

KNJIGA POHVAL IN PRITOŽB
Izbrane kritike (2010–2015)

MATIC KOCIJANČIČ

Tiskana izdaja knjige je izšla leta 2016
ISBN 978-961-6519-95-3

Matic Kocijančič

KNJIGA POHVAL IN PRITOŽB

Izbrane kritike

(2010–2015)

Ljubljana
2018

Elektronska knjižna zbirka



e-25

Matic Kocijančič

KNJIGA POHVAL IN PRITOŽB

Izbrane kritike

(2010–2015)

Jezikovni pregled *Eva Vrbnjak*

Oblikovanje elektronske izdaje *Lucijan Bratuš*

Izdajatelj



Za KUD Logos *Mateja Komel Snoj*

Ljubljana 2018

Elektronski vir (pdf)

Način dostopa (URL):

<http://www.kud-logos.si/e-knjige/>

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili
v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani
COBISS.SI-ID=293634048
ISBN 978-961-7011-49-4 (pdf)

Vsebina

7 Predgovor

KNJIGA

13 »Obči ocean« transcendentalnega idealizma

23 Negotovost v morju gotovosti

30 Iniciativa za demokratični kapitalizem

40 Med vdihom in izdihom

47 Svetovni duh na kavču

52 Ali znanost vodi k Bogu?

GLEDALIŠČE

67 Ljubiti ali ne biti

73 Shakespeare se predstave žal ni mogel udeležiti

78 Piše se leto 1913

84 Asinhrona aristokracija

88 Na Betajnovi bo tekla kri

92 Sreča brez vrvice

98 Pater Lorenzo mora umreti

104 V katerem grmu tiči fašizem?

110 Nisem še gotof

116 Sprva nostalgija, nato farsa

119 Medejin zagovor

124 Na svobodni strani Alp

129 Prifarški nihilisti

134 Biti Georges Feydeau

138 Obilo batin, malo gledališča

141 Lizistrata za Stratocaster

146 Sod smodnika brez dna

150 Liga legend

156 Oklofutaj svojega kritika

FILM

- 161 Boj za neznano pravdo
167 Iz Poljske z ljubeznijo
172 Oh, Mehika, ne joči za menoj
174 Fašisti raus!
177 Koze strmijo v nebo
180 Vedno je namreč nekdo kriv
185 Sestri Brontë za vedno
188 Čudežna ambivalenca čudeža
193 Viski brez soda
- 196 Prve objave

PREDGOVOR

Pričujočo knjigo sestavlja štiriintrideset besedil iz kritiške petletke, ki sem jo začel pri reviji *Ekran*, nadaljeval in zaključil pa pri *Pogledih*, kjer sem – z izjemo peščice priložnostnih besedil – objavil veliko večino svojih zapisov. Največji blagoslov na tej poti so bili moji sopotniki: uredniki – Gorazd Trušnovec, Ženja Leiler in Boštjan Tadel –, ki so svoj poklic opravljali tako strokovno, da so me skoraj povsem onespobili za delo z uredniki v »resničnem svetu«; sodelavki Agata Tomažič in Eva Vrbnjak, ki sta me velikodušno zalagali z dobrimi nasveti, še boljšimi pripovedmi in najboljšimi priboljški; in ne nazadnje moja draga starša, Katarina in Gorazd, ki sta mi posredovala svojo ljubezen do besede, filma in odra ter mi požrtvovalno pomagala pri tem, da je moja ljubezen razvila svoj glas in okrepila svoje glasilke.

Čeprav večino izbranih zapisov o knjigah, filmih in predstavah povezujejo nekateri skupni poudarki in postopki, lahko o enovitem vsebinskem loku govorim samo na področju gledališča, ki v knjigi zavzema osrednje mesto tako po postavitvi kot po obsegu. *Pogledi* so me namreč sredi leta 2013 zaposlili kot stalnega sodelavca, kar mi je omogočilo, da sem v naslednjih dveh sezonah od mimobežnih izrekaj o posameznih odrskih pojavih postopoma prešel na celovito soočenje z domačim gledališkim podnebjem. Moja kritiška vloga je bila nenavadna, kar je v prvi vrsti izhajalo iz tega, da sem delal za precej nenavaden medij. Ko sem se pridružil *Pogledom*, smo vedeli, da so pred nami še vsaj tri

leta izhajanja, ki jih težko ogrozi kaj drugega razen večjih družbenih pretresov ali naravnih katastrof. To je uredniški politiki omogočilo zavidljivo mero neuklonljivosti, ki se je zelo očitno izrazila tudi na kritičkem področju: v času, ko so veliki slovenski časopisi gledališko refleksijo začeli poniževati na nekaj odstavkov odmerjenega prostora, odvzete strani pa prepustili novodobnemu žanru razširjenih oglasnih napovedi kulturnih dogodkov, so ji *Pogledi* namenili bogato slikovno opremo, napoved na naslovnici in samostojno stran – ali celo več strani – v skoraj vsaki številki. Sicer je res šlo za štirinajstdnevnik, kar je besedilom marsikdaj odvzelo kanček odzivnosti, po drugi strani pa je prav razdalja med premierami in izidi številčk pogosto omogočila poglobitev analize, kakršno že ritem dnevnega časopisja – če odmislimo prostorsko stisko – le redko dopusti. Poleg radodarnega števila znakov, ki sem ga užival kot kritik *Pogledov*, je bila edinstvena tudi uredniška naklonjenost. Zelo hitro sem začutil, da v redakciji praviloma soglašamo glede osnovnega vrednotenja predstav – in da so te sodbe pogosto povsem nasprotno prevladujočemu mnenju mojih kritičskih kolegov ter najvplivnejšega dela gledališke stroke. Še več: ko sem začel prejemati odzive na svoje zapise, mi je postalo jasno, da je nejevolja nad nekaterimi posebno nadležnimi gledališkimi modnimi muhami, ki so od mojih prvih kritičskih poskusov postopoma stopnjevale svoje brenčanje, precej bolj razširjena, kot sem sprva mislil, da pa vseeno nima prav učinkovitih mnenjskih muholovcev. Za kakšne muhe gre?

Največji gledališki zmazki zadnjih let vznikajo iz številnih neposrečenih poskusov združevanja tradicionalnih postopkov s slabo razumljenimi in precej naključno izbranimi vplivi avantgardnih in postdramskih praks 20. stoletja. Skupni imenovalec teh predstav je prezir do dramskega besedila, tega zoprnega nebodigatreba, ki brez vidnega razloga poseda ob najmočnejših koreninah in v najvidnejših krošnjah večtisočletne gledališke zgodovine. Naraščaj tega

prezira lahko v grobem razporedimo v dve stajici: v prvi so projekti, ki ohranjajo prepoznavne dele običajnega gledališkega postopka, a se odpovedujejo dramskemu besedilu, v drugi pa predstave, ki si za svoje izhodišče sicer postavijo dramski tekst, vendar brez kakršnekoli zaveze njegovi interpretaciji; drama tako postane *magnetic poetry*, nabor replik, ki jih ustvarjalci samovoljno vpletajo v svoj kolaž samoniklih domislic. Oba principa – ki sta v času moje kritiške kariere s svojimi pogostimi in žalostnimi žetvami jasno dokazala, da si na velikih slovenskih odrih ne zaslužita setve – pri življenju ohranja skupina dramsko nepismenih režiserjev, ki pravzaprav nima druge izbire; z negovanjem iluzije, da počnejo nekaj večjega od gledališča, odvrčajo javnost od dejstva, da ne obvladajo osnovnih veščin svoje umetnosti: da namreč ne znajo natančno prebrati in razumeti dramskega besedila ter si nato zamisliti postavitve, ki bi se na smiseln in svež način vpisala v zgodovino njegovih uprizarjanj. Podobna nebogljenost tiči tudi v aplavzu, ki ga tej iluziji namenja del gledališke stroke in jo s tem pomaga vzpostavljati; kritiški poklic je vsekakor bistveno manj naporen ob solipsističnih odrskih proizvodih brez kakršnihkoli interpretativnih ambicij, ob katerih kot predpriprava na zapis zadostuje že sam ogled predstave in seznanjenost z zadnjimi dnevnopolitičnimi dogodki. Temeljna naloga kritiških peres, ki vidijo skozi tančice te uborne iluzije, je zato odkrito, duhovito in neusmiljeno razkrinkavanje njenih antigledaliških izvirov, ki se s pospeškom in povsem neutemeljeno zažirajo v dragocena sredstva, namenjena gledališki umetnosti. Upam, da sem s svojimi kritikami prispeval vsaj kamenček v mozaik tega razkrinkavanja.

Seveda pa svojega pogleda na gledališke premike (in zamike) zadnjih let ne morem iztrgati širši zgodbi, znotraj katere mi ga je bilo podarjeno oblikovati: prepričan sem, da se v ozadju uprizoritvenih tokov, ki ne vedo več, kaj početi z dramatikom, skriva duhovna praznina, boleče sorodna

drugi, ki ždi v jedru našega kulturnega prostora in se zelo očitno kaže v njegovi nemoči, da bi vzdrževal en sam – tako bralcem kot piscem široko dostopen – medij, posvečen kulturnemu dogajanju. Enaka izpraznjenost narekuje tudi birokratsko-politikantsko kratkovidnost, ki na uredniška mesta namesto sposobnih ljudi postavlja predvidljive, ter barbarsko krčenje prostora in sredstev za refleksijo kulture v domačih časopisih, ki so se v dobi globalnih sprememb medijske paradigme namesto pokončne drže odločili za pohlevno, a samouničujoče protislovje: prilagajanje družbeni klimi, ki jih ne potrebuje. Gre za praznino, v kateri beseda počasi, a zanesljivo izgublja svojo dvosmernost; praznino, v kateri vsi neprestano govorimo in le redko kdo posluša.

Knjigi pot pod noge: srčno upam, da mi je v zapisih, ki so pred teboj, draga bralka, dragi bralec, uspelo – vsemu izrekanju navkljub – iskreno prisluhniti do te mere, da bo vredno prisluhniti njim. In da se kmalu spet slišimo.

KNJIGA

Matic Kocijančič
KNJIGA POHVAL IN PRITOŽB

»OBČI OCEAN«

TRANSCENDENTALNEGA IDEALIZMA

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Sistem transcendentalnega idealizma*. Prevedel in uvod napisal Tomo Virk. Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 2011.

Letošnji izid slovenskega prevoda enega izmed najpomembnejših del Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga *System des transcendentalen Idealismus* (1800) je pravzaprav prvo v celoti prevedeno večje delo tega velikana nemškega idealizma in šele druga knjižna izdaja njegove misli v našem jeziku. Prvo, naslovljeno *Izbrani spisi*, smo dobili leta 1986; šlo je za dokaj standarden izbor tekstov, čeprav je pri Schellingu težko govoriti o možnosti »klasičnega izbora«, ki bi prikazoval razvoj njegove misli v odmerjenem pripovednem loku. Schelling je namreč mislec z izjemno razvejeno filozofsko potjo, s katero si je prislužil naziv »filozofskega Proteja«. Čeprav je ljubil sisteme, jim ni prav dolgo ostajal zvest. Schellingova misel sicer ni nesistematična v smislu odsotnosti kakršnekoli sistemskosti, vendar imamo pri njej opravka z nasprotno skrajnostjo: bralec celotnega Schellingovega opusa je soočen s poplavo različnih sistemskih izhodišč in sklepov, ki nepremostljivo in vihravo sučejo njegova mnogotera in mnogovrstna miselna obdobja. V tem tiči izvorni – ne pa tudi odločilni – vzrok shizofrenosti sodobnih presoj Schellinga, ki jih bom obravnaval v nadaljevanju.

Sistem transcendentalnega idealizma je odlično preveden, vendar prevajalski dosežek Toma Virka kar malce zbledi ob drugem njegovem prispevku k temu delu, izjemno

bogati in obsežni uvodni študiji, ki šteje 116 strani in bi si tako po obsegu kot tudi po vsebini zaslužila samostojno knjigo. Kljub temu je dobro, da se to ni zgodilo, kajti prav v neposredni navezavi na *Sistem* se, kot bom skušal pokazati, skriva njen največji adut.

V uvodni študiji se Virk spoprime s široko paleto manj in bolj zahtevnih nalog. Prvič, kot se za uvod spodobi, poda pregled osnovnih potez Schellingovega življenja in dela. Drugič, oriše kontekst *Sistema transcendentalnega idealizma*, namreč kaj mu predhaja, kaj sledi in kakšen je njegov pomen. Tretjič, analizira konstelacijo nemškega idealizma – zgodovinske in idejne platforme za razumevanje Schellingovega opusa. Četrtyč, obravnava t. i. romantično pobudo, tj. vpliv romantike na nemški idealizem in Schellingovo delo. In petič, na različnih ravneh, predvsem pa z gledišča filozofije umetnosti, poskuša Schellinga (re)aktualizirati.

Oris Schellingovega življenja in pregled nemškega idealizma, ki ju lahko obravnavamo skupaj, sta izjemno dobrodošla. Gotovo gre za najbolj dovršeno strnjeno pripovedovanje zgodbe nemškega idealizma v slovenskem jeziku. Virk se osredini na zgodnji del razvoja tega filozofskega toka, pri čemer žaromete, navadno usmerjene v njegove superzvezdnike – Fichteja, Schellinga in Hegla –, uperi tudi v kopicu njihovih manj znanih sodobnikov. Takšno ravnanje je v skladu z najnovejšimi raziskavami, ki se zvečine spopadajo z že dolgo ne več ustrezno, a še vedno močno zacementirano paradigmo Kant–Fichte–Schelling–Hegel. Čedalje bolj namreč postaja jasno, da so nekateri drugi misleci, ki jih je glavni tok zgodovinopisja filozofije odplaval v skupni predal »stranskih likov« nemškega idealizma, pomembno sooblikovali njegove temeljne poteze.

V družbi Kanta, Reinholda in Fichteja, ki jih Virk obravnava v poglavju o Schellingovih »neposrednih filozofskih očetih«, se tako znajde tudi Friedrich Heinrich Jacobi. Virk mu pripiše dosti večji pomen, kot je to v navadi, kar

ugotavlja tudi sam. Temeljni izziv, ki je izoblikoval miselne poti Fichteja, Schellinga in Hegla, sta bila po njegovem Jacobijevo »opozarjanje na dualizem Kantove teorije, ki ne more zares utemeljiti vednosti kot neprotislovne«, in »privzetje nepogojenega, nadnaravnega – pri idealistih to postane *absolut* –, ki je dostopen le *neposredno*, prek *vere* oziroma razodetja, saj je pred vsako vednostjo, ker jo šele utemeljuje, in je pravzaprav tisto, kar bi najbolj upravičeno imenovali *realno*« (Virk 24).

Ta prva in nenavadna poteza teksta že napoveduje njegovo osrednjo tendenco: izostriti tisto linijo v nemškem idealizmu, ki je bila v našem prostoru – in do neke mere pravzaprav povsod – izrazito zapostavljena predvsem zato, ker idealizem trga iz predpostavljene horizonta njegovega razvoja in preseganja nastavkov razsvetljenske misli ter ga postavi v drugačno naracijo, v kateri imajo eno izmed osrednjih vlog protirazsvetljenske ideje romantične Nemčije. Z ugibanjem o tem, iz katerih ideoloških predpostavk izhaja (še vedno navzoč) strah pred omadeževanjem razsvetljenskih oaz idealizma, se v tej recenziji ne bom izčrpno ukvarjal. Recimo samo, da je pri protirazsvetljenskem toku, ki ga mnogi še vedno uvrščajo med kontroverzna in celo nevarna filozofska izročila (prim. Berlin, »Counter-Enlightenment«), veljalo za najbolj sporno njegovo koncipiranje mišljenja kot nečesa nezadostnega, nečesa, kar ne more rešiti temeljnih filozofskih dilem, ampak nujno potrebuje nekaj, kar mu predhaja in ga šele vzpostavlja; pri Jacobiju je to vera, razumljena v povsem religioznem smislu. Glede na to, da se je nekaj močnih filozofskih tokov, ki so izšli iz mladohegeljanskih krogov in imajo še zdaj velik vpliv na interpretiranje idealizma, dogmatsko zaobljubilo ultimatu ateizma, je želja po prezrtju njegovih protirazsvetljenskih razsežnosti vsekakor malce razumljivejša.

Splošno mnenje, ki so ga o Schellingu izoblikovali najvplivnejši tokovi postidealistične misli (in ki je zato našlo

svoje mesto tudi v učbenikih), se glasi nekako takole: *Schelling je bil čudežni deček, ki je odrasel v nekaj dosti manj čudežnega, preveč navdušenega nad čudežnim.*

Virk se sicer bolj ukvarja z mladim Schellingom, kar mu veleva časovni okvir *Sistema*, vendar v nasprotju z ustaljenim prepričanjem v celotni Schellingovi misli vidi trdno jedro kontinuitete. Gre za idejo, »da je človek odpadel od absoluta, od prvotne brezšivne identitete kot svojega izvira, in da ga zato zaznamuje nepotešljivo hrepenenje po vrnitvi nazaj v prvotno celoto« ter da »filozofija ni iz tega zornega kota nič drugega kot izraz tega hrepenenja« (Virk 33). Ta lok, ki ga Virk potegne od mladega do poznega Schellinga, je brez dvoma drzen.

Če želimo zgodbo Kant–Fichte–Schelling–Hegel povedati brez epizode, v kateri imajo ključno vlogo religiozna vprašanja, je prvo, kar moramo prezreti, pozni Schelling: v zadnjem obdobju se je ta mislec namreč največ ukvarjal z vprašanjem mitologije in razodetja ter s »spekulacijami o Bogu pred stvarjenjem« (Bowie). Po drugi strani je kvaliteta Schellingovih berlinskih predavanj, ki tvorijo glavnino njegovega poznega opusa, izjemno vprašljiva. Na svojih zadnjih velikih nastopih je imel morda največje, gotovo pa najpomembnejše občinstvo v svojem življenju, toda pozitivnih odzivov nanje skorajda ni bilo. Celo Kierkegaard, ki mu ne moremo očitati kakega velikega odpora do prepletanja filozofskega mišljenja in vere, je v zvezi z berlinskimi predavanji zapisal: »Popolnoma sem obupal nad Schellingom,« in: »Schellinga še vedno imeti za filozofa – to je najbolj neumna stvar, ki bi jo lahko storil« (Bowie 3). Tudi sodobna religiozna misel je do Schellinga kot religioznega filozofa zvečine precej zadržana, čeprav so med nekaterimi raziskovalci še vedno žive njegove ideje o »filozofski religiji« (prim. Wirth 233).

Drug – in za nas bolj pomemben – problem pa je, da interpreti pri nobenem drugem idealistu ne postavljajo tako

močnega poudarka na ločnico med zgodnjim in poznim obdobjem kot prav pri Schellingu.

Žilavo vztrajanje pri ostrem razločevanju med obdobji izžareva že Engelsov pamflet proti Schellingu, ki so ga spodbudila prav berlinska predavanja. »Lahko samo obžalujemo, da se je takšen človek ujel v pasti vere in nesvobode«, uzrl »fatamorgano absoluta« in je le še »prerok, pijan od Boga«, zapiše Engels in nostalgичno doda: »Ko je bil mlad, je bil drugačen« (Engels, »Anti-Schelling«). Engelsov motiv za te ostre besede je precej jasen, in sicer tudi v luči njegove pogosto navedene izjave, da je na Schellingova predavanja prihajal »braniti grob velikega moža pred skrunjenjem« (Hunt 45–46). Veliki mož je seveda Hegel, in pozni Schelling je bil po Engelsovem prepričanju le še zadnja prepreka pred popolnim zmagoslavjem Heglove misli, ki »živi na govorniških odrih, v literaturi in med mladimi«, medtem ko Schelling »pušča skoraj vse svoje poslušalce nezadovoljne«. Čeprav je iz navedenega besedila očitno, da je imel Engels precejšnje težave z razumevanjem Schellinga (in tudi Hegel najbrž ne bi bil pretirano navdušen nad idejnim horizontom svojega apologeta), je njegova diagnoza popolnoma ustrezna. Triumf Heglove misli nad Schellingovo kritiko je zgodovinsko dejstvo. Vprašanje pa je, ali tudi filozofsko.

Andrew Bowie, eden izmed največjih sodobnih poznavalcev Schellinga, je prepričan, da s tem ni tako. V svoji odmevni monografiji *Schelling and Modern European Philosophy* postavi trditev, da je ena izmed prvih točk za reaktualizacijo Schellinga – poleg številnih aplikacij njegove filozofije identitete, predvsem pa *Naturphilosophie*, ki je tako ali tako zaznamovala skoraj vse poznejše filozofije narave (prim. Hamilton) – prav njegovo razkritje Heglovih pomanjkljivosti. Pri tem se Bowie načrtno odpove razpravljanju o Schellingovi tematizaciji religioznega, v kateri ne vidi filozofskega presežka. Prizadeva si predvsem za rehabilitacijo specifičnega nabora »Schellingovih poznih idej,

ki nas še vedno zavezujejo»; po njegovem mnenju gre za ideje, ki »razkrivajo, da metafizika, kakršno je zagovarjal Hegel, ni mogoča«.

Virk sicer obravnava odnos Schelling–Hegel, vendar predvsem skozi premislek o njihovih skupnih potezah, ki jih prepozna v procesu Schellingove »anticipacije Hegla«. Antagonizem, ki ga izpostavlja Bowie, torej ni osrednja gonilna sila Virkovega prizadevanja za Schellingovo reaktualizacijo. Čeprav se Virk ne more izogniti Bowiewu, se ta kot referenca pojavi v nekem drugem kontekstu: v kontekstu *umetnosti* (Virk 110).

V razdelku »Zakaj sploh?«, na prvih straneh uvodne študije, Virk namreč utemelji izid Schellingovega *Sistema transcendentalnega idealizma* v zbirki *Labirinti*, ki je namenjena predvsem teoretskemu okolišju literature, z ugotovitvijo, da je Schelling po krivici zapostavljen v estetskem diskurzu našega prostora. S tem ko primarno kvaliteto *Sistema* postavi v domeno filozofije umetnosti, na neki način že napove temeljni poudarek svoje interpretacije Schellingovega dela.

Ta poudarek ni samovoljen, ampak vznikla iz skrbne analize *Sistema*. Kot ugotavlja Virk, so bile vse druge teze in teme *Sistema* zasnovane ali vsaj nakazane že v zgodnejših Schellingovih spisih. Zares izviren element tega dela je torej prav in zgolj vrednotenje umetnosti, ki jo Schelling kot ultimativni presežek transcendentalne misli postavi nad samo filozofijo. Gre za nenavadno intenziven poudarek, pa ne le glede na spekter prvakov nemškega idealizma, ampak tudi glede na opus samega Schellinga, ki je to stališče v nadaljevanju svoje filozofske kariere sicer dodobra omehčal.

Virk ne skriva navdušenja ob plemenitih nazivih, ki jih umetnosti podeljuje Schelling, še bolj pa ga vznemirja način izvedbe tega *kronanja*. To se namreč ne zgodi po kakem pretirano logičnem sosledju skrbne argumentacije. Schelling sicer govori o umetnosti na splošno, vendar poezija – tu

spet umanjka prepričljiv argument – v njej zavzema prav posebno mesto. Filozofija, pravi Schelling, in »vse znanosti, ki jih vodi proti popolnosti«, se bodo »po svoji dovršitvi kot prav toliko posamičnih tokov stekle nazaj v obči ocean poezije, iz katerega so izšle«. Zdi se, da Schelling pri tem zamolči ključno »pobudo«, ki je bila zanj in za njegove sodobnike samoumevna. Po Virkovem prepričanju je to *romantika*.

V poglavju »Romantična pobuda« Virk v barviti pripovedi o prigodah jenskega romantičnega kroga, v kateri ne manjka očarljivih anekdot, natančno predstavi tudi razmerje med filozofijo in poezijo, kot so ga vsak po svoje – in v marsičem usklajeno – mislili Hölderlin, Novalis in Friedrich Schlegel. Pri tem pokaže, da je bil nespregledljiv delež idej, ki jih navadno pripisujemo izvirnim, samostojnim izpeljavam Schellinga in Hegla, v zasebnih zapisih in dopisovanju romantične trojice izražen že dosti prej, preden sta jih javnosti v svojih publikacijah predstavila oba filozofa. Svojo tezo podkrepí tako z navedki avtorjev kot tudi s podobnimi sklepi dveh izmed največjih sodobnih strokovnjakov za nemški idealizem, Manfreda Franka in Fredericka C. Beiserja.

V tem oziru bode v oči predvsem predzgodba Schellingovega vrednotenja poezije v *Sistemu*. Romantiki – zlasti Friedrich Schlegel – ovir filozofskega mišljenja, ki jih je zmožen preseči pesniški uvid, niso mislili le prej, temveč tudi mnogo radikalneje kot Schelling. Glede na to, da jih poznamo predvsem kot genialne pesnike in da so njihovi filozofski naporí, ki so jih zvečine skrivali pred očmi javnosti, dosegli zavidljivo raven, Virk ne more mimo tematizacije »odpovedi filozofiji zavaljo poezije«. Zdi se, da je prav ta motiv, ki ga je v nekem trenutku premišljeval celoten jenski krožek, spodbudil ključne teze Schellingovega *Sistema*.

Virk vpelje ustrezen razdelek svoje študije z analizo znamenitega »Najstarejšega programa sistema nemškega idealizma«, iz katerega je po njegovem mnenju tako strukturno

kot idejno mogoče potegniti močne vzporednice s *Sistemom transcendentnega idealizma*. V enigmi, ki zagrinja natančne avtorske deleže v tem skupnem mladostnem podvigu Hölderlina, Hegla in Schellinga, pa lahko hkrati vidimo zgovoren alegorični prikaz Virkove osnovne poante.

Njegova središčna intenca namreč ni vzpostavitev alternativne zgodovine, v kateri bi bili vsi osrednji dosežki nemškega idealizma že leta prej, preden so jih formulirali filozofi, kot rezultat postranskih hobijev zapisani v žepnih beležkah romantičnih literatov, ki so se sicer raje posvečali bolj pomembnim rečem od filozofije. Tudi ne postavlja nove paradigme, npr. Kant–Reinhold–Jacobi–Fichte–Hölderlin–Novalis–Schlegel–Schelling–Hegel, tako da bi morali potem vsakemu od naštetih mislecev natančno odmeriti zasluge za prvi oris kake izvirne zamisli v razvoju nemškega idealizma od A do Ž. Nasprotno, Virk želi s svojim prikazom pretrgati s togostjo umetnih prikazov, ki poskušajo žanrsko ali ideološko izolirati vrhove obdobja, v katerem je vsaka markantna ideja hitro presegla okvire svoje izvirne postavitve in za katerega je značilno in usodno prav to, kar je znalo in uspelo bivati skupaj. To Virk imenuje »zgodnjeromantična konstelacija«; v mislih ima poteze časa, ki jih ne določajo »individualni nazori«, temveč gre, »gledano v celoti in ob zanemarjanju specifik«, za »skupen zgodnjeromantičen pogled« (Virk 97). V tem oziru se Virk povsem približa sklepom eruditskega raziskovalnega dela Dietra Henricha, čigar osrednji pojem je prav »konstelacija« (Prim. Henrich). Fenomen »kulturne scene«, kulturnega prostora, v katerem vsi spremljajo vse in se vsi odzivajo na vse, najbrž nikdar v zgodovini ni bil tako intenziven in zgoščen kot v romantični Nemčiji. Vrhovi tega obdobja imajo svoj izvir prav v prepletu filozofskih, umetniških in duhovnih vrenj ter pripravljenosti glavnih akterjev na njihovo eruptivno soočenje.

Z Virkovim uvodnim besedilom smo torej dobili prvi strnjen in celovit pregled ključnih nastavkov nemškega

idealizma ter njegovo postavitev v širši družbeni in kulturni kontekst. Tekst predvsem zasleduje duha časa s ponižnostjo radovedne in nenasilne interpretacije, ki pa kljub svoji previdnosti – in morda prav zaradi nje – obrodi nekaj izvirnih uvidov. Čeprav je to tekst o Schellingu, zaradi svoje širine funkcionira kot celovit prikaz obdobja. Virk bralca hkrati ves čas opozarja na »vijuge poravnanih poti« in ga v bogatih opombah napotuje na ustrezna referenčna besedila.

Največja odlika Virkove študije je pristen stik s časom nemškega idealizma in ne le želja vpreči ga v sedlo časov, ki prihajajo. Glede na to, da v našem prostoru še vedno prevladujejo popularni marksistični in psihoanalitski prikazi (in prikazni) tega obdobja, ki mu interpreti prepogosto vsiljujejo vlogo nekakšne ultimativne podstati za najrazličnejše sodobne miselne tokove s precej vprašljivim deležem idealistične dediščine, je Virkov izdelek še toliko pomembnejši; govorimo lahko o prelomnem tekstu.

Literatura

- Berlin, Isaiah. »The Counter-Enlightenment«. *The Proper Study of Mankind: An Anthology of Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- Bowie, Andrew. *Schelling and Modern European Philosophy*. London: Routledge, 1993.
- Engels, Friedrich. »Anti-Schelling«. *Marx/Engels Collected Works (MECW)*, 2. New York: International Publishers, 1975. Dostopno tudi na spletnem naslovu: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1841/anti-schelling/cho5.htm> (dostop 11. 5. 2012)
- Hamilton, Ian. *Philosophies of Nature after Schelling*. London: Continuum, 2006.
- Henrich, Dieter. *Konstellationen: Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)*. Stuttgart: Clett-Cotta, 1991.

- Hunt, Tristram. *Marx's General: The Revolutionary Life of Friedrich Engels*. New York: Henry Holt and Co., 2009.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Sistem transcendentalnega idealizma*. Prevedel in uvod napisal Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2011.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Slovenska matica, 1986.
- Virk, Tomo. »Umetnost kot ‚za filozofa tisto najvišje‘: Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling in Sistem transcendentalnega idealizma«. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Sistem transcendentalnega idealizma*. Prevedel in uvod napisal Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2011.
- Wirth, Jasno M. *The Conspiracy of Life – Meditations on Schelling and His Time*. Albany: State University of New York Press, 2003.

NEGOTOVOST V MORJU GOTOVOSTI

Matevž Kos: *O nevšečnosti biti Slovenec. Zgodovina, kultura, ideologija*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana 2014.

Petdeset kritiških zapisov skozi večidel polemično soočanje z deli domačih sodobnikov in prednamcev izrisuje prepoznaven, z »angažiranim nelagodjem« prežet pogled na družbene, miselne in duhovne tokove preteklih slovenskih desetletij ter stoletja, ki je še tu.

Matevž Kos je pred dobrim desetletjem zapisal, da »uknjižene kolumne niso zgolj spomenik kolumnistovi nesmrtnosti. Res pa je, da je kolumnist bližje nesmrtnosti, če, po svoje paradoksalno, prestopi v drug, metakolumnistični žanr: v kolumnistična (i)zbrana dela.« Bi lahko rekli, da podobno velja tudi za kritika? Kritik se – tako kot kolumnist – praviloma odziva na aktualno stvaritev ali dogodek; časovnega manevrskega prostora ima po navadi sicer nekoliko več, kljub temu pa se pri vsakem kritiškem žanru in občinstvu slej ali prej uveljavijo norme (koliko časa je minilo od predstavitev, izdaj, premier itn.), ki jih ni zaželeno kršiti. Od kritika torej pričakujemo aktualnost, obenem pa se v svojih sodbah pogosto nadeja približevanja temu, kar Kos imenuje »nesmrtnost«, malce bolj pesimistične duše pa »podaljšan rok trajanja«; iz obeh zornih kotov je eden od najučinkovitejših konservansov za neknjižna besedila njihova objava v knjižni obliki, v kateri bralci pač lažje kot v revijalnih ali časopisnih publikacijah uzremo – tako fizično

kot metafizično – kljubovanje trohnenju (četudi v mehkih platnicah).

Najpreprostejši in kajpada tudi najpogostejši razlogi za tovrstne kompilacije so potemtakem povsem tehnične narave: nova prisotnost besedil v knjigarnah, lažja dostopnost v knjižnicah in enostavna rešitev za leto in pol daril avtorjevim prijateljem. Že ob snovanju pa se kritiški izbori razdelijo na tiste, ki se zadovoljijo s svojo primarno metažanrsko funkcijo, torej z omogočanjem strnjenege vpogleda v neko obdobje ali zvrst sicer razdrobljenih in raznorodnih zapisov določenega kritika – oziroma omogočanje ogleda njegovega dela »z vidika opusa«, kot se izrazi Kos –, in na tiste, ki v načinu svoje »(i)zbranosti« izkazujejo ambicijo po presežku ter si ob združitvi prvotno ločenih besedil obetajo večje vsebinsko oplemenitenje, kot bi ga ponudil goli seštevček posameznih prispevkov.

Fragmenti o celoti?

O nevšečnosti biti Slovenec vsekakor spada v to drugo kategorijo, in sicer na poseben način: skoraj vse kritike v njej so namreč predhodno že izšle tudi v knjižni obliki – razgrnitvi svojega kritiškega opusa je Kos pred *Nevšečnostjo* namenil že tri knjige –, z izjemo peščice najnovejših. Rečeno drugače: tokratni izbor kritik se od Kosovih prejšnjih treh razlikuje po tem, da mu gre – kot trdi sam – izključno za opisani presežek skupnega nagovora; za zamisel, da specifičen nabor teh besedil zapisuje novo zgodbo, vredno zapisa.

Kos svojih kritik ni uredil v poglavja ali kakorkoli drugače strukturno posegal v njihovo naracijo. Edina orožja, s katerimi poskuša pomagati ubraniti zemeljsko celovitost svojega abecedno postrojenega izbora, so že omenjeni naslov, podnaslov – *Zgodovina, kultura, ideologija* – in kratek, tristranski predgovor.

Na tem mestu ni povsem odveč vprašanje, ali je celovitost – vsebinska, slogovna ali kakršnakoli druga – res

bistvena za doseg cilja, ki ga Kos zasleduje; fragmentarnost mu očitno ni neljuba, že sam naslov knjige je parafraza dela romunskega filozofa Emila Ciorana, težkokategornika fragmentarne pisave. Vseeno pa nam predgovor razkrije – četudi posredno, prek navedkov skrivnostne muze L. – osrednje ambicije *Nevšečnosti*, ki vendarle izdajajo *neko* težnjo k celovitosti: bralca namreč napoti, naj v knjigi (raz)bere »kratko (kulturno) zgodovino dolgega slovenskega 20. stoletja«, obenem pa so kritike že v prvem odstavku označene kot »politične«; v kulturni in politični aspekt slovenske zgodovine, ki ga reflektirajo in s tem soustvarjajo, se želijo vpisati »v imenu demokratične kulture«. Katera temeljna vsebinska stičišča lahko torej otipamo ob branju izbranih besedil skozi pojmovno triado njihovega skupnega podnaslova?

Zgodovina

»Zgodovina, zlasti njene manj srečne strani, nemara res ni prizorišče smisla,« beremo na prvih straneh knjige, »pripoved o zgodovini [...] pa mora biti sestavljena smiselno, imeti mora svojo dramaturgijo, premišljen pripovedni lok«; zgodovinopisje mora torej znati iz »množice dogodkov in peripetij« tvoriti »zgodbo«. Ne nazadnje je odločilna »pika na i: šolsko ime zanj je sklep, manj šolsko pa poanta«. Kosov pogled na zgodovinopisje je v veliki meri boj proti paradigmi, da s »pravim« naborom »zgodovinskih dejstev« že dobimo tudi »objektiven« vpogled v njihov smisel; ta paradigma pri nas ni zgolj znamenje nerazgledanosti, temveč se na specifičen način pojavlja tudi kot strategija v boju za interpretacijo zgodovine. Tu »srečamo izpričano vero v prav zgodovine«, vehementne upore »poskusom tako imenovanega prevrednotenja zgodovine«, »osupljivo gotovost v morju zgodovinske negotovosti«, ki se napaja v trdnem prepričanju, da je zgodovina konec koncev »kristalno jasna«. Če so tovrstne pozicije v okvirih kolumnistike in esejistike do neke mere še razumljive kot ponesrečeni izbruhi, kritika

bistveno bolj razjezijo v sklopu strokovnih razprav tistega toka slovenskega zgodovinopisja, ki na tak ali drugačen način brani predsodke polpreteklih in sodobnih »šolskih« interpretacij.

Kultura

Kos polemizira tudi s sorodnim sentimentom v širšem, politično raznobarnem horizontu slovenske kulture, ki se – po manj ali bolj zavestnem vzoru kulturnih hegemonov naše kulturne zgodovine – opira na »apriorizme, kategorične življenjske modrosti, poenostavitve [...], ko gre za sodbe o težkih stvareh zgodovine in o konkretnih človeških usodah«. Poleg bolečih predpostavk publike, ki – če je kaj vredna – kakopak misli povsem enako, to zvrst »zdravorazumskih« izrekanj po avtorjevem mnenju napaja predvsem intelektualna lenoba, o kateri pričajo moralizirajoča izrekanja, ki »nimajo rada protislovij, odprtih mest, enigmatičnosti in večsmiselnosti, ampak stavijo zlasti na tako imenovano zdravo pamet in njene splošne resnice, ki jim ob njihovi samoumevnosti ni moč nič dodati, odvzeti pa tudi ne«. Vse to začini še »govorica zaskrbljenosti, [...] najljubši žanr slovenskih profesionalnih kulturnikov«, ter plehko razumevanje »družbene angažiranosti« kot temeljnega poslanstva intelektualca.

Kot pojasni Kos, »z angažmajem ni seveda prav nič narobe. Konec koncev smo vsi, ko izstopamo iz svojih glav in nagovarjamo *druge*, tako ali drugače angažirani. Naloga intelektualca [...] pa je zagonetnejša. Premisliti in tematizirati mora ne samo dileme svojega časa, temveč tudi svoje lastne predpostavke.«

Prav pomanjkanje refleksije lastnih predpostavk nazadnje pripelje tudi do nezmožnosti tematiziranja resničnih družbenih dilem, zato se kljub nenapisanemu diktatu angažmaja v slovenski kulturi zastavlja vprašanje, »ali slovenski pisatelji, esejisti in kritiki, pisci različnih generacij in pre-

pričanj, skupaj s svojimi knjigami, revijami in različnimi literarnimi manifestacijami, [res] stojimo v areni življenja ali pa se to dogaja nekje povsem drugje«.

Ideologija

Čeprav Kos ključen del predgovora nameni artikulaciji lastnega »nelagodja ob Slovencih in s Slovenci«, ko gre za razdvajajoč diskurz o zgodovini, kulturi in ideologiji, bi se *Nevšečnost* lahko brala tudi kot kratka zgodovina artikulacij nekega nelagodja, ki nas združuje: temeljnega nelagodja Slovencev ob demokraciji in z demokracijo. Nenehen kritičen premislek o središčni paradigmi slovenske družbe po izhodu iz socializma – tudi o njenih potencialnih slabih platih – je seveda nujen; za Kosa so problematični tisti zapisi, ki poskušajo – iz takšnih ali drugačnih vzgibov – relativizirati *razliko*, celo tabuizirati kritično izrekanje o preteklosti in s tem zamegliti radikalen preskok, ki ga je naš prostor izvršil z menjavo systemske paradigme. Strategije te relativizacije so seveda raznolike in variirajo od bolj ali manj prefinjenih do tragikomično absurdnih. V političnem življenju smo jih danes deležni dnevno: od vseprisotnega »obujanja izgubljenih iluzij in razredno-bojne retorike« do retrogradnih redefinicij demokracije kot »pluralizma samoupravnih interesov«.

Razvejene in bujne so tudi na področju kulturne samo-refleksije; od vprašanj, ali ni morda prav »totalitarizem poglavitno okolje, ki omogoča nastanek skupin in skupnosti intelektualcev«, prek nostalgije po režimski umetnosti in vizij njene reaktualizacije, pa vse do odkrito antihumanističnih izvajanj, npr. takšnih, ki sodobno pisano besedo v celoti označijo za »fašizoidno institucijo« in rešitev za »normalno« kulturo vidijo v izhodu »iz literarizacije k vizualnim tehnologijam«, pri čemer seveda ne premorejo razmisleka o dejstvu, da se po svoji lastni definiciji tudi sama uvrstijo v spone fašistične zarote slovenskih književnikov. Kos je ne

nazadnje pozoren še na zgovorne slogovne nianse, ki psihoanalitsko odstirajo nenavadne – a bržkone nenaključne – slovenske zadrege z duhovnim bremenom subjektivitete: od pojavov »prvoosebnega kolektivnega subjekta« v delih kritične teorije do samokatarzičnih avtobiografskih pripovedi akterjev totalitarne represije, pisanih v tretji osebi.

Demokracija po meri slovenskega človeka

Nepripravljenost slovenskih zgodovinarjev, kulturnikov in ideologov na konsenz o tem, ali je našo preteklost določal polnokrvni totalitarizem ali ne, »pa čeprav totalitarizem po meri slovenskega človeka«, se torej vpisuje v »del širše zgodbe o razmejitvi med demokracijo in totalitarizmom«, projekta, ki se je – takšne družbene transformacije se pač ne odvijajo čez noč – pri nas šele dobro skiciral. Problemi tega skiciranja seveda še zdaleč niso enostranski. Samo-oklicani borci za demokracijo na slovenskem političnem in kulturnem prizorišču pogosto izkazujejo sorodne vzorce totalitarne miselnosti kot tarče njihovega boja. Njihova – kakopak, edina zveličavna – definicija demokratičnosti v tem diskurzu nastopa kot jasen, nespremenljiv, »zunanji« pojem, popolnoma neomadeževan z ideološkimi razprtijami naše dobe.

Kosova knjiga je pomembna zato, ker bežno tematizira pri nas (pre)pogosto prezrt uvid, da tudi najbolj zrela razumevanja »demokratične kulture« niso *nad ideologijo*. »Ali ni ‚neideološka politika‘ [...] sama po sebi precejšen ideološki umislek,« se ob zaključku ene izmed kritik vpraša Kos. Umislek, ki »spominja predvsem na imaginarij nekdanjega ‚znanstvenega socializma‘, na eno samo, pravo in razsvetljeno ideologijo, na ideologijo objektivne znanosti o družbi in smereh razvoja, ki druge, sprevržene in lažne, a vseeno konkurenčne ideologije prepoveduje, ali pa jih, v najboljšem primeru, vnaprej omejuje zgolj na nazorski pluralizem.«

In četudi se *O nevspečnosti biti Slovenec* z veliko mero du-

hovitosti izogne »zaskrbljeni govorici« naše kulturne dobe, so v njej zbrane kritike – ki sicer v redkih primerih najdejo somišljenike (ali vsaj sogovornike) – predvsem ostro polemične. Kosov bogat in prodoren prikaz antidemokratskih patologij sodobne slovenske družbe torej kliče tudi k nadaljnjemu razvitju opredelitev pozitivne družbene vizije, iz katere črpa svoj zanos.

INICIATIVA ZA DEMOKRATIČNI KAPITALIZEM

Thomas Piketty: *Capital in the Twenty-First Century*. Belknap Press, Cambridge 2014.

Če zadnjih dveh mesecev niste preživeli na samotnem otoku ali v samici, ste skoraj zagotovo slišali za Thomasa Pikettyja. Francoski ekonomist s svojo svetovno megauspešnico *Kapital v 21. stoletju* ruši mite desnih in levih ekonomskih utopij.

Ko je aprila izšel angleški prevod njegove sedemsto strani dolge ekonomske študije *Kapital v 21. stoletju* – ki ob izidu v izvirniku ni zbudila večje pozornosti širše javnosti –, najbrž ni bilo optimista, ki bi verjel, da se bo knjiga tega triinštiridesetletnega pariškega ekonomista povzpela na vrh Amazonove lestvice. Danes – tri mesece pozneje – je še vedno med trojico najbolje prodajanih knjig. Osupljiva pa ni le njena komercialna uspešnost, ki je še vedno daleč največja v ZDA, temveč predvsem širok konsenz ekonomske stroke, da gre za prelomno delo. Pikettyja so kmalu po izidu prevoda počastili z okroglo mizo na prestižni City University of New York, kjer so se mu poklonili zvezdniški ameriški ekonomisti Paul Krugman – eden izmed Pikettyjevih najpomembnejših zagovornikov –, Joseph Stiglitz in Branko Milanović, omenjajo pa ga tudi kot resnega kandidata za letošnjo Nobelovo nagrado za prispevek k ekonomski znanosti. Trk huronskega navdušenja z nekaterimi burnimi odkimavanji je v ameriški javnosti zanetil eno izmed najbolj vročih medijskih in spletnih debatnih senzacij zadnjih mesecev in knjigi posledično dvignil naklado tudi drugod po svetu. S čim nas je razvnel Pikettyjev *Kapital*?

Ekonomija v 21. stoletju

Pikettyjeva knjiga je vsaj štiridelen projekt: prvič, ponudi izvirno in prepričljivo naracijo zgodovine moderne ekonomije, drugič, poziva k reformi ekonomske znanosti, tretjič, redefinira vprašanje neenakosti in ga nepovratno umesti med osrednje teme sodobne ekonomije, in četrtič, predlaga konkretne ekonomske in politične rešitve za zmanjševanje naraščajočih ekstremov neenakosti.

