



BOGDAN BORČIĆ V AJDOVŠČINI

Zadnja postaja



VELIKI INTERVJU

Vinko Möderndorfer

NESKROMNOST VZVIŠENOSTI

Ivo Svetina
o Andreju Medvedu

POL STOLETJA DIALOGOV

Emica Antončič

ZGODOVINA PORNOGRAFIJE

Uroš Zupan
o Goranu Tribusonu



V majski številki preberite:

„Dušan Benko, starosta slovenskega novinarstva, odgovorni urednik Dela med letoma 1963 in 1970

„Janez Žmavc, graditelj cest, ki so ga v otroštvu ukradli nacisti

„Genetska banka, slovenski zaklad brez slabih terjatev

„Nemški nagib na levo

„Fotoreportaža: dvorec Goričane, poletna rezidenca ljubljanske nadškofije



**REVIJA
+ KNJIGA
Zakaj nekaterim
otrokom uspeva**

CENA: 8,99 EUR

Revijo s priloženo knjigo je mogoče kupiti le na izbranih prodajnih mestih.

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

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



Splošni pogoji in pogoji naročanja so objavljeni na www.trgovina.delo.si.

**DELO
DE
FACTO**

4 DOM IN SVET

6 DEJANJE

Emica Antončič, urednica revije *Dialogi*

ZVON

7 ZADNJIČ POKAJENA PIPA

Razstava Bogdana Borčiča je bila pripravljena kot slovo dolgoletne kustosinje ajdovske Pilonove galerije, dr. Irene Mislej, potem pa je med razstavo umrl predstavljeni umetnik. O dvojnem slovesu piše **Vladimir P. Štefanec**.

9 PET ZBIRK ALI PET PESMI?

Pet skupaj izdanih pesniških knjig Andreja Medveda po oceni **Iva Svetine** priča o prav posebnem pojavu tako v sodobni slovenski poeziji kot tudi v Medvedovem pesniškem opusu: so spomenik umetniškemu užitku in totalni zavezanosti umetnosti.



10 »JAZ SEM AVTOR« IN DRUGI PRODAJNI PRIJEMI NAJBOLJ PREVAJANEGA PISATELJA IZ UKRAJINE

Andrej Kurkov kljub ruskemu poreklu podpira neodvisnost Ukrajine, zaradi svoje kritičnosti do Putina pa je izgubil ruski knjižni trg. In pridobil zahodnoevropskega. Slovenijo je, tokrat že drugič, obiskal kot gost mednarodnega srečanja PEN na Bledu pretekli konec tedna. Z njim se je pogovarjala **Agata Tomažič**.

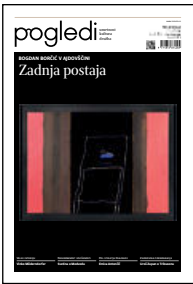
12 ZDRAVICA ZA STRIP IN ILUSTRACIJO

Iztok Sitar si je ogledal razstavo stripov in ilustracij Damijana Stepančiča *Vse je en strip!* v Knjižnici Prežihovega Voranca v Ljubljani.

13 RAZGLEDI

ZGODBE, KI JIH PIŠEJO PREVODI

Martin Peter Kastelic o *Prevodnih zgodbah* Martine Ožbot



NASLOVNICA

Bogdan Borčič (1926–2014): Ceci n'est pas la pipe de René Magritte, 2013, olje/platno, 120 x 170 cm
V tej številki poleg nenačrtovano zadnje razstave del Bogdana Borčiča pišemo še o spominskem koncertu prijateljev in občudovalcev Tomaža Pengova (1949–2014) ter o izidu zadnjega posnetka dirigenta Claudia Abbada (1933–2014).



14-17 DIALOGI

VÉLIKA UMETNOST LJUBI

Vinko Möderndorfer, pisatelj, gledališki in filmski režiser

17-18 VZAJEMNOST

ČETRT STOLETJA ZGODOVINE PORNOGRAFIJE

Uroš Zupan o romanu Gorana Tribusona

19 KRITIKA

KNJIGA: Brina Svit: Noč v Reykjaviku (Blaž Zabel)

KINO: Abeceda (Alphabet), r. Erwin Wagenhofer (Denis Valič)

ODER: Simona Harner, Eva Nina Lampič: Nisem (Ksenija Zubković)

ODER: Antonín Dvořák: Rusalka (Stanislav Koblar)

MUZEJSKI PERFORMANS: Hameln 1284: Čarobna piščal (Tomaž Gržeta)

21 AMPAK

Samo Rugelj ponovno poziva Jožka Rutarja, naj javnost seznani s podatki, k objavi katerih ga je pozival v prispevku *Bo SLAVC zapel novo ali staro pesem?* (26. marec 2013), **Karmen Uglešič**, vodja Službe za odnose z javnostmi Državnega zbora RS, se odziva na intervju z Emilom Milanom Pintarjem (23. april 2014), **Gregor Štibernik** pa na zapis Andrej Kregarja in Matjaža Žbontarja *Resne spremembe avdiovizualnega sektorja v Sloveniji* (9. april 2014).

22 BESEDA

MARINKA FRITZ KUNC: Z INTELEKTUALNO LASTNINO KAKOR JE KOMU DRAGO

23 MCENZIJE

THOMMAGE PENGOV: »KO SE VRNEŠ, SI SAM.«



pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 5, številka 9

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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.

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

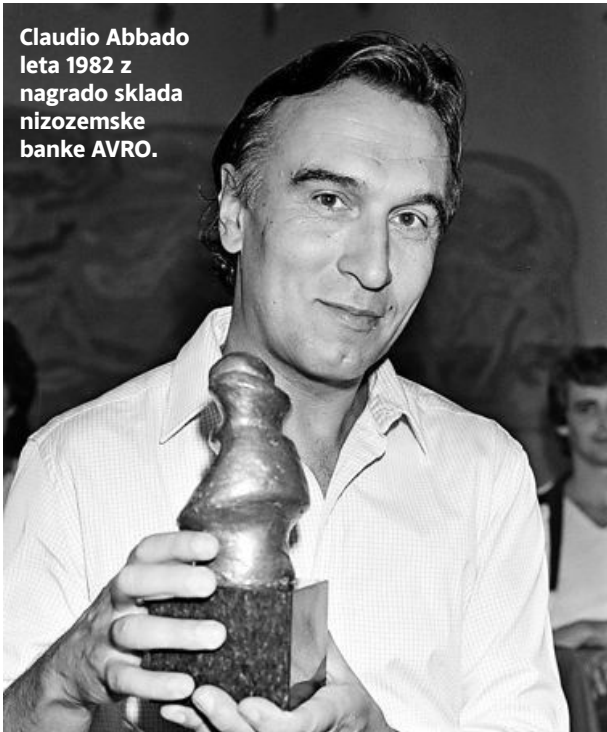
Po Abbadoxem štetju

Trojni glasbeni festival v švicarskem Luzernu velja za enega prestižnejših v Evropi. Zadnje desetletje mu je še dodaten lesk dajal ekskluzivni festivalski orkester pod vodstvom Claudia Abbada, ki je v letih od 1968 do 2002 vodil najprej milansko Scalo, nato v osemdesetih Dunajsko državno opero (in »po funkciji« še Dunajske filharmonike), od 1989 pa Berlinske filharmonike. Vmes je bil tudi stalni gostujoči dirigent Londonskih simfonikov ter neutrujen pobudnik mladinskih orkestrov, od že v sedemdesetih Mladinskega orkestra EU (zdaj poimenovanega po Mahlerju) do zadnja leta Orkestra Mozart v Ferrari.

Abbado je v Lucerne Festival Orchestra združil najboljše glasbenike iz vseh teh ansamblov, s katerimi je sodeloval pol stoletja, in niso bili redki zapisi, da gre za najpopolnejši orkestrski korpus vseh časov. Dodaten mik jim je seveda dajalo dejstvo, da je šlo za tako rekoč hobi druženje »najboljših med najboljšimi«, ki so se sredi avgusta za dva tedna in za dva koncertna programa dobili v Luzernu, jeseni pa še za par dni v eni od globalnih glasbenih metropol. Ker je Abbado že okrog preloma tisočletja objavil, da zaradi raka drastično zmanjšuje obseg svojega delovanja (sam je odstopil kot umetniški direktor Berlinčanov, ki so si nato izvolili Simona Rattla), je bila vse od prve festivalske sezone v zraku tudi možnost, da je vsako leto znova zadnje ...

Po enajstih letih se je januarja letos izkazalo, da je bila lanska, enajsta sezona, res zadnja. Ker se v tako resnih ustanovah načrtuje približno tri leta vnaprej, so bili programi kajpak že pripravljeni in po nekaj tednih žalovanja je Festival objavil, da bo Abbadoxve letošnje obveznosti prevzel še vedno precej mladi latvijski dirigent Andris Nelsons (letnik 1978), Rattlov naslednik pri Birminghamskih simfonikih, od letošnje jeseni pa glasbeni direktor Bostonjskih simfonikov. Na programu so štiri Brahmsove skladbe, tudi *Druga* in *Tretja simfonija*, ter Chopinov *Prvi koncert* z Mauriziom Pollinijem.

Abbadoxova poustvarjalnost je seveda bogato dokumentirana, od tega meseca pa je v prodaji tudi celoten posnetek lanskega otvoritvenega koncerta v Luzernu: s Festivalskim orkestrom je izvedel Brahmsovo *Tragično uverturo*, dva odlomka iz Schönbergovih *Gurre-Lieder* ter Beethovnov *Eroico*. Beethovna se je v prejšnjih letih že lotil z *Deveto simfonijo*, koncertno izvedbo Fidelia ter s *Koncertom za klavir in orkester št. 4* (s Pollinijem), Brahmsova glasba je jedro letošnjega programa, sicer pa je v tem desetletju glavnino pozornosti posvečal poznoromantični glasbi, Brucknerju in predvsem Mahlerju ter z izjemo *Osme* (ponovno) izvedel ves njegov simfonični opus. Večina koncertov je posnetih in so že izšli, tudi na DVD-jih; omeniti velja denimo posnetek Devete, kjer je kot dodatek tudi posnetek dirigiranja celega prvega stavka. Kritik žüriškega časnika *Tages-Anzeiger*



Claudio Abbado leta 1982 z nagrado sklada nizozemske banke AVRO.

FOTO CROES, ROB C. / ANEFO

je zapisal: »To, kar odzvanja v tej simfonični polobli, jemlje dihi: naj gre za zvočno lepoto Kvarteta Leipzig, čarobnost pihalnega ansambla amsterdamskega orkestra Concertgebouw, mladostni polet Komornega orkestra Mahler ali sijajna godala Orkestra Mozart, ob vsem tem pa še virtuoznost klarinetistke Sabine Meyer in trobentača Reinholda Friedricha.«

Že pozimi pa je izšel še en historični posnetek dveh Abbadoxvih zgodnjih nastopov v Luzernu: zanimivo je, da je svojem zadnjem lanskem koncertu izvedel Schubertovo *Nedokončano simfonijo* – ki ni posneta, zato pa so posneli Abbadoxv luzernski nastop z Dunajskimi filharmoniki iz leta 1978 in slavnostni koncert ob 50-letnici Festivala iz leta 1988 z Evropskim komornim orkestrom, ki je izvedel isti program kot Toscanini na otvoritvi festivala: Beethovnov *Drugo simfonijo* in Wagnerjevo (skladatelj je več let živel v Luzernu in ima tam lep muzej) *Siegfriedovo idilo*. Ta posnetek, ki je v festivalski spletni trgovini v prodaji za 19,50 frankov, ima tudi knjižico z bogato dokumentacijo o Abbadoxvih nastopih v Luzernu.

Zbirko drugih historičnih posnetkov prav tako sproti dopolnjujejo, ta mesec skupaj z Abbadoxvim predzadnjim koncertom prihaja še posnetek Bartókove opere *Grad vojvode Sinjebračca* iz leta 1962 z Dietrichom Fischer-Dieskauom in Irmgard Seefried, Švicarski festivalski orkester pa je vodil Rafael Kubelik. **B. T.**

Bilo kuda, kino svuda*

Stavba je bila moderna, pravzaprav stanovanjski blok z letnico gradnje po letu 2000. Tik zraven spominske plošče, ki je bila pritrjena na fasado, so se odpirala vrata podzemne garaže, ki je od časa do časa na plano izpljunila kak avtomobil. Vse skupaj ne bi bilo nič nenavadnega, če na spominski plošči ne bi pisalo nekaj o ljubljanskem partizanskem radiu Kričač, ki da je »od tu« oddajal enkrat v štiridesetih letih 20. stoletja. Tovrstne plošče je najti po stavbah širšega centra Ljubljane, pričujoča na pročelju novejšega bloka v Spodnji Šiški je izjemna zgolj zato, ker so jo najbrž prestavili s kakšne hiše, ki je prej stala na mestu današnje stanovanjske soseske.

Nekako tako kot z Radiem Kričač, ki je bil vsepovsod (in uradno nikjer), je s kinodvoranami po Ljubljani: Kinodvorova publikacija *Kino zemljevid* razkriva lokacije vseh prizorišč, kjer so med letoma 1896 in 2014 brneli kinoprojektorji. Kot nalašč je bila ena od kinodvoran – ki se je nekdaj Titov pionirji še dobro spominjamo – tako rekoč čez cesto od zgoraj omenjenega gverilskega radijskega studia: Kino Mojca. Vhod je že dolga leta zabiti z deskami, ki preprečujejo vstop nepovabljenim, in skupaj z okolico daje kaj neradosten vtis. Čisto drugače kot v osemdesetih, ko je tu vrvelo šolarjev, ki so jih učiteljice – ne, ne prignale, ker so v kino šli rade volje, temveč pripeljale gledat filme, kakršen je bil recimo E. T. - Vesoljček. Ali pa celo na ogled nagrajenega izdelka jugoslovanske kinematografije, film *Sječaš li se, Dolly Bell?*, ki je bil namenjen bolj mladincem, saj je vseboval cel kup

elementov, ki so jih po presoji skrbnih učiteljic razumeli le starejši. Zato šolarjem izjemoma ni bilo treba napisati vsebine filma, ki so si ga ogledali, kar je bilo še posebej imenitno.

Otroški kino Mojca je v prostorih ob železniški progi pri tovarni Union deloval od leta 1975 do 2001. Vendar so filme predvajali tu že veliko prej: »Pri Gorenjskem kolodvoru je leta 1928 posestnica in gostilničarka Marija Kregar zgradila dvorano s 600 sedeži, ki jo je uredila za predavanja, koncerte in sestanke. Neposredna bližina pivovarne je narekovala tudi prvo ime kina (Kino Union), rednejšo kinematografsko dejavnost pa je dvorana pod novim imenom Kino Šiška dočakala novembra 1947,« piše Klemen Žun, avtor knjige *Kino zemljevid: Zemljevid ljubljanskih kino prizorišč (1896–2014)*. Iz publikacije se je torej mogoče poučiti, da Kino Šiška, ki še danes – le da z nekoliko spremenjeno namembnostjo – domuje malce severneje vzdolž Celovške, ni bil edini kinematograf s tem imenom. Kar še zdaleč ni edino presenetljivo spoznanje, ki ga je deležen bralec: ponuja tudi odgovor na vprašanje, v katero prodajalno s čevlji so si Ljubljančani na začetku 20. stoletja drli ogledovat – filme. Kinematograf Edison je deloval ob (današnji) Slovenski, v prostorih trgovine Borovo. »Slavnemu p. n. občinstvu v Ljubljani in okolici se najvljudneje naznanja, da se je z dnem 26. maja otvoril v elegantnem salonu na Dunajski cesti nasproti kavarne Europa za stalno kinematograf Edison. Predstave se vrše vsako uro in sicer ob delavnikih od 5. do 9. ure popoldne, ob nedeljah in praznikih od 3. do 9. ure zvečer. Vspored se spreminja vsako soboto,« je pisalo v oglasu, objavljenem maja 1907 v dnevniku *Slovenec*. Faksimile oglasa je eden od sladkorčkov, s katerimi je knjiga posejana in ki pričarajo vzdušje iz časov, ko se je dalo v *elektro-kinoskopih žive podobe* spremljati s sedišč ali stojišč, ko so pred filmi predvajali *filmske tehnike*, kinematografe občasno zapirali zaradi nespodobnosti, ko so se pred okenci za prodajo vstopnic vile dolge vrste ... Predvsem pa sporoča, da so bili kinematografi, včasih res precej kratkega daha in namenjeni le maloštevilnemu gledalstvu, v Ljubljani na lokacijah, kjer se jih danes ne bi niti najmanj nadejali. Kino zemljevid, posejan z rdečimi točkami (vseh je 74), je lahko sijajen pripomoček za tematski sprehod po mestu. In ko bodo stavbe, v katerih je kdaj deloval kino, opremili s spominskimi tablami, kar je eden od načrtov za prihodnost, ki jih snujejo v Kinodvoru, bo res veljal stavek iz naslova: »Bilo kuda, kino svuda.« **A. T.**

* Kjerkoli si, kino ni daleč (prosti prevod reklamnega slogana za bombone Kiki)



Prvih 5 ...

KAKO NAPOVEDATI PISANJE NAPOVEDI

Tale zapis bo vseboval metafikcijske elemente: napoveduje namreč delavnico pisanja napovedi za kulturne dogodke, ki bo potekala danes, 14. maja, v Menzi pri koritu na Metelkovi v Ljubljani. Nosi naslov *Ošili svinčnik*, ki pa ga je treba razumeti bolj v prenesenem pomenu in kot duhovitost, kajti Polona Poberžnik, ki bo delavnico vodila, bo med drugim spregovorila, kako napoved prilagoditi za širjenje po socialnih omrežjih, ki dopuščajo malce manj formalno izražanje. V drugem delu delavnice bo beseda tekla o že napisanih napovedih kulturnih dogodkov, izpostavljali bodo bolj in manj posrečene, posvetili pa se bodo tudi tistim, ki jih bodo udeleženci prinesli s seboj in so plod njihove kreativnosti. Polona Poberžnik je univ. dipl. sociologinja in novinarka, ki skrbi za pisanje medijskih napovedi KUD Mreža in mladinskega centra Menza pri koritu. Udeležba na delavnici, ki je namenjena mladim od 15. do 29. leta, je brezplačna, le prijaviti se je (bilo) treba na mladamenza@gmail.com.

PANKERJI Z BALKANA V CELJU

V petek, 16. maja, se bodo v celjski galeriji AQ ob 20. uri zbrali pankerji. To seveda pomeni, da bo tam malomeščanska elita, kajti mularija, ki se je v osemdesetih oblačila v usnjene jakne in nanje (ali pa kar skozi nosnice) pripenjala bedže Anarchy ali Sex Pistols in bruhalo v umivalnikih kletnih diskotek, je odtlej odrasla in počasi začela svoj naskok na pomembne položaje v družbi. Ampak Jože Suhadolnik, uradni fotograf *Pogledov*, hrani spomine na njihova mladostna iztiranja: v galeriji AQ bo od 16. maja na ogled fotografska razstava *Balkan Pank*. Gre za »izviren pregled protikulture bivše Jugoslavije v desetletju od 1979 do 1989, zapostavljenega obdobja neuniformiranega punkerskega odnosa in neuvrščeni komunistični državi«. Oziroma tudi: »dokument o jugoslovanskih luzerjih iz 80. let, poln pijanih noči in intimnih portretov, surov, zabaven, robat, zrnat – in kriči ravno tako surovo kot takratni bendi«, še piše v predstavitvenem besedilu. O »jugoslovanskih luzerjih« je izšla tudi knjiga *Balkan Pank*, ki pa je žal že v predprodaji pošla in je tako postala zbirateljski predmet.

JAZZ V CERKNEM

Samo najbolj oholi ljubljanoцентри bi porekli, da je Cerko tisti kraj v zahodnih prostranstvih Slovenije, kamor se hodi gledat partizansko bolnico Franjo (oziroma kar je od nje ostalo), mogoče pa še enkrat na leto na istoimenskem kolesarskem maratonu urno odkolesari tam mimo. To ni res, Cerko je (vsaj) enkrat na leto kraj, kjer se spleča prebiti cel konec tedna: recimo od četrтка, 22., do sobote, 24. maja, ko bo na sporedu džezovski festival Jazz Cerko. »Nemara bi težko našli umetniški izraz, ki bi imel toliko različnih definicij, kot jih ima jazz. Ni malo tistih, ki izpostavljajo njegov nomadski značaj, saj glasbeniki dostikrat zapustijo domače okolje in navdih poiščejo v novih domovinah,« piše v predstavitveni zgibanki, kjer je najti tudi nekaj besed o vsakem od izvajalcev: Žan Tetičkovič in Big Band RTV Slovenija, Žoambo Žoet Workestra, Emir A3, Naked Wolf, Robert Jukič, Barre Phillips, Eivind Opsvik, São Paulo



... prihodnjih 14 dni

Underground, DKV Trio. Ti se bodo zvrstili v treh dneh, organizator – Zavod Gabrijel Fest Cerkno – pa je poskrbel tudi za spremljevalni program (poulični nastopi, delavnice o glasbi in o divji hrani ...).

ZGOŠČENA DRUGA GODBA

Ljubitelji glasbe, ki jim okus seže onkraj izbora, kakršnega predvajajo komercialne radijske postaje, bodo po Cerknem našli zatočišče v Ljubljani, na Drugi godbi. Letos poteka že tridesetič, in sicer tudi tokrat po zadnja leta uveljavljeni formuli »štiriindvajset koncertov v štiriindvajsetih urah«. Šalo na stran: Druga godba se v resnici začenja že 29. maja, ko bo zapela Juana Molina iz Argentine (za prvih sto kupcev kompleta vstopnic bo pela brezplačno). Naslednji dan, v petek, 30. maja, se bo dogajanje premaknilo v peto prestavo. Ob še kar zgodnji 20. uri bo v Kinu Šiška nastopil Mulatu Astatke, legenda ethio jazza, ki je na Drugi godbi že nastopal. Sledili mu bodo Bombino iz Nigra, z v Parizu živečim Kitajcem Wang Lijem se bo dogajanje preselilo na Metelkovo, kjer bodo na vrsto prišli še Jambinai in Akua Nuru, Bass Culture pa bodo v klubu Gromka igrali do petih zjutraj. Ampak treba bo prihraniti še nekaj ušes za soboto, 31. maja, ko bo veliki finale že od 13. ure naprej – takrat bo v Klubu CD koncert turškega kvarteta Rubato. Sledili jim bodo Makedonci Foltin, v Križankah bodo zvečer nastopili Magnifico & Serbian Army Orchestra. Sklenilo se bo s slovenskim Jimmy Barka Experience v Channel Zero na Metelkovi.

MLADINSKO IN PRIJATELJI NA DLANI

V tednih, ko je direktorica in umetniška voditeljica Slovenskega mladinskega gledališča Uršula Cetinski v najožji konkurenci za mesto direktorja Cankarjevega doma (v tako rekoč fotofinišu z Mojco Menart in Tanjo Mlaker), bo njena še vedno aktualna ustanova izvedla že osmi festival *Prelet*, na katerem zgoščeno pokažejo vso svojo »živo« produkcijo tako domačemu občinstvu kot tudi tujim selektorjem in producentom. Že tretjič zapored festival pripravljajo skupaj z Gledališčem Glej, tokrat pa festivalski datumi sovpadajo še z dvema drugima dogodkoma: Generalno skupščino Mreže mest preganjanih pisateljev ICORN (Ljubljana je članica že dve leti) in letnim srečanjem vzhodnoevropske mreže uprizoritvenih umetnosti EEPAP.

Predstavljeni bosta ponudbi Gleja in SMG, po daljšem času bo v Ljubljani spet mogoče videti globalno festivalsko uspešnico *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* Oliverja Frljića, letošnji Skubic/Pograjčev hit *Pavla nad prepadom* in nedavna premiera projekta Jureta Novaka *Sokrat, Slavoj in sofisti*. Poleg ponovne predstave *Zadnji ples Nižinskega* v režiji Marka Mlačnika bo v okviru festivala tudi delavnica dramskega pisanja z avtorjem besedila Normanom Allenom iz ZDA, avtorski projekt *Svoboda* Branka Jordana in Miha Goloba po motivih *Bele krizanteme*, uganili ste, Ivana Cankarja, izdelek Jaše Kocelija *Jaz Jaz Jaz Jaz* z besedili štirih pesnikov, velja pa izpostaviti predpremiero uprizoritve *Srce na dlani* avtorice Drage Potočnjak in režiserja Marka Bulca. Ta bo na sam volilni dan, v nedeljo, 25., festival pa se bo začel 22. in trajal do srede, 28. maja.



FOTO JOŽE SUHADOLNIK

Lukšič je levi predstavnik leve politične opcije, ki izrabi vsak trenutek, da zagovarja levo politično opcijo, realno pa afirmativno deluje v izvajanju vladne neoliberalne politike in prostodušno zagovarja znamenito tretjo pot »neizbire«.



Režiser in profesor na AGRFT **Sebastijan Horvat** v *Delu* o enem izmed likov v svoji novi uprizoritvi *Nekaj sporočil za veselje* v ljubljanski Mali Drami.

Kolodvori

So noči, ki se končajo na kolodvoru.

So kolodvori, ki se končajo v nočeh.

Max Jacob

Letos sem dvakrat ali trikrat skozi okno vagona za nekaj trenutkov ugledal železniško postajo Ljubljana Rakovnik; s prijateljem smo se sredi popoldneva peljali na partijo taroka v Grosuplje in vlak je za slabo minutko postal na njej. Torej ni bilo ne časa ne razpoložnosti, da bi se spominsko pomudil tam, na štacijonu svojega otroštva, kot sicer rad storim, kadar naletim na stvari ali prostore iz davnih dni, ali pa jih sam poiščem. A misel nanj me lep čas ni zapustila.

Štirinajst let sem stanoval nedaleč stran in kdove kolikokrat sem stal pred zapornicama, ki sta prečili Orlovo ulico (ali pa se s slabo vestjo zmuznil pod njima, kot da ne slišim kovinskega zvoka, ki opozarja, da tega ne smem storiti); čez štreko, proti Dolenjski cesti, je čakal širni svet, saj je tam vozil tramvaj, čez Karlovški most, v mesto, vse do Magistrata. Najbrž sem se kmalu navadil hruma lokomotiv, sikanja pare in predirljivih žvižgov, ki so prihajali s kolodvora, kajti spominjam se predvsem, da je marsikak večer nočni mir skalilo nenavadno trkanje, cviljenje in bobnenje, ki se je razlegalo s tirov, kjer so premikali (»foršibali«?) vagona in kjer je bilo veliko tračnic in prostora za manevre te vrste, včasih gromovite kot napovedujoča se nevihta. In na izlet s tovarišico Dvoržakovo smo se, prulski prvošolčki, odpeljali z njega, z dolenjskega kolodvora, kot se mu je reklo, najbrž sploh prvič sami od doma, bogve kam nedaleč stran ... Potem sem se tam mudil le malokrat, enkrat s sinovoma, da sta videla, kaj je pravi vlak, in drugič s prijatelji, ko smo odrinili na pohod proti Mirni, na katerega smo se poprej pripravljali v bližnji gostilni Marenče nasproti strelišča.

Pravi kolodvori so bili torej drugje, in svoje čase se je dosti potovalo z vlakom. Ljubljanski glavni je bil tisti, s katerega sem največkrat odhajal, se nanj vračal ali po njem le pohajal, spremljajoč, čakajoč, ali kar tako (včasih tudi v njegovi restavraciji na turobnih nočnih plovbah). Večkrat odhajal kot čakal in večkrat prihajal kot bil pričakan, redkokdaj spremljal in še manjkrt pospremljen, takšna bi bila inventura mojih razmerij z glavnim ljubljanskim kolodvorom, ki me še vedno, pa naj se namerjam na še tako kratke razdalje, navdaja z radostnim in obenem rahlo tremaškim občutkom prigode, ki se ravno začenja. Odhodi vseh vrst so me vodili z njega, z veliko prtljage, ki reže v dlani, saj mora vzdržati dober mesec in več, ko bom daleč v tujini, ali le s steklenko pod pazduho, da zaokroži med prijatelji, preden nas vlak prav kmalu odloži. Na vzhod in večkrat na zahod so me vodila pota iz tedanje jugodomovine, v nagetenih kupéjih ali v prostornih kušétih, v smradu sezutih obuval sopotnikov ali ob vonju njihove gostoljubno ponujene lozovače; in ob vračanju, skupaj z dopustniškimi zdomci, na neskončnih čakanjih v Sežani, temeljiti carinski pregledi, ki so se kdaj spreobrnil v burlesko, ko je carinik, kot čarodej v cirkusu, iz škatle pralnega praška vlekkel med seboj povezane pare najlonskih nogavic. Pa saj to je snov za kak drug naslov in jo je treba opustiti, le Sežana naj ostane, nekdanj tako obljuden, v obe smeri *mejni* kolodvor, zdaj opuščena in mrtva, saj še vagonov skorajda ni na njej.

Vselej pa se je, zlasti če je šlo za daljšo pot in smo prešli državno mejo, že kmalu oglasila zavest, da nekje čaka namembni, ciljni kolodvor. Takrat so bežne, manjše postaje, čez katere je vlak le hušknil, in na njih nekaj potnikov, čakajočih na počasnejše kompozicije, potrjevale razsežnost našega potovanja, in še bolj kolodvori, na katerih je vlak postal in je bilo mogoče videti napise v tujih jezikih in okusiti drugačne pijače, kupljene kar skozi okno s prodajnih vozičkov na peronu. Včasih so naš vagon odklopili in ga s premišljenim manevrom, ki je znal kar trajati, priklopili na drug, bolj pravi vlak, drugič je bilo treba prestopiti in so takšni kolodvori pokazali bolj neprijazen obraz: niso dali časa za predah, vsaj za hiter ogled časopisnega kioska, ali pa ga je bilo, v nič vrtečega se časa, preveč, prav tekmovali so v številu stopnic, ki jih je bilo treba prehoditi, navzdol in navzgor, zamotati so znali na pogled še tako enostavne poti, skrivali ali zaklepali so stranišča in zapirali točilne pulte, če je bil nočni čas. Seveda, niso bili pravi, končni kolodvori; še nekaj potrpežljive muje je bilo treba do tam.

