

UVODNIK

Robert Titan Felix

Postavljanje pentagramov

3

POGOVOR

Stefan Drössler:

»Projektorje je potrebno obdržati še vsaj naslednjih pet ali deset let.«

6

RAZPRAVE

Matic Majcen

Analiza Filmskega sklada RS (1994–2010)
kot vratarja pri financiranju filmskih projektov

18

Primož Jesenko

"Režiser, ki obvlada sceno" – Branko Gavella in
modernizacija slovenskega gledališča

48

Gaja Kos

Knjižne dvoživke ali kako lahko beremo mladinsko
problemsko prozo

69

BRANJE

Aleš Debeljak

Abeceda otroštva

92

Robert Titan Felix

Volosova čreda

103

Miha Marek

Harijeve pesmi

113

Aljoša Šorgo

Hiša bolezni

118

KULTURNA DIAGNOZA

/FILM

Žiga Brdnik

Prvi eksperiment doktrine šoka

130

Leonora Flis

Fant sreča dekle v kolažu klasik

134

/KNJIGA

Robi Šabec

Vstaja zombijev

137

PRIGODNICA

Gašper Tič

Oda gledališču

139

SUMMARY

143

Robert Titan Felix

Postavljanje pentagramov

Pred kratkim sem po naključju, ki za ta razmislek ni pomembno, znova vzel v roke svoj pred desetimi leti izdani roman *Kri na dlaneh*, katerega osrednja tema je spodletelo intimno srečanje med mlado narkomanko Gogo, zlorabljeno v mladosti, in nekaj let starejšim glasbenikom Simonom, ki sanjari o veliki glasbeni karieri. Roman se konča z njunim tarantinovsko ekscentričnim odrešitvenim podvigom, pri katerem se zdi, da je zlorabljena Goga vanj nekako »naravno« napotena, Simon pa pade vanj bolj ali manj po naključju. Da se v tem razmišljanju lotim ravno svojega romana, me je spodbudil uvid, da lahko na podlagi načinov, s katerima Goga in Simon rešujeta svoj odnos z okoljem, predvsem njegove travmatične aspekte, povem nekaj tehtnega o posamezniku v svetu življenja; predvsem takrat, ko se v njegovem odnosu do sveta nekaj temeljnega zalomi.

Da pa bi njuna primera razumeli, si moramo ogledati, kako ljudje sploh hodimo skozi svet življenja. Poenostavljeni psihološki koncept razmerja Delujočega jaza z njegovima sopotnikoma nam bo ponudil dovolj ustrezno izhodišče. Vsak človek se rodi v konkreten čas in prostor, v konkretno skupnost, ki ga s svojimi vzgojno-izobraževalnimi strategijami (to ne vključuje samo šolstva, ampak tudi vse ostale vzorce ravnanja, ki jih med odraščanjem narabujemo od marsikod) nauči, »kako biti človek«, in s tem vzpostavi prvega sopotnika: Ideal jaza, v katerem Delujoči jaz vidi svojo »idealno« podobo in od njega pričakuje nasvete in napotke, kako reševati konkretne situacije v konkretnem življenju. Na drugi strani pa temni brat dvojček Inferiorni jaz, v katerem je shranjeno vse tisto (najintimnejše), kar pustimo doma, ko si po napotilu Ideala jaza nadenemo izbrano Persono, da bi opravili konkreten popravek v konkretnem svetu. (Poimenovanja sem priredil tako, da odsevajo patološko osebnostno dispozicijo.) Posamezniku v svetu življenja se tako ves čas vsiljuje fantazma, ki mu jo kot pravi način, »kako biti v svetu«, priporoča Ideal jaza in ki jo omejujejo tabuji vsakokratne skupnosti, v okviru katere se posameznikova notranja zgodba odvija. Fantazma neredko deluje kot notranja prisila, ki lahko posameznika vodi v samouresničitev ali pa direktno v polom, če ne pristane na preizkušnjo realnosti in konkretizacijo fantazme v okviru realnih možnosti (posameznikovega znanja in sposobnosti ter možnosti, ki mu jih ponuja družba). Fantazma, po preizkušnji realnosti okleščena in uresničena v okviru realnih možnosti, tako izgubi nekaj svoje numinoznosti, a postane življenje. Skrajna točka, ki jo za uresničitev fantazme dovoljuje preizkušnja realnosti, pa je ravno meja občestvenega tabuja (do še sprejemljivega in še dovoljenega). Občestveni tabu je sicer tisti zato, ki ne prenese dvoma in ki na vprašanje, »zakaj moramo tako in ne drugače« (če denimo v kako družbeno zapoved podvomimo), vedno odgovarja samo s tistim absolu-

tnim »zato!«. Goga je tako v vlogi nekoga, ki se je ne po svoji krivdi in nagibu znašel onstran in mora plačati kazen glede na težo greha in ne težo lastne krivde. Z očeti je prepovedano imeti spolne odnose in če z očeti spolne odnose imaš (oziroma jih imajo oni s tabo), moraš plačati (psihološko) kazen. Da je šlo za posilstvo, kaznovalcu za pregreho zoper tabu ni pomembno. (Pozicija očeta, ki je Gogo posiljeval, je namreč za občestveni tabu v naši družbi identična s pozicijo očeta.) Stari so to dobro vedeli: če se je kdo pregrešil zoper sveto žival, so sežgali tako žival kot grešnika; in v marsikateri družbi naletimo na zapoved, da ob prešuštvu in posilstvu kaznujejo oba vpletena, saj samo na ta način lahko zopet obnovijo družbeni red. Goga kazni ne ponotranji, ampak se proti njej bori na vse kriplje in pretege; in to tako, da sveto, ki je bilo onečaščno (svoje telo), naredi popolnoma razpoložljivo: zafiksa se in denar za drogo služi s prodajanjem po straniščih in vaško obliko pornografije, svojo lastno mejo pa uzre, ko gleda, kako desetletje starejša soigralka Gisela, sicer njena materinska prijateljica, snema prizor s psom. Ena od najpomembnejših posledic pregrehe zoper tabu in bivanja onstran skupnosti je konflikt med Idealom jaza in Inferiornim jazom, ki ju mora Delujoči jaz s skrajnimi naporji spravljati med sabo, da lahko opravi sploh kakšno nalogo v konkretnem svetu. To osebnostno dispozicijo pa strokovnjaki imenujejo patološki narcizem. Krhek in ranljiv (predvsem pa ranjen) Prvi jaz se umakne v ozadje in za svet kreira Drugi jaz (Persono v podobi lažnega, grandioznega jaza), da opravlja stvari življenja, ne da bi se Prvi jaz moral v družbenem okolju neposredno soočiti s svojo bolečino. Končna konsekvence patološkega narcizma je lahko disociacija, pri kateri se Prvi jaz popolnoma loči od Drugega in pričneta živeti vsak svoje življenje. Pozorni moramo biti na to, da pri tem ne gre za razmerje Delujočega jaza do sopotnikov, ampak za razcep v njem samem, ki ponavadi poteka po naslednjih stopnjah: Delujoči jaz najprej odnos do posameznih sopotnikov uresničuje z absolutno izbiro, potem se, ko je z enim, drugega vse manj zaveda, dokler na koncu med njima samo še ne preklaplja.

Ko sem po desetih letih znova prebiral *Kri na dlaneh*, me je presenetilo, da sem prvo stopničko patološkega narcizma našel pri Simonu in njegovem sanjarjenju o veliki glasbeni karieri in ne pri Gogi. Simon je sicer brez vsake zlorabe ali travme, razen da se v romanu po spletu okoliščin zaplete s svojo mlado mačeho, očetovo drugo ženo, samo nekaj let starejšo od njega. Ampak to je že posledica patološke osebnostne dispozicije, ne pa njen vzgon; prepoznamo pa ga lahko tudi v vedenju marsikaterega mladeniča s cucljem v ustih, mladega po duhu, čeprav so mu mladinsko izkaznico preluknjali že pred precej leti, ki se namesto za službo raje odloči za umetnost. Jung nevrotikom odsvetuje ravno umetnost, saj če ni privedena do točke dejanskega dela, je to zanj samo igra večnih mladeničev, ki problem poglablja, ne pa rešuje.

Patološki narcizem pa se zna tudi dobro pretvarjati in se včasih skrije pod navidez napačnimi diagnozami, čeprav so določene povezave simptomov možne edino v njegovem okviru (npr. povezava simptomov Drugega: fobije, obsesivno-kompulzivne motnje, paranoidne poteze, disociacije, depersonalizacije, psihotične epizode v stresnih okoliščinah). Zdravljenje simptomov po kakem orgiastičnem podvigu Prvega, ki ji neizogibno sledi globoka depresija Drugega, torej le-tega samo dovolj usposobi, da spet lahko hodi v službo in plačuje položnice. Prvega pa, ko telo prevzame Drugi, sanira na preprost način: čim manj piva v družbi poželjivih lepih žensk, pa bo vse v redu. Pristop seveda ne zdravi same bolezni, ampak samo začrta novi krog: ko bo Drugi spet dovolj priden in ločen od lastnega instinktivnega bistva, ki je v Prvem, da se bo pojavila nevarnost absolutne disociacije, bo Prvi prisiljen, da z novo manično orgijo rešuje lastno telo in zadnje ostanke zdrave instinktivne osnove.

Problem patološkega narcizma pa je tudi to, da Kapitalističnemu trgu povsem ustreza – že samo industrija zabave s produkti v vedno mlajših in vedno manj oblečenih telesih potrebuje tudi odrasle moške s cuclji v ustih, da bodo pokupili, česar niso pokupili njihovi otroci. Po drugi strani pa je oseba s patološkim narcizmom posesivna do objekta želje in samopotrditve, s čimer nadomešča notranji manko, in tu s Kapitalističnim trgom hodita z roko v roki, saj mu lahko slednji za objektno uresničitev želje ponudi marsikaj. Zato pa tudi Kapitalistični trg podkupuje demona, ki preprečuje odraščanje in ki v naših krajih ne nosi hlač, ampak sedem debelih nabranih kril, da sodobnega mladega moškega večno ohranja v Percevalovem izhodišču. Percevala mati ni hotela pustiti od hiše, da bi našel družbo vitezov, ker ga je hotela obvarovati viteške smrti. A samo nevarnost viteške smrti je za mladega moškega pot v resnično, odraslo življenje; vendar (skladno z Jungovim nasvetom) samo s konkretnim delom v konkretnem svetu, ne velikimi projekti omnipotentnega nadomestnega Jaza – potem je že bolje, da ostane doma.

Felix

Stefan Drössler:

»Projektorje je potrebno obdržati še vsaj naslednjih pet ali deset let.«



Ljubljanski Kinodvor je oktobra obiskal Stefan Drössler, direktor Münchenske kinoteke in strokovnjak na področju zgodovine trodimenzionalnega filma. Drössler je na velikem platnu predstavil svoje multimedijско predavanje 3-D Is Coming to This Theater!, štiriurno popotovanje po »ilustrirani zgodovini stereoskopskega filma«, kot se je glasila uradna najava dogodka. V njem se je predavatelj osredotočal na prikazovanje nekaterih poznanih, a tudi mnogo redkih odlomkov iz 3D filmov, s čimer je to bila tudi ena osamljenih priložnosti, da smo lahko tudi v art kinu nosili očala, potrebna za ogled tovrstnih filmov na velikem platnu. Drössler je predavanje začel z Mélièsom in njegovim *The Oracle of Delphi* (*L'oracle de Delphes*, 1903). Ogledali smo si 3D različico Lumièrovega Prihoda vlaka na postajo Ciotat (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1896/1935), različne športne filme, denimo tiste z olimpijskih iger leta 1936. Sledilo je nekaj gradiva iz časa II. svetovne vojne – nemška vojska je imela namreč za potrebe izobraževanja vojakov več kot 2000 3D projektorjev, celoten projekt pa je nosil oznako »strogo zaupno«. Zanimivi so nekateri redki ruski poskusi, kot na primer filmi Aleksandra Andrijevskega *Koncert* (1941) in *Robinson Crusoe 3D*

(Robinzon Kruzo, 1946), ki po mnenju mnogih velja za pozabljeno mojstrovino 3D filma. Po predstavitvi nekaterih tehnologij, ki so omogočale ogled 3D filmov brez očal, se je predavatelj ustavil na znanih postojankah vala 3D filma v petdesetih letih (Arch Oboler, Alfred Hitchcock) in za mojstrovini tistega obdobja razglasil Disneyjev Melody (1953) ter Foxov Inferno (1953, Roy Ward Baker). Razlog za neuspeh prvega večjega vala 3D filma je našel v Cinema-Scopu, ki je imel bistveno boljšo promocijo in manj težav kot za tisti čas vendarle izredno zahtevna 3D tehnologija. Med redkejšimi posnetki so bili tisti iz filmov južnokorejskega režiserja Im Kwontaeka, denimo iz Lady in Dream (Mongnyeo, 1968). Drösslerja je nato pot vodila preko uvedbe IMAX-a do današnjih dni, manjkalo pa ni niti nekaj norčavih vložkov v obliki južnokorejskih poskusov, da bi 3D nadgradili z dišavami, dotiki, tresenjem in podobnimi dodatki gledalski izkušnji (predvsem komercialnega) filma.

Drösslerjevo pojmovanje stereoskopskega filma je sorazmerno specifično, njegova plat zgodbe pa ni nikoli polnila strani kakšne angleške in globalno dostopne monografije. Prav zato sem kot manjšo provokacijo na mizo, ob katero sva sedla za ta intervju, položil knjigo, ki jo sleherni strokovnjak s področja 3D filma še kako pozna: Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D Film, 1838—1952, zgodovinski pregled 3D tehnologije in 3D filma leta 2012 preminulega ameriškega avtorja Rayja Zona. Vendar pa sem s knjige umaknil naslovni ovoj, tako da je bila vidna samo modro-bela platinica, na kateri ni zapisana ena sama črka, tako da običajen človek nikakor ne bi mogel uganiti, katera knjiga je to. Drössler je točno vedel, katero knjigo sem postavil pred njega. Morda je ravno zaradi tega med pogovorom moja vprašanja intuitivno dojemal kot kritiko, kar se pa na kakovosti njegovih razlag ni poznalo. Problematika 3D-ja in z njo povezana veja filmskega zgodovinopisja je v tem trenutku preprosto preveč zanimiva, da bi karkoli lahko preprečilo križanje argumentov za in proti njegovi trenutni pojavnosti.

Gospod Drössler, bi nam za začetek povedali nekaj besed o zgodovini svojega predavanja?

Vse skupaj se je začelo, ko sem bil mlad in sem si kupil svojega prvega ViewMasterja (ročni sistem za predvajanje serije 3D fotografij na vrtečem disku, op. a.). Tehnologija me je zelo zanimala in gledal sem veliko 3D filmov, kadar sem jih seveda lahko, kajti tisti čas to ni bilo enostavno. Potem sem tudi sam začel kupovati svoje 3D filme na traku in od tedaj potujem naokrog z njimi. Za predavanje sem odlomke iz teh filmov prvič pripravil leta 2007, ko so me pri organizaciji FIAF (Mednarodno združenje filmskih arhivov, op. a.) povabili, da bi govoril o tem. Okleval sem, ker mislim, da je zelo težko govoriti o nečem, kar je po svojem značaju vizualno. Zaradi

tega imam tudi probleme s *Filmwissenschaft*, filmsko vedo. Film ljubim zaradi tega, ker ga je po mojem zelo težko ujeti z znanostjo. O 3D filmu je torej zelo težko govoriti, moraš ga izkusiti in ko želim o tem pojavu govoriti drugim ljudem, hočem, da ga tudi oni izkusijo. Teoretski koncept lahko razložim, film pa je fizična stvar. Moj pogoj je zato takrat bil, da želim imeti izseke iz filmov v svojem predavanju, in to v 3D tehnologiji. Vedno pa poudarjam, da imam še veliko več gradiva, kot ga je predstavljenega v predavanju. Ne morem pokriti vsega, kar se je zgodilo. Držim se kriterija, da je posnetek moral imeti vsaj eno javno predvajanje in da so ga gledalci imeli možnost videti. Kajti če berete to knjigo (pokaže na knjigo Rayja Zona, op. a.), boste v njej našli veliko konceptov ali patentov, ki so jih opisali, ampak se iz njih ni nič rodilo.

V vašem predavanju ne manjka zares redkega gradiva in težko dostopnih odlomkov iz spregledanih 3D filmov. Kateri izmed teh posnetkov, ki smo jih lahko videli, se vam osebno zdijo najbolj dragoceni?

Vprašanje je, kako definiramo besedo »dragoceno«. Lahko bi se odločil, da so to stvari, ki sem jih iskal desetletja in jih nato našel, lahko pa bi to bilo tisto gradivo, za katerega nisem niti približno vedel in sem ga odkril povsem nepričakovano. Tak je primer filma Edwarda Banka iz Avstrije, za katerega nisem poprej nikoli slišal, do sedaj pa nisem našel niti ene njegove slike. Lahko pa definiram »dragoceno« s tem, da se vprašam, kateri filmi uporabljajo 3D na najboljši način. S tega vidika so neverjetni nekateri ruski eksperimenti, to pa zato, ker 3D v njih tako dobro deluje in o njih na Zahodu nismo vedeli ničesar. Nihče ni šel v Rusijo in si te filme ogledal v kinu, kot je to v času izvirnega predvajanja storil novinar revije *Sight & Sound*. Na tak ali drugačen način imam rad domala vse posnetke, ki sem jih pokazal v predavanju.

Kateri pa so po drugi strani tisti 3D filmi, ki danes veljajo za izgubljene, pa bi jih najraje želeli videti?

Rad bi videl popoln film korejskega režiserja Im Kwon-taeka iz leta 1968 v 3D različici. Rad bi videl nekaj holivudskih filmov iz petdesetih let, ki obstajajo samo v eni kopiji in še niso restavrirani. To so čudoviti filmi, ki si jih danes nimamo možnosti ogledati v izvorni različici. Rad bi videl tudi prvi Lumièrov celovečerni film, ki sem ga sicer enkrat videl, a ne v 3D. Pa obstaja, vendar zaradi pravnih ovir nimam dostopa do njega.

Kaj pa denimo Napoleon (1927) Abela Gancea?

Veliko vprašanje je, če je sploh kdaj bil narejen kot 3D film. Slišati je zgolj govorice, da so imeli testno projekcijo in da je Gance te posnetke potem

odstranil. Vedno obstajajo neke govorice, da je *nekdo* »morda« storil *nekaj*. Zame *Napoleon* ni mojstrovina. Nisem velik oboževalec Abela Gancea. Bolj so mi všeč dramaturško dobro zgrajeni filmi, to pa ni bil ravno Ganceov način dela. On je vedno želel naprej potisniti tehnične veščine svojega filma. Film sem sicer gledal parkrat, ampak nisem tako navdušen, da bi ga gledal znova in znova, kot si to želim pri nekaterih drugih filmih. Tako da ta ni med tistimi filmi, ki si jih zares želim videti v 3D, seveda bi me pa vseeno zanimalo videti ga tudi v tej različici.

Vaša zgodovina 3D filma se ne začne s Charlesom Wheatstonom, kar je zanimiva odločitev, če pomislimo, da se pri Rayju Zonu s tem izumiteljem leta 1838 v smislu stereoskopije začne praktično vse. Lahko gremo morda celo tako daleč, da vašo zgodovino beremo kot poskus novega branja zgodovine 3D tehnologije?

Ne. Gre za izbor. Lahko bi naredil tudi izbor, ki traja 8 ur. Moral sem najti način, kako predstaviti čim več in mislim, da sem že tako ali tako predolg. Prej razmišljam o tem, kaj izpustiti, kot pa o tem, kaj dodati. Morda bi celo moral imeti dve ločeni predavanji. Preprosto sem se hotel osredotočiti na filme same. Ob neki drugi priložnosti sem imel predavanje v Hollywoodu, v katerem sem se osredotočil samo na evropske filmske pionirje. Takrat sem vključil tudi Williama Friesa-Greena, angleškega pionirja fotografije. Takrat so me kritizirali, češ da bi moral začeti s filmi, ne pa s predzgodovino filma, tako da zdaj začenjam kasneje. Ne gre za ideološko odločitev ali drugačno videnje zgodovine. Ko pripravljaš predavanje, knjigo ali dokumentarec, se moraš preprosto odločiti, na kateri točki boš začel. Ne morem predstaviti vsega. Vedno so ljudje, ki se pritožujejo. Nikoli ne trdim, da kažem popolno zgodovino 3D-ja. Ko sem začenjal s predavanjem, sem predstavljal tudi sam koncept stereoskopije na primeru fotografske podobe, vendar mislim, da dandanes že tako dobro poznajo ta princip, da to ni potrebno. Ampak to predavanje je nekaj, kar želim predstaviti v kinu. To ni znanstveno predavanje na univerzi, temveč nekaj, kar se odvija v kino dvorani in to poraja nekaj kompromisov.

Zgodovina 3D filma je zanimiva veja filmskega zgodovinopisja, ki se mu pridružuje vse več akademikov in strokovnjakov. Ali gre za neke vrste skupnost, ste povezani med sabo, si izmenjujete informacije? Ste osebno poznali Rayja Zona?

Poznam nekatere ljudi. Z Rayjem Zonom, ki je pred kratkim umrl, nisem imel nobenih stikov. Lenny Lipton je prišel na moje predavanje. Nekaj ljudi sem spoznal tudi v Hollywoodu, vendar kar se mojega predavanja tiče, sem gradivo sestavil sam. Ob sebi sem imel nekaj drugih profilov strokovnjakov, predvsem zbirateljev in arhivistov, ki so me podpirali. To niso nujno ljudje, ki pišejo knjige. Seveda gre za skupnost, vendar je s tem nekoli-

ko drugače v ZDA, kjer ljudje veliko raje delijo stvari kot pa pri nas v Evropi, kjer vsi poskušamo vse držati zase.

Ali občutite kaj predsodkov bolj konservativnih akademikov? V Bordwell-Thompsonovi Zgodovini filma najdemo oznako, da je 3D zgolj »igračkanje« zgodnjih filmskih pionirjev.

Bordwell je sicer na svoji spletni strani objavil širok zapis o filmu *Kliči M za umor 3D* (*Dial M for Murder 3D*, 1954, Alfred Hitchcock), ko ga je končno lahko videl. Težko rečem. Ne komuniciram tako pogosto s temi ljudmi, saj ne prihajajo na moja predavanja. Ni pa jih tako veliko, ki bi ta pojav jemali zelo resno. Tudi zanje je to nov korak in nekateri se šele zdaj s tem ukvarjajo resneje. Mislim pa, da je ta pojav zelo težko ujeti in opisati. Na nemško govorečem področju je bilo v zadnjem času objavljenih precej strokovnih člankov o 3D filmu, tudi nekaj knjig, ki pa imajo ogromno napak. Kaj naj rečem o tem? Povabili so me na filmski festival v Braunschweig, kjer so priredili program 3D filma. Šlo je za univerzitetno okolje in tam sta bila dva akademika, ki sta pripravljala knjigo in sta o 3D filmu redno predavala, vendar ne da bi ob tem kazala kakršnekoli posnetke v 3D, zgolj nekaj tistih z anaglifsko metodo. Tam sem torej imel svoje predavanje in pokazal sem posnetke, ki jih onadva ne bi mogla videti nikjer drugje. Pa potem sploh nista prišla na predavanje. Knjigo sta pisala na podlagi obstoječe literature o zgodovini 3D filma, preko Zona in Hayjesa. Ko je ta knjiga izšla, se je izkazalo, da sta ponovila vse napake omenjenih avtorjev, mene pa sta celo kontaktirala, da bi jima poslal fotografije iz prav tistih filmov, ki jih takrat nista hotela priti gledat, pa sta jih imela možnost videti prvič v življenju. To je mentaliteta, ki jo sovražim pri akademikih. Poznam vedno več ljudi, ki se s filmom resno ukvarjajo, pa sploh ne hodijo več v kino, ampak filme gledajo samo doma. Zdi se, da je univerzitetno osebje zelo težko pripeljati v kino. To je eden izmed povezanih problemov, ki se še posebej izrazi pri preučevanju 3D filma. Lahko vam pokažem knjigo – pravzprav že obožujem to početje –, ki jo je izdal nemški akademik, ki v Nemčiji veliko objavlja, na temo različnih verzij filmov. Pisal je denimo o *Zlati mrzlici* (*Gold Rush*, 1925, Charles Chaplin). Odkril je dve različni verziji filma. V knjigi je napisal, da Chaplin v enem prizoru pleše s psom, potem pa v kader vstopi mačka, vendar ob tem ugotovi, da v eni verziji filma te mačke ni. Zakaj? Jasno, ker je imel video posnetek filma, ki je bil v drugačnem izrezu kot izvirna verzija, zato je bila mačka dobesedno odrezana iz filma. Ni šlo torej za posledico Chaplinovih dejanj, temveč njegove lastne napake, ker ni gledal izvirne različice na filmskem traku, temveč nizkokakovosten zapis na domačem mediju. To je velika izguba, da toliko akademikov ne hodi v kino, a mislim, da je Bordwell eden tistih, ki tja hodi, tam predava in tudi hoče tam gledati filme. Poznam pa jih veliko, ki filme gledajo samo na DVD-ju in se kinu izogibajo.

Stefan Drössler:
 »Poznam veliko
 akademikov, ki filme
 gledajo samo na
 DVD-ju in se kinu
 izogibajo.«



Kakšen je pa vaš pogled na knjigo Rayja Zona? Se vam zdi, da je polna napak, da morda ni popolna?

Ne, ne. Mislim, da je Ray Zone naredil najbolje, kar je lahko. Ampak ni videl teh filmov. Jaz ne bi nikoli mogel napisati knjigo o nečem, kar obstaja, pa tega nisem videl.

Mislite, da je knjiga špekulativna?

Zone citira zgodovinske dokumente, ki jih je pač našel. Moral bi vedeti, da obstajajo tudi še nekateri drugi filmi. Ni imel sredstev in možnosti, da bi jih videl. In ker ni govoril tujih jezikov, se je v glavnem naslanjal na angleške vire. Imel je sicer nekaj prijateljev, ki so mu prevajali, a ni šel pregloboko v detajle. Pri svojem predavanju imam to prednost, da nad mano ni nobenih pritiskov. Nihče me ne sili. To počnem kot hobi ob svojem običajnem delu in poskušam vzbuditi zanimanje v državah, za katere vem, da imajo svojo zgodovino 3D filma in vedno ob svojih gostovanjih postavim pogoj, da stopim v stik z ljudmi, ki vedo kaj o tej zgodovini in da dobim dostop do gradiva. Zdaj se to odvija že več let, pa jih recimo v Koreji nisem mogel prepričati, da naj restavrirajo svoje pomembne 3D filme. Ampak korak za korakom se to odvija in to je moj način pridobivanja informacij. Glede Rayja Zona pa mislim, da ni mogel pokriti vsega, pokrili pa je veliko stvari in težko se je odločiti, kaj je zares pomembno in kaj je samo patent, kaj je

imelo vpliv na kasnejši razvoj tehnologije in kaj ne. Bil pa je tudi to zame pomemben vir informacij. Ni toliko napak v njej, problem je bolj ocena tega, kaj je v tej zgodovini pomembno. In tu se je preveč osredotočal na ameriški razvoj, seveda pa ga za to ne moremo kriviti.

Opaziti pa je, da bolj kot se med predavanjem bližate uporabi 3D tehnologije v današnjemu času, več skepticizma je zaznati v vaših besedah.

Moj skepticizem se ne nanaša toliko na tehnologijo samo. Mislim, da je tehnologija boljša kot kdajkoli prej. V svoji lasti imam nekaj starih 3D filmov, ki bi jih morali predvajati z dvema projektorjema in glede tega celo menim, da je digitalni proces boljši, in ne strinjam se z nekaterimi starejšimi kolegi, ki trdijo, da so projekcije z dvema projektorjema boljše. Pri digitalni projekciji obstaja toliko prednosti, vseh omejitev klasične projekcije sedaj ni več. Ni vibriranja velikih mehanskih projektorjev, ki lahko povzročijo motne časovne zamike med predvajanjem. Digitalna tehnologija je že danes napredna in bo še boljša. Verjamem, da prihodnost 3D filma ne leži v snemanju z dvema kamerama, kajti ta proces vedno proizvede napake. Prihodnost leži v konvertiranju 2D podob v 3D. Seveda bo glede tega vedno vprašanje, koliko denarja bo na voljo za konverzijo. Največji problem je namreč takrat, kadar je nekaj narejeno poceni, ne glede na tehnologijo. Ampak mislim, da je 3D na ta način lahko popoln, česar tradicionalni procesi niso zmožni doseči. V tem trenutku še nimamo popolne tehnologije za tak postopek in to bodo morali še izboljšati. Tako da glede tehnologije nisem skeptičen. Skeptičen sem, kadar se pojavijo ljudje iz filmske industrije, ki glede 3D tehnologije niso realistični, temveč hočejo preprosto prodati svoj izdelek. Zelo neumno se mi zdi, kadar trdijo, da morajo biti vsi kini digitalizirani in da je potrebno zavreči stare projektorje. S tem si kina zaprejo dostop do starih filmov. Projektorje je potrebno obdržati še vsaj za naslednjih pet ali deset let. Ni prav reči, da promoviraš najnovejšo tehnologijo, a po drugi strani priznaš, da zaradi tega ne moreš vrteti denimo starih slovenskih filmov, temveč jih je potrebno na novo konvertirati. Zakaj ne bi po drugi strani rekli *»super, sedaj imamo nekaj, česar komercialna kina nimajo. Imamo stare projektorje in stare filme, ki niso digitalni, in torej imamo filme, ki jih nihče drug ne more prikazovati?»* To je moj pristop pri programiranju. Hočem imeti vsebine, ki jih nihče drug nima in jih lahko gledalci vidijo samo v mojem kinu, odvisno je samo od tega, kako dobro jih promoviram. Nisem eden tistih, ki pravijo, da je vse novo dobro, mislim pa, da moramo z novimi tehnologijami biti ustvarjalni in glede tega sem zelo srečen, da imamo na voljo digitalno tehnologijo. Brez nje konec koncev ne bi mogel izvesti svojega predavanja. V projekcijski kabini bi potreboval 12 različnih sistemov in vrsto različnih projektorjev samo zato, da bi pokazal te kratke odlomke. Osebno sem glede tehnologije zadovoljen,

mislim pa, da industrija ne ravna z njo na najbolj pameten način in se skozi leta ni naučila, kako to početi bolje. Ko je v kina prišel *Avatar* (2009, James Cameron), smo poslušali isto kot pri izidu filma *Bwana Devil* (1952, Arch Oboler) v petdesetih letih. Vsi so navdušeno govorili, da je to čisto nova tehnologija, potem pa so konvertirali 2D filme v 3D, izbirali slabe filme za promocijo 3D tehnologije in jasno, da se potem te tehnologije utrudijo. Gledalcem je težko, ker imajo pred sabo dobro tehnologijo, s katero prikazujejo slabe filme. Na ta način 3D ubija sam sebe. Potrebno je dlje časa, da razviješ tehnologijo in z njo tudi dobre koncepte. Podpirati je potrebno zgolj projekte, ki so res dobri v 3D in *Gravitacija* (*Gravity*, 2013, Alfonso Cuaron) je bil že od začetka eden takih projektov, saj je režiser že od začetka zatrjeval, da ga hoče narediti v 3D. Tudi *Jama pozabljenih sanj* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010, Werner Herzog) je tak primer. Herzog se je prejedno norčeval iz 3D tehnologije, pri tem projektu pa jo je hotel uporabiti, vendar enkrat in nikoli več. Razen če bo ponovno našel projekt, za katerega bo mislil, da je to primerno. To je način, na katerega se izkorišča tehnologijo. Da delaš projekte, za katere imaš res dobre ideje. Zvočni film se je v tridesetih letih razvil samo zaradi tega, ker so bili nad to takrat še novo tehnologijo navdušeni nekateri režiserji, ki so po njej povpraševali. Režiserji, kot sta Sergej Ejzenštejn ali Walter Ruttmann, so v svojih filmih uporabljali nove zvočne efekte in sodelovali s skladatelji, s katerimi so montažo filma priredili glasbeni podlagi. V prvih letih zvočnega filma je izšlo nekaj mojstrov in ustvarjalnih režiserjev, kot so Fritz Lang, Alfred Hitchcock ali René Clair. Če dobro pomislite, boste zlahka našli vsaj ducat klasičnih filmov, ki so bili narejeni v prvih letih zvočnega filma, zdaj pa imamo situacijo, ko je v ospredju industrija, ki poskuša promovirati digitalno 3D tehnologijo, slednjo pa uporablja večinoma zgolj za to, da bi nas prepričala, da je potrebno kina digitalizirati. V zadnjih 15 letih so nam vedno znova zatrjevali: »v naslednjih 3 letih se bomo povsem digitalizirali.« Pa to ni šlo, ker so prikazovalci rekli, da jim ni všeč, da so prednosti tehnologije zgolj na strani industrije in da jo pravzaprav plačujejo oni sami. Prav zato je industrija potrebovala trik, da bi z njim prepričala kina v digitalizacijo, in v ta namen so iznašli 3D. Pri tem so imeli srečo, da so imeli *Avatarja*, ki jim je pri tem pomagal. Sedaj pa, ko so vsa kina digitalizirana, bodo spet prešteli številke in morda ugotovili, da 3D sploh ni bil tako profitabilna ideja, kot so sprva mislili in se jim ne bo zdelo več smiselno namenjati mu dodatni denar, če lahko iste filme prodajajo tudi v 2D.

Vseeno mislite, da je trenutni pojav 3D filma zgolj val ali vendarle nekaj trajnega?

Seveda je val. Ampak prodajna niša je sedaj večja. Neumno pri tem pa je to, da morajo kina sama investirati v to tehnologijo in dati odstotek od prodaje vstopnic temu podjetju. Lastniki kina se poskušajo temu izogniti s

tem, da se pač obrnejo h konkurenci, a to lahko počnejo samo do takrat, dokler film ni uspešen samo v 3D različici.

Kaj mislite, da je 3D prinesel filmu kot umetniški formi? Ali ne gre vendarle samo za trik, »gadget«, igračo, ki je zgolj nek nepotreben dodatek filmu, saj bi dober film bil v vsakem primeru dober tudi v običajni različici.

Pomislite na uporabo barve v filmu. Vse barvne filme bi lahko pokazali v črno-beli različici in na nek način bi delovalo. Pa bo res? Ali potrebuješ umetnost? Živiš lahko tudi brez nje. Že samo vprašanje je nekoliko napačno. Ampak dobro, če že vprašate, kaj to filmu prinese. Prinese raznolikost estetskih konceptov. Mnogi filmi to uporabljajo in mislim, da je užitek v gledanju filma zaradi 3D tehnologije večji. Vendar pa ta užitek obenem zmanjšuje dejstvo, da moram nositi očala in tudi bolj naporno je. Ko gledam 3D film, so moje oči bistveno bolj utrujene, kot če bi gledal običajen film.

Ampak ali ni vendarle zanimivo, da so tudi sedaj, ko se 3D filmi premikajo iz komercialne sfere v diskurz art filma, te slabosti razmeroma zamolčane. Recimo tudi problem osvetlitve, ki je pri polarizacijski 3D tehnologiji pogosto problem in ki filmu izniči določen odstotek barvne intenzivnosti. Za diskurz, ki je tako občutljiv na zvesto reprodukcijo estetske avtorske vizije, je to vendarle nesprejemljivo. Še celo na letošnjem beneškem filmskem festivalu so predvajali japonski animirani film *Space Pirate Captain Harlock* (2013, Shinji Aramaki), pa je bila projekcija tako temna, da je popolnoma nevtralizirala sicer čudovito barvno kuliso filma.

To je bolj stvar izbire tehnologije. Slaba projekcija je bila, ker so imeli premalo svetlobe, kot je to primer v mnogih kinih. To je najbolj deprimirajoča stvar pri vsem tem. Isti razlogi, zaradi katerih so ubili 3D film v petdesetih, se spet pojavljajo danes, a na drugem nivoju. V tistem času so se ljudje pritoževali, da imajo glavobole, da je gledanje neudobno, da je bil film pretemen. In tu imamo spet iste očitke. Pa pritoževanje glede višjih cen, kar tudi ni nič novega. Industrija se pač ne uči. Če mi poveste, da je bila projekcija pretemna, to ni nujno problem samega 3D-ja. Če je bila prizadeta barvna shema, potem je šlo za nepravilno uporabo filtrov ali pa preprosto ni bilo dovolj svetlobe. To je eden izmed problemov, ki se ga redko kdo zaveda: če imate digitalni projektor, potrebujete trikratno količino svetlobe, kadar želite predvajati 3D film. Za običajne filme mora biti zato svetilka nastavljena na zelo majhno moč in morate imeti možnost, da jo pri predvajanju 3D filmov navijete do konca, vendar veliko projektorjev tega ne omogoča. Lastniki bi v ta namen morali v napravo namestiti še eno svetilko. To so tehnične stvari, ki so dobro znane, ampak nikomur ni mar zanje. Večina

kin pri projekcijah preprosto uporabi enako količino svetlobe za 2D in 3D filme in v teh kinih je 3D film tako temen, da ga uniči. Ni ga udobno gledati. Gre za tehnologijo, ki potrebuje bistveno več pozornosti kot običajna, kar je tudi dražje in to ga ubija, ker lastnikom kin ukvarjanje s tem ni v interesu. Drugo zanimivo opazko glede tega, zakaj 3D tehnologija morda ni tako uspešna, pa je podal Werner Herzog. Sami veste, da on ni nikakršen znanstvenik, tako da njegova mnenja nimajo nikakršnih dokazov, ampak tole mnenje je vseeno zanimivo. Pravi namreč, da v vsakdanjem življenju sicer res gledamo z obema očesoma, vendar tri dimenzije uporabljamo le nekaj trenutkov v dnevu, le v tistih situacijah, ko ocenjujemo, kako oddaljena je kakšna stvar. Samo takrat sta obe očesi v polnem pogonu, ves preostali čas pa bo eno oko prevladovalo in večino časa vidimo bolj ali manj plosko. V kinu pa smo s 3D filmi naenkrat prisiljeni, da ves čas skoncentriramo gledamo z obema očesoma, česar nikoli tako dolgo ne počnemo v vsakdanjem življenju. Po njegovem mnenju je zato tako stresno gledati 3D filme v primerjavi z običajnimi in dokler bo to nekaj umetnega, kar bo našim očem predstavljalo več dela, več napora, bodo ti filmi imeli težave, ko jih bodo želeli prodajati občinstvu. Sploh, ker moramo plačati več za manj udobja. Ta argumentacija mi je všeč, nisem pa prepričan, da je popolnoma resnična. Nekaj resnice morda vendarle je v njej. A če že plačamo več za manj udobja, potem bi nam to moralo dati nek presežen estetski užitek, da bi si rekel: »*Vau, to pa je bila super izkušnja!*«. Takšnih filmov, za katere lahko rečeš, da tega ne bi mogel izkusiti v običajni različici, pa ni tako veliko. Celo pri filmih, kot je *Pina* (2011, Wim Wenders), lahko v običajni verziji po mojem mnenju v popolnosti izkusite vsebino, a ko po

Stefan Drössler:

»Hočem obdržati izkušnjo kina. To so predavanja, ki jih hočem imeti v kinu.«



drugi strani na ta način vidiš *Jamo pozabljenih sanj*, potem gre nekaj mimo. A to je moje osebno mnenje. Zato tudi iščem te filme in v predavanju poskušam pokazati trenutke, pri katerih si rečem: »*Vau, to pa je res super 3D učinek.*« Imam pa zelo malo filmov, za katere lahko rečem, da se po našajo z inteligentno uporabo 3D tehnologije.

Kateri so potemtakem po vašem mnenju filmi, v katerih je 3D zaživel v polnem sijaju?

Hitchcock je imel zelo dober koncept (*Kliči M za umor 3D* [1954], op. a.). Izmed tistih, ki sem jih pokazal v predavanju, lahko to trdim tudi za *U2 3D* (2007, Catherine Owens in Mark Pellington). Verjamem, da *Coraline* (2009, Henry Selick) to tehnologijo izkorišča do popolnosti. Tudi za Herzogov film lahko to rečem, čeprav s tehničnega vidika ni popoln. *Pijevo življenje* (*Life of Pi*, 2012, Ang Lee) je zelo zanimivo. *Gravitacija* je odlična, moram pa reči, da sem jo videl v enem boljših kin v Münchnu, kjer imajo Dolby 7.1. Moram priznati, da sem se med filmom dvakrat obrnil k svojemu sosеду, ker sem mislil, da ima vključen mobilni telefon, potem pa se je izkazalo, da je šlo za zvok voki-tokija iz filma, ki je bil tako dobro umeščen v prostor. Po drugi strani pa sem v podobi opazil nekaj *ghostinga*, astronava sta bila mestoma med lebdenjem po vesolju podvojena. Ne vem, če je to bil problem kina. Prav zaradi tega si filme najraje ogledam v svojem lokalnem kinu, kjer vem, da bo projekcija vrhunska. Če si ga bom ogledal tudi tam, bom imel primerjavo in šele takrat bom lahko ugotovil, ali je šlo za napako v 3D tehnologiji ali preprosto za pomanjkljivo projekcijo. Tudi to je problem 3D filma, da moraš izbrati pravi kino, kar je precej težko. Ko greš v multipleks, imaš na voljo vse te različne načine ogleda, od raznih sedežev do IMAX-a, skratka 10 različnih načinov ogleda filma, ki niso tako pomembni, saj je pomembnejše, da poznate kino, ki mu je res mar za tehnologijo in ki ti da popolno izkušnjo. To velja tako za komercialne multiplekse kot za art filme. Tudi za slednje velja, da lahko imajo dober program, a slabo tehnologijo, ker zanjo ni denarja. Če pa sedaj po drugi strani razmislim, kateri filmi veljajo za 3D uspešnice, pa so to tisti filmi, ki se po našajo s koncepti, ki smo jih izkusili že v IMAX-u. *Gravitacija?* To je koncept IMAX-ovih vesoljskih dokumentarcev. *Jama pozabljenih sanj?* Discoveryjevi dokumentarci. *Pina?* Plesni film. To so vse koncepti, ki so jih prej že uporabljali v IMAX-u. Za celovečerne 3D filme imamo danes zelo malo novih idej.

Na predavanju ste tudi rekli, da zgodovina 3D filma v knjižni obliki še ni bila napisana. Jo lahko morda pričakujemo izpod vaših rok, je to vaše delo v nastajanju?

Napisal sem več člankov v nemščini. Ampak to ni pomagalo, akademiki jih niso brali, temveč citirajo samo tisto, kar je že zapisano v knjigah. Ne, ho-

čem obdržati izkušnjo kina. To so predavanja, ki jih hočem imeti v kinu. Ob tem sem razmišljal tudi, da bi naredil dokumentarni film, vendar zaenkrat nisem zbral potrebnega denarja zanj. Imel sem že producenta, a je zapustil projekt. Potem smo poskušali s televizijsko postajo ARTE, kar je bilo nemogoče. Hoteli so imeti toliko vpliva na projekt, da bi se le-ta popolnoma spremenil. Zgodovinski vidik jih ne zanima tako zelo. Še vedno pa ta projekt poskušamo izpeljati, morda se bo nekega dne vendarle zgodilo, čeprav sem glede tega izjemno skeptičen. Obstaja tudi poskus v Veliki Britaniji; Brian May, kitarist skupine Queen, ki je zbiratelj 3D fotografij, je s televizijo Sky že sodeloval pri snemanju oddaje v 4 delih. Z njegovim producentom delamo na tem, da bi oddajo razširili v film. Ne vem, kako se bo to končalo. Ne vidim pa nikogar, ki bi financiral zadevo, ki je, kako bi rekel, neznanstvena, ker ni knjiga. Zame je 3D film lahko samo v kinu. Morda gre pri tem z moje strani za vztrajanje pri neumnem pristopu, ta očitek sprejemam, ampak sem človek kina in branil ga bom, dokler bo mogoče.

Smo tudi v zelo zgodnji fazi razvoja hologramske tehnologije. Mislite, da se bo ta tehnologija morda na nek način združila s 3D tehnologijo ali da jo bo nadgradila?

Ne vem. Ko sem bil v hologramskem muzeju v Parizu, ki je sedaj zaprt, nisem verjel, da je ta tehnologija toliko napredna, da bi nekega dne prevzela film. Ne verjamem v to. Ampak, kdo ve? Lahko se motim. Lahko se pojavi izumitelj, ki bo našel rešitev.

Za konec še eno čisto praktično vprašanje – ali gledate doma 3D televizor?

Ne. Preveč stresno je za moje oči. Imam star televizor, še celo celozaslonskega, in mi je všeč. Sovražim svoj digitalni televizor, ker filmi izgledajo tako čisto, tako nenaravno, da se raje držim starega. 3D televizor sem uporabljal samo takrat, ko sem pregledoval Blu-Raye s 3D filmi, ki jih imam kar nekaj. Ponavadi poskušam vse ujeti v kinu, ampak ker je teh filmov mnogo, marsikaj zamudim.

Pogovarjal se je Matic Majcen

Matic Majcen

Analiza Filmskega sklada RS (1994–2010) kot vratarja pri financiranju filmskih projektov

Filmski sklad RS je v letih med 1994 in 2010 možno videti kot institucionalnega vratarja (izv. *gatekeeper*), ki je po določenih načelih filtriral filmske projekte v procesu njihovega financiranja. Raziskava poišče in definira ta določila predvsem z vidika pripisovanja nacionalnega karakterja izbranim filmskim delom, ki kasneje tvorijo korpus slovenskega poosamosvojitvenega filma.

Ključne besede: film, filmske študije, filmska veda, socialni konstrukcionizem, narod, nacionalizem, sociologija kulture, institucionalna analiza

The Slovenian Film Fund, the national institution for financing film projects which operated between 1994 and 2010, can be seen as an institutional gatekeeper which used certain principles to determine which film projects would receive public funding. The study presented below identifies and defines these criteria based primarily on the national character characterizing all financed films, which also later constitute the film corpus of Slovenian post-independence cinema.

Keywords: film, film studies, social constructionism, nation, nationalism, sociology of culture, institutional analysis

Brezpogojna neodvisnost umetniškega izražanja je ideal, na katerega v realnosti redko naletimo, ne samo zaradi vpetosti umetnosti v družbene okvire ter v iluziji izvornosti in avtorstva, ko se umetnost venomer pripenja na že izraženo, že videno, že slišano in že povedano, temveč se je filmski medij med svojim zgodovinskim razvojem ustalil v institucijah vseh vrst, od produkcijskih do distribucijskih, ki so ga sicer res vzpostavile kot pomembno formo vizualnega izraza, kakršen je danes, a so ga obenem tudi determinirale z določenimi konvencijami, ki predstavljajo osnovo za vzpostavitev standardiziranih prikazovalnih pogojev, predvsem pa narativnih konvencij in komunikacijskih kodov, ki so v mnogočem blizu literarnim in temeljijo na sekvenčni ter vzročno-posledični dogodkovni logiki. Poleg prikazovalnega in tehnološkega imperativa pa je tu prisoten tudi tisti bolj nestalen in spremenljiv element, faza financiranja filmske produkcije, ki se razlikuje in spreminja v družbenem prostoru in času. V svetu obstajata dve najpogostejši navajani obliki financiranja filmske produkcije. Na eni strani je tržni model, arhetipsko povezan z ameriško komercialno filmsko industrijo, ki v svojih konvencijah in metodah tako na produkcijskem kot tekstualnem nivoju sledi strategiji maksimiranja dobička, kar mu omogoča širši kulturni milje, temelječ na ideologiji gospodarske svobode, v kombinaciji s tradicijo tovrstnega

načina produkcije, ki je tamkaj prisotna že od samega vznika medija vsaj od začetka 20. stoletja naprej, zagotovo pa tudi velikost lastnega nacionalnega trga ter uporaba angleškega jezika kot tistega, ki omogoča najvišjo stopnjo globalne ekspanzije. V Evropi je največkrat v veljavi mešani model, ki na eni strani pozna tržno usmerjeno produkcijo, a se v dobršni ali celo v večji meri naslanja na princip državnega subvencioniranja filmske produkcije. Razlog za obstoj takšnega tipa filmske produkcije je najpogosteje legitimiran prav v opoziciji do svobodne, *laissez faire* filmske industrije in pogosto, čeprav še zdaleč ne v popolnosti, temelji na specifičnih normativih, povezanih z idejo o filmu kot umetnosti, za razliko od tržne naravnosti komercialnega filma. Dejstvo, da se je v drugi polovici 20. stoletja tak princip uveljavil na nivoju nacionalnih kinematografij, kjer je torej država neposredno ali posredno financirala večjo ali manjšo količino filmske produkcije znotraj svojih meja, nas pripelje povsem na področje preučevanja naroda in nacionalizma. Če država promovira in podpira le določene oblike v polju domnevno svobodnega umetniškega izraza, potem iz tega sledi sklep, da je ta nacionalna produkcija že vnaprej na nek način omejena. Princip avtorskega ali *art* filma je torej eden najpogostejših manifestnih načinov zamišljanj tovrstne filmske produkcije. Drugi in za nas v tem trenutku bolj zanimiv način pa je zagotovo tisti, ki se skriva v vidiku, da sleherni država pač potrebuje svojo lastno kinematografijo, svojo lastno nacionalno filmsko produkcijo. Ta vidik ima v luči dejstva, da je povezan z najvišjimi mehanizmi odločanja v državi, bistveno daljnosežnejše posledice, saj je lahko njegov *modus operandi*, vsaj intuitivno, povezan z *omejevanjem* umetniškega izražanja, ki se lahko odrazi v obliki neposredne ali posredne prisile, odrekovanja materialnih pogojev, ali manj direktno, z ideološkimi sredstvi ter ponotranjeno samocenzuro.

Vzpostavitev Filmskega sklada kot institucije, ki skrbi za razdelitev proračunskih sredstev za financiranje nacionalne filmske produkcije je dogodek, preko katerega je omenjeni nazor na področju republike Slovenije dobil svojega akterja, ki so ga vladajoče politične strukture pooblastile in delegirale za vzpostavitev lastne kinematografije po osamosvojitvi. Podatek, da je 66 od 79 igranih celovečernih filmov, posnetih med leti 1991 in 2010¹ (torej 83 %) na poti do končne realizacije in predvajanja v kinodvoranah prejelo (so)financerski delež te ustanove (odstotek bi bil še bistveno višji, nad 90 %, če bi prvo letnico pomaknili na leto 1994, ko je bil Filmski sklad ustanovljen), govori sam zase. V Sloveniji lahko glavnino filmske produkcije imenujemo *nacionalna* produkcija, saj so ostali filmi, ki v tem kontekstu definirajo pojem *neodvisnega filma*,² razen redkih izjem³ dosegli skromen uspeh

¹ Kot jih navaja *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–2010* (Furlan idr. 2011), ko odštejemo dokumentarne filme.

² Pojem, ki ima v različnih okoljih tudi različne pomeni. Medtem ko v evropskem prostoru s to oznako pogosto označujemo filme, ki so bili narejeni povsem izven državnih finančnih okvirov, v ameriškem prostoru ta oznaka definira filme, posnete brez pomoči velikih studiev.

³ Denimo filma *Tu pa tam* Mitje Okorna in *Voda v očeh* Jožeta Baše, ki sta kljub nizkemu proračunu brez institucionalnega ozadja dosegla zavidljiv komercialni oziroma kritični uspeh.

in posledično zanemarljiv kulturni vpliv, v največ primerih pa zaradi nedoseganja kakovostnih standardov in izostanka sistematične distribucije in promocije sploh niso prodrli v zavest splošne javnosti.

Vprašanje se torej zastavlja: kako si je Filmski sklad Republike Slovenije kot institucija za financiranje večine filmske produkcije med letoma 1994 in 2010 na našem ozemlju predstavljal konstitucijo slovenske nacionalne kinematografije? V raziskavi sem se spraševal, na kakšen način ta institucija s svojimi vzvodi determinira filmske projekte, ki prehajajo skozi njeno sito. Natančneje – ali v njeni strukturi najdemo vzvode, ki diktirajo posledična produkcijska in tekstualna izražanja slovenskosti, torej preokupacije z nacionalno identiteto in nacionalnim nasploh v slovenskem filmu? Ali pa je morda, nasprotno, politika te ustanove filmsko umetnost (in svojo vlogo v njenem podpiranju) vendarle pojmovala kot najširšo odprto množico umetniške ustvarjalnosti, osvobojene različnih nacionalnih in drugih ideoloških spon? Pri slednjem bi potemtakem šlo za vidik nacionalne kulture, kakršno si zamišlja Mladen Dolar (2003, 34), ko pravi, da če že mora obstajati nek nacionalni kulturni program, potem naj bo tak, da bo zagotovil predvsem stabilnost financiranja in institucionalno infrastrukturo, v vsem ostalem pa bo pustil čimveč odprtega prostora za razmah konfliktno raznolikosti.

