

ROGER CHARTIER
IN CARLO GINZBURG

**Kje se začne
sedanjost in kje
konča zgodovina**

CANNES
2011

**Meditacije
o življenju in smrti**

BOB DYLAN,
SEDEMDESETLETNIK

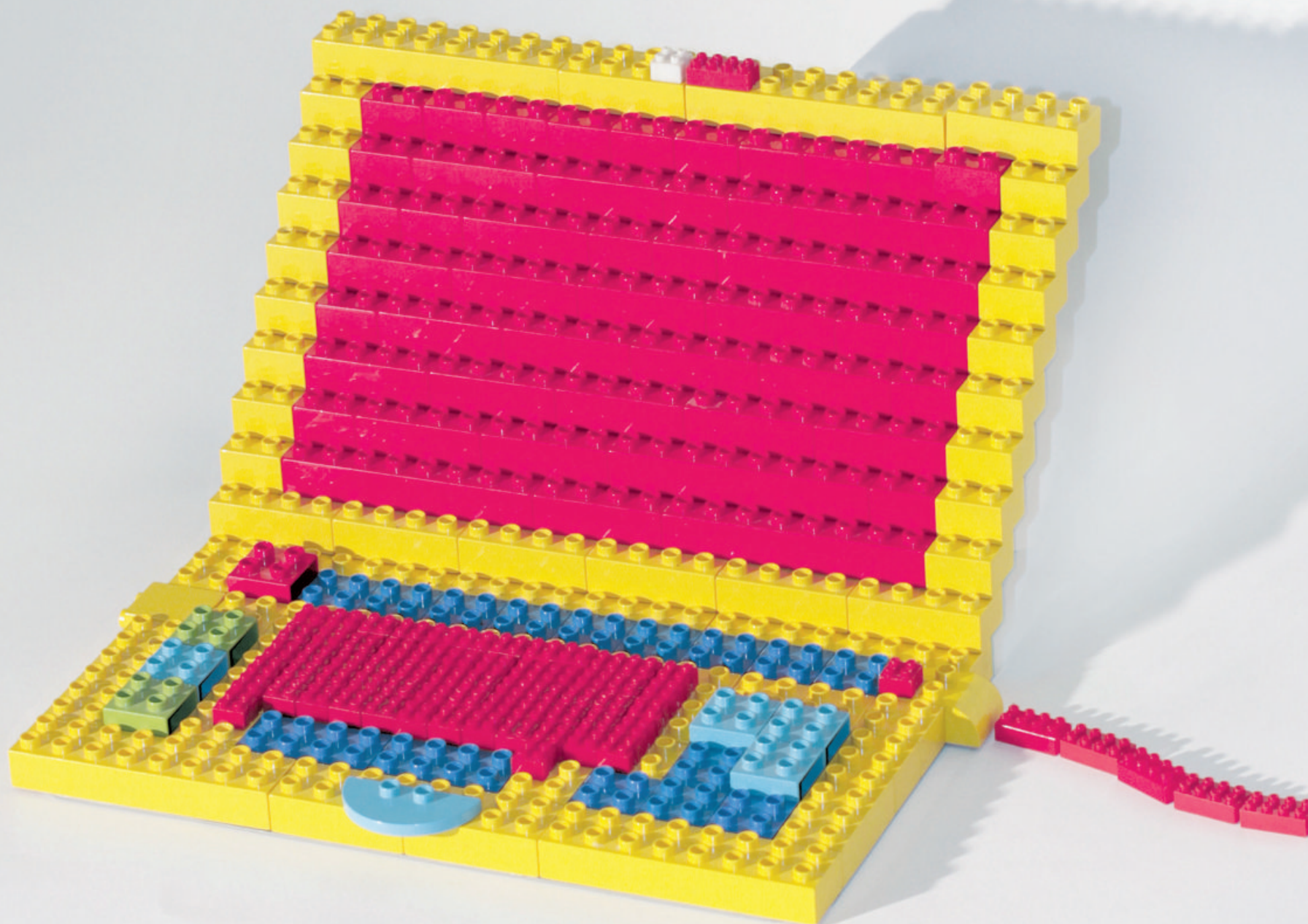
Za vedno mlad?

ESEJ
DRAGA JANČARJA

**Prišlek
s Septentriona**

POGOVOR
Z BERNARDO FINK

**Doma sem
v več svetovih
in v več obdobjih**



Generacija osemdesetih

KDO SO IN KAJ DELAJO NAJMLAJŠI SLOVENSKI UMETNIKI?

Tone Hočevar

RIM: VEČEN IN SVÉT, MINLJIV IN POSVETEN



Knjiga o Rimu, o čarobnem imperiju z veliko dušo, o pripovedih mestnih četrti in o dveh državah v enem mestu, ki je svet zase. Svet, ki še sam sebe noče do konca razumeti; to bi mu namreč lahko usodno škodilo.

Ali je italijanska in cerkvena prestolnica kljub vsemu svetovljanstvu in trditvam, da vse poti vodijo v Rim, vendarle podeželsko mesto?

Cena

19,95 EUR*

Izid knjige je omogočil:



Novinarsko pot je začel pred štirimi desetletji na slovenski televiziji, potem je bil ducat let pred koncem hladne vojne dopisnik iz Latinske Amerike in Karibov, kjer je nastala knjiga Vulkani ne umrejo. Po vrnitvi je vodil in urejal televizijski dnevnik, deloval kot

novinar televizijske zunanjepolitične redakcije in ustvarjal številne reportaže iz tedaj vroče Srednje in Vzhodne Evrope. Pozneje je bil urednik zunanjepolitične redakcije časnika Republika, do odhoda v Rim pa urednik zunanjepolitične redakcije Dela.

Tone Hočevar

Delov dopisnik že poldrugo desetletje poroča iz večnega mesta.



*Stroški pošiljanja niso vključeni v ceno in znašajo 2 EUR za Slovenijo. Naročilo velja do razprodaje zalog. Delo, d. d., Dunajska cesta 5, 1509 Ljubljana, 536152

KNJIŽNI KOTIČEK

Naročila in dodatne informacije: **080 11 99, 01 47 37 600,**
narocnine@delo.si oz. Knjižni kotiček na www.delo.si

4-5 DOM IN SVET

ZVON

6 DROBIŽ ZA PREŠERNOVEGA NAGRAJENCA

Kako se je največja slovenska založba odločila prihraniti par tisoč evrov

7 OBTOŽUJOČI POGLED VOJAKA

Pretresljiva razstava na Ljubljanskem gradu:
fotografije neznanega vojaka iz 1. svetovne vojne

8 MEDITACIJE O ŽIVLJENJU IN SMRTI

O 64. izdaji canneskega filmskega festivala

10 ZGODOVINOPISJE IN NAŠ ČAS

V Ljubljani sta predavala in debatirala zgodovinarja Roger Chartier in Carlo Ginzburg

12 ZA VEDNO MLAD

Bob Dylan je 24. maja letos dopolnil sedemdeset let

14 V MODI TO POMLAD: NEUVRŠČENOST

Zadnji zunanji minister SFRJ je nastopil na Festivalu subverzivnega filma v Zagrebu

15-22 PROBLEMI: 1980-LETNIKI

Mladi umetnostni kritiki predstavljajo obetavna imena na področju književnosti, filma, scenskih in vizualnih umetnosti ter glasbe. Nekateri med njimi so se že uveljavili in vzbudili velika pričakovanja.



23-25 KRITIKA

KNJIGA: Mário de Sá-Carneiro: Lucijeva izpoved (Gabriela Babnik)

KNJIGA: Vinko Möderndorfer: Nihče več ne piše pisem (Ana Geršak)

KINO: Dobro srce (Špela Barlič)

KINO: Thor (Denis Valič)

ODER: Lee Hall: Knapli slikarji (Vesna Jurca Tadel)

ODER: Herman Melville: Bartleby, pisar (Ksenija Zubković)

RAZSTAVA: Katarina Zdjelar: Stepping In-Out (Petra Kapš)

OPERA: Charles Gounod: Romeo in Julija (Aljoša Škorja, Boštjan Tadel)



25 AMPAK

NEBOTIČNIKI, DO KOD NAJ SEŽEJO?

Arhitekt Marko Cotič komentira nosilno temo prejšnje številke

26-27 DIALOGI

DOMA SEM V VEČ SVETOVIH IN V VEČ OBDOBJIH

Pogovor s koncertno in operno pevko Bernardo Fink



28-29 RAZGLEDI

MOJCA KIRBIŠ – ALEKSANDAR HEMON: Projekt Lazar

NATAŠA BAVEC – JURE JAKOB: Otroški pogled

AGATA TOMAŽIČ – GEOFF DYER: Joga za ljudi, ki se jim je ne da početi

30-31 ESEJ

DRAGO JANČAR: Prišlek s Septentriona

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 2, številka 11

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
UREDNIKA: Agata Tomažič
LEKTORICA: Eva Vrtnjak
LIKOVNI UREDNIK: Ermin Mededović
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Branjnik
POSLOVNA DIREKTORICA: Mojca Mededović
IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNIK UPRAVE: Jurij Giacomelli
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja
NASLOVNICA: Ajda Schmidt

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

Število natisnjenih izvodov 35.000
NAROČNINE IN REKLAMACIJE
TEL. 080 11 99, (01) 4737 600
e-pošta: narocnine@delo.si

OGLASNO TRŽENJE
aline.belinger@delo.si
TEL. (01) 4737 566
nina.kinkela@delo.si
TEL. (01) 4737 560

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.

Meceni Pogledov so BTC, d. d., Cankarjev dom, Ceeref naložbe, d. o. o., Festival Ljubljana, Mercator, d. d., SRC, d. o. o. in Slovensko narodno gledališče Maribor.

Malo denarja, veliko muzike, še večji dobički

Ameriški časnik *New York Times* je sredi maja razkril zapleteno poslovno operacijo, po domače srednje nedolžno goljufijo, prek katere so v vrsti ameriških mest nastopali simfonični orkestri z zvenečimi imeni: *Dublinski filharmoniki* in *Sanktpeterburški državni orkester Čajkovski* tako rekoč ne obstajata, cenjeni *Moskovski državni radijski simfonični orkester* pa je na gostovanje poslal študente in priložnostno najete svobodnjake.

Vse skupaj je precej enostavno: povpraševanje po bolj ali manj uglednih – ali vsaj zvenečih – imenih je veliko tudi v krajih, kjer jim je jasno, da si ne morejo privoščiti *Dunajskih filharmonikov* ali *Londonskih simfonikov*. Orkestri tega kalibra računajo sto in več tisoč dolarjev na gostovanje, *New York Times* pa se je dokopal do podatkov, da so za koncerte na ameriški turneji orkestra *Opole, poljska filharmonija*, kar se sliši sicer imenitno, v resnici pa gre za skromen ansambel, organizatorji plačali povprečno 41.543 dolarjev. Za skoraj trikrat nižji znesek so svojemu občinstvu ponudili morda ne ravno razvpito, a povsem profesionalno zasedbo iz dežele Chopina.

A na tem mestu se zgodba šele začne: organizator turnee, ugledna agencija Columbia Artists Management, je orkestru, dirigentu in solistom za posamezen koncert plačal le 8.500 dolarjev. Pri tem Columbia Artists ni kakšna zanikrna koncertna poslovalnica, pač pa ena starejših in uglednejših agencij. Med njenimi strankami so bili tudi Vladimir Horowitz, Jascha Heifetz in Herbert von Karajan, med imeni na njihovi spletni strani danes pa so Valerij Gergijev, Anne-Sophie Mutter in Lang Lang. A kot so že pred leti peli Depeche Mode v skladbi *Everything Counts*: »Everything counts in large amounts,« in posla z vrhunskimi izvajalci in na prestižnih lokacijah je pač omejena količina – za povrh pa gotovo tudi ni tako donosen.

Posebej dobra zgodba so *Dublinski filharmoniki*, orkester, ki naj bi bil ustanovljen leta 1997, v skoraj desetletju in pol

pa je na Irskem odigral manj kot deset koncertov. Gre pač za posel: glasbeni direktor *Dublinčanov* je Derek Gleeson, ki sicer živi v Kaliforniji, sodelavce pa večinoma izbira v Bolgariji. Sicer zagotavlja, da je do izbruha finančne krize leta 2008 v glavnem delal z Irci, odtlej pa si jih pač ne more več privoščiti in dela z Bolgari, ki so cenejši, pa še s sindikalnimi pravili ne komplicirajo. Tudi Poljaki so neproblematični: omenjeni orkester *Opole* je privolil v do petnajst zaporednih koncertnih dni, pri tem pa so se na dan koncerta lahko vozili tudi do 600 kilometrov.

Pri tem ne gre le za mizerna plačila in neprijazne razmere, jasno je tudi to, da to niso stalne zasedbe, ki bi zagotavljale uigranost, kaj šele poglobljeno interpretacijo. Columbia se brani, da gre za nepoštene očitke, saj se glasbeniki menjajo v vseh orkestrih na svetu, potem pa vrača žogico, češ da se jih obtožuje, namesto da bi jih pohvalili, saj v kraje, kamor veliki orkestri zlepa ne zaidejo, pripeljejo živo simfonično glasbo na ravni, kakršno si ta mesta pač lahko privoščijo.

V končni fazi je to seveda res, res pa je tudi, da agencija s tem odlično zasluži: očitno si, podobno kot v marsikaterem drugem poslu, ustvarja ugled z zastopanjem svetovno uglednih imen, dobiček pa s stiskanjem tistih, ki imajo mnogo slabšo pogajalsko pozicijo, tako glasbenikov kot upravljalcev dvoran in koncertnih organizatorjev.

Za zaključek pa še par sladkorčkov za ljubitelje slovanske kulture: na začetku omenjeni *Sanktpeterburški državni orkester Čajkovski* se je izkazal za *Kislovodske simfonike*. Pri tem pa kavkaško mesto Kislovodsk, ki ima dobrih sto tisoč prebivalcev, ni »kar nekaj«: gre za rojstni kraj Aleksandra Solženicina, v 19. stoletju pa je bilo cenjeno zdravilišče in je med drugim prizorišče večine dogajanja v *Junaku našega časa* Lermontova. In če se bralki ali bralcu beseda »Kislovodsk« zdi znana, gotovo ne bo presenečen nad imenom kraja, kjer je Kislovodsku najbližje letališče: Mineralnije Vodí. **B. T.**

Slovenski umetniki z Dylanovimi skladbami spodbujajo prostovoljstvo



V počastitev 70. rojstnega dne Boba Dylana je veleposlaništvo Združenih držav v Sloveniji pripravilo projekt, s katerim želi spodbuditi prostovoljstvo med mladimi v Sloveniji. Tako je Dylanov rojstni dan 24. maja obeležilo z izdajo albuma, na katerem se predstavljajo mnogi znani slovenski glasbeniki z različnimi Dylanovimi skladbami: pri projektu so sodelovali Vlado Kreslin, Laibach, Katalena, Zoran Predin, Hic et nunc, Mia Žnidarič, Niet, 6 Pack Čukur, Severa, Chris Eckman & the Frictions, Brina, Peter Lovšin, Murat & Jose in sopranistka Sabina Cvilak. Vsak glasbenik si je izbral svojo Dylanovo skladbo, v Ljubljani živечи ameriški glasbenik Chris Eckman pa je bil glasbeni direktor projekta.

Neprofitni projekt vključuje zgoščenko, dokumentarni film, filmski festival in koncert jeseni v Križankah. »Naš cilj je bil predstaviti ameriško ikono, ki je skoraj tako slavna tudi v Sloveniji, obenem pa spodbuditi mlade v Sloveniji, da se aktivno posvečajo vprašanju, ki vplivajo na njihova življenja – tako kot je to počel Dylan z generacijami Američanov – in ljudi po vsem svetu,« je povedal Christopher Wurst, vodja oddelka za odnose z javnostmi na ameriškem veleposlaništvu.

Projekt je namenjen dviganju ozaveščenosti o trgovini z ljudmi, nasilju nad ženskami in zlorabi otrok, zdravju otrok, duševnem zdravju in invalidnosti, drogah med mladimi, aktivnem državljanstvu, problematiki prosilcev za azil, varstvu okolja, boju proti korupciji, razvojnih in globalnih vprašanjih ter regionalnem sodelovanju.

Pri projektu kot partnerji sodelujejo številne nevladne organizacije. Dokumentarni film *Večno mlad*, ki bo premierno prikazan septembra na Televiziji Slovenija, prikazuje glasbenike pri predelavi Dylanovih skladb, obenem pa poudarja zgoraj naštetih teme in prikazuje delo slovenskih prostovoljcev na terenu. Dokumentarec sta režirala večkrat nagrajena filmska ustvarjalca Maja Weiss in Peter Braatz. **A. I.**

Produktivni hipiji

Ugledni britanski tednik *The Economist* poroča o zanimivem pedagoškem eksperimentu, ki so ga izvedli s pomočjo osemstopenjdesetih študentov strojništva na *University of British Columbia* v kanadskem Vancouvru. Šlo je za obvezni predmet fizike, v okviru katerega so najprej vsi 11 tednov poslušali klasična predavanja, zadnji teden pa je ena skupina nadaljevala na enak način, druga pa zaključila z metodo, znano kot »deliberate practice« (najbolj smiselno bi to lahko prevedli kot »poljubna praksa«): gre za reševanje konkretnih problemov, delo v skupinah in debate, učenje dejstev in formul pa je prepuščeno lastnemu študiju.

Cilj eksperimenta je bilo ugotoviti, ali so takšne, bolj sproščene metode poučevanja učinkovite ali gre bolj za preživete, »hipijevske« metode, ki v sodobnem storilnostnem

okolju nimajo več domovinske pravice? Ob koncu tedna sta obe skupini pisali preizkus znanja: domnevno storilnostni tradicionalisti so povprečno dosegli 41 %, hipiji pa kar 74 %, ne glede na to, da zaradi bolj sproščenega pristopa niso predelali čisto vse snovi. Pri tem so raziskovalci, ki so zasnovali eksperiment, prepričani, da bi bili rezultati še boljši, če bi tehniko uporabili pri študentih bolj *prizemljenih* akademskih disciplin, kot je strojništvo, in pri manj eksaktnih predmetih, kot je fizika. A že študentje strojništva so bili navdušeni: poljubne ure so obiskovali bolj pogosto kot njihovi kolegi tradicionalna predavanja, kar tri četrtine pa jih je tudi mnenja, da bi se naučili še več, če bi celoten sklop predavanj izpeljali na tak način. Zanimivo, ni kaj: hipiji, ki (zelo uspešno) rešujejo konkretne probleme.

Prvih 5 prihodnjih 14 dni



FOTO ŽIGA KORTNIK

Dario Varga v *Mefistu*, dramtizaciji romana Klause Manna v režiji Eduarda Milerja v Slovenskem mladinskem gledališču

MEFISTO V MLADINSKEM

Dramatizacija romana Klause Manna o njegovem zetu, povzpetniškem igralcu Gustavu Gründgensu, bo že letošnja druga režija Eduarda Milerja v Ljubljani, po zelo uspelem *Beneškem trgovcu* Williama Shakespearja v Drami. Roman je zaslovel po dramatizaciji Arianne Mnouchkine (ki so jo v režiji Žarka Petana igrali v Mestnem gledališču ljubljanskem leta 1989, v naslovni vlogi je nastopil Slavko Cerjak) in po z oskarjem nagrajenem filmu Istvána Szabója iz leta 1981 s Klausom Mario Brandauerjem.

Miler se je odločil za novo dramatizacijo romana (v slovenščino ga je prevedel Lado Kralj), ki jo je pripravila Žanina Mirčevska, v naslovni vlogi pa bo nastopil Dario Varga. Premiera bo 25. maja. **B. T.**

ŽLAHTNA KLASIKA



Nelson Freire

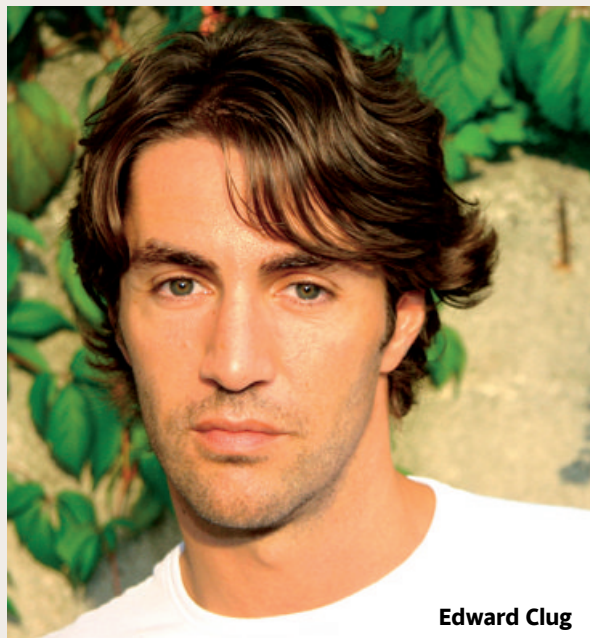
Na predzadnjem koncertu Modrega abonmaja Orkestra Slovenske filharmonije 26. in 27. maja v Ljubljani bosta nastopila ugledna gosta, avstrijski dirigent Leopold Hager, ki je s Filharmoniki že precej nastopal, je pa tudi reden gost številnih prestižnih zasedb in opernih hiš, ter brazilski pianist Nelson Freire, eden zelo cenjenih *starih mojstrov*, ki redno koncertira po vsem svetu že več kot petdeset let.

Na programu bosta priljubljeni 5. *Koncert za klavir in orkester* Ludwiga van Beethovna in 3. *simfonija* (Škotska) Felixa Mendelssohna. **B. T.**

OSKARJEVEC DUŠAN VUKOTIČ V KINOTEKI

Zadnji teden v maju – natančneje od srede, 25. maja, pa do sobote, 28. – nam bo Slovenska kinoteka ponudila srečanje z legendo jugoslovanske filmske animacije, Dušanom Vukotičem, vsestranskim ustvarjalcem, ki je bil še najbolj zaslužen za vzpon slovite »zagrebške šole« animiranega filma in za njeno mednarodno uveljavitev. Že sredi petdesetih let je namreč ustanovil *Studio animiranega filma Zagreb film* (nekaj kasneje pa tudi *Animafest*, drugi najstarejši evropski festival, namenjen izključno animaciji), pod okriljem katerega je s somišljeniki v praksi udeleževal svojo zahtevo po avtorskem pristopu k animaciji. Vukotič je že kmalu razvil svoj osebni slog, katerega glavni značilnosti sta bili omejitve na osnovne izrazne elemente animiranega filma ter sočna satira, s katero je pristopal tudi k resnejšim, že skoraj filozofskim temam.

S svojimi deli ni le sledil sodobnim tokovom v filmski animaciji, pač pa je te tudi sooblikoval in usmerjal. Tako je njegov *Surogat* iz leta 1961 postal sploh prvi neameriški animirani film, ki je prejel oskarja. To in ostala njegova dela nam bo predstavila kompletna retrospektiva, v sklopu katere bomo videli tudi nekaj raritet, kot so njegova dokumentarna in igrana dela. **D. V.**

ZVEZDE MARIINSKEGA GLEDALIŠČA V SNG MARIBOR

Edward Clug

FOTO LARS MISLE

SNG Opera in balet Maribor bo sezono zaključilo z *Gala baletnim večerom*. V petek, 27. maja, bodo na odru Velike dvorane nastopile zvezde Mariinskega baleta Denis Matvienko in Leonid Sarafanov ter Anastasia Matvienko in Olesia Novikova skupaj s prvaki in solisti mariborskega Baleta. Program večera v dveh delih oblikujejo *grand pas de deux* iz baletne zakladnice 19. in 20. stoletja ob spremljavi Simfoničnega orkestra SNG Maribor, ki mu bo dirigiral Aleksej Baklan. Sledi balet *Quattro*, ki ga je umetniški direktor mariborskega Baleta Edward Clug na glasbo Milka Lazarja ustvaril za gostujoče baletne zvezde. Premierno so ga uprizorili 20. junija 2010 v gledališču Mikhailovski v Sankt Peterburgu. Polurna predstava je bila nominirana za prestižno gledališko nagrado Ruske federacije zlata maska 2010 v kategorijah najboljša predstava, najboljši koreograf in najboljši plesalec. Leonid Sarafanov je zlato masko za najboljšega plesalca tudi osvojil.

Večer kasneje pa bo pred stavbo SNG prireditev *Noč Drame, Opere in Baleta*, na kateri bodo predstavili programe za prihodnjo sezono in se z najbolj privlačnimi točkami zahvalili občinstvu za naklonjenost. **T. Š.**

KINO OTOK TOKRAT ŽE JUNIJA

Na slovensko obalo ponovno prihaja *Kino Otok*, ki se ob sedmi obletnici vrača na svoj stari termin – letos se bo na standardnih izolskih lokacijah odvijal med 8. in 12. junijem. Festivalna ekipa še posebej opozarja na filme v sekciji *Trgatev*, ki se gledajo pod zvezdami na osrednjem izolskem trgu in predstavljajo jagodni izbor lanske letne filmske bere po izboru festivalskih selektorjev. **Š. B.**

Edino, kar lahko rečem, je, da je bilo res žalostno gledati, kako policisti plezajo po orehu, kot da ne bi imeli časa še za kaj drugega.



Franc Kangler, mariborski župan, v *Mladini* o svojih bivših koleghih, ki so z oreha odstranili ptičjo hišico z mikrofonom

Vrnitev Jusufa Islama na koncertne odre

Pravzaprav je bilo pričakovati, da bo britanski pevec poskušal napolniti veliko pariško dvorano Bercy malo prej, natančneje pred kakšnimi petintridesetimi leti, se v *Le Mondu* začenja napoved koncerta Jusufa Islama, nekoč znanega kot Cata Stevensa. Jutri, 26. maja, bo v okviru obširnejše turnee nastopil v francoski prestolnici in zanimivo bo videti, kdo bo med poslušalci v večini: tisti, ki ga poznajo kot folk zvezdnika in avtorja uspešnic, kot so *Wild World*, *Lady D'Arbanville* in *Peace Train*, ali pa oboževalci gorečnega, čeprav zadnjega časa nekoliko bolj pacifistično usmerjenega muslimana, ki je zadnjo ploščo izdal leta 2009 (na njej so spet pretežno folk skladbe).

Življenjska pot tega pevca, pod katerim koli imenom že, je polna presenetljivih preobratov. Rojen leta 1948 v Londonu kot sin ciprskega Grka in Švedinje je otroštvo in mladost preživel kot Steven Demetre Georgiu, psevdonom Cat Stevens pa privzel, ko je neko dekle njegove oči primerjalo z mačjimi. Prvič je njegova glasbena zvezda zasijala v šestdesetih, leta 1969 pa je zbolel za tuberkulozo in se v dolgem obdobju okrevanja prvič poglobil v metafizična in umetniška iskanja. Vrnil se je kot bradati folk pevec in posnel nekaj uspešnih plošč, prodanih v milijonih izvodov. Kljub vsemu ni našel, kar je iskal, življenje ga je vse močnejše premetavalo in ni se mogel izogniti ne mamilom ne depresiji, rešitev pa je iskal v vsem, od astrologije do budizma. Potem je prišla v obliki *Korana*: izročil mu ga je brat, zatem ko se je Cat Stevens za las izognil smrti v morju pred plažo v Malibuju.

Tako je našel Alaha in za deset let izginil iz javnega življenja. Vrnil pa se ni kot pevec, temveč bolj kot verski fanatik: ko so ga na neki londonski konferenci povprašali, kaj meni o Homeinijevi fatvi zoper Salmana Rushdieja, je izrekel svoje najgloblje strinjanje z vsem, kar piše v *Koranu*. Ta izjava bi ga skoraj potisnila v popolno pozabo, radijske postaje niso več predvajale njegovih pesmi (k sreči so se še vedno prodajale njegove plošče s starimi uspešnicami, od novih



FOTO EPA

pa je snemal samo versko obarvane). Nato se je polagoma unesel in leta 2001 javno obsodil teroristične napade 11. septembra v ZDA.

Po plošči, izdani leta 2006 pod naslovom *An Other Cup*, je čez tri leta pripravil še eno, *Roadsinger* (obe sta bili kar solidno sprejeti in dobro prodajani). Za vrnitev na glasbeno sceno so ga navdušili stari prijatelji, kot so Paul McCartney, Peter Gabriel in Dolly Parton, neposredni povod pa je bil sin Muhamed, rad pripoveduje Jusuf Islam, ki je domov prinesel kitaro. Tega inštrumenta se Jusuf Islam dotlej ni dotaknil trideset let.

Jusuf Islam, včasih znan tudi kot Cat Stevens, ki živi med Londonom in Dubajem, je nedavno posnel skladbo z naslovom *My People*, ki jo je posvetil arabskim vstajam. Menda pripravlja tudi že tretji album po svoji vrnitvi in si prizadeva končati odrski spektakel *Moonshadow*, posvečen svojemu velikemu vzorniku Leonardu Bernsteinu. **A. T.**

Resničnost na TV: žrtve so ženske

Januarja 1973 je znana ameriška antropologinja Margaret Mead v reviji *TV Guide* objavila kratko oceno novosti, ki jo je tistega leta začela predvajati ameriška javna televizija. *An American Family* je bila serija, ki je v dvanajstih enournih epizodah pripovedovala zgodbe iz življenja povprečne kalifornijske družine Billa in Pat Loud, od istospolne usmerjenosti njunega najstarejšega sina do škripanja v njunem zakonu. Margaret Mead je serijo poimenovala kar »nova umetniška zvrst«, ki je »tako pomembna kot iznajdba drame ali romana«.

Potem se dolga desetletja ni zgodilo nič, piše v poglobljeni analizi resničnosti televizije v *New Yorkerju*. Do devetdesetih, ko je MTV začela predvajati *The Real World*, serijo o dvajsetinnekajletnikih, ki so si delili streho nad glavo. Nato sta se zgodila nizozemski *Veliki brat* in švedski *Survivor*, ki sta se prebila v najbolj gledane termine. Margaret Mead, ki je umrla leta 1978, je jasnovidno zapisala, da je za noviteto treba skovati novo ime. V zadnjih letih se je uveljavil izraz resničnostna televizija (reality television), a kot ugotavljajo številni (ameriški) kulturni analitiki, en sam izraz ne ustreza, ker je žanrov že ogromno, od *American Idol* pa do *Pawn Stars* (kjer so zvezde stranke zastavljalnice v Las Vegasu) ali celo *Teen Mom*, nove franšize MTV, ki ponuja vpogled v vsakdan najstniških mater.

Jennifer L. Pozner je novinarka in medijska kritičarka, ki si je v zadnjem desetletju ogledala več kot tisoč ur televizijskega programa brez vnaprejšnjega scenarija, se pravi resničnih oddaj. Tisoč ur je veliko, če jih doživljaš kot delo – kar jih Poznerjeva vsekakor je, ker je na podlagi tega napisala knjigo *Reality Bites Back: The Troubling Truth About Guilty Pleasure TV* –, in ne preveč, če jih doživljaš kot razvedrilo: Američani

si v povprečju pogledajo vsaj po dve uri takih oddaj na teden. Resničnostna televizija je kot da podedovala stigo televizije iz časa njenega nastanka: velja za program, ki poneumlja in je simptom ameriške vladavine bebvosti. Poznerjeva kot glavno tezo izpostavi spoznanje, da so v resničnostnih oddajah žrtve vedno ženske. V ameriški različici *Bachelor* (*Samski moški*), *Who Wants to Marry a Multi-Millionaire* (*Katera bi rada omožila multimilijonarja*) in tudi lepotni preobrazbi *Swan* (*Labod*) se občinstvo vsakič znova lahko naslaja nad ženskami, ki so iz tega ali onega razloga (pohlep, samovšečnost) segle predaleč, potem pa žalostno strmoglavile.

Brenda R. Weber se v svojem analitičnem delu sklanja nad resničnostne oddaje, katerih skupni imenovalec je transformacija. *Makeover TV: Selfhood, Citizenship and Celebrity* se ukvarja z zanimivim pojavom prehoda iz *prej v potem*. Ta mora biti v resničnostnih oddajah takojšen in za stalno, medtem ko je v igranih serijah obravnavan bolj realno in je kot tak večkrat začasen ... Brenda Weber povzema misli ameriške feministke Kathy Davis: »Ženske niso le žrtve diktature lepote, ki se ji podreajo, temveč v tem po svoje tudi uživajo.«

Najbolj uspešna resničnostna oddaja o neke vrste transformaciji (makeover show) vseh časov pa je bila po mnenju Brende R. Weber tista z naslovom *Queen for a Day* (*Kraljica za en dan*). V njej je na stotine žensk občinstvo seznanjalo s svojim trudom in junaškimi dejanji, gledalci pa so nato izmed superžena izbrali eno, jo ustoličili kot kraljico in zasuli z nagradami. In še zanimiva podrobnost: *Queen for a Day* je bila na sporedu najprej kot radijska oddaja med letoma 1945 in 1957, v obdobju 1956–1964 pa se je preselila na televizijo. **A. T.**

DROBIŽ ZA PREŠERNOVEGA NAGRAJENCA

Čeprav velja *Jonathan Livingston Galeb* v prevodu Janeza Gradišnika za izjemno poustvaritev izvirnika v vseh njegovih pomenskih in slogovnih razsežnostih, so se uredniki pri Mladinski knjigi odločili za nov prevod izpod peresa Dušana Ogrizka, ki pa razširja in pomensko spreminja besedilo, zato je malone priredba za šolarje. Razlog za to pa ni univerzalnost in večji doseg prvega prevoda, pač pa tiči v neuspešnem dogovarjanju z Gradišnikovimi dediči o novi izdaji.

DRAGO BAJT

Leta 2010 je pri založbi Mladinska knjiga izšla znamenita knjiga Richarda Bacha z naslovom *Jonathan Livingston Galeb*. Prevedel jo je Dušan Ogrizek. Malone noben pozoren bralec ni opazil, da gre za nov prevod, saj je kratki Bachov roman izšel prvič že leta 1974 pri isti založbi, tedaj v prevodu Janeza Gradišnika. Gradišnikov prevod je bil očitno uspešnica, saj je bil do leta 2008 natisnjen kar 13-krat – z malenkostno spremenjenim imenom glavnega junaka: Jonatan. Še leta 2010 je – ob Ogrizkovem prevodu – izšel znova, tokrat zadnjič.

Če bralci niso opazili novega prevoda, pa je ta zbudil pozornost kritike. Nada Grošelj je v *Bukli* primerjala oba prevoda in ugotovila zanimive razlike. »Gradišnikov prevod tako po stavčni zgradbi kot po izbiri besed dokaj dosledno sledi izvirniku, s posledico, da je /.../ celo nekoliko krajši od njega /.../ Nasprotno pa je Ogrizkova različica precej daljša /.../ Medtem ko Gradišnik očitno želi posneti Bachov precej preprosti, pogosto skicirni, univerzalni slog in poetiko, si Ogrizek /.../ prizadeva približati besedilo povsem določenemu tipu bralca, za katerega naj bi bilo treba vnaprej razrešiti morebitne dvomnosti in nejasnosti ter potencirati pravljíčno-pesniško noto, skratka otroškega bralca.« Potemtakem Ogrizek razširja in pomensko spreminja besedilo, zato je njegov prevod malone priredba za šolarje, Gradišnik pa poustvarja izvirnik v vseh njegovih pomenskih in slogovnih razsežnostih, zato je njegov prevod »besedilo s splošnejšim dosegom«.

A te značilnosti Gradišnikovega prevoda – univerzalnost in večji doseg dela – niso bile razlog, da je založba naročila novo slovenitev dela, ki je že dolgo na seznamih obveznega ali priporočenega branja v tretjem triletnem slovenske devetletke. Odločitev za nov prevod tiči v neuspešnem dogovarjanju z Gradišnikovimi dediči o novi izdaji. Po mnenju založbe sta prevajalčeva sinova zahtevala nesramno visok honorar za delo, ki je



Janez Gradišnik (1917–2009), Prešernov nagrajenec l. 2008

sklicevanjem na Gradišnikov prevod!). Zakaj ni sprejela ponudbe dedičev, naj se honorar obračuna z odstotkom od prodaje? Zakaj ni prevajalcu plačala pavšalnega honorarja, ki je v navadi pri tako kratkih besedilih? Zakaj je bila pripravljena za ponatis plačati samo polovico zneska za prvi prevod? Založba dobro ve, zakaj ne: ker se ji je to splačalo. Čeprav je urednik nenehno hvalil prevajalca, je ob njegovem prevodu obmolnil, se priklonil molohu in besedilo preprosto vrgel v koš. Prav gotovo pa se branje novega prevoda ne bo splačalo bralcem, predvsem ne tistim, ki poznajo starejši prevod; za te bo novi *Jonathan* v slovenščini bržkone neko čisto drugo delo, sicer sumljivo znano iz njihove mladosti.

Stvar pa nima zgolj internih založniških razsežnosti; ob njej se mora zamisliti vsak prevajalec in sleherni ljubitelj literature. Zakaj je treba delo, ki se je med bralci, predvsem med šolarji, že trdno zasukalo, delo, ki je bilo poslovenjeno pod peresom enega vrhunskih slovenskih prevajalcev, ponovno prevajati? To se dogaja, kadar je prevod že jezikovno, slogovno in sporočilno presežen, tako zastarel, da ga s kozmetičnimi popravki ni mogoče osvežiti; kadar prevoda že dolgo ni na knjižnem trgu, prvi prevajalec pa dela ne more opraviti; kadar je bil prevod že ob nastanku slab ali neustrezen, zato ga novi prevod umetniško nadomesti; kadar je prevod polemičen do starega. Težko bi rekli, da gre v primeru *Jonatana Livingstona Galeba* za kar koli od zgoraj omenjenega. Založba je novi prevod naročila izključno iz finančnih oz. komercialnih razlogov; ker se je pokazalo, da je prevod šibak (kljub temu, da urednik trdi drugače), se je pregrešila tudi proti literarnim merilom in standardom objavljanja, ki jih zelo rada javno razglaša.

Ali je bilo to res potrebno? Glede na to, da je bil Janez Gradišnik vrhunski prevajalec svetovnih mojstrov, da

je prevajal iz petih jezikov, da je dvakrat dobil Sovretovo nagrado, nagrado Prešernovega sklada in navsezadnje tudi Prešernovo nagrado, vse za prevode, je seveda nezaslišano, da ga osrednja slovenska založba spregleduje in bojkotira. Da, bojkotira, saj se mu nekaj podobnega dogaja tudi z drugimi prevodi, npr. s Hemingwayevim *Starcem in morjem*, ki ga je založba že uvrstila v program, potem pa črtala (bržkone ga bo na novo prevedel kak transkripcijski štrajkbreher). Navsezadnje tudi nagrade govorijo o kakovosti dela nekega avtorja; kakovost pa si zasluži višjo obravnavo, predvsem v obliki spodobnega denarnega nadomestila, kajti izkušen prevajalec, ki je Prešernov nagrajenec, ni primerljiv s študentom, ki se šele poskuša v prevajanju.

Prav to, uravnilovko in slepo upoštevanje predavnimi leti sprejete tarife honorarjev, ki se ne spreminja z naraščanjem življenjskih stroškov in inflacijo, pa časti Mladinska knjiga (tudi druge založbe pri tem niso izjema). Če je prevajalec pred tridesetimi leti dobival sorazmerno mnogo višje honorarje za svoje delo, založba pa je ob tem normalno delovala, danes ne more več živeti ob honorarjih, za katere založba zgroženo trdi, da so zanj na meji zmogljivosti ali previsoki. Vedeti je treba, da je bil honorar za polo avtorske proze v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, vse do leta 1992, izenačen s povprečno slovensko plačo (prevajalec pa je dobil pol tega) – danes pa znaša komaj tretjino plače (prevajalec torej dobi za pol besedila šestino povprečne slovenske plače). Zato je izjava nekega drugega urednika, ki trdi, da bo izdajali le tiste Gradišnikove prevode, ki prenesejo komercialne zahteve založbe – če torej založbe ne bojo stali več kot nov prevod – kratkovidna in zaletava; urednik ta trenutek dobro ve, kaj ima pred seboj (kvaliteten, celo vrhunski prevod, ki je postal kulturna dediščina) – ne ve pa, kaj lahko pričakuje in dobi v prihodnosti. Po tej finančni logiki Mladinska knjiga ne bo nikdar izdala Gradišnikovega *Uliksesa*, saj ga prvič ne bo uvrstila v program, drugič pa ne bo našla zanj ne strokovno primerne prevajalca in ne prevajalca, ki bi se strinjal s sedanjimi honorarji.

Rešitev v teh časih pogoltne komercializacije, ki odriva vse, kar ni globalna uspešnica (spregledujoč, da imamo Slovenci svoja merila za uspešnost, po katerih so uspešnice izključno domača dela), je preprosta: obuditi nekdanje kulturno poslanstvo slovenskih založb. To pomeni, da je treba imeti na trgu ves čas vse tisto, kar se je in se bo uveljavilo z branjem in kupovanjem. To pa bo omogočilo tako spoštovanje preteklega dela prevajalcev, ki so poslovenili klasične svetovne mojstrovine, kakor dobro delo urednikov, ki bojo znali odbrati zrnje od plev in ki bojo pripravljeni za zrnje plačati več kot za pleve. Reforma honorarne politike pri slovenskih založnikih je nujna. Treba je razločiti dobre, povprečne in slabe prevajalce; treba je različno plačevati prevode – odvisno od zvrsti, kvalitete in težavnosti; treba je bolje plačevati prevajalce iz redkih in eksotičnih jezikov; treba je, navsezadnje, nadpovprečno nagraditi vrhunske poustvarjalce, ki ustvarjajo slovenski kulturni in duhovni presežek. Saj vendar 81. člen *Zakona o avtorski in sorodnih pravicah* določa večjo udeležbo avtorja (prevajalca) in sorazmernejši delež pri nesorazmernem dobičku založbe.

Navsezadnje pa se mora tudi vsak prevajalec zavedati, kaj počenja, ko po urednikovem naročilu pristaja na to, da bo na novo prevedel že prevedeno delo. Etični kodeks slovenskih književnih prevajalcev namreč pravi, da prevajalec ne sme pristati »na pogoje, s katerimi bi ogrozil kakovost dela ali hote škodoval stanovskemu kolegu in ugledu prevajalskega poklica«. Kot vse kaže, se je to v primeru *Jonatana Livingstona Galeba* zgodilo, saj je Mladinska knjiga Dušana Ogrizka prepričala, da se je lotil dela, ki mu v tradiciji ustreznega slovenjenja ni bil kos. ■

KOMU SE JE NAROČILO OČITNO ŠIBKEGA PREVODA, BOLJ PODOBNEGA PRIREDBI, SPLAČALO? VERJETNO ZALOŽBI, KI SE JE ZNEBILA TRDOVRATNEGA POGAJALCA, DOBILA PA PREVOD, KI GA BO PONUJALA BRALCEM KOT STAREGA (ZALOŽBA JE NAMREČ NOVI PREVOD BACHA PRIJAVILA ZA SUBVENCIJO S SKLICEVANJEM NA GRADIŠNIKOV PREVOD!).

leta 2008 izšlo v 10.500 izvodih; obsega namreč komaj 53.000 znakov ali 1,76 avtorske pole, dediča (oz. v njunem imenu literarni agent) pa sta terjala za to najprej 3,5 % od maloprodajne cene oz. 600 evrov predujma, potem pa 500 evro bruto pri nakladi 1000 izvodov. Znesek je bil za Mladinsko knjigo previsok, naklada pa prenizka: želeli so si namreč nakladi 10.000 izvodov, za to pa so bili pripravljeni odšteti nekaj čez 160 evrov neto. In tako je nastal prevod D. Ogrizka, očitno narejen za tako ali precej podobno ceno.