Kolodvor, na katerem naposled izstopimo, je predsoba kraja, v katerega smo prišli. Če gre za poznano mesto in za rutinske opravke v njem, ga komaj opazimo; če smo prvičkrat v njem ali pa nam je že od prej pri srcu, se z radostnim nemirom spoprimejo z njim. Tak kolodvor nas napolni z olajšanjem, ker smo prispeli (vselej je drobna zмага priti



FOTO VORANČ VOGEL

v pravi kraj, potrditi svojo potovalno spretnost), a treba je ohraniti zbranost, najti pravi potokaz, tekoče stopnice ali hodnik in ne preveč popuščati zvedavosti; za knjige in časnike na vrtljivih policah bo še čas, prav tako za gledališke in filmske sporede, ki se ponujajo z zidov. In nič manj za pogled k voznim redom, ki se svetlikajo naokrog; tudi ta kolodvor bo slej ali prej odhodni, z njega se bomo odpravili spet domov, z drugačnim olajšanjem, z novim nemirom ... A ne sme se še misliti na to: prišli smo v pravo mesto, na šir so nam odprte duri vanj, in pojdimo že brž s kolodvora, čeprav je bil pomemben cilj, je zdaj le še epizoda na naši poti ...

Seveda se ne spominjam vseh kolodvorov, ki so me sprejeli in čez čas odslovili, in tudi če bi poskusil to storiti, bi gotovo kateri umanjkal. A kar nekaj jih hranim in ne bodo zbledeli, obsijani z jarkimi barvami vseh mogočih počutij in razpoloženj, ki so me navdajala na njih, z mavrico, ki se pne od hrepenevske tesnobe k redko občuteni sreči ali k zadrževanemu joku. Največ jih je francoskih, saj sem kar nekaj potoval tja, in med pariškimi seveda Gare de Lyon z vsakič novo radostjo prihoda (po približno dvajsetih urah vožnje) v ljubo mesto, in potem arležanski, majhen in zakoten, da zdrvi jo čezenj vsi resni vlaki, a vseeno takšen, da omogoča ambiciozne potovalne kombinacije; in kolodvor v Besançonu z mojo tako grozno žalostjo na njem, da ga raje ne priključim v spomin. Ah, pa tisti v Mostarju, ki sem ga v uniformi gledal več kot tristo dni, saj je stal nasproti kasarne, in poznal vse vlake, ki so vozili v levo ... Pa oni v ljubljanskem predmestju, kjer ni ustavila nobena kompozicija, pa sem se vseeno dostikrat nameril tja. Kopica drugih, vsak s svojo posebnostjo, mikavno ali zopрно, od svetlikajočih se stenskih loterij, ki so glasno obratovale vso dolgo noč v Sarajevu, do pohotnih hihotov v lyonskih podzemskih hodnikih ... No, zdaj pa obrzdaj zanesenost, hinavsko sestro spominjanja!

Kolodvor sam po sebi je – kljub vsemu povedanemu – načeloma prav nevtralen in navaden pojav; naš postanek na njem ga naredi za zanimivega, privlačnega in trajnega. Saj v bistvu nam ni toliko mar za njegove arhitektonske znamenitosti ali zanikrnosti, pomembno je tisto, za kar tisti hip občutimo, da bo obstalo v globljih reznjih našega pomnjenja, pa naj gre za pobilsk snežinke v postojnskem zgodnjem jutru ali za skoz okno vagona vrženo baretko. Včasih pa nekaj kar pritiho lazi za nami, ko je pot končana in se nam drobci z nje usipljejo v spomin, ki jih sprejema ali zavrača. Kolodvor je namreč dojemljivemu potovalcu nadvse darežljiv, saj mu troši vsakršne senzacije, napleta zgodbe, v katerih je lahko pripovedovalec ali osrednji lik, rešuje usode ali jih pogublja. Nad banalno neobveznostjo avtobusne postaje in nad sterilno urejenostjo letališča se boči kolodvor, metafora in hkrati realni kraj prihodov in odhodov.

Kolodvori, vsaj ti na Slovenskem, so zdaj dosti manj živahni, kot so bili svoje čase; vlaki so vsako leto bolj redki, čakalnice, če so sploh odprte, so nezakurjene, celó prometnika z obveznim loparčkom in uradno kapo ni videti ob vsaki uri, postajenačelnika, kot se mu je ponosno reklo nekdanj. Preveliki so postali za skromen promet, ki se odvija na njih, impozantne stavbe spred več kot sto let so preprostorne, in tudi tirov je preveč. Edino bifeji, ki so se odprli na večini od njih (in se skoraj vsak ponaša z iznajdljivim imenom »Peron« ali »Hlapon«), vzbujajo občutek obljudenosti, in res se tam krepča mladež, ko se vozi v šolo, še bolj pa lokalna pivska klientela, saj so odprti dosti več ur, kot pa se ustavi vlakov ob njih ...

Bog ve, na koliko kolodvorov se bom popeljal v času, ki je še pred menoj, uživajoč upokojski popust, ki ga ponosno uveljavljam ... Nekaj jih načrtujem, prav kmalu; naj ne bo tako kmalu, ko se bo zaokrožil in iztekel prvošolčkov spomin s postaje Ljubljana Rakovnik na dolenjskem kolodvoru! **Aleš Berger**

Emica Antončič, urednica revije *Dialogi*

STALNO JIH SPREMLJA PRIDEVNIK »MARIBORSKI«

Dialogi so ena najstarejših delujočih slovenskih kulturnih revij, ki letos praznujejo petdesetletnico izhajanja. *Pogledi* so se jim že ob nastanku poklonili z eno svojih rubrik, namenjeno daljšim intervjujem, ki se imenuje – Dialogi. Od sredine devetdesetih je urednica *Dialogov* Emica Antončič, literarna zgodovinarica in slovenistka. *Dialogi* resda izhajajo v Mariboru, a s svojimi vsebinami segajo čez Trojane, v omrežju Eurozine pa tudi čez Šentilj in naprej.

AGATA TOMAŽIČ, foto TADEJ REGENT

Pred dvema letoma, ko se je v Mariboru dogajal EPK, ste opozarjali na kulturo dveh hitrosti – ustanove, ki so »pri koritu« in si z lahkoto zagotovijo proračunska sredstva, in one, ki so iz leta v leto obsojene na negotovost pri odobravanju subvencij. Toda če te zaskrbljujoče ugotovitve poskušamo obrniti na šalo: ali so za izhajanje *Dialogov* že zagotovljena sredstva za naslednjih petdeset let?

Na negotovost je v Sloveniji trajno obsojena vsa neodvisna kultura oz. vsi ustvarjalci in producenti, ki niso organizirani v javne zavode. *Dialogi* se že nekaj let bojujejo za obstanek, kajti lokalna mariborska sredstva za njihovo izhajanje se stalno zmanjšujejo. Ta hip še zmeraj ne vemo, kako bo s financiranjem letošnjega letnika, pa je že maj. Javna agencija za knjigo (JAK) namreč *Dialoge* – v nasprotju s *Sodobnostjo* ali *Literaturo* – podpira samo delno, drugi del pa si moramo zagotoviti od mariborske občine. Ta model je podedovan še iz Jugoslavije in je utemeljen z argumentom, da *Dialogi*, ker izhajajo zunaj Ljubljane, nimajo samo nacionalnega pomena, ampak tudi lokalnega. Nekoč je vsak od sofinancerjev dal polovico, lani pa je mariborski delež padel že pod četrtno. Ker pa smo hkrati pogodbeno zavezani k izhajanju v določenem obsegu, smo se zaradi tega znašli med tnalom in nakovalom. In noben pravno-formalni mehanizem ne zavezuje sofinancerjev k uresničevanju takšnega modela.

Po EPK 2012 je v mariborski neodvisni kulturi zavladal kaos, apetiti so se povečali, namesto deklariranega razcveta in povečanja lokalnih sredstev za kulturo so se ta zmanjšala, zato prihaja do grobega prerivanja. Skrbi me, da se je pri odločevalcih uveljavilo mišljenje, da se lahko lokalna skupnost znebi podpiranja tistih programov, ki so sofinancirani tudi na državni ravni, in sredstva preusmeri k »bolj potrebnim«, ki se niso prebili tako daleč. Ampak to žal pomeni rezanje kvalitetnih vrhov v mestni kulturi in uničevanje kontinuitete. Kar je absurd, kajti mariborska neodvisna kultura ima trenutno samo štiri programe, ki so uspeli na državnih razpisih, kandidiralo pa jih je približno še enkrat toliko. To pomeni, da je v mestu malo producentov, ki bi bili sploh sposobni izvajati kontinuirane programe, in da je neodvisna scena pravzaprav šibka. Če so moja predvidevanja točna, *Dialogi* še zdaleč niso zunaj nevarnosti, da 50. letnik ne bo tudi njihov zadnji.

Revijo urejate od leta 1994, kar je skoraj polovico njenega izhajanja. Se kulturni periodiki dogaja podobno kot tiskanim medijem vsepovsod, se pravi, da jih ljudje vse manj jemljejo v roke in vse raje klikajo po spletiščih?

Kulturnim revijam se dogaja predvsem to, kar se dogaja vsakršnemu zahtevnejšemu čtivu, namreč da imamo številni ljudje ob današnjem življenjskem tempu zmeraj manj časa zanj.

Zakaj ste se odločili, da je na spletni strani *Dialogov* mogoče prebrati samo uvodnik, povzetek in naslove ter avtorje vseh prispevkov? Ali se bojite znižanja tiskane naklade?

Odločitev za prosto dostopnost uvodnikov in povzetkov je bila pred leti novost in z njo smo želeli pritegniti. Od lani so s polletnim zamikom na naši spletni strani prosto dostopne celotne številke, letos pa se bomo pridružili portalu slovenskih kulturnih revij, ki ga pripravlja JAK. Tega se veselim, saj bodo *Dialogi* tako širše dostopni. Ker imamo precej mladih bralcev, je to še pomembneje. Ima pa tak portal seveda svoje pasti. Ob prosti dostopnosti je namreč mogoče pričakovati upad naročnikov na tiskano izdajo in s tem bomo revije izgubile svoj vir prihodkov, kar pomeni, da bo za trajen obstoj treba spremeniti način javnega financiranja.

Od leta 1999 ste se kot prvi v Sloveniji pridružili omrežju evropskih kulturnih revij Eurozine. Katere so prednosti takšnega povezovanja, v katere tuje jezike prevajate član-



ke iz *Dialogov*? Mar ne bi bilo pametno stakiti podobnega omrežja tudi na Slovenskem ali je pričakovati kaj takega pri nas utopično?

Domači prostor je majhen in slovenske kulturne revije, kar nas je še ostalo, si že zdaj izmenjujemo tiskane številke, na novem portalu pa bomo še bolje videle druga drugo. Namen omrežja, kot je Eurozine, je širši: revijam članicam omogoča izmenjavo idej, izkušenj in besedil v mednarodnem prostoru. Tako odpira nadnacionalno debato, podira jezikovne ovire, prečka geografske in ekonomske meje. Besedila, ki bi bila sicer omejena na majhno in izbrano bralstvo – še posebej, če so objavljena v majhnih jezikih, kot je slovenščina, in v nizkih nakladah –, postanejo s prevodom in objavo na Eurozinovi spletni strani dostopna mednarodnemu izobraženemu bralstvu. Eurozine je namreč zelo bran evropski intelektualni forum. Ko se je sedanja uredniška ekipa *Dialogov* ustalila in dozorela, smo se mu začeli bolj posvečati in z izborom besedil nam je hitro uspelo prodreti v mednarodni prostor. Veliko naših člankov se je v angleških prevodih uvrstilo med glavne teme na forumu, nekatere pa so uredništva drugih evropskih revij prevedla v svoje jezike in jih objavila v tiskanih izdajah. Če pogledate gnezdo naših člankov na Eurozinu, boste ugotovili, da smo pravzaprav ustvarili tematsko izvirno in poglobljeno informacijo o slovenski kulturi in družbenih gibanjih. In še nekaj je treba povedati: *Dialogi* imajo tako močno uredniško ekipo, da z Eurozina ne uvažamo, ampak obratno – posredujemo izvirna besedila domačih avtorjev v mednarodni prostor. To je v slovenski kulturi čisti unikum. Vendar se o tem ne ve prav veliko.

Še leta 2011 so imeli *Dialogi* v vsaki številki osrednjo temo, v okviru katere so objavljali različne poglede in zapise različnih avtorjev o določenem družbenem pojavu ali dogajanju. Ali gre to, da tem v novejših številkah ni več,

morda pripisati spoznanju, ki prej ali slej doleti vse izdajatelje kulturnih vsebin v Sloveniji: da se po določenem času kot muha, zaprta v stanovanje, začne zaletavati v ene in iste ljudi, ker sogovornikov oziroma avtorjev preprosto ni na pretek ...?

Vaša informacija je napačna. *Dialogi* izidejo v 7 zvezkih na leto, od tega jih je kar 6 tematskih. Tako je bilo lani in tako smo začeli tudi letošnji letnik. Zadnje teme so bile posvečene medijski pristranosti, mariborski alternativni kulturi v osemdesetih in terminološkim problemom sodobnih scenskih praks in teorije. Naslednja številka se bo ukvarjala z uličnim gledališčem in njegovim političnim potencialom. Uredniška ekipa je v odlični formi in program je narejen za več kot dve leti naprej. Je pa res, da je tak način dela izjemno naporen, da zahteva profesionalen pristop in je zelo daleč od tradicionalnega popoldanskega in pristočnega urejanja literarnih revij.

Kako se spopadate s po krivici omalovažujočo oceno, da so *Dialogi* kulturna revija za Maribor in okolico, tako kot je *Večer* dnevnik za štajerski konec države – če takšne pavšalne ocene sploh kdaj priletijo do vaših ušes?

Pridevnik »mariborski« *Dialoge* v slovenskem medijskem in kulturnem prostoru stalno spremlja. Za *Sodobnost* nihče ne reče, da je ljubljanska revija. Vse to je odraz ljubljancetrčnosti slovenske kulture. *Dialogi* se stalno spotikajo ob stereotipe: Ljubljana se ne zmeni kaj dosti za nas, Maribor pa nas nikoli ni vzel čisto za svoje. V socialni in kulturni zgodovini mesta so bili intelektualci zmeraj odrinjeni na rob. Tudi nedavna vstajniška gibanja so pokazala, da se jih še stigmatizira. Humanistika, intelektualna kultura in kritična misel v lokalnih kulturnih programih doslej še niso bile omenjene. S te perspektive je uveljavitev v mednarodnem prostoru za revijo še pomembnejša. ■

ZADNJIČ POKAJENA PIPA

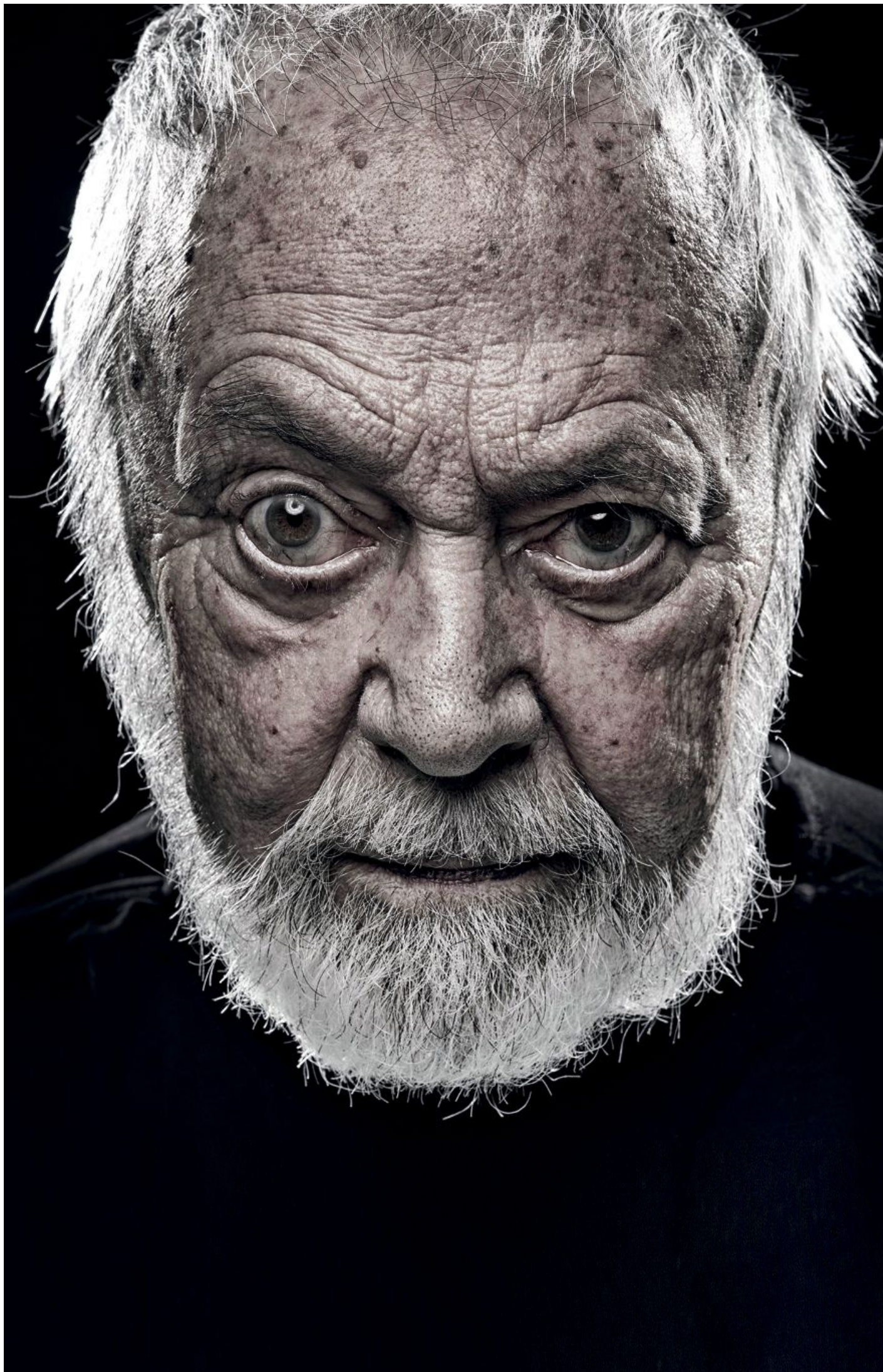
Nekatere razstave so čisto posebne, prežete s patosom, kakršen nikoli ne more biti povsem načrtovan in jim prida pridih neponovljivosti. Razstava Bogdana Borčiča je bila pripravljena kot slovo dolgoletne kustosinje ajdovske Pilonove galerije, dr. Irene Mislej, potem pa je med razstavo umrl predstavljeni umetnik. Dvojno slovo, torej.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Razstava je že po svoji zasnovi zavezana minljivosti, oziranju nazaj, inventuri, a tudi vitalnemu umetniškemu soočanju s tukaj in zdaj. Kustosinja, ki je v navidez odmaknjeni Ajdovščini (seveda vemo, da je provinca predvsem stanje duha) dolga leta skrbela za kvaliteten, pogosto prav vrhunski, evropsko zanimiv razstavni program, je kataloške dokaze o svojem minulem delu razgrnila na treh mizah osrednjega razstavnega prostora galerije in s tem obiskovalcu omogočila bogato doživetje ob njihovem listanju. Učinek tega dejanja je dopolnila z odločitvijo o glavnem protagonistu svoje poslovilne ajdovske razstave, Bogdanu Borčiču, zrelem umetniku v zadnjem življenjskem obdobju, s katerim sta sodelovala že v preteklosti. Tudi besedilo Mislejeve v katalogu razstave, naslovljeno *Sledovi*, je intonirano poslovilno, z oziranjem na prehojeno pot. Kustosinje in umetnika. In slednji se je nato nepričakovano poslovil, a seveda ne dokončno, saj njegova umetnost živi naprej.

Prav poseben občutek je stopiti na razstavo umetnika, ki je ob njeni nedavni otvoritvi še živel in je med njenim trajanjem preminil. Gotovo nanjo gledamo drugače, jo doživljamo v povezavi z zaznamovanostjo z neizprosnimi, a neizbežnimi življenjskimi dejstvi, določenostmi. In hkrati se poraja tolažilna misel, da za umetnika pravzaprav ne more biti slabo takole umreti, v času, ko si ljudje lahko ogledujejo njegovo zadnjo razstavo, ko so na ogled njegova najnovejša dela (nastala so v zadnjega pol leta), ko je nekako hkrati živ in mrtev, minljiv in brezčasen.

Borčičeva zadnja razstava se začne iniciacijsko, z dvojnimi, na galerijske zidove nameščenimi, s slikarskimi intervencijami dopolnjenimi starimi železnimi vrati. Prva so vrata cerkve, duhovnega prostora, druga samice, zaporniške celice, in so nemara metafora položaja v osamo »zaprtega« razmišljujočega, snujočega umetnika. Po tem prehodu v avtorjev duhovni, ustvarjalni svet se znajdemo pred serijo slik, katerih nosilni motiv je predmet, pipa. Zanimivo, gotovo ne naključno dejstvo je, da je bila izbranemu predmetu, takrat stolu, posvečena tudi lanska Borčičeva razstava v ljubljanskem Cankarjevem domu. Vračanje k temeljnemu, k preprosti, a hkrati globoko zavezujoči predmetnosti, je gotovo nekaj, kar lahko povežemo z modrostjo zrelosti, ki zna spontano razločevati med bistvenim in manj pomembnim, minljivim, med tistim, kar zares šteje, in onim, kar je le mimobežno. In tudi aktualna Borčičeva razstava je prežeta prav s tem občutjem. Po eni strani se srečamo z monokromnimi barvnimi polji na velikoformatnih platnih, z močnim učinkom izbranih barv, z barvnimi študijami, nato so tu abstrahirane, stilizirane mize, le obrisane ali barvno (iz)ločene. Na njih pa vidimo pipe, glavne junakinje razstave.

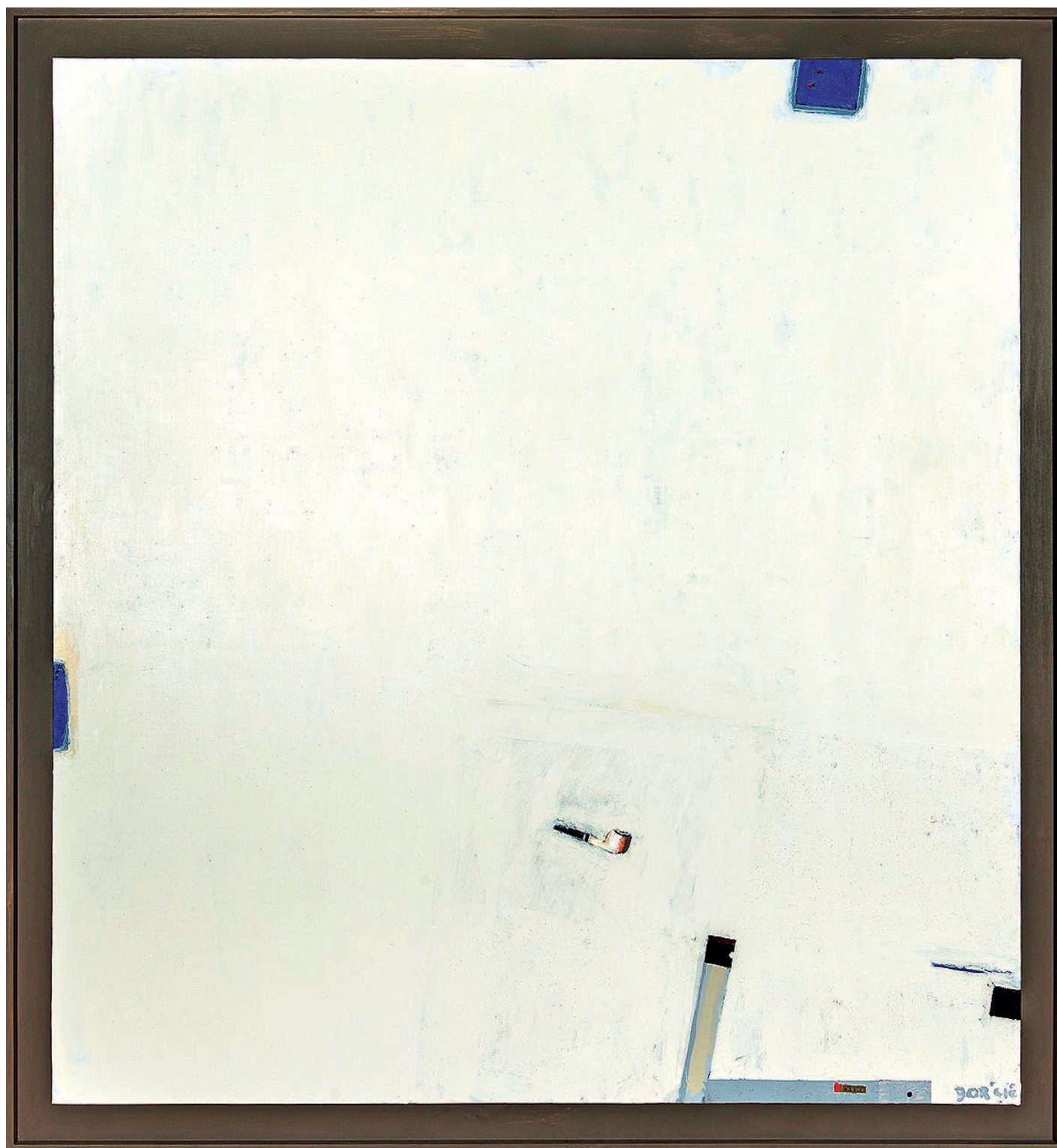


RAZSTAVA
BOGDAN BORČIČ

Slike

PILONOVA GALERIJA AJDOVŠČINA

15. 4. – 18. 5. 2014



Simonova pipa, 2013, olje/platno, 208 x 205 cm



Slovenska pipa, 2013, olje/platno, 120 x 170 cm

Ritual kajenja je posebna človeška dejavnost, kajenje pipe pa je znotraj te specifično. Spremlja ga izbrana priprava, in tudi puhanje je bolj osredotočeno kot na primer pri kadilcih cigaret. Kadilci pip so resni kadilci in obdaja jih poseben, aromatičen vonj, značilen za nekatere salone, zasebne knjižnice, delovne sobe, za nekatere ljudi ...

O umetnikovih kadilskih navadah ne vem nič, da pa mu kajenje pipe ni bilo tuje, priča v razstavo vključeni predmet, njegova dejanska pipa, ki v galeriji, v součinkovanju z likovnimi deli, deluje kot nekakšen *ready-made*. Ta pipa je seveda pipa, a ni samo to; kot vse ostale z razstave, nastopa tudi v različnih kontekstih, povezavah.

Že na prvem velikem platnu nas Borčič spomni na Magritta, na njegovo paradigmatično sliko z realistično podano pipo in paradoksalnim napisom »To ni pipa.« pod njo. Nadrealizmu zavezanemu Magrittu je šlo za razbijanje preproste gotovosti, za spodmikanje tal enoplastnemu, popreproščenemu dojetanju sveta, gledalca je želel spodbuditi k premisleku ali ga vsaj zbegati. Pa Borčič? Spusti se v dialog s slovitim Belgijcem, v naslovu svojega dela parafrazira in dopolni v francoščini izpisani stavek z njegove omenjene slike. V prevodu se ta po Borčiču glasi: »To ni pipa Renéja Magritta.« Naš slikar gotovosti torej ne spodnaša, njegov pristop, njegova ambicija sta povsem drugačna, najbrž ravno nasprotna. Četudi s svojih slik odstrani vse nebitveno, čeprav so abstrahirane, minimalistične, so pravzaprav »realistične« in stvarne, vsebujejo likovno izpovedano zadržano življenjsko modrost, pritrjujejo svetu, ki obdaja umetnika, prikimavajo njegovi stvarnosti, določenosti, ne sprevrčajo, ampak sprejemajo. Sprijaznjeno.

VRAČANJE K TEMELJNEMU, K PREPROSTI, A HKRATI GLOBOKO ZAVEZUJOČI PREDMETNOSTI, JE GOTOVO NEKAJ, KAR LAHKO POVEŽEMO Z MODROSTJO ZRELOSTI, KI ZNA SPONTANO RAZLOČEVATI MED BISTVENIM IN MANJ POMEMBNIM, MINLJIVIM, MED TISTIM, KAR ZARES ŠTEJE, IN ONIM, KAR JE LE MIMOBEŽNO.

Različne pipe vzpostavljajo različne kontekste, povezave. Nekatere so pipe prijatelj, avtorju bližnjih oseb, druge so pipe iz določenih geografskih širin. *Pipa iz Chioggie* je predstavljena z značilnim tulcem, vključenim v sliko, *Slovenska pipa* je naslikana z dodano belo-modro-rdečo linijo, ki jo lahko razumemo tudi kot mejo, markacijo, ki pipo deli kot kakšen Piranski zaliv in nemara kaže na umetnikovo razpetost med Komižo njegovih prednikov in slovensko domovino. *Pipa starih mojstrov* pa spet pomeni oziranje skozi čas, v preteklost, v zgodovino umetnosti in je korespondenca, dialog s tradicijo.

Tudi formalno je razpon precej širok in seže od domala klasičnih tihožitij do del, na katerih se nam pipa utegne zazdeti skoraj nebitvena, bolj kot skorajda nekoliko izgubljeni dodatek, čeprav je hkrati središčna točka avtorjeve slikarske raziskave barvnih in oblikovnih razmerij.

Razstava v celoti, še posebej ker je vanjo vključen tudi avtorjev lastni predmet, deluje kot zadnjič pokajena pipa, kot zadnji umetniški ritual dojetanja, pripoznavanja, odslikavanja sveta in njegovih bitnosti, pri katerem je aktivno sodeloval on sam. Hkrati pa se nam utegne zazdeti le še kot dim, kot nekaj, kar je le fizični ostanek, premineva-joča sled neizrekljive modrosti, v katero se je slikar dokončno umaknil in kamor mu ne moremo slediti. *Sledovi* ... ■



FOTO BLAŽ SAMEC

PET ZBIRK ALI PET PESMI?

Pet skupaj izdanih pesniških knjig Andreja Medveda priča o prav posebnem pojavu tako v sodobni slovenski poeziji kot tudi v Medvedovem pesniškem opusu: so spomenik umetniškemu užitku in totalni zavezanosti umetnosti.