Zgodovinski oris se v osnovi osredotoči na dva temeljna principa moderne ekonomije. Prvi, ki ga Piketty oriše kot »panični« in »apokaliptični« pesimizem, ima svojo genezo v začetkih moderne ekonomije 19. stoletja. Francoski ekonomist se v svoji dekonstrukciji tega miselnega toka osredotoči na Davida Ricarda in Karla Marxa, pri čemer osvetli razloge za njune črnoglede prerokbe o neizbežnem in katastrofalnem kolapsu kapitalizma ter razloži, zakaj sta se v glavnih točkah svojih napovedi motila.

Drugi princip, ki ga Piketty označi za »pravljčni« optimizem, izvira iz desetletij po drugi svetovni vojni, časa velike gospodarske rasti in – v primerjavi z razmerami 19. stoletja – drastično zmanjšane neenakosti (obojemu je botroval kaos v povojnih ekonomskih razmerjih, pa tudi uničenje številnih največjih premoženj v času obeh vojn). V teh razmerah so bile opravljene prve resne empirične meritve neenakosti, raziskave ameriškega nobelovca Simona Kuznetsa, ki je vsaj po svoji metodologiji predhodnik projekta Pikettyjeve mednarodne raziskovalne ekipe.

Kuznets je pravilno izmeril dogajanje, a naredil klasično znanstveno napako s tem, da je lastnosti netipičnega, izrednega časa, v katerem so bile meritve opravljene, razglasil za splošne in večne ekonomske zakonitosti. Tako smo dobili t. i. Kuznetsovo krivuljo, prelomno ekonomsko teorijo, po kateri se v vzniku vsake tržne ekonomije neenakost najprej sicer drastično poveča, v njenem nadaljnjem razvoju pa se

prej ali slej začne konstantno manjšati. Ta izpeljava (ki jo Piketty kljub poklonu Kuznetsovi metodološki dediščini podvrže ostri kritiki) je v harmoniji z drugimi političnimi in ekonomskimi dejavniki druge polovice prejšnjega stoletja pripomogla k postopni transformaciji optimističnega toka moderne ekonomije v paradigmo vse večje in večje – in celo neomejene – tržne svobode, ki ima danes najradikalnejše zagovornike v t. i. libertarnih strujah ekonomske desnice. Govorijo nam: če le pustimo ekonomiji, da se razvija brez večjih umetnih motenj, bo prej ali slej prišlo do blaginje tudi na vseh drugih področjih družbe.

Piketty zagovarja tezo, da je ekonomski diskurz v 21. stoletju na neki način še vedno ujetnik obeh vzorcev ekonomij preteklih stoletij, pri čemer je bil prvi osnovan na odsotnosti pravih empiričnih podatkov, drugi pa na njihovi dokazljivo napačni interpretaciji. Glavni akademski in politični ekonomski tokovi tako v večji ali manjši meri ohranjajo fantazijski optimizem povojnega 20. stoletja, njihovi najglasnejši kritiki pa živijo v histeričnem ekonomskem pesimizmu 19. stoletja. Naše stoletje, ki svoje mesto najde tudi v naslovu knjige, Pikettyju torej simbolno in zgodovinsko označuje priložnost, da tako ekonomske vede kot svetovne ekonomske politike presežejo opisana principa.

Neenakost kot dejstvo

Kapital v 21. stoletju seveda ni zaslovel zaradi gole teze, da neenakost v zadnjih desetletjih bliskovito narašča, temveč zato, ker je to – po mnenju velikega dela ekonomske javnosti – tudi empirično dokazal. Celotno delo namreč temelji na fascinantnem petnajstletnem raziskovalnem projektu, v katerem so sodelovali univerzitetni raziskovalci z vsega sveta. Ti so po svojih navedbah zbrali vse dosegljive podatke o dohodkovni in premoženjski neenakosti znotraj posameznih držav za toliko časa nazaj, kot se jih da pridobiti – predvsem gre za podatke, povezane z davki, torej

govorimo zlasti o zadnjih dveh stoletjih –, jih vnašali v skupen medmrežni podatkovni sistem in na koncu prišli do grafov in krivulj, ki se dvigajo in krivijo precej drugače od Kuznetsove predpostavke: po njihovih izračunih se neenakost v obdobjih tržnih ekonomskih sistemov brez ustreznih notranjih regulacij (progressivne obdavčitve ali drugih oblik redistribucije) ali rušilnih motenj (vojn, naravnih katastrof itn.) konstantno veča. Medtem ko je danes – predvsem zaradi drastičnih razlik v obdavčitvah in drugih oblikah regulacij – ta neenakost bistveno manjša v kontinentalni Evropi kot v Veliki Britaniji ali v ZDA (ki so v tem pogledu razred zase), pa so osnovni trendi naraščanja neenakosti sorodni po celem svetu.

Nikakor ne moremo reči, da je raziskava Pikettyjeve ekipe univerzalno sprejeta – ravno zaradi glasnih ugovorov številnih priznanih ekonomistov in medijev je konec koncev prišlo do tako vroče mednarodne razprave –, kljub temu pa na površje še niso priplavali nobeni resni dokazi proti njenim osrednjim empiričnim zaključkom. Še najbližje izpodbijanju Pikettyja je bil Chris Giles, član uredništva časopisa *Financial Times*, ki je Francozu v zadnjih tednih suvereno očital napake pri vnašanju podatkov v grafe in celo njihovo namerno manipulacijo, vendar je videti, da velika večina ekonomske javnosti njegove domneve o metodoloških nepravilnostih zavrača.

Neenakost kot enačba

Pikettyjev doprinos ni le v tem, da je neenakost nepovratno vrnil med velike ekonomske teme, temveč tudi v potezi, s katero je osredotočenost na dohodkovno plat neenakosti preusmeril na njene premoženjske plati. Prav v tej menjavi fokusa se rojeva središčna teza Pikettyjevega *Kapitala*: neenakost se neizbežno veča takrat, ko velja (in v našem času to velja), da je $r > g$, pri čemer r označuje letno stopnjo donosnosti kapitala in g letno stopnjo gospodarske rasti.

Preprosteje: neenakost brezpogojno narašča takrat, ko živimo v družbi, v kateri lahko statistično bolje služimo s tem, da preprosto že imamo neko premoženje (z obrestmi, najemninami, dividendami ipd.), kot pa s tem, da delamo, ustvarjamo in trgujemo. Pikettyjeva kritika sodobnega kapitalizma je izvirna zato, ker pokaže, da so zaradi tovrstnih procesov ogroženi ravno klasični kapitalistični ideali. Ameriški sen – temelj mitologije ameriškega kapitalizma –, po katerem se lahko vsak, če je le dovolj marljiv, talentiran in podjeten, z dna družbene lestvice prebije na njen vrh, je danes paradoksalno najbližje »sanjarjenju« prav v ZDA. Ljudje so namreč vse bolj ujeti v svoje izhodiščne družbene in ekonomske pozicije, medtem ko se premoženjski razkorak med razredi iz dneva v dan veča.

Povratek dinastij

Ena izmed ključnih konsekvenc ekonomske realnosti majhne rasti in velikega donosa na kapital je povečana vloga dedovanja. Piketty opozarja celo na približevanje sodobne družbe t. i. dednemu kapitalizmu, ki bolj kot na demokratična desetletja 20. stoletja spominja na dobe velikih aristokratskih dinastij. Iz te ugotovitve se napaja slogovno najbolj očarljiv element knjige: da bi osvetlil pomen dedne neenakosti v sodobnih družbenoekonomskih razmerjih, Piketty izdatno črpa navedke iz literature 19. stoletja; posebno ljuba sta mu Jane Austen in Honoré de Balzac. Paul Krugman šaljivo dodaja, da bi bilo ta razmerja mogoče zadovoljivo prikazati tudi z malce bolj popkulturnim primerom iz 20. stoletja: če smo včasih simbol dekadence ameriškega kapitalizma videli v Gordonu Gekku, antijunaku filmske klasike *Wall Street* (r. Oliver Stone, 1987), ki je v svetu borze pripravljen storiti vse, da bi zaslužil vsote denarja, ki so običajnim državljanom nepredstavljive, pa je v nadaljnjem razkroju prišel čas za potomce Gordona Gekka, ki jim za takšno bogastvo ni več treba niti hoditi v službo.

Somrak demokracije

Ne nazadnje Piketty k reformnim spremembam v stopnji regulacije in redistribucije poziva tudi z demokratskimi argumenti, saj v aktualnem poteku ekonomskih stvarnosti (ponovno najbolj očitno v ZDA) prepoznava nevarno zanko, ki ogroža temeljne prvine demokratičnega ustroja zahodnih družb. Za kakšno zanko gre?

Ekstremne koncentracije premoženja prinašajo tudi specifične zgostitve moči, ki bogatim omogočajo nedemokratičen vdor v sfero političnega odločanja. Še več, lahko pride celo do cikličnega postopka, v katerem najbogatejši – z lobiranjem in podobnimi pretvorbami premoženjske moči v politično – zaobidejo voljo in nadzor ljudstva ter vplivajo na oblikovanje takšnih zakonodaj, ki jim omogočajo še večje bogatenje in s tem še večjo koncentracijo moči. Po Pikettyjevem mnenju se ta proces – vsaj v ZDA – že zelo razvidno odvija. V demokratičnih kapitalističnih družbah mora biti po njegovem prepričanju hierarhija jasna: moč demokratičnih struktur mora biti vselej nad močjo kapitala. Seveda je sama stopnja političnega nadzora nad ekonomijo stvar debate, a čim se ta hierarhija obrne, družba začne izgubljati svojo demokratično naravo in vse bolj se približuje njen zdrs v oligarhijo.

Kaj moramo storiti?

Naslednji korak je vprašanje, na kakšen način lahko opisane trende neenakosti smiselno zaustavimo ali celo obrnemo, ne da bi pri tem povzročili škodo tistim ekonomskim vidikom sodobnega sveta, ki funkcionirajo dobro – in teh seveda ni malo. Pikettyjev predlog se glasi takole: globalna letna progresivna obdavčitev na kapital – in sicer takšna, ki bi še posebej visoko obdavčila ekscesna premoženja nad milijardo dolarjev. Po Pikettyjevem mnenju namreč takšne koncentracije premoženja v ničemer ne prispevajo

h gospodarski rasti, k inovaciji in k ustvarjanju novih delovnih mest. Na duše svojih ameriških kolegov piha s poudarjanjem dejstva, da so progresivno obdavčitev iznašli prav v ZDA, in svoj predlog dodatno utemeljuje z argumentom, da brez smotrnih ekonomskih ukrepov ZDA lahko kaj kmalu postanejo tako neenake in razslojene kot stara Evropa. Danes se to morda sliši čudno, a ameriški ekonomisti so v prvih desetletjih 20. stoletja v Evropi videli natanko to, kar danes Piketty in številni drugi Evropejci prepoznavajo v Ameriki: nevzdržno in mednarodno nevarno neenakost. Pri tem je zanimivo, da sta imeli tako Nemčija kot Japonska najvišjo obdavčitev v svoji zgodovini takoj po drugi svetovni vojni, ko so jim jo vsilile ZDA. A tu ni šlo za kazen; Američani so preprosto prenašali sistem, ki so ga imeli doma. To je bil del takratnega »civilizacijskega paketa«, kot se hudomušno izrazi Piketty: prepričani so bili, da moraš, ko v državo uvajaš demokracijo, vanjo vpletati tudi progresivno obdavčitev.

Bi bilo bolje storiti kaj drugega?

Kritikov Pikettyjevega predloga za razrešitev problema neenakosti je bistveno več kot kritikov njegove empirične raziskave. Kakor je v eni najodmevnejših recenzij knjige zapisal vplivni ameriški ekonomist Lawrence Summers, je Pikettyjev predlog sicer na prvi pogled privlačen, a politično izjemno težaven; po Summersovem prepričanju moramo najprej proučiti manevrski prostor izboljšav učinkovitosti že obstoječih davčnih sistemov, ki bi nas napotile k uresničevanju podobnih ciljev, kot nam jih zada Piketty, a bi obenem lahko dosti hitreje pridobile mednarodni konsenz. S tem se strinjajo tudi številni drugi – levi, desni in sredinski – ekonomski analitiki.

Kljub temu pa je po Summersu Pikettyjev predlog zelo pomemben zato, ker izvrstno pokaže, kje se skrivajo najtrdovratnejši problemi sodobne neenakosti in kako se jih

moramo lotevati v prihodnje. Prvič, zaskrbljujoča je predvsem kompleksna in nepregledna mreža načinov, s katerimi se najbogatejši danes izogibajo plačevanju davkov. Pri tem, pravi Summers, ni škandalozno tisto, kar počnejo nelegalno, temveč predvsem to, kar delajo skladno s črko zakona. In drugič, vsak boj proti ekonomskim neenakostim – tudi znotraj posameznih držav – bo zaradi mobilnosti kapitala v 21. stoletju vedno zahteval mednarodno sodelovanje. Iskranje čim večjega konsenza mednarodne skupnosti glede vprašanj obdavčitve mora zato postati eden izmed ključnih projektov sodobne globalne ekonomske politike; predvsem se mora osredotočiti na njene temne plati – davčne oaze, bančne tajnosti in najrazličnejše oblike pranja denarja. V tem pogledu je torej Pikettyjeva knjiga dobrodošla in sveža redefinicija pomembne ekonomske debate, a še zdaleč ne njena zadnja beseda.

Boj za interpretacijo

Verižne reakcije svetovne javnosti na *Kapital v 21. stoletju* so vsaj tako zanimive kot njegove teze. Pikettyja je na prve strani ameriških medijev izstrelila levosredinska ekonomska linija; navdušenje njenih privržencev, ki je mestoma mejilo na evforijo, je spodbudilo nadaljnjo mobilizacijo glasnikov vodilnih ameriških – pa tudi britanskih in kmalu svetovnih – ekonomskih in političnih taborov, ki so se na Pikettyja začeli množično odzivati z enako zavzetostjo in žarom. V drugem valu odzivov so bili na potezi liberalni ekonomski mediji desno od sredine, ki so presenetili z izrazito deljenimi mnenji, celo znotraj istih publikacij, kakor je bilo vidno npr. v reviji *The Economist*: nekateri pisci so Pikettyjevemu opozorilu o naraščajoči neenakosti odločno pritrtili, medtem ko so drugi izražali ostre pomisleke. Pojavile so se tudi prve obtožbe, da gre v Pikettyjevi kritiki neenakosti pravzaprav le za nekakšen posodobljen zagovor socializma. To karto so hitro pograbili najmočnejši ameriški

libertarni *think tanki* in Francoza začeli bombardirati z oznako »marksist«, ki se v ameriških političnih spopadih uporablja na podobno prismuknjeno raztegljiv način kot v naših krajih nalepka »neoliberal«: v širokem delu javnosti učinkuje kot fleksibilno orožje za instantno diskreditacijo. Je francoski ekonomist res zgolj preoblekel starega Marxa za novo stoletje?

Marx? Ne, hvala

Prav zaradi tovrstnih napadov je Piketty v javnih nastopih še zaostрил svojo protimarksistično pozicijo, ki jo sicer jasno izrazi že v knjigi. Marxa okvirno zavrne v prvem poglavju knjige, svojo kritiko marksizma pa v posameznih fragmentih stopnjuje in pogloblja skozi celotno delo. Večkrat poudari, da je dopolnil osemnajst let, ko je padel berlinski zid, in zato ne deli otroških fantazij o ideologiji, ki je padla skupaj z njim. Prezira vsakršno nostalgijo po komunističnih režimih in revolucijah; sodobnikov, ki relativizirajo zgodovinski polom marksizma, ne jemlje resno. Tudi v antikapitalizmu popularnih aktivističnih in protestniških gibanj vidi predvsem bolečo intelektualno lenobo; »antikapitalisti naj preberejo kakšno zgodovinsko knjigo«, je priporočil v enem izmed intervjujev.

Prepričan je, da obujanje socialističnega utopizma danes ni le sanjavi strel v prazno, temveč gre v zadnji instanci za škodljivo zaviranje realnih in smiselnih socialnih prizadevanj za zmanjševanje neenakosti v sodobnem svetu. Ne nazadnje se Piketty v sklepnem poglavju knjige distancira tudi od tistih intelektualnih tokov – po njegovi sodbi so njihovi najznačilnejši francoski predstavniki Jean-Paul Sartre, Louis Althusser in Alain Badiou –, ki so s svojimi načini koketiranja z marksizmom in komunizmom dokazali, da jih vprašanja neenakosti in socialne pravičnosti v resnici ne zanimajo prav dosti. Še več, v svojih angažmajih so po Pikettyjevem mnenju ta vprašanja izkoriščali za zasledovanje

povsem drugačnih interesov. Omenjeni trojici bi lahko brez težav dodali nekaj domačih vzporednic.

Seveda je za prevratniške politične struje – tako na levici kot na desnici – precej neprijetno, da je trenutno najprepričljivejši kritik prevladujočih globalnih ekonomskih agend nekdo, ki jasno in ostro nasprotuje prevratništvu vseh barv. Pikettyjev odpor do utopizma namreč nikakor ni spremljevalna ali odmiseljiva poteza *Kapitala v 21. stoletju*. Nasprotno: gre za njegov temelj.

MED VDIHOM IN IZDIHOM

Lenart Škof: *Etika diha in atmosfera politike*. Slovenska matica, Ljubljana 2012.

Lenart Škof, eden izmed najizvirnejših sodobnih slovenskih filozofov, v svoji najnovejši knjigi raziskuje zgodovino obravnav diha v zahodni filozofiji in zagovarja tezo, da bi oživitve zanimanja za dih lahko porodila svež etični premislek s pozitivnimi političnimi posledicami. Večplasten filozofski projekt razgrinja privlačno etiško intuicijo in kontroveržno politično vizijo.

Raziskave Lenarta Škofa zaznamuje eklektična zmes indijske filozofije, ameriškega pragmatizma in evropske fenomenologije, ki je unikatna v našem prostoru in nenavadna tudi v mednarodnem obzorju. Na njegovo misel v zadnjem času formativno deluje predvsem opus francoske feministične filozofinje Luce Irigaray (njena zgodnja dela so naletela na oster odziv med predstavniki povsem različnih filozofskih struj, od fenomenologov do psihoanalitikov), ki združuje politično vizijo pristnejše demokratičnosti z afirmativnim mišljenjem spolne razlike in s tem povezano kritiko zahodne metafizike, znanosti in družbenih razmerij. Luce Irigaray je znana po svojem delu na področju *filozofije diha*, saj v dihu – po analogiji s Heideggrovo tematizacijo poza-be biti – prepozna izvornega, temeljnega in odločilnega »pozabljenca« zahodne misli, Škof pa tudi v mednarodnem merilu velja za enega izmed največjih poznavalcev francoske teoretičarke; letos je za prestižno založbo Bloomsbury

Academic (bivši Continuum) pripravil zbornik *Breathing with Luce Irigaray*. O čem pravzaprav govorita Irigarayjeva in Škof, ko govorita o dihu?

Svoje razumevanje tega izmuzljivega pojma črpati predvsem iz proučevanja indijske filozofije, ki dihu pogosto priznava osrednje mesto tako v duhovnih kot v telesnih sferah človeške eksistence. Prepletenost duhovnega in telesnega v indijskem pojmovanju diha je Irigarayjevi zbudila upanje, da se prav v njem skriva možnost preseganja duhovno-telesnega dualizma, ki je po njenem (in Škofovem) prepričanju eden izmed ključnih problemov zahodne metafizike. To upanje se napaja tudi v ugotovitvi, da se tematizacije diha, ki po dolgem in počez prečijo vzhodno misel, v zgodbo zahodne filozofije vpisujejo le redko in brez vidne kontinuitete. Najnovejša Škofova monografija *Etika diha in atmosfera politike* nas zato uvaja v svoje kompleksno sporočilo prek strnjene predstavitve teh maloštevilnih vpisov. Bralec je sicer lahko upravičeno skeptičen, ali je v želji po takšni predstavitvi sploh mogoče celovito prečesati zahodni tekstni korpus, kljub temu pa Škof s svojim samozavestnim zasledovanjem fragmentarnih manifestacij diha v duhovno-telesni zgodovini našega širšega prostora prihaja do izjemno intrigantnih – četudi nekoliko begajočih – izsledkov.

Heidegger je vznik mišljenja biti lociral v predsokratsko Grčijo. Tam je uzrl rojstvo zahodne misli in potem razkrival zastiranje biti v nadaljnjem razvoju zahodnega mišljenja. Škof te poti z dihom ne more prehoditi: med predsokratiki najde približek pojmu diha samo pri Anaksimenu in je zato prisiljen ugotoviti, da se »pozaba diha« v veliki meri godi že v predsokratski filozofiji. Vzorcne obravnave diha išče v bolj oddaljenih krajih in v *pred-predsokratskih* časih, natančneje, v staroindijski vedski religioznosti *Samhit* in *Upanišad*, ki jih je slovenski javnosti predstavil že v svoji knjigi *Upanišade: Besede vedske Indije* (Nova revija, 2005). Obstoj povezave med indijskim in starogrškim kulturnim horizontom je z

zgodovinskega gledišča seveda precej sporen, in Škof se niti ne pridružuje njenim zagovornikom. Dih zanj primarno ni izviren pojem, ki bi nekje – na primer v Indiji – vzniknil in se nato postopno formiral ter prenašal naprej v različnih religioznih in filozofskih izročilih, ampak v njem vidi predvsem vseprisoten, univerzalen fenomen, ki ga še tako prefinjena spekulativna misel nikdar ne more dokončno zajeti v svoj pojmovni aparat: ravno primat mišljenja je namreč tisto, kar želi Škof v svoji pre-vetritvi filozofije postaviti pod vprašaj. Dih naj bi se upiral zahodni racionalizaciji in se – v edinstvenem preseku duhovnega in telesnega – iz metafizične abstrakcije pomikal v polje etične in politične akcije.

Ta fenomen Škof imenuje »etična anatomija« in zanjo ugotavlja, da je bila »izrazito zapostavljena« vse do prerokov nove »dobe diha«, Fichteja, Schopenhauerja, Feuerbacha, Meada, Levinasa, Derridaja in Irigarayjeve, tej družini, ob nekaterih standardnih zadržkih glede njegove klavrne politične epizode, pa pridruži tudi Heideggra. Vsakemu od naštetih akterjev anatomske etične renesanse odmeri poglavje, v katerem natančno opiše tiste segmente njihove zapuščine, ki naj bi v sebi skrivali gradbene elemente za skupni projekt. Ta poglavja so v raziskovalnem smislu najodličnejši del knjige. Kljub Škofovimi prepričljivim analizam modernih in postmodernih tematizacij telesno-duhovne etike pa – vsaj znotraj *Etike diha* – ostane nepojasnjena njegova uvodna trditev, da je bilo to področje, preden so se pojavile omenjene tematizacije, »izrazito zapostavljeno«.

Pripoved o »pozabi diha« zbuja številne dvome. Če ostanemo zgolj pri dihu, je v času domnevnega zatona etične anatomije – ta naj bi se raztezal vse od Grkov do Nemcev – mogoče najti filozofske smeri, ki so pojmu diha namenile vidno mesto v svojih sistemih. Med njimi gotovo najbolj bode v oči stoicizem, ki je bil od svojih atenskih zametkov, prek preroda v Rimu, do ukinitve po ukazu Justinijana I. izjemno prepoznaven v antičnem svetu, tedaj ko je užival

največjo priljubljenost, pa je veljal malone za uradno filozofijo tega sveta. Stoicizma si namreč brez pojma *pneûma* – ki ustreza kriterijem duhovnega in telesnega, kozmičnega in osebnega diha – sploh ne moremo zamisliti. In če etično anatomijo razumemo širše – kot jo očitno razume tudi Škof – ter je ne postavljamo v ekskluzivno domeno diha, ostaja nerazumljivo, kako bi lahko tudi kulturnozgodovinski dobi med antiko in novim vekom, tj. krščanskemu srednjemu veku, očitali takšno (s)pozabo: nauki o Božjem utelešenju, dvojni Kristusovi naravi in vstajenju mrtvih so vprašanje telesa postavili v središče razprav, v katerih ima temeljni pomen nemalokrat prav neodtegljivost fizične razsežnosti duhovnega. Zgovorna je, recimo, tudi vloga srca v krščanski misli, pojma, ki v veliki meri ustreza kriterijem Škofove duhovno-telesne etične anatomije. Vseh teh fenomenov se Škof v *Etiki diha* sicer dotakne, vendar ne pojasni zadovoljivo tega, zakaj se njihove nesramežljive zgodovinske prezenice izmikajo polnokrvnemu vpisu med nosilce anatomsko koncipirane etike, za katero si sam prizadeva.

Opisana zgodovin(ar)ska raziskava pa je le prva stopnja v Škofovi meritvi etičnega dometa diha. Druga – odločilnejša – zajema njegovo kozmologijo, ali rečeno s Škofom: »mezokozmologijo«. Naj orišem njen vzpostavitveni mit.

Ko mi je poklonjen dar diha, postanem udeležen v nemčem, kar me povezuje z vsem življenjem na zemlji, s soljudmi, z živalmi, z rastlinjem. Vsem nam sta skupna akt dihanja in zrak, ki ga vdihavamo. Še več: zdi se, da me to temeljno znamenje življenja, ki ga daje izmeničnost vdiha in izdiha, na neodtujljiv način vpisuje v logiko širše cikličnosti, ki jo lahko zaznam v menjavi dneva in noči, v letnih časih, v kroženju zemlje in drugih teles kozmičnega reda. Videti je, kot da vse – na takšen ali drugačen način – diha in da je z neposrednostjo dihanja, ki pogojuje moj obstoj, ta temeljni princip življenja in vesolja vselej v meni.

Ni težko razumeti, zakaj si Škof na polju takšne kozmologije obeta bogato etiško žetev. Sodobne etike imajo poleg tega, da le stežka ohranjajo teoretsko zaledje etiških dosežkov preteklosti, težave tudi s številnimi izzivi sodobnosti: v zadnjem času je v luči okoljskih vprašanj aktualna predvsem širitev človeške soodgovornosti na živo in neživo naravo, nerešene ostajajo poglobitve bioetiške dileme, godijo pa se tudi novi zasuki problemskih sklopov, ki so jih načenjale feministična in multikulturalistična gibanja. Vrh tega so nekateri najzanimivejši teoretski poskusi postmodernega časa poskušali ostrejšo etiško senzibilnost prebujati z mišljenjem *drugega*, *drugosti* in *drugačnosti*. Škof ubere nasprotno pot. Možnost prebujenja nove etike vidi v iskanju skupnega imenovalca vseh (dejavnih in trpnih) udeležencev potencialnih etičnih odnosov prihodnosti. Sočutje do narave mora po njegovem stati na istem temelju kot sočutje do človeka: vsakršna etična zaveza mora biti zapisana istemu principu. Dih se kot glavni kandidat za ta skupni etični imenovalac ponudi kar sam od sebe.

Potem ko Škof na noge postavi zgodovinski in »mezo-kozmološki« oris etike diha, pa je na vrsti še njen politični preizkus. V drugem, znatno krajšem razdelku svoje knjige na podlagi predstavljenih etičnih stališč zavzame pozicijo, ki je tudi v našem prostoru čedalje bolj navzoča, a je še premalo slišana. Gre za politiko radikalnega ne-nasilja, ki v prvi točki svoje »ustave« odločno odkimava vsem oblikam nasilja, neposrednim in posrednim. Ta drža prihaja navzkriž tako z ustaljenimi oblikami družbene »oblasti«, ki svoje posredno, sistemsko nasilje upravičujejo z odsotnostjo njegove neposredne očitnosti, kot tudi s stališčem tistih njenih kritikov, ki edini (in neizbežen) potencial za odpravo systemskega nasilja vidijo v prav tako nasilnem prevratu. Škof pravilno zaznava, da gre pri teh dveh glasovih v resnici za en sam glas, za enoglasje nasilja. Svoje stališče podkrepi s pozornim branjem tistih odlomkov iz apologetskega reper-

toarja Alaina Badiouja (v njem prepozna utemeljitveni glas novega skrajnega marksizma) in njegovih somišljenikov, ki poskušajo prek »ontologizacije zgodovinske nujnosti stalinizma« (str. 256) upravičiti nekatere izmed najgrozovitejših zločinov 20. stoletja in s tem razkrivajo temeljno nedoraslost svojih etiških predpostavk. Na eni strani sodobnega teoretskega političnega spektra imamo torej tiho sprijaznjenje s pošastnimi oblikami systemskega izkoriščanja najšibkejših, na drugi pa poziv k že videnim poskusom »odrešitvenega« revolucionarnega nasilja. Kako uiti tej nezadovoljivi izbiri političnih psevdoukvarov?

Ko Škof išče mislece, pri katerih bi našel izhod iz enoukvarnega nasilja, ki ga prepozna v sodobni slovenski politični misli in v zunanjih vplivih nanjo, se spet zateče k svoji glavni referenci, Luce Irigaray, pa tudi k Richardu Rortyju, čigar *Izbrane spise* (LUD Literatura, 2002) smo dobili prav v njegovem prevodu. V enem izmed sklepnih poglavij pokaže, da je oba – feministko in pragmatista – treba brati kot pomembna misleca v razvoju etike nenasilja in ju tako postavi za nedvoumno izhodišče svoje politične filozofije.

Škof se sklicuje tudi na brazilskega filozofa in politika Roberta Mangabeiro Ungerja, ki pa se ne izkaže za najbolj posrečeno izbiro. V filozofiji religije, ki jo je Unger zasnoval v knjigi *The Self Awakened* (2007) in v še neizdani, vendar na spletu dostopni *The Religion of Future*, namreč ni prav težko prepoznati nasilne logike, ki tiči tudi v jedru badioujevskega razmišljanja, četudi v nekoliko mehkejši oziroma, s Škofovim izrazom, »neomarksistični« izvedbi. Ungerjev projekt je ob vsem leporečju predvsem poziv k transformaciji svetovnih religij po enačbi *religija – da, Bog – ne*, se pravi nekakšna marksistična različica ateistično-religijskega projekta novih »tolerantnih« francoskih razsvetljencev. Kaže na popolno nerazumevanje obravnavanega fenomena in če bi se dejansko lotili uresničevanja njegovega političnega programa, to ne bi moglo prinesiti drugega kot nasilje.

Ta končni spodrseljaj *atmosfere politike* lahko sicer razumemo tudi v pozitivnejši luči. Tine Hribar je na tiskovni konferenci ob izidu Škofove knjige dejal, da jo dojema kot prelomno prav zaradi specifične mehkobe, ki jo vnaša v naš filozofski prostor. Pri nas naj bi bili glavni filozofski tokovi še vedno ujetniki radikalnega pozicioniranja in trpkega medsebojnega obračunavanja, po Hribarjevem prepričanju predvsem zaradi naše avtoritarne politične preteklosti: ta je, ko je šlo za opredelitev do intelektualnega izročila, ki ga je vsiljevala, na obeh straneh – tako na uporniški kot tudi na reakcionarni – malone terjala radikalnost. Škof ravna drugače. Za to, da bi ovrigel šibke teze svojih nasprotnikov, ne seže po tistih mislecih, ki svojo uničujočo kritiko ponujajo na pladnju, ampak se – v želji po spodbijanju radikalnega marksizma znotraj meja samega marksističnega horizonta – raje zakoplje v študije suhoparnega Ungerja. V tem lahko navsezadnje vidimo najiskrenejši dokaz njegove filozofske dobrosrčnosti.

Lenart Škof z *Etiko diha in atmosfero politike* slovenskemu bralstvu ponuja dostopen uvod v sistematizacijo svoje izvirne etiške in politične misli. Čeprav svežino in ambicioznost njegove osrednje teme ponekod slabijo nekatere nepojasnjene zgodovinske sodbe in včasih vprašljiva izbira filozofskih protagonistov, pa to ne pride do živega njegovi pristni in edinstveni etični odločnosti, ki gotovo botruje tudi njegovim številnim tehtnim civilnodružbenim intervencijam in je vsekakor dragocen dih v atmosferi slovenske kulture. Z nestrpnostjo lahko pričakujemo, kam ga bo njen veter ponesel v prihodnje.

SVETOVNI DUH NA KAVČU

Mladen Dolar: *Oficirji, služkinje in dimnikarji*. Društvo za teoretsko psihoanalizo (zbirka Analecta), Ljubljana 2010.

Mladen Dolar je v enem izmed intervjujev po izidu *Oficirjev, služkinj in dimnikarjev* izrazil prepričanje, da gre za njegovo najboljšo knjigo doslej. Dejansko je poglobitni podvig te knjige soočenje ključnih tem njegovega bogatega opusa, pri čemer ga je, kot pravi, vodila želja »misliti skupaj« raznorodna poglavja lastnega dela ter s takšnim so-mišljenjem ponuditi sveže pojme, formule in predvsem gesto.

Oficirje, služkinje in dimnikarje sestavlja sedem besedil, ki bralcu ne razkrijejo zlahka svojega hierarhičnega mesta v strukturi knjige. Gre za celote, ki ostajajo nezaključene ravno toliko, da se še lahko razpirajo druga drugi. Toda to, da je avtor ta besedila zbral pod isto streho in naslovom, jim vendarle daje neko skupno razsežnost, ki bi zbledela, če bi jih drugega za drugim brali posamič. To še zlasti velja za enigmatičen uvodni zapis, ki s predstavitvijo *dimnikarjev* – pojma, sorodnega Deleuzovemu konceptu *praznega polja*, enega izmed prepoznavnih znakov strukturalizma – zaznamuje branje preostalih besedil, s katerimi vsaj na prvi pogled nima prav dosti skupnega. Prav uvodni zapis, ki si deli naslov s knjigo, tudi sam funkcionira kot prazno polje in – če parafraziram Deleuza – poskrbi za to, da struktura ostane gibljiva, hkrati pa napove tematizacijo praznine, ki v zadnjem delu knjige znova prevzame taktirko. Hierarhična izmuzljivost forme se namreč odlično prilega vsebini knjige,

ki že na prvih straneh prevprašuje možnost standardnih hierarhičnih klasifikacij.

Usklajevanje forme z vsebino ni edina odlika Dolarjevega sloga. Poleg tega, da *Oficirje, služkinje in dimnikarje* odlikujeta izvrsten jezik in – glede na vsebinsko zahtevnost – zavidljiva berljivost, so tudi precej zabavna knjiga. Med drugim nas razvedrijo z nepozabno anekdoto o Freudovem obisku Škocjanskih jam, lacanovsko interpretacijo pregovora »obleka naredi človeka« in odkritjem, da je slovenščina edini jezik, v katerem nezavedno ni za vedno.

Središčno vprašanje, ki se postavlja Dolarju v tej knjigi, je, kako so-misliti zanj ključne referenčne avtorje in tokove, ki se jih sicer pogosto misli ločeno, celo antagonistično. Tu imam v mislih predvsem tri dediščine. Prva je teoretska psihoanaliza, ki v delu Jacquesa Lacana vidi pristno vrnitev k izvorni misli Sigmunda Freuda in obenem izvirno potenciranje njenega filozofskega in političnega nastavka. Druga je specifična linija sodobnega marksizma, kjer ima glavno vlogo (znova) Hegel, pri čemer velikan nemškega idealizma ni tarča neizprosne kritike – kar pogosto narekujejo aktualni trendi –, temveč pomeni matrico Marxovih filozofskih ogrodij, brez katere ni mogoče preseči aporij sodobnih marksističnih piscev. V obeh primerih torej govorimo o tistem »nazaj k«, ki se izmika golemu vračanju. Tretja dediščina pa je francoski strukturalizem z vsemi svojimi rizomskimi izrastki, ki Dolarja zanima predvsem kot eksplozivna platforma za soočenje prve in druge dediščine ter njenih nasprotnikov. Očitno je namreč, da so nekateri strukturalistični koncepti – npr. prednost strukture pred njenimi posameznimi členi in že omenjeno »mesto praznine« – nepogrešljiv del njegovega instrumentarija.

Večina parov znotraj te množice so-mišljenj seveda ni soočenih prvič. Teoretska sorodnost ali pa vsaj vzajemna privlačnost Marxovih in Freudovih interpretov je imela posebno vlogo tudi pri oblikovanju glavnega toka ljubljanskega

lacanovstva, ki je preraslo v eno izmed najznamenitejših sodobnih filozofskih šol na svetu. Pa vendar gre Dolar v *Oficirjih, služkinjah in dimnikarjih* še korak dlje od že tako kompleksnega vnašanja psihoanalitskih dognanj v polje družbene teorije. Freuda noče brati le v *okviru* filozofije, temveč tudi *kot* filozofijo. To je, kot sam ugotavlja, še toliko bolj nenavadno zato, ker je bil Freud dokaj odklonilen do filozofije kot take. Pa vendar, meni Dolar, moramo omajati nekatere Freudove trditve, da bi prišli do njegovega bistva. Če ga želimo zares razumeti, moramo na neki način postaviti *bolj freudovski od Freuda*. Pristopiti k njemu s terapevtsko držo. Brskati za neizrečenim, nepredvidljivim, potlačenim. Ob takšnih interpretacijskih postopkih postane jasno, da je Dolarjev »nazaj k« drznejši od preproste zvestobe izvirnika. Želi prodreti za sam izvirenik. V njegovo nezavedno.

Ta »nazaj« v obravnavi Freuda skriva v sebi predvsem odmik od številnih stranpoti v razvoju psihoanalize, ki so Freudova dognanja poskušale racionalizirati ali nevtralizirati. Dolar ne graja le »konservativne psihoanalize«, ki se zadovolji s svojim terapevtskim dosegom in v kakršnikoli politični naobrinitvi teoretskega repertoarja vidi grožnjo znanstveni nevtralnosti svoje prakse, temveč je kritičen tudi do zgodnjih tokov »leve psihoanalize«, ki so Freuda občasno poskušali pretirano poenostaviti, zato da bi izostrili njegov družbenotransformativni naboj. V besedilu *O dotiku* – ki ponuja izčrpen zgodovinski pregled teoretskih obravnav te kompleksne teme – predlaga program psihoanalize, ki se ne boji družbenih implikacij: »... zasnovati psihoanalizo kot novo iznajdbo dotika, 'restavracijo' dotika v času, ki je anestetiziral izkustvo do te mere, da je naredil dotik tako rekoč nemogoč.« V tej formulaciji se skriva ostra kritika iluzije sodobnega liberalnega Zahoda kot zadnje postaje na poti osvobajanja družbenih zavrtosti; »če se je v tradicionalnih družbah področje nedotakljivega, na katerega se prepoved nanaša, dalo lokalizirati in definirati«, je »moderna zagata v

tem, da neomejeno širjenje stika prinese neomejeno tranzitivnost prepovedi«. Moderni čas temeljnih tabujev ne ruši, temveč jih zgolj razpršuje. Delokalizira. Globalizira. Dolar se torej pridružuje kritiki sodobnosti, ki bi jo marsikdo označil za »desno«, vendar to počne iz povsem drugačnega, diametralno nasprotnega vzgiba. Njegova slutnja se razvije v prepričanje, da Freud (in s tem psihoanaliza kot taka) skriva v sebi dosti usodnejši, revolucionarni potencial.

Da pa bi se lahko lotili Freuda in politike, ki je ena izmed velikih spekulativnih tem *Oficirjev, služkinj in dimnikarjev*, si moramo prej ogledati še najsilovitejši kritični moment knjige. Dolar namreč prek interpretacije Lacanovega Drugega razvije kritiko tradicionalnega metafizičnega pojma subjektivitete. Človeška resničnost se po njegovem nikoli ne more zares razkriti v izolirani formi, saj je vselej vpeta v relacijo z Drugim, ki onemogoča njeno avtonomnost, zamejenost, enost; vedno je več od enega in manj od dvojega. Toda odnos do Drugega je prevedljiv v odnos do drugih in s tem tudi v pojem družbenega. »Prava človeška dimenzija,« sklene Dolar, »je družbeno kot tako.« To postavitve še dodatno zaplete dejstvo, da je pojem družbenega, ki se – poudarjam – kadarkoli lahko prevede nazaj v primarno relacijo jaz–Drugi, tu – v skladu z osnovno marksistično postavko – strogo materialistična kategorija. Še več, zdi se, da ta vzvratna prevedljivost zanikuje možnost kakršnegakoli idealizma. Če namreč družbeno realnost mislimo v materialističnih okvirih in jo ob pomoči lacanovskega Drugega razglasimo za »pravo dimenzijo« človeške resničnosti, je jasno, v kakšnih okvirih bomo od tod naprej mislili subjektiviteto.

Četudi bi Marx, Freud in Lacan verjetno soglašali s končnim izidom te formule, pa ni povsem jasno, kaj tu počne Hegel. Poskus odgovora se skriva na zadnjih straneh knjige, ki tematizirajo relacijo Hegel–Freud. Hegel, »sicer od glave do pete idealist, celo *absolutni idealist*«, zapiše Dolar, naj bi »vedno videl neko spekulativno jedro v

materializmu«. Tu vidimo, da je na delu podoben pristop, kot ga je mogoče zaznati v Dolarjevi obravnavi Freuda. Dolar namreč prepozna zadržanost misleca, ki premore »gesto«, ne zmore pa še celovitega soočenja z njenimi rezultati. Tako kot naj bi materialistične zametke Heglovega idealizma utrdili Marxovi napor, naj bi bila tudi pri Freudu – ki je vztrajno zatrjeval, da psihoanaliza nima in ne sme imeti opravka z nikakršno politiko – »politika tako splošno navzoča in vseprisotna, da skorajda ne ostane prostora za kaj drugega«.

To je strnjena teza poglavja *Freud in politično*, v katerem Dolar ob tem, da prikaže vse potencialne in realne preplete Freudovih razmislekov s poljema politične misli in akcije, poskuša razgrniti tudi svojo lastno politično pozicijo. Lastnosti, ki jih je prej pripisal družbenemu, tu prida politiki, ki jo prepozna kot temeljno resničnost človeške izkušnje. Kakorkoli bi že poskušali predrugačiti to realnost, pravi Dolar, bi se trudili zaman. »Opustitev politike,« zapiše, »podpira čisto določeno politiko,« in to ne v kakem posebno plemenitem smislu, temveč tako, da »se ne more izmakniti tihi podpori te ali one oblasti«. Zdi se torej, da se v zarisanih okvirih nič ne more izmakniti svojemu političnemu bistvu. Da je vse politika in politika vse. Zato preseneti odstavek čez slabih trideset strani, v katerem Dolar suvereno nasprotuje tej ugotovitvi, češ »ne drži, da je vse politično, prej nasprotno: politika je zelo redka stvar«.

Ta intrigantna razdvojenost med preobiljem in pomanjkanjem politike ostane nepojasnjena. Ostane *dimnikarjem*. A morda vendarle gre za načrtno dialektiko, ki skriva namig, da so politiko v sodobnosti doletele podobne preizkušnje kot dotik: v svoji razpršenosti je po eni strani postala vseprisotna, po drugi pa neoprijemljiva.

ALI ZNANOST VODI K BOGU?

John Lennox: *Grobarka Boga: je znanost pokopala Boga?*. Didakta in Društvo ZVEŠ, Ljubljana 2014.

John Lennox, vrhunski matematik in filozof znanosti (ter profesor obeh predmetov na oxfordski univerzi) je v širši javnosti zaslovel predvsem kot eden izmed vodilnih glasov sodobne debate o odnosu med znanostjo in religioznim verovanjem. V svojih številnih publikacijah, predavanjih po vsem svetu in odmevnih soočenjih z najvidnejšimi predstavniki sodobnega ateizma nam s perspektive verujočega znanstvenika ponuja svežo in lucidno kritiko scientističnega materializma.

Slovenijo je v organizaciji društva ZVEŠ obiskal v sklopu evropske turnee, na kateri strnjeno predstavlja teze svojih zadnjih knjig; eno od njih, *God's Undertaker: Has Science Buried God?*, smo pred kratkim dobili tudi v slovenskem prevodu.

Gre za izjemno prijaznega, rahlo debelušnega gospoda, ki postane malce manj prijazen le, če ob njem ni skodelice pravega angleškega čaja s kapljico mleka. Njegovi študentje ga zafrkavajo, da je Božiček in da zato ne razumejo, zakaj zagovarja svojo krščansko konkurenco. Lennoxova prva postaja ob njegovem drugem obisku Slovenije (naše kraje je prvič obiskal leta 1966, ko se je kot mlad študent z avtomobilom podal na izlet iz Cambridgea proti Mrtvem morju) je bila ljubljanska Fakulteta za družbene vede, kjer je z uglednimi slovenskimi sogovorniki – Markom Uršičem in

Andrejem Uletom s Filozofske fakultete, Igorjem Emrijem s Fakultete za strojništvo ter izumiteljem Andrejem Detelo z Instituta Jožef Stefan – razpravljaj o vprašanju: »Ali sodobna znanost vodi k Bogu?«, zvečer pa je v nabito polni Linhartovi dvorani Cankarjevega doma predaval na temo »Higgsov bozon – Bog vrzeli«.

