



PODNEBNE SPREMEMBE

Priložnost za novo politiko

SLOVENSKI PRAVOPIS

Ali je pilot
v letalu?

OBLIKOVANJE

Poučna akademska
epizoda

BESEDA

O vzgoji
v deželi goljufov

DIALOGI

Filmski režiser
Karpo Godina

NAPOVEDUJEMO

Fabula
in dokumentarci

PROGRAM FESTIVALA



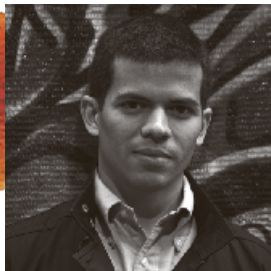
LITERATURE SVETA
FABULA
27. 2. - 9. 3. 2013
www.festival-fabula.org

SREDA, 27. 2.

20.00, Ljubljana, Klub CD

**SLAVNOSTNA OTVORITEV FESTIVALA:
LITERARNI VEČER Z EDUARDOM SÁNCHEZOM
RUGELESOM**

Povezuje: Mojca Mavec



ČETRTEK, 28. 2.

18.00, Ljubljana, Trubarjeva hiša literature

**MITI O LITERARNIH ZVEZDAH –
POKLON GENIJEM**

ALI PREMIŠLJENA REKLAMA?

Sodelujeta: **Andrej Blatnik, dr. Gašper Troha**

Povezuje: **Tina Košir Mazi**

ČETRTEK, 28. 2.

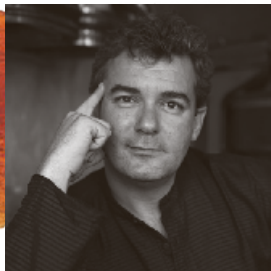
20.00, Ljubljana, Štihova dvorana, CD

TAJANJE - SREČANJE GLASBE IN LITERATURE

Bere: **Ilija Trojanow**

Glasba: **Hans Hyssen**

Glasbena spremljava: **Antoinette Lohmann** (violina),
Michaela Reingruber (saksofon), **Hans Hyssen** (čelo)



PETEK, 1. 3.

19.00, Ljubljana, Trubarjeva hiša literature

MITOLOGIJA MESTA

Sodelujeta: **ddr. Igor Grdina, Božidar Jezernik**

Povezuje: **Manca G. Renko**

PETEK, 1. 3.

20.00, Ljubljana, Mala drama

PRI NAS JE VSE V RĚDU

Režija: **Ivana Djilas**, koprodukcija: SNG Drama
Ljubljana in Društvo Familija Ljubljana

SOBOTA, 2. 3.

med 11.00 in 13.00 uro, Kavarna Union

VARIETEJCEK

Produkcija: Pripovedovalski Variete in Grand
Hotel Union

SOBOTA, 2. 3.

20.00, Ljubljana, Klub CD

LITERARNI VEČER IRYINOM WELSHEM

Povezuje: **Matej Bogataj**



NEDELJA, 3. 3.

med 10.00 in 14.00 uro, Breg ob Ljubljanici

PODARIMO SI ZGODBE

Sejem zgodb

NEDELJA, 3. 3.

20.00, Ljubljana, Klub CD

LITERARNI VEČER Z DOROTO MASŁOWSKO

Povezuje: **Tina Košir Mazi**



NEDELJA, 3. 3.

21.00, Ljubljana, Slovenska kinoteka

TRAINSPOTTING

Režija: **Danny Boyle**; Velika Britanija; 94'

V sodelovanju s Slovensko kinoteko. Film bo napovedal
Irvine Welsh.

PONEDELJEK, 4. 3.

19.00, Ljubljana, Trubarjeva hiša literature

**ZAKAJ SPREMINJAMO POLITIKO V MITOLOGIJO
(IN V ČASIH TUDI OBRATNO)?**

Sodelujejo: **dr. Mirt Komel, dr. Aleš Debeljak,
dr. Nikolai Jeffs**

Povezuje: **Kristina Božič**

TOREK, 5. 3.

18.00, Knjigarna Konzorcij

**(PO)USTVARJANJE MITOV S FANTASTIČNO
LITERATURO**

Sodelujejo: **Boštjan Gorenc Pižama, Sergej Hvala,
Bojan Meserko**

Povezuje: **dr. Jakob J. Kenda**

SREDA, 6. 3.

19.00, Ljubljana, Trubarjeva hiša literature

URBANE LEGENDE

Pogovor z **dr. Ambrožem Kvartičem**

Povezuje: **Carmen L. Oven**

SREDA, 6. 3.

20.00, Ljubljana, Klub CD

LITERARNI VEČER Z DRAGOM GLAMUZINO

Povezuje: **Špela Kožar**



ČETRTEK, 7. 3.

11.00, Ljubljana, Cankarjev dom M3, M4

**SIMPOZIJ: POETIKA IN LOGIKA
SLOVENSkih MITOV**

Sodelujejo: **dr. Zmago Šmitek, dr. Marija Stanonik, dr.
Vladimir Nartnik,
dr. Ljupčo Risteski, dr. Izar Lunaček, dr. Katja Hrobat,
Damjan J. Ovsec, dr. Ljubinko Radenkovič**

ČETRTEK, 7. 3.

19.00, Ljubljana, Modri salon, Grand Hotel Union

O PSIHOTERAPEVTSKI MOČI MITOV

Pogovor z **Matjažem Lunačkom, dr. med.**

Povezuje: **dr. Manca Košir**

ČETRTEK, 7. 3.

20.00, Ljubljana, Kavarna SEM

FINALE PROZNIH MNOGOBOJEV

Povezuje: **Boštjan Gorenc- Pižama**

PETEK, 8. 3.

18.00, Ljubljana, Cankarjev dom, M3, M4

MITOLOGIJA NA MEJI MED VIDNIM IN NEVIDNIM

Sodelujejo: **ddr. Evgen Bavčar, dr. Aksinja Kermauner,
Nataša Zorc, Ljoba Jenče**

Povezuje: **Zoran Mihajlovič**

SOBOTA, 9. 3.

med 11.00 in 13.00 uro, Kavarna Union

VARIETEJCEK

Produkcija: Pripovedovalski Variete in
Grand Hotel Union

SOBOTA, 9. 3.

20.00, Ljubljana, Klub CD

**SLAVNOSTNI ZAKLJUČEK FESTIVALA:
MITI NAŠI VSAKDANJI**

Sodelujejo: **Stanka Hrastelj, Milan Kleč, Marko Sosič,
Dušan Šarotar**

Povezuje: **Tina Kozin**



Mestna občina
Ljubljana

Študentska
založba

cankarjev dom

4 DOM IN SVET

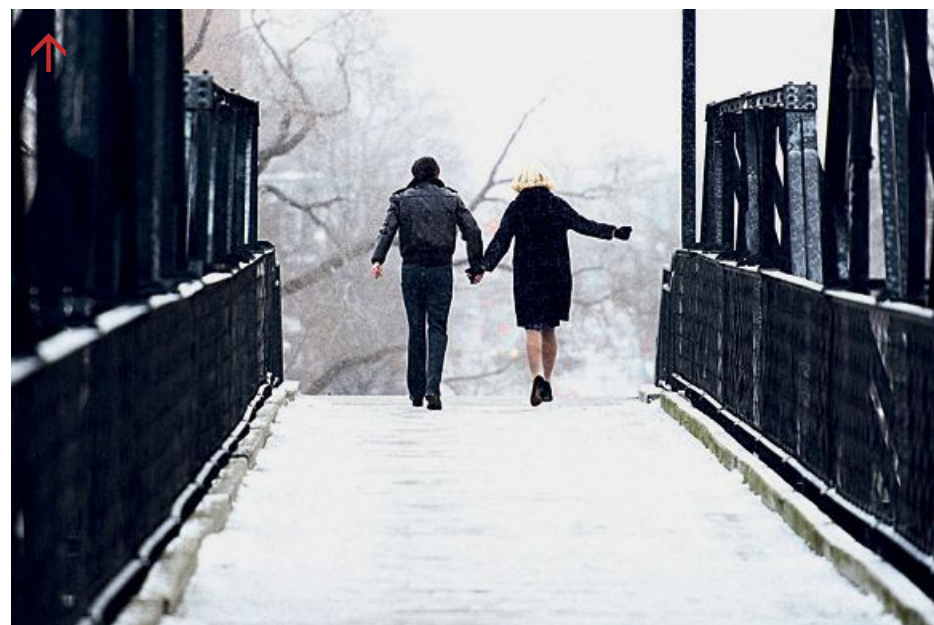
ZVON

6 LITERARNI FESTIVAL – FABULA 2013

Med 27. februarjem in 9. marcem se bo na različnih prizoriščih v Ljubljani odvijal že deseti mednarodni literarni festival *Literature sveta – Fabula*, ki tudi letos gosti eminentne pisatelje z Irvinom Welshem na čelu. Poleg Škota, ki skrbno neguje imidž nekoga, ki je samo z eno nogo v književnem svetu, medtem ko z drugo še vedno tiči globoko v zaniknih predmestjih Edinburga, se bodo na festivalu predstavili še v Sofiji rojeni nemški pisatelj Ilija Trojanow, mlada poljska pisateljica in dramatičarka Dorota Masłowska, Venezuelec Eduardo Sánchez Rugeles in hrvaški pesnik in pisatelj Drago Glamuzina – **Katja Perat, Aljoša Harlamov, Staša Pavlovič, Sara Knežević in Anja Skapin** jih predstavljajo v kratkih portretih.

8 ZGODBE, KI JIH PRIPOVEDUJEMO ...

Štiriindvajset dokumentarcev v petih programih in osmih dneh je bera letošnjega *Festivala dokumentarnega filma*, petnajstega po vrsti, ki ga med 1. in 8. marcem v sodelovanju s Slovensko kinoteko in ljubljanskim Kinodvorom prireja Cankarjev dom. Za lažjo orientacijo sta si **Špela Barlič** in **Denis Valič** večino filmov ogledala vnaprej in pripravila kratek vodič po izbranem. *Pogledi* pa smo dodali še svoj »morate videti« izbor.



10 SLOVENSKI PRAVOPIS – ALI JE PILOT V LETALU

Postavimo si hipotetično vprašanje – denimo, da bi skupnost govorcev slovenskega jezika želela od celotne množice vseh pravil v okviru svojega pisnega jezikovnega standarda spremeniti eno pravilo. **Simon Krek** se sprašuje, ali v Republiki Sloveniji, kjer je slovenski jezik ustavno opredeljen kot uradni jezik, leta 2013 obstaja vnaprej predvidena institucija, telo, organ, postopek, protokol ali organizacija, ki lahko to željo realizira v času, ki ga je mogoče definirati?

11 ČIVAVA IN BALERINKE

Kaj vse se lahko zgodi v dvajsetih letih? Star sem dvajset let, pa sem zamenjal dve državi, tri fotre, štiri barve las, pet šol in šest najljubših bendov, je v reklamnem oglasu za pivo razlagal oranžnolasi skejter. Kaj pa dvajset let pomeni v življenju države, jezika? V dveh desetletjih in še dveh letih, kolikor je minilo od leta 1991, ko je izšel zadnji zvezek Slovarja slovenskega knjižnega jezika, se je nabralo gradiva za več kot 5.300 slovarskih sestavkov, ki so prejšnji teden izšli v *Slovarju novejšega besedja slovenskega jezika*. Prelistala ga je **Agata Tomažič**.



NASLOVNICA

Presušeno akumulacijsko jezero Vogršček marca lani. Okoljski problematiki posvečamo tokratno temo *Pogledov*.

Foto Jože Suhadolnik

12 ZGODBA O ZAMUJENI PRILOŽNOSTI

Razstava *Smer B – reforma oblikovanja* v ljubljanskem Muzeju za arhitekturo in oblikovanje predstavlja malo znano epizodo iz prizadevanja za uvedbo izobraževanja s področja oblikovanja v našem prostoru. Je razmeroma komorna, piše **Vladimir P. Štefanec**, a hkrati je njena vsebina nadvse paradigmatična, saj je spoznanja, ki jih lahko izluščimo iz nje, mogoče prenesti na precej širše tukajšnje dogajanje.

13 O ČEM SANJAMO IN KAKO UMREMO

Razlog za tkanje diptiha dveh nemških besedil s skupnim naslovom *Black Beast* v Mestnem gledališču ljubljanskem, ki ga je režiral Ivica Buljan, ni ravno jasen, meni **Vesna Jurca Tadel**. Obe besedili namreč družijo zgolj dejstvo, da sta delo nemških avtorjev, vse ostale primerjave pa lahko najdejo le kontraste in razlike med njima – medtem ko naj bi prvo govorilo o »ustvarjanju utopije nove Evrope po padcu fašizma«, naj bi drugo prikazovalo »zaton neoliberalnega kapitalizma«.

14 PROBLEMI

OKOLJE IN PODNEBNE SPREMEMBE: PRILOŽNOST ZA NOVO POLITIKO

Ker so znanstvena spoznanja in ekonomski motivi večinoma jasni, se odločanje o ukrepih zoper podnebne spremembe dogaja predvsem znotraj političnih procesov. O gospodarskih, v zvezi z vstajniškim vrenjem v Sloveniji pa tudi političnih priložnostih glede podnebnih sprememb se je **Boštjan Tadel** pogovarjal z nekoč najbolj znanim slovenskim okoljevarstvenikom **Dušanom Plutom**, z direktorjem ukinjene Službe vlade za podnebne spremembe **Jernejem Stritihom** ter z **Marjano Dermelj** z ministrstva za gospodarstvo. **Tomaž Grušovnik** pa je vzel v precep knjigo **Miša Alkalaja** *Zelene laži*.

18 DIALOGI

S KAMERO PIŠEM SVOJ DNEVNIK

S filmskim režiserjem in direktorjem fotografije **Karpom Godino** se je pogovarjal **Denis Valič**.



21 KRITIKA

KNJIGA: Magda Reja: Sledi v pesku (Jasna Vombek)

KINO: Resničnost, r. Matteo Garrone (Špela Barlič)

KINO: Umri pokončno: Dober dan za smrt, r. John Moore (Denis Valič)

ODER: Ni obale ni. Po delih Mirana Jarca. R. Jaša Koceli (Anja Bunderla)

RAZSTAVA: Umetnost Williama S. Burroughsa (Lana Durjava)

22 AMPAK

Iztok Osojnik se odziva na pogovor s filozofom, pesnikom in nagrajencem Prešernovega sklada **Gozdom Kocijančičem** (*Pogledi*, 13. 2. 2013), **Ivo Svetina** pa na kolumno **Draga Bajta** *Pisatelj – to zveni ponosno* (*Pogledi*, 13. 2. 2013).

23 BESEDA

Dušan Merc: Kaj nam pa morejo (Šolska vzgoja v deželi in času goljufov in ponarejevalcev)

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 4, številka 4

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
UREDNIK: Agata Tomažič
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrtnjak
FOTOGRAFIJA: Jože Suhadolnik
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik
OBLIKOVNA ZASNOVA: Ermin Medvedović

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PRESEDNICA UPRAVE: Marjeta Zevnik
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja

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

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

OGLASNO TRŽENJE
miha.voncina@delo.si
TEL. (01) 4737 536

Časopis Pogledi izhaja dvakrat mesečno, julija, avgusta in decembra pa enkrat mesečno dvojna številka. Letna naročnina s 40 % naročniškim popustom je 37,89 EUR z DDV, za naročnike Dela in Nedela z 58 % naročniškim popustom pa 26,52 EUR z DDV. V naročnino je vključena dostava na dom na področju Slovenije. Letna naročnina za tujino zajema naročnino in pripadajočo poštnino. Odpovedi naročnine sprejemamo samo v pisni obliki; odpovedi, prejete najkasneje do 25. v mesecu upoštevamo ob koncu meseca oz. ob koncu obdobja, za katerega je plačana naročnina. Cenik in splošni pogoji za naročnike so objavljeni na www.etrafka.delo.si.



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA IZOBRAŽEVANJE,
ZNANOST, KULTURO IN ŠPORT

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

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

Kako ukrasti grafit (in ga prodati na dražbi)?

Vsem, ki so kdajkoli izrezovali šablone, jih tiščali k zidu in nato s primerne razdalje na steno razprševali barvo iz plastenke, četudi na legalnih krajih za grafitiranje, je znano ime Banksy. Ki v resnici ni pravo ime, temveč vzdevek človeka, ki ga bojda še nihče ni videl, kaj šele zalotil pri ustvarjanju grafitov – Banksy namreč ljubosumno čuva svojo anonimnost, da bi se izognil policijskemu pregonu. Njegova dela, vedno s socialno angažirano noto, so na ogled na zidovih od New Orleansa do Zahodnega brega v Palestini. Anonimnost je v njegovi umetniški branži prej pravilo kot izjema, znani so vzdevki grafitarskih umetnikov, kot so Blek le Rat in Jef Aerosol (ta čas najbolj znana skupina grafitarjev v Sloveniji se imenuje ZEK Crew in identitete svojih članov prav tako ne obeša ravno na veliki zvon, pa vendar se zdi manj skrivnostna in izmuzljiva, saj se jih da tudi najeti za poslikavo poslovnih prostorov).

V Banksyjevem primeru je blokada informacij popolna, zato je postal že skorajda mit. Dragocene pa so tudi njegove stvaritve in nič čudnega, če se je nekdo domislil odstraniti grafit s stavbe v severnem Londonu in ga ponuditi v prodajo dražbeni hiši na drugi strani Atlantika. Kako »ukradeš« grafit, ostaja nejasno, a nič ne spremeni dejstva, da so se prebivalci severnolondonskega predmestja Haringay nekega jutra zbudili in začudeno spoznali, da je nekdo čez noč »ukradel« Banksyjeve grafit s stavbe Poundlanda, britanske različice trgovin »vse po en evro«. Banksy je tja narisal enega svojih družbeno angažiranih muralov s ščepcem črnega humorja: v značilni črno-beli tehniki je upodobil dečka azijskega izvora, ki kleči za šivalnim strojem in šiva britansko zastavo. Grafit je bil likovni protest proti otroškemu delu, nastal pa je le nekaj dni pred lanskim praznovanjem kraljičinega diamantnega jubileja. Da se je znašel na steni trgovine Poundland, ni bilo naključje, saj je leta 2009 izbruhnil škandal, ko so mediji razkrili, da njihove izdelke izdelujejo v tovarnah v Indiji, kjer sedemletniki delajo po sto ur na teden.

Šok in ogorčenje prebivalcev Haringaya, ki so grafit vzljubili, saj je mednje privabljal turiste, sta bila še hujša, ko se je Banksyjeve grafit prejšnji teden pojavil na dražbi pri avkcijski hiši na Floridi, v sklopu »modernih, sodobnih in uličnih umetnin«. Na njihovi spletni strani je vrednost grafit ocenjena na 500 do 700 tisoč dolarjev, župan Haringaya pa je že pozval sokrajane, naj avkcijsko hišo iz Miamijske preplavijo z e-pošto z zahtevo, naj grafit umaknejo iz prodaje. Tiskovni predstavnik Poundlanda je v izjavi za javnost potrdil, da njihovo podjetje



ni bilo uradno lastnik Banksyjevega grafit in ga zato tudi ni moglo prodati. Predstavniki dražbene hiše iz Miamijske pa so zadržali, da jim je delo v prodajo ponudil znani zbiratelj ulične umetnosti, čigar identitete ni hotel razkriti in ki zatrjuje, da lastništvo grafit ni sporno. Vendarle pa so po zadnjih vesteh grafit, za katerega so v dražbeni hiši prejeli tri ponudbe, v ponedeljek, 25. februarja, umaknili iz prodaje.

Kaj pa pravi Banksy? Nič, kot ponavadi, saj tudi v preteklosti ni hotel potrditi avtentičnosti svojih slikarij, kadar so jih prodajali na dražbah. Temu v bistvu nasprotuje, saj verjame, da mora ulična umetnost ostati tam, kjer je nastala. Banksy se je svojim oboževalcem in radovednejšem doslej še najbolj razkril v dokumentarcu *Exit Through the Gift Shop* (Izhod skozi trgovino s spominki, 2010). Pa še tam nastopa s kapuco, poveznjeno čez glavo, in govori obrnjen s hrbtom v kamero. Še vsevedna Wikipedija o njem ne ve povedati kaj dosti več od tega, da je bil menda rojen leta 1974 v Bristolu, očetu fotokopirnemu tehniku, in se nato izšolal za mesarja, kar mu ni bilo preveč všeč. V grafitiranje se je vrgel konec osemdesetih. Svojih del ne prodaja, dražbene hiše po svetu pa so doslej poslušale spravljati njegove umetnine v promet tako, da so najboljšemu ponudniku prodale celo pročelje, kjer je nastal grafit. Banksy, po izjavah sodeč inteligenten in duhovit, vse organizirane oblike občudovanja umetnosti tako in tako prezira: »Kadar greste v umetnostno galerijo, ste kot turist na obisku v lovski sobi milijonarja.« **A. T.**

Velikonočni kino že 2. marca v Mariboru

Letošnji ljubljanski *Večni mornar* oziroma *Leteči Holandec* je bila prva (in ista) Wagnerjeva opera na slovenskem odru po skoraj trest desetletjih: v največjih opernih gledališčih po svetu pa vsako leto v velikonočnem času uprizorjajo skladateljevo zadnjo opero *Parsifal*. (Pred tremi leti je dirigent Emmanuel Villaume v svoji najbolj ambiciozni ljubljanski sezoni koncertno izvedel III. dejanje z Janezom Lotričem v naslovni vlogi in s Kurtom Rydlom kot Gurnemanzom.)

Letos so že 18. februarja s premiero nove postavitve kanadskega režiserja François Girarda nekoliko pohiteli v newyorški Metropolitanski operi: kot piše v svojem izčrpnem poročilu kritik časnika *New York Times* Anthony Tommasini, gre za »premišljeno in domiselno inscenacijo, polno fascinantnih podob. Girard, ki je doslej režiral tako filme kot v govornem in glasbenem gledališču, je *Parsifala* postavil v postapokaliptično okolje, na gole, od sonca razbeljene kopice kamenja, med katerimi polzi komaj še tekoča reka, v njej je včasih videti kri. V ozadju teče projekcija temnih oblakov, občasno tudi nenavadnih osončij in grozečih planetov. Očitno je, da so Wagnerjevi vitezi v nekakšni duhovni krizi in ta postavitev njihove notranje dvome in celo brezup še poglobi. Med uvodnim preludijem k I. dejanju občinstvo nekaj časa gleda svojo zrcalno sliko, ki pa se zlagoma spremeni v ljudi na odru, ki prav tako sedijo na vrste postavljenih stoli: sčasoma moški med njimi vstanejo, si sezujejo čevlje in nogavice, razvežejo kravate in objeti čez rame stopijo v krog; tako postanejo vitezi grala in dogajanje se zares začne.«

Zanimivo je, da med njimi na odru vseskozi ostanejo tudi ženske, ki jih – razen skesanke Kundry – sicer pri Wagnerju ni. Ženske nimajo nobene funkcije, a vtis je, kot da jim vitezi ne pustijo zraven, kar je zgovorna metafora. Tudi že večkrat uporabljena ideja, da je Kundry reinkarnirana Parsifalova mati, je posredno uporabljena, le da je prenesena v nekakšen *new age* koncept kot posebljenje matere Zemlje. Konec vendarle daje nekaj upanja: Parsifal se vrne s kelihom in postane vodja revitalizirane viteške skupnosti – vseeno pa se njihova prihodnost v tako opustošenem okolju zdi vse prej kot svetla.

Metropolitanska opera je gledališče z največjim proračunom na svetu in primerljivimi umetniškimi standardi: za projekt so zbrali izjemno pevsko zasedbo in vedno bolj cenjenega italijanskega dirigenta Danieleja Gattija (prej je *Parsifala* desetletja vodil glasbeni direktor Metropolitanke James Levine, tudi v Bayreuthu eden najbolj spoštovanih interpretov Wagnerjevih oper). Kundry je švedska sopranistka Katarina Dalayman, Gurnemanz René Pape in Klingsor Evgenij Nikitin, naslovno vlogo pa je prevzel 43-letni nemški



tenorist Jonas Kaufmann. Ta pevec je trenutno brez konkurence najbolj vroče ime v operi, po zadnji predstavi v New Yorku 8. marca pa bo do julija vseskozi nastopal le v Evropi, med drugim tudi na Dunaju (tri velikonočne predstave *Parsifala* ter Schubertovo *Zimsko potovanje*) in v Münchnu (Verdijeva *Trubadur* in *Don Carlo*), pa tudi na slavnostnem koncertu na predvečer dvestoletnice Wagnerjevega rojstva v Dresdnu 21. maja. Kaufmannov razpon vlog je primerljiv kvečjemu z Domingovim, pa tudi ta je nemške vloge začel peti pozneje, Kaufmann pa mu je povsem konkurenčen z romantičnim (in verističnim) italijanskim in francoskim repertoarjem, predvsem na začetku svoje solistične poti pa je pel tudi Mozarta in sodobno glasbo. Zdi se, da je pevcu koristilo, ker uspeh ni prišel čez noč kot pri kakšnem Villazonu in je imel desetletje časa za zorenje, preden se je znašel v soju najmočnejših žarometov. Imel je tudi srečo pri mentorjih: njegov profesor iz Münchna Helmut Deutsch ga še danes spremlja na recitalih, zdajšnji glasbeni direktor Dunajske državne opere, dirigent Franz Welser-Möst, pa je v Kaufmannovih zgodnjih letih to funkcijo opravljal v žüriški operi. Trenutno se zdi, da Kaufmann zmore čisto vse, ima glas, igralske sposobnosti in videz, ki ni le atraktiven, ampak tudi moderen. Kaufmann ni napol komičen lik opernega pevca iz muzeja, temveč dejansko utelešenje celostnega odrskoglasbenega umetnika, o čemer se da pogosto prepričati tudi na francoskem glasbenem TV-programu Mezzo.

Parsifal bo v soboto, 2. marca, tudi v neposrednem prenosu *The Met: Live in HD* v Kazinski dvorani SNG Maribor in na programu ARS Radia Slovenija. **B. T.**

Prvih 5 ...

NA POLNO O PRAZNI

Seveda ni nizkotnejšega, kot če se bedak dela norca iz pametnega: se je pa včasih težko zadržati. Recimo v primeru mednarodnega simpozija *Struktura praznine*, ki se na dan izida te številke zaključuje v Atriju SAZU v Ljubljani. Gre za zaključek (oziroma verjetno za predzadnje dejanje, saj bo simpoziju predvidoma sledila še kakšna publikacija) istoimenskega triletnega raziskovalnega projekta pod okriljem Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije, ki si je zadal obsežno nalogo »povezati filozofsko tradicijo premišljevanja o praznini, kot se zastavlja v znanosti, tako zgodovinsko kot v sedanjem trenutku. Gre za polno prepoznanje dejstev, da sta dva jezika, filozofski in znanstveni, inkomenzurabilna, projekt pa ne stremi niti k enostavni sintezi niti ne pristaja na dialog gluhih.« (prevod iz angleščine: *Pogledi*)

Organizacijski odbor simpozija so sestavljali Mladen Dolar, Matjaž Ličar, Aleš Bunta, Sašo Dolenc in Gregor Moder, sodelujoči pa so poskrbeli za več duhovitih naslovov prispevkov, ki jih navajamo v jeziku simpozija: *The Lack (anians)* Pietra Bianchija, *Fulfillment through Voiding* Samija Khatiba, *As void as it gets* Matjaža Ličerja, *Nothing Himself Beholds Nothing* Henrika Jøkerja Bjerreja, *Nothing just isn't (what it used to be)* Tzuchienna Thoja in *Imagine there is no Void* Oksane Timofejeve. Morda najbolj pregledno pa bo prav zadnje predavanje v sredo, 27. februarja, ob 18. uri: *The atom and the void – from Democritus to Lacan* Mladena Dolarja.

KAJ SE JE ZGODILO Z DEŽELO PRIDNIH?



Že Prešeren je v prvem od *Sonetov nesreče* obžaloval, da se je spjel iz domače vasi, kjer bi bil zaživel z domačinko, »izvoljeno devico«, ki bi imela »zvesto srce in delavno ročico«. Nekako tako kot kranjske čebele, o katerih radi verjamemo, da so avtohtona slovenska čebelja pasma prav zato, ker poosebljajo temeljno značajsko potezo Kranjk (in Kranjcev), ki da so marljivi kot čebele. Kako daleč v zgodovino sega mit o pridnosti (pa tudi podredljivosti) Slovencev, ni znano, niti se ne ve, ali ta mit, podobno kot večina mitov, stoji na trhljih nogah ali na čem trdnjšem. Jasno pa je in tega se danes še marsikdo spomni, da se je v osemdesetih letih 20. stoletja ta mit precej agresivno promoviralo, tudi v kombinaciji z razširjanjem šal o lenih Črnogorcih (in neumnih Muju in Hasu). S konstrukcijo mita o pridnosti s popkulturo osemdesetih let v najsevernejši jugoslovanski republikli se ukvarja dokumentarni film *Nekoč je bila dežela pridnih*, ki bo premiero doživel v Centru urbane kulture Kino Šiška 27. februarja. Dokumentarec je režirala Urša Menart, pod scenarij pa se podpisuje Jani Sever.

NEKAJ NOVEGA, NEKAJ STAREGA

Dva večera zapored bo v Ljubljani nastopil izraelski pianist in dirigent David Greilsammer (1977), sicer tudi glasbeni direktor Ženevskega komornega orkestra. Po



... prihodnjih 14 dni

šolanju v rojstnem Jeruzalemu in na prestižni newyorški šoli Juilliard se je izpopolnjeval pri Richardu Goodu. Njegova posebnost, razvidna tudi v diskografiji, so inovativne kombinacije stare in sodobne glasbe s poudarkom na izogibanju romantiki.

Takšen bo tudi spored njegovega nastopa z Orkestrom Slovenske filharmonije 28. februarja in 1. marca v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma: Haydnovo *Simfonijo št. 88* in Mozartov *Klavirski koncert št. 25 (K. 503 v C-duru)*, v katerem bo nastopil tudi kot solist, je povezal s tremi krajšimi baročnimi skladbami Jean-Philippe Rameauja in s prav tako krajšim *Avtoportretom v noči* (1982) sodobnega italijanskega skladatelja Salvatoreja Sciarrina (1947), kateremu skladbe naročajo tako prestižne ustanove kot Londonski simfoniki in amsterdamski orkester Concertgebouw. Je tudi avtor knjige *Le figure della musica, da Beethoven a oggi* (1998), v zadnjem desetletju pa med drugim dveh oper, *Da gelo a gelo* (Od leda k ledu), krstno uprizorjeni leta 2006 v koprodukciji pariške Državne opere in ženevskega Velikega gledališča, leta 2011 pa je bila v Narodnem gledališču v Mannheimu prazvedba njegove opere *Superflumina*.

DOMORODCI V OBJEKTIVU



Etnografski film je podzvrst dokumentarnega filma in seveda obsega mnogo več, kot malce žaljivo namiguje naslov te napovedi. O vizualni etnologiji bo tekla beseda na mednarodnem festivalu *Dnevi etnografskega filma* (DEF), ki bo potekal v Slovenskem etnografskem muzeju v Ljubljani od 11. do 15. marca v organizaciji Slovenskega etnološkega društva, Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in Slovenskega etnografskega muzeja. Festival DEF se bo začel s posvetovanjem *Vidiki vizualne etnografije*, v okviru katerega bodo z različnimi prispevki sodelovali Naško Križnar, Tone Rački, Miha Peče, Nadja Valentičič Furlan, Jelka Pšajd, Mira Petek, Miha Poredoš, Marko Vidnjevič, Marko Smole in Nena Židov. V filmskem delu bo na sporedu 38 filmov, od tega 14 študentskih, ki jih bodo predvajali v prvi, študentski sekciji. V drugem programskem sklopu so filmi, kjer je kamera pretežno opazovalec, v tretjem sklopu je v prvem planu glasba, v četrtega pa sodijo dokumentarci, ki obravnavajo etnološko-antropološke teme. Najbolj izstopajoče bodo po koncu projekcije komentirali poznavalci teme: o *Divjem spominu* (Savage memory), ki odpira vprašanja nasledstva Bronislawa Malinowskega, bo spregovoril dr. Borut Telban, film *Jajca za pozneje* (Eggs for later), ki tematizira sodobne probleme rodnosti, bo komentirala dr. Irena Rožman, *Zemlja nomadom* (Lands for nomads), ki obravnava položaj beduinov v Izraelu, bo s komentarjem pospremil Ervin Hladnik Milharčič, film *Apash, vdor tujcev* (Apash, outsiders), o amazonskih Indijancih v Peruju, pa bo komentirala dr. Mojca Terčelj.

KULTURA NA TRGU

V Cankarjevem domu se bo 12. marca začel že tretji *Kulturni bazar*, na katerem kulturne ustanove iz vse Slovenije predstavljajo svoje kulturno-vzgojne programe, primerne za zelo mlade ali malce starejše otroke od vrtca do srednje šole. *Kulturni bazar* je med drugim vzniknil iz potrebe obvestiti strokovne delavce v vrtcih in šolah o bogati ponudbi kulturnih ustanov, tako nacionalnih kot lokalnih, ki so v bližini vzgojno-izobraževalnih zavodov.

Število kulturnih ustanov, ki se predstavljajo, se vsako leto povečuje, letos so prireditelji k sodelovanju povabili še fakultete, ki usposablajo bodoče strokovne delavce v vzgojno-izobraževalnih in kulturnih ustanovah, ter umetniške akademije. Tudi letos je ogled *Kulturnega bazara* brezplačen, nujna pa je e-prijava, ki velja kot vstopnica na dogodek. Več informacij je na voljo na spletni strani www.kulturnibazar.si.

Ampak ... v šolah je vse tako, kot je bilo pred letom dni, še največja sprememba je, da so zimske počitnice spet v dveh delih.



