

VARČEVANJE V ŠOLSTVU

Bog živi krizo!

DIALOGI

Tzvetan Todorov

SLOVENSKO VOLILNO TELO

Še vedno v letu 1990

AVDIOVIZUALNI »OM«

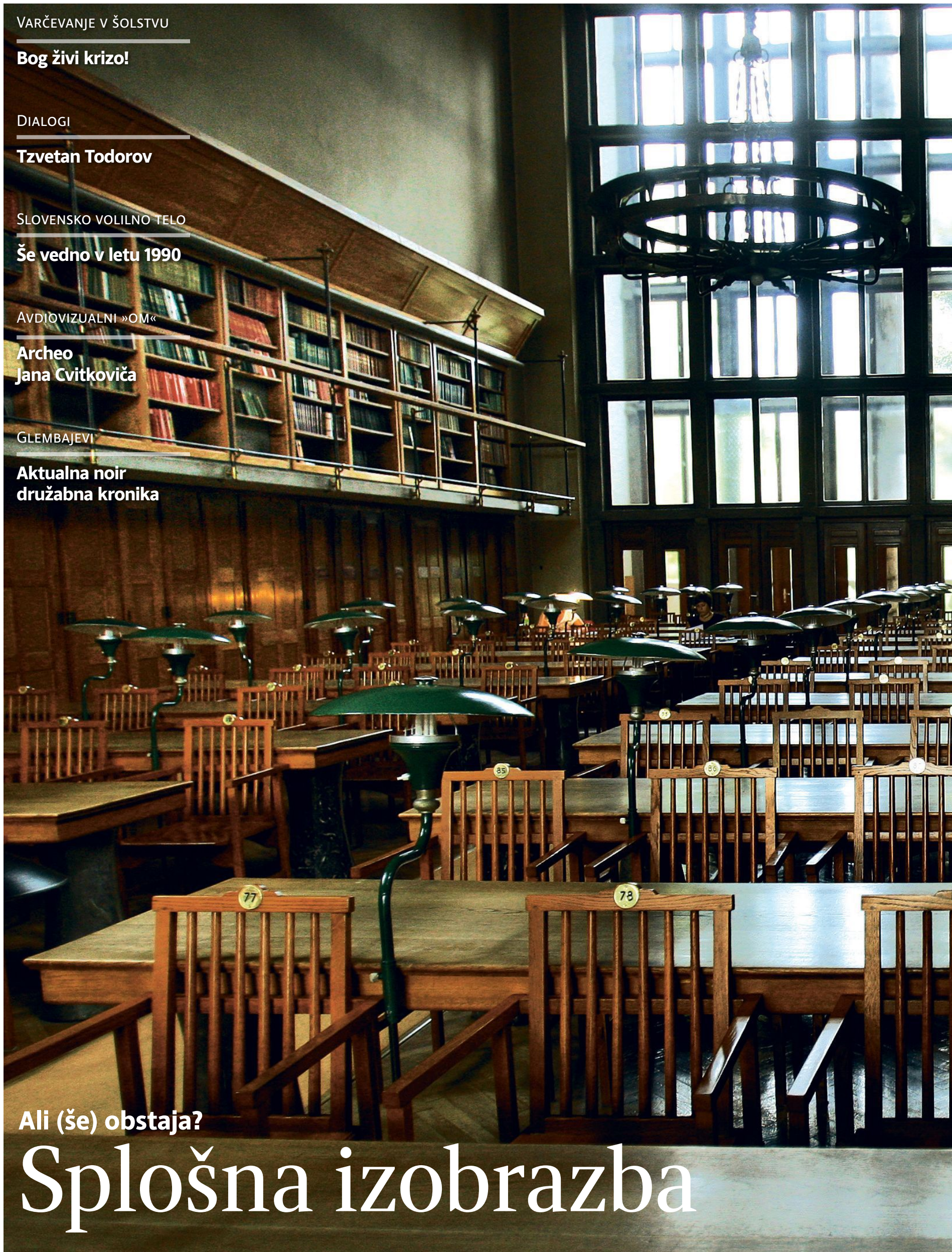
Archeo
Jana Cvitkoviča

GLEMBAJEVI

Aktualna noir
družabna kronika

Ali (še) obstaja?

Splošna izobrazba





IZPOSTAVLJENO

med 11. in 25. 4. 2012

PETEK, 13. APRIL

HOMMAGE Á STRAVINSKY

Premiera baleta

Kraj: Maribor

Lokacija: Velika dvorana SNG Maribor

Ura: 19.30

Med najbolj karakteristične poteze glasbe Igorja Stravinskega sodi predvsem njegov pretanjen, a obenem jasno definiran čut za ritmiko in samosvojo »plesnost«, kar je vedno znova dokazoval s svojimi baleti (*Ognjeni ptič*, *Petruška*, *Posvetitev pomladi*, *Les noc*es, *Pulcinella*, *Apolon*, *Poljub vile*, *Igra s kartami*, *Orfej*, *Agon*), pa tudi pronicljiv smisel za vizualno predstavitev svojih glasbenih del.

Umetniški direktor mariborskega Baleta, Edward Clug, ki se je v svoji karieri preizkusil že kot koreograf gledaliških predstav, baletni plesalec in naposled tudi kot koreograf sodobnih plesnih projektov, je za veliki mariborski oder pripravil novo baletno kreacijo, sintezo dveh baletov Stravinskega (*Petruške* in *Sacre du printemps*), ki pretanjeno odseva eksistencialno realnost sodobnega subjekta postmoderne družbe. S tem dogodkom obeležujemo tudi skladateljevo 130-letnico rojstva.

SREDA, 18. APRIL

ART@CRAFT EUROPE 2012

Otvoritev 19. razstave domačih in umetnostnih obrti z mednarodno udeležbo

Kraj: Slovenj Gradec

Lokacija: Koroška galerija likovnih umetnosti

Ura: 14.00

Med 18. aprilom in 31. majem bo v Koroški galeriji likovnih umetnosti v Slovenj Gradcu 19. rokodelska razstava z mednarodnim značajem. Izdelki iz bogate slovenske rokodelske zakladnice bodo soočeni z izdelki rokodelcev iz nekaterih držav Evropske unije, ki so se odzvale povabilu k sodelovanju. Na razstavi bodo prikazani ustvarjalni dosežki, ki so nadaljevanje zgodovinskega spomina, sestavine nesnovne kulturne dediščine in tudi najbolj sodobna iskanja v različnih izraznih načinih in smereh. Predstavili se bodo vrhunski rokodelci iz Slovenije in tujine, ki svoje mojstrovine ustvarjajo iz lesa, kamna, gline, šibja, slame (tudi ličja in trav), stekla, železa, papirja, naravnih tkanin, volne, usnja in voska. Omenjena naravna gradiva sooblikujejo sodobna prizadevanja za trajnostni in sonaravni razvoj ter s paleta žlahtnih dodanih vrednosti bogatijo kakovost človekovega bivanja.

ČETRTEK, 19. APRIL–SOBOTA, 21. APRIL

5. FESTIVAL SPECULUM ARTIUM 2012

Kraj: Trbovlje

Lokacija: Delavski dom Trbovlje

Tema 5. mednarodnega festivala SPECULUM ARTIUM 2012 je TELESNOST – VIRTUALNOST. Ta odnos se v različnih novomedijskih sebinah giblje v imaginarnih digitalnih prostorih in nam s pomočjo natančno dodelanih programskih oprem odpira vrata v nove svetove, vzpostavlja nove načine telesnosti v snovni odvisnosti, njenem obstoju v prostoru, glede na čute. Torej, med stvarnim materialnim in virtualnim svetom. Rezultat ustvarjanja in raziskovanja relacije med telesom in virtualnostjo je njuno povezovanje, tehnološki napredek ter vzporeden razvoj novomedijske produkcije. Sodelujejo, razstavljajo in predavajo: Srečo Dragan, Emanuel Anđel, Jens Barth, Tiago Martins, Peter Tomaž Dobrila, Onur Sönmez, Dana Augustin, Jérémy Manche, Miha Cojhter, Lenka Klimešová, Maša Jazbec, Kay Malek, skupina V.A.T.

SOBOTA, 21. APRIL

KIOSK SAMOPRISPEVEK

Kraj: Maribor

Lokacija: Glavni trg

Ura: 19.00

Avtorici Polona Maher in Tanja Radež bosta iz več znamenitih kioskov K-67 sestavili razstavni in zbirni prostor predmetov domačega oblikovanja iz obdobja od konca druge svetovne vojne do nastanka samostojne slovenske države. Kioski K-67, ki so nastali leta 1967, so danes večinoma zapuščeni ali slabo vzdrževani in počasi izginjajo iz urbanega okolja. »Kiosk samoprispevek« je javni interaktivni prostor, namenjen razstavi in zbiranju izdelkov, hkrati pa je tudi informativna točka za javnost. Namen projekta je zbiranje izdelkov manjših dimenzij slovenskega industrijskega in grafičnega oblikovanja (Iskra, Elan, Gorenje, Aero, Emo, Mura ipd.), tiskanih materialov, knjig, revij, plošč, rokodelskih izdelkov in manjših promocijskih izdelkov. Sočasno z zbiranjem izdelkov bo potekalo tudi zbiranje zgodb o nastajanju, proizvodnjah in načinih dela v preteklem obdobju. Do 7. oktobra.

In pogača in palača!



DUBRAVKA UGREŠIĆ

Tebe se je znati pogovarjati z malimi narodi. Pred kratkim je Agelina Jolie – ki se je v Bosni in na Hrvaškem znašla zaradi premiere svojega filma *V deželi krvi in medu* – nazorno pokazala, kako se stvari streže. Filmska zvezda, ki bi lahko počela, kar se ji zljubi, se je držala pokesano in ponižno, kot da je ravnokar stopila iz katoliškega internata, in z iskrenimi solzami v očeh izjavila, da se je zaljubila v Bosno; da je Bosna trpela; da je, res je, po svoje, trpela tudi celotna regija; in da želi, da ves svet izve za bosansko in, seveda, širše regionalno trpljenje. Njene prijazne besede so bile kot obliži na odprto bosansko rano.

Vsem je ugajalo, predvsem moškimi, in nihče ni opazil, da se tako pravzaprav pogovarja z otroki. S preciznim materinskim instinktom je Angelina Jolie takoj zaznala – kod. Poljubila je prstek, ki ga je priprl predal, in udarila poredni predal, ah, ti poredni, poredni predal, in duhovi so se, vsaj začasno, pomirili. Z iztegnjenim prstkom so v vrsti čakali Hrvati in Srbi, verjamem, da so bili v mislih z njimi Slovenci, Make-donci, Albanci in Črnogorci. Njim je Angelina Jolie poslala poljub po zraku. Srbi so se raztogotili in zagnali vik in krik: pričakovali so več kot zgolj tak poljub.

Če nam že pravila politične korektnosti nalagajo, da ne zlorabljam o etničnih, nacionalnih, rasnih, rodnih in drugih razlik, ki so tako ali tako neuporabne, potem vseeno obstaja nekaj, na kar bi se zasilno lahko naslonili, to pa je – kod. Kodi vedenja opredeljujejo različne družbene skupnosti, plemena, sekte, tolpe, verske skupnosti, mafijske strukture, družine in internetne fan klube. Kodi vedenja so lahko napisani in nena-pisani, zavedni in nezavedni, kratko- in dolgotrajni, upoštevani in neupoštevani. Kako drugače, če ne s kodom družbenega obnašanja, bi sicer lahko razložili, zakaj se npr. Američani ob srečanju z znanci skoraj nikoli ne pritožujejo nad svojim osebnim položajem in ga celo prikazujejo v lepši luči od dejanskega, medtem ko Hrvati in drugi prebivalci območij nekdanje Jugoslavije takoj pričnejo s tarnanjem. Če se že ne pritožujejo zaradi zasebnih težav – zobobola, slabega frizerja, dolgega čakanja na pošti, sosedu, ki preglasno gleda televizijo, sorodnika, ki je pristal v bolnišnici, otroka, ki je dobil enko v šoli –, kar najraje počnejo, potem se bodo pritoževali nad nečim drugim, nad podražitvami, na primer. Ogorčenost je pristna, cene res vsakodnevno rastejo, naš sogovornik pa medtem pušča vtis, da so podražitve uperjene zoper njega osebno. Lastno pritoževanje in sočutje drugih na našega sogovornika delujeta kot morfij. Prebivalci območij nekdanje Jugoslavije dajejo vtis, kot da večno hodijo naokrog z iztegnjenim prstkom in čakajo, da jim ga nekdo poljubi, ker bo samo tako, v to so prepričani, bolečina popustila.

Podobno se regionalci obnašajo do svojih vodij. Veličina Slobodana Miloševića ni bila v tem, da je rekel *pojdim o mlatit Hrvate, Bosance in Albance*, temveč v tem, da je s preciznim očetovskim instinktom otipal kod in Srbom obljubil: *Nihče več vas ne bo tepel*. Veličina dr. Franja Tuđmana ni bila v tem, da je ustvaril *hrvaško državo*, temveč v tem, da se je do Hrvatov z občutkom pozicioniral ravno tako kot Milošević do Srbov, le da je zaradi naziva doktor pred Miloševićem pridobil majhno prednost. Prebivalci območij nekdanje Jugoslavije imajo radi »doktorje« in »generale« (*To imamo v ganglijah*, je nekoč izjavil znanec), ker doktorji (in generali) zagotavljajo, da bo vse tako, kot mora biti. Zato se tudi eden izmed trgov v Zagrebu imenuje Trg doktorja Franja Tuđmana in je zaradi poudarjanja poimenovanja edinstven v svetu. Čeprav mnogi doktorji in generali – priljubljeni voditelji regionalnih narodov – končajo neslavno,

in je tako eden trenutno v haaškem (dr. Radovan Karadžić), drugi pa v zagrebškem zaporu (dr. Ivo Sanader), politični voditelji še vedno uporabljajo isti kod. Dr. Ivo Josipović, sedanji hrvaški predsednik, skoraj polmilijonskemu številu nezaposlenih hrvaških delavcev sporoča: »Pazite na svoje zdravje in borite se za svoje pravice.« In medtem ko bi kogarkoli drugega na tem svetu to sporočilo pahnilo v obup, se je za hrvaške delavce, ki so jih oropali pravic, izkazalo kot tolažilno.

Posledice obnašanja v skladu s kodom so pričakovane. Prebivalci območij nekdanje Jugoslavije pogosto izbirajo doktorje, ki jih bodo zastopali, doktorji pa jih redno vodijo v vojne, finančne, moralne in druge slepe ulice. In tako v krogu. Zato bo tudi v vsakdanjem življenju naš regionalac za ulico, ki jo išče, povprašal prvega mimoidočega. Američanu, Nemcu in Angležu kaj takega nikoli ne bi padlo na pamet, oni so oboroženi z zemljevidi, vodiči, iPhoni. Sem prepričana?! Absolutno. Sama sem »tranzicijski« primer, oborožena sem z zemljevidi, vodiči in iPhonom, pa vendar bom za ulico vprašala prvega mimoidočega. Še več, ob tem bom občutila nejasno zadoščenje, kot da sem preliščila zemljevide, vodiče in iPhone, vse tisto, kar uporabljajo »ostali bedaki«.

Ali se vam zdi, da se prebivalci območij nekdanje Jugoslavije, predvsem moški, obnašajo kot otroci? Nikakor, Bog pomagaj, to bi bil nedopusten kolonialen pomislek v tem postkolonialnem času; to bi bila politično nekorektna trditev v teh politično korektnih časih. Pa vseeno – staromodni, psihoanalitično nastrojeni opazovalec bi lahko pomislil, da so prebivalci območij nekdanje Jugoslavije, še posebej moški, ostali zagozdeni v nadvse komfortni analni fazi. Še več, takemu opazovalcu bi se lahko zazdelo, da regionalci nočejo odrasti in zato počnejo vse, kar je v njihovi moči, da odrasle ljudi spravijo na svojo raven.

Pametno je, da se Angelina Jolie v regiji ni zadržala kakšno minuto dlje. Zakaj? Zato ker bi regionalci spravili v pogon svoj kod (rek: *I najdražeg gosta za tri dana dosta*; »Tudi najljubšega gosta imaš po treh dneh dovolj«, op. prev.), zaškrтали z zobmi, pognali podočnike in se spravili nadnjo. Kako se preparira tujca? Najprej ga napojiš z rujnim domačim vincem (ki je, seveda, najboljše na svetu) in pitaš z domačimi jedmi (ki so ravno tako najboljše na svetu). Ob tem si izmišljaš plemenske običaje (jedače in pijače da se ne sme zavrniti, saj s tem užališ gostitelja), predvajaš lokalne pesmi, da odzvanja zvok tamburice, narave nevajenemu tujcu pokažeš naravne lepote in, ubožcu brez korenin, stare lokalne ruševine. Tujca udomačujejo in podomačujejo in tako bodo Jeroena prekrstili v Janka, Johna in Ivico, Angelino pa v Endži ali Đokliko. Regionalci bodo tujca obilno trepljali po ramenih in ga uvajali v izmišljene domače običaje (*Pri nas se cmokamo petkrat!*), dokler se tujčeve mišice ne sprostijo in omehčajo do te stopnje, da postanejo prožne. In šele ko tujca spravijo na svojo, prebavljivo velikost, ko ga dobro zmarnirajo v lastni toksični slini (ko Angelino zreducirajo na Endži), se zapeljejo v kanibalizem – simbolično, seveda. Regionalci sovražijo tuje, oni jedo samo svoje, in šele ko tuji zalogaj prilagodijo sebi, svojem okusu in svoji meri, ga lahko prežvečijo. Albert Einstein jih recimo zanima izključno kot »naš Berti«, ta, ki je imel Srba za tasta. Le takšnega ga lahko prebavijo.

Regionalci, praviloma moški, sovražijo marsikoga in marsikaj. Malokoga imajo pravzaprav radi, ampak trmasto in nerazumno zahtevajo, da imajo drugi radi njih. Ob razumnem vprašanju, zakaj bi nekdo moral imeti rad njih in kaj je, med drugim, z ljubezensko recipročnostjo, se ne bodo zmedli – imajo odgovor, dobro se spominjajo trenutkov brezpogojne ljubezni. Spominjajo se materinega gruljenja – A se je mamin sonček pokakal, a? Se je mamin sonček pokakal? Spominjajo se veselega mahanja z nogicami in svojega nerazumljivega priznanja – Gu-gu-gu-jaz-mamin-sonček-sem-se-pokakal. Mahajo z nogicami, se smehljajo in čakajo nov izliv materinega gruljenja. Ta veličastni trenutek je za vedno uležan v njihovem spominu. Zaradi njega, zaradi tega trenutka, zadovoljno spuščajo nove kakce vse do svoje smrti. In imamo formulo uspeha: kakce na kakce, kot vsi vemo – in pogača in palača!

̂DUBRAVKA UGREŠIĆ (1949) je na Hrvaškem rojena pisateljica in publicistka, ki danes živi v Amsterdamu. Njene knjige, za katere je prejela številne nagrade, so prevedene v več tujih jezikov, sedem jih imamo tudi v slovenščini.

Prevedel Dejan Narančič

Besedilo je nastalo v okviru programskega sklopa EPK – Maribor 2012 Življenje na dotik, kjer so dnevno objavljena besedila vidnejših evropskih intelektualcev.

Več na www.zivljenjenadotik.si/refleksija.

2 EPK – MARIBOR 2012

Dubravka Ugrešič: In pogača in palača!

4-5 DOM IN SVET

ZVON

6 IDEAL ŠESTDESETIH JE DANES NEREALEN

Ivica Buljan je ne le režiser z največ nagradami v zadnjem desetletju v Sloveniji, temveč tudi ustvarjalec, ki si je skupaj z igralcem in režiserjem Robertom Waltlom ustvaril lastno gledališko institucijo Mini teater – ta na enkratni način združuje gledališče za otroke in scenski laboratorij za odrasle, povrhu pa še elemente umetniške komune. Zdaj pa je v ljubljanski Drami režiral tudi zelo klasično uprizoritev zelo klasičnih *Gospode Glembajevih* – kako gre vse to skupaj? Na to vprašanje odgovarja v pogovoru, objavljamo pa tudi oceno predstave.



9 UGLAŠEVANJE

Jan Cvitkovič je svojo filmsko kariero začel kot čisti naturalist – najprej kot scenarist in igralec naturščik v filmu *V leri* (1999) Janeza Burgerja, dve leti zatem kot režiser lastnega prvenca *Kruh in mleko*. Njegov drugi celovečerec *Od grobadogroba* (2005) je že močno zanihal proti simbolizmu, *Archeo* pa je samo še to in poleg tega je ostal še brez besed.

9 BALETNI KRST PRENOVLJENEGA GLEDALIŠČA

Ljubljanski balet se je pod vodstvom Ireka Mukhamedova za prvo premiero v prenovljeni dvorani odločil za klasiko – a v bistveno modernizirani verziji. Ta izbira se je izkazala za izjemno posrečeno, tako v vsebinskem kot v izvajalsko-tehničnem pogledu.

10 SVETOV LJANSKI SLIKARSKI IZZIV

Zgodba o tržaških slovenskih slikarjih v obdobju 1945–60, pa tudi že prej, je zgodba o kulturi, politiki, ideologiji, nacionalnih in narodnostnih nasprotjih, predvsem pa o umetnosti, ki je veliko močnejša od vsega omenjenega in na dolgi rok edina zares preživi. Razstavna predstavitev deveterice tržaških slikarjev v galeriji Cankarjevega doma je tako dragocena priložnost za premislek o kar nekaj temah.



Robert Hlavaty:
Borzni trg, 1949?

11 OBRED CELJENJA RAN

Novi roman Dušana Šarotarja *Ostani z mano, duša moja*, ki je izšel v dvojezični izdaji – ob izvirniku lahko prebiramo prevod v porabščino –, je eno njegovih najboljših del. Ni nujno, da bo zadovoljil bralce, ki so na lovu za zgodbo in imajo radi pregleden koordinatni sistem dogajanja. Zagotovo pa bodo na svoj račun prišli oni, ki so jim blizu hermetična literatura, metaforični jezik in izrazitost estetskih prvin.

12 PROBLEMI

SPLOŠNA IZOBRAZBA – ALI (ŠE) OBSTAJA?

O tem, kaj je ali naj bi bila splošna izobrazba, ni enoznačnih odgovorov. Pa vendar obstajajo tako tisti, ki so prepričani, da je danes na splošno manjka, kot tisti, ki se jim sploh ne zdi pomembna. **Agata Tomažič** se je o tem pogovarjala s klasično filologinjo Svetlano Slapšak, s sociologoma Nedo Pagon in Bojanom Baskarjem ter pisateljem Alojzom Ihanom. **Andrej Drpal** je mnenja, da smo se zahodnjaki pustili prepričati, kako je količina znanja, ki ga je ustvarilo človeštvo, tako obsežna, da je niti računalnik, kaj šele en sam človek, ne more spraviti v svoj omejeni pomnilnik, **Manca G. Renko** pa komentira nekatere tuje raziskave splošne razgledanosti in se ozre tudi na razmere pri nas.

16 DIALOGI

MED SVOBODO IN TIRANIJO POSAMEZNIKA

Pogovor z bolgarsko-francoskim filozofom in jezikoslovcem Tzvetanom Todorovom



20 RAZGLEDI

Vid Simoniti – Rok Svetlič: Filozofija človekovih pravic

Denis Valič – Pavle Levi: Razpad Jugoslavije na filmu

21-22 KRITIKA

KNJIGA: Tina Vrščaj: Odradek (Eva Vrbnjak)

KNJIGA: Miklavž Komelj: Roke v dežju (Gabriela Babnik)

KNJIGA: Erri De Luca: Trije konji (Ana Geršak)

KINO: Sol življenja, r. Gianni Di Gregorio (Denis Valič)

ODER: H. Böll/B. Müller Pograjc: Izgubljena čast Katharine Blum, r. Matjaž Pograjc (Ksenija Zubkovič)

KONCERT: Marc Ribot: Really the Blues (Aleš Rojc)

KONCERT: Modri 6 (Stanislav Koblar)

21-23 BESEDA

Borut Smrekar: Še o Kogojevih *Črnih maskah*

Dušan Merc: Bog živi krizo!

Aleš Maver: Zacementirane izbire? (Slovensko volilno telo)

WWW.POGLEDI.SI
KRITIKA: Oranžni 7 (Stanislav Koblar)



NA NASLOVNICI

Velika čitalnica Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.
Foto Blaž Samec

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 3, številka 7

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
UREDNIKA: Agata Tomažič
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrbnjak
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik
OBLIKOVNA ZASNOVA: Ermin Mededović

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNIK UPRAVE: Jurij Giacomelli
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja

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

Število natisnjenih izvodov 6.000
NAROČNINE IN REKLAMACIJE
TEL. 080 11 99, (01) 4737 600
e-pošta: narocnine@delo.si

OGLASNO TRŽENJE
sonja.juvan@delo.si
TEL. (01) 4737 515
nina.kinkela@delo.si
TEL. (01) 4737 560



Mestna občina
Ljubljana

k u l t u r a



republika slovenija
ministrstvo za kulturo

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

Meceni Pogledov so Cankarjev dom, Festival Ljubljana in Slovensko narodno gledališče Maribor.

Moja domovina v okupirani Pragi

Češka glasbeno-založniška hiša Supraphon je pred kratkim izdala dvojni CD s fascinantnimi živimi posnetki, nastalimi v okupirani Pragi leta 1939. Dirigent Václav Talich (1883–1961) je v dvorani Narodnega gledališča 5. in 9. junija vodil orkestra Češke filharmonije in Radia v fascinantnih izvedbah Smetanove *Moje domovine* in Dvořakovih *Slovanskih plesov*. Po zaključku zadnje suite iz *Moje domovine*, *Blanika*, je občinstvo iz ovacij spontano prešlo v češko himno, kar je prav tako ohranjeno na posnetku, ki se je ohranil zato, ker so koncert neposredno prenašali v več mest po Evropi, posnetek pa je naredil Radio Norveška, ki se je tedaj ponašal z najbolj izpopolnjeno tehnologijo za snemanje zvoka.

Zanimiva je zgodba še ene *Moje domovine* na drugi strani tega mračnega obdobja češke zgodovine: eden pomembnejših dirigentov preteklega stoletja, Rafael Kubelik (1914–96), je leta 1990 vodil prav tako češke filharmonike na koncertu v okviru festivala *Praška pomlad* in s tem proslavil tako prvo izvedbo tega festivala po padcu totalitarnega režima kot svojo vrnitev iz izgnanstva. Kubelik je namreč po dokončnem komunističnem prevzemu oblasti leta 1948 izjavil, da »je živel pod eno zverinsko tiranijo, pod drugo pa ne bo« – ter emigriral in se navkljub številnim povabilom vse do leta 1990 ni vrnil v domovino. Tudi ta posnetek je izšel pri isti češki založbi, ki zdaj kot delniška družba nadaljuje s svojim izvirnim (od ustanovitve leta 1932) poslanstvom seznanjanja domače in mednarodne javnosti s češko glasbo in glasbeniki.

Zanimivo je, da je festival *Praška pomlad* nastal kot nadaljevanje *Praškega glasbenega maja*, ki je bil leta 1939 kot



Češki dirigent Václav Talich je v letih 1908–12 vodil Slovensko filharmonijo, veliko kariero pa naredil predvsem v domovini v letih med obema vojnama.

protest proti okupaciji ustanovljen na Talichovo pobudo, še vedno pa ga vsako leto odpravljajo prav z izvedbo Smetanove *Moje domovine*. Talich, ki je v letih 1908–12 deloval v Ljubljani, velja za prvega pravega dirigenta Orkestra Slovenske filharmonije. **B. T.**

Po čem je zagamanost?

V zadnjih tednih sta ZDA pretresli dve smrti najstnikov, ena domnevno posledica homofobnih, druga pa rasističnih predsodkov. V prvem primeru je osemnajstletnik Tyler Clementi z mostu skočil v smrt, domnevno zato, ker je njegov sostanovalec Dharun Ravi na spletu objavil video posnetek Tylerja, ki poljublja moškega. Dharunu zato grozi desetletna zaporna kazen, čeprav ni nobenega neposrednega dokaza, da je Tylerjevo dejanje povezano z objavo videa: njegova istospolna usmerjenost je bila namreč javno znana, prav tako kot težave s socializacijo. O samomoru ni obvestil nikogar in ni pustil nobenega sporočila, zato nekdanji urednik časnika *New York Times* Bill Keller v svojem poglobljenem komentarju sklepa, da gre pri zelo hudih obtožbah Dharuna za nerodne poskuse krivdo za nerazumljivo tragično dejanje naprtiti nekomu, ki se mu jo pač lahko. In doda: »Najbrž ni zelo pretirano reči, da Dharunu grozi deset let zavora predvsem zato, ker je *zagaman* («a jerk»).

Druga zgodba je manj sporna: osemindvajsetletni George Zimmerman (njegov oče je belec, mati pa latinskoameriškega porekla) je v mestu Sanford na Floridi ustrelil temnopoltega sedemnajstletnega Trayvona Martina. To je edino nesporno dejstvo poleg tega, da je Zimmerman še vedno na prostosti, ker naj bi streljal v samoobrambi. Na tej točki se začnejo težave: Zimmerman je bil pobudnik sosedske straže, ki je pogosto klical policijo, med drugim tudi zaradi poškodb na cestišču. Ko je v dežju iz avta opazil Trayvona v puloverju s kapuco in vrečko v roki, je tudi najprej poklical policijo, kjer mu je dežurni dejal, da mu ni treba slediti samo zato, ker hodi po soseski. Zimmerman se ni zmenil za to opozorilo, o poznejšem dogajanju pa je na voljo le njegovo pričanje: s Trayvonom se je zapletel v prepir, Trayvon naj bi mu zlo-mil nos, nato pa je Zimmerman neoboroženega najstnika ustrelil. Pozneje se je izkazalo, da se je Trayvon vračal v hišo partnerke svojega očeta iz trgovine, kjer je kupil nekaj slaščic in ledeni čaj.

Zadevo zapleta dejstvo, da je Florida med dvajsetimi zveznimi državami, ki so sprejele zakon z ljudskim imenom »vztrajaj na svoji zemlji« (»stand your ground«), v okviru katerega je tisti, ki ima razlog za prepričanje, da je njegovo življenje v nevarnosti, odvezan pravne obveze, da se pred uporabo smrtonosne sile poskuša umakniti. Nekateri aktivisti že obsojajo lokalno policijo, da samo zaradi tega zakona Zimmerman ni priprla, eden izmed piscev zakonskega osnutka pa je izrazil mnenje, da se v Zimmermanovem primeru ni mogoče sklicevati na to, saj je beli rasist očitno naredil vse, da bi se z najstnikom zapletel v konflikt.

To zveni kar prepričljivo, ni pa oviralo javno izpostavljenih posameznikov z obeh strani rasne polarizacije, da ne bi prestopili meje dobrega okusa. Srhljivo konservativni radijski voditelj Rush Limbaugh, ki velja za človeka, ki je ustavno zajamčeno svobodo govora odpeljal mnogo predaleč, zmanjšuje rasistične motive strelca, pridružila sta se mu celo republikanska predsedniška kandidata Rick Santorum in Newt Gingrich. Košarkarji floridske ekipe Miami Heat, med njimi eden največjih zvezdnikov lige NBA LeBron James, so se pred tekmo fotografirali v enakih puloverjih s kapuco, kakršnega je nosil Trayvon, predsednik Obama je izjavil, da če bi on imel sina, bi bil v temi videti natanko tak kot Trayvon, znani filmski režiser Spike Lee pa je svojim sledilcem na Twitterju posredoval Zimmermanov domači naslov. Izkazalo se je, da se je zmotil, tako da so iz hiše pregnali le dva na smrt prestrašena upokojenca, ki jima je Lee v opravi-

čilo poslal celo nekaj denarja. Še vedno pa se mu očitno zdi povsem normalno, da bi protestniki strašili Zimmermana. Ali naredili morda celo kakšen korak več?

Keller svoj komentar začne s tezo, da nikakor ni dvoma o tem, kako si grozljivi zločini zaslužijo ustrezno kazen, vendar pa opozarja, da je razlika med tem, kaj si nekdo samo misli, in tem, kaj zaradi tega naredi. Ameriška ustava izhaja iz prepričanja ustanoviteljev, da je svoboda govora za demokracijo tako bistvena, da v mnogo večji meri kot v drugih državah po svetu ščiti pravico do izražanja tudi najbolj sovražnih stališč. Od leta 2009 pa je v ZDA veljavi zakon (*The Matthew Shepard and James Byrd Jr. Hate Crimes Prevention Act*), ki za zločine s homofobnim, rasističnim ali antisemitskim ozadjem predpisuje še posebej stroge kazni. Shepard and Byrd Jr. sta bila oba žrtvi grozljivih umorov, prvi zaradi svoje istospolne usmerjenosti, druge zaradi svoje temne polti. A Keller dodaja, da so bili storilci obeh dejanj evidentno krivi in obsojeni po obstoječi zakonodaji, in se sklicuje na profesorico pravne filozofije z *University of Illinois* Heidi M. Hurd, ki je dejala: »Za takšne zločine je tako ali tako predpisana smrtna kazen. Kaj naj naredimo, krivca ubijemo dvakrat?« Večina kazenskih primerov zaradi predsodkov k sreči ne seže tako daleč – gre za vandalizem, morda pretep. V takšnih primerih Hurdova opozarja, da ko zakon kaznuje namen, kaznuje predmet svobodne izbire: nekdo je lahko še tako »zagaman«, ampak dokler ne vrže kamna, ne uporabi nasilja, ne sproži petelina, še ni storilec kaznivega dejanja.

Problem vidi v tem, da je poanta te zakonodaje kaznovanje družbeno nesprejemljivih stališč. Pri čemer opozarja, da ne gre za instrument, ki bi pomembno vplival na preprečevanje zločinov, temveč omogoča boljšo samopodobo zakonodajalca ter družbe, v katere imenu se ta zakonodaja sprejema.