Njegovo tokratno predavanje je zraslo iz poglobljene refleksije dogajanja okrog ženevske konference *Veliki pok in stičišča znanja*, ki jo je sofinanciral tamkajšnji institut CERN. Glavni namen te konference je bilo iskanje skupnega jezika med sodobno znanostjo in drugimi velikimi sistemi vednosti glede pojmovanja geneze, nastanka sveta; tudi v luči odkritja Higgsovega bozona, ki mu je globalna javnost nadela skrivnostno ime, »božji delec«.

Ko so o ženevskem dogodku poročali svetovni časopisi, so se za privlačne naslove člankov pogosto obračali k zadnji uspešnici slavnega fizika Stephena Hawkinga *Veliki načrt* (Grand Design, 2010), in čeprav je Hawking v svojem najznamenitejšem delu *Kratka zgodovina časa* (A Brief History of Time, 1988) pustil vprašanje Boga dražeče odprto, je v *Velikem načrtu* brutalno jasen: vesolje je nastalo spontano, iz nič, odločilno silo v njem določa zakon gravitacije, Boga ne potrebujemo.

Lennox, ki je Hawkingovi misli posvetil knjigo (*Stephen Hawking and God*, 2011), je prepričan, da vzporednice, ki so jih novinarji potegnili med popularnimi interpretacijami odkritja Higgsovega bozona in Hawkingovim nazorom, niso naključne: v Hawkingovem pristopu k teološkim vprašanjem namreč zaznava tipične simptome scientističnega nerazumevanja religioznega pojmovanja Boga, značilnega tudi za evforijo, ki jo je zanetil »božji delec«.

Svetovnonazorsko paradigmo, ki poraja tovrstno nerazumevanje, bi lahko – prosto po Lennoxu – povzeli takole: *v današnjem svetu se bije usoden boj med znanostjo in religijo, med racionalnostjo, drzno radovednostjo in svobodnim*

duhom napredka na eni strani, ter vraževernostjo, slepo zaupljivostjo in zaviralno dogmatičnostjo na drugi. Zgodovinske religije, po vsem svetu zasnovane okrog takšnega ali drugačnega fiktivnega pojma Boga, ki je rabil kot začasno pojasnilo nerazumljenih pojavov biologije in fizike ter na katerem so religiozne institucije zgradile strukture svoje oblasti nad naivnimi verniki, so v moderni dobi končno dobile ustreznega nasprotnika: znanost, ki se je porodila iz naporov pogumnih upornikov proti verskim dogmam in je v našem stoletju končno zrela za sklepno poglavje tega boja, v katerem bo z zdravorazumsko razlago vseh velikih vprašanj, na katere so religije poskušale obešati svojo mistično navlako, v brezno zgodovine dokončno odplaknila poslednjo zablodo, ki kljub očitni superiornosti znanstvenih razlag pri življenju še vedno ohranja njene religiozne nasprotnike: vero v Boga.

Ta paradigma, ki jo v najostrejših različicah zastopajo predstavniki t. i. novega ateizma z Richardom Dawkinsom na čelu, pa po prepričanju Johna Lennoxa pade tako na družboslovnem kot tudi na naravoslovnem izpitu.

Krščanstvo in rojstvo moderne znanosti

Lennox svoje nastope rad začne z razlago in ovrednotenjem dejstva, da moderna znanost v 16. in 17. stoletju ni vzniknila iz evropske krščanske kulture kot negacija, temveč kot afirmacija njenega osrednjega prepričanja. Galileo Galilei, Johannes Kepler, Nikolaj Kopernik, Tycho Brahe, Francis Bacon, René Descartes, Isaac Newton, Gottfried Leibniz – vsem naštetim je (poleg tega, da so izoblikovali načela znanstvene dobe in omogočili njene velike rezultate) skupno tudi to, da so bili verujoči kristjani. »Ah, v tistem času so bili itak vsi kristjani ...« se glasi pogosto slišan odgovor na ta podatek. Lennox tej opazki delno pritrjuje, a dodaja: »... in točno zato se je razvila moderna znanost.« Po Lennoxovem mnenju si dosežkov znanstvenih pionirjev ni mogoče zamisliti brez njihovega verjetja, da naravo

določajo nespremenljivi zakoni; to verjetje – kot je zapisal znameniti C. S. Lewis, čigar pozna predavanja je Lennox kot študent poslušal na Cambridgeu – pa popolnoma izgubi svoj primarni kontekst brez nekega drugega: njihove vere v »Zakonodajalca«.

Stephen Hawking lahko reče: če poznamo zakon gravitacije, ne potrebujemo Boga. A to ni bilo mnenje tistega, ki je zaslužen za to, da o gravitaciji sploh lahko govorimo. Ko je namreč Isaac Newton odkril njene zakonitosti, ni rekel: »Zdaj vem, kako deluje vesolje. Ne potrebujem več Boga.« Čudenje kompleksnosti odkritega fenomena je zanj le povečalo občudovanje Tistega, ki je fenomen ustvaril. Po znanstvenikovih genialnih odkritjih je nastalo njegovo največje delo in po Lennoxovi oceni celo najznamenitejša znanstvena razprava vseh časov, *Philosophiae naturalis principia mathematica*, o kateri je Newton zapisal: »Ko sem pisal svojo razpravo o našem Sistemu, sem imel oči uperjene v takšna Načela, ki bi lahko ljudem približala vero v Božanstvo, in nič me ne more bolj razveseliti od ugotovitve, da je razprava za ta namen koristna.« Albert Einstein, ki je imel Newtona za največjega genija v zgodovini fizike, je na drugo mesto svoje lestvice postavil Jamesa Clerka Maxwella, pionirja elektromagnetne teorije, še enega velikana fizike, ki ni skrival globoke prepletenosti svojega znanstvenega in religioznega življenja; na vrata svojega laboratorija je dal napisati starozavezne besede psalmista: »Velika so Gospodova dela, preiskujejo jih vsi, ki imajo nad njimi veselje.«

Dobro, recimo, da ima Lennox prav in je bilo krščansko prepričanje znanstvenih pionirjev res ključno za njihove uspehe ter da se ob rezultatih, ki jih je znanost izkazala, njihova vera v Boga ni omajala, temveč pogosto le še okrepila. To še ne pomeni, da v burnem pospešku znanstvenega razvoja nismo prišli do ugotovitev, ob katerih se lahko osebna religiozna prepričanja predhodnikov današnjemu znan-

stveniku zdijo le še smešna folklorizacija minulih časov. Lennoxu bi tako lahko ugovarjali, da so akterji zgodovine znanosti, ki jih navdušeno omenja, svojo vero v Boga ohranjali le zaradi globokih vrzeli svojega razumevanja sveta – vrzeli, ki smo jih od takrat v marsičem že zapolnili z novimi znanstvenimi odkritji. In tako kot je prva zdravorazumska pojasnitev vremenskih pojavov razblinila mit o bogovih, ki z neba mečejo strele, tako se bo z vse natančnejšim fizikalnim modelom vesolja razblinil mit o vsemogočnem Stvarniku. Drži?

Fuga za dobro uglašeni svet

Eno izmed najbolj fascinantnih poglavij sodobne fizike je problem t. i. natančne uglašenosti oz. naravnosti vesolja (ang. *fine-tuned Universe*). Slovenski javnosti jo je leta 2010 poleg drugih velikih tem sodobne kozmologije v seriji predavanj *Človek in kozmos, iskanje smisla* v Cankarjevem domu in v knjigi *Štirje letni časi – Jesen: Daljna bližina neba* celovito predstavil filozof Marko Uršič.

Kaj je natančna naravnost? Gre za ugotovitev, da so fizikalni pogoji, ki v vesolju omogočajo nastanek življenja, tako zahtevni, da bi ta nastanek ogrozila že vsaka najmanjša razlika v začetnih konstantah kozmičnega razvoja. Verjetnost tovrstnih »srečnih okoliščin« je po fizikalnih zakonih močno premajhna, da bi jo po uveljavljenih znanstvenih merilih brez večjih zadržkov sprejeli kot golo naključje. Kot pravi fizik Paul Davies, je zato med sodobnimi fiziki splošno sprejeto, da je vesolje »naravnano za življenje«.

Če glede sprejetja natančne naravnosti v znanstveni javnosti vlada prepričljiv konsenz, pa je precej drugače z njenimi nadaljnjimi interpretacijami.

Uršič, ki ne deli niti Lennoxovega transcendenčnega teizma niti Dawkinsovega materialističnega ateizma, temveč se v tradiciji Spinoze in Einsteina nagiba k tretji poti, svojevrstni različici imanentne, panteistične teleologije, je prevladujoče možnosti za razlago natančne uglašenosti

predstavil takole: prvič, da še ne poznamo »končne teorije«, ki bi znanstveno razložila vsa navidezna naključja; drugič, da je natančna naravnost zgolj »učinek opazovalnega izbora« (to možnost izraža »antropično kozmološko načelo«); tretjič, da obstaja vesoljni »Božji načrt«, tj. teološko-metafizična razlaga v dveh glavnih različicah: teistični in panteistični (oz. transcendentni in imanentni).

Jasno je, na katero izmed treh možnosti stavi John Lennox. In v svoji stavi nikakor ni osamljen: problem natančne naravnosti je diskusijo o možnosti inteligentnega Stvarnika ponovno vrnil med osrednje razprave filozofske kozmologije.

Teološka razlaga natančne naravnosti je kljub svojemu povratku – oz. prav zaradi njega, kot je prepričan Lennox – kmalu dobila močne konkurenčne neteološke razlage, med katerimi je najpogosteje zastopana kombinacija že omenjenega »antropičnega načela« in teorije o t. i. multiverzumu. Gre za spekulacijo, po kateri poleg našega vesolja obstajajo še druga; če je teh vesolij izjemno veliko – v nekaterih različicah teorije celo neskončno – in ima vsako od njih zaradi svojih unikatnih »velikih pokov« rahlo drugače naravnane konstante, se je življenje morda razvilo le v peščici izmed njih; v tem smislu zgodba o nastanku našega vesolja dejansko ne bi več potrebovala metafizičnih razlag za izpolnjevanje verjetnostnih pogojev.

Vseeno pa se Lennox sprašuje: v kakšnem smislu je ideja o multiverzumu znanstveno ustrežnejša, preprostejša, prepričljivejša ali bolj preverljiva od razlage, da je naše vesolje ustvaril Bog? Vehementno raziskovanje implikacij teorije multiverzuma, ki ga v veliki meri poganja prav odpor do najboljše alternativne pojasnitve problema, nam po Lennoxovem mnenju kaže na neracionalen, simptomatičen odpor dela znanstvene javnosti do možnosti, da je bil naš svet ustvarjen. Odpor, ki ga ni mogoče razložiti z znanstvenimi standardi.

Strah pred začetkom

Še bolj zgovorno od zgodbe o natančni naravnosti je za Lennox njeno predpoglavje, vzpon teorije velikega poka, ki se je dokončno uveljavila v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Dokazi, ki so kazali v smer singularnega kozmičnega začetka, so namreč pred uveljavitvijo teorije pri ateističnih znanstvenikih naleteli na ostro neodobranje – že sama fraza »veliki pok« je nastala v posmeh tezi, ki jo je označevala.

Značilen je bil odziv uredništva ene izmed najpopularnejših interdisciplinarnih znanstvenih revij, *Nature*, ki je idejo začetka sprva razglasilo za »popolnoma nesprejemljivo«, češ da zmotno nakazuje »absolutni izvor našega sveta«, po vse očitnejši napaki pa so v reviji vidno oklevali s končno razglasitvijo triumfa te prelomne teorije, ki je spodkopala prevlado aristotelskega modela večnega vesolja; skrbelo naj bi jih, da bo ponovno podelila preveliko znanstveno kredibilnost religioznim mitom o stvarjenju.

Njihovi strahovi so bili upravičeni. Arno Allan Penzias, Nobelov nagrajenec za fiziko, ki je prispeval levji delež k uveljavitvi teorije, je čez nekaj let zloglasno ocenil, da so »najboljši podatki, ki jih imamo o velikem poku, prav takšni, kot bi jih pričakoval, če se ne bi zanašal na nič drugega kot na Mojzesove knjige, psalme in druga biblična dela«. Tudi natančna naravnost po njegovem prepričanju ne more biti pojasnjena materialistično: »Astronomija nas vodi k edinstvenemu dogodku. Vesolju, ki je bilo ustvarjeno iz nič. Takšnemu vesolju, ki ga zaznamuje delikatno ravnovesje, nujno za nastanek življenja; ima nosilni, lahko bi rekli tudi nadnaravni načrt.«

Še en velikan sodobne astronomije, Allan Sandage, ki je določil prve splošno sprejete meritve Hubblove konstante in starosti vesolja ter odkril prvi kvazar, »navidezno zvezdni radijski vir«, je zavračal idejo, da je red vesolja

nastal spontano. »Bog je skrivnost,« je dejal, »a je obenem odgovor na čudež obstoja: zakaj je *nekaj* namesto *ničesar*.«

Stephen Hawking je v enem izmed nedavnih intervjujev priznal, da med vsemi skrivnostmi znanosti najbolj hrepeni prav po odgovoru na to vprašanje. Bi se mu lahko ta zlati gral vednosti prej kot v spekulativnih sporih sodobne kozmologije zableščal v nekem bližjem, oprijemljivejšem, a zato nič manj skrivnostnem fenomenu?

Četudi novi ateizem svoj boj proti svetovnim religijam neustrašno bije v najgloblji točki našega vesolja in celo v vesoljih, ki jih sploh še ne poznamo, se najsilovitejši spopad še vedno odvija na domačem terenu, med floro in favno modrega planeta.

Tu so sile moči obrnjene. Ateisti so postavljeni v defenzivno, konservativno pozicijo, kajti svoj glavni adut prepoznavajo v obrambi in širitvi darvinizma, utrjenega biološkega nauka, ki je preživel že več kot 150 let silovitih napadov. Tudi Richard Dawkins vidi v Darwinovi prelomni teoriji poleg njene nesporne biološke daljnosežnosti predvsem zmagovit pohod ateizma, enopotezno sesutje trdovratnega mita, da je življenje ustvaril Bog, kajti »eden od glavnih razlogov, zakaj so ljudje religiozni, je prav navidezna ustvarjenost živih bitij. In to iluzijo je Darwin popolnoma uničil.«

Lennox v osnovi ne ugovarja klasičnemu biološkemu evolucionizmu in njegovi prefinjeni razlagi razvoja živalskih vrst, kljub temu pa opozarja, da darvinizem naleti na nepremostljivo težavo – analogno tudi največji kozmološki dilemi novih ateistov –, ko se v svojih sodobnih izpeljavah poskuša okronati za celovitega razlagalca zemeljskega življenja: ne more namreč pojasniti, kako se je življenje sploh začelo. Začetek življenja ostaja za sodobno znanost popolna neznanka (z izjemo obskurnih teorij brez splošne veljave) in tudi moderna znanstvena literatura se lahko ob njegovem opisovanju le redko izogne besedi – »čudež«.

Darwinov dvom

Drugi temeljni dogodek v razvoju življenja, ob katerem je darvinizem nemočen, je vznik človeške zavesti. Tudi za ta fenomen nimamo splošno sprejete biološke razlage. Tiste, ki se vseeno zanašajo na darvinistično argumentacijo, hitro trčijo ob pereče filozofske zagate, opozarja Lennox.

To je tudi osrednje sporočilo kontroverznih novih raziskav enega izmed najbolj vplivnih analitičnih filozofov našega časa, Thomasa Nagla, sicer jasno zavezanega ateizmu. Njegova najnovejša knjiga *Um in vesolje* (Mind and Cosmos, 2012) je dvignila veliko prahu že s svojim podnaslovom, ki se glasi »Zakaj je materialistično neodarvinistično pojmovanje narave skoraj gotovo napačno«, njene teze pa so povzročile razburkano razpravo tako v znanstvenih revijah kot v množičnih medijih. Nagel je prepričan, da materialistična različica evolucijske biologije ne more pojasniti nastanka človeškega uma in zavesti. Čeprav Nagel ne sprejema argumentov stvarjenja, je po njegovem mnenju najverjetnejša razlaga izpostavljenih fenomenov kljub vsemu teleološka.

Ena izmed nepremagljivih ovir evolucijskega pojmovanja zavesti je vprašanje koncepta resnice, ki se v njej porodi. To oviro je dramatično izrazil že sam Darwin, rekoč: »Vprašanje, ali so prepričanja človeškega uma, ki se je razvil iz uma nižjih živali, sploh kaj vredna in ali so sploh vredna zaupanja, v meni poraja strašen dvom.«

O čem je dvomil Darwin? Osrednjo sodobno ateistično obtožnico religije bi lahko strnili nekako takole: *že mogoče, da je svet brez Boga nesrečen, krut in nepravichen – a to še ne pomeni, da ne gre za resnico. Treba je odraslo in neustrašno pogledati v oči resnici in njenim posledicam, tudi če to v zadnji instanci pomeni, da nam bo od otroške dobe sveta ostal le še splet bolečine in norosti.*

Lennox je prepričan, da se v tej paradigmi skriva očiten paradoks. Resnica, na katero se sklicujejo novi ateisti, je

namreč usodno pogojena z metafizičnimi predpostavkami, ki jih v imenu iste resnice rušijo. V Dawkinsovem videnju sveta, ki presliši Darwinove pomisleke, so naše osebnosti, misli in prepričanja oblikovani le z indiferentno biološko mehaniziranostjo, uravnava z zakoni naravnega izbora in večstotisočletnim procesom adaptacije človeškega organizma skozi avtomatizirano zasledovanje najboljših možnosti za preživetje. Tovrsten horizont pa zastavlja resno vprašanje, *zakaj bi takim prepričanjem sploh verjeli*. Če je vsaka naša misel programirana v namen povečevanja možnosti preživetja, nas lahko v službi temu temeljnemu načelu delovanja seveda tudi zavaja. »Evolucijski naturalizem zato implicira,« meni Nagel, »da ne bi smeli resno jemati nobenega izmed svojih prepričanj, vključno z znanstveno podobo sveta, od katere je odvisen sam evolucijski naturalizem.«

Sodobni scientizem je torej za svoj dogmatski *credo* razglasil verjetje, da lahko človeštvo spozna »resnico« izključno prek znanosti, a kot njegove kritike povzema John N. Gray, vplivni politični filozof in dolgoletni profesor zgodovine evropske misli na London School of Economics, »če Darwinova teorija o naravni selekciji drži, to ni mogoče. Človeški um v tem primeru namreč služi le evolucijskemu uspehu – in nikakor ne resnici.«

Besedi na pot

Kako lahko razumemo Lennoxov obisk in njegove nenavadne teze? Ali gre za neokusno provokacijo krščanskega fanatika, za nesprejemljiv napad na vrednote sekularizma – napad, ki ga moramo ostro obsoditi v namen obrambe zdravorazumskih temeljev znanstvene tradicije –, ali pa preprosto le za rekreacijsko dozo »opija« starih, bolnih in nesrečnih, ki jo je še najbolj zgolj mirno in sklonjeno preslišati ter se tako vsaj izogniti njenemu pasivnemu vdihavanju?

Sprejem, ki ga je Lennox doživel v Ljubljani, namiguje, da niti prva niti druga interpretacija ne zadostujeta. Mnogi mladih, ki je prišla Lennoxu zbrano poslušati tako v eno izmed naših največjih univerzitetnih dvoran kot tudi v eno izmed osrednjih kulturnih prizorišč in je v žaru obeh dogodkov njegovo pričevanje večkrat prekinila s spontanim aplavzom ter ob zaključku oddala tri zvrhane koše pisnih vprašanj za predavatelja, razkriva veliko podhranjenost našega prostora za sproščen, odprt in osebni diskurz o religioznih vidikih ostro sekulariziranih področij naše kulture.

Lennox ni bojevit skrajnež, ki bi svojim nasprotnikom očital, da zaradi pomanjkanja inteligence ne prepoznajo »neovrgljivega« znanstvenega dokaza Boga; prepričan je, da zahteva po takšnem dokazu pravzaprav ne razume niti pomena religije niti dometa znanosti. Da bi lahko začeli reševati ta nesporazum, pravi, moramo pozorno prisluhniti še enemu nobelovcu, Petru Medawarju, ki je v svojem priljubljenem priročniku *Nasveti mlademu znanstveniku* (*Advice to a Young Scientist*, 1979) zapisal: »Ni hitrejše poti za znanstvenika, da spravi na slab glas sebe samega in svojo stroko, kot če oznanja, da znanost pozna ali pa da bo kmalu poznala odgovore na vsa vprašanja, ki so vredna odgovora, in da so vprašanja, na katera ni znanstvenega odgovora, na neki način ne-vprašanja ali psevdo-vprašanja, ki jih postavljajo tepčki in za katera le lahkoverneži trdijo, da je nanje dejansko mogoče odgovoriti.« Medawar nadaljuje: »Znanost je jasno zamejena s svojo nezmožnostjo, da odgovarja na osnovna vprašanja v zvezi s prvimi in poslednjimi stvarmi ... Kako se je vse začelo? Zakaj smo tukaj? Kakšen je smisel življenja?«

Odgovore na ta vprašanja bi zaman iskali v omejenem horizontu bioloških, fizikalnih ali logičnih dokazov (*proof*), kajti takšne odgovore lahko porodijo le neke povsem drugačne, temeljnejše razvidnosti (*evidence*): razvidnosti zgodovine, izročila in duhovne izkušnje. In prav v slednjih

je John Lennox, briljanten znanstvenik, pridobil svoje najgloblje prepričanje: vero v vsemogočnega Boga, Stvarnika, in njegovega Sina, Jezusa Kristusa, ki je bil rojen na naš svet, umrl za naše grehe in vstal od mrtvih v večno življenje; vero v Besedo, po kateri je bilo vse ustvarjeno in vse odrešeno.

Ta vera seveda ne predpostavlja, da so pojavi njenega zavračanja neutemeljeni v drugačnih okoliščinah intimnih razvidnosti; sebe razume kot podarjeno, nezasluženo in negotovo. Pa vendar si ne moremo zatiskati oči pred tem, da je tu, med nami: tudi na začetku naše znanosti, v njenem burnem razvoju in njeni heterogeni sodobnosti. Strastna, ranljiva in – iskrena.

Matic Kocijančič
KNJIGA POHVAL IN PRITOŽB

GLEDALIŠČE

Matic Kocijančič
KNJIGA POHVAL IN PRITOŽB

LJUBITI ALI NE BITI

Evripid: *Alkestida*. Prevod Jera Ivanc, režija Boris Liješević. Mala drama, SNG Drama Ljubljana. Premiera 11. 10. 2013.

Prenovljena Mala drama je sezono odprla s klasičnim tekstom grške dramatike, z Evripidovo *Alkestido*. Predstava srbskega režiserja Borisa Liješevića nam na mladosten, razgiban in speven način posreduje udarno sporočilo iz antike: ljubezen je večja od smrti.

Alkestido v premišljenem, tekočem in duhovitem prevodu Jere Ivanc, ki se je podviga lotila leta 2004 po naročilu Janeza Pipana, takratnega ravnatelja ljubljanske Drame, v Mali drami lahko gledamo že drugič; prvič je bila uprizorjena pred tremi leti v bralni izvedbi cikla *Replike iz antike*, v katerem ji je družbo delala še ena Evripidova mojstrovina, *Heraklova blaznost*.

Večplastna zgodba in neulovljiv slog, ki ju v *Alkestidi* ustvari Evripid, sooblikujeta enega izmed najbolj enigmatičnih dramskih zapisov stare Grčije. Žanrsko je tekst nemogoče umestiti, kajti gre za dramo z jasno zasnovo tragedije, ki pa – ob na videz nesramno neprimernih trenutkih – posega po prvinah grške komedije in satirske igre. Kot zapiše dramaturginja Darja Dominkuš, je o igri mogoče govoriti celo kot o »edinem primeru tragikomedije v antični dramatiki«. Videti je, da je želel Evripid v *Alkestidi* strniti celoten izraz tedanjega grškega gledališča in s tem na celovit način zasledovati njegovo vselej izmikajočo se tarčo, očiščevanje duš, katarzo. Slogovno jo je gotovo oplazil s puščico unikatnega prepleta tragičnega in komičnega. Kaj pa vsebinsko?

»Nihče ni hotel v temni Had namesto njega ...«

V predzgodbi *Alkestide* usoda kralju Admetu (Uroš Fürst) nameni smrt. S spretnim posredovanjem boga Apolona, ki mu je Admet v preteklosti izkazal gostoljubje, je kralju dodeljena priložnost, da najde rojaka, pripravljenega umreti namesto njega. Čas prihoda poosebljene Smrti se neizbežno približuje, Admet pa še kar ne najde zamenjave. Celo njegovemu očetu Feresu (Marko Okorn) se žrtvovanje za sina zdi absurdno: »Ne le ti, vsi ljubimo življenje,« pravi Feres, »kot zate jaz ne bom umrl, ti ne umiraj zame.« Zadnja, na katero se Admet obrne, je njegova žena, Alkestida (Iva Babić). In slednja prošnji ugodí. Kralj v zameno obljubi, da ji bo ostal zvest tudi po njeni smrti. V besedilu to predzgodbo v veliki meri poda sam Apolon, ki predstavo odpre z dialoškim spopadom s Smrtjo. V naslednjo zgodbo, ki opisuje Alkestidino poslavljanje od življenja, pa nas vpelje zbor, s poročevalskimi intermezzi kraljeve služinčadi.

Zahtevno pripovedno postavitvev je režiser Boris Liješević domiselno razporedil med zgolj štiri igralce, ki obenem nastopijo tudi v vlogah protagonistov in stranskih likov. Na začetku predstave se z njimi seznanimo prav v funkciji zbora. Po melodijah avtorske glasbe skladatelja Aleksandra Kostića igralci prepevajo zborovske segmente drame in svoje petje spremljajo z igranjem na inštrumente: Iva Babić na improvizirana tolkala, Uroš Fürst na klavir, Matija Rozman na električno kitaro in Marko Okorn na bobne.

Prav tako, kot se je melos, ki so ga pred dvema tisočletjema in pol ob prvi uprizoritvi *Alkestide* zaslišali atenski gledalci, bržkone njim slišal domače in vsakdanje, tudi Kostićeva glasba strne sodobne popularne vzorce in ponudi prijeten kolaž barskega kabareta, bluesa in balad, ki bi brez težav lahko nudili ritem tako raskavemu trubadurstvu Toma Waitsa kot besni nežnosti PJ Harvey, v redkih, a zato toliko bolj v ušesa vpijočih prehodih, med katerimi Rozman

raziskuje kitarški hrup, pa se sveža zvočna slika občasno približa celo komorni kaotičnosti magičnega ansambla Captaina Beefhearta. Skladatelj se v igralce ni zaletel z vnaprej zakoličeno kompozicijo, ampak je skladbe in aranžmaje gradil v skladu z njihovimi glasbenimi zmožnostmi ter tako ustvaril prepričljivo in zaokroženo glasbeno delo.

»Nihče, razen njegove žene ...«

Režiser, ki prvič ustvarja v slovenskem prostoru, v *Alkestidi* svojo izraznost gradi predvsem na fluidnosti igralskih identitet, s katero še dodatno podkrepi Evripidovo poigravanje z žanrskimi rezi. Ta pristop se najjasneje materializira v režiserjevem delu z Ivo Babić, ki v čustveno eksplozivnem Alkestidinem poslovilnem nagovoru ponudi enega izmed vrhuncev predstave, že v naslednjem trenutku pa z veznim besedilom brezizrazno napove nastop svojega otroka, čigar identiteto prevzame z infantilno preobrazbo na meji parodije; še pred nastopom Alkestide se Babićeva vživi v vlogo izrazno diametralno nasprotne Smrti, po smrti junakinje pa izvablja smeh občinstva v burleskni podobi hišnega psa. Pomemben delež k divjim transformacijam Babićeve prispevata kostumografa Leo Kulaš in Ljubica Čehovin Suna, predvsem s spretno uporabo raztegljivega blaga, ki krasi tudi oglasne plakate predstave.

Čeprav je pri drugih igralcih ta fluidnost manj ekstremna, ni zato nič manj posrečena. Ob tem je vredno opozoriti na učinek začetne postavitve zbora, ki jo Liješević delno ohranja skozi celotno predstavo. Igralci so namreč frontalno soočeni z občinstvom in vanj usmerjeni tudi v nekaterih ključnih medsebojnih dialogih. Takšna postavitvev sprva vzbuja občutek, da opazujemo snemanje radijske igre – čeprav igralci nakazujejo telesne premike svojih vlog, se obenem zdi, kot da to počnejo le za večjo prepričljivost svoje glasovne igre. Ko se že navadimo na ta izolacijski moment, pa ga Liješević v trenutku prekine in igralce na pomenljivih

mestih predstave sooči tudi fizično. V enem izmed takšnih soočenj se s strahovitim igralskim žarom izrazita Uroš Fürst in Marko Okorn, ki uprizorita prepir med sinom in očetom, med katerim drug čez drugega kričita – v drami sicer zaporedni – repliki in tako priključeta prepričljivo brutalnost prizora s pomočjo še enega kreativnega režiserskega posega v Evripidovo zgodbo.

»Celo sinovi bogov umrejo v temino smrti ...«

Scenografija je delo Branka Hojnika, trenutno najvidnejšega slovenskega scenografa, ki je s pomočjo Vlada Glavana oblikoval tudi osvetljavo. Na odru poleg glasbenih instrumentov vidimo le premični pomožni oder – z zabavnim koreografskim doprinosom k zadnjemu delu predstave –, na katerega sta postavljena klavir in doprsni Apolonov kip, ki domiselno opominja na božansko bdenje nad odrskim dogajanjem (odrska gibljivost je postala že kar nekakšen Hojnikov podpis in zaznamuje večino njegovih letošnjih stvaritev).

Apolon, ki kljub uvodnemu spopadu s Smrtjo ne uspe iztrgati Alkestide iz njenega primeža, ob umiku s prizorišča napove prihod moža, ki bo nadaljeval njegov boj. To je seveda nič hudega sluteči Herakles, ki ga – s šarmom uživaškega hipijevskega avtoštoparja – briljantno upodobi Matija Rozman.

Brane Senegačnik je ob *Replikah iz antike* zapisal, da je Herakles skozi dolgo zgodovino navdihovanja pisane besede le redko izključno literaren ali dramski lik: že zelo zgodaj se je namreč v enaki meri uveljavil tudi kot »filozofska ideja«, ki je sicer vseskozi spreminjala nekatere pomenske poudarke, nikdar pa ni izgubila jedra svoje »neizčrpne inspirativnosti«.

Težko je reči, kdo ima večje zasluge, da je njegova inspirativnost vzniknila tudi v tokratni realizaciji *Alkestide*, a Rozmanu in Liješeviću je uspelo s prefinjenim črnim

humorjem groteskne nerodnosti in neusahljive simpatičnosti naslikati nepredvidljivega božjega odposlanca, ki s sorodnim nabojem, kot so ga v filmskem svetu načrtala genialna *Adamova jabolka* (Adams æbler, 2005), ponudi ključ do specifične duhovne interpretacije Evripidove drame.

Liješevićeva *Alkestida* svojo predlogo tako po eni strani posodablja na igriv način, ki se odreče ceneni avantgardni mistifikaciji in sodobni izraz raje gradi s konstruktivnim eklektičnim prepletom starih in novih gledaliških praks (ter ga obenem pazljivo začini le s ščepcem oprijemljivih točk sodobne kulture), po drugi strani pa se pogumno in zrelo sooči z religioznim jedrom Evripidove dramatike, kar je za našo interpretativno sodobnost, ki še vedno gravitira k duhovno sterilnemu pojmovanju antike, redka in drzna poteza.

»Iz domovanja spodnjih spet nazaj v svetlobo ...«

Prva in najočitnejša religiozna téma *Alkestide*, ki ji ljubezen pomeni več od zemeljskega življenja, je njeno žrtvovanje za ljubljenega in obuditev od mrtvih. Svoje bralce že dve tisočletji spominja na neko drugo, poznejšo: na vstajenjsko pripoved. Po mnenju režiserja ne gre za naključje, temveč v *Alkestidi* lahko uzremo »zametek krščanske misli«, nezaslišane, odbite misli, »da ljubezen premaga smrt«. V Evripidovi drami ob tem ne gre le za metaforično uteho, simbolno izrekanje nesmrtnosti ob izkazu visokega vrednotenja ljubezni, ampak je – in od tu smiselna povezava s krščanstvom – nesmrtnost izrekana v mesu, tako duhovnem kot telesnem; kot je za nacionalno televizijo povedal Liješević, je s tem, ko se ljubeča *Alkestida* vrne v življenje, smrt premagana »dobesedno«.

Druga velika religiozna téma *Alkestide* pa je – če si skupaj z Liješevićem dovolimo vpeljavo poznejših teoloških terminov – vprašanje Božje previdnosti in njene vpetosti v dialektiko človekovega osebnega razmerja z Božanskim.

Ta se najizraziteje kaže prav v nastopu Herakla, rešitelja nastalih tegob v nepričakovani podobi veseljaškega popotnika. Njegov lik sporoča dvoje: prvič, da se človeški nagovor transcendence začne z gostoljubjem, ki spusti »božanskost« v svoje najožje domovanje, in drugič, da je pri tem gostoljubju odveč kakršnakoli preračunljivost, kajti »božanskost« vsakokrat preseneti z obliko svojega obiska. Polna kompleksnost Evripidove tematizacije Previdnosti se razkrije v zadnjih besedah drame, v čudovitem sklepnem zborovskem napevu, ki ga Liješević ustrezno poudari s postopno umiritvijo dramatičnega zaključka predstave:

»Božanskost se skriva v nešteti oblikah,
neštetokrat bog preseneča z izidom:
če kaj pričakuješ, se ne izpolni,
če ne pričakuješ, bog najde rešitev.
Tako je bilo tudi tokrat.«

SHAKESPEARE SE PREDSTAVE ŽAL NI MOGEL UDELEŽITI

William Shakespeare: *Othello*. Prevod Milan Jesih, režija Jernej Lorenci. Mestno gledališče ljubljansko. Premiera 28. 11. 2013.

Po slabih trinajstih letih se je na slovenske odre vrnil *Othello*. Gre tokrat res za vrnitev ali pa bolj za zavrnitev?

Predstavlajte si, da bližnja galerija napove enkratno dogodek: v kratkem bo razstavljala najznamenitejša dela Caravaggia. Realizacija razstave je zaupana mlademu, ambicioznemu kustosu, znanemu po nepredvidljivih postavitvah. Veselite se tovrstnega ogleda priljubljenih slik; morda vam moderna osvetlitev ali nepričakovan vrstni red podob razkrije kakšen motiv, ki se je ob ogledu konservativnih postavitev slikarjevih zbirk v matičnih galerijah in muzejih izmaknil vašemu očesu.

Na večer odprtja razstave ste presenečeni. Pred slavni mi platni so namreč pritrjene steklene plošče, na katere so iz stropa projicirane najnovejše video instalacije priznanih slovenskih intermedijskih umetnikov, tako da skozi njih le vsakih nekaj minut prodre kakšen bežen Caravaggiiev detajl. Še več, razstavo si morate ogledati z mavrično utripajočimi 3D-očali, v katera je vgrajen mp3-player, ki predvaja remixe indonezijskih ljudskih pesmi pod taktirko štajerskih techno producentov.

Je prodorni kustos ponovno dokazal edinstveno domiselnost in kreativnost? Vsekakor. Ste, po drugi strani, videli razstavo Caravaggia? Žal ne.

Kako uprizarjati klasiko

Lovljenje ravnovesja med klasičnimi in sodobnimi vsebinami se razlikuje od umetnosti do umetnosti. Ustanove, ki nam posredujejo klasično glasbo, na splošno sledijo uveljavljenim mednarodnim smernicam. V grobem je jasno, kje ima mesto interpretacija in kje standardizacija. Tudi institucije, ki nam posredujejo vizualno umetnost, si v tej smeri le redko privoščijo nerazumne ekscese – sodobnemu obiskovalcu galerij je omogočen (ločen) ogled obojega: tako vrhuncev umetnostne zapuščine kot raznorodnih tokov sodobnosti.

Gledališče ima v tem pogledu povsem samosvoje zakonitosti. Posredovanje dramske klasike se mora za uspešen nagovor sodobnega občinstva do neke mere vselej zanašati na elemente sodobnosti. Še več: razumevanje gledališke sodobnosti v odnosu do preteklosti je pravzaprav ključ do najkakovostnejših uprizoritev klasike – se pravi do uprizoritev, ki izvirno sporočilnost klasičnih dram najmočneje zasidrajo v srca gledalcev.

Pred režiserjem, ki se loti velikih dramskih tekstov preteklih časov, je torej (vsaj) dvojna interpretativna naloga: najprej prisluhniiti tekstu, njegovemu avtorju in njegovi dobi, spoznati prevladujoče literarne in duhovnozgodovinske interpretacije besedila ter posledično izkazati razumevanje osrednjega sporočila, strukture, nians, motivike in konteksta drame; nato pa to konstelacijo misliti v razmerju do vsebinskih in formalnih nastavkov sodobnosti ter slednje – če je mogoče – tudi smiselno in celovito vpeti v ogrodje in imaginarij izvirnika.

V tem drugem pogledu so gledališki umetnosti omogočena precej večja presenečenja kot nekaterim drugim interpretativnim umetniškim zvrstem. Ob uprizoritvah strnjene četice superklasikov našega kulturnega prostora – omenimo Shakespeara, Molièra, Čehova, Brechta in Cankarja – je

zgodovina naših bogato obloženih odrov postregla z nekaterimi med seboj povsem drugačnimi prevetritvami njihovih znamenitih del, ki pa so kljub svojim nepremostljivim razlikam požeje enako mero navdušenja kritikov in širše javnosti. Delovale so zato, ker je bil v procesu nastajanja teh predstav najprej temeljito opravljen prvi del interpretativne naloge, ki je predpogoj uspešnega uprizarjanja klasike, medtem ko je drugi, ustvarjalnejši del interpretacije gledališčnikom posledično podelil možnost markantne diferenciacije in edinstvenega presežka.

Kako ne uprizarjati klasike

Mestno gledališče ljubljansko torej letos po slabih trinajstih letih odsotnosti *Othella* z velikih slovenskih odrov napove vrnitev te pomembne dramske klasike. Viktorija Bencik Emeršič kot zapeljiva Desdemona, Sebastian Cavazza kot ljubosumni Othello in Primož Pirnat kot zavistni Jago. Tri izjemne priložnosti za tri izjemne igralce. Tudi izbor stranskih igralcev je obetaven: Judita Zidar (Emilija), Lotos Vincenc Šparovec (Cassio), Jaka Lah (Roderigo), Janez Starina (Montano) in Tina Potočnik (Bianca). Krmilo projekta prevzame Jernej Lorenci, eden najvidnejših slovenskih režiserjev, ki je na letošnjem osrednjem gledališkem srečanju prejel nagrado za najboljšo predstavo, za sceno pa skrbi Branko Hojnik, prvo scenografsko ime našega prostora. Kaj bi sploh lahko šlo narobe?

In pride premierni večer. Na praznem odru MGL se pojavijo Primož Pirnat, ki ne igra le Jago, temveč kar vse osebe iz prvega dejanja *Othella*. Ta (mono)drama v drami traja več kot pol ure, a kljub temu ne razkrije, kaj je režiser z njo pravzaprav želel doseči. Nato se izmučenemu Pirnatu končno pridružijo preostali igralci. Njihovi dialogi dajo hitro vedeti, da sta Lorenci in dramaturginja Petra Pogorevc Shakespearovo dramo (v čudovitem prevodu Milana Jesiha) izdatno predelala: izrezani niso bili le posamezni stavki in

besede, temveč celo nekateri verzi, ki so ključni za razumevanje zgodbe. Tako okrnjeni *Othello* vseeno traja dobre tri ure. S čim je zapolnjen ves ta čas? Nastopajoči vseskozi prekinjajo ritem igre in se ukvarjajo z bizarnimi, na videz povsem naključnimi rečmi, ki jih ustvarjalcem nudijo asociacije na fragmente groteskno razstavljene drame.

Orišimo en primer tovrstnega postopka: Jago – ki na zanimiv način upravlja fiktivno scenografijo z besednimi in slikovnimi namigi, napisanimi in narisanimi s kredo – v prizoru popotovanja na Ciper na tla nariše valove; naslednjih nekaj minut je glavna fascinacija predstave to, da so igralci na morju. Na sredo odra je kot prispodoba viharja postavljen stroj za veter – ki kredo razpiha in prvih nekaj vrst gledalcev spravi v kašelj –, igralci pa skačejo iz fiktivne vode na fiktivno kopno in se pri tem hihitajo sebi in občinstvu, ob čemer je izvirniku na več mestih dodan ludističen avtorski tekst, ki razen površinskih izpeljav nima nobene vidnejše povezave s Shakespearovo tragedijo.

Othello, ki bi lahko bil

Poleg tovrstnih mimobežnih domislic – med katerimi se kakšna tudi duhovito posreči – glavnino Lorencijevega *Othella* zapolnjujeta še dva prevladujoča motiva. Prvi, ki se izostri že na začetku predstave, je režiserjeva očaranost nad – sicer zares izvrstnim – Primožem Pirnatom; slednji po začetnem solo performansu iz prizora v prizor še močneje gradi svojo prezenco. Drugi je t. i. metagledališče: vdiranje gledališkega kreativnega procesa in zaodrja na oder, ki ga Lorenci med drugim obelodani tako, da v predstavo vključi »Borčija«, vodjo predstave (Borut Jenko), in »Nenči«, šepetalko (Neva Mauser Lenarčič), Jago pa mestoma prevzema Borčijevo funkcijo klicanja igralcev na oder po mikrofону.

Vse naštete dimenzije se razbohotijo v zanimivo, a neenotno avtorsko predstavo, ki jo s Shakespearovim *Othellom* družijo le še ime. Svet Bardove dramatike je prezrt, z

dragoceno izjemo zaključnih minut, v katerih poleg Pirnata zablestita še Cavazza in Bencikova ter tako ponudita vsaj bežen vpogled v izjemnega *Othella*, ki bi lahko bil. Smo gledali edinstveno avtorsko predstavo? Vsekakor. Smo gledali Shakespeara? Žal ne.

Kaj lahko sklenemo ob tej zamujeni priložnosti, da bi dočakali *Othella* v izvedbi karizmatičnega ansambla MGL? Režiserji, kakršen je Jernej Lorenci, si seveda povsem zaslužijo, da svoja domiselna in drzna prevpraševanja gledališke umetnosti predstavljajo obiskovalcem slovenskih gledališč. Vseeno pa bi si tudi gledalci zaslužili, da nas od časa do časa skozi prizadevanja najboljših slovenskih igralcev pristno nagovori kakšen malce pomembnejši ustvarjalec od teh režiserjev, npr. William Shakespeare. Če sodobni gledališčniki, ki navdušujejo z avtorskimi projekti, ne čutijo potrebe po posredovanju klasikov, ni prav nobenega razloga, da bi v prihodnje ti dve popolnoma samostojni podjetji še naprej nasilno združevali.

PIŠE SE LETO 1913

Carl Sternheim: *Iz junaškega življenja meščanov*. Prevod Milan Štefe, režija Aleksandar Popovski. Mestno gledališče ljubljansko. Premiera 25. 9. 2013.

V Nemčiji so v zadnjih sezonah ob približevanju simbolne stoletnice drame 1913 kot za stavo uprizarjali Sternheimov dramski cikel, v katerega je vključena. Podobno kot večino nedavnih nemških uprizoritev tudi prvo slovensko fascinira predvsem eno vprašanje: kaj nam 1913 pove o 2013?

Dramski cikel *Iz junaškega življenja meščanov* (Aus dem bürgerlichen Heldenleben) je nastajal med letoma 1908 in 1923. Čeprav je sestavljen iz šestih delov, se večina uprizoritev osredotoča na prve tri, »meščansko veseloigro« *Spodnjice* (Die Hose, 1911), »komedijo« *Snob* (Der Snob, 1914) in že omenjeno »igro v treh dejanjih« 1913, napisano leta 1915. Ta popularnejša polovica *Meščanov* pripoveduje sago o izmišljeni družini Maske (ki se sicer nadaljuje še v povojni drami *Das Fossil*, četrtem delu cikla) in njenem vzponu po družbeni lestvici od »malomeščanstva« do aristokratske dinastije.