Minister **Žiga Turk** v Izjavi ob interpelaciji o obsegu sprememb v šolstvu v času sedanje vlade

Samointervju spraševalca ob prisotnosti spraševanca



Matteo Garrone

FOTO: JOŽE SUHADOLNIK

Po premieri na lanskem Cannesu z veliko nagrado ovenčanega filma *Resničnost* (oceno filma objavljamo v rubriki *Kritika*) italijanskega režiserja Mattea Garroneja – slovenskim gledalcem je bil doslej znan predvsem kot režiser filma o neapeljski mafiji *Gomora* – preteklo sredo v Kinodvoru so prireditelji, distributer Demiurg in Kinodvor, vabili še na pogovor z režiserjem. Po množici filmskih likov in barvitih kostumov – navsezadnje se film začne s prizorom neapeljske poroke, na katero se nevesta in ženin pripeljeta v pravi pravcati kočiji iz 18. stoletja, pa tudi svatje so priložnosti primerno opravljeni in spominjajo na nastopajoče v kateri od Kusturičevih stvaritev – se je intervju obetal kot minimalistični požirek neslajenega *espresso* po obilnem kosilu. A v nasprotju s stavkom na vabilu, kjer je pisalo, da bo pogovor z Matteom Garronejem vodil Marcel Štefančič, jr., je občinstvo dobilo samogovor – intervju Marcela Štefančiča, jr. s samim seboj, ob prisotnosti v zadregi smejočega se in z rameni skomigajočega Garroneja.

»*Gomora* v resnici ni film o mafiji, temveč o kapitalizmu, v čemer ni prav daleč od *Resničnosti*. *Resničnost* pravzaprav kaže dva obraza kapitalizma – imam prav ali imam prav?« je bilo eno značilnih Štefančičevih vprašanj, na katero je Garrone, ki je malo zatem priznal, da »mu je vedno težko govoriti o svojih filmih«, odgovoril s prostodušnim: »Saj veš, kakšno je moje stališče o tem, malo prej sva se o tem pogovarjala na večerji in ker nisem igravec, se ne morem pretvarjati, da ti nisem že odgovoril.« Nato je govoril o *Gomori* in o mafiji, pa o tem, da ni hotel posneti filma, ki bi mafijo populariziral, temveč o tem fenomenu zgolj govoril. Da ga mafijski botri niso preganjali tako kot avtorja knjige *Gomora* Roberta Saviana, saj jim je bil film všeč (Štefančič, jr.: »Mafijski botri se navdihujejo v filmih, kajne?«). Pred snemanjem je šest mesecev preživel z ljudmi iz Scampie, neapeljskega predmestja, v katerem je skoncetrirana večina kriminalnih dejavnosti, in preden se je odpravil mednje, je bil prepričan, da so nekateri slabi in drugi dobri, a se je na lastne oči prepričal, da »ni tako preprosto«. Vsekakor je domnevati, da je bilo bivanje v razpadajočem blokovskem naselju za v Rimu rojenega sina gledališkega kritika Nica Garroneja in fotografkinje Donatelle Rimoldi, ki je mojstrsko igral tenis in doštudiral na akademiji lepih umetnosti, vsaj spočetka precej eksotično. Da mu je sčasoma postalo všeč, prav tako ni dvoma, saj je danes poročen z Nunzio Schiano, mafijsko vdovo in krotilko cirkuških slonov, ki je bila njegova vodička po Scampii. In prav ona oziroma njena družina je zaslužna za Garronejev najnovejši film *Resničnost*.

Resničnost je film o Bogu in kapitalizmu, je čez nekaj minut spet povzel Štefančič, Garrone pa se je tokrat že resignirano strinjal. In samoiniciativno povedal resnično zgodbo, ki mu je rabila za ogrodje filmske pripovedi, preveč čudne, da ne bi bila resnična: brat njegove žene si je želel nastopiti v italijanski različici *Velikega brata* in je Mattea, čigar pisarna je v Rimu kot nalašč le streljaj stran od studia, v katerem so snemali ta resničnostni šov, prosil, naj mu izposluje poskusno snemanje. Garrone se je potrudil, Nunziinega brata, ki je tudi v resničnem življenju lastnik neapeljske ribarnice, so posneli, odtlej pa režiser ni več spremljal dogajanja. Šele

z zamikom je izvedel, da si je neapeljski prodajalec rib tako vročično prizadeval priti na televizijo, da je – čeprav poročen in oče treh otrok – za svoj cilj prodal ribarnico.

Toda *Resničnost* je film o kapitalizmu zaradi mantre, ki jo ponavlja eden od likov, nastopajoči v prejšnji sezoni *Velikega brata*, ki mu je »v hiši« uspelo ostati celih 116 dni: »Never give up!« S tem misli na bistvo kapitalizma, v katerem je treba delati, dokler se ne zgrudiš, je spet povzel Štefančič, jr. Ja, okej, je kimal Garrone, ves čas z vpludnim nasmeškom, samo da končam zgodbo: »Luciano si je zdaj opomogel, spet je kupil ribarnico, v kateri je delal, in če greste v Neapelj, ga lahko obiščete.« Potem je razložil še, kako je z glavnim igralcem, Aniellom Arenom. Garrone ima navado v svojih filmih angažirati naturščike, ki prevladujejo tudi v *Resničnosti*, a glavna vloga je tokrat pripadla tako rekoč profesionalcu: Aniello Arena je član gledališke skupine *La Fortezza*, ki jo sestavljajo gojenci rimskega zapora Volterra, in je pred *Resničnostjo* igral med drugim v filmu bratov Taviani *Cezar mora umreti*. Mislim, da je bil obsojen zaradi umora dveh ljudi v mafijskih obračunih, je povedal Garrone, in da bo v kratkem na prostosti. Uprava zapora ga večkrat izpusti, vendar so izhodi praviloma dnevni – niso mu, denimo, dovolili priti na premiero v Cannes. Najbrž je Garrone prav zaradi njega v odjavno špico filma uvrstil zahvalo italijanskemu ministrstvu za pravosodje.

Resničnostna televizija je prevzela naloge Boga, kapitalizem je prevzel naloge resničnostne televizije, je Štefančič, jr. razvijal svojo tezo, povsem neodvisno od intervjuvanca in njegovih izjav. Okej, bom uporabil to v svojem naslednjem filmu, se je Garrone naposled vdal v usodo. Problem glavnega junaka *Resničnosti* je, da poskuša v televiziji najti dokaz, da obstaja, je nadaljeval. Sicer pa je *Resničnost* bolj film o občinstvu kot o televiziji, je še povedal. Na vprašanje (iz občinstva), ali so gledalci s severa Italije imeli kaj težav pri slušnem razumevanju neapeljskega dialektta, v katerem govorijo skoraj vsi nastopajoči, je Garrone odgovoril, da so približno deset prizorov prav zato opremili s podnapisi. Kar je sorazmerno malo v primerjavi z *Gomoro*, v kateri se načeloma prav tako sporazumevajo v italijanščini, ki pa je razumljiva samo članom mafijskih klanov. »Ko smo *Gomoro* producentu prvič predvajali v celoti, se je kar zgrozil, slišati je bila kot kakšen iranski film. Ker je bila Savianova knjiga tisti čas v Italiji velika uspešnica, si je producent dobiček obetal tudi od filma, potem pa tole,« se je režal Garrone. Z nasmehom in prostodušnostjo, pa tudi s trmastim, a ves čas vpludnim ignoriranjem Štefančičevih poskusov poglobljenega intelektualiziranja, si je občinstvo v Kindvoru že v prvih minutah pridobil na svojo stran. Zato se je nanj obrnil po pomoč, tudi ko mu je sedenje na odru in govorjenje o svojih filmih (česar ne mara početi) že začelo po malem presedati: »Ne bi vas rad zadrževal, mogoče mora jutri kdo delati ...« Nagrajen je bil z bučnim ploskanjem, ki je bilo navsezadnje namenjeno tudi Marcelu Štefančiču, jr. – ta se je tokrat ubogljivo prilagodil vlogi tečnega spraševalca, brez katerega pa predstava ne bi uspela tako sijajno, kot je. Na vprašanje, ali je *Resničnost* v resnici film o kapitalizmu, pa si mora odgovoriti vsak sam – Garrone ni znal. **Agata Tomažič**

Literature sveta – Fabula 2013

MALE ZGODBE VELIKEGA SVETA

Že deseti mednarodni literarni festival *Literature sveta – Fabula* bo tudi letos gostil eminentna pisateljska imena z Irvinom Welshem na čelu. Poleg Škota, ki skrbno neguje imidž nekoga, ki je samo z eno nogo v književnem svetu, medtem ko z drugo še vedno tiči globoko v zanikrnih predmestjih Edinburga, se bodo na festivalu predstavili še v Sofiji rojeni nemški pisatelj Ilija Trojanow, mlada poljska pisateljica in dramatičarka Dorota Masłowska, Venezuelec Eduardo Sánchez Rugeles in hrvaški pesnik in pisatelj Drago Glamuzina – vse predstavljamo v kratkih portretih. Slovenske barve bodo letos zastopali Stanka Hrastelj, Milan Kleč, Marko Sosič in Dušan Šarotar, ki so združili moči pri knjižnem projektu *Miti naši vsakdanji* in navdih za svoje kratke zgodbe poiskali v slovanski mitologiji.

DRAGO GLAMUZINA, HRVAŠKA

TEŽKA PROZA ZA LAHKOTNO BRANJE

ALJOŠA HARLAMOV

Drago Glamuzina (Vrgorac, 1967) je diplomiral iz primerjalne književnosti in filozofije v Zagrebu. Delal je kot novinar in urednik hrvaškega dnevnika *Vjesnik* in tednika *Nacional*, kjer je med drugim souredil antologijo hrvaške erotične proze *Libido.hr* (2002). Nato je prešel v založniške vode in najprej urednikoval pri založbi Profil, leta 2011 pa odmevno prestopil h konkurenčni V.B.Z. Je eden od ustanoviteljev in programski direktor Zagrebškega knjižnega sejma. Izdal je dve samostojni pesniški zbirki: *Mesarji* (2001), za katero je prejel nagrado Vladimirja Nazorja za knjigo leta in Kvirinovo nagrado za najboljšo pesniško zbirko mlajših od 35 let, in *Ali je to vse?* (2009); s fotografom Stankom Abadžićem pa še bibliofilsko *Sama v tem gozdu* (2011). Zaradi realističnega, nepoetičnega sloga in pripovednosti ga hrvaška literarna kritika šteje za predstavnika t. i. »stvarnostne« poezije. Leta 2001 je nastopil na festivalu Dnevi poezije in vina in je vključen v več kot deset antologij sodobne hrvaške poezije.

Njegov romaneskni prvenec *Tri* (2008) oziroma v svežem prevodu Jurija Hudolina *Trije* je prejel najdonosnejšo hrvaško literarno nagrado, nagrado roman@portal.hr. Skupaj z obema pesniškima zbirkami tvori nekakšno trilogijo, ki pod povečevalno steklo jemlje lomljivo in mračno stran ljubezenskega odnosa. Zgodba obsedene, panične, mazohistične ljubezni med Hano in Goranom, ki v svoj vrtnec vedno znova



Drago Glamuzina

potegneta še koga tretjega, bodisi njenega moža ali njegovo ženo bodisi naključni par za sosednjo mizo ali voajerje, ki ju, prilepljeni na avtomobilska okna, opazujejo med seksom, je zapisana z mučno pedantnostjo in odkritosrčnostjo. Hkrati pa njena stvarna, reportažna pripoved, ki je v sorodu s carverjevsko prozo, nikogar ne jemlje v bran ali obtožuje, temveč poskrbi predvsem za to, da bralec med požiranjem strani pozabi dihati. Ali z besedami Zorana Ferića: »Ne spomnim se, da bi kdaj kakšno tako težko knjigo bral s takšno lahkoto.« Po epizodi iz romana je bil konec lanskega leta posnet tudi prvi od načrtovanih devetih kratkih filmov z naslovom *Poslušaj, kako poka steklo* (režija Dario Juričan), pri katerem je Glamuzina sodeloval kot soscenarist.

Prevedeno

Mesarji. Prevod Jurij Hudolin. Založba Litera, Maribor 2001
Trije. Prevod Jurij Hudolin. Študentska založba, Ljubljana 2013

Dogodki

6. marec, ob 20h, Cankarjev dom, Klub CD, literarni večer

DOROTA MASŁOWSKA, POLJSKA

GLAS GENERACIJE, KI SE VRAČA K ZGODBAM

STAŠA PAVLOVIĆ

Dorota Masłowska (Wejherowo, 1983) je poljska pisateljica, ki je s svojo provokativnostjo in eksperimentiranjem že leta 2002, kmalu po izidu prvenca *Poljsko-ruska vojna pod belo-rdečo zastavo*, dobila navdušene oboževalce in goreče nasprotnike. Kmalu zatem so prodali kar 120 tisoč izvodov tega romana, kar je takrat šele devetnajstletno avtorico postavilo na sam vrh lestvic branosti, pa tudi na vrhove seznamov nagrajevanih avtorjev. Pozneje je izdala še dva romana in napisala dve drami, med katerimi je prvenec po razvpitosti najbolj uspešno sledila njena druga drama *Pri nas je vse v redu*, jeseni uprizorjeni tudi v ljubljanski Drami. Skrivnost, ki Masłowsko ob vsakem novo izdanem besedilu postavlja na naslovnice časopisov in v središče mnogih literarnih debat, ne tiči toliko v samih zgodbah, temveč se skriva v jeziku, s katerim te zgodbe ustvarja. Mlada avtorica se ne poigrava le z zvoni in novo tvorbo besed, ampak skozi



Dorota Masłowska

jezik prevprašuje različne koncepte in anomalije (poljske) družbe – s skonstruiranim navijaškim slengom in rimanim romanom, ki se izpoje kot hiphopovska pesem, z jezikom pop- in blogerske kulture se loteva kritike sodobne družbe in predvsem v njej ujetega posameznika. Kljub uspehu, ki ga avtorica doživlja s tovrstno literaturo, pa sama pravi, da se je naveličala predstavljati »glas generacije« in da se, začeniši s svojim tretjim romanom, ki je izšel konec lanskega leta in s katerim se iz poljske resničnosti seli čez lužo, obrača k fikciji, domišljijским svetovom in predvsem – k zgodbam.

Prevedeno

Poljsko-ruska vojna pod belo-rdečo zastavo. Prevod Tatjana Jamnik. Založba Modrijan, Ljubljana 2011
Pri nas je vse v redu. Prevod Darja Dominkuš. SNG Drama, Ljubljana 2012

Dogodki

1. marec, ob 20h, SNG Drama Ljubljana, Dorota Masłowska:
Pri nas je vse v redu, r. Ivana Djilas
3. marec, ob 20h, Cankarjev dom, Klub CD, literarni večer

Festival Literature sveta Fabula 2013

LJUBLJANA, RAZLIČNA PRIZORIŠČA

WWW.FESTIVAL-FABULA.ORG/2013/

OD 27. 2. DO 9. 3. 2013

ILIJA TROJANOW, NEMČIJA

ZBIRALEC SVETOV V BOJU PROTI UNIČENJU SVETA

ANJA SKAPIN

Ilija Trojanow (Sofija, 1956) velja za enega najbolj kozmopolitskih sodobnih nemško pišočih avtorjev. Leta 1971 je z družino zapustil komunistično Bolgarijo in sprva zbežal v München, leto zatem pa so se preselili v Kenijo, kjer je Trojanow obiskoval nemško šolo v Nairobiju in tam živel vse do leta 1984, z vmesnim triletnim šolanjem v Nemčiji. Po maturi v Nairobiju je odpotoval v Pariz, temu pa je sledil (nedokončan) študij etnologije in prava na Univerzi v Münchnu, kjer je ustanovil tudi dve založbi, Kyrill & Method ter Marino. Po številnih reportažah in esejih o doživetjih Afrike je leta 1996 izšel njegov pretežno avtobiografski prvenec *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall* (Svet je velik in rešitev se skriva za vogalom), roman o življenju v begunskem taborišču Pelferino, o potovanju v preteklost in iskanju identitete ter o tem, kako je vsak svoje usode kovač. Po knjižni predlogi je bil leta 2008 pod režisersko taktirko Stefana Komandareva in v bolgarsko-nemško-madžarsko-slovenski koprodukciji posnet tudi istoimenski film z Mikijem Manojlovičem v glavni vlogi.

Nekje med bivanjem v Bombaju in Cape Townu se je odpravil v Tanzanijo in fikcijsko rekonstruiral biografijo angleškega raziskovalca Richarda Francisa Burtona; tako je nastal njegov najbolj (pri)znan roman *Der Weltensammler* (2006, Zbiralec svetov), za katerega je prejel nagrado Leipziškega knjižnega sejma. Poleg številnih literarnih nagrad je leta 2007 prejel

IRVINE WELSH, ŠKOTSKA

VEDNO ZNOVA TRAINSPOTTING

KATJA PERAT

Najbolj razvpito ime *Fabule* je letos Irvine Welsh (Edinburg, 1958), škotska heroinska ikona, ki je Edinburgu z delom *Trainspotting* postavil svojevrsten literarni spomenik. Roman je ob izidu leta 1993 pretresel britansko literarno javnost, tri leta pozneje pa je režiser Danny Boyle z ekranizacijo pretresel še svet. Welsh je s svojim prvencem namreč izkoristil enega največjih emancipacijskih potencialov umetnosti – dal je besedo tistim, ki je niso imeli. V njegovem primeru zafiksnim mulcem iz delavskih družin edinburškega pristanišča Leith.

Sin natararice in pristaniškega delavca, ki je v življenju počel vse, od popravljanja televizorjev do opremljanja stanovanj, diplomiral pa iz ustvarjanja enakih možnosti za ženske, je kot vsak pošten ekstremist človek tisočerih nasprotij. Čeprav s svojimi koreninami in literaturo globoko pogreznjen v delavski razred, danes o sebi pravi, da je prej pripadnik višjega kot srednjega razreda. Ljubitelj udobja, ki rad poseda v naslanjaču in skozi okno zre na svoj vrt, uživa v literaturi Jane Austen in George Eliot, včasih pa obišče tudi kakšen filmski festival. Je eden izmed tistih, ki so trde droge z leti zamenjali za maraton, večdnevne žure za večmesečno pisanje, Leith pa za Miami. Njegova literatura medtem kljub vsemu trmasto vztraja v svojem rojstnem habitatu socialnega

EDUARDO SÁNCHEZ RUGELES, VENEZUELA

BEG IZ RESNIČNOSTI ... V LJUBLJANO

SARA KNEŽEVIĆ

Eduardo Sánchez Rugeles (Caracas, 1977) v svojem zadnjem romanu *Ljubljana*, ki je po mnenju venezuelskih kritikov njegovo najbolj drzno in zrelo delo doslej, nadaljuje s tematiko, ki jo je začrtal že v *Blue Label* in *Transilvania unplugged*. Raziskuje emigracijo kot način pobega iz venezuelske resničnosti, ki je generacijo, rojeno v poznih sedemdesetih in osemdesetih letih, že na pragu odraslosti pričakala z razočaranjem. Razočarala je s politiko in družbeno klimo, v kateri ni priložnosti za dostojno življenje ali upanje na spremembe. Z resničnostjo,



Eduardo Sánchez Rugeles

ki ji je bolje ubežati, kakor čakati, da te na ulici zadene izstrelak. Nujnost bega – iz Caracasa, Venezuele ali kar Latinske Amerike – je skupna vsem junakom romana, ki se razlikujejo le v tem, da se beg nekaterim posreči bolj, drugim manj. In čeprav bežijo v Evropo, pozabo in humanitarni aktivizem, domovina ne ostaja na drugi strani oceana, temveč jo nosijo s seboj. Kajti – kakor v svojem monologu o Latinski Ameriki, enem najboljših delov knjige, pove Indijanec Aurelio, je v značaju vseh prebivalcev Latinske Amerike prepričanje o lastni krivdi in manjvrednosti, saj »če si Latinoameričan, pomeni, da te ves čas zajebavajo«. Tega pa ne izbrišejo niti leta življenja v tujini, načrti izbris preteklosti ali zamenjava caracaškega slenga za madridskega.

Najbolj tragičen je poskus bega protagonista Gabriela Guerrera, ki z intenzivnim ljubezenskim razmerjem s sestro prijatelja iz soseske želi nadomestiti koščke izgubljenega Caracasa iz časa, ko je svet še obetal. A doživi zgolj novo razočaranje, ko se dotakne ran, ki jih je Carli Valerii prizadejal prav Caracas njegovega otroštva. Svet, ki mu Gabriel želi ubežati, se tako vztrajno seli skupaj z njim ali pa ga poišče in vzdržuje kar sam prek facebook prijateljstev z ljudmi, s katerimi si je delil mladost. Ko mu nepravilni svet, na katerega boga je vedno bolj jezen, drugega za drugim jemlje ljudi, referenčne točke, s katerimi Gabriel preverja, ali je prav ne pristajati na resničnost, ki jo kot edino možno ponujajo ulice Caracasa, oz. na pisarne svetovne humanitarne organizacije, ki se okorišča z naravnimi katastrofami, postane njegov beg iz resničnosti dokončno in nepovratno stanje zavesti.

Beg kulminira v Ljubljani, mestu, ki zaradi simpatične neizgovornosti in otroške obljube dobi vlogo scenografije tridnevnega užitja ljubezni med Gabrielom in Carlo Valerio, pozneje pa prerase v simbol Odisejeve Itake, kamor se Gabriel sicer vrne, vendar ga na Zmajskem mostu tokrat ne pričaka »najlepša deklica na svetu«, pač pa ledene ženske roke, ki mu zaprejo oči.

Prevedeno

Ljubljana. Prevod Marjeta Prelesnik Drozg. Študentska založba, Ljubljana 2013

Dogodki

27. februar, ob 20h, Cankarjev dom, Klub CD, literarni večer



Ilija Trojanow

še berlinsko književno nagrado ter z njo povezan položaj gostujočega profesorja na *Freie Universität*. Njegov največji prispevek k današnji literaturi je vsekakor prej omenjeni roman, ki kaže nekolonialistično odprtost za srečevanje različnih kultur.

V svojem zadnjem romanu *Tajanje*, doslej tudi edinem v slovenščini, gre Trojanow še korak dlje – prižge rdeči alarm za vse, ki v ponosni drži globalne kulturne tolerance do sočloveka in pijani od patološke hiperprodukcije pozabljamo na odnos do narave. Ko je Aristotel odkril dihotomijo med Arktiko in Ant-Arktiko in tako postuliral harmonijo Zemlje, se mu še sanjalo ni, da bo ta Zemlja nekoč bolehalo za hipertermijo, krivec za to pa bo neustrašni zajedavec vrste *homo sapiens*. In če kot gostiteljica propade še Antarktika, bo propadla tudi človeška rasa, zato je skrajni čas, da nekaj storimo. V tem duhu je Trojanow združil poljudnoznanstveni in literarni diskurz ter napisal tezni roman, ki opozarja na posledice globalnega segrevanja, a je obenem nekonvencionalna ljubezenska zgodba med človekom in ledenikom, ki se konča z uničenjem slednjega in radikalno gesto duševno propadlega glaciologa. V *Tajanje* so vtanki zapiski Zena Hintermeierja, izvedenca za ledenike, ki goji morbidno navezanost na led in se kot vodja ekspedicije s skupino klišejsko karikiranih potnikov odpravi na antarktično *terro nullius*, da se ponovno zaljubi in morda obudi poslednje drobce človeškega razuma. Roman se lahko bere tudi kot notranji monolog ljudomrzneža, ki z veliko mero cinizma razpreda o ignoranci, aboti ter parazitski naravi človeka in s stopnjujočo resignacijo spozna, da je človek sam sebi največji problem, na koncu pa apodiktično kapitulira: »Naveličal sem se biti človek.« Obetaven poskus združitve poetične romantične vzvišenosti narave z idejo okoljevarstvene ozaveščenosti se sprevrže v sartrovsko aluzijo pekla, ki vse bolj kaže na to, da je naša situacija brezizhodna ...

Prevedeno

Tajanje. Prevod Mojca Kranjc. Študentska založba, Ljubljana 2013

Dogodki

28. februar, ob 20h, Cankarjev dom, Štihova dvorana, literarni večer

27. februar, ob 20.05, TVS1: projekcija filma *Svet je velik in rešitev se skriva za vogalom*, r. Stefan Komandarev

Irvine Welsh

podrealizma, med jeznicami in z dolgočasnimi lumpenproletarci.

Fabula poleg literarnega večera z Welshem ponuja tudi njegovo zadnjo zbirko kratkih zgodb, ki je leta 2009 izšla pod naslovom *Pogreto zelje*. Kot namiguje naslov, gre za zbirko že objavljenih besedil, med katerimi je izjema zgolj zadnje, *Jaz sem Miami*. *Pogreto zelje* ponuja marsikaj, od najstnice, ki jo napumpajo vesoljci, do moža, ki mu nogomet pomeni več od ženiniga življenja, predvsem pa ponuja tisto, kar je na Welshevi literaturi morda najmočnejše – njegovo sijajno jezikovno karakterizacijo likov, pri čemer gre velika pohvala tudi slovenskim prevajalcem (Welsha že vajuemu Andreju E. Skubicu, Bredi Biščak in Jerneju Županiču), ki so Welshevo poulično škotsčino dovolj dostojno predelali v slovenščino.

Za Welsha pravijo, da že vse življenje po kratkih zgodbah piše en in isti roman – *Trainspotting* je bil cikel kratkih zgodb, ki so se prelile v skupno naracijo, lani so izšli *Skagboys*, ki so njegova predzgodba, leta 2002 *Porno*, ki je bil njegovo nadaljevanje, nekatere že znane like pa najdemo tudi v *Pogretem zelju*. Dejstvo pa je, da Welsh, tudi kadar zamenja repertoar že znanih obrazov, res vztrajno pripoveduje eno in isto zgodbo o frustraciji ljudi, za katere prihodnost ni bila predvidena, nočejo pa pristati na strahopetni defetizem. Fascinirajo ga beda, neuspeh ter neskončna zmožnost človekovega duha, da kljub vsem nasprotnim razlogom trdovratno vztraja pri optimizmu. Zanalasč. Ker je življenje *bolesten, prekrasen nesmisel*.

Prevedeno

Trainspotting. Prevod Andrej E. Skubic. DZS, Ljubljana 1997*Porno*. Prevod Andrej E. Skubic. Študentska založba, Ljubljana 2005*Posteljne skrivnosti kuharskih mojstrov*. Prevod Andrej E. Skubic. Učila International, Tržič 2008*Pogreto zelje*. Prevod Breda Biščak, Andrej E. Skubic, Jernej Županič. Študentska založba, Ljubljana 2013

Dogodki

2. marec, ob 20h, Cankarjev dom, Klub CD, literarni večer

3. marec, ob 20h, Slovenska kinoteka: projekcija filma *Trainspotting*, r. Danny Boyle

ZGODBE, KI JIH PRIPOVEDUJEMO ...

Štiriindvajset dokumentarcev v petih programih in osmih dneh je bera letošnjega, po vrsti petnajstega Festivala dokumentarnega filma, ki ga med 1. in 8. marcem v sodelovanju s Slovensko kinoteko in ljubljanskim Kinodvorom prireja Cankarjev dom. Za lažjo orientacijo sta si Špela Barlič in Denis Valič večino filmov ogledala vnaprej in pripravila kratek vodič po izbranem. *Pogledi* pa smo dodali še svoj »morate videti« izbor.



Zgodbe, ki jih pripovedujemo, r. Sarah Polley

ŠPELA BARLIČ

So režiserji, ki snemajo le fikcijo, takšni, ki snemajo le dokumentarne filme, in tisti, ki radi občasno zamenjajo format. Ti zadnji glavno privlačno silo dokumentaristike največkrat vidijo v neprimerno večji svobodi, ki jo omogoča produkcija dokumentarcev v primerjavi s produkcijo fikcije. Dokumentarci so večinoma precej cenejši (še posebej v dobi digitalne filmske revolucije) od svojih med publiko sicer veliko bolj čislanih bratov, zato producenti ustvarjalcem manj dihajo za ovratnik, predvsem pa so dokumentarci tako nestanovitne narave, da jih je težko obdržati v okvirih vnaprej začrtanih snemalnih planov in tako rekoč zahtevajo določeno mero fleksibilnosti. Dokumentarne filme je, skratka, sila težko ukrotiti.

Seveda obstajajo tudi dokumentarci z vnaprej natančno začrtanim pripovednim lokom, na katerega režiserji potem le nanizajo ustrezne podobe, a ti so v manjšini. Prav tako ni mogoče zanikati, da so tudi pri bolj svobodnjaško naravnanih dokumentarjih priprave in načrtovanje snemanja ključnega pomena, a ti načrti še vedno vsebujejo mnoge neznanke, ki zahtevajo zajeten odmerek fleksibilnosti. Zgodi se, da dogodki med snemanjem sprožijo povsem nove ideje in poglede na obravnavano temo in režiser dokumentarnega filma ima s končno selekcijo in organizacijo posnetega materiala še vedno možnost, da tudi v sklepnih fazi produkcije, v montaži, »napiše« čisto nov scenarij.

Kako zelo nepredvidljivi znajo biti dokumentarci, lepo pokaže odlični film *Kraljica Versaillesa* (The Queen of Versailles, 2012) režiserke Lauren Greenfield. Film sprva steče kot portret že prav neokusno bogatega para, ki se, do grla napumpan z občutkom vsemočnosti v času visoke gospodarske konjunkturo, nameni zgraditi novo megadomovanje, največji dom v Ameriki, ogromen kolos kiča in slabega okusa, inspiriran s podobo francoskega Versaillesa. Družina Siegel je popolna metafora pobežljane potrošništva in vrednotnega vakuumu, ki ga generira ameriški liberalni kapitalizem. Režiserka začne snemati film, ko sta zakonca Siegel



Pablova zima, r. Chico Pereira

na vrhuncu svoje ekonomske moči, toda tekom snemanja Sieglovi, ki bogatijo predvsem s počitniškimi kompleksi in drugimi nepremičninami, doživijo »reality check« v obliki razcefranega nepremičninskega balona. Sieglova ostaneta brez krone in brez palače in se iz žive slike življenjskega sloga, h kateremu stremi vsak pošten delovni Američan, v nekaj mesecih preobrazita v alegorijo bolezenskega napuha in pogoltnosti, predvsem pa krhkosti sveta, ki ga poganja liberalni kapitalizem.

Podobno nepredvidljivo se lahko stvari obrnejo tudi na čisto drugačnem, povsem intimnem terenu. Kdo bi si mislil, da nas lahko tako zelo posrka štorija neke relativno neznane in za nas povsem nepomembne družine, kot to uspe filmu *Zgodbe, ki jih pripovedujemo* (Stories We Tell, 2012) kanadske igralka, pevke in režiserke Sarah Polley. *Zgodbe* so eden najbolj posrečenih, intrigantnih in čustveno nabitih režiserskih eksperimentov v letošnji dokumentaristični beri. Polleyeva se je odločila posneti film, da bi raziskala na videz nedolžno govorico, ki že leta kroži za družinsko mizo: Sarahini sorojenci so najmlajšo sestro že od nekdanj radi dražili, da je hči drugega očeta. Sarah, ki tej zbadljivki v preteklosti ni pripisovala prav veliko teže, v nekem tre-

nutku zagradi radovednost in raziskovati začne, od kod se je vzela govorica. Ker je mama umrla za rakom, ko je bilo Sarah le enajst let, lahko družinsko raco razišče samo tako, da pred kamero drugega za drugim povabi svoje bližnje sorodnike in jih prosi, naj povedo, kar pač vedo o dotični zadevi. Intervjuje s posameznimi družinskimi člani pomeša z arhivskimi, na super osmičko posnetimi družinskimi posnetki in fotografijami, ki na izjave nanašajo še dodaten

IZBOR POGLEDOV

- *Kraljica Versaillesa*, r. Lauren Greenfield. ZDA, VB, Nizozemska 2012, 100 min. Aktualni, družbenokritični
- *Zgodbe, ki jih pripovedujemo*, r. Sarah Polley. Kanada 2012, 108 min. Intimni portreti
- *Pablova zima*, r. Chico Pereira. Španija, VB 2012, 76 min. Intimni portreti
- *Poletje z Antonom*, r. Jasna Krajnivič. Belgija, Rusija 2012, 61 min. Intimni portreti
- *Čuvarji*, r. Dror Moreh. Izrael, Francija, Nemčija 2012, 95 min. Aktualni, družbenokritični

15. festival dokumentarnega filma

LJUBLJANA, CANKARJEV DOM,
SLOVENSKA KINOTEKA, KINODVOR
UMETNIŠKI DIREKTOR SIMON POPEK
OD 1. DO 8. MARCA 2013

pomen. Sarah na koncu zares razvozla družinsko uganko, a takrat to niti ni več najbolj pomembno, saj tekom filma v ospredje samodejno stopijo povsem druge, bolj univerzalne teme, predvsem tiste, ki zadevajo ob problem izmuzljivosti resnice in muhavosti spomina. *Zgodbe, ki jih pripovedujemo* na koncu postanejo predvsem zgodbe o tem, kako zelo nezanesljiv je lahko spomin, na kakšen način ljudje pripovedujemo in kako zelo se borimo za to, da bi svojo različico zgodbe ustoličili kot resnico.

Sarah Polley je verjela, da lahko do resnice pride le tako, da v enem filmu sooči več plasti iste zgodbe, filmski festivali pa ponujajo tudi možnost, da si ogledate več filmov, ki isto temo osvetljujejo z različnih strani. Tudi na letošnjem Festivalu dokumentarnega filma boste našli kakšno takšno kombinacijo. Večplasten pogled na palestinsko-izraelsko situacijo vam bo na primer dala trojica *Vojak/državljan* (Soldier/Citizen, 2012), *Pet razbitih kamer* (5 Broken Cameras, 2012) in *Čuvarji* (Shomerei ha'saf, 2012) – slednja dva filma sta tudi letošnja nominarca za oskarja v kategoriji dokumentarnih filmov. Palestinsko-izraelska koprodukcija *Pet razbitih kamer* starta iz intimnega in takoj nato preskoči v družbeno. Protagonist, režiser in snemalec filma Emad Burnat živi v majhni palestinski vasi na ozemlju, ki postane predmet izraelskih teritorialnih apetitov. V času, ko si Emad kupi kamero, da bi z njo spremljal otroštvo svojega novorojenca, začnejo Izraelci nasilno poseljevati palestinsko zemljo in na vaških pašnikih okrog Emadove vasi ilegalno graditi svoje stanovanjske soseske, Palestince pa pospravijo za visoko ograjo, ki jim preprečuje dostop do njihovih njiv, oljčnih nasadov in celo pokopališč. Burnat se s kamero v roki poda na ulice, da bi dokumentiral izraelsko polaščanje tuje zemlje, izvirnost vaščanov pri iskanju vedno novih načinov upora in nervozne, agresivne reakcije izraelske vojske. Burnatove amaterske posnetke, ki so nastajali skozi leta, je pozneje v zaključeno celoto z osebnim komentarjem povezal Guy Davidi, eden redkih Izraelcev, ki ne le sočustvujejo s težkim položajem Palestincev, ampak se nepravilnosti upirajo tudi s političnim aktivizmom. Burnatov osebni pogled tako dobi potrebno distanco, dragoceni posnetki, ki bi sicer ostali omejeni na domačo rabo, pa postanejo pomemben dokument o izraelskih tehnikah ilegalnega prisvajanja novih ozemelj.

