



21. LIFFE

☞ **Vodič po Ljubljanskem
mednarodnem
filmskem festivalu**

Prostori samote niso
prostori samosti

☞ **Pogovor s fotografom
Milanom Pajkom**

Kam je izginil
delavski razred

☞ **Pretresljivi
dokumentarec
Maje Weiss**

Verzi so se ustvarjali sami

☞ **Pogovor s klasičnim
filologom Kajetanom
Gantarjem**



FRANKFURT POU

Frankfurt po Frankfurtu

24. prodajna razstava knjig

Knjigarna Konzorcij, Ljubljana

15. – 20. novembra 2010

od 9. do 19.30. ure

Letos v razširjeni Knjigarni Konzorcij

Frankfurt po Frankfurtu bo letos prvič potekal v prostorih knjigarne Konzorcij. Že do sedaj največja knjigarna v Sloveniji je namreč še večja! Knjižne police Konzorcija se po novem razprostirajo na več kot 1.000 m² površine. Frankfurt po Frankfurtu je izvrstna priložnost, da razširitev Konzorcija proslavimo skupaj z vami, našimi zvestimi kupci.

Prisrčno vabljeni!



Knjige na razstavi so naprodaj z 10 % popustom!

konzorcij@mk-trgovina.si

www.emka.si/fpof



Mladinska knjiga
TRGOVINA

Knjigarna Konzorcij

Medijski partner

pogledi

Projekt je podprla JAK RS

JAK

**KNJIGA
MOJA
DRAGA**



DOM IN SVET 4-5

ZVON 6-14

👉 Z režiserko in scenaristko **Majo Weiss** se je o njenem dokumentarcu *Kam je izginil delavski razred?* pogovarjala **Agata Tomažič**. Ob razstavi in knjigi *Prostori samote* fotografa **Milana Pajka** je avtorja intervjuvala **Vesna Teržan**, njegovo delo pa ocenjuje **Vladimir P. Štefanec**. O slovenskem mladinskem filmu ob premieri *Gremo mi po svoje* režiserja **Miha Hočevarja** piše **Samo Rugelj**, z ravnateljem Francoske nacionalne knjižnice **Brunom Racineom** pa se je ob njegovem obisku v Ljubljani pogovarjala **Agata Tomažič**.

Mojca Menart ocenjuje izvedbi dveh Mahlerjevih simfonij na zaporednih koncertih orkestra Slovenske filharmonije, **Katja Čičigoj** pa komentira dva simpozija in gostujoče predstave na letošnjem festivalu Borštnikovo srečanje.

LIFFE 15-21

VODIČ PO FESTIVALU

120 filmov, od tega 95 celovečernih in 25 kratkih, 294 projekcij, 12 programskih sklopov, 7 kinodvoran v Ljubljani in Mariboru, 4 nagrade ... so številke zadnjih let gotovo največje kulturne prireditve v državi, ki jo vsakokrat obiše skoraj 50 tisoč gledalcev. Kako se znajti med filmi, od katerih večine ne bo nikoli več na platna domačih kinematografov? **Špela Barlič, Ženja Leiler, Matic Majcen** in **Denis Valič** so se potrudili, da bi vam bila letošnja navigacija po festivalu vsaj malo lažja. Seveda pa imajo vsake oči svoj ... film. 👉

RAZGLEDI 22-23

Vid Simoniti - George Orwell: Na robu in na dnu v Parizu in Londonu
Jani Virk - Jose Ortega y Gasset: Opazovalec
Marko Žuraj - Nataša Podgoršek: Slovensko-hrvaška vzajemnost



DIALOGI 24-27

👉 Verzi so se ustvarjali kar sami

Pogovor s klasičnim filologom Kajetanom Gantarjem

»Ker dobre sreče ni postavljaj nad modrost«

Zapis **Marka Marinčiča** ob jubileju Kajetana Gantarja

KRITIKA 28-29

KNJIGA: Goran Vojnović: Ko Jimmy Choo sreča Fidela Castra (Tina Vrščaj)

KNJIGA: Erica Johnson Debeljak: Prepovedani kruh (Barbara Jurša)

KINO: Socialno omrežje (Denis Valič)

ODER: Sci-Fi (Ksenija Zubković)

ODER: Pod zvezdami (Polona Balantič)

RAZSTAVA: Vizualni birokrati (Asta Vrečko)

KONCERT: Kontrasti (Aljoša Škorja)

BESEDA 30

Boštjan Tadel: Referendum(i) na dan državnosti



SVETOVNA
PRESTOLNICA
KNJIGE
WORLD
BOOK
CAPITAL
LJUBLJANA 2010

pogledi štirinajstdnevnik za umetnost, kulturo in družbo

Pogledi ISSN 1855-8747
 Leto 1, številka 16

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

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
 PREDSEDNIK UPRAVE: Jurij Giacomelli
 TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
 FOTOGRAFIJA NA NASLOVNICI: Ajda Schmidt

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

Število natisnjenih izvodov 34.000
 NAROČNINE IN REKLAMACIJE
 TEL. 080 11 99, (01) 4737 600
 e-pošta: narocnine@delo.si

OGLASNO TRŽENJE
 aline.belinger@delo.si
 TEL. (01) 4737 540
 sonja.juvan@delo.si
 TEL. (01) 4737 515

Pogledi izhajajo tudi kot priloga naslednjim časopisom v zamejstvu: Primorski dnevnik (dnevnik Slovencev v Italiji), Novice (slovenski tednik za Koroško) in Nedelja (list Krške škofije).

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



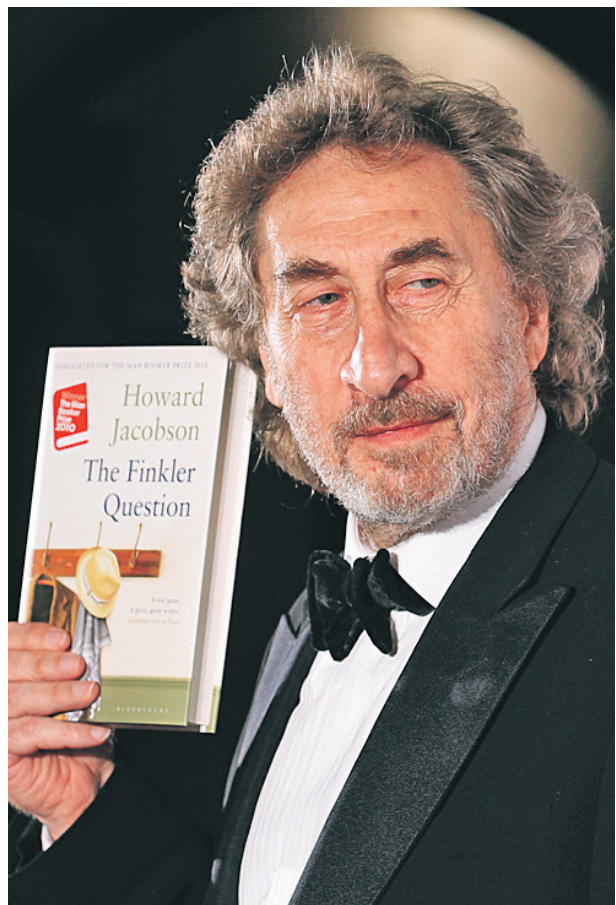
Mestna občina
Ljubljana

k u l t u r a
 republika slovenija
 ministrstvo za kulturo

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

BOOKER, KAJ JE TO?

V tednu po razglasitvi letošnjega dobitnika bookerja, romana *The Finkler Question* britanskega avtorja Howarda Jacobsona, je bilo prodanih kar 12.649 izvodov. *The Bookseller* poroča, da je roman doživel največje povečanje prodajnosti po prejemu nagrade, odkar obstajajo evidence, in tako prehitel *Belega tигра* Aravinda Adige, ki je rekord postavil leta 2008. Bloomsbury, Jacobsonov sedanjí založnik, ima ta hip po angleško govorečih trgih v prodaji 200 tisoč izvodov romana, pri založbi Random House pa nameravajo januarja 2011 v zbirki Vintage Classic



Howard Jacobsen na letošnji podelitvi bookerjeve nagrade

ponatisniti Jacobsonov roman *Kalooki Nights* iz leta 2006, ki je bil prav tako nominiran za bookerja.

Sprehod po ljubljanskih knjigarnah, kjer na povpraševanje po Jacobsonovem romanu odgovarjajo, da je knjiga prodana, in čakajo na novo pošiljko, ustvarja vtis, da slovenski bralci sledijo tujim nagradam in nagrajene naslove kupujejo v velikem številu, še preden izidejo v slovenščini. Številke pokažejo, da je občutek zavajajoč, saj so v knjigarnah Mladinske knjige doslej prodali natanko pet izvodov nagrajenega romana in tako razprodali naročene, novo naročilo pa bo na prodajne police v naslednjih dneh dodalo še 30 izvodov.

Andrej Ilc, vodja uredništva Mladinske knjige, sodi, da je daleč najbolje prodajan booker v slovenščini in tudi sicer *Pijevo življenje* Yanna Martella, vendar k temu ni prispevala samo presenetljiva bookerjeva nagrada, temveč predvsem avtorjev odmevni obisk v Sloveniji in to, da se je v tem primeru okus žirije pokril z okusom širšega kroga bralcev, zato pa velja roman za enega najspornejših dobitnikov nagrade. Sicer je po njegovem mnenju nagrada priporočilo za branje, ki je relativno in odvisno od avtorja, saj med dobitnike bookerja sodijo tako klasiki, kot so *Otroci polnoči*, *Ostanki dneva*, *Angleški pacient* in *Sramota*, kot tudi romani, ki so povsem utonili v pozabo. Pri Cankarjevi založbi bo tako prihodnje leto v broširani izdaji izšel ponatis tako imenovanega bookerja vseh bookerjev, romana *Otroci polnoči* Salmana Rushdieja, pred kratkim pa so v žepni izdaji ponatisnili tudi roman Arundhati Roy *Bog majhnih stvari*.

»Prodaja knjig, nagrajenih z bookerjem, po naši oceni ne odstopa bistveno od prodaje drugih kakovostnih romanov, tuje in mednarodne nagrade, naj so še tako ugledne, v slovenskem prostoru očitno nimajo velike teže, večina bralcev teh nagrad niti ne pozna,« meni glavna urednica založbe Modrijan Bronislava Aubelj. Pri Modrijanu so letos izdali *Belega tигра*, v prihajajočem letu pa načrtujejo izid romana *Oscar in Lucinda* Petra Careyja, ki je bil z bookerjem nagrajen leta 1988. Nad prodajo prevodov bookerjevih nagrajencev pa se vsekakor ne morejo pritoževati pri založbi Učila, izmed zadnjih desetih nagrajencev so pri tej založbi izdali štiri, nazadnje *Slepega morilca* Margaret Atwood, za katerega je avtorica prejela nagrado leta 2000, in je skoraj razprodan. Izmed nagrajenih romanov v zadnjih desetih letih sicer na policah v slovenskem prevodu ne najdemo samo še treh romanov, eden izmed njih je lanski nagrajenec *Wolf Hall* Hilary Mantel, nobena izmed založb, ki so izdale preostalih sedem prevodov, pa zdaj ne načrtuje prevoda *The Finkler Question*. T. T.

THE WALL DANAŠNJIH DNI?

Odkar se je na popsceni pojavila nedvomna zmagovalka absurda Lady Gaga, ki združuje spevne popevke, drzna oblačila in provokativne videospote, so se emtivijevski zvezdniki znašli v krizi. Lady Gaga je namreč porazila vse: je bolj drzna, bolj nora in bolj inovativna, za povrh pa se zanjo zanima največ oglaševalcev. Ker naj bi bilo delo Lady Gaga umetnost, so tudi drugi emtivijevski izvajalci začutili notranji klic po ustvarjanju. Že tako ali tako se radi nazivajo z besedo *artist*, umetnik, a zdi se, da v svojo umetnost verjamejo bolj kot kadar koli prej.

Prvi se je Lady Gaga s svojo umetnostjo ob bok postavil hiphoperski zvezdnik Kanye West. Ta je pred leti zaslovel s popevko *Gold Digger*, ki v sočnem jeziku opisuje razvade in navade koristolovskih deklet in njihov vpliv na moške. Temnopolti triinidesetletnik je od leta 2004 izdal štiri studijske albume, odprl verigo restavracij, poskrbel za nekaj škandalov, oblikoval oblačila, dobil več deset glasbenih nagrad, od tega 14 gremijev, in vsako leto zaslužil med 17 in 30 milijonov dolarjev. A ker ni le temnopolti glasbeni milijonar, temveč tudi občutljiva umetniška duša in skoraj intelektualec med svojimi stanovskimi kolegi, se je odločil posneti kratek film.

Petintridesetminutni film z naslovom *Runaway* želi biti, kot je West povedal za BBC, sodobna različica glasbenih filmov *Purple Rain* (Prince), *Thriller* (Michael Jackson) in *The Wall* (Pink Floyd), zaznamovali pa naj bi ga tudi Fellinijevi in Kubrickovi filmi ter slikarstvo Picassa in Matisa. Vsaj idejnih vplivov prvih treh ni težko najti, režijske in slikarske vzporednice pa verjetno vidi le West sam. Film, ki vizualizira devet pesmi z Westovega prihajajočega albuma *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, so premierno predvajali v Parizu in Londonu (kot da bi le Evropa lahko razumela umetniško vrednost projekta), 23. oktobra pa so ga simultano predvajali na več glasbenih televizijah. V prvih dneh po objavi na spletnem strežniku Youtube si je več različic filma ogledalo skoraj pet milijonov ljudi.

Zgodba, skoraj brez dialogov, pripoveduje o ženski feniksu, v katero se zaljubi Kanye West, a se njuna ljubezen ne

udejanji zaradi sveta, kjer ne sprejemajo drugačnih. Večina blogerjev in udeležencev spletnih klepetalnic je nad filmom navdušena, filmski kritiki si za zvezdnikov najnovejši projekt še niso vzeli časa. Če ne drugega, bo dobra promocija za prihajajoči album. M. G. R.



Kanye West na podelitvi grammyjev leta 2008

od 3. 11. do 17. 11.

RAZSTAVA

Rdeče, črno in mrtvi

V čast praznovanja dneva mrtvih, intimno ljubljeneh in slavnih so v mariborski Kibli odprli fotografsko razstavo Gorana Bertoka *Rdeče in črno*. Razstava, ki nadaljuje avtorjevo raziskavo postmortem, je del sporeda ljubljanskega festivala Fotonični trenutki – Mesec fotografije 2010 in bo na ogled do 15. novembra.

Knjige v plamenih v Kresiji

V ljubljanski Galeriji Kresija bodo 16. novembra odprli razstavo Jožeta Spacala *Knjige v plamenih*. Knjige so v zgodovini človeštva nastopale kot zakladnice znanja, latinski koren samostalnika knjiga – *liber* pa sovпада s pridevnikom *svoboden*, kar knjigi dodaja še eno od razsežnosti, razmišlja kurator Miha Colner. Jože Spacal se tematike gorečih knjig loteva z izraznim jezikom grafike, akrilnih slik in mozaikov.

Motel Balkan v Samoborju

Do 14. novembra si je v Fotogaleriji Lang v Samoborju mogoče ogledati *Motel Balkan*. Fotografije Janeta Štravs so daleč od ilustrativnih potopisnih utrinkov, Štravs v svoj objektiv lovi detajle, nabite s simboliko. Sicer pa Štravs razstavlja tudi v Ljubljani, kjer je v Galeriji Fotografija do 6. novembra na ogled razstava njegovih portretov zadnjih petih let z naslovom *Too much, too little*.

Giacomelli odprl svoja vrata

V Vidmu, v tamkajšnjem etnografskem muzeju, ki deluje v mestni palači Giacomelli, so konec oktobra odprli prenovljeno stalno zbirko o življenju Furlanov, predstavljene pa so tudi šege in navade tamkaj živečega slovensko govorečega prebivalstva.

Ptice in umetnost na lehnjaku

V Bežigrajski galeriji v Ljubljani je na ogled razstava Maje Šubic *Umetnost ptic/Arte de Pajaros*. Slikarko je navdihnil Darwinov dnevnik, izhodišče za tokratno razstavo pa je pesniška zbirka čilskega nobelovca Pabla Nerude *Arte de Pajaros*. Posebnost je, da Maja Šubic svoje umetnine ustvarja na lehnjaku in da so zanimivo poigravanje z naravoslovno ilustracijo.

ODER

Cimet v Španskih borcih

V moščanskem hramu kulture v Ljubljani bo 9. novembra gostovala srbska plesna skupina Bitef teater s predstavo *Vonj cimeta*. 11. novembra bo underground glasbenik in umetnik iz Tuzle Damir Avdić tam predstavil svoj roman *Enter džehenem*, »poulični in glasbeno antološki pogled na generacijo, ki je živela v povojnem obdobju brez vojne, a tudi brez miru«, 18. novembra pa bo Esad Babić v ciklu pogovorov *No pasaran* gostil prvo slovensko poklicno boksarko, 18-letno Tjašo Kolar z Raven.

Igralci berejo romane

V okviru Ljubljane, svetovne prestolnice knjige, bodo 4. novembra v Miniteatru igralci brali romane. Nastopil bo Redjep Mitrovitsa, prvak gledališča La Comédie-Française iz Pariza, ki bo bral Jeana Geneta.

Giselle v Mariboru

V SNG Maribor bo 5. novembra premiera baleta *Giselle*, dela francoskega skladatelja Adolpha Adama, ki sodi med najbolj priljubljene klasike baletnega repertoarja. Tokrat v koreografiji Rafaela Avnikjana in z dirigentko Alice Farnham.

Glej: V imenu ljudstva

V gledališču Glej v Ljubljani bo 4. novembra premiera predstave *V imenu ljudstva!*, ki se osredotoča na položaj umetnika in umetniške svobode v sodobnih družbah. Koncept in režija sta delo Jureta Novaka, med snovalci avtorskih prizorov so Eclipse, Matjaž Pikalo, Breda Smolnikar, TAKO in Ive Tabar, Goran Vojnović. Dan po premieri bo okrogla miza *Med umetnostjo in cenzuro*, ki jo bo vodil Grega Bulc.

Pastir na GR

Na Gospodarskem razstavišču v Ljubljani bo 5. novembra premiera mladinske opere *Pastir* v produkciji ljubljanske SNG Opere in baleta (ponovitvi bosta naslednji dan v Cankarjevem domu). Gre za krstno izvedbo dela slovenskega skladatelja Petra Šavlija, ki je napisal tudi libreto. Pod koreografijo se podpisuje Tanja Pavlič.

Ban in Cavazza v Luninih menah

Na malem odru ljubljanske Drame bo 5. novembra premiera igre Sama Sheparda *Lunine mene*, v kateri bosta zaigrala Ivo Ban v vlogi Byrona in (kot gost) Boris Cavazza

v vlogi Amesa. »Melanholična drama o dveh prijateljih, ki ju ne družita le dolgoletna privrženost in zaupnost, temveč tudi zavist in tekmovalnost,« so zapisali v predstavitvenem besedilu.

PREDAVANJA

O bogastvu v skednju

V skednju Škrabčeve domačije bodo 5. novembra o Adamu Smithu in *Bogastvu narodov* razpravljali Bernard Brščič, Bogomir Kovač, Igor Pribac in Neda Pagon.

Sveti duh na Besedni postaji

Na Besedni postaji (Modra soba v petem nadstropju ljubljanske FF) boste 3. novembra lahko prisluhnili pogovoru z glasbenikom, glasbenim urednikom, zapisovalcem in izvajalcem istrske glasbe Emilom Zonto, ki je pred kratkim izdal knjigo *Od Svetega duha in nazaj*. Beseda bo tekla o istrski kulturi, predvsem glasbeni dediščini.

Svetlana Makarovič med klasiki

V Trubarjevi hiši literature v Ljubljani bo 3. novembra znanstveni simpozij Svetlana Makarovič – sodobna klasika.

FESTIVAL

Ana Plamenita pod gradom

Na poteh do Ljubljanskega gradu bo 12. in 13. novembra potekal drugi festival ognjenih ambientov Ana Plamenita. Osrednja tema letošnje ognjene instalacije je priprava zmajevskega gnezda in prireditelj, Gledališče Ane Monro, poziva vse, ki imajo zamisli, kako s svojo ognjeno instalacijo popestriti grajski grič, naj to sporočijo na ana.monro@kud-fp.si.

KONCERT

Godalni kvartet Acies

V okviru cikla Festine bo avstrijski godalni kvartet Acies 5. novembra nastopil v mariborski Unionski dvorani, 6. novembra v lendavskem kulturnem domu in 7. novembra v Slovenski filharmoniji v Ljubljani.

Poezija, glasba in radio

Tretji program Radia Slovenija Ars vabi na javno radijsko prireditev *Arsov večer poezije in glasbe*, ki bo 12. novembra ob 19. uri v glasbeni šoli v Cerknem. Nastopili bodo Neža Maurer, Boris A. Novak, Ljoba Jenče, Boris Šinigoj.

SEJEM

Sejem v muzeju

V atriju Narodnega muzeja v Ljubljani bo od 9. do 11. novembra potekal muzejski knjižni sejem, kjer bo svojo knjižno produkcijo zadnjih treh let predstavilo 35 slovenskih muzejev in galerij ter muzejske organizacije: Slovensko muzejsko društvo, Slovenski odbor ICOM in Skupnost muzejev Slovenije.

Argentina na Frankfurtu

Prodajna razstava sodobne tuje knjižne produkcije Frankfurt po Frankfurtu bo letos med 15. do 20. novembrom, in sicer prvič v ljubljanski knjigarni Konzorcij, ki se bo po novem razprostirala na kar tisoč kvadratnih metrih. Častna gostja bo Argentina.

FILM

Dogma in molk v Kinoteki

V Slovenski kinoteki je prvi novembrski teden posvečen gibanju Dogma 95 in predvajali bodo filme *Praznovanje*, *Idioti*, *Mifune*, *Ljubimci*, *Italijanščina za začetnike* in *Od pri srce*. Od 9. novembra naprej bodo ob torkih spet na sporedu nemi filmi.

ZA OTROKE

Vizualni birokrati od mladih nog

V Umetnostni galeriji Maribor bosta 6. in 13. novembra ob razstavi *Vizualni birokrati* potekali ustvarjalni delavnici za otroke, katerih udeleženci bodo spoznavali materiale, ki jih Žiga Kariž, Alen Ožbolt in Bojan Gorenec uporabljajo pri svojem umetniškem izražanju.

Sam sem eden od redkih feministk, ki jemljemo feminizem in borbena gesla še vedno resno.



Dr. Lev Kreft
v *Objektivu o svoji borbeni naravi*.

OVCI V KLINOPISU, BIBLIJA NA ČIPU

Kako spraviti 1.278 knjig v tri vitrine? Nič lažjega, ker so knjige, ki so še do 5. decembra na ogled v Mestnem muzeju v Ljubljani, komaj kaj večje od otroške dlani. Najbrž bi jih brez pretirane gneče lahko spravili v eno ali dve kartonasti škatli, v kakršnih knjige po navadi preživijo selitve. Tudi knjižice na razstavi *V majhnem plašču besed* so se pred kratkim preselile, vendar so pri tem z njimi gotovo ravnali bolj previdno in skrbno: gre namreč za zbirko dr. Martina Žnideršiča, zaslužnega profesorja z oddelka za bibliotekarstvo, informacijsko znanost in knjigarstvo ljubljanske Filozofske fakultete. Dr. Martin Žnideršič se je miniaturne dragocenosti, zbrane v več desetletjih, v letu, ko je Ljubljana svetovna prestolnica knjige, odločil podariti muzeju.

In tako obiskovalce že ob vhodu v razstavno sobano pozdravita začetek in konec, združena v osvetljeni zidni vitrini, ločeni od preostalih: sumerska glinena ploščica s klinopisnimi znamenji (»potrdilo templja o prejetju dveh ovac, ki ga je Intaea izstavil Abbashagahu«) in zlati križ s *Svetim pismom*, zgoščenim v enem samem računalniškem čipu, nič večjem od (otroškega) nohta. Prva kot predhodnica, drugi kot grobar knjige (*Sveto pismo* na čipu sicer nosi letnico »izdaje« 1979, a po treh desetletjih je več kot jasno, da gre razvoj knjig v digitalno smer). Toda vmes so še tri vitrine knjižic, manjših in večjih, a nikoli tolikšnih, da jih ne bi vsepovsod mogli s sabo nositi v žepu. Kar te vedno spremlja, pa mora biti nekaj posebnega ali vsaj vsestransko uporabnega: v bivši Sovjetski zvezi in njenih satelitih, kjer

je produkcija miniaturnih knjig cvetela, so si to razlagali po svoje in v malem formatu tiskali državne himne in druge politične slavospeve, v Azerbejdžanu so še leta 1999 izdali predsedniško prisego, v Ukrajini pa so se po padcu berlinskega zidu modernizirali in, kako pomenljivo, izdali besedila Beatlov. Tudi na drugi strani železne zavese niso zaostajali, leta 1965 je izšel Kennedyjev inavguracijski govor. V kategorijo državne propagande bi morda lahko uvrstili tudi zbirko temeljnih pravic, od živali in žensk do otrok in človeka, ki je izšla pred kratkim z insignijami naše širše domovine, Evropske unije. A proti koncu tisočletja, ko se je oklep hladne vojne stalil, so se tudi med platnice miniaturnih knjig vrnile vsebine, ki sodijo na knjižni papir: leposlovje, kuharski recepti, šale, pravljičice ... Slovenske barve so zastopane pretežno s temnordečo – takšne so namreč platnice najbolj znanih miniaturnik z izbranimi deli domače in svetovne poezije, izdanih pri Akademski založbi. Toda te miniaturne knjige so na razstavi med večjimi (najmanjše so tako imenovane mikroknjige in že črke na njihovih platnicah so manjše od predstavitvenega teksta pod steklom vitrine), pravzaprav so le malo manjše od sodobnih bralnikov. Da gre v enega samega toliko knjig, da ves trud, kako čim lepše natisniti in zvezati miniknjžico, v hipu postane zaman, pa je tako in tako jasno. Razstava *V majhnem plašču besed* je zatorej nostalgichen pogled na preteklost, ciniki pa bi dodali, da donatorju ni preostalo drugega kot svojo zbirko predati, saj bo produkcija predmetov njegovega zbirateljskega poželjenja kmalu nepreklicno usahnila. **A. T.**



Zbrana dela Shakespeara v miniaturni izdaji

FOTO FRANC GOLTEZ



jskd
JAVNI SKLAD REPUBLIKE SLOVENIJE
ZA KULTURNE DEJAVNOSTI

kultura za vsake čas

SOZVOČENJA

Ljutomer in Žalec, 6. 11. 2010
Krško in Škofja Loka, 20. 11. 2010
Trbovlje, 21. 11. 2010
Dobrovo v Goriških brdih, 26. 11. 2010

Regijski tematski koncerti mladih pevskih skupin in zborov



KONCERTI
FESTIVALA
MLADINSKIH
PEVSKIH
ZBOROV

Ptuj, 24. 11. 2010
Ljubljana, 25. 11. 2010
Rogaška Slatina, 30. 11. 2010

ONKRAJ SRAMU

Mi iz blokov gremo večinoma na Rdeči križ, prej nas je bilo še sram, zdaj pa nas ni ničesar več sram, pravi ena izmed odpuščenih delavk v dokumentarcu Maje Weiss o današnjem položaju delavskega razreda v Sloveniji. Gospe se je dotaknilo vprašanje Ste v stiski, obupani, jezni?, s katerim se je začel oglas, ki je vabil na avdicije za snemanje po različnih slovenskih krajih.

AGATA TOMAŽIČ *foto iz filma* PETER BRAATZ

Iz gradiva, posnetega med majem 2009 in majem 2010, je potem nastal dokumentarni film *Kam je izginil delavski razred?*. Če ne bi toliko ljudi, tako kot odpuščena delavka, prestopilo meje sramu, dokumentarca sploh ne bi mogli posneti.

Režiserki in scenaristki Maji Weiss je najbrž že v prvih dneh pridobivanja gradiva in iskanju nastopajočih postalo jasno, da bo največjo moč dokumentarca dosegla, če bodo posnete izpovedi nanizane brez veznega teksta in če bodo glavno besedo vseskozi imeli tisti, ki jim je film posvečen: pripadniki delavskega razreda, kar koli že to danes je. Naslov je pravzaprav nekoliko neustrezen, saj v naši družbi ne gre toliko za to, da je delavski razred izginil (če nekako arbitrarno določimo, da v delavski razred danes sodijo vsi, ki delajo za preživetje in zato, ker morajo – se pravi, da nimajo dovoljšnjih sredstev, bodisi v dediščini bodisi kako drugače pridobljenih, da bi se lahko posvečali neplačanim aktivnostim), temveč boli to, da si je vstop v delavski razred danes treba izboriti. Predvsem z zvezami in poznanstvi, kot so potožili nastopajoči, ki nimajo tako široko razvejene mreže prijateljev in so zato na milost in nemilost prepuščeni čakalnju na zavodu za zaposlovanje in izbirčnosti delodajalcev. Temeljna razlika med некоč, ko »si se lahko šel za pol leta zdraviti k Ruglju na Škofljico, pa te je delovno mesto čakalo«, in danes, ko je pripadnost delavskemu razredu tako rekoč redka milost, je, da delavstvo in zaposlitev nista več nekakšna varna, topla maternica, iz katere te nihče ne bi mogel zbežati in vreči v mrzlo resničnost.

Da bi te delovno mesto med zdravljenjem odvisnosti od alkoholizma moralo čakati, je z današnjega gledišča res čista znanstvena fantastika (kaj takega bi od delodajalca danes morebiti lahko dosegli le s tožbo, v kateri bi mu delavec dokazal, da ga je v alkoholizmu pahnili stres na delovnem mestu) in, roko na srce, anomalija, ki se lahko zgodi samo v socialistični utopiji. Ko pa se utopični kaleidoskop razleti na kosce, se delavci znajdejo v neizprosni svet, kjer delovna mesta niso več samoumevna in dosmrtna, pardon, doupokojitvena, in kjer pomeni pripadati skupnosti (ne)srečnih garačev za nizko plačilo glavni dobiček na loteriji. Na zavodu sem že osemnajst let, vmes sem nekajkrat dobila delo, a le za kratek čas, stara pa sem 48 let, je z glasom, tresočim se od komaj zadrževanega joka, pripovedovala gospa, posneta v skupini še treh sotrpink. Režiserka jih je posadila na stole in gledalcu dokumentarca se je ob poslušanju njihovih žalostnih zgodb, ki so se dotaknile tudi večnega vračanja na zavod za zaposlovanje, nehote porodila asociacija na srečevanja anonimnih alkoholikov, ki jih po vsakem zdrsu na stara pota in mučnem pobiranju najbrž obhajajo podobni občutki kot iskalce zaposlitve: dvomi o lastni sposobnosti. Primera je predrzna in rahlo neokusna, razlika pa očitna, saj se člani skupnosti AA tam znajdejo bolj kone po svoji lastni krivdi, nastopajočim v dokumentarcu Maje Weiss pa ni mogoče očitati drugega, kot da niso bili na pravem kraju ob pravem času. Njihova edina krivda je bila, da niso sedeli za mizo z glavnimi igralci, ko so se mešale karte in prerazporejalo bogastvo – če parafraziramo prispodobo enega izmed nastopajočih o prepadu med bogatimi in revnimi, ki je zajel po tranziciji.

Izdani, prevarani, ogoljufani – to so pridevniki, s katerimi bi lahko opisali vse, ki so bili svojo bedo in obup pripravljeni razkriti pred smetalno ekipo. V svojih izpovedih (ki so jim po briljantni režiserkini domislici na nekaterih delih filma osupljiv kontrast delali prelepi

posnetki narave, primer: kamera je kazala labode, ki so graciozno drsli po gladini Drave, v offu pa je ženski glas pripovedoval, kako jo je šef na delovnem mestu spolno nadlegoval) teh besed niso uporabljali. Le s preprostimi stavki so popisovali, kako so se jih odrekli vsi, od sindikalnih poverjenikov v podjetjih do prijateljev, s katerimi so некоč, v oddaljenem prejšnjem življenju, »žurirali«, pa so zdaj neobčutljivi za njihove prošnje, naj jim pomagajo najti delo. »Zapreš se med štiri stene, nikamor več ven ne hodiš, ker imaš občutek, da te vsi gledajo. Pa saj niti ne moreš več ven, nimaš denarja, niti da bi prijatelja povabil na kavo. In če te kdo drug povabi na kavo, ga zavrneš, ker ti je neprijetno. Ko prideš na zavod, si nula,« je približen povzetek ene najbolj pretresljivih izpovedi. »Klicana sem bila le na tiste razgovore, kadar v prošnji nisem napisala svoje letnice rojstva,« je povedala gospa v srednjih štiridesetih – za upokožitev premlada, a za delodajalce stara in neuporabna.

Pred kamero so se sestavljale ganljive življenjske zgodbe, o brezposelnosti, ki kot po zolajevskem atavističnem načelu v kremplje vzame cel rod; o revnih upokojenicah in invalidih, nekakšna kunderovska ali houllbecqovska črna brezizhodnost je legla tudi na gledalca – gotovo pa ni pustila hladnih niti snovalcev dokumentarca. Najbolj

pretresljivo pri vsem je, kakšno obilje posnetega gradiva so imeli ti na voljo – v Sloveniji, ki je od nekdanj veljala za deželo, kjer si ljudje (pretirano) ženejo k srcu, kaj o njih porečejo sosedje, če jih bodo videli s paketom Rdečega križa pod pazduho ali že pred krajevnim zavodom za zaposlovanje. Revščina, naj je bila še tako huda, se je v preteklosti umikala ponosu, biti reven je pomenilo osebni poraz in dokaz nesposobnosti. Toda ko se je usul plaz odpuščanj in stečajev, so popustili vsi jezovi, ponos je odplavilo in površje se je preoblikovalo v deželo onkraj sramu. V primerjavi s šestdesetimi in sedemdesetimi leti, ko so delodajalci zaposlene osrečevali z novimi in novimi dnevi plačanega dopusta, sindikalnimi počitniškimi

zmogljivostmi in drugimi socialnimi ugodnostmi, kakršne so se mučenecem v protoindustrijski dobi prikazovale le v vročinskih blodnjah ter so danes enako nedojemljive kot v 19. stoletju, je današnji položaj delavstva velikanski zdrs v preteklost. Kot bi evolucija nazadovala in bi se ljudje, stopajoč po klinih razvojne lestvice, spustili vse do nižjih oblik življenja. Na živali, in to od zime izmučeno divjad in gozdne ptice, ki v lakoti ne pomišljajo priti h krmilnicam, so spominjali tudi vsi prevarani in izdani, ki so v kamero povedali vse – brez sramu in brez upanja.

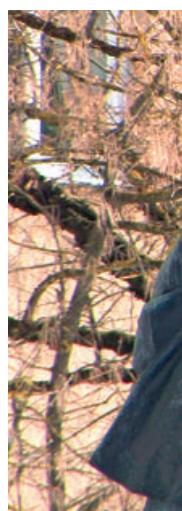
Sram je čustvo, ki so se ga najbrž že davno otesli tudi tisti na drugi strani globokega prepada in jih s populističnim publicizmom imenujemo tajkuni. Ti verjetno niso gledali dokumentarca ali vsaj niso videli tistega, kar bi morali: pa so jih snovalci na koncu opomnili z udarno *Revolucija*, ki jo je pred množico delavskih protestnikov z odra pod Prešernovim spomenikom zapel Jani Kovačič. Ni naključje, da so sklepni kadri dokumentarca kolaž posnetkov z delavskih demonstracij, ki v zadnjih letih skrb zbujajoče pogosto preplavljajo trge in ulice v prestolnici. Tako kot pravi rek, so žive slike, še zlasti transparenti *Vlada pada* in *UTD* (univerzalni temeljni dohodek, op. A. T.) v morju rdečih čepic protestnikov povedali več kot tisoč besed – in sporočali tudi, kakšno rešitev za žalosten položaj delavskega razreda na pragu tretjega tisočletja bo sčasoma videlo vse več njegovih pripadnikov (in tistih, ki so iz njega izpadli) ... ■



Maja Weiss



DELAVSTVO SLOVENIJE IN DELAVSTVO DRŽAV VZHODNE EVROPE IMA SKUPNE KORENINE V TOTALITARIZMU IN JE DRUGAČNO KOT DELAVSTVO ZAHODNE EVROPE, KJER SO IMELI VEČSTRANKARSKI SISTEM IN PARLAMENTARNO DEMOKRACIJO.





FOTODOKUMENTACIJA DELA/BLAŽ SAMEC

Maja Weiss, scenaristka in režiserka

VEDELI SMO, DA BO ŽALOSTNO, AMPAK DA BO TAKO BREZUPNO, PA NE.

Dokumentarec o brezpravju in apatiji, v katero se je pogreznil delavski razred, še bolj pa tisti, ki mu ne pripadajo več, je za dokumentarec meseca dosegel nadpovprečno gledanost. Njegova režiserka meni, da bi takih oddaj moralo biti več.

Koliko posnetega gradiva vam je še ostalo, koliko ljudi se je odzvalo na vabilo na avdicijo, pa se niso videli na filmu?

Čisto vsi, ki so prišli na avdicijo, so v filmu. Pogovori pred kamero na avdicijah na zavodih za zaposlovanje po Sloveniji so trajali v povprečju štirideset minut, z nekaterimi sem se pogovarjala, poslušala njihove izpovedi tudi do sto minut. Za veliko izpovedi in misli nastopajočih mi je bilo žal, da jih nisem mogla uporabiti. Dolžina dokumentarca meseca je omejena na največ 55 minut in na televiziji je vedno velik problem prikazati celovečerni dokumentarec. Posnela sem tudi dolge in zanimive intervjuje z osmimi vodilnimi voditelji sindikatov, z Dragom Kosom, takrat še predsednikom protikorupcijske komisije, in z nekaterimi vodilnimi politiki, ministri. Tega materiala je za okrog dvajset ur.

Preden sem se lotila intervjujev, sem en mesec vsak dan preživela ob raziskovalnem delu na terenu po Sloveniji in se pogovarjala z direktorji zavodov za zaposlovanje, direktorji centrov za socialno delo in vodji področnih uradov Rdečega križa in Karitasa. Posnela sem pretresljivo obdarovanja dedka Mraza otrok iz revnih in socialno ogroženih družin, to me je najbolj prizadelo.

Lahko bi naredila vsaj še *Kam je izginil delavski razred 2*, če že ne 3! Takoj lahko naredim še en zanimiv dokumentarec meseca, če so ga na TV Slovenija pripravljene pokazati?

Ste za nastopajoče priredili kakšno interno projekcijo?

Ne, interne projekcije ni bilo. Z dokumentarcem smo imeli tehnične težave, zaradi »računalniškega hrošča« vse do projekcije v Portorožu, kjer si ga je v preglednem programu Festivala slovenskega filma ogledalo šest gledalcev. Pet dni po tej projekciji je bil dokumentarec prikazan na TVS in vsi, ki so nastopali v filmu, so bili pravočasno obveščeni. Večina nastopajočih se je po ogledu oglasila in bila zadovoljna s svojim nastopom v filmu in s filmom v celoti. Nekateri so samoiniciativno ponudili sodelovanje, če bi želela nadaljevati snemanje in posneti nadaljevanje njihove zgodbe. In nadaljevanja njihovih zgodb so žalostna, nekatera pa kar grozljiva.

Je bilo snemanje zaradi težkih zgodb nastopajočih tudi za vas, snovalce dokumentarca, psihično naporno?

Vsi trije (Peter Braatz, Mihaela Trupi) smo vedeli, da bo žalostno, ampak da bo tako brezupno, pa ne. Vsi skupaj z nastopajočimi pred kamero smo zaradi vseh afer, ki so se dogajale v času našega snemanja, od stečajev podjetij, ne-kaznovanih tajkunov, afere z bulmastifi ... vedeli, da živimo v državi, v kateri vladajo zakoni in pravila, ki niso za vse enaki. Da pa je naš sistem zaposlovanja in socialne pomoči tako birokratski, nečloveški, pa ne. Celo nekateri direktorji zavodov in strokovnjaki na področju socialnega dela so obupani nad sistemom. Tukaj bi bilo treba marsikaj spremeniti, ne pa samo uvajati sistem nadzora različni komisij vse do evropskih. Krivice, ki so se zgodile našim brezposelnim intervjuvancem, ki so bili čez noč odpuščeni kot presežek delovne sile ali kot preveč kritični ljudje, so nas spravile v jezo in bes. Obstaja tudi vedno več humanitarnih organizacij – v Sloveniji jih je že več kot sto –, ki so vse potrebne, postaja pa to tudi donosen posel.