Hurdova nadaljuje: »Pogosto ni samo stvar posameznikove odločitve, ali se bo znebil svojih predsodkov. Seveda imamo vsi svoje moralno prepričanje o šovinistih, homofobih in rasistih – vendar pa je velik korak med tem, ali jih zaradi njihovih stališč moralno obsojamo ali jim odvzamemo svobodo.«

Hurdova je že pred leti napisala članek *Why Liberals Should Hate 'Hate Crime Legislation'* (Zakaj bi morali liberalci sovražiti pravno urejanje zločinov in sovraštva). Pojem »liberalec« se v ZDA v nasprotju z Evropo uporablja neposredno v opoziciji s »konservativcem« in se v grobem pokriva z delitvijo na demokratsko in republikansko stranko. Hurdova liberalizem razume ožje, v razsvetljenem smislu, se pravi tako, da je naloga države preprečevanje in kaznovanje zločinskega delovanja, ne pa izboljševanje človeške narave: »Naloga zakonodaje je, da ureja, kaj in kako delamo, ne kaj in kdo smo.«

Pri najhujših zločinih kazenska zakonodaja jasno ločuje med stopnjami zlega namena: kazen se viša z višjo stopnjo premišljenosti, tako da je na eni strani uboj iz malomarnosti, na drugi pa premišljen umor z namenom, da bi preprečili pričanje na sodišču.

Seveda svojcem tragično preminulih najstnikov ta razmišljanja kaj dosti ne pomagajo. Prav tako ne bo kaj dosti zaleglo, če bo moral zaradi svojih predsodkov še tak »zagamanec« v zapor, saj je med tem, da nekdo objavi video na spletu, drugi pa strelja na neoboroženega mladoletnika, nedvomno velika razlika. To je pomembno, ne pa enako tragičen konec žrtev in podobno problematična predhodna stališča domnevnih storilcev. **B. T.**

Prvih 5 ...



Pomlad, poletje, jesen, zima ... in pomlad, r. Kim Ki-duk

DELIKATESA: SODOBNI KOREJSKI FILM

Jubilejni, 10. festival oddaljenih kultur, ki ga prirejajo v ljubljanskem Cankarjevem domu, pod naslovom *Nasmeh Koreje* prinaša niz dogodkov, prek katerih nam predstavlja južnokorejsko umetnost in družbo. Že februarja ga je odprl nastop svetovno znane tolkalne skupine Dulsori, obeta pa se še nekaj vrhunskih dogodkov (med drugim tudi nastop violinistke Ye-Eun Choi), med katerimi tokrat opozarjamo na izvrsten filmski cikel *Med skrajnostmi in intimo*, ki je posvečen sodobnemu korejskemu filmu. Pravzaprav gre za pregled korejske filmske produkcije zadnjih petnajstih let, obdobja, v katerem se je korejski film že povsem otresel posledic dolgoletne izolacije, se prepustil dialogu z estetskimi formami in tendencami iz tujine (izvirajočimi predvsem iz Hollywooda), a pri tem ohranil tudi izrazit nacionalni pečat. To je bilo tudi obdobje, ko je korejski film v kontekstu sodobne filmske produkcije postal svojevrstni fenomen, saj je začel žeti priznanja in dosegati izjemne uspehe tako na festivalih kot v komercialni distribuciji (doma mu ne morejo do živega niti največji hollywoodski hiti, uspešen pa je tudi v tujini).

Cikel enajstih filmov, ki se je začel s projekcijo ene največjih komercialnih uspešnic v zgodovini korejskega filma, zgodovinske kostumske drame *Kralj in klovn* (2005) Leeja Jun-ika, bo trajal do 15. aprila, videti pa bo mogoče še atmosfersko psihološko srhljivko *Zgodba o dveh sestrah* (2003) Kima Jee-woona, vohunsko kriminalko s političnim ozadjem *Shiri* (1999) Kanga Je-kyuja, *Laži* (1999) Janga Sun-wooja, posnete po prepovedani literarni predlogi o nenavadnih spolnih praksah na tem področju dolgo časa zavrtih Korejcev, šokantni in kontroverzni film *Stari* (2003), ki ga je posnel Park Chan-wook, ena ikon novega korejskega filma, ter filma intimne in tišine *Skrita radost* (2007) Leeja Chang-donga in *Pomlad, poletje, jesen, zima ... in pomlad* (2003), brezčasno mojstrovino Ki-duka (2003).

NAJVEČJI IZZIV DOSLEJ



Igor Stravinski

Edward Clug

FOTO: LARS MISEL

Balet SNG Maribor se pripravlja na številna obeležja stoletnice krstne izvedbe najbolj znanega baleta Igorja Stravinskega *Posvetitev pomladi*. Zasnova in koreografija projekta z naslovom *Hommage à Stravinsky* je seveda delo umetniškega direktorja mariborskega Baleta Edwarda Cluga, ki bo v projekt vključil tudi druge znane baletne partiture velikega skladatelja, ki je svoje zgodnje tri balette (poleg omenjene *Posvetitve pomladi* še predhodna baleta *Ognjeni ptič* in *Petruška*) ustvaril v Parizu za slovite *Ballets Russes* Sergeja Djagileva, pri projektih pa so sodelovali sloviti koreograf Georges Balanchine, občasno pa tudi legende, kakršni sta Picasso in Jean Cocteau. O tem dogajanju seveda vemo marsikaj, je tudi priljubljena snov bolj ali manj dokumentarno-fikcijskih biografij, nazadnje v filmu *Coco Chanel & Igor Stravinsky* (2009), dejstvo pa je, da gre za enega konstitutivnih momentov moderne umetnosti.

Seveda danes ne slišimo in ne vidimo ne revolucionarnosti rešitev Stravinskega ne prvinskosti ruskih bale-

... prihodnjih 14 dni

tnikov, zanimivo pa bo spremljati, kako je svoj *Hommage* zasnoval Clug. Bo iskal vzporednice s prelomom, ki so ga predstavljali baleti Stravinskega, ali se bo zadovoljil s tem, da danes ta glasba in takratne baletne rešitve delujejo vsečno? Vsekakor gre za njegov največji izziv doslej!

Premiera bo v petek, 13. aprila, v Veliki dvorani SNG Maribor, v naslednjem tednu je še šest ponovitev.

NEKONVENCIONALNI VIRTUOZ

V okviru Srebrnega abonmaja bo v Gallusovi dvorani nastopil eden najbolj cenjenih pianistov našega časa, Francoz Pierre-Laurent Aimard. Po nagradi za komorno glasbo Pariškega konservatorija leta 1973 in prvi nagradi na tekmovanju Oliviera Messiaena štiri leta pozneje ga je Pierre Boulez povabil med ustanovne člane Ensemble InterContemporain. To mu je dalo močan pečat interpreta sodobne glasbe, ki je v naslednjih desetletjih izvedel številne krstne uprizoritve del skladateljev, kot so Boulez, Stockhausen in Ligeti, pa tudi številnih drugih.

Aimardov repertoar sega vse do Bacha (posnel je delo njegovo *Umetnost fuge*), posnel je vse Beethovnov klavirske koncerte (z Nikolausom Harnoncourtom) in več glasbenih filmov. V New Yorku in Clevelandu je bil rezidenčni umetnik, kar je čast, ki jo podelijo ne le vrhunskim izvajalcem, temveč tudi inteligentnim iskalcem novih glasbenih poti.

Občasno se ukvarja tudi z dirigiranjem – ko je bil pred leti *artiste-étoile* na poletnem festivalu v Luzernu, je sam vodil Komorni orkester Gustava Mahlerja v fascinantnem programu dunajske klasike: najprej Mozartov klavirski koncert, nato Haydnova simfonija in za konec Beethovnov klavirski koncert. V ljubljanskem programu 17. aprila pa bo med štiri Lisztove skladbe vpletel po eno Wagnerjevo, Bergovo in Skrjabinovo (*Črno mašo*).

POJOČE ČAROVNICE V MGL

V Mestnem gledališču ljubljanskem pripravljajo dve premieri dveh režiserjev, ki sta v tem gledališču že naredila odlične uprizoritve. Tijana Zinajić, ki je jeseni 2010 na velikem odru režirala estetsko dognano in vsebinsko tehtno sodobno komedijo nemškega avtorja Davida Gieselmanna *Golobi*, žal pa v slovenskih gledališčih ne dobiva veliko priložnosti, tokrat na Mali sceni režira dramo mlajše škotske dramatičarke Zinnie Harris *Dlje od najdlje* (Further than the Furthest Thing, 2000; prevod Alenka Klabus Vesel) o prebivalcih otoka sredi oceana, ki jim življenje obrneta na glavo dva prišleka.



Takole so napovedovali film *Čarovnice iz Eastwicka* iz leta 1987.

Vrača pa se tudi Stanislav Moša, češki režiser, ki je v MGL postavil tri neverjetno uspešne muzikale: *Kabaret*, *Goslača na strehi* in *Sugar – Nekateri so za vroče*. Tudi tokrat se bo lotil muzikala, in sicer *Čarovnic iz Eastwicka* (Witches of Eastwick), znanih po istoimenskem filmu iz leta 1987, v katerem so Jacka Nicholsona preganjale Susan Sarandon, Cher in Michelle Pfeiffer. Muzikal skladatelja Dana P. Rowa – in tekstopisca Johna Dempseyja je bil krstno izveden v Londonu leta 2000, tako kot film pa se opira na roman Johna Updika iz leta 1984.

Čarovnice napovedujejo kot »predpremiero« in bodo aprila uprizorjene štirikrat, prvič v četrtek, 19., in nato kot tri abonmajske predstave, premiera *Dlje od najdlje* pa bo v torek, 24. aprila.

SLOVENSKI DNEVI KNJIGE

Kongresni trg v Ljubljani bo med 16. in 20. aprilom prizorišče 17. slovenskih dnevov knjige, knjižnega sejma v organizaciji Društva slovenskih pisateljev, ki bo letos potekal pod geslom *Knjiga je živa*. Ob tej priložnosti bodo, tako kot vsako leto, pripravili spremljevalni program, posvečen literaturi, avtorjem, knjigi kot nosilcu znanja in čustvovanja, vsakodnevno dogajanje pa bo tokrat zaokroženo s temo dneva – te bodo Ljubljana, Pomlad, Raznoterost, Spomin, Obilje. Najmlajši bodo na dopoldanskih literarnih sprehodih spoznavali kraje, povezane z mladinsko literaturo, njim bo namenjena tudi Hiša pravljic, kjer bodo gledali in brali slikanice, po katerih so nastali filmi, z nastopi se bodo predstave srednje glasbene šole, avtorji (Goran Vojnovič, Milan Jesih, Feri Lainšček, Neža Maurer in Nataša Kramberger) se bodo v dialogih (*Avtor in njegov bralec*) soočali z bralci, znotraj programskega sklopa *Knjige so svetovi* pa bodo gostovali neliterati, sicer priznani strokovnjaki na svojih področjih in ljubitelji knjig.

Rešitev za slovenske dnevne časopise, če ni že prepozno, je v jasnih lastnikih, po možnosti takšnih, ki niso iz Slovenije in ki niso povezani s slovensko politično sceno. Bojim se, da v Sloveniji nihče ne more doseči neodvisnosti od politike, da bi lahko kaj naredil za rešitev dnevnikov.



Zoran Trojar, nekdanji direktor podjetja Mladina, v *Marketing* magazinu o odvisnosti četrtne veje oblasti.

Dolarji, med in mleko

Časnik *New York Times* je v članku 3. aprila prinesel fascinanten komentar zadnjih in napoved prihodnjih sezon v newyorški Metropolitanski operi, glasbeno-gledališki hiši z daleč največjim proračunom na svetu. Njegov generalni direktor je od leta 2006 Peter Gelb, prej direktor za klasično glasbo pri Sonyju, ki je za svoje poslanstvo razglasil »tveganje in s tem posodobitev delovanja te velike opere«. Njegova žena, dirigentka Kery-Lynn Wilson, je novembra 2010 nastopala pri nas z Orkestrom Slovenske filharmonije in violinistko Tanjo Sonc. *Delov* kritik Jure Dobovišek je njeno interpretacijo *Izoldine smrti*, finala Wagnerjeve opere *Tristan in Izolda*, označil za skoraj tako slabo, kot so jo nekaj dni prej v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma odigrali gostujoči newyorški filharmoniki s svojim glasbenim direktorjem Alanom Gilbertom. Pri nas pač nismo zadovoljni z vsakim.

No, gospodu Gelbu gre v New Yorku bolje – očitno je z angažmajem šefa dirigenta Fabia Luisija rešil tudi težave zaradi vedno pogostejših odpovedi nastopov večdesetletnega glasbenega direktorja Jamesa Levinea. Trenutno je pred vrhuncem sezone, pred trojno ponovitvijo celotnega Wagnerjevega *Nibelungovega prstana* v novi inscenaciji slovitega kanadskega režiserja Roberta Lepagea. Posamezne štiri opere so že doživele svoje premiere, tokrat pa bodo 16 milijonov dolarjev vredno in 45 ton težko strojno scenografijo prvič pognali tako, kot naj bi si to zamislil skladatelj, a zaradi tehničnih možnosti v času nastanka (sedemdeseta leta 19. stoletja) te opere to še ni bilo mogoče.

Gelb samokritično priznava, da se bo šele po ogledu celote dalo zares presoditi, koliko je projekt uspel, je pa bilo na dosedanjih predstavah kar nekaj pritožb zaradi ropotanja



Ana Netrebko

scenske mašinerije, pa tudi zaradi njene shematičnosti. Wagner je denimo predpisal podvodni prizor z *renskimi nimfami*: režiser Lepage se z vodo na odru ni spopadel, je pa nimfe obesil na žice in za njimi poskrbel za migetajoče kovinske plošče. Kritik *New York Timesa* Anthony Tommasini se sprašuje, kaj je v tej dobesednosti »tveganega«, predvsem pa bolj wagnerjanskega ali celo na sploh odrsko vznemirljivega kot v kakšni bolj metaforični, igrivi rešitvi. Prav tako ugledni kritik tednika *New Yorker* Alex Ross pa je bil še bolj oster: »Vsak kilogram in vsaka tona te uprizoritve le potrjuje, da gre za najbolj potratno in najmanj domišljeno predstavo v novejši operni zgodovini.«

Gelb na takšne pomisleke odgovarja s številkami – do leta 2016 bo v desetletju vodenja Metropolitanke spravil na oder 62 novih postavitev in 17 premier, v desetletju prej je bilo novih postavitev le 45, prvih izvedb pa 12 – in dodaja, da seveda kdaj pride do neposrečenih izdelkov, ampak da je sodoben, tvegan, inovativen pristop edini, ki operno umetnost pelje naprej in jo ohranja zanimivo za nove generacije obiskovalcev.

In napovedi za sezono do leta 2017 – v Sloveniji pa ne vemo niti, kdo bo v nacionalnih glasbenih institucijah sestavljal repertoarje za sezono 2013/14 – so potrditev te filozofije: Robert Lepage se vrača že prihodnjo sezono s postavitvijo opere *Vihar* mlajšega angleškega skladatelja Thomasa Adesa (rojen 1971). Gre seveda za libreto na osnovi Shakespearjevega *Viharja*, v katerem se (predzgodba) začne s strmoglavljenjem milanskega vojvode Prospera. In kaj je predvideni



Robert Lepage

Lepageov režijski koncept? Da bo na odru newyorške opere vse skupaj postavil tako, kot da se dogaja v milanski Scali, in to ne le na odru, temveč povsod po gledališču. Lepage je rezerviran že celo za leto 2017, ko naj bi režiral newyorško premiero Messiaenovega *Sv. Frančiška Asiškega*.

Za ljubitelje Valerija Gergijeva lahko povemo, da bo v sezoni 2013–14 dirigiral kar dve novi postavitvi: otvoritvenega *Jevgenija Onjegina* z Ano Netrebko kot Tatjano ter Poljakom Mariuszem Kwiecienom v naslovni vlogi in pozneje še Borodinovega *Kneza Igorja*. Med poslasticami iz dveh precej različnih logov omenimo še Bergovo *Lulu* z Marlis Petersen v naslovni vlogi in Lehárjevo *Veselo vdovo* z Renée Fleming, nazadnje pa še Wagnerjeva *Tristana* in *Izolda*, ki ju bosta v novi postavitvi Willija Deckerja jeseni 2016 upodobila Gary Lehman in Nina Stemme, dirigiral pa bo Simon Rattle.

Ob teh napovedih in produkciji – 16 milijonov dolarjev, kolikor je stala le scensko-kostumska mašinerija za *Prstan*, je več kot celoletni proračun ene izmed dveh slovenskih oper – je seveda veliko vprašanje, kaj umetniško relevantnega lahko prinese tolikšno razkošje? Nesporna je izvedbena perfekcija, zahtevane so najvišje ambicije – koliko je to predvsem zahteva po spektakelski atraktivnosti, koliko pa po zavezujoči umetniški gesti, si mora odgovoriti vsak obiskovalec sam. Pa tudi vsak donator – kajti ameriške umetniške ustanove so (v približno enaki meri kot evropske od javnih sredstev) odvisne od zasebnih donacij. Na sprotne odločitve vodstva seveda nimajo vpliva, če so z njimi nezadovoljni, pa to lahko pokažejo tako, da institucijo nehajo denarno podpirati. Zveni muhasto in nestrokovno? Morda, ampak gre za njihov lasten denar, medtem ko v Evropi v ta namen uporabljamo davkoplačevalskega. **B. T.**



James Levin

Ivica Buljan, gledališki režiser

IDEAL ŠESTDESETIH JE DANES NEREALEN

Ivica Buljan (1965) je ne le režiser z največ nagradami v zadnjem desetletju v Sloveniji, temveč tudi ustvarjalec, ki si je skupaj z igralcem in režiserjem Robertom Waltlom ustvaril lastno gledališko institucijo Mini teater – ta na enkratni način združuje gledališče za otroke in scenski laboratorij za odrasle, povrhu pa še elemente umetniške komune. Zdaj pa je režiral zelo klasično uprizoritev zelo klasičnih *Gospode Glembajevih* – kako gre vse to skupaj?

BOŠTJAN TADEL *foto* TOMI LOMBAR

Vizualna plat vaših *Gospode Glembajevih* deluje hiperestetizirano, česar doslej v vaših režijah nismo bili ravno vajeni. Ob tem mi pride na misel ena najbolj klasičnih kategorij, ki jih povezujemo z umetnostjo – lepota. Kaj vam pomeni lepota in kakšno vlogo ima danes v umetnosti? Gre sploh še za relevantno kategorijo?

Mislím, da ja: seveda se je v zadnjem stoletju zgodil pomemben preobrat, s katerim je grdo dobilo enako vrednostno veljavo kot lepo. Lepo je v postmodernem ključu pogosto dobilo celo negativen predznak; v visoki umetnosti je veljalo, da je estetika grdega, estetika *trash*a nekaj večvrednega, lepo pa je bilo potisnjeno navzdol kot atribut malomeščanskega slabega okusa. To je bila že pravcata dogma, meni osebno pa je bila estetika »arte povera« tudi blizu, intuitivno morda celo najbližje.

Pri *Glembajevih* sem se z vsem tem soočil kot s pozitivno in negativno platjo iste zgodbe, še toliko bolj, ker je bilo v zadnjih letih kar nekaj različnih interpretacij te igre, ki pa so vse lovile neki socialni moment. Na prvo žogo bi tudi od samega sebe pričakoval, da bom s takim materialom poskusil raziskovati robove performansa, izpostavljati bolj skrite plasti teksta, kar me pri večini uprizoritev zanima – a sem se ravno zato zavestno omejil in si dal zahtevno nalogo: nikoli ne prestopiti meje performansa, pač pa se v današnjem ključu in prek branja Freuda vrniti h Krležu. Seveda mi ne pade na pamet, da bi trdil, kako s tem odkrivam pravega Krležo (kar je tako ali tako nesmisel), se mi pa zdi, da se s pomočjo Freuda lahko preselimo v Krležev čas, po drugi strani pa predstavijo zelo natančno uokvirja dejansko leto dogajanja, 1913.

Ta letnica je za nas pomenila konceptualno izhodišče. S tem v mislih sem izbral scenografa, debitanta Daliborja Martinisa, konceptualnega umetnika, ki se največ ukvarja z *video artom*. Naslednji korak po namestitvi osi v leto 1913 je dejstvo, da gre za vrh futurizma, ki je prav tega leta dobesedno eksplodiral, in tako so okvir uprizoritve tudi futuristični fragmenti, kar pa je tudi bonbon za poznavalce Krleže, ki je bil v svoji zgodnji fazi ekstremen avantgardist. Po nekaterih teorijah je njegova drama *Kraljevo* iz leta 1918 celo prva ekspresionistična drama v svetovnem merilu – torej leta pred nemškim ekspresionizmom.

Futuristični fragmenti so torej nekakšna konceptualna scenografija, ki posreduje zavedanje, kaj se je v svetu paralelno dogajalo v času dramskega dejanja *Glembajevih*: Marinetti-jevi eksperimenti, intenzivne debate o rušenju klasičnega, meščanskega teatra – in če se zdaj vrneva k vprašanju lepote, je v današnjem času rekonstruirati ali celo kratko malo kon-

struirati to lepoto zame mnogo večji izziv, kot pa se ponovno lotiti dekonstrukcije.

Lepota je v številnih paralelah med zgodbami, ki sestavljajo *Glembajeve*, in Freudovimi primeri iz *Interpretacije sanj*. Prišlo je do prav frapantnega ujemanja, ki je bilo sprva navzoče zgolj intuitivno, ko pa smo poiskali in analizirali te drobne fragmente (v *Glembajevih* jih je praktično toliko kot v *Interpretaciji sanj*), smo prišli do povsem drugačne formule za dešifriranje teksta. V tem kontekstu vidim skoraj ničejanski imperativ lepote v dionizičnem smislu: za te *Glembajeve* bi rekel, da so historicistični. Poznavalci bodo lahko opazili, da smo tudi s kostumi zelo natančno posegli prav v to obdobje, ne pa denimo v prva leta 20. stoletja ali v poznejša dvajseta.

1913 je tudi zadnje leto avstro-ogrske monarhije, režima, ki je v teh krajih vladal stoletja, metaforično pa je to dejanski konec 19. stoletja, ki se po nekaterih razlagah začne šele po prvi svetovni vojni. Vse to se na zelo zanimiv način prepleta še posebej s pojmom lepote, tako da je to vsekakor izjemno relevantna kategorija.

Druga superkategorija v umetnosti je etika – ta ima v *Glembajevih* verjetno še bolj eksplicitno vlogo. Kje pa ste vi vso to lepoto vpeljali etično dimenzijo?

Vse to je že v Leonejevem daljšem govoru v uvodnem dialogu z Angeliko, ko se sprašuje o Kantovem kategoričnem imperativu; in v tem dualizmu med moralnimi normami in prakso te družine, ki se je v družbi povzpela z absolutno negacijo prav teh norm. Ta dualizem je lasten tako času dogajanja te igre kot celotnemu 20. stoletju, pa tudi Krleževemu opusu in nenazadnje njegovi življenjski poti, najbolj izrazito v vojnih letih, ko je nekako izginil z radarjev, po osvoboditvi pa se takoj spet pojavil kot dominantna figura ne le literature, tudi levice. Tako zasebno kot v drami zasleduje etična načela, življenje pa ga sili v to, da jih ruši.

Tudi v tem kontekstu je zopet pomembna letnica 1913: to je leto krize, ki razvrednoti velikansko premoženje Glembajevih, ki pa je tako ali tako umazano, saj je bilo – po klasični marksistični doktrini prvobitne akumulacije – pridobljeno z zločini, začeni s ropom kranjskega zlatarja v Varaždinu, ki je konstitutivni dogodek glembajevščine. Vprašanje je seveda tudi prenašanje umazanega denarja iz roda v rod: je ob tem sploh mogoče ostati čist? Leonejev pobeg v umetnost je kajpak poskus negacije umazanega kapitalističnega mehanizma, obenem pa ta mehanizem seveda tudi on izrablja. Etična tematika v *Glembajevih* morda ni tako eksplicitna kot v Krleževih esejih ali bolj angažiranih igrah, je pa nesporno

ključna in seveda tudi glavni razlog za številne uprizoritve v zadnjih letih tako v Zagrebu kot v Beogradu in Ljubljani, kjer je Krležu še vedno referenčno ime.

Aktualna kriza ponuja vzporednice tako z letom dogajanja 1913 (zaradi takratne finančne krize) kot z letom 1928, časom nastanka igre tik pred izbruhom depresije v tridesetih.

Znana je Krleževa izjava, da tako močne rodbine na Hrvaškem v resnici ni bilo. Kako vi gledate na to?

Mislím, da gre za podobno zgodbo marsikje; bi lahko rekli, da so kdaj v Nemčiji zares imeli *Buddenbrookove* Thomasa Manna? Krleža dilemo o mimezis in moderni umetnosti v igri tematizira že na samem začetku, ko Leone in Angelika, pozneje pa še Fabriczy in Silberbrand razpravljajo o slikarstvu: Leone seveda zastopa modernistična stališča, zadnja dva pa mimetična.

Treba je biti bolj natančen: visoko meščanstvo, celo nekakšna aristokracija obstaja, v takratnem Zagrebu česa drugega ni bilo: tako sofisticiranega intelektualnega okolja. To je tisto, kar Krleža izpostavlja in trdi, da če bi imeli družbeni sloj, ki bi res tako globoko razumel Kanta in Eulerja, pa tudi moderno umetnost, potem bi šele lahko trdili, da ta družbeni sloj obstaja na moderen način. To pa seveda pomeni, da je on ta sloj ustvaril v svoji fikciji, s tem pa kot njegov avtor po analogiji tudi sam postal pripadnik takšne intelektualne elite, kakršne si je želel.

In kmalu je to po svoje tudi res postal za naslednjo generacijo, ki je to izrazila v prvi vrsti v esejih Igorja Mandića *Zbogom, dragi Krležu*, ki je sebe vzpostavljala z zavzemanjem nasprotno drže do Krleže kot velikega očeta hrvaške književnosti.

Kaj pa vašo generacijo, rojenih v šestdesetih? Je Krležu na Hrvaškem do take mere kanoniziran pisec, kot sta v Sloveniji Prešeren in Cankar?

Ne na takšen način. Po nekakšni naravi stvari je Krležu le v prvi vrsti marksistični avtor, in to kot umetnik in kot javna osebnost. Poleg tega je okrog svoje osebe v precejšnji meri zavestno ustvarjal paradokse. Generacija pred menoj, se pravi omenjeni Mandić (rojen 1939) in Matvejević (1932), so bili nekakšni Krleževi sinovi v pasolinijevskem pomenu, kar pomeni, da so prevzeli to velikansko zapuščino, po njegovi smrti pa so jo zavrgli.

Za nas pa je bil v šolskih letih to pač obvezni lik, do katerega nam sploh ni bilo treba zavzemati stališča, saj so z njim opravili že naši očetje. (O tem v programski knjižici *Glembajevih* piše Boris Dežulović.) Za nas je bil z nekaj pretiravanja srednje-

šolska prisila, kot pač vsak kanoniziran avtor, in vsak, ki sta ga literatura in umetnost bolj zanimali, se je moral v svojih gimnazijskih letih soočiti s Krležo – zdaj, v zrelejših letih, pa se vsi po vrsti vračamo k njemu.

Tako da se mi zdi, da zdaj, ko imamo boljši pregled, ugotavljamo, da je v Krleževem delu že od začetka nekakšna ambivalenca: vseskozi se je prepiral o načinih uprizarjanja, o hiperideološki platformi, marsikatero igro so tik pred premiero prepovedali, kar mu je dajalo avro upornika, po drugi plati pa je bil v komunističnem sistemu etabliran kot državni umetnik. To je bilo seveda odbijajoče.

Imel je povsem enkratno pozicijo, morda primerljivo z Diderotovo v Franciji 18. stoletja, glede na to, da je bil pomembno vpleten v Jugoslovansko enciklopedijo, nastajajočo v Zagrebu, ki se danes imenuje Leksikografski zavod Miroslava Krleže. In bil je pomembna politična figura ter književnik nesporne kakovosti v vseh žanrih, dramatik, prozaist, esejist in morda celo najbolj kot pesnik, saj so *Balade Petrice Kerempuha* za marsikoga njegovo najbolj izvirno in tudi najboljše delo. In ki so, mimogrede, prvič izšle v Sloveniji, kjer jih zaradi izrazite kajkavščine niti nima smisla prevajati – čeprav so po drugi strani pisane v nezgrehljivem Krleževem idiomu. Enako velja za Inkretov prevod *Glembajevih*: vsi *agramerizmi* zvenijo v slovenščini povsem avtentično. Zame je poseben užitek opazovati, kako se naravni tok Krleževega stavka prilega slovenščini, kako finesa takšnega ali drugačnega besednega reda lahko povsem spremeni pomen.

Morda je bila povezava med Zagrebom in Ljubljano tesnejša, kot je zdaj? V dvajsetih preteklega stoletja se je komuniciralo zelo intenzivno, še v petdesetih, nato pa se je to zmanjšalo.

Mislím, da so vezi še vedno čvrste. Zanimivo je, da je med drugimi prav *Glembajeve* v Ljubljani režiral Branko Gavella. Mene je to zelo zanimalo, saj sem seveda vpleten v gledališko dogajanje v obeh državah. V Hrvaškem narodnem gledališču (HNK) v Zagrebu je veliko nastopal Ignacij Borštnik, zelo pomemben za modernizacijo hrvaškega gledališča pa je bil tudi Bojan Stupica, čeprav se mnogo več govori o njegovem delu v Beogradu. Kot nekdanji ravnatelj HNK v Splitu pa moram seveda izpostaviti tudi Stupićevo režijo Weissove igre *Marat/Sade* v Splitu, tik za legendarno Brookovo predstavo leta 1964 v Londonu.

Tudi danes so slovenski režiserji zelo prisotni v hrvaškem gledališču, tako da bi rekel, da gre za pravo sodelovanje. Res pa je, da je bilo v času mojega študija v osemdesetih tega sodelovanja morda še najmanj. Danes pa sta zlasti Mateja (Koležnik) in Vito (Taufert) na Hrvaškem prisotna praktično ravno toliko, kot sem jaz v Sloveniji. Taufertjeva uprizoritev Krleževega *Kraljeva* velja za prelomno predstavo sodobnega

našla, kar sta rabila: Vidmar enakovrednega sogovornika, Krleža pa nekako tudi – celo na ravni nekakšnega zaščitnika pri oblastnikih.

Istočasno s temi druženji Krleže in Vidmarja se seveda dogaja visoki modernizem, ki ga vi prek Grotowskega in newyorške gledališke družine La Mamma pogosto omenjate kot formativni vpliv na lastno delo. Ključna kategorija visokega modernizma pa je svoboda. Živimo v času, ki je za največjo psovko razglasil neoliberalizem, vi pa delate nagrajevane in očitno relevantne predstave danes v konceptualnem okviru izpred praktično pol stoletja. Kako gre vse to skupaj po koncu postmodernizma, po tem, ko se izkazuje, da očitno le ni konec velikih zgodb?

Mislím, da je velik problem današnjega sveta pomanjkanje ideologij v kateremkoli pomenu te besede. O tem sem se pred nedavnim pogovarjal s Thomasom Ostermeierjem, ki mi je razlagal, kako drugače je bilo pred desetletji, ko je berlinsko gledališče Schaubühne vodil Peter Stein: čeprav so bili nemški intelektualci, ki so se gibali v gledaliških krogih, v veliki večini levičarji, je med njimi in kolegi v Vzhodnem Berlinu prišlo do zanimive dihotomije, tako da denimo zahodni Botho Strauss in vzhodni Heiner Müller praktično ne obstajata drug brez drugega. Vsaka umetniška gesta je imela v tistem času močan ideološki naboj in je vzpostavljala nekakšen dialog z dogajanjem na drugi strani zidu. Na eni strani zidu je vladala »kao« svoboda, na drugi pa »kao« pravičnost – zdaj pa sta oba pojma zelo relativizirana in je zlasti svoboda postala obče mesto, v svoji formalni popolnosti pa obstaja le v Afriki – kot kaos.

Teater se s svobodo seveda ukvarja že od časov antične dramatike. V šestdesetih pa je bila svoboda imperativ na vseh področjih. In na drugi strani metoda Grotowskega nastane prav iz odpora proti ideologiji in se skozi gesto upora proti represivnemu družbenemu modelu približa nekakšnemu misticismu, do podobnega rezultata pa v Ameriki zaradi upora proti represivni naravi kapitalizma pride Living Theatre. V osemdesetih se je ta svoboda v tedaj razpadajočem komunističnem bloku prelila v družbeno življenje, na Zahodu pa v formalizem kakšnega Roberta Wilsona in v Evropi predvsem flamska scena. Potem pa pridemo do problema, ki ga morda kot sodobniki niti ne moremo zares zaznati – ampak meni je raziskovanje šestdesetih pač intimno zelo blizu.

Zame je bila intelektualno izjemno zanimiva izkušnja branje tekstov ustanovitelja Living Theatre Juliana Becka o njegovi zgodovini in metodologiji. Sprva me je to fasciniralo kot bistveno različno od metode Stanislavskega, zdaj, z mnogo izkušnjami, tudi pedagoškimi, pa se mi oba pristopa zdita vedno bolj podobna.

Pomanjkljivost, tako fizični kot intelektualni manko tega sistema, pa je neobstoj ideologije v pomenu proklamirane utopije, pozitivnega modela družbe, ki ga trenutno ne najdemo nikjer, v nobeni sferi in nobeni državi. Bizaren primer tega je beloruska potujoča gledališka skupina Free Belarus Theatre, ki že od leta 2005 eksploatira fenomen represije v Belorusiji in se seli s festivala na festival, je skratka na paradoksalen način popolnoma integrirana v zahodno teatersko mašinerijo. Mislím, da je takšen poslovni model skrajna karikatura in me pri tem estetska merila sploh ne zanimajo. Podobno se je zgodilo tudi nam v Mini teatru, ko smo z dvema predstavama po besedilih Heinerja Müllerja gostovali na Kubi, in sicer iz podobnih razlogov; oni imajo namreč Heinerja Müllerja kot Vzhodnega Nemca za »svojeja«, za komunističnega dramatika, ker do Kube očitno ni prodrla njegova subverzivnost, ki je bila med Vzhodnimi Nemci evidentna. To je Renata Salecl formulirala kot neskončno možnost izbire, celo na tem nivoju različnih interpretacij svobode.