Osrednji koncept, ki ga bom uporabil, je tisti vratarja (v izv. *gatekeeper*), kot ga omenja Paul M. Hirsch (1972), širše pa o njem razpravlja in ga razvija Victoria D. Alexander (2003, 76–77, 90–99). Hirsch je v svojem izvirnem članku sicer analiziral industrije, ki proizvajajo knjižne in glasbene izdelke, vendar pa je tu ključna zamisel o sami formi, ki jo sleherna industrija udejanja. Namreč, Hirsch industrije vidi kot sisteme – povezane organizacije, izmed katerih vsaka izbira določene vire iz okolja (vhodna stran), jih na nek način spremeni (pretočna faza) in proizvede rezultat (izhodna stran), ki ga pošlje naslednji organizaciji ali na tržišče. Kot pravi Alexandrova, je bila v izvirnem članku Hirscheva ideja ta, da »samo del celotne zaloge doseže občinstvo; to, kateri njeni deli so to, pa je odvisno od tega, kako sistem filtrira objekte.« (Alexander 2003, 76) Lahko si zamislimo celo vrsto takšnih vratarjev, ki neprestano delujejo na vseh stopnjah kroženja umetniških objektov v družbi: od založnikov, ki izbirajo, katere knjige bodo izdali, kritikov, ki z dobrimi ali slabimi ocenami stigmatizirajo izdelke in jih potiskajo v javno sfero, lastnikov prikazovalnih prostorov (gledališč, kinodvoran, kavarn ipd.), ki imajo moč odločanja, kakšen tip umetnosti se bo odvijal med njihovimi stenami, do podeljevalcev nagrad, ki izpostavljajo najboljše od tistega, kar določena veja umetnosti v danem obdobju ponuja. Vsi ti družbeni akterji, kot pravi Alexander (*prav tam*), so »pristranski filtri«, ki delujejo v skladu z lastnimi, pogosto arbitrarnimi in subjektivnimi kriteriji, pa vendar morajo biti kljub temu v tem z vidika umetniškega ustvarjanja kompromisnemu procesu »vsa umetniška dela, bodisi visoka, popularna ali ljudska, distribuirana skozi določen sistem.

Vratarji na takšen ali drugačen način vplivajo na vse distribucijske sisteme.« (*prav tam*, 77)

Vratar kot nekakšno sito torej »filtrira izdelke (ali ljudi), med njihovim vstopanjem in izstopanjem iz sistema« (*prav tam*, 76). Pomembno je poudariti, da tovrstno filtriranje, bodisi kot individualno odločanje ali kot institucionalna logika, v osnovni definiciji ne oblikuje *vsebine* umetniških objektov, temveč je njegova vloga odločanje o tem, katere izdelke bo javnost videla in katerih ne (*prav tam*, 90). Obstajajo pa tudi sistemi, ki v procesualni fazi odločanja umetniška dela spreminjajo in sooblikujejo, ko leta prehajajo skozi odločitvene filtre (*prav tam*, 94–96). Alexandrova navaja primer scenarija za film *Žrelo* (*Jaws*, 1975), v katerem so avtorju izplačali honorar le na podlagi enostranskega osnutka, potem pa je ta prešel skozi fazo dveh popolnih in enega delnega naknadnega pisanja različnih ljudi, preden je sploh prišel do uredniškega odbora, nakar so še večkrat spremenili naslov in tudi naslovnico, da bi šele potem tako knjiga kot Spielbergov film postala *blockbusterja* (Ryan in Wentworth 1999, 185–188, cit. v Alexander 2005, 96). V vsakem primeru pa je ta vloga, bodisi v eni bodisi v drugi različici, ključnega pomena v celotnem sistemu.

Osrednje vprašanje pri analizi vratarjev je torej to, po kakšnih načelih ti sistemi procesirajo umetniška dela oziroma izdelke. Hirsch se je v svojem članku osredotočil predvsem na privatni sektor in na to, kakšne strategije uporabljajo industrije, da povečujejo dobiček. V tem smislu se kulturne industrije soočajo z »negotovostjo povpraševanja« in so izjemno neučinkovite, saj proizvedejo bodisi premalo bodisi preveč kopij izdelka, ker ne morejo zagotovo predvideti, katera umetniška dela bodo na trgu postala uspešna, katera pa bodo propadla. Ena izmed strategij soočanja s to težavo je denimo reprodukcija uspešnih formul. Hirsch (1972) je že v naslovu izpostavil kriterij kapric oziroma trenutnih trendov (*fads and fashions*), ki industrijo potiskajo v smer kopiranja delujočih receptov za uspeh na trgu. Kot na primeru pokaže Alexandrova (2005, 91), če bo nek film, ki temelji na risanki iz šestdesetih let, postal uspešen, je možno zanesljivo napovedati, da se bo zelo kmalu pojavilo še več filmov, ki gradivo črpajo iz risank iz tega obdobja. Avtorica navaja tudi primer Wendy Griswold (1981, cit. v Alexander 2005, 93–94), ki je raziskovala razlike med britanskimi in ameriškimi romani, saj so nekateri avtorji pred njo trdili, da razlike odražajo »nacionalni značaj« vsake izmed obeh držav. Griswoldova se je po drugi strani usmerila prav v fazo založništva in na prvi pogled manj opazno, a nedvomno spremljajočo logiko konkretnega *gatekeeperja*. Ugotovila je, da so se spremembe začele dogajati po letu 1891, ko so ZDA uvedle zakon o avtorskih pravicah, ki je ščitil vsa dela, tudi tuja, kar je povzročilo efekt založniškega vratarjenja, ko so začeli odločneje financirati literarna dela, ki so se razlikovala od angleških, avtorji pa so s tem začeli tudi sami pisati drugačne romane, da bi sploh lahko prodali svoje delo založnikom.

Pri institucijah nacionalnega pomena so kriteriji seveda drugačni. Hillman-Chartrand in McCaughey (1989) definirata 4 vloge, ki jih lahko igrajo države v procesu podpiranja nacionalne kulturne produkcije, kjer se razlikujeta tako način kot tudi stopnja njene interference v neodvisnost te produkcije. Prva oblika je posredniška, kjer država spodbuja vlaganja privatnega sektorja v umetnost s tem, ko uvaja ugodno davčno zakonodajo. Druga je mecenska, kjer država financira umetnost preko para-neodvisnih umetniških svetov in kjer odločanje leži na ramenih neodvisnih strokovnjakov in ne predstavnikov države. Tretja oblika je arhitektna in temelji na centraliziranih kulturnih ministrstvih, ki preko predstavnikov civilne družbe vpeljuje socialne in umetniške standarde za določanje praga financiranja. Zadnja, četrta, pa je inženirska, kjer država neposredno promovira umetnost, ki izpolnjuje političen namen in obenem zatira ostalo umetniško produkcijo.

V primeru filmske produkcije v poosamosvojitveni Sloveniji je država to vlogo podpiranja in financiranja te produkcije prenesla na Filmski sklad. Izhodiščna ugotovitev, ki je med raziskavo terjala končno potrditev, se je glasila, da je ta ustanova v praksi ustrezala razsežnostim drugega in tretjega modela, s kombinacijo vpliva države in neodvisnih strokovnjakov.⁴ Ministrstvo za kulturo RS je med letoma 1991 in 1994, torej pred ustanovitvijo Filmskega sklada, neposredno financiralo filmsko produkcijo v državi, nato pa je to odločanje preneslo na ustanovo v formalno-pravni obliki javnega sklada. A raziskovalni interes je bil tukaj globlji in bistveno bolj detajlen. Zanimalo me je, ali lahko iz dokumentov, ki urejajo delovanje Filmskega sklada, razberemo načine oziroma načela, po katerih ta institucija kot vratar filtrira objekte skozi svoje sito, in če, katera načela so to. Predvsem sem se osredotočil na nacionalni vidik, ki ga je sklad potencialno vpeljeval v svoj način procesiranja, pri katerem je izbiral objekte na vhodni strani in proizvajal končno množico institucionalno potrjenih in odobrenih objektov na izhodni strani filtra. Temeljno raziskovalno vprašanje se je torej glasilo, kako je Filmski sklad kot osrednja institucija za financiranje filmske produkcije v Sloveniji med letoma 1994 in 2010 determiniral nacionalne razsežnosti filmskih del v celotnem komunikacijskem kanalu, ki jih le-ta na svoji poti od nastanka do konzumacije prepotujejo.

Študija primera je privzela obliko večstopenjske kvalitativne raziskave. Najprej sem analiziral formalno-pravno zasnovo institucije in preko javnih ustanovitvenih dokumentov, zakonov in pravilnikov poiskal tiste člene in točke, ki urejajo področje, definirano v raziskovalnem vprašanju. V drugem delu sem se osredotočil na odločitveno logiko ustanove, tako tisto te-

⁴ Kot pravi Vinko Ošlak (2003, cit. v Rugelj 2007, 71) v svoji knjigi *Spoštovanje in bit*, lahko takšno državno subvencionirano financiranje kulture najdemo predvsem »v državah, ki izhajajo iz tradicije razsvetljenega absolutizma avstrijske in ruske vrste ali pa iz revolucijskega absolutizma francoske vrste.«

meljno, formalno-pravno kot tudi v tistem delu, ko preide na odločanje človeških akterjev in je bistveno bolj, vsaj v teoriji, podvržena arbitrarnemu in subjektivnemu odločanju posameznikov. Izpostavil sem tiste organe ustanove, ki imajo funkcijo odločanja o tem, kateri filmski projekti so sprejeti v sheme financiranja in kateri ne, ter na podlagi dosegljivih virov v obliki pisnih dokumentov, ki jih je to telo proizvedlo, poskušal najti elemente odločitvene logike. Tukaj je bila glavna težava količina raziskovalnih virov. Filmski sklad ima namreč slabo urejeno in celo javnosti nedostopno arhivsko dokumentacijo, kljub temu da gre večinoma za javne dokumente. Kljub temu sem lahko iz razpoložljivega dobil uvid v to, ali so pisni dokumenti, ki pričajo o tej vrsti sprejemanja odločitev, sploh legitimen vir za preučevanje v akademski raziskavi. Nadalje sem se iz pisnih dokumentov preusmeril v otipljivo realnost in izpostavil nekatere primere filmskih projektov, ki so med skladovim obstojem v javnosti dvignili največ prahu in so, pomembneje, izpostavili najbolj pereče probleme odločitvene logike Sklada. Glede na to, da je okrog teh primerov potekala burna javna razprava, so bili moj vir članki in prispevki, ki so jih o tem objavili slovenski množični mediji.

Formalno-pravna zasnova Filmskega sklada

Filmski sklad Republike Slovenije je bil ustanovljen leta 1994 z zakonom, objavljenim v *Uradnem listu* št. 17/1994. Kot je zapisano v 1. členu omenjenega zakona, ga je Republika Slovenija ustanovila kot »javni sklad z namenom, da nanj prenese izvajanje nacionalnega kulturnega programa v delu, ki pokriva filmsko proizvodnjo in reproduktivno kinematografijo ter izvajanje filmskih festivalov in podeljevanje nagrad za področje kinematografije.« (*Zakon o filmskem skladu Republike Slovenije*, 1994) Nacionalni kulturni program, ki se je financiral iz državnega proračuna ali iz drugih javnih sredstev (*prav tam*, 2. člen) in katerega del je bila tudi dejavnost novoustanovljenega filmskega Sklada, sta izvajala dva tipa nosilcev: posamezniki in pravne osebe ter Filmski studio Viba film (*prav tam*, 3. člen). Tu se odraža temeljna razlika s predosamosvojitveno ureditvijo, saj se je tukaj prvič v nacionalno-institucionalnem okviru odprla možnost prenosa izvajanja filmske produkcije na neodvisne producente, medtem ko je bila pred letom 1994 in še posebej pred osamosvojitvijo države razen manjših odstopanj v veliki meri v državnih rokah. Kot je zapisano kasneje v 19. in 20. členu, lahko predloge za sofinanciranje projektov na področju kinematografije iz javnih sredstev podajo vsi posamezniki in pravne osebe, ki so vpisane v razvid izvajalcev kulturnih programov pri ministrstvu, pristojnem za kulturo. Prijavljanja projektov se lahko loti tudi tuji producent, vendar v

sodelovanju s slovenskim producentom in pa pod pogojem, da je film posnet v Republiki Sloveniji (20. člen).

Namen Filmskega sklada, opredeljen v 1. členu zakona, je v 5. členu natančneje razdelan v nalogah novoustanovljene institucije, ki so segale vse od zagotavljanja kontinuiranega programiranja filmske proizvodnje, zagotavljanja prezentacije in tržne eksploatacije slovenskega filma v državi in v tujini, razvijanja scenaristične filmske dejavnosti, načrtovanja in izvajanja sodelovanja s tujimi nevladnimi filmskimi zvezami, skrbi za razvoj reproductivne kinematografije kot kulturne dejavnosti, spremljanja stanja kinematografske mreže z izvajanjem ukrepov za njen skladen razvoj pa vse do izvedbe filmskega festivala kot »javnega letnega pregleda filmske proizvodnje v Republiki Sloveniji« ter podelitve nagrade za življenjsko delo, ki so jo s popravki leta 2001 poimenovali po Metodu Badjuri.

10. člen definira organe sklada. Ti so bili: (1.) upravni odbor, (2.) nadzorni odbor, (3.) strokovno-programske komisije in (4.) direktor. Sklad je upravljal **upravni odbor**, ki je imel sedem članov, izmed katerih je štiri imenoval ustanovitelj (torej Vlade Republike Slovenije), dva so predlagala strokovna združenja s področja produktivne kinematografije in enega Akademija za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani. Naloge upravnega odbora (14. člen) so segale od sprejemanja statuta sklada v soglasju z ustanoviteljem, sprejemanja programov dela sklada v soglasju z ministrstvom, pristojnim za kulturo, zbiranja predlogov za sofinanciranje programov in projektov s področja kinematografije, sklepanja pogodb, sprejemanja pogojev in kriterijev za financiranje kulturnih programov za področje kinematografije v soglasju z ministrstvom, pristojnim za kulturo, do raznih manjših drugih nalog, določenih s statutom sklada. Upravni odbor je bil dolžan tudi vsako leto ministrstvu, pristojnemu za kulturo, podati poročilo o delu sklada v preteklem letu, ki služi kot osnova za letno poročilo vlade o izvajanju nacionalnega kulturnega programa v delu, namenjenem filmski proizvodnji in reproductivni kinematografiji.

Drugi organ sklada, **nadzorni odbor**, je imel tri člane, ki jih je imenovala vlada na predlog ministrstev, pristojnih za kulturo, finance in zunanje zadeve, kar opisuje 15. člen zakona, tretji organ pa so bile **strokovno-programske komisije**, ki so v 16. členu opisane kot »posvetovalna telesa izmed posameznikov, ki so uveljavljeni ustvarjalci ali poznavalci z delovnega področja komisije.« Nalogi omenjenih komisij sta bili predvsem oblikovanje strokovnih podlag za odločanje upravnega odbora ter oblikovanje predloga programa, ki se financira iz javnih sredstev sklada.

V 17. členu je definiran še četrti organ sklada, to je **direktor**, ki je vodil delo in poslovanje sklada, imenoval pa ga je upravni odbor s soglasjem ustanovitelja (torej Vlade) na podlagi javnega razpisa. Mandat direktorja, ki je moral ustrezati v istem členu navedenim pogojem (visoka izobrazba, 5 let delovnih izkušenj na področju kulturnih dejavnosti, strokovno poznavanje delovnih procesov na področju kinematografije, sposobnosti za or-

ganiziranje in vodenje dela v kolektivu ter znanje najmanj enega tujega jezika), je trajal pet let.

Že izvirni zakon iz leta 1994 je v 22. členu navajal, da »do sprejetja zakona, ki bo urejal javne sklade na področju kulture, sklad posluje po predpisih, ki veljajo za javne zavode.« Do formalnega preoblikovanja je prišlo leta 2000, ko se je moral s sprejetjem Zakona o javnih skladih (*Uradni list RS*, št. 22/2000, 10. marec 2000) Filmski sklad iz zavoda preoblikovati v javni sklad. S tem je tudi prvotni *Zakon o filmskem skladu* doživel nekatere spremembe. Poleg spremembe izraza »statut« v »ustanovitveni akt oziroma splošne pogoje poslovanja« pa je bila izmed nekaterih črtanih in spremenjenih odločb še pomembnejša nadomestitev termina »**upravni odbor**« z novo definiranim »**nadzornim svetom**«. Celoten 10. člen o organih sklada se je s preoblikovanjem črtal in uskladil z novim Zakonom o javnih skladih, kar vključuje tudi črtanje 15. člena, ki opredeljuje sestavo nadzornega odbora, saj le-ta po novem ni bil več eden izmed organov Sklada.

Z omenjenim preoblikovanjem je leta 2000 v ospredje stopil tudi nov dokument, *Akt o ustanovitvi Filmskega sklada Republike Slovenije* (*Uradni list RS* št. 96/2000). V njega so bile vnesene mnoge novosti, ki so dopolnjevale *Zakon o Filmskem skladu*. V tem aktu so bili torej definirani le trije organi sklada: (1.) **nadzorni svet** (prejšnji upravni odbor), (2.) **uprava**, ki jo sestavljata poslovni in programski direktor sklada ter (3.) **strokovno-programске komisije**.

Zakon o Filmskem skladu je (z upoštevanjem številnih sprememb) veljal do 19. oktobra leta 2010, do razglasitve *Zakona o Slovenskem filmskem centru* (*Uradni list* št. 77/2010). S tem se je Filmski sklad iz javnega sklada preoblikoval v javno agencijo, vsem članom nadzornega sveta Filmskega sklada in direktorju pa so z vpisom agencije v sodni register prenehali veljati njihovi mandati. Poleg obeh sprememb je bilo med 24. in 29. členom omenjenega zakona po drugi strani določeno, da so se morali vsi začetni postopki Filmskega sklada dokončati v skladu s predpisi in akti, na podlagi katerih so bili začetni. Tudi javni uslužbenci, zaposleni na Filmskem skladu, so s preoblikovanjem nadaljevali svoje delo na agenciji, s čimer so tudi njihove pogodbe ostajale veljavne. Vse materialne pravice tržne eksploatacije, ki so pripadale Filmskemu skladu, so se s tem prenesle na novoustanovljeno agencijo.

Z agencijo so se deloma spremenili organi institucije, ki zdaj obsegajo 8-članski svet agencije ter direktorja, agencija pa ima ob tem tudi že prej vzpostavljene strokovno-programске komisije, a tudi druga, dodatna strokovna telesa in komisije. Novi *Zakon o Slovenskem filmskem centru* opredeljuje tudi večjo pristojnost direktorja v odnosu do teh komisij, saj lahko, kot je definirano v 11. členu, sprejme odločitev, ki ne sledi mnenjem in ocenam komisij, vendar pa mora svet agencije o tem sprejeti mnenje. Agencija sofinancira projekte največ do 50 % vseh izkazanih upravičenih

stroškov, razen pri nizkoprorračunskih, mladinskih, otroških ali zahtevnih filmih, kjer sofinancira do 80 % teh stroškov. Oboje je sicer bilo v veljavi že pod prejšnjo formalno-pravno ureditvijo začenši z letom 2000, še pred tem pa je Filmski sklad sofinanciral do 80 % izkazanih stroškov celovečernih igranih filmov. Najmanj 20 odstotkov skupnega proračuna produkcije filma ima izvajalec možnost porabiti v drugi državi članici Evropske unije, kar je prav tako bilo v veljavi že poprej.

To so le nekatere temeljne spremembe, ki so pričele veljati z ukinitvijo Filmskega sklada oz. z njegovim preoblikovanjem v Filmski center. Ker se ta članek osredotoča na dobo, v kateri je deloval Filmski sklad kot javni zavod oz. javni sklad, se z delovanjem institucije po tem dogodku, ki je s *Sklepom o preoblikovanju Filmskega sklada v Slovenski filmski center* stopil v veljavo 19. novembra leta 2010 (*Uradni list RS* št. 92/2010), nisem natančneje ukvarjal in to vidim kot gradivo za prihodnje raziskave. Po analizi formalno-pravne zasnove institucije je namreč pomembnejše podati vpogled še v odločitveno logiko, ki je bila umeščena med formalno-pravno strukturo institucije in končno produkcijo filmskih del, kot jih analiziram v naslednjem poglavju.

Odločitvena logika: formalni okvir

Kot je bilo torej zapisano v *Zakonu o Filmskem skladu* ter v *Aktu o ustanovitvi Filmskega sklada*, sta bila glavna organa institucije, preko katerih je potekalo odločanje o razvoju in realizaciji celovečernih igranih filmov v obdobju od njene ustanovitve leta 1994 in njenim preoblikovanjem leta 2010, strokovno-programska komisija (s sorodnimi komisijami) kot primarno strokovno, čeprav zgolj svetovalno telo odločanja, ter direktor kot tisti, ki razen v redkih izjemah (projekti z visokimi finančnimi konstrukcijami) poda končno odločitev o tem, katero delo se uvrsti v shemo financiranja za določeno leto. Direktor je imel v razmerju do strokovnih komisij poleg dela selekcioniranja predlaganih projektov tudi razsežnost določanja konkretnih finančnih sredstev, ki bodo na razpolago določenim projektom, medtem ko se je strokovno-programska komisija ukvarjala izključno z ocenjevanjem kakovosti in potencialom na razpis/poziv prispelih projektov, ter tudi s pisanjem ocen in mnenj o teh projektih, kar se je tej raziskavi nudilo kot najrelevantnejši vir raziskovalnega gradiva.

Glavna dokumenta, ki sta najbolj neposredno formalno določala in okvirjala delo strokovno-programskih komisij, pa sta bila *Poslovnik strokovno-programskih komisij Filmskega sklada Republike Slovenije – javnega sklada* in predvsem *Pravilnik o merilih in kriterijih za izbor projektov in programov* (2005), skupaj z ločenim, a vsebinsko zelo povezanim *Pravilnikom o merilih in kriterijih za izbor koprodukcijskih projektov* (2004).

Če so v *Poslovniku* zapisane bolj procesualne določbe o vlogi strokovno-programskih komisij (njene naloge, mesto v strukturi institucije), načinu sestajanja njenih članov, prevzemu gradiva za ocenjevanje, načinu oddajanja pisnih mnenj in strokovnih ocen ter predlaganja le-teh direktorju, pa v *Pravilniku* že vstopimo v zelo natančno opredelitev kriterijev za izbor projektov. 4. člen opredeljuje nacionalno naravo izbiranja projektov, ko navaja, da lahko za sofinanciranje projektov in programskega sklopa za razvoj scenarija kandidira in pridobi sredstva zgolj slovenski (so)avtor oz. pisec scenarija ali slovenski producent, in to s projektom, ki bo izdelan v slovenskem jeziku. Podobno je veljalo tudi za sofinanciranje projektov v sklopih »razvoj projektov« in »realizacija projektov«, kjer je moral poleg uporabe slovenskega jezika skupni slovenski delež dosegati minimalno 50 % predračunske vrednosti projekta in v katerem udeležba slovenskih avtorjev, soavtorjev in avtorjev prispevkov, glavnih in stranskih igralcev dosega minimalno 50 %. To z drugimi besedami pomeni, da Filmski sklad ni ločeval med večinsko slovensko produkcijo in slovenskim filmom; za slovenski film torej velja vsak, ki preseže omenjeno mejo petdesetih odstotkov, ne glede na to, ali je projekt ob tem prijavil tudi tujega koproducenta. Kot koprodukcija v polnem pomenu besede, kot jo opredeljuje tudi *Pravilnik o merilih in kriterijih za izbor koprodukcijskih projektov* (2004) v 5. členu, namreč šteje projekt, v katerem skupni slovenski delež dosega minimalno 10 % in maksimalno 49,99 % pri multilateralnih koprodukcijah in najmanj 20 % in maksimalno 49,99 % pri bilateralnih koprodukcijah v predloženi in zaključeni finančni konstrukciji projekta.

Pri kriterijih za izbor osrednje kategorije, realizacije projektov, so leti razdeljeni na najbolj razčlenjen način in obsegajo 7 točk. Na tem mestu se osredotočam zgolj na razdelitev točk za celovečerni film,⁵ ki v obliki igranega filma tvori osrednji vzorec v raziskavi. Teh sedem kriterijev je: (1.) umetniška vrednost scenarija (do 40 točk), (2.) utemeljenost in vizija režijske eksplikacije (do 10 točk), (3.) dosežki in izkušnost režiserja glede na dosedanje realizirane filmske projekte, udeležbo in nagrade na festivalih (do 10 točk), (4.) dosežki in izkušnost drugih avtorjev, soavtorjev in avtorjev prispevkov glede na dosedanje realizirane filmske projekte, udeležbo in nagrade na filmskih festivalih in glede na njihov potencialni prispevek k projektu (do 10 točk), (5.) strokovna in finančna kredibilnost producenta glede na realizirane projekte, udeležbo in dosežke le-teh na filmskih festivalih ter uspešnost le-teh pri gledalcih, k čemur je dodana tudi solventnost družbe producenta (do 10 točk), (6.) promotivni potencial projekta (do 10 točk) in (7.) tržni potencial projekta v Republiki Sloveniji (do 10 točk). Izmed teh sedmih kriterijev je strokovno-programska komi-

⁵ Pri srednjemetražnem in kratkem filmu so kategorije enake, le da ima po točkah še večjo težo umetniška vrednost scenarija, ki je tudi pri celovečernih filmih osrednji kriterij. Tržni potencial se medtem pri srednjemetražnem in kratkem filmu ne ocenjuje.

sija ocenjevala točke 1 do 4, strokovna služba sklada ali zunanji strokovnjak pa točke 5 do 7.

Pojem najtehtnejšega kriterija, t. i. »umetniške vrednosti scenarija«, je bil natančneje razdeljen v 11. členu pravilnika, ločen pa je bil na 2 različni pojmovanji, ki veljata za igrani in animirani film na eni strani ter za dokumentarni film na drugi. Razdelek, ki je razlagal pojmovanje tega kriterija za igrani in animirani film, je v tem dokumentu razdeljen na štiri točke: (1.) vsebinska izvirnost tematike (do 30 točk), (2.) aktualnost za slovenski/evropski/drug mednarodni kulturni prostor (do 15 točk), (3.) prepričljivost in komunikativnost zgodbe in glavnih likov (ali likovne zasnove pri animiranem filmu) (do 35 točk) in (4.) prepričljivost dialogov (do 20 točk). Pri kriteriju »promotivnega potenciala filma« pa je morala po drugi strani strokovna služba ali zunanji strokovnjak ovrednotiti potencialno možnost promocije slovenske kinematografije in promotivno kvaliteto projekta glede na: (1) potencialno možnost uvrstitve projekta v program filmskih festivalov A in B kategorije (do 50 % skupne ocene), (2.) glede na podane predpogodbe o distribuciji projekta v kinematografih v EU in na drugih pomembnih filmskih trgih (do 25 % skupne ocene) in (3.) »pred-odkupne« pogodbe s pomembnejšimi TV hišami v EU in drugje (do 25 % skupne ocene). Pri zadnjem kriteriju tržnega potenciala projekta v Republiki Sloveniji je morala strokovna služba ali zunanji strokovnjak ocenjevati zgolj kriterij potencialnega dosega gledalcev v kinematografih, kjer je projekt za vsakih ocenjenih 5.000 gledalcev prejel 1 točko, vendar največ do 10 točk. 15. člen še dodaja, da je skupna ocena posameznega projekta iz sklopa realizacija projektov sestavljena iz ocen strokovnih komisij kot tudi iz ocene Uprave, torej direktorja.

Takrat veljaven *Pravilnik o merilih in kriterijih za izbor projektov in programov* je po podobnem principu določal še kriterije za povečave, za distribucijo in prikazovanje tujih filmov in akcije, vendar jim na tem mestu zaradi drugotnega pomena pri preučevanju osnovnega vzorca ne bom posvečal nadaljnje pozornosti, čeravno velja pripomniti, da so kriteriji, razen manjših sprememb, zapisani po podobnem kopitu. Zgoraj navedeni kriteriji so na tem mestu zapisani zgolj kot vzorec v namen vpogleda v formalno-odločitveno logiko sklada in so se iz leta v leto spreminjali, vendar je samo jedro teh kriterijev vseskozi ostalo enako.

Odločitvena logika: kvalitativna argumentacija

Med vsemi spremembami formalnega postopka odločanja na Filmskem skladu so ključno ocenjevalno telo vseskozi predstavljale strokovno-programske komisije, razdeljene po ločenih področjih (za igrani, animirani, dokumentarni film, povečave ipd.). Vendar pa je lahko, med-

tem ko so denimo le-te leta 2010 celo predstavljale edino ocenjevalno telo (direktor je lahko zahteval le ponovno oceno projekta), skupna ocena v določenih letih predstavljala seštevke več delnih ocen. V ocenjevalnem obdobju 2005/2006 je denimo ocena bila, kot sem že opisal v prejšnjem podpoglavju, sestavljena iz treh delov: dela strokovno-programske komisije, dela uprave in dela zunanjega strokovnjaka. Pa vendar to ne spremeni dejstva, da sta se uprava in zunanji strokovnjak po opredeljenih kategorijah osredotočala na tržni in promotivni potencial projektov ter na produkcijsko kredibilnost, strokovno-programska komisija pa je bila vsekozi osrednje telo za vrednotenje umetniške vrednosti prijavljenih projektov in osrednji temelj v procesu sprejetja oziroma zavračanja filmov v financiranje.

Pri tem je v prvi fazi potrebno izpostaviti dejstvo, da je delo strokovno-programskih komisij omejeno z razdelitvijo kategorij ocenjevanja. Poleg izrazito filmsko-umetniških kriterijev, omenjenih v prejšnjem podpoglavju, tukaj nikakor ne smemo spregledati kriterija »aktualnosti tematike za slovenski/evropski/drugi prostor«, ki je, kadar je bil vključen v ocenjevanje, prinesel 10 % vseh točk in se zdi zaradi svoje arbitrarnosti in relativnosti že v izhodišču problematičen.

V drugi fazi pa je potrebno ugotoviti nezadostnost pisnih virov pri analizi dela strokovno-programskih komisij. Edini kvantitativno opredeljen podatek tukaj so točke, ki jih komisije podeljujejo projektom po kategorijah, medtem ko pisne obrazložitve privzemajo obliko pribl. 2–7 stavčne in nekaj vrstične utemeljitve, ki zgolj bežno povzamejo celotno odločitev in točkovanje skupine ocenjevalcev. Ti dokumenti so torej nezanesljiv vir za kredibilno znanstveno analizo, vseeno pa je iz njih možno povleči nekatere konkretne ugotovitve. Za raziskavo v tem članku sem analiziral 223 utemeljitev ocen in odločitev strokovno-programskih komisij, ki so jih različne komisije v razpisih za realizacijo in razvoj (tudi razvoj scenarija) igranih celovečernih filmov podale med letoma 2004 in 2010 in ki tvorijo enote nepopolnega⁶ vzorca v analizi nekaterih potez teh argumentacij v spodnjih odstavkih.

Če gre omenjene eksplikacije odločitev jemati kot merodajen vpogled v tisto, kar sem poimenoval odločitvena logika, potem lahko ugotovimo, da so komisije (ob ločenem točkovanju) dejansko ocenjevale umetniške kriterije, veljavne na področju filma, glede na žanr oziroma tip filma, v kakršnega se prijavljeni projekt uvršča.

⁶ Slovenski filmski center ima neurejen arhiv preteklih razpisov in ostale dokumentacije. Prav zaradi tega v obdobju raziskovanja ni bilo možno zagotoviti popolnega vzorca, sploh v tistem delu, ki bi segal v prva leta po ustanovitvi institucije. Kljub temu mi je vpogled v dokumentacijo med letoma 2004 in 2010 omogočil pregled večine tega gradiva in s tem tudi merodajen vzorec za analizo odločitvene logike strokovno-programskih komisij. Raziskovalno gradivo sem zbral in oštevilčil po kronološkem vrstnem redu, s čimer se skladajo tudi oznake v nadaljevanju raziskave.

Kadar so ocenjevalci pozitivno ovrednotili prijavljene filmske projekte, so to storili z izjavami, kot so (citiram reprezentativne izseke iz utemeljitev):

- »scenaristična adaptacija (...) prinaša intrigantno tematiko (...).« (enota št. 6),
- »dramaturško je preprost, vendar učinkovit in vizualno ter filmično privlačen« (št. 18),
- »dramaturgija dogajanja je tekoča, psihologija in dejanja likov pa logična in življenjska« (št. 22),
- »s svojo osnovno fabulativno konstrukcijo se projekt uvršča med izvirnejše« (št. 27),
- »nastopajoči liki so zgrajeni kredibilno in življenjsko« (št. 32),
- »tok pripovedi postreže z dovolj presenečenji tako na mikro kot makro nivoju« (št. 32),
- »avtoričino mojstrstvo v izrisovanju psiholoških detajlov« (št. 36),
- »če dodamo še dobro izrisane in realne like ter prepričljiv tok zgodbe, je projekt dobro izhodišče za nadaljnje delo.« (št. 40),
- »dihotomija med dvema (...) usodama je učinkovita; dogajanje zapelje v mrežo zanimivih in konfliktnih, humornih in presunljivih dogodkov in razmerij« (št. 48),
- »izrazito filmičen, vsebinsko bogat in estetsko ambiciozen projekt. Niz poetičnih, grotesknih, zabavnih, krutih in erotičnih slik in dogodkov, prepletenih v premišljeno celoto. (...) Takšen film slovenska kinematografija enostavno potrebuje.« (št. 26),
- »brezhiben scenarij za duhovito, ostro in radikalno črno komedijo z elementi politične satire, hororja in fantastike.« (št. 74),
- »suverena dramaturgija, igrivi dialogi in potreben ščepec absurdnosti v filmično artikulirani zasnovi obetajo presežne vrednosti« (št. 99),
- »scenarij je dovolj bogat in razčlenjen, da omogoča nadpovprečno idejno in estetsko nadgradnjo« (št. 118),
- »predlagani tekst in nosilec glavne vloge (...) zagotavljata nadpovprečen obisk v kinodvoranah« (št. 144).

Kadar pa so po drugi strani člani strokovno-programске komisije negativno označili značilnosti projektov, se je to denimo pokazalo v izjavah, kot so (citiram reprezentativne izseke iz utemeljitev):

- »remake (...) se odvija v preveliki linearnosti« (enota št. 9),
- »ne uspe realizirati naznačenih nastavkov absurdne komike« (št. 13),
- »na površju ostaja zgolj klišejski, z žanrskim koloritom tonirani niz ne docela razumljivih pripetljajev« (št. 13),
- »ne uspeva relevantno argumentirati dejanskega predmeta svoje obravnave« (št. 17),
- »čeprav se osnovna ideja zdi izvirna, je njena izpeljava prerevna« (št. 19),

- »vsebinsko projekt deluje naivno in neprepričljivo« (št. 20),
- »zgodba in pripoved ne prinašata ničesar novega ali presenetljivega« (št. 21),
- »zaplet deluje naivno in ne dovolj prepričljivo« (št. 25),
- »za tematiko samo se zdi, da je že preživeta« (št. 25),
- »[za projekt je] značilna popolna odsotnost filmske vizije – spet smo pred prispevkom za informativni tv program« (št. 26),
- »nekredibilna fabulativna podstat« (št. 31),
- »pripoved, liki in dialogi so papirnati in prisiljeni« (št. 31),
- »[film] ne presega nivoja televizijskega prispevka« (št. 34)
- »izvirna osnovna zamisel, ki pa v obliki scenarija povsem razvodenj« (št. 37),
- »neizvirnosti in neaktualnosti projekta lahko dodamo odsotnost vsakršne filmske vizije« (št. 39),
- »potencialna filmičnost se zdi v tem scenariju premalo artikulirana« (št. 45),
- »obetavni nastavki se nekako ne primejo v udarnejšo, originalnejšo celoto« (št. 23),
- »priloženi material (...) se povrhu opira na izrazito populistična orodja za doseganje všečnosti in komunikativnosti« (št. 121),
- »lepo strukturiran, vendar predolg (240 minut!) epsko nastavljen filmski projekt, ki mu predvsem v drugi polovici močno pade ritem in se mu zamaje dramaturški lok« (št. 123),
- »nedodelan scenarij, neutemeljeni prehodi med tragičnim in komičnim, s precej šibkimi dialogi. Še posebej neizrazita je režijska eksplikacija, ki bralcu ne podaja poglobljene študije predloženega scenarija in režijskega koncepta« (št. 149),
- »komisija ne vidi smeri, v katero bi se lahko projekt razvijal v vsebinskem smislu, zato ga ne predlaga v razvoj« (št. 163),
- »priloženi material izraža premalo filmske esence in intence« (št. 172).

Analiza primerov, ko se pojma aktualnosti in umetniškega vrednotenja znajdeti znotraj ene utemeljitve ali celo enega stavka, kažeta na preferiranje umetniških kriterijev nad sekundarnim kriterijem družbene aktualnosti in relevantnosti, kakor kažejo sledeči trije primeri dveh različnih komisij:

Primer 1:

»Črna komedija o problemu izbrisanih si za predmet jemlje dovolj aktualno tematiko, a jo obravnava v luči preigravanja obrabljenih klišejskih vzorcev, tako da zavoljo stereotipnosti ne pride do pravega izraza njena potencialna aktualnost, razbarvajo pa se tudi nujno potrebni kritični odtiski.« (enota št. 10)

Primer 2:

»Enoznačen, z dnevno politiko obremenjen scenarij, ki navkljub intrigantni tematiki v predloženi formi ne nudi dovolj vsebinskega razpona.« (št. 159)

Primer 3:

»Z zgodovinskega vidika vsekakor izjemno pomembna tematika, ki pa v obliki predloženega osnutka scenarija žal ne vzdrži predelave v filmsko obliko. Po mnenju SPK je material še v predzačetni fazi oziroma v fazi raziskovanja tematike.« (št. 167)

Kljub temu pa na že omenjeno arbitrarnost in spremenljivost pojma »aktualnosti tematike za slovenski/evropski/drugi mednarodni prostor« priča različno točkovanje po nekaterih témah, ki so jih prijavljeni filmi tematizirali. Še posebej omembe vredno je ovrednotenje tematiziranja romske skupnosti pri prijavljenih projektih. Pri enem izmed projektov (enota št. 15) na to témo so denimo leta 2004, torej v času slovenskega vključevanja v EU, v točkovni kategoriji aktualnosti tematike filmu sicer namenili 8 od 10 točk, pa vendar je film dobil nizke točke (6 od 15) za vsebinsko izvirnost tematike kot tudi za potencialno komunikativnost s ciljno publiko (13 od 25), kljub temu da je šlo za uveljavljenega avtorja na slovenski sceni. Poleg tega imamo pri tej enoti tudi primer obrazložitve komisije, ki sama po sebi ne pove ničesar o utemeljitvi, ampak zgolj povzema vsebino, s čimer se tudi potrjuje sum o nezadostnosti tega gradiva za kredibilno analizo vsebine. Utemeljitev ocene citiram v celoti (razen izpuščenega poimenovanja avtorja in njegovega dela): »Tematsko nadaljevanje (...) za programsko vodilo – na osnovi analiz nezavidljivega družbenega položaja romskih skupnosti pri nas – izpostavlja prizadevanje za nakazovanje smernic vzpostavitve 'normalnih življenjskih pogojev Romov' v Sloveniji.« Po drugi strani pa je na vzporednem razpisu spet drug projekt z romsko tematiko (enota št. 29) pri oceni aktualnosti tematike dobil le 4 točke od 15, kakor tudi nizke točke za vsebinsko izvirnost tematike (5 od 20), ki so bile na istem nivoju ocen izkušeni režiserja (3 od 10) in avtorske ekipe (4 od 10). V utemeljitvi je komisija utemeljila zgolj dejstvo, da projekt zaznamuje »odsotnost filmskega vpogleda, zaradi katerega projekt sodi med televizijske informativne oddaje.« V povezavi med aktualnostjo romske tematike in kakovostjo filmskega projekta najdemo tudi pozitivno vrednotenje, kot denimo komisija opisuje film, »ki se skozi cigansko temo spogleduje z nekaterimi velikimi filmi, a prinaša vanjo avtorsko vizuro.« (št. 199) Spet lahko torej opazimo primat umetniškega nad družbeno-aktualnim kriterijem.

V neki drugi situaciji pa v pozitivnem ovrednotenju sprejetega filma (št. 200), ki ga označijo za »scenaristični biser«, prepoznajo tudi »izreden prispevek k nacionalni identiteti, pravzaprav identiteti 'Evrope narodov' – ne le slovenski, temveč evropski film!«

V primerjavi z oceno z enega izmed razpisov pa so aktualnost tematike pri filmu (enota št. 25), ki je bil označen kot »silovita in čustveno nabita drama iz bosanske vojne«, pri katerem so v isti sapi zapisali, da je »vprašanje tudi, kako aktualna še ostaja téma bosanske vojne«, vseeno ocenili z bistveno večjim številom točk, 10 od 15. Spet drugje pa je v istem razpisnem letu v vzporednem razpisu projekt, ki je sicer prejel zelo visoke točke v vseh kategorijah, za isto témo bosanske vojne prejel kar 9 od 10 točk. Sklepamo torej lahko, da so posamezne točkovne postavke nagnjene k obravnavi, ki je povezana z ostalimi kriteriji, ki vključujejo izkušnost režiserske ekipe, prepričljivosti zgodbe in likov ter splošne umetniške vrednosti projekta.

Posamezne komisije so politično nekorektnost ocenile kot izrazito pozitivno lastnost, kar je vidno v enotah št. 74 in 75 (dve komisiji pri ločenem ocenjevanju scenarija in realizacije istega filma), kjer je polna ocena 100 od 100 možnih točk pospremljena celo s končnim stavkom »politično ne-korektno par excellence«. Spet drugje pri enem izmed projektov »komisija priporoča manj ekscesno rabo jezika.« (št. 165) Vendar pa kot nakazujejo nekateri sporni primeri, ki jih izpostavljam v naslednjem podpoglavju, je to vprašanje lahko preprosto ignorirano pri kratki in skromni pisni argumentaciji, ki se tako še enkrat potrjuje kot nezadosten vir.

Opazen je drugačen slog podajanja argumentacije pri različnih komisijah. Ko so se komisije skozi leta menjavale, se je ob tem nekoliko spreminjal tudi način argumentacije, čeprav je ostal zasidran v umetniško-filmskih karakteristikah. Nekatere komisije so denimo zgolj podale oceno in utemeljitev, nekatere druge so predlagale izboljšave za morebitne naslednje prijave, v slogu »film ima po mnenju ocenjevalcev soliden komercialni potencial, vendar bi kazalo še bolj izčistiti določene like in zgostiti osnovno narativno linijo« (št. 125) ali »po mnenju komisije bi bilo potrebno scenarij dobro razviti, šele nato predlagati v realizacijo« (št. 154).

Ocenjevanje v strokovno-programskih komisijah pa vendarle pri naša zelo opazen element bodisi arbitrarnosti bodisi zunanjih vplivov, ki jih dokumenti sklada ne beležijo oz. zaznavajo. V pregledu ocenjevalne dokumentacije se namreč pojavljajo projekti, ki so bili najprej zavrtni, z drugo komisijo pa poslani v realizacijo (ali obratno), ali pa celo primer, ko je bil film prijavljen več let zaporedoma in je vsakič prejel povsem drugačno oceno (zavrntev, sprejetje, predlog za izboljšave). Opisni element odločitve lahko v razsežnosti eksplikacije kakovosti prijavljenega dela tako gre v katerokoli smer. V opisanem večletnem primeru je denimo ena komisija pri sprejetju projekta po točkah sodeč ugotovila domala popolnost prijavljenega filma (skoraj vse možne točke), ki v izredno pozitivni eksplikaciji izpostavi »popolno zaupanje v filmski medij«, »odločno humanistično težnjo angažiranega obravnavanja nekaterih temeljnih življenjskih nujnosti« ter projekt z »izrazitim in radikalnim avtorskim nabojem«. V zavrntvi istega projekta naslednje leto je obrazložitev komisije izpostavila nezmož-

nost »povezati tematsko sliko v smiselno celoto« in neustreznost režiserjeve eksplikacije projekta. Ob naslednji zavrnitvi še leto kasneje je komisija prijavljen projekt označila kot »še zmeraj strukturiran preveč esejistično, da bi bila dovolj razvidna temeljna filmska vizija pripovedi, ki bi navedene tematske 'slike' povezala v smiselno celoto«, nekateri elementi pa niso bili »dovolj vizualno razviti«, metaforika je bila »preveč posplošena«, pod vprašaj pa so postavljali tudi temeljni koncept filma. Pri četrti kandidaturi pa je komisija ugotovila, da »scenarij odraža velik potencial in nakazuje močne filmske podobe«, ki pa so »v določenih segmentih neprepičljive za ocenjevalca«. Komisija je zato projekt s priporočilom predala naprej v razmislek o realizaciji.

Zaradi takšnih skrajnih nihanj v ocenjevanju istih projektov skozi različne komisije se tudi pojavijo mnoge negativne ocene pri zavrnjenih projektih, ki so nato čez nekaj let postali realizirani projekti, kakor tudi primer, ko je komisija hvalila projekt (in mu celo pripisala največje možno število točk), potem pa je šlo za kritiški in gledalski polom. Slednjega (enota št. 60) je komisija celo pospremila z besedami »takšen film slovenska kinematografija enostavno potrebuje,« pri čemer je argumentacija tudi močno temeljila na postavki, da »za idejo in scenarijem stoji umetniško senzibilna in filmsko izobrazena osebnost z uglednim avtorskim opusom.« Ob tem je delno potrebno imeti v mislih tudi dejstvo, da filmarji po neuspeli prijavi projekt dopolnijo ali spremenijo.

Opazen je tudi poudarek na favoriziranju že uveljavljenih režiserjev, čeprav to nikakor ni pravilo, kvečjemu dodaten argument v že tako pozitivni argumentaciji. Kategorija »priznanja in izkušenosti avtorske ekipe«, ki je v letih, ko je bila vključena, prinesla 10 % točk, je mestoma dobila tudi dodatno potrditev v pisni obrazložitvi. Na primer: »Zaupanje vzbuja tudi predvidena igralska ekipa, zato je projekt vreden vse podpore,« (enota št. 28) ali režiser »je priznan vsestranski ustvarjalec, tudi odličen filmski režiser.« (št. 203)

Ko torej analiziramo javno dostopne dokumente Filmskega sklada RS, ugotovimo, da je bila v analiziranem obdobju v formalno zasnovano sklada kot nacionalne institucije za sofinanciranje filmske produkcije vpisana vrsta vzvodov, ki so determinirali nacionalen značaj proizvedenih filmskih del ter v tem smislu tudi delovali kot institucionalni vratar. Ti vzvodi so v obdobju med letoma 1994 in 2010 bili: pogoj, da lahko za sredstva kandidira zgolj slovenski avtor scenarija ali slovenski producent, in to s projektom, ki je izdelan v slovenskem jeziku; pogoj, da mora poleg uporabe slovenskega jezika skupni slovenski delež dosežati minimalno 50 % predračunske vrednosti projekta, vsaj tolikšna pa mora biti tudi udeležba slovenskih avtorjev, soavtorjev in avtorjev prispevkov, glavnih in stranskih igralcev; poleg teh pa tudi opazna vloga kriterija aktualnosti za slovenski/evropski/drug mednarodni kulturni prostor, kar privilegira aktualne teme, ki so v času po osamosvojitvi z večjo verjetnostjo dotikajo no-

vo vzpostavljene nacionalne identitete; ter vrsta ostalih posrednih kriterijev, kot sem jih do sedaj izpostavil v tem poglavju.

V fazi kvalitativne argumentacije strokovno-programskih komisij sem ugotovil pomanjkanje kredibilnih virov, saj nekajvrstične obrazložitve ne nudijo popolnega vpogleda v odločitveno logiko tega telesa. Kljub temu pa je v argumentacijah komisij možno opaziti večje poudarjanje umetniških vrednosti prijavljenih filmskih del nad aktualnimi tematikami, ki se, vsaj iz teh virov, zdijo sekundarne. Nacionalnost je v večji meri torej definirana že s samo formalno strukturo institucije in s pravilniki, ki narekujejo pogoje filmskim producentom in ustvarjalcem.

Afere in odmevni primeri

Za eksterni pogled na odločitve, ki jih je sprejemal Filmski sklad v obravnavanem obdobju, se sedaj obračam k nekaterim javno obravnavanim aferam in odmevnim primerom, ki so bili v širšem medijskem prostoru na široko obravnavani. Vsak izmed naštetih je v javno zavest lansiral informacije o različnih pomanjkljivostih delovanja Filmskega sklada kot osrednje državne institucije za financiranje filmske produkcije.

Janez Burger je scenarij za film *Circus Fantasticus* napisal leta 2003 in projekt je bil nemudoma sprejet v program Filmskega sklada, vendar pa se je po prijavi na razpis realizacija začela zapletati. Ta razpis je bil zaradi nepravilnosti namreč razveljavljen, zato so projekt ponovno prijavili naslednje leto, ko je bil tudi najbolje ocenjen izmed vseh prijavljenih projektov. Vendar pa je sklad realizacijo Burgerjevega projekta prestavil z argumentom, da »zanj ni denarja« (Sarkić 2007a), namesto njega pa je bil v realizacijo sprejet film *Ljubljana je ljubljena* Matjaža Klopčiča, ki pa je v fazi ocenjevanja prejel manj točk. V naslednjem obdobju je Filmski sklad spremenil svoje mnenje o Burgerjevem projektu in ta naenkrat ni več zadostoval kriterijem, saj so ga dve leti zapored v letih 2006 in 2007 ocenili kot nezadostnega (*prav tam*). Te zavrnitve so se dogajale v času, ko je na instituciji deloval predsednik nadzornega sveta in v. d. direktorja Igor Prodnik, ki je bil viden kot člen v verigi politično nastavljenih akterjev v kulturi od vladajoče stranke SDS (Čar in Vrdlovec 2006a). V tem času je velik del slovenske filmske produkcije doživljal veliko krizo, saj je »že tako maloštevilna produkcija (...) popolnoma zastala«⁷ (Bohinc 2007), znanih pa je tudi več podobnih primerov drugih uveljavljenih režiserjev. Zavrnitev projekta se je

⁷ Samo Rugelj (2007, 63) je v tistem času natančneje opisal, kako kritično je bilo stanje: »V zadnjih treh letih je slovenska celovečerna produkcija zelo padla, leta 2006 pa smo v kinodvoranah tako videli zgolj en film, ki je imel isto letnico nastanka. Velja poudariti, da se je v tem času pojavil trend, ko nekatere slovenske filme vidimo zgolj na festivalu slovenskega filma (recimo Voda v očeh, Reality).«

zgodila kljub temu, da je scenarij prejel nekaj mednarodnih priznanj, med drugim je poleg scenaristične nagrade v Solunu prišel tudi v polfinale scenarističnega natečaja na enem izmed najprestižnejših svetovnih festivalov v Sundanceu, vseskozi pa je intenzivno nastopal na mednarodnih koprodukcijah ob robu festivalov, kot sta sarajevski ali berlinski. Ob drugi, neuspešni in slabo ocenjeni prijavi na Filmskem skladu je film v razpisni dokumentaciji v produkcijsko shemo vključil tudi priznane mednarodne koproducente, pri čemer so ustvarjalci navajali predvsem ime producentke Els Vandervorst iz podjetja Isabella Films, ki je bila pred tem kot koproducentka podpisana pod nekatere svetovno priznane produkcije, kot so *Plesalka v temi* (Dancer in the Dark, 2000), *Dogville* (2003) in *Manderlay* (2005) Larsa Von Trierja (Sarkić 2007a). *Circus Fantasticus* je nato po omenjenih nasprotujočih si ocenah različnih komisij na Filmskem skladu leta 2008 le prejel sredstva, tako da je premiero doživel na Festivalu slovenskega filma leta 2010, kjer je med drugim osvojil vesno za najboljši celovečerni film.

Podobno usodo kot *Circus Fantasticus* je doživel tudi projekt Damjana Kozoleta *Temna stran zemlje* med letoma 2005 in 2007. Scenarij zanj je avtor razvijal tudi na sarajevskem CineLinku, kjer je zmagal na tamkajšnji delavnici, zmagal pa je tudi na delavnici v Solunu. Imel je že potrjenega avstrijskega, nemškega in angleškega producenta (Sarkić 2007b). Film naj bi se snemal v več državah, v glavni moški vlogi bi moral igrati Tim Roth.⁸ Kot je Kozole povedal v intervjuju (Sarkić 2007b), je bil film zavrnjen z besedami, da »ni dovolj slovenski«. Prav zato je del zgodbe iz tega večjega projekta Kozole predelal v film *Slovenka*, izdan leta 2009.

Leta 2004 je 23-letni režiser Mitja Okorn posnel nizkoprorračunski film *Tu pa tam*, akcijsko komedijo, ki se s črnim humorjem loteva tematike nasilja, preprodaje drog, kulture priseljencev in uličnega življenja v preimenovanem »Kransterdamu«. Projekt je na Filmskem skladu kandidiral za sredstva za povečavo, vendar jih ni dobil,⁹ v kinih pa je vseeno dosegel presenetljivo dober obisk s 33.000 gledalci. Okorn je za tem začel načrtovati svoj drugi filmski projekt *Član*, žanrski izdelek na temo postjugoslovanske tranzicije z opaznimi elementi nasilja. Medtem je začel delovati tudi na Poljskem, kjer je režiral prvo sezono poljske humoristične serije *39 in pol*, ki je postala ena najuspešnejših in najbolj gledanih na Poljskem, saj si jo je vsak teden ogledalo 5 milijonov ljudi, uradno spletno stran pa je vsak dan obiskalo 40.000 obiskovalcev.¹⁰ Aprila leta 2008 je Okorn začel z orga-

⁸ Podatek navaja spletna stran filma *Slovenka*: <http://www.slovenka.si/si/index-zanimivosti.html> (preverjeno 7. 5. 2012).