Gate dol

Spodnjice se z duhovito zagrenjenostjo, ki jasno razkriva Sternheimovo meščansko poreklo, norčujejo iz stereotipnih meščanskih šeg in navad 19. stoletja. Zgodbo sproži preprost zaplet: Luise Maske (njeno naivno, a razigrano uslužnost prikupno ponazori Tina Potočnik) nekega dne na glavni

mestni ulici izgubi spodnjice, kar v njenem možu Theobaldu vzbudi strašen nemir, saj ga skrbi izguba družinskega ugleda. (Vrhunski Jure Henigman z visokooktansko energičnostjo upodobi tega grobijana na obrobju meščanske družbe, ki poskuša svojo neizobraženost prikriti z zanašanjem na prazne, visokozveneče fraze in goli videz ter tako prevzema le najbolj površinske vidike meščanske kulture.) Theobald v svojem nemiru ni osamljen, četudi je ta pri drugih nastopajočih precej drugačen. V kratkem se namreč pri zakoncih Maske, ki v svojem stanovanju oddajata sobo, pojavita dva najemnika, aristokratski bohem Frank (Jurij Drevenšek v tej vlogi zasleduje dandijevske ravnovesje med romantično osladnostjo in dekadentno brezbržnostjo) in dolgočasni frizer Benjamin (Primož Pirnat v nehvaležno vlogo vnese dovoljšno mero karikirane neprizemljenosti, da okrepi njen komični domet). Oba sta tam predvsem zaradi Luise in njenega incidenta, ki je v njiju vzbudil neustavljivo ljubezensko slo. Theobald, preveč zaposlen s skrivnim motanjem okrog sosede Gertrud (kot evforično, okorno spogledljivko jo upodobi Karin Komljanec), tega seveda niti približno ne sluti, Luise pa se hitro zagleda v privlačnega Franka, kar sproži neustavljivo eksplozijo situacijske komedije.

Poleg prvorazredne komičnosti drama v resnejših podtonih ponudi ostro kritiko šovinizma svojega – in v marsikaterem pogledu žal tudi našega – časa, pa tudi zanimiv prikaz popularne percepcije nekaterih najpomembnejših tokov tedanje nemške kulture, ki so sooblikovali naslednje stoletje. Slednji se izkristalizirajo predvsem v središčnem prizoru, v katerem glavni moški liki debatirajo o romantični literaturi in glasbi, o Frankovem ničejanstvu, nakazani pa so tudi že usodni obrisi trpkega nemškega nacionalizma in njegovih vse vidnejših povezav z antisemitizmom. Režiser Aleksandar Popovski se je drame lotil z ustrezno mero šaljivosti in Sternheimovo »sliko« meščanskega vsakdana (s pomočjo scenografije umetniške skupine Numen v sodelovanju z

Ivano Radenović) dobesedno uokviril; na veliki oder MGL je postavil dodatno platformo in jo zamejil s črnim platnom, tako da zremo provizoričen mali oder sredi velikega. Prav utesnjenost napetega dogajanja v dnevni sobi zakoncev, ki je ob prisotnosti vseh nastopajočih natrpana do zadnjega kotička, je ključna za salve smeha, ki jih igralci izvajajo iz občinstva. Žanrski opredelitvi te »meščanske veseloigre« je Popovski sledil do črke natančno.

Nemški psiho

Drugače pa je s *Snobom*, ki ga je Sternheim sicer tudi opredelil za komedijo, a se je Popovski vseeno raje odločil za dosti resnejšo atmosfero. Že močno postaranima zakoncema Maske se v tem igralsko izjemno suverenem delu predstave pridruži še Matej Puc – kot njun že odrasli sin Christian, sicer spočet ob koncu prvega dela – in na krilih vseprežemajočega igralskega zanosa spodnese občinstvo s srhljivo sodobnim prikazom razčlovečenega proto-japija v slogu *Ameriškega psiha* (*American Psycho*, 2000), ki se z robotiziranim hlepenjem po najvišjih mestih družbenega statusa ob svojem kariernem stampedu ne ozira na nikogar, niti na najbližje. V začetni sceni, ki kar kipi od nelagodja – in po lahkotnih *Spodnjicah* učinkuje kot hladen tuš –, svojemu dekletu (ponovno Karin Komljanec, tokrat mehka in ljubeča) pove, da je ob tem, ko se mu v podjetju obeta vodilno mesto, napočil čas za razdor zveze; ne ustreza namreč več njegovim statusnim ambicijam. Naš snob pred zaprepadenim dekletom izračuna vrednost njunega dotedanjega odnosa in ji izplača odškodnino. Na podoben način v naslednjem prizoru poročuna tudi s staršema, ki jima zato, da ne bi motila njegovega vzpona, zapove celo selitev v drugo mesto.

Sledi sestanek z grofom Palenom, ki ga z ustreznim aristokratskim tandemom šarma in preračunljivosti naslika igralec Milan Štefe (Štefe je *Meščane* tudi odlično prevedel).

Christian, ki pri grofu Palenu uživa velik ugled, od njega najprej izprosi ogledano službeno mesto, po seznanitvi z njegovo hčerko Marianne (razvajeno zapeljivost ji vdihne Viktorija Bencik Emeršič) pa kmalu še njeno roko in posledično tudi plemiški naziv. Tej poroki po spletu okoliščin prisostvuje oče Theobald, ki se po Luisini nenadni smrti vseeno vrne h Christianu, da bi mu predal žalostno novico, in ob tem naleti na sinove visoke obiske. Sledi režijsko najbolj dodelan segment predstave, v katerem Popovski pokaže bogastvo svojih idej: ob Christianovih fantazmah penetracije njegove meščanske družine v svet modre krvi, ki se prepletajo s seksualno penetracijo poročne noči, režiser s številnimi inovativnimi intervencijami preigrava resnično in magično prisotnost Christianovih staršev ter njegovega bivšega dekleta (k čemur z interesantnim, selektivnim odzivanjem na dogajanje nezanemarljiv delež prispeva tudi Emeršičeva) in skozi celoten prizor odstira neslutene plasti Sternheimove peklenške parodije obsedenosti z družbeno močjo ter njenimi simbolnimi pritiklinami.

Vojna? Brž v toplice!

V tretjem delu se – podobno kot v *Snobu* z ostarelim Theobaldom – seznanimo z ostarelim Christianom, s katerim Puc igralsko svojo prvo vlogo še preseže. (Tako pri Henigmanovi kot pri Pucevi prepričljivi transformaciji sta izjemno delo opravili oblikovalka maske Tina Lasič Andrejević in kostumografka Jelena Proković, ki sooblikujeta iluzijo starosti, konkurenčno najdražjim hollywoodskim produkcijam.)

Piše se leto 1913 in Christian je zdaj že vodilno ime na svetovnem igrišču moči, lastnik tovarniškega in trgovskega imperija Maske, d. d. z mednarodnimi političnimi, gospodarskimi in bančnimi povezavami, ki ga ob približevanju smrti skrbi predvsem usoda zapuščine, odvisna od želja in sposobnosti njegovih treh otrok. Tudi do njih ima podoben

odnos kot do vseh »bližnjih« v preteklosti: so le nosilci ali zaviralci njegovega bogastva, ugleda in oblasti. Christianova pričakovanja glede dedičev porodijo dve skrajnosti: po eni strani njegovo natančno preslikavo, Sofie (tokrat hladna, mehanska Tina Potočnik), ki na očeta gleda le kot na potencialnega poslovnega partnerja ali nasprotnika, na drugi pa sicer ljubeča otroka Ottilie (ponovno Viktorija Bencik Emeršič, zdaj nedolžna in boječa) in Philipp Ernst (Jure Henigman kot nekakšen poženščen vampir v tej zabavni vlogi še tretjič pokaže svoj izjemen razpon) ne premoreta očetovega gona po dominaciji, s katerim ju na vsak način želi indoktrinirati. Christian hoče iz dedičev napraviti svoje karakterne kopije, ki bi ga obenem spoštovale in ljubile; to pa se izkaže za protislovje, ki ga ne more iztržiti niti pri ambiciozni, a zahrbtni Sofie niti pri zasanjanih Ottilie in Philippu, ki ju – bolj kot zares ljubi – le manj sovraži. Začne se strateški spopad med »učiteljem« in »vajenko«, očetom in hčerjo, vezan na ključni posel, pri katerem si želita izboriti primat: prodajo velike pošiljke orožja nizozemski vladi.

Ko zbrani ugotovijo, da se najbrž obeta vojna – ki jo s svojimi posli tudi sami pomagajo netiti –, to nikogar pretirano ne vznemiri. No, nikogar razen senzibilnega Philippa, ki se odloči, da je napočil idealen čas za umik v toplice. Burne družinske spletke se končajo še pred začetkom spopadov – Christian ob koncu teksta umre in s svojo smrtjo podkuri kotel preračunljivih materialistov, dekadentnih hedonistov in utopičnih prevratnikov, v katerem se bo kuhala kaos 20. stoletja.

1913 + 100 = ?

Delu pomemben simbolni pečat vtisne tudi Christianov tajnik Wilhelm (Primož Pirnat), ki v prostem času analizira »mednarodni kapitalizem« in pot do »novega nemškega človeka«. Njegovo vnemo opazi skrivnostni Friedrich Stadler (Domen Valič), ki v njem uvidi idealno figuro za vodjo svoje

»Zveze«. Wilhelma prevzame »zanos mladeničev«, ki mu »ponujajo oblast nad svojim življenjem«. V Sternheimovi karikaturi revolucionarja z medigro razrednobojnih in nacionalističnih ideoloških nastavkov ponuja ogrodje za vizionarsko napoved tako komunističnih kot tudi nacističnih in fašističnih revolucij. (Dramaturginja Eva Mahkovic je njegovim monologom za bolj domač zven dodala kolaž apokaliptičnih fragmentov Srečka Kosovela, za vbrizg sodobnosti pa je v njegova usta položila odstavek enega izmed »vstajniških« manifestov.)

Številne najnovejše interpretacije sklepnega dela *Meščanov* po navdihu obletnice tekst zaletavo umeščajo strogo v sedanji čas – Bochumsko gledališče je letošnja izvedbo dela celo naslovlilo *2013* – in Sternheimu vsilijo vlogo preroškega vizionarja ciklične kalkulacije krvavega meddržavnega kolapsa. Popovski se tem poenostavitvam izogne: svoj *1913* subtilno umesti v časovno ambivalentnost in s tem v pluralnem dvoglasju ohrani obe dimenziji: prvič, pristno nas vpelje v Sternheimovo grenko, mestoma omejeno, a vseskozi intrigantno iskanje vzrokov za globalni uničevalni pohod, v katerega se je ujel svet njegovega časa, in drugič, ne ustraši se poudariti neizrečenega, a zato še toliko močnejšega svari-la znamenitega dramskega cikla, da je lahko vsak večer, tudi današnji, predvečer nove svetovne morije, če – kot Theobald, Christian ali kakšen drug *junak* – pozabimo na velike, krhke reči, ki v naših srcih rojevajo človečnost.

ASINHRONA ARISTOKRACIJA

Nedolžni (L'innocente). Prevod Gašper Malej, režija Diego de Brea. Slovensko mladinsko gledališče. Premiera 12. 12. 2012.

Odnos med dramatiko in filmom je nesporno dvosmeren, vendar se zdi, da je smer od gledališča k filmu dosti bolj priljubljena kot nasprotno. Če pustimo ob strani komercialne gledališke forme, ki vse pogosteje stavijo izključno na instantno prepoznavnost naslovnih zgodb, med katere seveda sodijo tudi privlačne filmske franšize, in se osredotočimo na visoko gledališče, lahko govorimo o nekem splošnem nelagodju glede pretvarjanja filmske umetnosti v odrsko.

Odmevni klasični filmi najpogosteje vznikajo iz enakih temeljev kot znamenita odrska dela: iz dobrih besedilnih predlog. Vseeno pa je tisto, kar začini najboljše filme in predstave, le redko zaobjeto izključno v kakovosti izhodiščnega teksta. Pogosteje so namreč odločilne interpretacijske kvalitete, ki so mogoče le znotraj enega ali drugega medija; tiste značilnosti, ki so medijema ekskluzivne in med njima niso prevedljive. Prav zato se v razmisleku o fenomenu »gledališke interpretacije filma« predvsem zastavlja vprašanje, kaj *avtentično* filmskega je sploh mogoče interpretirati na *avtentično* gledališki način.

Temu vprašanju se v slovenskem prostoru zadnje čase najintenzivneje posveča režiser Diego de Brea, v letošnji sezoni s kar dvema predstavama. *Ženske na robu živčnega zloma*, ki jih bo po scenariju Pedra Almodóvarja uprizoril

z ansamblom MGL, bodo premiero dočakale aprila; *Nedolžni* (gre za edninski naslov, ki bi lahko bil preveden tudi v ženski spol, kot »nedolžna«), prirejen po filmu *L'innocente* (1976) slovitega italijanskega režiserja Luchina Viscontija, pa je že na ogled v Slovenskem mladinskem gledališču.

Gre za minimalistično postavitev na majhnem odru dvorane Stara pošta, ki se vrti predvsem okoli ene – tehnične – ideje: igralci so vnaprej zvočno posneli celoten tekst, ki je predvajan med predstavo, pri čemer poskušajo nastopajoči z ustnicami in kretnjami ujeti ustrezno govorno mimiko. Pri tem jim pogosto spodleti, kar je sicer gotovo zavestna odločitev ustvarjalcev, vendar očitno določena z naravnimi omejitvami tovrstnega izvajanja. Predvsem problematični so zvočni efekti – na posnetku se odvrti celotna zvočna slika predstave, vključno s točenjem šampanjca ipd. –, pa tudi smeh, vzkliki in drugi spontani odzivi, kjer je neuskklajenost z igro še posebej opazna in moteča. Vse skupaj na trenutke močno spominja na legendarne kung fu filme sedemdesetih, ki so jih po tekočem traku (in zato pogosto precej neposrečeno) sinhronizirali zahodni uvozniki.

Živa sinhronizacija je za igralce seveda izjemno zahtevna in jih razumljivo prisili v izrazito togo in nenaravno igro. Škoda, kajti v bolj umirjenih momentih, ko igralcev ne prehitava virtualizacija njihovih dialogov, zasedba dokáže svoj potencial. Romana Šalehar vsaj tako prepričljivo kot Viscontijeva Laura Antonelli uprizori čustveno nihanje protagonistke Giuliane med razočarano prevarano ženo in prerojeno zapeljivko, ki se prepusti čarom pisatelja Filippa d'Arboria (Matej Recer). Uroš Maček uspešno izžareva Tullievo nervozno razpetost med odnosi s tremi ženskimi liki: trpečo ženo, svobodomiselno ljubico (Dragica Potočnjak) in nič hudega slutečo materjo (Olga Grad). Pa vendar je kemija med nastopajočimi zgolj nakazana: vse prepogosto jo povozi neusmiljeno drvenje spremljajoče zvočne »zavese«.

Ta ima poleg opisanega procesa še drugo vlogo: številnim pomembnim stranskim likom Viscontijevega filma v de Breevi predstavi niso dodeljeni obrazi; zastopajo jih le glasovi na posnetku, preostali igralci pa se na odru pretvarjajo, da so zvočno prisotne osebe prezentne tudi fizično. Zamisel je po svoje zanimiva, vendar je igralci zaradi nenehnega pritiska mehansko odmerjenega teksta niso zares sposobni organsko vključiti v potek igre. Tudi sicer v *Nedolžnem* opisani efekt nima jasnejšega vsebinskega ali estetskega smotra, razen morda v cinični povezavi s finančno krizo in varčevalnimi ukrepi: zasedbi petih igralcev je namreč omogočil realizirati predstavo, ki bi jih v najskromnejši različici brez tehničnih pripomočkov terjala vsaj kakšnih ducat.

Nedolžni je vsekakor edinstvena predstava, predvsem zato, ker tvori lok z de Breevo priredbo kontroverznega in za Viscontija prebojnega filma, ki ga je izstrelil med režiserske superzvezde, *Somrakom bogov* (Visconti, 1969; De Brea, SMG, 2006). De Brea tako ne gledališči več le posameznih filmov, temveč širši opus določenega filmskega umetnika, česar na tak način ni počel še noben drug slovenski režiser. Kljub unikatnosti tega početja pa je pod velikim vprašajem njegova smiselnost.

Kako je *Nedolžni*, kakor je uprizorjen v SMG, zmožen oplemenititi Viscontijevo zapuščino? Povedano drugače: kakšnega presežka je deležen gledalec de Breeve predstave v primerjavi z nekom, ki je s svoje najljubše piratske strani naložil digitalni zapis izvirnika?

Dilema, ali je Visconti še vedno relevanten režiser, je pretirano kompleksna za tukajšnjo razpravo. Drugače je z vrednotenjem njegovega zadnjega filma. *L'innocente* vsekakor ne sodi med režiserjeve največje »zadetke«. Pravzaprav za to morda sploh ne moremo kriviti Viscontija; snemanje filma je dirigiral iz invalidskega vozička, še dodobra oslabljen od kapi, ki ga je zadela v zadnjih fazah naporne produkcije *Ludwiga* (1972), med samo montažo pa ga je kap

zadela ponovno, tokrat usodno. Večji del zadnjega stadija produkcije je bil torej narejen brez njega, čeprav bi bilo življenjske znake vredno izmeriti tudi preostali montažni ekipi: film je počasen, prehodi med kadri neartikulirani, montažno površnost – sicer očitno skozi ves film – pa najbolj strnjeno povzame eden od sklepnih prizorov, kjer ob-jokana babica razglasi smrt dojenčka, ki poskuša prisotnim z vsemi štirimi dokazati, da je še vedno živ. Tudi premisa literarne predloge filma, istoimenskega romana zloglasnega Gabrieleja d'Annunzia, je medlo povprečna.

Kljub tem zadržkom bi le redki ljubitelji evropske kinematografije upali trditi, da gre za slab film. Slikovita kamera, impozantna scenografija in bogata kostumografija množičnih aristokratskih plesov – vse to ga rešuje iz sivega povprečja podobnih izdelkov zgodovinsko-kostumskega žanra. Jasno je, da gre predvsem za prvine Viscontijeve karizmatične filmske režije, ki jih okrnjena, komorna gledališka predelava sploh ne more doseči. To pomeni, da le stežka karkoli očitamo kostumografiji Slavice Janošević, scenografiji de Bree in pravzaprav tudi njegovji režiji: spodleteli zvočni eksperiment je konec koncev zanimiv poskus – a kot vse ostale možnosti vnaprej obsojen na neuspeh – premostiti nepremostljive konceptualne probleme projekta (novorojenega živega mrtveca so se s tem vseeno kar spretno rešili).

Ključni problem (in z njim vsi problemi) uprizoritve se namreč skriva že v samem izhodišču, v odločitvi transformacije bohotne filmske pompoznosti v jezik asketske komorne drame. Če ponudim analogen primer: predstavljajte si, da bi Kubrickovega *Barryja Lyndona*, katerega kvalitete v marsičem ustrezajo vrhuncem *L'innocente*, spremenili v monodramo lutkovnega gledališča. Seveda, lahko bi, ampak – čemu? Enako vprašanje se zastavlja tudi pri *Nedolžnem*, žal brez pravega odgovora.

NA BETAJNOVI BO TEKLA KRI

Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Priredba Žanina Mirčevska, režija Eduard Miler. SNG Drama Ljubljana, SNG Drama Maribor. Premiera 6. 2. 2014.

Najnovejša uprizoritev Cankarjeve klasike *Kralj na Betajnovi*, plod sodelovanja ljubljanske in mariborske Drame, si je po besedah dramaturginje Žanine Mirčevske za svoj temeljni interpretativni cilj zadala »opraviti s klišeji in s klasično percepcijo sveta, v katerem so eni izkoriščevalci in drugi izkoriščanci«.

V Cankarjevem besedilu bi dejansko zaman iskali nedvoumno sodbo o krivcih in žrtvah družbene nepravčnosti. Najbolj kontroverzen in obenem najizvirnejši vidik drame pa se ne skriva v tej pomenljivi ambivalentnosti, temveč v nenavadni umeščenosti specifičnega duhovnega preloma – temeljnega pogoja in obenem napovedi širših družbenozgodovinskih prelomov, ki jih anticipira Cankarjev čas. Ničejansko malikovanje volje do moči in hladnokrvni materializem v viziji *Kralja na Betajnovi* nista gonilo vihrovega študenta Maksa, ki želi prebuditi množice, temveč tvorita osebnost Jožefa Kantorja, prototipa oblastnika modernosti, ki samozavestno zre v oči tako demokratičnim procesom ljudstva kot njegovim prevratniškim težnjam. Oboje obvladuje in prevesi v svoj prid. V stampeu korupcije in kriminala si brez večjih težav podredi volilno telo, sodni sistem in ne nazadnje tudi cerkveno hierarhijo.

Kantor, ki ga slika Jernej Šugman, ni pošastni Kralj Kapital iz risb Hinka Smrekarja, ki bogatijo gledališki list.

Šugman Kantorja osveži na podoben način, kot je James Gandolfini s svojo življenjsko vlogo, Tonyjem Sopranom, usodno zaznamoval kanon televizijskih antijunakov – z radikalnim počlovečenjem nosilca družbene gnilobe, ob katerem se pravzaprav šele lahko začne smiselno soočenje s problemskim sklopom, ki ga obkroža. Režiser Eduard Miler poskuša Šugmanov izjemni dosežek še dodatno izostriti z diktatom kontrastne igre pri preostanku igralskega ansambla, ki se tako – s pomembno izjemo Nine Ivanišin, ki v vlogi Kantorjeve hčere Francke prepričljivo zasleduje Šugmanov realizem – zanaša na veliko mero umetelnih poudarkov, karikiranja in celo groteske. Ta režisersko-dramaturška odločitev, ki v nekaterih segmentih morda brez potrebe spremeni Cankarjev dramski lok (*Kralj na Betajnovi* odlično funkcionira tudi brez tovrstnih transformacij), pa pri večini nastopajočih vseeno pričara privlačno dinamiko, ki mestoma celo razširi pomenski in čustveni razpon drame. Vladimir Vlaškalić svojega Maksa portretira z ostrimi potezami junaka romantične dobe, ki z vsakim gibom izraža idealistično zmes zasanjanosti in odločnosti ter s slehernim izkazom ljubezni obenem že nejevoljno izdaja hrepenenje po oddaljenem in nedosegljivem. Tina Vrbnjak v vlogi Nine s krčevitim strahom pred napovedano izolacijo in histerično anticipacijo možkega rešitelja na oder zasidra boleče nelagodje. Drugi stranski liki – Franc Bernot (Aljaž Jovanović), Krnec (Marko Okorn), Sodnica (Barbara Žefran), Lužarica (Maja Končar), Kantorjeva žena Hana (Zvezdana Mlakar), Adjunkt (Kristijan Ostanek) in Sodnik (Valter Dragan) – razgibavajo tok igre predvsem z ošiljenimi izbruhi komičnih in tragičnih ekspresij. Nejcju Ropretu – sicer v vlogi Koprivca – je večji del predstave namenjeno tudi nenavadno mesto nepremičnega opazovalca v zatemnjenem ozadju, ki še zaostri morbidno atmosfero (npr. v slogu skrivnostnih figur za slavnim Munchovim kričaćem). Pri naštetih igralcih se odklon od realistične igre torej pogosto obrestuje, predvsem zato, ker se slogovna

protiutež Kantorju pridružuje vsebinski. Prav iz tega razloga je tovrsten pristop nerazumljiv pri Župniku; Aleš Valič v svoji igri duhovito potencira stereotipe o pokvarjenih cerkvenih dostojanstvenikih, a z njegovo trpko satiro je iztržen prav nasprotni učinek od Šugmanovega pristopa – pomemben del Cankarjevega seciranja družbenih struktur svojega časa oddalji v svet abnormalnosti, namesto da bi ga pustil pričevati v njegovi dosti bolj usodni običajnosti.

»Pravi blagoslov za naš ubogi narod ...«

Prva stvar, ki jo na začetku predstave zagledamo na odru, je četica celotne igralske zasedbe, ki koraka proti nam in ubrano odpoje večglasno zborovsko kompozicijo, prvega izmed devetih songov, ki jih slišimo v predstavi. Glasba je delo Boštjana Gombača in predstavlja tisto, kar bi moralo v opremi velikih domačih gledaliških produkcij postati standard: drzne, a premišljene skladbe, osnovane na živi akustični izvedbi, v kreativnem dialogu s klasičnim, sodobnim in lokalnim, v tem primeru celo pristno ljudskim.

V gledališkem času, ko je posnetek že davno postal prevladujoča oblika njegove glasbene opreme, je odločitev za izvirno kompozicijo in živo izvedbo, ki preizkuša in prepoznava tudi glasbene zmožnosti igralskega ansambla (s solo točko v zaključnem songu – ki ga krasi besedilo pesmi *V bogatih kočijah se vozijo* iz druge izdaje Cankarjeve *Erotike* – navduši Matija Stipanič, ki igra Kantorjevega oskrbnika), pomenljiva gesta, ki je ne smemo prezreti. Lenoba na področju gledališkega skladanja, ki se v veliki meri zanaša na reciklažo filmskih glasbenih klišejev ali preživeto spremljevalno elektroniko devetdesetih, mora prepustiti prostor resnim ustvarjalcem, ki imajo kaj povedati. Gledališče, ki bo vedno imelo večji in širši spekter publike od matičnih odrov sodobne resne glasbe, lahko na ta način postane ključna platforma za revitalizacijo in popularizacijo izvirne slovenske kompozicije.

Pri notnem zapisu je Gombaču na pomoč priskočil Marko Brdnik, besedila pa je na podlagi Cankarjevih motivov sestavila dramaturginja predstave Žanina Mirčevska. Glasbeno stvaritev spretno dopolnjuje tudi oblikovanje zvoka (nepodpisano), ki se na subtilen način poigrava z odmevi v prostoru. Ta učinek je uporabljen na smiselnih mestih in predstavlja dober primer kakovostne obogatitve prostorske akustike, česar bomo – upajmo – v prihodnosti še pogosteje deležni.

Tekla bo kri

Milerjev *Kralj na Betajnovi* – skladno z režiserjevo obljubo – torej uspe zrahljati domače klišeje razrednega boja, v skoraj isti sapi pa z groteskno banalizacijo Župnika podleže precej očitnemu klišeju kulturnega boja. A če bi to potezo omejili le na lokalno kuriozitetu slovenskega kulturnega boja, bi zgrešili njene dosti zanimivejše mednarodne razsežnosti. Podoben problem ima namreč tudi eden najodmevnejših ameriških filmov preteklega desetletja, *Tekla bo kri* (There Will Be Blood, 2007), ki je tematsko in časovno tako blizu *Kralju na Betajnovi*, da bi ga gledalcem brez težav prodali kot njegovo hollywoodsko adaptacijo, glede na prepoznaven priseljensko-protestantsko-sektaški utrip scenografije (Branko Hojnik) in kostumografije (Jelena Proković) Milerjeve postavitve pa bi najbrž lahko koga prepričali tudi v drugo smer.

Duhovnik lokalne cerkve v obeh delih igra edinstveno dvojno vlogo. Po eni strani predstavlja zadnjo prepreko pri celovitem vzponu prototipnega kapitalista, po drugi strani pa mu – v primeru svoje pokoritve – nudi najučinkovitejši instrument za njegov dokončni triumf. Temeljna tragika, ki jo je Cankar v svoji drami prepoznal, spregledata pa jo tako Andersonov *Tekla bo kri* kot Milerjev *Kralj na Betajnovi*, je v naslednjem: za padec poslednjih branikov te duhovne opozicije ni potrebno, da se na njihov vrh povzpnejo demonični sociopatski perverznejši. Zadostujejo že čisto navadni ljudje.

SREČA BREZ VRVICE

Portreti (I, II, III). Predloga Uršula Cetinski idr., režija Vito Taufer. Slovensko mladinsko gledališče. Premiere 10., 11. in 12. 1. 2013.

Sitcom, žanr klasične ameriške televizijske situacijske komedije, katerega smernice je v osemdesetih začrtal *The Cosby Show*, je gotovo najbolj prepoznaven po svojem nikoli vidnem, a vselej prisotnem občinstvu, ki se vsaki še tako zaostali šali smeji s takšnim zanosom, kot da bi ga pred snemanjem zadrogirali s skrbno preračunano kombinacijo spida in halucinogenov. Pri cenejših produkcijah so zvočni posnetki deliričnega občinstva vstavljeni naknadno, medtem ko si veliki naslovi industrije, v kateri glavni igralci prejemajo tudi rekordna, milijonska izplačila, brez težav priskrbijo živo publiko, veččo nespontanih izbruhov spontanosti.

Če je pri *sitcomih* evforično občinstvo stvar prestiža – kolikor se ne smeji dovolj, jih pač zamenja posnetek –, pa je pri drugem velikem ameriškem televizijskem izumu, *talk showu*, stvar delikatnejša. Klasične pogovorne oddaje namreč praviloma potekajo v živo (ali zgolj z rahlim zamikom, ki prepreči neželena presenečenja besed na f, bradavičk in podobnih prastrahov ameriškega družinskega gledalstva). Studijska občinstva so zato pogosto vodili groteskni dirigenti, ki so s transparenti, popisanimi z ukazi »smej se«, »ploskaj«, »bodi presenečen«, »zavrti se na glavi za sto osemdeset stopinj in žvižgaj v f-molu lidijske lestvice« ipd., izvajali izjemno specifične izraze široke palete čustvenih

reakcij. Ameriški *talk show*, glavni model televizijskih pogovornih oddaj po vsem svetu, morda močnejše od kateregakoli medija pred njim svoje občinstvo dojema kot del predstave, ki jo ustvarja; da bi televizija zares dosegla svoj polni potencial, ne sme ustvarjati le za občinstvo, temveč mora postati občinstvo.

Režiser Vito Taufer je svoj najnovejši projekt, ki raziskuje pojmovanja sreče v sodobni slovenski družbi, pomenljivo umestil prav v kontekst *talk showa*. Na oder spodnje dvorane Slovenskega mladinskega gledališča je postavljena dokaj tipična, četudi provizorična in miniaturna kopija televizijskih studiev: platforma za pogovorni del oddaje z dvema udobnima foteljema je obdana s stalno glasbeno zasedbo – v tem primeru z didžejem (igra ga Uroš Kaurin) –, kolažnimi videoprojekcijami (Voranc Kumar) in podijem za glasbene goste. Voditeljsko taktirko prevzame Desa Muck, širši javnosti poznana predvsem kot večletna sodelavka voditelja najznamenitejše pogovorne oddaje pri nas, slovenskega hibrida med Davidom Lettermanom in Oprah Winfrey, večnega Maria Galuniča, edinega heroja slovenske pomladi, ki mu tranzicija še ni prišla do živega.

Prezenca Muckove je ključna za ohranjanje iluzije pristne televizijske produkcije, ki je Taufer sicer ne zasleduje v polnosti. Že na samem začetku nas didžej, ki je hkrati tudi nekakšen meta-povezovalc, opomni, da smo v gledališču, in to vključi v svoj ekspoze o statističnih meritvah sreče med domačim prebivalstvom. Nato si drug za drugim sledijo gostje pogovora; na oder in v zakulisje jih v duhu časa pospremi Desin sin (igra ga Gašper Tesner), ki ga voditeljica materinsko predstavi publiki, češ, nekje ga pač moramo zaposliti. Portretiranci svoje nastope končajo z glasbenimi točkami (z elektronsko glasbeno podlago sta jih opremila Igor Vičentić in JAMirko, bolj znan kot član DJ-kolektiva RDYO). Slednje nihajo med odličnimi in katastrofalnimi, kar je bolj kot od JAMirkovih konsistentnih aranžmajev v

prvi vrsti odvisno predvsem od pevskih talentov posameznih igralcev.

Pogovorov – kot središčne točke *Portretov* – ne moremo razumeti brez ozadja nastanka dramskega teksta. Deveterica dialogov je bila spisana na podlagi intervjujev dramaturginje Uršule Cetinski s predstavniki različnih spektrov slovenske družbe. Poskušala jih je pripraviti do tega, da bi razkrili svoje poglede na življenje, na njegov smisel; da bi ovrednotili svoje preteklosti in delili sanje zelenih prihodnosti ter ne nazadnje poskušali opredeliti svoja razumevanja sreče. Opisani proces celoten projekt umešča v polje t. i. dokumentarnega gledališča. Treba je poudariti, da gre tu za posebno vrsto dokumentarnosti, kajti izvirno dokumentarno gradivo ostaja javnosti skrito. Dana nam je torej zgolj obljuba dokumentarnosti, ki bi bila lahko – po morebitnem navdihu Oliverja Frljića in drugih navihanih prijateljev Mladinskega gledališča – tudi lažna. To podeli delu nenavaden, skrivnosten naboj. Igralci postanejo edini nosilci identitet, ki same po sebi živijo le na odru, vendar se vseeno ponajšajo z določeno avtoriteto pristnih reprezentacij vsakdanje resničnosti.

Uršuli Cetinski je skladno z »Intimnostmi«, skupnim imenovalcem letošnje sezone SMG, s subtilnim slogom izpraševanja uspelo izvabiti privlačne, zabavne in pogosto tudi pretresljive utrinke življenjskih zgodb, ki krenejo z začrtane poti ravno dovolj, da ohranijo življenjskost posameznih likov, obenem pa jih dramaturginja v ključnih trenutkih zna usmeriti nazaj k refleksiji središčne teme. To doseže tako, da v nabor vprašanj, ki jih sicer spotoma prilagaja naraciji sogovorcev, vključi tudi peščico usklajenih stalnic; poleg najočitnejše, »kaj je za vas sreča?«, so na tapeti predvsem odnosi z najbližjimi, vloga materialnih dobrin in percepcija religioznosti.

»Biti« je v današnjem svetu zamenjano z »imeti«, ugotavlja sklepni gost predstave, štiridesetletni kirurg Tone

(izvrstno ga upodobi Matija Vastl). Človek je danes srečen samo še takrat, ko *ima* srečo; gre za širok spekter anticipacij sreče, ki za svojo realizacijo potrebujejo nekaj zunanjega, vse od zlatih telet potrošništva do plemenite skrbi za dobrobit soljudi. Nekateri, npr. Peter, brezposelni hišnik (Marko Mlačnik), zadetek na lotu primerjajo z rojstvom otroka, drugi, bolj idealistični, menijo, da »denar sam po sebi nikoli ne prinese sreče«, kot se izrazi Filip, ironično prav nekdanji poslovnež (Robert Prebil). »Sreča je zame, da je otrok zdrav, da ni nobenih nesreč v družini,« pravi upokojenka Veronika (igralka Marinka Štern morda najbolje izmed vseh uprizori tremo nastopajočega, ki je prvič pred velikim občinstvom). Vsi gostje, ki so že starši, vsaj enkrat izrečejo podobno skrb. Pri drugih se glavni poudarek prenese na sedanje ali bodoče ljubezenske partnerje. »Da bi se poročila ... Bela obleka, pa to ...« svoje sanje zaupa Irena, blagajničarka srednjih let (Maruša Geymayer Oblak), medtem ko se scenaristka Marina (Mojca Partljič) še ne namerava ustaliti: »Men so moški krona stvarstva!« Spet tretji srečo dojemajo v luči modernih znanstvenih paradigem: »Če velja za kemijo, velja tudi za vse ostalo,« je prepričan mladi režiser Igor (Blaž Šef), ki je sam obenem »načeloma še kar nagnjen k zlorabi kemičnih substanc«.

Sreča »biti« pa v Tonetovem horizontu označuje tisto vrsto sreče, ki je dopolnjena sama v sebi: prepričanje, da si »lahko srečen tudi z bolečino v srcu«. Pa vendar celovito občutje takšne »globalne« sreče, občutje, ki je sposobno soobstoja z nesrečo, po njegovem mnenju ni avtonomno in vedno potrebuje kompenzacijo »malih srečnih trenutkov«. Publiko izzove s primerom iz svoje stroke: »Greš po izvide, pa ti povejo, da imaš metastaze, pa raka, prognoza pol leta. Kdo je tako močan, da bi bil še naprej globalno srečen?«

Eno izmed največjih presenečenj *Portretov* je vloga, ki jo izprašanci dodelijo religioznosti. Ta pri nekaterih gostih zgolj naznani prehod v polje duhovne intimne, z drugimi pa

se Muckova občasno zaplete celo v rahlo komičen, a vseskozi iskriv teološki diskurz. Pri večini portretirancev je očitna za naš prostor značilna introvertirana duhovnost, skeptična do vseh oblik institucionalizacije. »Verjamem,« odločno odgovori Irena na vprašanje o veri v obstoj Boga, »ampak ne za vsakič v cerkev hodit«. Druga prevladujoča ideja je univerzalnost Boga, ki presega in združuje posamezne tradicije. »Inače, ja sam musliman, ja u Boga vjerujem. Jer sve što je na zemlji i na nebu, sve je to Bog dao. Samo što neki Hrvati, recimo, kažu: ja imam svog Boga, Srbi kažu: ja imam svog Boga, muslimani: ja imam svog Boga, onaj: ja imam svog Boga ... Nije. Nego ... Bog je jedan, na nebesima. A mi njega ne vidimo, niko. Kao što neko kaže: ‚Pa, gdje ti je taj Bog?‘ Pa, ne vidim ga ni ja, al tu je. Ko nas je stvarao, ko nam daje? Ko nam dušu uzima?« nas sprašuje Esad, opeharjeni Vegradov gradbinec, s katerim se je mojstrsko stopil Primož Bezjak (pri bosanski izgovorjavi mu je svetovala Sanja Spahić, asistentka režije); tudi zaradi brutalne tujosti izkušnje, ki zarezhe v mestoma mlačen slovenski vsakdan ostalih zgodb, njegov nastop predstavlja nesporni vrhunec predstave.

Vitu Tauferju, Uršuli Cetinski in Kim Komljanec (jezik) je uspelo brez odvečnega moraliziranja odlično prikazati raznorodna razumevanja sreče v naši družbi, ki jih morda še najmočneje poveže ugotovitev pevke Marije (njen temperament nam slika Olga Kacjan), da so »slovenske sreče tihe in vase zazrte«. Dokumentarna nota se je v tem primeru izkazala za izjemno posrečeno.

Edina pereča težava celotne postavitve je njeno občutno predolgo trajanje: predstava, ki bi lahko svoje povedala v dobrih dveh urah, je namreč v slogu Petra Jacksona (*Hobit*, 2012) razpotegnjena kar čez tri posamezne večere, tako da vsak večer gledamo dveurni niz treh pogovorov, ti pa imajo že sami po sebi težave z ohranjanjem tempa. V nasprotju s pričakovanji, ki jih vzbudita scenografija Barbare Stupica in kostumografija Barbare Podlogar, *Portreti* ne sledijo hitrim

plesnim korakom zabavnih oddaj, ampak variirajo nekje med poročnim valčkom *Polnočnega kluba* in pogrebnim maršom *Večernega gosta*. Ta režijska odločitev ima tudi svoje prednosti. Igralcem omogoča ogromen manevrski prostor, ki ga večinoma odlično izkoristijo.

Vseeno pa izgubljenost v veselju dodobra razvodeni moč *Portretov*, ki bi jim (precej) bolj strnjena formacija koristila na več ravneh. Prvič, dokumentarnost ne bi smela biti izgovor za nekritično povzemanje izvirnega gradiva: sorodne like in odgovore bi bilo mogoče združiti, njihove nastope skrajšati na petnajst minut in ponuditi udarno celovečerno predstavo, o kateri bi govorili še mesece. Drugič, že uprizoritve najpopularnejših klasikov bi najbrž tvegale upad zanimanja javnosti, če bi terjale tolikšen angažma: trikratni zaporedni obisk teatra za povprečnega gledališkega obiskovalca predstavlja prevelik časovni in finančni zalogaj. Srčno upam, da se motim, kajti pogumnim in potrpežljivim (ali pa vsaj brezdelnim in premožnim) bodo *Portreti* pričarali sveže doživetje, vredno pol ducata gledaliških uric.

PATER LORENZO MORA UMRETI

Skupinski projekt: *Ljubezen (Nedolžnost v sedemdesetih minutah)*. Režija András Urbán. Slovensko mladinsko gledališče. Premiera 10. 4. 2013.

Slovensko mladinsko gledališče je za avtorski projekt angažiralo uveljavljenega vojvodinskega režiserja Andrása Urbána, ki z velikim uspehom vodi madžarsko gledališče v Subotici. Tokrat pa se je očitno znašel v slepi ulici in zastavlja se resno vprašanje, zakaj je uprizoritev sploh dobila zeleno luč.

Po mnenju Daria Varge je Slovensko mladinsko gledališče (SMG) vselej znalo staviti na perspektivne režiserje v preboju in jim služiti kot odskočna deska za nadaljnjo uspešno kariero, tako v slovenskem kot tudi v širšem, predvsem evropskem prostoru. Kot zadnjega izmed teh velikih zadetkov svojega delodajalca igralec izpostavlja Oliverja Frljića, ki je prvi mednarodni uspeh dosegel z odmevno avtorsko predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, v letošnji sezoni pa se je na oder SMG vrnil z eksperimentalno, dwoodrsko predelavo Feydeaujeve komedije *Klistirajmo Srčka!*. Podobno priložnost kot pri Frljiću, dodaja Varga, je gledališče zaslutilo tudi z vabilom Andrásu Urbánu, ki doslej v slovenskem prostoru še ni ustvarjal. Štiridesetletni vojvodinski režiser madžarskega rodu z matičnim gledališčem v Subotici (madžarsko gledališče Kosztolányi Desző) ima sicer za seboj številne projekte po vsej Srbiji. Stalnica njegovega repertoarja je Shakespeare, ki ga je doma režiral

že trikrat, pri nas pa se – kot bomo videli, na precej poseben način – znova vrača k njemu. Kljub temu pa neizrečena premisa Vargovih spodbudnih besed drži: iz avtorske ambicioznosti njegovega najnovejšega projekta je mogoče razbrati, da režiser še snuje svoj veliki met.

Primerjava s Frljićem nehote opozori na bolj vsebinske podobnosti med gostujočima režiserjema v SMG: osrednja nit Urbánove kreativne strategije v marsičem spomni na postopek, ki ga je tako v teoriji kot v praksi ljubljanskemu občinstvu predstavil že njegov hrvaški kolega. Ustvarjanje vsebine se v sorodnih korakih njenih praks razprši na celoten ansambel, igralci pa so povabljeni k priklicu svojih iskrenih čustev in njihovih nosilnih spominov, in to ne le zaradi večje pristnosti fiktivnih dramskih vlog – kot to narakujejo zgodnje ideje Stanislavskega in njihov (mestoma precej poenostavljen) ameriški derivat, Metoda –, temveč zato, da bi z razgrnitvijo svojih intim soustvarjali sólo besedilno predlogo predstave.

V interpretaciji te poklicanosti pa se že kaže prva bistvena razlika med režiserjema: Frljić igralčevo raz-intimnjenje razume bolj v smislu določitve mesta spontanega ustvarjalnega doprinosa, ki ga kot režiser še vedno popolnoma *sam* umešča v *svoje* delo in ga – če se izkaže za(nj) nezanimivo – transformira ali preprosto zavrže. Urbán se po drugi strani z ekipo igralcev in drugih soustvarjalcev spusti v »interaktivni« ustvarjalni proces, ki se po njegovih besedah ne začne z jasno vizijo končnega rezultata, temveč le s peščico bistvenih izhodišč, zabeleženih na listu, ki ostane v veliki meri nepopisan; njegova dopolnitev naj ne bi bila načrtana s samovoljnim uveljavljanjem avtorske avtoritete, ampak poteka v duhu odprtega, demokratičnega dialoga z igralci (Boris Kos, Marko Mlačnik, Janja Majzelj, Matej Recer, Romana Šalehar, Dario Varga in Matija Vastl), dramaturgom (Tomaž Toporišič), asistentkama (Sanja Spahić, Anja Radaljac) in skladateljem (Szilárd Mezei). Seveda ni

mogoče pričakovati, da bo tovrsten postopek obrodil zavidljive sadove zgolj z neumorno komunikacijo in brez vloška kvalitetnih zamisli vseh (ali vsaj vodilnih) udeležencev. Borni konceptualni nastavek tako v svojem končnem rezultatu ostane žal nepresežen in zadnja letošnja premiera v Mladinskem gledališču pušča – po njegovi sicer uspešni letini – grenak priokus.

Avtorska predstava *Ljubezen (Nedolžnost v sedemdesetih minutah)* si zada zahtevno nalogo: opredeliti vlogo in pomen ljubezni v sodobnem času. Ta program, ki je na videz nevtralen, v resnici že izda temeljno idejno izhodišče predstave: ljubezen v sodobnosti se bistveno razlikuje od tiste, ki jo tematizira kulturna in umetniška zapuščina pred-modernosti. Ta zgodovinska preobrazba ljubezni naj bi nastopila zaradi vse močnejše prevlade njenega nasprotja, ki ga ustvarjalci predstave pojmujejo različno: govor je zlasti o sovraštvu, strahu in nasilju. Predvsem slednjemu je v *Ljubezni* namenjene največ pozornosti, na kar je namigoval že prvotno napovedani podnaslov, *Violentia*. Ljubezen in nasilje torej v današnjosti – v nasprotju z včerašnjostjo – vselej stopata z roko v roki. No, sporočilnost predstave se ne dovrši z opisano diagnostiko, v kateri je že mogoče prepoznati naivnost projekta, ampak v isti sapi poziva k pregonu osumljenih antagonistov ljubezni, predvsem z razkrinkanjem in obsodbo njihovih glavnih podanikov. Oglejmo si ta triler.