Tudi moje lastno sklicevanje na svobodo šestdesetih je le osebna projekcija, saj mi je jasno, da je ta ideal v današnjem času nerealen. Oziroma točneje, popolnoma vkomponiran v naš čas, tako kot vse zgodovinske avantgarde. S tem pa prideva do tako rekoč žižkovskega obrata in nazaj do *Glembajevih*, do moje pogojno konservativne, narativne interpretacije *Glembajevih*, ki so ravno zato bolj provokativni, kot če bi se jih lotil z modernističnim pristopom. Hiša, kakršna je ljubljanska Drama, je v svoje delovanje že povsem integrirala vse mogoče postmodernistične in postdramske postopke, vzemimo samo jesensko uprizoritev Stojasavljevićeve igre *Ljubezen in država* v režiji Dragana Živadinova – v tem kontekstu je vrnitev k narativnosti praktično subverzivna gesta.

Omenili ste postdramsko. Ta koncept Hans-Thiesa Lehmana je seveda teoretsko izjemno produktiven, v praksi pa ostaja nekako fluiden, pomeni lahko marsikaj. V Mini teatru ste cel segment programa poimenovali postdramski – kaj točno imate v mislih s tem?

Spomnim se, kako sem bil v zgodnjih devetdesetih, ko je Lehmann začel predstavljati ta koncept, sprva izrecno proti temu izrazu, tedaj še kot kritik. Moj tedanji pomislek je bil, da drama pač ni časovna kategorija in da je zato ne moremo opredeljevati z oznakami prej ali potem. Nato pa se je koncept prijel, do neke mere zaradi samega Lehmana, ki je svojo argumentacijo močno dodelal v smislu postideološkega časa ter utemeljil določene estetsko-vrednostne sodbe v okviru kategorij, ki jih dotlej nismo poznali. S pomočjo Needcompany Jana Lauwersa je vzpostavil celovit nov sistem vrednotenja gledališča, dramskih besedil, režijskih postopkov, tudi igre. Na glavo je postavil celo kategorizacijo igralske uspešnosti: igralci, ki so bili na dnu v meščanskih repertoarnih gledališčih, so

po nastopih v Fabrovih ali Lauwersovih uprizoritvah postali državni prvaki, kar je spet meščanska kategorija.

V Miniju smo pač rabili neko oznako, ki bi pomenila jasno ločnico od otroškega programa; ta je za Mini teater seveda zelo pomemben. Če bi ga poimenovali program za odrasle, bi po neki lastni perverzni logiki jezika rekli, da imamo program za odrasle, torej pornografijo. Ta program res ni čisto dramski, ampak v resnici ga je z vsebino napolnila naša publika, ki prihaja na otroške predstave in je pojem postdramskega vzela čisto funkcionalno – kot predstave Mini teatra, ki niso za otroke. Zelo mi je všeč, da so tisti, ki se nikoli v življenju niso srečali s teorijo postdramskega gledališča, povsem normalno sprejeli prakso s tem imenom kot »gledališče, ki ni za otroke«. Zelo rad bi to enkrat povedal tudi samemu Lehmannu.

Obenem pa postdramski program izvajate v dvorani Bernard-Marieja Koltésa, ki je povsem dramski avtor.

Absolutno. Je celo avtor klasičnih dram. In tudi avtor, ki ima pri nas v Mini teatru doprsni kip, tako kot včasih, ko so v velika nacionalna gledališča od Comédie française do HNK postavljali doprsne kipe velikih nacionalnih dramatikov. Pozneje so začeli dodajati igralce, mislim pa, da režiserji iz več razlogov nekako ne sodijo zraven.

Imamo torej postdramski program, naš zaščitni znak je dramski avtor in naša želja, da se ukvarjamo z dramo. In naš repertoar sestavljajo ultrapotentni dramski teksti – tudi tisti, ki po svoji izvorni obliki to morda niso, denimo *Bartleby, pisar*; ima pa oba bistvena elementa dramskega, človeka in njegovo dejanje kot sprožilec dogajanja.

Sam Koltès je sicer zame še mnogo več kot le dramatik: seveda gre za avtorja, s katerim sem se ukvarjal bolj intenzivno kot s katerimkoli drugim, in mislim, da se je moj režijski *procédé* (metoda, produkcijski proces, op. p.) razvil prav ob tako intenzivnem kot ekstenzivnem branju Koltésa, in to branju tako didaskalij kot globinske strukture komadov. Ta je lahko povsem klasična, v *Borbi med črncem in psom* praktično oponaša Racinov klasicistični model, v igranh, kot sta *Marš* ali *Pijani proces*, pa uporablja postopek, ki je zelo blizu

LANSKO LETO SEM SI PRIVOŠČIL BIZAREN EKSPERIMENT IN ZA POL LETA NEHAL REŽIRATI. REZULTAT ŠESTIH MESECEV PAVZE JE BIL, DA SEM SE POČUTIL ZELO SLABO, POVSEM IŽŽETEGA.

Heinerju Müllerju ali Pasoliniju. To pomeni, da je režijski postopek že radikalno vgrajen v dramskem tekstu, kar so doslej v veliki meri spregledali tudi francoski teoretiki z izjemo Anne Ubersfeld, ki ga je imela za pomembnega dramatika in velikega gledališkega inovatorja v celostnem smislu, ne le na ravni teksta. Ne gre za to, da bi Koltès izumljal dotlej neznane stvari, jih je pa programsko povezoval na nov način: gre tako za elemente filmske scenaristike kot za princip montaže, nato za glasbeno strukturo, saj je bil izjemno glasbeno izobražen, in nazadnje za jezuitsko tradicijo. Vsi ti elementi v njegovem eksperimentalnem laboratoriju ponujajo denimo adaptacijo *Zločina in kazni* v igri *Pijani proces*, kar je zame med drugim tudi odličen pedagoški primer, saj je študentom vedno težko predstaviti celoten postopek, tukaj pa je vpisan v samo fakturo, v sam relief teksta. Jaz pa sem kot tatinska sraka svoj celoten režijski *procédé* zasnoval na tej metodi.

Imate svoje lastno gledališče, delate v nacionalnih teatриh, obstaja za vas še kakšen izziv, nova ambicija?

Nimam drugega odgovora kot to, da sem okužen z gledališčem. Lansko leto sem si privoščil bizaren eksperiment in za pol leta nehal režirati. Vsi prijatelji so mi govorili, da potrebujem počitek, da bom pregorel in te stvari. Sam imam o sebi sicer povsem drugačno mnenje, imam se za zelo lenega človeka in se pred tem branim z nenehnim delom, kar mi v moji osebni fiksaciji domnevno preprečuje, da bi se prepustil lenobi. Rezultat šestih mesecev pavze je bil, da sem se počutil zelo slabo, povsem izžetega. Mislím, da gre pri meni za nekaj podobnega kot pri mojih vzornikih, kot sta Ariane Mnouchkine ali Ellen Stewart – za strast do gledališča, ki se kaže v tem, da brez dela v gledališču enostavno ne moreš živeti. Nekaj časa sem se bal, da je taka strast lahko destruktivna, zgled teh dveh velikih dam in tudi že moja osebna izkušnja pa mi kažejo, da ni tako. Celó nasprotno.

Zame je v tem nenehnem stiku z gledališčem počitek to, da v popoldanskem času med vajami za *Glembajeve* razmišljam o novih projektih, tako kot bi kdo drug morda šel v savno ali v hribe; ob tem se na svoj način spočijem.

Ko mi kdo reče, da veliko delam, se pogosto spomnim na Rainerja Wernerja Fassbinderja (1945–82), ki je bil ob svoji smrti skoraj deset let mlajši od mene danes, in čeprav se z njegovo umetniško močjo žal ne morem primerjati, je njegov opus orjaški in obsega filmske režije, dramske in filmske predloge, drame ... A to je bilo takrat nekaj precej običajnega, s čimer spet prihajava nazaj v sedemdeseta – ko je bilo marsikaj, kar se nam danes zdi nepredstavljivo, nekaj normalnega. ■

RAZSTAVLJENI GLEMBAJEVI

Prvo dejanje: družba. Drugo dejanje: intima. Tretje dejanje: usoda. Vseskozi pa neprijeten občutek, da ne gledamo besedila, ki naj bi se dogajalo pred 99 leti in je bilo napisano leta 1928, ampak nekakšno aktualno noir družabno kroniko. V živo.

VESNA JURCA TADEL

Ce je bilo ob uprizoritvi *Gospode Glembajevih* pred šestimi leti v Novi Gorici še vprašanje, ali morda ta bleščeča zgodba o propadu ne spregovarja tudi o novodobnih tajkunih in njihovem zaprtem svetu laži, korupcije, zavajanja javnosti in erotičnih eskapad, je prav neverjetno, kako hitro je odgovor postal nedvomno pritrdilen. Ni potrebno veliko fantazije, da lahko afere, s katerimi se ukvarja – oziroma ki jih mora »zatušati« pred javnostjo – ta samozadostni krog elite, prepoznamo v vsakodnevnih zgodbah iz sodobnega rumenega tiska, pri čemer so pikantne podrobnosti iz spalnic le logična spremljava.

To pa seveda še zdaleč ni edini ključ za branje in razumevanje tega kompleksnega besedila, saj v svoji, za avtorja značilni velikopoteznosti vsebuje grandiozen konglomerat motivov in tem, ki stojijo v ozadju prikaza tega padca neke gospode – od psihološkega spopada dveh generacij preko prizorov z izrazito satiričnim nabojem do shematiziranega umeščanja dogajanja na vznemirljivo obzorje filozofskih, estetskih in znanstvenih izhodišč, spoznanj in prepričanj, ki so izzvana v neki soparni poletni noči leto pred izbruhom svetovne vojne.

Videti je, da je prav ta kompleksnost predstavljala glavni izziv za tokratno uprizoritev v ljubljanski Drami, ki se trudi v štirih urah in pol pred gledalce razgrniti mnogotere elemente Krleževega besedila. Predstava poskuša natančno razčleniti vsako podrobnost, repliko, vzgib, ki poganja naprej dogajanje, in se, skoraj tako kot Krleža, naslaja nad lastno stilistično perfekcijo. Buljanova režija se z enako pozornostjo posveča družabnemu kramljanju kot bistvenim, razgaljajočim replikam; s posebno natančnostjo kostumov (Ana Savić Gecan) rekonstruira tudi zunanjo podobo tistega časa; skupaj s Krležo uživa v tem, da se liki o stvareh izrekajo ne le enkrat,

BULJANOVA REŽIJA SE Z ENAKO POZORNOSTJO POSVEČA DRUŽABNEMU KRAMLJANJU KOT BISTVENIM, RAZGALJAJOČIM REPLIKAM, S POSEBNO NATANČNOSTJO PA REKONSTRUIRA TUDI ZUNANJO PODOBO ČASA.

ampak večkrat, saj si postopoma (po principu analitične dramaturgije, ki se je je Krleža držal) v obraz po nekajkrat zmečejo vse očitke in prikrivane resnice; tako kot Krleža pusti, da se liki neumorno razgaljajo z nenehnimi slapovi besed, in se ne ozira na specifično »ekonomijo« gledališkega jezika; in ker Krleža s svojo briljantno elokvenco sprva povsem očara in bralca potegne v kompakten in samozadosten glembajevski univerzum s posebnimi zakonitostmi in celo posebnim jezikom (agramerščino), polnim nemških citatov in izumetničenih fraz, jim pusti Buljan tudi večjezičnost, katere glavni učinek je občutek njihove popolne samozadostnosti in pomanjkanje občutka za svet izven njihovega kroga. In tako se, zaradi tako demokratične obravnave vseh elementov v uprizoritvi in zaradi take slasti ob gostobesednosti v besedilu, nekajkrat zgodi tudi, da imajo efemerne opazke enako režijsko težo kot bistvene replike, na katere naj bi se oprli tako igralci kot gledalci.

Predstava namreč teče zlagoma, nikamor se ji ne mudi, sprva nam čas skoraj naturalistično odmerjajo tri ure, ki



Marko Mandić kot Leone Glembay in Nataša Barbara Gračner kot baronica Castelli-Glembay

visijo s stropa. V svet Glembajevih vstopimo previdno, z nekoliko bledim dialogom med Leonejem, Glembajevim sinom iz prvega zakona, in njegovo ovdovelo svakinjo sestro Angeliko; nekaj dinamike v prvo dejanje vnese šele prizor, kjer se ob komentiranju portretov prednikov Glembajevih razkrijejo njihove zločinske in/ali žalostne usode. Tu se Leone vzpostavi kot črna ovca, kot tisti, ki dvomi v popolnost in upravičenost njihovega krvavo pridobljenega meščanskega blišča – katerega dvomljivost se ostro vzpostavi ob nevarnosti novega škandala, zaradi katerega so Glembajevi postali tarča rumenega tiska ob samomoru brezposelne šivilje, ki postavi pod vprašaj navidezno bleščečo dobrodelno delovanje svetovljanske baronice Castelli-Glembajeve. Ob njenem prihodu se jasno razkrije, kako funkcionira ta svet: z nekaj spretnimi sprenevedavimi replikami se brezobzirna logika, ki gre dobesedno preko trupel, zazdi edini legitimni *modus operandi*. Blesti Nataša Barbara Gračner kot baronica, ko s fatalno erotično močjo manipulira vse prisotne in daje slutiti, da za vsem tem tli živalska intuitivnost, ki skrbi le za lastno ugodje. Eksaktno barviti in zgovorno ritolizniški (in s poudarjeno masko nekoliko karikirani) so vsi prisotni pripadniki rodbine Glembay in njihovi sateliti: Matjaž Tribušon kot stari Fabriczy, Aljaž Jovanović kot njegov sin, odvetnik Puba Fabriczy, k. g. Jose kot zdravnik Altmann, Uroš Fürst kot baroničin spovednik in skrivni ljubimec Silberbrandt.

Drugo dejanje prinaša divji spopad dveh generacij na življenje in smrt, natančno psihološko razčlenjen veliki naturalistični obračun med očetom in sinom, v katerem se na koncu razjasnijo vsa prikrivana dejstva iz preteklosti, kjer se sicer krešeta dva navidez enako trmasta egoista, pa vendar izza Leonejeve neizprosne maske jasno zevajo rane, ki izvirajo iz otroštva (Marko Mandić se pri tem opira na Leonejevo imanentno razklanost, občutljivost in hkrati nepredvidljivost). Ivo Ban kot monumentalni stari Glembay je tu srhljivo poosebljenje najbolj brutalnega kapitalizma, ki vrednost ljudi tehta izključno po logiki tržnih zakonitosti (Leoneja) oziroma po, če se izrazimo v sodobnem jeziku, njihovi dodani vrednosti (baronice).

Tretje dejanje zaključí propad Glembajevega imperija po njegovi smrti in dopolni Leonejevo usodo. Potem ko se najprej sesuje njegov zunanji ugled (stari Fabriczy nonšalantno in škodoželjno odpleše iz z bankrotom zaznamovanega okolja), Buljan v ospredje postavi Leonejevo razklanost med dvema razumevanjema in podobama ženske: potem ko se, obremenjen s krivdo za očetovo smrt, najprej prepusti strasti

do baronice, najde končno možnost bega pred pripadnostjo zločinski glembajevski krvi v objemu nune. Mandićev Leone je tu že čista razvalina, spoznanje, da mu je obračun z očetom povsem spodletel, ga dokončno razžre, kar Mandić predela v fragmentarno, a eksplozivno razrvanost. Končni prizor, kjer baronici popustijo vse zavore (tu spet fascinira Nataša Barbara Gračner, saj ji uspe v baronico vtakati elemente žrtve, ki v gledalcu vzbudijo vsaj razumevanje, če že ne sočutja), ko vidi, da je bila njena finančna transakcija, kot sama označi zakon z Glembajem, zaman, je tako drastičen prikaz žalostnega konca nekega sveta.

Buljanove reference za to obdukcijo sveta Glembajevih se napajajo iz dveh virov. Prvi, z žal le estetskim dometom, je futurizem, ki je zgodovinsko res sobival z Glembajevimi: skupinica t. i. futuristov tako pred posameznimi dejanji izvaja tipične točke – minutne akcije –, ki sicer za hip morda res predstavljajo intriganten kontrast svetu, ki se potem razkrije na odru, vendar v kontekstu celotne postavitve vendarle izpadejo le kot dekorativni kuriozum. Dosti bolj zanimivo je, ko v prvem dejanju celo posežejo v samo dogajanje in se z njim prepletejo, a tudi to zaradi nekonsekventne izpeljave izzvni bolj kot domislek.

Drugi vir je Freudova psihoanaliza, ki v osnovi bolj radikalno opredeli razumevanje likov, njihovih prikritih vzgibov, travm, frustracij, besed, odločitev in dejanj – kar se za plodno izkaže zlasti pri interpretaciji baronice, ki je nenadoma nenavaden spoj povsem nasprotujočih si lastnosti. Nudi pa tudi podlago za jasno spremembo fokusa v vsakem dejanju: če se prvo osredotoča na funkcioniranje družbe, se drugo na svet intime in tretje na vprašanje usode. To dodatno ilustrira učinkovita scenografska rešitev Daliborja Martinisa, ki z variacijo velikosti dveh osrednjih elementov – visečih ur in fotelja – ustvari specifičen prostor-čas, ki se iz realizma v prvem dejanju prevesi v občutek nerealnosti, sanjskosti, usodnosti v tretjem, ko nad glavami vseh visi ogromna ura, fotelj se spremeni v predimenzioniran kavč, telefon pa je večji od človeka. V nekem trenutku ta fantazijski prizor – v premajhen prostor ujeti človečki, ki se jim čas neusmiljeno izteka – celo preseže Leonejevo perspektivo in se dotakne širšega občutka negotovosti, mejnosti in nemira našega časa.

Pa vendar se zdi, da je rezultat te izčrpane in neselektivne analize nekako dvojen: čeprav na eni strani daje možnost, da se razkrijejo res prav vse plasti Krleževega besedila, tudi v svoji protislovnosti, pa na drugi strani vzbuja občutek, da zaradi vseh teh dreves gledalec počasi ne vidi več gozda. ■

MIROSLAV KRLEŽA

PREVOD ANDREJ INKRET

Gospoda Glembajevi

REŽIJA IVICA BULJAN

SNG DRAMA LJUBLJANA

Premiera 31. 3. 2012, 260 min.

Uglaševanje

Jan Cvitkovič je svojo filmsko kariero začel kot čisti naturalist – najprej kot scenarist in igralec naturščik v filmu *V Ieru* (1999) Janeza Burgerja, dve leti zatem kot režiser lastnega prvenca *Kruh in mleko*. Njegov drugi celovečerec *Odgrobadogroba* (2005) je že močno zanihal proti simbolizmu, *Archeo* pa je samo še to in poleg tega je ostal še brez besed. To je škoda, saj so bili eden Cvitkovičevih največjih adutov prav lucidni, duhoviti dialogi, ki so znali kljub svoji bizarnosti zveneti presenetljivo naravno, to pa je za slovenski film precej redka vrlina.

ŠPELA BARLIČ

Archeo v bistvu sploh ni več film, ampak mantra; en velik avdiovizualen »om«, transcendentalna vibracija, ki hoče zlesti v nebo ali v zemljo – kamor pač želite in kjer mislite, da tiči presežno. Za Cvitkoviča očitno bolj spodaj kot zgoraj. Režiser, ki je bil nekoč arheolog, je zdaj lahko oboje hkrati, le da ne koplje več po zemlji, ampak po duši in kolektivnem praspominu. Po nekakšni sanjski logiki niza do kraja estetizirane podobe narave in z njo prepojenih likov moškega, ženske in dečka, ki iščejo način, kako iz svoje različnosti ustvariti celoto. Surova kraška gruda in šik kombinezončki, v katerih po njej kolovratijo edini trije liki filma, poskušajo zajeti vse čase in prostore tega sveta in še kakšnega zraven.

O filmu, kot je *Archeo*, je težko razpravljati v kakršnih koli razumskih kategorijah. Ni ga mogoče gledati, če pri tem ne padeš vsaj v rahel trans in pristaneš na dobro uro vodene meditacije. Ampak glede na to, da se je nedolgo tega

tako burno razpravljalo o tem, kaj je in kaj ni družina, si ne morem kaj, da ga ne bi vsaj malo brala tudi skozi prizmo družbenega mita o družinski celici kot toplem gnezdju brezpogojne ljubezni in razumevanja. Seveda, družina je tudi to, a je obenem tudi polje antagonizmov in stisk; skupnost posameznikov, ki neprestano nihajo med željo »biti sam« in »biti z drugimi«, se uglašujejo in iščejo pravo točko med bližino, ki daje zavetje, in oddaljenostjo, ki omogoča svobodo. Cvitkovičevi moški, ženska in otrok si vzamejo cel film, da demonstrirajo prav to: malo se drug drugega izogibajo in malo silijo skupaj, malo se imajo radi in malo se grdo gledajo. Pravzaprav so ena zdrava, normalna družina – če bi se le še malo več pogovarjali med sabo.

Film bo gotovo pridelal skupinico gorečih občudovalcev, ki bodo prisegali na njegovo umetniško odličnost, večina pa bo kino najbrž vendarle zapustila nepotešena in z velikim vprašajem med obrvmi. *Archeo* je za film nekaj takega, kot je simbolistična poezija za literaturo – hermetična eksotika

za majhen krog odjemalcev, ki jih bolj kot zgodbe zanimajo emocije, bolj kot epska širina lirična gostota izraza in bolj kot razumski dostop intuitivna zaznava. Ampak poezija si svoj butični status lahko privošč, ker je pač »poceni«, vprašanje pa je, kako je s tem pri (iz javnih sredstev financiranem) filmu. ■

Archeo

REŽIJA JAN CVITKOVIČ

PRODUCENT STARAGARA

SLOVENIJA, 2011, 72 MIN.

Ljubljana, Kinodvor

Baletni krst prenovljenega gledališča

Ljubljanski balet se je pod vodstvom Ireka Mukhamedova za prvo premiero v prenovljeni dvorani odločil za klasiko – a v bistveno modernizirani verziji. Ta izbira se je izkazala za izjemno posrečeno, tako v vsebinskem kot v izvajalsko-tehničnem pogledu.

TINA ŠROT

Giselle, romantični balet o dekletu, ki se mu je zaradi prevare v ljubezni zmešalo in mu je odpovedalo srce, so prvič izvedli v Parizu leta 1841, povsod po svetu najpogosteje uprizarjana pa je bila koreografija Mariusa Petipaja. Angleški koreograf David Dawson je svojo interpretacijo premierno predstavil leta 2008 v Dresdnu, kjer je bil hišni koreograf. Ohranil je ljubezen med Giselle in Albrechtom, a z bolj realnim preobratom. Giselle se po nesreči nabode na Albrechtov nož in se mu nato v drugem dejanju ne prikazuje kot vila, temveč kot spomin. Dawson je sam plesal v več produkcijah *Giselle*, zato zgodbo dobro pozna, njegova vizija te ljubezni, zlorabe zaupanja in boleče izgube je nastajala sedem let. Giselle, ki je nekoč predstavljala nežno, sramežljivo in krhko dekle 19. stoletja, je zdaj močna, svobodomiseln mlada ženska. Dawson je naslovno vlogo ustvarjal skupaj z balerino Yumiko Takeshima, tudi kostumografijo te postavitve. Ustvarila sta lik pametne ženske, ki ve, kaj hoče, in nikakor ni neumna ter šibka. Močna ženska pa je tudi Bathilda. Zbira moške, ki jih ljubi, ti pa so v njeni bližini šibki. Mednje sodi tudi Albrecht, ki je Giselle predolgo prikrival svojo identiteto in dejstvo, da je zaročen. Dawson zamišljeno ugotavlja, da je v tej zgodbi najtežje Albrechtu, saj se je moral soočiti tako z bolečino ob izgubi kot z občutki krivde. V drugem dejanju opazujemo njegovo upanje, da mu bo Giselle odpustila.

»To ni abstraktni svet duhov, gre za psihološko potovanje, v katerem Albrecht poskuša sprejeti resnico in se izviti iz bolečin,« razlaga ta vedno bolj cenjeni koreograf, nekdanji član Kraljevega baleta v Birminghamu ter angleškega in nizozemskega nacionalnega baleta, ki je svojo aktivno plesno kariero končal v ansamblu Williama Forsytha. »Balet želim peljati naprej, v novo dobo, čeprav zase ne mislim, da delam revolucijo. Zavedam se, da je tehnika danes naprednejša, pričakuje se hitrejši tempo, višji skoki, večkratni obrati in virtuoznější elementi.«

Dawsonova *Giselle* temelji na klasični baletni tehniki. V prvem dejanju je koreografov klasični jezik zelo čist, vidimo lahko celo več plesa kot v izvirni različici, v drugem dejanju pa je čutiti več sodobnega pridiha. Za uprizoritev je naročil tudi priredbo glasbe Adolpha Adama, ki jo je zaupal Davidu

LJUBLJANSKI BALET SE JE NA ODER PRENOVLJENE OPERNE HIŠE VRNIL V PRESENETLJIVO SIVOČI PODOBI!

Colemanu; ta je med drugim po skladateljevih arhivskih skicah izločil vse poznejše dodatke k partituri. Kot je poudaril dirigent Marko Gašperšič, je s tem prispeval k bolj gladkemu prelivanju posamičnih delov baleta. Dawson poudarja, da je zanj izbira ekipe sodelavcev izjemno pomembna: »Najprej se počasi potapljam v material in dobivam navdih. Potem grem v studio, kjer izpilim koreografijo: na vaje ne pridem le z izdelanimi koraki, v glavi nosim celotno sliko predstave. Sem umetnik in moje poslanstvo je realizacija sanj, vizije. Balet ni hobi, ni relaksacija in ni terapija. Je privilegij. Veliki umetniki se ne rodijo, veliki umetniki se ustvarijo s pomočjo trdega dela, neskončnega števila vaj in vztrajnosti. Samo na tak način lahko dosežeš želene rezultate. To je moja filozofija, tako jaz živim in delujem.« Zato tudi o plesalcev, ki nastopajo v njegovih koreografijah, zahteva veliko. Člani ljubljanskega baletnega ansambla so morali izjemno veliko vaditi, saj se Dawson dobro zaveda vrhunske mednarodne baletne ravni, kamor je želel pripeljati tudi njih. »Želim si, da bi jim moj balet *Giselle* veliko pomenil, upam celo, da bo nekaterim ostal v spominu kot vrhunec kariere ali pa vsaj kot izkušnja, ki jih je privedla do vrhunskosti njihove izvedbe.«

Dawson je s svojo različico *Giselle* pokazal pronicljivost, inovativnost in spoštovanje do veličine klasičnega baleta.

Pri tem je upošteval visoka merila, ki jih danes določa vrhunski balet, od tehnične zahtevnosti, hitrosti gibov, virtuoznosti, visokih skokov, *pirouettes* in podržkov, ki jemljejo dih. Ljubljanski ansambel je zahtevano izpolnil, dosegel pa je tudi sočasnost v gibanju, kadar je to narekovala koreografija, in presenetil z dovršeno igro, ki je omogočala razumevanje vsebine. Vloga Giselle v izvedbi Rite Pollacchi je ustrezala liku ženske sodobnega časa. Navdušila je tako z lahkotnostjo, ki je značilna za vrhunske plesalce, kot tudi z odlično plesno tehniko. Podobno velja za Albrehta, ki ga je upodobil Petar Đorčevski. Alexander Barbu je prepričljivo nastopil v vlogi Hilariona, z značajske zanimivo vlogo Bathilde je navdušila Sanja Nešković Peršin. Zasijala sta Ana Klašnja in Lucas Jerkander, ki sta udeležila precej pomembnejši vlogi neveste in ženina kot v tradicionalni različici *Giselle*. Ansambel je s tehnično dovršeno in eterično izvedbo osupnil tudi v drugem dejanju (skupaj z Mirtho v vlogi Tjaše Kmetec), občudovali pa smo še čudoviti *pas de deux* Giselle in Albrehta (*pas de deuxi* z zanimivimi in včasih vratolomnimi izpeljavami so močan Dawsonov adut!). Publika je predstavo spremljala z aplavzi na odprti sceni in na koncu izvajalce nagradila z bučnimi ovacijami. Ljubljanski balet se je pod vodstvom Ireka Mukhamedova na oder prenovljene operne hiše vrnil v presenetljivo sivočijo podobi! ■

ADOLPHE ADAM, DAVID COLEMAN

Giselle

KOREOGRAFIJA, ZASNOVA IN REŽIJA
DAVID DAWSON

SNG OPERA IN BALET LJUBLJANA
31. 3. 2012, 120 min.

SVETOVVLJANSKI SLIKARSKI IZZIV

Zgodba o tržaških slovenskih slikarjih v obdobju 1945–60, pa tudi že prej, je zgodba o kulturi, politiki, ideologiji, nacionalnih in narodnostnih nasprotjih, predvsem pa o umetnosti, ki je veliko močnejša od vsega omenjenega in na dolgi rok edina zares preživi.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Razstavna predstavitev deveterice tržaških slikarjev, Milka Bambiča (1905–1991), Jožeta Cesarja (1907–1980), Avgusta Černigoja (1898–1985), Bogdana Groma (1918), Roberta Hlavatyja (1897–1982), Avrelija Lukežiča (1912–1980), Rudolfa Saksida (1913–1985), Alberta Sirka (1887–1947) in Lojzeta Spacala (1907–2000), katerih dela že na prvi pogled pritegnejo s svojo živahnostjo in živobarvnostjo, je dragocena priložnost za premislek o kar nekaj temah. Mesto Trst, večetnično pristanišče nekdanje avstro-ogrske monarhije in eno njenih najpomembnejših mest, ima za Slovence poseben pomen. Je simbolno mesto, v katero projiciramo različne vsebine, pogosto tudi vzdihujemo spričo neizkoriščene zgodovinske priložnosti, ki je morda sploh ni bilo ... To počnemo, ker se zdi Trst tega vreden, zakaj je tako, pa nam pomaga razumeti tudi ta razstava.

V Trstu umetniško življenje ni sledilo hitremu gospodarskemu in urbanističnemu razvoju, saj velja, da je bilo precej krmežljivo in malomeščansko sterilno, a ne v celoti. To povprečje so krepko popravljali prav omenjeni slovenski umetniki, ki so sicer imeli vsak svojo individualno ustvarjalno pot, so pa morda skupni vrhunec doživeli prav v obravnavanem obdobju. To je bil čas, ko se je v italijanski umetnosti dogajala osvoboditev od fašistične dediščine in so iskali nove poti, tudi z oziranjem nazaj. Ker je bil futurizem kompromitiran zaradi zagnanega sodelovanja v fašističnem projektu, se je od preteklih umetnostnih smeri kot ponovna možnost kazala predvsem metafizična umetnost, od sočasnih tujih vzorov pa je najbolj vlekel Picasso, še posebej njegova protivojna dela. Nekako v tem okviru so se znašli tudi naši zamejski slikarji, ki so mu pridali še svojo navezanost na rodno pokrajino, razpetost med Trst, Kras in Istro.

Za slovenske slikarje zelo pomembna komponenta je bila tudi takratna »velemestnost« Trsta, ki jim je dajala drugačne, v našem prostoru sicer neznane vzpodbude. Kozmopolitizem in širok pretok idej sta jih zaznamovala, in to so prelili v svojo umetnost, kar se najlepše vidi pri Černigoju, ob Spacalu sicer drugi od dominantnih figur skupine. Čeprav je za bolj svetovljanskega modernista torej veljal prvi, pri Spacalu pa je prihajal bolj do izraza regionalizem, je bil tudi slednji pošteno na prepihu. O tem priča na primer podatek, da naj bi Spacal do svojih elementarnih človeških figur prišel na podlagi mehiških umetniških revij, ki jih je videl na sedežu podjetja, za katerega je dekoriral luksuzne ladje.

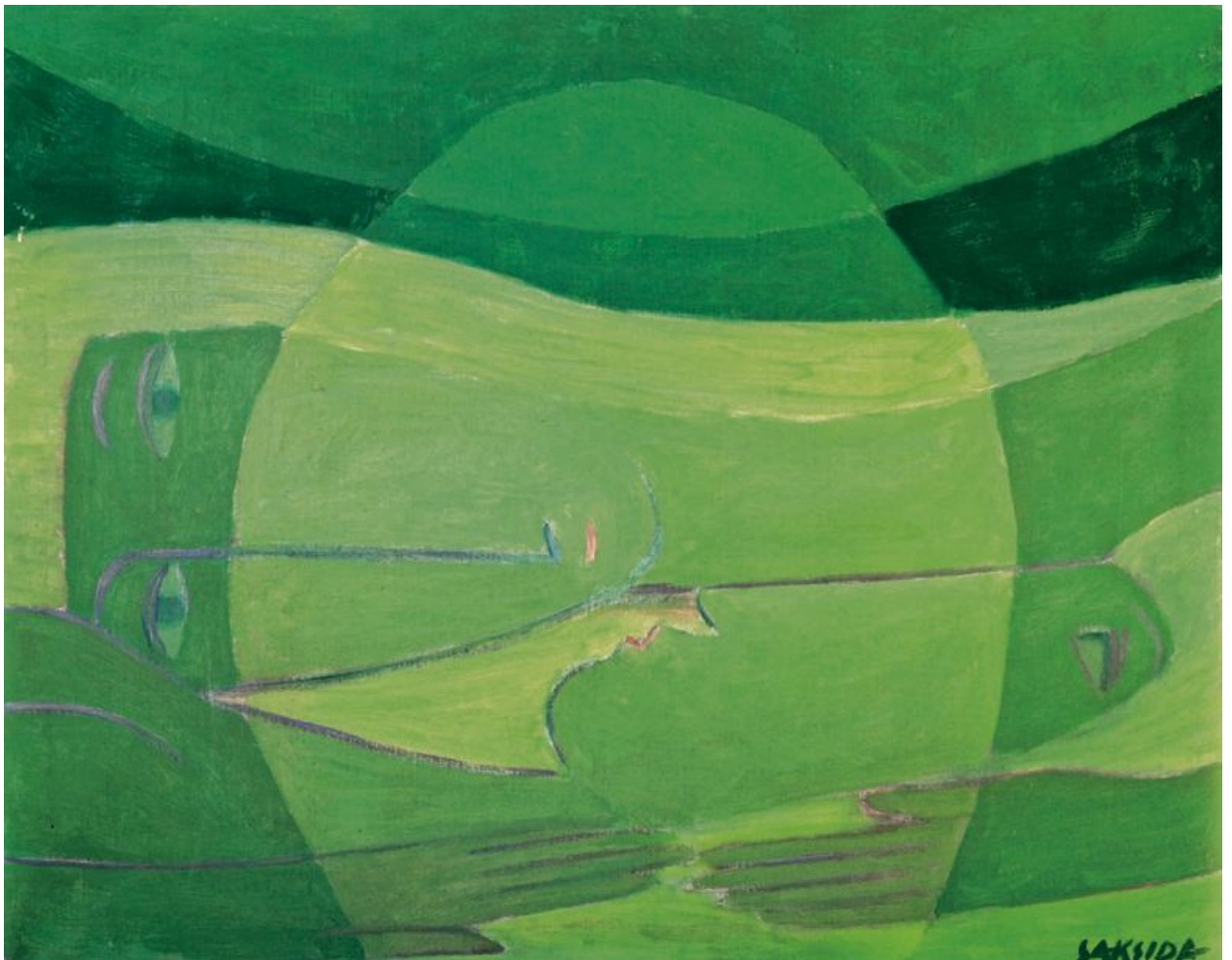
Zdi se, kot da je prav umetnost v tistem času najlepše odražala resnični pomen mesta za oba naroda, katerih pripadniki so tvorili največji narodnostni skupnosti v njem, izjemnega za našega in obrobnega za italijanskega. Slovenskim slikarjem kot da je Trst s svojo svetovljansko živahnostjo predstavljal vzpodbudo in izziv, ki so se mu zagnano odzivali, za italijanske umetnike, pripadnike naroda z mnogimi močnimi umetnostnimi centri, pa so bili izzivi očitno drugje. Vsaj kar zadeva slikarstvo, je bil torej Trst v tistem času zares naš.