⁹ Podrobnejši opis zakulisja zavrnitve filma *Tu pa tam* na razpisu za povečave je v svoji knjigi zapisal Samo Rugelj (2007, 98–102)

¹⁰ Podatek navaja članek v spletnem viru: <http://adrenalin.si/lajfstajl/novice/mitja-okorn-spet-poljskem> (7. 5. 2012).

nizacijo avdicij za pridobivanje igralskega kadra v *Članu*, ki so se odvijale v vseh državah bivše skupne države (Kolonič 2008). Vendar pa se je februarja leta 2009, ko so prijavitelji projektov prejeli rezultate razpisov na Filmskem skladu, Mitja Okorn s *Članom* znašel na strani zavrnjenih. Razloga za zavrnitev naj bi bila predvsem dva: na eni strani dejstvo, da so proračun filma prijavitelji navedli v višini 5 milijonov evrov, pri čemer so za sofinanciranje pri Filmskem skladu zaprosili za 3,5 milijona evrov, kar je več od celotnega zneska (3,2 milijona EUR), ki ga je država tisto leto namenila Filmskemu skladu (Virant 2009). Kot drugo pa je strokovno-programska komisija tržni potencial filma ocenila zelo skromno, zgolj z 2 točkama od 10 (*prav tam*). Pri tem je komisija zapisala tudi, da film zavrača, ker je »preveč holivudski« (Javornik 2009). Okorn je potem maja tistega leta v intervjuju povedal, da so kljub zavrnitvi v film vložili že 120.000 EUR (Ropoša 2009). Marca leta 2010 je Okorn izjavil, da se s *Članom* (...) že četrto leto dogaja na polno, v smislu razvoja scenarija, iskanja lokacij in igralcev, vaj in vsega, kar sodi k zajetni predprodukciji,« (Kopina 2010), kljub temu, da je svojo aktivnost vse bolj selil na Poljsko tako kot filmski kot tudi videospotovski režiser. Leta 2011 je Okorn na Poljskem posnel film *Pisma Sv. Nikolaju (Listy do M.)*, ki je bil najbolj gledan film leta na Poljskem, celo pred hollywoodskimi uspešnicami, kot sta *Harry Potter* ali *Pirati s Karibov*, zasedel pa je tudi sedmo mesto najbolj gledanih poljskih filmov vseh časov (Pavlovič 2011). V času pisanja tega članka je po navedbah časopisa *Variety* (Dawtrej 2012) Okorn še vedno upal, da bo film *Član* posnel v Sloveniji, kjer upa, da mu bo tokrat bolj naklonjena predvsem nova vlada.

Režiser Dražen Štader je leta 2006 s produkcijskim podjetjem Arkadena na razpis prijavil filmski projekt *Srednja šola*, »družbeno srhljivko na temo razpada šolskega sistema« (Plahuta Simčič 2006). Kot je v citirani izjavi pojasnil avtor sam, je projekt »sklad razvijal, sofinanciral in soustvarjal zadnji dve leti. Pred enim mesecem je projekt strokovna komisija in uprava sklada, se pravi Irene Ostrouške, sprejela v realizacijo, nadzorni svet pa ni dal soglasja k realizaciji. Bojda so projekt zavrnili zaradi njegove domnevne pornografskosti in prevelike komercialnosti.« (*prav tam*) Strokovno-programska komisija je projekt ocenila z 78 točkami od 100, kar je nad pragom sprejetja v sofinanciranje, vendar nadzorni svet ni odobril projekta. Režiser je ocenil, da je projekt za ta organ institucije preveč subverziven, ker vsebuje tri prizore spolnosti, od tega eno s polnoletnimi najstniki (Harb 2006). V javnem dopisu Ministrstva za kulturo je v zvezi s filmom *Srednja šola* pisalo, da je »skoraj v celoti vseboval pornografske in ne erotične prizore na srednji šoli med mladoletniki in učitelji.« (Cerar 2006) Režiser je sicer opisal, da film tematizira »vdor digitalnih medijev v zasebnost in njihovo zlorabo, razpad šolskega sistema in teror na srednješolskih hodnikih; vse zapakirano v atraktivno srednješolsko srhljivko. Dejansko film kot neki širši družbeni komentar postavlja vprašanja o tem, zakaj imamo danes nad-

zorne kamere na vseh srednjih šolah, zakaj se mladina osvaja preko webcamov, zakaj ne loči med resničnostjo in resničnostnimi šovi in kam vse to lahko vodi.« (Harb 2006). Film do časa pisanja tega članka ni vstopil v fazo realizacije.

Podobnih zapletov kot *Srednja šola* je bil deležen tudi filmski projekt *Faker*, ki ga je leta 2006 na poziv sklada za razvoj projektov prijavil režiser Ven Jemeršič s produkcijsko hišo Perfo. Ustvarjalci so prejeli pripombe sklada, na podlagi katerih so projekt dodelali in ga prijavili na javni poziv za realizacijo projektov leta 2007, kjer sta projekt potrdila tako strokovno-programaska komisija kot uprava sklada. Po besedah Andreja Štritofa s produkcijske hiše Perfo je šlo za »komercialno usmerjen projekt, za zgodbo o Magnificu« (Plahuta Simčič 2006). Za tem je sledil nepričakovan skladov dopis, da projekta ne bodo realizirali, brez dodane obrazložitve (*prav tam*). Kot je bilo zapisano v omenjenem dopisu Ministrstva za kulturo, so film *Faker* označili z besedami, da je »naslov [filma] že sam po sebi zgovoren«, s čimer so oznanili, da je bil zaradi eksplicitne uporabe jezika sporen že naslov (Cerar 2006). Leta 2012 je Jemeršič v intervjuju povedal, da je »ideja o Fakerju ne glede na to, kaj je vse scenarij preživel, še vedno živa.« (Jemeršič 2012) Načrtovano snemanje naj bi izvedli v neodvisni produkciji brez sofinanciranja Filmskega centra.

Film *Reality* scenaristke in režiserke Dafne Jemeršič so premierno predvajali na Festivalu slovenskega filma leta 2006, potem pa ni prestopil v fazo redne distribucije po slovenskih kinih in ga tam ni bilo niti do časa pisanja tega članka sredi leta 2012. Film je nedosegljiv splošni in strokovni javnosti, saj nobena institucija nima kopije filma na nosilcih zvoka in slike. Samo Rugelj je film *Reality* povezal s težavami Filmskega sklada pri nadzoru sofinanciranih projektov, ki je po njegovem mnenju odločno preslab. Glede tega zapiše anekdoto, povezano prav s tem filmom: »Ko so za prejšnjo direktorico Filmskega sklada nekaj mesecev pred festivalom slovenskega filma organizirali projekcijo novega slovenskega filma Realnost, je ta šele tedaj ugotovila, da ni posnet v slovenščini. Najprej je izgledalo, da je to le stvar uvoda, vendar se je uporaba angleščine nadaljevala in na koncu se je izkazalo, da je v njej posnet celoten film. In to kljub temu, da je bil scenarij oddan v slovenščini in menda ni bilo nikjer niti omenjeno, da bodo film snemali v kakem drugem jeziku!« (Rugelj 2007, 16)

Drugi film Branka Djurića, ki naj bi nasledil najbolj gledan slovenski film po osamosvojitvi *Kajmak in marmelada* (2003),¹¹ je bil *Traktor, ljubezen in rock'n'roll*. Producent, podjetje Ata, je z ustvarjalcem film na razpis prijavil leta 2004, in sicer pod imenom *Vankoštanc*, kakor je naslov izvirnega romana Ferija Lainščka. Film je bil sprejet v realizacijo in bi moral

¹¹ To lovoriko je film prevzel ob redni distribuciji v letih 2003 in 2004 s 155 tisoč gledalci, držal pa jo je do *Petelinjega zajtrka* Marka Naberšnika leta 2007, ki je v Sloveniji v kino privabil 182 tisoč gledalcev.

imeti premiero na Festivalu slovenskega filma leta 2007, vendar sta »*pet minut pred projekcijo*« (Plahuta Simčič in Jaklič 2007) takratno direktorico festivala Jelko Stergel obiskala zastopnik odvetniške pisarne Senica in sodni izvršitelj ter ji predala začasno odredbo sodišča, s katero so projekcijo prepovedali (*prav tam*). Jedro spora je ležalo v neizplačanih obveznostih Filmskega sklada do režiserja filma. Sredstva bi morala prispeti ravno v času omenjenega festivala, vendar so zamujala, zato je režiser sam zahteval odredbo sodišča. Đurić je v dobesedno citirani izjavi za neizplačilo honorarja okrivil producenta filma, od katerega za projekt ni dobil »*niti centa*« (*prav tam*), zato je s Filmskim skladom dosegel dogovor, da mu institucija neposredno izplača 40 % dolga, s čimer bi dovolil predvajanje filma na festivalu. Film so nekaj dni kasneje, 13. oktobra 2007 (Furlan et al. 2011, 389), na Festivalu slovenskega filma vendarle predvajali, vendar za tem zaradi zaostrovanja konflikta ni bil deležen predvidene redne kinematografske distribucije, čeprav je nastopil na nekaterih mednarodnih filmskih festivalih, kjer je denimo v Jecheonu v Južni Koreji leta 2008 prejel glavno nagrado festivala. Produkcijsko podjetje Ata je v tem času šlo v stečaj (Lešničar 2011), zato je bil film umaknjen iz vsakršnega javnega predvajanja. Z novim producentom, novo zvočno in slikovno obdelavo (Majcen 2011) je film redno distribucijo prejel šele ob koncu leta 2011, štiri leta po prvi premieri. Do začetka distribucije so s pomočjo ministrstva Bosne in Hercegovine poplačali avtorje filma, igralci pa za svoje delo niso dobili honorarjev. Film je do konca distribucije v začetku leta 2012 v kina privabil nekaj manj kot 50.000 gledalcev. Kot sta še v času nastajanja filma zapisala Čar in Vrdlovec (2006b), primer filma *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* »potrjuje trditev Igorja Prodnika, da se producenti ne držijo vedno pogodbenih rokov in zavlačujejo z realizacijo«. Vendar pa, kot poudarjata avtorja članka, to kaže tudi na dvojna merila Filmskega sklada. »Medtem ko je Filmski sklad producentu Đurićevega filma zaradi nespoštovanja pogodbenega roka odpovedal pogodbo, pa se povsem drugače obnaša do projekta *L ... kot ljubezen* režiserke Janje Glogovac in producenta Radovana Mišiča, ki se 'vleče' že peto leto: ne le, da temu producentu ni odpovedal pogodbe, ampak še celo dobiva dodatni denar za realizacijo.« (*prav tam*)

Isti članek opozarja tudi na podoben primer s filmom *Mokuš* Andreja Mlakarja, ki je bil leta 2000 prav tako prvič prikazan na Festivalu slovenskega filma, potem pa ni nikoli prišel v kinematografe. Vendar pa so se v Skladu leta 2005 odločili za sanacijo in so za poravnavo odprtih obveznosti producenta namenili takratnih 37 milijonov tolarjev (prib. 154.000 EUR). Isti vir navaja, da je bil glavni pobudnik obeh sanacij predsednik nadzornega sveta Stane Malčič, ki je po razrešitvi Irene Ostrouška postal vršilec dolžnosti direktorja sklada (*prav tam*).

Leta 2009 je bilo v programu Filmskega sklada objavljeno, da bo institucija v tem letu financirala realizacijo 6 celovečernih filmov (*Lahko noč, gospodična, Stanje šoka, Piran – Pirano, Arheo, Oča in Gola resnica*).

Izmed vseh navedenih je samo pri filmu *Piran – Pirano* Gorana Vojnoviča šlo za prvenec, vsi ostali našeti projekti so bili filmi uveljavljenih slovenskih režiserjev. Vendar pa je prav *Piran – Pirano* dobil največ sredstev (920.507 EUR) in to kljub temu, da je projekt pred tem večkrat zavrnilo več različnih komisij (Rudolf 2009). Kot natančneje opisuje Rudolf (*prav tam*), je producent Franci Zajc s produkcijske hiše Arsmmedia projekt trikrat poslal na razpis Filmskega sklada, vendar so ga tri različne komisije treh različnih direktorjev zavrnilo. Za tem naj bi predsednica nadzornega sveta Marjetica Mahne poskušala prepričati takratno direktorico Jelko Stergel, da film skupaj z *Arheom* Jana Cvitkoviča, še enim filmom, ki ga je komisija odsvetovala, uvrsti v program. Stergelova se je pritiskom deloma uklonila in je *Arheo* sprejela v financiranje, pri *Piran – Pirano* »pa se niti Jelka Stergel niti komisija nista dali prepričati, da bi scenarij utegnil zadostovati za vsaj za silo gledljiv film.« (*prav tam*) Nadzorni svet je zato odstavil direktorico, potem pa dvakrat zamenjal komisijo, nakar je tretja film vendarle ocenila pozitivno, kot sem že omenil, pa je projekt nato dobil najvišji finančni prispevek v letu. Glede na dokaj pogosto uveljavljanje političnega vpliva preko nadzornega sveta Filmskega sklada v preteklih letih (kot dokazujejo v prejšnjih razdelkih opisani primeri), se je v medijih tudi v tem primeru iskalo povezave med avtorjem filma in vladajočo politično opcijo, ki je bila pravzaprav vseskozi na očeh javnosti. 22. januarja 2009, pol leta preden je bil film *Piran – Pirano* sprejet v realizacijo, je namreč direktor policije Matjaž Šinkovec z dopisom pozval Vojnoviča na zaslišanje, da pojasni žaljivke na račun policije, ki jih v romanu *Čefurji raus* izusti fiktivni junak romana. Avtorju se je v bran postavila notranja ministrica Katarina Kresal, članica stranke LDS oziroma tako imenovanega vladajočega »levega trojčka«, ki sta od tedaj javnosti večkrat javno izkazala povezanost (glej Bratož 2010), pri čemer velja omeniti, da je bila predsednica nadzornega sveta M. Mahne članica sorodne vladne stranke Zares. Režiser se ni od političnih povezav in skupnih javnih dogodkov nikoli izrecno distanciral. Spori na Filmskem skladu, opisani v prejšnjem odstavku, so se zgodili izključno po januarskem konfliktu. 7. oktobra 2010 so bili na ljubljanski premieri filma *Piran – Pirano* prisotni predstavniki političnega vrha, kot so Katarina Kresal (ministrica za notranje zadeve, LDS), dr. Pavel Gantar (predsednik državnega zbora, Zares) in Zdenka Čebašek Travnik (varuhinja človekovih pravic), kar so zabeležile kamere več slovenskih medijev.

Sklep

Filmski sklad Republike Slovenije, kakor je deloval od ustanovitve leta 1994 do njegovega formalno-pravnega preoblikovanja v javno agencijo leta 2010, se je izkazal za relativno težaven predmet analize, ki se v mnogih točkah upira univerzalnim in homogenim rezultatom in ugotovitvam o

njegovem delovanju. Razlog za to leži v pogostem spreminjanju zakonskih okvirov za njegovo delovanje (denimo preoblikovanje iz javnega sklada v javni zavod leta 2001), kar lahko umestimo v širšo prizmo tranzicijskega konstituiranja pravne podlage državnih institucij. Zgodovino ustanove so zaznamovale tudi pogoste kadrovske menjave in nedokončani direktorski mandati z občasno vpeljavo vršilcev dolžnosti, kar je oteževalo pot do ustaljenega toka rednega financiranja filmske produkcije. Kot pričajo posamezne afere (produksijska kriza v letih 2005–2007, primer *Piran – Pirano*), je delovanje sklada v določenih obdobjih zaznamovala opazna stopnja politične interference v strokovno odločanje institucije, kar je celo izkrivilo logično in na strokovnih merilih utemeljeno podeljevanje finančnih sredstev za financiranje filmskih projektov. Ob tem je prav gotovo potrebno ugotoviti tudi, da je bilo teh odmevnih primerov, povezanih s političnim vmešavanjem in produksijskimi krizami na nacionalnem nivoju odločno več po letu 2000 kot pa v letih od ustanovitve do preloma stoletja. Zaradi neizpopolnjene pravne zasnove institucije, ki je rezultirala v vrsti proceduralnih pomanjkljivosti, so nastale tudi nepravilnosti, kot so denimo slab nadzor porabe javnih sredstev za realizacijo filmskih produkcij (Rugelj 2007, 16), nepravilnosti, ugotovljene z revizijo računskega sodišča (Vrdlovec 2009), netransparentnost poslovanja (Klemenčič 2003) in neurejen arhiv javne dokumentacije.

Zakonski okvir je v nekaterih splošnih točkah že vnaprej omejeval ustvarjalce pri gradnji tekstualnih značilnosti njihovih filmov. V *Zakonu o Filmskem skladu Republike Slovenije* (1994) je v 20. členu denimo pisalo: »Ministrstvo, pristojno za kulturo, ne izda dovoljenja zlasti v primeru, ko vsebina filma napeljuje k razpihovanju rasne oziroma verske nestrpnosti ali omejevanju človekovih pravic oziroma v primerih, ko to ni mogoče zaradi varstva naravne in kulturne dediščine.« Ustreznost takšnih določil je za sleherno umetniško produkcijo vprašljiva, saj ne upošteva bogatih strategij gradnje pomena, ki jih filmsko komuniciranje vpeljuje in prav zato je možno tvegati trditev, da se filmski ustvarjalci zavoljo tovrstnih določil raje v popolnosti izogonejo obravnavanju kontroverznih tem s spornih vidikov, kot pa da bi se sploh spustili v tovrstno dejavnost, četudi z vidika bolj ali manj prikrite ironije.

Enako velja tudi za uporabo nasilja, pornografskih elementov in politične propagande kot dramaturško potezo v filmskem delu. Kot je po opravljenem delu v eni izmed strokovno-programskih komisij zapisal Gorazd Trušnovec (2011), je v času njegovega presojanja prispelih projektov veljala klavzula, ki je določala, da teh elementov projekti ne smejo vsebovati. Kot smo videli na primerih projektov, kot sta *Faker* ali *Srednja šola*, je to načelo v določenem obdobju dejansko predstavljalo kamen spotike in celo enega izmed dejavnikov, ki so pripomogli k temu, da omenjena projekta kljub prvotni odobritvi nikoli nista prešla praga realizacije. Nika Bohinc je leta 2007 opozorila tudi, da »ko Filmski sklad odlo-

ča, katere filmske projekte bo podprl, poglavitno vlogo igra scenarij, torej pretežno vsebina filma, od katere so na zadnjih razpisih oz. pozivih zahtevali tudi določeno izkazovanje narodnostne zavednosti, obravnavanje tem sodobne in polpretekle zgodovine slovenstva« (Bohinc 2007), kar je bilo med drugim zaznati pri usodi filma *Temna stran zemlje*, ki je bil zavržen, ker po režiserjevih besedah »ni bil dovolj slovenski« (Sarkić 2007b). Bolj neposredno je Filmski sklad podpiral »narodno zavednost« filmskih projektov na razpisu leta 1999, ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna, na katerem sta bila podprta tudi filma *Pesnikov portret z dvojnikom* in *Oda Prešernu*.¹²

Na te načine je filmska produkcija, če želi doseči prag financiranja, kakor ga zastavi institucija v državni lasti, že vnaprej omejena, še bolj pomembno dejstvo pa je, da je vsaj v obravnavanem obdobju to bil glavni, če ne edini način, preko katerega so producenti in ustvarjalci lahko prejeli zadostno količino finančnih sredstev za kakovostno filmsko ustvarjanje. Če poskušamo odgovoriti na raziskovalno vprašanje tega poglavja, bi v ugotavljanju, kako je Filmski sklad v obravnavanih letih 1994–2010 determiniral nacionalne razsežnosti filmskih del, izpostavil predvsem **jezikovni** in **geografski** vidik.

Kar se tiče formalne jezikovne determiniranosti končnih filmskih tekstov, sem v analizi torej izpostavil člene, ki v uradnih dokumentih opredeljujejo obvezno uporabo slovenskega jezika v filmih. Do preoblikovanja sklada v agencijo je namreč v *Splošnih pogojih poslovanja* (15. člen) veljal predpis, da mora biti pri večinski slovenski produkciji film posnet v slovenskem jeziku, česar od tedaj naprej ni bilo več zaslediti. Tudi sicer je tisti člen v svojih podtočkah, kjer določa prizadevanje za kakovostno promocijo in razvoj slovenske kinematografije z uporabo tehnično-storitvene baze oz. strokovnega znanja slovenske filmske industrije eden tistih, ki najbolj opredeljuje jezikovno-nacionalno orientacijo delovanja institucije. Ta direktiva je bistveno vplivala na večino slovenske filmske produkcije po osamosvojitvi, saj so filmi, ki se tega niso želeli držati, s tem vsekakor, vsaj v teoriji, imeli težave (najočitnejši je primer filma *Reality*). V resnici je bilo teh filmov med leti 1994 in 2010 sila malo, zato tudi posamezne delne kršitve tega načela (npr. *Ruševine* Janeza Burgerja ali *L ... kot ljubezen* Janje Glogovac) niso utrpele materialnih posledic. Podobna načela najdemo izpostavljena tudi v *Pravilniku o merilih in kriterijih za izbor projektov in programov*, še toliko bolj pomemben pa je ta vidik zaradi tega, ker predpisana uporaba slovenskega jezika v filmu privilegira tudi angažiranje domačih igralskih kadrov na filmskih projektih.

Pri geografski determiniranosti pa stvari niso tako ozko omejene. V dobršnem delu filmske produkcije po osamosvojitvi bi zaradi omejenih

¹² Spletni vir: http://www.kolosej.si/filmi/film/oda_presemu/ (18. 11. 2013).

sredstev tudi tu šlo za določeno samoumevnost snemanja na domačih tleh, pa vendar so tudi tu bile postavljene nekatere omejitve. Predvsem v *Zakonu o Filmskem skladu* (z vneseno spremembo leta 2001) najdemo zapis, da mora tuji producent, v kolikor se s slovenskim producentom loti snemanja filmskega projekta s sredstvi, ki jih dodeljuje Filmski Sklad, navesti, da je film posnet v Republiki Sloveniji. Če pa želi po drugi strani slovenski producent posneti film v tujini, pa je to povsem v skladu s pravilniki, čeprav nastanejo ovire, ki so finančno-pragmatične narave. Filmsko produkcijo v tujini namreč bistveno poceni, kadar se slovenski producent poveže s producentom iz države snemanja, tako da v tem primeru projekt navadno dobi tudi tujega (červno najpogosteje manjšinskega) koproducenta.

Nadaljnje Skladovo določanje nacionalnih značilnosti slovenske filmske produkcije se je nanašalo na tiste točke v *Zakonu o Filmskem skladu* ter v *Pravilniku o merilih in kriterijih*, kjer je bilo pridobivanje sredstev vezano na producenta, ki mora biti kot pravna oseba registriran na področju Republike Slovenije. To, morda celo temeljno načelo delovanja Filmskega sklada, nam sicer neposredno o nacionalni naravi filmske produkcije samo po sebi ne pove dosti, saj so si lahko ti producenti, čeprav so bili slovenski, filmsko ustvarjanje v nacionalnih razsežnostih predstavljali po svoje. Je pa ob tem pomenljiv tudi velik poudarek na točkovnem nagrajevanju preteklih zaslug producentov, kakršne najdemo v *Pravilniku o merilih*, kar nakazuje (sicer v tej fazi spet samo v teoriji) visok nivo reprodukcije istih pravnih oseb, ki prejemajo sredstva sklada, saj so bili v skladu s tem novi prijavitelji že vnaprej prikrajšani za določeno število točk pri ocenjevanju projektov.

Izmed formalnih določil je potrebno iz *Pravilnika o merilih in kriterijih za izbor projektov in programov* izpostaviti tudi občuten poudarek na kriteriju »aktualnosti za slovenski/evropski/drug mednarodni kulturni prostor«, ki se ob ostalih, bolj strokovnih kategorijah ocenjevanja kaže kot tisti, ki v upoštevanje vzame neposredno obkrožajočo družbeno realnost. V skladu s tezo, da čas po samostojnosti predstavlja tisto obdobje, ko nacionalistična izražanja stopijo v ospredje, v tej, vsekakor nezanemarljivi postavki slehernega ocenjevalnega obrazca, najdemo tisti moment, ki bi potencialno lahko privilegiral tovrstne teme vzpostavljanja nove nacionalne identitete.

Samo vlogo strokovno-programskih komisij kot osrednjega organa evaluacije kakovosti prijavljenih filmskih del na Filmskem skladu RS je iz pisnih virov težko razbrati, ker so le-ti skromni in obsegajo le nekajvrstične obrazložitve ocene. Če ta vir sprejemem kot merodajen, potem lahko ugotovim, da se komisije v svojem delu v veliki meri osredotočajo na filmsko/narativno/žanrsko kakovost projektov, na več primerih sem pokazal, da to razsežnost preferirajo pred elementi politične korektnosti ter pred formalno prisotno kategorijo družbene aktualnosti, ki se v svoji subjektiv-

nosti izkaže za težavno. Z drugega vidika pa so nekateri primeri točkovanja, ki se razlikujejo od komisije do komisije, kakor tudi posamezne javne afere in diskusije pokazale, da je lahko ocenjevanje podvrženo nezabeleženim arbitrarnim načelom, v fazi, ko pa v ocenjevanje vstopi tudi uprava oz. direktor, pa je iz materialnih virov težko ali nemogoče razbrati razloge za sprejetje/zavrnitev posameznih projektov in da zgovorneje o tem pričajo javne izpovedi in izjave tako predstavnikov sklada, predvsem pa filmskih ustvarjalcev, motiv za takšno arbitrarnost pa je lahko bodisi osebne, pogostejše pa finančne ali tudi politične narave.

Odgovor na raziskovalno vprašanje, zastavljeno na začetku članka, se torej glasi: Filmski sklad Republike Slovenije se med leti 1994 in 2010 kaže kot težaven objekt analize, saj so ga zaznamovale formalno-pravne spremembe, pogoste kadrovske menjave, kjer je bila opazna zaznavna stopnja politične interference pri odločanju o financiranju projektov, s čimer se ta ustanova kaže kot tipična tranzicijska institucija v iskanju trajne in stabilne oblike delovanja, kar tudi otežuje homogene ugotovitve, ki bi se nanašale na celotno obravnavano obdobje. Kljub temu pa je institucija v nekaterih razsežnostih dejansko delovala kot ustaljen *gatekeeper* pri odločanju o tem, kateri filmski projekti so bili sprejeti (in torej filtrirani) v financiranje skozi njegovo sito in kateri ne, ter je s tem proizvedel določeno materialnost v obliki korpusa filmskih del. Nekateri izmed kriterijev, ki so Filmski sklad z vidika preučevanja nacionalnih elementov že v osnovi (preko njegove formalno-pravne ureditve) naredili za tovrstnega *gatekeeperja*, so: omejitve, ki privilegirajo slovenske producente pred tujimi, predpis o obvezni uporabi slovenskega jezika, ki pomeni tudi posledično preferiranje domačih igralskih kadrov, omejitve o snemanju filmov na ozemlju Republike Slovenije za tuje producente, a tudi preferiranje aktualnih družbenih tem, ki so v poosamosvojitvenem času z večjo verjetnostjo zaznamovane z vprašanji nacionalne identitete. Zaradi arbitrarnega in subjektivnega momenta, ki je zaznamoval odločitveno logiko institucije, so se ostale razsežnosti Filmskega sklada kot *gatekeeperja* spreminjale glede na kadrovske sestavo uprave in programskih komisij ter so pogosto omejene na posamezne primere, ki so kljub svoji singularnosti pomenljivi za logiko delovanja te ustanove.

- Akt o ustanovitvi Filmskega sklada Republike Slovenije*. Uradni list Republike Slovenije 96/2000 (19. 10.), 10438–10442.
- Alexander, Victoria D.: *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Art Forms*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell, 2003.
- Bohinc, Nika: *Alternativa*. Ekran, jul.–avg. 2007, 3.
- Bratož, Igor: *Klepet pisatelja in ministrice*, 2010; <http://www.delo.si/clanek/107060> (16. 11. 2013).
- Cerar, Gregor: *Doba filmskega moralizma in cenzure*, 2006; http://www.mladina.si/90625/uvo-manipulator—gregor_cerar/ (16. 11. 2013).
- Čar, Aleš in Vrdlovec, Zdenko: *Portret: Igor Prodnik*, 2006a; http://www.dnevnik.si/tiskarne_izdaje/dnevnik/216969 (16. 11. 2013).
- Čar, Aleš in Vrdlovec, Zdenko: *Kje so slovenski filmi?*, 2006b; http://www.dnevnik.si/tiskarne_izdaje/dnevnik/211367 (16. 11. 2013).
- Dawtre, Adam: *'Santa' stirs culture war*, 2012; <http://www.variety.com/article/VR1118051563> (16. 11. 2013).
- Dolar, Mladen: *Slovenska nacionalna identiteta in kultura – navodila za uporabo*. Nacionalna identiteta in kultura. Ur. Neda Pagon in Mitja Čepič. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo – ICK, 2003. 21–35.
- Furlan, Silvan ... [et al.]: *Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1931–2010 = Filmography of Slovenian feature films: 1931–2010*. Ljubljana: UMco, Slovenska kinoteka, 2011.
- Harb, Igor: *'To sta moja klasična elementa – črni humor, seks'*. TV Večer, 8.–14. dec. 2006, 10–11.
- Hillman-Chartrand, Harry in McCaughey, Claire: *The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective – Past, Present, and Future*. Who's to Pay for the Arts? The International Search for Models. Ur. Cummings, Jr., Milton C. in Schuster, J. Mark David. New York: ACA Books, 1989. 43–80.
- Hirsch, Paul M.: *Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems*. American Journal of Sociology, 77/1972. 639–659.
- Javornik, Sonja: *Besni Mitja Okorn*, 2009; <http://www.lady.si/2009/03/besni-mitja-okorn/> (16. 11. 2013).
- Jemeršič, Ven: *Tehnologija sama ne naredi dobrih režiserjev*. Podoba-Glasba: revija za umetnost glasbenega videa 2/2012, 4–9.
- Klemenčič, Iztok: *Sanacija za kakovost*, 2003; <http://www.mladina.si/97622/sanacija-za-kakovost/> (16. 11. 2013).
- Kolonič, Kally M.: *Režiser Mitja Okorn z ekipo išče igralce za svoj novi film »Član«*, 2008; <http://www.dnevnik.si/novice/kultura/315099> (16. 11. 2013).

- Lešničar, Tina: *Traktorji, ljubezen in rokenrol nikoli ne zastarajo*, 2011; <http://delo.si/kultura/film/traktorji-ljubezen-in-rokenrol-nikoli-ne-zastarajo.html> (16. 11. 2013).
- Majcen, Matic: *Traktor, ljubezen in rock'n'roll*. Ekran, dec.–jan. 2011, 70–71.
- Pavlovič, Biljana: »Neokorna« *Pisma sv. Nikolaju*, 2011; <http://www.primorske.si/Kultura/Neokorna-Pisma-Sv—Nikolaju.aspx> (16. 11. 2013).
- Plahuta Simčič, Valentina: *So res vsi projekti slovenskih filmarjev slabi?* Delo, 14. nov. 2006, 16.
- Plahuta Simčič, Valentina in Jaklič, Tanja: *Branko Đurić ne verjame na besedo*. Delo, 10. okt. 2007, 1.
- Pravilnik o merilih in kriterijih za izbor koprodukcijskih projektov*. Uradni list Republike Slovenije 135/2004 (17. 12.), 16152–16156.
- Pravilnik o merilih in kriterijih za izbor projektov in programov*. Uradni list Republike Slovenije 16/2005 (18. 2.), 1229–1233.
- Rudolf, Franček: *Nadzorni sveti, primer Filmskega sklada*, 2009; <http://www.mladina.si/81208/> (16. 11. 2013).
- Rugelj, Samo: *Stranpota slovenskega filma: zapisi o kinematografiji 2000–2007*. Ljubljana: UMco, 2007.
- Sarkić, Denis: *Filmski scenarij I*, 2007a; <http://www.vest.si/2007/09/13/filmski-scenarij-i/> (14. 1. 2012).
- Sarkić, Denis: *Filmski scenarij II*, 2007b; <http://www.vest.si/2007/09/14/filmski-scenarij-ii/> (14. 1. 2012).
- Sklep o preoblikovanju Filmskega sklada Republike Slovenije, javnega sklada, v Slovenski filmski center, javno agencijo Republike Slovenije*. Uradni list Republike Slovenije 92/2010 (19. 11.), 13948–13953.
- Trušnovec, Gorazd: *Točke, točke, točkice*. Filmski festival Togetherness (4; 2011, Domžale): *Togetherness: [zbornik III = miscellany III: scenaristika] / [4.] filmski festival*. Domžale: Muzejsko društvo, Občina, 2011. 17–25.
- Virant, Marjana: *Za celovečerce 3,2 milijona evrov*, 2009; http://www.finance.si/238440/Za_celove_erce_3_2_milijona_evrov (16. 11. 2013).
- Vrdlovec, Zdenko: *Negativno mnenje za Filmski sklad*, 2009; http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/dnevnik/1042281409 (16. 11. 2013).
- Zakon o Filmskem skladu Republike Slovenije*. Uradni list Republike Slovenije 17/1994 (1. 4.), 941–943.
- Zakon o Slovenskem filmskem centru, javni agenciji Republike Slovenije*. Uradni list Republike Slovenije 77/2010 (4. 10.), 11291–11295.

Članek podaja rezultate raziskave, osredotočene na Filmski sklad Republike Slovenije med leti 1994 in 2010. Raziskovalno vprašanje se glasi: kot kakšen institucionalni vratar (izv. *gatekeeper*) je ta ustanova delovala pri določanju o tem, katera filmska dela bodo prejela javna sredstva in katera ne? Poudarek je bil predvsem na nacionalni razsežnosti delovanja te institucije, zaradi česar so realizirana filmska dela dobivala nacionalni značaj. Avtor analizira formalno-pravno zasnovo ter odločitveno logiko institucije. Strokovno-programske komisije so prednost dajale estetskim, žanrskim in drugim umetniškim kriterijem, vendar so se raziskovani viri zaradi pomanjkanja pisnega gradiva izkazali za pomanjkljive. Zaradi tega avtor analizira tudi sporne primere in afere, ki so dale vpogled v mestoma nepravilno delovanje institucije. Rezultat raziskave priča, da je Filmski sklad poleg nekaterih nepravilnosti (nepreglednost poslovanja, politične interference) in menjav osebja vendarle deloval kot ustaljen institucionalni vratar, ki so ga poleg načel izogibanja nasilju, eksplicitni spolnosti, politični propagandi in nestrpnosti zaznamovali geografski in jezikovni kriteriji, ki določajo nacionalni značaj slovenskega poosamosvojitvenega filma.

This article presents the results of a study focused on the Slovenian Film Fund between 1994 and 2010. The research question was: what kind of institutional gatekeeper was this establishment when deciding which film projects would receive public funding? The emphasis lies on the national dimension that in the end resulted in a national character of the films produced. The author analyzes the legal structure and the decision-making logic of the institution. The expert advisory committee gave priority to aesthetic, generic and other artistic criteria, although the research materials proved to be inadequate due to lack of written documents. This is why the author decided to present a series of disputable cases which displayed examples of the flawed operation of the institution. Results of the study confirm that the Film Fund, despite its irregularities (lack of transparency, political interference) and staff changes, acted as a more or less stable gatekeeper, its decision-making logic characterized by avoidance of violence, explicit sexuality, political propaganda and intolerance, but even more importantly also by a series of geographical and linguistic criteria which defined the national character of Slovenian post-independence cinema.

Primož Jesenko

“Režiser, ki obvlada sceno” – Branko Gavella in modernizacija slovenskega gledališča

Po pridobitvi dovoljenja Ministrstva za prosveto v Beogradu leta 1930 je bil Branko Gavella sprva gostujoči režiser v Narodnem gledališču v Ljubljani, nato redni član režiserskega zbora, po osvoboditvi pa kratek čas tudi pedagog za režijo na ljubljanski Akademiji za igralsko umetnost (AIU).

Ključne besede: Dunaj, klasične estetske vrednote, Akademija za igralsko umetnost, Pariz, evropeizacija gledališke kulture, gledališče v krogu, metarežija

After obtaining permission from the Ministry of Education in Belgrade in 1930, Branko Gavella was first visiting director at the National Theatre in Ljubljana, then a regular member of the directing staff; after the liberation he also briefly taught directing at the Academy of Dramatic Arts (AIU).

Keywords: Vienna, classical aesthetic values, Academy of Dramatic Arts, Paris, Europeanization of theatre culture, theatre in the round, meta-direction

Vloga Branka Gavelle (1885–1962) na prostoru nekdanje Jugoslavije, v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu, osrednjih gledaliških središčih v tedaj skupni državi, se zdi znana in je bila, v zapisih Dušana Moravca in Filipa Kalana, Nikole Batušića ali Georgija Para, že tudi znanstveno razkrita. V letih 1920–1926, v letih prehoda med ljubiteljskimi prizadevanji in umetniškim odrom, umetniška raven slovenskega gledališča ni bila zavidljiva. Publika je terjala svoje in če tega ni dobila, se je vse bolj odtujevala, piše Moravec. Tako danes vemo, da je bil Gavellov sistem režije ključen za idejno-estetsko in stilno evropeizacijo jugoslovanskega gledališča, za *»prelom iz romantičnega klasicizma v žlahtni realizem«*.¹ Med svetovnimi vojnami, ko je bil Ljubljani med tokovi, ki so puščali sled na uprizoritveni moči slovenskega gledališča, repertoarni in uprizoritveni zgled Narodni divadlo iz Prage, manj pa tisti iz prestolnice skupne države ali iz Zagreba – je bil Gavella sprva gostujoči režiser v Narodnem gledališču v Ljubljani, nato redni član režiserskega zbora, po osvoboditvi pa kratek čas tudi pedagog za režijo na ljubljanski Akademiji za igralsko umetnost (AIU). Odobritev Ministrstva za prosveto v Beogradu leta 1930, ki se je nanašala na »občasno« Gavellovo režiranje v Ljubljani, je zagotovil dopis Otona Župančiča, tedaj upravnika Drame in Opere Narodnega gledališča v

¹ Lojze Filipič, *Doktor Branko Gavella (Spominske reminiscence njegovega učenca)*. GL Drama SNG Ljubljana 1961/62, 36–38.

Ljubljani. (Leta 1929 je šestojanuarska diktatura Gavello pregnala iz Beograda.) Razlog za Župančičevo prošnjo je bilo pomanjkanje režiserjev v Narodnem gledališču v Ljubljani, kot tudi usihajoči estetski monopol dotedanjih nosilcev dramske režije Osipa Šesta, Cirila Debevca in Milana Skrbinška, kar je pripeljalo do inflacije raznorodnosti v repertoarju. Posebej v tridesetih letih je Gavella bistveno prispeval k najzrelejším ustvarjalnim vzponom slovenskega gledališča in kot akademski učitelj sooblikoval prvi rod režiserjev.

Gavellovo režijo lahko danes opredelimo kot protoobliko moderne dramske režije. Hkrati pa oznaka »klasik moderne gledališke režije« terja dodatno konkretizacijo. Začetek Gavellove kariere na slovenskih odrih pomeni postavitev Balzacove igre *Mercadet* leta 1930. Vključno z Linhartovo komedijo *Matiček se ženi* (1934) postavi v Ljubljani pred drugo svetovno vojno osem dramskih predstav tudi to pa utrdi in konsolidira zmožnosti dramskega ansambla v ljubljanskem Narodnem gledališču za vključitev v repertoarno in slogovno evropeizacijo slovenskega gledališča (kot v eseju *Živo gledališko izročilo* leta 1948 imenuje ta proces Filip Kalan).² V Ljubljano vstopi kot priznано režisersko ime, leta 1930 dopolni 45 let (med tedaj delujočimi režiserji v Narodnem gledališču je najstarejši), po Moravcu je »eden izmed maloštevilnih umetnikov pri nas, ki ga je obdarila narava v enaki meri z intelektom in invencijo«. ³ »Pretehtana mera te teatralike je dala Gavellovemu režijskemu delu značaj moderne klasičnosti«, njegove predstave so zrasle v prelomne točke ljubljanske Drame.⁴ Kot predvidi Lojze Filipič, bo evropska zgodovina teoretične misli morala priznati sistem Gavellove gledališke teorije kot samostojno in zaočroženo teoretično in stilno gledališko epoho – saj naj bi bila Gavellova šola po umetniških in pedagoških rezultatih enakovredna razvojno ključnim epoham skandinavsko-nemške realistične šole in šole Stanislavskega ter avtorjev francoskega Kartela, pri čemer ni mogoče govoriti o kompilaciji. Ob trenjih med Pavlom Golio, ravnateljem Drame SNG, in Mirkom Poličem, umetniškim vodjem Opere SNG, pa je bil Gavella omenjan tudi med kandidati za ravnateljsko mesto – naposled so Golio zamenjali šele sredi druge svetovne vojne.

Gledališka uprava se je pri dvigu obiska občinstva v drugi polovici dvajsetih let odločila za razširitev sporeda z »zabavnejšimi in privlačnejšimi deli«, ki jih v dramskem repertoarju sicer tudi pred tem ni primanjkovalo. Režiser Osip Šest, ki si je razgled širil z obiskovanjem velikih evropskih gledališč (a njegovo ime ni bilo več sinonim za gledališko sodobnost), je to potezo javno zagovarjal s podatki o tem, kolikokrat je ta ali ona uspešnica na-

² Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, 261.

³ *Slovensko gledališče od vojne do vojne*, prav tam, 273.

⁴ France Koblar, *Dvajset let slovenske Drame*. Ljubljana: Slovenska matica, 1964, 17.

polnila gledališča v tujini. Mnogi niso verjeli v smiselnost tega pristopa, zahtevnejši kritiki so opazali umetniško krizo.⁵ Prihod Branka Gavella v slovenski teater povzroči pretres, ki uveljavljeni praksi delovanja odpre novo perspektivo – hkrati pa naleti v Ljubljani na primerne, v smislu igralskih kapacitet in uvida naklonjene pogoje. Te je še posebej razgibal stik z inovativnimi režiserji, z drugačnimi pogledi na estetsko in družbeno vlogo gledališča. Ansambelska igra je bila sredi dvajsetih let še ujeta v spone solističnih nastopov in zvezdniških teženj, do prihoda Josipa Vidmarja novembra 1934 Drama tudi ni imela dramaturga, posledice te vodstvene odločitve se odražijo šele čez nekaj let. »*Branimo se samo nesodobnosti*,« piše Župančič v odprtem pismu Šestu 14. 3. 1930.⁶ To pripravi temelje za razcvet slovenskega gledališča, ki ga napove režijska trojica Gavella, Kreft, Stupica.

Blaž Lukan pripiše točko preobrata v oblikovanju moderne režije v slovenskem gledališču prav Gavellovemu gostovanju: »*Gavella je neke vrste izpolnitev želja takratne slovenske (kritiške) javnosti, saj je izviren in samosvoj, hkrati pa primerno uravnotežen, istočasno tujec in domačin, modernist in klasik.*»⁷– France Koblar govori v tej zvezi o »*pretehtani meri teatralike*« in o »*moderni klasičnosti*«, ki v svojem bistvu »*združuje ritmiko duhovitega teksta z ritmiko graciozne igre*«. ⁸ Predvsem pa je, piše Lukan, v času vstopa v slovensko gledališče svojo vajeniško dobo Gavella že opravil, tako da se pokaže v svojem zrelem mojstrstvu.

Režiserski stil, ki je prenašal vplive iz Evrope v slovensko kulturno okolje in ga je omogočala eruditska razgledanost po evropskem umetnostnem kontekstu, je v Gavelli, ki je leta 1908 doktoriral iz filozofije na dunajski univerzi, poganjal razvejan intelektualni domet. Ta kredo, ki je gravitiral k psihološki analizi besedila in priznaval vzajemnost dramatike in gledališča, je oblikoval vsaj vse tisto, s čimer se je Gavella srečeval od leta 1914, ko začne režirati v Zagrebu. Bistven formativni prostor za oblikovanje duhovnega profila in umetniške fizionomije poznejšega režiserja, književnika in gledališkega teoretika, je bil Dunaj, kjer je študiral in tam preživel dobrih pet let – ko gledališče še ni bilo v ospredju njegovih življenjskih načrtov. Gledališki Dunaj z modernističnimi predstavami pusti v Gavelli močan vtis (še raje hodi v opero, kjer ga očara Zagrebu neznani Wagner). Kot piše Nikola Batušić, je Zagreb v času Gavellovega študija na Dunaju (1904–1908) veljal za nekakšen dunajski dislocirani »Bezirk«, ⁹ hkrati pa je izpostavljenost močnim silnicam iz tujine postala za kulturno

⁵ Anton Ocvirk leta 1934 piše, da je slovenski oder »*malomeščanska hiralnica s hipertrofično senilnimi predstavami o svetu, človeku in umetnosti*«; opredeljuje ga kot oder, ki ne gradi, a tudi razdira ne.

⁶ Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*, prav tam, 91.

⁷ Blaž Lukan, *Evropeizacija slovenskega gledališča: rojstvo moderne režije*. V: *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: Maska, 2010, 115.

⁸ France Koblar, *Dvajset let slovenske drame*, prav tam, 137.

⁹ Nikola Batušić, *Beč kao formativni prostor Branka Gavella*. hrcak.srce.hr/file/108812

orientacijo mladih generacij skoraj nenadomestljiva. Pisma bodoči ženi leta 1903 sicer še ne odkrivajo vokacije režiserja, saj omenja, da se namerava posvetiti *čisti* filozofiji. Statično ozračje francožefovske vrste se je 1914 previlo v prvo svetovno vojno. Gavella, sprva gledališki recenzent Hrvatske njive, skoraj docela odklonilno sprejme postavitev Kraigherjeve *Školjke* jeseni 1917 v zagrebškem Narodnem gledališču.¹⁰ Septembra 1919 režira na velikem odru HNK *Hlapce* Ivana Cankarja (v Ljubljani jih cenzura prepove pred letom 1914, še 1919 ne prodrejo na oder). Pozneje se izkušnja izmeničnega delovanja v jugoslovanskem (Beograd, Ljubljana, Zagreb) in srednjeevropskem prostoru (Češka, Slovaška, Italija) razraste v imponanten opus dramskih in opernih režij.



H. de Balzac: Mercadet
(scenograf Vasilij Uljaniščev, 1930/31)*

Balbina Baranovič

Gavellova vrnitev iz vojne emigracije v Jugoslavijo leta 1947 ni bila gladka. Po letu 1945 ustvarjalno najprej zaduha v Sloveniji. Kot kulturnopolitični posrednik v razpletu situacije nastopi Josip Vidmar, ki je pristal v vrhu slovenske povojne oblasti in s Filipom Kalanom uvidel potrebo po gledališki šoli v Ljubljani (ta ambicija se leta 1946 uresniči z ustanovitvijo

* Vir fotografij: Ikonoteka Slovenskega gledališkega muzeja.

¹⁰ O *Školjki* v zagrebškem HNK piše: »*Kar se tiče zunanje zgradbe, je drama nejasna, nepregledna in spretno sestavljena; dialogi so prazne fraze; avtor menja vsak čas ravnotežje svojih oseb; mesto razvoja vnaša dolge teoretične debate; brez vsakega prehoda zapada iz najbrezobzirnejšega naturalizma v neko scensko simboliko itd.*» (povzeto po: GL SNG Drama Ljubljana, 1949/50, str. 160).

Akademije za igralsko umetnost). Vidmar, ki je prvi predaval dramaturgijo na AIU, je posredoval ob nezaželenosti Branka Gavella v Zagrebu in poskrbel, da je konec leta 1947 na poti iz Prage prebil teden dni v Rogaški Slatini, da bi lahko Vidmar v tem času prepričal oblasti v nujnost Gavellove prisotnosti na AIU. Kot profesor je Gavello deloval na Akademiji v času intenzivnega koledarskega leta, med 25. 4. 1948 in 22. 6. 1949, in zapusti sled na generaciji ustvarjalcev, ki po drugi svetovni vojni vzpostavljajo podobo slovenskega gledališča na evropeiziranih temeljih.

Na AIU se Gavellova zgodba prekrije z zgodbo Balbine Baranovič (roj. 1921), s katero se spoznata med vojno na Dunaju. Po dokončanem študiju novinarskih praks in zgodovine gledališča na dunajski univerzi Baranovičeva na Gavellovo pobudo nadaljuje študij v prvi generaciji študentov na ljubljanski akademiji: sprva študira dramaturgijo, leta 1951 pa diplomira iz režije. Baranovičeva kot študentka na AIU asistira Gavelli pri njegovih povojnih režijah v Drami SNG.

Po prevzetosti nad nastopom gostujoče gledališke skupine iz Clevelanda v Parizu prične Baranovičeva leta 1953 vpeljevati v slovenski prostor (v *Mestnem gledališču Celje*, ki ga je takrat vodil Lojze Filipič) uprizoritveni format 'gledališča v krogu', nakar postane nosilka alternativnega pristopa h gledališču v Sloveniji in Jugoslaviji – to pa kljub temu, da Baranovičeva izhaja iz klasičnih estetskih vrednot. To potrdi že izbor dramskih predlog, s katerimi zastavi dejavnost *Eksperimentalnega gledališča v Viteški dvorani ljubljanskih Križank*: najprej uprizori dramaturgijo romana *Therese Raquin* Emila Zolaja in se nato ozira za novostmi v polju francoske in anglosaške dramatike, pri tem pa s svojo odprtostjo (denimo do Becketta) preseže druge oblikovalce repertoarjev. Prednost Baranovičeve je, da do novih pristopov z Zahoda ne čuti apriornega zadržka. Repertoarni razgled odpira navzven, pri čemer zahaja na njene predstave v veliki meri občinstvo Drame SNG. Uprizarja dramske snovi, ki se jim vodstvo Drame previdno ogne. Medtem ko je sodobna evropska in ruska umetnost močno vplivala na režijsko ustvarjalnost Gavella ali Bratka Krefta, je bila Baranovičeva razgledana tudi po repertoarnih in oblikovnih formatih v ZDA.

Gavellov pogled na življenje je bil za Baranovičevo formativnega značaja. Denimo vodilo, da se ne sme ustvarjalec pri delu nikoli ponoviti, čemur sledi tudi njen režijski opus v *Eksperimentalnem gledališču*. Tam poskuša preseči verbalno in prostorsko raven klasičnega dramskega programa z vključitvijo elementov, ki bi približali predstavo ustvarjenju celostne umetnine – v tej zvezi je znamenita režiserkina postavitev Goethejevega *Fausta* leta 1959, kjer v ambientu dvorišča Viteške dvorane Križank v sodelovanju s koreografom Henrikom Neubauerjem izpelje tedaj pionirski prizor *Valpurgine noči*. Tudi vključitev giba v predstavo je v nekem smislu Gavellova misel, saj naj igralec ne bi bil le *Sprechapparat*. Gavello je izhajal s stališča: spoštuj dramatika, vendar išči, dokler ne najdeš svoje misli in jo

postaviš na oder.¹¹ Podobno velja za prepričanje, da mora režiser poznati tudi osnovne ustvarjalne prvine dramaturgije – torej dvojni študij Baranovičeve, prve gledališke režiserke v Jugoslaviji in pionirke eksperimentalnih pristopov v gledališkem mediju na Slovenskem po letu 1945, ni bil naključje.

Odrsko enačbo Baranovičeve je mogoče povzeti kot dramski teater, ki v scenski in verbalni dimenziji strogo sledi smeri dramskega avtorja. Uprizoritvena taktika Baranovičeve se razlikuje od »revolucionarnega« pristopa Odra 57 pod vodstvom Tarasa Kermaunerja.

Destabiliziranje avtoritete veljavnega prostorskega koda proizvede nove možnosti za percepcijo gledališkega medija. Kljub temu da Eksperimentalno gledališče pomeni odklon od veljavne forme in si prizadeva za estetsko avtonomijo, pa v notranji vsebini ne vključuje eksplicitno druge enačbe za duh časa, to razmerje ni v ospredju. Ideološko stališče ni izpostavljeno in ne obračunava s klasičnim gledališčem, z meščanstvom ali s Partijo (Centralni komite je imel za vsako predstavo Eksperimentalnega gledališča rezerviranih nekaj vstopnic). V drži do tradicije se Eksperimentalno gledališče do neke mere celo razhaja s tradicionalno opredelitvijo alternative, kot ta izvira iz šestdesetih let, saj se deformacij aktualnega časa in družbe ne dotika neposredno. V čem je razlika? Baranovičevo navdušuje zlasti notranje bojevanje dramskih značajev z lastnimi čustvi, ta smer pa se zdi za tedanji kontekst gledališkega eksperimenta marsikomu brezplodna ali vsaj premalo strumna. Pomenljivo je, da Taras Kermauner, eden od teoretskih utemeljevalcev Odra 57, izpostavi leta 1962 prav distinkcijo med dvema vrstama eksperimentalnega gledališča: »Vprašanje pa je, če je to razvezano poskušanje bistveno, če je z vsem tem že dosežena regeneracija gledališča, vrnitev resnice v gledališče. Če ni to samo sekundarna, tehnična dejavnost, ki jo lahko aplicira in prilagodi svojim namenom vsako uradno, obstoječe meščansko gledališče? (In podatki nas učijo, da uradna gledališča to tudi delajo, pa s tem vendar ne presežejo svoje omejenosti.)¹² Eksplicitno ni izpostavljen nihče, tip vrednotenja pa je razviden: »Potreben je posel konfrontiranja, primerjanja. In že tukaj je mogoče eliminirati vsa tista gledališka prizadevanja, ki so eksperimentalna samo tehnično, vnanje, v bistvu pa zasledujejo iste cilje kot uradna gledališča.«

S tega stališča je ob »poskusih« Balbine Baranovič težje govoriti o odrskem eksperimentiranju v običajnem smislu. Usmerjenost v razširjanje gledaliških možnosti, zavesti o še nepreverjenem, o vsem tistem, česar gledališka praksa še ni izkusila, preizkuša tudi v gledališču za otroke in mladino. Njena dejavnost na svojski način prezrači gledališki medij, katerega spekter so pred letom 1941 s svojimi iskanji razširjali denimo Bojan Stupica, Ferdo Delak ali Fran Žižek. Kakor je v sleherni praksi duhovnega premika potrebno pogledati na njen čisti začetek, kot piše nemški medijski

¹¹ Pogovor z Balbino Battelino Baranovič, Lovran, 8. 5. 2012. Tipkopis.

