strategijo ministrstva lahko pričakujemo na tem področju?

Jasno je, zakaj je javni sektor ves čas na udaru: zanj gre več kot polovica proračuna MK. Je torej največji porabnik – obenem pa ne smemo prezreti, da je tudi absolutno največji producent. Ko se enkrat na grafe postavi produkcija, je dejanski izplén iz javnih zavodov sorazmeren z vložkom vanje.

Tudi zaveza v NPK glede javnega sektorja je jasna: gre za edini kulturni sektor, v katerem ne načrtujemo širitve, ampak zmanjšanje števila zaposlenih. Pripravljajo se spremembe našega krovnega dokumenta, *Zakona o uresničevanju javnega interesa za kulturo* (ZUJIK), čigar rešitve sicer še niso povsem izdelane, je pa znano, v katero smer želimo. Zaposlovanje v javnih zavodih se mora fleksibilizirati – pridobiti moramo bistveno večje število zaposlitev, ki so vezane na projekte, torej več zaposlitev za določen čas; omogočiti moramo lažje prehode med javnimi zavodi ter tudi prehode iz javnih zavodov v zasebni sektor in nazaj.

Obenem ne smemo zanemarjati dejstva, ki ga danes marsikdo rad spregleda: če preštejemo sodelovanja, koprodukcije ter preostali angažma nevladnih organizacij, samozaposlenih in zasebnega sektorja v delu javnih zavodov, ugotovimo, da je javni sektor na področju kulture eden bistvenih delodajalcev in generatorjev posla tudi za ostala dva sektorja.

Odnos med nevladnimi organizacijami in samozaposlenimi v kulturi na eni strani in javnim sektorjem na drugi se zmotno prikazuje kot odnos popolnega antagonizma dveh ločenih bregov. To preprosto ne drži. Največja ironija zmanjševanja sredstev za javne zavode, ki se je začelo s prihodom krize, je v tem, da so bili slednji zaradi rezov prisiljeni krčiti ravno tiste programske stroške, pri katerih je šlo za *outsourcing*, torej za sodelovanje z drugima dvema sektorjema. To pomeni, da so imeli varčevalni ukrepi v javnem sektorju negativne učinke tudi na nevladni sektor in na samozaposlene v kulturi. Tovrstne nesorazmerne pojave pa želimo preprečiti s tem, da s fleksibilnostjo zaposlovanja v javnem sektorju olajšamo prehode med vsemi kulturnimi sektorji.

Pravite, da je antagonizem med sektorji lažen. Se vam ne zdi, da je bilo v zadnjem času sproženih kar nekaj polemik, ki bi nam lahko dale slutiti, da se ta odnos vsaj zaostrejuje?

Med samimi ustvarjalci ne; ustvarjalci nimajo nobenih zadržkov glede sodelovanja pri projektih javnih zavodov, na tem nivoju torej ni antagonizma. Antagonizem, ki ste ga zaznali, poteka predvsem na nivoju relacij med nevladnimi organizacijami in ministrstvom.

Treba je sicer povedati, da so osnovni argumenti teh organizacij pogosto zelo tendenčni, namreč ravno Asociacija, iz katere prihaja Andrej Srakar, nenehno zatrjuje, da je razmerje med sredstvi, ki jih ministrstvo na eni strani namenja nevladnim organizacijam in na drugi strani javnim zavodom, ena proti deset. To ne drži. Podatki glede na prejemnike sredstev iz proračuna pokažejo, da je to razmerje približno ena proti pet, oziroma celo ena proti štiri, če seštejemo sredstva, ki gredo za nevladni sektor, za samozaposlene in za zasebni sektor. Če govorimo le o nevladnih organizacijah in samozaposlenih v kulturi, pa govorimo o slabih petnajstih odstotkih proračuna ministrstva. Ker vseh ostalih petinosemdeset odstotkov ne gre v javne zavode, ampak še za številne druge ukrepe, govorimo o precej manjšem razkoraku. Logično je, da se ta razmerja rada prikazujejo kot antagonizem; takšni prikazi izvirajo iz prizadevanja organizacij nevladnega sektorja, da bi bile bolj financirane, v realnosti pa tega antagonizma ni.

V Sloveniji nam še ni uspelo razviti kontinuirane tradicije sponzorstva oziroma mecenstva

kulture. V nekaterih državah tovrstne pojave uspešno vzpodbujajo z davčnimi olajšavami. Bi bilo vredno v to smer razmišljati tudi pri nas?

Res je, zdi se, da tega pri nas skoraj ni. Še posebej, če si približe ogledamo kakšno izjemno tradicijo mecenstva in sponzorstva umetnosti, kakršna je npr. na Nizozemskem. Bi lahko takšno tradicijo vzgojili pri nas? Gotovo, a vprašanje je, s kakšnimi ukrepi. Pogosto slišimo predlog, da bi se morala povečati stopnja davčne olajšave za vlaganje v kulturo.

Podatki ministrstva za finance pa kažejo, da še izredno majhen odstotek – okrog 0,3 –, ki predstavlja zdaj veljavno olajšavo, sploh ni izkoriščen. Kje so vzroki za to? Vsi bi radi videli dodatne davčne olajšave ali na drugi strani celo nove davke, ki bi šli za kulturo, a po drugi strani se ne zavedamo, kakšna je realnost. Sama možnost še ne pomeni povečanja sponzorskih sredstev. To je torej prva stvar, ko postavljamo to vprašanje. Druga stvar: države kot ZDA ali Velika Britanija, ki poznajo relativno visoke davčne olajšave za kulturo, skorajda ne poznajo subvencioniranja kulture. Za tem je določena logika, saj imaš težko oboje hkrati. Če bi dejansko šli v višje davčne olajšave, obenem pa bistveno skrčili subvencije v kulturi, se postavlja vprašanje, ali ne bi na kratek rok uničili še tega, kar imamo – in potem v supenzu čakali, kdaj bo prišlo do predvidenih pozitivnih učinkov.

Strinjali ste se s ugotovitvijo, da slovenski kulturnopolitični model ni izvedel uspešne tranzicije. Kaj nas loči od tega, da bi lahko govorili o modernem evropskem modelu?

Na prvem mestu je gotovo že omenjena sprememba zaposlovanja v kulturnem sektorju. Te so trenutno vezane na sistem javnih uslužbencev, ki je relativno tog in pomeni zaposlitve za nedoločen čas. Javne zavode je torej treba približati nevladnim organizacijam, ne na način financiranja, ampak na način delovanja. Javni zavodi so danes relativno toge ustanove. Približno tri četrtine denarja, ki jim ga dajemo, gre neposredno v plače zaposlenih. Ko se bo ta stvar nekoliko sprostila in se približala nevladnim organizacijam, ki že danes delujejo zelo fleksibilno, bomo prav gotovo bližje evropskemu modelu.

Sledi vprašanje sofinanciranja, ki je zdaj pretežno na plečih države, vsaj ko govorimo o vrhunski kulturi. Iskati moramo še druge vires, s strani lokalnih skupnosti, morda nekoč s strani regionalne politike – čeprav je treba obenem jasno povedati, da je trenutno razmerje po nam dostopnih statističnih podatkih med financiranjem kulture iz državnega in lokalnih proračunov približno petdeset proti petdeset; lokalne skupnosti že zdaj prispevajo približno oseminštirideset odstotkov sredstev, tako da zelo velike možnosti za napredek ni.

Tretja točka pa je večji poudarek na razmisleku, kaj danes pride do publike in kaj ne. Pozna mo seveda primere, kot je Bartolov *Alamut*, ki ga v času nastanka ni nihče bral, danes pa gre za svetovno uspešnico. Prav je, da taka umetnost obstaja, in točno v tem vidim smisel državnega intervencionizma. Vseeno pa je dejstvo, da večina umetnosti ne more biti nerazumljena. Potreben je torej kompromis med iskanjem trga ter spodbujanjem in ohranjanjem kulturne raznolikosti.

Evropski kulturni model od našega ni toliko različen v vlogi države, temveč predvsem v tem, da je bolj kapitalistično krut. Ko ni denarja, se zapirajo glasbene šole, gledališča, koncertne dvorane, ko je proračun boljši, se odpirajo. Povsod pa imajo ključne ustanove, ki jih podpirajo ne glede na ekonomsko situacijo.

Bi si upali napovedati – če bi se vse reforme izšle po pričakovanju in če ne bi prišlo do kakšnih večjih ekonomskih pretresov –, koliko časa nas pravzaprav loči od tega, da se povsem približamo zasledovanemu kulturnemu modelu?

V vsakem primeru gre za dolgotrajen proces. Teh stvari preprosto ni mogoče kar resetirati. Tudi osebno si ne želim, da bi se eksperimentiralo, ker to dejansko lahko pomeni neke radikalne reze v slogu Grčije. Če pa bo to proces, ki bo šel postopoma, potem se bodo ljudje znotraj kulturne sfere postopoma prilagajali in ne bo prišlo do krutih rezov in velikih socialnih tragedij; če bomo torej šli v ta proces previdno in preudarno, ga lahko po moji oceni uspešno dovršimo v dobrem desetletju. ■

Majda Širca, ministrica za kulturo 2008–11
državna sekretarka na MzK 1997–2000

Reformne obljube ostajajo na ravni retorike

MATIC KOCIJANČIČ

Diplomirana umetnostna zgodovinarica, publicistka, novinarka kulturno-informativnega programa in umeetniškega dokumentarnega programa TV Slovenija, med drugim ustvarjalka več kot šestdesetih dokumentarnih oddaj Povečava, ki so prejele več nagrad. Med mandatoma državne sekretarke (tedanji minister za kulturo v tretji vladi dr. Janeza Drnovška je bil Jožef Školč) ter ministrice za kulturo v vladi Boruta Pahorja je bila dva mandata poslanka Državnega zbora, izvoljena na listi Liberalne demokracije Slovenije. Leta 2008 je bila izvoljena na listi stranke Zares, po izteku mandata leta 2011 pa se je vrnila na TV Slovenija. Na www.majdasirca.com piše blog, v glavnem o kulturnih in političnih temah.

Kako ocenjujete dosedANJI mandat ministrstva za kulturo (MK)? Kakšno osrednjo vizijo prepoznate v njegovem delovanju?

Trenutni mandat je zelo specifičen, ker že z golim obstojem prinaša svojo največjo boniteto: vrnitev ministrstva za kulturo. Nekaj vizij oziroma programov nekdanjega samostojnega ministrstva je sedanja ekipa vzela za svoje, kar je – ne glede na zikananje avtorstva – dobro. Sem sodi zavzemanje za kreativne industrije, arhitekturo, dialog z nevladnimi organizacijami, partnerstvo za dvig standardov kakovosti programov, kulturni turizem, oživitve SKICE na Dunaju itn. Na drugi strani pa navkljub vrnitvi samostojnosti ni oživila Centra sodobnih plesnih umetnosti, ki ga je pohodil prejšnji minister Turk, ni vzela iz predala *Zakona o shemi deleža za umetnost v investicijskih projektih* in *Zakona o doživljenjski renti*, ne nadaljuje z zaščito Plečnikove arhitekture zunaj Ljubljane in s procesiranjem uvajanja študija menedžerstva.

Zavedati se moramo, da Pozitivna Slovenija (PS) ni bila v ospredju pri ideji o vrnitvi ministrstva. Njihov pristop k temu projektu je temeljil predvsem na nasprotovanju programu Janševe vlade: skladno s svojim imenom so preprosto naslikali negativ obstoječemu negativu, pozitivno sliko predhodni negativni sliki, v kateri je bilo ministrstvo po mnenju vseh razumnih ljudi v državi ukinjeno na neprimeren način.

Prav zato ker so svoj kulturnopolitični nastop že začeli z vrnitvijo tistega, kar je bilo nepravilno odvzeto, so si v javnosti priigrali nezaslužene odpustke za pomanjkanje jasne vizije; pomanjkanje, ki je danes več kot očitno. Aktualna kulturna oblast svojo vizijo artikulira preveč abstraktno in odmaknjeno v prihodnost. Njihova osrednja vizija temelji predvsem na napovedovanju vizij – na nekakšni viziji vizije.

Seveda merim predvsem na lahkotno napovedovanje prelomnih reform, ki ga spremljajo celo nepremišljeni vzkliki, da se dogajajo prve resne reforme po letu 1945. To so zelo velike besede. Nekatere smiselne sistemske reforme so bile sicer napovedane, a obenem je v praksi prednostna vloga namenjena lepotilnim: zakonu o RTV, popravkom zakona o dediščini, zakonu o knjigi itn. Pol leta enotna cena knjige, kaj to v resnici pomeni? Dvig cene knjig, ne obratno. Če

pogledamo, kaj se je v zvezi z napovedanimi reformami do tega trenutka dejansko zgodilo, hitro pridemo do zaključka, da gre predvsem za prazne obljube s prevelikimi očmi. V svojem spletnem zapisu *Bogata plovba ali spuščanje rešilnih čolnov?* zato govorim o obljubah bogate plovbe na eni strani in o spuščanju rešilnih čolnov na drugi, realni strani.

Kaj je glavni razlog, da je plovba te posadke po vaši oceni »revna«?

Ministrska posadka za kulturo je na morje že odrinila z bremenom, v katerega ob svojem formiranju ne bi smela privoliti – približno štirideset milijonov manj sredstev za kulturo. Za dva skrbna pregleda bank. Ker fiksni stroški predstavljajo tri četrtine kulturnega proračuna, se dogaja prisilna anoreksija na hrbtih avtorstva. Galerija, recimo, mora plačati ogrevanje, elektriko, uslužbenca itn. – s tisoč evri na razstavo –, torej z dvanajstino menedžerske plače, pa ne bo izdala kataloga ali poravnala avtorskega dela razstavljalca (običajno zaposlenega pri samem sebi). Je pa tudi tako, da bo avtor, ki ne potrebuje le referenc (da sploh ujame kakšen razpis), temveč predvsem svoj življenjski oder potrditve, vseeno privolil v to, da se plačajo žebliji namesto njega.

Ustaviva se še malo pri prvem očitku. Odločitev o zmanjšanju sredstev je bila vendarle sprejeta na vladni ravni, ne na ravni MK. Je pravično, da ta očitek naslavljam o nanj?

Minister je res del vlade, a v vladnih pogajanjih in v parlamentu mora tudi jasno povedati, za kaj se bori, kako vidi sodobnost, kaj pričakuje v prihodnosti, zakaj je tu. Pravzaprav ne on, temveč kultura. K temu seveda sodi tudi preprečevanje sprememb v škodo resorju, v katerem želi realizirati svoje vizije in narodove potrebe; na tem odločilnem koraku mora uporabiti vso svojo moč in ves argumentacijski aparat, ki ubija videnje kulture kot strošek in okras.

Dobro je, če mu pri tem pomagajo tisti, ki jih zastopa, kulturniki in širša osveščena javnost. Tu pa se mnogokrat srečujemo s pokornim tonom in zmotno prevzeto krivdo kulturnikov, da se – ker »proizvajajo« duhovne artikle in ne dodane vrednosti v jasno izmerljivem materialnem svetu – zajejajo v proračun, kjer tako ali tako vlada mantra varčevanja. Kot da so se s takšno vlogo sprijaznile tudi same ustvarjalke in ustvarjalci: zato so danes kljub resni situaciji relativno tihi in mirni ali pa osredotočeni na parcialne probleme.

Pozorno bedenje nad kulturno birokracijo terja znanje in čas, ki ga najbrž ne moremo pričakovati od slehernega kulturnika, ne da bi ob tem nazadnje trpela kvaliteta kulturne produkcije. So kulturniki res pravi naslov za očitke o kulturnopolitični pasivnosti ali pa se je treba obrniti predvsem na inštitucije, ki naj bi jih zastopale?

Drži, da je treba imeti za konkretno analizo situacije tudi določeno strokovno znanje, voljo in moč, ne strah, temveč pogum, pa seveda precizno medijsko in kritično vrednotenje, ki ga vse bolj primanjkuje. ■

Ampak spomnimo se, pred tremi leti, ko se je zaradi krize obetal rebalans proračuna z osemindeset milijoni manj sredstev za kulturo, so se tako rekoč vsi združili, napisali peticijo, zbrali več kot sedem tisoč podpisov, govorili o ubijanju bazena prekariata, o hendikepiranosti občé ustvarjalnosti in o žaganju, ki bi okrnilo rast v prihodnosti. Podprl jo je tudi predsednik države dr. Danilo Türk. Z razumno predstavitvijo posledic takšnega ravnanja smo dosegli, da do omenjenega reza ni prišlo in da je kultura ostala pri približno 200 milijonih evrov.

Refleksija in budnost sta vedno potrebni. Če se v nevhvaležnih razmerah ljudje umaknejo, če se jim ne ljubi kljubovati, če bežijo, če se prepuščajo apatičnosti ali pristanejo na diktate – kar ni v naravi polja umetnosti –, je to gotovo razlog za zaskrbljenost. Zlasti če temu botruje strah pred tem, da bodo izgubili še to, kar jim je malega ostalo. In ko pride ta strah do kosti, je to lahko velik problem. Sama sem se vedno zavzemala za dialog in za soočenje s kritičnimi sogovorniki, ki so mi – tudi skozi konflikte – pomagali pri oblikovanju boljših odločitev, ne nujno le zakonskih. Želela sem, da bi se na noge postavila kulturniška zbornica in se združila s predstavniki samostojnega in razdrobljenega polja umetniškega ustvarjanja. Dobili bi artikuliranega sogovornika, saj ni pričakovati, kot pravite že sami, da se bo ustvarjalec spopadal še z umetnostjo pisanja in interpretiranja zakonov. Tem smo v njihovi prenormiranosti vsi komaj kos, saj njihova predetajliranost briše njihovo osnovno naravo, mi pa se izgubljam v razlagah, kaj sploh določajo. Kaj je pravo in kaj je prav.

Potem pa se v teh razlagah najdejo alibiji – kar se je nedavno zgodilo pri Prešernovih nagradah –, s pomočjo katerih se preusmerja pozornost od sporno dodeljene nagrade k domnevno netočnim pravilom, ki jih zato treba še bolj izpiliti, še dodatno normirati. V primeru vdora intereso obarvane volje, za kar je pri tokratnem izboru za nagrado Prešernovega sklada brez dvoma šlo, je prišlo do degradacije Ustvarjalnosti in do zdrsa kredibilnosti samega nagrajevanja. Ne bom presenečena, če se bodo kmalu pojavili predlogi o ukinjanju Prešernovih nagrad – kar pa bi bila zelo slaba kazen za tokratni politični zdrs.

Kako gledate na nedavno uvedene žepnine?

To je bolj podajanje bombončkov in manever, ki zgolj navidezno nagraduje kulturnike. Govorimo o eni povprečni mesečni plači javnega uslužbenca oziroma o desetini mesečne direktorja luke, ki jo bo dobil ustvarjalec za tri leta – tisoč petsto evrov za tri leta! Za ministrstvo je najbrž to dosežek, za posameznika, ki je tako rekoč nezaposljiv, ki si plačuje svoje izrazno orodje sam in ki mu javni sektor ne odpira vrat, pa je to degradacija.

Razumem ministra, ki želi ohraniti notranji mir na področju kulture tako, da poskuša s tovrstnimi ukrepi miriti razmere; vseeno pa bodo te brez ustreznih globinskih družbenih rešitev prej ali slej zavrele do neobvladljivosti.

Z najširšim in mnogokrat tudi najbolj prodornim segmentom ustvarjalcev v kulturi, ki imajo status svobodnih umetnikov, smo se doslej soočali različno. Meni se je zdelo primerno približevati njihov standard tistim, ki imajo večjo varnost: uvedli smo štiriletna razpise, podaljšali leta za določitev povprečja pri izračunu prispevkov, okrepili subvencije za prve projekte, štipendije in rezidence, predvsem pa bistveno povišali delež sredstev za njihovo delovanje. Pozdravljam pa tudi rešitev sedanje vlade glede izboljšanja možnosti uporabe plačanih bolniških odsotnosti, ki jih samozaposleni do zdaj niso imeli.

V svojih spletnih zapisih ste kritični glede odnosa aktualne kulturne politike do arhitekture. V čem je težava?

Arhitektura je bila vedno razumljena kot presečni, a disperzni prostor gradbeništva, inženirstva, prostorskega načrtovanja, kulturne dediščine, okoljske infrastrukture, urbanističnega spletkarstva in še česa. Teh mreženj je ogromno, a verjamem, da se vsa stikajo na polju kulture. Zato smo o arhitekturi na ministrstvu ogromno govorili (tudi znotraj izjemno dragocene skupine Dom za prostor) in jo s sploh prvim in doslej edinim posegom v krovno vizijo dodali tudi v *Nacionalni program za kulturo* (NPK). Ljubljanski občini smo iztrgali arhitekturni muzej in mu dali vsedržavni pomen, s čimer je MAO – Muzej za arhitekturo in oblikovanje postal pomemben nacionalni sooblikovalec in skrbnik arhitekturne misli. Nismo se ukvarjali le z dodelavo slabe dediščinske zakonodaje, kjer me je najbolj jezila pomanjkljiva ureditev rušenja dotrajanih spomenikov, temveč tudi z zelo aktualnimi vprašanji posegov v kulturno krajino in obnove sodobne arhitekture – torej tistih zgradb, ki še nimajo statusa kulturne dediščine in s tem tudi nobene večje strokovne in avtorske zaščite. Praksa kaže, da so prepuščene samovolji lastnikov in večkrat tudi objestni, nevešč, kapitalsko motivirani degradaciji. Za večino ljudi se spomin in spoštovanje končata pri Plečniku. A hkrati se – ne da bi se sploh prav zavedali – spreminjajo konceptualno močni objekti moderne: trenutno denimo izjemna Jugovčeva cerkev v Ratečah, kinodvorana v Kranju, kmalu bo padla Severjeva parkirna hiša v Ljubljani, Jesenice izgubljajo svojo fiziognomijo, Ravnikarjeva Cankarjev dom in NLB sta že ranjena itn. Ne gre za priseganje na nedotakljivost in apriorno zavračanje kakršnega koli posega, saj tudi družba ni nedotakljiva, a potreben je trden nadzor in kritički aparat, ki lahko definira hierarhijo posameznih stvaritev in jih varuje kot splošne javne vrednote.



FOTO JOŽE SUHADOLNIK

Po vseh teh premislekih o ključnih problemih prostora, o ohranitvi sodobne in krajinske arhitekture, ki bi jim v birokratskem jeziku lahko rekli tudi analiza stanja ali pa strategija, zdaj minister – prejšnjega, ki je mahal s ščetko za čiščenje straniščne školjke, niti ne omenjam – zaključim, da novi NPK prvič spregovori o arhitekturi, in to tako, da bo nadaljnja štiri ali pet let pisal strategijo. To so te silne vizije, o katerih sva govorila na začetku. Rečeš, da je zagorela žarnica, a da bomo iz teme izstopili šele čez štiri leta. Vizija, ki napoveduje vizijo. In to v najhujši krizi arhitekturne stroke, ko biroji propadajo, ko novodobni lastniki spreminjajo vredne arhitekturne stvaritve v dampinške *gardalandovske* packarije, ko mlade arhitektke in arhitekti delajo pod ceno čistilnih servisov ali pa celo zastoj, saj jim konkurirajo iz Evrope plačani tuji študentje.

Omenili ste, da nobena od napovedanih reform novega ministrstva ne zadošča kriteriju deklarirane prelomnosti. Kaj pa same obljube reform, je vsaj v njih zaznati kaj prelomnega?

Predlagani koraki sledijo kontinuiteti zgodovinske pozicije kulturne dejavnosti pri nas s tem, da so cepljeni na čas, ki se ga vse bolj meri (in ceni) po produktivnosti, po številu prodanih vstopnic itn. To lahko vodi v izločanje šibkejših, ki so na trgu manj komunikativni in agresivni.

Glede prelomnosti reformnih obljub pa menim, da ostajajo na ravni retorike, saj se ne bo celovito spremenil model kulturne politike, tudi ne gre za vizijo nove ekonomije, zaposlovanja, pridobivanja novih virov ipd., ampak za logiko razvoja, kar pa bi bilo korektnije poimenovati evolucija kot revolucija.

NPK recimo reče, da bo v prihodnje zaposlovanja v kulturi več, a v isti sapi trdi tudi, da ga bo v javnem sektorju vsako leto za 1 odstotek manj. NKP reče, da samozaposlene čakajo podobne pravice kot redno zaposlene, a ukrepe vidi v računovodski pomoči in slepilni agenciji za zaposlovanje. Obljubi zaposlovanje nezaposlenih, a na račun evropskih, še ne definiranih in ciljno omejenih sredstev (verjetno gre za že znan in tudi dobro izkoriščen program za dvigovanje zaposljivosti ranljivih skupin). Opozori na omejevanje sredstev, a hkrati najde prioriteto v 6 milijonov vrednem frankfurtskem knjižnem sejmu. Napoveduje umik slovenske galerije A+A v Benetkah, a izstavi še enkrat večji račun za beneški bienale. Računa na večjo fleksibilnost pri javnih uslužbenih v kulturi, a ne postavi pod vprašaj njihove statusne ujetosti, saj sta novinar ali baletnik v istem košu kot policist ali državni uradnik. Predvidi enačenje javnega sektorja z neodvisnim, a ovrednoti le javnega, neodvisnega pa odpravi z navedkom o odvisnosti od razpoložljivih sredstev. Skratka, precej negotovosti in tesnob, če resolucijo bereš med vrsticami.