IVO SVETINA

Znotraj sodobne slovenske poezije teh pet pesniških knjig predstavlja izjemnost, saj njihova »poetika« ne pristaja na »skromnost« zlasti mlajše slovenske poezije, ki se je odpovedala »lirskemu subjektu«, ki je postal, tudi po volji njenih razlagalcev, (le še) »govorec/govorka« – kot da pesnik »govori« in ne pesni!, predvsem pa je pristala na mero vsakdanjih fenomenov; vsaka višja, visoka lega, s katere se pesnik zazira na svet, ji je tuja. Pesnik kot »govorec«, in nič več *ženin resnice*, samo še notar plitkosti in plehkosti vsakodnevnega životarjenja, ki ne le da ne zmore, niti ne poskuša več, da bi se dvignil v višje območje pesniške govornice, ki je od vekomaj iskala resnico, skrivajočo se za bolj ali manj bleščečim videzom navidezne resničnosti, bila proizvajanje v neskritost. Po smrti literarnih ideologij (od modernizma do postmodernizma z vsemi notranjimi podčlenitvami) so se formirale avtopoetike in z njimi brezmejna in brezskrbna svoboda, ki pa nikakor ni porodila duha, ki bi pesnil samo in izključno zaradi radosti samega pesnjenja (Baudelaire), niti stanja duha, ki naj bi zavladal, ko se je poezija povrnila sama k sebi (Pirjevec), ampak se je začela vse bolj samozavestno uveljavljati njena *mikavna neodgovornost* (Adorno).

Paradoks sodobne slovenske poezije, zlasti njenega najbolj živega (in plodnega) jedra, ki ga tvorijo avtorji in avtorice, rojeni v drugi polovici sedemdesetih in začetku osemdesetih, je ta, da se zavestno odpoveduje vzvišenim nalogam poezije, med katerimi je na prvem mestu razbitje zapeljivosti videzov sodobnega globaliziranega in virtualiziranega sveta. S čimer naj bi se poezija – po njihovo – (samo)očistila tudi »mistifikacije«, h kateri smo nagnjeni starejši slovenski pesniki, rojeni po drugi vojni. Odpoved tej nalogi pomeni odpoved temelju poezije, to pa je ustvarjanje jezika, ki je prav poseben jezik z vsemi zakonitostmi, kot jih imajo drugi jeziki, od hetitščine do islandščine. Zato

jezik slovenske poezije ni le (bolj ali manj) zvočna, blagoglasna slovenščina, ampak je jezik slovenske poezije poseben, samo v poeziji živeč jezik. Pristajanje na brezmejno svobodo, ki se slej ko prej spremeni v svoje nasprotje, je tudi izenačitev jezika (*langue*) in govornice (*langage*).

KAJ SE SPREMINJA, KAJ OSTAJA?

Ko torej poskušam (na kratko) označiti pesniški pojav, ki mu je ime Andrej Medved, moram najprej verjetno vzeti pesnika »v bran« pred vsemi tistimi (poklicnimi in nepoklicnimi), ki bodo pesniku očitali hiperprodukcijo: četudi je jasno, da vseh pet knjig ni nastalo v letošnjem letu, ampak so nastajale dalj časa, vsekakor skozi vse lansko leto. Z Blakom naj rečem: *Pot nezmernosti vodi v palačo modrosti*. S tem ne opravičujem Medvedove pesniške *manie*, ampak ji pritrjujem! Celotno postavljam jo za vzgled zmernosti, »preudarnosti«, »previdnosti« tako značilni za sodobno slovensko poezijo, ki je, znova z Blakom, *bogata grda stara devica*.

Pesnik je vseh pet knjig podnaslovil kot »pesmi«, vendar se že tu pojavi prvo vprašanje. In sicer: ali so to res zbirke pesmi ali ne gre morda za pet dolgih pesmi? Ob tem je treba spomniti, da so že prve Medvedove pesniške knjige imele to t. i. prelivajočo, pretakajočo se, v vsakem primeru fluidno podobo, kar pomeni, da je vsa knjiga ena sama pesem, kot npr. knjiga z naslovom *Ogenj, ogenj pada* iz leta 1974, ob kateri je Tarasa Kermauner zapisal: »Zbirko ... je treba brati kot celoto, skorajda kot eno samo – razčlenjeno – pesem. To ni zbir v različnih časih nastalih samostojnih pesmi, temveč organizem, ki ima svoj začetek in svoj konec.« Hkrati pa je prav Kermauner ob začetku Medvedovega pesnjenja ugotavljal, da je Medved najbolj filozofski pesnik med slovenskimi pesniki (tistega časa, torej s konca šestdesetih in v sedemdesetih prejšnjega stoletja), ki so se raje predajali omamni igri reči (reizem, ludizem).

Vendar se je na poti, ki jo je pesnik Medved prehodil v zadnjih štirih desetletjih, marsikaj spremenilo; predvsem se je spremenila njegova poezija. Četudi se je Medved v teh desetletjih posvečal tudi teoriji poezije (z enako zavzetostjo in akribijo tudi slikarstva), kar pomeni, da je bilo njegovo mišljenje nenehno v dialogu (polilogu) s poezijo (kot tudi s slikarstvom), o čemer priča tudi njegovo epohalno delo *Fantazma epohé* (2012), izpisano na 2.416 straneh – a vendar se je njegovo pesnjenje izluščilo iz filozofskega kokona in se kot *metulj*, ena od zelo pogosto uporabljenih besed/pojmov v njegovem pesniškem imaginariju, dvignilo ob osi (*axis mundi*), povezujoči zemljo z nebom, snov z duhom, bivanje z nebivanjem, življenje s smrtjo, paradiž, ki se je spremenil v pekel, z nebosi. Znotraj Medvedovega pesniškega imaginarija ima zelo pomembno, celo izpostavljeno mesto bestiarij, ki seže od »nedonošene pikapolonice« do mamuta in še dlje do »zveri« in »pošasti«. Zagotovo je to ena najbolj obsežnih (ob Lautréamontu) uporab živali v svetovni poeziji.

OD NIČELNE TOČKE DO SMRTI

Odgovor na vprašanje, kaj je danes z Medvedovo poezijo in predvsem zakaj ima (četudi ne splošno priznано) tako pomembno, a kljub temu obrobno, bolje rečeno robno, mejno pozicijo, nam pesnik (in premišljevalec o rečeh poezije) ponudi v svoji knjigi esejev o slovenski (zgodovinski) avantgardi s posebnim poudarkom na pesniški knjigi Franja Oniča iz leta 1923 *Darovanja* (*Ničelna točka – Degré Zéro slovenske avantgarde*, Edicija Hyperion, 2014). V Uvodu Medved najprej ugotovi, da je – »po njegovem mnenju« – poezijo mogoče določiti le *per negationem*, torej tako, da ugotovimo, kaj (*resnična*) poezija NI! To pomeni, da se poeziji ne moremo približati z racionalnim pojasnjevanjem ali razjasnjevanjem (Heidegger ob Hölderlinu), kajti Tekst, Pesem, Poezija je predvsem Užitek,

zadovoljstvo, uživanje, *jouissance* (Lacan). Tako se poezijo da definirati predvsem kot »zvočno, vizualno in slogovno in ritmizirano moč ustvarjalne Igre ...«. Tekst, Pesem je radikalno simbolična; umetniško delo, ob katerem zasnujemo, zaznamo in sprejmemo integralno simbolično naravo.

Andrej Medved v svojih petih knjigah pesmi, v svojih petih Pesmih, ubeseduje, prevaja (teoretična) načela, ki jih izpostavi kot temeljna za razumevanje poezije, še preden se loti konkretne analize »ničelne točke« slovenske avantgarde. Z Barthesom rečeno je Medvedov pesniški jezik v *kožo oblečen jezik*, ki je vpel v nenehno porajanje fenomenov in njihovo pretakanje



ANDREJ MEDVED

1000 + ena noč

Alica v čudežni deželi

Deklica z ognjeno glavo

Axis mundi

Perje, solze in zlato na sončnem disku

HYPERION, KOPER 2013 IN 2014

131 + 171 + 143 + 120 + 128 STR.

(vzpenjanje in spuščanje) po vertikali *axis mundi* od zemlje (brloga, gnezda, maternice, hiše, mesta, morja) k nebu (oblakom, meteorološkim pojavom), k nebesom. Vsaka od petih pesmi je »opremljena« tudi z izbranim »instrumentarijem«, ki bralca »napotuje« v spoznanje, da je ob čistem užitku, v katerega je potopljen tako pesnik, ko piše, kot naj bi bil (idealni?) bralec, ko bere, v nastajanju tega radikalno simbolnega teksta, Pesmi, prisotna tako (filozofska) misel kot podoba: odlomek iz enega od mnogih Hölderlinovih razmišljanj o poeziji, umetniška slika v *1000 + eni noči*, kot barvna fotografija deklice Larise v *Deklici z ognjeno glavo*, kot citati iz Borgesovega *Alefa*, Mallarméjeve Knjige in Heglove misli o »zavesi« v *Axis mundi*, in barvna fotografija potniške ladje v koporskem pristanišču, zadnja, peta Pesem (*Perje, solze in zlato ...*), posvečena pesnikovemu umrlemu bratu Tomažu, pa se odpira z Derridajevo mislijo o tem, da »raztrositev« (dissémination) pravzaprav pomeni »raztrosenje pepela« (dissémmination de la poussière); pepel je pepel kremiranega človeškega/bratovega umrlega telesa. Pesnik izklicuje tudi Artauda, tega norega vidca in revolucionarja, in tudi prva Pesem (*1000 + ena noč*) se končuje s »posvetilom« Matjažu, umrlemu pesniku in slikarju Matjažu Kocbeku. Smrt navkljub čezčloveškemu naporu, da jo vzljubi in s tem premaga, vedno zmaguje. *Mors victrix*.

PRAVLJIČNOST IN SREČEN KONEC

Ti »dodatki« niso zato, da bi pojasnjevali socialno ali celo politično (tj. ideološko, nacionalno), po drugi strani pa psihološko (podzavestno) podstat ali horizont Medvedovih Pesmi, ampak da »podprejo«, »utrđijo« radikalno simboličnost Pesmi. Enako »funkcijo« imajo konkretna (krajevna) imena: Koper, Titov trg, Pretorska palača, Črni les na Bavarskem, peterburško pristanišče, Lido, Transilvanija, Hammamet, Nil, Afrika ... Vpeta v pesniško tkivo izgublja svojo materialnost/geografskost in prehajajo v območje simbolnega. Hkrati pa izrekajo tudi pesnikovo privezanost na zemeljsko bivanje, a tudi opozarjajo, da je zgoraj nebo, Nebo kot drugo ime za nebesa.

Ob petih Pesmih Andreja Medveda zagotovo ne smemo spregledati še dveh izstopajočih značilnostih, ki ga ločujejo od sodobne slovenske pesniške produkcije. Prva je, recimo ji, pravljíčnost, na katero ne opozarjajo le naslovi prvih treh knjig (*1000 + ena noč*, *Alica v čudežni deželi*, *Deklica z ognjeno glavo*), saj je tudi Tomaž Šalamun naslovil eno svoji zadnjih knjig *Zimska pravljica*, ampak predvsem besedje samih Pesmi, kot npr. žarptica, sanjska ptica, zlato jabolko, Sneguljčica in sedem palčkov, *pinocchio*, vilinska bitja, zmajev

ptič (perzijski mitični ptič simurg?), škrtati ... A ne le posamezne besede/pojmi, ki pripadajo svetu pravljič, tudi strukturiranje stihov in daljših enot izklicuje ne le občutek radikalne simbolizacije, ampak kar pravljičnosti. Inovativnost, da ne rečem izum Medvedovega pesniškega postopka je v tem, da ne glede na enigmatičnost/hermetičnost pesemskega tkiva vzbuja pri bralcu sicer morda negotov občutek – pesem je treba vendarle najprej čutiti! –, da se »nekaj dogaja«, da se odvija »pripoved« o ne-resničnem svetu, ki ni (le) kvaziresničnost besedne umetnine (Ingarden), ampak se konstituira kot dinamično valovanje in prelivanje podob in pris-podob tako

PARADOKS SODOBNE SLOVENSKE POEZIJE JE, DA SE ZAVESTNO ODPOVEDUJE VZVIŠENIM NALOGAM POEZIJE, MED KATERIMI JE NA PRVEM MESTU RAZBITJE ZAPELJIVOSTI VIDEZOV SODOBNEGA GLOBALIZIRANEGA IN VIRTUALIZIRANEGA SVETA.

v horizontalni kot vertikalni smeri (*axis mundi*), za katere je značilna tudi estetizacija, vendar vedno konfrontirana, in tako dramatično razveljavljana s podobami propadanja, uničenja, bolezni, smrtnosti ... saj smrt zmaguje. Tako tu na zemlji kot zgoraj na nebu (v nebesih).

Ker je za pravljico značilen tudi srečen konec, zmaga dobrega nad zlom, se pri Medvedovih Pesmih pogosto pojavlja tudi beseda/pojem sreče. Vendar gre za »najdeno in izgubljeno srečo« (*Axis mundi*). Današnja slovenska poezija se poimenovanju sreče izogiba, četudi že dolgo velja, da je ne-srečni pesnik stvar davne (romantične) preteklosti. A tako kot si Andrej Medved ne postavlja nikakršnih ovir, ne omejuje svojega pesnjenja z najrazličnejšimi (racionalnimi) mejami in merami, se tudi zaveda, da sreča ni doma le v pravljičah, ampak da je edino, kar lahko napolni »spoznanje o ničévosti popotovanja h koncu« (*Perje, solze in zlato ...*). Neustavljivo plimovanje, pretakanje, prelivanje pesniških podob sopostavlja rojstvo s smrtjo, začetek s koncem in konec z začetkom, združuje zemljo in nebo, Koprski zaliv z Mlečno cesto. ■

»JAZ SEM AVTOR« IN DRUGI PRODAJNI PRIJEMI NAJBOLJ PREVAJANEGA PISATELJA IZ UKRAJINE

Podatek, da je nekoliko utrujen, ker so prejšnjo noč »imeli neke prijatelje na obisku« in se je potem navsezgodaj vkrcal na letalo, zveni spodbudno. »Torej si še kdo upa priti k vam?« ga vprašam. Ne, bili so diplomati, odvrne Andrej Kurkov, rusko govoreči in v Ukrajini živeči pisatelj. S terase svojega stanovanja, streljaj stran od Majdana nezaležnosti (Trga neodvisnosti), epicentra protestov v Kijevu, je zadnjih nekaj mesecev opazoval dimne kolobarje in strahoma pogledoval na ulico, ali je njegov avto še cel.

AGATA TOMAŽIČ

Zdaj se je situacija v Kijevu umirila, razburkano je vsepovsod drugod po državi, pravi pisatelj, ki kljub ruskemu poreklu podpira neodvisnost Ukrajine, zaradi svoje kritičnosti do Putina pa je izgubil ruski knjižni trg. In pridobil zahodnoevropskega. Slovenijo je, tokrat že drugič, obiskal kot gost mednarodnega srečanja PEN na Bledu pretekli konec tedna.

UPANJE UMRE ZADNJE

Prepoznati se ga je dalo, čeprav ni nosil transparenta »Jaz sem avtor«. Bradati gospod srednjeevropskega videza z mešanico dobrodušnosti in melanholične vdanosti v usodo – nekako tako kot si bralec predstavlja cesarskega pingvina Mišo, sostanovalca pisca nekrologov Viktorja, glavnega junaka *Piknika na ledu*, edine Kurkovove v slovenščino prevedene knjige. In če je podobnost s pingvinom manjši odklon v imenu *licencie poetice* in večje zabavnosti, pa tisto s transparentom ni izmišljeno: Andrej Kurkov se je z napisom »Jaz sem avtor« in nekaj svojimi knjigami pod rokami sprehajal v devetdesetih, po glavni aveniji v Kijevu. To je bil le eden od bolj neposrednih prodajnih prijemov, ki jih je pisatelj ubral in pričajo o njegovi veliki iznajdljivosti in poslovni žilici, kakršna naj se za mojstra besede skorajda ne bi spodobila (sem sodijo še tiskanje na papirju iz Kazahstana, ki je bil cenejši; lastnoročno lepljenje oglasov za svoje knjige po avtobusih kijevskega mestnega prome-

ta ipd.). Nekoliko pa iz pripovedovanj o njegovih pisateljskih začetkih – danes je najbolj prevajani avtor iz Ukrajine, njegova dela so na voljo v več kot tridesetih jezikih –, ki jih je najti na internetu in vsaj v nekaterih ozirih skorajda zvenijo kot sad pisateljske domišljije, vendar se po ustnem preverjanju izkažejo za resnična, vejeta duh neupogljivosti in vere vase, podoben tistim, ki sta J. K. Rowling velevala, da je Harryja Potterja tudi po nešteto zavrnitvah še kar naprej pošiljala v branje novim in novim založbam, dokler se je neke le niso usmili. Tako nekako je Kurkov v devetdesetih letih pošiljal fotokopije svojega *Piknika na ledu* (ki sicer ni knjiga za otroke, je pa razmeroma razvedrilna zgodba z elementi kriminalke) raznim tujim založbam, od koder je v najboljšem primeru prejemal samo odklonilne odgovore. Še danes se spominja vljudnosti v dopisu iz ene od britanskih izdajateljskih hiš, češ da »ga morajo z obžalovanjem obvestiti, da pri njih tiskajo samo resne knjige«. Potencial je v besedilu prepoznal šele švicarski založnik, in to leta 1999. Marca istega leta je knjiga izšla, junija je bila že uspešnica. Najprej na nemško govorečem področju, kot plaz so nato sledili prevodi v ostale večje jezike.

POSTSOVJETSKI VSAKDAN KOT IZVOZNI ARTIKEL

Piknik na ledu je zgodba, ki govori o mučnem vsakdanu v postkomunističnih, tranzicijskih državah: Viktor, falirani pisatelj,

... Zaspal si z gladko in kristalno sapo v ustih,

neizpovedan, negotov in nerazumljen, s čisto dušo ... Odšel si ... osvobojen samote in s hrepenenjem v daljnih, neresničnih krajih. Na nebu se svetlika nova zvezda ...

Potapljanje z delfini v globine oceanov, nad vodo stolp, goreči križ, v antičnem mestu *tomba* z oljenkami in vrči olja, v puščavi vitke palme in peščeni zdrob ... Poti se križajo

v žariščni točki nedoumnega prostora, v nemem sporočilu iz Podzemlja, zakritega s preprogo iz vodenih in prozornih las, ki se ovijejo okrog obroča rok in nog, preko trebušne sluzaste prepone ...

(vijolični list*)

kot popkovina okrog embrionalne pene ... Začetek v koncu, s koncem v začetek novega sveta in z rahlim svitanjem ob zori, ki preplavi stene

pozlačene sobe in se dvigne v strop, v lisaste podobe nemega veselja, ki skrči zrak v nišah v kotih in v ostrešnih odprtinah ...

Andrej Medved: *Perje, solze in zlato na sončnem disku*; str. 61–68

*Kitice označujejo tudi prehod na novo stran; na vsake štiri strani pride barven list, v vsaki knjigi so drugačne barve, v tej vijolični.



FOTO ROMAN ŠPIČ

ki se predaja otožnosti, si v pomanjkanju prijatelj omisli cesarskega pingvina – dobi ga v živalskem vrtu, kjer razdajajo živali, ker si jih v pomanjkanju denarja ne morejo več privoščiti vzdrževati. V pripovedi se pojavljajo politiki in gospodarstveniki, združeni v mafijske hobotnice, in siromašni policist Sergej z judovsko zvenečim priimkom Fischbein – do njega je prišel tako, da je podkupil uradnika, ki mu je izdal ponarejen potni list, judovski priimek naj bi mu namreč odprl pot na Zahod, a si je glede emigracije potem premislil. Domislica je resnična in rojaki so jo včasih pogosto udejanjali, pripoveduje Kurkov. Druga možnost za selitev v Izrael je bila poroka z žensko judovskih korenin in iz tistih časov izvira šala, da »judinja ni človek, ampak prevozno sredstvo«.

Nasploh se zdi, da je Kurkovovo pisanje polno popisov postsovjetskega vsakdana, ki se rojakom morda ne zdijo zelo zabavni, saj jih vse predobro poznajo, tujcem pa tem bolj. V tem Andrej Kurkov malce spominja na ruskega avtorja judovskega porekla, ki že dolgo živi in dela v Združenih državah, Garyja Shteyngarta. Kurkov prikimava, poznava Shteyngarta in njegov *Absurdistan*, sta celo dobra prijatelja in sta nedavno v okviru neke pisateljske turnee skupaj potovala na Japonsko. Ne strinja pa se z mislijo, da piše za izvoz, za zahodne trge. Avtorske pravice za enega njegovih resnejših romanov, še bolj obteženih z brezizhodnostjo postsovjetske realnosti, so najprej kupili v Bosni in Romuniji, ki sta bili tudi sami del vzhodnega bloka držav.

PREVAJALSKI TEKOČI TRAK

Kot povsem izvozni artikel pa je, priznava, nastalo njegovo najnovejše delo *Dnevnik z Majdana*. Zamisel zanj mu je

dal avstrijski založnik: ta si je izpod njegovih prstov zaželel knjige, ki bi razjasnila večkrat nejasno pojmovanje povprečnega zahodnjaka o Ukrajini, vzrokih za oranžno revolucijo in ukrajinski zgodovini. Kurkov že štiri desetletja piše dnevnik in odločil se je, da bo v imenu prosvetljevanja zahodno-evropskih bralcev svoje dnevniške zapiske obogatil s kulturno-političnimi opazkami. Torej gre za nekaj podobnega dnevnikom Jadrana Krta Sue Townsend, iz katerih se da izluščiti marsikaj o Angliji osemdesetih in devetdesetih let prejšnjega stoletja? No, ne bo tako zabavno, skromno odvrne in dodaja, da je to delo neleposlovno, zaradi pisanja pa je preložil ustvarjanje novega romana. Vmes se je nad idejo o ukrajinskem dnevniku navdušil tudi francoski založnik in delo bo, v nemškem in francoskem prevodu, izšlo hkrati – konec maja letos. Zadnji dnevniški zapis nosi datum 23. april. »Ker je to moj rojstni dan,« pojasni Kurkov in nato razkrije še, da besedilo sprti pošilja nemškemu in francoskemu prevajalcu. »Delujemo skoraj kot nekakšen tekoči trak,« pravi.

Z JAPONŠČINO NA KURILSKO OTOKE

Saj ne da prevajalce zares potrebuje, če bi se malo potrudil, bi najbrž lahko svoja dela kar sam prevedel v enajst jezikov. Njegova materinščina je ruščina, kot prve tuje govornice pa se je še v otroštvu, zavoljo predanega gojenja kaktusov, naučil latinščine, natančneje njene botanične različice. Naslednja je bila poljščina – ker se je v tem jeziku dalo dobiti marsikatero knjigo, ki ni bila prevedena ne v ukrajinščino ne v ruščino. Zanimiva je tudi zgodba o tem, kako se je naučil japonščine: ker se ni mogel vpisati na redni študij, je začel opravljati jezikovni

tečaj na daljavo pod okriljem moskovskega inštituta za tuje jezike. Bil je eden od šestih slušateljev, ki je vztrajal do konca in dobil potrdilo o znanju japonščine – nekaj mu ga je ostalo do danes, vendar predvsem znanje pogovorne japonščine, pravi.

Po japonščini se je, da bi se kot prepričani pacifist izognil služenju vojaškega roka, lotil še ostalih jezikov. Pri šestindvajsetih letih pa ni več mogel odlašati, vojaščina je trkala na vrata in zaradi znanja japonščine so ga hoteli poslati na Kurilske otoke, kjer bi bil zadolžen za prestrezanje in tolmačenje japonskih radijskih signalov. Takšno opravilo bi resda zmozel tudi mirovnik, a Kurkova je zmotilo to, da bi mu bilo po kratki epizodi med obveščevalci za naslednjih petindvajset let prepovedano zapustiti državo. Posvetoval se je s svojo materjo, eno najboljših kirurginj v Kijevu, ki je delala v vojaški bolnišnici, in ta je izposlovala, da so sina nastavili za paznika v neki vojaški zapor. Ti so bili znani po tem, da so tjakaj med osebje strpali najmanj pismene kadre; Kurkov je med njimi seveda blestel, zato so mu z veseljem odstopili nalogo pisanja učbenikov za politična predavanja. Pretvarjal sem se, da teksti nastajajo v potu mojega obraza, v resnici pa sem prepisoval iz vseh mogočih virov, pripoveduje. Preostanek časa je posvetil pisanju zgodbic za otroke, recimo *Pustolovščinam Goše, malega sesalnika* (žal prav tako ni prevedeno v slovenščino).

UKRAJINCI, RUSI IN TATARI

Z malce zlobe bi si lahko predstavljali, da so prav tisti polpismeni uslužbenci vojaškega zapora, med katerimi je Kurkov pred četrto stoletja služil vojaški rok in jim predaval o državni ureditvi, zdaj v prvih bojnih vrstah proruskih protestnikov. Kurkov, čeprav tudi

sam Rus, zanje ne premore dobre besede. Takšnih kot sem jaz, Ukrajincev ruske narodnosti, je v Ukrajini kakšnih deset do štirinajst milijonov, razlaga. Tistim, ki živijo v Kijevu in na zahodu države, v okolici Lvova, recimo, ne pade na pamet, da bi se izrekli za Putina in Rusijo. Položaj je nekoliko drugačen na zahodu, v okolici Donecka, kjer so celo že izvedli sumljiv referendum o morebitni samostojnosti. Regija slovi predvsem po rudnih bogastvih, vendar Kurkov opozarja, da še za tamkajšnje rudarje ne bi mogli reči, da so prorusko usmerjeni – rudarji se izgrediv ne udeležujejo, ker se zavedajo, da morajo delati. Najbolj dejaven je lumpenproletarski sloj prebivalcev, ki je ponotranjil nekakšno sovjetsko mentaliteto, po kateri so vajeni biti pasivni in za to prejemati plačilo, pravi Kurkov. Pridružili da so se jim tudi militantneži, uvoženi iz Rusije. Prav zaradi ruskega vmešavanja v Ukrajino se boji nadaljnjih zapletanj, kot odziv na proruske militantneže bi se utegnili radikalizirati tudi Tatari, staroselci s Krima. Ti so muslimani in od tod ni več daleč do dagestanskega ali osetijskega scenarija, razmišlja Kurkov ... Putinovo ravnanje v Ukrajini je v nedavnem intervjuju za nemški *Die Presse* primerjal celo z nemško zasedbo Sudetov leta 1938. Svoje mnenje o ruskem predsedniku je že mnogo prej, leta 2002, obelodanil v romanu *Predsednikova poslednja ljubezen*, ki je satirična zgodba, v kateri lik z imenom Vladimir Putin že kdovekaterič kandidira na predsedniških volitvah. V luči današnjega razvoja dogodkov kaj takega ne zveni več tako nemogoče, knjiga pa se je pred nedavnim znašla na indeksu prepovedanih knjig, ki da spodbujajo ekstremizem in ogrožajo rusko federacijo, zato se jih v Rusiji ne sme prodajati. ■

ZDRAVICA ZA STRIP IN ILUSTRACIJO

Nekoč so velikega argentinskega pisatelja vprašali: »Ali ste vi Jorge Luis Borges?«, in on jim je odgovoril: »Včasih.« In če bi na Krasu med vsakodnevnim sprehodom srečali Damijana Stepančiča, bi vam na zastavljeno vprašanje, ali je to on, verjetno odgovoril isto. Ter dodal: »Včasih sem ilustrator, včasih pa stripar.«

IZTOK SITAR

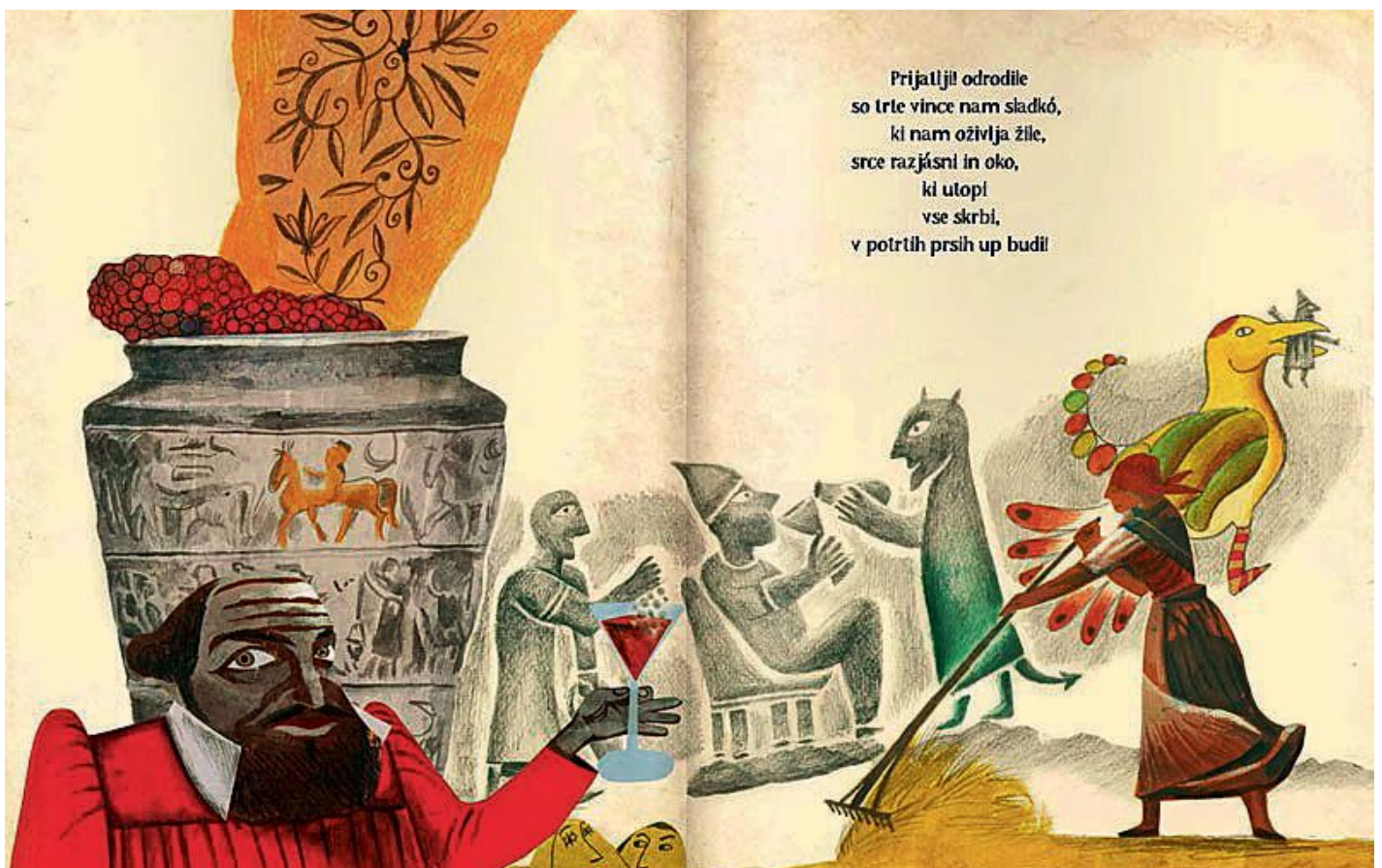
Večina ilustratorjev, ki so se v svoji karieri ukvarjali tudi s stripom, se v njem zaradi nepoznavanja specifičnega stripovskega jezika niso najbolje znašli, v najboljšem primeru so njihovi stripi izgledali kot skupek bolj ali manj povezanih ilustracij. Povsem drugače je s striparji, ki so zapluli tudi v ilustratorske vode. Kostja Gatnik, denimo, je s svojimi *undergroundovskimi* in psihedeličnimi deli v sedemdesetih letih z *Magno Purgo* sprožil pravo revolucijo v pojmovanju stripa kot enakovrednega dela umetniške (sub)kulture, v osemdesetih pa je v ilustracijo vnesel nekatere stripovske elemente in hkrati izrinil pretirano sladkobnost in osladnost, ki sta se začeli pojavljati v otroških slikanicah predvsem pri nekaterih ženskih avtoricah. Njegova dela, kot so *Jure kvak kvak*, *Gal v galeriji*, *Jedca mesca*, *Zdravilno jabolko*, *Vžigalnik* ali *Pekarna Mišmaš* sodijo med vrhunce knjižne ilustracije pri nas. Seveda ne moremo mimo pionirja Hinka Smrekarja, mojstrskega risarja, ki je suvereno obvladoval tako strip kot karikaturo in ilustracijo in po katerem se imenuje tudi najprestižnejša slovenska nagrada za ilustracijo. Mimogrede, mogoče bi veljalo razmisliti, da bi se Smrekarjeve nagrade podeljevale tudi na področju stripa in karikature, če že nosijo njegovo ime.