Ste kateremu izmed nastopajočih kako pomagali ali bi kaj takega za vas pomenilo prestopiti meje profesionalnosti – vprašanje je najbrž podobno tistemu, s katerim se soočajo poročevalci s kriznih žarišč, ki jih obtožujejo, da so pred njihovimi očmi umirali tisoči, oni pa so, namesto da bi jim pomagali, le neobčutljivo pritiskali na sprožilec fotoaparata ali škrebli po novinarski beležnici ...?

Vsi, ki so nastopili pred mojo, našo kamero so ponosni, dostojanstveni, pridni in poštenu ljudje, ampak brez dela in brez zadostnih sredstev za preživetje. Nastopili so prostovoljno. Njihov nastop pred kamero smo simbolno honorirali. Nekateri so za to vedeli, ker so slišali v radijskem oglasu, ki je pozival

brezposelne na avdicijo. Nekateri pa so zvedeli šele, ko so prišli na avdicijo na zavode za zaposlovanje, in so bili prijetno presenečeni, čeprav so bili pripravljeni nastopiti brezplačno. V pogodbi, ki so jo podpisali s producentko hišo Bela film, je pisalo, da bo vsaka njihova minuta v filmu honorirana s 35 evri neto. Tako je tudi bilo. Trideset jih je že prejelo izplačilo, trije še niso vrnili pogodbe, zato niso prejeli izplačila, dveh anketirancev pa nam še ni uspelo najti.

Vsi, ki so prostovoljno nastopili v filmu, so to naredili, ker so želeli, da ta država, »Oni tam gor!«, kot so se izrazili, končno izvejo, kako v Sloveniji resnično živimo. Nekateri so prišli na avdicijo tudi zaradi mene, vedeli so, kdo sem. Videli so Angelo Vode ... In so mi zaupali.

Nobeden izmed nastopajočih v filmu ni od mene iskal nobene dodatne pomoči. Če lahko še kaj pomagam, sem nekajkrat tudi vprašala. »Ja, naredite film! Mi nimamo več kaj izgubiti! In se nimamo več kaj skrivati! Pokažite pravo Slovenijo!« Seveda, vsi upajo, da se bodo stvari spremenile na bolje, predvsem pa, da bodo našli službe.

Ko mi je že po filmu ena izmed intervjuvank povedala, da se še kar naprej zapleta v birokratski kontradiktorni sistem zaposlovanja, sem ji predlagala, naj o tem napiše in pošlje časopisom, lahko pa jo tudi jaz pridem posnet za *Tednik*. Druga gospa, ki se je pred snemanjem zelo bala, kaj bosta rekli njeni hčeri na njen nastop pred javnostjo, mi je v smehu sporočila, da sta rekli: »Mama, ti si faca!« Povedala mi je, da ji je marsikdo čestital za njen pogum. In da ljudje pravijo, da bi takih oddaj moralo biti na televiziji več, da bi se o tem moralo več govoriti, prikazovati, da ljudje vidijo, kako Slovenci resnično živimo. In ko bi tudi politiki morali gledati take oddaje vsak dan, potem bi nekaj morali ukreniti in spremeniti!

Je slovenski delavski razred drugačen od delavstva v zahodnih državah, kjer se do kapitalizma niso prebili s strmoglavljenjem komunizma in tranzicijo?

Delavstvo Slovenije in delavstvo držav vzhodne Evrope ima skupne korenine v totalitarizmu in je drugačno kot delavstvo zahodne Evrope, kjer so imeli večstrankarski sistem in parlamentarno demokracijo. Delavstvo zahodne Evrope je bolj svobodno, samozavestno, se bolj zaveda svojih pravic in ima močnejše in vplivnejše sindikate. Pri nas pa so bili tudi sindikati dolgo podaljšek oblasti in ljudje, ki so delali v njih, so morali biti tihi, če so hoteli obdržati svoje službe. Zdaj tudi naši sindikati s slovenskim delavstvom skupaj z vsemi državami EU protestirajo in zahtevajo delavske pravice v Bruslju. Kakšne pravice, kje so razlike in kje so skupni interesi, sta vzhodna in zahodna Evropa sploh kompatibilni v svojih zahtevah, bo evropska politika prisluhnila sindikatom, na to bi lahko odgovoril nov dokumentarec.

Kakšno rešitev za izboljšanje položaja delavskega razreda vidite – je to res revolucija, kakor poje Kovačič?

Veste, katero spoznanje me je najbolj šokiralo v obdobju raziskovanja in filmanja tega dokumentarca? To, da množica sto tisoč brezposelnih v Sloveniji nima svojega sindikata, nima nikogar, ki bi jo uradno zastopal, nima nič, ne obstaja! Najprej je treba ustanoviti sindikat brezposelnih! Financira naj ga država! Brezposelni naj postanejo enakoverden partner države!

Na nacionalni televiziji (pa tudi v drugih medijih) naj bo vsak teden vsaj ena oddaja, posvečena konkretnim problemom reševanja na zavodih za zaposlovanje z ljudmi, ki iščejo delo, ena oddaja naj bo posvečena problemom, ki jih imajo na centrih za socialno delo, s konkretnimi človeškimi zgodbami in reševanjem problemov socialne pomoči. Ena ura na teden naj bo namenjena kontaktni oddaji, kjer navadni državljani v studiu srečajo ministre, politike in se z njimi pogovorijo. Pogajanja med vodji sindikatov in politiki naj bodo javna, predvajana na TV. In potem smo pri sprejetju novega zakonu o RTV, a ta zakon to sploh omogoča?

A. T.



VSI SKUPAJ Z NASTOPOJOČIMI PRED KAMERO SMO ZARADI VSEH AFER, KI SO SE DOGAJALE V ČASU NAŠEGA SNEMANJA, OD STEČAJEV PODJETIJ, NEKAZNOVANIH TAJKUNOV, AFERE Z BULMASTIFI ... VEDELI, DA ŽIVIMO V DRŽAVI, V KATERI VLADAJO ZAKONI IN PRAVILA, KI NISO ZA VSE ENAKI.



NA NACIONALNI TELEVIZIJI (PA TUDI V DRUGIH MEDIJIH) NAJ BO VSAK TEDEN VSAJ ENA ODDAJA, POSVEČENA KONKRETNIM PROBLEMOM REŠEVANJA NA ZAVODIH ZA ZAPOSLOVANJE Z LJUDMI, KI IŠČEJO DELO, ENA ODDAJA NAJ BO POSVEČENA PROBLEMOM, KI JIH IMAJO NA CENTRIH ZA SOCIALNO DELO, S KONKRETNIMI ČLOVEŠKIMI ZGodbAMI IN REŠEVANJEM PROBLEMOM SOCIALNE POMOČI.



Le kdo bi natanko vedel, še sam s priprtimi očmi šteje v spominu, kolikokrat se je vkrcal na ladjo, ki ga je odpeljala do afriške obale, od koder se je odpravil naprej v puščavo. Sahara z vsemi svojimi skrivnostmi, ostro svetlobo in suhim vetrom ga še kar naprej vabi in on se vztrajno odziva na njene klice.

VESNA TERŽAN *foto* VORANC VOGEL

Potovanja so lahko preprosta ali zapletena, le prehitro ne smeš potovati, saj kot pravi tuareška zgodba, če hodiš prehitro, te duša ne dohaja. Zato se je treba ustaviti in počakati, da te dohiti.

Milan Pajk je popotnik skozi puščavo in čas, je fotograf in redni profesor na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje. Diplomiral je na FAGG, a le po nekaj letih fotografskega staža je že dobil prvo nagrado na razstavi jugoslovanske fotografije (1976), tej je sledil še Grand Prix Vénus v Krakovu. V sedemdesetih je vodil fotografsko galerijo Focus in leta 1980 ga lahko najdemo med ustanovitelji Studia Znak. Leta 1981 je dobil nagrado Prešernovega sklada, leta 2000 pa prvo nagrado na nacionalnem natečaju Hasselblada. V uvodnem besedilu knjige in razstave *Prostori samote* (do 5. decembra v Moderni galeriji v Ljubljani) je Pajk zapisal: »... samotna prostranstva Sahare so prostori, kjer se ne zavemo le minljivosti življenja, ampak tudi podvomimo o našem sprejemanju sveta.«

Oktober in november sta v znaku fotografije, poleg Meseca fotografije v organizaciji Photona si lahko v ljubljanski Moderni galeriji ogledamo tri izvrstne fotografske razstave: slikarja Antona Gojmirja Kosa, mlade fotografije Mance Juvan in vas. Tako rekoč tri sonde v slovensko fotografijo?

Res je, a te tri razstave niso formalno vključene v Mesec fotografije. Tematsko so zelo različne in nekakšen triptih različnih fotografskih pristopov. Kosova razstava predstavlja nostalgijo na čas, ki je že minil in je hkrati referenca stanja fotografije tistega časa pri nas. Raven slovenske fotografije so v predvojnem obdobju narekovali prej slikarji kot fotografi, saj so očitno medij fotografije bolje razumeli. Če so se slovenski fotografi želeli približati umetnosti s piktoralizmom, ki ga drugod skoraj niso več poznali, se slikarji, kadar so se lotili fotografije, s tem niso obremenjevali. To ni bil njihov glavni medij, zato so fotografijo uporabljali prej kot simpatičen nov izziv, ob tem pa obvladali likovno polje. Od tod njihove neverjetno dobre fotografije.

Kako pa vidite fotografije Mance Juvan?

Gre za popolnoma drugo generacijo. Sem pa v zadregi tudi zato, ker se ona ukvarja z reportažno fotografijo, ki je meni tuja, saj v njej ne vidim več niti informativnega smisla. Morda sem

preveč radikalen, a menim, da je bilo prave reportažne fotografije konec v petdesetih, ko je nastopila televizija. Vse do takrat je bila res reportažna fotografija ta, ki je obveščala in kazala »objektivno« sliko, a televizija fotografiji ni v toliki meri konkurirala s sliko kot s sočasnostjo. Doma pred ekranom so gledalci naenkrat lahko videli dogodek tako rekoč v istem trenutku, ko se je ta zgodil, zato fotografije, v prejšnjem pomenu, ni nihče več potreboval. Od tod naprej je zašla reportažna fotografija v estetiko na eni strani in politično angažiranje na drugi. Saj drugače tudi ni mogla. Me pa osebno nič od tega ne zanima.

Približno pred sedemdesetimi leti se je rodilo prepričanje, da ena fotografija pove več kot tisoč besed.

Lahko, da to drži, a fotografija je eno, beseda nekaj drugega. Fotografija je za vsakega gledalca njegova resnica, beseda pa nekaj veliko bolj določenega.

A kmalu je fotografija začela manipulirati z resničnostjo!

Da, seveda, manipulacije so in so vedno bile. Tako z resničnostjo kot s fotografijo samo. Danes sem se srečal s Tomom Brejcem, mlajšim fotografom, ki dela pri meni magisterij. V pogovoru sva prišla do tega, da je manipulacija prisotna povsod. V intimni, pa tudi komercialni fotografiji, če govorimo le o tem mediju. Pri komercialni je to danes že del koncepta. Pri digitalni fotografiji ne vemo več, kaj je resnični posnetek in kaj ponaredek. To ne pomeni, da tega v analogni tehniki ni bilo, a vse to daje dvom o resničnosti fotografske podobe, kot kaže, pa to niti ni pomembno, dokler v njo še kar verjamemo. Dokaj absurdno!

Je tudi fotomontaža pravzaprav manipulacija?

Če je fotomontaža uporabljena v artističnem smislu, kot so jo uporabljali Man Ray in številni drugi fotografi, je povsem legitimna. Je nekaj med fotografijo in lepljenko. S tem postopkom je mogoče doseči neki vizualni učinek. Iz povsem drugega testa je politična fotomontaža. V mislih imam izginjanje politikov s skupinskih fotografij na tribuni Rdečega trga v Moskvi. To niti ni bila fotomontaža, prej brisanje obrazov politično nezaželenih akterjev s fotografij, ki naj bi bile dokument časa. Nekako v slogu, kogar ni na fotografiji, tega ni bilo. In če se vrnem na vsebino pogovora z Brejcem. Govorila sva o fotoreporterju Robertu Capi, ki je leta 1944 na dan D pristal na Omaha Be-

achu s prvim valom vojakov. Tam je poslikal nekaj filmov in jih takoj poslal v razvijanje v London. Kroži zgodba, da so v londonskem laboratoriju večino teh filmov zažuštrali. Tako se je ohranilo le nekaj neostrih posnetkov. Ko danes gledamo te fotografije, opazimo, da prikazujejo ali vojaka, ki brodi po vodi, ali čoln, ki pristaja, ne vidimo pa nobenega trupla, tako

MORDA SEM PREVEČ RADIKALEN, A MENIM, DA JE BIL PRAVE REPORTAŽNE FOTOGRAFIJE KONEC V PETDESETIH, KO JE NASTOPILA TELEVIZIJA.

da močno dvomim, da je pri izginotju vseh stoterih posnetkov šlo za laboratorijsko napako, ampak prej za nekaj drugega. Verjetno za cenzuro, saj politiki preprosto niso želeli javnosti pokazati, da so v invaziji vojaki tudi umirali. Tega sicer niso mogli zanikati, a moč slike je le bolj grozljiva od golih števil. Mislim, da so se politiki zelo zgodaj po izumu fotografije zavedali njene moči in začeli z njo manipulirati.

S kakšnimi študenti se srečujete kot profesor?

To je zgodba o problemu poučevanja fotografije. Menim, da je nemogoče nekoga, ki nima talenta, naučiti dobro fotografirati. Tudi tu velja podobno kot pri filmu, od koder si sposojam citat, da predstavlja talent osemdeset odstotkov, učenje deset, preostanek pa je posledica dela in prakse. Morda je s fotografijo res tako, kot je rekel Ansel Adams, da potrebuješ 25 let, da se naučiš pravega pogleda. Šole so za to, da mlade ljudi usmerijo, da profesorji najdemo v njihovem talentu tisto, kar je treba spodbujati. Kot mentor jim lahko le poveš, to je narobe, tega pa raje ne delaj več, predvsem pa jih učiš konceptov. Vsekakor je šola čisto koristna stvar, ni pa ravno nujna. O tem priča dejstvo, da večina fotografov, celo največjih imen, vsaj moje generacije, nima uradne fotografske izobrazbe, saj ta takrat niti ni obstajala. Richard Avedon, Irving Penn, Robert Mapplethorpe, Helmut Newton, Peter Lindbergh ... Bili so slikarji, kiparji, arhitekti ali pa tudi nič od tega. Ni težava v tehniki, problem je pogled.

Kaj so lastnosti dobrega fotografa, da dobro opazuje, vidi, zna kadrirati, zna ujeti trenutek, »odločilni trenutek«, da zna pripovedovati zgodbo?

Ta odločilni trenutek, po Henriju Cartier-Bressonu, je malo vprašljiv, ampak za določeno fotografijo gotovo obstaja. Je pa fotografija, kjer tega trenutka enostavno ni ali pa ni niti potreben. Moja fotografija je že takšna. Stvari tam stojijo in čakajo, da jih opazim, in za to imam razmeroma dovolj časa. Fotografija je predvsem stvar lastne filozofije, do katere je treba priti. Vizualno znanje je koristno, ni pa to najpomembnejša stvar. To se je izkazalo na dodiplomskem študiju (pred bolonjsko reformo), ko so se na fotografijo vpisovali ljudje z diplomo iz filozofije ali sociologije in bili načeloma boljši kot študenti, ki

VIZUALNO ZNANJE JE KORISTNO, NI PA NAJPOMEMBNEJŠE. TO SE JE IZKAZALO NA DODIPLOMSKEM ŠTUDIJU, KO SO SE NA FOTOGRAFIJO VPISOVALI LJUDJE Z DIPLOMO IZ FILOZOFIJE ALI SOCIOLOGIJE IN BILI NAČELOMA BOLJŠI OD ŠTUDENTOV, KI SO BILI ZGOLJ VIZUALCI.

so bili zgolj vizualci. Ti niso imeli izoblikovanega pogleda na svet, medtem ko so ga filozofi imeli, gledali so svet okoli sebe skozi prizmo svojega filozofskega kreda. Tako kot pri preostali umetnosti je tudi fotografija predvsem raziskovanje samega sebe. Šele pozneje pridejo na vrsto gledalci, če sploh.

Pred leti je krožila anekdota, da je gradbeni inženir pobe-gnil z gradbišča in postal umetniški fotograf.

In ta gradbeni inženir naj bi bil jaz. Še en iz tiste zgodbe, da za fotografa ni toliko pomembno, od kod prihaja, ampak kako vidi. Je pa izraz umetniška fotografija skrajno vprašljiv in tipična slovenska posebnost. Ali govorimo o umetniškem slikarstvu, umetniškem kiparstvu? Vedno izumljamo nekakšne predalčke. Na glasbenem področju recimo izraz resna glasba, to naj bi bil njen umetniški del ... Res pa je, da se fotografija, kot medij ne ukvarja le z umetnostjo, zato imam raje delitve na intimno, dokumentarno, reportažno, komercialno ...

Fotogrupa ŠOLT in galerija Focus, ki ste jo vodili, sta v sedemdesetih v Ljubljani predstavljali učni okvir za fotografe.

Sem pač tak, če že zamenjam poklic, potem sem temeljit. Ko me začne neka stvar zanimati, me zanima v celoti. Tudi v organizacijskem smislu. Takrat, v sedemdesetih, mi je bilo jasno, da brez drugačnih razstav, kot smo jih bili vajeni, ne bomo vzpostavili ustrezne ravni, saj ne samo publika, tudi fotografi niso poznali takratnih aktualnih trendov v fotografiji. To je bil čas, ko je bila pri nas popularna tako imenovana »life« fotografija, ki je prišla k nam z razstavo Edwarda Steichna *The Family of Man* in še danes zastrepnja slovensko fotografsko klubsko sceno. Sam sem imel željo pripeljati k nam avtorje, ki so se ukvarjali z drugačno fotografijo, in po dveh letih delovanja fotogalerije Focus so nekateri tuji avtorji, ki so razstavljali, ob slovenskih, predvsem tistih iz mariborskega kroga, kar dobro razburkali takratno sceno.

Druga institucija, ki je pomembna v vašem življenju, je Studio Znak.

Čas delovanja Studia Znak je bil res lepo in zelo ustvarjalno obdobje. Takrat sem se začel ukvarjati s komercialno fotografijo, saj je ta edina, od katere se da živeti. Imel sem srečo, da sem spoznal Miljenka Licula in Ranka Novaka. Ob snovanju studia so se nam pridružili še Jani Bavčer, Nino Kovačević in Dušan Brajič, a pozneje se je število skrčilo, tako da smo ostali le Licul, Novak in jaz. Bistvo Studia Znak ni bilo toliko delo pri skupnih projektih, čeprav so tudi ti bili, ampak prej druženje in preverjanje dela drugih. Če nekomu profesionalno zaupaš, nisi užaljen, ko ti pove, da mu kaj ni všeč. Ne Novak ne Licul se nista ukvarjala z modo, tako da sem večino tega delal zunaj Studia Znak, sta me pa »nadzorovala« izza hrbtna ...

Iz vašega opusa se vidi, da ste se večinoma ukvarjali z modno fotografijo in fotografijo za oglase?

Nekaj tudi z arhitekturo in precej s propagandnim materialom za Stol Kamnik, Gorenje, Iskro ... Imel sem neverjetno srečo, da sem to počel v obdobju razmeroma velike ustvarjalne svobode. Velikokrat sem dobil le kup oblek in nihče mi ni solil pameti, kako in s kom to poslikati. V mejah komercialne fotografije sem imel skoraj popolno svobodo. To je danes v dobi diktata agencij zgolj fikcija. Isto velja tudi za honorarje takrat in danes. Ni mi jasno, kako kolegi danes še preživijo. Ko te svobode ni bilo več, sem se prenehal ukvarjati s tem, bil pa je tudi skrajni čas, saj te to delo tako požre, da lastnih, osebnih fotografij ne vidiš več.

Je vloga naključja tudi tu pomembna?

Da, tudi v komerciali. Naključje je gib modela, ki ga nisi pričakoval, svetloba, ki naključno pade v kader, včasih celo napaka, in to je to. Seveda, če ta trenutek ujameš. Ni nujno, da je tehnično perfektno, če le da fotografiji življenje, jo naredi drugačno, posebno.

No, pa sva se vrnila k vlogi odločilnega trenutka!

Tukaj pa Bresson res učinkuje!

Imate svoj najljubši fotoaparater? Kakšen star Pentax morda Canon, Hasselblad?

Staro je tako ali tako že vse, a še vedno vse dela. To je prednost klasične tehnologije. Začel sem s Canonom F1. Več kot dva

so mi ukradli in vedno sem si kupil novega, celo pozneje, ko sem prešel na Hasselblad in Linhof 4x5. Hasselbladov kvadrat mi je prišel v navado tudi pri intimni fotografiji. Vedno isti objektiv, nobene menjave. Manj je pri fotografiji vedno več.

Imate pa tudi najljubšo pokrajino – puščavo?

Prvič sem bil v Afriki že na začetku sedemdesetih let. Skupaj s prijateljem, ki je delal v Maliju, sva šla z njegovim avtom čez Saharo in takrat me je ta pokrajina zastrupila do konca. To so dežele, ki jih ljubiš ali sovrašiš, in če jih ljubiš, se vračaš. Zelo težko je povedati, zakaj, a tam vlada neko posebno občutje. Te praznine, neskončna obzorja, neverjetno vzdušje! V puščavi se zaveš časa, minljivosti, da je ta pesek večern, ti nisi, ... zelo temeljna vprašanja se ti vrte v glavi.

Je za pot v puščavo potrebna dobra telesna pripravljenost?

Prej je to stvar psihe – ali se na to v svoji glavi pripraviš ali pa se ne. Sam nimam problemov niti s fizično kondicijo niti s psihično, saj tam uživam, iz izkušenj pa vem, da je zadnja pomembnejša. Pet tednov celodnevne vožnje, z le nekaj ljudmi okoli sebe, je kot psihiatrični laboratorij. Marsikaj privre na plan.

In vaša srečanja s Tuaregi?

Pa saj niso le ti. Ljudje si preveč romantično predstavljajo ta srečanja. Evropejec se mora sprijazniti s tem, da je, ko pride v Afriko, tam tujec. Pripelješ mednje z avtom, za katerega bi morali oni delati vse svoje življenje. Razlike so prevelike. Tudi jezik je lahko ovira, nekateri govorijo francosko, drugi ne. Načeloma so ti kontakti zelo bežni, omejeni na najbolj nujno logistiko. Če bi bil antropolog, bi bilo morda drugače, pa nisem.

Kako je potem prišla do vas tuareška pesem, ki ste jo objavili v knjigi *Prostori samote*, izdani ob vaši razstavi?

To pesem sem našel v reviji, posvečeni Sahari, in zdelo se mi je, da opisuje te ljudi na pravi način. So kot veter, v stalnem gibanju, nikjer stalne točke, nimajo veliko premoženja, kar naprej se selijo, pa spet ne zelo daleč, v popolnoma enako okolje, kot so ga imeli prej. Bolj kot fizično poteka njihovo potovanje v duši. So drugačni od Arabcev, pa tudi od preostalih tam doli, zato je Agadez eno lepših mest Afrike. Tuareška družba je ma-



triarhalna, ženska je glavna, ona odloča, ona deduje, ona obdrži otroke in premoženje. Moški se medtem klatijo naokoli. Zelo samosvoja kultura. Ni pa to edina pesem v knjigi. Ena krajša je od Tomaža Šalamuna. To so kraji za poezijo.

Razstava v Moderni galeriji ima naslov *Prostori samote/Éspace de solitude ...*, gre torej za razstavo o samoti?

Nisem prav rad sam. Prostori samote in biti sam sta dva različna pojma. Res pa je, da mora človek kdaj biti sam, da razčisti s seboj. To so prostori, kjer se dobesedno zavešaš svoje minljivosti, kjer pogledaš vase, kjer lahko razmišljaš o sebi. Tega v mestni gneči ni mogoče storiti. Fotografije v tej knjigi torej niso slike samote. So prej moja refleksija tistih krajev. Popotovanje v lastno bivanje. Niso niti potopisne fotografije, saj prostori, ki so na teh fotografijah, v resnici sploh niso taki. Ni me zanimalo dokumentiranje kraja, prej dokumentiranje mojih lastnih občutij. Resnica vseh teh lokacij je dosti bolj banalna, kot bi lahko sodili po teh fotografijah. Fotografije, ki

VELIKOKRAT SEM DOBIL LE KUP OBLEK IN NIHČE MI NI SOLIL PAMETI, KAKO IN S KOM TO POSLIKATI. V MEJAH KOMERCIALNE FOTOGRAFIJE SEM IMEL SKORAJ POPOLNO SVOBODO. TO JE DANES, V DOBI DIKTATA AGENCIJ, ZGOLJ FIKCIJA.

GLEDALEC GLEDA FOTOGRAFIJO SKOZI SVOJE IZKUŠNJE IN VIDI V NJEJ TISTO, KAR ŽELI VIDETI. TO JE BISTVO INTIMNE FOTOGRAFIJE, V NASPROTJU S KOMERCIALNO, KI JO MORAMO, ČE JE DOBRA, VSI VIDETI ENAKO.

res kaj objektivno povedo o teh krajih, so tiste uvodne, majhne in barvne, ob besedilih. Delujejo kot razglednice. Namenoma. Nekakšno mistiko ali skoraj reistično, subjektivno realnost pa daje tem krajem šele ves fotografski postopek s teminami in kontrasti v črno-beli, analogni tehniki, od samega snemanja do končnih fotografij. V digitalnem postopku bi bila realizacija precej enostavnejša, ampak osebno imam raje staro šolo.

V knjigi je drugi jezik francoščina in ne angleščina. To je redkost, saj sodobna *lingua franca* že dolgo ni več francoščina, ampak angleščina. Je ta odločitev vezana na severozahodno Afriko, na motiv vaše fotografije?

Zagotovo. V tem delu Afrike brez francoščine ne prideš daleč. Spevnost tega jezika se lepo uleže na pokrajino. Čim nižje greš, več je dialektov, tako da tudi če bi enega izmed njih znal, ne bi pomagalo, saj bi že v naslednji vasi govorili drugega. Francoščina je ostala uradni jezik v vseh bivših francoskih kolonijah.

Ob obisku razstave sem bila presenečena zaradi črno-belo-sive, saj Afrika velja za izjemno barvito celino.

Pred desetletji sem imel daljše obdobje, v katerem sem delal v barvi. To je bil predvsem svet zahoda, to je bila Amerika, pa nekatere serije iz Azije. Tam je imela barva smisel, saj me je zanimala predvsem ikonografija krajev, bencinske črpalke, neonski napisi, grafiti ... V črno-beli tehniki stvar ne bi delovala, saj je bila tam barva pomemben element fotografije. Tehnika se mora vedno pokriti s konceptom. Za te afriške serije pa se mi zdi, da je bila redukcija na črno-belo nujna, saj bi sicer vse skupaj izpadlo kot popotna reportaža, tega pa nisem hotel. Pri tem ciklu fotografij je Afrika zgolj izgovor. Hkrati nisem imel želje posredovati kakršnega koli sporočila ali zgodbe. Tega res ne maram. Pri fotografiji je problem branja slike v tem, da gre za prepoznavno, realno podobo, vendar jo ravno zato vsak gledalec gleda skozi svoje

izkušnje in vidi v njej tisto, kar želi videti. Gleda jo skozi svoje spoznanje, vsak drugače, vsi pa skozi čas. To je bistvo intimne fotografije, v nasprotju s komercialno, ki jo moramo, če je dobra, vsi videti enako.

Vaše fotografije kažejo mrtvo naravo, prazne ulice, prazne pokrajine, redkokdaj vaša kamera ujame živa bitja. Zakaj?

No, na eni fotografiji je celo pes, na drugih dveh sta dva čudna tipa, sicer pa ... Ne želim dajati vtisa, da sem ljudomrznik, res pa je, da me ljudje, kot fotografski motiv, niso nikoli prav zelo zanimali. Morda tudi zato, ker sem z njimi preveč delal v komercialni fotografiji. Drži pa, da je za mano tudi nekaj osebnih portretnih serij, če se samo spomnim projekta 56 polaroidov SX-70 z naslovom *Hi America ...*, v resnici pa imam raje čiste, minimalistične fotografije. Ta knjiga je pravzaprav vrnitev k mojim prvim serijam iz sedemdesetih let z naslovom *Travelog*, ki so bile prav tako črno-bele in podobno subjektivne odslikave nekih skrivnostnih okolij, pa čudnih detajlov arhitekture ... Ugotavljam, da se krog enkrat sklene in da po toliko in toliko letih, po vseh raziskavah tega medija, delam isto kot na začetku. Razlika je le v tem, da takrat nisem prav dobro vedel, zakaj fotografiram ravno tisto, saj je bilo vse skupaj bolj intuitivno početje, zdaj pa imam koncepte tako razdelane, da že vnaprej vem, kaj iščem. Takrat sem kadre še lovil, zdaj pa v trenutku, ko jih zagledam, vem, da je to to. Navsezadnje sem dovolj star. ■

POKRAJINE DRUGAČNE ZAVESTI

Milan Pajk je v klasični analogni, poudarjeno »starinski« tehniki ustvaril fotografsko pesnitev iz več spevov, v kateri se je tenkočutno potopil v pokrajine na robu in čez rob nam domačega sveta, se poskusil umakniti v času, ko za to zmanjkuje kotičkov.

VLADIMIR P. ŠTEFANEČ

V otroštvu moje generacije so bile Afrika in njene puščave še zelo daleč in po njih je najprej taval Juri Muri, nekaj let pozneje pa se je tam podil Kara Ben Nemsi Karla Maya. Svet je bil takrat še precej večji, kot je danes, in ker je Milan Pajk starejši od mene, je bil v njegovem otroštvu verjetno še večji. Človek potem odrasča in svet se ob tem ves čas čudežno manjša, krči, a z leti vse počasneje in počasneje, odvisno pač od tega, kako kdo živi.

A svet se ne manjša le zato, ker nekdo odrasča, ga opazuje z vedno večje razdalje od varnih tal, vse bolj suvereno premaguje njegove razdalje, ampak je svet v zadnjem stoletju in pol, odkar ga merijo tudi ljudje s fotografskimi aparati, doživel neverjetno povečanje vsakršnih potovanj, popotovanj, selitev, v svoje dolge kremplje ga je trdno zgrabila gromozanska pošast turizma, velika sovražnica vseh še neuhojenih poti. Povsod, kjer je mogoče kolikor toliko varno potovati, je turizem zasejal svoje pogubne klice, spridil avtentičnost in ljudi različnih kultur, ki tam prihajajo v stik, razdelil skoraj še samo na tiste, ki prinašajo denar, in tiste, ki ga od prišlekov hočejo dobiti.

Fotografi so svet odkrivali in ga ljudem iz svojih okolij predstavljali že tako rekoč vse od začetkov fotografije. Prvi možje s kamerami, ki so fotografirali na primer Sfingo in karnaške stebre, so bili nekakšni čašчени avanturisti svojega časa, ki so se v imenu sodobnikov, kot njihovo »podaljšano oko«, hodili izpostavljati v daljne kraje, o katerih so potem pričali njihovi posnetki. Ti so pomagali postavljati nekatere najslikovitejše in najzanimivejše stavbe, kipe, spomenike ... na piedestal znamenitosti, ustvarjati sezname krajev za obvezne obiske popotnikov, ki so jim kmalu začeli slediti v vse večjem številu.

Fotografi so torej pomembno pripomogli, da je svet začel postajati vse manjši in manjši in se danes marsikomu zdi že prav sramotno, žalostno majhen. Ker krčenje sveta seveda nima le svojih dobrih, ampak tudi slabe, zelo slabe plati. V premajhnem svetu je namreč vse manj daljnih krajev, in ko zmanjka daljnih krajev, se človek nima več kam skriti, nikamor več ne more odtavati, nikjer se ne more več izgubiti, nikjer najti svojega »zavetja neba«, kot je naslov slovenskega prevoda romana Paula Bowlesa, enega izmed bitnikov prve generacije, ki so sredi prejšnjega stoletja iskali svojo daljavo v severni Afriki, ki privlači tudi Milana Pajka.

Kot pričata razstava in monografija, ki jo spremlja, se naš znani fotograf in profesor v dežele severne, predvsem saharske Afrike, podaja že skoraj dve desetletji. Tam se očitno giblje po krajih, območjih, zakotjih, oddaljenih od turističnega »zasedenega ozemlja«, po »prostorih samote«, kot je naslovil predstavitev svojih fotografij, na posamezne kraje vezanih majhnih ciklov, opremljenih s kratkimi spremenimi besedili, nekakšnimi zapiski o popotnikovih vtisih.

Velika sugestivna fotografija sipin Admerja v Alžiriji, nekakšna abstrahirana krajina ali konkretna abstrakcija s tremi ploskvami – likovnimi elementi, senco, blago vzpenjajočo se sipino in nebom, na začetku razstave gledalca prestavi iz vsakdanjosti, ga naravna na valovno dolžino fotografij v prostoru, pripravi na ustavljanje časa, ki mu bo podvržen.

Sledi pot, pot v Afriko, ki je bila nekoč dolga, zdaj pa turista do prve tamkajšnje plaže letalo pripelje že v dobrih dveh urah. A Pajk seveda ne želi biti turist in pasti naglega menjavanja okolij, ob katerem se izgubi ves občutek za razdaljo, se izogne s potovanjem s smrdljivo staro ladjo, na kateri mu delajo družbo predvsem vračajoči se magrebski zdomci

in zdolgočasena posadka. Nekoč široko morje med celinama je postalo obremenjena prometna pot, na kateri je na vodne širjave le redko mogoče zreti brez natovorjenih plovil na njih. Med bolj ali manj značilnimi prizori s tovrstnih potovanj se zdijo posebno pomenljivi tisti z osamljenimi potniki, zdomci, saj kot da se v njih skriva neizgovorjena primerjava med njihovo in avtorjevo pozicijo, ki napeljuje na misel o tem, da so ljudje različno močno zakoreninjeni v svoje okolje, in o tem, kako različni so razlogi za njihova potovanja.

Maroški prizori z »obale obnemoglih ladij«, ki sledijo, so med najučinkovitejšimi in najbolj poetičnimi na razstavi, vsebujejo morda najmarkantnejšo simboliko, najmočnejše metafore. Zarjavele, nemočne, razpadajoče ladje v pesku ali v plitvinah, nekoč obljube daljav, zdaj pravo nasprotje tega, le še klavrna slika nemoči, neuresničenih obetov, vedno novih »brodolomov upanja«, nepresegljive ujetosti ... Motiv je izjemno učinkovit in zato pri fotografijah zelo priljubljen, a tudi Pajk ga je ovekovečil odlično.

Potovanje po Maroku se nadaljuje v Esauiri, katere turistično slavo avtor obžaluje in pred njo beži v ozke, pozabljene uličice obrobja. Njihova senčnost, izpraznjenost, tesnost ustvarjajo vtis gluhote, na razstavi tudi sicer obilno navzoč. Iz sence se kdaj pa kdaj lušči ali se z njo staplja kakšna osamljena človeška postava, okna in vrata so videti prazna, zgolj temne odprtine, po razdrapanih fasadah speljane električne žice šivajo tihe hiše in ulice skupaj, dajejo slutiti, da tu nekdo živi.

Stari obrambni zid na robu Marakeša, na zunanji strani katerega mesto naenkrat presahne, je del iste samotne zgodbe, ki ji sledi fotograf, in podoben je tudi učinek podob Ualae, starodavnega, kot iz časa iztrganega naselja na mavretanskem jugu Sahare. Njegove unikatne stavbe, zidovi iz blata, belo pobarvani portali, prvinsko okrasje, naslikano ob njih, kompaktne, organske oblike, ki pa jih lahko čas brez težav osuši, razmehča, sesiplje vase, pomeša s prstjo, peskom, ki jih obdaja, so naslednja prepričljiva epizoda na avtorjevi poti skozi upočasnjeno, »nebivanje«, kot bi rekel Bowles, skozi negibnost prostora in časa. In to pot fotograf ob koncu razstave zelo sugestivno sklene z nekaj prizori, pogledi na puščavo, od vetra razmršeno ali počesano, v kateri je pustil odtise svojih stopal, da bi še poudaril minljivost svoje in občečloveške prisotnosti.

Pajk je v klasični analogni, poudarjeno »starinski« tehniki (robovi fotografij) ustvaril nekakšno fotografsko pesnitev iz več spevov, v kateri se je tenkočutno potopil v pokrajine na robu in čez rob nam domačega sveta, se poskusil umakniti v času, ko za to zmanjkuje kotičkov. Njegove fotografije preveva nekakšna nedefinirana nostalgija po človeku in svetu, kakršnih ni več, njegove podobe gradijo prostor, pokrajine drugačne zavesti. Zdi se, kot bi poskusil ustvariti vizualno poezijo odsotnosti sredi vse večje, vse bolj poudarjene prisotnosti, iskal davne bitnosti in izgubljene modrosti bivanja.

Človek, ki gre v puščavo, se v njej navadno spremeni. Razstava in monografija učinkujeta kot poročilo o tej spremembi. ■

MILAN PAJK
Prostori samote

RAZSTAVA
Ljubljana
Moderna galerija
12. 10. do 5. 12. 2010

MONOGRAFIJA
Založba
Design Novak
Ljubljana 2010
120 str., 49,75 EUR

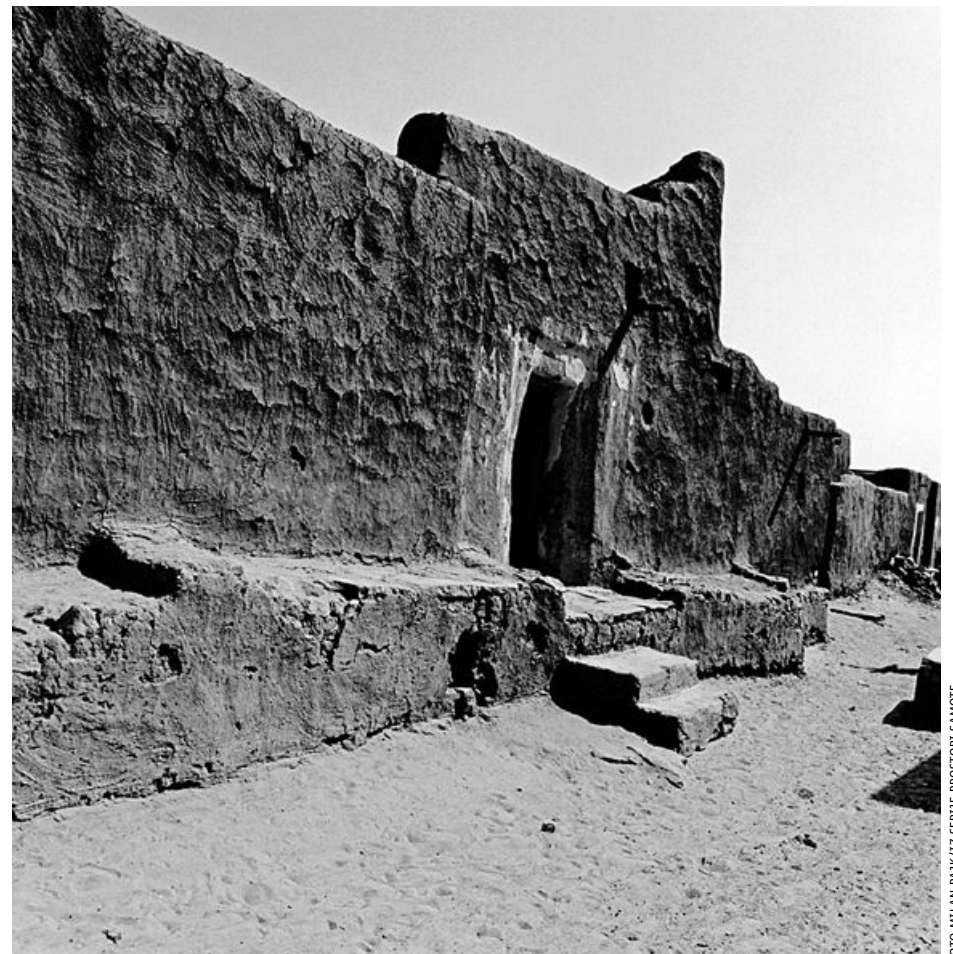


FOTO MILAN PAJK/IZ SERIJE PROSTORI SAMOTE



Gremo mi po svoje je šele drugi mladinski film v samostojni Sloveniji



MLADINSKI FILM: ZANEMARJENI ŽANR SLOVENSKE KINEMATOGRAFIJE

Na redni kinospored prihaja »mladinski film za vse generacije« *Gremo mi po svoje* režiserja Mihe Hočevarja, to pa je dobro izhodišče za pogled v zgodovino in stanje tega žanra pri nas. Izkušnje učijo: dokler mladinski film ne bo formalno našel poti v nacionalni filmski program, se bo tam znašel le redko, običajno zaradi osebnih preferenc posameznega avtorja.