Kako gledate na tržne zagate slovenskega kulturnega prostora? Pa tudi na trditev, da pravega trga v slovenski kulturni sploh ni in da del odgovornosti za to nosi tudi država?

Drži, da je trg vsak dan bolj okrnjen in šibak. Sponzorji in donatorji, ki v preteklosti sploh niso bili zanemarljivi, puhtijo z usihanjem kapitalске moči podjetij – ali pa celo z usihanjem samih podjetij. In tudi tisti, ki še ostajajo naklonjeni kulturi, se bodo raje odločali za vidnejša področja – lažje je seveda dobiti podpornike za predstavo v Cankarjevem domu kot v Gleju. Ob dejstvu, da je velika večina projektov sestavljanka lastnih, torej tudi sponzorskih sredstev in proračunskega prispevka, je jasno, da bo ob opešani gospodarski rasti kulturna dejavnost zelo ohromljena.

Politična levica je praviloma zadržana do krepitve vloge trga, posebno na tako občutljivih področjih, kot je kultura. Vidite – poleg naštetih prednosti – tudi kakšno nevarnost v tem, da je cilj tržnosti v novem NPK namenjen izrazito večji poudarek kot v preteklih programih?

Stimuliranje tržnosti kulture ne bi smelo biti problematično za nobeno opcijo. Prispevki s trga predstavljajo pomemben segment življenja vsake kulture in sooblikujejo kulturne sfere po vsem svetu. To je seveda lažje tam, kjer je gospodarstvo močnejše, kjer so družbe bolj zdrave, bolj pretočne in manj ranjene, kot je naša. Tudi tisti domači tržni kanali, ki so v preteklosti delovali, so v času krize izdali vso svojo ranljivost. V mrliških obračunih gospodarskih družb najdemo veličastne zbirke, kot je najbrž več kot petsto milijonov vredna zbirka Factor banke, ali nekoliko bolj skromna, a specifična Murina zbirka.

Ali naša kultura posveča dovolj pozornosti razpoložljivim evropskim sredstvom?

V tem trenutku so evropska sredstva zagotovo ena osrednjih rešitev za zagate slovenske kulture, predvsem njene infrastrukture. Tega se zaveda tudi minister, ki jih poudarja kot pomembno rezervo. Res šokanten je podatek, da nam je od (v evropski perspektivi do leta 2015) Sloveniji namenjenih treh milijard ostala še kar milijarda in pol (gre za vso državo, ne le za kulturo). To je neumnost prve vrste in morali bi narediti vse, da bi to preprečili ter sredstva smiselno in pravočasno porabili.

Kaj je osrednji vzrok za nesposobnost države pri porabi evropskih sredstev?

Komplicirani mehanizmi vlog, slovenska zaprtost, strah pred vstopom v drugačen prostor, ki ni več tako domačijiški, kot je bil nekoč jugoslovanski, šibko mreženje, samozadostnost – če govorimo o programskih projektih. A te ovire mladi pridno podirajo. Razpisi iz različnih evropskih socialnih skladov so bili na področju kulture zelo dobro počrpani in verjamem, da bodo tudi ti, ki jih sedaj MK predstavlja kot novost oziroma odrešitev za izpadli proračunski denar. Problem je le v tem, da so bolj skromni (glede na nižja domača sredstva) – trenutni razpis tehta milijon evrov za obdobje dveh let.

Druge zgodba so evropska sredstva na področju infrastrukture, ki so bila v obdobju mandata 2008–11 prava mana. Takrat je bilo že v gradnji ali sproženih kakih petnajst več kot 26 milijonov evrov vrednih investicij – od fantastičnega KSEVT v Vitanju do Lanthierija v Vipavi, Rajhenburga, Strmola, kranjskih stolpov, celjskega knežjega dvorca, AP Teatra v Novem mestu, brežiškega gradu, ptujskega arhiva, slovenjgraške galerije, mariborske Pekarne itn.

Če prav razumem, se ta trenutek na področju kulture izvajata le dve že davno načrtovani obnovi: grad Vipolže in Narodna galerija v Ljubljani. Zadnji trend je, da se država razbremenjuje lastnine in jo oddaja lokalnim skupnostim – s tem se sicer razbremenjuje, a hkrati jo prepušča občinam, ki (nekatero) danes niso več sposobne prispevati niti tistih 15 odstotkov sredstev, ki jih je treba dodati evropskim projektom. Boleče je, ko vidiš, da se denar vrača neporabljen, boleče je videti, ko so projekti mnogokrat slabo pripravljeni, boleče je gledati, ko ljubljanski projekt čez noč zamenja mariborskega in boleče je poslušati nerealna zagotovila, kako bo kmalu zgrajen NUK in umetniške akademije.

Evropska sredstva so tako rekoč edini realen denar, na katerega lahko računamo, in izid ministrove borbe zanj bo zelo pomemben. Moj predhodnik v prvi vladi Janeza Janše je v zdajšnji perspektivi kulturi odrezal zgolj 67 milijonov – ob vedenju, da ostaja dobra milijarda za drugo infrastrukturo neporabljena, projekte s področja kulture oziroma dediščine pa smo morali vsa ta leta zavračati, se to kaže kot zelo slaba odločitev. V dobro kulture – pa ne le te, saj kultura vedno obrača dlje in z večjo dodano vrednostjo, kot ji je to priznано – upam, da bo minister Grilc na teh pogajanjih čim bolj uspešen. Ne moreš vlagati v stene, ne da bi vedel, kaj želiš med njimi početi. ■

TRIJE GREHI SLOVENSKEGA FILMA

»*Za civilizacijo, kakršna je naša, je odsotnost ustreznih podob ravno tako huda kot izguba spomina.*«

Werner Herzog

URBAN ZORKO

INT. PARIZ, CAFÉ DES 2 MOULINS - DAN
V kavarni mrgoli črnolask.

Dve japonski dekleti s frizurama na zvonec srebata kavo iz drobnih šalic. Ena od njiju dvigne telefon, obrazka se stisneta med robove zaslona, iPhone zajame *selfie*. Fotografirata še, kar pred njiju postavi natakarak. Nato se vsaka zase zatopi v svoj crème brûlée: prisluhneta hrustanju zapečene skorjice pod žličkama.

* * *

Eno leto mineva odtlej, ko so v Filmsko iniciativo povezani filmarji objavili *Smernice razvoja slovenske kinematografije*. Takrat so zapisali: »To področje je v veliki meri prepuščeno samemu sebi, brez razvojne vizije, ki bi jo morala skupaj s filmsko stroko oblikovati oblast.« *Smernice* še zmeraj služijo kot pripraven seznam križev slovenske kinematografije: navajajo nesorazmerno zagotovanje pasu na področju filma, problematično zmanjševanje lastne produkcije javne RTV, nedoseganje ciljev Slovenskega filmskega centra (SFC), zaostanek v promociji Slovenije kot privlačne filmske lokacije itn.

Po objavi *Smernic* so se začele sestajati delovne skupine, razmišljale so o tem, kako slovenskemu filmu pričarati svetlejšo pot. Sledila je najbolj sistematična in množično angažirana razprava doslej. »Filmska iniciativa je povezala veliko večino filmskih ustvarjalcev in delavcev v sektorju produktivne in reproduktivne kinematografije,« pravi režiserka Barbara Zemljič. »Po letu dni smo postali ključni sogovornik oblasti in zakonodajalcev in si trenutno želimo, da bi bila naša vizija slovenskega avdiovizualnega sektorja upoštevana v novonastajajočem zakonu o SFC. Nujno je uvesti zunajproračunske viře financiranja kinematografije, ker smo ena redkih držav v EU, ki tega nima urejenega. Tu pa je tudi še (ne)delovanje RTV Slovenija in njeno neizpolnjevanje z zakonom določenih obveznosti do kinematografskih filmov ter do lastne igrane in dokumentarne produkcije.«

* * *

Ker kot (tudi filmski) avtor prihajam z drugačnega, humanističnega ozadja, kader slovenske filmske pokrajine gledam nekoliko s strani; in ob robu trepetja še drugačnega nesnaga (kot bi jo površen asistent kamere pozabil ostraniti s filmske kasete). Moj pogled, namenoma generacijsko zaznamovan in idealističen, ima tri opombe – in vse klijejo iz siceršnje družbene klime.

I. VSI BI SCENARIJ

Vsi: produkcijske hiše, televizije, režiserji. Po možnosti takega, ki je takoj pri roki, ki je dober in ki nič ne stane. Pomislimo: koliko nebotičnikov poznamo, ki jih nihče ni naročil in nihče plačal? V Los Angelesu je t. i. špekulativni scenarij (spec-script) velika osebna žrtev, ki je vsaj načeloma lahko nagrajena s sorazmerno velikim uspehom. V Sloveniji je drugače.

Dejstvo, da slovenskemu filmu primanjkuje dotoka kvalitetnih scenarijev, privede do tega, da scenaristične polomije kot *Piran/Pirano* ali *Osebna prtljaga* (katerih labodji spev je bil v veliki meri zapečaten že v Courier New – scenaristični tipografiji), zlahka zdrsijo mimo vseh instanc, ki naj bi bile dovolj usposobljene, da preprečijo nadaljevanje procesa pred korekcijo.

Potem je tu apatija na strani tistih, ki naj bi aktivno iskali vsebino: vodilni kader na POP TV se je mesec dni nazaj pridušal, da v Sloveniji »pač ni ustreznih piscev«. »Ni jih« iz več razlogov, med katerimi še najmanj drži ta, da jih tudi zares ni. Bolj je tu na delu neustreznost in cinizem tistega, ki to izreka: gre za nepoznavanje terena, neodgovornost do okolja, v katerem deluje. Kajti razmere se hitro spreminjajo.

V državi trenutno premoremo (vsaj) peščico takih, ki so na tujih univerzah dokončali specializirani podiplomski študij scenaristike. Vsaj eden se trenutno šola na prestižnem AFI (American Film Institute). Ljubljanska Akademija za gledališče, radio, film in televizijo je zagnala svoj lastni program. Ti ljudje so (ali so bili) podprti z državnimi sredstvi in štipendijami. Med njimi so brezposelni. Skupne

platforme slovenskih scenaristov za zdaj res ni, a do njih ni težko priti. Ko sami kontaktirajo/-mo odgovorne, od teh običajno ne dobijo/-mo odgovora ali pa le bežen interes, ki praviloma hitro mine. Lahko pa je še huje: scenaristov angažma včasih naleti na odziv in sledijo številne ure dela. Neplačanega, jasno.

Delo na tako kompleksnih projektih, kot so serije, *sit-comi*, televizijski in celovečerni filmi, zahteva zavezo. Zavezo delodajalca ustvarjalcu, (sploh če govorimo o televiziji) aktivno in metodično *vzgajanje* svojega kadra. Televizijski producent z očmi za hiter zaslužek v tem primeru ne more pričakovati, da bo po stari navadi vkorakal na založeno tržnico z belim blagom in si zbarantal najboljšo storitev za najbolj sramotno ceno: in to ga jezi. Za drugačen pristop nima ne intuicije ne duha ne potrpljenja. Rad pa bi domače, ker imajo njegovi gledalci to radi.

Snovanje celovečernega scenarija ali konkretne serije lahko traja od pol do enega leta in pisec nima prav veliko B-planov. Če napišeš roman, ga boš prej ali slej nekako izdal; filmski scenarij je pri nas večinoma dogovorjen vnaprej. Če film ni posnet, je šlo delo v nič, scenarij je le polizdelek in obtiči v omari – dejstvo, ki bi moralo biti kompenzirano s primernimi postavkami za razvoj.

Kako gre to skupaj z okoljem, v katerem je izkoriščanje delovne/kreativne sile prej pravilo kot izjema (samo poglejmo še veliko težavnejši gradbeni sektor)? Kako s producenti, ki se ne držijo dogovorov in ki jim manjka osnovna komunikacijska higiena? Z okoljem brez osnovne etike?

Problem v osnovi zveni znano: imamo sposobne mlade ljudi, vprašanje pa je, ali jih znamo poiskati in primerno angažirati, preden pobegnejo iz države. Se bomo vedno zanašali le na naključne dosežke posameznikov, ki slučajno obtičijo tu, namesto da bi krojili kvaliteti prijazno atmosfero?

II. VSI SMO ENA SAMA SREČNA DRUŽINA

Seveda nismo. Medtem ko komercialni radii, farmacevtska industrija in ostale gospodarske panoge svojim zaposlenim plačujejo delavnice timskega dela (kjer ozaveščajo mehanizme človeške komunikacije), je zaščitni znak (ne le) naše izobrazbe akutno nepoznavanje skupinske dinamike. Duha ignorance v rokovanju z ljudmi posledično podeduje tudi film, ki je, ironično, ekipno početje.

Medtem po Nemčiji rastejo podiplomske šole serijske scenaristike, ki slušatelje učijo avtorskega altruizma, sodelovanja v dobro zgodbe (več glav si več izmisli in hitreje), za čtivo si izbirajo priznane pisce s področja upravljanja uspešnih podjetij, se ozirajo v uspešne ameriške *writers' roome* itn. Ne le, da se Nemci hitro prilagajajo novim trendom in zaznavajo priložnosti vedno bolj donosnih in popularnih serijskih formatov (mi pa se bomo čez leta čudili, kako za

ŽIVIMO V SHIZOFRENEM ČASU, KO SMO PRIČA IZRAZITI FRAGMENTACIJI IN RAZPRŠENOSTI, SVOBODNJAŠTVU, OBENEM PA KOT TIHA VREDNOTA OSTAJAJO MONOLITNI SISTEMI IN VLOGE.

vraga jim je uspelo – kot zdaj Dancem); na ta način vzgajajo higieni minimum ljudi, ki bodo dobro delovali vsaj v televizijskem, če že ne v filmskem okolju, ki bodo znali ekipno krojiti zgodbe in ne bodo klonili pod pritiskom najhitrejših rešitev. Njihova prednost je očitna: težaško pot shajanja z drugimi so prehodili in poznajo njene prednosti.

In tu je manko kolegialnega duha. Dve leti nazaj je Samo Rugelj v uredniškem zapisu v *Premieri* (v katerem je sicer naklonjeno pisal o Goranu Vojnoviču) opazal, da slovenski režiserji praviloma ne hodijo na premiere svojih kolegov. Vsak (ne le) filmski delavec bi se moral vprašati: koliko priložnosti dajem ljudem okoli sebe, ali me zanimajo, navdihujejo, kako jih lahko najbolje angažiram (in torej – osmislim)? Kako funkcioniram v ekipi in ali zares poznam svojega sodelavca, njegove prednosti, njegova znanja? Drug drugega zlahka osmišljamo, se motiviramo, če se bolje poznamo. In težaško filmsko delo je lahko tudi nepozabna skupinska avantura.

Tu je še navezovanje stikov preko meja, na katere bi v nastajajoči transevropski identiteti mladi filmarji morali planiti z vsem žarom, se povezati s sebi podobnimi. Pred nami morda leži še neodkrita dežela razvoja evropskih žanrov. Škoda bo, če bomo manjkali pri njenem odkrivanju.

Kajti ne le marketinški eklekticism in vizija, potrebne so staroverske vrednote: zgodba kot dragoceni dosežek človeškega duha. Skromnost in radovednost. Strast in pogum. Kot je vedel enciklopedist Diderot, je za vsako, sploh sofisticirano početje, ne nazadnje treba »imeti (košček) jajc«.

III. FILMSKI AVTOR = BOG

Mlada ameriška scenaristka Juliana Lima (ki trenutno deluje v Münchnu) je v soočenju z bavorskim filmskim prostorom doživela manjši kulturni šok, ko je odkrila, kako monolitno pojmujejo vloge v tamkajšnji industriji in koliko energije gre za postavljanje ljudi na »njim ustrezna mesta«: »Več stvari znaš (pri filmu), bolj te v New Yorku cenijo! Tu pa je ravno obratno,« se je pridušala, »sumljiv si.«

Filmski marketing se je v kombinaciji z avtorsko teorijo ugodno cepil na staro evropsko ljubezen do elitnega in proizvedel optiko, ki v praksi maliči vlogo filmskega avtorja: slednji mutira v norega egocentrika, ki naj se ne ozira na žrtve in brezkompromisno zasleduje svojo (nedodelano) vizijo. Ta koncept je, mimogrede, zaplodil generacijo slovenskih filmarjev (ki so zdaj v svojih štiridesetih ali zgodnjih petdesetih) in katerih ljubezen do sebe je povečini presegla kvaliteto njihovih filmov. Infantilni ustvarjalni vzorci so nekaj, kar naša kultura (vsaj pasivno) neguje in spodbuja. Filmskega poeta, kot je Werner Herzog, pač ne moreš sistemsko vzgojiti. Herzogi vzniknejo kot reakcija na *mainstream*. A tudi *mainstream* je treba najprej postaviti.

IMAMO SPOSOBNE MLADE LJUDI, VPRAŠANJE PA JE, ALI JIH ZNAMO POISKATI IN PRIMERNO ANGAŽIRATI, PREDEN POBEGNEJO IZ DRŽAVE.

Živimo v shizofrenem času, ko smo priča izraziti fragmentaciji in razpršenosti, svobodnjaštvu, obenem pa kot tiha vrednota ostajajo monolitni sistemi in vloge. Ljudi, ki so še kar uspešno zmožni prvega, gledamo navzdol, namesto da bi v njih prepoznavali (skupini) potrebna protitelesa za očitne nevarnosti, ki jih razpršenost (dela na raznih projektih) prinaša.

Pogrešati je tudi aktivno meritokracijo v javni ustanovi. Avtorji na RTV Slovenija pogosto jamrajo, da njihovo delo ni opaženo. Karkoli narediš, slabo ali dobro, je deležno enakega odziva. In tu je še nujno povezovanje disciplin. Ne *fahidiotstvo*, pred kakršnim svari glasbenik Drago Ivanuš v nedavnem intervjuju za *Sobotno prilogo Dela*. Mnogim režiserjem ne bi škodila podkovanost v humanistiki, sodelavci z raznolikimi znanji, konkretne izkušnje z drugih področij. (Tudi Ingmar Bergman je začel kot *stock* scenarist v filmskem studiu.) Glede na to, da lepo število najbolj produktivnih filmskih režiserjev malce starejše generacije ne prihaja z AGRFT, so presenetljivo trmasto prisotni tudi ostanki akademijskega elitizma. Kakršenkoli elitizem pri tako eklektični umetnosti, kot je film, pomeni lahko le uniformiranost, samozadovoljstvo in smrt.

Duh časa neizbežno veje po slovenski avdiovizualni pokrajini tudi, ko beseda nanese na televizijske monopliste. Čas je, da se izvijejo iz samozadovoljnega dremeža idiotske lepote in si vzgojijo ambicijo in vizijo, ki presega kupovanje licenc (!) za *Lepo je biti sosed* (prve tri sezone od šestih so nastale po slovaški predlogi, druge tri so bile tudi napisane pri nas). Bolj anahrono in nemoderno, kot se to sliši, bolj je potrebno. Dlje časa ko bo lepota spala in sanjala svojo zaprašeno lento, grša bo in prej nam bo vnemar.

Stvari pa se spreminjajo, tudi na bolje, mnogi mlajši filmarji so ustvarjalci, ki se povezujejo in se zavedajo doprinosov kolegov in kolegic z raznih področij. Obstajajo korektni producenti in starejši filmarji. Tudi na televiziji se po polžje nekaj premika: pozdraviti gre projekte, ki želijo biti v koraku s časom, čeprav so scenaristično še krhki (*Življenje Tomaža Kajzerja*). A prevladujoča kultura ostaja in treba jo je zaznati, da jo lahko odvržemo.

* * *

Kajti vsak film, ki ne obstaja, je izgubljena priložnost, da se nekdo zaljubi vanj. Filmske zgodbe nam odčarajo banalnost vsakdana in jo nadomestijo s pomeni, s čarovnijo. Ta objame japonski dekleti v kavarni in ju povede v skrivnostni svet Amélie Poulain, obiskovalca vetrovnega mesteca ob Jadranski obali zvrtniči v pokrajino Fellinijevega *Amarcorda*, planinca v Trenti spomni na slepo Mojco. So sanje o filmskih mesečnikih, ki sanjarijo tudi pri nas, preveč? Alternativa je že zdaj samo ena: imperij anglofonije.

Od sedanjosti vedno ostanejo le zgodbe in podobe: mar hočemo, da nam jih krojijo drugi? In z njimi naše spomine? ■

—
URBAN ZORKO je literarni kritik in publicist, soustvarjalec filma *Zelena utopija* (2013)

PASTI UPORA SLOVENSKE KULTURE

Pred dvema letoma sem na spletu objavil kratko analizo diskurza medijsko izpostavljenega dela upora slovenske kulture zoper ukinitev samostojnega ministrstva za kulturo. Omenjeni zapis se je žal izgubil v prostranstvih medmrežja, po njegovi zdajšnji predelavi pa vendarle menim, da te misli ubesedujejo tisto, o čemer mnogi, ki delajo v kulturi, redno premišljujejo, a premalokrat javno izgovorijo.

GAŠPER JAKOVAC

Institucionalni temelji slovenske kulture so – soočeni z destruktivnim diskurzom zategovanja pasu – v zadnjih letih doživeli elementarne pretrese. Antagonizem med pragmatizmom krizne politike in nedobičkonosnostjo umetniške produkcije je doživel vrhunec januarja 2012 ob napovedani ukinitvi samostojnega ministrstva za kulturo in njegovi pripojitvi »megaministrstvu« pod vodstvom Žige Turka. Slovenska kultura je bila takrat netaktno obglavljena, zato je bila razburjena kulturniška srenja prisiljena v aktiven boj za svoje pravice in kulturo nasploh. Temeljno organizacijsko telo protestniških akcij, ki je odigralo osrednjo vlogo v javnem diskurzu, je postal KOKS, Koordinacijski Odbor Kulture Slovenije. Toda samoorganizacija kulture v duhu upornišтва je prinesla tudi bolj subtilne institucionalne rešitve; Inštitut IRIU se je namreč zoperstavil »megaministrstvu« z ustanovitvijo miniministrstva za umetnost.

Figurativno bi lahko obe omenjeni telesi postavili v binarno opozicijo, ki ponazarja manifestacijo paradigmatške ambivalence znotraj identitetne skupine kulturnih delavcev. Ustroj te temeljne protislovnosti je zagotovo raznovrsten, a danes je modno pisati, da demarkacijo nasprotujočih si polj določajo predvsem generacijske determinante: establišment starejše generacije nasprotuje prekariatu mlajše, starejša generacija goji diskurz nacionalne kulture, mlajša diskurz larpurlartizma. Kakorkoli že, polje slovenske kulture se na širši institucionalni ravni ni nikoli legitimiralo unitarno, homogeno, brez notranjih relativizacij in premišljenih ugovorov. Drugače je v ožji shemi nacionalnih institucij, kjer se omenjeni pluralizem samorefleksije podredi nacionalni ideologiji. Toda bolj zaskrbljujoče

ZGODBA O UKINITVI SAMOSTOJNEGA MINISTRSTVA ZA KULTURO JE BIL SIMPTOM POLITIKE, ZA KATERO JE KORISTNO POSTALO OSREDNJA RESNICA. BREZGLAVO ISTOVETENJE KORISTNEGA Z RESNIČNIM PA JE, KOT PRAVI ORTEGA Y GASSET, DEFINICIJA LAŽI.

od instrumentalizacije umetnosti s strani nacionalne države, ki umetnikom in drugim kulturnim delavcem nenazadnje (in čeprav paternalistično) omogoča socialno varnost, je nezavedno reproduciranje služnostnega odnosa umetnosti v razmerju do dominantnih ideologij, in sicer s strani samih proizvajalcev etablirane kulture.

ŽIŽEK, NACIONALIZEM IN NOB

Nujno je začeti pri tisti spotakljivi Žižkovi misli iz časa ustanovitve »megaministrstva«, ki pikro svetuje, da pri reševanju družbenih kriz ni preveč pametno polagati upov v kulturo in da ne gre spregledati specifično negativne vloge pesnikov v številnih krvavih etničnih sporih. Če je družbeno angažirana literatura tista, ki generira družbeno stihijo in nasilne prevrate, si tega nikakor ne more šteti v čast, pa naj se še tako lepo sliši, da vojske upornikov (npr. partizani v NOB) raje korakajo za pesmijo kot pa za političnimi programi ali žurnalističnimi analizami družbene stvarnosti. Prav v tej preprosti opazki je ideološka moč literarnega diskurza najbolj neposredno razkrita in hkrati najbolj srhljiva.

Akcije slovenskih intelektualcev od uradne napovedi ukinitve samostojnega ministrstva za kulturo so v celoti potrdile Bourdieujevo tezo, da je kultura v sodobni družbi sveta; da ima tako rekoč religiozen status. Opozarjati na arbitrarnost veljavnih shem znotraj polja kulture, ki perpetuirajo takšno prepričanje in skrbijo za nemoteno delovanje strukture gospostva, pa je skoraj bogoskrunsko. Ne domišljam si, da sem zmožen dosledno ubesediti sleherne ambivalence in identitetne mehanizme, ki določajo razmerja med kulturo in državo, subjekti in institucijami itn., vendar to ne more biti razlog, da ne bi odkrito razpravljali o nekaterih neprijetnostih, ki jih vzbuja kulturniški boj zoper mačehovsko državo.