Zdaj se lahko vprašamo, komu se je naročilo očitno šibkega prevoda, bolj podobnega priredbi, splačalo. Verjetno založbi, ki se je znebila trdovratnega pogajalca, dobila pa prevod, ki ga bo ponujala bralcem kot starega (založba je namreč novi prevod Bacha prijavila za subvencijo s

OBTOŽUJOČI POGLED VOJAKA

Svet je (pre)poln neznanih vojakov, resničnih in simbolnih. Neznanih fotografov je veliko manj, njihovo početje je zvečine precej manj nevarno in anonimno, še manj pa je takšnih, ki so neznani fotografi in vojaki obenem. Dela enega od njih si te dni lahko ogledujemo na Ljubljanskem gradu.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Prva svetovna vojna je bila po svoji gigantskosti in ubijalskosti dogodek, ki mu do takrat ni bilo podobnega. Kot da so se vanjo zlila in se v njej raztresčila vsa do tedaj nakopičena nasprotja med evropskimi in svetovnimi silami, kot da bi tista eksplozivna mineštra interesov, računov, rivalstev med vladajočimi elitami preprosto morala zavreti, ker si jih je to enostavno preveč želelo in ker večinski glas tistih, ki je sprva niso vzeli za svojo, ni našel načina, da bi prevpil vojaške bobne.

Z današnjega stališča se ta neizmerno pogubni spopad utegne zdeti primitiven, nesmiseln in vse prečloveški, a takšni so pogosto tudi odnosi med državami, mentalitetami, nazori nasploh, le da posledice k sreči niso vedno tako grozljive. Kadar se prerivajo močne države in kadar umirajo cesarstva, je pač pomendrane veliko trave, veliko neznanih vojakov, vse seveda v imenu zelo vzvišenih ali pa zelo pritlehnih ciljev.

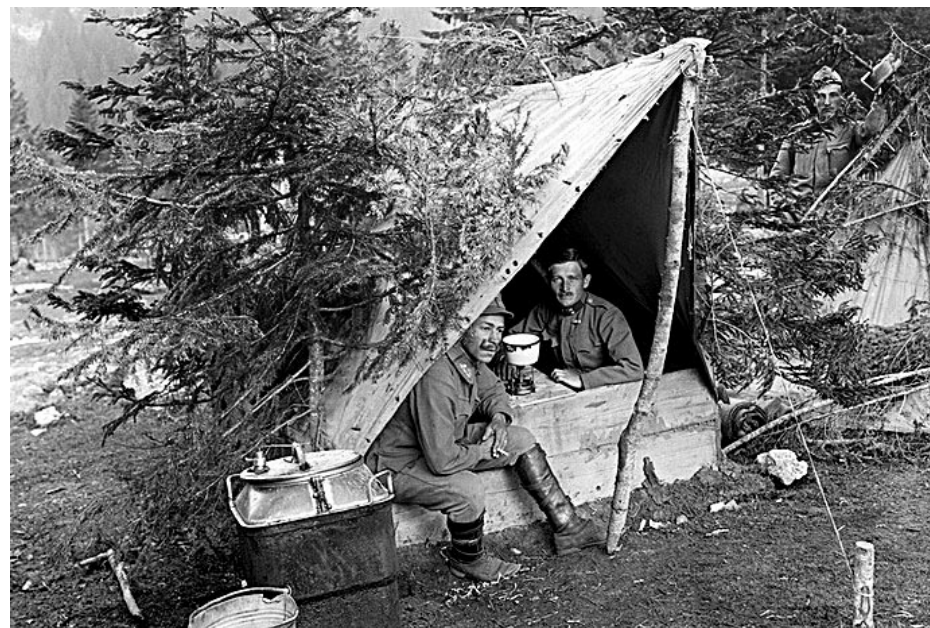
Po uradnem prepričanju tako rekoč vseh vanjo vpletenih držav naj bi se prva svetovna klavnica končala v nekaj mesecih, torej najpozneje do božiča 1914, z njihovo zmago, seveda. A se je malo zavleklo in precej zapletlo. Ta »moderna«, z najnovejšimi tehnološkimi dosežki podprta vojna, naj bi bila hitra, saj naj se takšni moči orožja ne bi bilo mogoče upreti, a kaj, ko so dokaj podobnega imeli na obeh straneh in se je vse skupaj pogreznilo globoko v blato in skalovje strelskih jarkov in vsakršnih utrdb. Spopad je pomenil tudi premike ogromnega števila ljudi in eden od njih je bil neznan, verjetno češki vojak fotograf, skupaj s svojo enoto poslan na zahodno



vidimo dokaj tipične prizore, po eni strani posledice spopadov, po drugi različne postrojitve vojaških enot ali ovekovečene zasedbe zavzetih krajev, položajev.

Tematski nabor fotografij z razstave je precej širši, za to obdobje nevsakdanje bogat. Vidimo tako omenjene tipične prizore kot tudi drugačne, manj pogoste, bolj povezane z vsakdanjim življenjem takratnih vojakov. Očitno je bil avtor, vidimo ga na avtoportretnem posnetku na začetku razstave, zavzet fotograf in je svoje vtise beležil, kadar se je le ponudila priložnost, njegovo delo pa je, kot kaže, z razumevanjem sprejemal tudi poveljnik njegove enote, 47. pehotnega polka, podpolkovnik Rudolf Passy, čigar podobo odgovornega vodje, ki pešaki na čelu svojih vojakov, kaže kar nekaj fotografij.

A še bolj od poveljujočih so neznanega fotografa zanimali njegovi tovariši, soborci, s katerimi si je delil zemljanke, barake, šotore, skupaj z njimi pral perilo, kuhal



Med estetske vrhunce sodijo turobno poetične fotografije s prizori iz obstreljevanih mest, slikovite ruševine (tudi gradu Devin) in panoramski posnetki dolin, še posebej tisti z uničenim mostom čez Sočo. Redkost je prizor, ki naj bi prikazoval resnični pehotni napad, posebno pozornost pa je avtor posvetil upodabljanju obredov, maš za umrlimi tovariši, vojni rutini, ki se ji ni mogoče privaditi. S križev na fotografiranih vojaških pokopališčih lahko razberemo tudi kakšno slovensko zvenече ime, z obrazov zbranih vojakov presunjenost in žalobno zbranost. Pomenljiv, domala obtožujoč je pogled vojaka, ki iz skupine na enem od pogrebov zre v povsem drugo smer kot vsi ostali, naravnost v fotografskega pričevalca, prek katerega

ZA PRVO VOJNO, KI SO JO FOTOGRAFSKE KAMERE SPREMLJALE V SODOBNEM SMISLU, NAČELNO VELJA ŠPANSKA DRŽAVLJANSKA, KI SE JE ZGODILA PO ODKRITJU LAHKEGA, PRENOSNEGA FOTOAPARATA, ZNAMENITE LEICE S 35-MILIMETRSKIM FILMOM. NA VEČINI POSNETKOV IZ PRVE SVETOVNE VOJNE ZATO VIDIMO DOKAJ TIPIČNE PRIZORE, PO ENI STRANI POSLEDICE SPOPADOV, PO DRUGI RAZLIČNE POSTROJITVE VOJAŠKIH ENOT ALI OVEKOVEČENE ZASEDBE ZAVZETIH KRAJEV, POLOŽAJEV.

mejo takratne avstro-ogrske domovine, ki je potekala na zahodu našega narodnostnega ozemlja.

Prva svetovna vojna je bila namreč tudi velika priložnost za prisilna ali vsaj obvezna spoznavanja svoje in tujih domovin, za nabiranje vsakršnih vtisov. Fotografija takrat ni bila več v zgodnji fazi, uspešno se je že skobacala iz plenih in se že skoraj znebila mozoljev, a mlada je še vedno bila. Za prvo vojno, ki so jo fotografske kamere spremljale v sodobnem smislu, načelno velja španska državljanska, ki se je zgodila po odkritju lahkega, prenosnega fotoaparata, znamenite leice s 35-milimetrskim filmom. V času našega neznanega fotografa pa sta bili oprema in razvijalna tehnika še dokaj togi, zahtevali sta čas in priložnost, zato na večini posnetkov iz prve svetovne vojne

čaj, s spuščeni hlačami sedel na drogu nad jarkom poljske latrine, kot skupinica soldatov z ene od manj pravovernih podob. Fotografije namreč kažejo tako uradne, tudi protokolarne dogodke, priložnosti, pomembne za vso enoto, kot čisto banalni vsakdan avstro-ogrskih vojakov, anonimnih Švejkov, Janezov, Hanzijev in ostalih. Vidimo na primer bodrilni obisk zadnjega avstrijskega cesarja, Slovanom v cesarstvu naklonjenega Karla I., naslednika med vojno preminulega Franca Jožefa, postroje slokih pešakov pred tolstimi vojaškimi odličniki, pa tudi dovolj sproščene, skoraj neposredne posnetke vojakov med kopanjem in ribarjenjem v jezeru, striženjem po modi polka ali pripravo lesa za kurjavo.

Seveda pa velika vojna ni bila moški piknik, razburljiv patriotski izlet, kot so

svojemu prebivalstvu poskušale prikazati propagande vpletenih držav, zato so takšni prizori v manjšini. Precej več je trdega vsakdana, podob iz strelskih jarkov, s pohodov, vaj. Vidimo tehnično enoto med gradnjo mostov, leseno kočjo vojaške bolnišnice z množico nosil, prislonjenih ob njo, »portrete« težkih topov, havbic, takrat tehnološko naprednih pošasti za sejanje smrti, oblikovanje razoranih »lunarnih pokrajin«, razbijanje skalovja, železnih, jeklenih zveri vojne, ki naj bi končale vse nadaljnje vojne ... Njihove temachno slikovite upodobitve danes delujejo že skoraj kot metafore, ki ne kažejo le usode »zmagovite« oborožitve, obsojene, da bo že kmalu postala zgolj staro železo, ampak tudi anahronističnost mentalnih modelov, ki spočenjajo vedno nove morije in vedno nova orožja zanje. Podobno velja tudi za uspel posnetek z »zadnjim tehnološkim krikom«, vodikovim balonom s košaro, iz katere je opazovalec po telefonu usmerjal streljanje topništva, dokler ga niso sestrelili, seveda.

Avtor fotografij, na razstavi predstavljenih s povečavami različnih formatov, ni bil nevtralen opazovalec, saj je poznal in delil »čustvena stališča« upodobljenih vojakov. Delno kaže na to že »gasilska fotografija« sovražnikov, sotrpinov z nasprotne strani, italijanskih ujetnikov, še bolj pa božični prizor z zamišljenima, otožno hrepenečima častnikoma v zasilno okrašenem frontnem bivališču, s fotografijami ljubljenskih žensk v ozadju ter ustekleničeno tolažbo pred njimi.

vzpostavlja stik z gledalcem, gleda s soške fronte naravnost v sedanjost.

Na razstavi ne zremo zgolj v stare fotografske dokumente – zbledele informacije o času, ko se je naša »bistra hči planink«, skupaj z Marno, Verdunom, Galipolijem ..., vpisala na temni seznam vrhuncev svetovne morije, ko so možje veliko potovali, da bi se veliko klali –, saj so fotografije dovolj neposredne, da nam sugestivno približajo upodobljeno dobo in usode, o njih dovolj živo pričajo. Zasluga za to gre seveda večemu in predanemu neznanemu fotografu in vojaku, ki morda, pod križem brez imena, počiva na katerem od vojaških pokopališč, posejanih po zahodu naše dežele.

Fotografije spremljajo informativni napisi, a njihove slovenske različice so videti, kot bi jih prevedli s tukajšnjimi kraji zgolj približno seznanjeni tujci (eden na primer govori o prečkanju »reke Idrije«). Naši organizatorji v razstavo očitno niso vložili prav veliko energije, zmogli so jo pospremiti le z odstavkom v majskem programu Ljubljanskega gradu, po več informacij pa nas brošura napoti kar na spletno stran praškega gradu ... ■

FOTOGRAFSKA RAZSTAVA

Peš skozi 1. svetovno vojno

SKOZI OBJEKTIV NEZNANEGA VOJAKA
LJUBLJANSKI GRAD, GALERIJA »S«
6. 5.–12. 6. 2011

KDAJ SE KONČA ZGODOVINA IN ZAČNE SEDANJOST

Roger Chartier in Carlo Ginzburg sta ugledna zgodovinarja, prvi Francoz, drugi Italijan judovskih korenin, oba pa že vrsto let dobra prijatelja, zatoorej morda ni naključje, da sta se oba mudila v Ljubljani hkrati, od 11. do 13. maja. V četrtek, 12. maja, sta slovensko poslušalstvo, niti ne samo zgodovinarje, osrečila s kar tremi predavanji v Cankarjevem domu v Ljubljani. Dopoldne sta nastopila vsak posamezno, zvečer pa še v družbi in v pogovoru o »zgodovini, književnosti, resnici in fikciji«.

AGATA TOMAŽIČ *foto* MATEJ DRUŽNIK

Kako se je spremenilo pojmovanje zgodovine in njeno raziskovalno področje, odkar so se pojavile nove družbene vede, kot so etnologija, antropologija, sociologija? Še zlasti, odkar se tudi zgodovina ukvarja s posamezniki, pri čemer mislim na mikrozgodovinski pristop, ki ga je uvedel (in med prvimi prakticiral) vaš kolega Carlo Ginzburg ...

Najprej je bila zgodovina veda, ki je želela postati vodilna na področju družbenih ved, to so bile sanje Fernanda Braudela. Potem so se te sanje o enovitosti razblinile, danes govorimo o prepletanju, sodelovanju, interdisciplinarnih izmenjavah. Ta čas sta z zgodovino najtesneje povezani po eni strani antropologija z dolgo tradicijo zgodovinske antropologije, na drugi strani pa literarna kritika, pri čemer velja poudariti, da se zgodovinarji ne osredotočajo le na velike literarne kanone, temveč na kakršnekoli dokumente v pisni obliki. Močne pa so v nekaterih tradicijah, denimo francoski, tudi navezave zgodovine s sociologijo; morda tudi zato, ker so nekateri sociologi, denimo Pierre Bourdieu, vztrajali pri tem, da področje raziskovanja sociologije ni le sedanjost, in so se ukvarjali tudi s položajem posameznika v minulih obdobjih (kar je sicer bolj značilno za ameriško tradicijo).

Toda ali različne zgodovinske tradicije sploh še obstajajo, na enem od predavanj ste rekli, da je vse manj razlik med t. i. ameriško in francosko šolo?

To je odvisno od področja proučevanja. Katere različne vede in discipline bo zgodovinska raziskava združevala, je odvisno od problematike, ki se znajde v središču. Veliko jih je združenih pri zgodovini pisne kulture, pa urbani zgodovini, zgodovini medčloveških odnosov ... Pri takih vprašanjih vedno posežemo po različnih modelih analize iz različnih zgodovinskih tradicij.

Toda ali ni zgodovina medčloveških odnosov samo drugo ime za sociologijo? Kakšna je torej razlika med obema vedama, je res le v zgodovinski oddaljenosti? Ali bodo sociološke analize, ki jih opravljajo danes, nekoč v prihodnosti postale zgodovinske študije?

Ni nujno, saj nekateri modeli sociološke analize, ki uporabljajo koncepte, kot je *habitus* (socialne strukture, vgrajene v posameznika) ali *polja* (družbena mesta, kjer velja neka hierarhija in prihaja do točno določenih konfliktov), ki jih je pri svojem delu razvijal Pierre Bourdieu, povzemali pa tudi nemški sociologi, denimo Norbert Elias, niso povezani s točno določenim trenutkom v zgodovinskem razvoju. So preprosto metode analize, ki jih je mogoče uporabiti tako za fevdalno kot za sodobno družbo. A zgodovina si danes močno prizadeva, da bi se polastila sedanjosti, denimo s političnimi analizami ali z analizami ustne zgodovine, ki so prav v presečišču med zgodovinsko antropologijo in družbeno zgodovino. Razlika med sociologijo in zgodovino

Carlo Ginzburg



se briše, ker se zgodovina vse bolj približuje sedanjosti in sociologija snuje koncepte, ki jih je mogoče uporabiti za proučevanje preteklih obdobj. Vsi sociologi in zgodovinarji ne uporabljajo nujno Bourdieujevih in Eliasovih kategorij. Velja tudi obratno: zgodovinarji, ki jih bolj zanima sedanjost, se ne ozirajo k socialni zgodovini. Vprašanje pri tem je, kdaj se konča zgodovina in kdaj se začne sedanjost. V Franciji so celo ustanovili Inštitut za zgodovino sedanjosti (Institut de l'histoire du temps présent), ki obravnava skorajda zgodovino v živo.

Takoj ko izgovorite besedo zgodovina v istem stavku kot sedanjost, vstopite v ris politike. V državah Vzhodne Evrope so bili zgodovina in zgodovinarji dolgo omadeževani, saj je bila ta veda v času komunizma v službi prevladujoče ideologije. Takih težav na Zahodu niste imeli, kako ljudje danes dojemajo poklic zgodovinarja?

V avtokratskih državah z diktatorji na oblasti so ponavadi ustoličili eno in edino, uradno zgodovino. Vzhodnoevropske države v času komunizma so le en tak primer, podobno je bilo v latinskoameriških diktaturah. Vse despotske države si prizadevajo ustoličiti uradno verzijo zgodovine, ki izključuje drugačne, morebiti sporne interpretacije. To se lahko stopnjuje do cenzure, obstajajo teme, ki se jih ne sme obravnavati, zgodovinarja, ki prekorači mejo, lahko celo preganjajo (kar se je dogajalo v Latinski Ameriki; vojaška hunta v Argentini je celo sežigala knjige). Druga možnost so države, kjer cenzure resda ni in zgodovinarji lahko raziskujejo, kar jih je volja, vendar je zgodovina v službi nacionalne identitete in domoljubja. Veliki avtorji francoskega zgodovinopisja so se pogosto znašli v tem primežu, kjer ni ne cenzure ne pravil, temveč gre za ideologijo, ki



zgodovino potiska v naročje naroda. Cel kup zgodovinskih dogodkov, obdobj zato izpade iz tega okvira, saj niso primerno gradivo za kovanje junaških epov o narodovi preteklosti. Kot odgovor na to se je v Franciji oblikoval krog zgodovinarjev okoli revije *Annales*, ki je za predmet analize jemal zgodovino družbenih struktur, demografskih gibanj, mentalitete, kolektivnih reprezentacij ...

Kdo ali kaj danes odloča, katere teme bo obravnavalo sodobno zgodovinopisje, so to morda tisti, ki namenjajo denar za delovanje ustanov, kjer so zaposleni zgodovinarji?

Zgodovina je intelektualna dejavnost, ki je del družbe. Zgodovinopisci so v preteklosti delovali v funkciji mestnih držav – v stari Grčiji ali v renesansi na območju današnje Italije; ko se je po Zahodni Evropi začelo širiti krščanstvo, so bili običajno delovno okolje zgodovinarjev samostani ali opatije; pozneje pa tudi vladarski dvori – Ludvik XIV. je imel uradne zgodovinopisce, ki so se po svojih močeh trudili, da bi mu ugajali. V dobi razsvetljenstva je bilo zgodovinopisje podrejeno razumskim načelom, bilo je bolj kritično – Voltaire je pisal o civilizacijah in o družbi, kar je že korak naprej v primerjavi z monarhistično zgodovino. V dobi renesanse so se z zgodovino ukvarjali tudi t. i. *antiquaires*, ki niso prodajali starin, temveč so gojili vede, povezane s starogrško in starorimsko antiko (od arheologije naprej). Od 19. stoletja naprej pa so zgodovinopisci delovali samo še na univerzah. Vsak kraj sugerira, morda ne ravno pod prisilo, svoje teme, predmete in metode proučevanja, interpretacije ter slog pisanja. Zgodovinarji se tega zavedajo, čeprav ne gre za cenzuro v pravem pomenu te besede. Poznamo pa tudi bolj ali manj ugledne in priljubljene teme zgodovinskih analiz.

In katere so danes priljubljene teme v zgodovinopisju?

Francosko zgodovinopisje je preživelo obdobje, ko se je ogromno pisalo o zgodovini miselnosti in čustev, vse polno je bilo del o čustvovanju, telesnosti in telesu ... Ne vem, če so to ravno ugledne teme, so pa bile včasih pri bralcih zelo priljubljene in so se dobro prodajale. Vse to je avtorju zagotavljalo vidnost – morda je plemstvo izginilo, ga je pa zato zamenjala medijska izpostavljenost. Te teme so danes izčrpane, zato se zgodovinopisje spet vrača k politiki, ki jo obravnava v zgodovinski perspektivi in na bolj izviren način. Še en primer priljubljene teme je urbana zgodovina, ki si za predmet proučevanja jemlje mesto z vsemi arhitekturnimi objekti. Veliko se ukvarjajo tudi z zgodovino pisne kulture, zgodovino literature ali posameznih književnih besedil. No, tako je v Franciji.

Omenili ste, da so se dela o čustvih in podobnem dobro prodajala – se pravi, da tudi zgodovinarji zdrsnejo v past komercialnosti? Ali obstaja nevarnost, da bi okus množic določal smer zgodovinopisja?

Včasih se bralstvo močno ogreje za neko temo in kdaj pa kdaj kakšen zgodovinar podleže ... To se danes dogaja pri žanru biografij: če danes vstopite v katerokoli knjigarno v Franciji, so police z življenjepisi osupljivo dolge. Druga takšna tema je polpretekla zgodovina, nekako od konca druge svetovne vojne. Bralci najraje segajo po tem. Medtem ko se je za dela o polpretekli zgodovini že treba malo poglobljati, so življenjepisi manj zahtevni. Ja, obstaja nevarnost zmanjševanja splošne ravni. Po drugi strani pa si

ROGER CHARTIER IN CARLO GINZBURG

Obisk francoskega in italijanskega zgodovinarja

POGOVOR O ZGODOVINI, KNJIŽEVNOSTI,
RESNICI IN FIKCIJI V CD
12. maja



avtorji zgodovinskih knjig vedno obetajo, da bodo k branju pritegnili krog, ki sega onkraj stanovskih kolegov. Bistvo zgodovine je namreč vedenje in kritično ocenjevanje, zato je smiselno upati, da se bo to znanje razširilo med ljudi. Ti bodo, oboroženi z novim znanjem, lahko analizirali druga zgodovinska obdobja in si razlagali tudi svet okoli sebe. Poslanstvo zgodovine je tu enako kot poslanstvo sociologije, le da z drugimi sredstvi. Doseči čim širše občinstvo s svojimi zgodovinskimi deli je torej čisto legitimen cilj, a ne za ceno nižanja standardov. Zato je toliko bolj pomembno to, kar pravkar počnete vi: s svojim novinarskim delom ste vezni člen, posrednik med stroko in širšim občinstvom. Pri tem ni pomembno, ali ljudi navdušite do te mere, da bi kupili vse knjige. Že če je omemba nekega zgodovinskega dela v medijih, bodisi v obliki intervjujev, kritik ali drugih novinarskih prispevkov, prispevala k nekim novim zaključkom, je to po mojem mnenju zelo pomembno. Tako so v medijih lahko zastopane vse veje zgodovine, saj zgodovina niso vedno berljive zgodnice, temveč tudi zgodovinska demografija, vse kategorije kulturne zgodovine, ki niso dostopne vsem bralcem – pa ne, da jim ti ne bi bili dorasli ali bi bili nevedni, temveč je tu podobno kot z naravoslovnimi vedami: kar počno fiziki ali zdravniki, ni vedno vsem razumljivo. Vloga posrednikov, pa naj to odigrajo zgodovinarji z nastopi v medijih ali novinarji, ki pokrivajo zgodovino, je obenem varnostni zatič, da zgodovina ne zdrsne v preveč lahкотne žanre in pritegovanje bralstva za vsako ceno.

Tudi vi ste v vlogi posrednika: na javnem radiu *France Culture* vodite oddajo *Les lundis de l'histoire* (Zgodovinski ponedeljki), v kateri pred mikrofonom vabite zanimive goste, zgodovinarje. Kdo so vaši poslušalci?

Včasih dobim pošto, pregledujem izsledke javnomnenjskih raziskav. Poslušalstvo je dveh vrst: prva skupina so študenti in profesorji zgodovine, se pravi moji kolegi. Druga skupina, katere obseg se naglo veča, pa so zaposleni na kulturnih ustanovah, kot so denimo Collège de France (kjer je Roger Chartier redni profesor, op. p.), javna spletna podatkovna baza Université de tous les savoirs, ljudske univerze ter vsi ostali, ki niso zgodovinarji, a radi izvedo kaj novega.

Latinski pregovor *Historia magistra vitae est* (Zgodovina je učiteljica življenja) je kratek in jedrnat. Imate vi k njemu kaj dodati?

To je zelo stara misel, katere bistvo je, naj bi se iz minulega marsikaj naučili. Včasih je bil to zelo uporaben argument za upravičevanje dela zgodovinarjev, danes pa vemo, da se stvari ne ponavljajo in da mora vsaka situacija biti analizirana skladno s svojimi posebnostmi. To seveda ne pomeni, da nam zgodovina ne more ponuditi nekih orodij, pa ne zato, ker bi se ponavljala, temveč zato, ker lahko na podlagi preteklih dogodkov postavimo diagnozo v sedanjosti. V resnici se namreč pogosto zgodi ravno obratno kot v preteklosti. Zgodovina je torej neko orodje, s katerim se lotevamo kritične presoje sedanjosti, ni pa učiteljica življenja, saj bi potem zgodovina ne bila drugega kot večno vračanje.

Ali živimo v obdobju pisne kulture – v elektronskih pismih, twittih, sms sporočilih in drugih oblikah resda pisne komunikacije namreč uporabljamo pogovorni jezik, sličice ...?

Da, jezik je pogovorni, vendar moram oporekati vsem, ki trdijo, da so računalniki in internet pokopali pisno kulturo in branje, saj svet še nikoli ni bil tako zasičen s pisanjem. Koliko operacij, birokratskih postopkov se vsak dan zgodi na računalniškem zaslonu! V preteklosti je resda veljalo, da so bili zasloni, predvsem televizijski, nasprotje pisanju, zasloni so pomenili slike, fotografije, pisno kulturo pa so enačili s tiskom. Danes pa to ne drži več, na zaslonu lahko gledamo nepremične ali premakljive slike, lahko celo prisluhnemo glasbi, predvsem pa pišemo in beremo, pisava je vsepovsod! Kar pomislimo, pri koliko postopkih je zahtevano vsaj minimalno obvladovanje tega pisanja na računalniški zaslon: izpolnjevanje obrazcev, oddaja prošelj, vstop v baze podatkov pri iskanju informacij. Pri tem tvegamo, da se bo naša družba razklala na one, ki to obvladajo, in druge, ki ne znajo pisati po zaslonu. Govorimo o novi vrsti digitalne pismenosti – to je nova verzija nepismenosti.

Mislím, da se ni bati izumrtja pisanja in pisave, pisanje ni še nikoli bilo tako vseprisotno. Razvila se je nova oblika pisanja na zaslon, zaradi česar imamo prvič v zgodovini isti nosilec besedil za branje in pisanje, od elektronske pošte do starih rokopisov. To zbližanje pisanja in branja je marsikaj spremenilo, včasih je učenje pisanja in branja potekalo ločeno in predvsem ne na istih nosilcih. Skrbi pa me, ker tokrat prvič ločujemo med nosilcem tiskanega oz. pisanega besedila in besedilom samimi. V knjigi je besedilo natisnjeno in tam bo ostalo za zmeraj, enako velja za časopise. Zato je razumevanje vsakega dela tega besedila povezano s celoto – v snovnem smislu je v rokah bralca. Seveda nikomur ni treba prebrati vseh člankov ali cele knjige, vsak pa mora vsaj prelistati in si zapomni mesto, kjer je določena stvar natisnjena. Nosilec daje besedilu identiteto. Zgodovina pisne kulture je od nekdaj temeljila na razmerju med tekstom in njegovo pojavnostjo. V digitalnem svetu pa obstaja samo še en predmet: računalnik, ki vsebuje vse tekste, od časopisa

Roger Chartier



do slovarja ali akademskih razprav. Bralec je včasih razvil svoja pričakovanja skladno s snovno pojavnostjo besedila, pri digitalnih nosilcih je to drugače. Ni več različnih diskurzov, bralec ne prepozna več na prvi pogled, s kakšnim besedilom ima opravka. Druga značilnost digitalne kulture: odlomek iz teksta ni več del neke celote, ki bi jo bralec lahko videl, dojel. Digitalna knjiga v celoti ni nekaj oprijemljivega, vidnega. Mesto odlomka v nekem delu ni več smiselno povezano s celoto, odtod ideja, da vsa besedila, četudi gre za leposlovje,

MISLIM, DA SE NI BATI IZUMRTJA PISANJA IN PISAVE, PISANJE NI ŠE NIKOLI BILO TAKO VSEPRISOTNO /.../ STROKOVNJAKOM, KI SVARIJO, DA BOSTA KNJIGA IN BRANJE IZUMRLA, PA KLIČEM, DA BODO ONI UMRILI PRED NJIMA!

postajajo kot nekakšne banke podatkov. Iz celote lahko iztrgamo del, ne da bi se obremenjevali s tem, na katerem mestu je ta odlomek igral smiselno vlogo.

Ali to pomeni konec linearnega branja?

Če si zavrtite tekst na zaslonu od prve do zadnje strani, mislim, da je manj pomembna linearnost kot občutek celote. Če vam v roke pride roman v tiskani obliki, ga lahko listate, tu in tam preskočite kakšno stran, toda v vsakem primeru dobite neko idejo o celoti. V digitalnem svetu vse to odpade. Vse do pred kratkim so bili slovarji in enciklopedije tista dela, ki so jih prodajali v največjih nakladah v elektronski obliki. To so pač knjige, ki so zbirka podatkov in jih nihče ni prebiral v celoti. Lansko leto smo bili prvič priča rekordnemu povečanju prodaje elektronskih knjig, a tudi te številke niso pretirane, celo v Združenih državah manj kot deset odstotkov.

V spletni knjigarni Amazon pa je prodaja elektronskih knjig že prehitela prodajo klasičnih ...

Ja, toda to je v spletni knjigarni, sicer pa se podjetja, ki prodajajo elektronske knjige, širijo tudi zavoljo novih tabličnih računalnikov. Vsekakor mislim, da se stvari lahko spremenijo. To ni nič katastrofalnega, strokovnjakom, ki svarijo, da bosta knjiga in branje izumrla, pa kličem, da bodo oni umrli pred njima! Smo v svetu zaslonov, po katerih pišemo, a ogromno napisanega se še vedno natisne. V kioskih so še vedno naprodaj časopisi, revije, čeprav se spopadajo s težavami. Še vedno soobstajata svet tiska in svet digitalnega, nekateri, tako kot vi, pa tudi še vedno pišejo na roko. Soobstajajo torej vse tri oblike pisne komunikacije. Bodo vse tri preživele? Ne vemo. Kaj se bo zgodilo, ne moremo sklepati iz zgodovinskih lekcij, še nikoli nismo bili v takem položaju. Iz preteklosti bi se dalo kvečjemu sklepati, da pojav nove tehnike ne izrine stare, temveč preoblikuje njeno funkcijo. Ko so iznašli sodobno obliko knjige – kodeks, pergamentni svitki niso izginili, temveč so dobili novo funkcijo, denimo religiozno. Tudi po izumu tiska rokopis ni izginil, le njegova funkcija je postala drugačna. Vsakič je torej prišlo do nekakšnega preoblikovanja. Včasih to pomeni upad pomembnosti starejših oblik, nekaj takega je sprožilo pisanje po zaslonu, ki počasi prevzema funkcijo drugih dveh oblik pisne komunikacije. ■

CHARTIER, GINZBURG IN MLADENIŠKA ZAGNANOST

Hvala ker ste se odzvali povabilu na predavanje kljub tej za intelektualce še dokaj zgodnji uri, je predstavitev gostujočega predavatelja, francoskega zgodovinarja Rogerja Chartiera, ob pol enajstih malce šaljivo začela Neda Pagon, urednica založbe Studia humanitatis, pri kateri je izšlo že kar nekaj knjig obeh uglednih gostov – opoldne je v konferenčni dvorani v podzemlju ljubljanskega Cankarjevega doma namreč nastopil še Chartierov italijanski stanovski kolega Carlo Ginzburg. Zgodovinarja, ki sta Ljubljano obiskala kot gosta Francoskega in Italijanskega kulturnega inštituta v Ljubljani, sta si v stroki izborila svetovno slavo in ugled, oba z metodami, ki niso bile prave konvencionalne. Chartiera prištevajo v krog zgodovinopiscev okoli francoske revije *Annales (d'histoire économique et sociale)*, je strokovnjak za zgodovino knjige in branja ter redni profesor na uglednem pariškem Collège de France (predstojnik stolice za pisanje in kulture v moderni Evropi). Ogromno predava tudi po tujih univerzah, v Ljubljano je priletel iz Philadelphie, nato ga je pot vodila v Prago. Pred slovenskim občinstvom je spregovoril o uganki izgubljene Shakespeareove igre o Cardeniu.

Čez dobro uro ga je za govorniškimi odrom zamenjal Carlo Ginzburg, med profesionalnimi in ljubiteljskimi zgodovinarji gotovo najbolj znan po knjigi *Sir in črvi*, nekakšnem literariziranem zapisniku z inkvizicijskega procesa proti krivoverskemu furlanskemu mlinarju z vzdevkom Menocchio. V središču je posameznik, skozi njegove oči oziroma v povezavi z njim pa avtor bralcu razkrije značilnosti tistega zgodovinskega obdobja (16. stoletja), kar je pozneje postalo znano kot mikrozgodovinski pristop. Zaradi otroštva, ki sem ga preživel kot otrok judovskih korenin v Evropi, ujeti v vojno, sem se tudi kot zgodovinar nagonsko postavil na stran žrtev in tako je moja pozornost pritegnil tudi ta mlinar, je povedal Carlo Ginzburg, ki se je poslušalstvu v Ljubljani odločil spregovoriti o besedah in o pomembnosti njihovega pomena v zgodovinopisju (naslov predavanja: *Naše in njihove besede. Razmišljanje o delu zgodovinarja danes*). Čeprav je proti koncu mladim zgodovinarjem v resnici dal nekaj nasvetov, je blagohotno sklenil z reklom, da je najbolj žalostno, če učenec ne preseže učitelja. Prihodnji rodovi bodo ravnali, kot bodo sami hoteli, je pristavil v imenitni francoščini, ki se je je držal ves čas.

Večerno skupno predavanje obeh, Chartiera in Ginzburga, je bilo (kot) srečanje dveh starih prijateljev, katerih pomenek teče gladko in v kramljajočem tonu, čeprav sta načenjala globokoumne in abstraktne teme, ki so pritegnile tudi pozornost prisotnih. *Pogovor o zgodovini, književnosti, resnici in fikciji*, kot so ga naslovili prireditelji, je imel potencial, da daleč preseže predvideno dolžino dveh ur; sogovornika sta se zagrela z vnmom, lastno samo še idealističnim študentskim diskusijam, ki pa jih ponavadi podžiga vsaj alkohol. Chartier in Ginzburg sta imela na mizi samo plastenke z vodo. Poganjalo ju je, tako kot že zadnjih nekaj desetletij, navdušenje nad zgodovino. **A. T.**

MEDITACIJE O ŽIVLJENJU IN SMRTI

Letošnji canneski filmski festival, poleg oskarjev najodmevnejši filmski dogodek, bo ostal v spominu po dobrem letniku, a brez izrazitega presežka, pa tudi po tem, da je festival prvič v svoji zgodovini kakega režiserja razglasil za persono non grata.

ŽENJA LEILER

Kakšen teden je bil to!, je na tiskovni konferenci po nedeljski podelitvi nagrad dahnila ameriška igralka Kirsten Dunst, protagonistka filma *Melanholija* danskega enfant terriblea Larsa von Triera. Zanj prav zares, saj je von Trier z nedopustnimi izjavami, češ da malo simpatizira s Hitlerjem, dejansko poskrbel, da je imel letošnji Cannes svoj škandal. Mnenja o tem, ali je vodstvo festivala pretiravalo, ko ga je razglasilo za nezaželeno osebo, z drugimi besedami, namignilo mu je, naj zapusti Cannes, so deljena. Ne le zato, ker je za svojo odločitev potrebovalo več kot en dan – vmes se je sicer precej nesamozavestni, predvsem pa nepremišljeno klepetavi režiser ob bučnem aplavzu udeležil slavnostne premiere svojega filma –, temveč tudi, kot so opozarjali nekateri komentatorji, ker je le dan pred von Trierjevimi izjavami festival gostil Mela Gibsona, ki ne skriva svojih antisemit-skih stališč, predsedovanje žiriji v sekciji *Poseben pogled* pa je namenilo Emirju Kusturici, znanemu podporniku režima Slobodana Miloševića. To pač lahko pomeni, da za festival niso bile tako zelo moteče same von Trierjeve izjave, ampak predvsem dejstvo, da si jih je privoščil prav v Cannesu. Skratka, sporočilo bi lahko brali tudi takole: fantje, govorite, kar želite, le ne počnite tega v Cannesu.

Ali je treba takrat, ko presojamo umetniška dela, ločevati ustvarjalčevo osebnost od njegovega dela samega,



Drevo življenja, Terrence Malick



Drive, Nicolas Winding Refn

je sicer eno takih večnih vprašanj, na katero je težko odgovoriti z jasnimi ali ne. Gotovo pa imajo tisti ustvarjalci, katerih dela so vplivna, znana in nagrajevana, tudi večjo odgovornost, kadar s svojimi dejanji ali izjavami posegajo v družbo. Lars von Trier gotovo ni simpatizer nacizma – izjava nekega komentatorja, da je tudi njegova *Melanholija* malce nacistična, brez dvoma več govori o tožilcu kot obsojencu –, a prav tako gotovo si svojih izjav ne bi smel privoščiti niti v šali, pa čeprav je znan po svojih provokacijah in politično scela nekorektnih izjavah. To je bilo prvi jasno prav sedaj nagrajeni igralki Kirsten Dunst, ki je že med samo tiskovno konferenco po projekciji *Melanholije* zašepetala, o Bog, tole je bilo pa grozno! Von Trierju se sicer ni bati, da njegov film ne bi imel gledalcev, čeprav je kar nekaj distributerjev sporočilo, da ga ne bodo prikazovali. Bolj ga lahko skrbi, kdaj bo lahko ponovno snemal, saj se bo njegov domnevni antisemitizem najbrž še nekaj časa vlekel za njim. S samo *Melanholijo*, ki tema-

tizira obvladovanje človekovega strahu pred smrtjo, pa to nima prav veliko skupnega.

TESNOBNO OBČUTJE ŽIVLJENJA

Danes petinpetdesetletni Lars von Trier je eden najbolj talentiranih in izvirnih filmskih ustvarjalcev svoje generacije, čigar filmi so vedno nekaj posebnega, pa naj gre za njegov prvenec *Element zločina* (1984), *Evropo* (1991), televizijsko serijo *Kraljestvo* (1994, 1997), *Lom valov* (1996), z zlato palmo nagrajeno *Plesalko v temi* (2000), izjemni *Dogville* (2003) ali za *Antikrista*, ki je pred dvema letoma v Cannesu razdelil kritike na za in proti. Enako velja za *Melanholijo*, v kateri von Trier v osebi Justin, mladi nevesti, ki kljub pregovorno »najsrečnejšemu dnevu« v življenju ne more premagati svoje globoke depresije in jo šele zavest, da se približuje totalni, neizogibni konec sveta, sprijazni in spravi z življenjem samim, ne skriva avtobiografskih potez.

Če je pri von Trierju ta temeljna eksistencialna meditacija, ki se konča s kataklizmo, upodobljena z romantično-wagnerjansko-viscontijevsko inscenacijo – na momente film deluje kot viharški, grozljivo pravljичni operni gesamtkunstwerk, pa se je z zlato palmo nagrajeni film *Drevo življenja* skoraj sedemdesetletnega ameriškega režiserja Terrencea Malicka, sopotnika »novega Hollywooda«, svoje vožnje po temeljnih

eksistencialnih vprašanjih in anksioznega občutenja življenja loti drugače. Kot von Trier je sicer tudi Malick »nepravilen« režiser, a na svoj način: če von Trier rad zabava na tiskovnih konferencah, se jih Malick ne udeležuje in je za medije tako rekoč nedostopen (prišel ni niti na podelitev zlate palme). Če snema von Trier skorajda film za filmom, je *Drevo življenja* šele peti Malickov film: na platno so ga katapultirali *Božanski dnevi* leta 1978, za katere je v Cannesu prejel nagrado za režijo, največ gledalcev pa ga pozna po vojni drami s Seanom Pennom *Tanka rdeča črta*. Kot Danec tudi on ne sklepa kompromisov in tudi on je perfekcionista, a po svojem intimnem in estetskem dojemanju filmskega medija si ne bi mogla biti različnejša. Če ima *Melanholija* zagotovljeno zvesto von Trierjevo občinstvo, pa bosta *Drevo življenja* in z njim zlata palma na zanimivi preizkušnji predvsem pred ameriški gledalci. Ambiciozen, »epski« film, ki je obenem tako družinska drama kot zgodba o nastanku vesolja in življenja in v katerem igrata zvezdnika Brad Pitt in Sean Penn, je namreč daleč od »običajne«, neproblematične narativne strukture. Prav tako ne ponuja varnih in udobnih zaključkov, ampak je v svoji intenci skrivnosten. Brad Pitt igra ljubečega, vendar trdega, mestoma celo brutalnega očeta trem sinovom na ameriškem srednjem zahodu petdesetih let, Sean Penn, eden njegovih sinov, pa se danes kot odrasel in uspešen arhitekt, v vsakdanjiku obdan z atmosfero hladnih, steklenih nebotičnikov, spominja svojega odraščanja in dogodkov – med njimi smrti enega od bratov –, ki so ga zaznamovali. Tu je še eterična, skorajda vilinska mama (Jessica Chastain), ki svoje otroke vzgaja v prepričanju, da samo ljubezen ohranja svet kot varno in zaokroženo celoto. Ker je realnost drugačna, se v njej sprožijo temeljna eksistencialna vprašanja. Na tej točki Malick vzpostavi vzporednico med življenjem kot silo narave in življenjem kot božjo milostjo, med mikrokozmosom neke anonimne družine in veličastnostjo stvarjenja. Film tako fragmentirano prepleta prizore iz povprečnega družinskega življenja in veličastne prizore porajajočega se vesolja. Konkretnega vsakdana in abstraktnega kaosa. Gre za izrazito vizualen, likoven in intimen film, ki ponuja gledalcu veliko časa, osupljive podobe nastanka vesolja (nekateri so jih zlobno primerjali z oddajami programa National Geographic) in moči narave, sugestivno glasbo in nežno atmosfero. Za nekatere presežek, za druge artificialna manira, ki v poanti pod črto slavi življenje, na kar konec koncev napotuje že sam naslov filma. Malick je sicer petnajsti ameriški režiser, ki je od leta 1955 do danes prejel zlato palmo.