Kako redko posejani so Izraelci, kot je Guy Davidi, pa se zares zavemo šele, ko si ogledamo film *Vojak/državljan* Izraelke Silvine Landsmann, ki raziže problem izraelske vojaške etike in odnosa mladih Izraelcev do njihovih arabskih »sostanovalcev«, in to na nadvse preprost način: s kamero se postavi v razred, kjer poteka zaključno izobraževanje iz civilnega diskurza, nekakšen šnelkurz državljanske vzgoje, s katerim izraelski vojaki zaključijo služenje vojaškega roka. Razred razgretih in neverjetno ozkogledih mladcev postane laboratorij za opazovanje politične ideologije izraelske mladeži, režiserka pa se postavi v vlogo pasivne opazovalke, ki dogajanje le dokumentira in se vzdrži vsakršnega komentarja. Med tečajem frčijo po razredu pojmi, kot so demokracija, človekove pravice, družbeni pluralizem in druge na videz povsem nedolžne in v razvitem svetu običajno visoko cenjene kategorije, ki v razredu mladeničev v vojaških uniformah zanetijo pravo malo dramo, polno negativnih čustev, trdno zabetoniranih predsodkov in slabo artikularne jeze. Za še bolj izčrpno predstavo o izraelski politiki do Palestincev si lahko ogledate *Čuvarje* Drora Moreha, film, v katerem brez dlake na jeziku spregovori šest nekdanjih direktorjev izraelske obveščevalne službe Shin Bet, katere glavna naloga je preprečevati teroristične izbruhe na zasedenih ozemljih.

Na tem mestu je prostora le za podrobnejši opis nekaj izbranih filmov z letošnjega festivala. Med filmi, ki jih ponuja, je poleg omenjenih in retrospektive legende ameriške dokumentaristike Fredericka Wisemana še kar nekaj filmov, ki zaslužijo priporočilo. Med njimi je gotovo *Več kot med* (More than Honey, 2012) režiserja Markusa Imhoofa, ki na primeru čebel in čebelarstva pokaže na nevarnosti, ki jih prinašajo sodobni načini poljedelstva in posledično tudi sodobni načini čebelarstva, ki stremijo k vse večjemu donosu za ceno manjše odpornosti čebel in večje koncentracije škodljivih snovi v njihovem pridelku. Imhofov film je pravzaprav neke vrste apokaliptični dokumentarec, a zelo netipičen – skromen, nesenenzacionalen, pa vendarle izjemno informativen, izčrpen in strašljiv film na temo zablod in kontradiktornosti moderne pridelave hrane.

Ne nazadnje velja opozoriti še na film *Harry Dean Stanton: Delno fikcija* (Harry Dean Stanton: Partly Fiction, 2012), portret enega najzanimivejših in najbolj deloholičnih ameriških igralcev (nastopal je v približno dvesto filmih), ki je vse življenje igral skoraj izključno stranske vloge, a kljub temu nikoli ostal neopažen. Režiserka Sophie Huber k portretiranu, notorično zadržanemu hollywoodskemu obrobnežu in samotarju, pristopi iz povsem nepričakovane smeri. Namesto da bi se trudila v film stlačiti čim več informacij o Stantonovem življenju in delu, raje izbere posreden pristop. Stanton ne poskuša omehčati in ga prepričati, da spregovori o sebi, ampak mu raje pusti, da dela tisto, kar počne z veliko večjim veseljem in najbrž tudi veliko bolje – poje. S tem pokaže neko čisto drugačno, ranljivo in prisrčno Stantonovo plat, nekaj informacij iz druge roke pa poda še peščica Stantonovih renomiranih prijateljev, kot so David Lynch, Wim Wenders in Kris Kristofferson. Stanton tudi po ogledu filma ostane precejšnja neznanka, a portret vendarle pravi občutek, da ste bili priča nečemu zelo pristnemu in dragocenemu. ■



Kraljica Versaillesa, r. Lauren Greenfield



Čuvarji, r. Dror Moreh

Retrospektiva: Frederick Wiseman

PORTRET AMERIŠKE DRUŽBE

Ameriški dokumentarist Frederick Wiseman je po mnenju mnogih eden ključnih akterjev sodobnega dokumentarnega filma. V svoji več kot štiridesetletni karieri je ustvaril impresiven opus le nekaj manj kot štiridesetih celovečernih del, ki nam ponujajo resnično fascinanten vpogled v »življenje« ameriških družbenih institucij.

Leta 1930 v Bostonu rojeni Wiseman je namreč veliko večino svojih filmov – pravzaprav skoraj vse, če izvzamemo dokumentarca *La Comédie-Française* (1996) in *La Danse: Le Ballet de l'Opera de Paris* (2009), s katerima se je podal v znameniti in v naslovu omenjeni francoski kulturni instituciji, ter njegovo edino nedokumentarno delo, *The Last Letter* (2002) – posvetil raziskovanju razmer in delovanja nekaterih ključnih družbenih institucij v Združenih državah, od bolnišnic (*Titicutske norčije*, 1967; *Hospital*, 1969), šolskega sistema (*High School*, 1969), vojske (*Bazično urjenje*, 1971; *Izstrelek*, 1987) in policije (*Zakon in red*, 1969) pa vse do tistih neinstucionaliziranih »institucij«, kot so denimo družina (*Nasilje v družini*, 2001), javni park (*Cetral Park*, 1989) ali svet mode (*Model*, 1980; *Seraphita's Diary*, 1982). Ker se njegovi dokumentarci zdijo izrazito nevtralni, skoraj hladni in poudarjeno nedramatični pri razkrivanju »problematike« obravnavanih institucij, so Wisemanovo delo mnogi umeščali v kategorijo observacijskega dokumentarca oziroma ga celo označili za *cinéma vérité*, kar pa je sam kategorično zavračal. Trdil je namreč, da so zanj »dokumentarci, tako kot gledališka dela, romani ali poezija, forma fikcije«.

Odločno je zavračal tudi pretenzijo po resničnosti, ki si jo je »lastil« *cinéma vérité*. Poudarjal je, da tudi dokumentarni film temelji na izbiri: tega, kaj bomo ujeli v kamero, kako bomo to predstavili, kako zmontirali in ne nazadnje vpeli v strukturo filma. Zato je tudi v njem na delu manipulacija, prav tako pa zaradi istih razlogov ni moč izključiti pristranskosti avtorja. Wiseman pri svojem raziskovanju ameriških institucij ni težil k natančnemu popisu, ki bi hotel biti objektivni, pač pa si je želel le to, da bi njegova dela korektno podajala izkušnjo, ki jo je v teh institucijah sam doživel med snemanjem. S tem je opozoril na izjemno pomemben vidik pri ustvarjanju dokumentarcev: etično držo avtorja.

Za njegova dela bi prav tako lahko rekli, da se na široko ogibajo klasični dramaturški zgradbi, pripovednemu loku, pa čeprav Wiseman pogosto govori o »drami« in o »dramatični konstrukciji«, celo o tem, da je ta za njegova dela ključna, če naj ti funkcionirajo kot filmi. A Wiseman da gledalcu dramatično napetost okusiti tako, da mu ponudi perspektivo »subjekta« (naj gre za ljudi ali institucije) ter ga opozori na tiste silnice iz posameznega okolja, ki ustvarjajo konfliktno in kompleksne situacije za subjekt.

V sklopu retrospektive, ki jo je festival pripravil v sodelovanju s Slovensko kinoteko, si bomo resda lahko ogledali le osem Wisemanovih celovečernih dokumentarcev, a izbor nam bo kljub temu omogočil pravšnjo seznanitev z delom enega najpomembnejših dokumentaristov našega časa. Prinaša namreč tako nekatera njegova zgodnja dela – od prvenca *Titicutske norčije*, neposrednega, skoraj šokantnega prikaza razmer v umobolnici za zločince (Bridgewater, Massachusetts), kamor se je prvič odpravil s svojimi študenti (Wiseman je po diplomu iz prava na univerzi Yale zašel v akademske vode), prek filma *Zakon in red*, ki velja za nekakšen prototip dokumentarcev, posvečenih obdelavi fenomenena policijskega dela, do *Bazičnega urjenja*, v katerem sledi devettedenskem drilu nabornikov, ki jih vojska iz civilistov preoblikuje v vojake – kot seveda ključna »zrela« dela, na primer *Belfast, Maine* (1999), fascinanten portret vsakdanjega življenja tega malega mesteca, ali pa *Nasilje v družini* (2001), morda celo njegov najpomembnejši film, v katerem z različnih perspektiv obdela temo družinskega nasilja. In čeprav smo nekatero filme pri nas že lahko videli, tega srečanja z enim velikanov sodobnega avtorskega filma nikakor ne gre zamuditi. **Denis Valič**

Slovenski pravopis

ALI JE PILOT V LETALU?

Postavimo si hipotetično in načelno vprašanje – denimo, da bi skupnost govorcev slovenskega jezika želela od celotne množice vseh pravil v okviru svojega pisnega jezikovnega standarda spremeniti eno pravilo. Ali v Republiki Sloveniji, kjer je slovenski jezik ustavno opredeljen kot uradni jezik, leta 2013 obstaja vnaprej predvidena institucija, telo, organ, postopek, protokol, organizacija, ki lahko to željo realizira v času, ki ga je mogoče definirati? Je to 5 let, 10 let, 20 let, 40 let? Kakšen je postopek? Kdo je naslovnik? Kdo je lahko predlagatelj?

SIMON KREK

Pri preverjanju praks spreminjanja pravopisnih pravil v sedanosti in zgodovini se moramo najprej ustavit pri zadnjem, trenutno veljavnem pravopisu, ki je bil uradno izdan 15. novembra 2001. Izdajatelj pravopisa sta Slovenska akademija znanosti in umetnosti (SAZU) in Znanstvenoraziskovalni center SAZU (Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša). Pravopis je poleg prve izdaje, ki jo je založila Založba ZRC, izšel še leta 2003 v tako imenovani Delovi izdaji pravopisa in istega leta z enako vsebino v elektronski izdaji na plošči CD-ROM. Od leta 2010 je z enako vsebino kot v izdaji leta 2003 prosto dostopen na spletu, tako slovar kot pravila.

V spremni besedi se lahko podrobno poučimo o nastajanju tega pravopisa. Proces se je začel daljnega leta 1972 z imenovanjem Komisije za slovensko gramatiko, pravopis in pravorečje pri SAZU, ki se je potem z različnimi člani pod različnimi imeni (Pravopisna komisija, Komisija za pregled pripomb iz javne razprave in za pripravo dokončnega besedila pravil, Komisija za sestavo slovarskega dela novega slovenskega pravopisa), vendar ves čas v okviru SAZU, do izida leta 2001 ukvarjala tako s pravili kot s pravopisnim slovarjem. V predgovoru pod navedbo uredniškega odbora stoji pripis: »Pravila so bila sprejeta na skupščini Slovenske akademije znanosti in umetnosti 18. maja 1989.«

SLOVENSKA AKADEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI?

Iz navedenega lahko sklepamo, da smo identificirali ustanovo, ki potrjuje pravopisna pravila in je posledično torej naslovnik spremembe pravila, ki jo želimo doseči, in to je SAZU. Iz spremne besede lahko tudi sklepamo, da je proces sprejemanja pravopisnih pravil izjemno dolg in težaven, saj je od prve komisije, zadolžene za spremembe pravopisa iz leta 1962 in ustanovljene leta 1972, do končne izdaje pravopisa leta 2001, z vmesnimi etapami leta 1981 in 1990, minilo celih 29 let. Iz opisa procesa, polnega vstopanja in izstopanja članov različnih komisij, lahko razberemo tudi, da znotraj SAZU obstaja organ, ki se je v različnih obdobjih imenoval različno, a mu je institucija dodeljevala vlogo spreminjalca pravopisnih pravil. V zadnji etapi med letoma 1990 in 2001, torej do izdaje zadnjega pravopisa, se je imenoval »uredniški odbor«.

Naše vprašanje na začetku leta 2013 je torej: ali uredniški odbor, imenovan s strani SAZU in zadolžen za spremembe pravopisnih pravil, še obstaja? Ali je to pravi organ, ki ga iščemo? Ali obstaja organ z drugim imenom, ki opravlja isto vlogo? Kdo je v tem organu, če obstaja? Kdo je torej naš naslovnik?

Če se pred iskanjem odgovora o komisiji za trenutek vrnemo nazaj in poskušamo preveriti, ali identificirani instituciji država tudi strogo formalno dodeljuje mandat za spremembo pravopisnih pravil, moramo ugotoviti, da pravzaprav ni tako. V seznamu zakonov, aktov in zbirki podatkov o SAZU, med katerimi sta relevantna predvsem Zakon o Slovenski akademiji znanosti in umetnosti in statut SAZU, omembe pravopisa ne bomo našli. Tako zakon kot statut SAZU slovenski jezik omenjata dokaj neobvezno, v smislu skrbi za »razvoj jezika in kulture slovenskega naroda«.

Čeprav torej ne moremo reči, da je Republika Slovenija v svojem pravnem redu SAZU eksplicitno dodelila vlogo spreminjalca pravopisnih pravil in se zdi, da ji je ta vloga pripisana bolj v smislu *opinio iuris sive necessitatis*, lahko rečemo, da – če že ne *de iure* – ji je po tradiciji in *de facto* že od ustanovitve naprej pripisana ta vloga, kar kažejo tudi simbolna dejanja, kot je zgoraj omenjeni sprejem pravil »na skupščini SAZU«.

KOMISIJA ZA STROKOVNA VPRAŠANJA SLOVENSKEGA JEZIKA?

Če torej kljub odsotnosti resnične pravne zaveze poskušamo odkriti, ali na SAZU obstaja organ, ki bi bil lahko naslovnik naše namere, na spletni strani Akademije lahko preberemo, da v okviru SAZU obstaja tudi Odbor za slovenski jezik, ki ima dve komisiji: Komisijo za strokovna vprašanja slovenskega jezika in Komisijo za slovenščino v javnosti.

SAZU svoje delo opisuje v letopisih, kjer je omenjeno tudi delo obeh komisij. V zadnjih petih dostopnih letopisih (2007–2011) je delo odbora v nekaj odstavkih opisoval akademik Jože Toporišič, relevantni odlomki pa pravzaprav odpirajo več vprašanj kot ponujajo odgovorov. Ob nesporni ugotovitvi, da Komisijo za slovenščino v javnosti lahko takoj izločimo kot naslovnika, saj je njen glavni namen »poudarjena skrb za materinščino in širjenje njenega vpliva ter moči v kulturnem, političnem, gospodarskem in vsakršnem javnem življenju«, je pravi kandidat bržkone Komisija za strokovna vprašanja slovenskega jezika. Toda glede na odlomke v letopisih se poraja kup vprašanj – prvo med njimi je vprašanje glede sestave komisije.

Če je akademik Jože Toporišič nedvomno njen predsednik in nam formalni navedki o sestavi komisije v letopisih ponujajo stabilno podobo s predsednikom in eno članico komisije (Helena Dobrovoljc), so signali v samem besedilu dvoumnejši. Letopis 2008 namreč pravi: »V letu 2008 se komisija v sestavi J. Toporišič, Z. Zorko, J. Orešnik, K. Gantar, J. Krašovec in nova članica Helena Dobrovoljc ni sestala na formalnem sestanku.« Prej ali pozneje se omemba drugih članov ne pojavlja več. Iz

V SLOVENIJI NISMO NAŠLI INSTITUCIJE, PRI KATERI BI IZ PRAVNEGA REDA IZHAJALO, DA JE ZADOLŽENA ZA SPREMINJANJE PRAVIL PRAVOPISA ZA SLOVENSKI JEZIK.

ttega po vsej verjetnosti lahko sklepamo, da je komisija vsaj leta 2008 imela šest članov, nikakor pa ni jasno, ali je bilo tako tudi v naslednjih letih oz. ali je tako tudi zdaj, leta 2013.

Drugo vprašanje, ki je za naš namen morda bolj zaskrbljujoče, je neaktivnost komisije, saj se v letih 2007–2011, torej v petih letih, po navedbah v letopisu ni formalno sestala niti enkrat. A vendarle: navedbe aktivnosti, ki vsebujejo namig o morebitnih spremembah pravopisnih pravil, so naslednje: »Sklicali bom sejo, ko od ZRC-ja prejmem obvestilo o spremembah pravil iz SP 2001 oz. 2003« iz letopisa 2009, predvsem pa del iz letopisa 2010, iz katerega je mogoče sklepati, da je vsaj v letu 2010 obstajal načrt, da ZRC SAZU, torej ne sama Akademija, temveč Inštitut za slovenski jezik na ZRC SAZU, pripravi »nov pravopisni priročnik«, ki se imenuje »mali pravopis«, ki naj bi izšel leta 2015. Kot je sklepati iz besedila, je postopek spreminjanja obstoječih pravil opredeljen tako, da »uredniki« pripravijo posodobitve in utemeljene spremembe ter o njih obvestijo člane II. razreda SAZU.

Na tem mestu se torej zgodba o aktivni vlogi pri spreminjanju pravil preobrne. Komisija za strokovna vprašanja slovenskega jezika nekako izgubi svojo vlogo predlagatelja sprememb pravil, to vlogo po novem dobijo »uredniki malega pravopisa«, poleg tega pa izgubi tudi vlogo potrjevalca sprememb, ki je po novem podeljena celotnemu II. razredu SAZU za filološke in literarne vede. Aktivna vloga komisije iz časa nastajanja zadnjega pravopisa je torej spremenjena v izrazito pasivno, navedbe v letopisih sugerirajo, da je aktivna vloga dodeljena komisiji (?) zunaj SAZU. Kompetence SAZU pa se spremenijo bolj ali manj v možnost uveljavljanja veta, če se s predlaganimi spremembami ne strinjajo vsi člani II. razreda.

Iz tega lahko sklepamo naslednje: naslovnik naše namere po spremembi pravila pravzaprav ni več neposredno SAZU in Komisija za strokovna vprašanja slovenskega jezika, temveč »uredniki malega pravopisa« na Inštitutu za slovenski jezik. Publikacija z imenom »mali pravopis« ni zgolj izvedeno delo iz »velikega« pravopisa, temveč delo, v okviru katerega lahko pride tudi do sprememb pravopisnih pravil. Uredniki »malega pravopisa« bodo naš predlog upoštevali ali ne, če ga bodo, ga bodo skupaj z morebitnimi drugimi spremembami nujno

morali predlagati v sprejem II. razredu SAZU, ki bo torej naš predlog sprejel ali ne. V postopkovnem smislu smo torej morda prišli bližje rešitvi, ta pa po drugi strani sproža vrsto novih vprašanj. Prva nova naloga je seveda ta, da moramo identificirati novega naslovnika. Ali je torej to Znanstvenoraziskovalni center SAZU oz. Inštitut za slovenski jezik, ki deluje v njegovem okviru?

INŠTITUT ZA SLOVENSKI JEZIK?

ZRC SAZU na spletni strani objavlja *Poročila o delu*, ki vsebujejo podatke, ki nas zanimajo – prvo dostopno poročilo je sicer iz leta 2004. V njem je »mali pravopis« že omenjen, opisan pa je kot slovarski priročnik, »osrediščen predvsem na bolj ali manj kočljiva vprašanja slovenskega knjižnega jezika«. Spremembe pravil niso omenjene, prav tako ne v poročilih iz let 2005–2007. Od leta 2008 naprej se poimenovanje »mali pravopis« ne pojavlja več, leta 2010 ga nadomesti priročnik z imenom *Slovar pravopisno problematičnih besed slovenskega jezika* in leta 2011 *Slovar pravopisnih težav*. Ključni odlomek za naš namen je v zadnjem poročilu – to namreč pravi, da so v monografiji *Sodobni pravopisni priročnik med normo in predpisom* med drugim predstavljene tudi »pomanjkljivosti aktualnih pravopisnih pravil« (te so bile s komentarjem leta 2010 predložene tudi SAZU).

Če navedeni odlomek preberemo skupaj z navedbo iz letopisa SAZU iz 2010, kjer je akademik Toporišič zapisal: »... z dr. Heleno Dobrovoljc ... sva dosegla sporazum o morebitnih spremembah novega Slovenskega pravopisa«, se zdi, da naše namere ne moremo več izpeljati, kajti leta 2010 so bili predlogi posodabljanja pravil – vsaj za namen »malega pravopisa«, ki se sicer vse bolj kaže tudi kot naslednji pravopis – že pregledani in potrjeni.

Tako se nam zariše razmeroma jasna slika: našega naslovnika, formalnega telesa, na katerega bi lahko neposredno naslovili našo željo, v tem trenutku v Sloveniji pravzaprav ni. Aktivna vloga pri spremembah pravopisnih pravil trenutno ni na strani SAZU, temveč na strani Inštituta za slovenski jezik, kjer nastaja »mali pravopis«. Za predlaganimi spremembami pa tokrat ne stoji formalno izvoljena »pravopisna komisija«, temveč so predlogi spremembe nastali kot rezultat raziskovalnih projektov, v katerih sodelujeta avtorici omenjene monografije, na strani SAZU pa so spremembe potrjene zgolj s strani predsednika Komisije za strokovna vprašanja slovenskega jezika, kot je razbrati iz zapisa v letopisu 2010, in niti ne celotnega II. razreda SAZU. Omeniti pa je treba še to, da je v isti monografiji jasno izražena tudi želja po oblikovanju širšega telesa, ki bi sodelovalo pri posodabljanju pravopisnih pravil, ali z drugimi besedami – nove »pravopisne komisije«.

KAKO TO POČNEJO DRUGJE?

Slovenščina seveda ni edini jezik, kjer se odvijajo procesi standardizacije in normiranja, zato se velja ozreti predvsem v okolja, ki so tako ali drugače primerljiva, bodisi po številu govorcev, statusu jezika, zgodovini in podobno. Poglejmo si primera Nizozemske in Danske.

Večino dejavnosti v zvezi z nizozemščino organizira in nadzoruje Nizozemska jezikovna zveza, ki je dobro organiziran organ s proračunom in jasno organizacijsko strukturo. Odločilno vlogo ima Ministrska komisija, ker unija združuje akterje iz več držav (Nizozemska, flamski del Belgije, bivše nizozemske kolonije), za strokovna vprašanja pa skrbi Svet za nizozemski jezik in literaturo, ki Ministrski komisiji svetuje glede politike jezikovne zveze. Svet svoja mnenja oblikuje po lastni iniciativi ali na pobudo Komisije. Sestavljen je iz strokovnjakov s področja nizozemskega jezika, izobraževanja, znanosti, literature in kulture. Člani so imenovani za obdobje treh let, to obdobje je mogoče podaljšati enkrat za obdobje dveh let, svet pa se sestaja štirikrat letno.

Svet za nizozemski jezik in literaturo ima tudi Komisijo za pravopis, ki predlaga spremembe uradnega pravopisa za nizozemski jezik. O komisiji Nizozemska jezikovna zveza pravi: »Komisija za pravopis Sveta za nizozemski jezik in literaturo predlaga spremembe uradnega pravopisa za nizozemski jezik.

Delovna skupina omogoča deset letnih dopolnitev glosarja nizozemskega jezika in nudi pomoč izdelovalcem slovarjev, glosarjev, črkovalnikov in drugim pri uveljavljanju uradnega pravopisa. Pravopis je določen z glosarjem nizozemskega jezika. Komisijo sestavljajo jezikoslovci in strokovnjaki za pravopis.

Komisijo trenutno sestavljajo štirje člani, ki so na spletu navedeni z imeni in priimki. Informacije o tem, kdo je zadolžen za spremembe nizozemskega pravopisa, so torej povsem nedvoumne in javno dostopne, za naše namene pa je pomembno poudariti, da ima nizozemska pravopisna komisija tudi sekretarja, telefonsko številko in elektronski naslov.

Pri danščini je proces sprejemanja sprememb pravopisa organiziran nekoliko drugače. Osrednja institucija je Svět za danski jezik, ki je samostojno delovno telo v okviru danskega ministrstva za kulturo. Proces standardizacije določata Zakon o danskem pravopisu, ki v splošnem določa, kako deli javnega sektorja in izobraževalne institucije uporabljajo pravopisna pravila, in Zakon o Světu za danski jezik. Proces sprejemanja sprememb je dvostopenjski: najprej sodelavci sveta pripravijo predlog sprememb, te pa mora sprejeti odbor, ki ga določi minister za kulturo in ima izjemno pestro 42-člansko sestavo: od učiteljev, predstavnikov različnih medijev in časopisov do radia in televizije, znanstvenikov, državnih uradnikov itn. Zanimivo je, da so pravopisna pravila in slovarji sicer v pristojnosti Světa za danski jezik, vendar je osrednja instanca, ki si v zakonu pridržuje precej pristojnosti in na koncu nova pravila tudi sprejme, kar trenutni danski minister za kulturo.

V danskem zakonu je še eno zanimivo določilo, ki nas bo privedlo nazaj do slovenščine, namreč omejitev starosti članov odbora. Danski zakon pravi, da člani odbora ne smejo biti starejši od 70 let. Ta praksa najbrž tako ali drugače prispeva tudi k temu, da jezik ostaja živahen in zanimiv za večinski del govorcev, saj bi ob prestari sestavi odbora lahko pri tem vprašanju že prišlo do prevelikih medgeneracijskih razlik. V enem od letopisov SAZU je zapisano, da »morajo uredniki o vseh posodobitvah in utemeljenih spremembah normativnih pravil obvestiti člane razreda. Če jim bodo nasprotovali, jih je redakcija dolžna umakniti«. Če se pri vprašanju starosti vrne mo na našo slovensko situacijo in navodilo vzamemo resno, se moramo vprašati, kdo so člani II. razreda SAZU, ki lahko dajejo veto na vsako odločitev glede pravopisnih sprememb. Navedbe na spletni strani in preprost izračun pokažejo, da je povprečna starost članov II. razreda nad 81 let, kar je glede na danski zakon, ki določa zgornjo mejo pri 70 letih, pravzaprav zelo problematično. Od 15 rednih članov II. razreda bi se v danski odbor lahko uvrstila samo dva člana, in še to komaj, saj je njuna starost 68 in 69 let.

KAJ STORITI?

Na koncu moramo ugotoviti, da naš hipotetični predlog spremembe pravopisnega pravila nima obetavne prihodnosti. V Sloveniji nismo našli institucije, pri kateri bi iz pravnega reda izhajalo, da je zadolžena za spreminjanje pravil pravopisa za slovenski jezik, prav tako ne formalno ustanovljenega in delujočega telesa, ki bi bilo denimo primerljivo z nizozemsko pravopisno komisijo ali danskim odborom pri Světu za danski jezik. Da bi lahko govorili o primerljivem stanju glede spreminjanja pravopisnih pravil, kot ga lahko vidimo pri omenjenih državah, pa tudi drugih, kot so ostale skandinavske države, baltske države in druge, bi bilo najbrž treba sprejeti ustrezen zakon in opredeliti telo, ki bi bilo tudi formalno zadolženo za uveljavljanje pravopisnih sprememb. Čeprav so prakse v tujini različne, bi bilo verjetno smiselno, če bi bilo telo bližje izvršni oblasti in bi bilo tudi bistveno bolj vpeto v dinamiko uporabe in raziskovanja sodobnega jezika, kot je to II. razred SAZU. Že pred uveljavitvijo teh sprememb, za katero lahko predvidevamo, da bi trajala dlje časa, pa bi bilo smiselno razmišljati o formalni ustanovitvi nove pravopisne komisije in ji podeliti mandat za spreminjanje pravil, da bi slovenski pisci in govorniki v vmesnem času vsaj vedeli, kdo je pravi naslovnik. Poleg tega bi bilo treba urediti tudi dostopnost pravopisa, saj je Creative Commons v resnici edina smiselna licenca, pod katero bi moral biti dostopen, zaradi omogočanja čim širše in čim lažje splošne rabe pa bi moral biti slovarski del na voljo tudi kot podatkovna zbirka – tudi s tem bi se bistveno bolj približali evropskim praksam.

Iz pravopisne raziskovalne vaje si velja zapomniti naslednje: s strogo formalnega stališča lahko kdorkoli v Sloveniji izdela slovenski pravopis in ga objavi, zgolj od piscev in govorcev je odvisno, ali ga bodo sprejeli ali ne; pri sedanjem postopku sprejemanja sprememb pravopisnih pravil ni jasno ali formalno določeno, kdo je aktivni udeleženec in kako poteka proces; kaže, da si v formalno nejasni situaciji pravopisno žogico podajata SAZU in Inštitut za slovenski jezik ZRC SAZU, trenutno je žogica na Inštitutu, ki pa – verjetno ravno zaradi nejasnega stanja – svojih načrtov ne definira nedvoumno in javno.

Če končamo z metaforo iz naslova: ali je slovenski pravopisni pilot v letalu? Ne. Ali si takega pilota želimo? Da, a primerljivega s piloti pri drugih jezikih. Ali lahko to razumemo kot pobudo za pripravo novega pravopisa? Da, vendar takega, ki nastane v jasno definiranim in sistematičnem procesu, ki upošteva sodobne načine urejanja normativnih vprašanj.

DR. SIMON KREK je raziskovalec na Inštitutu Jožef Stefan in v podjetju Amebis, nekdanji urednik na založbi DZS in soustanovitelj Trojine, zavoda za uporabno slovenistiko.

Čivava in balerinke

Kaj vse se lahko zgodi v dvajsetih letih? Star sem dvajset let, pa sem zamenjal dve državi, tri fotre, štiri barve las, pet šol in šest najljubših bendov, je v reklamnem oglasu za pivo razlagal oranžnolasi skejter. Kaj pa dvajset let pomeni v življenju države, jezika?

AGATA TOMAŽIČ

V dveh desetletjih in še dveh letih, kolikor je minilo od leta 1991, ko je izšel zadnji zvezek *Slovarja slovenskega knjižnega jezika* (SSKJ), se je nabralo gradiva za več kot 5.300 slovarskih sestavkov, ki so prejšnji teden izšli v *Slovarju novejšega besedja slovenskega jezika* (SNB).

Slovarji praviloma ne izhajajo zato, da bi jih brali kot romane in ljubeče odlagali na nočno omarico. Tudi SNB je izšel kot dopolnilo SSKJ in obenem napoved nastajajočega novega SSKJ ter uvaja nekaj novosti, med drugim etimološko razlago besed in podspol – živost. A ker je za slovar dokaj vitek, ga jezikoslovni zanesenjak zlahka prelistava – ljubeče in z zanimanjem, kot kakšen album fotografij na družinskih srečanjih. SNB je album novih besed, ki odražajo vse spremembe, do katerih je prišlo v dobrih dvajsetih letih od nastanka samostojne slovenske države. Zgodile so se *prisilke* (prisilka – prisilna poravnava), pojavili so *tajkuni* (tajkun – zelo bogat in vpliven podjetnik z močnimi političnimi povezavami) iz *udbomafjskih* (udbomafija – skupina ljudi, povezana z nekdanjo jugoslovansko tajno policijo Udbo, ki deluje prikrito in protizakonito) vrst, prišli so *denacionaliziranci* (denacionaliziranec – kdor je dobil vrnjeno nacionalizirano premoženje ali je upravičen do njega) in *desusovci* (desusovec – član Demokratične stranke upokojenec Slovenije). Naenkrat ni več jasno, kdo je bolj *pameten*: *hiše* (pametna hiša – hiša z računalnikom, ki centralno vodi in usklajuje določene sisteme in opravila z namenom zmanjšati porabo energije), *kartice* (pametna kartica – plastična kartica z vdelanim čipom za hranjenje informacij), *table* (pametna tabla – elektronska tabla, navadno povezana z računalnikom in projektorjem, ki deluje kot zaslon na dotik) ali *telefoni* (pametni telefon – elektronska naprava, ki združuje funkcije prenosnega računalnika in mobilnega telefona)?

Slovinci smo se v tem času očitno odločili presedlati na italijansko prehrano – to bi se dalo sklepati iz obilja besed, ki smo jih iz italijanščine prevzeli na področju kulinarike (*čabata*, *karpačo*, *panakota*, *panin*, *pelat*, *pekorino*, *piceta* ...). Največ citatnih besed, z vseh področij, je seveda iz angleščine: na dopust hodimo *last-minute* (ki se nanaša na ponudbo potovalne agencije za potovanje po nižjih cenah tik pred njegovim začetkom) in *all inclusive* (ki v ceno vključuje še dodatne storitve, dodatno hrano, pijačo), s sodelavci se gremo *teambuilding* (skupek športnih in družabnih programov, ki so namenjeni spodbujanju motivacije skupine, navadno zaposlenih v nekem podjetju) in *brainstorming* (tehnika spodbujanja ustvarjalnosti in iskanja rešitev, ki jo izvaja skupina ali posameznik s spontanimi nizanem idej). Tudi za ta pojav SNB prinaša nekaj novih izrazov: *angležiti* (vpletati v svoj jezik besede ali značilnosti angleškega jezika) in *anglizacija* (prilaganje angleškemu načinu življenja; uvajanje angleščine na določenem področju).

