
U V O D N I K

*Emica Antončič***Kaos ali nevladniki v kulturi****3****– P O G O V O R –***Špela Frlič:***»Etične dileme so enako resnične v pravljičah kot v resničnem življenju.«****6****– U V O D V T E M O –***Boris Vezjak***Izginjanje kritike v javnem prostoru: zgolj lažen alarm ali nova realnost?****21**

K R I T I Č N O S T

– UMETNOSTNA KRITIKA –*Petra Vidali***Najprej brez umetnosti, na koncu brez kulture****25***Kaja Kraner***Dadaistični trol proti resnobni sumničavosti: modeli postkritičnosti v lokalnem umetnostnem polju****33****– LITERARNA KRITIKA –***Petra Kolmančič***Kritike s stališča sodobnosti ni mogoče razumeti brez učinkov, ki jih ima nanjo prisotnost komercialnih medijev in svetovnega spleta****44****– LIKOVNA KRITIKA –***Arne Brejc***Razmislek o sodobni likovni kritiki****51****– GLEDALIŠKA KRITIKA –***Primož Jesenko***Kritika, drugje in drugače****60***Zala Dobovšek***Ni kritika v krizi, ampak svet****66***Blaž Lukan***Kritika v tranziciji****72**

— GLASBENA KRITIKA —

Igor Bašin

Do novega začetka

81

Ičo Vidmar

Tu odstopi kritik

89

— FILMSKA KRITIKA —

Veronika Zakonjšek

Eksistenčni krč filmske kritike

104

Žiga Brdnik

(Samo)kritika filmske kritike

111

— DRUŽBENA KRITIKA —

Dušan Rebolj

O moralni kritiki družbe

118

— MEDIJSKA KRITIKA —

Boris Vezjak

**Medijska kritika v slovenskih
razmerah: kaj sploh je in kakšno je
njeno življenje**

130

K U L T U R N A D I A G N O Z A

— K N J I G A —

Nika Arhar

Gledališče v predelovanju (po)vojnih ran

139

— G L A S B A —

Igor Bašin

Mojstrovina pop modrecev

145

P O L E M I K A

Orlando Uršič

Ukradeni Hutter, ali kaj smo, ko smo

149

S U M M A R Y

153

Kaos ali nevladniki v kulturi

Emica Antončič

Potem ko sta ministrica za kulturo Asta Vrečko in mariborski župan Saša Arsenovič dosegla dogovor, s katerim je bila mariborska kultura vsaj začasno rešena pred kolapsom zaradi občinskih finančnih težav, smo na spletni strani ministrstva lahko prebrali, da je ministrica izjavila: »Z županom sva našla rešitev. Ministrstvo za kulturo bo letos izjemoma dofinanciralo sredstva za javne občinske zavode v Mestni občini Maribor, medtem ko bo Mestna občina Maribor preko razpisov ustrezno financirala nevladne organizacije.« Na MMC pa smo lahko prebrali še tole: »Poudarila je, da se zavedajo potreb lokalnih skupnosti in kulture, ki je usidrana v lokalnem okolju – tako profesionalne kot nevladne in ljubiteljske.« Iz prve izjave lahko povzamemo, da MOM na razpisih sofinancira samo nevladne organizacije, kar ni točno, saj tako država kot lokalna skupnost na razpisih financirata tudi gospodarske organizacije, ki izvajajo kulturne programe (založbe in filmske producente). Iz druge izjave pa lahko sklepamo, da se kultura v Sloveniji deli na profesionalno, nevladno in ljubiteljsko, pri čemer je s profesionalno mišljeno tisto, kar se s kulturo ukvarja poklicno, v tem kontekstu najverjetneje javni zavodi, z ljubiteljsko pa tisto, kar se s kulturo ukvarja v prostem času, ni pa jasno, na kakšnem temelju je med ta dva pola umeščena kultura nevladnih organizacij. Ko smo se mariborski na programskem razpisu izbrani producenti pogovarjali o nepričakovani krizi, se je govorilo predvsem o tem, da nekaterih programov zdaj ne bo mogoče realizirati, potem pa se je nekdo oglasil z vprašanjem: »Kaj pa moja plača?« To vprašanje nas je opozorilo, da nekatere NVO zaposlujejo, druge pa ne. NVO torej ne morejo biti samostojna kategorija med profesionalno in ljubiteljsko kulturo, saj nekatere sodijo pod prvo, ostale pa pod drugo.

Poimenovanje nevladna organizacija je k nam prišlo iz mednarodnega prostora (NGO) in je tudi tam zelo ohlapno definirano: NVO -ji so organizacije, katerih ustanovitelj ni vlada ali lokalna skupnost in ki so neprofitne oz. nepridobitne. Kot pravne osebe so lahko društva, ustanove ali zasebni zavodi. Tako med NVO -je sodijo npr. športna, lovška, gasilska, turistična in kulturna društva ter različne humanitarne organizacije. Slovenska politika ima do njih zelo raznolik odnos: medtem ko jih na levici zaradi neprofitnosti glorificirajo, so na desnici izrazito sovražni predvsem do civilnodružbenih in kulturnih NVO -jev.

Pred tranzicijo in pred poimenovanjem NVO so v slovenski kulturi ob družbenih pravnih osebah (današnjih javnih zavodih) obstajala samo (kulturno-umetniška) društva, ki so bila ljubiteljska, ob nekaj samostojnih umetnikih (predhodnikih samozaposlenih v kulturi) pa so neodvisno kulturo predstavljale samo še založbe, ki so bile vse po vrsti podjetja (torej gospodarske družbe), ki pa so že takrat za svoj nacionalno kulturno pomemben program dobivale subvencije.

Danes so NVO v kulturi postale sinonim za neodvisno kulturo, to je vse organizacije, ki delujejo na področju kulture in niso javni zavodi. Kar pa, kot že prej omenjeno, prvič ni točno, drugič pa je uporaba termina NVO preohlapna, saj se te organizacije lahko med seboj dejansko močno razlikujejo.

Nastali kaos nekateri krepko izkoriščajo. Tako imamo NVO -je, ki se prijavljajo tako na razpise Ministrstva za kulturo kot Javnega sklada za (ljubiteljske) kulturne dejavnosti in na lokalne razpise, pa še na trgu zaslužijo. Imamo NVO -je, ki zaposlujejo (tako kot gospodarske družbe), torej izplačujejo plače in od njih državi plačujejo prispevke, in NVO -je, ki ne zaposlujejo nikogar, plačano delo za sofinancirane programe pa opravljajo samozaposleni v kulturi, ki jim država plačuje prispevke. Imamo tudi društva, torej NVO -je, ki so ljubiteljski korpusi (npr. pevski zbori, gledališke skupine), vodijo jih pa poklicne umetniške vodje (zborovodje, režiserji). Sistem javnega sofinanciranja med vsemi temi ne razlikuje. Povsem jasno se je to razkrilo ob programskem razpisu MO Maribor, opazimo pa tovrsten kaos tudi na razpisih Ministrstva za kulturo in obeh agencij (za knjigo in film), kjer se mešajo tisti, ki zaposlujejo, s tistimi, ki ne.

Neodvisna kultura v Mariboru se je v zadnjem desetletju opazno razmahnila in število NVO -jev se je povečalo. Nekateri od njih so se v tem času uspeli do te mere profesionalizirati, da celo zaposlujejo, kar pomeni, da uspejo pridobiti dovolj javnih in drugih sredstev iz različnih virov, del pa napravijo na trgu. Seveda pa je položaj v njih zaposlenih ljudi večno negotov in odvisen od uspeha na razpisih in gibanj na trgu, in se močno razlikuje od gotovosti zaposlenih v javnih zavodih, ki so javni uslužbenci in njihova delovna mesta in plače nikoli niso ogrožene, tudi če ni sredstev za izvajanje programov. Zato je še posebej boleče in krivično, da kulturni sistem ne prepozna statusa profesionalnih producentov in jih meče v isti koš s tistimi, ki ne zaposlujejo.

Beseda profesionallec ima v slovenščini dva pomena: označuje nekoga, ki se z nečim poklicno ukvarja in torej od tega živi, označuje pa tudi nekoga, ki delo opravlja strokovno in kvalitetno. Amater je na drugi strani tisti, ki se z nečim ukvarja nepoklicno in torej od tega početja ne živi, in pa tisti, ki neko delo opravlja nestrokovno in površno. Ravno zaradi

tega drugega pomena, ki ima slabšalni prizvok, so v kulturi nastale težave z neprofesionalci in njihovimi poimenovanji: iz nekdanjih diletantov smo dobili amaterje, kasneje namesto amaterjev ljubitelje, a tudi ta pridevnik je nato iz imena Javnega sklada za (ljubiteljske) kulturne dejavnosti izginil.

Problem je, ker se je v kulturno politiko vnesel pravni sistem, ne pa dejansko stanje in namen delovanja. Obstajajo tako gospodarske družbe, ki izvajajo neprofitne programe (Založba Aristej, izdajateljica Dialogov, je tipičen primer), kot NVO-ji, ki počnejo isto, a so hkrati profesionalni. Pravna formulacija, da za razliko od gospodarskih družb ne smejo ustvarjati dobička, ne pokrije realnosti. Obstajajo namreč tudi NVO-ji (društva), ki so jih ustanovili na primer zaposleni v javnih kulturnih zavodih ali na univerzi, ki lahko, če so visoko sofinancirana, izplačujejo lepe honorarje namesto dobička, in jim gre pravzaprav bolje kot tistim, ki zaposlujejo. Zanimivo je, da stranka Levica, ki bi višje obdavčila popoldanske s. p.-je, tovrstnih NVO-jev ne prepozna, čeprav so tudi popoldanska dejavnost zaposlenih, le da se skrivajo za pravno definirano neprofitnostjo.

Vse to kaže, da strukturiranje slovenske kulture na podlagi pravnega statusa ni ustrezno, ampak je treba pogledati dejansko stanje. Pri tem je termina profesionalci in ljubitelji treba uporabljati v njunem prvem pomenu; namreč na podlagi tega, ali nekdo od dela v kulturi dejansko živi oz. se z njim preživlja, ali pa ga opravlja v svojem prostem času – ne glede na to, ali je zanj strokovno usposobljen ali ne – poleg dela, s katerim se preživlja, neplačano ali kot dopolnilno dejavnost. **V slovenskem kulturnem sistemu je treba torej razlikovati med javnimi zavodi, profesionalnimi neodvisnimi producenti in ljubiteljsko kulturo. Termin NVO tu sploh nima kaj početi.** Profesionalnim neodvisnim producentom, ki so zdaj na javnih razpisih za sofinanciranje kulturnih programov in projektov pomešani z ljubitelji, je treba priznati njihov status tistih, ki ustvarjajo delovna mesta, in odpraviti krivična nesorazmerja. Kulturna politika pa se bo slej ko prej morala opredeliti tudi do razlike med javno sofinanciranimi producenti v kulturi, ki zaposlujejo in od plač plačujejo prispevke državi, in med producenti, ki ne zaposlujejo, plačano delo pri njihovih programih in projektih pa opravijo samozaposleni v kulturi, ki jim država plačuje prispevke. Jasno je namreč, da slednjim od dodeljenih javnih sredstev ostane več, medtem ko jih prvi v obliki prispevkov iz in na plače vračajo državi. Neka NVO, ki od ministrstva ali agencije za svoje programe dobi 100.000 ali več evrov letno in mora narediti torej še 43.000 evrov na trgu ali jih dobiti iz drugih virov, saj subvencija ne sme presegati 70 % vrednosti celotnega programa, bi s takimi sredstvi nujno morala in mogla zaposliti vsaj eno osebo s povprečno plačo. Zakaj država ali lokalna skupnost tega od nje ne zahteva ali pa jo pošlje med ljubitelje?



: Foto: L. Spiler

P O G O V O R

Špela Frlic:

**»Etične dileme so
enako resnične
v pravljicah kot v
resničnem življenju.«**

Pogovarjala se je *Ana Obreza*

Čeprav poklic pripovedovalke morda pri kom sproži visoko dvignjeno obrv, je ob srečanju s Špelo Frlic kaj hitro jasno, da ona to je, pa če verjamemo, da pripovedovalci obstajajo tudi med nami ali pa se nam le zdi, da bivajo samo med vitičastimi vrsticami pravljic. S svojim božajočim glasom in živahno žuborečimi odgovori, ki kipijo od radosti do zgodb in vsega, kar se skriva za njimi, nam osvetli svoje ustvarjalsko gledišče. Njeno pristno navdušenje nad bogastvom pravljic je nalezljivo in pri varjenju tega intervjuja sem za pomoč poprosila celo vrsto odločnih kraljev, pretkanih pekovih hčera, skrivnostnih živalskih ženinov in dvoumnih stark. Vsi ti Špelo Frlic namreč prav dobro poznajo, saj je bila poleg ob vseh njihovih zablodah in preizkušnjah, iznajdljivostih in zmagah – in o njih še danes pripoveduje vsem, ki so pripravljeni resnično poslušati.

Zadnjih šest let ste veliko svoje ustvarjalnosti pretvarjali v vizijo *Pripovedovalskega festivala*, ki ste ga programsko vodili; pravzaprav je festival z vašim nastopom funkcije dobil tudi novo ime, saj se je prej odvijal pod imenom *Pravljice danes*. Kakšne spremembe je prineslo vaše vodenje, kaj vas je pri snovanju programa gnalo in kaj vodilo?

Festival je ustanovila pisateljica in pripovedovalka Anja Štefan in ga skupaj s sodelavkama, urednicama Ireno Matko Lukan in Alenko Veler, programsko vodila dvajset let, njegov producent pa je od vsega začetka Cankarjev dom. Ko sem prevzela programsko vodenje, sem ga vsebinsko razširila in v program poleg pravljic umeščala tudi druge na ustnem prenosu utemeljene žanre in resnične zgodbe. Od tod tudi odločitev za spremembo imena. Pripovedovalski festival je specifičen festival, ker programa ne moreš sestaviti na način selekcije najbolj zanimivih produkcij, ki so nastale v nekem obdobju, kot deluje večina festivalov, moraš ga zgraditi, vsakič znova ustvariti iz nič. Lahko bi rekla, da sem se vodenja lotila malce ... piflarsko (smeh). Vsako leto sem izbrala naslovno temo in jo dodobra raziskala, okrog nje se je potem polagoma izkristaliziral niz sedmih ali osmih dogodkov, malih premier, ki so večinoma, z izjemo nastopov tujih gostov, nastali posebej za festival. K sodelovanju sem povabila zanimive in raznolike ustvarjalce in pri produkcijah pogosto sodelovala kot zunanje oko ali pa proces dramaturško usmerjala. Dogodki so bili raznorodni, saj je festival namenjen raznoliki publiki: od večera, posvečenega narečnim pripovedim, do dogodkov za otroke; od bolj gledališko stukturiranih dogodkov pa do večera resničnih zgodb, s katerim se je festival običajno zaključil. Organizirali smo tudi teoretične prireditve in se pri ustvarjanju programa povezovali z drugimi inštitucijami v Ljubljani, npr. s SEM-om, Vodnikovo domačijo, Kinodvorom, Kinoteko. Produkcije, ki so nastale v okviru festivala, so potem v sodelovanju s partnerji gostovale tudi drugod po Sloveniji.

Zadnjih šest let je bilo zelo intenzivnih. Najti in premišljeno realizirati tolikšno količino idej leto za letom je zahtevno delo in čutila sem, da si moram postaviti mejo. Letošnje leto, ko se poslavljam od funkcije in predajam štafeto, je torej sedmo, a tokrat bom le še stala ob strani novi programski vodji Tjaši Koprivec Vuga. V času vodenja festivala sem se ob različnih sodelovanjih naučila ogromno. Skušala sem odpirati relevantna vprašanja, utrjevati in raziskovati pripovedovanje kot odrsko formo ter pravljice, epe, mite vzpostavljati kot uporaben material, s pomočjo katerega lahko verodostojno razmišljamo o sodobnosti. Moje stališče je, da pravljice niso zgolj ljubek utopičen žanr s srečnim koncem, ob katerem se imamo skupaj samo lepo – seveda, lahko se imamo lepo –, ampak te zgodbe ponujajo več. Ta več pa prinesejo predvsem interpreti. Stari ljudski teksti lahko zvenijo izredno sodobno, če jih vzame v roke dober interpret. Pretresljiva je bila npr. interpretacija epa *Zidanje Ska-*

dra Irene Tomažin. Besedila ni prirejala ali posodabljala, je pa v njem našla razpoke, vanje položila glas in pesem in pripoved je vzvalovila.

K sodelovanju ste privabili tudi lepo število igralcev, kar pred tem še ni bila ustaljena praksa.

Igralci so sicer v okviru festivala pripovedovali že prej, morda sem jim ponujala večje izzive. Vedno znova sem bila hvaležna, da so se igralke in igralci radi odzvali mojemu vabilu k sodelovanju. V slovenskem prostoru imamo veliko odličnih igralcev, ki jim ležita tudi pripovedovalska forma in pristop, če jih omenim le nekaj, ki so sooblikovali vsebine festivala v preteklih letih: Janež Škof, Anja Novak, Minca Lorenci, Nejc Cijan Garlatti, Nataša Keser, Tamara Avguštin, Primož Pirnat, Gregor Zorc.

Je bila moč govorne interpretacije tista, ki je tudi vas vpoklicala v pripovedovalske vrste?

Naj povem zgodbo?

Ja! Čim več zgodb!

Kot študentka sem delala v informacijskem centru Cankarjevega doma in tako izvedela za obstoj pripovedovalskega festivala. Iz radovednosti sem šla pogledat in s seboj povabila sestro. Kar se je njej zdelo izredno dolgočasno, je mene resno zadelo. Kako neverjetno fascinantno je vendar, da lahko nekdo zgolj z osnovnimi sredstvi – z glasom, kretnjo in dobro zgodbo – doseže tolikšen učinek na dvorano, na posameznega poslušalca! Po tej izkušnji sem takoj pričela raziskovati, kje v Sloveniji je prostor, kjer se lahko lotiš pripovedovanja.

In kje ste ga tedaj našli?

Ob pričetku novega tisočletja je na Radiu Študent delovala skupina *Za 2 groša fantazije*, ki je prirejala tudi pripovedovalsko-glasbene prireditve *Pravljlična ReŠetanja* na Metelkovi. Šla sem na avdicijo za napovedovalko RŠ, saj sem si predstavljala, da je to pot do pripovedovanja na Pravljičnih ReŠetanjih. Že na avdiciji sem priznala, da me od vsega najbolj zanimajo pravljice in tedanji vodji pravljíčarske redakcije, Alenka Veler in Nataša Bivic, sta me povabili v ekipo, še preden sem zares postala napovedovalka. Tako sem pričela delati v redakciji, pripravljala sem oddaje *Za 2 groša fantazije* in teoretične oddaje o pravljicah, pa tudi že pripovedovala.

Kmalu zatem sem vpisala znanstveni magisterij iz folkloristike, saj sem čutila močno potrebo po teoretičnem znanju o ljudskih pravljicah in pripovedovanju, manjkalo mi je širši kontekst o snovi, v katero sem se zaletela. Če se odločiš za pripovedovanje, pred seboj nimaš jasno načrtane izobraževalne in poklicne poti, ne v slovenskem prostoru ne kjerkoli drugod. Najti moraš svojo pot tako do znanja in veščin pripovedovanja kot do prostorov in kontekstov, v katerih lahko potem deluješ pripovedovalsko. Magistrski študij mi je postavil teoretične temelje, na katerih zdaj zelo trdno stojim, iz tega znanja sem črpala tudi večino samozavesti in trdnosti za nove smeri, ki sem jih odpirala s programom Pripovedovalskega festivala.

Od koga in kako ste se učili veščin pripovedovanja?

Za 2 groša fantazije je deloval kot kolektiv, ki je skrbel za prenos praktičnega znanja. Učili smo se na način vajeništva, iz opazovanja kolegov v kolektivnih pripovedovalskih nastopih. Bolj izkušeni so prenašali znanje na začetnike, tudi sama sem sčasoma postala mentorica znotraj skupine. Prav tako sem se veliko naučila iz skupnega dela z Ano Dušo, sodelovali sva že pri *Groših*, potem pa skupaj delovali v okviru Pripovedovalskega varieteteja. Eno leto sva obiskovali tudi pripovedovalski laboratorij v Parizu, ki ga je vodil Abbi Patrix, eden od mednarodno najbolj priznanih evropskih pripovedovalcev. Kako se lotevati prirejanja slovenskih ljudskih pravljic, se učim od Anje Štefan, s svojim načinom razmišljanja, odnosom do ljudske pesmi in raziskovanja glasu pa je zame izredno pomembna sogovornica in mentorica Irena Tomažin. Najbolj plodne razprave o pravljicah sem zagotovo imela z Jackom Zipesom in Marino Warner, oba sta bila gosta Pripovedovalskega festivala, sploh Warner je s svojo eruditskostjo in miselno ostrino zame zelo velik navdih. Sogovornike in učitelje najdeš, če se oziraš široko naokrog in res imam srečo, da jih na svoji pripovedovalski poti srečujem mnogo.

Kako pripovedovalec izoblikuje način podajanja zgodbe, koliko/kako je ta odvisen od vsebine in od tega, komu je pripoved namenjena?

Znotraj pripovedovanja obstaja več stilov, lahko bi rekli žanrov, ki so posledica kontekstov, v katerih se pripovedovanje udejanja – pa tudi odločitev pripovedovalca, kakšen material pripoveduje, komu ga pripoveduje in kaj hoče s pripovedjo doseči. Način pripovedovanja je prav tako vezan na temperament pripovedovalca, kar lahko dela interpretacijo zelo osebno. Ne govorim o privatnosti, bolj o majhnem razkoraku med človekom in njegovo pripovedovalsko prezenco na odru. Osebno mi je ljubše, če na odru ne privzemam vloge, temveč zgodbo povem dokaj iz sebe.

Bi lahko govorili o avtentičnosti v pripovedovanju?

Avtentičnost je spolzek pojem – pri pripovedovanju vendar stojiš na odru in javno nastopaš ...

... in se že zato odenesh v določeno osebo.

Tako. Različne so poti do učinka, ki ga želiš doseči. Če iščeš humornost, vzpostavljaš več distance, če iščeš liričnost, uporabiš spet drug register. Zaradi vseh ustvarjalnih možnosti, ki se ti kot pripovedovalcu ponujajo, se mi zdi pripovedovanje resnično razburljivo: izbrano zgodbo lahko bogato platiš, jo obrneš v številne smeri. Že izbor pripovedovanega materiala zahteva od pripovedovalca vsakokrat nekoliko drugačen pristop: upovedovanja čudežne pravljice, epa, povedke, avtorske zgodbe ali resnične zgodbe se ne lotevaš na enak način.

V preteklih letih me je zelo zanimalo sodelovanje pripovedovalca in glasbenika, dopolnjevanje zgodbe z animacijo ali sliko, torej združevanje različnih elementov v pripovedovano celoto. Zdaj pa me v lastnih projektih vedno bolj vleče h »goloti«, biti na odru zgolj in samo ti – s svojo zgodbo in glasom. Verjamem, da je forma dovolj močna, da vzdrži: en sam človek lahko napolni dvorano, pa ne s svojim egom, temveč z zgodbo.

Kako pomembna je za pripovedovalca predpriprava in kakšno vlogo igra pri pripovedovanju improvizacija? Se da zgodbe na hitro prežvečiti in servirati ali pa je proces ponotranjanja daljši in se mora zgodba v pripovedovalcu dodobra udomačiti?

Obstajajo ljudje, ki lahko danes slišijo zgodbo in jo že jutri zelo prepričljivo povejo na odru. – Sama tega ne znam. Moj proces zahteva precej priprave in ne morem zaupati samo improvizaciji. Improvizacija dela pripovedovanje živo, vendar predstavlja zadnjo plast na zelo dobro poznanem materialu. Ko si snov dodobra prežvečil in ponotranjil, ko res veš, o čem govoriš, takrat lahko vse to spustiš, si živ v trenutku in odprt. V predpripravi se teksta sicer ne učim na pamet, saj ne gre za recitacijo; a le dobro poznavanje materiala mi omogoči zadostno svobodo, da ga lahko nato obračam po svoje. Prav v tem je zame največji čar.

Morda se bo spet slišalo kontradiktorno, a kot pripovedovalka se rada umaknem zgodbi. Najraje vidim, da ljudje poslušajo in skoraj pozabijo, da stojim pred njimi. To doseči je največje pripovedovalsko mojstrstvo. Sicer pa smo si pripovedovalci različni v svojih procesih in v veselje mi je bilo sploh na *Pripovedovalskem festivalu* opazovati, kako bogat je ustvarjalni izkupiček naše raznolikosti.

Kot pri igri lutk, kjer sledimo zgodbi, ki jo igrajo lutke, in pozabimo na lutkarja – ali pa pri branju knjige, ko o avtorju sploh ne razmišljamo ...

Tako! Vsa izrazna sredstva usmerjam v živost, prepričljivost zgodbe. Največji del moje predpriprave predstavlja iskanje pravega jezika za zgodbo. Ne gre samo za izbor besed, tudi za ritem pripovedi, učinkovite podobe, zamolke. Govorjeni jezik ima svoje zakonitosti, večina virov, iz katerih črpamo, pa so knjižne objave, tak jezik lahko, če je dobesedno prenesen v usta pripovedovalca, izpade zelo papirnato. V procesu priprave tako pravzaprav pripravljáš prevod zgodbe v pripovedovalski jezik.

Ali pripovedovalec zavzame določeno perspektivo (do) zgodbe? Ima svoje mnenje o njej?

Absolutno. Zakaj naj bi sploh pripovedoval zgodbo, o kateri nimaš mnenja? To pa ne pomeni, da zgodbo nujno komentiraš. Lahko jo, a tudi brez eksplícitno izraženega mnenja je razvidno, kakšno stališče pripovedovalec zavzema, s kom v zgodbi drži in kaj si misli o čem. V tem je slast poslušanja: ne želimo slišati le zgodbe, temveč tudi, kaj je pripovedovalec v njej prepoznal in kako nam predaja svoja videnja. Pogosto se spomnim misli Johna D. Nilesa, ki pravi, da je modrosti v pravljici toliko, kot je človek, ki jo pripoveduje, moder. Globine je v pravljici toliko, kot je globine v pripovedovalcu, ki jo posreduje. Še najbolj banalna, preprosta pripoved lahko iz ust razmišljujočega človeka zazveni kot nekaj zelo tehtnega.

Lahko je vzeti zgodbo in jo pripovedovati, celo odlično pripovedovati, ampak pripovedovati zgodbo in biti pripovedovalec še nista nujno ista stvar. Pripovedovalski ideal je zame človek, ki ima poleg pripovedovalske veščine obsežen osebni repertoar zgodb, ki so med sabo tudi zelo učinkovito pomrežene in jih lahko priklíče iz spomina na način asociacij. Največje mojstrstvo je potem iz tega repertoarja sproti izbirati prave zgodbe za konkretno občinstvo. Na svojih poteh, tudi v tujini, sem srečalo zelo malo pripovedovalcev, ki bi to zares zmogli.

Kako resno in poglobljeno ste se pripovednega materiala lotili, smo lahko videli v predstavi *Nevidna ženska* (APT, režija Ivana Djilas, premiera 11. 11. 2022), ki je bila izbrana tudi v tekmovalni program letošnjega Borštnikovega srečanja. Kako ste se lotili uprizarjanja, bi lahko govorili o pripovedovalskem pristopu?

Odrsko besedilo *Nevidna ženska* je kombinacija kratkih zgodb iz istoimenske zbirke Slavenke Drakulić. Zgodbe so sicer dolge in ena sama bi lahko zapolnila cel večer, zato sva z Ivano izbrali odlomke iz teh zgodb ter jih kombinirali z ljudskimi pravljicami. Priredba pa je na jezikovni ravni zelo pripovedoval-

ska. V načinu se naslanja(m) na Slavenko Drakulić in njen zavestno skopi slog kratkih stavkov, nizanja informacij ter duhovitosti znotraj tem, ki niso lahke. Besedila ne znam dobesedno na pamet – zdaj se ga sicer v veliki meri držim, saj sem obljubila, da se ga bom držala zaradi nadnapisov –, sicer pa si ga puščam nekoliko odprtega. V procesu vaj sem ves čas improvizirala in ko sem našla pravo formo, je ta ostala z mano. V predstavi je nanizanih toliko zgodb, da so težko vse enako močne na vsaki ponovitvi. Opažam, da vsakokrat v ospredje stopi druga, pa niti ne morem vnaprej predvideti, katera bo. Preprosto na začetku vstopim v potovanje po teh zgodbah in na koncu predstave pridem ven.

Predstava je sicer ekspresivno poetičen preplet pripovedi, lutkovne in digitalne animacije o nelahki temi ženskega staranja. Kaj so bili največji izzivi, s katerimi ste se spopadali?

Pomembno vlogo v predstavi imata trimetrška lutka starke, ki jo je izdelal Gregor Lorenci, animirata pa jo Maja Kunšič in Katja Povše, in video, ki je delo Vesne Krebs. Tema, ki smo jo obravnavale, torej staranje, je izredno kompleksna, poleg tega smo se ukvarjale z izkušnjo, ki nas še čaka. Morda bi bilo bolje reči, da predstava govori o strahu pred staranjem. Tudi zgodbe Slavenke Drakulić in knjigo Simone de Beauvoir *Starost*, ki je bila poleg drugih teoretičnih tekstov izhodišče za razmisleke v predstavi, je mogoče brati na tak način. Pripovedovalsko pa je bila predstava zame velik izziv, sploh v raziskavi odnosa pripovedovalke do lutke, do občinstva, zgodbe se različno umeščajo v odrski prostor, enkrat sem prisotna zgolj kot glas, nato iz oči v oči z občinstvom, pa visoko na stolpu iz stolov ... Vse te raznolike pozicije na subtilnih ravneh določajo pomen zgodb in vplivajo na njihovo interpretacijo.



: Foto: B. Lah

Ko sva ravno pri ženskih močeh – ste brali *Ženske, ki tečejo z volkovi* Clarisse Pinkola Estés? Je njen način razgrinjanja pravljic navdihujoče tudi za vas?

V mednarodnem prostoru obstaja več različnih pristopov k obravnavi ljudskega materiala. Delo Clarisse Pinkola Estés poznam, a me psihoanalitični pristop ne nagovarja preveč. Osebnost mi je bil včasih bližje pristop Jacka Zipesa, ki se ukvarja predvsem z družbeno funkcijo pravljice v različnih zgodovinskih obdobjih. Njegovi uvidi so mi bili zelo v pomoč pri širšem razumevanju in umeščanju materiala. Sicer pa sta mi najbližji literarno-teoretični pristop Maxa Lüthija in strukturna analiza čudežnih pravljic Vladimirja Proppa. Ko se dolgo ukvarjaš s pravljicnim gradivom, vse manj bereš posamezno pravljico kot posebno, od ostalih ločeno, zaključeno celoto; bolj in bolj jo prepoznaš kot delček širše mreže pravljicnih motivov in tipov ter za pravljico specifičnega načina upovedovanja sveta in človeških problemov.

Številne različice določenega motiva so posledica ustnega izročila. Kako v zgodbah razpoznavate zgodovinske usedline?

Ljudske pravljice so zelo star material, ki se je oblikoval z aktom pripovedovanja, ta pa je občečloveški, kar pomeni, da je prisoten, kamorkoli se obrneš. Povsod so si ljudje pripovedovali zgodbe – nekatere so veljale za svete, druge so bile namenjene zabavi. Za svoje si je pravljice skozi zgodovino jemalo veliko različnih družbenih skupin. Pripovedovali so si jih pri zimskih kmečkih opravilih, posvojile so jih dvorne dame na francoskem dvoru; prehajale so v knjige in z branjem spet nazaj v ustno rabo, našle so pot v meščanske literarne in gledališke žanre, dale vsebino marsikateri operi in baletu; bile so uporabljene in zlorabljene za politične namene ... Ves čas so se spreminjale, po drugi strani pa so se v jedru spremenile neverjetno malo. Skozi zgodovino so tako prevzemale zelo različne funkcije, prečile so družbene in zemljepisne meje in prav zaradi prevzemanja različnih vlog, pomenov in oblik so tako zelo zanimive za opazovanje. So eden od možnih zornih kotov, s pomočjo katerih lahko razmišljamo o socialni zgodovini.

Kako torej pristopiti k posredovanju in prirejanju pravljic danes?

V odnosu do prirejanja pravljic za knjižno objavo sta mi blizu dva avtorja: Angela Carter in Italo Calvino. Calvino je za zbirko Italijanskih pravljic pregledal in po matematično sistematiziral ves pripovedni material, ki mu je bil na voljo iz širšega italijanskega območja. Naredil je reprezentativen izbor pravljicnih tipov, izbrani material pa potem slogovno poenotil. Nekatere je samo prevedel iz narečja v knjižni jezik, nekatere na novo izpisal, izpilil je njihov

ritem, jih obogatil s sočnimi detajli. Pri svojem delu pa je ves čas lovil ravnotežje med ljudskim in avtorskim.

Angela Carter je v *The Virago Book of Fairy Tales* zbrala ljudske pravljice in povedke z vsega sveta. Rdeča nit izbora so bile ženske junakinje, pri čemer ni iskala le pogumnih in močnih junakinj, zaobjela je celotno pahljačo ženskega oz. človeškega značaja. V zapise zgodb kljub izjemno raznolikemu materialu ni posegala. Ohranila jih je tako grobe in včasih nepopolne, kot jih je našla v različnih virih. Zbirko je pospremila z odličnim uvodom. Odločitev, da v zgodbe ne poseže, obenem pa se avtorsko izrazi s premišljenim izborom in dramaturgijo zbirke, se mi zdi prav tako sodobna kot Calvinova odločitev, da zbirko avtorsko priredi in stilsko poenoti.

Oba sta zanimiva, pri obeh je čutiti tudi veliko spoštovanja do nekaterih anonimnih avtorjev, ki so ubesedovali te pravljice. Nekako tako, kot da več kot več o tem materialu, bolj premišljeno in previdno posegaš vanj.

Sama trenutno pripravljam zbirko balkanskih pravljic. Rdeča nit izbora so ženske, po vzoru Carter, ki v svojo zbirko zaradi nedostopnosti gradiva skoraj ni uvrstila zgodb z območja Balkana. Patriarhalni vzorci so v teh zgodbah izjemno močni, za marsikatero junakinjo se zgodba ne konča dobro ali pa za svojo samostojnost izjemno veliko žrtvuje. Zelo dobro poznam vzgib, da bi kakšni junakinji odmerila bolj pozitiven konec, saj bi ji ga res privoščila, a zdi se mi pomembno, da se temu impulzu uprem, vsaj za zbirko. Več prostora za avtorsko preigravanje besedila si bom vzela, ko bom te zgodbe pripovedovala.

Kako poteka zbiranje in urejanje materiala za knjižno izdajo pravljic?

Že dolgo je iluzija, da bi ljudske zgodbe še polnokrvno na tak način živele med ljudmi. Če pa morda kje še obstajajo, so bolj okrušek ali spomin, ki je ponavadi povedan z malo pripovedovalske moči. Pravljice iščem v rokopisnih in drugih arhivih, revijalnih in antikvarnih izdajah, starejših prevedenih zbirkah. Nekatero še nikoli niso bile prevedene v slovenščino, nekatere so bile že objavljene v kakšni od zbirk, pa potrebujejo učinkovito priredbo, da bi bile zanimive za bralca. Z urednico Alenko Veler sva se dogovorili, da bom gradivo pripravila za objavo v zbirki Zlata ptica pri Mladinski že pred tremi leti. Začela sem nabirati material, mapa se je debelila, jaz pa sem se zaletavala v pravljice, za katere se mi je zdelo, da jih ne znam prav prirediti. Zdi se mi pomembno, da z lastnim stilom ne preglasiš izvirnega materiala, kar pa ni lahka naloga in terja veliko znanja o širšem področju pravljice. Spet bom omenila Calvina, ki mi je pri tem delu res vzor, ker ni poveznil svojega avtorskega sloga čez pravljice, ampak je vanje vstopal nekako od znotraj. Sledil je temu, kar je prepoznal kot žanrsko in slogovno bistvo pravljice. Z zelo subtilnim občutkom za jezik, ritem in žive slike jih je v bistvu restavriral. Takšno prirejanje je težaško in na nek način bolj ponižno.



: Foto: L. Spiler

Z mladinskim romanom *Bleščivka* ste se prelevili v avtorico zgodbe. Kako je našla pot do vas?

Zaletavala sem se torej v obsežno balkansko pravljичno gradivo in nikakor nisem bila zadovoljna z izkupičkom svojega dela. Potem sem začela pisati *Bleščivko*. Najprej je šlo za vajo v slogu, iskala sem pripovedni ritem in jezik, ki bi bila hitra, lahka, tekoča. Raziskovala sem učinkovitost in preprostost v jeziku, ki bi mi prišla prav tudi pri prirejanju pravljič. Prvi osnutek sem predala urednici. Knjiga je namenjena otrokom v starostnem obdobju 9+, kar je tudi starost mojega otroka in njegovih prijateljev. V svoj proces pisanja sem kot poslušalce ali bralce pogosto vključevala otroke, ki so mi s svojimi komentarji in odzivi zelo pomagali dokončati zgodbo. Eden od otrok je komentiral, da ima zgodba »flegmatičen zaplet«. Zelo je napeto, je rekel, nič dramatičnega pa se ne zgodi. To sem vzela za kompliment: učinek napetosti je lahko rezultat učinkovitega pripovedovanja in ne kataklizmičnih pripetljajev. To, da trav'ca pade, pa zna pripovedovalec o tem pripovedovati tako napeto, da ti sapo vzame, to me je zanimalo.

Knjiga je bila nominirana za Levstikovo nagrado in je sedaj uvrščena tudi v peterico finalistov za nagrado večernica, hitro pa je našla tudi pot na oder Lutkovnega gledališča Ljubljana.*

Dobila je tudi nalepko zlata hruška in nasploh se zdi, da je našla svoje bralce, česar sem zelo vesela. Ob pisanju sem mislila tudi na odrasle, ki bodo morda knjigo na glas brali otrokom. Želela sem si, da bi bila zanimiva in zabavna tudi njim, zato je pisana v plasteh in so po njej posejani pomenski kamenčki, ki odraslim preprečijo, da bi zaspali ob branju.

Pri gledališkem snovanju sem z režiserko Marušo Kink sodelovala kot dramaturginja in dramaturginja. Odrska postavitev nujno pomeni kleščenje literarne pripovedi. Ker smo predstavo pripravljali za gledalce od šestega leta naprej, je to pomenilo kar korenito priredbo, nekateri liki so odpadli, pojavili so se drugi. Tako je zgodba po motivih *Bleščivke* zaživela svoje, samostojno odsko življenje.

Kaj vse obsega vaše delovanje za otroke in kaj soustvarjate z njimi?

Pred petimi leti smo kot eksperiment na Vodnikovi domačiji Šiška za en mesec postavili pripovedovalsko igralnico *Pravljіčni studio*. Takrat smo tudi razvili prva pripovedovalska orodja, s katerimi smo želeli otroke seznanjati z

* Intervju je bil opravljen, preden je Špela Frlic za roman *Bleščivka* dobila nagrado večernica. (op. ur.)

ljudskimi pravljicami ter jih spodbujati k pripovedovanju. Iz teh začetkov so se počasi oblikovale delavnice in škatla kvalitetnih pripovedovalskih orodij, ki smo jih razvili kot odgovor na številna povpraševanja učiteljev in vzgojiteljev. Projekt *Pravljčni studio* je zastavljen laboratorijsko in ga gradimo počasi v sodelovanju s strokovnimi sodelavci in ustvarjalci ter ustvarjalkami z različnih področij. Vsak naš nov korak je trden, premišljen. Učitelji nam poročajo o zaskrbljujočem upadanju bralne sposobnosti in verbalnih veščin pri otrocih. V praksi se nam vedno znova potrjuje, da je pripovedovanje eden od načinov, s katerim otroci te veščine lahko razvijajo, obenem pa krepijo še druge, socialne. Otroci so lahko odlični pripovedovalci in izredno uživajo v pripovedovanju in izmišljevanju zgodb, zakaj torej ustni verbalni ustvarjalnosti ne namenjamo več prostora in časa? V svojih pripovedih so pogosto zelo inovativni, ganljivi, če pripovedujejo v skupini, se učijo tudi medsebojnega poslušanja in sodelovanja.

Imajo otroci, ki obiskujejo vaše delavnice tudi, pripovedovalske nastope?

V šolskem letu 2022/23 smo izvajali laboratorijski pripovedovalski projekt z dvema skupinama prvošolčkov. Prva je bila iz OŠ Koseze, druga iz male podružnične OŠ Javorje pri Škofji Loki. Celo leto sta pripovedovanje prvošolčkov mentorsko vodili moji sodelavki Maša Jazbec in Nuša Jurjevič, razredničarki (Maja Saurin, Maja Kokalj) pa sta jih k pripovedovanju spodbujali tudi v odsotnosti mentoric. Ob zgodbi so raziskovali svoje šolsko okolje in zgodbe umeščali v šolski prostor. Projekt je bil posebej zanimiv, saj je šlo za različna prostora mestne in vaške šole. Otroci so se med sabo tudi obiskali, se predstavili drug drugemu, skupaj jedli in se igrali, obenem pa izkusili šolski prostor, drugačen od njihovega domačega. Za zaključek smo v okviru Bobrov izvedli javni pripovedovalski nastop otrok v Štihovi dvorani Cankarjevega doma, kamor so jih prišli poslušat starši. Otroci so improvizirali: izžrebali so glavne junake svoje pripovedi, glasbenica-improvizatorica Teja Bitenc jih je spremljala na inštrumentih, povedali so svoje želje glede odrske luči ...Njihove želje so bile povsem konkretne, npr. naj bo morje ali pa naj bo tema, ker bo strašno, in potem so zgodbo improvizirali na mikrofona. Bili so res odlični, pogumni in ustvarjalni, sposobni so bili na odru povedati zaključeno zgodbo, celoletno delo mentoric na tem področju se je zagotovo potrdilo tudi v njihovem obvladovanju pripovednih veščin.

Če učitelji vsak dan kot nekakšen ritual v učni proces vključijo pripovedovalsko igro, otroci nedvomno napredujejo v verbalnem ustvarjanju in sposobnosti upovedovanja svojih misli in idej. Tudi starši lahko igro spontano vnašamo v vsakdanjik. Preprosto se igramo izmišljevanje, ko smo na sprehodu ali v avtomobilu, ko stojimo v gneči ... Gre za verbalno igro, ki nam lahko prinese veliko veselja, če je le tudi nam do nje.

Ali mora pripovedovalec biti zelo pazljiv pri vzpostavljanju meja med realnostjo in fikcijo, kadar pripoveduje otrokom?

Posebej lepo, celo poetično je, kako tanka so vrata do imaginarnega sveta pri otrocih. Pravzaprav imajo ta vrata le zavesico. Ko prideš kot pripovedovalec k otrokom, z njimi skleneš tihi pakt, da bo pripovedovana pravljica resnična, nato pa se skupaj igraš, da se zares dogaja. Ob koncu se dogovor o resničnosti konča s »to je bila pravljica«, in otroci ne pričakujejo, da bodo zagledali konja s šestimi nogami, ko bodo stopili skozi vrata dvorane. Za starejše otroke so etične dileme kljukica, ki jih drži v napetosti. Ne verjamejo več v obstoj čarovnic, se pa toliko bolj zares soočajo z dilemo žrtvovanja ali pa motivom ljubezenskega hrepenenja ali nesrečne ljubezni. Etične dileme so lahko enako resnično dojete v pravljicah kot v resničnem življenju. Mislim, da nas izredno bogati, če nam uspe ohraniti poetičen odnos do sveta tudi v odrasli dobi in je v naši vsakdanji resničnosti nekaj prostora tudi za domišljjsko plat.

Kaj pa menite o politični korektnosti, ki se dandanes večkrat vtihotapi tudi v pravljice, jih lošči do visokega bleska ter jih ločuje od njihovih senčnih plati?

Nekatere pravljice so res krute in ne vidim razloga, zakaj bi danes brali Grimmove pravljice zelo majhnim otrokom. Brata Grimm sta pisala v času, ki je bil za nasilje manj občutljiv; zdaj ga zaznamo in obsodimo precej prej. Sicer pa menim, da smo odrasli tisti, ki npr. težje prenesemo smrt v pravljicah, ker že imamo izkušnjo bolečine, ki jo prinese smrt bližnjega. Za otroke, ki jim je, vsaj v večini, ta izkušnja še prizanesena, pa smrt ni nekaj, kar bi jih nujno prestrašilo.

Sama se krutosti in nasilju pri pripovedovanju pravljic ne izmikam, ju pa gotovo ne poudarjam ali razdelujem v podrobnosti. Sam po sebi je nasilen dogodek morda ključen za zgodbo in ga zato ne moreš kar izbrisati. Dobro postane dobro v odnosu do zlega in če kje, lahko prav v zgodbah (tako literarnih kot gledaliških) najdemo varen prostor za razpravljanje o tem. Ko otrokom pripovedujem kakšno temačnejšo pravljico, spremljam njihove odzive in če vidim, da je prehudo, kaj zmehčam, jih spomnim, da se bližamo srečnemu koncu ali pa jih preprosto vprašam, če jih je strah, če naj nadaljujem, včasih kar vmes med zgodbo malo podebatiramo ... Kot pripovedovalec ne smeš biti nasilen in ker je forma na pol improvizirana, interpretacijo zlahka uravnavaš glede na starost in zrelost poslušalcev.

Pomembno je, da ne črtamo iz zgodb težkih dogodkov in temnih karakterjev le zato, ker nam morda vzbujajo tesnobo. Zaupati moramo svoji trpežnosti. Zaupati moramo otrokom, da zmorejo samostojno premisliti in presoditi, če pa imamo možnost z njimi razpravljati o slišnem in videnem, pa je še toliko bolje.

Nam za srečen konec intervjuja poveste še, kaj vas pri pravljicah posebej navdušuje?

Čudežne pravljice imajo specifičen način, na katerega upovedujejo svoje teme, ta se očitno razlikuje od drugih žanrov, ki obravnavajo iste teme in motive. Dvodimenzionalnost likov, predvidljiva linearna struktura, formulaični srečni konci, vse to jih lahko dela za odrasle manj zanimive, če jih pripovedovalec ne poglobi in razplasti. Moč pravljice, ki bi jo kdo imel tudi za šibkost, je po mojem mnenju prav v neopisanosti likov in dogajalnega prostora, ki pa so kljub temu na nek način natančni. Pravljične pripovedi predvidevajo, da imaš v sebi podobo gozda, v katerega boš naselil zgodbo, kar ustvarja intenziven stik med pripovedovalcem in poslušalcem, ki mora s svojo domišljijo aktivno sodelovati. Užitek in odgovornost pripovedovalca pa je pravljico napolniti in na čustveni ravni povezati s sedanostjo, da lahko prevzame vlogo metafore in na tak način oživi.

Hvala za pogovor in še mnogo oživiljenih zgodb.

Izginjanje kritike v javnem prostoru: zgolj lažen alarm ali nova realnost?

Boris Vezjak

Sta kritičnost in kritiškost, še posebej tista, ki ju goji splošna kulturna kritika, v javnosti in predvsem v množičnih medijih kritično ogroženi ali pa so morda spontane ocene o njuni čedalje slabši navzočnosti in položaju pretirane? Če je ugotovitev dovolj natančna, kateri faktorji in okoliščine prispevajo k izginjanju in kaj pešanje pomeni za družbeno percepcijo kulturnih stvaritev, končno tudi za ustvarjalce same? Se je v digitalni dobi kritika zgolj prelevila v drugačne formate, česar nismo dovolj jasno zaznali, in so naši strahovi po svoje odveč? In če vendarle vztrajamo pri začetnem opažanju: je razlog njenega izginjanja predvsem strukturen in ekonomski, lahko danes kritik sploh preživi ali živi od svojega dela? Ali obstajajo oblike njene institucionalne organiziranosti, je dovolj družbeno cenjena in kakšna vloga ji je odmerjena znotraj discipline ali v družbi? Veliko vprašanj, ki še zdaleč niso vsa. Tukaj sta še recepcija in pripoznanje: v kakšni meri je kritika še čislana, spoštovana in zaželena, je nemara prezirana in zreducirana na »subjektivno« mnenje posameznika, ki ga kritiške »tarče« posmehljivo satanizirajo?