SAMO RUGELJ

Pred nekaj dnevi je prišla v javnost vest, da je slovenska spletna videoteka iTIVI prenehala poslovati in gre v stečaj. V štiriinpolletnem poslovanju je ta spletni izposojevalni servis svojim 36 tisoč članom dostavil več kot pol milijona devidejev, a to ni bilo dovolj, da bi iz tujine preneseni poslovni koncept, ki je moral poleg naraščajoče piratizacije tekmovali tudi z brezplačno izposojajo devidejev v splošnih knjižnicah, lahko preživel (vse slabše se piše tudi klasičnim videotekom, ki jih je vse manj). To je (bila) še ena slaba novica s področja reproduktivne kinematografije, ki jo je pred kratkim stresla informacija, da nihče izmed domačih videodistributerjev ni želel podaljšati/skleniti pogodbe za distribucijo videonosilcev studia Universal, to pa pomeni, da do nadaljnjega teh filmov pri nas ne bo več na voljo za domačo uporabo. Če se bo ta trend nadaljeval, se lahko že kmalu zgodi, da bo klasični video povsem izginil iz naše ponudbe, in če se bo to zgodilo, še preden se bo vzpostavila digitalna videodistribucija filmov neposredno prek televizije, se bomo na neki način vrnili v čas pred dobrega četrta stoletja, ko med kinom in televizijskim prikazovanjem ni bilo nobene (uradne) vmesne faze.

Kaj se lahko tisti, ki se ukvarjajo s slovensko kinematografijo, naučijo iz tega? Gotovo tega, da tudi etabrirani posli delujejo zgolj toliko časa, dokler zanje obstaja poslovni interes in da, ne glede na to, kako modernizirana in sodobna je družba, to ne pomeni, da bodo pri nas na voljo vsi popkulturni izdelki. Če bomo hoteli nekaj konkretno filmskega zanesljivo imeti, bomo najbrž to potrebo morali formalizirati s konkretno družbeno akcijo oziroma konkretnimi pravili in podporo kulturne, v tem primeru filmsko kulturne politike. To velja tudi za konkretne segmente filma, denimo mladinski film.

Ne glede na to, da se javno že pet let govori o tem, kako so slovenski celovečerni mladinski filmi bela lisa sodobne slovenske kinematografije, se na tem področju formalno ni prav nič premaknilo. Če že bežen pogled k Dancem kot približno primerljivemu, a filmsko precej bolj razvitemu narodu pokaže, da ti načrtno skrbijo za umeščanje mladinskih in družinskih filmov v javno sofinanciran letni filmski program, ki ga natančno beležijo in vrednotijo tudi v letnih poročilih, potem je dejstvo, da se v Sloveniji na tem področju v skoraj dvajsetih letih od razglasitve samostojnosti ni zgodilo nič opaznega.

Če smo že tri leta po vzpostavitvi slovenske zvočne celovečerne produkcije (*Na svoji zemlji*, France Štiglic, 1948), v politično bistveno bolj zategnjenih časih, dobili prvi mladinski film (*Kekec*, Jože Gale, 1951, sledili sta mu dve nadaljevanji leta 1963 in 1968 in z njima prva in edina slovenska filmska trilogija), je minilo skoraj desetletje samostojne Slovenije, da smo v njej dobili prvi in do zdaj tudi edini pravi slovenski mladinski film. Govorimo o *Nepopisanem listu* iz leta 2000, neuradnem nadaljevanju *Sreče na vrhovi*, še eni počitniški pustolovščini mularije, ki ga je kot svoji zadnji film posnel Jane Kavčič, veteran tega žanra. Kaj to pomeni? Enostavno to, da se do zdaj nismo ničesar naučili iz polpretekle zgodovine (ki jo posamezni filmarji še dobro pomnijo), ko so bili scenariji večidel izbrani in potrjeni v sicer politični maniri, a so tedanji odločevalci dokaj hitro spoznali, da je treba za potrebe domačega kinematografskega občinstva snemati

tudi mladinske oziroma družinske filme. Ti so po manjšem zatišju v obdobju 1951–1956 postali obvezen del slovenske filmske produkcije, saj so se vrstili drug za drugim, po navadi v obliki mešanega, torej družinskega žanra: vojna drama *Dolina miru* (France Štiglic, 1956) z dvema otrokoma in črnskim pilotom ter njihovim potovanjem proti obljubljenemu raj, *Kala* (Andrej Hieng in Krešo Golik, 1958), edini slovenski film, kjer je imel povsem glavno vlogo pes, komedija *Družinski dnevnik* (Jože Gale, 1961), kjer ljubljanska družina začne komunicirati prek dnevnika, seveda pa ga najmlajša sinova kmalu začneta izkoriščati za manipulacijo, *Ti loviš* (France Kosmač, 1961), mladinska kriminalka, pri kateri se otroci na počitnicah prelevijo v detektive in na koncu celo izsledijo mednarodnega kriminalca, *Naš avto* (František Čap, 1962), kjer si primorska družina kupi oldtimerja, s katerim pa ne pride daleč, nadaljevanje *Srečno, Kekec* (Jože Gale, 1963), *Ne joči, Peter* (France Štiglic), zimzelena vojaška akcijska komedija s ponarodelimi replikami itn. V prvih petnajstih letih slovenske kinematografije smo tako dobili kar osem mladinskih oziroma družinskih filmov ali skoraj vsako drugo leto enega, pri tem pa so se jih lotevali različni režiserji, pri občinstvu pa so večinoma imeli solidne in številčne odzive. Iz tega žanra izhajajo tudi nekateri najbolj gledani in najbolj priljubljeni filmi celotne slovenske filmske zgodovine, denimo *To so gadi* (Jože Bevc, 1977), *Sreča na vrhovi* (Jane Kavčič, 1977) itn.

Slovenska poosamosvojitvena bilanca je precej skromnejša, saj lahko v to kategorijo zelo pogojno prištejemo zgolj še *Pozabljeni zaklad* (2002), ki je bil v resnici na filmski trak povečana televizijska produkcija, in pa ekološko dramo *Tea* (2007), ki se je sicer krasila z oznako žanra mladinski film, to pa mu je potem odprlo nekaj vrat na šolske projekcije, a

ČE SE OTROCI O FILMU RESNEJE NE UČJO V ŠOLI, POTEM SEVEDA NI NOBENE RESNE POTREBE, DA BI BILO KOMU MAR, DA BI SI LAHKO NOVE SLOVENSKE FILME ZA SVOJO STAROST OGLEDALI TUDI V KINODVORANI.

v resnici ni niti približno sodila med tovrstne filme.

Tudi bližnja prihodnost ne obeta nič dobrega. Za Festival slovenskega filma 2011 lahko že zdaj sestavimo večino celovečernega tekmovalnega programa, ki se bo večinoma vrtel okoli *Arhea* Jana Cvitkoviča, *Stanja šoka* Andreja Košaka in *Teže neba* Metoda Pevca. Slovenskega mladinskega filma drugo leto ne boste videli. Tudi leto 2012 ga, na podlagi do zdaj dosegljivih informacij o prijavljenih projektih, ne predvideva, ob tem pa se zdajšnja uprava filmskega sklada na vse pretege trudi, da bi še pred zaključkom svojega obstajanja zakreditirala čim večji del prihodnjih dveh filmskih proračunov ter s tem tudi upravi Slovenskega filmskega centra že v startu njegovega delovanja zmanjšala možnosti, da na tem področju postavi svojo, morda drugačno strategijo.

Slovenski mladinski, družinski film je seveda tudi neposredno povezan s filmsko vzgojo v našem splošno izobraževalnem sistemu. Kljub večdesetletnim prizadevanjem (glej denimo knjigo Mirjane Borčič *Filmska vzgoja na Slovenskem 1955–1980*, 2007) ta ni našla ustreznega mesta v njem in bati se je, da so v tem smislu precej zamrli tudi prizadevanja, ki jih je pred nekaj leti spet sprožil zavod za šolstvo. Če se otroci o filmu resneje ne učijo v šoli, potem seveda ni nobene resne potrebe, da bi bilo komu mar, da bi si lahko nove slovenske filme za svojo starost ogledali tudi v kinodvorani. Tudi zato teh filmov pač ni in tega nihče niti ne čuti kot primanjkljaj. (Samo medklic: študij bibliotekarstva ima tudi učni predmet bibliopedagogike. Kaj podobnega, recimo kaj takega, kot je filmska pedagogika, bi bilo smiselno vzpostaviti tudi na AGRFT.)

Filmsko ustvarjanje Mihe Hočevarja je tako precej osamljeno, a zato toliko bolj dobrodošlo. Že s svojim nizkoporačunskim prvcem, komedijo *Jebiga* (2000), v katerem spremljamo poletne brezdelne dogodivščine mlade družine, je pokazal, da ga zanimajo mladi, dinamični filmski liki, to pa je nadaljeval v svojem prvem pravem celovečercu *Na planinah* (2003), kjer imata glavno vlogo bosanska brata, ki prideta živeti v Slovenijo in jo potem spoznavata iz dveh starostno različnih perspektiv, otroške in mladostniške. Njegov prejšnji, sicer televizijski film *Distorzija* (2009), adaptacija istoimenskega romana Dušana Dima, je prek sestavljanja šolskega rock benda in drugih pripetljajev spet posegel na gimnazijsko problematiko, a žal ni prišel na redni kinospored. Filmu *Gremo mi po svoje*, komični pustolovščini tabornikov pod vodstvom starešine v podobi Jurija Zrneca v soški dolini, ki jih usodno zmoti v neposredni bližini postavljen ženski tabor, strogo kritiško oko morda lahko očita kako dramaturško ali pa igralsko pomanjkljivost, hkrati pa mora imeti pred očmi, da se sodobni slovenski otroški mladinski film (in tudi marsikaj drugega, denimo žanrski film) za zdaj sploh še ni imel priložnosti konstituirati, ob tem da se v zadnjem desetletju ni vzpostavila skoraj nobena tradicija rednega dela z mladimi, nepoklicnimi igralci itn. En mladinski film na desetletje temu žanru seveda ne more prinesiti pomladi, zato je *Gremo mi po svoje* najbrž ena redkih in vsekakor povsem spodobnih priložnosti, da si sedanje generacije starejših osnovnošolcev in mlajših srednješolcev ogledajo sebi primeren nov slovenski film.

Samo upamo lahko, da se bodo z bližajočim se Slovenskim filmskim centrom razmere na tem področju kaj spremenile in da se bo mladinski oziroma družinski film znašel v osnovni srednjeročni družbeno kulturni strategiji. Kot alternativa nam namreč ostanejo zgolj sinhronizacije tujih filmov, večinoma hollywoodskih risank, ob katerih si je treba zadnje čase nadevati še očala, da z njimi ujamemo tudi tretjo dimenzijo. Za prihodnje leto jih napovedujejo zvrhan koš, skoraj za vsak mesec po eno.

SAMO RUGELJ je publicist, urednik in založnik; magistriral je iz analize evropske filmske industrije in doktoriral iz analize javnih vlaganj v slovensko založništvo.



Bruno Racine, ravnatelj Francoske nacionalne knjižnice

DIGITALIZIRALI BOMO DO NOVE TEHNOLOŠKE REVOLUCIJE

Digitalizacija knjižničnih fondov je bil naslov pogovora v okviru srečanj *Knjiga in digitalizacija*, ki jih organizirata Francoski inštitut Charlesa Nodiera in Cankarjev dom. Na njem je Bruno Racine izmenjeval izkušnje digitaliziranja s slovensko kolegico, ravnateljico Nuka Matejo Komel Snoj. Toda v resnici se je bilo s francoskim gostom, ki je kljub uglednemu nazivu in impresivnemu življenjepisu popolnoma priljuden, mogoče pogovarjati še o marsičem drugem. Morje tem je ponujala že njegova zadnja knjiga z naslovom *Google et le nouveau monde (Google in novi svet)*.

AGATA TOMAŽIČ *foto* UROŠ HOČEVAR

Kakšni so vaši vtisi po ogledu slovenske Nacionalne in univerzitetne knjižnice, koliko zaostaja za Francosko nacionalno knjižnico (BnF), ki je začela digitalizirati med prvimi v Evropi?

Pokazali so mi digitalno knjižnico na spletu, spletno stran Nuka, ki se mi je zdela zelo prijetna in ki uporabnikom zelo jasno prikazuje, kaj vse je že digitalizirano – med njimi so namreč časopisi, zemljevidi, celo notne partiture in slike. Zanimivi so se mi zdeli tudi programi sodelovanja, predvsem glede vpogleda v zemljevide, spoznal pa sem tudi, da si Nuk prizadeva pritegniti občinstvo: pošiljajo jim obvestila po elektronski pošti (newsletter), imajo profil na Facebooku. Njihova strategija se mi zdi primerna.

Med pogovorom o digitalizaciji knjižničnega gradiva ste med drugim omenili, da so »človeški možgani formatirani za branje knjig v papirni obliki«. Kdaj in kako se bodo formatirali za digitalno branje?

Težko je predvideti, saj so možgani najskrivnostnejši del človeškega telesa. Toda specialisti za kognitivne znanosti že poskušajo izdelati modele branja besedila na papirju ali na zaslonu. Kajti tudi elektronska knjiga se bo razvila, in to v smer večmedijske predstavnosti. Očitno postaja, da se bosta knjiga na papirju, pa tudi podoba teksta, vse od oblikovanja strani do tipografije, morali prilagoditi, ker je tudi naše razmišljanje vse bližje digitalni obliki. To lahko preverimo na zelo preprost način: nekatere spletne strani dojemamo kot zmedene, na drugih so vsebine tako razvrščene, da se zdijo primerno strukturirane. Vsekakor je to področje, vredno znanstvenega raziskovanja, in bo imelo vpliv na izobraževanje in metode poučevanja. Zdi se mi, da je to poglaviten izziv: prihodnji rodovi bodo z lahkoto uporabljali digitalne nosilce, vendar ne smejo izgubiti sposobnosti, s katerimi se lahko pohvalijo ljudje dandanes – sposobnosti koncentracije.

Res je, tudi meni se zdi, da v dobi sodobnih tehnologij pada koncentracija in da se na posamezno opravilo ne moremo osredotočiti dlje kot pet minut.

To je tveganje, ki ga prinaša digitalna kultura: hitrost, s katero pridobimo informacije, a jih ne moremo tako hitro absorbirati, včasih pa tudi niso točne – govorim o primeru Wikipedije. Naloga izobraževalnega sistema je ohraniti lastnosti človeškega uma, kot je koncentracija, tudi pri prihodnjih rodovih, saj na njih temelji vsaka prava kultura. Hiter dostop do informacij ni vedno najpomembnejši.

Omenili ste spletne strani, na katerih po uporabnikovem mnenju vlada zmeda, in tiste, ki se nam zdijo lepo urejene in prijazne za uporabo. Kaj se prilagaja: človeški možgani sodobnim tehnologijam ali je mogoče ravno nasprotno?

Gre za interakcijo. Podobno je pri knjigi, ki se je skozi zgodovino spreminjala, ustvarili smo orodja, s katerimi smo si olajšali branje ali iskanje odlomkov po vsebini. Raziskave kažejo, da smo se branju prilagodili empirično, kakšni procesi se dogajajo v človeških možganih, pa je tema velikih mednarodnih raziskovalnih središč, saj so v igri velikanske vsote denarja.

Veliko denarja pa se v digitalni dobi namenja tudi za hrambo digitaliziranih knjižničnih vsebin, približno toliko kot za digitalizacijo samo – ima to sploh kakšen smisel?

Dobro vprašanje. Ljudje po navadi mislijo, da hranjenje digitalnih podatkov ne stane nič. Toda obstaja več vrst hranjenja, in pri BnF govorimo o hrambi na dolgi rok, tako rekoč za vedno. V podjetjih se taki podatki hranijo za deset let, po tem obdobju se brez škode poslovijo od njih. V BnF pa smo vzpostavili sistem hrambe digitalnih podatkov, ki je bil precej drag. Toda ta sistem je zanesljiv in za zdaj nam ni uspelo najti nič cenejšega, kar bi zadostilo našemu pogoju, da morajo biti podatki dostopni na dolgi rok.

Kaj pomeni »na dolgi rok«?

Ni točne razlage, vsekakor pa, dokler se ne zgodi nova tehnološka revolucija in se bo pojavil kakšen nov nosilec, ki bo nadomestil digitalnega. Toda pri tem je pomembno, da izvirni nosilec ohranja svojo vrednost, zlasti če je ta papir. Ko digitaliziramo časopise, jih ne zavržemo, temveč jih shranimo. Odgovor na vaše vprašanje pa je bolj zapleten, kadar je izvirnik digitalni – govorim o zakonu, po katerem smo v Franciji od leta 2006 obvezani hraniti tudi spletne vsebine. Zato poskušamo narediti nekakšno selekcijo in izbrati najkakovostnejše, to pa vsekakor pomeni le majhen delež vse spletne produkcije.

Kako v vsej tej poplavi izbirate, kar je smiselno shraniti?

Na začetku smo prečesavali vse spletne strani s končnico .fr in shranjevali ključno – samo prve spletne strani, na primer. Potem smo začeli delati bolj tematsko usmerjene zbirke, denimo za čas predsedniških volitev vseh nacionalnih, regionalnih, lokalnih spletnih naslovov, posvečenih volitvam. Zdaj smo izdelali metodo, ki je mešanica obeh: površinsko zbiranje naslovnih strani je pomanjkljivo in od knjižničarjev zahteva sprotno nabiranje – skoraj v realnem času, bi rekel. Za tiste spletne strani, ki jih prepoznamo kot pomembnejše in zanimivejše, pa shranimo več. Nato je treba vse zbrano gradivo indeksirati, ne le naslovov, temveč tudi vsebino, to pa poraja nemalo težav. Toda vaše vprašanje je smiselno: se res splača vse shranjevati? Vmes so tudi stvari, ki se ponavljajo. A saj bi tudi zakonu o obveznem izvodu in njegovem hranjenju lahko očitali nesmiselnost, tudi med papirnatimi knjigami izide marsikaj ... za kar niti po naključju ne bi hoteli odšteti denarja! Selekcija je torej nujna, ali je sito premalo ali preveč gosto, pa bodo povedali uporabniki.

So se človeški možgani in njihova sposobnost pomnjenja in predelovanja informacij v zadnjih desetletjih kaj bistveno spremenili – internet je neskončna zakladnica znanja in podatkov, ki je naposled na voljo vsem, toda ali sploh zmoremo absorbirati vse?

V zgodovini človeštva so se možgani resda razvili in napredovali, vendar se ljudje tega ne zavedamo, ker se je to zgodilo v dosti daljšem časovnem obdobju. Resnično menim, da je uporaba interneta nepogrešljiva sestavina izobraževalnih sistemov – uporabniki spleta se morajo namreč zavedati, da tam najdejo informacije, ki niso razvrščene po pomembnosti ali niso preverjene in nepreverljive, zato jih je treba obravnavati s pridržki. Podobno velja za spletne brskalnike: menim, da so ti še vedno precej primitivni. No, so učinkoviti pri iskanju velikih količin podatkov v kratkem času, v tem jih človeški možgani nikoli ne bodo dosegli, toda še vedno šepajo v primerjavi s človeškim umom pri razvrščanju informacij v smiselno zaporedje. To bo treba še izpopolniti. Danes že obstajajo

specializirani brskalniki, v prihodnosti bodo morebiti razvili individualne – eden takih so v bistvu tudi človeški možgani in zato je človek kreativen, kaj takega je težko posnemati. Primer: na nekaterih spletnih straneh se vam že danes izpiše, kaj so drugi ljudje iskali pred vami. Ena ključnih lastnosti interneta je, da ustvarja kolektivno inteligenco in pri Googlu se tega zelo dobro zavedajo. Toda to ne zadošča, kajti treba je zadostiti tudi drugim kriterijem, je pa vsekakor nekaj, česar prej nismo poznali: virtualno omrežje, ki generira novo znanje prav s svojim obstojem. Podal bom še en primer mogoče smeri razvoja: BnF je podpisala pogodbo z Microsoftom, ki razvija svoj lastni brskalnik z imenom Bing, katerega odlika bo, da bo postregel s podatki iz BnF, ki so zavoljo svojega izvora zelo kakovostni. Zadetki s podatki BnF bodo med prvimi, in taka smer razvoja je morebiti eden izmed odgovorov na kritike, da je internet vir nezanesljivih informacij.

V pogovoru o digitalizaciji knjižničnega gradiva ste omenili nekaj dobrih praks, ki so se jih domislile skandinavske države, predvsem Norveška. Kaj je tako posebnega pri tem?

Prva je bila Norveška, morda pa jo bodo posnemale še preostale države evropskega severa, ki so premožne – tako kot Norveška zaradi nahajališč nafte v Severnem morju; imajo razmeroma malo prebivalcev, ki govorijo ne preveč razširjen jezik. V primerjavi z angleščino, francoščino ali španščino so tu glede avtorskih pravic v igri dosti manjši zneski. Na Norveškem je država odkupila avtorske pravice vseh sodobnih norveških književnih del in jih odstopila knjižnicam, te pa so jih v digitalni obliki dale na voljo bralcem, ki jih lahko prebirajo in naročajo iz domačega naslanjača – to je še posebno praktično, ker je Norveška tudi precej prostrana država. Sodelovanje so s pogodbo sklenili predstavniki države, knjižnic in založb. Toda



kaj takega bi bilo za sodobno francosko ali nemško, kaj šele angleško knjižno produkcijo nemogoče, kajti ko je potencialnih bralcev na desetine milijonov, se cena avtorskih pravic seveda zviša. Lahko pa bi kaj takega izvedli v Sloveniji!

Ali se knjižničarji oziroma založniki včasih počutijo, da jih internet ogroža, in se bojijo, da jih bo doletela podobna usoda kot kolege v glasbenem cehu?

Internet omogoča izigravanje pravil glede avtorskih pravic na debelo. Tudi knjigo je mogoče skenirati, je pa res nekoliko bolj zapleteno in traja dlje časa. Toda pri knjigah se zastavljata dve vprašanji: ali lahko vzporedno obstajata papirna in digitalna produkcija knjig, in to obe z zadostnim dobičkom? In narobe: ali bo digitalna produkcija izrinila papirno? Bolj splošno pa se moramo vprašati, ali bo treba prilagoditi pravila o intelektualni lastnini tem novim okoliščinam. Tveganje, s katerim se soočamo, je iluzija absolutne brezplačnosti, ki ubija kreativnost, no, vsaj raznovrstnost kreativnosti. Ta čas v Franciji poteka razprava med predstavniki ministrstva za kulturo, založniki, avtorji in nacionalno knjižnico, s katero želijo ugotoviti, pod kakšnimi pogoji bi uporabnikom lahko dali na voljo književna dela, ki so razprodana (out-of-print) in ki jih založniki ne nameravajo dotisniti, ker jim ne bi prinesla dobička, so pa še vedno zavezana zakonom o avtorskih pravicah.

In kakšen bo po vašem mnenju izid te razprave?

Najverjetneje bomo poskusno določili vzorec del, ki bo štel kakšnih 100.000 naslovov, in opazovali, kakšen bo odziv uporabnikov. Tako bomo tudi določili ceno.

Toda ali ni pri digitalnih knjigah ta po navadi za 30 odstotkov nižja kot pri tiskanih?

Že že, toda ta dela so razprodana in po ekonomski logiki ponudbe in povpraševanja je cena zanje višja...

Bi bili razočarani, če bi vam založnik predlagal, da bi vaše knjige izšle samo v digitalni obliki?

Ne, to me sploh ne bi motilo, sploh za zadnjo *Google et le nouveau monde* (*Google in novi svet*) bi bila ta še posebno

Hiter prelet njegovega življenjepisa na Wikipédiji (o kateri gospod Racine ne premore kaj prida dobrih besed, a se v pogovoru z njim izkaže, da so vsaj v njegovem primeru tamkaj zapisani podatki točni) navda človeka s strahospoštovanjem. Diploma iz književnosti na École normale supérieure, podiplomsko izobraževanje na École Nationale d'Administration (ENA), razvpiti kovnici francoske politične elite, nekaj uradniških zadolžitev, med drugim v kabinetu Jacquesa Chiraca, takrat premiera. Konec osemdesetih je bil imenovan za odgovornega za kulturne zadeve v pariškem županstvu, leta 2002 pa je postal ravnatelj Pompidoujevega centra. Od leta 2007 je na čelu Francoske nacionalne knjižnice, ki že od konca devetdesetih orje ledino v digitalizaciji in je med najdržnejšimi znanilkami digitalne prihodnosti na stari celini.

Francoska digitalna knjižnica Gallica z letnico rojstva 1997 se od februarja letos lahko pohvali z milijonto digitalizirano enoto, digitalizacijo pa je francosko ministrstvo za kulturo opredelilo za enega prednostnih ciljev. Kljub temu denarja ni dovolj in BnF na svoji spletni strani poziva mecene k darovanju finančnih sredstev; digitalizacija namreč ne obsega samo pretvarjanja znanja, zapisanega na papirju, v dvojiški sistem, temveč je vsaj toliko, če ne še več, treba nameniti tudi za hrambo digitalnih podatkov. Ta je sploh eden največjih izzivov in številni jo obravnavajo s skepso, priznava Bruno Racine, ki se je v Ljubljani mudil na povabilo Francoskega inštituta.

Bruno Racine je tudi pisatelj, za *Le Gouverneur de Morée* je leta 1982 dobil nagrado za prvenec, letos pa je izdal neleposlovno delo z naslovom *Google et le nouveau monde*, v katerem se ukvarja s spremembami, ki so jih v človeško družbo zanesli nove tehnologije in internet.

primeren nosilec. Za svoje romane pa ... prvi je še na voljo v žepni izdaji, no, vsekakor bi bil vesel, če bi obstajali tudi v digitalni obliki! Strošek digitalizacije je kljub vsemu majhna investicija in je še vedno ceneje kot tiskanje, kjer je treba natisniti najmanj tisoč ali dva tisoč izvodov.

V Sloveniji pesniške zbirke izhajajo v nekaj sto izvodih ...

Roman je v naši kulturi prevladujoč, poezija je zapostavljena. Z digitalizacijo se bo to popravilo, kajti založniki bodo lahko izdajali tudi to, ne da bi trepetali, da jim bo prineslo izgube, in poezija bo vnovič zaživela. Že danes ugledne znanstvene revije izhajajo predvsem v digitalni obliki.

V Googlu in novem svetu pišete, da je bilo *Sveto pismo* velika uspešnica, ki jo je omogočil Gutenbergov izum premičnega tiska; katera je uspešnica digitalne dobe?

Ni je še, nanjo še čakamo. Ne, to gotovo ni Harry Potter, kljub milijonom prodanih izvodov, ker so ti tiskani na papirju in je zgodba tudi tako napisana. Uspešnica digitalne dobe bo drugačna od papirnatih knjig, ker bo na drugačnem nosilcu. ■

DVE SIMFONIJI, DVA SVETOVA

Šef dirigent orkestra Slovenske filharmonije Emmanuel Villaume je v dveh zaporednih tednih dirigiral dve Mahlerjevi simfoniji, vznemirljiv moderen koncert za oboo z izjemnim domačim solistom Matejem Šarcem ter aktualno delo enega najbolj cenjenih sodobnih skladateljev Marca-Andréja Dalbavieja, ki je tudi obiskal Ljubljano.

MOJCA MENART

Kar mi seže poslušalski spomin, orkester Slovenske filharmonije goji tradicijo izvajanja simfonij in pesemskih ciklov Gustava Mahlerja, čeprav orkestrove kronike koncertnih sporedov pričajo, da ni bilo od nekdaj tako. Letošnjo koncertno sezono se Ljubljana še posebej poklanja njegovemu spominu ob 150. obletnici skladateljevega rojstva (7. julija letos) in 100. obletnici smrti (18. maja prihodnje leto) s posebnim projektom *Mahler v Ljubljani*, ki ga skupaj prirejajo Festival Ljubljana, Slovenska filharmonija in RTV Slovenija, v okviru katerega je poleg številnih koncertov in razstave tudi muzikološki simpozij aprila.

Pogled v sporede, ki jih je za jubilejni zbornik Slovenske filharmonije ob 300. obletnici njene predhodnice Académie Philharmonique zbral Primož Kuret, nam pove, da je Mahler kot pianist nastopil na 4. članskem koncertu Filharmonične družbe 5. marca 1882 in da so njegove skladbe v Ljubljani prvič zazveneale na koncertu 23 let pozneje, ko je dunajski pevec Julius Muhr zapel tri samospeve. Prvič pa je ljubljansko koncertno občinstvo kakšno Mahlerjevo simfonijo poslušalo leta 1914 pod taktirko Rudolfa von Weissa-Ostborna in v graško sopranistko Fanny Pracher, ko je zazvenela Mahlerjeva *Četrta*.

Po drugi svetovni vojni so bile vse do sedemdesetih let in prihoda Antona Nanuta v Slovensko filharmonijo izvedbe redke – 1948. *Pesmi popotnega tovariša* z Jakovom Cipcijem in baritonistom Andrejem Štrukljem, 1949. *Pesmi za umrlimi otroki* z Bogom Leskovicem in altistko Elzo Karlovac, 1950. spet pod Cipcijevo taktirko in s sopranistko Nado Vidmar *Četrta simfonija*, leta 1955 prvič (!) v Ljubljani *Prva simfonija* (dirigiral je gost Eleazar de Carvalho) in 1969. prvič *Deveta* z dirigentom La Rosa Parodijem. Šele od sezone 1972/73 so začeli Filharmoniki Mahlerjeve simfonije in cikle za glas in orkester redno uvrščati v svoje programe in tako je še danes v orkestru nekaj glasbenikov, ki lahko rečejo, da so sooblikovali to tradicijo pod taktirko različnih domačih in tujih dirigentov.

AVTORSKA PETA

Kakšno Mahlerjevo si vedno znova »vzame« tudi vsak filharmonični šef dirigent in aktualni, Emmanuel Villaume, je v desetih dneh izvedel kar dve povsem instrumentalni, *Peto* in *Šesto*.

Pred izvedbama bi si težko predstavljala, da bosta to dva tako različna svetova. Nikakor ju ne bi mogla vrednostno rangirati. Villaume me je v *Peti* presenetil s povsem nenavadnimi tempi, neustaljeno agogiko, zastajanjem in pohitevanjem zlasti v prvem stavku in *Adagiettu*, nekakšno nemahlerjevsko zvočno mehko, ki sem jo pripisala njegovi francoski uglašenosti in izpostavljanjem nekaterih tematskih poudarkov, ki jih redko slišimo. Simfonijo mi je pokazal v novi luči, izvedba me ni popeljala v tisti znani svet večno odtujenega Srednjeevropejca, ki se kot Čeh v Avstriji in Jud, tragično iščejo umetnik še v trenutkih uspeha, slave in ljubezni ne počuti varno.

A Villaume mi je drugačnega Mahlerja, četudi se s tako interpretacijo ne bi strinjala, pokazal prepričljivo, iskreno in silovito, tako da sem njemu in glasbenikom oprostila tudi napake, saj, če se izrazim po Mahlerjevo: »Kar je najboljšega v glasbi – tega ne najdemo v notah.« Res je, da je orkester s koncertnim mojstrom Janezom Podleskom in vsemi vodji skupin, prvimi solisti, Irino Kevorkovo, Igorjem Škerjancem, Aleksandrom Miloševom, Petrom Brčarevičem, Alešem Kacjanom, Matejem Šarcem, Jurijem Jenkom, Paolom Caligarisom, Markom Iličem, Francem Kosmom in ob vseh teh odličnih glasbenikih z res neverjetnim mladim prvim

hornistom Andrejem Žustom Emmanuelu Villaumu predano sledil in se izkazal s svojo zmožnostjo izjemnega orkestrskega barvnega niansiranja (to mu je prelepo uspelo že v uvodni, odlični, nadvse zanimivi in aktualni skladbi *Barva* Marca-Andréja Dalbavieja) in prepričljivega stopanja tudi po manj varnih in uhojenih poustvarjalnih poteh.

KOREKTNOST MONUMENTALNA ŠESTA

Povsem drugačna pa je bila izvedba Mahlerjeve *Šeste, Tragične simfonije*. Čeprav je ta simfonija nastala v skladateljevem srečnem obdobju in v idiličnem okolju med poletnimi počitnicami, je vendarle izraz umetnikove nenehne preganjave, notranje stiske in strahu pred usodo. Občestvo in mogočnost narave, ki jo je skladatelj globoko spoštoval in iz nje črpal, seveda ne na romantično programski način, sta v tej simfoniji še posebej vseobsegajoča. Svet in ljudje, ki so ga obdajali, posebej Alma in otroka, pa so v njegovem občutljivem notranjem svetu prav tako ujeti v ta vrtnec usodnosti, ki mu Mahler očitno ni ne mogel ne hotel ubežati. Prav neverjetno je, kako je s svojim kompozicijskim in instrumentacijskim mojstrstvom prav s klasično simfonično štiristavčnostjo v *Šesti* postavil temeljni kamen novemu glasbenemu stoletju.

Zdi se, da se je izvedbe te simfonije Emmanuel Villaume lotil po preverjenih vzorcih in bolj kot povednosti izpovednih detajlov

in kompleksnosti dal prednost gradnji velikega dramaturškega loka od uvodnih taktov do temalnega sklepa. Tempi so bili odmerjeni pričakovano, prav tako tematska gradnja. Simfonija je tekla po ustaljenih tirnicah, dirigent tokrat v njej ni drzno iskal novih poti, a je v odličnem sodelovanju z orkestrom izpeljal eno res korektnih monumentalnih izvedb. Izkušeni koncertni mojster Miran Kolbl je orkester trdno vodil z zanesljivim lokovanjem in izstopajočimi soli, podobno kot njihovi kolegi pri *Peti* so se odlično kot vodje skupin in solisti odrezali Tibor Kerekeš, Matej Grahek, Matjaž Rebolj, Jure Jenko, Jordan Hadžinikolov, Irina Kevorkova, Andrej Petrač, Maja Rome, v počasnem stavku *Andante* še posebej Melina Todorovska na angleškem rogu in hornistka Aurelie Roussel.

OBOIST MATEJ ŠARC NA VRHUNCU

Včasih se vprašam, ali smo res tako razvajeni, da od dirigentov vedno znova pričakujemo, da nam ustavijo dih ... Posebej me navduši, če se to zgodi v zahtevnih, na videz težko dostopnih skladbah, kakršna so na primer dela glasbenih avantgard 20. stoletja. Pred Mahlerjevo *Tragično* smo poslušali *Koncert za oboo in komorni orkester* Bernda Aloisa Zimmermanna (1918–1970), ki bi ga lahko uvrstili mednje. Skladatelj je večino življenja preživel v rojstnem Kölnu in okolici, po študiju filozofije in glasbe pa so ga kompozicijsko gotovo najbolj zaznamovali poletni tečaji in festivalska dogajanja v znameniti avantgardistični meki Donaueschingenu. Iz ritmične strukturiranosti Stravinskega in obkroženosti z nemško avantgardo od njega mlajšega donaueschingenskega kroga, ki ju je po svoje filozofsko osmislil, je izoblikoval zelo oseben, nedogmatičen glasbeni slog in kompozicijsko tehniko.

Takšen je tudi *Koncert za oboo* iz leta 1952, čeprav je posvečen Stravinskemu in v prvem stavku izrazito neoklasicističen, unikatno spaja neoklasicizem z dodekafonijo, kompleksno strukturiranost s komorno prosojnostjo in virtuoznostjo, ki pred solista oboista postavlja največje zahteve. Prvi oboist orkestra Slovenske filharmonije Matej Šarc, ki je z nastopi v letošnji sezoni dokazal, da je na vrhuncu solistične zrelosti, je v orkestru in dirigentu našel muzikalno motiviranega poustvarjalnega partnerja za res vrhunsko izvedbo. ■

Orkester Slovenske filharmonije

DIRIGENT

Emmanuel Villaume

Ljubljana

Cankarjev dom

21. in 22. 10. 2010

28. in 29. 10. 2010

PRODUKTIVNA INTERNACIONALIZACIJA

Jubilejni praznik slovenskega gledališča se je morda končal manj praznično, kot smo pričakovali. Nepompozna sklepna prireditev je prinesla podelitev nagrad, po mnenju žirije pa je umanjalo »celostnih pristopov, ki bi bili hkrati profesionalno prebojni in tudi inovativni« ter bi omogočali podelitev glavne nagrade za najboljšo uprizoritev.

KATJA ČIČIGOJ

Letošnja edicija festivala pa je vendarle dajala razloge za praznovanje: pod vodstvom Alje Predan je bilo storjenih nekaj pogumnih potez, ki so festival iztrgale njegovi tradicionalni pregledni naravi in tako ponudile več razlogov za obisk. Poudariti je treba predvsem internacionalizacijo festivala s tujimi gosti, ustvarjalci in raznimi gledališkimi strokovnjaki. Festivalski selektorji so si lahko ogledali izbor slovenskih predstav (*Showcase*) z morebitnim izvoznim potencialom; k nam pa so prinesli nekaj tujih uprizoritev (*Mostovi*), ki so s svojimi inovativnimi pristopi temeljito prevetrile festivalsko ponudbo. Upamo lahko, da so tuje stvaritve naši produkciji dale nekaj iztočnic za navdih; pa tudi, da so slovenski strokovnjaki s svežim vetrom poglobljene teoretske analize prevetrili lagodno mišljenje tujih etabliranih dramaturgov na simpozijih o dramaturgiji in interkritiki.

SIMPOZIJ O DRAMATURGIJI

Spremembam v scenski produkciji, kakršno simbolizira *Počitek od zgodovine*, gre morda pripisati iztočnice, ki so botrovale zastavitvi refleksije poklicev dramaturga in kritika. Kar je družilo prispevke enega in izhodišča drugega simpozija, je prav odprava ločnice med subjektom in objektom, med dramaturgom in/ali kritikom ter uprizoritveno dejavnostjo, pri kateri sodeluje in/ali jo reflektira. Bistvena performativnost lastne pozicije, tako glede vključenosti v kulturno produkcijo kot tudi glede vsakokratne (samo)definicije na način performativnega govornega dejanja, je bolj ali manj uspešno skušala priti do artikulacije na obeh simpozijih.

Laže se je to zgodilo na simpoziju o dramaturgiji, saj je poklic dramaturga že *a priori* bolj neposredno vpleten v produkcijski proces uprizoritve. Kljub številnim osebnim pristopom so imeli udeleženci enotno mnenje o razumevanju temeljnih izhodišč dramaturškega poklica danes, kot smo slišali v uvodnem prispevku, v katerem je britanska dramaturginja Synne K. Behrnt utemeljevala dramaturgijo kot esencialno notranjo prakso gledališkega procesa in ne kot distancirani objektivni pogled. Sorodne konotacije nosi

**VPRAŠANJE POLITIČNE OPREDELITVE
DRAMATURGA V DRŽAVNO PODPRTEM
GLEDALIŠČU BI TUDI PRI NAS MORALO BITI
PREDMET ŠIRŠE RAZPRAVE: KAKŠNO (POLITIČNO)
ODGOVORNOST NOSIJO INSTITUCIONALNA
GLEDALIŠČA? JE NJIHOVO IZDATNO DRŽAVNO
FINANCIRANJE DANES, KO IZGUBLJAJO SVOJO
FUNKCIJO REPREZENTANTOV SKUPNOSTI
IN POSTAJAJO ZGOLJ SUBKULTURA MED
SUBKULTURAMI, SPLOH LEGITIMNO?**

aplikacija Rancièrove teorije *emancipirane-ga gledalca* na dramaturga, ki je tudi samo s svojo intelektualno aktivnostjo enakovreden soustvarjalec uprizoritve, smo slišali v prispevku Tomaža Toporišiča.