Glavnina *Ljubezni* je sestavljena iz štirih samostojnih enodejank. Prva se začne s sproščenim klepetom skupine deklet in fantov, ki ob srkanju piva popravljajo športni motor. Kar naenkrat se v njihovi sredi pojavi malce manj sproščen fant, v enega od zbranih uperi pištolo in ga prisili, da popije motorno olje. Ne izvemo, zakaj. Družba se razbeži, fant ukrade motor in oddrvi v temino zaodrja.

Z drugo enodejanko Urbán poskuša strnjeno in brez nepotrebne abstrahiranja zagotoviti politični angažma

predstave. Priče smo besnečemu sestanku skupine skrivnostnih, demoničnih bitij. Da ne bi bilo dvoma o njihovi zlohrotnosti in topoglavosti, jim Urbán nadene mrkoglede prašičje in opičje maske (delo kostumografinje Bjanke Adžić Ursulov). Izkaže se, da gre za nacionalistično društvo, ki svoje poslanstvo izpolnjuje z uničevanjem neslovenskih avtomobilov in posiljevanjem naključnih mimoidočih. V njihovem enodimenzionalnem klevetanju se poleg klasičnih ekscesov ksenofobije in šovinizma izostrijo vse najaktualnejše težave, s katerimi se ta hip sooča slovenska družba: masovna razširjenost strelnega orožja, krvav antikomunistični terorizem in pogubna popularnost teorije o »Venetih, naših daljnih prednikih«.

Scena s svojo aluzijo na »ples v maskah« prvič spomni na obljubo, da želi predstava v grobem zasledovati Shakespearovo tragedijo *Romeo in Julija*, ki ji je vsiljena vloga muzejskega artefakta starodavne, preživete ljubezni. Kljub nasprotnim prizadevanjem piscev teksta ostanejo strukturna ujemanja zavita v meglo; za prepoznanje močnejših paralel od omenjenega plesa v maskah, ki razen mask s Shakespearom nima prav dosti skupnega, je potrebna prevelika mera interpretativne radodarnosti. Kar ne uspe strukturi, poskuša Urbán potegniti iz rokava z intenzivno rabo citiranja; poleg nelogično umeščenih navedkov iz nesmrtno ljubezenske tragedije si za potrebe zaključnega monologa izposodi tudi Büchnerjevega *Vojčka* (ki ga je v preteklosti že režiral). Ob nedomišljenem opiranju na veliki dramski deli se ne moremo znebiti občutka, da gre le za obupan poskus vlivanja instantnega pomenskega naboja v posedajočo se brezidejno mlakužo.

V tretji enodejanki spremljamo t. i. team building naključne poslovne skupine. Odločijo se, da si bodo priznali vse sočne skrivnosti svojih spolnih življenj. Prizor je na trenutke posrečeno komičen, vendar nič kaj izviren; skoraj v vseh zgodbah, ki si jih vzajemno zaupajo z dolgočaseni

poslovneži, je moč uzreti prepoznavne elemente kultne komedije *Vse, kar ste vedno želeli vedeti o seksu* (Woody Allen, 1972). Izposojeni kapital duhovitosti se še v istem mahu znajde v rdečih številkah s povsem banalnim pripovednim lokom, prisiljeno, nedinamično vulgarnostjo in odsotnostjo kakršnekoli pomenljivosti, ki bi ublažila bolečo infantilnost.

Preostanek veznega prostora med glavnimi prizori poskušajo zapolniti kratki fragmenti, ki jih zaznamuje preplet praznega simbolizma in prežvečenih aktov mehkega *body art* sloga. Njihova izvirnost je še toliko bolj vprašljiva, če imamo v spominu letošnjo študentsko postavitev Ovidovih *Metamorfoz*: zoomorfno grizljanje surovega mesa, vrvna vleka teles po odru in celo specifičen manever, pri katerem si igralec zatlači svoj penis med noge in s tem tvori groteskno androgino figuro, vse te očarljivosti smo lahko gledali že v produkciji četrtega letnika AGRFT, ki je bila konec januarja (ob prisotnosti igralcev iz zasedbe *Ljubezni*) uprizorjena prav v Mladinskem.

Četrta, sklepna enodejanka se osredotoči na razkrinkanje vrhovnega sovražnika *Ljubezni*, ki je s skrbnimi odmerki zasledovan skozi celotno predstavo. Gre kakopak za Katoliško cerkev. Spremljamo še en sestanek, kjer je postavitev sedišč zrcalna prizoru s poslovneži, le da gre tokrat za sestanek fiktivnega »Odbora za čudeže«, ki ga sestavlja pol ducata duhovnikov v kardinalskih oblačilih. Njihov pogovor se ne razlikuje bistveno od prejšnjega, v središču pozornosti so ponovno spolne iztirjenosti. Kot duhovniki si seveda delijo predvsem prigode svojih pedofilskih karier. Saj vsi vemo, za kaj gre pri katolištvu, kajne? Ko duhovniki nimajo dostopa do otrok, svoje zatirane spolne potrebe izživljajo s fantaziranjem o razpelih, drgnjenjem ob kuto itn. Pridružita se jim še nuni, ki razkrijeta mrežo posiljevanja redovnic s strani klerikov, obenem pa v navalu histeričnih izbruhov predstavita še druge odtenke široke palete frustracij, ki sta jih zahodni kulturi prizadejali krščanski tisočletji. Da

atmosfera slučajno ne bi postala pretežka, je med prisotne postavljen tudi gluhonemi duhovnik: na njegov račun ekipa navrže venček gostilniških šal in s tem na naše odre po dolgem času vrača plemenito tradicijo norčevanja iz telesnih hib bolnih in drugačnih.

Branje spremnih besedil izpod peres Tomaža Toporišiča in Anje Radaljac pušča vtis, da sta v svoje analitično delo vložila bistveno več miselnega navora, kot ga je predstavi namenil njen glavni ustvarjalec, in z njunim teoretskim lokom, ki je začrtan od rancièrovske emancipacije prek Artaudovega gledališča krutosti do slovenske simptomatike nepopustljivega avantgardotožja, se lahko povsem strinjamo. Za celovito zgodovinsko umestitev bi morali spomniti le še na gledališke ambicije Zveze militantnih ateistov, ki je poleg rušenja ruskih cerkva in pobijanja vernikov našla čas tudi za druge kulturne dejavnosti, med drugim za sistematično uprizarjanje performansov skrunjenja religioznih podob po mestnih in vaških gledališčih širom Sovjetske zveze, v dobri želji, da bo proletariat tako lažje opustil upanje na vsa lažna odrešenja in se v polnosti predal eshatonu imanence. Kreativni podvig jim, kot vemo, ni povsem uspel in Urbán je s svojo ekipo očitno zaslutil, da je napočil čas za njegovo reprizo.

Barbarsko primitiven, estetsko nedovršen in vsebinsko nedoleten projekt, ki meče slabo luč tako na samokritičnost njegovih ustvarjalcev kot tudi na umetniško presojo njihovih gostiteljev, se torej na vse pretege trudi dokazati, da je svet izgubil ljubezen. Izkaže pa se, da tokrat srž grenkobe ni v svetu, temveč v očeh, ki ga zrejo: kljub številnim stranpotem slovenskega gledališča imamo njegovi sopotniki le redko priložnost videti predstavo, ki se povsem brez zadržkov napaja iz sovraštva do drug(a)čnega in iz strahu pred ne(po)znanim. Ter iz tako prekleto malo ljubezni.

V KATEREM GRMU TIČI FAŠIZEM?

Marieluise Fleißer: *Močan rod*. Prevod Lučka Jenčič, režija Ivica Buljan. Prešernovo gledališče Kranj. Premiera 1. 9. 2013.

Močan rod, ki je na odru ljubljanske Opere odprl letošnji Ex Ponto, navdušuje na vseh nivojih. Igralskem, dramaturškem, prevajalskem, režijskem, scenografskem, glasbenem. Edino razočaranje je medla dramska predloga, sicer delo vplivne nemške dramatičarke Marieluise Fleißer.

Ingolstadt je srednje veliko bavarsko mesto, za kakšne tri četrtine Ljubljane po površini in slabo polovico po številu prebivalcev. Zakaj bi morali vedeti zanj? Odvisno od tega, koga vprašate. Avtomobilski navdušenci bodo izstrelili, da gre za sedež podjetja Audi; teoretiki zarot bodo sumničavo pogledali okrog sebe in vam šepetaje zaupali, da gre za ustanovno mesto zloglasne bratovščine Illuminati; poznavalci druge svetovne vojne bodo povedali kakšno legendo o letalskem asu Josefu Prillerju in poslednjih dneh nacističnega vojnega zločinca Klaasa Carla Fabra; ljubitelji pisane besede in (popularne) kulture se bodo spomnili tega, da gre za rojstni kraj stvora iz romana *Frankenstein* pisateljice Mary Shelley in da se je v istem mestu odvijal tudi prizor iz Brechtove *Matere Korajže in njenih otrok*. Počakali bodo par trenutkov in dodali: aja, pa tista dramatičarka, ki je prijateljela z Brechtom, je bila iz Ingolstadta, kako ji je že ime?

Delo in lik Marieluise Fleißer (1901–74) kljub velikim naporom literarnih kritikov, ki poskušajo osamosvojiti njeno

zapuščino, v veliki meri še vedno zaznamuje status varovanke Bertolta Brechta. Poskrbel je za to, da je bilo uprizorjeno njeno prvo pomembno dramsko delo, *Vice v Ingolstadtu* (Fegefeuer in Ingolstadt, 1926), obenem je spodbudil in mentorsko sooblikoval tudi njen najznamenitejši dramski tekst, *Inženirje v Ingolstadtu* (Pioniere in Ingolstadt, 1928). Prav zaradi provokativnosti *Inženirjev* pa je padla v nemilost pri političnih oblasteh, ki se je z nastopom nacističnega režima močno stopnjevala. Njena pisateljska dejavnost je bila dolga leta nadzorovana in cenzurirana, doživela je tudi serijo nesrečnih ljubezenskih zvez in slabih zaposlitev; vse to je pripomoglo k temu, da je v naslednjih desetletjih izgubila ustvarjalni zagon, ki je v dvajsetih navduševal njene mentorja. V petdesetih in šestdesetih letih je zanimanje za njeno delo skoraj zamrlo, v začetku sedemdesetih – nekaj let pred smrtjo – pa jo je ponovno odkrila nova generacija gledaliških in filmskih ustvarjalcev, predvsem Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz in Martin Sperr. Zaradi pogostih navezav nanjo so dobili celo vzdevek »sinovi Fleißeberjeve«. Fassbinder je s televizijsko priredbo *Inženirjev* (1971) Fleißeberjevi zagotovil mesto v filmski zgodovini, Kroetz in Sperr pa sta raziskovala predvsem njen kompleksni doprinos k bogati tradiciji t. i. ljudske igre, ki je v tistem času prav tako doživljala renesanso.

Iz roda v rod

V kontekst ljudske igre sodi tudi drama *Močan rod* (Der starke Stamm, 1944/1945). Gre za tekst, ki ga je Fleißeberjeva začela snovati že v dvajsetih letih in ga prvič zaključila v izteku vojne. V tej fazi je bil predvsem ostra satira tradicionalne bavarske družine pred vzponom nacizma. Tekst je nato Fleißeberjeva do svoje smrti leta 1974 večkrat predelala. Že za premierno uprizoritev leta 1950 je časovni kontekst iz predvojnih prestavila v povojna leta in s tem preusmerila prvotno družbenokritično ost v pohlep in egoizem

povojnega obrtniškega sveta, ki se ob prenovi države transformira v novo nemško podjetništvo. Ob naslednjih postavitvah *Močnega rodu* se je pokazalo, da bavarski dialekt, v katerem je bila drama napisana, v drugih nemških pokrajinah služi predvsem posmehovanju Bavarcem in s tem zasenči elemente družbene kritike. Eden od zadnjih posegov Fleißerjeve v besedilo je bila prav pretvorba teksta v knjižni jezik za izdajo v njenih zbranih delih.

V luči tega podatka, ki ga najdemo v gledališkem listu, je rahlo presenetljivo, da so se v kranjskem gledališču odločili za adaptacijo teksta v gorenjsko narečje, ki ga je po izvrstnem prevodu Lučke Jencič opravila Barbara Rogelj. Gre sicer za izredno posrečeno adaptacijo, ki drami vdihne živahnost in komičnost. Četudi bi torej kranjski postavitvi lahko očitali, da ne upošteva volje Fleißerjeve in pretirano stavi na folklorni humor, pa se ta izkaže ravno za eno izmed najsvetlejših točk tako predstave kot potencialnega dometa samega teksta.

Močan rod se odvija v osrednjem prostoru stare domačije, ki jo je scenograf Jean-Guy Lecat opremil dovolj ambivalentno, da bi se lahko nahajala tako na Bavarskem kot v naših krajih; tako nas le germanska imena oseb in krajev od časa do časa spomnijo, da smo v Nemčiji. Pripoved se začne s sedmino po pogrebu žene sedlarskega mojstra Leonhardta Bitterwolfa, ki ga igra Peter Musevski. Pridružijo se mu najozži družinski člani: neimenovani svak (Aljoša Ternovšek), svakinja Balbina Puchheller (Vesna Slapar) in sin Hubert (Miha Rodman), ki je edini vidno potrj po materini smrti. Ostali prisotni ne kažejo prepričljivih znakov žalosti. Kmalu postane jasno, zakaj – vsi imajo že skrbno izdelane načrte za življenje po njeni smrti: Bitterwolf se je zagledal v svojo dekle Annerl (Saša Pavlin Stošič), Balbina v Bitterwolfa in njegovo posestvo, svak pa v del pokojničine zapuščine. Dediščina je tudi osrednji predmet pogovora ob sedmini. Že v prvem prizoru je jasno, da imamo opravka s hladnimi,

preračunljivimi in čustveno pohabljenimi ljudmi.

Balbina, ki se takoj po sedmini nepovabljena vseli v hišo, brez odlašanja razkrije svojo naklonjenost do Bitterwolfa, on pa jo zavrača zaradi svoje zaljubljenosti v Annerl. Balbina nato tako njega kot Huberta pridobi za sodelovanje pri sumljivem poslu z igralnimi avtomati, ki se Bitterwolfovu sprva sicer upira. Pri poslu jim pomaga še lokalni frajer Metzgerjackl (Borut Veselko). Hubert si želi postati slikar, a mu oče študija ne omogoči. Annerl kljub pomislekom očeta Schindlerja (Matjaž Višnar) ostane na posestvu in se brez zadržkov začne odzivati na Bitterwolfovo dvorjenje. A tudi ona ima skrite načrte in istočasno zapeljuje še Huberta. Ne gre za neodločeno iskanje prave ljubezni; njena dilema je predvsem v tem, da še ni jasno, kdo od njiju bo imel v naslednjih letih več denarja. Vsi skupaj namreč z nestrpnostjo pričakujejo, kako bo mednje dediščino razdelil premožni stric iz Rottenegga (Robert Waltl), ki se kot *deus ex machina* pojavi v zadnjem prizoru.

To je v grobem fabula (brez razpleta) te vsebinsko precej uboge igrice. Vsekakor smo lahko veseli, da nam Prešernovo gledališče Kranj (PGK) predstavlja pomembno dramatičarko, ki na naših odrih še ni bila uprizorjena, a v tem predstavitvenem kontekstu bi bili najbrž vseeno bolj smiselni *Inženirji* ali *Vice*.

Kje domujejo fašisti?

V uvodnem zapisu odličnega in izjemno informativnega gledališkega lista dramaturginja Marinka Postrak sicer utemelji izbiro besedila. Kot zapiše, si letošnja sezona PGK zastavlja vprašanje: »V kakšni družini se rodi fašizem?« In *Močan rod* v opusu Fleißerjeve morda najbolj neposredno odgovarja na to vprašanje. A odgovor, ki ga igra na koncu ponudi, je žal povsem preživet.

Petdeset let po tem, ko je Hannah Arendt z *Eichmannom v Jeruzalemu* predstavila koncept banalnosti zla, in štirideset

let po *Nasilju in svetem* Renéja Girarda, ki je ponudil antropološki vpogled v ciklični zgodovinski mehanizem iskanja grešnih kozlov, zaletavih besedil, ki so v povojni ihti iskala krivca za totalitarne družbene težnje skozi groteskne karikature tradicionalnega nemškega življenja, ne bi smeli jemati pretirano resno. Upodobljena družinska razmerja *Močnega rodu* – še posebej v kontekstu sodobnosti – namreč niso namenjena temu, da bi nastavila ogledalo širši družbi, ampak prej nasprotno: ponudijo posmehljiv prikaz podeželskega življenjskega sloga, v katerem lahko novodobno meščanstvo prepozna svoj negativ in v varnem udobju gledalske pozicije misli in izreče: fašizem je doma drugje, v provinci. In se seveda moti. Ravno skozi tovrstno umeščanje zla, ki vedno operira z abstraktnim »oni« – in nikdar s konkretnim »mi« – ter tako prožno določene segmente družbe izolira in okrivi za vse, kar je »gnilega v deželi«, se na tragičen in hkrati ironičen način ponovno vzpostavljajo mehanizmi, sorodni tem, ki so botrovali genocidnemu terorju nacistične Nemčije in prijateljev. Z malce več kritične distance bi uprizarjanje teksta sicer lahko bilo dokument nekega časa, a tudi v tem vidiku *Močan rod* z vsemi svojimi revizijami, ki navdih črpajo iz popolnoma raznolikih desetletij, ne ponuja idealnega materiala.

Če torej poskus reaktualizacije besedila kljub konceptualnim pojasnilom ostaja problematičen, pa je treba tako praktično dramaturgijo kot tudi vse ostale elemente kranjske uprizoritve pohvaliti z najvišjo oceno. Igralski ansambel na duhovit in nezagrenjen način izriše stereotipe o Gorenjcih. V tem elementu blesti predvsem Vesna Slapar, ki občinstvo nasmeje s svojim neuklonljivim tonom. Režija Ivica Buljana je osredotočena in nepretenciozna, a vseeno dovolj drzna, da opozori nase: odlično uporablja zvočne in vizualne namige nevidnih prostorov, ki enoprostorni sceni podarijo utrip celovite domačije. Dogajanje je inovativno postavljeno v okvir biografske pripovedi o dramatičarki,

ki jo podata Darja Reichman in Vesna Jevnikar. Živost predstavi vdihneta tudi živ pes in živa glasba – orkester je domiselno postavljen za kuliso hiše in viden skozi okno. Tudi glasba Mitje Vrhovnika Smrekarja je izvrstna: komorna klasična zasedba, klaviature in akustične ter električne kitare s surferskimi tremoli pričarajo čudovito retro zvočno sliko, ki s svojim odzivanjem na odrske dogajanje v marsičem spomni na slog Ennia Morriconeja. Na njegov navdih namigne tudi zaključna skladba *Brucia la terra*, ki si jo je Smrekar sposodil iz tretjega dela filmske sage *Boter*. V duetu jo zapojeta Vesna Pernarčič (v vlogi babice, gospe Gruber) in Saša Pavlin Stošič, ki je v *Močnem rodu* suvereno nastopila v svoji prvi večji vlogi.

Ne nazadnje Buljanov *Močan rod* tvori tudi jasno kontinuiteto s predstavo *Lovske scene iz Spodnje Bavarske* (po dramati Martina Sperra, enega omenjenih »sinov« Fleißerjeve), ki jo je skoraj identična ekipa s podobnim metodološkim pristopom postavila na kranjski oder v sezoni 2010/11, prav tako s premiero na Ex Pontu.

NISEM ŠE GOTOF

Albert Camus: *Kaligula*. Prevod Jaroslav Skrušný, režija Vito Taufer. SNG Drama Ljubljana. Premiera 16. 11. 2013.

Vito Taufer je na oder ljubljanske Drame postavil silovito interpretacijo Camusovega *Kaligule*, prefinjene prisposodbe totalitarnih režimov, in ob tem naletel na nenavadno oster odziv domače javnosti. Kdo nas je razburil? Taufer, Camus ... ali pa morda kar oba?

Albert Camus (1913–60) je *Kaligulo* napisal leta 1938, premierno pa je bil uprizorjen takoj po vojni. Četudi je bil Kaligula zgodovinska osebnost, je Camus pri izgradnji dramskega lika le bežno sledil antičnim historičnim virom. V svoji dramtizaciji Kaligulovega mandata je želel izostriti predvsem eksistencialne, filozofske in politične motivacije za vznik totalitarnih ideologij modernosti, po drugi strani pa mu je uspelo – prav s pomočjo pomika v antični horizont – orisati tudi določene obče in brezčasne zakonitosti tovrstnih političnih projektov, tako v njihovih kroničnih kot v akutnih pojavnih oblikah. Camus je vabo za svoj literarni lov tega teoretsko izmuzljivega fenomena črpal iz najtemeljitejših totalitarnih revolucij preteklega stoletja, nemškega nacionalsocializma in sovjetskega komunizma, ki sta dramatiku ponudili dovolj sorodnih izhodišč, da je z njuno primerjavo izluščil narativno in simbolno okostje, ki v grobem ne velja le za njiju, temveč tudi za njuna manjša in nam bližnja podpoglavja.

Camus se je na svoji burni življenjski poti ostro zoperstavljajl totalitarnim ideologijam. Kljub pacifističnim načelom se je med drugo svetovno vojno pridružil francoskim uporniškim silam v boju proti nacizmu. Po vojni je vseskozi ostal skeptičen do francoskih marksistov in je zaradi svoje odločne kritike sovjetskega terorja padel v nemilost najvplivnejšega toka francoske intelektualne levice, zbrane okrog Jeana-Paula Sartra, ki je komunistične zločine povojnih desetletij v veliki meri opravičevala kot nesrečno, a v zadnji instanci neizbežno sestavino globalnega razrednega boja.

Četudi je izobčenje iz Sartrovega kroga in sistematično diskreditiranje vplivnih francoskih medijev Camusa doletelo šele ob izidu njegove temeljne filozofske razprave, *Uporni človek* (*L'Homme révolté*, 1951), pa je pisatelj že v svoji predvojni drami dokazal zmožnost prepoznavanja partikularnih in širših duhovnozgodovinskih pojavov, ki zanikujejo človečnost; zmožnost, ki je po mnenju zgodovinarja Tonyja Judta glavnina Camusovih vidnejših francoskih sodobnikov ni premogla.

»Zanikati samega človeka in ves svet«

Ta osrednji Camusov uvid je zvesto priklican in celo nadgrajen v najnovejši slovenski postavitvi *Kaligule* (ki smo ga na letošnjem Borštnikovem srečanju lahko videli tudi v odmevni različici študentov AGRFT). Režiser Vito Taufer, dramaturginja Lara Simona Taufer, prevajalec Jaroslav Skrušný in lektorica Tatjana Stanič so premišljeno interpretirali večplastnost Camusovega teksta ter ga prevetrili z nanosom posrečene lokalne plasti: vsi nastopajoči – s pomenljivo izjemo Kaligule – govorijo v raznovrstnih slovenskih dialektih. Ta jezikovna navihanost predstavi vdihne serijo nepričakovanih komičnih nastavkov in s tem okrepi pretresljivost najmračnejših prizorov drame; obenem nas poudarjena prisotnost domače besede opominja, da osrednji motiv

Kaligule ni stvar varne krajevne in časovne distance, temveč je ponovni vznik totalitarnega nasilja vselej strašljivo blizu. To bližino režiser izostril z zoperstavljenjem lagodne domačnosti narečnega jezika in nelagodne odtujenosti spektakularnih vizualnih razsežnosti predstave. S tem postopkom se izogne odvečnim nivojem lokalizacije, ki bi zasenčila in omehčala Camusovo primarno motiviko.

Omenjena vizualna spektakularnost je rezultat usklajenega dela kostumografinje Barbare Stupica, scenografa Branka Hojnika in oblikovalca luči Denija Šesnića. Njihovi prispevki fluidno prehajajo med vsemi tremi področji: luči so večkrat integrirane v scenografijo, med kostumi in sceno je pogosto težko potegniti jasno ločnico, ko pa je ta ločnica očitnejša, vsi trije elementi zablestijo tudi posamično. Veličastne scenografske elemente dodatno okrepijo smiselne videoprojekcije Voranca Kumra, ki iluzorno porušijo zadnjo steno odra in nas ob tem predstavljajo iz enega fantazijskega prostora v drugega. Tudi glasba pod taktirko Magnifica in Schatzija, bratskega dvojca, na oder uspešno prenese trende sodobne filmske glasbe – surovi sintetični *arpeggiatorji* in plesni ritmi v kombinaciji z razkosanim akustičnim inštrumentarijem v spomin prikličejo enega izmed najmočnejših *soundtrackov* letošnje kinematografije, *Only God Forgives* Cliffa Martineza.

»Edini svobodni človek v vsem cesarstvu«

Podobno, kot je znal Werner Herzog izvabiti najboljše momente Klause Kinskega na tak način, da mu je v svojih jasno določenih režijskih strukturah omogočil mesta kaotične svobode, tudi Taufer vpne Marka Mandića v svoj strogo strukturiran dramski lok, v katerem med vsemi nastopajočimi le njemu mestoma omogoči avtentično in brezmejno podivjanost. V prvem dejanju smo soočeni z Mandićevimi umirjenimi podtoni, s katerimi slika idealističnega Kaligulo, snovalca revolucije. Hitro nam razkrije svoj politični

program. »Prvi zamah: vsi patriciji, vsakdo v cesarstvu, ki ima kaj pod palcem – malo ali veliko, je čisto vseeno –, mora obvezno razdediniti svoje otroke in imetje takoj prepisati v korist države,« pravi Kaligula in nadaljuje: »Po potrebi bomo vse te osebe usmrtili po spisku, ki ga bomo sestavili po lastni presoji. Če bo treba, bomo vrstni red – spet po lastni presoji – tudi spremenili«, kajti »vrstni red usmrtitev je v resnici povsem nepomemben. Ali bolje rečeno: vse usmrtitve so enako pomembne, kar z drugimi besedami pomeni, da so v bistvu brez pomena.«

Mandić se tu igra predvsem z dikcijo; svoja gesla izreka z objestnim, najstniško krhkim avtoritarnim tonom. Očitno je, da njegov Kaligula svojim floskulam v resnici ne verjame – obenem pa želi ta lik z vso vnemo ponotranjiti osebnost, ki bi jim verjela v polnosti. Svojih gesel ne vzklika, ne bodri se z njimi – namenjena so občinstvu; pričakuje naše strahospoštovanje, navdušenje, zgražanje. Preizkuša svoja gesla, preizkuša svoje občinstvo.

Nato nastopi čas terorja. Taufer nasilno ogrodi igre, ki bi ga lahko priklical tudi na drugih mestih drame, rajši strne v en sam – a zato toliko bolj mučen – prizor. V njem vidimo klasičen motiv paranoičnega diktatorja, ki očita svojemu podaniku, patriciju Mereji, da je želel pred pitjem ponujene pijače zaužiti protistrup. Takšno nezaupanje terja usmrtitev – s strupom. Boris Mihalj pretresljivo upodobi patricijevo umiranje, po njegovi smrti pa se izkaže, da ni šlo za protistrup, temveč za kapljice zoper naduho, na kar Kaligula hladno odvrne: »Nič ne dé. Saj je vseeno. Nekoliko prej ali nekoliko pozneje.« Zdaj – in do konca življenja – Kaligulova dejanja vodi »prezir«: po Camusu je namreč prav prezir temeljno vodilo totalitarne družbe, »tiho pribežališče« duhovnega ustroja skupnosti, ki je izgubila zaupanje v ljubezen.

Polona Juh v vlogi Kesonije suvereno upodablja različne odenke izvoljenke zgodovinskih »velikih vodij«: od labilne in spogledljive priležnice v slogu Eve Braun do pokončne in

razumevajoče matere naroda à la Jovanka Broz. Zbor patricijev sestavljajo še Bojan Emeršič (Helikon), Klemen Janežič (Scipio), Jernej Šugman (Kereja), Jurij Zrnec (Senekt), Valter Dragan (Lucij), Saša Tabaković (Metelij), Rok Vihar (Mucij), Gorazd Logar (Lepidij) in Zvone Hribar (Kasij), kot gosta pa se v vlogah sužnjev predstavita še novinca na gledališki sceni, Matija Rupel in Daniel Day Škufca (tudi asistent režiserja). Njihove enolične vloge slikajo družbo totalitarne monotonosti, ki jo v Tauferjevi viziji razbija le element narečne raznolikosti – prav v tem elementu stranski igralci najdejo moč za subtilno individualizacijo svojih likov, v kateri številni zablestijo. V nadrealistični baletni sceni je patricije koreografsko uskladal Klemen Janežič, ki je tudi z Mandičem pripravil energičen plesni vložek, po katerem podložnikom dokončno prekipi in Kaligulo umorijo. V Camusovem tekstu Kaligula že med svojo usmrtnitvijo kriči: »Še sem živ!«, pri Tauferju pa je temu suspenzu namenjen samostojni prizor. Opomin latentne prisotnosti totalitarne miselnosti v naši sodobnosti pa se ne konča pri tiranovi obuditvi: igralci se ob aplavzu strumno postavijo v vrsto, vsi si nadenejo enak, otopel izraz, njihov priklon pa je bolj kot iz hrbta sprožen iz vratu, počasen, a hipen in strašljivo usklajen.

»Red mora biti povsod, tudi v umetnosti«

Tauferjeva izvrstna posodobitev udarnega Kaligule je očitno dodobra vznejevoljila slovensko kulturno srenjo, ki se je na ta prvovrstni gledališki dogodek odzvala podobno kot segment povojne francoske javnosti na izid *Upornega človeka*: enoglasno odklonilno, defenzivno in mestoma celo agresivno. Ob tem bi se bilo vredno temeljito zamisliti, kaj in v imenu česa je tu pravzaprav napadeno oz. branjeno. Prve gledališke kritike so nas na vsak način poskušale prepričati, da je Taufer zakuhal »kičast« in celo »sprevržen« projekt. Kaj mu očitajo? Med drugim elitizem zaradi »razsipnega«

posvečanja naslovni vlogi in posledičnega zanemarjanja stražarjev, ob čemer naj bi se razkrila »razredna struktura« slovenskega gledališča. Takšni pozivi k odrski uravnilovki v našem osrednjem časopisu spominjajo na sovjetsko ukinjanje simfoničnih dirigentov v duhu orkestrske egalitarnosti in sorodne tragikomične epizode preteklega stoletja.

Problem pa očitno ni le v Tauferjevi velikopoteznosti in izstopajoči Mandičevi mojstrovini. Novinarji so že pred premiero predstave tudi Camusu namenili polemične zgodovinske lekcije o tem, kako je napačno razumel svoj čas, še večjo bizarnost pa je priskrbel kar sam gledališki list: v njem je namreč zajeten blok namenjen novemu rodu domačih revolucionarjev, ki nas seznanijo s prelomnim odkritjem, da lahko prav vse aporije Camusove filozofije absurda (slednja se pač pretirano »umika v metafiziko in idealizem«) danes dokončno presežemo z noviteto na teoretskem parketu: dialektičnim materializmom. »Še sem živ!« jih vse skupaj navdušeno pozdravlja Kaligula.

SPRVA NOSTALGIJA, NATO FARSA

Rudi Šeligo: *Svatba*. Režija Jernej Lorenci. SNG Drama Ljubljana. Premiera 28. 9. 2013.

Rudi Šeligo (1935–2004) je v *Svatbi* v ospredje postavil ljubezen med Lenko (Nina Ivanišin) in Jurijem (Janez Škof), zaljubljenecema z motnjami v duševnem razvoju. Drama je pisana v simbolno zgoščeni pesniški govorici, v kateri težko izluščimo osrednji pripovedni tok, a zdi se, da je njeno osnovno raziskovanje usmerjeno v odnos družbe do drugačnosti, ki jo poosebljata Lenka in Jurij, poimenovana tudi »Božja otroka«. Vsako nedeljo se odpravita med ljudi, v želji, da bi se poročila in s tem pridobila družbeno potrditev svoje ljubezni. V gostilni, v kateri iščeta priznanje, visijo najrazličnejši predstavniki družbe, od »poštenih državljanov« do »vaških posebnežev«. Na neko še posebej dolgočasno nedeljo se odločijo, da bodo želji para karnevalsko ustregli, in začne se *svatba*, zagon peklenskega kolesja dehumanizirane skupnosti.

Šeligov tekst ni ujet v čas svojega nastanka (v leto 1981, ko je predstavo na oder Prešernovega gledališča v Kranju krstno postavil Dušan Jovanović), a kljub temu v marsičem jasno kaže njegove sledi – aktualizacija tega teksta in njegova postavitvev v sodobni čas bi vsekakor terjali »prevode« določenih izrazov in celo pogovorov, ki so preveč očitno vezani na slovenski vsakdan pred osamosvojitvijo. Režiser Jernej Lorenci je to začutil, a se za posodobitev ni odločil. Tekst je s pomočjo dramaturginje Eve Kraševceve raje ohranil

v izvornem času in vanj umestil tudi celotno postavitvev. Na velikem odru Drame torej v prvem delu predstave gledamo nekakšno retro nostalgično izvedbo *Svatbe*, ki s kostumi, sceno in glasbo oživlja jugoslovanska osemdeseta: scenograf Branko Hojnik je na rob odra postavil proletarski šank, obrnjen tako, da občinstvo na goste lokala gleda s perspektive Natararice; oblikovalec luči Pascal Mérat prostor večino časa osvetljuje s sepija rumenkasto lučjo, tako da se vseskozi zdi, kot da gledamo prizor iz filma *To so gadi*; kostumografinja Belinda Radulović je pokrila najbolj reprezentativna poglavja jugo mode, od sintetičnih »šuškavcev« do krznenih »monteljcev«; skladatelj Branko Rožman pa je v to pisano družčino vnesel še elemente muzikala z občasnimi zvočnimi vdori jugo rock himen. Med igralci izstopata glavna junaka: Janez Škof se v vlogo tako razraste, kot da bi jo Šeligo pisal z njim v mislih, Nina Ivanišin pa mu pogosto ukrade žaromete s prefinjenim portretom neuklonljive krhkosti. Stranski igralci nam vživeto ponudijo živobarvno paletu družbenih stereotipov, ki jih z budnim točenjem pijač naše in vaše mladosti vedri Maja Končar, Natararica: Tina Vrbnjak v liku Taje raziskuje labilno prehajanje iz lažne miline v živčno surovost; za njene čare je najdovzetenjši Aljaž Jovanović, tragikomični Shizofrenik, ki sam pričara najzahtevnejšo stransko igro predstave; Matjaž Tribušon pokončno izriše ostarelega mačističnega težaka, ki z vulgarnostjo poskuša prikriti svojo ranljivost, a jo z mojstrsko zajedljivostjo na dan vseeno zvabi Maja Sever v vlogi njegove bivše žene, Korbarjeve; Barbara Cerar kot Ciganka (z imidžem ocufane Sharon Stone) in Gregor Baković kot Žagar vneseta fatalni in šarmantni pol cinične pasivnosti barskega posedanja tistih, ki »že itak vse vedo«; Vojko Zidar pa upodobi Miličnika, zavrtega agresivneža, ki izkoristi vsesplošni kaos, da ob koncu s sadističnim nasmeškom na obrazu »naredi red«.

V prvem delu predstave ekipa ljubljanske Drame na oder postavi prepričljivo *Svatbo*, zvesto originalu in morda še

bolj šeligovsko od Šeliga. Na tej točki je sicer nujno zastaviti vprašanje o pomenu tovrstne nostalgije: tudi na takšna pomembna dela naše dramske dediščine, ki nosijo neizbrisljiv pečat svojega časa in se obenem v ključnih segmentih upirajo upravičeni aktualizaciji, vsekakor ne smemo pozabiti, a pri selekciji del bomo morali biti z njimi izjemno previdni, če nočemo, da prevelik delež repertoarja zasedejo muzejski eksponati.

Lorenci se tega problema zave, a ga v drugem delu predstave poskuša rešiti na žal povsem ponesrečen način. Sledi dobra ura odrskega dogajanja brez repa in glave, ki si na vso moč prizadeva biti mučno, izpade pa infantilno in brez prave ideje: stranski liki Lenko in Jurija fizično in verbalno ponižujejo na vse mogoče načine, tudi s prizadevanjem neigrane telesne bolečine, brez jasnega razloga skačejo gor in dol po odru, vmes drug čez drugega kričijo nerazpoznaven Šeligov tekst ter z nedoumljivimi besedilnimi dodatki od časa do časa zapojejo tudi kakšno *ad hoc* muzikal vižo. V zadnjem prizoru sledi še instanten namig scene (menjava Titove slike za znak »kaditi prepovedano«) in kostumov (uniforme sodobnih poslovnežev), da je to – karkoli že gledamo – prenosljivo tudi na sodobnost, kar samo še stopnjuje že tako bolečo pretencioznost: prav žalostno je gledati nekatere izmed najboljših slovenskih igralcev, ujete v primež nedomišljenega, posiljenega iskanja režijskega presežka, ki iz nečesa, kar bi po zgledu prvega dela predstave lahko bila dostojna seznanitev mlajših generacij s Šeligovo dramatikom, v drugem delu napravi zmazek, ki ne prisluhne niti Šeligu niti obravnavani tematiki niti karakteristikam in odlikam ansambla.

MEDEJIN ZAGOVOR

Seneka: *Medeja*. Prevod Jera Ivanc, režija Meta Hočevar. SNG Drama Ljubljana. Premiera 1. 3. 2014.

Senekova *Medeja* v režijsko-scenografski interpretaciji Mete Hočevar je po Evripidovi *Alkestidi* režiserja Borisa Liješeviča že drugi poseg po antični dramatiki v letošnji sezoni ljubljanske Drame. Tokratno uprizoritev *Medeje* zaznamuje prepoznavna izbira estetskih in dramaturških postopkov, sorodnih tistim, ki so *Alkestido* povzdignili med največje predstave sezone. Kako se obrestujejo pri *Medeji*?

Dramatika slovitega rimskega stoiškega filozofa (ki je po ukazu svojega nekdanjega učenca, cesarja Nerona, naredil samomor leta 65 po Kr.) je ena kontroverznjših tem literarne zgodovine antike; težko bi namreč govorili o jasnem soglasju glede njenega vrednotenja. Obstaja vrsta interpretov, ki Senekove drame v celoti zavrača kot nedodelan, »amaterski« opus, ali – z besedami najslavnejšega slovenskega predstavnika tega mnenja, Antona Sovrèta – kot »retorično nabuhli zmazek«. Dramaturginja Jera Ivanc in klasični filolog Brane Senegačnik v gledališkem listu temeljito predstavita zgodovino tega spora in se jasno postavita proti Sovrètu, se pravi na stran Senekovih apologetov. Tudi Senekova – dramsko neobičajna – tematizacija mita o zloglasni detomorilki je še kako aktualna za naš čas, nam sporočata, a za njeno prepričljivost jo moramo preprosto sprejeti takšno, kot je: ne gre namreč niti za klasično niti za bralno, temveč za *besedno* dramo, tj. za delo celovitega dramskega izrazja, v katerem središčno mesto terja beseda.

Pristop dramaturginje in režiserke k izostritvi tega (ne)ravnovesja med besednim in nebesednim močno spomni na odgovore, ki so jih na sorodna vprašanja podali ustvarjalci letošnje *Alkestide*.

Med Medejo in Alkestido

Najbolj očitne podobnosti med predstavama so minimalistična scenografija, zanašanje na komorno, a udarno sodobno glasbeno izrazje in poseben način igre, ki raziskuje tvegano prakso »monološkega« podajanja dialogov. Glede na to, da gre za predstavo Mete Hočevar, velikanke slovenske scenografije – tako v praksi kot v teoriji –, je prav, da začnemo pri prvi dimenziji.

Pretežen del letošnjih scenografij domačih gledaliških odrov močno opredeljujejo tako sveži kot zatohli vetriči minimalizma. Odločitve za baročno zapolnjen prostor bi lahko po drugi strani prešteli na prste ene roke. Seveda so za sodbo o tem trendu odločilne tiste predstave, ki so postavljene nekam vmes – prav te nam namreč dajejo slutiti, da slovenski režiserji in scenografi danes na splošno pogosteje razmišljajo o tem, kaj bi prostoru odvzeli, kot o tem, kaj bi mu dodali. Vzrok za ta fenomen bi težko pripisali enemu samemu izostrenemu konceptu, še težje gibanju, skupini ustvarjalcev ali celo premišljeni umetniški usmeritvi.

Po eni strani lahko gotovo govorimo o nekakšnem »kriznem minimalizmu«; režiser Eduard Miler je pred premiero svojega *Kralja na Betajnovi* povedal novinarjem, da si je na odru želel še številne druge elemente, za katere pa je – ob vsesplošnem zmanjšanju sredstev za kulturo, ki seveda vplivajo tudi na proračune predstav – preprosto zmanjkalo denarja. Idealna zapolnitev prostora, ki bi sledila viziji režiserja, bi bila po njegovi oceni z razpoložljivimi sredstvi videti neprepričljiva, zato je v nekaterih ključnih prostorskih odločitvah (ki so sicer še vedno daleč od polnokrvnega minimalizma) raje posegel po estetiki odsotnosti. Milerjeva

poanta, ki jo pri drugih ustvarjalcih redko slišimo tako neposredno, najbrž ni odločilna za triumf tovrstnega izrazja, je pa prav gotovo vsaj v ozadju marsikatere tovrstne scenografske odločitve v letošnji sezoni. Branko Hojnik, scenograf pri Milerjevi predstavi, je aktualni preporod minimalizma po drugi strani ocenil za veliko priložnost. Po njegovem mnenju (izraženem v intervjuju za *Pogled*) je v samoomejitvi domačih odrskih postavitev mogoče prepoznati »podoben impulz tistemu, ki je na Danskem porodil filmsko gibanje Dogma 95. Takrat je bilo to izjemno plodno: izbruh novih režiserskih imen, kup novih vprašanj in odgovorov.« Napovedal je, da je »čas za poglobitev tovrstne estetike dozorel tudi pri nas«.

Med monologom in dialogom

Za Meto Hočevar, ki nas tako v svojih zapisih kot v svojih scenografijah desetletja opominja na pomembno vlogo odrske praznine, minimalistična ekspresivnost sicer ni nič novega, vendar *Medeja* v tem pogledu preseneti kot ena izmed najbolj izzivalnih predstav sezone. Na povsem izpraznjenem odru sameva Nataša Barbara Gračner v naslovni vlogi, ki sedi na stolu, nameščenem na sredini ospredja glavnega odra, oblečena v preprosto črno obleko (kostumografinja Bjanka Adžić Ursulov). V ozadju se dviga še en oder, ki se z rdečo barvo jasno loči od Medejinega in daje manevrski prostor drugim članom igralske zasedbe (Maja Sever – Dojilja, Ivo Ban – Kreont, Matjaž Tribušon – Jazon, Zvone Hribar – Sel). Preostanek horizontale nad dvignjenim odrom enovito prekriva le še velikansko platno, ki žari z nežno ambientalno razsvetljavo (oblikovalec luči Jaka Varmuž); ob glasbenih prekinitvah so nanj projicirane video animacije (delo Nejca Sajeta), ki prav tako sledijo začrtani minimalistični usmeritvi.

Najusodnejša režijska odločitev je gotovo ta, da je Gračnerjeva obrnjena stran od svojih soigralcev in zazrta v

publiko. To je druga pomembna stična točka z *Alkestido*, v kateri je Liješević s podobnim postopkom prebujal čarobno igro Ive Babić v vlogi naslovne junakinje. Z diktatom zazrtosti v občinstvo režiserja povzročita izolacijo vidnega in gibalnega polja svojih igralk, kar sicer na poseben način okrepi njun emocionalni naboj, a obenem predstavlja veliko tveganje pri dialogih s soigralci.

Ključna razlika med postopanjem Liješevića in Hočvarjeve je v tem, da je prvi opisano »monološko dialoškost« uporabil kot bežen efekt, ki se vpisuje v izjemno razgibano menjavanje igralskih pristopov, Hočvarjeva pa opisano izolacijo glavne igralk vzdržuje od začetka do konca uprizoritve. V tem se skrivajo največje prednosti pa tudi največje slabosti predstave. Glavna odlika takšne izolacije je osredotočenost na izraznost Gračnerjeve in njena postavitev v neposredno bližino občinstva, ki tako sprememb v atmosferi pripovednega toka ne razbira iz odrskega gibanja, animacij ali glasbe, temveč prav iz obraznih kretenj in vokalnih poudarkov protagonistke. K temu odločno pripomore tudi čudoviti prevod dramaturginje Jere Ivanc. (Pred štirimi leti je v Mali Drami zasnovala odmevne *Replike iz antike*, na katerih je Gračnerjeva že uprizarjala Medejo, četudi takrat res zgolj bralno.) Zaradi nesporne odličnosti Gračnerjeve je režiserkina odločitev razumljiva, vseeno pa se gledalcu zastavlja tudi vprašanje, ali bi se v vsaj delni razširitvi njene-ga dometa na fizično interakcijo s preostankom igralske zasedbe res izgubila kakšna bistvena prvina. Jasno je namreč, da bi predstava s tem po drugi strani marsikaj pridobila v dialoškem naboju, predvsem pa bi razgibala dinamiko in s tem lažje ohranila pozornost občinstva, ki je, čeprav predstava traja le dobro uro, večkrat na preizkušnji.