Pahljača različnih dimenzij problema, ki ga je težko osvetliti z vseh strani, je gotovo visoka cena za splošno zastavitev teme. Seveda je že pred nastajanjem te tematske številke v tej reviji obstajala velika verjetnost, da bo nova refleksija o stanju in statusu kritike in kritičnosti v slovenskem javnem prostoru padla v prazen prostor. Pri čemer porojeni skepticizem o tej praznini zaznamujeta bodisi slutnja o praznem govoričenju tistih, ki v nobenem primeru ne bodo slišani in zato ugotavljajo, da je kritika ogrožena, zaradi česar je njihovo lamentiranje obsojeno na odvečnost, bodisi presoja, da je to popolnoma zgrešena ocena tradicionalistov, ki se ne znajo prilagoditi razmeram in ne vidijo, da pričakovana kritičnost pulzira naprej, vendar na druge, manj konvencionalne načine. Da je torej čisto vse v redu in prav. Da je, kot pravi ena od avtoric v tej številki, v krizi svet, ne pa kritika. Kaj torej drži, resignacija tistih, ki so presodili pravilno, a jim malodušje ne bo v pomoč, ali morda popolna zgrešenost v hipotezi, ki smo jo predpostavili in bi jo morali bolje preveriti? Ambicija zastavljalca analize družbene kritike in posredno tudi samih avtoric in avtorjev se bo najbrž soočala z opisanim izzivom: bodisi s produciranjem občutka, da nam ni pomoči, ker smo nemočni, ali prav nasprotno z odkrivanjem, da so naši strahovi odveč, morda pa tudi z diapazonom mnenj med naštetima.

Seveda je to zgolj eden od načinov, kako spregovoriti o stanju kritike – z bojaznijo, da se njen prostor zmanjšuje. So še drugi. Eden od razlogov za njeno izginjanje, kar sem kot urednik predpostavil, a se nekateri ne bodo strinjali, so zagotovo obče spremembe v kulturnem miljeju, ki diktira naše izkušanje in dojemanje umetnosti. Kulturne vrednote in preference se enostavno premikajo proč od pričakovanega pristopa zaradi trendov komercializacije našega življenja. Ta del izginjanja je materialno viden in navzoč v zmanjševanju prostora za neodvisno kritiko v prid vsemu, kar prinaša dobiček in se prodaja – ali se prodaja bolje. Večinoma zaznavamo, da se družbeni položaj kritike in kritičnih ustvarjalcev (kritičark in kritikov) spreminjata, konformizirata in bledita. Da se celotno polje počasi umika iz javnega prostora, medijev in naše splošne pozornosti. Opažanje velja širše, ne zgolj za umetniško in kulturno produkcijo, kot bi kdo najprej pomislil, ker obseg in sama navzočnost kritik v slovenskih množičnih medijih postajata vidno manjša in siromašnejša, vsebina pa bolj trivialna ali piarovska, morda včasih prirejena tabloidnim trendom istih medijev ali sicer pričakovanjem po odmevnosti.

Obstaja celo področje, ki ga ta številka pušča ob strani: status kritičnega mišljenja kot takšnega, kondicija intelektualne kulture in končno tudi položaj javnih intelektualcev. Če govorimo bolj o institucionalizirani kritiki, je ta vedno predstavljala odločilen žanr v umetnosti, filmu, gledališču, humanistiki in na drugih področjih. Poglobljena analiza in ocena bi morali služiti plemenitim ciljem, delovati kot orodje za razumevanje, vrednotenje in razpravo o umetnosti ter kulturnih izdelkih, končno tudi biti zrcalo dogajanja v družbi ali kulturi, naposled pa orientir človeku. A se zdi, da se dogaja vedno redkeje. Gotovo so k slabšanju razmer močno prispevali komercialni interesi medijev, končno tudi njihovi poslovni modeli, zaradi česar kritika deluje odvečno, saj po sebi ni zanimiva za širše občinstvo, ker terja določeno mišljenje. Za lastnike medijev je tudi manj zaželena ali celo usmerjena, predvsem pa na koncu postane manj neodvisna. Po drugi strani kapitalistični ustroj družbe vsako leto bolj diktira preference in okuse pri občinstvu, gnete jih po

svoji izbiri. Svoje sta naredila »hedonizacija« naših življenj in iskanje hipne potešitve ugodja ali zadovoljstva, vpliv digitalizacije in novih medijev, še zlasti družbenih omrežij. Realno se zmanjšujejo finančna sredstva in uredniška podpora, manjša je tudi naklonjenost ideji neodvisne kritike, nižajo se honorarji ali jih ni več. Vse naštetu so kamenčki v mozaiku sestavljanke, ki nam nariše podobo poraženca.

Posebno poglavje razprave morda predstavlja vedno intenzivnejša popularnost »subjektivnosti« kritike, kjer se časti osebno mnenje, ki mora biti radikalno in emocionalno, kar priča o tem, da se je klasična percepcija avtoritete kritiškega avtorja spremenila, z njo pa tudi vrednost analize. Tej ni treba več slediti kriterijem dostojnosti, argumentiranosti in vsebinskosti, ampak je včasih dobro, da je pristop čustven, oseben in celo škandalozen, kritiku pa se preprosto obrestuje, če v svojem egotripu nastopa vehementno. Senzacija se bere in sliši, razčlenjen in »objektiven« prikaz vedno manj. To seveda še ne pomeni, da so jedke kritike, ki škandalizirajo, po sebi populistične in zgrešene, a so trendi in motivi, ki stojijo za njimi, več kot opazni. Hkrati smemo upati, da se produkcija danes ne odvija več po prijateljskih linijah in je »subjektivna« v smislu aranžmaja in osebnih povezav med avtorjem in kritikom, ko nastanek analiz ni spodbujen od javnosti, novinarjev ali urednikov, ampak avtorjev samih, ki imajo določena pričakovanja.

Toda povrnimo se na koncu kratkega uvoda k osnovni ambiciji orisa bolj ali manj dramatičnega stanja. Seveda bi morali upati na boljše in se odpovedati omenjeni resignaciji, se upreti izzivom digitalnega okolja, v katerem se je zmanjšala potrpežljivost za poglobljeno analizo, saj se večina uporabnikov raje osredotoča na udarne in všečne vsebine, najti načine upiranja skušnjava družbenih platform, preseči pomanjkanje finančne podpore kritiki kot žanru in dejavnosti, kar zmanjšuje ne samo prisotnost, ampak tudi raznolikost kritiških mnenjskih perspektiv. Končno so na njeno oblikovanje vplivale tudi spremembe v komunikacijskih navadah in slogih, torej v načinih, kako se kritika danes »izraža«. Kot vemo, je na družbenih omrežjih poudarek na neposrednem odzivanju v obliki povratne informacije, ki je podeljena z všečki, delitvami in instantnimi komentarji, kjer zapisani tekst velikokrat ni niti prebran, kaj šele dobro ali pravilno razumljen: vse to jemlje vrednost poglobljeni refleksiji in kritičnosti.

Na koncu pa še k strukturi besedil v tej številki Dialogov. Začetna ambicija je bila raziskati stanje žanrske navzočnosti kritike, pa tudi širšo refleksivno ali intelektualno prezenco v družbi, torej status kritičnosti. Ker umetniški, kulturni in družbeni fenomeni zahtevajo vrednotenje, analizo in razlago, je kritika praktična in tudi teoretska disciplina, nujno potrebna za razvoj umetnosti, kulture in družbe. Kot praksa je pogojena z zgodovinskimi konteksti in žanri, medijskimi platformami in institucionalnimi okolji. Eden bolj enostavnih načinov, kako pregledati tovrstno stanje, se morda skriva v kvalitativni in kvantitativni analizi njene prisotnosti v medijih: kako zelo in na kakšne načine je kritiška presoja kot proces vrednotenja kulturnih stvaritev in dobrin z namenom iskanja intelektualne, umetniške ali družbene vrednosti določenega predmeta ali pojava navzoča v javni sferi s pomočjo množičnih občil, v ožjem smislu predvsem kot literarna, umetnostna, glasbena, filmska ali književna kritika ali recenzija. Ker je obenem pogosto povezana tudi z akademsko sfero in se posreduje z znanstvenimi razpravami, je enako pomembna ana-

liza učinkovanja znanstvenih dognanj v javni sferi. Tretji del javne kritičnosti in kritičnosti se gotovo nanaša na »intelektualno kulturo« in status dela javnih intelektualcev v družbenem in medijskem prostoru.

V Dialogih smo zato želeli na široko preizprašati situacijo na panoramski način, s prerezum različnih področij kritike kot žanra v filmski, gledališki, literarni, likovni, glasbeni, humanistični in končno medijski sferi še zlasti v slovenskem in primerjalno tudi globalnem prostoru. Njen manko bi utegnil marsikaj povedati o splošni duhovni situaciji danega družbenega trenutka in našem interesu za razvoj področij in samorefleksijo. Če opišemo kritiko kot področje raziskovanja, ki temelji na interdisciplinarnih perspektivah in teoretičnih razlagah kulture in družbe, potem bi posledično kritično umanjkanje kritičnosti in kritičnosti lahko pomenilo tudi, da počasi izgubljammo možnost za utemeljeno mikroanalizo dogajanja in poglobljeni razmislek o ključnih družbenih in političnih vprašanjih. Ali še huje: da se ji po svoje odpovedujemo. Ta širši aspekt v objavljenih prispevkih morda ni zajet kot osnovna tendenca, zato so te vrstice povabilo k premišljanju, ali tovrstna teza drži.

Zahvaljujem se avtoricam in avtorjem, ki so se odzvali vabilu in s tem izkazali ustrezno pripravljenost in morda tudi skrb za situacijo. O umetnostni kritiki sta spregovorili Petra Vidali in Kaja Kraner, o likovni Arne Brejc, o literarni Petra Kolmančič, o gledališki Primož Jesenko, Zala Dobovšek in Blaž Lukan, o glasbeni Igor Bašin in Ičo Vidmar, o filmski Veronika Zakonjšek in Žiga Brdnik, o humanistični Dušan Rebolj in o medijski moja uredniška malenkost. Zagotovo so kakšna področja slabše zastopana, bilo je veliko odpovedi, a ni bilo dovolj časa, da bi našli zamenjave. Marsikdo bo očital, da ni bil povabljen, a ni bilo namerno. Če imajo »katastrofisti« glede kritike prav, pa morda veliko takšnih priložnosti za kolektivno refleksijo področja več ne bo. Oziroma bolje povedano: prišle bodo morda prepozno.

Najprej brez umetnosti, na koncu brez kulture

Petra Vidali

O položaju umetnostne kritike v splošno informativnih medijih govorim že vso svojo kritiško ero. Vsakič, ko smo govorili o tem – šlo je za debate v okviru kritiških društev, kritiških simpozijev ali izpostavljanja problematike v medijih, za omizja na radiu in televiziji, zapise v dnevnih časopisih ali revijah za kulturo – sem govorila z zaskrbljenostjo. Štela sem kritike in dolžino kritik, kazala sem s prstom na transformacije in deformacije žanra in svarila pred nadaljnjim krčenjem in izrojevanjem. Kot kritičarka, novinarka in urednica sem videla, kje smo in kje smo bili. Toda ali sem zares videla tudi, kam gremo? Ali sem kdaj zares pomislila, da bomo prišli tudi do popolnega umanjkanja kritike? Ker je postalo zmanjševanje prostora, honorarjev in interesa za kritiko v zadnjih treh desetletjih stalnica, sem verjetno mislila, da bo takšno stanje stalno oziroma večno. V resnici si nisem predstavljala, da se bo ta permanentna debata končala tako, da kritike ne bo več.

Ampak zdaj je res več ni. Brez skrbi, da štejem tiste, ki so še, a če se lahko zgodi, da *Dnevnika* sploh več nima gledališke kritike – zaradi historične vloge gledališča v kontekstu nacionalnega in zaradi spektakelskega interesa javnosti najbrž najtrdneje zasidrane kritike sploh –, potem je možno vse in potem je konec umetnostne kritike kot stalne in nujne prakse v časopisih že dejstvo. Kar ostaja, je, kot je zapisal Boris Vezjak v izhodiščnem razmisleku, večinoma »sporadična, stihijška in instantna kritika«. Sporadična in stihijška je kritika (z izjemo filmske in delno gledališke kritike) tudi na *Večerovih* kulturnih straneh, za kar sem kot urednica in kritičarka (so)odgovorna.

Ker smo torej najbrž vsi opazili, da smo na (novem ali dokončnem) dnu te padajoče krivulje, so se letos organizirane debate o problematiki kritike namnožile. *Dialogi* so bili prvi, ker pa je bil njihov rok za oddajo najpoznejši, so vmes prišle kritiki posvečena številka revije *Literatura*, oddaja *Panoptikum* na nacionalni televiziji z naslovom Kriza kritike in debata Združenja dramskih umetnikov in Društva gledaliških kritikov in teatrologov z naslovom Več kritike, prosim! Zadnjo sem izpustila, drugih dveh pa kljub predhodnemu dogovoru z *Dialogi* nisem zavrnila. Vedela sem, da mi spričo novih in novih degradacij kritike ali kulturnih rubrik kot njihovega referenčnega okvira ne bo zmanjkalo materiala. Razen tega sem si vsakič rekla, da gre zdaj zares in da ne smem izpustiti nobene priložnosti, da to pokažem, povem, napišem.

Nebrzdano zagretost je, kot se to rado zgodi, pogasil hladen tuš. Pustimo kolege in druge podpornike, ki so mi z odzivi pritrjevali. Seveda se nekateri pač strinjamo. Tako kot v nekaterih medijih nekaj kritik vendarle še objavimo. Bolj pomembne in bolj pomenljive so druge reakcije. Reakcija piarovca enega od gledališč, ki me je klical, ker sem v *Literaturi* napisala, da so namesto gledaliških listov ponujali revijo z ženskim imenom v naslovu, v kateri je bil intervju z igralko glavne vloge. Še na tem mestu se opravičujem, res sem naredila napako, zamešala sem ženski imeni in tako imenovala drugo revijo, razen tega sem spregledala, da je gledališki list kljub temu bil. Vseeno pa sem ga vprašala, ali se mu ne zdi, da imajo hujše probleme, kot je moj zapis, ki te probleme obravnava. Pritrdil mi je, da manko kritik je težava, zaradi tega recimo težko ustrezajo potrebam Borštnikovega srečanja, ki potrebuje za objavo v almanahu tri kritike v tekmovalni program uvrščenih predstav. (Ne, mislim, da ovirana promocijska aktivnost res ni glavni problem, je pa zanimiv pokazatelj problema.) Hkrati mi je razložil, da jih manko kritike v *Dnevniku* ne boli tako zelo, saj so namesto tega dobili več prostora za napovedi predstav.

Pogovor ni bil prijetno kramljanje. Ko sva ga zaključila, sem se zavedela dvojega. Prvič: piar ni samo nadomestil kritike, temveč se ga mora kritika bati. In drugič: producenti se torej ne pritožujejo, *Dnevnikovi* bralci, ki ostajajo brez kritike uprizoritev, pa tudi ne uprizarjajo kakih posebnih protestov. Ali torej sploh še kdo hoče kritiko v splošno informativnih medijih?

Druga reakcija, ki je vzela nekaj vetra v moja jadra, je bil kar odziv kolegov v oddaji *Panoptikum*. Vse skupaj se jim ni zdelo tako tragično. Kritik v splošno informativnih medijih je res manj, skupni seštevek pa ni tako slab, ker manko zapolnjujejo novi kritiški portali in literarne ali druge specializirane revije ali revije za kulturo. Saj so kimali, ko sem rekla, da je kritika v specializiranem okolju getoizirana – zaradi izolirane umeščenosti in

zaradi nedostopnega strokovnega diskurza –, ne vem pa, ali je kdo res še verjel, da kritiko v splošno informativnih medijih še potrebujemo.

Ali jo še potrebujemo? In zakaj bi jo potrebovali? Moja naučena vera pravi, da umetnostno kritiko v splošno informativnih medijih potrebujemo, ker je dobro, da (vsi) ljudje mislijo. Ker verjamemo, da je dobra družba družba, ki se zaveda same sebe – in da so kultura in umetnost ter diskurz o kulturi in umetnosti konstitutivni del družbenega ozaveščanja.

Vendar moja teorija trči na nekaj praktičnih problemov. O tiskanih medijih ne govorimo več kot o množičnih občilih – ker že dolgo niso več množični. Še imamo več bralcev kot specializirani kritiški portali in revije za umetnost in kulturo, toda ali imamo tudi več bralcev kritik? O številu bralcev kritik v tiskanih izdajah je težko soditi, spletne izdaje pa tudi niso primerljive s spletnimi kritiškimi portali. Skrbniki in uredniki portala *Kritika* poročajo, da tamkajšnje kritike po večini dosega od 400 do 800 klikov. Po podatkih analitika spletne strani *Večera* imajo naše gledališke kritike približno enako število klikov, letos je bil rekord 692 klikov. A med temi kliki je bistvena razlika: *Večerovih* kritik ni mogoče prebrati v celoti, ker so zaklenjene, se pravi jih je mogoče prebrati samo proti plačilu. Po razpoložljivih podatkih letos ni bilo nobene konverzije, lani pa je bilo po zaslugi treh kritik sklenjenih pet naročnin. Razlike ne znam pojasniti, navsezadnje sem avtorica ista kot lani, enak ali podoben je tudi nabor gledališč. Včasih se zdi, da po doseženem limitu pač nastopi mrtvi tok.

V debati Več kritike, prosim! (povzetek je objavljen na spletni strani Društva gledaliških kritikov in teatrologov) so se med drugim slišali glasovi, da je kritika v javnem interesu, torej bi morala biti v spletnih izdajah časopisov prosto dostopna kot javna dobrina. Toda javna dobrina mora biti tudi financirana kot javna dobrina. Kritika na portalu *Kritika* je financirana iz državnega proračuna za kulturo in je zato lahko prosto dostopna. Seveda lahko rečemo, da bi glede na to, da kritika v *Večeru* ne prinese ne dovolj klikov za (reklamni) dobiček ne dovolj sklenjenih naročnin, lahko bila prosto dostopna kot javna dobrina. Še vedno pa ne bi bila tako tudi plačana. O prepričanju, da bi moralo ministrstvo za kulturo prepoznati pomen umetnostne kritike v splošno informativnih medijih in jo torej finančno podpreti, sem govorila in pisala že (pre)večkrat.

In dalje, tudi če bi nas še brali, ali res še znamo oziroma zmoremo pisati kritike? Ali par zaposlenih lahko opravi naloge, ki so jih včasih opravljali (tudi) izbrani honorarni kritiki? Gotovo zelo težko gojimo sistematično kritiko, kritiko v smislu (relativno) celostnega pokrivanja področja. »V osnovi bi rekla, da je pri sočasni produkciji, ki jo spremljamo tako od blizu, po mojem mnenju bistvenega pomena, da nikoli ne izgubimo izpred oči dejstva, da spremljamo celoto produkcije, ne zgolj njenih viškov, kot morda v drugih književnostih, kjer običajno selektivno poiščemo tisto, kar nas nagovarja, in preberemo zgolj to, kar pomeni, da izbiramo iz nekega zelo (subjektivno) zaznamovanega bazena besedil, bemo, kar nas tematsko, estetsko, idejno, zvrstno ... nagovarja,« pravi letošnja dobitnica Stritarjeve nagrade za literarno kritiko Anja Radaljac. S tem se moramo strinjati, slediti

pa temu več ne moremo. Zaradi večanja produkcije na eni strani in zaradi manjšanja virov na drugi strani že nekaj časa kritiško sledimo samo tistemu, za kar smo bolj ali manj kompetentni zaposleni novinarji. Za druge umetnosti in za honorarne sodelavce se razmere spreminjajo iz meseca v mesec. In tudi na področjih, ki jih še ocenjujemo, večinoma več ne moremo biti sistematični. Medtem ko se naše možnosti manjšajo, novi portali prav tukaj največ pridobivajo. Ker zaradi spletnih možnosti niso količinsko omejeni in ker so subvencionirani, lahko ocenijo precejšen delež produkcije.

Ob nezmožnosti celovite kritiške obravnave radi rečemo, da se naše kritiško delo začne že s selekcijo. Če ugotovim, da smo, recimo, objavili vsaj pet kritik romanov, ki so se uvrstili v deseterico za kresnika, ali kritike polovice predstav, ki so prišle v tekmovalni program Borštnikovega srečanja, smo zadovoljni s sabo. Zdi se nam, da smo skrbno izbirali in izbrali tisto, kar je sploh vredno kritiške in bralske ali gledalske pozornosti. (Razmerje med medijsko najbolj izpostavljenimi umetniškimi deli in nagradami za umetnost je druga zgodba, gotovo vredna posebne obravnave.) Večji adut kot potencialna izbira najboljšega v splošno informativnih medijih ostaja kritika tistega, kar je manj dobro ali si ne zasluži pozornosti, ki jo dobi s promocijskimi žanri. Kritike na portalih in v specializiranih okoljih so lahko daljše in poglobljene, vendar se zdi, da z globino in širino večkrat izgubljajo ostrino. Po moji presoji sta uredniška in avtorska previdnost in izogibanje konfliktom v specializiranih okoljih večja. Najbolj točne in kritične kritiške zapise – takšne, ki celostno analizirajo nek fenomen, ga najboljše postavijo v kontekst ali opozorijo na šibke ali škodljive točke – sem v zadnjem obdobju vendarle prebrala v opustošenih kulturnih rubrikah dnevnih časopisov. Včasih Mojca Pišek v *Delu* objavi realno oceno piarovsko skrajno sforsirane knjige ali pogled s strani na literarni univerzum kakšnega prešernovca. Anja Radaljac pa napiše gledališko kritiko, ki je popolna imanentna in kontekstualna analiza. Včasih Klara Širovnik v *Večeru* za kakšno knjigo argumentirano zapiše, da je ugledna in subvencionirana založba ne bi smela izdati, Matic Majcen kontrira komaj verjetnim hvalospevom (pod)povprečnega slovenskega filma ali v recenziji knjige najbolj prepoznavne slovenske aktivistke zapiše, da je njen aktivizem narcistični aktivizem. Včasih podpisana v gledališki kritiki razkrijem, da je gledališče v javni mreži zavestno uprizorilo tekst, ki je glavnino vzel iz zamolčanega vira.

Dobro argumentirana kritika zahteva znanje in zahteva odločitve – kritika, urednika in medija. Evidentno je, da kritiki in mediji niso enako kritični do vseh. Evidentno je, da nekateri mediji ne bi objavili nekaterih kritik. Vendar pa je tako v splošno informativnih medijih kot na specializiranih portalih negativna kritika (bolj) klikana, brana in celo prodajno uspešna. Vem, kakšna je reakcija, kadar na uredniški seji napovem kritiko vrhunskega koncerta klasične glasbe ali baletne uprizoritve na primer. Kot bi govorila sama sebi, kradla kolegom in lastniku čas in denar. Povsem drugače je ob napovedi negativne kritike. Ne drži, da negativne kritike v splošno informativnih medijih niso dovoljene, celo zaželeno so. (Količnik interesa raste sorazmerno s prepoznavnostjo ustvarjalca obravnavanega dela.) Vendar ne v interesu kritiškega vrednotenja umetnosti, temveč v funkciji produciranja problemov.

Vsekakor nisem prepričana, da je zmanjševanje umetnostne kritike v splošno informativnih medijih posledica odpovedi kritičnosti. Mislim, da gre v večji meri za izganjanje umetnosti oziroma diskurza o umetnosti.

Misel, da je poezija v družbi potrebna, vendar nezaželena, ker zahteva javna sredstva in ker zahteva napor konzumentov, je bila v slovenskih medijih v zadnjih letih izrečena in zapisana večkrat. Za njeno razširitev se moramo zahvaliti predvsem pesnici, kolumnistki in urednici Anji Zag Golob. Kolumne in drugi prispevki, v katerih ponavlja in razvija to misel, so absolutno kritični in zelo konkretni. In vendar jih ne glede na to, v katero (politično) smer letijo puščice, z veseljem objavljajo vsi mediji.

Koliko od teh medijev je objavilo kakršenkoli zapis o njeni poeziji? Niti ne nujno kritike, temveč samo informacijo o izidu zbirke? Je s svojo kritiko družbe, ki negira poezijo, pridobila kakšno točko tudi za poezijo? Verjamem, da je morda pesniško zbirko kupil tudi kdo, ki je sicer ne bi, in to je največji možen dobiček, mediji, ki objavljajo intervjuje z njo ali njene kolumne, pa sami za to poezijo niso naredili nič. Pustimo Studio City, Val 202 ali N1, v katerih objavlja ali je objavljala kolumne ali so jo največkrat gostili v podcastih. Tam umetnostnih kritik nikoli niso objavljali. Toda po moji evidenci ni dobila kritike zadnje pesniške zbirke, *da ne da ne bo več prišla da ne bo da me žge da se odganjam odganja a ...* (samozaložba, 2019), za katero je prejela nagrado kritiško isto, ne v *Delu* ne v *Dnevniku* ali *Večeru* (kjer so takrat še bile objavljene njene kolumne). V *Večeru* smo imeli refleksijo nje-nega (prvega) branja cele pesniške zbirke, ki je prinesla analizo marketinškega konteksta, ne pa imanentne umetnostne kritike. Poezijo so analizirali samo v medijih/na portalih, ki so podprti z javnimi sredstvi: *Koridor*, *Sodobnost*, 3. program *Radia Slovenija* (*Ars*) in *Vrabcenec anarhist*.

S kolumnami je pozornost medijev utrdila, na njihovih radarjih pa se je pojavila, kot potrdi tudi sama, z Jenkovo nagrado. Ne s pesniško zbirko *Vesa v zgibi*, za katero je nagrado leta 2014 prejela, temveč z zavrnitvijo finančnega dela nagrade. In to »iz higienskih razlogov«, ker nagradni denar ni prišel iz državnega proračuna, temveč iz problematičnega privatnega podjetniškega vira. Kako radi imajo mediji zavrnjene nagrade za umetnost in/ali denar zanje, vemo seveda že od leta 2000 in Prešernove nagrade za Svetlano Makarovič. Vendar smo imeli takrat manj predvsem spletnih medijev in več dostojanstva. Letošnja vrnitev nagrade – oziroma za zdaj denarja – je glavna kulturna preokupacija vseh medijev. Vest, da bodo pesnici nagrado vrnili na proslavi 7. februarja, je bila popoln primer lažne vesti, narejene iz domnev, namigov in nepreverjanja dejstev. Škandalozno, kot prvo vest v osrednjem dnevniku jo je objavil POP TV, v manj kot pol ure pa se je razširila po spletnih portalih čisto vseh medijev – tistih, ki sploh nimajo kulturnih rubrik, in tistih, ki kulturo še imajo. Tistih, ki pod kulturo objavljajo samo vesti o smrtih, aferah in problematičnih nagradah, in tistih, ki objavljajo na spletu tudi še vsebine, ki jih ustvarjajo kulturne in ne internetne redakcije. Vest so na izpostavljenih, večinoma celo prvih mestih ponovili tudi *STA*, *MMC RTV SLO*, *Delo*, *Večer*, *Dnevnik*. »Če novinarji niso več dolžni spremljati tega, kar naj bi bilo dobro, temveč tisto, kar se prodaja (ko bi se vsaj prodajalo,

pa se samo klika!), in če pride kultura na naslovnice samo zaradi škandalov, in če se to dogaja dovolj dolgo, potem tudi ljudje, ki so včasih še vedeli, kaj morajo delati za to, da so profesionalci, omagajo,« sem takrat napisala v komentarju.

Resda smo kulturne redakcije omenjenih medijev tudi letos še poskrbele za intervjuje z dobitnicami in dobitniki Prešernovih nagrad in nagrad Prešernovega sklada, vendar ti niso bili na izpostavljenih mestih na spletu. Še manj so bile tam kritike dela nagrajencev – kolikor jih je sploh bilo. Za *Večer* moram priznati, da smo od šestih nagrajencev za aktualne dosežke samostojne kritike ali omembo njihovega dela v oceni skupinskih projektov namenili trem: Matevžu Luzarju, Aleksandru Gadžijevu in Dragu Ivanuši. Slikarju Nikolaju Beeru, pisatelju Dušanu Jelinčiču in arhitekturnemu ateljeju Medprostor nismo v triletnem obdobju, ki je štel za nagrado, namenili niti besede. Ob tem me je sram, hkrati pa vem, da je to v danih razmerah že zavidljivo povprečje.

Če je bila včasih kultura sinonim za umetnost, dobivamo zdaj v splošno informativnih medijih kulturo brez umetnosti.

Umetnost na eni strani izpodriva obravnava umetnosti in kulture kot problema. (Reduciranje nekega kompleksnega fenomena na težavo je vedno »problematično«, saj v skrajni konsekvenci napeljuje na to, da je treba težavo razrešiti oziroma se je znebiti.) Na drugi strani umetnost izpodjedajo različne oblike popularne kulture, torej izdelkov, ki ne zahtevajo od konzumentov ne navora ne pretirane izgube časa. Gotovo je dobro, da po zaslugi novega vala domače kriminalke bralci segajo po slovenskih knjigah, res pa so v medijih avtorji teh uspešnic dobili več prostora kot katerikoli Prešernov nagrajenec ali njegovo delo. Lahko se celo trudimo z resno kritiško presojo popkulturnih fenomenov – v *Večeru* recimo objavljamo kritike kriminalk, predvsem pa po zaslugi Matica Majcna odlično kritiško spremljamo popularno glasbo, televizijske serije in še kaj, vendar to ne spremeni dejstva, da pop kultura izpodriva in nadomešča umetnost. V eni od preteklih podob spletni strani našega časopisa za nekaj časa (dokler nismo ugotovili in potem še nekaj časa, da smo v bitki zmagali) kulture sploh ni bilo med rubrikami na naslovnici, bila je samo »(pop)kultura«, pod njo pa tudi vse mogoče zabavne nizkotnosti. Če se je že zgodilo, se lahko kadarkoli ponovi.

V tiskani izdaji vztrajamo pri ločenosti rubrik in pri kulturni rubriki kot prostoru za umetnost – toda kako dolgo bo tiskana izdaja še vztrajala? Čeprav sta se število in razporeditev strani večkrat spreminjala, do nedavnega kultura ni bila med prikrajšanimi rubrikami. Nismo več imeli dovolj zaposlenih in imeli smo vedno manjši proračun za honorarne sodelavce, prostor (petkrat tedensko dve strani in enkrat eno) pa smo vseeno ohranili. Letošnje leto je kritično ne le za umetnostno kritiko, temveč tudi za kulturne rubrike kot njihov kontekst. Tako radikalnega krčenja tiskanih izdaj časopisov pri nas še nismo doživeli. Spomladanski redukciji osmih strani trikrat na teden sta bila s poletjem priključena še dva dneva in verjetno si nihče ne dela utvar, da bo jeseni vse po starem. Kultura je v *Večeru* med rubrikami, ki so izgubile največ. Ob tem imamo na voljo res vso prostranstvo spleta, vendar ima ta, kot zapisano, drugačne predstave o kulturi. Spletna izdaja tiskanih medi-

jev tekmujejo z izvorno spletnimi medijih, ki rubrike kultura sploh nimajo ali pa imajo pod kulturo afere, povezane s financiranjem umetnosti ter najvišje dosežene cene umetnin na dražbah – umetnost kot kapitalski manko ali kapitalski donos skratka. Pregled letošnjega prispevka spletnega uredništva k rubriki kultura na *Večerovi* spletni strani pokaže, da so ob prvih novicah o smrti umetnikov in peripetijah s Prešernovo nagrado za Svetlano Makarovič posredovali predvsem novice o izrednih pokojninah za zaslužne umetnike. Spletna izdaja ne negira ali izničuje dela in prioritet kulturnega uredništva samo s svojimi vsebinami, temveč tudi z distribucijo vsebin tiskanih izdaj. Dovolj slabo je, da si avtor dela, ki je na kulturni strani dobil izrazito negativno kritiko, v kakšni drugi izdaji prisluži velik intervju ali celo naslovnico (nedavno je roman Čas lepih žensk tako ocenila Klara Širovnik, Jurij Hudolin pa je slab mesec zatem dobil intervju v *Večerovi* prilogi *V nedeljo*), še slabše pa je, da se na spletu oboje znajde pod isto rubriko. Ko to opazim(o), urgiram(o), da promocijsko vsebino prerazporedijo v kakšno drugo rubriko, vendar so to naključna in zapoznena reševanja, ki ne morejo preokreniti smeri razvoja.

Vzporedno s krčenjem se dogaja tudi premikanje prostora za kulturo. Dolgo smo tožili nad prestavljanjem oddaj o kulturi na nacionalni televiziji, zadnja leta to gledamo tudi v časopisih in v spletnih izdajah. V *Večeru* je bila dolga leta kultura takoj za žariščem, zunanjo politiko in mnenjsko stranjo. Ob novi organizaciji (ki še ni nastala zaradi manjšanja obsega časopisa, temveč zaradi menjave tiskarne), je bila potisnjena bolj nazaj, vendar je bila na »duplerici«, se pravi na spojenih sredinskih dveh straneh, kar naj bi bilo eminentno mesto. V zadnji premeni, ko je izgubila eno stran, je bila potisnjena za črno kroniko in šport – ker pa je na zadnji strani snopiča, je menda še zmeraj na opaznem mestu. Ob ponedeljkih, ko še ima dve strani, pa je drugje. V vsakem primeru jo je treba iskati, ker ni vsak dan na istem mestu. V *Dnevniku* sem julija našla tri različne umestitve kulture v enem tednu. Čeprav sem redna bralka njihovih vsebin, komaj razbiram vzorec. V *Delu* so letos *Književni listi* po letih in letih stalnega mesta pristali na koncu časopisa, za športom. Ne le, da ima kultura v medijih neugledno mesto, kultura več nima stalnega mesta. Prestavljanje je evfemizem za odvečnost. In kakor v časopisu, tako v družbi. Ne le, da kultura nima več privilegiranega mesta, kultura nima več svojega mesta.

Kako se bo to nadaljevalo? Tako, kot se že kaže. Z izginjanjem rubrik. Kadar bodo umetnost in umetniki, predvsem pa njihovo financiranje ali nagrajevanje »problem«, bodo prodrli na sprednje strani, v žarišče, lahke lepote pa bodo našle svoje mesto na lahkih, tako imenovanih interesnih straneh, med »pop kulturo«, »kulturo bivanja« in »umetnostjo kulinarike«. (Pretenciozni potrošniški nadomestki umetnosti in kulturi niso ukradli samo prostora, ampak tudi ime.) Kaj tehtnejšega bo morda pristalo v sobotni prilogi, svoje strani in svojega spletnega mesta pa kultura sploh več ne bo imela. Umetnostna kritika je (samo) avantgarda kulturnih rubrik.

Krčenje prostora za kritiko, prostora za umetnost in kulturo se ne dogaja jasno in glasno, po mojih izkušnjah pa večinoma tudi ne namerno ali zavestno. Dekulturizacija je spontana ideologija in zmaguje s strategijo majhnih korakov. Nihče ni aktivno proti kritiki, proti umetnosti ali kulturi, aktivna volja pa velja samo kulturi problemov in trivialni kulturi. Večina odgovornih urednikov in urednic *Večera* v zadnjem obdobju je imela dolo-

čene kulturne afinitete, sedanje vodstvo morda prav posebej, kar se odraža tudi v skrbi za kadrovske nadomestitve v kulturni redakciji. Toda »na koncu dneva« ima *Večer* zdaj pet strani kulture tedensko manj, kot jih je imel na začetku leta.

In tudi moje zaznavanje krčenja sredstev, prostora in zanimanja za kritiko, umetnost in kulturo je nezavedno sledilo tej nevidni ideologiji. Seveda sem protestirala, ampak problem sem vedno videla za nazaj, ko je bil že nespremenljivo dejstvo. Verjetno zato – nazaj na začetek – tudi nisem doumela, da se bo odštevanje enkrat končalo. Ko to pišem, se zagotovo dogaja že naslednja stopnja brisanja, ki je še ne vidim. Medtem ko se veselim, da je ob zadnjem splošnem krčenju tiskanega časopisa kulturna rubrika vsaj en dan ohranila dve strani, je gotovo v načrtu že nov ukrep, ki nam bo vzel še več, jaz pa se bom otročje veselila kake drobtinice, ki nam jo bodo pustili.

Dadaistični trol proti resnobni sumničavosti: modeli postkritičnosti v lokalnem umetnostnem polju

Kaja Kraner

Umetnostno kritiko kot oznako za specifično profesionalno dejavnost, je mogoče opredeliti za integralni del delovanja t. i. umetniškega sistema, pri čemer ima načeloma dve ključni funkciji. Po eni strani posreduje med potencialno najširšo zainteresirano publiko in različnimi umetnostnimi profesionalci, ki so znotraj posameznega umetnostnega podsistema prepoznani kot nosilci avtorske funkcije ali pač zastopniki in producenti umetnosti, po drugi strani deluje znotraj posameznega umetnostnega podsistema; njena funkcija je hkrati integrativna (tj. vzpostavlja totaliteto podsistema v razmerju do zunanjosti) in razdruževalna (vzpostavlja razlike in hierarhije med akterji in producenti znotraj podsistema). V članku me bo bolj kot tovrstna profesionalna dejavnost, ki se javno pojavlja bodisi v dnevnem tisku in na spletu (pri čemer je v ospredju predvsem njena posredniška vloga) bodisi v strokovnem tisku (pri čemer je v ospredju zlasti njena integrativna in hierarhizacijska vloga), zanimalo v osnovnih potezah orisati nekatere od pozicij kritičnosti, ki so integralni del delovanja profesionalcev znotraj umetnostnega polja oziroma njihovega pozicioniranja. Zaradi zastavitve se bom omejila na področje sodobnih likovnih/vizualnih umetnosti, bolj kot povezave kulturne in medijske politike, pa se bom posredno dotaknila povezave med kulturno in socialno politiko, saj se ta v večji meri veže na ideje o družbeni in politični funkciji umetnosti.

V tej navezavi je mogoče že v prvi fazi reči, da široko področje sodobnih umetnosti okvirno od devetdesetih let 20. stoletja zaznamuje relativno splošna razširitev ideje, da naj bi sodobna umetnost spodbujala družbeno refleksijo in kritiko: umetnost naj bi »krepila naše etične oz. moralne zmožnosti, saj je nekakšna vaja v empatiji, moralni imaginaciji in refleksiji (Virk 2018: 29–30)«. Utelesala naj bi različne izkušnje in spoznanja, bralcu ali gledalcu omogočala empirično in praktično izkušnjo različnih pogledov, razvijanje čuta za mogoče, širila horizont doživljanja, razumevanja in čustvovanja. Poleg tega se je v umetnostnoteoretskih prispevkih od devetdesetih let pogosto utemeljeval tudi medkulturno dialoški potencial umetnosti, ki se je med drugim oprl na prispevke s področja politike pripoznanja in politike drugosti v okviru razmislekov o multikulturnem liberalizmu. Drugače rečeno: v primeru sodobne umetnosti se relativno neposredno aktualizira dolga povezava med umetnostjo, estetiko in etiko, ki ji je mogoče slediti od antičnega ideala doseganja lepote zunanjega videza/oblike in moralnosti, preko modernega imperativa doseganja harmonije med goni čutnosti ali načeli sreče in zakoni uma ali načeli svobode, do sodobnejšega imperativa »mobilizacije epistemologije za etične namene« oz. imperativa odgovornega znanja v raziskovalni, družbeno angažirani umetnosti, kjer naj bi recimo likovna/vizualna umetnost – izhajajoč iz refleksije prepletenosti vednosti, vidnosti in oblasti – sodelovala v družbeno odgovorni produkciji podob.¹

Analize tega, kar je bilo v slovenskem prostoru med drugim poimenovano »levičarska politizacija sodobne likovne umetnosti« (Žerovc 2010: 39–58), so razloge za razširitev idej o družbeni, politični in kritični vlogi umetnosti po obdobju modernizma, ki je načeloma stavil na avtonomijo umetnosti, med drugim iskale v spremembah v financiranju družbenih gibanj in umetnosti od druge polovice 20. stoletja, kronološko najprej v severnoameriškem prostoru. Nizan Shaked je recimo pokazala, da je vzporedno s tranzicijo od javnega financiranja družbenih gibanj za pravice manjšin (boj za civilne pravice) k privatnemu financiranju (kulturni nacionalizem in identitetne politike) konec sedemdesetih in v osemdesetih letih prišlo do nuje, da družbena gibanja v vse večji meri demonstrirajo jasno definirano manjšinsko perspektivo (Shaked 2017: 40), kar je vplivalo tudi na fokus politično angažirane likovne/vizualne umetnosti na reprezentaciji (manjšinskega) političnega subjekta. Claire Bishop, ki se je osredotočila na zahodnoevropski prostor, je t. i. »družbeni obrat« znotraj sodobnih likovnih/vizualnih umetnosti kontekstualizira s kulturnopolitičnimi spremembami v obravnavanju ustvarjalnosti, pri čemer se je osredotočila na formativni kontekst »nove ekonomije« od osemdesetih let dalje v Severni Evropi, predvsem pa v Veliki Britaniji med leti 1997 in 2010, natančneje pa na laburistično retoriko, ki si je zastavljala vprašanja, kaj lahko umetnost stori za družbo, in prišla do sklepa, da naj bi bila ta predvsem družbeno vključevalna. (Bishop 2012: 20)

Zastopanost naštetih trendov je mogoče podpreti z več empiričnimi raziskavami, ki so analizirale skupne točke umetniških projektov in programov v okviru ključnega pre-

1 O tem sem bolj obsežno pisala v Kraner 2021: 174–187.

zentacijskega konteksta za sodobno umetnost – mednarodnih bienalov in festivalov, ki so se znatno namnožili zlasti od devetdesetih let dalje. V analizi 200 bienalov v obdobju zadnjih petih let je recimo Ben Davis ugotovil, da so se v zadnjem dobrem desetletju na podlagi kritik glede njihove reprezentativnosti bienali kot globalne prireditve v temelju preoblikovali: preteklo štetje razmerja med moško ter žensko in nebinarno zastopanostjo, komentiranje belske zastopanosti ali evrocentričnosti izbora se je v zadnjem desetletju odrazilo v bolj svetovljanski zastopanosti umetnikov ter raznolikosti geografskih področij in okolij, hkrati pa rahli nagnjenosti k reprezentiranju globalnega juga. Kar se tiče tematskega fokusa del, Davis izpostavi veliko zastopanost okoljskih tematik, raziskovanja dinamike kulturnega imperializma in dediščine kolonializma, distopične vidike sodobnih tehnologij, umetniško refleksijo znanosti ipd. Reprezentativna bienalska in festivalska umetnost je skratka pretežno družbeno kritična in nagovarja nekatere ključne politične tematike sedanjosti. (Davis 2022)

Že vsaj tri desetletja trajajoči politično angažirani in družbenokritični sodobnoumetniški trend, ki ima svojo zastopanost tudi v lokalnem prostoru, je seveda uspel vzbuditi številne bolj ali manj predvidljive reakcije. Pregovorno nerazumljivo in nedostopno sodobno umetnost, ki se v lokalnem prostoru financira skorajda izključno z javnimi sredstvi, del javnosti pogosto vzame za tarčo pogroma, kadarkoli uspe iz socialnih mehurčkov strokovnjakov in podpornikov prodreti v širši javni prostor. V zadnjih letih se vendarle zdi ključna tarča napada prav dejstvo, da se zastopanost manjšinskih pozicij v sodobni umetnosti financira z davkoplačevalskim denarjem. Podpiranje sodobne umetnosti, ki denimo zastopa pozicije družbenih manjšin oziroma »ene in iste prežvečene teme; vprašanja spola, patriarhata, etnocentrizma, LGBT teme, migranti«,² naj bi bilo skratka problematično natanko v vidiku manjšinskosti, ki se podpira z javnimi sredstvi, istočasno pa naj bi bila problematična točka »manjšinske«, »progresivne« sodobne umetnosti njena pravičniška, *woke* politična pozicija, pri čemer je ta praviloma razumljena kot sinonim politične korektnosti, slednje pa kot grožnja svobode govora.³

Kritika pokroviteljstva, sumničavosti in postkritičnost

Poleg tovrstnih kritik progresivnih sodobnoumetniških projektov in programov, ki so se v lokalnem prostoru zgostile zlasti v obdobju prejšnje koalicije in njenih intervencij v kul-

² Iz spletnega komentarja ob pogovoru *Kakšno kulturno politiko potrebujemo?* iz dne 20. 11. 2020, dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=JJKwx5ICndI> (dostopano 6. 4. 2021)

³ »Kdaj smo pa nazadnje videli predstavo, ki se pozitivno opredeli do tradicionalne družine, do Zahodne civilizacije, do krščanskih vrednot, ki kritično prevprašuje abortus? To bi bilo danes izvirno in pogumno. Pa to ni samo slovenski problem, vsa Zahodna mainstream kultura /.../ je podlegla pravičniški psihozi progresivizma. /.../ za svobodo govora se

turnoumetnostno polje,⁴ sta se izoblikovali še vsaj dve dodatni kritični poziciji. Na eni strani ta, ki se je osredotočala na refleksijo »obrambnih reakcij« predstavnikov kulturno-politične levice zlasti med letoma 2020 in začetkom leta 2023 (slednje vezano zlasti na prestrukturiranje Muzeja slovenske osamosvojitve). V tej navezavi je bila predmet kritike ena od ključnih strategij kulturno-politične levice, ki se je v zaostreni obrambi politično motiviranih posegov v različna umetniška polja od začetka 2020 kontinuirano sklicevala na stroko in strokovnost kot domnevno nevtralno pozicijo, hkrati pa je pogosto zagovarjala dosledno sledenje zakonom, konvencijam, strokovnim standardom in protokolom, ter si prizadevala za večjo avtonomijo in moč strokovnjakov na odločevalskih pozicijah in pozicijah moči. Nekatere od refleksij te strategije so recimo trdile, da je

[S]klicevanje na stroko [...] danes najprozornejši ideološki celofan; oblasti daje gotovost, da je njihovo upravljanje s svetom najboljše od vsem možnih upravljanj [...], stroki daje masko apolitičnosti. [...] Jasno, imamo tudi nasproten problem, absurden prebitek strokovnjaških samoukov, kar ravno potrjuje nauk: nobena stroka ne bo odpravila političnih kontradikcij, znanost ne bo nevtralizirala oblastniških mehanizmov. [...] Maškarada političnega delovanja v strokovno ni le neumna zamenjava vzroka in učinka, temveč tudi neužitno pokroviteljstvo. (Zorec 2023)

Onstran problematizacije obravnave stroke kot nevtralne in apolitične, je bilo sklicevanje kulturno-politične levice na stroko med leti 2020 in koncem 2022 problematizirano tudi v vidiku, da je takšna »obrambna reakcija« nevarno blizu tej, ki so jo uporabili predstavniki prejšnje politične koalicije na Ministrstvu za kulturo pod vodstvom ministra Vaska Simonitija v seriji kadrovskih menjav v ključnih javnih zavodih, ob neupoštevanju mnenj strokovnih komisij MK in grobih posegih v pravice samozaposlenih v kulturi. Čeprav je bil ključni cilj teh posegov, najbolj splošno rečeno, prekiniti z levo-liberalno hegemonijo umetnostnega polja in doseči politično pluralizacijo, so na postopkovni ravni in v javnem govoru posege namreč spremljali tudi argumenti, da je manjšinske in progresivne umetniške avtorske izraze in programe vendarle legitimno podpirati z javnimi sredstvi pod pogojem, da uspešno prestanejo preizkus elitističnega sita, ki naj bi ga izvajala natančno stroka na pozicijah moči (tj. preštevanje strokovnih referenc, prejetih nagrad, umestitev v zbirke, število medijskih in kritičnih odzivov itd.). Drugače rečeno: na postopkovni mikro ravni sta v medsebojni boj zapleteni kulturno-politična levica in desnica pogosto posredno obe prispevali k dodatni elitizaciji umetnostnega polja, ki vodi do proizvajanja monopolov oziroma do dodatnega nagrajevanja in podpori že pripoznanim. Seveda je potrebno pripomniti, da je bistvena razlika med obema pozicijama vendarle v tem, da leva kulturno-politična opcija načeloma ne izhaja iz t. i. esteticistične koncepcije umetnosti, v skladu s katero naj bi bila ta družbeno in ekonomsko nedoločena.⁵

⁴ O tem glej recimo tematsko številko revije *Maska* naslovljeno »Deložacija kulture« (let. XXXVI, št. 201/202, pomlad 2021).

⁵ Če kot predstavnika lokalne leve kulturnopolitične opcije vzamemo delovanje aktualne garniture MK v zadnjem letu in pol, se recimo zdi, da ta zagovarja nekakšno kompromisno kombinirano pozicijo: na eni strani recimo stavi na strokovnost, strokovno podkovane selekcije pri deljenju javnih sredstev itd., na drugi strani si prizadeva za strukturno izboljšanje pogojev za kulturne producente, ki bi jim omogočili čim bolj enakovredne pogoje za boj na »prostem trgu za javna sredstva«.