Več dramaturgov je artikuliralo apriorno ne-nevtralnost in angažiranost tega poklica, eksplicitno pa je vprašanje politične opredelitve dramaturga v državno podprtem gledališču postavil Magnus Florin in tako razprl temo, ki bi tudi pri nas morala biti predmet širše razprave: kakšno (politično) odgovornost nosijo institucionalna gledališča? Je njihovo izdatno državno financiranje danes, ko izgubljajo svojo funkcijo reprezentantov skupnosti in postajajo zgolj subkultura med subkulturami, sploh legitimno? Po več kot dvajsetletnem delovanju v poklicnih gledališčih je Diana Koloini, zdaj vodja programa gledališke in plesne dejavnosti v ljubljanskem Cankarjevem domu, podala svojih (avto)ironičnih deset tez o dramaturgiji, s katerimi je zagovarjala bolj tradicionalno odmaknjen profil dramaturga.

INTER- ALI BOLJ ALI MANJ SUBJEKTIVNA KRITIKA

Nasproten vtis je pustil simpozij o *interkritiki*, v katerem je večina udeležencev bojevitno zagovarjala prav tradicionalno razumevanje kritika kot objektivnega arbitra, brez velikega posluha za predlagano izhodišče kritika Roka Vevarja. Prav tu so se artikulirale največje kulturne razlike: etablirani zahodni kritiki so v sicer bolj anekdotičnih prispevkih zagovarjali absolutno avtonomijo kritične prakse, ki se brani vsakega konflikta interesov, nasprotno pa so pripadniki manjših narodov diagnosticirali nujne spremembe v delovanju kritikov, ki so zaradi ekonomskih razmer in vse pogostejše redukcije prostora za kritiko v dnevnem tisku primorani dejavno vstopiti na polje kulturne produkcije (v komisije festivalov, programsko vodenje, kulturnopolitični angažma in umetniško prakso).

Če nič drugega, je simpozij s prispevki Roka Vevarja, Blaža Lukana, Iva Medenice, Ramune Balevičute in Dona Rubina ter z novo skovanko *inter-kritika* vsaj razprl metakritičko refleksijo in opozoril na (ponekod še trdno zasidran) mit o nepristranski kritičski poziciji in mišljenju, pa naj to prevzame obliko publicističnega zapisa, družbenega delovanja ali umetniškega ustvarjanja: namesto tega so izpostavili apriorno vpetost kritika v kontekst in (kulturno-) politični angažma za spremembe na polju umetnosti, ki se manifestira s pojavljanjem tako v dnevnem časopisu kot z delom v raznih komisijah. Kritičska dejavnost se zdi smiselna samo, kolikor ni dojeta kot donosen publicistični žanr, temveč vključuje vsaj nekaj razumevanja, ki ji ga pripisuje ameriški kulturni teoretik W. J. T. Mitchell v knjigi *Slikovna teorija* (Picture Theory,

45. festival Borštnikovo srečanje

MARIBOR
15. DO 24. 10. 2010

1994), ki je letos izšla v zbirki Koda: »Čeprav verjetno ne moremo spremeniti sveta, lahko nadaljujemo tako, da ga še naprej kritično opisujemo in dosledno interpretiramo. V času lažne reprezentacije na globalni ravni, dezinformacije in sistematične neresnice, je to morda moralno enako ukrepanju.«

Kljub odsotnosti glavne nagrade ali (ne) sklepčnosti simpozijev je letošnje Borštnikovo srečanje s pionirsko internacionali-

zacijo vsaj močno spodbudilo avtorefleksijo slovenskega gledališča, dramaturgije in kritike. Zdrava in priporočljiva praksa – vsaj enkrat na leto. ■



Nada Šargin in Nebojša Glogovac v predstavi *Metamorfoze* Jugoslovanskega dramskega gledališča iz Beograda v režiji Aleksandra Popovskega

MOSTOVI – GOSTOVANJA NA BORŠTNIKU

Jugoslovensko dramsko pozorišče iz Beograda je v režiji Aleksandra Popovskega vsebino Ovidovih *Metamorfoz* prelilo v fluidno formo. Dobra materialna metafora njihovega postopka je bila scenografija, ki so jo akterji kakor pajki sproti tkali z bliskovitim razpiranjem lepilnega traku. Prav tako so sproti tkali niti petnajstih ljubezenskih epizod iz Ovidovega dela, ki so, nadgrajene z očitnimi izstopanji iz vlog, komentarji, fizičnimi akcijami in preigravanji popularnih žanrov, delovale vse prej kot anahronistično. S komično bravuro in kdaj pa kdaj tragično globino niso nikoli zapadli v banalno parodijo antičnih zgodb.

Sorodno funkcijo so imele tudi potujitve v uprizoritvi *Menažerija* gledališča HKD z Reke v režiji Anice Tomić. Ta je zgrajena iz izsekov *Steklene menažerije* Tennesseeja Williamsa in prav z zastranitvami pride najbližje duhu provincialne zatohlosti, ki veje iz besedila. Štirje akterji verbalno kolovratijo med vljudnostnimi floskulami, medtem pa zamrzitve glasbe, luči in obraznih grimas

nakazujejo histerična občutja, ki tlijo v likih. Hčerino petje opernih komadov in sinova »poezija« (na primer metanje čevljev v zid), ki jih mati vljudno vpija, grozijo, da bodo zrušili nevzdržni mir »družine, kakor jih je mnogo v teh krajih«, od katere na koncu materi ostane zgolj na odru ves čas prisotna rekviziterka-šepetalka-scenografka.

Popolna čustvena distanca je lastnost spremenljive predstave madžarske neodvisne gledališke skupine Maladype Büchnerjeve igre *Leonce in Lena* v režiji Zoltána Balázsa. V nekakšni telovadnici za performerske akrobacije igralska zasedba ob spremljavi komentatorja izmenično preigrava motive iz Büchnerjevega besedila na način performativnih variacij, ki nimajo enoznačne zveze z besedilom. Čeprav telesne in glasovne bravure in preigravanje popžanrov zbujajo občudovanje, pa onstran performerske izvrstnosti in režijske domiselnosti ne sežejo do globlje problematizacije česar koli.

Soroden občutek imamo ob dih jemajočem »gledališkem koncertu« *Miza* v izvedbi poljskega kolektiva

Karbido. Edini instrument je (prirejena in izvrstno ozvočena) miza. A četudi konotacije mize kot vsakdanjega predmeta ter humorna ekspresija glasbenikov morda asociativno dobivajo kake vsebinske poudarke, ostaja njihov performans bolj na ravni prikaza izjemne glasbene veščine z inovativnim instrumentom kot tehtne gledališke predstave.

Na povsem asociativni ravni ob odsotnosti kakršne koli razvidne naracije deluje tudi gledališki dogodek hrvaškega kolektiva Bacači Sjenki *Počitek od zgodovine*. Občinstvo je dobredno deležno počitka na posteljah; a izstop iz medijskega bombardiranja z ideološko skonstruirano Veliko naracijo politike in zgodovine nas popelje v blodno stanje polsna, v morasti Kafkov svet zvokov, hrupov, senc in obrisov teles. Vprašanja o manipulaciji (v stanju budne ozaveščenosti ali v spanju sorodni blaženi pozabi?) v gledališču in resničnem življenju se zdijo nujna in morda produktiven (nameren ali ne?) rezultat dogodka.

VODIČ PO LIFFU

21. ljubljanski mednarodni filmski festival

LJUBLJANA, MARIBOR
10. do 21. 11. 2010

PRODUCENT
Cankarjev dom

PROGRAMSKI DIREKTOR
Simon Popek

PROGRAMSKI SVET
Jurij Meden, Koen van
Daele, Neil Young,
Martin Marzidovšek,
Barbara Kelbl

120 filmov, od tega 95 celovečernih in 25 kratkih, 294 projekcij, 12 programskih sklopov, 7 kinodvoran v Ljubljani in Mariboru, 4 nagrade ... so številke zadnjih let gotovo največje kulturne prireditve v državi, ki jo vsakokrat obišče skoraj 50 tisoč gledalcev. Kako se znajti med filmi, od katerih večine ne bo nikoli več na platna domačih kinematografov? To ni lahka naloga ne za poznavalce, ne za tiste, ki jim film predstavlja vsakdanji kruh, ne za one, ki jih s filmom in temnimi kinodvoranami povezuje strast. **Špela Barlič, Ženja Leiler, Matic Majcen in Denis Valič** so se potrudili, da bi vam bila letošnja navigacija po festivalu vsaj malo lažja. Pa vendar ne gre spregledati, da imajo vsake oči seveda svoj ... film. 

Perspektive – tekmovalni program

POHABLJENE DRUŽINE IN DVA FAVORITA

Liffe je bil v prvih letih svojega obstoja, še kot Film Art Fest, predvsem revijalna predstavitev avtorskega filma. Z letom 1996, ko je bila vpeljana sekcija *Perspektive* – ta je kmalu postala osrednja tekmovalna sekcija festivala –, pa se je vpisal med tiste festivale, ki se načrtno in kontinuirano posvečajo odkrivanju novih avtorskih imen in smeri v sodobni filmski produkciji.

DENIS VALIČ

Letos prinašajo *Perspektive*, v katere se lahko uvrstijo prvi ali drugi igrani celovečerni filmi v karieri avtorja, deset celovečernih del bolj ali manj neznanih ter pretežno mladih avtorjev. Gre za slogovno nadvse različna dela, tokrat predvsem iz Evrope in Srednje oziroma Južne Amerike (iz vsake teh dveh »regij« prihajajo po štiri dela), na preostale dele sveta pa odpadeta le dve deli: libanonski film *Vsak dan je praznik* (Chaque jour est une fête, 2009) režiserke Dime El-Horr je bližnjevzhodni predstavnik, *Na sledi očetu* (Winter's Bone, 2010) pa severnoameriški. Po letu 2004 (po *Ruševinah* Janeza Burgerja) je svojega predstavnika v *Perspektivah* dobila tudi Slovenija. To je film *Oča* (2010), prvi igrani celovečerni film Vlada Škafarja. In prav ta bo, vsaj po našem mnenju, ob ameriškem filmu *Na sledi očetu* Debre Granik najresnejši pretendent za Vodomca, mnogim pa bi znala biti omenjena filma tudi največji in najprijetnejši presenečenji festivala, saj gre resnično za izjemni deli.

Filma pa sta si tudi sicer v marsičem podobna. Oba v izhodišče postavita družini,

preprost in od težkega življenja izmučen delavec, vzpostavlja stik z dolgo odsotnim sinom. Trenutek, ko se zazdi, da so nad prekmurskimi gozdovi poleteli angeli, zemljo pa je prepojilo hrepenenje. In takrat, ko se očetu končno uspe zblížiti s sinom, se mu na izmučenem obrazu za trenutek zariše sreča. Tudi Debra Granik je svoje prav tako izrazito atmosfersko delo, v katerem se surovost prepleta z magičnostjo, umestila v nerazvito, ruralno in z gozdovi posejano okolje pokrajine Ozarks v osrednjem delu Združenih držav. In tudi tu dogajanje v tek požene družina, ki je nepopolna, oziroma dejstvo, da v nekem trenutku umanjka eden njenih bistvenih členov – oče. Takrat najstnici, sedemnajstletni Ree (izjemna mlada ameriška igralka Jennifer Lawrence), ki mora ob samo fizično navzoči materi že tako skrbeti za dom in družino, predvsem za mlajšega brata in sestrice, nenadoma zagrozi, da bo izgubila tudi družinsko hišo. Oče, ki je nenadoma izginil, je bil namreč v sodnem postopku zaradi preprodaje mamil in je za varščino, s katero je lahko do procesa ostal na prostosti, zastavil družinsko hišo. A če se na dan procesa ne pojavi na sodišču, bo družina hišo izgubila. Ree je tako primorana odkriti, kaj se je zgodilo z njenim očetom, to pa je za mlado dekle v tem surovem, izrazito patriarhalno urejenem okolju, kjer na vsakega tujca gledajo s sumničanjem, izrazito težko. *Na sledi očetu* je izjemno, silovito in večplastno delo, v katerem se avtorica poi-grava z miti in ikonografijo ameriškega filma ter hkrati ustvarja svojevrstno sociološko študijo tega brutalnega in človeško degeneriranega okolja.

Tako ali drugače pohabljen ali vsaj disfunkcionalna družina ter odnosi v njej se pojavljajo tudi v osupljivo številnih preostalih filmih *Perspektiv*. Znana igralka Samantha Morton – videli smo jo lahko v številnih filmih, od *Posebnega poročila* (Minority Report, 2002) do *Nadzora* (Control, 2007) – je v svojem režijskem prvencu *Neljubljena*, s



Na sledi očetu, režija Debra Granik

katerim nadaljuje tradicijo britanskega realističnega, družbeno angažiranega filma, v središče postavlja deklico, enajstletno Lucy, ki mora zbežati od svojega ločenega očeta, saj se ta fizično znaša nad njo. In ker je noče sprejeti niti njena mama, Lucy pristane v sistemu rejniškega skrbstva (delo je pravzaprav njegova ostra kritika). Popolna, a popolnoma disfunkcionalna pa je družina, ki nam jo v *Podočnikih* (Kynodontas, 2009) predstavi Grk Yorgos Lanthimos. Vlada ji namreč mentalno moten oče, ki hoče svoje tri otroke in ženo obvarovati pred zunanjim svetom, zato jih zapre na družinsko posestvo, ograjeno z visokim zidom. Tu poskuša, kolikor je le mogoče, omejiti vplive zunanjega sveta. Absurdna, a silovita kritika sodobne malomeščanske družine, ob kateri se spomnimo na nekatera Pasolinijeva dela.

Razbite družine, ki jih poskušajo posamezni člani ponovno združiti, pa so tema prvega izmed letošnjih dveh mehiških predstavnikov, filma *Proti severu* (Norteadó, 2009)

Rigoberta Perezcana, ki tematizira vprašanje ekonomskih migracij v Združene države in posledice, ki jih te puščajo na družinah.

Filme letošnjih *Perspektiv* pa družijo še ena zanimiva skupna poteza. In sicer nadvse domiselna uporaba glasbe. Iz te perspektive je treba ponovno izpostaviti čudovito delo *Na sledi očetu*, kjer se prepletata zanimiva zvočna kulisa in »živo« odigrana glasba, živahni, a tudi otožni country. Svojevrstno zvočno kuliso je za celovečerni prvenec *Ljubimca na begu* ustvarila tudi Sarah Leonor, še posebno v delu, kjer se film ceste prevesi v »film reke« in dinamične rokavske ritme zamenjajo počasnejši ritmi ameriškega juga. Pa tudi sicer sta *Ljubimca na begu* vredna posebne pozornosti, saj gre za posvetilo svobodnemu duhu novega vala, morda celo za sodobno verzijo Godardovega kulturnega dela *Do zadnjega diha* (À bout de souffle, 1960). Svojevrstno etnološko glasbeno popotovanje pa nam omogoči kolumbijski film *Potovanja vetra* (Los viajes del viento, 2009) Cira Guerre. ■

IZBOR

Na sledi očetu (*Winter's bone*), r. Debra Granik. ZDA 2010, 100 min.

Oča, r. Vlado Škafar, Slovenija 2010, 71 min.

Ljubimca na begu (*Au voleur*), r. Sarah Leonor. Francija 2009, 96 min.

Potovanja vetra (*Los viajes del viento*), r. Ciro Guerra. Kolumbija, Nizozemska, Nemčija, Argentina 2009, 117 min.

Neljubljena (*The Unloved*), r. Samantha Morton. Velika Britanija 2009, 106 min.

ki sta nepopolni, pohabljeni. V Škafarjevem filmu *Oča* sledimo razmerju med očetom, ločencem, in njegovim sinom, s katerim se že dolgo nista videla. Škafarju z izjemno senzibilnostjo, kakršne v slovenskem filmu že dolgo nismo videli, uspe ujeti tisti trenutek negotovosti in hrepenenja, ko oče,

IZBOR IZ SEKCIJ PREDPREMIERE, PANORAMA SVETOVNEGA FILMA, KRALJI IN KRALJICE

BESA

(*Besa*), r. Srđan Karanović. Srbija, Slovenija, Francija, Madžarska, Hrvaška 2009, 106. min. Kralji in kraljice.

Ni čisto jasno, zakaj filmi, ki nastanejo tudi ob pomoči slovenske koprodukcije, ne pridejo do slovenskih kinematografov. Še zlasti, če jih režirajo avtorji, kakršen je Srđan Karanović, v glavnih vlogah pa nastopita Miki Manojlović in igralka, v katero se je v filmu *Ljubljana je ljubljena* Matjaža Klopčiča kamera dobesedno zaljubila – Iva Krajnc. Tudi zgodba je tem krajem pisana na kožo: na začetku prve svetovne vojne iz odročne srbske vasi vpokličejo k vojakom ravnatelja lokalne šole. Svojo mlado, lepo ženo, Slovenko, zaupa v varstvo šolskemu hišniku, Albancu. Od tod naslov filma – besa namreč za Albance pomeni zaobljubo za ceno življenja. Do prepovedane ljubezni v tem filmu, ki se večinoma odvija za zidovi prazne šole in na grozeči panorami prihajajočega vojnega nasilja, tako ni daleč. **Ž. L.**

Božji možje

(*Des hommes et des dieux*), r. Xavier Beauvois. Francija 2010, 120 min. Kralji in kraljice.

Letošnji Cannes se je v tekmovalnem programu kar dvakrat dotaknil alžirsko-francoske »zgodbe«. Najprej v filmu v Franciji živečega alžirskega režiserja Rachida Bouchareba *Hors la loi* (Zunaj zakona), ki je zrelo in kritično do obeh strani tematiziral organiziran in oborožen boj za alžirsko neodvisnost s konca petdesetih let prejšnjega stoletja v Franciji. Potem pa še v filmu *Božji možje*, na koncu nagrajenem z veliko nagrado, ki je rekonstruiral dogodke iz leta 1996, ko je bil v Alžiriji boj med islamskimi skrajneži in skorumpirano vlado vzrok za ugrabitev in usmrnitev sedmih francoskih menihov iz samostana v gorah Magreba, ki so v slogi živeli z lokalnim muslimanskim prebivalstvom, skrbeli pa so tudi za žrtve vojne med skrajneži in vojsko. Njihova moralna dilema je bila, ali naj zaradi naraščajoče nevarnosti zapustijo samostan in se vrnejo v Francijo, ali naj ostanejo in pomagajo lokalnemu prebivalstvu. Beauvois se osredotoči na menihe, ki v podivjanem svetu ohranijo ljubezen do bližnjega, čeprav drugačnega. To pa jih tudi stane življenja. **Ž. L.**

DRAQUILA

(*Draquila – L'Italia che trema*), r. Sabina Guzzanti. Italija 2010, 93 min. Predpremiere.

Dokumentarec, zaradi katerega je italijanski kulturni minister Sandro Bondi letos maja odpovedal svoj prihod v Cannes. Ta strahopetna gesta je imela svoj vzrok: *Draquila* v naslovu je namreč skovanka med imenom Drakula in imenom zgodovinskega mesteca Aquila, ki ga je aprila lani prizadejal katastrofalen potres, v katerem je umrlo 308 ljudi, 80.000 pa jih je ostalo brez domov. Italijanski premier Silvio Berlusconi je takrat doživel eno najnižjih točk svoje priljubljenosti. A kot mačka, ki se vedno ujame na noge, je instinktivno dojel priložnost: zagнал je silovito populistično popotresno propagando, napovedal obnovo mesta, obljubil zgraditev novih stanovanj, v Aquilo simbolno že julija prestavil srečanje skupine G8 itn. Aquila je skratka postala središče njegove samopromocije, posledice te brezsrčne zlorabe oblasti pa uničujejo: staro mestno jedro je postalo mesto duhov, tretjina brezdomcev, ki se je sicer že lani jeseni vselila v nova, opremljena stanovanja, se v njih počuti kot vsiljivi najemniki, mesto in preostale brezdomce v začasnem centru še vedno varuje vojska, gibanje je omejeno ... novinarji pa so že zdavnaj zapustili prizorišče, razen seveda režimskih, ki posnamejo vsak Berlusconijev prihod. Guzzantijeva, ki je bila leta 2003 odpuščena z italijanske televizije, kjer je vodila uspešno

Fokus – Berlinska šola

V ISKANJU NOVE NEMŠKE IDENTITETE

Režiserjem tako imenovane Berlinske šole številni očitajo odsotnost družbenega in političnega angažmaja. Njihovi filmi se s politiko res ne ukvarjajo neposredno, vendar to ne pomeni, da se skušajo izogniti družbeni odgovornosti. Nasprotno, gre za filme, ki v svojih vsebinskih in formalnih izbirah nosijo izrazit družbenomobilizacijski potencial.

ŠPELA BARLIČ

Po desetletjih zimskega spanja, ki so minila od časov, ko so svetovni filmski sceni kraljevali avtorski kalibri tipa Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog in drugi predstavniki avtorskega gibanja – to je pozneje postalo znano kot *novi nemški film* –, nemška kinematografija znova postaja pomembna igralka na svetovnem filmskem prizorišču. V zadnjem času je v njenem okviru nastalo več *arthouse* hitov, ki smo jih videli tudi pri nas. Nostalglična grenko-sladka komedija *Zbogom, Lenin!* (2003) Wolfganga Beckerja, multikulturalna žanrska križanca *Z glavo ob zid* (2004) in *Kuhinja z dušo* (2009) Fatiha Akina, z oskarjem nagrajena *Nikjer v Afriki* (2001) Caroline Link in *Življenje drugih* (2006) Henckla von Donnersmarcka ter akademijska nominiranca *Propad* Oliverja Hirschbiegla ter *Zadnji dnevi Sophie Scholl* (2005) Marca Rothemunda so znali navdušiti tako širše občinstvo kot tudi del kritiške javnosti.

Lahko bi torej rekli, da gre nemškemu filmu dobro, vprašanje pa je, koliko omenjeni filmi zares pomenijo avtorski presežek in odmik od obstoječe tradicije. Če jih pogledamo malo bližje ali pa, morda še bolje, z razdalje, ki odpre pogled na te doma in v tujini uspešne avtorje kot kreativno skupino, bomo videli, da v njihovih filmih ni prav nič revolucionarnega. Še več, v resnici so celo precej konservativni – vsi vztrajajo pri klasičnih narativnih tehnikah in konvencionalni filmski estetiki ter skoraj vsi se še vedno ukvarjajo z ostanki kolektivne zgodovinske travme nacizma. Je torej to generacija, ki bi jo lahko zasluženo označili za naslednico »novega nemškega filma«? Najbrž ne. Če izvzamemo nemško-turškega režiserja Fatiha Akina, ki je vendarle izoblikoval svojevrsten avtorski glas, vsi preostali le *ziheraško* odgovarjajo na pričakovanja, ki jih do nemškega filma goji svetovna javnost. Oklepajo se preverjenih formul, preobračajo že videne podobe in

IZBOR

Moje ležerno življenje (*Mein langsames Leben*), r. Angela Schanelec. Nemčija 2001, 85 min.
Notranji mir (*Die innere Sicherheit*), r. Christian Petzold. Nemčija 2000, 100 min.
Hrepenenje (*Sehnsucht*), r. Valeska Grisebach, Nemčija 2006, 88 min.
V senci (*Im Schatten*), r. Thomas Arslan. Nemčija 2010, 85 min.
Mrtvec (*Toter Mann*), r. Christian Petzold, Nemčija 2001, 90 min.

obdelujejo pričakovane teme, predvsem pa ostajajo v pretekliku, kot da je sedanjost preveč prozaična, da bi si zaslužila svojo lastno filmsko govorico, in kot da so se zdaj, ko so veliki, dramatični in tragični zgodovinski dogodki mimo, Nemci v svojem miru ne znajdejo več najbolje.

Zato pa v senci teh velikih, mednarodno izpostavljenih produkcij tiho in z majhnimi proračuni dela vedno večja skupina režiserjev, za katere večina Nemcev, kaj šele mednarodne javnosti, ni še nikoli slišala. Ta skupina, retroaktivno imenovana Berlinska šola, svoj medij izrablja bistveno drugače kot večina njihovih sodobnikov in išče pripovedne strategije, ki bi zmogle zajeti izkušnjo življenja v sodobni Nemčiji, ne da bi pri tem kakor koli zanikale problematično preteklost ali želele po vsej sili izpostaviti Nemčijo kot kulturno radikalno specifično entiteto. Namesto tega se osredotočajo na tu in zdaj neke dežele, ki jo je v zatišju po velikih potresnih sunkih kolektivne zgodovinske psihoze zajela kriza identitete.

Berlinska šola v resnici ni šola, niti ni program z jasnim izhodiščem, metodologijo ali filozofijo. Berlinska šola je oznaka za skupino režiserjev, ki so se v iskanju primerne izraza za svoja moderna občutja našli ob podobnih estetsko-narativnih rešitvah in pri tem precej radikalno, čeprav skrajno nepretenciozno, prenovili nemško filmsko podobo.

Oznaka se je sprva nanašala na prvo generacijo Berlinske šole, ki jo zastopajo njeni največji mojstri: Christian Petzold, Angela

Schanelec in Thomas Arslan, ki so v zgodnjih devetdesetih letih diplomirali na berlinski Akademiji za film in televizijo. S podobno estetiko se jim je kasneje pridružil še drugi val režiserjev, ki jih je prineslo z najrazličnejših vetrov, med njimi denimo Maria Speth, Maren Ade, Valeska Grisebach, Benjamin Heisenberg in Ulrich Köhler, ki je pred tremi leti na Liffu zmagal s filmom *Okna v ponedeljek* (2006).

Metoda Berlinske šole je klinično precizna in germansko stroga podoba. Film so počasni, z dolgimi, statičnimi in natančno organiziranimi kadri, v katerih ni ničesar preveč in ničesar premalo. Filmske glasbe je v njih zanemarljivo malo, zvoki, ki so del dogajalnega prostora, pa so skrbno kontrolirani. V teh filmih se ne dogaja veliko dramatičnega. Režiserji zbrano motrijo na videz



Hrepenenje, režija Valeska Grisebach

nepomembne, banalne, vsakdanje dogodke in situacije, kot da bi hoteli z vztrajnostjo pogleda iz resničnosti iztisniti njeno esenco. Z natančno aranžiranimi, urejenimi, v jasne, čiste barve in zvoke potunkanimi mizanscenami ustvarjajo poseben prostor, umeščen nekam med gledalca in na filmsko platno projiciran svet. Te podobe niso niti veristična reprezentacija realnosti niti čista fikcija. Gnane z na pogled brezciljno tavajočimi, brezbriznimi junaki, s katerimi se gledalcu ni lahko niti identificirati niti se od njih popolnoma distancirati, prek potujitvenih efektov ustvarjajo neke vrste privzdignjeno resničnost. Realizem Berlinske šole je tako precizno kontroliran in aranžiran, da se od dokumentarnega obrača k stilizaciji. Navadno tako postane nenavadno in normalno izjemno.

Režiserjem Berlinske šole številni očitajo odsotnost družbenega in političnega angažmaja. Njihovi filmi se zares ne ukvarjajo neposredno s politiko, to pa ne pomeni, da se skušajo izogniti družbeni odgovornosti. Nasprotno, prav ti filmi so tisti, ki v svojih vsebinskih in formalnih izbirah nosijo družbenomobilizacijski potencial. Njihov fokus je usmerjen v detekcijo trenutnega stanja duha, da bi prek boljšega razumevanja aktualnih družbenopolitičnih razmer spodbudili razmislek o potrebnih družbenih premikih. Nemški identiteti v tem trenutku pač ne povzroča težav nacistična ideologija, ampak splošna družbena paraliza, brezvoljnost in nemobilnost, pospremljene z neartikuliranim hrepenenjem po nečem novem in drugačnem in hkrati z nezmožnostjo, da bi za izboljšanje svoje lastne pozicije v resnici kaj naredili. Film Berlinske šole so povsem nove, še nikoli prej videne podobe Nemčije, v katerih se gledalci lahko srečajo sami s sabo in ugledajo svojo realnost na način, kot bi jim jo nekdo približal s povečevalnim steklom. Z njihovo pomočjo bodo lažje razumeli, kje so. V kateri smeri bodo nadaljevali, pa bodo morali dognati sami. ■

politično satiro, se osredotoči na raziskavo vloge, ki jo ima v popotresni obnovi italijanska civilna zaščita. Režiserka pokaže, kako so že tako velika pooblastila civilne zaščite postala še obširnejša, s tem pa si je Berlusconi popolnoma odprl in z »zakonito« ogrado zavaroval območje, na katerem lahko zapravlja javni denar in ga namenja zasebnemu sektorju. Aquila je tako postala sprožilec še večje korupcije in mafijških poslov. Čeprav se dokumentarec začne s satiričnimi toni v slogu kakega Michaela Moora, pa režiserka ne gradi filma na smešenju. Njen cilj je drugačen: opozoriti želi na popolno neinformiranost italijanske javnosti. Ali drugače: posledice, ki jih je v Aquili povzročilo brezpravje, so mogoče prav zato, ker mediji ne opravljajo svojega dela – nadzora oblasti. **Ž. L.**

GOSPODINJA

(*Hanyo*), r. Im Sang-soo. Južna Koreja 2010, 110 min. *Paranormala svetovnega filma.*

Ko se je leta 1960 pojavila Kim Ki-youngova, z erotičnostjo prežeta *Gospodinja*, je ta za vedno spremenila obraz južnokorejskega filma. Zdaj, po natanko petdesetih letih, se ta z rimejkom Im Sang-sooja vrača in čeprav njen vpliv

gotovo ne bo tako daljnosežen, pa nam vseeno prinaša svež in domiseln žanrski preplet, ki hkrati podaja podobo dela sodobne južnokorejske družbe. Kamera sledi mlademu dekletu, ki se kot služkinja zaposli pri bogati južnokorejski družini. Sprva gledamo klasično melodramo, ki se dogaja v hiperrealističnem, skoraj klinično hladnem okolju najbogatejših slojev, a nato se pripoved v nekem trenutku prelomi v sočno, črnega humorja polno erotično shrlljivko. Butično. **D. V.**

GOSENICA

(*Kyataripirā*), r. Kōji Wakamatsu. Japonska 2010, 85 min. *Kralji in kraljice.*

Potem, ko je v svojem predzadnjem delu, epski *Združeni rdeči armadi*, prespraševal vzgibe, dejanja in cilje japonskega levičarskega gibanja, se je Kōji Wakamatsu s svojim najnovejšim projektom, *Gosenico*, podal na nasprotno stran političnega pola in se brezkompromisno lotil japonske desničarske politike oziroma natančneje militantnega nacionalizma, ki je njegovi domovini v drugi polovici tridesetih let prejšnjega stoletja najprej nakopal sosedski spopad (s Kitajsko), nato pa jo pahnil še v drugo svetovno vojno. Prek zgodbe o vojaku,

ki se z bojišča vrne kot večkrat odlikovan heroj, a hkrati tudi shrlljivo izmaličen, saj je ostal brez vseh udov in s hudo popačenim obrazom, Wakamatsu subverzivno preiskuje kategorije dolžnosti, herojstva, vojnih zločinov, ne nazadnje pa tudi spolne perversije ter psihične in fizične zlorabe, ki se dogaja znotraj zakonskega razmerja. **D. V.**

HADEWIJCH

(*Hadewijch*), r. Bruno Dumont. Francija 2009, 120 min. *Kralji in kraljice.*

Vsakogar, ki pozna predhodna dela Bruna Dumonta, bo njegov zadnji film, *Hadewijch*, skoraj gotovo presenetil. Kot nakazuje že sam naslov, povzet po mistični pesnici iz 13. stoletja, ki je v svoji poeziji opevala ljubezen do Boga, se je Dumont tokrat namreč odpravil na področje religije. *Hadewijch* nam tako prek zgodbe mladega dekleta, Céline, ki je globoko predana Bogu in si želi v samostan, a njegova prednica o njej podvomi in jo vrne v zunanji svet, da bi ponovno premislila o svoji predanosti Bogu, ponudi mojstrsko filmsko meditacijo o mejah vere, ko ta trči ob sodobno realnost, prežeto s fizičnim, mesenim in materialnim. **D. V.**

Posvečeno – Brillante Mendoza

»REVŠČINA JE LE
OZADJE ZA ZGODBE
NAVADNIH LJUDI.«

Letošnja sekcija *Posvečeno* postavlja v prvi plan dva režiserja. Palestinca Elio Suleimana in Filipinca Brillanteja Mendoza. Drugi bo med festivalom tudi obiskal Ljubljano. Še prej smo se po elektronski pošti z njim pogovarjali o njegovi zapoznani karieri filmskega režiserja, o skrivnostni uspešnosti filipinske kinematografije in o zgodbah, ki jih je preprosto treba povedati.

ŠPELA BARLIČ

Za seboj imate precej nenavadno režisersko pot – svoj prvi film ste posneli šele pri petinštiridesetih letih. Čemu tako pozno?

Pred tem sem dvanajst let delal kot scenograf pri snemanju televizijskih oglasov. Mislim, da nikoli ni prepozno, da se človek začne ukvarjati z režijo. Niti pri petinštiridesetih letih ... Menim tudi, da so mi leta dala zrejši pogled in zmožnost bolj poglobljene interpretacije zgodb, ki sem jih želel povedati.

Kaj je bilo tisto, kar vas je prepričalo, da ste opustili uspešno kariero scenografa in se podali v povsem novo ustvarjalno zgodbo?

Vznemirjale so me zgodbe navadnih ljudi v nenavadnih okoliščinah. Poleg tega mi je film omogočil refleksijo lastne družbene realnosti. Upam, da bom svoje občinstvo s tem spodbudil, da se zazre vase in sprejme odločitve, ki bi utegnile prinesiti nekatere rešitve.

Družbene razmere na Filipinih vsekakor niso rožnate, vam pa kljub temu uspe delati neverjetno hitro. V zadnjih petih letih ste posneli kar devet celovečernih filmov.

Ključen del snemanja vsakega novega filma je predprodukcija. V tej fazi delovnega procesa je treba vse natančno konceptualizirati, splanirati in organizirati. Če so vsi aspekti snemanja filma skrbno načrtovani, potem pozneje ni težav. Izvedba in implementacija morata temeljiti na načrtu, izde-

lanem v fazi predprodukcije. Tudi uspešna postprodukcija je odvisna od nje. Ta seveda vključuje veliko sestankov in »brainstormingov« z ekipo.

Vam pri tem kaj pomagajo številne mednarodne nagrade, ki ste jih prejeli za svoje filme? Je ob njihovi pomoči lažje pridobiti sredstva? Kaj vam nagrade pomenijo sicer?

Nagrade mi veliko pomenijo kot filipinskemu režiserju – predvsem zato, ker so pozornost svetovne javnosti pritegnile ne le k meni, temveč k filipinski kinematografiji kot celoti. To ni le moja zmaga, to je zmaga moje celotne domovine. Seveda pa se moje delo

**PORNOGRAFIJA NAGOVARJA
NAJBOLJ TEMELJNE ČLOVEŠKE
INSTINKTE. S TEM NE ŽELIM
REČI, DA NEKAJMINUTNI PRIZOR
SPOLNOSTI V DVEURNEM FILMU
POMENI, DA GRE PRI TEM ZA
PORNOGRAFIJO, ŠE POSEBNO,
ČE SO TI PRIZORI POSTAVLJENI
V KONTEKST TRDNE ZGODBE S
TEŽO. ČE JE VSE IZPELJANO, KOT JE
TREBA, SI BOSTE FILM ZAPOMNILI
PO ZGODBI, NE PO TEH SCENAH.
ENAKO VELJA ZA NASILJE.**

ne more in ne sme končati pri prejemanju nagrad. Ko se po uspehu na katerem izmed festivalov poležeta hrup in radovednost,

se moje življenje režiserja nadaljuje. Filme preprosto moram snemati – postali so moj poklic in moje poslanstvo.

Kar zadeva olajšan dostop do finančnih sredstev, to velja le delno. Moji filmi niso komercialni. Občinstvo je selektivno in večinska publika na Filipinih ni vajena takšne vrste filmov. Tudi producenti so selektivni in niso pripravljeni podpirati nedonosnih projektov. Zato svoje filme produciram ali koproduciram kar sam.

Če prav razumem, recepcija vaših filmov doma ni prav široka ... Tudi v Sloveniji filmi domače produkcije redko doživijo dober obisk v kinodvoranah. Vi imate zaradi večjega števila prebivalcev vendarle dosti več možnosti, da dosežete večje občinstvo ...

Res je, a bojim se, da razmere niso dosti drugačne kot pri vas. Določen segment občinstva najbrž zares še ni pripravljen na »resnejše« filme, se pa najdejo tudi ljudje, ki jih zanimajo tiste vrste filmi, ki jim dajo misliti, in ti ljudje so se mojim filmom pripravljeni prepustiti. Večinoma gre sicer za študente filma in posamezne filmske entuziaste, toda jedro obstaja. Zdaj moramo le še najti način, kako to občinstvo razvijati in poskrbeti za prizorišče, kjer bodo lahko spremljali tovrstne filme. Na žalost je večina Filipincev film navajena konzumirati le kot zabavo. Ampak tega jim ne gre zameriti – glede na to, v kakšnih razmerah živijo, je razumljivo, da si želijo le pobegniti od težkega vsakdanjika.

Kljub temu so Filipini v zadnjem času

postali zelo pomembna kinematografija. Bi lahko rekli, da je kateri izmed vaših predhodnikov še posebej vplival na vas?

Težko bi izpostavil le nekaj avtorjev, ki so vplivali na moje filme. Preveč jih je ... Tisto, kar je name gotovo vplivalo najbolj, so resnične zgodbe navadnih ljudi. Resnico njihovih življenj je treba povedati. Navduhujeta me njihova predanost in borbenost, s katero kljubujejo izrednim razmeram.

In ko bo zmanjkalo teh zgodb?

Zgodb, ki jih je vredno povedati, nikoli ne zmanjka. Resnični izziv za vsakega režiserja je, kako jih v film pretopiti na čim bolj iskren način – tako, da pokažeš le golo bistvo, ne da bi posamezne like poskušal olepšati, povzdigniti ali pa jih prikazati bolj zlobne, kot so v resnici. Najpomembnejše je najti pravo ravnotežje med iskrenostjo, resnico in realizmom. Morda prav v tem ravnotežju tiči razlog, da je svet opazil filipinske režiserje.

Vaši filmi so zares brutalno neposredni. Uporabljate tudi veliko eksplicitnih prizorov spolnosti in nasilja ...

Spolnost in nasilje sta del družbene resničnosti. Odvrniti pogled od njiju pomeni izdati resnico. Občinstvu ne morem odtegniti te izkušnje resničnosti ... Pornografija navedena najbolj temeljne človeške instinkte. S tem ne želim reči, da nekajminutni prizor spolnosti v dveurnem filmu pomeni, da gre pri tem za pornografijo, še posebno, če so ti prizori postavljeni v kontekst trdne zgodbe s težo. Če je vse izpeljano, kot je treba, si boste



IZBOR IZ SEKCIJ PREDPREMIERE, PANORAMA SVETOVNEGA FILMA, KRALJI IN KRALJICE

JAZ BI TUDI

(*Yo, también*), r. Alvaro Pastor, Antonio Naharro. Španija, 2009, 103 min. Predpremiere.