¹² Taras Kermauner, *Kaj je današnje eksperimentalno gledališče?* Perspektive, 1961/62, št. 17, 885–888.

teoretik Siegfried Zielinski, in raziskati tudi skrite, le na videz slepe rokave, je preizkušnje uprizoritvenega formata gledališča v krogu nesporni začetek večje odprtosti za inovacijo v okviru slovenskega teatra po drugi svetovni vojni.

Théâtre National Populaire

Med Gavellovimi učenci je tudi Herbert Grün (1925–1961), obetavna sila v slovenskem duhovnem prostoru po drugi svetovni vojni. Prav njega Gavella pritegne iz Mestnega gledališča Celje (tam je bil Grün dve sezoni dramaturg in umetniški vodja) k sodelovanju ob ustanovitvi Zagrebačkega dramskega kazališta leta 1953, ki naj bi vzpostavilo alternativo konzervativnemu vodenju tedanjega Hrvatskega narodnega kazališta (HNK). Grün piše o Gavelli v svojih številnih pisnih objavah v presežnikih.

Herbert Grün po gostovanju Théâtre National Populaire (TNP) v SNG Drami Ljubljana leta 1955 ob primerjavi »našega gledališkega življenja« z »Vilarovim podjetjem« povzame Gavellovo vodilo: v gledališki predstavi stopata pred gledalca vzporedno dve enakopravni, v neločljivo simbiozo spojeni umetnosti, literatura in igrilstvo, pri čemer je igrilstvo razumljeno kot samostojno ustvarjalno dejanje.¹³ V bolj občutni avtonomiji odrskega podajanja naj specifična Gavellovega (»našega«) izraza tako ne bi bila bolj ali manj spretno reproduciranje besedila, kjer je igralčev psihofizis le kostumirani izvajalec brez samostojne osebnosti. Gavella poudarja igralčevo doživetje in podobo, zato so vrednostne primerjave našega igrilstva in francoske gledališke umetnosti po Grünovem mnenju nesmiselne in pravzaprav nemogoče. Igralčevo »veselje do igranja« poskuša Gavella sprostiti s spremenjenim prostorskim, »žanrsko-karakternim« scenografskim kontekstom, ki v režijskem smislu nadgradi kalup recitacijskega teatra. Grün opredeli TNP kot »gigantsko in impozantno kulturno politično podjetje z dvomljivo vsebino«. Gavellovo razumevanje režije je drugačno od Vilarovega, ki zavrača dekor in zahteva čist oder. Kot »nakazovalec prostorov« (prevod francoskega termina »metteur en scene«) se Gavella ne zamejuje na koordiniranje odrskega prometa, čeprav zlepa ne najde termina za svojo dejavnost, ki bi adekvatno povzel, kar počne v gledališču. Medtem ko Grün prizna gostujočemu TNP »nedopovedljivo visoko« raven kulture igralskega stanu, ki popularizira klasično gledališče, pripíše Gavelli višjo vrednost v pojmovanju umetnosti in življenja. Stik s TNP kot zgledom diametralno nasprotnega pojmovanja režiserskega gledališča pokaže, da oder ni le slepo ponavljanje tradicije učiteljev in vzornikov, in da Gavella razume to natanko, kljub nepopolnostim izvedbene ravni, s katerimi je soočen.

¹³ Herbert Grün: *Spopad z Evropo; Docela subjektivna, toda izvenpolemična meditacija po gostovanju TNP*. Naši razgledi, 28. 5. 1955, 252.



H. de Balzac: Mercadet (1930/31)
Milan Skrbinšek, Emil Kralj, Fran Lipah

»V jedru, v izhodiščnih smernicah so naša gledališča taka, kakor je prav za naše ljudi,« sklepa Grün in je tako zvito posreden v kritiki, ki leti na goste iz Pariza. Dve leti pozneje, ob gostovanju Shakespeare Memorial Theatre iz Stratforda v Zagrebu s postavitvijo *Tita Andronika* (igrata Laurence Olivier in Vivien Leigh), je Grün navdušen nad režiserskim deležem Petra Brooka: »(...) pri nas je kvečjemu kak Gavella katerikrat znal izumiti tako popolne kompozicije mizanscene, kot smo jih videli v gotskem taboru ali na Titovi krvavi pojedini: toda samo izumiti jih je znal, realizirati mogel jih nikoli ni, ker nikjer ni imel na razpolago tako preciznega človeškega aparata.«¹⁴ Pri nas naj bi bili še vedno vajeni škripanja in ropota, površnosti in slabe organizacije, ohlapne discipline – »pa se nam vsaka strogo urejena človeška mašinerija zdi kot utopija«. Tako Grün po vrsti gostovanj renomiranih tujih gledališč v Ljubljani in Zagrebu premišljuje o stroki sredi organizacijskega nemira povojnih let.

V duhu naporov za *organizacijo vsebine človeškega duha* je zanimivo pogledati na medsebojna razmerja Baranovičeve, Gavelle in Grūna.¹⁵ Kljub

¹⁴ Herbert Grün: *Najlepše doživetje; Iz dnevnika: po gostovanju Shakespeareovega spominskega gledališča iz Stratforda v Zagrebu*. Naši razgledi, 22. 6. 1957, 291–292.

¹⁵ Med Baranovičevo in Grünom je že na AIU prišlo do osebne antipatije: »V trenutku, ko je prišel v kranjsko gledališče Grün, je postalo vzdušje, vsaj zame, neprijetno. Z njim nisem imela ali nisem znala oblikovati pravega odnosa. Na Akademiji se je na nekem predavanju v razvnetem podajanju mnenj znašel zelo samozavestno. To me je iritiralo, med študijem na Dunaju smo imeli na seminarjih navadno resne pogovore in to sem tudi povedala. Odtlej sva se ob srečanjih pozdravljala, a med nama je bila distanca. Veste, po naravi sem zelo odločen človek.« (Pogovor z Balbino Battelino Baranovič, *Dialogi* 2012/3-4, 166-167.)

temu, da Baranovičeva ni bila članica Partije, ji je bila zaradi dokazanih organizacijskih sposobnosti in v zaradi njene razgledanosti po gledaliških dogajanjih zunaj Slovenije, še zlasti na Dunaju, v Nemčiji in Franciji, zaupana vzpostavitev Prešernovega gledališča v Kranju. Herbert Grün, eden od odločilnih utemeljiteljev moderne matrice slovenske gledališke prakse (s svojimi prevodi je Grün vpeljal v slovenski prostor T. Williamsa in T. S. Eliota, Baranovičeva pa kot vodja *Eksperimentalnega gledališča* S. Becketta in E. Albeeja), je vodil kranjsko gledališče tik za njo (1951–1952), nato pa ga je vzpostavljane mreže mestnih gledališč v Sloveniji usmerilo v Mestno gledališče Celje (v tistem času je omenjena vloga običajno združevala tudi vlogo umetniškega vodenja). Leta 1953 je sprejel povabilo Gavelle in odšel v Zagreb. Balbina Baranovič in Grün sta torej tvorila par zanesljivih osebnosti, s katerimi je slovenska povojna oblast poskušala utemeljiti svojo gradnjo gledališke infrastrukture. Z njima pride v stik Gavelle, pri čemer pa sta tako Grün kot Baranovičeva v nekem smislu nedokončana zgodba: on zaradi zgodnje smrti, utemeljiteljica *Eksperimentalnega gledališča* in tudi *Mladinskega gledališča* (oboje leta 1955)¹⁶ pa se v začetku osemdesetih let umakne s slovenskega gledališkega prizorišča. Odtlej živi v istrskem Lovranu.

Način, kako so omenjeni ustvarjalci delovali v okviru tedanje Jugoslavije, razkriva razmeroma pogosto pot in možnost delovanja kljub odbojnostim, ki naj bi sledile iz totalitarne narave države in kljub splošnemu nezaupanju v družbi. To odpira bistven razcep v razumevanju tega obdobja in ne potrjuje poenostavljene in klišejske podobe države kot trde mačehe. To ni presenetljivo. Kultura je sodila v tisti pol oblikovanja podobe države v tujini, ki jo je bilo nujno obravnavati kot reprezentanco. Zato je tudi odnos do kulturnih ustvarjalcev terjal drug pristop.

Od Balzaca in Krležje do Linharta (1930–1934)

V Narodnem gledališču v Ljubljani naleti Branko Gavelle na visoko kultiviran, za stilne premene dovzeten igralski kolektiv, ki je bil zmožen učinkovito povzeti režiserjeve evropske gledališke izkušnje. Ena od teh je zavest o izrazni moči slehernega dela igralčevega telesa, ne le njegove verbalne prezenice. Vstop Krleževih *Gospode Glembajevih* (1931) v slovensko gledališče je »manifestacija novega uprizoritvenega stila«, točka preloma, odrski triumf, »čudež« (F. Koblar). Glembajevski zlom ni zgolj moralen, pač pa krvavo realen v svojih finančnih posledicah. V izvedbenem smislu se zgodi obrat: »slovenski igralci so dozoreli za moderno psihološko gledališko igro«. Po drugi Gavellovi režiji *Gospode Glembajevih* v SNG Maribor (1933)

¹⁶ Sprva se obe gledališči borita za izboljšanje ustvarjalnih pogojev in gresta skozi različna razvojna obdobja (koraki so postopni, ne siloviti), pri čemer *Eksperimentalno gledališče* preneha delovati leta 1967, *Mladinsko gledališče* pa z razširjenim estetskim profilom in z doseženim mednarodnim ugledom deluje, kot *Slovensko mladinsko gledališče*, še danes.

se tretja zgodi v sezoni 1951/52 v SSG Trst.¹⁷ Kot doda Moravec, pa »*prve Gavellove uprizoritve Glembajevih nismo nikoli več dosegli. Ostala bo v naši gledališki zgodovini kot ena najuspelejših manifestacij slovenske odrske umetnosti, hkrati pa tudi ena najtehtnejših uprizoritev, kar jih je Krleža kdajkoli in kadarkoli doživel*«. ¹⁸ To ni bil prvi Krleža v slovenskem gledališču (dramo *V agoniji* uprizori Rade Pregarc v Mariboru marca 1929), vendar Gavella kot prvi interpret Krleževe dramatike na jugoslovanskih odrih in v tujini dvigne cikl seznanjanja Ljubljane s Krleževim delom (*Gospoda Glembajevi, Leda, V agoniji*; 1931–1933), po prvih zagrebških in beograjskih predstavah (1928–1930), v vrh ljubljanskega predvojnega repertoarja.

Gavellova afiniteta do ustvarjanja v Ljubljani ni bila golo naključje. V beograjskem JDP (Jugoslovensko dramsko pozorište) je prvokrat režiral šele 1957, po desetletnem zavračanju možnosti za to, ker je v JDP in njegovem manifestiranju ideje gledališča z nadnacionalnim značajem (vzor: ruski MHAT) videl umetno, politično tvorbo – deloma je to tudi držalo. Kot navaja Jovan Ćirilov, so v JDP kot v centralno reprezentativno ustanovo poklicali igralce iz različnih delov Jugoslavije (iz Slovenije so bili to Sonja Hlebš, Drago Makuc, Sava Sever, Bert Sotlar, Stevo Žigon; eden od soustanoviteljev JDP je bil Branko Stupica), nato pa so igrali v JDP v tujem jeziku. V skladu s soglasno jugoslovansko orientiranostjo, občinstva ni pretirano motilo, da je v Beogradu poslušalo z odra ijekavski govor.¹⁹

Gavellovo delo z igralci v ljubljanski Drami, še zlasti z izrazitimi igralškimi solisti (Ivan Levar!), pospeši »zorenje« drugih režiserjev. Bratko Kreft, ki je še pred prestopom iz Opere v Dramo sodeloval pri Gavellovih vajah, je hkrati izpeljal do premiere Gavellovo režijo Krleževe *Lede* (27. 4. 1932).²⁰ Bili

¹⁷ Po drugi strani režija *Gospode Glembajevih* v Zagrebu Gavelli ni bila namenjena. Uprava Hrvatskega narodnega kazališta (HNK) je predstavo kljub že potekajočim intenzivnim vajam zaradi oblasti, ki je zagovarjala »čisto hrvatsko kulturo«, le en dan po prevatni proglasitvi NDH, umaknila s sporeda in premiere, predvideno na veliki petek leta 1941, odpovedala. Ironija usode je dvignila glavo že deset dni kasneje, ko se je morala tudi ista uprava HNK umakniti iz gledališča.

¹⁸ Dušan Moravec, *Pričevanja o včerajšnjem gledališču*. Maribor: Založba Obzorja, 1967, 53.

¹⁹ Ćirilov omenja tudi, da je imel Gavella med vajami navado zamižati in dajati intonacijo igralcem, kako naj izgovarjajo posamezne replike, v tem pa naj bi spominjal prej na dirigenta kot na režiserja. (glej J. Ć., *Branko Gavella; Filozof medu rediteljima*, v: *Svi moji savremenici*; knjiga prva. Beograd: Laguna, 2010, 58–61.)

²⁰ Bratko Kreft se spominja: »*Nam, takrat mladim režiserjem, ki smo skušali uveljaviti preprostejši in racionalistično realistični govor in igro, je (Levar) včasih težko sledil tudi zaradi tega, ker smo bili precej mlajši od njega in tudi zato zanj premajhna avtoriteta. Zato je bilo zlasti za moja prizadevanja režijsko gostovanje dr. Gavelle neprecenljiva pomoč, saj je starejši dr. Gavella v svojem realističnem režisersko-igralskem stilu takšen mojster, kakor je bil Stanislavski v svojem, če ni bil celo v svojem psihološkem realizmu bolj dosleden in čistejši. Dr. Gavella je imel subtilen muzikalen in razumski posluš za stil, za igralčevo resnično notranje doživetje in za njegovo igro. Takoj je odkril, če je igralec zašel v rutino, ki jo je mogoče včasih odkriti celo pri marsikakšnem velikem igralcu – bodisi ves večer ali pa le v odlomkih.*« (glej Manca Koširjeva, *Skica igralskega velikana*. 7DNI, letn. VII, št. 31 (3. 8. 1978).)

so igralci, ki jih je Gavellovo vodenje pripeljalo do vrhuncev kariere: svojo véliko igralko je našel v Mariji Nablocki, nekaj ključnih nosilnih vlog sta odigrala pri njem Vladimir Skrbinšek in Slavko Jan; presežke je »prebudil« iz igralskih imen kot Emil Kralj, Fran Lipah, Modest Sancin, Janez Jerman, Rado Železnik.²¹



M. Krleža: Gospoda Glembajevi (1930/31)
v ospredju Emil Kralj in Ivan Levár

V sezoni 1932/33 sledi Gavellova postavitev *Tartuffa*, praižvedba te Molièrove igre v Sloveniji sploh, ki bi bila po Filipu Kalanu zmožna doseči priznanje tudi v mednarodni javnosti. Postavitev Linhartove komedije *Veseli dan ali Matiček se ženi* v sezoni 1934/35 pa pomeni odkritje za ljubljansko občinstvo in prvo profesionalno postavitev Linhartove igre (v Narodnem gledališču so igro zadnjikrat igrali študentje leta 1919, ob stoletnici smrti Valentina Vodnika). *Matička* odigrajo 15-krat (*Gospoda Glembajevi*, ki je v isti zasedbi ostala na sporedu štiri sezone zapored, doživi 31 predstav). Stik Gavelle z *Matičkom* spodbudi konkretno povabilo uprave, toda Gavella je tisti, ki prepozna komedijski potencial Linhartovega *Matička*, kot »naravnost vzor prevoda in lokalizacije«. Visok nivo Linhartove priredbe de Beaumarchaisovega *Figara* prepozna tudi zato, ker je *Figara* v operni izvedbi dotlej režiral že dvakrat. »To je boljše kakor Beaumarchais! Linhart je zame do Cankarja najboljši slovenski dramatik.« Navduši ga »instinktivno pogodena« revolucionarna ost socialnega kontrasta med plemstvom in 'tretjim razredom' v duhu predrevolucionarnega časa.

²¹ Več o tem: Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*, prav tam.

Prvotnih pet aktov *Matička* zgosti Gavella v štiri in drugo dejanje nekoliko podaljša, tako pa doseže dramaturško napeto in jasno razvidno dejanje. Glede jezika je sprva želel celoto razdeliti na tri dialekte: Matiček naj bi govoril primorsko, Zmešnjava ljubljansko-nemško-slovenski žargon, vsi ostali pa gorenjščino. Linhartovo komedijo je želel v lokaliziranem kajkavskem prevodu postaviti v Zagrebu. Gavella tudi tega ne izpelje, zato pa se delovanje tega vpliva pokaže šest desetletij pozneje, ko se z uprizarjanjem Linhartovega *Matička* v različnih narečnih inačicah ukvarja Vito Taufer. V tem smislu se zdi Gavellov naslednik.

V »drugem ljubljanskem obdobju« (1947–1952) pripravi Gavella dvanajst dramskih predstav (ob dodatni uprizoritvi *Gospode Glembajevih* v Trstu) in tri operne,²² pa tudi več predstav s študenti AIU – toda stimulativen potencial tega repertoarja, ki je sledil utrjeni poti, je bil po oceni Dušana Moravca v celoti manj inovacijski, manj 'prelomen' kot v letih 1930–1934.²³ Ne glede na to Herbert Grün v vlogi kritika poročevalca objavi v zagrebški Sceni pravi panegirik Levarjevi naslovni vlogi v *Kralju Learu* leta 1949,²⁴ medtem ko Vladimir Kralj označi predstavo kot »eno najboljših in najbolj kulturnih predstav našega časa«.²⁵ V Zagreb se Gavella vrne leta 1949, kjer je 1950. med ustanovitelji *Akademije za kazališnu umjetnost*.²⁶ Leta 1949 prejme v Ljubljani Prešernovo nagrado, hkrati pa lahko to razumemo tudi kot zapoznelo priznanje za dosežke v slovenskem gledališču v tridesetih letih.

²² Draga Ahačič, ki je leta 1949 v ljubljanski Drami igrala vlogo Kordelije v Gavellovi postavitvi Shakespearovega *Kralja Leara*, je opazila, »s kakšno občutljivostjo in spoštovanjem do avtorja se je odločal za režiserske črte, ki so bile nujne spričo obsežnosti besedila pa tudi spričo našega takratnega počasnega načina igranja. Na bralni vaji se je večkrat dogajalo, da je, ko smo prišli do kakšne že označene črte, nenadoma vzkliknil: 'Ne moremo tega črtati; pa to je slavno mesto!' In tako smo črte odpirali in spet zapirali, včasih tudi po dvakrat ali celo trikrat na istih mestih, ne zato, ker bi bil Gavella le ljubitelj literature, ampak zato, ker je kot izjemen ustvarjalec znal ceniti tujo ustvarjalnost«. (glej D. A., *Gledališče besede*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998, 215)

²³ Značilen je odlomek iz pisma Juša Kozaka Slavku Janu 20. 7. 1951: »Gavella stoji zdaj le z eno nogo tu – na hitro sapo. Ne izdela predstave več tako kot prej – marsikaj prepusti asistentu. To sem opazil posebno pri *Seviljskem* (Seviljski brivec, prem. 30. 6. 1951). Tudi scensko nima več tiste razsodnosti in tudi okusa kot ga je imel svoje dni. Sceno natrpa – kar se je najbolj občutno poznalo pri *Hamletu* (prem. 14. 3. 1948), a se ponavlja tudi drugod – zopet pri *Brivcu*. Razumljivo: mož je preobremenjen, Zagreb-Ljubljana-zdaj še Trst. Gavella je za nas še vedno dragocen – a čuti se – da je njegov odhod v Zagreb kvarno vplival na naše predstave.« (glej Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, letn. XXV/52–53, Ljubljana 1989, 42)

²⁴ Herbert Grün, *Ljubljanska Drama, skica iz poslednjih godina*. Scena (Zagreb) 1950, str. 48.

²⁵ Vladimir Kralj, *William Shakespeare: Kralj Lear*. Novi svet 1950, letn. 5, št. 1, 68.

²⁶ Uradni Zagreb naj bi Gavellovi vrniti nasprotoval, ker naj bi bil med vojno ob rojstnem dnevu Adolfa Hitlerja v Berlinu uprizoril neko Lessingovo delo, prav tako ni bila jasna medvojna politična opredeljenost Gavellovega sina. V tem pogledu Gavella ostaja kontroverzna osebnost. Slobodan Šnajder ga leta 1987 uvrstni med like igre *Gamlett*. Tam nastopi kot ime, ki kulturološko še ni definirano in klasificirano, vidimo pa ga lahko, kako je pod ustaško oblastjo v nenehnem strahu za svoj obstoj, kljub temu pa ostaja popolnoma opredeljen za gledališče.

Gavellova ars poetica

Gavella si kot »tekstualec« med režiserji prizadeva za idejno jasnost in za čistost odrskega izraza, za kulturo jezikovne artikulacije, analizira historični kontekst in odnose med liki, zanima ga konflikt idej. Izhodišče in središčna točka režije je dramski avtor. Slog njegove režije je vezan na igralško prezenco, ključnega pomena je tako imenovana »notranja režija«, ki sledi tudi pomenski dimenziji scenskega prostora – saj naj bi zasnova (tloris) prostora konkretizirala dramaturgijo predstave. Definicija scene je ob dispozitivu igre razumljena kot točka, kjer režija vstopi v dramsko predlogo, in jo subtilno podredi učinku uprizoritve. Gavella z odkrivanjem možnosti sodobne mizanscene razpre tudi miselno širino občinstva. Gre za vprašanje, kam režija umesti svet predstave; kam usmeri igralce in jih po potrebi umetniško prevzgoji. Ta avantgardizem razmika meje, pri tem pa ne proizvaja vtisa spornosti. V Derridajevem duhu bi lahko rekli: prava metafizika tiči v prelomih z metafiziko, kajti zgodovina metafizike je v prvi vrsti zgodovina domnevnih prelomov z metafiziko.²⁷



Po koncu predstave *Gospoda Glembajevi* (1930/31)
(od leve) Branko Gavella, Marija Nablocka, Miroslav Krleža, Mihaela Šaričeva in Emil Kralj

Kot piše Gavella ob svoji »znameniti eksperimentalni« (Kalan) postavitvi Shakespearove tragedije *Kar hočete* (1932), so starejši režiserji »skušali rešiti problem njegove uprizoritve na modernem odru dramaturško. S črtanjem različnih prizorov (...) so skušali doseči novo dramaturško os-

²⁷ Branko Gavella, *Igralec in gledališče*, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1968. – [Knjižnica MGL]

novo za tri ali več dejanj, ki bi imelo vsako zase svojo scenerijo kakor v običajni naturalistični drami. Drugi spet so stremeli za tehnično izpopolnitev odra, ki bi omogočala hitro spremembo številnih prizorov.»²⁸ Gavella izpelje sintezo teh stremeljenj. Odpove se naturalistični konkretnosti in vidnim iluzionističnim sredstvom, saj naj bi bila šele nekonkretna scena zmožna vseh sprememb, ki jih zahteva vsebina.²⁹ Znotraj gibanja strukture pa se središče nenehno premešča. Pomenske transformacije in premestitve se odvijajo znotraj teksta, iz katerega so pojmi vzeti. Skoznje režija izprašuje lastne predpostavke in jih naveže na nove konceptualne okvire. Igra nadomeščanj in dopolnjevanj je afirmirana kot igra, ki strukturira strukturo. Vsebina pa je ves čas tu.

France Vodnik piše leta 1933: »Čudovito je, kako ume Gavella rešiti vprašanje prostora (scene), kompozicije in ritmike igre v skladu s stilnimi osnovami teksta, s čimer da odrski resničnosti čar resničnosti, dovršenosti in sproščenosti.«³⁰ Koncizno pa povzame to režijsko pisavo Filip Kalan 1951: »Svojo zamisel gradi vselej iz celotne vizije dramatskega dogajanja in navzlic svoji nervozni, impresionistični, malodane slikarski tehniki, ki se razodeva v njegovih uprizoritvah, je v svoji kompoziciji skorajda akademsko dognan, pravi klasik realistične režije, poln neusiljivega, na prvi videz skeptičnega, v resnici pa globokega in odločnega humanizma.«³¹ V ospredju je prepričljivost odrskega dogajanja. To onemogoči marsikaj zastarelega in nedognanega, zapiše ob Gavellovem jubileju leta 1939 Josip Vidmar.³²

Temeljno je vprašanje: je režiser »tvorec odrske umetniške celote« ali je »prenašalec« pisanega dela na oder? Dilemo povzame Gavella ob *Tartuffu*: »Ali sem grešil zoper Molièrov duh, ko sem se drznil odstopiti od nekaterih od njega samega, pa tudi od tradicije utrjenih scenskih oblik?«³³ Ta značilna metodologija moderne režije stopi v ospredje prav z Gavello.

Če uporaba pojma režije po Andréju Veinsteinu izvira iz prve polovice 19. stoletja, ko postane režiser odgovorni 'odredbodajalec' predstave, pa Bernard Dort pojasnjuje nastanek režije s spremembo občinstva. Od druge polovice 19. stoletja med gledalci in gledališčniki ne obstaja nikakršen vnaprejšnji dogovor o slogu in smislu predstave več. Koncept režijske celote prične nadzorovati določena enotna združevalna misel, o kateri je pisal E. G. Craig. Vse bolj konstitutivno za režijo postaja znanje, to pa v smislu čim bolj celostnega poznavanja dognanj humanističnih ved v danem trenutku. Režija besedilo interpretira in ga eksplicira, njeno branje je edino, ki to

²⁸ B. G., *O režiji Shakespearove komedije Kar hočete*. GL SNG Drama Ljubljana, 1931/32, št. 15, 1–2.

²⁹ France Vodnik, *Gledališče*. Dom in svet 1932, letnik 45, št. 7/8, 340.

³⁰ France Vodnik, *Ljubljanska drama v sezoni 1932/33*. Dom in svet 1933, letnik 46, št. 6, 330.

³¹ Filip Kalan, *Zapiski ob Glembajevih*. Razgledi (Trst), 1951, št. 12, 560.

³² Josip Vidmar, *Jubilej Branka Gavelle*. GL SNG Drama Ljubljana, 1939/40, št. 3.

³³ Branko Gavella, *Opazke k Tartuffeu*. Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani 1932/33, št. 20.

omogoča. Gavella izkoristi vsa sredstva odra (scena, luč, kostumi) in aktivira potencial igralca. Odrske napotke v besedilu postavi v oklepaj, ti za režijo navsezadnje niso pravi imperativ. Gavella je zaradi izstopajočega pomena, ki ga nadene interpretaciji dramskega besedila in metatekstu režije, eden prvih v zgodovini slovenskega gledališča, ob kateri je mogoče uporabiti termin režiserskega gledališča. Temeljna za avtonomizacijo režije v razvoju gledališča postane drža do dramskega besedila. Ubrati ni več potrebno edine možne interpretacije. V tem okviru gre za raziskavo novih pomenov in interpretacij, ki jim režija poišče obliko, dramaturško in odrsko strukturo. Bistvena postaneta režiserjev pečat in njegov podpis.

Gavella ni manifestno izoblikoval svojega gledališkega sistema, šlo je prej za splošna estetska načela, ki naj bi bila osnova slehernega profesionalnega pristopa k umetnosti in gledališču. Tudi po dokončanju akademije naj bi igralce in režiserje oblikovala gledališka praksa, v tem naj bi šlo za neprekinjen proces vzajemnega delovanja šole in teatra. Ne igre ne režije naj ne bi bilo mogoče »študirati«, do cilja naj bi pripeljali praksa in intuicija. Na področju igre gre za kompleksni fenomen govora in njegove logično artikulirane strukture, ki odraža organsko zvezo med psihofizičnim ustrojem igralca in pesniške besede.³⁴ Izkušnja v gledališču omogoča kontinuirano šolo za življenje in nenehno soočenost z lastnim začenjanjem od začetka, s točke nič, od »neznanja«. Leta 1953 Gavella (pri svojih 68 letih!) tako z nekaj absolviranimi igralci z Akademije ustanovi Zagrebačko dramsko kazališče. To je v daljšem časovnem razponu vplivalo na HNK le konstruktivno. »U teatru se ne misli od danas do sutra, več (barem) dvadeset godina unaprijed. To smo naučili od Gavelle,« zapiše Georgij Paro leta 1968.³⁵

»Ako razmotrim svoj osobni razvitak moram u svoju skromnost reći, da sam vrlo malo naučio od drugih a u glavnom crpao iz oštrog posmatranja ljudi i interesa za njihov život, iz intenzivnog ulaženja u literaturu i umjetnost i iz svoga prirodnog instinkta za glumački izraz – sve to povezano sa stalnim nastojanjem, da sve te elemente povežem, produbim i fiksiram stalnim pokušavanjem, da svaki umjetnički fenomen, koji bi i sebi zapazio i protumačim – odatle moje stalne teoretske preokupacije. (...) Kad sam već spomenuo riječ 'problem' moram odmah dodati, da je možda glavna karakteristika svega moga rada baš to, da sam uvijek nastojao u svako režiji u svakoj ideji osjetiti problem t.j. nikada se ne zadovo-

³⁴ Vzorčni primer tega pokaže Lojze Potokar z nosilno vlogo v *Sokratovem zagovoru* (1956) v Eksperimentalnem gledališču Balbine Baranovič, ki velja za enega od vrhov igralčeve kariere.

³⁵ Georgij Paro, *Zapis o tlorisu*. V: *Iz prakse (Gavella, Amerika, Dubrovnik ...)*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1981.

ljim šablonom, šemom, manirom i starim iskustvom bili svi ti elementi iz vlastitog ili tuđeg inventara – več svaki zadatak rješavati kao nov pokušaj svladavanja materiala, t.j. osjetiti ga kao problem (a možda i kao eksperiment) (...) Ne vjerujem, da postoji neka režiserska tehnika niti režisersko zanatstvo već postoji u našem 'kšeftu' samo mogućnost razvijanja čovjekove sposobnosti da zna nači pravi kontakt s ljudima u našem slučaju s glumcima, koji znaju biti nosioci naših zamisli. (...) Konkretno pedagoški: tjeraj ih da na konkretnom djelu osjete konkretan kazališni problem i da ga rješe iz sebe. – Ti budi i babica kod tog poroda i lječnik za nastranosti i kritičar efekta i prijateljski savjetnik a i to je glavno uzor koji se nameče bez neke nasilne profesorske autoritativnosti svojim vlastitim znanjem,« piše Gavella v pismu Slavku Janu 19. 10. 1952.³⁶

V teh besedah lahko prepoznamo zgodnjo obliko (anti)pedagoškega pristopa, o kakršnem piše Jacques Ranciere v knjigi *Nevedni učitelj: Pet lekcij o intelektualni emancipaciji* (1987) Značilna za to stališče je misel: »Verjamem, da je Bog človeško dušo ustvaril s sposobnostjo, da se izobrazuje sama in brez učitelja.« V proces šolanja je mogoče vstopiti le na podlagi lastnih zmožnosti in ne na podlagi vsiljenih pogojev institucije, je verjel tudi Gavella, ta »antipedagog od glave do pete« (F. Šovagovič). Šola iz nikogar ne more narediti umetnika, lahko pa mu nudi obrtno znanje. Takt si učeči daje sam.

Predigra scenocentrizma

Branko Gavella je bil navdušen nad medijem televizije, kot tudi nad možnostmi animiranega filma (Krleževe *Legende* si je predstavljal v risani postavitvi in *Gospodo Glembajeve* kot film), pri čemer pa je večino svojih teoretskih del napisal pred svojim srečanjem s filmskim medijem. Čutil je, kar je ugotovil že Jacques Copeau: ne gre za to, kaj bo z nekim besedilom storil režiser, bolj za to, kaj bo tekst naredil avtorju in transformiral njegov izkustveni organ.

V Gavellovem razumevanju možnosti gledališča bi bilo vsiljevanje katere koli ideje igralcu neumestno, saj je on edini resnični ustvarjalec v gledališču. Zveza med igralcem in tekstom naj bi bila organska, vendar naj bi učinkovala na občinstvo tudi ekspresivnost telesa. Priznavanje primata igralcu in podajanju dramske predloge je bil skupni imenovalec Gavelle,

³⁶ Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, letn. XXV/52-53, Ljubljana 1989, 24–25.

Baranovičeve in Grūna, polje, kjer so se ujeli. V svojih režijah pa je Gavella eksperimentalna tudi z odskim prostorom in v tem pogledu nikoli ni obnavljal že preizkušenih vzorcev, čeprav je praviloma delal na velikih gledaliških odrih, ki po sebi niso stimulatívni za raziskovanje, odkrivanje.³⁷ Baranovičeva je formulirala krožno razpostavo prizorišča in dodatno razprla gledalsko percepcijo – v italijanski škatli je prepoznala element, ki blokira vitalnost produkcije, in pričela izpeljevati premike v tej smeri. Grūn je v polju odrske prakse zastavil najbolj raziskovalno svojo režijo Sofoklesove *Antigone* v MG Celje leta 1956, a z manj neposrednega uspeha.



A.T. Linhart: *Matiček se ženi*

(scenograf Ernest Franz, 1934/35)

(od leve) igralci Mira Danilova, Modest Sancin in Marija Nablocka

Iz *Mercadeta*, ki ga je režiral že pred petnajstimi leti, Gavella leta 1930 izloči manj premišljene rešitve in razširi število prizorišč, kot jih zahteva notranja struktura igre.³⁸ Sam pravi, da se šele zadnji dve leti čuti »režiserja, ki obvlada sceno«.³⁹ France Koblar v kritiki v *Jutru* 30. 12. 1930 piše, da *Mercadeta* režira človek »s trdnim znanjem, večjo roko, tvoren in sočen ter nov, pa v vsem vidiš, kakor da se hoče na glas braniti vsake sumnje gledališkega prevratništva«. Kot plastično opiše Moravec, je režiser »koncentracijo prostora obrnil navzven, postavil več prostorov obenem in vanje odprl pogled od več strani. Tako to ni več frontalna, ampak skoraj krožna perspektiva; ljudi vidimo od več strani. Ta scena nato kroži brez

³⁷ Filip Kalan, *Hvalnica igri*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, 13.

³⁸ Honoré de Balzac: *Mercadet* (Iz razgovora z režiserjem). GL Drama SNG Ljubljana, 1930/31, št. 8, 2–3.

³⁹ Fr. L. (Fran Lipah): *Režiser dr. Branko Gavella*. GL Drama SNG Ljubljana, 1930/31, št. 8, 3.

vsakih ekstravaganc po vsej hiši, da si jo ogledamo od vseh strani in v vsem razkošju.«⁴⁰ Že Gavela potemtakem uporabi prednosti krožnega principa. »Vidimo ljudi, kako prihajajo in odhajajo iz hiše, gledamo njih pravi in ponarejeni obraz (...) Ljudem ni treba igrati komedije, ker se igra sama. Ta scena ni skrivala, da gre za 'teatrski prostor', celo poudarjala ga je, vidne so bile vse opore kulis, vendar nikjer ni bilo čutiti ničesar izumetničenega.« Mercadet se pokaže kot mojstrska analiza dobe, ki je bil kot nalašč za razvoj finančnih avanturistov, družbenega tipa pogoltnega prevaranta, ki se ujame v mrežo lastnih laži. To je močnejše od *Revizorja*, komentira Gavela.

Postavitev Shakespearove komedije *Kar hočete* (1932) lovi t. i. notranji ritem menjav prizorov. Igralec s svojo igro spreminja sceno, hkrati pa scena določa položaj igralca. (Krožna postavitev, ki jo prva izpeljuje Balbina Baranovič, izpostavi to še posebej.) Zgledi se zdijo za tisti čas napovedljivi: »Ker sem zadnje čase slišal pripombo, da je moja inscenacija v nekaki odvisnosti od Gordona Craiga inscenacije *Kar hočete* pri moskovskem Hudožestvenem teatru, moram konstatirati, da je Gordon Craig režiral samo Hamleta. Komedijo *Kar hočete* je uprizoril samo studio. (...) Inscenacija je bila zasnovana na zastorih, ki so se nalik knjižnim listom 'prelistavali'. Inscenacija je v posameznih oznakah oken, vrat itd. bila v relaciji do stvarnih predmetov 'konkretnjša' od moje.«⁴¹

V *Kar hočete* je bilo izhodišče notranje režije zahteva, da mora igralec govoriti najbolj smešne stvari najbolj resno, saj je prav ta resnost tisto, kar je najbolj komično. »Izhodišče za vso zamisel je bila scena, ko čita Malvolio pismo. V realistični sceneriji bi se morali prisluškovalci skrivati za kakim grmom in Malvolijevo premikanje bi bilo precej ovirano, ker bi moral biti vedno v neposredni bližini tistega grma, zato, da bi ga lahko prisluškovalci razumeli. Jaz sem napravil ravno nasprotno. Pri meni se tako rekoč 'grm' premika za Malvoliem.« Številne variacije so možne, piše Moravec. Gavellova »scena zavestno ni bila 'konkretna', na oder ni postavljala hiš, sob itd., v relaciji do teh konkretnih predmetov je bila abstraktna, vendar 'konkretna v sorazmerju z igralcem'.⁴²

Mimo misli na 'enotnost kraja' je Gavela zamenjeval prizorišča z dinamičnimi, a »skrajno preprostimi« inscenacijami – denimo z iluzijo domače shrambe med sodi, zaboji in stene, obložene s kulinaricnimi dobrotami, v *Mercadetu*.⁴³ V besedilo ni posegal, v tem primeru pa je dopisal »v zamisli teatralično sodoben« finale z zborovanjem upnikov, »docela drugače od drugih«. Kritiki s tem niso imeli težav: kot piše Anton Ocvirk v

⁴⁰ Dušan Moravec, *Razumski analitik in odrski čarodej*. V: *Slovenski režiserski kvartet (z gostom): Šest, Debevec, (Gavela), Kreft, Stupica*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1996, 149.

⁴¹ B. G., *O režiji Shakespearove komedije Kar hočete*. GL SNG Drama Ljubljana, 1931/32, št. 15, 1–2.

⁴² Moravec, *Razumski analitik in odrski čarodej*, prav tam, 164.

⁴³ *Razumski analitik in odrski čarodej*, prav tam, 166.

Ljubljanskem zvonu, je Gavelle »usmerjen v sodobno, zgolj odrsko pojmovanje gledališča, njegovo stremljenje teži v dinamiko zunanjega dogajanja, v skoroda virtuozno soskladje delov v celoto, v pestro mnogoličje prizorov in v novotarsko preureditev scene.«⁴⁴ Filip Kalan formulira to še drugače: »eksperiment' je tako uspel, da je prezorel v 'dosežek'«.

Oblikovanje Gavelle kot sledilca zgodnje oblike scenocentrizma, ki ga pol stoletja kasneje, v osemdesetih letih teoretsko utemelji Patrice Pavis,⁴⁵ je teklo postopoma. Gavelle predstavlja poseben primer, saj v svojih režijah izrazito sledi besedilu in tekstocentričnim postulatam, hkrati pa mu odrski prikaz ni sekundarnega pomena. Scenska zamisel Gavellovih predstav je nastajala s scenografi Vasilijem Ulljaniščevom, Ljubo Babičem, ing. Ernstom Franzem, ing. arch. Viktorjem Molko. Prav vizualna in slušna razvidnost namreč omogočata dramskemu besedilu, da polno učinkuje. Situacija ni enoznačna, saj izhaja iz priznavanja tesne soodvisnosti obeh plati uprizoritve. Kot ugotavlja Pavis v *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today* (2012), se je ozračje v zadnjih letih sčistilo in se je med tekstocentristi in scenocentristi vzpostavil 'ustrezen status quo', v katerem shajajo drug z drugim relativno mimo in drugemu več ne dopovedujejo, da živi v zmoti. Gre za nekakšno točko razjasnitve možnosti in stališč.

Upravljanje z odrskim prostorom se zdi v tridesetih letih neizkoriščena možnost za prestop naprej. V petdesetih letih ni bilo posebej drugače. Prav to je ustvarjalcu z odprto zaznavo za »poskuse« v Severni Ameriki nakazalo možnost, ki je slovenski gledališčniki pred letom 1953 niso preizkusili. To začrta pot naprej, resda se ne poda v natanko znano smer in napreduje razmeroma tipajoče, intuitivno uperjeno v premike, h katerim v veliki meri prispevajo poznejši ustvarjalci.

Gavelle ni nikoli komentiral gledališča v krogu, čeprav sta se z Baranovičevo še večkrat srečala v Zagrebu. Sama je ob njem vselej čutila tihi imperativ: imej možgane odprte in na preži, misli in natančno razmisli. Stagnacijo gledališkega izraza po odhodu Gavelle in Bojana Stupice s slovenskega prizorišča so prekinili šele mladi režiserji, ki so vrnili gledališču njegovo sugestivnost – novo smer začrta s postavitvijo Cankarjevega *Za narodov blagor* leta 1958 tudi mladi režiser Mile Korun.

⁴⁴ Prav tam, 151.

⁴⁵ Patrice Pavis, *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljana, 1997.

LITERATURA

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: 50 let: 1946-1996. Ljubljana: AGRFT, 1996.

Nikola Batušić: *Beč kao formativni prostor Branka Gavella.* hrcak.srce.hr/file/108812

Ozko usmerjeni in enostransko izobraženi ljudje niso v posebno korist, kultura in umetnost zahtevata široko oblikovanega človeka. Takih v tistem času ni bilo veliko; pogovor z Balbino Battelino Baranovič. *Dialogi* 2012/3-4, letnik 48, 6-27.

Radoslav Lazić: *Fenomen režija: teatrološki ogledi.* Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989.

Blaž Luka.: *Evropeizacija slovenskega gledališča: rojstvo moderne režije.* V: *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja,* Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: Maska, 2010, 89-125.

Dušan Moravec: *Razumski analitik in odrski čarodej.* V: *Slovenski režiserski kvartet (z gostom): Šest, Debevec, (Gavella), Kreft, Stupica.* Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1996, 141-174. – [Gledališke monografije]

Dušan Moravec: *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918-1941).* Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.

Georgij Paro: *Iz prakse (Gavella, Amerika, Dubrovnik).* Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1981. – [Teatrolgijska biblioteka]

Za strokovno konzultacijo se avtor zahvaljujem gospodu Vasji Predanu.

POVZETEK SUMMARY

Gavellovo režijo lahko opredelimo kot protoobliko moderne dramske režije. Uveljavljeni praksi gledališkega ustvarjanja odpre novo perspektivo, ob tem pa naleti v Ljubljani na primerne, v smislu igralskih kapacitet in uvida naklonjene pogoje. Režija *Gospode Glembajevih* (1931) pokaže slovenske igralce kot zrele za moderno psihološko gledališko igro. Gavella je tisti, ki prepozna komedijski potencial Linhartove komedije *Matiček se ženi* (režira ga 1934).

Gavellova vrnitev iz vojne emigracije v Jugoslavijo leta 1947 ni gladka, ustvarjati prične najprej v Sloveniji. Prispevek posveti pozornost Gavellovemu prekritju z zgodbo njegovih dveh ljubljanskih študentov. Balbina Baranovič z vpeljavo odrske razpostave 'gledališča v krogu' v svojem *Ekperimentalnem gledališču* in z uprizarjanjem v evropskem gledališkem prostoru aktualnih dramskih predlog postane nosilka alternativnega pristopa h gledališču v Sloveniji in Jugoslaviji. Herbert Grün sodeluje z Gavello ob ustanovitvi *Zagrebačkega*

dramskega kazališta leta 1953. Grün prizna gostujočemu *Théâtre National Populaire* visoko raven kulture igralskega stanu, ki popularizira klasično gledališče, vendar pripiše Gavelli višjo vrednost v pojmovanju umetnosti in življenja. Zaradi izstopajočega pomena, ki ga nadene interpretaciji dramskega besedila in metatekstu režije, je Gavella eden prvih v zgodovini slovenskega gledališča, ob kateri je mogoče uporabiti termin režiserskega gledališča.

Gavella's directing could be defined as the prototype of modern drama directing. It opened up new prospects for established theatre practice, while encountering in Ljubljana appropriate and conducive conditions in terms of acting capacities and insight. The direction of *The Noble Glemboys* (1931) showed that Slovenian actors were ready for modern psychological theatre acting. Gavella is the person who recognized the comedic potential of Linhart's comedy *Matiček Gets Married* (directed by him in 1934).

Gavella's return from war emigration to Yugoslavia in 1947 was not smooth. He began working first in Slovenia. This article focuses attention on Gavella's overlap with the story of his two Ljubljana students. Balbina Baranovič became the proponent of an alternative approach to theatre in Slovenia and Yugoslavia through the introduction of the stage configuration "theatre in the round" in her *Experimental Theatre* and through the staging of topical dramatic texts in the European theatre space. Herbert Grün collaborated with Gavella in the founding of the *Zagreb Drama Theatre* in 1953. Grün recognized the high level of acting culture of the visiting *Théâtre National Populaire*, which popularized classical theatre, but ascribes a higher value to Gavella in conceptualizing art and life. Due to the outstanding significance which he gave to the interpretation of dramatic texts and the meta-text of directing, Gavella is one of the first in the history of Slovenian theatre about whom we can use the term director's theatre.

Gaja Kos

Knjižne dvoživke ali kako lahko beremo mladinsko problemsko prozo

Razprava odgovarja na vprašanje, na kakšne načine je moč brati mladinsko problemsko prozo, ki se zdi zavoljo poudarjene informativnosti in izpostavljenih etičnih vrednot pogosto na meji med leposlovjem in poučno (oz. svetovalno) literaturo. Prav zaradi statusa »knjižne dvoživke« ni presenetljivo, da tovrstna literatura ne zanima samo literarne stroke, pač pa tudi strokovnjake z drugih področij.

Gljučne besede: mladinska problemska proza, recepcija, biblioterapija, literatura in družba, cenzura

This article looks at the ways in which young adult problem novels can be read. This type of prose, with its emphasis on information and exposure of ethical values, often seems to be on the border between fiction and educational (or advice-giving) literature. Due to this status as "literary amphibian" it is not surprising that young adult problem novels are of interest not only to literary disciplines but also to experts from other fields.

Key words: problem novels, reception of young adult literature, bibliotherapy, literature and society, censorship

Uvod

Mladinska problemska proza, ob kateri imam v mislih dela, ki se lotujejo in osredotočajo na zahtevne, nekoč tabujске teme, kakršne so invalidnost, različne oblike nasilja, bolezni, smrt, samomorilnost itd., je v kontekstu ostalih del mladinske literature nekoliko specifična zato, ker se nam ob branju zavoljo informacijske bogatosti tovrstnih besedil in pogosto tudi močno poudarjene etične razsežnosti (oboje pogosto preglasi estetsko komponento!), nehote večkrat vsiljuje misel, da dejansko stojijo na meji med leposlovjem in poučno literaturo oziroma želijo biti neke vrste poučno leposlovje ali bolje rečeno poučno orientirano leposlovje ali celo »sve-tovalna literatura«.¹

Tudi če pustimo ob strani irelevantno, a ne nepriljubljeno vprašanje kaj je avtor hotel ali mislil ..., lahko ob mladinski problemski prozi, pri čemer imam v mislih predvsem romaneskno produkcijo, prepoznamo ali uzremo sledeče: poleg (*morebitne*) *terapevtske funkcije*, o kateri nekoliko

¹ Waltraut Hartman v članku *Von der Schwierigkeit, Bücher zum »Sexuellen Missbrauch« zu rezensieren* ta termin na primer omenja v zvezi z recenzentko romana Heiko Neumann: *Schweigemund*, ki pravi, da je v romanu precej poenostavitev in zato o njem govori kot o »Ratgeberlektüre« – ta oznaka je pri njej torej povezana z literarno nekvaliteto.

podrobneje v nadaljevanju, lahko v tovrstnem pisanju zasledimo tudi obliko družbene kritičnosti in ga torej razumemo kot *kritično refleksijo* sodobnega sveta, kar seveda ni presenetljivo, saj se prav o romanu govori kot o »/ ... / najobčutljivejšem fikcijskem instrumentu za zaznavo idejnega, eksistencialnega, političnega in duhovnega drhtenja sodobnega časa / ... /« (Juvan 2006, zavihek). Tudi Jan ob romanih z druge polovice preteklega stoletja ugotavlja, da gre za »/ ... / novo družbeno kritičnost, za reflektiranje časa, v katerem se pripoved dogaja, za opozarjanje na perečo problematiko / ... /« (Jan 2003, 185). V nekaterih primerih bi v zvezi z mladinsko problemsko prozo dejansko lahko govorili tudi o *angažirani literaturi*, na primer ob delih Marinke Fritz-Kunc, ki je z nekaterimi svojimi romani uredničevala 10-letni preventivni projekt »Demistifikacija droge«. V spremni besedi Marjetke Lužovec k njeni knjigi *Kam grejo ptice umret* lahko preberemo, da: »Marinka Fritz-Kunc, kot sama pravi, s svojimi literarnimi deli opozarja na najaktualnejše družbene probleme, pred katerimi si Slovenija še zmeraj zatiska oči.« (Lužovec 2001, 191) Literatura v tem primeru postane (oziroma se v primeru, ko je estetska plat popolnoma zanemarjena, zreducira na) medij za ozaveščanje javnosti. Saksida se sprašuje, »/... / koliko lahko književnost zares spremeni družbeno zavest s tem, ko bralca preseneti ali celo šokira z upodobitvami »prekletega otroštva« (Saksida 2001, 455)? Drastične spremembe gotovo ne gre pričakovati, nemara pa se drobne spremembe lahko zgodijo v posameznikovi zavesti. S tem nemara računajo tudi ustanovitelji nagrad za knjige s specifičnimi poudarki, kajti nagrade, kakršne so Australian Multicultural Children's Literature Award, Children's Peace Literature Award, Australian Family Therapist's Award for Children's Literature, UNESCO Kinder- und Jugendbuchpreis itd. potrjujejo potrebo po literaturi, ki se loteva družbenih tem in problemov in jo nena zadnje tudi spodbujajo.

Mimogrede, potrebi po tovrstni literaturi oziroma tematikah bržkone pritrjujejo tudi številne založbe, ki takšna dela redno izdajajo, med njimi velja pri nas izpostaviti Mladinsko knjigo in Karantanijo (zbirka te založbe, v kateri takšne knjige izhajajo, ima celo zelo zgovorno ime – Najhit: zbirka uspešnic za najstnike, ki bržkone priča o mnenju, da so takšna dela ne samo potrebna, pač pa med mladimi tudi priljubljena), v kontekstu prevodne problemske literature tudi založbo Miš. Nadalje so nekatere knjige, ki se ukvarjajo s problemsko tematiko nagrajevane tako pri nas kot tudi v tujini in tudi prevajane, prav tako pa tudi ponatiskovane, kar prav tako priča o njihovi priljubljenosti med mladimi bralci. Poleg tega so nekatera tovrstna dela pri nas vključena tudi v posebne projekte, ki običajno dosežejo veliko (oziroma večje) število mladih bralcev, recimo v projekt Društva Bralna značka Slovenije Zlata bralka, zlati bralec (na primer *Ledene magnolije* Marjane Moškrič), s katerim nagrajujejo slovenske zlate bralce (tj. osnovnošolce, ki so vsa leta šolanja brali za bralno značko), v nacionalni projekt spodbujanja bralne kulture Rastem s knjigo (na primer *Na drugi strani* Neli

Kodrič), v Mercatorjev projekt za spodbujanje bralne kulture M knjiga (na primer *Baronov mlajši brat* Vitana Mala) in na tekmovanje za Cankarjevo priznanje (na primer *Princeska z napako* Janje Vidmar).

Zaradi mejnega položaja oziroma specifične večdimenzionalnosti omenjenih del, se jih torej lahko bere na (še) več načinov kot ostale knjige ali »zgolj« leposlovje, prav tako pa v zvezi z njimi obstajajo tudi načini, na katere se jih ne bi smelo brati. Kako jih torej (lahko) berejo mladostniki? In kako odrasli? Ali tovrstna literatura zanima samo literarne znanstvenike in kritike ali tudi strokovnjake z drugih področij?