Med prejemnike Smrekarjevih nagrad (plaket in priznanj) se je poleg ostalih (Kostje Gatnika, denimo) vpisal tudi Damijan Stepančič, kar nikakor ni naključje. Kakor Smrekar namreč tudi Stepančič z neznošno lahkoto, kot bi rekel Kundera, riše tako ilustracije kot stripe. Po zaključku likovne akademije se je po nagovarjanju kolega Gorazda Vahna namesto v slikarstvu, kjer je najprej hotel poiskati svoj prostor pod svobodnim umetniškim soncem, preizkusil v ilustraciji. In verjetno spet ni naključje, da je imela njegova diplomska naloga na akademiji naslov *Umetniki in alkimisti*, kajti že v prvih ilustracijah mu je uspelo ustvariti svojevrsten magični stik z bralcem oziroma gledalcem, in ta kemija z leti ni stagnirala, ampak se je samo še stopnjevala. Verjetno je k temu pripomoglo tudi dejstvo, da je risal v različnih tehnikah, ki jih je med sabo tudi kombiniral, od tuša, akvarela in akrila do monotipije, kolaža, trganke ali praskanke, kar je bilo v danem primeru pač najučinkovitejše. Med vsemi sijajnimi Stepančičevimi deli, od *Klovna iz Strahovskega dola* (1999) do *Jurija Murija v Afriki* (2013), pa bi izpostavil predvsem lanskoletno Prešernovo *Zdravljico*, s ka-



tero je ustvaril kompleksno umetnino za bralce vseh starosti. Z inovativnim likovnim pristopom v kombinaciji risbe in kolaža je skozi slovensko nacionalno himno predstavil stoletja naše zgodovine, od vaške situle preko pomembnih mož in žena, kot so Valvasor, Alma Karlin, general Maister, Plečnik, Noordung, Kosovel, Rusjan, Ida Kravanja, do sodobnikov, kot je Kristina Brenkova, kar spet ni naključje, kajti nagrado z njenim imenom za najbolj izvirno slikanico je lani prejel ravno za *Zdravljico*.

Pri stripu Stepančič ni bil deležen tako eminentnih nagrad kot pri ilustraciji (kjer je bil nominiran celo za prestižno mednarodno Andersenovo nagrado), pravzaprav ni dobil nobene, pa ne zato, ker bi bili njegovi stripi slabši, sploh ne, ampak iz preprostega razloga, ker slovenski stripovski ceh pač nima svojih nagrad. Zaslužil bi si jo sicer že s svojimi zgodnjimi stripovskimi deli, kot je, denimo, lirčna najstniška balada *Liza in stvar dogovora* po scenariju Petra Svetine, ki jo je ob koncu prejšnjega tisočletja objavil v osnovnošolskem *Pilu*. O tem stripu albumskega obsega lahko govorimo v samih superlativih: sijajna najstniška zgodba o povsem vsakdanjih stvareh (če je prva ljubezen vsakdanja stvar), s slengovskimi dialogi, dobro dramaturgijo in še boljšo atmosfero ter z odlično akvarelno risbo v pastelnih barvah sodi v sam vrh mladinskega stripa in prava škoda je, da še ni bila objavljena v albumu. Je pa zato dobro desetletje pozneje v knjižni obliki izšla obsežna stripovska adaptacija kratkih zgodb Evalda Flisarja *Dama z železnim ugrizom*, v kateri Stepančič vsako od šestih zgodb nariše v drugačnem slogu, od otroško igrivega skicoznega Ukija do



RAZSTAVA STRIPOV IN ILUSTRACIJ

DAMIJAN STEPANČIČ

Vse je en strip!

KNJIŽNICA PREŽIHOV VORANC,
LJUBLJANA

24. 4.–26. 5. 2014



ekspresivno kontrastnega in temačnega *Razočaranja*, kot pač zahteva potek zgodbe. V nasprotju z živobarvno *Lizo* je *Dama* črno-bela, kar pa je bil še toliko večji izziv za risarja, saj je moral brez pomoči barve narisati stilsko različne stripe, kar mu je tudi zelo dobro uspelo. Posebno poglavje je sijajna naslovna ilustracija, ki se razkošno razprostira čez prednjo in zadnjo platnico in zaradi odlične kompozicije ter nabora barv sodi med najboljše stripovske naslovnice pri nas.

TRBOVLJE, BOHINJ IN PTUJ

V nasprotju z dozdašnjimi stripi, ki jih je delal bodisi po literarnih predlogah bodisi po scenarijih različnih scenaristov (med katerimi izstopa prijatelj in pisatelj Peter Svetina), je v novi *Povesti o treh mestih* (če parafraziram naslov razpitega Dickensovega romana) Stepančič združil moči s svojo ženo Lucijo, sicer restavratorko in pisateljico, in po njenem scenariju leta 2012 narisal prvi del sage pod imenom *Trbovlje*, trenutno v *Mladini* izhaja drugi del z naslovom *Bohinj*, v pripravi pa je še *Ptuj*. *Trbovlje* so duhovita fantazijska zgodba o dveh sestričnah, od katerih je

ZA STRIP STEPANČIČ NI PREJEL TAKO EMINENTNIH NAGRAD KOT ZA ILUSTRACIJE, TO PA ZATO, KER SLOVENSKI STRIPOVSKI CEH PAČ NIMA SVOJIH NAGRAD.

ena lepa in seksi, druga pa precej manj, in o njunih medsebojnih odnosih in ljubezenskih dogodivščinah v rudarskem mestu, kamor prideta po nujnih opravkih. Ker, kateri normalen človek pa bo hodil samo zaradi lepšega v Trbovlje, ki nam jih Stepančič v njihovi brezizhodnosti predstavi s pomočjo sivih in umazanih barv, kot tudi pritiče staremu rudarskemu mestu – dasiravno se pozneje izkaže, da niti glavni junakinji niti ostali protagonisti niso povsem normalni. Čisto drugačen pa je *Bohinj*, ki kar sije od živopisnih barv, pa tudi spolnost, ki je v *Trbovljah* samo nakazana, tukaj dobesedno zažari v zlato rumeni barvi kot asociacija na sonce, ki prevladuje skozi ves strip. Stepančič se v stripu poslužuje kombinirane tehnike kolaža, po risarski plati pa lahko opazimo rahlo podobnost z liki, kot jih v svojih stripih upodablja argentinski stripar José Muñoz, kar vsekakor ni naključje, kajti Stepančič je njegov veliki fan in vzor enega največjih sodobnih stripovskih umetnikov je samo dodaten plus v že tako razgibanem in razkošnem avtorjevem ustvarjanju.

V svoji karieri je risal še otroške stripe za *Pil*, *Moj planet* in *Kekca*, pa adaptacije književnih del za *Stripburger* in svojevrstne intrigantne biografije znanih literatov za *Literaturo*, ki jih riše še zdaj. Edini kiks v Stepančičevem sicer izjemno kvalitetnem opusu, kjer mu pri povsem povprečnih stripovskih ilustracijah ni pomagala niti diplomatska alkimija, da odsotnosti kemije z bralcem sploh ne omenjam, pa je Flisarjev *Čarovnikov vajenec*, s katerim je hotel povezati strip in literaturo, vendar je bil rezultat precej ponesrečen, ampak to se lahko zgodi tudi najboljšim.

Na koncu pa še vabilo k ogledu: Mestna knjižnica Ljubljana in Strip. art.nica Buch dvakrat letno organizirata razstavo z naslovom *Strip ob bok knjižnim klasikom*, in na Stepančičevi razstavi *Vse je en strip!* v knjižnici Prežihovega VORANCA v Ljubljani boste sicer zaman iskali čarovnije in čarovniške vaje, boste pa lahko s toliko večjim užitkom gledali in se napajali nad lepotami Bohinja in drugimi podobami, ki jih je narisal v zadnjih letih. ■

Prevodoslovje

ZGODBE, KI JIH PIŠEJO PREVODI

MARTIN PETER KASTELIC

MARTINA OŽBOT: **Prevodne zgodbe: Poskusi z zgodovino in teorijo prevajanja s posebnim ozirom na slovensko-italijanske odnose.** Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana 2012, 213 str., 19 €



Znanstvena monografija *Prevodne zgodbe* prevodoslovke in italijanistke Martine Ožbot je delo, ki vrednoti slovensko prevodno produkcijo nekaterih kanoničnih besedil italijanske književnosti skozi prizmo zgodovine in teorije prevajanja. Monografijo lahko v grobem razdelimo na štiri tematske sklope, ki jih sestavljajo že prej objavljeni, vendar za to izdajo na novo predelani članki, v katerih avtorica obravnava vlogo književnega prevajanja, ki ga ima ta pri kulturnem načrtovanju, opisuje nekatere primere prevodnega posredovanja slovenske književnosti v tujino, predvsem v italijansko kulturno okolje, predstavi izsledke besedilne mikroanalize nekaterih v slovenščino prevedenih italijanskih kanoničnih literarnih del, na koncu pa se dotakne tudi pomena interdisciplinarnosti v prevodoslovju. Knjiga je izšla pri založbi ZRC v zbirki Studia translatioria, ki se posveča študijam slovenskih literarnih prevodov.

Jedro monografije tvori serija člankov, ki obravnavajo slovenske prevode literarnih del italijanskih klasičnih avtorjev, kot so Machiavelli, Boccaccio, Leopardi, Manzoni in De Amicis, izvzeta pa niso niti t. i. multimedijaska besedila – libreto za opero *Seviljski brivec* in strip o Asterixu. Avtorica na podlagi analiz prevajalskih rešitev in zgodovinskih okoliščin nastanka prevodov osvetljuje teoretske nastave in pojme, ki so predstavljeni v uvodnih poglavjih. Ta se v nasprotju z omenjenimi besedilnimi analizami posvečajo teoretičnim vprašanjem, s katerimi se je v zadnjih letih intenzivneje ukvarjalo prevodoslovje, in sicer kakšna je vloga prevajanja in njegov pomen pri razvoju kultur ter s kakšnimi izzivi se srečujejo manjše kulture, ko z obrobja prodirajo v osredje.

Po besedah avtorice je literarni prevod eden od osrednjih vzvodov razvoja nacionalnih književnosti. Iz zgodovine poznamo vrsto primerov, v katerih je prevajanje odigralo ključno vlogo pri nastanku in uveljavitvi kultur in jezikov. Prevodi budističnih religioznih tekstov iz sanskrt v kitajščino so imeli velik vpliv na kitajsko družbo in miselnost. Nastanek latinske književnosti temelji na tekmovanju z grškimi vzori in njihovem posnemanju. Prevod *Svetege pisma*, najsi je šlo za neposredne prevode iz hebrejščine in grščine ali pa za posredne prevode, ki so največkrat temeljili na Hieronimovi latinski *Vulgati* iz 4. stoletja, je bil za razvoj posameznih nacionalnih kultur, jezikov in književnosti, predvsem tistih majhnih, izjemnega pomena. Jeziki,

ki v ključnem zgodovinskem času niso dobili svojega prevoda *Biblije*, nikoli niso dosegli statusa nacionalnih jezikov, kot na primer furlanščina in škotščina. Za majhne kulture, kakršna je slovenska, pri čemer avtorica besedno zvezo uporablja izključno nevtrarno, je značilna visoka stopnja prevajanja, kar nas umešča med »izrazito prevodne kulture«. Pri konstituiranju slovenskega naroda je tako ključno vlogo odigrala prav književnost in iz nje izhajajoča kulturna identiteta, ki se je od samega začetka v vseh svojih zvrsteh vzpostavljala na osnovi prevajanja. Takšna primera sta *Bržijski spomeniki*, ki so bili napisani na osnovi nemških in latinskih modelov, in Dalmatinov prevod *Biblije* v času reformacije. Pozneje se je pomembnost prevajanja kot mehanizma kulturnega načrtovanja izrazila predvsem konec 18. stoletja, ko so se začele oblikovati narodnopolitične težnje po priznanju slovenskega naroda kot samostojnega zgodovinskega subjekta, preboj na področju kulture, ki je sledil od srede 19. stoletja naprej, pa je omogočil priznanje Slovencev kot naroda kljub pomanjkanju politične samostojnosti. Tako sta na primer Linhartovi komediji *Županova Micka* in *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (1789 oziroma 1790) prosta prevoda iz nemške in francoske književnosti. Prešeren je v svojih *Poezijah* (1846) objavil prost prevod Bürgerjeve *Lenore*, kar priča o tem, da je svoj umetniški izraz izpopolnjeval s prevajanjem, ki ga ni imel samo za sekundarno dejavnost, temveč za komplementarnega lastnemu pesniškemu ustvarjanju.

Razprava o posredovanju slovenske književnosti v tuje kulture na podlagi recepcije slovenskih književnikov v Italiji je še posebej zanimiva. Avtorica uvodoma pove, da so rezultati posredovanja slovenske literature v druge kulture (tako obrobne kot osrednje) na splošno »bolj kot ne nezadovoljivi«, saj je odmevnost prevodov majhna, čeprav gre za klasična besedila slovenske književnosti. Osnovni problem je, poleg dejstva, da gre za relativno mlado književnost z majhnim številom govorcev in posledično manjšim vplivom, pomanjkanje ciljne usmerjenosti prevodov, tj. »da naj bi bil prevod kot besedilo, ki pripada ciljni kulturi, oblikovan na takšen način, da bo v njej lahko opravljal svojo funkcijo, ne glede na to, ali je enaka funkciji, ki jo ima izvirnik v izhodiščni kulturi, ali ne«. Takšno neupoštevanje specifičnih lastnosti konkretnih ciljnih kultur se odraža tudi pri samem izboru slovenskih književnih del. Ne upoštevajo se literarni interesi, vrednote in okusi ciljnega občinstva. Prevodi se na jezikovni oziroma besedilni ravni preveč naslanjajo na izvirnik (načelo potujevanja) ali pa se poslužujejo neustreznih literarnih modelov v ciljni kulturi (načelo podomačevanja). Prav tako ne gre spregledati dejstva, da na recepcijo prevoda v ciljni kulturi močno vplivajo tudi številni zunajbesedilni dejavniki, kot so prepoznavnost založbe, knjižne zbirke, prevajalca, pisca spremne besede itn., ter, ali v ciljni kulturi obstaja zanimanje za izhodiščno kulturo. Na primeru italijansko-slovenskih kulturnih odnosov tako zvemo, da obstaja velika vrzel, saj prevodna produkcija poteka pretežno iz italijanščine v slovenščino. To je posledica položaja italijanske književnosti, ki kot kanonična književnost na splošno ne čuti pretirane potrebe po prevajanju oziroma v glavnem prevaja iz sebi enakovrednih (osrednjih) književnosti. Temu navkljub sta se v italijanskem kulturnem prostoru uspešno uveljavila Ciril Zlobec in Boris Pahor, pri katerih so ciljni bralci prepoznali komunikacijski potencial, njunemu uspehu pa sta botrovali tudi (in predvsem) prav trajnost in vztrajnost prevodnega posredovanja.

Avtorica se v zadnjem poglavju dotakne tudi prevodoslovja, ki je po svoji naravi interdisciplinarna veda, saj uporablja metodologijo jezikoslovja in literarne vede, predmet njenega raziskovanja pa je prevajanje, ki je dolgo veljalo za derivativno oziroma sekundarno dejavnost in posledično manjvredno. Pričujoča znanstvena monografija je dokaz, da so tovrstne študije nujno potrebne za boljše razumevanje širših medjezikovnih in medkulturnih okoliščin, ki so pogosto zapletene in nepredvidljive. ■

Vinko Möderndorfer, pisatelj, gledališki in filmski režiser

VÉLIKA UMETNOST LJUBI



MATIC KOCIJANČIČ, EVA VRBNJAK, *foto* JOŽE SUHADOLNIK

Vinko Möderndorfer je eden najbolj produktivnih sodobnih slovenskih literarnih in gledaliških ustvarjalcev. Njegov opus obsega dober ducat pesniških zbirk, podobno število romanov, skoraj trideset objavljenih dramskih besedil in okrog sto gledaliških režij. Za svoje delo je prejel več kot dvajset prestižnih nagrad s področja literature in gledališča. Tudi letos ne počiva: z dramo *Evropa* je na kranjskem Tednu slovenske drame prepričal žirijo za Grumovo nagrado, jeseni pa v kinematografe prihaja še njegov tretji celovečerni film, *Inferno*.

Ob prejetju letošnje Grumove nagrade ste dejali, da vaše nedavno ustvarjanje zaznamuje cinizem. Za kakšen cinizem gre?

Evropa je tekst posebne vrste. Naslov ne cilja toliko na samo Evropo, temveč bolj na našo »dolino šentflorjansko«, ki se je nenadoma znašla v Evropi. Že s tem, ko nekemu besedilu daš naslov *Evropa* – češ povedal bom vse o Evropi –, ustvariš neko distanco in se nehote postaviš v pozicijo cinika. Na začetku sem dal drami drug naslov, *Kafka za pod glavo*, ki je morda literarno bolj ambiciozen. Po drugi strani pa takoj ko rečem »Kafka«, obenem rečem tudi »Srednja Evropa«. Kafka je namreč njen značilen produkt, značilen produkt srednjeevropske atmosfere, v katero spadamo. Pozneje je besedilo pokazalo svojo pravo barvo in *Evropa* se je izkazala kot ustrežnejše poimenovanje.

Kafka v Evropi vseeno ohrani pomembno simbolno vlogo. Bi jo lahko jasneje opredelili?

Gre predvsem za simbolno oznako vzdušja drame. Kafka imam kot literata zelo rad, vseeno pa ga povezujem predvsem z nekim vzdušjem, ki mi vzbuja nelagodje in je zame esenca Srednje Evrope.

Kakšno je to vzdušje?

To je vzdušje Slovenije, Avstrije, Češke, delno tudi Madžarske. Nekaj ne preveč lepega, ne preveč zdravega, nekaj zadušljivega. Srednja Evropa je seveda dala ogromno lepih stvari, tudi na področju umetnosti, literature, gledališča, ampak osebno mi pomeni predvsem nekaj, kar že zelo dolgo časa umira, pa še ni umrlo. Nekaj sladko-kislega.

Poznate kakšen geografsko-kulturni antipod opisanemu vzdušju?

Za zdaj še nisem našel takšne dežele. Zelo mi sicer ustrezajo nordijski kraji, Norveška, Danska, Švedska, Finska. Tam gre za neko drugo vzdušje, ki tudi ni preveč sončno, ampak jaz sem pač tak človek. Kafka izvrstno opisuje večni absurd bivanja posameznika znotraj družbenega sistema, v katerem je človek prisiljen tičati kar naprej. Tudi ko smo bili del Jugoslavije, je bila ta atmosfera zelo močno prisotna.

Najbrž sem *Evropo* pisal iz tega vzdušja; začel sem z ironično distanco, ki se je med pisanjem spremenila v cinizem. Ta tekst je ciničen, o tem ni dvoma.

Ga je tudi napisal cinik?

Brez dvoma. In kdo je cinik? Kdo sem jaz? Cinik je razočaran idealist. Nekdo, ki je verjel v ideale in bil na koncu priča temu, da so ideali padli v blato. Tako se rodi cinik. Ta hip mi ta opis gotovo ustreza. Ampak v odnosu do gledališča pravzaprav še najmanj. V gledališču vidim azil svetlobe, upanja. Glede na družbeno stanje, v katerem je danes »dolina šentflorjanska«, pa sem definitivno cinik.

Je cinik lahko družbeno angažiran?

Ne vem. Tukaj sem morda malce v kontradikciji sam s seboj, ampak mislim, da ne. Biti cinik namreč pomeni imeti distanco. Cinik mora – če želi imeti iskreno ciničen odnos do sveta – stati en korak zunaj sveta. To je njegova prava pozicija. Ni povsem vpleten v dogajanje. In to je tudi kontradikcija, o kateri govorim: po eni strani čutim, da bi moral biti družbeno angažiran, po drugi pa se zavestno borim proti temu. Če si pretirano vpet v družbeno dogajanje, izgubiš distanco, kar pa za ustvarjanje ni dobro. Ustvarjalec mora biti korak proč in gledati na svet z drugimi očmi. Revolucionarji imajo neko drugo telesno temperaturo, drug čustven angažma, ki tega ne omogoča. Vedno imajo vroče glave, zaradi česar delajo tudi strašne napake.

Revolucionarni angažma vendarle ne izčrpa horizonta družbene angažiranosti. Je poziciji, ki jo opisujete, bližje kakšna druga?

Pri tem vprašanju je zame ključen prav pojem distance. Brez distance ni cinizma, ni humorja, ni umetnosti. Seveda pa se je mogoče *revolucionarno angažirati*, kot pravite, tudi z ustvarjanjem gledališča, ki je družbenokritično, vendar je pri takšnem angažmaju vedno vprašanje mere. Ustvarjanje ne sme nikoli postati suženj revolucionarnega angažmaja. Na tem mestu se najbrž konča umetnost.

Kdaj se je vaša pozicija do družbenih vprašanj spremenila v opisano smer? Kako gledate na vašo pretekla družbena izrekanja, ki so bila pogosto precej drugačna?

Ta drža se je v meni utrdila, ko sem pisal in napisal *Evropo*. Pred *Evropo* mi je bila tuja. Še vedno sem prepričan, da mora biti dramatika in gledališče nasploh angažirano. Ta angažma pa je seveda različen; lahko je manj ali bolj neposreden, in če je manj, še ne pomeni, da je tudi manjši – pogosto je celo nasprotno. Sploh gledališče – bolj kot dramatika – je zaradi svoje živosti, neposrednega stika z gledalcem pravzaprav že v osnovi bolj angažirano od drugih umetnosti. Pri dramatiki je seveda malce drugače. Dramsko besedilo pogosto teži k temu, da bi bilo univerzalno; da bi sicer spregovorilo o stvareh, ki zadevajo čas, v katerem je nastalo, a bodo hkrati zanimive tudi čez desetletja in morda

stoletja. Dramski avtor si – seveda malce posplošeno rečeno – želi zadostiti obema željama. Želi si spregovoriti o temah, ki so aktualne in hkrati univerzalne. Gledališče pa ima to pravico – in včasih tudi dolžnost –, da je lahko samo aktualno. Tukaj vidim bistveno razliko med dramatikom in gledališčem.

Dejali ste, da se je v političnem gledališču potrebno izogibati »ideološkosti«.

Tako je, mislim, da to ni v redu.

Kaj natančno vam pomeni ta izraz? Kje je bistvena razlika med dobrodošlo angažiranim in ideološko obremenjenim teatrom?

Mislim, da je to predvsem stvar okusa ustvarjalca. Pamfletno politično gledališče ima gotovo svoje trenutke eksplozivnega učinka, hkrati pa ima tudi izredno omejen rok trajanja. In veliko vprašanje je, ali je takšna predstava res bolj angažirana od predstave, ki bo svoj učinek vzdrževala in morda celo stopnjevala skozi prihajajoča desetletja. Sofoklesova *Antigona* je brez dvoma politična igra. V času nastanka je bila najbrž zelo zelo politična. Danes pa deluje politično, kadar se oblast spet znajde v skušnjavi, da bi nadzorovala človeško etično ravnanje in ga uokvirila v logiko zakonov države. Konflikt med Antigono in Kreonom je v resnici večna politična dilema. Kot politično gledališče pa zaživi vedno takrat, kadar se v življenju v živo spopadamo s takšnim problemom. Da ne omenjam, da je zgodba dveh bratov, od katerih eden služi zavojevalskim tujcem, drugi pa svojemu narodu, za Slovence žal še vedno aktualno politična zgodba. Vendar vseeno obstajata dve gledališči: tisto, ki je aktualno politično, in tisto, ki ga zanimajo teme, ki so stvar večnih civilizacijskih dilem.

Katero ima večji učinek?

Kot sem rekel, na koncu je to stvar okusa posameznega ustvarjalca. Sam želim delati predstave, ki so politično udarne, zanimive, ki izpovejo neko stališče, obenem pa želim, da to stališče ni enostransko. Mislim, da se ideološkost, o kateri govoriva, skriva v enostranskosti. Če predstava opisuje samo eno politično opcijo in drugo politično opcijo kritizira, je zame osebno to slabo gledališče. Če se ozreva na Brechta kot na najbolj tipičnega predstavnika politične dramatike: on ni bil nikdar enoznačen. Nikoli ni bil politično korekten, to drži, a njegova sporočila so vseeno vedno rahlo prikrita – zrastejo iz same zgodbe. Drama *Gospodar Puntila in njegov hlapec Matti* kritizira dvojno moralno gospodarjev, kapitalistov, a to naredi na duhovit, človeški način. Brechtovi liki – tudi negativni – so človeški, živi, nikakor enostranski. Njegova drama nam podaja nauk o dvoličnosti nekega časa in družbenih sil, ne da bi se sprevrgla v ideološki pamflet. Njen nauk nagovori tako gledalce na levi kot tudi na desni strani političnega spektra, ker njeno osnovno sporočilo ni

propagandno, temveč človeško. Brecht probleme, ki jih obravnava, počloveči. Tudi tisti liki, s katerimi simpatizira, imajo polno človeških napak, in to potem celotno zgodbo naredi bolj verjetno, bolj prepričljivo – preprosto boljšo umetnost. Človek ni nikoli zares zgolj levo ali desno usmerjen, kot tudi nikoli ni zares le dober ali slab. Pri vsakem izmed nas je to zapleteno. Kadar so stvari v gledališču poenostavljene in enoznačne, preprosto niso dobre.

Kako primerjate delo z igralci v gledališki in v filmski umetnosti?

V delu z igralci danes skoraj ni razlik. Dvajset, trideset let nazaj je veljalo, da je gledališka igra popolnoma drugačna od filmske. Moram reči, da v to nikdar nisem verjel. Igra je igra. Prepričljiv igralec je dober tako na filmu kot na odru. Danes pa to še posebej velja. Vedno gre za notranjo prepričljivost, za avtentičnost, za sugestivnost.

Obstaja pa seveda ena bistvena razlika med gledališčem in filmom, ki ni toliko stvar igre kot tehnike: to je filmska kamera, ki na neki način lahko pogleda v dušo. Kamere v resnici ne uporabljamo zato, da bi snemala obraz, ampak zato, da bi zabeležila utrip duše. Ujame lahko nekaj, kar je neulovljivo. Gledališče tega ne more. Zato tu nastane velika razlika predvsem v tem, kako izbiramo igralce. V gledališču lahko marsikdo igra marsikaj, če je res dober. V filmu pa je igralce vseeno dobro izbrati tako, da so tudi osebno blizu vlogi, ki naj bi jo igrali. Za filmsko igro je to zelo pomembno. V gledališču lahko igralci prepričljivo odigrajo like, ki so povsem nasprotni njihovim resničnim osebnostim, pa tudi fizičnim lastnostim. Na filmu pa je dobro iti bližje človeku, ga približati vlogi, tako da ima čim več skupnih lastnosti s svojim likom. Kamera namreč resnično snema neko skrivno energijo. V prvi vrsti ni namenjena snemanju pokrajin, obrazov, dvoplanov, situacij ... S kamero poskušamo ujeti dušo. To je ta pregovorna famozna fotogeničnost. Imamo odlične igralce, ki pa na filmu niso odlični, ker kamera ne more prodreti v njihovo dušo. Imamo pa tudi igralce, ki so povprečni, a so na filmu lahko fantastični.

V našem prostoru lahko zaznamo izjemno širok spekter režijskih pristopov. Kakšno je vaše mnenje o teh razlikah?

IMAMO STANJE DUHA, KI JE BREZ ETIČNIH PRAVIL. MISLIM, DA JE NAŠA DEŽELA V ETIČNO-MORALNEM SMISLU POŽGANA DO TAL. AMPAK – KDO LAHKO DRŽI ZRCALO DRUŽBI? PREPRIČAN SEM, DA JE TEGA SPOSOBNA EDINO UMETNOST.