A ni rečeno, da so na to tako gledali tudi v Ljubljani. Pred drugo vojno je bilo umetniško življenje v mestu ob zalivu za našo matico neznanka, za nekaj občutka o »prevratnih« umetniških idejah je s svojim kratkotrajnim prihodom v prestolnico Slovencev v dvajsetih letih poskrbel le že omenjeni Černigoj, ki pa so ga zaradi pri njem najdene »komunistične propagande« kmalu izgnali. Tudi po drugi vojni Tržačani niso bili pri vseh sprejeti enako odprti rok; kaže, da je do izraza zopet prišlo naše trdoživo sektaštvo, ljubezen do delitev in izključevanj. Pri mladih slikarjih priljubljeni Spacalov »primitivizem« je Stupica na primer označil za »pigmejsko filozofijo«, v osrednji Sloveniji pa je še vedno prevladoval posodobljeni meščanski realizem, ki ni prenesel toliko barv in spontanosti kot tržaški slikarski izlivi.

A Ljubljana (razstavi v Moderni galeriji 1950 in 1953) in ostala takratna Jugoslavija (razstave v Zagrebu in Beogradu) sta tržaške slikarje takrat načelno seveda sprejemali širokogrudno, ne glede na njihove slogovne in umetniške posebnosti. To je bil namreč čas srditega (geo)političnega in ideološkega spopada za mesto poželjenja in takratni vladajoči so se zavedali posebne vloge, ki jo ima pri prepoznavanju identitete nekega prostora



Avgust Černigoj: Šembije, 1955



Rudolf Saksida: Poljub, 1955?

umetnost, njena vitalnost, številčnost. Produkcija takratnih tržaških slovenskih slikarjev je bila torej neizbežno vpeta v hitro spreminjajoče se širše razmere, zato ne čudi, da je po letu 1954, ko je bil Trst priključen k Italiji, začela pešati. Skupinskih razstav v Ljubljani in po Jugoslaviji niso več prirejali, umetnikom pa je usoda namenila različne poti – eden njih (Bogdan Grom) je končal celo v Ameriki.

»Osvojitev Trsta« je bila vsaj toliko kot narodnostni tudi ideološki projekt in treba je vedeti, da se je takrat tudi mnogim italijanskim levičarjem zdela znosnejša možnost življenja v Titovi Jugoslaviji kot v ponovno desni, demokrščanski Italiji. V takšnih razmerah so bili seveda zelo aktivni različni komisarji, ki so se zagnano trudili usmerjati tudi umetnost. Naši slikarji,

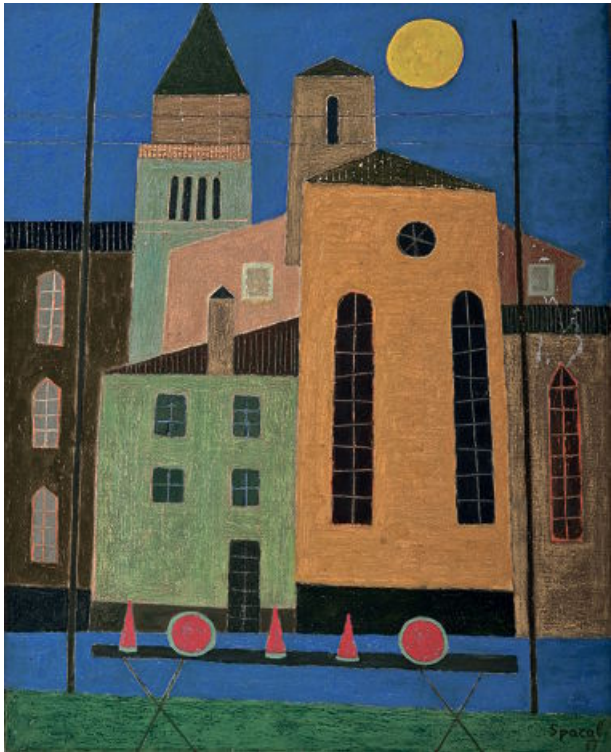
po prepričanju naj bi sicer vsi bili levičarji, so se na partijske direktive sicer odzivali različno, so pa bili v tem smislu gotovo svobodnejši od ljubljanskih kolegov. V tem kontekstu se zdi simpatična anekdota iz zagovora Černigoja in Spacala pred partijskimi kadri, ki so jima pridigali, da je treba slikati za ljudi. Černigoj pa je dvomno odgovoril, da še nikoli ni slikal za živino. S tem se je pogovor končal, slikarja pa sta še naprej lahko ustvarjala po svoje. Posledice takšnega pogovora v Ljubljani bi utegnile biti drugačne.

Po dokončni rešitvi tržaškega vprašanja so slikarji z razstave dogajanje v matici sooblikovali na druge načine, virus je bil zasejan, vplivi so se bolj ali manj prijemali. Spacal je s svojimi zvezami pripomogel k ustvarjanju podpornega okolja za lju-

Razprta obzorja

TRŽAŠKI SLOVENSKI SLIKARJI 1945–60

CANKARJEV DOM, LJUBLJANA
do 30. 6. 2012



Lojze Spacal: Lubenice, 1957

bljanski Mednarodni grafični bienale, po vzoru tržaške so se tudi po Sloveniji pojavile slikarske skupine, »temni modernizem« in žalobno eksistenčni toni osrednjeslovenskih slikarjev so se neizbežno soočili s prevetrivijo, uveljavilo se je vzporedno ustvarjanje tako v slikarstvu kot v grafiki, Ljubljana je bila soočena s pišem z Zahoda ...

Ob tem je treba priznati, da tržaški slikarji niso bili kakšni vzvišeni, brezmadežni geniji, ampak predvsem nemirni, zagnani iskalci in pogosto tudi posnemovalci tujih vzorov. Lukežič se je pri iskanju motivike vrnil celo do van Gogha (vrane, žitna polja ...), pri Spacalu je opaziti kar nekaj vplivov, Černigoj je pogosto koga posnemal, pa je bil verjetno med vsemi še najizvirnejši, a kljub temu so njihov ustvarjalni vitalizem in mnogi njegovi rezultati navdušujoči. Pritegnejo na primer Bambičeva slabo znana slikarska dela, Cesarjeva platna so tako rekoč barvne eksplozije, Černigoja tokrat srečamo v različnih registrih, tudi z živobarvnimi industrijskimi

PREDSTAVITEV DEVETERICE TRŽAŠKIH SLIKARJEV JE DRAGOCENA PRILOŽNOST ZA PREMISLEK O KAR NEKAJ TEMA. MESTO TRST IMA ZA SLOVENCE NAMREČ POSEBEN POMEN. JE SIMBOLNO MESTO, V KATERO PROJICIRAMO RAZLIČNE VSEBINE, POGOSTO TUDI VZDIHUJEMO SPRIČO NEIZKORIŠČENE ZGODOVINSKE PRILOŽNOSTI, KI JE MORDA SPLOH NI BILO ...

in pristaniškimi krajinami ter razigranima akvareloma s francoskim motivom, Grom vzbudi zanimanje tudi s scen-skimi osnutki, Hlavaty blesti z občutenimi, kompozicijsko in barvno nadvse učinkovitimi akvareli, Saksida pritegne s »sodobnim« *Poljubom*, vsebinsko zanimivimi protivojnimi *Papirnatimi zrakoplovi*, Sirkove ilustracije za Seliškarjevo *Bratovščino Sinjega galeba* se še vedno zdijo sveže, Spacala spoznamo tudi kot oblikovalca knjig ...

Razstavni katalog vsebuje tudi kakšen manj znan podatek, na primer tistega, da je Rudolf Saksida nekoč deloval kot futurist, specializiran za »zračno slikarstvo« (slikanje iz perspektive letal), edina opazna pomanjkljivost razstave pa se zdi spregledanje Bambičevega striparskega delovanja. Gre namreč za našega prvega pravega tovrstnega avtorja, s svetlimi črkami zapisanega v zgodovino slovenskega stripa.

Zaenkrat se lahko samo vprašamo, koliko in katera dela bi gledali na aktualni ljubljanski razstavi, če ne bi v kratkem (20. aprila) v Trstu (v razstavišču Salone degli Incanti) pripravljali podobne, a širše zastavljene razstave, ki bo pod istim naslovom kot ljubljanska predstavila slovensko likovno umetnost 20. stoletja v Italiji. To bo šele prva priložnost za tako obsežen vpogled v slovensko umetniško ustvarjalnost v središču Trsta in morda bo kaj pripomogla k temu, da bo poslej več Tržičanov Slovence razločevalo iz zanje očitno zelo amorfne gmote »Slovanov«, h katerim vzvišeno prištevajo vse, kar je vzhodno od meje. Za razstavo bo poskrbela zamejska Finančna in delniška družba KB 1909, ki je lep primer odgovornega, svojemu okolju zavezanega poslovanja, ki presega zgolj ekonomski interes.

Oglejte si torej razstavo v Cankarjevem domu in pojdite tudi na tisto v Trst in na nov način boste spoznali, zakaj je to tudi naše mesto. ■

OBRED CELJENJA RAN

Novi roman Dušana Šarotarja, ki je izšel v dvojezični izdaji – ob izvirniku lahko prebiramo prevod v porabščino –, je eno njegovih najboljših del. Ni nujno, da bo zadovoljil bralce, ki so na lovu za zgodbo in imajo radi pregleden koordinatni sistem dogajanja. Zagotovo pa bodo na svoj račun prišli oni, ki so jim blizu hermetična literatura, metaforični jezik in izrazitost estetskih prvin.

TINA VRŠČAJ

Ostani z mano, duša moja je knjiga, v katero se lahko zapremo in poglobimo, če nimamo drugega prostora, kjer bi vladala tišina, in tam v miru meditiramo o naših dušah.

Med vsemi, ki so se po komaj končani drugi svetovni vojni »zgrinjali v sredozemska pristanišča, iskali ladje, da bi jih odpeljale nekam daleč od spominov, požganih domov, storjenih zločinov ali nepopravljenih krivic«, sta tudi protagonist romana, Ela in fotograf. Znajdeta se na ladji, namenjeni v Kanado. Ela se pritihtopi v fotografovo kabino v podpalubju, kjer si je ta uredil temnico za razvijanje slik. Med skupno potjo drug drugemu pripovedujeta o svojih bližnjih, ki jima jih je vzela vojna. Ela je ostala brez mame in očeta, fotograf je poleg staršev izgubil tudi sestrice Gerti. Imata veliko skupnega; družji ju občutek osamljenosti, zapuščeni in prekmursko poreklo. Njuna skupna točka je tudi fotograf Julius, ki je bil obema nadvse ljub. Protagonist se je z njim seznanil v taborišču Auschwitz, kamor so odpeljali domala vse prekmurske jude, in mojster ga je tam naučil fotografirati oblake. Julius taborišča ni preživel, protagonist pa se je sicer vrnil domov, a v lastni »dom« ni več sodil. Ljudem v svojih krajih je dejal: »Ničesar nimam, vsi so mrtvi, grem fotografirat oblake.«

Ladja z junakoma, ki pluje čez ocean, je le okvir, sedanjost, a Šarotarjevi junaki so zazrti v preteklost. Sedanjost junakov se zrcali v monotonem valovanju morja in je prazna, kakor nebo brez oblakov. Nastalo praznino polnijo spomini.

Roman je lepo oblikovan, a s tem ne mislim na platnice, ozaljšane s fotografijo, ki jo je posnel Šarotar, tudi sam fotograf. Lepota in ubranost tičita v spajanju različnih glasov, ženskega in moškega, prvoosebne in tretjeosebne. Vsi pripovedni tokovi se zlivajo v isto morje, s tem pa poudarjajo vzajemnost in sinhronost doživljanja Ele in fotografa, čeprav sta zazrta vsak v svoj svet, v svojo minuloost. Roman z uravnoteženo in spontano strukturo ustvarja vtis celovitosti in »vsepovezanosti« življenja. Vsak trenutek vsebuje vse prejšnje in vse prihodnje, pa tudi vse vzporedne. Tako kot v Borgesovi zgodbi *Božji napis* beseda »tiger« pomeni tudi vse, kar je ta pojedel, tigre, ki so ga skotili, tiste, ki so skotili njih itn., tudi vsak posamezen izsek iz življenja Šarotarjevih protagonistov opominja na vse druge odlomke v zgodbi, na tiste, ki so se že zgodili, in na prihodnje, ki jih je šele slutiti.

Oblika romana ne zasluži hvala le zaradi svoje strukture, temveč tudi zaradi jezika. Spet srečamo značilen Šarotarjev slog: iskren, občutljiv, metaforičen in nostalgičen. Pričara vtis minevanja in nesmrtnosti hkrati. Kajti življenje je minljivo, pripoveduje ta roman, a duša ostane. Nič, kar smo doživeli, nič, kar smo storili, ne gre v pozabo. V življenju pustimo – poetično rečeno, a drugače o tej knjigi skoraj ni mogoče –, če ne drugega, del sebe v neki zemlji, stopinje v nekih tleh, prstne odtise na steklu, ali pa za nami ostane vsaj kaka fotografija; in naše duše se preobrazijo v oblake. Kadar avtor uporablja svoje priljubljene besede duša,

spomin, občutek, nostalgija ali slutnja, izvede nekakšno magijo, kajti iz teh besed nastane roman, ki ne deluje – kot bi se utegnili bati – izrabljeno sentimentalno, temveč je metafora, ki kaže na transcendentno izkušnjo avtorja in to prenaša tudi bralcem.

Zato je *Ostani z mano, duša moja* ena tistih knjig, ki jim s pisanjem o njih, povzemanjem in razlaganjem le težko kaj dodamo, zagotovo pa jih poenostavimo in oropamo večpomenskosti. Šarotarjeva poetika se odpira v različne smeri, hkrati pa je v vsaki posamezni smeri krhka in ranljiva. Eden najbolj metaforičnih prizorov je na primer tisti, ko Ela (oziroma njena duša) gola in bosa išče svoj kovček, ki ga je naredil njen oče, in vodo, ker je žejna; znajde se v labirintu temnih hodnikov in nikjer ni žive duše, ki bi ji pomagala. Ta prizor meri na splošno osamljenost in izgubljenost v svetu, na katerem se godijo vojne in gradijo taborišča; potovanje z ladjo čez ocean, ki ne bo prineslo odrešenja, pa je bržkone lahko prisposodba za našo pot skozi življenje.

Avtor torej z novim romanom nadaljuje pot, ki jo je začel že s knjigo *Biljard v Dobrayu* leta 2007. Obema deloma so skupni poetični jezik, tema soboških judov med vojno, posvetili avtorjevemu staremu očetu oziroma fotografu Juliusu Schönauerju in ne nazadnje neutrudljivo premlevanje bolečih spominov, kar pripoved bralcu sugerira z nenehnim vračanjem k istim podobam. V novem romanu so te nostalgичno vznemirljive podobe med drugim božič, sneg, topla hiša, pismo, fotografije, oblaki in kovček. Predvsem pa omenjena podoba ladje, ki je imela pomembno mesto že v *Biljardu* in zbirki zgodb *Nostalgija*, v novem delu postane najmočnejša, osrednja podoba, iz katere rastejo vse druge.

Biljard je še imel nekaj pomanjkljivosti oziroma odvečnosti. Zaradi ponavljajočih se besednih zvez se je tam bralcu na primer zdelo, da se vrtil na mestu. Roman *Ostani z mano, duša moja* je te slabosti odpravil. V nasprotju s predhodnikom ima pravšnje mero ponavljanja in njegova oblika se lepo zlije z vsebino. Avtor tu z občutljivostjo razkriva, kar se je nameril razkriti: odmetava sneg z življenj svojih junakov, izkopava jih iz grobov. Ti junaki so prazni, votli – kako dobro čutimo njihovo izvotljenost! –, saj je njihova življenja opustošila vojna.

Pripoved je prežeta s tihim razočaranjem nad tem, kakšna nedoumljiva grozodejstva je ena duša sposobna narediti drugi. Šarotar o grozodejstvih skoraj ne govori, temveč o njih zelo učinkovito molči. Groza je v ozadju, ne vidimo je, zaznavamo le senco, ki jo meče na junake. Avtor ima res neverjeten občutek za pripoved, obarvano s spomini, izgubo ter hrepenenjem po smiselnem in lepem. A še več kot to: pripovedovanje je v tem romanu tudi obred celjenja ran. Junaka se »zdravita« s pogovarjanjem in zapisovanjem. Avtor skuša s peresno šivanko zašiti nečedne razpoke zgodovine. S svojo pripovedjo vse tisto naključno in nesmiselno, kar nam usoda včasih naprti – to je gotovo dolžnost vsake umetnine –, tudi zares osmisli in posveti. ■



DUŠAN ŠAROTAR

Ostani z mano, duša moja
Ostani z menov, duša moja

PREVOD V PORABŠČINO

MARIJANA SUKIČ, MILAN VINCETIČ

FRANC-FRANC, MURSKA SOBOTA 2011

175 str., 15 €



FOTO BLAŽ SAMEC

SPLOŠNA IZOBRAZBA

O tem, kaj je ali naj bi bila splošna izobrazba, ni enoznačnih odgovorov. Pa vendar obstajajo tako tisti, ki so prepričani, da je danes na splošno manjka, kot tisti, ki se jim sploh ne zdi pomembna. **Agata Tomažič** se je o tem pogovarjala s klasično filologinjo dr. Svetlano Slapšak, s sociologoma dr. Nedo Pagon in dr. Bojanom Baskarjem ter pisateljem dr. Alojzom Ihanom. **Andrej Drpal** je mnenja, da smo se zahodnjaki pustili prepričati, kako je količina znanja, ki ga je ustvarilo človeštvo, tako obsežna, da je niti računalnik, kaj šele en sam človek, ne more spraviti v svoj omejeni pomnilnik, **Manca G. Renko** pa komentira nekatere tuje raziskave splošne razgledanosti in se ozre še na razmere pri nas.

Nič ne vem, torej sem?

Splošna izobrazba je v marsičem kot jeti: nihče ga še ni nikoli videl, pa vendar si ga mnogi prizadevajo ujeti in proučevati. Ali kot zdrava pamet: preveč izmuzljiva za točno definicijo, ko pa jo nekje oziroma pri nekom pogrešimo, se zelo dobro zavemo, da je ni.

AGATA TOMAŽIČ

Zaradi ohlapnosti definicije, kaj je splošna izobrazba, se razglabljanja o njej lahko odvrtijo v povsem nepredvidljive smeri, od utemeljevanja, da jo danes opredeljujejo drugačne veščine in znanja kot v predspletnih časih, do nostalgичnega zaziranja v preteklost in bentejnja nad sodobno mladino, ki bi jo bojda še najbolje označevala skovanka *Nič ne vem, torej sem*. Ob kateri mladi ne bi niti trenili z očesom, ker ne bi prepoznali posmehljivega tona in rekov, iz katerih je sestavljena: *Vem, da nič ne vem in Mislim, torej sem*.

Tako kot se razlikujejo pogledi na sestavne dele splošne izobrazbe, tudi ni enotnega prepričanja, ali je poznavanje svetovne zgodovine, obvladovanje latinščine in osnov periodnega sistema ter zgodbe o nastanku Newtonovih zakonov kaj več kot snov za lahkotno kramljanje na slovesni večerji. Menda je Umberto Eco nekoč dejal, da dobra (splošna) izobrazba pomeni dvajset let prednosti na poklicnem področju. In če je praktična unovčljivost splošne izobrazbe pravzaprav nedokazljiva, pa skorajda ni sporno, da je je največ mogoče pridobiti v obdobju, ko so mladi možgani najbolj sveži in odprti za novo znanje: v srednji šoli. Tega se najbrž dobro zavedajo devetošolci, bolje rečeno njihovi starši, ki te dni mrzlično berejo podatke o vpisanih na srednje šole in si poskušajo zagotoviti vpis na najboljšo. Koliko splošne izobrazbe – najsi jo bodo unovčevali pri delodajalcu ali ob družabnih priložnostih – bodo od tam odnesli, pa ni odvisno le od profesorjev, temveč tudi od njihove radovednosti in žeje po znanju.

Urednica pri založbi Studia Humanitatis, publicistka in prevajalka **dr. Neda Pagon**, priznava, da ob omembi teme pogovora – splošna razgledanost oziroma izobrazba – sprva ni oklevala, kako bo odgovorila: da ju v internetni dobi kratko in malo ni več! Po razmisleku pa je stališče omilila in sklenila, da je splošna razgledanost najbrž *Zeitgeist*, duh časa, in da je pri tem manj pomembno, kaj je njen vir. Če je to splet, je pač splet. V njeni generaciji so jo črpali iz študija, branja, podčrtavanja knjig. Danes po njenem mnenju prevladuje splošna razgledanost nad splošno izobrazbo – ta dva pojma namreč ločuje, pri čemer razgledanost razume kot sopomenko informiranosti, ki lahko seže daleč, ne pa tudi v globino.

V stikih z mlado generacijo, s katero se pri svojem založniškem delu trudi čim več sodelovati, se ji dogaja, da nemalokrat raje ne povpraša po tistem, kar seže dlje od osnovne informacije, ker ve, da bo razočarana ... Zato pa se tem bolj razveseli tistih redkih, ki so še navajeni brati in razpravljati o prebranem.

Klasična izobrazba je seveda potrebna, paradoks pa je v tem, da se prav za humanistiko tako rado govori, da je neuporabna, ker ne proizvaja dodane vrednosti, a vendar jo proizvaja – dodana vrednost je vednost. In proizvodnja vednosti mora ostati nacionalna stvar, četudi lahko kupujemo vijake, izdelane na Kitajskem, razmišlja Pagonova.

Živimo v pragmatičnih časih, ko prevladujejo parole, vse več je površinske izobrazbe in površinske razgledanosti. V takem okolju se razvija množstvo dezorientiranih posameznikov, ki se jih mimogrede primejo mnenja, predsodki; ni pa prave prepričanosti, ki pride s trdim delom in poglobljenim študijem, je

prepričana Pagonova. Ker smo tako gnetljiva masa, so nas zlahka prepričali, da smo potrošniki – čeprav se tako ne čutimo vsi državljani. Otopelost ljudi je posledica tega, da so premalo izobraženi – niso avtonomni v svojih mišljenjih. Govori se o svobodi izbire, a v resnici nam je vse ponujeno, vse delegirano, prava svoboda je izbrati nič od ponujenega, meni sogovornica.

Izobraževalni sistem je pri pridobivanju splošne izobrazbe primarnega pomena. Generacije, ki so hodile v šolo po drugi svetovni vojni, med katere sodi tudi sama, ne morejo trditi, da so bile deležne prav posebno kakovostne izobrazbe, pa vendar so že v srednji šoli zelo veliko brali in so s tem nadaljevali tudi na fakultetah. Danes to ni več tako; vsi silijo v neke specializacije, ki pa po drugi strani ne dajejo širine. Duha časa ni več, niti ni več kriterij, ker je vse enako, globalizirano. Glede na vse možnosti, ki nam jih čas ponuja, premalo delamo zgodovino; poleg tega ljudje pišejo brez razmisleka, od trenutka, ko se porodi ideja, do trenutka, ko se znajde na papirju, mine premalo časa, ni refleksije. Neda Pagon poudarja, da ne pričakuje »svetovnega duha na belem konju«, ne ve pa, ali »smo mi tisti, na katere smo čakali«.

ZNANJE KOT PRIVILEGIJ BOGATIH

Splošna izobrazba je seveda odvisna od zgodovinskih okoliščin, točneje od prepustnosti družbenega sistema za znanje, pravi **dr. Svetlana Slapšak**, redna profesorica antropologije antičnih svetov in antropologije spolov ter dekanja na ISH. Demokracija pa je osnovni pogoj za širjenje znanja. Današnje okoliščine so se pomaknile v drugo smer: ni ne demokracije ne prepustnosti sistema,

ne le v Sloveniji in v posttranzicijskih državah, temveč v zahodnem svetu nasploh. Vse bolj se utrjuje načelo, da je znanje luksuz, meni.

Pri pridobivanju splošne izobrazbe sta pomembna oba, šolski sistem in družinsko okolje. S to ključno razliko, da so bili včasih, na začetku 20. stoletja, gimnazijski profesorji elita, ki je objavljala tudi v univerzitetnih zbornikih, gimnazija pa tista faza izobraževanja, ki je odločilno vplivala na posameznika. Sodobni kapitalizem z vsemi možnimi variantami improvizira cenzure znanja, vključno s tistimi iz fevdalnih družbenih sistemov: morda se res spreminja v nekakšno hibridno obliko fevdalizma. Da je znanje v dobi interneta splošno dostopno, je trditev, ki nima realne osnove, je prepričana Slapšakova. Kaj pa t. i. digitalni razkorak, koliko je območij na svetu, kjer nimajo dostopa do interneta, da niti ne govorimo o izpadu elektrike ... Splet je omrežil predvsem zahodni svet, poudarja. Na internetu je resda veliko antičnih besedil, ker zanje ni avtorskih pravic – koliko pa je uporabnikov? Njena projekcija je, da bodo v prihodnosti humanistiko študirali otroci najbogatejših družin, ki si bodo znanje latinščine, grščine in ostalih »nekoristnih« zadev lahko privoščili, posebej če gre za tiste dediče, ki niso sposobni za biznis. Ta skupina bo dovolj, da se zagotovi generacijsko nadaljevanje podobnih znanstvenih disciplin. Znanje bo vse bolj privilegij bogatih. Kar se kulture oziroma umetnosti tiče, bodo tukaj bogati morali iskati talente, tudi med reveži: plačali bodo in kontrolirali proizvodnjo kulturnih dobrin, ki so jim potrebne.

Kaj je danes vrednota, ali se splošno izobrazbo spoštuje, je unovčljiva na trgu delovne



FOTO MAURIC PIVK

Svetlana Slapšak: »Splošna izobrazba je odvisna od prepustnosti družbenega sistema za znanje.«



FOTO IGOR MODIC

Neda Pagon: »Vse več je površinske izobrazbe in površinske razgledanosti.«



FOTO JURE ERŽEN

Bojan Baskar: »Multikulturalizem bi moral postati eden od stebrov splošne izobrazbe.«



FOTO JOŽE SUHADOLNIK

Alojz Ihan: »Ker splošno, nespecifično znanje danes ne prinaša koristi, ga je pošteno umestiti v kategorijo družabnega kramljanja.«

sile? Slapšakova na to vprašanje odgovarja s konkretnim primerom: arheologi so marginalci, ki jih ne kaže poslušati, nanje se vsi poživljajo, o čemer priča izraz, ki ga je javnost skovala zanje: »žličkarji«. A če so arheologi marginalci, čeprav je stopnja zaposlenosti med doktorji arheologije izjemno visoka, lahko preteklost prepustimo zainteresiranim uporabnikom, fevdalcem: okrasna/vrtna arheologija, dvorsko zgodovinarstvo ... Izobrazenci bodo sčasoma tvorili sekte, morda celo laične samostane kot centre znanja; lahko se zabavamo z utopijami.

Znanje ni več vrednota. Določene vrste znanja se sicer res prodaja kot vrednoto, praksa pa pokaže drugačno sliko: že nekaj generacij študentov meni, da Wikipedija kot vir informacij zadostuje; ne znajdejo se več v študiju in raziskovanju. Mladi danes niso le prikrajšani za znanje, temveč predvsem za večšine, kako se dokopati do znanja; manjka jim osnovne formalne logike. Klasična filologija, nekdanji eden najdebelejših stebrov klasične izobrazbe, je danes neznatnega pomena. A je norost zavreči jezik oziroma jezika, ki imata tako neverjetne potenciale tvorjenja novih izrazov, še zlasti grščina.

MLADI NISO LENOBNI

V primerjavi z današnjo univerzalno dostopnostjo do znanja naj bi bilo to v socialističnem sistemu precej težje dostopno in podvrženo cenzuri. To tezo postavlja na laž podatek o tem, da je sogovornica sredi šestdesetih let v klasični gimnaziji imela polletni seminar o Svetem pismu – ker je ena od gimnazijskih profesorice pač menila, da je poznavanje Biblije nujno potrebno. Socialistični kvalifikativ za državljanstvo je bilo znanje, ali preprosto branje – seveda določenih tekstov. Danes pa državljanstvo večinoma določa »kri«, znanje je popolnoma nepotrebno, razen za tujce: spomnimo se nedavnih testov znanja za Turke v Nemčiji, ki paradoksalno pomenijo, da morajo biti Turki bolj pametni in izobraženi od Nemcev.

Vendar pa Slapšakova ne pozabi omeniti še nečesa pozitivnega: pri mladih še vedno zazna tisti eros raziskovanja, strast, s katero se spravljajo raziskovat temo. »To niso lenobne generacije, to so pametni ljudje!« Na zahteven doktorski študij humanistike na ISH še zmeraj prihajajo izjemni mladi ljudje, ki se zavedajo omejenih perspektiv. In če takšnemu mlademu človeku predlagate, naj dela na blagajni v supermarketu, ker bo tako lahko zaslužil nekaj denarja, če že v stroki, za katero se je izobraževal, ne najde dela, je to zločin, ker družba potrebuje pamet. Narodna top-lista pameti in znanja, torej poslanci, so žalosten dokaz padca pameti tistih, ki volijo. Slapšakova poudarja, da si ne dela utvar, da bo izbruhnila kakšna revolucija: »Še ogromno prostora je za eksploatacijo in strah!« Velike dogodke bodo na žalost sprožili povsem nepomembni incidenti, je prepričana, pa tudi, da so možne diktature novih, hibridnih oblik, ki jih že vidimo v mnogih državah na svetu.

Zaradi vsega tega je na mestu vprašanje, kako pograbit znanje in ga odnesti v neznan svet, preden ga bogataši zaklenejo? Z izrazom »bogataši« namreč označuje tisti odstotek prebivalstva, ki bo preživel, ker mu bo omogočen dostop do zdravil, tehnike, mobilnosti, hrane ipd., karkoli se že zgodi – vojne, katastrofe, epidemije. Groba šala z Darwinovo teorijo!

GEOGRAFIJA – ANTROPOLOGIJA – EKOLOGIJA

Šolski sistem ni edini, ki zagotavlja splošno izobrazbo, meni **dr. Bojan Baskar**, redni profesor socialne antropologije in mediteranistike na FF. Tudi družinsko okolje nima toliko vpliva, gre za bolj ljubiteljske načine, povezane z aristokracijo duha – posamezniki, ki si to lahko privoščijo, se pravi, da imajo prosti čas, bogatijo znanje s klubskimi oblikami druženja, samoizobraževanjem ipd. Danes je skorajda samoumevno, da splošno izobražen človek veliko bere, v brezpisnih

družbah znanje v knjigah ni bilo dostopno. Knjige imajo v resnici pomembno vlogo le v tistem podglavju splošne izobrazbe, ki se tiče literature; za naravoslovno-tehnične znanosti pa ni nujno brati ...

Baskar se zavzema za koncept splošne izobrazbe, ki je precej prizemljen in zatorej tudi bolj praktično unovčljiv: temeljil naj bi na trikotniku geografija – antropologija – ekologija. V Evropi je bil dolga leta bolj poudarek na humanistiki, sploh filologiji, se pravi znanju tujih jezikov. Zdaj je veliko drugih, novih stvari, ki so prav tako pomembne, vsekakor je treba v obzir jemati razvoj družboslovja, je prepričan sogovornik. Še pred poldrugim stoletjem to niti ni imelo kaj ponuditi, zdaj pa je napočil čas, da se to posodobi. Kar zadeva pomen latinščine, je bil Baskar, tudi avtor knjige z naslovom *Latinščina, prosim! Latinščina in njeno izganjanje na Slovenskem, 1849–1987* (založba Krt, 1987), včasih prepričan, da ta ni zanemarljiva. V usmerjenem izobraževanju je bila latinščina zapostavljena z argumentom, da je elitistična. Zdaj je njegovo stališče malce drugačno; zastavlja si vprašanje, ali je v latinščini kaj splošnoformativnega. In danes ne verjame več v pritrdilni odgovor. Podobno je z velikimi romani 19. stoletja (Zola, Dostojevski ...); literarna teorija je bila v času njegovega šolanja prva intelektualna hrana in Baskar trdi, da se je sam formiral ob branju knjig iz zbirke *Dvajseto stoletje*. Danes študenti teh del ne poznajo več. Vendar pa ne smemo prehitro postaviti vprašanja, ali je to dobro ali slabo. Vprašajmo se raje, ali imajo ti romani danes kakšno formativno vrednost? Počasi se umikajo iz šolskega kurikula, vzporedno poteka proces vključevanja novih stvari, zato včasih zmanjka prostora za stare. V zvezi s tem je slišati veliko preveč iracionalnih diskurzov in moraliziranja, meni.