Odločanje za ogled filma, v katerem je nosilni lik zgodbe mentalno motena oseba, skoraj vedno prinaša nekakšno neugodje: ne samo zato, ker se zavedamo, da se je avtor s tem odpravil po nevarni poti, kjer mu na eni strani grozi zdrst v pretirano pieteto in pomilovanje usode protagonista, na drugi pa nezadostna senzibilnost za »drugačnost« sveta, v katerega vstopa, temveč tudi zato, ker se že vnaprej izključuje možnost identifikacije s protagonistom zgodbe. Tokrat pa so tovrstni pomisleki odveč, saj *Jaz bi tudi*, prvenec španskega režiserskega dvojca, ki je zanj prejel že skoraj nepregledno množico festivalskih nagrad, ruši tako predsodke, ki jih imamo pred tovrstnimi deli, kot stereotipne predstave o mentalno motenih osebah. Pastor in Naharro domiselno in posrečeno, prek forme romantične komedije, pokazeta, kako glavni problem mentalno motenih oseb ni njihova bolezen (tu konkretno Downov sindrom), ampak družbena percepcija te – tudi tistih, ki »razumejo«. **D. V.**

KAKO SEM PREŽIVEL TO POLETJE

(*Kak ja provjol etim letom*), r. Aleksej Popogrebski. Rusija, 2010, 124 min. Predpremiere.

Po odličnem prvencu *Poti v Koktebel* (Koktebel, 2003; korežija Boris Hlebnikov), v katerem se je osredotočil na razmerje med očetom in sinom, se Popogrebski tudi tokrat vrača k preiskovanju dinamike in vzgibov, ki opredeljujejo in vodijo razmerje dveh oseb. A tokrat sta to tujca, osebi, ki se po spletu okoliščin znajdetta na isti meteorološki postaji v arktičnem krogu. In prav ta dva momenta – dejstvo, da se osebi ne poznata, da so jima njuni vzgibi skrivnost, ter veličastno arktično okolje, ki določa tempo njunega razmerja – je Popogrebski odlično izkoristil v tej atmosferki drami, ki se v nekem trenutku prevesi v psihološko srhljivko. Film je v Berlinu prejel srebrnega medveda za fotografijo in za najboljšega igralca, ob tem pa še številne druge nagrade. **D. V.**

LURD

(*Lourdes*), r. Jessica Hausner. Avstrija, Francija, Nemčija, 2009, 96 min. Predpremiere.

Avstrijska režiserka Jessica Hausner se je s svojim tretjim celovečercem odpravila v eno največjih svetovnih romarskih središč, v francoski Lurd ter tam posnela nadvse posrečeno, domiselno in duhovito, a tudi senzibilno študijo fenomena romarskih središč in karakterjev, ki jih naseljujejo, prek te pa se dotakne tudi prespraševanja narave čudeža. Prek zgodbe Christine, ženske okrog tridesetih let, ki je zaradi multiple skleroze prikovana na invalidskih voziček, ter peščice drugih likov je Hausnerjeva sugestivno prikazala, kako so tovrstna romarska središča danes razpeta med iskreno duhovnostjo in skrajno skomercializiranoostjo (premoro celo Urad za čudeže), med resničnim obupom in voajerstvom. Hausnerjeva je za svoje delo prejela številne prestižne festivalske nagrade (Benetke, Viennale, Varšava). **D. V.**

MAMMUTH

(*Mammuth*), r. Benoit Delépine, Gustave de Kervern. Francija, 2010, 90 min. Predpremiere.

Po anarhični komediji *Louise-Michel* se belgijski režiserski par vrača z novo družbeno aktualno in politično nekorektno komedijo, tokrat v formi filma ceste. V *Mammuthu* sta se Delépine in de Kervern namreč lotila za evropski



TRPKE PRIPOVEDI Z ULIC FILIPINSKIH MEST

Brillante Mendoza je bil v filmskem svetu še pred petimi leti skoraj popolna neznanka; svoj prvi film *Masahista* (The Masseur) je posnel šele leta 2005. Pred tem je danes petdesetletni diplomant umetnostne zgodovine in marketinga delal v oglaševalski industriji, filmu pa se je približal z uspešno kariero scenografa televizijskih oglasov, videospotov in sčasoma tudi filmov.

film zapomnili po zgodbi, ne po teh prizorih. Enako velja za nasilje.

Morala je tudi sicer pomembna tema v vaših filmih – velikokrat se pojavi vprašanje povezave med moralno integriteto in revščino ...

Res je. Če bi imeli vsi določeno mero moralne integritete, potem na svetu ne bi bilo revščine; vladala bi mir in blaginja. Moralno pokončni ljudje ne izkoriščajo drug drugega. Seveda je to ideal, ki ga ne bomo nikoli dosegli. Ljudje smo pač ljudje in naša družba nikoli ne bo popolna. Toda moji filmi ne govorijo le o revščini – revščina je le ozadje zgodb navadnih ljudi, ujetih v izrednih okoliščinah. Večina filipinske populacije je marginalizirana. Tudi sam sem nekoč preživljal tisto, kar še danes preživlja večina Filipincev, zato v svojih filmih enostavno ne morem zanikati te izkušnje.

Imate v pripravi že kakšen nov projekt?

Posneti želim film o ugrabitvi, ki se je pred nekaj leti zgodila na jugu Filipinov in v katero je bil vpleten tuj krščanski misijonar. Ta zgodba me je navdihnila in film nastaja po njeni predlogi, čeprav bo zgodba precej spremenjena. Za zdaj je film še v fazi predprodukcije, a sem nad njim zelo navdušen. ■

Mendoza je svojo do pred kratkim skromno režisersko kilometrino z osupljivo produktivnostjo hitro nadomestil – v petih letih je pod streho spravil že devet celovečernih filmov in postal evropska festivalska stalnica. Na domačih Filipinih ga gledajo bolj redko, zato pa so ga opazili v Locarnu, kjer je za celovečerni prvenec prejel zlatega leoparda v sekciji videofilmov, v Cannesu, kjer se je s filmom *Strežba* (Serbis, 2008) prebil v glavni tekmovalni program in s *Klavnico* (Kinatay, 2009) pobral nagrado za najboljšo režijo, v Benetkah, kjer se je lani z *Babico* (Lola, 2009) potegoval za zlatega leva, in še marsikje.

V Ljubljani bomo videli jagodni izbor, tri izmed omenjenih, mednarodno najbolj izpostavljenih filmov, in *Posvojenca* (2007), ki povzema en dan v življenju rejnice, ki pripravlja svojega triletnega varovanca John-Johna

IZBOR

Klavnica (*Kinatay*), r. Brillante Mendoza, Filipini, Francija 2009, 105 min.
Babica (*Lola*), r. Brillante Mendoza, Filipini, Francija, 2009, 110 min.

na odhod k ameriškim posvojiteljem. Čeprav večino filmskega časa gledamo težak, zahodnega standarda vajenih oči skoraj predpopen vsakdanjik enega najrevnejših delov sveta, je ta mala, sočutna in scela realistična rezina življenja najšokantnejša v zadnjih minutah, ko v neki hotelski sobi grobo trčita

svetova skrajne filipinske siromašnosti in zahodnjaškega izobilja. Šokantna zato, ker v trenutku zgosti občutek absurdnosti in krivice socialno-ekonomske konstelacije sveta, v katerem živimo, in morda še bolj zato, ker je kljub temu že na prvi pogled jasno, da sta prava sreča in zadovoljstvo vendarle na tisti drugi strani, med preprostimi ljudmi z ulice, ki v hotelsko sobo te kategorije sicer lahko pridejo le kot postreščki ali čistilke.

Morda takšen končni obrat na papirju zveni ceneno, toda v rokah režiserja, ki se svojih tem loteva tako neposredno, kot to počne Mendoza, ki je v svojem naturalizmu ne le na meji dokumentarnega, ampak včasih celo že kar eksploatacijskega filma, tudi v takih trenutkih na cedilu ostane le pristno sočutje, brez primesi sentimentalnosti. Mendoza gledalcu z ničimer ne prizanaša. Postavi ga v središče dogajanja in poskrbi, da okupira vse njegove čute. V *Strežbi* vas posadi med družino, ki živi in dela v zanemarjenem kinu, ki predvaja pornografske filme, medtem ko v kinodvorani poteka vzporeden in dosti donosnejši posel moške prostitucije. Eksplicitni prizori spolnosti, punktiranja turrov na zadnjicah in žokanja po zamašenih javnih straniščih se mešajo s kakofonijo hrupnih zvokov, ki skozi perforirane stene vdirajo v kino s prometne ulice. Vse to je tu le zato, da bi občutili sluzavost prizorišča v vsej njegovi veličastni ogabnosti, zato ni srednje poti: film se vam bo zdel ali fascinanten ali neprebravljivo nagnusen.

Podobno, čeprav še bistveno bolj senzorično agresivno testiranje gledalčevih meja je

Klavnica, zgodba o mlademu, pravkar poročenem kadetu, ki se nehote zaplete v hud zločin in postane priča in soudeleženec brutalnega umora ugrabljenega prostitutke. Mendoza režira tako, da vas postavi v pozicijo zmedenega mladeniča, ki mu prav tako kot vam ni jasno, kaj se sploh dogaja. S kombiniranjem zdaj eksplicitnih, zdaj v črtno zavutih prizorov nasilja in dolgih posnetkov, v katerih se nič ne zgodi, vas skupaj s protagonistom ujame v stalen krč groze in vam cefra živce do bridkega konca. Cilj je identifikacija z moralno dilemo protagonista, ki pri zločinu noče sodelovati, a se ne more več umakniti iz igre.

Vprašanje moralne integritete posameznika, ujetega v primež skrajne revščine, je tudi sicer osrednje vprašanje Mendozovega filmskega opusa. Lahko bi rekli, da je Mendoza filmski kronist filipinskega urbanega življenja. Snema hitro, s kamero iz roke, angažira pretežno manj znane igralce, išče zgodbe iz resničnega življenja in se ukvarja z vprašanjem, pred kakšne moralne odločitve postavlja posameznika skrajna revščina. Tudi v *Babici* si sivi glavi z neomajnostjo dvajsetletnic prizadevata obdržati glavo nad vodo v resnično in metaforično poplavljeni Manili. Babici poskušata poskrbeti za posledice grehov svojih vnukov: ena zbira denar za pogreb in druga za sojenje. Mendoza je predano zavezan resničnosti in resničnost, ki jo živi večina Filipincev, je trda in neizprosna. Zato pa so Mendozovi junaki na znotraj mehki in na zunaj presneto žilavi. Predvsem pa zelo resnični.

ŠPELA BARLIČ

prostor – zaradi staranja tukajšnjega prebivalstva – vedno bolj aktualne teme pokojnin: Serge Pilardosse, po motociklu, ki ga vozi, ne nazadnje pa tudi zaradi svoje resnično korpulentne postave imenovani tudi Mammuth, je mesar, ki ob upokojitvi ugotovi, da je vsaj šest njegovih nekdanih delodajalcev »pozabilo«¹ prijavljati njegove dohodke. Ko se s svojim starim motorjem odpravi na pot, da bi jih poiskal in od njih pridobil potrebna potrdila, ta pot postane tudi njegov osebni obračun s preteklostjo in njeno težko, dvomov polno prtljago. **D. V.**

OBSOJENI

(*Los condenados*), r. Isaki Lacuesta. Španija 2009, 93 min. Panorama svetovnega filma.

Neimenovana dežela v Latinski Ameriki; pozneje se izkaže, da gre verjetno za Argentino. Skupina arheologov različnih generacij podnevi opravlja nekakšna izkopavanja, ob večerih pa se družijo v stari kolonialni hiši. Na pomoč jim priskoči Martin, ki ga nekateri izmed njih spoštujejo in drugi prezirajo. V skupini vzniknejo napetosti, razlogi zanje pa se začnejo kazati postopno in nikoli niso povsem pojasnjeni. Zlagoma se vendarle začne svitati, kakšni so

odnosi med arheologi, od kod zamere in kakšen je resnični cilj za izkopavanje. Lacuesta svojo zgodbo razvija arheološko – kot bi z desetletja starih skrivnosti ščetkal sloje prahu, izpod katerih se prikazuje vedno več resnice. Posamezne zgodbene koščice se počasi zlagajo v nekaj, kar vedno bolj spominja na okostje, toda nekateri delčki ostanejo do konca neznani. **Š. B.**

OVERJENA KOPIJA

(*Copie Conforme*), r. Abbas Kiarostami. Francija, Italija 2010, 106 min. Predpremiere.

Juliette Binoche, ki je letos v Cannesu za vlogo v tem filmu prejela nagrado za najboljšo žensko vlogo, je dejansko senzualna razsežnost tega prvega filma, ki ga je iranski maestro posnel zunaj svoje domovine in ki v opombi pod črto in skladno s svojim naslovom pravi, da je vsaka ljubezenska zgodba vedno znova izvirna ponovitev že tisočkrat odvite zgodbe pred njo, že nič kolikokrat spodletelega razmerja med moškim in žensko. Kiarostamijeva se začne nekega dopoldneva v malem toskanskem mestecu na predstavitvi knjige angleškega pisatelja (igra ga operni baritonist William Shimell) o izvirnikih in ponaredkih in umetnosti, kamor

pride tudi Ona, torej Binocheva, sicer lastnica trgovine z antikami. Čez uro se že vozita proti mali vasi, kjer mu Ona pokaže več stoletij staro sliko, ki je znamenita kopija manj znanega izvirnika ... Zdi se, da bi bila lahko odličen par. Sta se našla? Ali se bosta razšla? Film se sprehaja od ene uličice, uličnega vogala, spomenika, kavarne, trga do drugega. Vsako novo prizorišče stopnjuje napetosti med njima in ustvarja atmosfero, da tu nekaj ni prav, dokler nas režiser v prefinjenem suspensu ne pripelje v malo podstrešno hotelsko sobico – na mesto »zločina«² ... Eden najlepših Kiarostamijevih filmov, pa tudi filmov letošnjega Cannes. **Ž. L.**

PERZIJSKE ROKERSKE MAČKE

(*Kasi az gorbehaye irani khabar nadareh*), r. Bahman Ghobadi. Iran 2009, 106 min. Panorama svetovnega filma.

Trije skuterji, ročna kamera in strah, da jih organi pregoni ne razkrinkajo, so bili edini proračun tega hitrega, koloritnega in pretresljivega dokumentarno-fikcijskega filma večkrat nagrajenega iranskega režiserja Bahmana Ghobadija. Ko so film lani prikazali v Cannesu, je Ghobadiju zaradi tega ob vrnitvi v domovino grozil zapor, ➡

Posvečeno – Elia Suleiman

MOJSTER NEKOREKTNEGA HUMORJA

Ali sploh lahko govorimo o palestinski kinematografiji? O kinematografiji države, ki je ni? Države, ki je zgolj virtualna, v najboljšem primeru minljiva. Katere mednarodno priznane ozemlje si ped za pedjo prilašča vojaško superiornejša soseda.

DENIS VALIČ

Vprašanje o palestinski kinematografiji je postalo aktualno še posebno v zadnjih dveh desetletjih, ko so bila palestinska ozemlja pod nenehno zasedbo izraelske vojske. A čeprav je politična stvarnost brutalna in neusmiljena, nam prav dela palestinskih režiserjev (tako kot tudi drugih ustvarjalcev), ki vsaj na duhovni ravni konstruirajo palestinsko stvarnost, vsakdanjik palestinskega ljudstva, dajejo dokaz, da tisto, kar imenujemo palestinska kinematografija, v resnici in nesporno obstaja. Eden njenih najsijajnejših in hkrati najdrznejših predstavnikov pa je brez dvoma Elia Suleiman, danes petdesletni palestinski režiser, ki se mu poklanja tudi letošnji Liffe.

Elia Suleiman, ta cineast brez države – ameriška Akademija je zavrnila prijavo enega njegovih del, *Božjega posredovanja* (Yadon ilaheyya, 2002), med kandidate za tujejezičnega oskarja z utemeljitvijo, da »Palestina ni uradno priznana država« –, si je s svojo »palestinsko trilogijo« ustvaril status enega najbolj samosvojih avtorjev med sodobnimi filmskimi režiserji. Gotovo tudi zato, ker je tudi v kontekstu palestinskega filma tako zelo drugačen. V njegovih delih bomo namreč zaman iskali pozitivno afirmacijo palestinske stvari. Celu nasprotno. Proti surovi palestinski stvarnosti, v kateri je javni prostor pod nenehnim udarom in grožnjo blokade, zasebni pa pod grožnjo uničenja izginja, se ne bori s poskusi, da bi v svojih delih ustvaril enoten, pa čeprav heterogen in multikulturni prostor, temveč to stvarnost dekonstruira, jo členi in fragmentira ter briše jasno ločnico med zasebnim in javnim. Orožje, s katerim se je loteva, pa je vedno zadržan, tatijevsko-

keatonovsko brezizrazen, a tudi oster, inteligenten in politično-nekorekten humor.

Suleiman, leta 1960 v Nazaretu rojeni »izraelski Arabec«, se je na začetku osemdesetih let odpravil na študij v tujino, v New York, kjer je preživel nadaljnjih deset let. In prav ta izkušnja, to distanciranje od kompleksne palestinske stvarnosti je njegovemu ustvarjanju verjetno prineslo tisto drugačnost, ki ga loči od preostalih palestinskih filmskih ustvarjalcev. V tem času je sam ali v korežiji ustvaril nekaj kratkih del, s katerimi pa je že takrat silovito opozoril nase. V sklopu programa *Posvečeno* si bomo lahko ogledali njegov srednjemetražni prvenec, *Uvod v konec prerekanja* (Introduction to the

IZBOR

Čas, ki ostaja (*The Time That Remains*), r. Elia Suleiman. Palestina, Francija 2009, 109 min.
Božje posredovanje (*Yadon ilaheyya*), r. Elia Suleiman. Francija, Maroko, Nemčija 2002, 92 min.

End of an Argument, 1990), ki ga je posnel v korežiji z Jayce Sallouma in se v njem lotil stereotipov, s katerimi se v zahodnem medijskem diskurzu obravnava bližnjevzhodno dogajanje in tamkajšnja kultura.

Po vrnitvi v rojstni Nazaret se je ob ponovnem neposrednem soočenju s tamkajšnjo stvarnostjo lotil svojega velikega projekta, tako imenovane palestinske trilogije. Že leta 1996 je posnel *Kroniko izginotja* (Chronicle of a Disappearance), in čeprav ta danes velja za njegovo najbolj konvencionalno delo, je v njej že moč prepoznati njegov značilni stil (od zavrnitve linearnosti pripovedi prek skoraj popolne odpovedi dialogom do fragmentarnosti) in nekatere vsebinske preokupacije (vprašanje identitete, meje,



iracionalnega sovraštva), ki se bodo pojavljale tudi v nadaljnjih delih. Suleiman je na beneškem festivalu zanj prejel nagrado za najboljši prvenec. Z drugim delom svoje palestinske trilogije, *Božjim posredovanjem* (Divine Intervention, 2002), je dosegel najširše občinstvo, saj so posamezni prizori iz tega dela še danes med najbolj gledanimi na portalu YouTube. A tudi to delo, ki se začne z genialno domišljenim prizorom – sprva se nam zdi položaj povsem nedolžen, saj vidimo le božička, ki beži pred skupino na prvi pogled nič hudega hotečih otrok, a kmalu začne prizor v nas vzbujati neugodje, ki vse bolj narašča, dokler v njegovem hrbtu končno ne zagledamo noža in se prizor pred nami razkrije v vsej svoji srhljivi absurdnosti –, ni nič manj radikalno in brezkompromisno v podajanju palestinske stvarnosti. Suleiman je tudi zanj prejel številne nagrade, med drugim tudi cansko zlato palmo za režijo. Trilogija se konča z njegovim najbolj dovršenim delom, nič manj kot mojstrovino, ki nosi naslov *Čas, ki ostaja* (The Time That Remains, 2009) in v katerem se Suleiman sprehodi skozi palestinsko zgodovino od leta 1948 pa do danes. Delo, ponovno sestavljeno iz fragmentov, zaključenih prizorov, in v katerem se zanj tako značilna absurda komičnost prepleta s trenutki emotivne silovitosti, kakršne pri njem še nismo videli, je bilo zasnovano na očetovih dnevniških zapisih, ki segajo v leto 1948, ko je sodeloval v odporiškem gibanju, maminih pismih in spominih, ki se nanašajo predvsem na prisilno zapustitev države, in tudi na njegovih lastnih intimnih izkušnjah. In čeprav gre za kompleksno delo, ki pogosto obravnava svojevrstna palestinska vprašanja, je bilo v Franciji med prikazovanjem med najbolj gledanimi deli. ■

Retrospektiva – Simfonije ve

FILM KOT I

Letošnja retrospektiva pod zbirnim naslovom *Simfonije velemesta* ponuja dvanajst filmov, v katerih pomembno vlogo igrajo urbana okolja, ki dajejo zavetišče posameznim protagonistom.



Los Angeles s

MATIC MAJCNEN

Tradicija tovrstnih filmskih poklonov mestom je sicer precej daljša in bolj razvejena, kot bi jo bilo mogoče zajeti v kratkem festivalskem pregledu – že samo filmi Walterja Ruttmanna, Dzige Vertova, Paula Stranda iz dvajsetih let minulega stoletja s to temo bi denimo lahko zavzeli poseben sklop. Zato so se selektorji odločili, da se v veliki meri (a ne v celoti) osredotočijo na bolj nedavne prispevke s to motiviko, in sicer na filme, ki niso starejši več kot dobro desetletje in pol. Če nam tak izbor želi kar koli povedati, je to ugotovitev, da je ta podžanr v zadnjih desetletjih postal slogovno raznovrsten – če ga lahko tako še sploh imenujemo. Zgodnji in utemeljitveni filmi, kot so *Belin, simfonija velemesta* (1927), *Mož s filmsko kamero* (1929) in *Manhattan* (1921), so namreč praviloma posegali v področje dokumentarnega in avantgardnega filmskega ustvarjanja, filmi v Liffovem izboru pa privzamejo tako različne pristope, da imamo prej težave z iskanjem njihovih skupnih točk kot pa z iskanjem razlik v motivično enotni kategoriji.

Filmski poklon mestu je zdaj na primer lahko izraz osebnega, nostalgičnega spominjanja v obliki filma-eseja, kakršen je *Porto moje mladosti* (2001) Manoela de Oliveire. Podobno lahko privzame obliko nekakšnega angleškega dnevnika, ki podoživlja fiktivne prijateljske pogovore o mestni zgodovini, politiki in arhitekturi, kakršen je *London* (1994) Patricka Keillerja. Nasprotje omenjenima je kolektivna izkušnja mesta, kot jo lahko razberemo iz sekundarnih, arhivskih virov. To stori Peter

IZBOR IZ SEKCIJ PREDPREMIERE, PANORAMA SVETOVNEGA FILMA, KRALJI IN KRALJICE

tik pred premiero filma pa so iz zapora, kjer je zaradi domnevnega vohunjenja za ZDA prestala štiri mesece od osemletne kazni, nepričakovano izpustili soscenaristko filma Roksano Saberi, sicer ameriško-iransko novinariko, med drugim sodelavko BBC in ameriškega National Public Radia.

Film postavi pod žaromete iranski glasbeni underground, z njim pa temo o iranski filmski in glasbeni cenzuri, ki se zdi za zahodne oči in ušesa, milo rečeno, absurdna, v Iranu pa je del vsakdanjika. Glavna protagonista sta resnični indijski glasbeni par. Zgodba spremlja Negarja Shaghaghija in Ashkan Koshanejad, mlada glasbenika, ki sta pravkar prišla iz zapora in želita sestaviti bend. Po glasbenem podzemlju sodobnega Teherana, ki vrvi od indie rocka, iranskega rapa, heavy metala in množice druge urbane, a zato tudi prepovedane glasbe, iščeta glasbenike. Obenem poskušata dobiti tudi vizume in potne liste, ki bi bendu omogočili zapustiti Iran. Ta misija je tako rekoč nemogoča: verska oblast že skoraj tri desetletja preganja vsako obliko zahodne popularne glasbe.

Film je bil posnet na resničnih prizoriščih, v globokih kleteh, na strehah zapuščenih hiš, celo v podeželskem hlevu, pač tam, kjer glasbenikom, ki jih oblast ne mara, uspe najti

prostor za vaje in ilegalne koncerte. »To glasbo je mogoče igrati in poslušati samo v podzemlju. Tako je lahko tudi film o njej samo underground film,« je po premieri dejal režiser in pojasnil še naslov filma, ki se sicer v dobesednem prevodu sliši nekako kot Nihče ne pozna perzijskih mačk: »V Iranu, kot ste lahko videli v filmu, psov in mačk ni dovoljeno peljati v javnost ...« **Ž. L.**

POEZIJA

(*Shi*), r. *Le Chang-dong*. Južna Koreja 2010. *Kralji in kraljice*.

Šarmanten film o babici, ki poskuša napisati svojo prvo pesem, pri tem pa se spopada tako s starajočim se telesom in občasnimi izgubami spomina kot z brutalnim dejanjem, skupinskim posilstvom sošolke, svojega neodgovornega vnuka. Tako se šele v jeseni svojega življenja prvič sooči s temnimi stranmi sveta, ki jo obkroža, prek pisanja poezije pa začne spoznavati tudi male čarobnosti slehernikovega vsakdanjika. Poezija iz naslova filma je tako metafora za življenje, ki ne glede na vse nosi v sebi vedno tudi nekaj lepega. Film je letos v Cannesu prejel nagrado za najboljši scenarij, ki ga je napisal režiser sam. **Ž. L.**

STELLA

(*Stella*), r. *Sylvie Verheyde*. Francija 2008, 103 min. *Panorama svetovnega filma*.

Avtobiografski skok v režiserkino otroštvo. Enajstletna Stella Vlaminc začne obiskovati pariško osnovno šolo, kamor hodijo bogati otroci. Stella prihaja iz povsem drugačnega okolja: živi nad zakajenim barom, ki ga vodita njena odsotna starša. Ker se starša z njo ne ukvarjata kaj prida, se Stella veliko družijo s stalnimi strankami v baru. Seveda pa ji znanje igranja pokra v šoli ne koristi veliko, zato Stella tam zaspano ždi, vse dokler se ne spoprijatelji z odličnjakinjo Gladys, ki ji omogoči stik z drugačnim svetom. Iskren, nepretenciozen pogled v lastno preteklost, v katerem Sylvie Verheyde z distance uspešne odrasle ženske s prstom pokaže na tisti ključni, odločilni trenutek v svojem življenju, ko se odprejo vrata v drugačno prihodnost. **Š. B.**

STRIC BOONMEE SE SPOMINJA

(*Loong Boonmee raleuk chat*), r. *Apichatpong Weerasethakul*. Tajsko, VB, Nemčija, Španija, Nizozemska 2010, 113 min. *Predpremiere*.

e velemesta

IZKUŠNJA MESTA



Los Angeles skozi film, režija Thom Andersen

von Bagh v *Helsinki za vedno* (2009). Povsem drugačen vidik se bo osredotočil na mesto kot objekt občudovanja in spoštovanja, v katerega vstopimo prek zgodb njegovih prebivalcev v *Zgodbi iz Kjota* (2010) Yojija Yamade, ali pa nam bo, nasprotno, v odtujeni kapitalistični maniri pokazal svojo grozečo, groteskno podobo, tako kot v *Verigi* (2004) Jema Cohena in *Velemestih* (1998) Michaela Glawoggerja. Časovno smo včasih popeljšani v resnično podobo urbanega

IZBOR

Los Angeles skozi film (*Los Angeles Plays Itself*), r. Thom Andersen. ZDA 2003, 169 min.
Rim (*Roma*), r. Federico Fellini, Italija, Francija 1972, 128 min.
Nebo nad Berlinom (*Der Himmel über Berlin*), r. Wim Wenders. ZRN, Francija 1987, 128 min.
Na sončni strani ceste, r. Matjaž Klopčič. Jugoslavija/Slovenija 1959, 17 min.
Helsinki za vedno (*Helsinki, ikuisesti*), r. Peter von Bagh. Finska 2009, 75 min.

okolja, kot se je kazala med snemanjem filma – lep primer je *Los* (2001) Jamesa Benninga –, spet drugič pa gre, v fikijski maniri, za pričaranje pretekle zgodovinske in kulturne izkušnje. Vsak izmed teh filmov pa pomeni svet zase, čeprav si v svojem bistvu vsi delijo isti cilj – pokazati mesto kot živ organizem, kot nekakšno človeško mravljishče, nenehno v spreminjanju, kjer so stavbe iz betona in jekla videle preveč zgodovine, da ne bi o njej same izpričale svoje zgodbe.

Trije filmi pa po svoje vendarle pomenijo izjemo. Recentno usmerjenost retrospektive namreč dopolnjujejo tri filmska dela, pri katerih so razlogi za vključitev drugačni, čeprav

vendarle očitni. Tako *Nebo nad Berlinom* (1987) kot na novo restavrirana kopija Fellinijevega *Rima* (1972) sta veliki deli v vseh pogledih. Prvi navdušuje s svojimi artističnimi ambicijami in z raziskovanjem filmske podobe, ki pogosto lebdi celo nad zakoni gravitacije, drugi pa nas popelje v samo jedro unikatne rimske mestne kulture, prežete z veličastno zgodovino, ki je hkrati neznansko privlačna in motilno burna. Najstarejša izmed vseh dvanajstih mestnih simfonij nam medtem pogled obrne na naše lastno dvorišče. Klopčičev kratki (pred)film *Na sončni strani ceste* (1959) nam še enkrat potrdi dejstvo, da smo imeli tudi v našem prostoru svojega filmskega »meščana«, ki je dokazal, da se tudi majhno mesto lahko postavi ob bok velikim svetovnim prestolnicam – čeprav ne z velikostjo, pa zagotovo s čarobnostjo in prepričljivostjo filmskega izraza.

Taka retrospektiva pa ne bi bila niti približno popolna, če ne bi vključevala portreta zibelke filmske industrije, Los Angelesa. Prav film Thoma Andersena o mestu angelov *Los Angeles skozi film* (2003) sestavlja skupaj s krajšim spremljevalcem *Izstopi iz avta* (2010) najbolj fascinantno filmsko delo tega sklopa. Film se v 169 minutah izčrpno poglobi v bogat arhiv filmov, ki so bili posneti v tem velemestu. A Andersen kot pripovedovalec še zdaleč ni nevtralen opazovalec urbanega spreminjanja skozi čas, temveč privzame insajdersko kritično držo, ki jo bržkone najbolje povzame že avtorjevo zavračanja uporabe kratice »L. A.«. Iz njegovega filma se namreč kaže dvojnost naproti filmski industriji, ki je mesto tako usodno zaznamovala. Po eni strani je prav ta iz mesta naredila izjemno fotogeničen objekt preučevanja, po drugi pa ga je tudi nepovratno zaznamovala, da ne rečemo: kulturno onesnažila. Veliko zunanjih opazovalcev še vedno misli, kot pravi Andersen, da večina losangeleškega prebivalstva dela v filmskem poslu, a je resnica prej nasprotna – velika večina tamkajšnjih ljudi s filmom nima nobene povezave in zgolj živi svoj urbani vsakdanjik kot kjer koli drugje v ZDA. S to razliko, da je za Los Angeles seveda značilna plitvost v vseh pomenih besede: arhitekturna, saj se v nasprotju z New Yorkom mesto razteza po horizontali daleč v obzorje, duhovna, zaradi kulture blišča in spektakla, ki je bil venomer povezan s hollywoodsko kulturo, in pa zgodovinska, saj je mesto v svojem razvoju izbrisalo sledi svoje preteklosti, zato pa v njem le stežka najdemo stavbo, ki bi bila stara več kot stoletje. Zgodovinske vzporednice, ki združujejo to mesto s filmom, so temeljni element njune identitete in ravno zaradi takšne neločljivosti obeh se ob gledanju *Los Angelesa skozi film* zdi, kot da nam tja kot turistom sploh ni treba odpotovati. Najpristnejša izkušnja tega mesta je morda namreč res prav filmska. ■

Ekstravaganca

KAJ HUDIČA ...!?

To je vprašanje, ki si ga boste med gledanjem filmov *Ekstravaganca* zagotovo velikokrat zastavili. *Ekstravaganca* pač ni enostavna, jasna, a priori lepa, ampak ... ekstravagantna. Najprimernejša za vsega hudega vajene in vsega konvencionalnega naveličane filmofile.

ŠPELA BARLIČ

Sekcija *Ekstravaganca* je preveč drugačna, da bi bila vseč tistim, ki prisegajo na srednjo pot in zdravo mero, ter s svojo surovo, čutno napačno estetiko preveč invazivna, da bi navdušila tiste, ki v filmih iščejo skladne, umirjene, minimalistično elegantne zloženke dobrega okusa. Ekscentrična in nepotrpežljiva do vseh, ki prebavljajo le filme z jasno zgodbo in lahko doumljivim smislom. Zelo telesna, senzorična, atmosferska, s posebno afiniteto do rezkih barv in zvokov ter včasih hermetično kodificirana. *Ekstravaganca* je najprimernejša za vsega hudega vajene in vsega konvencionalnega naveličane filmofile, ki so videli že vse, ali pa za naravne utrgance brez predsodkov in pričakovanj. Zato velja opozorilo: če niste pripravljeni odpreti oči zelo na široko in za uro in pol pustiti zdravo pamet pred vrati kinodvorane, nikar ne vstopajte!

V *Ekstravaganci* vas namreč za začetek čakata simbolistično napumpani azijski noriji. Japonski *Simbol* (Shinbouru, 2009) Hitoshija Matsumota, ki preklaplja med dvema na videz nepovezanima zgodbama, ki se tik pred koncem povežeta v bizaren finale. V prvi nastopa mehiški rokokoborec, ki se pripravlja na dvoboj, v drugi pa Japonec v trapasti pižami, ki se brez pojasnila znajde v prazni sobi brez oken in vrat, od koder se poskuša rešiti s pritiskanjem na angelske penise, ki štrlijo iz sten. Iz Kitajske prihaja *Ženska, pištola in špagetarija* (San qiang pai an jing qi, 2010) režiserja Zhang Yimouja, predelava kulturnega režiserskega debija bratov Coen *Kravo preprosto* iz leta 1984. Nekonvencionalni film noir postane v rokah avtorja uspešnic *Hiša letčih bodal* (2004) in *Junak* (2002) absurdna kostumska komedija, katere glavno prizorišče je špagetarija sredi kitajske puščave. Preprosta zgodba, polna nenavadnih naključij, zaradi katerih padajo glave, nasičena barvna shema in osupljivo lepa prizorišča, ki so videti, kot da ne bi bila s tega sveta, nahranijo oči in se zgostijo v 95 minut dobre zabave.

Protipol zabavnima azijskima ekstravagancama sta *Tiha hiša* (La casa muda, 2009) urugvajskega režiserja Gustava Hernándeza in *Zakopan* (Buried, 2010) Španca Rodriga Cortésa, nekje med njima pa je ravno tako s simboli natlačeni, predvsem pa senzorično agresivni *Amer* (2009) režiserjev Hélène Cat-tet in Bruna Forzanija, nenavadna zgodba o treh etapah življenja ženske, ki brez jasnih rezov iz otroštva prileze v puberteto in potem v odraslost, da bi se končno znebila svojih demonov iz otroštva. Urugvajska *Tiha hiša* je

IZBOR

Ženska, pištola in špagetarija (*San qiang pai an jing qi*), r. Zhang Yimou. Kitajska 2010, 95 min.
Amer, r. Hélène Cattet in Bruno Forzani. Francija, Belgija 2009, 90 min.
Zakopan (*Buried*), r. Rodrigo Cortés. Španija 2010, 95 min.

še ena z resničnimi dogodki navdahnjena ter s kamero iz roke in v realnem času posneta shrljivka (po trditvah ustvarjalcev baje celo urezana v enem samem kadru), ki malo cikne na *Čarovnico iz Blaira* (1999) in v kateri spremljamo žensko, ki poskuša pobegniti iz zaklete hiše. Zanimiva vaja iz ustvarjanja atmosfere z mikrobudžetom, nekaj lučmi, lahko kamero iz roke in dobro dramaturgijo, ki precej uspešno blaži sicer malo za lase privlečeno zgodbo. V registru srhljivega se giblje tudi Cortésov *Zakopan*. Ta se sicer ne odvije v enem samem kadru, zato pa se omeji na eno samo lokacijo: krsto, v kateri se po izgubi zavesti med iraškim napadom iz zasede znajde tuji voznik tovornjaka. Režiser se pogumno omeji na najbolj klavstrofobičen prostor, kar si jih je mogoče zamisliti, in da svojemu junaku v roke le dve orodji: vžigalnik in telefon. Gledalcu dovoli videti in vedeti le toliko, kot vidi in ve junak sam, zato boste morali tuhtati in trpeti skupaj z njim. Ampak ker gledate *Ekstravaganco*, veste, da lahko pričakujete le nepričakovano. Tako kot tudi veste, kje vas čaka pet najbolj posebnih filmov pretekle sezone za najbolj posebne gledalce. ■

Letošnja zlata palma za tajskega režiserja težko izgovorljivega imena (Apičatpong Verasetakul) in film dolgega izvirnega naslova (*Stric Boonmee, ki lahko priključuje svoja pretekla življenja*) sta razdelila kritike po ostri črti na pol, pri tem pa je treba resnici na ljubo povedati, da je bilo tistih proti več od tistih za. A za filmske mojstrovine to ni nič nenavadnega. Še zlasti, če se začnejo s pogovorom za mizo sredi džungelske kolibe, v katerega se zapleteta duh Boonmmeejeve pokojne žene, ki pride na obisk k umirajočemu možu, in rdečeoiki, z dlakami prekriti duh njegovega sina, nekje vmes pa smo priča ekstatičnemu srečanju, celo erotiki med govorečo ribo in starajočo se princeso. In še posebno, če gre za film, ki razume svet živih in mrtvih kot en sam brezčasni univerzum. Tisti, ki ste videli režiserjevo *Tropsko bolezen* (2004), prav tako prikazano na Liffu, lahko imate vsaj približno predstavo. Pa vendar ta duhovita surrealistična meditacija o reinkarnaciji, ki mimogrede navrže, da so nebesa gotovo precej »prostor« življenja po smrti, ni »le« spiritualno popotovanje po tukajšnjosti in zdajšnjosti, če seveda režiserjev koncept prostora in časa sploh prenese takšno opredelitev, ampak se tudi zelo subtilno dotakne političnih nemirov v režiserjevi domovini, to pa daje temu meditativnemu filmu še dodatno dimenzijo. **Ž. L.**

ŠE ENO LETO

(*Another Year*), r. Mike Leigh. Velika Britanija 2010, 129 min. Predpremiere.

Še eno leto je bil Leighov četrti film, ki se je potegoval za palmo, in če je morda s svojim prejšnjim filmom *Kar brez skrbi* (Happy-Go-Lucky, 2006) koga razočaral, je spet v popolni formi: umirjen, prizanesljiv in natančen opazovalec življenja, ki pač ni vedno enostavno, a gotovo ni skrito v velikih rešitvah, ampak malih, vsakdanjih dogodkih. Še eno leto na prvi pogled deluje kot film o ničemer. Pelje ga harmonični, preprosti par tik pred upokojitvijo, ona (Ruth Sheen) je psihoterapevka, on inženir geologije (Jim Broad-bent), imata odraslega, a nanju še navezanega sina, večino prostega časa skrbita za vrtiček z zelenjavo v londonskem predmestju ali pa gostita prijatelje, po njegovem mnenju (pre)večkrat njeno sodelavko, ločeno in obupano Mary (Lesley Manville), ki se nikakor ne more postaviti na noge. Film od pomladi do zime (kot bi hotel reči, kar boš sejal, bo žel) prisluskuje polzenju življenja prepletenih protagonistov, njegovemu ritmu in odtenkom, vonju, melosu in atmosferam, Leighu pa uspe nevsiljivo in enostavno ter z odlično igralsko zasedbo povedati zgodbo o preprostem

slehernikomem vsakdanjiku, ki se izkaže za veliko in edino pravo zgodbo posameznikovega življenja. **Ž. L.**

ŽIVLJENJE MED VOJNO

(*Life During Wartime*), r. Todd Solondz. ZDA 2009, 98 min. Panorama svetovnega filma.