A s tem se eksistencialna meditativnost in metafizičnost letošnjega Cannesa še ni končala. Če ostanemo le pri nagrajencih, je tu še film ljubljence filmskih kritikov, Turka Nurija Bilgeja Ceylana, *Bilo je nekoč v Anatoliji*. Ceylan je leta 2008 za film *Üç maymun* (Tri opice), pretanjeno atmosfersko intimko, v osrčju katere je družina, ki zaradi pristajanja na laži razpade pri živem telesu, prejel nagrado za režijo, ki pa je bila bolj popravljanje dolga, ko je le dve leti pred tem žirija ignorirala njegove res odlične *Letne čase*. *Bilo je nekoč v Anatoliji* je meditativno potovanje po življenju in času, ki

64. filmski festival Cannes

OD 11. DO 22. 5. 2011



Melanholija, Lars von Trier

neprestano odtekata. Počasi tekoč film, ki je, pogojno rečeno, mestoma duhovita kriminalka brez jasnega konca, se ne meni za naracijo, še manj za druge filmske konvencije. Pred gledalca postavi nekaj protagonistov – od policista, tožilca, zdravnika do zapornika –, ki jih spremljamo med njihovim celonočnim iskanjem trupla na pobočju, ki obkroža malo mesto. Gledalec vse do odkritja trupla ne ve, kaj iščejo, zato pričakovanja protagonistov, da bodo tisto nekaj le našli za naslednjim ovinkom, doživlja kot človekovo iskanja nečesa neotipljivega, hrepenenje po nečem, kar se ves čas izmika, življenje pa ostaja monotono, ujeto v formalizme in družbene konvencije.

STARŠI IN OTROCI

Ce je bila po eni strani izpostavljena tema letošnjega Cannesa »velika« eksistencialna zgodba, ki skuša ugledati skrivnost in enkratnost življenja iz strašljive globine veselja ali pa s praga smrti življenja samega, potem je bila druga namenjena mikrokozmosu vsakdana, odnosu med otroci in odraslimi. Najprej že v nagrajenem *Drevesu življenja*, v katerem je izpostavljeno prav razmerje med očetom in sinom, najizraziteje pa je to tema sicer kar se nagrad tiče spregledanega filma škotske režiserke Lynne Ramsay *Pogovoriti se morava o Kevinu*. Gre za zgodbo, narejeno po romanu Lionela Shriverja, predvsem pa za sugestivno zrežirano dramo, v kateri se mora Eva (igra jo Tilda Swinton), nekoč pisateljica in založnica, spopasti z življenjem, potem ko je bila njena družina brutalno uničena: njen šestnajstletni sin Kevin, težaven otrok od vsega začetka, najprej v lokalni šoli pomori nekaj otrok, potem pa še svojega očeta in sestro. V filmu, ki je grajen s pomočjo fluidnih prestavljanj iz sedanjega v pretekli čas in nazaj, s suspenzom na koncu, se Eva (in gledalec) spopada z vprašanjem, ali je Kevin »slabo seme« ali pa ga je v pošast spremenila njena poporodna depresija oziroma njeno sprva ne scela povsem predano materinstvo. *Pogovoriti se morava o Kevinu* pa ni zgodba, ki bi svoj problem postavljala v kontekst in ga z njegovo pomočjo skušala razložiti in razumeti – Eva ni nič slabša mati od večine mam, le prizna si, da ni idealna –, ampak je problem pravzaprav že kontekst sam. Kevin je najbrž »slabo seme«, slaba narava, Eve pa seveda to dejstvo ne odreši travme.

Ce ima Kevin prizadevne in skrbne starše, pa se enajstletni Ciril, protagonist filma *Fant na kolesu* Jean-Pierra in Luca Dardennea, nikakor ne more sprijazniti, da ga je njegov starševstvu nedorasli oče prepustil internatu in izklopil iz svojega življenja. Po naključju Ciril spozna Samantha, frizerko, ki se ponudi, da ga ob vikendih vzame k sebi domov. Sprva zavrača njeno naklonjenost, očetovsko figuro pa najde v lokalnem prestopniku, ki ga zapelje v svet nasilja in kriminala, celo do tragičnega dogodka, refleksija katerega Cirila požene v iniciacijo v odraslost.

Oče in sin je tudi tema za scenarij nagrajenega izraelskega filma *Opomba pod črto* Josepha Cedarja, duhovite, a tudi bridke satire o poklicnem rivalstvu med očetom in sinom, profesorjema za študij Talmuda oziroma talmudske kulture. Medtem ko se nekomunikativni in stereotipno »dolgočasni« akademski oče že desetletja ukvarja z natančnim filološkim iskanjem izvirnih antičnih zapisov Talmuda, potem pa ga po desni prehití njegov kolega, se veliko priljubljenejši, uspešnejši in komunikativnejši sin posveča talmudski kulturi v širšem pomenu besede, to pa je v očeh očeta nevredno početje. Do dramatične osti pride, ko podeljevalci najvišjega izraelskega priznanja zamenjajo njuni imeni in nagrado, ki bi jo moral sicer prejeti sin, namenijo očetu. Njun odnos je s tem dokončno obsojen na površinsko tolerantno sobivanje in zacemeten v dejstvu, da sta na koncu oba tako zmagovalca kot poraženca.

dogajanja pred gledalca, predvsem pa nikoli eksplicitno prikazujoč same spolne zlorabe. Michael je hladen, psihološko seciran film, ki pa se vzdrži kakršnegakoli komentarja, didaktike ali moralizma, kar so mu sicer očitali. A prav s tem gledalca k temi šele zares močno angažira. Morda Markusu Schleinzerju z odločitvijo, da že njegov prvenec uvrstijo v glavni tekmovalni program, niso naredili ravno usluge, a po drugi strani gre za film, ki ravno s tem, da Michaela ne prikazuje kot očitnega pedofila, k sami temi prispeva več kot ogorčene holivudske moralitete.

IN PORAŽENCI?

Ni jih veliko, nekaj pa vseeno. Že omenjeni film *Pogovoriti se morava o Kevinu* Lynne Ramsay si je gotovo bolj od danskega režiserja in njegovega ameriškega prvenca, nekakšne noirovsko urbane eksistencialne akcijske kriminalke estetiziranega nasilja *Drive*, zaslužil nagrado za režijo. Tudi igralka Tilda Swinton je bila sugestivnejša od von Trierjeve Kirsten Dunst. In če ni bilo storjeno nič v nebo vpijoče krivičnega Pedru Almodovarju za sicer kompleksen in umirjeno posnet film *Koža*, v kateri živim, je zelo težko razumeti popolno ignoranco žirije do filma finskega režiserja Akija Kaurismäkija *Le Havre*. Ta veliki evropski avtor se je po dvajsetih letih s filmom vrnil v Francijo, natančneje v obmorsko industrijsko mesto Le Havre, da bi tam posnel svoj doslej najbolj neposredno družbenoangažiran film, ki se usmeri v problem evropskih emigrantov. Marcel, čigar priimek ni naključno Marx, je nekdani pisatelj, predvsem pa bohem, ki se je na stara leta preselil v pristaniško mesto, kjer si služi denar s čiščenjem čevljev, pa čeprav vsi nosijo



Umetnik, Michel Hazanavicius

V nagrajenem filmu *Policia* (gre za namerno pravopisno napako) francoske igralka in režiserke Maïwenn Le Besco, ki spremlja posebno pariško policijsko skupino za zaščito otrok, niso v ospredju toliko otroci, kot policisti sami. Režiserka jih spremlja kot skupino, ki živi kot nekakšna razširjena družina, pa tudi kot posameznike, ki skušajo v poklicu, ki se izogiba empatije, obvladovati vsakdanji čustveni stres. Poleg tega v film posredno pripelje tudi družbeno kritiko: ne le kritike razmer, v katerih se lahko znajdejo otroci, ampak tudi političnega vplivanja, s pomočjo katerega se roki pravice izogne elita, konformizma policijskih oblasti, trenj znotraj samih policijskih enot, kjer velja enota za zaščito otrok za manj vredno ipd. Film gledalca zlahka nagovori, a mu hkrati ne ponuja patetičnih moralk ali sentimentalnih vab.

Ene bolj tabuiziranih filmskih tem – pedofilije – se je lotil avstrijski debitant Markus Schleinzer, ki je doslej skrbel predvsem za igralske zasedbe, med drugimi je izbral otroke za film Michaela Hanekeja *Beli trak*. Michael je zgodba o zadnjih mesecih življenja 35-letnega pedofila Michaela in desetletnega ugrabljenega fanta, ki ga ima Michael skritega in zaprtega v svoji kleti. Schleinzer gradi zgodbo s suspenzom, počasi postavljajoč lik Michaela in mozaik resničnega

superge. Njegovo zadovoljno življenje poteka med delom, lokalnim barom in skromno ter skrbno ženo, dokler mu ne pride na pot najstniški begunec iz Gane, ki se skriva pred policijo. Da bi mu pomagal, se mora Marcel spopasti s svetom človeške brezbriznosti. Njegovo edino orožje je optimizem, pa tudi scela neverjetna in enotna solidarnost lokalnih sosedov. Čeprav govori o aktualni in še kako realni problematiki, pa seveda Kaurismäkijev film ni tudi film realizma. Še vedno imamo pred seboj evropskega melanholičnega, pa tudi humorno-ciničnega poeta s posebno simpatijo do vsega »proletarskega«, z artifično in sceniranim svetom, ki izgleda kot tisti iz sredine prejšnjega stoletja, predvsem pa film, ki temeljno ne izhaja iz realizma življenja, ampak iz artizma filma, torej iz filma kot potencialne umetniške forme. In prav zato je nagrada za Kaurismäkija toliko bolj pogrešana: le redki režiserji namreč znajo posneti tako preproste, nepretenciozne, tatijevsko humorne filme, ki s svojo kvazidokumentarnostjo, melanholijo za odteklimi časi, s po melvillovsko stiliziranim svetom in lucidnimi anahronizmi ter na tako izviren in nevsiljiv filmski način kažejo občutje in podobo sodobnega življenja. Življenja evropskega tukaj in zdaj. ■

Nagrade

- ZLATA PALMA:** *The Tree of Life* (Drevo življenja), r. Terrence Malick (ZDA)
- VELIKA NAGRADA:** *Le gamin au vélo* (Fant na kolesu), r. Jean-Pierre in Luc Dardenne (Belgija); *Bir zamanlar Anadolu'da* (Bilo je nekoč v Anatoliji), r. Nuri Bilge Ceylan (Turčija)
- REŽIJA:** Nicolas Winding Refn – *Drive* (ZDA)
- SCENARIJ:** Joseph Cedar – *Hearat Shulayim* (Opomba pod črto), r. Joseph Cedar (Izrael)
- NAGRADA ŽIRIJE:** *Poliss* (Policia), r. Maïwenn Le Besco (Francija)
- ŽENSKA VLOGA:** Kirsten Dunst – *Melancholia* (Melanholija), r. Lars von Trier (Danska)
- MOŠKA VLOGA:** Jean Dujardin – *The Artist* (Umetnik), r. Michel Hazanavicius (Francija, ZDA)
- ZLATA KAMERA ZA NAJBOLJŠI PRVENEK:** *Las acasis*, r. Pablo Giorgelli (Argentina, Španija)

Bob Dylan, sedemdesetletnik

ZA ZMERAJ MLAD

Štiriindvajsetega maja je eden najvplivnejših umetnikov 20. stoletja, človek, o čigar življenju in delu je na voljo več knjig kot o katerikoli drugi živeči osebnosti, praznoval sedemdeseti rojstni dan. Čeprav je svoje najbolj vplivne albume objavil sredi šestdesetih, je še vedno izjemno vznemirljiv avtor in kronist naše dobe.

JURE POTOKAR

Pozno ponoči sem se vrnil iz mesta. Ko sem odprl kuhinjska vrata, sem na mizi opazil vrečko za plošče. Vedel sem, kaj je v njej, pa vendar skoraj nisem mogel verjeti. Nedolgo nazaj je izšla nova plošče Boba Dylana z naslovom *Blood on the Tracks* in ker se je oče odpravljal na sindikalni izlet v Bologno, sem ga prosil, če mi jo lahko prinese. Nisem bil čisto prepričan, da jo bo imel čas, priložnost in voljo poiskati. Oče za kaj takšnega ni imel ravno občutka, ampak takrat mi je pripravil neponovljivo presenečenje, morda najlepše v življenju. Bilo je v komaj začetem letu 1975.

Zaprli sem se v svojo sobo, položil ploščo na gramofon in prisluhnil. Popolnoma nemogoče je opisati, kaj so v meni povzročili zvoki, ki sem jih zaslišal. Zdelo se mi je, kot da bi poslušal nekaj, česar sicer ne poznam, hkrati pa je tako domače, kot bi bilo od nekdej z mano. To je občutek, ki sem ga doživel samo nekajkrat v življenju, dvakrat ali trikrat ob zelo različnih ploščah in morda nekajkrat več ob prebiranju

knjig, še zlasti poezije. Ko sem ploščo kljub izjemni dolžini kar naprej obračal, zunaj pa se je počasi začelo daniti, in se predajal zvokom pesmi *Tangled Up in Blue*, *Simple Twist of Fate*, *You're a Big Girl Now*, *Idiot Wind*, sem užival v vsaki podrobnosti, ki sem jo bil sposoben ujeti, ob vsaki besedi in frazi, ki sem jo razbral. A mi je seveda marsikaj ušlo in nisem čisto dobro razumel, toda občutij, ki jih je zbujala, grenkobe, otožnosti obžalovanja, pa nekakšne spokojnosti, ni bilo težko prepoznati. Vse skupaj je bilo izrazito osebnoizpovedno in kot tako je imelo podoben učinek kot nekatere najlepše Dylanove pesmi iz preteklosti.

Ampak od vseh pesmi je takrat name največji vtis naredila najdaljša, skoraj devetminutna saga z naslovom *Lily, Rosemary and the Jack of Hearts*, nekakšen vestern z revolveraši, pivnicami, kvartopirci, mestnimi veljaki, izobčenci in lahkoživkami, pa seveda z ljubeznijo, izdajstvom in vsesplošnim streljanjem, ki ga preživi samo Srčev fant. Cela zgodba, če jo je tako mogoče imenovati, se je dogajala bliskovito, ni se zdela najbolj povezana, a je bila hkrati tako očarljiva,

da sem zapleteno besedilo kmalu znal na pamet. Čeprav še dolgo potem nisem docela dojel, za kaj v pesmi gre, in me je nato dolga leta tako preganjalo, da sem med drugim nekoč iz Amerike naročil doktorat, ki ga je nekdo napisal o plošči *Blood on the Tracks*. V njem se je na dolgo in široko ukvarjal tudi s to zagonetno pesmijo, ne da bi mi zmogel povedati kaj novega. Bila je dragocena izkušnja, ki me je naučila, da doktora-tom ne gre zaupati, zato pa sem bil že tisto prvo noč prepričan, da poslušam Dylanovo najboljšo ploščo. Ali, kakor je zapisal Stephen Thomas Erlewine, Dylan je morda posnel bolj vplivne albume, nikoli pa nobenega boljšega.

KLASIK

Kar je ob vsem, kar je ustvaril v šestdesetih letih, slišati skoraj bogokletno. V pičlih štirih letih, od leta 1963 do 1967, je objavil sedem veličastnih albumov, ki so za vselej spremenili podobo popularne glasbe, vrstnikom pa pokazali, kako je treba ustvarjati. Hkrati je uveljavil merila, ki jih skoraj ni bilo mogoče preseči. Če jih naštejemo: *The Freewheelin' Bob Dylan*

(1963), *The Times They Are-A-Changin'* (1964), *Another Side of Bob Dylan* (1964), *Bringing It All Back Home* (1965), *Highway 61 Revisited* (1965), *Blonde on Blonde* (1966) in *John Wesley Harding* (1967). Na njih pa celo vrsto skladb, ki so postale zvočna spremljava odraščanju in zorenju ameriške *baby-boom* generacije: *Blowin' in the Wind*, *With God on Our Side*, *Hard Rain's a-Gonna Fall*, *Masters of War*, *Mr. Tambourine Man*, *Subterranean Homesick Blues*, *It's All Over Now Baby Blue*, *Like a Rolling Stone* in *All Along the Watchtower*. Spisek je seveda precej daljši.

Vse te plošče sem poznal, pravzaprav sem jih takrat že tudi imel v svoji zbirki in jih ogromno poslušal. Prvega Dylana sem kupil leta 1971, to je bila hkrati tudi moja prva velika plošča in kar takoj dvojna: *Bob Dylan Greatest Hits Volume 2*. Indijska dum-dumka, ki se je po spletu okoliščin znašla v ljubljanski trgovini Radiocenter na Čopovi, tam kjer je danes trgovina s čevlji, je pomenila pravo trofejo, toliko večjo pa prej naštetih (angleški) albumi, ki sem jih sredi sedemdesetih let uspel kupiti v Maximarketu.

Trubadur s širne ceste

Bob Dylan – sedemdesetletnik in potencialni nobelovec. Dobitnik literarne nagrade Quills za prvi del avtobiografije *Zapiski* (Chronicles, 2004, v slovenščini 2005). Čeprav v tujini že kuka v literarni kanon, ga pri nas kot pesnika še vedno postavljamo za nekatere morda celo šibkejše pesniške osebnosti, ki pa niso v roke nikoli prijele kitare. Kitara ne naredi pesnika, to drži, a pesnik s kitaro ni nič manj pesnik.

MATEJ KRAJNC

Zakaj pri Dylanu vendarle gre za poezijo? Dylanova lastna razlaga, čeprav ne neposredna, je na voljo tudi v njegovi avtobiografiji *Zapiski*. Tam opisuje, kaj vse je bral, kakšno glasbo poslušal in kako se je vse to zrcalilo v njegovem delu. Vendar pa ni ves Dylanov opus odlična ali prava poezija; pri posploševanju moramo biti torej zelo previdni. John Hinchey, dylanolog, v svoji študiji *Like A Complete Unknown – The Poetry of Bob Dylan's Songs 1961–1969* (gre za verz iz Dylanove pesmi *Like a Rolling Stone*) opozarja:

»Bob Dylan je pesnik in, kot bo sčasoma postalo splošno znano, velik pesnik. (...) Seveda priznavam, da Dylan ni samo pesnik in da pesnjenje morda niti ni najboljše, kar zmore. Je umetnik, ki snema plošče, nastopa v živo, sklada in piše pesmi. A vendar ne verjamem, kot skoraj vsi, ki priznavajo vse njegove omenjene kvalitete, da se lahko o vseh teh umetniških značilnostih govori v isti sapi. Dylan snema plošče in nastopa – oboje je včasih umetnost zase. Vendar so ti posnetki in koncerti sestavljeni iz posameznih pesmi, ki jih običajno sam napiše, in njegove izvedbe teh pesmi na odru so tudi umetniška dejanja, pa najsi bodo dobre, slabe ali apatične, kakor koli že. 'Komadi', ki jih izvaja, so umetniška dela različnih kakovosti in vsa vsebujejo besedila, ki – v primeru Dylanovih avtorskih pesmi skoraj vedno – delujejo na poslušalca kot pesniška dela. A ta pesniška dela so lahko, kot vse ostalo, kar počne, izvrstna, vzvišena ali pa grozna, sem pa sodijo tudi vsi odtenki med tema skrajnostma.«

Hinchey v svoji knjigi opozori še na en pomemben aspekt Dylanove poetičnosti, ki je čisto realno dejstvo in ga pravzaprav umesti v kontekst izročila ameriškega zgodnjega in modernejšega »songsterstva« šestdesetih let in tudi drugih avtorjev, o katerih se je govorilo kot o pesnikih.

»Dylan ni edini sodobni pisec pesmi, ki bi ga lahko imeli za pesnika – na misel mi v hipu pridejo Chuck Berry, Tom Waits in Joni Mitchell, pa še kdo bi se našel –, a tudi v tej zelo pičli družbi Dylan prednjači. Razlika je v tem, da njegova najboljša besedila niso samo zabavna, ampak za recitiranje prav vznemirljiva; ne samo, da pritegnejo našo pozornost, ampak jo razširijo in osvobodijo.«

Hinchey je v tem odlomku že nakazal glavno značilnost Dylanove poezije. Vendar je zadevo morda najboljše opredelil sam Dylan, ko je že leta 1966 v intervjuju za radio *CBC* povedal o svoji verjetno najbolj cenjeni pesmi *Like a Rolling Stone*: »Naenkrat sem se zavedel, da pišem nekakšno pesem, zgodbo, nekakšno jaro kačo izbruhkov, in iz vsega tega je nastala *Like a Rolling Stone*. (...) Česa takega dotlej še nisem napisal in naenkrat me je prešinilo, da je to prav to, kar počnem, torej nekaj, česar še nihče ni počel pred mano. (...) *Like a Rolling Stone* je definitivno to, kar počnem. Pišem pesmi. (...) Ko sem to napisal, me sploh ni več zanimalo, da bi napisal roman ali igro. (...) Hotel sem pisati take pesmi, ker je to bil razred zase, čisto nekaj novega. Mislim, nihče poprej še ni zares pisal takih pesmi. No ja, v starih časih ja, ampak tisto so bili soneti in trubadurske zadeve.«

VERZOLOGIJA

Dylan je bil torej zelo prepričan, da je odkril nekaj novega. Zanimivo je tudi, da je omenil sonetiste in trubadurje in jim svoje pesmi postavil ob bok. Kontekstualno gledano je to zelo zanimiv podatek, kar pravzaprav potrjuje tudi dejstvo, da je sebe vedno imenoval *a song and dance man*, torej nekakšen novodoben minstrel, trubadur ali zabavljač; tole zadnje naj sicer ne bi imelo prave zveze s poezijo, pa jo vendar ima, vsaj v Dylanovem primeru.

Morda je Neil Corcoran še bolje kot Hinchey zadel Dylanove značilnosti, ki bi ga utegnile posaditi na pesniški pedestal, vendar so tudi njegovi pomisleki podobni: »Dylanova besedila sama zase redko delujejo kot poezija (...), a čeprav Dylan ni pesnik v konvencionalnem pomenu besede, se odlikuje s prav takimi miselnimi odlikami kot velik pesnik v smislu čistosti izrazov, moči podob, dostojanstvenosti jezika in relevantnosti besed v različnih kontekstih.«

Še en pomemben aspekt Dylanove poetike obstaja: inovativno rimanje. Sicer svojevrstna asonančna rima 'alone/Holmes' iz pesmi *Talkin' Bear Picnic Massacre Blues* zares deluje šele, če jo na glas preberemo, vendar ni klišejska, kar bi se kaj lahko zgodilo. Eden od možnih klišejev, ki so ga v kontekstu besede »alone« precej uporabljali razni pisci, je »alone/telephone«. Dylan pa se je v svojih najbolj posrečenih pesmih tovrstnim rimanjem izogibal in zadeve raje reševal asonančno, z inovativnimi zvočnimi stiki ali s kakšno posebej nenavadno rimo, razen če je kliše ironiziral, kot denimo v



WWW.BOBDYLAN.COM

pesmi *It's Alright, Ma* (1965), kjer se med drugim poigrava s *tin-pan-alley*-jevskimi rimami 'moon/spoon' itd.

VPLIVI

Nas pa vendarle zanima tudi literarno ozadje. Iz prve roke vemo, da so na Dylana močno vplivali ameriški bitniški pesniki, predvsem Allen Ginsberg, s katerim je tudi prijateljeval, pa tudi malce starejši in oddaljenejši, denimo William Blake, Walt Whitman, Arthur Rimbaud in drugi. Od Rimbauda se je učil simbolističnih pristopov, ki jih je umetniško izjemno uspešno uporabil predvsem na plošči *Blonde On Blonde* (1966); prav šolski primer je pesem *Visions Of Johanna*. William Blake je s svojim podobjem navdihnil med drugim verjetno Dylanovo najlepšo nabožno pesem *Every Grain Of Sand* (1981), vendar je »nabožnost« treba vzeti zelo na splošno, kajti pesem ni kakšna hvalnica ali konfesionalna nabožna zadeva, kot jih je pisal v obdobju 1979–80, pač pa univerzalna duhovna pesem, ki govori o večnem bivanjskem dvomu, o »času, ko sem najbolj potreben pomoči«, o samoti, strahu in dvomu v vsakršno ljubezen, samo zato, da potem »v besu trenutka« vidi Mojstrov roko (niti ne omeni boga ali stvarnika) v »vsakem zrnu peska«.

Blake je prisoten v pesmi *A Hard Rain's A-Gonna Fall* (1963), na katero je vplivala tudi Whitmanova *Salut au monde*. Pesem uporablja whitmanovske »zarotitvene« obrazce in strukturo njegove pesmi *Salut au monde* z neverjetnim učinkom. Na koncu Dylanove pesmi srečamo nekaj, kar bi lahko enačili z whitmanovskim pojmom »demokracije«, ki je pri Whitmanu hkrati tudi simbol za ameriško državo. Pri Dylanu gre bolj za neposredno svobodo človeka, da sme opozoriti na pogubo sveta; pesem *Hard Rain* je namreč vizija Armagedona, in to prva takšna v zgodovini popularne glasbe. Tu gre tudi za bistveno razliko z Whitmanom: on salutira svetu in ga neprizadeto opazuje, časti, medtem ko je Dylanova pesem, napisana v preteklem času, simbol temačnosti sveta, simbol poti k pogubi in hkrati tudi simbol nevarnosti jedrske vojne, ki je bila v šestdesetih letih 20. stoletja, ko je pesem nastala, vsakodneven vir strahu Amerike in Evrope. *Težek dež* je tako lahko kisel, jedrski dež, ali pa zgolj ponazoritev drvenja civilizacije v propad. Tu se najbolj pokaže vpliv Blaka: diabolična slutnja propada.

Še eno stično točko najdemo z Whitmanom: Dylan zapiše verz: »Videl sem belega moža, ki je sprehajal črnega psa,« kar neposredno aludira na suženjstvo in Whitmanove čase. Vendar Whitman svet raziskuje in se ob njem sprašuje o pojavih, ki jih vidi in sliši ob poti, Dylan pa to »srečnost« sveta obrne v krutost sedanjosti generacije šestdesetih in občutja konca, ki je takrat razgrinjalo plašč bližajoče se smrti nad civilizacijo.

Ampak še preden sem imel kakšno ploščo, sem jo poslušal na Radiu Študent, ki je takrat popoldne oddajal na srednjem valu. Nikoli nisem padal na njegove najbolj znane protestne pesmi tipa *Blowin' in the Wind*, zato pa so me takoj pritegnile ljubezenske ali osebnoizpovedne pesmi, kot so *One Too Many Mornings* in *It's All Over Now Baby Blue*.

Resnično me je prevzel album *John Wesley Harding* in še zlasti analiza, ki jo je napisal Anthony Scaduto (v knjigi *Bob Dylan*, 1971, slovenski prevod 1978) in jo je bilo, kolikor se spominjam, v nadaljevanjih mogoče poslušati na RŠ. Njena biblijska metaforika in zastrta sporočila so mi o vrednosti in enkratnosti poezije povedala dosti več od vseh pesmi, ki sem se jih moral učiti v šoli.

INTERPRET

Pravzaprav me je Dylan očaral s svojo poezijo, glasbo in celo z glasom, za katerega nekateri nikoli niso našli lepe besede. Kljub temu danes menim, da je eden največjih glasbenih interpretov našega časa, saj zna z glasom, izgovorjavo in interpretacijo ustvariti vzdušje, ki imenitno poudari pomen besed in jim pogosto daje zelo samosvoj pomen, kot se je mogoče prepričati na vseh njegovih zadnjih ploščah, morda še najbolj na izjemni *Tell Tale Signs: Rare and Unreleased 1989–2006*, na devetem nadaljevanju *Bootleg Series*. Bob Dylan je odgovoren za to, da sem začel brati in pozneje pisati poezijo, da sem začel prevajati (bilo je nujno, če sem hotel razumeti, kaj poje; najprej sem njegova besedila prepisoval s plošč, pozneje sem si na zelo zapleten način naročil in po treh ali štirih mesecih čakanja tudi dobil knjigo *Writings and Drawings* (1973, Knopf), v kateri sem se lahko prvikrat prepričal, da ima Dylan tudi kar precej risarskega talenta, ki ga je v naslednjih desetletjih še razvil in dodelal). Odgovoren je tudi za to, da sem še danes pozoren na besedilo vsake pesmi, ki ji prisluhnem, in da jo cenim po tem, kaj in na kakšen način mi ima povedati.

Čisto posebno, zelo pustolovsko zgodbo bi lahko napisal o tem, kako smo poleti leta 1978 v kombiju Radia Študent potovali v Nürnberg,

kjer je Dylan nastopil na znamenitem Zeppe-linfeldu, na prizorišču, kjer so nekoč organizirali velike nacistične shode. Prvič po desetletju se je vrnil v Evropo in odziv je bil temu primeren: zbralo se je vsaj osemdeset tisoč ljudi in koncert, na katerem so za ogrevanje nastopale takšne legende, kot sta Muddy Waters in Eric Clapton (čeprav ju, tako kot večina zbranih, sploh nisem jemal resno), je še danes eden najbolj veličastnih, kar sem jih kdaj doživel, še zlasti zaradi izjemno pozitivnega vzdušja, v katerem se je med vsesplošnim objemanjem zbranega občinstva končal. Kdo bi si takrat lahko mislil, da ga bom pozneje trikrat poslušal tudi na koncertih v Ljubljani, od katerih sta bila vsaj dva odlična, daleč boljša od vseh drugih, ki sem jih razen prvega doživel.

EDEN NAJVPVLIVNEJŠIH UMETNIKOV 20. STOLETJA

Bil je edini glasbenik, čigar plošče sem nestrpno pričakoval in redno kupoval. Zameril se mi je samo na začetku osemdesetih. Delno zaradi panka, ki je bil takrat dosti bolj izzivalen in včasih tudi zanimiv, in delno zaradi verskega fanatizma, ki sem ga slutil v ploščah *Saved* (1980), *Shot of Love* (1981) in *Infidels* (1983). Ampak za zadnjo omenjeno sem dobrih dvajset let pozneje ugotovil, da je v resnici nadpovprečna. Pravzaprav lahko iskreno odsvetujem eno samo Dylanovo ploščo, *Dylan & Dead* (1989), pa čeprav jo je posnel z legendarno skupino Grateful Dead, ki je njegove pesmi pogosto in odlično izvajala.

Štiriindvajsetega maja je eden najvplivnejših umetnikov 20. stoletja, človek, o čigar življenju in delu je na voljo več knjig kot o katerikoli drugi živeči osebnosti, praznoval sedemdeseti rojstni dan. Danes ga ljudje na splošno ne poznajo več po najbolj udarnih protestnih pesmih šestdesetih let prejšnjega stoletja, niti po številnih prelepih ljubezenskih pesmih, ampak po dveh minornih komadih, ki sta doživela celo vrsto predelav. Morda se zdi večini samoumevno, da se starajo tudi naši idoli, zlasti takšni, ki bi morali ostati *Za zmeraj mladi*, zdaj pa *Trkajo na nebeška vrata*. ■

Kot bi rekel James Allen: *dream of Death*. Podobno občutje najdemo še v več Dylanovih pesmih, denimo v pesmi *Señor* (1978) ali *Lovesick* (1997). Navezava pa obstaja tudi na že omenjeno *Pesem o širni cesti*. Dylan je leta 1997 na albumu *Time Out Of Mind* objavil tudi blues *Dirt Road Blues*, ki črpa iz isto- in podobnoimenskih bluesov dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja (Charlie Patton itd.), pa iz *Goin' Down That Road* in iz Whitmanove širne ceste. Whitman pravi: »Dolga rjava pot me vodi, kamor mi srce poželi,« Dylan pa: »Goin' down that dirt road, 'til someone lets me ride ...«

Seveda so Blake, Whitman in Rimbaud samo nekateri od pesniških vzornikov. Dylan je bral tudi Byrona, Wordswortha in mnoge sodobnike. Vendar bo za podrobnejša vzporejanja bržčas prostor kje drugje. V Dylanovih pesmih v prostem verzu, ki jih je objavljaj na ovitkih plošč (svojih in tujih) in precej tudi v knjigi *Tarantula* (1971), se srečajo vsi do zdaj omenjeni in tudi še drugi vplivi, seveda povezani v duhovit in zanimiv, izviren avtorski sveženj.

POSTMODERNISTIČNE TEHNIKE

Najpomembnejša in za literarno-glasbeno zgodovino najbolj posrečena značilnost Dylanovega pesniškega značaja pa je *intertekstualnost*. Na svojstveno postmodernistični način je že v šestdesetih letih in potem spet od leta 2001 naprej (in takrat je intertekstualnost vzel za osrednje izhodišče svojih pesmi) v svojih besedilih spajal najrazličnejše literarno-glasbeno-zgodovinske reference in iz njih ustvarjal avtonomno avtorsko podobo. Nekateri so ga zato označili za plagiatorja in epigona, a take oznake seveda ne zdržijo; tovrstni postopki niso novi, nov in izviren pa je Dylanov način povezovanja v samosvojo celoto. V njegovih pesmih, ki večkrat tudi nosijo naslove po kakšnih starih bluesih ali filmih, najdemo cel kup oseb in navez iz literarnih del, popularne glasbe, klasične glasbe, pesmi in filmov v novih, svežih kontekstih.

Najznačilnejši zgodnji primer je verjetno pesem *Desolation Row* (1965), pozneje pa jih najdemo na tone; Dylan jemlje tudi cele stavke in jih citira v novih kontekstih, denimo v pesmi *Tight Connection To My Heart* (1985), ki je odličen primer nove kontekstualne postavitve citatov iz starih filmov. S ploščo *Love And Theft* (2001) pa se je Dylan dokončno odločil za prevladujočo intertekstualno kontekstualizacijo. Na naslednjih treh ploščah najdemo cel kup naslovov (ali privzetih odlomkov) iz pesmi Muddyja Watersa, Dolly Parton, Charlieja Pattona, Memphis Minnie idr., v njih pa na kupe referenc in citatov, ki so večkrat porabljeni tudi samoironično, cinično ali pa preprosto komično; taka je denimo omemba Alicie Keys na plošči *Modern Times* (2006); pomenljiv je že sam naslov plošče, pesem *Thunder On A Mountain* je vzeta

iz izročila bluesa, glasbena podlaga pa precej dolguje pesmim Chucka Berryja in Carla Perkinsa.

Poetičnost pesmi Boba Dylana se kaže na najrazličnejših ravneh. Ob njegovi sedemdesetletnici pa le spomnimo na eno bolj pretresljivih pesmi o staranju, ki si jo je napisal leta 1997; pesem *Not Dark Yet* objavljamo tudi v prevodu. Dylan naj bi trenutno pripravljaj nadaljevanje svoje prozne avtobiografije in še o marsičem se šušlja po literarnih hodnikih. Nobelova nagrada bržčas ne bi kaj prida prispevala k splošnemu pomenu njegovega opusa, bi ga pa, vsaj pri nas, dokončno legitimirala v obeh stroke, čeprav tega pravzaprav ne potrebuje več. ■

NI ŠE MRAK

Sence se ulegajo in tukaj sem že ves dan. Prevroče je, da bi spal, čas pa beži stran. Duša je jeklo postala, se zdi. Brazgotine še imam, ki jih sonce zacelilo ni. Prostora ni nikjer, še v kjerkoli ne – ni še mrak, a pripravlja se.

Moja človečnost k vragu je šla, za vsako lepoto se skriva nekaj gorja. Pismo dobil sem, napisala ga je skrbno, napisala je, kar ji po glavi je šlo. A saj ne vem, naj mi bo mar ali ne – ni še mrak, a pripravlja se.

V Londonu bil sem in v Parizu sem bil, reki sledil sem in se v morje spustil. Pristal sem na dnu sveta samih laži. Zdaj ničesar ne iščem, ko koga pogledam v oči. Vse, kar prenašam, me včasih podre. Ni še mrak, a pripravlja se.

Tu, kjer sem rodil se, bom umrl, čeprav si tegá ne želim. Zdi se, da se gibam, a pri miru stojim. Čisto izpraznjen in otopel sem postal. Ne spominjam se, pred čem sem sèm sem pribežal. Ne slišim več niti žebranja molitvice – ni še mrak, a pripravlja se.

Prevedel Matej Krajnc

V MODI TO POMLAD: NEUVVRŠČENOST

Četrta izdaja Festivala subverzivnega filma je bila v drugi polovici obogatena z mednarodno konferenco pod naslovom *Novi boji za emancipacijo*. Ob odprtju in v počastitev 50-letnice beograjske ustanovne konference gibanja neuvvrščenih so v nedeljo, 15. maja, v Zagrebu priredili okroglo mizo o neuvvrščenosti in njenih odmevih v Evropi, Sredozemlju in na Bližnjem vzhodu.

AGATA TOMAŽIČ

Kraj dogajanja je bil kino s pre-roškim (kot se bo pokazalo v toku nadaljnje razprave sodelujočih na okrogli mizi) imenom Evropa, na prevratni Varšavski ulici. V množici ljudi, katerih oblačila in kretnje so z nečim neprijemljivim sporočale, da so njihovi nosilci prezirljivi ali vsaj skrajno kritični do sistema, v katerem hočeš nočeš živijo, je izstopal tako, kot bi Gunter Sachs med prikoličarji v kakšnem istrskem kampu. Negovana roka, odeta v rokav srajce z manšetnimi gumbi, je umetelno zasukala skodelico kave in še zadnjič nagnila vsebino. Potem je počasi in dostojanstveno vstal in se, v temnomodrem suknjiču z zlatimi gumbi, ujemajočo se kravato in predvsem robčkom, ki je uglajeno molel iz zgornjega žepa, odpravil v dvorano. Bolj kot eno gonilnih koles v jugoslovanski politični mašineriji – navsezadnje se sme predstavljati kot »poslednji zunanji minister SFRJ« – je vzbujal vtis, da je član kakšne evropske vladarske družine na kratkem obisku v Zagrebu.

TOVARIŠ V SUKNJIČU Z ZLATIMI GUMBI

Budimir Lončar (1924), posebni zunanje-politični svetovalec dveh hrvaških predsednikov, Stjepana Mešića in Iva Josipovića, predsednik diplomatskega sveta zagrebške Visoke šole za mednarodne odnose in diplomacijo, na kratko pa kar »gospod Neuvvrščeni«, kot so ga poimenovali sestavljenci gradiva, izdanega ob mednarodni konferenci, je velik gospod. Pa kaj, tudi tovariš Tito je bil velik gospod. Le največje sitnobe bi se obregnile ob dejstvo, da je temnomodri suknjič z zlatimi gumbi, ki vendarle simbolizirajo določeni življenjski slog, morda manj primerna oprava za udeležbo na okrogli mizi z zelo subverzivno noto, kakršna se danes pripisuje razpravi o neuvvrščenih.

Budimiru Lončarju bi bilo še toliko manj umestno očitati, da se je oblekel kot imperialist, proti kakršnim so neuvvrščeni že od ustanovitve bruhalo ogenj in žveplo, ker si je kot legenda jugoslovanske diplomacije spletel kar impresivno mrežo poznanstev s svetovnimi državniki (za mnoge je bržčas moral ažurirati podatke, ker njihove telefonske številke v predsedniških kabinetih niso več veljale in se jih je dalo dobiti v kakšnem zatočišču zunaj meja domovine ali, bog ne daj, celo v ječi) in ostalimi vplivneži. Prav njemu je uspelo prepričati Amra Muso, takrat generalnega sekretarja Arabske lige (AL), da se bo prišel v Zagreb pogovarjat o neuvvrščenih. Toda žal je Mubarak obračal, ljudstvo pa obrnilo in Amr Musa je na dan okrogle mize predajal posle novo izvoljenemu sekretarju AL, sam pa se najbrž posvečal predvolilni kampanji za predsednika Egipta. Prav tako povabljeni Stjepan Mešić pa se ni pravočasno vrnil s potovanja ...

ZADNJA KONFERENCA V ŠARM EL ŠEJKU

Nič ne de, je uvodno predstavitev spodbudno zaključil vodja programa konference o novih bojih za emancipacijo Srećko Horvat, vseeno boste prisluhnili zanimivim gostom:



Tito na peti konferenci neuvvrščenih v Colombu na Šrilanki leta 1976.

egiptovski ekonomist Samir Amin, »ikona antiglobalističnega gibanja«, zgodovinar in profesor na zagrebški filozofski fakulteti Tvrtko Jakovina, avtor »monumentalne knjige o neuvvrščenih« (»Ne vem, kdaj mu je uspelo popisati tistih petsto strani.« je poskušal duhoviti Horvat, pa je iz občinstva priletel resnoben popravek: »Osemsto!«), Ivan Iveković, zadnji jugoslovanski veleposlanik v Egiptu, in Dejan Jović, politični svetovalec predsednika Josipovića in predavatelj na zagrebški fakulteti za politične vede ter še nekaj drugih fakultetah po Evropi, ki je leta 2003 izdal knjigo o vzrokih razpada SFRJ z naslovom *Jugoslavija: država koja je odumrla* (*Jugoslavija: država, ki je odmrila*). In seveda »neizogibni Budimir Lončar«, ki je bil na vseh konferencah neuvvrščenih, od ustanovne v Beogradu leta 1961 do zadnje, ki je potekala v kraju nesrečnega imena Šarm el Šejku, je še povedal Horvat in besedo predal Ivekoviću, ki je nastopil v vlogi povezovalca. Danes je profesor na ameriški univerzi, ki »v Kairu živi začasno – že dvajset let«.

ALTERNATIVA BIPOLARNEMU SVETU

Diskusijo je s kratkim ekspozajem, lahko bi zapisali zaziranjem v zmagovalno preteklost gibanja, uvedel Lončar. Poudaril je, da je gibanje prestalo preskus časa in še vedno obstaja. Na začetku je bilo članic 25, danes, 15 konferenc pozneje, jih je okrog 120, da ne omenjamo držav opazovalk. Neuvvrščeni so nastali v času hladne vojne, iz potrebe po alternativni bipolarni blokovski delitvi sveta in s poslanstvom boja za mir, enakopravnost in samostojnost narodov, ki so ječali v kolonialnih jarmih. Hladne vojne ni več, bitka za mir, enakopravnost in samostojnost pa še vedno ni do konca izbojevana, je dejal Lončar.