Posredno ali neposredno izhajajoč iz kritike kulturnega boja v lokalnem kulturnem in umetnostnem polju, se je na drugi strani v zadnjih letih izoblikovala tudi pozicija, ki bi jo bilo morda najbolj ustrezno umestiti v okvir postkritike. Pojem postkritike se je sicer najprej izoblikoval v kontekstu literarnih in kulturnih študij kot poskus iznajdevanja novih oblik (kritičnega) branja in interpretacije onstran tega, kar je Paul Ricoeur imenoval »hermenevtika sumničavosti.« Ricoeurjev pojem iz sedemdesetih let, vezan na prispevke Marxa, Nietzscheja in Freuda (avtorjev, ki naj bi jim bila skupna zaveza zmanjševanja iluzije in lažne zavesti) in na njihov intelektualni podmladek (novohistoricistični, dekonstrukcijski, feministični, queer, psihoanalitični itd. kritični pristopi), je bil recimo z aktualizacijo Eve Kosofsky Sedgwick, postavljen v bližino »paranoidnega branja (Sedgwick 2003).« Sedgwick, ki je hermenevtiko sumničavosti do določene mere transformirala v pejorativno oznako, je sicer lucidno nakazala na nenavadno sposobnost množenja paranoje v uveljavljenih kritičnih bralnih praksah: kritikova sumničava občutljivost, se lahko brez večjih težav seli od gostitelja do gostitelja, hkrati pa se lahko zelo hitro ujame v neskončen regres skeptičnega prevpraševanja, kjer se obtoževanje drugih, da so paranoični, v končni instanci samo izkaže za paranoično.

V splošnih smislu se je postkritiko opredelilo kot poskus izvijanja iz značilno modernih praks interpretiranja, ki jih vodi želja po demistifikaciji, branju besedil »proti njim samim«, da bi izpostavili njihov potlačen ali skriti (ideološki) pomen, medtem ko se je hermenevtiko sumničavosti oziroma iz te izhajajočega umeščanja kritika postavilo tudi v bližino pozicije detektiva v klasični detektivski fikciji, kjer je zgodba zločina odstrta s potekom preiskave ali celo analitika v razmerju do histeričarke. (Anker in Felski 2017: 1–21; Felski 2011: 215–234) Predstavniki postkritike, ki poskušajo prevprašati in ponovno zastaviti uveljavljene kritične pristope, ugotavljajo, da si heterogeni prispevki, ki jih je mogoče umestiti v okvir t. i. sumničave kritike, delijo določena izhodišča, formalne prijeme in retorične strategije. Recimo podmeno, da so videz, manifestna vsebina oziroma zdravo-razumski pomen kulturnih besedil varljivi, da namerno ali nezavedno prikrivajo bolj neprijetne resnice, skrito nepristranskost, agende ali resnične namene avtorjev, zaradi česar naj bi kritik v razmerju do besedil pristopal z nezaupanjem in strokovno nezainteresiranostjo, besedila tretiral kot obilico sledi, namigov in simptomov, vpenjal v mreže vzrokov in posledic oziroma v večje družbene strukture ali jezikovne determinacije (Felski 2011: 222) V skladu s splošnim fokusom na afektih v družboslovju in humanistiki v zadnjih desetletjih, so se tudi postkritičski prispevki osredotočali na afektivne vidike sumničave kritike. Felski tako ugotavlja, da si lahko sumničavost predstavljamo kot »nenavadno nečustveno čustvo [...], ki gradi na drži odmaknjenosti, katera je postala sinonim profesionalne kulture (prav tam.: 220).« Kljub tovrstni »kantovski« nezainteresiranosti, na podlagi interpretacije konkretnih primerov Felski hkrati izpostavi, da ima sumničava kritika tudi določene estetske vidike – kritiku vsekakor nudi »užitke premišljevanja, vadbe mentalnih spretnosti in iznajdljivosti (prav tam: 229),« ki naj bi se v primeru interpretacije literarnih besedil približevali umetniškemu ustvarjalnem postopku ali celo čutu za igro.

Do neke mere podobno je tudi eden redkih poskusov teoretizacije postkritične pozicije v lokalnem umetnostnem polju, kritiško ost usmeril v afektivne vidike sumničave kri-

tike, ki so bili odstrti s pomočjo osnovnega orisa splošnega lokalnega kulturnega vzdušja: lokalni, zlasti pa ljubljanski kulturni prostor, naj bi – zaradi njegove malo- ali predmeščanskosti – v prvi fazi določala obsesivna potreba po potrjevanju lastnega urbanega statusa, ki se konstituira s pomočjo bourdieuevske distinkcije do ruralnega. Namesto samozavestne nonšalantnosti in igrivosti urbanega centra naj bi imeli tako v splošnem opraviti z inhibirano otrplostjo, togostjo in pravičniško zavrtostjo, kjer se je dovoljeno pozicionirati (potrjevati, pritrjevati, ali pač nasprotno) vedno z nekaj zadržka, predvsem pa previdno in reflektirano. Lokalna urbana kultura, ki je tudi jedro habitusa umetnostnega polja, se skratka – četudi jo je mogoče v grobem umestiti v kontekst srednjeevropske malomeščanskosti – ne konstituira kot resentmentirani odziv na dekadenco »resničnih« urbanih centrov, ampak v razmerju do ruralnosti oziroma podeželske kulture. (Krašovec 2021: 5–6) Prevladujoča oblika kritičnosti v takem kulturnem vzdušju naj bi delovala kot prisila po zavzemanju ene od strani, ki sta pravzaprav negativna preslikava druga druge: »liberalna politična usmeritev vs. konservativna; *woke* odnos do različnosti vs. ruralna zagamanost; *hip* urbani stil vs. *cringe* podeželsko oblačenje; *art* filmi vs. komercialni šund; bralna in literarna kultura vs. polpismenost; alternativa vs. *mainstream*; kozmopolitskost vs. nacionalizem; klubi vs. diskoteke; odprtja razstav vs. nogometne tekme itd. (prav tam: 5).« Samo kritično pozicioniranje pri tem neprestano poganja paranooidni strah glede njune soodvisnosti, istočasno pa sumničavost, oprezanje za in preverjanje nedoločljivih, izmuzljivih »srednjih« pozicij. Natanko v tem ne-prostoru naj bi se tudi odprla možnost za (post)kritično pozicioniranje, ki nakazuje na to temeljno prepletenost in ki se mora v prvi fazi izogniti jasnemu zavzemanju strani. Ko ni več ene prave in ene napačne strani, ki jo je potrebno zavzeti in ki omogoča klasično kritično sumničavost, prezir ali moraliziranje, ne ostane veliko drugega kot strategija parodije ali, v terminologiji sodobne internetne kulture, memefikacije in trolanja. Še drugače rečeno: ko ni več mogoče zavzeti pozicije posebnega skepticizma, ki v okviru določenega profesionalnega polja, kot je recimo umetnostno, deluje tako, da vzpostavlja hierarhije in »notranje« razlike med pravim in napačnim, še pogosteje pa med iskrenim in zlaganim, je mogoče zavzeti le še pozicijo splošnega skepticizma.⁶

6 Tukaj se opiram na aplikacijo pojma posebnega in splošnega skepticizma na vprašanje umetnostne kritike, kakor ga je v empirični primerjalni analizi v članku »O krizi kritike: kritika in kritiško pisanje v besedilih o likovni/vizualni umetnosti« iz leta 2016 vpeljala Maja Breznik (2016: 571–606). Razločevanje med »iskrenim« in »zlaganim« izpostavljam zlasti zato, ker se zdi ena od prevladujočih pozicij sumničave kritike v pogojih uvodoma omenjenega splošnega trenda progresivne sodobne umetnosti: osrednji predmet sumničavosti je v tem primeru recimo morebitna diskrepanca med progresivnimi intencami umetniških projektov in programov ter njihovo dejansko družbeno, politično učinkovitostjo; licemersko zastopanja progresivnih, manjšinskih vsebin ter hkratne ekonomske in družbene odvisnosti od predstavnikov ekonomskih in političnih elit; zastopanje določenih vsebin samo zato, ker so splošni trend, ne pa na podlagi iskrenega prepričanja in z iskrenimi nameni ipd.

Postkritični stil in internetna kultura

Kot je pokazala Angela Nagle v popisu internetnih kulturnih vojn v zadnjih slabih dveh desetletjih, internetna kultura sicer apropiira retorične prijeme nekaterih avantgardnih umetniških gibanj 20. stoletja, vendar sodobni subkulturni internetni izrazi ne sledijo več logiki kulturnih vojn šestdesetih ali devetdesetih let, v katerih se je »tipično starejša kultura moralnih in kulturnih konservativcev borila proti valu kulturne sekularizacije in liberalizma med mladimi (Nagle 2020: 12).« Namesto tega naj bi šlo za mobilizacijo »čudne avantgarde« heterogenenih pozicij, ki jih zaradi (samo)ironije, retorike trolanja, memifikacije, črnega humorja in ljubezni do transgresije težko umestimo na določeno politično pozicijo oz. ugotovimo, katero od njihovih političnih stališč je pristno. Kljub temu, kot nadaljuje Nagle, se zdi, da jih družijo ljubezen do posmehovanja vsesplošni resnobi in neduhovitosti pravičniške liberalne sentimentalnosti; šlo naj bi za novo vrsto protisistem-ske senzibilnosti, kjer se zdi najslabše možno, da zavzameš pozicijo »generičarke, normalneža ali člana skorumpiranega medijskega mainstreama (prav tam: 13).«

Izraz *mem* (*meme*) je sicer prvi skoval Richard Dawkins v knjigi iz leta 1976, kasneje pa ga je v knjigi *The Meme Machine* (1999) povzela Susan Blackmore in opisala kot virus uma ter poudarila njegovo sposobnost obnavljanja in prodiranja v kolektivni imaginarij. Mem kot komunikacijsko enoto običajno sestavlja splošno znana referenčna točka (podoba, besede/izjava oziroma kombinacija podobe in besed), ki je predmet igrive predelave do te mere, da sprejemnik ne pomisli več na izvorni kontekst, ko je bila določena izjava podana; natanko zato, ker je izvorna referenčna točka del kolektivnega spomina, je tudi mogoče preoblikovanje v poljubno smer, pri čemer so memi najpogosteje izvedeni kot šala, še najpogosteje pa kot ironična šala. Ni naključje, da kritične in akademske študije strategij memifikacije od konca devetdesetih let do danes recimo klasificirajo kot predironične, ironične, postironične in metaironične. (Tanni 2021: 86) Onstran tega formalnega vidika, je ključno, da gre pri memih za vsebine s potencialom visoke stopnje deljenja na spletu, pri čemer je izvorno prilaščeno in predelano gradivo pogosto deležno dodatnih prilaščanj in predelav.

Nizozemski umetniško-oblikovalski kolektiv Metahaven je pred desetimi leti optimistično trdil, da so memi *network-native* oblika protesta: kot mešanice grobe alternative predstavniske demokracije in kulturnih mikro-delčkov *zeitgeista*, naj bi bili za odpor danes to, kar so bili včasih politični plakati – »utelešenje skupnih idej v skupnosti (Metahaven 2013: 18).« Memi kot produkt »dadaistične trolovske miselnosti,« naj bi bili oblika odziva, ki »na smiselno vprašanje [odgovarja] z nesmiselnim odgovorom«, zaradi česar so »učinkovito orodje za negiranje politike okvira, v katerem je bilo vprašanje postavljeno (prav tam: 33).« Četudi je memifikacija danes že prešla v oglaševalske strategije, so memi v večini primerov svojevrstna oblika ljudske kulture, v spodobnosti množenja pa se lahko pretvorijo tudi v novo vrsto propagande, »za katero se zdi, da je usmerjena k enem samemu cilju – prepričati ljudi, da je nemogoče najti resnico, osamiti in preveriti dejstva, tako da so zbegani v igri zrcal, iz katere je nemogoče uiti (Tanni 2021: 92).«

Na tem mestu se ne bom natančneje osredotočala na analize vpliva internetne kulture na sodobno kritično in politično angažirano umetnost, saj se je v strokovni literaturi že od zgodnjih 2000. let začel uveljavljati termin postinternetna umetnost, ki je nakazal na pospešeno medijsko fluidnost umetniških del, ki se z reprodukcijami na internetu multiplicirajo in širijo v variacije oblik, v zadnjem desetletju pa se je izraz postinternetno uveljavil kot oznaka za širše kulturno stanje. V navezavi na tematiko članka, bi se vendarle osredotočila na en konkretni umetniški primer, ki ga je obravnaval tudi prej povzeti Krašovec in ga opredelil kot pertinentno umetniško (post)kritiko v pogojih zaostrenega lokalnega kulturnega boja med letoma 2020 in 2022 – razstavo *Everything Must Go* anonimnega kolektiva Smetnjak, ki je bila na ogled sredi leta 2021 v Projektne prostoru Aksioma v Ljubljani. Krašovec je v besedilu, ki je pospremilo razstavo, trdil, da posegi Smetnjaka, ki že dobro desetletje z memi kontinuirano komentira aktualno politično dogajanje in dogajanje na lokalni kulturnoumetnostni sceni (sicer pa deluje na presečišču med teorijo in umetnostjo), pokažejo, kako je mogoče biti političen brez opredeljevanja. Pri tem je kot ključno kvaliteto kolektiva izpostavil natanko neulovljivost njegove pozicije, ki je ni mogoče »vključiti v grajenje kakšne organizacije ali izdelovanje političnega programa (kar je toliko slabše za organizacije in programe) (Krašovec 2021: 12).«

Kritičnost, ki jo je ljubljanska kulturosfera zmožna in na katero je tako ponosna, je [...] vedno in nujno razredistični posmeh, ki poudarja ločenost, nezdržljivost, razdaljo do mainstreama, pomešan z moralizmom, ki poudarja nevarnosti in zle prvine druge strani. [...] Smetnjak, nasprotno, deluje tako, da združuje tisto, kar je v ljubljanski kulturosferi strogo ločeno, in pokaže, da podeželje in predmestje nista ločeni diskretni entiteti, temveč pola istega spektra (denimo z združitvijo Laibach in Atomik harmonik). S tem ko ukine to namišljeno distanco, tudi avtomatično eliminira kakršnokoli osnovo za prezir in moraliziranje – če ni več vzvišene pozicije alternative, potem klasične oblike ljubljanske kritike niso več mogoče. (prav tam: 8–9)

Prvo samostojno razstavo kolektiva, ki se je sredi leta 2021 umestila v profesionalni umetnostni kontekst Projektne prostora Aksioma, sicer osredotočenega zlasti na prezentiranje sodobne novomedijske umetnosti, je poleg tega mogoče razumeti tudi kot (post)kritično intervencijo v lokalno umetnostno polje kot celoto, na katerega se kolektiv redno odziva (v zadnjem času recimo najbolj obsežno ob » aferi Fotopub«). Razstava kot celota je bila sicer zasnovana kot predstavitev izbora memov, ki so nastajali natanko v obdobju zaostrenega kulturnega in političnega boja med letoma 2020 in 2021, pri čemer so bili ti transformirani v različne galerijske kose. Memi, ki so komentirali zlasti izjave in delovanje predstavnikov prejšnje koalicije, so bili tako recimo natisnjeni na platna, plakate, blazine, uokvirjeni in prezentirani kot video na projekcijskih ekranih itd., celotni galerijski prostor pa je bil oblikovan kot simulacija bivalnega prostora, pri čemer so bila vsa prezentirana dela tudi na prodaj (od koder tudi naslov razstave *Everything Must Go*). V spremnem besedilu je kolektiv zelo neposredno izjavil, da ko gre za kulturo, »je trg argument naših vestnih desničarjev, toda mar ne gre prej za dimno zaveso za še več paranoidnih folklorizmov? Tudi levičarsko pravičništvo, ki noče sklepati kompromisov s komercialnim, nam ne ustreza – dolgočasno je. Raje zabavamo, zavajamo, prodajamo. V tem



: Avtor vseh fotografij: Domen Pal/Aksioma



duhu Smetnjakova razstava dostavi svoje meme v vseh možnih komercialnih formatih in jih da na prodaj. Vse mora proč, vpijemo, četudi le za trenutek!»⁷

Kljub temu, da se lahko strinjamo s sodobnejšimi analizami strategij memefikacije, ki jih (kot še morda pred desetimi leti) ni več mogoče tako enoznačno opredeliti za »kulturno orožje«, saj gre v vedno večji meri za obskurni in samonanašalni jezik, ki se proti načrtovanemu neredu bori z dadaistično-anarhistično zmedo (Tanni 2021: 93), je razstava *Everything Must Go* v zelo specifičnih okoliščinah nemoči vendarle delovala učinkovito. Vezano na lokalno umetnostno polje, gre seveda za obdobje nemoči v razmerju do valjarja prej omenjenih političnih posegov, ki se ga ni dalo zaustaviti z nikakršno kontra močjo, omejeno na izjavljanje v javnem prostoru (članki, protestna pisma, peticije, okrogle mize, protesti itd.) in ki je neizbežno nakazalo tudi na impotentnost »levičarskega progresivizma«, zelo pogosto glasno pravičniškega, ko je že prepozno. V teh okoliščinah sem sama razstavo Smetnjaka bolj kot izpraznjeni cinizem doživljala v določeni bližini s fenomenom šaljenja kot mehanizma soočanja s travmo, bolečino in tabuji.

⁷ Dostopno na: <https://smetnjak.si/2021/05/smetnjak-everything-must-go/> (dostopano 27. 7. 2023)

Literatura:

- Elizabeth S. Anker and Rita Felski, »Introduction« V Elizabeth S. Anker and Rita Felski, ur. *Critique and Postcritique*, Durham in London: Duke University Press, 2017: 1–28.
- Claire Bishop, *Umetni pekli: participatorna umetnost in politika gledalstva*. Ljubljana: Maska, 2012.
- Maja Breznik, »O krizi kritike: kritika in kritiško pisanje v besedilih o likovni/vizualni umetnosti«, *ŠUM*, št. 6, december 2016: 571–606.
- Ben Davis (2022): »What Does It Mean to Be a 'Biennial Artist', Anyway?«. *Artnet*, 9. junij 2022. Dostopno prek: https://news.artnet.com/art-world/what-mean-biennial-artist-2124996?fbclid=IwAR3oQAn-VTXvEm8Tqg1cC897mNK9F_mMiEajuO8krsdj7oHbygy2ysmhxc (dostopano 26. 6. 2023)
- Rita Felski, »Suspicious Minds«, *Poetics Today*, 32:2, poletje 2011: 215–234.
- Kaja Kraner, »Etični obrat v estetski vzgoji od konca 20. stoletja« V *Kronopolitika umetnosti: spremembe v estetski vzgoji od moderne do sodobne umetnosti*, Ljubljana: Krtina, 2021: 174–187.
- Primož Krašovec, *Smetnjak vs. Ljubljana: singularnost humorja in političnost brez volitev*, Ljubljana: Aksioma, 2021.
- Angela Nagle, *Ubijte vse normalneže: internetne kulturne vojne od 4chana in Tumblrja do Trumpa in alternativne desnice*, Ljubljana: Analecta, 2020.
- Metahaven, *Can Jokes Bring Down Governments? Memes, Design and Politics*, Strelka Press, 2013.
- Eva Kosofsky Sedgwick, »Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is about You,« V *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, NC: Duke University Press, 2003: 123–152.
- Nizan Shaked, *The synthetic proposition: conceptualism and the political referent in contemporary art*, Manchester: Manchester University Press, 2017.
- Valentina Tanni, *Memestica: večni september umetnosti*, Ljubljana: Aksioma, 2021.
- Tomo Virk, *Etični obrat v literarni vedi*, LUD Literatura, Ljubljana, 2018.
- Matjaž Zorec, »Proti domovinom«, *Disenz*, 24. februar 2023, dostopno na: <https://www.disenz.net/proti-domovinom/> (dostopano 21. 6. 2023)
- Beti Žerovc, »Kurator in levičarska politizacija sodobne likovne umetnosti« V *Umetnost kuratorjev: vloga kuratorjev v sodobni umetnosti*, Ljubljana: Znanstvena založba FF UL, 2010: 39–58.

**Kritike s stališča
sodobnosti ni mogoče
razumeti brez
učinkov, ki jih ima
nanjo prisotnost
komercialnih
medijev in
svetovnega spleta**

Petra Kolmančič

Spletni velikan Amazon je leta 2013 za 150 milijonov dolarjev kupil Goodreads, največji spletni portal z ocenami in kritikami knjig, kar je morda eden najbolj slikovitih prikazov tega, kakšna je danes, globalno gledano, vrednost književne kritike. Goodreads sta si ustanovitelja Otis Chandler in Elizabeth Khuri Chandler, ki sta se spoznala v študentskih letih na Stanfordu, zamislila leta 2006 kot skupnost ljubiteljev knjig in branja. Idejo je dobil Otis, ko je nekoč brskal po knjižnih policah prijateljev in pomislil, da bi bilo zanimivo, če bi bilo to izkušnjo mogoče prenesti na splet. Portal Goodreads omogoča uporabnikom, ki si ustvarijo svoj profil, da objavijo virtualne knjižne police s svojimi najljubšimi knjigami, si ogledajo in komentirajo knjižne police prijateljev, ocenjujejo in recenzirajo knjižna dela, sodelujejo v razpravah in skupinah o različnih književnih temah, ustanavljajo knjižne klube, objavljajo citate iz literarnih del ter dobijo predloge za prihodnje izbire branja na podlagi svojih ocen že prebranih knjig. Skupnost je z začetnih 800 uporabnikov v nekaj letih počasi rasla. Ko je leta 2011 Goodreads kupil mehanizem Discovereads, ki je vključeval algoritem, ki je tistim uporabnikom, ki so ocenili dvajset knjig s petimi zvezdicami, samodejno začel podajati knjižne predloge za branje, je število uporabnikov skokovito naraslo – konec leta 2011 je imel portal že pet milijonov članov. Mehanizem Discovereads se razlikuje od Amazonovega mehanizma, ki ustvarja priporočljive sezname knjig na osnovi knjig, ki jih posameznik kupi – te knjige ne odražajo nujno bralskega okusa kupca, ker gre pri nakupih na Amazonu v veliko primerih za knjižna darila. Konec leta 2012 je imel Goodreads 12 milijonov članov, 395 milijonov katalogiziranih knjig in več kot 20.000 knjižnih klubov, ki so jih ustvarili uporabniki. Na njem aktivno deluje tudi več kot 25.000 avtoric in avtorjev, med njimi uveljavljena pisateljska imena kot npr. Margaret Atwood. Nekatere avtorice in avtorji odgovarjajo na vprašanja bralk in bralcev ali pišejo bloge, tisti, ki imajo smolo in so se iz kakršnihkoli razlogov zamerili svojim bralkam in bralcem, pa lahko doživijo tudi temno stran takšnih in podobnih portalov, npr. da bralci še pred izdajo nove knjige napovedano knjižno izdajo »zbombardirajo« z negativnimi ocenami – to gre včasih tako daleč, da se kakšna založba ali avtor nato odloči, da izid knjige prekliče (kot se je zgodilo v primeru napovedane izdaje nove knjige avtorice megauspešnice *Jej, moli, ljubi* Elizabeth Gilbert – potencialne bralce na portalu Goodreads je še pred izidom knjige tako vznemirila informacija, da je dogajanje v njenem novem romanu postavljeno v Rusijo, sicer v preteklost, v trideseta leta 20. stoletja, da so knjigo še pred izidom, preden bi jo kdorkoli sploh prebral, množično ocenjevali izjemno negativno, bojda sfrustrirani, ker si je pisateljica vzela za prizorišče Rusijo v kočljivem obdobju, ko je ta država agresor v vojni z Ukrajino).

Leta 2013 je, kot rečeno, Amazon, ki je največji in najuspešnejši prodajalec knjig v ZDA in širše (s prodajo knjig ustvari 10 odstotkov svojega letnega profita) investiral 150 milijonov dolarjev za nakup portala Goodreads, saj mu rudarjenje s podatki, ki jih ustvarjajo uporabniki Goodreads, koristi pri prodaji knjig, pa tudi pri poskusih izboljšave nekaterih družabnih funkcij bralnika Kindle, ki v tem pogledu precej zaostaja za konkurenčnimi napravami. Po nekaterih podatkih naj bi Amazon kmalu po nakupu Goodreads beležil več kot 40-odstotno rast prodaje.

Portal Goodreads in številna druga spletišča, ki združujejo bralke in bralce, dokazujejo, da skupnost tistih, ki se čutijo usposobljeni za pisanje knjižnih ocen in literarnih kritik, še v nobenem zgodovinskem obdobju in v nobenem okolju ni bila tako velika, kot je v zadnjih desetletjih, odkar so se pojavili književni spletni forumi, knjižni portali, spletni klubi bralcev in hibridne oblike družbenih in bralskih omrežij. Ta skupnost je zagotovo med tistimi, ki dan za dnem potrjujejo dejstvo, da so knjige in književnost vredni naše pozornosti in da knjige predstavljajo enega od glavnih temeljev naše kulture. Paradoksalno pa prav ta skupnost, del osnovne podobe, katere je prav kritičnost, bistveno prispeva k temu, da se poglobljen in kritičen odnos do knjižne (in širše, umetniške) produkcije banalizira, v veliki meri pa prispeva tudi k temu, da se literatura odmika od svojih standardov, se pravi tistih, ki se ne ozirajo na številčnost kupcev in bralcev.

Z organizacijo prireditelj, s produkcijo umetniških projektov ter z lastno literarno dejavnostjo sem se začela ukvarjati na začetku devetdesetih, v času, ki je bil še čas kritičnih avtoritet, od takrat pa se je realnost književne kritike in kritike v širšem smislu drastično spremenila, predvsem zaradi pojava komercialnih medijev in svetovnega spleta. Kritike s stališča sodobnosti ni mogoče razumeti brez učinkov, ki jih ima na ocenjevanje in analizo umetniških, znanstvenih in drugih del prisotnost komercialnih medijev in svetovnega spleta. Oba pojava sta vplivala na pristope v kritičnem pisanju, na dolžino prispevkov pa tudi na kritični credo pišočih. Čas kritičnih avtoritet z dolgo kilometrino, obsežnim kritičnim opusom, poglobljenimi refleksijami, nesporno integriteto, izdelanim profilom in častitljivo prezenco je, kot kaže, minil. Začelo se je s pojavom velikega števila komercialnih medijev v devetdesetih – avtorji in producenti smo takrat ugotavljali, da novi mediji brez slabe vesti in moralnih dilem objavljajo nespremenjene promocijske prispevke, ki si jih napišeš sam ali pa jih napišejo urednik, založba, najeti recenzenti ali producerska organizacija. Press clippingi knjižnih izdaj ali literarnih festivalov so naenkrat bili obsežni, deležni smo bili slikovitih prispevkov in reportaž v fullcollorju, kot smo si sicer želeli, deležni smo bili pisanja o naših delih in produkciji, vendar so bili takšni prispevki vse pogostejše brez vsake teže, zgolj reklamni diskurz, vse manj je bilo prave, poglobljene refleksije. Sledil je razmah družbenih omrežij, književnih, bralskih in drugih umetniških platform in z vsem tem pojav vplivnih oseb, novih arbitrov okusa, ki z objavljanjem svojih osebnih mnenj v obliki instant kritik, kratkih video recenzij in všečkov sicer prinašajo svežo, drugačno in nekonvencionalno interpretacijo knjig in knjižnih vsebin, vendar še dodatno banalizirajo kritičen odnos do umetniške produkcije. Za booktuberje, booktokerje, bookstagramerje in druge književne ocenjevalce sodobnega časa (Bookstagram profili za bibliofile na Instagramu, BookTube profili in skupnost na kanalu YouTube, Book Tok skupnost na omrežju TikTok) je namreč značilen popreproščen dvodimenzionalni odnos do umetniških in drugih del, ki gradi predvsem na primarnem za ali proti odzivu (pa še ta je običajno namenjen lahkotnejšemu, instagramičnemu gradivu ali knjigam, ki so bolj kot kaj drugega, le dekor). Temeljno vodilo kritike ne more biti le v tem, da predstavi povzetek vsebine knjižnega dela in ga oceni kot vrednega ogleda, branja ali poslušanja (ali ga nasprotno, oceni kot nevrednega pozornosti občinstva) ter s tem pripomore k boljši prodaji knjižnega dela.

Kaj pa potemtako je temeljno vodilo književne kritike? Njen ključni prispevek je v tem, da ob objektivni analizi dela artikulira širši in ožji ustvarjalni in družbeni kontekst knjižnega dela in v ta kontekst postavi tudi avtorico ali avtorja. Kritika mora pokazati, kje je mesto knjižnega dela v kontekstu književne tradicije in trenutne produkcije. Vsako večplastno umetniško delo odpira različne možnosti interpretacije in kritika je tu zato, da odpira globlje razumevanje. Kritika tudi pomaga razumeti sedanost, fenomene sodobnega časa in kako sta avtor ali avtorica in knjižno delo vpeta v čas in prostor tukaj in zdaj. A takšna kompleksna kritika v družbi in medijih počasi začenja izginjati, s tem pa izgubljammo tako bralke in bralci kot tudi avtorice in avtorji knjižnih del. Zakaj se to ne bi smelo dogajati in zakaj je poglobljena kritiška misel nujna in potrebna tudi danes, v času, ko smo z vseh strani zbombardirani z mnenji samooklicanih kritiških ekspertov? Kompleksni kritiški tekst, ki mu kot bralec posvetiš delček svojega dragocenega časa, ti omogoči poglobljeni razmislek, ki se bistveno razlikuje od instantnega odzivanja na vsebine, v katero nas usmerjata tiranija ponudbe in dostopnost vsebin, ki nam še nikoli v zgodovini niso bile tako hitro in zlahka dosegljive. Profesionalna, teoretično podkovana kritiška misel je nujna in potrebna, saj prinaša objektivno vrednotenje in dolgoročno vpliva na kanonizacijo vrhunskih književnih del. Le poglobljena analiza nam razkrije formalno strukturo in izvirnost knjižnega dela. Kritika je izjemno dobrodošla že v procesu nastajanja knjižnega dela in bi po mojem mnenju morala biti integralni del ustvarjalnega procesa – to idejo je razumelo tudi Društvo slovenskih literarnih kritikov, ki si je leta 2014, v času gospodarske krize in založniške hiperprodukcije, z mislijo na sodobna spoznanja o ogroženosti poklica literarnega urednika ter z željo po izboljšanju knjižne produkcije, zamislilo projekt Drugo mnenje. Osnovna zamisel projekta je bila silno preprosta – konstruktivno sodelovanje avtorja in kritika v sklepnih fazah ustvarjanja knjižnega dela, se pravi pred oddajo besedila v tisk. Kot je bilo pojasnjeno v razpisu, je bil projekt namenjen vsem avtorjem in avtoricam, ki bi (poleg uredniškega mnenja) radi o svojem delu izvedeli še kaj več od izkušenega kritika ali kritičarke, se posvetovali še s kom, pridobili dodatne sugestije in objavili čim bolj preiščljeno in izpopolnjeno besedilo. Ker imam izkušnjo iz prve roke, saj sem se na omenjeni razpis leta 2017 prijavila tudi sama s tipkopisom pesniške zbirke, lahko potrdim, da gre za izjemno koristen in preiščljen projekt – sama sem sodelovala s kritičarko Mojco Pišek in s pomočjo njene kritiške presoje in izjemno natančnega, objektivnega branja (ki si ga kot avtor, ki je na material v fazi nastajanja na poseben način navezan, zmožen le v redkih primerih) je končna oblika pesniške zbirke zagotovo boljša, kot bi bila brez ostrega kritiškega očesa, ki je prečesalo pesmi podolgem in počez. In prav to je poslanstvo knjižne kritike, na katerega vse prevečkrat pozabljamo – da bi knjige, ki jih pišemo, bile boljše, saj nam le to daje upanje, da na dolgi rok izboljšujemo tudi svet. Nekako tako je pojasnila tudi Maja Šučur, uveljavljena kritičarka in Stritarjeva nagrajenka (v Sloveniji že od leta 1998 krovna pisateljska organizacija Društvo slovenskih pisateljev podeljuje Stritarjevo nagrado za literarno kritiko mladim, obetavnim avtoricam in avtorjem, ki s svojim pisanjem in prodornim ocenjevanjem literarnih del vstopajo na področje kulturnega ustvarjanja in ga s svojo poglobljeno oceno pomembno sooblikujejo). V intervjuju za Delo ob podelitvi nagrade je Maja Šučur poudarila naslednje: »V poplavi mnenj si tudi kritika, ki hoče biti

slišana, ne more več dovoliti biti omledna ali polovičarska. Zahteva jasna vrednostna stališča kritika, ne le do literarne kakovosti, temveč tudi do upodobitve neke družbene realnosti v knjigi, ena njenih nalog je tudi opozarjati na literarno utrjevanje škodljivih družbenih vzorcev. Če me torej kot kritičarko nagovarja reprezentacija spola v literaturi, to pomeni, da je roman lahko spisan še tako bravurozno, a ne bo dobil odlične ocene, če avtor ženskim likom namenja le postranske vloge in jim ni sposoben posvetiti enako tehtne karakterizacije kot moškim. Nereflektirano tematiziranje zgodb družbeno šibkejših je danes, ko je večina podatkov oddaljena le en klik, prvi begunec pa dva koraka stran, lahko le posledica lenobe. Naloga kritike je torej spreminjati svet na bolje. V najširšem smislu imam v mislih sooblikovanje, ostrenje miselnega sveta okolice, izpodbijanje prakse nerazmišljanja. V bolj intimnem zgolj skrb za to, da bo nekdo preživel večer v družbi dobre in ne slabe knjige. » Kritičarka je izpostavila več izjemno pomembnih prvin, ki bi jih tehtna in poglobljena kritika vsekakor morala reflektirati in obravnavati kot škodljive: nazadnjaško moškosrediščno reprezentacijo spola v literarnih delih, ki še naprej utrjuje depriviligiran položaj žensk in problematiko pojavljanja preživetih ter nezaželenih družbenih in kulturnih vzorcev v literarnih delih, ki še naprej stigmatizirajo in utrjujejo marginalni položaj socialno šibkih družbenih skupin. Kot rečeno, kritika, ki ne dregne v kulturne in družbene fenomene, ki jih knjižna dela obravnavajo eksplicitno ali med vrsticami, zagotovo ne opravlja svojega poslanstva.

Na neko drugo problematiko sodobne kritike pa je opozorila kritičarka Martina Potisk, prav tako Stritarjeva nagrajenka, ki je o pisanju kritik za spletne medije, na 6. mednarodnem kritičkem simpoziju Umetnost kritike, ki ga pripravlja Društvo slovenskih literarnih kritikov in LUD Literatura, zapisala naslednje (zapis je dosegljiv na portalu LUD literatura): »Kritik, ki tako ali drugače presedla z običajnega 80-gramskega papirja na svetovno medmrežje, se mora v novih razmerah kar najbolje znajti in iz tega razloga marsikdaj spremeniti slog izražanja – je pač tako, da današnji spletni mediji terjajo neprestano prilagajanje potrebam občega in s tem čim širšega bralskega prostora, med drugim denimo interesom laičnega recipienta. Kritike, ki izhajajo v spletnih medijih, neredko nastopajo v vlogi neškodljivih in priljudnih poročevalk, kar se odraža ne samo v njihovi obsegovni profiliranosti, ampak tudi skozi stilizacijo samega pisanja; v njih običajno prevladajo skladenjsko nekomplcirane in zatorej slogovno predvidljive povedi, prepredene z razmeroma nezahtevno leksiko in opisno-povzermalno intonacijo. Hkrati vidimo, da ni nič dosti drugače v današnjih poljudnih tiskanih in avdiovizualnih medijih, ki takisto težijo k slogovno preprostejšim, jedrnatim in kratkim kritikam. Lahko se upravičeno vprašamo, ali kritika zaradi nemajhnega prilagajanja spletnim in njim primerljivim medijskim praksam naposled ne pozablja, da sta njeni glavni posebnosti še vedno analiza in neprenagljeno argumentirano vrednotenje.« Kritičarka je v omenjenem prispevku zelo natančno povzela fenomen, ki smo mu priča v zadnjih nekaj desetletjih – splet in novi formati objav literarnih recenzij pomembno vplivajo na vsebino in slog kritičnega prispevka. Obenem pa je opozorila tudi na izjemno problematičen pojav posebnega tipa nekonfliktne kritike – že vrsto let smo tudi v Sloveniji priča prevladujočemu trendu nevtralne in afirmativne kritike. Ta tip kritike se sicer ukvarja s strukturnimi specifikami in formalno analizo besedila, izogiba pa se dreza-

nju v filozofske ali ideološke temelje besedila ter poglobljanju v sporna vprašanja, ki jih zastavljajo nekatere knjige. Dominantni model kritike izključuje polemičnost, s tem pa se dela velika škoda napredku literarne in kritiške scene, saj prav možnost polemičnosti odpira priložnost za prevetritev aktualnih družbenokritičnih vprašanj in s tem – kot je bilo formulirano v vabilu urednika te tematske številke *Dialogov* – možnost za utemeljeno mikroanalizo dogajanja in poglobljeni razmislek o ključnih družbenih in političnih vprašanjih.

Ob tem smo v Sloveniji tudi priča pojavi, ko določeni kritiki ali kritičarke pišejo za izbrane založbe ali pišejo pozitivne kritike knjižnih del prijateljev ali enako mislečih – takšen pristop bistveno prispeva k temu, da ugled kritike pada. Seveda je vedno pri roki izgovor, da je Slovenija pač majhna in da se v njej vsi poznamo. Ko smo že pri tem: naša država je v teritorialnem smislu resnično majhna in jezik, ki ga govorimo in v katerem pišemo knjige, je periferen, zato je tudi naša književnost sama po sebi književnost z omejeno difuzijo, kar na nek način vzbuja frustracije vsem, ki ustvarjamo v slovenskem govornem področju – v enaki meri pisatelj in pisateljicam kot tudi kritičarkam in kritikom, pa naj imamo slovenščino še tako radi.

Še vedno obstaja prostor za poglobljeno kritiko, tako v kulturnih rubrikah dnevnih časopisov kot na spletnih in tiskanih straneh literarnih in drugih, za umetnost specializiranih revij, vendar je domet teh medijev zanemarljiv, literarne revije si je težko priskrbeti, ne izhajajo po utečenem urniku, ni jih na voljo v knjigarnah – kljub temu, da so literarne revije izjemno vitalen in pomemben prostor ustvarjalnosti, so vendarle tudi margina, kjer prepričani prepričujemo prepričane.

Morda marsikaj od zapisanega zveni pesimistično, vendar sama v resnici glede prihodnosti kritike nisem popolnoma črnogleda. V zadnjem desetletju in pol, ko se povsod opozarja na perečo problematiko izginjanja kritike v javnem prostoru, je v Sloveniji nastalo kar nekaj novih pobud, ki negujejo in spodbujajo kritiško branje književnosti. Na to temo potekajo simpoziji, odvijajo se delavnice z izobraževalnimi programi za mlade kritike. Delo in Pisarna Ljubljana, Unescovo mesta literature, sta ustanovila rubriko *Mlado pero*, v kateri so vsak zadnji torek v mesecu predstavljeni mladi pisci in piske ter nagrado *Mlado pero* za perspektivnega mladega kritika, ki se podeljuje enkrat letno. Mladi kritiki je namenjen tudi posebni programski sklop Festivala Pranger, ki daje prostor obetajočim kritičarkam in kritikom poezije z manj izkušnjami, ki še nimajo objavljenega velikega števila kritik, pa tudi literarna rezidenca programa MKC Črka Mladinskega kulturnega centra Maribor. Profesionalna, teoretsko podkovana kritika je pač vedno bila stvar manjšine – videti je sicer, da so zlati časi, ko je kljub temu bila širše javno dostopna, za nami, a me zanjo ne skrbi, kajti dokler se na polju kritike pojavljamo nova imena, zlasti mladi v formativnem obdobju, se bo kritika revitalizirala in s tem preživela.

Literatura:

Šučur, Maja: <https://old.delo.si/kultura/knjiga/maja-sucur-naloga-kritike-je-spreminjati-svet-na-bolje.html>

Potisk, Martina (2019): <https://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/literarna-kritika-danes-o-srecevanjih-med-nostalgijo-vegetiranjem-in-mimikrijo/>

Razmislek o sodobni likovni kritiki

Arne Brejc

Kje začeti? Kako razumeti in vrednotiti razmere in spremembe, ki so doletele likovno kritiko v zadnjih 20 letih, in kaj pomenijo za kritiko samo, za celotno likovno srenjo, za umetnost, za umetnike in nenazadnje za družbo?

Govoriti o likovni kritiki v tem prostoru in času z moje pozicije je nekoliko nevhvaležno in morda nepotrebno, a me vprašanja in spremembe, ki se dogajajo v družbi in na področju, ki se me dotika, ter v okolju, v katerem živim, nikoli ne pustijo ravnodušnega.

Z likovno kritiko sem se prvič neposredno srečal kot direktor in hkrati programski vodja galerije Equrna leta 2010, ko sem prevzel vodenje galerije. Čeprav je od takrat minilo »šeše« 13 let, imam občutek, da se je v tem času na področju likovne kritike marsikaj spremenilo – enako kot tudi na številnih drugih področjih. Najbolj radikalna sprememba se je po mojem mnenju zgodila na tehnološkem področju, vzporedno pa se je spreminjala tudi družba oziroma njene navade, njene vrednote, njeni ideali, njeni interesi, kot bi neka druga ideologija, druga generacija ljudi, z drugačnim pogledom na svet in vrednotami prevzela pobudo (smer). Kot da so vrednote, ki jih je humanizem dolgo in s težavo uveljav-

ljal in kultiviral in smo jih moderni ljudje vzeli za samoumevni dosežek civilizacije, zdaj počasi izgubile svojo relevantnost, svojo težo, svoj pomen. Umetnost, kultura in humanistične vede drsijo vedno bolj izven interesa sodobne družbe in postopno se marginalizirajo. In čeprav država finančno podpira določene segmente in je veliko kulturnih dobrin brezplačnih, se interes za ta področja ne povečuje – za razliko od tujine, kjer vlada izreden interes za likovno umetnost. Ko hodim po sejmi, razstavah in bienalih (res je, da so to svetovne prireditve), se vedno gnetem v vrstah, da pridem do umetnin. Pri nas pa še nikoli ni bilo toliko likovnih ustvarjalcev, toliko razstavnih prostorov in toliko umetniških izobraževalnih inštitucij, pa vendar še vedno ni občutiti večjega vznemirjenja in odziva družbe na sodobno likovno produkcijo (ki pa – naj povem takoj na začetku – po mojem mnenju ni slaba).

Razlogov, zakaj prihaja do zgoraj navedenih sprememb v družbi in odnosa do umetnosti (iz očitnih razlogov se ukvarjam zlasti z likovno umetnostjo), vidim več.

Družba se s časom spreminja in njen interes je v tem trenutku drugje – živimo v času mnogih interesov in dostopnost do njih je široka. Okoli nas je obilica zanimivih dražljajev na eni strani, na drugi strani pa kopica vsakodnevnih frustrirajočih življenjskih izkušenj in temeljne potrebe po preživetju in na koncu za umetnost (in kritično misel) prav lahko zmanjka energije. Umetnost od nas zahteva pripravljenost za novo izkušnjo, radovednost, odprtost, tudi ranljivost, koncentracijo, zahteva energijo, nenazadnje zahteva nekaj predznanja, predvsem pa zahteva čas.

V današnjem svetu pa posamezniku kronično zmanjkuje časa. Zaradi načina življenja, ko so dnevi do minute polni in do potankosti načrtovani in hitimo od enega opravila k drugemu, si ne vzamemo več časa za stvari, ki bi nas lahko zanimale, vznemirile in obogatile. Namesto tega raje sežemo po raznih distrakcijah in mašilih (internet jih ponuja obilico) in lahkotnejši popkulturi.

Eden izmed možnih razlogov bi bil lahko tudi ponesrečeno izobraževanje o likovni umetnosti in estetiki v šolskem sistemu. V osnovnih šolah je likovni pouk namenjen individualnemu ustvarjanju, v gimnazijah pa spoznavanju umetnostne zgodovine. Razen redkih izjem, ki se kažejo v učiteljih in profesorjih, ki sami spremljajo sodobno umetnost, pa mladi nikjer ne dobijo možnosti resničnega vstopa v uživanje v likovni umetnosti. Likovna umetnost nudi izjemen intelektualni in estetski užitek vsakomur, ki se ji je pripravljen vsaj malo posvetiti in odpreti. Likovna umetnost lahko vzbudi domišljijo, izostri čut za estetiko, povzroči miselne in emocionalne odzive, a temu se po mojem mnenju v izobraževalnem procesu ne posveča dovolj pozornosti.

Ko hodim po Italiji in Franciji, je v muzejih in galerijah vedno polno šolskih otrok in mladine, ki imajo svojim letom prilagojen program in vodstva in tako v pravem trenutku in na pravi način vsrkavajo estetsko izkušnjo. Čut za estetiko in likovno umetnost si privzgojiš, zelo redko se z njim rodiš. Morda ta primerjava ni povsem poštena, saj imajo v Italiji in Franciji izjemen nabor stoletne likovne umetnosti in svetovne primerke del največjih mojstrov v vsakem malem mestu, medtem ko je pri nas likovna zgodovina dokaj skromna in kratka. Zato pa bi se pri nas lahko bolj skoncentrirali na predstavljanje in vstopanje v sodobno likovno produkcijo, ki je živahna in obeta.

Pri nas tudi ni resne strategije za likovno umetnost ali likovno kritiko in država tudi nima interesa, da bi sprostila krč, ki vlada na trgu z umetninami. Državne inštitucije (Ministrstvo za kulturo, FURS, SURS, Ministrstvo za vzgojo in izobraževanje) že leta in leta zbirajo celo vrsto podatkov, iz katerih so jasno razvidni trendi in problemi, če se že ne zanesajo na mnenja stroke oziroma »ljudi s terena«, a odziva ni.

Slovenci in likovna umetnost

Ne vem, zakaj imam občutek, da se likovna umetnost pri Slovencih ne počuti doma. Ko vidim, kaj si ljudje, ki si gradijo ali renovirajo domove, obešajo na stene, me to vedno znova potre in razjezi. Zagotovo ne more biti razlog samo to, da je vsa dobra likovna umetnost draga, tudi kvalitetna likovna umetnost ima različne cenovne razpone, in če za oblikovalske elemente finance niso problem, najbrž niso niti za dobro likovno opremo, za katero pa očitno zmanjka poguma. Morda pa je to deloma tudi problem arhitektov in njihovega (ne)poznavanja in sposobnosti vključevanja likovnih del v arhitekturo ali pač njihovo sledenje sodobnim arhitekturnim trendom, kjer likovna umetnost nima veliko prostora?

Dejstvo je, da likovna umetnost (slika) nobilitira prostor in obogati kvaliteto bivanja, česar pa – dokler tega sam ne izkusiš – ne veš. In ker mladi ljudje te izkušnje niso dobili doma in nimamo javnih primerov dobre prakse, se stene pušča prazne ali pa se jih dekorira s spominki ali generičnimi printi. Slika na steni je tudi izjava, ki pove, kdo si, kaj ti je všeč, kakšen okus imaš ...

Ko se dnevno pogovarjam z obiskovalci razstav v galeriji in poslušam njihova mnenja in kritike, postane očitno, da imajo nekateri ljudje zelo »previden«, rezerviran odnos do likovne umetnosti. V njih je pogosto čutiti zadržanost in nesproščenost do likovnega. Kot bi jih že od rojstva prevevalo nelagodje pred vsem, kar ni racionalno in merljivo, strah pred estetskim in čustvenim, kot da ne bi čisto vedeli, kako naj se ob likovnem delu odzovejo, počutijo ... Včasih se odzovejo celo z besom in jezo. Sploh če gre za umetnine, kjer je lahko naša predstava o svetu, naš pogled postavljen pod vprašaj in delo doživljamo kot provokacijo (npr. IRWIN, Franc Purg, ECLIPSE, Dean Verzel, Goran Bertok, Ive Tabar, Maja Smrekar).

Po drugi strani pa so nekateri gledalci naučeni, da spoštujejo, če nekdo, ki je strokovnjak ali uveljavljena oseba, reče, da ima neko umetniško delo vrednost, pa čeprav do omenjene umetnine nič ne čutijo in se jih ne dotakne.