Izgubljeno z ozvočenjem

Živost predstave sicer vsaj delno rešuje domiselna glasba, delo odličnega Draga Ivanuše. Skladbe njegove harmonike,

ki večkrat prestopijo tudi v improvizacijo, z domiselno razširjeno baterijo tolkal ritmično podkrepi Enos Kugler. Nju-na živa izvedba je odeta še v spremljevalno računalniško vzorčenje in zankanje zvoka, ki med drugim poseže tudi po posnetkih otroških pevskih zborov.

Žal pa Ivanuševe sveže glasbene ideje v veliki meri spodkoplje tehnična nespretnost ustvarjalcev predstave, ki nima povezave niti s kompozicijo niti z izvedbo. Gre za diletantsko, hreščече, preglasno ozvočenje. Tudi ta nespretnost se vpisuje v širši slovenski trend, ki ga je vredno še glasneje problematizirati. Klasično gledališče je po desetletjih vseprisotnosti električnega ozvočenja do njega ohranilo konservativen odnos in kljub nekaterim prednostim prepoznalo njegove bistvene slabosti: igralci v resnih gledaliških produkcijah ostajajo neozvočeni. Podobno načelnost lahko opazujemo tudi na področju klasične glasbe, ki se prav tako v veliki meri upira kakršnikoli elektrifikaciji. Pri gledališki glasbi pa smo v zadnjem času vse pogosteje priče akustičnim odločitvam, ki gledalce bombardirajo z jakostmi, bolj značilnimi za rock koncerte.

Gre za povsem shizofreno akustično situacijo. V predstavi, kjer v enem prizoru zadnje vrste balkona napenjajo ušesa, da bi slišale besede zašepetane replike, so v drugem postavljene pred hrušč stebrov velikanskih zvočnikov, ki so med drugim ozvočili baterijo bobnov, že brez ozvočenja glasnejših od najbučnejših igralskih vzklikov. Res je, da sta v predstavi uporabljeni tudi vnaprej posneta in elektronska glasba, ki pač terjata ozvočenje, a tudi slednji bi večji tonski mojstri brez težav premaknili v horizont jakosti, ki zaobjema razpon igralskega govora. Ozvočenja glasbil, ki »izštekana« brez težav zapolnijo akustiko velikih koncertnih dvoran, pa na prizorišču, kakršno je ljubljanska Drama, prav gotovo ne potrebujemo.

NA SVOBODNI STRANI ALP

Andrej E. Skubic: *Pavla nad prepadom*. Režija Matjaž Pograjc. Slovensko mladinsko gledališče. Premiera 5. 12. 2013.

Slovensko mladinsko gledališče na svojem glavnem odru s plesno-plezalnimi in interaktivno-vizualnim spektaklom predstavlja življenje Pavle Jesih, legendarne alpinistke in kontroverzne filmske podjetnice.

Ko so pisatelja Andreja E. Skubica poklicali, ali bi bil pripravljen napisati dramo o življenju Pavle Jesih (1901–1976), se je znašel v rahli zadregi. »Ne zaidem prav pogosto v gore,« je iskreno odvrnil. »Najvišje sem bil na Vršiču, pa še to le z avtom.« Kljub pomislekom ga je njena zgodba hitro osvojila in zasvojila, predvsem zaradi nekaterih že skoraj filmskih detajlov iz biografskega članka, ki ga je spisal Borut Batagelj: »Poznala je novo politično elito, a ponos ji ni dal, da bi se prilagodila. [...] Živela je skromno, še največ je porabila za krmo golobov na ljubljanskem Starem trgu in za cigarete.« Ta slikoviti oris se navezuje na zrelejša leta Jesihove, ki pa jih težko razumemo brez vpogleda v njeno precej bolj radoživo mladost.

Jesihova je pomembna predvsem zaradi svojih alpinističnih dosežkov, ki jo umeščajo v evropski vrh njenega časa. Njeni najožji predvojni plezalski spremljevalci, kakršen je bil Joža Čop, so v povojni socialistični ureditvi, ki je v alpinizmu prepoznala združevalni junaški naboj, uživali status ljudskih herojev. Ona pač ne. Zakaj?

Pavla je bila rojena v družini s cvetočo trgovsko dejavnostjo, kar ji je omogočilo zagon kinematografskega posla. Ob tem se je kmalu izkazala njena izjemna podjetniška žilica, ki je podjetje v nekaj letih preoblikovala v vseslovensko verigo kinematografov, sorodno današnjemu Koloseju ali Planetu Tuš: dvorana na Ptujju, v Ljubljani, sezonski kino v Dobrni in kar dve dvorani v Celju. Med vojno je njen posel še naprej cvetel, kar je šlo zaradi suma »pasivne kolaboracije« v nos novim oblastnikom, ki so ji infrastrukturo zaplenili. Skregana tako s politično elito kot s planinskimi organizacijami se je umaknila v ljubljansko stanovanje in v njem ob bolj ali manj priložnostnih delih životarila do svoje smrti. Tako vsaj pripoveduje »uradna« zgodba.

Skubic se je s pomočjo Gorazda Trušnovca, Milana Ljubića in Aleša Gabriča dokopal do sodnih spisov, ki so tej zgodbi dali nove dimenzije. Razkrivali naj bi, da si je za pregon Jesihove prizadeval predvsem France Brenk, ki je takrat vodil Državno filmsko podjetje, institucijo, ki je po revoluciji načrtovala zagon slovenske nacionalne kinematografije. Jesihova je bila Brenku zaradi svojega kinematografskega primata trn v peti, in to tako nadležen, da jo je bil pripravljen uničiti tudi z lažnimi obtožbami. Jesihovi – ki je med vojno izdatno podpirala narodnoosvobodilni boj in zato skoraj bankrotirala – so tako po vojni predvsem zaradi Brenka očitali koristoljuben poslovni pakt z okupatorjem in celo predvajanje nacističnih ter domobranskih filmov, kar je po mnenju njenih biografov absurd.

Seveda bo kljub Skubičevemu natančnemu proučevanju sodnih spisov potrebno še kar nekaj zgodovinarskega dela, preden bomo povsem razjasnili mesto Jesihove in njenih sodobnikov v zgodnjih letih formiranja slovenskega filma. Po namigu Skubica je zgodovinopisje tega področja – kjer naj bi še vedno peli hvalospeve ljubljencem preteklih oblasti in pozabljali na tiste pomembne akterje, ki so se ji zamerili – zrelo za temeljito revizijo. Ob reviziji, ki jo zremo na odru

SMG – ki je v večini svojih tez prepričljiva –, pa se je treba vseeno zavedati, da jo prej kot iskanje objektivnosti določajo predvsem osebne simpatije in literarna privlačnost.

V virtualnem kraljestvu zlatoroga

Ekipa SMG pod taktirko režiserja Matjaža Pograjca in dramaturga Tomaža Toporišiča se je prikaza Skubičeve intrigantne biografske drame na vseh nivojih realizacije lotila s presunljivo ambicioznostjo. Scenografa Tomaž Štrucl in Sandi Mikluž sta oder obdala z brezbarvno, a oblikovno razgibano plezalno steno, ter nad njo povescila še privzdignjen strop, na katerem se prepletajo gimnastični oprimki; stena in strop skrivata nestandardno zaodrje, ki ga z odrskim dogajanjem povezujejo lopute in vrata, skozi katere akrobatsko vstopajo in izstopajo igralci. Slednji so s pomočjo trenerskega vodstva Gregorja Šelige-Šelija in Marka Brdnika ter koreografskih naporov Branka Potočana pripravili čudovite plesne točke s plezalnimi elementi, ki bežno spomnijo na sorodne sinteze EnKnapGroup, a obenem na svojevrsten način izkoristijo estetiko gibov omejenega dvoranskega plezanja. Ritem jim narekuje glasba, pod katero sta se podpisala Tibor Mihelič Syed in (ponovno) Marko Brdник, z oblikovanjem zvoka pa ju je dopolnil še Silvo Zupančič; poslušamo spretno aranžiran kolaž avtentičnih posnetkov slovenskega ljudskega petja, podprtega z melosom sodobne popularne in filmske glasbe ter celo motivov kompozicije, ki je spremljala predvajanje prvega slovenskega celovečerca, *V kraljestvu zlatoroga*.

Prav tako bogat je vizualni del predstave, kolektivno delo ilustratorke Nine Bric, animatorja Gregorja Baloga, »programerja videoslike« Luke Dekleve – ki je slednjo tudi »kompozitiral« in »mapiral« – ter oblikovalcev luči, (vnovič) Tomaža Štrucla in Davida Cvelbarja. Na golo plezalno podlago in njene izstopajoče elemente projicirajo hitro menjajoče se virtualne slike sveta, ki je obdajal življenjsko pot

Pavle Jesih; popeljejo nas vse od zatohlih sodnih dvoran do jasnih gorskih vrhov in ob tem večkrat navdušijo z domiselnimi in duhovitimi video-scenski rešitvami.

Pavlo v njenih različnih življenjskih obdobjih uprizarjajo Barbara Ribnikar, Katarina Stegnar in Maruša Oblak, ki se s pomočjo kostumografinje Neli Štrukelj in oblikovalke maske Barbare Pavlin pozneje pretvori še v Pavlino odvetnico Ljubo Prenner. Kot Pavlin zvesti soplezalec Joža Čop nastopi Primož Bezjak. Uroš Kaurin upodobi negativne like, nacista Breinerja in zlovešče prikazanega glavnega nasprotnika Jesihove, Franceta Brenka. Boris Kos je Ivan Maček - Matija, Brenkov nadrejeni, ki je v Skubičevem tekstu Jesihovi naklonjen, četudi Brenkovih obtožb ne prezre. Kos obenem igra tudi Milana Khama, še enega pionirskega filmskega podjetnika. Blaž Šef Jesihovo preganja na sodišču v dvojni vlogi tožilca in sodnika, v drugi sceni pa ji dvori kot italijanski fašist Giovannini. Z igro v gorniškem tandemu navdušita Stegnarjeva in Bezjak, v slogu bondovskega zlikovca »iz ozadja« nas nasmeji Kosov Maček, s plezalnim nastopom pa fascinira Kaurin, ki se v vizualno morda najatraktivnejšem prizoru predstave s kovinskimi kljukami v rokah zavihti po stropnih oprimkih in se na koncu točke povzpne na viseči govorniški oder, od koder nas s polnimi pljuči nagovori obrnjen z glavo navzdol.

Državljanica Pavla

Čeprav nenavaden politični naboj predstave vnaša svež veter v jadra slovenske gledališke scene, ki političnost v veliki meri razume kot površno povzemanje prežvečenih levičarskih public, pa ob dramatizaciji življenja Pavle Jesih vznikne nevarnost iz drugega spektra plehkosti, namreč, da bi Jesihova – podobno kot Ayn Rand v republikanskih ZDA – nehote postala odlagališče fantazem tistega segmenta slovenske desnice, ki se mimo usmeritev prevladujočega toka evropskih konservativcev rajši zgleduje po ameriški

neokonservativni sintezi svetohlinskega moralizma in radikalnega ekonomskega liberalizma: izobrazena meščanka, ki se je rada gibala v visoki družbi, a je vseeno šla še rajši v gore s svojimi podeželskimi prijatelji; odločna podpornica Osvobodilne fronte, a obenem tudi svobodnega trga; spretna podjetnica, ki je povabilo v privilegirani »novi razred« porevolucijske ureditve zavrnila predvsem v imenu brezkompromisne zahteve po neomejeni zasebni lastnini.

Tej nevarnosti se Skubic izogne po dveh tirnicah: po eni z dvoumno tematizacijo njenega odnosa do fašistov, komunistov in nacistov, ob katerih ohranja tendenco njenih biografov, ki v večini ne izrekajo končnih sodb, temveč rajši uporabljajo izraze »očitali so ji« in »trdila je«; po drugi strani pa dramatik tudi na intimnejšem nivoju subtilno nakaže nekatere manj prijetne lastnosti njenega večplastnega karakterja, s čimer dramo vsaj delno izmakne pretirani idealizaciji. Z obema posegoma je uspešno prizemljen rahlo patetičen, polmitološki priokus, ki bi ga lahko pustila zmes magičnih plesnih točk, epskih glasbenih vložkov in demonične upodobitve Pavlinih sovragov. Želja po prizemljitvi videnega je ne nazadnje izražena tudi v sklepnem video napisu, ki predstavo posveti predvsem »Pavli Jesih, človeku«. Preplet svetovljanstva, spoštovanja osebnega dostojanstva, neuklonljivosti duha ter iskrene ljubezni do narave, kot ga v liku Jesihove slikata dramatik in režiser, se s tovrstnim »počlovečenjem« ubrani pred preprostimi ideološkimi podreditvami in zato v izvirni – ter obenem zelo slovenski – različici ponudi simpatičen nabor izhodišč za razmislek o družbenih poteh naše sodobnosti, tudi skozi prizmo stranpoti preteklosti.

PRIFARŠKI NIHILISTI

Svetlana Makarovič: *Mrtvec pride po ljubico*. Režiser Jernej Lorenci. Prešernovo gledališče Kranj. Premiera 27. 3. 2014.

Štiriinštirideseti teden slovenske drame se je odprl s prvo poklicno uprizoritvijo dobra tri desetletja starega besedila *Mrtvec pride po ljubico* Svetlane Makarovič. To mračno priliko o odsotnosti ljubezni je v svojem prepoznavnem, smrtno-resno-igrivem slogu na oder priklical Jernej Lorenci.

Makarovičeva je navdih za dramo – ki jo je kmalu po nastanku v začetku osemdesetih pod vodstvom Tomaža Pandurja prvič uprizarjala gimnazijska gledališka skupina Tespisov voz – črpala iz istoimenske ljudske pesmi, pa tudi iz Prešernovega prevoda Bürgerjeve *Lenore*. Skupni motiv vseh treh literarnih stvaritev je prevpraševanje (v) večno(st) izmikajoče se skrivnosti ljubezni do umrlih. Kaj ljubimo, ko ljubimo tiste, ki jih ni več med živimi? Je takšna ljubezen resnična, neresnična, ali pa – kot slutijo junakinje in junaki naštetih in sorodnih zgodb – celo bolj resnična od tosvetne »resničnosti«?

Protagonistka *Mrtveca* Micika (Ana Urbanc) je ljubeče dekle, ki ostaja zvesto svojemu ubitemu fantu Anzelu (Miha Rodman). Njena ljubezen je tako neomajna, da začne Anzelova podoba ponovno stopati v njeno vsakdanjo realnost. Micikina mati (Darja Reichman) poskuša svojo hčer odvrniti od sanjavega žalovanja in jo prepričati v poroko z Mlinarjevim (Aljoša Ternovšek), predvsem zaradi

preračunljivosti – Mlinarjeva mati (Vesna Jevnikar) namreč umira in Micika bi ob spretnem predporočnem pogajanju lahko postala lastnica družinskega mlina.

Micika – zaradi notranjega boja med ohranjanjem idealne, a nemogoče ljubezni in predajo ultimatu ciničnega pragmatizma svoje podeželske okolice – razvije obliko shizofrene razdvojenosti, ki jo Makarovičeva in Lorenci upodobita kar s fizično podvojitvijo; na odru je še ena Micika (Vesna Pernarčič), sebična, cinična, pragmatična – prav takšna kot njeni sovaščani. Makarovičeva to dvojnico vpelje na domiselni način; sprva je namreč postavljena v pozicijo Micikine sestre, zato je občinstvo še nekaj minut prepričano, da gleda stvaren – četudi nekoliko neobičajen – sestrski prepir. Če k stalni prisotnosti pokojnega Anzela in Micikinega *alter ega* dodamo še nastop mitološkega Svetega Tadeja (Borut Veselko) in vlogo, ki jo odigra prav tako pokojna Mlinarjeva mati, postane jasno, da je pretvorba *Mrtveca* v prepričljiv odrski komad kar precejšen logističen zalogaj. Kako sta se ga lotila režiser Jernej Lorenci in dramaturginja Marinka Poštrak?

Mrliške vižice

Nastopajoči večji del predstave presedijo na tradicionalnih kmečkih stolih, razporejenih v sramežljivo vbočenem polkrogu; v rokah imajo harmonike, ki služijo spremljevalnemu preigravanju ljudskih viž in podlagi za prepevanje songov v drami, zvok harmonik pa močno obogatita še Judita Polak (čelo) in Ciril Roblek (kitara). Lorencijevo sodelovanje s skladateljem Brankom Rožmanom – kritike in gledalce sta skupaj osvojila že s *Ponorelo lokomotivo* v Mali Drami – se je tudi tokrat izkazalo za posrečeno. Priče smo nekaterim izmed najbolj razveseljivih trendov, ki jih lahko zaznamo v glasbenem repertoarju sodobnega slovenskega gledališča: glasba je živa, instrumentarij akustičen, igralski ansambel smiselno vključen in aktiven (tu na izrazito

podoben način kot že v jesenski izjemni *Alkestidi* v Mali Drami), igra in muziciranje pa organsko prepletena; tudi Rožmanove kompozicije se ne zaletijo v generično sledenje zakonitostim *soundtrack* žanra, temveč izkoristijo tako odrske kot vsebinske specifične, obenem pa v nabor mednarodno prepoznavnih vzorcev zasidrajo še pogumno raziskovanje slovenske glasbene dediščine (kar je v letošnjemu *Kralju na Betajnovi* sicer odlično uspelo tudi Boštjanu Gombaču in Marku Brdniku).

V opisano shemo se dobro vključi standardni scenografski pristop Branka Hojnika, ki ponovno stavi na izpraznjeno sceno, v katero vdirajo markantni, večnamenski in večpomenski rekviziti (lectovo srce z elektronskim stikalom, pritrjeno na sobno drevo ipd.); ko se posamezni igralci odlepijo od stolov in zavzamejo prostor pred njimi, njihovo gibanje ne podlega naključju, temveč vselej opozarja nase v skrbno odmerjenih koreografijah (koreograf in asistent režije je Gregor Luštek); luč – kot že v Šeligovi *Svatbi* istega režiserja – ponovno osvetljuje tudi občinstvo (oblikovalec svetlobe je Drago Cerkovnik); kostumografija Belinde Radulović poseže po bogatem razponu ljudskih noš, oblikovalec maske Matej Pajntar pa z raznolikimi ličilnimi odtenki nastopajočih pomaga ustvarjati (in obenem rahljati) kontrast med tostranstvom in onstranstvom.

Tako v režijskem kot v igralskem smislu izstopa središčni prizor predstave, v katerem se snideta pokojni Anzel in Micika. Na sredini odra je mikrofona, ki zaljubljenca omogoči nežno šepetanje, kar Ana Urbanc in Miha Rodman odlično izkoristita. Ker njuna igra stavi na naivno simpatičnost, ustvarjata ostro napetost s preostalim ansamblom, ki je usmerjen v zasledovanje groteskne, stereotipno-kmečke robotosti. Prav ta napetost – očiten rezultat skrbnega študija teksta, ki sta ga opravila dramaturginja in režiser – je ključna za posrečeno zmes tragike in komičnosti, ki sočno jezikovno poigravanje Makarovičeve zvesto prelije na oder

in ga celo nadgradi. Postavitev je torej estetsko uspešna. Kaj pa vsebinsko?

Nebesne štime

Mrtvec pride po ljubico nam v osnovi sporoča to, da pristna ljubezen, ki se pojavlja v sanjskem in idejnem svetu, nika-
kor ne more obstati v svetu materialne realnosti in realnem življenju. Če želi prebivati, mora ta svet preseči. A ker transcendence ni – ker z neba pač ni nobene »štine«, kot razkrije eden izmed najbolj prepoznavnih songov v predstavi –, tudi ni pristne ljubezni. Micika nazadnje privoli v poroko z morilcem svojega izvoljenca in si ob tem nadene izumetničeno zadovoljen izraz. Svet spet v celoti obvladuje zlo, ki je tako ali tako na njem edina prava resničnost. (Morda se v tej formuli skriva delček odgovora na vprašanje, zakaj se tekst tako prilega Lorencijevemu režijskemu horizontu; v svojih medijskih intervencijah režiser rad poseže po sorodnih oznanilih.)

Bistvena značilnost te pozicije je njeno kulturno parazitstvo. V drami (in vsaj delno tudi v predstavi) tli piker gnus do slovenske podeželske folklore, slednja pa je obenem osrednji vir zgodbe, dramskega loka in izgradnje osebnosti nastopajočih likov. Druga največja gnusoba *Mrtveca* je krščanska tradicija, ki je prav tako pomemben vir njegove simbolike (zmagoslavje druge Micike nad prvo je napovedano s pesmijo, ki v glavnini črpa iz motivike Kristusovega pasijona, njeno izdajstvo Anzela je pospremljeno s trikratnim petjem petelina ipd.); Makarovičeva ne nazadnje prek opazk Micikine mame opozarja na izključevalni odnos tradicionalnih družb do samskih žensk, a žal svojo hvalevredno kritiko privede do skrajne, enodimenzionalne pozicije, s kate-
tere se vsakršna družinska razmerja kažejo le kot groteskna zmes licemerskega koristoljubja in incestnih patologij – in spet, prav družinska razmerja s tradicionalnim pomenskim nabojem so nujni povezovalni element njenega dogajanja,

brez katerega drama v trenutku razpade. Makarovičevo pri pisanju torej paradokсно vodi bojevit odpor do vsega, kar njeni drami sploh daje substanco. V tovrstnem parazitiranju *Mrtvec pride po ljubico* odlično izpričuje pomenljivo značilnost fenomenov sodobnega nihilizma: ti so pogosto le poziv k ruvanju korenin tradicije, ki se – na krilih sladke ignorance – nazadnje lahko okiti in nasiti le s cvetovi in sadovi njenih dreves.

BITI GEORGES FEYDEAU

Georges Feydeau: *Klistirajmo Srčka!* Prevod Jana Pavlič, režija Oliver Frljić. Slovensko mladinsko gledališče. Premiera 20. 11. 2012.

Oliver Frljić je zasnoval pravzaprav dva projekta za dve ločeni občinstvi. Prvo je nameščeno na običajna sedišča, drugo pa pomaknjeno v zakulisje; raznolika dela predstave, ki ju iz nobene gledalske pozicije ni mogoče spremljati sočasno, sta v naslovih ločena le z diferencialoma *spredaj* in *zadaj*.

Feydeau in Frljić spredaj

Spredaj gledamo nekonvencionalno, igrivo postavitev enega izmed – po obsegu – skromnejših tekstov slovitega francoskega dramatika Georgesa Feydeauja (1862–1921), *On purge bébé* (1910), ki ga je v *Klistirajmo Srčka!* duhovito poslovenila Jana Pavlič. Besedilo je sicer še najbolj znano kot predloga za prvi zvočni film Jeana Renoirja iz leta 1931.

Scena je minimalistična, na odru je samo sejna miza, okrog katere sedijo uniformno oblečeni nastopajoči. Kostumografinja Sandra Dekanić je uspešno priklicala tipičen moški izgled Feydeaujeve dobe, pravzaprav kar izgled samega Feydeauja, v katerega se je za fotografijo na plakatu in preostalem promocijskem gradivu preoblekel tudi režiser. Vsi nastopajoči, tudi ženski liki, nosijo črno moško obleko, brke in umetelno počesano temno lasuljo. Prizor, ki smo mu priče, v marsičem spomni na znamenito sceno iz filma *Biti*

John Malkovich (režija Spike Jonze, 1999), kjer se igralec po vstopu v lastni um znajde v svetu svojih dvojnikov.

Na sredini omizja sedi igralec Željko Hrs, ki v nena ravno hitrem tempu bere didaskalije. Gibi nastopajočih so večinoma opisani zgolj prek didaskalij, iz svojih prvotnih, sedečih pozicij se le redko premaknejo, osredotočeni pa so predvsem na pretirano obrazno mimiko in groteskno drvečo dikcijo. To drvenje, ki občasno sicer dopusti izostritev določenih poudarkov, ima svojevrsten komični učinek; tekstu, ki bi skozi zvestejšo interpretacijo v marsičem lahko izpadel zastarel, podeli svežino.

Frljić svojo komedijo komponira na način minimalistične glasbene kompozicije. Klinična nepopustljivost prevladujoče teme in njenih vzorcev je prekinjena z nepričakovanimi elementi, ki se utrdijo s skrbno odmerjenimi ponovitvami: gospod Chouilloux (Ivan Godnič) svoje replike na izbranih mestih šarmantno zapoje, določene besede so vseskozi izgovorjene z nelogičnimi poudarki ipd. Vse to priključuje specifično atmosfero nadrealistične komedije, kakršno je v zavesti sodobne množične kulture gotovo najbolj utrdilo delovanje skupine Monty Python.

Nadrealistična komponenta ni naključna: Feydeau je s strani kulturnih zgodovinarjev že dolgo deležen priznanja pomembne stopnice v razvoju evropske dramatike; odločilno naj bi namreč vplival na teater absurda, pa tudi na dadaiste in nadrealiste. Po mnenju dramaturga Tomaža Toporišiča je *Klistirajmo Srčka!* »zelo blizu nadrealizmu, kot ga je v *Tejrezijevih dojkah* (Les mamelles de Tirésias, 1903) ubesedil Guillaume Apollinaire«. Prav ta podatek je ključen za Frljićevo interpretacijo Feydeauja, ki v proces vnese določeno potovanje v času, tako da zgodovinske avantgardne prakse, ki naj bi jih Feydeaujeva dramatika anticipirala, vzvratno združi z njihovim prednikom. Ta sinteza deluje smešno: v kriterijih žanra torej tudi uspešno. Uspeh te središčne ideje predstave *spredaj* v marsičem določa tudi

izjemna igra; blestijo pravzaprav vsi nastopajoči, vključno s povezovalcem. Če bi moral izpostaviti enega igralca, je to gotovo Ivan Peternelj, ki upodobi očeta, gospoda Follavoina, in povsem ukroti neusmiljeni ritem predstave. Njegova boljša polovica, Julie Follavoine (Neda R. Bric), s težkoartilerijskim pristopom izkazuje materinsko skrb, ko na prvo mesto postavi prebavo svojega otroka, tudi za ceno družinskega posla. Mali »srček« Toto (Dario Varga) kljub dudi v ustih z močnim in odločnim glasom uveljavlja manipulativno voljo sedemletnika. Ivan Godnič markantno odigra Follavoinevega poslovnega partnerja, zgroženo žrtev gostiteljeve družine, ki ga spravi v obup z razkritjem razmerja med njegovo ženo in Truchetom (v zadnjem prizoru ju prepričljivo odigrata Damjana Černe in Boris Kos, z registri afektirane grotesknosti pa se uspešno spopade tudi Daša Doberšek kot služkinja Rose).

Med prizori rekviziterji v absurdnih kostumih podrejo zadnjo steno, pri čemer nasmejana občinstvo *spredaj* za nekaj trenutkov uzre zamišljene, celo zamorjene obraze *zadaj*, kar vzbudi neizogibno radovednost: le kaj se dogaja na drugi strani?

Frljić zadaj

Predstava *zadaj* poskuša ustvariti iluzijo eksperimentalnega psihološkega projekta, ki je ušel izpod nadzora, skratka nekakšne igralske parafraze znamenitega stanfordskega zaporniškega eksperimenta. Scena je zrcalna tisti *spredaj*, le da v njej nastopajo igralci, ki čakajo na vstop v Feydeaujevo igro – z izjemo manjše skupine, ki je ves čas na odru. Najprej se predstavijo s svojimi pravimi imeni, potem pa počasi začenjajo plesti improvizirano iluzijo popolne izčrpanosti od večmesečnega projekta, pri katerem naj bi jih manipulativni režiser spodbujal k obračunavanju in prizadevanju resnične bolečine z verbalnimi prijemi, predvsem z razkrinkavanjem osebnih travm (alkoholizem, homoseksualnost,

nezaželeni otroci, heroinska odvisnost, snifanje kokaina z desetletniki v hotelih in podobne vsakdanje peripetije iz težkih življenj ljubljanskih gledališčnikov). Režiserjev koncept vselej pojasnjujejo z določenim besom in neodobravanjem, kar uspešno ustvari videz notranjega konflikta. Ob odprtju določenih tem se nekateri izmed njih pripravijo tudi do joka, pogosto le nekaj trenutkov pred vstopom na oder.

Za piko na i se v kreiranje iluzije med predstavo vključi še inspicientka Urša Červ, ki igralce opominja, naj bodo tišji, medtem ko se slednji pretvarjajo, da jim je v čistem afektu povsem vseeno za njena opozorila. Vse skupaj služi ustvarjanju lažne slike, v kateri Frljić izpade kot brezčutni sadist, nori eksperimentator, ki je naivne igralce vodil skozi projekt, zaradi katerega bi malodane razpadel ansambel SMG. Občinstvo temu v veliki večini tudi nasede, tako da lahko rečemo, da je Frljić vsaj v svoji navihanosti uspešen tudi v tem delu projekta, ki sicer niti v klasičnem niti v eksperimentalnem smislu ne seže do kolen tistemu *spredaj*. Frljić celoto svojega projekta po drugi strani interpretira tudi kot spopad z domnevnim podcenjevalnim odnosom sodobnega kulturnega prostora do komedije, ki naj bi jo že *a priori* razumeli kot lahkotno, ne-resno gledališče. Obenem pa se zdi, da se je sam ujel v isto zanko. Z analitično separacijo dveh ločenih ambicij – postaviti dobro komedijo in provokativen eksperiment – je pokazal prav na (trenutno) nemoč sinteze prepričljive komedije z radikalnim eksperimentalnim delom, kakor si ga zamišlja sam. Konceptualne težave prevprašujočega ozadja kljub vsemu ne pustijo grenkega okusa odlično in izvorno postavljenemu, zrežiranemu in odigranemu Feydeauju; izvrstnemu dosežku, ki bi s svojo svežino morda lahko osvojil celo enega od vrhov gledališke sezone.

OBILO BATIN, MALO GLEDALIŠČA

Guillaume Apollinaire: *Enajst tisoč batin*. Prevod Branko Madžarevič, režija Ivan Peternelj. Slovensko mladinsko gledališče, ŠKUC gledališče. Premiera 6. 9. 2013.

Francoski pesnik, dramatik in pisatelj Guillaume Apollinaire, pionir nadrealizma, v svojem najslavnejšem pornografskem delu, romanu *Enajst tisoč batin* (*Les Onze Mille Verges*, 1907), pripoveduje zgodbo o Moniju Guzjebeskuju, romunskem knezu, ki iz duhomorne Bukarešte pripotuje v radoživi Pariz. Ob popisu njegovih dogodivščin Apollinaire zasleduje precej konstantno formulo: ogrevanje z mimo-bežnimi homoseksualnimi akti, prehod v skupinski seks s sistematičnim repertoarjem položajev in telesnih odprtih, vstop nepričakovanega gosta, ki nekoga izmed navzočih posili ali pa je sam posiljen; ko se naštetih motivi začnejo ponavljati, kakšna malce šibkejša udeleženka orgije na spektakularen način umre ali se vsaj brutalno poškoduje, seks pa se v žaru strasti nadaljuje in konča v luži krvi, urina, blata in – če je atmosfera prava – tudi notranjih organov. V enem od zadnjih prizorov romana – v spremnem besedilu predstave opisanega kot ena izmed »najbolj erotičnih zgodb iz zakladnice svetovne književnosti« – glavnemu junaku v zapor pripeljejo dvanajstletno deklico, ki jo najprej posili, ji nato iztakne oči in jo na koncu zadavi.

Seveda bi bile tovrstne dejavnosti kljub akrobatskim spretnostim ansambla SMG na odru precej težko izvedljive in režiser Ivan Peternelj – sicer eden izmed najboljših

igralcev Mladinskega, ki je lani navduševal v Frljičevi eksperimentalni komediji *Klistirajmo Srčka!* – se je razumljivo odločil za konservativnejšo, bralno izvedbo. Pred nami so torej štirje nastopajoči, dve ženski in dva moška, oblečeni v privlačne kostume pariškega nočnega življenja z začetka prejšnjega stoletja (delo kostumografke Barbare Stupica), ki s knjigami v rokah in (zelo) simboličnim ponazarjanjem opisanih podvigov eno uro berejo roman.

Pornografsko besedilo v prevodu Branka Madžareviča iz knjižne izdaje z letnico 1987 vsaj prvih nekaj minut vedri občinstvo z nenavadnim spolnim izrazjem in prefinjeno dozo arhaizmov. Igralci ta jezikovni manevrski prostor, edini, ki jim je na voljo, dobro izkoristijo. Tako ženski kot moški par tvorita vsak svoj emocionalni protipol: Tina Vrbnjak (sicer članica ljubljanske Drame) pod svoje okrilje vzame nedolžnejše ženske tone, ob čemer se subtilno spogleduje z občinstvom in predstavi vdihne kanček obljubljenе erotičnosti, Gorka Berden (tudi zunanja sodelavka) pa se osredotoči na fatalnejšo plat teksta in tako spretno zajame tiste registre ženske erotične energije, ki jih odrska prezenca Vrbnjakove izpusti; podobno širok razpon spolnih stereotipov poskušata zajeti tudi moška igralca, Blaž Šef (SMG) in Miha Bezeljak (Lutkovno gledališče Maribor), morda manj očitno kot kolegici, a vseeno uspešno.

Igralski zasedbi je torej težko kaj očitati. Problem predstave je v sami izhodiščni zamisli, da se takšen roman brez resnejših posegov v tekst postavi na oder. Režija Ivana Peternelja in dramaturgija Jane Pavlič sta namreč tako minimalistični, da se zdita že skoraj odsotni. Bralna uprizoritev je seveda povsem legitimna umetniška odločitev in sama po sebi nič slabega, vendar pa tovrsten pristop terja tudi tekst, ki je dramsko prepričljiv do te mere, da ga je vredno zreti gola. Apollinairove *Batine* te dramskosti ne premorejo, in vsaj na prvo žogo ni mogoče videti, da bi vsiljivejši posegi režiserja in dramaturginje sploh lahko izboljšali končni

izdelek. *Enajst tisoč batin* je pač izrazito neodrsko delo, ki bi za osvajanje gledaliških desk potrebovalo korenito adaptacijo. Odločitev programskega vodstva SMG, da se ga uprizarja na tako nepremišljen in nedorečen način ter z njim celo odpre sezono, je milo rečeno begajoča.

Apollinairov roman je vsebinsko in slogovno ubožno delo (v precejšnji meri gre za variacijo na temo markiza de Sada, ki ga je Apollinaire pomagal popularizirati z antologijo njegovih del), a z vidika vpliva na literarno zgodovino kljub vsemu nezanemarljivo – ne nazadnje je Apollinaire tudi s svojo pornografsko prozo v pisano besedo svojega časa vnesel nekatere inovacije, ki še vedno zaznamujejo določene vidne struje sodobnega pisanja, ne glede na naše vrednotenje tega doprinosa. To pa seveda še ni zadosten pokazatelj, da gre za gledališki material. Prav zmožnost prepoznati, katere predloge imajo potencialno uprizoritveno vrednost in katere pač ne, je ena od glavnih odlik dobro podmazanega gledališkega kolesja; brez te zmožnosti se v trenutku zapravi še tako iskren večmesečni trud nadarjenih igralcev in njihovih kreativnih sodelavcev.

LIZISTRATA ZA STRATOCASTER

Andrej Rozman - Roza, Coco Mosquito: *Lizistrata*. Režija Mateja Koležnik. Mestno gledališče ljubljansko. Premiera 27. 2. 2014.

Aristofan se je pred dobrimi štiriindvajsetimi stoletji spraševal, v kaj vse bi lahko ženske prepričale moške, če bi jih izsiljevale s splošnim seksualnim štrajkom. Andrej Rozman - Roza tej pomenljivi spekulaciji dodaja svojevrstno nadgradnjo: kaj bi se zgodilo, če bi sočasno prepevale še slovenski muzikal?

Rozman je z režiserko Matejo Koležnik posodobitev *Lizistrate* umestil na televizijsko postajo z nekaterimi močnimi kostumografskimi elementi šestdesetih in sedemdesetih (delo Alana Hranitelja), ki jim na neki način sledi tudi avtor glasbe in glasbenih aranžmajev, Coco Mosquito (Gordan Muratović), sicer najbolj znan po svojem delu v hrvaški zasedbi Jinx. Ta je zaslovela s podobno unikatno mešanico glasbenih izhodišč, kot jih lahko slišimo v *Lizistrati* – gre za kakovosten retro spoj rokenrola, funka in soula, ki ga na odru MGL izvaja skupina znanih instrumentalistov slovenske scene pod vodstvom Jožeta Šaleja. Skladbam bi sicer prav prišla kakšna malce bolj prepoznavna, netipična melodija, a kar se aranžmajev in izvedbe tiče, je nivo vrhunski. Ne glede na to, da od časa do časa pride do kakšnega šuma – ki je pri kopici prenosnih mikrofonov roko na srce pričakovan –, gre pohvaliti tudi zvok (oblikovalec zvoka je Taj Pečnikar).

Lizistrata (Jette Ostan Vejrup) – v Rozmanovi različici Aristofanove komedije gre za televizijsko voditeljico in ženo lepenskega predsednika vlade – zbere celotno žensko ekipo lepenske televizije in ji razloži svoj načrt, kako naj združene ženske v Lepeniji, ki jo razjeda vojna s Krasonijo, s spretno izvedeno spolno stavko dokončno prekinejo bojevanje svojih mož. V preprostem dramskem loku, ki ne postreže s kakšnimi prav presenetljivimi preobrat, poleg glasbe in plesa občinstvo zabava predvsem sočen Rozmanov jezik, ki na ohlapni podlagi Aristofanovih domislic skozi celoten tekst natrese serijo erotično osnovanih, a nikoli pretirano vulgarnih šal in jih ovije v rimano govorico, ki jo igralci spretno obrnejo sebi v prid (dramaturginja predstave je Ira Ratej, lektorica pa Barbara Rogelj). Od vsestranskega Rozmana bi sicer pričakovali tudi kakšno bistrumnejšo šalo, ki ne bi bila povsem na prvo žogo, a humor njegove *Lizistrate* vseeno doseže zastavljeni cilj in gledalce večji del predstave ohranja nasmejane. Jette Ostan Vejrup v tekst duhovito vključuje še replike v svojem maternem jeziku, danščini, ki morda predstavljajo celo najbolj izviren komični vložek v igri.

Režiserka Mateja Koležnik je s pomočjo scenografa Marka Japlja – podobno kot v tej sezoni že v *Prijateljih* in tudi že kdaj prej – velik del odrske dinamike zasnovala na podlagi premičnih, vrtljivih sten, ki služijo transformacijam prostora, pa tudi prikrievanju in odkrivanju dogajanja (to je pač značilno za številne popularne televizijske šove in se zato odlično vključi v širši scenografski koncept). K uspešni iluziji televizijskega okolja veliko prispeva tudi bleščeča osvetljava, delo oblikovalca svetlobe Andreja Koležnika.

Veliki krasonski diktator

V *Lizistrati* slišimo nekaj vrhunskega petja in vidimo tudi nekaj izjemnih plesnih točk. Pevsko kraljujeta Jette Ostan Vejrup in Mirjam Korbar Žlajpah (Mirina, žena

krasonskega predsednika vlade), med plesnimi nastopi (koreograf je Matija Ferlin) pa velja izpostaviti predvsem Ajdo Smrekar (Kalonika, garderoberka na lepenski televiziji) in Jerneja Gašperina (Masker na televiziji). Karin Komljanec in Ana Dolinar Horvat spretno preklapljata med dvema vlogama; prva med ženstveno Mirtijo, mis daktilografije, in borbeno Madam, šefico prostitutk, druga pa med Melino, brezposelno materjo, in Sirizo, zapeljivo tajnico. Tudi na moški strani je nekaj dvojnih vlog: Gregor Gruden je Siridis, lepenski vojak, obenem pa tudi Kleonim, krasonski predsednik vlade in Mirinin mož; Milan Štefe kot Hagiofranov, lepenski akademik, in Teodados, krasonski župnik; Jure Kopusar kot prvi oficir krasonske vojske in kot Kasakis, lepenski vojak ter Melinin mož. Kopusar nastopi tudi v eni izmed najuspešnejših pevsko-plesnih točk – ta s svojim absurdnim izkazovanjem vojaške moči spomni na Chaplinove »koreografije« iz *Velikega diktatorja* –, v kateri dela družbo Gregorju Čušinu (General, poveljnik krasonske vojske) in Gabru K. Trseglavu (Dukados, lepenski predsednik vlade). Z duhovitimi intervencijami predstavo popestrijo še Tanja Dimitrievska (Limeta), gostji Anja Drnovšek (Brucelija) in Patrizia Jurinčič (Amfiteona) ter Lotos Vincenc Šparovec (Bufon) in Tomislav Tomšič (Ksenofon).

Veliki slovenski muzikal?

MGL že leta dokazuje, da muzikal razume bolje od kateregakoli konkurenta v Sloveniji. Četudi v njegovih muzikalih nastopajo člani običajnega igralskega ansambla gledališča in ne (le) šolani pevci in plesalci, jim je s kontinuiranim uprizarjanjem tega žanra uspelo doseči nivo, ki bi marsikoga prepričal v nasprotno. Seveda pa je bil izplen do zdaj še vedno najmočnejši takrat, ko je teater posegel po mednarodno uveljavljenih franšizah. Naslednji logični korak na razvojni poti slovenskega muzikala so vrhunska izvirna dela, ki nas bodo navdušila kot največji broadwayski

hiti. MGL si torej zasluži vse pohvale za ponovno naročilo izvirnega dela, in *Lizistrata* je gotovo pomembna etapa na poti do prvovrstnega slovenskega muzikala – a do cilja žal še ne prispe povsem.

V pevskem in plesnem vidiku vsekakor deluje in doseže nameravani učinek. Tudi v vsebinskem in kompozicijskem smislu je obrtno izvrstna. A prav ta obrtnost je tisto, kar jo loči od presežka: oba elementa potrebudeta bistveno več drznosti, avtentičnosti, večdimenzionalnosti, da bi ju lahko označili tudi za umetniški dosežek. Kaj naredi *Goslača na strehi* ali *Kabaret*, dve izmed najboljših produkcij MGL zadnjega desetletja? Oba muzikala gotovo zajemata široko paleto likov, med katerimi so nekateri tudi precej površni, a obenem si status klasik izborita prav tam, kjer si brez zadržkov ali olepšav drzneta z določenimi liki zaiti tudi v globino in se z njimi iskreno ter z vso močjo dotakniti resnih tem.

Rozmanova izgradnja osebnosti nastopajočih likov, ki pihajo na dušo standardnim predsodkom slovenske kolektivne zavesti, bi bila zato zelo hvaležna vsaj za drobce nepredvidljivosti: edina ženska, ki nakaže kanček (zelo sramežljive) neodvisnosti od moških, je lezbijka, duhovnik je pedofil in zvodnik nun, televizijci so geji, preostali moški pa so tempirane bombe testosterona z dvema modusoma: seksati ali ubijati. Če bi Rozmanu uspelo v tekst zasidrati vsaj peščico likov, ki bi se izmikali tem diktatom domače množične kulture, bi že naredil bistven korak v smeri umetniškega presežka.

Podobno velja za glasbo. Coco Mosquito je dokazal, da obvlada ameriške popularne žanre, a hrvaški in slovenski glasbeni zemljevid vseeno ponujata še marsikaj drugega; predstava se konec koncev vsaj delno dotika tudi grškega okolja in bi morda lahko posegla po njegovem bogatem melosu. Če spet pomislimo na *Goslača* in *Kabaret* – zakaj si ju zapomnimo v glasbenem smislu? Čeprav se oba muzikala močno zanašata tudi na prepoznavne prijeme zahodne

popularne glasbe, pa nas zvočno zares presuneta šele tam, kjer si drzneta biti nenavadna, drugačna, morda celo ob-skurna. *Lizistrati* to vsekakor ne bi škodovalo.

MGL nam torej prinaša slovenski muzikal, ki zadostuje ostrim kriterijem svojega žanra in slovenskemu občinstvu ponuja zabaven večer razposajenega smeha. Muzikal, ki nas navdaja z upanjem, da bomo v naslednjih letih na odru tega gledališča gledali tudi prvo slovensko mojstrovino tega žanra.

SOD SMODNIKA BREZ DNA

Jean Genet: *Služkinji*. Prevod Radojka Vrančič, režija Vinko Möderndorfer. Slovensko mladinsko gledališče. Premiera 20. 9. 2013.

Jean Genet (1910–1986), francoski pisatelj, dramatik in politični aktivist, je v *Služkinjah* (*Les Bonnes*, 1947), enem izmed svojih prvih dramskih besedil, že uglasil strune svojega celotnega nadaljnjega opusa. Ritualna dinamika družbenih razmerij, ki jo je pozneje raziskoval skozi prizmo revolucionarne tematike (*Balkon*, 1957), rasne problematike (*Črnci*, 1959) in alžirske osamosvojitvene vojne (*Zasloni*, 1961), pa zaradi podrejenosti političnemu angažmaju – iz dela v delo vse bolj vezanemu na aktualne dogodke avtorjevega časa – v njegovi dramatici ni nikjer več zazvenela tako skrivnostno kot prav v *Služkinjah*.