Pred pol ure sem se vrnil iz mesta, kjer je potekala ustanovna konferenca neuvvrščenih in ob nedavni noči muzejev so jo tudi uprizorili, je začel Tvrtko Jakovina. Res da so si gledališki igralci vzeli nekaj svobode in sta se z muzejskimi avtomobili na vrhunsko srečanje pripeljala tudi Gadafi in Arafat, ki ju pred petdesetimi leti v Beogradu ni bilo, pa vendar spodrslijaj ni usoden. Ljudje često mešajo zgodovinska dejstva, letnica ustanovitve neuvvrščenih je 1961, zamisel za gibanje pa

je začela zoreti prej: o njej razmišljal maršal Tito med plovbo okoli Afrike z Galebom v začetku leta 1961, o njej je razpravljajal na znamenitem srečanju z Nehrujem in Naserjem. »Neuvvrščeni niso bili zanižanje Evrope, njihov cilj je bil dati SFRJ nekaj več teže v t. i. tretjem svetu, kjer so se tedaj dogajale pomembne bitke,« je razložil Jakovina in dodal, da bi dediščino neuvvrščenih lahko bolje unovčili, saj je dragocena, ker so danes prav neuvvrščene države med najhitreje napredujočimi v G20.

SOŽITJE RAZLIČNIH KULTUR IN CIVILIZACIJ

Največji pomen neuvvrščenih je po Dejanu Joviću v tem, da so zmogli oblikovati alternativo in so izzvali velesile, ki si vedno prizadevajo ohraniti status quo – finančni, politični ali ideološki. Podobna je zgodba z Evropsko unijo, ki prav tako zagovarja status quo, a ji je v zadnjih desetletjih uspelo zagotoviti stabilnost, solidarnost in svobodo. EU je izzvala prevlado Rusije in Združenih držav, ki so po koncu druge svetovne vojne imele nadzor nad staro celino. »Svet brez alternativ je nemogoč. Razmišljajmo zato o drugačnem svetu, ne pa, kako bi ohranili takšnega, kakršnega poznamo,« je zaključil Jović.

Lončar, ki se je, odkar je besedo predal soudeležencem, namestil na stolu z napol nagnjeno glavo, v položaju, ki je nekoliko spominjal na sfingo – kot vemo, poosebljenost modrosti, je ob omembi EU posegel v razpravo. Eden največjih prispevkov gibanja neuvvrščenih je bilo sožitje različnih kultur in civilizacij, kar ovrača tezo o t. i. trku civilizacij, je poudaril. Zasluge neuvvrščenih so neizpodbitne tudi pri gradnji nacionalne infrastrukture, zato pa je spodletelo, ker emancipacija ni bila dovolj celovita: osamosvojile so se le države, družba in posamezniki pa žal ne, zato je večina teh držav postala avtokratska. Še eno veliko priložnost je gibanje neuvvrščenih zamudilo po padcu komunizma, ko se je naredil prostor za novo svetovno ureditev. Danes se lahko emancipacija zgodi samo z integracijo, na primer v EU, se je glasil Lončarjev *plaidoyer* v prid Unije, ki se mnogim Hrvatom ne zdi več tako mi-kavna. V dvorani je malce završalo, a zadnji sekretar predsedstva SFRJ za zunanje zadeve

je nadaljeval: »Cilji gibanja neuvvrščenih so še vedno aktualni, gibanje in njegov način dela pa morata doživeti transformacijo.«

ARABSKE VSTAJE SO DRUGA FAZA NEUVVRŠČENOSTI!

Transformacija je uspela na primer Natu, ki je prav tako otrok hladne vojne, je spomnil Iveković, pa je preživel in danes njegova letala bombardirajo Libijo. Nekaj podobnega velja za varnostni svet OZN ...

Neuvvrščeni so bili v svojem času vplivna in učinkovita alternativa, ki se je lahko merila z imperialističnimi silami, kot so bile ZDA, Japonska ... je začel Samir Amin. Sin francoske matere in arabskega očeta, letnik 1931, v študentskih letih v Parizu komunist in maoist, ki se je od te ideologije pozneje odvrnil, zato pa ves čas ostal predani borec proti imperialističnemu zlu in za tretji svet, je s svojimi tezami učinkoval še najbolj sveže in – subverzivno. Neuvvrščeni, ki jim pozneje žal ni uspelo uresničiti ciljev – svetovni Jug se je moral prilagajati Severu –, so vendarle ustvarili okolje za »socialni napredek«. To ne pomeni nujno, da se je razvil socializem, je dejal. »A ne ozirajmo se v preteklost, osredotočimo se raje na prihodnost,« je nadaljeval in razodel prvo izmed drznih tez: da druga faza gibanja pravkar poteka, in to z vstajami v arabskih državah. Neuvvrščenost danes pomeni povezovanje kot odgovor kapitalistični in imperialistični globalizaciji, začelo se je že pred kakšnimi petnajstimi leti v Nepal in državah Latinske Amerike. Neuvvrščeni si zdaj želijo postati enakopravni protagonisti na svetovnem političnem prizorišču, odpira pa se še ena nova razsežnost: socialna (ne) pravičnost, proti kateri so se dvignili v arabskih državah. Demokratizacija je neločljivo povezana s socialnim napredkom, je razlagal Amin. »Zato se ne bi smeli vpraševati, kaj je alternativa svetu, ki ga poznamo, ta alternativa se dogaja tukaj in zdaj, pred našimi očmi!« Ne le v arabskih državah, kriza je več kot le oplazila tudi Evropo, evro se sesuva, nezadovoljstvo med ljudmi narašča ... »Prebivalci vzhodnoevropskih držav bodo sčasoma spoznali, da so v svojem odnosu do Zahodne Evrope obravnavani podobno, kot ZDA obravnavajo Mehiko!« Tu je njegove besede prekinilo ploskanje.

TITOVA JUGOSLAVIJA, NAJBOLJŠE OBDOBJE

Razprava se je v nadaljevanju vrtela bolj ali manj okoli Evrope, EU kot nove ječe narodov ali objubljene dežele, katere del bi Hrvaška rada postala. Publika je zdaj ploskala, zdaj vzklikala »Buuuuu«. Prisotne je nato razburkala še ena izjava, z glasnim aplavzom so nagradili Amina za tale stavek: »Titova Jugoslavija je bila najboljšo obdobje v zgodovini jugoslovanskih narodov.«

Vse skupaj je precej spominjalo na žižkovske konference o komunizmu, ki da lahko postane odgovor na svet, izmučen od kapitalizma in kapitalističnega izkoriščanja. Nato pa se, izvzemši rahlo utopično zamisel o univerzalnem dohodku, zaplete pri konkretni izvedbi. Tako je v Kinu Evropa obveljala, da je neuvvrščenost (bila) hvalevredno gibanje, odgovorov na vprašanje, kaj z njim početi danes in v prihodnosti, pa akademsko razpravljanje ni niti nakazalo. Tako da je bilo dejanje povezovalca Ivekovića, ki je malo pred dvaindvajseto uro, se pravi po poldrugi uri, okroglo mizo razglasil za končano, dejanje zdravega razuma. In spet nagrajeno z aplavzom. ■

Subversive Film Festival

7.–21. 5. 2011
Zagreb



Sorodnosti med vidnejšimi ustvarjalci približno podobne starosti so nesporne za generacije, ki so bile rojene v petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih.

Kako pa je z generacijo, rojeno v osemdesetih? V zadnjih letih se je že kar trdno usidrala v slovenski kulturi: njeni predstavniki izdajajo pesniške zbirke, romane, razstavljajo, odkrivajo nove zvočne svetove, nastopajo v institucionalnih in avtorskih odrskih projektih, dva pripadnika te generacije sta tudi že posnela celovečerna filma (eden, *Izlet* Nejca Gazvode, je bil pravkar predpremierno prikazan v Cannesu, pri nas bo na sporedu jeseni).

Seveda je omejitev z okroglimi letnicami krivična, zato smo pri zgornji zraven spustili tudi koga, ki je rojen v poznih sedemdesetih, iz objektivnih razlogov pa se v tekstih pojavlja precej manj umetnikov iz druge polovice osemdesetih, ki v večini primerov šele

zaključujejo študij. Prav tako je v tej zgodnji fazi opusov težko soditi o dolgoročni teži posameznih del in njihovih avtorjev, pa tudi – to ni nezanemarljivo – sorazmerno številnih avtoric! Čisto mogoče in celo zelo verjetno je, da bo že čez nekaj let ozvezdje osemdesetih videti drugačno, prav tako bi ga drugi avtorji utegnili drugače zasnovati.

Ker smo želeli ohraniti generacijski pečat, smo k predstavitvi umetnikov mlajše generacije povabili tudi mlade kritičarke in enega kritika: o poeziji in prozi piše **Tanja Petrič**, o dramatici in scenskih umetnostih **Katja Čičigoj**, o likovni umetnosti **Asta Vrečko**, o fotografiji **Tanja Verlak**, o filmu **Špela Barlič** in o glasbi **Andraž Jež**. Z avtorskimi portreti je nekatere vidnejše ustvarjalce predstavila prav tako mlada fotografinja **Ajda Schmidt**.

Vsem tako ali drugače spregledanim se opravičujemo in upamo, da bomo o njihovih prihodnjih vznemirljivih delih in uspehih lahko še izčrpno poročali.

LITERATURA: OD »JEBIVETRSTVA« DO DRUŽBENE KRITIKE

V slovenski literaturi se je generacija, rojena v osemdesetih, že zelo uveljavila: objavila je vrsto proznih in pesniških knjig, mednjo nenazadnje sodi tudi Goran Vojnovič, avtor največje prodajne knjižne uspešnice desetletja in ljubljene komisij za podeljevanje nagrad.

TANJA PETRIČ

O novi avtorski generaciji, rojeni v desetletju po Titovi smrti, pričajo tako leposlovna dela, ki nastajajo in jih je vedno več, kot tudi debate na literarno-kritičnem polju, ki ugotavljajo skupne idejno-motivne značilnosti najmlajše literarne produkcije, etične postulate in vrednostne sisteme njenih pripadnikov, razlike in podobnosti s starejšimi generacijami, presojo ravnanje mlajših piscev s prejeto dediščino in nenazadnje špekulirajo tudi o novi celostni generacijski in literarni viziji.

OD MICHAELA JACKSONA DO PARIS HILTON

Prvi vzgib za razmišljanje o »generaciji osemdeset« je spodbudil leta 1985 rojeni **Nejc Gazvoda**, ki je za kratkoprozni prvenec *Vevecricam nič ne uide* (2004) prejel tako nagrado zlata ptica (2005) kot tudi Dnevnikovo fabulo (2006). V obrazložitvi komisije za zlato ptico lahko beremo, da je Nejc Gazvoda »s tipalkami generacije osemdesetih let povedal zgodbo o odrasčanju, hkrati pa je v *Vevecrice* ujel tudi atmosfero časa in sveta, v katerem živimo«. Polemika okrog »generacije osemdesetih let« se je še bolj razmahnila v kritičnih odzivih na njegov roman *Camera obscura* (2006), za katerega je bil uvrščen v ožji izbor za nagrado kresnik.

TAKO V NOVI PROZI KAKOR TUDI V NOVI POEZIJI SE PORAJA IZJEMNO DOBER SMISEL ZA (ČRNI) HUMOR, (SAMO)IRONIJO IN CINIZEM – V TAKI MERI IN OBLIKI, KOT SMO GA V SLOVENSKI LITERARNI PRODUKCIJI MARSIKDAJ POGREŠALI.

Če ob nagradah in nominacijah pomislimo še na dogajanje v širšem literarnem polju, je temu sledilo nekaj spretnih marketinških potez ljubljanske Študentske založbe: leta 2007 je ustanovila literarni spletni portal *Airbeletrina*, ki ga je uredniško prevzela skupina študentov komparativistike, spet »potitovcev«, ki je generacijsko debato s publicističnim delom in organizacijo literarnega večera mladih avtorjev prenesla v širšo javnost. Na marketinško promoviran »generacijski« dogodek so bili povabljeni trije medijsko najbolj odmevni akterji, pesnik **Gašper Bivšek** (1984), že omenjeni Gazvoda in **Goran Vojnovič** (1980), takrat še pred izidom uspešnice *Čefurji, raus!* in znan predvsem kot redni kolumnist portala. Vojnovič je po skupnem večeru objavil odmevno kolumno o konformistični in ignorantski »prvi balkanski jebivetrski generaciji (...), ki jo je zaznamovalo vse, kar se uvršča med Michaela Jacksona in Paris Hilton«. Slikovita oznaka naj bi zadela temeljno občutenje in življenjsko izkušnjo omenjene generacije.

Po štirih letih je več kot očitno, da je bila ta trojica precej prisiljeno obravnavana kot »generacija«, saj jo je družila zgolj osmica v letnici rojstva. Medijsko prenaplajeno pesnik Gašper Bivšek, ki naj bi začrtal novo pot v pesniškem



Pisateljica Nataša Kramberger (1983)

ustvarjanju na podlagi prenovljenega dialoga s (kruto) naravo in odmika od takrat kritiško odmevne »urbane poezije« ter poti, ki so jo ubirali prvenci zbirke *Prišleki* LUD Literatura, je ostal muha enodnevnica. Tolikokrat hvaljena in poudarjena »zajčevska« tradicija njegove poezije je mladega pesnika naposled izdala s tem, ko ga je oropala avtentičnosti pesniške držbe. Pesnik sicer ni prenehal pisati, vendar se je umaknil iz središča v individualne prostore domačega koroškega okolja, kot izjavi v enem od intervjujev. Med Gazvodo in Vojnovičem pa se iskanje vzporednic prav tako sfiži in se ponavlja klavno konča v biografski ugotovitvi, da oba izhajata iz filmskega sveta.

»POSTTRANZICIJSKI JUNAK« IN INFORMACIJSKA DRUŽBA

Podobno heterogenost glasov najmlajše generacije, tako v prozi kot v poeziji, zaznamo v leposlovni produkciji, ki je sledila omenjenim avtorjem. »Posttranzicijski junak«, kot ga najdemo predvsem v kritičnem diskurzu, naj bi bil novodobni megaloman, ki zapuša intimne prostore vsakdanjih zgodb slovenske tranzicijske proze in se znajde v razosebljenih pokrajinah informacijske družbe. Oznako bi lahko solidno zagovarjali pri kakšnem od Gazvodovih »apokaliptičnih jezdecev«, brez slabe vesti bi jo lahko prilepili revolucionarni *trasherki* Grace iz *Odlagališča*, romana **Vesne Lemaic** (1981), ali nekaterim akterjem njenih *Popularnih zgodb*, morda bi z njo še relativno uspešno označili kakega od junakov *Interference*, kratkoproznega prvenca **Tine Bilban** (1983). Že ob Vojnovičevem sedemnajstletniku Marku Đorđiću iz Fužin in njegovih povsem vsakdanjih fužinskih peripetijah ali raznovrstnih svetovljansko-mitoloških literarnih likih, ki se vrtinčijo v razsredičenem toku, mistificiranem dogajanju in jezikovni akrobatiki *Nebes v robidah* **Nataše Kramberger** (1983), pa bi s trofejno etiketo pogoreli. Poskus bi spodeltel najbrž tudi ob tovrstnem predalčkanju kontemplativno-pasivnega »modernističnega« protagonista **Aljoše Harlamova** (1983) iz *Bildungsromana* ali prvoosebne pripovedovalke izpovedno-refleksivnega romana *Zataknjena v pomladi* **Tine Vrščaj** (1987). Zato »post-

tranzicijska proza« še vedno ostaja le ohlapna, predvsem zunajliterarna, družbenopolitična opredelitev za prozo najmlajše generacije, ki združuje najrazličnejše identitete junakov. To so hčere in sinovi »tranzicijskih fotrov«, kot jih je **Gregor Lozar** (1980) duhovito opisal v svojem solidnem kratkoproznem, a manj medijsko odmevnem prvencu *Spačene*.

Gre za junake, ki so tranzicijo sprejemali s Čokolinom, Karate Kidom in prvimi računalniškimi igrkami, danes pa se (po pravici) hudujejo ali ironično rogajo svetu, ki so jim ga ti fotri (in matere) »zajebali«. Če posežem še po duhovnozgodovinski oziroma metafizični redukciji v Lozarjevem duhu, so dedi še verovali v boga in njegovo previdnost, očetje so v komunističnih obratih prisegali na človeka in stroje, danes pa svet uravnava informacija. Ni čudno torej, da se s pomočjo Vesne Lemaic znajdemo prav na prepolnem odlagališču radioaktivnih elektronskih odpadkov, najnižji postaji informacijske, korporacijske in nenazadnje še vedno falocentrične družbe.

Heterogenost junakov in njihovih usod pa za sabo povleče prepletanje žanrov in sobivanje najrazličnejših literarnih slogov, od realistične do fantastične zgodbe in osebno-izpovedne refleksije. Spreigravanjem tipičnih prvin žanrske literature, kot so znanstvena fantastika, kriminalka ali *fantasy* (Gazvoda, Lemaic, tudi Lozar), se brišejo meje med visoko in trivialno literaturo, tovrstno preigravanje (tukaj brez vrednostne opredelitve) pa narekuje nove literarne konglomerate. Vendar ti ne delujejo na način samonanašalnih postmodernističnih jezikovnih iger in formalnih postopkov, kot sta kolažiranje in montažna tehnika, ki ukinjajo subjekt in relativizirajo resničnost, ampak se ponavlja v eni od navedenih »preoblek« odzivajo na dano družbeno stanje in nemalokrat vsebujejo socialno-kritično komponento v obliki antiutopije. Junaki »osemdeset-letnikov« so malce naivne, a vendar zaokrožene identitete, ki pripovedujejo ali živijo v svojem bistvu realistične, vsakdanje zgodbe. Te pa so v najboljšem primeru v aktivnem in kritičnem dialogu s sočasno multimedijsko produkcijo in javnim prostorom (kot so resničnostni šovi, filmi, popularna kultura in podobno). Po drugi strani pa najmlajši prozni avtorji niso v konfliktu in niti ne v pretirani (literarni) navezi s starejšimi generacijami in strujami.

V tem smislu so manj kritični do svojih literarnih očetov in dedov, kot je bila generacija sedemdesetih. Žal so velikokrat manj kritični tudi do sebe, ali še huje, izdajajo pod mentorstvom malomarnih, nekritičnih urednikov in pod tržnimi pritiski, zato vlada na

tehtnici med kvaliteto in kvantiteto precejšnje nesorazmerje. V škodo kvalitete, kajpada.

OD »ŠUMA MED DVEMA BESEDAMA« DO »(IMPOTENTNIH) REVOLUCIJ«

Nehomogeno je tudi novo pesniško polje, ki ponuja pisano paleto glasov – od lirskih impresij do družbene angažiranosti. Prva vidnejša, a »tišja« prvenca avtorjev »generacije '80« smo dobili nekoliko pred Gazvodovim proznim prvencem: pesnica **Lučka Zorko** (1981), leta 2009 dobitnica naziva vitezinja poezije, je leta 2001 izdala svojo prvo samostojno pesniško zbirko z naslovom *Reciklaža kosti*, tej pa je leta 2002 sledil prvenec *Vračanja Andreja Hočevarja* (1980), ki je bil nominiran za najboljši pesniški prvenec v okviru slovenskega knjižnega sejma. Gre sicer za medijsko manj odmevna, vendar »konstantna« pesniška glasova, ki sta od izdaj prvih zbirk v literarnem prostoru kontinuirano zastopana (oba sta doslej izdala štiri zbirke).

V splošnem bi težko trdili, da v najmlajši slovenski poeziji kaj pogrešamo. Mladi pesniki skozi podedovano optiko vsakdanjosti in »malega« jaza nagovarjajo velike in večne teme poezije, ki se razlikujejo po »odmerkih« – mnogo je drsenja in (poetološkega) zrenja, nekaj srečevanj, precej ljubezni (ne le platonske, ampak *končno* tudi erotične), nekoliko manj smrti, a še zmeraj v bitki s časom, in kanček (včasih tudi dva ali trije) samovšečnosti. Pri generaciji z začetka osemdesetih beležimo predvsem spoštljiv, če že ne afirmativni odnos do slovenske pesniške tradicije – (naj)večja vzornika, na katera se mladi pesniki velikokrat eksplicitno, bodisi s posvetili ali omembami, in implicitno, denimo s posnemanjem načina upesnjevanja, nanašajo, sta »dedek« Tomaž Šalamun in »ata« Uroš Zupan.

Pomemben vzgib in prostor za oblikovanje nove pesniške generacije je zopet ponudilo širše literarno polje. Vredno je omeniti razcvet najrazličnejših delavnic kreativnega pisanja (tako proze kot poezije), ki so postale odskočna deska za mlade pisce. Nenazadnje je kar nekaj *delavničarjev* v zadnjih letih suvereno in precej uspešno stopilo na literarno sceno (denimo **Petra Zupančič** (1981), **Karlo Hmeljak** (1983) ali **Jure Vuga** (1983) – če se omejimo na tiste »s knjigo«).

Posebno mesto v tem razvoju zastopajo metelkovska druženja v okviru Mladih rim, multimedijsko-pesniški eksperimenti

V živo

Več mladih pesnikov se bo predstavilo v okviru 4. festivala Mlade rime v organizaciji KUD Kentaver, ki se bo začel s Predrimami, posvečenimi letošnjim pesniškim prvencem. Branja bodo potekala med 23. in 27. majem ob 19.30 v lokalu Bikofe. Dogajanje pa se bo med 13. in 27. junijem preselilo v Menzo pri koritu na Metelkovi.

Pesniki Lučka Zorko in Petra Zupančič bosta sodelovali na 18. literarno-glasbenem festivalu Živa književnost, ki bo potekal med 10. in 17. junijem ob 20. uri pred galerijo ŠKUC.

Prozaistka Vesna Lemaic bo med 7. in 11. septembrom gostovala na 26. mednarodnem literarnem festivalu Vilenica.

Aggressive Theatra in Inštituta za raziskovanje inovativnih umetnosti **IRIU** ter nastopi »paraliterarne skupine« **I.D.I.O.T.**, ki na svoji spletni strani neženirano obljublja »renesanso« v obliki nove generacije ustvarjalcev. Dva ustanovna člana skupine, **Tibor Hrs Pandur** (1985) in **Katja Perat** (1988), sta se slovenski javnosti že predstavila s samostojnima pesniškima prvcema. Če sodimo po eni izmed lucidnih in za I.D.I.O.T.-e značilnih spletnih polemik med obema akterjema, prvi prisega na bolj »angažirano« poetično akcijo, Peratova pa zagovarja »zmerno« varianto »novega vitalizma«, ki ostaja brez manifesta (»Novi vitalist gre iz ordinacije kot običajen človek in ne reče nič razen hvala. / Domov gre, prižge računalnik in ne napiše manifesta.«). Pesnica v polemiki priznava prostor podedovanemu pesniškemu minimalizmu, vendar njegova vrednost zanjo »ni vrednost nove, sijajne, dih jemajoče literarne smeri, pred katero naj vsi pokleknejo in ji predamo svoje orožje, ampak samo veselo opažanje, da je v literaturi spet učinkovito govoriti z intimne pozicije«. Prav zato se ji intimistična linija ne zdi zavezujoča.

Priseganje na (relativno) pesniško svobodo, sproščenost in neobremenjenost z literarnimi smermi, slogi in, nenazadnje, zavezujočimi subjekti (»Jaz ni pomemben. Ni entiteta, ki jo je treba predstaviti,« beremo pri Pandurju), je zagotovo sproščujoč akt novega piša, kjer tudi postmodernistična igra ostaja ena od možnih variant izraza. Sodeč po tonu te poezije, bi lahko rekli, da najmlajši pesniško tradicijo in trenutno stanje družbe in kulture jemljejo z zdravo mero zlahtnega humora in ironije, tudi na svoj račun (»Smešni smo in banalni, smejimo se vsaksebi,« beremo v Pandurjevi *Enerdimašini*). Oba elementa pogumno in predrzno razkriva-



Pisatelj in filmski režiser Nejc Gazvoda (1985)

ta systemske nesmisle ter s smešenjem vzpostavljata kritično distanco do predmeta upesnjevanja in poezije/umetnosti same. Nenazadnje pa s komično masko predstavljata eno od možnih (če že ne nujnih) strategij preživetja.

RELATIVIZACIJA IN KANONIZACIJA

»Heterogenost« in »kalejdoskop« sta v kritičnih oznakah najmlajše produkcije najbrž najpogostejše rabljena izraza. Ob vsem tem tudi ne smemo pozabiti, da je pravzaprav vzpostavljena delitev na »generacijo osemdeset« v tematskem in idejnem smislu precej nasilna. Le s težavo bi lahko tehtno zagovarjali razliko z avtorji in avtoricami, ki so osmico za las (ali malce več) zamudili. In če so skupne generacijske značilnosti neulovljive, reduktivne ali sploh ne obstajajo, mi bralska izkušnja podtika kritiško neartikuliran občutek, da se tako v novi prozi kakor tudi v novi poeziji poraja izjemno dober smisel za (črni) humor, (samo)ironijo in cinizem – v taki meri in obliki, kot smo ga v slovenski literarni produkciji marsikdaj pogrešali.

Breme vizionarskih napovedi o tem, katero od natisnjenih besedil bodo zanamci brali v šolskih berilih, pa najbrž ponovno nosita »vrhovni razsodnik Čas in razsodnica Distanca«, kot je pred časom zapisal Uroš Zupan. Bojim se le (in hkrati upam), da je njuno sito precej ozko in dolgoročno ne deluje po tržni logiki ali sistemu lobiranja. Zato nominacije, nagrade, propagandni članki ali medijsko odmevni literarni dogodki še niso zadostna referenca za postavljanje kriterijev, ampak so predvsem stvar konkretnega zgodovinskega trenutka in mendedžersko-založniškega angažmaja. ■

TANJA PETRIČ (1981) je literarna kritičarka, prevajalka in urednica. Diplomirala je iz primerjalne književnosti in literarne teorije ter nemškega jezika in književnosti na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Trenutno je podiplomska študentka na Dunaju.

DAJTE JIM FILM!

Generacija filmskih režiserjev, ki stoji pred vrati, je močna in prodorna; izpostaviti le nekaj imen ni lahka naloga. Študentje AGRFT delajo z vrhunskimi igralci in drugimi filmskimi sodelavci in vsako leto naredijo kar nekaj dobrih izdelkov.

ŠPELA BARLIČ

Film je komplicirana umetnost. Zato ker je sprimek vseh drugih umetnosti in ker ni le umetnost, ampak tudi biznis; zato ker ni individualna, ampak kolektivna umetnost; in zato ker je nesramno draga. Za film se je treba bosti z birokrati in komisijami, iskati sponzorje ali navezovati koprodukcije v tujini. Res je, da so nove tehnologije film pocenile in da je danes mogoče posneti marsikaj s precej omejenimi sredstvi in ekipo gverilcev, ki so pripravljeni delati za zaboj piva. Res je tudi, da na tak način včasih nastane kak posrečen mali filmček.

Generacija, rojena okrog leta 1980, je bila s takšnimi samorastniki kar radodarna. Brez blagoslova državnih struktur sta denimo snemala **Mitja Okorn** (rojen 1981; *Tu pa tam*, 2004) in, za moje pojme veliko bolj posrečeno, **Jože Baša** (rojen 1982; *Voda v očeh*, 2005). Prvi je na svojo stran pridobil publiko in tuje producete, drugi kritike in festivalske žirije, obema pa je uspelo opozoriti na filmski talent, ki raste mimo AGRFT, in na okorelost državnega sistema financiranja. In tega talenta ne gre kar tako odpisati – danes sta v svetu najbrž najbolj prepoznavna slovenska režiserja prav dva naturščika: Jan Cvitkovič in Vlado Škafer.

V VSAKEM PRIMERU GAZVODA IN VOJNOVIČ

Pesniki za svoj kreativni izliv potrebujejo le pero in papir, slikarji le čopič in platno, filmarji pa cel bataljon sodelavcev in kup drage mašinerije. Zanimivo je, da s celovečerci v tem trenutku najboljše kaže tistim, ki so navajeni soliranja – pisateljem. Zaenkrat je edini režiser iz moje generacije, ki je dobil sredstva za celovečerni film, **Goran**

Vojnovič (1980), ki pa svoje priložnosti žal ni izkoristil za to, da bi, kot je to storil v svojem nadvse uspešnem romanu *Čefurji, raus!*, gledalcem serviral rezino našega časa, ampak se je raje odločil za zgodbo generacije svojih staršev. Njegova odločitve je marsikoga presenetila in razočarala; na portoroškem festivalu je bilo v zadnjih letih prav v sekciji študentskih filmov zaznati svež veter, ki je zapihal mimo prežvečenih tem in raje nastavlil ogledalo konkretnemu »tu in zdaj« – v ospredje je porinil intimne zgodbe, pogosto začinjene s prepoznavno slovensko tematiko in prepojene z duhom časa.

Svoj nizkoprorračunski prvenec *Izlet* je v soboto, 14. maja, prvič javno pokazal še en režiser, ki ga bolj kot po podobah poznamo po besedah. **Nejc Gazvoda** (1985) je že pravi veteran slovenske proze – izdal je tri romane in dve zbirki kratkih zgodb, posnel pa je tudi dva kratka filma, ki njegovo pisateljsko poetiko, v kateri v vsakdanje življenjske situacije vnaša elemente skrivnostnega in blago čudaškega, učinkovito prenašata v polje avdiovizualnega: *Bordo rdeča* (2007) in *Skrbnik* (2008). Gazvoda in Vojnovič sta brez dvoma odlična pisca in tudi perspektivna režiserja, ampak jaz ju zaenkrat še vedno raje berem kot gledam. (Seveda pa dopuščam, da me v bodoče prepričata v nasprotno.)

TRIJE IZZIVALCI

Generacija režiserjev, ki stoji pred vrati, je močna in prodorna; izpostaviti le nekaj imen ni lahka naloga. Študentski filmi so na visokem kakovostnem nivoju; študentje režije

delajo z vrhunskimi igralci in drugimi filmskimi sodelavci in tako z AGRFT vsako leto pride kar nekaj dobrih izdelkov, toda če poskusim izluščiti tiste avtorje, ki so me s svojim dosedanjim delom najbolj navdušili, v ospredje stopijo tri imena: **Matevž Luzar** (1981), **Matjaž Ivanišin** (1981) in **Rok Biček** (1985).

Matevža Luzarja se boste spomnili po z nominacijo za študentskega oskarja ovenčani grenko-sladki črno-beli miniatutki *Vučko* (2007), v kateri skisani upokojenec prežene osamljenost tako, da s pelinkovcem nažoka dva simpatično naivna mormona. Še prej je Luzar posnel kratki dokumentarec *Pop* (2005) o zaporniškem duhovniku Robertu Friškovcu in igrani film *Prezgodaj dva metra spodaj* (2006) o zmed, ki nastane, ko napačna novica o smrti očeta pripelje na domači prag odtujenega sina, ki pride pobrat dediščino. Luzarjev mali opus priča, da se je v slovenske režiserske vrste zatekla za naš rajon precej eksotična zver – odličen scenarist z naravnim občutkom za komiko, še posebej za tisto, ki raste na robu tragičnega.

Prav tako boleče življenjski in aktualen, toda bolj formalno avanturističen, je Matjaž Ivanišin, ki je nase opozoril leta 2005 s kratkim filmom *Quick View*, triptihom, ki preko ponavljajoče se teme napetega odnosa med starši in otroki v zaključeno celoto poveže tri različne, tipično slovenske zgodbe. Tridelno strukturo je Ivanišin ponovno uporabil v minimalističnem televizijskem srednjemetražnem filmu *Moje male ljubice* (2006), v katerem zmedeni mladenič pred poroko polaga račune s tremi bivšimi dekleti, posebno omembo pa si zaslužita vsaj še dva dokumentarca: kratkometražni študentski film *Che Sara* (2002) o deklici, ki je razglasila, da bo rodila Jezusa, in njenih fanatičnih apostolih, in TV-dokumentarec *Šentilj–Spielfeld* (2009) o žalostni usodi nekoč obleganega mejnega prehoda.

Podobno kot Ivanišin v filmu *Quick View* se tudi Rok Biček posveča odnosom med starši in otroki. In to dosledno; v treh odličnih študentskih filmih razdela različne družinske patologije. V kratkometražnem dokumentarcu *Družina* (2007) predstavi povsem vsakdanjega najstnika, ki odrašča v povsem nevsakdanji družini, v igranih kratkih filmih *Dan v Benetkah* (2008) in *Lov na race* (2009) pa se

LEPO PROSIM, DAJTE JIM CELOVEČERNI FILM. ČIM PREJ, TEM BOLJE. KER ČE BOSTE ČAKALI PREDOLGO, BODO V PRVEGA, KI GA BODO DOBILI, STRESLI VSE FRUSTRACIJE, KI SE BODO NABRALE MED ČAKANJEM NA PRILOŽNOST.

loti problematike družine z umsko prizadetim otrokom in družinskega nasilja. Družina je v Rokovih filmih prej kot toplo gnezdo leglo nelagodja in frustracij, njegov natančen režijski pristop pa temelji na premišljenem, počasnem tempiranju priliva informacij in namigov, ki odpirajo različne interpretacije upodobljene teme.

Vsi trije avtorji so v prvi vrsti dobri opazovalci, ki znajo iz sveta okrog sebe destilirati značilne motive in jih, vsak s svojo značilno avtorsko poetiko, prekvasiti v zaokrožena filmska dela. Gotovo sem pri svojem generacijskem izrezu koga po krivici spregledala. Gotovo bi kak drug pisec moje generacije izpostavil kakšno drugo ime. A tokrat so za mnenje vprašali mene in moja zmagovalna trojka je Luzar-Biček-Ivanišin. Lepo prosim, dajte jim film. Čim prej, tem bolje. Ker če boste čakali predolgo, bodo v prvega, ki ga bodo dobili, stresli vse frustracije, ki se bodo nabrale med čakanjem na priložnost, potem pa se boste spet spraševali, zakaj je v slovenskih filmih toliko črnine. ■

ŠPELA BARLIČ (1980) je na Filozofski fakulteti študirala sociologijo kulture in primerjalno književnost. O filmu redno piše za *Pogled* in revijo *Ekran* ter ureja katalog filmskega festivala LIFFe.

Študentski filmi so težko ulovljiva zadeva. Sem ter tja jih zavrtijo na RTV SLO ali v ljubljanskem Kinodvoru, še najlažje pa bo, če za njimi pobrskate v mediateki AGRFT in si jih ogledate kar z domačega kavča.

ZAKAJ IN KAKO »POČETI« GLEDALIŠČE

Gledališka iskanja se odvijajo večinoma v skromnih produkcijskih pogojih, a tudi v izrazito eksperimentalnih vodah, ki bolj iščejo nove poti kot odmev pri občinstvu.

KATJA ČIČIGOJ

Zakaj to počnemo?« se o svojem odrskem nastopu sprašuje Uroš Kaurin v performansu *Tonight I Celebrate*. Generacija mladih scenskih ustvarjalcev je s svojimi deli v zadnjem času podala najrazličnejše odgovore na to vprašanje. Produkcijski pogoji na neodvisni sceni, kjer pretežno deluje najmlajša generacija, so danes vse prej kot rožnati. To pa predvsem zaradi mačehovskih pogojev financiranja po principu uravnilovke, ki velikemu številu projektov brez selekcije podeljuje minimalna sredstva (kar se izteče v nevrotično hiperprodukcijo, da bi izpolnili razpisne pogoje, in pomanjkanje časa za poglobljen študij in delo na projektih), pa tudi zaradi tendence podeljevanja sredstev vedno istim, že preverjenim avtorjem.

Institucije so za mlajšo generacijo ustvarjalcev sicer delno propustne (naravno je, da priložnosti dobivajo mladi igralci, denimo **Nina Ivanišin** (1985), **Matej Puc** (1982), **Jure Henigman** (1985), **Nika Rozman** (1986), manj pa režiserji – omenjena sta lahko predvsem **Jaka Andrej Vojevec** (1978) ali **Ajda Vajcl** (1981), vendar pa gotovo omogočajo manj svoboden pristop k ustvarjanju, ki mora biti naravnano k zadovoljevanju širše (abonmajske) publike. Morda si je tudi zato (bolj verjetno pa zaradi poklicnega interesa in osebnih afinitet) v zadnjem času nekaj mladih ustvarjalcev v svojih avtorskih projektih, ki pričajo o neverjetnem kreativnem naboju, drznosti in zmožnosti avtorefleksije najmlajše generacije, vprašanje o motivih in načinih (samo) uprizarjanja zastavilo bolj eksplicitno, ob tem pa so postavili pod vprašaj tudi prevla-

dujoča družbena razmerja in razporeditve moči v družini, širši družbi in ustvarjalnem procesu samem.

GLEJEVA KALILNICA AVTORSKIH PRISTOPOV

Gledališče Glej je, pogosto preko avtorskih projektov, vseskozi zavezano uprizoritvenim raziskavam manj hierarhično strukturiranih produkcij s sočasnim ustvarjanjem predstave in tekstovne podlage (denimo *Iz Principa* Jureta Novaka ali *V.E.M.* Jake Andreja Vojevca). Glejev program Prvenec je namenjen prav omogočanju svobodnega okolja za tovrstno ustvarjanje manj uveljavljenih avtorjev. V okviru tega je lani nastala predstava v BiH rojene in pri nas delujoče igralki **Jelene Rusjan** (1979), ki še danes igra doma in uspešno gostuje v tujini: *Škrip orkestre*. Ta performativni koncert z *noir-kitsch* scenografijo in kostumografijo na igriv način, z igranjem na uporabne predmete namesto glasbil in z nabritimi besedili tematizira načine uprizarjanja in medijskega prikazovanja danes aktualne teme nasilja nad otroki. Lahkotna forma pa ni zgolj razbremenitev, saj na svojevrsten način parodično tematizira tudi popularni val *noir-kitsch* politično nekorektnih filmov, literature in glasbe za mladino. Z briljantnim nastopom nas kolektiv deklet zapelje v brezskrbno zabavo, ki jo nato predirajo ostre in boleče bodice temačnih besedil.

V letošnji sezoni pa je Glej produciral še prvenec, ki se na povsem drugačen način loteva kočljive teme nasilja nad otroki, disfunkcionalnih družin in vloge spolov v družbi – *R9-42U* **Marka Čeha** (1985). Njegov projekt je grobo osnovan na Ibsenovi *Nori*, od katere pa v predstavi ne ostane veliko. Me-



Igralec Uroš Kaurin (1985)

todo mladega kolektiva ustvarjalcev dobro opisuje njihov zapis ob ustvarjanju: »Scena kot igralec, igralec kot podnapis.« *R9-42U* se osredotoča na bistvene vidike teme (ki Noro danes spreminja v Medejo, morilko otrok)

in tudi uprizarjanja: na artaudovsko fizično, glasovno in gibalno gledališče (zlasti v liku krčevito gibajoče se *Ženske*), na stilizirano igro, vizualno močno kostumografijo in scenografijo s pisto okoli osrednjega prostora, ki

DRAMSKI POPKI NA TRNOVIH VEJAH

KATJA ČIČIGOJ

Literary advisor je pojem iz anglosaksonskega gledališkega žargona, ki je v slovenščino prevedljiv zgolj dobesečno, ne pa tudi kontekstualno. Ta drobni detalj je zgovoren simptom stanja sodobne slovenske dramatike (v katero sodi tudi ustvarjalnost najmlajše generacije), predvsem pa njenega (ne)uprizarjanja in (ne)vstopa v javni prostor. Slovenska institucionalna gledališča namreč literarnih oziroma dramskih svetovalcev ne poznajo, v nasprotju s prakso ponekod v tujini, kjer je eden pglavitnih ciljev gledališč (za katerega je zadolžen zgoraj omenjeni profil) odkrivanje mladih dramskih talentov in uprizarjanje njihovih besedil. To seveda še ni zagotovilo za kvalitetno dramsko produkcijo – zaradi večje (ali absolutne, kakor v ZDA) odvisnosti gledališč od umetniško-kulturniško-zabavniškega trga izbrana ali naročena besedila niso nujno najbolj drzna in inovativna, temveč morda zgolj bolj uprizorljiva, všečna ali kakorkoli »aktualna«. V vsakem primeru pa je neka minimalna skrb in spodbuda mladim piscem v obliki priložnosti za uprizoritev, delavnic, javnih

branj ter izdajanja njihovih besedil nujni predpogoj za njihov razvoj in posledično za živo prakso dramskega pisanja nekega kulturnega okolja.

V tem primeru ne gre zgolj za pregovorno slovensko zavist; če govorimo o stanju sodobne dramske pisave, sosedova trava dejansko je bolj zelena, na njej pa veliko lažje vzklijejo novi pristopi k dramskemu pisanju kot pri nas. Že površni pregled uprizoritvene prakse zadnjih let očitno pokaže, da so slovenska dramska gledališča naravnava predvsem k uprizarjanju tuje (po možnosti že klasične in kanonizirane ali vsaj preverjeno modne in uspešne) dramatike; od slovenskih avtorjev prav tako raje varno posegajo po dobrem starem Cankarju, od še živečih avtorjev pa na oder zaideta kvečjemu Dušan Jovanović in Matjaž Zupančič, morda še Ivo Svetina in Vinko Möderndorfer (v tujini pa veliko tudi Evald Flisar). Seveda so tudi izjeme: srednja generacija ustvarjalcev občasno tudi pride do besede, predvsem na malih odrih ali v neinstitucionalnih gledališčih (Simona Semenič, Miha Mazzini, Dragica Potočnjak, Zalka Grabnar Kogoj, Peter Rezman ...), še vedno pa kakovost in

količina produkcije dramskih besedil močno presega njihovo uprizarjanje.

ZAKAJ BI BILO MLADIM BOLJŠE?

Mlada generacija, ki pristopa k dramskemu pisanju, tako bolj kot po zeleni travi hodi po trnju; poleg pičlih možnosti uprizarjanja je slabo poskrbljeno tudi za razvoj in izpopolnjevanje mladih dramskih piscev. Šele sedaj se zares vzpostavlja študij dramskega pisanja na AGRFT v okviru bolonjskega programa (čeprav je bilo že prej mogoče diplomirati s svojim dramskim delom). Doslej sta gojenje dramske pisave nekoliko spodbujala Grumova nagrada in *Teden slovenske drame*, predvsem pa festival *Preglej naglas!* z bralnimi uprizoritvami nominiranih besedil. Tudi sicer je umetniška skupina Preglej, ki deluje pod okriljem kulturnega društva Integrali, bila in je še močno zavezana gojenju sodobne dramske pisave in eksperimentalnih pristopov k njenemu nastanku: z organizacijo bralnih uprizoritev, delavnic, *ad hoc* projektov ter s sprotnimi srečanji za posvetovanje med pisci (slednja se sedaj, z ozirom na nastanek profesionalne študijske smeri, ukinjajo). Te parcialne pobude,

katerih namera je predvsem zbliževanje teksta in odra, dramatikov in uprizoriteljev, so v zadnjem času iz izolacije lastnih sob privlekle nekaj izjemno zanimivih mladih avtorjev in njihovih besedil.