Besedna zveza splošna izobrazba v različnih jezikih nastopa v različnih oblikah: v francoščini kot *culture générale*, v nemščini kot *Bildung*, v angleščini kot *liberal*

education, kar izvira iz besedne zveze *artes liberales* – vede, ki jih je v antičnih časih moral obvladati svobodni državljan: slovničar, logika, retorika (trivium); v srednjem veku so jih razširili na aritmetiko, geometrijo, glasbo in astronomijo (quadrivium). Vedno se na novo definira, kaj je predmet splošne izobrazbe in splošnega izobraževanja – se pravi, da to vsekakor je podvrženo zgodovinskim okoliščinam. Nasploh je splošna izobrazba, vsaj v zahodnih državah, vse preveč evropocentrična, zato je prav, da bi multikulturalizem postal eden od stebrov splošne izobrazbe – to je še tem pomembnejše v izrazito imigrantskih okoljih, kakršne so Združene države.

Sicer pa Baskar meni, da pri šolanju in konceptu splošne izobrazbe ni problematično izginjanje klasikov (v vsakršnem pomenu), navsezadnje to v zgodovini ni tako nenavaden pojav, bolj pa bi se morali zamisliti nad procesi, ki silijo v blagovljenje šolstva, njih vzrok pa je drugod in nikakor ni stvar splošne izobrazbe. Še več: z malo domišljije si lahko predstavljamo, da neoliberalci, ki uničujejo šolstvo, tako da ga hočejo poblagoviti, v zasebnih krogih bentijo čez mlade, češ da ti nič več ne vedo in ne premorejo splošne izobrazbe ...

SOL JAVNE OSEBNOSTI

Dojemanje splošne izobrazbe je vsekakor podvrženo zgodovinskim, pa tudi geografskim okoliščinam, že v Evropi jo vidimo drugače kot v ZDA, pravi prof. **dr. Alojz Ihan**, profesor imunologije in mikrobiologije, specialist klinične mikrobiologije in vodja oddelka za imunologijo na Inštitutu za mikrobiologijo in imunologijo Medicinske fakultete v Ljubljani, ki je tudi pisatelj. V Združenih državah humanistični del splošne izobrazbe velja za eksotičen hobi, s katerim se lahko pobahaš pri večerji. Vendar z njim še zdaleč ne pozanješ toliko občudovanja kot s pripovedmi o potovanjih ali ribiških podvigih, dodaja Ihan. Splošna izobrazba

je zanj »sol javne osebnosti«, v službi individualizacije javne osebnosti, ni pa povezana z družbenim statusom posameznika, za katerega več štejejo specifična znanja, ki so bolj unovčljiva. Takšno stališče, ki za zdaj prevladuje v ameriški družbi, se po sogovornikovem mnenju preliva tudi onkraj Atlantika, v Evropo. Šele ko imaš denar in s tem povezan socialni status, vse to vzbudi zanimanje za osebno, katerega del je (ali pač ni) splošna izobrazba. Sama po sebi pa ta ni neka vrednota, ki bi zagotavljala družbeni status, je prepričan Ihan. V zahodni Evropi je bolj »seksi«, če obvladuješ humanistiko, zlasti ekonomsko in politično zgodovino, medtem ko v ZDA zablestiš z znanji iz naravoslovno-tehničnih strok, če na primer v detailje razumeš delovanje jedrskega reaktorja, pravi sogovornik, ki meni, da je splošna izobrazba v Sloveniji zelo ideologizirana – a ne v političnem smislu, temveč v smislu borbe za položaje.

To njegovo prepričanje temelji na tezi o obstoju dveh različnih tipov kultur, ki temeljita na zgodovinskih okoliščinah preživetja posameznih narodov. Prvi tip kulture se ustvari ob neizčrpnih naravnih virih, na primer nafte. Tu je spretnost preživetja v prilaščanju virov, primer so arabske dežele in Rusija, kjer se razvije enostavna, a groba kultura politično-podzemno-agresivnih navez. To so tajkunske-pravljarske kulture, kjer lahko človek v trenutku pride do bogastva (recimo ko se polasti naftne pipe ali v politiki zmaga njegov prijatelj) in je v naslednjem trenutku ob glavo. Zato je vedno vse mogoče in nič ni tako, kot je videti. Za zahodne države pa je značilen tip ekspanzivne vojaško-trgovske in industrijske kulture, bogastvo se pridobi z organiziranjem v podjetne time, zato je ta kultura tehnična in temelji na prepričanju, da se z nekim dovolj specifičnim projektom da doseči ogromen preboj (primer: ogromno multinacionalk kuje svoj dobiček iz enega samega uspešnega proizvoda). Naša, se pravi slovenska kultura je po mentaliteti še naivna, pravljarska, zato smo takoj, ko smo postali svobodni, uvedli tajkunstvo, ki pa je propadlo, ko nam je zmanjkalo našega edinega naftnega jezera – družbene lastnine. Zaradi zgodovine hlapčevanja pa nismo večji ekspanzivne timske organiziranosti. V temelju nas prežema le občutek, da ni mogoče ustvariti kaj novega, zato lahko pridobimo le s tem, ko nadzor nad zelo omejenimi viri iztrgamo svojim sosedom, sovaščanom, sovravnim. Vsota vseh virov se ne spreminja, le množica, ki se gnete okoli njih, se prerazporeja. Zato nenehno iščemo razloge za prepir, polarizacijo, stigmatizacijo drugih, da bi jih osramotili in potisnili stran od virov. Ni važno, kaj, vero, spolnost, zgodovino, politiko, tudi izobrazba pogosto ni toliko v funkciji boljšega dela kot izrivanja in stigmatizacije drugih. V tako bipolarni kulturi medsebojnih stigmatizacij je vsak Slovenec v nekaj deset bipolarnih vlogah hkrati, črnih in rdečih, liberalnih in konservativnih, kmečkih in urbanih, zasebniških in državnih, humanističnih in tehničnih in še in še. V slovenskih bipolarnih borbah je splošna izobrazba neredko zgolj ena od kategorij orožja, ena od stigmatizacij drugih v boju za lastništvo nad viri, opozarja Ihan.

SNOV ZA DRUŽABNO KRAMLJANJE

Ker splošno, nespecifično znanje danes ne prinaša koristi, ga je pošteno umestiti v kategorijo družabnega kramljanja. In še tu načitanost v Sloveniji ne pride do izraza, ker se za našimi omizji bolj opravlja, stigmatizira in opisuje afere in aferice neprisotnih znancev, kot pa razpravlja o politični zgodovini ali vesoljskih poletih. Kar pa zadeva pridobivanje (splošne) izobrazbe v šoli, dr. Ihan soglaša, da šolanje vsekakor da neko osnovno abecedo znanja, vendar gre naše šolanje za njegov okus preveč v kopičenje podatkov brez fizične izkušnje njihovega pomena. Morda bi se tu lahko zgledovali po ameriškem pristopu in dajali prednost poučevanju, kjer začnemo vedno z enim pojavom, ki nam je izkustveno blizu, na primer z bolečino v grlu, potem pa od tega raziskujemo v vse smeri in tako osvajamo znanje, ki ga čutimo kot svoj problem in je zato več kot samo »splošna izobrazba«. ■

V KATEREM LETNEM ČASU ČAKAJO GODOTA?

Če se ne vozite z mestnim avtobusom in ne slišite oskubljenega jezika, ki ga govorijo srednješolci, če vas kinematografi nikoli ne prisilijo, da se odpravite v nakupovalno središče v eno od dvanajstih kinodvoran, kjer ženska tridesetih let partnerju pred začetkom filma razloži, da je Jane Eyre zgodovinska oseba, ki je živela v srednjem veku, če ne hodite na obletnice valet s sošolci, ki mislijo, da je bil Adolf Hitler glavni akter prve svetovne vojne, in če še niste stali pred gimnazijskim razredom četrtošolcev, v katerem niti eden ne prepozna Picassove *Guernice*, potem vas bodo rezultati testov splošne izobrazbe, ki so bili med mladimi narejeni v zadnjih letih, morda presenetili.

MANCA G. RENKO

V *Spieglovem* testu splošne razgledanosti (Studentenpisa), največji raziskavi o splošni razgledanosti (predvsem) med mladimi, ki so jo kdajkoli naredili v Nemčiji, je leta 2009 sodelovalo približno šeststo tisoč udeležencev, od tega dvesto tisoč študentov. Test so sestavljala vprašanja iz petih sklopov: zgodovine, kulture, gospodarstva, politike in naravoslovja. Rezultati so pokazali (zdaj se boste zmagoslavno nasmehnili, češ, saj to je vendar jasno), da so daleč najmanj razgledani študentje športa. V nekaterih sklopih jih je po nerazgledanosti uspelo prekositi le še študentom informatike. In kdo je bil najboljši? Študentje zgodovine in politologije.

Vprašanja vseh petih sklopov še danes lahko rešite na *Spieglovih* spletnih straneh in najverjetneje se vam bo ob reševanju zdelo, da lahko vsakdo mimogrede zbere osemdeset odstotkov pravih odgovorov.

A raziskava je pokazala drugače. Ženske so v povprečju med 45 vprašanji zadele 21,5 pravih odgovorov, moški, znatno boljši, pa vseeno ne preveč uspešni, pa 26,5 pravih odgovorov. Seveda so eksperti za razliko med spoloma in borci za dokazovanje enakosti na vseh področjih takoj našli razloge za slabše rezultate žensk, češ da so bila vprašanja zastavljena na način, ki bolj odgovarjala miselnemu procesu moških, predvsem pa moški kvize jemljejo bolj resno od žensk in so se zato bolj potrudili pri reševanju. In kaj je bilo vsem, dekletom in fantom, eno najtežjih vprašanj? Odgovoriti, kateri nemški umetnik (med štirimi naštetimi) zasluži največ denarja. Le 21 odstotkov jih je vedelo, da je to Gerhard Richter. In drugo najtežje vprašanje? Ugotoviti, delo katerega umetnika je na sliki. Le 24 odstotkov jih je prepoznalo Rembrandtovo *Nočno stražo*.

Nič bolje ni v Združenih državah Amerike. Leta 2004 je le četrtina mladih med osem-

najstih in štiriindvajsetim letom, ki so bili vključeni v raziskavo o splošni razgledanosti, na fotografiji prepoznala podpredsednika Dicka Cheneyja, v neki drugi raziskavi pa je 52 odstotkov srednješolcev obkrožilo, da so bile Italija, Nemčija in Japonska v drugi svetovni vojni ameriške zaveznice.

DOMOVINA: MAJHEN VZOREC, VELIK PORAZ

In kako je pri nas? Reprezentativne raziskave, ki bi se ukvarjale s splošno razgledanostjo mladih Slovencev, nimamo. Pa tudi če bi jo naredili: izvedeli bi le, da so rezultati porazni in da je šlo pri odraščanju in izobraževanju mladih oseb nekaj hudo narobe. So pa dovolj ilustrativni rezultati testa splošne razgledanosti, ki ga je leta 2001 pripravil profesor dr. Miha Javornik za bruce študijske smeri Ruski jezik in književnost na ljubljanski Filozofski fakulteti. Odgovarjalo je 42 študentov (študentk); skoraj vsi so bili



Slika *Nočna straža*, ki jo je Rembrandt naslikal leta 1662, je eno najbolj prepoznavnih, če ne kar najprepoznavnejše umetniškovo delo, predstavlja pa skupinski portret divizije amsterdamske civilne straže. Le slaba četrtina anketiranih v *Spieglovem* testu splošne razgledanosti je vedela, kdo je avtor slike.

gimnaziji in devet jih je maturo opravilo z odliko. V testu so bila večinoma vprašanja zgodovinskega, geografskega, kulturološkega in literarno-umetnostnega značaja, večinoma vezana na Rusijo oziroma na rusko kulturo, vendar ne vsa. Odgovori brucev so med drugim pokazali, da jih kar 18 ne zna naštetih niti enega literarnega ustvarjalca 20. stoletja, samo trije so znali pravilno naštetih tri ruske pesnike in da približno polovica vprašanih ne ve, kdo naj bi bil največji ruski pesnik. Niti eden od bodočih študentov rusistike ni znal imenovati ruskega slikarja, 35 si jih ni ogledalo niti enega ruskega filma, le 20 pa jih je oktobrsko revolucijo umestilo v leto 1917.

Dr. Miha Javornik, ki je študentom zastavljal le vprašanja, kakršna za povprečnega gimnazijca z opravljeno maturo ne bi smela biti problem, je dodal še cvetko: več kandidatov z gimnazije z odličnim uspehom na maturi in oceno 5 pri slovenščini ni naštel nobenega ruskega pisatelja 20. stoletja, med drugim naj bi bila po njihovem oktobrska revolucija leta 1914, med temi »odličnjaki« so bili tudi taki, ki niso poznali največjega ruskega nacionalnega pesnika in niti sanjalo se jim ni o kakšnem pomembnem dogodku iz novejših ruske zgodovine. Takrat je dr. Javornik osupel in jezen javno v časopisu *Delo* vprašal: »Ali imamo opraviti dandanes v Sloveniji sploh s kakšnim izobraževalnim sistemom v srednji šoli?« Odgovora

SLOVENSKI ŠOLSKI SISTEM IMA RAD KRATKE IN JEDRNATE ODGOVORE, KI NE SPROŽAJO NADALJNJIH VSEBINSKIH VPRAŠANJ.

ni dobil. In tudi ne na vprašanje: »Kaj za vraga produciramo na srednji šoli, da imamo v prvem letniku visokošolskega študija opraviti s polpismenimi in nepismenimi ljudmi, ki ne znajo napisati pravopisno in formalno neoporečnega sestavka, ki jim ni nihče razložil pomena in vrednosti zgodovinskega spomina, da nimajo prav nobenega pametnega znanja iz zgodovine literature in umetnosti!« In ti nepismeni ljudje, je dodal, so maturirali z odliko ali s prav dobrim uspehom in imeli oceno 5 pri slovenščini. »O, bogovi moji, kje je stara šola?« je še dodal.

Seveda na drugih fakultetah v Sloveniji rezultati ne bi bili prav nič drugačni, marsikje bi bilo stanje še bolj porazno. Po desetletju se ni nič spremenilo in temeljno vprašanje, kaj je šlo narobe in kaj moramo storiti, da bo bolje, ostaja brez odgovora.

ODRAŠČANJE V DEVETDESETIH

Stara modrost o družinski zlatnini pravi, da tretja generacija zapravi, kar je prva s trdom prigarala in druga s spoštovanjem ohranjala. Verjetno to pravilo ne velja le, ko govorimo o gospodarjenju z družinskim premoženjem, ampak tudi, ko gre za prizadevanja in ideale človeštva. Morda so meje med generacijami nekoliko bolj nejasne in gre v resnici za štiri generacije, pa vendar: ni minilo veliko več od treh, da so mlade, ki so se borili za materni jezik, znanje in boljši jutri, zamenjali mladi v poznih osemdesetih in devetdesetih, ki so gledali risanke na *Cartoon Networku*, »brali« predvsem televizijo in živeli v prepričanju, da so bile vse pravice že izbojevane ter je njihova naloga le, da jih užijejo. Starši so otroke v najboljši veri vzgajali za zmagovalce, ki bodo poželi pridelek večdesetletnih bojov prednikov. In v skladu s tem je deloval tudi šolski sistem: če si priden v osnovni šoli, greš na dobro gimnazijo, maturiraš, končaš fakulteto in dobiš službo. Nič ni bilo nedorečenega in ohlapnega ter prihodnost se za nikogar ni zdela bolj gotova kot za otroke poznih osemdesetih in devetdesetih. In zakaj bi človek v svetu gotovosti sploh zašel z ustaljene poti, zakaj bi se ozrl naokrog in – najpomembneje – zakaj bi iskal lastne ideale, če z njimi nima kaj početi? In prav zaradi odsotnosti vseh idealov je znanje te generacije in tudi naslednjih okrnjeno bolj kot kdaj koli prej. Kajti: če mlad človek nima idealov, potem

tudi nima želje po tem, da bi mu znanje rabilo kot orodje, da bi jih dosegel. O bojih in idealih so zato razmišljali le tisti, ki so največ brali, hodili v gledališče in gledali kakovostne televizijske oddaje. Takšnih otrok je bilo malo, sploh pa so jih v večini primerov za kakovostne knjige in oddaje navdušili starši, kar pomeni, da je med večino otrok devetdesetih že v najzgodnejšem obdobju potegnjena ločnica med tistim, ki so po zaslugi svojih staršev znali pogledati iz območja lagodja, in drugimi, ki so bili prepuščeni lagodju in občutku, da je tudi zunanji svet takšen.

SLOVENSKI ŠOLSKI SISTEM: V KATEREM LETNEM ČASU ČAKATI GODOTA?

Slovenski šolski sistem, ki je prilagojen povprečnejšem, je ozkost razvil do potankosti, zato otroci devetdesetih tudi v šoli nikoli niso pomislili, da potrebujejo znanje. Dovolj so bile dobre ocene, ne glede na to, kako so bile pridobljene. Ponavljanje povedi, da se človek uči zase in ne za oceno ali za šolo, je bila vedno le okostenela tolažba profesorice, ki v učencih niso znale zbuditi zanimanja. Kako živo moj prijatelj še vedno pripoveduje o gimnazijski profesorici slovenščine, ki ga je vprašala, v katerem letnem času se dogaja drama *Čakajoč Godota* in bila nato ogorčena nad njegovim odgovorom, da se mu zdijo v Beckettovem delu nekateri drugi podatki pomembnejši za razumevanje besedila od tega, kateri letni čas je bil. Ocena njegovega znanja je bila nizka ter vzgojna, vprašanje pa je najverjetneje ostalo nespremenjeno tudi za prihodnje generacije, saj ima slovenski šolski sistem rad kratke in jedrnate odgovore, ki ne sprožajo nadaljnjih vsebinskih vprašanj. In tako je tudi na večini ljubljanskih fakultet. Ocenjevanje je še vedno omejeno na vprašanja in odgovore, iz katerih se največkrat ne more razviti debata, najboljša seminarska naloga pa je tista, v kateri je kar se da veliko citatov in čim manj študentovega razmisleka. Dolga je še pot do spoznanja nemškega zgodovinarja Heinricha Augusta Winklerja, ki je v intervjuju za *Spiegel* dejal, da profesorji od študentov ne bi smeli zahtevati kopičenja znanja, ampak jim posredovati poznavanje kontekstov ter zmožnost, da posamezne dogodke umestijo v širši koncept. Podatki namreč dobijo smisel šele, če z njimi iščemo povezave.

SPLOŠNA RAZGLEDANOST, POPOTNICA ZA PRIHODNOST?

Sicer pa bi človek pričakoval, da bi se v krvavem pomanjkanju splošne razgledanosti mladih, za katero delno lahko krivimo šolo in okoliščine njihovega odrasčanja, v veliki meri pa so krivi sami, dobro pisalo vsaj tistim, ki vidijo preko meja lastne izobrazbe in udobja. Pa ni tako. Pustite zunaj upanje vsako, mladi, ki skušate stopiti na razbrazdan trg delovne sile. Onega dne je bil prijatelj, gradben inženir, na razgovoru za službo, saj podjetje, v katerem je trenutno zaposlen, propada. In ga direktor podjetja, ki še obstaja, a ima zaposlene na minimalni plači, dodatke pa, da mu ne bi bilo treba plačevati državi, zaposlenim plačuje na roko, vpraša, kaj počne v prostem času. Prijatelj iskreno odvrne, da gre zelo rad v gledališče, pogleda dober film ali kaj prebere. Direktor se je nato zazrl vanj in prezirljivo prhnil: »Da nisi ti slučajno kakšen družboslovec?« Intervjuvanec je pretresen ostal brez upov in službe ter s trdnim namenom, da prihodnjč, če bo sploh še obstajalo kakšno gradbeno podjetje, direktorju reče, da hodi v hribe in spremlja nogometne tekme.

In tako pridemo do zaključka, da je splošna razgledanost očitno nadloga, ki je nihče ne potrebuje. Ne cenijo je vrstniki, ne nagrajuje je šolski sistem in za povrh jo prezirajo tudi nekateri med redkimi delodajalci, ki so se na Slovenskem sploh še obdržali. Zakaj bi v Sloveniji torej delali raziskavo o tem, kako (ne)razgledani so mladi, če razgledanih družba ne ceni bolj od nerazgledanih in nikomur ni v interesu, da bi spodbujali tiste, ki želijo preseči ustaljene okvire in pogledati onkraj meja? Nenazadnje ni največji problem, da le 24 odstotkov mladih prepozna *Nočno stražo*. Problem je, da jih še manj kot 24 odstotkov razume, zakaj je sploh pomembno, da Rembrandtovo delo pozna. ■

Kje se skriva zadrega

ANDREJ DRAPAL

Ko slišim za pojem »splošna izobrazba«, se zdrznem podobno, kot kadar slišim za pojem »splošna javnost«. Tako kot ni splošne javnosti, tudi ni splošne izobrazbe.

Vsaka izobrazba je bodisi zelo konkretna (in torej ne splošna) ali pa je ni! (Podobno velja za javnost.) Še posebej v primeru izobrazbe je več kot pomembno, da rokujemo z besedami previdno in pozorno.

Zakaj?

Če se nam zdi, da predsokratiki (misleci pred Sokratom) predstavljajo model, znotraj katerega je bilo še mogoče vsa znanja misliti v eni glavi in je tisti enoviti prostor misli zagotavljala filozofija, pa so Platon, Aristotel in poznejši misleci zahodnega porekla na videz dokončno vzpostavili zavest, da je ta otroška faza družbenega razvoja nepreklicno mimo. Geometrija, aritmetika, medicina ...

so se prve izdvojile iz naročja matere filozofije. Njim so sledile druge znanosti, od renesanse naprej v vedno hujšem tempu, tako da danes niti ne bi bili več preseščeni, če bi se odprla samostojna katedra za levo golenico v enem mestu, v drugem pa konkurenčna za desno golenico. Prav medicina (zahodnjaška) vsak dan dokazuje kratkovidnost kratkovidne specializacije. S tem že impliciram, da obstaja tudi nekratkovidna specializacija.

Kje se skriva zadrega? Zahodnjaška evforija nas je zapeljala v ugodno prepričanje, da je količina znanja, ki ga je ustvarilo človeštvo, tako obsežna, da je niti računalnik, kaj šele en sam človek ne moreta spraviti v svoj omejeni pomnilnik. Od tod prepričanje, da moramo pozabiti na vse drugo, če hočemo biti dobri na enem področju. Nekako se zavedamo, da zaradi tega proizvajamo zdravnike, ki vidijo kost, ne pa človeka; fizike, ki poznajo osnovne delce, ne pa kemije; biologe, ki ne smejo prestopiti praga medicine in podobne zablode sodobne segregacije. Ne vidimo, da v trditvi, da znanje presega posameznika, tiči tudi odgovor, ki tako segregacijo preseže; samo besede je treba vzeti odgovorno: znanje (kot memski kompleks) dejansko presega in je vedno presegalo posameznika. Sprejeti to dejstvo pomeni ne obremenjevati se s količino, ampak s kvaliteto participacije na celoti. Gre za princip, ki ga uspešno prakticirajo vzhodne kulture, ki ne nazadnje tudi (ali celo predvsem?) zaradi tega konservativnega odnosa do življenja kažejo bistveno višji življenjski potencial od zahodnjaških kultur. Praktična izkušnja vzhodnjaka je zelo preprosta: zaradi večnosti ne zane-marja trenutka oziroma – prav v trenutku doživlja večnost. Prevedeno na odnos do znanosti bi lahko rekli: ne obremenjujem se s splošnostjo, ker sem dovolj moder, da v posamezni znanosti odkrivam zametke univerzalnega.

Nekratkovidna specializacija bi torej sledila tej vzhodnjaški praksi tako, da bi vsaka posamična hiperspecializacija, ki seveda je pragmatična nuja in posledica

dejstva, da nas je danes na Zemlji 7 milijard, pred šest tisoč leti pa nas ni bilo več kot 100.000, sebe ves čas mislila v kontekstu dognanj drugih specializacij. To ne pomeni, da bi se zdravniki kosali s fiziki osnovnih delcev na področju fizike, bi pa se spravili iz udobnega položaja izolacije in del časa namenili soočenju svoje specializacije z izsledki vzporednih znanosti. Presenečeni bi ugotovili, da bi »dodatni« čas, namenjen pogledom »čez plot«, prihranil bistveno več časa, kot ga v izolaciji trošijo za zablode, ki so posledica zaslepljenega izolacionizma.

Seveda je predpogoj takega premika dopuščanje možnosti, da obstajajo tudi drugačne poti, kot jih ta trenutek narekuje politična korektnost. Ko omenjam »politično korektnost«, seveda ne ciljам na dnevno politiko, ampak na zaslepljenost zahodne partikularistične miselnosti. V tem okviru preprosto ni mogoče

misliti sebe drugače kot gospodarja (in s tem ujetnika) tehnologije, katere višji cilj je obvladovanje tistega ozkega koščka, ki se mu predajamo. Ta partikularizem se je na videz otresel božjega – a je sebe postavil v vlogo boga na tistem ozkem koščku znanja, ki si ga je vzel za svojega. V spoznanju, da ni *de-miurga* celote, se je človek

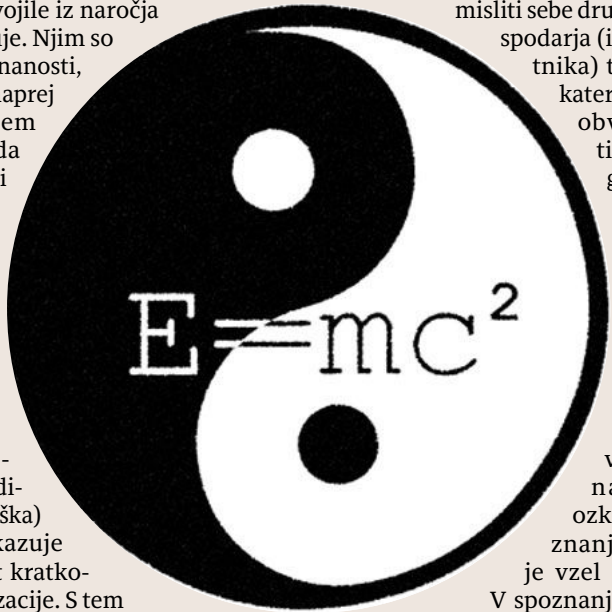
zatekel v iluzijo, da je vsaj tista golenica ali pač tisti osnovni delec polje, ki ga lahko spoznamo do konca, obvladamo in s tem nadvladamo. Politična korektnost obvladovanja je v resnici gonilo kratkovidnih specializacij.

Teza torej je, da modri niso tisti, ki obvladajo vse specialnosti, še manj tisti, ki

HUMANIST MORA BITI DANES PREDVSEM FIZIK IN FIZIK JE V RESNICI (SO)DELAVEC FILOZOFA.

obvladajo vse splošnosti (ki jih sploh ni!), ampak tisti, ki znajo specialna znanja uravnotežiti s čim več vzporednimi specialnimi spoznanji. Modri so tisti, ki razumejo, da se sociologija v resnici napaja iz teorije kompleksnih sistemov, ki se črpa iz sistemske dinamike, ta pa je hči fizike, spočete iz razmislekov darvinizma in neodarvinizma, ki je svojo moč našel v kemiji (in tako naprej ...). Humanist mora biti danes predvsem fizik in fizik je v resnici (so)delavec filozofa. Če danes tega spoznanja še ni mogoče v celoti kapitalizirati na trgu delovne sile in še manj v šolskem sistemu, pa razpoke, ki se pojavljajo dnevno v vsaki od naštetih znanosti, travme, ki so vsakodnevni partner kratkovidnih specialistov, nakazujejo dodano vrednost homonistov (homonizem kot naslednik kapitalizma).

ANDREJ DRAPAL je trženjski svetovalec, lobist in avtor knjige *Kako stvari vznikajo*.



MED SVOBODO IN TIRANIJO POSAMEZNIKA

Da se veličina duha odraža v človekovi skromnosti, je sicer obrabljen, a daleč najumestnejši izrek, ki ti pade na pamet med pogovorom s Tzvetanom Todorovom. Bolgar, ki več kot dve tretjini svojega življenja biva v Franciji in vse od prvih znanstvenih objav s področja semiologije in naratologije velja za enega najvplivnejših mislecev našega časa, se je v Sloveniji, v Mariboru in nato v Ljubljani, mudil kot gost EPK.

AGATA TOMAŽIČ *foto* LEON VIDIC

Tako v Mariboru kot v Ljubljani je imel predavanji, vmes pa so se vrstili intervjuji, ki bi bržkone izčrpali še tako potrpežljivega in čilega tridesetletnika. Todorov, ki šteje kakšnih štirideset let več, se je ob dogovorjenem času pojavil na dogovorjenem mestu in nato nadaljnje tri četrt ure zbrano in počasi odgovarjal na vprašanja, vmes pa tu in tam srknil iz kozarca pomarančnega soka. In ko so ga proti večeru prestavili na drugo lokacijo, v dvorano SAZU, kjer je imel predavanje z naslovom *Prihodnost demokracije*, se je spet le skromno nasmihal, medtem ko so ga napovedovali z vsemi možnimi superlativi. Še več: ker so organizatorji, bržčas skladno z zakonom o slovenščini v javni rabi, med poslušalce razdelili slovenski prevod predavanja, se je Todorov na glas vprašal, kaj bomo sploh imeli od njega, ko pa smo že dobili vse prevedeno na listih ...

Na predavanju v Mariboru ste med drugim dejali, da so v naši družbi posamezniki, ki se smejo poživigati na obveznosti do družbe in za katere cilj posvečuje pot. Ali ste merili samo na politike in ekonomske mogotce ali so med njimi tudi intelektualci?

Intelektualci si vedno smejo dovoliti marsikaj, saj razen izjem nimajo oblasti, zato je vse skupaj manj resno. Rekel sem tudi, da se je intelektualcev treba paziti in se jim nikakor ne sme dati oblasti. To bi bilo nevarno, intelektualci se omamljajo z lepoto idej, če pa bi kaj od tega poskušali udejanjiti, bi se zgodila katastrofa. Da imajo intelektualci veliko svoboščin, ni nič novega in nevarnega, razen če postanejo svetovalci vladarjev – ali predsednikov, saj ni pomembno –, ti pa uredničujejo njihove ideje.

Toda s svojo tezo o tiraniji posameznikov nisem meril na intelektualce. Družba temelji na ravnovesju med svobodo posameznikov in potrebo po skrbi za skupno dobro. V komunistični družbi, ki mi še vedno rabi kot izhodišče za splošna razmišljanja – odraščal sem namreč v komunistični državi –, posamezniki niso imeli nikakršnih svoboščin, o vsem je odločal predstavnik skupnosti. V resnici ni mogoče reči, da je v komunističnih družbah odločalo ljudstvo, ker je bila to partija, konec koncev pa tudi partija ne, temveč centralni komite oziroma tajna policija, služba državne varnosti in tako naprej. Vseeno pa so komunistično ureditev predstavljali kot ureditev, v kateri je volja posameznika podvržena volji ljudstva ali skupnosti. Zato

se je v vzhodnoevropskih državah že vnaprej poskušalo izničiti vsakršno moč posameznika. Zlato pravilo v demokraciji pa je, da nobena oblast ne sme biti neomejena. Obstajajo institucionalne zahteve, denimo, naj bo pravosodje neodvisno od politične oblasti in tako naprej, gre skratka za dobro znane stvari, ki pa so pogosto ogrožene. Obstajajo pa tudi oblasti, ki so v svojih pristojnostih neomejene, ker zanje velja, da jih je imenovalo ljudstvo, sestavljeno iz posameznikov, ki uživajo določene svoboščine. In ni razloga,

TREBA JE URAVNOTEŽITI SVOBODO POSAMEZNIKA, KI JE TEMELJNA ZNAČILNOST DEMOKRACIJE, S SKRBJO ZA SKUPNO DOBRO. PRI TEM NE GRE ZA NEOMEJENO SVOBODO, KAJTI NEOMEJENA SVOBODA BI POMENILA TUDI NEOMEJENO OBLAST, TA PA JE VELIKI SOVRAŽNIK DEMOKRATIČNE UREDITVE.

da ne bi veljale za take, problem pa je v tem, da se dandanes ključni igralci v gospodarstvu že znajo izviti izpod zahtev politične oblasti, ker so na čelu multinacionalk, za katere ne veljajo zakoni določene države. Pogosto tudi pridejo navzkriž s politično oblastjo v določeni državi, oblast pa se postavi na stran gospodarstvenikov. Zagotavljati ugoden ekonomski položaj je najvišji cilj v naši družbi, ekonomija je postala sredstvo za zagotavljanje blagostanja posameznikov. Toda ekonomija ni več sredstvo, trditi, da je to cilj, pa je herezija na političnem in filozofskem področju. Cilj demokracije je blagostanje vsega prebivalstva, to blagostanje pa zahteva ukrepe, ki jih mora država sprejeti, vključno z omejevanjem svobode ekonomije. Pomislite, na primer, na vse ekološke katastrofe, ki jih ni malo. Zakaj se dogajajo? Ker lastnike podjetij bolj



kot to, kako se bo godilo našim otrokom in vnukom, zanima donosnost in kratkoročni prihodki. In posamezniki si v resnici ne belijo glave s takimi skrbmi, zato mora tu svojo vlogo odigrati država. Neizogibno potrebno je uravnotežiti svobodo posameznika, ki je temeljna značilnost demokracije, s skrbjo za skupno dobro. Pri tem ne gre za neomejeno svobodo, kajti neomejena svoboda bi pomenila tudi neomejeno oblast, ta pa je veliki sovražnik demokratične ureditve.

Kaj pa se je zgodilo s solidarnostjo? V vašem delu *Face à l'extrême*, kjer ste priobčili pričevanja ljudi iz koncentracijskih taborišč, ste med drugim pisali o solidarnosti, ki da niti v tako nečloveških razmerah, kakršne so vladale tam, ni zamrla. Ali lahko obstane v manj nečloveških razmerah?