Za spet druge gledalce mora umetnost nekaj predstavljati. Potrebuje zgodbo, potrebuje razlago. Umetnino si morajo racionalizirati, razložiti, ne more samo biti. Zakaj se ne moremo likovni umetnosti samo prepustiti, ji pustiti, da nas nagovori, in v njej uživati? Morda zato, ker na splošno o likovni umetnosti premalo vemo, nimamo izkušenj z njo in je zato ne znamo gledati in ne vemo, kako k njej pristopiti. Ne upamo se sprostiti in v njej

uživati. Ne razumemo je in neprestano mislimo, da ne moremo zaupati svojim občutkom, svoji intuiciji, ker nimamo dovolj informacij. Tu lahko tekst k razstavi ali v katalogu odigra ključno vlogo; kot vstopna točka, ključ, ki ravno toliko pomaga gledalcu, da lahko varno vstopi v predstavní svet umetnin in razume intence avtorja. S klasično strukturo likovne kritike: opis, analiza, interpretacija in ovrednotenje lahko pomaga gledalcu, da racionalizira občutke in sprosti intuicijo.

Naslednja skupina gledalcev ceni samo tisto, kar je razumljivo, po možnosti čim bolj realistično in »obratno« (metjejsko) kakovostno narejeno. Ti v resnici občudujejo rokodelskost, talent »obrnega« znanja (npr. risanja) in seveda časovni vložek, potreben za samo izdelavo umetnine. To so standardi »obratniške« mentalitete, ki je za te kvalitete pripravljena tudi plačati, ker ti standardi potrjujejo njene vrednote.

Potem so tu posebneži, ki bi znali »tako umetnost« tudi »sami narediti«. O njih nima smisla razpravljati.

Nato pa je tukaj stroka (umetnostni zgodovinarji, likovni kritiki, kustosi, kuratorji, galleristi, umetniki, zbiratelji ...) z visokimi standardi, ki pa tudi nima povsem enotnega pogleda na likovno kvaliteto. Na eni strani obstajajo »progresivci«, na drugi »konzervativci« – in vse vmes. Sprememba je konstanta časa, s trajanjem časa se vedno spreminjajo odnosi, razmerja, vrednote, pogledi, okusi in mi se moramo vedno znova, ne glede na lastno prepričanje in razumevanje, neprestano prilagajati tem spremembam, jim slediti, jih razumeti, slediti novim odkritjem, novim smerem, se neprestano izobraževati in ostati odprtega duha za najrazličnejše stvari. Če hočemo ostati v koraku s časom, se moramo neprestano preizpraševati. Umetnost je živa snov, ves čas se spreminja, ves čas se vzpostavlja, z novimi prihajajočimi generacijami se ruši, kar je bilo prej zakoličeno ..., zato mora stroka ves čas spremljati to dinamiko in trende in se sočasno odzivati na spremembe. Ni je hujše zablode za ustvarjalce, kustose, galeriste, kritike, kot da jih povozi čas, medtem ko sami samozadostno in trmasto vztrajajo v lastnem prepričanju, zgrajenem na preteklih spoznanjih, miselnih vzorcih in vrednotah. To je vzrok, zakaj prihaja tudi znotraj umetniških struj do sporov in nesoglasij, večinoma gre za spopad pogledov. Včasih za spopad konzervativnosti s progresivnostjo, včasih za medgeneracijski razkol. Hkrati pa vse, kar je mlado ali novo ali progresivno, ne pomeni avtomatično bolje. Kako vrednotiti nekaj, kar je npr. mlado, pa ni perfektno, je na trenutke celo naivno, ampak obeta in nosi velik potencial nadaljnjega razvoja in utripa v času, in na drugi strani nekaj, kar je npr. dobro, kvalitetno, premišljeno, dodelano, pa ne vzdraži domišljije in vzbudi občutka zdajšnjega časa?

O likovni kritiki

Vloga in pozicija likovne kritike sta se v zadnjih desetletjih močno spremenili in to na več nivojih. Najbolj očitna je gotovo njena medijska prisotnost oziroma odsotnost. Če je bila

nekoč likovna kritika redna stalnica v medijih, predvsem močno zastopana je bila v resnih tiskanih medijih (časopisih in revijah), je njena frekventnost objav v teh medijih danes le še senca preteklih časov. Vzrokov za takšne spremembe je verjetno več in so verjetno večplastni. Nekaj sem jih omenil že na začetku. Časi so se spremenili, kar je povzročilo spremembe in druge interese. Danes so direktorji in uredniki zasebnih medijskih hiš zavezani lastnikom, ki morajo ali želijo v prvi vrsti slediti tržnim zakonitostim in kapitalskim interesom družbe, da zaslužijo, da preživijo; in ker je za likovno umetnost v družbi malo zanimanja, je njihov odziv temu primeren. Upošteva je zgolj tržno logiko, danes likovno kritiko bere premajhen krog ljudi, da bi bila ta »ekonomsko upravičljiva«. Zanimiv bi bil odgovor na vprašanje, ali je v preteklosti likovno kritiko bralo več ljudi, je imela večji odmev, večjo težo v družbi ali pa so jo takrat medijske hiše samoiniciativno podpirale. Ali so bili takrat uredniki bolj osveščeni in se zavedali pomembnosti in odgovornosti kritičnih prispevkov, ki so jih objavljali? Profesionalno napisano kritiko oziroma oceno razstave je treba ob vsem vloženemu delu, talentu in akumuliranem znanju tudi primerno honorirati. Zato se moramo vprašati, kaj upad likovne kritike v medijih lahko ob tako majhnem družbenem interesu in ekonomsko naravnani mentaliteti družbe dolgoročno pomeni za samo likovno kritiko, za njen obstoj, za njen razvoj in za likovno umetnost na splošno? Ali bo likovna kritika prepuščena vse večjemu životarjenju in marginalizaciji in se jo bo ohranjalo pri življenju z minimalnimi sredstvi, po vsej verjetnosti s pomočjo države, ali pa je v nekem trenutku, take, kot smo jo poznali, ne bo več? Se bo prisiljena prilagoditi in spremeniti? Je to stvar naravnega evlucijskega cikla kritike, ki ga je treba sprejeti in se z njim sprijazniti, ali se je treba temu čim prej upreti in se boriti za povečanje njene prisotnosti, za splošno ozaveščanje pomena in poudarjanja vloge, ki jo ima za likovno umetnost in za celotno družbo? V tem trenutku to ni usoda le likovne kritike, temu trendu so podvržene tudi druge umetnostne kritike. Vprašati se je torej treba, kakšna družba bomo postali, če ostamo brez kritične misli, brez refleksije, brez razmisleka o umetnosti, brez pogleda v ogledalo. Kakšne odločitve bomo sprejemali in kako bomo vzpostavili vrednostni sistem brez realne analize, kritičnosti? Kdo bo postavljал kriterije in merila? Že zdaj smo priče vedno večjemu porastu populizma, ki ga vodijo osebna prepričanja, okus in partikularni interesi. Analitično mišljenje, objektivno vrednotenje in strokovnost ne morejo preglasiti emocionalnosti populizma, in ker mediji živijo od razvpitosti, so populistična mnenja vse glasnejša in vse pogostejše se pojavljajo in ponavljajo tudi v resnih medijih. Zato bosta verjetno v bližnji prihodnosti resničnost informacij in integriteta medija postali njegov največji kapital. Danes je bolj pomembno, kaj verjameš, ne, kaj veš oziroma kaj je res. Tako se počasi spreminja javno mnenje. In edina rešitev oziroma zdravilo je kritična misel, analiza, soočenje z dejstvi, z resnico (kot npr. v satiričnem filmu *Don't Look Up*).

Morda pa je to le prehodno obdobje in se bodo stvari v prihodnosti spet obrnile. Ko bomo spoznali, da brez kritične misli, ob prihajajočih tehnoloških revolucijah in eksponentnem razvoju umetne inteligence, izgublamo lastno identiteto, bo prav to morda ena redkih stvari, ki nam bo še ostala.

A trenutno dejstvo je, da če se bo kritiko še naprej tako marginaliziralo, bo prej ali slej postala amaterska, nedeljska, ne bo več strokovna, profesionalna in konsistentna in posle-

dično ne bo dosegla svojega namena. Poklic likovni kritik v klasičnem pomenu besede že zdaj praktično ne obstaja več. A to ne pomeni, da likovne kritike ni več. Tiste klasične likovne kritike (v klasičnih medijih) resda skorajda ni več, a novi mediji, družbena omrežja in internet so prinesli tudi nove oblike in načine podajanja informacij, sicer bolj v funkciji predstavljanja, promoviranja in kratko-odzivnega emoji komentiranja-všečkanja, pa vendar. Danes se likovna kritika pojavlja v drugačnih oblikah, kot so blogi na internetu, objave na Facebooku, podcasti, YouTube kanali, kjer ustvarjalci dostikrat tudi sami spregovorijo o svojem delu ali pa nam jih predstavijo kuratorji razstav. Lastnost teh objav je predvsem afirmativni pristop podajanja, služi pa predvsem predstavitvi, informiranju in promociji projektov in razstav in ne toliko kritičnemu razmisleku o razstavi. Vse te objave so seveda brezplačne in neplačane in iz številčnosti ogledov lahko vidimo, kakšno je realno zanimanje za te projekte in razstave.

Te nove oblike informiranja, promoviranja in kritiziranja so narejene v bolj sproščenem duhu, manj formalno in so strokovno neobremenjene; če že kritizirajo, kritiko podajajo previdno in z mehko roko. Občutek imam, da živimo v hipersenzibilni dobi in vsaka »neprimerno« formilirana izjava ali mnenje lahko povzroči burne odzive. Izredna osebna občutljivost na eni strani in stopnjevanje nestrpnosti, agresije in grobosti na drugi, sta vedno bolj prisotni v družbi. Vse to so po mojem mnenju rezultati naraščajočih frustracij, jeze, nemoči, nezadovoljstva, ki se nabirajo na vseh koncih družbe. V takih okoliščinah je kritika, kot je obstajala npr. v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, postala preveč neposredna, agresivna za današnje izražanje mnenj. Za razliko od nekaterih takratnih kritik, ki so bile tako brutalne in uničujoče, da so bile za ustvarjalce lahko pogubne, je s tedanje pozicije današnja kritika po drugi strani dostikrat brezkrvna; a mogoče je prav to tista evlucijska sprememba kritike, ki je ta trenutek nujno potrebna, da bo kritika spet zasedla svoje mesto in dosegla svoj namen. Tako kot se spreminja družba, tako kot se spreminja umetnost, tako se mora morda tudi kritika prilagoditi novim družbenim razmeram.

Ravno v času pisanja tega teksta npr. v ŠKUC-u poteka razstava *SOFT critique* (Tia Čiček, Seda Yildiz, Valentina Karga) na temo odzivanja, komunikacije oziroma načina afirmativnega podajanja kritike in povratnih informacij ustvarjalcu. Istočasno je na internetni platformi Artnet (Opinion) objavljen esej v dveh delih avtorja Bena Davisa »*Is Art Criticism Today Too Affirmative? That's the Wrong Question to Be Asking*« (28. 8. 2023). Očitno je trenutna potreba po redefiniranju sodobne likovne kritike zelo aktualna in vse vpletene strani si tega želimo. Če se razstava v ŠKUC-u osredotoča na potrebo in pogled umetnika do kritike in je razprava na Artnetu napisana s pozicije kritika do sodobne likovne kritike in umetnosti, je namen mojega zapisa poskus vzpostavitve pogleda na kritično pisanje s strani zainteresirane javnosti, gledalca, bralca kritik.

Umetnik in kritika

Ko ustvarjalci končajo projekt, naj je to razstava, film, predstava, knjiga, hrepenijo po odzivu. Zanima jih mnenje obiskovalcev, gledalcev, bralcev, stroke, kritike, želijo si dobiti čim več povratnih informacij. Ko ustvarjalec zaključi projekt in ga predstavi javnosti, ga preveva nelagodje, kako bo njegovo delo sprejeto, kakšni bodo odzivi, ali bo ideja razumljena. »Na otvoritvah razstav vsi čestitajo razstavljavcu in potem si za njegovim hrbtom s prijatelji izmenjajo resnične misli in mnenja,« pravi ena od udeleženk seminarja o podajanju kritike v filmu *A Film About Feedback* (2013), ki je na ogled na razstavi SOFT critique v ŠKUC-u. Včasih ustvarjalci niso povsem prepričani v svoj »izdelek«, ali je to, kar so naredili, relevantno ali ne. Zato so v tistem trenutku »ranljivi« in če priletijo ostre, porazne kritike, ki vidijo v njihovem delu samo napake in pomanjkljivosti, ne pa tudi potenciala, jih lahko te kritike upočasnijo pri nadaljnjem delu. Morda se prav zato ponekod po svetu toliko posveča razmisleku, kako podati kritiko. Istočasno pa sta objektivni, stvarni odziv stroke in subjektivni odziv publike nujna, da ustvarjalci vidijo lastni izdelek z druge perspektive, da se jim odprejo drugačni pogledi na njihovo delo, drugačna vprašanja in problemi, ki jih morda sami niti niso opazili, in jim nudijo nadaljnji razmislek (refleksijo) in razvoj.

V *A Film About Feedback* poteka postopek kritike tako, da umetnik najprej predstavi svoje delo, potem pa gredo ostali udeleženci (prav tako umetniki) seminarja skozi različne procese komunikacij, najprej sami razmišljajo in si zapisujejo lastne ugotovitve, nato si izmenjajo mnenje še z enim udeležencem individualno, potem vsak pove svoje mnenje javno v skupini in ga moderator zapiše na tablo, čemur sledi debata in na koncu končna mnenja povedo avtorju, ki jih po lastni presoji napiše na tablo okoli obkroženega naslova svoje umetnine v različnih oddaljenostih od napisa, glede na to, koliko sam presodi, da so ta opažanja in kritike dejansko del njegove umetnine oziroma miselnega procesa za njegovim umetniškim delom.

Ideja je, da bi na afirmativni način prišli do čim bolj »idealne« in objektivne povratne informacije, ocene-kritike, ki bi bila podana na za ustvarjalca sprejemljiv in koristen način. V navedenem primeru je šlo za skupinsko delo in skupinsko oceno, pri pisanju kritike pa gre za individualni proces, kjer pisec lastnih idej, ugotovitev, spoznanj ne more preverjati s skupino. Včasih teh stvari ne more ali niti noče preveriti z avtorjem in se zato objektivno lahko hitro izgubi v subjektivnem. Opazoval sem likovne kritike, ki so prišli na razstavo v galerijo in si delali zapiske; nekateri so želeli dobiti čim več informacij in mnenj o razstavi, o naslovu, o umetniških delih, o tehniki, o avtorju, o kontekstu, medtem ko so drugi želeli čim manj komunikacije in informacij.

Kritik in umetnost

Pisanje kritike nikakor ni preprosto. Dober kritik mora dobro poznati področje, o katerem piše, poznati zgodovino in sodobno teorijo, spremljati tekočo produkcijo, poznati avtorja in njegovo preteklo delo, si ogledati produkcijo v živo, imeti mora široko znanje in zanimanje, poleg tega pa je najpomembnejše, da je odprtega duha, imeti mora občutek za čas in imeti talent za analiziranje, prodiranje v umetnine, odkrivanje in dekodiranje ključnih elementov, simbolov in nians v umetniškem delu, imeti mora izkušnje, talent in veselje za pisanje in sposobnost ubesediti in kontekstualizirati misli, občutke, spoznanja, do katerih se dokoplje, in na koncu mora imeti veliko mero samorefleksije, da ne zapade pretiravanju v lastnih interpretacijah. Včasih lahko kritika zanese, ker najde ključ, pogrunta način, kako bo razložil umetniško delo, in gre – navdušen nad konstruktom, ki si ga je zamislil pri analizi umetnine – v kritiki predaleč. Zato je objektivnost gotovo ena od temeljnih postavk kritike. Bolj ko kritiku uspe ohraniti opis, analizo, interpretacijo in vrednotenje objektivno, bolj bo obdržal stik umetnine in bralca živ. Ljudje seveda umetnost doživljamo in dojemamo subjektivno in se temu primerno tudi odzivamo, a profesionalni kritik mora biti sposoben preseči to subjektivnost in osebne preference ter pri vrednotenju del prepoznati in upoštevati vse elemente kvalitete, tudi če ga dela ne nagovarjajo. Profesionalnost kritike je prav v tem, da je sposobna brati umetniško delo onkraj osebnih preferenc in klišev. A to ne pomeni, da mora biti objektivnost dolgočasna in monotona. V končni fazi je pisanje kritike individualni proces in bo vedno podvržen določeni meri subjektivnosti. Subjektivnost je v določenem delu kritike oziroma načinu pisanja in podajanja celo nujna in zaželena. Dober kritik si s časom zgradi tudi svoj prepoznavni stil, jezik in posledično svojo publiko, svoje bralce.

Seveda pisanje kritik za kritika ni vedno navdihujoče ali razodevajoče. Kritiku je gotovo vznemirljivo pisati o razstavah, ki ga navdušijo, presenetijo, angažirajo, ki mu dajo misliti, celo o tistih, ki ga razjezijo, manj pa o ponavljajočih se in predvidljivih likovnih produkcijah. Pri dobrih sodobnih razstavah pa bi se likovni kritiki in uredniki medijev morali odzvati. A videti je, da je objava likovnih kritik v medijih precej nesistematična. Novinarji, likovni kritiki in uredniki se odzivajo predvsem subjektivno in stihjsko. Morda se odzovejo, če poznajo ali spremljajo avtorja že od prej, če jih pritegne naslov, če jih zanima tema, če gre za lokalno navezo, če imajo prazen »slot«. Razumem, da je v zadnjih 20 letih naraslo število razstavnih prostorov in umetnikov in je težko pokrivati vse, sploh ker splošni interes za likovno umetnost pada, ampak vseeno bi morali uredniki pozornost bolj namenjati selekciji in kvaliteti ter manj atraktivnim naslovom in zgolj družbeno-politično angažiranim temam.

Gledalec in likovna kritika

Kritika ni namenjena samo ustvarjalcem (umetnikom), ampak ima pomen tudi za druge akterje v likovnem svetu. Pomembna je za galeriste, kustose, nenazadnje za zbiratelje in kupce. V preteklosti je likovna kritika imela pomembno vlogo tudi pri trgu z umetninami, predvsem kar se tiče vrednotenja, določanja avtentičnosti, prepoznavanja avtorstva in ocene kvalitete dela. Za galerijo je kritika pomembna, ker pomeni določeno potrditev oziroma ovrednotenje razstavne politike in promocijo, ki dviguje obisk in zanimanje. Seveda pa je v prvi vrsti kritika namenjena gledalcem (bralcem), njihovemu informiranju in so-ocenju z lastnim razmislekom o likovnem delu oziroma razstavi.

Kritika je v preteklosti imela določen status, nosila je določeno težo, tako za umetnike, galerije, stroko kot za zbiratelje in zainteresirano javnost in družbo na splošno. Imela je pomembno pozicijo v kompleksnem sistemu likovne kulturno-umetniške produkcije. Poleg izhodišča, ki ga predstavljajo ustvarjalci in njihove produkcije, je tu celotni sistem javnih in zasebnih galerij, umetnostnozgodovinskih inštitucij, umetnostnih zgodovinarjev, kustosov, kuratorjev, likovnih kritikov, profesorjev, pedagogov, zbirateljev, publike, ki vsak na svoj način tvorijo in podpirajo ta krožni proces, in če kateri od teh segmentov odpove, se sistem začne opotekati.

Pomemben del tega kroga je tudi trg z umetninami, ki je ekonomski rezultat vseh teh udeležencev in je pomembno gibalno za celotno likovno panogo. Če bi trg normalno deloval, bi morda tudi drugi segmenti, vključno z likovno kritiko, sledili. Trg z umetninami je že leta zanemarljiv in na stranskem tiru. Država bi lahko tukaj odigrala pomembno vlogo in z nekaj stimulativnimi potezami sprostila krč, kar bi omogočilo pretočen in živahen trg z umetninami in stanje bi se začelo verjetno samo popravljati in vzpostavljati. Ob takšnem trgu bi imeli tudi večjo potrebo po odzivni likovni kritiki in ta bi se v današnjem času primerni obliki hitro sama vrnila nazaj v medije.

Za konec

Vsaka generacija prihaja na sceno s svojimi značilnostmi, pogledi, vrednotami in interesi, obremenjena ali osvobodjena dosežkov in napak preteklih generacij. Menim, da danes najboljše likovne kritike pišejo kustosi in kuratorji, ki tudi sami kurirajo razstave in pišejo spremljajoče uvodne tekste. Imajo stik z umetniki, s sodobno likovno produkcijo, obiskujejo razstave, pletejo mednarodno mrežo kontaktov, berejo sodobno teorijo in so v stiku s časom. To niso tisti klasični kritiki, kot smo jih poznali nekoč, specializirani samo za ocenjevanje (analiziranje) in pisanje kritik, pa tudi zdajšnje kritike so drugačne. Nova vrsta kritikov je v stiku s sodobno prakso in časom, ki ga živi – piše v duhu tega časa.

Kritika, drugje in drugače

Primož Jesenko

Ukvarjanje z gledališko kritiko sredi spleta razmerij in interesov ni preprosta, za uveljavljajočega se posameznika pa še zdaleč ne obetavna dejavnost. Pisanje kritike odseva družbeni kontekst, v igro pa vselej stopijo še vsi preostali konteksti. Čeprav bo to zajetje aktualne gledališkokritiške arene osebno in pomanjkljivo, izpostavlja nekaj valilnic gledališke kritike.

Če pogledamo v preteklo politiko družbenih spolov v polju slovenske gledališke kritike, postane razvidno, da so piske gledališke kritike vse od *Carniolie*, v nemškem jeziku pisanega časopisa, ki je od leta 1838 spremljal slovensko gledališko uprizarjanje, pa do zelo kratkega obdobja (1933–34), v katerem je v *Ljubljanskem zvonu* pisala o hiperproduktivnem mariborskem gledališču Silva Trdina, odsotne. To stanje je trajalo skoraj stoletje. Po letu 1954 je Trdinovi sledila Rapa Šuklje, v prvi vrsti prevajalka, sicer pa tudi ena od začetnic filmske kritike v Sloveniji. Malo kasneje se uveljavijo ocene Majde Knap Šembera na TV Slovenija, ki je leta 1994 lansirala prepoznavno oddajo (Ne)znani oder, a prezgodaj odšla.

Vidimo, da so bile ženske med premišljevalci gledališča vse do zadnje deкаде drugega tisočletja komaj prisotne. V ozračju Avstro-Ogrske in aksioma treh K (Kinder-Kirche-Küche) bi bilo drugačno situacijo, do katere se je 1911 iz Zagreba negativno opredeljevala Zofka Kveder, težko pričakovati. Tudi v sodobnem času se pojavljajo kritičarke le tu in tam, njihova dejavnost pa je efemerna. Spomin na občasne analize na Radiu Slovenija ali v Dnevniku ni izginil, pri marsikom pa ime Rape Šuklje, kot se rado zgodi z avtorji kritik, ne prikličje v spomin njenih kritik. Devetdeseta leta prejšnjega stoletja kažejo drugo podobo, ko se uveljavi več ustvarjalk, ki redno pišejo, tudi o zunajinstitucionalnih predstavah (Eda Čufer, Bojana Kunst, Maja Breznik, Ženja Leiler, Jedrt Jež, Petra Pogorevc, Anja Golob, Barbara Orel, Vilma Štritof, Amelia Kraigher itn.). Obetavna situacija se je potegnila v začetek tretjega tisočletja, ko so se v sferi kritike vzpostavili posamezni komparativisti, ke ali dramaturgi_nje (Zala Dobovšek, Nika Arhar, Rok Vevar, Pia Brezavšček, Nika Leskovšek, Ana Perne itn.). Toda koliko je ozračje danes resnično drugačno od na videz presežnega? O spontanem rafalu zoper feminizacijo poklica gledališkega kritika in o paternalistični getoizaciji »kritičark« je leta 2016 v Dnevniku pisala Pia Brezavšček.

V času svoje kritiške dejavnosti (1996–2013) sem sodeloval z urednicami in uredniki tiskanih medijev, ki so bili mojstri svojega posla. Naveza z uredniško figuro se je sredi devetdesetih, ko internet še ni bil vsakdanja dobrina, kazala v zavezništvu in podpori. Lovil si rok za oddajo in kritiko vsako nedeljo do 14. ure na disketi dostavljal na uredništvo na Kopitarjevi 2 ali kako drugače na Dunajsko 5. Možnosti za objavljanje v etabliranih časopisih ni bilo veliko, bralci pa pikolovski, zato so noči z očmi na ekranu merile sleherno besedo in klesale razumljivost, z vzgledi Andrejem Inkretom, Venom Tauferjem, Alešem Bergerjem, teksti so se vrstili, z razmerji moči in družbenimi enačbami se nisem ukvarjal. Dejansko je bila sprožilna uredniška intuicija in pobuda bolj ženska domena. Kako je s tem danes, koliko se z izbiro piscev in njihovimi besedili ukvarjajo uredniki, ne vem, mi pa katera od objav vzbudi skomig z rameni.

Kako je pokrivanje kulturnih vsebin prisotno v časopisju? Dnevnik **Večer, Delo, Dnevnik**, še v prvem desetletju novega milenija relevantni teren (večotnik) za gledališko kritiko, danes spremljajo gledališko produkcijo s spremenljivim uspehom, o uredniški zavzetosti nekdanje baže lahko govorimo pogojno. Izstopa mariborski **Večer**, urednica kulturne rubrike je Petra Vidali, ki je hkrati veteranka odličnega kritiškega pisanja. Tudi z opažanji o politiki vodenja gledališč zapiči kak komentatorski trn, ki ga gre pričakovati od kritika, tematizira sfižene plati idejno-profesionalnega mehanizma, ki so v zraku ves čas, a jih scena ne formulira. Težava je, da **Večer** kot mariborski časopis nima veliko naročnikov zunaj regije, splet pa je tudi za kulturne rubrike plačljiv, tako da je ta medij velikokrat spregledan (z isto usodo se spopadajo **Dialogi**). **Delo** ob kritiki Benjamina Zajca in Andreje Kopač objavlja tudi kritiko Anje Radaljac, govoriti o njenem poznavanju gledališkega področja ali o kriterijih, ki jim sledi, pa je že težji zalogaj. V Delovih stolpcih s kritiko najdemo tudi pretežno navijaške zapise, kar pa v resnici ne naredi usluge ne obravnavanim gledališkim hišam ne udeležnim ustvarjalcem. Začuda kulturna stran **Dela** te kritiške odklone objavi in objavlja. Piscev ni mogoče iznajti, lahko pa se jih odkriva, sooblikuje. **Dnevnik** k temu pristopa drugače in se v novi eri kritiškemu pokrivanju gledališča pre-

težno odpoveduje, častna izjema ostajajo objave Gregorja Pompeta, ki kot muzikolog pokriva področje glasbenega gledališča oz. opere. **Dnevnik** nadomešča manko piscev s poročili z novinarskih predstavitev pred premierami, sporadično, ključen se zdi splet okoliščin. Nekdanji urednik kulturne redakcije (in nekdanji Borštnikov selektor) Gregor Butala se je v zadnjih letih posvetil več področjem kulture, s poudarkom na kulturni politiki. Zunanjim sodelavcem, s katerimi je **Dnevnik** zadnja desetletja sistematično sondiral in ocenjeval gledališke predstave, je očitno odzvonilo. Precej klavrn iztržek za časopis, kjer je po Vasji Predanu objavljala cela vrsta relevantnih kritikov.

Kulturne strani dnevnega časopisja kažejo, da jo je gledališka kritika v tiskanih medijih v zadnjih dveh desetletjih odnesla slabo, vtis o kontinuiranem in celostnem medijskem spremljanju je boren, seveda pa je splet odprl nove možnosti. Na krčenje medijskega prostora za kritiko se je prvi odzval zavod Bunker, s kritiško platformo **Kriterij**, gledališko spletno iniciativo, ki je delovala v letih 2017–2021. Alma R. Selimović je izbirala raznolike »strokovnjake za diskurzivno obdelavo«, ne nujno gledališnike in raje ne predstavnike gledališke elite, ki so (nekurirano) pisali besedila o izbranih predstavah, dogodkih, simpozijih, festivalskih izdajah. Namenoma nekritiški vtisi in asociativno zagnani pogledi izpod peresa artikuliranih (ne)klasičnih gledalcev (vsi so dostopni na spletu) na neki način zanikajo in relativizirajo polje klasične kritike. Pretežno ne gre za dramaturško analitiko ali teatrološke premisleke, prej za bolj ali manj informirana mnenja, ki predstavljajo odziv avtorjem (dobrodošlo prilogo k prijavam za sofinanciranje projektov) in razširijo polje publike, zapustijo pa bolj vtis geste, ki je v funkciji nečesa drugega. Svojo intenco je ta gesta najbrž dosegla, vlak pa pelje naprej.

Čeprav **Kriterij** od kvalifikatorja 'kritike' izrecno beži in ne želi biti njen generator (Muanis Sinanović), pa ponuja vzorec, ki so ga povzele poznejše spletne platforme, le da so te generator in katalizator kritike želele biti ali to postati. Še prej omenimo prispevek **Radia Študent**, ki ponuja na spletu celoten arhiv oddaj *Teater v eter*, *Teritorij teatra* in *Oči, da ne vidijo*, pomembnih gledališkokritiških in teoretskih poligonov, katerih vztrajnostni moment kot tudi nivo je zavirljiv. **RŠ** je z vlogo bazena za gledališko-sociološko preverjanje podalpske družbe vedno oblikoval sveža imena (trenutno Metoda Zupana, Ano Lorgier, Jako Bombača), katerih avtorski glas je izstopajoč, v zaznavi gledaliških možnosti nekontaminiran in stopa dlje od zapovedanih norm, tendenco ustvarjalcev locira drugam ali jo odkriva drugje. **Radio Študent** kot partner prav zdaj izvaja modul *Skok v ulično kritiko* v sodelovanju s festivalom Mladi levi in zavodom Bunker. Modul je sicer del celoletnega programa *Ulična kritika* (vodi ga Samo Oleami), ki poteka pod okriljem Gledališča Ane Monro (sofinancira ga Mestna občina Ljubljana), kot naslednji primer, kako neinstucionalno prizorišče skrbi za oblikovanje mladih piscev.

Že v letih 2016–2021 pa se je Zala Dobovšek lotila mentorske misije v neformalnem seminarju **Mala šola kritike** pod okriljem Lutkovnega gledališča Ljubljana (in s sodelovanjem DGKTS). Namen je bil tudi afirmiranje lutkovnega gledališča kot enakovrednega ostalim gledališkim formam, toda mentorski pristop je temeljil na ogledu čim več predstav različnih žanrov, skozi njihovo analizo pa na vstopanju v različne zgodovinske in teo-

retske koncepte in kontekste – sledila je objava recenzij na blogu. Decembra 2020 je v *Critical Stages*, reviji Mednarodne zveze gledaliških kritikov (IATC/AICT), izšel intervju Tjaše Bertancelj z Zalo Dobovšek, ki izpostavi manko strokovne obravnave gledališča za otroke in mladino (o tem je leta 2019 spregovoril kritiško-novinarski seminar na 10. bienalu lutkovnih ustvarjalcev v Mariboru) in rekrutiranje mladih za kritiko.

Trije pisci Radia Študent objavljajo tudi na portalu **Kritika**, ki od leta 2021 deluje pod okriljem Slovenskega gledališkega inštituta/SLOGI in je dostopen na portalu Sigledal.org. Tam se je (ob dosedanjem uredniku Roku Andresu) ustvarila specifična Gaussova krivulja prispevkov z variabilno specifično težo, tu najdemo tudi prispevke večših kritiških piscev, kot so Matej Bogataj, Rok Bozovičar, Nika Arhar ali Blaž Gselman. Na portalu je dobila prostor tudi deficitarna kritika radijskih iger (članica uredniškega odbora je tudi Vilma Štritof, na Radiu zaposlena dramaturginja), ki pa zaradi plašnosti neizkušenih pisk v trasiranju kritiške pozornosti na radijski medij spominja na opisno povzemanje medijskih napovedi in pogreša ostrino. Podobno velja za pretežno informativne kritike gledaliških predstav na Radiu Slovenija. **Kritika** omogoča tudi komentarje pod objavljenimi zapisi, doba uvodnega delovanja, po kateri bi se bilo nadejati mreže odzivov in reakcij obiskovalcev strani, je že mimo, drži pa, da se ob kateri od objavljenih kritik (ko denimo odreagira režiser) tudi zaiskri.

Portal **Neodvisni**, ki sta ga vzpostavila Via negativa (Bojan Jablanovec) kot pobudnik in Zavod Maska (s partnerji) kot izdajatelj, se usmerja v ciljna sodelovanja z že izoblikovanimi in/ali obetavnimi pisci in ne caplja le za institucijami – s svojimi razmisleki ob predstavah eskivira eksaktno zgoščeno strukturo gledališke kritike. Trenutno ga urejata Maša Radi Buh in Jakob Ribič. Tukaj najdemo analize Zale Dobovšek (prihodnje urednice portala **Kritika**), občasno tudi Blaža Lukana, kritiške avtoritete od devetdesetih let, ki zapise o inspirativnih avtoricah jih sporadično objavlja tudi v **Dialogih**.

Z omembo ohranjenega prostora za kritiko v **Dialogih** se obrnimo k revijalnemu tisku. Zanimiva je situacija v literarni kritiki. Spodmaknjeni status Književnih listov v **Delu** in pretežno izginotje je očitno podžgal uredništvo **Literature**, da je k stanju pristopilo z lastnimi viri in pravzaprav okrepilo prostor za literarno kritiko. Sporadično objavljajo tudi dramske tekste, občasno tudi vsebine z gledališkega področja. V **Sodobnosti** redno objavlja dramsko-gledališko esejistično kritiko Matej Bogataj, ki v presojah s širokim pristopom nastopa neobremenjeno in iz prekaljene perspektive vidi dlje od avtorjev inscenacij in publike (ni to nekaj, kar od kritika pričakujemo?). Infrastruktura, ki spremlja slovensko literarno pisanje, torej skrbi tudi za obstoj in kondicijo lastne kritike, deloma tudi gledališke žurnalistike. Čeprav je gledališki pogon odreagirala z več spletnimi iniciativami, je na uprizoritvenem prizorišču tovrstne homogene volje manj.

Kritiko so objavljali Crnkovičevi **Razgledi**, ki so nasledili **Naše razglede**, prav tako **Pogledi**, danes vsi historični relikti kulturnega žurnalizma.

Kakšno je razmerje s kritiko, kot ga kaže historiat slovenskih gledaliških revij?

Po reviji **Maske**, ki jo je izdajala Zveza kulturnih organizacij Slovenije (1985–1991), treh številkah **Euromask**, ki so v angleškem jeziku izšle v (finančno naklonjenem) času

osamosvojitvene vzhičenosti ob geopolitičnih premikih v Evropi (1990–1991), se je v tej liniji obdržala **Maska**, ki od začetka devetdesetih izhaja kontinuirano in nadaljuje tradicijo pionirske iniciative Radeta Pregarca in somišljenikov iz leta 1920. Danes je kritika zunaj neposrednega dometa **Maske**, ki je v času urednic Irene Štaudohar in Polone Mertelj še objavljala bolj poglobljene recenzije izbranih predstav. Iz leta 1993 je tudi članek Alda Milohnića in Uršule Cetinski, ki je napovedal tematsko številko o sodobni slovenski gledališki kritiki. (Obljubljen, a nato ne udejanjen tematski sklop Maske s temo kritike je leta 2016 realizirala revija **Adept**, ki jo izdajajo študentje AGRFT.) V tistih letih je uredništvo motil impresionistični kritiški diskurz, zato so se po navdihu R. Barthesa borili za »kritiko brez pridevnikov«, ki bi dvignila kakovost kritike in morda celo vplivala na uprizoritveno prakso. Teoretska refleksija teatra je v uredniškem času Emila Hrvatina alias Janeza Janše (po 1998) pridobila fokus. Legitimen cilj, saj prav teorija vzpostavi terminologijo, podstat, na osnovi katere se piše tudi kritiko. Mednarodno propulzivna **Maska** je kritiko kot posredniški medij do domače publike prerasla in opustila prostor za kritiško urjenje »atletike očesa« (Čufer).

Preskok na splet je prinesel tudi nekaj novih pogojev, na prvi pogled neopaznih, a precej fatalnih za žanr kritike. Zvestoba uporabnika digitalnih medijev je izmuzljiva valuta, saj bralec v hipu odklika naprej in proč. Bogastvo možnosti je nemerljivo in vznemirljivo. Se je zaradi tega pojavilo favoriziranje bolj poglobljenih refleksij ali celo esejističnih razmislekov, ki bi utegnili pritegniti bralca, tudi tistega, ki predstave ni videl in je ne bo videl, tudi tistega, ki ga ne zanima gledališče *per se*? Tako se seveda obvozi žanr kritiške ocene, ki si je prizadevala za čim večjo strnjenost. Manko nekdanjih ostrih pogojev v tiskanih medijih, kot sta nemudnost objave in omejen dolžinski obseg (ki je stvar večšine, dresure), očitno kastrira žanr kritike in njeno učinkovanje na spletu. Množijo se daljši zapisi o predstavah, ki pa seveda niso več gledališka kritika in to tudi ne poskušajo biti. Ocena izvedbe predstave se tako razblini. Morda je vzrok za to dvom urednikov portalov v konstruktivnost kritike, v kritiko po sebi. Ali antividmarjevski (tj. antiregulatorni) refleksi, ki je sumničav do avtoritativnih obračunavanj? Dejstvo, da gnevnega polemičnega odziva režiserja na kritiko ne pomnimo od disputa med Zalo Dobovšek in Sebastijanom Horvatom ob *Antikristu* leta 2014, podžiga bojazen, da bi kritika zdrsnila v nepomembnost, ko bi preostale le še v formi lepo vzgojene, prizanesljive in razmeroma brezbarvne analize, ki konfliktnih sunkov ne izklicujejo. Tudi zato zgoščeno eksaktna forma gledališke kritike ni kritiški *modus* brez vzroka.

In pisci? Mlada kritiška generacija je izpostavljena vrvenju impulzov in metadiskurzov, kjer hibridnim tekstom zmanjka preglednosti. Manj osredotočeno zgoščenost lahko utiri vztrajanje v kritiški kontinuiteti, prav vztrajno in vnovično pisanje iz pisave, ki išče svojo obliko in podobo, sčasoma izžene krake nerazumljivosti. Šele ko napiše stoto kritiko, je pisec več svojega metjeja, ko bo lahko vzel pisanje o sleherni (še tako »nemogoči«) predstavi za osebni izziv (kako videno »nevzdržnost« ubesediti?). Ob tem je institut urednika še pomembnejši kot je bil. Pisec začetnik, ki je v osnovi krhka entiteta, potrebuje tudi sam oceno svojega talenta in nato vzpodbudo, da v težkih in podplačanih pogojih ne izgubi svojega gibalnega momenta. Seveda pa utegne kritik na neki točki odstopiti in prenehati z

objavami, ko se preobje pomanjkanja izziva ob mlačnih predstavah, ki na ravni kritiške države ne nudijo inspiracije.

„Zagate z dnevno kritiko so v resnici zagate z nekritičnostjo,“ je na posvetu o gledališki kritiki leta 2016 opozoril Rok Vevar. Kritičnost kot »družbena dejavnost« je ob vdoru neoliberalne ideologije obrobna drža, nič več zaveza skupnosti. Ob tem spomnimo na poziv Anje Golob, tudi same večletne gledališke kritičarke (kritištvo je opustila zaradi odzivanja objav v prazno), ki je že leta 2013 govorila o tem, da bi morala kritika poseči širše v družbeni prostor, saj je njen smisel mnogo širši od zgolj refleksije o nekem gledališkem dogodku. In da objava v časopisu ne bi smela biti konec procesa, marveč bi sledila konstruktivna debata, po možnosti javna.

Pozicija čistega kritika izginja, ukvarjanje z gledališkimi predstavami pač ni več prioriteto početje, kot sta se spremenili tudi konceptualna narava slovenske gledališke kulture in njena intenca. Obstoje funkcije kritika ni ogrožen, ta bo v neki obliki vselej prisoten, motiviran tako ali drugače, nemara bolj preračunljiv, priložnosten (in torej ne »čist«), v službi začetnih ambicij zbiranja referenc. Vlogo kritika opravljajo na nek način selektorji festivalov, ko v izbor uvrščajo tudi predstave, ki niso dobile kritiškega odziva. V času, ko tudi Borštnikovo srečanje s pragmatičnim premikom v junijski termin ne odzvanja več kot zavezujoč nacionalni praznik, nas za tradicionalno kritiko žaluje družba idealistov, zbranih v Društvu gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. Saj kdo si pravzaprav želi »Več kritike«, kot se je imenoval simpozij društva maja 2023, organiziran na Tednu slovenske drame v Kranju?

Tako ali drugače, je z zavezo kritiškemu cehu vselej tako, da brbota divje, intrigira in vztraja ali pa je ni.

Ni kritika v krizi, ampak svet

Zala Dobovšek

Med letošnjim poletjem je bila v Galeriji Škuc razstava o »mehki kritiki« z naslovom *Soft Critique*, ki je na podlagi raznolikih vizualnih elementov (video, instalacije, zapisi) kritično, a tudi samoironično razprla temo umetnostne kritike in njenih temeljnih sodobnih zagat kakor tudi potencialov. Ena od osrednjih premis je med drugim bila v preimenovanju pojma *kritika* v pojem *feedback* (povratna informacija). V preoblikovanju naziva določenega formata se »mehčanje« ni nahajalo le v sami spremembi imena, ampak seveda tudi procesu kot takem. Feedback naj bi namreč za razliko od kritike (če kritiko pri tem razumemo v ozkem, populističnem smislu, kakor jo, žal, večina pač še vedno dojema) vseboval večjo fluidnost, njegova prvenstvena funkcija pa ni toliko v »kritiziranju« kot takem, temveč v ustvarjanju dialoga, ki opominja na morebitne spodletele prijeme in napake, a ob tem nudi tudi nove ideje za popravke in artikulirane nasvete za izboljšavo določenega umetniškega dela. Soavtorica koncepta razstave umetnostna publicistka Sede Yildiz je med bivanjem v Ljubljani opravila številne formalne in neformalne pogovore s predstavnicami in predstavniki lokalne umetniške sfere, pri tem pa z distanciranega položaja ugo-

točila, da se vir tegob sodobne kritike (tako rekoč na vseh umetniških področjih) nahaja v izjemni majhnosti scene. Kot je zapisala v razstavni brošuri, »sobivanje na tako majhni sceni, kot je slovenska, očitno prinaša tudi *”strah pred pristopanjem”*, še posebej ko gre za kritiziranje dela lokalnih umetnikov ali dajanja povratnih informacij kolegom. K tej bojazni prispevajo različni dejavniki, med drugim pomanjkljiva orodja za konstruktivno kritiko, omejeni viri in pozicije, usihajoče medijsko zanimanje za sodobno umetnostno kritiko ter nelagodje ob zavzemanju kritične drže znotraj tesno prepletene skupnosti«. Težava s sodobno kritiko je brez dvoma ena bolj kompleksnih, saj vključuje številne parametre, ki (ne)posredno vplivajo na njen vidno spremenjen status – tako s strani umetniške scene kot tudi medijev in občinstva.

Kritika že v samem izhodišču predstavlja središče paradoksov in je nenehno vpeta v kompleksna razmerja »z drugimi«. Je izmuzljiva forma, ki pravzaprav nima (in verjetno tudi ne bi smela imeti) zasidranih pravil. Predvsem pa je kritiko nespametno ukoreniniti v kakršen koli smisel. Kontekst kritike je ena najbolj živih, nenehno spreminjajočih se tvorb, in njeno spreminjanje bi morali razumeti kot njeno odliko in specifikko, ne pa pomanjkljivost. Faktorji za nenehno modifikacijo kritike so vsaj štirje: spreminjanje medijev, spreminjanje umetniških principov, spreminjanje časa/družbe in navsezadnje neprestano (osebnostno) spreminjanje avtoric in avtorjev kritik. Ko skupaj seštejemo vse te člene, je absurdno pričakovati, da bo kritika za vedno ohranila obliko, pomen in vsebine, ki jih je nekoč. In zakaj bi sploh jih? Ena najbolj opaznih sprememb, ki se je zgodila na področju kritike v zadnjih desetletjih, je razkroj »kritičskih avtoritet«, ki so nekoč (bile so večinoma moškega spola, razlogi za to so, upam, jasni, in mi jih v tem članku ni treba naštevati) veljali za ključne stebre gledališkega mehanizma. Vsakršna avtoriteta je problematična že v samem izhodišču, saj implicitno onemogoča pluralnost mnenj in hote ali ne v javnem diskurzu sproža razdvajanje med več- in manjvrednimi kritičskimi pisarji.

Ukvarjanje s kritiko je v zadnjih dvajsetih letih naletelo na serijo medijskih in kulturnih rošad, ki sem jih med drugim izkusila tudi sama. Zgodila se je visoka privatizacija medijskih hiš, visoka inflacija prekarnega dela in še večji porast feminizacije tega poklica. Zaradi omenjenih spreobrnjenih dinamik je postalo ukvarjanje s kritiko svojevrsten boj – ne le z lastnimi eksistenčno-poklicnimi vprašanji, pač pa tudi z javnostjo oziroma umetniško/uprizoritveno sceno. V takih okoliščinah se absolutno kot največji izziv kaže načelnost v ohranjanju kritičske avtonomije. Razlog za to ni le v že omenjeni majhnosti lokalne scene, pač pa v aktualnem dominantnem socialnem položaju tako rekoč skoraj vseh kritikarjev in kritikov, ki se nahajajo v prekarnih delovnih razmerjih in s tem izjemno ranljivih in permanentno stresnih položajih. Ohranjanje kritičske načelnosti je brez dvoma politična gesta, ki ima skoraj praviloma dva učinka: prvi je odpor javnosti, drugi je njeno spoštovanje. Prvi se načeloma zgodi zelo hitro, drugi zraste šele sčasoma. Vmes pa se nahaja nevid(e)no polje specifičnih intimnih/individualnih politik, ki nenehno preizprašujejo tisto temeljno dualistično vprašanje: ali ima ukvarjanje s kritiko sploh smisel? Smisel seveda ima, še kako, a v takih okoliščinah, dvom redno preseka to mišljenje. Ko se združi tendenca podplačanosti, obenem pa naraščajočega prezira do vsakršnega intelektualnega

dela oziroma besedila, ki zahteva malce napora za njegovo razumevanje, je ohranjanje smisla brez dvoma (osebna) politična gesta. Kot posledica vse manjše eksistenčne avtonomije kritičark in kritikov je že pred leti prišlo do povsem logične posledice – vznika t. i. interkritike, saj je v domačem uprizoritvenem polju nemogoče vzdrževati bivanjske pogoje le s pisanjem kritike. V primeru, da gre za zajetno število tekstov, pa navsezadnje tudi kontraproduktivno. Vsled tega se je v javni kritiški diskurz postopoma vse bolj pojavljal (pod)format interkritike, ki zaobjema idejo, da je kritiško pisanje le ena od poklicnih panog kritičarke in kritika, ob tem pa deluje tudi v sferi produkcije, študijskih procesov, kuratorstva, moderiranja, pedagogike ... Pa vendar tega ne bi smeli brati v luči konflikta interesov (pri čemer sledimo etični ideji, da vsak regulira svojo »poklicno higieno«), saj sama menim, da je lahko »izolirano« pisanje kritik mestoma vprašljivo. Umetniški, konkretnije uprizoritveni prostor je izrazito kompleksen, že gledališki medij kot tak, če pa ga locirano med koordinate produkcije, ustvarjalnosti, javnega prostora in občinstva, pa postane že skoraj neznosno zapleten. Izkušvena širina kritičarke ali kritika se ne nahaja le v umskem/racionalnem zaledju oziroma teoretskem zaledju, temveč tudi v vnosu lastnega telesa v sama osišča prakse, torej praktičnega dela. Pri tem se vselej pojavi nehvaležna past, saj vpogled v mehanizme gledališkega delovanja, lahko vzbudi večjo senzibiliteto opazovanja (končnega produkta – predstave), ta pa mora znova biti nadzorovana, da ne zdrsne v pristranskost pri obravnavi.

Nujnost obstoja kritike je seveda tudi v smiselni predispoziciji, da umetnost potrebuje (miselni) odziv. Umetnost brez refleksivne spremljave je umetnost brez odmeva in zaradi tega tik pred uničujočo samozadostnostjo. A poklicni razvoj kritičarke in kritika je dolgotrajni proces, vijugava trasa, ki se – če je na delu nenehno (samo)izobraževanje – nikoli ne konča, saj se tokovi nenehno cepijo, prečijo in dopolnjujejo. Velikokrat opažam sporna visoka pričakovanja znotraj uprizoritvene scene (pa tudi javnosti nasploh), ki se gojijo predvsem do kritičark in kritikov mlajše generacije že na začetku njihove kritiške poti, češ da bi morali biti boljši, bolj vrhunski, bolj genialni. Ta imperativ je nedopusten, saj nihče (razen res genialnih umov) ne more na do nedavnega neznan teren stopiti z ekstreminimi veščinami. Tako kot dela začetniške napake gledališka produkcija, tako jih dela tudi kritika. S tem, ko kritiko umetno in pretirano povzdigujemo, ji naredimo več škode kot koristi. Kritika potrebuje temeljito pozornost in upoštevanje, ne pa čaščenje ali celo bojazen pred njo. Vsekakor pa v današnjem času primanjkuje generacijska pluralnost kritiških pisav – šele ta bi namreč zares pokazala, kako in s kakšnim učinkom določena predstava nagovarja raznolike generacije občinstva.