Protagonisti in bralci

Različni bralci do junakov, predvsem protagonistov, a tudi stranskih likov, nujno zavzemajo različna stališča: če je imel bralec podobno izkušnjo kot junak, se bo z njim lahko *identificiral*, če takšne izkušnje nima, bo z junakom verjetno *sočustvoval*, hkrati pa ga bo z varne distance *opazoval* in se *poučil* o problemu, njegovih posledicah in možnih reakcijah okolja nanj oziroma na prizadetega posameznika. V primeru, da je (bil) bralec z izpostavljenim problemom soočen posredno, bo s pomočjo junaka nemara *spoznal* tudi prikrite razsežnosti problema, ki bi mu utegnile biti v pomoč pri *soočanju* s prizadetim. V obeh primerih imajo torej knjige lahko tudi (in seveda le do neke mere!) *svetovalno in/ali preventivno vlogo*, kar pomeni, da bralcu ponujajo nekaj več od »zgolj« *kratkočasenja* in *uživanja v branju*. Schmidt-Dumontova (govori o mladinskih romanih, ki se ukvarjajo z odvisnostmi, a omenjeno lahko velja tudi za branje literarnih del z drugačno tematiko) pa opozarja tudi na negativno možnost, in sicer, da bralci postanejo literarni *voajerji*, ki v svoji želji, da bi bili vseomogočni, čutijo potrebo in možnost, da bi s tem, ko bi presojali šibkejše, povzdignili sami sebe.²

Nekatere odrasle skrbi tudi to, da bi utegnile depresivne zgodbe brez srečnih koncev iz mladih bralcev ustvariti generacijo nepopoljšljivih pesimistov, zastavlja pa se jim še eno bolj pereče vprašanje, in sicer, ali nemara obstaja nevarnost, da bi bralci posnemali nezaželeno vedenje literarnih junakov? Domnevam lahko, da si bralci na podlagi fiktivne situacije pogosto oblikujejo vprašanja in jih »razrešujejo« na različne načine, ki so v veliki meri odvisni od vzgoje, značaja in posameznikove (ne)zrelosti. Na primer – bo bralec vzel na znanje, da je uživanje drog škodljivo, ali se bo hotel o tem prepričati sam? Domnevam, da prvo možnost tovrstna literatura podpira že z običajno temačnim, resnim vzdušjem in nesrečnimi, tragič-

² Več o tem, na kakšne načine berejo mladinsko problemsko prozo konkretni mladostniki, je moč prebrati v članku *Med platnicami se znajde vsak po svoje – osnovnošolci in srednješolci kot potencialni bralci mladinskih problemskih romanov*, objavljenem v reviji *Otrok* in knjiga 73/2008, 35-42.

nimi ali v boljšem primeru odprtimi konci, kar dovolj nazorno nakazuje usodnost zlorab ipd. Po drugi strani mladi nemara prav v besedilu najdejo konstruktivne in zadovoljujoče odgovore na manjše in večje zadrege, do katerih bi bili sicer primorani priti po bolj tvegani poti. Res pa je, da prav ob mladinski problemski prozi obstaja potencialna možnost, da bralca tudi »zavede«, pri čemer imam v mislih predvsem navajanje napačnih podatkov ipd. – bralec namreč ne more vedno zatrdno vedeti, ali nekaj, kar je v zgodbi podano kot dejstvo, drži, ali je netočno (izmišljeno). *Nedistančirana branja* (h kakršnim lahko napelje predstava, da je avtor strokovnjak za področje, ki se ga loteva, nenazadnje pa nezmožnost razumevanja narave leposlovja), pri katerih je kot preverjena in potrjena resnica razumljeno tudi vse tisto, kar to ni, seveda utegnejo biti zavajajoča.

Če se za trenutek pomudim pri spremnih besedah – prav te, ki jih pogosto pišejo psihologi, socialni delavci, zdravniki itd., namreč napeljujejo k misli, da bi utegnili ali želela imeti tovrstna literatura dejansko *aktivno* vlogo pri mladostnikovem spopadanju ali soočanju s težavami. Nekaterim spremnim besedam so dodani celo sezname centrov, ambulant in podobnega, kjer mladostniki lahko poiščejo pomoč. Zanimivo je razmišljanje dr. Vesne Markič, ki je prispevala spremno besedo k *Debeluški*, romanu o motnjah hranjenja Janje Vidmar:

Tema je ne samo vse bolj aktualna, postati utegne celo modna, kar prinaša s seboj prednosti in slabosti. Ko kaka tovrstna vsebina postane zanimiva za širši krog ljudi, za medije in književno ustvarjanje, je najpomembnejša prednost v tem, da lažje spregovorimo o svojih težavah, za katere zdaj vemo, da jih imajo tudi drugi, da se nam jih ni treba sramovati, in da zato tudi lažje poiščemo pomoč, če jo potrebujemo. Slabost pa je v tem, da vsebino, ki postane modna, lahko kaj hitro obravnavamo preveč površno, včasih klišejsko, v razmišljanjih se pričnemo oklepiti površnih smernic, ki nam pri problemu nekoliko omrtvičijo občutek za posebnosti, razlike in prepletenost vseh dejavnikov. (Markič 1999, 206)

Tudi Markičeva torej opozori na pasti, v katere se lahko ujamejo avtorji (oziroma še bolj bralci; glej zgoraj), ki ustvarjajo v okviru tega že kar *trendovskega* pojava in želijo zgolj slediti literarnim modnim smernicam.

Kako ne smemo brati mladinske problemske proze

Ko govorim o tem, kako se knjig ne sme brati, imam seveda v mislih cenzuro in njene poskuse, ki so jih (bila) pogosto deležna nekoliko bolj radikalna, ekstremna, pogumna in napredna dela. Vsaj v bolj začetni fazi po-

javljanja oziroma razvoja bi namreč lahko mladinsko problemsko prozo imenovala napredna oziroma liberalna literatura, ki je doživljala konzervativne odzive. Cenzorji pa niso imeli vselej enako veliko dela, predvsem zato, ker so v preteklosti zvečine že avtorji poskrbeli za samocenzuro.

Kdaj je torej tradicija samocenzure bolj množično popustila? Kot odgovor na to vprašanje je zanimiva zgodba o knjigi *A Love, or a Season* (1964) Mary Stolz, ki pravi:

Skoraj pred desetletjem sem napisala besedilo Two by Two, ki / ... / se je ukvarjalo z mlado ljubezensko zvezo. Razlog, da ni bil – tako kot večina mojih knjig – izdan kot roman za mlade, je, da smo tedaj čutili odpor do tega, da bi bralce v najstniških letih soočali z določenimi precej sofisticiranimi predstavami o spolnosti. Vendar pa je v tem stoletju življenjski tempo vzemirljivo ali razveseljivo (odvisno od gledišča) narasel. Med drugim se je pospešilo tudi navidezno dozorevanje otrok, ki se zdijo starejši, če ne tudi pametnejši, kot njihovi vrstniki pred desetimi leti. Zato sem se s svojimi uredniki odločila, da ta roman ponovno izdamo, tokrat za mlade odrasle, in jim ponudimo omenjene predstave, ki so jih nedvomno ves čas razumeli. (Donelson 1996, 473)

Avtorica torej govori o samocenzuri, ki se je v določenem trenutku, v šestdesetih in še bolj v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, zazdela odveč in je v literaturo pripustila tabuje. Mark I. West omenja, da se tak razvoj ni zgodil le v ameriški, pač pa tudi v britanski, kanadski in avstralski otroški književnosti. Prej ali slej se je podobno zgodilo tudi v drugih nacionalnih književnostih. »Poznavalci in kritiki so začeli v zvezi z mnogimi takšnimi knjigami govoriti kot o »novem realizmu« v otroški literaturi.«³ (West 2004, 685)

Donelson ugotavlja, da spremembe v najstniških romanih po večini »/ ... / sovpadajo s spremembami v življenju in zabavi.« (Donelson 1996, 473) Druga svetovna vojna je ljudem svet predstavila kot bolj neprijaznega in negotovega, kot so si ga predstavljali. Tudi na področju zabave so se stvari spremenile – televizija, ki je bila leta tako naivna kot radio, je počasi spremenila pravila glede jezika in spolnih situacij. *Igra v rži* J. D. Salingerja (1951) je uvedla oziroma napovedala novo vrsto leposlovja o novi vrsti sveta. Mladi so se enostavno naveličali nedolžnosti zgodb o uspešnem življenju za fante ali dekleta in ljubezenskih romanov, ki so izpuščali nepredvidljivost in problematiko spolnosti. Prihod izdaj z mehкими platnicami je omogočil, da so bili romani za odrasle lažje dosegljivi, kar je pomenilo, da so mladi odkrili ne samo popularne, pač pa tudi kakovostne knjige

³ Ko West in ostali govorijo o otroški literaturi imajo v mislih (tudi) mladinsko literaturo.

za odrasle, zaradi česar so se jim zazdele najstniške knjige tistega časa vse bolj nerealne. Na takšno situacijo so se avtorji in založniki odzvali tako, da so začeli izdajati nove vrste knjig za najstniške bralce, kar pa je pomenilo tudi (novo) delo za cenzorje. Slednji so imeli vedno več dela, saj se je torej v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja pojavljalo vse več knjig o spolnosti, splavu, nasilju, smrti itd.⁴ Vendar pa tudi tedaj, kot opozarja West, cenzorji vendarle še niso bili izrazito dejavni; nekatera dela so sicer ob svojem izidu dvignila kakšno obrv, zvečine pa niti v prvi polovici sedemdesetih let prejšnjega stoletja še niso bila močno napadana. To se je zgodilo šele nekoliko kasneje, ko so moč in vpliv pridobile konzervativne religiozne in politične skupine, in se zelo pospešilo v zgodnjih osemdesetih letih prejšnjega stoletja.

West navaja, da je bila ena izmed avtorjev, ki so bili najbolj na udaru, Judy Blume – v prvi polovici osemdesetih let je zabeleženih kar več kot šestdeset poskusov, da bi prepovedali nekatera njena dela, večinoma zaradi njihove seksualne vsebine, pod čemer ne gre razumeti nič hujšega od omenjanja menstruacije, mokrih sanj in masturbacije ter opise uporabe zaščitnih sredstev itd. Tudi Donelson, ki na koncu svojega članka o cenzuri dodaja seznam najstniških knjig, izdanih v sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja, ki so bile v Ameriki med leti 1986 in 1995 največkrat predmet cenzure (torej vzete s šolskih polic itd.), našteva, da cenzorje največkrat motijo spolnost in nasilje. Predvsem jih je strah, da junaki nekaterih knjig niso primeren vzor za bralce in da utegnejo mladi ob branju dobiti škodljive ideje. Kot primer omenja usodo romana *Killing Mr. Griffin* (Lois Duncan, 1978), v katerem učenci ugrabijo svojega profesorja angleščine, ki potem umre zaradi težav s srcem. V neki šoli je učitelj angleščine knjige odstranil s polic, bojda v skrbi za svoje kolege učitelje angleščine. Takšni napadi na knjige so bili sicer bolj razširjeni v Ameriki (pri tem ni bila izvzeta niti fantazija – zaradi religioznih razlogov je bil na udaru na primer tudi *Harry Potter*, kar je bolj kot ne ameriški fenomen; v rodni Britaniji so bili takšni napadi zelo redki), a so se dogajali tudi v drugih deželah. West svoj prispevek oziroma poglavje o cenzuri sklene s cinično mislijo, da si skozi celotno zgodovino mladinske književnosti ljudje, ki so poskušali cenzurirati mladinske knjige, ne glede na ideološke razlike, delijo precej romantičen pogled na moč knjig. Vera v (družbeno) moč oziroma vpliv literature pa je skupna tudi nekaterim avtorjem, ki javno priznavajo, da poskušajo biti s pomočjo literature družbeno dejavni.

V Sloveniji za najbolj cenzurirana avtorja veljata Breda Smolnikar in Matjaž Pikalo, vendar ne iz razlogov, ki bi bili zanimivi za to razpravo. Prav tako so nekateri avtorji oziroma nekatera tuja in domača dela doživljala cenzuro (slednja tudi avtocenzuro), ki bi jo lahko imenovali režimska, vendar me tudi ta na tem mestu ne zanima. S stališča (problemskih) tem (in

⁴ Seveda je vzporedno z razmahom realistične literature še vedno obstajala tudi nerealistična najstniška literatura.

njihovega prikaza), ki so se nekaterim zdele preveč radikalne oziroma kako drugače sporne, je gotovo najbolj zanimiv primer Janje Vidmar, ki je dvignil precej prahu. V mislih imam seveda njen roman *Princeska z napako*, proti kateremu so se zagrizeno borili člani društva Državljska pobuda za šolo po meri človeka.

V društvu Državljska pobuda za šolo po meri človeka so prepričani, da mnoge knjige, ki jih morajo otroci brati kot obvezno čtivo ali za tekmovanja za dodatne točke, niso primerne. Mladostniki po njihovem še ne razumejo frustracij, neurotičnosti, spolnosti, alkoholizma in nosečnosti, kar mnoge izmed tovrstnih knjig obravnavajo. Predstavniki društva so med drugim povedali, da so lani starši zbrali več kot 800 podpisov, ker so menili, da knjiga Janje Vidmar Princeska z napako ni primerna za otroke, stare od 12 do 15 let. Ti so jo morali prebrati, če so se želeli udeležiti Cankarjevega tekmovanja. (Drole 2004)

Ko je bil Janji Vidmar posvečen Portret tedna v spletnem Večeru, se je izrekla tudi o omenjeni zadevi:

Društvo Državljska pobuda za šolo po meri človeka ji je pred leti očitalo, da Princeska z napako, knjiga, nagrajena z večernico in mednarodno nagrado v Trentu, ni primerna za otroke od 12 do 15 let. Paradoks. Janja Vidmar jim ni ostala dolžna: »Požvižgamo se na otroke, takoj ko začnejo misliti s svojo glavo, pozabimo na njih, jih pustimo, da se drogirajo, ponočujejo, so promiskuitetni, potem pa se na nas avtorje vali krivda. Največji paradoks pa je, da se ob upadanju bralne kulture pri otrocih neka komisija zavzema za nebranje. Kako bomo pisatelji škodljivi, če otroci vedno manj berejo? Od jutra do večera jih družba posiljuje z reklamami, nasiljem, pornografijo na medmrežju, na koncu pa se krivda za to, da starši niso sposobni vzgajati, vali na pisatelje. To je absurd. Otroci so najbolj brezpravna bitja, pravi. (Forstnerič Hajnšek 2009)

Omenjeni napad oziroma poskus cenzure je komentirala tudi stroka; Haramija napad na omenjeni roman komentira takole: »Pravzaprav ne čudi, da se je proti literarnemu delu in proti avtorici dvignila prava gonja, ko je bila Princeska z napako izbrana za temeljno besedilo tekmovanja za Cankarjevo nagrado. Vsi tisti etični primanjkljaji, na katere v delu kaže Janja Vidmar, so se pokazali tudi v realnem življenju: ksenofobija, diskriminacija, rasizem, nesprejemanje in nerazumevanje drugačnosti.« (Haramija 2009, 165) Na napad se je odzval tudi Saksida, ki je za Kroniko Slavističnega društva Slovenije zapisal sledeče:

/ ... / *Kajti vzgojnost in etičnost je za branje literature važna stvar, zunajliterarno pa je le to, kar se literaturi vsiljuje od zunaj. In zato je najmanj nenavadno, da lahko nekdo razume njeno Princesko kot »nevezgojno«. Videti, razumeti, ovrednotiti, tudi kritizirati to, da lahko celo par metrov od naših varnih gnezd živi nekdo, ki ga je življenje brez njegove krivde vrglo v čas ledu in samote, je najbolj vzgojna stvar na svetu. / ... / A za kaj takega, za torej pravo vzgojnost sodobne mladinske književnosti, je treba z našimi mladimi bralci v šoli in zunaj nje razvijati prav tisto kritičnost in presojo, ki jo ta ali oni starš v svojih razmišljanjih pogreša. Nevednost o problemih namreč vedno povzroči več škode kot znanje o njih, pravi znani ameriški profesor. Verjamem mu. (Saksida 2004)*

Janja Vidmar, ki se ni uklonila napadom in se še naprej lotevala različnih kompleksnih problemskih tem, je v sprejemanju tovrstne literature očitno vendarle opazila premik v pravo smer, kajti danes razmišlja takole: »Nekoč problematično je danes problematizirano. V prevratniški literaturi za mladostnike so nekoč pohujšljivi elementi na lepem čislana, priročna materija za reševanje moralnih dilem. Za debate o družbenomoralni krizi. Naposled doživlja problemska, tabujska, crossover literatura / ... / svojo umestitev, ne da bi se okrog nje kopičila odklonilna, puhla, zgrožena mnenja kvazidušebrižnikov.« (Vidmar 2011, 38)

Omenjenemu društvu pa ni predstavljala trna v peti le *Princeska z napako*, pač pa tudi nekatere druge knjige, kar jih je spodbudilo k objavi dokumenta z naslovom *Stališče Društva Pobuda za šolo po meri človeka do izbora knjig za domače branje, bralno značko, Cankarjevo priznanje in maturitetni esej*, v katerem k cenzuri pozivajo starše in učitelje.

Zanimiv je tudi primer romana *Na drugi strani* Neli Kodrič, ki je potem, ko je bil v okviru projekta Rastem s knjigo v šolskem letu 2006/2007 izbran za knjigo, ki so jo prejeli učenci sedmih razredov, doživel napad avtoričinega stanovskega kolega; o njem se je namreč na dolgo in široko razpisal Miha Mazzini (ki je bil takrat, mimogrede, v taisti projekt v fazi vrednotenja vključen s svojim romanom *Drevo glasov*), ki ga je ocenil ne le kot literarno nekvalitetnega, pač pa tudi kot vsebinsko škodljivega.

Nedavno se je v nemilosti znašla še ena knjiga, in sicer roman *Na zeleno vejo* Andreja Predina, ki je bil izbran za Cankarjevo tekmovanje za učence osmih in devetih razredov osnovne šole. V omenjenem romanu sicer problemska linija ni prevladujoča, je pa dovolj izrazita, da ga velja omeniti na tem mestu, saj primer oziroma kar javni linč kaže na veliko nestrpnost slovenske, predvsem starševske in učiteljske javnosti. Mimogrede, primer je dobil tudi politične razsežnosti, saj je proti njemu nastopila tudi Ženska zveza Nove Slovenije pod vodstvom Mojce Kucler Dolinar. Nasprotniki romanu zgroženo očitajo ne samo rabo vulgarizmov, pač pa predvsem neprimerno vsebino za to starost otrok, ki naj bi kvečjemu šoki-

rala in odvrčala od branja in knjig, ne pa vzgajala bralcev. Na proteste in zgražanje je ponovno odreagirala Saksida, predsednik državne komisije za tekmovanje iz slovenščine, v prispevku »*Nikdar nisem razumel, zakaj smo tako revni*« ali *Branje na lastno odgovornost (esej o tabujih, vrednotah in pogovoru)*. V njem pravi tudi sledeče:

/ ... / Tabujška besedila, ki bralca provocirajo in šokirajo, so možnost za vpogled v drugačno doživljanje sveta. Pa /.../ seveda za pogovor o vrednotah, ki jih kot »negativ« ali »klofuta« posredno tematizirajo. Kako zgrešeno je, ob vseh vprašanjih, ki nam jih problemska dela nedvoumno zastavljajo, razmišljati o »bojkotu« književnega pogovora, vznemirljivega bralnega dogodka! / ... / Književnost te vrste, ki v naš pogovor z besedilom nasuje pesek, da besede zahrstijo, seveda ne more biti vsakemu všeč (in le zakaj bi bilo to nujno!); je pa, če že drugega ne, izziv / ... / (Saksida 2011)

Najnovejša domača literarna afera se je končala s prekvalifikacijo Predinove knjige iz obveznega čtiva v priporočeno, kar se zdi marsikom od tistih, ki izbiro knjige za Cankarjevo tekmovanje podpirajo, sporno. Je pa takšna oblika cenzure pokazala eno, in sicer, da je vsaka reklama, tudi slaba, v resnici dobra, in gre, paradoksalno, knjigi in književnosti nasploh, pravzaprav na roko – je sploh še kdo, ki ne ve, da obstaja knjiga *Na zeleno vejo*?

Na tem mestu je vendarle potrebno omeniti, da je pri nas primerov, ko bi kak mladinski roman spravil javnost na noge, k sreči relativno malo (pod drobnogledom pristanejo predvsem nagrajene knjige ali knjige, ki so vključene v kakšen (nacionalni) projekt), vprašanje pa je, v kolikšni meri se »tiha« cenzura dogaja v zakulisju, na primer pri nabavni politiki knjižnic ipd. – nemara izhodišče za novo raziskavo.

(Ne)zmožnosti biblioterapije

Romanom s problemsko tematiko se, kot že rečeno, pogosto pripisuje tudi terapevtska funkcija; v knjigi *Children's Literature – an Illustrated History*, v poglavju *Contemporary Children's Literature* celo zasledimo podatek (vezan na angleško in ameriško literarno prizorišče), da so knjige za ti. mlade odrasle (Young Adults / New Adults), ki se ukvarjajo s problemi odraščanja, nastale prav »/ ... / pod vplivom biblioterapevtske dejavnosti v ZDA.« (Watkins in Sutherland 1995, 298) Marsikdo skratka meni, da je književnost za mlade, odkar je začela raziskovati nekoč tabuizirane teme, postala »/ ... / izjemno pripravna za biblioterapijo« (Hubert 2005, 70), predvsem kot izhodišče za pogovore o najrazličnejših problemih mladih, ki si upajo o njih bolj sproščeno spregovoriti prav zato, ker se lahko »skrijejo« za literarni lik. Jennifer Hubert v isti sapi pripominja, da ima (predvsem v an-

gleško govorečem svetu bolj uveljavljena) biblioterapija seveda tudi omejitve, ob neustrezni usposobljenosti vodje ima lahko celo negativen učinek: »Zato je bolje, da se vzgojitelji izogibajo tem o zlorabah, posilstvih, nasilju in podobnem, ki bi utegnile izzvati travmatične reakcije, ki jim ne bi bili kos.« (Hubert 2005, 71)

Z možnostmi in omejitvami biblioterapije se v prispevku *Healing texts. Bibliotherapy and psychology* sistematično ukvarja tudi Hugh Crago, sourednik *Australia and New Zeland Journal of Family Therapy*, ki omenja naraščajočo popularnost vplivov psihoterapije na leposlovje; literatura je postala zelo izpovedna, eksplicitno se ukvarja z vidiki notranjega življenja in z abnormalnimi duševnimi in emocionalnimi stanji. To se je zgodilo tako v leposlovju za odrasle kot tudi v leposlovju za mlade, predvsem v problemskih romanih, ki jih kot takšne imenuje v navednicah. »Obstoj takšnih romanov, ki se ukvarjajo s problemi, ki potencialno ogrožajo življenje in so zelo individualizirani / ... / se kaže kot najbolj nedavna leposlovna manifestacija individualizacije zavesti.« (Crago 2006, 183)

Crago osnovno idejo biblioterapije, kot so jo predlagali predvsem knjižničarji, v nekaj potezah povzema takole: otrok ali odrasla oseba ima problem. Usposobljen knjižničar, učitelj (ali bralni terapevt, kot jih imenujejo nekateri) mu predlaga zgodbo, ki je povezana z njegovim problemom. Če je intervencija uspešna, bo bralec prepoznal, da ga knjiga osebno nagovarja, morda se bo začel zavedati dimenzij svojega problema in kdaj pa kdaj opazil potencialne rešitve. Bralec knjigo nato vrne strokovnjaku in želi bodisi o njej debatirati (in tako spregovoriti o svojem lastnem problemu) bodisi želi še več takšnih knjig. Vendar pa Crago opozarja na številne ovire, ki se lahko ob tem pojavijo – le malo knjižničarjev (z izjemo osebja v majhnih privatnih institucijah za duševno bolne ali v privatnih šolah) dejansko pozna svoje člane tako dobro ali ima dovolj časa, da bi dejansko lahko odigrali vlogo, ki zahteva tako globoko poznavanje posameznika kot tudi dobro poznavanje literature. Poleg tega lahko biblioterapija postane predmet etičnih očitkov, če je vsiljena mentalnim bolnikom ali starejšim otrokom, ki zanj niso zaprosili; dodaja še, da se ji bodo v takšnih primerih tako ali tako skoraj gotovo odprto ali prikrito uprli. Opozarja tudi na to, da je obstoječa biblioterapija pomanjkljivo seznanjena s tem, kako pripovedi dejansko vzajemno delujejo na človeška življenja. Zgoraj opisani proces namreč ne deluje vselej – medtem ko bralni terapevti poiščejo točno korespondenco med vsebino teksta in bralčevim problemom ali njegovo življenjsko situacijo, je dejansko precej bolj verjetno, da se bo »stapljanje« bralca in teksta zgodilo, ko je korespondenca delno ali popolnoma metaforična. »Ko beremo zgodbo, ki je v svojih likih in dogodkih očitno zelo podobna naši lastni življenjski izkušnji, jo utegnemo brati z užitkom in odobravanjem in zavestno vrednotiti vzporednice; toda, če je naša življenjska izkušnja boleča, utegnemo takšno zgodbo popolnoma zavrniti: pripeljala nas bo k nečemu, kar bi nemara raje pozabili.« (Crago 2006, 185) Kot ponazoritev navaja primer, ko so dali trem fantom v zgodnji adolescenci brati

roman, v katerem nastopa protagonist z obsesivno-kompulzivnimi simptomi, ki so jih imeli tudi sami; romana niso prebrali do konca, ker se jim je zdelo, da je protagonist preveč podoben njim samim.

Biblioterapiji pa se vendarle pripisuje tudi možnost zmernega pripjevka. Prvič – pripovedi, ki so direktno ali simbolno vzporedne z bralčevim lastnim stanjem, ga lahko opremijo z jezikom, s katerim lahko začne (otrok ali odrasla oseba) govoriti o tem, kar je bilo pred tem nerazvito. Drugič – branje knjig utegne ponuditi občutek tolažbe, da človek ni sam; literatura tako deluje kot bolj »varna«, bolj privatna oblika psihoterapije ali skupin za samopomoč. Tretjič – branje lahko omogoči nadomesten vpogled v nek problem. Branje se tako spet izkaže za bolj »varno obliko«, kot je pogovor s terapevtom, a ima v primerjavi s slednjim tudi slabe strani – knjigo namreč lahko kadarkoli odložimo, medtem ko iz ordinacije ne moremo kar tako odkorakati, ko pridejo na vrsto neprijetne resnice. Četrto – branje lahko poda predloge oziroma načine, kako rešiti bralčev problem, ki utegnejo obiti zavesten upor trpečega.

Kljub naštetemu pa branje, tako kot tudi druge oblike terapevtskih dejavnosti (slikanje, vrtnarjenje itd.), po njegovem mnenju zelo verjetno ne bo utelesilo elementov naklonjenega soočenja, ki se zdi bistveno pri uspešni psihoterapiji. »Če drži teorija o čustvenem »ujemanju«, bodo bralci skoraj vedno zavrnili tekst, ki preveč boleče vsebuje soočenje s samim sabo / ... /« (Crago 2006, 187) To pa pomeni, da ostane biblioterapevtom veliko breme, da zagotovijo tisto, česar tekst ne more, ob čemer opozarja, da bo zelo verjetno marsikateri otrok ali odrasel presegel zmožnosti tudi zelo dobro izučena učitelja ali knjižničarja.

Crago sklene, da mora biti biblioterapija razumljena predvsem kot način, s katerim se potrjuje in razširja posameznikovo osebnost, ne pa kot način zdravljenja ali spreminjanja osebe; na ta način bo veliko bolj uporabna. Tudi britanski raziskovalec Nicholas Tucker razume pozitivno vlogo knjig širše in zelo podobno Cragu. Knjige »/ ... / omogočajo učencem, da z diskusijo, primerjanjem in introspekcijo bolje spoznajo tako sebe kot tudi druge. Istočasno moderni otroški avtorji / ... / ne pišejo več leposlovja, ki bi ga bilo moč vedno z lahkoto razumeti na prvi pogled. Namesto tega v svojih zgodbah pogosto puščajo vrzeli, ki jih zainteresirani bralci lahko sami zapolnijo, bodisi privatno v svoji domišljiji bodisi na glas v razredni diskusiji.« (Tucker 1992, 170) S takšnima sklepoma se lahko popolnoma strinjam.

Psihologija in sociologija: literatura, literatura: psihologija in sociologija

Prej sem že omenila povezavo med literaturo in biblioterapevtsko dejavnostjo in psihoterapijo, torej o možnostih vzajemnega delovanja enega na drugo. Že omenjeni Tucker, ki se ukvarja z vzgojno psihologijo, kul-

turnimi študijami in mladinsko književnostjo, zanimivo razmišlja tudi o dvosmerni povezavi literature in psihologije. Ne samo, da dognanja s področja psihologije lahko vplivajo na avtorje, ki pišejo za otroke in mladino, pač pa se lahko zgodi tudi obratno, torej, da so psihologi sami bralci takšnih knjig in se z njimi tudi ukvarjajo: »/ ... / moderna otroška literatura / ... / sedaj ponuja vsem bralcem, tudi zainteresiranim psihologom, v / ... / analizo posebej bogato mešanico človeških emocij.« (Tucker 1992, 164) Ob tem omenja tudi nekaj esejev psihologov, ki so se nadvse resno ukvarjali z otroško literaturo.

Na kakšne načine lahko torej psihologija (govori tudi o psihoanalizi), pa tudi sociologija vplivata na mladinsko literaturo? Tucker meni, da je na spremembe v otroških in mladinskih knjigah, kakršne so na primer novi, bolj »drzni« poudarki (na primer spolni občutki itd.) pripomogla prav večja odkritost, ki je bila posledica »psihoanalitične revolucije« (Tucker 1992, 164). Pod vplivom slednje se je v knjigah kot normalen družinski fenomen lahko začelo pojavljati na primer tudi rivalstvo med brati in sestrami. Tucker dodaja, da so avtorji poznega dvajsetega stoletja to prignali celo do takšne mere, da družin, ki dobro shajajo, v sodobni mladinski literaturi skoraj ni. Psihološka dognanja so pripomogla tudi k temu, da se za slabo obnašanje danes težje okrivi neželene knjige, saj so raziskave pokazale, da slab vpliv skoraj nikoli ni en sam, ampak gre praviloma za seštevek. »Moderen avtor ali ilustrator imata zato danes veliko več svobode / ... /« (Tucker 1992, 171) Psihologija, pa tudi sociologija, sta prispevali svoje tudi k boljšemu razumevanju narave nekaterih pojavov, na primer deviantnosti itd.; takšno povečano razumevanje se je pokazalo ne samo v mladinski literaturi, ki se teh problemov loteva, pač pa tudi v načinu, kako se jih loteva. Ugotavlja, da je prisotnih manj stereotipov, opazi tudi razlike v prikazovanju likov – tudi takšni liki, kot so mladostniški prestopniki ali razredni nasilneži so naenkrat prikazani z več razumevanja. Tudi Tucker, tako kot Crago, v zvezi s takšnimi zgodbami omenja manj zunanjega in več notranjega dogajanja. Svoje ugotovitve strne v prepričanje, da se bosta tako psihologija kot tudi mladinska literatura »/ ... / še naprej razvijali, postavljali nove norme in imeli še naprej dvostranski vpliv ena na drugo.« (Tucker 1992, 173)

Družba v literaturi in/ali literatura v družbi

Ob tem, ko govorim o dvostranskem delovanju psihologije in sociologije ter literature, velja še bolj konkretno spregovoriti o tem, če in kako literatura vpliva na same mladostnike oziroma na družbeno podobo mladostnikov in kako družba vpliva na literarno upodabljanje družbenih skupin, natančneje mladostnikov.

Roberta Seelinger Trites je prepričana, da je za romane za mlade odrasle bistveno, da jih zanima, kako posameznik obstaja znotraj družbe.

V monografiji *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature* izhaja iz naslednjega prepričanja: »Romani za mlade odrasle govorijo o moči.« (Seelinger Trites 2000, 3) »Čeprav se utegne zdeti primarni namen adolescentnih romanov opis odraščanja, je odraščanje v tem žanru neizogibno predstavljeno, kot da je povezano s tem, kar so se adolescenti naučili o moči.« (Seelinger Trites 2000, X) Med adolescenco morajo adolescenti najti svoje mesto v strukturi moči, kar pomeni, da se morajo naučiti pogajati s številnimi institucijami, ki jih oblikujejo, na primer s šolo, družino, religijo, vlado itd. Naučiti se morajo uravnotežiti svojo moč z močjo staršev in z močjo drugih avtoritet v svojem življenju in ugotoviti, kolikšen delež moči bodo morali uporabiti zaradi (ali pa navkljub) takšnim biološkim imperativom, kakršna sta spol in smrt. »Nič čudnega ni, da si velik del literature, ki je povezana s to populacijo, nepopustljivo prizadeva za raziskovanje moči.« (Seelinger Trites 2000, xi) Mladinski romani torej govorijo o moči zato, ker je to nekaj, kar zadeva njihove bralce, po drugi strani pa s tem bralcem tudi »pomagajo« pri oblikovanju. Še bolj zanimiva, predvsem pa radikalna je njena trditev, da se v večini romanov za mlade odrasle pojavlja upor mladih proti staršem, s čimer, opozarja, tudi sam žanr (o romanih za mlade odrasle namreč govori kot o žanru) postane ideološki državni aparat, torej institucija, ki sodeluje pri družbeni konstrukciji adolescenta kot nekoga, ki mora biti za višje dobro zatiran. O tem spregovori v poglavju *Paradox of Authority*: »Ker tako številni mladinski romani vključujejo starše, ki se jim je treba upirati, in odrasle pripovedovalce, ki so izvor pogosto represivne ideološke modrosti besedila, se zdi, da žanr sporoča najstnikom, da avtoriteta ni in naj ne bi bila njihova. S sporočanjem takšnih ideologij odraščajočim bralcem žanr sam postane ideološki državni aparat / ... /« (Seelinger Trites 2000, 83) O moči in avtoriteti govori tudi v zvezi s spolnostjo: »Ob spolnosti se utegnejo prvič zavedati lastne moči – toda negativni opisi človeške spolnosti nudijo avtorju priložnost, da spomni najstnike, naj ne postanejo preveč silni in ne preveč zaljubljeni v svoje poznavanje užitka. Ker se odrasli zavedajo, da je spolnost izvor moči, odraščajoče bralce pogosto podvržejo zelo doslednim ideologijam, ki poskušajo najstniško spolnost regulirati tako, da jo zatirajo.« (Seelinger Trites 2000, 116) Seelinger Tritesova sklene takole: »Če najstniki ne bi imeli tako velike družbene in biološke moči, da jo oblast označi kot potrebno institu-

⁵ Ko Seelinger Tritesova govori o razvoju romanov za mlade odrasle, njihovega predhodnika vidi v Bildungsromanu, v zvezi z njimi pa govori tudi o Entwicklungsromanu. Razliko med Bildungsromanom in Entwicklungsromanom vidi v tem, da v prvem protagonist pride do odraslosti, torej dozor v odraslo osebo, medtem ko v drugem doživlja razvoj, a med zgodbo še ne doseže odraslosti. Sami romani za mlade odrasle so lahko eno ali drugo, čeprav je več Entwicklungsromanov. »Mnogi izmed romanov za mlade odrasle, ki so se pojavili v sedemdesetih letih in se je kasneje o njih govorilo kot o 'problemskih romanih', so *Entwicklungsromani*: lik odraščča, ko se spopade in razreši nek specifičen problem. Toda ker je čas dogajanja v *Entwicklungsromanu* krajši kot v *Bildungsromanu*, je protagonist problemskega romana na koncu pripovedi redko odrasel.« (Seelinger Trites 2000, 14)

cionalne regulacije, se celoten žanr postmodernega *Entwicklungsromana*⁶ ne bi pojavil v takšni obliki, v kakršni se je. S tem, ko priznavamo, da sam obstoj literature za mlade odrasle izraža pristnost, žanr zares potrjuje zmožnost najstnikov, da vznemirjajo vesolje.« (Seelinger Trites 2000, 141) Sodeč po Seelinger Tritesovi gre vsekakor za vzajemno delovanje literature na družbo in družbe na literaturo. In čeprav se utegne zdeti njen pogled na moč literature pri »regulaciji« mladostnikov nemara nekoliko ekstremen, pa ni osamljen.

Kimberley Reynolds v knjigi *Radical Children's Literature. Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction* govori o literaturi za mlade odrasle, kot da sodeluje pri oblikovanju mnenja o tem, kaj mladostniki (ki jih obravnava kot posebno družbeno skupino) so in kaj delajo ter o vlogah, ki si jih je zanje izmislila družba. Ko se je kultura mladih⁶ oblikovala oziroma postala stvar javne pozornosti, kar se je v Ameriki zgodilo v povojnih letih,⁷ so mnoge institucije, od družine do vlade, videle v najstnikih razdiralno silo, ki jo je treba kontrolirati. Reynoldsova pravi, da je sčasoma tudi leposlovje za mlade odrasle pričelo služiti širšemu kulturnemu projektu, ki se je ukvarjal z brzdanjem grožnje, ki so jo odrasli zaznali v najstnikih. To naj bi počelo tako, da je predstavljalo mlade in njihovo kulturo ne kot razdiralno in močno, pač pa kot nesposobno in otročjo. Romani o najstnikih in za najstnike naj bi torej prispevali k preoblikovanju mladosti na način »/ ... / da s tem, ko o njem pišejo, prilagodijo stereotip najstnika / ... /« (Reynolds 2007, 71) Sicer pa ni nenavadno, da Reynoldsova takšno literaturo razume podobno kot Seelinger Tritesova, saj se na slednjo tudi sama naslanja; kot pomemben izpostavi njen poudarek, da leposlovje za mlade odrasle poučuje (bralce) o dinamiki kulturne moči, da mladim kaže, kam spadajo v uveljavljenih verigah oblasti in represije, da jim pokaže, koliko moči utegnejo pridobiti, in jim sporoča potrebo po tem, da sprejmejo omejitve, ker naj bi bile del pridobivanja odrasle identitete.

Poleg tega Reynoldsova raziskuje tudi bolj specifične možne vplive posameznih podžanrov romanov za mlade odrasle⁸ na družbeno skupino mladostnikov (in obratno). V poglavju *Baby, You're the Best: Sex and Sexuality in Contemporary Juvenile Fiction* zapiše: »Burgessova knjiga (*Lady, My Life as a Bitch* – dopisala G. K.) je dober primer tega, kako je otroška literatura udeležena pri oblikovanju – in ne le odslikavanju – spreminjajočih se odnosov do mladih in v procesu, ki proizvaja in krepi novo

⁶ Kultura mladih seveda ni enotna, saj jo oblikujejo razred, spol, spolnost, rasa, intelektualna/športna sposobnost, glasbeni okus, moda, ilegalne substance in geografska lokacija, prav tako pa tudi odzivi na širšo kulturo; povezalo jo je npr. nasprotovanje vietnamski vojni itd.

⁷ To je bilo povezano z gospodarskimi razmerami – družine so lahko dlje časa podpirale otroke, da so se šolali (to je bilo v skladu z novimi potrebami zaposlitvenega trga, kajti vse bolj industrializirane metode produkcije so terjale vse manj nekvalificiranih delavcev), ti so spotoma kaj zaslužili s poletnimi ali obšolskimi deli in tako imeli ne samo čas, pač pa tudi denar, da so raziskovali sami sebe itd.

⁸ O romanih o samopškodovanju, na primer, govori kot o podžanru žanra romani za mlade odrasle.

družbeno dinamiko in pričakovanja, ki zadevajo mlade.« (Reynolds 2007, 115) V omenjenem poglavju sicer razlaga motivno-tematski razvoj romanov za mlade odrasle s spolno vsebino in poudarja, da se spremembe, na primer to, da so se v knjigah začela pojavljati istospolna razmerja, transseksualci itd., dogajajo »/ ... / v dialogu s spremembami v kulturi / ... / in pomagajo regulirati način, na kakršnega bralci razmišljajo in se obnašajo. Upamo lahko, da bo generacija, ki je odraščala ob branju knjig, ki priznavajo in si prizadevajo za razumevanje širokega razpona spolnih zvez in spolnih usmerjenosti, bolj fleksibilna pri spoznavanju in definiranju normalnega in legitimnega vedenja.« (Reynolds 2007, 130)

V poglavju *Frightening Fiction: The Transformative Power of Fear* meni, da se je v novem tisočletju povečala potreba po knjigah, ki tako priznavajo kot pomagajo obvladovati aktualne strahove. Mimogrede, tudi Kate Waters se zdi pisanje o temah, ki burijo duhove mladih in jim povzročajo strahove, nujno. Na podlagi tega si v svojem članku (s starejšo letnico) *Young Adult Books: for Members of the »Last Generation«?* zastavlja vprašanje, zakaj se tako malo knjig ukvarja z nuklearnim holokavstom in hkrati podaja tudi možen odgovor: »Morda zato, ker se mi, odrasli, bojimo soočiti s tem poglavjem?« (Waters 1985, 339). Meni, da je naloga staršev, učiteljev, knjižničarjev, avtorjev in založnikov, da prepoznajo strahove, ki mučijo mlade odrasle in jim ponudijo dela, ki te strahove reflektirajo.

Nazaj k Reynoldsovi – v poglavju *Self-harm, Silence, and Survival: Despair and trauma in Children's Literature*, v katerem govori o samopoškodovanju, ki naj bi v zadnjih letih izrazito naraslo, pravi, da se to odraža tudi v najstniškem leposlovju, ki utegne imeti vlogo pri upiranju temu trendu s tem, ko pomaga bralcem razumeti, kaj takšno obnašanje motivira in jih seznaniti s strategijami, s katerimi bi lahko obvladali svoje občutke in dejanja. Upošteva torej tudi »zdravilno« oziroma terapevtsko vlogo tovrstnega pisanja in sklene, da se o njej lahko govori v tolikšno mero, kolikor takšne knjige sporočajo, da samopoškodovanje ni rešitev, pomagajo pri podiranju stigme, ki je povezana s samopoškodovanjem, in tiste, ki se samopoškodujejo, ali tiste, ki poznajo ljudi, ki se samopoškodujejo, spodbujajo k temu, da o tem spregovorijo in poiščejo pomoč, tako glede razlogov kot samega obnašanja.

Sama bi sklenila takole – načeloma gre lahko za vzajemno delovanje družbe na mladinsko literaturo oziroma na mladinsko problemsko prozo in literature na družbo (torej mladostnike), o čemer po eni strani pričajo okoliščine pojava mladinske problemske proze, po drugi pa že omenjene možnosti njenega zmernega vpliva na mlade bralce. Vendarle pa gre verjetno predvsem za to, da se tovrstna literatura ukvarja in bržkone *brez silnih ideoloških teženj* korespondira s tem, s čimer se v svojem razvoju ukvarjajo mladostniki, s čimer želi v prvi vrsti verjetno doseči predvsem to, da jim bo blizu in da jo bodo sploh brali. Kar želim poudariti je, da je bržkone vpliv družbe na literarna dela vendarle večji kot obratno; da se li-

teratura torej v večji meri odziva na spremembe v družbi, kot pa jih povzroča. Če oziroma kadar pa jih že povzroča, pa to ni množično, pač pa bolj na ravni posameznikov; bolj množično le na način, da že obstoječe pojave in spremembe s tem, ko jih vzame za predmet svoje obravnave, prizna in utrdi ter tako širi obzorje.

Kako mladinsko problemsko prozo berejo literarni znanstveniki in raziskovalci

To razpravo sem začela z bralci, ki jim je mladinska problemska proza primarno namenjena, torej z mladimi in njihovimi možnimi branji, končujem pa jo z opažanjem, kako obravnavana dela pogosto berejo odrasli, ki pripadajo (tudi) literarni stroki. Otroško in mladinsko literaturo se še vedno in celo zelo pogosto obravnava izven strogega literarnega konteksta, pri čemer se pogosto poudarja njene morebitne pozitivne (pa tudi negativne) učinke na bralce, na primer njeno možno vlogo pri (indirektni) družbeni vzgoji itd. To se začne dogajati že s slikanicami, o čemer na primer pričajo monografije in študije z naslovi, kakršen je na primer sledeč: Sylvia in Ken Marantz: *Multicultural Picture Books: Art for Understanding Others*. Linworth Publishing, Inc., Worthington, 1997 (Professional Growth Series). Nuja, da bi se knjige postavilo v nekoliko širši kontekst se zavoljo že opisanih značilnosti skoraj nehote zastavi tudi (ali predvsem!) ob mladinski problemski prozi.

Presenetljivo število tujih (pri nas so obravnave mladinske književnosti v obliki strokovnih monografij tako ali tako maloštevilne, poleg tega se ni doslej nihče poudarjeno in izrazito poglobljeno ukvarjal z mladinsko problemsko prozo ali deli, ki bi ji bili blizu) monografij in revijalnih člankov z različnimi letnicami⁹ obravnava knjige, ki se lotevajo izbrane problemske teme in avtorji (večinoma torej pripadajo literarni stroki ali se tako in drugače ukvarjajo s knjigami oziroma leposlovjem) vseh se strinjajo oziroma ujemajo v izhodiščni trditvi, da lahko knjige (na različne načine) pomagajo pri otrokovem ali mladostnikovem razumevanju/soočanju/obvladovanju neke teme/problema/situacije/dogodka/. Tako na primer v publikaciji *Verborgene Kindheiten: Soziale und emotionale Probleme in der Kinderliteratur* (BIS-Verlag, Oldenburg, 2007, uredila Jens Thiele in Sabine Wallach), ki se sicer ukvarja predvsem z različnimi oblikami nasilja v otroški literaturi in v slikanicah, zasledimo naslednje: »Pomen in relevantnost otroške literature, ki se posveča družbenim problemom otroštva, kot so osamljenost, zanemarjanje, nasilje in revščina, se zdi sedaj nesporna. Knjige s takšno tematiko so lahko in naj bi bile /.../ otrokom v najširšem smislu v pomoč za življenje.« (Thiele in Wallach 2007, 2)

Nekatere knjige so posvečene zelo specifičnim temam, takšna je na primer knjiga Catherine Townsend Horner: *The Single-parent Family in Children's Books: An Annotated Bibliography* (The Scarecrow Press, Inc., Metuchen /N.J., 1988). Gre za obliko anotirane bibliografije, ki so nasploh zelo pogost pristop k določeni tematiki mladinske književnosti. Avtorica anotirane knjige razdeli v več različnih skupin, med njimi Ločitev, Vdovstvo, Sirote itd. Med obravnavanimi knjigami sicer niso samo dela, ki bi jih smeli šteti med mladinsko problemsko prozo, kar nekaj pa jih je, omenjam pa jo zato, ker v njej zasledimo očitno kar ustaljen (!) pogled na dela s problemsko tematiko: »Medtem ko veljajo za pomembne zavoljo svoje biblioterapevtske vrednosti, kot literatura redko visoko sežejo / ... /« (Townsend Horner 1988, VI) Zakaj? Ker naj bi bili zavezani predpisani formuli, ki je potrebna, da se otroku pomaga sprejeti nesprijemljivo v času družinske krize; potreba po tem, da se vse proste konce do zadnjega poglavja lepo poveže, postane prioriteta pred tem, da bi se širilo bralčevo obzorje, domišljijo in intelekt. Z zvajanjem vseh tovrstnih del na skupni imenovalec slabe ali vsaj ne-dobre literature se sicer nikakor ne morem docela strinjati (izrazita avtorica tovrstne literature je pri nas Janja Vidmar, ki pa vselej – in pogosto tudi uspešno – veliko pozornost namenja jeziku in slogu ter nasploh estetskemu doživljanju), je pa literarna nekvaliteta žal res pogost, če ne kar prevladujoč pojav.

Michael Cart in Christine A. Jenkins v *The Heart has Its Reasons. Young Adult Literature with Gay/Lesbian/Querr Content, 1969–2004* opozarjata, da mora biti tema spolnega nasilja bolj kot katerakoli druga obravnavana zelo občutljivo, spretno in uravnovešeno. »Knjige o njem lahko oblikujejo resno diskusijo in najstnike preskrbijo z znanjem in strategijami za prepoznavanje situacij zlorabe, na katere bi utegnili naleteti sami ali njihovi prijatelji.« (Cart in Jenkins 2006, 142)

Prav tako se Marian S. Pyles v knjigi *Death and Dying in Children's and Young People's Literature: A Survey and Bibliography*, v kateri spregovori o vlogi knjig pri soočanju z umiranjem in smrtjo, v uvodu zelo preprosto, ekonomično in zgovorno opredeli do literature: »Literatura lahko pomaga.« (Pyles 1988, 8) Je pa ena redkih, ki vseskozi poudarja tudi pomen literarne oziroma estetske vrednosti knjig, torej prepričljivo karakterizacijo, učinkovit slog, vrhunske ilustracije, če gre za slikanice. Praktično nihče pa knjig s problemskimi vsebinami torej ne obravnava, ne da bi omenil njihovo družbeno vlogo ali v njih videl potencial za biblioterapevtske dejavnosti, diskusije ipd.

Ko Rachelle Lasky Bilz v *Life is Tough: Guys, Growing up and Young Adult Literature* (The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland,

2004 (Scarecrow Studies in Young Adult Literature, No. 15)) govori o romanih za mlade odrasle, ki obravnavajo temo nasilja, zaključí: »Najstniki, ki berejo te romane, utegnejo začeti razumevati, kaj pomeni biti izločen, zapuščen, obupan in brez prijateljev. Tudi odrasli se lahko iz teh zgodb veliko naučijo. Posamezni romani iz te kategorije bi bili odlične knjige za diskusijo v skupinah najstnikov, še posebej, če bi jo vodila odrasla oseba.« (Lasky Bilz 2004, 94) Je ena izmed tistih, ki menijo, da bi se iz takšnih zgodb utegnili veliko *naučiti* tudi odrasli. Pri nas na podoben način o delih Aksinje Kermauner govori Haramija, ki meni, da so njena dela namenjena »/ ... / ozaveščanju polnočutnih otrok, mladostnikov in odraslih.« (Haramija 2009, 149) Lahko torej govorimo o mladinski problemski prozi kot o tisti, ki se lahko ponuja dvojnemu naslovniku, torej samim mladostnikom, kot »posebni pripomočki« pa tudi odraslim bralcem? Na takšen pogled nalletimo tudi pri Maureen Nimón in John Foster v knjigi *A Path to Peace. Violence in Literature for Young People*, bibliografiji knjig, ki obravnavajo različne oblike nasilja:

To delo je zastavljeno tako, da se ga lahko uporablja v pedagoškem kontekstu, čeprav ga mladi bralci lahko uporabljajo tudi individualno. Mišljeno je kot vir za učitelje, učence srednjih šol in knjižničarje, ki delajo z mladimi odraslimi. Tem skupinam ponuja izbor knjig, ki se ukvarjajo z nekaterimi od mnogih načinov, na katere se nasilje manifestira v našem svetu in z oblikami trpljenja, ki jih povzročá. Knjige so izbrane / ... / v upanju, da lahko razširijo bralčevo razumevanje vzrokov in kompleksnosti nasilja v družbi ter osebne odgovornosti, ki jo imamo vsi do le-tega v naših vsakdanjih življenjih. (Nimón in Foster 1997, IV)

Podobno meni tudi Christiane Dabrock, ki v članku *Schlank und Krank: Die Magersucht im Spiegel der realistischen Jugendliteratur* govori o mladinskih romanih, v katerih se avtorji ukvarjajo z bolezenskim hujšanjem; opozarja, da morajo avtorji paziti na to, kako predstavijo to temo, sklene pa: »Tudi prizadeti starši in drugi, ki imajo kaj opraviti z bolezenskim hujšanjem, bodisi poklicno bodisi privatno, lahko pridobijo z branjem (teh) romanov.« (Dabrock 1995, 79) Iz nove perspektive naj bi namreč dobili dostop do miselnega sveta takšnega bolnika, distanca pa naj bi jim omogočila trezno sodbo (manj določeno z negativnimi čustvi), kakršna da bolnikom večjo možnost, da se jih bo obravnavalo z več potrpežljivosti, ki je potrebna za uspešno terapijo.

⁹ Nekaj malega jih je s konca osemdesetih let prejšnjega stoletja, večina iz devetdesetih let prejšnjega stoletja, precej pa jih je nastalo po letu 2000.

V tem kontekstu je zanimiv na primer tudi članek *Von der Schwierigkeit, Bücher zum »Sexuellen Missbrauch« zu rezensieren* psihologinje in recenzentke knjig za otroke in mladino Waltraut Hartman. V njem namreč našteva kriterije, ki se ji zdijo s psihološkega vidika pomembni pri recenziranju knjig o spolni zlorabi in so sledeči:

- »pošten / ... / prikaz nedopustnega poseganja v žrtev
- jasen pripis krivde storilcu in razbremenitev žrtve
- prikaz aktivne rešitve problema – ali vsaj upanje nanjo –, ki služi zmanjšanju strahu prizadetih bralk / ... /
- krepitev žrtvine samozavesti in zaupanja v lastne občutke / ... /
- posredovanje upanja, da bo spet vse dobro / ... /« (Hartman 1995, 47)

Primerov knjig (in tudi člankov), v katerih si avtorji delijo pogled na literaturo, predvsem na mladinsko problemsko prozo, ki naj bi med drugimi tudi učila in pomagala, je skratka veliko, tu v ilustrativne namene seveda navajam zgolj peščico. Omeniti pa velja še to, da takšna obravnava pogosto prevlada nad obravnavo tovrstnih knjig kot leposlovja, kjer ni pomembna in zanimiva samo vsebina, pač pa tudi to, kako je realizirana, kako so posamezni fabulativni elementi povezani v celoto, kako uspešen je bil avtor pri tem itd.