Poglobil se je naš odnos z domačimi živalmi iz kategorije hišnih ljubljencev, saj je besedišče bogatejše za iztočnice in podiztočnice, kot so *mačkarna* (podjetje za vzrejo rodovniških mačk), *pasja šola* (tečaj, namenjen urjenju in socializaciji psa), *pasji hotel* (podjetje, ki ponuja oskrbo za pse v času, ko so njihovi lastniki odsotni), *pasje zavetišče* (začasno bivališče za zavrnjene pse). Postali smo obsedeni verniki horoskopa: v SNB so uvrščene tudi besede, kot so *kozorog*, *riba*, *rakica*, *bikica* – vse v pomenu ljudi, rojenih v dotičnih astroloških znamenjih. Nasploh SNB kot ogledalo sodobne družbe prinaša ogromno izrazov, povezanih z verstvi in verovanjem, pri čemer prednjačijo *newagevska* (new age – duhovno gibanje ob koncu 20. stoletja, za katero je značilno zanimanje za alternativne duhovne in filozofske ideje) gibanja in islam; od slednjega smo v slovenščino sprejeli tudi nekaj besed, ki imajo bolj kot z bogom opraviti s civilizacijo oziroma družbo islamskih držav. Navsezadnje je nova slovenska beseda postala tudi *muslimanizacija* (uvajanje, širjenje muslimanstva). Ki pa je nikakor ne gre zamešati z *libanonizacijo* (vmesavanje države v zadeve druge države ob političnih konfliktih, vojaških spopadih v tej državi zaradi lastnih koristi), *irakizacija* (dodajanje sporu, nesoglasju – v državi, med državami – poteze, značilne za vojno, povojno stanje v Iraku) ali celo *mcdonaldizacija* (1. širjenje ameriške verige restavracij s hitro prehrano, 2. prevzemanje zahodnega načina življenja in mišljenja v okviru globalizacije, ki ima za posledico poenotenje

življenjskih slogov, kulturnih simbolov različnih narodov). In če se snovalci SNB očitno zavedajo, da si svet in ljudi v njem razkosavajo multinacionalke, ni jasno, zakaj so vanj vrstili tudi iztočnico *milka* (čokolada iz alpskega mleka in dodatki v vijolični embalaži švicarske blagovne znamke Milka). Dr. Marko Snoj, eden od urednikov slovarja in predstojnik Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, je namreč na tiskovni konferenci ob predstavitvi SNB povedal, da jih tožijo zavoljo *konjaka*, *teflona* in *aspirina* v SSKJ – besed, ki so bile sprva lastna imena, nato pa so postale obča. Kdo jim zagotavlja, da se česa takšnega ne bodo spomnili tudi pri Nestlèju, ki proizvaja milko? Morda so pametnejši vsaj ljudje, ki so navdihnili nastanek nekaterih novih slovenskih besed in se zavedajo, da jim je to v čast in ne v škodo. V SNB je takih izrazov kar nekaj: *berlusconizem*, *blairizem* in *bušizem*, pa tudi *toporiščevski* (tak kot pri slovenskem jezikoslovcu Jožetu Toporišču).

Toda kot se pri družinskih albumih iz določenega obdobja rado zgodi, se vmes prikrade kakšna fotografija, ki po kronološkem zaporedju tja ne sodi. V SNB so besede, ki bi morale biti že v SSKJ, pa so jih skeptični sestavljavci, ki so se takrat odločili, da so bolj kratkega daha, izpustili. Čeprav si ne zaslužijo oznake novejša, so se v sklopu poravnavanja starih računov znašle v SNB. Kjer učinkujejo malo komično: kdo še danes pleše *lambado* ali plačuje s *prešerni* in *kobilicami*? Kdaj sta razcvet doživela *walkman* in *reaganomika*, če ne v osemdesetih? Konservativnosti jezikoslovcev se imajo zahvaliti tudi čivave, balerinke in mobitel – ki so nekako četrto stoletja po rojstvu dočakali še en zvezdniški trenutek na naslovnicah SNB (delo oblikovalca Dušana Grobovska), ki še najbolj spominja na platnico kakšnega učbenika za nemščino, ki je bil v rabi v Pionirskem domu v šolskem letu 1981/82. Kaj bi porekli šele o *otročih cvetja*, *otročih iz epruvete* in *otročih s posebnimi potrebami*, ki so se rojevali z nekako po dvema desetletjema predledka, pa zdaj vsi sobivajo v istem slovarju?

Positivno presenečenje pa je, da so med gesli tudi *tablični računalnik*, *tvit*, *tvitanje*, *tviteraš* – tu so se zganili hitro! Včasih prehitro: le kdo more trditi, da se bo glagol *prostovoljiti*, ki ga je Slovenska filantropija z nagradnim natečajem iskala in našla šele lani, prijel? Zelo prisiljeno se nemalokrat slišijo tudi slovenske ustreznice za izraze z računalniškega področja: mar kdo uporablja besede, kot sta *ostranjevanje* (razdeljevanje pomnilnika na pomnilniške strani) in *razhroščevalnik* (sistemsko orodje za ugotavljanje in odpravljanje napak v računalniških programih)? Čeprav so na predstavitvi SNB povedali, da so besedišče zanj črpali predvsem iz dela *Novejša slovenska leksika* (v povezavi s spletnimi jezikovnimi viri) in besedilnega korpusa *Nova beseda*, pa se ob nekaterih izrazih uporabnik vpraša, ali si jih avtorji niso nemara izmislili pri igranju *scrabbla* brez točno določenih pravil, nekakšnega *free style scrabbla*? Kateremu govorcu slovenščine bi padlo na pamet uporabiti besede, kot so *meditant*, *pripetek*, *polilog*, *pešpotnik*, *narekovalnik*, *kočerja*, *knjigosled*, *kiberščak* in *karkolizem*? V oklepajih tokrat nalašč ni razlag, naj jo poišče vsak sam – SNB je kljub nekaj spodrslijem (gre pač za *priložnostnice* – beseda, priložnostno tvorjena za izrazitev navadno posebne, enkratne vsebine) vendarle jezikovna različica fotoalbuma slovenskega jezika, tega pa bi moral imeti na polici vsak član družine govorcev slovenščine (poleg SSKJ). Ja, na polici, in ne na namizju, kajti na digitalno izdajo bo po besedah predstojnika Inštituta za slovenski jezik menda treba čakati kakšni dve leti. Brez komentarja. ■

Slovar novejšega besedja slovenskega jezika

UREDILA ALEKSANDRA BIZJAK
KONČAN, MARKO SNOJ

INŠTITUT ZA SLOVENSKI JEZIK
FRANA RAMOVŠA ZRC SAZU

LJUBLJANA 2012

407 STR., 33 €



ZGODBA O ZAMUJENI PRILOŽNOSTI

Razstava *Smer B – reforma oblikovanja* v Muzeju za arhitekturo in oblikovanje predstavlja malo znano epizodo iz prizadevanja za uvedbo izobraževanja s področja oblikovanja v našem prostoru. Je razmeroma komorna, a hkrati je njena vsebina nadvse paradigmatična, saj je spoznanja, ki jih lahko izluščimo iz nje, mogoče prenesti na precej širše tukajšnje dogajanje.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Na bežen pogled se nam zazdi, da na razstavi gledamo dokaj ozek izsek iz izobraževalnega procesa na Fakulteti za arhitekturo, gradbeništvo in geodezijo (FAGG) z začetka šestdesetih, a če si pozorno ogledamo tudi razstavljeno dokumentarno gradivo, različne članke, dopise, osnutke ..., hitro spoznamo, da gre za več od tega. Ko posamezne elemente, informacije začnemo sestavljati, se nam utegne celo zazdeti, da gre za precej zapleteno zgodbo s kar nekaj prviniami spletk, prestižnih bojov, nekakšno realpolitično štorijo iz akademskega sveta, v kateri pa ni nobenih pravih zmagovalcev, ampak je vsak od protagonistov le večji ali manjši poraženec. Najkrajšo pa, po tukajšnji trdovratni navadi, seveda potegne stvar sama, oblikovalska stroka, za katero v tej zadevi gre, in vse tisto, kar lahko ta prinese širši družbi.

Kakšna je torej zgodba, ki jo obiskovalec, če si vzame nekaj več časa, lahko razbere iz razstavljenega? Precej zapletena in z nekaj luknjami, hkrati pa takšna, da bi jo gotovo vsak od vpletenih povedal povsem drugače, iz svojega zornega kota pač. Informacije, ki jih na razstavi dobimo, bi bilo zato nesmiselno uporabiti za povzdigovanje ali kritiko delovanja katerega od protagonistov, bolje si je poskusiti ustvariti celovitejšo sliko. Osnovno dejstvo, na katerem ta sloni, je, da se je pri nas v petdesetih letih dovolj močno uveljavila zavest o pomenu oblikovanja kot specifične likovne discipline in tudi o nujnosti, da se vzpostavi formalni okvir, ki bi zadostil potrebi po izobraževanju kadrov s tega področja. V tistem času je pri nas delovalo Društvo likovnih umetnikov upodablajoče umetnosti Slovenije (DLUUUS), v katerem so bili nekateri vodilni povojni arhitekti in oblikovalci (Ivo Spinčič, Jože Mesar, Dana Pajnič ...). Prirejalo je društvene razstave, predavanja, izdajalo glasilo, se udeleževalo mednarodnih razstav, ustvariti so nameravali Center za industrijsko oblikovanje in samostojno oblikovalsko šolo ...

Kot lahko opazimo na marsikaterem področju, je pri nas tako, da je vsakršne kritične mase in možnosti za kvalitetno delovanje pogosto le toliko, da lahko uspeva zgolj ena od sorodnih iniciativ. Zato je omenjeni pobudi najbrž vzela veter iz jader neka druga, na videz podobna, tista profesorja Edvarda Ravnikarja (1907-93) s FAGG. Ta je, kot se zdi, videl oblikovanje kot del študija arhitekture, kot vsebino, ki jo lahko pomaga bolj polno osmisлити, doprinese k njeni kompleksnosti. Pri uresničevanju svoje zamisli naj se Ravnikar ne bi povezal s profesorjem Edom Mihevcom, drugo močno osebnostjo na FAGG, čeprav je ta poučeval predmet notranja oprema, povezan z oblikovanjem. Ravnikar je, kot rečeno, prizadevanje članov DLUUUS za samostojno oblikovalsko šolo obšel, je pa k sodelovanju pritegnil enega od njih, prodornega Nika Kralja (rojen 1920), danes legendo tukajšnjega industrijskega oblikovanja. Ravnikar in Kralj sta imela različne poglede na vlogo študija oblikovanja znotraj celote programa FAGG: prvi ga je videl kot njegov del, fazo v njem, drugi kot samostojno smer. Ob različnih pogledih in tekmovalnosti posameznih osebnosti so svoje prispevali še nenaklonjena politična situacija, pod vplivom katere je prevladovala ozka, tehnicistična miselnost, pomanjkanje delavnic za praktično delo, pičli pedagoški kader in, seveda, finančni položaj, pri nas pogosto univerzalni hendikep, včasih pa tudi izgovor. Oblikovalska smer B na ljubljanski FAGG je zaradi vsega tega delovala le od sredine oktobra 1960 do poletja 1962, nato je bila ukinjena, njeni študentje pa so se prepisali na smer A.



Zofija Godnov, Katarina Bebler in Bibijana Štok pri delu v risalnici, maj 1961, 9 x 14 cm, iz arhiva Katarine Bebler

Razstavljeno gradivo nam pokaže, da se je Ravnikar pri zasnovi predmeta tesno naslonil na zasnovo italijanskih šol arhitekture, predvsem pa na izročilo in tudi konkretni program slovite nemške avantgardne šole za umetnost in dizajn Bauhaus (istoimenska trgovina se dandanes škandalozno okorišča z njenim imenom), ki ga je spoznal tudi prek svoje povezave s *Hochschule für Gestaltung* v Ulmu, na kateri je enkrat predaval o jugoslovanski arhitekturi. Pri predmetu osnovni likovni tečaj se je tako zgledoval po konkretnih nalogah iz Bauhausovega *Grundkursa* (osnov-

ZGODBA O ŠTUDIJSKI SMERI B SE ZDI ŽE KAR PRESLOVENSKA, A NE BI BILO PLODNO, ČE BI NJENO SPOROČILO RAZUMELI KOT NOVO PRILOŽNOST ZA KALIMEROVSKO JADIKOVANJE. RAJŠI NAJ BO SPODBUDA, DA SE BOMO OB KAKŠNI NOVI PRILOŽNOSTI STVARI LOTILI DRUGAČE.

nega tečaja), dovolj v tradiciji nemške, a tudi mnogih drugih šol, pa je bil tudi precej bolj individualiziran študij, kot so ga sicer izvajali na FAGG, na katerega so sprejemali vse več študentov. A tukaj se je podobnost z Bauhausom žal tudi končala.

Nemška šola je bila edinstvena tako zaradi izjemnega, na nekaterih področjih prav sanjskega proforskega kadra (med drugimi Gropius, Klee, Kandinski, Moholy-Nagy) kot zaradi tesne povezave med teoretičnim in praktičnim delom, bivanja študentov in predavateljev na šoli, kar vse je porodilo plodno interakcijo idej in prineslo rezultate, ki jih še vedno občudujemo. Velika težava naše smeri B pa je bilo pomanjkanje delavnic (le med počitnicami so lahko uporabljali tiste s srednjih strokovnih šol), zaradi katerega se je praktični pouk, kot pokaže tudi razstava, pretežno omejil le na izdelovanje iz papirja. Niko Kralj,

ki je v študijskem letu 1961-62 prevzel vodilno vlogo pri smeri B, se je sicer zelo dobro zavedal nujnosti praktičnega dela in sodelovanja z industrijo, ki ga je pri svojem oblikovalskem snovanju ves čas prakticiral, a razmer mu očitno ni uspelo spremeniti.

Pomembna prvina takratnih prizadevanj na področju oblikovalske pedagogike je bilo začeto sodelovanje s tujimi, švedskimi strokovnjaki, ki so nekaj svojega znanja posredovali predavateljskemu kadru smeri B, da pa je bilo novo izobraževalno področje deležno precejšnje pozornosti, pričajo tudi objave iz takratnih tiskanih medijev in dejstvo, da je bilo eno izmed del iz papirja, nastalih v prvem letu študija na smeri B, objavljeno tudi na naslovnici stanovske revije *Arhitekt* (št. 3, 1961).

Na razstavi vidimo precej študentskih izdelkov, ki se po oblikovni plati lepo povezujejo s fotografijami nekaterih arhitekturnih realizacij, predvsem Ravnikarjevih, na katerih zasledimo sorodne elemente. Opazna je tudi podobnost med takratnimi oblikovalskimi tendencami na zahodu (Skandinavija) in pri nas, ki priča o vpetosti pionirjev našega oblikovanja v širše evropske tokove (Niko Kralj je prejel nagrade doma in v tujini). Zaradi tega je še toliko trpkejšo spoznanje, da gre pravzaprav za razstavo o epizodi, ki je gotovo bila tudi zamujena priložnost. Po ukinitvi smeri B je Ravnikar pripravil še kakšen tečaj s področja oblikovanja, Kralj je na FAGG ustanovil Inštitut za oblikovanje, a nadomestilo za ukinjeno študijsko smer, na kateri bi se šolale nove generacije oblikovalcev, to seveda ni bilo. Šele leta 1984 je bil oddelek za oblikovanje ustanovljen na ljubljanski ALU in pri zasnovi tamkajšnjega učnega programa so se sklicevali tudi na smer B ... Izgubljeni sta bili torej dobri dve desetletji in v tem smislu je razstava v MAO tudi odlična priložnost za ugibanje v smislu, kaj bi bilo, če bi bilo ali če bi bilo drugače. Če bi na primer akterji zgodbe znali strniti moči ali vsaj tolerirati napore kolegov, namesto da so dali prednost prestižnemu boju.

Zgodba o smeri B, kot jo nakazujejo fragmenti z razstave, se zdi zelo slovenska, že kar preslovenska, a ne bi bilo plodno, če bi njeno sporočilo razumeli kot novo priložnost za kalimerovsko jadikovanje ali pogrevanje starih zamer. Rajši naj bo poduk in spodbuda, da se bomo ob kakšni novi priložnosti, na katerem koli področju že, stvari lotili drugače. Ker če to ni mogoče, nam zares ni pomoči. ■

RAZSTAVA

Smer B – reforma oblikovanja

KUSTOS BOGO ZUPANČIČ

MUZEJ ZA ARHITEKTURO
IN OBLIKOVANJE, LJUBLJANA

DO 31. 3. 2013

O ČEM SANJAMO IN KAKO UMREMO

Razlog za tkanje diptiha dveh nemških besedil s skupnim naslovom *Black Beast* ni ravno jasen: obe besedili namreč družijo samo dejstvo, da sta delo nemških avtorjev, vse ostale primerjave pa lahko najdejo le kontraste in razlike med njima – medtem ko naj bi prvo govorilo o »ustvarjanju utopije nove Evrope po padcu fašizma«, naj bi drugo prikazovalo »zaton neoliberalnega kapitalizma«.

VESNA JURCA TADEL

Mimogrede – če že, se zdi, da ima *Komedija z ženskami* (Weiberkomödie, 1969) več skupnega z *Ukročeno trmoglavko*, ki jo sočasno uprizarjajo na Mali sceni MGL, saj gre v njej za moško krotenje žensk, pri Müllerju pa ženske premagajo moške. To je sicer Müllerjeva najmanj uprizarjana in tudi teoretično najmanj raziskana igra, na trenutke dokaj zabaven tekst, ki pa skoraj petdeset let po nastanku in sredi radikalno drugačnih družbenih razmer kliče po novo osmišljenem branju. Formalno je napisana v maniri nekdanjih »režimskih« komedij, ki so si mestoma dovolile biti blago kritične do najboljšega vseh sistemov, medtem ko se tematsko z raznih vidikov loteva emancipacije žensk v socializmu. Sprožilni moment dogajanja je kopanje nage brigadirke Jenny Nägle v gradbeni jami, kar privede do pretepa med kolegi, ki jo skrivaj opazujejo in potem zaradi poškodb ne morejo izpolniti delovnega plana – to pa ženske izkoristijo in na koncu dokažejo, da tudi one zmorejo opravljati moško delo. Moški kapitulirajo tudi na intimnem nivoju, saj hkrati z zgodbo o premiku žerjava poteka kar nekaj prevzgoj srca, v katerih ženske na koncu dokažejo svojo premoč. Besedilo, ki ga je Müller napisal po radijski igri svoje druge žene, ima nekaj duhovitih točk, ki temeljijo na situacijski komiki in nekaterih zašpičenih replikah, vendar se kot celota izgublja v razvlečenih situacijah in mrtvih točkah v dialogih. Toda postavitev te komedije danes zahteva v prvi vrsti temeljno odločitev, kakšen bo sploh kontekst, v katerem se bodo Müllerjeve ženske borile za svoje pravice: bo socialistična Nemčija petdesetih let prikazana kot nikdar dosežena utopija ali jo bomo gledali s pozicije cinične zgodovinske distance? Bo to benigna komedija, kjer bomo na koncu vsi srečni, ali pa nas bo predstava opominjala na razliko med lepo zvenečimi ideali in dejansko resničnostjo? Ali oboje?

Režiser Ivica Buljan se je očitno odločil za zadnjo možnost, končni rezultat pa je nekakšen nejasen in, zdi se, precej nedodelan hibrid, nekakšna napol komedija, ki se mestoma tudi nekoliko vleče; k tej nedorečenosti in mlačnosti pripomorejo tudi kostumi, nekam preveč manekensko delavski (Ana Savić Gecan), in nerodno omejujoča scenografija (Slaven Tolj). Najbolj plodna je uprizoritev tam, kjer ruši odsko iluzijo (ko na primer liki na koncu prvega dela ugotovijo, da je treba nekako popraviti situacijo, ki je avtorju ušla iz rok), in tam, kjer da dovolj prostora komičnemu reševanju raznih ljubezenskih zapletov: med odločno Jenny Nägle (Iva Krajnc) in njenim ultra posesivnim fantom Häcksлом (Jure Henigman); med Vero (Karin Komljanec) in Karlom (Jernej Gašperin), ki izvedeta najbolj radikalno menjavo vlog (on se mora naučiti kvačkati, če si jo hoče prislužiti); med originalno in nadvse vehementno starostno brigadirko Kaschiebe (Jožica Avbelj) in njenim možem (Milan Štefe), ki se na smrt spričkata zaradi kolesa; med zadržanim odnosom Hilde (Tanja Ribič) in Prilla (Matej Puc), ki ob večerih v postelji očitno prebirata zakonike; med zaradi Jennyjinih čarov šibkega kadrovika Zabla (Gašper Tič) in njegovo ženo (Jana Zupančič).

Buljanova interpretacija je razvidna le iz dveh opaznejših intervencij v besedilo,



FOTO SVEN JONKE

ki mu kako radikalnejše črtanje sicer nikakor ne bi škodilo: prva je pripovedovanje političnih vicev na začetku drugega dela (kjer kot glavni junak nastopa zadnji vodja Nemške demokratične republike Erich Honecker) – ti naenkrat pokažejo drugo plat idile, ki jo sicer gledamo na odru; druga pa je vpeljava songov, ki zlasti na koncu zapeljejo vse skupaj v lahkotnejše vode. Kot publika smo tako na koncu pozvani, da skupaj z nastopajočimi zapojemo in po ritmu ploskamo ob sproščujočem in pomirjujočem songu, ki sporoča, da je dobro, če se moški in ženske zavedajo razlike med spoloma – zlasti užitka, ki je njen edini razlog.

Prvi del diptiha torej ne ponudi kaj dosti več kot nekaj zabavnih uvidov v zablode idealizirane slike ženske emancipacije v socializmu in nekaj hahljanj v spomin na čase, ko je bilo pripovedovanje političnih vicev sicer strašno privlačno, a hkrati precej nevarno početje (kot to lepo nakaže prestrašeno in sramežljivo muzajoči se Matej Puc); pri tem pa ustvarjalcem ne uspe pokazati, zakaj bi se bilo tega Müllerjevega besedila vredno lotiti.

KONEC IN KAJ JE POTEK

Zato pa to toliko bolj pokaže drugi del diptiha, *Črna žival žalost* (Schwarzes Tier Traurigkeit, 2007), igra iz današnjega časa, ki gledalca s svojo močno sugestivnostjo in neprizanesljivo sliko sodobnega sveta prekrije z gosto kopreno, pod katero komaj lahko zaduha in izpod katere se še nekaj časa ne izkoplje. To nenavadno besedilo predstavlja zanimiv izziv, saj je njegova originalna dramska pisava izrazito zahtevna in na prvi pogled praktično neuprizorljiva. Medtem ko se prvi del (vsaj pogojno) odvija v klasični obliki dialoga, je drugi del dejansko ena sama didaskalija – niz fragmentarnih subjektivnih opisov posameznih junakov, tretji pa mešanica obojega.

Buljan je za uprizoritev vsakega dela iznašel poseben stil, tako da pravzaprav gledamo tri različne predstave, vsako s svojim jezikom in kodom. Ko se zavesa odpre, je sredi odra s polivinilastimi stenami zamejen prostor (scenografija Numen in Ivana Radenovič), ki ga po tleh prekriva živo zelena trava. Pripovedovalka (dodan lik – Jette Ostan Vejrup –, ki govori didaskalije), nam pojasni, da je to jasa v gozdu, kamor se na piknik pripelje skupina prijateljev: dve ženski, štirje moški, vsi nekje pri tridesetih ali štiridesetih, in trinajstmesečni dojenček. Pripovedovalka sproti predstavlja posamezne like, se med njimi spreha in počasi razkriva zapletene odnose

med njimi: arhitekt Paul je tu z novo punco Mirando in njuno skupno hčerko Glorio; njegova nekdanja žena Jennifer, fotografka, pride z novim partnerjem, glasbenikom Flynnom, njen brat Oscar, svetlobni umeznik, pa s partnerjem Martinom, lastnikom manekenske agencije. Večer je lep, poleten, piknikaši malo uživajo, malo se (brez veze) pričajo, malo se (brez veze) zbadajo, podtalne puščice letijo na primer med nekdanjima zakoncema in njunima novima partnerjema, med bratom in sestro, pogovor je neobvezen, o kakem kilogramu po porodu preveč ali o prizadevanju, da bi ohranili mladosten videz, tu in tam kak droben nesporazum, malo več zamujenih priložnosti za kako nežnost ali iskrenost; pa tudi nove iskricke skačejo, z za zdaj še oddanega Martina na Flynnu.

Prvi del Buljan oblikuje kot sicer realističen prikaz prijateljskega druženja, v katerega pa sistematično vnaša nekaj nejasen in nelagodno občutek, da se nekaj ima zgoditi – da gledamo pravzaprav nekakšen prolog. K temu pripomore prisotnost pripovedovalke in njeni pojasnjevalni komentarji, ki razgrinjajo vse zamolke in nianse v odnosih; občutek napetosti vzpostavi tudi dim, ki se že od vsega začetka vali po »stropu« jase v gozdu; pa tudi izrazite in učinkovite glasbene podčrtave (Mitja Vrhovnik Smrekar). In potem se res zgodi. Požar. Stene se začnejo taliti, dokler ne ostane le ogrodje, ki grozljivo štrli v praznino, prejšnjo idilično (čeprav plastično) naravo pa zamenja prizor kataklizme.

Drugo dejanje je en sam dolg, mučen opis požara, ki ga je očitno zanetila neopažena iskra, potem ko so siti in nič kaj trezni pozaspali. V pretrganih pretresljivih opisih spremljamo grozljive opise kalvarije prej brezskrbnih piknikašev, ki se vsak zase poskušajo rešiti iz pekla: spremljamo Mirando, ki v kombiju najde ožgano truplo male Glorie in z njo odtava; Paula, ki ju sprva hoče poiskati, potem pa mu ne preostane drugega, kot da pomaga hudo ranjenima Oskarju in Jennifer; Martina in Flynnu, ki imata več sreče in skupaj najdeta pot iz požara. Buljan postavi opis požara pred železno zaveso, junaki se mukoma, počasi, izmenično trgajo iz sna, namesto njihovega blodenja po gozdu gledamo obupano, mehanično ponavljanje enih in istih gibov. Opisi doživljanja požara so do zadnje potankosti, pretirano natančni, za gledalca na koncu že prav mučno vztrajni.

In po odmoru sledi grozljiv »aftermath« – prikaz brutalnih, neizbrisnih posledic požara. Buljan postavi dogajanje na razgaljen oder, v ozadju visijo stopljene »stene«

jase/gozda, čisto zadaj kot nekakšna velika preproga za stapanje visi travnik, spredaj je miza, za katero sedi zakonski par (Jette Ostan Vejrup in Milan Štefe), ki je rešil Paula, Jennifer in Oskarja. Paul je ostal kar pri njej, v totalnem šoku, Buljan ga obleče v volčjo kožo, ne govori. Miranda in Gloria sta mrtvi. Jennifer je za vedno ostala brez las. Oskarju morajo odrezati roko, zaman kliče Martina, ki zdaj živi s Flynnom. Razplet pelje Buljan natančno, premišljeno, kruto, s stopnjevanjem morečega vzdušja, po principu moralnih sanj, ki se kar ne nehajo in ki vsebujejo tudi elemente pretiranega, irealnega, grotesknega ... Kot na primer prizor Mirandinega in Glorijinega pogreba, na katerem Flynn zapoje morbidno počasno verzijo *Wuthering Heights* Kate Bush, medtem ko po odru pleše mrtva Miranda (Tina Potočnik); ali prizor, v katerem je Paulov samomor učinkovito »osmišljen« s pripovedjo o zadnjih trenutkih njegovih dveh punc.

Inventivno vzpostavljanje in stopnjevanje atmosfer leži v rokah izjemne igralske ekipe, kar pride do izraza zlasti v tretjem delu, ko poskušajo osebe ponovno sestaviti svojo eksistenco. Najhuje je Paulu: njegovo totalno sesutost upodobi Sebastijan Cavazza s fascinantno mešanico groze pred praznino bodočega življenja, občutka krivde, obžalovanja za vsem zamujenim, nore energije, nebogljenosti in brezizhodnosti. Jenny – odlična Jana Zupančič – poskuša z nenaravno veselostjo in pragmatičnostjo zaman preglasiti obup zaradi izgube. Oskar v upodobitvi Jureta Henigmana je tisti, ki že od začetka odpira vprašanje čustev, je tudi edini, ki sploh zastavi vprašanje odgovornosti in ki nazadnje travmo poskuša izživeti v umetnosti, ob vsem tem pa ostane zaznamovan in sam. A sam ostane tudi Martin – Lotos Vincenc Šparovec ga upodobi z ravno pravšnje mero mačistične samozaverovanosti –, saj ga Flynn, ki ga z brezskrbno frivolnostjo odigra Domen Valič, mirno zapusti.

Črna žival žalost lahko gledamo kot prikaz intimne drame posameznikov. Ali kot prikaz posledic neodgovornega ravnanja z naravo, ki se maščuje. Ali kot preprosto možnost, da se skupaj s temi tipičnimi – in predvidoma nalašč nekoliko klišejskimi – predstavniki sodobnega sveta soočimo s trenutkom, v katerem imamo možnost premisliti, kaj je v življenju zares važno. ■

Black Beast

GLEDALIŠKI DIPTIH

REŽIJA IVICA BULJAN

HEINER MÜLLER: KOMEDIJA Z ŽENSKAMI

PREVOD MILAN ŠTEFE

PREMIERA 15. 2. 2013, 120 MIN.

ANJA HILLING: ČRNA ŽIVAL ŽALOST

PREVOD JAŠA DRNOVŠEK

PREMIERA 17. 2. 2013, 160 MIN.

MESTNO GLEDALIŠČE LJUBLJANSKO

Okolje in podnebne spremembe

PRILOŽNOST ZA NOVO POLITIKO

Ker so znanstvena spoznanja in ekonomski motivi večinoma jasni, se odločanje o ukrepih zoper podnebne spremembe dogaja predvsem znotraj političnih procesov. O gospodarskih, v zvezi z vstajniškim vrenjem v Sloveniji pa tudi političnih priložnostih glede podnebnih sprememb smo pogovarjali z nekoč najbolj znanim slovenskim okoljevarstvenikom **Dušanom Plutom**, z direktorjem ukinjene Službe vlade za podnebne spremembe **Jernejem Stritihom** ter z **Marjano Dermelj** z ministrstva za gospodarstvo.

BOŠTJAN TADEL *foto* JOŽE SUHADOLNIK

Kaže, da poleg nezadovoljstva z obstoječo politiko, še bolj pa s politiki osebno, zdaj že večmesečna slovenska vstaja doslej ni uspela najti pozitivnega skupnega imenovalca, s katerim bi svojo energijo usmerila ne le v proteste, temveč v sodelovanje pri upravljanju države. Še predlogi o spremembah volilnega sistema, ki so zaokrožili decembra, so v pomanjkanju volje po čimprejšnjih volitvah – pomanjkanju očitno ne le med parlamentarci, tudi zahteve protestnikov po predčasni volitvah niso prav nič glasne – zlagoma zamrlji, kakšne nove tehtnejše vsebinske pobude pa ni zaslediti. Če se premier v svojem video nagovoru na Kongresnem trgu ne bi »spozabil« z »levim fašizmom«, bi bila poročila o kar dveh zborovanjih na praznični dan skopo suhoparna.

V Združenih državah je v prvih tednih drugega mandata predsednika Obame in novega sklica Kongresa povsem drugače: predvsem predsednik tekmuje s samim seboj, kako bi naštel kar največ vsebinskih pobud za naslednja štiri leta: zmehčanje zakona o priseljevanju, omejevanje vseprisotnosti strelnega orožja, davčna reforma, splošna dostopnost predšolske vzgoje so v teh tednih obnovljenega upanja vse na mizi. Osrednjo pozornost v svojem inauguracijskem govoru pa je namenil podnebnim spremembam, verjetno najbolj klavarno pozabljeni predvolilni obljubi iz let 2007–2008.

Pred petimi leti, v času prve Obamove kandidature in v zadnjem letu prve Janševe vlade, pol leta pred izbruhom finančne krize jeseni 2008, so bile okoljske karte po vsem svetu visoko cenjene: film *Neprijetna resnica* je Ala Gora iz zagrenjenega poraženca proti Georgeu Bushu ml. povzdignil v globalnega heroja, skupaj z Mednarodnim odborom za podnebne spremembe Združenih narodov (IPCC, International Panel on Climate Change) je bil tudi prejemnik Nobelove nagrade za mir 2007. Kazalo je, da je svet pripravljen na spremembe. Nato pa se je položaj v vsega nekaj tednih dramatično spremenil: v času, ko so vlade reševale delovna mesta, sistemske banke in podjetja, ki so »prevelika, da bi smela propasti«, je okolje tako rekoč izparelo z radarjev, tako da decembra 2009 sploh ni bilo kakšnega

posebnega razočaranja, ko je na podnebnem vrhu v Kopenhagnu Kitajska vsem na oči preprečila ambicioznejše ukrepanje proti podnebnim spremembam.

Zanimivo je, da je bila prav v tednih pred Kopenhagnom v Sloveniji ustanovljena Služba vlade za podnebne spremembe, ki je v dobrih dveh letih pripravila precej gradiva za slovenski odziv na podnebne spremembe, je pa delovala v trajnostnim temam izrazito nenaklonjenem času, ko se je Slovenija odločala za dolgoročno energetsko strategijo, znotraj te pa predvsem za šesti blok Termoelektrarne Šoštanj (TEŠ) ali proti. Službo, katere spletna stran je bila v času oddaje tega prispevka v tisk še aktivna, je aktualna vlada takoj premestila na ministrstvo za kmetijstvo in okolje, to pa je ukvarjanje s podnebnimi spremembami na podlagi *Resolucije o nacionalnem programu varstva okolja* uvrstilo med »štiri ključna področja: podnebne spremembe, narava in biotska raznovrstnost, kakovost življenja, odpadki in industrijsko onesnaževanje«, dejansko pa na obrobje. V zadnjih treh letih so bili v Sloveniji precej velike pozornosti deležni okoljski skeptiki, to so tisti, ki bolj ali manj sistematično in bolj ali manj transparentno sejejo dvom v kredibilnost podnebne znanosti: z avtoriteto državnika obiska je bila pospremljena knjiga donedavnega češkega predsednika Vaclava Klause (sicer ekonomista) *Modri planet v zelenih okovih: kaj je ogroženo: podnebje ali svoboda?* (2009), veliko priložnosti pa je za promocijo svojih knjig *Podnebna prevara* (2010) in *Zelene laži* (2012) dobil matematik Mišo Alkalaj, vodja Centra za mrežno infrastrukturo na Institutu Jožef Stefan v Ljubljani (komentar *Zelenih laži* je v sosednjem članku, *Podnebne prevare* pa v arhivu na spletni strani *Pogledov*).