Naj ne okolišim, tako imenovana kultura je eden osrednjih ideloških aparatov države, saj se pod njenim plaščem reproducira tista najbolj temeljna identiteta, iz katere naša družba – kot samo-uzrta homogena celota – sploh izhaja, tj. nacionalna identiteta, identiteta »slovenstva«. Da je takšna dispozicija še vedno prevladujoča, nas v primeru vzpostavljanja »megaministrstva« in revolta slovenskih kulturnikov opozarjata dva vzporedna procesa: prvič, s stališča gospodarja povsem logična združitev resorjev kulture in šolstva ter, drugič, vehementen nacionalistični diskurz kulturnikov, ki se takšni institucionalni rešitvi upirajo. Položaj je pravzaprav paradoksalen. Oblast se natanko zaveda obče sprejetega mesta kulture, zato v skladu z logiko veljavne ideološke sheme ne vidi težav v pripojitvi njenega materialnega temelja buržoaznemu ideološkemu aparatu par excellence (tj. šolstvu), medtem ko kulturniki na drugi strani opozarjajo oblastnike, naj se spomnijo prav tiste vloge kulture, ki jo oblast z združitvijo/ukinitvijo ministrstva tako ali tako že udejanja. Upor kulture je s tem precej neučinkovit, saj zgolj afirmira obstoječe oblastniško prepričanje o tem, kam kultura v resnici sodi in kakšen je njen smotr.

Postopanje kulturnih delavcev je seveda povsem razumljivo – v trenutku ogroženosti so se zatekli k tistim verjetjem, ki so razpršena po celotnem družbenem telesu in ki obetajo največ solidarnosti pri sodržavljanjih. V družbi pač obstajajo takšne in drugačne legitimacije umetnosti in žurnalistično-refleksivnih metadiskurzov, ki spremljajo njeno produkcijo. Ko napetosti ni, prevladuje navidezni pluralizem tovrstnih legitimacij, ko pa v družbi nastopijo usodna protislovja, je treba razlike poenotiti, združiti moči in se sklicevati na neko temeljno, naddoločujočo identiteto, v našem primeru nacionalno, ki se je menda rodila iz duha kulture, pa čeprav ji kulturniki v vsakdanji rutini ne pripisujejo prav velikega pomena. V nacionalistični diskurz nas torej sili institucija, saj je temeljni smisel »kulture« za tiste »zunaj« – poleg tega, da ponuja nekaj tako banalnega in lahko dosegljivega, kot je razvedrilo – predvsem v ohranjanju in promoviranju slovenstva. Toda dilema s takšnim opravičilom nikakor ni razrešena, ampak se le še dodatno zaostri. V trikotniku oblast–javnost–kulturniki so ob opisani ideološki dinamiki prav slednji tisti, ki so v sila neprijetnem hipokritičnem položaju, saj morajo vselej odločno zatrjevati, da na nek mističen način služijo narodu, čeprav želijo biti od njega tudi neodvisni. Ne poznam nikogar, ki bi tovrsten nacionalistični ali utilitaristični besednjak »deklaracij in javnih razpisov« jemal zares, dopuščam pa možnost, da obstajajo posamezniki, katerih ambicije v »kulturi« so zavestno in predvsem »inkulturacijske«, da torej vidijo smisel svojega ustvarjanja v tem, da posameznike uvajajo v določene kulturne oziroma nacionalne vzorce. Menim, da se kulturniška skrb za nacionalno bit in njeno sodelovanje v globalnem procesu kulturne izmenjave dogaja precej bolj posredno, spontano in nenačrtovano, kar pa seveda še ne pomeni, da za to niso potrebni številni institucionalni temelji. Pa vendar državotvornost nikakor ne more biti osrednji smoter umetniške in druge kulturne produkcije – ali pač?

NEZADOSTNA KRITIKA

Precej bolj realno območje spora, ki bi ga morali po mojem mnenju siloviteje naslavljati, izvira iz eksistencialne stiske kulturnih delavcev, ki se upravičeno bojijo vse večje prekarizacije trga dela v kulturi in negotovosti, ki jo prinaša pospešeno formiranje »intelektualnega proletariata«. Nezadostnost Koksovega diskurza, ki smo ga lahko spremljali pred dvema letoma, je bila prav v pretiranem ukvarjanju s slovenstvom in državljansko nepokorščino v obliki slavljenja državnih simbolov, medtem ko je premalo opozarjal na dejstvo, da kulturni sektor omogoča preživetje okoli 30.000 državljanom. Lupljenje kulturniške čebule, klestenje organov, institucij, sredstev itn. torej pomeni predvsem postopno poslabšanje eksistencialnih pogojev za ne tako majhno skupino ustvarjalnih in delavnih ljudi. Ukinjanje ministrstva za kulturo nikakor ni bil signal za nepriznavanje državotvorne, tj. ideološke vloge kulture – ta je in bi ostala tudi brez ministrstva, saj jo otroci ves čas reproducirajo v procesu osnovnega izobraževanja –, ampak predstavlja možnost dodatne marginalizacije delavcev v kulturi pod pretvezo varčevanja in racionalizacije sredstev. Zgodba o ukinitvi samostojnega ministrstva za kulturo je bil simptom politike, za katero je koristno postalo osrednja resnica. Brezglavo istovetenje koristnega z resničnim pa je, kot pravi Ortega y Gasset, definicija laži.

Prav zoper to zdravorazumsko laž, ki humanistične vrednote nadomešča z grobim utilitarizmom, bi se morala uperiti ost boja za kulturo v Sloveniji, vendar ne na podlagi nacionalističnega diskurza, ampak z jasno zavestjo, da je ta boj pravzaprav analogen tistemu v Grčiji in v drugih z ekonomsko krizo razrvanih predelih Evrope. Diskurz oblasti, ki legitimira združevanje, krčenje in racionalizacijo, je pač preveč podoben diskurzu finančnega kapitalizma, bonitetnih hiš in zaslužnjevalnih varčevalnih ukrepov. Gre torej za boj proti vsemogočni, univerzalizacijski logiki zategovanja pasu, ki se sklicuje na »zdravo kmečko pamet« (iz prazne denarnice menda težko izvlečemo še kakšen bankovec) in z naravnost revolucionarnimi rezi konservativno rešuje in ohranja družbeni sistem, ki se je v luči vsesplošne krize dokončno izkazal za spornega.

V TRIKOTNIKU OBLAST–JAVNOST–KULTURNIKI SO PRAV SLEDNJI TISTI, KI SO V SILA NEPRIJETNEM HIPOKRITIČNEM POLOŽAJU, SAJ MORAJO VSELEJ ODLOČNO ZATRJEVATI, DA NA NEK MISTIČEN NAČIN SLUŽIJO NARODU, ČEPRAV ŽELIJO BITI OD NJEGA TUDI NEODVISNI.

PROSTOR ZA UMETNOST IN ETIČNO DRŽO V ČASU RELATIVIZMA

Čeravno je superminister Turk ril kot svinja po božjem v nogradu, bi njegovi varuhi vendarle lahko branili grozdje z bolj premišljenimi argumenti. Slovenski kulturniki so v navalu samomistifikacije očitno menili, da je slovensko kulturno polje nekakšen transcendentalni izvir slovenstva, ki je šele omogočil politično življenje naroda hlapcev, kar spet predstavlja nekakšen unikum med nacionalnimi državami sveta. V resnici mesto kulture v izgrajevanju slovenskega naroda ni pretirano izjemno glede na zgodovinske procese oblikovanja preostalih evropskih narodov. Sklicevanje na mitološko državotvornost kulture ni le anahrono, ampak tudi kontraproduktivno: kaj nam pomagajo diskurzi, ki so voda na mlin superministrom? Javnosti ves čas zagotavljamo: »Mi smo vaš temelj, mi vas držimo pokonci.« Kaj pravzaprav to pomeni? V negotovih razmerah smo začeli varčevati pri kulturi, športu, znanosti in drugih odvečnih sektorjih, ki so jim tuji koncepti konkurenčnosti in gospodarske rasti. Danes varčujemo povsod – varčevanje je mantra našega časa, je osnovni delec besednjaka sleherne sprejemljive politike. Če pa bi ekonomska kriza po nekem spletu okoliščin vendarle dosegla neslutene razsežnosti, ko je več ne bo mogoče uravnavati z bilancami in finančnimi prerazporeditvami, bodo ljudje morda odšli na ulice v malce bolj neuglednem razpoloženju kot decembra 2012 in korakajoč za pesmijo obujali prav tisto identiteto, ki (kot pravimo) temelji na naši vzvišeni kulturi, da bodo lahko samozavestno obglavili tajkune, škofo, homoseksualce ali pritepence z Balkana. Prav nič ne bo pomagalo, če danes mislimo, da vzdrževanje lastne kulturne produkcije ni nacionalizem – bolje bi bilo, če bi na kulturo zares lahko računali in Žižku mirno pokazali iztegnjeni sredinec.

Da bi se izognili nezaželenim scenarijem, bo za začetek dovolj, da opozarjamo na trpko realnost in intenzivno razmišljamo o tem, kako bi odnotraj preuredili prostor kulture, da se mu v bodočih kriznih trenutkih ne bo več treba zatekati k obrabljenim in morebiti celo nevarnim ideološkim vzorcem. Če je kultura, kot pravi Rastko Močnik, že ideološka rešitev problema relativizma predstav neke družbe o sami sebi, je naloga delavcev v kulturi, da vedno znova relativizirajo to ideološko razrešitev problema družbene heterogenosti, ki jih hkrati vzpostavlja kot opravičljivo družbeno skupino. V nereflimirani reprodukciji ideologije je namreč le malo prostora za umetnost in pristno etično držo. ■

GAŠPER JAKOVAC je doktorski študent zgodovine na Univerzi v Durhamu, Velika Britanija.

Ob predlogu novega zakona o Slovenskem avdiovizualnem centru

BO SLAVC ZAPEL NOVO ALI STARO PESEM?

SAMO RUGELJ

Trideseti junij 2011 je bil eden od bolj nenavadnih dni mojega življenja, saj sem takrat kot vršilec dolžnosti direktorja Slovenskega filmskega centra (SFC) predajal posle izbranemu direktorju Jožku Rutarju, ki to institucijo vodi še zdaj. S samoumevnostjo in suverenostjo je sprejemal informacije in vse, kar sem mu povedal o delu. Takoj je napovedal spreminjanje pravkar sprejetih ali pa že povsem usklajenih pravilnikov, ki uravnajo delovanje te institucije. Bil je namreč »iz posla«, saj je nekaj poprejšnjih let deloval kot producent pri podjetju Stara gara in je poznal način javnega filmskega sofinanciranja. Meni pa se je v zvezi z njim vrtel precej bolj bizaren film: na eni strani sem se (med drugim) dolge mesece ubadal s povsem nerazumljivo dokumentacijo za denarna izplačila »njegovih«, tudi saniranih filmov, ki jo je v imenu Stare gare pripravljaval prav on, na drugi strani pa je bil pred menoj mož, ki je samovšečno zagotavljal, da mu je vse jasno, in me skoraj pozival, naj se čim prej spokam s tega svojega začasnega delovnega mesta. To sem tudi storil, po kosilu v bližnji krčmi sva si podala roke in odšla vsak svojo pot.

Prvi julij 2011 bi torej moral biti prelomen za slovensko kinematografijo. Filmarji so za direktorja končno dobili osebo, ki naj bi se spoznala na njihov posel, karkoli že to pomeni, poleg tega pa je bila institucija z vsemi akti, ki jo opredeljujejo, povsem pripravljena za delovanje. Tudi direktorjev program je bil zelo ambiciozen.

Nekaj manj kot tri leta pozneje lahko ugotavljam, da se ni spremenilo skoraj nič. Zasedil nisem nobene nove vizije niti ideje. Seveda, protesti filmarjev, ki so se odvijali proti prejšnjim direktorjem Filmskega sklada, so potihnili, saj se je novi direktor ustrezno vklopil v že dolgo prisotno fevdalizacijo slovenske filmske pokrajine, ki črpa javni filmski denar. Pravilniki, ki so bili sprejeti v »mojem« času, so dobili zgolj zanemarljive kozmetične popravke ali pa še to ne. Po nedavnem pisanju *Financ* pa ugotavljam, da se celo plačila računov, ki so bila izdana v času mojega delovnega aranžmaja in za katera mi je direktor zagotovil, da so/bodo plačana v celoti, niso odvila ravno tako, kot je bilo dogovorjeno.

Vse skupaj se bo lepo pokazalo tudi pri letošnjem rednem filmskem programu, ki je že povsem v domeni sedanjega direktorja (veliko prejšnjih, tudi lanskih filmov je v raznih oblikah začelo nastajati že pred nastopom njegovega mandata, oziroma v mandatu strokovne komisije, ki je ni sestavil trenutni direktor), saj sta za letošnje leto za zdaj napovedana zgolj dva slovenska celovečerna filma, ki ju sofinancira SFC. Najbrž bosta prikazana šele jeseni, na Festivalu slovenskega filma. Prvih devet mesecev letošnjega leta bo tako (spet) minilo brez novega slovenskega celovečernega filma v naših kinodvoranah (če odštejemo *Paniko*, ki je v osnovi televizijska produkcija).

Od daleč izgleda, da je bilo direktorovanje Jožka Rutarja stabilno, saj v tem času ni bilo večjih protestov s strani filmarjev. A če ni protestov, to hkrati ne pomeni, da je vse v redu. Lahko pomeni tudi to, da so bili tisti, ki so v zadnjih dveh desetletjih najbolj aktivni pri slovenskem filmskem koritu, ustrezno finančno zadovoljeni.

SLAVC KOT NOVA PRILOŽNOST

Po vsem doslej zapisanem si lahko že po malem ustvarite sliko, ki jo imam o slovenskih javnih filmskih institucijah. Vse se začne in konča pri ljudeh, ki so njihov del in ki jih vsak dan operativno vodijo in zastopajo.

Zato je bila prva stvar, ki sem jo pogledal v predlogu novega zakona, ta, kaj se bo zgodilo z obstoječimi zaposlenimi na Vibi in SFC. Dobro, z ukinitvijo SFC direktorju poteče mandat, to je logično, a kaj bo z drugimi zaposlenimi? Sedanji predlog kaže, da ti ostajajo znotraj nove institucije, torej Slovenskega avdiovizualnega centra (SLAVC). Seveda se jih v okviru nove sistemizacije delovnih mest delno lahko prerazporedi na nova delovna področja, a iz lastnih izkušenj lahko povem, da je to precej zapleteno in mukotrpno delo, ki pogosto na koncu niti ne da dobrih rezultatov.

Hkrati pa so ravno zaposleni tisti, ki bodo določali osnovni profil SLAVC. Seveda je neka kontinuiteta delovnih izkušenj iz prejšnjih institucij potrebna, obenem pa je ravno kontinuiteta tisto, kar centru lahko že na začetku poreže krila, onemogoči propulzivnost in ga usmeri zgolj v stare tirnice. Ponovi se lahko stara pesem, ki smo je bili po Filmskem skladu (FS) deležni tudi s SFC. Prevetritev z novimi kadri je



FOTO: TOMI LOMBAR

nujna za dober vzlet nove institucije in samo upam lahko, da bo končna različica zakona to upoštevala.

SLAVC kot ideja, torej združitev Vibe in FS/SFC ni nekaj novega, vsekakor pa združitev teh dveh institucij vidim kot nekaj pozitivnega. Dejansko lahko potrdim, da v času mojega polletnega mandata do nekega resnejšega sodelovanja med SFC in Vibo žal ni prihajalo (če odštejem formalne podpise pogodb o sofinanciranju), kar je producentom omogočalo spretno lovljenje ravnotežja med ključnima slovenskima filmskima institucijama, ki druga za drugo nista čisto dobro vedeli, kaj počneta v določenem trenutku. Tudi zadnji dve leti sta, kolikor sem spremljal, potekali v precej podobnem stilu. Združitev pod eno streho gotovo lahko optimizira poslovanje.

ČRPANJE PRI DELEŽNIKIH IN ČLANSTVO KOMISIJ

Intervencija pri zunajproračunskih virih, torej polnjenje proračuna SLAVC s prihodki vseh deležnikov, ki tako ali drugače tržijo filme, je spolzek teren, ki je bil tudi že nekajkrat v raznih zakonodajnih fazah, vendar se do zdaj nikoli ni do konca iztekel. Ker sem v zadnjih petnajstih letih redno poslovno sodeloval s slovenskimi prikazovalci in distributerji, bi bilo moje mnenje morda preveč subjektivno, zato se do tega raje ne bom opredelil. V kolikor bo zakon v teh navedbah sprejet, pa se mi zdi razširitev sveta SLAVC še z drugimi deležniki iz filmske dejavnosti primerna in nujna rešitev. Seveda pa je še vedno direktor tisti, ki je ključna oseba take institucije, člani sveta se s poslovanjem srečujejo zgolj občasno.

Po sedanjem zakonu o SFC (ZSFCJA) je direktor tisti, ki v končni fazi odloča o filmskem programu. To stori na podlagi mnenja strokovnih institucij, lahko pa ga tudi zavrne, to pisno pojasni in sprejme svoj program. Predlog novega zakona direktorju to možnost odreja, saj lahko v primeru nestrinjanja s strokovno komisijo projekte zgolj še enkrat vrne nazaj v ocenjevanje, potem pa mora drugo oceno sprejeti kot dokončno, s projekti, ki jih je sprejela strokovna komisija pa se bo lahko ukvarjal predvsem v finančnem smislu.

Morda je razlog za zgornjo odločitev kompenziran s potrjevanjem strokovnih komisij, ki so tiste, ki dejansko operativno in vsebinsko pregledujejo prijavljene projekte: po ZSFCJA je člane strokovnih komisij potrjeval svet na predlog direktorja, po SLAVC pa direktor sam izbere člane strokovnih komisij. Kleč leži v podrobnostih: običajno nimaš možnosti, da bi izbral tiste, ki jih res želiš, saj je marsikdo, ki bi bil strokovno primeren, obenem del kakšnih filmskih projektov, in se zato ne želi angažirati v tem smislu.

Sestava strokovnih komisij pa se izkustveno kaže kot najslabša točka delovanja SFC. Svet in direktor zdaj namreč nista v nobeni opoziciji (kar je nujno, da lahko pride do pravega nadzora), kar v praksi pomeni, da si direktor lahko nastavi tako komisijo, da bo potrjevala predvsem projekte,

ki so v direktorjevem vsebinskem in finančnem interesu, to pa hkrati niso najboljši projekti, ki pridejo na razpis. Možnosti za manipuliranje z ocenjevanjem projektov so namreč neskončne.

Sedanji predlog SLAVC tega problema ne rešuje. Kako razrešiti ta paradoks, ki bo direktorju omogočal realizacijo njegove vizije, obenem pa mu ne bo omogočal privatizacije javnega interesa na področju filma? Morda tako, da se, podobno kot sestavo sveta, v katerem naj bi bili po novem vsi deležniki s filmskega področja, formalizira tudi sestavo strokovne komisije, ki ocenjuje prijavljene filmske projekte. Pet raznovrstnih članov iz različnih filmskih vej, tudi teh, ki naj bi po novem participirale pri proračunu SLAVC, se mi kaže kot bolj zanesljiva rešitev pri izboru najboljših filmskih projektov. Tudi zgolj enoletni mandat strokovnih komisij, ki je v veljavi zdaj, je treba podaljšati.

ŠE BESEDA O PRAVILNIKIH

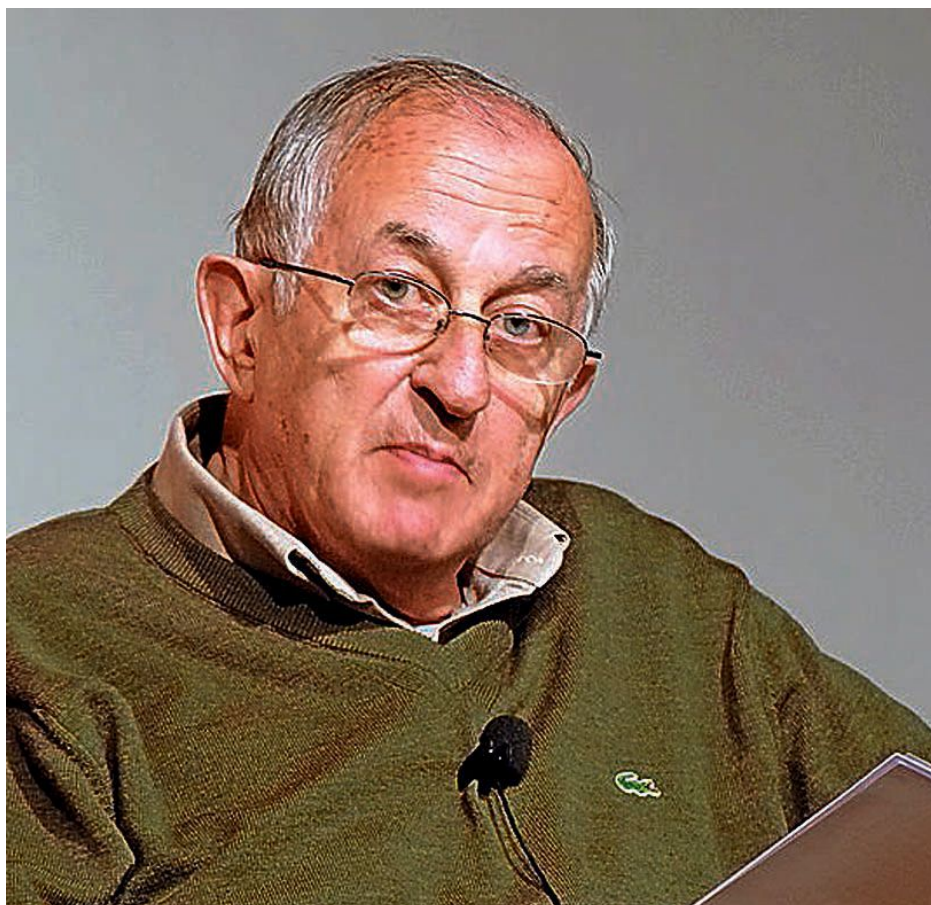
Tako ZSFCJA kot zakon o SLAVC sta krovna zakona o slovenskih filmskih institucijah. Postavljata zgolj okvir, ki ga na eni strani polnijo ljudje, na drugi pa pravilniki. Imel sem možnost sodelovati pri kreiranju približno petnajstih pravilnikov, ki opredeljujejo delovanje SFC. Večina pravilnikov je bila sprejeta hitro (običajno jih je moral potrditi svet), vse skupaj pa se je zelo upočasnilo pri dveh: a) *Pravilniku o izvedbi postopka izbire projektov, pogojih in merilih za izbor projektov ter postopku sklepanja pogodb, vsebine pogodb in načinu nadzora nad izvajanjem pogodb* in b) *Pravilniku Slovenskega filmskega centra, javne agencije Republike Slovenije o upravičenih stroških sofinanciranih projektov*. Ta dva akta dejansko opredeljujeta, na kakšen način in po katerih kriterijih se bo izbiralo projekte in katere stroške bo lahko prijavil producent kot upravičene za državno financiranje.

Usklajevanje teh dveh pravilnikov je zahtevalo neznansko veliko časa, kupčkanje z obteževanjem različnih kriterijev na eni strani ter s pritiskanjem na vključevanje raznih stroškov na drugi se je vleklo v nedogled in do izčrpanja nasprotnika ter jasno razkrivalo poglede različnih taborov, v katerih je bila večina članov sveta. Na tej točki, s tema dvema pravilnikoma je javna institucija v nekaterih drobnih, a ključnih podrobnostih, postala zgolj orodje za prelaganje pogosto dvomljivih stroškov zasebnih institucij na javna pleča. Direktor in njegovi najožji sodelavci na eni strani ter ta dva akta na drugi so (bili) srce tako sedanjega SFC kot (bodo) tudi srce bodočega SLAVC.

A to je že zgodba, ki bo aktualna po sprejemu tega zakona. ■

DR. SAMO RUGELJ je urednik, publicist in založnik. Bil je član upravnega odbora Filmskega sklada, pa tudi vršilec dolžnosti direktorja Slovenskega filmskega centra ob njegovi ustanovitvi.

LITERATURE SVETA – FABULA 2014



JUAN GOYTISOLO: TEROR KOT POSEL IN SPEKTAKEL MNOŽICE

SARA KNEŽEVIĆ

V Barceloni rojeni španski pisatelj, esejist, pesnik, intelektualec in samopregnanec – najprej v Pariz, od leta 1997 pa v Marakeš – Juan Goytisolo (1931) velja za najpomembnejšega pisatelja španske »generacije sredine stoletja«. Od bolj tradicionalnih zgodnjih romanov, ki jih zaznamuje poetična interpretacija realnosti, prek faze ideološkega subjektivizma, kjer avtorjev pogled na realnost postaja vse bolj socialno kritičen, je v sedemdesetih Goytisolo prešel k eksperimentalizmu in se odpovedal tradicionalnim pripovednim tehnikam. Romane te zadnje faze zaznamujejo fragmentacija pripovedi, menjavanje perspektive, mešanje pripovednih glasov, zavračanje časovne linearnosti ter poigravanje z mejami med realnostjo in fikcijo. Leta 2003 je po izdaji romana *Telón de boca* (dobesedno *Zavesa ust*, v angleščino in nemščino preveden kot *Slepi jezdec*) napovedal, da romanov ne bo več pisal. Pet let pozneje je romaneskni molk prekinil z romanom *Izgnan od tod in drugod*, v katerem je po petindvajsetih letih oživil lik Pošasti iz Sentierja, ki ga je v romanu *Paisajes después de la batalla* (Pokrajine po bitki) v terorističnem napadu razkosala bomba.