Pod okriljem nekoč javne platforme za gojenje dramske pisave, sedaj pa umetniške skupine Preglej, delujeta **Simona Hamer** (1984) in **Miha Marek** (1984). Poleg skupnih projektov z drugimi, starejšimi člani, od katerih velja izpostaviti zlasti *9 lahkih komadov* (*ready made* besedil, ki so jih avtorji ločeno poslali na razpis za Grumovo nagrado in po zavrnitvi na dan razglasitve rezultatov postavili na oder Stare elektrarne v obliki *ad hoc* projekta), pa oba ustvarjata tudi samostojno. Simona Hamer, po izobrazbi dramaturginja, deluje zlasti v soavtorskih projektih, kjer besedilo nastaja skupaj z uprizoritvijo (denimo *V.E.M.* z Jako Andrejem Vojevcem ali *Šajning* z Borutom Bučinelom), poleg tega pa piše lastna dramska besedila, ki prebijo vse dramske in literarne konvencije z izjemno svežim in pronicljivim humorjem. Njen prvenec, »mini bikini drama« *Taubeka*, je bil leta 2008 bralno uprizorjen na festivalu

omogoča simultano in dislocirano igro na več ravneh, na mehanično ponavljanje floskul družinske sreče. Simptomatično absurdna je že začetna poročna zaobljuba: »Svečano ti prisegam, da bom srečna.« Obenem pa z vprašanjem, kdo je zares avtor rdeče knjige, ki napoveduje dogodka, zastavlja vprašanja odgovornosti in nemoči za naša dejanja v primežu družbenih norm.

OD PERFORMATIVNIH RAZISKAV DO AVTORSKIH PROJEKTOV

To nemoč pooseblja *Tihožitje* kot likovni žanr – to pa je tudi naslov performansa **Nataše Živković** (1981) v okviru *Vie Nove*, ki izrisuje srhljivo idilično podobo meščanske družine v službi naroda. Sredstvo za to je balet kot mehanični gib in tehnika umetne gracioznosti ženskega telesa: z občutkom za gradnjo napetosti performerka prehaja od ogrevalnih vaj do *pas de deusa* z **Urošem Kaurinom** (1985) v vlogi moža med pripravo družinskega zajtrka. Ta predstavlja lično tihožitje, ki ga uokvirjata otroka z napisi iz *Zdravljice* (»Bog živi vas Slovenke, prelepe, žlahtne rožice /.../ Naj sinov zarod nov iz vas bo strah sovražnikov.«) Ta popolnost v skladu z ideologijo družina-cerkev-država pa ima napako: čajnik ne vsebuje slovenskega planinskega čaja temveč – performerkin urin.

Drugače je odnos matere do otrok avtorica poantirala v predstavi *Prva Ljubezen drugič (preboleti Naceta Junkarja)*, za katero je bila nagrajena z zlato ptico. V njej s svojo mamo (odvetnico) prevprašuje ta univerzalno-singularni družinski odnos. Performerki v vlogah skrbne matere in uporne hčere sprva uprizarjata podređitev dispozitivu družinskega življenja, kasneje pa se razporeditev moči spremeni s preobratom v dispozitiv odra, ko hči prevzame vlogo režije matere. Razmerja med realnim in fiktivnim se porušijo (kar nakazujejo že domnevno realne spominske izpovedi, ki se zaključijo z otroško fantastiko): resničen je njun trenutni nastop na odru, v kolikor njuni dejanski življenji vstopata vanj, pa je to vedno prek filtra odrske fikcije.

Še bolj radikalno se tema materinstva prevesi v raziskavo načinov uprizarjanja v projektu Uroša Kaurina in Nataše Živković *Making Medea*. Tudi tu je besedilo Heinerja Müllerja zgolj izgovor za predstavo, ki omogoča preiskave odrskih strategij. Omenimo »3 strani dolg monolog« Nataše Živković, med katerim jo soavtor nenehno popravlja in zaključ s komentarjem, da Nataša »igralka gotovo ni.« Ta mu vrača milo za drago, ko njegov monolog prekinja z omalovažujočim

primerjanjem z Markom Mandićem. Prek nenehnega komentarja načinov uprizarjanja, ki dobivajo paradokсно ironično naravo (recimo Kaurinova odločitev, da zaradi negativnih mnenj sodelavcev ne bo končal plesne točke, ki jo ravnokar izvaja), performerja samoironično tematizirata lastni ekshibicionistični užitek igre.

Del tegažitka je tudi koketiranje s publiko, s katerim Kaurin začne *Making Medea*, v celoti pa ta zaznamuje njegov performans *Tonight I Celebrate* v okviru *Vie Nove*. V »koncertu za Kaurina in njegovo publiko« letošnji Borštnikov nagradjenec, oblečen v plavolaso divo, izvaja osladne ljubezenske komade, pospremljene s floskulami ljubezenskih izpovedi, namenjenih publiku. Z zaključnim razbijaškim petjem v slogu Ramonesov pa občinstvu ne dopusti ne naivnegažitka v odlično izvedenih komadih ne zabave ob njihovi parodiji. Tudi destrukcija tega spektakelskega žanra se razkrije kot zgolj še en tip odrskega ekshibicionizma.

KAKO NAPREJ?

Dekonstrukcije načinov (samo)uprizarjanja in raziskave gledališkega medija zaznamujejo nekatere najbolj pronicljive kreacije mladih ustvarjalcev v zadnjem času. Avtorski projekti seveda ne zajemajo celotnega polja njihovega ustvarjanja; tudi v uprizoritvah, ki nastajajo po obstoječih dramskih predlogah (denimo *Konec Igre Eve Nine Lampič* z začetnim prologom, kjer režiserka sama stopi na oder in performativno izpostavi zagate ob soočanju z Beckettovim tekstom; ali *Antigona Renate Vidic*, ki grško tragedijo prenese v sodobni svet množičnih medijev, videoiger in reklam), lahko prepoznamo močan avtorski pristop, ki priča o kreativnem potencialu mlade generacije in njeni želji po raziskavi novih poti. Obravnavani projekti z neposrednim nanašanjem nanjo to željo zgolj naredijo bolj eksplicitno.

Ne glede na to, kakšno obliko dobijo te raziskave in kakšni so posamezni odgovori mladih ustvarjalcev na vprašanje »Zakaj to počnemo?« (odžitka v igri in raziskavi odrskih mehanizmov prek ekshibicionizma do družbenega angažmaja), ter kljub težavnim eksistencialnim in produkcijskim pogojem delovanja na polju sodobnih scenskih umetnosti lahko z mladimi avtorji vred upamo, da bodo to z istim ustvarjalnim nabojem počeli še vrsto let. ■

KATJA ČIČIGOJ je absolventka filozofije in primerjalne književnosti na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Trenutno je na študijski izmenjavi v Utrechtu.

Preglej naglas v režiji Marka Bulca, njena druga drama *Tik Tak* – ki se avtoreferencialno sprašuje, zakaj ne more preprosto biti takšna kot vse druge, imeti vsaj 50 strani, jasno določeno število oseb in jasne linije med njimi – pa prav tako bralno uprizorjena in izdana v knjižni obliki v okviru festivala *Preglej naglas! 2009*. Ob tej priložnosti je enaka usoda doletela dramaturginjo, dramatičarko in avtorico televizijskih scenarijev **Nejo Repe** (ki sicer ni članica Pregleja) in njeno dramo *Zbiralci kosti* (ironično sliko vaščanov – skrunilcev grobov, ki v svoje okvire kot dramske osebe zajema tudi posamezne kosti s človeškimi imeni), s katero je tudi diplomirala na AGRFT.

REDKE UPORIZITVE – A TUDI PRVO NAROČILO

Preglejevec Miha Marek je nase prav tako opozoril s večkratnimi bralnimi uprizoritvami v Gledališču Glej in Cankarjevem domu (kar priča tudi o velikem pomenu »bralk« za razvoj in promocijo novih dramskih besedil!): s *Časom razcveta* (»9 smrti za 3 igralce«), ki so se ga na tri različne načine lotili Vlado Repnik, Jure Novak in Jaka Andrej Vojevec in Gleju, in s *Kaliningradom*, ki smo ga lahko videli v bralni uprizoritvi Ivana Taljančiča na festivalu *Preglej naglas! 2010*. Marek je morda tudi edini iz mlajše generacije, ki je dobil naročilo za besedilo s strani institucionalnega gledališča – v tej sezoni pod njegovim peresom nastaja be-

sedilo o Kosovelu za SNG Maribor, ki ga bo režiral Jaka Andrej Vojevec.

Klasično (torej ne bralno) uprizoritev svoje drame *Sen 59* (2008), ki raziskuje krhko mejo med fiktivnim (sanjskim, subjektivnim) in realnim v ljubezenskem odnosu, pa je na odru gledališča Glej v režiji Tatjane Peršuh doživel **Tibor Hrs Pandur** (1985), sicer bolj znan kot pesnik in član paraliterarne skupine I.D.I.O.T.

Tudi besedilo *Dom* (prvotno *Zatočišče*) v Veliki Britaniji šolane **Saške Rakef** (1980), ki prav tako sodeluje s skupino Preglej, je že bilo uprizorjeno v Prešernovem gledališču v Kranju leta 2007. Besedila večkrat nagrajene **Martine Šiler** (1980) so doživela več bralnih uprizoritev, drama *Reykjavik* pa tudi odrsko postavitev amaterske skupine Teater Frnikula (2006) ter objavo v reviji *Dialogi*.

Dejstvo, da kljub trnovim razmeram mlajši generaciji tu in tam uspe preboj na gledališke odre in v publikacije, predvsem pa formalno-vsebinski preboj klasičnih vzorcev dramske pisave v smeri večje eksperimentalnosti in nekonvencionalnosti, še ni razlog za to, da samozadovoljno odvrnemo oči od trnjev na sodobnem slovenskem dramskem prizorišču. Gledališča, izobraževalne ustanove in druge interesne skupine, ki gojijo kakršenkoli interes do sodobne slovenske uprizoritvene prakse, bi morala naposled prisluhniti Voltairu in svoj deklarativni interes za slovensko dramatiko prelini v prakso: vsak mora gojiti svoj vrt. ■

PODOBA NOVE PODOBE

O **intermedijski** umetnosti govorimo, kadar se v enem delu uporablja več medijev, o **multimedijski** pa, kadar uporabljeni mediji pripadajo različnim umetnostnim disciplinam, kot so literatura, video, glasba, likovne in scenske umetnosti. Mladi umetniki se ukvarjajo z vsem tem.

ASTA VREČKO

Čas, v katerem živimo, bi lahko poimenovali tudi diktatura podob. A umetnost ima, ob naraščajoči estetizaciji vsakdanjega življenja, ekspanziji medijev in tehnologij ter oglaševalski industriji, ki je njihovo moč prignala do skrajnosti, saj so podo-be vpisane v vse pore našega življenja ter preko njih gledamo in razumemo svet, na polju vizualnega močne in agresivne tekmece.

V nasprotju s predhodno generacijo, ki je

NOVI PRISTOPI ...

Kljub logiki sistema, ki temelji na poudarjanju individuuma in nenehno izpostavlja posameznikovo enkratnost, se mnogi mladi umetniki povezujejo v skupine, tandeme ali med seboj vsaj občasno sodelujejo. S tem so prisiljeni svoj ego potisniti vsaj za nekaj časa v ozadje in se osredotočiti na skupne ideje, probleme in rešitve.

Nekateri ponovno raziskujejo principe parta, ki pa je v tokratni različici zastavljen bolj



Vsestranska umetnica Eva Petrič (1983)

svoja najstniška leta doživljala v času velikih prelomov v družbi konec osemdesetih in v začetku devetdesetih let, torej v času, ko se je še zdelo vse mogoče, se nova generacija umetnikov sooča tudi s problemi ustvarjanja v napol izpraznjeni družbi, kjer se zdijo velike ideje preživete in ideali pokopani. Čeprav je kapitalizem vase posrkal tudi svet umetnosti, je ta po mnenju mnogih še vedno tista trdnjava mišljenja onkraj meja obstoječe realnosti, kjer se lahko postavljajo nova merila in iščejo drugačne rešitve.

Ob tako rekoč tradicionalnih prostorih, v katerih se pri nas predstavljajo nove generacije umetnikov, kot sta Likovni salon in Galerija sodobnih umetnosti v Celju, pa KiBela v Mariboru ter Galerija ŠKUC, Kapelica in Mala galerija v Ljubljani, če omenimo najvidnejše, je prinesla resnično svež veter leta 2006 ustanovljena Galerija sodobne umetnosti Ganes Pratt.

radikalno. Z absorpcijo elementov popkulture poskušajo reflektirati in interpretirati lastno sedanost ter se do nje kritično opredeliti. **Jure Cvitan** (1981) in **Mark Požlep** (1981) se pri svojih delih sklicujeta na potrošniško družbo in medijske ikone, a jih postavljata v popolnoma nov svet, tuj tako njim kakor nam. Umetniki se vse bolj nagibajo k temu, da gledalca postavijo v pozicijo aktivnega udeleženca, saj jih zanimajo njegovi neposredni odzivi. S to gesto se vzpostavi dialog med umetniškim delom, umetnikom in okoljem, gledalcem. Pri tem se ne omejujejo na specifičen medij, ampak izkoriščajo možnosti različnih, bodisi slikarstva, kiparstva, videa, performansa ali drugih, in med njimi organsko prehajajo ter jih združujejo in s tem ustvarjajo lasten hibridni izrazni način.

O intermedijski umetnosti govorimo, kadar se v enem delu uporablja več medijev, ➡

o multimedijški pa, kadar uporabljeni mediji pripadajo različnim umetnostnim disciplinam, kot so literatura, video, glasba, likovne in scenske umetnosti. Procesi in mediji se med sabo mešajo in kot pravi umetnik **Ištván Išt Huzjan** (1981), ki se ukvarja z videom, instalacijo, performans, slikarstvom, scenografijo, knjigo umetnika itd., se zato umetniki sami še najlažje poimenujejo z izrazom *sodobni umetnik*. V zadnjem letu smo si ga zapomnili po dveh odmevnejših postavitvah, najprej v sklopu U3 – Trienala sodobne umetnosti v

UMETNIŠKI SISTEM NE LOČUJE VEČ STROGO MED VLOGAMI UMETNIKOV, TEORETIKOV, KRITIKOV, KURATORJEV, ORGANIZATORJEV, AMPAK SO TE MED SEBOJ PREPLETENE. PRI MLAJŠIH UMETNIKIH JE MENJAVANJE VLOG POGOSTO NUJNO, DA SPLOH LAHKO PRESTOPIJO PRAG SVETA UMETNOSTI.

Moderni galeriji in nato s samostojno razstavo v Mali galeriji, kjer se je poigral s kontekstom galerijskega prostora v stavbi Banke Slovenije. Vanj je postavil zgolj dokumentacijo in prazne mize, ki so čakale umetniška dela, ta pa so bila v času razstave varno hranjena v sefu banke, za katerega je najemnino plačala Moderna galerija.

... V NOVIH DRUŽBENIH POGOJIH

Sodobnost lahko opredelimo kot odnos do lastnega časa, ki mu tisti, ki je resnično sodoben, nepreklicno pripada, ga sprejema, a se od njega hkrati distancira. Zato je obenem del svojega časa, a se z njim popolnoma ne ujema – in ravno preko tega odklona ga je sposoben bolj kakor drugi zaznati in doumeti. V času, ko nam preko medijev multinacionalke in politika vsiljujejo skonstruirano percepcijo samih sebe, se razmišljujoči posamezniki kaj hitro znajdejo pred ključnimi ontološkimi vprašanji. Mlada umetnica **Pila Rusjan** (znana tudi kot Polona Zupan, 1984) se je z njimi spopadla v performansu in razstavi *Preprosto biti*, ki je bila izvedena v sklopu festivala *Mesto žensk* leta 2008. Svoj intimni prostor, spalnico, je za štiri dni odprla javnosti, odrekla se je branju, pisanju, glasbi, medijem, in bila le sama s seboj ter morebitnimi obiskovalci.

Pri pregledu ustvarjanja umetnikov mlajše generacije smo priča več družbenokritičnim projektom, a mnogi se spotaknejo pri ilustrativnosti, prestopijo mejo patetičnosti ali pa z njimi le afirmirajo svoje lastno delovanje. Tako le redkim uspe, da se njihovo sporočilo ne izgubi med povprečnostjo podobnih del. **Niki Autor** (1982) to nedvomno uspeva. Poglobljeno se ukvarja s problematiko azilne in migracijske politike. Njena filma *Poročilo o stanju azilne politike v Republiki Slovenija od januarja 2008 do avgusta 2009* in *Razglednice* sta bila med drugim predstavljena na zadnjem U3, slednji tudi na festivalu *Liffe* v sklopu programa sodobnih kratkih eksperimentalnih filmov.

Moderna galerija do 5. junija gosti razstavo nominirancev za nagrado Essl Art Award CEE, ki je namenjena mladim umetnikom in se letos podeljuje četrtič. V Galeriji Škuc je na ogled razstava *Digitalne premestitve*, na kateri se predstavljajo študenti Akademije za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Pila Rusjan bo julija imela dve samostojni razstavi, in sicer v galeriji Pekmez v Mariboru in Tukadmunga (Zavod Studio 8) v Ljubljani. Galerija sodobne umetnosti Ganes Pratt, ki je začasno brez svojih razstavnih prostorov, bo septembra odprla vrata na Slovenski cesti.

Pozicija umetnika znotraj umetniškega sistema je tudi eden izmed pogostih motivov in nekateri avtorji hitro padejo v zanke, kot smo jih omenjali zgoraj. Posrečen primer reflektiranja tega odnosa so dela **Nine Slejko** (1982). Z vprašanji obravnavanja umetnine kot izdelka, namenjenega izključno umetniškemu trgu, se je ukvarjala v več svojih projektih. Idejo za projekt *Slike, ki se dobro prodajo* je dobila v videu, ki prikazuje pogovor med umetnikom in galeristom. Slednji izbira slike po večji možnosti prodaje in ravno rdeča barva je tista, ki naj bi šla za med. Tako je v seriji slik *Naklonjenost do rdečih in manjših slik* svoja stara platna razrezala v manjše formate, domnevno bolj primerne za prodajo, in jih v celoti pobarvala z rdečo. Kritiko umetnostnega trga pa je naslovila preko slik Franceta Slane, ki so v Sloveniji postale nekakšen statusni simbol, umetnik pa sinonim za uspešnega, izvrstno prodajanega umetnika. Zato je mlada umetnica sprva kupila njegovo sliko, jo prerisala in mu tako vzela simbolno in denarno ceno. Zastavljen koncept je nadaljevala v seriji, ki jo je poimenovala *It's All the Same Crap Anyway* (*Tako ali tako je vse isto sranje*), tako da je naročila še vsaj sto replik njegovih del in jih prerisala. Nina Slejko je tudi soustanoviteljica Konceptualnega umetniškega centra Bukovje, ki deluje že dobro leto.

NAGRADE ...

Podelitve nagrad za mlade umetnike potekajo prav v tem mesecu. Poleg nagrade Essl, ki jo podeljujeta podjetji bauMax in Vienna Insurance Group, je najbolj odmevna nagrada skupine OHO, ki jo podeljuje Zavod P.A.R.A.S.I.T.E. v sodelovanju z dvema ameriškima fundacijama. Nagrajenki zadnjih dveh let vsaka na svoj način zavzemata kritični pogled na dogajanje v družbi. Lanska dobitnica nagrade **Maja Hodošček** (1984) je v videu *Promised land* (*Obljubljena dežela*) izhajala iz problema diskriminacije na trgu dela in izkoriščanja migrantskih delavcev. **Ana Čigon** (1982), umetnica, ki se loteva vprašanj identitet in spola, pa je leto prej prepričala žirijo z videom, ki je bil humorna in lucidna kritika nespoštljive obravnave umetnika oziroma umetniških del v Cankarjevem domu.

Vsestransko nadarjena umetnica **Eva Petrič** (1983) se poleg velikega števila razstav po vsem svetu ponša tudi z izdano pesniško zbirko in dvema romanoma, ki sta že prevedena v različne svetovne jezike. Poznamo jo predvsem po poetičnih serijah črno-belih fotografij, na nedavni razstavi v Mednarodnem grafičnem likovnem centru pa smo lahko videli odlično video instalacijo, intimno interpretacijo dogodkov iz argentinske preteklosti, v katerih je izginilo več tisoče ljudi. Ena njenih fotografij je bila izbrana tudi na prestižno razstavo New Prints 2011 v New Yorku, ki bo junija in julija letos.

... IN PREŽIVETJE

Umetniški sistem ne ločuje več strogo med vlogami umetnikov, teoretikov, kritikov, kuratorjev, organizatorjev, ampak so te med seboj prepletene. Pri mlajših umetnikih je menjavanje vlog pogosto nujno, da sploh lahko prestopijo prag sveta umetnosti. Tako v razmišljanju prihajamo do morda banalnega, a ključnega vprašanja, preživetja. Umetnost se prav nič ne razlikuje od drugih segmentov družbe, ki se vedno bolj birokratizira, odgovornost prenaša na posameznika, medtem ko birokratski aparat v službi sistema brezkompromisno zmelje vsakogar, ki ni spreten pri prijavljanju na razpise za delovne štipendije, projekte, rezidence in podobno, torej za vse tiste oblike finančne pomoči, ki golo preživetje omogočajo. Vse se ocenjuje, točkuje, evalvira, prešteva, tudi slaba kritika ali omemba lahko služita kot referenca in kvantiteta tako pri odmerjanju dela pogače prevečkrat nadvlada kvaliteto. Mladi umetniki so mnogokrat prisiljeni pristajati na najslabše oblike prekernege dela, zanesti se ne morejo niti na razstavnine, saj so te nizke, in pri predstavljanju mladih je vse pogosto na delu izkoriščevalska logika, da bi se morali zadovoljiti že z možnostjo razstavljanja samo po sebi. ■

— **ASTA VREČKO** (1984) je podiplomska študentka umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti in mlada raziskovalka na Pedagoški fakulteti v Ljubljani.

VIZUALNA PISMENOST

Značilno za mlajše fotografe je, da so visokošolsko izobraženi in da so se šolali na različnih evropskih zavodih, kar je dobrodošlo izhodišče za končno vzpostavitev katedre za fotografijo in razvojno-raziskovalnega inštituta na tem področju.

TANJA VERLAK

Vprašanje »Kje je fotografija?« predpostavlja, da fotografije ne vidimo ali da je izgubljena; da je ne najdemo na mestu, kamor smo jo odložili, ali da nekje, med najdenimi predmeti kulture, ostaja sama sebi namen. Tako razmišlja Olivier Richon. Za trenutek si predstavljamo izginotje vizualnega materiala pomembnih zgodovinskih dogodkov. Takšna situacija bi močno otežila verodostojno predstavo o, denimo, osebnih spominih, dogajanjih v družbi ali širše, na primer o drugi svetovni

FAMU IN TRADICIJA DOKUMENTARNE FOTOGRAFIJE

Želim si, da ta prispevek odstre uvod v predstavitev (naj)mlajše generacije slovenskih fotografov, večinoma rojenih v osemdesetih letih, in obilici podob navkljub domači publiki približa produkcijo, ki v nekaterih primerih zasleduje, v drugih jim je vzporedna, v tretjih pa je del sodobnih fotografskih tokov in spremenljivih trendov. Značilno za mlajše fotografe je, da so v veliki večini visokošolsko izobraženi na področju fotografije, šolali so se na različnih evropskih zavodih, a čeprav to ni edino merilo



Fotograf Peter Koštrun (1979)

vojni. Mnogo težje, če sploh, bi o omenjenih dogodkih prepričljivo govorili. Četudi se zavedamo, da so dogodki gledalcu prikazani pristransko, s strani, ki jih v nekem trenutku kolektivno beleži, je fotografirani dogodek bolj verodostojen in resničnejši. Trditev, da ni vidnih podob nevidnega, torej drži, predvsem ko govorimo o fotografiji v smislu dokumentarne vrednosti.

Pa vendar, vsaj toliko kot nas zanimajo stvari, ki niso dokumentirane, nas zanimajo razlogi, zakaj nekatere so. Fotografiji je bilo že v samem začetku naloženo breme »objektivnega medija« in še to samo zaradi tehnične zmožnosti preslikati vidni svet. Stvarnost torej enačimo z vidnim, kar je v nasprotju s tem, da fotografija želi izpostaviti pojme, vrednote, koncepte in se vedno znova znajde v svetu idej. Kdor fotografijo opazuje s tega gledišča in pozornost posveča temu, česar na podobi pravzaprav ni, je mnogo bližje njeni indeksikalni naravi kot tisti, ki se predolgo zadržuje pri *studiumu* posnetka, za katerega se vse prevečkrat zdi, da nam pozornost preusmerja na manj pomembno. John Berger, kot mnogi drugi teoretiki, razlaga, da »fotografija, medtem ko beleži vidno, vedno in po svoji naravi opozarja na to, kar je nevidno«.

za preseganje vsečnosti posnetka, je v smislu izrazno uspešne in intelektualno zahtevnejše fotografije le precej pomembno, kot lahko to spremljamo od sredine štiridesetih let 20. stoletja, ko so se pojavile prve izobraževalne institucije na področju fotografije.

Pričakovati je, da so formalni in konceptualni vplivi določene šole, zavoda ali institucije v neki meri zaznavni. V našem prostoru je to jasneje opazno v zvezi s praško šolo FAMU. Čeprav je večina slovenskih diplomantov mlajše generacije podiplomsko stopnjo nadaljevala na drugih akademijah ali univerzah (največkrat) zahodnega sveta, je vpliv praške šole na slovensko fotografijo opazen še danes. Zaradi pretoka informacij in možnosti mednarodnih sodelovanj so takšne povezave morebiti manj pomembne, vendar kljub temu še prisotne.

Tradicija dokumentarne fotografije je jasno izražena v delu **Uroša Acmana** (1982), ki je po diplomi na FAMU podiplomski študij končal na oddelku za fotografijo Univerze za umetnost in oblikovanje – Ecal v Lozani. V svojem doslej najodmevnejšem projektu *Muzeji* izpostavlja kulturo lova in lovcev. Opazen je veristični način reprezentacije, ki pa se od objektivnega razlikuje. Acman zasleduje sodobne trende dobrodošle lahkotnosti fotografske podobe in

njegova tehnična odličnost mu to dovoljuje. Omenjeni projekt je razstavil v novomeški galeriji Simulaker (2008) in v ljubljanskem Škucu (2009).

Nataša Košmerl (1983) je prav tako študirala v Pragi in v Lozani, izpopolnjevala pa se je v Berlinu pri Katharine Sieverding. Deluje v žanru subjektivno dokumentarne fotografije; opazna je njena serija *September*, kjer v priljubljeni obliki dnevnika povezuje in vizualizira svoje intimno življenje z zunanjim dogajanjem, ki se tako bere kot manifestacija/ podaljšek notranjega stanja. Serijo je razstavila v galeriji Simulaker in fotogaleriji Stolp. Samostojno je razstavljala tudi v ljubljanski galeriji Photon, ki je naklonjena opaznim mlajšim fotografom in je že gostila **Petra Koštruna** (1979), **Mateja Sitarja** (1980), **Bojano Tomše** (1978), nagrajenko ljubljanskega Meseca fotografije za fotografsko razstavo leta 2007 **Polono Demšar** (1979) in dvakratno nagrajenko Emzinove Slovenske fotografije leta **Tanjo Verlak** (1979).

V navezavi z dokumentarno prakso praške šole je treba omeniti še Petra Koštruna, ki je diplomiral na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje pri Milanu Pajku, zdaj pa tam tudi sam poučuje. Poleg dokumentarne in konceptualne fotografije, ki jo je samostojno razstavljal v budimpeški galeriji Nessim, v zagrebških Klovičevih dvorih in v Galeriji sodobne umetnosti Celje, je Koštrun uspešno sodeloval na zadnjem sejmu fotografije Paris Photo 2010.

TEORIJA IN MULTIMEDIJA

Teoretični diskurz (p)ostaja pomemben za razumevanje in nadgrajevanje medija. V tem oziru bi izpostavila delo **Petra Raucha** (1978) in **Mateja Koširja** (1978). Rauch je diplomant ljubljanske Fakultete za arhitekturo, podiplomski študij na londonskem *Central Saint Martins College of Art and Design* pa je zaključil leta 2007. Sam pravi, da je njegova »pozornost usmerjena v fotografijo kot medij in v teorijo kot vsakodnevno ustvarjalno delovanje«. To se na podobah izraža kot povedna distanca, ki se pojavi med fotografom in fotografiranim, pozneje pa med gledalcem in fotografiranim. Kot fotograf je tako rekoč optimalno blizu fotografiranemu in to vidim kot enega bistvenih in močnejših elementov njegovega dela. Podobe niso zamrznjene in čutiti je dogajanje, v katerega so vpete. Njegovo fotografijo sprejemam kot mediacijo med dogodkom in podobo; kot povzetek, ki nakazuje širše dogajanje. Podobno kot pri filmu, vendar za gledalca nekoliko zahtevnejše, saj pri Rauchu vendarle obstaja neskončno možnosti naslednjega kadra. Avtor trenutno raziskuje performativno v fotografiji in objektivnost v navezavi z vizualnim. Je ustanovitelj kreativne platforme za fotografijo in teorijo, www.snabyrow.com in član uredniškega odbora revije *Fotografija*.

Izpostavila bi njegovo fotografsko serijo *Dark Brown Grey*, ki je del javne zbirke University of Arts v Londonu.

Matej Košir je diplomiral in magistriral na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani, študijsko izpopolnjevanje pa je opravil na Akademiji za likovno umetnost v Münchnu. Je prejemnik raziskovalne štipendije DAAD, ki mu je omogočila status raziskovalca na Akademiji za vizualno umetnost v Leipzigu, kjer je raziskoval recepcijo umetniških del v muzejih, pa tudi več nagrad (zlata ptica za vizualne umetnosti, 1. nagrada DAAD v kategoriji vizualnih umetnosti, Diesel New Art photo in 1. nagrada "Avtoportret danes" v Umetnostni galeriji Maribor).

Uspešno se uveljavljata tudi **Boštjan Pucelj** (1979) in že omenjeni **Matej Sitar**. Pucelj deluje na področju dokumentarne fotografije in se je že predstavil na več samostojnih razstavah; lani v galeriji Krka, še leto pred tem pa v novomeški galeriji Simulaker. Je zmagovalac natečaja Knjiga umetnika (2008) in nagrajenec bratislavskega festivala Mesec fotografije (2007). Sodeluje pri organizaciji pomembnega letnega fotografskega dogodka *Fotopub*. Izdal je dve monografiji, *Babi* (2005) in *Osem taktov pavze* (Založba Goga, 2009) ter knjigo umetnika *Človeško kraljestvo* (Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2008).

Sitar je fotografijo študiral na ljubljanski Šoli uporabnih umetnosti Famul Stuart. Lani je samostojno razstavljal v Bežigradski galeriji in galeriji Photon. S fotografijami *Fairytales* je bil zmagovalac nagrade Essl za mlado sodobno umetnost (2009). Serija je zasnovana kot delo-v-nastajanju v sodelovanju z izbranimi besedili, ki jih po ogledu serije gledalci lahko pošljejo na istoimenski spletni naslov in sodelujejo pri oblikovanju projekta – knjige.

Omeniti je treba še **Jureta Kastelica** (1992), **Špelo Volčič** (1984), **Evo Petrič** (1983), **Katarino Sadovski** (1980), **Andreja Ostermana** (1980) in **Jako Babnika** (1979), na področju reportažne fotografije pa **Manco Juvan** (1981).

KORAK NAPREJ

Fotografija je torej tukaj. Avtorji se opazno pojavljajo na platformi globalne umetniške produkcije in trga, naj bo to razstavišče ali splet. Izkustva, ki temeljijo na študijski praksi in teoretičnih diskurzih, pomembno vplivajo na razvoj slovenske fotografije in na vrednotenje kakovosti dela. Dobro je, če se to dogaja v sodelovanju, ki sistematično in podprto nadgrajuje tradicijo slovenske fotografije tako v smislu prakse kot tudi teorije. Na ta način presega enostransko ukvarjanje s fotografijo in omogoča raziskovanje dometa medija, ki ima zagotovo osrednje mesto v vizualni pismenosti. Takšno ravnanje lahko privede do umestitve fotografije na akademsko raven, katedre za fotografijo in razvojno-raziskovalnega inštituta na tem področju. ■

TANJA VERLAK (1979) je diplomirala in magistrirala na praški FAMU. Podiplomski študij je opravila v New Delhiju na univerzi Jawaharlal Nehru, School of Arts and Aesthetics (2009). Deluje kot urednica fotografije in avtorica rubrike Iris pri reviji *Ampak* in kot predavateljica v Indiji in Sloveniji.

V PRIČAKOVANJU PRESENEČENJ: GLASBENI JEZIKI NOVE GENERACIJE

ANDRAŽ JEŽ

Pisati o vrhuncih med izdelki slovenskih glasbenikov, rojenih po letu 1980, vsekakor ni lahka naloga. Ne da bi bilo dobre glasbe toliko, toda tista, ki je, s svojimi specifičnimi idiomi ustvarja zadostne prostore, da bi si zaslužili kaj več od zgolj omembe. Zato se osredotočimo na nekaj smeri in imen, katerih glasba pomeni presežek bodisi v svoji izvirnosti bodisi zaradi izjemne občutljivosti na čas in prostor, v katerih je nastala.

Znotraj *mainstream* glasbe, s katero nas dnevno pitajo tako in drugačni komercialni mediji, je komaj kaj imen, ki si na tem mestu zaslužijo omembo – a ne moremo mimo **Neže Buh** (1982). Ta je že (ali predvsem) s svojim prvencem *Neisha* leta 2005 pokazala suveren glasbeni izraz in je tako na ravni glasbene produkcije kakor besedil izvrsten zgled tistim, ki bi se na domači sceni radi uveljavili ne *zaradi*, temveč bolj *navkljub* svoji kakovosti. S prvo ploščo je povsem svojstvene standarde leta 2004 postavila tudi zasedba **Melodrom**, ki je že pred izidom nase opozorila tudi v tujini. Omenimo še brata **Jošta** in **Vida Drašlerja**, znana med drugim po sodelovanju v vse bolj džezovski *fusion* skupini Zmajev rep (Vid je še vedno njen tolkalec) in Kombu Zlatka Kaučiča.

KOZMOPOLITSKA GLASBA Z OBROBJA

Veliko več dogajanja pa je v godbah obrobja; žal bistveno manj medijsko odmevnega (gotovo tudi zaradi institucionalne neodvisnosti) – zaradi česar smo pogosto prikrajšani za konkreten nosilec zvoka –, vendar toliko bolj drznega in svobodnjaškega. Svojevrsten, poudarjeno svež in inovativen zvok nam je prinesel sežanski trio **Kraški solisti** (**Andrej Fon**, **Martin Ukmar** in **Samo Pavlica - Linch**), ki se opira tako na

bolj svobodomiselnih forme džeza kot na tradicijo čistega *noi*-sa, hkrati pa eklektično priključuje še raznotere druge vplive. Skupina pasivno obstaja že 10 let, v tem času pa so ob demo posnetkih in nekaj posnetih nastopih, ki si jih lahko ogledamo tudi na spletu, pri Radiu Študent izdali izvrstno ploščo *Ustanove sreče*. Na njej dehierarhizirano nizajo reference različnih slogov in jih z neukročeno improvizacijo povsem odtujijo od izvirnih kontekstov, preden jih vpletejo v pester micelij pomenov, v katerem se na svojstven način zrcali kaos informacijske dobe, ki pa ga s svojim eklekticizmom uredijo v višjo celoto. Kadar ne ustvarjajo pod omenjenim imenom (ali pod vzdevkom **Art Ansambl of Sežana**), Ukmar kameleonsko nastopa pod psevdonimom **Tovariš Strmoglavljen**, vsestransko dejavni Fon pa se nekonformistični glasbi zadnje čase posveča tudi v gledaliških projektih.

Navidez lokalni glasba in ikonografija eksperimentatorjev, zbranih okrog dvojčkov **Sama** in **Janija Kutina** (1982) – tako imenovani ruralni *underground*, kakršnega nam denimo ponuja zasedba **Salamandra salamandra** –, sta v resnici zastavljeni precej svetovljansko, saj ljudske elemente ožje tolminske okolice mešata z različnimi izrazi in glasbili svetovne glasbe (lep primer za to je denimo projekt *Čarangi*, poimenovan po vasi Čadrg pri Tolminu in indijskem strunskem glasbilu sarangi). Občinstvo si je prvi nastop zasedbe, ko sta jo sestavljala le omenjena brata, zapomnilo po eksperimentalnem performansu, kjer sta s kozarci in drugimi zročili spremljala zvok mukajočih lačnih krav.

Kmalu potem se jima je pridružil kitarist **Matej Magajne**, bobnar **Dejan Lapanja**, klaviaturistka **Neža Naglič** ter rogistka **Sabina Magajne** pa so trio obogatili pozneje. Izvrsten presek pestrih pejsažev, ki se odstirajo v dadaistični zmesi lo-



Skladatelj Anže Rozman (1989)



Raziskovalec zvokov Miha Ciglar (1980)

kalne in svetovne tradicionalne glasbe, *noisa* in džeza, ponuja druga plošča *Kafa*, skoraj v celoti improviziran kolaž včasih melodičnih repeticiij, spet drugič čistih zvočnih učinkov. Naj mimogrede navržemo, da so sodelovali s kar najrazličnejšimi umetniki, od letos preminelega Iva Volariča - Fea do legend *krautrocka*, Münchenskih Embryo. Obravnavana glasba, na katero je s svojo ikonografijo nedvomno vplivalo arhaično pastoralno okolje, se tako v duhu časa kar naprej oplaja pri različnih kulturah, ne da bi hkrati zapadla v nekritični trendovski *new age*.

Zunaj zasedbe se Samo Kutin loteva najrazličnejših drugih eksperimentalnih projektov – pred kratkim je izdal ploščo duetov *Horda grdih*, poimenovano po madžarskem glasbilu hurdy gurdy, ki ga zadnje čase pogosto uporablja, s svojimi kolegi pa trenutno izvirno predeluje manj znane slovenske ljudske pesmi. Kot eksperimentalna improvizatorica je zelo dejavna tudi Neža Naglič, ki med drugim nastopa s Tomažem Gromom, eksperimentalnim zvočnim umetnikom, ki zvok kontrabas in drugih strunskih glasbil kot solist in v različnih zasedbah raziskuje skozi nove, sveže izraze, pogosto kombinirane z elektronskim medijem. Prav Grom je med najzaslužnejšimi za uglednejše mesto (nedžezovske) improvizirane glasbe na Slovenskem.

FREE DŽEZ IN N'TOKO

Spet drugače nas nagovori glasba **Marka Karlovčca** (1982) in **Jake Bergerja** (1980), ki sta prav tako sodelovala z Gromom. Kot **Radical Improvisation Duo** sta pri neodvisni založbi Eat This Production izdala dva albuma: prvi, *Srečanja*, ju je prikazal v rudimentarni, grobi začetni fazi, močno navdahnjeni pri free džezu. Druga plošča *Vlaknasta sonca* ni koncertna, temveč gre za posnetke z vaj. Na njej je Karlovčec preizkusil različne zvočne možnosti kitare, rezultat pa je atmosferična tekstura z nekoliko abstraktnjšim tenom. Karlovčec se je nato še bolj posvetil improvizirani glasbi in nastopa tudi s Seijirom Murayamo, legendarnim japonskim tolkalskim improvizatorjem, ki je v duhu skrajnega redukcionalizma bobnarsko

baterijo v pretežni meri zamenjal z malim bobnom oziroma snarom, s katerim je kos kar najrazličnejšim glasbenim pokrajinam.

Karlovčec ob tem tudi z razstavljanjem svojega matičnega glasbila za doseganje novih zvočnih razsežnosti ter uporabo elektronskih in drugih zvočil ostaja drzen in nekonvencionalen, Berger pa trenutno raziskuje drugačne glasbene svetove: letos se je na *Klubskem maratonu* Radia Študent predstavil z zanimivo zasedbo **Sportbilly krši embargo**, sicer pa sodeluje tudi z **Miho Blažičem – N'tokom** (1980), ki se je kot družbeno zaveden raper že preizkusil z različnimi glasbenimi ozadij, pisca teh vrstic pa posebno navdušuje z vse pogostejšimi elektronskimi eksperimentalnimi projekti, ki nemalo dolgujejo japonskemu *noisu*, vendar njegove vplive tudi dodobra nadgradijo z drugačno zvočno izkušnjo in senzibilnostjo.

IRZU IN AG

Elektroakustičnih izvajalcev, ki bi jih lahko na tem mestu omenili, je še nekaj, med njimi tudi takih, ki še niso izdali svojega prvenca; neprecenljiv je na tem področju prispevek **Instituta za raziskovanje zvočnih umetnosti** (IRZU), ki že od leta 2008 spodbuja interdisciplinarno govorico zvokov, in sicer v treh osnovnih dejavnostih – raziskovanju avdiotehnologij, umetniški produkciji (ki zajema tudi instalacije in performans) ter izobraževanju, s katerim člani svoja dognanja in senzibilnost na meji med umetnostnim in znanstvenim diskurzom širijo na nove generacije. Ustanovitelj instituta **Miha Ciglar** (1980) kot zvočni umetnik tke svojo pot v povezovanju različnih umetnostnih formatov s sofisticirano tehnologijo, s tem pa tudi v redefiniciji elektronskega izvajalca – s svojimi performansi v realnem času skuša pokazati na vez med avtorjem in njegovim izdelkom, ki je pri tradicionalnem posredovanju elektronske glasbe pogosto izgubljena. V svojih sodelovanjih z glasbeniki in drugimi umetniki uvaja tudi nove jezike improvizacije in interakcije, ki so daleč od kalupov idiomatičnih, predvidljivejših glasbenih govoric, tudi od džeza, ki večini še vedno predstavlja prvo asociacijo ob pojmu improvizirane glasbe.