V tem delu sem se ukvarjal z moralo v ekstremnih situacijah, torej v koncentracijskih taboriščih, getih, vojni, nasilju, totalitarnih državah. Pogosto namreč obvelja, da v takšnih razmerah ljudje pozabijo na vsakršno moralno; edina skrb, ki jo imajo, je, kako preživeti. Človek človeku torej postane volk – *Homo homini lupus*, kot se glasi latinski rek. Toda kot sem izluščil iz pričevanj taboriščnikov, so to posploševanja. Jasno, da so tam bili bitko za preživetje, a to ne pomeni, da sta hkrati izginili solidarnost in medsebojna pomoč. Še več, če vsega tega ne bi bilo, bi bilo žrtev taborišč še mnogo več. V skrajnih razmerah je bilo vse odvisno od tovariša – vam bo dal požirek vode ali rešil življenje z rezino kruha, vas bo na svobodi skrival, ker so vam oblastniki za petami. To niso bila junaška dejanja, opevana v epopejah, temveč drobne kretnje naklonjenosti in skrbi. Vse, kar opisujem, pa se je odvijalo med posamezniki. Ta vrsta solidarnosti nikakor ni izginila, v vsakdanjem življenju si ljudje posojajo denar, dajejo lačnim hrano ipd. – na individualni ravni. Na institucionalni ravni pa ne moremo pričakovati, da bo ta moralni čut kaj zalegel. Dobrodelnost (*charité*) oziroma tisto, kar so včasih tako imenovali in pod tem pojmovali ljubezen v krščanskem pomenu besede, ljubezen do šibkejšega, ljubezen do trpečega – tega se od človeka ne da zahtevati, je v njem ali pa ni. Ljudje, ki danes zdrsejo v brezno nesreče, pa ne morejo več pričakovati pomoči od soljudi, zanje morajo poskrbeti država in ustrezne institucije. To se je do nedavnega imenovalo socialna država.

Danes se govori predvsem o smrti socialne države, o izginjanju solidarnosti, zaradi

česar se mladi vse bolj zoperstavljajo, da bi plačevali v pokojninsko blagajno, iz katere sami ne bodo dobivali pokojnin ...

Ja, pri nas se govori o razpadu socialne države in zatonu kolektivne solidarnosti, ki je včasih prehajala z ene generacije na drugo, denimo pri pokojninski blagajni, po drugi strani pa se Evropejci čudimo, kako da ameriškemu predsedniku Obami, ki je nedvomno najvplivnejši človek na svetu, ne uspe prepričati sodržavljanov, da je neke vrste minimalna socialna varnost nujno potrebna. Vse oblike podpore, ki so za socialno državo samoumevne, so v krizi seveda ogrožene. A ni le kriza tista, ki jim streže po življenju; lahko je tudi ideologija, za katero je vsako oviro na poti k čim večji uspešnosti nekega podjetja ali gospodarstva na splošno treba nemudoma odstraniti. Zato se že pridobljene pravice odpravlja in sam sem prepričan, da je tu treba nekoliko razširiti okvire, znotraj katerih razmišljamo: ni mogoče zahtevati od vsakega podjetja, da bo vodilo politiko darežljivosti namesto dobičkonosnosti, saj bi v tem primeru propadlo, lahko pa predlagamo, naj si za cilj postavijo ravnovesje med socialno zaščito in bogatenjem posameznika, saj le to zagotavlja blagostanje celotne skupnosti. Sam menim, da zagotavlja tudi blagostanje bogatih, saj družba, v kateri je prepad med revnimi in bogatimi globok, ni preveč trdna. Pričakovati pa je tudi eksplozije socialnih bomb in napade na tiste, ki so se v očeh preostalega prebivalstva okoristili. V splošnem interesu je, če želimo omiliti napetost v družbi, da začnemo izvajati politiko, katere cilj je ravnovesje. K temu bi dodal, da je takšne politike mogoče izvajati le na skupni, evropski ravni, ker so gospodarstva držav članic EU tako prepletena, da ne bi imelo nikakršnega smisla, če bi katera ukrepala neodvisno od drugih. V tem primeru bi podjetja začela seliti proizvodnjo drugam in vse skupaj bi propadlo.

Če se spet povrnem h koncentracijskim taboriščem – ali ste prebrali knjigo *Sojenice* Jonathana Littla, ki je z nadrobniimi popisi izživljanja esesovskega častnika dvignila nemalo prahu, ukvarja pa se pravzaprav z istim problemom kot vi v *Face à l'extrême*: transformacijo blagohotnega družinskega očeta v okrutnega klavca ...?

Ne, tega nisem bral, je leposlovje, ki me ne zanima preveč. Veliko sem bral pričevanj, še zlasti izpod peres krvnikov, kajti ti lahko povedo več kot žrtve. Nazadnje sem prebral nova in pretresljiva poročila o genocidu v



Kambodži. Tako kot Vietnam je bila tudi Kambodža včasih francoska kolonija in v Franciji izhaja veliko knjig, ki se trudijo razodeti bistvo o obstoju tega skrajnega zla, o totalitarizmu in njegovih ekscesih, ki so bili v Kambodži bolj nasilni kot kjerkoli druge na svetu.

Ste spremljali tudi dogajanje po vojnah na tleh nekdanje Jugoslavije?

Jugoslovanska zgodba je malce drugačna, zanimati me je začela šele v sklepni fazi, ko so Srbijo in Kosovo bombardirala Natova letala. Toda ne bi rekel, da je šlo za skrajno situacijo, kakršna je bila druga svetovna vojna. Vojna v Jugoslaviji je bila državljanska, ki je seveda okrutna in nočem omalovaževati njenega pomena, še zlasti ne v Bosni in Hercegovini, no, pa tudi v Sloveniji, čeprav so mi povedali, da je trajala dva dni ...

Deset dni.

Oh, ko bi bile vse vojne takšne!

No, mislila sem, da ste se bolj zanimali za jugoslovanske vojne, ker so se dogajale v bližini vaše domovine. Toda kako pogosto sploh greste v Bolgarijo, ste jo obiskali po padcu komunizma?

Zdaj že skoraj petdeset let živim v Franciji. V Bolgarijo sem se pogosto vračal zasebno, predvsem dokler sta bila moja starša še živa – danes sta mrtva, že jaz sem komajda živ (*smeš*), onadva pa sta bila rojena na začetku stoletja, torej bi danes imela okrog 110 let. Sicer pa moram v zvezi s tem povedati nekaj, kar se bo morda slišalo absurdno: Bolgarije, kakršno sem poznal, se pravi komunistične Bolgarije, ni več. Sesula se je sama vase med letoma 1987 in 1992, iz ruševin se je rodila nova Bolgarija, ki sem je vesel, a je ne prepoznam. Ne poznam kodeksa, življenjskih slogov, ne čutim se navezanega nanjo. Saj sem se večkrat vrnil in poskusil svojim otrokom pokazati, kakšna je bila domovina njihovega očeta. Ne zavračam je, imam pa vse manj motivov za obiske.

Torej je pri vas podobno kot pri Milanu Kunderi, ki je po enem od obiskov na Češkem svoje razočaranje prelil v knjigo, *Nevednost ...?*

Mislím, da je bil pri Kunderi, s katerim sicer ne prijateljujem, a sem ga nekajkrat srečal, ta proces malce bolj silovit. On je svojo domovino prav zavrnil, razumljivo, kajti izselil se je mnogo starejši kot jaz, imel je kakšnih 45 let. Z domovino se je odločil

pretrgati vse stike, zato je tudi začel pisati v francoščini. Jaz pa sem se v Francijo odpravil pri triindvajsetih in v tej državi preživel vse svoje poklicno življenje. V Bolgariji sem začel študirati in po letu dni se mi je ponudila priložnost, da bi šel v tujino; niti ni šlo za štipendijo, temveč možnost pridobitve materialne pomoči od nekega zasebnika za čas enega leta. Nisem se zavedal, da odhajam za vedno, usoda pa je obrnila po svoje. Pri meni tudi ni šlo za to, da bi se odpovedal svoji materinščini in domovini, vezi so se razrahljale postopoma. Če pa se ponudi priložnost, da se vrnem in srečam s peščico prijateljev, ki mi je ostala, in še živečimi sorodniki, potem grem v Bolgarijo.

Ste podpisali poziv Alaina Badiouja *Rešimo Grčijo pred njenimi rešitelji?*

Veste, zelo redko se podpišem pod kakršenkoli javni poziv, ker se mi zdi, da s tem ne bom ničesar spremenil, temveč le ugodil njihovim avtorjem. Izjema so pozivi, naj spustijo na prostost tega ali onega oporečnika v tej ali oni totalitarni državi, oprostijo obsojenega na smrt ipd. V primeru Grčije pa gre za to, če sem pravilno razumel, da pomoč, ki jim jo namenjajo, zanje ni najboljša, za kakšen obširnejši komentar pa se ne čutim kompetentnega.

V zvezi z Grčijo sem vas pravzaprav hotela prositi, da bi primerjali samomor sedemdesetletnega upokojenca, ki si je pred dnevi na atenskem trgu Sintagma pognal kroglo v glavo in tik pred tem zakričal, da svojim otrokom noče zapustiti dolgov, z nekim drugim javnim samomorom: samozažigom Jana Palacha na Vaclavskih namestih v Pragi. Razlike so sicer očitne, ali je morda tudi kaj podobnosti?

Ja, šlo je za nekaj drugega. Palachov samosežig me spominja kvečjemu na dejanje tistega Tunizijca, Mohameda Bouazizija, ki se je ubil v prvih dneh leta 2011, in tako protestiral proti načinu, na katerega so ga obravnavali. Menim pa, da je Bouazizi izrazil nestrinjanje z nečim bolj konkretnim kot nesrečni grški upokojenec, zato je njegovo dejanje bolj odmevalo. Zanimal me je vstajo v Tuniziji in – posredno, seveda – povzročil strmoglavljenje Ben Alija. Jan Palach pa je s samozažigom hotel izraziti nestrinjanje s sovjetskim vojaškim posredovanjem na Češkoslovaškem in spodbuditi rojake, naj se sovjetskim vojakom ne vdajo brez boja. To je bil poziv k boju, četudi v duhovnem

smislu. Tarča oziroma naslovnik njegovega sporočila sta bila jasna, zato je dejanje imelo večji učinek. V grškem primeru pa se je ta človek ubil iz čistega obupa, kot je dejal, ker ni želel zapustiti bremena svojim otrokom, vendar mislim – in to je morda pretirano –, da ljudem ne moremo jemati te intimne pravice, zakon, vsaj v Franciji, pa pravi, da potomci vedno smejo zavriniti dediščino.

V primeru grške krize je odgovornost kljub vsemu mnogo bolj razpršena. Je zanj kriva Evropska unija, ki poskuša pomagati – a je ubrala napačen pristop, kot je prepričan Badiou; se Grki v resnici zavedajo, da jim Evropa poskuša pomagati? Včasih se sliši, da je zanj kriv grški politični razred, a pri tem ne gre za posameznike, temveč skupino. Kdo je torej kriv za kaj? Potem se govori še o grški civilni družbi, katere člani si na vse možne načine prizadevajo, da ne bi plačevali davkov in ne prijavljajo prihodkov, in če država ne dobi davkov, seveda propade. Položaj je torej precej zapleten in izmuzljiv ...

V Mariboru ste med drugim dejali, da se imate bolj kot za filozofa za zgodovinarja idej in dogodkov. Bi lahko kot zgodovinar primerjali dobo, v kateri živimo, s kakšnim od zgodovinskih obdobj, iz katerega bi se lahko kaj naučili in se izognili katastrofi – če nam ta res grozi?

Menim, da aktualni dogodki oziroma situacija niso ponovitev nečesa iz preteklosti, ker je bilo 20. stoletje v Evropi skoraj v celoti konflikt med nacijo in eno od ideologij, fašizmom in nacizmom na eni strani in komunizmom na drugi. Boj med demokracijo in njenimi zunanjimi sovražniki je obeležil 20. stoletje. Danes ta tip konflikta še ni čisto zamrl, od časa do časa se zgodi kakšen teroristični napad, ki pa ne ogroža demokracije in naših držav. Kar zadeva ideje, ki danes prevladujejo, je seveda mogoče identificirati nekakšne predhodnice, ki pa so se pojavljale v drugačnih oblikah. Zato ni mogoče potegniti lekcij iz predhodnih zgodovinskih obdobj. Po drugi strani pa so nam naši predniki s svojimi analizami družbe še vedno lahko v pomoč, in kot zgodovinar idej poskušam v traktatih velikih evropskih mislecev, včasih pa tudi v tekstih manj znanih osebnosti, poiskati, kaj se lahko iz tega naučimo. Toda o tem govorim v svoji zadnji knjigi in nekoliko težko bi jo obnovil v samo nekaj stavkih ...

Njen naslov je *Les ennemis intimes de la démocratie*, kajne?

Ja, govori o t. i. intimnih sovražnikih demokracije, od katerih je eden tiranija posameznikov, pa boj neoliberalizma za status ideologije, obstajajo pa še drugi ... Neoliberalizem, ki se danes vsiljuje kot ideologija, ima predhodnike v 19. stoletju. Takrat so delovali ideologi, ki so razvijali enake teorije, kot jih slišimo danes. Populizem, ki nas danes poskuša prepričati, da so tujci naši največji sovražniki, da mora Francija izstopiti iz Evropske unije – vse to se je v zgodovini že dogajalo. V svoji knjigi omenjam tudi pojav, ki ga imenujem politično mesijanstvo, ena od njegovih prvin so vojne s humanitarnim poslanstvom, vojne, s katerimi želijo izvažati demokracijo ali razširjati človekove pravice. Vaclav Havel je še kot češki predsednik v zvezi z Natovim posredovanjem v SFRJ izustil neko za moj okus precej nerodno besedno zvezo: da so Beograd prvič v zgodovini bombardirali s »humanitarnimi bombami«. Ko je bil še oporečnik, je po mojem mnenju izrekal bolj posrečene izjave.

Oblike, v katerih se mesijanstvo pojavlja danes, niso torej nič novega, v preteklosti so s takšnim poslanstvom po Evropi korakali vojaki Napoleonove vojske, občutek mesijanstva je gnal k osvajanju novih kolonij, nase-

ljenci so hoteli civilizirati divje predele sveta; preveval je komuniste, ki so hoteli ustvariti srečno prihodnost v svojih deželah. Hočem povedati, da so se podobne stvari dogajale že prej, vendar v nekoliko spremenjeni obliki, zato jih je težje prepoznati.

Kaj pa menite o posredovanju v Libiji, o spopadih v Siriji, ki se dogajajo tako rekoč pred našimi očmi in jih samo brezbrizno opazujemo? Je to moralno?

Mislím, da tu ne gre za vprašanje morale. Ti dogodki se ne nanašajo na odnose med posamezniki, temveč se odvijajo na meddržavni ravni. Ne moremo jih presojati skladno z moralo oziroma z nekakšno absolutno normo. Treba pa se je vprašati, kaj bi se zgodilo, če bi posredovali, in kaj, če se ne bi vmešavali. Zame je bilo posredovanje v Libiji katastrofa, rekel bi »človekoljubna katastrofa«, a nočem umazati besede »človekoljuben«, kajti pod pretvezo, da je treba strmoglaviti Gadafijevo oblast in jo nadomestiti z novo, ki bo bolj miroljubna in dobronamerna v odnosih z zahodnimi državami, pod pretvezo, da je treba rešiti protestnike v Bengaziju in preprečiti prelivanje krvi – in teh protestnikov je bilo nekaj tisoč –, je bilo na koncu 50.000 žrtev! In tega niti niso poimenovali vojna, temveč posredovanje, v resnici pa se je razpletlo v krvavo, neizprosno državljansko vojno, v kateri smo odločili, da je bila ena od vojskojočih strani dobra, druga pa slaba. Prva je bila libijsko ljudstvo, druga pa najemniška vojska polkovnika Gadafijsa. Ta delitev, s katero je soglašala in jo razširjala večina medijev, je bila seveda popolnoma izmišljena in skonstruirana, a bil sem zgrožen, ker jim je Evropejce uspelo prepričati, da je bilo posredovanje v Libiji vsestransko uspešno. Po mojem mnenju nam tega ne bi bilo treba storiti. Toda Ruanda in Bosna sta danes tista nesrečna primera, ki nam rabita za izgovor: 150.000 mrtvih v Iraku opravičujejo z 800.000 mrtvimi v Ruandi, ki jih nismo rešili. Mislím, da so takšna preračunavanja naravnost obscena.

Ali opazate kakšno razliko v odzivih, ki ste jih deležni na predavanjih v ZDA in v evropskih državah?

Zadnje čase nimam več veliko predavanj v ZDA. Pred desetimi, petnajstimi leti pa sem tam večkrat delal kot gostujoči profesor. Občinstvo, ki mu danes spregovorim, pa je drugačno kot v Evropi – v ZDA so to ljudje iz univerzitetnih krogov, v Evropi pa ponavadi ne predavam na univerzah, temveč v mestu, intelektualcem.

Kdo danes velja za intelektualca – je dovolj, če ima diplomu, da živi v mestu ...?

Mislím, da danes smemo imenovati intelektualce tiste posameznike, ki imajo poklic z intelektualnega področja (univerzitetni in gimnazijski profesorji, umetniki, novinarji ipd.), kjer se ukvarjajo z vprašanji, ki se tičejo javnosti, in se udeležujejo tudi zunaj svojega poklicnega področja in tam poskušajo izražati javno mnenje. To, na primer, pomeni, da v pomembnih dnevnikih občasno objavljajo prispevke, v katerih razmišljajo o sodobnih družbenih pojavih. Vloga intelektualcev, ki se pojavljajo v javnosti, se je v zadnjem času nekoliko pokvečila, strmoglavila je namreč k nekemu drugemu tipu posameznika, medijski osebnosti. To pa so ljudje, ki se pojavljajo na televiziji. V nasprotju z medijskimi osebnostmi intelektualci opravljajo še neko drugo delo, zaradi katerega so sploh prodrli v javnost, so bodisi objavili kak velik roman, se izkazali s svojim etnološkim ali sociološkim raziskovanjem. Medijske osebnosti pa so slavne, zato ker so slavne, in ne, ker bi kaj tehtnega napisale in izdale. ■

Tzvetan Todorov, bolgarsko-francoski semiolog, naratolog, zgodovinar idej in dogodkov, se je rodil leta 1939 v Sofiji v Bolgariji. Od leta 1963 živi v Parizu, kjer je bil skupaj z Rolandom Barthesom eden vidnejših predstavnikov strukturalizma. Je avtor številnih knjig o simbolu v književnosti, naratologiji, čudežu in čudežnemu v literaturi. V zadnjih desetletjih se je z literarne teorije preusmeril na kulturno teorijo, izdal je knjige o človekovem moralnem čutu v ekstremnih razmerah, kot so koncentracijska taborišča, o humanizmu in razsvetljenstvu. Najpogosteje citirani misleci v njegovih delih so Montaigne, Rousseau in Benjamin Constant. V slovenščini bo pravkar izšel njegov esej *Totalitarna izkušnja* (Založba KMŠ).

Filozofija prava

MED UČBENIKOM
IN FILOZOFSKO RAZPRAVO

VID SIMONITI

ROK SVETLIČ: **Filozofija človekovih pravic.** Univerzitetna založba Annales, Koper 2011, 255 str., 15,66 €

Razmišljanje o človekovih pravicah je razmišljanje o mejah političnega dialoga. Naj je govor o religioznem obrezovanju dečkov, pravici dveh žensk ali dveh moških do družinske skupnosti ali pa o trgovanju z avtoritarnimi režimi, ko debata zadene ob spoštovanje človekovih pravic, politično argumentiranje navadno omaga in nasprotnikove trditve lahko izpodbi je kvečjemu sklicevanje na še eno, še bolj osnovno človekovo pravico. Človekove pravice so kot aduti pri kartah, zato ni čudno, da jih v političnem diskurzu vsi tako radi privlečemo na plano. Ampak kaj pravzaprav so?

Knjiga Roka Svetliča odgovarja na to vprašanje predvsem genealoško. Svetliča ne zanima toliko filozofsko-analitska ali pravniška definicija človekovih pravic, kot premiki v zahodni filozofski misli, ki so privedli do bolj ali manj koherentnega koncepta, kakršnega poznamo danes. Posledica tega je, da avtor ne teoretizira o politično bolj žgočih vprašanjih – *kater*e pravice pravzaprav so tiste osnovne? –, kar morda razočara, saj Svetlič v predgovoru namigne, da lahko k »fiasku človekovih pravic« pripelje ravno njihova »nekritična in zaletava ekspanzija«, čeprav pozneje ne utemelji, kaj bi se lahko štel kot takšna razširitev koncepta in kaj ne. A k sreči je že zgodovina koncepta poučna sama po sebi.

Ta zgodovina se pri Svetliču začne z »nenapisanimi zakoni« v Sofoklejevi *Antigoni*, torej z mislijo, da obstaja red – v tem primeru moralna zavezanost častnemu pokopu mrtvih –, ki presega sicer legitimno oblast polisa. Zakon nad zakoni je rdeča nit, ki nas privede preko antičnega pojmovanja naravnega prava in krščanske ideje o enakosti vseh ljudi do razsvetljenskih mislecev (Svetlič analizira dela Grotiusa,

Hobbesa, von Pufendorfa, Locka in Rousseauja), ki vzpostavijo pojme, kot so družbena pogodba, osebna svoboda in človekovo dostojanstvo. V tej zgodbi je heroj na belem konju, ki nas pripelje do človekovih pravic, Immanuel Kant: Kant je predstavljen kot prvi razsvetljenec, ki morale ne utemelji na človeškem samoljubju, temveč na absolutni moralni zapovedi. Človekov razum, poprej v vlogi snovalca pogodb med surovimi in sebičnimi, a posebej pametnimi opicami, se zdaj povzpne na izpraznjeni božji prestol in nam zapove dolžnosti, ki jih imamo drug do drugega. Človek je s Kantom posvečen v vlogo edine avtonomne živali, ki daje sama sebi zakone,

ki je sposobna razmišljati in odločati o svojih ciljih in dejanjih. Človeška avtonomija je tista, ki posamezniku zagotavlja osnovno spoštovanje drugih ljudi: ker je vsak človek »smoter sam po sebi«, ga nihče ne sme uporabljati zgolj kot stvar. Njegova svoboda postane nedotakljiva.

Med spletanjem te zgodovine avtor vseskozi precej spretno balansira med potrebami učbenika in filozofske razprave; dokaj splošni uvodi v vsakega misleca posebej se izmenjujejo z bolj zahtevnimi in ontološko zastavljenimi utemeljitvami njihovih miselnih sistemov. Nekoliko več filozofskega angažmaja sem pogrešal edinole in ravno pri Kantu: glede na posebno vlogo, ki mu jo Svetlič nameni, ni čisto jasno, kako natančno naj človek preide iz nečesa tako splošnega, kot je Kantov kategorični imperativ, v nekaj tako specifičnega, kot so človekove pravice. Več argumentacije pri Kantu bi bilo na mestu tudi zato, ker sta imela vsaj dva misleca, namreč Locke in Rousseau, ki ju ima Svetlič za manj pomembna, neposreden in bistveno večji vpliv na dva najpomembnejša pravna dokumenta o človekovih pravicah – ameriški »Bill of Rights« in francosko Deklaracijo o pravicah človeka in državljana. Kant je v tem času šele dobro objavil svojo *Kritiko praktičnega uma*.

Velja omeniti tudi Svetličev slog, ki ga odlikujeta pedagoška razumljivost in precizno, logično dosledno razvijanje argumentov. Škoda je le, da se prepogosto skazi v nekam čudno »strokovščino«, na primer: »Ženska je v stari Grčiji bila *a priori* izključena iz političnega sveta, zato Antigona nikakor ne more fingirati kot nosilec politične pozicije.« Ali pa: »Najprej se regulacija medsebojnih odnosov v mediju prava zgodi na ravni države.« Dobra lektura bi s takimi nevšečnostmi opravila, kot tudi z marsikatero zatipkano besedo ter vsemi »konsekvencami«, »konsistencami« in podobnimi »akademizmi«.

Ni čisto res, kot sem dejal v uvodu, da Svetliča zanima zgolj genealogija; drugi, bistveno krajši del, ki se zdi bolj uvod v prihodnjo polemiko, se dotakne nekaterih vprašanj, ki zaznamujejo sodobno problematiko človekovih pravic. Zanimiv in podroben je popis nestrinjanj in kompromisov, ki so vodili do končne formulacije Splošne deklaracije o človekovih pravicah Organizacije združenih narodov iz leta 1948; temu sledita najprej debata o »zahodnosti« človekovih pravic in nato njihovo umeščanje v bolj splošno sliko človekove etike. Pristop k slednjemu problemu je heideggerjanski in posebej originalen (čeprav kratek). Če nekoliko parafraziram, je človek po smrti krščanskega Boga v čakalnici, vendar, tako Svetlič, naj ne hiti ustanovljati novih cerkva in velikih ideologij, temveč naj se zateče v kulturo strpnosti, kamor sodijo tudi človekove pravice. Kljub naklonjenosti Kantu Svetlič zahodne demokracije s človekovimi pravicami vred ne vidi kot zmagovite manifestacije neustavljivega razsvetljenskega razuma, ampak kot »najboljši način čakanja«, kot pač najboljše, kar imamo. Oziroma, naj pristavim, kot najboljše zagotovilo, da se v svoji moderni moralni zmedenosti med seboj ne pobijemo. K tej misli bi se bilo vredno vračati. ■

Zgodovina filma

BREZ NEDOLŽNIH OČIVIDCEV

DENIS VALIČ

PAVLE LEVI: **Razpad Jugoslavije na filmu.** Prevod Maja Lovrenov. Slovenska kinoteka, Društvo za širjenje filmske kulture Kino! (zbirka Imago), Ljubljana 2011, 176 str., 18 €

Po dobrih štirih letih skoraj popolnega izdajateljskega mrka so se pri Slovenski kinoteki vendarle odločili za vrnitev k enemu svojih temeljnih poslanstev – h kontinuiranemu in načrtnemu izdajanju filmske literature. Z izdajo knjige Pavleta Levija *Razpad Jugoslavije na filmu* se tako ponovno vzpostavlja Kinotekin raziskovalno-založniški oddelek, ki je bil pod prejšnjim vodstvom razpuščen. Hkrati pa ni mogoče spregledati, da ima izbor tega konkretnega naslova, s katerim se kinotečna založniška dejavnost sploh prvič (če odmislimo kataloge retrospektiv) obrača k jugoslovanski kinematografiji (s katero si slovenski film nenazadnje deli večji del svoje zgodovine), tudi presežni, simbolni pomen: je nekakšen poziv k refleksiji polpretekle zgodovine regije in hkrati opozorilo pred brisanjem zgodovinskega spomina.

Spomnimo se začetka devetdesetih let. Ob takratni nacionalni evforiji, ki jo je sprožila osamosvojitve Slovenije, družbena klima ni bila naklonjena projektom, ki so segali onkraj meje proti Balkanu. Tako ne preseneča, da so kljub kronični podhranjenosti domače filmske produkcije koprodukcije zares zaživele šele po letu 2000, dotok filmov iz nekdanjih jugoslovanskih republik pa je bil prav tako praktično prekinjen, saj so šele proti koncu devetdesetih v domače kinodvorane začela počasi kapljati prva dela iz sodobne produkcije teh kinematografij (z delom bosanske medvojne filmske produkcije smo se tako lahko seznanili preko dveh kinotečnih retrospektiv – Admir Kenović in Bosanski film –, občasno pa so se v kinodvoranah pojavili tudi posamezni sodobni hrvaški ali srbski filmi). Tovrstni skoki čez mejo pa so bili še redkejši na področju založništva. To je sicer razumljivo (kako naj bi namreč razpravljali o nečem, česar praktično ne poznamo), a vseeno se ni mogoče znebiti občutka, da je slovenska filmska publicistika (nenazadnje pa tudi nekdanja jugoslovanska) s tem iz rok izpustila izjemno priložnost, da bi – kot dobra poznavalka zgodovine, kulture in družbenih razmer na področju nekdanje Jugoslavije – tako polpreteklo filmsko zgodovino tega področja kot tudi na pogorišču zadnje balkanske vojne vznikajočo filmsko produkcijo predstavila širši mednarodni javnosti, ki je zanjo neizpodbitno kazala vse večji interes. Tako so se v mednarodnem prostoru kmalu začele pojavljati prve resnejše refleksije postjugoslovanskega filma – ena prvih in gotovo tudi najbolj znana med temi je nedvomno študija Bolgarke Dine Iordanove z naslovom *Cinema of flames: Balkan film, Culture and The Media* (BFI, London 2001) –, katerim pa je kronično primanjkovalo celostnega uvida tako v filmsko kot družbenopolitično realnost novonastalih držav s področja nekdanje Jugoslavije.

Delo Pavleta Levija, ki je v angleškem izvirniku najprej izšlo leta 2007 v Združenih državah pri založbi univerze Stanford, kjer Levi tudi predava, leta 2009 pa v dopolnjeni izdaji še v srborvaškem jeziku (po tej izdaji, ki jo je založila Biblioteka XX vek, je nastal tudi slovenski prevod), je tako sploh prva resnično celovita študija jugoslovanskega in predvsem postjugoslovanskega filma, v kateri se avtor njune analize loti v zgodovinskem in družbeno-kulturnem kontekstu, iz katerega sta se porodila. Obenem gre za prvo tovrstno delo kakega avtorja, ki prihaja s področja nekdanje Jugoslavije. V njem se tako ne pojavlja le ozki izbor »običajnih osumljencev«, mednarodno kanoniziranih jugoslovanskih in postjugoslovanskih cineastov, pač pa Levi pri navajanju primerov seže veliko širše ter pri tem občasno tudi prestopi meje same filmske produkcije in se ozre na področje drugih avdiovizualnih medijev (video, TV). Prav tako pa tudi odločno preseka s tistim pogledom na krvavi razpad Jugoslavije (tako značilnim za poglede »od zunaj«, a prav tako pogostim tudi »doma«), ki konflikt vidi predvsem kot tristranski medetnični spopad.

Tako nam Levi v uvodu v študijo, katere tematski in metodološki okvir je sistematično proučevanje odnosa med estetiko in ideologijo in jugoslovanskem in postjugoslovanskem filmu ter drugih avdiovizualnih medijih oziroma povezav med filmom, ideologijo in politiko v regiji, ponudi vpogled v kompleksne zgodovinske in družbene razmere v regiji. Ob tem opozori na po

njegovem ključni mehanizem ideološke prevare, s katerim so opravičevali krvavi obračun na področju nekdanje Jugoslavije, na naturalizacijo etnične nestrpnosti v regiji in utrjevanje videza njene »neizbežnosti«, ki jo sam sicer vidi kot povsem politični projekt takrat vladajočih političnih elit. Preko filmov, ki jih obravnava, proučuje »različne pristope k nacionalni identiteti in medetničnim odnosom na polju filmskega«, pri tem pa pri proučevanju izbranih filmov posebno pozornost namenja njihovim estetskim zasnovam in konkretnim formalnim lastnostim (razmerju med podobo in zvokom, tipu narativne logike oziroma njeni odsotnosti, naravi režije ...), ki jih analizira »v

povezavi z ideološkimi funkcijami, ki jih opravljajo«. Njegov cilj je namreč razviti sistematično kritiko nacionalistične ideologije v filmu.

V nadaljevanju knjige sledi pet poglavij, ki v različnih zgodovinskih kontekstih obravnavajo presečišča med filmom, ideologijo in politiko. Prvo se ukvarja z nekaterimi ključnimi filmi t. i. črnega vala – od Makavejeve *Nedolžnosti brez zaščite* (Nevinost bez zaštite, 1968) do Pavlovičevega *Ko bom mrtev in bel* (Kad budem mrtav i beo, 1967) – in pri tem išče strukturne vzporednice med spodbujanjem gledalčevega aktivnega sodelovanja v proizvodnji idejne vsebine teh filmov in težnjo po absolutni osvoboditvi posameznika, ki jo je razvila marksistična skupina Praxis. V drugem poglavju se Levi loti proučevanja »transgresivne dejavnosti bosanskega umetniškega in subkulturnega gibanja iz osemdesetih let, novega primitivizma oziroma novoprimitivistične TV-serije *Top lista nadrealista*, v kateri so se avtorji ukvarjali s perečimi političnimi vprašanji svojega časa. Sledi poglavje, v katerem se Levi posveti skoraj celotnemu filmskemu opusu Emirja Kusturice ter pri tem sledi predvsem spremembam, ki jih je v njegovih delih doživela obravnava multietničnega jugoslovanskega ideala, obravnava, ki je svoj višek spornosti doživela v filmu *Podzemlje* (Underground, 1995), saj jo je Kusturica do takrat že povsem podredil težnjam takratne Miloševićeve oblasti. Četrto poglavje vzame v precep skupino filmov iz različnih delov nekdanje skupne države – od Žilnikovega *Tito drugič med Srbi* (Tito po drugi put medju Srbima, 1993) pa do Košakovega *Outsiderja* (1997) – in analizira njihove različne pristope k razlagi, opravičevanju ali kritiziranju vzrokov etničnega sovraštva v prostoru nekdanje Jugoslavije. Zadnje poglavje pa preko analize Dragojevičevega filma *Lepe vasi lepo gorijo* (Lepa sela lepo gore, 1996) ter filmov *Po bitki* (Strijelac, 1997) Muhameda Hadžimehmedovića in *Popolnega kroga* (Savršeni krug, 1997) Ademirja Kenovića usmeri pozornost k narativnemu artikuliranju etnične drugosti v teh delih. Levijeva odlična knjiga prinaša poglobljeno analizo tako filmske, kot tudi družbene realnosti na področju nekdanje skupne države in prav slednje je tisto, po čemer se to delo razlikuje in dviga nad večino ostale filmske publicistike s tega prostora. Tudi zato je morda njegova knjiga, kakor pravi Žižek, še prej kot ljubiteljem filma namenjena »vsem, ki želijo razumeti izbruhe etničnega nasilja – in našo soodgovornost zanje«. ■





● ● ● KNJIGA

Kljubovati odtekanju časa

TINA VRŠČAJ: **Odradek.** Cankarjeva založba, Ljubljana 2012, 288 str., 22,95 €

Naj kar na začetku priznam, da mi knjiga ni prišla v roke povsem naključno, pač pa me je k branju gnala radovednost, ki jo je podžigal njen naslov. Kdo bi se upal – in to v romaneskni obliki – po Kafki, Borgesu in Žižku spopasti z Odradkom?

Štorija je znana: plaz je sprožil pobalinski Kafka, ko je v črtici *Skrb družinskega očeta* poskušal bralce prepričati, da obstaja tulcu sukanca podobno neulovljivo in, kar je še huje, neumrljivo bitje brez smisla in cilja, ki se imenuje Odradek. Kafkovo potegavščino je prvi spregledal Borges in Odradku namenil poglavje v svoji *Knjigi izmišljenih bitij*, k tej hudomušni ontološki vijačnici pa je nato svoj člen dodal še Žižek, ki je, reci in piši, za Odradka zahteval celo človekove pravice.