Naslov novega dela Todda Solondza, ameriškega cineasta, ki si je sloves ustvaril tudi pri nas, bo koga morda celo zavedel: ne, vojna, o kateri govori, ni vojskovanje vojakov, ampak tista, ki se dogaja v vsakomer izmed nas, ko se spopadamo s svojimi strahovi, frustracijami in negotovostjo – z našimi notranjimi sovražniki torej. Solondz je znova ustvaril čudovito delo, ki gledalca vseskozi, prav z vsakim prizorom, drži razpetega med radostjo in tesnobo, saj nikoli ne ve, ali naj se smeji ali sočustvuje s pisano galerijo njegovih nesrečnikov. Obvezno za vsakogar, ki se je navduševal na avtorjevo *Srečo* (Happiness, 1998). **D. V.**

Izbior Špela Barlič, Ženja Leiler in Denis Valič

dokumentarna proza

SVET NI RAVNO KAJ BISTVENO NAPREDOVAL

VID SIMONITI

GEORGE ORWELL: **Na robu in na dnu v Parizu in Londonu.** Prevod in spremna beseda Leonora Flis. Študentska založba, Ljubljana 2010, 258 str., 28 €

Ti in jaz in urednik revije *Times Literary Supplement*, pa pesniki in canterburyjski nadškof in pa tovariš X, avtor priročnika *Marksizem za dojenčke ...* vsi mi dolgujemo relativno spodobnost naših življenj tem ubogim param pod zemljo, črnim do oči, z grli, polnimi oglenega prahu.« Tako zapiše George Orwell v delu *Pot v Wigan Pier*, študiji življenja angleških rudarjev, in s tem pravzaprav povzame posebno naravnost svojega socialističnega prepričanja. V nasprotju z drugimi zahodnimi levo usmerjenimi intelektualci, kakršen je bil na primer Sartre, je bilo Orwelu malo mar za teoretična premlevanja in pompozno spogledovanje s totalitarno Sovjetsko zvezo. Njegova različica socializma je bila humanistična, pragmatična, obrnjena h konkretnim krivicam in posamezniku. Prve poteze te miselnosti lahko opazujemo v delu *Na robu in na dnu v Parizu in Londonu*, Orwellovem knjižnem prvencu.

Orwell sam seveda ni bil nikakršen rudar. Njegova pisateljska kariera se je začela, ko se je štiriindvajsetletni Eric Arthur Blair, zadržan dečko iz angleškega *middle class*, privilegiranega družbenega razreda, leta 1927 vrnil v Anglijo iz Burme, kjer je pet let služboval pri britanski policiji. Vračal se je povsem moralno pobit od kolonialnega izkoriščanja, v katerem je bil udeležen. Namesto da bi si našel službo, se je odločil, da bo postal pisatelj, in pisati je hotel prav o tistih, ki jih je njegov lastni družbeni sloj najbolj zatiral. Našemil se je v beraške cunje in se odpravil v najbolj zanikrne dele vzhodnega Londona, kjer je občasno prespal v kaki ubožnici in se družil s tamkajšnjimi potepuhi. Temu sta sledili dve leti v boemski latinski četrti v Parizu, kjer je med drugim delal kot *plongeur*, hotelski pomivalec posode. E. A. Blair, maturant prestižne Etonske šole, je tako postal George Orwell, postopaj, mezdni delavec in avtor zapisov *Na robu in na dnu v Parizu in Londonu*.

Orwellov prvenec že kaže na avtorjevo izjemno pripovedno moč. V mladem Orwelu se brez dvoma mešata dva motiva – po eni strani ga nemoogoče razmere na družbenem dnu iskreno prizadenejo, po drugi pa ga tudi fascinirajo in si iz njih želi napraviti predvsem dobro zgodbo. Piše s čudovito, ironično živahnostjo in parada vsakršnih lokalnih posebnosti, beračev, prevarantov in vetrnjakov, ki se zvrsti pred bralcem, je prej pisana kot moreča. Zapisi so polni prismuknjenih, tragi-komičnih anekdot družbene bede, ki včasih še najbolj spominjajo na strip *Alan Ford*,

Orwellova različica socializma je bila humanistična, pragmatična, obrnjena h konkretnim krivicam in posamezniku. Kot socialno angažiran poročevalec nam je zato še vedno lahko v navdih. Ali pa vsaj v opomin. ¶

pri nas zelo priljubljen. Taka je na primer zgodba o pripovedovalčevem pajdašu Borisu, ki si, da bi bil pri pogovorih za službo videti spodobnejši, prebarva kožo na črno tam, kjer se mu vidi skozi preluknjano obleko. Šele v Londonu postane ozračje manj zabavno in bolj moreče. Tu Orwell zdrsne še stopničko niže, med brezdomce, ki se pogosto le slabotno in brez vsakega cilja in smisla prekladajo zdaj sem, zdaj tja. Revščina je tu bolj ubijajoča in zato družbena kritika bolj pikra.

Orwell ni bil prvi, ki se je pomešal med najbolj obubožane, da bi o njih pisal; sledil je svojemu vzorniku Jacku Londonu, ki je svojo izkušnjo med najrevnejšimi Londončani popisal že trideset let prej v knjigi *Ljudje iz podzemlja* (*People of the Abyss*). Orwell je bil, kakor London, prepričan, da meščanstvo, ki ima nižje razrede za leno in razčlovečeno drhal, sploh ne ve, kakšni ti ljudje v resnici so in v kakšnih razmerah v resnici živijo. Lahko si predstavljamo, da je bilo življenje na drugi strani Londona povprečnemu odvnetniku ali podjetniku ravno tako nepredstavljivo, kot so nam zdaj razmere v slumih Kalkute ali Sao Paula. Prav zato je bilo za Orwella tako pomembno izkusiti izčrpanost *plongeurja* in pasivnost londonskega klošarja na svoji koži; šele takšno, spoznavno razumevanje je bilo zanj tisto, iz katerega lahko zraste tudi prava solidarnost.

S tega stališča gre tudi razumeti poseben, dokumentaren stil pisanja, ki ga je Orwell razvil prav v *Na robu in na dnu v Parizu in Londonu* in ki ga je pilil in nadaljeval v kasnejših delih, v esejih o Burmi (nekateri izmed njih so izšli v prevodu Staše Grahek kot *Izbrani eseji*, 2001), v *Pot v Wigan Pier* in v popisu španske državljanske vojne *Poklon Kataloniji* (prevod Uroš Kalčič, 2009). V teh delih se mešajo potopisni, avtobiografski, esejistični in leposlovni žanr – včasih so dogodki premešani, spremenjeni, stilizirani, pa čeprav večinoma temeljijo na Orwellovi resnični izkušnji. V *Na robu in na dnu*, na primer, je Orwell postavil pariško izkušnjo pred londonsko in vse skupaj povezal v ohlapno zgodbo, v kateri brezimni pripovedovalec nehoti ostane na kantu (v resnici se je Orwell prostovoljno znašel v razmerah, ki jih opisuje). Orwellovo pisanje tako sporoča, da tisto najpomembnejše pri spoznavanju posamezne situacije ni nujno le poznavanje golih dejstev, ampak bralčeva prvoosebna potopitev v dano situacijo. In tu je, se zdi, literarna izmišljilja, ki poseže ne le v opis dogodka, ampak tudi v njegov resnični potek, včasih lahko bolj iskrena in bolj predstavlja od naštevanja podatkov.

Orwellova dokumentarna proza je tako zanimiva tudi, ker postavlja pod vprašaj razliko med tako imenovanimi trdimi in mehкими dejstvi in poraja vprašanje, kaj v bistvu sploh je resnicoljubno poročanje o nekih razmerah. Tu je treba poudariti kriterij, ki je bil morda za Orwella najpomembnejši – to je avtorjeva samorefleksija, zavedanje lastnega odnosa do tistega, kar opisuje. V *Na robu in na dnu* ta kriterij še ni v ospredju in Orwell je bil kasneje do teh zapisov kritičen prav zato, ker jim takega premišljevanja manjka; mladi Orwell je prepričan, da se je v svet klatežev in delavcev uspešno infiltriral, vendar pa pozablja, da je sam privilegiran, da mu delno vsa ta izkušnja pomeni maškardo in pustolovščino. Nasprotno postane v kasnejših Orwellovih delih zavedanje lastnega položaja osrednjega pomena. Tako denimo v delu *Poklon Kataloniji* pisatelj izpostavi ozkost svojega zornega kota – v Španiji se je bojeval na strani socialistične frakcije, ki ni paktirala s komunisti in ki so jo ti

pozneje zadušili – a ravno ta subjektivnost, ki so jo imeli mnogi za pristranskost, je tista, ki mu omogoča do situacije poseben dostop. V delu *Pot v Wigan Pier* je Orwellova samorefleksija spet poudarjena. Tokrat gre za nepremostljivo neskladje med družbenima položajema rudarjev in avtorja. Ravno zavedanje te velike socialne razlike Orwelu omogoča osvetliti ne le kompleksnost položaja deprivilegiranih, temveč tudi kompleksnost svojega lastnega in (po vsej verjetnosti) tudi bralčevega odnosa do njih.

Orwellovo pisanje se torej znajde na tanki meji med objektivnostjo in subjektivnostjo, poročevalčevo distanco in njegovo vpletenostjo. Morda je prav zato tudi danes aktualno in pomembno. Seveda bi bilo skoraj banalno poudarjati, da v današnjem svetu jaz, ti, uredniki, škofje, pesniki in marksisti ne dolgujemo svojega udobja nič manj nekemu nevidnemu, trpečemu svetu kot tovrstni družbeni sloj v Orwellovem času – svet v tem smislu ni ravno kaj bistveno napredoval. Kar je morda vrednejše poudarka, je, da naše vedenje in predstave o nevidnem svetu globalnega podrazreda, kljub informacijski dobi, prav tako niso nič prodornejši od vedenja in predstav Orwellovih sodobnikov. Vojna in revščina tretjega sveta sta sicer postali del našega medijskega vsakdanjika, a to sta pač le filma, ki ju gledamo v informativnem, namesto v filmskem terminu. In zato nam je lahko Orwell kot socialno angažiran poročevalec, ki je skušal s svojim pisanjem razbiti to samozadovoljno opazovanje krivice od daleč, lahko še vedno v navdih. Ali pa vsaj v opomin. ■

filozofija

ZA SLOVENCE ŠPANSKA VAS

JANI VIRK

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: **Opazovalec.** Izbrala in prevedla Maria Debevec Simčič in Zorko Simčič, spremna beseda Zorko Simčič. Družina, Zbirka Sidro, Ljubljana 2010, 179 str., 21,60 €

Pirenejski polotok je v zgodovino mišljenja od antike naprej prispeval nekaj velikih imen, Rimljana Seneko, Juda Maimonidesa, Arabca Averroesa, vendar je po vrhuncu v srednjem veku kar nekaj stoletij neuspešno lovil korak z evropsko filozofijo in ga svojevrstno ujel šele v prvi polovici 20. stoletja, z Miguelom de Unamunom in Joséjem Ortego y Gassetom. Slovenskih sodobnikov se filozofija obeh španskih mislecev, predvsem Unamunova, ni posebno dotaknila, po besedah najboljšega slovenskega poznavalca dela Ortege y Gasetta, pisatelja Zorka Simčiča, pa so tudi Ortego y Gasetta »pri nas brali redki, pisali o njem pa ljudje iz (poznejšega) Vidmarjevega kroga, oziroma liberalci, ki jim je Ortegov klic k socialnim spremembam blizu, in pa nekateri iz kroga revije *Križ*«.

V resnici pa je španska filozofija za Slovence večji del 20. stoletja bila in še danes ostaja bolj ali manj *španska vas*. Prvi opaznejši, ne pa tudi prelomnejši sunek v njeno smer se je zgodil v osemdesetih letih, več kot pol stoletja po izidu temeljnih del omenjenih španskih mislecev v izvirniku. Prostor zanj je pripravil Marjan Rožanc, ki je v neki pariški knjigarni na začetku osemdesetih let naletel na Unamunovo temeljno delo *Tragično občutje življenja* v francoščini in pod njegovim vplivom začel pisati in debatirati o Unamunovi intuitivni, telesni in neizogibno smrtni iberski izvedbi eksistencialističnega človeka, o »človeku iz mesa in krvi«. Slovenska matica je potem v svoji elitni Filozofski knjižnici v razdobju dveh let v prevodu Nika Koširja tiskala temeljni deli obeh španskih mislecev, leta 1983 Unamunovo *Tragično občutje življenja* (Del sentimiento tragico de la vida) in 1985 Gasettov *Upor množic* (La rebelion de las masas), ter nastavila okvir, v katerem so se z leti in desetletji pojavila še nekatera druga njuna dela (Unamunovi *Velazquezov Kristus* in *Umetnost in resnica*, Gasettove *Meditacije o Don Kihotu* in prav pred kratkim še *Opazovalec*).

Opazovalec je zbirno ime za članke in eseje, ki jih je Ortega v letih od 1914 do 1934 pisal za različne časopise in revije in so v zbranih delih kasneje izšli v osmih knjigah. Izbor Marie Debevec Simčič in Zorka Simčiča je reprezentativen in zaznamovan s temami, ki so v fokusu Ortegovе filozofije: brezpogojna zavezanost individualizmu in realnosti, ki se ponuja v individualni perspektivi, napoved apokalipse totalitarizmov z vdorom množic in tiranije plebejskosti v ospredje družbenih sistemov, kritika masovne industrijske družbe in korporativizmov vseh provenienc, eksistencialistična vpetost v osebni in družbeni tukaj in zdaj, prevrednotenje antropološke definicije človeka, preizpraševanje o bistvu španskosti in anomalijah nacionalnih mitologij, življenjski vitalizem, pasti demokracije kot nivelizacije različnosti, in ne nazadnje ponovitev nietzschejanskega prevrednotenja vrednot, ki pa se v nasprotju z Nietzschejevim močnejše zaveda vpetosti posameznika v družbeni kontekst in s tem omejitvev.

V slovenskem izboru *Opazovalca* so vsi elementi, ki so vpeti v razviden sistem v avtorjevem središčnem in tudi najbolj sistematičnem delu *Upor množic*, ki ga Ludwig Marcuse v svoji zgodovini filozofije v enem stavku opiše kot knjigo, ki poskuša »družbeno zasidrati in demokratizirati Nietzschejevega nadčloveka«. Temeljne ugotovitve Ortege y Gasetta iz *Upora množic*, da so se množice povzpеле do polne družbene moči, da je med uporom

Ortega je bil apologet visoko etičnega individualizma. Ni dregnil le v abstraktno polje demokracije, ampak tudi v delikatni temelj človeške enakosti. ¶

množic prišlo do zmagoslavja neke hiperdemokracije, v kateri masa celotni družbi vsiljuje svoje težnje in svoj okus in kjer je stopila v prvi plan »svojega prostaštva zavedajoča se prostaška duša« (ki jo še tako dobro prepoznamo v prvih vrstah našega medijskega in političnega domačega dvorišča) in si »upa trditi, da ima pravico do prostaštva in ga vsepovsod vsiljuje«, so v grobih obrisih ali že povsem izdelane prisotne že v njegovem *Opazovalcu*, prav tako pa tudi protigralec masovnemu

človeku, izbranec, elitni človek, ki pa ni anahroni potomec propadlih družbenih razredov, ampak nekoliko idealizirani in utopični, pa seveda zato izjemno redki prototip človeka, ki od sebe v duhovnem in vsakršnem pogledu zahteva več kot drugi, eksistencialist, ki tako rekoč vsak svoj trenutek bivanja napolnjuje z vitalnim življenjskim nabojem.

Opazovalec je po Ortegovih besedah namenjen bralcem, ki so si »tako kot avtor rezervirali svoj protipolitični kos duše, ki se jim upira, da bi se navduševali na kakšnem mitingu«. Je apologet nekakšnega visoko etičnega individualizma, osebnega zornega kota kot alternative masovnih in enoznačnih pogledov ideologij in korporativizmov. Čeprav zagovornik liberalne demokracije in zagovornik demokracije kot primerne visoke norme političnega prava opozarja na napačna razumevanja demokracije kot poenotenja na nizkih in najnižjih skupnih imenovalcih in opozarja, da je »demokracija v religiji ali v umetnosti,

demokracija v mišljenju in obnašanju, demokracija v srcu in v navadah najnevarnejša bolezen, ki lahko prizadene neko družbo«. In Ortega ne dregne le v abstraktno polje demokracije, ampak tudi v delikatni temelj človeške enakosti in brez zadrege napiše stavek, ki bi danes sprožil vse alarme varuhov politične korektnosti: »Kdor se razburja, ko vidi, da so neenako obravnavani enaki, ostane pa neprizadet, ko so enako obravnavani neenaki, ta ni demokrat, ampak plebejec.«

Se je v nasprotniku monarhije in enem vodilnih republikancev in progresivnih patriotov predvojne Španije kljub vsemu skrival nostalgični restavrador preživelih družbenih modelov? Se je bujna domišljija besednega erudita in lucidnega esejista v nekaterih smereh prelila čez rob? Je nekatere temeljne premise njegovega mišljenja, ki danes gotovo ne bi prišle skozi sito politične korektnosti, najbolje pustiti v ropotarnici starih idej? Ali pa je mogoče res prav nasprotno in so tako kot njegova vizionarska napoved apokaliptičnih totalitarizmov 20. stoletja in prav tako vizionarska napoved edine prave alternative tem totalitarizmom, na žalost realizirane z več kot polstoletno zamudo, združene Evrope, tudi Ortegove kritične opombe o demokraciji in ogroženosti temeljne antropološke kvalitete, ki se je razvila v Evropi, individualnosti človeka, toliko pred časom, da se bo treba šele zares začeti ukvarjati z njimi? In ponovno premisliti in korigirati koncepte demokracije, družbenih vrednot, politične korektnosti in navsezadnje tudi jezika, ga usposobiti za določitev nove meje sveta, razširiti njegov teritorij in ga iz poseke medijskih in birokratskih ožin vrniti nazaj v gozd in pragozd raznovrstnih krošenj stila, globokih tolmunov metafor, vrtnecv paradoksov, stoterega listja odtenkov besed, poganjkov novega slovarja in svežih rek, v katerih pod kamni ležijo ikre za neko novo govorico. ■

zgodovina

MED REALIZMOM IN EGOIZMOM

MARKO ŽURAJ



NATAŠA PODGORŠEK: Slovensko-hrvaška vzajemnost. Zgodovina slovensko-hrvaških političnih odnosov v drugi polovici 19. stoletja (1848–1903), Zgodovinsko društvo dr. Franca Kovačiča v Mariboru, Maribor 2009, 286 str.

Aktualnost slovensko-hrvaških odnosov težko zanikamo. Vendar je bilo raziskovanje slovensko-hrvaških odnosov v zgodovinopisju v preteklosti zapostavljeno na račun raziskovanja srbsko-hrvaških odnosov, čeprav je bila jugoslovanska ideja prevladujoča med slovenskimi politiki, kot ugotavlja v uvodu avtorica.

Nataša Podgoršek raziskuje obdobje, ko so slovenski (in hrvaški) politiki, narodni buditelji in kulturniki povezave šele vzpostavljali, o njih razmišljali, pisali, razpravljali, jih goreče zagovarjali in ko so jih, nemalokrat, propagirali na shodih in jih tako ali drugače slavili.

Knjiga nas v začetku spomni, da so odnosi med narodi pojav sodobnosti, tako kot so to tudi narodi in države. Slovencev pred dobrimi sto leti še ni bilo na političnem zemljevidu; niso imeli države; kot narod so se šele konstituirali. Neizogiben, sestavni del tega je bilo tudi vzpostavljanje odnosov do sosedov, »zunanjepolitična strategija«. In tako kot narodi v zgodovini niso večni, je podobno z (geo)političnimi zavezništvi, koalicijami in ideološkimi premisami, na katerih so zavezništva utemeljena.

Na to nas opozori avtorica, ki v monografiji raziše začetek, nastanek in razvoj slovensko-hrvaških političnih stikov (vzajemnosti) v dobrega pol stoletja. Temo raziskuje kronološko, »linearno«, evolutivno; v petindvajsetih poglavjih nas vodi od začetkov slovensko-hrvaških stikov, marčne revolucije leta 1848 (ko je Matija Majar v peticiji, ki jo je poslal cesarju, zapisal željo po povezavi slovenskih dežel s Hrvaško), do začetka 20. stoletja, leta 1903, ko je izbruhnil upor proti režimu bana Khuen-Hédervarya na Hrvaškem; Hrvate so pri tem množično podprli Slovenci. Vsebinsi sledi tudi metodologija; avtorica ne izpostavlja nobenega teoretskega okvira, ne predpostavlja, ne trdi, ampak se osredotoča na vire, ki jih večkrat navaja neskrajšane.

Ker monografija zajema obdobje več kot petdeset let, je temu primeren tok pripovedi; je počasen, »nespektakularen«, tako da ustreza (heterogeni) vsebini: od prvih stikov po marčni revoluciji v letih od 1848 do 1849 do pogledov in zamisli glede povezovanja s Hrvati, ki sta jih imeli prevladujoči politični usmeritvi na Slovenskem (katoliška in liberalna), oziroma problematike, ki je ovirala sodelovanje, ko je vzajemnost večkrat iz višav idealističnega zanosa trčila ob interese »realpolitike«. Problematika v odnosih je bila več kot sto let nazaj (prav tako) povezana z mejo. Tu se vidi kontinuiteta slovensko-hrvaških odnosov, čeprav tista »negativna«, »problematična«.

Avtorica ugotavlja, da so koncepte južnoslovanskih povezav leta 1848 nastale predvsem kot odgovor na vprašanje, kakšen naj bo odnos Slovencev do Nemčije oziroma do volitev v frankfurtski parlament. Strah pred nemškim »Drang nach Osten« (oziroma v Primorju pred Italijani) je pogojeval razmišljanja o slovensko-hrvaški vzajemnosti, čeprav so bile v ozadju tudi politične kalkulacije (na primer o razpadu monarhije). Ali kot je v *Edinosti* zapisal Dragotin Martelanc, poslanec iz Trsta, da »je vendar bolje, da se Slovenci utope v Hrvatih nego v Nemcih ali Italijanih«. Narodna ogroženost od (pre)močnih sosedov, kratenje političnih pravic in ekonomska odvisnost so pogojevale koncepte o slovensko-hrvaških povezavah; vzroki zanje so ostali večinoma isti, le koncepte so se prilagajale okoliščinam, političnim programom, osebnim preferencam posameznikov, čeprav je večinoma šlo za »jugoslovanski okvir«.

Značilnost slovensko-hrvaškega zблиževanja je bila, da so v začetku ustavne dobe prvaki (Bleiweis, Toman, Costa) poudarjali, da bi politika zблиževanja s Hrvati morala biti »previdna in umirjena«. Ta previdnost je kasneje zaznamovala katoliški tabor; vodstvo Katoliške narodne stranke (KNS) namreč povezovanju ni bilo naklonjeno, vendar je v drugi polovici devetdesetih let 19. stoletja, pod vplivom Kreka, stališče spremenilo. Takrat je pobuda prešla h KNS, ki je kot politično močnejša izrinila liberalce, ki so bili dotlej nosilci ideje jugoslovanske združitve na Slovenskem.

Tako kot so bile pomembne idejne platforme, na katerih so temeljile koncepte o povezovanju s Hrvati oziroma južnimi Slovani, so bile pomembne tudi idejne (ideološke) osnove političnih strank, ki so realizirale politiko vzajemnosti. Na politične odnose med Slovenci in Hrvati so bolj kot spremembe v monarhiji vplivale notranjepolitične spremembe na Slovenskem in Hrvaškem oziroma moč političnih strank, koalicijske povezave itd. Za stališča Hrvatov do politike vzajemnosti avtorica ugotavlja, da so se Hrvati sicer zavzemali za zvezo s Slovenci, vendar je iz njihovih izjav in člankov razbrala več samozavesti. »Ne morem se znebiti občutka, da so Slovenci v združitvi s Hrvaško gojili neki romantični mit o združitvi dveh bratov, ki sta bila v preteklosti nasilno ločena (dualizem), zdaj pa se mlajši brat (Slovenija) vrača v naročje starejšega (Hrvaška), ki ga bo obvaroval vsega hudega. Na drugi strani pa se mi zdi, da so hrvaški politiki in drugi, ki so soustvarjali

politiko, precej bolj realno gledali na položaj Slovencev in na slovensko-hrvaške politične odnose, predvsem pa so bili bolj samozavestni ... «

Spremljevalni pojav slovensko-hrvaške vzajemnosti so bili (razen političnih sestankov) razna srečanja, proslave in množični shodi, ki so bili osnovno sredstvo politične agitacije (kljub drugače deklariranim ciljem). Ravno zaradi arhaičnosti besedja, patetičnosti in brezvezbinskosti fraz, zdravic, napitnic in govorov nam poročila s teh manifestacij pričajo, da je bila ideja slovensko-hrvaškega sodelovanja (za)mišljena resno in da je vanjo večina verjela. To so bile večinoma manifestacije, ki so, če parafraziramo neki hrvaški časnik, bolj sledile »srcu kot razumu«. A ravno zato, ker jim je uspelo vzbuditi čustva množic, so bile pomembne; intelekt namreč vselej potrebuje skandiranje, »srčno« podpora množic. Zlasti v politiki. Vendar pa avtorica denimo za tabore ugotavlja, da na njih niso govorili o slovensko-hrvaških odnosih, ampak o Zedinjeni Sloveniji, uvedbi slovenščine v javno rabo in podobno. Prevladala sta, kot vselej, realizem in egoizem.

Kot ugotavlja avtorica, so povezave med Slovenci in Hrvati leta 1848 nastale predvsem kot odgovor na vprašanje, kakšen naj bo odnos Slovencev do Nemčije oziroma do volitev v frankfurtski parlament.

Navsezadnje so, tako kot v vsakem odnosu, tudi slovensko-hrvaško vzajemnost zaznamovali spori, pomisleki in vprašanja, ki so ostala brez odgovorov. Težave so se najprej pojavile pri osnovnem sporočanjem sredstvu, pri jeziku. Leta 1857 so v *Novicah* objavili prevod nekega Kara-džičevega spisa, v katerem je trdil, da Hrvati iz Zagreba, Varaždina, Križevcev in okolice zaradi svojega jezika, ki da je prehod iz kranjskega v srbskega, sodijo k Slovencem. Zapis je, logično, razburil Hrvate, še bolj pa to, da ga je podprl Ferdo Kočvar - Žavčanin. A še radikalnejši je bil Majar, ki je na primer trdil, da so Hrvati

najmanjše »pleme« med Jugoslovani in morajo zato prevzeti srbski jezik in pisavo. Za preostala plemena je bil prepričan, da imajo prihodnost le v skupnem jugoslovanskem jeziku. Vendar je takšne radikalne teze večina Slovencev zavračala. Ob teh zgledih vidimo, da so nekatere koncepte, ki so izvirale iz 19. stoletja, doživele reinkarnacijo kasneje; ponekod so povzročile tudi tragične posledice. V obdobju od 1848 do 1903 je šlo, kljub vsemu, le za benevolentno in akademsko razpravljanje peščice politikov, kulturnikov, slavistov.

O slovensko-hrvaških odnosih v letih od 1848 do 1903 lahko zapišemo, da so ne glede na vzajemnost in intenziteto, ki je bila impresivna, čeprav je danes pozabljena, ostala brez odgovora vprašanja, ki si jih je Ivan Hribar zapisal kot izhodišča za razpravo na sestanku slovenskih in hrvaških politikov, enkrat v letu 1894: »1. Ali lahko Slovenci na temelju hrvaškega državnega prava težijo k zedinjenju s Hrvaško? Če ne, ali bi se dalo najti kak drug način v opravičilo take težnje? 2. Ali bi združitev slovenskih dežel s Hrvaško bila za Slovence privlačna z narodnogospodarskega stališča? 3. Kako bi se naj delovalo, da bi se Hrvati in Slovenci čim bolje spoznali in da se en na drugega navežejo?« Povedno je, da sestanka ni bilo. ■

Ekran

Revija za film in televizijo

Novembrska številka v prodaji od 3.11.2010

Več vsebin na www.ekran.si

V središču
Stieg Larsson

In Memoriam
Arthur Penn

Bližnji posnetek
Miha Hočevar

Televizija
Klemen Dvornik: Prepisani

Festival
LIFFe

Dr. Kajetan Gantar, *klasični filolog*

VERZI SO SE USTVARJALI KAR SAMI

Antična književnost je v slovenščini v veliki meri oblečena v besede Kajetana Gantarja. Ajshilovega *Vklenjenega Prometeja* je prevedel pred pol stoletja, Sofoklovega *Ojdira v Kolonu*, enega svojih najlepših prevodov, končuje v teh dneh. Vmes je nekaj ducatov najpomembnejših antičnih tekstov v kristalnih čašah njegovih prevodov, izbrušenih in hkrati prosojnih za vsebino. Rodove študentov je pritegnil z radovedno zagledanostjo v grščino in latinščino ter v svet, ki ga razkrivata. Za njegovim delom stoji neobičajna življenjska izkušnja, »videl je mesta premnogih ljudi, spoznal je njih misli«, prav kot Homerjev Odisej v njegovi prepesnitvi. O svojih osmih desetletjih govori s skorajda igrivo vedrino.

DAVID MOVRIN *foto* BLAŽ SAMEC

Kot filolog predstavljate že precej redko vez s svetom, ki ga danes ni več – s svetom vrhunskih klasičnih gimnazij, ki jih je Slovenija poznala v prvi polovici prejšnjega stoletja. Kako z današnje distance gledate na tisti čas, na njegove svetle in manj svetle strani?

Ti profesorji so bili čudoviti, imeli so ogromno znanje. Temu, čemur danes rečemo klasične paralele, denimo v Mariboru ali na poljanski gimnaziji, bi v časih mojega šolanja rekli realna gimnazija – medtem ko si o klasični gimnaziji z osmimi leti latinščine in šestimi leti grščine danes niti sanjati ne upamo več. Tudi v evropskem merilu je že redek pojav. No, lahko da se bo kdo od mojih učencev pohujšal, vendar sem ob kritičnem razmišljanju o tem modelu ugotovil, da se na Filozofsko fakulteto od ustanovitve dalje ni mogel vpisati, kdor ni imel vsaj realne gimnazije. Torej vsaj štirih let latinščine. Takrat so bile na Filozofski tudi matematika, fizika, kemija ... Tudi na matematiko se ni mogel vpisati, kdor ni imel normalne gimnazije. Moj oče se je vpisal na slavistiko, imel je pa idrijsko realko, ki ni štela za gimnazijo in ni imela sploh nobene latinščine – in mi je pripovedoval, da je moral opravljati zelo zahteven izpit iz latinščine pri profesorju Pipenbacherju.

In nad tem najbrž ni bil navdušen?

Najbrž ne. Za kasnejše napetosti v prosveti je imelo morda usodne posledice to, da so se na Filozofski fakulteti lahko izjemoma na pedagogiko – ampak samo na pedagogiko – vpisovali maturanti učiteljskega. Višja gimnazija je trajala štiri leta, učiteljske pa pet let. Od tod po mojem izhajajo tiste napetosti med učitelji in profesorji po šolski reformi leta 1958, ko je gimnazijska zbornica nenadoma postala zbornica osemletke in so na eni strani sedeli učitelji, na drugi profesorji. Učitelji so tarnali in se pritoževali, to sem še doživljal: »Matematiko moram učiti ravno tako kot on, vendar z manjšo plačo – pa sploh nisem imel možnosti, da bi jo študiral, ker nisem imel latinščine ...« Pod socializmom so imeli vodilne funkcije v prosveti, recimo na Zavodu za šolstvo, ravno učitelji, ki so bili zaradi prejšnje diskriminiranosti že vnaprej naperjeni proti nam. Ta triumfalna evforija klasične gimnazije in klasične vzgoje nas je v kasnejših letih udarila kot bumerang.

Za vas in za del vaše generacije je bila na drugačen način formativna tudi begunska izkušnja, o kateri pa se ne govori veliko. Zdi se, da je zanimivejša za druge; poleti

sem se pogovarjal z ameriškim medievallistom Patrickom Gearyjem z UCLA, ki me je med vljudnostnim kramljanjem o Sloveniji presenetil z vprašanjem, ali sem že prebral Corsellisovo knjigo *Slovenija 1945*, češ da je to ena izmed knjig, ki so mu res dale misliti. Vi ste bili del te zgodbe, *de te fabula narratur*, bi rekel Horacij. Kaj se je v tistih letih v študijskem in človeškem smislu dogajalo z vami?

John Corsellis je bil entuziast, po prepričanju je bil kveker in ni nikoli nosil orožja, sicer pa je bil angleški oficir v begunskem taborišču, v Lienzu, v štabni pisarni. V beguncih je najprej videl nacistične kolaboracioniste – kot je vso to begunsko srenjo pri Američanih, Angležih in drugih zaveznikih očrnila takratna jugoslovanska oblast. Nato pa nas je spoznal in se vživljal v posamezne tragične usode ... Recimo v usodo mojega očeta, ki se je leta 1941 ob prihodu Nemcev v Celje med prvimi znašel v gestapovskih zaporih, našo družino so izgnali v Srbijo, nam vse pobrali in tako naprej, oče je izgubil vse in nato prebežal v Ljubljano. »Ne bom prijel za orožje, ne grem k partizanom ne k domobrancem, rajši naj me ubijejo. Slovenski narod je danes kot Kristus na križu med levim in desnim razbojnikom,« tako je govoril. In ni bil edini, ki je tako govoril. V begunskem taborišču je bilo vsaj sto dijakov, katerih starši so pred Nemci iz Štajerske in Gorenjske pribežali v Ljubljano.

Ko je Corsellis spoznal te usode, se je tako navdušil nad Slovenci, da se je začel učiti jezika, podpirati je začel našo begunsko gimnazijo, ki ni imela nobenih pripomočkov, pisal je svoji mami v Anglijo, če bi poslala kakšne knjige, celo začimbe za jed, ker hrane pač ni mogla ... Bil je mlad, mogoče je imel kakih 22 let, a se je šel pogajat v Gradec z rektorjem univerze, če bi maturanti begunske gimnazije lahko nadaljevali študije – in to dosegel. In ne samo to, v Gradcu, ki je bil povsem zbombardiran, je dosegel, da sta se našli dve baraki za naše študente. Kakim dvesto Slovincem je omogočil študij na graški univerzi. Potem je začel strastno zbirati slovenske publikacije, ustvaril je arhiv ... Star je skoraj devetdeset let, pa še vedno prihaja v Slovenijo, še predlanskim sva se srečala, menda je zdaj spet na poti. Predlagal sem ga za državno odlikovanje, a ga ni dobil. Dobil pa je nekaj več. Če berete roman Alojza Rebule *Ob babilonski reki*, v njem kot glavni junak nastopa Kardo, oficir v begunskem taborišču, ki ne nosi orožja. Tako je naš pisatelj v tem liku Corsellisova ovekovčel bolj, kot bi ga kakršno koli odlikovanje.

Kako pa je tisto taborišče delovalo na vas?

Seveda, po svoje je bila to tragedija. Bil pa je tudi blagoslov. Prvih štirih ali pet mesecev pa nisem preživel v taborišču, temveč kot hlapec na kmetih, kjer sem se dobro naučil nemščino, pri štirinajstih letih so možgani sveži. To mi je marsikje odprlo vrata. Pozneje smo imeli v taborišču gimnazijo, na kateri je bil vsaj ducat profesorjev, ki bi spadali na univerzo. Na primer Rajko Ložar, pionir slovenske etnografije, prvi, ki je izdal sodobno slovensko liriko. Begunsko gimnazijo sem obiskoval samo dve leti, vendar sem od nje ogromno odnesel. Da sem v teh odisejskih blodnjah preizkusil štiri gimnazije, je bilo imenitno – tako nikjer ne postaneš kos gimnazijskega inventarja. Med vojno sem hodil na Škofijsko gimnazijo v Ljubljani, ki je takrat gostovala pri uršulinkah, ker so šentviške Škofove zavode zasedli Nemci in jih spreminili v lazaret; potem v begunsko gimnazijo, po

vrnitvi pa v ljubljansko, socialistično klasično gimnazijo. Ko so me zaprli in me po izpustitvi iz zapora niso vzeli nazaj na klasično, sem maturiral na realni gimnaziji.

Slovenska klasična filologija je bila takrat verjetno najbližje uničenju – leta 1945 je prišel partijski ukaz, da je treba »postopoma« ukiniti klasično gimnazijo, politično je bil upokojen predstojnik oddelka Fran Bradač, izginili so mnogi nadarjeni filologi – Josip Osana, Marko Bajuk, Joža Lovrenčič, Janez Remic, Ivan Hribovšek. Grščina je bila s šol odpravljena, latinščina je ostala samo še v drobcih. V naslednjih letih se je moralo 95 odstotkov klasičnih filologov na šolah »preusmeriti« k poučevanju ruščine in drugih predmetov, dokler se niso stvari nato začasno izboljšale z informburojem in s tretjim plenarom partijskega politbiroja decembra 1949. Se mogoče spomnite, koliko ste takrat sami vedeli o tistem dogajanju?





Tega ni bilo mogoče spregledati. Ko sem se leta 1947 vrnil iz begunstva in se vpisal na klasično gimnazijo, sem seveda vedel, da grščine na tej gimnaziji ni več. Še bolj me je pretreslo neko drugo doživetje. Moja teta je bila profesorica na Poljanski gimnaziji in me je nekega dne, verjetno leta 1947, prosila za pomoč. Že od rojstva je bila invalidna in me je vprašala, če bi šel z njo v šolsko knjižnico. »Treba jo bo malo počistiti, jaz pa ne morem plezati – ti plezaš po drevesih, boš splezal še po lestvi do vrhnjih polic.« Mislil sem, da bova čistila, mamu sem prosil za cunje

za prah, dala mi je nekaj starih rjuh. Ko pa sva šla nato proti Poljanam, je rekla: »Saj ne bova brisala prahu. Čistiti jo je treba zato, ker je v knjižnici preveč latinskih, nemških in nabožnih knjig, to bo treba počistiti, preveč prostora zavzamejo.« Prišla sva v gimnazijsko poslopje, kjer sta naju že čakala dva profesorja, zadolžena za knjižnico, prva je bila slavistka Olga Sterle, drugi biolog Štefan Plut. »Pripeljala sem nečaka,« je rekla teta, »zna latinsko in grško, pa tudi gotico, tako da bo lahko vse prebral.« Nato sem moral plezati po tiste nezaželene knjige in izbirati, kaj bo šlo v Vevče, kaj pa – domnevam – v univerzitetno knjižnico. Knjižnica stare Poljanske gimnazije je bila zelo bogata. Vem, da so se ti trije profesorji pogovarjali med seboj: »Na ministrstvu pravijo, da imamo preveč nemške literature, da so bili to okupatorji in da bomo dali to stran, latinska literatura je pa menda vsa cerkvena.« Čudo tega je šlo ... Takrat sem prvič v življenju videl *Thesaurus linguae Latinae*, najpomembnejši latinski slovar, ki je izhajal po zvezkih. Vse stare avstrijske gimnazije so bile naročene na *Thesaurus* in na *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*; na Ptuj, kjer sem kasneje učil, je bilo podobno – imeli so vse zvezke obeh temeljnih del do leta 1919. Še med prvo svetovno vojno so kupovali vse zvezke, kasneje pa ne več. Verjetno so se podobne čistke takrat dogajale po drugih gimnazijskih knjižnicah.

Kar preseneča danes, je skoraj popolna kolektivna pozaba te kataklizmične prve petletke.

Deloma je to povezano s kasnejšo odjugo. Kot ste sami pokazali v študiji o latinščini, grščini in informburoju, je po letu 1948 prišlo do ponovne naklonjenosti klasični gimnaziji, vendar le začasno – da bi Sovjetski zvezi pokazali, kako je v socializmu možen tudi »drugačen« model. Osmi razred sem obiskoval na šentjakobski gimnaziji, v stavbi zraven šentjakobske cerkve, imenovala se je Druga gimnazija. Kot povsod so tudi tam leta 1949 na lepem znova uvedli latinščino. Potem ko je bila najprej odstranjena z vseh gimnazij, so jo morale gimnazije uvajati nazaj, celo v osmi razred, le eno leto pred maturo. Učil

nas je Alojzij Bertoncelj, klasični filolog. Prvo uro je povedal: »Letos spet uvajamo latinščino, kot je prav; naši vodilni politiki so vendarle naklonjeni latinščini.« Izrecno je omenil Borisa Kidriča. Seveda je bilo to že po resoluciji informburoja.