Med skladatelji mlajše generacije z akademsko izobrazbo se je nekaj imen že uveljavilo; omenimo **Nano Forte** (1981), ki je s svojimi pretežno zborovskimi skladbami, napisanimi v izvirni govorici, skozi katero odzvanja učinkovit preplet (pred)klasičnih in svežih, osebnih prijemov, prejela številne nagrade, najprej že kot dijakinja Škerjančev, ko je začela skladati pod mentorstvom skladatelja in zborovodje **Ambroža Čopija**. Podobno kot Fortejeva se je na mednarodnem nivoju uveljavila **Nina Šenk** (1982), ki je prejela vrsto mednarodnih nagrad, tkivo njenih kompozicij pa sestoji iz pogosto kontrastnih prijemov, združenih v intenzivnih temperamentnih gozdovih srečevanj zvokov, ki od izvajalcev zahtevajo silen napor in disciplino.

Veliko obetajo tudi študentje kompozicije pri profesorju Urošu Rojku, med njimi **Vasja Progar**, **Matej Bonin** ali **Petra Strahovnik**, ki so se javnosti predstavili na več nastopih, med drugim tudi v elektroakustičnem mediju. Prav v slednjem so na lanskih *Slovenskih glasbenih dnevih*, kjer so se prvič v zgodovini prireditve predstavili študentje glasbe s svojimi prispevki, pripravili prireditev *Futurismo hurra?*, na kateri so občinstvo seznanili z različnimi aspekti elektronske glasbe. Sicer so dejavni tudi drugače – predlani so na isti prireditvi nekateri med njimi skupaj s svojim profesorjem učence slovenskih osnovnih glasbenih šol uvajali v atonalno glasbo in svobodno improvizacijo.

Zapisano veliko obeta. Če se že najmlajši, dandanes vsepovsod izpostavljeni najcenejši konformistični glasbi, v glasbenih šolah pa prepogosto ujeti v železni repertoar 19. stoletja, srečajo s pestrejšimi glasbenimi izrazi ter jih tudi sprejmejo drugače, bolj zračno (in seveda bolj sodobno) od togih pravil tradicionalne harmonije in kontrapunkta, se lahko nadajamo še veliko presenečenj generaciji, o kateri bomo v podobnem članku pisali čez čas. ■

– **ANDRAŽ JEŽ** (1985) je študiral slovenistiko in primerjalno književnost na ljubljanski Filozofski fakulteti. Je zlasti poznavalec sodobnih in eksperimentalnih umetnosti.

● ● ● KONCERT

Eden vrhuncev sezone

Simfonični orkester Akademije za glasbo, dirigent Marko Letonja, solistki Katja Konvalinka (sopran), Katja Meljnikov (violončelo). Spored: Tina Mauko, Elgar, Musorgski-Ravel. Gallusova dvorana, Cankarjev dom, Ljubljana. 19. 4. 2011

Zanimivo, kako nekajtedenska časovna distanca med letošnjim, sicer tradicionalnim, letnim koncertom Simfoničnega orkestra Akademije za glasbo v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma v Ljubljani in izidom *Pogledov* lošči in lušči njegovo vrednost v množici glasbenih dogodkov in potrjuje prvi, izredno pozitiven vtis neposredno po koncertu. Zaradi dveh stvari: zaradi osebnega in glasbenega poguma mlade skladateljice Tine Mauko, da iz nekega drugega časa stopi v pretresljivi poetični svet pesnice Anne Ahmatove in si drzne skoraj sto let pozneje, vsem preživetim -izmom navkljub, komponirati sicer malce naivno, skoraj neoromantično, izpovedati svoj in Annin mladi svet z lirično melodijo, a pri tem glas in orkester tehnično in formalno uporabljati kot jezik, ki ga obvlada in s katerim ji ni nerodno povedati tega, kar čuti.

In zaradi izjemnega pretakanja energij med mladim, študentskim orkestrom in dirigentom Markom Letonjo, ki se zadnje sezone vse preredko vrača na domače koncertne odre.

V obeh solističnih skladbah, *Kantati za sopran in simfonični orkester Anna Ahmatova* Tine Mauko s solistko Katjo Konvalinka in v *Koncertu za violončelo in orkester v G-duru* Edwarda Elgarja s solistko Katjo Meljnikov sta orkester in dirigent odlično sodelovala z vso pozornostjo do podpore obema solistkama, kar ni bilo prav enostavno. Zdelo se je namreč, da Konvalinkovi, ki se je zahtevnega pevskega parta res predano lotila, ta dejansko v vseh registrih ne leži najbolj, za tako zahtevno skladbo pa bi mlada pevka in mlad orkester gotovo rabila še nekaj koncertnih izvedb, da bi jo zares ponotranjila. Violončelistki Katji Meljnikov z njeno očitno zasajano liričnostjo in mehkim tonom Elgarjev *Koncert* v ritmično in agogično propulzivnejših delih ni in ni stekel, čeprav ji je orkester pod Letonjevim vodstvom skušal nuditi trdno oporo.

Vrhunec večera pa so bile *Slike z razstave* Modesta Petroviča Musorgskega v največkrat izvajani Ravelovi orkestraciji. Desetine izvedb in posnetkov te najbolj priljubljene in pogosto izvajane različice so jo največkrat zgledile do skoraj virtuosne izpraznjenosti, da, celo patetične teatraličnosti, to pot pa smo po dolgem dolgem času spet poslušali Musorgskega! Tisto njegovo na trenutke grobo robotat in priostreni, celo cinični glasbeni humor, genialno in ne banalno glasbeno slikanje, ki ga je Ravel, če ga ne igramo salonsko, vrhunsko prenesel v orkester.

V vsaki frazi je bilo čutiti, da sta Letonja in orkester Akademije skupno poustvarjanje vzela skrajno resno in motivirano, nikjer ni bilo kakšnega pokroviteljskega odnosa učitelj – učenec, ampak samo pretakanje glasbene energije, odlični solistični dosežki posameznikov (denimo prva trobenta in saksofon) ter orkestrskih skupin. Izvedba *Slik z razstave* je pokazala, da sodelovanje odličnega, z domačo sceno povsem neobremenjenega dirigenta, in mladih, tehnično dobro usposobljenih in v službeno rutino domačih ali tujih orkestrov še nevkalupljenih glasbenikov lahko rodi enega od poustvarjalnih vrhuncev sezone.

MOJCA MENART



● ● ● KNJIGA

Kako si vzeti človeka svojega spola?

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: **Lucijeva izpoved**. Prevod in spremna beseda Barbara Juršič. Modrijan (Zbirka Nostalgija), Ljubljana 2011, 135 str., 13,70 €

Ob omembi imena portugalskega pisatelja in pesnika Mária de Sá-Carneira se verjetno zganejo le redki literarni poznavalci ali recimo kar sladokusci, čeprav ga povezujejo s Fernandom Pessoa, ki je zaslužen, da so se v portugalski književnosti sploh ohranila dela tega ekscentričnega ustvarjalca. Pessoa je namreč uredil prvo izdajo pesniškega opusa Mária de Sá-Carneira, nastalega v letih 1912–1916, v istem času pa je med pisateljema potekala tudi korespondenca, v kateri sta si izmenjavala vtise o literarnem življenju na Portugalskem, ustanovitvi revije *Orfej* (*Orpheu*) in nastanku Pessoavih heteronimov. Pomeni torej, da je bil Sá-Carneira ob izidu *Lucijeve izpovedi* leta 1914 trdno zasidran ne samo v literarni tradiciji dekadence, simbolizma, saudoizma (*saudosismo*), temveč da je sledil predvsem sodobnim literarnim tokovom, kot sta bila na primer paulizem (literarni slog, ki sta ga oblikovala Pessoa in Sá-Carneiro z *Impresijami mraka*) ter futurizem. Toda *Lucijeva izpoved*, ki naj bi bila po besedah sodobnikov Sá-Carneirova mojstrovina, se ne nahaja samo na presečišču slogov, temveč predvsem tem, če ni smiselno govoriti že o obsesijah: samomor, homoseksualno razmerje, bizarno.

Pessoa je sicer nekje izrekel, da je Mário de Sá-Carneiro vse tisto, kar je napisal, tudi živel (pisatelj je naredil samomor pri šestindvajsetih), kar pa je, še posebej glede na *Lucijevo izpoved*, svojevrsten paradoks. Avtor in hkrati prvoosebni pripovedovalec Lucio Vaz bralca skuša prepričati v svojo nedolžnost. V ta namen začetek izpovedi opremi s predgovorom, ki naj bi romanu podelil status resničnosti. »Resnica« je, da je deset let preživel v zaporu zaradi zločina, ki ga ni zagrešil. Pripoved je na ta način prežeta z ironijo in nasploh je za Sá-Carneirovo pisanje značilen izjemen posameznik, zmožen doživljanja kulminacijskega trenutka. Šele takšen lik se namreč lahko sooči s skrivnostjo: ženska, ki jo prijatelj Ricardo pokonča z revolverjem, čudežno izgine, medtem ko Ricardo postane žrtev in Lucio njegov morilec. »Moj odvetnik je verjetno rekel, da je v resnici prava krivka mojega zločina Marta, ki jo je policija zaman iskala,« izreče Lucio v perspektivi gledanja nazaj. Če bi se v središču trikotnika Lucio-Marta-Ricard nahajala izginula, potem bi bil to poskus preseganja njene pasivne vloge, toda tisto, kar je za Sá-Carneira zanimivo, je odnos med moškima. Ricard, Lucijev alter ego, se v nekem trenutku celo vpraša, kako si je mogoče vzeti človeka svojega spola.

Rešitev najde v njej, ki je toliko kot njegova lastna duša. »Ko te je objemala, sem bil jaz tisti, ki te je objemal, zadovoljil sem svojo nežnost, zmagal sem,« se izpove pesnik Luciu tik pred zločinom. Martina eksistenca je torej prikazenska, domišljajska (odmev saudoizma), kar pa verjetno velja tudi za Lucia kot Ricarda. Glede na to, da je Sá-Carneiro večperspektivno oziroma multiplo stanje zavesti svojih junakov (seveda velja za predhodnika modernizma, motiv »soljubimcev« pa je med drugimi povzel tudi španski pisatelj Javier Marias) izpeljal ravno preko tematiziranja homoseksualnega odnosa, bi se bilo nesmiselno sprenevedati, da je avtorjevo duhovno ozadje zaznamovala mlačnost, naveličanost, žalobnost ali celo, da je svoje like »pehal k iskanju popačene transcendentalnosti«. Dejstvo je, da je Mário de Sá-Carneiro ob vsem inkorporiranju literarne tradicije, po besedah Fernanda Pessoa, genij posodabljanja umetnosti. Pri tem pa ne gre toliko za to, da je *Lucijevo izpoved* mogoče brati kot fragmentarno pripoved, mestoma tudi kot lirično kriminalko, temveč da je predvsem pisana z mislijo na bralca. Zapeljati ga, zamrežiti ga v tok besed. **GABRIELA BABNIK**

● ● ● KNJIGA

Standardni repertoar

VINKO MÖDERNDORFER: **Nihče več ne piše pisem**. Mladinska knjiga (Zbirka Nova slovenska knjiga), Ljubljana 2011, 230 str., 24,94 €

Pisem morda res nihče več ne piše, kot trdi naslov knjige, zato pa nekateri toliko intenzivneje pišejo pesmi, kratke zgodbe, drame in – romane. Novo dolgometražno prozno delo vsestranskega Vinka Möderndorferja se motivno naslaja na istoimensko kratko zgodbo iz zbirke *Plava ladja*, njegova tematska podlaga pa je zapisana v uvodnem citatu Lojzeta Kovačiča: »Ko si star in si vse življenje delal samo slabo, gledaš v nagrmadeno svinjarijo, ki si jo vseskozi

odmetaval v zadnjo kamro svoje duše, dokler se ni tamkaj nabralo, da vrata niso več vzdržala in je vsa umazanija vdrla na plano, in zdaj hočeš nočeš moraš buljiti v to.«

Vrata protagonistove kamre se začnejo odpirati s prihodom pisma, ki razburka njegov samozadostni, lupinasti svet. Iván, še eden od avtorjevih priložnostno melanholičnih beta samcev, za nameček pa še ozaljšan z zloveščim vzdevkom *Grozni*, saj se nekaterih dejanj ne bi sramoval niti njegov sadistični ruski soimenjak, se lične kuverte razumljivo prestraši. Papir pregovorno »prenese vse«, poleg tega pa že podoba umetelno oblikovanega, ročno izpisanega naslova prebujajo vrsto potlačenih spominov, recimo na neodprta materina pisma, nakopičena na dnu omare, ali še huje – spomin na ljubezensko pismo, poslano nekoč davno edini resnični ljubezni Ivánovega življenja, Sonji, ki je, kakor zatrjuje pošiljatelj in Ivánov gimnazijski tovariš Pavel, mrtva, kar möderndorferjevski subjekt znova požene v tek za svojo »hudičevko«.

Sonja je – tako kot nekoč prej, v neki drugi zgodbi rdečelasa Irena – skrivnostno izginila. Ni več klicala, ni več pisala, odšla je brez pozdrava in za vedno, zato protagonist začuti potrebo poiskati drobce, s katerimi bi zapolnil svojo nedokončano ljubezensko zgodbo. Logika razvoja narekuje dinamiko dogodkov. Roman se začne v umirjenem, skoraj dolgočasno razvlečenem tempu in se razživi s protagonistovim zgoščenim preskakovanjem od sedanjosti k preteklosti in nazaj. Tako se postopoma razkriva tematično ozadje »nerazdružljive trojice« Ivána, Sonje in Pavla, za katero se izkaže, da ni bila nič drugega kot »bedni ljubezenski trikotnik«. Avtor preigrava različne klišejske postavitve, ki jih zvečine že poznamo iz njegovega preteklega opusa. Tudi tokrat je zgodbeni lok dramaturško premišljen, prav tako prehajanje retrospektivnih izsekov v sedanji dogajalni čas in preplet stranskih tirov. Za celostno podobo manj posrečena se izkažeta oba epizodna nastopa prostitutke in odlomki Ivánovega prevoda trilerja *Brazgotinec*, sicer čiste ga šunda. Če se prva vsaj delno osmisli tik pred koncem kot ironični komentar k Ivánovi nenadni želji po spremembi, je druga, Brazgotinčeva linija, s katero avtor na trenutke že prav prisiljeno osmišlja protagonistov vzdevek, zgolj v funkciji pleonastičnega dodatka. Skrb za to, da bralec ne bi spregledal kakšnega pomembnega podtona, briše subtilnost pisave, v *Nihče več ne piše pisem* pa so zanimivejše tiste plasti, ki ostajajo neizrečene, zgolj nakazane.

Avtorjev standardni motivni repertoar, začinjen z gosto žanrsko mešanico po receptu malo detektivke, malo humorja, malo generacijskega obeležja, elementi grozljivke, veliko erotike in še več melodrame ter priokus *road tripa* s (predvidljivim) končnim preobratom, je recept za uspešno, hitro berljivo in zlahka prebavljivo buklo, ki bi bila po hipnem zaužitju zapisana še hitrejši pozabi, če je ne bi tik pred koncem nekoliko »pretresel« avtoironični metafikcijski obrat. *Nihče več ne piše pisem* je pač roman, ki kliče k nezavezujočemu branju, spisan je tako (in verjetno tudi *zato*), da bralca za nekaj časa potopi med liste, ne da bi od njega zahteval kakšen poseben napor. Gre za še eno variacijo na avtorju ljube, večkrat preigrane viže, kar govori predvsem o tem, da avtor ne more iz svoje kože. **ANA GERŠAK**

● ● ● FILM

Brez domišljije

Dobro srce (**The Good Heart**). Režija Dagur Kári. Islandija, Danska, Nemčija, ZDA, Francija, 2009, 98 min. Ljubljana, Kinodvor

Če dobro pomislim, je *Dobro srce* prav zabaven film. Zgodba o starem zoprnežu in ljudomrzniku, lastniku zanikrnega bara, ki bi rad vzgojil svojega naslednika, preden ga pobere že šestindvajseti infarkt, pri tem pa naleti na širokosrčnega klošarja, potopljenega v oblak absolutne miline in nezemeljske dobrote, natrese nekaj zares odličnih komičnih momentov in vrstic pikrega dialoškega humorja, ki bi me morali iz kinodvorane odpraviti z zadovoljnim nasmeškom na obrazu.

Kljub temu se mi je med projekcijo nemarno zehalo, za kar krivim predvidljivo štorijo s sicer velikim srcem, a s premalo domišljije. Glavna problema filma sta njegova predvidljivost in klišejska zasnova. Osnovni zaplet – zbliževanje in medsebojno oplajanje dveh povsem različnih si duš, ki druga iz druge bezata vse najboljše (in najslabše) – je izpeta tema na prvo žogo. Prav tako tudi dejstvo, da v to arhaično moško bratenje poseže ženska, ki postane vir nesoglasij, in še bolj stripovski stranski liki, ki morajo biti v te sorte zgodbah po vsej sili čim bolj čudaški in posebni: prostitut, ki sam sebe kliče »stimulator«, smetar, ki si pravi »sanitarni inženir«, samski cvetličar, ki ima težave z osvajanjem, ker noben šopek, ki ga podari svoji spremljevalki, zanjo ni dovolj dober, pisatelj, ki skuša svojo pisateljsko

blokado odplakniti s kozarčki žganega, skrivnostni tujec, ki brez besed vsak dan opravi natančno koreografiran kavni ritual ... In ko v bar blasfemično zajadra še ženska, je to seveda stevardesa, ki se boji letenja.

Se še komu zdi, da se je v tem baru znašlo čisto preveč norcev? V *Dobrem srcu* so liki (pa tudi sama zgodba) tako karikirani in odmaknjeni od življenja, da ni čisto jasno, zakaj se je Dagur Kári odločil za »težko« vizualno podobo, ki bolj pritiče kakšni eksistencialni drami, kot pa komični pravljici za odrasle. Z zrnato fotografijo in brlečo osvetlitvijo, ki iz podob izsesa čisto vse barve, razen tistih, ki se na barvni lestvici umeščajo nekam med črno, modro in umazano zeleno, je ustvaril postano, klavstrofobično atmosfero, a so ostali elementi filma tako zelo papirnati, da je celo tako organsko prizorišče videti kot gledališka kulisa.

Zdi se, da se tu nekje skriva dobra ideja, a je bila izpeljana nedosledno. Kári se je namenil komiko in naivnost cepiti z umazanim realizmom, a je film kljub temu izzvenel sentimentalno in karikirano. Želel mu je natakiniti nepričakovan, presenetljiv konec, pa je z nekaj povsem nepotrebnimi scenarističnimi kiksi skozi celoten film svoje občinstvo tako temeljito pripravljaval nanj, da bo tudi manj pozoren gledalec že precej pred koncem dojel, kam pes taco moli, medtem ko bodo bolj natrenirani gledalci to ugotovili že po prvih nekaj prizorih. Verjamem, da je imel Kári, ki se je v preteklosti izkazal s filmoma *Albin Noi* (2003) in *Skriti adut* (2005), plemenit namen subvertiranja banalnih obrazcev, a kakorkoli obrnem, se mi film še vedno zdi kot plehka frflja, ki raje kot sol v glavi nosi pametna očala na nosu in debelo knjigo pod pazduho. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● FILM

Počakajmo na director's cut

Thor. Režija Kenneth Branagh. ZDA, 2011, 115 min. Kolosej, Ljubljana

Čeprav je Hollywood vedno rad segal na različna področja popularne kulture in si tam sposojal nove obraze in zgodbe, pa vendarle ni mogoče spregledati, da se je ta proces v zadnjih desetih, petnajstih letih močno intenziviral in se nam hkrati začel kazati v povsem drugačni luči. Namreč, če se je v preteklosti priredbo popularnih *šund* romanov rado utemeljevalo z njihovim izjemnim vizualnim potencialom, medtem ko naj bi bil razlog za prenos stripovskih likov ali celo tistih iz računalniških igric v njihovi izraziti filmičnosti, pa danes tega, da je pri tovrstnem prehajanju likov in zgodb med različnimi mediji znotraj polja popularne kulture praviloma na delu zgolj in samo kapitalska logika, ne zanika nihče več.

Poglejmo si samo pravo invazijo likov iz stripovskega bestiarija založbe Marvel na kinodvorane, ki smo ji priča v zadnjem desetletju. Če je bil v preteklosti prihod stripovskega superjunaka v kino še svojevrsten dogodek, ki ga je spremljalo vznemirjeno pričakovanje, pa danes vsak redni obiskovalec komercialne mreže kinodvoran natanko ve, da bo enkrat v pozni pomladi (že nekaj let zapored v prvi polovici maja) eden stripovskih junakov odprl sezono poletnih visokoproračunskih uspešnic: leta 2000 so se kot prvi na filmskem platnu pojavili *Možje X*, za njimi je prišel *Spider-Man*, nato *Hulk* in *Fantastični štirje*, sledil je še *Iron Man* in končno *Wolverine*, letošnjega maja pa je filmsko vesolje Marvelovih superjunakov dopolnil še *Thor*.

Pri založbi so šli celo tako daleč, da so leta 1998 ustanovili kar lastno filmsko produkcijsko hišo. Pri svoji neusmiljeni tržni logiki so bili pripravljeni popustiti le toliko, da so filmsko »oživljanje« stripovskih likov občasno zaupali »umetnikom«. In tako dejstvo, da so se pri snovanju *Thora* obrnili na Kennetha Branagha, znanega predvsem po priredbah Shakespearjevih del, nenadoma sploh ni več tako presenetljivo. Predvidevamo lahko celo, da jih je do njega pripeljalo prav pričakovanje, da bo ta v svojo izpeljavo zgodbe o Thoru vnesel nekaj shakespearjanske tragičnosti. Ta mu je vsekakor nudila solidno izhodišče: Thor, bog groma in strele ter zaščitnik ljudi, namreč prihaja iz nordijske mitologije (medtem ko so njegovi izvori v germanskih poganskih mitih), v kateri nastopa kot sin boga Odina, ki vodi kraljestvo Asgard, dom nordijskih bogov. Thor ima kot Odinov prvorojenec največ možnosti, da zasede prestol, kar bi si kot silno močan in neustrašen bojevnik tudi zaslužil. A zaradi njegove domišljavosti, predrznosti in nepremišljenosti mu Odin odvzame vse nadnaravne moči in ga kaznuje z izgonom na Zemljo, med navadne smrtnike, ter pri tem upa, da bo vendarle spregledal in spoznal svoje napake, da bi se nato lahko vrnil kot pravi kralj.

Branagh se je seveda zavedal, da Thorove zgodbe ne more oziroma predvsem ne sme dvigniti na raven tragedije, saj so mu producenti nalogo vendarle zaupali z namenom kovanja dobička, ne pa tlakovanja poti v pogubo. Tako ☛



Thor ni nikakršna mojstrovina, premore pa nekaj trenutkov, detajlov, v katerih se celota krepko dvigne nad običajne zgodbe o superjunakih. V prvi vrsti je to prva tretjina filma, ko se Branagh osredotoči na predstavitev likov in njihovih značajev ter na konfliktna razmerja med njimi. Film prav tako premore nekaj sočno in domiselno duhovitih prizorov, v katerih se Branagh poigrava z udejanjanjem skrajnih prizorov, do katerih lahko privede logika filmske realnosti, kot je na primer trenutek, ko Thor, zdaj že v podobi nava dnega smrtnika, a z odločnostjo in vzvišenostjo boga, vstopi v trgovino z malimi živalmi in zahteva konja. Nenavaden in v svoji nespektakularnosti prav očarljiv je tudi prizor, v katerem njegov brat Loki nad Zemljo pošlje angela smrti, ki naj bi Zemlji in s tem bratu prinesel dokončno izničenje.

Kljub tem in še nekaterim drugim čudovitim momentom pa bi film kot celoto težko označili za posrečen poskus. Vse preveč je neuravnotežen, dogodkom in dejanjem pa manjka prave argumentacije. A morda smo tokrat gledali le »producentско« verzijo, čez nekaj let pa nas bo Branagh presenetil še z lastno *director's cut* verzijo. Kar v Hollywoodu postaja že svojevrsten običaj. **DENIS VALIČ**

● ● ● ODER

Iz življenja narejena umetnost

LEE HALL: **Knapi slikarji**. Prevod Tina Mahkota, režija Samo M. Strelec. SLG Celje. Premiera 13. 5. 2011 (ogled ponovitve 16. 5. 2011), 130 min.

Kaj je pomen umetnosti?

Kaj se skriva za sliko? Jo lahko razume vsak, ki si jo ogleduje? Jo enako razumeta profesor umetnostne zgodovine, ki jo gleda v kontekstu vseh milijonov slik, ki so se do zdaj že vtisnile v njegov spomin, in knap, ki še nikoli v življenju ni videl nobene slike, kaj šele prestopil prag galerije? Se za sliko skriva kaka skrivnost? Se da naučiti razumevati umetnost? Je umetnost sploh treba razumeti? Mora umetnost dati misliti? Je samo potem dobra? Ali je dovolj, da jo začutimo? Mora umetnost vzbuditi občutek strahospoštovanja? Moramo skozi njo spoznati misterij življenja?

In naprej: kdo je umetnik?

Vsak, ki se ukvarja z umetnostjo? Tisti, ki se je za to izšolal? Tisti, ki dobi za to tudi denar? Tisti, ki od tega živi? Je umetnik samo tisti, ki ima kaj povedati? Tisti, ki uživa v ustvarjanju, v občutku, da je iz čistega veselja izdelal nekaj sam? Kakšna je razlika med nedeljskim in poklicnim umetnikom? Je umetnost katerega od njiju več vredna?

To so vprašanja, ki se zastavljajo ob igri Leeja Halla *Knapi slikarji* in so v drami tudi skoraj sistematično obdelana – in to na podlagi fenomena izpred druge svetovne vojne, ko so se rudarji v angleškem rudarskem mestecu Ashington, bolj po naključju kot ne, v svojem prostem času poskusili v slikanju. In so bili v tem tudi uspešni – njihova dela so bila razstavljena v galerijah, kritiki so jih dobrohotno sprejeli, za nekaj časa so pridobili podporo mecenke, nekaj slik pa so tudi prodali in s tem zaslužili za nakup barv.

Hall to zanimivo zgodbo iz resničnega življenja spretno, po vseh pravilih *westendovske* dramske pisave (gre za avtorja znamenitega hita *Billy Elliot*) zapakira v privlačno, večkrat smešno in duhovito, na trenutke tudi streznjujočo in pretresljivo dramo, pri čemer se opira na knjigo Williama Feaverja, ta pa na faktografijo; knapovsko-slikarska »Ashingtonska skupina« je namreč bolj ali manj uspešno obstajala in delovala vse do leta 1984. Dejstva o nenavadnem soočenju skupine knapov s svetom umetnosti so nanizana v dialoško in atmosfersko močnih prizorih, v katerih spremljamo celoten potek njihove »umetnostne vzgoje« – od začetka, ko je vse skupaj videti kot velik (in zabaven) nesporazum, ko gručica knapov na popoldanskem tečaju samoizpopolnjevanja (kjer bi se sicer raje učili o ekonomiji) od profesorja Lyona pričakuje, da jih bo zlahka naučil, kako se pravilno gleda slike; preko Lyonove ideje, da bodo umetnost najbolje spoznali, če se bodo sami postavili v vlogo umetnika, zato začnejo doma slikati, na tečaj pa nositi slike, ki jih skupaj analizirajo, tako da od znotraj spoznavajo temeljne vzgibe, zakonitosti in pomen umetnosti; pa vse do konca njihovega najuspešnejšega obdobja tik po drugi svetovni vojni.

Knapi, kot jih prikazuje Hall, so izrazito barviti in živi liki, podloženi z močnimi značajskimi podrobnostmi, kar je v natančni, trezni in domišljeni režiji Sama M. Strelca dalo igralcem priložnost, da vsi po vrsti ustvarijo izvrstne like, najbolj pa Tarek Rashid kot impulzivni in iskreni Oliver Kilbourn, najobetavnejši izmed slikarjev; Brane Završan kot večši in profesor Lyon (predstava se je večinoma izognila namigom v besedilu, da je knape le izkoristil za lastno kairero); David Čeh kot nerodni in negotovi Jimmy; Blaž Setnikar kot uporniški brezposelni Tamali, Renato Jenček kot pretirano skrbni organizator tečaja in Bojan Umek kot skeptični Harry, najbolj izobražen med vsemi. Odlična in uigrana ekipa se sicer nenehno zaveda,

da se, tudi zaradi odločitve o uporabi dialektov z raznih koncev Slovenije in knapovskega žargona (za kar sta poskrbela prevajalka Tina Mahkota in lektor Jože Volk), giblje nevarno blizu roba ljudskosti, zato je nujno, da so vsi igralski detajli toliko bolj natančno zamejeni.

Strelec je pri tej uprizoritvi podpisal tudi scenografijo, ki z ogromnim okvirjem na portalu ustvarja vtis, da na odru gledamo žive slike: s tem likovnim poudarkom, zlasti pa z učinkovitim čiščenjem besedila se je izognil morebitnim deklarativnim momentom, ki začnejo iz drame štrleti že proti koncu prvega dela. Hall si je namreč verjetno preveč želel na vsa zastavljena vprašanja tudi odgovoriti, zato jih je vezal na specifično britansko družbenopolitično situacijo (npr. usoda laburistične stranke), medtem ko je Strelec poskrbel za drugačen fokus.

V drugem delu je tako v ospredje postavil najuspešnejšega med slikarji Oliverja Kilbourn in njegovo dilemo, ko s ponujeno štipendijo dobi priložnost, da bi se lahko povsem posvetil slikanju in nehal biti knap. Poleg temeljnih vprašanj o bistvu, pomenu, izvoru umetnosti in položaju umetnosti v družbi je tako poudaril tudi intimna vprašanja: o občutku pripadnosti skupini, razredu, o vprašanju solidarnosti, tovarištva. Poskrbel je tudi za natančno domišljene odnose in dinamiko med liki ter (z nekaj zarezi v besedilo) za učinkovito poantiranje prizorov.

Knapi slikarji so zgoščena in komunikativna predstava o umetnosti; o tem, kako umetnost vpliva tako na tistega, ki se z njo ukvarja, kot na tistega, ki je njen »prejemnik«.

Tisto zadnje vprašanje – Ali (naj) umetnost spreminja svet? – pa predstava, čeprav knapi na koncu zapojejo internacionalo in začnejo pisati transparente, seveda zanalašč pušča odprto. Vsekakor uspešen in navdahnjen zaključek jubilejne sezone SLG Celje. **VESNA JURCA TADEL**

● ● ● ODER

Izstop iz avtomatizma

HERMAN MELVILLE: **Bartleby, pisar**. Konceptcija in režija Miloš Lolić. Mini teater, Ljubljana. Premiera 13. 5. 2011, 80 min.

Bartleby, pisar je presenetljivo sodobna kratka zgodba ameriškega klasika Hermana Melvilla, znanega skoraj izključno po romanu *Moby Dick*. Objavljena je bila leta 1856 v zbirki kratkih zgodb *The Piazza Tales*, tri leta pred tem pa v dveh delih v literarnem mesečniku *Putnam's Magazine*. Zgodba je torej nastala sto let pred gledališčem absurda Becketta in Ionesca, več kot pol stoletja pred močvirništvom Kafkove *Sodbe* ter nekako istočasno z Gogoljevim *Plaščem* in grotesknim *Nosom*.

Režiser Miloš Lolić zastavlja odrsko uprizoritev zelo sodobno in stilizirano, zgolj po nekaterih detajlih iz besedila zvemo, da se *sodobna zgodba* dogaja v preteklosti. Njegova vizija je prej *branje* Melvillove zgodbe kot *ustvarjanje* njene gledališke različice: vloge so le grobo razdeljene, kar poudarja absurdnost situacije, v kateri se je znašel pripovedovalec zgodbe, scenografija je skrajno enostavna in mizanscena minimalistična. Ker se režijski koncept zanaša na moč besed in gledalčevo imaginacijo, je tako še bolj v ospredju izvirno Melvillovo besedilo.

Igor Samobor in Janez Starina se dopolnjujeta in prepletata v interpretaciji pripovedovalčevega lika in Bartlebyja, nerazločljivo sta povezana, pogojujeta se, ne obstajata vsak zase. Sandi Pavlin interpretira Purana in Kleščarja, saj sta oba le zrcalna podoba drug drugega, kot prva dvojica sta neločljivo povezana. Zmeda tako postane še večja, razmejevanje likov je zabrisano, identitete še bolj zamegljene. Na samem koncu se pojavi še metafora »mrtvih pisem« brez naslovnika, s katerimi se je Bartleby ukvarjal na prejšnjem delovnem mestu. Bartleby postane podoben mrtvim pisom, brez preteklosti in prihodnosti. Tudi o drugih likih ne izvemo veliko, ostanejo na ravni anekdotičnosti.

Ta »najslavnejša zgodba z Wall Streeta« temelji na preprostem (ali morda niti ne tako preprostem) Bartlebyjevem odgovoru »Raje bi, da ne« (»I'd prefer not to.«), ki ga nepričakovano poda na prošnjo nadrejenega, pripovedovalca, da pomaga pri nekem pisarniškem delu. Po tem prvem izpadu začne Bartleby na vse prošnje in zahteve odgovarjati z neobvladljivim »Raje bi, da ne« ali »Raje ne bi«. Njegova nepremičnost in vseenost preganjata pripovedovalca, ki v nezmožnosti spopasti se z novo situacijo začne ravnati podobno iracionalno. Zdi se, da se ne zna oddaljiti od Bartlebyja, kajti ta deluje kot magnet svoji apatičnosti navkljub.

Kdo je Bartleby? Navaden lenuh? Upornik? Čudak? Psihiatrični bolnik? S ponavljanjem svojega stavka doseže kroženje, ki se na koncu sesede v eno samo točko in se neha gibati. Ali je Bartleby metafora pripovedovalčeve praznine? Melville tega ne razloži in ne ponudi katarze ali moralnega nauka. Ko Bartleby prekine avtomatizem pisarniškega dela in življenja, se vse poruši in na površje priplava vsesplošni absurd. **KSENIJA ZUBKOVIČ**

● ● ● RAZSTAVA

Invencije novih jezikov

KATARINA ZDJELAR: **Stepping In-Out**. Razstava video del. Celeia – Center sodobnih umetnosti, Galerija sodobne umetnosti Celje. Do 29. 5. 2011

V Beogradu rojena Katarina Zdjelar (1979) že vrsto let živi in dela v Rotterdamu. Izmed številnih razstav in projektov v evropskih umetnostnih institucijah izstopa njeno predstavljanje Srbije na beneškem bienalu leta 2009 v duetu z Zoranom Todorovićem. Prvo samostojno razstavo v Sloveniji je zasnovala kot vpogled v svojo video produkcijo med letoma 2007 in 2010. Ustvarjanje problemsko zasnovanih platform ter knjižna in zvočna dela, ki prav tako sodijo v krog njenih dejavnosti, pa v razstavo niso vključena.

Glas ter jezik kot sredstvo (samo)izražanja sta osrednji temi njene umetniške produkcije. Raziskuje in obravnava ju kot fenomena, neločljivo vpeta v vzajemna razmerja med koncepti identitet, dinamik skupin (skupnosti) ter socialnih gibljivosti. V predstavljenih videih sta jezik in govor izrazito polisemična.

K fenomenoma pristopa po poti konfrontacije dveh jezikov – tistega, v katerega se posameznik rodi, in jezika, ki se ga uči pozneje. Skozi spekter relacij te jedrne bipolarnosti v videih spremljamo in prepoznavamo premišljeno izbrane ustvarjalne situacije. Minimalni kompozicijski in montažni posegi v posneto dogajanje, odigrane prizore in skupne akcije ljudi v videih ohranjajo vtis konkretnosti in resničnosti dogajanja.

Klišejska situacija v konjunkciji s popularno skladbo je sprožilec, ki zelo podpre komunikativnost video del. Začetno in končno delo na razstavi sta *Shoum* (2009) in *Everything Is Gonna Be* (2008). V prvem je v iztočnici skladba *Shout* britanskega glasbenega pop dueta Tears for Fears, katere besedilo simultano in natančno, »po posluhu« zapisuje »angleško negovoreči« moški. Posledica je predvidljiva – tistemu, ki jezik obvlada in pozna popevko, je zapis absurden in smešen. Odlikuje ga popolna odsotnost pomena in fonetična bližina slišane-mu. Neujemanje med tistim, kar nekdo sliši, in tem, kar nekdo izreka, je prignano do skrajne meje. A vendarle, priča smo invenciji novega jezika. V drugem videu poskušajo člani norveškega amaterskega zbora slediti skladbi Beatlesov *Revolution*. V skupinskem položaju izstopi zadrega posameznikov – bolj ali manj uspešno pripevanje besedilu popevke se odrazi v gibih teles, mimiki obrazov. Karakteristika utelešenih gest priča o dejstvu, da je spomin telesa pred artikulacijo in pomenom govorice. Katarina Zdjelar v teh primerih mojstrsko uravnava socialne situacije in prefinjeno modulira z vzgibi in željami ljudi.

V videih *Act I* in *Act II* (2010) operira s kombinacijo fiktivnih in dejanskih dimenzij življenja nastopajočih oseb, njihovih življenjskih zgodb. Te v izvedbi video prizora deloma uprizarjajo same sebe in deloma improvizirajo na konkretno situacijo. S poudarjeno narativnostjo se videa približujeta filmskim poizkusom. Zaznavna je umetniščina namera po kompleksnejši zasnovi, z več vključenimi elementi, ter odmik od neposrednih prožilcev čustvene investicije publike, kar je prej dosegala z glasbo in »domačimi« situacijami. Gre za konceptualno in izvedbeno zanimivi deli, vendar s formalnega vidika ne dosegata prepričljive ravni zastavljene kompleksnosti.

Razstavni format z izoliranimi projekcijami ter umestitvami v posamezne sobe galerije namiguje na osredotočeno sprejemanje. Vizualna izčiščenost postavitve pa je istočasno določena z izrazitostjo zvočnih plasti posameznih del, ki prehajajo druga v drugo. Hkratno poslušanje sonornih elementov nevtralizira in okrne posamičnost del. Kar se ob naravi predstavljenih videov, ki učinkujejo kot samostojne enote, izkaže kot problematična točka razstave. **PETRA KAPŠ**

● ● ● OPERA

Moderno v nebistvenem

CHARLES GOUNOD: **Romeo in Julija**. Dirigent Benjamin Pionnier, režiser Damir Zlatar Frey. Opera SNG Maribor. Premiera 13. 5. 2011 (zapis po ogledu 19. 5., premierska zasedba), 180 min.

Romeo in Julija je čisto mogoče najbolj znana dramska zgodba vseh časov. Pridevnik dramska je izpostavljen zato, ker se navkljub vrsti poskusov nobena operna izvedba ni preveč posrečila; Bellinijeva se komaj kaj izvaja, Gounodova je ponovno oživila predvsem zato, ker sta jo v devetdesetih za svojo vzela Roberto Alagna in Angela Gheorghiu (obstaja še odličen Alagnev tudi video



londonski posnetek z Leontino Vaduvo), zadnja leta pa Rolando Villazon in Ana Netrebko (in Nino Machaidze). Z drugimi besedami, pri Gounodu gre za ekshibicijo pevcev v naslovnih vlogah, vse ostalo je precej nepomembno.

Shakespeareova tragedija pa je izjemna predvsem zaradi širine svoje zasnove: Dojilja, Mercutio in Benvolio, pater Lorenzo, tudi Paris in starša Capuleta so polnokrvne vloge (kar se denimo odlično vidi v Luhrmannovem filmu iz leta 1996). Gounod in njegova libretista Jules Barbier in Michel Carré tega niso uspeli prenesti v glasbeno tkivo, tako da fragmenti drugih likov in njihovih zgodb predvsem drobijo pripoved o tragični in nesporno za opero kot ustvarjeni usodi potomcev Capuletov in Montegov.

Seveda je to stransko dogajanje v funkciji aktivacije opernega ansambla z zborom na čelu, ampak pri Gounodu ne zabava pri Capuletih ne spopad na trgu nista prav posrečena. Morda bi ju rešila bolj dramaturško strukturirana režija, a v tej točki se pač pokaže šibkost Freyeve inscenacije. Osrednji element njegove režije so neprekinjene video projekcije na zadnjo steno, s katerimi občasno sugerira prizorišče, predvsem cerkev in grobnico, večinoma pa tja projicira nekakšne razpoloženske video vinjete. Dogajanje se sicer odvija na praznem odru, po katerem srednje nepotrebno prestavljajo dva sklopa stopnic. Za kostume (Branka Donassy) velja podobno, so nekako moderno psevdohistorični, tudi kakšna hraniteljevska klobuk/lasulja se najde pri damah.

V tako ohlapnem konceptu so bili pevci očitno prepuščeni sami sebi. Največ značaja sta svojim vlogam podelila Jaki Jurgec (Mercutio), ki je tudi s tehničnega vidika blestel, in Dušan Topolovec (Tybalt), predvsem z ekstrovertiranim vedenjem, pater Slavka Sekulića pa je bil precej izgubljen, tako kot že pri Gounodu, čeprav je Sekulićev bas gromozanski. Škoda je, da se Frey ni več ukvarjal z naslovnima junakoma, saj bi jima lahko pomagal ustvariti lepi vlogi, tako pa sta bila prisiljena igrati nekakšna generična čustva: Julija Lane Kos najprej punčkasto, nato premalo razčlenjeno (kar je podprla še s tehniko: od tankega, presvetlega glasu, preko aspiriranih kopftonov, ki so bili že na mejah pokanja, do naravnost kričečih visokih tonov); Romeo Petra Balczója pa se na odru razen v skupinskih prizorih tudi ni imel kam dati. Grobo rečeno, če je Gounod nerodno prenesel Shakespeara v opero, se Frey ni nič kaj dosti ukvarjal v tem, da bi glasbeno dogajanje nadgradil z odrskim.

A vendar glasba le ponuja bistveno več dramatičnega, kot se zdi na prvi pogled, a ta je, zahvaljujoč dirigentu, vseskozi izostajal ... Tako po povedni kot tudi po tehnični plati.

Iz orkestrske jame so se neprestano vrstile napake in nesmisli. Godala pogosto niso dohitevala dirigentovega tempa in so bila artikulacijsko močno zamazana (že kar v uverturi; zanimivo, kajne, svojčas je bila uvertura namenjena ogrevanju in zbiranju občinstva, danes, očitno, tudi ogrevanju orkestra). Intonančne težave v pihalni (flavta, pikolo, oboa) in trobilni sekciji pa so tako ali tako očitno simptomatske za mariborski orkester.

Partitura ponuja cel kup možnosti, ki vsaj delno zabrišejo ali pokomentirajo manko v libretu, ki pa ga dirigent Benjamin Pionnier sploh ni izkoristil (bojim se, da niti zaznal). Tako je bil edini res vrhunski trenutek, ki je spel in preoblikoval spominski motiv, le sklep drugega dejanja (a je bil ta RES vrhunski, v evropskem merilu). Zvočno slikanje in izhajanje dramaturgije iz harmonije v prologu (sicer dober zbor), razgibanost slavlja ali mečevanja, tudi prehod v sklepni prizor pa so ostali le v polju odigranosti.