Zdaj pa k stvari: Kafkovemu družinskemu očetu Odradek povzroča skrb tudi zato, ker ga ni mogoče zaobjeti s poznanimi časovnimi ali prostorskimi koordinatami. V podobno nedoločljivem prostoru in času se na življenjski prelomnici znajde tudi Odradek iz mesta K., protagonist drugega romana Tine Vrščaj, milo rečeno čudaško, a še kako resnično bitje, ki teži k temu, da bi pretentalo svojo lastno minljivost.

Odradek je predvsem izjemno načelno bitje – po ustaljenem jutranjem prebujevalnem in pretegovalnem postopku vzame v roke poljubno knjigo in med obhodom hiše, v kateri živi sam z dvema papigama, glasno prebere naključno stran, nato pa sleče posteljo in posteljnino pospravi v omaro, da je ne bi oskrunila izpostavljenost zraku. Vestno skrbi za svoje zdravje (je zdravo in počasi, v meditacijski sobi pa zavzeto vadi položaje za pospešitev prebave) in ob tem kaže zametke za razvoj resnih duševnih težav – v skrbi za lastno higieno po telefonu redno preverja kvaliteto vode v svojem okolišu, ob računalnik zaradi strahu pred sevanjem sede le v kombinezonu iz svinčenih vlaken, z masko iz žit in zaščitnimi očali (oprema je še kako uporabna tudi zunaj štirih sten, ko v mesto pride ptičja gripa), redno pregleduje in v zvezek skicira ter datumsko beleži vse mogočečasne telesne spremembe (upravičeno pomislimo na hipohondrijo), obenem pa je sumničav do ljudi okrog sebe in ga povsem iztiri že blaga nesimetrija (denimo lastne brade). Odldjudnež je najraje sam s sabo, večje število ljudi okrog njega mu zbujala nelagodje; v svoji preobčutljivosti kajpak tudi intimnosti ne prenaša najbolje, zato ni čudno, da se mu svet obrne na glavo, ko se mu v hiši naseli vsiljivec v podobi polsestre Jožefine. Takrat se Odradkova čudaškost in čemernost razmahmeta v vsej svoji živopisnosti, obenem pa je prihod nezaželeno sostanovalka tudi prelomna točka romana, začetek Odradkove preobrazbe.

V liku naslovnega (anti)junaka prepoznavamo aluzije na znane primerke iz zakladnice svetovne književnosti, denimo na grayevski strah pred staranjem, ki mu Odradek v svoji narcisoidnosti uspešno kljubuje s prav neverjetno discipliniranim in premišljenim zdravim načinom življenja (ta mu »omogoča, da se na videz sploh ne stara«), pa gogoljevsko mešanico groteske in realizma (Odradku med drugim iz lastnega doma odnesejo njegov »najljubši in edini plašč«), mollièrovsko komiko, podloženo z ljudomrzništvom in namišljenimi boleznimi, puškinovski romantični beg v naravo in prototip odvečnega, pa tudi nesrečno zaljubljenega človeka, kafkovsko simboliko (denimo v situaciji, sumljivo podobni nezavidljivi žuželčji izkušnji Gregorja Samse) in predvsem na bartlebyjevstvo – to se uteleša denimo v Odradkovem prepisovanju pisem, ali v oblomovskem prizoru, ko ga spodbujajo, naj (najbrž zaradi nevarnosti preležanin) vendarle vstane, pa jim odgovori, da raje ne bi, ali nenazadnje v značilnem sindromu, njegovi želji po pisanju. Žal je prav to razkritje usode, življenjskega poslanstva, da je Odradku namreč namenjeno postati pisatelj, prešibko motivirano in neka-ko obvisi v zraku, saj do trenutka velikega spoznanja ni napisal še niti vrstice.

Sicer pa je *Odradek* duhovito in jezikovno gibko spisan roman, strukturno in tematsko se dokaj spretno všije sam vase, pripovedovalec pa je dvignjen nad dogajanje in se le občasno vplete v pripoved s kakšnim ironično distanciranim komentarjem. To je zgodba o tegobah današnjega časa (o govtajočem potrošništvu, zasičenosti na vseh ravneh, posledicah bliskovitega napredka, boju med računalnikom in peresom, vse bolj kroničnem primanjkljaju etičnih in obzirnih ljudi, obsedenosti z zdravim prehranjevanjem itn.), pa tudi o večnih dilemah, na primer o odsotnosti volje, o za človeka nujni vpetosti v družbeno in odgovornosti polno kolesje, ki posameznika žene naprej, o mukah neskladja med telesom in duhom, zlasti pa o strahu pred smrtjo. In z zadnjim se močno približa Žižko-

vemu razumevanju, ki Odradka prepoznava v navezavi na Lacanov mit o lameli, figuri čistega libida, ki je ušla smrtnosti, o vmesnem področju med simbolno in realno smrtjo. In ker je Lacanova poanta v tem, da se v primeru izrabe potencialov, ki nam jih omogoča naša eksistenca kot bitij jezika, slejkoprej znajdemo v grozljivem vmesnem področju, se za Odradka, ki je smisel življenja našel prav v pisateljevanju, ni bati. **EVA VRBNJAK**

● ● ● KNJIGA

Nepristanek snežinke

MIKLAVŽ KOMELJ: **Roke v dežju.** LUD Literatura (Zbirka Prišleki), Ljubljana 2011, 174 str., 19,90 €

Verjetno ni naključje, da sta pred nedavnim skoraj istočasno izšli knjigi dveh slovenskih avtorjev, ki tematizirata delo »najbolj slavne nepoznane avtorice na svetu« Djune Barnes – *Nočni gozd*. Medtem ko Nataša Velikonja v zbirki esejev *Lezbični bar* med drugim spregovori o neprimerni redukciji omenjenega romana na zgolj lezbično literaturo, Miklavž Komelj na začetek svoje nove pesniške zbirke *Roke v dežju* postavlja stavek, ki ga v *Nočnem gozdu* izreče misteriozni doktor Matthew: »*Their very lack of identity makes them ourselves.*« Ta invokacija o nas samih kot nočnih prikazni iz pošastnih sanj naj bi bila ključna tudi za zbirko v celoti. Kljub mestoma igrivemu tonu posameznih pesmi, kljub pršenju različnih glasov iz različnih grl in različnih časov ali pa morda ravno zaradi njih: Komelj je tokrat namreč razpršen, igriv, če na nekaterih mestih ne gre že za ekspliciten namig na teater, predvsem z namenom, da bi na način igrivosti oziroma heroične komičnosti preživel v pošastnem človeškem svetu. Ne samo v izjemni artikuliranosti besed, temveč predvsem v obratu od tragičnega h komičnemu, ki je očitno edino zmožno vzdržati ostrino pogleda, je razvidno, s kakšnim intelektualnim nabojem imamo opraviti v Komeljevi novi zbirki.

Nekje iz ozadja zbirke ves čas odmeva (beseda je uporabljena namerno, saj nas avtor popelje skozi različne pesniške forme, od stopničastega verza do soneta) *logos*, oziroma intelektualni diskurz, ki besede jemlje iz njihovega prvotnega konteksta in jih postavlja v novo okolje. V tem izstopanju iz ideološkega, samoumevnega je seveda nekaj dekonstruktivističnega, čeprav ne zgolj in samo v filozofskem smislu. Komelja očitno v tej zbirki zanima, kako po človeški in tehnični plati opraviti transfuzijo poezije. Toda če po eni strani zavrača izpovedno raven poezije, predvsem zato, ker ima razčustvovano izrekanje tudi ideološke konotacije, so po drugi strani v *Rokah v dežju* prisotni apokaliptični, mestoma že teroristični toni. Demistifikacija tradicionalističnega pojmovanja poezije in besed, ki vstopajo vanjo, se torej zgodi na več ravneh: na ravni forme, intonacije, neulovljive lege lirskega subjekta in seveda na ravni jezika, ki je v Komeljevi zbirki izjemno precizen. Zdi se celo, da šele v trenutku, ko je prostor pesmi izpraznjen besed, pri čemer predpostavljam, da je na delu mukotrpen proces ločevanja besed od ideološkosti, lahko pride do stanja »na meji letenja«.

Že to, da Komelj navaja avtorje od Djune Barnes do Pasolinija, ki si jih navadno prisvajajo študije spolov, kaže na njegovo robno pozicijo, iz katere se izreka. Ne glede na vse paradokse, logične zanke, matematične premetanke, na ojeklenelost spricho ojeklenelosti sveta (neredko se zdi, da je Komeljeva teroristična nrav prav v tem, da igra igro »oko za oko«), je tej poeziji ključnega pomena, da obstaja kot absolutna razprtost. Tudi zato je v njej zaznati mero naivnosti, ki je druga in drugačna od otroškega pogleda, edinega avtonomnega polja, ki je onkraj vseh omejitev jezika in živi paralelno časovnost. Otroške pesmi so v zbirki so sicer med najbolj občutenimi, morda tudi zato, ker v njih ni – v drugih kontekstih – izjemno dobrodošle ironije, sarkazma, črnega humorja, s katerim se pesnik brani pred svetom. Če bi bil Miklavž Komelj ženska, ne nujno Nataša Velikonja, bi verjetno namesto predloga, da se spricho brezčutnosti sveta vrnemo v preteklost, da premislimo nekatera teoretska izhodišča, poskušal dekonstruirati svoj spol. Toda ker je Miklavž Komelj avtor svoje doslej najbolj mozartovske zbirke, v njej zgolj pušča snežinke viseti v zraku. **GABRIELA BABNIK**

● ● ● KNJIGA

Bilo je nekoč v Argentini

ERRI DE LUCA: **Trije konji.** Prevod Vera Čertalič. Založba Eno, Nova Gorica 2011, 127 str., 18 €

Erri De Luca je avtor, ki ga v sodobni italijanski literarni panorami preprosto ne gre spregledati, tako zaradi obsežnega, raznovrstnega opusa kakor tudi kakovosti njegove

pisave. Uveljavil se je kot prozaist samosvojega sloga in šele trinajst let po prvencu izdal prvo pesniško zbirko. Podatek nemara ne pove veliko in na videz ni povezan s temo pričujočega besedila, je pa pomemben zaradi neizbežnosti v razvoju avtorjeve poetike. Prehod iz proznega v pesniški jezik je bil pri De Luci zmeraj zgolj vprašanje časa, njegovi teksti so se spogledovali s poezijo, še preden jih je sam priobčil v pesemsko formo. Avtorjeva izčiščena, surova pisava pa posebej izstopa prav v kratkem romanu *Trije konji*.

De Luca prelamlja pripoved z elipsami, s premolki, ki odzvanjajo med redkobesednimi liki in pripovednimi odseki. Molk je, kot marsikje, zgovoren, podobno kot mimobežni dialogi, ki zletijo drug mimo drugega ali treščijo v ljubečo tišino. Neimenovani petdesetletni pripovedovalec ni spreten sogovornik. V glavi mu ves čas brenčijo besede, misli, občutki, za katere težko najde pravi izraz, zato toliko raje govori o vinu, zemlji, dišečih začimbah, rabljenih knjigah – o stvareh, ki so mu domače in vzbujajo občutek varnosti. Včasih se zdi, da se v glavni romaneskni vlogi ne želi in noče prepoznati, med pripovedjo raje uporablja trpne kot aktivne konstrukcije. Njegovo umikanje je nevsiljivo, spontano, podobno umiku v knjige, ki jih skupaj s hrano prežvekuje v gostilni. Dejanja in način, kako se sooča z okolico, diskretno označujejo človeka na begu, na preži. Nekoga, ki je veliko prestal in se sčasoma utrudil. »Življenje človeka traja kolikor življenje treh konjev,« pravi italijanska otroška rimanka. Pripovedovalec je prvega pokopal v Argentini, med državljansko vojno. Takrat je iz ljubezni do Dvora, svoje »bashérte« (»oseba, nekomu namenjena«), prevzel njen jezik, domovino in – ko je napočil čas – tudi boj. A to so drobci, ki jih De Luca postopoma vnaša v pripovedno tkivo. Pripovedovalca srečamo ob vrnitvi v rodno Kalabrijo, kjer kakor sodobni Elzéard Bouffier neguje in sadi drevesa. Toda v nasprotju z Gionovim junakom De Lucov samotar ne verjame, da je rajsko vzdušje mogoče poustvariti s rekonstrukcijo kulis. Drevo je tu kvečjemu odsev pripovedovalčeve utrujenosti in skromnih potreb: »Drevo potrebuje dvojce: snov pod zemljo in lepoto zunaj«, lepoto preprostosti in zemljo »suhega neba«, ki je »sposobna ukrasti vodo vetru in noči«. Iskanje pravega mesta za sajenje je podobno iskanju koordinat, kjer bi junak po dolgih letih bega lahko pognal korenine in dokončno začrtal geometrijo svojega bivanjskega prostora.

Z nastopom mlade Laile se začne zgodovina ponavljati. »Argentina ne izgine iz telesa.« V njuna srečanja vdirajo spomini in na trenutke je težko prepoznati mesto posameznega fragmenta v junakovi osebni zgodovini. Pripovedovalec »v sedanjiku govori o preteklosti«, prizor se iz kuhinje pomakne na argentinske ulice in dalje, na Soledad, na čezoceanko, vse do Londona in vrnitve na jug. Poleg prostora se med seboj premešajo tudi osebe. Dialogi kot da so navedeni po spominu, beseda prehaja v besedo brez navedka. Laila prehaja v Dvoro, ta v neznano mladostno ljubezen in spet nazaj. De Luca nikdar ne poimenuje pripovedovalčevih občutkov, temveč jih prikazuje. Tu so gostilničarji, mornarji, neznani preganjalci, pomočniki in statisti, ki beležijo in širijo spominski prostor, ne da bi vanj bistveno posegli. Izjema je Selim, pripovedovalčev (nemara edini) prijatelj, Afričan, ki po ulicah prodaja cve-tje. Ima sposobnost, da iz pepela razbere prihodnost, in samovoljno se odloči, da jo bo prehitel. Odločitev sproži daljnosežne posledice in smrt »drugega konja«, metafore izgube.

Kljub mestoma okornim prevajalskim rešitvam so *Trije konji* roman z barvo, ritmom, vonjem in okusom. De Luca je nekje dejal, da ima raje vino kot literaturo. Bralcu ni treba izbirati: *Trije konji* se izpijejo na dušek kot kozarec temne rdečine. **ANA GERŠAK**

● ● ● KINO

Vrnitev commedie all'italiana

Sol življenja (Gianni e le donne). Režija Gianni Di Gregorio. Italija, 2011, 90 min. Ljubljana, Kinodvor

Naj gre za *Božansko komedijo*, *commedio dell'arte* ali *commedio all'italiana* ... Dejstvo je, da italijanska ume-tnost goji poseben odnos do komedije in komičnega. Kot tudi to, da njena srečanja s to zvrstjo pogosto prinesejo sijajne rezultate. Na primer *commedio all'italiana*, ta specifičen, nacionalno obarvan filmski žanr, s katerim je italijanski film v šestdesetih letih osvojil svet. In prav njegovo tradicijo obuja najnovejše delo Giannija Di Gregoria, čudovita, malce melanholična komedija *Sol življenja*.

Ta nam predstavi Giannija, mlajšega upokojenca v zgodnjih šestdesetih, ki, kakor pravi sam, živi svoje »nevidno« življenje. Čeprav je v njem še vedno nekaj tistega blagega hedonizma, tako značilnega za italijanske moške, ki se razkriva preko ritualov vsakdanjega 



življenja – kot je denimo jutranja cigareta, s katero vstopi v svet budnih, ali nepogrešljivi kozarec belega vina, ki ga spremlja preko dneva, nenazadnje pa tudi posedanje na ulici, med katerim s hrepenenjem v očeh opazuje vse te lepe italijanske ženske –, ni mogoče spregledati, da je svoje življenje posvetil »služenju« drugim, natančneje, svojim trem ženskam. Te v njem prebudijo občutek, da je neviden, saj je zanje njegova prisotnost postala tako samoumevna, da ga skorajda ne vidiyo več, čeprav z veseljem pograbijo tisto, kar jim lahko ponudi. Tako njegova edina komunikacija z ženo (s katero živi v zvezi, ki obstaja le še »na papirju«) poteka zgolj preko lističa papirja, na katerem mu posreduje seznam stvari, ki jih potrebuje iz trgovine. Hčerka mu niti te posredne komunikacije ne nameni, pač pa ga preprosto ignorira. In nato je tu še mama, ki se histerično bori za njegovo pozornost, a le zato, da bi ga »izničila« na drugačen način – zreducira ga na posodo, v katero zliva svoje frustracije in banalne probleme. Gianni, osamljen v svoji »nevidnosti« za druge in hrepeneč po tem, da bi vsaj za trenutek v sebi znova začutil življenje, tisto strast in ljubezen, za kateri se mu zdi, da ju je nepovratno izgubil s svojim staranjem, postane lahek plen svojega prijatelja Alfonsa, vase zagledanega pravnika, ki ga hoče prepričati, da mora vsak starejši moški imeti mlado ljubico.

Sol življenja je duhovita, a hkrati tudi trpka ter predvsem globoko iskrena meditacija o staranju, tankočutna analiza stanja duha sodobnega Italijana, ki se sooča s staranjem in njegovimi posledicami, z izgubo strasti, pa tudi očarljivosti in šarma ter nenazadnje s pešanjem spolne moči. Torej z vsem tistim, na kar je italijanski moški tako ponosen in s čimer se identificira. Di Gregoriju je (znova) uspelo s preprosto, skoraj banalno zgodbo posameznika – ki bi v rokah kakega drugega režiserja zlahka zašla v vulgarnost in prostaštvo, celo mizoginijo (tako značilne za italijansko komercialno komedijo) – ustvariti univerzalno zgodbo o staranju, ki pa je hkrati vpeta v prepoznaven duhovni in družbeni kontekst današnje Italije. Prav tako se je spretno izognil pasti cenenega smeha, ki ga omogoča karikiranje in smešenje likov. Zato Giannija (ki ga na ravni ikon italijanske filmske komedije, Totoja in Fernandela, odigra Di Gregorio sam) kljub vožnji skozi kočljive peripetije, ki ga pogosto spravijo v zadrego, pri gledalcih pa sprožajo salve smeha, nikoli ne oropa tistega temeljnega človeškega dostojanstva. In prav nagovor širšega družbenega konteksta ter spoštljivost in ljubezen, ki ju režiser vseskozi izkazuje do svojih likov, film *Sol življenja* dvigujejo visoko nad večino ostalih sodobnih italijanskih filmskih komedij in ga vpisuje v žlahtno tradicijo *commedie all'italiana*. **DENIS VALIČ**

● ● ● ODER

V krempljih medijev

HEINRICH BÖLL/BLAŽKA MÜLLER POGRAJC: **Izgubljena čast Katharine Blum.** Režija Matjaž Pograjc. Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, 25. 3. 2012, 100 min.

Heinrich Böll je bil opazovalec in kritik novinarskega senzacionalizma, pa tudi njegova tarča. V sedemdesetih letih je bil obdolžen celo sodelovanja s Frakcijo rdeče armade (RAF), levičarsko teroristično celico, ker se je v tedniku *Spiegel* kritično opredelil do zlonamernega medijskega poročanja o razpitem primeru Baader-Meinhof. Medijski linč je Bölla leta 1974 spodbudil k pisanju romana *Izgubljena čast Katharine Blum*, v katerem je še ostreje napadel nemški rumeni tisk, posebej tabloid *Bild*.

Uvodni del predstave v dramatizaciji Blažke Müller Pograjc seznanja s političnim ozadjem leta 1972, ko je bila aretirana večina pripadnikov RAF. Böll je namreč skozi usodo Katharine Blum povzel značilnosti prirejene medijske zgodbe o levičarskih skrajnežih. Protagonistko je predstavil kot gospodinjsko pomočnico in emancipirano žensko, zaradi razmerja z roparjem Ludwigom Göttenom obtoženo sodelovanja s teroristi.

Novinar Tötges, v izvedbi Ivana Peternelja na kari-kiran način predstavlja vse medijske demagoge, ki z dvignjenim prstom sprožajo in zaostrujejo medijske linče proti (pogosto) namišljenim krivcem. Tötges s senzacionalističnim in zlonamernim »poročanjem« o Katharini Blum (Romana Šalehar) posredno zakrivi tudi smrt njene matere. Katharina se s policijskimi zasliševalci in medijskimi obtožbami spopada sama, a se kot ločena in finančno neodvisna ženska znajde v položaju moralno oporečne, promiskuitetne ženske. Z večkratnim poudarjanjem »moških obiskov« preiskovalci in mediji

namigujejo celo na prostitucijo, kar je zelo uspešen način diskreditiranja mlade ženske v očeh javnosti.

Režiser Matjaž Pograjc prav tako sledi dokumentarističnemu tonu romana; Böllova kritika družbe, moralistične panike, ustvarjanja strahu pred terorizmom in medijskega senzacionalizma z začetka sedemdesetih je brez večjih posodabljanj povsem aktualna tudi danes. Scenograf Tomaž Štruel je z inovativno delitvijo prostora in premičnimi elementi scenografije našel elegantno rešitev za spremembo planov: na sprednjem delu odra se odvija Katharinino življenje, v drugem planu vidimo in še pogosteje slišimo zgodbe iz ozadja – iz novinarske srenje, stanovanja Katharininih delodajalcev Huberta in Trude Blorn (Robert Prebil, Damjana Černe), policijske postaje. Tretjo dimenzijo prostora predstavljajo projekcije senzacionalističnih fotografij in fotomontaž, ki so »dokaz« za policijske obtožbe proti Blumovi. Katharinino nerodno vstopanje v avto (v plašču in s sočnimi očali) naj bi dokazovalo njeno vpletenost v nezakonita dejanja ali vsaj njeno promiskuiteto.

Romana Šalehar prepričljivo odigra Katharinino trmo v soočanju s policijskimi preiskovalci do samega konca. Razen Šaleharjeve in Mateja Recerja kot glavnega komisarja Beizmenneja se igralci v drugih vlogah izmenjujejo z odkritim maskiranjem in spreminjanjem kostumov. Neskritost tehničnih plati gledališke uprizoritve le še poudari občutek skonstruiranosti okolja, v katerem le Katharina ostaja močna in stabilna.

Režiser Matjaž Pograjc sledi dokumentarističnemu tonu romana. Predstava je kolaž zgodovinskih dogodkov in romanesknh prizorov, zato ni pretirano trditi, da ne ponuja posebne avtorske interpretacije dramskega materiala z vidika današnjega časa. Böllova kritika družbe, moralne panike in ustrahovanja pred terorizmom je namreč danes povsem aktualna tudi brez večjih posodabljanj.

KSENIJA ZUBKOVIČ

● ● ● KONCERT

Dialektika bluesa

MARC RIBOT: **Really the Blues.** Marc Ribot, kitare; Cooper-Moore, klaviature; Brad Jones, bas; JT Lewis, bobni. Klub CD, 27. 3. 2012

Ime Ribotove zasedbe, s katero je dolgoletni znanec tako ljubljanskega jazzovskega festivala kot manj uveljavljenih klubskih prostorov nazadnje nastopil v Klubu Cankarjevega doma, je prevzeto iz biografije belega blues in jazz glasbenika Mezza Mezzrowa, ki je ustvarjal v prvi polovici prejšnjega stoletja. Čeprav je Ribot redni gost ljubljanskih odrov – koncert je slučajno obeležil tudi dvajseto obletnico njegovega tukajšnjega nastopanja –, se je newyorški kitarist pri nas izkazal že v nadvse raznolikih glasbenih kontekstih. Kot vodja in član številnih prekoceanskih zasedb je v zadnjih desetletjih nanizal vrsto projektov, razpetih med punkovsko udarnost, plesnost kubanskih godb in jazzovsko improvizacijo, ne da bi se kdaj pretirano prepustil čistosti katere izmed omenjenih form. Really the Blues se v spremenljivi štiričlanski zasedbi posveča revitalizaciji bluesa, a to počne v svobodnem duhu: brez preigravanja standardov in z ironično distanco do forme. Zato bi na omenjeno referenco imena skupine lahko tudi pozabili in jo brali z vprašajem: res, je to še *blues*?

Marc Ribot je na nastop v Klub Cankarjevega doma pripeljal glasbenike, ki tako kot on ne poznajo pripadnosti enemu samemu standardnemu glasbenemu izrazu. Še en naš koncertni znanec, klaviaturist Cooper-Moore, se na primer rad preizkuša v političnoangažiranih, svobodno jazzovskih tandemih. Tokrat je večše pariral Ribotovi kitari s hitrimi in zgoščenimi nizanji tonov ter koncertu dodajal še dodaten in močan ritmičen naboj, ko je skozi prehitevanje in zaostajanje glede na ostale pomagal ustvarjati pravo malo poliritmijo. A ne glede na vrsto drobnih zvočnih biserov je vrednost aktualne zasedbe Really the Blues predvsem v odnosu do glasbenega izročila z njenega imena.

V Ribotovih solističnih različicah je »blues« navadno pomenil tiho in srce parajoče vibriranje kitarskih strun znotraj repertoarja iz izročila afroameriške tradicije. Tokrat pa je med drugim skozi ne ravno posrečeno prepevanje, ki ga od Ribota res nismo vajeni, izpostavil njegove elemente kot manj pomembne klišeje. Te je izvedba hitro pustila v ozadju, preglasila z izbruhi hrupa ter ritmičnimi ekscesi. Tako smo sicer v prvem delu

nastopa še lahko nasedli vtisu, da prisostvujemo *zgolj* bluesovskemu projektu Marca Ribota, v drugem delu pa so že tako načeti bluesovski obrazci splahneli. Načelo jih je najprej v različne ritme razpršeno bobnanje JT Lewisa in živahni bas Brada Jonesa ter konkretnější odmik od bluesovske forme. Muziciranje se je na trenutke že kar nevarno približalo punk-rockovskemu zvoku Ribotove zasedbe Ceramic Dog, ki je isti prostor pošteno razburkala pred nekaj leti. In na koncu se je zunanja forma bluesa povsem umaknila divji komunikaciji glasbenikov, ki pa so ravno s tem uspeli izkazati svoje spoštovanje do enega najbolj izvirnih glasbenih izročil preteklega stoletja.

ALEŠ ROJC

● ● ● KONCERT

Premalo interpretacije

Modri 6. Orkester Slovenske filharmonije. Dirigent Emmanuel Villaume, solistka Sarah Chang, violina. Spored: Šijanec, Mendelssohn, Beethoven. Ljubljana in Maribor, 29.–31. 3. 2012

Slovenska filharmonija je na spored 6. koncerta modrega abonmaja uvrstila naročeno skladbo *Praznova-nje vetra* skladatelja Marijana Šijanca, tradicionalista in hkrati eksperimentatorja v sodobni glasbi, delujočega v Sloveniji in Srbiji. A z dobrimi nameni je tlakovana tudi pot v pekel. Želje naročnika in skladateljeve ambicije, da ustvari nekaj drugačnega in »z notranjo slušno imaginacijo končno sproži proces ustvarjanja narativno naravnane vsebine« ter iz bolj ali manj tehnične ustvarjalnosti (elektronika, algoritem) preide v sfero klasično-romantične, so skupnele v povprečnosti. Približno četrť ure trajajoča simfonična meditacija kljub primarni všečnosti ne vzbudi globljih vtisov, je namreč precej inertna gmota zvoka, ki je iz povedne in čustvene lenobnosti kaj dosti niso premaknili niti sporadični izbruhi kipečih energij, izoblikovani (v pretežnem delu) na *quasi ostinatnem* nalaganju (a)tonalnih melodičnih in harmonskih snovi, izmenjavah monokromije, občasno »začinjene« s pridihom (francoske) romantične in impresionistične barvitosti. V bolj plahi kot ubrani izvedbi filharmonikov pod taktirko Villauma se je vse to le še utrdilo.

Izstopajoči trenutek večera se je zgodil z nastopom Sarah Chang, ameriške violinistke korejskega rodu, ki je izvedla *Violinski koncert št. 2* Felixa Mendelssohna Bartholdyja; delo, ki je po formalni inovativnosti in vsebinski konsistenci, čudežnem navdihu in briljanci, primerljivo z najbolj znano avtorjevo mojstrovino, biserom romantične glasbe, *Snom kresne noči*. Toda prav te posebnosti, ki vseskozi kakor magnet mamijo violiniste vseh starosti in ravni, vodijo v past, nevarnost, da interpret (bolj kot skladbo) v ospredje postavi sebe. Temu ni ubežala niti Sarah Chang. Pri tako odlični violinistki je kljub malenkostnim spodrslijajem (intonacija v oktavah, nekatere pasaže in zaključki, ki jih je kdaj pa kdaj navrgel pretiran odmerek strasti) debata o tehnični odličnosti njene igre brez pomena, saj je ta tako ali tako v senci virtuozno napete interpretacije. Toda kljub vsemu – možato polnemu tonu, artikuliranemu fraziranju in ognjevitosti – se Changova ni privzdignila do ravni velikih interpretacij pristne povednosti Mendelssohna (kot denimo veliki Ojstrah, Milštajn, Stern), temveč je ponudila sodobno, robustno, rahlo prozaično interpretacijo, v osnovi vsekakor zelo uspel *classical show*, obrise prefinjenih potankosti samega dela. Kakor da rahlo naviti tempi (drugi stavek, zlasti *coda* v prvem stavku in delikatni sekvenčni dialog solistke s flavtami v tretjem stavku), ki so dirigentu ponekod ušli iz rok, niso dali časa in priložnosti čustvenemu valovanju nemškega romantika. Udeležba orkestra je z izjemo odličnih pihal ostala na ravni spremljave, čeprav delo ponuja več.

Za uvrstitev v spored ene izmed najbolj pogosto izvajanih simfonij, *Simfonije št. 6, Pastoralne* Ludwiga van Beethovna, je treba imeti tehtne razloge. Če odmislimo programske, ki nekako sodijo v sezonsko temo povezav med glasbo in naravo, ostanejo interpretativni, ki ob mehničnem, enoličnem preigravanju dela očitno niso prišli do izraza. Resda ob neštetih izvedbah ni preprosto izstopati s svežo, drugačno izvedbo – da pa je to vendarle mogoče, so pred nedavnim pokazali Simfoniki RTV z dirigentom En Shaom. Konec koncev, pri skladbi, ki jo filharmoniki zagotovo dobro poznajo, do prepričljive interpretacije ni tako daleč, potrebna je »samo« nadgradnja, ki je tokrat ni bilo. **STANISLAV KOBLAR**

Še o Kogojevih Črnih maskah

BORUT SMREKAR

Doživeli smo četrto uprizoritev Kogojeve opere *Črne maske*, tokrat z »očiščeno« partituro in v integralni verziji. Po vseh predhodnih uprizoritvah je v zraku obviselo vprašanje, kaj vse še vsebuje ta »enigmatična« partitura. Uganka se je skrivala predvsem v dejstvu, da so delo vsakič precej skrajšali in so zato neizvedeni deli burili domišljijo, hkrati pa sama partitura (gledano strogo v smislu obrtne izdelave) ne zadošča uveljavljenim standardom korektnega opernega izdelka in je v tem pogledu nedorečena. Slednje nenazadnje dokazujejo problemi izvedbe pri vseh dosedanjih uprizoritvah, že davno izražena potreba po temeljiti reviziji partiture, čas in napor, ki ga je maestro Uroš Lajovic porabil za revizijo, in tudi narava pomanjkljivosti, s katerimi se je moral pri reviziji soočiti. Pomembnejših neznank v zvezi s partituro torej ni več, kar omogoča treznejši pogled na delo.

Črne maske niso »veliki operni tekst«, pa naj si to še tako želimo. Še več, *Črne maske* niso dobra opera. Seveda govorim o operi kot glasbeno-gledališki zvrsti, o spoju teksta, glasbe, drame in njene uprizoritvene substance. *Maske* imajo za uspešen operni izdelek prevelike obrtne pomanjkljivosti. Najprej je tu problem kontrasta in oblikovanja časa. Učinkovito glasbeno gledališko delo ima premišljen razpored in ritem viškov in nižišč, po možnosti pa v času tudi napetostni lok, ki nekam vodi. Poskusi negacije tega pravila, ki je staro toliko kot opera, so se izjalovili. *Črne maske* v izvirni zasnovi so v glasbeno dramaturškem pogledu za uprizarjanje neustrezne in potrebujejo temeljito dramaturško priredbo oziroma predelavo. Triurno vrtenje (bolj ali manj) na mestu je preprosto preveč. Tega dejstva ne more na odru preseči še tako »dinamična« režija, ker je delo v notranji zasnovi »statično«. To je uvidel že dirigent prve uprizoritve leta 1929 Mirko Polič, še bolj pa sta se tega zavedala prekaljena operna praktika Hinko Leskovšek in Samo Hubad.

Kogoj je uglasbil celotno dramsko besedilo. Bistvena razlika v zasnovi dramskega teksta in opernega libreta pa je v tem, da mora uspešen dramski tekst vsebinsko in izrazno zapolniti pretežni del »sporočila« občinstvu (glasba ga lahko dopolnjuje kot scenski element), medtem ko ga operni libreto zapolnjuje le delno, saj predpostavlja udeležbo glasbe kot konstitutivnega dramskega elementa, ki tekst vsebinsko in izrazno nadgrajuje in ne le dopolnjuje. Časovna dimenzija podajanja in s tem povezana količina teksta je za uspešno komunikacijo z občinstvom v obeh zvrsteh bistveno drugačna. Prav zato se nepredelan dramski tekst kot operni libreto navadno slabo obnese. Tudi skladateljeva obdelava teksta z vidika besednih in stavčnih poudarkov je mestoma problematična, kar v živi izvedbi (kadar to ni neposredno v službi izraza) moti. Pri tem seveda ne mislim na jezikovno zastarelost teksta, kar se da odpraviti brez večjih težav. Glasba *Mask* v kakovosti niha in gledano v celoti nima izrazne moči, s katero bi lahko presegla navedene pomanjkljivosti in upravičila tri ure trajanja.