Koliko so prizadevanja skeptikov vplivala na javno mnenje v Sloveniji, je brez ustreznih raziskav težko reči, za leti 2009 in 2010 pa obstajata dve zelo obsežni raziskavi podjetja Mediana, ki sta med Slovenci izmerili v svetovnem merilu zelo visoko stopnjo zavzemanja za aktivno soočenje s podnebnimi spremembami – in so jih tudi v največji meri prepoznali za »najbolj zaskrbljujoč problem na svetu«. 73 odstotkov vprašanih je menilo, da je treba »ukrepati takoj«, dodatnih 16 pa, da je za ukrepe že prepozno. Z drugimi



besedami, o realnosti in nujnosti soočenja s podnebnimi spremembami je (vsaj bila) v Sloveniji prepričana večina, primerljiva plebiscitno decembra 1990.

ZELENA PRETEKLOST IN PRIHODNOST

Stranka slovenskih Zelenih je ob koncu osemdesetih v marsičem nastala na osnovi istoimenskega nemškega zgleda: a medtem ko so Zeleni v Nemčiji sedem let (1998–2005) sodelovali v zvezni vladi kanclerja Schröderja, na deželni ravni pa še marsikje, so se pri nas hitro kar sami marginalizirali in se skupaj s svojim okoljskim programom praktično eliminirali takoj po prvem večstrankarskem sklicu parlamenta 1990–1992. Da se je to lahko tako hitro zgodilo, tedanji predsednik stranke dr. **Dušan Plut**, profesor na oddelku za geografijo ljubljanske Filozofske fakultete, pojasnjuje s tem, da so nemški Zeleni nastali v razmerah stabilne parlamentarne demokracije, kot protiutež etablirani strankarski politiki: »Ne smemo pa pozabiti, da so pri njih skoraj desetletje trajali notranji spori med radikalnim in 'realnim' krilom, ki je nazadnje prevladalo in bilo pripravljeno prevzeti tudi odgovornost političnega odločanja, torej stopiti v državno in deželne vlade. Pri nas pa je moralo okoljsko (ekološko) gibanje zelo hitro premeriti pot od porajajočega se gibanja do stranke, ki se je zelo uspešno (9 odstotkov glasov) udeležila prvih večstrankarskih volitev aprila 1990.« Po Plutovem mnenju je ta uspeh nenadoma postal velik problem, saj je imelo ekološko gibanje izključno sektorske, okoljske cilje, politično pa so bili pravcava mavrica od ekoloških nacionalistov do okoljskih globalistov, ideološko pa vse mogoče od zelo levih do zelo desnih. V parlamentu so o okoljskih temah enotno glasovali, ampak tega je bilo največ tri do pet odstotkov, pri vseh »drugih vprašanih, denimo že okrog vračanja gozdov Cerkvici, pa so se med nami pokazale velike razlike. Realno je to pomenilo, da smo navkljub vstopu v parlament ostali okoljsko gibanje, ki pa je kmalu razpadlo, levi del se je leta 1994 vključil v liberalno demokracijo (LDS) in v njej poniknil, desni pa se je še dodatno cepil in kmalu praktično izgubil. Iz politike sem se tedaj umaknil tudi sam, saj se nisem prepoznal v nobeni od obstoječih opcij.«

Primerjava današnjih protestov z osemdesetimi, na katera se sklicujejo zlasti tisti vstajniki, ki ne pripadajo ravno najmlajši generaciji, po Plutovem mnenju pokaže, da je bilo pred četrto stoletja ključno nezadovoljstvo s političnim sistemom, s stopnjo demokracije ter z dvomi v možnost demokratizacije in razvoja takratne skupne širše domovine, danes pa imamo opravka z razočaranjem zaradi neizpolnjenih obljub osamosvojitvenih politikov o skorajšnji Švici za vse ljudi. »V osemdesetih smo zagnano iskali in leta 1990 v samostojni Sloveniji uspešno našli veliki večini ljudi primerno politično formo za varno obliko življenja vseh državljanov in državljanov Slovenije. Pred petindvajsetimi leti smo naivno pričakovali, da bo vsebino Sloveniji podelila Evropska unija, ki smo se ji želeli priključiti. Ker smo pridružitveni potencial hitro 'pokurili', smo se znašli dobesedno na razvojni 'čistini' – brez inovativnih razvojnih programov, s tehnološko zastarelostjo 'tajkunske' izčrpanega gospodarstva, s popolnoma degradiranim vrednostnim sistemom ter s politiko, ki se je žal izkazala kot strokovno in vrednotno nepripravljena tako na izzive globaliziranega sveta kot na potrebo po lokalizaciji, se pravi naslonitvi na lastne naravne vire trajnostnega gospodarstva in na množico solidno izobražene ter dela željne mladine.«

Plut je prepričan, da je skupna točka nekdanjih in zdajšnjih protestov »nezaupanje v iztrošeno, razvojno inertno politiko (s častnimi izjemami), v politične odločitve, ki vodijo v gospodarsko in tehnološko zaostajanje in v vse večjo socialno diferenciacijo, ne dajejo pa odgovora na dve dolgoročno ključni vprašanji socialne pravičnosti in medgeneracijske ter okoljske odgovornosti.« Pri tem Plut poudarja, da je prav vprašanje okolja sodobno polje boja za družbeno pravičnost – leve politike si brez ekološke paradigme trajnostnega razvoja po njegovem sploh ne moremo predstavljati: »Prepričan sem, da se kot globalni ekologist in zagovornik družbene pravičnosti pač ne morem postaviti na stran velekapitla. Kapital namreč vedno sledi predvsem dobičku, ta pa se praviloma ustvarja le na dva načina: ali na račun delavcev ali na račun narave. Zato upam, da bo aktualno vstajniško vrenje pri nas povzročilo tudi



to, da se bo levo od socialnih demokratov (SD) podobno kot grška Syriza oblikovala ekofsionalna predvolilna koalicija iz večine vstajniških skupin, programsko levo opredeljenih zunajparlamentarnih strank (npr. TRS) in še koga. Če pa se to ne bo zgodilo, bo vstajniški naboj po Plutovem mnenju le delno izpolnil pričakovanja številnih udeležencev in podpornikov: »Po raziskavah javnega mnenja namreč kar 30 odstotkov volivcev čaka ravno takšno levo in ekološko zasnovano alternativo, saj te pozicije ne zasedajo niti socialni demokrati (SD) niti Pozitivna Slovenija (PS).«

V Sloveniji se, pravi Plut, zadnja leta sicer dogaja ravno obratno: »Če vzamem zelo znan primer TEŠ 6, je šlo v prvi vrsti za ohranitev približno tri tisoč delovnih mest v elektrarni in premogovniku Velenje, ki je njen glavni dobavitelj goriva, in to okoljsko neakovostnega lignita nizke kurilne vrednosti. Politiki na državnem in občinskem nivoju so se medgeneracijsko moralno sprevrženo odločili, da se bo lignit kuril vse do leta 2054. In to tudi okoljsko dolgoročno sporno rešitev je zaradi lokalnih političnih interesov zagreto podprla v Državnem zboru najbolj leva stranka SD! Slovenija trenutno v parlamentu žal nima okoljsko, se pravi medgeneracijsko odgovorne leve stranke.«

DEMOKRATIČNI EKOSOCIALIZEM

Od Pluta kot nekdanjega bolj ali manj amaterskega politika smo predvsem želeli izvedeti, kako je mogoče, da navkljub temu, da je ukrepanje zoper podnebne spremembe v slovenski javnosti prepoznano kot atraktivno, pozitivno, celo široko priljubljeno – vendarle ne najde ustreznega odmeva v političnih programih? Plut ocenjuje, da je »kapitalu uspelo prepričati ljudi, da varovanje okolja pomeni zmanjševanje števila delovnih mest in posledično nižjo kvaliteto življenja. In treba je priznati, da prehod od visoke snovno-energetske intenzivnosti tako gospodarstva kot našega življenja v svoji začetni fazi zahteva določena sredstva tako od države kot gospodinjev. Vsi primeri dobre prakse pa potrjujejo, da trajnostno gospodarstvo, prehod na obnovljive, decentralizirane vire energije, varčevanje z energijo, sonaravno kmetijstvo in turizem, lokalna oskrba s hrano itn. odpirajo

bistveno več novih zelenih delovnih mest dodane vrednosti in hkrati zmanjšujejo okoljske pritiske.«

Glede na strukturne pomanjkljivosti in samo bistvo kapitalizma pa se po Plutovem mnenju kot najbolj zaželen levičarsko-okoljski scenarij ponuja *demokratični ekofsionalizem*: družbeno-okoljsko odgovorno tržno gospodarstvo in ozelenjeno podjetništvo, mešana lastnina, vsem dostopne javne dobrine (naravni viri, šolstvo, zdravstvo), poudarjena vodna, prehranska in energetska samooskrba.

Za Pluta demokratični ekološki socializem ni replika realnega socializma, daleč od tega, »smo namreč strogo v okvirih parlamentarne demokracije, a z novimi elementi neposredne demokracije. V prehodnem obdobju je najprej treba nemudoma, torej 'danes', zamenjati neoliberalni kapitalizem z okoljsko in socialno inačico kapitalizma, torej z dodatno okoljsko obarvanim razvojnim modelom tradicionalne evropske socialne države. To seveda pomeni, da bi morala EU na globalni ravni zagovarjati družbeno pravično mednarodno trgovino in delno uvesti protekcionistične ukrepe, ki bi preprečevali prost pretok proizvodov, narejenih na račun okoljskih in socialnih škod v državah proizvajalkah.«

Ključni konstitutivni element takšnega ekofsionalnega družbenega sistema pa je po Plutovem prepričanju prepoznavanje biofizikalnih mej našega planeta ter organizacija materialnega življenja v okviru nosilnih sposobnosti planeta. V tem trenutku samočistilne in obnovitvene zmogljivosti Zemlje presegamo za faktor 2 do 5. Če bo šel razvoj porabe energije in materialov ter emisij toplogrednih plinov po tej poti – in po tej poti gre, saj je vrsta ogromnih držav, ki se šele približujejo industrijskim standardom razvitega sveta –, lahko kot raziskovalec sklepam le, da smo na poti stopnjevanja destrukcije planetarnega ekosistema. Odgovornost gospodarsko razvitih držav je, da mrzlično iščejo nove razvojne vzorce, da zmanjšujejo porabo energije in surovin ter s tem sprostijo okoljski prostor za potrebno rast držav v razvoju, ki so materialno še na nizki stopnji razvoja. Tudi odgovornost nas v Sloveniji je, da zmanjšamo snovno-energetske tokove.«

PRIVILEGIRAN POLOŽAJ SLOVENIJE

Dušan Plut pa vseeno ostaja optimist, pri čemer se sklicuje predvsem na izjemno srečno pozicijo Slovenije: »Ne zavedamo se, v kako privilegiranem gospodarsko-okoljskem položaju je Slovenija! Po trajnostno ključnih naravnih virih, po 'okoljskem kapitalu' na prebivalca se Slovenija v svetovnem merilu uvršča med petnajst do dvajset držav z najboljšimi naravnimi osnovami za doseganje zmerne, a človeka vrednega materialnega standarda za vse prebivalce, obenem z ohranjanjem eksistenčnih pogojev prihodnjih generacij.«

Osnova okoljskega potenciala trajnostnega razvoja slovenskih regij so voda, les, obnovljivi viri energije ter ohranjene naravne pokrajine za sonaravni turizem ter možnosti za varno prehransko samooskrbo, poudarja Plut. In po vseh teh kazalcih na prebivalca smo med zgornjimi desetimi odstotki držav: »Po količini vode, ki bo ključna strateška surovina 21. stoletja, smo več kot dvakrat nad svetovnim in trikrat nad evropskim povprečjem, kar pomeni, da bomo tudi ob možnem zmanjševanju padavin še vedno imeli dovolj vode za svoje potrebe. Po deležu gozda smo tretji v Evropi, poleg tega je naša lesna biomasa na hektar obilna, les pa odlične kakovosti. Lesnega letnega prirastka, ki znaša okoli osem milijonov kubičnih metrov, trenutno porabimo le približno polovico – pri tem ogromno neobdelanih hlobov izvozimo v Avstrijo, od njih pa drago kupujemo naš obdelani les! Enako velja za regionalne mavrice decentraliziranih obnovljivih virov energije: imamo hidroenergijo, imamo sončno energijo, geotermalno energijo, lesno biomaso tudi kot energent, le vetrne energije nimamo veliko.« Naša prva naloga bi zato po Plutovem mnenju morala biti smotrna in s tem povezana manjša poraba energije, saj na dodano vrednost porabimo za več kot 60 odstotkov več energije, kot je evropsko povprečje. Z obnovljivimi

virji energije bi morali nadomeščati fosilna goriva in jedrsko energijo, ne pa pokrivati vedno novih potreb po energiji.

Pri tem Plut dodaja, da je še večji problem doseganje višje stopnje prehranske samooskrbe, kjer smo pri žitih v zadnjem obdobju na le 50 odstotkih. A podčrtati velja, da smo na sto tisoče hektarjev kmetijskih površin pustili zarasti, kar pomeni, da imamo potencial povečanja obdelovalne zemlje. »Strokovnjaki ocenjujejo, da bi kmetijske površine lahko povečali vsaj za četrtino, ne da bi s tem ogrozili ekosistemske storitve slovenskih gozdov. In v tem okolju prijaznejših dejavnosti, ki so vezane izključno na domače naravne vire, je vsaj petdeset do šestdeset tisoč zelenih delovnih mest visoke dodane vrednosti – se pravi, da bi samo s temi po vsej Sloveniji razporejenimi trajnostnimi delovnimi mesti lahko prepolovili današnje število brezposelnih! Politika bi morala izrabo okoljskega kapitala in energetske prenove zgradb prepoznati kot ključno razvojno in zaposlitveno priložnost Slovenije, ki poleg vseh ostalih pozitivnih posledic lahko obenem računa na znatna evropska razvojna sredstva.«

REALNA POLITIKA

Ob odgovoru na vprašanje o tem, kako dejavno se bo sam vključil v oblikovanje te nove politike, pa je Plut pravzaprav postal najbolj malodušen: »Politika zahteva profesionalce, jaz pa za to zahtevno nalogo zaščitnika javnega dobrega nisem bil ne usposobljen ne vrednotno pripravljen. Moji pogledi na poti razvoja so v tem trenutku radikalno drugačni, preprosto ni možno, da bi bili takoj deležni širše politične podpore. Zato sem med drugim po temeljitih razgovorih tako z dr. Janezom Drnovškom kot z Borutom Pahorjem odklonil ponujeno kandidaturu za ministra za okolje. Za nobeno ceno nisem več pripravljen na gnile,



Dušan Plut, prvi predsednik Zelenih Slovenije: »Slovenija trenutno v parlamentu žal nima okoljsko, se pravi medgeneracijsko odgovorne leve stranke.«

moralno sporne kompromise, saj gresta tako človeštvo kot Slovenija po poti uničevanja bioloških pogojev za življenje mojih in naših vnukov in vnukinj. Tudi v zvezi s tem neprivravljenost takojšnjega odstopa Janeza Janše in Zorana Jankovića ocenjujem kot zelo zaskrbljujoč lakmusov papir stanja političnega duha oziroma politične (ne)kulture v Sloveniji. Zato je ugled slovenske politike in strank tako nizek, zato se vrsta sposobnih ljudi ne odloči za politiko!« Plut ob tem dodaja: »Upam, da sem svoje politično poslanstvo (jemal sem ga kot državljansko dolžnost, ne kot privilegij) opravil, čeprav me na srečo nihče ni iz politike izgnal, nasprotno. Zdaj sem strankarsko nevezan, aktivno programsko delujem v Gibanju za trajnostni razvoj, zelo pa podpiram idejo, da je število mandatov poslancev, županov, ministrov in predsednika vlade omejeno – na dva zaporedna mandata. To zagovarjam tudi iz lastnih izkušenj – sam pri sebi sem doživljal počasno, a vztrajno vrednotno erozijo, čeprav je moj mandat v predsedstvu in v slovenski politiki dejansko trajal manj kot tri leta! Zahteven proces sprejemanja političnih odločitev človeka

polagoma odtuji od realnega življenja in od pravih problemov ljudi, ki so ti zaupali to funkcijo.«

Realnost političnega življenja je že dvakrat izkusil **Jernej Stritih**, prvič pred dvajsetimi leti kot svetovalec Demosove vlade in državni sekretar za okolje v času ministra Mihe Jazbinška v drugi Drnovškovi vladi, drugič pa v letih 2009–2012 kot direktor Službe vlade za podnebne spremembe (SVPS). Vmes je mednarodno deloval kot direktor Regionalnega centra za okolje REC v Szentendreju in kot uspešen podjetnik na področju okoljskega svetovanja, česar se je ponovno lotil po lanski degradaciji SVPS. Stritih zelo brez dlake na jeziku pove, da je bil »glavni problem, s katerim smo se soočili na SVPS, nesposobnost ločevanja kratkoročnega in dolgoročnega načina razmišljanja. Stranka Zares in z njo prejšnja vlada sta na volitvah 2008 od okoljskih nevladnih organizacij prevzeli doslej najbolj ambiciozen trajnostni program. A prizadevanja Pahorja in Gregorja Golobiča za dolgoročni razvojni preboj (ujeti nemško-francoski vlak) je miniral minister za gospodarstvo Matej Lahovnik zaradi kratkoročnega interesa zaključka investicije v Šoštanj, s tem pa potopil tako vlado kot svojo stranko Zares.«

Ne glede na politična preigravanja pa se Stritihu kot ključno kaže vprašanje, v kateri tržni niši vidi Slovenija svojo prihodnost? »Problem zelo nazorno prikazuje primerjava rasti produktivnosti dela ter materialne in energetske produktivnosti v Nemčiji in Sloveniji (podatki za Slovenijo in druge članice Evropske agencije za okolje EEA so dostopni na spletni strani www.eea.europa.eu). Medtem ko so Nemci uspeli materialno produktivnost v zadnjih letih višati hitreje kot produktivnost dela, je materialna produktivnost pri nas padla celo absolutno. Se pravi, da za enak družbeni proizvod Slovenija porabi več surovin kot pred letom 2000, sta

pa tudi rast energetske produktivnosti in produktivnosti dela pri nas bolj klavrnii.«

SINDROM POLITIKE NIZKE CENE BENCINA

Kaj to pomeni politično? Stritih poudarja, da naša »konkurenčnost« temelji na nizkih cenah ali celo subvencijah za izkoriščanje surovin (premog, kamen za beton, voda, prostor), na energetske in materialno intenzivni (primarni) industriji, kot je proizvodnja aluminija, cementa, pa cinkarna, železarne itn.: »Po domače – iz Nemčije uvažamo tehnologije, ki pri njih niso dovolj donosne. S tem se postavljamo v konkurenčni boj z Romunijo in Kitajsko (v posmeh ambiciji nemško-francoskega vlaka), kupci pa nas neomejeno stiskajo kot dobavitelje pri dnu verig dodane vrednosti. Naša podjetja v teh škarjah nato stiskajo našo državo, naj jim pomeni energijo, okolje in delovno silo (denimo zadnji program GZS 46+).«

Po Stritihovem mnenju so znotraj gospodarstva ta podjetja veliko glasnejša kot tista, ki se koncentrirajo na to, da služijo na trgu in ne na subvencijah, imajo zato višji položaj v globalnih verigah dodane

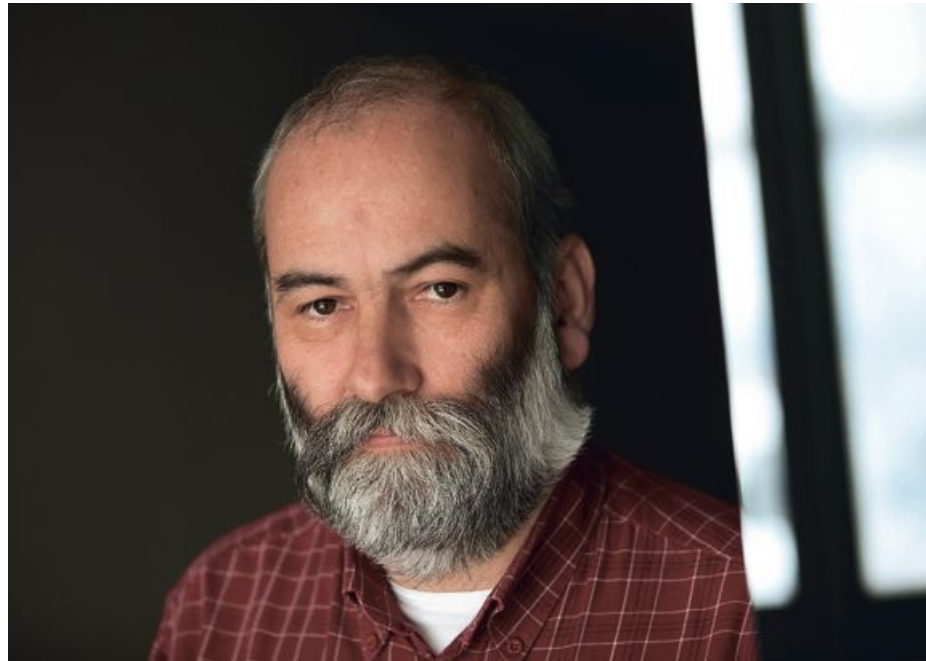
vrednosti in dosejajo dodane vrednosti na zaposlenega nad 50 tisoč evrov. Da ne govorim o *high-tech* firmah, ki se v Sloveniji raje skrivajo pred mediji in delajo v tujini. »Materialno in energetsko intenzivna podjetja in energetika so tudi glavni 'ugrabitelji države', saj so v veliki meri še vedno v državni lasti, kar pomeni, da medsebojno oni kontrolirajo politiko, politiki pa njih.«

Kratkoročno zniževanje ali subvencioniranje cene energije, surovin in dela sicer lahko »ohranja delovna mesta, a dolgoročno vodi v zasvojenost. Najboljši primer je politika nizke cene bencina, s katero smo polnili državno blagajno na račun sosedov ter podpirali prodajalce nafte (z obmejnimi polnjenjem avtomobilskih rezervoarjev) in avtoprevoznike. Ker je bil bencin poceni, je Slovenija zelo visoko po lastništvu avtomobilov. Po deležu izdatkov za mobilnost v družinskem proračunu pa je celo na drugem mestu v EU takoj za Luksemburgom, ki je prav tako z nizkimi cenami goriv jemal dohodek sosedam. Sedanje višanje cen goriv je zato hud ekonomski in socialni šok, saj v Sloveniji družina brez avta praktično ne more preživeti. Javni prevoz je nekonkurenčen in zdaj, ko se bencin draži, nastaja velik problem odvajanja od nekoč cenene avtomobilske mobilnosti«. Podoben položaj vidi Stritih tudi pri obdavitvi okolja in naravnih virov. »GZS kritizira vlado, da ti davki poberejo visok delež BDP, a pri tem pozablja, da so njihove višine na enoto med nižjimi v Evropi. Kar seveda spodbuja obstoj in razvoj energetsko in materialno intenzivnih industrij, namesto da bi država spodbujala okoljsko učinkovitost in inovacije.«

Slovenija se je s podobnim stanjem soočila v začetku osemdesetih, ko je bil Institut Jožef Stefan na področju robotike med vodilnimi na svetu, na področju računalnikov pa je vzhajala Iskra Delta, opozarja Stritih. A Slovenija je tedaj ves svoj investicijski kapital vložila v modernizacijo Taluma in železarne Jesenice. »Menda je to izsilila jugoslovanska vojska zaradi kakovosti materialov za potrebe vojaške industrije. A tudi v Sloveniji so verjetno prevladali staroindustrijski koncepti in pomanjkanje smelosti. Danes se zgodba ponavlja s šoštanjem in še bolj z jedrsko elektrarno Krško 2, ki bi bila namenjena skoraj izključno oskrbi Italije z elektriko. Se pravi, da bi za svoje potrebe tudi Italija (na referendumu je kar 99 odstotkov upravičencev glasovalo proti jedrskim elektrarnam) izvozila umazane tehnologije v Slovenijo. A kot v osemdesetih imamo tudi danes segment gospodarstva, ki bi z nekaj koordinacije vodilnega trga in spodbud (manj kot načrtovane velike infrastrukturne investicije) lahko prodrli v svetovni vrh. V predlogu nizkoogljične strategije, ki smo jo pripravili leta 2012, smo pokazali, da imamo izbiro in da se pot tako imenovanega nizkoogljičnega razvoja tudi bolj izplača. A slovenska politika ne zna ali pa si ne upa sprejeti te izbire.«

STATUS QUO ALI IDEALI?

Marjana Dermelj je bila po osmih letih dela v Umanoteri, med drugim tudi kot vodja prodajalne izdelkov pravične trgovine Tri



Jernej Stritih, direktor Službe vlade za podnebne spremembe 2009–2012: »V predlogu nizkoogljične strategije, ki smo jo pripravili leta 2012, smo pokazali, da imamo izbiro in da se pot tako imenovanega nizkoogljičnega razvoja tudi bolj izplača. A slovenska politika ne zna ali pa si ne upa sprejeti te izbire.«

muhe, od leta 2007 sekretarka v Službi vlade za razvoj in evropske zadeve, kjer je pokrivala okoljsko področje, zdaj pa isto področje pokriva v sektorju za razvojno načrtovanje na ministrstvu za gospodarstvo. Je inženirka kemije, iz okoljskih znanosti, politike in upravljanja pa je opravila podiplomska študija v Amsterdamu in Budimpešti.

Glede na degradacijo SVPS in njeno večletno delo v državni upravi je Dermeljeva prava sogovornica o tem, kako daleč je Slovenija na področju vključevanja okoljevarstvenih iniciativ v osnovne smernice gospodarske politike: »V Sloveniji imamo strukturni problem z visokoenergetsko in snovno intenzivnostjo. To pomeni, da za enoto ustvarjenega BDP porabimo veliko energije in/ali surovin. Posledica te neučinkovitosti so poleg nižje konkurenčnosti tudi višje emisije toplogrednih plinov.«

Obstoječi načini rabe naravnih virov po njenem mnenju ponujajo veliko možnosti za izboljšanje. »V Sloveniji je 36 odstotkov malih in srednjih podjetij, ki pri svojih dejavnostih več kot 50 odstotkov stroškov namenijo nakupu surovin, praktično enako število pa od 30 do 49 odstotkov. Podpora izboljšanju snovne produktivnosti podjetij je zato pomemben ukrep za spodbujanje konkurenčnosti. To je še toliko bolj pomembno v povezavi s naraščanjem cen surovin na svetovnih trgih. Ta trend se bo predvidoma še nadaljeval, kar pomeni, da bodo manj konkurenčna tista gospodarstva in podjetja, ki bodo za svoje poslovanje porabljala (pre) več surovin oziroma ne bodo znala vzpostaviti povratnih zank in teh surovin vključiti nazaj v proizvodne procese ter tako znižati stroškov svojega poslovanja. Evropska komisija govori o tem, da potrebujemo družbo recikliranja, meni ljubši izraz pa je vzpostavitev ekonomije sklenjenih snovnih poti. Zato je smiselno, da država vzpostavi tak sistem, ki bo podjetjem še dodatno pomagal

pri bolj učinkoviti rabi virov, saj bodo tako lažje ustvarjala visoko dodano vrednost in bodo lahko bolje plačevala kompetentne in inovativne zaposlene.«

Pri snovanju okoljsko odgovornega in razvojno naravnega gospodarstva gre po mnenju Marjane Dermelj za preplet politik, izobraževanja in podjetnosti, pa tudi dobrih praks, denimo okolju prijaznega oblikovanja. Če te dejavnosti med seboj smiselno povežemo, se pojavijo multiplikativni učinki – vendar pot do aktiviranja tega potenciala pri nas žal predolgo traja. »Del problema je včasih tudi to, da so pri nas okoljski predpisi in postopki precej zapleteni, včasih preveč, kar seveda povečuje administrativno breme podjetij. Tega si absolutno ne želimo in to je treba preprečiti. Upam pa, da bomo z novimi programskimi dokumenti, ki so v pripravi (*Strategija razvoja Slovenije, operativni programi*) oziroma so bili sprejeti pred kratkim (*Slovenska industrijska politika*), uspeli narediti korak naprej.«

Vlada je po njenem mnenju prepoznala, da moramo poiskati nove vire za rast in razvoj gospodarstva na osnovi pametne specializacije. Nove vire za rast predstavljajo predvsem odgovori na družbene izzive z uveljavitvijo nove paradigme razvoja, izhajajoče iz konceptov zelene rasti, zelene gospodarstva in snovno učinkovite ter nizkoogljične družbe, ki temeljijo na izboljševanju učinkovitosti (energetske, materialne, okoljske in družbene) namesto na vse večji porabi prostora, surovin in energije. »Tudi v *Izhodiščih za pripravo Strategije razvoja Slovenije 2014–2020* je 'zeleno' ena od investicijskih prioritet v naslednjem finančnem obdobju.

Bistveno pa je, da 'zeleno' ne ostane samo všečna niša, ampak mora postati ključni generator gospodarskega napredka.« Dermeljeva opozarja, da je svetovni trg okoljskih tehnologij in snovno učinko-

vitosti od leta 2007 zrasel za 11,8 odstotka in trenutno predstavlja približno dva tisoč milijard evrov, do leta 2025 pa se bo ta številka predvidoma podvojila. Del te pogače si moramo po njenem mnenju enostavno odrezati tudi mi, zato pa moramo skrb za okolje nujno spraviti na višjo raven. Pri nas se okoljska politika (pre)pogosto enači z gradnjo okoljske infrastrukture oziroma z zmanjševanjem onesnaževanja, premalo sredstev pa vlagamo v spodbujanje uporabe progresivnih konceptov, novih orodij (npr. okolju prijazno oblikovanje), novih poslovnih modelov in netehnoloških inovacij. »Pred kratkim sem prebrala, da je Philips spremenil svoj prodajni koncept in ne prodaja več sijalk, temveč 'osvetljenost'. To so progresivne stvari, o kakršnih bi morali bolj pogumno razmišljati in jih udeležiti tudi pri nas. Propulzivne države in podjetja okoljske probleme in dvig cen surovin na svetovnih trgih prepoznajo kot impulz za prevetritev procesov, iskanje novih poti, ki v kontekstu nove razvojne paradigme na vrsti področij pomenijo izboljšavo procesov: iskanje rešitev za učinkovito rabo surovin in energije recimo predstavlja priložnost za znanstvenike, inovatorje, podjetnike, za nova delovna mesta, višjo dodano vrednost in ne nazadnje tudi za višjo kakovost bivanja. Seveda pa se mora zato zgoditi določen prelom: zdi se mi, da je pri nas še vedno največja vrednota *status quo*, da nam največ pomeni, če vse lahko delamo po starem, kadar kdo hoče kaj drugače, pa imamo predvsem ogromno izgovorov, zakaj se česa ne da narediti. Kot da smo najraje v naši dolini, ki, četudi nam ni najbolj ljuba, jo dobro poznamo in je zato bolj varna. Na Nizozemskem je čisto drugače: tam si upajo misliti dlje, celo v smeri utopičnega. Potem izhajajo iz ideala in si prizadevajo, da bi se mu približali.«

IGRALCI IN RAZLOGI ZA OPTIMIZEM

Pogosto se govori, da je trajnostna paradigma velika priložnost, ki pa zahteva usklajeno delovanje zasebnega in javnega sektorja. Kako je s tem razmerjem v Sloveniji oziroma kateri sektor ima pobudo? Dermeljeva najprej opozori, kako se premalo zavedamo, da imamo tudi v Sloveniji kar precej primerov dobrih praks na področju varstva okolja, obnovljivih virov energije in učinkovite rabe energije. Na drugi strani pa si pri nas včasih ne znamo (ali nočemo) naliti čistega vina in iskreno povedati, kje smo dobri in kje ne. Manjka nam konstruktivna samorefleksija, saj si težko priznamo, da smo ga kje polomili. Pogosto se prepričamo, ali da je kriv nekdo drug ali da se drugače ne da. To moramo spremeniti. Področje ekoinovacij je gotovo eno ključnih, ki jih moramo spodbujati, če pri vzpostavljanju zelenega gospodarstva ne želimo biti med zadnjimi.

»Pred leti smo v Dublinu na konferenci nevladnih evropskih platform dobili brošuro s primeri dobrih praks pri iskanju sinergij med gospodarstvom, varstvom okolja in ustvarjanjem delovnih mest,« pove Dermeljeva. Med drugimi je bil predstavljen tudi primer iz Nemčije, kjer so že leta 2000

KAJ JE NAJHUJŠE, KAR SE LAHKO ZGODI?

Kaj je poanta podnebnih sprememb, morda najbolj enostavno, obenem pa totalno moderno razloži ameriški srednješolski profesor naravoslovja Greg Craven. Craven je leta 2007 na YouTube naložil svoj domači video *The Most Terrifying Video You'll Ever See* (Najbolj srljiv video, kar jih boste videli v življenju): v njem je s pomočjo bele šolske table in alkoholnih flomastrov ter enostavne matrice z dvema spremenljivkama razložil razliko med vhodnimi podatki in možnimi rezultati glede podnebnih sprememb in odziva človeštva nanje.