Seveda je velika škoda za enormen upad kritik v osrednjih medijih, ki so imele poleg strokovnega učinka, tudi populističnega (v najboljšem pomenu te besede), a vendar so se sčasoma pokazale alternative v obliki novonastalih spletnih portalov. Ti imajo v primerjavi z osrednjimi (časopisnimi) medij manjši domet bralnega občinstva, a obenem tudi več neke kreativne svobode – večja fleksibilnost v dolžini tekstov je zagotovo ena teh. In navsezadnje tudi misel, da bo kritika od zdaj naprej bolj ali manj ostajala zgolj znotraj strokovnih kontekstov, ni nujno tako slaba, saj imajo mehanizmi uprizoritvene scene še obilo svojih nerazrešenih intra-problemov, ki jih je potrebno obravnavati. Problematičnosti se

ne kažejo le v internih dinamikah gledališč, hierarhičnih medosebnih odnosih in zlorabah položajev moči, ampak tudi v številnih škodljivih odrskih reprezentacijah.

A če se v tem trenutku vrnemo na uvodno iztočnico ideje »mehke kritike«, se odpre pomembno vprašanje oziroma pomislek, in sicer ali je format »mehke kritike«, ki je sicer dovzetna za dialog in je njen namen ciklična komunikacija med umetniškim delom in refleksijo, res lahko nadomestek za »trdo kritiko«? Morda je bolje, če »mehko kritiko« implementiramo kot vzporedno estetiko kritiške forme, ne pa kot substitut predhodnim. Kajti ko govorimo o *sodobni* ali kar *aktualni* kritiki, ne moremo mimo opažanja, da se ta – tudi zaradi vznika pisanja mlajše generacije – nemalokrat bolj kot na samo vsebino fokusira na njeno reprezentacijo. Tudi sama se spomnim, da sem že pred leti v svojih kritikah in strokovnih zapisih opozarjala na številne neprimerne odrske reprezentacije žensk, LGBTQI+ populacije, razrednih razmerij in drugih ranljivih skupin. Takrat sem pogosto dobivala komentarje, da tovrstne pripombe ne spadajo v kritiški zapis, ne glede na to, kako pomembne in nujne v resnici so. Pogosto je v predstavah šlo za prikaz škodljivih stereotipov in skrajno seksistične poglede na ženske. Eden od večjih in dolgo časa spregledanih fenomenov je bil tudi ta, da ne glede na to, koliko »ustvarjalne svobode« je določen režiser imel, denimo na ravni spreminjanja (ali celo izničenja) izvirnega dramskega besedila, skratka celotnega koncepta, je končni izdelek (največkrat narejen po principu snovalnega gledališča in kolektivnega ustvarjanja) še vedno vseboval osupljivo količino patriarhalnih elementov in mačističnih pogledov, ki potiskajo ženske vloge oziroma igralko v podrejene položaje, pri tem pa se osredotočajo na poudarjanje njihovega vizualnega ugajanja.

Kot kritičarka sem se v teh trenutkih spraševala, kaj je tu bolj pomembno, da se umešti v kritiški zapis? Pri čemer ne pozabimo, da je bil za časopisne kritike tako ali tako prepoznaven kratek format in je selekcija v refleksiji v vsakem primeru bila prisotna, a v takih primerih je postala dobesedno politična poteza. A vendar ni dovolj samo enkrat opozoriti na škodljive in nereflektirane reprezentacije, nanje je treba opominjati nenehno, čim manj dvoumno in čim bolj artikulirano. Šele tovrstno »načelo vztrajnosti« nekoč, morda, pokaže kakšne rezultate. Ob tem so nove kritiške pisave pogosto bile deležne tudi opazk, da vzpostavljajo diktaturo »politične korektnosti«, češ da se v gledališču sploh ne sme več nič početi, niti šaliti se ali obravnavati tematik skozi satiro. Prav tudi vidim temeljni (največkrat medgeneracijski) nesporazum: politična korektnost ne pomeni, da na odru ne sme biti več »zajebancije«, eksperimentiranja in cinizma. Vse to je lahko, v izdatni meri, če je potrebno – a s to razliko, da je vsako dejanje, prizor, gesta in poteza znotraj tega *reflektirana*. Odsotnost (samo)reflektiranja in umeščanje posamičnih tematik zgolj v okvire lastnih interesov in »umetniških« »užitkov« je prvi dokaz neodgovornosti delovanja v javnem prostoru, kakršno je gledališče. Gledališče mora biti filozofsko/etično/ kulturno odgovorno tako kot vsak individuum zase, a ker je njegova narava kolektivno ustvarjanje, se odgovornost velikokrat razporedi med množico ljudi in na koncu postane nikogaršnja.

Sama fiksiranih in vnaprejšnjih kriterijev zagotovo nimam. Smernice moje zaznave in zatem pisave se oblikujejo vsakič znova glede na kontekst časa, družbe, lokacije in »statusa« določenega gledališča. Verjetno se vsakomur, ki piše kritike, na neki točki zgodi, da začne dogodke opazovati in reflektirati onstran kategorije všečnosti. Bolj konkretno: če se

predstava vleče, je zame to veliko manj problematično, kot če vsebuje škodljive reprezentacije. Dobra kritika ne zahteva le akademske načitanosti in izkušenosti, ampak in predvsem tudi senzibilnost odnosa do različnih odrskih reprezentacij in vpliva dominantnih struktur na umetniške izraze. Nekdo bi se morda zelo zapičil v slabo dramaturgijo, mene pa bolj zanimajo druge plasti v predstavi: kakšen diskurz vzpostavlja do občinstva in ali pri tem uporablja iste mehanizme reprezentacije kot drugi mediji oziroma družbena večina. Ali ima določena predstava poglobljen in reflektiran odnos do prikazovanja deprivilegiranih populacij in sodobno stališče do odrske reprezentacije spola, spolnih identitet, rase, staranja, razredne diskriminacije ... Če uprizarjaš Ionescovo *Učno uro*, v kateri se zgodi femicid, in predstavo odigraš tukaj in zdaj, ko angažirana javnost kritično problematizira (partnerske) uboje žensk, moraš dobro razmisliti, kako boš to posredoval občinstvu oziroma javnosti. Sklicevati se le na kontekst izvirnika in ga braniti na račun časa njegovega nastanka, je nekaj najslabšega in strahopetnega.

Prepričana sem, da je kritika kot forma in ideja zelo širok pojem, njena temeljna lastnost pa vselej kritična analiza, ki včasih nima nujno zveze le z vrednotenjem estetskih dometov, ampak mora kot misel seči dlje in prepoznati vse tisto, kar je pri večini že globoko ponotranjeno ali samoumevno prevzeto. Z vsemi temi dimenzijami se kritiki predhodnih generacij niso ukvarjali, niti jih verjetno niso opazili, ker jim ni bilo potrebno tega opaziti in na to opozarjati. Gledališka umetnost je tako kot vsaka druga zgodovinska niša umetnost z močno patriarhalno zgodovino in nešteti odrinjenimi, spregledanimi in zatiranimi vsebinami oziroma historičnimi perspektivami. Šele prihod kritičark je pravzaprav pomenil, da se je v javnem kritičkem diskurzu začelo konsistentno pisati in govoriti o problematičnih reprezentacijah in zakoreninjenih patriarhalnih vzorcih. In priznam: tudi sama bi si želela znova te »svobode«, da bi kot kritičarka na določen dogodek spet gledala izolirano in brez socioloških aplikacij, da bi pisala nekakšne »slepe« kritike oziroma kritike »s slepo pego«. A to je nemogoče in tega časa nikoli več ne bo. A tudi nočem se vračati vanj, ker si želim, da bi bila prihodnost (uprizoritvene) umetnosti liberalna, odprta in progresivna tudi takrat, ko se mora odreči lastnim navadam, privilegijem in udobju. Ker se je temu morala do neke mere odreči tako rekoč tudi vsaka kritičarka, ki je bila na račun lastne načelnosti kaznovana z včasih bolj, drugič manj prefinjeno obliko izločitve.

Kaj vse je kritika, kam vse seže in kje vse jo lahko uzremo, so tudi moja temeljna vprašanja, ki jih poskušam umestiti v svoje pedagoške procese na AGRFT, kjer je predmet *Kritika scenskih umetnosti* na smeri dramaturgije obvezen na drugi stopnji študija. Sproti se razkrije, kdo ima afinitete do pisanja: ostrenje kritike je pri tistih, ki jo imajo, enostavno. Pri drugih pa se trudim, da besedo »kritika« nekako prestrukturiram: v refleksijo, analizo, včasih le pogovor. Najpomembnejše je, da se študenti in študentke navadijo razbirati pomen in podpomene v predstavi, da so zmožni kritične analize videnega, ta pa lahko obstaja v različnih oblikah, ne nujno le kot klasičen kritičski zapis. Zdi se mi nujno, da se na študiju odpirajo različna gledišča in pristopi, da študente in študentke seznanimo s širino možnosti gledališča kot tudi njihovih lastnih izraznih potencialov.

A zdi se mi, da nas mora, če se z gledališčem ukvarjamo profesionalno, zanimati vse. Vsaka predstava je sociološki fenomen, odtis aktualnega časa; tudi slabe stvari je treba po-

skušati razumeti, ker so prav tako del naše realnosti, v določenih strukturah jo morda odlikujejo še močneje.

Nespametno je pričakovati od vsakega študenta ali študentke, da se bo ukvarjal s kritiko in jo pisal do nadaljnjega, a povsem na mestu si je zastaviti idejo, da lahko oziroma mora vsak izostriti svoje »kritično/kritiško« oko, ki mu bo pomagalo k večji demistifikaciji delovnega okolja, s tem pa tudi vzpona lastne avtonomije. Pomembno je prepoznati problematično uprizarjanje, ki nastaja na podlagi spolne, razredne in generacijske neenakosti, ki se napaja na spornih matricah patriarhalnih pričakovanj in se izliva v nenehno recikliranje seksističnih predpostavk. Kritika je ozaveščanje in kritično umeščanje reper-toarnih politik v širšo kulturno-ekonomsko sliko, kritika je opazovanje, ko nekdo z umetniško močjo strahopetno pristane na preverjenih vzorcih uprizarjanja. Predvsem pa je za dobro kritiško dioptrijo potrebno spremljati čim več produkcije, spremljati predstave, jih povezovati, ne le posamično analizirati, pač pa med njimi vzpostaviti kredibilne sinteze. Imeti afiniteto do raznolikih oblik scenskega uprizarjanja, saj je to edina pot do širšega in interdisciplinarnega analiziranja umetnosti. Prav tu se pogosto nahaja še dodatna zanka, namreč pomanjkanje interesa za bolj odprte, intermedijske, performativne oblike dogodkov, saj šele določena kvantiteta ogledov bo nekoč omogočila suvereno kritiško refleksijo. Kritika še zdaleč ni samo teorija, ampak v resnici trda praksa. Odpraviti se tri- do štirikrat na teden zvečer v gledališče je zelo praktično opravilo.

Poleg tega je pisanje kritike tako kakor pisanje dramatike (in še česa) skrajno specifično. Poskusi lahko vsak, vztrajajo pa tisti, ki do kritiškega pisanja razvijejo globoko zanimanje in lahko rečemo tudi strast do tega. Sama spadam v tisti redek krog ljudi, ki navdušeno prebira vsako novo objavljeno kritiko. Vsaka kritika ni le strokovno mnenje predstave, ampak tudi dragocen osebni odtis. Vsaka kritika govori toliko o predstavi kot o tistem, ki jo piše. In to razmerje je zame zelo vznemirljivo in navsezadnje tudi izjemno politično. Vsakič, ko slišim nekoga reči, da se je gledališče iztrošilo, da nima več ničesar povedati in dati, mi je jasno, da to govori človek na privilegiranem položaju in brez večjih eksistenčnih ali eksistencialnih stisk. Ali pa preprosto neobčutljiv človek. Gledališče ima še vedno ogromen potencial in na stotine tematik še obstaja, ki so jim do danes preprečili pot na oder.

Morda se res zazdi, da je kritika v krizi, a v krizi je predvsem svet. Družba, prepojena s kapitalistično mentaliteto odriva vse, kar je analitično, trajajoče, poglobljeno in ne kaže takojšnjih učinkov truda. Krivdo v prepoznavni ponotranjeni maniri pogosto prelagamo nase, čeprav se zaviranje dogaja drugje, onstran našega vpliva. A odgovornost do umetnostne kritike imamo vsi, ne glede na to, na katerem njenem bregu se nahajamo. Očitno se moramo vsakič znova spomniti na to, da kritika mora obstati navkljub tehnološkim pripomočkom, kot sta video in fotografija, ki zgodovino beležita skozi objektiv, ne da bi pokazala, kaj se nahaja onstran njunih okvirjev. Kritika pa je vselej dragocen in nenadomestljiv dialog med umetnostjo in časom. Kritika je vedno odnos človeka do sveta.

Kritika v tranziciji

Blaž Lukan

*Navsezadnje kritika obstaja zgolj v odnosu do nečesa, kar ni ona sama: je instrument, sredstvo za prihodnost ali resnico, ki ju ne bo poznala niti to ne bo, je pogled na področje, kjer želi igrati polici-
sta in kjer ne more narekovati zakonov. (Foucault, »Kaj je kritika« 645)*

*Popolnoma zgrešeno je, če štejemo kritiko za nekaj mrtvega, neproizvodnega, tako rekoč zapraše-
nega. To pojmovanje kritike bi rad razširil gospod Hitler. Dejansko je kritično ravnanje edino pro-
duktivno, človeka vredno ravnanje. Pomeni sodelovanje, napredovanje, življenje. Pravo uživanje
umetnosti ni mogoče brez kritičnega ravnanja. (Brecht, »Kritično ravnanje« 198)*

Kar bo sledilo, je zbirka nepovezanih fragmentov o kritiki, s poudarkom na gledališki kritiki (tudi kadar to ne bo neposredno navedeno). Nepovezanih? Najbrž jih kljub vsemu povezuje neki skupni imenovalac, ki je hkrati več in manj kot kritika, saj se dotika tako njene odsotnosti ali minimuma kot njene prisotnosti ali maksimuma. Brez (umetnostne) kritike, če smo do kraja radikalni, ni tudi umetnosti, čeprav, bi lahko kdo ugovarjal, se ta realizira tudi v drugih kontekstih: pred publiko, na trgu, v (umetnostno)zgodovinskem kontekstu, navsezadnje s piarovsko (samo)promocijo. Res, vendar ima vsaka od omenjenih kategorij svoj jezik, svoje metode, svoj cilj, (umetnostna) kritika seveda prav tako svojega, specifičnega, vendar: kritika, o kateri je tukaj govor, prvič, (praviloma) govori iz časa nastanka umetniških del in jih oskrbuje s potrebno hkratno distanco, drugič, umetnostni (estetski) jezik prevaja v kritiške kategorije, tekstu dodaja kontekst in šele v njem, torej v kontekstu, v resnici prepozna njegovo »tekstualnost«, in tretjič, medtem ko razločuje, tudi presoja, in obratno, s tem, ko analizira, postavlja stvari na svoje pravo – vrednostno – mesto. In vse to počne z jasnim namenom: ustvariti v umetnosti – in tudi širše – *red*, ki ni samo nekakšna estetska inercija, samodejna vzpostavitev parcialne logike, temveč celostna obveza, še več, zakon, celo zapoved: kritik je policist, pravi Foucault v uvodnem citatu – a policist, ki brani zakone, ki jih ne postavlja sam, temveč notranja logika verige umetnost-kritika-svet ...

To, denimo, umetnostna zgodovina počne z drugimi sredstvi, za nazaj in z drugačnimi nameni: prav tako vzpostavi določen *red*, vendar s(kozi) časovno distanco, ki terja od umetnostnega zgodovinarja rabo povsem drugih kriterijev kakor od kritika; in tudi zakone pogosto postavlja sam. Kritika jih mora pridelati sproti, iz objekta obravnave samega, niti vnaprej niti vnazaj, temveč v istem hipu; je kot svojevrstna dvojna ekspozicija, *podvojitve*, ki je nenehno pod pritiskom ključne zmote in pa javne izpostave kritikove lastne osebnosti, dobesedno njegovega – kritiškega – telesa. V kritiki je le malo prostora za akademizme raznih vrst, za varno modrovanje v naročju zgodovinske distance, za pametovanje »po bitki«: kritika je – najbrž ne samo gledališka – permanentni boj zdaj in tukaj; tudi permanentna revolucija? Ne nujno, vsekakor pa postavlja pod vprašaj same temelje umetnosti – gledališča, skozenj pa tudi družbe.

Kritiški maksimum? Pravzaprav utopija, nemogoča, saj predpostavlja prevlado kritike nad umetnostjo; a v resnici niti ne tako nemogoča, saj zgodovina ponuja nemalo zgledov zanjo, vendar povejmo v njen zagovor vsaj tole: umetnost ima vselej možnost, da se od kritike distancira (o tem bo še govor), izjema je nemara samo skrajna (totalitarna) ideološka kritika, ki pa v resnici pomeni njeno instrumentalizacijo v politične namene, to je kri-

tika z izvršno, dobesedno eksekutivno močjo, čeprav zavita v ovoj »estetskih« kriterijev. Če si v spomin priključimo historični fenomen »izrojene umetnosti«, je takrat v resnici šlo za »izrojeno kritiko« kot ekstremno, izključevalno politično prakso s konkretnimi posledicami, ki zapuščajo domeno »benigne« estetske policije. Zato nam kritiški »maksimum« pomeni predvsem polje enakovrednega dialoga med umetnostjo in kritiko, ki prerašča parcialne spore in boje za prevlado ter vodi v vzpostavitev nove, »presežne« kvalitete, ki jo lahko inicira samo sinteza – izvedena pred očmi in ušesi njenega recipienta, v našem primeru gledališkega gledalca.

Med minimumom in maksimumom se odvija nenehna igra moči, intenzivna dinamika izginjanja in ponovnega pojavljanja, ignorance in vsakovrstnih apologij ter epifanij, pa tudi povsem vsakdanjih, banalnih sporov in prizadevanj za preživetje obeh, tako umetnosti kot kritike. Če se nam zdi, da izginja kritika – kaj pa umetnost? Ali ta res ostaja »večna«, neuničljiva in neumrljiva? Kaj pa, če hkrati s kritiko (ne) umira tudi umetnost sama?

V nasprotju z izhodiščem te debate menim, da kritika tako ni nujno refleksija umetnosti v družbi, ampak je danes, če gre vse prav, prej amplifikacija skupnih zadev, ki so umetnost ali se pojavljajo v umetnosti, v (zainteresirani) družbi. Kritika naj, bolj kot da zadovoljuje interes (všečki), zbujata interes (navduševanje, odpiranje vprašanj). Seveda je osnovni pogoj, da ima sama ta interes. (Brezavšček, »Eksistencialno«)

Predmeti kritike so vsaj trije: objekt presoje, kontekst in ona sama. Prvi dve kategoriji pustimo za zdaj ob strani, zanima nas tretja. Koliko samopremisleka ob premisleku sveta zunaj sebe kritiko še ohranja na ravni relevantne kulturne prakse? Po eni strani lahko nujni in možni objekti kritiške obravnave ob pretiranem ukvarjanju kritike same s sabo nepovrnljivo zdrknejo mimo, ali v pozabo ali v družbeno prevlado, ne da bi jih kritika sploh zaznala, kaj šele ovrednotila – tu je kritika blizu levičarski obsesiji s samoanalizo (samokritiko?), v kateri se izkaže, da ni nikdar dovolj dobra za prevzetje družbene akcije, vedno v njej ostaja neki manko, ki ga ni sposobna-ga ne more-noče preseči. Po drugi strani samozadostnost kritike, ki ne da ni sposobna, ampak se ji tudi ne zdi vredno ukvarjati se sama s sabo, saj jo njeno stališče tistega, ki ve – in ve vse – lahko pripelje do občutka kronične samozadostnosti, s tem pa nezadostnosti umetnosti, pri čemer – le da na diametralno nasproten način kot prva situacija – preusmerja pozornost nazaj na kritiko, še bolje, na kritika kot osebo. Obakrat gre za inverzijo, ki povzroča epistemološko zmedo. Če je v prvem primeru objektivnosti v vzpostavljeni relaciji preveč, je je v drugem premalo ali (skoraj) nič. Drugi primer slejkoprej izhaja iz (konservativnega, pogosto tudi desničar-

skega) prepričanja, da je svet stalen, da so vrednote v njem vzpostavljene enkrat za vselej ter da jih je mogoče prepoznati z »zdravim razumom«, če pa je v njem kar koli, kar se spreminja, je to zgolj forma – pa še ta sledi večnim »pravilom« in normam, kot so zlati rez, prava mera ipd ...

Morda bi lahko uvedli še četrto, paradokšno situacijo, v kateri se kritika po eni strani sicer svoji funkciji odreka, po drugi strani pa jo etablira kot edino veljavno: izhaja namreč iz prepričanja, da v komunikaciji umetnost-kritika ni nič objektivnega, niti objekt kritiškega pogleda niti pogled kot tak, morda zgolj kontekst, v katerem pa tako umetnost kot kritika igrata neko povsem drugo vlogo, vlogo fantazme. Ob tem je tisto, kar zapolnjuje sliko sveta, lahko samo individualni, morda niti ne več osebni, temveč zasebni pogled, ki ni podvržen nobeni objektivni presoji, nobeni »kritiki«, saj je tako singularen, da ga ni mogoče premisliti niti od zunaj, niti od znotraj. Pri tem je skrajno samozadosten, saj ne priznava ničesar zunaj sebe samega, razen, in to je paradokсна izjema, samega sebe, gledanega od zunaj ... Jaz zunaj in jaz znotraj pogleda, čeprav nemara celo prepustni jaz, zanj pa je relevantna predvsem tista umetniška provokacija, ki lahko (v) jazu iniciira (nov) jezik, ali, še boljše, emocijo.

Ta samozadostni, avtosuficiantni jaz se naseli v svetu (kar je samo drugo ime za družbo) po principu analogij, osebnih izpolnjenosti, možnosti osebnostne rasti, verjame v pretok energij, umetnosti, ki jo gleda (s priprtimi očmi), dodaja tisto, kar ji manjka, in to jemlje iz sebe, ter odvzema tisto, kar je v njej odvečnega in za kar razlog nemara najde v svoji lastni neizpolnjenosti, insuficientnosti, nikdar v umetnosti ali družbi. To je kritika, ki ne pozna »kriterijev«, ki ignorira teorijo, ki zanemarja družbeni učinek umetnosti. Proizvede pa serijo izvirnih formulacij in (p)osebnih emotivnih stanj, bolje rečeno: komaj zaznavnih tenčin, o katerih potem lahko razpravlja v nedogled – in pri tem neskončno uživa (ali se morda samopouživa ...). Ni problem, da tak pristop ne bi bil legitimen, pogosto gre za tipični fenomen kritiškega »odraščanja«, problem postane, kadar novi jezik, ki ga proizvede kritiško zrenje, ni tudi (novi) jezik kritike, temveč samó kritika kot osebe, kritike zasebnosti, tako občutljivega notranjega jaza – in ponovno se znajdemo v zgoraj opisani drugi situaciji. – Zglede take gledališke kritike lahko občasno spremljamo na *Radiu Študent*, pogosta pa je tudi v primerih (denimo v dnevniku *Delo*), ko kritik ne spremlja gledališke produkcije kontinuirano in vzame pod kritiški drobnogled samo predstave, do katerih ima tak ali drugačen »osebni odnos« ... (Mimogrede: tudi podpisani včasih zapade v podobno maniro, ki pa jo, vsaj tako se mu dozdeva, za razliko od omenjenega nima za kritiko in jo poskuša tudi premisliti – glej posamezne zapise v nekdanji rubriki »Predzadnja replika« v tej reviji.) Frank O'Hara tak princip v kritiki (poezije) imenuje *personizem*; lahko bi mu rekli tudi kritiški *solipsizem*. (Derksen, »Times and Places« 107)

Misel, da šele kritika proizvede umetniški čas (Derksen, »Times and Places« 107), se ujema z našo zgoraj zapisano mislijo o neločljivi povezanosti kritike in umetnosti – pa vendar, ali je to res? Če se iz teoretskih predpostavk preselimo v današnjo domačo gledališko realnost, v kateri zaznavamo manko ali celo odsotnost (relevantne) gledališke kritike, ki bi se kontinuirano pojavljala v medijih (izjema je spletni portal *Kritika* na strani Sigledal), in pomislimo, kakšne posledice ima to za (gledališko) umetnost, ki pa vendarle še obstaja in se proizvaja praktično vsakodnevno, ugotovimo, da opažanja za kritiko nikakor niso spodbudna – vendar pa se ta nespodbudnost nujno prezrcali tudi na samo produkcijo. Odsotnost kritike pomeni prevlado *piarja* – to je stara maksima, ki so jo gledališke institucije (in tudi nekaj neinstitutij) samo še razvile. Če je nekoč, v času pred pojavitvijo drugih komunikacijskih orodij in omrežij, torej v času tiskanih medijev (delno tudi radia in televizije), gledališka kritika ne samo s pozitivnimi, temveč tudi z negativnimi kritikami pomenila specifično promocijo gledališke predstave, se je zdaj promocija preselila v nove medije. S to razliko, da je nekoč kritika vendarle izhajala iz relativno objektivistične pozicije, ki jo predpostavlja njen metodološki aparat, torej iz refleksije, presoje in izrekanja vrednostnih sodb, in je pozornost le redko usmerjala nase, je zdaj situacija ravno nasprotna: objektivnosti dokazano ni več, živimo v svetu aletrnativnih realnosti, promocija pa je postala samopromocija, saj se mesto umetniške produkcije domala popolnoma prekriva z mestom navidezne »refleksije« ali izrekanja arbitrarnih vrednostnih »sodb«. Morda pa bi lahko rekli, da se je sodobna (gledališka) kritika – kot »kritika v tranziciji« – v bistvu samo preoblikovala, mimikritično privzela nove pojavne oblike, pri čemer je zavrгла nekoč nujno, zdaj pa odvečno kritiško kriterialno ali aksiomatsko »prtljago«, ohranila pa samo »mnenje« kot tako, ki ga (gledališke) institucije v procesu medijske alkimije prikazujejo kot vrednostno »sodbo«. Fenomen, ko zaradi različnih razlogov gledališko kritiko pišejo v glavnem gledališko neizobraženi zunanji sodelavci ali slabo razgledani kulturni novinarji (z nekaj izjemami, kot npr. *Večerova* kritičarka in hkrati urednica Petra Vidali), je evidenten, »kritika« je postala vsebina »jutranjih« uvodnikov ali »sobotnih« kolumn, pri čemer pa se je razlika med kritiko, mnenjem in promocijskim besedilom že skoraj do nerazpoznavnosti zabrisala.

Pravzaprav lahko ponovno ugotovimo, da sta v sodobni spregi umetnost-kritika na slabšem obe – pa čeprav se prvi morda zdi, da je zdaj končno rešena kritiške »prisile«, drugi pa, da čeprav njeni borni medijski ostanki niso več sposobni proizvesti ničesar kritiško ali družbeno relevantnega, vendarle še ni popolnoma izginila in umetnost nanjo, kakršno koli obliko si že nadeva, vendarle še reagira in ji pozornost »vrača«, pa čeprav pogosto samo na način »danajskih darov« ... Umetnosti na ta način umanjka tista nujna »pojasnjevalna funkcija«, ki se dopolnjuje z drugimi mehanizmi umetnostnega polja (trg, piar, medijska odmevnost, notranje – cehovsko strokovno vrednotenje, kulturna politika, komercialna uspešnost) (Diedrichsen, »Judgement« 85), vendar pri kritiki ta prihaja iz razvidnega kriterialnega aparata, ki kljub subjektivnemu »podpisu« teži k objektivnosti in ki šele omogoča pozitivno selekcijo ter notranji razvoj umetnosti kot take. Kritika pa s

svojimi nadomestnimi, v resnici fantomskimi formami, in z diskontinuiteto izgublja možnost samopremisleka, vzpostavljanja pozitivnih zaporedij, preglednih periodizacijskih procedur in preverljivih klasifikacijskih mehanizmov ter ostaja zgolj na ravni efemerne odzivnosti – kar je sicer prva, a nikdar tudi zadnja kritiška kvaliteta.

13. Kritik ni koristen člen ali orodje neke celote, ampak nekdo, ki dela škodo avtorjevi, družbeni ter predvsem lastni neumnosti. Zgolj to. Kritik ni poboljševalec ali razvozljalec sveta. (»Ta zmedeni trenutek«.)

Takšnega znanja, ki bi lahko zacelilo metafizični razcep med čutnim in razumljivim, subjekt dejansko ne pozna, saj ga ne more razložiti. Okus je prazen ali ekscesiven čut, ki se nahaja na sami meji vednosti in užitka (iz česar izhaja njegova metaforična oznaka najbolj nepreglednega čuta). (Agamben, Okus 51)

V neki naivni predstavi o (gledališki) kritiki je naloga kritike tudi: spodnašanje pričakovanj, izneverjanje splošnemu konsenzu o umetnosti, postavljanje pod vprašaj intence umetniškega dela, privoščljiva ali širokosrčna pomoč pri bankrotu ali slavi umetniškega dela in njegovega avtorja, problematizacija nezavednih ideoloških predpostavk umetniškega dela, ignoranca (avto)biografskih izhodišč v umetniškem delu ali »avtorja« na sploh in nujno »testiranje« dela v kontekstu, razgaljanje navidezne družbene angažiranosti ali aktivizma avtorja in njegovega dela na račun estetike ter ugotavljanje njunih razmerij ipd. Če je nekoč veljalo, da je gledališki kritik zastopnik občinstva, je današnji kritik ravno nasprotno: pričakovanjem občinstva nasprotuje, jih subvertira, ironizira, z njimi polemizira, sodobna kritiška agenda je *biti-v-sporu*, bolj kakor kritiška »proizvodnja« umetnosti pa je aktualna kritiška proizvodnja publike. Še posebej je kritik občutljiv na institucionalno samopromocijo, na sumljivo medijsko razvpitost, v kateri pogosto najde sledi »korupcije«, tudi na mnenje kritiških »kolegov«: kljub delovanju cehovskih (gledališko)kritiških društev (kot npr. Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije) konsistentne kritiške »scene« pri nas ni več – a krivda ni toliko na strani kritikov samih kakor medijev in njihovih urednikov ali lastnikov.

V nekem trenutku je bila v evropskem kritičkem prostoru, zlasti tistem, ki se ukvarja s kritiko sodobnih vizualnih umetnosti,¹ aktualna diskusija o kritičkem vrednotenju, o kritiški »sodbi«.² Nanizali bomo nekaj iztočnic, delno povzetih iz citirane publikacije o problematiki kritiške presoje:

1 »Art criticism« iz naslova publikacije, ki jo v članku večkrat citiramo, je mišljen v ožjem smislu, torej ne »umetnostna kritika« kot taka, temveč kritika sodobne likovne oz. vizualne umetnosti; tudi pri nas je včasih z oznako »sodobna umetnost« mišljena zgolj likovna oz. vizualna umetnost.

2 V angl. »judgement«; mi zaradi premočnih juridičnih poudarkov raje uporabljamo termin »presoja«.

- zastavlja se vprašanje, ali ima kritiška presoja sploh kakšno težo, kadar ni izrečena s pozicije institucije, torej uveljavljenega medija ali kritika s prepoznavno kritiško avtoriteto; zato je vprašljiva moč kritike, ki se pojavlja na spletu v digitalni obliki t. i. *alternativnega kriticisma*: blogov, tweetanja, facebooka, spletnega komentiranja, instagrama ipd., skratka, kritiških »neinstitucij«,
- kritiki se sprašujejo tudi, kakšno težo ima kritika, ki za svojo objavo ni (dobro) plačana, brezplačne, gratis presoje so v kraljestvu vsakršnih mnenj brezpredmetne in neučinkovite, (dobro) plačilo pa v veliki večini lahko ponudi samo institucija; kritika je vselej žrtev vsakokratne distribucije moči v družbi,
- obvezujoča kritika je vedno svojevrsten pripomoček za rekonstrukcijo *sodobnosti*: ne samó, da kritika proizvaja umetnost samo, pa da proizvaja njeno občinstvo, kritika proizvaja celo (sodobni) čas, za to pa potrebuje delujoč presojevalni aparat in nanj odziven prostor,
- v slovenskem prostoru se je pred leti pojavil termin *interkritike* (Rok Vevar), ki je skušal identificirati premene kritike v sodobnosti; čeprav je našel ustrezno »pot« med pastmi odrekanja kritiške presoje in novih nalog kritike v obdobju spremenjene družbene komunikacije, se ni prijel, še slabše: iz prostora »vmes« je del (gledališke) kritike z neko nenavadno lahkoto prešel neposredno v produkcijo in se na ta način izneveril drugi, prav tako konstitutivni funkciji kritike, njeni *razločevalni funkciji*; neodločnost kritike vodi v njeno vse-enost, odrekanje presojevalni funkciji kritike najpogosteje pelje v piar,
- odsotnost sprotne presoje lahko povzroči zmedo tudi na *sekundarnem kritiškem trgu*, torej pri (selektorskem, žirantskem) sodelovanju kritika na različnih gledaliških festivalih, v komisijah za podeljevanje nagrad, za razdeljevanje javnih sredstev, na natečajih ipd., kjer so torej kritiki praviloma člani komisij in žirij: kritiško delovanje v teh vlogah postane na ta način manj objektivno in veliko bolj podvrženo osebnim, pogosto nejasno artikuliranim, nezabeleženim, torej nepreverljivim odločitvam, in ne (tudi) na podlagi javno artikuliranih predhodnih mnenj in presojo o posameznih predstavah, avtorjih, opusih, projektih ipd. sprejetih odločitvah; še hujše »posledice« so, kadar člani teh komisij in žirij sploh niso gledališki strokovnjaki, temveč takšni ali drugačni »ljubitelji« gledališča in umetnosti, celo samo njegovi »odjemalci«,
- zastavlja se tudi vprašanje, kako se sploh formira *vrednost* umetniškega dela, »slava« njegovega avtorja, kadar pri tem ne sodeluje strokovna kritika: ali morda spregovori stvar-kot-taka, kar je praktično nemogoče, ali pa jo, kar je bolj verjetno, také promovirajo njeni drugi »zagovorniki« – in o njih je tu že tekla beseda; kadar ni estetske kritike in njenih kriterijev, prevladajo ideološki ali ekonomski kriteriji, torej na delu ni kritiška *nujnost*, temveč tržna *arbitrarnost* ali celo *naključje*,
- sprašujemo se tudi, kaj predstavlja »metatekst« gledališke produkcije, kadar ni kritike, kaj je tista »metaprodukcija«, ki predstavlja integralni del produkcije, kadar je ves spremljevalni aparat, ki ga institucije dodajajo k napovedim gledaliških predstav ali njihovim objavam na spletu, sestavljen iz sekundarnih gradiv, v glavnem medij-

skih napovedi, povezav na intervjuje z ustvarjalci, na mnenja v strokovno nekompetentnih, že omenjenih »jutranjih« in »sobotnih« kontekstih v različnih medijih; kadar se v aparatu, ki spremlja napoved neke predstave, pojavi kritika ali, še raje, odlo-mek iz nje, pa gre praviloma za pozitivno ali zaradi iztrganosti citata zgolj za tako intepretirano (torej zmanipulirano negativno) kritiko,

- boj med pričakovanji ali celo zapovedmi trga in kritiko (v tem primeru vizualnih umetnosti), ki se kaže kot boj med nenehnimi (kapitalističnimi) zapovedmi tipa (»Oceni! Povej svoje mnenje! Bodi prisoten! (Po)(do)živi! Bodi koristen!«) in priza-devanji za *kritiko-za-nič*, torej za njeno relativno neaplikabilnost in absolutno »av-tonomijo«, je že vnaprej izgubljen, saj ne poteka kot dialog, pri čemer pa tudi ni eno-smeren, temveč raznosmeren, izgubljač se v neopredeljeno in enkrat za vselej ločeno neskončnost,
- izgubljeno strukturno mesto kritike se kaže tudi v odzivu samih umetnikov (spet v vizualnih umetnostih), ki na željo po tem, da bi obstajal »kompetentni pisec, ki bi nekaj vedel o tvojem slikarstvu – pa ga preprosto ni« (Douglas, »Forum« 152), odgo-varjajo z vprašanjem: »Ampak zakaj bi sploh moral obstajati nekdo, ki bi razumel, kaj si ustvaril?« (Fusco, »Forum« 152)

Gledališka kritika je, to je hipoteza, v odnosu do druge umetnostne kritike v posebni poziciji: manj jo določa trg kakor, denimo, kritiko vizualnih umetnosti (ali, kot rečeno, sodobne umetnosti v ožjem smislu), pri čemer je treba vedeti, da je, shematično vzeto, ameriška gledališka kritika v drugačni vlogi kakor evropska in ima prva veliko večji vpliv na ekonomski oz. tržni učinek produkcije, druga pa na estetsko-idejnega; medtem se zdi literarna kritika veliko bolj konceptualno premišljena in metodološko izdelana, saj ope-rira z drugačnimi, veliko bolj »stabilnimi« objekti; v neki točki pa se gledališka in vizualna kritika stikata, to je na polju performativnosti ali hbridnosti tako ene kot druge oblike pro-dukcije, blizu gledališki je tudi kritika sodobne popularne glasbe, manj pa kritika klasične glasbe, za katero se praviloma predpostavlja višji prag »strokovnosti«, ki lahko v določe-nem tipu gledališke kritike (npr. ameriška; novinarska) celo povsem umanjka.

Končajmo nekje vmes. »Čudenje nad označevalcem«, ne da bi zares poznali meha-nizme njegovega delovanja – v razpravi o okusu Agamben načne to težko, vendar ne nepo-jasljivo temo, ki jo v različnih obdobjih srečujemo tudi v kritiki in smo o njej že nekaj po-vedali. Kaj je kriterij, ko ni več kriterijev? »Nevidni šarm« (Montesquieu), nespoznavna, nerazložljiva privlačnost, »čudenje« (Descartes), dvoumna sintagma (v angleškem pre-vodu) »I know not what« (oče Feijóo), nekaj, česar ni mogoče zaznati z nobenim čutilom niti ne proizvede nobene vednosti – ali morda neka »druga vednost«, ki šele omogoča res-nično spoznanje, nekakšna »nadvednost«? Določen del kritike se po vsem sodeč pridru-žuje navedenim »definicijam« in sledi jim, se razume, a z drugimi razlogi in nameni, tudi del produkcije. Kaj je kriterij, ko ni več kriterijev? Odgovor je jasen: nekriterij in antikrite-

rij, drseči označevalec, popolna praznina, v kateri je mogoče vse, v kateri bi se praviloma moralo vse izgubiti, a se kljub vsemu ne: določene stvari (beri: predstave) se vendarle »najdejo«, najdejo svoje mesto, čeprav povsem arbitrarno in brez »razloga«, točneje: z enim samim, očitnim razlogom, zmago v boju vseh proti vsem na kriterialni čistini, a vedno in povsod brez zmagovalca.

Čeprav je to nedvomno čas krize tradicionalnih medijev in so dnevi dolgoletnega poklicnega kritika zagotovo šteti, kakšni so kljub temu znaki optimizma? Morda bo prihodnost prinesla razvoj mikroplačil za spletne publikacije, ki bi spletnim stranem omogočila, da se razvijejo, ne da bi se znašale na oglaševanje. Morda bodo prihodnji specializirani kritiki imeli povezave z akademsko sfero, ki jim bodo zagotavljale dohodek in neodvisnost, kakršno so tradicionalno uživali časopisni kritiki. Lahko si predstavljamo kritike, ki jih financira množica, in kritike, ki jih financira loterija. Morda se bodo umetniške ustanove združile in financirale rezidenčne kritike (po vzoru rezidenčnih dramatikov) ter tako dosegle enak rezultat. Ne glede na to, kaj se bo zgodilo v prihodnjih letih, ni gotovo, da je ena tehnologija boljša od druge (tiskana ali digitalna), ampak da dobre kritike ne moremo prepustiti odprtemu trgu, ki samo znižuje cene in nagrajuje najcenejše in ne najboljših. Tudi v prihodnosti bo, tako kot v preteklosti, ekonomska neodvisnost, ne glede na to, kako bo ustvarjena, nujni pogoj za močno, nepristransko, informirano in neustrašno kritiko. (Sierz)

Literatura:

-- »Ta zmedeni trenutek«. Nepodpisani komentar na *Radiu Študent*, 18. sept. 2021.

Agamben, Giorgio: *Taste*. Prev. C. Francis. London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2017.

Brecht, Bertolt: »Kritično ravnanje«. V: B. Brecht, *Umetnikova pot*. Prev. D. Voglar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987. 198.

Brezavšček, Pia: »Eksistencialno in eksistenčno vprašanje mlade kritičarke«. *LUD Literatura*, 4. mar. 2019. <http://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/eksistencialno-in-eksistenčno-vprasanje-mlade-kriticarke/>. Dostop 15. avg. 2023.

Derksen, Jeff: »Times and Places of Critique«. V: J. Khonsary, M. O'Brien (ed.). *Judgement and Contemporary Art Criticism*. Vancouver: Artspeak, Fillip Editions, 2010. 101–108.

Diederichsen, Diedrich: »Judgement, Objecthood, Temporality«. V: J. Khonsary, M. O'Brien (ur.). *Judgement and Contemporary Art Criticism*. Vancouver: Artspeak, Fillip Editions, 2010. 83–99.

Douglas, Stan: »Forum Discussion Transcripts«. V: J. Khonsary, M. O'Brien (ed.). *Judgement and Contemporary Art Criticism*. Vancouver: Artspeak, Fillip Editions, 2010. 111–152.

Foucault, Michel: »Kaj je kritika?«. *Šum* #6, 2016, št. 6, str. 643–676.

Fusco, Maria: »Forum Discussion Transcripts«. V: J. Khonsary, M. O'Brien (ur.). *Judgement and Contemporary Art Criticism*. Vancouver: Artspeak, Fillip Editions, 2010. 111–152.

Sierz, Aleks: »British Theatre Criticism: the End of the Road?« *Critical Stages/Scènes critiques. The IATC webjournal/Revue web de l'AICT* – februar 2014: zvezek št. 9. <https://www.critical-stages.org/9/british-theatre-criticism-the-end-of-the-road/>. Dostop 15. avg. 2023.

Do novega začetka

Igor Bašin

So leta 2023 ocene albumov sploh še pomembne oziroma potrebne, je konec junija naslovil dnevni novičnik ameriške spletne revije *Consequence* njen ustanovitelj Alex Young. Z dostopnostjo glasbe prek pretočnih platform se je zgodila vratolomna prelomnica za glasbeno kritiko, "ko lahko oboževalci pritisnejo na predvajanje in presodijo pesem veliko hitreje, kot je potrebno za branje odstavka ali dveh kritiške analize. Glasbe je več kot kdajkoli prej: kdo dobi oceno in zakaj? Recenzije so pomembnejše za mlajše, manj uveljavljene izvajalce kot za zvezdnici Beyoncé in Taylor Swift, ki pa pobereta največ klikov. Naj torej ocenjujemo le tisto, kar je priljubljeno? Koliko pozornosti naj namenimo recenzijam manjših imen, ki bodo zbrale le nekaj sto ogledov strani, bodo pa lahko dolgoročno vplivale na glasbeno kariero?"¹ S to eksistencialno dilemo, s katero se po Youngovih besedah sooča vsako aktualno glasbeno glasilo po svetu, je najavil novo mesečno rubriko portala, v kateri uredniški kolektiv odslej izpostavlja najljubše in najzanimivejše aktualne izdaje ter tako ohranja svojo uredniško politiko manjkajočega člana med mainstream pop kulturo in undergroundom. »Sicer ne gre za posebej inovativno zamisel, vendar služi namenu in naši ekipi omogoča izpostaviti tudi glasbo novih in underground izvajalcev in izvajalk, ki običajno niso deležni ocen. Rubrika je namenoma zapakirana v enostavno formo enega odstavka na ploščo.« Da se hitreje bere, dodajmo, pač v duhu časa, ko se je preživeli delež

1 Young, Alex: *Does the album review matter in 2023?* Consequence Daily newsletter, 30. junij, 2023.

glasbenega tiska preselil na medmrežje, kjer mu še zdaleč ni tako lahko, kot morda pušča vtis njegova prostodostopnost.

Letos avgusta je minilo deset let od nepreklicne zamrznitve delovanja srbskega portala *Popboks*, ki je v slabih desetih letih natrosil skoraj dvajset tisoč novic in objavil nekaj manj kot pet tisoč avtorskih tekstov s področja popularne kulture in glasbe ter se uveljavil kot afirmativen in pomemben kulturno-informacijski most na ozemlju rajne Jugoslavije. Luč sveta je ugledal konec leta 2004, leto dni po smrti Branka Vukojevića (1953–2003), glasbenega publicista, kritika in urednika glasbenih revij *Džuboks* in *Ritam*; prva je bila v sedemdesetih in prvi polovici osemdesetih let nepogrešljivo okno v pop rock svet in je zaznamovala kar nekaj generacij, druga je na prelomu osemdesetih v devetdeseta leta nadaljevala zlato tradicijo pronicljivega in zavzetega pisanja in obravnavanja glasbe, filma, stripa in popularne kulture. Bogat opus kritik, recenzij in esejev uvršča Vukojevića med ključne avtorje jugoslovanske in srbske glasbene kritike in publicistike. V spomin nanj je prijatelj Predrag Popović s kolegi začel zbirati tekste za njegovo antologijo. Med dolgotrajnim listanjem in dolgočasnim preslikavanjem porumenelih strani čez dvesto številčk Džuboksa in kupa Ritmov se je porodila ideja o javno dostopnem digitalnem arhivu obeh revij na medmrežju, iz česar je nastal Popboks, ki je z aktualno vsebino nadaljeval zapuščino omenjenih revij na spletu. Ob tekočem spremljanju, ocenjevanju in komentiranju svetovne produkcije je v rubriki *Scena* izpostavljал nova obetavna glasbena imena iz lokalnih in regionalnih okolišev, s prirejanjem javnih tribun o pop kulturi in klubskih koncertov neujavljenih zasedb je mobiliziral mlade po Srbiji. S svojim angažmajem je odločilno pripomogel k popularizaciji *“Nove srbske scene”*, denimo Repetitor, Stuttgart Online, Petrol, Nežni Dalibor. Nastopal je kot antipod prevladujočemu kiču turbofolka in resničnostnih šovov, ki sta preplavila srbsko medijsko krajino v začetku stoletja. V mračnem obdobju stampe infotainmenta je bil kot svetilnik, vendar oženje in deprofesionalizacija popkulturne žurnalistike, njena banalizacija in tabloidizacija, neatraktivnost tovrstnih projektov za oglaševalsko tržišče in samo glasbeno industrijo, ki jim mediji služijo zgolj kot propagandno trobilo, ter preskok bralstva na družabna omrežja in usodna majhnost trga so razjedle entuziazem, vztrajnost in potrpežljivost ekipe Popboksa, ki je avgusta 2013 zaprla štacuno. Takrat izrečena sodba direktorja portala Ivana Marinkovića, da »v državi, kjer je Farma najbolj gledan šov, Popboks ne more obstajati, saj tukaj ni denarja niti za visoko kulturo, kaj šele za pop kulturo,«² je roteča še danes, sploh po letošnjih majskih strelskih pokolih v Srbiji, ki so sprožili redne ulične proteste *Srbija proti nasilju*.