Nemara najbolj zgovoren primer knjige, ki nedvoumno in transparentno izraža prepričanje, da ima mladinska literatura precej večjo moč in vlogo v mladostnikovem življenju od tega, da mu nudi bralske užitke in ga kratkocasi, je *Using Literature to Help Troubled Teenagers Cope with Health Issues* (Edited by Cynthia Ann Bowman. Greenwood Press, Westport, 2000 (»Using literature to help troubled teenagers« series)). Že naslov knjige in ime zbirke sta zelo zgovorna; gre za zbirko šestih knjig, ki se lotevajo družinskih problemov, identitetnih problemov, družbenih problemov, problemov, ki zadevajo zlorabe, zdravstvene probleme in teme, ki zadevajo smrt in umiranje. Njen namen je pomagati najstnikom s težavami. Izhaja iz (zanimivega!) prepričanja, da pismenost poveča posameznikovo možnost, da bo čustveno zdrav, kar naj bi pomenilo, da človeku obvladovanje branja, govorjenja in pisanja pomaga pri izražanju in s tem tudi na poti skozi težka življenjska obdobja. Koncept omenjene publikacije je sledeč: ob leposlovnih knjigah obravnavajo različne zdravstvene probleme, področja in vprašanja, od fizične nezmožnosti, senzoričnih poškodb, mentalnega zdravja, diabetesa, raka, ADHD, depresije, jeze, motenj prehranjevanja, HIV-a in AIDS-a do alkoholizma in celo spopadanja mladostnikov z Alzheimerjevo boleznijo (na primer) staršev. V knjigah vidijo dobre »pripomočke« za diskusijo in za pomoč najstnikom. Poglavlje *Izzy, Willy-Nilly: Issues of Disability for Adolescents and Their Families* (Cynthia Ann Bowman and Phyllis A. Gordon) je, za ilustracijo, strukturirano takole: uvodu sledi predstavitev izbrane knjige (knjiga Cynthia Voigt iz leta 1986 govori o Izzy, ki doživi prometno nesrečo, ki jo povzroči njen prijatelj med vožnjo pod vplivom alkohola in v kateri Izzy ostane brez noge), temu sledi

predstavitev/utemeljitev, na kaj knjiga lahko vpliva (meni, da knjiga pomeni pomemben prispevek k razumevanju in sprejemanju invalidnosti v naši družbi, učenci se bodo lahko zavedli, da se kaj takega lahko zgodi komurkoli, tudi njim ...), nato nekaj o sami nezmožnosti, doživljanju invalidnosti in privajanju nanjo, tudi glede na vsebino knjige, temu sledijo vprašanja za diskusijo z mladimi/učenci, strategije za poučevanje, nekaj zaključnih misli, seznam priporočenega nadaljnega branja (anotacije leposlovnih knjig na temo), nekaj filmov in drugih učnih pripomočkov, na koncu je navedena še sekundarna literatura. Joan F. Kaywell v predgovoru k predstavljeni publikaciji zapiše:

»Morda lahko ta serija, ki dejansko združuje strokovnjake za pismenost in terapevte, pomaga skrbnikom naše zmedene mladine – učiteljem, svetovalcem, staršem, duhovnikom in knjižničarjem – pridobiti razumevanje in znanje, kako bolje pomagati tem najstnikom v težavah. Serija ponuja edinstven pristop k vodenju omenjenih skrbnikov, ki delajo z najstniki v težavah. Strokovnjaki pretresajo literaturo za mlade odrasle, terapevti pa ponudijo analize in nasvete za protagoniste teh romanov. Anotirane bibliografije preskrbijo bralca s podobnimi viri, ki najstnikom lahko pomagajo, da razpravljajo o teh problemih, spotoma pa krepijo njihovo pismenost.« (Kaywell 2000, XIV)

Prav v takšnem razumevanju in obravnavi mladinske problemske proze, ki pogosto presega okvire literarne vede in posega ali poskuša posegati na druga, pravzaprav nič sorodna področja, se nenazadnje skriva njena specifičnost in za marsikoga tudi privlačnost. Vsekakor pa tako kot vsa ostala literatura lahko tudi mladinska problemska proza svojim bralcem omogoča užitek, ki jih v zvezi z literaturo v knjigi *The Pleasures of Children's Literature* naštevata Perry Nodelman in Mavis Reimer; zavrlo narave problemsko orientirane proze pridejo ob številnih užitek, tudi tistih bolj »tehnične« narave, bržkone še posebej do izraza sledeči:

- zadovoljstvo ob tem, da se v bralcu zbudijo čustva, bodisi smeh ob komični situaciji bodisi občutek bolečine ali veselja, ki se ga doživlja skupaj z junakom;
- zadovoljstvo ob podobah in idejah, ki jih obudijo besede in nam omogočijo, da si predstavljamo ljudi in kraje, ki jih dejansko še nikoli nismo videli, in razmišljamo o idejah, ki nam pred tem niso prišle na pamet;
- zadovoljstvo ob tem, da se vidimo kot v ogledalu ali se identificiramo z junaki;
- zadovoljstvo ob možnosti pobega – da vsaj navidezno izstopiš iz samega sebe in doživiš življenja in misli različnih ljudi;

- zadovoljstvo ob razumevanju – da vidimo, kako literatura ne samo zrcali življenje, pač pa ga tudi razlaga in spodbuja bralca, da preišlja o pomenu svoje lastne eksistence;
- zadovoljstvo ob odkrivanju, kako zgodba manipulira s posameznikovimi čustvi in kako poskuša vplivati na posameznikovo razumevanje in njegove moralne sodbe;
- zadovoljstvo ob deljenju odzivov na tekst z drugimi bralci.

LITERATURA

- Cart, Michael in Christine A. Jenkins: *The Heart has Its Reasons. Young Adult Literature with Gay/Lesbian/Querr Content, 1969-2004*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2006. (Scarecrow Studies in Young Adult Literature, No. 18).
- Crago, Hugh: *Healing texts. Bibliotherapy and psychology*. Understanding Children's Literature (2. izdaja). Ur. Peter Hunt. New York: Routledge, 2006. 180-189.
- Dabrock, Christiane: *Schlank und Krank: Die Magersucht im Spiegel der realistischen Jugendliteratur*. Juventa 2/1995, 66-79.
- Donelson, Ken: *Censorship and Adolescent Literature*. Para*doxa 3-4/1996, 472-479.
- Haramija, Dragica: *Sedem pisav: opusi sedmih sodobnih slovenskih mladinskih pisateljev*. Maribor: Mariborska knjižnica, revija Otroci in knjiga, Pedagoška fakulteta, 2009.
- Hartman, Waltraut: *Von der Schwierigkeit, Bücher zum »Sexuellen Missbrauch« zu rezensieren*. Tausend und Ein Buch 3/1995, 46-49.
- Hubert, Jennifer: *Bibliotherapy*. The Continuum Encyclopaedia of Young Adult Literature. Ur. Bernice E. Cullinan, Bonnie L. Kunzel, Deborah A. Wooten. New York, London: A Giniger Book, 2005. 70-71.
- Igor Saksida: *»Nikdar nisem razumel, zakaj smo tako revni« ali Branje na lastno odgovornost*, 2011; www.zrss.si/doc/150412183559_070911065544_esej.doc (10.8.2013)
- Igor Saksida: (brez naslova), 2004; <http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/sds/kronika47.html> (10.8.2013)
- Jan, Zoltan: *Lik mladostnika v nekaterih novejših slovenskih romanih*. Obdobja 21. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003. 181-190.
- Juvan, Marko: *(Besedilo na zavihku knjige)*. Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman. Alojzija Zupan Sosič. Maribor: Litera, 2006.
- Kaywell, Joan F.: *Series Foreword*. Using Literature to Help Troubled Teenagers Cope with Health Issues. Ur. Cynthia Ann Bowman. Westport: Greenwood Press, 2000. ("Using literature to help troubled teenagers" series). IV-XV.

- Lasky Bilz, Rachele: *Life is Tough: Guys, Growing up and Young Adult Literature*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2004. (Scarecrow Studies in Young Adult Literature, No. 15).
- Lužovec, Marjetka: (*Spremna beseda*). Kam grejo ptice umret. Marinka Fritz-Kunc. Ljubljana: Karantanija, 2001. 191-194.
- Markič, Vesna: (*Spremna beseda*). Debeluška. Janja Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999. 206-211.
- Melita Forstnerič Hajnšek: (*Samo*)ironična štoparka po galaksijah drugačnosti, 2009; <http://web.vecer.com/portali/vecer/v1/default.asp?kaj=3&id=2009092805472405> (15.8.2013)
- Nimon, Maureen in John Foster: *The Adolescent Novel: Australian Perspectives*. Waga Waga NSW: Centre for Information Studies, 1997. (Literature and Literacy for Young People: an Australian Series; 2).
- Petra Drole: *Gimnazijec zaradi vesti ne bere maturitetne literature*, 2004; http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/dnevnik/99212 (10.8.2013)
- Pyles, Marian S.: *Death and Dying in Children's and Young People's Literature: A Survey and Bibliography*. Jefferson: McFarland, 1988.
- Reynolds, Kimberley: *Radical Children's Literature. Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Saksida, Igor: *Mladinska književnost*. Slovenska književnost III. Ur. Jože Pogačnik. Ljubljana: DZS, 2001. 403–468.
- Seelinger Trites, Roberta: *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.
- Thiele, Jens in Sabine Wallach: »*Verborgene Kindheiten*« sichtbar machen – Einführung in das Thema. *Verborgene Kindheiten: Soziale und emotionale Probleme in der Kinderliteratur*. Ur. Jens Thiele in Sabine Wallach. Oldenburg: BIS-Verlag, 2007.
- Townsend Horner, Catherine: *The Single-parent Family in Children's Books: An Annotated Bibliography*. Metuchen: The Scarecrow Press, Inc., 1988.
- Tucker, Nicholas: *Good Friends, or Just Acquaintances? The Relationship between Child Psychology and Children's Literature*. Literature for Children: Contemporary Criticism. Ur. Peter Hunt. London: Routledge, 1992. 156-173.
- Vidmar, Janja: *Problemska literatura problematičnih avtorjev ...* Bukla 66/2011, 38.
- Waters, Kate: *Young Adult Books: for Members of the »Last Generation«?* The Horn Book Magazine 1985, 339-341.
- Watkins, Tony in Zena Sutherland: *Contemporary Children's Literature (1970 – present)*. Children's Literature – an Illustrated History. Ur. Peter Hunt. Oxford, New York: Oxford University Press, 1995. 289–321.
- West, Mark I.: *Censorship*. International Companion Encyclopedia of Children's Literature. (2. izdaja, zvezek I). Ur. Peter Hunt. New York: Routledge, 2004. 680–690.

Mladinska problemska proza – ki je bila zato, ker so vsaj na začetku v njej našle mesto tedaj še radikalno tabujske teme, deležna poskusov cenzure (takšnih poskusov pa je žal občasno deležna še danes) – lahko torej mladostnikom ponudi več od običajnega kratkočasenja in uživanja v sami zgodbi, lahko ima namreč svetovalno in/ali preventivno vlogo. Nekateri jo vidijo celo kot terapevtski pripomoček, in sicer kot orodje biblioterapije. Drugi so prepričani, da mladinska problemska proza ne le prikazuje družbo oziroma družbeno skupino mladostnikov, pač pa naj bi tudi sama vplivala na izgradnjo in podobo mladostnikov. Zanimivo je, da tudi raziskovalci, ki pripadajo literarni stroki, ob njej nikoli ne pozabijo omeniti ali celo izpostaviti prepričanja, da lahko tovrstne knjige na različne načine pomagajo (!) mladostnikom pri razumevanju nekega problema, prav pa naj bi prišle tudi odraslim, sploh tistim, ki imajo kaj opraviti z mladostniki, kar pomeni, da se lahko ponujajo dvojnemu naslovniku. Prav omenjeni načini, na katere se jo lahko bere, razume in obravnava in jim je nedvomno skupno, da izkazujejo vero v moč pisane besede, sami po sebi razkrivajo njeno specifikko, torej dvojno naravo.

Young adult problem novels – which were subject to censorship attempts (and unfortunately still are occasionally even today) because they contain topics considered radical and taboo at the time – can offer young people more than the usual entertainment value of a story; they can also have an advisory and/or preventive role. Some even see them as a therapeutic aid, as a tool of bibliotherapy. Others are convinced that young adult problem novels not only depict society or a social group of young people but also supposedly have an influence on the construction and image of young people. It is interesting that even researchers from literary disciplines never fail to note and even highlight the belief that these kinds of books can help (!) young people in different ways in understanding some problem, and they come in useful for adults as well, especially those who deal with youngsters, which means that they can be offered to a dual audience. These ways in which the books can be read, understood and treated, and which undoubtedly have in common their demonstration of faith in the power of the written word, themselves reveal the specifics of this type of literature, i.e. its dual nature.

Aleš Debeljak

Abeceda otroštva

Človek brez preteklosti ne more razmišljati o prihodnosti. Lahko pa vedno začne od začetka. Na začetku je bil Mladi vedež, otroška enciklopedija z barvnimi ilustracijami, ki jo je založba Mladinska knjiga objavila leta 1961. Osem let kasneje je izšel ponatis. Rodil sem se istega leta kot Mladi vedež. Osem let kasneje sta mi starša za rojstni dan poklonila izvod te enciklopedije. Past se je zaprla, odprl se je svet.

ČASOPIS

Po vsem svetu, na deželi kakor v mestih, se vsak dan zgodi kaj novega, zanimivega in tudi poučnega. Na papir natisnjene novice, ki navadno izhajajo vsak dan in ki ljudi seznanjajo s temi in podobnimi dogodki, z življenjem doma in po svetu, imenujemo časnike ali časopise. Nekateri časniki izhajajo ponoči in nam jih raznašalec ali poštar prinaša na dom že zjutraj; druge pa dobivamo popoldne. Ker izhajajo vsak dan, pravimo takim časnikom dnevniki.

Dnevnik v našem domu je bil Delo. V mojem prav tako. Bral ga je že oče v stolpnici na Prulah. Hotel je postati zgodovinar, ampak ne. Če živiš v eni od vasi, obdani z globokimi gozdovi, ni svinčnik prva stvar, ki ti jo dajo v roke. Ključavničar boš, ni debate. Poklic boš imel, potreben danes in v prihodnosti. Poslušaj in boš preživel. Šel je in odpikal učna leta v Kranju, med preprostimi mladeniči, ki so zijali odprtih ust, če kdo na glas je bral, razločno in tekoče. Kdo? Moj oče. Ključavničar, pa najbolj informiran v družbi. Prijatelji so rekli, kar Pavleta povprašaj, če bi rad kaj zvedel. Dela je imel veliko. Postal je naročnik in to ostal, čeprav smo se selili. Šiška, druga soseska v istem mestu, drugi nabiralniki za isto dostavo. Skozi ozko režo je poštar na silo stlačil časopis, prepognjen po dolžini, ostružil ga je včasih dobro, včasih slabo, nikoli brez poškodb, ob sobotah, ko so prišle priloge, šport in šah, sem papirne koščke in scefane bele robove odkrival po vežnih kotih, še v nedeljo sem brez truda našel drobne gomile, grobove za ljudstvo včerajšnjega dne, noči brez dogodkov in odprta vrata na potiskanem papirju, listati je treba previdno, če nočeš prstov spremeniti v zrele borovnice, ampak kdo te bo čez prag porinil, če ne branje, to zame ni bilo vprašanje, bral sem slikanice in napise na izmuzljivih vrečkah mleka, navodila za uporabo in izvezene platnene prte, ki so viseli po zidovih v kmečkih kuhinjah sorodnikov, dva jelena, dve košuti, ljuba moja, moraš priti, prišel sem na vrsto, ko ga je odložil oče, vedno v istem redu, najprej

važne stvari, preskočil sem na predzadnjo stran, med uganke, rebuse in stripe, da bi se pri Denisu Pokori učil brez kazni jezikati in s samotnim Cisco Kidom jezdit v zaton.

EKVATOR

Zemlja je velikanska krogla. V mislih jo zmanjšajmo na velikost jabolka. Kjer je pri jabolku pecelj, je na Zemlji severni tečaj, kjer je muha, pa južni tečaj. V sredi, kjer je jabolko najdebelejše, si zamislimo okoli njega krog. Na Zemlji imenujemo ta krog ekvator ali ravnik. Ekvator loči severno in južno zemeljsko polkroglo ali poloblo.

Postregli so nam z lubenico, razmnoženo kot čoln, ki ne niha, ampak leži na širokem belem krožniku, tenke rdeče rezine in spolzke črne peške, solz pa le za vzorec, pri najmlajšem se je vlilo, jasno, ampak tudi jaz, ki že nekaj let obiskujem ure skupinskega branja v Pionirskem domu, sem se moral potruditi, da mi je smet izpod stropa padla res naravnost v oko, vsak izgovor je dober, tudi če ga pes prinese ob koncu napete zgodbe in na začetku zbegane tišine. Pike ni znal dodati nihče. Kar obsedeli smo na blazinah med knjižnimi policami, pustolovskimi romani in življenjepisi, med indijanskimi vigvami in vodiči po katakombah Rima, na redkem zraku predvojne vile, za stopnišče višje od pločnika na ulici Komenskega, omotični in izgubljeni smo kot na planšarski planoti, pol dneva hoje do prve vasi, tu smo brez izjeme vsi, ki pripovedujemo slabo, znamo pa odlično poslušati, Marušo rdečelasko z rahlo raskavim glasom. Razliti žarki popoldanskega sonca so drseli čez vhod v Salomonov rudnik, danes smo vzeli neznano snov. Sledili smo gospodu iz Durbana v Natalu, globoko pod poldnevnikom, sledili smo poročilom o bleščečih kamnih v ogromnih količinah in ledenih jamah z mrtveci, čarovnici Gagul in obrednih plesih, ki se končajo na morišču, klali sta se dve sovražni vojski, s ščiti, kopji in sekirami so rokovali strokovnjaki, bojevali so se v slast in čast. Kape nisem snel, ker je ne nosim, pa še v sobi smo sedeli, a svojega junaka sem že zgodaj izbral, Ingosi, sin poglavarja, ki ga je umoril lastni brat, z materjo je v gore zbežal in zaupal v sveto kačo, modro tetovirana se mu nad boki vije, njegova vrnitev je stvar pravice, ki zahteva na kupe žrtev in odsekanih glav.

FRANCIJA

Francija je republika, dvakrat tako velika kot Jugoslavija. Razprostira se med Atlantskim oceanom in Sredozemskim morjem. Veliko ima obdelanega sveta in pridela predvsem dosti pšenice in vina. Svetovno znano je zlasti peneče vino, ki ga pridelujejo v pokrajini Champagne in se imenuje zato šampanjec. Glavno mesto Francije je Pariz.

Kaj delam tu, na pragu mične hiške sredi parka ali vrta ali gozda ali vsakega po malem? Na obisku sem. Ne sam, seveda. Oče in njegov brat

dvojček sta si padla v objem z najmlajšim iz družine, nikomur ni nerodno. Minilo je več kot desetletje, odkar se je razdrlo gnezdo in so fanti zdoma šli, eni v prestolnico, najmlajši brat v tujino. Pravijo, da vsi se dobro spominjo poletne košnje. Kakor se koscu streže, tako mu kosa reže. Ostro rezilo, zanesljiva roka. Ducat jih v strmem lazlu dela. Eden je zastal, si otrl potno čelo in dvignil koso, jo skrbno obrisal in zavihtel na levo ramo, stopil je iz vrste: grem, na Triglav najprej, potem v Marseille, pa zdravi ostanite, bom pisal. Bral sem tistih par vrstic, načechkanih s hitro roko, bral sem o svobodnem svetu na barvni razglednici s podobo trdnjave in zaporom na otoku, poslušal sem vaške govorice, da mali pojma nima o politiki, da babe ga zanimajo in vespe, ki doma jih ne doseže s plačo vrtnarskega začetnika, pogum velja, če človek ga ima in ne le hlina, kot to znajo mnogi. Stric je znal ograjo preskočiti, stražarji so par rafalov izstrelili, silhueta je hušknila čez tire in čez mejo v Gorici, potem pa v taborišče za razseljene osebe v severni Italiji, stric je znal uiti, znal je pobegniti, čeprav ni vedel, kam. Ne vem, če so prividi, ampak vodovje slapa pada čez rob iz kamna, zbira se v malem jezeru z gladino petrolejske barve, ne vem, če imam prisluhe, ampak škrijanci žvrgolijo nad žitnimi polji, pokupil jih je gospodar, da mu ne bi tam nek pritepenec začel graditi tik pred nosom in mu z novim dvorcem skazil pogled, ki ob čistih popoldnevih nese do peščenih plaž Bretanije, ne vem, če res čutim drgetanje v hrbtenici, ampak na posestvu, ki so ga negovali rodovi grofov, zdaj moj sorodnik služi, živi kot oskrbnik z ženo Portugalko, bivšo sobarico iz hotela na obali, kjer je nekoč prespal glavni frajer v družini, nemirni stric Francis.

GRAD

Mogočnim starinskim zgradbam vrh griča ali hriba pravimo gradovi. Veliko nekdanjih gradov je danes v ruševinah. Pri nas so jih začeli postavljati nekako pred tisoč leti. Bile so to utrjene zidane stavbe, obdane z obzidjem in stolpi ter postavljene na težko dostopnih mestih, ki so bila zlasti primerna za obrambo pred napadajočimi sovražniki.

Spominske knjige so prišle v modo in odšle kot hulahup obroči, klik klak kroglice in PEZ bomboni, sladke muke v pričakovanju nove slike, vselej slike ob novem geslu, ki ga mora vsak sestaviti, spodobi se in pravično je, primerno in zveličavno, pozabimo na katehete, no, sestro Valentino in izvirno rešitev s prilepljeno podobico svetega Frančiška, pozabimo na učiteljice v osnovni šoli pod mestnim gradom, kar s podpisom so opravile dolžnost, obudimo akvarelne pejsaže in nauke s klicajem, veliko verigo izposojenih darov, prostoročne risbe jadrnic in psov in ptic, ki frfotajo med napisi o dolgosti našega življenja, ki je kratka, poglejmo na prvo notranjo stran, tam moja knjiga prosi, da jo čista roka nosi, skromno usnje platnic in odgrnjen zlati rob, struga tujih misli in citatov, tokovi prijateljev, sklenjenih in razdrtih, spremenljive sorodnosti besed na papirni

gladini, gladka je tako, da spodrsava nalivnemu peresu in svinčniku, ošiljene voščenske se obnesejo najboljše in šminka na trepetajočih ustnicah, enkrat na papir v mojo knjigo, enkrat na usta v moji glavi, ki jo bo razneslo, če se ne bo ponovilo, še bolj sočno in odločno, kot je razredna lepotica vedno znala, med poželenjem in usmiljenjem, v stanovanju njenih staršev na Adamičevi, v tretjem štuku brez balkona, z veliko dnevno sobo in kavčem, nisem sedel kot nemi Buda, dala je, kar sem znal sprejeti, brsteče prsi in poklonček z nasmehom, ki obeta, vrnem ti knjigo, počakaj me po koncu dodatnih ur angleščine, da, da, seveda nisem rekel, na trening juda moram, oprosti, zaradi negotovega večera sem žrtvoval popoldne, štel sem frnikule v žepu, čakal sem na geslo nad odtisom ustnic, čakal sem, da mi Nataša Ostan reče: čeprav sem na zadnji strani, za vedno me v spominu ohrani!

Gozd

V gozdovih nabiramo gobe, borovnice in brusnice. Na gozdnih posekah rastejo maline in jagode. Poleti je v gozdovih prijetno hladno. Gozd daje zavetje in hrano mnogim živalim: lisica in jazbec si kopljeta brloge v njem. Tu so doma medved, srna, jelen, kuna, polh, jež. Tudi plahi zajec išče zavetja v gozdu. Koliko različnih ptičev gnezdi po gozdovih! Včasih so živele v drevesnih duplinah tudi čebele.

Kje rastejo maroni, maroni, slajši kot bomboni? Če se hraniš s svetlobo v kavarnah, opusti vsako upanje, če proti sebi režeš hlebec kruha, si v nevarnosti. Če prosiš za odpuščanje v imenu mladih dni, pojdi z mano in superge vzemi, ne: gojzarje za vzpone do poslednjih gnezd, in volnene nogavice, navzdol zavihane, da v robide ne boš hodil bosih nog in koprive brcal, kaj šele krte v krtinah. Odmor od dela prinese še več dela, na to se kar navadi, zamaknjena pozornost pride prav, narobe nič ne raste, ne drevesa ne volkovi, a ni sezona, temne sence še čakajo na znak, blizu in malo dlje, po pobočju hodijo sanje, po vodi brodijo in pljuskaajo, kadar jih osvežiš, čeprav moram reči, da prividi postanejo oblike, obrazi in cvetovi, steklene oči skobca pod oblaki in pešpot, ki zasope in se sama vase izgubi med Sodalom in Cerkinco, raztopi se kot sladkorna kocka na jeziku, led na dnu kotanje vztraja, ustje razkošnega lijaka in umazana modrina pod svetlobo, v avgustu mežikam jaz, mežikaš ti, pa ne zato, ker bi te v očeh ščemelo, ampak ob pogledu v globino trzneš in misliš odskočiti, preporno, z glavo naprej se že trkljava, zarodka rjava, če se ti zdaj ne bo zmešalo, se ti nikdar ne bo, gladke so stene in še kačjemu pastirju je drselo, na nujnem potovanju brez veličine in brez padala toneva, potegni glavo med ramena, glej v lastni popek brez odmora in ko ti iz njega list kostanja zraste, si boš zapomnil bukev, hrast in brezo, jelko, bor in smreko, vse po spisku za preživetje, če ne za večne čase.

HITROST

Polž leze počasi, mravlja teče hitreje, ščurek pa še hitreje. Konj dirja dosti hitreje, kot more teči človek. Vsako telo, ki se giblje, ima torej določeno hitrost. Hitrost merimo z dolžino poti, ki jo napravi kako telo v sekundi ali uri. O predmetu, ki se giblje tako hitro kakor zvok in naredi 340 m na sekundo, pravimo, da leti z zvočno hitrostjo.

Hitra noga in bela puščica, brat in sestra, dva junaka v prvi od osmih knjig, prebral sem jih na dušek v nočeh, v katerih sem tonil v spanec, podoben voščeni sveči, ki se topi le na eni strani, zbujal sem se drhtečih prstov in majhnega kalibra, z gozdnim vetrom med ušesi, pognal me je iznenada, ko sem stopil čez domači prag, na poti v četrti razred, najprej pomladna sapica, nato pospešek in vihar, ki pihne čez hribe in vzdolž globokih rek, čez velika jezera in v šotorišča Irokezov, pojma nimaš, Fritz Steuben, v tvojih zgodbah sem živel na Prulah, dokler se nismo preselili v Šiško, pojma nimam, če si sploh kdaj stopil na kanadska tla, ampak tvoj Tekumze, ti povem, je bil moj učitelj, Gorski lev, nedosežni lik, žareča zvezda, starejši brat z lici, potemnelimi od sonca, s podplati, ustrojenimi s spomini na dolge teke med macesni in skoz valujočo travo, visoko do bokov, tekme iz hitrosti in vaje iz modrosti, preizkusi za vstop med borce, kako postati človek in švigniti ob stari skali, švigniti je dobro, a kaj pomaga mi v stopalu skrivna vzmet, če ne znam se zadržati, treščil sem nekajkrat, se spotaknil in padel na obraz, rokodelski mojstri so nastavili pasti, vseposod po travniku med Karlovško in drugim blokom, velikim kot pol igrišča na Centralnem stadionu, če od mesta gledaš, bo tik za tabo zrasel okvir stepalca za tepihe in vse preproge, soseski služi ob sobotah, ob nedeljah se spremeni v mejo divjega zahoda, pred tabo zraste peskovnik skalnega gorovja, tečeš, če si član skupine, bežiš, če si sam, preiskuješ zemljo pod stopali, sploh ni več težko, ko enkrat vidiš, kako je treba vzeti dva šopa trave, ki blizu skupaj rasteta, in na vrhu čvrsti vozeli narediti, da slavolok nastane, to nekajkrat ponoviti, nato nasprotnika na lastno sled zvabiti, kdor za tabo pridrvi in zemljevida ne pozna, zlahka se spotakne in ugrizne v črnico, in še preden se zaveš, se otroštvo nagne v oporoko.

HRVAŠKA

Hrvaška je najbližja sosedna naše republike. Na zemljevidih ima obliko podkve. Severni krak je ravna Slavonija med Savo in Dravo, južni pa primorska Dalmacija. Veže ju hriboviti del, ki se vzdiguje od Save proti Reškemu zalivu. V notranjem nižinskem delu je zemlja rodovitna in ima veliko obdelanega sveta. Tu pridelujejo pšenico, koruzo, sladkorno peso, lan, sončnice. Ravnine so primerne za konjerejo.

Rečeš konj, vidim Lipico, rečeš bungalov, vidim Istro, vidim naselje pod borovci, prodnato plažo s prgiščem mivke in tuši, brisače razprostrte v zeleni senci, komaj kje se kakšen sončnik maje nad ponosnim lastnikom,

povsod večni dih soli, ribja juha v jedilnici, karminasto rdeče bugenvilije s cvetovi, velikimi kot klarineti glasbenikov na ploščah ECM, dolgi pasovi ničesar, razen vonja po mokri človeški koži, pregrete betonske poti, kolibe s poševno streho iz tolčene pločevine, en prostor in dva pograda, ne vem, kam da človek petega, bili smo točno štirje, na severni strani Poreča, ne, bazilike nismo videli z verande, niti ne skoz okno brez polknice in zaves, šivala je deklica zvezdo, smo peli in mnogo žalostnih vmes, ni manjkalo otožnih, lažni so lahko spomini, ne pa zvok, ki lebdi nad ozko progo peska, oblizanega z večernimi valovi, bežati nimam več kam, pridružim se očetu in vestno odpirava usta, riba na suhem, človek brez posluha, ljubezenske in mornarske pesmi smo peli, mama, sestra in mnogi drugi glasovi, ljudje so se počasi zbirali, sramežljivi pod svetilko na vitkem drogu, preostali na vlažnem robu plaže, z golimi nogami vkopani v plitvino smo peli, nihali smo v ritmu zbora, ne vem za druge, zase pa priznam, da sem zaposlil ustnice, izostril pogled in ušesa napel, z nasmehom mi je odpisala, Ester iz bungalova številka 6, ne umika oči, blizu stoji, dviga se vonj morske trave in spolzkih alg, pod gladino bi rad zakopal še roke in potopil glavo, ne vem, če bom sploh zdržal, ne da bi zabrodil proti njej, zdaj in tukaj, pod nebom prve sobote v avgustu 1973, ampak ne, pravi čas bo jutri, dopoldne bo manj ljudi in peti ne bo treba, sproščeno bom pristopil in hlinil zadržani interes, vem, da si iz Zagreba, v katero šolo hodiš in kateri razred, pravi čas bo jutri, kazen bo za vedno: v nedeljo zjutraj je odpotovala.

ITALIJA

Italija sega od Alp čez Padsko nižino na Apeninski polotok in ima na zemljevidu obliko škornja. Stopalo je hribovita pokrajina Kalabrija, pëta pa nizka Apulija. Pripada ji tudi več manjših otokov ter dva večja, Sicilija in Sardinija. V starem veku so na tem ozemlju gospodarili Rimljani, ki so vladali mnogim evropskim deželam.

To niso sence netopirjev, to so stene milanske katedrale. V risarskem studiu, ki ni mansarda in stoji nedaleč proč, Gallieno Ferri in Sergio Bonelli se prepirata, skicirata herojske like, polnita oblačke z nežno psovko in vzkliki, karamba, karambita, zemljevid s skrivnostnim temnim gozdom, ki leži v Ameriki in zavetje daje Zagorju, leto rojstva si deliva, sedem let kasneje je doskočil na naše kioske, resno sem ga vzel takoj, ko sem ga opazil, ležal je med Teksom Vilerjem in Komandantom Markom, nisem si dal dvakrat reči, odštel sem mesečno žepnino za Lunov magnus Strip, pet zvezkov s čisto risbo in razločno črto, grški torzo, na čelu črni koder in pod njim nasmeh, ki ničesar ne stori narobe, iz epizode v epizodo, varno in zanesljivo kot kanu, ki v skrivališču pod vrbovjem čaka na lastnika, priročen in trpežen, svoboden in oh in sploh, zaščitnik gozda in živega sveta. Kaj še hočeš? Družabnika! Dobiš. Chico Felipe Cayetano Lopez Martinez y Gonzales, požeruh, strahopetec in lenuh, v prostem času mehiški hidalgo s sombrerom, velikim kot potreba po predsodku, ki je nihče ne prizna. Kar

se mene tiče, mi ni mar, res ne, da belo pride bolj na črnem do izraza, prehode in preskoke registriram po občutku, ne s pogledom, ki mu prepuštim, da se pase po naslovnici v štirih barvah, kamnita sekira z okrepljenim ročajem ob desnem boku, hlače oprijete, modre vodoravne proge, edini kompromis: majica ima ovratnik, ne rokavov, le šope resic neznanega izvora, na prsih mu črni orel lebdi, razpet v rumenem krogu, pištola v usnjem toku tiči ob levem boku, s kopitom naprej, ker ni revolveraš, ne zanima ga nagrada v denarju, odprto dlan rad dvigne v pozdrav, ki se, ko je nujno, spremeni v bojni krik, Ajaaak, gozdni duh s sekiro, staroselci so že vedeli, od kod so vzeli to ime, hvala, ker si nov vsak mesec, hvala, ker greš do meje med željo in razumom, včasih rahlo čez, torej tja, kjer sem doma.

INDIJANCI

Gotovo ste že brali povesti o Indijancih. To so prvotni prebivalci Amerike, ki so se v davni preselili iz Azije in se razširili po vsej Ameriki. Bilo je mnogo plemen, nekatera poznate, npr. Komanče, Delavare, Apače, Sioukse itd. V dolgih in hudih bojih so belokožci ali »bledoličniki« pregнали Indijance iz njihovih lovskih območij ter iztrebili velike bivolje črede.

Če dolgo strmiš v ogledalo, boš videl vruga, če misliš, da se te ne tiče, boš videl dva. Tri večere pred prvim obhajilom sem na pamet čistil si zobe, ne miže, ampak s pogledom, uprtim v pravilni stik med ploščicami iz keramike, levo od sijoče medenine, vzhodno od okvirja in znane face. Skrivne poti do postelje sem poznal, vadil sem vsak večer, po preselitvi iz najete sobe na Vrhovcih v sindikalno stanovanje na Tesarski 12, krošnje akacij pred blokom in čakati grad, po istem hodniku sem vsakokrat sledil drugačni sledi, z mladimi podplati in staro željo, da prispej kot Kočiz, poglavar odpadnikov, ki nočejo ostati v rezervatu, hrabri jurišnik z ukradeno puško na domačem terenu, tiho se naprej premikam, previdno kot sloka puma hušknem mimo vrat v kuhinjo, tihotapim se pod obešalnikom za plašče in površnike, ne briga me visoko mlečno steklo, ki prepušča le meglo, ne slike televizije v dnevni sobi, zadnjih par korakov do blazine pa si duška dam in se v drsalca spremenim, naprej se nagnem in odženem in se prepustim, nese me prav do vzglavja, že klečim, zajamem sapo, sveti angel varuh moj, bodi vedno ti z menoj, stoj mi noč in dan ob strani, vsega hudega me brani, ne pahni me v sramoto, ko bom stal v hlačah, ki pod kolenom segajo, edini med gospodiči v sivini, ukrojeni do peta, na stopnicah farne cerkve sv. Jakoba, ne posuši mi jezika, ko prišla bo vrsta name, ne igray se z mojo slino, raztopiti moram tenko ploščico iz kruha, veliko kot drvarjev palec, gostujoči župnik je stopil do naslednjih ust, kriknil nisem v snu, buden sem ostal, a med zidom in zaveso ni igrišča, zares je šlo, ko sem kažipot iskal in prosil za podporo in nasvet nekoga, ki sploh ga ne poznam, kako prestati preizkus, tleče iglice na hrbtišču roke, potapljanje na dah in dolgotrajni tek, upal sem na družbo z živimi stvarmi in gneče sem se bal pred pragom večnega lovišča.

JEZ

Če hoče človek izkoristiti moč divje živali, mora žival ukrotiti in naučiti koristno delati. Tudi divjo silo deroče reke je treba ukrotiti. Voda spodjeda bregove in odnaša dno rečnega korita. Da bi preprečili takšno uničevanje tal in smotrno izkoristili vodno silo, reko zajezimo.

Reko zajezimo, spominu prosto pot pustimo. Z igro smo začeli takoj po koncu pouka, končali smo ob mraku, na Prulah, v Šiški so mame z oken in balkonov poklicale domov, večerne ure imajo svoj koledar nalog in opravil, ki vključuje sanjarije nad pomivalnim koritom, ročno pranje posode in vse odpadke v enem košu, zadel sem vselej, ko se nisem trudil, zavisti vredno je, da nikomur ne zavidam, še najmanj Borutu, ki je popoldne fasal strel pod oko, kri je brizgnila, razširil se je strah, kaj, če človek oslepi, no, pa ni, ampak levo lice ne bo nikoli več gladko, skupil jo je v popoldanski bitki, igrali smo tri na tri s pravico do povratka, odšli smo do nikogaršnje dežele med mesarijo Loka in centrom za motene mladostnike, jelkov gaj in par klopi in naše bande, oborožene s fračami, nič večjimi od najstniške dlani, upognili smo jih iz tenke žice, oblečene v električarske barve, klubi so nastajali in razpadali, ni bil važen rezultat, važno je delovati v skupini in imeti čut za orientacijo, ki pride prav, ko ristanc skačemo, iz polja v polje, s kredo na asfalt narisano v obliki odprtega dežnika, slepe miši in gnilo jajce, med dvema ognjema, gumitvist in frnikule iz gline, stekla in kovine, ki se lesketa, porcelanke so najbolj dragocene, redke so kot dan brez megle v kotlini, nič čudnega, igro so izumili Rimljani, še preden so sprejeli križ, vojake so poslali na vse konce in kraje, tudi k nam, igrali smo kot veterani, s kroglico na hrbtu ene dlani, med palcem in kazalcem leži v kožni gubi, ki se poravna, ko silovito frčneš s kazalcem druge roke, moraš to storiti, če hočeš zmagati, kdor zna, ta zna, opravljeni so važni izpiti, poražencu ostane le revanš v soboto, čeprav nima vsak med nami frnikul kot solate, zelenk ne štejem, grobih malih kugel iz gostega stekla, pet jih dam za eno porcelanko in si povrnem izgubljeno, ker če ne, bom slišal pesmico: Marija Magdalena, pokaži mi kolena, če hočeš moja bit, pokaži mi še rit.

KOLO

Čeprav se nam kolo danes ne zdi nič posebnega, je vendar človekov največji izum. Le poglej natančneje katerikoli stroj! Videl boš, da ima kolesa. Kako so pred tisočletji iznašli kolo, ne vemo. Verjetno so sprva »prevažali« skale in hlode na okroglih deblih. Debla je bilo treba med valjanjem neprenehoma prestavljati in bremenom vnovič polagati. Zato pomeni na osi vrteče se kolo velik napredek.

Po zaključku kolonije v Savudriji sem se vrnil v rodno mesto, ampak ne tja, od koder sem na morje šel in tam ostal ves dolgi julij. Odšel sem do-

mačin, vrnil sem se prišlek. Novo stanovanje in soseska, nova ulica. Prej sem se zbudil s pogledom na mestni grad. Zdaj ga opazujem le, če po strmih železnih stopnicah splezam na vrh skakalnice iz zelenomodre plastike, na posekanem pobočju sredi gozda v Mostecu stoji, zagnani smučarji brez premora in letnih časov vadijo odziv, polet, doskok. Človek kmalu vidi, kdo je car med njimi. Preprosti meter ti pomaga. Na pločniku in na dvorišču ni tako, tu zdrava pamet ne pride prav, narobe bicikel parkiraš in že nastopi problem. Kaj me briga, če nisi vedel, da točno tu je rezervirano in kaj potem, če to nikjer ne piše. Mali Cene tu parkira, da se razumemo. Zdaj pa spokaj, briši, da te ne vidim več. Takoj sem glasoval za umik, čeprav ne brez kolesa. Stiskal sem krmilo, poleg sebe sem ga vodil in se držal, kot da je vse, kot mora biti, premišljal sem, če Mali Cene ni morda tisti, ki je v usnjenem brezrokavniku, golih mišic in srepega pogleda med monologom ves čas nepremično stal na prtljažniku rumenega bicikla z blede črno proggo, s čopičem potegnjeno, zložljivi poni, prva serija tovarne Rog, kolo iz starih časov več zdrži, ob žetvi se v traktor spremeni in zvečer poženejo mu stranska ogledala, v sili nase sprejme tri ljudi, šefa in par pomočnikov, vladati ne moreš sam, nisem strtega srca, prej razočaran sam nad sabo, sončna svetloba se prebija skozi krošnje kostanjev ob Vodnikovi, kmalu bom pred kinom Šiška, do doma ni več daleč, blizu je tolažba kletne kole-sarnice in pridušene teme, priklenem ga ob drog stopnišča, narašča onemogli bes in izgovor iščem brez uspeha, treninga mi manjka, da bi znal ponižanje sprejeti kot obliko lepe nemoči.

LES

Les je naše bogastvo, saj skoraj eno tretjino Jugoslavije pokrivajo veliki gozdovi, po gorah iglasti, v nižjih legah listnati. Gozdni delavci drevesa posekajo, oklestijo veje in debla razžagajo, nato spravijo hlode k reki in od tam na žago.

Zavisti nisem kazal, prej občudovanje. Lovski nož iz nerjavečega jekla, z ročajem iz srnjakovega roga. Bobanu ga je podaril samski stric iz Sarajeva, ki v prostem času hodi po sledih divjadi med soteskami, visokimi kot piramide. Črnolasi dečko iz Tesarske 3 je napolnil dvanajst let. Nosil ga je v nožnici iz usnja, okovani s svetlimi zakovicami. Od njega se ni ločil, čeprav ga je nosil v roki, ker kratke hlače nimajo pasu. Ne vem za šolo, nisva sedela v istem razredu, za dvorišče pa prepričano povem, da ga nikoli nisem videl brez. Maha mi z desnico, v levici nosi nož in nožnico. Pobledelela je na mestu, kjer se je sklenila pest. Razburil se je redko, še redkeje ni prišel med nas. Kar je na gibčnosti izgubil, je nadomestil z oblastjo. Privatne lastnine človek ne posoja, v skupno uporabo jo mora dati. Ja, to vsi podpiramo, ki smo se danes zbrali, da bi prvič po vrnitvi z morja videli, kdo bo klinček ruval iz steptane zemlje na travniku pred blokom, kdo bo

zadnji v igri nožkanja. Pravila so, kot so, vzemi ali pusti. Konico noža je treba postaviti na zapestje, koleno, čelo, nos, pri tem ročaj držati s kazalcem večše roke, naglo zasukati in paziti, da ne priteče kri, nato pa nož pahniti, da prosto pade, mogoče salto naredi in zmagoslavno se zarine v tla. Na vsakem stojišču imaš tri možnosti. Kdor si največ črnih pik nabere, že ve, kaj ga čaka. Votlo steblo se rezilu zlahka vda, kako pa se obnese na grmovju leske? Ni slabo, ni slabo, poznavalsko kimamo. Boban je z odločnim sunkom odrezal vejo, ji odcepil liste in jo olupil, primerno zmanjšal in izdelal še konico. Leseni žebelj, orodje za kazen. Morišče je nared. Zaplato travnika smo poravnali in očistili, vsak med nami ima pravico, da z ročajem noža udari klinček na glavico. Če vsi natančno merimo, les ponikne v črnico. Poraženi ga mora izpuliti le z zobmi, brez ročne pomoči. Včasih mu dovolimo, da si izkoplje plitki rov za nos. Iz izkušnje vem, kako skrajšati sramotne muke: zagrizni v kepo z zemljo, klinom vred, izpljuni brez razmisleka in mirna Bosna!

Most

Most veže bregove reke, pobočja globeli ter obrežja morskih zalivov. Čez potoke držijo preproste lesene brvi. Nad rekami so speljani leseni, betonski in železni mostovi. Zanimivi so zlasti viseči mostovi s streho. Mostovi z razpetinami enega kilometra in čez so posebni viseči mostovi.

za Meto Česnik

Prvi gospodinjski aparati so prišli na trg, primanjkovalo je manjših stanovanj, drzne ženske so začele nositi hlače, se šminkati in hoditi v česalnice, predilnice in tovarne težke konfekcije so obratovale s polno paro potem, ko so odprli državne meje, tatinski klani so dobili nove naloge in podrobne spiske zahtev, kdor je z malim zadovoljen, si bo na koncu zapomnil le začetke, enolične kroje in velike serije, žari mi lice, ko vozim se korak pred mamó, za gosenice iz gladke črne gume se držim, nosijo me premične stopnice, v Modni hiši jih imajo, ob izhodu iz Kina Union, tam nihče ne pazi, kdo išče, nakupuje in kdo gor in dol potuje, do zahodne meje je še nekako šlo, tri ure v družinskem avtu, nato pa vedno kolona čakajočih za vstop v Evropo, carinska kontrola in potni listi, zaigrana nevednost in znojne dlani, oče zanesljivo volan drži, spuščamo se po serpentinah nad zalivom in pristaniščem, dokler ne pridemo na trg, s treh strani obdan z mogočnimi palačami, parkirati je treba in si položaj zapomniti, ne ime ulice, ki vedno teče v eno smer, blizu železniške postaje, daleč od Canala Grande in tržnice ob rdečem mostu, sprehod ni škodil še nikomur, kar pojdimo, na obeh bregovih so zacvetele stojnice s tekstilom, kar dela se lotimo, časa nimamo veliko, hitro je treba prebirati med plisiranimi krili,

jaknami iz lažnega usnja in kavbojkami Rifle, doma jih ne dobiš, pa če se postaviš na trepalnice, mežikam v skladovnice globinsko modrega platna, čvrsti šivani robovi, kovinska sponka nad zadrgo, za strica pa vzemimo dežni plašč iz sintetike, ki šušti kot listje trepetlike ob šibki sapici, burjo tod poznajo, glej debele žametne vrvi ob fasadah visokih hiš, šola jadranja za pešce, prehodov nihče ne spoštuje, zebre so poniknile v asfalt, topi se potrpljenje in popušča barantaška strast, sončniki se spremenijo v odložena kopja, čas je za klop s pogledom na morske valove in kavo, ki pljuska v termoski, beli kruh, kolut salame in krhelj jabolka, kmetje v mestu, naši vsepovsod.

Robert Titan Felix

Volosova čreda

Odlomek iz romana

Jelka je stala za pultom v priročni čajni kuhinji in rezala čebulo. Močno je dišala, tako da jo je peklo v očeh in je komaj sledila Iztokovim besedam, ki se je iz sosednjega prostora, jedilnice, ločene od kuhinje z zastekljeno pregrado, poskušal pogovarjati z njo. Govoril je nekaj o lepoti pomladi v teh krajih, kaj bi drugega. Pogovor jima ni stekel, zato se je Iztok kmalu prenehal truditi in iz sosednjega prostora je samo še tu pa tam narahlo zašuštelo. Bržčas je razgrnil časopis (ki ga je moral prinesiti od doma), da bi zapolnil praznino in se zamotil ob kavi.

Skozi okno je padalo prijetno predpoldansko sonce. Pozno so vstali, čeprav se sinoči niso predolgo zasedeli. Kot da se nihče ne bi hotel prebuditi v kako novo Cirilovo presenečenje. A se ni zgodilo nič takega. Zajtrk jim je minil v prijetnem sproščenem vzdušju. Kot da bi se znova vrnili v študentske čase. Potem so se ostali porazgubili naokoli in ju pustili sama z Iztokom v skupnih prostorih.

V kuhinji je bilo prijetno toplo, pa to ne samo zaradi sonca, ampak so bili tudi radiatorji, je preverila z roko, še vedno topli. Črt in Ciril sta namreč pred zajtrkom uspešno zakurila in sta torej še vedno nalagala. Ni ji bilo všeč, da sta že kar takoj toliko visela skupaj, da sta nemudoma postala ekipa za kurilnico, ko so zjutraj ugotovili, da je na domačiji ob tem času leta še vedno nekoliko hladno; a je vseeno z nasmehom, ni mogla drugače, pomislila na Črtov razklani noht. Črt bi si namreč, kajti za podkuriti je bilo potrebno nasekati drva, ki so jim jih oskrbniki domačije nastavili, skoraj odsekal prst in ga je kot bojno trofejo vse dopoldne nosil obvezanega, čeprav si je pravzaprav odbil samo vrhnji del nohta in malce ranil blaziničo. Toliko o moških in njihovih veščinah v teh časih.

Bilo je res toplo v prostoru in bilo ji je prijetno, zato ji je bila vse manj všeč ideja, da bo tega dne na programu piknik zunaj pri skednju, ker to pač sodi k takim srečanjem, a se je vseeno odločila vse skrbno pripraviti, pa potem lahko tudi v kuhinji napečejo.

Gordana je v tistem trenutku sedela pod skednjem in kadila. Peto cigareto zdržema. Stopila je po zajtrku ven na čik in potem nekako ni mogla nazaj mednje. *Kaj se gremo? Kaj se vendar gremo?* ni mogla razumeti. Priznati je morala, da njihovo večerno druženje ni bilo neprijetno, razen značilnega Cirilovega čudaštva, ki pa na srečo ni pustilo hujših posledic. A vendar je bilo vse skupaj prej ko ne predvsem pretvarjanje. Ni mogla razu-

meti, da so se lahko kar šalili in obujali (cenzurirane) spomine, kot da bi res bili samo družčina, ki se je po dolgem času srečala za skupen konec tedna. Po drugi strani pa tudi ni vedela, kaj naj bi sicer drugega. Bi se nemudoma kar spravili na tisto, o čemer je bilo takrat več kot dovolj težkih besed? Ne, to res ne bi imelo nobenega smisla.

Preprosto bo treba prebiti z njimi čas do ponedeljka, še kaj nagniti in kako reči, predvsem pa se izogibati čerem. Ni ji preostalo kaj dosti drugega, če je že bila tu. In biti tu se ji je predvsem zdelo napaka. In bila je prepričana, da ni edina, ki tako razmišlja.

Črt in Ciril sta v tistem trenutku vstopila v jedilnico in sedla za mizo k Iztoku. Ciril medtem ni nehal razpredati o tistem, o čemer sta se verjetno pogovarjala v kurilnici.

»Kako, jebemti,« je Cirilu prisluhnila Jelka, »je lahko ena sama knjiga enega samega bednega puščavskega ljudstva edina za pol sveta?!«

Ciril pri svojem! Kako tudi ne bi! Jelka ni mogla verjeti, da je Črtu spet do tega.

»Saj so vendar izbrano ljudstvo. Sicer pa ni ena sama knjiga, ampak zbirka knjig, pravzaprav velik del njihove slovstvene zgodovine,« se je nasmešnil Črt, ki se mu je v glasu poznalo, da mu le ni preveč do debate, v katero ga je vlekel Ciril.

»Eh,« je Ciril zamahnil z roko, odprl steklenico poceni vina in si natočil. Ponudil je tudi Iztoku in Črtu, ki pa sta oba odklonila, kakor Črt že sinoči ni ves večer kaj dosti spil, se je šele zdaj začudila Jelka.

»Eh,« je Ciril na dušek zvrnil in si znova natočil, »vsako ljudstvo si lahko zase izmisli, da je izbrano ljudstvo,« je očitno preslišal drugi del Črtovega odgovora. »Kakor pač vsako ljudstvo sebi reče človek, druga ljudstva pa imenuje nemi ali kaj podobnega.«

Umolknil je, globoko zajel dih in v očeh se mu je zasvetlikal tisti žar, ob katerem se je Jelka vedno zdrznila. Tudi tokrat. Upala je, da ne bo. Ciril pa seveda vsekakor je.

»Samo poglej tega židovskega tesarja,« je pognal in si znova natočil in se ga je najbrž še od sinoči že pričelo prijemat, da je takole zajadral v svoje.

Jelka je zastrigla z ušesi. Cirilovo razvnanje ni namreč nikoli pomenilo nič dobrega. Tako so se vedno pričele debate, kakršnih si ta konec tedna nikakor ni želela. Za trenutek je celo odložila delo, da bi lahko posredovala, če bi bilo treba, a ker bi bilo poseči vmes, je dojela, še najslabše, se je raje posvetila paradižniku.

»Samo poglej tega židovskega tesarja,« se Ciril ni dal motiti, »tri leta je ob praznikih hodil v Jeruzalem delat sranje, oblast ga pribije na križ in iz tega ti nastane dvatisočletna religija!«

»Arhetipska podoba Kristusa je bila pripravljena, da sprejme vase Jezusa,« se je Črt spomnil, kako je nastanek krščanstva razložil Jung, ki ga je kar dobro poznal, in skušal s tem citatom malo pomiriti Cirila, ki pa ga

je njegovo preveč bolelo, da bi to bilo mogoče, poleg tega pa si je tudi točil in točil in je bil menda že pri petem kozarcu.

»Jebe se meni za vsakega pofukanega poganskega kneza,« je Ciril udaril v sredo svoje bolečine, »ki se mu je dvigal ob pogledu na veličastje krščanske civilizacije, da je kar padel na kolena in *Jaz bi tudi križeka*. Izdali smo svoje bogove in tega ni mogoče oprostiti.«

»Eh, stari Slovan,« je spravljivo pridral Črt, ker mu res ni bilo, da bi hodil v stare debate. »Saj ti ne bi bilo nič bolj všeč, če bi se znašel med svojimi. Kaj misliš, da je bilo kaj manj presije, ko je bilo treba poklekati pred bogove?«

»To je drugače.«

»Nič ni drugače. Ko si posameznik, si posameznik, in potem ni več mogoče med stare bogove.«

»Ja, posameznik kot Iztok, vsako nedeljo pri maši, med tednom pa lepo po svoje.«

»Človek mora spoštovati svet, v katerem živi,« je užaljeno pripomnil Iztok, odločen, da v tej debati ne bo sodeloval.