Vhodni podatki so, če so podnebne spremembe dejansko potencialno katastrofalne (ali ne) ter kaj se v enem ali drugem primeru zgodi, če človeštvo ukrepa tako, kot da bodo katastrofalne (ali pa ne ukrepa). Na osnovi štirih možnih kombinacij se vpraša: »Kaj je

najhuješ, kar se lahko zgodi?« Najcenejši in najbolj optimističen scenarij je, da podnebne spremembe niso katastrofalne (ali pa jih celo ni) in da ne naredimo ničesar – v tem primeru smo pač preživeli lažen alarm, nismo pa se pustili zvleči v stroške in zdaj se lahko privoščljivo smejemo tistim, ki so pridigali krivo vero (oziroma celo krivo znanost). Če podnebne spremembe niso katastrofalne (ali pa jih celo ni), človeštvo pa se loti vrste ukrepov zoper njih, ki povzročijo enormne stroške, gospodarske krize, morda novo recesijo in še vrsto neviščnosti – bodo posledice resne, za marsikoga morda celo zelo težke, se je pa svet doslej izkopal še iz vsake finančne krize in ni razloga, da se ne bi tudi iz te. Se bo pa verjetno kar nekaj ljudi počutilo zelo neumno, znanost bo hudo osramočena, tisti, ki so ji nasedli, pa ne dosti manj.

Kaj pa druga možnost? Kaj če ima velika večina znanstvenikov prav in se spremem-

be res dogajajo? Če ukrepamo, je to povezano z velikimi stroški, vendar pa bomo z nekaj sreče uspeli preprečiti katastrofalne posledice. Kaj pa če ne ukrepamo? Kratkoročno prihranimo, dolgoročne napovedi pa so naslov Cravenovega videa: potencialnih scenarijev ni težko najti, v osnovi pa gre za apokalipso, najprej v slogu *Pobesnelega Maksa*, pozneje pa *Ceste* (The Road), filma Johna Hillcoata iz leta 2009 po romanu Cormaca McCarthyja iz leta 2006. Skratka, najhuješ, kar se lahko zgodi, je konec civilizacije in planeta, kakršnega poznamo. Poetično navdahnjeni, a znanstveno zelo kredibilni James Lovelock denimo trdi, da smo že onkraj točke, s katere ni več vrnitve. Tudi druge bolj ali manj izpostavljene okoljevarstvenike občasno zanese v malodušje, večinoma pa vseeno verjamejo, da se procese da vsaj upočasniti in sčasoma iznajti ter vpeljati okoljsko manj obremenjujoče tehnologije.

Cravenova matrica je primerljiva tudi s pozicijo vplivnega politično-poslovnega britanskega tednika *The Economist*, ki je dolgoletno skepto zamenjal s stališčem, da se pri podnebnih spremembah velja obnašati podobno kot pri sklepanju zavarovalne police: gre za dogodke z nizko stopnjo verjetnosti (požar, avtomobilska nesreča itn.), ki pa – če se zgodijo – povzročijo katastrofalne posledice, proti katerim se s plačilom relativno majhne premije zavarujemo. Že leta 2006 je angleški ekonomist Nicholas Stern v odmevnem poročilu *The Stern Report*, nastalem po naročilu Blairove vlade, ocenil, da bi z letnim vložkom v vrednosti enega odstotka globalnega družbenega proizvoda lahko omilili katastrofalne posledice »zelo verjetnih« podnebnih sprememb. Dve leti pozneje je odstotek zaradi intenziviranja procesov podvojil, med čisto resnimi okoljevarstveniki (denimo George Monbiot, čigar knjigo *Vročje* imamo tudi v sloven-



Marjana Dermelj, ministrstvo za gospodarstvo: »V industrijski in drugih politikah se delajo premiki v pravo smer, dejansko vprašanje pa je, koliko bo Slovenija pri tem sistematična, ambiciozna, usklajena in progresivna. Bomo ustvarjalci ali sledilci sprememb?«

začeli z energetske sanacije stavb: »Ugotovili so, da lahko to prinese nižje emisije toplogrednih plinov, spodbudi gospodarsko dejavnost (iz vsakega vložene javnega evra osem evrov dodane vrednosti) in ustvarjanje novih delovnih mest, za povrhu pa z večjo energetsko učinkovitostjo zmanjšuje odvisnost od uvoza energentov. Pri nas to ugotavljamo šele zdaj. Res škoda, da nismo dovolj progresivni, ne v državni upravi ne v podjetjih. Upam, da lahko vsi skupaj prestavimo v višjo prestavo.«

V Nemčiji je država prevzela pobude nevladnih okoljskih gibanj, stranka Zelenih pa postala del političnega establišmenta. Pri nas pa ni ne enega ne drugega: nevladniki ostajajo na obrobju, z njimi pa v precejšnji meri tudi vsebine, za katere se zavzemajo. Dermeljeva se strinja, da je »nevladni sektor pri nas podhranjen, tudi kadrovske«. *Tretji člen*, pobuda za zeleni razvojni preboj, je sicer uspešna, saj jo je podpisalo dvesto podjetij in organizacij ter več kot deset tisoč posameznikov. V globalni ekonomski areni se bije boj med progresivnimi novimi podjetji, ki želijo razvijati in tržiti nove, okoljsko manj obremenjujoče izdelke in storitve, ter tistimi, ki se oklepajo starega. Seveda imajo slednji prednost, saj so na »sceni« že več kot sto let in so si zato uspeli zgraditi pozicijo moči. »A vsak med nami bi si moral zastaviti zelo intimno vprašanje o tem, v kakšnem svetu bodo živeli naši zanamci, če bomo mi razmišljali le kratkoročno? Odgovor na to vprašanje pa nato uporabiti kot vodilo pri tem, kako bomo živeli in delovali.«

Najbrž ni težko razumeti, da brez naravnih dobrin ne moremo preživeti ne kot posamezniki ne kot družba oziroma gospodarstvo. V zadnjem času se močno poudarja pomen »ekosistemskih storitev«: gozd denimo varuje pred erozijo, je ponor

ogljikovega dioksida (CO₂) in vir kisika, uravnava pa tudi lokalne klimatske razmere; mokrišča so čistilni filter za pitno vodo, zmanjšujejo nevarnost poplav itn. Te »storitve«, opozarja Dermeljeva, smo imeli doslej za samoumevne, ker nam zanje ni (bilo) treba plačevati, zdaj pa se vedno bolj kaže nujna monetizacije naravnih virov. Če tem storitvam ne pripisemo denarne vrednosti, jih bomo še naprej uničevali in si s tem žagali vejo, na kateri sedimo. Nevarnost monetizacije pa je, da bodo tako te storitve in z njimi narava postali le običajno menjalno blago. »Upam«, pravi Dermeljeva, da je to »vendarle smiseln kompromis, ki nas bo usmeril na pravo pot, čeprav se mi osebno zdi to kar malo grozljivo«.

Tudi pri uporabi terminologije se dogajajo spremembe, za katere Dermeljeva ni prepričana, če gredo v pravo smer. »Upam, da gre predvsem za to, kar je večina med nami pripravljena slišati in razumeti, zaradi česar je mogoče večja verjetnost, da se vendarle kaj premakne v pravo smer.« Beseda »trajnostno« je po njenem mnenju ena bolj zlorabljenih besed, saj je danes že kar vse trajnostno, tudi če je popolnoma v nasprotju s konceptom trajnostnega razvoja (denimo »trajnostna gospodarska rast«, kar je v kontekstu »čistega« trajnostnega razvoja pojmovni nesmisel). Zdjaj o trajnostnem razvoju ne govorimo več tako pogosto, ampak bolj o »zeleni gospodarski rasti«, »zelenem razvoju« ipd., kar je precej ožji koncept kot trajnostni razvoj. »Ampak tudi to je nekaj, če nas bo kam pripeljalo. Pač ostajam optimistična: v industrijski in drugih politikah se delajo premiki v pravo smer, dejansko vprašanje pa je, koliko bo Slovenija pri tem sistematična, ambiciozna, usklajena in progresivna. Torej, ali bomo ustvarjalci ali sledilci sprememb?« ■

ščini) pa njegove ocene še vedno veljajo za divje optimistične: Stern meni, da bi koncentracijo CO₂ morali ustaviti pri 550 delcih na milijon (ppm), po Lovelockovi interpretaciji pa je že koncentracija 450 ppm povezana s paleocensko-eocenskim termalnim maksimumom pred 55 milijoni let, ko je globalna temperatura narasla za 6 stopinj, na tečajih pa še dosti več; poletna temperatura oceana na tečajih naj bi tedaj dosegala 22 stopinj. Trenutno je svet na 395 ppm, po trendih zadnjih let bo meja 400 prebita pred koncem leta 2014.

Zadeva se z vključevanjem podrobnosti hitro zakomplicira, Craven pa opozarja, da zelo širok znanstveni konsenz glede podnebnih sprememb (da so posledica delovanja človeka, da so potencialno katastrofalne in da je potrebno hitro ukrepanje) podpirajo nedvoumne izjave zelo uglednih znanstvenih akademij z vsega sveta. Craven to komentira s stavkom: »Pozor – to ni

gručica hipijev, to so najpametnejši piflarji ('the nerdiest people') na planetu.« In čeprav morda ni najbolj kul biti v družbi s piflarji, jim je verjetno lažje zaupati kot podjetjem, ki jim je v interesu, da še par desetletij pobirajo dobičke iz premoga, nafte in od prodaje ustreznih tehnologij (najbolj znana sta ameriška brata Koch). Ker so mediji sčasoma razkrili obraze za financerji organizacij, ki so širile podnebno skepso, so se zadnja leta ti začeli skrivati za skladi, ki ne razkrivajo imen svojih donatorjev, o čemer je pred nedavnim pisal tudi britanski dnevnik *The Guardian*. So pa donacije organizacijam, ki zanikajo podnebne spremembe, po podatkih Greenpeacea v zadnjem desetletju narasle kar sedemkrat. Mimogrede, Slovenska akademija znanosti in umetnosti se tudi na večkratne pozive fundacije za trajnostni razvoj Umanotera ni odločila za lastno izjavo o podnebnih spremembah. **B. T.**

Naravoslovje, ekologija

ZNANSTVENIKI IN PREROKI

TOMAŽ GRUŠOVNIK

MIŠO ALKALAJ: *Zelene laži*. Založba Orbis, Ljubljana 2012, 208 str., 19,90 €

Čeprav so verodostojne informacije o negativnem vplivu človeka na okolje le dva klika oddaljene od nas, kar velik delež ljudi še zmerom ne verjame v antropogeno povzročene okoljske spremembe: neka raziskava, ki jo v članku o psihologiji segrevanja ozračja omenjata avstralska znanstvenika Ben Newell in Andrew Pitman, kaže, da je leta 2010 zgolj 57 odstotkov Američanov »verjelo« v podnebne spremembe. Ta iracionalni pojav (glede na siceršnje brezpogojno zaupanje javnosti v znanstvena dognanja in z njimi povezane tehnološke inovacije) gre po mnenju Pascala Diethelma in Martina McKeeja primerjati z zanikanjem holokavsta ali pa dejstev, da kajenje povzroča raka in virus HIV aids. Opraviti imamo, skratka, z zanikanjem.

Razlogi tega zanikanja so večplastni. Najprej gre za dejstvo, da so naša življenja tesno prepletena s potrošništvom, ki temelji na visoki porabi energije in surovin. Vsak poziv k zmanjševanju onesnaževanja (ali porabe naravnih virov) se lahko iz tega razloga razume kot nekaj, kar ogroža naš življenjski standard. A ne le to. Potrošniška kultura v resnici niti ne temelji toliko na zadovoljevanju posameznikovih potreb kot prej na tem, da produkte, ki jih proizvaja, oglašuje kot nekaj, kar lahko izpolni in osmisli naše bivanje. Ni pomembno zgolj to, da nosimo udobne čevlje; bistveno je predvsem, da so ti čevlji *kul*. Tako kot je za nekatere zelo pomembno, da se ob prižigu računalnika ne zažene zgolj zanesljiv operacijski sistem, temveč da se hkrati na hrbtni strani zaslonu zasveti ugriznjeno jabolko. Znamke potrošniških produktov so za *homo consumericus* – kot nas porogljivo imenuje Gilles Lipovetsky – tako bistvene, da lahko po Russllu Belku o predmetih, ki jih imamo v lasti, govorimo kot o svojem »razširjenem jazu« (to je sicer trdil že William James). Ker torej potrošništvo igra osrednjo vlogo v naših življenjih – od njega je pogosto odvisen sam smisel posameznikovega bivanja –, se mu le s težavo odrečemo. In kadar moramo izbirati

Selektivnost navajanja literature ni edini Alkalajev spodrseljaj. ¶

med spremembo načina življenja, ki bo ogrozila naš smisel bivanja, in med opustitvijo prepričanja, da je z našim *modusom vivendi* nekaj narobe, bomo izbrali drugo: to nas uči teorija kognitivne disonance. A poleg tistih, ki zanikujejo obstoj od človeka povzročene negativnih okoljskih sprememb zaradi tega, ker bi sprejetje takih dejstev preveč ogrozilo njihovo moralno dostojanstvo in smisel potrošniške eksistence, obstajajo tudi takšni zanikovalci okoljskih sprememb, ki s svojimi izvajanjem poskušajo vplivati na javno mnenje. To počnejo bodisi zaradi denarja (denimo kot lobisti) bodisi zaradi pozornosti, ki bi je bili radi deležni, ali kot pravita zgoraj omenjena Diethelm in McKee: »Zanikovalce ekstremna izoliranost njihovih idej ne odvrača od dela: prej jo vidijo kot znak svojega intelektualnega poguma nasproti dominantni ortodoksiji in politični korektnosti, ki jo spremlja, tako da sami sebe pogosto primerjajo z Galilejem ... ženejo jih številne motivacije ... ne nazadnje ekscentričnost in idiosinkrazija, ki ju včasih spodbujata status zvezdnika, ki ga odpadniku podelijo mediji.«

To je verjetno tudi motivacija avtorja knjige *Zelene laži*. »Mišo Alkalaj se ne ozira na tradicionalna videnja ...« in »Pomenljivo na začetku citira spreobrnjenca Savla in njegov pogled na laž ...« sta stavka, ki ju zasledimo na zadnji strani najnovejše okoljsko-skeptične pratike. A slovenska medijska zvezda okoljskega zanikanja se s tipičnim profilom zanikovalca ne sklada zgolj v tej točki. Če pustimo ob strani vse detaljne kritike Alkalajevih neposrečene mešanice retoričnih trikov in površnega branja znanstvenih besedil, ki sta jih uspešno razkrinkala dr. Luka Omladič na *Kvarkadabrinem* blogu in Maja Založnik v radijskem intervjuju Radia študent, lahko na avtorja *Zelenih laži* naslovimo predvsem kritiko selektivnosti pri navajanju literature. Ali kot pravita Diethelm in McKee: »Značilnost zanikovalcev je selektivnost, ki črpa iz posamičnih člankov, ki izpodbijajo ustaljeni konsenz ali izpostavljajo napake v najslabše podprtih člankih med tistimi, ki ustaljeni konsenz podpirajo z namenom, da bi diskreditirali celotno znanstveno polje.« Tako recimo Alkalaj nenehno govori, kako obstaja »mnoštvo znanstvenih dokazov proti« najrazličnejšim okoljskim nevarnostim, s čimer ustvarja vtis, da je znanstvena srenja objektivno zavrgla vse pomisleke o globalnem segrevanju, izpustih živega srebra, uporabi svinca, upadanju biološke raznovrstnosti itn. ter da so za okoljski preplah krivi predvsem mediji, ki jih sponzorirajo lobirajoči »poklicni okoljevarstveniki«. Kar seveda nikakor ne drži, kot se lahko prepričamo že samo s površnim pregledom strokovne literature, pa tudi s poslušanjem odgovorov relevantnih strokovnjakov v zgoraj omenjenem intervjuju. Alkalaj se tako neupravičeno postavlja v vlogo razsvetljevalca ljudskih množic, ki so prikrajšane za domnevno znanstveno resnico zaradi nasilnosti informacijskega cunamija, ki s senzacionalnostjo apokaliptičnih novic popolnoma spodnese treznost in objektivnost razumskega glasu.

Vendar pa selektivnost navajanja literature ni edini Alkalajev spodrseljaj. Njegova humanistično navdahnjena izvajanja okrog bistva »skrajnega okoljevarstva«, ki naj bi ga predstavljal človekov znanstveno-tehnološki greh proti naravi in z njim povezan občutek krivde (str. 201), so v neposrednem protislovju s trditvami o povezavi med politiko, gospodarstvom in poklicnimi okoljevarstveniki (str. 19). Bistvo poklicnih okoljevarstvenikov je tako za Alkalaja hkrati zagovarjanje odmika od tehnologije kot tudi navdušenost nad zeleno tehnologijo. Sploh slednji fenomen, seveda v povezavi s kovanjem dobička, je po Alkalaju osrednja motivacija profesionalnih naravovarstvenikov. Uvodno poglavje namreč že v naslovu skriva domnevni interpretativni ključ za razumevanje skrbi za okolje: »Sledite denarju!«

Čeprav je Alkalajevo pisanje v osnovi humanitarno naravnano – z opozarjanjem na manipulacije okoljevarstvenih lobijev želi reševati človeška življenja in kvaliteto bivanja –, pa je njegov stil argumentiranja ponekod tako neokusno utilitarističen, da bralca kar zmrazi in zato avtorjevi izpričani nameri le s težavo verjame. Piše, da neka ameriška okoljevarstvenica v zameno za omejitve izpustov živega srebra obljublja milijardne koristi zaradi zmanjšanja primerov raka in astme, medtem ko bodo te koristi po navedenih Alkalajevih izračunih znašale »le« šest milijonov dolarjev. Alkalajevo srhljivo pomanjkanje sočutja, ali pa morda vase zagledani avtizem, izpričuje tudi njegova izjava o poplavih v Sloveniji: »Tokrat se je pač zgodilo pri nas. Seveda, to je katastrofa za tiste, ki so utrpeli škodo – toda na svetovni ravni to ni nič izrednega, samo vreme.« Jasno.

Ljudje, ki smo že tako ali tako nagnjeni k okoljskemu zanikanju, z Mišem Alkalajem žal dobimo še eno opravičilo za izogibanje odgovornosti za najhujši zmazek, ki si ga je privoščilo človeštvo. In največja retorična virtuoznost Alkalajevih *Laži* je prav v tem, da s svarjenjem pred medijskim zavajanjem v populističnem medijskem stilu zavajajo bralca. ■



Karpo Godina, filmski režiser in direktor fotografije

S KAMERO PIŠEM SVOJ DNEVNIK

DENIS VALIČ foto JOŽE SUHADOLNIK

Od zadnjega celovečernega filma Karpa Godine, ki bo junija letos prestopil sedemdeset let, je zaradi teh ali onih razlogov minilo že skoraj desetletje. A kljub temu ostaja Godina eden najpomembnejših režiserjev v zgodovini slovenske kinematografije. Njegov ustvarjalni opus je preprosto impresiven. Bil je mojster kratke forme, eden največjih v jugoslovanskem prostoru, kar dokazujejo tudi številne domače in mednarodne nagrade. Enako suveren je bil v dolgi formi, o čemer ne nazadnje pričča dejstvo, da so kritiki filmske revije *Ekran* prav njegov celovečerni prvenec *Splav meduze* izbrali za najboljši slovenski film doslej. Bil pa je tudi eden najbolj iskanih direktorjev fotografije na območju nekdanje Jugoslavije. Kot eni ključnih figur t. i. črnega filma mu v mednarodnem prostoru še danes prirejajo številne retrospektive. Leta 2006 je za svoj življenjski opus prejel Prešernovo nagrado, za zdaj zadnje priznanje pa je nedavna nagrada Darka Bratine Poklon viziji 2012.

Tole ne bo prav izvorno vprašanje, pa vendar, kateri je vaš prvi filmski spomin?

Pri vračanju v preteklost me vedno pričakajo podobe nekega norega barvnega filma o faraonih. To je bil prvi film, ki je name napravil res velik vtis, ob njem sem film prvič doživel prostorsko, kot nekaj, kar me lahko posrka vase. Ne spomnim se natančno, kateri film je bil to. Vem, da se je dogajal v Egiptu, da je šlo za hollywoodsko produkcijo. Morda je bila to Hawksova *Dežela faraonov* iz leta 1955, a nisem prepričan. Lahko bi našel naslov, a ga nikoli niti nisem iskal. Pred mano se pojavijo le podobe puščave, piramid, divje pisanih kostumov ... In vse to je v barvah.

Takrat je bila večina filmov črno-belih, zato ni težko razumeti fascinacije mulca nad temi pisanimi podobami, neznanimi svetovi, slikovitimi pokrajinami. Kot rečeno, sem se prav pri tem filmu prvič zavedel tudi prostorske dimenzije – globine filmske podobe. Drugače pa sem film začel resneje spremljati nekje pri dvanajstih. Ker je bila mati igralka, sem namreč, vsaj kot otrok, večino časa preživel v teatru.

Od kod fascinacija nad podobo, ki ima pri vas, vsaj tako se zdi, prednost pred zgodbo?

Tudi to je povezano z epizodo iz mojega otroštva. Ko sem bil star šest let, mi je oče (tik preden so ga leta 1949 zaprl) kupil fotoaparata. Trenutek, ko sem ga dobil, je zabeležen na fotografiji, ki jo še danes hranim. Spomnim se, da se takrat nisem mogel ločiti od fotoaparata, še ponoči sem ga imel pod blazino. Šlo je za resno kamero, Kodak Retina 2. Lani sem na boljšaku zagledal primerke te kamere in ga seveda takoj kupil. Zdaj je na častnem mestu, na polici nad posteljo.

Verjetno lahko prav v ljubezni do fotografije najdemo trenutek, ki je temeljno opredelil vaš avtorski pristop, s katerim ste se lotili predvsem svojih kratkih filmov, kot sta npr. *Zdravi ljudje za razvedrilo* (1971) ali *O ljubezenskih veščinah ali film s 14.441 sličicami* (1972)?

Tu sem lahko še konkretnješi. Oče mojega očeta se je poleg drugih stvari ljubiteljsko precej resno ukvarjal s fotografijo, čeprav ni imel svoje delavnice. Tako je v času balkanske vojne na fotografske plošče slikal večje enote vojakov, ki so štele tudi po več sto mož. In vsak od teh mož je zrl v oko kamere in bil prepričan, da je ovekovečen.

Te statične kompozicije, kjer osebe zrejo v kamero, se potem dejansko pojavijo tudi v mojih delih. Kar ni presenetljivo, saj so me fotografije na steklenih ploščah, ki sem jih odkril v kleti, ne da bi sprva sploh vedel, za kaj gre, resnično fascinirale.

Očitno je bila fotografija tista, ki vas je prva fascinirala, pa vendar ste se nato odločili za študij filmske režije na ljubljanski Akademiji.

Najprej sem se vpisal na študij gledališke in radijske režije, leto zatem (po priključitvi) pa še na študij filmske in televizijske režije. Želel sem se sicer izobraziti za filmskega snemalca, a ko sem ugotovil, da v Sloveniji tovrstnega programa ni, doma pa mi študija v tujini niso mogli omogočiti, sem se odločil za študij režije. Vendar je bila moja prva ljubezen kamera, ne glede na to, da sem z mamom veliko časa preživel v teatru in tam celo nastopal – predvsem kot statist –, tako v gledališču kot v operi, kjer sem imel celo manjša solopetja. Skratka, v času odraščanja sem se veliko gibal v krogih, kjer je bila pri delu režija.

Če prav razumem, je bil študij gledališke režije le posledica spleta okoliščin in gledališče za vas nikoli ni bilo možna alternativa?

Nikoli. Čeprav me je teater vedno privlačil, saj sem skoraj dobesedno zrasel na odrskih deskah. Mama me namreč ni imela kam dati in tako sem jo vedno čakal ali v zaodrju ali celo na odrskih deskah.

Med študijem ste posneli niz kratkih filmov na osmičko, a to ni bila klasična študijska produkcija ...

Ne, že prej, pred študijem sem začel snemati v Mariboru. Tam sem namreč za tovarno Zlatorog posnel nekaj reklamnih spotov za televizijo, tako da sem imel ob prihodu na Akademijo že nekaj obrtnega znanja. Ker pa takrat Akademija še ni premogla kamer, mi je mama na obroke kupila 8-milimetrsko kamero. S sošolcema Juretom Pervanem in Mariom Uršičem smo ustanovili kinoklub Odsev in tako v času študija gledališke in radijske režije že snemali svoje prve filme.

Te filme je potem videl Bogdan Tirnanič, ki vas je priporočil Želimirju Žilniku ...

Ti filmi so nastali prej. Res pa je, da sva se z Žilnikom, vsaj posredno, takrat že poznala. Bili smo namreč cela generacija mladih režiserjev, od Žilnika do Lordana Zafranovića, ki smo začeli s t. i. amaterskimi filmi. In v tistem času je bilo v bivši državi veliko festivalov, na katerih smo prikazovali tovrstna dela. Sam sem za svoje filme prejel več nagrad, saj sem z njimi, če lahko tako rečem, ponudil nekaj svežega, za tiste čase drugačen, res specifičen pristop. Seveda sem imel svoje vzornike, a zdi se mi, da sem pri oblikovanju svojega sloga izhajal predvsem iz lastnih občutij in hodil povsem samosvojo pot.

In kdo so bili ti vzorniki?

Takratno ameriško produkcijo, tako neodvisno kot hollywoodsko, sem sicer poznal, a razen zgodnjega Cassavetesa in filma *noir* bi težko rekel, da me je kaj zares privlačilo. Zato pa je name toliko bolj vplival francoski novi val. Naš prostor takrat še zdaleč ni bil tako zaprt, kot mislijo danes. Pa tudi na akademiji smo spoznali veliko avtorjev in novih tendenc, redno smo obiskovali festivale v tujini.

Sam sem s pokojnim profesorjem Brenkom obiskal tudi tedanjo Češkoslovaško in se tam seznanil s Milošem Formanom ter drugimi,

takrat še zelo mladimi češkimi novovalovskimi avtorji. Prav tedanji francoski in češki, pa tudi poljski novi film so najbolj vplivali name. Pa Antonioni, ki je zaznamoval vso mojo generacijo. Danes se nekatera njegova dela, na primer *Povečava* (1966), zdijo vse preveč naivna, toda takrat so resnično močno vplivala na nas. Tu so potem, vsaj zame, pomembni še filmi gruzijskih avtorjev. Seveda jih nismo poskušali posnemati, so nam pa dali določene impulze. Ob njih smo se osvobajali tradicionalnega filmskega izraza in jezika.

Vrniva se k vašim »amaterskim« filmom. Že prej ste namignili, da so vam ta dela omogočila veliko druženja z avtorji iz drugih jugoslovanskih republik ...

Življenje tega amaterskega oziroma t. i. paralelnega je bilo takrat resnično izjemno intenzivno. Temu bi danes najbrž rekli »neodvisni« film. Ljudje so iz svojega žepa dajali denar in delali za svojo dušo, največkrat pod okriljem t. i. kinoklubov, ki so bili presenetljivo dobro organizirani. Bili so neke vrste podaljški tistega, kar smo poznali kot »ljudsko tehniko«. In imeli so mrežo dobro organiziranih festivalov, med katerimi je bil eden največjih in seveda najpomembnejših tisti v Pulju. Rekli smo mu »mali Pulj«, saj se je zaključil neposredno pred osrednjim puljskim festivalom. Tako so ga spremljali tudi nekateri veliki in pomembni režiserji tistega časa. Ti so pogosto nastopali tudi kot člani žirije ali pa so nanj prišli preprosto zato, da bi v filmih »amaterjev« našli kako svežo idejo za svoje delo. Pomembno je bilo tudi to, da so bili filmi predvajani na velikem platnu in si takoj lahko videl, ali avtor ima potencial.

Močne in vplivne festivale tovrstnega filma pa so imeli tudi Ljubljana, Novi Sad, Split, Skopje in Sarajevo; večina režiserjev moje generacije je sodelovala na teh festivalih. Generacija, ki je prišla za nami, pa je bila t. i. praška generacija, z Goranom Paskaljevićem na čelu.

Po nizu »amaterskih« filmov sta prišla na vrsto vaša prva dva profesionalna projekta: *Piknik v nedeljo* in *Sonce, vesplošno sonce*. Oba sta bila posneta leta 1967.

Pot od »amaterskih« do profesionalnih filmov ni bila tako gladka in enostavna, kot se morda sliši. Že takrat sem namreč uradnim institucijam pošiljal različne scenarije, tako za kratke kot za celovečerne filme. Vse so mi zavračali, dokler se ni zgodil »čudež« in so se odločili za realizacijo *Piknika*.

Takrat smo še razmišljali pošteno in nismo niti pomislili na kakšen dobiček – ko sem videl, da je denarja več, kot bi ga potreboval za dokončanje *Piknika*, sem se odločil, da posnamem še *Sonce*. Pri nas nisem našel primerne produkcije, ki bi si upal s tem denarjem posneti dva filma, zato sem se na priporočilo prijateljev odpravil v Zagreb, k Filmskemu avtorskem studiju, kjer je pred tem Zafranović posnel svoj prvenec *Ljudi u prolazu* (1967). Denar sem prenesel, ekipa pa je bila v celoti slovenska in tudi snemali smo v Sloveniji; nihče ni dobil honorarja, saj smo ves denar porabili za materialne stroške.

In prav ti dve deli sta bili nato tisti, ki ju je videl Bogdan Tirnanič in po ogledu »ludega« Karpa priporočil Žilniku.

Ta dva filma sta radikalno svojska v izrazu ...

Če pogledamo *Sonce* – to delo resnično spregovori na izrazito neobremenjen in specifičen način, z metaforami, z delom kamere, celo sklopi kadrov, kakršnih nikjer drugje ni



moč najti. Delal sem povsem neobremenjeno, brez strahu, da to, kar počnem, nima podlage v filmski teoriji oziroma v tradicionalnem filmskem jeziku. Lahko bi rekel, da sta bila prav ta dva filma tisti kotel, v katerem je nastala moja filmska estetika.

Za obe deli ste na festivalih po svetu prejeli precej nagrad.

Za *Sonce* in *Piknik* sem nagrado prejel v Beogradu, *Piknik* pa je bil tisti, ki je bil bolj uspešen v mednarodnem prostoru. Pomembna je bila predvsem nagrada s festivala v Krakovu, saj je ta veljal za *oberhausen* vzhodne Evrope, torej najpomembnejši festival za kratke filme. Ob tem lahko dodam še anekdoto: v Krakovu so običajno zmagovali ruski režiserji, največkrat zaradi političnih razlogov. Tako sem s tem, ko sem premagal vse Ruse v konkurenci in jim speljal glavno nagrado, za kratek čas postal poljski nacionalni heroj.

Med kratkimi filmi, ki ste jih posneli v naslednjih petih letih, je tudi kvartet vaših morda najbolj razpitenih in kontroverznih del – *Grafinirani možgani Pupilije Ferkeverk, Zdravi ljudje za razvedrilo, O ljubezenskih veščinah* ter famozni omnibus *I miss Sonia Henie*. V njih je vaš avtorski izraz (prilagojen kratki formi in toliko osvobojen konvencij, da se približuje eksperimentu) dosegel svoj veličastni vrhunec. Te osvobojenosti pa se je uradna filmska politika očitno ustrašila, saj so bili prav vsi, če se ne motim, prepovedani.

Res je, vse je doletela prepoved predvajanja. A daleč največjo provokacijo med njimi je predstavljal film *O ljubezenskih veščinah*. Takrat se iz vojske res ni bilo pametno norčevati; prav vojska je namreč ta film »naročila«. Ko sem služil vojaški rok, so moji nadrejeni izvedeli, da je v njihovi enoti tudi neki znani filmar. Seveda niso imeli pojma, kdo sem in



kakšne filme snemam. In ker je vojska imela svoj edukativni program, v sklopu katerega so snemali tudi nemenske filme, so mi enega takšnih naročili.

Pred realizacijo so seveda hoteli videti scenarij. Tega sem si pač izmislil in napisal takega, za katerega sem vedel, da jim bo všeč. Ko so ga sprejeli, pa sem imel pooblastila generalov, delal sem, kar sem hotel, omogočili so mi prav vse, kar sem si zamislil. A končni izdelek seveda ni izpolnil njihovih pričakovanj. Zaradi njega sem moral pred vojaško sodišče. Obljubljali so mi leta zavora, a se je našel general, ki je razumel umetniško svobodo in ostale prepričal, da mi vendarle ni treba v zapor. Toda film, njegov negativ in vse kopije, so teatralno uničili sredi trga. K sreči mi je uspelo izmakniti ničto kopijo in nato na njeni osnovi izdelati nove.

Ob pogledu na vašo filmografijo presenetli dejstvo, da tem, ne nazadnje tudi mednarodno nadvse uspešnim kratkim filmom ni sledila režija celovečerca, pač pa se celo zdi, da ste se mu na neki način »odpovedali« in začeli intenzivno delati kot direktor fotografije.

Kje pa! Če bi obstajal spisek vseh zavrženih projektov, bi bil ta morda celo daljši. Vseskozi sem namreč pisal scenarije in jih pošiljal na razpise, a vsakič sem bil deležen zavrnitve. Takrat je slovensko filmsko produkcijo obvladoval določen krog ljudi, ki je okrog sebe dvignil betonsko ogrado, nekakšen berlinski zid, skozi katerega je bilo zelo težko prodreti.

A niso mi zavračali samo celovečernih projektov. Po *Pikniku* in *Soncu*, ki ju republiška cenzurna komisija še v Beograd ni hotela poslati, sem se v Sloveniji vse težje dokopal tudi do realizacije kratkih filmov.

V »vmesnem« obdobju, ki je sledilo *Pikniku* in *Soncu* ter trajalo vse do celovečernega

prvenca leta 1980, ste se bolj kot v slovenski usmerjali v širši jugoslovanski prostor. Je bila to posledica dejstva, da so vas pri nas poskušali onemogočiti ...

Tudi tega. Od leta 1972 sem imel celo prepoved dela. Šlo je sicer za interni papir partije (Žilnik ga še vedno hrani), s katerim so »črnovalovcem« prepovedali ustvarjati. Nekateri so se s to prepovedjo »sprijaznili« in se avtorsko zamrzili, drugi so odšli v tujino.