Pravzaprav je Goytisolo Pošast iz Sentierja oživil samo napol, zgolj literarno, Pošast je namreč še vedno mrtva. Ujeta v kibervicah, ki se z mrtvečevega vidika razumljivo imenujejo Tostranstvo, zdaj prekine pasivno blodenje in – da bi nekako razumela psihološko motivacijo teroristov ter s tem osmislila svojo absurdno smrt – skozi virtualna vrata *cyber caféja* vstopi v stik z izgubljenim Onstranstvom. A že po prvem kliku jo zasuje plaz video sporočil, elektronskih groženj Anonimneža in pisem Monsignorja v latinščini, ki obljublajo hipno rešitev iz vsakodnevnega pekla problemov – če jim le zaupa številko kreditne kartice. »Živeči pokojnik« iz Sentierja se tako znajde v virtualnem navzkrižnem ognju med ohranjevalci Sistema in borci Antisistema, ki vzdržujejo vsak svojo piramido s tem, da novačijo potencialne teroriste samomorilce, ki jim »sodelovanje« prodajajo kot edinstveno možnost za 5 minut slave, in vzdržujejo korporativno ravnovesje, ki zapoveduje rušenje, da bi se lahko gradilo: pitno vodo je treba najprej okužiti, da lahko potem ljudem ponudiš ustekleničeno.

Na samem vrhu osi zla so kameleonski verski voditelji, ki pod krinko medverskega dialoga snujejo atentate: rabin z rasta dredi, Monsignor, ki je Kristusovo načelo ljubiti otroke vzel dobesedno, in transvestitski imam »Alica«, ki se ob večerih spremeni v porno starleto in pohujšuje v najbolj popularnih diskotekah. Nihče od teh kiber duš ni to, za kar se kaže; na izmuzljivo identiteto večkratnega tajnega agenta »Alice« opozarjajo že stalni narekovaji ob imenu, po drugi strani se preko spreminjajočih se vzdevkov, s katerimi avtor opisuje to ekumensko trojko, ves čas razgalja njihova pervertiranost: *Monsignor, Kristusov ljubljenec Malih dečkov*, ali *Monsignor, Ljubimec otrok, »Alica« pornokratka*. Prebivalci te virtualne čudežne dežele zla svoje pokvarjenosti torej sploh ne skrivajo, jo celo cinično razkazujejo, a so kot vrhovni člani Organizacije oziroma Protisistemskih komandosov vendarle nedotakljivi.

Zavedajoč se pomanjkljivega diskurza, koherentnosti in karakterizacije likov dá avtor prednost *prozi akcije*, ki je namenjena glasnemu branju. Z jedkim humorjem predstavi svet, v katerem je teror postal tako posel kot spektakel za množice in v katerem se bralec slej ko prej začne počutiti kot del nekakšne groteskne virtualne igre. Igre, v kateri je tudi sam ves čas opazovan in kjer ne more nikomur več verjeti. Z neposrednim vplivom španskega renesančnega romana Francisca Delicada *Portret Lozane* in z aluzijami na Cervantesa, Voltaira in Swifta podložen mozaični roman menjajočih se identitet in pripovedovalcev, med katere se meša avtor z dobrohotnim nagovarjanjem beročega, je po mnenju kritike eno najboljših Goytisolovih del zadnjega obdobja.

POGOVOR Z JUANOM GOYTISOLOM BO V SOBOTO, 1. 3., OB 20. URI,
V KLUBU CANKARJEVEGA DOMA.

JUAN GOYTISOLO: *IZGNAN OD TOD IN DRUGOD*
PREVEDLA MARJETA PRELESNIK DROZG. ŽEPNA BELETRINA, 5 €



JACQUELINE RAOUL-DUVAL: VEČNI ZAROČENEC V PREŽANJU NA RESNICO

NIKA JURMAN

Jacqueline Raoul-Duval je francoska urednica, prevajalka in pisateljica, rojena v Sfaxu (pristanišču na jugu Tunizije). Literarno pot je začela z delom *Voir la Tunisie* (Videti Tunizijo), zaslovela pa je z romanom *Kafka, le fiancé éternel* (Kafka, večni zaročenec), ki bo ob njenem obisku na festivalu Fabula dve leti po izvirniku izšel tudi v slovenščini.

Duvalova vstaja med sedmo in osmo uro, nato površno posluša novice na radiu, si pripravi veliko skodelico zelenega čaja, vrže nekaj partij pasjanse, pregleda e-pošto in počasi začne pisati. Med svoje najljubše avtorje poleg Marcela Prousta, Ernesta Hemingwaya, Philipa Rotha, Cormaca McCarthyja in Joyce Carol Oates šteje tudi svojega sina Serga Bramlyja. Kljub veliki ljubezni do Flauberta svojih knjig ne načrtuje pretirano sistematično.

Če bi bilo v njeni moči oživiti katerokoli osebo na svetu, bi bil to Kafka. Zanimanje zanj so ji vzbudili njegovi dnevniški zapisi, ki jih je po naključju vzela s sabo na potovanje v Senegal. Pisma Felice, Mileni in *Pismo očetu* je večkrat in strastno prebiral, dokler ni vsaj približno vstopila v njegov svet. Želi si, da bi tudi njeni bralci spoznali in cenili tako pisateljevo delo kot tudi Kafko kot človeka.

Protagonist knjige *Kafka, večni zaročenec* je mlad eleganten moški, ki se zaveda svojega globokega glasu, na katerega *padajo* ženske, kadar jim bere Kleista. Dogajanje temelji na pismih, ki jih je pisal od avgusta 1912 pa vse do svoje smrti junija 1924 (večji del pisem je izšel tudi v slovenščini). Roman je sestavljen iz štirih sklopov, vsak pa obravnava razmerje z žensko, ki mladega moškega v isti sapi napaja in izčrpa. V posamezno zgodbo nas Raoul-Duvalova popelje s skrbno izbranim citatom iz pisem, ki nakaže problematiko odnosa. Slutnja strahu pred dokončnostjo, ki jo zaznamo že v naslovu, se skozi roman potrjuje z odlašanjem in samoanaliziranjem, ki zaljubljenca varuje pred realno grozo dorečenega in zaključenega (»Ničesar ne dokončam, niti svojih lastnih stavkov, ki ...«). Poleg tega je idealizirana oseba iz pisem nezdržljiva s tisto, ki jo Kafka sreča v živo. Ženska iz pisem težje zmoti pisateljve navade in način življenja kot tista, ki v resničnem življenju pride v njegovo stanovanje in kupi veliko grdo omaro. Kafka se večkrat sprašuje, zakaj potrebuje tako veliko omaro.

Poleg opisov odnosov z ženskami so zanimive tudi podrobnosti iz njegovega življenja; učil se je hebrejščine, navduševala ga je kinematografija, imel je neverjeten smisel za humor, občutek za otroke in fotografski spomin. V zvezke je pisal z obeh strani, da se je besedilo srečalo na sredini. Včasih je sežgal svoje rokopise, saj se je s tem vzvišeno ločil od želje po potrditvi. Rodni kraj je opisal z besedami: »kraj, kjer človek slabo uporabi svoje moči«.

Knjiga je polna Kafkovih odlično artikuliranih misli, ki jih pisateljica poveže v celoto. Pelje nas v svet Franza Kafke, a ne po njegovi poti. Bralec ji kot poznavalki zaupa tok pripovedi življenja enega največjih avtorjev 20. stoletja, in cena, ki jo zato plača, ni previsoka, saj Raoul-Duvalova zgodbo podaja z nevsiljivim, na trenutke pikrim, a vseeno lahkotnim tonom. Veliko je podrobnosti, vezanih na Kafkovo osebnost, ki jo lažje kot pri branju biografskega nizanjanja ponotranjimo v romaneskni atmosferi. V romanu *Kafka, večni zaročenec* njegovo življenje spominja na vzdušje, ki ga je ustvarjal v svojih delih: zelo domače v temi in brezupu in hkrati v večnem, za *vsakdanje* življenje skoraj prenapornem prežanju na resnico.

POGOVOR Z JACQUELINE RAOUL-DUVAL
BO V SREDO, 5. 3., OB 20. URI,
V KLUBU CANKARJEVEGA DOMA.

JACQUELINE RAOUL-DUVAL: *KAFKA, VEČNI ZAROČENEC*
PREVEDLA JEDRT MALEŽIČ. ŽEPNA BELETRINA, 5 €



PÉTER ESTERHÁZY: NENEHNO KOPIČENJE SPOMINOV V OBLIKI STAVKOV

GABRIELA BABNIK

Péter Esterházy (rojen 14. aprila 1950 v Budimpešti) je eden najbolj znanih madžarskih pisateljev, vodilni predstavnik tako imenovane srednje generacije, rojene med drugo svetovno vojno in oktobrsko revolucijo 1956. Po izobrazbi matematik (študiral je na univerzi ELTE v Budimpešti) je poskušal z matematičnim razmišljanjem o jeziku ter razumevanjem jezika kot holograma in sveta kot množice – pri čemer se je v dobršni meri opiral tudi na neoavantgardistična gibanja – razvijati novo pripovedno tehniko in nov slog. Za Esterházyja, ki od leta 1978 deluje kot samostojni pisatelj, ni ključna namenskost literarnega proizvoda, temveč njegova estetska in etična suverenost. Od tod tudi stavek, ki ga je navrgel v Predgovoru h knjigi *Pomožni glagoli srca* (1985, prvi slovenski prevod 1989, letos ponatisnjen pri Beletrini): »Pa naj govori knjiga o čemer koli že, čuti naj se v njej nekakšna lahkotnost, ki naj spominja, da delo ni nikoli samo po sebi dano, temveč je terjatev in darilo.«

Velika Esterházyjeva umetnina, s katero avtorja identificirajo v tujini, je sicer roman *Harmonia Caelestis* (2000). Gradivo tega dela je družinska kronika, bogato podprta z zgodovino, ki jo avtor dekonstruira v družinski roman. Zgodovinska naracija se na več ravneh preobrazi v razmišljanje o zgodovini, zgodovini družine, zgodovini države, vse to z nezgrehljivim Esterházyjevim ironičnim branjem epskih prostorov. Z romanom, ki je temu sledil, *Popravljeni izdajo* (*Javitott kiadás*, 2002), isti postopek – torej opazovanje zgodovine/zgodbe, zasnovane na fikciji – deluje še močnejše. V njej se Esterházy opira na gradivo dejstev in proučuje štiri dosjeje o preteklosti svojega očeta, agenta komunistične nomenklature. Kot ugotavlja Jutka Rudaš v svojem prispevku *Premišljevanja o sodobni madžarski književnosti v slovenski kulturi*, sta oba romana »primer narativne upodobitve nevzdržnosti dejanske zgodovine z esterházyjevsko zapletenostjo nenavadnih, močno predelanih medbesedilnih relacij življenjskih zgodb«. Toda čeprav je recepcija njegovih knjig močno ovirana, predvsem zaradi konvencij, ki urejajo kulturo semantičnih prenosov kodnih sistemov in neobičajnih asociacij, so bila Esterházyjeva dela prevedena v več kot dvajset jezikov.

Na Madžarskem je prejel vse najpomembnejše literarne nagrade, vključno s prestižno nagrado Kossuth leta 1996, časti pa je bil pogosto deležen tudi v tujini, od Francije, Avstrije, Nemčije do Norveške in Slovenije. Péter Esterházy je bil celo prvi madžarski pisatelj, ki se je leta 1986 udeležil mednarodnega festivala Vilenica, leta 1988 pa je prejel tudi njeno veliko literarno nagrado. Na vprašanje Tiborja Kereszturyja, kako pomembna se mu zdi nagrada, ki jo je prejel, je odgovoril: »Vse skupaj je tako neverjetno, irealno, noro, tako slovensko – takšne nagrade se lahko samo veselíš«.

Rudi Šeligo je v zborniku mednarodnega festivala Vilenica omenjenega leta zapisal, da so »najzrelejša uresničitev Esterházyjevega jezikovnega eksperimentiranja in pisateljske tehnike prav gotovo *Pomožni glagoli srca*«. Če je osrednja oseba večine njegovih besedil oče, potem je v tem delu v središču mati. Doživljajsko jedro avtobiografskega romana je namreč tragično doživljanje materine smrti in retrospektivna anatomija odnosa med materjo in sinom. Kot je morda znano, madžarščina ne pozna pomožnih glagolov – že sam naslov torej opozarja, da je kompleksnost medčloveških odnosov in intenzivnost čustvenega doživljanja nemogoče ubesediti. Biološki in metafizični dogodek materine smrti se tako da ubesediti le »s srcem«, »s pomožnimi glagoli« večno človeških čustev ob nenadomestljivi izgubi. Novost in estetska vrednost romana, tako leta 1988, ko je Šeligo pisal svojo odo Esterházyju, kot danes, sta v njegovi metodi upodabljanja skrajne življenjske situacije: »v zavestno do skrajnosti izkoriščenem prijemu dvojne perspektive«. Šeligovo navdušenje nad avtorjem verjetno izhaja tudi iz dejstva, da je Péter Esterházy, kot nekakšen uresničitelj madžarske avantgarde in obenem neoavantgarde, svojo kontrapunktično metodo združevanja hladne zavesti in bogate čustvenosti zgradil na tradiciji madžarske in svetovne umetnosti. Toda ravno zato se Esterházy ne nanaša na misel Petra Handkeja, češ da se pisanje obrača v »stroj spominjanja in izražanja«, temveč njegovo rahljanje tragičnih ter obenem večnih in celo banalnih tem s pomočjo lahkotnosti in igrivosti sega vse v Bretonov čas izumljanja nadrealizma.

Glede na to, da se avtor v knjigi pritožuje, da mu je bilo, medtem ko je pisal zgodbo, dovolj tako odkritosti kot tudi poštenosti in da je hrepenel po tem, da bi lahko čim prej spet pisal kaj takega, ob čemer bo lahko malce tudi prikrival, olupševal in lagal, njegove *Pomožne glagole srca* zlahka beremo in posvojimo tudi danes. Ne le da večperspektivna zavest, tvorjena najprej na način baročne enciklopedičnosti in že v naslednjem hipu naturalistične brez-kompromisnosti (opisi materinega golega telesa), od bralca ves čas zahteva vso pozornost in da je vključena v samo medbesedilno igro, njegova avantgardnost subvertira tudi triumf vsemogočnega in vseprisotnega dokumentarizma. Če je cena za to navidezna nedokončanost dela, ki bi jo Albert Camus po vsej verjetnosti po prstih, potem jo z veseljem sprejememo.

POGOVOR S PÉTROM ESTERHÁZYJEM BO
V SREDO, 26. 2., OB 20. URI, V KLUBU CANKARJEVEGA DOMA.

PÉTER ESTERHÁZY: POMOŽNI GLAGOLI SRCA
PREVEDEL JOŽE HRADIL. ŽEPNA BELETRINA, 5 €

PÉTER ESTERHÁZY: HARMONIA CAELESTIS
PREVEDEL MLADEN PAVIČIČ. ŠTUDENTSKA ZALOŽBA, 2013



THOMAS BRUSSIG: PERVERZIJE Z OBEH STRANI BERLINSKEGA ZIDU

ANJA SKAPIN

Thomas Brussig (1965) piše, ker pravi, da ni dober retorik. A četudi mu bo nekoč zmanjkalo gradiva za pisanje, je pripravljen na najslabši možni scenarij: namesto porscheja ima dobro življenjsko zavarovanje. Ni pisatelj, ki bi pisal *bestsellerje*. On je zgolj slučajno napisal roman, ki je postal *bestseller*. Pisati je začel pri dvajsetih in to počel večinoma ponoči, ko so ga razjedali eksistencialni dvomi. Tako je nastal njegov prvenec *Wasserfarben* (Vodne barvice), ki je leta 1991 izšel pod psevdonimom Cordt Berneburger.

Leta 1984 je opravil poklicno maturo, nato je bil vpoklican v VPB (dežurna ljudska milica) ter do združitve Nemčije opravljal priložnostna dela. Leta 1990 je začel s študijem sociologije in tri leta pozneje presedlal na študij dramaturgije, ki ga je zaključil leta 2000. Po njegovih predlogah sta bila posneta tudi filma *Sonnenallee* (*Sončna stran ulice*) in *Helden wie wir* (*Junaki kot mi*), oba leta 1999.

S svojim drugim romanom *Junaki kot mi* (že 1999 tudi v slovenščini) je doživel literarni uspeh. Vzgib za roman je izhajal iz njegove jeze ob neprimernem rokovanju s preteklostjo, kar je odel v surov in na-trenutke-malo-krepneš-od-smeha slog. Brussig kot Vzhodnoberlinčan je bil namreč v prejšnjem režimu naravnani precej nekonformistično in še leta po združitvi Nemčije je bil nasprotnik *ostalgie* (nostalgija, ki je vezana na nekdanjo Nemško demokratično republiko). Pravi, da je bil padec berlinskega zidu najuspešnejši trenutek njegovega življenja, Berlin pa je zanj tisto mesto, ki ga kot pisatelja še vedno neizmerno navdihuje. Ko je časovna distanca omehčala njegovo bridkost, je leta 1999 napisal roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (Na krajši strani sončne strani ulice), ob katerem si je priznal, da je v človekovi naravi spominjanja, da ohranja samo prijetne spomine, obenem pa naj bi bila to knjiga, ob kateri bi Zahodnjaki zavidali Vzhodnjakom njihov način življenja, čeprav si je takrat večina slednjih želela ali pobega v vesolje ali pa na drugo stran zidu. Ljudje so si bili primorani ustvarjati svoje drobne sreče, saj jim je tisto največje – svoboda –, ki je sicer bila zapisana v ustavi Nemške demokratične republike, kratila ena največjih vohunskih mrež v zgodovini, kajpak Stasi.

Brussig v svojih *Junakih* pove: »Ne sprašujte Vzhodnega Nemca o človekovih pravicah v tistem času; naveličani smo takšnih podtikanj. Če zares želite pogledati v brezno, potem raje vprašajte, kaj so človekove pravice. O tem lahko govorimo kot slepec o barvah – poznamo jih iz pripovedovanj.« Oportunizem prejšnjega režima je Brussiga prizadel tako globoko, da je v romanu *Junaki kot mi* zadevo pripeljal do skrajnega absurda. Vzhodno Nemčijo je slekel do obisti in razkril vse njene perversije. Še noben nemški pisatelj ni tako temeljito prezračil zatohlosti Vzhoda in prav lahko bi ga razglasili za zadnjega pisca NDR.

Klaus Uhltscht, protagonist romana, s kompleksoma straniščnih školjk in hrčkov, samo dvema od mnogih, si želi spolno občevati z rešetkami prezračevalne naprave na postaji Friedrichstraße, saj je tako najbliže zahodnim ženskam iz Quellejevih katalogov, ki se brez-kompromisno fotografirajo s spolnim udom v ustih in točno vedo, kje se nahaja njihova točka G. Njegovi družinski odnosi so točno tisto, kar je narobe s političnim sistemom: sterilna mati in »Stasi-foter«, ki nikoli ne občujeta (razen na dan mrtvih, ko je bil počet Klaus). In ker je Klaus patološko navezan na svojo mater, ki se militantno spopada z mikrobi in sčisti iz družinskega besednjaka tudi besedo seks, ima probleme z vsem, kar se vrti okoli njegovega organa za reproduciranje. Če seštejemo vse, dobimo spolnega izprijenca, ki na koncu s svojo perversno krvjo reši generalnega sekretarja partije, doživi neverjetno preobrazbo svojega spolnega uda iz »malega trobentarja« v zvezdo filmov za odrasle in postane odgovoren za padec zidu. Sistem – pervertiran socializem, o katerem se toliko govori, je torej posledica prikrite perversije in obscenosti, ki so se dogajale v malih in velikih glavah vzhodnonemške nacije. Ali z Brussigovo dialektično ugotovitvijo: »Socializem potrebuje perversijo, perversija potrebuje socializem!«

In kaj se zgodi po padcu zidu? Svet se odpre, seks je vsem na voljo, perversije se izničijo, saj jih ljudem ni več treba skrivati. Skoraj tako, kot si je predstavljala Brussig: »Komajda si čez belo črto, že si vpleten v porniče.« In o tem piše v enem svojih zadnjih del s pomenljivim naslovom *Berlinska orgija* (2007), za katero pa se izkaže, da je zgolj suhoparna reportaža o berlinskih prizoriščih naslade, ki se sicer začne obetavno literarno: avtor sprejme nalogo poročevalca in se poda v neznane vode berlinske prostitucije, kjer naj bi se vedel »pristno in avtentično« in tako prešel v spoznavanje samega sebe. Vendar pa je pripoved tako neosebna, da se na koncu vprašamo, ali je spolnost danes res postala tako očitna, da si ne zasluži več niti fantazem in poetičnosti.

Ali res potrebujemo represijo, da vemo, kje je meja med dejansko svobodo in brezmejno svobodo domišljije (perversije)? ■

POGOVOR S THOMASOM BRUSSIGOM BO V ČETRTEK, 6. 3., OB 20. URI, V KLUBU CANKARJEVEGA DOMA.

THOMAS BRUSSIG: JUNAKI KOT MI
PREVEDEL SLAVO ŠERC. ŠTUDENTSKA ZALOŽBA, 1999

THOMAS BRUSSIG: BERLINSKA ORGIJA
PREVEDLA MARUŠA MUGERLI LAVRENČIČ. DOVGANOČKA, 2010

OD SKOJEVCA DO VITEZA UMETNOSTI

V stripovskih krogih bivše države je v osemdesetih letih krožila krilatica, »da kdor uspe v Zagrebu, lahko uspe kjerkoli v svetu«, in naj se sliši še tako pretenciozno, je Igor Kordej dokazal, da izjava sploh ni tako pretirana, kot je videti na prvi pogled.

IZTOK SITAR

Leto 1977 je bilo prelomno za jugoslovanski strip. V Ljubljani je Igor Vidmar izdal posebno številko *Tribune, Stripbuno*, v kateri je postavil temelje stripovske kritike pri nas in postavil strip v širši družbenopolitični okvir. Kostja Gatnik je zbral svoje desetletno *undergroundovsko* stripovsko ustvarjanje v kulturnem albumu *Magna Purga*, s katerim je slovenski in jugoslovanski strip izgubil svojo nedolžnost in dokončno postal del urbane (sub)kulture in umetnosti, v Beogradu je izšla prva številka mesečnika *Yu strip*, ki je bil v celoti posvečen jugoslovanskim avtorjem, v Zagrebu pa je skupina starejših mulcev na temeljih francoskega novega vala utemeljila Novi kvadrat, katerega vpliv in posledice je bilo mogoče čutiti še nekaj naslednjih stripovskih generacij. Samo dve leti pozneje pa je skupina Novi kvadrat že dobila največje jugoslovansko priznanje za mladinsko kulturo, sedem sekretarjev SKOJ-a, s katero je tudi režimska politika definitivno priznala strip kot polnopravnega člana socialistične umetnosti in kulture.

PÔLET V LEGENDO

Največ zaslug za nov pristop v stripu, ki je temeljil na ekspresivnem črno-belem črtkastem slogu risanja z inovativnim kadriranjem in montažo strani, je imel poleg Mirka Ilića (ki je danes priznani grafični oblikovalec v New Yorku), ustanovitelja skupine in stripovskega urednika v hrvaški »*Mladini*«, *Pôletu*, kjer so mladi uporniki proti stripovskemu konformizmu objavljali svoja dela, prav Igor Kordej (1957). Že njegovi začetniški stripi, največkrat enostranske zgodbe antiutopične tematike, so se odlikovali po izdelanem, prav nič začetniškem slogu, ki ga je pozneje izbrusil do potankosti. Fascinantni so njegovi prikazi protagonistov bodisi z žabe ali ptičje perspektive, dinamična montaža stripovske strani, ki jo nadgrajuje s filmskimi rezi, naturalistična obrazna mimika in karakterizacija likov, mojstrska postavitve figur v prostor ter odlično poznavanje človeške in živalske anatomije, ki je v Kordejevi risbi sicer daleč od suhoparnega akademskega realizma, pa zato toliko bolj neposredna in življenjska.

Kordejevi junaki niso papirnati super-heroji brez napak, ampak ljudje iz mesa in krvi, ki jih z lahkoto prepoznamo na ulici, kadar gredo mimo nas, čeprav se stripi večinoma dogajajo v bližnji prihodnosti ali pa imajo primes znanstvene fantastike. Vse te attribute najdemo tudi v Kordejevem prvem celovečercu, *Tujcu*, ki ga je narisal po razpadu Novega kvadrata leta 1979 in v katerem je že nakazal svojo ljubezen in poznejšo usmerjenost k (psevdo)zgodovinski



tematiki. Od leta 1983 do '86 je bil zaposlen v novosadskem Forumu kot risar stripov, kar je bila že takrat prava redkost (danes pa je sploh) in v tem času je nastal eden njegovih najboljših in najintrigantnejših stripov *Vam*, po romanu romunskega pisatelja Vladimira Colina. 130-stranska saga *Vam* je fantazijska zgodba o stvarjenju sveta, alternativa svetopisemski Genezi, ki je v nadaljevanjih izhajala v črno-beli *Stripoteki*, pozneje pa je cel strip lastnoročno pobarval in ga poslal na par različnih naslovov na Zahodu, kjer se je zanj ogrela francoska založba Les Humanoïdes Associés in ga izdala v treh knjigah.