Odsotnost Popboksa nas tudi po desetih letih opominja na vrzel diskontinuitete tradicije glasbene kritike in publicistike na tem koncu sveta, na katero je že septembra 2003, ob smrti Branka Vukojevića, opozoril Momčilo Rajin v kolumni v beograjski Politiki:

»Eden od stalnih problemov te okolice je ta, da ima vsaka generacija, ki zori in vstopa na sceno, občutek, da mora vse početi od začetka. Ta diskontinuiteta povzroča neizmerno veliko škodo. V pri-

² Young, Alex: *Does the album review matter in 2023?* Consequence Daily newsletter, 30. junij, 2023. J. Stevanović, "Popboks" otišao u istoriju; Politika, 26.8.2013; <https://www.politika.rs/scc/clanak/268191/Popboks-otisao-u-istoriju> (22.8.2023)

meru rokenrola bi bila zelo potrebna antologija srbske kritike. Ne samo zaradi občutka obveze in iz pietete do Branka Vukojevića, ampak predvsem iz odgovornosti do današnjih in bodočih generacij, da bodo vedele kdo in kako se je utirala pot, po kateri hodijo. Da bi se čutili varnejše in posledično bogatejše.»³

Sredi letošnjega avgusta sem se znašel v Sarajevu in med pohajkovanjem po mestu s sarajevskim kolegom Seadom S. Fetahagićem me je zaneslo v *Ex-YU Rock centar*, pravzaprav muzej s poudarkom na popularni glasbi Sarajeva ter Bosne in Hercegovine z močnim pridihom po rajni Jugoslaviji. Bilo je ravno na dan žalovanja, ko so se v BiH poklonili žrtvam brutalnega poboja v Gradačcu, prenašanem v živo na Instagramu, zato je bila muzika v prostoru ugasnjena, dalo se jo je slišati samo na slušalke. Sprehod v tišini mimo tematsko urejenih vitrin s številnimi eksponati, fotografijami, ovitki plošč, časopisnimi izrezki, plaketami za nagrajene albume in spremnimi besedili naju je vrgel v preteklost. "Na tem koncertu sem bil," je Sead pokazal s prstom na oceno drugega koncerta beogradske Katarine II. v Sarajevu leta 1984, objavljeno v Džuboksu s podpisom V.P.. "Smešna je. Katarina II. je bila bombastična, dvignila je na noge celo dvorano, res je odigrala odličen koncert. Tale V.P. pa je zapisal, da je bila Katarina tako slaba, da je z dvema bisoma razgnala občinstvo še pred odličnim nastopom skupine Regata. Ta ni segla Katarini do kolen in je bila tako brez zveze, da se je dvorana v hipu izpraznila in ostalo je 20–30 ljudi. Zelo pristranska recenzija." Danes bi rekli "fake news", sem se odzval na zgodbo pričevalca in dodal, da je treba biti pazljiv tudi z zapisi iz časopisnih analov, če se jih da, je treba preveriti zgodbe v izogib potvarjanju zgodovine. Malo za tem sva se znašla pred vitrino, posvečeno slovitemu sarajevskemu rock novinarju in kritiku Želimirju Altaracu – Čičku, ki je preminil v času korone. "Danes ni več takšnih kritikov, kot so bili Čičak, Dražen Vrdoljak, Darko Glavan, Ognjen Tvrtković, Igor Vidmar v Ljubljani, zagrebški krog, denimo Juraj Šiftar, ki so nam s teksti odkrivali novo muziko in svet, da smo hlastali za vsako novo številko Džuboksa ali se ob natančni uri znašli pred tranzistorjem, da bi ujeli radijsko oddajo in v njej slišali neverjetno muziko." To je naš včerajšnji svet, Sead, sem pripomnil.

Ne več rosno mladi konzumenti popularne glasbe in kulture že dolgo zaskrbljeno tarnajo, da ni več odmevnih in vplivnih radijskih in televizijskih oddaj, da je v tisku premalo napisanega o popularni glasbi in kulturi nasploh, da sta izrinjena iz programa nacionalne televizije in radia, da ni avtoritet, ki bi kot kulturni posredniki oblikovali okus glasbenih oziroma poslušalskih skupnosti. Zavrtimo kolo časa petdeset-štirideset-trideset let nazaj in prelistajmo stare izvode Stopa, Mladine, Tribune, Problemov, Dela, Dnevnika, Večera, Razgledov in tudi Antene, obenem pa še Džuboksa, Starta, Poleta, Quoruma, Heroine in drugih jugoslovanskih časopisov in revij tistega časa. Na porumenelih straneh se najde plejada glasbenih člankov, intervjujev, portretov, kritik in ocen tako uveljavljenih zvezd in idolov kot mladih, še neafirmiranih in rastočih imen. Ob afirmativnem in informativnem posredovanju se je v njih poročalo, razpravljalo in vrednotilo zavzeto, prodorno, ostro, po-

³ Rajin, Momčilo: *Postpop I – Tekstovi* (2002 – 2004). Beograd: Biblioteka Trag / Draslar Partner, 2006. Kad muzika utihne (7.9.2003), 189.

lemično, pogostokrat bojevito, provokativno, tudi konfliktno. Izstopala so tista peresa, ki so se skoraj apologetsko zavzemala za svoje muzike in za njihov prostor pod soncem, nekatera so svoje mesto našla tudi na radiu in televiziji. Takrat je imela glasba družbeno moč in kot identifikacijska točka je mobilizirala številne mlade, kar je delalo sive lase tedanjim oblastnikom, ki so od sredine sedemdesetih let ugotavljali, da se je žerjavica zatrttega študentskega gibanja premestila s političnega na kulturniško polje. Razcvet mladinskega tiska v zgodnjih osemdesetih letih je med njimi zbuja paranoično zaskrbljenost: 12. marca 1984 se je zgodila 54. (zaprta) seja predsedstva CK ZKS, Centralnega komiteja Zveze komunistov Slovenije, na kateri so obravnavali pojavnne oblike in trende v kulturi, publicistiki in sredstvih javnega obveščanja. Med ostalim so člani predsedstva razpravljali o razmerah v mladinskem glasilu *Mladina* in o vsebinskih spremembah njene uredniške politike. Predhodno opravljena analiza je ugotovila, da *“veliko prostora namenjajo športu in rekreaciji ter moderni rockovski in punkovski glasbi. Zdi se celo, da sta ti dve dejavnosti mladih nekoliko preveč zastopani, če ju primerjamo z drugimi organiziranimi dejavnostmi v okviru družbenih organizacij in društev.”* Političnim vsebinam je bilo namenjenega 39,7% prostora, preostalih 60 odstotkov pa nepolitičnim, od tega kar tri petine glasbi. *“Znotraj skupine ‘kultura’ močno prevladujejo pisanje o glasbi (približno polovica o rockovski in punkovski glasbi, druga polovica o jazzu in drugih zvrsteh)”*⁴ - med marcema 1983 in 1984 ji je *Mladina* namenila 22,6% celotnega prostora.

Danes ni potrebna preveč poglobljena analiza, da bi prišli do razmerja med politiko in nepolitiko oziroma koliko mesta v naših medijih sploh še zaseda kultura in umetnost, ki se jim je s tabloidizacijo, senzacionalizmom in komercializacijo pošteno skrčil prostor. Znašli smo se v paradoksalni situaciji, da je – ob vsem kulturnem živžavu in tekoči glasbeni produkciji, ki nikoli ni bil tolikšen, kot je zadnja leta – vedno manj prostora za kritično vrednotenje. Vedno večji je razkorak med pestro in razgibano kulturno-umetniško produkcijo in prostorom, ki je namenjen tej produkciji v medijih, ki je ti ne dohajajo več. Poplavi dogodkov in izdaj umanjka refleksija, zato pa napoved velja več kot ocena ali kritika, ki so jo izpodrinili oglaševalski pristopi. Dnevni in osrednji mediji zamujajo, kaj šele da bi koherentno reflektirali kulturno življenje in nenazadnje bili kronist časa, ki ga živimo. Spotaknemo se ob še en paradoks: nekoč, v tistih “svinčenih” časih, je bilo “za železno zaveso” več prostora namenjenega za obravnavo kulture in umetnosti kot v današnjih “svobodnih” in “demokracijskih” medijih – današnjim (ob)lastnikom, preoblečenim v menedžerje in marketingarje, je uspelo storiti tisto, kar ni uspelo komunistom in drugim družbeno-političnim delavcem, zatreti moč kulture in glasbe ter jo izgnati iz splošne zavesti. Zato ne čudi zgoraj omenjeno nostalgično tarnanje starejših občank in občanov.

Ti procesi obujanja “zlatih časov” so se začeli opazno odvijati sredi prvega desetletja tega stoletja, ko je nekoč mlada generacija vstopala v “krizo” srednjih let, kar je v večji meri spodbujalo t. i. retromanijo. Sam nikoli ne bom pozabil jeseni 2004, ko sem v koži urednika glasbene televizijske oddaje *Sobotna noč* s kolegi in kolegicami na razvedrilnem

4 Arhiv Republike Slovenije, AS 1589/TV t. e. 636 – Seje P CK ZKS

programu TV Slovenija razmišljal in ustvarjal koncepte novih glasbenih oddaj. Med prekladanjem in barantanjem okoli idej mi je tedanji urednik razvedrila na nacionalki Vanja Vardjan pribil: "Naredite mi takšno oddajo, kot je bil Džuboks!" Prasnili sem v smeh, zahteva je bila namreč v popolnem nasprotju z lahkim razvedrilom, ki ga je ves čas zagovarjal. Kmalu za tem sem zaradi nestrinjanja z urednikovimi smernicami odšel s televizije, oddaja z dolgoletno tradicijo Sobotna noč je bila ukinjena, kolegica Maja Pavlin pa je prevzela urednikovanje nove infoglasbene oddaje *Aritmija*, ki jo je v nadaljevanju odplaknil narodnozabavni patos, z njim pa je bil izrinjen levji delež preostale glasbe na nacionalki.

Še pred petnajstimi leti, v času, ko je splet izpodrival tisk in je s svojo interaktivnostjo spravljal ob pamet novopečene časopisne magnate, smo imeli v Sloveniji kar štiri glasbene revije. Ob *Muski*, ki je bila dedič revije *Glasbena mladina* oziroma *Revije GM*, so bile na trgu še indierockovski *RSQ* ter metalsko orientirana *Master Magazin* in *Metal Planet*, ki je nato kratek čas izhajal pod licenčnim imenom *Rock Hard*. To so bili izdihljaji specializiranega in profiliranega glasbenega tiska pri nas. Za razliko od Glasbene mladine oziroma *Revije GM* in njune dedinje *Muske*, ki so kontinuirano in brez prekinitev izhajale od leta 1970, se v Sloveniji nobeno glasbeno glasilo ni obdržalo za daljši rok trajanja. Najpogosteje je šlo za poskuse, denimo *Grom* v začetku devetdesetih let, ali za trdoglavost, denimo revije *Dr. M (doktor Musik)* sredi devetdesetih let. Pomemben detajl so med osemdesetimi in devetdesetimi leti predstavljali fanzini, med katerimi so bili tudi takšni, ki so z eno nogo segali v smer revijalnega tiska, na primer *SubRock* in *Rock Vibe*, ki pa jim je bila usojena periodičnost in nestalnost. Za vsemi je praviloma vedno stala osebna iniciativa in entuziazem avtorjev, ljubiteljev, kronistov in spremljevalcev glasb(e). Avtorice in avtorji *Muske* s(m)o se tako trudili pisati resnobno, analitično, sociološko in pedagoško o širokih glasbenih horizontih, kar je delalo težave muzikološkimi krogom, zabubljenim v klasiko kot »edino pravo glasbo«, kar je konec leta 2009 pripeljalo do »administrativne« ukinitve tiskane *Muske*, ki jo lahko pospremimo z zapisom Tarasa Kermaunerja iz »svinčenih« časov ob pritiskih na revijo *Perspektive*: »Administrativni posegi brez predhodne idejne javne diskusije zmeraj kažejo na ostanek oblastništva, ki se ne čuti nikomur odgovorno (razen lastni in nekontrolirani predstavi zgodovine)«⁵. Na Glasbeni mladini so jo za nekaj časa nadomestili s pogrešljivo revijo *Glasna*, odpadniki pa smo postavili spletno revijo *Nova Muska*. V istem času so s trafik in trgovskih polic izginili tudi preostale tri revije, ki so bile bolj generacijsko in stilsko profilirane, iz vseh pa je pršila navdušenost in ljubiteljski zanos. Prav *fani* so tisti, ki tako ali drugače držijo pokonci kritiško in publicistično spremljanje glasbenega dogajanja in same produkcije. Ali kot je zapisal Simon Frith v knjigi *Performing Rites – On The Value Of Popular Music* (1998) o rockovskih kritikih, kar lahko v večji meri razširimo tudi na pokrivanje drugih polj popularne glasbe:

»Večini rockovskih kritikov (vsaj po mojih izkušnjah) navsezadnje ne gre toliko za predstavljanje glasbe publiki (ali publike glasbeniku), ampak predvsem za ustvarjanje poznavalske skupnosti, za

⁵ Kermauner, Taras v Kreft, Lev: Zjeban od absolutnega; Perspektivovci in perspektivaši: portret skupine. Ljubljana: ZPS, 1988. zbirka Mala edicija ZPS 1/98, 134-135.

*usklajevanje nekakega 'skrivnega sporazumevanja' med izbranimi glasbeniki in prav tako izbranim delom publike – izbranim zaradi njegove superiornosti nad navadnim, nekritičnim potrošnikom popularne glasbe. Kritik je v tem pogledu fen (večina rockovskih kritikov začne pri fanzinih; številni med njimi so zbiralci), njegova naloga pa je ohraniti zaznano kvaliteto zvoka, obvarovati glasbenike pred njimi samimi, definirati idealno glasbeno izkušnjo za poslušalce, ob kateri lahko primerjajo svojo lastno izkušnjo. (...) Čeprav morajo rockovski feni (in zbiralci) kot kritiki zbuja vtis nekakšne "uravnovešenosti" pri mnenjih, jezik glasbene kritike še vedno temelji na mešanici subjektivnega in objektivnega in na zagovarjanju, ne toliko glasbe, ampak predvsem načina poslušanja glasbe."*⁶

Način/i poslušanja in samega konzumiranja in potrošnje glasb/e so se v obdobju od začetka tega stoletja do danes korenito spremenili. Še preden je pretočnost omogočila vsedostopnost glasbe se je splet izkazal za dobrodošel medij v času in okolju krčenja kulturnih in glasbenih vsebin v tradicionalnih medijih. Nudil je vrsto prednosti, ob zmanjšanju stroškov za tisk, ki so se prelevili v plačilo za spletno domeno, velja izpostaviti še interaktivnost, lažje obvladovanje hitrosti in same količine glasbenih informacij ter sprotne (po)objavljanja zvočnih in video posnetkov, kar pa je bilo dolgoročno voda na mlin novičarstvu, ki je z viralnostjo infomedijev v večji meri izpodrinilo kritiško noto. Za naš najstarejši aktivni metal webzine velja *Paranoid*, ki je zaživel leta 1999. Tri leta kasneje se je prižgal *RockOnNet*, leta 2006 *RockLine*, Janez Golič z Varjo Velikonja ureja še danes *Rock obrobje*. Spletna revija *Profanity* je v začetku drugega desetletja 21. stoletja nastala na pogorišču tiskane revije *Master Magazin*, podobnemu vzorcu je za kratek čas sledil *HRUP-mag*, ki je nastal iz *RSQ*, po napadu hekerjev nanj pa je izginil s spletne orbite. Nekoč papirnati fanzin *13. brat* se je v istem času preoblikoval v webzine. Pod okriljem *Sigica*, *Slovenskega glasbenoinformacijskega centra*, pa se je leta 2011 postavil na noge *Odzven*, ki se je osredotočil na pokrivanje (izključno) domače, slovenske glasbene produkcije in (je) predstavlja(l) tvoren poligon za spodbujanje in gojenje kritiške note tako starejše kot mlajše generacije glasbenih kritičark in kritikov.

Spomladi 2014 je Gregor Podlogar v *Mnenjih* Odzvena pretresal domačo glasbeno (indie) sceno in o stanju v medijih zapisal:

"Neverjetno, a resnično pa je, da pri nas tiskani mediji več in tudi bolj konsistentno pišejo o glasbi kot spletni, če odštejem ta e-portal, ki najbolj resno pokriva glasbo pri nas. Osrednji trije časopisi presenetljivo dobro sledijo dogajanju na glasbenem področju, in sicer tako v smislu ocenjevanja plošč in koncertov kot reflektiranja glasbene scene – Dnevnik (Gregor Bauman, Igor Bašin, Ičo Vidmar), Delo (Zdenko Matoz, Miroslav Akrapović, priloga Polet), Večer (Jaša Lorenčič), tudi Mladinine zadnje strani (in pisci, kot so Goran Kompoš, Borja Močnik, Veljko Njegovan, Petra Ti-hole idr.) so že nekaj časa pomemben prostor ocenjevanja glasbe in njenega dogajanja. Največji problem so radijske postaje, ki v glavnem polnijo svoj prostor z nekaj hiti in se dušijo v majhnem naboru glasbe, manjka jim drznosti pri izbiri. Primat kvalitetne glasbe ohranja Radio Slovenija z mnogimi, žal v širši javnosti manj znanimi oddajami, kar v veliki meri velja tudi za Radio Študent, motor predvajanja drugačnih godb v našem prostoru. No, v zadnjem času se trudi še Radio

6 Simon Frith, Tu nastopi kritik, 2012; prevod: Simona Suhadolnik; <https://novamuska.org/?p=4086> (2.8.2023)

Terminal. Osebnopogrešam revijo, ki bi, podobno kot ukinjena Muska, celostno pokrivala glasbeno sceno pri nas in širše. To manjka.”

Kmalu po tem zapisu se je v drugi polovici prejšnjega desetletja v omenjenih časnikih opazno krčil prostor za pokrivanje in ocenjevanje popularne glasbe z izjemo Mladine, ki je do danes ohranila stalno rubriko ocen plošč še naprej. Ti procesi “izbrisa” so se v večini primerov odvijali stihijno, kar sem ob slovesu po desetih letih pisanja za Dnevnik na kratko opisal v kratkem sestavku *Na svidenje*⁷ na Novi Muski poleti 2015 in si z njim za zmeraj zaprl vrata te časopisne hiše. Oženje novinarskega in kritiškega kadra po dnevnih časopisih se je pogostokrat odvijalo v znamenju pomlajevanja kadrov, a s figo v žepu nižanja honorarjev za recenzije in ostale prispevke. Da gre v takšnih primerih bolj za administrativne posege kot pa za vsebinsko vprašanje, se mi je potrdilo spomladi 2018, ko je bila na *Valu 202* pod taktirko tedanjega urednika Mirka Štularja in novopečenega glasbenega urednika Žige Klančarja ukinjena oddaja *Drugi val*, ki je bila na sporedu celih osemindeset let pod taktirko Igorja Vidmarja, sovoditelja katerega sva bila z Janezom Goličem od zgodnjih nullih let. Pod pritiskom Poslovno programskega načrta in racionalizacije organizacije dela na programu je bila umaknjena z *Vala 202* še ena dolgoletna oddaja *V soju žarometov* Braneta Rončela z obrazložitvijo, da sta obe oddaji ostali omejeni zgolj na FM platformo, oziroma če povem iz prve roke za *Drugi val*, ustno povedan poglobitni razlog je bil, da nihče od voditeljev nima Facebook profila, prek katerega bi reklamirali oddajo. Čeprav sta omenjena urednika zagotavljala, da bo oddaja *Drugi val*, ki je pokrivala alternativne zvrsti sodobne popularne glasbe, nadomeščena z novo podobno oddajo, se to ni zgodilo. Da je šlo za sprenevedanje, se je potrdilo na letošnji prvi dan novega leta, pet let kasneje, ko je skupina The Canyon Observer na svojem Facebook profilu objavila odgovor urednika uredništva za glasbo Žige Klančarja glede predvajanja in predstavljanja njene plošče *Figura* na *Valu 202*: “V uredništvu smo večglavo prisluhnili plošči, kateri ne moremo oporekati kvalitete in imamo spoštovanje do tega, kar bend dela (ne glede na to, da mi je bilo na njihovem koncertu edinkrat v življenju slabo), ampak gre za res tako neradijsko glasbo, da jo nimamo kam uvrstiti, že nekaj časa pa smo tudi brez primerne, recimo temu alternativne, oddaje. Če bo priložnost pa v programu vseeno lahko omenimo katerega od prihajajočih koncertov.”⁸ Zanimivo je, da je bila plošča malo kasneje predstavljena na tretjem ARS programu, ki ga odlikuje kritiška pronicljivost in zavzetost.

Ta primer bi lahko v maniri Momčila Rajina okarakterizirali kot primer diskontinuitete in tudi nejasne uredniške politike, po kakšnih kriterijih se sploh kaj uvršča v program, vendar v našem medijskem prostoru le ne gre spregledati dolgoletne tradicije kritiškega diskurza *Radia Študent*, ki je v pol stoletja obstoja in neprekinjenega oddajanja vzgojil in

⁷ Gregor Podlogar, Indie balonček ali o glasbenem fenomenu, ki (pri nas) kot tak komaj obstaja, čeprav je vsepovsod II; Odzven, 12.4.2014; <https://www.sigic.si/indie-baloncek-ali-o-glasbenem-fenomenu-ki-pri-nas-kot-tak-komaj-obstaja-ceprav-je-vsepovsod-ii.html> (23.8.2023)

⁸ Igor Bašin, Na svidenje, 2015; <https://novamuska.org/?p=12317> (14.8.2023)

⁹ Facebook profil The Canyon Observer, https://www.facebook.com/photo/?fbid=652856276639945&set=a.184446940147550&locale=sL_SI (3.8.2023)

poslal v svet generacije glasbenih in tudi literarnih, gledaliških, filmskih, striparskih in umetnostnih kritikark in kritikov. Velja ga omeniti kot proaktivni subjekt na Slovenskem, ki od sedemdesetih let naprej goji globoko naklonjenost do progresivne glasbe. Če je nekoč veljal za odskočno desko v druge medije, se je do danes smer gibanja obrnila v obratno smer, ostaja eno redkih zatočišč za bolj poglobljeno spremljanje in vrednotenje popularne glasbe. Prav iz te prsti pa je med drugim zrasel aktualni slovenski e-časopis *Centralala*, ki se predstavlja kot križišče in hkrati točka povezave za različna polja svobodno improvizirane glasbe pri nas. Nastal je kot skupinska inicativa *Zavoda Sploh*, *KUD Mreža*, *Defonije* in *Zavoda Cona* z namenom informiranja, dokumentiranja, reflektiranja, spodbujanja in preizpraševanja, k temu pa dodajmo tudi samorefleksijo, saj zanj pišejo akterke in akterji tega glasbenega polja in tako sami skrbijo za polnitev vrzeli pomanjkanja kritik v ostalih medijih, ki so še kako pomembna referenca pri prijavi na kulturne programske in projektna razpisa.

Kdor išče, ta najde in na spletu je mogoče izbrskati kopico takšnih in drugačnih virov, domačih in svetovnih, od spletnih portalov in e-časopisov prek blogosfere in webzinov do družbenih omrežij in forumov, vendar njihova razpršenost in razdrobljenost je bolj kot odsev pojenjanja družbene moči same glasbe svojevrstna zmaga neoliberalizma, ki je tako zaoblil kritiške osti.

“Samo norci objokujejo propad kritike. Kajti njena ura je že zdavnaj odbila. Kritika je stvar pravega razmisleka. Doma je v svetu, v katerem so bistvene perspektive in optike in kjer je še bilo mogoče zavzeti stališče. Stvari so medtem več kot aktualno obtežile hrbet človeške družbe. ‘Nepristranskost’, ‘objektiven pogled’ je postal laž, če že ne povsem naivni izraz površne nepristojnosti. Reklama je danes najpomembnejši, merkantilen pogled v osrčje stvari. Spodkopava svobodni manevrski prostor opazovanja in stvari tako nevarno potiska pred čelo,”

je pred sto leti brezkompromisno zakoličil usodo kritike Walter Benjamin v kratkem lucidnem sestavku *Ti prostori so za v najem*, ki ga zaključi z naslednjim vprašanjem in odgovorom nanj. *“Kaj navsezadnje dela reklamo tako superirorno nad kritiko? Ne tisto, kar pravi rdeča električna pisava – temveč ognjena luža, ki jo zrcali na asfaltu.”*¹⁰

10 Benjamin, Walter: Enosmerna ulica. Ljubljana, Študentska založba, 2002. (zbirka Koda) 76.

Tu odstopi kritik

Skica za pregled glasbene kritike in vloge glasbenega novinarstva pri nas

Ičo Vidmar

Naslov verjetno zveni resignirano. Kaže ga jemati bolj v športnem duhu, kakor odstop veterana, ki je kot glasbeni kritik in novinar ob glasbi pokrival tudi različne prekate kulturnega življenja, v igri »omagal« po dolgoletnem užitkarskem, napornem in včasih izjemno vznemirljivem delu v slovenskih in nekajkrat tudi tujih medijih. Besedilo je zato na mestih nujno osebno, zaznamovano s partikularno izkušnjo, ki pa je bila hkrati ves čas povezana z različnimi kolektivi, uredništv in uredniki medijev, skupnostjo kritikov in v manjši meri kritičark doma in v tujini, ki se je lotevala obravnav glasbe in njenega javnega vrednotenja in celo od tega poskušala živeti brez redne službe. Bili smo *free lancerji*, podobno kot glasbeniki, s katerimi smo imeli tako radi opravka, kar je bil po svoje način identifikacije z domnevno avtonomijo glasbenih praktikov. Danes prevladujočemu delu, nestalnim zaposlitvam in delovnim razmerjem bolj učeno rečemo, da so prekarna. Vsekakor je bil večidel mojega kritiškega udejstvovanja pisanje o (ne-popularni popularni) godbi podplačano ali vsaj slabše plačano od bolj imenitnih novinarskih zvrsti in področij, povzdignjenih pisarij v ustvarjenih hierarhijah medijskih hiš in malo bolj egalitarno v humanističnih revijah, posvečenih kulturi in v redkih glasbenih revijah.

Toda zgornji naslov je tudi parafraza »nastopa kritika popularne godbe« na ključnem mestu v delu vodilnega britanskega sociologa glasbe Simona Fritha *Performing Rites*, danes klasični sociološki obravnavi vloge in učinkov vrednostnih sodb v (popularni) godbi. Avtor v poglavju o »žanrskih pravilih« obravnava družbeno konstitucijo žanrov, se pravi

glasbenih zvrsti in njihovih družbeno sprejetih »pravil« in odločilno vlogo kritike pri tem.¹ Ni odveč podatek, da je bil Frith večji del svojega življenja dvoživka, del akademskega sveta in del kritiškega kroga, predvsem vplivne britanske rock kritike, s tem, da je bil med študijem v ZDA hkrati tudi del ameriške rock kritike, ki se je podobno kot britanska formirala v šestdesetih letih, a se je mnogo bolj kot britanska imela za kulturne radikalce v ameriški družbi tistega časa. Tedaj je znani ameriški rock in kulturni kritik Greil Marcus razglasil rock za ameriško nacionalno demokratično kulturo, za kulturo radikalnega upanja, in sčasoma to upanje, ki je ustvarjalo »mit o rocku«, opustil.

Poduk iz Frithove kritiške in sociološke teoretske prakse je, da pri njem brez ene ni druge. Pri tem še zdaleč ni bil osamljen. To seveda ne more biti pravilo, celo zapoved, je pa vsaj pokazatelj, da so številni glasbeni pisci prehajali v strožje, a tudi rigidnejše akademске vode, običajno oboroženi z bogatim empiričnim izkustvom, poznavanjem mehanizmov glasbene industrije, kot pripadniki kontrakulture ali subkultur, kar lahko pomaga izostriti teoretsko mišljenje (v sociologiji, etnomuzikologiji, antropologiji) ali pa ga zbanalizirati, kar je tudi mogoče. Vsaj za širno področje popularne godbe velja, da so dobri in razgledani glasbeni novinarji in kritiki znali misliti, reflektirati družbeno v glasbi in glasbeno v družbi na pretanjene načine, to razmerje so med prvimi artikulirali. Lahko se ozremo še malo nazaj in vnovič opozorimo na to, kako pronicljiv jazz kritik in pisec o jazzu je bil socialni zgodovinar Eric Hobsbawm (z namenom, da bi strožje ločeval znanstveno delo zgodovinarja od glasbenega novinarstva in pisanja o glasbi, se je pod besedila o jazzu v različnih revijah podpisoval s psevdonimom Francis Newton, po trobentarju Billie Holiday, enem redkih ameriških črnskih glasbenikov, ki je bil član Komunistične partije ZDA). Jazza ne omenjam naključno, saj so ga celo v okviru projekta oblikovanja raziskovalnega področja popularne godbe (*popular music studies*) za nekaj časa izvrgli iz zgodovinskih obravnav popularnih godb, ki naj bi se začele s »pop momentom« po 2. svetovni vojni, se pravi z Elvisom Presleyjem, rokenrolom in množično mladinsko potrošnjo, četudi je jasno, da je jazz (bil) prva popularna godba. Kot posneta in živa glasba se vzpostavila tudi z vlogo nove glasbene kritike in specifičnega pisanja o jazzu, ki sta se ločevala od tradicionalne kritike panevropske glasbe skladateljev, tiste, ki ji v vsakdanjem govoru pokvečeno rečejo »klasična«, »resna« ali celo »umetniška« glasba.

Frithovo izhodišče je zastavitev aktualnega vprašanja sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja, zakaj so akademske kulturne študije² povsem zanemarili problem vrednos-

¹ Izseček poglavja z naslovom »Tu nastopi kritik ...« je bil v prevodu Simone Suhadolnik objavljen v reviji *Muska*, št. 6–7, 1998, Glasbena mladina Slovenije, str. 35–37. Iz: Simon Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford University Press, Oxford, 1996.

² Da ne bo zablod, kulturne študije niso znanstvena disciplina, kot to tudi niso študije popularne godbe. Slednji so obsežno raziskovalno področje, ki ga je sproti zarisala mednarodna intelektualna formacija, kot je IASPM (International Association for the Study of Popular Music), ki je od leta 1981 večdisciplinarno združenje sociologov, etnomuzikologov, antropologov, filozofov, kulturnih zgodovinarjev, a tudi glasbenih novinarjev, kritikov in glasbenikov, ki proučuje različne vidike popularne godbe v sodobnih družbah vsega sveta. Če je v njih nekaj časa prevladoval »rockizem« (proučevanje različnih aspektov rocka, za katerega se je zdelo, da bo premaknil svet) in sociološko preučevanje mladinskih subkultur, je to prej simptom časa in tudi političnih preokupacij združenja, ki je raziskovalno polje in probleme s tem v kontekstu razumljivo omejil in pri tem sčasoma naletel na meje lastne dokse, ki jo je bilo potrebno zrahljati. Do kod in kako, je drugo vprašanje. Študije popularne godbe so lahko kaj hitro konformistično dolgočasna in suhoparna akademska rabota. Občasno jo napol od zunaj zamaje *K-Punk* pisca, kakršen je bil Mark Fisher, ki osebno ni zdržal.

tnih sodb in zakaj so posledično žolčne razprave o glasbi povsem spregledale, kaj počne privrženec, *fen* neke godbe. Jasno je, kaj: druge želi prepričati o pravem načinu poslušanja, tudi s tem, da se sklicuje na druge bende, pevke, zvoke. Iz tega sledi, da želi druge prepričati, da bodo imeli ravno to godbo radi. To je solidno izhodišče, ki je približno uglaseno z nekaterimi sočasnimi sociološkimi obravnavami godb pri nas – pri argumentih o godbi ne gre toliko za vsečnost, marveč za načine poslušanja, za načine, kako nekaj slišimo in s tem pripovedujemo, kaj smo. Zato je kritik popularne godbe (rock kritik, jazz kritik, hip hop kritik, kritik *glasb sveta* itd.) kot javni okuševalec glasb *poklicni fen*, ki pa je v protislovni vlogi, saj tolmači godbo, avtorja, bend poslušalskemu občestvu, ki mu pripada, in s tem utrjuje ali pomaga spreminjati njegov vrednostni sistem in skupne pomene, a jih podobno kot v zgodovini kritiki in zagovorniki avantgardnih slogov tudi brani pred množico in njenim okusom (in množična kultura z godbo vred s konca 19. stoletja in v 20. stoletju je proti splošnemu prepričanju predvsem kultura »srednjega razreda«, ki je oklestila robotost, laiscivnost, neposrednost kulturnih form proletariata in obenem privzela estetiko visoke kulture, ki jo je povratno spet priredila in oklestila njene vzvišene robove – je *middle of the road*).

Številni spisi o zgodovini glasbenega novinarstva v svetu poudarjajo, da sodobni glasbeni kritiki sproti zaznavajo ta protislovja in jih poskušajo razreševati: na eni strani je dejstvo, da je novinarsko pisanje o godbi neizbežno povezano s poslom promoviranja glasbenikov in njihovih nastopov, s trženjem koncertnih turnej in posnetkov (na nosilcih zvoka od plošč do zdajšnjih digitalnih formatov), a tudi zaznamovano s poudarjeno eksistenčno potrebo po preživetju s pisanjem kritike, po drugi strani pa imajo za svojo nalogo pojasnjevanje vrednosti določenega glasbenika ali glasbenega komada na estetski način in ne na komercialen način in s tem nekako ohranjajo svojo avtonomijo kot novinarji, pisci o glasbi. Tudi pri nas smo vsaj nekateri pišočji o godbah vedno poudarjali to razcepljenost. Zavedali smo se, da smo člen v distribuciji glasbe, a zraven gojili držo, da z izborom besed, izvajalcev in godb presegamo to ujetost pri glasbenem posredovanju bolj ali manj poglobljene glasbene kulture.

Zagovarjam stališče, da je potrebno *glasbeno novinarstvo* razumeti kar najširše in zatoorej zajema tudi ožje področje *glasbene kritike*, ki ju številni ločujejo. Ožjo kritiko predvsem povezujejo s konvencionalno »visoko« umetnostno kritiko, kar je pri nas navsezadnje ustoličilo tudi Ministrstvo za kulturo pri podeljevanju statusov samozaposlenih v kulturi in opredelitvi deficitarnih oziroma specializiranih poklicev v kulturi in med njimi je tudi poklic »kritika/recenzenta«.³ Zaradi preteklih institucionalnih ureditev in pasivnosti novinarskega stanovskega društva pridobitev statusa samostojnega novinarja ne prinaša možnosti za pridobitev podobnih olajšav kot status »kulturnika svobodnjaka«.

3 Za status »kritika na področju umetnosti« (in tudi status esejista/kritika/publicista), kot se je sprva imenoval, sem MK zaprosil razmeroma pozno v primerjavi z drugimi, šele leta 2008. S pridobitvijo možnosti za plačilo prispevka za obvezno pokojninsko in invalidsko zavarovanje in podaljševanjem statusa v naslednjih letih sem postal institucionalizirano potrjeni »samostojni kritični podjetnik«, ki mu je pri izstavljanju računov ob oprostitvi plačevanja davčin in prispevkov navidez pomagalo vse, razen tega, da so zneski honorarjev/plačil za medijske objave s počasno gotovostjo vztrajno padali, čeprav je bilo možnosti za plačane objave besedil v medijih zame – verjetno zaradi dolgoletnega staža in nekakšne veljave – še kar nekaj. Ščasoma je šlo strmo navzdol.

Moja izkušnja glasbenega novinarja in kritika (in glasbeni novinar ne postaneš z diplomo novinarstva na fakulteti⁴) je izkušnja nekoga, ki se je docela formiral na osrednji slovenski neformalni medijski akademiji, na ljubljanskem Radiu Študent.

Martin Brennan⁵ v podrobni primerjalni zgodovinski raziskavi dveh ameriških glasbenih revij, jazzovske *Down Beat* in rockovske *Rolling Stone*, analizira presečišča in razhajanja v pisanju o jazzu in rocku v specializiranem glasbenem tisku. Prepričljivo zajame pomisleke in zatre dilemo o ločitvi glasbenega novinarstva in glasbene kritike, ki smo jo na Radiu Študent, ne v časopisu, reviji ali fanzinu, razrešili z notranjo delitvijo dela in sprotne prehajanje različnih zadolžitev v delu glasbene redakcije, ki je znotraj radia delovala kot avtonomna kritiška in kritična zarotniška skupnost mladih piscev in avtorjev oddaj o glasbi. Samozavedanje o pripadnosti glasbenemu novinarstvu, tudi slogu pisanja in drži, ki v glasbi, v godbah vidi pomembno družbeno silo, je za številne zgodovinarje eden nujnih pogojev za vzpostavitev prepoznavne glasbene kritike in novinarstva; to je nekaj, kar je v zgodovini veljalo za konstitucijo prepoznavne jazz kritike, rock kritike in drugih kritik.

Kako je torej z razlikovanjem med glasbenim novinarstvom in glasbeno kritiko? *Glasbena kritika* naj bi bilo pisanje o glasbi z večjo ambicijo po argumentiranju in interpretaciji, vendar je bolj novinarsko kot akademsko (torej zajema ocene, poglobljene intervjuje, širše pregledne članke, polemične članke, eseje in podobno), *glasbeno novinarstvo* naj bi bilo preprosto poročanje, podajanje praktičnih informacij ali sprotno komentiranje.⁶ Takšen razloček težko povsem zdrži v praksi, vsekakor ne v ereševski, pa tudi drugje ne. Zlasti ne na primer v načinu poslovanja komercialno relativno uspešnega glasbenega tiska, ki se je zgodovinsko razmahnil na zahodu že okrog 1. svetovne vojne. Tradicionalno je odvisen od trga, hkrati odvisen od ujemanja interesov oglaševalcev in bralstva, kar narekuje izbiro vsebin. Za Brennana pa je tudi sama izbira vesti in praktičnih informacij kritično dejanje in postavljanje takšnih ločnic ni preveč uporabno pri analizi glasbenega tiska, kjer je navidezna novinarska ali uredniška izbira neizbežno tudi oblika kritike s posebnimi posledicami za formacijo glasbenih žanrov, kanonov in kultur.

Zgodovina glasbenega tiska, kritike in novinarstva nas uči, da sta glasbena kritika in novinarstvo priskrbela prve očrte za glasbeno zgodovino. To velja tako za jazz kakor za rock, zlasti v njunem domicilu, ZDA, pa tudi drugje.

4 Mimogrede, imam jo, pod B, kot se je reklo po starem, drugače sem pod A sociolog kulture s Filozofske fakultete.

5 Martin Brennan, *When Genres Collide. Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle Between Jazz and Rock*. Bloomsbury, London in New York, 2017.

6 Tako menijo avtorji ene najbolj obsežnih akademskih razprav o rock kritiki in njeni zgodovini v: Ulf Lindberg, Gestur Guomundsson, Morten Michelsen in Hans Weisethaunet, *Rock Criticism from the Beginning*. Peter Lang Publishing, New York, 2005. Pomembno delo, ki obravnava jazz kritiko je: John Gennari, *Blowin' Hot and Cool: Jazz and Its Critics*. University of Chicago Press, Chicago, 2006. Najbolj obširen zgodovinski pregled spreminjajoče se vloge glasbene kritike od srednjega veka naprej do sodobne glasbene kritike je: Christopher Dingle (ur.), *The Cambridge History of Music Criticism*. Cambridge University Press, Cambridge, 2019. Zbornik seže onkraj Evrope in obravnava ključne probleme, kot sta vloga žensk v glasbeni kritiki in vloga zvočnih posnetkov, razgrinja zgodovino kritike v jazzu, rocku in polju *glasb sveta*. Obravnava tudi dvojno vlogo starejših in sodobnejših skladateljev, ki so ob muziciranju živeli in vzdrževali kariere kot kritiki in pisci o glasbi, od Berlioza in Wagnerja naprej. Je zbornik muzikologov in sociologov. Denimo, Frithovo besedilo v njem je zgoščena sinteza vseh njegovih razmišljanj o vlogi rock kritike in sploh kritike v popularni godbi.

Kar zadeva jazz in pisanje o jazzu, John Gennari v svoji analizi jazzovske kritike predlaga izgradnjo manj statičnega jazzovskega modela, ki bi pri pisanju zgodovine jazza, osmišljanju jazzovske tradicije, več moči in pozornosti posvetil glavnim nosilcem – glasbenikom samim. Vendar je eden paradoksnih izidov njegovega zastavka ravno preskok v poudarku z glasbenikov na tisto, kar imenuje jazzovska nadstavba (močni jazzovskih pisci, intelektualci ki so jazz osmišljevali glasbeno, sociološko, pisali njegovo zgodovino), na mesto, kjer se je bila bitka za določanje pomena jazza. Tipičen način je bila obravnava modernističnega bebopa proti komercializiranemu swingu, poudarjanje ključne vloge črnskih glasbenikov in sploh afroameriške kulture, jazza kot umetniške forme proti komercializiranim oblikam.⁷

Tudi za formiranje rock kritike velja, da so se lotevali podobnih problemov, a na drugih ravneh. Specializirani glasbeni tisk je učinkoval kot vodič za odrasle potrošnike; delo kritika je poiskati glasbenike, ki nudijo doživetje, in razložiti veščine, s katerimi to počnejo. Iz tega se je zbrkljala ideologija rocka kot umetnosti, ki zagotavlja obstoj skupnosti. Stalni Frithov poudarek od *Zvočnih učinkov*⁸ naprej je, da so specializirane glasbene revije pomembne na ideološki ravni, ne na komercialni. Kritiki kot rock ideologi opirajo svoje početje na domneve o mestu njihove glasbe v mladinskih kulturah, o doživljanju spolnosti, razrednosti in odraščanja. Drugi časopisi delujejo kot vodiči za najstnike, ki poudarjajo občutja njihove mladosti; kritiki iščejo plošče, posneto glasbo, ki so znamenja takšnega doživljanja – tu ideologija rocka deluje na način skupnosti, nekakšne ljudske glasbe, kjer obstoj skupnosti zagotavlja obstoj umetnosti. Fanzini, se pravi podzemni tisk, so bojevito skladišče za nabor informacij, izbranih podatkov in tudi širjenje govoric o popularni godbi za majhne združbe, kultne pristaše.

Formiranje glasbene kritike je bilo na zahodu tesno povezano z razvitim glasbenim trgom, obstojem založniške industrije. Prve redne revije so bile ob periodičnem glasbenem tisku revije glasbene industrije (*trade magazines*), kot je vzemimo *Billboard*, ki je zelo zgodaj začel objavljati lestvice najbolj prodajanih plošč, oglase založb in promocijske članke o glasbenikih. Upoštevati je potrebno tudi tisk, namenjen avdiofilom, ki je tudi objavljaval kritike plošč, ki naj bi jih potrošnik naprav za reprodukcijo zvoka preizkušal na naj-novejših napravah. Britanska revija za »klasično glasbo« *Gramophone* je bila ustanovljena že leta 1923 in je kot mesečnik za »klasične avdiofile« ves čas objavljala kritike plošč.

Glasbena kritika se na zahodu formira skupaj z glasbenim tiskom in manj z elektronskimi množičnimi mediji, kot sta radio in TV. Je praksa in kultura pisanja o glasbi na trgu in pisanja za trg poslušalcev. V zvezi z rock kritiko in pisanjem o rocku je osnovni lok v Britaniji in ZDA precej podoben. Kritiki in pisci o rocku so iz lokalnega podzemnega tiska, zlasti tedenskih revij, počasi prehajali v večje pop časopise, ki so jih prodajali na nacionalni ravni. Lokalne revije so artikulirale občutek fenovske skupnosti ter politično in kulturno agendo, ki je vsebovala zametke radikalizma, ki so jih že prej artikulirale specializi-

⁷ Njegovi prva dve osebnosti sta vplivna ameriška jazz kritika Leonard Feather in John Hammond.

⁸ Simon Frith, *Zvočni učinki*, Krt, Ljubljana, 1986.

rane revije za *folk* godbo, le da so rock kritiki iskali in osmišljevali pomen glasbene avtentičnosti, obenem pa so bili kot kritiki pop feni, ki so se se zavedali pomena tega, da so pisci in so gojili osebni slog pisanja. Britanci so ga sprva prav zavidali ameriškim piscem, ki so izstopali.

Preden stopimo na domača tla, velja poudariti, da je glavna razlika v zgodovini pisanja o rocku med Britanijo in ZDA v tem, da so v Britaniji že obstajale pomembne glasbene revije, ki so pokrivalo celotno britansko ozemlje, v ZDA pač ne. Britanska *Melody Maker* (ustanovljen leta 1926 kot revija za jazz in plesne forme, podobno kot v Franciji *Jazz Hot* leta 1935) in *New Musical Express* (sprva je bil bolj splošna revija za pop, ustanovljen leta 1952) sta imela veliko večjo naklado v šestdesetih letih in sedemdesetih letih od specializiranih in alternativnih revij skupaj, prodala sta med 300 000 in 400 000 izvodov. Vsebinsko so zgodnje pop revije gradile okrog pop zvezd, ki so snemale plošče, in razvijale fenovski diskurz, ki se je opiral na intimno poznavanje izvajalcev. V ZDA je manko pop glasbenega tiska pomenil, da so bili pisci o rocku primorani poiskati priložnost za objave v neglasbenih publikacijah. Potrebo po speciliziranih časopisih in revijah pa so lahko črpali iz obstoječih specializiranih tedenskih revij, namenjenih *folku*, ali pa po drugi strani iz revij, namenjenih potrošnikom in zbiralcem plošč bluesa, kot je bila britanska revija *Blues Unlimited*, ki je bila na začetku leta 1963 fanzin.

Če so specilistične glasbene revije nastavile model za bodoče rock pisce, so se na spremembe v glasbeni kulturi (od komercialnega in kulturnega vpliva The Beatles do Boba Dylana) začeli odzivati tudi uveljavljeni poročevalci in komentatorji kulture v kulturnem revijalnem tisku in v dnevnih »resnih« časopisih. Ravno tako so začeli o novi kulturi pisati tudi avtorji z bolj sociološkim naklonom v družboslovnih revijah (nekaj podobnega se je začelo dogajati pri nas konec sedemdesetih, recimo v reviji *Problemi*).

Takšnega razvoja in formiranja glasbene kritike (popularne godbe) kot na zahodu v socialistični Sloveniji ni bilo, ker pravzaprav ni bilo specializiranega glasbenega tiska, razen *Revije Glasbene mladine Slovenije* (*Revije GM*), niti pripusta kritiškega pisanja o »nizkih« glasbenih formah, predvsem rocka, na kulturne strani osrednjih časnikov, ki so povzdigovale nacionalno »visoko« kulturo in na področju glasbe »resne« skladatelje ali poustvarjanje umrlih velikanov. Založbe plošč in trg posnete glasbe so obstajali, pripust za zgodnje rock skupine je bil filtriran. Javna RTV Ljubljana glasbene kritike ni gojila, uredniške politike in izbor predvajane glasbe so bili v podobnih okvirih kot pri vseh evropskih javnih radijskih postajah, prevladoval je zmerni konservativizem, četudi so prebavile The Beatles, Boba Dylana in morda The Rolling Stones. Krajši spremni komentar, ki je zajemal vrednostno sodbo v zgoščenih (žanrskih) oznakah, ste lahko slišali le v nekaterih specializiranih glasbenih oddajah v napovedih njihovih avtorjev, recimo v radijskih oddajah o jazzu Aleksandra Skaleta. Za primerjavo, povsem na drugi ravni so bile oblikovane muzikološko poglobljene oddaje o sodobni eksperimentalni glasbi in novi glasbi skladateljev na zagrebškem radiu, kjer se je poznal odtis mednarodnega Zagrebškega bienala nove glasbe in prodornega zagrebškega muzikološkega kroga. Na bienale so se stekale ikone svetovne eksperimentalne glasbe, od Johna Cagea do Vinka Globokarja in – pred prvim nastopom v Ljubljani konec sedemdesetih let – tudi znamenita sodobna črnska skupina skladateljev

improvizatorjev The Art Ensemble of Chicago iz chicaškega združenja, neodvisne glasbene formacije AACM (Združenje za napredovanje kreativnih glasbenikov).⁹

Nasprotno je v jugoslovanskem merilu od leta 1966 do 1986 v več inkarnacijah pod različnimi izdajatelji obstajala tudi pri nas precej množično brana glasbena revija *Džuboks* v srbskem (ali srbohravškem) jeziku, prvi specializirani rock mesečnik, ki so ga na vrhuncu konec sedemdesetih let prodajali v zavidljivi nakladi 100 000 izvodov.¹⁰ Okrog nje, vendar *Džuboks* ni bil edina revija za možnost objav, se je izoblikovalo jedro glasbene kritike popularne godbe predvsem na srbskem in deloma tudi hrvaškem področju, predvsem rocka kot glasbe mladine, ki so ga tudi uradno »požegnale« jugoslovanske oblasti. Navsezadnje je skupina Bijelo dugme nastopala pred Josipom Brozom, naj je po dveh komadih zapustil koncert ali ne. Za nastop so prejeli dogovorjeni honorar. Nekaj rock novinarjev iz Slovenije je v zadnjih letih revije občasno pisalo tudi za *Džuboks*, med njimi je besedila o rocku v opoziciji objavil avtor oddaj na Radiu Študent in prireditelj koncertov skupin RIO Aleks Lenard.