Velik del te slavne drame tvori pogovor dveh služkinj, Claire (Janja Majzelj) in Solange (Daša Doberšek), ki naklepata umor svoje gospodarice (Olga Kacjan). Ne gre za kakšen posebej preračunljiv naklep, ampak predvsem za splet sovraštva in obupa; gospodarica z njima ravna zaničljivo in ju vsakodnevno ponižuje, njuna revščina pa jima preprečuje, da bi jo zapustili in odšli. Ob odsotnosti gospodaričinega partnerja, ki se zaradi nepojasnjenega razloga znajde v zaporu, služkinji začitita enkratno priložnost, da se zatiralke znebata. Medtem ko si gospodarica na sodišču prizadeva za gospodarjevo izpustitev, služkinji ritualno uprizarjata anticipacijo svojega zločina, ko pa se

vrne domov, dejanja nista sposobni izvršiti. Razlogi za to nemoč so podani hermetično. Po mnenju dramaturga Blaža Lukana drami »tudi po več natančnih branjih ne pridemo povsem do dna«, ob čemer velja dodati, da nas že eno samo natančno branje upravičeno navda s skepsa, ali je »dno« v tem tekstu sploh prisotno.

Kje se torej skriva privlačnost te zagonetne drame? Zakaj jo tako pogosto uprizarjajo? Zdi se, da so odločilna pričakovanja glede njenega revolucionarnega naboja. Genet po zgledu marksističnih poenostavitev heglavske dialektike gospodarja in hlapca svojim interpretom ponudi mitološko delitev vlog družbenih razmerij na gospodarice in služkinje, ki jo politično gledališče z veseljem prevaja v alegorični jezik proletarske revolucije. A v nasprotju s pričakovanji velike večine teh tolmačenj se *Služkinji*, kljub Genetovim jasnim marksističnim simpatijam (figurativnim in dobesednim), razpleteta v popolnoma drugo, celo protirevolucionarno smer: trenutek, ko se služkinji zavesta, da pravzaprav *sta* »gospodarica«, ker sta začeli uživati v ritualnem prevzemanju njene identitete – kar je eden izmed glavnih medsebojnih očitkov Claire in Solange –, ne sproži prevrata, ampak ga sprva oteži, na koncu pa celo onemogoči. (To kompleksno dinamiko političnih razsežnosti drame Lukan med drugim raziskuje v izčrpni spremni študiji *Nemogoči upor.*)

Režiser Vinko Möderndorfer, ki je – kot je povedal novinarjem – prepričan, da živimo v času, ko je takšen pesimizem škodljiv, saj naj bi se danes »ponovno« nakazovala možnost in celo nujnost »uboja gospodarja«, se je zato odločil, da besedilu odvzame končni dialog, abstraktni prepir med služkinjama, v katerem je (spet precej izmuzljivo) napovedan Clairin samomor. Ta poseg v tekst ni usoden, je pa vsekakor odveč: srž Genetove antiutopične poante je skrita v drobovju *Služkinj* in bi preživela še dosti radikalnejša besedilna maličenja.

Če izvzamemo to neposrečeno krajšanje izvirnika, sta tokratni *Služkinji* izjemno zvesti svoji predlogi in v tej zvestobi tudi prepričljivi. Predstavi drznost vdihne scenografija, delo Branka Hojnika. V prvi dialog nas uvede z mehanskim razprtjem masivnega in sklenjenega krožnega črnega zidu, ki v notranjosti skriva impozanten, skoraj popolnoma prazen polkrožni prostor, obdan s sterilno belimi ploščicami. Celoten proces zbuja podobne občutke nelagodja kot avtomatizirane sobane iz psihološke srhljivke *Kocka* (Cube, 1997) in drugih primerkov podžanra, ki ga je film porodil. Möderndorfer v Hojnikovo domišljeno odrsko strukturo vse nadaljnje scenske elemente vnaša s previdnostjo Čehova. Razkošne obleke, skrite v stenskih omarah, črn telefon, postavljen na sredino odra ... Niti en predmet ni prisoten brez pomena, vsi odigrajo ključne vloge v nadaljnjem dogajalnem razvoju. Podobno skopo odmerjeni, a izjemno učinkoviti so tudi vdori avantgardne glasbe, ki jo je za predstavo napisal Filip Šijanec.

Po Möderndorferjevih besedah se pameten režiser Shakespearovega *Hamleta* loti takrat, ko ima na voljo dovolj markantnega igralca za naslovno vlogo – in podobno naj bi bilo tudi z Genetovima *Služkinjama*; drama, ki v tolikšni meri temelji na igri dveh (in le v nekaj prizorih treh) oseb, je brez igralske kemije ob še tako spretni režiji vnaprej obsojena na propad. Režiser je imel tudi v tem pogledu srečno roko: tako Daša Doberšek kot Janja Majzelj prepričljivo prikažeta izmučenost in izpraznjenost svojih likov brez zanašanja na pretirano patetične vložke, Olga Kacjan pa v spretnem kontrastu z njima prav s pretiranim patosom doseže odvrtnost svoje upodobljenke, ki občinstvu približa gnev načrtovalk umora.

Tudi to, da imamo priložnost uživati v naelektreni medigri članic ansambla Mladinskega gledališča, ni samo-umevno: v zadnjih dvajsetih letih je bila predstava na naših glavnih odrih uprizarjana izključno z moškimi zasedbami,

kot se je tekst začel že zelo zgodaj alternativno izvajati. A preišljeni Lukanov ugovor tej tradiciji, ki argumente najde v Genetovem zapisu *Kako igrati Služkinje*, nas prepriča, da gre za pravilno odločitev, ki tekst reši pred pretirano izumetničenostjo.

LIGA LEGEND

Dušan Jovanović: *Boris, Milena, Radko*. Režija Dušan Jovanović. SNG Drama Ljubljana. Premiera 14. 9. 2013.

Eduard Miler je še kot umetniški vodja ljubljanske Drame predlagal Dušanu Jovanoviću, naj napiše dramsko besedilo, ki bi snov vsaj delno črpalo iz resničnega ljubezenskega trikotnika med Jovanovićem, Mileno Zupančič in Radkom Poličem. Kakšne sadove je predlog obrodil?

Predstava se začne s prizorom, v katerem 63-letna igralka Milena prizna možu Radku, novinarju, da se je na neki proslavi, na katero se je odpravila sama, zaljubila v drugega moškega njunih let – v Borisa, kapitana dolge plovbe v pokojju. Pove mu, da ima z njim razmerje, ki se mu nikakor ne namerava odreči. Užaloščeni Radko brez Milenine vednosti pokliče Borisa in se z njim dobi v baru. Sledi serija dvogovorov o pomenu ljubezni, zvestobe in varanja: moške debate Borisa in Radka, v katerih Boris zastopa svobodomiselnost, Radko pa ustaljene družbene norme, nato zakonski prepiri Milene in Radka, ki razkrijejo grenkobo njune zveze, ne nazadnje pa tudi razigrana zakonolomska šepetanja in vzdihovanja Milene in Borisa, ki kljub svojim letom s pomočjo neizčrpnih zalog farmacevtskih preparatov vzdržujeta stopnjo seksualne kondicije, bolj kot za upokojujence značilno za najstnike.

Mož in ljubimec svojo izvoljenko postavita pred ultimat: izbere naj enega ali drugega. Ona ultimat vrne: ali bo živela z obema v *ménage à trois*, mini-komuni po vzoru njihove

hipijevske mladosti, ali pa z nobenim. Tako Borisu kot Radku se Milenina vizija upokojevske poliamorije upira in ker ne verjameta odločnosti njenih groženj, ponudbo enoglasno zavrnete, ona pa se v slogu emancipirane Lepe Vide še v istem hipu odpravi v Sharm el-Sheikh, novim avanturam naproti. Moška junaka bolečino svoje izgube utopita na priljubljeni slovenski način, s popivanjem v baru Vesolje, kjer ugotovita, da sta si pravzaprav izjemno simpatična in da komuna sploh ni bila tako slaba ideja. Na koncu se odločita, da se bosta z Borisovo jadrnico odpravila v Egipt in Mileno pridobila nazaj, kar je glede na nečloveško količino viskija, ki jo spijeta v prizoru, še dokaj racionalen sklep pogovora.

Kdo igram?

»Dramsko« Mileno in »dramskega« Radka v tej krstni uprizoritvi *Borisa, Milene, Radka* igrata »čisto prava« Milena Zupančič in Radko Polič – tekst je po besedah Jovanovića napisan za »igralce z imeni in priimki« –, svojo vlogo v strukturi ljubezenskega trikotnika pa je Jovanović dodelil Borisu Cavazzi, ki ne postane Dušan, temveč (p)ostane Boris, tako po imenu kot po karakterju. S tem mu je dodeljen najbolj kompleksen lik predstave, kajti »dramski« Boris je vsaj tridelna sestavljenka: prvič, Jovanović vanj vnese avtobiografske elemente, drugič, doda mu tudi biografske in karakterne značilnosti Borisa Cavazze, in tretjič, videti je, da gre pri izgradnji tega lika ne nazadnje za povsem zavestno idealizacijo piščeve samopodobe, na račun katere se je na tiskovni konferenci pošalil tudi Cavazza; namignil je, da je Jovanović svoj lik dokaj očitno oblikoval kot »strašnega frajerja«.

Kljub naslanjanju na resnične dogodke Boris, Milena in Radko vseeno niso dokumentarno biografski liki. Jovanović v zgodbo vnese dovolj očitnih fiktivnih elementov, da jo izmakne dokumentarnosti, žanrskemu rezultatu tega izmika pa nadene ime »dokumentarna fikcija«. Z njo želi doseči,

»da se občinstvo ves čas sprašuje, kaj od tega se je zgodilo, kaj je res, in kaj je izmišljeno«.

Predstava svoj svet in zakonitosti odnosov med glavnimi osebami sicer očitno gradi na resničnih dogodkih – vsaj to so ustvarjalci novinarjem večkrat zatrdili –, a prej kot za prevpraševanje odrskega realizma in dokumentarizma gre za eksperiment preizkušanja skrajnih meja fikcije; kot je povedal Polič, je izziv predstave zanj v tem, da ostane »nekdo drug« tudi takrat, ko je na odru poklican po svojem pravem imenu in ko se pred njim odvrti variacija grenke življenjske izkušnje.

V tem igranju z distanco med fiktivnim gledališkim likom in resnično osebnostjo igralca se Jovanovičev projekt vpisuje v očitni trend sodobnega slovenskega gledališča: podobne meje v letošnjem *Zapiranju ljubezni* s pomočjo režiserja Ivica Buljana raziskujeta Pia Zemljič in Marko Mandić, ki tudi s prevzemom svojih pravih imen v odrske osebnosti vneseta dinamiko resnič(ostn)ega intimnega razmerja; Mandić je sorodna vprašanja še na bolj ekspliciten način zastavljal že v solo performansu *MandićStroj*, med letošnjimi obeti Slovenskega mladinskega gledališča pa čakamo na podvig Daria Varge, ki v sodelovanju z režiserko in koreografinjo Natalijo Manojlović pripravlja *Zakulisje prvakov*, svoj gledališki avtoportret.

Boris, Milena, Radko se od nepreglednega števila projektov, ki v zadnjem času proučujejo problematiko odrske identitete, razlikuje po eni bistveni značilnosti: te identitete se loteva v sklepnih poglavjih karier nastopajočih, ki so v širši slovenski zavesti že zdavnaj vpisani med največje gledališke legende. Še več, igralci jo podajajo na komičen način in s tem – v brk svojemu nedotakljivemu statusu – v marsičem izrisujejo karikature svojih izklesanih javnih osebnosti. V tem smislu je tekst svež in po svoje tudi drzen; čeprav se njegov avtor precej lažje ponorčuje iz svojih kolegov kot iz samega sebe, kar kljub sublimni igri Cavazze pogosto razvodeni

enosmerno dinamiko predloženih šal, je predstava še vedno dovolj komična, da navkljub rahli razvlečenosti nagradi našo pozornost, a obenem dovolj umirjena, da ni mogoče prezreti njenih pomenljivih raziskovalnih podtonov.

Vzratni generacijski prepad

Pri komičnih vrhuncih predstave ima odločilno vlogo izvrstni Alojz Svete, ki nastopi v ženski preobleki Radkove 97-letne mame. Ta neustrašna starka s črnogorskim naglasom in polkovniško preteklostjo, ki kljub svojim letom kar poka od zloveščih nakan, občinstvo nasmeje do solz in obenem nakaže drugo veliko témo Jovanovićeve igre: prevpraševanje mesta starosti v družbi.

Območje Jovanovićevega spopada s tem problemom še bolj presunljivo od lika Radkove mame začrta druga izmed edinih dveh stranskih oseb igre, Milenina hči Anja, ki jo igra Nina Valič. Anja je najmlajša v predstavi, a obenem po zadržtosti, resnosti in nazorski konservativnosti prekaša celo svojo militantno babico. Svoji odrski materi očita stvari, ki jih danes le redko slišimo iz ust mladih ljudi: da mora v zakonu potrpeti ne glede na svoja čustva ali moževo ravnanje, da je »nespodobna«, da se ljudje njenih let nimajo kaj zaljubljati ... Tudi Valičeva je novinarjem priznala, da se ji je bilo težko vživeti v vlogo, ki z njenim resničnim odnosom do starejših nima prav dosti skupnega. Kaj se tu dogaja? Kaj nam Jovanović sporoča s tem intrigantnim in obenem najbolj nenavadnim likom svoje drame?

Prvič, zdi se, da gre za vzratno ponovitev generacijskega prepada, ki so ga Jovanovićevi vrstniki doživljali v mladosti: nakazuje mnenje generacije ustvarjalcev predstave, da mlajši rodovi ne sledijo ustrezno njihovim uporniškim stopinjam, kakorkoli že to zveni paradokсно; da torej generacija otrok njihovo zahtevo po svobodi danes utesnjuje na podoben način, kot so jo včeraj zatirale generacije staršev in starih staršev.

In drugič, v luči te ugotovitve se odvija še ena repri-za: podobno kot je v šestdesetih in sedemdesetih prišlo do zadnje velike reforme institucije mladosti, predvsem »študentstva« kot neuklonljive uporniške drže, ki jo od tedaj v dokaj nespremenjeni, celo nostalglični obliki povzema vsak novi letnik, nosilna generacija te reforme v svojih poznih letih naleti na drugo starodavno institucijo, ki ji je »vsiljena«: na institucijo starosti. Občutek, ki najbolj zaznamuje lik Milene, okrog katerega se giblje središčno dogajanje igre, je prav utesnjenost v samoumevnih pričakovanih družbe do ženske njenih let.

Čeprav ni nikoli odveč poudariti, da bi morali družbena pričakovanja do posameznika ob vsakem jasno izraženem nelagodju vnovič premisliti in ohraniti le tista, ki so res smiselna, se obenem zdi, da program takšne reforme starosti, kot jo gledališko motri *Boris, Milena, Radko*, kaže tudi ključne simptome zahodnega projekta pozabe smrti.

Če je nedavna preteklost umetno zamejeno obdobje starosti transformirala v odlagališče za vprašanje smrtnosti, ki je v našem mladostnem vsakdanu pridobilo status največjega družbenega tabuja – se pravi, »o smrti bomo razmišljali, ko bomo stari, zdaj se živi« –, se poskuša v vse bolj tehnološko in farmacevtsko določeni sodobnosti ta pozaba prenesti tudi na »zrelo življenjsko obdobje«. *Boris, Milena, Radko*, predstava, ki tematizira sodobno dožemanje starosti, smrti skoraj ne omenja, še najbolj neposredno je ta navzoča v svoji negaciji: »Milena ne bo nikoli umrla,« v sklepnem prizoru drug za drugim ponovita Boris in Radko in s tem na neki način izrečeta neizrečeno: mi ne bomo nikoli umrli. Ali pač?

Liga Legend

No, kdo bi jima – vsaj v žlahtnem prenesenem pomenu – lahko oporekal? Boris, Milena, Radko (in Dušan), gledališki nesmrtniki, so letošnjo sezono ljubljanske Drame odprli s

predstavo, ki v polnosti razume gledališko izraznost in jo izkoristi v vseh njenih dimenzijah: v tradicionalni in raziskovalni, v grenki in sladki, v osebni in družbeni.

Boris, Milena, Radko je – z vsemi problemi, ki jih odpira – ne nazadnje svojevrsten poklon trem gledališkim velikanom, in njihov priklon vsem nam. Da gre za velik dogodek, sta začutila tudi filmska ustvarjalca Rajko Grlić in Matjaž Ivanišin, ki sta s kamerami spremljala celoten proces nastajanja projekta in bosta pridobljeni material zmontirala v dokumentarec; Mileno Zupančič pa je Drama ob nedavni upokojitvi počastila še z zbornikom o njeni igralski poti.

Ob prvi javni uprizoritvi predstave, na kateri smo si novinarji poskušali izboriti tistih nekaj prostih mest, ki jih niso zasedli gledališčniki, je bilo mogoče čutiti iskreno in ganljivo hvaležnost publike do mojstrov in, ki so jih ustvarjalci v svojih karierah podarili slovenskemu odru. Morda je občutke v svojem nagovoru po predstavi še najbolje ubesedil ravnatelj Drame Igor Samobor, ki je z občinstvom delil anekdoto iz časa nastajanja predstave: odrski delavci, ki jim je bil naslov predstave za vsakodnevno rabo nepraktičen, so naslov skrajšali na »naše legende«.

OKLOFUTAJ SVOJEGA KRITIKA

»Tako kot si ti oklofutala našo predstavo, tako se lahko zgodi, da te oklofutam jaz, če mi še kdaj prideš preblizu,« je režiser Sebastijan Horvat v pompoznem slogu svoje zadnje predstave zažugal kritičarki Zali Dobovšek, nekaj dni po tem, ko so uredniki Radia Študent objavili njeno duhovito in prodorno kritiko ene od – kot pravi zdaj že jasen kritiški konsenz – največjih polomij letošnje odrske sezone, *Igre o Antikristu*.

Sledila je serija bolj ali manj nedvoumnih obsodb dejanja, kar nas lahko veseli. Nesoglasij pač ni najbolj smotrno reševati s pretepanjem in ustrahovanjem, in prav je, da se širša javnost o tem jasno izreka, oziroma, malce manj optimistično – če upoštevamo analizo dvoličnosti obravnave sorodnih primerov, ki jo je na svojem blogu opravil Boris Vežjak (»Klofute in njih umetniški vtisi«, 7. 11. 2014) –, da se o tem jasno izreče vsaj *od časa do časa*.

Toda žal je to, kar smo pri Horvatovi reakciji skoraj v en glas obsodili kot izoliran neotesan izgred, v resnici – če resno mislimo vsebinske poudarke njegovega pisma – prevladujoče razumevanje vloge kritike v pomembnem delu slovenske gledališke (in širše kulturne) sfere. Ko Horvat čisto resno vpraša Dobovškovo, zakaj sploh piše o stvareh, ki ji niso všeč, ne izraža ekscesne misli – četudi je ekscesno podana –, temveč precizno formulira enega izmed temeljnih predsodkov scene, v kateri deluje.

**»Ne razumem, zakaj imajo ljudje takšno slast pisat
o stvareh, ki jih ne marajo?«**

Kritiko pri nas razumemo kot element promocije. Vsakršna kritiška refleksija, ki zazna slabosti umetniškega dela, je obravnavana kot *ad hominem* napad na umetnika. Kot »nesramnost«, ki si jo kritik od časa do časa »privošči«. Ko si jo, pa mora za svojo nesramnost tudi »odgovarjati«.

Osebnost sem se s tem fenomenom prvič soočil, ko sem prejel prošnjo piarovske službe nekega ljubljanskega gledališča, če bi lahko naslednjo predstavo prišel ocenjevati kdo drug, ker je bil moj zapis »preveč negativističen«; še jasneje pa se mi je razkril, ko mi je na enem od festivalov ugledni gledališki ustvarjalec diskretno svetoval, naj prihodnjih nekaj sezon pišem le pozitivne kritike, ker je slovensko gledališče »trenutno res v redu«.

Gre torej za stanje duha, ki že skoraj meji na bolesten optimizem predkrizne evforije korporativnega sveta, v kateri je vsaka negativnost škodljiva kot »slaba za posel«; evforije, v kateri so tiste, ki so poskušali opozarjati na rdeče številke, najrajši po hitrem postopku odpustili, češ, ne kvarite razpoloženja, *dobra volja je najboljša*.

Seveda si nihče ne želi, da bi grenko obračunavanje z neuspehi postalo osrednji modus slovenskega kritiškega diskurza. Navdušenje nad dosežki in presežki mora vselej preglasiti nerganje ob spodletelih podvigih. A če res želimo prve, je pač treba tudi druge vselej iskreno analizirati, ovrednotiti in poimenovati.

»Nespametno in nesmiselno se mi zdi zahajati v podrobnosti [...], kaj si ti misliš o meni oz. o nas, [in kaj] jaz mislim o tebi. V bistvu si ne mislim nič.«

Ko ustvarjalci danes reagirajo na kritiške zapise, gre praviloma za čustvene odzive. Resnega soočenja s kritiškimi izzivi je malo; na prvi pogled se nam morda celo zazdi, kot da se o

njih »v bistvu ne misli nič«. Peter Rak je v izvrstnem članku *Občasno je nujno sestopiti s Parnasa* (Delo, 7. 11. 2014), ki v odzivu na Horvatov napad poglobljeno predstavi temeljne nesporazume v recepciji gledališke kritike, kot eno izmed potencialnih orožij za boj proti nevzdržnemu stanju predlagal kritiški bojkot. Gre za privlačno, drzno zamisel, četudi me rahlo skrbi, da bi se s tem vesplošna ignoranca le še dodatno zaostрила. Sam bi skladno s *zeitgeistom* predlagal »malce manj negativistično« rešitev: če Horvat s svojim opravičilom misli resno, naj organizira ustanovitev sklada, ki bo vsako leto podeljeval nagrado za najboljši ostro polemičen kritiški zapis. Če pa nas želi resnično očarati, naj prvo leto še tematsko zameji z uprizoritvami iz svojega opusa.

Kot je v izjavi ob incidentu zapisal direktor zavoda Maska, Janez Janša, morata namreč umetnost in kritika vendarle postopati zavezniško: »Ni boljšega zaveznika umetnosti od argumentirane, lucidne in poznavalske kritike in ni boljše zaveznice kritike od umetnosti, ki premika meje njenega mišljenja.« Vseeno pa ob vseh dobronamernih, pravih besedah ne smemo ponovno prezreti vprašanja, ki ga zastavlja obrat Janševe formulacije: je slovenski prostor odprt za takšno zavezništvo umetnosti in kritike, v katerem tudi kritiško mišljenje premika meje umetnosti?

FILM

Matic Kocijančič
KNJIGA POHVAL IN PRITOŽB

BOJ ZA NEZNANO PRAVDO

Boj za, 2014. Režija Siniša Gačić.

»Zdaj, ko si spoznal sistem, spoznaj še samega sebe.«
Jure Engelsberger, beležka na hladilniku Siniše Gačića

Boj za je šele drugi dokumentarec po *Otrocih s Petrička* (r. Miran Zupanič, 2007), ki je prejel vesno za najboljši film. Letošnja – za marsikoga presenetljiva – odločitev žirije Festivala slovenskega filma je v tem pogledu pomembna že zato, ker krepi širitev žanrskega območja, ki ga povezujemo z glavno nagrado festivala. Še bolj pa v oči bode dejstvo, da gre v osnovi za naredi-sam projekt, ki je (dokaj skromno) finančno podporo pridobil šele v končni fazi nastajanja.

Režiser Siniša Gačić je film skoraj v celoti posnel sam s polprofesionalno opremo (na začetku celo s fotoaparatom), zmontiral pa ga je v kuhinji s pomočjo Zlatjana Čučkova. To, da je povozil nekatere zajetno subvencionirane festival-ske konkurente, med katerimi so bili celo tematsko sorodni – ki ga najbrž sploh niso smatrali za resno konkurenco –, lahko razumemo tudi kot iztegnjen sredinec zatohlim okvirom slovenske filmske politike, v katerih majhni in strastni projekti s strašno muko izprosijo minimalna sredstva za svojo realizacijo, medtem ko se glavni spopadi za finance odvijajo med peščico tistih izbrancev, ki nam vsako leto ponudijo prgišče negledljivih, samovšečnih in produkcijsko napihnenih fosilov.

Boj za ni Razredni sovražnik (2013); ne gre za film, o katerem bi razmišljali še tedne po ogledu in ki bi še mesece pozneje kot preblisk ali referenca privrel na dan ob pogovorih s prijatelji. Pa vendar gre za aktualen, samozavesten in obenem sila nepretenciozen dokumentarec, ki – ne nazadnje že z upoštevanjem podatka, da je v letošnji žiriji sodeloval Rok Biček – tvori določeno simbolno kontinuiteto z lanskim prebojem. Tudi v institucionalnih okvirih namreč postaja iz leta v leto jasneje, da pomemben del mlajše generacije filmsko ustvarjalnost razume bistveno drugače od tistega vala predhodnikov, zaradi katerega besedi »slovenski film« težko izgovorimo z navdušenjem.

Dobrodošli v novem svetu

Skozi Gačičev objektiv spremljamo famozno zasedbo trga pred ljubljansko borzo, ki je trajala približno pol leta, vključevala nekaj deset aktivistov in se navdihovala po odmevnem ameriškem gibanju Occupy Wall Street. Pustimo ob strani precej komičen izbor lokacije protesta – ki stavbo, v kateri se dokaj konservativno trguje z delnicami Gorenja, Krke in Luke Koper, pojmuje kot domači simbolni center nebrzdanega globalnega kapitalizma – in se osredotočimo na bistvene poteze »okupatorjev«, sorodne političnemu horizontu njihovih ameriških kameradov. Gibanje Occupy se je pred leti sicer formiralo ob tedanji finančni krizi kot dokaj standarden protestniški odgovor na naraščajočo globalno neenakost, a je hitro dobilo precej nenavadne obrise: protestniki so začeli poudarjati, da nimajo jasnih zahtev, ki bi predpostavljale preferenco načina reševanja kritizirane družbene situacije, temveč je njihova akcija usmerjena predvsem v odpiranje prostora za iskanje rešitev. Torej, družbena ureditev je slaba, rešitve ne poznamo, vendar jo skupaj iščemo skozi formo protesta. V ameriškem kontekstu je ta nedorečenost zbudila pozornost predvsem zaradi množične udeležbe, ki je obljubljala sprostitev kreativnega političnega

razmisleka v objemu enega od jeder svetovne finančne moči, a je – tudi po zaslugi akcij organov pregona – dokaj hitro razvodenela in ugasnila. Kako pa so njihove ideje zaživele pri nas?

Gačić v številnih intervjujih govori o svojem strahu pred samocenzuro, ki ga je zaznal na začetku snemanja. Kot simpatizerja zasedbe naj bi ga večkrat premamilo, da ob nerodnih situacijah, v katere so se zapletali aktivisti, kameron obrne stran. Prav zato je ob montaži v film vključil nenavadno veliko število prizorov, ki zasedbo prikazujejo v precej diletantski luči. Končni rezultat je tako – vsaj glede na izražene režiserjeve poglede – nenavadno kritičen do obravnavanega dogajanja. Če na začetku še vidimo nekaj aktivističnega zanosa in celo eforije – ob zasedbi se eden izmed njenih glavnih akterjev na ves glas zadere: »Dobrodošli v novem svetu!« –, pa začne celotna zgodba kaj kmalu bolj kot na radikalen politični dogodek spominjati na hudo ponesrečen taborniški izlet, nekakšen postapokaliptičen *Gremo mi po svoje*.

Številni protestniki zaradi slabega ogrevanja in zimskih razmer zbolijo, vse težje najdejo kandidate, ki bi stražili šotore, v njih se pogosto naselijo narkomani in brezdromci, posledično pa se več kot o političnih alternativah razpravlja o problemih vzdrževanja tabora, ki vključujejo odvržene uporabljene injekcijske igle, uriniranje in izločanje blata na nedogovorjenih mestih ipd.

Ko jim vseeno uspe razpravljati o političnih temah, jih skoraj v vsakem kadru spremljajo očitni ideološki paradoksi. Od tega, da protestniki, katerih glavni sovražnik je kakopak neoliberalizem, pogosto ponavljajo precej neoliberalna gesla (za svoj glavni cilj razglašajo neomejeno svobodo in umik države), do tega, da skoraj vsak dan – precej nedemokratično o tem odločijo kar njihovi neuradni voditelji – zamenjajo koncept tega, kar pojmujejo kot svojo »neposredno demokratično« ureditev. Na začetku se odločitve še

sprejema s pomočjo transparentnih volitev, ob čemer med prisotnimi kroži megafon, na katerega vsak zakriči svoj glas, že v naslednjih dneh pa od najvidnejših okupatorjev slišimo pozive k temu, da volitve same po sebi niso potrebne; da je ključna neposredna akcija; da naj vsak pač to, kar predlaga, tudi izvede.

»Svoboda ne potrebuje stranke«

V svoji neizdelani kritiki uveljavljene demokratične ureditve, ki jo želijo na novo zgraditi na bolj direktnih temeljih, protestniki hitro vzljubijo »indirektnost«; ko začnejo med njih vse pogosteje zahajati okoliški narkomani in s svojimi ekscesi rušiti še zadnji ostanek konstruktivnosti razprav, vidimo sceno, v kateri glavni akterji zasedbe z grenkim priokusom debatirajo o tem, ali ne bi bilo narkomane morda smiselno izključiti iz novega sistema; podobna usoda kmalu doleti pripadnike *new age* skupin, ki se vmešajo v dogajanje pred borzo, nazadnje pa še privrženca teorije, da svetu vlada elitna skupina humanoidnih kuščarjev. Ob tem vidimo še en pomenljiv prizor: med razpravo, v kateri sodelujejo številni zagovorniki odprave zasebne lastnine, se sproži prepir, čigav je mikrofoni in kdo sme vanj govoriti.

Skozi ta mikroeksperiment demokratičnega odločanja, ki še niti približno ne zastavlja resnih izzivov sodobnih demokratičnih skupnosti – niti tako majhnih, kot je slovenska –, protestniki spoznavajo, da je demokraciji treba nadeti določene uzde; da morajo filtrirati jakost glasov, ki se izrekajo; da so nekatera mnenja vredna več; da je nekaterim ljudem potrebno odvzeti vzvode moči. Skratka, tudi na mikroravni novega sistema nastopijo kompleksne demokratične zagate in precej *indirektno demokratični* odgovori nanje.

Nič od naštetega pa – vsaj iz današnje perspektive – ne seže do kolen temeljni hipokriziji tistega pomembnega dela

aktivistov v zasedbi pred borzo in sledeči zasedbi filozofske fakultete, ki se je kmalu zatem vključil v strukture t. i. vstajniških strank.

V tem smislu so najbolj intrigantni prizori, v katerih bodoči poslanci kričijo na politike, ki so prišli pozdravit zasedbo, da politikov nočejo in ne potrebujejo. Tudi med samo zasedbo pred borzo je bilo eno od ključnih gesel, da »svoboda ne potrebuje stranke«. Pred našimi očmi se torej odvije dialektičen proces, ki bi ga lahko po znamenitem maoističnem sloganu parafrazirali nekako takole: od protistrankarskega zborovanja prek protistrankarskega zborovanja do parlamentarne stranke.

To ni naključni poudarek filma. V avtorjevih izjavah za javnost je – kljub simpatiji do zasedb in vstaj – izražen odkrit odpor do njihovih nadaljnjih političnih izpeljav. Za *Mladino* je povedal: »V parlamentu je poslanec Združene leve, ki je bil najbolj glasen in strikten glede tega, da se odganja vse, kar diši po politični stranki. Spet se je pač izkazalo, da se zarečenega kruha največ požre.« Tudi v video pogovoru s Petrom Kolškom za *Delo* je Gačić opisani preobrat izpostavil kot ključen nauk procesa, ki ga je spremljal. Kot pravi, mu je pravzaprav žal, da se ni v času zasedbe bolj osredotočil na tiste posameznike, ki so pozneje stopili na pot politične kariere. Če bi vedel, bi dokumentiral njihovo transformacijo. O tem bi si želel posneti nadaljevanje svojega dokumentarca. Za *Dnevnik* je svoje stališče še zaostрил: pri strankarskem angažmaju aktivistov gre celo za temeljno kapitulacijo osnovne ideje zasedbe.

Seveda bi mu na tem mestu lahko nasprotovali, da ideja zasedb – kot je večkrat razmišljal sam – ni bila ena sama, temveč je bil njihov središčni ideal prav spodbujanje množstva političnih idej. Pa vendar je jasno, katera paradigma je prevladala nad drugimi in na krilih katere strasti se je materializirala. Prav gotovo ne na krilih lju-bezni do ideološkega pluralizma in skepse do vzvodov

centraliziranega oblastniškega aparata, ki jih je mogoče zaznati v idealističnih genezah newyorškega in ljubljanskega gibanja Occupy.

IZ POLJSKE Z LJUBEZNIJO

Pisma sv. Nikolaju (Listy do M.), 2011. Režija Mitja Okorn.

Ob novici, da prihaja Mitja Okorn na LIFFe 2011 s poljsko romantično komedijo, ki se godi v božičnem času, sem najprej pomislil, da gre za nekakšno bolno šalo. Potem sem se o tem prepričal na spletni strani, kjer so na ogled postavili uradni napovednik filma *Pisma sv. Nikolaju*. Navdali so me mešani občutki.

Iz *trailerja* je v hipu razvidno, kar nekateri ljubitelji filma trdijo že več let, namreč da Okorn razume sodobni popularni filmski jezik precej bolje od kateregakoli slovenskega režiserja. Po drugi strani pa je to, da nas kakovosten oglasni spot našega ustvarjalca preseneti, simptom porazne filmske kulture v Sloveniji. V državah z bogatejšo kinematografsko tradicijo namreč redko naletiš na napovednik, ki te ne bi nekako pritegnil. Slovenija pa je najbrž edina država, v kateri te ljudje po ogledu biserov nacionalne filmske produkcije včasih poskušajo prepričati: »Ne verjemi *trailerju*, film je vseeno boljši.« Dogaja se tudi to, da deluje *trailer* kot potencialno dopolnilo filma, kot nekaj, kar lahko razume samo nekdo, ki si je film že ogledal, ali pa so v njem prizori celo daljši kot v filmu ... Stopnja subverzivnosti komercialnega pomena napovednika, ki jo gradi novejši slovenski film, je dosegla višave, ob katerih lahko govorimo o specifičnem fenomenu *antitrailerja*. Transformacija tako evidentnega instrumenta kapitala za privabljanje potrošnikov k proizvodom, ki si jih v resnici ne želijo, v nasproten

instrument odganjanja potrošnikov od proizvodov, ki bi si jih morda celo želeli, je svojevrsten slovenski prispevek k mednarodnemu boju proti globalnemu kapitalizmu.

Naj izpostavim, da nisem bil eden izmed ekstatičnih gledalcev filma *Tu pa tam* (2004), čigar ustvarjalci so se trudili ujeti šarmantni britanski kliše črnokomične kriminalke na speedu – žanr sta definirala režiserja Danny Boyle (*Train-spotting*, 1996) in Guy Ritchie (*Morilci, tatovi in dve nabiti šibrovki* [Lock, Stock and Two Smoking Barrels, 1998]), ki se mu film *Tu pa tam* celo pokloni z omembo v pesniško svobodnih angleških podnapisih na DVD-izdaji – vendar je Okornu do ravni svojih idolov kar precej zmanjkalo. Za veliko večino tistih manjkajočih elementov je seveda kriv neobstoječi proračun, kljub temu pa sta Okornova vreča montažnih trikov in domiselna uporaba glasbe vnesli nekaj svežine v naš prostor; tudi dejstvo, da je mogoče posneti slovenski film s kratkimi, energičnimi kadri, je navdajalo z upanjem. Ker je Okorn režijo opravil solidno (scenariju bi sicer prišel prav kakšen izkušen sodelavec) in občinstvo razveselil z redkim primerom domače gledljivosti, pa se vprašanje za milijon evrov davkoplačevalskega denarja glasi: kaj bi režiser, ki je iz svojega žepa financiral uspešnico, dosegel, če bi mu Filmski sklad namenil vsaj delni proračun povprečnega slovenskega filma?

Iz te na videz nedolžne premise izvira skoraj desetletna saga o zloglasnem *Članu*, potencialno prvem pravem slovenskem akcijskem trilerju. Ker Okorn, čeprav je sam financiral začetek projekta in ga prijavljal na vse mogoče razpise, institucionalne podpore ni dobil, je iz obupa začel medijsko vojno proti obstoječi filmski politiki v Sloveniji in v vsakem intervjuju pozval k nujnim spremembam. Temne sile so nad mladega režiserja spustile svoj urok in ne glede na to, do kakšnih rošad je prihajalo na institucionalnem Olimpu, posluha zanj ni bilo. Postalo je jasno, da izobčenec z ničimer ne bo dobil subvencije (po njegovih besedah mu

je to pozneje ustno zagotovila celo ministrica za kulturo), a medtem se je že odselil na Poljsko in na njihovi komercialni televiziji TVN prevzel krmilo pri snemanju serije *39 in pol* (39 i pół, 2008–2009).

Ratingi so šokirali vse udeležene: vsako nadaljevanje si je namreč ogledalo približno šest milijonov gledalcev. Okorn je v tem času dobival najrazličnejše ponudbe, vendar je zavračal režijo priredb ameriških serij; želel je delati po izvirnih poljskih scenarijih in priložnost se je pokazala ob osnutku *Pisem sv. Nikolaju* izpod peres Karoline Szablewske in Marcina Baczyńskiego. Čeprav se mu je besedilo zdelo nekoliko preveč konvencionalno, je v njem prepoznal potencial; vanj je predvsem želel vnesti ščepec črnega oz. neobičajnega humorja. K sodelovanju je povabil prijatelja iz scenarističnih vrst, Sama Akino, ki je pred tem svoje talente posojal precej drugače zvenečim filmskim naslovom, kot npr. *Bullets, Blood and Fistful of Cash* (2006). Rezultat je trenje med konservativnim, a sofisticiranim poljskim humorjem in občasnimi črnimi vložki, ki se pogosto bližajo meji dobrega okusa, čeprav je nikoli ne prestopijo; z liki se je mogoče identificirati ravno zato, ker pogosto ne izdajo prav hitro, ali gre za junake ali za antijunake, s tem pa ustvarjalci filma dosežejo prepričljivo podobo življenjskosti, ki je ne premorejo niti najznamenitejši filmski očetje *Pisem sv. Nikolaju*.

Teh prednikov Okorn ne skriva. Nesporno prvi je *Pravzaprav ljubezen* (Love Actually, 2003, r. Richard Curtis), legendarna romantična komedija, ki je nakazala trende romantičnega filma minulega desetletja. *Pravzaprav ljubezen* se godi v božičnem času, ima skoraj identičen sinopsis kot *Pisma sv. Nikolaju*, z njimi pa si deli celo producenta, Duncana Kenworthyja, ki je med drugim sodeloval pri produkciji *Štirih porok in pogreba* (Four Weddings and a Funeral, 1994, r. Mike Newell) in *Notting Hilla* (1999, r. Roger Michell). Prav tako gremo težko mimo črne komedije

Pokvarjeni Božiček (Bad Santa, 2003, r. Terry Zwigoff), na katero nas spomni Tomasz Karolak v vlogi razuzdanega Božička. Okorn omenja tudi *Magnolijo* (Magnolia, 1999, r. Paul Thomas Anderson), ki naj bi mu služila kot model za poglobitev likov. V *Pismih sv. Nikolaju* teh res ni malo; spremljamo kar petnajst oseb in nobena ni odveč ali neizrazita. A če je bogat spekter likov v *Magnoliji* služil končnemu učinku tragičnosti, v *Pismih sv. Nikolaju* povečuje nestrpno pričakovanje srečnega konca, ki ga gledalec likom srčno privošči.

Na uspeh Okornove formule kažejo že rekordni podatki o gledanosti filma na Poljskem. Na slovenske rezultate bo treba še malo počakati (v naših kinodvoranah je od 15. decembra 2011), pa vendar je premiera na LIFFu nakazala, da se je Okornu vsaj delno že izpolnila želja, ki jo je izrazil v svojem zahvalnem govoru: prvi slovenski gledalci so film spontano vzeli za svojega.

Film *Pisma sv. Nikolaju* ni le odlična romantična komedija, temveč tudi izjemno prepričljiv sodobni božični film, ki ni po naključju nastal na Poljskem, saj je to ena izmed redkih evropskih držav, v kateri je tradicionalni pomen božiča še vedno močnejši od sprva ameriške, zdaj pa že globalne materializacije in komercializacije duhovnih prvin tega praznika. *Pisma* ves čas ustvarjajo napetost med dvema pomenoma božičnega časa, ki se borita za prevlado. Ameriške božične pop melodije tempirajo dogajanje, a v ključnih trenutkih zaslišimo tradicionalne poljske napeve; pomenljivo je tudi dečkovo izsiljevanje Božička, zaposlenega v trgovskem centru (ukradel mu je mobilni telefon), naj z njim zapoje kakšno kolednico. Klasični romantični prizori, ki smo jih vajeni iz ameriških in britanskih božičnih filmov, v Okornovem poljskem celovečernem prvencu sicer dobijo svoje mesto, vendar so *Pisma sv. Nikolaju* izvirnejša v prikazovanju sodobnih družinskih situacij. Pred očmi se nam zvrstijo npr. razbita družina, ki se na božični večer (vključno s senilnim dedkom) izgubi v gozdu, starejši par,

ki želi na vse pretege pomagati neznani nosečnici, ker je prepričan, da gre za nekdanje dekle njunega sina, in sirota, ki se odloči, da bo na avtoštop ujela nadomestnega očeta.

Nemogoče je drugače kot z obljubo opisati simpatičnost, ki *Pisma sv. Nikolaju* dviguje nad dela, po katerih se zgledujejo. Ko smo šli iz dvorane, nas je bila ena sama ljubezen. Filmski božič sredi novembra. Veselo pričakovanje dobrega, ki prihaja. Morda celo za slovenski film.

OH, MEHIKA, NE JOČI ZA MENOJ

Jugoslovanska Mehika, 2012. Režija Miha Mazzini.

Miha Mazzini v svojem duhovitem dokumentarcu *Jugoslovanska Mehika*, ki je bil 5. 12. 2012 premierno predvajan v SiTi teatru, raziskuje bizarni jugoslovanski glasbeni žanr iz petdesetih let. Njegovo formiranje naj bi povzročila takratna partijska filmska politika, ki je zaradi poslabšanja odnosov s Sovjetsko zvezo izdala dekret, naj se v kino dvoranah širrom Jugoslavije namesto ideološko spornih ruskih filmov predvajajo izključno mehiški. Zakaj za vraga prav mehiški? Preprosto, v očeh komunističnih oblastnikov je šlo za drugo – in z izločitvijo ruske pravzaprav prvo – veliko revolucionarno kinematografijo, obenem pa so v petdesetih Mehičani tudi širši kulturni javnosti predstavljali eno izmed najmočnejših filmskih scen na svetu. Čeprav so partijski selektorji te filme seveda skrbno izbrali tako, da so igrali na »prava« čustva povojne Jugoslavije, pa najbrž nihče ni mogel predvideti njihovega izjemnega uspeha; nekatere dvorane v Srbiji so v dneh največje mrzlice predvajale mehiške filme štiriindvajset ur na dan, po več dni skupaj. Noben izmed njih pa po priljubljenosti ni segel do kolen nespornemu kralju mehiškega filmskega eksporta (ali recimo raje kraljici, kajti med ljudstvom je, po najspevnejši pesmi iz filma, dobil vzdevek »Mama Juanita«): *En dan življenja* (*Un día de vida*, r. Emilio Fernández, 1950) je bil pravi, polnokrvni *blockbuster* in Mehika je v očeh razvedrila željnih jugoslovanskih množic postala najbolj kul kraj na svetu.

Vsesplošno *mehikomanijo* so znali unovčiti tudi lokalni glasbeniki, ki so s transkripcijami filmske glasbe in memoriziranjem podnapisnih prevodov uspeli sestaviti prepričljiv južnoameriški zvočni kolaž, ki so ga povrh vsega podkrepili še s sombreri in drugimi zunanjimi atributi pravih Mehičanov – brčicami, otožnim pogledom in odločno, možato držo. Njihove pesmi, ki so bile sicer sprva rojene v želji ustvariti zveste kopije originalov, so z mešanjem najrazličnejših vplivov – predvsem dalmatinske glasbe – postopoma dobile unikaten pečat, zaradi katerega lahko govorimo o izvirnem glasbenem žanru in ne le o golem posnemanju. Mazzinijev dokumentarec se vrti predvsem okrog protagonistov te specifične frakcije jugo-mehiških zvokov, ki ji je prepričljivo sočnost odtisnil prav »naš« melos.