Tukaj se konča zgodovina in začne legenda. *Vam* je Kordeju na široko odprl vrata: v Franciji je izdal še svojevrstno biografijo Toulouse-Lautreca *Jesen*, potem pa je odšel v Kanado, kjer je risal za največje ameriške stripovske firme, kot so Dark Horse, Marvel in DC, licenčne stripe *Tarzan*, *Vojna zvezd* ali *Kapitan Amerika*, ki jim je vdihnil evropski, predvsem pa svoj, kordejevski pečat.

Po vrnitvi v Evropo je v novem tisočletju začel risati za francosko založbo Delcourt zgodovinske spektakle, eden najbolj prodajanih je postal *Skrivnostna zgodovina* po scenariju Jean-Pierra Pécauja, v kateri napol fantastične teorije zarot od prazgodovine do danes postanejo resničnost in nam podajo popolnoma nov pogled na našo bližnjo in daljno preteklost. Serija je bila sicer zamišljena tako, da bi jo izmenično risalo več avtorjev, ker pa je Kordej risal s tako lahkoto, da so drugi ostali daleč zadaj, je na koncu skoraj celo zbirko (trenutno 29 albumov od 32) narisal sam. Vmes se je lotil še serije stripov o Keltih, Napoleonu, Tarasu Buljbi in »Veliki vojni«, katere stoletnico izbruha obeležujemo ravno letos in ki bi bila idealna priložnost, da bi lahko Kordeja brali tudi v slovenščini, če bi se kakšen založnik spomnil na to. Vse to seveda ni ušlo budnim očem francoske države, v kateri ima strip prav posebno mesto, zato mu je lani podelila red Viteza umetnosti »za zasluge pri širjenju francoske kulture«, kar je edi-

no takšno priznanje, ki ga je dobil kakšen stripar s področja bivše Jugoslavije.

LEGENDA V KRANJU IN V ŽIVO

Razstava v novi kranjski knjižnici v starem Globusu je glede na ogromen mojstrov opus precej skromna, razstavljen je manjši izbor novejših črno-belih originalnih stripovskih tabel in tiskanih barvnih surrealističnih ilustracij. Dan po otvoritvi razstave je bil Kordej v nabito polni dvorani tudi gost striparskega pogovornega večera, ki jih v osrednji gorenjski knjižnici vsak mesec vodi kolega Zoran Smiljanič z bolj ali manj znanimi striparji iz Slovenije in bližnje okolice.

Z Igorjem se pozna že zelo dolgo, pravzaprav ga jaz poznam dlje kot on mene; ko sem kot mlad mulc na šoli za oblikovanje začel risati svoje prve stripe, je bil on, dobro delovno petletko starejši od mene, že uveljavljen in priznan risar in moj veliki vzor. Vneto sem zbiral njegove stripe, vsak mesec sem komaj čakal na novo številko *Yu stripa* ali *Spunka*, prežal pa sem tudi na časopi-sne ilustracije, ki jih je objavjal v različnih revijah, predvsem v *Pôletu* in pa *Startu*, ki je bil svojevrstna jugoslovanska različica *Playboya*, seveda neprimerno bolj kvaliteta, in v katerem je bila poleg ostalega tudi legendarna »duplerica«, kar za najstnika ni povsem zanemarljivo. Sicer pa se z Igorjem druživa že kakšnih petnajst let, najpogosteje na katerem od dobrih dvajsetih festivalov, kolikor se jih letno zvrsti na področju naše bivše domovine (samo v Sloveniji na žalost nimamo nobenega, a upam, da se bo situacija tudi pri nas kmalu spremenila) in ob pivu obujava spomine na najine začetke, malce pokomentirava delo kakšnega kolega, ki ga ni na festivalu in ga že dalj časa nisva videla, in seveda govoriva o projektih, ki jih trenutno delava. In medtem ko mu jaz razlagam, da še vedno rišem tisti strip, o katerem sva govorila zadnjič, mi on vsakič pove naslov novega albuma, ki ga trenutno riše. Kordej naredi do pet ali šest petdesetstranskih albumov letno

KRANJSKA RAZSTAVA PREDSTAVLJA IZBOR NOVEJŠIH ČRNO-BELIH ORIGINALNIH STRIPOVSKIH TABEL IN TISKANIH BARVNIH SURREALISTIČNIH ILUSTRACIJ.

(evropska norma je eden do največ dva), ne da bi pri vsej hiperprodukciji kakorkoli trpela njegova kvaliteta, in poleg tega ima še čas, da se zabava po festivalih. Enkrat na začetku najinega znanstva, mislim, da je bilo na enem prvih Salonov stripa v Beogradu (lani septembra je bil 11.), ko sva se na jesenskem soncu grela na vrtu Študentskega kulturnega centra in govorila o čem drugem kot o stripih, mi je mimogrede navrgel, da hoče biti eden najboljših striparjev na svetu. Takrat sem se samo nasmehnil in si mislil svoje, danes pa ... ■



OBLASTI IN LJUBEZNI NI DO GNEČE

Če poezijo zmoremo razumeti, brati malo bolj neresno, so z duhovitostjo prežete Chaucerjeve zgodbe priložnost za hahljanje nad ljubim nam človeškim zverinjakom. Ni treba biti teoretik ali zgodovinar. Poezija pač univerzalno laže. Ali vsaj namerno izkrivlja, se igra, nas vleče za nos, resni strokovnjaki pa se za Horacijem sprašujejo, kaj je njen namen: *utile* ali *dulce*?

ANDREJ KORITNIK

Silno je čustvo ljubezni:
»Pozabljaš, kar modrost nas je učila,
da namreč za ljubezen ni pravila,
da ne glede, kaj sodimo ljudje,
ga ni zakona, višjega od nje,
in da je zanjo vsak nared vsak dan
teptati zakon ne glede na stan.
Nobeden ji ni kos, kljub umni glavi
nihče ji ne uide, smrt je ne ustavi,
naj za dekle gre, ženo ali vdovo ...«
(*Canterburyjske povesti*, v. 305–313)

Ti verzi Geoffreyja Chaucerja iz 14. stoletja se dotikajo vsakogar in niso izgubili moči in prepričljivosti – morda zato, ker jih je klasik poznosrednjeveške angleške književnosti zapisoval v časih preloma med »starim« in »novim«, v kakršnih smo, kakor kaže, tudi danes. Ljubezen pa je tako ali tako univerzalna. Chaucer (1343–1400), v panteonu nesmrtnih enakovredno postavljen ob Shakespearu in Miltonu, je bil kot dvorjan in uradnik z mnogimi politično-diplomatskimi zadolžitvami resen človek duha, bil je latinsko izobražen učenjak, oboževalec in poznavalec italijanske in francoske literature Dantejevega, Boccacievega in Petrarkovega kova. Nema lokrat je zašel v nemilost ali so se mu dogajale druge nepravilike. Med letoma 1386–87, ko je ostal brez službe, je napisal velik del *Canterburyjskih povesti*.

Kot malo mlajši od zgoraj omenjenih pesnikov z Apeninskega polotoka, ki so Evropi vdihovali duh humanizma, celo že renesanse, je Chaucer v že razvito britansko mrežo sistema, utemeljenega na magni charti, zaradi katere se je srednjeveška Anglija močno razlikovala od preostale Evrope, vstopil kot »resen človek« in služil trem kraljem, Edvardu III., Rihardu II. in Henriku IV. Na drugi strani srebrnika pa je bil pesnik, tudi po lastnih predstavah, kakšen svet je in kako deluje, še močno zakoreninjen v poznem srednjem veku; bil je neposreden v izrazu in verzu, ki zahteva klen, svež jezik. Chaucer je postavil »spomenik« angleški in svetovni književnosti; vplival je na razvoj knjižne angleščine; stresal šale in ustvarjalno parafraziral antično in »moderno« tradicijo *fabliauxov*, dvoumnih, lascivnih zgodb. Čeprav bi naštevati v nedogled, je razvidno, kako dragocen dokument so *Canterburyjske povesti*, hvaležna klasika za literarno kritiko in znanost, za filozofijo, zgodovino in sociologijo.

Kakor so si leta 1348 pred kugo v Firencah pobegli mladeniči in dekleta preganjali strah in dolgčas s pripovedovanjem novel v Boccaccievem *Dekameronu*, tako se v *Canterburyjskih povestih* skupina romarjev pod krčmarjevim vodstvom zbere na romanju h grobu škofa Thomasa Becketa in si pripoveduje zgodbe. Te se razvrščajo glede na družbeni ali stanovski ali poklicni položaj pripovedovalca: vitez, mlinar, oskrbnik, pravnik, gospodinja, beraški brat, učenjak, trgovec, posestnik, zdravnik, odpustkar, pomorščak, mati prednica, upravnik in »pesnik Chaucer sam« si med romanjem pripovedujejo zgodbe, vsebinsko razpete od antike do poznega srednjega veka. Govorijo o ljubezni, ženskah, zakonski časti, pohlepu in morilskem nagonu človeka, v katerem denar zbudi vse najslabše, o trpečih ženah in krutih možeh, o prevaranem ostarelem soprogu, ki mu mlada žena, takoj ko je mogoče, nasadi roge, o izkoriščanju lahkovernosti, o tatinskem nagonu ... »A kakor vem, / je ni snovi, ki Chaucer je



pred tem, / čeprav mu škriplje verz in rima šepa, / že zdavnaj ne bi zgrda ali zlepa / v jeziku, kakor zmore ga in zna, / popisal in raznesel prek sveta.« (v. 43–45)

IZVRSTEN PREVOD

Raznolikost, še bolj pa izpovedna poetska moč zgodb očarata, posebno kadar je mogoče prelitto poezijo med dvema jezikoma brati skoraj enakovredno duhu originala v kakšnem drugem jeziku. Marjan Strojani je prevod treh povesti oziroma tedaj še »zgodb« prvič objavil leta 1971, nato pa 1974 še v zbirki *Kondor*. Prevod skoraj »celotnih« *Canterburyjskih povesti* je dosežek, zaradi katerega bi morali premisliti, ali ne bi Sovretove nagrade slovenski prevajalci dobili več kot le enkrat, in možnost, da v preblisku odlične, duhovite Chaucerjeve poezije, ki resničnosti nikoli ne more prikazovati drugače kakor popačeno, uzremo ta prelomni, pomembni čas poznega srednjega veka. Kajti v takih časih lažje začuti mo utrip družbe tik pred usodno preobrazbo. Tudi helenizem je iz tega razloga morda celo bolj zanimiv kot monolitna klasična doba stare Grčije. Čudno je le, zakaj založba ni objavila še preostanka izpuščenih zgodb, ki jim je prevajalec dodal sinopsis v opombah.

A naj se igra začne: »A zbrane prosim, naj mi oprostijo, / če mi pri tem zanese domišljijo; / namen je igra, cilj namenu zvest; / in tule, moj gospod, je ta povest.« (v. 189–192) Chaucer ves čas ponavlja, da je vse igra, na koncu povesti celo stoji preklcik, ker se zбоji, da ga vsa »nemorala«, razlita po *Canterburyjskih povestih*, neločljivo zvezana s svobodnjaki, ki se jim ni bilo treba boriti in so večino časa preživeli doma, na varnem, inkriminira kot sumljivo osebo dvomljive vrednosti. »In prav tako vas prosim odpuščenja, / če morda nisem v naglici pisanja / stanov postavil v bolj primeren red. / Oproščam se, sem pač bolj slab poet.« (v. 744–447) S samoironičnostjo si ne prizanaša, niti v nedokončani *Legendi o dobrih ženah*, enigmatični pesnitvi, ki jo je mojstrsko poslovenila Nada Grošelj, v kateri se prek usod Kleopatre, Tizbe, Didone, Hipipile, Medeje, Lukrecije, Ariadne, Filomele, Filide in Hiperimestre z retoričnim toposom lažne skromnosti sprašuje o smislu svojega pesnjenja, o šepajoči izvirnosti, predvsem pa o ženski; težko bi rekli, da jo Chaucer emancipira, saj je svet na cesti pred Canterburyjem še

srednjeveški: ker je življenje kruto, si vsi želijo lepšega, hierarhično urejena družba živo sanja o junaštvu in ljubezni in jo v pesnitvah in zgodbah močno stilizira, poklanja si »darila iz ljubezni«, kot so prstani, rože ...

Zgodba o siru Topázu je zanimiv primer, v katerem Chaucer svoj pesniški »neuspeh« krona z bizarno, skoraj pravičljivo zgodbo, zato jo krčmar, ki usmerja govoreče romarje, jih spodbuja, miri, kaznuje ali nagrajuje, in ostali nasilno prekinejo, kajti »na dan z besedo kleno, če želite, / da vsak razume vse, kar govorite!« (v. 21–22). Niti stotine disertacij, posvečenih *Canterburyjskim povestim*, ni ugotovilo verodostojnega odgovora, ali je Chaucerjeva beseda, vključena v verz, ki ga z izjemnim občutkom za pripovedovalski (ali celo recitacijski) ritem razbija na pomensko močnih mestih, proza v verzih ali poezija, v katerem je epskega le še za sčepce soli. Bolj kot to pa je zanimivo vprašanje izvirnosti, saj so vse zgodbe, razen zelo lascivnih izjem, prevzete od tega ali onega klasika, »prepisane« iz te ali one knjige. Chaucer se ves čas napol opravičuje in prikladno uporabi očitek citiranja, »neizvirnosti« kot krinko za zgodbe, ki jih z velikim veseljem za podrobnosti polaga v usta različnim pripadnikom srednjeveške družbene piramide. »Mož o ljubimcih je, če sem odkrit, / napisal več povesti kot Ovid / v slovečih pismih. Je tedaj vseeno, / če tu za njim ponavljam izrečeno?« (v. 51–54) To je le retorično vprašanje: smo civilizacija ponavljanja in sledilcev. A kljub vsej intertekstualnosti – ne v postmodernističnem pomenu – je Chaucer neznansko ustvarjal eno ravno z ritmom in »besedo kleno«, in bolj kot v izbiri teme izvirnost odseva v verzu; kako lahko to jih beremo še danes!

O SRAMEŽLJIVOSTI NITI SLEDU

Zgodbe v *Canterburyjskih povestih* so razvrščali na različne načine. Ena najmočnejših je t. i. marriage group. Ime pove, da ima v njej poleg zakonskega jarma, ki ne ostane dolgo brez rogov, glavno vlogo ženska; spol, o katerem so se in se še krešejo mnenja: koliko in kako »svobodne« so bile ženske v srednjem veku, pogosto obtožene čarovništva, a hkrati oboževane prek zelo razširjenega Marijinega kulta; ali so le lascivni predmet poželjenja? Pri Chaucerju starci zahtevajo mlado meso (v *Trgovčevi povesti*: »A naj vas kar takoj opozo-

rim, / da stare nočem; mlado si želim, / tam, dvajset let, ne več, če se le da. / Najraje imam kos mladega mesa.« v. 203–206) in prijatelji se sprejo na smrt zaradi lepe ženske. Vprašanje je, ali so ženske v *Canterburyjskih povestih* le tipi ali pravi karakterji ter se lahko samostojno odločajo, čeprav se na prvi pogled ne zdi tako, kot je zapisal Strojani v spremni besedi. Spomnimo na Emilijo v *Vitezovi povesti*: »Boginja čista, veš, da si želela, / sem le devištvo, ne pa da ljubila / bi kogarkoli ali se možila. / K družicam svojim štej me, saj edino / lov ljubim, gozd, pohajanje v divjino / in nočem biti žena, ki posveča / se skrbi za moža in je noseča / in tudi moška družba me ne mika.« (v. 1438–1445) Razvpita gospodinja iz Batha dodaja, da »nam, ženskam, prija bolj svoboden zrak« (v. 322). Ker je vse le igra, je tudi visoka ljubezen, ki bi se morala zgoditi že zato, ker jo je brez možnosti priziva zahteval moški, le igra videza; v tem je Chaucer »moderen«: v *Vitezovi povesti* je Arkit »v tem Emilijo iskal z očmi. / Ta hitro mu s pogledom ugodil, / (ker ženske v splošnem in že po naravi / sledijo Sreči, kot se temu pravi), / na videz in po srcu vsa predana.« (v. 1821–1825) Eksplisitnost gospodinje iz Batha bi lahko razumeli kot tipiziranje ustoličene podobe ženske v poznem srednjem veku, a vendar iz njenih verzov veje svežina, prepričljivost, duh, in napoveduje novoveško miselnost subjekta. Pravnik v svoji zgodbi položi ženski v usta te besede: »Za ubogo žensko, v čem je sploh razlika – / nobene škode, če me ni, saj žene / za sužnje mož smo in gorje rojene.« (v. 285–287) A gospodinja iz Batha je karakter že zaradi dvoumnega statusa: promiskuitetna ženska ve, kako se stvari streže, in zakonski stan je zanjo križ. »Za akte in sad zakona sem nared / vsak dan zastaviti svoj zreli cvet. / Če ne, povejte, s kakšnim ciljem dani / so vendar nam ploditveni organi, / tako popolno izdelan vsak fantič? / Verjemite, da ne za prazen nič.« (v. 113–118) Ne izbira besed: »Le s čim naj plača dolg, če je pošten, / če ne z orodjem majhnim v ta namen? / Človeku torej instrument pripet je / tako za olajšanje kot za spočetje.« (v. 131–133) In še: »Širokogrudna kar se da / bom z instrumentom, danim od Boga. / Gorje tu vsak pomislek in obzir! / Privoščim mu jo zjutraj in zvečer, / in še kdaj vmes, če naj svoj dolg poplača.« (v. 147–153)

A Chaucer je previden, samoironično avtopoetiko, nekoliko povezano z vpetostjo v lastno družbeno življenje, stan, kateremu je pripadal, in z obtožbami, ki so letele nanj – pred sodiščem je bil oproščeni posilstva –, zapre v varni krog navideznihih retoričnih toposov igre vlog in videza: »A zbrane prosim, naj mi oprostijo, / če mi pri tem zanese domišljijo; / namen je igra, cilj namenu zvest.« (v. 189–192) Obrambni zid je še višji: »K

GEOFFREY CHAUCER

Canterburyjske povesti

**PREVOD,
SPREMNA BESEDA
IN OPOMBE
MARJAN STROJAN**

**CANKARJEVA
ZALOŽBA,
LJUBLJANA 2012**

481 STR., 42,96 €

premožnim vleče moške iz pohlepa, / ta vabi s stasom jih, ta, ker je lepa, / pri tej očara glas, njen ples, njen stan, / pri drugi govor ljubko razigran, / pri oni vitka dlan, ročice čedne ... / Vrag, skratka, spridi vse, ki so kaj vredne! / Noben odpor trdnjave ne obrani, / oblegane od vseh na vsaki strani.« (v. 259–264) Gospodinja iz Batha po obširnem uvodu, posvečenem sebi in lastnim organom, danim od Boga, pripoveduje zgodbo o tem, kaj si želi ženska. Odgovor je jasen: »Če mi dovolite, gospodarica, / na splošno vsaka ženska si želi / oblast nad moškimi in premoči / nad možem in ljubimcem. To, kraljica, / pa če me ubijete, je vsa resnica.« (v. 1036–1040) Pesnik tvega in ne tvega hkrati. Dvoumnost izrekovanja poezije po potrebi prikroji recipientovemu občutku za družbeno stvarnost, etiko in moralo in kritičnost. Ženska je in ni svobodna, ne more se odločati sama, razen če ne gre za »obsценosti« vsakdanjega življenja, toda od njene besede in telesa so odvisni moški, ki v postelji niso več taki voditelji kakor na bojnem polju s sebi enakimi nasprotniki. Pesnik si nad vsem umije roke in hkrati še vedno vztraja v zgodbi.

NE RESNO NE NERESNO, MOJSTRSKO

Vsi primeri kažejo, kako dvoumen status je v poznem srednjem veku imela »ženska«, če o tem preiščujemo s stališča Chaucerjevih *Canterburyjskih povesti*. Knjige same pričajo, *ad fontes*, da ni mogoče govoriti o »emancipaciji« žensk, prav tako pa tudi ne o večnih žrtvah, »posodah za rojevanje«, v moškem svetu polisa in prava, ki so nam ga zakuhali stari Grki. Več o tem vam povesta Nietzsche in Urbančič. Opazujemo lahko rojevanje subjekta, kakor se ga je dotaknila »neresna« poezija resnega dvorjana, ki je v času vzpona aliteracijskega verza ustvaril neminljivo delo. Jasno je le to: »Doma sem slekla uborno oblačilo / in z njim pustila sem za vse življenje / tam vso svobodo, voljo in hotenje / v obleko tvojo odeta; v njej, priznam, / želim le tisto, kar želiš si sam.« (v. 654–658) In če poezijo zmoremo razumeti, brati malo bolj neresno, so z duhovitostjo prežete Chaucerjeve zgodbe priložnost za hahljanje nad ljubim nam človeškimi zverinjakom. Ni treba biti teoretik ali zgodovinar. Poezija pač univerzalno laže. Ali vsaj namer-no izkrivlja, se igra, nas vleče za nos, resni strokovnjaki pa se za Horacijem sprašujejo, kaj je njen namen: *utile ali dulce*?

Troslojna srednjeveška družba tistih, ki molijo, tistih, ki se vojskujejo, in tistih, ki delajo, je bila v Angliji 14. stoletja, ki je vrvila v stoletni vojni in močnem predreformacijskem gibanju, posebljenem v heretiku Johnu Wycliffu, drugačna kot na celinski Evropi. Kralj ni bil posebljeno božansko telo, svobodni stanovi pa so krepili svojo moč. *Magna charta* in prva polovica stoletne vojne sta preobrazili angleško družbo; z današnjega vidika ni ne boljše ne slabša, ampak drugačna od naše. Povezuje pa ju, obe dobi, občutek negotovosti pred koncem nam znanega sveta in strah pred prihodnjim. Nekoč so se zatekli v smeh, v katerem je pol zdravja. *Canterburyjske povesti* imajo poleg humorne tudi erotično, družbenokritično noto (na primer v *Odpustkarjevi povesti*). Toda nekatere stvari se nikoli ne spremenijo: »O ljudstvo vetrnjaško, omahljivo, / kot vetrokaz na strehi menjaš smer! / Za vsak nov hrup dovetno, spremenljivo / kot mesečeve mene venomer!« (v. 994–997) Chaucer je mojstrsko portretiral poznosrednjeveški svet, v katerem so se zanesljivo trgale vezi s tisočletno preteklostjo in se ljudje niso kesali, v verzih upodobil čas stoletne vojne in nemira, prihodnost Evrope, ko je bila prihodnost kakor vedno neizbežna.

Nič čudnega, z družbo nismo nikoli povsem zadovoljni. In tako kakor nekoč velja tudi danes modrost iz *Vitezove povesti*: »Prav pravijo, ki trdijo sledeče, / da oblasti in ljubezni ni do gneče, / kar, če sploh kdo, ta dva prav dobro vesta.« (v. 761–763) Ta dva sta seveda ljubimca. Na vrhu literarnega panteona ali zahodnega kanona, če rečemo s Haroldom Bloomom, tudi ni pretirane gneče. Med njimi so Chaucerjeve *Canterburyjske povesti* dragocenost, dokument in nerazvozljiva umetnina hkrati. Vsem preobčutljivim dušam pa pesnik sporoča: »A tistemu, ki bi ga prizadelo, / kar sem napisal, ker je sam prečist, / bi svetoval, da pač obrne list.« (v. 68–70) ■

David Adjaye, arhitekt

Z ARHITEKTURO USTVARJAM PRECIZNEJŠI ODNOS DO BIVANJA

URŠULA REBEK

David Adjaye je bil rojen leta 1966 v Tanzaniji, kot diplomatski otrok se je selil po različnih afriških državah, od devetega leta pa je živel v London, kjer je doštudiral arhitekturo. Leta 2000 je ustanovil svoj projektivni biro in sedem let pozneje prejel odlikovanje OBE (red britanskega imperija) za zasluge v arhitekturi. Je tudi prejemnik drugih zvenceh nagrad, predvsem zaradi mnogih realiziranih projektov v Evropi, Severni Ameriki, Srednjem Vzhodu, Aziji in Afriki pa je v zadnjem desetletju zaslovel kot eden vodilnih arhitektov svoje generacije.