Mene so na spisek »prepovedanih« avtorjev uvrstili zaradi kratkih filmov. Očitno pa so pri tem spregledali, da sem kot direktor fotografije sodeloval pri nekaterih najpomembnejših delih »črnega filma«. Tako so mi onemogočili režijo, ne pa tudi dela v vlogi direktorja fotografije. In takrat so me v tej vlogi k sodelovanju vabili predvsem avtorji iz drugih jugoslovanskih republik, medtem ko se je v Sloveniji prvi opogumil še le Vojko Duletič leta 1978. Kot direktor fotografije sem tako posnel vse tri Čengićeve celovečerce, dvakrat sem sodeloval z Žilnikom, znova trikrat z Lordanom Zafra- novičem. Tu je bil še Matič ...

Ste se zavestno omejili na ta krog avtorjev, ki vam je bil očitno tudi idejno najbližji?

Prav v času, ko sem neuspešno oddajal scenarije in me pri nas nihče ni povabil k sodelovanju, so mi iz drugih jugoslovanskih republik ponujali okrog dvajset scenarijev na leto. Nočem zveneti samovšečno, a takrat sem res lahko izbiral, s kom bom delal. In nikoli nisem izbiral samo zato, da bi delal oziroma zaradi lahkega zaslužka. Vedno sem izbral avtorje, ki so mi bili blizu, s katerimi sem se ujel v razmišljanju o času, v katerem smo živeli, in tista dela, pod katera sem se brez pomislekov podpisal.

To je bilo resnično intenzivno obdobje, saj sem prehajal od projekta k projektu. Seveda je imelo tudi neprijetne posledice, predvsem na

intimni ravni, saj ob taki razseljenosti nisem uspel obdržati družine.

V nasprotju z nekaterimi drugimi tedanjimi gibanji, kot sta bila npr. francoski novi val in nemški novi film, pa pri črnem filmu kljub očitni povezanosti med avtorji ne moremo govoriti o nekih skupnih, manifestnih izhodiščih.

Naj najprej opozorim na to, da je bila oznaka »črni film« čisti ideološki konstrukt, ki se ga je po analogiji s tedanjimi gibanji spomnila takratna »uradna« filmska kritika, da bi označila »deviantne« primere znotraj domače filmske produkcije; konstrukt, ki je leta 1972 to »gibanje« tudi pokopal. Sami se seveda nikoli nismo tako označevali. To, kar se je takrat porodilo in kar smo s svojim delom soustvarjali, je bil preprosto novi ali mladi jugoslovanski film. To je bila tudi na idejni ravni primerna oznaka za tisto, kar smo takrat počeli. In res je, nismo imeli skupnega manifestnega izhodišča, a smo precej podobno razmišljali, vsaj glede našega odnosa do tradicionalne kinematografije.

Ne samo to. Zdi se mi, da ste bili takrat resnično povezani. Da ste med seboj komunicirali, sodelovali, se skupaj veselili uspehov, ki so jih dosegli posamezniki ... Kar je diametralno nasprotno vzdušju, ki danes vlada v slovenski kinematografiji.

Res je. Mi smo na primer vsako leto komaj čakali, da se »zgodí« Pulj, torej nacionalni filmski festival, kar si danes cineasti pri nas verjetno težko predstavljajo. Prav z otroškim vznemirjenjem smo nestrpno pričakovali, kaj novega bo pokazala naša »konkurenca«. Komaj smo čakali, da vidimo, kaj je novega posnel Makavejev, kaj Pavlovič. In vsi smo delali za Pulj. Legendarne so bile tudi tiskovne konference, na katerih se je drenjalo toliko ljudi, da so konferenčni prostori pokali po šivih,

diskusije na njih pa so bile ostre in divje. Da o zabavah na terasi hotela Riviera, ki so trajale do jutra, niti ne govorim. Takrat smo se res družili, skoraj kot družina.

Z vstopom v osemdeseta leta ste končno dobili priložnost, da realizirate svoj celovečerni prvenec *Splav meduze*. A kolikor mi je znano, na začetku sploh ni kazalo, da bo to domača, slovenska produkcija.

Čeprav s scenaristom Brankom Vučićevićem nisva vedela, ali tista neuradna prepoved dela še vedno velja ali ne, sva se odločila, da vendarle poskusiva z novim celovečernim projektom. Tokrat sva si ga zamislila kot televizijski film, ki bi ga posneli na 16-mm trak, produkcijo pa bi ponudila TV Beograd. Sprva je kazalo, da tudi tako zasnovan projekt ne bo dobil zelene luči. K sreči pa se je nad projektom navdušil Filip David, urednik filmskega programa na beograjski televiziji. In ko je že kazalo, da bomo projekt realizirali, sem se vrnil v Ljubljano, kjer je na Viba filmu ravno takrat prišlo do nekaterih sprememb. Dobili so dramaturški oddelek, v katerem so sedeli Goran Schmidt, Drago Jančar in Aleksander Zorn. V branje sem jim dal scenarij in izrazil željo, da bi se Viba priključila produkciji, kar so na moje veliko presenečenje tudi sprejeli. In ne samo to – predlagali so celo snemanje na 35-mm trak. S predlogom so uspeli in tako je prišlo do tiste čase res nenavadne koprodukcije med Viba filmom in TV Beograd.

Scenarist Branko Vučićević je bil zelo pomembna figura na vaši ustvarjalni poti.

Tako je, sodelovati sva začela leta 1967, pri Žilnikovih *Zgodnjih delih*, pa tudi pozneje, kot sem deloval predvsem kot direktor fotografije, sva sodelovala pri številnih projektih. Od takrat pa vse do danes oziroma do pred nekaj dnevi, ko sva se ponovno srečala

– in mi je ponovno dal novi tekst, nekakšno skico, zamisel za novi projekt –, sva ostala tesna sodelavca in nerazdružljiva prijatelja. Rekel bi, da je to najino druženje prijateljstvo v najčistejši obliki.

V Splavu meduze sta načela temo odnosa med umetnostjo oziroma umetniki in družbo, temo, ki je postala rdeča nit vašega celovečernega opusa.

Lahko bi celo rekel, da je bil prav v vsem, kar smo takrat počeli, na tak ali drugačen način skrit ta premislek. Ta odnos med posameznikom, ustvarjalcem, in družbenim okoljem, v katerem ustvarja, je bil za nas temeljen. In veseli me, ko vidim, da nekatera moja dela ostajajo v tem pogledu aktualna še danes. Nedavno sem imel priložnost prisostvovati prav projekciji *Splava meduze* v Kinoteki, kjer sem lahko opazil, da so prisposode, skozi katere sem v njem spregovoril, še danes z enako intenzivnostjo nagovarjale občinstvo in mu nudile izhodišče za razmislek o aktualnih družbenih razmerah.

Splav meduze je bil zelo uspešen tudi pri občinstvu.

Drži, a prva »javna« projekcija je minila tako, da sem po njej začel resno razmišljati o tem, da bi za vedno opustil snemanje filmov. »Testno« projekcijo smo imeli v Beogradu, v Košutnjaku. Take projekcije poznajo tudi v Hollywoodu, le da tam nanje povabijo »preproste« ljudi, tiste, ki naj bi predstavljali ciljno občinstvo, mi pa smo povabili filmsko srenjo, kolege in kritike.

Po projekciji je sledil popolni šok, saj se na film ni odzval nihče. Kot da bi padel v popolno tišino. Pri odhodu iz dvorane me še pozdravili niso, kot je to običajno, pa čeprav le tako, da bi mi segli v roke ali me potrepjali po rami. Bil se resnično osupel. A nato, morda celo kak mesec pozneje, so začeli ti isti ljudje prihajati k meni, mi čestitati in me objemati. Še danes ne vem, kaj se je takrat zgodilo. Razmišljal sem celo, da sem sam (s svojo negotovostjo in strahom, da ne bo reakcij) povzročil to, da se po projekciji ni nihče odzval. Dejstvo je, da do takrat še nikoli nisem občutil take treme, take negotovosti v pričakovanju reakcij občinstva.

Glede na to, kakšne težave ste imeli pri plasiranju svojih scenarijev filmskim komisijam, se zdi že prav presenetljivo, da ste Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica, vaš drugi celovečerec, posneli komaj dve leti po prvenecu.

Za to se moram seveda zahvaliti uspehu *Splava meduze*. Gotovo mi je prav ta omogočil, da sem se tako hitro lotil naslednjega celovečerca. Šele osem let pozneje pa sem posnel tretjega, *Umetni raj*.

Pri Rdečem boogiju sem opazil dva, po svoje morda celo malce protislovna momenta: namreč, da ste se na ravni zgodbe umaknili v preteklost oziroma vsaj v polpreteklost, ob tem pa se prav v tem filmu morda še najbolj neposredno opredeljujete do takratne (politične) stvarnosti.

Vsaj delno je morda res, da sem se tudi zaradi negativne izkušnje prepovedi dela, ki sem je bil deležen, skoraj refleksno zatekel k pripovedovanju v prisposodobah oziroma se izognil neposrednemu soočenju z aktualno družbeno stvarnostjo. A po drugi strani moram ugotoviti, da mi je kot avtorju pripovedovanje s prisposodobami bližje, saj se mi te s tem, ko omogočajo branje več stvarnosti, zdijo univerzalnejše. Ta občutek bolj neposrednega opredeljevanja do takratne politične stvarnosti, ki ga omenjate, pa verjetno izhaja tudi iz načina dela, ki sem ga ubral pri *Rdečem boogiju*. Ta film je namreč nastajal »na terenu«. Tako zaradi tega, ker sem določene dele scenarija pisal sproti, dan za dnem, običajno skrit za kakšnim grmom, kot tudi zaradi dejstva, da smo vsaj posamezne prizore posneli kot improvizacijo, z aktivno soudeležbo sijajne igralske ekipe.

A ker sem kmalu opazil, da s takim načinom dela filma ne bomo posneli v dogovorjenih rokih, sem se mu moral odpovedati in nadaljevati s skrivanjem za grmi. Sem pa dan za dnem opazoval to igralsko skupino in vloge prilagajal posamezniku dejanski naravi, karakterju. V tem pogledu je bil *Rdeči boogie* po svoje delno tudi »dokumentaren«.

Rdeči boogie izpostavi še eno konstanto vašega opusa – glasbo, ki ima v številnih vaših delih pomembno vlogo. Od Slovesa (1969), v katerem uporabite Mahlerjevo kompozicijo, do npr. Okvira za nekaj poz (1976), kjer zaigrajo bratje Vranešević.

Glasba je zame res pomemben element. Je namreč tista, ki v statičnost mojega filmskega sloga vnaša motoriko. Hkrati pa deluje tudi kot vezni člen. Poglejte denimo brate Vranešević: spekter glasbe, ki jo ustvarjajo, je resnično impresiven. Segal od izletov na področje ljudske glasbe, ki so jo ustvarili za omenjeni *Okvir*, do tiste fenomenalne glasbene opreme za film *Umetni raj* (1990).

Umetni raj se na prvi pogled razlikuje od obeh predhodnih celovečercov, saj je videti, kot da v njem ne nadaljujete svoje preokupacije z razmerjem med umetnostjo in družbo, pač pa da ste z njim ustvarili nekakšen biografski film. Kar seveda ne drži.

Rekel bi celo, da se močno oddaljuje od klasičnih biografskih filmov, saj povsem zanemari faktografijo o življenju predstavljene osebe, torej režiserja Fritza Langa. Z Vučićevićem sva se zavestno odločila, da se

VSAGO LETO SMO KOMAJ ČAKALI, DA SE »ZGODI« PULJ, TOREJ NACIONALNI FILMSKI FESTIVAL. Z OTROŠKIM VZNEMIRJENJEM SMO NESTRPNO PRIČAKOVALI, KAJ BODO NOVEGA POKAZALI NAŠI »NASPROTNIKI«, »KONKURENCA«.

omejiva le na njegovo zgodnje, ljutomersko obdobje, o katerem skorajda ni bilo podatkov in je bilo tudi za njegove poznavalce veliko odkritje.

Celo Lang, ki je v tistih letih v Parizu študiral slikarstvo, je prikrival dejstvo, da je kot avstro-ogrski vojak sodeloval v prvi svetovni vojni. V javnosti se je takrat namreč predstavljal kot pacifist, zato je to epizodo iz svojega življenja zamolčal celo v svojih biografijah. In prav to dejstvo nama je po svoje omogočilo, da sva se znova vrnili k »najini« temi in njegovo zgodbo podala s tematiziranjem odnosa med umetnikom in družbenim okoljem.

Povod za nastanek filma je bila posredno tudi želja po obeleženju stoletnice Langovega rojstva.

Tako je. Hiteli smo, ker smo morali uloviti stoto obletnico njegovega rojstva, a še bolj smo hiteli zato, da bi ulovili Cannes. Zaradi tega nam v film ni uspelo vključiti nekaterih sijajnih prizorov. Takrat sem resnično noč in dan sedel za montažno mizo in lovil rok za cannesko premiero. In mislim, da sem prav s tem hitenjem film tudi pokvaril.

Canneskega festivala ste se takrat udeležili še kot predstavnik Jugoslavije.

Umetni raj je bil zadnji jugoslovanski film, ki je bil predstavljen v Cannesu. In čeprav je šlo za obeležje Langovega rojstva, so hoteli film videti vnaprej, kar nam je še dodatno skrajšalo roke. Šele ko so videli delovno kopijo, smo dokončno dobili zeleno luč za sodelovanje. In čeprav je bilo res naporno, je tista projekcija v glavni canneski dvorani pred dva tisoč gledalci vse poplačala. To je bilo res enkratno doživetje.

Po Umetnem rajju je sledilo obdobje, ko ste se, vsaj na videz, usmerili bolj v dokumentarne vode. Leta 1998 ste posneli Absinjo, že naslednje leto dokumentarec o legendarnem Šumiju, Chubby Was Here, leta 2002 pa je prišel na vrsto vaš prvi celovečerni dokumentarni film, Zgodba gospoda P. F.

Če se ne motim, je bil to sploh prvi slovenski celovečerni dokumentarni film. Pozneje, v zadnjih letih predvsem z razvojem digitalne tehnologije, pa se je število tovrstnih projektov močno povečalo.

Z njim ste ujeli tudi renesanso dokumentarnega filma, ki se je prav v tistih letih začela tudi v mednarodnem prostoru. A kako ste prišli do Petra Florjančiča?

V tujini so ga prvi odkrili, a se ne spomnim točno, kje. Pri nas pa se je o njem začelo govoriti šele pozneje, ko se je gospod Florjančič vrnil in je bil gost v oddaji Sandija Čolnika. Takoj sem se spomnil, da sem o njem že bral pred dvajsetimi leti nekje v Srbiji. In takoj sem tudi pomislil, da bi se lotil projekta o njem. Kar me je še dodatno fasciniralo pri njem, je dejstvo, da je gospod Florjančič napol slep. In tako nas je ta slepec (no, malce vendarle vidi, morda silhuete) med snemanjem naokrog vodil po svojem spominu.

Kako kot avtor doživljate prehajanje med igranim in dokumentarnim filmom? Je med njima kakšna ključna razlika?

Pravzaprav ne. No, če se malo pošalim, lahko rečem, da se mi zdi snemanje dokumentarca po snemanju igranega filma skoraj oddih. A med njima ne delam in ne vidim bistvenih razlik. Ne nazadnje sem v svojih igranih delih pogosto uporabljal »dokumentarne« vloške, v dokumentarnih pa igrane. Tako smo na primer v posnetkih študentskih demonstracij z začetka sedemdesetih let s člani ekipe, s katero sem snemal *Kapital – svoboda ali strip* (1972) Želimirja Žilnika, inscenirali nekaj prizorov.

Tudi sicer se zdi, da ves čas nekaj snemate, pa naj gre za zapise posameznih dogodkov ali vnaprej pripravljene projekte – kamere preprosto ne daste iz rok ... So to vnaprej premišljeni projekti ali preprosto snemate in pozneje ugotavljate, ali se iz posnetega da kaj narediti?

Rekel bi, da sem že od nekdaj nekakšen dokumentalist. S kamero pišem svoj dnevnik. Res je, da je bila na začetku moje filmske poti kamera zunaj profesionalnih krogov še precej nedostopna, a zato imam danes resnično obsežen fotoarhiv. Brez fotoaparata v žepu preprosto ne grem nikamor. Zlasti danes, ko lahko z njim snemam tudi filmčke. Tovrstnega materiala se je z leti nabralo resnično veliko. In prav zdaj, v zadnjih dveh letih, ko sem z odhodom v pokoj zaključil z delom na Akademiji, sem upal, da bom našel čas za ureditev tega arhiva, a tega časa ni in ni ...

... ker še vedno snemate. Denimo Oknolog, ki ste ga posneli med gostovanjem v razredu Radeta Šerbedžije, na novi reški igralski akademiji. V njem ste znova domiselno pristopili k temi posameznikovega odnosa do družbenega okolja, in sicer ob tekstih Vedrane Rudan, ki jih je objavila na svojem blogu, a vas je doletela prepoved predvajanja. Tokrat zaradi malce drugačnih razlogov ...

Situacija je bila precej smešna. Akademija se je namreč z Vedrano jasno dogovorila in ji tudi razložila, za kakšen projekt pravzaprav gre. Ko se je nato film pojavil na programu nekomercialnega sklopa večerov, ki so mi bili posvečeni kot dobitniku nagrade Darka Bratine Poklon viziji 2012, sklopa, ki se je začel v italijanski Gorici in nato nadaljeval v nekaterih krajih pri nas, je bila gospa Rudan nenadoma prepričana, da sem mastno zaslužil s prodajo filma Italijanom. In seveda je bila ogorčena, ker smo jo iz tega posla izključili. Takrat je ves svoj bes zlila v tekst z naslovom *Tko je jebeni Karpo Godina?*, ki ga je objavila na svojem blogu, torej tam, od koder smo tudi črpali njene tekstke.

Filma pa v resnici sploh niste prodali Italijanom ...

Seveda ne. Gre za mali filmček, ki smo ga posneli v sklopu predmeta Nastopanje pred kamero, kjer študenti običajno »berejo« klasične tekstke. Sam si tega nekako nisem želel, zato sem pomislil na Rudanovo in njen blog, v katerem je ostra, neposredna, aktualna, ne nazadnje pa tudi »njihova«, Rečanka. Iz njene dvojne knjige *Kad je žena kurva/Kad je muškarac peder* sem izbral nekaj tekstov, jih malce oblikoval po svoje, za vsakega določil lokacijo. Vse to smo počeli z njeno vednostjo in dovoljenjem. Zato njene ostre besede o tem, da smo jo »okradli«, preprosto ne držijo.

Do nedavnega ste predavali tudi na lju-bljanski Akademiji. Pogrešate stik s študenti, mladimi ustvarjalci?

Prav zdaj smo soočeni z neverjetnim razvojem tehnologije, ki pa hkrati prinaša spremembe tudi na izrazni ravni filma. Digitalna revolucija je globoko in vsestransko spreminila filmsko ustvarjanje. In za nas, starejšo generacijo, ki je bila nekako navajena, da je film tako v pogledu tehnologije kot tudi izraznosti plul v bolj ali manj mirnih vodah, so te spremembe res silovite. Praktično na dnevni osnovi je treba spremljati razvoj, da bi ga lahko nato podal študentom, ki pa so se s to digitalno revolucijo rodili in jim je veliko bolj domača. Seveda me tudi osebno, kot ustvarjalca na tem področju, zanima aktualni razvoj tehnologije in spremembe, ki jih prinaša v filmsko prakso. Pa vendar imam občutek, da morda ne dohajam razvoja oziroma mu vsaj težje sledim.

Če prav razumem, ste skoraj veseli, da ste se kot profesor upokojili?

Ne vem, če bi temu tako rekel. A zdi se mi prav, da zdaj kot profesorji nastopijo mlajši, ki z večjo lahkoto in dosledneje sledijo tem velikim spremembam. Ob zadnjem gostovanju na Akademiji, ko sem lani nastopil kot honorarni predavatelj, sem imel občutek, da sem zdaj morda celo jaz tisti, ki od tega stika s študenti, torej z ljudmi, ki vsakodnevno delajo in živijo s tehnološko revolucijo, več odnese. Kar je po svoji paradoksalno. No, zaključim lahko, da so bila moja zadnja srečanja s študenti prav zaradi tega zelo inspirativna in so mi odpirala nove prostore.

Kako ocenjujete trenutno stanje v domači kinematografiji? Zdi se, da je tisti ustvarjalni zagon, ki je po letu 2000 slovenski film znova uveljavil tudi v mednarodnih vodah, nekako uplahnil.

Kar ob početju te oblasti ni nič nenavadnega. Predvsem mislim seveda na radikalne reze v kulturi, a prav tako na dejstvo, da na neki način pravzaprav znova uvaja cenzuro. Po eni strani ustvarja kaos, po drugi strani pa s finančnimi uzmadi povsem nadzira produkcijo. Edina pozitivna točka, ki jo vidim v vsem tem, je dejstvo, da se prav na valovih digitalne revolucije pojavlja neka *off*-produkcija, katere nosilci so običajno sicer formalno nešolani kadri in se v celoti odvijajo zunaj uradnih kanalov, a vseeno predstavlja edini trenutni pozitivni moment domače filmske produkcije. No, vseeno pa nisem pesimist. V domačem prostoru vidim toliko ustvarjalne energije in res prodornih avtorskih figur, da ne dvomim, da se bo filmska pomlad ob ureditvi razmer nadaljevala.

Boste tudi vi sodelovali v njej?

Res je sicer, da pripravljam nov celovečerni projekt, a zaradi razmer, ki trenutno vladajo v slovenski kinematografiji, je njegova usoda precej negotova. Država je namreč postavila taka pravila igre, da imajo producenti skoraj povsem zvezane roke. Nepojmljivo se mi namreč zdi, da bi moral filmski producent privoliti v 50-odstotno lastno udeležbo in s tem prevzeti strahotno tveganje, na drugi strani pa imamo denimo gledališko produkcijo, ki se financira iz iste malhe, a tako visokih soudeležb država ne zahteva. Zadnji posegi države na filmsko področje, med katerimi je postavitev Igorja Prodnika za direktorja Vibe, so vrhunec njenega cinizma, ogledalo njenega odnosa do tega področja. Lahko bi rekel, da je slovenska filmska pokrajina ta trenutek zaradi pravnih nejasnosti ter administrativnih in političnih posegov oblasti v nekakšnem krču, blokirana.

Opaziti vas je bilo tako na vseh dosedanjih protestih (vseslovenskih vstajah) kot tudi pri najbolj svežem uporu slovenskih filmarjev, ki ga je spodbudilo prav imenovanje Igorja Prodnika za direktorja Vibe.

Tovrstnih protestov se redno udeležujem. Zdi se mi namreč nujno, da se kot ustvarjalci in posamezniki upremo temu destruktivnemu početju oblasti. Kot ustvarjalec pa čutim tudi dolžnost – tako kot sem jo v sedemdesetih letih, ob tedanjih študentskih uporih, ki sem jih s svojo kamero kot edini tudi posnel –, da to dogajanje posnamem in s tem dokumentiram, tako zase osebno kot morda tudi za poznejše rodove. ■



● ● ● KNJIGA

Odtis v stopinje

MAGDA REJA: **Sledi v pesku: potopisne zgodbe.** Mladinska knjiga (Zbirka Nova slovenska knjiga), Ljubljana 2012, 122 str., 19,95 €

Z nagrado za najboljši prvenec ovenčani literarni potopis *Ime tvoje zvezde je Bilhadi* (2006), v katerem slovenska popotnica, etnologinja in umetnostna zgodovinarica Magda Reja popisuje »najbolj tihi mesec v svojem življenju«, štiridesetdnevno pot s solno karavano kamel iz severnomalijskega Tumbuktuja v Tuadeni, je dobil modernizirano različico. V kratkih potopisnih zgodbah je prisluškovanje brezkončni puščavi namesto meditativnega pogreznja v pesek ali mehko lebdečega občutka v kameljem sedlu motil trušč terenskih vozil in tovornjakov, ki so proti boljše življenje obljubljači Evropi prevažali ilegalne podsaharske emigrante ter trgovsko in tihotapsko blago.

Podobno kot v prvencu sta tudi v *Sledeh* glavni protagonistki pripovedi pokrajina in avtorica v brezkončnem valovanju razbeljenih sipin z žgočim soncem, hladnimi nočmi, močnim vetrom in redkimi prebivalci v tu in tam postavljenih naseljih, ki jih potujoči srečujejo na poti. V obeh knjigah pod okriljem vsakokrat drugega Mohameda, nekakšnega angela varuha, podnevi zazrta v migetajočo črto na obzorju, ki nejasno spaja pesek in nebo, ponoči pa med srebrnimi zvezdami na nebu sledeč svoji Bilhadi, se avtorica z vsakim dnem bolj pogreza v enolično, statično in s samosvojo logiko delujoče življenje.

Kljub temu pa obstaja med obema pripovedma občutna razlika kot posledica načina avtoričinega potovanja. Medtem ko je prvenec scela prežet z brezkončno tihotnostjo, ki jo dodatno upočasnjuje ugrezajoči se pesek pod stopali, zaradi česar avtorica nameni več prostora lastnemu doživljanju dogajanja, je pripovedovanje v *Sledeh* hitrejšo in predvsem bolj stvarno. Gadafijevo praznovanje dneva prerokovega rojstva v Agadezu – mestu na severu Nigra, v katerem je popotnica zadnjih pet let nastanjena pet mesecev na leto in je izhodišče večine njenih potovanj čez Saharo – ali upor nigrskega gibanja za pravičnost so ob »naključnih« pričah smrti, prostitucije, ukradenega otroštva in skrajnega obupa nad brezizhodnostjo eksistencialne stiske osrednji dogodki pripovedi. Odrevenelo brezbržnost iz prvencu, »ki ni odsotnost, pač pa zavračanje vsakega čustva«, so v *Sledeh* zamenjali dokumentirano obarvani opisi konkretnega družbenega dogajanja, prikazani objektivno in brez sentimenta. Slednje doseže ironični vrhunec ob koncu knjige, ko popotnica zaključuje potovanje in tik pred vrnitvijo v »realni«, »boljši« svet izve, da se je tam pravkar začela vojna.

Vase zazrta, na pogled monotona pripoved slika impresivno podobo barovitosti, nepredvidljivosti in od Alahove volje odvisne usode puščavskega sveta, kjer se časi meri po popitih čajih, odtenu obarvanega peska in legah zvezd na nebu. Sveta, v osrčju katerega bodo vselej cvetele legalne in ilegalne saharke poti, po katerih bodo trgovci, tihotapci, vojaki, popotniki in drugi pustolovci sledili svoji Bilhadi, da jih odpelje k pregovorno svetlejši prihodnosti. Tja, kjer se cedita med in mleko, ne zavedajoč se, da jih prav njihova nikoli končana pot varuje pred svetom, ki jih dlje kot do svojega praga nikoli ne bo hotel sprejeti.

JASNA VOMBEK

● ● ● KINO

Bog je mrtev, naj živi Veliki brat!

Resničnost (Reality). Režija Matteo Garrone. Italija, Francija 2012, 116 min. Ljubljana, Kinodvor

Štiri leta po uspehu svojega mafijskega arthita *Gomora* (Gomorra, 2008) se italijanski cineast Matteo Garrone vrača z navidez lahkotnejšo, a prav tako morasto tragi-komedijo *Resničnost (Reality)*, zgodbo o neapeljskem prodajalcu rib Luciano, ki se ob vzpodbudi svoje družine prijavi na avdicijo za resničnostni šov. Po opravljeni avdiciji ima Luciano občutek, da je žirijo tako očaral, da se domov vrne kot prava mala zvezda v vzponu. Med svojimi sorodniki in znanci doživi tudi temu primeren sprejem, toda bolj ko se bliža začetek *Big Brotherja*, bolj čudaško se Luciano vede. Klica s televizije ni od nikoder, njega pa vedno bolj grabi paranoja, da ga televizijci stalno opazujejo in ocenjujejo, če je dovolj dober za njihov šov.

Garrone lepo pokaže, kako malo imajo resničnostni šovi v resnici opraviti z resničnostjo. Luciano se v trenutku, ko se »zave«, da je opazovan, spremeni v igralca in z njega začne odtekati vsa njegova pristnost in identiteta. Prav prepad med videzom in resničnostjo je tisto, kar najbolj zaznamuje Garronejevo satirično vizijo sodobne

družbe. To vrzel prikaže že z uvodnima sekvencama, ko z dogajanja na izumetničeni diznilendovski poroki preklopi na sekvenco, kjer pokaže svate, kako si v bednih, oguljenih sobah slačijo svoja praznja oblačila in razkrivajo svoja nepopolna telesa.

Po tem mojstrskem uvodu začne *Resničnost* precej hitro izgubljeni zalet. Na nivoju zgodbe ne prinaša ničesar zares pretresljivega, zato pa se Garrone toliko bolj izkaže na estetski ravni. Režiser je po osnovni izobrazbi slikar, kar se njegovim filmom še kako pozna. Kot ponavadi pri njem je tudi v *Resničnosti* slika temna, groba, surova. Ljudje so, milo rečeno, kilometre daleč od hollywoodske prestave o lepem – debeli, nosati, kosmati, škrbasti, zgubani, oblečeni v kič, kot da so pravkar ušli s kakšne ciganske žurke –, toda nikakor pomilovanja vredni. Garrone ima ljudi z dna iskreno rad, zato jih venomer snema z radovednostjo in naklonjenostjo in nikdar s pokroviteljskim posmehom.

Poleg tega ima Garrone tudi odlično oko za dogajalni prostor. Izključno z uporabo realnih lokacij vzpostavi oster kontrast med videzom in resničnostjo – med ultrametnimi svetovi, kot je denimo prizorišče poroke, ter razpadajočimi starodavnimi graščinami in dotrajanimi interjerji, v katerih prebivajo njegovi junaki. In čeprav je film do grla potopljen v sočno neapeljsko okolje, se ne pustite preslepiti: ne gre le za satiro na Italijo v času berlusconijevske vladavine kiča in praznine, temveč za kritičen pogled na celotno zahodno družbo – družbo spektakla in bežanja v umetne svetove, kjer smo lahko vsi lepi, bogati in večno mladi. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● KINO

Konec franšize?

Umri pokončno: Dober dan za smrt (A Good Day to Die Hard). Režija John Moore. ZDA 2013, 99 min. Kolosej in Planet Tuš po Slovenijerterter

V zadnjem desetletju, ko se zdi, da je večina ustvarjalnih scenaristov že pobegnila iz hollywoodske filmske industrije in se raje naselila v veliko prodornejši, prilagodljivejši in ustvarjalno ambicioznejši televizijski produkciji, so ob pomanjkanju svežih idej v prvi znova postale priljubljene razne oblike serialnosti. Različni *prequel*, *sequel*, *remaki* in neskončna nizanjanja nadaljevanj se tako kar vrstijo. Tokrat smo si ogledali poskus nadaljevanja nekoč nadvse priljubljene franšize, peti del serije *Umri pokončno* s podnaslovom *Dober dan za smrt*. So bili ustvarjalci jasnovidni in so pravzaprav napovedali usodo franšize?

Že pred šestimi leti, ko so se v Hollywoodu odločali za oživitve franšize, se je zdelo, da bo kljub njeni nekdanji priljubljenosti – nenazadnje je veljala za eno najbolj priljubljenih akcijskih franšiz devetdesetih, njen prvi del, *Umri pokončno* (1988) pa za prototip novega, modernega akcijskega filma – podvig kar težak. Spremenili so se tako filmski standardi kot tudi družbena klima. Zaradi tega je franšiza delovala staromodno, njen osrednji lik, policist John McClane, pa je bil le še ikona nekega preteklega časa. Lahko bi celo rekli, da po dvanajstih letih mirovanja preprosto ni več kazala življenjskih znakov.

Kljub temu so se producenti odločili za oživiljanje in podvig jim je uspel celo brez uporabe defibrilatorja. Četrty del franšize, film *Živi svobodno ali umri pokončno* (*Live Free or Die Hard*, 2007), se je namreč izkazal za več kot soliden akcioner stare šole, ki je premogel celo nekatere antologijske prizore, kot je bila sestrelitev helikopterja z avtomobilom. S tem ko so scenarij priredili po odličnem časopisnem članku *A Farewell to Arms* Johna Carlina (objavljen leta 1997 v reviji *Wired*), v katerem je pisal o novih oblikah vojskovanja oz. o informacijski vojni, pa so filmu vdahnili tudi nekaj aktualnega duha. A ne le to: svojevrsten razvoj je doživel tudi lik Johna McClana, saj se nam je ta prvič predstavil tudi v vlogi očeta. A vloga vse preveč zaščitniškega očeta najstniške punce – ta se zagleda v mladega hekerja, ki je pod očetovo zaščito – je akcijskemu junaku njegovega kova celo pristajala. Čeprav je bil tipični mačistični akcijski junak, utelešenje deških fantazij o pravem moškem, si ga (prav zato) ni bilo težko predstavljati, kako hčerko brani pred sicer neizbežno defloracijo.

Za tovrstno osebnostno modifikacijo glavnega lika, ki je nato eden glavnih virov nadaljnjih peripetij, so se odločili tudi snovalci najnovejšega, petega dela franšize, filma *Umri pokončno: Dober dan za smrt*. Toda tokrat ta ni bila niti najmanj domiselna: očitno v primežu panike (ki jo je povzročilo pomanjkanje dobrih idej, kako franšizo peljati naprej) so ustvarjalci kot v čarovniškem aktu iz nič potegnili Johnovega odraslega sina, samemu liku McClana pa podtaknili nežno plat. A pazite, ne do nežnejšega

spola. To bi še razumeli, saj je imel McClane vedno tudi nekaj »romantičnega« v svoji duši. Ne, McClane se razneži ob svojem sinu oziroma že ob sami misli na domnevno »izgubljenega« sina, ki se ga nato odpravi reševati kar v Rusijo (no, prej še v ukrajinski Černobil, čeprav nikoli ni videti, da bi prečkali kako mejo). Tu se začne razpletati zgodba o nekoč vplivnem znanstveniku Komarovu, ki je pri novih oblastnikih padel v nemilost, zgodba, ki bežno spominja na tisto Mihaila Hodorovskega. A te reference na vsaj približno (in že malce zastarelo) podobo razmer v sodobni Rusiji hitro izginejo, tisto malo, kar od zgodbe sploh ostane, pa se zdi kot nekakšno nostalgčno obujanje obdobja hladne vojne. John McClane in njegov sin Jack začneta Rusijo, ki je znova zabredla na nepravo pot, namreč reševati pred samimi Rusi, tamkajšnjimi pokvarjenimi politiki in terorističnimi izrodki. Prav slišite, McClane, pristni ameriški junak, rešuje Rusijo!