Ja, ti pristopi so zelo različni. Nekateri režiserji celo izpuščajo pripravo, začnejo z igralsko improvizacijo in potem le izbirajo najbolj posrečene segmente. A to ne pomeni, da ni režije. Ti režiserji vedo, kam gredo, a gredo tja po drugačni poti, z drugačnim postopkom. Osebno rad največ časa posvetim pripravam. Če delamo predstavo mesec dni ali dva meseca, potem je priprava pred tem gotovo dolga še enkrat toliko. Režiser mora biti po mojem prepričanju zelo dobro pripravljen, kar pa seveda ne pomeni, da potem slepo izvaja svoje priprave.

Pomemben del priprave predstave je tudi snovanje likovne podobe. Pa scenska, kostumska in glasbena oprema. Sam tudi te elemente začnem nadzorovati že pred vajami. Lahko pa se seveda to začne tudi spontano, na vajah. Ni treba, da prideš že na prvo vajo s skicami za kostum. Vse se da narediti tudi sproti. To je stvar odločitve, afinitete. A jaz nisem nikoli tako delal. Najbrž tudi ne bi znal.

Bistveno pa je predvsem to, da znaš te temeljite priprave ob začetku ustvarjanja predstave na neki način tudi pozabiti. Da jih potisneš v podzavest in postanejo le zemljevidi, skriti nekje v tebi, ki pa jih med samim režiranjem ne odpirаш. Zelo natančno je treba *misliti* in *opazovati* igralca. Graditi pripoved zgodbe in njegove vloge prek njegove energije. To je v resnici glavna funkcija režiserja. Ne smeš slepo galopirati v svojo ali v dramatikovo vizijo, ampak jo moraš na novo odkriti v igralcu. Vsak človek ima povsem samosvojo energijo. Glavna naloga režije je v tem, da zna tej energiji prisluhniti in jo spraviti na pot, ki pelje do predstave. To je najbolj pomembno. In to je tudi najbolj nepredvidljivo in najtežje. Noben problem se mi ne zdi izmišljevati si fantastične spektakelske prizore, veliko težje je povedati zgodbo bolje kot je bila napisana, in to z živo igralsko energijo, v praznem prostoru. Za vse to pa so potrebne temeljite priprave, ki pa seveda najprej sežejo v referenčen prostor. Izvedeti moraš čim več o zgodbi, o dramatiku, o času, v katerem je igra nastala, o znanosti, o umetnosti, arhitekturi itn. Vsak referenčen prostor mora biti zelo temeljito obdelan. Tudi če delaš Shakespeara izrazito sodobno, na primer v kavbojkah ali v baletnih pajkicah ali s samimi nagci. Za prepričljivo in celovito gledališko doživetje je vedno treba vedeti, iz kakšnih osebnih motivov je kakšno delo nastalo in kakšna družbena, socialna in politična razmerja so ga sooblikovala.

So vam blizu trendi sodobnega slovenskega gledališča?

Odvisno od tega, na kaj meri to vprašanje. Mislim, da imamo Slovenci izjemno dobro gledališče, smo ga pa tudi vedno imeli. V Jugoslaviji je bilo slovensko gledališče najboljše med vsemi državami bivše republike. Se pa gledališče bliskovito spreminja. Hitreje in bolj kot literatura. Ljubimov je anekdotično rekel, da določena gledališka poetika živi tako dolgo, kot je dolgo življenje povprečnega psa. Se pravi slabo desetletje. In če pazljivo pogledamo zgodovino, to drži. Danes se morda poetike spreminjajo in menjajo še hitreje. Gledališče se v resnici zelo hitro *postara*. Zato je treba biti neprestano na preži, neprestano je treba opazovati spremembe v svetu, v percepciji ljudi. Biti režiser pomeni biti neprestano sredi življenja in ga hkrati opazovati z roba. Življenje je najdragocenejši material gledališča.

Koliko let ima naš pes?

Mislim, da je v kar dobrih, potentnih letih.

V osemdesetih ste bili umetniški vodja gledališča Glej. Kako ga primerjate z današnjim Glejem?

Glej je bil takrat namenjen temu, da smo lahko v njem delali stvari, ki jih v institucijah nismo mogli. Da smo lahko delali to, kar danes pravzaprav počnemo v institucijah. Danes ima lahko vsak režiser popolnoma svoj postopek. To včasih ni bilo mogoče, v Gleju in v Pekarni pa je bilo. Lahko si imel drugačen način vaj, ni bilo vse datumsko določeno, bilo je več prostora za kreativnost, postopek se je lahko odvijal bolj sproščeno in dlje časa. V Gleju so se delale tudi kakšne vsebine, ki se v instituciji niso mogle. Ko je generacija iz Gleja in Pekarne dobila priložnost za tovrstno delo v državnih ustanovah, Gleja ni več potrebovala. Ga je pa ohranila. Pekarne žal niso ohranili. Tisti, ki so odšli iz Pekarne, so jo za sabo tudi zaprli, mi v Gleju pa smo se trudili za ohranitev, za kontinuiteto. Mislim, da je to zelo dobro: Glej se je ohranil kot gledališče za nove generacije, ki ga prepoznavajo kot svoj prostor gledališkega življenja. Žal mi je, da se to ni zgodilo tudi s Pekarno. Če bi imeli dve takšni gledališči, bi bilo to odlično.

Ali ni tudi današnji Glej namenjen temu, kar nima pravega mesta v institucionalnem gledališču?

Osnovna razlika je v tem, da mi Gleja nismo videli kot področje eksperimenta. Želeli smo predvsem narediti čim boljšo predstavo. Predstave, ki smo jih takrat s kolegi uprizarjali v Gleju, bi lahko bile uprizorjene tudi v Mali Drami ali na kateremkoli slovenskem odru, pa niso mogle biti, ker so bila besedila, ki smo jih uprizarjali, v teh institucijah nezaželena. In to ne vedno samo zaradi ideološkosti. Besedilo Martina Shermana *Rožnati trikotnik*, ki se ukvarja s homoseksualnostjo v tretjem rajhu, ni bilo dobrodošlo na nobenem institucionalnem odru, ker enostavno *čas* za takšno tematiko v Sloveniji še ni bil zrel. Tako da je Glej tudi v smislu odpiranja nekaterih družbenih tem bil pomembno gledališče. Podobno je bilo tudi s predstavo *Elia*, ki se je morala uprizoriti v Gleju, saj jo je režiser Miller neuspešno ponujal vsepovsod, pa so ga uspešno odganjal, dokler seveda ni prišel do Gleja, kjer smo mu dali priložnost. Tako so lahko v Gleju delali tudi ljudje, ki jim druga gledališča niso zaupala. V tistem obdobju Gleja nismo razumeli kot raziskovalnega gledališkega studia. Podobno kot Oder 57, ki je uprizarjal politično sporna besedila, smo tudi mi želeli delati drame, ki zaradi različnih razlogov niso imele mesta v instituciji. Takšen sporen političen gledališki projekt so bile npr. *Jaslice* Zdravka Duše, kontroverzen tekst, ki so ga v Drami zavrnili, ga ovadili in ga pozneje poskušali celo preganjati po socialističnih sodiščih. Želeli smo torej uprizoriti besedila, ki jih drugje nismo mogli, na način, na katerega drugje nismo mogli delati. Danes pa se mi zdi, da je to drugače. Slovenska gledališča so odprta za skoraj vse vidike domače in svetovne dramatike, pa tudi za najrazličnejše ustvarjalne postopke; pomen neodvisnih odrov se je zato močno spremenil. Glej je danes v prvi vrsti namenjen raziskovanju, nenavadnim, posebnim predstavam; hoji po gledališkem robu, ki ima danes sicer mesto tudi v institucijah, vendar v bistveno manj zgoščenih oblikah.

Poleg tega danes Glej opravlja še eno pomembno funkcijo. Veliko je namreč nezaposlenih igralcev, veliko je režiserjev, ki nimajo dela. Mislim, da so Glej in sorodna gledališča danes edino področje, kjer ti ljudje lahko ustvarjajo. Včasih so dobili zaposlitev praktično vsi akademski igralci. Danes pa je ogromno mladih in strahovito talentiranih gledališčnikov na cesti, in zato so ti odri pomembni tudi s tega vidika. Ogromno je svobodnih igralcev, gledališča pa so za njih vse bolj zaprta. Rednih zaposlitev skoraj ni več. Gledališki umeetniški vodje so se včasih bolj zanimali za mlade talente, ki prihajajo z akademije, danes pa je to dosti bolj zaprto, ali pa se prepogosto celo zdi, da mladi ljudje prihajajo v angažma velikih hiš skoraj izključno po osebnih simpatijah in referencah. Gledališča se premalo zanimajo za to, kaj se dogaja v valilnicah mladih gledaliških talentov. No, ne vsa, da en bom krivičen, a žal načeloma vse to drži.

In veste, kaj se je še spremenilo? Ko govorimo o starih, minulih časih, sicer vedno govorimo s kančkom nostalgije, idealiziranja. Ampak vseeno, bila je ena ključna razlika: ko je bila premiera v Gleju, se je kulturniška Slovenija za hip ustavila. To je bil resnično *dogodek*. Govorilo se je o tem, imel je veliko medijske pozornosti, ostali, zreli in *veliki* gle-

dališčniki so prihajali gledat, kaj se v Gleju dogaja. Danes te zgoščene pozornosti ni več. Ampak seveda, Glej je bil takrat pravzaprav edini, v katerem se je zgodila kakšna resnično drugačna in tudi provokativna predstava, tako da je tudi to po svoje razumljivo. Danes pa je gledaliških dogodkov veliko več. Izbira je večja. Ne pa tudi kvaliteta.

Pa gre v tem primeru res za specifičen razvoj Gleja ali pa bolj za širše spremembe gledališke kulture? Ali danes imamo kakšen oder, ki lahko Slovenijo »ustavi«?

Bojim se, da takšnega odra nimamo. Ampak to je predvsem duh časa. Naš čas potrebuje vedno nove izdelke. Kultura je postala izdelek, izdelkov pa je toliko, da nobenemu ne posvečamo dolgoročne pozornosti. Tudi gledališče je padlo v mehanizem kulturnih izdelkov, ki so prepogosto – žal tudi v institucionalnih gledališčih – namenjeni prostemu času in zabavi publike, ne pa umetnosti. To je zelo problematična zadeva. In pa seveda – hitro se pozablja. *Hitro* pozabljanje pa je najbolj ubijalska značilnost kapitalizma. Če hočeš prodati nov izdelek, moraš starega hitro pozabiti, ne glede na njegovo kvaliteto. Kapitalizem pa se redi s količino in ne s kvaliteto. Tako je v teh časih zvečer premiera, naslednje jutro o tem nihče več ne ve, in zvečer je spet nova premiera.

Imamo preveč premier?

Ni problem samo v količini, problem je v tem, da predstave postajajo izdelki, namenjeni potrošniku.

Najbrž bi težko rekli, da glavnino slovenskih predstav tvorijo izdelki potrošniške kulture, ali pač?

Seveda ne. Vendar gledališča vsaj z delom svojega programa mislijo na to. Pa jim ne bi bilo treba. Vsi skupaj se premalo zavedamo, da okus publike ustvarjamo sami. Najbolj nevarno se mi zdi, kadar ustvarjalci poskušamo priti naproti okusu in željam publike. Toda to se žal dogaja, sploh če to podpira in celo zahteva aktualna kulturna politika. Vendar menim, da je ključen problem odnos javnosti. Gre za percepcijo. Predstave javnost vedno bolj dojema kot izdelke, zato postajajo izdelki. Tudi v medijih ni več nobene selekcije. Predstave Špas teatra – odličnega komercialnega teatra, ki se prav nič ne pretvarja, da ni komercialno – imajo v medijih isto težo in prostor kot predstave Gleja, nekomercialnega gledališča, ki je ekskluzivno in prebojno. Zdi se mi, da to ni prav. Preveliko pozornost imajo tiste predstave, ki jo imajo že same po sebi, npr. komedije, muzikali, obenem pa je pozornost javnosti tudi pretirano razpršena. Ko bo v zavesti javnosti gledališče spet *umetnost* in ne zgolj kulturniška ponudba, bo najbrž bolje.

Blaž Lukan je zapisal, da je za vašo dramatiko odločilno vprašanje, kaj je resnica. Kako si to vprašanje zastavljate – ali nanj morda celo odgovarjate – danes?

Odgovarjam z vprašanjem: Je lahko sploh kaj drugega smisel umetnosti kot iskanje in postavljanje vprašanja o Resnici?

KAR SE TIČE LITERARNE VREDNOSTI, BOLJ CENIM ZOLAJA, IN SICER ZARADI NJEGOVE SOCIALNE ANGAŽIRANOSTI. BALZAC PA ME JE FASCINIRAL ZARADI SVOJEGA NAČINA ŽIVLJENJA, KOT ČLOVEK, KI SI JE ZASTAVIL NEKI NEMOGOČI CILJ.

Najbrž ne. Če je v moji dramatiki to bolj razvidno kot sicer, se mi zdi, da je moja dramatika na dobri poti. Vsa umetnost, ne samo dramatika, je večno postavljanje vprašanja, kaj je Resnica. Osebnostno, psihološko, politično, estetsko. Kaj je resnica? In seveda odgovora ne more biti. Lahko pa so vprašanja. Skoraj se mi zdi pomembneje vedno bolje zastavljati to vprašanje kot vedno bolje odgovarjati nanj.

Se resnici lahko bližamo?

Morda se sliši predrzno, a včasih se mi res zazdi, da sem blizu neki resnici. Gre za osebno občutje, vprašanje, če je za drugega enako. Zame je tako.

In v tem se pravzaprav skriva tudi temeljna naloga ustvarjalca: podati moraš svoje stališče, svojo Resnico, obenem pa moraš biti pri tem čim bolj pošten, čim bolj etičen. Dobra umetnost mora biti tudi etična. In je.

Verjamete v obstoj etike, ki je neodvisna od golega mnenja? Etike, ki sloni na nečem neizpodbitnem?

Prepričan sem, da je tako. Če umetnost ni etična, ni dobra. Kaj točno je ta neodvisna etika, je sicer stvar filozofske razprave, a v njen obstoj sem prepričan.

Je gledališko približevanje resnici, o katerem ste govorili, pravzaprav približevanje etičnosti?

Točno tako. Vse velike stvaritve v zgodovini umetnosti so nastale iz ljubezni do človeka, iz etičnega čuta. Ukvarjanje z umetnostjo je najvišje etično dejanje. Tudi kadar umetnost raziskuje temne plati človeških zgodb, so te zgodbe lahko dobre le takrat, če so etične. Umetnost je humana in humanistična. Motiv za ustvarjanje je vedno ljubezen. 🐾



Ljubezen do skrivnosti človeškega bitja. Le takrat ko ljubiš, lahko ustvarjaš. In obratno: velika umetnost ljubi.

Literarno ste se formirali v osemdesetih, čeprav ste pesniški prvenec *Rdeči ritual* izdali že leta 1975. Zdi se, da vam pojem kakršnekoli generacijske pripadnosti ni bil nikdar blizu.

Mislím, da ne pripadam nobeni literarni generaciji. Na ljudi iz literarnih krogov me vežejo zgolj prijateljski odnosi. Tako sem se in se še družim z mnogimi starejšimi književniki, seveda pa je to druženje samo prijateljsko. Se mi zdi, da sam nisem njihove literarne vrste, sem iz drugega literarnega sveta. Kakšnega? Ne vem čisto natančno. Pa saj to ni niti pomembno. Seveda sem prijateljaval tudi s svojo literarno generacijo, nismo pa spletili literarne vezi. Sem bolj pisateljski samohodec.

Pesmi sem začel pisati, ko je bil v razmahu modernizem, avantgardizem, ludizem, postmodernizem ... Sam pa sem pisal bolj intimno liriko, ki takrat ni bila popularna. Čeprav sem pisal zelo drugače od kolegov, me to ni nikoli motilo, najbrž se svojega *outsiderstva* nisem niti zavedal. Zato sem v svojem načinu pisanja, ki ni bilo zavezano nikomur razen meni, tudi vztrajal.

Po tridesetem letu, ko sem se začel ukvarjati s prozo, se pa sploh nisem kaj dosti oziral na svojo generacijo literatov, čeprav se z njimi zelo dobro razumem in se kdaj pa kdaj tudi podružimo – bolj kot literarna so to alkoholna druženja.

Tudi nad v devetdesetih modnimi postmodernističnimi literarnimi postopki se niste navdušili. Z izjemo pogostega poigravanja z žanri, o vaši takratni kratki prozi (denimo nagrajena zbirka *Nekatere ljubezni*, 1997) ne moremo govoriti kot o tedaj tipični minimalistični prozi – tematika je res zožena, pripovedovalec pa nikdar minimalistično »neartikuliran«.

Ja, tudi postmodernizem je šel mimo mene. Sicer postmodernistične avtorje še danes zelo rad berem in tudi takrat sem jih občudoval, vendar sam nikoli nisem zajadral v to smer. Tovrstni literarni postopki me niso toliko fascinirali, da bi vplivali name kot pisatelja. Mislim, da tudi zaradi tega, ker sem ustvarjal tudi v gledališču. Gledališče je bilo vedno moja glavna okupacija in poklic. Gledališče me tudi preživlja. Če bi se preživljal samo s pisanjem, bi najbrž umrl od lakote. S tem pa seveda nočem reči, da sem se z literaturo ukvarjal mimogrede, nikakor. Sem gledališčnik, po svoji notranji

umetniški *ideološkosti* pa se imam za pesnika, čeprav nikoli nisem pripadal nobenemu literarnemu krogu in slogu. Vedno sem želel povedati samo zgodbo.

Vaša zadnja leposlovna knjiga je roman *Balzacov popek*. Imate kakšen poseben odnos do začetnika evropskega realističnega romana, se vam zdi bolj zanimiv od npr. Zolaja? Ali ste ga vpeljali zato, ker se je v svojih romanih znal približati tistim občutenjem, ki ste jih sami želeli izraziti.

Niti eno niti drugo. Kar se tiče literarne vrednosti, bolj cenim Zolaja, in sicer zaradi njegove socialne angažiranosti in neizprosnega, krutega popisovanja resničnosti. Seveda sem Balzaca bral in ga berem še danes, ampak to ni literatura, ki bi ji bil zapisan. Balzac me je fasciniral predvsem zaradi svojega načina življenja, kot človek, ki si je zastavljal nemogoče literarne cilje. Bil je literarni fantast in fanatik. Nekaj podobnega je tudi junak mojega romana. Gre pravzaprav za Balzacovo ustvarjalno željo, ki je nemogoča, utopistična in hkrati fascinantna – kako popisati resnico življenja v obilni zbirki romanov. Takšno poslanstvo čuti tudi junak moje zgodbe. Bistveno bolj me je zanimala ta želja kot pa biografija Balzaca. Ta silovita nuja in potreba po ustvarjanju, ki pa je toliko kreativna kot tudi samouničevalna.

Balzac je bil poseben tip pisatelja, ki je živel in dihal samo za to, da bi pisal. Tudi sam razumem pisateljstvo v tesni zvezi z življenjem pisatelja, to je pravzaprav celota. Ne moreš biti nekdo kot človek in nekdo povsem drug kot pisatelj. Literatura je pisatelj.

Balzac je pisal v času francoske restavracije po padcu Napoleona in začetku preнове evropskega reda. Se vam zdi, da bi čas prvih desetletij 19. stoletja na kakršenkoli način lahko primerjali z današnjim? V enem svojih zadnjih esejev ste zapisali, da smo spet priča velikim družbenim spremembam ...

Ja, zgodovina se na nesrečen način kar naprej ponavlja. Človeštvo vedno ponavlja stare napake. Vedno je v skušnjavi, da se po Auschwitzu pojavi novi Auschwitz. Zgodovina nas ni nikoli nič naučila. Res pa je tudi to, da smo zadnja leta priča velikim družbenim spremembam. V nesrečni »dolini šentflorjanski« še toliko bolj kot v Evropi in svetu. Zdi se mi, da čas družbenih sprememb traja že od devetdesetih let, ko so se razformirali veliki socialistični sistemi, da smo kar naprej v obdobju nekega posebnega družbenega stanja permanentnih sprememb. To je res preveč časa. In vse to zato, ker smo šentflor-

janci posebno pleme, ki misli, da je treba vsakič, ko se zamenja oblast, vse spremeniti, vse začeti znova.

Nismo se naučili, da bi nadaljevali s tistim, kar je dobro. Kako kvalitetno *nadaljevati*, ne kako vse *spremeniti in pomendрати*, v tem je smisel pametnega vladanja in razvoja. Seveda pa ne gre samo za posebno navado šentflorjancev, gre predvsem za navado politikov, ki lažje počnejo svoje pritlehne packarije, če je družba kar naprej v stanju sprememb. V Balzacovem času je načeloma šlo za druge in drugačne spremembe, ki pa so se enkrat končale in nastopilo je obdobje relativnega miru. V naši dolini pa miru ni in ni. Mogoče je to za ustvarjanje celo dobro, kaj vem. Mogoče je kriza gonilo družbe. Če je to res, bi morali biti šentflorjanci blazno razviti.

V Balzacovem popku ves čas zasledujete Resnico, Silvan je junak, ki morda vidi resnico sveta in jo hoče popisati, a obenem ne zmore spregledati resnice o sebi ...

To je ta čudoviti paradoks, iz katerega nastaja umetnost. Želja po izpovedovanju obče resnice in hkrati nezmožnost spoznati svojo lastno, intimno resnico. Se mi zdi, da se človek vedno giblje na tem polju, v želji govoriti o velikih stvareh, o veliki *resnici sveta*, hkrati pa ne zmore videti in spoznati resnico o sebi. Sam se v literaturi ukvarjam prav s tem absurdom. Resnice pravzaprav ne moremo izreči, lahko pa jo iščemo. In to iskanje je najpomembnejše.

Roman je nominiran za kresnika. Kakšno je vaše mnenje o tej nagradi? Feri Lainšček je lani v intervjuju za *Poglede* denimo dejal, da si je kresnik »z izbori zadnjih nekaj let zapravljal kapital«, Andrej Blatnik pa je v uvodniku marčevske *Literature* med drugim zapisal, da pridobitev te nagrade žal ne sproži mednarodnega zanimanja in da se je podrl tudi »nekdanji videz neodvisnosti kresnikovih žirij«.

Ta nagrada se mi zdi *jako fina*. Vlado Žabot, ki jo je ustanovil, je s tem naredil nekaj res pomembnega za slovensko literaturo in narod vobče. Sam že dolga leta sodelujem na raznoraznih natečajih in se s svojimi deli potegujem za različne nagrade, to je del mojega poklica in preživetja. Imam kar nekaj izkušenj, zato sem prepričan, da nobena žirija ne more biti povsem objektivna; ne glede na število članov je izbira najboljšega od najboljših vedno vsaj deloma tudi subjektivna odločitev, ki je odvisna od razmerja moči znotraj žirij. Seveda ne gre za politično moč, pač pa za prevladujočo moč estetske

usmeritev žirantov. Tako da se zavedam, da nobena odločitev ni absolutno pravična, je pa pravilna.

S kresnikom nagrajeni romani mednarodnega zanimanja sicer res ne vzbudijo, to je pač nagrada, ki je ostala omejena na Slovenijo, mislim pa, da se v slovenskem prostoru vsi nominirani romani, ne samo nagrajeni, zato bolj berejo. To je veliko. Mogoče celo največ. Dvomim o tem, da je mogoče, da bi ta nagrada dobila odmev in pozornost v nekem širšem srednjeevropskem prostoru, končno je to le nacionalna nagrada.

Sicer pa sem prepričan, da gredo nagrade vedno v prave roke. Kdor jo dobi, si jo vedno tudi zasluži. Mnogi menijo, da je umetnost neulovljiva, sam pa mislim, da se dober roman da estetsko izmeriti. Če se zberejo ljudje, ki se spoznajo, verjamem, da je kvaliteta lahko tudi izmerljiva.

V knjigi esejev *Izdellovalec zvonov* (2013) ste zapisali, da je za kvaliteten razvoj naroda, neke družbe, potreben samorazmislek, saj se sicer družba ne more razvijati v duhovnem, kulturnem smislu.

In pri tem sem mislil predvsem na duhovno stanje šentflorjancev. Pomanjkanje samorazmisleka se pozna zlasti na političnem nivoju. Politikom, ki jih seveda sami izvolimo in potem vedno zlorabijo naše zaupanje, najbolj primanjkuje samorazmisleka. Ko bo politika tega sposobna, bodo stvari šle na bolje. Samorazmislek seveda pomeni, da nisi sebičen, da znaš stopiti korak vstran in pogledati na svoja dejanja z distance, da se znaš opravičiti pa tudi sprejeti opravičilo, da poskušaš – ne glede na osebne interese – objektivno gledati na pretekla dejanja, da znaš ljudem, ki se na neko stvar spoznajo bolje od tebe, prisluhniti ali jim celo prepuusti odločitev.

Namesto tega pa imamo stanje duha, ki je brez moralnih in etičnih pravil. Mislim, da je naša dežela v etično-moralnem smislu požgana do tal. Ampak – kdo pa lahko drži zrcalo družbi? Prepričan sem, da je tega sposobna edino umetnost. Edino umetnost lahko pokaže naš resnični obraz.

Vprašanje samopodobe Slovencev je gotovo tudi vprašanje odnosa državotvornih organov do ustvarjanja in ustvarjalcev. Kakšen je po vašem mnenju ta odnos?

Ta hip nikakršen. Obstajajo sicer politične struje, ki so kulturi malo bolj naklonjene, nobena pa ji ni iskreno naklonjena. Kulturo izkoristijo, kadar jo potrebujejo, ko je ne, jo pa zavržejo. Nobena politična linija v Sloveniji se ne zaveda, da jim lahko samo

ČETRT STOLETJA ZGODOVINE PORNOGRAFIJE

Spomini na mladost so neusahljiv vir književnosti, jugonostalgija pa njihov sestavni del. Še zlasti in toliko bolj, če gre za dela, ki so izšla še v času obstoja prejšnje države, posebna draž pa je, če jih v slovenščino prevede takšna mojstrica, kot je prevajalka te knjige.

UROŠ ZUPAN

Kadar te dogajanje na tekmi Željezničar – Čelik odvrne od scene, v kateri Serena fafa nekemu nabilidanemu tipu, to pomeni, da je porniču dokončno odklenkalo.

I Kdaj sem na televiziji nazadnje videl reklamo za knjigo? Se ne spominjam. Pa ne, da ne bi gledal televizije ali je imel vsaj za zvočno kuliso svojih dnevnih domačih dejavnosti – res je sicer, da takoj, ko se začnejo reklame, po neusmiljenem diktatu nekakšnega pogojnega refleksa prestavim na drug kanal, a vseeno, reklama za knjigo, in to še za knjigo, ki bi me lahko zanimala: delovalo je skoraj kot epifanija ali pa prihod kraljestva. Prst nad daljincem je ostal v zraku. Pozornost gledalca je bila pridobljena.

Pred očmi se mi je sestavljal kolaž iz podob, ki so bile neodtujljiv del mojega odraščanja, ali pa podob, ki sem jih poznal iz pripovedovanja malo starejših, a so bile še vedno tam, pred menoj, kajti hitrost, s katero se je v tistih desetletjih gibal svet, je bila manjša in stvari trajnejše, ne tako lahko in skoraj bliskovito nadomestljive, kot so lahko in skoraj bliskovito nadomestljive danes.

Tam so bili stari kovanci, na katere sem že pozabil, in tisti znameniti rdeči bankovec za 100 dinarjev in star model televizorja in predpotopni model gramofona in avdiokasete in znamenita Šumijeva plehnata škatla za shranjevanje piškotov in Koloy's žvečilke, ki so bile imitacija cigaret in smo jih naprej »kadili« in šele potem žvečili, in pa seveda *Figurea veneris*, socialistična *Kamasutra* za začetnike in tudi ostale, in tam so bili D. H. Lawrenceova prepovedana knjiga in Brižitka in Paul Newman, če je bil res Paul Newman, in Joanne Woodward, če je bila res Joanne Woodward, in P. Brice in L. Barker, se pravi Vinetou (piši kao što govoriš) in Old Shatterhand in Richard Gere iz *Ameriškega žigola* in pa seveda nekaj singlic, na vrhu enega kupčka Kameleoni in na vrhu drugega Stonesi, ko so v sedemdesetih igrali tudi disko, da bi bili v toku, se pravi absolutno moderni. Manjkala je samo še naslovnica beograjske glasbene revije *Džuboks*, pa bi bil kolaž skoraj popoln. Zame, seveda.

II Interpretacije knjig in potapljanja v njihovo genezo naj bi bili tudi nekakšne metafizične spekulacije, potovanja v neznano, in to je razlog, zaradi katerega omenjam *Džuboks*, ki ga v reklamni ni bilo. Konec sedemdesetih je bila v njem lestvica najboljših filmov za tekoče ali pa preteklo leto (upam, da tole ni popolna prevara spomina) in na njej film Johna Milusa, ki mi je od vseh filmov s tiste lestvice edini ostal v spominu: *Big Wednesday*, prevedeno kot *Dan velikih valov*. Film

spada v kategorijo filmov, ki se jim v angleščini reče: *coming of age movies*, kakšen bi bil kratek prevod v slovenščino, ne vem, mogoče »filmi zorenja« ali pa »filmi odraščanja«, odvisno od konteksta, vsekakor pa bi se pametna definicija te oznake lahko glasila: filmi, ki se osredotočajo na psihološko in moralno rast protagonistov, ki zapuščajo otroštvo in vstopajo v odraslost.

Verjetno lahko vsakdo, ki ga filmska umetnost kolikor toliko zanima, iz rokava strese nekaj naslovov, ki naseljujejo ta teritorij in so mu posebno ljubi, in velika verjetnost je, da bi se na teh spiskih znašli: Reinerjev *Stand by Me (Ostani z menoj)*, Hughesov *The Breakfast Club (Sobotni klub)*, Nicholsov *The Graduate (Diplomiraneec)*, Truffaultov *Les quatre cents coups (400 udarcev)*, Crowov *Almost Famous (Skoraj slavni)*, Bogdanovichev *The Last Picture Show (Zadnja kino predstava)*, Lucasov *American Graffiti (Ameriški grafiti)*, Linklaterjev *Dazed and Confused (Zadeti in zmedeni)* ...