Trdim (in to velja vsaj za ljubljansko kotlino, predvsem zaradi koncentracije študentov in mladih izobražencev, ki so svojo osebno svobodo iskali v rocku in jo izražali skozenj¹¹), da se je prva prepoznavna skupina kritikov popularne godbe, kritikov rocka in sodobnega jazza, zavedajoča se lastnega početja, oblikovala na ljubljanskem Radiu Študent, ki je takoj od ustanovitve leta 1969 začel na drugačen način predstavljati rock in jazz in govoriti o njima. Obenem je bila konec istega leta ustanovljena Glasbena mladina Slovenije, ki je leta 1970 začela izdajati društveno glasilo, s katerim se je začelo bolj ali manj intenzivno sodelovanje s pisci z Radia Študent. *Revija GM* je od leta 1970 do danes pod različnimi imeni (*Muska*, danes *Glasna*) in z različno frekvenco izdajanja, edina glasbena revija na Slovenskem, ki redno izhaja.¹² Obe organizaciji sta ves čas deležni javnega financiranja, kar je ključno za njun obstoj, kljub bolj pičlim odmerkom, ki so njuna stalnica. Zato se bom v nadaljevanju posvetil predvsem zgodnjim formacijskim letom glasbene kritike in novinarstva, ki naj bo nekakšna skica za obsežnejši pregled in analizo po tem obdobju, če se ju bo kdo lotil.

9 Z velikim približkom jih lahko zaradi lažjega razumevanja z uporabo žanrske bližnjice označimo za predstavnike avantgardnega in eksperimentalnega jazza iz črnega delavskega Chicaga.

10 Podobno smo spremljevalci športa kljub dobri pokritosti športa zlasti v *Delu* redno brali specializirani zagrebški športni dnevnik, *Sportske novice*. Predhodnica *Džuboksa* je bila leta 1962 ustanovljena prva revija za jazz in druge vrste popularne glasbe, *Ritam* iz Novega Sada. Izhajala je do leta 1965. Pomembna pri *Džuboksu* je bila podpora jugoslovanskega glasbenega fonografskega založništva, se pravi domače glasbene industrije plošč, predvsem zagrebškega Jugotona.

11 »Veliko bolj bistveno za kontrakulturno razpoloženje je bilo geslo 'Osebno je politično'. Pomenilo je, da smo načeloma nezaupljivi tako do parlamentarne politične ureditve v zahodni Evropi kakor do zbirokratiziranega socializma, ki je prikrival socialno neenakost in družbene konflikte, obenem pa dušil svobodno osebno izražanje.« To zapiše Jože Vogrinc o svojem gimnazijskem odrasčanju in skupinski kontrakulturni pripadnosti »frikov« v Velenju konec šestdesetih let in v začetku sedemdesetih let in pristavi, da se je med njimi uveljavil drugačen okus (instrumentalno zahtevnejše skladbe hard rocka, pozneje *fusion* med jazzom in rockom vse do free jazza) v primerjavi z vrstniki iz Nove Gorice, ki so več poslušali rock bende z ameriške zahodne obale. Jože Vogrinc, »Poslušanje rocka v socialistični gimnaziji 1968–1972«, v: *Zgodbe iz Velenja*, 1959–2014, Andreja Ažber (ur.), Knjižnica Velenje, Velenje, 2014. Takšni liki – ne izključno iz Ljubljane, to je bistveno – so se pozneje našli na ljubljanskem Radiu Študent.

12 Osnovni vsebinski poudarek je bil na klasični glasbi, toda od začetkov je bil del uredništva in avtor člankov Dušan Rogelj z RS, za revijo je pisal še en ertevevec, Milan Dekleva, ki je v članku celo izdelal skice za razumevanje improvizacije v glasbah. Med drugim je v prvih številkah revije hecno zanimiv članek o bendu Jefferson Airplane prispeval Slavoj Žižek in v drugem članku polemiziral z Deklevo.

Tu vstopi vaš kritik, ki je leta 1982 prvič prestopil prag Radia Študent in zadnjo oddajo *Idealna godba* na tem radiu oddelal maja 2019, ko je RŠ praznoval svoj 50. rojstni dan. Čas je bil za izstop. V zadnjih letih sem oddajo izmenjuje pripravljajl vsake tri tedne s tovarišem Mihom Zadnikarjem in tovarišico TC Lejlo (Tatjano Capuder), ki je v slovenskem prostoru edina več kot dve desetletji redno sukala in komentirala godbo iz arabskega sveta.

Na RŠ sem prišel po oklevanju sam, kot njegov redni, malone fanatični poslušalec od gimnazijskih let z željo po pisanju zanj. Imel sem določeno zalogo vednosti o novem jazzu in improvizirani godbi, ki sta me najbolj zanimala in sem ju precej dobro poznal in spoznaval, tudi z obiski prvih festivalov jazza in improvizirane godbe in koncertov v tujini.¹³ To je bila dolgoletna praksa širjenja in dopolnjevanja kroga sodelavcev RŠ. Na radio so prihajali sami ali pa smo jih novačili iz krogov znancev, ki so se poglobljali v muziko. Iz lastnih vrst smo, če se je le dalo, tudi izbrali bodočega glasbenega urednika. Bil sem že »indoktrinirani« pritrženec improvizirane godbe in politično okužen s strukturo občutenja amaterske, popularne in alternativne prakse punk rocka. To ne pomeni, da nisem poslušal Jamesa Browna, Jimija Hendrixa, starejšega ameriškega bluesa in glasbe sodobnih skladateljev. Naletel sem na podedovano delanje radia z zapleteno tehnično delitvijo dela in s programskimi smernicami, ki so bile po burnih, a argumentiranih razpravah v uredništvu in redakcijah že ustaljene in so se preobražale sproti v razpravah o programskih smernicah.

Kaj je bilo podedovanega pri glasbenih smernicah avtonomne glasbene reakcije RŠ, a sčasoma tudi zrahljanega? Jože Vogrinc, ki je bil odgovorni urednik na RŠ v letih 1978/79, za okolje RŠ trdi, da je bila »družbenokritična popularna godba temeljna identifikacijska točka in s tem globoko politično vprašanje. Popolnoma smo soglašali, da je poslanstvo RŠ širjenje tiste glasbe, ki predstavlja prihodnost in ki uteleša občutje in duh svojega časa«. V razpravah v glasbeni redakciji RŠ je tedaj v diskusijah prevladala odločitev za dve elitistični poziciji, za *punk*¹⁴ in *sodobno improvizirano godbo*, kar je bilo nekako proti nekaterim pogledom v uredništvu, »da mora biti glasbena politika RŠ pluralizem revolucionarnih

13 Moj prvi prispevek je bilo poročilo/ocena koncerta kvarteta chikaškega pianista Muhala Richarda Abramsa konec marca 1982 v avstrijskem Saalfeldnu v tamkajšnjem jazz klubu, preurejenem iz nekdanjega kmetijskega gospodarskega poslopja. Zoran Pistotnik, vodilni jazzovski kritik RŠ, čigar oddaje o *sodobni improvizirani glasbi* sem redno poslušal in snemal na avdiokasete, me je vzel pod okrilje in postal moj neformalni mentor na RŠ. Kadrov za jazz in improvizirano godbo ni bilo na pretek, v glasbeni redakciji RŠ so prevladovali liki, močni avtorji, kritiki (Igor Vidmar, Peter Barbarič, Marjan Ogrinc) privezani na punk rock in nove oblike alternativnega rocka, pozneje postpunka, vključno s plesnimi formami, novim elektro popom; nekaj let močnejše navzoč rock v opoziciji je še ostajal postavka v programu, a manj kot v letih 1979–1982, in tudi že reggaeja, prve globalizirane popularne kulturne/glasbene forme iz tretjega sveta. Študentke muzikologije, tudi sodelavke Revije GM, so pripravljale oddaje o novi glasbi (*Situacija nove glasbe*) in s tem nadaljevale tradicijo oddaj, ki sta jih v sedemdesetih letih pripravljala Dušan Rogelj in Slobodan Valentinčič s sodruzi.

14 Ne glede na različne družbene razmere, v katerih se je v svetu oblikoval in udomačeval punk rock, pri nas kot zbrkljan izraz »kulturno razlaščenih mladinskih množic« (še ena posrečena agitacijska formulacija Rastka Močnika tistega časa), in seveda tudi kritike ozkogledosti, danes v resnih mednarodnih refleksijah prevladuje ocena, da je prelomnost kratkotrajnega punk rocka v tem, da je na različnih ravneh znotraj rocka proizvedel radikalno kritiko rocka samega: pokazal je, da je bil mainstream rock sam navaden pop – in to sčasoma *kot žanr* postal tudi sam. To so leta, ko je omenjeni Greil Marcus za zbornik *Stranded* povabil pisce, edina med kritičarkami je bila izvrstna Ellen Willis, ki naj bi izbrskali nekakšen cvetober rock albumov in skupin – pravzaprav so oblikovali rock kanon – in večina je v maniri residualnega modernizma v skupinah in albumih izkopala »izraze rockovske avantgarde« in dala prednost tistim, ki so bili del glasbenega podzemlja in urbanih obrobij. Willis je bendom (izbrala je The Velvet Underground) pripisala možnost kulturne opozicije, ki ni bila zgolj glasbeno čudaštvo, ampak je bila antagonistična do rocka samega. Skratka, »No Future«.

godb, ki pa mora ohraniti vitalne vezi s komercialnejšimi oblikami popularne godbe, da ne postane geto¹⁵.

Glasbena kritika na RŠ – punkovska ali jazzovska – je (bila) novolevičarska; v mediju, ki ga je ustvarjala, je videla emancipacijski, demokratični potencial proti prevladujoči medijski industriji produkcije zavesti, v kulturni formi in kulturni/glasbeni praksi pa utopično obljubo sreče, »osvobajajoče socialne in individualne težnje«. Bila je sopotnica in ešalon v prvi medijski vrsti, ki je dajal glas alternativni kulturi in družbenim gibanjem, novim urbanim scenam, subkulturam, ki so s svojim delovanjem izražale in oblikovale prostore drugačnosti oziroma po Rastku Močniku »drugačne prostore družbenosti«. Kot taka je bila svobodomiseln, venomer odločno antinacionalistična in antirasistična. Predvsem težko rečemo, kar bi bila popolnoma izkrivljena interpretacija, da je bila – podobno tudi celotna alternativna kultura – proti socialističnim družbenim odnosom. Če poslušas in vrednotiš Dead Kennedys, Public Enemy, Boba Marleyja in Billie Holiday je jasno, da na oni družbeni strani ne cvetijo rožice.

Izstopajoča posebnost glasbene kritike in novinarstva RŠ – »kritiške šole Radia Študent« s sociološkim naklonom, ki je več poudarjal kontekst predavajane glasbe, njene produkcijske pogoje, družbeno umeščenost – je bila predvsem v tem, da se je lahko nepretrgano formirala, reproducirala in spreminjala znotraj institucije in intelektualne formacije, ki je glasbo, ki jo je predstavljala, vrednotila, kulturno diskriminirala, obenem dala v *slišanje* – kar v mnogo manjši meri velja za glasbeno novinarstvo drugje. V glasbeno redakcijo so sproti prihajali mlajši z drugačnimi preferencami in v trku s starejšimi so si morali s svojsko interpretacijo »priboriti« svoj kos programa, kar na sestankih redakcije ni bilo vedno miroljubno opravilo. Nove generacije glasbenih novinarjev (zvečine študentov, ki pa so lahko na RŠ-u krepko zabredli v poslanstvo in odložili študij) so šle skozi razmeroma utečeno šolo od začetne vajeniške dobe do pripravljanja prispevkov v skupnih oddajah vse do lastnih avtorskih oddaj. Pretok idej in skupno poslušanje glasbe vseh vrst, ne samo »svoje«, je bilo ključno. Od tod številne pojmovne inovacije, tudi tista, da smo *popularno glasbo* začeli imenovati *godba*, s tematiziranimi distinkcijami med vidiki muziciranja in poslušalsko izkušnjo. To na RŠ v veliki meri velja še danes. Skupna podlaga je enaka – odločitev za predstavljanje manj komercialnih godb, »iskanje novega« (s staro kritiško sumničavostjo glede komercialno uspešnih godb, če pa že so na sporedu, je potrebno iznajti argumente v prid njihovega predstavljanja, ki drsijo v drugačne interpretacije avtentičnosti, se odmikajo od argumentov o produkcijskem ozadju in pogojih, se zatekajo k analizi izzivalne forme, ravnanja z zvočnimi bloki, starejši izraz »subverzivnost« začne nadomeščati bolj meglena »transgresivnost« ipd.).¹⁶

15 Jože Vogrinc, *Popularna godba. Eseji ob poslušanju*. Subkulturni azil, Maribor, 2012.

16 Pred leti je sociolog (tudi popularne glasbe) Gregor Tomc izjavil, da RŠ vrti glasbo, ki je nihče ne posluša (torej je ...). To je le malce drugače oblikovani argument od starejšega, in glede predvajane glasbe zlasti v glasbenih opremah, je na RŠ kot tudi v drugih medijskih hišah vedno spor, da RŠ vrti »neposlušljivo glasbo«, da ni všečna, je zatežena, odvrča poslušalce (in tudi oglaševalce – bojazen in pritisk ekonomsko-propagandne službe). Podmena takšne izjave je razumevanje tega, kaj je popularnost godbe. Predvsem se je ne da banalno zvesti na število prodanih izvodov, klikov. Je tudi nepopularna, po formi in zvoku »težka«, ni vedno všečna, šepetajoča, božajoča, če karikiram. Naj dam zgled (in teh je na stotine) o »neposlušljivi« godbi benda, ki so ga tedaj mlajši sodelavci vrteli ob kupu drugih skupin iz istega ameriškega

V zvezi z RŠ, ki je imel v začetkih vlogo nekakšnega radijskega fanzina (»radiozina«) in jo zrelo nadgradil, velja posebej poudariti osrednjo kritiško oddajo, ki je na sporedu od leta 1977 vse do danes, *Tolpo bumov*. Že anagram v naslovu sugerira duhovit obrat glede na prejšnjo oddajo *Top albumov*, na sporedu od leta 1970, kjer je šlo za vrtenje albumov in skladb z njih glede na lestvice (prodajanih plošč), kar so vedno povzemale številne glasbene revije, *Džuboks*, pri nas revija *Stop*¹⁷ in druge vse do današnjih spletnih trgovcev in platform z glasbo.

V tej recenzentski oddaji RŠ, ki je ob oddaji *Razširjamo obzorja* (od leta 1978) edina še na rednem sporedu, kar je izjemna tradicija, smo vsako leto zvrtili in ocenili približno 180 izbranih albumov, ki so prestali selektorsko in uredniško sito. Zaželeno je bilo, da vinilni album (obe strani plošče so zvrtili zapored na isti dan v dveh tednih, dvojni album pa štirikrat zapored v štirih tednih na isti dan) ocenjujeta dva različna avtorja, kar je omogočalo in spodbujalo soočenje mnenj, različnih argumentacij, natančnejše formulacije, intelektualno tekmovalnost. Ob tej oddaji se je dejansko oblikovala, nadgrajevala in sproti preobrazala glasbenokritiška šola RŠ. Od predstavitve oddaje na 19.00 ob širjenju programa do polnoči in s prihodom množice CD-plošč smo v posamezni *Tolpi bumov* začeli vrteti le en album z eno oceno, kar pomeni, da je glasbena redakcija RŠ recenzirala 365 albumov na leto, kar počne še danes, vendar ni bilo več kritiškega soočenja. Takšne količine rednih ocen albumov ob sprotnem, rednem dnevnem ocenjevanju koncertov in festivalov v svoj program ali na strani tiskovin ni uvrščal in danes ne uvršča noben drug medij v Sloveniji, ne tiskani ne spletni.

Je pa še ena razsežnost *Tolpe* v povezavi glasbene kritike in očrtov za pisanje zgodovine glasbe. Radio velja za mimobežni medij. Če nisi sinhroniziran z njegovim programom, gre mimo. Toda uredniška zahteva je bila, da so novinarski prispevki in kritiške ocene napisani (natipkani), lektorirani in jih prebere špiker. Teh oddaj nismo le poslušali, marveč tudi brali, na radiu smo drug drugega brali. Dinamika intenzivnih pogovorov v redakciji je bila v slogu »A si prebral Perotovo Tolpo?«, podobno kot med poslušalci radia, »Ali si poslušal Tolpo?«, in pri tem so mislili tako album kot avtorjevo oceno.

V času kasetne kulture, ko večina poslušalcev ni imela dostopa do vsake izdaje posnete glasbe, do plošč iz tujine, so poslušalci ne samo snemali predvajano glasbo, marveč velikokrat tudi spremno besedilo, oceno plošče. Ta vidik pisne kritiške glasbene kulture, vpisane v kasetno kulturo, in rednega spremljanja radia lahko avtorjem pregledov glasbe-

mesta (nekateri s promocijskih avdiokaset, ki so krožile v fenovski in podzemni mednarodni mreži). Nastalo je veliko vznemirjenje znotraj ozkega poslušalskega kroga, ko je ta ameriški bend z novo strukturo občutenja mlajše generacije poslušalcev in kritike prihajal na koncert v bližnje Milje ob Trstu. Tedaj je hrvaško govoreči član benda nabito polno manjšo dvorano pozdravil z »Dobro veče, mi smo Bijelo dugme«. Nekaj let pozneje je Nirvana pred usodnim strelom iz pištole odigrala svoj zadnji koncert v Ljubljani v razprodani veliki dvorani Hale Tivoli.

¹⁷ Tedenska revija *Stop* kot pop revija in revija za radio in TV je bila pomemben kanal za javno kritiko medijsko posredovanih kulturnih oblik, komentiranje in izbor informacij, ki jih zunaj »alternativnih, mladinskih medijev«, kot sta Tribuna in Katedra, drugod ni bilo. Tu je v sedemdesetih letih odigral ključno vlogo Stane Sušnik (tudi ereševec) z izborom novic o izidih albumov skupin in koncertnem dogajanju (napisal je kritiko prvega koncerta Pankrtov), pozneje so v njej objavljali začeli objavljati tudi drugi, denimo Igor Vidmar.

nega dogajanja iz preteklosti uhaja.¹⁸ RŠ je tudi pisni vir, četudi shranjen v tekstnem Arhivu RS – z mankom končne radiofonske oblike.

Današnje stanje v slovenskih tiskanih medijih je, da pri rednih ocenah plošč (ne glede na to, da je forma albuma anahronizem glede na načine konzumiranja glasbe v časih pretočnih platform) vztraja le še tednik *Mladina*, ki je redno rubriko ob sicer prej precej ubornih kulturnih straneh uvedel šele sredi devetdesetih let. Zvečine jih ocenjujejo le še glasbeni spletni portali. Razlika od časov, ko sem bil sam del recenzentske ekipe *Mladine*, je, da danes za moj okus dobri ocenjevalci sami izbirajo plošče iz mednarodnega in domačega prostora, tedaj pa smo bili omejeni z odločitvijo, da je album dostopen v domačih trgovinah in ga distribuira ali založi domača hiša.¹⁹ Za nekoga z izkušnjo Radia Študent je bila to nezaslišana omejitev. V zelo skrčeni obliki se pojavljajo le še ocene koncertov in prireditev. Najbolj trdoživa zvrst je intervju. Vse manj je poglobljenih intervjujev, prevladujejo krajši, predvsem promocijski intervjuji, ki so včasih koristni, če gre za manj znane in intrigantne ustvarjalce, o katerem širša javnost ne ve veliko. Intervju z glasbenikom je žmohtna in zahtevna zvrst glasbenega novinarstva. Še vedno menim, da intervju najbolje predstavlja glasbenika in njegovo glasbo, je bogat vir informacij, razglabljanj o estetskih vprašanjih, vpetosti v družbeno, lahko se pogloblja v prakso ustvarjalca ali benda. Zame so bili najbolj zabavni in zahtevni intervjuji z Vinkom Globokarjem in newyorškimi skladatelji improvizatorji, ki ves čas duhovito in poučeno reflektirajo lastno prakso. Vse je odvisno od tehtnega izbora glasbenika, od večine pač ne morete pričakovati prosvetljene razlage sveta. Kaj storiti s člani obetavnega domačega benda, ki v uvodu pogovora v studiu v začetni zadregi zarepenčijo: »Mi smo d'best«?

Od devetdesetih let naprej sem ob delanju oddaj na Radiu Študent pisal za številne tiskane medije, dnevnike, tednike in mesečnike, tudi za kakšen fanzin. Zaradi oddaj na RŠ sem bil znan kot »jazz kritik«, »blues kritik« in nekdo, ki je pokrival »drugo godbo«, čeprav je bil moj interes za glasbe ves čas širši. Takšne predstave precej zmanjšajo delokrog v medijih. Me drugim sem redno pisal za *Dnevnik* (prvič v devetdesetih, drugič od leta 2008 naprej), *Republiko* (začetek devetdesetih; sprva je plačevala solidno, ob zlomu je ostala dolžna avtorjem, ki smo po hodnikih lovili direktorja), *Razgleda* (devetdeseta leta), *Mladino* (z nekaj premori skoraj dvajset let od sredine devetdesetih let, sprva največ v prilogi tedenski napovednik, prvem poskusu oblikovanja napovednika po zgledu *Time Outa*; to delo

18 Žiga Valetič v svojem pregledu »osemdesetih« tega že ne upošteva (Žiga Valetič, *80ta: desetletje mladih*. Zenit, Brezovica pri Ljubljani, 2020). Viri so iz tiskanih objav, iz *Revije GM* in *Stopa*, kar je razumljivo. Verjetno pa bi ob vsem vloženem pedantnem delu popravil marsikatero nerodnost in pomanjkljivo stališče, ki se opira na sekundarne vire. Prava analiza načina ocenjevanja in sprememb v načinu in slogih pisanja o glasbi (od hagiografskega do semiotičnega, včasih odkrito politično aktivističnega, angažiranega, drugič sentimentalnega ali gorečnega fenovstva) še čakamo, če bo kdo zmožl dovolj potrpljenja, raziskovalne strasti in bo pridobil potrebna finančna sredstva zanj. Brez nje si ne moremo zamisliti resnega pregleda glasbenega novinarstva in kritike pri nas, ki sta tesno zvezana z glasbeno prakso, njenimi prostori in s prireditvami, kjer so kritiki odigrali ključno vlogo. Brez vloge in argumentiranega javnega pritiska kritike RŠ recimo v osemdesetih letih in tudi pozneje ne bi bile v izrazitem manku »relevantne koncertne ponudbe« (nenehna sintagma v pisirijah in izjemno pomemben element kritike RŠ) zasnovane ključne koncertne prireditve, kot so Novi rock, programsko spremenjeni ljubljanski jazz festival in festival Druga godba.

19 Tedaj smo se nekateri ocenjevalci upirali dodatku pisnih ocen z grafično pridano lestvico od 1 do 5 zvezdic po zgledu vodičev za konzum kulturnih dobrin, saj je to po našem pretirano poudarjalo kupljivost oziroma potencialno prodajno vrednost ocenjevanih izdelkov, kar je po našem razvrednotilo vrednost kritične besede.

je bilo bolje plačano kot pisanje za tednik, ob napovedovanju koncertov smo objavljali daljše tematske članke, ki jih »pravi« tednik ni), *Delo* (krajši čas od 2002 do 2003, hkrati sem pisal za *Deloskop*, kulturni vodič, ki se je z *Mladine* preselil na *Delo* oziroma so ga prodali časniku).

Ves čas sem redno pisal za mesečno *Revijo GM* in pomagal zakriviti, da se je leta 1996 preimenovala v *Musko*, ki je izhajala do leta 2009, ko je njen izdajatelj, Glasbena mladina Slovenije, izigral uredniško ekipo in postavil revijo *Glasna*, ki nikoli ni dosegla precej zavidljive ravni *Muske*. Za marsikoga doma je bila *Muska* preveč akademska, resnobna, celo arhaična – kar deloma drži in smo se zavedali slabosti, a obenem smo poznali kup notranjih težav –, toda ključni »lokalni« problem je bil, da je bila njena zasnova preveč široka (eden zgledov je bila angleška revija za godbe z eksperimentalnimi robovi v vseh formah, *Wire*, ki še danes izhaja s solidno naklado). Kot mesečnik in pozneje dvomesečnik je vedno skrbela za pester nabor daljših tematskih člankov. Predvsem se ni ozirala na distinkcije med visoko in nizko glasbo, kar je motilo člane društva ustanovitelja in njihovo dojemanje glasbene kulture, tako kot ji ni bilo mar za izrazito fenovski slog pop pisanja, kar je motilo mlajše žanrske privrženke, ki so štiri leta lahko brali revijo *Dr. Music* in pa kratkotrajno, mladostno trendovsko *RSQ*, ki je pred tiskano formo med prvimi v Sloveniji začela kot spletna glasbena stran.²⁰

Pri *Muski* se je zgodba nekako ponavljala kot pri RŠ. Kot glasbeni novinar sem redno obiskoval in ocenjeval koncerte in festivale v tujini, kjer je novinarska izkaznica RŠ odpirala številna vrata zaradi ugleda, ki ga RŠ uživa med tujimi glasbeniki, prireditelji in tudi novinarji. Podobno so glasbeniki vedno rade volje pristali na intervjuje za *Musko*, saj jih je pogled na revijo in vsebino takoj prepričal. *Muska* je z urednico Iko Prušek ob rednih ocenah plošč in koncertov uvedla tudi ocene knjig o glasbi. V manjšem obsegu smo ocenjevali populistične biografije bendov in razne pop žanrske genealogije, veliko več pozornosti in recenzentske energije smo vložili v branje in ocenjevanje bolj poglobljenih, tudi teoretskih obravnav glasbe s področja sociologije, etnomuzikologije, medijskih študij, antropologije glasbe in s tem bogatili lastno refleksijo o glasbi in glasbenem življenju. Tako obširno tujega in domačega tehtnejšega pisanja o glasbi v Sloveniji ni spremljal noben medij. Večina uredništva je ob ukinitvi *Muske*, h kateri so pristopili tudi novi mlajši pisci, ki so se ob pisanju zanjo oblikovali, ustanovila spletno *Novo Musko* in na Ministrstvu za kulturo, ki je v tistem dogovoru z vodstvom Glasbene mladine potrdilo padec stare revije in ohranilo financiranje nove, v ostrem prepričevalnem pogovoru s pristojno uslužbenko vsaj dobilo zagotovilo, da na razpisu ne bodo spregledali kandidature za digitalni arhiv celotne *Muske*, ki je dostopen na spletnem portalu (novamuska.org). Ekipa spletne *Nove Muske* od leta 2010 zanjo piše prostovoljno, se pravi brezplačno zaradi javne zaveze svojemu početju in navsezadnje vloženega dela v oblikovanje ukinjene revije, ki je bilo honorirano

²⁰ Z mladimi člani te obetavne, nujno zaletave revije smo imeli celo strateško spoznavno srečanje z namenom, da bi nekako združili moči, se uskladili in povezali. Bili so prepričani vase, v svoj način predstavljanja glasbe, bili naj bi novi val glasbenega novinarstva, usklajen s fantazijami mlade generacije. *RSQ* je v enem letu ugasnila.

skromno, a je vedno bilo. Med kovidno zaporo je *Nova Muska* med drugim odprla rubriko »moj album«, kjer imate pahljačo sočnih zapisov o albumih, ki so zaznamovali mladost številnim, ki danes delajo na številnih kulturnih področjih.

Stanje stvari se je v tem obdobju ukinjanja revij in ustanavljanja novih, še dodatno zapletlo. MK je ob bolj ali manj tihih dogovorih finančno zajetneje začelo podpirati SIGIC, ki je hkrati ustanavljal revijo *Odzven* in za nameček z nastavljeno uredniško ekipo začel spodbujati pisanje glasbene kritike (sprva mišljenje ožje od nakazanega zgoraj), kar je za krog pišočih pomenilo obljubo malo večjega honorarja od običajnega drobiža. Ob sprot-nem uredniškem delu in pisni praksi piscev in kritikov je moral tudi *Odzven* spremeniti poglede (ki so bili prej tradicionalne muzikološke muhe in fantazije kot kaj drugega, brez realne opore v vsakdanji praksi pisanja za medije. Naravnost rečeno, muzikologi z zelo redkimi izjemami vsak dan ne pišejo, po domače, ne »novinarijo.«)

Načnimo večno vprašanje, ali se je dalo od glasbenega novinarstva in kritike živeti? Zelo težko in to so v nekem obdobju zmogli le redki od osemdesetih let naprej, ko so se kritiki odpirale duri na javnem radiu in TV, odmerjeni prostor na kulturnih straneh dnevnega časopisja in v revijalnem tisku. Začnimo takole: postavka honorarja na RŠ za oceno v *Tolpi bumov* je bila sprva cena ene plošče (v jugoslovanske dinarje smo jo preračunavali iz zahodnonemških mark, se pravi 20 mark). Avtor je s tem povrnil stroške nakupa plošče, ali bil nagrajen, če je šlo za promocijski izvod ali pa je bila plošča pridobitev bogatega radijskega fonotečnega fonda. Potem se je postavka nižala. Podobno velja za druge oddaje. V osemdesetih letih, ko sem bil glasbeni urednik RŠ, so skupni honorarji za avtorske oddaje in uredniški honorar dosegli ali morda za kanec presegli tedanjo minimalno plačo.

Avtorski honorarji so bili neprimerljivo višji v uglednih slovenskih tiskanih medijih. *Delo*, *Dnevnik* in *Mladina* so plačevali solidno, s pomembnim dodatkom, da je Delova kulturna urednica Ženja Leiler leta 2003 v medijski hiši izposlovala dodatek k honorarju za potne stroške, če je šlo za pokrivanje koncertov zunaj Ljubljane. To sta počela v zgodnjih časih Radio Študent, ki je pokrival stroške bencina in še kaj dodal za stroške bivanja, ko je šlo za celovito pokrivanje festivalov v tujini, in pa ob običajno mučnih pogajanjih z odgovornim urednikom tudi *Mladina*, kar pomeni, da si ob »dnevnicah« dobil tudi službeni svtomobil, v zameno za reportažo o dogodku, narejene intervjuje in druge vrste člankov, ki so bili vsi razmeroma solidno honorirani. To je način, kako mediji skrbijo za bogatitev in aktualnost svojih vsebin, vendar je bila to na področju glasbenega novinarstva prej izjema kot pravilo.

Od sredine devetdesetih let do 2010 sem hkrati pisal za vsaj štiri medije in ob objavi 14 do 20 prispevkov na mesec s honorarji občasno zaslužil skoraj višino povprečne slovenske plače, večino časa pa sem bil pod ali nad »minimalcem«.

Najvišji honorar, ki sem ga prejel, so mi leta 1993 izplačali *Razgledi* (»takorekoč intelektualni tabloid«, naj spomnim na neumnost urednika) za intervju na 13 tipkanih straneh z avant pevko Diamando Galas. Za kolumno na kulturni strani *Dnevnika* sem okrog leta 2010 sprva prejemal 120 evrov, postavka je sčasoma padla na 80 evrov. Za dvostranski in-

tervju v Dnevnikovem *Objektivu*, ki je bil narejen v tujem jeziku, si dobil blizu 200 evrov.²¹ Višina honorarjev za oceno plošče, koncerta ali festivala je bila povsod nižja od honorarja za kolumno.

Toda resnično masten honorar za drugačno novinarsko delo, ki je bilo del obsega novinarskih opravil na RŠ, sem dobil od »državnega« ansambla Laibach. Leta 1984 sem namreč na svojem profesionalnem kasetniku UHER snemal znameniti ilegalni koncert benda v kulturnem domu Malči Belič v Ljubljani in naslednji dan koncert v zagrebškem klubu Kulušić. Čez leta so te posnetke Laibach izdali za založbo Mute. K CD-albumu sem prispeval še krajše spremno besedilo. Zmenili smo se, da poračunamo.

Precej dobre honorarje lahko kritik, ki velja za izvedenca na svojem področju, pridela še na nepričakovanem mestu, namreč kot član ekspertnih komisij Ministrstva za kulturo ali Mestne občine Ljubljana. Za zoprno odgovorno in polemično kritično delo sem v času imenovanja praviloma prejel višji honorar od kritiškega pisanja.

Glasbeni kritik je hitro primoran prehajati na druga področja, če si želi zagotoviti existenco. Postane promotor, prireditelj koncertov, opremljevalec oglasov, prodajalec plošč, del osebja glasbenih založb, piarovec, prevajalec, pisec spremnih besed, avtor knjig o glasbenikih in glasbah. Nikoli ni bil docela avtonomen poklic, nenehno je prepleten s proizvodnjo in distribucijo popularne godbe. To zavedanje je ključno za njegovo delovanje. Ko ju – včasih tudi v imenu kulturnega aktivizma, višjih smotrov v slogu gesla »naredi sam« – pomeša, običajno ni vrnitve.

Pojav interneta in novih digitalnih form kritike, pisanja o glasbi je v marsičem zaustavil in pretrgal vez glasbene kritike in tiska. Dolgoletne glasbene revije ugašajo. *Pitchfork*, ki je iz bloga prerasel v svetovni »indie« spletni portal in korporativno organizacijo, v Sloveniji ni mogoč. Obstajajo pa dobri spletni portali in ožje scene, ki jo gojijo in potrebujejo refleksijo kritike. Tiste, ki so delno javno financirane, dobre zapise tudi še honorirajo in s tem upravičijo javno podporo, saj gre za objave tehtnejših zapisov, preglednih člankov. Verjetno bo za začetek treba spremeniti staro oznako o glasbenem kritiku kot poklicnem fenu.

Kritika v svetu ni zamrla, ima druge oblike. Predvsem ni utihnil govor o glasbi. Na spletu ga je vse več. Videti je, da je usmerjanje glasbenega potrošništva zdaj prevzela drugačna pamet, algoritem.

Glasbeni kritik po pravilu nikoli ni dosegel zvezdniškega statusa kakor glasbeniki, o katerih je pisal. V zgodovini rock krike in novinarstva sta nekaj podobnega zvezdniškemu statusu morda uživala dva, Lester Bangs in Nick Kent. Edini z držo, silovitostjo v pisanju in govoru o muziki, ki je pri nas užival nekaj podobnega, je Igor Vidmar. Mislim predvsem na konec sedemdesetih in začetek osemdesetih let.²² Toda še na stara leta, tik preden so ga

²¹ Naj omenim nekatere urednike medijev, ki so imeli opravka z menoj, kar ni bilo vedno lahko opravilo, a so znali v kočljivih situacijah ravnati kot dobri uredniki in si tudi prizadevati za objaven prostor. Od takšnih urednikov se lahko tudi marsičesa naučiš: Jure Potokar, Peter Barbarič, Dario Cortese, Ika Prušek, Jaša Kramaršič, Gregor Butala, Luka Zagoričnik, Igor Bašin.

²² Bangsove članke je zbral in uredil Greil Marcus v: Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*. Anchor Books, New York, 2003. Po gornjem zgledu bi bil za naš prostor potreben uredniški izbor in objava besedil, ki sta jih za RŠ in druge medije pisala dva ključna glasbena kritika v Sloveniji konec sedemdesetih let in v začetku osemdesetih let, Zoran Pistotnik o sodobni

z ekipo sodelavcev zabrisali z nedeljske večerne oddaje na drugem valu Radia Slovenija, je v desetih minutah zgoščenih napovedih koncertov na slovenskih alternativnih obrobjih in odrezavih komentarjih povedal več smiselnega kot tisti, ki so oddajo ukinili. Zadnje resne glasbenokritiške komentarje na TV Slovenija je v redni rubriki oddaje *Aritmija* prispeval Luka Zagoričnik. TV Slovenija je z njeno dokončno ukinitvijo leta 2017 prekinila tradicijo rednih specializiranih oddaj o popularni godbi s tehtnejšimi avtorskimi prispevki, ki se je na TV Ljubljana začela konec sedemdesetih let in so jih priborile generacije glasbenih novinarjev, kritikov in urednikov.

Namesto sklepa raje postrežem z zabeležko, ki je nastala v času terenskega raziskovanja glasbenega življenja in klubske ekonomije neodvisnih formacij v New Yorku in po njem. Deloma odraža moje erešovsko ozadje in sociološko pozornost:

Poseben problem je, zakaj o različnih praksah podplačevanja in neplačevanja glasbenikov v klubih ne pišejo glasbeni novinarji, zakaj to ne pride v javnost. V glavnem jih, podobno kakor klubarje, zanima »vibracija« v klubu, koncert sam, ustvarjena scena, ali bolj sofisticirano, subtilno doživetje glasbe iz prve roke, samo glasbeno uživanje. Ravna jo podobno kot številni spletni forumi, ki hvalijo in z zvezdicami ocenjujejo place, ki so *in*. Jazz pisec Howard Mandel se je pritoževal, da bi »morala biti za takšen novinarski članek podlaga dolgotrajna raziskava na državni ravni, ki bi pritegnila širše bralstvo«, za kar pa kot neodvisni novinar v obstoječih razmerjih v ameriški glasbeni in medijski industriji preprosto nima finančnih pogojev. To drži samo deloma. Glasbeni novinarji in kritiki v svojih zapisih povzdigujejo »novo sceno« in estetiko v nastajajočih prostorih. So ključni soudeleženci v njenem konstruiranju, so člen v distribuciji glasbenega pogona. Od tega je odvisen njihov posel. V svojih zapisih so pogosto sprenevedavi, ko stanje zahteva resno ovrednotenje produkcijskih razmerij v klubih, in raje ne drezajo v osje gnezdo. Posvečanje estetski plati, »glasbi sami«, kakor radi pravijo, fino prekrije groba, realna razmerja na sceni, ta pa niso prijetna in »ne pritegnejo širšega bralstva«, kar je šibek argument ameriškega kritika.²³

improvizirani godbi in Igor Vidmar o punku. Temu bi lahko sledil tudi uredniško arhivski poseg in objava edine pisane kronike kulturnega življenja v devetdesetih letih s specifičnim slogom Jaše Kramaršiča Kacina v rubriki »Kulturni ro-deo« v tedniku *Mladina*.

23 Objavljeno v: Ičo Vidmar, *Nova muzika v New Yorku. Neodvisni glasbeniki in pravica do mesta*. Studia humanitatis, Ljubljana, 2016.

Eksistenčni krč filmske kritike

Veronika Zakonjšek

Danes je bržkone edina stalnica filmskokritiškega poklica njegova nenehna kriza. Konstantna tranzicija, prekarizacija, dehierharizacija in deprofesionalizacija, iz katere vzročno-posledično veje nostalgija do preteklosti. Do časa, ko so filmski kritiki še predstavljali kulturno avtoriteto: ko je kritika Pauline Kael z nekaj stavki kanonizirala ali pogubila film Novega Hollywooda; ko se je s cinefilskim diskurzom pariškega mesečnika *Cahiers du Cinéma* rojevala nova filmska poetika; in je slovenski filmski kritik, praviloma moški, lahko še spodobno živel od svojega poklica. »Filmska kritika je mrtva,« je stavek, ki smrt kritika in kritike naznanja z domala vsakim tehnološkim prebojem 20. stoletja, a prav nič avtoritete in identitete filmskega kritika ne zamaje bolj od digitalizacije medijev ter prehajanja v nove formate, intermedijske pristope in videoesejistične prakse. Filmskokritiško polje se s prelomom tisočletja radikalno preoblikuje in decentralizira. Hierarhija kritikov se poruši in splet, vsaj za trenutek, ponudi prostor demokratiziranega diskurza, v katerega pričnejo kapljati prej spregledani in marginalizirani glasovi. K čemur bi morala filmska kritika že od nekdaj stremeti: k odpiranju dialoga, soočanju različnih mnenj in opuščanju redukcionističnega diskurza intelektualne avtoritete, ki občemu bralstvu pridiga o dobrem ali slabem filmu. Eden od osnovnih ritualov cinefilije, kot v knjigi *Filmski spisi* razmišlja Zdenko Vrdlovec, je navsezadnje »strastno in včasih tudi prepirljivo razpravljanje«, s čimer se stri-

nja tudi kritik časopisa *Chicago Reader* Jonathan Rosenbaum: »Dialog zmeraj prinese več od monologa, če le vsebuje različna stališča in ne zgolj preprostega strinjanja.«

A komu je v tem dialogu dovoljeno sodelovati? So to izobraženi moški zahodnega sveta ali lahko v diskurz (v)stopajo tudi glasovi različnih generacij, geografij, kultur, spolov, spolnih usmerjenosti, etničnih pripadnosti in razrednih ozadij, ki pretresajo kanon, izzivajo klasike in celo zamajajo vrh »najboljših filmov vseh časov«? Kanon je navsezadnje legitimen le, ko se spreminja, dopolnjuje in ostaja dovzeten za nove filmske izraze, podobe in poglede. Šele pluralizacija glasov, ki vrednoti, interpretira, kontekstualizira in kanonizira filmsko umetnost, tako končno pod vprašaj postavi koncept kritika, ki se postavlja kot avtoriteta; ki pridiga in vztraja pri rigidnih kriterijih (objektivnega?) filmskega okusa. »Kaj se zgodi, ko prej povsem spregledana črnska umetnica zasede svoje upravičeno mesto nad moškimi sodobniki in kolegi?«, se tako v svoji knjižici *Kaj je Kino-teka?* sprašuje nekdanji programski vodja Slovenske kinoteke Jurij Meden. In kaj se zgodi, ko Vrtoglavico Alfreda Hitchcocka s prestola lestvice *Sight & Sound* vrže avantgardna Chantal Akerman – ko se torej pod vprašaj postavi obstoječo hierarhijo vrednotenja filma?

Gospodarski zlom leta 2008 več kot razpolovi proračun tradicionalnih medijev in okrne predvsem prostor, ki se odmerja kulturi. Drastično upade naklada tiskanih medijev – Dnevnik v razponu petnajstih let pade s 60.000 na 16.000 dnevnih izvodov, – in zgodi se množično seljenje tiska na splet. Z upadanjem tiskanih medijev pa se (filmsko)kritiški refleksiji odmerja tudi vse manj prostora. Ta v dnevnih časopisih postaja vse manj vidna, vse redkejša, periodična in neredna. Hitrost in kvantiteta napisanega izrineta kvaliteto in senzacionalistični naslovi, ki delujejo kot poceni vabe h klikom, postajajo stalnica. Redka delovna mesta, ki še obstajajo, prav tako že desetletja zasedajo isti ljudje, z njihovo upokojitvijo pa se nemudoma izgubita z mestom povezana status in stabilnost. Nova generacija kritikov in kritičark smo le še honorarni, priložnostni (so)delavci. Če smo nekoč v časopisih Delo in Dnevnik še lahko govorili o tedenski (celo dnevni!) filmski kritiki, ki ji je z Vrdlovčevim *S sedeža v 13. vrsti* pripadala posebna rubrika, je danes kritika v dnevnem časopisu skorajda neobstoječa. Uredniška politika je vse bolj zainteresirana le še za napovedi dogodkov, festivalska poročila in intervjuje, ki pa spet bolj kot vzpostavljajanju kritičnega dialoga postajajo namenjeni predstavitvi avtorjevega dela. Identiteta in poklic filmskega kritika sta vse bolj kompromitirana z dejstvom, da se od nas ne pričakuje več cinefilije, kritične refleksije in kontekstualizacije videnja, temveč promocijsko pisanje; legitimnost filmske kritike je tako ujeta v boj za pravico do osebnega mnenja in preživetveno PR strategijo.

Če je digitalizacija medijev v svojih zametkih sprva res ponudila predvsem potencial demokratizacije znanja, pa je z vzponom družbenih omrežij od nje ostalo predvsem dejstvo, da je danes lahko že vsak, ki rad gleda filme, tudi filmski kritik; ideja, ki se v javnosti utrdi s poplavo spletnih blogov ter se dokončno ustoliči s pojavom (filmskega) influencerstva. Filmska kritika še nikoli prej ni bila tako dostopna, njena refleksija pa tako razpršena in podvržena zahtevam trga ter interesom urednikov. A trditi, da so filmsko kritiko ubila družbena omrežja je preveč posplošeno in v končni fazi tudi napačno. Pravi ekski-

stenčni krč filmske kritike se skriva drugje: v medijski posvojitvi tržne logike kapitalizma. Poglobljeno pisanje zato nadomestijo kratke, udarne, pogosto duhovite in vizualno vpadljive vsebine. Strokovnost je vse manj pomembna, med kritiki pa nenadoma prevladajo tisti, s katerimi se bralec najlažje poistoveti. Res je, kritika je postala bolj demokratična in dostopna. Dobili smo stik z glasovi, ki bi v pretekli medijski hierarhiji ostali nesliš(a)ni. A s prelivanjem kritike v nove formate in pluralizacijo glasov, ki jim je kritika dopuščena, so paradoksalno usahnile tudi možnosti odpiranja dialoga. V majhnosti in zatohlosti slovenskega prostora je to še toliko bolj očitno: tako se lahko kritičarko, ki o filmu priznanega domačega umetnika spiše nenaklonjeno – a tudi dobro utemeljeno in argumentirano – kritiko, na režiserjevo željo mimogrede odstrani kot voditeljico pogovora na festivalu. V trenutku se zapre vsakršen dialog z nekom, ki izziva avtorjevo režijsko vizijo; in ne le to: moška »kulturna avtoriteta« uveljavljeno kritičarko diskreditira kot »mlado, nesposobno smrklo« ter uspešno izsili, da jo – kot samozaposleno, honorarno kulturno delavko, ki je ne ščiti noben medij ali inštitucija – preprosto zamenjajo. Filmski kritik je tako v domači kulturni krajini pogosto dober le takrat, ko se strinjamo z njegovo sodbo o filmu, medtem ko ob vsakršnem nestrinjanju brž postane le še nekdo, ki piše o filmu. Ko spišemo pozitivno kritiko slovenskega filma, tako iz produkcije prejmemo prošnjo po PDF-ju objavljenega članka (»za evidenco!«), kot da smo del njihove osebne promocijske mašinerije. Medtem ko se negativnih, kakopak, ne evidentira; te vendar spišejo »mlade, nesposobne smrklice«. Pisanje kritike o slovenskem filmu zato ostaja najbolj nehvaležno, čeprav obenem najbolj kreativno delo našega poklica; prav mi smo namreč tisti, ki te filme prvi ovrednotimo, jih kontekstualiziramo ter o njih poglobljeno razmišljamo.