Njegovo podjetje Adjaye Associates ima biroja v Londonu in New Yorku, med drugim pa je zasnovalo tudi številne stanovanjske hiše, od samosvojih arhitekturnih rešitev za prijatelje do različnih, življenjskim razmeram prilagojenih družinskih hiš, ki so po svoji obliki, vsebini in materialih pomembni primeri izvirnih rešitev. Stanovanjska gradnja v podobi vse višjih in blestečih stolpnih, posebno v svetovnih metropolah in sodobnih oazah najbogatejših dežel, je namenjena milijonarjem, mnogo manj pa napreduje ali se izboljšuje gradnja stanovanjski zgradb in kompleksov za večino prebivalstva. Kako in zakaj sta način in funkcija te stanovanjske gradnje preživela, je že pred desetletjem opozarjal nepopustljivi dunajski arhitekt Wolf D. Prix iz arhitekturne zadruge Coop Himmelb(l)au, ki je zaradi drugačnosti svojega koncepta naletel na nerazumevanje tako investitorjev kot znanega vajenih stanovalcev. Adjaye se prav tako zavzema za izboljšanje odnosa do bivanja, hkrati pa poudarja pomen vključevanja v družbeno okolje ter povezanosti z urbanim sistemom. Združevalno vlogo imajo po njegovem prepričanju tudi knjižnice, pa tudi kulturna središča, muzeji, šole ali paviljoni kot del skupnega prostora, v katerem naj bi arhitekt spoštoval kulturno okolje in vzpostavljaj odnos do arhitekturne dediščine.

Zelo rad sodeluje z umetniki in drugimi podobno razmišljujočimi sodobniki, denimo z likovnikom Chrisom Ofilijem in svetlobnim umetnikom Olafurjem Eliassonom, odmevala je tudi njegova postavitev del fotografa Richarda Avedona v prostorih Gagosianove galerije v New Yorku.

Adjaye redno predava na najuglednejših svetovnih univerzah (Princeton, Harvard, London School of Economics), izdal pa je tudi več knjig, med drugim fotomonografijo *Adjaye. Africa. Architecture* (2011), za katero je dobro desetletje s preprostim fotoaparatom arhitekturno in urbanistično dokumentiral 53 mestnih središč po vsej celini na začetku 21. stoletja. Izviren je bil tudi njegov način potovanja: v vsakem novem kraju je poiskal taksista in se dogovoril za razgledovanje mesta, ki je trajalo, dokler se voznik ni začel ponavljati.

Pogovarjala naj bi se v vašem paviljonu (pogovor je nastal na Dunaju, op. a.), vendar sta naju veter in dež pregnala v prostore rahlo zaprašene Ambrosijevega muzeja v parku Augarten. Paviljoni sočasne, večnamenske konstrukcije in zanje uporabljate les. Zakaj?

Do lesa kot materiala imam svojevrsten odnos. Postavljanje takšnih objektov ni povezano z velikimi stroški, material pa ima tudi značilnost makete, arhitekturnega modela. Postavljanje paviljonov zame pomeni študijo, trenutke razmišljanja, trenutke raziskovanja. So zaključena celota in včasih najavljajo nekaj, kar je mogoče videti ali se izraža v mojih delih iz betona, železa ali česa drugega. Gre za študije in všeč mi je odnos med maketo in dejanskim objektom. Mnogi arhitekti delajo modele iz kartona, jaz pa se rad igram z lesom.

Prejeli ste nagrade za knjižnice in šole, načrtovali tržnice, posebej ste se ukvarjali s stanovanjskimi stavbami, vendar trenutno

največ govorijo in pišejo o vašem Narodnem muzeju afriško-ameriške zgodovine in kulture v Washingtonu. Kaj vas je navdihnilo?

Da sem naredil to zgradbo?

Da je takšna, kot je.

Kljub številnim dosedanjim dokončanim objektom in ob vsem raziskovanju javnih zgradb je to moj prvi projekt, pri katerem je sama narava zgradbe zahtevala izrazito jasno oblikovano zasnov, brez običajnega navdiha glede oblike, brez uporabe splošne tehnologije in vsega drugega. Gre za pripoved o izjemno travmatičnem delu zgodovine, ki je po mojem mnenju sestavni del te izjemne države. Sužnji so dobesedno gradili Ameriki, južno in severno, seveda pa nam v 21. stoletju v muzeju ni več treba spoznavati najbolj eksotičnih delov sveta, ker jih enostavno ni več, in ne moremo več prinašati stvari od drugod, kajti svet je preplavljen s podatki in jih ni treba predstavljati na tak način. Od muzeja predmetnosti smo torej prešli k muzeju pripovedovanja zgodb, saj so pomembnejše naše življenjske zgodbe in razpotja v njih.

Poleg odstopanja od prototipa muzeja je bila zgradbo o človeških zgodbah treba postaviti v dano okolje in vzpostaviti specifičen odnos do Smithsonianove muzejske promenade z njenimi neoklasicističnimi ter modernističnimi zgradbami in njihovimi gradbenimi tradicijami, se zavedati določenega pogleda na te stvari ter upoštevati nekdanjo težnjo po superiorni tehnologiji. Potrebna je bila popolnoma drugačna oblika, drugačen obris, drugačna tehnologija. Šlo je predvsem za idejo, kako z zgradbo izraziti misel o sužnjih, kako govoriti o tistih tristo letih, kako jih vsebinsko izraziti.

Kot izraz notranjega življenja?

Ja, kako izraziti notranje življenje, kako se tisto notranje življenje kaže navzven. Naše izhodišče so bila svetišča ljudstva Joruba, ki so v 17. stoletju predstavljala zenit afri-



ške arhitekture. Ko je potekalo trgovanje s sužnji, so predstavljala višek umetnosti in kulture in tudi večina sužnjev je poznala ta umetniški izraz, bil jim je blizu. Oblika torej izhaja od tam, saj sem želel ustvariti muzej spomina. Večina afriških muzejev ima precej difuzno usmeritev in vsebino: vedno govorijo o Afriki, toda Afrika je kontinent z več različnimi predeli in zato je preveč abstraktno govoriti samo o Afriki. Želim biti bolj določen, jasnejši glede tega pomena. O suženjstvu je seveda že veliko raziskanega, saj je šlo za obsežno in zelo pomembno trgovsko dejavnost z obsežno dokumentacijo o tem, od kod in kam, v katero deželo ali na katero posestvo so odpeljali ljudi. Kljub izčrpnim podatkom ni zapisov o tem, iz katere vasi je kdo prišel, vendar pa so sami sužnji to vsekakor vedeli.

Dokumenti o trgovanju predstavljajo matrico, z zemljevida o poteh večine skupin je razvidno, da je celotna skupnost izvirala iz zahodne in osrednje Afrike, zato se je bilo smiselno navezati na ljudstvo z najvišje razvito kulturo. Ta je zanimiva tudi v odnosu do klasične arhitekture v Washingtonu, kjer je najti elemente predklasike, deloma faraonskega gradbeništva, tako da je prava ironija, kako so se stavbeniki Joruba nanašali na arhitekturo, ki je prav tako izhajala iz Egipta.

Obstaja torej neposredna povezava, čeprav bi lahko govorili o dveh različnih razvojih: prvi vodi iz Nilove delte v Afriko, drugi v Evropo, srečata pa se v Ameriki. To je zelo vznemirljivo, toda arhitektura muzeja izhaja iz arhitekture afriških svetišč.

Simbolni pomen muzeja je torej zakoreninjen v mitologiji. Znano je, da se je kultura ljudstva Joruba skozi stoletja ohranila na Karibih in da jo še danes množično gojijo predvsem na Kubi in v Braziliji. Sužnji so tradicijo ohranjali skozi stoletja, zato je med njimi morda ostala v izvirnejši obliki.

Res je izjemno, kako kot religija živi naprej onkraj morja, medtem ko se je v današnji Nigeriji v resnici porazgubila.

V New Yorku gradite še en pomemben objekt: na Sugar Hillu v Harlemu bo kmalu končana gradnja stanovanjske hiše za ljudi z nizkimi dohodki. Projekt dostopnejšega bloka imajo mnogi za prototip sodobne newyorške stanovanjske gradnje, bilo pa je tudi nekaj nasprotujočih odzivov.

Tako kot zmeraj.

Kakšna je razlika med projektom na Sugar Hillu in starejšimi socialnimi stanovanjskimi kompleksi, značilnimi za New York?

New York ima že dolgo program za gradnjo socialnih stanovanj, torej gre za načrtovanje. Pri tem je zanimivo, da je vedno imel prednost predvsem nek vzorec, določen izgled, ki je prepoznaven in ga lahko pripišemo pogojem specifičnega razreda. Toda treba se je odzvati na določen prostor in čas, zato je vprašanje, kako bomo znane metode uporabili za izboljšanje odnosa do gradnje. Arhitektura zame pomeni, da uporabljam orodje iz stoletne izkušnje in da pri tem ustvarjam preciznejši odnos do bivanja. To velja za stanovanjsko gradnjo vsepovsod. Rad bi jo približal potrebam ljudi.

Imamo projekt stanovanj za 140 družin, ampak v bloku dejansko živi 1000 ljudi, brez kakršnekoli infrastrukture, brez družbenih struktur! Vsi takšni stanovanjski projekti so ločeni od ostalih, odrezani so od mesta, ker povezava z okolico ni nikogar zanimala. Pravzaprav niso del mesta, kar je prava katastrofa za prebivalce, ki nočejo biti ločeni, nočejo predstavljati *tistih* revnih ljudi, temveč si želijo biti del urbane celote. Tako smo se v sodelovanju z muzejem Studio v Harlemu zavzeli za vrtec za 120 otrok, ki je v tej skupnosti želel imeti prostore za svoj rezidenčni program. V pritličju smo zasnovali sobo za pripovedovanje pravljic, nekaj prostorov je namenjenih brezdomcem. Poleg tega smo vključili še pisarne za sorodne organizacije, na strehi pa je tudi manjši vrt in zelena pokrajina. Tokrat nisem hotel uporabiti tradicionalne rdeče opeke, saj bi

kljub oknom boljše kakovosti tista opeka spominjala na revne soseske. Prav temu se je bilo treba zoperstaviti!

Vprašal sem se tudi, kako bi lahko vzpostavili odnos do sijajnosti nekdanjega Harlema, kako bi ponazorili razkošje tega predela, kjer je bila obdelovalna zemlja, zrak je bil čistejši kot v mestu in so bile vse hiše izjemno povezane z naravo, kar daje občutek razkošja. Ljudje, ki prihajajo, si spet želijo tega sijaja, zato se je porodila ideja o motivu vrtnice.

Kje, na pročelju?

Ja, neke vrste vrtnica je vtisnjena kot vektorska grafika na fasadi. Ni je vedno videti, samo pod določenim kotom, ko pa se kar nenadoma pojavi. Neverjetno.

Je tam kot nekakšen spomin?

Ja, prav to, optični spomin. Najbolj pride do izraza ob dežju, v soncu kar izgine. Presenečeni smo nad intenzivnostjo tega simbola. Zgradba se tako na svojski način dotakne tradicionalne harlemske arhitekture in hkrati odstopa od zdajšnjega stanja. Vsa zgradba odslikava naravo in ljudi.

Se bo projekt nadaljeval?

Župan je bil navdušen, program se nadaljuje. Mora se, saj so javne zgradbe namenjene skupnosti.

To je dobra novica za Manhattan, kjer še naprej rastejo vse tiste stolpnice, ki jih predvsem v osrednjem delu otoka gradijo za superbogate.

Grozljivo je. V New Yorku, ki je znan po luksuznih stolpnica, se mi zdi izjemno pomembno graditi prominentna socialna stanovanja. To je bila velika odločitev, saj so nam ponudili izvedbo več luksuznih nebotalnikov, pa sem jih odklonil. V Washingtonu in Kaliforniji smo jih sicer nekaj postavili, tukaj pa sem dal prednost socialnemu programu. Pač ne gre samo za služenje denarja, želeli smo se preusmeriti in določiti nova merila. V tipologiji New Yorka dejansko prevladujejo

samo še razkošje, trg, donosnost, nihče ne govori o lokalnih prebivalcih, o siromašnejših skupnostih.

Bo to izboljšalo razmere?

Čas je za temeljito izboljšanje stanja v običajnih soseskah, ne pa v razkošnih. Dvajset let smo porabljali denar bogatih, čas je, da ga naslednjih dvajset let namenimo siromašnim. O tem bi lahko še in še govoril.

Se odpraviva v Afriko?

Ja, pojdiva v Afriko. Kako lepo!

Prav zdaj izvajajo vaše projekte v Senegalu in Nigeriji, v Librevillu gradite velik upravni kompleks, pa muzej posvečen plemenu Bantu, v Gabonu so odobrili urbanistični načrt novega obalnega mesta. Prisotni ste tudi v Gani – zakaj ste prav ob zgodovinski utrdbi Cape Coast Castle želeli postaviti nov muzej suženjstva?

Prosili so me, da prevzamem ta projekt in kulturnemu ministrstvu pomagam pri reševanju vprašanja razvalin na obali Zahodne Afrike. Med Senegalom in Kamerunom je okrog štiristo podobnih utrd, kar kaže na razširjenost tedanje infrastrukture za trgovino s sužnji. Pretežni del je v razpadajočem stanju, največ je pozabljenih in se jih Afričani pravzaprav niti nočejo spominjati, nočejo imeti pred očmi grozote tega dela svoje preteklosti. Ohranjenih je nekaj ključnih objektov, večina pa je v ruševinah. Nekatere izmed njih so poskušali uporabljati kot muzeje, vendar v njih ni mogoče nadzorovati delovanja klimatskih naprav, zidovi niso primerni za obešanje, vse rjavi in se kruši.

Dognal sem, da je muzej, artefakt pa artefakt, in da je težko, če poskušaš postaviti muzej v artefakt. Huda naloga, kajti celo če imaš veliko denarja in lahko kolikor toliko simuliraš, je uspeh precej negotov. Mogoče bi lahko v Afriki poskusili najti drugačen vzorec in bi stvari obrnili. Morali bi restavrirati umetnost in ustaviti razpadanje artefakta ter ga konservirati. Potem bi bilo treba ustvariti infrastrukturo, s pomočjo katere bi doživetje lahko posredovali. Artefakt in muzej bi morala stati drug poleg drugega, zato je treba imeti

ARHITEKTURA JE ODGOVORNA ZA TO, DA VSAKIH DESET LET POIŠČE, KAR JE BISTVENO ZA ČAS IN PROSTOR, IN NATO POSKRBI ZA PRENOVO.

dovolj prostora za gradnjo manjšega sate-litskega naselja, kjer je muzej, v katerem pripoveduješ zgodbe, prikazuješ filme in se spominjaš minulega. V razvalini posreduješ samo izkušnjo, zgradba naj omogoča pogled na arhitekturo, ne na slike na steni. Ti prostori so polni izjemnega trpljenja in občutij, zato že ob vstopu začutiš, kaj se je tam dogajalo pred tristo leti.

Eno se dogaja, kadar se vračaš h klasiki, ko vstopaš v grški tempelj, če greš v Egipt in se znajdeš v grobnici – ob dosežkih človeštva izpred tri tisoč let se počutiš izjemno. Če ti obiskovalcev ne uspe za trenutek prestaviti v preteklost, jim sploh ne omogočiš polnega izkustva.

Vaše knjige o Afriki odpirajo nove poglede na razsežnost in raznolikost celine. V eni ste se posvetili urbanim središčem. Kakšni so odzivi iz Afrike in od drugod?

Res je bilo precej različnih mnenj. Za mnoge od drugod je bila knjiga odkritje nečesa novega, na samem kontinentu pa so bili mnogi zelo presenečeni, saj se čisto preprosto niso poznali med seboj. V knjigi sem poskušal podati pregled urbanih vsebin na celini, hotel sem ujeti trenutek, ko so se začele nakazovati velike spremembe; prav zato se mi je zdelo pomembno dokumentirati prvih deset let 21. stoletja. Ljudje v Evropi in Ameriki so bili zelo presenečeni nad prekipenjavo življenjsko močjo, intenzivnostjo, naseljenostjo ali revščino, saj je po vsem svetu o Afriki zares znanih samo nekaj podob. ➡

Ja, in vedno iste.

Tako je, ves čas se ponavljajo isti prizori, nič ni posodobljeno. Vedno prikazujejo pokrajino, tam so lev, leopard, plemena in podobno – to je Afrika! Hotel sem ustvariti nedvoumen trenutek, ki ne bi bil ne romantičen ne posebno nadzorovan, zato sem s cenenim digitalnim aparatom poslikal vse, kar je bilo mogoče videti. Nehajmo govoriti o Afriki, ki je ni. Tam so ljudje in njihova realnost, ki se zdi večini na Zahodu nenavadna. V Afriki pa so se čudili drugače: »Oh, sploh

DVAJSET LET SMO PORABLJALI DENAR BOGATIH, ČAS JE, DA GA NASLEDNJIH DVAJSET LET NAMENIMO SIROMAŠNIM.

nismo vedeli, da je naše mesto tako zelo podobno drugim!« Nikoli niso pomislili na to, da so si mesta v saharskem predelu pač podobna. Zanimivo, kako so ljudje nenedoma opazili medsebojno povezanost in spoznali, da morda sploh niso bolj ali manj razviti od drugih.

Ljudje doživljajo mesto kot izkušnjo, arhitektura je zanje dejstvo, vendar gre za izkušnjo. Ne zanima jih posebno, kako so mesta narejena. Ko smo imeli razstavo v Ugandi, so mi rekli, da vse dežele v savani izgledajo enako, pa sem jim povedal, da je to specifična kultura savane in da so ravno zato edinstveni.

Nekateri menijo, da celine nisem predstavil v dobri luči, ampak jaz sem bil tam in ni me zanimala lepota obale, pač pa realnost – in o njej sem zbral res obsežno gradivo.

Predavate na številnih univerzah, kjer sodelujete s študenti po vsem svetu. Digitalne tehnologije so postale sestavni del arhitekturne prakse, tehnološki napredek vsak dan širi možnosti oblikovanja in povezuje različne discipline znanosti in umetnosti. Uporaba robotov v arhitekturi danes ni več le igrackanje, toda kako je z razmišljanjem? Ali opazate kakšne nove smeri in težnje v smislu teoretsko kritičnega pristopa k arhitekturi?

Mislím, da se v našem času precej teoretske dejavnosti drži kanona in temelji na ustaljenem diskurzu. Bolj inovativno se mi zdi obravnavanje družbenih tem, čeprav se hkrati jasno zavedam nemoči arhitekture, da bi se lotila večine problemov v zvezi z našo civilizacijo. S tem se ukvarjajo tudi študenti, ki z naraščajočim nezadovoljstvom iščejo rešitve in si prizadevajo postati del dogajanja. Pri pogovorih o arhitekturi imam občutek, da se gibljemo od stvarnosti arhitekture k stvarnosti strategije in načrtovanja. Zdi se mi, da se je arhitektura danes nekako polastila urbanizma in da je postalo ukvarjanje z urbanizmom, se pravi radikalno načrtovanje mnogo bolj zanimivo od same gradnje. Vse bolj ugotavljamo, kako pomembno se je spopasti z načini za reševanje problemov, kot so eksplozija prebivalstva, naravne katastrofe, stara mesta ali pojav novih umirajočih mest, zato ob teh bistvenih vprašanjih ni izrazitega poudarka na posameznih oblikovalskih dosežkih. To so današnje teme od Bangladeša do Kitajske, od Harvarda do Južne Amerike, in tudi kadar sem v New Yorku povabljen na univerzo Columbia, se želijo študenti pogovarjati predvsem o vznikanju novih velikih mest in o tem, kaj se z njimi dogaja.

Postaja arhitektura potemtakem tudi vse bolj stvar javnega interesa?

V rastočih mestih Brazilije se veliko sprašujejo o pomenu in vlogi javne gradnje. Ko sem pred leti objavil knjigo o javnih zgradbah, sem poudaril, da je arhitektura javno dejanje. Sicer je tudi javno delovanje, vendar je v resnici javno dejanje.

Arhitektura je namreč odgovorna za to, da vsakih deset let poišče, kar je bistveno za čas in prostor, in nato poskrbi za prenovu. V času, ko so naši problemi vse bolj zapleteni, ko se vse bolj prepletajo vloge arhitektov, urbanistov, politikov in drugih vplivnih ljudi, predstavlja prostorsko načrtovanje zelo široko polje dela arhitektov. ■

Ali je spolni prevod nemogoč tako kot spolni zločin?

Nima smisla slepomišiti: najprej je bilo tolmačenje, nato prevajanje in šele nato prevodna teorija. Prav tako je jasno, da prevodna teorija ni ogrožena ali temeljni kamen, brez katerega prevod ne more stati. Dr. Štefan Vevar, prevodni vrhovodec in avtor knjige *Vrvohodska umetnost prevajanja*, tega ne poskuša skrivati, pa vendar bralcu že v uvodu napove, da mu bo najpozneje na koncu knjige jasno, ali je teorija prevajanja nepotrebna. Ali je obljubo izpolnil, bo jasno najpozneje na koncu te ocene.

AGATA TOMAŽIČ

S prevodno teorijo ni kot s teoretičnim delom voznškega izpita; v gozd prometnih znakov in predpisov se zgolj s praktičnim znanjem vožnje ne moremo podajati že zato, ker se ne smemo in ker zakon veleva določeno zaporedje – najprej teorija, nato praksa. Pri prevajanju je drugače: prevodoslovje se je kot veča razvilo šele sredi 20. stoletja in vse odtlej se praksa zviška ozira na teorijo, ta ne bodigatreba. »Teoretik se mora neredko prikloniti pred prevodno rešitvijo spod prstov žlahtnega prevajalca, ne da bi jo lahko znanstveno povsem utemeljil,« piše Vevar, ki prevajalca primerja z arhitektom, ki je postavljen pred izziv, kako prestaviti besedilo – dnevno sobo iz enega jezika v drugega, se pravi iz izhodiščnega v novo jezikovno okolje. Komur bi iz izvirnega meščanskega salona uspelo poustvariti kmečko izbo, bi se odlikoval po neverjetni vehementnosti in drznosti, sicer pa bi ohranil temeljno namembnost prostora – sprejemanje gostov. Tak prevod seveda ne bi bil ne racionalen ne reflektirano-intuitiven, morda pa naivno-intuitiven – vse to so pojmi, ki jih v zvezi z bolj ali manj doslednim upoštevanjem knjižne predloge uvaja avtor. Poudariti je treba, da se vsa teoretska razglabljanja nanašajo na prevajanje leposlovja, ki je obogateno s podtoni in omogoča tolikšno pahljačo interpretacij, da jih zmorejo preigrati samo človeški možgani. Integrirano vezje računalnika, ki v zadnjem času vse pogostejše in vse uspešnejše predstavlja enopomenske in preproste tekste iz enega jezika v drugega (ne pa tudi v tretjega ali celo nazaj v izhodiščnega; jezik z vsemi svojimi finesami je za dvojiški sistem, ki vlada v svetu računalniškega programerstva, še prezapleten), pri takšnih izzivih klecne.

MED POTUJEVANJEM IN POSVAJANJEM

Vevar v svojo knjigo, ki je eno prvih, če ne celo pionirsko delo na področju prevodoslovja v slovenščini, vključuje pomembnejše prevodoslovne teorije in teoretične diskurze. Precej provokativna je teza o neprevedljivosti besedila, poskus prevesti kakršenkoli tekst naj bi bilo enako poskusu izmeriti kvadrato kroga, se pravi da bi bil rezultat z neskončno vrsto decimal vsakič znova samo približen. In res ekvivalenca ne more biti popolna, prevod se izvorniku v enakovrednosti lahko samo v neskončnost približuje kot asimptota. Spisati popoln prevod je enako nemogoče kot zagrešiti popoln zločin, se zdi.

Strategije, ki naj prevod približajo izvorniku, so različne; Vevar denimo razlaga princip potujevanja in posvajanja. Potujevanje je plod nemške romantike, posvajanja pa antične in klasicistične tradicije. »Prevajalec lahko bodisi pusti pisatelja karseda pri miru in prestavi bralca bliže k njemu ali pa pusti čim bolj pri miru bralca in prestavi pisatelja bliže k njemu,« je zapisal nemški romantični filozof Friedrich Schleiermacher. V praksi to pomeni, da je lahko besedilo, tudi prevod, posejano s tuje zvenečimi izrazi. Tako Vevar svetuje, da je včasih bolje obdržati citatne izraze, kakršna sta na primer *cunami* in *šerpa*, kot pa vpeljati slovenski ustreznici *morski val* in *nosač* – tako ohranimo lokalni kolorit, to pa je hkrati eden od prijemov potujevanja. Malce pozneje, pišoč o drugih teoretičnih strategijah, opozarja na to, da je nemščina jezik samostalnikov, ki bi, če bi jih v slovenščino predstavljali dobesedno in po šolsko, stavek preobtežili, zato pri tem velja opozoriti, da je slovenščina po drugi strani jezik glagolov. Upošteva je to navodilo prevajalca uspe kakšna pomenska zgostitev, izogne se pomenskemu preobilju in se drži načela gospodarnosti v jeziku.

SPODBUDA ZA PREVODNO KRITIKO?