Iz časa beograjskega *Džuboksa* in države, ki se skozi embleme pojavlja v tisti reklam, pa bi bila to zagotovo Karanović-Grličeva nadaljevanka *Grlom u jagode (Na vrat na nos)* iz sedemdesetih in pa prvo sodelovanje med Kusturico in Sidranom *Ali se spominjaš Dolly Bell* iz desetletja, ki je sledilo. Seveda obstajajo tudi knjige na to temo: *Varuh v rži, Kako ubiti ptico oponašalko* (po njej je posnet znamenit film, ki ga prej nisem omenil), *Veliko pričakovanje, Špeh na kruhu, Middlesex* ..., a te za nadaljnje pisanje o knjigi, ki jo je reklamiralo tisto epifanično prikazovanje na televiziji, niso tako pomembne.

Dan velikih valov je film o treh prijateljih deskarjih, ki živijo v Južni Kaliforniji v šestdesetih. Spremljamo njihovo odraščanje, in to odraščanje – prijateljstva, razhajanja, ljubezni, poroke in smrti – se odvija pred kulisami tistega časa z vsemi svojimi emblemi in navadami (najbolj izstopajoča je vojna v Vietnamu). Sprehodimo se skozi določeno dobo in v tej dobi sledimo posamičnim usodam, ki se zopet povežejo ob ponovnem srečanju, a tokrat v drugem



uspešna. Zato je še toliko bolj pomembno, da država posebej pazljivo ravna s knjigami, z založništvom, z opero, z gledališčem, plesom, z neinstitucionalno kulturo ... Veliko večji narodi, ki imajo možnost tržne uspešnosti, veliko bolje skrbijo za svojo kulturo, pri nas pa je to zunaj dometa pameti kulturnih politikov in njihovih programov; država je denimo z lahkoto zavrgla Mladinsko knjigo.

Naši politiki se ne zavedajo, da je edino, kar ostane po nekem politiku, to, kar je naredil na področju kulture. Samo tu lahko pustijo svojo sled in samo ta sled je za narod pomembna. Ni pomembno, če ti uspe spremeniti volilni sistem ali uspešno dodati amandma k zakonu k obdavčitvi sladkih pijač – in se potem s tem trkaš po prsih. Pomembno pa je, da vodiš tako kulturno politiko, da lahko filmarji na leto posnamejo deset filmov, da zgradiš novo gledališče, da kot država poskrbiš, da pisatelji in mladi igralci in slikarji niso socialni problem in še in še. Tega se politiki ne zavedajo, ker so otroci svojega plemena, svojega naroda; mi vsi skupaj pa se sploh ne zavedamo, da bomo izginili z obličja kapitalistične Evrope, če ne bomo poskrbeli predvsem za dušo. In duša našega plemena je umetnost. Umetnost je plamen plemena v megleni »dolini šentflorjanski« .

V Izdelovalcu zvonov ste v povezavi z vašim filmom Pokrajina št. 2 zapisali tudi bolj optimistično misel, in sicer da menite, da prihaja čas, ko bodo delitve med ljudmi počasi izginile, in da se vam zdi krivično, da v Sloveniji nekateri še vedno kujejo politični

SOCIALIZEM JE NAŠEMU NARODU UMETNO DAL NEKAJ, ČESAR SI NAROD NI NIKDAR ŽELEL, TJ. VERO, DA JE KNJIŽEVNOST DRŽAVOTVORNA, DA SMO NAROD, KI LJUBIMO FRANCETA PREŠERNA.

kapital iz nesrečne zgodbe izpred desetletij, o kateri se mora izjasniti predvsem zgodovina.

Osem let je od nastajanja tega filma. Takrat sem resnično verjel, da so to zadnji valovi nečesa slabega, da bo brskanje po kosteh preteklosti najpozneje v nekaj letih izzvenelo. Vendar sem se motil. Še vedno imamo plemenske poglavarje, ki jim podpihovanje tovrstnih delitev zelo koristi. Stvar se celo še stopnjuje in zastruje. Ljudje se med sabo delijo po odnosu do preteklosti. Še včerajšnji prijatelji in dobri znanci se grdo gledajo med sabo in če bi bil trenutek primeren, bi se gledali skozi puškine cevi. Tako daleč so nas pripeljali poglavarji nekatereh strankarskih družin.

Najbolj absurdno pa je, da tista *davna preteklost* sploh ni zgodba naših očetov, temveč naših dedov, za generacijo moje hčerke pa je to zgodba njenega pradedi. Mlajše generacije resnično nimajo ničesar s preteklostjo. V resnici so se ljudje med sabo že davno spravili, pa je prišla paranoična, bolna in sprevržena pamet, ki vleče mrličje iz grobov. Nekrofilsko. Bljak! Naj zgodbe naših pradedov ostanejo tam, kjer so nastale, torej v preteklosti. To so bili njihovi spori, mi nimamo nič z njimi. In geslo, *da je treba razčistiti s preteklostjo, da bi lažje šli v prihodnost*, je čista manipulativna laž in demagogija. Preteklost je razčiščena in očiščena, ker je enkrat za vedno že minila, zdaj je lahko samo še predmet zgodovinskih knjig, ne pa zborovanj in političnih programov.

Zato je junak *Pokrajine*, ki ga igra Marko Mandić, pravzaprav tragični junak. Ravno zaradi tega, ker ni ničesar kriv in mu zgodovina vseeno zleze za vrat in tragično poseže v njegovo življenje. Slovenci si tudi zaradi tega ne zaslužimo, da se imenujemo narod, pač pa nekrofilsko pleme.

Utrudil sem se podobe svojega plemena in se izselil, je nekoč davno napisal pesnik Šalamun. Kako so žal danes ti verzi postali resnični! ■

kultura da tisto več, tisti presežek, samorazmislek. Politika pa je seveda odraz naroda – na oblasti imamo točno take ljudi, kakršni smo mi sami. Mislim, da so današnji politiki zrcalo šentflorjancev. Ni naključje, da imamo takšne politike – ker smo sami takšni. Večina šentflorjancev zelo dobro živi brez umetnosti, brez kulture, tega *duhovnega dodatka* ne potrebujejo.

Mislim, da je socializem temu narodu vsilil nekaj, česar si narod ni nikdar želel, tj. vero, da je književnost državotvorna, da smo narod, ki ljubimo Franceta Prešerna, da je kultura pomembna, da je kultura naša narodna samozavest. Vse to je bilo šentflorjancem vsiljeno. V to sem vedno bolj prepričan. Zdaj, ko so prišli drugi časi, časi kopičenja kapitala, sprevračanja besed, lažnih prerokov in bistrih cefizljev, je narod brez obžalovanja in ne da bi trenil z očmi odvrget in zavrgel kulturo, jo porinil na rob družbe in potrebo po njej zreduciral na potrebo po zabavnem počitku pred novim in novim kapitalskim hlastanjem. Narod se je pokazal takšen, kakršen je bil že od vedno: šentflorjanci ne rabijo umetnosti. O tem je sicer pisal že Cankar, zdaj se je le znova uresničilo. Šentflorjanci so v resnici zelo nekulturni narod.

Večina Slovencev misli, da so umetniki prisreski na vimenu naroda. To je zaskrbljujoče in mislim, da se nam slabo piše. Ni res, da je poezija duša našega naroda, Slovenci tega ne čutijo in najbrž nikoli niso.

Posledica česar je tudi kultura, zreducirana na hlastanje po zabavi, na recikliranje dolgočasnih tem, skratka, na ceneno potrošništvo.

Tega je res čedalje več in je skladno z duhom časa. Imamo sicer veliko več kulturne produkcije kot nekdaj, a je vse manj kakovostna in je zreducirana na prodajo, na zabavo. Vse to sicer vemo, a se ne sekiramo preveč. Pravzaprav nam je vseeno. Ta vseenost se mi zdi značilna za majhne skupnosti, kot smo šentflorjanci, ki bi zase lahko rekli, da smo bolj kot narodu podobni plemenu, kjer se različne družine znotraj plemena tepejo in grizejo do krvi. Pravi narod se namreč do svoje kulture obnaša drugače, z njo ravna bolj pazljivo, v Sloveniji pa imamo očitno zgolj plemenska, družinska razmerja. Tako v politiki kot v kulturi.

Pri tako maloštevilnem narodu je pomembno, da država poskrbi za kakovostno kulturo. V »dolini šentflorjanski« nikoli ne bomo imeli velikanskih prodajnih knjižnih uspešnic, enostavno smo številčno premajhni, da bi bila kvalitetna literatura tudi tržno



FOTO URS HOČVAR

in drugačnem času, ko se je obdobje nedolžnosti že končalo, v sedemdesetih, ko se prijatelji spet zberejo in se na dan velikih valov skupaj podajo v ocean.

Knjiga, ki so jo reklamirali na televiziji, se v nekem poglavju bežno dotakne točno tega filma. Pisatelj (to je v *coming of age* filmih precej pogosta oseba, saj mora vedno obstajati nekdo, ki bo povedal zgodbo, pri Truffaultu, recimo, je to v poznejših filmih Antoine Doinel, ki postane pisatelj) in njegov prijatelj Žiža si v Kinoteki ogledata Miliusov film, in ko prideta iz kinodvorane, Žiža reče: »Milijonkrat sem premišljeval, da bi bilo treba posneti tak film o naši generaciji. Ampak kako? Klinčevi Američani so imeli poleg vsega drugega še ta surfing. Mi, mi pa nismo imeli nič.«

Reklama na televiziji je reklamirala roman Gorana Tribusona *Zgodovina pornografije*. Tribuson je, čeprav njegova generacija v nasprotju s prebivalci Južne Kalifornije, ki so imeli deskanje, ni imela ničesar, vseeno nekaj naredil. Ni sicer posnel filma, pač pa je napisal roman o generaciji. Nekakšen podaljšan *coming of age* roman, ki prehaja in se transformira v razvojni roman, ki je hkrati freska nekega obdobja. In mogoče, spet smo pri metafizičnih spekulacijah, je bil ravno *Dan velikih valov* navdih in nekakšna skrita geneza za Tribusonovo knjigo.

III

Branje *Zgodovine pornografije* je bilo moje prvo kompletno srečanje s Tribusonovim pisanjem. Imel sem tudi predprvo srečanje, embrionalni trk, a se je končalo bolj klavarno. Pred leti sem namreč bral njegov *Klub oboževalcev – Periferijski kvartet*, vendar sem kmalu obupal, saj mi je vse skupaj delovalo kot nekakšna skladovnica štosov, ki se v nedogled nalagajo drug na drugega, in sem knjigo odložil. Začela me je dolgočasiti.

Precej se družim z ljudmi, ki berejo, upam si celo trditi, da osebno poznam tistih pet osebkov v Sloveniji, ki jim ta duhovna dejavnost izpolnjuje večino časa in ki verjetno v nekakšnem idealnem svetu predstavljajo idealne modele Bralcev, vzorčne primerke, toda nihče od njih se mi ni nikoli razkril kot kakšen poseben poznavalec Tribusonove proze. Izjema je bil samo moj prijatelj iz otroštva S., ki se je v enem najinih »poznejših«, postadolescentnih pogovorov o knjigah, videla sva se po navadi za moj rojstni dan, in to po čistem naključju, razkril kot bralec Stana in Olia hrvaške proze. Če to prevedem v bolj razumljiv jezik, kot bralec Pavaa Pavličića in Gorana Tribusona. Je pa tudi on, v trenutku nekega mojega ne tako neobičajnega intelektualnega postavljanja, iz torbe potegnil Franznove *Popravke*, takrat še v hrvaškem prevodu, slovenskega seveda nismo imeli, in me elegantno in z eno samo potezo utišal.

Dolgotrajna razpravljanja o naslovih posamičnih knjig ali pa spotikanja obnje so po navadi jasen in zanesljiv dokaz, da pišoč o knjigi nima veliko povedati in da s tem umetnim raztegovanjem teksta zgolj prikriva in skriva svoji nemoč in zadrego.

Zgodovina pornografije je intriganten, zviti, pameten, a tudi rahlo zavajajoč naslov. Ampak ravno v tem je trik; človek pričakuje zgodovinsko študijo, dobi pa avtobiografski roman, ki mu točno določena zgodovina (predvsem zgodovina pornografije, zgodovina popkulture in tudi obča zgodovina) rabi kot nekakšen skelet, kot konstrukcija, na katero napne oziroma v katere prazne prostore namesti ostale prvine, ki jih potrebuje, da roman deluje kot celota. V te prazne prostore so seveda postavljene individualne zgodbe in usode protagonistov.

Tisto, kar v takšnih knjigah ali filmih zavrti zgodbo, je po navadi trenutek ponovnega srečanja, ko se poti in življenja

MNENJA KRITIŠKEGA ESTEBLIŠMENTA SE OČITNO RAZLIKUJEJO OD BRALSKIH. IN NI NUJNO, DA VEDNO DRŽIJO.

protagonistov, ki so jih čas in okoliščine ločili, znova prepletejo. To daje nekakšno možnost za uvid, za spominjanje, za polaganje računov, za pogled čez ramo, za rezime. V Tribusonovem romanu je takšen dogodek smrt enega od protagonistov: Čeda Kralja - Delona. (Zagotovo je v tistih časih v vsakem kraju obstajal vsej en osebek moškega spola, ki je imel podoben nadimek. V Trbovljah smo ga recimo imeli. Vprašanje je samo, kateri film z Delonom je ponosnega lastnika novega nadimka tako navdihnili, da si ga je nadel, ali pa navdihnili druge, da ga je dobil. V primeru Čeda Kralja je bil to *Rocco and His Brothers – Rocco in njegovi bratje*.)

Na Delonovem pogrebu so zbrani vsi glavni junaki knjige: pisatelj Stanislav Ivančič (Tribusonov *alter ego*) in njegov najboljši prijatelj Milan Grabar (avtor neobjavljenega rokopisa z naslovom *Zgodovina pornografije*), Ljubo Brabec in njegova žena Irena, ki je bila večino časa Delonova punca; Seka Živanović in njena hčerka. Manjkata le Milanova sestra in pisateljeva bivša žena Sonja, ki je takrat na poročnem potovanju, in Jaromir Kralik - Brambor, ki svojega prijatelja že devet let čaka na neki drugi parceli istega pokopališča.

Miki Grabar ima v žepu letalsko karto za let v Ameriko in pisatelju pred odhodom čez ocean izroči svoje delo, rokopis knjige *Zgodovina pornografije*, »ki je nekakšna zgodovina, estetika, traktat, biografija, intimni zapis, patologija, fantastika, obscenost, bildungsroman, hrestomatija, predvsem pa spomin in zasebna mitologija«. Mikijeva knjiga, ki je polna metodološke zmede, vseeno daje nekakšen skriti oris tistega, kar se je dogajalo v štirih desetletjih od rojstva junakov v letu informbiroja (1948) do druge polovice osemdesetih, ko se pisanje zaključuje.

Po tem dogodku se vrnemo na čisti začetek. In pred sabo imamo linearno pripoved, ki zajema in se sprehodi skozi vse etape življenj junakov. Tu in tam ta linearni tok prekinjajo

refleksivni vložki, ki uvajajo posamična poglavja. Začnemo s »pornografsko ničnostjo«, ki pokriva pozna štirideseta in zgodnja petdeseta, sledi predstavitev družine in domačega kraja, a že v ta čas »pornografske ničnosti« je mogoče vplesti nekakšen *live sex show*, saj otroci v vrtcu nehote vidijo, kako neki tovariš obdeluje neko tovarišico, potem pridejo osnovna šola in leta čudovitega entuziazma in jasne perspektive, ko se še niso pojavljale temne sence udbaških afer, Golega otoka, dachauskih procesov, leta, v katerih so lahko zablodili samo bedaki, leta, v katerih so se nizali veliki uspehi tedanje države, ki jih pisatelj seveda ironizira in s tem postavlja v precej drugačno luč.

Naslednja stopnja v evoluciji zgodovine pornografije, ki jo v tistem času najbolj določa beseda prohibicija, je primoranoost k projiciranju pornografske funkcije na vsakdanje in nepornografske fenomene. Objekti pornografske percepcije postanejo umetniška dela. Slikarske monografije z golimi modeli in klasične knjige (D. H. Lawrence, Moravia). Iz »pornografske ničnosti« se premaknemo v fazo »sublimne pornografije«. A to sublimnost pornografije postavlja nekako na laž – ali pa jo obarva vsaj z rahlim dvomom – improviziran *peep show*: luknje, izdolbene v lesene stene garderob na lokalnem bazenu, kjer radovedneži opazujejo dekleta in ženske, ki se slačijo. Od tu naprej do masturbacije je seveda samo še majhen korak. To sovпада z obdobjem osnovne šole.

Potem sledi srednja šola in »sublimna pornografija« se spremeni v »pornografske surogate«, sem spadajo knjige, kot je *Popoln zakon*, ki se seksa lotevajo z znanstvenimi prijemi; ta literatura je imela po pisateljevih besedah bolj edukativno kot pa pornografsko vlogo. Tu sta že omenjena *Ljubimec Lady Chatterley* in *Ciociara*, pa seveda čisto lokalni proizvodi, recimo zapiski kakšnega sošolca, ki se je znašel v očesu hormonske nevihte.

Potem pridejo na vrsto fakulteta, potovanja na štop (srečanje z avtomati za porno filme in pravimi *live sex show* v Zahodni Evropi), diploma, iskanje zaposlitve, zdaj smo namreč že v sedemdesetih in temu desetletju pripada ena za *Zgodovino pornografije* najpomembnejših faz: porno osmica, kar pomeni filmski kolut in projektor in ogled osemminutnih nemih pornografskih filmov. Na teh straneh Tribusonova knjiga doseže svoj vrhunec, ko natančno popiše in razgradi celoten ritual pornopredstave.

Sledijo naslednje faze, tako v evoluciji pornografije kot tudi v življenjih junakov (oboje se seveda prepleta), in naslednja leta, vse do finalnega srečanja na dvajseti obletnici mature in nekakšne dokončne deziluzije, streznitve, ki precej spominja na spodletelo srečanje (mogoče čisto soočenje z resničnostjo) v filmskem rezimeju, celovečernem filmu *Jagode v grlu* iz leta 1985, ki zaključuje prej omenjeno Karanović-Grličevo nadaljevanje *Grlom u jagode* iz sedemdesetih.

A Tribusonova knjiga ima še druge plasti in druge oporne točke; faze v življenjih junakov (prijateljstva, ljubezni, konflikti, poroke, rojstva, ločitve, smrti) se ne prepletajo samo z »zgodovino pornografije«, ampak tudi z vzponom

popkulture, z glasbo, ki postne pravi svetovni nazor (rock iz šestdesetih let pomeni obdobje stabilnosti in harmonije, pojav panka pa diametralno nasprotje, obdobje disharmonije in prepirov, in takšni so tudi medsebojni odnosi junakov – mirno lahko rečemo, da je *Zgodovina pornografije* tudi subjektivna zgodovina prihoda pop glasbe na naša bivša tla). Tu so seveda tudi razprtije med generacijami, dokončna deziluzija staršev in vse iniciacijske točke, skozi katere smo šli tisti, ki smo odraščali v socializmu: pionirji, štafeta, parade, tujina, bazeni, morje, mladinci ...

V romanu se zvrsti obilo zgodovinskih dogodkov, informbiro, Kidričeva smrt, Rankovičev padec, študentski nemiri, hrvaška pomlad, Titova smrt, 133. člen (verbalni delikt), gospodarska kriza v osemdesetih, ki predstavljajo skelet, umeščajo tekst v resničnost, med te dogodke pa se vtihotapi nekakšno postopno razkrivanje razvoja pripovedovalca, ne samo kot človeka, ampak tudi kot umetnika. S tem dobimo pravi umetnikov mladostni portret. Spremljamo namreč faze v njegovem ustvarjanju, izide njegovih knjig, njegov prehod od zapriseženega borgesovca do zapriseženega chandlerjevca.

Roman *Zgodovina pornografije* je zelo natančno in inteligentno sestavljen (napisan). Premišljeno si sledijo dogajanje in diskurzivne, kvaziznanstvene, mogoče esejistične pasaže o pornografiji. Tribuson, ki se v nekem trenutku v besedilu pojavi kot resnična oseba (prav tako se pojavi tudi prej omenjeni Pavao Pavličić, ta fiktivnega pisatelja vedno zbada, kdaj bo končno napisal knjigo, ki jo bo kdo bral in razumel), govori tudi o slogu, o instrumentalizaciji jezika. Takšen jezik opravlja predvsem svojo sporočilno funkcijo in se ne šopiri in razdaja s presežno (?), estetsko dimenzijo in Tribuson je tu precej ekspliciten: »V mojih knjigah, četudi bi jih prebrali stokrat, ne bi našli nobenega mojstrskega opisa gozda v meglenem svitanju, orača, zaljubljenega v njivo, ali starega barbe, ki se na čolnu pozbava v popoldanskem maestralu, kar bi bilo lahko nekoč uvrščeno v šolske čitanke kot nazoren dokaz prave besedne umetnosti.« Ampak to ni manko. Oblika in vsebina v knjigi sta v nekakšnem ravnovesju, lepo pašeta skupaj, kot se temu reče. Za tovrstno pripoved je izbran pravi jezik. Paleta občutkov, ki jih roman proizvaja, je seveda zelo raznolika, spekter čustev pa širok: veselje, vzhičenost, žalost, obup, jeza, vse pa je razrahljano s fino ironijo in izjemnim

MIRNO LAHKO REČEMO, DA JE ZGODOVINA PORNOGRAFIJE TUDI SUBJEKTIVNA ZGODOVINA PRIHODA POP GLASBE NA NAŠA BIVŠA TLA.

humorjem. Na določenih mestih se glasno režimo, da ne rečemo, da se dobesedno valjamo po tleh.

Pa še eno kvaliteto ima ta knjiga. Henry Miller v *Kolosu iz Maroussija* piše o pripovedovanju in o tem, kako se človek začne ob poslušanju pripovedi čez čas potapljati v lastno sanjarjenje. Branje *Zgodovine pornografije* ni samo ustvarjanje obrazov in dogodkov in scen v bračevem duhu in domišljiji, ampak je tudi nekaj drugega: primerjanje mitologij. Bralec, ki je odrasel v državi, o kateri piše Tribuson, se ob opisih njenih navad in emblemov vedno znova srečuje z dogodki iz lastnega življenja. Ti se vrivajo med napisane dogodke in Tribuson jih narekuje in sugerira praktično od začetka do konca pripovedi. Knjiga postane ogledalo, ki nam kaže dvojne podobe.

Roman je izšel leta 1988. Čeprav se je socialistični monolit takrat že rahljal (Slovenci žagajo štafeto mladosti), je bil verjetno za tisti čas še vseeno precej provokativen in kritičen do sistema, saj je po eni strani nostalgичna pripoved o času nedolžnosti, ki postaja v drugi polovici knjige čista deziluzija in bi njen konec lahko spadal v domeno metafizike – »to so samo koraki v noči« –, po drugi strani in v svojem poteku pa vztrajno beleži ne le padce junakov, ampak tudi padec nekega sistema; razgrinja in odpira temna poglavja, ki jih dolgo nismo poznali, ker jih nismo smeli poznati.

Kakšna je bila recepcija takrat, lahko le ugibam. Kakšno mesto ima v kanonu hrvaške književnosti danes, mi ni treba ugibati. Nisem je našel na lestvici najboljših hrvaških romanov vseh časov. To je namreč azurno kraljestvo, kjer vladajo: Marinković, Krleža, Andrić, Novak in Desnica. Olia (Tribuson) tam ni, je pa Stan (Pavličić) z *Večernim aktom*, romanom, ki je leta 1981 dobil Ninovo nagrado in našel mesto v predprostorih azurnega kraljestva. Mnenja *kritičkega esteblišmenta* se očitno razlikujejo od bralskih. In ni nujno, da vedno držijo.

IV

Ne spominjam se, kdaj sem nazadnje gledal *Dan velikih valov*. Letos sem prebral tako Pavličića kot tudi Tribusona, vendar se je moj prijatelj iz otroštva, na katerega sem ne-prestano mislil, ko sem pisal tale tekst, preselil na nebo ali pa med prikazni, odvisno od gledišča, in mu ne morem reči, da bi zdaj lahko začela pogovor o knjigah, ki jih jaz nisem poznal in jih je on cenil. In sprašujem se, ali bi se tudi on spomnil, kot sem se naknadno spomnil jaz, na neke davne besede, na neka naključna srečanja, če bi videl tisto reklamo na televiziji, ki so jo zdaj že nehali vrteti in ki se mi je zdela skoraj kot nekakšna epifanija ali pa prihod kraljestva. ■



● ● ● KNJIGA

Slogovna mojstrovina

BRINA SVIT: **Noč v Reykjaviku**. Cankarjeva založba, Ljubljana 2013, 160 str., 22,95 €

Brina Svit kot literarna zvezda ne potrebuje kakšne posebne predstavitve. Slovenska pisateljica, živeča v Parizu, poznana predvsem po romanu *Smrt slovenske primadone*, ima za seboj že obsežen pisateljski opus. Kar nekaj romanov, med njimi na primer *Coco Dias ali Zlata vrata*, *Moreno* in *Odveč srce*, je avtorica najprej napisala v francoskem jeziku in jih šele pozneje prevedla v slovenščino. Podobno velja tudi za njen roman *Noč v Reykjaviku*, ki je v francoskem izvirniku (*Une nuit à Reykjavik*) izšel že pred tremi leti, leta 2011 prejel evropsko nagrado Madeleine Zepter, v slovenskem prevodu pa ga je avtorica objavila pred kratkim.

V romanu bralec spremlja zgodbo glavne junakinje Lisbeth, ki se za eno noč poda v Reykjavik, prestolnico mrzle Islandije, da bi s plesalcem tanga Eduardom, ki mu je za to pripravljena odšteti zajeten znesek, preživela dolgo polarno noč. Vendar pa se kratko potovanje namesto v vročo noč kaj hitro sprevrže v Lisbethino iskanje same sebe, celjenje starih ran, osebno prevpraševanje, iskanje. Pisateljica glavno zgodbo romana začne v svojem prepričljivem in poznanem tonu: navidezno samozavestna junakinja, lepi, a hladni plesalec tanga, pričakovanje ljubljenna, ki visi v zraku ... Nato se med junakoma odvija pravi boj, iskanje pozornosti, čustvene nadvlade. Lisbeth, ki samozavestno ukazuje, Eduardo, ki s posmehom na ustnicah zapusti sobo, Lisbeth, ki se psihično lomi, pada, se dokončno zlomi, in Eduardo, ki jo ujame, dvigne, pa potem spet odide. Vzporedno z glavnim tokom dogajanja počasi, skozi spomine na dan prihaja tragična zgodba bolne sestre Luci, njuno skupno življenje, njene fotografije, ljubimci, Lisbethina prevara. Pa potem njena bolezen, boj za življenje in na koncu njena smrt.

O zgodbi romana bi težko rekel kaj konkretnega. Pravzaprav zgodbe romana sploh ni. Ljubezen, smrt, subjektivno iskanje svojega mesta v svetu, večne literarne teme v *Noči v Reykjaviku* ne prihajajo posebej do izraza. Največja odlika romana se skriva drugje: v neverjetnem ritmu, ki enakomerno vzdržuje napetost dogajanja skozi celotno pripoved, pravzaprav čisto do zadnjega stavka. In v izjemnem slogu, ki prepričljivo kombinira notranji monolog z ravno prav našpičnimi dialogi. Prav neverjetno je, s kakšno prepričljivostjo je avtorici uspelo dva pripovedna toka združiti v poenoteno celoto, ki bralca neustavljivo vleče iz besede v besedo, iz stavka v stavek, iz poglavja v poglavje. Predvsem prehodi med poglavji, v katerih se izmenjujeta polarna noč in spomini na Luci, so izvedeni izjemno, tako da se kot pljuski majhnega vala prelijejo čez sebe ali pa naslednje poglavje pljuskuje nazaj: stavek, dva, ki nista čisto tam, kjer bi jih bralec pričakoval, ki pa genialno poenotita obe dogajanja v drveči tok pripovedi. Da je roman zasnovan nadvse premišljeno, je pravzaprav mogoče opaziti ob vsaki besedi, saj ima vsaka svoj namen, svojo vlogo, stoji tam, s točno določenim smislom. Ena beseda, ki kot slutnja napove propadlo noč, čustveni zlom, smrt, en stavek, ki kot senca priklíče v spomin preteklo ...

Noč v Reykjaviku Brine Svit je literarna mojstrovina, po mojem mnenju ena izmed njenih največjih. Če je pisateljica v *Smrti slovenske primadone* pokazala, da do potankosti obvlada gradnjo zgodbe, tematizacijo in obvladovanje sporočilnih plasti pisateljske veščine, je *Noč v Reykjaviku* njen protipol, kjer avtorica pokaže slogovno in besedno mojstrstvo. Zvezdniškost Brine Svit brez dvoma ni neosnovana, kar vsekakor potrjuje tudi njen zadnji v slovenščino »prevedeni« roman. **BLAŽ ZABEL**

● ● ● KINO

Jezni mož Wagenhofer

Abeceda (Alphabet). Režija Erwin Wagenhofer. Avstrija, Nemčija, 2013, 113 min. Ljubljana, Kinodvor

Videti je, da je Erwin Wagenhofer, priznani avstrijski dokumentarist, hudo jezen možak. A prav tako ni mogoče spregledati, da se je to jezo – praviloma porojeno ob anomalijah in krivicah, ki jih odkriva v sodobni zahodni družbi – naučil obvladati in funkcionalno podrediti svoji filmski ustvarjalnosti. Kot na primer v nizu treh militantnih, angažiranih, a v izteku niza žal tudi malce tendenčnih dokumentarcev. Če je namreč Wagenhofer v obeh predkriznih delih – *Mi hranimo svet* (*We Feed the World*, 2005), v katerem opozarja na industrializacijo pridelovanja hrane, ter predvsem skoraj vizionarski *Denar*

sveta grobar (*Let's Make Money*, 2008), v katerem kritično opozarja na nekatere tendence v razvoju globalnega finančnega sistema – svojo jezo suvereno obvladoval in domiselno artikuliral v prodorni kritiki nekaterih vidikov neoliberalnega kapitalizma, pa mu ta v zaključnem delu trilogije, *Abecedi*, s katero želi opozoriti na zablode sodobnega zahodnega izobraževalnega sistema, ki ga sam vidi kot že povsem podrejenega in prilagojenega agendi neoliberalnega kapitalizma, žal uide izpod nadzora.