Film je videti, kot da bi ustvarjalci pozabili, da je hladne vojne že davno konec. A to še ni tisto najhujše: še veliko večji zločin se zdi liku McClana vsiljevati nežno dušo, ki se razneži ob misli na prej nikoli omenjenega sina. No, pa tudi sicer se zdi, kot da so bili pri tem projektu scenaristi skoraj moteč, nepotreben element. Bolj kot razvoj neke zgodbe namreč gledamo nepretrgani stampedo streljanja, avtomobilskih pregonov in eksplozij. Ki ob tem še nič kaj pretirano domiselni ni. Vse skupaj pa je še najbolj podobno mučnemu in glasnemu umiranju franšize. **DENIS VALIČ**

● ● ● ODER

Spretno, a vsebinsko nejasno

Ni obale ni. Po delih Mirana Jarca. Režija in priredba besedila Jaša Koceli. Gledališče Glej, Ljubljana. 9. 2. 2012, 50 min.

Mlado generacijo ustvarjalcev gledališkega prvencu Jaše Kocelija naj bi navdihnili očitno zelo inspirativna novomeška pomlad, konkretnije pa se je avtor predstave osredotočil na manj izpostavljenega *pomladnika* Mirana Jarca. Pesnika so sodobniki označevali za »samotarsko osebnost« in za »zamaknjena romarskega tujca«, a pod navidezno zadržanostjo je doživljal pravo dramo, o kateri pričajo dela iz začetnega, ekspresionističnega obdobja: pesnik intenzivno doživlja veselje, hrepeni po izhodu iz »potapljačo se civilizacije« kot tudi po izhodu iz lastne, banalne vsakodnevnosti življenja bančnega uradnika.

V predstavi, ki nosi naslov po eni izmed Jarčevih pesmi iz zbirke *Človek in noč* (1927), so uporabljeni tudi odlomki iz drugih del, med drugim dram (*Ognjeni zmaj*, *Klic iz grobnice*, *Izgon iz raja*, *Vergerij*) ter romana *Novo mesto* in tudi pesnikovih pisem in esejev. Zdi se, da je osnovni namen prikazati Jarčev kaotični duševni svet, kar je Koceli razvijal že v okviru festivala *Prezir*, ki j leta 2011 oživiljal ekspresionistične enodejanke.

Uvod v Jarčevo potovanje pospremi kratek video režiserja Borisa Bezića, ki Jarca predstavi skozi besedo in sliko njegovih sodobnikov. V čisto svoj duševni prostor nas Miran Jarc (igra ga Jure Kopušar) v rjavi uradniški obleki (kostumografija Branke Pavlič) popelje iz svoje sobe, ki se v ustvarjalnem momentu prelevi v medprostor, v prehod med svetovi – sedmimi slikami (če sledimo besedilu v gledališkem listu), kjer Jarčeva kipeča ustvarjalnost vrhunec tako v fizični kot besedni intenziteti doseže v prizoru na ladji, ki jo z jamborom, spuščajočim se v občinstvo, ter z vrvmi, s katerimi protagonist bije boj v viharju, upodobi scenografija Darjana Mihajlovića Cerarja. S prestopom odrske »rampe« Kopušarjeva neposredna bližina gledalcu še intenzivira krik pesnika, ujetega v svetu lastnih vizij in hrepenenj.

Stopnjevanje preplet Jarčevih besed tako na ravni živo govorenega kot posnetega besedila gledalcu očitno zavestno onemogoča jasno slediti besedi, ki jo je sicer pesnik Jarc tako skrbno postavljala. Tej režijski odločitvi je treba pripisati spretno stopnjevanje atmosfere predstave, ki jo je edini igralec Kopušar nosil z izjemno živostjo. Kot tretji način posredovanja besede je režiser uporabil péto *Pesem* v stilu balade (glasba Mihe Petrica), ki doda še nenavaden pečat preskakovanju stilov in tudi emocij. V zaključnem prizoru, ko se ponovno znajdemo v pesnikovi sobi, Jarc iskreno in preprosto (končno!), zato pa nič manj pomenljivo spregovori o tem, kaj želi; gre za trenutek umirjenosti, ki gledalcu omogoči vsaj delček empatije.

Kocelijev »romar« hodi po tanki liniji danes manj razumljenega patosa. Namenoma. Vendarle se sprašujem, kaj nam Miran Jarc govori danes? Par intrigantnih misli, ki opozarjajo na propad takratnega sveta in tako, se zdi, sodobno kličejo novega »Človeka«, je bilo navrženih v sami predstavi. Zgolj navrženih. Pa tudi misli, v katerih se Jarc navezuje na poslanstvo pesnika svojega časa. Ali mlad umetnik podobno čuti tudi danes? Neodgovorjeno.

Kje se je torej izgubil navdih novomeške pomladi? In še – na kakšen način nas umetniška ekipa *Ni obale ni* v tem pogledu prevetriti?! **ANJA BUNDERLA**

● ● ● RAZSTAVA

Vse deziluzije in fantazme

Razrezano, vrinjeno, izrezano – umetnost Williama S. Burroughsa. Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana. Do 7. 4. 2013

»Zaščitite bolezen. Kriminalizirati je treba ščitenje družbe pred boleznijo.« Tako se glasi eden izmed odlomkov iz razrezanega časopisnega članka, katerega zmontirano verzijo je mogoče zaslediti tako v knjigi *Ime je Burroughs* kot tudi v enem od vizualnih razstavnih del v sklopu razstave *Razrezano, vrinjeno, izrezano*, ki je v Ljubljano pripotovala iz dunajske Kunsthalle in omogoča edinstven vpogled v kompleksno kolekcijo Burroughsove literature, filmov, fotografij, kolažev, zvočnih *cut-upov* ter abstraktnih slik, narejenih kar s puško šibrovko.

William S. Burroughs (1914–1997), ikona bitniške generacije, knjižni eksemplar averzije do konformnosti ter *poster-boy* boeme in avtodestrukcije, je širši javnosti poznan predvsem po svoji zlorabi drog, odkriti homo-

seksualnosti in ponesrečeni pijanski igri, v kateri je po pomoti ubil svojo drugo ženo. Tragedija, ki ji je vse odtlej poskušal pobegniti skozi pisanje in je bistveno pripomogla k nastanku večine njegovih literarnih del, jasno ponazarja terapevtsko funkcijo Burroughsove umetnosti, ki sicer že na prvi pogled da slutiti, da imamo opravka z alieniranim, senzibilnim, anksioznim, emocionalno konfliktnim in polimorfno talentiranim umetnikom, ki je napovedal bojno ofenzivo buržoaznim vrednotam, nadzorovalnim mehanizmom in moralnemu sistemu, utemeljenemu na računovodskih knjigah.

Če si z avtorjem niste najbolj domači, vam bo že ob pavšalnem ogledu razstave postala jasna ena izmed ključnih karakteristik njegove umetnosti – Burroughs je pisal, slikal in nasploh ustvarjal prvenstveno iz svoje patologije. Njegovi vizualni kolaži in deloma avtobiografski romani, njegovi zvočni posnetki ter s puško narejene slike – iz vseh po vrsti zeva slutnja konstitutivne travme, slutnja nezakrpane luknje kolabiranih upov in nevrotičnih obsesij. »Tukaj je nekaj moralo iti močno narobe,« je osnovno občutje, ki ga pri obiskovalcu razstave generira impozantna kolekcija umetniških del, iz katerih seva vzdušje mračne estetike, prtajene zlovesčnosti ter Burroughsove akutne disonance z zunanjim svetom in samim sabo, ki ga je predisponirala na status distanciranega cinika ter večnega devianta na misiji rušenja družbenih norm tako skozi umetnost kot tudi življenjski slog.

Kot pove že naslov, je fokus sicer zelo eklektične razstave na številnih tekstovnih, vizualnih in zvočnih *cut-upih*, torej na tistih elementih njegovega opusa, ki jih karakterizira raba tehnike, po kateri je Burroughs najbolj znan. *Cut-up* tehnika ali tehnika rezanja, ki so jo prvi prakticirali dadaisti s Tristanom Tzaro na čelu, v petdesetih letih prejšnjega stoletja pa sta jo popularizirala Brion Gysin in Burroughs, je umetniški postopek, pri katerem linearni tekst, filmski trak, slika ali zvočni posnetek najprej razrežemo na več delov, te pa nato organiziramo v nov umetniški izdelek. Kot pričajo številni razstavljeni artikli, je Burroughs velik del materiala za svoje *cut-upe* našel v tiskanih medijih, za preseganje njihove banalnosti pa je časopisne trakove kmalu začel razporejati med odlomke klasikov, kot sta Rimbaud in Shakespeare. To tehniko je pri pisanju besedil sčasoma opustil, tako da jo je v poznih letih uporabljal predvsem kot pripomoček za intelektualni navdih.

Življenje je *cut-up*, nevarnost biološka nujnost, obup pa konstitutivni element veličine, je menil Burroughs. Razstava, ki ponuja vstop v svet, v katerem imajo sanje primat nad resničnostjo in kjer se simbioza s socialnimi normami interpretira kot najnevarnejša zabloda, ne pušča nobenih dvomov o tem, zakaj Burroughs velja za eno izmed najmarkantnejših in najbolj inovativnih figur umetniške scene 20. stoletja. Najverjetneje najboljša razstava, ki si jo bo moč v Ljubljani ogledati letošnje leto.

LANA DURJAVA

AMPAK

ANTIKATOLICIZEM JE SLOVENSKA VARIANTA ANTISEMITIZMA



Spoštovani g. Gorazd Kocjančič, žal sem na zahtevo odgovorne urednice* svoj odziv na vaš pogovor v *Pogledih* (13. 2. 2013) z naslovom *Antikatolicizem je slovenski antisemitizem* skrčil na manj kot tretjino. Ne dobimo vsi enakega prostora. A vseeno. Vaša trditve v naslovu je sila problematična, saj vnaprej ožigosa vsak kritičen premislek o zgodovinskem delovanju Katoliške cerkve, ki jo neupravičeno enačite z duhom krščanstva v celoti, in obsodi vsako nedogmatsko razmišljanje o tej inštituciji, ki, kot oba veva, nima veliko opraviti z Bogom, na katerega se sklicuje. Nenavadno je tudi, da prezrete, da je bil Trubar protestant, sam sila kritičen do Katoliške cerkve. Zdi se, da s svojimi trditvami podpirate slovensko vodstvo Katoliške cerkve, ki bi jo rado prikazalo – to odlično prikaže Peter Kovačič Peršin v predzadnji prilogi sobotnega *Dela* (Kam je skrenil /slovenski/ katolicizem, *Delo*, 16. februar 2013) – kot pobudnico in branilko narodne identitete in samobitnosti Slovencev. To seveda ni nikoli bila, saj jo slovenske zadeve zanimajo izključno v oblastno-ekonomskem smislu podrejanja interesom svetega trona. Taka je bila Cerkev kot *negotio Christi* oziroma starogrško *oikonomia* že od začetka, posvečena upravljanju božjega stvarstva na zemlji. Zato je moral biti Bog iz Cerkve izgnan, zamočlan. Prav to je zmotilo Luthra in tudi Trubarja. Karitas, to dobro veste, je namenjen prikrivanju ideološke luknje, nastale zaradi anateme in krvavega obračuna s siromaštvom kot vzornim življenjem v bogu po Kristusovem zgledu, in služi za krinko neobrzdanim bogatenju in pohlepu Cerkve (že od 13. stoletja, izrecno od leta 1323 dalje). Tudi danes ni pozabila na svoj oblastni menedžerski interes po upravljanju posvetnega gospodarstva. Duhovnosti ni nikoli gojila – razen v sprenevedavih izjavah za javnost, ko je obsodila pohlep, laž in zlagano moralo, torej tisto, kar sama zgolj in samo izvaja. Enačiti kritično govorjenje o zgodovinskem in aktualnem delovanju in vlogi Cerkve z antisemitizmom (z grotesknimi, za lase privlečenimi vzporednicami) pomeni, prvič, nepoznavanje antisemitizma, drugič, sprenevedanje glede zgodovinske in sodobne vloge katolicizma, in tretjič, tako vernim kakor sekularnim državljanom vnaprej odreka pravico do pravičnega in kritičnega obravnavanja vprašanj o cerkvenem kriminalu in nezakonitih privilegijih v družbi. Nikoli nisem razumel, da iskreni verniki, sploh pa tisti v samem glavarstvu Cerkve tako brezsravno kršijo zapovedi in krščanski nauk v evangelijih. Se ne bojijo poslednje sodbe in ne verjamejo v Boga, da ga tako zlahka prezirajo. Govoriti, da so obtožbe pedofilov, afer v vatikanski banki ali pa kriminalne, največje tajkunske luknje pri nas ter brezsrabna podpora Cerkve uničevalnemu režimu in hudi korupciji antikatolicizem, je problematično in bi moralo biti tako tudi za poštene pripadnike Cerkve. Nisem še opazil javnega govorca, ki bi dvomil o evangelijski ljubezni (milosti) in borbi za pravice krivično preganjanih, torej za krščansko držo, ki jo je Bog zavzel v osebi Jezusa Kristusa, tako drugačno od vloge starozaveznega Boga, ki je trdo in brezčutno stal na strani krivične (ubijalske) oblasti, kar pozneje ponovno uvede nicejska sekta.

Glede vaše druge eklatantne trditve, da je sodobna poezija »nasledek iracionalnega (v 'racionalizem' stiliziranega) odpada od krščanstva«, pa je dovolj vedeti, da so poezijo pisali že pred

nastankom krščanstva in jo ustvarjali tudi v svetovih, v katerih krščanstva nikoli ni bilo. Poezija je civilizacijsko in duhovno univerzalnejša od katolicizma. Ne Horac ne hebrejska srednjeveška poezija nista produkt krščanskega sveta. Isto velja za vse druge kulture, ki niso dediči semitskih mitologemov. Obujanje katoliške duhovnosti za potrebe poezije je seveda povsem legitim ustvarjalni poskus, ne more pa upravičiti katoliške kanonizacije pesniškega ustvarjanja, saj poezija na daleč presega vsako katoliško akcijo ali t. i. duhovnost. Kriza, v kateri smo se znašli, ni posledica sekularne etike, temveč rekatolicizirane družbene morale v nasilnem poskusu, da si slovensko družbo podvrže elita skrajno skorumpiranih oblastnikov in jo v katoliški restavraciji znova duhovno poneumi in si jo podredi. Žalostno, da najuglednejši intelektualci, ki so se izobrazili v precej tolerantnem in privilegiranim okolju države, ki jo zdaj s tako gorečnostjo napadajo, niso sposobni svojih duhovnih spoznanj ustvarjalno in etično pošteno socializirati in doprinesi k zdravemu razvoju družbe ter uveljavljanju navedene, sicer katoliškemu monoteizmu tuje modrosti iz *Upanišad*: da »modri eno resničnost imenujejo z različnimi imeni«, da so torej tolerantni, dialoški in etični. Ontološka odprtost poezije kot žive govornice onstran vsake ideologije/morale se ali vzpostavlja v etičnem ikonoklazmu svobode ali pa je sploh ni.

Iztok Osojnik

***Pripis uredništva:** *Kot je bilo predhodno domenjeno z avtorjem Iztokom Osojnikom, na tem mestu objavljamo krajšo različico odziva, v celoti pa je dostopen na spletni strani www.pogledi.si.*

PISATELJ – TO ZVENI PONOSNO

Že drugič odgovarjati Dragu Bajtu na njegove očitke vodstvu Društva slovenskih pisateljev (*Pogledi*, 13. 2. 2013) je precej sitna zadeva. Zakaj? Ker Bajt znova in znova ponavlja le floskule o slovenski vstaji, o prebujenju ljudi, ki jim je dovolj skorumpirane, predvsem pa popolnoma nesposobne oblasti, pa naj gre za desno ali levo politično opcijo, Janšo ali Jankoviča, Lukšiča ali Viranta! Ista figa! Mar Bajt res verjame samemu sebi, da vsi tisti, ki so se pojavili na vseslovenskih vstajah, žive v zmoti? In če smo se pisatelji ne le solidarizirali z vstajniki, ampak tudi sami stopili mednje, je to res pobalinstvo, ki društvu in pisateljskemu poklicu jemlje digniteto? Temelj pisateljskega poklica je svoboda! In to svobodo smo dolžni braniti. Zlasti pred uničujočo neumnostjo in voluntarizmom vladajočih. Ali je res mogoče zapisati, kot to zapiše Bajt, »da gre za razgrete nezadovoljneže in infantilne razdiralce sveta, ki se najbolje znajdejo v kalni vodi kaotičnih razmer«?

Odgovarjati na Bajtovo apologijo Janše nima pomena. Vso pravico ima, da je častilec lika in dela Janeza Janše. Tako kot jo ima tudi Zbor za republiko, ta predmoderna združba, ki jo vodi malteški vitez dr. Lovro Šturm! Zastrajujoče pa je, da je človek, kot je Drago Bajt, odličen prevajalec, urednik, leksikograf, tako zaslepljen z obupnimi poskusi vladajoče stranke (ki se ji je, k sreči, iztekel mandat!), da vse, ki ne mislijo tako kot oni, razglašajo za državne sovražnike št. 1, za zombije in celo za leve fašiste in s tem hujskajo k državljanski vojni! Sprašujem se, kako je mogoče, da Bajt, namesto da bi poskušal razumeti gnev ljudi, ki jim je dovolj vsakovrstnega izkoriščanja, varčevanja za vsako ceno (naj stane, kolikor hoče, mi bomo varčevali), za publicisti *Reporterja*

in *Demokracije*, teh dveh navijaških biltenov SDS, zmerja tiste, ki smo se popolnoma spontano uprli terorju in nesposobnosti janševistične vladavine. Mar res misli, da so vsi, ki so se v zadnjih mesecih pojavljali na ulicah slovenskih mest in upravičeno protestirali proti razgradnji države, tako rekoč nekdanji komunisti?! Ki jih je bivši predsednik republike podkupil, da so pred volitvami zganjali šunder, kot bi rekel Cankar, in s tem nabirali glasove zanj? Zmanipulirane množice, ki ne znajo misliti s svojo glavo? Mar res misli, da vsi, ki danes po Evropi (in svetu) razmišljajo, da je napočil čas za nov, drugačen družbeni red, za novo obliko (neposredne) demokracije, živijo v zmoti? Ali je res mogoče zapisati, kot to zapiše Bajt, »da gre za razgrete nezadovoljneže in infantilne razdiralce sveta, ki se najbolje znajdejo v kalni vodi kaotičnih razmer«? Ne živijo oni, živi pa Drago Bajt!

Res je, da bi lahko decembrska izjava DSP tudi drugačna, drugače formulirana. Ampak Bajt mora vedeti, da je bilo v zadnjem letu napisanih nešteto izjav, pri katerih je sodelovalo tudi vodstvo DSP, vse pa so pozivale k streznjenju oblasti (ne množic) in dialogu, ki ga je vladajoča klika (žal ne morem uporabiti besede »elita«, ker to preprosti ni!) vztrajno zavračala! Prav zaradi odpiranja prostora za dialog o najpomembnejših današnjih vprašanjih je DSP tudi organiziralo debatne večere, na katerih niso sodelovali le tisti, ki so že vse povedali! Če je ob nekdanjem ustavnem sodniku dr. Cirilu Ribičiču nastopil tudi mladi ustavni pravnik dr. Andraž Teršek, res ne moremo trditi, da je slednji tudi že vse povedal in celo sodeloval v nekdanji politiki. In naj bi na diskusijski večer o medijih (samo zaradi »uravnoteženja«?) povabili notorična kolumnista *Reporterja* Boštjana M. Turka in Majo Sunčič? In kaj je bilo narobe z zborom v Cankarjevem domu 30. 1. 2013? Da so dobili starci »preveč prostora«, kot piše v isti številki *Pogledov* pesnica Katja Perat? Problem mladih in starih v DSP ni nov. Nova tudi niso generacijska razhajanja. Problem je popolna pasivnost mladih, novih članov DSP, o čemer tudi (samokritično) piše Katja Perat. Mladi in mlajši člani DSP bi že zdavnaj lahko prevzeli vodenje DSP. Pri tem jih nihče ne ovira! Če res mislijo, da je trenutno vodstvo društva s predsednikom Venom Tauferjem bolj primerno za vodenje »čitalniškega krožka 19. stoletja«, potem naj to jasno in glasno izrečejo na volilnem občnem zboru.

Pisanje Draga Bajta, ki mu je očitno naklonjeno tudi uredništvo *Pogledov*, je veliko nevarnejše od tistih naših izjav, v katerih smo uporabili določeno terminologijo iz preteklosti, ki izraža utopizem, anarhičnost, spontanost in izključuje boj za socialno pravičnost ter pravično urejeno družbo, se zavzema za solidarnost, za načela, ki jih je prva formulirala že francoska revolucija! Zakaj? Ker se zateka k navidez racionalnemu pristopu k reševanju krize, v kateri smo se znašli. In pri tem pritrjuje obupnim poskusom Janševe vlade, da ostane v sedlu, pa naj stane, kar hoče! Hkrati pa v imenu svobode in (prave?) demokracije zastopa kar najbolj nazadnjaška stališča, ki so resnično že zdavnaj pristala na smetišču zgodovine! Ob tem pa poskuša diskreditirati DSP, ko njegovo vodstvo povezuje celo z metanjem granitnih kock! Ko Bajt omeni naivne izjave vodstva DSP, celo navaja dr. Justina Stanovnika, vodjo današnjih slovenskih domobrancev (predsednika Nove slovenske zaveze), ki naj ne bi bil »na mrtvi strani družbenega dogajanja«, kot so naši dosedanji sogovorniki. Lahko rečem le, da se na tem mestu moj dialog z Dragom Bajtom končuje. Ker res je, raje imam očetovo »partijsko ljubezen« kot pa domobranstvo dr. Justina Stanovnika!

Ivo Svetina

Kaj nam pa morejo

(Šolska vzgoja v deželi in času goljufov in ponarejevalcev)

DUŠAN MERC

Jerma: »O, že debele knjige so pisali o tistih tvojih žgancih in izkazalo se je prav zares: da je za nepoštenost razlogov devetindevetdeset, za poštenost pa komaj eden ...«
Ivan Cankar, *Hlapci*

Kompleksnost zaznave sveta in okolja mladostnika se brez dvoma spreminja, postaja širša, popolnejša. Ugotovitve, da se primarna socializacija ustvarja v družini, da je šola samo re-produkcija družbenih vrednot in da že dolgo nima več glavne, sploh pa ne edine vloge v vzgoji in izobraževanju, imajo že dolgo brado. Res je tudi to, da je šola samo sistemski temelj države in družbe v vzgoji in izobraževanju, najbolj kompleksen in sistematičen. Vprašanje pa je, kakšno vzgojno moč ima pri mladostniku. In deklarativno in znano je: za šolo in za starše je najtežji cilj vzgojiti človeka, ki se osebno odgovorno odloča o svojih dejanjih po najvišjih etičnih merilih.

S stališča institucionalne vzgoje v osnovni in srednji šoli in s stališča mladostnika je Slovenija država, ki je nemočna zoper ponarejevalce spričeval, finančne goljufe, politične posmehljivce sodiščem, zaničevalce pravnega reda in celo narkokriminalce ... Razlika med institucijo in mladostnikom je samo v tem, da bi morala družba zaradi tega odločno reagirati, ker je ogrožena, mladostnik pa v tem ne vidi posebnega problema, saj z vsemi, ki se (tako kot on) upirajo institucijam, lahko celo simpatizira.

V šolski vzgoji, ki sta jo političnopravna navlaka in dvomljiva strokovnost trajno zrelativizirali, bi morala biti veljavna samo absolutna merila o tem, kaj je prav in kaj ni; merila, ki se jih ne da in ne sme relativizirati. Kraja je kraja, laž je laž, goljufija je samo goljufija, ni malih in velikih laži, škodljivih in neškodljivih, ni nujnih ali priložnostnih ali neškodljivih goljufij itn., in nihče naj ne bi bil izvzet.

Institucionalna, pa tudi domača vzgoja se ne moreta in ne smeta poenostaviti in zadovoljiti recimo z nenaklonjenimi ali s slabimi okoliščinami, ki posameznika opravičujejo in razumejo (češ tako je, ni sam kriv), in z zaničevanjem institucij, ki izrekajo kazni, z dvomom v pravilnost ali nepravilnost – pa naj se to zdi še tako absurdno in nedemokratično. Pogosto ravno domača vzgoja že v fazi primarne socializacije – pod bremenom moralne in finančne krize v družbi in pod krinko liberalne in demokratične vzgoje – relativizira, kaj je prav in kaj ne z opravičevanjem in lažnim razumevanjem lastnega otroka. Vsako dejanje družbe, učiteljev in vzgojiteljev lahko spremeni v nekaj absurdnega in krivičnega za svoj naraščaj itn. Seveda je to zanesljiva pot k velikim težavam v obdobju pubertete in tudi pozneje. Starši, ki si doma privoščijo izražanje dvoma, zaničevanje in poniževanje šole in učitelja kot institucije (hote ali »nehote«), imajo pozneje, ko je seveda prepozno, še vedno druge za krivce in povzročitelje travm, ki jim jih povzročajo njihovi mladostniki. Ostajajo pa seveda nemočni.

Res pa je težko pred mladostnikom zagovarjati poštenost, pravično družbo, institucije, ko pa je lahko vse, karkoli jim mladostniki kot protiargument očitajo, res in je kontaminirano z dejstvom, ki se pogosto izkaže kot resnica. Vsak politik ali gospodarstvenik je lahko prikriti potencialni kršitelj moralne in etične norme, ki se požvižga na državo in svoje nečedno delovanje,

Kako naj mladostnik loči med zlorabo demokracije politika in lastnim nasprotovanjem brez razloga, ki ga v svojem odraščajočem jazu čuti sam in ima pri tem še prav? Njegova neprilagojenost in nasprotovanje institucijam imata seveda povsem drug izvor in pomen kot politikovo norčevanje iz države.

vsako podjetje in celo vsak nadzorni svet ali stečajni postopek je lahko leglo laži in korupcije, zaslužkarstva, goljufij in ropanja.

Starši in učitelji argumentov mladostnikov ne moremo zanikati. Na samem vrhu mestnih in občinskih okoljih, je noč in dan vedno prisotna možnost razkritja finančnih malverzacij, korupcije. In skorajda vsak dan izbruhne nov primer nečednosti ...

Politiki se, enako kot kriminalci, s ponarejenimi spričevali in dolgimi repi obtožnic o korupciji in pranju denarja pred očmi najstnika spreminjajo v televizijske zvezde, v upornike zoper družbo, ki je tako ali tako krivična. Seveda mladostniki ne (z)morejo opaziti krute zamenjave vzroka in posledice ter sprevrženosti podobe, ki jo vidijo. Ne uvidijo je kot zmote, ki izvira iz demokratičnega bistva odnosa družbe do posameznika: neetično ravnanje še ni nujno kaznivo, lastna moralna integriteta na Slovenskem pa tudi med odraslimi ni predmet javne ali sodne obsodbe. Kako naj mladostnik loči med zlorabo demokracije politika in lastnim nasprotovanjem brez razloga, ki ga v svojem odraščajočem jazu čuti sam in ima pri tem še prav? Njegova neprilagojenost in nasprotovanje institucijam imata seveda povsem drug izvor in pomen kot politikovo norčevanje iz države.

Dejanja slednjega, ki se v imenu demokracije in sodstva posmehuje družbi in je torej dvakrat hinavski, ima v očeh mladostnika, ki zelo natančno detektira, kaj je v resnici prav in kaj ne, fascinantno sporočilo: »Posmehujem se, opravičujem se, hvalim se, vsem govorim, da sem pošten – v resnici pa počnem, kar hočem, da bogatim, da ostajam na oblasti, da sem v središču medijske pozornosti.« Mladostnik hitro in natančno ugotovi zelo preprosto dejstvo: »Nič mu ne morejo.«

Očitno je, da niti politiki sami (mnogi župani in poslanci, predvsem pa predsednik trenutne vlade in župan Ljubljane) niti družba okrog njih, člani njihovih strank, ne razumejo obsodbe, ki je definirana z integriteto. V tem so politiki popolnoma identični najbolj zakrnelim kriminalcem, preprodajalcem drog in pedofilom, ki so seveda vsi po krivici obsojeni ...

Vendar je nesreča dežele goljufov in ponarejevalcev, v kar se je spremenila Slovenija, večstranska in večplastna: varuhi vzgoje, etike in tudi morale, ki so le posredno odvisni od vsakdanje politike, vsak dan zaradi materialnih koristi (pa tudi zaradi koristi, ki jih ima njihov ego) in asocialnosti in političnih predsodkov vztrajno rušijo institucionalno vzgojo, zanikujejo svoje poslanstvo. Demonstracije na trgih in ulicah podpirajo s figo v žepu. Njihove klofute demokraciji so izjemno pekoče, ker se tudi sami deklarirajo zgolj kot nasprotniki vsega, kar jih omejuje in od njih zahteva solidarnost, saj njihov upor izvira iz presoje lastnih potreb in koristi. Omejitev katerekoli bonitete pomeni zanje protidržavno dejanje, kaos in grožnja znanosti, umetnosti, svobodi, ustvarjalnosti itn. – in ga tako tudi interpretirajo. Ne zanima jih ne gospodarstvo samo (saj jim ga nikoli doslej ni bilo treba razumeti) ne konkretni delavci brez dela.

Jasno je, da so in bodo postali še bolj kupljivi in zato še lažji plen najbolj umazanih političnih prvakov, ki se bodo na koncu posmehljivo pobratili v nemogočih koalicijah. Z zaničevanjem družbe in vztrajanjem na svojih položajih so v resnici to že storili.

Najpogostejši pojav posebne humane in solzave retorike o pravicah otrok, dijakov in

študentov je, da ravno politiki in državni uradniki, pa tudi učitelji in njihovi sindikalni voditelji, ravnatelji in dekani, nasprotujejo državi v imenu vsemogočnih otrokovih pravic. A v sedanji osnovni in srednji šoli na Slovenskem so ravno učitelji in predvsem ravnatelji tisti, ki politizirajo in relativizirajo institucije, ki jih vodijo. To nerazumljivo in omejeno početje je vidno s prostim očesom iz javnih nastopov in zapisov: deloval bom brez odgovornosti do lastnega dela, tudi jaz sem samo žrtev, drugi so odgovorni za stanje, ki je tudi do mene krivično, saj delam na pol zastoni, jaz s svojo funkcijo ne prevzemam nobene druge odgovornosti kot do samega sebe, da bom ostal na funkciji, jaz sem vendar zgolj in samo zaščitnik otrok in žrtev gospodarske krize, jaz nasprotujem, ker bom moral več delati in prevzeti odgovornost in pošteno delovati v korist družbe.

Slovenska tla so plodna za tako mučeniško in potuhnjeno držo vodij institucij, saj se vsaka na novo izvoljena oblast počuti kompetentno in hoče iz histerične in prilehne nuje spremeniti vse, kar je dotlej veljalo, obenem pa pričakuje samo pritrjevanje in klanjanje. In sleherni oblasti to tudi uspe ... V prvi vrsti pa so šole kot institucije žrtve pretiranega normativnega pravnega reda, ki jih seveda postavlja v vedno težji položaj. Strokovnost postaja povsem nepomembna, je del predstave volonterskih pedagoških politikov. Sintagma vodilnih v vzgoji in izobraževanju je očitna: »Ne priznavam te države in tega pravnega reda, zame je edino pravo revolucionarno pravo ...« Pri tem pa je kristalno jasno: sedanja šolska oblast ni nič drugačna od te, ki se ponuja za rešiteljico. Skupna jima je pač plehkost in praznina na istem temelju: biti na oblasti in imeti kakršnekoli koristi.

Za ilustracijo (od občega h konkretnemu) dva avtentična izvlečka iz uradnih dokumentov neke osnovne šole (podobnost z družbo zunaj šole ni naključna – možno je samo, da je optika pedagogov zaradi zaznav v družbi neverjetno podobna tako v razredu kakor v družbi):

Izveček iz utemeljitve izreka vzgojne kazni (januar 2013): »Učenec verbalno napada tako, da učiteljici govori/odgovarja, ko mu prigovarja, da naj, prosim, naredi to in ono: 'Kaj proste, delat pejte.' V isti uri poziva: 'Everybody fuck now ... Jebenti mega herce, ne vidiš, da je vse zarustan. Osmrtnice: ... A si mi prnesla horsa? Yes. Sam na hrano mislš. A uš ti tud kej? Mamo rebrca z zelam ...' /.../ Vsakič, ko ga učiteljica opozori, kaj naj naredi in dela, ji odgovarja tako, da jo obtožuje, češ da ona ne dela prav. Celu uro govori glasno, riga in prdi. /.../ Ob pregledovanju nalog reče, ko ga učiteljica vpraša za nalogo: 'Učiteljca, bi pušili?' V isti uri pove: 'Jaz sm Zoki kralj, men nobeden nč ne more!'«

In še izvleček iz zapisnika roditeljskega sestanka: »Učiteljica je starš opozorila: Klima za delo v razredu je manj spodbudna, celo slaba, med učenci je prisotno mnogo nestrpnosti, privoščljivosti in nevoščljivosti, zmerjanja in grobega verbalnega nasilja, kršenja šolskih pravil, nepotrpežljivosti, fizičnega nasilja, klepetanje in izzivanje ...«

Otroci oziroma učenci so stari 11 let, citiranje pa je korektno, ni fikcija in ni plagiat.

DUŠAN MERC je ravnatelj Osnovne šole Prule.

pogledi
naslednja številka izide
13. marca 2013

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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

Prizor iz italijanskega filma *Resničnost* Mattea Garroneja, ovencanega z veliko nagrado žirije na lanskem festivalu v Cannesu, ki je pravkar na sporedu tudi pri nas.