Nazorne in slikovite primere ter praktični napotki delajo njegovo pisanje berljivo, kar je glede na tematiko z visoko stopnjo abstrakcije nemajhen dosežek. Edino poglavje, v katerem avtor zdrzne v past nerazumljivosti oziroma kar nekakšnega znanstvenega larpurlartizma, je *Koncept univerzalne dinamične ekvivalence*, kjer bralca pričakajo teoretični modeli: *Grafični prikaz trihotomnega ekvivalenčnega modela semantike, estetike in pragmatike* in *Grafični prikaz normativnega modela devetih principov*. Spodaj podpisana je va-

nje zrla s približno enako nejevernostjo kot skoraj poldrugo desetletje pred tem v t. i. komunikacijske modele, s katerimi je imel navado predavanja v nekdanji bežigrajski kinodvorani popestriti neki profesor s t. i. Fakultete za družbene vede. Profesor se je z nemalo požrtvovalnosti in študijske gorečnosti poglobljal v skupke krožcev in črtic, a mu tudi s plazom nerazumljivih tujk ni uspelo prekriati preproste resnice: da bi večino modelov lahko strnili v stavek tipa »Ljudje gledajo televizijo«. S tem nikakor nočem trditi, da so shematski prikazi v prevodoslovju povsem nepotrebni (kar trdim za že omenjene t. i. komunikacijske modele), nespodbitno pa je, da je ta del knjige bolj kot za prevajalce prakse zanimiv pretežno za teoretike lingvistične provenienc.

Presenetljivo se v *Vrvohodski umetnosti prevajanja*, ki se je očitno odločila zelo celostno pristopiti k prevodoslovju, najdejo tudi odlomki, ki bodo zanimali sociologe: sociologija prevajanja ali sociološka translatologija dokazuje, da so se kulturni konteksti oblikovali s prevajanjem, prevodi pa so zato neredko odigrali vlogo utrjevanja kolonialističnega svetovnega reda oziroma pritrjevali dominanci ene kulture nad drugimi. Tak naj bi bil primer Rabindranatha Tagoreja, ki je v svoji izhodiščni bengalski kulturi veljal za avantgardnega pisca, a so ga na Zahodu, ki so ga v času tik pred prvo svetovno vojno pretresale krize, tudi kriza vrednot, predstavili kot »vzhodnega svetnika ali vidca, ki je v materialistično Evropo prinesel sporočilo miru in vzhodnjaške duhovnosti«. Vevar navaja še popreproščeni angleški prevod Kunderove *Šale*, ki priča o anglosaški samozaverovanosti ...

Vrvohodska umetnost prevajanja poleg strnjene prevodne teorije v drugem delu prinaša tudi cel kup primerov iz prakse z razčlembami spodrsrljavev, predlogi za boljše rešitve ipd., kjer pa žal prevladujejo primeri iz nemške literature in bo tiste, ki nemščine ne obvladajo do stopnje razlikovanja med pomenskimi subtilnostmi, pustil manj potešene. Kar seveda ne pomeni, da knjiga oziroma avtor ne izpolnjujeta obljube, dane v uvodu: prevajalca praktiku, ki bo zagrizel v *Vrvohodsko umetnost prevajanja* in jo predelal, se bo razprl globlji uvid v njegovo delo, kjer se mu posledje ne bo več treba ravnati samo po šestem čutu, temveč bo prevajalske orehe trl s certificiranim orodjem. Prav tako ne smemo zanemariti dejstva, da imamo opravka s pionirskim delom v slovenščini in bo knjiga morebiti spodbudila prevodno kritiko, ki je pri nas kar ni in ni. ■





● ● ● KNJIGA

Korupcija na razstavi

ALOJZ IHAN: **Slike z razstave.** Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2013, 253 str., 24 €

Slike z razstave so – poleg glasbene stvaritve Mu-sorgskega, ki se navezuje na slike Viktorja Hartmanna – esejistični roman Alojza Ihana. Za popoln ruski doži-vljaj ga lahko uživamo ob omenjeni glasbeni in likovni spremljavi, ki je navdihnila napeto in žanrsko obarvano dogajanje literarnih *Slik*. Zgodba je prepletena z esejistič-nim diskurzom. Ta je zmeraj enak in se ne ozira na to, za čigav tok misli gre, tako da v njem prepoznavamo kar glas avtorja. In odkrijemo, da si novi roman deli nekaj konkretnih skupnih točk z lani nagrajenimi *Državljanski-mi esej*i. Sprva je tak diskurz v romanu vsiljiv, deluje kot učbenik ali razprava o glavni temi, korupciji. A ko se mu prilagodimo (če smo ženske, seveda; moški sposobnosti prilaganja menda ne premorejo) in se navadimo tudi na nenehno ponavljanje določenih poant, oba postop-ka ustvarita ironični odmik od zgodbe, ki bi sama zase postala prav trivialna, tako pa je – komično groteskna in mišljena kot parabola.

Poslovnež Viktor zbere ljudi, ki gredo z njim v Moskvo, da bi mu pomagali skleniti donosen posel, povezan z neverjetnim zdravilom, ki ga je odkril ruski znanstvenik. Zdravilo ne le pozdravi vsako vnetje in s tem domala vsako bolezen, ampak naj bi izboljšalo celo vodko, brez katere v Rusiji tudi pri sklepanju posla ne gre. Sloven-sko odpravo poleg Viktorja sestavljajo zdravnik Breznik, nediplomirani farmacevt Miha in privlačna Svetlana, ki sodeluje kot prevajalka. Slednja je kot poznavalka ruskih posebnosti še najbolj umestna povabljenka v ekipo (sesta-vljeno iz naivnežev), če izvezamemo, da je noseča in zato ne more piti. A kot ženska v Ihanovem romanu vseeno kar ne najde pravega mesta. Njena privlačnost, njene prsi, materinski gon igrajo pomembno vlogo, ona sama pa ni, jasno, nič posebnega. Česar se tudi zaveda. Razmišlja, kako je »vsak moški po svoje čuden in drugačen od vseh drugih moških, vse ženske pa so zaradi posvečenosti iste-mu trebuhu druga drugi dostopne, razumljive in podobne kot sestre«. Mogoče se bo kakšna bralka v tej logiki našla, večina pa bo zavila z očmi.

Moški junaki imajo nekoliko resnejšo vlogo, a jim ne gre zavidati. Za začetek so si vsi podobni kot bratje. V bistvu tudi junaki niso pravi osebk, ampak skupki nagonov in fizioloških reakcij, ker jih trdo v primežu drži avtor mikrobiolog. Nimajo posebnih etičnih načel (še-le proti koncu se v njih začno prebujati posamični moralni zadržki), ne občudovanja vrednih značajskih potez. Male ribe v oceanu korupcije so in ne moti jih, če so del goljufij, s katerimi se tudi sami okoristijo. A radi bi bili večje ribe; že zato, da bi bili manj ranljivi. Njihovi šefi, žene in ljubice jih namreč prinašajo naokrog in domala izpraznijo nji-hove bančne račune. Pravi problem teh moških je v tem, ugotovi Breznik, da niso povezani v skupine in nimajo prave zaslonbe pomembnih ljudi. Zato pa njihova skupna akcija v Rusiji, na Cipru in spet v Rusiji, ki zahteva krvave žrtve, uspe in prinese srečen konec.

Slike z razstave slikovito secirajo vse plasti družbenih odnosov, ki razpadajo v laž, prevaro in korupcijo. Slove-nija, Amerika ali Rusija; poslovni, politični, zdravstveni ali zasebni svet: nič ni varno pred neusmiljeno borbo za obstanek, ki je v *Slikah* zmeraj brezobzirni boj za denar. Celo v ljubezni so dovoljena vsa sredstva, npr. izsiljeva-nje. »Opravičilo« za človekovo slabištvo tiči v biologiji, ki vse vrednote pomete z eno samo: preživeti. Avtor se je poglobil v mehanizme korupcije, a roman ne prika-zuje resnične slike sveta. V njem je groteskno zgoščeno tisto, kar pisatelj najbrž želi okrcati. Sprva smo spričo vsesplošnega nihilizma še zlovoljni, a v drugi polovici besedilo končno poskuša preseči nihilizem in cinizem. Vendar mu to ne uspe dovolj prepričljivo, saj je tudi konec napihnjeno vznesen, kot so ruske zdravice, in ne vemo, ali naj ga vzamemo zares. Kljub vsemu pa je vsaj neke med vrsticami povedano, da obstaja nekaj, kar človeka zdrami iz vseenosti, in sicer ljubezen.

Kako pa je z dometom privlačnih provokativnih teorij, ki jih Ihan stresa iz rokava tudi v novi knjigi in jim podredi celó zgodbo? Gre za stereotipno poenostavljanje ali zadetek v polno? Zdi se, da se avtor kot vrvohodec giblje po tanki liniji med instinktivnimi špekulacijami in resničnimi uvidi, med tehtnimi teorijami in populistični-mi floskulami. Ne upa si zares pogledati v globino, čeprav ve, da biologija nima pojasnil za vse. V *Slikah z razstave* mu tu in tam zdrsne, ker je za romaneskno vrvohodstvo potrebne nekaj subtilnosti. Ščepec te bi diskurz, ki se ne dela finega in včasih učinkuje poenostavljajoče ter daje vtis predsodkov, prevesil v ubrano pesem o človeku in njegovih motivih. **TINA VRŠČAJ**

● ● ● KINO

Verodostojnost na kocki

Varuhi zapuščine (The Monuments Men). Režija George Clooney. ZDA, Nemčija, 2014, 118 min. Kolosej, Cineplexx

Čeprav prestopov iz tabora igralcev k režiserjem pravza-prav vse do danes ni bilo mogoče obravnavati kot prakso, ki bi bila utečena in konstantna, pa je pod hollywoodskimi griči že v drugem desetletju 20. stoletja prišlo do prvih tovrstnih primerov. Dolgo niso pritegnili pretirane pozornosti, saj se je zdelo, da pravzaprav niti ni razlogov, pozneje, ko se je nji-hova pogostnost večala, pa se je sorazmerno stopnjevala tudi njihova problematičnost. V obdobju, ko je prestop postal že skoraj moda oziroma stvar intelektualnega prestiža, se je za to odločil tudi George Clooney. Zdi se, da je bil vse do danes s svojimi deli bližji »prestopnikom« iz preteklosti kot pa novodobnim artističnim snobom.

Poglejmo konkretneje. Enega prvih in hkrati tudi najbolj znanih primerov prestopa brez dvoma predstavlja Charlie Chaplin, ki se tako v vlogi igralca kot režiserja umešča med največje. Pozneje so mu sledili še drugi: Woody Allen, Sydney Pollack, Clint Eastwood, Rob Reiner, Ron Howard in – če upoštevamo tudi tiste, ki so bili z eno nogo v Hollywoodu, z drugo pa zunaj njega – denimo še John Cassavetes. Njihov prestop se je zdel smiseln in povsem upravičen, saj so njihova dela pričala o tem, da je pobuda zanje izhajala iz ustvarjalne nuje in ne drugih, z dimenzijo ustvarjalnosti pogosto nepove-zanih razlogov. V zadnjem desetletju in nekaj več pa je med hollywoodskimi igralci, predvsem težkokategorniki, tovrsten prestop postal svojska modna muha oziroma celo stvar pre-stiža. Vrsta igralcev, ki so se odločili spoprijeti se tudi z režijo, je postala skoraj nepregledna: Gary Oldman, Sean Penn, Ben Stiller, Morgan Freeman, Sylvester Stallone, Julie Delpy, Tim Robbins, Denzel Washington, Sarah Polley, celo Keanu Reeves, v svoji najbolj izrojeni obliki, pravem artističnem snobizmu, pa se je tak prestop izkazal z Angelino Jolie in njenim neoku-snim razkrivanjem resnice o vojni v BiH, ki ga ponuja njen celovečerni prvenec *V deželi krvi in medu*. No, vseeno velja dodati, da je kar nekaj igralcev dokazalo, da premorejo (bolj ali manj) artikulirano avtorsko vizijo oziroma vsaj tehten razlog za svoje odločitve. Med igralci iz zadnjega vala prestopnikov je v svojih delih morda še najbolj izrazit avtorski pečat pustil Ben Affleck, čigar *Misija Argo* je navdušila mnoge, že pred njim pa tudi George Clooney, čeprav se zdi, da so njega do režije pripeljali bolj idejni kot ustvarjalni vzgibi.

Že vse od svojega prvenca, filma *Izpovedi nevarnega uma* (2002), nekakšne biografske vohunske drame Chucka Barrisa, TV-voditelja in producenta, ki je zatrjeval, da je za vladno vohunsko agencijo (CIA) dolgo časa opravljal naloge poklicnega morilca, se je Clooney usmerjal k anomalijam oziroma kontroverznim pojavom iz preteklosti in aktualne-ga trenutka ameriške družbe ter s tem, sicer precej zadržano, razkrival mehanizme in delovanje represivnih organov oziroma samega sistema. S tem je nadaljeval tudi v filmu *Lahko noč in srečno* (2005), v katerem obračuna z obdobjem mccarthizma ter tudi v sodobnih *Marčevskih idah* (2011). Rekli bi lahko celo, da je videti, kot da si je Clooney naložil ne le nalogo, da pri svojem občinstvu obudi spomin na madeže v sicer močno idealizirani podobi družbe, ki jo ameriškim državljanom vcepljajo preko ideoloških aparatov, pač pa tudi to, da jih ubrani pred izbrisom iz kolektivnega spomina.

No, seveda ne bi bilo korektno, če Clooneyju ne bi prizna-li, da je vendarle tudi na slogovni ravni poskušal iskati lasten izraz, kar je v največji meri opazno v njegovem močno stilizi-ranem poklonu neodvisnemu žurnalizmu v filmu *Lahko noč in srečno*. Vsaj delno pa tudi v njegovem novem celovečercu, zgodovinsko-vojnemu filmu *Varuhi zapuščine*, pa čeprav se hkrati zdi, da gre za njegovo celo najbolj konvencionalno delo doslej. Videti je, kot da se je v tej zgodbi o mednarodni (a še vedno pretežno ameriški) enoti, ki se je ob zaključku druge svetovne vojne oblikovala pod okriljem ameriške vojske s ciljem, da pred uničenjem oziroma nacistično krajo obvaruje najpomembnejša umetniška dela, na slogovni ravni želel približati klasičnemu hollywoodskemu vojnemu filmu, pri tem pa sem ter tja posejati prizore, ki nosijo njegov prepoznavni avtorski pečat (prizor srečanja enote s tavajo-čim nemškim vojakom, ki se sklene s ščepcem humorja in obvezno cigareto). To mu na nek način celo uspe, a hkrati je morda še bolj evidentno to, da gre za izrazito »bolešno«, skorajda pohabljenno delo, ki vseskozi šepa in preprosto ne najde pravega ritma na svoji poti.

Nepričakovano izrazito pa je pohabljena tudi njegova »duša«. Clooney sicer znova poskuša iztrgati pozabi eno izmed poglavij zgodovine in ga pri tem, kot je za njegove obravnave dogodkov iz preteklosti že značilno, naveže na aktualni družbeni trenutek (vloga umetnosti v družbi), a pri tem je osupljivo amerikocentričen (seveda je videti, kot da so Umetnost reševali pretežno Američani), nenazadnje pa si dovolj celo popačenje nekaterih dejstev (ta mu zamerijo predvsem Britanci). *Varuhi* se zaradi tega iz pripovedi o ogro-

ženosti dediščine prelevijo v grožnjo Clooneyjevi avtorski zapuščini. **DENIS VALIČ**

● ● ● RAZSTAVA

Kartiranje vsakdana

ALBAN MUJA: **Nikoli nisem znal pojasniti ...** Galerija Škuc, Ljubljana. Do 28. 2. 2014

Določen profil gledalcev, ki si je ogledal razstavo *Nikoli nisem znal pojasniti ...* v galeriji Škuc, bi se morebiti utegnil pritoževati, kdaj in kako se je sodobna umetnost »spridila« v izseke vizualno-etnografskih študij. Da umetnik v svojih odrtitvah ustvarjalnih procesov neizbežno beleži, skicira in pač v poljubnem mediju in govorici ovekoveči družbene, politične, zgodovinske sledi in specifike, je vsekakor povsem razumljivo in sploh neproblematično. V nasprotju s tem pa se pogosto kot nekoliko manj sprejemljivo zdi, da se teh istih specifik loteva relativno precizno in študiozno. Da skratka povsem v kot postavi klasično raziskovanje okvirov izra-znega medija in lastne govorice, v osrednji fokus pa teme, ki naj bi se jih tradicionalno lotevali neki drugi strokovnjaki v povsem drugih družbenih in raziskovalnih poljih.

Ameriški kritik Hal Foster se je že sredi devetdesetih (kritično) lotil t. i. etnografskega obrata znotraj sodobne umetnosti, v okviru katerega bi naj paradigmo »umetni-škega boja« v imenu razrednega drugega zamenjal boj angažiranih umetnikov v imenu kulturnega in etničnega drugega. Etnografski obrat naj bi sicer po njegovem mnenju bil povsem logična posledica evolucije umetnosti; raziskavi umetniškega medija sledi raziskava prostorskih, »naposled pa še materialnih pogojev in temeljev percepcije umetnika/gledalcev. Prostor umetnosti vzporedno z evolucijo razisko-valnega interesa ni več pojmovan v golem fizičnem smislu, ampak postane kontekst diskurzivna mreža praks, institucij, subjektivitet in skupnosti. Umetnik nič več ne raziskuje poljubnega umetniškega medija, formalnih specifik prostora (instalacija); pozornost preusmeri na širše področje kulture, pri čemer pogosto »terensko«, interdisciplinarno kartira kul-turne, družbene specifiike in – še najraje – »problematike«.

Kaj torej prinaša pričujoči pregled etnografsko-ume-tniških hibridov mladega kosovskega umetnika, ki smo ga pri nas že imeli priložnost videti ob koncu njegovega rezidenčnega bivanja v KC Tobačna 001 leta 2012? Alban Muja je zgleden primer umetnika – kartografa družbenega in geopolitičnega prostora. V Kosovski Mitrovici rojeni umetnik, ki prihaja iz nekakšnega političnega ne-/pol-kraja (o njegovi lastni umeščenosti priča predvsem delo *Mu-zej sodobne zgodovine*), je senzibilen do prav specifičnih identitetnih bizarnosti, nesporazumov in posebnosti, skozi katere izrisuje trk intimnih vsakodnevnih situacij z »veliki-mik« političnimi zgodbami. V delu *Moje ime, njihovo mesto* (2012) tako portretira mlade posameznike, ki v rokah držijo fotografije albanskih mest, ter beleži, kako se (je) nacionali-stična identitetna politika kosovskih Albancev v sedemde-setih in osemdesetih manifestirala preko fenomena osebnih poimenovanj po imenih mest. Paradoksalnosti v zvezi s prakso poimenovanja raziskuje tudi v dokumentarnem filmu *Modra stena, rdeča vrata* iz leta 2009, v katerem beleži, kako so prebivalci Prištine zaradi neprestanega preimenova-nja imen ulic razvili povsem avtonomno obliko orientacije po mestnem teritoriju.

Čeprav se na prvi pogled zdi, da se Muja preko apro-priacije etnografskih, antropoloških metodologij povsem odpoveduje vizualnim, estetskim formam, to drži zgolj pogojno. Skozi svoj fokus zgolj neprestano izpostavlja to, kar so v šestdesetih ugotovili že minimalist: modernistična »čista« forma obstaja kvečjemu v odtegnjenem umetniškem univerzumu, v družbenem vsakdanu pa je vedno prečena, nadkodirana z multiplimi pomeni, zasidranimi v percepciji in telesih. V tej navezavi sta posebno povedni ravno seriji na prvi pogled povsem abstraktnih risb *Sedišče ob oknu* in NYC, prva manifestacija pogledov na Ameriko iz letala, druga iz podzemne železnice.

Morda so torej ravno ti vidiki tisti, zaradi katerih je mo-goče videti v umetniških (kvazi)raziskavah neki potencial. Preko osvobojenosti od terorja objektivnosti in disciplinar-nih omejitev si te namreč lahko privoščijo vrtati po na prvi pogled nerelevantnih intimnih bizarnostih, se prepuščati spontanosti raziskovanja, zgolj sopostavljati izseke, brez tota-lizacije in redukcije v obliki vsiljevanja končnih rezultatov in zaključkov. V tej relativni osvobojenosti pa se lahko občasno dokopljejo do nečesa, kar okvir znanosti neizbežno elimini-ra. In morebiti Muja preko partikularnih zgodb tako vztrajno kartira ravno tisto težko določljivo mesto, kjer se stapljata oblast in vsakdanjik slehernika. Strateško kartira preseke za-znavnega, ki ga ujame v takšen ali drugačen medij zgodovin-skih plasti, in načinov, kako se zgodovina nezaznavno useda in uokvirja našo percepcijo, preko tega pa disciplinira naše potencialnosti. **KAJA KRANER**

Trohnenje pravne države

O sprenevedanjih in manipulacijah

ANDRAŽ TERŠEK

Ponujam pojmovni predlog za vpis v Slovar slovenskega knjižnega jezika:

»**Legalistični** -ega **zakonizem** -zma, m (i) *Pravni in politični pojem. Nasprotje vladavine prava (kot vladavine logike, razuma, pravičnosti in tistega, kar je vsebina – in ne le forma – prava) in poustavljanja (prelivanje vsebine ustave na vse ravni in v vse dele pravne sistema). Pretiravanje pri sklicevanju na zakon kot pogoj, da se določena vsebina (pravica, dolžnost, pravni institut, pravni koncept, pravno načelo, pravna doktrina), lahko tudi pravilo, prepozna in (deklarativno) prizna kot obstoječa znotraj ustavnopravnega reda. Pretvarjanje, da je ustava vsebinsko prazna forma, ki se ne more neposredno uresničevati v praksi. Nenehno in nazadnjaško vztrajanje pri tem, da sleherna vsebina, četudi izhaja iz ustave, pravno ne obstaja, če ni formalno in izrecno ponovljena in zapisana v nekem zakonu. Zmanjševanje pomena ustave, njene vsebine in njene pravne moči. Podcenjevanje ustave kot živega in razvijajočega se dokumenta potom njene razlage (interpretacije). Popolni spregled vsebine ustave v pravnih in drugih družbenih praksah. Ozkogledno in golo formalistično nepriznavanje, da je neka vsebina že urejena v ustavi, bodisi izrecno in neposredno bodisi tako, da iz posamezne določbe v ustavi, iz ustave kot celote ali iz duha ustave in ustavnosti nujno, logično, smiselno ali razumno izhaja. Pravniška, tudi politična drža tistih ljudi, ki ne želijo, ne uspejo ali ne zmorejo razumeti in v praksi neposredno uresničevati ustave kot pravnega dokumenta, še manj duha ustavne-ga reda kot celote. Prepoznavna in ovirajoča značilnost slovenske politike, pravne prakse in prevladujočega pravnega učenja.«*

BOLJE NE BO NIKOLI

Prvi, pravniško površen ali pa ne dovolj pravoslovno izostren pogled na aktualno družbeno dogajanje najverjetneje marsikomu dopušča (sicer nadvse varljiv) vtis, kot da je, predvsem v zadnjem času, vse približno tako, kot naj bi bilo. Ali kot da je to, kar je in kar se dogaja, povsem v redu, celo vedno bolje. Mislim na delovanje pravosodja. Pa na strokovno držo policije. Potem na družno početje nekaterih nosilcev odločevalskih funkcij v institucijah javne oblasti. Mislim na javno delovanje prepoznavnih predstavnikov pravniških poklicev. Ne nazadnje tudi na vlogo novinarskega poklica v javnem diskurzu o pravicah in dolžnostih pri javnem delovanju.

Omejil se bom na nekatere zgodbe, ki se mi zdijo vzorčno pomembne, četudi jih je vsakodnevno preveč in v seštevku osupljivo ogromno. Tem zgodbam je skupno tudi to, da jim mediji namenijo prime-time pozornost. Novinarji pred kamere vabijo v te zgodbe vključene akterje, jim postavljajo prizanesljiva vprašanja in sodelujejo pri njihovi družbeni promociji kot pomembnih osebnosti velikih idej in obče koristnih dosežkov. Javnost te javne uprizoritve, tako se zdi, odobravajoče spremlja. Nekateri prepoznavni komentatorji družbenega dogajanja, tudi tisti iz pravne stroke, prikimavajo temu dogajanju in ga opisujejo tudi kot novi val aktivizma ali glasnika sprememb. Oziroma kot premikanje stvari na bolje. Najbrž niti ne pomislijo, da so morda v precejšnji zmoti. Za kaj v resnici (in v povezavi z uvodnim predlogom za vnos novega gesla v SSKJ) gre?

Kadar policija, tožilstvo in sodišča nenedoma začenjajo kazati večjo odločnost, v tem smislu tudi več poguma pri začenjanju sodnih postopkov zoper posameznike s privilegiranim družbenim statusom (kot so javni funkcionarji, vplivni gospodarstveniki in premožneži), bi morali biti še bolj pravno dlakocepsko pozorni na njihovo delo in do tega dela še bolj kritični. Hitro se namreč lahko zgodi, da ti organi uberejo katero od bližnjic za to, da bi javnost prepričali v učinkovitost svojega dela. Bližnjica pomeni zavestno in preiščljeno kršenje strogih procesnih (in hkrati ustavnih) pravil v kazenskih

Policijski in pravosodni

organi so se odločili

za uradni preiskovalni

poseg v osebno in

poklicno sfero nekaterih

odvetnikov. Novinarji so

bili do tega pristransko

prijazni, javnost se je zdela

zadovoljna, nekaterim

učiteljem (kazenskega)

prava pa se ni zdelo etično

nedostojno, da o tem niso

želeli dati izjav.

in drugih sodnih postopkih. To so postulati vladavine prava.