Anton Sovre je na oddelek za klasično filologijo prišel leta 1946, vendar zaradi bolezni in svojih prevajalskih projektov na njem dve leti skoraj ni poučeval. V marsičem je bil paradoksalna figura; čeprav

TEMU, ČEMUR DANES REČEMO KLASIČNE PARALELKE, DENIMO V MARIBORU ALI NA POLJANSKI GIMNAZIJI, BI V ČASIH MOJEGA ŠOLANJA REKLI REALNA GIMNAZIJA – MEDTEM KO SI O KLASIČNI GIMNAZIJI Z OSMIMI LETI LATINŠČINE IN ŠESTIMI LETI GRŠČINE DANES NITI SANJATI NE UPAMO VEČ. TUDI V EVROPSKEM MERILU JE ŽE REDEK POJAV.

strokovno ni dosegal Milana Grošlja in ni imel doktorata, habilitiran je bil po neki začasni uredbi, pa je bil osebnostno najbrž bistveno bolj karizmatičen in je v marsičem zaznamoval razvoj stroke v nadaljnjih desetletjih. Kakšne spomine imate nanj in na njegov prevajalski vpliv?

Mene je Sovre v mladih letih omamljal z dikcijo, ki je bila nekoliko arhaično, svečano, panslovansko obarvana. Profesor Grošelj je v času, ko še ni bil na univerzi, v reviji *Čas* objavil izčrpno oceno Sovretovega delnega prevoda *Iliade* – to se spleča prebrati, ker gre ocena marsikje res v detajle. Dodal pa je tudi nekaj malo zlobnega: »Marsikdaj moraš pogledati tudi v original, če hočeš razumeti, kaj je tam povedano v slovenščini.«

In to vas je privlačilo?

Imenitno se mi je zdelo, ko je tam pisalo »žrec« namesto »svečenik« ali »duhovnik«. Ko pa sem začel prevajati sam, sem svoje prevode bral tudi drugim – včasih očetu,

včasih mami, ki sicer ni imela visokih šol, imela pa je posluh za poezijo, pozneje svoji ženi. Vsi so mi svetovali, naj prevajam tako, da bodo ljudje razumeli. Če sem prevajal poezijo, sem rad šel v samoto in poslušal samega sebe, bral na glas in ugotavljal: »Tole ni dobro, tole bo treba še in še.« Tako sem počasi opuščal izumetničeno dikcijo, tudi drugi so me opozarjali. Tine Logar je večkrat rekel: »Tole mi je bilo všeč, tisto pa rajši opusti, tako se ne govori več.« Stil se privzgoji počasi. Predvsem pa mislim, da mora biti poezija namenjena za poslušanje, ne za branje. Zato vsako stvar, preden gre v tisk, vsaj enemu človeku preberem naglas – če ne drugemu, samemu sebi.

Glede tega pa, da je Sovre na fakulteto prišel brez doktorata – to je sicer res, vendar to ne pomeni, da je imenovanje imelo politično ozadje.

Prišel je po uredbi, ki sta jo podpisala Ferdo Kozak in Boris Kidrič, avgusta 1945.

To je bila normalna zakonodaja nekaterih evropskih univerz, kjer trije redni profesorji – ne glede na siceršnja določila – lahko predlagajo, da pride izjemoma za profesorja na univerzo kak zelo ugleden strokovnjak, če to soglasno potrdi senat univerze. Najbrž vam je znano, da na primer ameriške univerze včasih za profesorja imenujejo kakšnega odsluženega zunanega ministra, ki pa mora biti več kot *homo politicus*. Ali pisatelja. Vendar mora biti to res izjemen primer. Takšna določila so obstajala že pred citiranim odlokom.

Da pa Sovre dve leti ni polno predaval, ni bila napaka, ampak pogumna gesta takratnega prosvetnega ministra Ferda Kozaka. Temu lahko sicer očitajo marsikaj, da je denimo že takrat skušal odstraniti Teološko fakulteto z univerze, vendar je imel tudi nekaj drugačnih zaslug. »Slovenci moramo dobiti Homerja v prevodu,« je rekel takrat z nekim polnomočjem, ki ga današnji ministri nimajo. In je Sovretu odobril dveletni dopust, da se je lahko ves posvetil prevajanju Homerja.

Sprašujem bolj zaradi dejstev kot zaradi vrednostnih sodb, položaj je bil takrat polnoma absurden, zdi se celo, da je

Sovre morda rešil oddelek pred ukinitvijo. Toda tista uredba je bila nedvomno politična in je strla avtonomijo univerze. Sedmi člen, po katerem je bil habilitiran Sovre, ne pušča nobenega dvoma o tem, da so se stvari odvijale po presoji neizvoljenega ministra.

To je bila seveda stvar ministrove presoje. Toda marsikatero fakulteto, recimo agromonsko, vrsto tehničnih fakultet in tako

DA SOVRE DVE LETI NI POLNO PREDAVAL, NI BILA NAPAKA, AMPAK POGUMNA GESTA TAKRATNEGA PROSVETNEGA MINISTRA FERDA KOZAKA. /../. »SLOVENCIMORAMO DOBITI HOMERJA V PREVODU,« JE REKEL TAKRAT Z NEKIM POLNOMOČJEM, KI GA DANAŠNJI MINISTRI NIMAJO. IN JE SOVRETU ODOBRILO DVELETNI DOPUST, DA SE JE LAHKO VES POSVETIL PREVAJANJU HOMERJA.

dalje, je bilo treba takrat preprosto zgraditi; tam je bilo imenovanj kandidatov brez doktorata v profesorski naziv neprimerno več. Na Filozofski fakulteti je bil Sovre verjetno edina izjema v obdobju neposredno po vojni, pa še ta je prišel z nazivom izrednega profesorja, če se prav spomnim.

Da, prišel je kot izredni profesor.

Citiranega odloka ne poznam, domnevam, da je takratna skupščina, ki je ne mislim zagovarjati, daleč od tega, pač reševala problem pomanjkanja kadrov. Tudi v nekaterih drugih državah, ki so se znašle v enaki situaciji, so dopuščali podobne izjeme. Dobro, Sovre je bil vsaj prva leta *persona grata* pri takratnem režimu, vendar mislim, da to ni bilo odločilnega pomena. Pri tehnikih, ki so prišli na univerzo brez doktorata, je to igralo še manjšo vlogo – potrebovali so inženirje in so jih zato sprejemali po tej uredbi. Tako si vsaj predstavljam. Seveda so pa tisto klavzulo o pozivu treh rednih profesorjev kasneje zmanipulirali. Drug izjemen primer se je na Filozofski fakulteti zgodil šele sedem let pozneje, ko je bil Boris Ziherl po tej klavzuli imenovan kar za rednega profesorja. Zato je univerza najbrž v bitki za avtonomijo, ki je pod tedanjim režimom ni imela, pozneje to klavzulo ukinila.

Morda si je oblast res predstavljala, da bo Sovre njen trojanski konj na klasični filologiji – najbrž veste, da je devetega maja 1945 na prvi strani *Poročevalca* objavil hvalnico osvoboditeljem. Ampak Sovre je bil zasavska grča, karakter, ki ga tudi predvojni režim unitaristične Jugoslavije ni zlomil, tako da se ga s tem ni dalo podkupiti.

Že zelo zgodaj ste začeli objavljati svoje prve prevode in z njimi v naslednjih desetletjih praktično preoblikovali literarno krajino. Začeli ste z Aristotelovo *Poetiko* in zgodovinarjem Prokopijem, nadaljevali z Ajshilovim *Vklenjenim Prometejem*, Aristotelovo *Nikomahovo etiko*, Horacijevimi *Pesmimi*, Plavtom, Propercijem, Sapfo, Teofrastom, Heziodom, Sofoklom, Ovidijem, Pindarom, Teokritom, Terencijem, Homerjem in tako naprej, seznam je impozanten in se še ni končal. Zanimajo me predvsem začetki tega dela, torej konec petdesetih in začetek šestdesetih; koliko so vaši prvi prevodi nastajali spontano in koliko so jih spodbujal založbe, profesorji ali drugi narokniki – in kako?

Prevajati sem začel že vsaj deset let prej, preden je izšel moj prvi prevod. Neko pesem iz nemščine – ne iz latinščine ali grščine – sem prevedel že na begunski gimnaziji v taborišču. V knjigarni v Lienzu sem brskal po neki avstrijski reviji in našel pesem, ki jo je napisal Felix Braun. Zanj prej še nisem slišal, bil je prijatelj in sodelavec Huga von Hofmannsthal, kakih deset let mlajši, pripadal je dunajskemu krogu. Ta pesem mi je bila tako všeč, da sem knjigarnarja prosil, če se lahko usedem in jo prepisem, denarja za revijo nisem imel. »Veste kaj,« je rekel, »če vas revija tako zanima, vam dam izvod zastonj, nekaj sem jih dobil za reklamo.« Vzel sem pesem in jo prevedel, pokazal najprej očetu, nato pa še profesorju nemščine, ki se mu prevod ni zdel slab. Pesem ni nikjer objavljena, vendar jo imam še vedno spravljeno. Ko sem bil nato na klasični gimnaziji, je bil moj profesor

RAČUNALNIŠKA TEHNIKA JE POLOŽAJ POVSEM SPREMENILA. VČASIH SEM HOTEL V UVODU NATISNITI KAKŠNO BESEDO V GRŠKIH ČRKAH, Vendar MI JE SOVRE NEKOČ REKEL: »V CELI SLOVENIJI STA SAMO ŠE DVA STAVCA, KI ZNATA POSTAVLJATI GRŠČINO.« DANES TO NI PROBLEM, S PRITISKOM NA TIPKO DOBITE NA TIPKOVNICO GRŠKE ČRKE, MOŽNOSTI SO FANTASTIČNE.

slovenščine dr. Lino Legiša. V peti gimnaziji smo imeli literarno teorijo, ep, in vprašal je, ali bi kdo napisal kak referat. Izbral sem si *Nibelungenlied* in prevedel nekaj verzov v nibelunških kiticah, za vajo. Profesor Legiša me je poklical k sebi in rekel: »Veš, tem stvarim ni dobro posvečati preveč pozornosti, v tem epu nastopa tudi Siegfried – saj veš, kaj je bila Siegfriedova linija?« – »Tista nasproti Maginoteve?« sem se začudil. »Saj to so bile

povsem vojaške stvari.« – »Vseeno bodi previden,« je rekel.

V osmem razredu sem bil nato na Drugi državni gimnaziji, moj profesor slovenščine je bil dr. Joža Mahnič. Tudi on je vprašal, če bi imel kdo referat. Sprehajal sem se po antikvariatih, za Ljubljano jih je bilo takrat precej, stare ženice so prodajale stare knjige, spale v antikvariatu, poleti pri odprtih vratih ... Nekje sem za smešno nizko ceno dobil tri zvezke Richarda Dehmela, impresionista, neoromantika, Župančičevega sodobnika. Mahnič sem predlagal referat o Dehmelu in prav tako prevedel nekaj njegovih pesmi.

In temu so sledili klasiki?

Ko sem prišel na univerzo, sem imel prvi referat pri profesorju Sovretu o Evripidovem in Senekovem *Heraklu*. V njem sem prevedel tudi odlomek zbornice pesmi pri Evripidu, nekakšno odo mladosti. Sovretu je bil odlomek tako všeč, da mi je rekel: »Vi boste pa prevajalec, midva bova sodelovala.« Takrat sem dobil še večjo korajžo za prevajanje. Ko je pozneje predaval antično komedijo, mi je predlagal, naj prevedem Terencijeve polemične prologe, večkrat sem mu jih pripravil za predavanje. Prebral jih je najprej v latinščini, potem pa v mojem prevodu.

Ko sem šel kasneje na ptujsko gimnazijo, sem v počitnicah sklenil prevesti celo tragedijo, in sicer Ajshilovega *Vklenjenega Prometeja*, to je bilo leta 1956. Vzelo mi je dober mesec ali šest tednov počitnic. Prevajanje mi je šlo hitro od rok, neverjetno, kako se me je ta tragedija dotaknila in kako so se mi verzi ustvarjali kar sami. Prevajal sem v nekakšnem transu, vendar prevoda nisem nikomur pokazal, ampak sem ga spravil v predal. Pač pa sem Jožetu Košarju poslal nekaj odlomkov, mogoče sto verzov, če bi jih objavil v *Novih obzorjih* – in je res z veseljem objavil in mi odpisal, naj pošljem še kaj. Aristotelova *Poetika* tako sploh ni moj prvi prevod, le izšla je prva v knjižni obliki. *Vklenjeni Prometej* pa je kakih sedem let ležal v predalu, preden sem se opogumil in ga izdal. Tako je bilo z začetki.

Kaj pa z nadaljevanjem? Je šlo bolj za naročila pri založbah ali za lastno pobudo?

Za Aristotelovo *Poetiko* me je prvi nagovoril Beno Zupančič, ki je bil takrat direktor Cankarjeve založbe. Nekoč me je poklical k sebi in rekel: »Profesor Sovre vas je priporočil, tudi drugi so zastavili besedo za vas.« Eden od teh je bil Niko Košir, drugi verjetno urednik Drago Šega. Tako sem prevedel *Poetiko* in potem sem imel pri Cankarjevi vrata odprta. Rekli so mi, da je prišla od Borisa Ziherla pobuda, da bi poslovenili celega Aristotela ali vsaj najpomembnejša dela. In tako



sem začel prevajati *Nikomahovo etiko*. Tudi Košar, ki je medtem postal direktor založbe, me je nagovarjal – in tako sem začel prevajati še druge tragike in preostale avtorje. Veliko mi je zaupal tudi Uroš Kraigher in me vabil k sodelovanju, tako da z objavljanjem prevodov nisem imel nobenih problemov. Včasih so mi uredniki sami dajali pobude, kaj naj bi prevedel, včasih pa so vprašali mene za nasvet.

Klasična filologija je imela v Sloveniji kot znanost po eni strani dolgo, po drugi pa krhko tradicijo: raziskovalcev, ki bi objavljali v tujini, je bilo malo, njihov opus je največkrat majhen. Anton Sovre v tujini skorajda ni objavljaj, za Milana Grošlja se zdi, da bi lahko več.

S tem, da slovenska klasična filologija nima velike tradicije, se ne bi strinjal. Tra-

»KER DOBRE SREČE NI POSTAVLJAL NAD MODROST«

Zelo preprosto je. Brez učenjakov in posrednikov, kakršen je Kajetan Gantar, bi bila klasična kultura res tisto, kar v njej številni vidijo: samozadostna in duhovno prazna *laudatio temporis acti*. V resnici pa je ta hip bolj živa, kot je kadar koli bila.

MARKO MARINČIČ

Slovenski klasični filologiji je težko določiti letnico rojstva. Naš prostor je bil od poznega 15. stoletja naprej v stiku s humanistično in neolatinško kulturo – prek humanistov, ki so delovali na dunajskem dvoru, protestantskih in jezuitskih šol ter latinsko pišočih znanstvenikov. Začenši z drugim ljubljanskim škofom, učenim Krištofom Ravbarjem, je bil vrhnji del slovenske družbe seznanjen tudi z literarno tradicijo latinskega humanizma, ki pomeni stoletja samotnega branja, duhovitih robnih pripisov, pisem v onstranstvo, občudujočih priredb, lokavil

ponaredkov in nespoštljivih persiflaž. Meja med literaturo in filologijo zelo dolgo ni bila jasna; institucionalna filologija in poklic filologa sta se rodila šele konec 18. stoletja, ko se je v Nemčiji »klasično starinoslovje« uveljavilo kot samostojna zgodovinska panoga. Naravni biotop slovenskih filologov je bila do ustanovitve univerze leta 1919 gimnazija. Klasični oddelek je postavil upokojeni filolog češkega rodu Ivan Lunjak, prej profesor v Sankt Peterburgu, Kazanu, Moskvi in Odesi; sledil mu je Fran Bradač, avtor solidnih razprav o antični poeziji, vadnic in slovarja, predvsem pa prevajalec grških dram, Vergilija, Tacita in Haška.



dicija je bila, vendar so bili to srednješolski profesorji, ki so objavljali v nemščini, v gimnazijskih »izvestjih«. V stari Avstriji je vsaka gimnazija izdajala »izvestja« in nekaj klasičnih filologov je objavljalo razprave, predvsem s področja jezikoslovja, ki so se še dolgo citirale. Josip Šorn je recimo pisal razprave o latinski sintaksi, ki jih citirata še Leumann in Hofmann v *Lateinische Syntax und Stilistik* in tako naprej. Imeli smo veliko dobrih strokovnjakov, ki so bili gimnazijski profesorji, to pa ne pomeni, da niso bili dobri učenjaki. In da niso bili dobro plačani; gimnazijski profesor v stari Avstriji je imel večjo plačo kot danes profesorji na univerzi. Slišal sem za nekega gimnazijskega profesorja v Zagrebu, ki je imel tri hčere in je iz svojih prihrankov za doto vsem trem kupil hiše; in ko je oddal zadnjo, je vprašal: »A kuda sada sa parama?«

Za Josipa Tominška najbrž veste, da mu je bil odobren študijski dopust, šel je v Berlin h korifejam takratne klasične filologije, da bi izdelal habilitacijo, mislim, da je v nemščini objavil nekaj razprav o Terenciju, ki niso ostale neopazene. Predviden je bil za prvega profesorja na ljubljanski klasični filologiji, vendar mu je profesura ušla. Vabilo za to profesuro je dobil Ivan Lunjak, upokojeni profesor iz Odese in velik učenjak – ki pa je bil takrat star že približno toliko, kot sem danes jaz. Zaradi oktohrske revolucije je ostal brez pokojnine in nato menda po posredovanju Rajka Nahtigala prišel na ljubljansko univerzo. Lunjak je nato gradil slovensko klasično filologijo, čeprav je bil za to sprva predviden Tominšek.

Kljub temu je začelo vaše delo te horigzonte v nekem trenutku presegati. Zaradi zunanje spodbude ali notranje potrebe?

David Movrin je iz arhivov izbrskal, da je »klerikalno-anglofilsko« nastrojenega Bradača leta 1945 zadela prisilna upokojitev; takrat že uveljavljeni prevajalec Anton Sovre, ki je nekaj mesecev prej na prvi strani *Poročevalca* pozdravil osvoboditelje, je leto pozneje brez doktorata postal izredni profesor. Če ne o čem drugem, dogodek priča o tem, da si je dala partija v letih agrarne reforme nenavadno veliko opraviti s katedro za staro grščino. In če je bil njen namen, da bi v obdobju družbene izgradnje popularizirala Homerja in Lukrecija, je imela pri izbiri vsekakor srečno roko.

Kajetan Gantar je prišel na oddelek kot učenec dveh učiteljev, literata Sovreta in v svet odprtega »čistega znanstvenika« Milana Grošlja. Sovretov program popularizacije klasikov je razširil s čisto novo dimenzijo. Kot sam večkrat pripoveduje, je bila zanj odločilna izkušnja Heidelberga in Pariza; dodajmo, da je bila odločilna tudi za prihodnjo usodo slovenske klasične filologije. Bibliografija Gantarjevih del, objavljena v jubilejni številki revije *Keria* z naslovom *Musis amicus*, ima 23 strani; v tuji znanstveni literaturi se še vedno pogosto citirajo razprave o tehniki »zlatega reza« v Horacijevi *Ars poetica*, o kompoziciji Horacijevih *Carmina*, o etičnem idealu »prijateljstva s samim seboj« (*amicus sibi*), o enotnosti in epizodičnosti v Aristotelovi *Poetiki*. Pred kratkim sem med ukvarjanjem s Stacijevo *Ahileido* čisto po naključju listal odmevno monografijo G. Dimocka o enotnosti Homerjeve *Odiseje*; avtor že v uvodu priznava, da temeljno idejo dolguje manj kot eno stran dolgemu članku, ki ga je Gantar leta 1962 objavil v *Živi antiki*. Impozanten je tudi spisek evropskih univerz, na katerih je gostoval kot predavatelj. Po zaslugi teh izkušenj je dogajanje v ljubljanskem klasičnem seminarju postalo še bolj podobno dogajanju v večjih srednjeevropskih središčih. Spremenili so se tudi vsebinski poudarki: gramatika se ni umaknila v ozadje, pač pa je našla smisel v poglobljeni interpretaciji velikih umetniških in filozofskih besedil.

V drugem letniku mojega študija latinščine so bila tema latinskega seminarja Horacijeva *Pisma*. V tretjem tudi. V četrtem – Horacijeve *Ode*. Takrat sem že povsem jasno razumel, kaj pomeni intelektualni *otium*. Tri leta zapovrstjo smo se lahko vsak teden znova prepričali, da našemu profesorju Horacij povsem zadostuje za življenje – *parva rura et spiritus Graiae tenuis Camenae*. To je bil izreden zgled popolne predanosti *filo-logiji* kot ljubezni do ubesedene modrosti, najboljša možna šola klasične *humanitas*. Našemu slavlencu gotovo ni čisto tuje, kar o Horaciju pravi Victor Hugo v *Uporabnosti lepega*: »umetnost civilizira že s samo zvestobo svojemu temeljnemu zakonu, zakonu lepote; iz svoje notranje moči,

Profesor Grošelj je vztrajal pri tem, da je treba objavljati. Ne samo v slovenščini, tudi v tujih jezikih. Profesorica Erika Mihevc je šla v Pariz in objavila svojo disertacijo o izginjanju perfekta v poznejši grščini, vse to je v strokovni literaturi zabeleženo. Tudi meni je Grošelj svetoval, naj objavljam v *Živi antiki*. To je bila takrat neverjetna priložnost. Danes, ko imamo klasični filologi svojo revijo *Keria*, arheologi pa še kakšne tri, se nam zdi to nekaj samoumevnega. Da pa smo takrat za celo Jugoslavijo postavili na noge revijo, ki je živa še danes, je bil nepojmljiv uspeh. *Živa antika* gre zdaj že v šestdeseti letnik in uživa neverjeten ugled v mednarodnih krogih, čeprav ima še vedno slovanski naslov, tudi nemški ali italijanski filologi me večkrat vprašajo, ali bi lahko kaj objavili v njej. Članke in razprave sem začel pošiljati tudi v tuje revije – *Symbolae Osloenses*, *Byzantinische Zeitschrift*, *Museum Helveticum* ... Tja, kjer sem pač sodil, da so za posamezna področja najbolj kompetentni strokovnjaki.

Danes je položaj v stroki v marsičem drugačen – padec ideološkega primeža konec osemdesetih je z nekaj faznega zamika omogočil majhno eksplozijo prevodov, učbenikov, znanstvenih objav. Antična književnost je bralcem dostopnejša kot kadar koli prej. Kako gledate na ta razvoj?

Spremembra je res neverjetna. Pomislite, da je včasih na tri leta izšel en Sovretov ali Bradačev prevod – danes samo pri založbi Modrijan vsako leto izideta po dva, celo več. Poleg tega jih izdajajo še Slovenska matica, Mohorjeva družba, Založba ZRC in tako naprej ... Možnosti za publiciranje je danes veliko. V slovenskih gledališčih vsako leto uprizorijo dve, tri antične drame. Računalniška tehnika je položaj povsem spremenila. Včasih sem hotel v uvodu natisniti kakšno besedo v grških črkah, vendar mi je Sovre nekoč rekel: »V celi Sloveniji sta samo še dva stavca, ki znata postavljati grščino.« Danes to ni problem, s pritiskom na tipko dobite na tipkovnico grške črke, možnosti so fantastične. Tudi dostop do tuje literature. Težko si predstavljate, v kakšnih nemogočih razmerah smo takrat objavljali. Knjige smo po medbibliotečni izposoji naročali iz pariške nacionalke. Danes dobite knjigo z Dunaja, iz Münchna, iz Rima v dveh, treh dneh, takrat sem včasih čakal po dva meseca in vmes že pozabil, zakaj sem knjigo sploh naročil. Stroški so bili ogromni, za tisti denar, ki je šel iz lastnega žepa, bi knjigo skoraj lahko kupil. Tako prevajanje kot znanstveno delo, oboje je neprimerno olajšano – čeprav še vedno veliko težje kot v kakem tujem centru. Na tržaški univerzi imajo povsem drugačno knjižnico in drugačne možnosti, da ne go-

vorim o Padovi, Gradcu, Dunaju. Ampak vseeno je veliko bolje.

Hkrati pa na vseh teh področjih še vedno ostajajo velike bele lise. Katera se vam zdi najbolj boleča?

Moj prvi deziderat je celotna antična dramatika, torej vse ohranjene tragedije in komedije, v slovenskih prevodih. In to v užitnih prevodih, ki bi jih lahko uprizarjali, ne samo brali. V filozofiji so velike bele lise. Recimo predsokratiki – saj imamo Sovretov izbor, vendar gre za besedila tako fundamentalnega pomena, da bi jih morali imeti prevedene v celoti in zelo precizno. Dalje so tu še postsokratiki, fragmenti stoikov, cela vrsta Aristotelovih in drugih traktatov,

S TEM, DA SLOVENSKA KLASIČNA FILOLOGIJA NIMA VELIKE TRADICIJE, SE NE BI STRINJAL. TRADICIJA JE BILA, VENDAR SO BILI TO SREDNJEŠOLSKI PROFESORJI, KI SO OBJAVLJALI V NEMŠČINI, V GIMNAZIJSKIH »IZVESTJIH«. V STARI AVSTRIJI JE VSAKA GIMNAZIJA IZDAJALA »IZVESTJA« IN NEKAJ KLASIČNIH FILOLOGOV JE OBJAVLJALO RAZPRAVE, PREDVSEM S PODROČJA JEZIKOSLOVJA, KI SO SE ŠE DOLGO CITIRALE.

ki jih še nimamo ... Tudi v zgodovinopisju so nekatere stvari prevedene, vendar jih je treba nadomestiti z novejšimi. Ne bom govoril o imenih, nekateri prevajalci so delali v težkih razmerah in so danes že pokojni, tako da jih ne bi rad žalil, vendar mislim, da bi največja imena antičnega zgodovinopisja zaslužila solidnejšo izdajo in prevod.

Verjetno imate tudi sami še kaj v delu?

Sprva sem mislil, da bom po upokojitvi prevedel vsaj del Homerja, *Odisejo*. Toda ko sem se upokojil, se je nadme zgrnilo toliko drugih stvari, da nisem prišel kaj dlje od tistega, kar sem objavil v Kondorju. Tam je osem spevov, morda sem prevedel še dva. Za ostanek pa čakam na manj burna leta ...

– DR. DAVID MOVVIN je raziskovalec in prevajalec iz klasičnih jezikov. Objavljeni intervju je za *Pogleda prirejen pogovor, ki ga je ob Gantarjevi osemdesetletnici ob sodelovanju Društva za antične in humanistične študije Slovenije, Oddelka za klasično filologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Slovenske matice pripravila ljubljanska Modrijanova knjigarna*.

velikokrat nenamerno, velikokrat proti svojemu namenu ... Berite Horacija. Je skeptik, a bo utrdil vaša prepričanja, je bojazljiv, a bo v vas vnel pogum, je nemoralen, vendar vas bo notranje očistil. Besedila človeka, ki sploh ni dober, vas bodo izboljšala. Zakaj? Ker imajo v sebi lepoto.«

Pravijo, da je Sovre svoje učence vabil domov, v svojo prevajalsko manufakturo, da bi mojstra videli »v akciji«. Gantar o svojem delu ne govori veliko; o tem, kako se sedem let ni opogumil, da bi urednikom ponudil gimnazijski prevod *Vklenjenega Prometeja*, smo izvedeli šele pred kratkim (ob tem pomislimo, da je prevod te tragedije po več kot šestdesetih letih kot nov, brezhibno moderen in do zadnje črke uprizorljiv!). Prevajanja nam tudi nikoli ni predstavljal kot edinega in zavezujočega poklicnega poslanstva. Dovolj je bil diskreten zgled: z zadnjo generacijo njegovih študentov v poznih devetdesetih letih se je sprožila prava prevajalska renesansa; kulturna prisotnost antike je danes večja kot kadar koli. Marsikaj je mogoče pripisati sprostitvi političnih pritiskov v osemdesetih, padcu berlinskega zidu, vrnitvi klasične gimnazije. Od zunaj se gotovo zdi, da so devetdeseta spet pogнала v tek tradicijo, ki so jo prejšnja desetletja vztrajno dušila. Toda ali je klasična kultura res nekakšen abstrakten *politikum*, ali pa predvsem življenje in delovanje ljudi, ki so z njo prepojeni? Neposredni udeleženci te tradicije burne zgodovinske prelome dojemamo manj epohalno, sólo tradicijo pa docela poosebljeno. Zelo preprosto je. Brez učenjakov in posrednikov, kakršen je Kajetan Gantar, bi bila klasična kultura res tisto, kar v njej številni vidijo: samozadostna in duhovno prazna *laudatio temporis acti*. V resnici pa je ta hip bolj živa, kot je kadar koli bila.

Ker so se nam številni bralci zbornika v čast Gantarjevemu jubileju pritožili, da niso razumeli uvodnega posvetila v grščini, naj se jim oddolžim s pojasnilom. Plutarh neke poroča, da je Aleksander Veliki ob srečanju s filozofom Diogenom izrekel tele besede: »Če ne bi bil Aleksander, bi hotel biti Diogen.« Toda Aleksander Veliki – hiti pojasnjevati Plutarh – se ni mislil bahati s kraljevsko močjo in bogastvom, temveč je hotel reči, da je njegovo vladarsko poslanstvo pač sólo po sebi filozofsko. Če takega poslanstva ne bi imel, bi hotel biti spekulativni filozof in asket Diogenovega kova. Nikakor pa ne bi dobre sreče postavljaj nad modrost – οὐ γὰρ προέκρινε τὴν τύχην τῆς σοφίας.

– DR. MARKO MARINČIČ je redni profesor na Oddelku za klasično filologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.



● ● ● KNJIGA

Mrtvi kot samorefleksije

GORAN VOJNOVIĆ: **Ko Jimmy Choo sreča Fidela Castra.** Študentska založba, Ljubljana 2010, 136 str., 15 €

Med branjem izbora Vojnovičevih kolumn *Ko Jimmy Choo sreča Fidela Castra* bralcu ne bo dolgčas. Užival bo in se namihal, ali pa se jezil in odkimaval; odvisno pač od tega, kako odprte glave je oziroma koliko strpnosti premore. Najprej strpnosti do sočnega, »žmohtnega« jezika (polnega *sponzorů* in *hurmařić*), kakršnega si ne more privořiti vsakdo; nato do misli, ki so včasih provokativne, drugič samoumevne, včasih izjemno posrečene, nemalokrat pa udarijo mimo. Tematsko se kolumne ukvarjajo: s punkerji, ki vzgajajo turbofolk otroke; z nogometom, ki je sprostitelj frustracij; z mediji, ki se politikov lotevajo na bizaren naćin; s slovenskim jezikom, ki bi ga bilo treba uporabljati bolj ustvarjalno; s pijanimi slovenskimi vozniki, ki bi jim avtor predpisal strožje kazni itn. Ena kolumna je humorna pritožba nad tem, da ni već jasno, kdo je ćefur; druga protest, ker na novi *slovenski* tipkovnici ni ćrk ć in ć.

Vojnovićeva splořna kritića naravnanost deluje izzivalno in v bralcu zbujaa neřteto vprařanj. Avtor izreka »samokritiko« v imenu svoje celotne generacije; imenuje jo »zblojena, apatića in ideolořko zakrćkjena generacića«, ki ni sposobna »sproducirati niti najmanjše mikror Revolucije«. (Toda: So res vse generacije prej spreminjale svet, kakor meni avtor?) Kritizira slovensko družbo, ker je mlade odrinila na stranski tir in jim ne daje nobenih mořnosti. (Presenetljivo se nad tem pritožuje mladenić, ki je kot kak Byron meni nič tebi nič na literarnem prizoriřću pokosil celo že uveljavljene stare maćke.) Oćita ji, da urbanost dojema kot kletvico in mladim kot vrednoto privzgaja ruralnost. (Je res tako? In će je, zakaj bi bilo to slabo?) V nos mu gre slovenska »politića korektnost«, za katero da se skrivajo nestrpnosti. (Toda ali niso tudi řtevilne avtorjeve misli o Slovencih včasih ne ravno strpni stereotipi, kakršne ima kdo drug o muslimanih, priseljencih, gejićh?) Slovencem po njegovem manjka nekaj »prepotence, drznosti in predvsem samozavesti«. (Hm ... komu drugemu utegnejo biti znaćajske lastnosti Slovencev, ki bi jih bilo po avtorjevem mnenju dobro nekoliko spremeniti, pravzaprav simpatićne.) In tako naprej. Seveda, Vojnovićeva kritićnost do naře »manj razvite« družbe je včasih upravićena, a kaj naj poćnemo z njo brez jasnih, smiselnih alternativ? Zakaj se avtor še vedno vozi z avtomobilom, će pa je – tudi po njegovem mnenju – uporabljati kolo veliko bolj kul?

Že *Ćefurje raus!* je odlikovala duhovitost, ki teřkim temam odvzame nekaj kilogramov, in ne manjka je niti v Vojnovićevidih kolumnah. Avtor stresa řale in pikrosti, je poln presenećenj ter marsikaj pove preprosto in iskreno. Zabavne, sveže, mladostniřsko nonřalantne misli se nizajo v nenehno napetem ritmu. Vendar so mogoći tudi pomisleki. Misel je občasno řrtvovana učinkovitosti zapisa; pisec skuša za vsako ceno osmisliti za lase privlećene povezave med rećmi, ki nimajo dosti skupnega. Svoje ugotovitve nemalokrat sklene na podlagi majhnega vzorca ljudi, zato pa prihaja do ćudařkih izsledkov. Boljše so tiste kolumne, v katerih probleme opazuje iz řirřega zornega kota. Drugod iz povsem individualne perspektive razkriva nekatere osebneg izkuřnje, a jih pred nas postavlja tako, kot da imajo univerzalno teřžo. Vojnovićevo kolumnistićno pisanje bralce torej puřća z ambivalentnimi obćutki. Z zabavno improvizaciijo nas oćara; namrřći nas, kadar zaide v mrtvi kot samorefleksije.

TINA VRřĆAJ

● ● ● KNJIGA

Zarećeni sadež je najslajři

ERICA JOHNSON DEBELJAK: **Prepovedani kruh.** Spomini. Prevedel Andrej E. Skubic. Založba Modrijan, Ljubljana 2010, 272 str., 15,30 €

Erica Johnson Debeljak, Amerićanka, ki se je v Slovenijo poroćila, tokrat še posebno neposredno in brez zadržkov obnavlja tegobe in radosti kulturnega řoka, s katerim je morala živeti še dolgo po svoji preselitvi v Slovenijo v zaćetku devetdesetih let. Njen pogled nosi že tudi drobec nostalgije. Obićeje in drže prebivalcev te pastoralne dežele je sprva opazovala z meřanimi obćutki. Njena diagnoza bi lahko zajela splořno slovensko hipohondrijo, skrbno marljivost, pesniřsko melanholijo, poblaznelo divjanje po cestah, alkoholizem in samomorilnost, bakhantsko trdoživost pri popivanju in veseljaćenju, nesosedski odnos do sosedov, pa tudi obteřenost z nezaceljenimi bratomori preteklosti. Nadalje se po njeni presoji slovenska zadržanost in formalnost izkažeta kot trd oreh posebno v mlinih birokracije, boj s katerimi je skoraj donkihotski. Pripovedovalka nastopa kot radoživaa, obćutljiva in odprta oseba, katere oko je dobroduřšno, a nepri-zanesljivo kritićno. Slovence vidi kot zamotane v preřtevilne predsodke. Ko njen nasmeħ medicinski sestri ostane brez

odgovora, vztraja pri svoji ameriřki sproćeni prijaznosti, pa tudi egalitaristićnem duhu, ki jo v njenem strahu, da ne bi bila izobćena kot većna tujka, řene k še većji empatiji do vseh tako imenovanih juřnjakov. Upre se toći dobrohotnih nasvetov okolice, ki se zgrne nanjo, ko postane mlada mama, ter naćinu razmiřljanja, ki ga doživlja kot pretirano previdnega in izražajoćega hromeće nezaupanje do sveta – prizna, da si za svoje otroke ne řeli, da bi bili »defetistićni Evropejci«, ampak da bi optimistićno objeli življenje.

Ko skuša slovensko mentaliteto položit v kontekst, poja-snjuje kompleksnost zgodovinskih ozadij. Pokuka denimo v prtljago, ki jo vlaćimo s sabo iz druge svetovne vojne, ter se ćudi fenomenu desetdnevne vojne, predvsem pa sledi kobancanju na novo nastale družave v odprto prihodnost, njenemu odmikanju od socializma ter približevanju kapitalizmu, vojni na Balkanu in odnosu Slovencev do nekdanje Jugoslavije, za katerega se zdi, da pozna nenavadno veliko odtenkov. Hkrati lahko bralec spremlja mejnike v pripovedovalkinem zasebnem življenju, ki se giblje iz ljubezenske dvojine z mořem v intimno mnořino družine. Pri premagovanju prepadov med kulturama ji daje moć poglablajoća se ljubezen do partnerja. *Prepovedani kruh* pripoveduje zgodbo o uspehu, zgodbo o meřanju kultur, ki ob vseh ovirah pri sporazumevanju vendar izjemno bogati posameznikovo zavest, in o moći ljubezni, ki zmore te ovire premagovati. Viharna ljubezen pripovedovalko iztrga iz njenega domaćega okolja in zahteva od nje zvrhan odmerek drznosti, a ta je tudi obilno poplaćana: ko se spominja svojega prvega zmenka s sedanjim soprogom, nićesar ne obžaluje. »Prepovedani kruh«, sintagma, s katero se besedilo zaćne in sklene, leti na dejstvo, da sta protagonista ljubezenske zgodbe drug drugemu vsaj sprva prepovedan sadež, nekdo, s katerim se je nespametno spuřćati v resno zvezo, svojemu zaroćencu pa pomeni pripovedovalka tudi zarećeni kruh.

Avtobiografija, ki ji uspe predstaviti specifićno izkuřnjo tujstva angažirano, humorno in nazorno, izzveni kot hvalnica ljubezni v medkulturnem polořaju. Izvorno je napisana v avtorićinem maternem jeziku in je bila sprva izdana za ameriřko obćinstvo. To, kar se s staliřća Amerićanov kaže verjetno predvsem kot fascinantna zgodba odkrivanja neke eksotićne, svetlobna leta oddaljene resnićnosti, se s staliřća Slovencev ponuja kot nekaj še zanimivejšega: mořnost razbiranja specifik znanega prostora in njegove polpreteklosti jasneje, iz razdalje. Ta razdalja nagovarja z odkritosrćnim, toplim in osebnim glasom.

BARBARA JURřA

● ● ● KINO

Spomenik druřbenemu fenomenu

Socialno omrežje (The Social Network). Režija David Fincher. ZDA 2010, 121 min. Kolosej Ljubljana, Maribor

Većina tistih, ki si zaradi velićeine svojih dejanj prisluřijo takřne ali drugaćne spomenike, te dobi řele dolgo po svoji smrti. Nekaj je takřnih, ki se jim s podelitvijo tovrstne ćasti poklonijo že za njihovega življenja: tam, v starih letih, tik pred smrtjo, ko jim hoće druřba dati vedeti, da vendarle ceni, kar so naredili zanje. A koliko je takih, ki jim spomenik postavijo pri rosnih řestindvajsetih letih? Res je, ćasi se spreminjajo, pa tudi o pravem spomeniku ne govorimo, temveć o filmu, filmski zgodbi, ki nam predstavlja tako fenomen rojstva nekega druřabnega omrežja kot osebo, ki je stala za njim. A ta dva danes ljudje skorajda enaćijo, film, in še prav posebej hollywoodski film, v katerem nastopajo zvezdniki, pa prinaša većjo, globalnejšo prepoznavnost kot kateri koli spomenik. In tako oseba, vtisnjena v podobe filma, ki postane globalna uspeřnica, pridobi nič manj kot nesmrtnost – vsaj dokler film vztraja v kolektivnem spominu mnořic.