Kar pa z določenega vidika morda niti ni tako nujno slabo. Vsaj če v *Abecedi* lahko takoj prepoznamo delo, ki se že vnaprej odreče dosledno argumentirani in razčlenjeni dokumentaristični raziskavi ter neprikrito favorizira agitacijo ter si naloži nalogo ozaveščanja gledalca. Ne samo, da o tem večkrat eksplicitno spregovori tudi sam v razgovorih z novinarji in gledalci, nadvse zgovorna in očitna je tudi sprememba v pristopu k obravnavi izbrane teme, ki jo Wagenhofer vpelje z zadnjim delom trilogije in hkrati edinim, ki je nastal v obdobju po nastopu krize. Krize, na katero večina žal še vedno gleda kot na nekakšno naravno nesrečo, ki je ni nihče neposredno zakrivil in kateri smo vsi enako izpostavljeni. Wagenhofer pa jo nedvoumno in vseskozi brezkompromisno predstavlja kot vsiljeno nam krizo, kot premeteno strategijo neoliberalnega kapitala, s katero ta utrjuje svojo nadvlado.

Obrnimo se v leto 2008: takrat se je finančnemu kapitalu v njegovi skrajno tvegani igri pošteno zalomilo, temu pa je sledil zlom bančno-finančnega sektorja. A ta je bil že tako razraščen (glede na ostale sfere, na primer produkcijsko, je bil občutno predimenzioniran), njegov vpliv pa tako velik (zaradi dejstva, da je segal od polja t. i. realne ekonomije do celote družbenoekonomskih odnosov, pravzaprav že kar alarmanten), da so se pred zlomom znašle tudi nekatere države in številni posamezniki. Zazdelo se je, da je to končno prineslo streznitev in da sta se tako politična elita (z načrti, da se zagotovi večji nadzor, vpelje omejitve in strožjo regulacijo finančnih poslov) kot civilna družba (organizacija protestov, katerih poglavitni cilj ni bil »bolj proti«, temveč »boj za« stopnjevanje homogenosti in občutka za solidarnost med deprivilegiranimi) odločili, da se bodo odločno zoperstavili nebrzdanemu udejanjanju tistega, kar hoče doseči neoliberalni kapitalizem – »financializaciji vsega«. A ko je kmalu zatem med finančno elito, v njenih prvih vrstah, padla prva žrtev (investicijska banka Lehman Brothers), sta se obe strani s svojima odzivoma na ta dogodek znova radikalno oddaljili – politična elita je pričela panično reševati zasebne finančne institucije, tiste, ki so krizo s svojimi posli pravzaprav omogočile (a saj drugače ni mogla, če pa je v teh poslih tudi sama sodelovala), medtem ko so se predstavniki civilne družbe in aktivisti znova spustili v hibernacijo, saj so pričeli lagodno verjeti, da se bo neoliberalni kapitalizem sesul sam od sebe. Ko se zavemo, kakšno je stanje danes, lahko vidimo, da so se prav slednji najbolj motili. Neoliberalni kapitalizem znova cveti in ima morda celo več moči kot kadarkoli prej, medtem ko so javne službe, sociala, zdravstvo, kultura in izobraževanje izžeti, potisnjeni na rob propada, vsiljujejo jim privatizacijo, reducirajo jih in degradirajo v »proizvodne« obrate za pripravo idealnih članov neoliberalne kapitalistične družbe – v tekmovalnem duhu vzgojene, k večji storilnosti in učinkovitosti zavezane ter ozko usmerjene k individualnemu izpolnjevanju parcialnih ciljev. In prav zaradi tega je predvsem izobraževalni sistem tisti, ki se je znašel na udaru »sistemskih« uskladiitev (seveda imamo opraviti z nasprotnim – ideološko korekcijo). Toda tu so tudi negativni vplivi daleč najbolj usodni.

Da Wagenhofer izobraževalnega sistem le ne izpostavlja zgolj v želji po izkričanju svoje kipeče protiliberalistične jeze, ne nazadnje govorijo tudi nedavni dogodki pri nas doma. Oktobra 2012 sta namreč sindikata delavcev ljubljanske in zagrebške univerze, zaskrbljena zaradi zakonskih sprememb, ki so bile napovedane, pripravila in objavila *Resolucijo proti privatizaciji javnega visokošolskega izobraževanja*. A čeprav je v svojem družbenem angažmaju, ki ga udejanja v svojem delu in na trenutke spominja celo na aktivizem, vsekakor aktualen in relevanten, pa nam primerjava z *Resolucijo* znova pokaže, da ga je pravzaprav težko opredeliti kot konvencionalno dokumentaristično delo: *Resolucija* nam o sodobnem izobraževalnem sistemu, apetitih politike, strategijah neoliberalne ideologije na tem področju in še marsičem pove veliko več ter v bolj razčlenjeni in preglednejši obliki. Povsem razvidno je namreč, da se je Wagenhofer tokrat namenil le jezno opozarjati, izpostavljati, pozivati k reakciji, saj poleg niza kritičnih tez – da trenutni sistem uničuje otrokovo sposobnost raznovrstnega razmišljanja in domišljije, da ga vzgaja v strogo tekmovalnem duhu, kjer se vsak bori zase, za sodelovanje pa ni prostora, da proizvaja bolnike, ki celo življenje preživijo v nekakšnem krču zaradi strahu, da jim ne bo uspelo, da ustvarja družbena bitja, ki se niso



sposobna družiti, robote, namenjene izpolnjevanju ene same, natančno opredeljene naloge, da v njem ni prostora za otroke s posebnimi potrebami – v filmu ne dobimo širšega in podrobnejšega vpogleda v obravnavano področje.

A kot smo že rekli: videti je, da je Wagenhofer še kako dobro dojel današnjo družbeno klimo in je gledalcu ponudil delo, ki ga ne zasuje z novim nizom raznovrstnih informacij, temveč ga poskuša pripraviti do tega, da se odzove. Ne nazadnje za dejstvo, da je vse več ljudi depriv-legiranih, da je skrajnim oblikam izkoriščanja podvrženih vse več delavcev, da si privatni finančni sektor prilašča tisto, kar je javno, dobiček pa obdrži le zase – vsega tega ni zakrivil noben naše krvi željni demon ne nekakšna pošast neoliberalnega kapitalizma, pač pa zgolj in le mi sami, ki dopuščamo, da na oblasti vztrajajo finančnemu kapitalu uklanjajoči se politiki. Morda je čas, da se končno zavemo, da za spremembo ni treba premikati gora, pač pa le dosledno uresničevati svoje državljske pravice. **DENIS VALIČ**

● ● ● ODER

Nič se zares dokončno ne podre

SIMONA HARNER, EVA NINA LAMPIČ: **Nisem.** Režija Eva Nina Lampič. Gledališče Glej, Ljubljana, 28. 4. 2014, 70 min.

V začetku je bil Dušan Jovanović. Za njim je prišel Marko Mandić. In potem je bil potres in se je vse podrlo. Tako nekako bi se lahko začelo Stvarjenje, če bi ga spisali ustvarjalci predstave *Nisem*.

Nastajanje predstave, ki ima z Dušanom Jovanovićem (razen sklicevanja na njegovo istoimensko pesniško zbirko) opraviti malo ali nič, je spremljala odprta delovna beležka. V njej ostaja zabeleženo tisto, česar gledalec ponavadi nima priložnosti prebrati, videti, slišati, povohati; torej zamisli, ki so oblikovale predstavo kot končni izdelek, a na odru niso bile uprizorjene.

Pravzaprav je tudi sama predstava *Nisem* eksperiment, niz asociacij, potencialnih začetkov in nedokončanih koncev, nikoli razvitih v predstavo. A vendarle si zaslužijo svoje mesto pod gledališkimi lučmi. Je predstava o vsem, kar bi lahko bilo predstava, a ni, kar bi se lahko zgodilo, ko se razpre rdeča zavesa in ... preden vse zruši potres.

Koncept avtoric Eve Nine Lampič in Simone Harner izhaja iz tega, kar posameznik ni, temelji torej na negaciji. A že same identitete in identifikacije, čeprav izmuzljive, so izključujoče – pripadamo le tako, da nismo del nečesa drugega. Drugače rečeno: vselej je več tega, kar nismo, kot tistega, kar smo. Čeprav se lahko izjemno trudimo.

Proces ustvarjanja gledališke predstave je podoben: vedno ostanejo nerealizirane ideje, gledalec vanje nima vpogleda. Kot da sploh ne bi bile pomembne. Šteje le končna stvaritev, minljiv ustvarjalni proces je pozabljen. Ustvarjalce predstave *Nisem* zanima predvsem proces ustvarjanja, toda ta mora biti v neki točki zamejen, mora se končati, saj vaje ne morejo biti neskončne. A zakaj ne bi bile?

Predstava *Nisem* bi lahko delovala kot odprtokodni operacijski sistem – odprta, spremenljiva, nedokončana, a vedno znova nadgrajena in posodobljena, na voljo uporabnikom in idejnim snovalcem za skupno izboljševanje.

V dobri uri se zvrstijo desetine prizorov (potres, ki pride nenadoma in vse zruši, je morda edina rdeča nit v predstavi), paleta različnih tematik in vzdušij, ki igralce ma ponujajo veliko možnosti za prikaz celotnega spektra igralskega talenta in znanj. Nejc Cijan Garlatti in Maruša Majer to znata izkoristiti in sta sproščena, duhovita, hudomušna in hitra v odzivih. Majerjeva se v nizu preobrazb večkrat prelevi v že videno karikirano podobo razvajene kraljice, ob tej priložnosti poimenovane Isabella. Cijan Garlattijeva vseskozi ostaja brez imena, njegove igralske kreacije se ne ponavljajo, toda s subtilnejšim nastopom je še bolj prepričljiv. Igralca iz temnih kotičkov Glejeve dvorane s štirimi stebri potegneta napol skrite, skromne rekvizite in jih uporabita kot redke pripomočke svojega umetniškega izraza. Prelevita se v neskončno galerijo likov oziroma krokijev in popeljeta občinstvo med literarne klasike, zgodovinske osebnosti in aktualne politične osebe. Sodelovanje in komunikacija z gledalci, ki so bili na premierni uprizoritvi izjemno kooperativni, sta pripomogla h gledališkemu dogodku, vrednemu pohvale.

V sodobni kulturi, ki jo zaznamujejo *patchworki*, *pop-up*, *DIY* in podobne hitro spremenljive sestavljanke, v kateri s(m)o redki(-o) dovolj zbrani, da bi se vanje poglobili, v kateri spremljamo polurne televizijske serije, saj za celovečerne filme nimamo ne časa ne volje, in v kateri glavne novice izvemo na socialnih omrežjih, nizanje asociacij in refleksij, ki ga ponuja *Nisem*, odlično funkcionira. Če se bo predstava razvijala in če bo v stiku z različnimi profili občinstva, bo izvajalcem vračala tisto, kar so vanjo vgradili. **KSENIJA ZUBKOVIČ**

● ● ● ODER

Presežek v železnem repertoarju

ANTONÍN DVOŘÁK: **Rusalka.** Dirigent Jaroslav Kyzlink, režiser Jiří Nekvasil. Opera in balet SNG Maribor, 9. 5. 2014

Več kot šeststo izvedb na domicilnem odru praške državne opere in pol stoletja je bilo treba, da je *Rusalka* Antonína Dvořáka stopila iz domačih logov, in kar stoletje do prve integralne izvedbe na odru referenčne Dunajske državne opere. No, tu smo se na Slovenskem s prvo uprizoritvijo že leta 1908 (le sedem let po krstni izvedbi v Pragi) in pozneje še trinajstimi izvedbami na ljubljanskem odru ter petimi na mariborskem izkazali ne le kot avantgarda, temveč glede na zmogljivosti kar kot šampioni. In kaj je tako privlačnega na tej operi, da jo trenutno po svetu izvajajo na vsaj desetih odrih in napovedujejo še nove uprizoritve (Pariz 2015)? Univerzalnost pravljice o večnem gonu po spoznanju drug(ačn)ega (in kazni za to), ki se je v mnogih različicah prijala številnih ljudskih izročil, predvsem pa njena glasbena popolnost, mojstrstvo, s katerim je Antonin Dvořák (1841–1904) kronal svoj opus.

Medtem ko v tujini tekmujejo z že bizarnimi reinterpretacijami dela – od problematiziranja spolne enakosti in akcijskih trilerjev do umestitev *Rusalk*e v milje bordela ali klet pošasti Josefa Fritzla, ob čemer se krepostni Dvořák lahko le obrača v grobu –, mariborska premiera ne kaže omembe vrednih scenskih inovacij, saj režiser Jiří Nekvasil s standardno opernim pristopom ostaja zvest osnovni misli libreta. Edini pomembnejši dramaturški odmik, po katerem je posegel v drugem dejanju (preskok Rusalke iz pravljичnega v svet človeške stvarnosti druge polovice minulega stoletja), se izteče mehko, skoraj samoumevno; princu namesto belega konja nameni rdeči avto, dvorec zamenja z apartmajem z razgledom na luči vele mesta, nedoumljivost novega sveta, v katerega je vstopila Rusalka, pa ponazori z mondrianovskimi abstrakcijami. Tako z zadržanim režijskim pristopom in zgolj funkcionalno mizansceno ter brez podrobnejše psihološke obdelave likov ob malo povedni scenografiji Daniela Dvořáka in rutinski zasnovi kostumov Sylve Zimula Hanákové prepusti skoraj ves inscenacijski potencial pravljice (neobremenjen s kakšnim brezplodnim eksperimentiranjem) polnemu doživetju sijajne Dvořákove glasbe. V tem kontekstu, zlasti in primerjavi z zadnjo ljubljansko vizualno bogotno uprizoritvijo, nam tokratna uprizoritev ni razširila scenskih obzorij, zato pa bi se z doseženim glasbenim artizmom znala zapisati kot najbolj dovršena predstave tekoče sezone obeh naših opernih odrov.

Za dirigentski pult je tokrat stopil češki gost Jaroslav Kyzlink, ki je z distanco do žanrskega manierizma in visoki komponistični nadgradnji primerno vodil predstavo natančno, z veliko dinamičnimi kontrasti in z občutkom za Dvořákovo liričnost ter dramske vrhunce. Izbrusil je tonsko in barvno samosvojost, bil vselej odziven do solistov, a tudi čvrst ob bežnih (in redkih) nihanjih na odru. S tehnično izčiščeno in tonsko homogeno igro (zelo dobra pihala in trobila), čeprav kdaj pa kdaj za odtonek preveč neposredno, je z orkestrom dosegel simfonične razpone in izraznost, z ubrano igro v interludijih in prehodih pa še plemenitil izvedbo.

V naslovni vlogi se je z izjemno interpretacijo predstavila Jana Doležilková, sopranistka polno zvenečega, lepo uravnovešenega glasu z odenki žametne mehkode, prefinjene senzibilnosti in čudovitih *pianissimov* ter nevsiljive prezenze. V sicer solidnem, na odru suverenemu Timu Ribiču, žal glasovno za to vlogo ne prav posrečeno izbranim tenoristu, ni imela enakovrednega so-protagonista. Sama lepota Ribičevega glasu, brez barvitosti, polne vokalne in odrske udarnosti v dramskih konicah preprosto ni zadostovala za prepričljivo interpretacijo vloge Princa. Neskladje interpretacijskih zmogljivosti Doležilkove in Ribiča se je izrazilo predvsem v sklepnem prizoru, v katerem ni bilo ustvarjalne kemije, ki bi ju zlila v wagnerjansko primerljiv duet. Vokalno zbrano in spevno, odrsko pa bližje kakšnemu resigniranemu bibličnemu patriarhu kot (vsaj dvoplastnemu) liku Povodnega moža je nastopil Valentin Pivovarov. Češka mezzosopranistka Eliška Weissová se je predstavila v dveh vlogah: glasovno samozavestno in odrsko prodorno, z jedkostjo izraza, ki ji je v konicah občasno zameglila jasnost melodičnih linij v vlogi čarovnice Ježibabe, ter pevsko solidno, značajsko pa ne docela izbrušeno v vlogi Kneginje. Zanimive, čeprav na trenutke nekoliko plehko razvnete vloge je ustvaril vokalno in odrsko dobro uigran trio gozdnih vil v sestavi Nina Dominko, Mojca Potrč in Dada Kladenik. Prijetno je presenetil glasovno kleni in odrsko živahni nastop Darka Vidica (Gozdar, Lovec). Ne posebej izpostavljen zbor je solidno pripravila Zsuzsa Budavari - Novak. Medli plesni vložki koreografa Ronalda Savkovića

predstavi, razen duhovito zasnovanega prizora kuharjev, niso primaknili posebnih vsebinskih ali scenskih presežkov. **STANISLAV KOBLAR**

● ● ● MUZEJSKI PERFORMANS

Začarani z glasbo

HAMELN 1284: **Čarobna piščal.** Norbert Rodenkirchen, srednjeveške prečne flavte, srednjeveška harfa; Tadej Pišek, pripovedovalec. Atrij ZRC SAZU, Ljubljana, 22. 4. 2014

Čarobna piščal je naslov, ki nas zagotovo najprej spomni na Mozarta. Vendar gre tokrat za zgodbo, ki je veliko starejša od Mozartove opere. Tematika drugega koncerta četrte sezone cikla *Harmonia concertans – Stara glasba na Novem trgu* je bila oblikovana okrog precej srhljive in tragične srednjeveške legende, povezane z zgodovino nemškega mesta Hameln.

Pravzaprav je pred nami več zgodb, ki bi jih lahko opredelili kot zlitje zgodovinskih poročil z mitologiziranimi, nepojasnjenimi, po vsej verjetnosti ne v celoti izmišljenimi dogodki. Legenda o čudežnem piskaču, ki naj bi z igranjem na svojo piščal spodil iz mesta Hameln vse podgane in miši ter tako mesto rešil pred lakoto in kugo, je skozi čas dobila nadgradnjo: ker piskač za uslugo, ki jo je naredil meščanom, ni bil primerno plačan, se je čez nekaj časa vrnil v mesto, vendar je ob ponovnem prihodu svojo čarobno piščal uporabil za to, da je začaral mestne otroke ter jih skoraj vse odpeljal v bližnji gozd, od koder se niso več vrnili ... Neko poročilo iz *Lüneburške kronike* (15. stol.) pravi: »... leta Gospodovega 1284, natanko na dan Janeza in Pavla. Po mostu čez reko Weser je v mesto prišel tridesetletni mladenič. Bil je tako lepo in sijajno oblečen, da so ga občudovali vsi, ki so ga videli na lastne oči. Nosil je s srebrom okrašeno prečno piščal nenavadne zunanosti in nanjo je igral, ko je hodil skozi mesto. Vsi otroci, ki so ga slišali – bilo jih je približno sto trideset –, so mu sledili skozi vzhodna vrata ter se podali proti Kalvariji ali mučeniški gori. Odšli so in izginili brez vsakršnega sledu, tako da nihče ni mogel najti niti enega. (...) In kakor štejeemo leta Gospodova, štejejo Hamelnčani prvo, drugo in tretje leto po izginotju svojih otrok.«

Poleg podgan, ki so s kugo vred nadlegovale evropska mesta v srednjem veku, v tej zgodbi prepoznamo tudi fascinacijo nad srednjeveškimi potujočimi glasbeniki – minnesängerji. Ti umetniki so bili v očeh prebivalcev nekega kraja eksotični prišleki, njihovo poreklo pogosto ni bilo razkrito, talent in znanje pa nepojasnjena. Skozi pesem in ples so pripovedovali zgodbe, ki so povezovale staro pogansko (germansko ali slovansko) mitologijo s skrivnostnimi dogodki iz ne tako davnih časov že pokristjanjene Evrope. Take pripovedi so se – zaradi poučnosti, zgodovinske pričevalnosti ali preprosto zaradi privlačne skrivnostnosti – obdržale skozi stoletja. Zato ne preseneča, da zgodbo o piskaču iz Hamelna poznamo tudi v različici, ki sta jo na začetku 19. stoletja zapisala brata Grimm.

Ljubljanskim poslušalcem, ki so se 22. aprila zvečer zbrali v Atriju ZRC SAZU, sta opisano zgodbo predstavila Norbert Rodenkirchen na srednjeveških prečnih flavtah in dramski igralec Tadej Pišek. Ta je med glasbenimi točkami bral citate iz starih poročil o dogodkih leta 1284 v Hamelnu, citate raznih sočasnih pesmi in molitev ter odlomke pripovedi izpod peresa bratov Grimm.

Glasbeni del večera je bil sestavljen iz pesmi srednjeveških potujočih glasbenikov, ki izvirajo iz približno istega časa in geografskega okolja kot zgodba o piskaču iz Hamelna. Tako so se na sporedu znašle pesmi Vislava III. Rügenskega (1265–1325), Petra von Ahrberga (1350–86) in Heinricha Frauenloba (1260–1318) ter nekaj staroslovenskih napevov in plesov. Norbert Rodenkirchen, virtuoz na srednjeveških pihalih in harfi, je iz različno uglašanih prečnih flavt izvajal tako lirične kot plesne melodije, s harfo pa je spremljal tudi govorne nastope igralca Tadeja Piška, ki je interpretiral tekste v prevodih Domna Marinčiča. Rodenkirchen je slovenskim ljubiteljem stare glasbe sicer znan iz zasedb Sequentia in Dialogus, s katerima je večkrat nastopil na Festivalu Radovljica. Zvočna podoba tega glasbenega dogodka nas je približala avtentičnemu vzdušju, ki smo si ga lahko živo predstavljali, kot bi bili zbrani okrog skrivnostnega pripovedovalca, potujočega glasbenika, ki nam predstavlja skrivnostne, nikoli zares pozabljene zgodbe iz preteklosti.

Nastop Norberta Rodenkirchna in Tadeja Piška je zaradi svoje glasbeno-dramske zasnove in specifične tematike deloval kot svojevrstna posebnost. Ne glede na visoko izvajalsko raven in privlačnost vsebine pa dogodek žal ni privabil tako številčnega občinstva, kot smo ga vajeni pri izvedbah baročnega repertoarja v sklopu istega koncertnega cikla. **TOMAŽ GRŽETA**

PONOVNI POZIV JOŽKU RUTARJU
BO SLAVC ZAPEL NOVO ALI STARO PESEM?

Spodobi se, da ima človek, ki se obregne ob drugega, sploh če gre za javnega uslužbenca, ki zastopa institucijo, napade pa zasebno osebo, svoje službene stvari zgledno urejene. Gospoda Jožka Rutarja, direktorja Slovenskega filmskega centra, sem že pred tedni pozval, naj javnost seznani z naslednjimi podatki:

Koliko denarja sta Filmski sklad in njegov naslednik Slovenski filmski center (SFC) vsega skupaj prejela kot solastnika filma *Gremo mi po svoje?* Po pisanju *Financ* je bilo tega denarja precej manj, kot bi ga moralo biti po izstavljenih računih.

Na spletni strani naj objavi tiste postavke proračunov vseh celovečernih filmov, ki jih je SFC sofinanciral v obdobju 2011–2013 ter Filmski sklad v zadnjih petih letih delovanja. Ob svojem odhodu sem Rutarju namreč zapustil sklep (kopija se nahaja v uredništvu *Pogledov*), ki ga je potrdil tudi svet SFC, po katerem bi moral Rutar narediti transparenten pregled proračunov za slovenske celovečerne filme v obdobju 2006–2010.

Do zdaj tega ni naredil. Zato ga še enkrat pozivam, naj objavi zgoraj navedene podatke, ki so javnega značaja.

dr. Samo Rugelj,
publicist in založnik

Prosimo vas, da v skladu z Zakonom o medijih objavite naš odgovor oz. pojasnilo v zvezi z vašimi vprašanji in odgovori intervjuvanca Emila Milana Pintarja v intervjuju *Hiperprodukcija izjemno slabe zakonodaje je posledica volilnega sistema*, ki ste ga objavili v *Pogledih*, 23. aprila 2014.

Vsa glasovanja v Državnem zboru (razen redkih izjem, ki jih določajo *Poslovnik Državnega zbora* in zakoni) so javna. Celo več – vsa glasovanja so javnosti dostopna na spletni strani Državnega zbora takoj po glasovanju, in to celo poimensko. Vsak državljan in državljanka lahko v vsakem trenutku takoj po glasovanju dobi celoten seznam glasovanj in spremlja, kako je posamezen poslanec glasoval o vsakem amandmaju, sklepu, aktu, zakonu v celoti ... Seveda je dostopen tudi celoten arhiv glasovanj.

Državni zbor RS je eden izmed redkih parlamentov na svetu, ki ima dostopna poimenska glasovanja poslancev že skoraj od ustanovitve (od 9. 11. 1993 – takrat sicer le v pisni obliki), leta 1996 smo dobili zbirko v elektronski obliki in je bila dostopna zaposlenim v Državnem zboru in akreditiranim novinarjem, od leta 2005 objavili smo jih tudi za nazaj do leta 2000) pa so vsa glasovanja dostopna tudi na spletu, tako da nikakor ne držijo navedbe v intervjuju, da volivci ne vedo, kako so poslanci glasovali pri posameznih odločitvah.

Tako so npr. glasovali 28. aprila letos o *Zakonu o spremembah in dopolnitvah Zakona o lastninskem preoblikovanju Loterije Slovenije* (dostopno na <http://www.dz-rs.si/wps/portal/Home/deloDZ/seje> in nato posamezna glasovanja):

Kvorum: 74
Za: 38
Proti: 33

AMBROŽIČ BORUT	Kvorum	Za
BATTELLI ROBERTO		Ni
BEVK SAMO	Kvorum	Za
BIKAR ALENKA	Kvorum	Za
BOGOVIČ FRANC	Kvorum	Proti
BOSNIČ DRAGAN	Kvorum	Za
BRANISELJ RIHARD	Kvorum	Proti
BREZNIK FRANC	Kvorum	Proti
BRULC MIRKO	Kvorum	Za
BRUNSKOLE RENATA	Kvorum	Za
ČEHOVIN JERKO	Kvorum	Za
ČERNAČ ZVONKO		Ni
ČRNAK MEGLIČ ANDREJA		Ni
ČUŠ ANDREJ	Kvorum	Proti
DIMIC IVA	Kvorum	Proti
DIMITROVSKI MAJA	Kvorum	Za
FICKO BRANKO	Kvorum	Za
FRANGEŽ MATEVŽ	Kvorum	Za
GOLUBOVIČ BRANE	Kvorum	Za
GÖNCZ LÁSZLÓ		Ni
GORENAK VINKO		Ni
GRILL IVAN	Kvorum	Proti
GRIMS BRANKO	Kvorum	Proti
HAN MATJAŽ	Kvorum	Za
HERCEGOVAC LEJLA	Kvorum	Za
HOČEVAR KATARINA	Kvorum	Ni
HORVAT JOŽEF	Kvorum	Proti
HROVAT ROBERT	Kvorum	Proti
HRŠAK IVAN	Kvorum	Za
IRGL EVA	Kvorum	Proti
JAZBEC DARKO	Kvorum	Za
JELUŠIČ LJUBICA	Kvorum	Za
JENKO JANA	Kvorum	Za
JERAJ ALENKA	Kvorum	Proti
JERIČ ALJOŠA	Kvorum	Za
JEROVŠEK JOŽEF	Kvorum	Proti
JURŠA FRANC	Kvorum	Ni
KAVTIČNIK JOŽEF	Kvorum	Za
KLASINC JANJA	Kvorum	Za
KOCIPER MAŠA		Ni
KOMAR POLONCA		Ni
KOMEL TINA	Kvorum	Za
KOS SAŠA	Kvorum	Za
KOTNIK POROPAT MARJANA	Kvorum	Za

KRIVEC DANIJEI	Kvorum	Proti
KUNIČ JOŽEF	Kvorum	Za
KURNJEK BRANKO	Kvorum	Za
LAH ZVONKO	Kvorum	Proti
LISEC TOMAŽ	Kvorum	Proti
MATE DRAGUTIN	Kvorum	Proti
MEH SREČKO	Kvorum	Za
MERŠOL MITJA	Kvorum	Za
MÖDERNDORFER JANI	Kvorum	Za
NAPAST JANJA	Kvorum	Proti
NOVAK LJUDMILA		Ni
OPEC JASMINA		Ni
OSTERMAN ALEKSANDRA		Ni
PAVLIČ ALENKA		Ni
PAVLIŠIČ MARKO	Kvorum	Ni
PLEVČAK MARIJA	Kvorum	Za
POGAČNIK MARKO	Kvorum	Proti
POJBIČ MARIJAN	Kvorum	Proti
POTOČNIK ALOJZIJ	Kvorum	Za
POTRATA MAJDA	Kvorum	Za
PRESEČNIK JAKOB	Kvorum	Proti
PREVC MIHAEL		Ni
PUČNIK MATEJA	Kvorum	Proti
PUKŠIČ FRANC	Kvorum	Proti
RAMŠAK SONJA	Kvorum	Proti
RIBIČ JANEZ	Kvorum	Proti
SIMČIČ IVAN	Kvorum	Proti
SMODIŠ BRANKO	Kvorum	Za
STARMAN BOJAN		Ni
STEPIŠNIK STANKO	Kvorum	Za
ŠIRCELJ ANDREJ	Kvorum	Proti
TANKO JOŽE	Kvorum	Proti
TAVČAR IRENA		Ni
TISEL ŠTEFAN	Kvorum	Proti
TOMC ROMANA	Kvorum	Proti
TONIN MATEJ	Kvorum	Proti
VALENČIČ KRISTINA	Kvorum	Proti
VEBER JANKO	Kvorum	Za
VELIKONJA JOŽE	Kvorum	Za
VILFAN PETER	Kvorum	Za
VIZJAK ANDREJ	Kvorum	Proti
VOGRIN IVAN		Ni
ZANOŠKAR MATJAŽ	Kvorum	Za
ŽGAJNER BARBARA		Ni
ŽNIDAR LJUBO	Kvorum	Proti
ŽUPEVC MELITA	Kvorum	Za

Karmen Uglešič
Vodja Službe za odnose z javnostmi
Državni zbor

Odziv na članek *Resne spremembe avdiovizualnega sektorja v Sloveniji* (Andrej Kregar in Matjaž Žbontar, *Pogledi*, 9. aprila 2014)

Naša cenjena kolega Andrej Kregar in Matjaž Žbontar sta v svojih dilemah, ki so se jima porodile ob prvih diskusijah o novem Zakonu o slovenskem avdiovizualnem centru (SLAVC), navrgla nekaj misli in vtisov tudi glede kolektivnega uveljavljanja pravic. Ker gre mestoma za preveč poenostavljen in izkrivljen pogled, v nadaljevanju podajamo pojasnila v delih, ki se dotikajo dela Zavoda AIPA.