Ljudje, ki opravljajo tožilstvo, policijsko ali sodniško delo, se vsekakor morajo zavedati, da so takšne bližnjice v pravni in demokratični državi, ki naj uresničuje vladavino prava, nedopustne. Vselej in brez izjeme! Če se tega ne bi zavedali, nikakor ne bi smeli opravljati takšnega poklica. Javnost, po izkušnjah pa tudi premnogi novinarji, pa se tega ne očitno zavedajo dovolj. Učinkovitost policije in pravosodja razumejo predvsem kot odstotek kazenskih postopkov, zlasti tistih zoper privilegirane in najvplivnejše posameznike, ki se končajo z obsodilno sodbo. In ki vključujejo tudi višino kazni, ki se čustveno razvneti javnosti in premalo načelnim novinarjem zdi primerna ali pravična. Vsakodnevno se ne le ponavlja, pač pa celo stopnjuje pričakovanje enih in drugih, da bodo organi odkrivanja, pregona in sojenja učinkoviti na takšen, »obsodbeno kaznovalni« način.

V zadnjem času smo lahko prepoznali nove razloge za skrb, da so policija, tožilstvo in sodišča pripravljeni kdaj pa kdaj uporabiti tudi takšno bližnjico. Le redki javni razpravljavci in komentatorji, žal tudi sila redki pravniki so odločeni na to javno opozarjati in se temu upirati. Takšno dogajanje ne ustreza filozofiji, kulturi in etiki sodobnega demokratičnega ustavnštva, vodi v razkroj pravne civilizacije in pomeni vračanje v neke druge, na primer srednjeveške čase.

POPULIZEM O SVETIH KRAVAH

Zdelo se je skoraj paradoksalno, ko so se nedavno policijski in pravosodni organi odločili za uradni preiskovalni poseg v osebno in poklicno sfero nekaterih odvetnikov. Preiskovalni ukrep so populistično utemeljili s krilatico, da »tudi odvetniki niso več svete krave«. Novinarji so bili do tega pristransko prijazni, javnost se je zdela zadovoljna, nekaterim učiteljem (kazenskega) prava pa se ni zdelo etično nedostojno, da o tem niso želeli dati izjav.

Seveda so tudi odvetniki, njihovi spisi in prostori lahko predmet preiskav. A samo v primeru, če so preiskovalci, ki od preiskovalnega sodnika dobijo nalog za preiskavo, skoraj prepričani, da odvetniki skrivajo dokumente ali informacije, ki so pomemben dokaz v kazenskem postopku in ki jih, glede na jasne zakonske določbe, odvetniki ne smejo skrivati. Ali pa v primeru, ko je sam odvetnik utemeljeno osumljeni preiskovanec. Zakonodaja in doktrina določata še druge kategorične pogoje, ki morajo biti izpolnjeni, da se sme preiskovalno poseči v odvetnikovo osebno ali poklicno integriteto. Nikakor pa se ne sme odvetnikov preiskovati zato ali tako, da bi se pri njih »morda našlo kaj uporabljivega«. Ne sme se pregledovati njihovega dopisovanja s strankami ipd. Pravno skrajno nedopustno je, če se to stori. To so učbeniška ustavnopravna vprašanja in skorajda matematični aksiomi sistemske vloge in pravne zaščite odvetnikov. Njihovo neupoštevanje pomeni že skoraj perverzno avtoritarnost in popoln spregled prava kot kulture.

SPREVRŽENO SPREVRČANJE

Ugotovljeno je bilo, da je policija skorajda neovirano pridobivala osebne podatke o klepetalcih in sledilcih na spletu. V nekaterih primerih celo o avtorjih in vsebini sms-sporočil. Informacijska pooblaščenka je podpisala uradno ugotovitev, da pri tem ni šlo samo za nezakonito ravnanje, ampak tudi za kršitev ustavne pravice do zasebnosti. Seveda je imela prav. Policija je ponudila pojasnilo, da je imela pri teh posegih v (komunikacijsko) zasebnost »dobre namene«, ker je želela preprečiti protipravna dejanja. Podobno so svojo odzivnost na policijske pozive in posredovanje takšnih podatkov opravičevali skrbniki spletnih in mobilnih komunikacijskih kanalov. Novinarji so se odzvali zadržano. Javnost se je zdela negotova. V izmenjavi stališč prvih in drugih je bila postavljena pravno ignorantska in ustavnopravno nesprejemljiva, ne nazadnje tudi civilizacijsko alarmantna teza, in sicer da bi morala domnevna koristnost policijskih ukrepov s posegi v ustavne pravice občasno

odtehtati tisto, kar javnost in novinarji štejejo za »manjše« in »družbeno manj nevarne« ali celo »obče koristne« kršitve ustavnopravnih pogojev in zakonskih določb glede posegov v komunikacijsko zasebnost. Da naj bi torej takrat, ko ima (kot se je izrazil televizijski novinar) policija »dober namen« in želi preprečiti nastanek neke škode, vendarle lahko pogledali malo skozi prste, četudi je policija pri tem kršila kakšno zakonsko ali ustavno določbo glede pravne zaščite zasebnosti. Gre za nesprejemljivo in zelo nevarno nerazumevanje prava kot civilizacijskega dosežka.

Predstavniki policije so takšno civilnodružbeno vzdušje poskusili hitro izkoristiti. Točneje, zlorabiti. Ustvarili so vtis, da naj bi šlo (tudi) v tem primeru za izmuzljivo pravno vprašanje o tem, ali in kdaj policija sme poseči v posameznikovo zasebnost, četudi pred tem ne pridobi dovoljenja sodišča. Javna drža policije je bila posebej predrzna in »policijska«, ko so njeni predstavniki sicer pritrdili, da so seznanjeni z odločbo informacijske pooblaščenke, a so še glasneje dodali, da se z njo ne strinjajo. Dejali so, da naj bi obstajalo več pravnih razlag tega vprašanja in da bodo zato naročili izdelavo pravnega mnenja.

Sprenevedanje in manipulacija. Seveda tudi glede vprašanja o informacijski zasebnosti v ustavnopravnem pravoslovju ni nikakršnih dvomov in nejasnosti. Ustava je v tem primeru že po črki tako jasna, da niti ne potrebuje dodatnih ustavnopravnih razlag. Poseg v komunikacijsko zasebnost je dopusten le na podlagi odločbe sodišča, če je to nujno (!) potrebno zaradi kazenskega postopka ali varnosti države. O tem vprašanju ni kaj razpravljati, ni treba pisati pravnih mnenj in ni dostojno javno izražati dvomov. Vse je že bilo akademsko pojasnjeno, strokovno napisano in sodno odločeno. Takšno, ponavljajoče odpiranje enih in istih, že zdavnaj razrešenih vprašanj je zelo nekonstruktivna in neodgovorna politika.

Žal gre pri takšni javni drži policije za pogosto strategijo preusmerjanja pozornosti s problema in zaničanja odgovornosti. Ne uporablja je samo policija, ampak marsikatera javna institucija in prenekateri javni funkcionar. Dnevno in vedno znova. Pred novinarji in javnostjo se poskuša ustvariti vtis, da so vprašanja strokovno izmuzljiva in dvomljiva, četudi niso. Poskuša se ustvariti vtis, da je javna razprava o teh vprašanjih legitimna, četudi ni. Brez kakršne koli potrebe se naroča pravna mnenja. Pri teh so prepogosto pomembnejši od njihove vsebine podpisi bolj ali manj istih avtorjev. Kritična javna razmišljanja na to temo so redka. Kot da bi šlo za legitimno sestavino pravne kulture in utečenost sprejemljivih pravnih praks.

LEGALISTIČNI ZAKONIZEM

Minister za notranje zadeve, predsednik Komisije za preprečevanje korupcije in informacijska pooblaščenka so pripravili tiskovno konferenco, kjer so napovedali skupno vztrajanje pri tem, da se sprejme nov zakon, s katerim bi podjetja in ustanove v lasti države, tudi Novo Ljubljansko banko, prisilili v javno objavo podatkov, ki bi jih opredelili kot informacije javnega značaja. Mednje bi uvrstili tudi podatke o odobritvah slabih kreditov, drugih škodljivih ravnanjih pri vodenju banke in o odgovornih osebah. Novinarji in javna RTV so z naklonjeno držo namenili trojki posebno pozornost, dodatno pa se je izpostavila informacijska pooblaščenka.

Kot ustavnik ponavljam, kar sem že izrekel v televizijskem pogovoru: takšna pravna obveznost ni pogojena s sprejemom posebnega zakona, v katerem bi bile takšne informacije izrecno opredeljene kot javne. Enako velja za pravno obveznost banke, da omogoči dostop do njih. Oboje že izhaja iz ustave in slovenskega ustavnega reda. Informacije o slabih kreditih NLB in odgovornih osebah so očitno, logično in same po sebi informacije javnega značaja. Če ne bi bile, bi bilo treba prepoznati izjemne, posebne in prisiljujoče razloge za njihovo javno

objavo, ker bi sicer prišlo do pravno nedopustnega posega v neke druge pravice in interese. A to ni potrebno. Za njihovo javno objavo zadošča že zahteva novinarja ali pa stranke te banke, da se objavijo. Po potrebi potem sledi odločba informacijske pooblaščenke, ki ji po potrebi lahko sledi sodna odločba, ki ji po potrebi lahko sledi odločitev ustavnega sodišča. Tudi v tem primeru je mogoče vsebino ustave neposredno uporabiti v družbenih praksah. In tudi v tem primeru bi pravniki morali to vsebino v ustavi prepoznati in jo brez večjih težav razumeti.

Takšni zakonodajni predlogi nosilcev javnih funkcij in spremljajoča retorika v nacionalno ustavnštvo in demokratični proces vnašajo več škode kot koristi. Namreč, poglobljajo in stopnjujejo kronično in za obstoj družbe nevarno okuženost slovenske pravne kulture z golim formalizmom in »legalističnim zakonizmom«. Ob tezi, da se omenjena trojka tega zaveda, bi se morda lahko postavilo vprašanje, ali je iz njihove javne drže v takšnih primerih mogoče izključiti dvom, da ne gre morda za javno žrtvovanje strokovne suverenosti in pravoslovne pronicljivosti v funkciji osebne karijerne promocije.

OBČANKIN INFORMATOR

Preiskovalci so, zaradi uvedbe kazenskega postopka, opravili preiskavo na domu ministra. Dogajanje je spremljala novinarka *Večera*, ki se je na kraju pojavila še pred preiskovalci. Potem ko je minister od sodišča zahteval kaznovanje odgovorne osebe zaradi posredovanja informacije o preiskavi novinarke, je sledilo živahno medijsko dogajanje. Pričakovalo se je poziv novinarke, da pride na zaslišanje pred preiskovalno sodnico. Domnevno zaradi zahteve, da bi razkrila svoj vir. Novinarka je opravila nekaj javnih nastopov in je z videzom poklicne odločnosti branila ustavno pravico novinarja do zaščite vira informacije. Sledili so komunikološki, novinarski in pravni komentarji. Tudi moj. Potem je sledil začetek in hiter konec njenega zaslišanja pred sodnico. Pred televizijskimi kamerami je očitno zadovoljni in nasmejani odvetnik predstavil svojo domisljico, da je novinarka pred sodiščem nastopila kot občanka in ne kot novinarka. Sklicevala se je na pravico občana, da policiji ne daje izjav. To naj bi sodnico zadovoljilo. Sledil je večerni pogovor v *Odmevih*. Voditeljica je novinarko prosila za pojasnilo o zaslišanju in komentar. Z gledalci je dobila odgovor, da je novinarka govorila pred sodiščem kot občanka in se zato ni sklicevala na pravico do zaščite novinarskega vira. Voditeljica in znani odvetnik kot gost v studiu nista pokazala, da sta prepoznala konceptualno spremembo v zgodbi. Odbetnik je nastopil s predstavitvijo nekaterih odločb strasbourškega sodišča o zaščiti novinarskega vira, četudi to ni bila več osebna drža novinarke niti vsebina njenega nastopa pred sodiščem.

Nihče pa ni opazil bistvene spremembe pravnega vidika v tej zadevi. Namreč, če novinarka ni prispela pred hišo ministra kot novinarka, ampak kot občanka, če pred sodiščem ni nastopila kot novinarka, ampak kot občanka, in če se ni kot novinarka sklicevala na zaščito svojega vira, potem obstajajo prepričljivi razlogi za hipotezo, da je zlorabila svojo novinarsko vlogo za osebno samopromocijo in morda storila tudi kaznivo dejanje. Potemtakem tudi vir informacije o hišni preiskavi, ki je novinarke omogočil predčasen prihod na kraj hišne preiskave pri ministru, ne more več pričakovati zaščite svoje anonimnosti, minister pa je upravičeno zahteval obravnavo vprašanja o izdaji pravosodne informacije.

Podatek o hišni preiskavi pri ministru zaradi utemeljenega suma o njegovi vpletenosti v kaznivo dejanje kot takšen je informacija javnega značaja. Skrb informatorja in novinarja, da bi bila takšna informacija morda javnosti prikrita, vzpostavlja pravico javnosti do obveščenosti in dolžnost novinarjev do poročanja. Tudi prizadevanje novinarja, da do informacije pride prvi, je legitimno. A v kontekstu informiranja javnosti občani niso izenačeni s statusom novinarja. Anonimnih občanov o takšnem dogajanju ni dopustno kar tako obveščati, četudi se novinarje o tem sme obvestiti.

Mar res nihče ni opazil, da so bili v tej zadevi in ob koncu pogovora v *Odmevih* nenadoma podani prepričljivi razlogi za uvedbo disciplinskega postopka zoper informatorja in za postavitev hipoteze o obstoju kaznivega dejanja?

SISTEMSKA KRAKOVIDNOST

Komisija za predlaganje kandidatov za predsednika Komisije za preprečevanje korupcije in člane njenega senata je predsedniku republike predlagala nekaj imen za člane senata, ni pa predlagala bodočega predsednika KPK. Strokovna komisija, ki jo sestavljajo trije profesorji prava, ob tem snuje predlog sprememb zakonske ureditve delovanja KPK. Ni znano, da bi se kdorkoli od omenjenih ukvarjal z vprašanjem, kako popraviti protiustavne zakonske rešitve v obstoječem zakonu, ki je podlaga za delovanje KPK. Obstaja močan vtis, da ni bil slišan poziv k pripravi zakonskih rešitev, ki se zdijo nujne (o tem sem pisal v Pogledih, 19. 12. 2013).

Prvič, urediti bi bilo treba delo in položaj članov senata KPK tako, da ti nekaj let po prenehanju funkcije ne bi smeli opravljati druge funkcije v sistemu javne oblasti. Hkrati jim je treba zagotoviti pravno zaščito zaposlitve in pridobivanja osebnega dohodka po prenehanju funkcije.

Drugič, ni resne in izčrpne razprave o tem, katere pogoje naj bi izpolnjevali posamezniki, da bi bili legitimni kandidati za to funkcijo. Je res lahko nekdanji politični funkcionar, tudi državni sekretar, predsednik KPK ali član njenega senata? Je res lahko partner uspešne odvetnice predsednik ali član KPK, če je med strankami odvetnice tudi oseba, ki je pod nadzorom KPK? In podobna etična vprašanja.

Tretjič, lahkotno se je iz javne razprave izločilo vprašanje, če je res primerno, da je med člani(cami) komisije za izbiro kandidatov za senat KPK tudi kdorkoli iz zakonodajne ali izvršilne veje oblasti.

Četrtrič, kakšna je sploh vsebina predloga za spremembo zakona o delu KPK in ali se vključnim akterjem res zdi dovolj, če o tem za zaprtimi vrati razpravljajo trije profesorji prava?

Petič, nikakršne razprave ni o tem, katere zakone je treba preurediti ali na novo sprejeti, da bodo skupaj z zakonom o delu KPK tvorili učinkovito in uravnoteženo sistemsko celoto. Le kako naj bi potem pravnik, ki stavi na strokovno suverenost in načelnost, resno razmišljal o prevzemu takšne funkcije brez tistih zakonskih in sistemskih sprememb, ki so za ustrezno delovanje KPK nujne?

OD ABSTRAKTNEGA NAZAJ H KONKRETNEMU

S kompetentnimi sogovorniki pogosto izmenjujemo poglede in stališča glede abstraktnih in konceptualnih vprašanj, usmerjenih v odpravljanje pomanjkljivosti in težav pri delovanju in razvoju pravne države in demokratičnega procesa. Vselej smo postavljeni pred izziv, kako iz konkretnega dogajanja v pravnih in političnih praksah izrisati predloge sistemskih rešitev. Ob soočanju s tem izzivom pa vedno vztrajam pri tezi, da sta legalistični zakonizem in javno sprenevedanje predstavnikov oblastnih institucij, ki ju pogosto spremljata manipulacija in vsaj nekaj javnega nastopaštva, velik miselni, kulturni, izobraževalni in institucionalno sistemski problem. Analiziramo ga lahko tudi v njegovi neposredni odvisnosti od posameznikov, ki zasedajo najpomembnejše družbene funkcije in so nosilci najpomembnejših družbenih vlog. Ob tem pa se muhasto izmika prepoznanje učinkovitega, še bolj pa hitropoteznega načina, kako bi abstraktno, konceptualno in sistemsko razrešili družbene težave, ki so personalno in osebno (v tem smislu kadrovske) pogojene. Zgolj s sprejemanjem pravnih predpisov in vzpostavljanjem institucij namreč tega problema ne bo mogoče razrešiti. Zato se zdi vztrajanje pri takšnem kritičnem komentiranju konkretnega družbenega dogajanja in vloge konkretnih posameznikov smiselno, tudi nujno početje. ■

DOC. DR. ANDRAŽ TERŠEK je ustavnik, zaposlen kot univerzitetni učitelj na Univerzi na Primorskem.

Prvih 5 prihodnjih 14 dni

O LENOBİ Z VELIKO İN Z MALO

Bolj poglobljeno so se o lenobi ali malce bolj sofisticiranem brezdelju razpisali že Ivan Gončarov v Oblomovu, Jerome Klapka Jerome v *Brezdelnih mislih* brezdelnega človeka (On Being Idle), o novem konceptu lenarjenja v velikem podjetju pa Francozinja Corinne Maier v knjigi *Dober dan, lenoba*, kjer popisuje vsakdan zaposlenega pri nacionalnem elektrodistributerju (pomenljiv je podatek, da je knjiga postala svetovna uspešnica). Lani je pri nas izšla teoretska razprava Simona Hajdinija *Na kratko o dolgčasu, lenobi in počitku*. S filozofskega aspekta se nedejavnega stanja človekovega duha in telesa loteva tudi Manfred Koch, čigar knjigo *Lenoba* (Študentska založba, 2013) bodo pod drobnogled vzeli na Besedni postaji (Modra soba v petem nadstropju) na Filozofski fakulteti v Ljubljani. V sredo, 26. februarja, se bodo »o lenobi z veliko in malo začelnice« tam od 18. ure naprej pogovarjali prevajalka knjige dr. Seta Knop, avtor spremne besede prof. dr. Franci Zore in filozof Miha Kosovel, pogovor pa bo vodil doc. dr. Janko Lozar Mrevlje.

KROGI, GOLUBOVIĆ İN LUČEV V KİNOĐVORU

»... kompleksno delo, razpeto med preteklostjo in sedanjostjo, v katerem skozi nekakšno rašomonsko strukturo spregovori o medvojnem junaštvu, zločinu in nuji odpuščanja,« je o filmu Srđana Golubovića *Krogi* (Krugovi) zapisal filmski kritik *Pogledov* Denis Valič. Žirija v Sundanceu je *Krogom*, izstopajočemu filmu v množici tistih, ki obravnavajo balkansko vojno morijo, podelila posebno nagrado, nagradila jih je tudi t. i. ekumenska žirija Berlinala, v Sarajevu so dobili nagrado občinstva. Najbolj nagrajevani srbski film lanskega leta, ki je bil sicer posnet v koprodukciji s slovenskim Vertigo Emotionfilm (zato so ga lani premierno predvajali na Festivalu slovenskega filma v Portorožu), bo 26. februarja doživel kinematografsko premiero v Kinodvoru. Dogodka se bosta udeležila sam režiser Srđan Golubović in igralec Leon Lučev (slovenski gledalci smo ga spoznali v nemi Burgerjevi mojstrovini *Circus Fantasticus*). Po projekciji se bo z gostoma pogovarjal Jure Longyka.

SEKS İN VOJNE İN ROKENROL

Že skoraj desetletje v Mestnem gledališču ljubljanskem vsako sezono uprizorijo tudi muzikal: začelo se je s slovitim *Kabaretom*, nadaljevalo z *Goslačem na strehi* in s *Sugar* (vse je režiral gost iz Brna Stanislav Moša), nato pa so poleg klasike začeli dodajati tudi modernejšje projekte: broadwayske *Pomladno prebujenje* (režiral je Sebastijan Horvat), *Čarovnice iz Eastwicksa* (vrnitev Moše) in *Ženske na robu živčnega zloma* (Diego de Brea), pa tudi avtorskega Dekameronu v dramatičaciji Mateja Kranjca in z glasbo Milka Lazarja v režiji Borisa Kobala (in koprodukciji s SNG Nova Gorica). Novi projekt *Lizistrata*, ki bo krstno uprizorjen v četrtek, 27. 2., je tudi nov izdelek, avtorski tim pa je izjemno zveneč: Aristofanovo komedijo je posodobil in verzificiral Andrej Rozman - Roza, glasbo je napisal Coco Mosquito, kitarist priljubljene hrvaške pop skupine Jinx, režira pa Mateja Koležnik – ki je svojo umetniško pot začela kot kantavtorica, zadnja leta pa

postavila tudi nekaj učinkovitih komedij (recimo Gogoljevega *Revizorja* v Kranju in Brechtovo *Malomeščansko svatbo* v Mariboru).

Razigranost in virtuoznost avtorjev ter igralskega ansambla je zelo obetavna, nekoliko intrigantno pa je razmišljati o odločitvi za predlogo: kako lahko komedija o tem, da se ženske namenijo narediti konec vojskovanju tako, da možem odrečejo spolne radosti, nagovori sodobno občinstvo? Kaj bo vojskovanje? Kakšne bodo družbene vloge moških in žensk? In na kakšne načine potešeni bomo odšli iz gledališča po predstavi?

VELEMOJSTRSKI TRIS

V svetovnem merilu ni prav veliko skladateljev, ki bi bili pri tako skromni starosti tako uveljavljeni, kot je zadnja leta v New Yorku živeči nemški skladatelj Matthias Pintscher (roj. 1971). Že leta 2006 je bil rezidenčni skladatelj supere-litnega festivala v švicarskem Luzernu, že v devetdesetih je krstne izvedbe njegovih del med drugim dirigiral Claudio Abbado z Berlinskimi filharmoniki. Ob vsej tej uspešnosti pa se je Pintscher, podobno kot pred desetletji Pierre Boulez, zadnja leta začel vse intenzivneje posvečati tudi dirigiranju; tudi v Ljubljani smo ga z Orkestrom Slovenske filharmonije slišali že dvakrat, obakrat je dirigiral tudi svoji skladbi, ob njima pa še Beethovna (*Eroico*) in Mendelssohna. Ob svojem drugem gostovanju jeseni 2012 je bil tudi umetniški vodja festivala Slowind za tisto leto.

Tokratni koncert pa bo drugačen, ne le po še večji ambicioznosti drugega dela koncerta, v katerem bo izvedel *Sedmo simfonijo* Gustava Mahlerja, temveč še bolj po tem, da bo svetovno cenjeni skladatelj krstil delo prav tako mednarodno vedno bolj uveljavljenega slovenskega kolega Vita Žuraja (roj. 1979) *Koncert za rog in orkester*. Solist bo Saar Berger, član izjemno uglednega Ensemble Modern, ki je krstil tudi Žurajevo skladbo *Warm Up*, s katero je Žuraj osvojil drugo nagrado na prestižnem konkurzu Rostrom 2012.

ŽİVA LEGENDA AFRIŠKE GLASBE

Time jo je označil za »prvo divo Afrike«, *BBC* jo je uvrstil med 50 največjih afriških ikon. Angélique Kidjo, s polnim imenom Angélique Kpasseloko Hinto Hounsinou Kandjo Manta Zogbin Kidjo oziroma »živa legenda afriške glasbe«, bo 1. marca nastopila v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma – se pravi le en teden pred živo legendo slovenske glasbe Heleno Blagne v izštekani različici. Angélique Kidjo je rojena v Beninu, njeni mladostni vzorniki pa so bili Miriam Makeba, James Brown, Jimi Hendrix, Aretha Franklin, Otis Redding, Stevie Wonder in Santana. Snemala in nastopala je s številnimi svetovno znanimi popzvezdniki, kot so Peter Gabriel, Yousou N'Dour, Alicia Keys, Andrea Bocelli, Annie Lennox.

V Ljubljano prihaja iz ZDA, za koncertom na odru Gallusove dvorane pa bo nastopila v Švici, na Švedskem, Finskem, v Franciji in na Poljskem. Je angažirana pevka, ki poudarja svoje afriške korenine, o tem pa piše tudi v avtobiografiji *Spirit Rising: My Life, My Music* (h kateri sta predgovor napisala Desmond Tutu in že omenjena Alicia Keys), ki je izšla januarja letos.

pogledi

naslednja številka izide
12. marca 2014

NAROČILA
İN DODATNE
İNFORMACİJE:

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

Zaključna
slovesnost
olimpijskih iger
v Sočiju
AP Photo/Ivan
Sekretarev