Govorimo seveda o Marku Zuckerbergu, najmlajšem milijarderju, ki se je že pri petindvajsetih znařel na 35. mestu Forbesove lestvice najbogatejših, in njegovem Facebooku na eni strani ter na drugi o filmu Davida Fincherja, enega najbolj prepoznavnih režiserjev današnjega ćasa, ki je z odlićnim, umirjenim, većplastnim in atmosferskim delom, v katerem nastopa venćek zvezdnikov prihodnosti (od Jesseja Eisenberga, ki upodobi Marka Zuckerberga, do Justina Timberlaka, ki zaigra v vlogi Seana Parkerja, ustanovitelja danes že skoraj pozabljenega Napsterja in kasnejřega Zuckerbergovega partnerja), nesporno postavil spomenik Zuckerbergovi genialnosti ... No, toda tudi njegovi nećimrnosti, brezćutnosti, paranoidnosti in oćitnemu pomanjkanju humorja. Že sam prolog nam da slutiti, kakřno delo nam je Fincher pripravil tokrat: ne samo, da je v njem poustvaril tisto, malce mraćno atmosfero, ki prinaša slutnjo dogodkov, ki bodo sledili, in s tem v gledalcu prebudi negotovost, zaradi katere tudi ob razmeroma nedolžnem dogajanju zaćutimo nekakřno neugodje, atmosfero, ki je krasila njegovo morda najsijajnejše delo, srhljivko *Sedem* (Seven, 1995), temveć nam ob tem tudi omogoći, da v liku Erice, Zuckerbergovega dekleta, ki

se iz ogorćenosti nad njegovim vedenjem odloći, da ga bo zapustila, takoj prepoznamo tisto gonilo, vzvod, Wellesov *rosebud* iz *Državljana Kana* (Citizen Kane, 1941), h kateremu se bo film redno vraćal in ki je *spiritus movens* vseh Zuckerbergovih dejanj. In Fincher podobno tudi nadaljuje: res je, film je tekoć, dinamićen, zabaven, tako zanimiv, da se dveh ur skorajda ne zavemo ... A hkrati je tudi poln otořnosti in pomislekov, omahovanj, negotovosti in neugodja, izbruhov nećimrnosti in celo sovrařstva. V enakomernem ritmu, za katerega so znaćilni vzneseni zagoni, ki jim pa skoraj vedno sledijo trenutki meditativnih postankov, nas popelje skozi vse glavne etape nastajanja danes najbolj priljubljenega druřabnega omrežja, Facebooka, od prvega genialnega prebliska, porojenega iz ogorćenja, uřaljenosti in mařćevalnosti do dekleta, ki ga je zapustilo, do trenutkov, ko se sredi sodnih sporov o lastniřtvu takrat že multimiliardnega podjetja z grenkobo v srcu poskuša znova približati Njej, Erici, edini, ki ga je zares poznala (pa ćeprav o njem ni imela niti najmanj laskavega mnenja – a takrat je tudi že sam podvomil o sebi). A ne le to: Fincher nam ob tem razkrije še socialno razslojenost ameriřkih elitnih univerz, brutalen svet korporativnega kapitala in sveřino, domiselnost in iskrivost, ki jo premorejo mladi, genialni »dotkomaři«, ter prav tako njihovo ćustveno nezrelost, s katero stopajo v svet odraslih. Fincher je s *Socialnim omrežjem* ustvaril odlićno, atmosfersko in većplastno delo, pravi spomenik nekemu druřbenemu fenomenu in tistemu, ki ga je izumil.

DENIS VALIĆ

● ● ● ODER

Tehnoteater na srednjeveřkem prizoriřću

SCI-FI. Režija Hanna Preuss. Koprodukcija Hanna's Atelje sonorićnih umetnosti, Festival Ljubljana. Kazemate, Ljubljanski grad. Premiera 12. 10. 2010

Hanna Preuss je glasbenica, oblikovalka zvoka in profesorica oblikovanja zvoka, avtorica zvoćne podobe v razlićnih filmih (med drugimi *Variola Vera*, *Blues za Saro*, *Varuh meje*, *Desperado Tonic*). Je tudi ustanoviteljica »kreativnega centra za raziskovanje in promocijo zvoćne umetnosti« Hanna's Atelje sonorićnih umetnosti. Atelje izvaja delavnice, izobraževanja, predavanja, raziskave, razstave in razlićne projekte, ki promovirajo in razvijajo zvoćno umetnost, posebej v interdisciplinarni povezavi z drugimi vejami umetnosti. Oblikovanje zvoka za »zvoćne podobe v gibanju« je že pred ćasom aplicirala tudi na bolj standardne podobe v gibanju, na gledaliřće. In sicer na zelo sodobno razlićico gledaliřća, ki vsebuje vse elemente totalnega teatra – sonorićno gledaliřće. SCI FI je po predstavah *Sonorita* (leta 2006 je bila to prva gledaliřka predstava tega tipa na Slovenskem), *Soniferus in zvoćni sij* (2007), *Pthi!* (2009) in *Sence.Misli.Risbe.Takt* (2009) peti gledaliřki projekt Hanne Preuss, s katerim nadaljuje razvoj te nove oblike odrske umetnosti.

Postdramsko gledaliřće ne izhaja već iz klasićnih dramskih postulatov. Zvoćna, svetlobna in videoinstalacija postane enakovredna tradicionalnim izraznim sredstvom zahodnega gledaliřća. Znanstvenofantastićno sonorićno gledaliřće Hanne Preuss je gledaliřće tehnićne popolnosti, digitalne scenografije, urejenih gibov telesa in duha ter dihalno-meditacijskih vaj. Nataša Burger in Boris Ostan upodabljata jedijem podobne, na zaćetku brezspolne like, ki se v gibalnem slogu borilne veććine *kendo* prebijajo skozi zvoćne in svetlobne impulze ter prehajajo iz kaotićnega boja »vseh proti vsem« do zakljućnega objema, ki pa tudi ni povsem brez tekmovalnosti in razkazovanja moći. Toda vseeno na koncu prepoznamo romantićne elemente in katarzo, ki jo po navadi pripisujemo klasićni dramski naraciji in strukturi.

Specifika sonorićnega gledaliřća so tridimenzionalni zvoćni elementi kot nadgradnja standardnega gledaliřkega aparata. Tudi teža oblikovanja svetlobe in svetlobnih efektov je veliko većja. Svetloba in predvsem zvok naj bi na poseben naćin vplivala na poćutje in emocije gledalca. Sonorićno gledaliřće in sonorika kot taka se ukvarjata s psiholořkim in fiziolořkim učinkovanjem zvoka in sta tesno povezana s tehniko *surround sounda* v kinematografiji. Cilj je ustvariti 360-stopinjsko 2-D ali 3-D (re)produkcijo zvoka in tako na specifićen naćin vplivati na posluřalca (v primeru sonorićnega gledaliřća kajpak na gledalca, ki je hkrati posluřalec). Na tem mestu je zanimivo izpostaviti vprařanje o poimenovanju gledaliřkega in kinematografskega obćinstva, saj so to većinomaa gledalci in ne posluřalci že omenjenih zvoćnih podob v gibanju.

Dramatićna nevihta zvoka in svetlobe – projicirane na tako prozorne tanćice, da nastane ućinek projekcije svetlobe na svetlobo in zvoka na zvok – okrořaa gledalca-posluřalca in ga popelje v magićno ekspresivnost predstave. Tuji in oddaljeni svetovi z zaćetka kmalu postanejo malo bolj oddaljeni in tuji, lahko se prepoznamo v nenehnem boju Ida, Ega in Super Ega, ljubezni in sovrařstva, neřznosti in grobsti, grmenja *surround* zvoka in popolne tiřine, svetlobnih efektov in prijetne

mehke teme. Ambient Kazemat še poudarja mitično mračno ozračje nadzora in utesenjenosti ter oddaljenosti. Z režiserko Hanno Preuss in omenjenimi igralci oziroma performerji so sodelovali še Hanna A. W. Slak (idejna zasnova), Jaka Šimenc, Luka Umek in Guillaume Cailleau (oblikovanje prostora in svetlobe, VJ in videografija), Johanna Herr (zvočni inženiring), Tjaša Celestina in Irena Nose (kostumi in nakit). **KSENIJA ZUBKOVIĆ**

● ● ● ODER

Lahkoten povzetek bogastva sodobnega baleta

Pod zvezdami. Baletni večer koreografij Twyle Tharp in Dinka Bogdaniča, SNG Opera in balet Ljubljana. Cankarjev dom, Linhartova dvorana. Premiera 28. 10. 2010

Najprej moram omeniti dvom, ki me je zgrabil že po uvodni točki baletnega večera *Pod zvezdami*. Gre za neprijeten dvom, ali je tista sproščena in nekoliko površna nonšalanca, ki jo pogosto povezujemo z ameriškiimi robnimi kulturami ali subkulturami, od džezovske pa do hipijevske, namerna ali pa gre le za pomanjkljivost in malomarnost v izvedbi. Na žalost se je v več trenutkih zdelo – z vsaj dvema očitnima izjemama, Ano Klačnjo in Josephom Bunnom – da drži zadnje. A začnimo na začetku, ki bo tudi pojasnil, zakaj je omenjanje džezovskih omizij in hipijevskih koticikov sploh relevantno v kontekstu večera koreografij Twyle Tharp in Dinka Bogdaniča.

Prva premiera ljubljanskega baleta v sezoni 2010/11 je prinesla koreografiji Twyle Tharp na glasbo Franka Sinatre in Willieja Smitha ter povsem novo koreografijo *Čudovit svet ... je lahko*, ki jo je hrvaški koreograf Dinko Bogdanič ustvaril na glasbo Louisa Armstronga. V obeh primerih gre za radožive in sproščene koreografije, ki klasično baletno osnovo dopolnjujejo z broadwajysko estetiko in s prvinami sodobnega plesa. Tharpova je koreografijo *Nekaj več* (Baker's Dozen) o skupini mladih, ki se prepustijo uživaškemu popoldnevu ob plesu, oblikovala pred svojim delom pri filmu *Lasje* (Hair) iz leta 1978, *Ples s Sinatro* (Sinatra Suite) pa po njem. Nekatere gibalne motive iz filma lahko opazimo tudi v skupinskih prizorih obeh v Ljubljani predstavljenih koreografij. Program nas je prav tako opomnil na zlata leta hollywoodskega plesnega filma. Posebej v pasusih, v katere sta Tharpova in Bogdanič vnesla zgolj na videz cirkusantsko igrive, v resnici pa zelo v gib in kompozicijo poglobljene skoraj akrobatske preplete teles, smo se morali spomniti plesnih velikanov, kakršna sta bila Ginger Rogers in Fred Astair. V več momentih se je tako pred nami razvila tista pravšnja samoumevnost, za katero se je vedno zdelo, da je bistvo vsake vrhunske plesne predstave.

Čeprav je Twyla Tharp, avtorica koreografij za več kot 135 plesnih predstav in za pet hollywoodskih filmov, seveda slovitejše ime od Dinka Bogdaniča, je večer definirala prav njegova koreografija. Po premieri je hrvaški koreograf povedal, da rad sodeluje z ljubljanskim baletnim ansamblom in izrablja sposobnosti posameznih plesalcev. In to je podčrtalo kakovost izvedbe zgodbe o ljubezenskem trikotniku med belim parom in temnopoltim glasbenikom. No, pozabiti moramo na precej medlo interpretacijo vloge lepe dame, kraljice družabnega plesnega podija, s katero se ni izkazala Regina Križaj. Dolgoletna solistka ljubljanskega baleta je delovala precej negotovo in preveč »pritrjeno na tla«. Kot da bi vlogo bolj ali manj zvedla na odrsko predstavitev poosebljenja elegance. Posrečeni protipol Regini Križaj je bila Ana Klačnja. Z izjemno energijo, jasno definiranimi in odločnimi gibi je med plesalkami zagotovo najbolj zaznamovala Bogdaničevo koreografijo. Klačnja se je še enkrat izkazala kot ljubljansko utelešenje tiste moderne baletne plesalke, ki jo zaznamujeta tako rekoč športna moč in hitrost in ki zadnja leta kraljuje na velikih baletnih odrih od Berlina do New Yorka. Podobno lahko rečemo za Josepha Bunna, v čigar solih se je zgostilo sporočilo Bogdaničeve koreografije. Temnopolti ameriški plesalec je bil poosebljenje tiste že omenjene pravšnje samo-umevnosti. Gibi so prihajali iz njega in tudi v svoje močne skoke mu je uspelo vključiti nekaj skoraj mačje melanholije, ki je ustvarila portret oboževanega, a vendar vedno tudi osamljenega temnopoltega glasbenika. V dvoplanu osamitve golega temnopoltega džezista z mojstrskim soloprogramom ter radoživega plesnega večera, na katerem ob džezistovi glasbi uživajo beli plesni pari, je Bogdanič zelo prepričljivo spregovoril o tem, da tudi ameriška džezovska (sub)kultura nikoli ni bila očiščena rasnega predsodka. Pa čeprav je malikovala temnopolte glasbenike in skladatelje, kakršen je bil veliki Saatchmo.

Večer *Pod zvezdami* nam je predstavil bogastvo plesne umetnosti v času, ko se je še drugič sprostila baletna plesna konvencija. Kar se je začelo z neoklasicisti v prvi polovici 20. stoletja, so odločno nadaljevali koreografi, kot je Twyla Tharp, ki so vzpostavili most med baletom in sodobnim, pa tudi družabnim plesom. V Ljubljani je koreografiji Twyle Tharp postavila Elaine Kudo. Gre za plesalko, ki je v izvirni postavitvi *Plesa s Sinatro* plesala ob Mihailu Barišnikovu in za katero je Tharpova ustvarila več vlog. Barišnikov je tedaj (seveda) prejel odlične kritike, in sicer predvsem zaradi svoje izjemne interpretacije melanholičnega, osamljenega,

išočega se moškega. Lahko bi rekli, da mu je uspelo utelesiti trik tega plesa Twyle Tharp, ki pa je tudi trik vseh treh v Linhartovi dvorani predstavljenih koreografij. Vse namreč zavajajo s svojo navidezno preprostostjo zaradi navezave na manjšo strogost revijalnega plesa. A prav s tem zahtevajo od plesalcev obvladovanje tega rahljanja baletne norme. Poanta teh koreografij je, da zahtevajo na videz nekoliko malomarno izvedbo, v kateri pa resnična malomarnost zato še toliko bolj zmoti. In predvsem pri moškem delu ljubljanskega ansambla pogrešamo sposobnost življenja v to dvojno vlogo, pravzaprav v vlogo hudičevega advokata med plesalci. Preveč je bilo togosti in kdaj pa kdaj – na primer pri Lukasu Zuschlagu – preveč pretirano mladostne vneme v igranju *džezovskega boya*, da bi na koncu mogli biti povsem zadovoljni z izvedbo. Zato pa si pohvalo zasluži umetniško vodstvo baleta z Irekom Mukhamedovom na čelu, ki nas je v novo sezono uvedlo z intrigantno predstavo, ki pod nadihom zabavne lahkotnosti skriva povzetek bogastva sodobnega baleta. Posebno pohvalo pa je treba dati tudi Dinku Bogdaniču, ki je ujel koreografsko kakovost Twyle Tharp, kot avtor zgodbe s sporočilom o trdoživosti rasističnih nazorov, pomembnim za popularno kulturo 21. stoletja, pa je Tharpovo še presegel.

POLONA BALANTIČ

● ● ● RAZSTAVA

Kolikor gledalcev, toliko pogledov

Vizualni birokrati. Trojna ločitev podobe/težavna ločitev podobe/večkratna izključitev podobe. Najlepša slika, lepša slika, lepa slika (brez naslova). Umetnostna galerija Maribor, do 14. 11. 2010

Gotovo ste že kdaj s kom ležali na travi, sedeli na klopci v parku ali samo gledali skozi okno ter opazovali oblake in ugotavljali, kaj predstavljajo. Eden je videl kozo, drug mačko, prvi je zaznal obrise mame, drugi skodelice kave. Nič posebnega in predvsem nič novega, to, da vsakdo vidi v črnilni packi drugo podobo in da ta videna podoba odseva našo podzavest, je pisal že psihiater Hermann Rorschach leta 1921, ko je postavil temelje za znameniti Rorschachov test. Že dolgo tega smo prerasli čas, ko smo pod pojmom podobe razumeli kot nosilca le klasično sliko ali risbo. Naša življenja obklopujejo računalniki, filmi, video, fotografija in pravzaprav so slikarske podobe celo v manjšini. Od izuma fotografije in razmaha medijev v 19. stoletju vizualno pridobiva pri moči in danes brez dvoma živimo v času, ko lahko podobam priznamo absolutno prevlado v naših življenjih. Kakšni smo videti, to je tisto, kar nas opredeljuje. Imidž je vse. Vidnemu kljub vsem manipulacijam, ki jih uporabljata za te ali one namene, naprej verjamemo, potem šele vprašamo. To je del nas, del človeka. Pri besednih prevarah smo ves čas na preži, poslušamo in smo pozorni na vsako besedo, a pri vizualnem se na naše čutilo veda tako zanašamo, da se nam zdi prevara skorajda nemogoča.

Vizualni birokrati, naslov razstave, vzbudi naše zanimanje. Kdo pravzaprav so vizualni birokrati? So to tisti anonimni montažerji, ki so retuširali fotografije, da je bil Stalin videti večji? Ali tisti, ki so brisali s fotografij, oprostite, iz zgodovine, določene partijske veljake, ko niso bili več aktualni, torej lojalni? Ali pa so morda vsi, ki ob pomoči računalnika lepšajo slike ljudi v revijah, predvsem za oglaševalske namene, ki so tako prizadevni, da brez slabe vesti še iz sedemdesetletnje ženske naredijo zapeljivo mladenko in iz povprečnega človeka supermodel. Ali so to kolegi Winstona Smitha z Ministrstva za resnico iz Orwellove temačne utopije? Ustvarjalci podob, razstavljenih v Umetnostni galeriji Maribor, alias *vizualni birokrati* so Bojan Gorenc, Alen Ožbolt in Žiga Kariž, ki so vsi profesorji na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Prva dva sta dekan in prodekan akademije.

Umetniki manipulirajo s podobo in s tem manipulirajo tudi gledalčevo dojemanje podobe. Tako so sicer malo manj zlovesči od drugih primerov vizualnih birokratov, a nič manj manipulatorski. S čim pravzaprav manipulirajo? Pri razstavljenih umetniških delih ne moremo govoriti o klasičnem slikarstvu, saj gre pri vseh treh za prepletanje, za prenos lastnosti in uporabo tehnik enega medija v drugega. Vidimo umetnikovo podobo njegovega razumevanja podobe sveta. Slika Gorenca ni samo akril na platnu in podoba, ki jo upodablja. Gre za razširjeno polje vizualnega, ki presega en sam medij in eno samo dimenzijo. Pri teh delih, kot pri sodobnih televizorjih, vidimo podobo podobe, ki pa skozi naš pogled dobivajo spet nove podobe. Razumemo jih lahko tudi kot razmišljanja o ontologiji podobe. Žiga Kariž (tudi Janez Janša) svet s svojimi monumentalnimi deli prestavi v fantastični svet metuljev, gob velikank, soočenih s podobami iz popkulture, rdečih strupenih mušnic in nedolžnega Bambija, gosenic, s svetom intenzivnih barv in nadnaravnih oblik. Gotovo bi se v sobi, napolnjeni samo z njegovimi deli, lahko počutili kakor Alice v čudežni deželi, ko je pojedla piškotek *Zmanjšaj se*. So okna, ali bolje, vrata v drug svet, v katerem moramo svojo realnost in njene podobe ponovno premisliti. Pri delih Alena Ožbolta, ki jih najbolj očitno ločimo od drugih, ker prestopajo mejo med dvodimenzionalno sliko v tretjo dimenzijo, gre za tako imenovano prostorsko slikarstvo. Njegova dela ne prevprašujejo le podobe, ampak tudi prostor, v katerem je.

Prav tako kot iz mesa in krvi smo ljudje sestavljeni iz podob, ki nas obdajajo. Naše dojemanje sveta okoli nas že od rojstva temelji na vidnem, saj prepoznavamo, preden znamo govoriti. Podobe, ki nas sestavljajo, seveda niso le podobe iz realnega, danes tudi virtualnega sveta, če lahko sploh govorimo o takšni razliki, a tudi iz imaginarnega, del nas so tudi naše sanje. Lahko bi rekli, da so podobe bodisi oglasna sporočila bodisi umetniška dela, na neki način prazen prostor, ki ga zapolni naše dojemanje sveta. Podobe so prazne, dokler jih ne zapolni gledalčev pogled. Teh pogledov je torej toliko, kolikor je gledalcev, tako kot je enako tudi videnj in interpretacij podobe. Nehajmo! Naj spregovorijo podobe!

ASTA VREČKO

● ● ● KONCERT

Zanimiv program, prav dobra izvedba

ČRNA – Kontrasti, 2. abonmajski koncert Kromatike.

Simfonični orkester RTV Slovenija, dirigent Marko Letonja, solist Igor Mitrovič (violončelo). Spored: Prokofjev, Škerl, Šostakovič. Cankarjev dom, Ljubljana, Gallusova dvorana. 14. 10. 2010

»Kontrasti« iz naslova koncerta so bili prisotni tako v sami izvedbi kot tudi v sporedu: najprej smo lahko prisluhnili *Sinfonii concertante v E* za violončelo in orkester Sergeja Prokofjeva, značilnemu delu neoklasicističnega kompozicijskega sloga. V skladu z njegovim petim skladateljskim vodilom (grotesknostjo) je oblikovana po principu počasi-hitro-počasi (torej bolj v smislu baročne cerkvene sonate in ne klasicističnega koncerta) ter predvsem zaradi tehnične zahtevnosti in možnosti predstavitve tako virtuoznosti kot tudi liričnosti sestavlja železni repertoar skoraj vsakega koncertnega čelista. Po premoru smo lahko prisluhnili skladbi *Kontrasti za orkester (1961)* Daneta Škerla, skladatelja, ki se je v zgodnejšem opusu še opiral na neoklasicizem, izvedena skladba pa je bolj spominjala na pozni impresionizem in s svojo solidno programskostjo ponujala obilo kontrastnih karakterjev; ob koncu pa so odigrali še *Suito za promenadni orkester* (ki v svetu in temeljni literaturi še vedno nosi naslov *Suita za jazz orkester št. 2* oziroma *Suita za gledališki/priložnostni orkester*), ki že sama po sebi pomeni kontrast v skladateljskem opusu Dimitrija Šostakoviča, vsaj tistemu, pogosteje izvajanemu; čeprav je *Valček II* iz te (baročne, plesne) suite, zahvala za to gre Stanleyju Kubricku, skoraj skladateljevo najbolj poznano delo.

Dirigentu Marku Letonji je iz orkestra uspelo izvabiti izjemno tehnično natančnost in zelo mehak, topel, nesteklen zvok, nekoliko več težav pa se je pojavljalo pri posredovanju kontrastnih značajev, smiselnem povezovanju kompozicij v en sam povedni lok in pri postavljanju razmerij med sekcijami.

Solist violončelist Igor Mitrovič je sicer prvih nekaj taktov koncertnega večera začel zelo nasilno in živčno, a je zelo, zelo hitro spremenil začetno idejo in se predstavil kot lirichen in tehnično podkovan glasbenik. Morda virtuoznost res ni njegova največja vrlina (v hitrejših pasusih je pogosto izgubil rdečo nit, prav tako se mi je zdela kadenca prvega stavka nekoliko razsekana, nepovezana in nasilna, a vendar tehnično povsem korektna), toda v subtilnejših, počasnejših, lahko tudi bolj liričnih pasusih je naravnost zablestel (druga tema v *Andante*, deli tretjega stavka). Škoda, ker ga orkester na teh mestih ni podprl, kvečjemu preglasil. Nasploh sem pogrešal nekoliko več sodelovanja med solistom in dirigentom oziroma več dirigentovega prilagajanja (da ne zapišem krute resnice: podrejanja). Kot že zapisano, je orkester solista pogosto preglasil, Letonja je pogosto sledil samo svojim tempom (recimo iz *Allegretto* v *Allegro marcato*); je pa res, da je s tem dosegel smiselno zaključene in oblikovane vsebinske enote. Morda je pri orkestru tu in tam zmotila še neizčiščena intonacija, sploh pri godalih v drugem stavku.

Vsak stavek zase v Škerlovih *Kontrastih* je bil lepo vsebinsko povezan (sploh epizodna *Sostenuto* in *Allegro dinamico*), pogrešal pa sem večji lok, torej lok čez celotno kompozicijo, ki so ga predolge pavze med stavki povsem zastrlle. Ponovno so kdaj pa kdaj bila nekoliko vprašljiva razmerja med sekcijami (preglasna trobila, ki nikakor niso pripomogla k miru v *Adagio molto*, nasilni čeli in kontrabasi, ki niso zveneli pretirano žalostno v *Largo doloroso*); zato so bili tudi značjski kontrasti med stavki slabše izraženi.

Pri Šostakoviču so bila razmerja nekoliko boljša (sploh po polovici suite; v *Koračnici* sem pogrešal recimo harmoniko in klavir), so me pa zelo zmotile neenako artikulirane teme (med harmoniko in violinami ter saksofonom in violinami v *Liričnem valčku*, recimo), to pa se je prav tako v drugi polovici suite spremenilo. Še vedno so se mi posamezni značaji zdeli odsotni oziroma neizraženi (preeksaktna *Lirični valček* in *Valček I*, kratko malo dolgočasni *Valček II*, kjer so gostujoči saksofonisti sicer izvrstno opravili nalogo), prav nasprotno pa je orkester zaživel v *Plesu I* in *Finalu*. In tudi pavze med posameznimi stavki so se mi zdele spet predolge; čeprav verjamem, da je treba dati vsakih nekaj minut občinstvu priložnost, da se odkašlja.

ALJOŠA ŠKORJA

REFERENDUM(I) NA DAN DRŽAVNOSTI

BOŠTJAN TADEL

Katera evropska država je najbogatejša in najuspešnejša? Švica. Večnacionalna, večjezična, večverska. En sam vesel multikulti,« je v *Dnevniku* zapisala kolegica Tanja Lesničar Pučko. Tekst je bil napisan kot polemika s trditvijo nemške kanclerke Angele Merkel, ki je na srečanju s podmladkom CDU izjavila, da je – naravnost rečeno – v Nemčiji projekt multikulturalizma (po domače: predvsem sobivanja s Turki) propadel.

Švico je avtorica navedla kot nasproten primer, torej uspel projekt sobivanja različnih kultur. Pri tem je iz neznanega razloga izpustila podatek o razvpitem referendumu, na katerem so Švicarji novembra lani izglasovali ustavni amandma, ki – ob že štirih veljavnih v Zürichu, Ženevi, Winterthurju in v kraju Wangen bei Olten – prepoveduje zgraditev novih minaretov.

Ne referendumu ne minaretom pa se ni izognil švicarski politični ekonomist svetovnega slovesa Bruno S. Frey, ki je pred kratkim, med že svojim drugim obiskom pri nas, predaval v ljubljanski Trubarjevi hiši literature. Osebnost je sicer glasoval proti prepovedi, vendar je po njegovem mnenju referendum vseeno najbolj demokratična oblika odločanja: če so se volivci po izčrpn razpravi tako odločili, imajo do tega vso pravico. Prav tako je prepričan, da teza, ki pravi, da se referendum lahko končajo s »slabimi« ali celo »napačnimi« odločitvami, ne zdrži. Takšne sodbe se mu namreč zdijo nezdružljive z demokracijo. Edina možnost neustrezne odločitve je po njegovem mnenju in po izkušnjah večdesetletne švicarske prakse, če se referendum izvede prehitro, brez poglobljene razprave. To privede do tega, da se ljudje ne opredeljujejo na podlagi argumentov in premisleka o svojih interesih, temveč na podlagi takšnih ali drugačnih predsodkov. V Švici tako med uradno pobudo za referendum in glasovanjem poteče eno do dve leti. V prevodu – najmanj štirikrat več kot pri nas.

Po Freyu poznamo tri bolj ali manj zaporedne zgodovinske stopnje demokracije: »klasično« atensko neposredno demokracijo, ki je na agori ob razpravi o skupnih vprašanjih zbrala vse svobodne moške, predstavniško (parlamentarno) demokracijo, ki jo od antične Rimske republike še danes v bolj ali manj funkcionalnih oblikah uporabljajo vse demokratične države ter zgodovinsko zadnjo, to je referendumsko demokracijo, ki je daleč najbolj razvita v Švici. Ob tem je zanimiva Freyeva pripomba, da neposredna digitalna demokracija ni korektna, saj je njena odzivnost prehitra – ključ za kakovostno odločanje je namreč poglobljena in dolgotrajna razprava.

Kako je torej najbolj razvita oblika demokracije prišla do tako neprijazne odločitve, kot je prepoved graditve minaretov? Z razpravo. In večina – celo dvojna večina, namreč tako večina glasujočih kot večina izmed 26 kantonov, ki sestavljajo švicarsko konfederacijo (proti prepovedi so bili le štirje kantoni) – je presodila, da je prepoved utemeljena. Freyeva teza je, da je takšna debata dosti produktivnejša, kot če bi se desetletja delali, da problema ni – potem pa bi nenadoma izbruhnil kot v Nemčiji ali Franciji. Referendumska demokracija naj bi probleme odkrivala prej in se do njih opredeljevala, seveda pa nobena rešitev ni večna. Kot primer je navedel referenduma o vstopu Švice v Evropsko unijo v letih 1992 in 2001, ki sta se oba končala z zavrnitvijo. Tudi Frey je bil proti, saj je mnenja,

Pri dolgih odlogih do

izvedbe glasovanja

gre prav za to, da se v

razpravo v miru vključi

vse vpletene in da volivci

odločajo s trezno glavo.

Seveda stvari niso

enostavne in seveda o

strokovnih vprašanjih

odločajo strokovnjaki,

vendar pa odločajo

v skladu s političnimi

smernicami ljudi, ki jih to

zadeva in ki te strokovne

odločitve tudi financirajo.

Politične smernice pa

najbolj neposredno

definira čim bolj

neposredno odločanje o

posameznem vprašanju.

da bi se s tem odrekli prevelikemu delu suverenosti. Po drugi strani pa so se Švicarji leta 2005 s petinpetdesetodstotno večino odločili za vstop v schengenski režim odprtih mej.

Kaj imamo s švicarskimi referendummi skupnega Slovenci? Na prvi pogled bore malo, saj jih ne jemljemo prav resno, kot bi lahko sklepali po razmeroma kratko odmerjenem času za debato pred posameznim referendumskim odločanjem. Pri tem utegne kdo pripomniti, da pač ne moremo čakati skoraj dveh milijonov volivcev, da se o nečem zedinijo, če arbitražna komisija že tako rekoč stoji na letališki pisti in komaj čaka, da plane na delo. Prav takšne argumente je profesor Frey navedel kot tipične pomisleke politične kaste v predstavniški demokraciji, saj ji referendumska, dosti bolj neposredna oblika odločanja omejuje samovoljo.

Poskušajmo se vprašati, ali bi se predpoletnemu referendumu o arbitražnem sporazumu godilo kaj drugače, če bi prišel na vrsto natanko leto dni pozneje? V resnici ne vemo, najbrž pa bi se izognili vrsti neresnih izjav in bolj ali manj ognjevitih apelov na srce in/ali razum. Pa tudi vsiljevanj takšnih ali drugačnih stališč, ker da se muči, pa da pritiskajo iz Bruslja, pa iz švedskega predsedstva, pa roki ustavnega sodišča ... Pri dolgih odlogih do izvedbe glasovanja gre prav za to, da se v razpravo v miru vključi vse vpletene in da volivci odločajo s trezno glavo. Nimam pojma o tehnikalijah referendumskega odločanja, a pragmatični argumenti profesorja Freya se mi zdijo zelo razumni.

Marsikdaj se v raznih pogovorih spomnimo enega bolj bizarnih referendumov v zgodovini samostojne Slovenije, tistega iz decembra 1996 o večinskem volilnem sistemu. Osnovno referendumsko pobudo je dala SDS, zložila pa jo z več kot 40 tisoč predpisanimi podpismi volivcev. Rokohitrsko sta se pojavili še konkurenčni pobudi z leve in na (zaradi precejšnje zmede o tem, o čem se pravzaprav glasuje) precej slabo obiskanem referendumu smo vzporedno glasovali o treh pobudah. Po mnenju prvih predlagateljev je bil večinski sistem sicer izglasovan, po dolgotrajnem merjenju moči političnih strank med seboj in tudi z ustavnim sodiščem pa je ostalo pri proporcionalnem sistemu, kakršnega imamo še danes.

Tudi ta referendum se je kljub svoji izjemno pomembni vsebini odvil v le nekaj mesecih. Enako kot bolj ali manj bizarna odločanja o železnicah, pa o tem, kako dolgo in na kateri dan so odprte trgovine, pa o oplojevanju z biomedicinsko pomočjo itn. Pri tem ne trdim, da je katero vprašanje bolj ali manj pomembno, nasprotno, a v brezglavi naglici, ki je lastna našim referendumskim postopkom, se pogosto že vprašanja nerodno formulirajo. Spomnimo se »arbitražnega« referenduma: vprašanje je nepopisno zapletlo vprašanje izhoda na odprto morje in nekih točk sredi Tržaškega zaliva, o katerih se je dalo neskončno risati in teoretizirati. Verjetno bi bilo dosti enostavnejše, če bi se vprašanje glasilo: »Ali se strinjate, da neodvisno mednarodno sodišče reši odprta vprašanja meje med Slovenijo in Hrvaško?« In morda v oklepaju zraven še: »O katerih se politikom obeh držav v dvajsetih letih ni uspelo sporazumeti.« Okej, jasno, da bi se še vedno dalo pričati glede arbitrov, pa ali bi šli v Hamburg ali v Haag in podobno, vendar pa bi bilo osnovno vprašanje jasno in razločno.

Čisto mogoče je, da imajo tudi Švicarji svoj delež bizarnih referendumov. Zakaj pa ne? Tudi

pri njih udeležba niha. Gotovo pa je drugače, če se na referendumih večinoma odloča o resnih stvareh. Na primer o obdavčitvi plač: v Švici je ta različna ne le od kantona do kantona, ampak celo od mesta do mesta. Si predstavljate, da bi v Mariboru v kratkem razpisali referendum, kjer bi odločali o povišanju obdavčitev plač zaradi stroškov z Evropsko prestolnico kulture in zimsko univerzijado? Ali da bi se v Kopru lahko z referendumom odrekli kakšni davščini in s tem spodbudili razvoj logističnega centra okrog pristanišča?

Američani na svoj volilni dan na vsak prvi torek v novembru odločajo tudi o številnih referendumskih vprašanjih, večinoma na ravni zveznih držav ali celo manjših lokalnih skupnosti. Vsi referendumi so na sporedu skupaj z volitvami. Pomislek, da s tem volivce premami ta ali ona politična opcija, ki podpira to ali ono referendumsko stran, je spet predvsem podcenjevanje volivcev s predpostavke, da zna nekdo s pozicije moči ali vedenja stvari že bolje urediti kot banalni volivec. Spet pridejo prav argumenti z »arbitražnega« referenduma: kako naj nestrokovnjaki odločajo o zapletenih pravnih vprašanjih? Ali morda aktualno vprašanje s predvidoma prihajajočega referenduma: kako naj nestrokovnjaki odločajo o ključnih razvojnih dilemah slovenske energetike? Odgovor je enostaven: tako, da se jim postavi ustrezno vprašanje. Ali naj mejo uredi tretji? Ali naj se slovenska energetika razvija v skladu z načeli trajnostnega razvoja? Seveda stvari niso enostavne in seveda o strokovnih vprašanjih odločajo strokovnjaki, vendar pa odločajo v skladu s političnimi smernicami ljudi, ki jih to zadeva in ki te strokovne odločitve tudi financirajo. Politične smernice pa najbolj neposredno definira čim bolj neposredno odločanje o posameznem vprašanju.

Takole v razpravo ponujam predlog, da so od leta 2012 vsi referendumi v Sloveniji na volilno nedeljo, ta pa je v počastitev lastne države vedno na zadnjo nedeljo pred 25. junijem. Vsi referendumi morajo biti razpisani do 24. junija prejšnje leto, torej javna razprava poteka najmanj eno leto. Leto 2012 je idealno za vpeljavo tega principa, ker se državnoborske volitve vedno bolj pomikajo proti poletju in jih bo prej ali slej treba prestaviti na konec pomladi. In zakaj ne bi vpeljali fiksnega parlamentarnega mandata, še zlasti zato, ker dnevu državnosti sledita bolj ali manj zaspana poletna julij in avgust, ki bi ju izkoristili za formiranje nove vlade. Zagatno bi utegnili biti le to, kako zastaviti morebitno dvokrožno večinsko glasovanje (smiselno bi bilo, da bi bile tudi predsedniške in državnoborske volitve 2012 na isti dan): prej ali pozneje, se pravi dva tedna pred 25. junijem ali po njem?

Seveda pa so to tehnikalije. Zanimivo bi bilo razpravljati in odločati o vsebinskih vprašanjih: ali smo za večje pristojnosti in odgovornost lokalnih skupnosti? Ali naj Slovenija do leta 2050 postane ogljično nevtralna država, to pa bomo najučinkoviteje dosegli z davkom na ogljik? Želimo si zdravstvo z najvišjimi globalnimi standardi, zato smo pripravljeni potrpeti (na primer) višje trošarine za alkohol in tobak. In, malo, a niti ne zelo za šalo: pričakujemo, da bo VSAK s končano srednjo šolo znal postavljati vejice znotraj povedi, drugače se ne more vpisati na univerzo.

Pravzaprav zveni enostavno, potrebno bi bilo le, da bi se začeli vesti racionalno. Da bi se po temeljitem premisleku odločali v skladu s svojimi interesi. ■



pogledi

naslednja številka izide

17. novembra 2010

PROBLEMI

**Ekonomika
kulture**

ZVON

**Pol stoletja
slovenske
zabavne glasbe**

DIALOGI

**Katera eksistenca je
realna in katera ni**
Pogovor z Milčkom
Komeljcem

PRIPRAVLJENI NA TRENUTEK, KO SE USTAVI ČAS?

Smo ponosni
dobitnik desetih
priznanj na
največjem
svetovnem
vinskem izboru
Decanter 2010,
v Londonu.



Minister za zdravje opozarja: prekomerno pitje alkohola škoduje zdravju.

Dveri-Pax, d.o.o.
Polički vrh 1, 2221 Jarenina
T: +386 2 644 00 82, F: +386 2 644 00 83
office@dveri-pax.com, www.dveri-pax.com
Nakup možen tudi preko internetne strani.

DVERI  PAX
Vrata v svet vrhunskih vin.

POGLEDI

VODILNI V SLOVENSKEM KULTURNEM PROSTORU

☞ Kulturni štirinajstdnevnik Pogledi je prvi časopis, ki je v šestih mesecih izhajanja povezal slovenski kulturni prostor preko meja naše države.

☞ Ponosno vam sporočamo, da Pogledi veljajo za vodilni kulturni medij, ki povezuje Slovence v kar petih državah. Čez meje prepeljemo kar **15.000 izvodov** Pogledov.

☞ Časopis od oktobra izhaja kot priloga Primorskega dnevnika (dnevnik Slovencev v Italiji), Nedelje (list Krške škofije), Novic (Slovenski tednik za Koroško) ter madžarskega Porabja. Prav zato, da bi svojo vlogo krepili tudi v prihodnje, so na voljo tudi na vseh slovenskih veleposlaništvih, stalnih predstavništvih Republike Slovenije po svetu in v vseh kulturnih društvih v zamejstvu ter slovenskih poslovnih klubih v tujini.

S POGLEDI GREMO PREKO MEJA – BERITE JIH

naročila: www.pogledi.si ali 080 11 99

ZAKAJ ŽE?

Cena Pogledov za naročnike štirinajstdnevnika Pogledi

Enoletna
naročnina **39 €**
prihranek **41%**
cene v prosti prodaji

Polletna
naročnina **23 €**
prihranek **33%**
cene v prosti prodaji

Četrtletna
naročnina **13 €**
prihranek **24%**
cene v prosti prodaji

Cena Pogledov za naročnike časopisa Delo in Nedelo, dijake, študente in upokojence

Enoletna
naročnina **27 €**
prihranek **59%**
cene v prosti prodaji

Polletna
naročnina **16 €**
prihranek **53%**
cene v prosti prodaji

Četrtletna
naročnina **10 €**
prihranek **42%**
cene v prosti prodaji