Orkestracija je v odnosu do človeškega glasu pogosto preveč masivna. Orkestrski zvok je za izvajanje v akustičnih pogojih zastavljen pregosto in je tudi premočan. Skladatelj ni upošteval zakonitosti orkestracije glede jakostnih razmerij med inštrumenti, njihovimi grupacijami v orkestru in orkestrsko celoto na eni ter človeškim glasom na drugi strani kot tudi ne zvokovne prodornosti vokala in inštrumentov v različnih registrih. Nesorazmerja so tako velika, da dirigentove običajne intervencije za doseganje zvokovnega ravnovesja ne zadoščajo. Tako ob izrazni diferenciranosti orkestrskega stavka besedilu brez nadnapisov (uprizoritev 2012) ali ozvočenja vokala (uprizoritev 1990) ni mogoče slediti. Besedilo pa je vedno ena izmed konstitutivnih prvin opernega dela, pri *Maskah* še posebej pomembna. Gre torej za obrtno pomanjkljivosti, ki jih v operni zvrsti ne

Črne maske niso »veliki operni tekst«, pa naj si to še tako želimo. Še več, *Črne maske* niso dobra opera.



FOTO LEON VIDIC

moremo opravičiti z nikakršnim »navdihom«, »estetiko« ali čim podobnim.

Opera, ki nima čvrste ali vsaj premišljene dramaturške gradnje, ki ima libreto v nasprotju z vsemi preizkušenimi zakonitostmi zvrsti, ki ima v odnosu do vokala neustrezno zastavitev zvoka in je iz navedenih razlogov uprizoritveno problematična, po zdravi pameti ne more biti dobra. *Maske* lahko uspešno delujejo na odru le s korenitimi posegi v delo, ki presegajo interpretacijo in sodijo že v območje prirrejanja. Stojijo in padejo z režiserjem, dirigentom in Lorenzom. Režiser in dirigent morata narediti predvsem premišljeno dramaturško predelavo dela, ga zgostiti in skrajšati ter ob »revitalizaciji« uprizoritvene substance najti tudi ravnovesje med izrazno močjo uporabljenе glasbe in trajanjem dela. Glavno vlogo je zelo težko ustrezno zasesti, saj mora Lorezno predvsem »biti« Lorenzo, ne pa Lorenza peti. V tej trojici ne sme biti šibkega člena. To so potrdile dosedane uprizoritve, od katerih je zares uspela le tista iz leta 1957, in to prav zaradi kongenialnosti režiserja (Hinko Leskovšek), dirigenta (Samo Hubad) in idealnega Lorenza (Samo Smerkolj). Iz Kogojevih *Črnih mask*, ki so očitno lahko dober operni material, so napravili impresivno predstavo, kar dokazuje tako število ponovitev predstave kot posnetki.

Možnosti za prodor *Mask* v svet so pičle. Težko bo najti tujega producenta, ki bi bil pripravljen v produkcijo vložiti toliko zahtevnega dodatnega dela. Tudi snov opere ni aktualna. Drama Andrejeva je otrok dobe intenzivnega ukvarjanja s človeško duševnostjo in začetne fascinacije s psihoanalizo. Slednja je v stotih letih napravila velik razvoj. Problemi, ki jih obravnava tekst Andrejeva, so bili na različnih področjih osvetljeni z vseh mogočih zornih kotov in snov sama po sebi danes ni posebno vznemirljiva. Na podlagi branja Kogojeve biografije ne moremo izključiti možnosti, da je skladatelj v tekstu našel probleme, s katerimi se je soočal sam in se morda celo identificiral z glavnim junakom. Vprašljivo pa je, koliko so ti problemi lahko aktualni ali vsaj zanimivi za sodobno širše občinstvo. Če bi bila snov *Črnih mask* res aktualna, bi danes drama Andrejeva srečevali na gledaliških odrih, ne pa bolj ali manj le v literarnozgodovinskih pregledih.

Povedano v ničemer ne zanika kvalitete glasbe delov opere in ne zmanjšuje Kogojeve veličine in pomena *Črnih mask* za slovensko kulturo. Je pa čas, da na vse skupaj pogledamo z malo več treznosti. Kdor bo iskal Kogojevo genialnost, jo bo prej našel v miniaturah kot v velikih formah. V primerjavi s *Črnimi maskami* imamo v slovenski literaturi tudi bolj dognana operna dela. Kot primer bi izpostavil *Ekvinokcij* Marjana Kozine ali pa *Corteso* vrnitev Pavla Šivica. Pri tem nikakor ne mislim zgolj na skladateljsko obrtno raven obeh del, ki je neprimerljivo višja, pač pa na celovitost in konsistentnost obeh stvaritev kot oper. Čeprav zaradi razlik v zasnovi med seboj in z *Maskami*

nista neposredno primerljivi, imata navedeni operi boljše ravnovesje med dramaturško zasnovno, tekstom, izenačenostjo kakovostjo glasbe in uprizoritveno substanco. Svojo vitalnost sta dokazali z več uprizoritvami kot tudi s predstavitvami v tujini (*Ekvinokcij*).

Tokratna uprizoritev *Črnih mask* je bila zgodovinsko pomembna. Urošu Lajovicu gre vse priznanje za čiščenje in redakcijo partiture. Opravil je izjemno delo, ki bo po mojem prepričanju imelo daljnosežne posledice tako na področju slovenske glasbene zgodovine kot tudi na področju operne poudarjalnosti. Revizija in izdaja partiture bosta nesporno omogočili boljše prezentacijo opere in povečali možnosti njenega uprizarjanja. Enako pomembna je bila celostna uprizoritev brez večjih skrajšav. S tem je po desetletjih mitizacije dela širša javnost lahko končno dobila vpogled v to, kaj Kogojeve *Maske* pravzaprav so.

Uprizoritev pa je med drugim pospremila nekorektna kritiška obravnavna nastopajočih solistov. Redki kritiki so si zastavili vprašanje, ali so bili solisti glasovno pravilno zasedeni (npr. ženske vloge). Pevci si namreč vlog navadno ne dodeljujejo sami. Tudi Jožetu Vidicu ni treba dokazovati glasovne »gostote«, »prodornosti«, »prezence« in še česa. To je storil že večkrat, seveda v delih skladateljev, ki so znali pisati za vokal. Dobrodošla je bila tudi skoraj sočasna izvedba *Mask* v obeh opernih hišah. Zelo jasno so se pokazale že leta razvidne kakovostne razlike. Dobro izhodišče kritikom za razmislek o pravilnosti njihovih dosedanjih ocen in antropologom o verodostojnosti njihovih »znanstvenih« dognanj!

DR. BORUT SMREKAR je dirigent, med letoma 1998 in 2005 je bil direktor in umetniški vodja ljubljanske Opere, danes pa je svetovalec upravnice Slovenskega ljudskega gledališča Celje.

Varčevanje v šolstvu

Bog živi krizo!

DUŠAN MERC

Kriza krize: finančna kriza (ne) bo minila. Stanje, proti kateremu tonemo, samo mi sami v obupu in strahu imenujemo kriza. Kriza je nastala in nastaja zato, ker smo že zdavnaj izgubili odnos do realnosti, ker smo *biti* zamenjali z *imeti* (to je sintagma Ericha Fromma iz sedemdesetih let, ki je zaradi preprostosti učinkovita še danes).

Sedanja kriza nas samih se bo končala, ko bomo odvrgli odvečno lepотиče in odvečne nakupovalne vrečke, ki nas vlečejo navzdol, ki nas obremenjujejo, da ne moremo splavati. Roke in trebuhe imamo preobložene, hrbtenica se nam krivi ...

Posledice začetkov mrzličnega zamenjevanja *biti* z *imeti* bodo zdaj za mnoge zelo boleče, za mnoge pa nekoliko manj, mnogi bodo potisnjeni v eksistenčno krizo, ogromna večina pa bo do naslednje krize počasi pridobivala nazaj nepotrebne razvade in navade, brez katerih se zdaj zdi, da se ne da živeti.

Skupaj z osamosvojitvijo je v družbeni sektor – predvsem pri uradništvu in šolstvu – vstopilo potrošništvo, pretirano zaposlovanje, razkošje kadrov, palač, plač in materialnih dobrin. Mlada država je začela skrbeti sama zase ...

Kaj tisočletne sanje o samostojnosti, ki jih nismo nikoli sanjali, nakupovalna košarica je bila prikriti predmet poželenja! Ob spremembi političnega sistema je bilo potrošništvo edini pravi realni cilj ljudskih množic, bolj prisebnih članov družbe, ki so videli veliko dlje in so bili elita, pa privatizacija oziroma bogatenje.

Sindikalni voditelji javnih uslužbencev in po njihovem diktatu tudi javni uslužbenci so zdaj podobni pubertetniku, ki mu gre v šoli slabo, je pred šolskim polomom, kljub temu pa pri sebi ni zmožen spremeniti ničesar, za svojo neuspešnost krivi druge, svet je zanj krivičen in zoper ta svet se je treba pasivno ali aktivno upirati, vsekakor pa tako, da se ne odpove nobeni zabavi, da mu morajo starši še naprej dajati denar za njegove osnovne pravice, da je in pije, da spi in se zabava ...

Politična dejstva: v oči bode golo in grdo dejstvo, da je sedanja vladajoča garnitura zaradi preračunljivosti uvedla v resnici nepravilne ekonomske darove otrokom, staršem in zaposlenim, s katerimi ni bilo kaj početi, so jih pa z veseljem in začudenjem sprejeli: zastonj malico za vse, dokončno zastonj učbenike, razkošno sistemizacijo in zelo bogat plačni sistem – zdaj pa je v resnici kakor mačka, ki grize svoj oguljeni in prežvečeni rep, pretvarja pa se, da je nujna rešiteljica obupno slabe finančne situacije ...

Kriza pa se je začela, prav simptomatično, z navidezno potjo navzgor, ob reformi šolstva. V osnovnih šolah smo uvedli devetletno izobraževanje, na fakultetah pa so na tiho v neskončnost množili študijske programe, vpisovali vsakogar brez selekcije, ustanavljali nove fakultete in potem še univerze (sami sebe so kot deževnik delili na nove in nove osebe in se razmnoževali). Zakaj pa ne bi tudi ljudje v šolstvu izrabili dolgih obdobij brezvladja in slepote političnih voditeljev in se priklopili na sistem tako, da jim je dobro, zelo dobro?

Mimogrede, čeprav ni nepomembno: na šolah se je vzporedno in mehanično iz sveta odraslih ljudi politično uveljavljal in preslikaval moralni in etični sistem, ki se mu reče človekove pravice. Starše in uradnike in dušebrižnike v šolstvu, posebno najbolj okužene s potrošništvom, je zajela evforija, ki jo lahko imenujemo samo na kratko – pedocentrizem. Potrebno je bilo kopičenje pravilnikov, ki naj bi zagotavljali neskončno pravičnost – za starše, za otroke z vedno bolj agresivnim oženjem prostora učiteljem in stroki.

Zdaj smo v šolstvu (in brez dvoma tudi drugod v tako imenovanih družbenih dejavnostih) v stanju jasne in vidne krize, omnikrize, ki ni samo finančna, je tudi strokovna, moralna, družbena, vzgojna itn.

Sindikalni voditelji javnih

uslužbencev in po

njihovem diktatu tudi javni

uslužbenci so podobni

pubertetniku, ki mu gre

v šoli slabo, kljub temu

pa pri sebi ni zmožen

spremeniti ničesar in za

svojo neuspešnost krivi

druge.

Delovna mesta: bogokletno je sicer reči, res pa je, da je vsak učitelj na katerikoli izobraževalni in vzgojni ustanovi lastnik delovnega mesta. Če je na šoli slab učitelj, ni nobene, niti teoretične možnosti, da bi službo izgubil. Ustanova in z njo učenci in dijaki so obsojeni na slabega učitelja.

Na pravni ravni, sodeč po sodni praksi, ki je v veljavi, ni niti enega primera, ko bi učitelj izgubil pravdo zaradi izredne odpovedi delovnega razmerja, pa čeprav so mu brez dvoma dokazali kršitve delovnopravne zakonodaje, pogodbe, odločbe Zavoda za zdravstveno varstvo itn. Vsi so se vrnili na delo z odškodnino na škodo učencev in kolegov in države.

Učiteljski greh je lahko še tako velik, pa ga bodo ob najmanjšem konfliktu zaščitili tako sindikat kakor pozneje sodišče in seveda kolegialna solidarnost v učiteljskih zborih. Bog vedi, koliko je prikritih, pod preprogo pometenih manjših, pa vendar dovolj velikih primerov kršenja zakonodaje, kjer se ne ukrepa, ker ni nikakršnih možnosti, da bi kogarkoli odslovili, ker ne dela dobro ali dela celo zoper pravne in moralne norme. Lahko nič ne dela, lahko dela škodo, vsi moramo biti tihi.

Edina možna rešitev: blagi elementi trga delovne sile učiteljev. Konkurenčnost med učitelji za delovno mesto. Zdaj ostajajo pred vrati za zaposlitev mladi in na delo pripravljeni ljudje, ki pa nimajo vstopa, ker so pač tam zaposleni popolni lastniki delovnih mest. Za izboljšanje šolskega sistema je potrebna korekcija sedanjega stanja neskončnih pravic že zaposlenih v korist nezaposlenih, v korist delavoljnih zoper tiste, ki zlorabljajo pravico do delovnega mesta.

Izenačevalni sistem: brez dvoma je visoka stopnja humanizacije in socializacije šolskega sistema v tem, da zmanjšuje socialne in naravne razlike. Izenačevanje razlik, ki so naravna danost, je potrebno, vendar je v šolah prešlo tisto nevidno mejo, ko posameznik ne sprejema svojih naravnih danosti, pač pa ga družba utrjuje v spoznanju, da mora vse narediti zanj, njegovi prosti volji pa je prepuščeno, ali bo naredil karkoli ali nič. No, na ravni humanega odnosa družbe do otroka je to pravo stališče. Odgovornost do samega sebe, ki je del vzgoje, pa ne obstaja – tudi ti moraš narediti vse, da boš enakopraven. Tega v sistemu ne počnemo ...

V šoli se to kaže tako, da mora šola zaradi odločb organizirati vse možne pomoči, otrokom in staršem pa niti v zameno niti zaradi njih samih ni treba narediti nič. Starši, in vedno pogosteje tudi učitelji, zlorabljajo možnosti dodatnih pomoči zato, da naj bi si otrok pridobil kompetence, ki si jih sicer ne bi (in si jih v resnici ne bo in bo slej ko prej seveda neuspešen), učitelji pa zato, da se znebijo težavnega učenca, ki uničuje njihovo delo zaradi neprilagojenosti ali zato, ker pač ni kos osnovnim standardom znanja.

Po grobi oceni je v sistemu zagotovo tisoč ali več delovnih mest, ki zagotavljajo izenačitve, ki pa so bile doslej dodeljene povsem nekritično, saj ni znan niti en primer, ko bi bila zahteva za dodatno pomoč zavrnjena. Komisije za dodelitev teh pomoči pa imajo na tisoče čakajočih, da jim samo s »kopiraj-prilepi« izdajo odločbo – in povečajo motnjo v sistemu, povečajo pa tudi vzgojni in izobraževalni minus mnogim otrokom.

Če je ta sistem v osnovni šoli pogosto nujen, pa se je razširil do neskončnih meja v srednje šole in fakultete, kjer pa seveda tak privilegij ni več preprosta izenačitev mankov posameznika, pač pa nasilje nad vsemi ostalimi ...

Normativi in standardi: normativi in standardi so najbolj nevalgična točka sistema. Doslej se je tudi zaradi precej neumne lokalne samouprave, ki je razdrobila tudi izobraževalni sistem, uveljavila ekstenzivnost na ravni mreže šol (očitno zdaj še univerzi!), prav tako pa se je predvsem zaradi ohranjanja delovnih mest uveljavljalo vedno večje število predmetov in izbirnosti.

Vesela zmota, ki jo glede normativov trosi stroka in seveda ponavljajo starši, pa tudi in predvsem učitelji ter ravnatelji, je, da so majhne šole dobre, da je malo otrok v razredu dobro. To je seveda skriti strup, ki razžira resno delo in veliko stane. Vik in krik, ki je nastal pred leti ob ugotovitvi, da ena regija pri standardih znanja v celoti bistveno zaostaja, bi se hitro polegel, če bi si natančneje ogledali velikost občin in osnovnih šol in število otrok v posameznih razredih ...

Če samo preprosto ponazorim: v majhni šoli je izbirnost in možna organizacija pouka zelo omejena, pogosto en sam učitelj za posamezen predmet je izgubljen v vesolju, ni zamenljiv, ni primerljiv, je pa tudi katastrofa, če je slab ... Učenec, posebno če je sposoben, v majhnem razredu praviloma nima sogovornika, učiteljica pa zaradi manjšega števila otrok v resnici ne more diferencirati, ne more ustvariti prave klime v razredu ... pa še, seveda nehoti, manj in slabše dela (pa naj govori, kar hoče).

Strokovno lažne rešitve ob uvedbi devetletke se zdaj, v času krize, na ravni dosežkov učencev izkazujejo kot kriza znanja, kot primerjalno slabi rezultati. Še vedno nihče ne prizna, da je recimo uvedba nivojskega pouka uničila strokovne osnove poučevanja, dala pa je, ali ohranila, v času depopulacije, v celoti veliko delovnih mest! Cilj reforme šolstva tako ni bila samo večja kakovost. Nihče ne prizna, da je tako razkošen predmetnik problem in da je šlo pravzaprav za odlaganje soočenja s prevelikim številom zaposlenih – težave, ki je bila zavita v celofan večje kakovosti osnovnošolskega izobraževanja ...

Sindikat: Sindikat vzgoje in izobraževanja je jasna zgodba z večno ponavljajočim se lajtmotivom. Paradržavni politični sindikati iz časa samoupravnega socializma niso naredili nobene preobrazbe v moderne sindikate – vsi kadri so isti, retorika je ista, delovanje in cilji tudi. Največji očitek njihovemu delovanju je, poleg možne množice manjših, da se ukvarjajo s politiko in globalnim družbenimi odnosi – zato so v resnici družbenopolitična sila in ne sindikat. Retorika pravičnosti, češ, pogledjte bogate in nas reveže, vzpostavite pravičnost itn., je veliko slepilo: nihče v družbenem sektorju ni reven (razen snažil in njim podobnih profilov, recimo policistov, vendar sindikata ti ne zanimajo), njihova naloga je braniti zaposlitveno razkošje, lenobo in malomarnost, saj jim samo to daje pravo moč. Vse ostalo jih v resnici ne zanima – ne osebno ne družbeno.

In še stavka v javnem sektorju: v šolstvu ne bo resna, navadno sprenevedanje bo. Ni učiteljice ali učitelja na katerikoli ravni v šolstvu, ki bi – kot velevalo pravila v primeru stavke – na delovnem mestu zdržal osem ur dva dni zapored. Raje delamo nekaj več kot polovični delovni čas, potem pa gremo po svoje ...

Ko bi morali nadoknaditi zamujeno zaradi stavke, tega ne bodo naredili. Šolsko leto traja 190 dni, ko so učitelji z otroki. Če bo stavka, pa pač toliko manj. Kdo bi se odrekel počitnicam. Te so namreč v interesu stroke in otrok ... In tudi: stavko bomo interpretirali kot pedagoško sredstvo za vzgojo otrok.

DUŠAN MERC je ravnatelj Osnovne šole Prule v Ljubljani.

Slovensko volilno telo

Zacementirane izbire?

ALEŠ MAVER

V teh aprilskih dneh mineva že dvaindvajset let od prvih po-vojnih demokratičnih volitev v Sloveniji. Čeprav ne gre za nikakršno okroglo obletnico, je tem nekaj nove aktualnosti vlilo presenečenje z zadnjih parlamentarnih volitev decembra lani.

Njihov razplet namreč ni bil presenetljiv zgolj v domačem, marveč celo v evropskem merilu. Poleg Slovencev so se takrat na volitve odpravili volivci vsaj še v petih evropskih državah, kjer gospodarska in socialna kriza ni samo močno udarila, ampak je o njenih hudih posledicah obstajal tudi širok družbeni konsenz. V štirih med njimi je za neuspešno v boju s tegobami prepoznana vladna večina doživela uničujoč poraz ne glede na svojo politično usmeritev. To pomeni, da se je v Španiji in na Portugalskem od oblasti poslovila leva, na Irskem in Hrvaškem pa desna sredina.

Posebej poučen je primer Irske. Tam so državljani pod težo dramatičnih razmer naredili zgodovinski rez. Šele na tretje mesto so postavili konservativno stranko z dovolj starosvetnim imenom Vojščaki usode (Fianna Fáil), ki je bila od leta 1932 relativna zmagovalka prav vseh (!) volitev v spodnji dom na Irskem. Svojo izbiro so Irci potrdili še na predsedniških volitvah istega leta, ko so v predsedniško palačo spustili levosredinskega kandidata. Obema odločitvama je skupno, da so se odrekli ustaljeni shemi, po kateri so prav v konservativcih dolga desetletja gledali najstrumnejše varuhe treh svetinj irskega naroda, nacionalizma, republikanstva in katolištva. Kriza je te kategorije potisnila v drugi plan.

OB BOKU LATVIJI

Česa podobnega o Sloveniji ni mogoče reči. Čeprav je odhajajoča vladna ekipa dajala glavnino mandata precej nebogljen videz in so jo ljudje v glavnem tudi dojemali tako, se to na volilnem izidu ni preveč poznalo. Stranke (levosredinske) vladne koalicije in njihovi dediči ter izpeljanke so dobili zelo spodobnih 48 odstotkov glasov (na Irskem se je števec za Fianna Fáil denimo ustavil pri pičlih 17,5 odstotka). Samo dejstvo, da dve nekdanji članici koalicije nista prestopili parlamentarnega praga, je omogočilo enako število sedežev dotedanje opozicije in verjetno vse dogodke, ki so vendarle pripeljali do spremembe oblasti.

S takim razpletom se lahko Slovenija v širši evropski volilni zgodbi lanskega leta postavi ob bok le Latviji. Kar pove precej že samo po sebi. Pa ne zato, ker bi bila Latvija kje zelo daleč in Bogu za hrbtom, kot si jo bržkone slika povprečen Slovenec, ki ne mara, da bi njegovo razvito domovino kdo primerjal z njo. Ne, primerjava z Latvijo veliko pove, ker je slednja edina evropska demokratična država, kjer globinska sprememba oblasti sploh ni možna. Politične izbire tudi po več kot dvajsetih letih narekuje etnični kriterij, zaradi česar so bolj ali manj vse latvijske stranke desne in desnoredinske in vse ruske ali proruske stranke leve ali levosredinske. Pod črto je sicer treba pripomniti, da so krizne razmere lani septembra celo tam levico pripeljale najbliže oblasti po letu 1990. Zalomilo se je pri stvari, ki, kot bo še pokazano, niti Slovincem (na drugačen način) ni neznana. Politiki iz dotedanje (in sedanje) opozicije niso hoteli priznati, da je bila Latvija leta 1940 in potem od leta 1944 naprej žrtev sovjetske okupacije.

Slovinci 4. decembra 2011

niso volili nepričakovano,

temveč skladno s svojimi

preferencami, izraženimi

na vseh ključnih volitvah

od leta 1990 naprej.

NI ŠLO ZA MODRE OČI

Če je torej slovenski volilni izid v širši okolici bodel v oči, po drugi strani in na drugi pogled ni bil pravzaprav nič nenavadnega v svojem domačem okolju. Podrobnejša analiza namreč pokaže, da Slovinci 4. decembra 2011 niso volili nepričakovano, temveč skladno s svojimi preferencami, izraženimi na vseh ključnih volitvah od leta 1990 naprej. In to v ospredje znova pripelje prelomne aprilске dogodke izpred dvaindvajsetih let, predvsem takratne predsedniške volitve 8. in 22. aprila. Kot je splošno znano, je kandidat dotlej vladajoče politične organizacije z 58,4 odstotka glasov (sorazmerno tesno, pa vendar dovolj prepričljivo) v drugem krogu porazil predstavnika novoustanovljene opozicije.

Tedaj se je enako kot po decembrskem presenečenju, ki je najbolj presenetljivo zaradi drugačnih predvolilnih napovedi, veliko govorilo (in se občasno še danes govori) o zelo postranskih momentih, ki da so pravzaprav odločili volilno tekmo. Paradoks je, da so z miti o tem, kdo je imel modre oči in kdo je grdo gledal, radi opletali celo predstavniki zmagovitega tabora. Kot da bi jih bilo zmage pravzaprav sram. Ravno tako so iz vrst volilnih zmagovalcev (res pa ne samo od tam) decembra prihajala zagotovila, češ, volitve je znova odločilo nekaj grdih pogledov in arogantnih opazk. Pri tem so nemara celo nenamerno prezrli dokaj ravno črto, ki 22. april 1990 povezuje s 4. decembrom 2011 in se pri tem ustavi vsaj še ob dveh mejnikih – ob parlamentarnih volitvah 6. decembra 1992 (če pustimo takratno glasovanje o predsedniku ob strani) in ob predsedniških volitvah z drugim krogom 1. decembra 2002 (podobno govorico govorijo zadnje predsedniške volitve, a so iz določenih razlogov manj povedne). Predsedniške volitve so za primerjavo zlasti zanimive, ker se ob njih različni idejni tokovi zgostijo v dveh osebah.

Kaj nam govorijo omenjene izbire izpred dvajsetih in desetih let? Leta 1992 je, ne glede na to, da je takrat, kot pokaže zemljepisna razdelitev glasov, precej konservativnih glasov odnesla politično motna Jelinčičeva Slovenska nacionalna stranka, prepričljivo relativno večino pa vknjižila stranka pod vodstvom nekdanjega predsednika predsedstva rajnke skupne države. Najglasnejši zagovorniki slovenske osamosvojitve, demokrati in socialdemokrati, skupaj niso priplezali niti do desetine glasov, predsedniški kandidat, ki je leto in pol pred tem med osamosvojitveno vojno obveljal za enega njenih junakov, pa je pristal pri komaj sedmih odstotkih. Leta 2002 je bila v dvoboju Drnovška in Brezigarjeve slika na videz drugačna, a vendar enaka. Posebej nas nagovori podatek, da je pokojni dolgoletni premier v trenutku, ko se je nasičenost volivcev z desetletno vladavino njegove stranke že bližala vrhuncu, zmagal s 56,5 odstotka glasov. Kar je razmeroma tesen, toda jasen rezultat, ki takoj spomni na Kučanovega iz leta 1990 (ob tem lahko pomislimo še na 55,5 odstotka istega kandidata leta 1997).

SKUPNI IMENOVALEC

Ostane logično vprašanje o skupnem imenovalcu vseh navedenih podobnosti (in še kakšne, ki sem jo izpustil). Odgovor nanj je po mojem mnenju sorazmerno preprost. Slovinci vse od leta 1990 stavijo na kandidate in stranke, ki poosebljajo tek življenja po ustaljenih tirnicah. Ki z vsem, kar so, zagotavljajo, da ne bo dramatičnih rezov in sprememb. Da ne bo refleksije o morebitnih napačnih korakih v preteklosti. Ker Slovenec napak ne dela. Čemu mu bo tedaj refleksija o njih?

Po drugi strani so bili kandidati in stranke, ki so na vsaki od navedenih prelomnic izgubili, razumljeni kot grožnja udobni samozadovoljnosti in prepričanju, da je bilo na Slovenskem vedno »vse prav«. Premišljevanje o tem, koliko je bilo v takšnih predstavah o njih resnice, je zapleteno. V optiki slovenskega volivca tudi ničesar ne spremeni opažanje, da se je slovenska družba v zadnjih dveh desetletjih na mnogih področjih radikalno spremenila kljub pridnemu glasovanju za domnevne nosilce starega. Kajti tisto, kar očitno šteje, je simbolna raven. Tukaj pa Slovenija bode v oči skoraj tako kot s svojim zadnjim volilnim izidom. Medtem ko velika večina srednje- in vzhodnoevropskih družb, tudi tistih z območja Jugoslavije, svoj novi konsenz gradi na lastnih predvojnih zgodbah, je morala v slovenski predosamosvojitvena povojna plast prepustiti čemu novemu zelo malo prostora. Kar opazovalcu od blizu ali daleč postane jasno že, če postavi slovenski državni grb ob romunskega, latvijskega, srbskega ali celo ruskega.

Tukaj pridemo do zelo pomembne točke. Da je tako, ima namreč marsikaj opraviti z zanimivim slovenskim odnosom do nekdanje »širše domovine«, ki ravno onemogoča preveč poglobljeno refleksijo o našem skupnem 20. stoletju. In je voda na mlin tistim, ki obljublja, da je niti v prihodnje ne bo. Vendar gre za kompleksno, večplastno zgodbo, vredno posebne obravnave.

Svoj kamenček je v mozaik nesporno dodala še pomembna strateška odločitev nekaterih poudarjeno svobodomiselnih akterjev demokratizacije in osamosvojitve, ki so si za oba procesa pridobili velike zasluge. Ti so se v z današnjega vidika precej iracionalnem strahu pred (vnovično?) prevlado tradicionalističnega kolektivizma, kakršnega je zanje najbolj poosebljala Katoliška cerkev, v nekem odločilnem trenutku raje odločili za sodelovanje z dediči nekdanje monopolne politične organizacije. Kar sicer ni zgolj slovenska posebnost, saj so se podobni trendi kazali na Madžarskem, Hrvaškem in celo na Poljskem. Sicer so mnogi zelo kmalu ugotovili, da se za nemara liberalnejšo fasado skriva vsaj toliko posesivni kolektivizem drugačnega predznaka, a njihova tedanja odločitev v določenem smislu odmeva vse do danes. Kot kaže navsezadnje izid zadnjih parlamentarnih volitev, pomanjkanje volje za jasnejšo razmejitvev od polpreteklosti usodno hromi nekatere stranke z liberalnim predznakom.

Tudi zaradi tega lahko zaključim z mislijo, da je ravno 22. april 1990 v mnogočem preroško zarisal slovenski volilni in politični zemljevid. Torej se ga je vredno spomniti, najsi bo obletnica okrogla ali ne.

DR. ALEŠ MAVER je profesor latinščine in antične zgodovine.

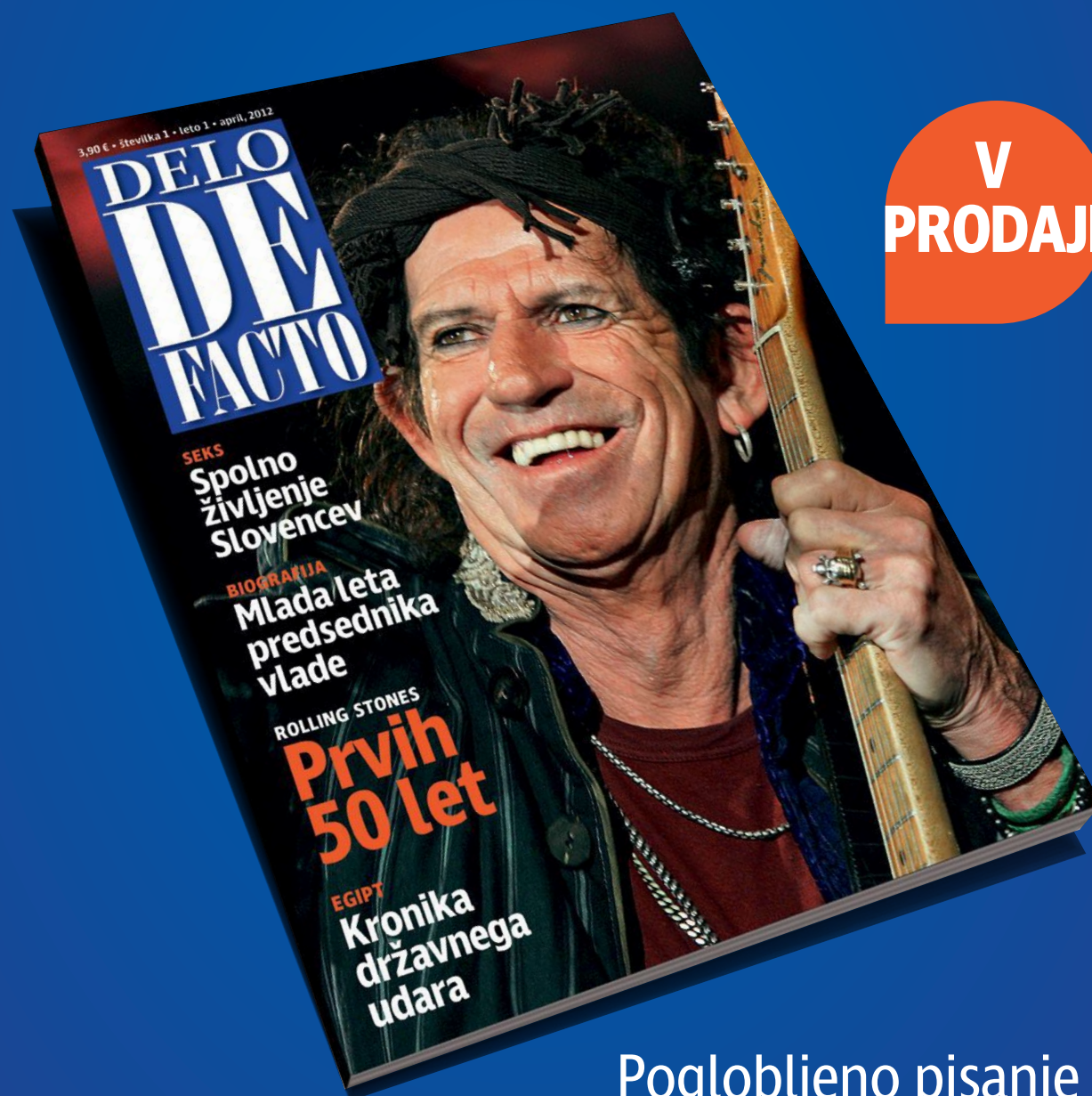
pogledi

naslednja številka izide
25. aprila 2012

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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

Resno branje.



V
PRODAJI

Poglobljeno pisanje
o družbi, politiki, kulturi in naravi.

Ob naročilu prvih 4 številk vam pripada poseben popust:

25 % za naročnike Delovih edicij
15,60 EUR – 25 % = 11,70 EUR

15 % za druge
15,60 EUR – 15 % = 13,26 EUR

REDNA CENA 4 x 3,90 EUR = 15,60 EUR

DELO
DE
FACTO

080 11 99 | narocnine@delo.si | www.delo.si