»Jaz poznam stare bogove,« je Ciril nato naposled izdaval tisto, kamor se je že ves čas namerjal. »Jaz, ki sem bil med njimi. Jaz, ki sem takrat moral skrbeti, da se niste poklali med sabo.«

Jelki bi paprika, ki jo je ravno rezala, skoraj padla iz rok. Saj bi si lahko mislila, da ne bo zdržal, da bo moral še prekmalu v to smer. To bi si lahko mislila že sinoči ob tistem čudaštvu s sodom. Planila je v jedilnico, da bi posredovala, če bi bilo treba. A ni bilo treba, kajti tudi nobeden od onih treh ni imel posebne volje v stare ognje. Ciril, ki je dojel, da se je pre naglil, se je celo nekoliko skrknil vase.

»Saj lahko tudi meni natočiš,« mu je spravljivo rekel Črt.

*

Na žaru so se cmarile perutničke, čevapčiči in kotleti. Iztok si ga je nabavil za družinske piknike, ob vseh podobnih priložnostih pa ga je vedno imel v avtu. Iztok je na piknikih rad pekel meso. To se mu je zdelo izključno moško delo, delitev vlog na piknikih pa nadvse zabavna metafora družbe, ženske paradižnik, paprika, čebula in otroci, moški meso in pivo. A to ni bil eden sproščenih družinskih piknikov, kakršnih je bil vajen od doma. Nikakor ne. Bilo je nekaj v zraku, nekaj, česar ni bilo mogoče odgnati, pa če so se še tako trudili. Pa tudi zrak sam. Ni bilo še najbolj primerno za piknik. Kljub temu da jih je večinoma obsevalo prijetno pomladno sonce, je vedno znova za trenutek privršal hladen veter, da je Iztoka zazeblo do kosti in mu je smodljavi dim od peke šel v oči. Spet in spet mu je ob žaru za trenutek postalo prav neprijetno.

Pa mu ni bilo neprijetno od vetra, sploh ne, to je pač vedel, samo ni se mu sedalo k ostalim, zato se je raje ves čas držal žara. Ciril je namreč spet gonil svoje, Črt mu je nekako skušal slediti, Jelka in Gordana pa sta molčali ob strani. Ni razumel, kaj je temu Cirilu, da ne more koga pobarati o tem, kaj se mu je lepega zgodilo v vsem tem času, kar se niso videli, ampak mora spet težiti s temi svojimi pogani; vse manj pa je tudi vedel, kaj mu je bilo, da se je dal Cirilu prepričati v to neumno srečanje. Ampak s Cirilom sta se tu pa tam dobila in nekako ga je uspel prepričati, da bi bil čas pogledati, ali bi se od vsega še kaj dalo rešiti. Zdaj pa. Ciril in njegovi prekleti pogani. Črt kot da ne bi bil povsem tu, predvsem pa naveličan Cirilovega težačenja, le da mu iz obzirnosti noče ničesar reči, se pravi, da ne bi stvari šle tja, kamor nihče noče. Namrgodeni dekleti. To je vsekakor bila blazno slaba ideja.

Pa se je raje posvetil mesu, da se mu ne bi zažgalo. Dišalo je in bilo je ravno prav zapečeno. Enkrat ga je še obrnil, počakal trenutek, ga nabasal v pripravljeno posodo in ga nato s ponosom položil na mizo.

Jedli so počasi in z užitkom, mlaskali od ugodja in le tu pa tam je kdo s komplimenti pokomentiral obed. Nasičenost, ki jo je bilo čutiti med njimi ves dan, se je polegla, pogovor, ki je med obedom zastal, pa se tudi po obedu ni obnovil, predvsem Ciril ni pričel znova težiti. Sedeli so in bilo je dobro. Iztok, Jelka in Gordana so molčali, Črt in Ciril sta si nalivala in nadzdravljala, govorila pa tudi onadva nista več kaj dosti.

Dan se je lagodno presipal v popoldne.

Potem pa so nenadoma dobili obisk.

»Dober dan,« se je postavil nekoliko ob strani, ko je pozdravil.

»Dober dan,« je počasi, drug za drugim, z neprikritim presenečenjem pozdravila družčina.

Jelka se je prva znašla. Vstala je od mize, obiskovalcu ponudila prostor in se, kako pričakovano, postavila za Črtom, se celo naslonila na naslonjalo njegovega stola.

Gost je sedel in iz papirnate vrečke za kruh, ki jo je ves ta čas držal v roki, vzel steklenico žganja in jo postavil na mizo.

Jelka se je odpravila v kuhinjo po šilca.

»Sem vedel, da ste tu, pa sem vas prišel malo pogledat.«

Jelka se je vrnila s štirimi kozarčki, samo za moške, in jih položila prednje na mizo. Gordana jo je vprašujoče pogledala, a se Jelka ni odzvala, saj se ji je tako zdelo bolje, ker nekdo vendarle mora nadzorovati situacijo, in zakaj bi spet ona sama. Gordana je samo skomignila z rameni in umaknila pogled. Ciril se je prvi ojunačil. Pograbil je steklenico žganja in natočil v šilca, razen v četrtega, ker je Iztok odklonil.

»Dobro ste nam pripravili,« je Ciril nagovoril gosta (kar sicer ni bilo povsem res, saj domačija ni bila ravno v brezhibnem stanju in so sinoči

morali vložiti kar nekaj dela, da so jo spravili v red, ali pač bivalno stanje) in kmalu so se vsi spomnili, kdo je sédel z njimi.

Glavni na vasi. Saj niso vedeli, kako se dandanes tej funkciji reče, vsem pa se je na obraz prikradel nasmešek, ko so se spomnili. Ta možakar je bil glavni na vasi že v času tistega mladinskega tabora. Na zaključni prireditvi bi moral v nekaj kratkih stavkih nagovoriti občinstvo, kar je tudi ustrezljivo storil, ob tem pa z vsem ponosom in primerno patetiko zapel državno himno, da so organizatorjem, tej že po dolžnosti *kritični* in do državnih struktur sovražni študentariji, šli lasje pokonci.

Spomin na mladinski tabor je bil dovolj, da se je z možakarjem vnel razvnet pomenek o tistih časih. Kako to. Kako tisto. Kako ono. Kot da bi družčina potrebovala zunanjo vzpodbudo, da se malce otrese vsega, kar je pritovorila s sabo, in se povesele, šilca med onimi tremi pa so tudi letela kot za stavo.

»Ja, tisto takrat je res bilo lepo,« je po kar nekaj časa smeha in spominov povzel obiskovalec. Potem pa se mu je stanjšal glas in nadaljeval je v nekoliko bolj otožnem tonu.

»Pa ni bilo več kaj takega od takrat v vasi. Samo dopustniki si tu pa tam še najamejo domačijo. Pa tudi teh ni bilo že kako leto. Pa ne samo to. Vsi, ki so bili dovolj mladi ali so imeli kam iti, so v teh desetih letih tudi šli. Enkrat na leto se vrnejo za praznik, ampak to je pač ... Umirajo taki kraji bogu za hrbtom.«

Družčina je sočutno prikimala.

»Sicer pa,« se je nato spomnil obiskovalec, »saj ne, da bi vam hotel karkoli vsiljevati, ampak dobimo se to nedeljo in bomo res veseli, če se nam boste pridružili.«

Družčina se je nasmehnila.

Cirilu se je pritaknila misel, da je ravno zaradi praznika tako poceni in zlahka dobil domačijo, kot da bi nekaj hoteli od njih, a ta misel je bila vendarle preveč nesmiselna, da bi se predolgo ubadal z njo. Da sta se praznik in njihovo srečanje prekrila, je bilo zagotovo samo naključje.

»Joj, vzemite si, kar precej nam je še ostalo,« se je šele takrat spomnila Jelka, da bi gostu lahko tudi kaj ponudili, in jo je ob tem postalo malce sram.

»Ne, ne, hvala, ni treba, saj se tako ali tako odpravljam,« je obiskovalec odklonil ponujeno in se počasi odpravil.

Družčina je obsedela v prijetnem poznem popoldnevu. Črt in Ciril sta nagibala iz steklenice žganja, ki se je spraznila že daleč preko polovice, in med smehom so izzvenevali spomini na mladinski tabor.

Govorila sta sicer samo še Črt in Ciril, ki sta bila že kar precej nalita in sta nagonsko silila v ospredje dogajanja. Iztok in Jelka sta bolj ali manj molčala, Gordana pa je ves čas, že ves piknik pravzaprav, samo namrgodeno sedela ob strani, česar pa v prijetnem vzdušju ni nihče opazil.

Kot da bi namreč takrat res bilo vse tako čudovito!

Ni bilo videti, kot da ni bilo.

Počasi se je naredil somračen predvečer. Dalj časa so že sedeli v popolni tišini. Le tu in tam je negibnost razrahljal kak globok vzdih. Zdelo se je – morda pa so pozneje samo za nazaj tako interpretirali to predvečerno posedanje – kot da bi nekaj čakali. In ni bilo potrebno dolgo čakati. Kmalu se je namreč spet pričela Cirilova predstava.

Ciril je legel na tla nekaj metrov od njih z obrazom proti zemlji in popolnoma negibno obležal. Spogledali so se. Nihče ni vedel, kaj bi, a nihče ni ničesar niti hotel, morda celo ne upal. Le tu in tam je komu ušel kak naveličan vzdih, Gordana pa je povsem brez zadržkov zavijala z očmi. Ciril pa je kar ležal. Dolgo. Čas se je vlekel, da bi ga lahko rezali, in vsem za omizjem je postajalo že povsem očitno nelagodno. A še vedno ni nihče ničesar. Kot da bi spet samo čakali, da vse skupaj mine in da se bodo lahko brez spora s Cirilom vrnili v vsakdanje.

Ciril je ležal dobrih deset minut in potem tako nenadno, kot je legel, tudi vstal. Postavil se je korak ali dva proč od njih in jih gledal z nekako privzdignjenim, posvečenim pogledom. Z očmi so zavijali zdaj že vsi, Gordana pa se je celo obrnila v stran in ni hotela niti gledati v njegovo smer. A to Cirila povsem očitno ni niti najmanj motilo.

»Dobro, da ste prišli,« jih je nagovoril z nič manj privzdignjenosti v glasu, kot je je bilo ves ta čas zaznati v njegovem pogledu.

Niso se odzvali.

»Dobro, da ste prišli,« se Ciril ni dal motiti. »Dobro, da lahko ob pravem času opravimo in popravimo tisto, kar se nam je takrat skazilo.«

O ne! jebemo mater! ne tja! se je zavrtelo Jelki in v sebi se je panično postavila v prežo. A se ni odzvala. Tudi drugi se prepadeno presenečeni sploh niso znali odzvati.

A se niti ni bilo treba odzvati. Ciril je samo še nekaj trenutkov s tistim privzdignjenim, posvečenim pogledom strmel vanje, nato pa se preprosto obrnil in se odpravil proti domačiji. Gledali so za njegovim šepajočim korakom. Ciril je namreč zaradi krajše noge že od otroštva šepal.

Bilo je očitno, da je nekaj treba s tistim, do česar jim absolutno ni bilo. Pobudo je prevzel Črt:

»Jaz mu bom nekaj rekel. Ne moremo mu spet samo dopuščati. Saj vemo, kam njegove pizdarije peljejo.«

»Potem se bomo samo skregali,« je brez prave ideje pripomnil Iztok, ki mu je bilo iz trenutka v trenutek bolj žal, da se je dal Cirilu prepričati v to neumno srečanje.

A zdaj so bili tu in niso mogli samo sestiti v avto in pobegniti, preden se Ciril vrne z domačije.

»Pustite mu,« se je nepričakovano za spravljivost odločila Jelka. »Naj pove, kaj ima povedati. Če bo drezal, mu bomo že rekli. Lahko pa se potem tudi samo spakiramo in gremo domov.«

Strinjali so se.

Kot po notranjem občutku se je Ciril šepajoče vračal ravno v trenutku, ko so se dogovorili. Prihajal je z neko rečjo. Od daleč ni bilo dobro videti. Šele ko je bil čisto blizu njih, so videli, da je prinesel poln lavor vode. Odložil ga je nedaleč od njih in stopil še do skednja. Niso bili več čisto prepričani, da bi mu res dopustili. Vprašujoče so se ozrli proti Jelki.

Prikimala je.

Cirilova zadnja akcija je zahtevala nekaj več muje. Izpod skednja je privlekel težko masivno leseno klop in jo postavil nekaj metrov proč od omizja, nato pa se postavil korak ali dva od družčine v tisto isto privzdignjeno držo in jih nagovoril:

»Jutri nas čaka pomemben dan. Jutri se bo začelo. Prosim vas, da se od zdaj naprej držite strogega posta, kar se tiče mesa in alkohola, da se boste lahko ustrezno pripravili. Da naposled opravimo.«

Zaslišalo se je nelagodno vršanje in ogorčeno mrmranje, nato pa so vsi kot da nagonsko vprašujoče pogledali Jelko.

Ni se odzvala.

Gordana je bila že povsem namrgodena. Še malo, pa bi ji izraz padel z obraza. Cirilov patetični ton ji je šel blazno na živce. Kot že, odkar ga je poznala. Pomislila je, da bi ga preprosto nekam poslala, a ker se je zavedala, da bi bilo od tega več škode kot koristi, se je preprosto potuhnila.

»Jah, kot da boš ravno ti zdržal,« pa si je vseeno zgovorila bolj sama zase in res se na njen komentar ni nihče odzval.

Iztok pa ne samo, da je bil že povsem besen, da se je dal prepričati v to neumno srečanje, ampak res ni razumel, že od tistega udrihanja po sodu naprej ne, kako si je lahko Ciril vse to tako dobro pripravil. Saj mu ni ničesar rekel, ko sta gor peljala denar za najem domačije. Saj ni vmes hodil sem z avtobusom ali kajž!

»Stvari je potrebno speljati do konca, o tem ni dvoma,« je v istem tonu nadaljeval Ciril. »Dovolite mi, da vam v znamenje ponižnosti in v upanju na ugoden razplet naše zadeve umijem noge.«

Završalo je, slišati je bilo negodovanje in vzdihne ogorčenosti.

»Daj no, ne bodi otročji,« Gordana celo ni mogla, da si ne bi zgovorila, in potem so vsi obstali. Se spet vprašujoče zazrli v Jelko.

Skomignila je z rameni.

In nato prikimala. Prepričano.

Vdali so se in posedli na tisto masivno leseno klop, ki jo je Ciril privlekel izpod skednja. Črt, Jelka, Iztok, Gordana. Ciril je pričel pri Črtu. Prosil ga je, naj se sezuje, in mu nato v lavorju umil noge. Obrisal mu jih je v mehko brisačo in nato nadaljeval pri Jelki.

Črt je imel v tistem trenutku vsega dovolj. Preprosto obul se je, vstal in šel in se ni oziral.

Ciril pa je nadaljeval, kot da se nič ne bi zgodilo.

*

Črt se je pred družčino umaknil na rob gozda, med drugo ali tretjo vrsto dreves, ravno dovolj med rastje, da ga niso več videli in da tudi njemu ni bilo več treba spremljati Cirilovih norij. Ni mu bilo. Res mu ni bilo. Ja, res bi bilo najbolje, da se vrnejo v prostore, zaradi katerih so se razšli, in znova štartajo v isto pizdarijo. Ampak on ne bo. Zdržal bo do ponedeljka in se vrnil tja, kamor spada, mrtvo pa naj enkrat že zgnije. Ampak kam zdaj? Predvsem zaenkrat ne nazaj mednje. Predvsem ne mednje.

Pogumno je zakorakal v gozd. Vzpenjal se je v reber. Sopihaš. Preveč kadiš, Črt, preveč kadiš. Pa preveč si spil danes. Ti je res bilo treba spet zlivati vase? Ni zdržal dolgo. Vzpenjal se je kakih deset minut navzgor med drevesi in nato omagal. Sedel je na vlažen štor in si prižgal cigareto, čeprav mu je od vsega, kar je tistega dne sprazžil, zapiralo sapo. Skozi drevne krošnje se je med zadnjimi žarki dneva pričela blede modrikati luna. Večer se je pričel zlagoma prevešati v noč. Sam si, Črt. Prav je tako, da si sam. Ne boš mogel dolgo v temi v rebri. Moral se boš vrniti mednje. Moral boš zdržati do ponedeljka in potem si rešen. Prost na veke vekov amen.

Sedel je na tistem štoru, sklanjal pogled in ni vedel, kaj bi. Nenadoma je med debli začutil prisotnost. Dvignil je pogled. Zdelo se je kot žensko telo nekoliko spodaj v rebri. Samo zazdelo se ti je, Črt, samo zazdelo. Od žganice pridejo ponavadi take reči. Spustil je pogled in si prižgal še eno cigareto. In ni vedel, kaj ga vse to sploh briga. Kaj ga briga, kaj se je takrat zgodilo med njimi. Kaj ga briga, kaj se Ciril gre tokrat. Predvsem pa. Kaj ga briga, da se vaščani enkrat na leto zberejo na sedmini umirajoče vasi in da bi on tu moral imeti nekaj zraven. Ne, prav nič ga ne briga. Zato se vrni, spij svoj kozarec do konca in zdrži do ponedeljka. In potem si rešen. Prost na veke vekov amen.

Pa vendar je samo obsedel.

*

Iztok se prav tako ni dolgo zadrževal z družčino. Počakal je, da je Ciril opravil svoje in sedel k njim na rob klopi. Obsedeli so v brezbesedju. Ni počakal, kaj bi zdaj lahko sledilo, ampak se je samo obul, se dvignil in sledil Črtu. Odpravil se je na sprehod. Dol v vas. Pravzaprav je bil kar precej jezen na Cirila in njegove norije, kajti sicer med njimi sploh ni bilo toliko napetosti, kot bi je bilo mogoče pričakovati. Resnici na ljubo, sam nikoli ni razumel ljudi, ki se razvnamajo. Včasih so stvari prav, včasih bolijo, in človek mora biti pripravljen na oboje, znati prenesti oboje. Sam je poskrbel, da mu je bilo v življenju prav. Sicer pa od življenja niti ni preveč zahteval. Imel je prijetno ženo, zlata otroka, dve hčerkici, dvojčici, dobro službo, hišo, vrt in psa, se je hudomušno nasmehnil vase, in kaj več bi si

od življenja še lahko želel. Oni so bili drugačni. Oni so bili taki, da so se razvneli, da so pričakovali in zahtevali. Zato pa je bilo med njimi tudi tako, kot da on nikoli ne bi bil povsem del družine, čeprav je bil pri vsem zraven. No, razen pri tistem pred tremi leti. Takrat je namreč že bil z žensko, ki je potem postala njegova žena in mati njegovih dvojčic, in je njihove norije spremljal bolj od strani.

Srečanje se mu še vedno ni zdelo pametna ideja, a je po njegovem potekalo prav dobro. Samo da Ciril ne bi pretiraval, a njega so bili že dovolj navajeni, da bodo znali prenesti, sicer mu bodo pa prav gotovo rekli, če bo šel predaleč. Sicer pa, je bil prepričan, niti ni bilo pričakovati kaj drastičnega, razen če se na mrtvo napijejo in se spustijo v tisto, kar so si pred tremi leti tako ali tako pošteno zmetali v glavo. A bil je skoraj prepričan, da se to ne bo zgodilo, da bodo znali držati strasti in spomine na uzdah in preprosto oddelali prijeten konec tedna. Bilo bi mu prav, če bi bilo tako, no, razen če Ciril, ampak s tem ... a nekaj mu pri vsem skupaj vseeno ni bilo prav. Bil je prepričan, da ta konec tedna nekaj neizprosno umira. Da so zadnjič skupaj. Prav gotovo jih nihče nikoli ne bo več zbobnal za isto mizo. In bilo je vseeno preveč prijetnih spominov, da bi se mu to zdelo prav.

Spustil se je po slemenu do okljuka, od koder se je cesta odpirala osrednjemu delu vasi, pravzaprav kakim dvajsetim na obeh straneh ceste, nagnjene v dolino, nanizanim hišam – preostali del vasi je bil raztresen po slemenu, pa tega tudi ni bilo veliko več kot še enkrat toliko hiš, medtem ko se je osrednji del vasi zaključeval z manjšim polkrožnim trgovom s cerkvijo, bolj večjo kapelico.

In jo nato zagledal. Zastala je na drugem koncu vasi, mladenka, vsa v belem, z dolgimi temnimi lasmi z zelenkastim leskom. Pomahala mu je in se mu nasmehnila, postala nekaj časa v tej drži in nato smuknila v zadnjo izmed hiš pred cerkvijo. Ni vedel, zakaj se mu je njeno ravnanje zdelo kot nekakšno vabilo. In začudil se je, da je v vasi še vedno najti tako mlade ljudi.

Pospešil je korak skozi vas in se spraševal, ali bi se odzval vabilu in ji sledil, če je seveda res bilo vabilo. Prispel je na trg pred cerkvijo. Se še spraševal, ali je bilo tisto prej res vabilo. Se še odločal, ali bi se na vabilo odzval in zakaj bi se sploh smel odzvati. Ker se ni mogel odločiti, je stopil do cerkve. Poskusil pri vratih. Ni bilo zaklenjeno. Vstopil je. Cerkev, bolj večja kapelica, je bila po pričakovanjih vaško neugledna. Skromen oltar, nevesče naslikan križev pot v lesenih okvirjih, nekaj trebušastih angelčkov v nišah po stenah, sicer oranžkasta puščoba. Ni vedel, ali je ta svetloba od blagega večernega somraka, ki se je že prevešal v noč, ali pa od sveč, ki so bile razmeščene po vsej cerkvi, kar ga je nadvse začudilo. Cerkev namreč sploh ni delovala zapuščeno. Sveče. Toliko sveč. Pred oltarjem pa rože. Pa vendar je dvomil, da kak duhoven še hodi sem maševat za teh nekaj ljudi, kar jih je še ostalo v vasi. In bilo mu je res tesno zanje.

Vrnil se je na trg pred cerkvijo in se odločil. Stopil do hiše. Bilo je zaklenjeno. Pobrskal je nad podboji masivnih vrat in prav je predvideval. Našel je ključ. Odklenil je in vstopil. Ni delovalo, kot da tukaj kdo živi. Po dolgem hodniku je stopil do kuhinje. Bilo je pospravljeno. Samotno. Pohištvo – miza s stoli, kavč v kotu, predalnik – je bilo prekrito s polivinilastimi ponjavami. Samo starinski oranžkasti kuhinjski elementi z zastarelo belo tehniko so mu nezaščiteni udarjali v pogled. Prehodil je tudi ostale prostore in povsod naletel na enak prizor. Pohištvo po sobah, razen masivnih omar, je bilo povsod enako zaščiteno. Pod polivinilastimi ponjavami skrbno spravljeno, kar je nekoč predstavljalo življenje. Ne, tu zagotovo nihče več ne živi. Mladenka je zagotovo samo šla tu mimo. Kam, ni bilo mogoče vedeti, pa tudi ne bi bilo prav, da bi jo zalezoval, če že tisto prej res ni bilo vabilo, ali pa se ga je vabilo drugače, kakor je domneval.

Zapustil je prostor, zaklenil za sabo, ključ odložil nazaj nad podboj masivnih vrat in se odpravil nazaj proti domačiji.

Miha Marek

Harijeve pesmi

Konec

Harijeva smrt je nikakršna smrt.
Smrt lepe zunanosti, s katero je obdarjen.
Hari je najlepši iz svojega rodu,
cvet svoje generacije,
ki mu ne pozna obraza,
danega samo njemu brez pogojev.

Kadar Harija ne bo več med nami,
njegova generacija ne bo niti pisnila
v znak žalosti ali moškega protesta.
Vsa nevarno sladka smrt najbolj
srčnega, brezkompromisnega med njimi
bo šla mimo njih nezaznavno

kot ničen piš poletnega vetra
v suhem popoldnevu, ki mu prostak pravi
popoldne neizogibne smrti.
Hari bo ostal odtlej med njimi
samo še v svoji brezoblični obliki,

s priprtimi vekami, uravnanimi ustnicami,
z jezikom v imobilizaciji, ki je
njegovo praktično načelo,
dokler mu še njegova generacija dokončno ne sledi
v isto neimenljivost: on, ona in vsi.

Portret

V tihi ulici ga boste opazili.
Hari gre mimo nas kakor slutnja
zazpoznane sterilizacije.
Enoglasno nadaljuje s pesmijo na ustih
do konca ulice, do konca centra,
vse do spodnje Šiške,
ne oziraje se na slaboumne klice

o koncu koncev,
ki odmevajo za njim
v retrogradnih votlinah.
Hoteti prehiteti samega sebe je topoumnost
ali predrznost, bolje to kakor ono.
Hari gre neprizadeto dalje,
vse te nauke je že absolviral
v šestih letih mojega trdega študija,
žalovanja, ki ga ni izrazil.

1000 interpretacij

Hari, substitutivna vrednost,
lahko pomeni
finančno gotovost,
moža z otroki
(novega človeka),
mehanične orgazme
(šok terapijo),
sekundni kontakt
(redno srečevanje
je ključ do uspeha),
shizotonično zadovoljitev
(pogovor v sončnem
popoldnevu),
evforijo v plašč
pozabljivosti odeto.
Ne jesti ne piti,
samo živeti.

La Grande Bleue

Hari, paradni konj
slovenskega gospodarstva.
Hari, avtohtona blagovna znamka.
Prinašalec podeseterjene vrednote
domačega življa.
Pečat žlahtnosti na jeziku
– erotomanu.
Hari, zlata jama,
senzibilizacija anusa
v duhu samobitnosti.
Referirani samomor.

To

H-to nosi oznako
 okrog vratu.
 H-to po tej oznaki
 vsak prepozna.
 H-to je s to oznako
 zaslužil za kruh.
 H-to je v tej oznaki
 visel sredi neba.
 H-to iz te oznake
 ne bo dobička kul.
 H-to je to oznako
 zakopal davi v tla
 in jo je kot zaklad
 s suho zemljo zasul.

Merz

H :: to je to,
 komercialni trik.
 H. še zdaleč ni samo
 galerija lepih slik,
 temveč več, več,
 mnogo več
 kot to.

Finta za mnoge.
 Hari bogate bogati
 in prodaja uboge.
 V srcu in besedi.
 Ubogega videt,
 Hari mu pravi, sedi,

samó sedi
 in počakaj
 na stranko,
 ki nam
 takoj
 prispe.

Na pultu veliko,
 a spodaj nihče.

Zadaj manj prijetno,
kot smo pričakovali.
Kdo še bolje prodaja
svoje blago,

kakor blago,
ki se samo hvali?

Hausvater

Harijev smeh in jok,
odradku je vseeno.
Vse en in isti zvok.
Kot ščene pritepeno

je vsak solzavi ksiht
med sinčki brezobrazen.
Oče je *wasserdicht*.
A ko je odkazal kazen

za svoj mali patron,
ki se je klical Hari,
sin kakor gramofon
odmeval je v omari.

A ne za dolgo, dolg,
ki ga vsak sin plačuje,
se je preplačal v molk,
ne iz užitka, iz nuje.

Hari je obnemel.
Namesto glasu-imena
je vtrl prah-pepel
pod zmrznjena kolena.

Namesto žaru led,
moj led, ki žre srca.
Na srcu nema sled,
a za odradek brca.

In odradek v vek!
Vekajte, sinčki-brati.
Končan je zlati vek,
zdaj bomo mi vsi zlati.

Odradkov jezni šum
v mojih ušesih ruje.
Moj kritični razum
v suho morje pluje.

A Hari je postal
smešno solzava bit,
iz solze suh kristal
z imenom: pluralit!

Linija

H :: *Ordnung muss sein.*
V vrsti mirno dete.
V vrsto se je postavil
na čigav ukaz.

H-roke je priročil,
H-noge je sonožno
postavil na beton.
Čigav je ta poraz.

H-glavo je zasukal
nasproti generalu.
Najljubši ton svojati
je res generalbas.

H-ud je z udom zgubil.
Ko je še usta zgonil
z borščem v dno zažganim,
sem jaz rekel: jaz.

Aljoša Šorgo

Hiša bolezni

Hiša ni bila videti nič drugače kot ostale v vasi, skozi katero smo se vozili do vikenda; bela fasada, dve nadstropji, precej ravna streha in v ozadju veliko pšenično polje, za njim pa silhueta vasi s cerkvijo. Cesta je peljala mimo in nasproti je bilo pobočje in ob vznožju steklena avtobusna postaja. Že odkar pomnim, se mi je na tisti hiši zdelo nekaj čudnega, ko sem imel osem ali devet let, pa me je začela strašiti. S staršema smo se vozili do vikenda in jaz sem gledal skozi okno na stran proč od hiše; bilo je pozno poletje in sonce je svetilo s strani polja. Na avtobusni postaji sta sedeli dve ženski. Prva je bila verjetno stara okoli petdeset let, z gubastim obrazom in ruto preko glave. Desno roko je imela položeno preko ramen druge, ki se je nagibala naprej. Morala je biti njena hči. Samo po oblačilih se ji je videlo, da je mlada, obraz je imela prav tako gubast kot mati. Njeni lasje so bili razmršeni kot kup suhe trave in do ličnic so ji segali temni modri podočnjaki. Strmela je v našo smer. Jaz sem sedel zadaj, z nosom skoraj naslonjen na šipo, in ko smo se peljali mimo, sta se najina pogleda staknila. Samo s koticom očesa sem si upal opaziti, da nam je z glavo sledila, kakor dolgo je bilo mogoče. Od takrat naprej me je v bližini hiše vedno zaobjel hud strah in pogosto sem se na sedežu sklonil, da me ne bi videla. Smilila se mi je in me plašila istočasno. Tako bolno je delovala, da sem zaradi tega hišo takrat poimenoval hiša bolezni.

Ko sem postajal starejši, sem s staršema vedno manj hodil na vikend in pri osemnajstih sta me zadnjič vzela s sabo; odselil sem se in ni se mi več ljubilo tja. Z leti sem na hišo skorajda pozabil, le občasno mi je po mislih zaplaval tisti obraz. Minilo je več kot deset let, preden sem šel spet v tisto smer. Malce pred tem sem imel čudno preroške sanje. Bil sem velikan in hodil sem po pšeničnem polju. Vedel sem, da moram razrešiti nekakšen problem, ne spomnim se, kakšnega, in v ta namen sem iskal lastnico bolnega obraza. Sonce mi je svetilo v oči. Počepnil sem v senci in izkazalo se je, da jo meče hiša. Pogledal sem v notranjost skozi razpoko v steni, ki je izgledala, kot da jo je napravila nekakšna eksplozija. Dnevna soba je bila okrogla in močno osvetljena. Obokasta vrata so vodila v kuhinjo in stopnice navzdol. Na sredini je bila velika polkrožna zofa, obrnjena proti meni, in pred njo kavna mizica z majhno palmo na sebi. Na zofi sta sedeli mati in hči prav tako, kakor pred leti. Hči je brezizrazno strmela nekam v steno s svojimi strašljivimi podočnjaki, mati pa jo je zaskrbnjeno držala prek ramen. Bilo je, kakor da joče, čeprav ni drgetala. Nekaj časa sem opazoval to sliko, potem pa je hči premaknila glavo in me začela gledati v oči, četudi

sem vedel, da se da skozi razpoko videti samo v eno smer. V njenih očeh sem videl čudno ranljivost in mržnjo. Zbudil sem se z razbijajočim srcem.

Okoli poldneva dva dni kasneje, ko sem sedel v ordinaciji brez dela, ker sem pravkar končal s pregledom zadnje pacientke, ki je bila naročena pri meni, so me poklicali iz zdravstvenega doma, najbližjega našemu. Kolegica me je prosila, če bi lahko šel namesto nje na dom pogledat pacientko, ki je tožila zaradi visoke vročine in napadov delirija. Pogosto sva si delala usluge; če sem se slabo počutil ali bil zaposlen jaz, je vskočila ona, tokrat je bilo pač obratno. Dala mi je naslov in ko sem ga poiskal na zemljevidu, se je izkazalo, da gre prav za hišo, o kateri sem sanjal. To je bilo sicer čudno, ampak reči vedno opazimo šele, ko sovpadajo. Obvestil sem sestro, da grem k nekemu na dom, in ji naročil, naj paciente preusmeri h kolegu v sosednji ordinaciji. Potem sem šel na pot.

Hiša je bila še vedno ista kot pred skoraj tridesetimi leti, ko sem jo prvič videl, samo fasado je malce načela sivina. Parkiral sem ob stekleni avtobusni postaji in prečkal cesto, da sem prišel do potke, ki je vodila za hišo. Čudno, morda malo neprijetno, mi je bilo biti v tako neposredni okolici objekta, ki je imel v mojem otroštvu skoraj mitološko komponento, po drugi strani pa sem bil poln elana od radovednosti. Skušal sem se brzdati, ker je šlo navsezadnje samo za nekaj vsakdanjega, kar je moj otroški um povzdignil v središče vsega grozljivega na podlagi naključnega stika z obrobjenimi očmi. Tri stopničke so vodile do vhodnih vrat; povzpel sem se po njih in pozvonil. Polje se je razprostiralo od tu do obrisa vasi, le vmes je bila nekakšna mala konstrukcija, ki si je nisem uspel dobro ogledati, ker so mi skoraj takoj odprli.

»Pozdravljeni, jaz sem doktor B., prišel sem namesto kolegice, ki žal ni mogla sama priti,« sem rekel starcu, ki je stal med vrati. Imel je obilen trebuh in nepobrita koža mu je v dveh kosih visela z vratu, da so se sive dlake svetlikale, ko je sprejel mojo roko in začel govoriti:

»Vem, rekla je, da bo poslala nekoga drugega. Veseli me, da ste prišli tako hitro. Jaz sem Aleksander N. Prosim, vstopite.«

Sledil sem mu v vežo in ker si ni sezul svojih blatnih posivelih tenisk, sem predpostavil, da je v redu, če tudi sam ostanem obut. Šel je skozi edina vrata.

Prostor, v katerega sva vstopila, je bil od svetlobe rjavkasto obarvan. Po stenah je bil nabit les in v enem kotu je bilo nekaj kubičnih metrov drv, malce stran pa vsa porjavela kovinska peč, ki je imela cev napeljana nekam navzgor. Na levi so bile betonske stopnice, ki so se vzpenjale kakšne tri metre višje do še enih vhodnih vrat. Na nasprotni strani je bila na isti višini kakšne tri krat tri metre velika polica, na katero se je prišlo z lestvijo, pod njo pa masivna lesena vrata. Gospod N. se je ustavil po nekaj korakih.

»Če sem prav razumel, imate v hiši pacientko z vročino,« sem začel govoriti.

»Ja, moja hčer. Pred dvema dnevoma ji je vročina narasla na devetin-trideset in pol. Dve noči ni spala in večino časa blodi,« je rekel z zaskrbljenostjo v glasu.

Takrat so se lesena vrata odprla in sonce je osvetlilo prostor, ki se je zdaj izkazal za zaprašenega.

»Slišal sem ustaviti avto, pa sem prišel pogledat, če potrebujete pomoč pri čem,« je rekel črni obris postave, ki je vstopala skozi vrata.

»Ne, ne, Tine, vse je v redu, zdravnik je prišel k Tatjani,« je nežno rekel starec. Oči so se mi vmes privadile na snop svetlobe. »Dovolita, da vaju ...« je nadaljeval, pa sem ga od presenečenja prekinil.

»Tine? Si to res ti?« sem vzkliknil.

»Andrej! Kako sem vesel, da te vidim!« Široko se je nasmehnil.

»Oh, poznata se,« je zadovoljno rekel starec.

Tineta nisem videl že od drugega letnika fakultete, ko je preprosto izginil. Pogosto sem se spraševal, kaj se je z njim zgodilo. Nikdar si nisva bila pretirano blizu, občasno sva se znašla v isti družbi in se malce pogovarjala, ampak za večino znancev od takrat vem, kaj počnejo in kje so, on pa je nekega dne bil v moji okolici, prihodnjega pa ne več. Želel sem ga povprašati, kako mu gre, ampak starčeva hči je potrebovala mojo pomoč.

»Tine, se bova kasneje pomenila, prav? Najprej bi rad poskrbel za Tatjano,« sem rekel in se z očmi obrnil proti starcu. Sklepal sem, da se je Tine v družino priženil, zato sem si drznil uporabiti njeno ime. »Gospod N., kje lahko pregledam vašo hčer?«

Ob tem vprašanju mu je postalo vidno nelagodno. »Zgoraj, v stanovanju je,« je začel, »ampak trenutno spi.«

»Za pregled jo bom moral žal zbuditi,« sem odgovoril.

»Vem, vem,« je rekel starec. »Bi bilo preveč, če vas prosim, da mi naklonite deset minut?«

Pomolčal sem. Ni mi bilo do čakanja, po drugi strani pa ga nisem hotel užaliti. Opazil je mojo dilemo in hitel je pojasnjevati.

»Samo za to gre, da je v hudih blodnjah vedno, ko se zbudi, in če je takrat ob njej kdo neznan, jo zgrabi panika. Celó Tineta se na smrt boji, pa je tu že skoraj deset let. Samo deset minut mi dajte, prosim, da jo z ženo zbudiva in pomiriva.«

»Oh, v tem primeru razumem,« sem odvrnil.

»Naj vam Tine vmes razkaže posest. Pogovorita se, verjetno se dolgo nista videla,« je prijazno rekel.

»Res je,« sem pritrdil in s tem sprejel njegov predlog.

»Tine, poskrbi za našega gosta,« je rekel starec in se začel vzpenjati po stopnicah. Slišal sem, kako mu kosti pokljajo.

»Seveda, gospod N.,« je rekel Tine. »Sledi mi, Andrej.« Ubogal sem.

Izstopila sva skozi lesena vrata. Začela sva hoditi po polju proti tisti konstrukciji.

»Kako si, Andrej? Dolgo se nisva videla.«

»Oh, v redu. Diplomiral sem in zdaj delam v zdravstvenem domu kakšnih dvajset kilometrov stran,« sem mu odgovoril. »Pa ti? Kako to, da si tu? Si poročen s Tatjano?«

Zasmejal se je. »Oh, ne, seveda ne, ne bi me vzela. Delam tu.«

»Res?« Njegov odgovor me je presenetil. »Kaj pa? Kaj z gensko spremenjeno pšenico ali kaj?« Predpostavljal sem, da se je prepisal na biologijo ali kaj podobnega, ker se mi je vedno zdelo, da ga to bolj zanima kot medicina.

»Ne, samo pomagam na polju,« se je nasmehnil. »Ko sem nehal hoditi na predavanja, sem začel delati tukaj.«

»Kako to, da nisi šel študirat česa drugega, če te medicina ni zanimala?« sem ga vprašal.

»Dolga zgodba,« je odsekano rekel in mi dal vedeti, da je bolje, če o tem ne govoriva. Kakšne pol minute sva bila tiho.

»Čudno, da živiš ravno tu,« sem poskušal načeti pogovor.

»Kako to misliš?«

»Ko sem bil še otrok, smo se tu mimo vozili do vikenda in to hišo sem vedno opazoval.« Izpustil sem vse o tem, da me je navdajala s strahom.

»Ja, tudi mene je že od malega vleklo v to vas,« je rekel z žarom v očeh.

Prišla sva do konstrukcije. »Tu živim,« je ponosno dejal. Šlo je za kup skupaj zbitih desk v zelo grobi kvadrasti obliki, med katerimi je bilo nešteto špranj. Pomignil mi je, naj vstopim skozi odprtino, ki je očitno služila kot vrata. Ubogal sem. Notranjost je bila isto prašna in rjava kot soba v hiši, le mnogo manjša. V kotu je bila kratka postelja, ob njej pa stol in mizica, na kateri je bila napol dogorela sveča. Ob odprtini je bil kos lesa približno iste velikosti. Skozi določene špranje na stenah je sijala sončna svetloba, skozi druge pa je silil slak, ki je očitno preraščal zadnji del lope.

»Tu živiš? In spiš?« sem nejeverno vprašal.

»Mhm. Gospod N. mi jo je napravil. Precej fino, kaj?« se je nasmehnil Tine.

»Precej,« sem z nelagodjem rekel. To ni bil prostor primeren za človeka. Nisem mogel reči, kaj se je zgodilo s Tinetom, da tega ni prepoznal. Moralo se mu je zmešati. Za trenutek sem pomolčal. »Mislim, da bo bolje, če grem pogledat, kako je s Tatjano,« sem rekel in upal, da me Tine ne bo poskusil zadržati.

»Verjetno res,« je odvrnil. »Ti kar pojdi, jaz moram tu napraviti še nekaj reči.«

»Lepo te je bilo spet videti,« sem lagal. »Pridi se posloviti; ali pa bom prišel jaz.«

»Počasi odhajam, mislim, da se ne bova videla.«

»Prav. Srečno, potem,« sem rekel med izstopanjem.

»Srečno,« sem slišal; ko sem bil zunaj, je odprtino prekril z velikim kosom lesa.

Vsa izkušnja je bila do te točke že tako bizarna, da sem komaj čakal, da opravi pregled, predpišem dekletu kakšna zdravila ali jo pošljem v bolnišnico, in grem. S to hišo in temi ljudmi je moralo biti nekaj narobe. Preplavljal me je isti strah kot v otroštvu. Govoril sem si, da bi tako čudna naključja pretresla vsakogar, in z razumom vsaj malo utišal na smrt preplašenega otroka v sebi. Stopil sem skozi lesena vrata v veliko sobo in se pričel vzpenjati po stopnicah; zaslišal sem ihtenje. Odprl sem bela vrata in se znašel pred okroglo dnevno sobo. Na polkrožni zofi so proč od mene obrnjeni sedeli trije ljudje; starec, ženska z razmršenimi lasmi in sivolasa starka.

»Bojim se ga,« sem slišal šibek ženski glas.

»Nikar, ljubica,« je rekel starec.

»Ponoči me opazuje,« je rekla.

»Zdaj je prišel. Prestrašen je in čisto majhen,« je rekel raskav ženski glas.

»Nič ti ne more,« je rekel starec. »Soočili se bomo z njim in ozdravela boš.«

STOLP

Meno je sedel v kotu ovalne sobe na velikem mehkem fotelju. V rokah je držal knjigo in jo v soju petrolejke nad sabo prebiral ter občasno je vzel beležnico iz kavne mizice in vanjo kaj zabeležil. Vse okrog njega so bile velike knjižne police in vse knjige so bile videti popolnoma isto, kar mu ni predstavljalo težave, ker je dovolj dobro vedel, kje naj najde tisto, kar išče. Topel dim iz pipe, ki se je kadila položena na mizico, je polnil toplo osvetljen prostor z vonjem po vaniliji. Pogledal je spet navzdol, ko se je soba za trenutek stemnila, ker je luč na hodniku pričela zakrivati postava.

S plavajočimi koraki se mu je začela približevati. Za trenutek jo je pogledal. Imela je dolgo modro-rožnato obleko, ki se je nadaljevala vse do nog in se malo pod pasom začela gubati. Njene roke so bile prekrite z rokavicami, da se je dalo videti samo drobne izdrtine zaobljenih sklepov. Bledo kožo njenega obraza so obkrožali valoviti svetli lasje in na sredi je bilo dvoje modrih oči in rdeče ustnice. Nad čelom je imela drobno svetlečo se srebrno tiaro. Smehljala se je. Spet je začel gledati navzdol, ampak nenkrat ni več mogel brati. Prijela je knjigo in jo položila na mizico. Sedla mu je v naročje in ga z roko pogladila po licu.

»Pojdi proč,« ji je ostro rekel.

Nasmejala se je njegovemu poskusu. »Daj no, saj veš, da bi me rad imel tu.«

»Ne. Pusti me samega, nočem te v tej sobi.«

»Ne bodi tak, moj dragi Meno,« mu je zašepetala v uho. »Rada te imam.« Poljubila ga je na lice in ga prijela za roko.

»Jaz tebe nimam. Pusti me pri miru.« Začel je vstajati in umaknila se mu je.

»Kam greš?« je vprašala.

»Proč od tebe,« je razburjeno odgovoril.

»Sledila ti bom,« je rahlo navihano in rahlo kljubovalno rekla.

Pospešil je korak in stopil na hodnik. Na sredini okroglega prostora so bile stopnice, ki so spiralno vodile navzgor in navzdol.

Šel je eno nadstropje nižje. Okrog njega so bila štiri vrata v sobe. V eni od njih bo nekoč živela ona, samo malo je še treba počakati. Trdoživa je in preveč svojeglava. Vzdihnul je in odprl očitno najstarejša vrata. Vstopil je v prostor z enim oknom in posteljo. Na njej je sedela črnolasa mladenka.

»Oh, Meno, pozdravljen,« se je nasmehnila.

»Tudi ti,« je odgovoril.

»Dolgo te že nisem videla. Sklepam, da si si našel novo princeso?«

»Pravilno sklepaš,« je rekel.

»Zakaj si potem tu? Pričakovala bi, da boš pri njej.«

Vzdihnul je. »Noče ostati v svoji sobi. Ves čas me zasleduje.«

Zasmejala se je. »Saj sem te jaz včasih tudi.«

»Vem, težko se te je bilo odkrižati. Zato sem tu. Tvojo pomoč potrebujem.«

»Zakaj se ne bi potem raje dobila kakšno nadstropje višje?«

»Ne razumeš,« je odgovoril. »Ves čas mi sledi in je dobra z mano.«

Presedla se je na mestu. »To nima smisla. Jaz sem te takrat sovražila.«

»Vem. Zato je njo toliko težje odgnati. Pomagaj mi, prosim.«

»Misliš, da lahko pomagam?«

»Če boš storila, kar bi rad.«

Vstala je s postelje in stopila k njemu. Zastrmela se mu je v oči in stisnila ustnice. »Ti prekleti bedak, misliš, da si središče vesolja?«

»Ne, ne, ne razumeš, nisem mislil tega,« se je poskušal opravičiti in jo prijeti za roko. Sunkovito jo je umaknila.

»Ne razumem? Kaj ni za razumeti? Samo nase misliš in hočeš, da zate postanem nekaj, kar nisem.«

»Ne, seveda ne,« je poskušal pojasniti. »Rad te imam in želim si, da bi bila srečna.«

»Ne, obseden si z mano, v tem je velika razlika, in nikdar ne bom tisto, kar hočeš.«

»Takšno te hočem, kot si.«

»Oh, nehaj že enkrat. Ne morem te videti, ti bolnik.« Po licu mu je stekla solza. Takrat je skozi vrata za njim vstopila princesa.

»Moti se,« je nežno rekla Menu. »Jaz vem, da nisi tak, in nikdar ti ne bi naredila česa podobnega.« Poljubila ga je na vrat.

Jezno jo je odrinil in odvihral skozi vrata. Po stopnicah je šel nadstropje nižje in vstopil skozi ena od vrat.

Na kupu slame je sedel močno grajen deček in odsotno gledal skozi okno. Obrnil se je, ko je slišal škripanje.

»Meno! Kaj pa ti tu?« Njegov glas je bil visok in oči so se mu zasvetile, kot bi se spet srečal s starim prijateljem.

»Če verjameš ali ne, tvojo pomoč potrebujem.«

»No, to je nekaj novega. Nikdar me nočeš videti. Tudi če te poiščem, me odženeš nazaj sem.«

»Kaj naj rečem, nisi mi pri srcu. In nisi pomemben. Vsaj rad bi mislil tako.«

»Nisem pomemben?« je jezno rekel deček. »Zakaj me imaš potem sploh tu? Dobro veš, da to ni res.«

»Oprosti, seveda imaš prav,« je tiho rekel Meno. »Prosim, pomagaj mi. Morda boš prestrašil princeso.«

Deček je stopil k njemu in ga brcnil v golenico s točno tako močjo, da se je Meno rahlo zvil pri pasu. »Kaj sem ti rekel o tem? Tiho bodi, ko te kdo kaj vpraša, ali pa te bom poiskal nekje zunaj.«

»Ampak ne morem,« je vzkliknil Meno, ves rdeč v obraz.

»Koga se bolj bojiš, hm? Mene bi se moral.«

»Daj no, prosim,« je moledoval Meno in komaj zadrževal solze, ki so se mu od strahu nabirale v očeh.

»Tiho bodi,« je zasikal deček. »Vem, kje hodiš popoldne. Če komu poveš za to, te bom enkrat že našel samega.« Prijel ga je za roko in mu začel počasi zvijati zapestje. Meno je sunkovito dihal in enkrat zaihtel, vendar si ni dovolil, da bi zajokal. »Kaj je? Zajokal boš?« se je zarežal deček. Obrnil se je nazaj in zaklical: »Hej, jokalo bo!« Zapestje je sunkovito zasukal in ga potem izpustil. »Zapomni si, kaj sem ti rekel, Menopavza.«

Vrata so se odprla in princesa je zgrožena pritekla k Menu in ga objela okrog pasu. »Saj to je grozno! Kako mu lahko dovoliš, da tako dela s tabo?«

»Bojim se ga,« je zadržujoč solze odgovoril Meno.

»Saj je prav tako,« je z gnusom rekel deček.

»Izgini,« je gromko rekla princesa. »Z mojim Menom ne bo nihče tako ravnal!« Deček je stopil korak nazaj. »Izgini,« je ponovila in sesedel se je na kup slame.

»Ne, ne, ne!« je zakričal Meno. »Zakaj si to storila? Ne moreš biti močnejša od njega!« Prijel jo je pod dlanmi in razklenil objem. Stekel je skozi vrata in po stopnicah.

Za trenutek je postal pred s pajčevino ovenčanimi vrati. Najprej si ni upal vstopiti, pa je pogoltnil strah in prijel za kljuko. V temi je ob blede svetlobi sveče videl očeta in mater. Niti pogledala ga nista, samo z rahlim premikom teles sta nakazala, da se zavedata njegove prisotnosti.

»Ne vem, kako dolgo bom še vzdržala,« je resno rekla mati.

»Vem. Poglej, kaj nama dela. Nemogoč je,« je vzdihnil oče.

»Tega ne bi smela čutiti, vem, da ne, moj sin je, ampak odkar ga imava, to ni več življenje,« je rekla s tresočim glasom. Meno so se zašibila kolena.

»Uničil je vse, kar sva imela,« se je strinjal oče. »Napako sva naredila, ko sva se odločila, da ga bova imela.« V hitrem zaporedju je nekajkrat vdihnil in bilo je, kakor da bo vsak hip zajokal. Meno je v svoji levi hlačnici začutil toploto. Oče je obrnil glavo. »Glej ga!«

Mati je brez moči pripomnila: »Ne že spet.«

Oče je prišel bližje in pogledal lužo, ki se je nabirala okrog Menovih nog. »Kaj je to!« je zakričal.

Mati je vstala in videla nesrečo. »Oh, ne, ne! Zakaj nama to počneš!« je zakričala in po licih so ji začele liti solze. »Ne morem več, oh moj bog, ne morem več, Stane! S čim sva si to zaslužila?« je kričala in mahala z rokami.

Oče ga je prijel za ramena in ga tresel. »Kaj je narobe s tabo!?« Meno je samo stal tam kot kup mesa brez mišic in občasno mu je iz ust ušel kak stok. Princessa je pritekla za njim in ga obrnila na mestu. Prižela ga je k sebi.

»Vse bo še v redu, ljubi moj. Saj veš, da tega nista resno mislila.«

»Seveda sta,« je zahlipal.

»Nista,« ga je poskušala pomiriti. »Pod stresom sta bila. Rada te imata, tako kot jaz.« Obraz je pritisnil k njenemu srcu, da ga je čutil hitro biti, in zajokal. Oče je v ozadju še vedno besnel in mati se je vlekla za lase. Princessa je Mena nežno prijela za roko in ga peljala ven. »Vse bo še v redu,« je zašepetala in dvignil je glavo ter jo poljubil na ustnice.

Zavedel se je, kaj se je zgodilo, in se z gnusom umaknil. Presenečeno ga je pogledala. »Kaj? Saj vidiš, da bom ostala s tabo.«

»Nikdar!« je vzkliknil in stekel do izhoda. Ko je stopil ven, si je oddahnil in pogledal orjaški stolp za sabo in veliko planjavo z redkimi stavbami vse naokrog. Nekdo ga je prijel za ramo.

»Še vedno sem tu,« se je nasmehnila. »Kamorkoli ti bom sledila.«

Z neverjetno močjo jo je pogledal. »Ne kamorkoli.«

Obraz se ji je stemnil ob spoznanju. »Ne, Meno, samo tega ne.«

Ni ji odgovoril, marveč je s hitrimi koraki začel stopati proti bližnji slabo grajeni kolibi. Tekla je ob njem. »Meno, prosim, nisem hotela, da pride do tega,« ga je rotila.

Ustavil se je. »Pa sprejmi svoje novo bivališče in me pusti pri miru.«

»Ne morem, veš, da ne morem,« je zajokala.

»Pa nič,« je hladno odgovoril in pospešil korak.

Stal je pred drobnimi, skoraj razpadlimi vrati in bila je ob njem. Držala ga je roko. »Ne stori tega. Saj ti ni hudo z mano. Pomisli, kako lepo nama je lahko,« je govorila.

»Prav to me skrbi,« je odgovoril. Odprl je vrata v prazno sobo z breznom v središču. Stopil je do roba.

»Meno, nikar, prosim,« je začela ihteti.

»Nič drugega mi ne preostane,« je v pričakovanju brez moči dejal. Stopil je v prazno in padel. Slišal jo je zakričati.