ALJOŠA ŠKORJA, BOŠTJAN TADEL

Nebotičniki, do kod naj sežejo?



Ljubljana je v preteklih letih doživljala pravi gradbeni razcvet. Gradilo se je veliko in hitro, ne pa zmeraj tudi dobro, pametno in lepo. Ureditve zunanjih prostorov in obrežij so mestnemu jedru povrnilo ugled, manj uspešne pa so bile novogradnje, tudi tiste, zgrajene po natečajnih projektih. Po zagonu, ki ga je dokončno zaustavila kriza, prihaja čas za refleksijo, pretehtano vrednostno oceno in premislek načrtovanih posegov in strategij.

FRAGMENTI IZ MANDATA

Arhitektov bilten (181/182) je pod naslovom »Fragmenti iz mandata« objavil izbor stališč mestnega urbanista in podžupana Janeza Koželja do problemov sodobnega mesta in arhitekture, ki se udejanjajo v prostoru Ljubljane. Glavne teze so naslednje: arhitektura in urbanizem sta politični disciplini; arhitektura je instrument politike, prenaša družbene vrednote v prostor; mesto je od nekdaj prostor inovacij, arhitektura pa najbolj javna umetnost; arhitekt je javni delavec, njegovo strokovno delo je lahko le politično; na prvo mesto se vse bolj postavljajo vprašanja okolja, vprašanje umetniške oblike je manj pomembno; interdisciplinarni pristop k trajnostni gradnji; nismo uspeli doseči soglasja med stroko in politiko; problematična so velika nazorska razhajanja v pogledih na stroko in njeno vlogo v družbi; Ljubljana zaostaja v razvoju za 20 let, vendar nekateri mislijo, da je bolje da se nič ne spremeni; lahko govorimo o pritanjenem nazadnjaštvu, ki vlada v mestu; močan je odpor proti gradnji v višino, saj številni menijo, da Ljubljana ne potrebuje nebotičnikov v ožjem mestnem središču; gostota prebivalstva in dejavnosti je osnova urbanosti; točkovne vzdave so primeren način oživljanja mesta izven mestnega središča do višine 100 m; zidava v višino je trajnostna gradnja, vstavljamo generatorje razvoja v prazne in izpraznjene parcele; stanovati na svežem zraku, visoko je vendarle prijetno; višina stolpnic znotraj središča ne bo višja od ljubljanskega nebotičnika, to je 72 m.

ARHITEKTURA IN POLITIKA

Kar nekaj stališč iz »fragmentov« je treba zavrniti. Poleg gradnje v višino predvsem skrajno poenostavljanje odnosa med arhitekturo in politiko, za katerega se zdi, kot da prihaja iz nekih drugih časov. Globalni kapital, ki si je z doktrino »generičnega« mesta, medijsko podprtim zvezdnškim sistemom, naklonjenostjo mestnih oblasti, indoktrinirano izobraževanju in institucij skoraj v celoti podredil stroko, si ob taki retoriki lahko le mane roke. Posebno v razmerah, kjer arhitekt ni neodvisen, kritičen intelektualec, temveč obroben in uslužen strokovnjak. V tem kontekstu je danes edino sprejemljivo etično, da ne rečemo politično, stališče arhitekta lahko le na strani javnega interesa ter neideologizirane in avtonomne civilne družbe, neodvisne tako od nasilnega kapitala kot od odtujene politike. Drža nekaterih sijajnih svetovnih arhitektov to nedvomno dokazuje.

ODPOR PROTI GRADNJI V VIŠINO

Dejstvo je, da odpor proti gradnji v višino, oziroma nebotičnikom, nikakor ni le lokalna posebnost Ljubljane in posledica nazadnjaštva nekaterih. Široko javno mnenje po svetu, in ne le arhitekti in urbanisti, vedno glasneje opozarja, da je gradnja v višino nesmiselna tako z vidika bivanja kot z ekonomskega vidika. Kljub temu gradnja v višino cveti, predvsem zaradi brezobzirne želje kapitala po dobičku. Kritične sodbe so več kot utemeljene, saj je nebotičnik tudi z estetskega vidika forme večinoma nepomemben dosežek. Zaradi svojih dimenzij in potez slavi moč naročnikov, ki zaradi marketinga izbirajo načrtovalce med modnimi zvezdnškim arhitekti. Ni naključje,

da se je tovrstna arhitektura najbolj razmahnila v tretjem svetu, kjer so revne četrti predmet urbanističnih »intervencij«, izmišljenih, abstraktnih in odtujenih pozidav, prilagojenih profitnim ciljem naročnikov. Nebotičnik mora zato biti visok, višji od sosednjega konkurenta, saj je predvsem znak moči, nikakor pa ne sinonim za bivalne kvalitete, trajnostni razvoj ali estetski presežek.

NEGATIVNE LASTNOSTI NEBOTIČNIKOV

Nebotičnik je ameriški izum, ki ga je omogočil razvoj dvigal. Je rezultat dolgega razvoja, v Evropi najmanj od prodora modernizma v dvajsetih letih. Globalizacija je le spodbudila in razširila to modernistično vizijo in velik del današnje arhitekture, brezbrizne do tradicije in lokalnih identitet ter uporabne kjerkoli, se napaja prav iz te projektne ideje.

Nebotičnik v sodobni arhitekturi ni le ena od tipologij, temveč ima poseben pomen. Je predvsem špekulacija in izkazovanje moči naročnika, zaradi negativnih lastnosti pa je kritičen premislek njegove uporabe lahko le odklonilen ali skrajno omejujoč. Njegove negativne lastnosti lahko razdelimo na urbanistično-arhitekturne, ekološke, psihosocialne in kulturne.

URBANISTIČNO-ARHITEKTURNI VIDIK

Z urbanistično-arhitekturnega vidika je nebotičnik tipologija, ki omogoča dober izkoristek zemljišča, z velikim številom stanovanj ali pisarn na relativno majhni parceli. Zagotavlja torej maksimalni profit predvsem v gosto naseljenih urbanih območjih z najvišjo vrednostjo zemljišč. Nebotičnik kot tipologija je predvsem špekulacija, ki se jo skuša prikazati kot trajnostno in upravičevati z vsemogočimi formalnimi urbanističnimi razlogi, kot so orientacija, označitev vozlišč, »mestna vrata« itd. Za Ljubljano, ki je z Gradom, Rožnikom, Golovcem, Šmarno goro, Barjem itd. tako značilno geografsko členjena, so taki »orientacijski« razlogi popolnoma odveč. Dejstvo je, da je nebotičnik naši in evropski urbani tradiciji tuja tipologija, ki nasilno spreminja identiteto in podobo mestne silhuete, kot visoka, prostostoječa točkovna vzdava pa tudi morfologijo in kulturno tradicijo mestnega prostora. Mimogrede, Šubičev Nebotičnik je druga zgodba, je višinski poudarek vogala stavbnega bloka in spoštuje tradicijo evropskega mesta. Drugačnega izvora sta tudi Ravnikarjevi stolpnici, ki označujeta središče in ponovita značilno »dvojnost« naravnih elementov in mestnih dominant.

Prazne in izpraznjene parcele je mogoče, sicer z manjšim dobičkom, pozidati s primernejšimi tipologijami (kare, vila blok), ki gradijo bolj humano in kulturni tradiciji prilagojeno mesto.

NEBOTIČNIKI IN ESTETIKA EVROPSKEGA MESTA

Obsesija »metropole« in pritisk kapitala ob asistenci novih »paradigem« stroke grozita Ljubljani izničiti podobo srednjeevropskega, baročnega mesta pod gradom. Dejstvo, da je v središču že zgrajenih 24 stolpnic (30–75 m), nikakor ne more biti pozitivna usmeritev za naprej, temveč je le obžalovanja vredna dediščina funkcionalistične urbanizacije, ki je odmisllila vse ostale atribute humanega, »umetniško oblikovanega« mesta. Razen Šubičevega Nebotičnika in Ravnikarjevih ter Severjevih stolpnic so ti objekti le ostalina banalnega funkcionalizma, ki je med drugim tudi trdil, da je »vprašanje umetniške oblike manj pomembno«.

Dva principa aktualne urbanistične filozofije danes ogrožata podobo in identiteto Ljubljane. Gre za princip »fleksibilnosti«, kjer se urbanistični koncept stihijsko prilagaja sprotnim investitorjem in konkretnim gradbenim projektom, ter za spremljajočo ideologijo »deregulacije«, ki zavrača »načrt« in njegova pravila kot preveč toga in neodzivna na zahteve trga. Kot alternativo ponuja »javno-privatno partnerstvo«, s pogosto prevlado parcialnih nad dolgoročnimi kolektivnimi interesi. Njegova spremljevalka je nestabil-

na »deregulacijska« estetika, ki vnaša znane negativne morfološke značilnosti predmetnega *sprawl*a tudi v mestno središče. Čeprav nekateri vidijo to estetsko »raznolikost« (sračje gnezdo) kot kvaliteto, kot izraz vitalizma in napredka, gre v resnici za »strokovno«, ideološko pokritje apetitov kapitala, ki ga najbolj razkriva prav želja po gradnji v višino. Nebotičnik je nenazadnje tudi v konfliktu s tradicijo in estetiko evropskega mesta, kjer nas na ulicah in trgih prijazno gledajo fasade hiš, izjemne lege in višine pa so dovoljene le objektom kolektivnosti.

»TRAJNOSTNI« VIDIKI NEBOTIČNIKOV

Trditve, da so nebotičniki »edina gradnja, ki uresničuje cilje trajnostnega razvoja«, so, milo rečeno, zavajanje. Nebotičniki namreč porabijo ogromno energije, tako med izgradnjo (energetsko in tehnično zahtevni materiali, protipotresna konstrukcija, požarna varnost, organizacija gradbišča itd.), še bolj pa med samo uporabo (klimatizacija, notranji transport z dvigali itd.). Mnenja, da so stavbe »visokega sijaja« iz stekla in jekla najrazličnejših oblik varčne in okolju prijazne, so se, po poraznih meritvah nemških gradbenih fizikov, ki jih je pred časom objavil *Spiegel* in povzelo *Delo (Znanost)*, izkazala za zavajajoča.

V resnici gre za neprijetne »savne«, ki neodgovorno upravljajo elektriko, saj porabijo tudi do petkrat več energije kot stavbe s klasično kamnito fasado. Spomladi in jeseni, ko so sončni žarki skoraj vodoravni, se take stavbe tako segrejejo, da morajo hladilni agregati delovati z največjo zmogljivostjo. Prezračevanje skozi okna, ki pri navadnih objektih zniža porabo tudi za sedmino, pri nebotičnikih zaradi vročinskega zastoja ne zadošča. Preobilje sončnih žarkov, ki prodirajo skozi prozorne fasade in notranjost segrevajo kot toplo gredo, povečujejo še toplotne obremenitve računalnikov in razsvetljava. Tudi dvojna fasada z naravnim prezračevanje skozi reže ne pomaga, saj se vmesna cona segreva, zaradi sončne zaščite fasade s temnim steklom pa v objektu vlada mrak in zato povsod gorijo luči. Povečana energetska poraba je torej posledica ekstremnih razsežnosti tovrstnih objektov, njihovega načina izgradnje in uporabe ter kršenja temeljnih pravil racionalne gradnje. Ta med drugim pravijo, da v poletnih dnevih v notranjosti objekta ne sme biti nikoli topleje kot zunaj.

PSIHOSOCIALNI IN KULTURNI VIDIK

Nič bolje se nebotičniki ne odrežejo pri sebi s psihosocialnega vidika. Nezanemarljiva je njihova neusklajena razsežnost s človekovo dimenzijo, neprijetni psihološki pogoji bivanja in delovanja v takih objektih pa so že dolgo znani in so tema številnih raziskav. Nebotičniki so tipični proizvod ekonomskih mehanizmov, so energetsko potratni, bremenijo prostor in ponujajo odtujen življenjski model. Praviloma so popolnoma tuji lokalnim kontekstom, ki jih podredijo zahtevam trga, destrukturirajo krajino in urbane ambiente ter izničijo kulturno identiteto mesta. »Stanovati visoko, na svežem zraku« je za nekoga morda res prijetno, težje pa je veliki večini meščanov živeti pod grozečimi stolpi in z zmaličeno podobo mesta.

NAMESTO ZAKLJUČKA

Nenazadnje je treba zavrniti tudi sumničavost do pomislekov in nasprotovanj nebotičnikom. V mestu, kjer je vse javno in zato podvrženo javni debati in kritiki, imajo vsi pravico, celo obveznost, da razpravljajo o njegovi podobi. Polemika o mestu je torej polemika o kolektivnosti in zato prepomembna, da bi jo prepustili zgolj urbanistom, še manj pa politikom.

Kljub vsemu pa nekateri v svetu menijo, da koncu nebotičnikov ne bo botrovala ekonomska in ekološka kriza ali kakšno kulturno gibanje, ampak zavarovalnice. Vedno manj je namreč takih, ki zaradi precejšnih gradbenih tveganj pristanejo na njihovo zavarovanje. **Marko Cotič, arhitekt in publicist, Ljubljana**

Bernarda Fink, koncertna in operna pevka

DOMA SEM V VEČ SVETOVIH IN V VEČ OBDOBJIH

BOŠTJAN TADEL foto MATEJ DRUŽNIK



Mezzosopranistka Bernarda Fink je z bratom Marcosom in pianistom Anthonyjem Spirijem pred tedni pri ugledni založbi Harmonia mundi izdala album izključno slovenskih samospevov. Glede na doseg založbe in uveljavljenost izvajalcev bi se dalo reči, da gre za enega večjih uspehov slovenske kulture v svetovnem merilu. Nekaj podobnega pa je tudi trenutna ameriško-evropska turneja,

na kateri pevka nastopa z najbolj cenjenimi interpreti samospeva. Bernarda Fink redno koncertira po vsem svetu z zelo uglednimi partnerji, v Sloveniji pa le redko: februarja je navdušila (žal maloštevilno) občinstvo na samostojnem recitalu v Mariboru, novembra pa bo v Ljubljani z Orkestrom Slovenske filharmonije dva večera zapored nastopila v Mahlerjevi *Pesmi o zemlji*.

Pevska umetnost sodi med poustvarjalne. Se vam kdaj zdi, da ste zaradi tega v svojem umetniškem izrazu omejeni?

Poseben privilegij pri pevski umetnosti je, da hkrati si in nisi ti: poješ neko vlogo, če je opera, ali neko zgodbo v pesmih, lahko si kdorkoli, celo drugega spola, denimo v Schubertovem *Zimskem popotovanju*, saj ni razlike med moško ali žensko dušo. Hkrati pa nam je dovoljeno biti mi sami.

Spomnim se, kako sva pred časom z eno izmed kolegic skupaj nastopali v Mozartovem oratoriju, in po nastopu mi je zaupala, da je imela pred začetkom strašno tremo. In gre za kolegico, ki je nastopala v opernih hišah po vsem svetu v najzahtevnejših sopranskih vlogah. Rekla sem ji, pa saj ne misliš, da ti bom to verjela. Skupaj sva nastopali v operi in tam je bila najbolj sproščena oseba, kar

PETJE JE PRIVILEGIRAN POKLIC TUDI V TEM, DA SMO ŽENSKE PLAČANE ZELO PRIMERLJIVO Z MOŠKIMI, V VEČINI DRUGIH POKLICEV PA SO ŽENSKE PRAVILOMA PLAČANE PRIBLIŽNO ČETRTRINO MANJ.

jih poznam – tik pred predstavo je pila kavo, jaz pa lipove čajčke –, tukaj pa trema pri eni navadni Mozartovi maši? Ona pa je rekla: »Kako ne bom imela treme, če stojim ljudem na dosegu roke in to kot jaz, ne preoblečena v nekoga drugega! Počutim se kratko malo, kot da bi bila naga.«

Odtlej se večkrat spomnim na ta pogovor, ampak pri meni je ravno obratno: bolj sem mirna, če smem peti kot jaz sama. Seveda to ne pomeni, da se razgališ, da govoriš o sebi – a nekaj tebe pa vendarle v tem mora biti, to je tisto, kar pomeni dati nekaj več. Je pa tako tudi v drugih poklicih, tudi v banki kdaj vidite, da je pred enim uslužbencem dosti daljša vrsta kot pred drugimi.

Petje je neverjeten medij, morda je najbolj neposredna pot, da izkričiš, kar imaš v sebi.

A kje je meja med tehniko in občutenjem?

To je seveda vprašanje, s katerim se največ ukvarjamo. Potrebno je zdravo ravnotežje. Naučiti se moramo prave tehnike, da znamo pristopati k posameznim skladbam. Te imajo namreč vsaka svoje posebnosti, nekatere zahtevajo bolj hladen pristop, zlasti tiste z visokimi tehničnimi zahtevami, recimo s kakšnimi kadencami; te skladbe delujejo tako, da je emocija posledica pravilno emitiranega zvoka, se pravi točne izvedbe napisanih not. Na drugi strani pa ti pri skladbah, ki delujejo enostavno, seveda le med narekovajema, ne preostane drugega, kot da si sam poet. Ustvariti moraš vtis, kot da pesnikuješ v živo, kot da v tistem trenutku vre neposredno iz tebe, kot da so besedilo in note tvoje lastne. Tedaj moraš tehniko pozabiti oziroma jo uporabljati tako samoumevno, da se splete lepa kita, v kateri ne prevlada ne en ne drug pramen, temveč se izrazi samo bistvo. Pri samospěvu ne moreš peti tako, da bi razkazoval glas. Seveda je prav za to potreben tehnični perfekcionizem, še posebej za *piano* petje, ki ga pri samospěvu uporabljamo mnogo več kot pri operi. In to je ponavadi dosti bolj zahtevno kot *forte*. Na tem je treba veliko delati, obenem pa tudi biti poklican za to.

To ni lahko in kar nekaj časa traja, da to zmoreš. Tudi sama imam šele zadnja leta res pravo samozavest za samospěv in vidim, da je to kar pravilo. Na resnejših odrih s samospěvi nastopajo predvsem izkušeni pevci. Zelo mladih praktično ni, tisti, ki so, pa niso med boljšimi. To je preprosto zato, ker ne gre samo za umetniške izkušnje in za obvladovanje glasu, morda še pomembnejše so osebne, življenjske izkušnje.

Ali vi sami pri sebi veste, kdaj ste naredili tisti presežek, zaradi katerega ste v svetovnem merilu tako cenjena pevka? In

enako, ko poslušate kolege, kakršni so ti, s katerimi nastopate v kvartetu – kdaj je vse tako, kot mora biti, kdaj pa preskoči, kot včasih rečemo, božanska iskra?

Ne vem, če razumem vprašanje?

Mogoče je za vas to tako samoumevno?

Bom poskusila odgovoriti posredno: točka, na kateri se trenutno nahaja moja kariera, ni posledica takšnega ali drugačnega načrta. Nikoli nisem stremela po konkretnih dosežkih. Konkreten dosežek je zame bil, da obvladam določeno stvar, da lepo zapojem določeno pesem, da pri nekaterih res težkih sploh pridem do konca, potem ko mi prej leta dolgo to ni uspelo, zdaj pa zmorem, pa da nisem utrujena, ko končam recital. To, da me povabijo v londonski Wigmore Hall ali na *Schubertiade*, kjer sem med nastopajočimi redno že deset let, takšne stvari so zame kot neke vrste darilo, saj kaj takšnega nikoli ni bil moj namen, to je le rezultat.

Nekaj ti je dano, to je seveda talent, drugo so pa okoliščine, v katerih se ta talent razvija že od otroštva dalje. To je kultura, sam glas ne pomeni nič. Bistvo kulture je, da pravočasno prideš v stik z glasbo oziroma da okolje prepozna in zmore razvijati talent. Naslednja stvar, ki je prav tako povezana s kulturo, je občutek za stil. Mozarta ne moreš peti tako kot Puccinija. Nazadnje pa je potrebno tudi nekaj sreče, v pravem trenutku moraš srečati pravo osebo. To je enako kot v življenju, tudi za srečanje z življenjskim partnerjem moraš



biti v pravem trenutku na pravem mestu.

Nisem prepričana, če sem vam odgovorila – prej bi rekla, da ne (*sme*h).

Ja in ne. Zdaj ste izdali album slovenskih pesmi in tudi na mariborskem recitalu, kjer ste v program vpletli nekaj slovenskih samospěvov, je bilo med občinstvom čutiti še posebej intenzivno reakcijo na slovensko pesem. Kako pa je v obratni situaciji, ko vi kot v Argentini rojena Slovenka nastopate denimo z Estoncem, dirigentom Marissom Jansonsom, pa z nizozemskim orkestrom Concertgebouw, izvajate pa simfonijo na Moravskem v nemško govorno področje rojenega Juda Mahlerja – kako pa je v takšnem primeru, ali torej prevlada glasba kot univerzalen jezik?

V takem primeru vse pozabiš, vsi smo enaki. Razlike so le v tem, ali si zadel pravo noto in ali morda nisi bil inspiriran – potem izstopaš. Ampak vsak da od in iz sebe vse, vsi smo v službi nečesa višjega, lepega, vsak od nas je nepogrešljiv delček sestavljanke, ki se zlije v popolno celoto.

Pri tem je jezik pomemben le toliko, da moraš kot Argentinec ali Slovenec ali Francoz pri recimo Mahlerju seveda imeti zelo dobro nemško izgovorjavo, sicer pa je čisto vseeno, od kod prihajaš, kakšne barve si in ali si možki ali ženska.

Ko sva ravno pri tem, je petje privilegiran poklic tudi v tem, da smo ženske plačane zelo primerljivo z moškimi, v večini drugih poklicev pa so ženske praviloma plačane približno četrtrino manj. To je strašno, kot da bi bili še vedno v srednjem veku. Pri glasbi brez žensk ne gre; ne na recitalih, ki jih ne morejo peti samo moški, še manj pa v operi – moški pač ne more peti Leonore.

Sorazmerno pozno ste posneli ta album slovenskih samospěvov. Kako pa je bilo s tem

v času izgnanstva – vam je glasba pomenila tudi stik z domovino? V Slovenijo ste prvič prišli šele proti koncu osemdesetih, mar ne?

Že sredi osemdesetih, konec leta 1985 sem bila prvič v Evropi in tudi v Sloveniji. Seveda smo doma veliko peli. Resda sem Argentinka, a rojena v družini, ki je bila ravno toliko slovenska kot katerakoli v Ljubljani.

In tudi slovenske samospěve sem dobila v roke praktično takoj, ko sem začela resno peti. Pomagala mi je gospa Franja Golob, ki je bila pred vojno v svojih mladih letih zasedena v večini nosilnih vlog v ljubljanski operi, pela je recimo Carmen pa Azuceno v *Trubadurju*. Imela je čudovit alt, a po koncu vojne je pač morala bežati tako kot tisoči drugih.

Druga pomembna oseba je bila moja teta, ki si je v mladosti tudi želela postati operna pevka: ravno je začenjala s študijem, potem pa sta ji vojna in izgnanstvo prekrizala načrte. Je pa tako kot gospa Golobova imela zbranih veliko pesmi, ki sem jih lahko jaz pela; Škerjanca, Pavčiča, marsikaj smo imeli že kar doma. Z bratom so naju v okviru slovenske skupnosti precej vabili na nastope s slovenskimi samospěvi. Saj ni čudno, gre za izjemno glasbo, pa tudi izredno čustveno, mehko, duša je v njih na dlani. Moj prijatelj Edvard Kovač, filozof in duhovnik s profesuro v francoskem Toulousu, ki je zelo zaslužen za to, da je slovenska kultura znana po svetu, mi je povedal, da so mu tujci, ko so ga поблиžje spoznali, rekli, da imamo Slovenci dušo pesnikov, »*un âme de poète*«.

Večkrat sem se že spomnila na to zgodbo, ob teh pesmih pa še prav posebej – to je čista resnica. Ko pojem te pesmi, se to nepopisno čuti, vse kar drhti in dehti. Želela bi si, da bi Slovenci znali bolj govoriti, komunicirati z emocijami – potem bi nam bilo lažje tudi soočenje z zgodovino, s stvarmi, o katerih je treba jokati, je treba žalovati. Sploh upati si žalovati za vsemi temi mrtvimi, ki jih še vedno odkrivamo – če se ne bomo soočili z žalovanjem, tudi ne bomo sposobni veselja in razcveta. To ni seveda nič novega, to zna povedati vsak psiholog.

Zaradi vsega tega sem še toliko bolj vesela, da lahko komuniciram preko glasbe in ne preko besed, ker verjamem, da glasba lahko pove marsikaj, česar besede ne morejo.

Kako pa je vaša družina doživljala argentinsko diktaturo v sedemdesetih? Verjetno še posebej hudo, glede na to, da se je v novi domovini do neke mere ponovila zgodba, zaradi katere so vaši sorodniki bežali iz stare?

Seveda, bilo je hudo. Zlasti zato, ker smo bili razpeti med dvema strahovima: utemeljitev diktature je bila strah pred komunizmom, to pa je bilo tisto, pred čemer so naši predniki bežali. Seveda pa niso želeli živeti v diktaturi, tako da smo bili med dvema nakovaloma. Na srečo vse skupaj ni zelo dolgo trajalo, sama sem pa tudi od sredine osemdesetih let večino časa v Evropi. K sreči se je položaj bolj ali manj normaliziral in tudi moji sorodniki lahko kar dobro živijo. Posebej vesela pa sem, kadar jih lahko gostim pri nas.

Kje se torej počutite doma? Pogovarjava se v Sloveniji, a v Sloveniji ste imeli začasno prebivališče le kot soproga avstrijskega veleposlanika.

To je res. Moj dom je v slovenski hiši mojega moža na avstrijskem Koroškem, v

podobno podvojenih okoliščinah, kot so bile, ko sem se v Argentini rodila slovenskima staršema. Ker pa imava z možem diplomatom oba nomadske poklice, se nenehno seliva. In obiskujeva drug drugega in sorodnike blizu in daleč.

Pred leti ste posneli ploščo z Dvořakovno glasbo. Ste v češki glasbi zaslužili kakšno sorodnost?

Vsekakor. Se pa trenutno ukvarjam s francosko glasbo, predvsem s Fauréjevimi in Ravelovimi skladbami, kjer gre prav tako za zelo prefinjeno emotivnost, ampak to je na nekako salonskem, elitističnem nivoju. Pri nemški, še bolj pa pri slovanski pesmi mi je vseč, da so skladatelji veliko zajemali iz narodnega melosa, pa ritmov. To je bilo pisano tudi za srednji sloj, to je bila ideja originalnih *schubertiad*, da se ne zbere aristokratska smetana, temveč kulturna.

Mahler se seveda še posebej vpisuje v to srednjeevropsko tradicijo.

Na vsak način. Pri Mahlerju razpoznavamo tudi slovansko senzibilnost, melanholijo, ob vsem pa seveda njegovo judovsko dušo in seveda psevdogermansko kulturo s primesjo Dunaja, ki je tako ali tako večstoletna mešanica vsega tega.

Te stvari imamo nekako v rodovnem ali področnem genskem zapisu – kako pa se lotite študija recimo baročne skladbe? Predromantična obdobja so nam v svojem čustvovanju gotovo mnogo težje doumljiva.

Pri meni – morda pa je tako pri vseh – se mora nujno zgoditi nekaj intuitivnega, kar vzpostavi naravno povezavo. Preprosto rečeno, moraš se zaljubiti – ne gre za iskanje, odkrivanje, preskočiti mora iskra in ta iskra se mora slišati oziroma čutiti v repertoarju. Meni se je to v sorazmerno zgodnji mladosti v Buenos Airesu zgodilo prav z Monteverdijem in Bachom. Ne vem, kako in zakaj, ampak s to glasbo sem se popolnoma identificirala. So pa tudi skladatelji, ki me nič kaj dosti ne zanimajo, trenutno je to na primer Händel, včasih mi je bil precej bližje. Večinoma mi je glasba iz 17. in 18. stoletja izredno blizu, kadar jo slišim, se mi prebudijo vsi čuti.

Meni ti svetovi nikakor niso tuji. Spet berem Goethejevega *Wertherja* in se mi zdi, kot da bi bil napisan danes. Očitno sem doma v več svetovih in v več obdobjih. Del-

ŽELELA BI SI, DA BI SLOVENCIM ZNALI BOLJ GOVORITI, KOMUNICIRATI Z EMOCIJAMI – POTEM BI NAM BILO LAŽJE TUDI SOOČENJE Z ZGODOVINO, S STVARMIM, O KATERIH JE TREBA JOKATI, JE TREBA ŽALOVATI. SPLOH UPATI SI ŽALOVATI ZA VSEMI TEMI MRTVIMI, KI JIH ŠE VEDNO ODKRIVAMO – ČE SE NE BOMO SOOČILI Z ŽALOVANJEM, TUDI NE BOMO SPOSOBNI VESELJA IN RAZCVETA.

ček mene se identificira s tem, drug delček s čim drugim, ne morem pa cela pripadati le enemu svetu, recimo romantiki. Povsem se lahko poistovetim z bohotno religioznostjo določenih skladb, Buxtehudejevih ali Bachovih pasijonov, kjer je tudi v besedah tako globoko izraženo religiozno stanje duše, da sem vedno znova povsem osupla nad lepoto literature in glasbe, tako da sploh ne čutim, da gre za tri sto let stare umetnine. Tehnično je seveda treba biti maksimalno zbran in natančen, zlasti pri Bachu, ampak vsebina je pa tako divja, tako življenjska, kot da bi bila romantična. Enako velja za Monteverdija, njegovi teksti so čista literatura. ■

literatura

V VRTINCU
POSTNACIONALNIH IDEJ

MOJCA KIRBIŠ

ALEKSANDAR HEMON: **Projekt Lazar**. Fotografije Velimir Božović in Chicago Historical Society. Prevod Irena Duša. Založba Modrijan, Ljubljana 2010, 304 str., 22,90 €

Kakršenkoli je že naš pogled na to, kar počnemo, odvisni smo od sile ljudi, ki se seli po svetu.

Gayatri Chakravorty Spivak, *Crossing Borders*

Aleksandar Hemon, kako to, da ste se odločili pisati v angleščini; ima pri tem svojo vlogo tudi marketinška premišljenost?« svojega gosta provokativno izzove nemška novinarka. Pisatelj se malce nakremži ter resno in počasi odvrne, da ne, in pouči poslušalstvo o svojem pravzaprav kratkem migrant-skem življenju v Združenih državah. Kot sarajevskemu štipendistu, ki se je leta 1992 zadrževal v Ameriki, se mu je z okupacijo Sarajeva zaprla možnost za vrnitev v Bosno in Hercegovino, zato svojo odločitev o vrnitvi preloži v neznano prihodnost. Z leti se občutek za materni jezik slabi. Predvsem pa ga mučen proces (re)definicije bosanščine pripelje do obupa in slednjič do drzne odločitve – odloči se pisati v angleščini. Da se je v novi domovini poročil z Američanko in si v Chicagu ustvaril družino, pri tem verjetno ni zanemarljivega pomena. Da je začutil, da mora vstopiti v prihodnost, narediti korak naprej, pravi. Hemonova zbirka kratkih zgodb *The Question of Bruno* (Stvar z Brunom) ter romana *Nowhere Man* in *The Lazarus Project* (Projekt Lazar) so tako pri kritikih kot tudi pri bralcih poželi hvalo in navdušenje. V ameriških literarnih krogih je pisatelj priljubljen tudi zaradi nenavadne prisvojitve angleščine oziroma amerikanščine. Pod mojstrsko rabo jezika, ki ga pisec bogati z že napol pozabljenimi izrazi, izbrskanimi nekje iz zaprašenih strani slovarja, se pravzaprav zrcali bosanščina. Ta nenavadna mešanica pa jezika ne siromaši, ampak, nasprotno, bogati in je za bralce nenavadno privlačna. Pri izidu *Lazarusa* so mu kritiki tako celo laskali z izjavami, da je v romanu na novo odkrival angleški jezik.

Bosansko-ameriški pisatelj svoj (nezavidljiv?) položaj vzhodnoevropskega priseljenca v Ameriki tudi tematsko ves čas tragikomično reflektira v svojih delih. V romanu *Projekt Lazar* se tako njegov alter ego Vladimir Brik v novi domovini noče sprijazniti s statusom

gastarbajterja, ampak želi nadaljevati svojo kariero pisca in intelektualca. »Priprosi« si štipendijo za pisanje knjige o Lazarusu Averbuchu, mladem židovskem migrantu, ki ga je leta 1908 pod pretvezo, da je šlo za nevarnega anarhista, ustrelil čikaški policist. Da bi za svoj roman zbral potrebne informacije, se s prijateljem Roro podata v Moldavijo, v Kišinjev, Lazarusovo rojstno mesto. Okvirna zgodba romana je tako nekakšen »film ceste« na rob Evrope: Lvov, Kišinjev, Bukarešta in Sarajevo se zvrstijo eden za drugim. Poleg Brikovih nenehnih refleksij svojega dvojnega bosansko-ameriškega življenja se v pripovedi mešajo še njegovi spomini iz mladosti v Sarajevu ter Rorove pripovedi iz jugoslovanske vojne. V drugi liniji romana pa tretjeosebni pripovedovalec smrtno resno pripoveduje o usodi židovskega priseljenca Lazarusa Averbucha z začetka 20. stoletja.

V svojem zadnjem delu, zbirki kratkih zgodb *Love and Obstacles* (Ljubezen in ovire), pride osebnostna tema večnega eksila še bolj do izraza. Pripovedovalec tako mojstrsko melanholično-humor-no naslika svojo življenjsko pot v osmih etapah: kot najstnik, mladi, uveljavljajoči se pesnik v Sarajevu, emigrant, ki se preživlja z občasnimi deli v Čikagu, in slednjič kot priznan pisec, ki si s karizmo priseljenca pridobi možnost »biti vmes«, biti boleče izkoreninjen, a imeti možnost prehajanja mej in biti nikjer, a tudi povsod.

V literaturi se že nekaj časa zrcalijo posledice množičnih selitev prebivalstva. Prav gotovo, da te selitve niso nič novega. Vendar po novem terjajo definiranje hibridnih identitet, ki nastajajo s temi množičnimi premiki. Da narodna identiteta nikakor ni »naraven« in neizbežen del posameznikove identitete, marveč gre za neko v predmodernem času iznajdeno formo pripadnosti neke-mu konstrukt, pokaže že Benedict Anderson. Pri tem ni naključje, da poudari tudi, da je bila književnost sama pravzaprav velikokrat nosilka patoloških nacionalističnih idej: v nešteti delih naprednih evropskih kozmopolitskih intelektualcev romantike zasledimo globoko in samopožrtvovalno ljubezen do lastnega naroda, v kateri pa navsezadnje tičijo tudi korenine sovraštva do Drugega. Da je občutje pripadnosti neki narodnosti, nekemu domačemu, poznanemu kraju, vedno neizogibno prepleteno tudi z občutkom ogroženosti pred Drugim, predpostavlja tudi postkolonialni teoretik Homi Bhabha, ki je Freudov pojem *das Unheimliche* apliciral na izkušnjo geokulturnih prostorov. Če je za Freuda odkritje nezavednega z njegovim patološkim aspektom odkritje tujega v nas samih, je za Bhabho Drugi nekdo, ki se nikoli ne nahaja zunaj oziroma onkraj nas, ampak znotraj vsakega kulturnega sistema in njemu lastnega diskurza. Diferenca zato ni oznaka za mejo med znotraj in zunaj, med centrom in periferijo, ampak je neobhodna točka, ki se nahaja prav v središču centra. Prav tako se Julija Kristeva opira na Freuda in njegovo odkritje

razcepljenega subjekta, ko pravi, da nas živeti z Drugim sooča z (ne)možnostjo biti Drug in spoznati svojo grozljivo Drugačnost.

Številni avtorji se danes branijo uokvirjanja v zaprašene in ostarele kanone nacionalnih literatur. Zakaj pa ne? Navsezadnje, literatura je tukaj tudi zato, da razbija preživele nacionalne mite 19. stoletja, in ne zato, da jih še naprej goji in podpira. Kaj to konkretno pomeni za literarno vedo, ki v svojih metodoloških prijemih še ni prišla v korak z nekaterimi premiki na področju kulturologije oziroma postkolonialnih študij? V zadnjem času zastareli pojem »eksilna literatura« nadomeščajo novi pojmi, kot na primer »migracijska« ali celo »transnacionalna« in »interkulturalna literatura«. Če je s pojmom »eksilna literatura« še zaznamovana avtorjeva pripadnost nekemu kanonu nacionalne literature, od koder je emigriral oziroma »izvira«, novi pojmi ciljajo na dejstvo, da si je pisec v nekem novem okolju izoblikoval hibridno identiteto. Nekateri teoretiki menijo, da gre pri tem le za širjenje tradicionalnega pojma »eksilne literature«, v primerjavi s katerim pa avtor ni več ujet v tipičen diskurz žrtve in svoje situacije ne dojema več iz tradicionalne pozicije ujetnika v tujini. Drugi pa gredo še naprej in opozarjajo, da je fenomen lahko enačiti z v okviru postkolonialnih študij aktualiziranim Goethejevim pojmom »svetovne literature«. Interes slednjega ni, da le pavšalno tematizira in povzdiguje multikulturne sinteze in simbioze, ampak se osredotoča na skupni vmesni prostor produktivnosti, ki je plod vseh mejnih izkušenj, protislovij, ovir in konfliktov med kulturami.

Jasno je torej, da tematizacija priseljenstva in hibridnih identitet v literaturi danes dobiva novo in vedno pomembnejšo vlogo. Da take in sorodne težnje dodatno pripomorejo k zmedbi v postjugoslovanskem kulturnem prostoru, verjetno ni treba podrobneje razlagati. Na Balkanu namreč zapoznele nacionalistične ideje še niso popolnoma izzvenele in tako se je na primer z »osamosvojitvijo« literatur začel »boj« za Nobelovega nagradjenca in na žalost danes spornega klasika Iva Andrića, ki si ga absurdno trgata vsaj hrvaški in srbski antologiji književnosti.

»Z gledišča nacionalnih piscev sem najhujši možni pisec, ... kar je zame kompliment,« pravi Aleksandar Hemon v nekem intervjuju. Odkar živi in piše v Združenih državah, se ga drži naziv bosansko-ameriškega avtorja, ko pa pogovor preide na njegovo etnično pripadnost, nerad izgublja besede in hitro zaključí, da je »complicated«. Prav tako »zapleten« torej, kot praznovanje bosanskega dneva neodvisnosti na 29. februar, kot se pošali Brik iz njegovega romana – tipična bosanska komplikacija. Ki pa pravzaprav postaja pravilo? ■

literarna teorija

IZGUBLJENA NEDOLŽNOST
OTROŠKEGA POGLEDA

NATAŠA BAVEC

JURE JAKOB: **Otroški pogled**. Elementi dvoglasja v avtobiografskem pripovedništvu Lojzeta Kovačiča. LUD Literatura (zbirka Novi pristopi), Ljubljana 2010, 158 str., 25 €

Jakobovo razpravljanje je izvirni poskus sintetiziranja dveh, na prvi pogled dokaj raznovrstnih literarnoteoretičnih konceptov. Gre za soočenje žanrskega modela avtobiografije, predvsem v sodobni, modernejši različici, s popularno Bahtinovo opredelitvijo romana kot dinamične, stilno raznolike, idejno odprte tekstne strukture. Možnost oblikovanja simbioze obeh konceptov Jure Jakob preučuje na primeru Kovačičevega avtobiografskega pripovedništva.

Bahtinov pojem večjezičnosti, govornega raznoličja, označuje skupek glasov, jezikov, diskurzov, zavesti (denimo avtorja, pripovedovalca in literarnih likov), ki sobivajo v dialoškem romanu in ga *per se* definirajo kot posebno zvrst. Posamezni glasovi se prepletajo, sovpadajo, vzajemno (pre)oblikujejo in se lahko združujejo v skupen, sintetiziran glas, vendar vsak od njih v celostnem mnoštvu ohranja svojo edinstvenost, enakovrednost, ne da bi en sam med njimi prevzel dominantno vlogo. Večglasje je temelj dialoščnosti kot nezaključene, odprte besedilne tvorbe. S tem se razlikuje od monološkega romana kot zaprte strukture, ki namerno omejuje govorno raznoličnost in jo podreja višji, odločilni celoti, enemu glasu, eni zavesti in eni sami, dokončni resnici. Polifoni roman razveljavlja vrednostno-spoznavna nasprotja, enopomenskost in izključujoče vrednosti, pogumno sprejema idejno razsrediščenost, ambivalentno odprtost, nezaključenost. Temu ustreza tudi podoba literarnega junaka: avtor se odpoveduje njegovi definiciji, s tem pa tudi trdni identiteti, organsko celovitemu jazu. Istovetnost literarnega lika je samo še neulovljiv fluid, nikoli dokončan proces, večglasje pa potrjuje njegovo samostojnost, notranjo svobodo, nesklenjenost. Avtorska prikazujoča beseda se nahaja na isti vrednostno-časovni ravnini kot prikazana beseda literarnega junaka, obe skupaj pa vzpostavljata dialoško odprte odnose. Bahtinovo pojmovanje dialoga in monologa ne ustreza povsem formalnim oblikam zapisa dvogovora oziroma samogovora: dialog je lahko tudi monološki in tako imenovani monolog je pogosto dialoške narave. Dialoškost se oblikuje tedaj, ko se znotraj jezikovne enote, izjave, spopadata dva glasova, (najmanj) dve pomenski, smiselni usmerjenosti, bodisi znotraj ene same besede (notranji monolog) ali med različnimi diskurzi, jezikovnimi stili.

S pomočjo Bahtinovega pojma dvoglasne besede kot dialoško odprte tvorbe Jure Jakob analizira avtobiografijo, kjer se dvoglasje kljub načelni identiteti avtorja in junaka lahko udejanja kot razcep, nezaceljliva odprtina med junakovo besedo, to je besedo pripovedovanega jaza, in avtorsko besedo, to je besedo pripovedujočega. Povedano drugače: dvoglasje je možno tam, kjer avtor pušča samemu sebi kot pripovedovanemu jazu samostojnost, neodvisnost in ga ne vpenja povsem v svoj zdajšnji, trenutni vrednostno-idejni, smiselni horizont. Samemu sebi kot junaku svoje življenjske zgodbe pušča svobodo lastne, čeprav medtem že minule, časovno preoblikovane zavesti, pripovedovani jaz se ohranja v njegovi avtentičnosti kot sled drugega, tujega v samem sebi. Identiteta jaza je razcepljena, odprta, avtor pa se trudi ohraniti časovno distanco med svojim sedanjim, trenutnim aktom samoprikazovanja ter prikazano, pripovedovano preteklostjo karseda neprikrito, pristno.