In kje smo v tej zgodbi Slovenci? Mazzini seveda ne more mimo tega vprašanja. Po njegovih izračunih je v federaciji bratstva in enotnosti delovala preprosta enačba: bolj ko je bila država oddaljena od Mehike, večje je bilo navdušenje zanjo. In če je bila Hrvaška v nasprotju z južn(ejš)imi sosedi do mehiške glasbe dokaj zadržana, je bilo med slovenskimi glasbeniki čutiti celo vzvišen odpor do mariači zvokov. Nismo šli mimo fenomena, pa vendar smo v njem že izkazovali hrepeneč pogled proti Zahodu. Tako je pri nas prišlo do nekega drugega bizarnega pojava, ki pa ni povsem nepredvidljiv. Slovenci smo se v odgovor na – in paralelno z – jugo-mehiško eksplozijo navdušili nad countryjem in skupaj z legendarnim Rafkom Irgoličem sanjali o Koloradu, bendžu in Suzani. Izjemno zabaven dokumentarec, vreden ogleda.

FAŠISTI RAUS!

Piran – Pirano, 2010. Režija Goran Vojnović.

Celovečerni prvenec scenarista in režiserja Gorana Vojnovića je tudi prvi slovenski film, ki se resneje sooča s problematiko povojnega nasilja v naši deželi. Tega se loti z domiselnega izhodišča: poslužuje se izrazito osebnih zgodb, ki so pomenljive po sebi; njihova umestitev v (po)vojni čas jih ne tvori, ampak zgolj zasučje v nepričakovano smer.

Ta strategija ustvarja kontrast z veliko zgodbo, ki okviru usode protagonistov. Napetost med intimnim in historičnim je v svojih najuspešnejših filmskih manifestacijah sposobna zamajati ustaljena zgodovinska prepričanja in etnične predsodke, kar je razvidno tudi kot ena izmed poglobitvenih režiserjevih tendenc. Ne po naključju. Strategija orisa večjih zgodovinsko-političnih problemskih sklopov z marginalnimi usodami, ki se jih dotikajo le v bežnih srečanjih, je namreč izraziti trend sodobnega filmskega ustvarjanja sploh (v prejšnji številki *Ekrana* smo lahko brali članek Špele Barlič o opusu Elie Suleimana, ki na podoben način tematizira usodo palestinskega naroda).

Piran – Pirano odlikuje predvsem nekaj zanimivih scenarističnih zamisli, med katerimi izstopa alegorična igra z Veljkovim (Mustafa Nadarević) paničnim strahom pred vodo. Gre za ostarelega bosanskega partizana, ki je v mladosti sodeloval pri osvoboditvi mesta, v njem pa ga je nato zadržala ljubezen do Slovenke Anice (Nina Ivanišin). Veljkov odpor do morja, ki ga je povzročil način usmrčitve njegove

družine, Vojnović spretno poveže z junakovim iskanjem izmikajoče se identitete Pirančana. Ta osrednja točka filma prek večplastne simbolike na izviren način gledalcu zastavlja vprašanje, kaj pomeni biti doma.

Aničin očenaš za »sovražnika« v enem izmed zadnjih kadrov filma nas sicer spomni na podobno sceno v *Katinu* (Katyn, 2007, r. Andrzej Wajda), vseeno pa z utemeljitvijo junakinje, da ostaja komunistka in ateistka, prikaže simpatično iskreni odtенок bežnega metafizičnega preseganja logike naših in vaših, ki je v *Katinu* dosežen s prekinitvijo molitve pri besedah: »Odpusti nam naše dolge, kakor tudi mi odpuščamo svojim dolžnikom.«

Nagrada za najboljši scenarij, ki jo je film prejel na letošnjem FSF, prikrito sporoča, da so režijski posegi v njegovo naracijo zgolj v drugem planu. To je na začetku neopazno, sčasoma pa postane moteče, predvsem zaradi razvlečene dolžine filma, ki se brez potrebe približa dvema urama. Nekaj scen je zrežiranih celo izrazito nespretno. Prizor v zapuščenem stanovanju, kjer se mlad Italijan Antonio (Francesco Borchi) skriva pred krvoločnimi partizani, ni le klišejski, ampak je v podobni strukturi ponovljen kar trikrat. Prvič, ko se skriva pred celo enoto, drugič, ko se skriva pred partizanko Anico, in tretjič, ko se skupaj z Anico skriva pred »komandantom« (Peter Musevski). Vsakokratni odmev tega prizora je izrazito predolg. Cinefile bi utegnili zmotiti tudi scena, v kateri Antonio uprizarja igranje na klavir brez dotikanja tipk, razpet med željo igrati in strahom biti slišan. Motiv je namreč preblizu antologijskemu prizoru iz *Pianista* (The Pianist, 2002, r. Roman Polanski).

Film nakaže ambicijo za umestitev v širši mednarodni kontekst »spravnih« projektov, med katerimi je v zadnjih letih najbolj prepričal omenjeni *Katin*, ki ga je posnel sin enega od oficirjev, umorjenih v Katinskem gozdu. Vojnoviću je treba priznati, da je kot prvi slovenski režiser pokazal (še vedno) tabuizirano brutalnost, ki je pogosto spremljala

zmagoslavne pohode osvoboditeljev, ni pa v primerljivi luči osvetlil fašističnih zločinov, ki so tej nasilnosti – vsaj do neke mere – botrovali. *Flashback* tehnika, ki nam omotično zariše poboja Aničine in Veljkove družine, se kot edini pravi režijski poseg v zgodbo izkaže za zgrešenega. Zasenči in abstrahira namreč tisto, kar bi moralo biti prikazano najbolj konkretno in eksplicitno. Partizanski teror se dogaja tukaj in zdaj, fašistične likvidacije pa izpadejo kot samostojne akcije razjarjenih kmetov v 16. stoletju nekje na obrobju Transilvanije.

Tudi tu bi se avtor lahko zgledoval po *Katinu*, ki poleg duhovnega presežka deluje katarzično prav zaradi dokumentarističnega soočenja z nasiljem, za katerega ne terja maščevanja ali kakršnega koli poplačila, obenem pa ne privoli v vsebinsko ali estetsko mistificiranje sovjetske morije.

Vojnović je dokazal, da je poln zanimivih idej, ki so prevedljive v tekoč filmski jezik, četudi mu ta odločilen korak v prvem poskusu še ni povsem uspel. Film očara in nasmeje občinstvo s svojo okvirno zgodbo, medtem ko s prikazovanjem povojnega Pirana, ki je tako po vsebini kot po trajanju osrednji del filma, pogosto izvleče napačne karte. Pri bodočih projektih mu je želeti predvsem več režijske drznosti, kar v privlačnem vizualnem horizontu uspešnice *Čefurji raus!* ne bi smel biti prevelik problem.

KOZE STRMIJO V NEBO

Štirikrat (Le quattro volte), 2010. Režija Michelangelo Frammartino.

Štirikrat je poetična, igrano-dokumentarna pripoved o reinkarnaciji, navdihnjena z nauki starega dobrega Pitagore. Režiser nas popelje na pot postopnega, štirietapnega odmiranja bitja, ki si je nekje na svoji poti očitno nabralo zvrhano merico slabe karme.

To bitje – oziroma prvo v nizu njegovih utelešenj – je kalabrijski pastir v pozni jeseni svojega življenja. Prihajajočo zimo, vse bolj očitno v pastirjevem trgajočem pokašljevanju, preganja z vsakodnevnim, obrednim uživanjem napitka iz prahu, ki se kruši od kipa v bližnji cerkvi. V prvi duhovno-časovni četrtini smo prepuščeni njegovi ciklični, brezbesedni osamljenosti, ki teče od profane paše do sakralnega prahu in nazaj. Ta magično-moreča realnost pastirjevega vsakdana se prekine z vrhunskim prizorom v enem kadru, ki se odvije okoli tridesete minute filma in v katerem ima glavno vlogo pes (kar že napove osrednjo vlogo živalskega sveta v simboliki filma *Štirikrat*). Obenem smo seznanjeni s pastirjevo nesrečno izgubo zavitka s posvečenim prahom, ki mu onemogoči brezskrbno noč in v jutranjih urah terja svoj davek: pastir izdihne.

Ponovno se rodi – ali bolje rečeno skoti – prav kot ena izmed koz v čredi, ki jo prevzame mlajši pastir. Tudi v tem telesnem stanju ne okusi sreče. Že rosno mlad/-a se izgubi nekje v kalabrijskih hribih in pogine.

Naslednja materializacija junakove duše je mogočno drevo. Končno se zazdi, da je dočakal relativno mirne in stabilne čase, a prav njegova mogočnost botruje temu, da mu prebivalci njegove vasi namenijo posebno čast: posekajo ga, oskubijo in znova postavijo – kot mlaj.

Ko izgubi svoj praznični čar, ga razžagajo na lažje prenosljiva debela in ga odpeljejo v bližnjo ogljarno, kjer doživi uvodno poglavje svoje poslednje, četrte inkarnacije. Po opravljenem procesu – ki je vizualno še posebej privlačen – ga v vrečah razvozijo po rodni vasi. V zadnjem kadru se pokadi iz dimnikov in odkadi v nebo, v neznano.

Štirikrat ni film za nepotrpežljive; je počasen in brez dialogov; dolgi kadri so statični, dogajanje bi se dalo po vsej verjetnosti relevantno povzeti tudi v krajšem zapisu, kot sem mu ga odmeril sam. Umirjena naracija po drugi strani prisili gledalca, da ponotranji tempo filma in postane pozoren na detajle, ki bi jih v drugačni atmosferi spregledal. Poleg fascinantne kalabrijske slikovitosti, briljantnega prizora psevdopasijona in prikaza pridelave oglja je prav druga faza transmigracijske (a enosmerne) odiseje, *biti koza*, posebej vredna naše pozornosti.

Prepričljiva tematizacija živalske realnosti je eden izmed velikih izzivov, ki še čaka svoj pravi nastavek na številnih področjih ustvarjanja – filozofskem (kot izjemi naj omenim posthumno izdano Derridajevo knjigo *Žival, ki torej sem* in Agambenovo *Odprto*), literarnem ter tudi tistih, ki duha dosežejo prek začaranja čutov ... na neki način torej še posebej na filmskem. Predvsem to velja, ker je sama avtentičnost te tematizacije nedosegljiva in se je treba dotakniti neke metaavtentičnosti; da bila tematizacija živalskosti pristna, mora biti namreč prežeta s priznanjem, da avtentičnosti sploh ne more doseči. Ponižni moramo postati pred nečem, kar v svoji umišljiji že obvladujemo. Živalski pogled nam je povsem tuj, a hkrati je pogled. Pogled sočloveka je popolna skrivnost, a vendar je pogled živali skrivnost, ki je še večja.

Vsekakor je to lahko skozi film, ki je umetnost pogleda, motreno na prav poseben način.

V ključnih trenutkih filma je pred nami torej skrivnost pogleda kozjega mladička, v katerem je ujet duh, ki bi lahko bil človek, pa ni. S svojim cvilečim oglašanjem, ki spet lahko izreka neznano samo zato, ker nekaj *izreka*, tragično zastavlja vprašanja odgovornosti, usode in njune prepletenosti. Duhovno najbolj intrigantno pa je dejstvo, da se film kljub svoji reinkarnacijski naraciji, ki duha krožno vpenja v tuzemskost, tako v samem poteku zgodbe kot v njenem zaključku ne more izogniti simbolnemu naboju neba, ki končnost naposled iztrga iz krožne logike v tukajšnjosti in postavi pred obličje absolutne neskončnosti tamkajšnjosti. Ne mislim le na zaključno sceno, kjer duh prek svoje zadnje materializacije izpuhti v brezmejni »nič in vse«, ampak predvsem na vrhunec *kozje četrtine* filma, ko ena izmed starejših pripadnic črede – po tem, ko nam je že bil prikazan prvi reinkarnacijski prehod in je človeško in živalsko za nekaj trenutkov spojeno – minuto ali dve nepremično gleda v nebo. Na nebu, kot nam pokaže kamera, ni nič posebnega. Samo nebo.

VEDNO JE NAMREČ NEKDO KRIV

Ločitev (Jodaeiye Nader az Simin), 2011. Režija Asghar Farhadi.

Iran se z bogato filmsko zgodovino umešča med velike kinematografije z lepim številom slovečih režiserskih imen, plodovitim obdobjem t. i. iranskega novega vala in zvesto bazo mednarodnih oboževalcev, ki jo sestavljajo tudi številni pomembni zahodni kritiki in filmski ustvarjalci. Kljub tem odlikam ne predstavlja ravno stalne tarče bezljave pozornosti globalne filmske javnosti. Sicer iz teheranskih studiev vsako leto vznikne kakšna festivalska muha enoletnica – na LIFFu 2010 je npr. marsikoga očaralo popotovanje v iranski rock underground, *Perzijske rokerske mačke* (Kasi az gorbehaye irani khabar nadareh, 2009, r. Bahman Ghobadi), ki je tudi sicer uspešno zastopalo zeleno-belo-rdeče barve na evropskih filmskih srečanjih (predvsem s posebno nagrado canske žirije v sekciji Poseben pogled). In vendar hitrega mednarodnega uspeha v dimenzijah, ki jih je dosegel režiser in scenarist Asghar Farhadi s svojo najnovejšo mojstrovino *Ločitev* (Jodaeiye Nader az Simin, 2011), iranski film ne pomni. Oskar za tujejezični film, ki je tudi prvi »zlati kipec« z domovanjem v Iranu, je zgolj nadel krono izjemnemu festivalskemu letu s kar sedemdesetimi nagradami na skoraj vseh etapah klasičnega obhoda *Le tour du monde* filmske industrije, obenem pa je bil uvrščen tudi na številne najuglednejše letne preglede in lestvice. Revija *Time* je režiserja celo umestila na svoj letni spisek stoterice najvplivnejših

ljudi na svetu. Obenem gre za finančno daleč najuspešnejši iranski film doslej z desetmilijonskim dobičkom v mednarodni distribuciji. Vse naštetu postavlja pomemben mejnik v razvoju in predvsem samozavesti iranske kinematografije.

Seveda pa ta triumf beležimo v času, ko niti filma niti prikimavajočih gest zahodnih filmskih žirij ne moremo interpretirati brez tematizacije politične atmosfere, ki ju obdaja in prežema. Iranska kulturna politika in Farhadi sta vse od zasnutkov filma do njegovega uspeha igrala strateški pingpong. Začelo se je s prepovedjo, ki je Farhadija zadela zaradi javne podpore zaprtima kolegoma Mohsenu Makhmalbafu in Jafarju Panahiju. Farhadi se je pozneje opravičil in ponovno pridobil dovoljenje za snemanje. Ko je postalo očitno, da je film uspešnica in da je »ljudstvo« nad njim navdušeno, je politična nomenklatura umirila svoj ton. Milijoni Iračanov so bdeli pozno v noč, da bi lahko videli Farhadijev prevzem najbolj zaželeno nagrade filmskega sveta in njihovo iskreno ekstatičnost si lahko ogledamo tudi na številnih spletnih posnetkih, ki dokumentirajo celonočno rajanje. Prav zato je naslednja poteza oblastnikov dvignila marsikatero obrv; prepovedali so proslavo ob Farhadijevi zmagoslavni vrnitvi iz Hollywooda. Za bizaren zaključek zgodbe pa so poskrbeli na briljanten način: obenem so namreč navdušeno čestitali režiserju, da je z oskarjem premagal prav tako nominirani izraelski film.

Nič manj politično naelektrena – četudi z drugačno vtičnico – ni zahodna recepcija *Ločitve*. Glede na to, da je vojaški spopad »dobrih fantov« z bližnjevzhodnim težiščem »osi zla« v določenih kulturno-medijskih strukturah postal že kar neizogibno dejstvo bližnje prihodnosti, se pogosto zastavlja vprašanje, koliko je imel s celotno zgodbo o uspehu opraviti film in koliko zgolj njegove potencialne politične implikacije. Ko cinični filmski kritik še pred ogledom filma v istih medijih zasledi citat iranskega konservativnega pisatelja Masouda Ferasatija, da filma ne mara

zato, ker naj bi prikazoval »umazano sliko iranske družbe, kakršno želijo gledati zahodnjaki«, se pripravi na to, da mu bo po ogledu pritrnil. Zahodno občinstvo od bogate in kompleksne produkcije »tretjega sveta« najraje konzumira predvsem enostavne naracije o zlih, neracionalnih, nedemokratskih sistemih, zoperstavljenih preprostim, dobrim in lepim orientalcem, ki si kljub svojim nenavadnim običajem v najglobljih kotičkih src želijo isto kot mi, ljudje svobodnih dežel. *Ločitev* pričakovanja našega ciničnega filmskega kritika postavi na glavo. Skozi filtre festivalskih nagrajevalskih lobijev je tokrat dejansko pricurjalo nekaj izjemnega. To sicer še ne odgovori na naše vprašanje o (pozitivni?) politični diskriminaciji filma, pa vendar ga postavi v povsem novo luč.

Postane namreč jasno, da *obe* politični recepciji *Ločitve* – se pravi tako kritika iranskih podpornikov družbenega *statusa quo*, ki v filmu vidijo priliznjeno pečanje s ško-doželjnim Zahodom, kot tudi tistih ameriških kritikov, ki film hvalijo zaradi domnevne subtilne subverzivnosti znotraj še dovoljenih cenzorskih norm – povsem zgrešita bistveni naboj filma. Čeprav se režiserjeva (in s tem tudi gledalčeva) obtožnica premika od osebe do osebe, se osnovni občutek, da se jim dogaja krivica, ne menja, ampak ostaja pri vsakem izmed njih. Že prvi kader nas postavi v prvoosebno vlogo sodnika, in ta vloga ostane z nami skozi ves film. To na zanimiv način učinkuje tako, da se nekako sprijaznimo z iransko sodno platformo, ki bi se nam v drugačni zasnovi ves čas instinktivno upirala, ker je pač z zahodne sekularne perspektive nesprejemljiva. Pod Farhadijevo elegantno taktirko nekako ponotranjimo tuj svet: prisega na Koran; prekletstvo, ki čaka lažnivca; bičanje kot odpustek za moralni prekršek; vse to postanejo zgolj elementi, s katerimi računamo in v katere vpletamo celotno paleto oseb, da bi ugotovili, kdo je kriv. Vedno je namreč nekdo kriv.

Zanimivo je tudi to, da na pogloblitve očitke iranskih kritikov predhodno opozarja že sam avtor filma, ko jih izreka skozi besede nastopajočih. Režiser je v tem smislu prav prek svoje pripovedi vedno korak pred svojimi kritiki. In vendar *Ločitev* ni aktivistični film – prav to je tisto, kar ga napravi za resnično »nevaren« izdelek. Presega kakršnokoli instrumentalnost; tisto, čemur služi, je skrito v njem samem. Beseda, ki se v tem oziru najpogosteje pojavlja v bolj premišljenih recenzijah filma, je *človeškost*. V *Ločitvi* namreč nimamo opravka s heroji, z zlikovci in generičnimi liki, topovsko hrano za dogodivščine peščice antagonistov. Prav vsak lik je skrbno izoblikovan do te mere, da bi okoli njegove situacije lahko nastala nova zgodba. Vsaka oseba v filmu je po svoje prikupna in vsaka hitro nakaže določene karakterne pomanjkljivosti, kar vzpostavlja edinstveni položaj gledalca; vaje junakov vseskozi menja svojega junaka. Velika zasluga za ta učinek gre tudi odlični igralski zasedbi.

Četudi je levji delež Farhadijevega projekta opravilo pisanje scenarija, pa je treba pozitivno izpostaviti tudi njegovo režijo. Gre za minimalističen, skoraj dokumentarističen slog s funkcionalno postavitvijo kamere in z asketskimi zvočnimi kulisami, ki vzdržujejo neobičajno napetost. Farhadi se izogiba pretencioznim dolgim kadrom; vedno raje pove premalo kot preveč, in ko pove premalo, to stori z razlogom. Ta odlika je očitna predvsem v zadnjih kadrih, ki se odvijajo v enega izmed najspretnjših filmskih zaključkov zadnjih let.

Farhadi z *Ločitvijo* gledalcu razgrinja edinstveno mišljenje nepravčnosti, ki politično osredotočenost na *krivdo* premešča v motrenje temeljne dinamike *krivičnosti brez krivca*. Ta dinamika obuja vrhunce tragiške umetnosti, grajene na pristni izkušnji usodnosti, bremena in blagoslova zaznamujoče preteklosti ter ne nazadnje nikdar obljubljene, a vselej približujoče se katarze. Takšna postavitev seveda

presega destruktivno dediščino ideje *spopada civilizacij*, v katero v zadnji instanci sodijo tudi vse omenjene ozkoglede politične interpretacije filma z obeh *osi*. In vendar presežni impulz *Ločitve* ni nekaj, kar bi lahko nevtralizirali s primitivizmom: če je občutje tega impulza vsaj delno pripomoglo k svetovni slavi filma, katarza, ki jo *Ločitev* zamolči, še vedno vztraja v svojem nikdar obljubljenem približevanju.

SESTRI BRONTĚ ZA VEDNO

Viharni vrh (Wuthering Heights), 2011. Režija Andrea Arnold.

Charlotte in Emily Brontë sta »zakrivili« več filmov kot brata Coen, brata Wachowski in bratje Marx skupaj, tako da ju lahko imamo za najpomembnejši sestrski dvojec v filmski zgodovini, čeprav sta umrli nekaj desetletij pred iznajdbo gibljive slike. Najodmevnejši roman Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (objavljen leta 1847), pripoveduje zdaj že ponarodelo zgodbo: sramežljiva, revna učiteljica dobrega srca pride na dvorec postavnega premožneža s temno skrivnostjo, čemur sledijo številni preobrati na oseh ljubezni in denarja. Prvih nemih filmskih upodobitev je bila zgodba deležna že leta 1910 in 1914. V naslednjem desetletju se je zvrstilo še pet priredb. Leto 1934 je franšizi prineslo prve barve, prvi zvok in prvi zvezdniški par, Virginio Bruce in Colina Cliva, deset let pozneje pa dobimo horror priredbo (ki že vključuje zombije, spoštovani oboževalci romana *Pride and Prejudice and Zombies*) ter skupni projekt Aldousa Huxleyja in Orsona Wellesa. Od tedaj je nastalo vsaj še petnajst filmskih adaptacij.

Charlottina mlajša sestra Emily je napisala en sam roman, *Viharni vrh* (Wuthering Heights, prav tako objavljen leta 1847). Založnika ji je uspelo dobiti šele potem, ko se je razširil glas o uspehu *Jane Eyre*. Čeprav se je »njena« filmska pot začela deset let po sestri, ni nič manj plodovita. Do devetdesetih let lahko naštejemo okoli dvajset *Viharnih*

vrhov, enega izmed najzvestejših izvirniku je posnel Luis Buñuel (*Abismos de pasión*, 1954). V resnici se je Emilyjinemu romanu uspelo celo bolj zasidrati v sodobno pop kulturo kot Charlottinemu, k čemur so gotovo veliko pripomogli večni *evergreen* Kate Bush s konca sedemdesetih let in številne adaptacije, namenjene najstniškemu občinstvu, tudi MTV-jeva.

V devetdesetih letih sta si kot Edward in Heathcliff konkurirala William Hurt in Ralph Fiennes, kot Jane in Catherine pa Charlotte Gainsbourg in Juliette Binoche. Oba filma sta prijetna, a povprečna. Od takrat do letošnjega leta nismo bili več deležni visokoproračunskih različic (razen odlične BBC-jeve miniserije *Jane Eyre*), letos pa nas je pričakal nov vihar ni vrh stoletnega sestrskega rivalstva.

Jane Eyre v režiji Caryja Fukunage (2011) je gotovo najboljša adaptacija doslej. Četudi je težko govoriti o zvestobi izvirniku (na kar naj bodo pozorni predvsem iznajdljivi srednješolci), uspe režiserju prav na račun svobodnega manevrskega prostora združiti romantični duh romana z njegovimi temnimi podtoni, moralnim naukom in s subtilnim suspensom na izjemno sodoben, a hkrati eleganten način, ki prepriča tako mlade, neobremenjene gledalce kot tudi zahtevne ljubitelje žanra. Cena, ki jo Fukunagov film plača za to eleganco, je, da ga povprečen gledalec hitro pozabi. V njem ni nobenega izstopajočega elementa, nobene hrapave površine, ki bi vlekla k daljši obravnavi ali ponovnemu ogledu.

Najnovejši *Viharni vrh* (*Wuthering Heights*, 2011, r. Andrea Arnold) je popolno nasprotje temu. Režiserka, znana po odmevni art uspešnici *Akvarij* (*Fish Tank*, 2009), se je predelave stare romantične zgodbe lotila na punkrockerški način, kot da bi se spopadala s kakšno otroško travmo prisilnega branja Emily Brontë. Čeprav na začetku zavaja s poetičnim prikazovanjem deževne in vetrovne pokrajine, je film vse prej kot romantičen. Odnosi so hladni, osebe

brutalne. Gospodarji mučijo podrejene, podrejeni drug drugega. Vsi ves čas mučijo živali. Videti je, kot da vsi razmišljajo samo o tem, kako bi drug drugega prizadeli. Osnovna ideja Arnoldove, da bi na popolnoma realističen način prikazala zgodbo, ki je ponavadi ovita v pretirano romantično videnje viktorijanske dobe, je vznemirljiva, vendar gre režiserka predaleč in zapade v drugo skrajnost filmskega pretiravanja, v grotesknost.

Drug problem je šokantno slaba, nenaravna in neprepričljiva igra oziroma upodobitev ključnih odnosov med liki. Mlada Cathy (Shannon Beer) je zadovoljiva, tudi mladi Heathcliff (Solomon Glave) ima svoje trenutke, vse drugo pa je katastrofa. Čeprav gre za slab film, je treba omeniti čudovito kamero, ki je bila ena izmed najbolj prepoznavnih na zadnjem LIFFu (leta 2011). Dobra novica je tudi ta, da očitno še nismo dobili niti dokončne *Jane Eyre* niti ultimativnega *Viharnega vrha*. Nasvidenje v naslednji adaptaciji!

ČUDEŽNA AMBIVALENCA ČUDEŽA

Lurd (Lourdes), 2009. Režija Jessica Hausner.

Jessica Hausner, 38-letna scenaristka in režiserka avstrijske narodnosti, je s svojim tretjim filmom očarala kritike in občinstvo letošnjih evropskih filmskih festivalov. Zgodba je postavljena v mestece Lurd na jugu Francije, ki je zaslovelo leta 1858, ko je bilo priča vrsti nenavadnih dogodkov. Enajstega februarja tistega leta je takrat 14-letna Bernadette Soubirous med nabiranjem drv v jami Massabielle v okolici Lurda prvič zagledala žensko, ki jo je staršem opisala kot »majhno mlado gospo v beli obleki«. Njena sestra in prijateljica, ki sta bili z njo, nista videli ničesar. Gospa jo je prosila, naj jo dva tedna vsak dan obiskuje na istem kraju. Ob tem naj bi ji izrekla besede: »Obljubim, da te bom naredila srečno, a ne v tem svetu, ampak v prihodnjem.« Govorice o videnjih so dodobra razburkale majhen kraj, ki se je kmalu razdelil na dva tabora: na tiste, ki so Bernadette verjeli, in druge, ki so jo razglašali za noro. Vseeno je deklici ob vsakem obisku jame sledilo več radovednežev; ob šestem videnju okrog sto, ob zadnjih že več tisoč.

Posredovala je tudi policija, ki je Bernadette prepovedala nadaljnje odhode v Massabielle. Ni jih poslušala in po njenih besedah ji je bilo 25. februarja naročeno, naj v okolici jame najde izvir vode in iz njega pije. Tako se je tudi zgodilo. Okoli tristo prisotnih meščanov je novico o dogodku hitro razširilo in k izviru so začeli prihajati številni romarji iz vse Francije. Kmalu so na dan prišle prve

novice o čudežnih ozdravljenjih nekaterih, ki so vodo pili in se v njej kopali.

Gospa naj bi po deklici naročila duhovnikom, da na kraju videnj zgradijo cerkev. Lurški duhovnik je pred izpolnitvijo te zahteve želel, da se gospa predstavi. Pri petnajstem obisku jame je bilo ob Bernadette že osem tisoč ljudi. Naslednjič je deklica zatrdila, da ji je gospa odgovorila na duhovnikovo vprašanje o njeni identiteti. Rekla naj bi: »Jaz sem brezmadežno spočetje.« Bernadette naj ne bi takrat o tej teološki doktrini vedela ničesar.

Državne oblasti so kmalu zatem ukazale, naj se območje zagradi; dostop do jame in izvira je bil strogo prepovedan. Pod vse večjimi pritiski javnosti pa je 4. oktobra 1858 Napoleon III. izdal odlok, s katerim je prepoved preklinal in ponovno omogočil dostop do območja, ki je v kratkem času postalo eno izmed največjih romarskih središč na svetu. Ocenjujejo, da ga je do zdaj obiskalo že več kot 200 milijonov ljudi. Po zadnjih štetjih ga vsako leto obiše okoli 5 milijonov romarjev s celega sveta; številni izmed njih seveda z upanjem na čudežno ozdravljenje.

Film *Lurd* razkriva sodobni vsakdan tega mesteca in nas popelje na romarsko pot z glavno junakinjo, mlado in lepo Christine, ki je zaradi težkega primera multiple skleroze priklenjena na invalidski voziček. Igralka Sylvie Testud, ki se je spomnimo po odlični upodobitvi Mômone, prijateljice Edith Piaf v filmu *Življenje v rožnatem* (La môme, 2007, r. Olivier Dahan), tudi tokrat blesti. Po nenadnem izboljšanju Christininega stanja, ki ga romarska skupina interpretira kot čudežno ozdravljenje, se začnejo prisotni na najrazličnejše načine spraševati o pomenu in smislu čudeža. Kaj je potrebno storiti za takšno milost? Po kakšnem ključu Bog izbira ozdravljene? Zakaj ona in ne kdo drug, kdo boljši?

V enem izmed številnih intervjujev, ki jih je režiserka Jessica Hausner dala potem, ko je na dunajskem Viennalu prejela nagrado za najboljši film, je izrecno poudarila, da se

ji je ideja za *Lurd* porodila iz dolgoletne želje posneti »film o čudežu«. Filmu bi – kljub tej opazki – težko pripisali, da fenomen obravnava v njegovi celovitosti. Pravzaprav je v okviru verskih prepričanj težko obravnavati čudež *celovito* že zato, ker je s perspektive večine velikih svetovnih religij sama *celota* bivajočega čudež, od svojega nastanka pa vse do najmanjših partikularnosti. Hausnerjeva se vsekakor osredotoča na nekaj drugega, na posamične manifestacije »čudežnega«. Pri njih naj bi šlo za nekaj izjemnega, za naše pojme ne-umestljivega v običajni, na videz utečeni red stvari; preseganje vsakodnevne »naravne« realnosti, ki v njej ne najde opore.

Stvari, ki na pogled ne delujejo čudežno, so videti, kot bi vzniknile iz reda vsakodnevnosti. Čudeži, nasprotno, nas zadenejo kot nekaj, kar vznikaja *drugje*. Od drugod. V čudežnosti, ki ni prisotna.

Kaj torej pod pojmom čudeža natančneje razume avtorica filma? Pravi, da nanj gleda predvsem kot na »najzanimivejši aspekt krščanstva«, vere, v kateri je bila kot otrok vzgojena, a se je pozneje po svojih besedah od nje oddaljila. Krščanski čudež je po njenem mnenju »paradoks«, »prekinitev« in pogosto »vodi celo v smrt«.

Na vprašanje, ali je med filmskim procesom prišla do kakšnih novih stališč v zvezi s krščansko religioznostjo, je odgovorila, da jo je snemanje *Lurda* utrdilo v prepričanju, da »je Bog, če obstaja, krivičen«. Podobno mnenje izražajo tudi ode *Lurdu* izpod peres skeptično naravnanih kritikov, ki v njem vidijo »subtilno subverzijo religioznega«.

Ob teh navedbah nas mora presenetiti odziv krščanske javnosti. Katoliški časniki namreč objavljajo navdušene kritike filma, cerkve organizirajo njegova javna predvajanja, mnogi romarji v osebnih odzivih izražajo pristnost upodobitve svojih lastnih izkušenj. Kaj se tu dogaja?

Kritiki so o filmu zapisali marsikaj, a najpogostejša opazka se nanaša prav na spretno ambivalenco, v kateri

film pušča obravnavani pojav. Celotna vsebina *Lurda* se vrti okoli suspenza, okrog nikoli dorečene pomenskosti, pa najsi gre za »poetiko duhovnosti« skozi prizmo »birokratske logike«, »možnost milosti« prek njenega »nasprotja«, za »versko satiro« ali »zgodbo o odrešenju«. Neizrečeno ozadje tega mnenja je dejstvo, da se tovrstni učinek filma skriva v njegovi ustrezni upodobitvi svojega objekta in da je torej ambivalenca prisotna v samem fenomenu. To priznava tudi sama avtorica, ki v intervjujih večkrat govori o »ambivalenci čudeža«.

Kraj dogajanja je v tem pogledu izbran posrečeno. Lurd je množično zbirališče zapostavljenih, osamljenih in odri-njenih, ki jim romanje pogosto daje nov zagon pri spopa-danju z vsakodnevnimi mukami; pristni – lahko bi rekli kar *usodni* – duhovnosti smo priče na vsakem koraku. Obenem pa gre za masovno turistično atrakcijo, v katero je vpeta ve-riga tržnih interesov, ki so se v poldrugem stoletju delovanja namnožili do te mere, da številni kritiki fenomen Lurda radi imenujejo kar »krščanski Disneyland«. Ali v Lurdu vidimo (od)rešilno bilko trpečih ali zgolj njihovo zlorabo v tržne namene, je odvisno od našega pogleda. Skozi leče filmske kamere je vidno oboje.

Lurd si je zato vredno ogledati že samo zaradi njego-ve recepcije. Kdaj smo nazadnje videli film, ki bi povsem eksplicitno govoril o religioznem vprašanju in bi ga posnel nekdo, ki ima sebe za nereligioznega, a bi požel navdušeno odobravanje tako vernikov kot neverujočih? V tem pogledu gre brez dvoma za svojevrsten filmski dogodek. (Podobno je hvalevreden že odziv uprave Lurda, ki je kljub jasno izraženi kritičnosti avtorice do njene dejavnosti, dovolila snemanje na lokaciji sami in režiserki celo priskočila na pomoč; v namen filma so za več ur zaprli prostor za zunanje obisko-valce.)

Negativne opredelitve čudeža, ki jih lahko beremo v pogovorih z režiserko, sicer ne prodrejo v samo naracijo

Lurda. Pravzaprav vanjo ne prodrejo nikakršne opredelitve. *Lurd* Jessice Hausner namreč ni film, ki bi pridigal, ampak film, ki prisluhne. In to je njegova največja odlika. Prisluhne tako pozorno, da njegova osnovna intenca, kakršnakoli je že bila, ob tem zbledi. Ostane podoba, ki prav v svoji nevsiljivosti dopušča upodobljenemu, da spregovori samo.

Spregovori seveda vsakomur na svoj način. Prav tako, kot vsakomur na svoj način spregovori čudež. Obenem pa ne gre za film, ki bi gledalce zgolj utrdil v njihovih vnaprejšnjih prepričanjih. *Lurd* namreč občinstvu ponuja možnost soočenja z razsežnostjo bivanja, ki je na sodobnem sekularnem Zahodu postala strogi tabu. Razsežnostjo bivanja, ki dejansko »vodi celo v smrt«. Tako ni odveč vprašanje, ali dandanes pred ogledom tovrstnega filma sploh imamo »vnaprejšnja prepričanja« o spektru vprašanj, ki jih odpira. V tem pogledu gre vsekakor za *pravi film ob pravem času*.

VISKI BREZ SODA

Angelski delež (The Angels' Share), 2012. Režija Ken Loach.

Letošnja etapa maratonskega štafetnega teka režiserja Kena Loacha in scenarista Paula Lavertyja, ki sta s skupnimi močmi nanizala že več kot ducat filmskih naslovov, je simpatična, nepretenciozna komična drama s prefinjeno tematizacijo socialnih in kulturnih zagat škotskega delavskega razreda.

Osnovni pripovedni lok je sestavljen iz dveh dokaj različnih, a vseeno homogenih komponent, ki sicer ne predstavljata najbolj izvirnih potez filma. Prva komponenta je klasična zgodba o mladeniču z dna družbene lestvice, ki skriva izjemen talent, vendar ga – zaradi spoja svojih značajskih pomanjkljivosti in družbene nepravičnosti rodne okolja – ne uspe zares razviti do polnega potenciala.

Na podoben način, kot je bil Bostončan Will Hunting (*Dobri Will Hunting* [Good Will Hunting, 1997, r. Gus Van Sant]) zaradi genialnih matematičnih sposobnosti izstreljen v svet akademske znanosti, je junak *Angelskega deleža*, Glasgowčan Robbie (igra ga izvrstni Paul Brannigan, ki je za vlogo prejel nagrado škotske veje BAFTA za najboljšega igralca), čez noč deležen zavidljive pozornosti premožnih zbirateljev viskija; med »kazenskimi« javnimi deli, ki jih je Robbie primoran opraviti zaradi svojih pretepaških eskapad (kar spet spomni na Willa Huntinga), se v lokalni destilarni namreč razkrije njegova izjemna sposobnost okušanja, ki mu omogoča prepoznati še tako

delikatne nianse najodličnejših primerkov škotske nacionalne pijače. Če nas tovrstna premisa že dodobra prepriča v nadaljnji »huntingovski« razvoj dogodkov, pa ustvarjalca filma vanj spretno in nepričakovano vneseta še drugo *ne-tako-zelo-izvirno* komponento. Robbie se namreč s svojo družino kazenskih sodelavcev, ki skupaj premorejo približno četrtno njegovega inteligenčnega kvocienta (pa še ta četrtnina je večino časa utopljena v alkoholu), nameni ukrasti najdragocenejši viski v državi. (Filmska premisa *navadni ljudje ukradejo neko eksotično dragocenost, ki jim je sicer v resničnem življenju nikdar ne bi uspelo ukrasti, je v zadnjih letih postala tako priljubljena, da bi lahko postala samostojen žanr.*)

Opisani fabulativni lok – kot je razvidno – ni najmočnejši adut filma. Vendar Loach in Laverty stavita na povsem drugega konja: osnovna kakovost, ki paleto likov *Angelskega deleža* – poleg Robbieja izstopata še njegovo dekle Leonie (Siobhan Reilly) in dobrasrčni nadzornik družbenokoristnih kaznjencev Harry (John Henshaw) – loči od tipičnih junakov britanskih proletarskih komedij, je njihova neprebojna pristnost. Vanje lahko vržemo pravzaprav kakršenkoli klišejski zaplet ali fantastičen razplet (in Laverty jih vrže kopico), pa nas končni izdelek še vedno očara kot prepričljiv socialni realizem. Morda celo bolj, kot bi nas skozi kakšno malo manj »plastično« zgodbo. Obravnavanemu filmu namreč uspe zrušiti predsodek, da za komični prikaz revnih slojev nujno potrebujemo njihovo karikaturu, izumetničene like, ki kot zastavonoše do skrajne izostritve privzamejo humorne vidike delavskega razreda, in da se po drugi strani vsakršen neolepšan prikaz pouličnega vsakdana nujno izteče v brezizhodno, zamorjeno moraliziranje. *Angelski delež* v nasprotju s tovrstnimi *enodimenzionalci* odlično funkcionira kot socialna drama in *obenem* kot predrzna, lahkotna komedija, ne da bi se kadarkoli zares otresel svojega realističnega ogrodja.

O karakterni kompleksnosti glavnih oseb morda najbolje priča mojstrski prizor, v katerem se Robbie na poziv sodišča sooči z družino prestrašenega fanta, ki ga je pred leti brutalno pretepel. Do tistega trenutka namreč Robbiejevo pretepaštvo jemljemo tako, kot nam sicer narekujejo komični podtoni filma: kot ne pretirano usodno pobalinstvo, ki ima s svojimi kazenskimi izkupički še največje posledice za samega Robbieja. Ko pa smo enkrat soočeni z žrtvijo in družino, ki nazorno opišejo, kako jih je kruta izkušnja zaznamovala, simpatični junak v trenutku dobi povsem drugačne obrise. Drzen prizor, ki tvega vzpostavitev distance gledalca do protagonista, v svojem zaključku spretno zgradi prav nasproten učinek.

Angelski delež je duhovita in obenem pretresljiva drama, ki si prisluži oznako socialnega realizma v njegovem najboljšem pomenu; širi poligon za obravnavo aktualnih družbenih problemov in nas obenem opominja, da nujne sistemske rešitve ne pomenijo ničesar, če prednje ne postavimo vzajemnega zasledovanja ter spodbujanja dobrega – tudi komičnega – v vsakem izmed nas.

PRVE OBJAVE

KNJIGA

- »Obči ocean« *transcendentalnega idealizma*, v: *Primerjalna književnost*, 35. 2012, št. 1, str. 241–247.
- Negotovost v morju gotovosti*, v: *Pogledi*, 5. 2014, št. 17 (10. sep.), str. 11.
- Iniciativa za demokratični kapitalizem*, v: *Pogledi*, 5. 2014, št. 11 (11. jun.), str. 14–15.
- Med vdihom in izdihom*, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 12 (26. jun.), str. 9.
- Svetovni duh na kavču*, v: *Pogledi*, 3. 2012, št. 18 (26. sep.), str. 11.
- Ali znanost vodi k Bogu?*, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 21 (13. nov.), str. 16–17.

GLEDALIŠČE

- Ljubiti ali ne biti*, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 20 (23. okt.), str. 7.
- Shakespeare se predstave žal ni mogel udeležiti*, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 23/24 (11. dec.), str. 8.
- Piše se leto 1913*, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 19 (9. okt.), str. 7.
- Asinhrona aristokracija*, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 1 (9. jan.), str. 10.
- Na Betajnovi bo tekla kri*, v: *Pogledi*, 5. 2014, št. 3 (12. feb.), str. 7.
- Sreča brez vrvice*, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 2 (23. jan.), str. 11.
- Pater Lorenzo mora umreti*, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 8 (24. apr.), str. 10–11.
- V katerem grmu tiči fašizem?*, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 17 (11. sep.), str. 8.
- Nisem še gotof*, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 22 (27. nov.), str. 10.
- Sprva nostalgija, nato farsa*, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 19 (9. okt.), str. 20.
- Medejin zagovor*, v: *Pogledi*, 5. 2014, št. 5 (12. mar.), str. 8.
- Na svobodni strani Alp*, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 23/24 (11. dec.), str. 7.
- Prifarški nihilisti*, v: *Pogledi*, 5. 2014, št. 7 (9. apr.), str. 8.
- Biti Georges Feydeau*, v: *Pogledi*, 3. 2012, št. 22 (28. nov.), str. 11.
- Obilo batin, malo gledališča*, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 18 (25. sep.), str. 20–21.

- Lizistrata za Stratocaster*, v: *Pogledi*, 5. 2014, št. 5 (12. mar.), str. 9.
Sod smodnika brez dna, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 19 (9. okt.), str. 20.
Liga legend, v: *Pogledi*, 4. 2013, št. 18 (25. sep.), str. 9.
Oklofutaj svojega kritika, v: *Pogledi*, 5. 2014, št. 21 (12. nov.), str. 5.

FILM

- Boj za neznano pravdo*, v: *Ekran*, 51. 2014 (nov.–dec.), str. 70–71.
Iz Poljske z ljubeznijo, v: *Ekran*, 48. 2011 (dec.–jan.), str. 68–69.
Oh, Mehika, ne joči za menoj, v: *Air Beletrina*, spletna izd., 8. dec. 2012.
Fašisti raus!, v: *Ekran*, 47. 2010 (dec.–jan.), str. 70–71.
Koze strmijo v nebo, v: *Ekran*, 48. 2011 (jun.), str. 56–57.
Vedno je namreč nekdo kriv, v: *Ekran*, 49. 2012 (jun.), str. 58–59.
Sestri Brontë za vedno, v: *Ekran*, 49. 2012 (mar.), str. 58–59.
Čudežna ambivalenca čudeža, v: *Ekran*, 47. 2010 (nov.), str. 24–25.
Viski brez soda, v: *Ekran*, 49. 2012 (dec.–jan.), str. 78.

Matic Kocijančič
KNJIGA POHVAL IN PRITOŽB

Knjižni natisi kritik nekako pritičejo afirmiranim kritičkim avtoritetam. Kaj imajo torej tu početi tisti, ki še niso pretekli ustrezne kilometrine, pa bi že radi zmagovali?

Matic Kocijančič je, kakor kažejo tu izbrane pohvale in pritožbe na račun knjig, filmov in še zlasti sodobnega slovenskega gledališča, očitno že pretekel svoj prvi maraton.

Na kritičsko progo je stopil scela suvereno: vrhunsko izobražen, prefinjeno artikuliran, mnenjsko svež in izrazit. Stesan tako, da bi moral osrečiti vsakega urednika kulture, pa tudi to kulturo samo. Ta druga sreča sicer ni samoumevna. In prav njej gresta prijazna graja in neprizanesljiva hvala v pričujoči knjigi.

Ženja Leiler