V črnini brezna so glasovi sikali. Ti bolnik, nepomemben si, ti ničvrednež, ti slab človek, bil si napaka, nikdar ne bi smel obstajati, samo nesrečo prinašaš vsem, prav imajo, da te prezirajo, ti bedak, kaj si pa sploh pričakoval, da boš imel princeso?, ne zaslužiš si je, nihče te ne bo nikdar imel rad in prav je tako, obsojen si na to, da blodiš po stolpu do konca življenja, rad bi kaj doprinesel, pa veš, da si poosebljena nemoč, nič ti ne bo uspelo, raje se vdaj zdaj in nehaj s to muko, na koncu bo tako ali tako vseeno, nikdar ne bo boljše, samo obstal boš v tem breznu in životaril kot neka žival, si tega res želiš?, saj veš, da je to to, ti nesrečnik, včasih si mislil, da si nekaj posebnega, morda si, v nezmožnosti in nesreči, in veš, kaj je najbolj žalostno od vsega? Tu si srečnejši kot tam zunaj s princeso.

HIŠA SREDI PUŠČAVE

Hiša je dolga štirinajst in široka sedem metrov in pol. Streha je opečnata in na delih temnejša od starosti. Fasada je bila nekoč blede siva, pa jo je pesek skozi leta razbrazdal in orumenil. Okolica je prazna; vsepovsod naokrog se razteza velika peščena ravnina, le pred lesenimi vhodnimi vrati z oknom iz zeleno-rumenega stekla je položenih nekaj tlakovcev. Ti so od divjanja elementov postali popolnoma gladki. Pritličje hiše je namenjeno skupnim prostorom, v prvem nadstropju živi sedem ljudi – starka, depresivnež, matematik, filozofinja, psihopat, umetnica in alkoholik.

Ko človek vstopi v hišo, so pred njim stopnice, ki vodijo eno nadstropje višje, do sob, kjer bivajo stanovalci. Proti levi je vzporedno s stopnicami hodnik, ki vodi v kuhinjo, kopalnico in klet. Kuhinja nima vrat, marveč samo obokano odprtino. Na steni, ki bi mejila na dvorišče, če bi to obstajalo, sta dve okni. Razgled je rumeno-rjav in precej duhamoren. Stanovalci so ga deležni vsakič, ko kuhajo, ker so pulti in štedilnik pred okni. Ob zadnji steni, ki meji na kopalnico, so omarice z živežem in posodo, pipa ter hladilnik.

Pot skozi kuhinjo vodi do še ene obokane odprtine, ki je vez z dnevno sobo. Ta je dolga vso levo stranico hiše in ima dve okni, eno naproti vhodu in drugo na steni levo od njega. Pod drugim je velika kotna sedežna garnitura, ki z lahkoto sprejme vse stanovalce. Pred njo je nizka mizica in kakšne tri metre proč televizija. Vsa zadnja stena je prekrita z omarami, kjer stanovalci hranijo knjige; ta del imajo za nekakšno zasebno knjižnico. Vsakič, ko je potrebno kaj doreči, se stanovalci zberejo v dnevni sobi in se dogovarjajo o skupnih pravilih. Tudi sicer se najpogosteje družijo tukaj. Kljub mnogim letom sobivanja si le redko zaupajo dovolj, da bi se vabili v svoje osebne prostore.

Vrata v kopalnico so ob oboku, ki vodi v kuhinjo. Ob steni, ki si jo prostora delita, je najprej umivalnik in nad njim ogledalo, ob njem omara

z brisačami in drugimi pripomočki, ki sodijo v kopalnico, in poleg omare še toaletna školjka. Na drugi strani je pralni stroj in zraven malce več kot dva metra dolga banja.

Naproti vratom v kopalnico so stara lesena vrata na zapah, ki so pod stopniščem in vodijo v klet. Nihče od stanovalcev si ne drzne dol, ker so stopnice škripajoče in delujejo, kot da bodo ob naslednjem koraku popustile. Samo alkoholik si je nekoč okrepljen s tekočim pogumom upal po njih. Ostalim stanovalcem je poročal, da je klet samo velika v tla skopana prazna luknja. Zadovoljili so se z opisom in družno sklenili, da stopnic v bližnji prihodnosti ne bodo obnavljali.

Stopnic navzgor je do vmesnega nivoja med nadstropjema sedem, ko se za sto osemdeset stopinj obrnejo, pa še osem. Po vsej dolžini prvega nadstropja je na sredini hodnik, ki vodi v sobe stanovalcev in se zaključuje z balkonom. Le redko ga uporabljajo, zato je večino časa po tleh prekrit z drobno plastjo peska. Na ograjo je starka večkrat poskušala postaviti korita z rožami, pa te nikdar niso vzdržale več kot en mesec in so se posušile.

V prvi sobi, tisti naproti stopnic, živi starka. Njena soba je od vseh najbolj revno opremljena. Ima en fotelj, pred njim mizico, posteljo ter omaro, v kateri hrani oblačila in na stotine slik. Njeno življenje je prazno. Vsak dan, ko se zbudi, pobriše prah, ki se je nabral. Če je ne motijo drugi stanovalci, se večino preostalega časa ukvarja s svojim velikim projektom. Pregleduje slike svojega predolgega življenja in jih zlaga v albume v upanju, da bo njena dediščina razumljiva vsakomur, ki bo nanjo naletel. Z ostalimi stanovalci ima hladen in zadržan odnos. Še najraje ima matematika, vendar je to izključno posledica njegove občasne želje po redu in miru. Moti jo njegova preiščena razumskost. Sama pogosto podoživlja čustva iz preteklosti, česar on ne bi mogel razumeti. Včasih misli, da bi lahko svoje življenje predala umetnici, ki je od vseh verjetno najbolj empatična, vendar jo je preveč strah popačenja, ki bi ga ta nedvomno vnesla. Tako dan za dnem ureja svoje spomine in živi v preteklosti. Odživela je svoje in hiša je njena zadnja postaja pred smrtjo.

Ob njej živi depresivnež. Njegova soba je neurejena. Po tleh je polno smeti in vsak dan prestavi kup umazanih oblačil s stola na posteljo in spet nazaj, preden gre spat. Redko gre kamorkoli in večino časa preleži. Pogosto razmišlja o samomoru, vendar se oklepa upanja, da bo njegovo stanje nekoč minilo. Z vsakim dnem ga ima manj. Želi si stika z ostalimi stanovalci in večkrat je poskušal začeti prijateljstva, pa se je vedno umaknil zaradi slabe vesti. Zdelo se mu je, da jih duši s svojo prisotnostjo. Ima jih za varnostno mrežo, ki mu lahko prepreči, da bi napravil kaj preuranjenega. To mu vzbuja hudo krivdo in sprašuje se, če sploh čuti kaj naklonjenosti do njih, ali pa so mu samo sredstvo za doseg cilja. Pred časom je to priznal psihopatu, ki ga ima za najboljšega prijatelja in edinega, ki ga razume. Kljub temu govorita redko, ker ga je strah, da bo s svojo črnogledostjo psihopata pognal čez rob. Nekoč je spal s filozofinjo. Pogovarjala sta se o ek-

sistencialni samoti in bilo je, kakor da mu hoče pokazati, da je stik med sočlovekoma možen. Ni ji uspelo, prihodnje jutro se je počutil še bolj samega. Od takrat se drži še bolj zase, ker ga ona večno opominja, česa ni zmožen.

Matematik živi v fazah. Pogosto je njegova soba razmetana, potem pa ga pograbi huda nuja, da jo uredi in pospravi. V tem stanju sicer nikdar ne vzdrži dolgo. Filozofinja mu pravi, da teži h kaosu v svojem okolju, da bi lahko znotraj njega poiskal red, in strinja se z njo. V vsem, kar ga obkroža ali doleti, išče vzorce, ne glede na to, kako težko jih je videti. Spomina nanje nikdar ne ohrani, ker mu sam red ne pomeni ničesar; pomembno mu ga je samo prepoznati. Starka ga frustrira, ker reda ne išče, ampak ga poskuša ustvarjati. Njegova redoljubnost je samo metoda, s katero omogoči novemu kaosu, da se vzpostavi, ko je prejšnjega dovolj spoznal. Zaradi tega so mu pri srcu vsi stanovalci razen nje, ker so večni vrelci kompleksnih vzorcev. Z umetnico sta bila nekoč v zvezi. Njo je privlačila njegova fascinacija z neredom, njega pa njena nedoumljiva narava in nepredvidljivost. Ni jima bilo usojeno sobivati; on je trpel, ker ni delila njegove želje po razumevanju, njo pa je frustriralo, da ničesar ni pustil obstati v kaosu. Zdaj je v zvezi s filozofinjo. Izprašujeta se o različnih temah, vendar si v veliki meri delita metodo. Tih dogovor imata, da se ne prerekata, če so vprašanja drugega vredna postavljanja; to ju dela za stabilen par.

Filozofinja v sosednji sobi poskuša vedno spoznati vse, kar jo obkroža, in to postaviti v smiseln sistem, za katerega je prepričana, da obstaja. Z vsemi v hiši se dobro razume. Starko občasno sprašuje o njenih izkušnjah, z umetnico si deli fascinacijo nad obstojem, alkoholika ima za primordionalnega človeka brez inhibicij. Depresivnež jo je privlačil, ker si delita željo po spoznanju. Hitro je ugotovila, da ju loči vprašanje vere; on je za svoje izhodišče privzel pomanjkanje smisla, ona pa meni, da obstaja, vendar ga ne pozna (in ga morda sploh ne more). Zveza z matematikom ji je nekakšen kompromis. Blizu ji je njegovo iskanje sistema, vendar jo moti omejenost na vsakdan, ki jo kaže. Zato poskuša ohranjati tudi ostale socialne stike, noče se omejiti. Od vseh ji je nekako najbližji psihopat. Daje ji misliti o svobodni volji. Poleg alkoholika je edina, ki se ga ne boji. Prepričana je, da je od vseh v hiši najbolj izprašal svoje življenje in se pozna v popolnosti, kar ga duši, ker svoje kompleksnosti ne more sprejeti. Poskuša govoriti z njim in to kompleksnost postaviti v svoj sistem, pa se je začel izogibati.

Psihopat na drugi strani hodnika živi kot depresivnež v večnem trpljenju in strahu. Ostalim stanovalcem je povedal, da ga zasledujejo misli o nasilju in da ga je strah, da bo zblaznel in jim poskušal škodovati. Zdi se mu, da je njegova zavest ločena od telesa, nad katerim nima neposrednega vpliva, vendar ga pozna dovolj, da ve, kako bo v določenih situacijah odreagiralo. Vse svoje življenje že razvija metode, s katerimi nevtralizira neželene misli in telesu preprečuje, da bi pobežljalo. Samega sebe zdaj

lahko nadzira, vendar ga je strah vpliva zunanjih situacij, zato skoraj nikdar ne gre iz sobe. S filozofinjo rad govori, ker se mu zdi, da ga razume, vendar ga je strah, da bodo njene teorije porušile ravnotežje, ki ga je z muko vzpostavil. Depresivnež mu je blizu, ker sta oba sprijaznjena s svojo usodo, vendar si razen vzajemnega pritoževanja nimata ničesar povedati. Alkoholik se ga ne boji in ga večkrat poziva, naj se prepusti svojim neželenim mislim in preveri, kaj se bo zgodilo, pa si tega ne drzne storiti, ker ga paralizira strah, da bo s tem jez dokončno popustil.

Umetnica poskuša živeti brez inhibicij; počne vse, kar se ji zdi v nekem trenutku zanimivo, ker išče čimveč novih izkušenj. Njena soba je polna tub barv in čopičev in vse stene ima porisane z vzorci. Ničesar si ne želi bolj, kot da bi uspela predati svoja čustva ostalim. Nekoč je poskušala prepričati v intimno zvezo filozofinjo. Zdelo se ji je, da bi lahko filozofinjin sistematičen pogled na svet njenim delom dodal širine, v zameno pa bi jo umetnica preusmerila na pot bolj intuitivnega dojetanja; izvoljenka ji naklonjenosti ni vračala na tak način. Z matematikom je bila kratek čas v zvezi, ker je bil za filozofinjo druga najboljša izbira, pa se ni dobro izteklo, ker je preveč ozkogled. Najraje slika psihopata, ki jo straši, prav zato, ker se zaveda, kako nerazumen je njen strah. Zdaj občasno spi z alkoholikom. Iz tega ne črpa ničesar razen fizičnega užitka. Nobene navezanosti ne čuti do njega, ker mu je preveč vseeno.

Alkoholik je svoboden. Vsako jutro, ko se zbudi, si natoči kozarec vina in potem hitro preklopi na žganje. Nobenih namenov in želja nima razen tega, da bi lahko nadaljeval s svojim življenjem v popolnoma isti obliki kot zdaj. Zmožen se je prilagoditi na vsako situacijo, v kateri se znajde, dokler ima pri sebi kaj alkohola. Z vsemi v hiši je zmožen voditi pogovore o čemerkoli, vendar ga nobena od njim pomembnih tem ne zadeva. Včasih jih poskuša spraviti na svojo pot uživanja v trenutku, ker se mu zdijo načeloma tako zafrustrirani, vendar se na to večinoma odzivajo nenaklonjeno. Moti jih njegova flegmatičnost. Njemu je vseeno. Občasno se napije z depresivnežem, ki počasi začenja ceniti moč zdaja, in z umetnico, ko si zaželi fizične bližine.

Stanovalci včasih razmišljajo, kako bi bilo, če bi kakšni novi sosedi ob njih zgradili še eno hišo. Starki je misel všeč, ker bi lahko svoje življenje morda predala komu novemu, depresivnežu je nelagodno, ker bi mislil, da izkorišča še več ljudi, kot jih že, matematiku je vseeno, ker bi šlo za samo še eno variacijo kaosa, filozofinja je nad idejo navdušena, ker bi dobila kopico novih pogledov na svet, psihopat se tega na smrt boji, ker ve, da bi se moral prilagoditi na novo situacijo, kar pomeni, da bi ogrožal še več ljudi, kot jih že, če mu ne bi uspelo, umetnico ideja privlači, ker bi bila izpostavljen novim izkušnjam, ki bi obogatile njena dela, alkoholik pa se s tem vprašanjem sploh ne ukvarja, ker bi bil zadovoljen v vsaki situaciji. Sicer pa je tako ali tako vseeno, ker vsi dobro vedo, da so sredi puščave in je to samo hipotetično vprašanje.

Prvi eksperiment doktrine šoka

Teater ubijanja (The Act of Killing)

Režija Joshua Oppenheimer, Christine Cynn in anonimni so režiser, 2012, Danska, Norveška, Velika Britanija, 115 min.

Film Joshue Oppenheimerja *Teater ubijanja* je eden tistih izjemno redkih, ki je neposredno zarezal v svetovno zgodovino in prebudil že pozabljeno, zakrito in skozi desetletja izkrievljeno resnico. Neprikrito hvalisanje izvajalcev indonezijskega državnega udara v letu 1965, »da zmagovalci pišejo zgodovino in jo tako morajo in so jo dolžni tudi oni«, je najprej boleče neposredno prikazano v vsej svoji absurdnosti, nato pa s katarzo in tankočutnim uvidom postavljeno na laž. Ne, gangster ne pomeni »free man«, svobodnega moškega, kot se radi poimenujejo protagonisti enega največjih pokolov v zgodovini, ko je general Suharto z udarom strmoglavil predsednika Sukarna, ob tem pa s pomočjo CIE in berkleyske mafije izvedel genocid nad komunisti in vsemi, ki so po tem vsaj »dišali«. Okrog milijon ljudi je bilo na sto in en način brutalno poklanih, ker so ali zagovarjali komunistično politiko, ali prihajali iz komunistične države (Kitajske) ali pa jih je enostavno bilo potrebno, zaželeno ali celo v užitek umoriti z umetno proizvedeno etiketo, da so »komunisti«. To je indonezijsko družbo očistilo subver-

zivnih teženj tako temeljito in jo spravilo v tolikšen šok, da ti isti ljudje, rablji ali njihovi sponzorji še danes vladajo v politiki in na ulicah, ob tem pa brezsravno razglašajo ter poučujejo »svojo zgodovino«.

Teater se začne z morilskim čačaćajem enega od eksekutorjev, Anwarja, na nekdanjem prizorišču številnih pokolov. Detajlno, vživetu in ponosno opisovanje celotnega postopka, načinov ubijanja in organizacije pokolov nas vrže v neko drugo miselno dimenzijo, paralelni svet terorja, ki je zavladal celotni državi. Zdaj je tam naravno in normalno biti gangster, »free man«, zmagovalec zgodovine z mačeto v roki. Praksa ustrahovanja ljudi se je zažrla v vse pore družbe tako temeljito, da se nihče niti ne trudi zakrivati in upravičevati grozodejstev iz preteklosti, ampak so enostavno postale del folklore. »Svobodni možje« so junaki politikov, pri tem pa se gangstrske prakse ne kaznovano nadaljujejo in širijo. Zakaj Anwarjev prijatelj Herman kandidira? Seveda, zato da bo lahko ljudi izsiljeval z gradbenimi dovoljenji. »Samo v eni ulici lahko zaslužim 100.000 dolarjev.« In to brez problema pove v kamero. Seveda se lahko ob tem potopimo tudi v samo prakso, ko lokalni gangsterji še vedno hodijo po tržnicah in trgovinah in od ljudi zahtevajo »procente«, podpredsednik države pa jih razglašča za najbolj pogumne in junaške može v državi – »Takšnih, kot ste vi, bi naša država potrebovala še več.«

Brutalnost pokola je tako ustvarila psihotični status quo, v katerem so vsa načela pravične človeške družbe obrnjena na glavo – kjer so žrtve »komunistični prasci«, njihovi rablji pa ju-



naki, kjer izraz gangster pomeni »svobodnega človeka« in kjer je politika največja mafija v državi. Seveda je vse podprto s sistematičnim zatiranjem resnice, saj je pokolu sledilo popolno stigmatiziranje in sistematizirano ustrahovanje preživelih in zanamcev. Film, ki so ga snemali neverjetnih sedem let, je najprej želel posneti zgodbo teh ljudi, žrtev takšnega sistema, a so snemanje vsakič prekinili z aretacijami in zaslišanji. S tem se je šele odprla priložnost za pravi filmski prelom. Odločitev, da se zgodbo pove skozi besede zmagovalcev, njihove lastne osebne strahove, razrvano osebnost in sprevrženo moralo, je tako rekoč revolucionarna, veliko bolj šokantna in učinkovita. Zakaj? Pomilovanje žrtev, zgražanje nad njihovim trpljenjem, čustveni odzivi, ki jih sproži, so že postali del neverjetno prilagodljive paradigme sodobnega kapitalizma.

Ljudje so skozi medijsko bombardiranje in politično relativiziranje postali apatični in odtujeni od človeških žrtev, ki se ne zgodijo nepo-

sredno na njihovem pragu. Če ni vsaj 200 mrtvih nekje na Bližnjem vzhodu, tega ne mediji ne ljudstvo več ne registrirajo. Milijon je res grozljiva številka, a kje je to, nekje v daljni, po možnosti še s pridevkom »eksotično« označeni Indoneziji. Kaj ima to z nami? Zakaj bi se za to »sekirali«? In prav uvid v nedojemljivi svet indonezijskih gangsterjev odpira pomembnost teh vprašanj in odgovorov. Tukaj ne gre za »banalnost zla«, saj nikakor ne govorimo o discipliniranih birokratih, ki hladnokrvno izpolnjujejo ukaze velikega vodje. Ne, te može preveva užitek pri ubijanju, neverjeten srd do komunistov, sadizem, zgolj in samo zakon močnejšega, neizmerna »svoboda« – seveda na račun svobode drugih. A spet to niso nepredstavljivo zli ljudje, so samo ljudje. Na koncu se prav Anwar zlomi in tako najbolj boleče prikaže absurd teatra ubijanja. Kot se izrazi avtor sam v enem od intervjujev, ne gre za zle može v filmu, ampak gre za vse nas, za vztrajno fascinacijo nad zlom in lahkotnostjo, da pogledamo stran ali v

njem celo uživamo, če se nas neposredno ne tiče.

Oppenheimer to razloži s pojmom alienacije. Tako kot se Anwar odtuji od realnosti s filmi Elvisa Presleyja, po katerih lahko dobesedno pripleše na morišče in dobre volje prime za mačeto, se skuša zdaj od boleče resnice in neizmerne groze svojega početja odtujiti z namišljenim jazom zabavnega in prijetnega dedka, ki dobrovoljno za film razlaga o svojih preteklih pustolovščinah. A skozi film, ko je vedno bolj soočen z obujanjem spominov in razmišljanjem o svojem početju, se počasi odstirajo tančice izkrivljene realnosti, dokler se pred kamero dokončno ne zlomi, ko je sam postavljen v vlogo žrtve. Tukaj se izriše vzporednica s sodobnim potrošnikom v globaliziranem svetu. Ob sijaju, pompu in drami zlahka pozabi na nasilje in teror, ob nizkih cenah brez problema spregleda izvor blaga, ki prihaja prav iz držav z nasilno vzpostavljenim režimom, saj se cena delovne sile niža sorazmerno z večjim strahom in zatiranjem v družbi. In prav to nas mora najbolj skrbeti. Kapitalizem se namreč hrani prav s strahom in nasiljem, tukaj in po vsem svetu je podprl najbolj brutalne režime, iz verige spustil ideološko podivjane pse nad ljudstvo in jih tako nasilno iztrgal iz kakršnekoli socialne prihodnosti.

Zato nikakor ne čudi, da indonezijski scenarij velja za pionirski in s tem šolski projekt doktrine šoka, ki je načrtoval ravnanje ZDA in neoliberalizma vse do danes. Tako je Naomi Klein v svoji knjigi *Doktrina šoka* zapisala: »Suharto pa je na drugi strani pokazal, da je s prepričljivo uporabo množične represije državo mogoče

spraviti v nekakšen šok in odpor je mogoče izbrisati, še preden do njega pride. Njegova uporaba terorja je bila tako nemilostna, presegala je celo najhujša pričakovanja, da so bili ljudje, ki so si le nekaj tednov prej kolektivno prizadevali, da bi uveljavili neodvisnost svoje države, zdaj dovolj zastrašeni, da so prepustili popolno oblast Suhartu in njegovim privržencem. Ralph McGehee, visoki poveljnik operacij obveščevalne službe CIA v letih državnega udara, je dejal, da je Indonezija 'vzorčna operacija'.../ Izsledite lahko vse glavne, krvave dogodke, ki so jih vodili iz Washingtona, pa do načina, kako je Suharto prišel na oblast. Uspeh je pomenil, da jo bodo ponavljali, vedno spet in spet.«

Ključno pri tem je, da je Suharto deloval ob veliki podpori CIE, ameriško veleposlaništvo pa je celo sestavljalo sezname komunistov, ki so se nato znašli v rokah paravojaških milic in gangstrskih skupin, ki so skrbele za množično pobijanje. Terenska pomoč je bila seveda močno podkrepjena z ideološko indoktrinacijo Suhartovega režima, ki je svojo gospodarsko politiko popolnoma prepustil berkeleyjski mafiji, neoliberalistični skupini izobražencev, ki je tako kot kasneje čikaški fantje v Južni Ameriki zvesto sledila logiki svobodnega trga. Prav to ideologijo lahko zasledimo v razumevanju gangsterjev kot »svobodnih mož«, ki so pač na svobodnem trgu vzeli stvari v svoje roke in poskrbeli za največji možni profit, ne glede na vse ostale faktorje. Tudi na državni ravni ni bilo nič drugače, saj je Suharto po prevzemu oblasti takoj odprl trg za tuje investitorje in zgolj v dveh letih razprodal izjemno naravno bogastvo

Indonezije med največje rudarske in energetske družbe na svetu. Za podkrepitev jasnega načrta zloma države Kleinova postreže še z besedami ameriškega predsednika Richarda Nixona, ki je Indonezijo opisal kot »največjo nagrado v Jugovzhodni Aziji.«

Kam nas ta pomislek pripelje v današnji situaciji? Vse okrog sebe in vedno bolj tudi pri nas lahko opazamo razne oblike prav te doktrine šoka, ki sicer prevzema manj neposredno nasilne oblike, sploh v Evropi, a razdejanje ni nič manjše. Ne gre toliko za pokole ljudi, kot za širjenje šoka in strahu z družbenim, gospodarskim in psihičnim nasiljem, ki naše družbe vedno bolj peha v stanje apatije, jeze in razpršenosti. Nato nam v diktat finančnih institucij in trgov zapakirano lahko vsiljuje varčevalne ukrepe, deregulacijo in privatizacijo, glavne elemente neoliberalizma, ki jih je Naomi Klein zasledila ob vseh primerih doktrine šoka po svetu. Prodajte svoje firme, infrastrukturo, znanje (ki ste jih zgradili z lastnim delom in denarjem), saj jih niste sposobni voditi sami. Seveda nam ob tem zamolčijo, da jih niso sposobni voditi »svobodni možje«, ki pod njihovim pokroviteljstvom upravljajo naše države in skupno lastnino. Grčija je jasen primer, da jim niti Evropa pri tem početju ni več prevelika ovira in da sta prav evropski jug in delno že »osvobojeni« vzhod naslednji tarči za vzpostavljanje prostotrgovinskih con in območij nizkocenovne delovne sile. Torej, indonezijska zgodba je vsekakor tudi zgodba vseh nas, saj nam jasno predoči neusmiljenost sistema in njegovih posledic. Kapitalizem s človeškim obrazom nikoli ni obstajal –

nadel si je le človeško masko, dokler ni bilo spet varno, da jo sname!

Kot pripis – »last but not least« bi tukaj dejali Američani – pa se vsekakor ponuja tudi vzporednica s slovenskimi povojnimi poboji, ki nam jasno pričajo, da je bila tudi naša prejšnja država v imenu neke druge ideologije vzpostavljena na državnem nasilju. Prav zgodovinska relativizacija in politična zloraba tega vprašanja, nezmožnost soočenja z njim ne samo na individualni, ampak na kolektivni ravni, se prenaša tudi na samostojno Slovenijo. Omogoča stalno reprodukcijo umetno ustvarjene delitve na dualnost med »komunisti« in »domobranci«, »našimi« in »vašimi«, medtem ko neke družbe nikoli ni bilo in ni tako lahko popredalčkati in razdeliti. Neverjetno je, da je film *Teater ubijanja* dejansko poskrbel za začetek katarze v Indoneziji, saj so mediji pograbili zgodbo, sami poslali raziskovalne ekipe na teren in začeli pisati o tem zločinu nad človeštvom. To bi lahko spodbudilo vsaj začetek dejanja sprave, tako upa Oppenheimer. Celó Anwar se je jasno izrekel za film in stoji za njim, tudi ko je videl končno verzijo. Katarza in sprava bi bili prepo- trebni tudi pri nas, da se nehamo ukvarjati s preteklostjo in začnemo razmišljati o prihodnosti.

Žiga Brdnik

Fant sreča dekle v kolažu klasik

Zadnji rez: Dame in gospodje (Final Cut: Hölgyeim és uraim)

Režija György Pálfi, 2012, Madžarska, 84 min.

Film madžarskega režiserja mlajše generacije Györgyja Pálfija (1974) je lansko leto zaključil filmski festival v Cannesu, vse do danes pa je obredel številne festivale po Evropi in v ZDA. Ker so med glavnimi igralci navedeni Brigitte Bardot, Alain Delon, Greta Garbo, Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Leonardo DiCaprio, Keanu Reeves, Robert De Niro, Brad Pitt, Jeff Bridges, Marlon Brando, ... in še in še imen, sklepamo, da film najbrž ne bo najbolj običajne vrste. Če nič drugega, je najmanj pol protagonistov pokojnih. György Pálfi in njegova profesionalna in zasebna partnerka Zsófia Ruttkay sta želela posneti prav poseben film, film, ki je ogromna zloženska, super kolaž izsekov drugih filmov. Tisto, kar ju je vodilo, je preprosta zgodba »boy meets girl« ali »fant sreča dekle«. To je fabula, vse ostalo pa je siže, torej umetniško predelana zgodba, a ne samo to, gre za siže v sižejih, predelavo predelave, torej za metapredelavo ali metafilm.

György Pálfi je idejo za svoj metafilm dobil po tem, ko se je madžarska kinematografija leta 2009 sesula, kot je povedal na tiskovni konferenci. Pálfi ni novinec med filmskimi ustvarjalci, vendar se kolažne tehnike do *Zadnjega reza* ni lotil. Med ljubitelji filma verjetno še vedno najbolj od-

meva njegov film *Taksidermija* (2006). Skupaj z Ruttkajejo sta si v obdobju priprav na *Zadnji rez* ogledala okoli 500 filmov, jih sistematično razmontirala na sekvence in nadalje na kadre, ki pripovedujejo zgodbo o ljubezni med žensko in moškim. Za končni izdelek sta uporabila kadre iz okoli 450 filmov. Tri leta sta oblikovala, lepila, kombinirala, montirala. Obdržala sta izvorne barve in tudi format. Problem je nastal pri avtorskih pravicah. Pravzaprav sta se mučnim pogajanjem preprosto izognila in za filme sploh ni sta pridobila avtorskih pravic. Tako lahko *Zadnji rez* prikazujeta le v »izobraževalne namene«, kot sta pojasnila. Pripravljata pa knjigo o svetovni filmografiji in knjigi bosta priložila DVD *Zadnjega reza*. Legalna pot do filma je torej takšna. Druga opcija so seveda malo manj legalni torrenti, s katerimi sta si pomagala tudi ustvarjalca. Splet je bil pravzaprav njun poglavitni vir. Čeprav se zdi – morda zaradi hitrejšega reakcijskega časa prepoznavne – da v *Zadnjem rezu* prevladujejo ameriški filmi, jih je pravzaprav manj kot polovica. Ostali so nabrani iz evropske in azijske produkcije.

Princip »lepljenja« raznorodnih filmskih delcev v večjo smiselno celoto ni novost. Švicarski videast in skladatelj Christian Marclay je na primer leta 2010 postavil instalacijo *The Clock*. To je 24-urna video montaža, ki prikazuje urno časovnico tako, da kombinira prizore iz več kot 1000 filmov in se sprehodi skozi približno 70 let filmske zgodovine. Dejanski tek časa skozi nabor izbranih kadrov. (Razstava trenutno gostuje v Winnipegu v Kanadi.) Če Marclay spoštuje realno časovno premico, pa

Pálfi ljubezensko zgodbo riše hitro, v 84 minutah imamo tako priložnost za hip ali dva uzreti srečanje, sledeče dvorjenje s scenami, ki se osredotočijo zdaj na dvojico, zdaj na posameznika in njegova ali njena nekajsekundna razmišljanja, sledi zблиževanje, nič kaj dramatično in počasno, temveč hitro in burno, vse do prvega seksualnega vrhunca, ki je prikazan zelo eksplicitno. Za nekatere in očitno tudi za Pálfijevo zgodbo je logična posledica in naslednja postaja v zgodbi poroka. Zakon prinese najprej vzhičeno radost, ne dolgo po tem pa težave, ki jih sprožajo ljubosumnost, dolgčas, posesivnost, potencialno morda lahko celo ljubezenski trikotnik, na katerega namiguje nekaj kadrov. Razbitje iluzij in previsokih, nerealnih pričakovanj je očitno še ena neizbežna izkušnja naših življenj. Poizkus, kako se rešiti iz krize, vključuje tudi otroka ali vsaj obet potomstva. Kontemplacija na obeh straneh je lahko mučna, celo samomorske težnje se pojavijo. Kadri se izmenjujejo sunkovito, prav tako se hitro menjajo razpoloženja, časovna in prostorska umeščenost in tudi ritem dogajanja. Včasih se nam zazdi, da čisto vsi segmenti zgodbe ne stojijo na pravem mestu ali bolje, odveč so. Res pa je tudi, da princip kolaža že v osnovi nekoliko negira princip konsistenčnosti. Torej je vsako malo »zgrešeno« mesto opravičeno s tem, ker pač biva znotraj te velike, malo zmešane metazgodbe. Seveda je smisel pri Pálfiju drugačen kot pri Marclayu. Bistvo ni v čim bolj avtentični zgodbi, temveč zgolj v posrečeni kombinaciji nekih bolj ali manj arhetipskih postaj v zgodbi dveh življenj, ki se na neki točki stakneta.



Nobenega smisla nima, da pregledujemo in naštevamo naslove vseh uporabljenih filmov in igralcev v njih, lahko pa vseeno povemo, da je dekle včasih krhko in nagajivo kot Audrey Hepburn, drugič blesteče čudovito in seksapilno kot Elizabeth Taylor, nevarno promiskuitetno kot Sharon Stone, lahko pa tudi ledeno vzvišeno kot Greta Garbo. In kot je univerzalno dekle, je takšen tudi njen partner – lahko je občutljivi mač v stilu Marlona Branda, lahko je zapeljivec sloga Cary Grant ali bolj umirjene vrste, ki jo uteleše James Stewart, lahko pa je ljubimec modernega časa, s telesom in glasom Brada Pitta, Keana Reevesa ali Leonarda DiCapria. Včasih mu celo zmanjka besed in prelevi se v otroško prefriganega Charlija Chaplina. Pálfi skozi zgodbo uporablja precej učinkovito glasbeno podlago, ki dramatične trenutke začini z močnimi toni, kot je na primer Straussova melodija *Also Sprach Zarathustra* (in

tako posnema med drugim Kubricka v *2001: Odiseja v vesolju*, 1968). *I'm in the Mood for Love*, Kellyjev *Singin' in the Rain* in Chaplinov znameniti napjev iz filma *Moderni časi* (*Modern times*, 1936), *Smile* pa služijo bolj romantičnim izrezkom. *Moderni časi*, *Nekateri so za vroče* (*Some Like it Hot*, 1959), *Annie Hall* (1977), *Ninočka* (*Ninotchka*, 1939), *Polnočni kavboj* (*Midnight Cowboy*, 1969), *Avatar* (2009) in 444 drugih filmskih zgodb se zliwa v mešanico, kakršne še nihče ni naredil. Kako bi jo le. Režiser in režijska in scenaristična partnerka Ruttkeyeja se v nekaj primerih spogledata tudi s TV serijami – najbolj prepoznani sta *Twin Peaks* in *Oglaševalci* (*Mad Men*), za slovenske gledalce pa je morda zanimiv tudi detajl, v katerem moški protagonist v rokah drži časopis z naslovnico, ki objavlja vest o smrti maršala Tita. Pálfi na tiskovni konferenci ni vedel povedati, iz katerega filma je omenjeni izsek.

Kaj je čar filma, kot je *Zadnji rez*? Zna biti privlačen za filmofile – kot kvizna zabava, obenem pa je tudi dosleden dokaz triletnega truda ustvarjalcev, saj si lahko le mislimo, kako zamudno je bilo prebirati sekvence in kadre in v računalniške mape vstavljati razkosane segmente, sortirati, kombinirati, mešati in iskati stike. Prepoznanje originalnosti je pri »izvirnih kopijah« vedno stvar debate in odločitve. Pripovedni lok je v *Zadnjem rezu* zares preprost in še tu se zdi, da avtorja nista maksimalno tendirala k perfekciji in ustreznosti vseh izbranih kadrov. Nekaj prizorov je umeščenih gotovo tudi zaradi efekta humorja in dramatičnosti, nekaj pa jih preprosti »štrli« iz zgodbe in za

vključitev ne najdemo prave utemeljitve. A vendarle – če se želite slabo uro in pol zabavati ob hitrem pregledu svetovne filmografije, je *Zadnji rez* solidna izbira. Vedite le, da filma na rednem sporedu v kinematografih nikoli ne bo (omenjeni problem avtorskih pravic), brez težav pa si ga ogledate v »izobraževalne namene«, kot sta rekla avtorja na še kakšnem festivalu, ali pa sledite Pálfijevemu vzoru in si film po domače »snamete s spleta«. Najbrž se boste s tem še najbolj približali ustvarjalčevi poetiki, ki jo je uporabil v *Zadnjem rezu*. Eden od stranskih produktov gledanja je lahko tudi navdušenje nad mozaičnimi zgodbami, ki bolj ustvarjalno navdahnjene morda celo pospremi na režisersko-montažerska pota. Veliko zabave in plodnega lepljenja še lahko zaželimo.

Leonora Flis

Vstaja zombijev

Lenart Zajc: Vstaja zombijev –
Dnevnik protestnika
Založba Sanje, Ljubljana,
2013

Pisatelj, aktivist in od nedavnega, preko Mreže za neposredno demokracijo, kot član novoustanovljene stranke Solidarnost, tudi aktiven politik Lenart Zajc, je eno leto po vstajah, ki so močno pretresle slovensko politično sceno, izdal delo *Vstaja zombijev – Dnevnik protestnika*. Lenart Zajc je tisti aktivist, ki je pred nekaj tedni javno spregovoril (vsaj posredno o tem spregovori tudi v knjigi) o ozadju protestov, o pogosto povečini infrastrukturni podpori vstajnikom od številnih sindikatov, Pozitivne Slovenije, Socialnih demokratov in medijskih hiš, ki je delovala složno (le), dokler ni padla vlada Janeza Janše. Je vsekakor tudi tisti avtor, ki se sprašuje, po čem je sedanja vlada Alenke Bratušek od predhodne sploh drugačna, in tisti aktivist, ki ga zanima, čemu sploh služijo slovenski protesti, organizirani na praznični ali sobotni dan.

Kakorkoli, Vstaja zombijev (gre za termina, ki ju je v javnost uvedel predsednik SDS in takratni premier Janez Janša, s katerima je protestnike označil kot zombije – bitja preživele dobe, pogosto tudi kot leve fašiste) relevantno popisuje dogodke, ki so se pripetili v prvem valu vseslovenske ljudske vstaje, z začetkom 30. novembra minulega leta, in so trajale vse do letošnjega junija. Poleg kronoloških

popisov smo v delu mestoma deležni še avtorjevih razmišljanj, popisov ter opisov kriznih razmer v Sloveniji. Ob domala pionirski naravi samega dela o tovrstnih dogodkih v domovini pa velja kot eno izmed osrednjih odlik izpostaviti še že omenjeno avtorjevo kritično opozarjanje na načine medijskega poročanja ter politično manipulacijo predstavitve protestov. Delo *Vstaja zombijev* pa je informacijsko močno še na enem področju. Morda se nekateri spominjate odmevnega dela italijanske avtorice De Gregorie Concita »Non lavate questo sangue- I giorni di Genova« (Ne izpirajte njihove krvi – Dnevi v Genovi), ki popisuje tragično, manipulativno, brutalno, fašistoidno obračunavanje s sicer povsem miro-ljubnimi, antikapitalistično usmerjenimi protestniki v Genovi leta 2001. (Avtorica v delu prikaže dejstva o tem, kdo, kako in zakaj je na sicer miro-ljubnih protestih sproduciral nasilje.)

O identičnem, sicer za slovenske razmere nekoliko prirejenem političskem obračunavanju s protestniki spregovori v Vstaji zombijev, v najverjetneje najbolj pretresljivem poglavju z naslovom *Mariborski politični talci*, tudi Lenart Zajc. Predstavi to brutalno, totalitarno, fašistoidno epizodo obračuna s slovenskimi protestniki, o kateri danes praktično ni mo-



goče ničesar več slišati in prebrati. V Mariboru so v začetku lanskega decembra namreč pripravili številne nenasilne protestnike in jih pod pravnim konstruktom ponovitvene nevarnosti držali v zaporu po mesec dni in več. Ponovitvena nevarnost je seveda svojevrstni konstrukt, prirejena in popačena formulacija pravnega termina, popolnoma v nasprotju z zakoni in ustavo. Je zgolj način, kako obračunati in ustrahovati protestnike, je očitni znak moči in izkaz represije države nad državljani. V Mariboru smo bili priča politično motiviranemu konstrukt, ki je prav lahko razumljen kot prvi kamen v mozaiku preobrazbe sistema v režim. Lenart Zajc navede nekatere konkretne primere zaprtih posameznikov in se na predstavljenih praksah sprašuje, ali bo kmalu nastopil čas, ko se bo na protestnike pričelo tudi streljati. Strašljivih indicev, ki kažejo na številne podobnosti med minulim mariborskim dogajanjem in krvavim dogajanjem v Genovi, zagotovo ni najbolje prezreti. V delu Lenarta Zajca nekoliko pogrešamo sklepno razmišljanje o nasilju nad policisti, ki se je na protestih dogajalo in je, danes povsem jasno, potekalo v organizaciji radikalnih desničarskih skupin, z jasno izrazito neo-naci-fašistično ideologijo in z več kot le očitno podporo dela etablirane desne politične srenje. Kljub temu pa je *Vstaja Zombijev* povsem zgleden dnevniški popis minulih vstajniških dogodkov, mestoma zabeljen z avtorjevo refleksijo, ki konec koncev odraža koncentrat miselnosti ne (več) tako maloštevilne slovenske kritično misleče populacije.

Vsem tistim, ki razloge za vse-slovensko ljudsko vstajo razumejo kot preveč razpršene, nedefinirane in/ali pomanjkljive, navedimo še precej spretno, morebiti nekoliko poenostavljeno, zaenkrat celo utopično, a zagotovo ne napak zaobjeto ugotovitev Lenarta Zajca: »In neposredna demokracija je to, kar zdaj hočemo. Hočemo le, da izpolnijo obljubo. Hočemo le, da skorumpirani odidejo. Hočemo, da s političnega prizorišča odidejo tisti, ki imajo odprte sodne postopke na sodiščih! Hočemo soodločanje ljudi. Hočemo neposredno demokracijo. Hočemo postati, kar so nam obljubili. Hočemo postati mala Švica, in zato morajo tile gospodje oditi. Evo, to je to!«

Robi Šabec

Gašper Tič

Oda gledališču*

Se bližalo je Borštnikovo praznovanje,
ko imel sem nenavadne sanje:
sam sedim za neko barsko mizo,
rešujem pač pri štir' desetih neko krizo,
ko predme stopi starec, še vitalen,
a hkrati prav monumentalen.
Prisede in molči, a ni komot,
čutim, da besede išče.

Vprašam ga: 'Kako vam je ime, gospod?'

Odvrne mi: 'Slovensko gledališče.'

'O, v čast mi je, čez nekaj dni slavite,
dovolite, da čestitam iz srca, s pripombo: Dobro se držite!'

'Eh ja, sinko, še predobro!, bi skrbniki moji ti odgovorili,
kaj naj s starim, ni mu kraja, mi bi stroškov še znebili!

Mi žepnine več ne dajo, v negotovosti me puščajo,
prijatelje, ki delali so zame – že odpuščajo!'

'Dajte no, kaj vendar govorite,
slovenskemu teatru ni na svetu para,

z voljo, ustvarjalnostjo zdržite,
nikdár še ni uspelo, komur vas ne mara!'

'Poslušaj, Gašper, zadnjič strah me je postalo,
da ostane mi še čisto malo;

končam na ultrazvoku, strašni so v trebuhu krči,
pokaže, da želodec mi obračajo že razni NPK-ji, ZUJIK-i, SRC-i.'

'No ja, gospod, zakoni nujni so – pod hipno,
morda ste le živeli prerazsipno.'

'No, kar tiho bodi,

izgovor ta, finančna kriza, zdaj zelo je v modi!

Ti dal bom SRC, včasih nam je vladal zakon SRC,

dovolj mi teh političnih je brc.

Kot veljalo je, da čevlje le Kopitar sodi naj,
vsak smrekar smreke je podiral in urejal kakšen gozdni gaj.

Čopič slikal je, prostranstva duše risal,
ne pa dvajset let en zakon pisal!'

'Aha, če prav razumem v starih časih Grilc bi le na žaru pekel.'

'Točno. In te tudi bo, če boš še eno takšno rekel.'

*Napisana za zaključno prireditev 48. Borštnikovega srečanja.

'Ups, sem mislil, da vas mika kakšna dvopomenska šala,
 da v klepetu bolj sproščena bi postala.'
 'Na tvojem mestu še iz priimkov hecal ne bi,
 svojega poglej in se zavedaj, kje je mesto tebi.
 Pogosto v človekovi je rabi,
 da sebe in ravnanje svoje kar pozabi.
 Zdaj videl boš, da znam, čeprav sem star,
 s humorjem tudi jaz pogledati na stvar.
 Veš, zakaj na vozu Tespis je igral?
 Ker mu, v mandatu prvem, Rotovnik Cankarja v najem ni dal!
 'Pa ste res duhoviti,
 a če ne nehava, bova kar hitro v ...,
 zato pustiva zdaj politike,
 saj vedno in povsod poslušajo le kritike.'
 'Dobro, potem pa jih umetniki podprite,
 vsem zahtevam, sploh pa tej po odpuščanju ugodite.'
 'Kako, pri odpuščanju naj mi ugodimo njim?'
 'Ja, Gašper, odpustite jim!'
 'Joj, gospod Teater, vi res niste od muh,
 čeprav ste star in – vsaj finančno – vse bolj suh.'
 'Ja, pa ne verjamejo, da nimam kje privarčevati,
 res me strah je ukrepov, ki so še pred vrati.
 Bom imel kaj jesti? Sobo vsaj, s kopalnico?
 Vodstvu MGL in Drame dali so kar v isto spalnico!
 'Ne pretiravajte, no, saj boste preživeli,
 vsaj dókler boste nas, ki radi imamo vas, imeli.
 Lahko nam raje praznik, ki ga zdaj slavite,
 še s kakšno mislijo o ustvarjalcih popestrite.'
 'O igralec, bitje moje zagonetno,
 če prav razumem, bi čestitke rad, aplavz konkretno?
 Iskreno radosti me notranji pogled na gledališče, igralce, režiserje, ustvar-
 jalnosti vseh stičišče.
 Res vas občudujem in priznam, me gane ta ljubezen vaša, ki mi vselej ce-
 li rane. Ponosen sem, navdušen in prevzet,
 da Borštnik traja in še raste skoraj petdeset že let.
 A sprejmi poleg hvale še pripombo kakšno, iz dobre volje, v smislu dejst-
 va, da prav zmerom je lahko še bolje.
 Morda so moje oči od starosti že trudne,
 a predstave nekatere, tu pa tam – so zame malo čudne.
 Komedije pa tudi dolgo videlo ni srečanje,
 ta vrst je tukaj že kategorija 'Borštnikovo siječanje'.
 'Glejte, to je stvar osebnega okusa, morda pa le ste za sodobni art ...'
 'Prestar? Vi pa mladi, brez prodanih kart!
 'Umetnost pač ni komerciala,

ki bi nam profit finančni dala!
 'Točno, a kdaj me razumeli boste že, ti šment,
 da nasprotje komerciale kvaliteta je, ne trend!
 Dve skrajnosti sta populizem in hermetika,
 moja skriva se vmes estetika!
 'Smiselne so tudi instalacije, čeprav pač poln ni parter!
 'Že, a ne reci si potem igralec, Gašper, pač pa igroinstalater!
 'Poslušajte, ne more biti vse psihološki realizem ...'
 'Žeee, a to, kar včasih gledam ... kričavi je nudizem!
 'Mene to ne moti,
 sam res ne bi, vendar nisem proti.'
 'Kolega Tič, verjamem, da o tem ne sodiš strogo,
 saj vsakič, ko kdo hlače sname, ti prevzameš glavno vlogo!
 'Ni nam vedno le do rezultata,
 včasih posvetimo se procesu raje ...'
 'Krasno, za vsak slučaj, če vam ne rata,
 publiko prodajte – kar abonma 'Vaje'!
 'Uf, prosim, gospod, umiriva strasti,
 da ne bi predaleč zašli.'
 'Zašli? Zgodovina že uči: zaide vsakdo, ki ga matra,
 da brez igralca in gledalca ni teatra!
 'No, režiserji nujni so, jaz jih spoštujem in se z njimi le,
 če nujno je, prerekam.'
 'Tudi jaz se klanjam jim, a pretiran piedestal jim oporekam.
 Prisluhni, da sprostiš se, moj igralec mali,
 prastari anekdoti o izvoru režiserja v šali:
 zbor je imel moj grški brat,
 bilo treba za oko zunanje je nekoga izbrat;
 misliš, da so takega ven dali,
 ki bi v zboru ga potrebovali?
 Zagotovo pa, pri mnogih, v katere so verjeli,
 niso si še enega boga želeli.'
 'Hja, zdaj ste nas že skoraj vse pobožali in hkrati ošteli ...
 Ampak ... do kritikov pa niste prav nič smeli.'
 'Jaz problema nimam, ti se jih pa tudi nič ne brani,
 dobri kritiki zlata so vredni in še z blefom jih ne ukani.
 Poleg tega pred pozabo so braniki,
 česar danes bi lahko zavedali se časnikov uredniki.
 So pa tudi oni za izvor svoj često gluhi;
 eni prvih mojstrov teorije namreč so bili – evnuhi;
 vedeli vse, kako je treba, v praksi pa pač – suhi.'
 'Ampak res – zapisi njihovi o nas v arhivu bodo ostali ...'
 'Oh, ne sekiraj se, prav nič več kot to prigodnico jih žal ne bodo brali.'
 'Gospod teater, morava končati, kaj naj rečem? Občudujem vas,

pol tega, kar ste dejali, jaz ne bi upal si povedati na glas!
'Žélel sem le reči: vsi ste moji ljubi, skup držite,
ozavestite, da ste na istem bregu,
v bran svetlobe in ljubezni skup stopite,
poslanstvu služite, ne egu.
Pomni, da izključno s hvalo
napredujemo le malo;
pogubno zanemariti je lastno ogledalo.
Gašper, ti imaš stališče ali si na njem ubog,
če gre za ego in kurikulum vlog?
Zame vselej govorite, da sem svetu, vam zrcalo,
a ko kaj povem, se sliši me le malo;
naj zavejo se politiki, ki sploh so blizu jim vse fraze,
da kultura ni nekaj, kar se odpelje na varno v davčne oaze,
ni nekaj, kar se da v stečaj,
na novo odpre in skrije grehe za nazaj,
ni proizvod, ki se ga doma ukine,
pa se uvaža, da dva delita si cekine.
Kultura je nekaj, kar se goji,
ker brez nje: ne le človek, narod ne preživi.
Res so časi mračni,
Slovenci ne prvič in morda ne zadnjič lačni;
a brez kulture – pod reflektorji, na soncu, v senci –
bomo zadnjič lačni kot Slovenci.
Zato, vsi moji, me nocoj slavite,
kolege svoje iz srca častite
in kot z delom svojim, tudi danes sporočite:
žarek smo, ne strošek – ničesar ne uničimo!
Sploh pa: Na koncu pesmi, glej – mi 'Pičimo!'
Zbudim se iz sna, zaključeno je modrovanje,
a ves čas odmeva v meni: Iz take smo snovi kot sanje ...

Summary

Literary editor *Robert Titan Felix* in the *editorial* explains pathological narcissism, an expected consequence of traumatic experiences in one's youth, using characters from his novel *Blood on the Hands*, then considers why this personality disorder appears in such numbers in our time and why the consumer with pathological narcissism is an ideal target for the capitalist market.

Film editor *Matic Majcen* interviews director of the Munich Film Museum Stefan Drössler, who is an expert on the history of three-dimensional (3D) film and who gave a lecture recently at the Ljubljana city cinema Kinodvor. They debate the history of 3D film and expectations for its future.

Matic Majcen is also the author of the first of three *articles* published in this issue. In it he analyzes the operation of the Slovenian Film Fund, an institution through which the state financed film production using public funding, and which in the years from 1994-2010 filtered film projects primarily from the standpoint of their national character. Results of the study confirm that the Film Fund, despite its irregularities (lack of transparency, political interference) and staff changes, acted as a more or less stable gatekeeper, its decision-making logic characterized by avoidance of violence, explicit sexuality, political propaganda and intolerance, but even more importantly also by a series of geographical and linguistic criteria which defined the national character of Slovenian post-independence cinema.

Theatre editor *Primož Jesenko* in his *article* looks at the contributions of director Branko Gavella in the modernization of Slovenian theatre. Gavella (1885-1962), who worked in the territory of the former Yugoslavia, from 1930 was first guest director at the National Theatre in Ljubljana, then a regular member of the directors' panel; after the liberation he also briefly taught directing at the Academy of Dramatic Arts (AIU). Jesenko defines Gavella's directing as a prototype of modern drama directing. It opened up new prospects for established theatre practice. Due to the outstanding significance which he gave to the interpretation of dramatic texts and the metatext of directing, Gavella is one of the first in the history of Slovenian theatre about whom we can use the term director theatre. Jesenko also connects his story with the work of two of his Ljubljana students: director Balbina Baranovič and dramaturge Herbert Grün.

The *article* of comparatist *Gaja Kos* deals with so-called young adult problem novels. She looks at the ways in which they can be read, since due to the emphasis on information and their exposure of ethical values they often seem to be on the border between fiction and educational (or advice-giving) literature. Due to this status as "literary amphibian" it is

not surprising that this type of literature is of interest not only to literary disciplines but also to experts from other fields.

In the *literary section* we publish the most recent poems of *Aleš Debeljak* under the title *The Alphabet of Childhood* and an excerpt from literary editor *Robert Titan Felix's* most recent novel. Appearing for the first time in *Dialogi* are *Aljoša Šorgo*, with short stories, and *Miha Marek*, with poems.

In *Cultural diagnosis* *Žiga Brdnik* writes about director Joshua Oppenheimer's film *The Act of Killing*, which roused the forgotten massacres during the 1965 coup in Indonesia. The director's decision to let the victors and executioners tell the story is revolutionary and shocking. *Leonora Flis* writes about the film collage of Hungarian director György Pálfi *Final Cut: Hölgyeim és uraim*, and *Robi Šabec* about the book by writer and activist Lenart Zajc, *Zombie Uprising*, which is in fact a diary of the popular uprisings that powerfully shook up the Slovenian political scene last year.

At the conclusion of the issue we publish an *occasional poem* written and performed by actor *Gašper Tič* for the closing ceremony of the Slovenian Theatre Festival.