Takšen dvoglasno odprt avtobiografski pripovedni model Jure Jakob odkriva v najbolj reprezentativnih delih Lojzeta Kovačiča. V *Otroških stvareh*, v trilogiji *Prišleki*, v *Sporočilih v spanju*, v *Petih fragmentih* in vsaj še v *Baslu* se subjekt kaže kot dialoško razprta identiteta pripovedujočega in pripovedovanega jaza. Avtor, ki opisuje svojo preteklost, poskuša s spominskimi predstavami čim bolj natančno podoživeti, rekonstruirati izkustveno resničnost in doživljajsko gledišče pripovedovanega jaza, sebe kot drugega. Pogled tujega, drugega v samem sebi je pri Kovačiču najpogostejše pogled otroka. Avtobiografski jaz se oblikuje kot dvoglasna beseda med zrelim avtorjem in naravno preprosto zavestjo *Bubija*, z njegovim glasom v različnih fazah odrasčanja, ko je bil svet še nov in zaokrožen ter so bila doživetja še deviška. Dozoreli, razpršeni, razdrobljeni subjekt brez višjega



smiselnega okvira, ki bi njegovemu bivanju nudil dovoljšno oporo, išče v prav tako fragmentarni, neceloviti resničnosti bistvo svojega jaza. Slutnja celovitosti, sreče, neodtujenosti samemu sebi, neproblematičnega skladnega bivanja in spontane povezanosti s še smiselnim svetom, z vsem kar je, se Kovačiču razpira skozi izgubljeno preteklost otroštva. Tako kot številnim drugim sodobnim pripovednikom (od domačih se v spomin hipoma vrine Rožanc, od tujih pa vsaj Grass in Rushdie), katerih posamezna dela resničnost delno ali v celoti opisujejo skozi otroško perspektivo, ki je zaradi svoje naivne čistosti, občutka enovitosti, preproste spojitve z vsem, kar je, posebna, pogosto tudi višja življenjska vrednota. Dokler z bolečimi, travmatičnimi iniciacijami v svet odraslih med jazom in svetom ne zazija neobvladljiva špranja, nerazumljiva tujost, osamljenost.

Med branjem knjige, ki je nedvomno izviren in pomemben prispevek k osvetlitvi žanrske strukture sodobnega avtobiografskega pisanja, se kritikova misel ustavlja na posameznih, nekoliko problematičnih, polemičnih točkah Jakobove razpravljalne linije. Vprašanja, ki kot zoprn mrčes vztrajno brenčijo po glavi, nikakor ne zmanjšujejo

umetniške prepričljivosti Kovačičevega prikaza otroštva kot prostora iskanja prave identitete. V mislih imam večkrat poudarjene Jakobove teze, da je na primer resničnost romana *Otroške stvari* zvesto prikazana z gledišča otroka oziroma »sestoji iz kar najbolj zveste reprezentacije v spominu preživelega otroštva, kakor se je odvijalo pred očmi prav tega otroštva«. Avtorjeva temeljna želja je »čim bolj zvesta reprezentacija že doživetega in preteklega«, njegova samoosmisliitev izhaja iz »doslednega izstopanja iz svoje zdajšnje prezenze v podoživljajoče obujanje sebe kot drugega, iz dialoške razklenitve svoje identitete«. O tem, da je avtobiografsko prikazovanje v številnih Kovačičevih

delih večidel posredovano skozi doživljajsko, izkustveno prizmo otroka, ni dvoma. Pa vendar: kako daleč seže oko spomina? Je mogoče trditi, da gre za preprosto podoživljanje, zvesto reprezentiranje, nemoteno presevanje otroštva skozi desetletja star spomin kot bleščeče prozorno steklovino, brez lomov? Je mogoče ohraniti nedotaknjeno široko časovno razpoko v identiteti nenehno spreminjajočega se jaza, njo samo odtegniti minevanju, jo spremeniti v brezčasnost?

Naj bo način prikazovanja preteklosti, otroštva še tako pristen, je to verjetno vseeno v veliki meri umetniško, domišljijско, fiktivno oblikovana resničnost, zgolj navidezno avtentična. Za avtorja je neposredna nedolžnost otroštva izgubljena, njegovo upodabljanje je filtrirano skozi časovno, zrelostno, tudi izkustveno in spoznavno optiko ter ustvarjeno s pisateljevimi večimi pripovednimi postopki, jezikovnimi pravili igre. Izstopajoč primer v *Otroških stvaréh* je uvodna stran, opis lastnega rojstva: ga res lahko *podoživimo* ali se zgolj domišljijско *vživimo* v vlogo beleženja prvih vtisov novorojenca? Kovačič poskuša svoje življenje osmisлити tako, da ga oblikuje v pripoved, v zgodbo, ki je umetelna literarna stvaritev. *Bubijev otroški pogled* morda le ni tako zelo nedolžen; intuitivno slutnjo tega zbuja s turobno, otožno atmosfero podložena pripovedna struktura *Otroških stvari*. Moreča melanholija otroka ali umirajočega? ■

potopis

IZPOVED PRIPADNIKA MALOVREDNE KASTE PIŠOČIH

AGATA TOMAŽIČ

GEOFF DYER: **Joga za ljudi, ki se jim je ne da početi**. Prevod Tina Mahkota. Cankarjeva založba (zbirka S poti), Ljubljana 2010, 233 str., 24,94 €

Naslov je zavajajoč in tvega, da bo zgrešil bralca. Naslovnica z risbo moškega, sključenega v nekakšnem lotosovem položaju, dvomov ne razblinja in privablja bolj duhovno rastoče kot tiste, ki jim je knjiga v resnici namenjena: bralce s prefinjenim, mestoma obešenjaškim smislom za humor, ki jim je bolj kot do joge in ostalih novodobnih izvedenk duhovnosti do mehkega jogija – seveda kot prispodobе za zmerno čisto in varno prenočišče med potikanjem po bolj ali manj eksotičnih popotniških ciljih, koder je nenehna sla po premikanju in dogodivščinah gnala avtorja, Geoffa Dyerja.

Glavni junak knjige je štirideset- in nekaj letni suhljati in visoki Britanec z diplomо z Oxforda, ki se potika od New Orleansa do Amsterdama, od Libije do Rima, preko Pariza, Kambodže in Tajske do Detroita in Black Rock Cityja v nevadski puščavi, zaporedje ni pomembno. Hm, da ni to morda napačno oblikovan stavek – in so glavni junaki knjižice v imenitnem prevodu Tine Mahkota vsi naštetі kraji, kar bi bilo pri delu, izdanem v zbirki *S poti*, navsezadnje pričakovati? Ne, niti po naključju; odkritosrčno pisanje Geoffa Dyerja, čigar *Joga za ljudi, ki se jim je ne da početi* so kupci v verigi knjigarn WH Smith izbrali za naj knjigo leta 2004, je še en kos dokaznega gradiva v prid spoznanju, ki slej ko prej spreleti vse po svetu blodeče: da so dežele v resnici ljudje, ki v njih bivajo. Ali, še bolje: ljudje, ki jih odkrivajo, se pravi, da skozi lastne oči, obogaten (ali obtežen) s takšnimi ali drugačnimi spoznanji, določeno deželo vsakdo vidi po svoje, v različnih življenjskih obdobjih in razpoloženjih pa en in isti popotniški cilj lahko doživi čisto drugače.

Popotovanje je pehanje za doživljaji, bolje rečeno dražljaji, venomer novimi in bolj intenzivnimi. V prvi vrsti vizualnimi, kajti sodobna kultura je podrejena vidnemu, in to se, kot Geoff Dyer hudomušno in na več mestih poudari, izraža s tem, da se le malokateri popotnik, ki da kaj nase, poda na pot brez fotoaparata. Objektiv večkrat zamenja človeško oko, kot bi bili sposobni podobo pokrajine in ljudi, ki jo poseljujejo, resneje opazovati in proučevati šele v okviru domačega prenosnika. »Pred znamenitostmi sva se večkrat počutila kot drugorazredna turista, saj so se v ospredje zgnetli vsi tisti z dobro fotografsko opremo, vsi, ki je nismo imeli, pa smo smeli na templeje zreti iz ozadja,« zapiše v poglavju o odkrivanju templjev v Kambodži. »Pripadala sva najnižji možni kasti: nevidečim.«

Dotakne se tudi dvoličnosti Zahodnjaka, ki se po tretjem svetu klati domnevno v zgroženosti nad tamkajšnjimi nečloveškimi življenjskimi razmerami, v resnici pa globoko v sebi

navdušen nad bedo, boleznimi in smradom, ki si jih ogleduje kot bizaren resničnostni šov, ogled pa lahko kadarkoli prekine z enako lahkotnostjo kot na televizijskem daljincu pritiseš na gumb in premakneš kanal – tako da sede na letalo, ki ga ponese proti domu, kjer bo žel občudovanje prijateljev, ko jim bo razkazoval popotne fotografije. »Vsi obiskovalci razvijajočega sveta bodo priznali – če so količjak iskreni –, da do neke mere malodane hočejo videti nekaj malega hude bede: ljudi, ki živijo na smetiščih, barakarska naselja in podobno. V Indiji sva spoznala nekega Šveda, ki je ponevedoma zašel v enega najhujših slumov v Bombaju. Da bi iz njega izvabila sočutje in denar, mu je neka beračica porinila v obraz svojega mrtvega dojenčka. Kakih šest nas je bilo v skupini, ki smo poslušali to zgodbo; vsi smo bili zgroženi, rekel pa bi, da tudi več kot zgolj trohico nevoščljivi.«

Avtorjevi popotni zapisi pa ne rišejo le tujih, vznemirljivih dežel (beležnica in svinčnik sta njegova alternativa fotoaparatu), temveč tudi zemljevid njegovega razpoloženja. To pa je skorajda brez izjeme povezano z zunanjimi dejavniki, točneje z vrsto psihoaktivne substance, ki jo je pišoči uporabil za boljše vživljanje v okolje in odkrivanje neznanega. »Samo takrat, kadar sem zadet, imam občutek, da sem del pokrajine,« priznava med zelenino riževih nasadov na Baliju, med ogledovanjem antičnih spomenikov v Rimu pa razlaga o metodi *acid arheologije* ali *psychedelice antique*, pri kateri »s pomočjo LSD ostrgaš vmesna leta in si utreš neposreden dostop do preteklosti«. Tudi v Parizu, kjer zbira gradivo za neki specializirani turistični vodnik (Dyer je avtor leposlovnih in leposlovno-dokumentarnih del, denimo romansirane zgodovine džeza *But Beautiful*, a tudi nekaj popotnih vodnikov), si obeta temeljitejšega poglobljanja v sceno s skunkom, in to v družbi Parižanke po imenu Marie, oblečene »kot črpalkarice na vesoljski postaji« in s »tisto značilno nagnjenostjo Parižanov do debatiranja in hrupnega argumentiranja«. Toda to se izkaže za pogubno, kajti oba se potopita v paranojo, ki Marie seveda grabi za vrat malce trdnje kot avtorja, solidnega poznavalca in dokaj rednega uporabnika droge, ki o njej med drugim zapiše: »Skunk vzame običajno paranojo kadilca droge in jo popelje do blazne stopnje ekspresionističnega globljega uvida. To ima seveda lahko tudi nekatere pluse. Paranojo začutiš neznansko otipljivo, in to celo v situacijah, ko ni nikarkršne grožnje ali nevarnosti, skunk pa ti da priložnost, da jo doživiš v svoji edinstveno prečiščeni in neokrnjeni obliki – skoraj kot grozo – in brez slehernega sidrišča v zunanjih dogodkih.« Pariška epizoda se po tragikomičnih zasukih konča (menda srečno?), nekje vmes pa Dyer doda, da je skunk prav zaradi pogostih blodenj potem nehal kaditi. Kakšne nauke je iz njunega srečanja potegnila Marie, ni znano, vsekakor pa se avtorju paranoja še enkrat zgodi v Amsterdamu (poglavje z nedvoumnim naslovom *Hotel*

Pozaba), spet popisana tako duhovito in obešenjaško, da se bralec prebija skozi besedilo, tresoč se od smeha, čeprav je po tehtnem premisleku v dejstvu, da si moški srednjih let v stranišću amsterdamske kavarne, zadet od halucinogenih gob, v n-tem poskusu le navleče nase nove, pravkar kupljene hlače, a še to narobe, nekaj neizrekljivo žalobnega. Zares tragični lik postane avtor (ali njegov alter ego?) na nekakšnem festivalu elektronske glasbe v Detroitu, kjer obupano išče travo med plešočo mularijo z mahedravimi hlačami, ki nanj gleda sumničavo, ker misli, da je – starosti primerno – policist v civilu. Iskanje droge zamenja iskanje samega sebe na ruševinah starorimske naselbine Leptis Magna na severu Libije. »Ležal sem na postelji in se mučil s prastaro dilemo o potovanjih. Zakaj človek to počne? Kaj delam tukaj? Ti vpraša-

nji sta porodili tretje: kaj bi v resnici rad od življenja?« Seveda odgovori na tako težka vprašanja ne morejo biti lahkotni, sploh pa ne med podrtimi stebri antične civilizacije, ki so za nameček mokri od dežja, povsem neprimernega za ta košček Zemlje: »Ko je padel polmrak, sem dojel, da sem zadnjih petnajst let preživel tako, da sem z enega konca sveta na drugega vlačil s sabo isto breme neizpolnjenih pričakovanj.« Še sreča, da Dyer ni imel s seboj tudi fotoaparata, kajti potem bi bili prikrajšani za malce več kot dvesto strani avtoironično in včasih zelo trpko popisanih prigod s potovanj in poskusov vstopa v Cono iz *Stalkerja* režiserja Tarkovskega, ki je drugo ime za »kraj, kjer se bodo uresničile vaše najbolj vroče želje«. ■

Cena Pogledov za naročnike štirinajstdnevnika Pogledi	Cena Pogledov za naročnike časopisa Delo in Nedelo, dijake, študente in upokojence
Enoletna naročnina 39 €	Enoletna naročnina 27 €
prihranek 39%	prihranek 58%
cene v prosti prodaji	cene v prosti prodaji
Polletna naročnina 23 €	Polletna naročnina 16 €
prihranek 31%	prihranek 52%
cene v prosti prodaji	cene v prosti prodaji
Četrtneta naročnina 14 €	Četrtneta naročnina 11 €
prihranek 22%	prihranek 40%
cene v prosti prodaji	cene v prosti prodaji
Informativni izračun po trenutno veljavi cenah.	
NAROČILO	
Želim se naročiti na Pogledе z enomesečnim brezplačnim prejemanjem: ■ letna naročnina ■ polletna naročnina ■ četrtneta naročnina	
Ime in priimek: _____	pogledi ZAKAJ ŽE?
Organizacija (za pravne osebe): _____	Delo, d. d., bo osebne podatke naročnika uporabljalo za izpolnjevanje naročniškega razmerja. Podatki se uporabljajo in shranjujejo skladno z Zakonom o varstvu osebnih podatkov (ZVOP-1-UPB-1, Ur.L.RS, št.94/2007). Z naročilom dovoljujem, da Delo, d. d., moje osebne podatke obdeluje v svojih zbirkah ter jih uporablja za naslednje namene: statistično obdelavo, segmentacijo kupcev, obdelavo preteklega nakupnega vedenja, izpolnjevanje pogodbenih obveznosti, obveščanje kupcev o morebitnih napakah na izdelkih, pošiljanje ponudb, oglasnega gradiva, revij in vabil na dogodke Dela, d. d., in partnerskih podjetij Dela, d. d., ter za telefonsko, pisno in elektronsko anketiranje ter zbiranje naročil. Njegov/njene osebne podatke lahko Delo, d. d., hrani in obdeluje neomejeno oziroma do pisnega preklica privolitve naročnika. Naročniku pripadajo vse pravice skladno z Zakonom o varstvu potrošnikov (ZVPot, Ur.L.RS, št.20/98-86/2009). Veljavnost naročilnice do 31. 12. 2011.
Naslov: _____	Izpolnjeno naročilnico pošljite na naslov: Delo, d. d., Naročnine, Dunajska 5, 1509 Ljubljana.
Poštna številka: _____ in kraj: _____	
Telefon: _____	
E-naslov: _____	
Davčna številka (za pravne osebe) S I _____	
Podpis _____	
Dijaki in študenti naj za uveljavljanje popusta pošljijo potrdilo o vpisu, upokojenci pa kopijo zadnjega odrezka pokojnine.	
533166	

PRIŠLEK S SEPTENTRIONA

DRAGO JANČAR

Vrteče se jabolko zemlje majceno in na njem ni več belih lis. Vendar je dovolj, da tukaj, v Evropi, prihajaš iz ene od njenih severnih ali vzhodnih pokrajin, kamor popotniki redkeje zaidejo, in že si prišlek s Septentriona, o katerem je znano le to, da je tam mraz.

Czesław Miłosz, Rodzinna Europa

Po neki dolgi nočni debati v dobro razpoloženem krogu pisateljev po končanem srečanju PEN sva z Adamom Michnikom ostala sama. Miza je bila polna praznih kozarcev, zunaj se je svetlikala gladina Blejskega jezera v prvi jutranji svetlobi. V prostoru so se počasi ohlajale izgovorjene tisočere vroče besede nočnih diskutantov o padajočih diktaturah Vzhodne Evrope, besede o svobodi, o novem času, ki prihaja, o demokraciji, o vlogi literature v novih družbah in vsem mogočem, kar nam je v tistem razgretim času okrog leta 1990 prihajalo iz glave in srca. Adam se je nekoliko utrujeno ozrl v tisti jutranji jezerski svit in rekel: Pa ti veš, Drago, za kaj si midva pravzaprav prizadevava? Zdelo se mi je, da vem, začudeno sem ga pogledal.

Za nekaj tako dolgočasnega, kot je Nizozemska, je rekel. Bi ti rad živel v takem dolgčasu?

Obešenjaško sva se v melanholičnem alpskem jutru smejala tej domisllici o svetlem cilju, za katerega smo zastavili dobršen del svojih življenj. Zakaj ravno Nizozemska, sem rekel, zakaj ne Danska? Ali pa še bolje – Švica. Švica je bila tedaj ideal, o katerem so vsak dan govorili novinarji in politiki nove dobe v moji Sloveniji. V Švici je življenje še bolj normalno in še bolj dolgočasno, če nam med tednom kaj vendarle ne bo všeč, pa bomo šli v nedeljo na referendum. Ampak Adam je, ne vem, zakaj, vztrajal: Nizozemska.

Razumel sem njegovo paradoksalno poanto, v vzhodnih deželah Evrope bi končno ljudje začeli živeti normalno življenje v blagostanju in demokraciji, brez političnih pretresov, tajnih policij, pomanjkanj in vsakršnih tesnob v vsakdanjem življenju. V njegovem vprašanju ni bilo nič žaljivega do čudovite dežele, kakršna je Nizozemska, in v moji šali na račun švicarskih referendumov nič takega, kar bi lahko žalilo švicarsko demokracijo. Dvajset let pozneje njegova Poljska in moja Slovenija živita v normalnem demokratičnem dolgočasju, vsako leto me nekajkrat pokličejo na referendum, enkrat o termoelektrarnah, drugič o statusu javne televizije, tretjič o nedeljskem odpiralnem času trgovin. Politični škandali in korupcijske afere, ki občasno razburkajo življenje male republike med Alpami in Jadranom, ta dolgčas delajo samo še bolj dolgočasen, velika razburjenja postajajo nekoliko provincialno enolična. Ja, Adam, za to sva si prizadevala. Tisto jutro ob Blejskem jezeru je bila zadnja postaja na dolgi poti skozi melanholijo upora, kot bi morda našemu življenju v diktaturah rekel madžarski pisatelj László Krasznahorkai. Danes samo še iz globlin zgodovine odzvanja rožljanje ključev, ki so na Vaclavskih namestih v Pragi kakor davne jerihonske trombe rušili zidove srečnih in večnih diktatur v deželah delavcev, kmetov in poštene inteligence.

Takrat, pred dvajsetimi leti smo se veselili svoje nenadne normalnosti in v naslednjih letih tudi z navdušenjem in ognjemeti sprejemali našo novo skupno domovino – Evropo. Trudili smo se, da bi čim prej pozabili, kaj se nam je na poti med evropske zvezde dogajalo; materialna mizarija vsakdanjega življenja in sredi nje v nočnih urah zarotniške visoke besede o svobodi in demokraciji, ki so danes namenjene svečanostim in zvenijo banalno; strah in pogum, Majakovski in Pound, kljubovanje in izdajstva, Lenin in Stalin, Sartre in Camus, katolištvo in komunizem, absurd in smisel, ječa in vladna palača – čuden blodnjak, skozi katerega smo se prebijali, se vzpenjali in padali.

Ko sem se kakšno leto po tistem blejskem jutru skupaj z Michnikom znašel v Parizu, sem prvič pomislil, da ljudem, ki nimajo te izkušnje, ne bo lahko razumeti, s kakšno strastjo in kakšnimi upanji so se ljudje Vzhodne Evrope oprijemali

Vprašanje o razmerju med

literaturo in demokracijo

bi lahko bilo nenavadno

samo za pisatelja, ki je

svoje ustvarjalno življenje

preživel v urejeni zahodni

demokraciji. Za pisatelja,

ki je ustvarjal v diktaturi,

je bilo logično: literatura

naenkrat ni bila več v

središču pozornosti, ni bila

več kotišče subverzivnih

etičnih in družbenih

vprašanj.

tako imenovanih evropskih kulturnih in demokratičnih vrednot. Bilo je v Palais de Chaillot, v grandiozni dvorani s silhueto Eifflovega stolpa za okni so se zbirali intelektualci Vzhoda in Zahoda na prvem velikem skupnem srečanju, ki ga je organizirala francoska vlada, da bi v dolgi debati spregovorili o novi skupni Evropi. Nad odrom, kjer so se vrstile skupine razpravljavcev, se je bohotil velik napis *Les Tribus ou l'Europe* – Plemena ali Evropa. Nobenega dvoma ni bilo, da se za besedo Evropa skrivajo blagostanje, red in mir, za besedo plemena pa vse, kar je tisti čas prihajalo z Vzhoda: razpadi držav, nacionalizmi, socialni pretresi, balkanska kriza, ki je preraščala v vojno. Nekaj razpravljavcev, zlasti francoski filozof Alain Finkielkraut, je nemudoma protestiralo proti takšnemu naslovu razprave, nekdo je rekel, da je železna zavesa z Jalte ostala v glavah. Nekateri pisatelji z Vzhoda so potrpežljivo razlagali, da so se onkraj železne zaves med ljudmi ohranila evropska judovsko-krščanska, razsvetljska in libertarna načela, toda če je to res, so odgovarjali razpravljalci zahodne provenience, kako je mogoče, da od razpadajoče Sovjetske zveze do oboroženih spopadov na Balkanu narašča kaos velikih in malih nacionalizmov in nepreglednih političnih in kulturnih konfliktov? Če ste Evropa, potem to že vendar bodite, živite in ravnajte kot Evropejci in to takoj.

Takrat sem se prvič počutil kot prišlek s Septentriona. Pomislil sem, da sem večji del življenja res preživel v nekem drugem svetu. V svetu, kjer je zunanje življenjske oblike in notranji način življenja narekovo ogromen, pol stoletja dolg družbeni eksperiment, ki je pravzaprav skušal uresničiti stare evropske sanje o enakosti, bratstvu in solidarnosti. In je pri tem potepal individualno svobodo in dostojanstvo, politično svobodo, potisnil umetniško ustvarjanje v geto in naša življenja spremenil v mračno, zadušljivo životarjenje, polno vsakršnega pomanjkanja, kompromisov in izdajstev. Toda – ali je stvar res tako enostavna? Kakor v tisti šaljivi domisllici iz časov, ko je Vzhod počival v svetlobi bombastičnih parol o enakosti, Zahod pa v temi potrošništva: *ex Oriente lux, ex Occidente luxus*? Ali se v septentrionalnem mraku nismo tudi smejali? Ali nismo v celonočnih simposyonih razpravljali o estetskih in etičnih vprašanjih, o liriki in epiki, o teatru in glasbi, o Heideggerju in Rilkeju, o metaforah in alegorijah, ali nismo ustanavljali zmeraj znova ukinjenih literarnih revij, ali nismo razvijali rafiniranega občutka za jezik, za ironijo, za črni humor, ali ni bilo v naših življenjih več solidarnosti, poguma, vznemirjenj, drznosti in tveganja, kot ga je premoglo življenje v urejenem svetu onkraj Septentriona?

Leta 1994 sem v Varšavi srečal Czesława Miłosza. Oba sva bila povabljena na razpravo o demokraciji in literaturi, ki so jo organizirali mladi poljski intelektualci iz kroga revije *Res Publica*. Vprašanje o razmerju med literaturo in demokracijo bi lahko bilo nenavadno samo za pisatelja, ki je svoje ustvarjalno življenje preživel v urejeni zahodni demokraciji. Za pisatelja, ki je ustvarjal v diktaturi, je bilo logično: literatura naenkrat ni bila več v središču pozornosti, ni bila več kotišče subverzivnih etičnih in družbenih vprašanj, v likovne simbole in jezikovne metafore skritega zarotništva, ustvarjanje ni bilo več prostor svobode, izgubila je privlačnost šale, ironije, satire in globljega pomena, kot je zdavnaj nekoč zapisal nemški pisatelj Grabbe, cenzorji in politični aparatčiki se niso več ukvarjali z njo zaradi prevratnih idej in širjenja prostora svobode, ki se je širil iz estetskih k etičnim in družbenim vprašanjem – kot bi rekel Brodski: estetika je mati etike –, okrog literarnih revij se niso več zbirali disidenti, s svojimi zgodbami in slogovnimi podvigi se je znašla v normalnem, dolgočasnem okolju, tudi vsak dan bolj odvisna od zmeraj bolj skomercializiranega stanja na založniškem tržišču. Za Czesława Miłosza takšno stanje ni bilo nič novega. Zadnjih štirideset let je svoj ustvarjalni vzpon doživel na Zahodu, tema simpozija ga ni kaj posebej vznemirjala. Pogovarjala sva se o slovenskem pesniku Edvardu Kocbeku, krščanskem socialistu, ki se je med vojno

v odporu kot partizan pridružil komunistom, po vojni pa doživel pogrom, postal izobčenec, disident; vrhunskemu intelektualcu, sopotniku francoskih personalistov, se je ob koncu življenja omračil um. Blagi in modri sogovornik se je ob tej temi razživel, Miłoszu je bilo Kocbekovo življenje nevarnih robov ideološkega 20. stoletja in njegove pesmi zanimivejše vprašanje, kot vprašanje o literaturi in demokraciji, o masovni kulturi, o kateri je, med drugim, govoril v svojem nastopu, bilo je vprašanje o tavajočem človeku duhovnih globin, pesniku, ki ga je mlel slepi nemir zgodovine. Razumel sem ga: življenju v blodnjah ideoloških družb, v nori zgodovini, temu življenju z individualnimi iskanji in vso zapletenostjo časa, v katerem smo živeli, se ni treba odpovedati. Sredi temačnega zgodovinskega labirinta smo gledali v obraz družbenemu nasilju, a tudi svoji usodi in – umetnosti.

Pri kosilu v judovski restavraciji je drugi znameniti udeleženec zbrane družčine George Steiner govoril o tem, kako je v komunistični Poljski taval po predmestju Katovic, da bi našel tovarniško halo, v kateri je neka gledališka skupina uprizarjala predstavo, ki je bila fantastična, nekaj najboljšega, kar je kdaj videl v evropskem teatru. Zdaj pa, je rekel, ko gledam po varšavskih gledališčih, povsod sama zabava, pravzaprav se vse giblje proti cilju, ki se mu reče *entertainment*, Broadway. Kako je mogoče, se je spraševal, da je v tistih razmerah nastajala globoka, nikakor ne dolgočasna, zelo komunikativna, a zahtevna estetika, ki so jo ljudje množično sprejemali? Morda je bil odgovor enostaven: ker ničesar tako razvedrilnega, kakor so broadwayski muzikali, sploh ni bilo. A vendar je bil v tem nek paradoks, v zaprtih in nadzorovanih družbah so se umetniška iskanja mogočno razmahnila, tveganja so se izplačala s široko percepcijo pri občinstvu, pod ideološkim monolitom je brbotalo ustvarjalno življenje.

Bil je trenutek, ko je neki čas, ki smo ga živeli, odhajal v zgodovino. Po temni varšavski ulici je odhajal tudi Czesław Miłosz, poslovili smo se in še zdaj imam pred očmi, kako sta Marek Zaleski in veliki pesnik odtavala sama v varšavsko meglo. Mladi intelektualec, urednik *Res Publicae*, ki nas je zbral v Varšavi, je sivolasega gospoda, ki je videl in razumel več, kot zmoremo mi, držal pod roko. Bil je po svoje ganljiv prizor človeške in medgeneracijske povezanosti.

Jaz sem si za tisti nastop v Varšavi izbral misel Witolda Gombrowicza: *Umetnost ljubi veličastje, hierarhijo, fevdalizem, absolutizem, medtem ko hoče demokracija enakost, toleranco, odprtost in bratstvo*. V debatah, ki smo jih imeli s krogom sodelavcev *Res publicae*, sem videl, da so Gombrowiczovo paradoksalno misel povsem razumeli. Pogovor o umetnosti je samo delno povezan z vprašanji, ki jih postavljajo družbene ureditve, najpogostejše pač takrat, kadar te ureditve ovirajo svoboden umetniški izraz. In toliko opevana in pričakovana demokracija je na koncu skoraj vselej stvar pragmatikov in mediokritet, skozi volitve se običajno v politični esteblišment prebijejo ljudje povprečnih, le redko izjemnih intelektualnih sposobnostih. In s tem ni nič narobe. Toda umetnost, literarna umetnost ima svoja notranja pravila, hierarhijo, fevdalizem. Kolikor sem lahko presodil, se je tudi Miłoszu in Steinerju zdel tak način premišljevanja nekaj samoumevnega.

V naslednjih letih sem postal popotnik na *Literatur Expressu*. Tako sva z mojim prevajalcem v nemščino na nekem vlaku poimenovala naša nenehna potovanja, branja, razprave, pojasnjevanja. Nekako sem se privadil misli, da sem avtor z izkušnjo neznanega in davnega časa, ki ga nikoli ne bo uspel razložiti, in z izkušnjo, ki je še tako potrpežljivim in radovednim poslušalcem v celoti ne bo mogel obnoviti. Da se bo zmeraj znova znašel v kličejih in približnostih. In da večina bralcev človeške izkušnje iz onega časa izza železne zaves tudi ne bo iskala v romanih ali novelah, ampak v avtorjevih eksplicitnih razlagah. Te so pa zmeraj samo približne. Toda, kako bi naj bralcu dopovedal, da je med stavki zgodovinskega romana *Galjot*, ki sem ga napisal v davnem letu

1978, izkušnja inkvizicijske atmosfere iz diktature, pa čeprav še znosne, jugoslovanske, da je v njem volja po preživetju sredi takih razmer. Šele kadar sem rekel, da sem roman začel pisati v zaporu, se je bilo mogoče od daleč približati težko razločljivemu. A vseeno: zmeraj znova je bilo treba razlagati družbene okoliščine in se prepustiti zdrsu v kliše o mraku komunistične diktature in svetlobi nizozemske ali švicarske normalnosti, se pravi dolgčasa. Ko je omenjeni roman izšel v nemščini v čudoviti opremi, sem, priznam, sijal od veselja in imel sem pripravljene globoke misli o njegovi vsebini, slogu in jeziku. Na stojnici frankfurtskega sejma, kjer ga je založnik predstavljal, so ves dan sijali žarometi, toda, *alas*, ves dan sem moral odgovarjati na isto vprašanje: kaj mislim o jugoslovanski krizi, ki je bila takrat na vrhuncu. Zvečer, ko so okrog nas že pospravljali stojnice in so sejmariji veselo hiteli k zasluženim večerjam in posteljam, je prišla novinarka nekega bavarskega radia. Vljudno sem jo prosil, če bi lahko kaj povedal o lepi knjigi, zgodovinskem romanu, ki je ležal nedotaknjen in neizprašan pred menoj na mizici. Seveda, je rekla, in zdrdral sem svoje misli o romanu. Končno mi je uspelo. A novinarka je potem rekla, da mi mora zastaviti vprašanje, zaradi katerega je pravzaprav tukaj: Ali je res, da je pravzaprav Slovenija povzročila jugoslovansko krizo?

Od vseh večjih in manjših, smešnih in absurdnih septentrionalnih nespোরazumov pa mi je na duši do danes obležala neka nesmiselna praska, ki sem jo imel s pisateljem iz one dežele, za katero sva se z Michnikom neko jutro pred dawnimi leti spraševala, ali bi hotela v njenem prekrasnem dolgčasu živeti? V neki panelski diskusiji, spet na knjižnem sejmu vseh knjižnih sejmov, spet o literaturi in spet o demokraciji, sem uporabil tisto Gombrowiczovo misel, o kateri sem že govoril v Varšavi. Pisatelj iz Nizozemske se je vidno razburil. Z mikrofonom v roki me je pred polno dvorano občinstva poučil, da je demokracija pač nekaj drugega, kakor so to bile komunistične diktature. V demokraciji se lahko, v nasprotju z diktaturami, kritizira, ne more pa se napadati demokracije same. Ko je videl, da skušam ugovarjati, in res sem stegoval roko k mikrofону, hotel sem reči samo, da ne napadam demokracije, ampak ... je izgubil živce in zaklical: *Kaj sploh ti ljudje iz Vzhodne Evrope govorijo o demokraciji! Še včeraj so živeli v diktaturah, zdaj pa govorijo, da je evropska demokracija stvar mediokritet!* Ob tej odločnosti mi je moj *ampak* ... obtičal v grlu. Imel sem na koncu jezika, da bi rekel kaj takega kot: Dragi gospod, za stvar demokracije so bili na Vzhodu kakšni ljudje tudi v zaporih, medtem ko ste vi ... Toda ničesar nisem odgovoril. Ob tem hladnem tušu sem se počutil kot protagonist kakšne Havlove gledališke igre, njegov Vanek, ki vse ve, a raje molči. Nespোরazum je bil popoln. Zdelo se mi je, da bi moral začeti dolgo predavanje o življenju umetnika v diktaturi, če bi ga hotel razumeti umetnik, ki živi v normalnem demokracičnem dolgčasu. Še enkrat sem bil prišlek s Septentriona.

Od takrat vem, da bi moral vsakomur, ki ne razume, pa tudi tistemu, ki noče razumeti, potisniti v roke knjigo Czesława Miłosza *Rodna Evropa* in mu zabičati: To beri.

Včasih se vprašam, kako je mogoče, da tudi po dvajsetih letih skupnega življenja v rodni Evropi še zmeraj govorimo različne jezike? Nam manjka skupnega spomina? Morda pa ne gre samo za življenje v različnih družbenih sistemih, ki je oblikovalo naše miselnosti in čustvovanja, morda gre za nekaj globljega, gre morda za dve duši istega kontinenta?

Zdi se mi, da poznam obe. Mladost sem preživel v mestu, komaj šestnajst kilometrov oddaljenim od avstrijske meje. Onstran je bila dolga leta *terra incognita*, kjer je vladal luksuz, toda po mojem osemnajstem letu je imela Jugoslavija že odprte meje, pogosto smo se vozili čez, tudi Italija ni daleč. In če bi seštel mesece in tedne, ki sem jih preživel v ZDA, Nemčiji, Avstriji, Franciji, Švici, kakšen teden tudi na Nizozemskem, bi se zbralo kar nekaj let življenja. Torej se s svojo »zahodno« izkušnjo tam ne bi smel počutiti kot popoln tujec. Dolgo časa sem se otepal oznake,



DOKUMENTACIJA DELA

da sem pisatelj iz Vzhodne Evrope. Govoril sem o Sloveniji, v kateri je doma srednjeevropsko kulturno izročilo, barok, razsvetljenstvo, šole od časa Marije Terezije. V osemdesetih letih sem kot že formiran pisatelj sodeloval v debatah o Srednji Evropi, zdelo se mi je, da v tej debati premagujemo nesmiselno evropsko frakturo, takrat sem pisal o času, ko bodo ljudje, blago in ideje po zemlji potovale kakor nad nami oblaki, nebeški popotniki. Pisatelj iz Vzhodne Evrope sem postal šele po padcu berlinskega zidu, še izraziteje po vključitvi Slovenije v Evropsko unijo. Dolgo sem mislil, da je to prazen kliše, literatura je literatura, Evropa je Evropa. Po mnogoterih izkušnjah prišleka s Septentriona mi je končno postalo jasno, da pripadam svetu, ki je odhajal s Czesławom Miłoszem v meglo neke varšavske ulice. Svetu, ki ga več ni ali ga je vsaj vsak dan manj. Ki je samo še v naših zgodbah in stavkih.

Z malo uspeha in zmeraj manj upanja, da bi me razumeli, sem v zadnjih letih pisal in govoril, da je bilo na Vzhodu Evrope okrog literature in umetnosti nasploh ves čas živahno vrenje, da je imela literatura nenavadno moč, ki je ljudi opogumljala ali jim je vsaj postavljala vprašanja in jim dala misliti. Če so v Londonu igrali kakšnega Shakespeara kot dramo svoje zgodovine, sem pisal, so jo igrali v Varšavi kot dramo sedanjosti, boji za oblast in Shakespearovi krvavi kralji so bili krvavi oblastniki Vzhodne Evrope 20. stoletja. Igrati *Kralja Leara* v Jugoslaviji je pomenilo govoriti o zgodbi boja za Titovo dediščino. V Sloveniji velja za najpomembnejšo dramo iz tega obdobja *Antigona* dramatika Dominika Smoleta. In čeprav se tudi ta dramska zgodba odigrava v antičnih Tebah, so vsi, ki so jo brali ali spremljali v gledališču, razumeli, da Smoletova *Antigona* skupaj s svojim bratom pokopava zamočlane žrtve povojnega komunističnega nasilja in da govori o etičnih dilemah sodobnega človeka, o uporu in svobodi. Med literaturo in bralcem, med umetnostjo in družbo je v tem evropskem, vzhodnoevropskem

Spomenik »železnemu Feliksu« Džeržinskemu, prvemu direktorju Čeke, predhodnice KGB, na moskovskem trgu Lubjanka, kjer je bil sedež sovjetske tajne policije.

času obstajala nevidna in močna napetost, ki je delovala magično in sproščujoče. Spomnimo se samo, kakšno jedrsko družbeno reakcijo so povzročale revije z nedolžnimi imeni kakor *Literary noviny* ali *Plamen* v Pragi ali pozneje *Nova revija* v Ljubljani. Njihove filozofsko zapletene in nizkonakladne tekste so ljudje razmnoževali v tisočih izvodov, okrog njih so se sprožale silovite debate in politične reakcije. Fotografija zgradbe društva čeških in slovaških pisateljev v Pragi, v katero so avgusta leta 1968 uprte cevi sovjetskih tankov, je zgodovinski kuriozum, ki ga je danes komaj še mogoče razumeti.

Kdor hoče razumeti Evropo, je premalo, če razume, kako je živela pol stoletja Nizozemska, razumeti mora tudi, kako je živela Madžarska.

Nevednost in pozaba delata ljudi preveč samozavestne in arogantne. Seveda to velja tudi za zmeraj znova nerazumljene in užaljene vzhodnjake, ki so vključevanje v skupno Evropo doumeli kot bližnjico v blaginjo, k novim znamkam avtomobilov in v vsakršen bleščec *entertainment*, pri tem pa izgubili svojo individualnost in zgodovinski spomin. Možgani, v katere so od osnovne šole naprej skozi izobraževalne lijake poleg znanja nalivali tudi utopijo jutrišnjega komunizma, so se naglo oprijeli nove, evropske utopije. In ko s posli, službami, denarjem in zabavo stvari ne grejo, kakor so si predstavljali, še huje, ko se v času ekonomske krize nova utopija spet odmika nekam v daljavo, se zatekajo v neumno nostalgijo za časi, ko so se jim s plakatov in ekranov smehljali njihovi očetovski ljubljani voditelji. Pisatelj spomin na tisti čas ni nostalgija po lažni varnosti v toplem kolektivu, je spomin na mnoge ljudi, posameznike, radovedne, iščoče, pogosto notranje razklane in prestrašene, na ljudi strahu in poguma, ki so skepso združevali s tveganjem in vztrajnim odporom. Takšna izkušnja je dobro zdravilo zoper varljivo bleščavo vsake družbene utopije. Prav umetnost, najpogosteje literarna, nam je omogočala, da smo lahko razumeli in v sebi združevali obe evropski zgodovinski izkušnji, obe duši iste Evrope. Čas, ki smo ga živeli na Vzhodu, je raznesel meje »med individualnim in socialnim, med stilom in institucijo, med estetiko in politiko«, kot tej izkušnji pravi Miłosz. V literaturi kakor v življenju to pomeni: imeti občutek za šibkost in za drugačnost.

V letih, ko je velik del Evrope še ležal za tako imenovano železno zaveso, je bila v Zahodni Evropi – v veliki meri upravičeno – razširjena predstava o temačnih in hladnih pokrajinah, o starih mestih z razpadajočimi fasadami hiš in črnih avtomobilih, iz katerih pod brlečimi uličnimi svetilkami stopajo možje v usnjenih plaščih in neznano kam odvažajo ljudi, osumljene nasprotovanja pravičnemu družbenemu redu. Ta podoba je današnjemu mlademu Evropejcu tako tuja in nedoumljiva, kakor so mu bile v otroštvu – če so mu jih brali – temačne in težko razumljive pravljice bratov Grimm. V Evropi združevanja, prostega pretoka ljudi, blaga in idej, visokih tirad o toleranci in odprtosti, še zmeraj v Evropi blaginje, čeprav tudi že s temnimi oblaki ekonomskih kriz, imajo samo še starejši ljudje in zgodovinarji predstavo o tem, kaj pomeni »železna zavesa«. In čudaki, kakršen je tudi podpisani pisatelj, hranijo med svojimi spominki takšne predmete, kot je košček nekega zidu, ki mu ga je pred davnimi več kot dvajsetimi leti iz Berlina prinesla hči ali kos bodoče žice z avstrijsko-madžarske meje, ki mu jo je ob približno istem času podarila njegova madžarska prevajalka. Namesto da bi se nabiral prah na švicarski uri s kukavico, beneški gondoli ali nizozemskih lesenih cokeljčkah, se nabira prah na kosu zidu in kosu bodoče žice. Priznam, da je nenavadno. Toda še bolj nenavadno je, da se tudi po dvajsetih letih včasih še zmeraj počutim kot prišlek s Septentriona. In to sploh ni slabo, ni dolgočasno. ■

Ėsej je nastal v okviru mreže evropskih literarnih ustanov HALMA in njenega projekta *Pisma Miłoszu*, posvečenega stoletnici rojstva Nobelovega nagrajenca Czesława Miłosza. Projekt je finančno podprl Evropski sklad za kulturo (European Culture Foundation).

pogledi

naslednja številka izide
8. junija 2011

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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