Zakon o avtorski (avtorjema se je po nerodnosti zapisala množina, čeprav je avtorska pravica ena) in sorodnih pravicah (ZASP) neposredno NE zagotavlja posebnega nadomestila za filmske producente iz naslova kabelske retransmisije, ki bi ga lahko uveljavljali preko kolektivnih organizacij. Zagotavlja pa ZASP sredstva oz. nadomestila za soavtorje avdiovizualnih del, do katerih pa so – tako člen ZASP, ki govori o presumpciji prenosa – upravičeni filmski producenti (če je avdiovizualno delo nastalo po l. 1995).

V nadaljevanju (so)avtorja zapišeta: »Pri nas je višina tarife, ki jo je izpogajala kolektivna organizacija AIPA (Zavod za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del Slovenije; a tudi v tej organizaciji so stroški obratovanja nesorazmerno velik, že 30-odstotni), radikalno prenizka v primerjavi s sosednjimi državami. Stanje pred letom 2010, ko je nadomestilo pobiral SAZAS (Združenje skladateljev in avtorjev za zaščito avtorske in sorodnih pravic), je bilo evropsko primerljivo. Sicer nižje kot ponekod, vendar sedanjega cenovnega dampinga ni bilo.«

Najprej o stroških: ni res, da so stroški, kot navajata soavtorja članka, tako visoki, niti ni res, da so v naraščanju, kot *implicito* izhaja iz besedila. V javno objavljenih poročilih, ki so vsem dosegljiva na spletni strani Zavoda AIPA, je razvidno, da smo imeli leta 2012 glede na celotne prihodke 22 odstotkov stroškov. Torej kar osem odstotnih točk, oziroma skoraj tretjino manj, kot sta zapisala avtorja. Letos bodo ti odstotki še nižji. Za delovanje porabimo torej dobrih 600 tisoč evrov, kar je 500 tisoč evrov manj, kot se je porabilo v letih, ko je nadomestila zbiral Sazas. Pri tem je vsekakor treba dodati tudi, da se v dolgih letih, ko se je za lastne stroške porabilo več kot milijon evrov letno, niso vzpostavile niti najnujnejše baze avdiovizualnih del (v nadaljevanju: AV del), baze imetnikov pravic in baze uporabe AV del. Zavod AIPA je torej za pol prejšnjega denarja vse te baze vzpostavila v zgolj nekaj letih. Ta prihranek se je neposredno razdelil med imetnike pravic. Kakršnakoli primerjava letnih poročil s Sazasom pa je zaradi popolne odsotnosti najosnovnejših faktov v Sazasovih poročilih nemogoča.

Seveda sta s temi podatki Andrej in Matjaž seznanjena, zato si njune navedbe ne moremo razlagati drugače, kot namerno zavajanje in zlonamernost.

Podrobnejšo obrazložitev si zasluži tudi navajanje o Sazasovi uspešnosti, od katere pa so se v desetletju Sazasovega zbiranja nadomestil »belega kruha najedli« le štirje producenti. Tako namreč pravi tudi švicarsko združenje producentov AGICOA. Ni odveč omeniti, da so ti štirje dobili kruha le za eno leto zaznane uporabe »njihovih« AV del; vsa ostala leta, ko je Sazas upravljal avdiovizualni denar – od junija 1999 pa vse do oktobra 2010 –, so vsi slovenski producenti ostali praznih rok in ust. Na to temo sva si z g. Kregarjem lani izmenjala tudi nekaj elektronskih sporočil, kjer sem mu podrobneje razložil tudi to, po njegovih besedah »radikalno prenizkost.«

Pa jo bom še enkrat: Zavod AIPA ima trenutno dovoljenje le za zbiranje nadomestil soavtorjev AV del, za avtorje prispevkov v AV delih pa tega dovoljenja (še) nima, saj čakamo na pridobitev. Sazasovo začasno dovoljenje je bilo torej v tej luči »širše,« saj je zajemalo oba »podrazreda« avdiovizualnih avtorjev, torej soavtorje in avtorje prispevkov.

Medklic: čeprav je Sazas od leta 1999 do leta 2010 zbiral nadomestila tudi za soavtorje AV del, jih je protizakonito izplačeval kar zasebnemu gospodarskemu interesnemu združenju v Švico, o čemer je odločal tudi Urad RS za intelektualno lastnino (URSIL), dokumenti pa so dosegljivi tudi na njegovi spletni strani*. Avdiovizualni avtorji od tega niso dobili nič, kot rečeno pa so bili izplačil deležni štirje producenti (in le za eno leto uporabe!). Na drugi strani je Zavod AIPA ob zadnjem obračunu izvedla izplačila več kot 300 upravičencem, kar je tudi zelo zgovoren podatek.

Prav tako so bile v Sazasove račune vštete tudi pravice izdajateljev televizijskih programov. Gre za pravico (sorodno, in ne avtorsko), ki pa se ne uveljavlja obvezno kolektivno. Tudi za to dejavnost je URSIL ugotovil, da se je izvajala preveč po domače (nezakonito) in brez ustreznega dovoljenja**, izdana pa je bila tudi odločba***. Vsi omenjeni dokumenti so dosegljivi tudi na spletni strani URSIL. Tedanji UVK pa je ugotovil še kršitev zlorabe monopolnega položaja.

Kot mi je znano, to pravico (ki se, kot že navedeno, ne uveljavlja obvezno kolektivno) operaterji za obdobje po oktobru 2010 urejajo individualno s posameznimi izdajatelji, kot to pač počno na primer Pink TV, pa Discovery, HBO itn. Sam sem se v preteklih letih večkrat pogovarjal s predstavniki tako Evropske radiodifuzne zveze kot nemškega interesnega združenja izdajateljev komercialnih televizij VG MEDIA, ki pa so mi zatrdili, da zaradi izjemno negativnih izkušenj s Sazasom, za uveljavljanje svojih pravic do nadaljnjega ne želijo več sodelovati s kolektivnimi organizacijami. Gre torej za side biznis, ki ga lahko opravlja kdorkoli – lahko tudi VPK, če to želi in v to prepriča imetnike pravic. Če pa to počne kolektivna organizacija poleg rednega dovoljenja (ki ga mora za izvajanje svoje dejavnosti pridobiti od državnega organa), pa gre za opravljanje komercialne dejavnosti. Za kar pa je prav tako treba pridobiti dovoljenje URSIL. In Sazas ga v desetih letih pač ni.

Razlika med prejšnjim (Sazas) in sedanjim (AIPA) sistemom je torej v tem, da so t. i. broadcasterji imeli v starem sistemu kar 43-odstotno participacijo, nadaljnjih 35 odstotkov je popolnoma neselektivno pobralo zasebno združenje AGICOA, tisto, kar je ostalo, pa Sazas. Zato se čudim, čemu filmarja Andrej in Matjaž poveličujeta prejšnji sistem, ki je bil očitno in dokazano v veliko škodo slovenski avdiovizualni ustvarjalnosti.

Višek sprenevedanja je tudi stavek, da se je denar v produkcijo vračal tudi prek mednarodne organizacije AGICOA, ki štiti večino mednarodnih producentov, in naj bi po Andrejevih in Matjaževih besedah dosegal petkratnike ali desetkratnike zneskov iz naslova producerskih pravic, kot jih je Zavod AIPA razdelila za leto 2011.

To enostavno ne drži. Pri AGICOA so po njihovih lastnih navedbah participirali zgolj štirje producenti, in še to v desetletni karieri zbiranja samo kako leto ali dve. Po kakšnem ključu so na AGICOA določili, katerim štirim dati sredstva, pa je že druga zgodba ... Prav tako je popolnoma neresen in zavajajoč podatek o nadomestilu, ki ga zavezanci plačujejo AIPA.

Se pa strinjam, da se tega oreha – beri kolektivnega uveljavljanja avdiovizualnih pravic – še nihče ni dovolj resno in celovito lotil. Sprašujem se le, kaj sta od leta 1999 dalje počela Matjaž in Andrej. Sprašujem se tudi, zakaj sta se iz »zimskega spanja« aktivirala šele po tem, ko je – popolnoma upravičeno in zaradi malomarnega upravljanja – začasno dovoljenje izgubil Sazas. Sprašujem se tudi, zakaj se na vse kriplje trudita za vzpostavljanju prejšnjega stanja, čeprav obstaja več odločb in ugotovitev, da je bilo tedanje stanje v nasprotju z zakonodajo. Nadejam se njunega odgovora.

Gregor Štibernik
direktor,
AIPA

Viri:
*<http://www.uil-sipo.si/uil/urad/o-uradu/novice/elektronske-novice/clanki/zdruzenje-sazas-dejavnost-kolektivnega-upravljanja-pravic-na-avtorskih-glasbenih-delih-ni-opravljal/>
**<http://www.uil-sipo.si/uil/urad/o-uradu/novice/elektronske-novice/clanki/zdruzenje-sazas-dejavnost-kolektivnega-upravljanja-pravic-na-avtorskih-glasbenih-delih-ni-opravljal/> in <http://www.uil-sipo.si/uil/urad/o-uradu/novice/elektronske-novice/clanki/odziv-ursil-na-e-novico-zdruzenja-sazas-z-dne-362011/>
***http://www.uil-sipo.si/fileadmin/upload_folder/novice_dogodki/URSIL_Sklep-31221-5_2011-6_SAZAS.pdf

Zloraba avtorskih pravic

Z intelektualno lastnino kakor je komu drago

MARINKA FRITZ KUNC

Slovenija je v svojem temelju pravna država, ki že z Ustavo varuje človekove pravice in svoboščine in ima tudi eksakten zakon o avtorskih pravicah, ki postavlja jasne ločnice med zakonitostjo in nezakonitostjo.

Toda kaj ko se je med zagotovljeno sodno varstvo človekovih pravic in svoboščin vrnil prostor brez pravne kulture, kjer so mimo zakonov speljane obvoznice, da se lahko odvija igra brez pravil. Ko se namreč zgodi, da se okrajeni, zlorabljeni in ponižani avtor prične boriti za svoje avtorske pravice in se ob tem opre na zakone, kmalu ugotovi, da ti ne delujejo in da se je podal na samotni safari. To pa pomeni, da se mora z največjo mero vzdržljivosti boriti za tisto, kar mu pripada.

RAZDIRALNA BREZBRIŽNOST DO AVTORJEVEGA DELA

V vseh razvitih državah je intelektualna lastnina nedotakljiva in z zakoni izjemno zaščitena, samo pri nas se z njo ravna kar po domače. Res je, da ne spadajo vsa podjetja v isti koš, toda odpreti je treba Pandorino skrinjico in iz nje bosta vzletela primera dveh mogočnih slovenskih podjetij, ki jima je prav malo mar, ko gre za uporabo, zlorabo in izmaličenje avtorjevega dela v njihove oglaševalske in marketinške namene, skratka, gre za hudo kršenje *Zakona o avtorskih pravicah*.

Kot pisateljica sem se tudi sama šele takrat, ko sem občutila, da sem opeharjena svojih pravic, ker mi je nekdo ukradel ustvarjalnost in čas, vprašala, kako naj te izkušnje uporabim, da bi se *Zakon o avtorskih pravicah* izvil iz točke, kjer je obstal. Pred leti se je podjetje, ki rado izstopa, odločilo, da bo višjim razredom osnovnih šol podarilo zbirko slovenskih mladinskih uspešnic, za kar je potrebovalo založbo, preko katere je sklenilo enoletno avtorsko pogodbo s pisatelji. Vse lepo in prav, dokler niso »trgovci z novci« prišli mešetariti po trgovsko, kar pomeni, da so začeli po izteku enoletne založniške pogodbe višek natiskanih knjig razprodajati v svojih trgovinah po vsej Sloveniji. In če ni bila več na voljo knjiga, ki si jo je kupec želel, se je celo zgodilo, da so mu pri blagajni prijazno prišepnili, da lahko v zameno dobi pralni prašek.

To pa še ni bilo vse, kajti še v trajanju sicer te hvalevredne in odmevne bralne akcije so se brez vednosti pisateljev s svojo partnersko oglaševalno agencijo družno lotili tudi predelave nekaterih od teh romanov v hip-hop pesmi. Po televiziji so objavili natečaj odpetih knjig, po šolah razposlali zgibanko s prijavniciami za predelavo najljubšega besedila teh romanov v hip-hop pesem, razpisali regijske avdicije, na finalni prireditvi izbrali nagrajence, javno obljubo o izdani zgoščenki, ki naj bi bila v prodaji po vsej Sloveniji, pa je pojedla muca, ker so se celotne akcije lotili na črno.

In kaj se zgodi, ko pisatelj v televizijskem oglaševalskem spotu in na internetu presenečen naleti na plagiat svojega, pred leti že predvajanega mladinskega scenarija? Pisateljevo dokazovanje podjetju, znanemu po milijonskih dobičkih, da gre za hud poseg v njegove avtorske pravice in za nezakonito izkoriščanje njegove intelektualne lastnine v lastne komercialne namene, je s strani samega vrha tega podjetja grobo zavržen, saj imajo mali bogovi na sedežih teh družb do popolnosti izdelan notranji sistem složnega zanikanja kakršnekoli skrunitve

Avtorjeva ustvarjalna

sposobnost je namreč

njegova najdragocenejša

lastnina, najsi po idejni,

izvirni, čustveni in

ne nazadnje tudi po

eksistenčni plati, vendar je

pri nas kršenje avtorskih

pravic še vedno tabu

tema.

intelektualne lastnine, čeprav gre za očitno predelavo avtorjevega dela v televizijski spot, okradenemu avtorju pa zaradi medsebojnih povezav in moči, ki jo imajo, dajo poduk, da naj gre kar v tožbo, če hoče – po domače povedano, briga jih. In če bi se z njihove strani omalovaževani avtor slučajno le odločil, da na sodišču dvigne predpražnik podjetja, pod katerim je skrito plagiatorstvo, se ti brezobzirni mali bogovi zanašajo na finančno premoč ter na izkušnje iz prakse s sodnimi postopki, ki se vlečejo v nedogled.

Potuhu pa jim daje tudi ministrstvo za kulturo, kjer se oškodovanega avtorja na hitro otresejo s tem, da ga usmerijo na Urad za intelektualno lastnino, ki je na gospodarskem ministrstvu, kar očitno kaže na brezbržen odnos kulturnega ministrstva do kulturnikov in do intelektualne lastnine, ki je bila tako ali drugače izmaličena.

In če se ob vsem tem kdo od pisateljev nazadnje le odloči postaviti zase in za svoje hudo kršene avtorske pravice – kot je zaščita zamisli, idej, zbirateljskega avtorskega gradiva za literarna dela, spoštovanje določil avtorskih pogodb, neupravičenost predelave avtorskega dela, kraja intelektualne lastnine ali nespoštovanje avtorjevih moralnih in materialnih pravic –, se mora torej povsem sam spoprijeti s krepkim plenilcem, ki ga brani močna značka obrambe, ali pa v sebi potlačiti krivico in se vdati.

Se morda zato oškodovani slovenski ustvarjalci večinoma zgrbijjo vase in se pustijo potisniti v kot ter hkrati podležejo še razpredanju okolice, da z iskanjem pravice na sodišču ne bodo zmagali, da rinejo z glavo skozi zid, da se bo vleklo leta in tako naprej, namesto da bi se zavzeli za svoje pravice iz ustvarjalnosti in pognali *Zakon o avtorskih pravicah* v življenje? Avtorjeva ustvarjalna sposobnost je namreč njegova najdragocenejša lastnina, najsi po idejni, izvirni, čustveni in ne nazadnje tudi po eksistenčni plati, vendar je pri nas kršenje avtorskih pravic še vedno tabu tema.

A ker ima kulturno ministrstvo prevezo čez oči in ni tam najti nikogar, ki bi se tako ali drugače zavzel za oškodovanega kulturnika, mu pomagal v borbi za njegove avtorske pravice oziroma za varstvo ustvarjalnosti in poplačilo krivice in ker niti Urad za intelektualno lastnino nima kaj dosti svojih pristojnosti, to daje prepuščeno tem in onim plenilcem intelektualne lastnine, ki imajo nekaznovano speljane obvoznice mimo *Zakona o avtorskih pravicah*.

NIMA VSAK ODVETNIK LEVJEGA SRCA

In čeprav so v slovenskih, pa tudi v veljavnih pravnih aktih Evropske unije uzakonjene avtorjeve pravice iz ustvarjalnosti, se slovenske zgodbe o zlorabi intelektualne lastnine večinoma končajo v škodo opeharjenih ustvarjalcev. Mar to pomeni, da se je na Slovenskem zataknilo tudi na tej točki in se dela z intelektualno lastnino in z avtorskimi pravicami kakor komu drago?

Ko se zgodi, da mora avtor dokazovati povzročeno mu škodo na avtorskem gradivu, bi, nazorno povedano, mlinar z lahkoto dokazal, da ni moke brez pšenice, ter pek, da ni kruha brez moke, težje pa je pisatelju argumentirati, da ni knjige brez izvirne ideje, zbiranja gradiva, osnutkov in šele za vsem tem pisanja rokopisa, ter da se neponovljivega izvirnega avtorskega gradiva ne da kupiti v trgovini.

Kaj pravzaprav storiti, ko se ustvarjalec znajde v turobnem prostoru brez moralnih načel in

poštenja in se je primoran boriti za svoje pravice? Kajti to ni razigrana igra, v kateri se za šalo zmaguje ali izgublja, ampak pomeni trpljenje za oškodovanega ustvarjalca, stres ter finančne in čustvene pritiske in v določenem trenutku celo zlomljeno srce. Prej ali slej se bo pravičnost res postavila na pravo mesto, v kolikor ni pravna država v okvari, seveda, vendar težko brez temeljitega poznavanja zakonov in brez odvetnika. Če pa se zgodi, da odvetnik že na začetku slabo zastavi svoje delo in ne pokaže resnične zagnanosti, postane borba za pravičnost zgolj drag podvig, ki se pogosto sprevrže v poraz, a vendar si odvetnika zaradi ponižnosti marsikdo kljub temu ne upa zamenjati. V Sloveniji res ni veliko odvetnikov levjega srca, vendar jih je treba poiskati.

JE BILA NAJPREJ KURA ALI JAJCE?

Sodni mlini res meljejo počasi, toda vsaka pot na sodišče se prej ali slej konča, ali kot svitanje pravice ali kot mrmranje sodbe v prid krivici, ki ji ni mar, če je kdo nezakonito tako ali drugače posegel v avtorjevo lastnino ter jo samovoljno pomendral. Pravica ima res zakrite oči in kdo ve, kolikokrat je že zardela, sodni časovni zamiki pa še poglobljajo škodo na avtorjevi intelektualni lastnini ali na njegovem avtorskem gradivu, v katerega je nekdo nezakonito posegel.

A da je gradivo sploh obstajalo, je na sodišču skrajno težko dokazati, kaj šele ovrednotiti, saj celo vodenje sodnih avtoritet o tem, kako nastaja avtorsko delo, pa tudi o merilih ugotavljanja tovrstne škode in njenega poplačila avtorju, ni dorečeno in se zato lahko hitro zgodi, da se zaradi kršiteljevega megljenja izgubi smoter avtorjeve odškodninske zgodbe.

In tako si Slovenija navkljub *Zakonu o avtorskih pravicah*, po katerem se zgledujejo tudi druge evropske države, še vedno ni na jasnem, ali je bila prej kura ali jajce. Le kaj bi na vse to rekel Stanko Bloudek, če bi kdo zmečkal in vrgel v koš papirnato vrečko, ki mu je bila slučajno pri roki za idejno skico skakalnice v Planici, ali pa bi jo kdo celo predstavil kot svojo, če bi mu ta dragoceni »škrnicelj« prišel v roke?

MARINKA FRITZ KUNC ima status svobodne novinarki in pisateljice od leta 1989.

pogledi

naslednja številka izide
28. maja 2014NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:080 11 99, 01 47 37 600,
www.pogledi.si ali narocnine@delo.si

THOMMAGE PENGOV: »KO SE VRNEŠ, SI SAM.«

Prekleta usoda! Namesto da bi Pengov umrl mlad, recimo leta 1976 pri sedemindvajsetih, od impregnacije z alkoholom in drogo, od zanikanja dileme med krotkim ali kratkim življenjem, tri leta po izidu *Odpotovanj*, je dočakal petinšestdeset let in se pustil od znotraj požreti bolezni.



FOTO PRIMOŽ ZRNEC

MARKO CRNKOVIČ

Predstavljam si celo – da ne rečem potihem želim –, da bi bil Pengov nekega dne po *Odpotovanjih* vzel v roke električno kitaro. Farizeji bi ga zmerjali z judežem!

In še bolj prekleta! Lani jeseni sem imel z njim prvi in edini stik v majhnem, zanikrnem Mercatorju nasproti Hale Tivoli. Neopazen človek, ki je stal pred mano v vrsti pred blagajno, me je očitno prepoznal in mi prijazno, tiho rekel: »Dober dan, gospod Crnkovič.« Bil je Pengov. Bilo mi je nerodno – Tomaž Pengov himself mene titulira z »gospodom Crnkovičem«! V zadregi sem z nasmehom odzdravil in razmišljal, ali naj mu rečem, da sem njegov fan. Pa mu nazadnje nisem. Kaj bom jaz njemu razlagal, da sem fan! Ali ni logično, da sem? Bi me sicer sploh pozdravil, če bi mislil, da nisem? Pozneje me je prešinilo, da je mogoče on moj fan, ampak to bi se mi zdelo še bolj turobno.

Na to bežno srečanje sem se spomnil ob branju nekrologa Pengovu Miljenka Jergovića. V njem citira Witolda Gombrowicza: »Kadar na ulici srečam umetnika, grem na drugo stran. Umetnik mora biti sam.« Odšel sem s slabim občutkom. V trgovini sva se še nekajkrat srečala in se vedno nasmehnila drug drugemu.

Pengova ne morem obravnavati brez nostalgije. *Odpotovanja* je bilo preprosto treba imeti. Ciljna publika ponatisa te plošče (1981) so bili preveč pametni gimnazijci kot jaz: da nam je vseh Jani Kovačič, je bil samo del naše intelektualne poze, medtem ko pa ne bi niti v sanjah priznali, da nam je v resnici bolj vseh Moni Kovačič.

S kantavtorstvom sem vedno imel probleme, zato naj ga za začetek po svoje definiram: gre za pretežno resnobno, monodramsko, unplugged pop glasbo z literarnimi ambicijami v kombinaciji s kitaro.

Ko sem prvič naletel na besedo »kantavtor«, sem bil sto procenten, da glede na predpono etimološko izvira iz angleščine. Toda v resnici prihaja iz italijanščine: »cantautore«. Slovanska definicija je v bistvu besedilo Tota Cutugna iz leta 1983: »Lasciatemi cantare con la chitarra in mano ...«.

V materinščini pop glasbe se kantavtorju reče singer-songwriter. To je dovolj natančen opis. Je pa tudi zgovorno, da v tako praktičnem jeziku, kakršen je angleščina – in ravno za pop termin –, ne obstaja kaj krajšega in bolj metaforičnega.

Vsi kantavtorji so bili vedno malo mit – kar pomeni, da je bil njihov glasbeni, politični, literarni pomen, ki so jim ga maloštevilni, toda vplivni in vztrajni followerji pripisovali, večji od dejanskega. Po drugi strani pa ravno ta diskrepanca dokazuje, da je človek, ki poje svoje pesmi in se pri tem spremlja na akustično kitaro, na vsak način nekaj podobno arhetipskega kot tisti z električno kitaro, ki v večji in bolj ojačeni zasedbi bolj agresivno in erotično ter manj angažirano in literarno razveseljuje še širše ljudske množice.

Pengova sem skratka prvič slišal v letih, ko sem bil še posebej dojemljiv za glasbene mite. Če je nekdo, ki sem mu zaupal, rekel, da je neka glasba dobra, potem je bila dobra in pika. Nisem ravno taboril pred trgovino, da jo odprejo, toda *Odpotovanja* (1973) sem kupil takoj ob izidu ponatisa leta 1981, tega se še dobro spomnim. Očitno je bil Pengov zame že referenca, čeprav ostajajo podrobnosti moje takratne informiranosti in razgledanosti dokaj obskurne – zlasti tisti del, ki se nanaša na slovensko in jugoslovansko pop glasbo. Bijelo dugme, Teška industrija, Smak – vse te epizode sem že zdavnaj prerasel. V začetku osemdesetih let niti Buldožerji niso več bili to, kar so bili. Že nekaj let prej sem začel poslušati jazz (free jazz) in West Coast rock, psihedelijo, Zappo – in z roko v roki s tem je prišel skoraj brezrezervni prezir do katere- in kakršnekoli slovenske in jugoslovanske pop glasbe.

To je trajalo še celo desetletje in več. Ravno toliko, da sem poznal Azro, EKV in Šarlo Akrobata in Idole, ampak v resnici me to ni zanimalo. Prvi domači bend, ki sem ga začel spet spremljati, so bili – guess who! – Laibachi.

KAR ZADEVA JUGOSLOVANSKE KANTAVTORJE, JE ZUNAJ ČASA IN NAD NJIM OBVISELA SAMO GLASBA TOMAŽA PENGOVA.

Ne vem, kje sem to prevzvišenost v psihološkem smislu sploh pobral, a dejstvo je, da je bila konceptualna in da je imela v svoji nereflektiranosti tudi ne vem kakšno politično podlago. Ménila se je lahko samo s še bolj popolno averzijo do punka, vendar je ta bila nagona, tako rekoč visceralna.

Kar zadeva jugoslovanske kantavtorje, je takrat šlo marsikaj čez moj gramofon, nekatere sem poslušal tudi v živo: Tomaž Domicelj, Jani Kovačič, Drago Mlinarec, Ibrica Jusić, Marko Brecelj in Ivan Volarič Feo, Tomaž Pengov.

Zunaj časa in nad njim pa je obvisela samo glasba Tomaža Pengova. To mi je danes jasno.

Na koncertu sem bil presenečen, kako prezentna se mi je zdela glasba – vsaj nekatere skladbe –, ki je nisem poslušal najmanj trideset let in ki sem jo vmes le tu in tam kdaj nenačrtno slišal. Razmišljal sem o poeziji in glasbi: je bil Pengov pesnik s kitaro ali rocker, ki je znal pisati besedila? Vsekakor, oboje.

Na spominskem koncertu je bilo Pengovove glasbe veliko, morda še preveč – no, ne same glasbe, temveč izvajalcev. Nekateri bi lahko pogrešali, večina pa je bila izvrstnih – še zlasti Boštjan Narat, Lado Jakša, Ana Pupedan, Bojan Drobež, Hulahoop in Ksenija Jus.

Organizator Jani Kovačič si je za veliki finale omislil all-stars izvedbo *Pegama in Lambergarja*. To je izpadlo malo čudno. Če odštejem nekatere tolkalce in Draga Mlinarca, ki je kot kak penzioner skakal naokrog in fotografiral nastopajoče, je v oči bilo predvsem to, da so vsi – ampak res vsi! – brali besedilo z listkov. Kakšen je zdaj to hommage, pri katerem nastopajoči ne znajo besedila na pamet? Resda je skladba zelo dolga, ampak vseeno.

Pa še nekaj.

Vrhunec Pengovu posvečenega večera v Kinu Šiška morda sploh ni bil glasben, ampak literaren – pravzaprav publicističen, če ne celo retoričen. To je bila zgodba o tem, če lahko tako rečem, kako je umrl Tomaž Pengov – povedal jo je Boris A. Novak. Redko zavlada v dvoranah takšna tišina, da bi bilo mogoče slišati polzenje solz po licih. To je uspelo prijatelju, ki je bil ob umirajočem v njegovi zadnji uri. Malo po tem, ko da je Pengov zadnji vdihnil – ne izdihnil! –, je Novak odprl okno in hotel spustiti lepo dušo ven. Pa ni šla, ker je nekoga še čakala. In res, nekdo je še prišel.

Slovenci so očitno boljši za spominske prireditve kot pa za pisanje nekrologov. Ko je Pengov umrl, je bil v slovenskih medijih o njem napisan le en sam res dober, omembe vreden tekst. Pri vseh njegovih umetniških in literarnih fanih je nenavadno (in zgovorno), da ga je napisala Danaja Lorenčič, intelektualno in generacijsko iz povsem drugačnih krogov. (Drugega je na svoji spletni strani napisal, kot rečeno, Jergović.)

Moj greatest hit večera je bil Boštjan Narat. Ko je pel: »Med glasbo in njeno tišino, / med senco in njenim telesom, / med žensko in njeno lahko stopinjo / čutiš pot med besedo in molkom / in zemlja, na katero si stopil, / je vzela del potovanja, ko se vrneš, // si sam«, sem sredi tistega dolgega, predolgega premolka med »ko se vrneš« in »si sam« natanko vedel, kakšen bo naslov tega teksta. V *nasmehu nekega dneva* je bila moja najljubša pesem z *Odpotovanj* že pri devetnajstih – in zelo dobro se spomnim tega dolgega, predolgega premolka med »ko se vrneš« in »si sam«. Takrat tega nisem znal najbolje razumeti, toda ta verz je tako prekletu dobro zvenel!

Danes vem. Ko se vrneš, si sam. Nekam moraš odpotovati – zato, da si potem sam. Šele potem lahko ugotoviš, kaj je mit in kaj je res.

Aja, pa Siddharta bi morala posneti svojo verzijo *Nasmeha*. Pa Jan Plestenjak tudi. ■

SPOMINSKI KONCERT

Hommage Pengov

VEČ IZVAJALCEV

KINO ŠIŠKA, 24. 4. 2014

Yukio Mishima: Moderne nò igre
Prevod Marija Javoršek po francoskem prevodu
Marguerite Yourcenar
Režija Mateja Kolečnik
Na fotografiji Luka Cimprič
Stalno slovensko gledališče Trst
Premiera 9. 5. 2014
Foto Luca Quaia