Slovenska filmska kritika zato danes ni le finančno razvrednotena, prekarizirana, izčrpana in pogosto zreducirana na individualno mnenje posameznika_{ce}, temveč tudi močno spolno zaznamovana. »Dejstvo, da je večina trenutno pišočih kritikov ženskega spola, drži. Na žalost pa bi lahko rekli, da je prej kot kakšna načrtna feministična agenda feminizacija tega poklica posledica statusne degradacije in prekarizacije tovrstnega dela, ki samostojno praktično nobeni od njih ne omogoča preživetja. Po večini gre celo za osebe, mlajše od štirideset let, ki si tak način dela (še) lahko privoščijo. Ali pa, resnici na ljubo, druge izbire nimajo,« že leta 2016 v tekstu, ki se danes bere enako aktualno, razmišlja gledališka kritičarka Pia Brezavšček. Zvezanost spola in kritike, ki ji je v zadnjem desetletju ugled upadel do mere, da je iz nje pobegnila glavnina moških predstavnikov, tako zagotovo ni naključna. Kot je pred leti izpostavila že filmska kritičarka Jasmina Šepetavc, je dilema le še v tem, ali je bilo več ženskam dovoljeno v filmsko kritiko vstopiti zato, ker se je razvrednotil poklic ali pa se je poklic razvrednotil zato, ker je vanj vstopilo več žensk. (Šepetavc, 2019)

Čeprav je kritika danes vse bolj reducirana na osebno mnenje – identiteto, spletno persono – tistega, ki jo piše, je ta seveda zmeraj subjektivna. Kritiški tekst nikoli ni bil in ne more biti objektivni, saj videno vselej vrednotimo na podlagi lastnih izkušenj, znanja, okusa, spola ter kulturne in razredne determiniranosti. Kritiški tekst je zato predvsem naš dialog s filmom ter s svetom, ki nas obdaja; je refleksija naših občutkov in vrednot, pa tudi pogled onkraj filma, ki zajema kulturne, politične, ekološke in ekonomske vidike nje-

govega nastajanja. A kako danes v film sploh še zarezati tako celostno in poglobljeno, ko pa je naše delo vedno bolj reducirano na kratke komentarje in vabe za klike? So sploh še priložnosti za kritiko, ki ima na razpolago čas in finančno zaledje, da svojo temo podrobno razišče? Poglobljena kritiška misel je v domačem prostoru začuda še zmeraj živa, pronicljiva in kvalitetna, a ostaja omejena na cinefilske publikacije (primer revije Ekran in zbornika Kino!), poznane nišnemu krogu ljudi. Te ostajajo zveste tisku; izhajajo v nizkih nakladah 300-500 izvodov ter so v celoti odvisne od razpisov Ministrstva za kulturo. V tujini tovrstnih publikacij skorajda ni več in splet tukaj (spet) ponudi alternativo: odrešen stroškov papirja, oblikovanja, preloma strani, tiska in materialne distribucije časopisa, na razpolago ponudi neomejen prostor, ki se odpira tudi daljšim filmskim premislekom in esejem. Iz tovrstne ambicije se tako pred leti rodi platforma *Slow Criticism* (počasna kritika), ki si koncept sposodi iz fenomena *Slow Cinema* (počasni film), v katerem čas teče v realnem času in montažo piše življenje samo. Gre za platformo, ki kritično pristopi k dejstvu, da se delo kritika vse bolj podreja hitrosti; da se kritika hiperproducira, reciklira in izgublja v poplavi mnenj, ki nam redko ponudijo še kaj novega in drugačnega. Počasna kritika stremi k pogojem dela, kjer se lahko razmislek in refleksija »kuhata« počasi; gre za odprt, dialoški, a v svojem počasnem ustvarjanju tudi radikalen prostor. »Tudi hrana je boljša, če ji namenimo dovoljšen čas za pripravo,« o projektu, ki je od tedaj prek različnih iniciativ zaživel že več oblik življenja, razmišlja njegova ustanoviteljica, nizozemska teoretičarka in filmska kritičarka Dana Linssen. In spet smo pri Chantal Akerman, ki s svojimi filmi rutinska gospodinjska opravila preliva v političen upor. Gre za režiserko, ki se ukvarja z ženskami in njihovim vsakdanom, a predvsem tudi s pomenom časa v filmu in življenju, ki ne beži pred premori, praznino, nedelom in dolgčasom. Chantal Akerman, kot Dana Linssen pri kritiki, čas dojema kot najpomembnejši element filma. Gre za upiranje diktatu, da moramo ves svoj čas in vsak trenutek dneva izkoristiti produktivno. Za odpor, odklon od realnosti, v kateri nas prekarnost tišči v stalno eksistenčno stisko, preobremenjenost, izčrpanost, apatijo in vse pogostejšo izgorelost med kulturnimi delavci in delavkami, ki brez socialne varnosti, v strahu pred izgubljenimi priložnostmi in nedosegljivostjo rednih prihodkov, sprejmejo preveč projektov hkrati, si zlepa ne vzamejo dopusta ali prostega vikenda in nimajo možnosti bolniške. Delo na svobodi nam tako v prvi vrsti prinese zlitje javnega in zasebnega; vdor dela v intimo ter vse večje poblagovljenje našega pisanja, s katerim se v iskanju naslednje priložnosti, honorarnega dela in minimalnega zaslužka, ki bo pokril oderuško najemnino, tržimo preko družbenih omrežij. Tovrstna razkropljenost in decentraliziranost poklica pa nas pušča tudi brez ustreznega delovnega prostora, kar v praksi rezultira v vse večji individualizaciji, alienaciji od skupnosti in razgradnji delavskega zavezništva. Na nas je odgovornost razporejanja časa in kljubovanja dnevnim vdorom gospodinjstva in zasebnega življenja.

Na nižji družbeni status poklica do neke mere vpliva tudi dejstvo, da filmska kritika v slovenskem prostoru še do nedavnega ni poznala formalne izobrazbe (ta v obliki filmske teorije na drugi stopnji Akademije za gledališče, radio film in televizijo obstaja šele od leta 2013). Tako je izrazito bolj razpršena, odprta, dialoška ter interdisciplinarna od drugih kritičkih disciplin. Filmski kritiki smo po izobrazbi novinarji, filozofi, jezikoslovci, socio-

logi, kulturologi in primerjalni književniki (ob čemer je povedno dejstvo, da literarni kritiki pogosto delujejo tudi v polju filmske kritike, a nikoli obratno). Nizek status in finančno vrednotenje filmske kritike pa od nas predvsem terja, da se primarno skoraj ne preživljamo (več) s pisanjem, temveč sočasno vedno izvajamo več funkcij: selekcioniramo in kuriramo filmske programe, vodimo pogovore z avtorji, moderiramo okrogle mize, organiziramo filmske festivale ter delujemo v polju filmske vzgoje in vizualnega opismenjevanja. Filmska kritika kot *delo* je izgubila vrednost poklica, od katerega bi bilo mogoče (pre)živeti: naš položaj je bodisi svoboden in v ekonomskem smislu prekaren, ali zreduciran na občasno delo ob službi (navadno akademski, pa tudi prevajalski, novinarski ipd.), s katero si dejansko plačujejo račune. To ni zgolj problem slovenskega prostora, kjer temu deficitarnemu poklicu Ministrstvo za kulturo nudi vsaj minimalno pomoč v obliki plačanih socialnih prispevkov, temveč del univerzalnega filmskokritiškega prostora, v katerem honorarji za recenzije padajo na šokantno nizko raven. To se najbolj očitno kaže v anglosaškem svetu, kjer je kritik že v celoti prepuščen silnicam trga, lastni iznajdljivosti in samopromociji; tako je naenkrat bolj od znanja, strokovnosti in stila pisanja pomembna kritikova osebnost. »Osrednji promotor kritikovega dela postane on sam in ne založnik publikacije, v kateri objavlja,« opozarja kritičarka Simran Hans (2022). Če je tovrstno poglobljenje filmskokritiškega poklica pri nas še v povojih, pa deljenje tvitov v tujini predstavlja že pomembnejši dejavnik od nevidne metrike spletne objave: »Cilj je, da se tvoje mnenje razširi čez čim širše polje javnosti. Priljubljenost je vse. In kadar je cilj komentarja postati političen, se ta enostavno zreducira na nekaj poenostavljenega (in posledično brezpredmetnega). Takojšnja sodba je tista, ki zmaga.« (Shreir in Williams, 2022, 97) Spletni filmski mediji, kjer se uredniška politika orientira le še po profitabilnosti, konkurenčnosti, hitrosti in kvantiteti objavljenih člankov, so posledično preplavljeni s tipkarskimi napakami, slabo slovnico in teksti, ki bolj kot kritično branje filma ponujajo prazen in površinski opis njegove vsebine. Ti se v času pokrivanja večjih mednarodnih festivalov le še podvojijo, med njimi pa nemalokrat najdemo tudi medijske velikane, kakršni so *Variety* in *The Hollywood Reporter*, ki med sabo tekmujejo v tem, kdo bo kritiko po svetovni premieri filma objavil prvi. Na novinarskih projekcijah festivalov, kot so Benetke, Berlin in Karlovi Vari, tako pogosto gorijo lučke in škripajo pisala: kritika se piše že med samim filmom, da je lahko objavljena takoj, ko se dvigne embargo. »Filmska revija je namenjena temu, da ponovno vidimo ali da sploh vidimo tisto, česar prvič nismo videli,« leta 1992 izjavi eden najbolj cenjenih filmskih kritikov in duhovni oče cinefilije Serge Daney. A kako lahko danes bralcem še ponudimo ponovno, drugačno in poglobljeno videnje filma, če ga niti sami več skoncentrirano ne pogledamo, preden o njem podamo sodbo? Z razvrednotenjem kritiškega poklica se tako neizbežno razvrednoti tudi kritika kot taka. Pade njena intelektualna teža in družbeno-kulturni pomen, medtem ko se izgublja v poplavi vsebin, množični dostopnosti ter vse manjšem zanimanju in branju širše javnosti. To pa v tujini publikacije in urednike le še dodatno spodbuja, da svoje pisce plačujejo vedno manj – in začarani krog je sklenjen, ugotavlja britanska kritičarka Manuela Lazić. (2023)

Vloga filmskih kritikov zato ne sme ostati omejena na pisanje o filmih. Zarezati mora v politiko, ekonomijo in ekologijo filma in festivalov; v preizpraševanje in reflektiranje nas

samih, kot tudi vrednot, ki jih s svojim delom in vpetostjo v sistem zagovarjamo. Do katere mere smo tudi mi del problema? Da filmsko industrijo vodi le še kapital, dokazujejo tudi sami filmski festivali. Leta 1955 v eseju *The Festival Viewed as a Religious Order* André Bazin sicer izpostavlja, da ti predstavljajo pravo utelešenje posvetnega dogodka. »Potem ko sem bil od leta 1946 dalje priča postopnemu izpopolnjevanju fenomena festivala, ustvarjanju njegovih ritualov in neizogibnemu vzpostavljanju hierarhij, bi lahko trdil, da je njihova zgodovina primerljiva z ustanovitvijo verskega reda: udeležba na festivalu je kot začasen sprejem v samostansko življenje.« Izjava do neke mere še danes drži: filmski festivali so svet in pravila zase, v katerem se izriše popolna stratifikacija kritiškega poklica, ki jo v najbolj ekstremni obliki reprezentira kastni sistem akreditacij canskega festivala. Te nam na podlagi dodeljene barve omogočajo bodisi težavno ali lahkotno dostopanje do projekcij, novinarskih konferenc in intervjujev; glede na medij, ki ga zastopaš, jezik, v katerem pišeš ter periodiko objav in število doseženega bralstva. Biti kritičen do festivalske industrije bi zato nujno moralo pomeniti tudi izpostavljanje – ali razgaljanje – lastne pozicije znotraj sistema: kot nekoga, ki na festivalih nase prevzema finančni zalogaj nočitev in potnih stroškov, v upanju, da s hiperprodukcijo člankov in dostopom do dobrih intervjujev zasluži vsaj toliko, kot je vložil v pot. Nič nenavadnega tudi ni, da v Cannesu dvosobno stanovanje najema pet mednarodnih kritikov (ki se od prej včasih poznajo ali pa tudi ne); da kot lastne prodajajo intervjuje, ki so nastali v sklopu novinarske konference; in da svojo spletno osebnost gradijo tako, da se na rdeči preprogi slikajo z znanimi obrazi.

A včasih nam prav festivali omogočijo tudi odklon od poznanega in odprejo pogled onkraj domačih, evropocentričnih vsebin. Mednarodno združenje filmskih kritikov tako omogoča eno redkih priložnosti, da kot žirija obiskujemo festivale tujih kultur, celin in kinematografskih izrazov, vendar vsebine, do katerih tam dostopamo, doma le redko naletijo na zanimanje. Ko sem kot programska selektorica osrednjeslovenskega festivala tako v program želela umestiti somalijski film, ki sem ga dva meseca prej ujela na festivalu afriškega filma v Egiptu, sem tako od vodstva hitro prejela odgovor, da »potrebujemo bolj evropske filme, saj ciljamo na evropska sredstva.« Kot piše tudi Jurij Meden (2021: 85), »svetovna cinefilija z vsakim letom novega stoletja potovanj in povezanosti izgubi nekaj svojih barv in se vedno bolj spreminja v sivo singularno idejo, v dolgočasnost globalne sinhronosti. Tako od Valdivie do Vladivostoka po komercialnih kinih krožijo isti studijski blockbusterji in po filmskih festivalih in art kinih isti neodvisni filmi«. A kakšna je zares še vrednost filmske kritike, če vsi pišemo o istih filmih? Kaj naj bi naši družbi prinesel še en tekst o filmih, kot sta Oppenheimer in Barbie, o katerih je bilo povedano že vse, saj so o njiju pisali že vsi – v primerjavi z odpiranjem dialoga o novem, pri nas še ne videnem, nepoznanem filmu? Če citiram britansko pisateljico in sourednico feministične filmske revije *Another Gaze* Missouri Williams, postaja zato v času nenehnega (spletnega) diskurza »naloge filmske kritike predvsem ta, da dobro premisli, kdaj je treba spregovoriti in katere teme si zaslužijo naše pozornosti. Živimo pod nenehnim pritiskom, da je treba imeti mnenje, da ga je treba ves čas izražati, a hkrati je veliko tega, kar je izrečeno, trivialno.« A ta odgovornost mora biti predvsem uredniška; odločitev, katerim temam odstopiti prostor in katere zaobiti, je namreč v prvi vrsti ekonomska. Na urednikih leži odgovornost, da opu-

stijo delovanje po principu računalniških algoritmov, ki občinstvo utrjuje v njihovem že izoblikovanem okusu ter jim ponuja le še več tistega, kar že poznajo, ter namesto tega postanejo kuratorji z vizijo širjenja in izzivanja bralčevih okvirjev ter ustvarjanja vsebin, ki jih ti še ne poznajo in ne pričakujejo.

Viri in literatura:

Bazin, André: The Festival Viewed as a Religious Order. *Cahiers du cinéma*, 1955.

Brezavšček, Pia: Kritičarke – krivke krize kritike. *Dnevnik*, 25. maj 2016. Dostopno na: <https://www.dnevnik.si/1042736285>; pridobljeno 1. 8. 2023.

Hans, Simra: Reviews, reappraised: On the rise of the critic-influencers. *WePresent*, 4. avgust 2022. Dostopno na: <https://wepresent.wetransfer.com/stories/the-rise-of-the-critic-influencer>; pridobljeno: 10. 8. 2023.

Lazić, Manuela: Who needs film critics when studios can be sure influencers will praise their films? *The Guardian*, 1. avgust 2023. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/film/2023/aug/01/what-are-film-critics-for-today>; pridobljeno: 5. 8. 2023.

Meden, Jurij: *Kaj je Kinoteka?: Nekaj pogledov na ohranjanje in prikazovanje filmske dediščine v 21. stoletju*. Ljubljana: 2021, Slovenska kinoteka.

Shreir, Daniella in Heather Williams: Ali je kritika lahko še zmeraj kritična? *Ekran: revija za film in televizijo*, marec/april 2023.

Šepetavc, Jasmina: Top kritiki in zoprnjače: kritika in spol. *Lud Literatura*, 2019. Dostopno na: <https://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/top-kritiki-in-zoprnjace-kritika-in-spol/>; pridobljeno 30. 7. 2023.

(Samo)kritika filmske kritike

Žiga Brdnik

Paradokсно so časi za filmske kritike in kritičarke ob poplavi filmskih in video vsebin verjetno težji kot kadarkoli doslej. V vsesplošni prekarizaciji, ki je najprej globoko zarezala prav v kulturna uredništva medijev – kjer ta še sploh obstajajo – je tudi njihov položaj postal paradoksen. Medtem ko naj bi gojili od vse pompoznejših marketinških kampanj neodvisno kritiko, se morajo promovirati na družbenih omrežjih, zbirati reference, se prijavljati za takšne in drugačne statute in si sami plačevati poti, spanja ter izobraževanja – se dobesedno in preneseno prodajati na trgu. Ta shizofren položaj s pridom izkorišča vsa filmska in medijska industrija, pa tudi kulturne politike držav. Pod krinko neoliberalnega nabiranja kompetenc in referenc namreč vabijo mlade in manj mlade kritike v skrajno prekarizirane priložnosti in statute, medtem ko se sami kitijo z mladim in kritiki prijaznimi nalepkami. Hkrati jih »spodbujajo« k pisanju »pozitivnih« prispevkov, ki niti več ne mejijo na tržne vsebine, ampak velikokrat to enostavno so. Ostra, neodvisna, neizprosna kritika je izrinjena na obrobje – na dno novičarskih stolpičev, v solato spletnih strani, kjer vedno bolj kraljujejo klikabilni naslovi, fotografije in teme, na obskurne bloge in v revije z vedno bolj omejenim bralstvom.

Enega vrhuncev paradoksalnosti je status filmske kritike doživel letos poleti, ob splavitvi uspešnice Barbie. Na predpremierah filma v filmskih prestolnicah, kot sta London in Pariz, so namreč prednost pred kritiki in kritičarkami dobili influencerji in influencerke; medtem ko je bil pred otvoritvenim koncertom tedna – ki ima v filmski industriji še vedno

največjo težo – prvim naložen dvodnevni embargo objavljanja kritik, so slednji splet že poplavili z roza barvo in valom navdušenja, ki je film ponesel v vrhove gledanosti. Sicer zgolj zadnji v seriji simptomov vsesplošnega zaničevanja kritike je še posebej zgovoren, ker je režiserka filma Barbie Greta Gerwig svetovno slavo pred šestimi leti s filmom Ladybird doživela prav na krilih skoraj enoglasnega odobravanja kritikov in kritičark po vsem svetu. Nič manj se zloglasni filmski dvojček Barbenheimer – vanj poleg Barbie sodi isti dan izdani Oppenheimer – v svoji več mesecev trajajoči kampanji ni naslanjal na filmske reference, ki v veliki meri izhajajo prav iz kritičskih krogov. Zato ni čudno, da se filmski kritiki in kritičarke počutimo izkoriščeni, izdani in izrinjeni – eni smo tega bolj vajeni kot drugi.

Kastni sistem

Seveda pa kritike stanja filmske kritike ni mogoče začeti drugače kot s samokritiko. Znotraj same kritičske skupnosti se je namreč izoblikoval prefinjen kastni sistem, ki poleg neformalnega prenosa znanja in mrež – ki je v tem poklicu neizbežen in hvalevreden – reproducira tudi sistemsko pogojene neenakosti in izkoriščanje. Sistem se najbolj očitno pozna na etabliranih filmskih festivalih, ko se podeljujejo akreditacije in možnosti za intervjuje ter vprašanja na tiskovnih konferencah. Najbolj gledane televizije velikih držav, kjer je filmsko kritiko potrebno iskati s povečevalnim steklom, imajo seveda prednost. Sledijo nacionalne televizije in radii manjših držav, večji mednarodni časopisi ter etablrane filmske revije, na repu pa se ponavadi najdemo svobodnjaki manjših revij, časopisov, radiev, blogov in spletnih strani, ki tako ali tako praviloma nimamo plačanih potnih in bivanjskih stroškov, kaj šele dnevnic in dostojnih plačil za opravljeno delo. Med bolj in manj odmevne medije so se v zadnjih letih vrinile še uradne festivalske izdaje in oddaje, praviloma dvomljive stopnje neodvisnosti, ki običajno služijo povečevanju samega festivala, njegovih sponzorjev, gostov ter gostij. V praksi to pomeni, da je tistim, ki se že tako stežka prebijajo iz dneva v dan, izjemno težko prestopiti v višjo kasto z boljšimi delovnimi pogoji, saj ne pridejo do najodmevnejših intervjujev, ki bi jih lahko bolje prodali, do vprašanj na tiskovnih konferencah, kar pomeni, da so obsojeni na povzemanje velikokrat nekritičnih vprašanj kolegov in kolegic, in da včasih niti ne pridejo do vstopnic za premierne projekcije.

Sprejemanje tovrstnega sistema je prevladujoče, kritika izjema in tako karavana potuje naprej, medtem ko posamični volkovi in volkulje tulimo v temno stran lune. Kot priznava ameriški igralec Alec Baldwin: »Kritiki so prisiljeni utišati svojo kritičnost do gosi, ki za filmsko industrijo leže zlata jajca. Zelo redki imajo dovolj poguma, predanosti in občutka, da napišejo iskreno kritiko slabega filma, ko biznis pošlje signal, naj si ne drznejo reči karkoli slabega.« Tisti, ki si upajo dvigniti glas, lahko hitro pristanejo v nižji kasti, ostanejo brez prestižnih intervjujev ali so utišani na tiskovnih konferencah. Gonilo tovr-

stne reprodukcije je seveda pogojeno z vidnostjo in slišnostjo – s kapitalom, ne s kvaliteto in zavzetostjo dela posameznega kritika ali kritičarke. Veliko slednjih je zaradi pomanjkanja priložnosti v zadnjih letih menjalo poklic ali celo prestopilo v industrijske vrste – kar bi načeloma moralo veljati kot izdajstvo, a je velikokrat dejstvo golega preživetja – s čimer filmska kritika izgublja množico talentov, predvsem pa prepotrebno svežino in ostrino. Zaradi vse bolj omejenih možnosti se tisti, ki prilezejo na kolikor toliko udobno pozicijo, zanjo seveda neizprosno borijo, čeprav je nekatere že zdavnaj povozil čas ali pa so postali tako zlizani z industrijo, da jih je težko imenovati kritiki. Zapovedana je hiperprodukcija in vanjo so pripuščeni tisti, ki jo sprejmejo in so je sploh zmožni, ne da bi pri tem izgoreli, se pretirano izpostavili proti ustaljenemu statusu quo ali bognečim zanosile, ter se za leto ali dve poslovile od neskončnih potovanj, popivanj in trepljanj pravih ramen. Vsi ostali in vse ostale so prežvečene in izpljunjene. Ali pa životarijo na obrobju, žonglirajoč med raznimi projekti, priložnostnimi deli, podaljševanjem statusov in zastonskim nabiranjem referenc, namesto da bi gledali filme, brali literaturo in pilili svoj slog. Kar neizbežno vodi v začaran krog nadalje padajočih cen kritiškega dela in posledično tudi njegove kakovosti.

Kritika kritičnosti

Kot je na nedavni okrogli mizi o praksi in pedagogiki kritike kratkega filma na festivalu FeKK izpostavil kritik Muanis Sinanović, se z razcvetom družbenih omrežij in svetovnega spleta medtem vsakdo počuti poklican, da izrazi svojo kritiko. Na spletni filmski bazi podatkov IMDb naj bi kritika vsakogar veljala enako, saj vidimo zgolj povprečje vseh kritik nekega filma, izraženih v preprosti oceni od 1 do 10. Na spletni strani Rotten Tomatoes je poleg povprečja ocene filmskih kritik ločeno prikazano povprečje ocen občinstva, izraženo v odstotkih. Na strani Letterboxd lahko vsakdo poda kratko kritiko in oceno filma od 1 do 5. Trenutni instantni odzivi na najbolj priljubljene filme in serije pogosto dežujejo na Twitterju, Facebooku in Instagramu. Kritika je skratka »in«. Kar je z vidika demokratičnosti mnenj gotovo dobrodošlo, pa vendar je ključno vprašanje, s katere pozicije so kritike in »kritike« izrečene; ta pozicija je na spletu zgolj iluzorno demokratična in enakovredna, saj imajo različni glasovi različno težo, različno število sledilcev, ki se jih da kupiti – tako kot doseg objav, prav tako pa so vedno bolj pogosti lažni in anonimni profili, za katere velikokrat ne vemo, kdo dejansko stoji za njimi in s kakšno agendo jih upravlja. Nadalje se je potrebno vprašati, koliko so te kritike poglobljene in premišljene oziroma koliko raje ciljajo na število deljenj in všečkov, koliko po drugi strani prispevajo k raznolikosti mnenj (ali zgolj polarizirajo debato v dva prevladujoča pola) ter predvsem koliko so si avtorji in avtorice, ki jih izrekajo, pripravljene vzeti časa za zagovarjanje, argumentiranje in diskusijo.

V tem pogledu moramo biti do kritike, kot je opozoril Sinanović, prav tako kritični. Jasnó je treba povedati, da so lastniki omenjenih spletnih strani, ki navidez demokratizirajo navidezni javni prostor, velike korporacije. IMDb je v lasti Amazona in od prevzema je jasno viden premik pri izpostavljanju produkcij velikih studiev in lastne Amazonove produkcije, pri čemer indeksiranje in ocenjevanje vsakršne filmske produkcije, kar naj bi bilo prvotno poslanstvo, šepa; ljudje seveda niso neumni in več niso pripravljeni brezplačno izpopolnjevati strani, ki je v lasti velike korporacije s še kako spornimi praksami ter poslovanjem. Rotten Tomatoes je v lasti Comcastovega Fandanga, še ene velike medijske korporacije in zgolj hiter pregled z nedelje, 27. avgusta priča znova o prevladi ameriške studijske in pretočne produkcije: prispevek o devetih najbolj pričakovanih filmih na Beneškem filmskem festivalu, evropskem festivalu z najdaljšo tradicijo, izpostavlja izključno ameriške filme; Hulu, ki je v večinski lasti Walta Disneyja in delni lasti Comcasta, ima tik pod izpostavljenimi prispevki svojo lastno sekcijo. Letterboxd ostaja v lasti prvotnih ustanoviteljev, majhnega start-upa z Nove Zelandije, kar se kaže v bistveno bolj raznolikih vsebinah, ki so izpostavljene, in veliko manj oglasnih ter prikrito oglasnih vsebinah, pa vendar so na izpostavljeni lestvici najboljše ocenjenih filmov večinoma običajni osumljenci. Besede Pauline Kael, slovite kritiške sopotnice novega Hollywooda in ene najprepoznavnejših kritiških peres 20. stoletja ob vsem naštetem zvenijo preroško: »Brez kritikov ti ne preostane nič drugega kot oglaševalci. Družbena funkcija kritika je opozoriti ljudi in spodbuditi njihov interes za novosti, inovacije, ki napovedujejo prihodnost neke umetniške zvrsti. Brez tovrstnega dela vsaj nekaj kritikov bodo oglaševalci zapovedali stagnacijo. Če lahko brez kritičnih glasov prodajo karkoli, filmi ne bodo več napredovali.«

Na tej poplavi instant kritičnosti in kvazikritičnosti pa vedno pogosteje kapitalizirajo tudi filmi sami, kar brez poglobljene, lucidne analize in na tem temelječe kritike velikokrat ni razvidno. To sta na primeru filma *Obetavna mladenka* na lanski Jesenski filmski šoli pokazali kritičarki Daniella Shreir in Heather Williams. »Cilj je, da se tvoje mnenje razširi čez čim širše polje javnosti. Priljubljenost je vse. Ko to združimo z raznimi ekonomskimi silami, ki so tukaj na delu, je vodilna vloga družbenih medijev kot lokacije kulturnega diskurza znižala to raven, tako da je takojšnji komentar presegel vpliv dolgotrajnega razmisleka. In kadar je cilj tega komentarja postati političen, se običajno zreducira na nekaj tako poenostavljenega (in posledično brezpredmetnega), kot je trditev, ali je film feminističen ali ne. In takojšnja sodba tudi zmaga.« V filme, kot je *Obetavna mladenka*, so tovrstne instant razprave že vključene – »in to ne subtilno«. Ob tem ugotavljata, da je tovrstni instant kritiki zapadel tudi velik del filmskih kritikov in kritičark samih, ki je spregledal plitkost sporočila filma o maščevanju ene ženske proti spolnim napadalcem na njeno prijateljico. Sam film je bil deležen hitrega prehoda v produkcijo in bil potrjen na podlagi nepreglednega prvega osnutka scenarija, »najverjetneje zato, da bi ujel dobičkonosno spodbudo ob razpravah, povezanih z #JazTudi«. S čimer želi sprožiti hitro poistovetenje in potrditev izkušnje številnih žrtev in prič spolnih napadov; pri tem ne želita zmanjšati pomembnosti tovrstne izkušnje, vendar jasno zatrdita, »da je razprava, sestavljena zgolj iz poistovetenja in potrjevanja, običajno bolj prazna.«

Subjektivno in objektivno

Kaj torej ločuje naključnega ocenjevalca filmov od filmskega kritika, pa četudi je včasih lahko to ena in ista oseba? Filmska kritika je seveda vedno subjektivna – pogost očitek, ki naj bi očrnil kritika ali kritičarko, da je preveč subjektiven, je v tem smislu tautologija, pogosto uporabljena predvsem pri tistih, ki jih doleti negativna kritika. Še več, namen kritike je, da je subjektivna, to je njena drugačnost v primerjavi s teorijo in znanostjo, pa tudi novinarstvom. Objektivni naj bi bili pogoji, v katerih nastaja, in prav ti so tisti, ki – na žalost vedno manj – ločujejo zgolj mnenje od izvedenskega mnenja: spodobno plačilo za delo, kritiška neodvisnost, znanje filmske zgodovine in teorije, spremljanje dogajanja v filmu in družbi na splošno – skratka, poznavanje konteksta. Slog, ki je zaščitni znak dobrega kritika in kritičarke, je zelo subjektivna stvar; a seveda potrebuje ogromno dela, pisanja, pilsenja, mentoriranja, soočanja, kritiziranja, branja, mišljenja, čutenja – potrebuje dolgo trajno in konstantno prakso ter njeno neprestano izpopolnjevanje.

Kritiki pa imajo tudi stično točko z mnenji laikov – medsebojno se napajajo in tega v prid kritike ne gre zanikati. Občinstvo namreč ni zgolj neka pasivna, impulze sprejemajoča gmota, kot razlaga Debordov pojem spektakla. Lev Kreft opozarja, da spektaklov ne smemo razumeti zgolj enostransko kot enodimenzionalen in vseobsegajoč pojav sodobnega kapitalizma, ki ustvarja kvazitotalitarno oblast, saj gre pri njihovem občinstvu za bistveno bolj dejavno množico, kot so predvidevali kritiki kulturne industrije in družbe spektakla. Ta množica soustvarja spektakel skozi učinek izkrivljajočega »telefončka«, pri katerem ljudje sami izražajo in širijo svoja »poznavalska in izvedenska vedenja in mnenja« ter tako producirajo lastne zgodbe. Zato ne gre zavrniti estetskega užitka kot tiste vrste spoznanja, ki se upira posploševanju razuma, in popularnosti kot mesta, kjer se iz vsakdanjih oseb proizvaja ljudstvo kot dejavno občinstvo spektakla. »Tak pristop kritične analize, ki užitku ne prizna spoznavne vrednosti, estetski funkciji spektakla pa ne politične, greši proti kritiki sami. Lahko je dobra laboratorijska analiza, a slabotna kritika, ki se s predmetom kritike sooča samo pri sebi doma, nikdar pa na njegovem lastnem terenu«, piše Kreft. In prav priznavanje vrednosti užitka in političnosti estetske funkcije filma je ena izmed značilnosti dobrih filmskih kritikov, tudi že omenjene Pauline Kael, ki je velikokrat kritizirala porajajoča se umetniško filmska gibanja in povzdigovala filme, imenovane z oznako smeti (»trash« v angleškem izvirniku).

Filmska občinstva in kritike ter kritičarke tako povezuje globoko zaveznštvo, čeprav se velikokrat nujno ne strinjajo, in to je zaveznštvo v gojenju filmskega okusa. Ta naj bi bil nekaj najbolj subjektivnega, a je hkrati lahko izrazito družben in političen pojav. Družbena omrežja pri tem igrajo zelo dvoumno vlogo, saj, kot rečeno, omogočajo kanale za bliskovito vrtenje omenjenega »telefončka«, a hkrati ljudi s pomočjo algoritmov zapirajo v mehurčke in kradejo njihovo pozornost z instant prebavljivimi vsebinami ter tako postavljajo nevidne ovire pri oblikovanju dejavne množice. Vedno bolj jasno je, da niso nevtralna tehnološka orodja za olajšanje komunikacije, ampak za njimi stojijo interesi moči in kapitala, ki lahko »telefonček« z enormnimi vložki v marketinške kampanje izkrivljajo v svoj prid.

Značilen pojav so tudi tako imenovani influencerji in influencerke, ki v zameno za prosto vstopnico, promocijski material ali v iskanju instant slave podžigajo spektakle v določeno smer, pri čemer ne producirajo lastnih zgodb, ampak delujejo kot podaljšek in odmev teh istih marketinških kampanj.

Skozi rožnata očala

Vsa navedena problematika je sovpadla ob splavitvi letošnje, kot zdaj kaže, največje filmske uspešnice Barbie. Vseprisotna marketinška kampanja je vrhunec doživela s predpremierami in kot napoved nevihte, ki je prihajala, je delovalo že vabilo na londonsko projekcijo, na katerem je – kot je poročala Guardianova kritičarka Manuela Lazic – pisalo: »Prosto delite svoje pozitivne občutke na Twitterju.« Nekateri pariški kritiki in kritičarke so medtem že začudeno brali tvite svojih kolegov, čeprav jim je bilo rečeno, da predhodnih projekcij za tisk sploh ne bo. Njihova mesta so zavzeli influencerji in influencerke, pogosto prav skrajno prekarizirani ljudje, ki so se v zameno za brezplačne izdelke, število klikov na svoj profil in trenutek slave pripravljeni prodati proizvajalcem, tudi filmskim studiem – nenazadnje, zakaj pa bi se za mizerne honorarje prodajali potapljaajoči se medijski industriji. Izbranim medijem, ki se prej niso zamerili producentu filma – kakopak je to podjetje Mattel, ki je s proizvodnjo in prodajo barbike ustvarilo pravi mali igračarski imperij – so bili servirani vnaprej posneti in od studia potrjeni intervjuji. Splet in v zadnjih tednih kina je medtem preplavila roza barva, ljudje hodijo film gledat v roza oblačilih, prodaja barbik prek spleta je skokovito narasla ... Na novo oživljen popkulturni fenomen je skozi rožnata očala popolnoma zameglil sporočilo ustvarjalcev filma, ki so sicer z dobrim scenarijem želeli poudariti prav nasprotno: da barbifikacija kulture ne nosi v sebi obljubljene emancipacije, ampak ravno nasprotno, pomeni nov način zatiranja, ukalupljanja v vnaprej predpisane spolne vloge, le da nekoliko bolj subtilno zavitega v celofan. Ravno z agresivnimi marketinškimi prijemi je film, ki ima potencial za premislek o naši družbi in vlogah, v katere nas poriva, postal to, kar na inovativen in zabaven način kritizira – propagandno sredstvo za akumulacijo moči in kapitala ter reprodukcijo na novo zapakiranih starih patriarhalnih vzorcev.

Lazic pri tem izpostavlja tudi širši fenomen, ko se vsi, ki imamo radi kakovosten film in obisk kina, zanj borimo pred pretočnimi platformami, buljenjem v pametne telefone in s tem drastičnim oženjem filmske izkušnje. Včasih gremo tudi sami kritiki in kritičarke pri tem predalec in zagovarjamo fenomene, ki so v svojem bistvu škodljivi za nas same in občinstvo. Za konec moram priznati, da sem tudi sam na začetku »kupil« fenomen Barbenheimer in navdušeno spremljal pohod obeh filmov v vrhove lestvic, kjer je v zadnjih letih kraljevala monotonija stripovskih cinematičnih vesolij, predelav in nadaljevanj starih uspešnic – na našo nostalgijo po dobrem starem kinu je izrazito apeliral tudi drugi del Top

Guna, ki je čakal na popolno odprtje kinematografov in se ni prodal pretočnim platformam, pri tem pa se izkazal za še eno glorifikacijo sicer šepajoče ameriške kulturno-zaveževalske hegemonije. Razmišljal sem celo, da bi fenomen uvrstil na svojo lestvico najljubših filmskih dogodkov (podobno kot sem pred leti uvrstil Obetavno mladenko, za kar mi je bilo po predavanju omenjenih kolegic krepko žal). Vse dokler si nisem vzel časa za obisk okrogle mize na temo filmske kritike, za debato s cenjenimi kolegicami in kolegi ter poglabitev v širši kontekst tega fenomena za potrebe kritiškega pisanja. Za filmsko kritiko in kritiko filmske kritike je potrebna samokritika, zanjo pa čas in publikacije, kot so Dialogi, Ekran in druge, kjer filmska kritika in nje kritika še naprej živita. Naj živijo še dolgo let!

O moralni kritiki družbe

Dušan Rebolj

V tem eseju¹ odgovarjam na urednikovo vprašanje, kako sta družboslovje in humanistika zastopana v družbenem življenju ter kako se spreminja njun status in status njune kritičnosti. Kar takoj naj poudarim, da sta družboslovje in humanistika v slovenski pišoči in govoreči javnosti vsekakor navzoča in tudi dokaj cenjena. Najprej bom to trditev podkrepil, nato bom pojasnil, zakaj je cenitev drugotnega pomena. V največjem delu eseja bom odgovoril na vprašanje, ki se mi zdi pomembnejše: kakšna načela za dobro družbeno kritiko ponuja moje družboslovno-humanistično področje. V sklepu bom povedano na kratko povzel in končal s pozivom k obzirnosti do občinstva. Povedano bom podkrepljeval s praktičnimi primeri, nekaterimi bolj stiliziranimi, nekaterimi manj.

1 Opredelitev se nanaša na pogovorni ton besedila, na njegov časovni in prostorski fokus ter na splošni metodološki pristop – esej je že v etimološkem oziru poskusno delo, delo v nastajanju. Odličen družboslovni esej, ki se zaradi šibkejšje vezanosti na konkretni prostor in čas že približuje žanru strokovnega članka, je Healy (2017).

Status družboslovja in humanistike: visok, a drugotnega pomena

Če »status« pomeni družbeno veljavo, ugled oziroma upoštevanost, potem imata družboslovje in humanistika v slovenski javnosti visok status. Vem, da se včasih ne zdi tako. V javnih občilih najrazličnejši pisci in govorci radi negodujejo, češ da so dognanja družboslovja in humanistike družbeno nekoristna. Toda mnoge takšne obsodbe so protislovne, saj so same po sebi posplošitve o družbi. So torej družboslovne. Lahko so tudi vidno pristranske. Pogosto so namreč izrečene v podporo političnim programom. Tudi takšnim, v katerih zavračanje družboslovja in humanistike oziroma čislanje le določenih družbenih ved, recimo obramboslovja, zgodovine ali prava, ne slonita na skrbi za kakovostno mišljenje in skupno dobro. Res se lahko zdi, da je javnost skeptična do družboslovnih in humanističnih razlag in ocen družbenih pojavov. Vendar ni jasno, koliko je ta skepsa racionalna in iskrena, sploh pa ne, koliko je razširjena onkraj posameznih epizod javnega negodovanja.² Navsezadnje, niti najbolj prizadevni črtilci družboslovja nimajo praviloma nič proti, če njihovi svetovnonazorski kolegi ustanavljajo in širijo družboslovne ustanove. Del slovenske javnosti pač ne mara *slabega* družboslovja in humanistike. In na to se odziva z zahtevami po *dobrih* družboslovju in humanistiki.

Toda to, ali javnost bolj čisla naravoslovje ali družboslovje in humanistiko, je drugotnega pomena. Vsaj z vidika kakovosti javnih razprav. Kajti še zdaleč ni gotovo, da se bodisi poklicni naravoslovci bodisi poklicni družboslovci in humanisti spoprijemajo s splošnimi družbenimi vprašanji bolje od laikov. Zlasti ne, kadar se vprašanja tičejo vrednotno zaznamovanih tem (torej skoraj vedno), in niti takrat, kadar se o odgovorih strinja največji del relevantne stroke. Tudi njihovo mišljenje motivirajo vrednote. Strokovni konsenz si tudi oni razlagajo tako, da lahko z razlagami upravičujejo ravnanje, ki sovпада s temi vrednotami.³ Morda si zato desničarski intelektualci zvesteje razlagajo strokovni konsenz o tveganjih, povezanih z gensko spremenjenimi poljščinami, levičarski pa strokovni konsenz o tveganjih, povezanih z globalnim segrevanjem. Prvi konsenz narekuje mehkejšo, drugi pa tršo regulacijo.⁴ Toda vrednotnih strasti včasih ne omejuje niti najbolj vegast strokovni

2 Pravzaprav bi bilo zanimivo prebrati bodisi kvantitativno bodisi kvalitativno raziskavo odnosa (vsaj nekaterih) Slovencev do tistih institucij in praks, ki jih po njihovem mnenju zajemata pojma »družboslovje« in »humanistika«. Zdi se, da ni pomanjkanje takšnih raziskav nič nenavadnega. Google Učenjak vrne bore malo zadetkov za iskanji »attitudes to social sciences« in »social status of social sciences« ter le nekaj več unikatnih zadetkov za iskanje »respect for social sciences«. Vsa našeta iskanja ne vrnejo niti enega zadetka, ki bi obetal odgovor, kakšen ugled uživa družboslovna oziroma humanistična kritika v katerem koli geografskem ali kulturnem kontekstu.

3 Razlago tega mehanizma najdete v člankih Dana M. Kahana, ki je z nekaterimi soavtorji raziskoval razmerje med »kulturno kognicijo« (mišljenjem, ki ga motivira pripadnost skupinam) ter interpretacijami strokovnih ocen družbenih tveganj (2011), z drugimi pa bolj specifičen vidik tega razmerja, namreč razmerje med številsko pismenostjo ter kulturno polarizacijo, konkretno glede tveganj, povezanih s podnebnimi spremembami (2012). Posledica drugega razmerja je, da so številsko pismeni ter analitično zmogljivi ljudje, kadar to ustreza njihovim vrednotam, morda nagnjeni k največjim odklonom od strokovnega konsenza. Toda tej trditvi, ki so jo Kahan in drugi posodobili v članku iz leta 2017, oporekajo nekatere replikacijske raziskave, denimo raziskava Perssona in drugih iz leta 2021.

4 Domnevam, da se hočejo tako desničarski kakor levičarski intelektualci izogniti morebitnim nevarnostim tako gensko spremenjenih poljščin kakor podnebne segrevanja.

konsenz – denimo kadar nas zanima, kako naj bo ljudstvo udeleženo v vladanju, kakšna je pravična razdelitev dobrin ali kako naj se odzivamo na grožnje državni varnosti. V teh primerih je vprašanje, ali naj odgovore iščemo pri naravoslovcih ali družboslovcih ali humanistih, pravzaprav estetsko.

Pomembnejše vprašanje: področna merila za kritiko družbe

Kaj naj torej družboslovci in humanisti vprašamo namesto tega, kakšen ugled imata družboslovna in humanistična kritika v slovenski javnosti? Morda to, kakšna načela za čim boljše družbeno kritiko nam ponujajo naša lastna področja. Moje področje je politična teorija oziroma filozofija, zadnja leta predvsem analitične usmeritve z nekaj elementi zgodovine politične misli. Kaj to pomeni? Da me bolj kakor biografije teoretikov zanimajo njihovi argumenti; da od argumentov terjam jasnost in dobro zgradbo; da se mi zdi slaba vsaka politična ali socialna teorija, ki je empirično brezpredmetna; in da menim, da je politična teorija oziroma filozofija predvsem normativna, ne toliko deskriptivna, sicer bi bila politologija, sociologija, zgodovina, ekonomija ali socialna antropologija. Normativna je tista politična filozofija, ki razpravlja, kaj pomeni uresničiti določeno politično vrednoto v določenih okoliščinah in pod določenimi domnevami o tem, kakšni so ljudje.

Eno glavnih metodoloških vprašanj analitične politične filozofije je, ali je zgolj podvrst moralne filozofije⁵ in ali so politično-filozofska načela le podmnožica moralno-filozofskih. Čeprav sočustvujem s poskusi »realistov«, da bi normativno mišljenje o politiki osvobodili golih moralnih kategorij (Jubb, 2017), se mi zdi, da so doslej dokazali le, da politiko zadevajo drugačna moralna vprašanja kakor ravnanje posameznikov.⁶ In ker ni nobenega razloga, da ugotovitve ne bi razširili s politike na vse družbene pojave,⁷ bom razložil, kakšna naj bo dobra moralna kritika družbe.⁸

V nekem pogledu je kritika kot besedilni žanr vzporedna s politično teorijo kot področjem vednosti. Kot sem rekel, je politična teorija zlasti normativna, ne toliko deskriptivna. S kritiko je podobno. Ni nujno, d je moralno normativna. Ocenjuje lahko, ali politika

⁵ Recimo, da je moralna filozofija približno isto kot etika. Gre za praktično filozofijo, kar pomeni, da v najsplošnejšem smislu raziskuje, kakšno je pravilno ravnanje. Zavedam se razločevanja, češ da je morala kulturno pogojen skupek vrednot, ki jih osebnost ceni posameznik, etika pa skupek tistih vrednot, ki jih posamezniku narekuje institucija, poklic, prostovoljno združenje ali kaj podobnega. Toda to razločevanje je vsaj za ta zapis nepotrebno, saj gre v obeh primerih za načela, ki jih filozofija zajame, razčleni, nadgradi oziroma skuša zgraditi iz prvih principov. Poleg tega lahko morala vsaj delno črpa iz posameznih etik, tako da je ločnica dokaj zabrisana.

⁶ Zelo grobo: politični filozof se v prvi vrsti ne sprašuje, kako naj ravna en človek, temveč kako naj ravnamo skupaj.

⁷ Raziskovalna domena politične filozofije sovпада z domeno »socialne in politične filozofije«.

⁸ Ker je politika pač družbena praksa. Temu enotenju se sicer da oporekati, a ne tako, da bi pričujoča razprava s tem kaj pridobila.

in družba zadoščata zakonskim, védenjskim, estetskim, produkcijskim ali kakšnim drugim merilom. Toda sami normativnosti se ne more izogniti, sicer ni kritika. Je pregled, analiza, razlaga ali kaj četrtega.

Možnost moralne kritike družbe

Torej, kakšna naj bo moralna kritika družbe? Najprej, njen(a) avtor(ica) naj vsaj za silo ve, do kakšne mere ljudem priznava zmožnost samostojnega mišljenja in voljnega delovanja. Jedrnato rečeno, ima ljudi sploh za moralne subjekte? To vprašanje je toliko bolj pereče, če o dani družbi veliko ljudi razmišlja heglovsko, marksistično, psihoanalitično oziroma post-strukturalistično. Koliko je sploh upravičeno moralno ocenjevati človeško mišljenje in delovanje, če ju narekuje in ukaluplja toliko institucionalnih, ekonomskih, ideoloških, seksualnih in družbeno-kategoričnih dejavnikov? Pomislek ni neutemeljen, toda njegov doseg si je treba razjasniti. Če ga peljemo dovolj daleč, lahko z njegovo pomočjo odpustimo kar precej: plagiatorstvo (zaradi vpetosti v kulturno izročilo), kriminal belih ovratnikov (zaradi vpetosti v ekonomski sistem, ki ga nagraduje), vojne zločine (zaradi vpetosti v neizogibnost vojne) in še marsikaj. Če ga uporabljamo skopo, smo do ljudi strogi. Celo do revežev, ki kra-dejo hrano, ali do gimnazijcev, ki po štirih letih piflanja ne znajo misliti. Nazadnje, če ideje, da se ljudje nimajo v oblasti, ne razumemo docela, lahko zapadamo v protislovja. Ob kapitalističnem obnašanju kapitalistov smo lahko ogorčeni, čeprav smo marksisti. Ob vsiljivosti administrativne države pa kljub temu, da smo morda foucaultovci.

Ali to, da ljudem marsičesa ni mogoče zameriti, pomeni, da je moralna kritika družbe nujno obsojena na neuspeh? Ne, in sicer zaradi dvojega. Prvič, še vedno lahko moralno vrednotimo družbene situacije oziroma stanja. Lahko pokažemo, na primer, da je trenutna razdelitev dobrin nepravilna ali da sodstvo ne realizira enakosti pred zakonom. Drugič, čeprav je težko ravnati pravično ali dobro, ljudi to ne odvezuje vse moralne odgovornosti. Ta zamisel ni nič novega. Na primer, Machiavellijeva retorika ne izraža le spoštovanja do vladarjev, ki so pripravljeni storiti, kar je nujno; izžareva tudi prezir do vladarjev, ki se s pretiranim sklicevanjem na nujnost otrešajo odgovornosti za napake in grozodejstva (Benner, 2009, 4. poglavje). Nekako od Kanta in vse do sodobnih političnih filozofov, ki razpravljajo o »izvedljivosti«, sega izročilo, ki pravi nekaj takega: nujni predpogoj moralne obveznosti je zmožnost. In ljudje so zmožni tistega, kar se jim posreči, če se potrudijo in v trudu vztrajajo (Estlund, 2011, str. 212). Skratka, seveda moramo upoštevati, da te v življenju marsikaj pogojuje. A te smemo moralno obsoditi, če moralne obveznosti nisi izpolnil kljub temu, da ni od tebe zahtevala nič nadčloveškega.⁹

⁹ Če je kdo prhnil, da razlagam samoumevnosti, se ugovoru uklanjam. Toda tovrstne samoumevnosti se splača ponavljati. Recimo, da se nekdo za denarno korist zlaže, da je napisal gledališko igro, čeprav jo je v resnici samo prevedel. In

Zastopanje in opredelitev vrednote: nedoslednost, svoboda

Toda kaj je sploh moralno? Na katere vrednote naj naslonimo družbeno kritiko? V pluralistični družbi je možnosti na pretek, zato bom naštel le nekaj splošnih vodil. Najskromnejša je obtožba nedoslednosti, bodisi svetohlinstva bodisi nezakonnosti. Obe vrsti te obtožbe sta v javnih razpravah precej razširjeni. Vendar sta moralno nepopolni, saj ustvarita le iztočnico za protivprašanje, zakaj ni moralno, da ravnalec ni dosleden v upoštevanju izpričanih načel ali kakega zakona.¹⁰ Skratka, kritika na podlagi nedoslednosti sama po sebi ne pove, katero vrednoto zastopa kritičarka ali kritik.¹¹

Dalje, oporno vrednoto je dobro opredeliti, ne le poimenovati. Recimo, zadnja leta se je v Sloveniji precej govorilo o svobodi. V zvezi z ukrepi med pandemijo covida, z avtoritarno držo prejšnje vlade, z imenom stranke, ki vodi vladno koalicijo, in morda z upi, ki so jih vanjo položili volivci. Tega, kakšna vrednota napaja želje po svobodi in osvoboditvi, največ govorcev ni razdelalo. Toda od začetka leta 2020 je naša družba izrekla, sprejela in zavrnila kopico zahtev po vseh treh »glavnih« oblikah svobode. Nasprotniki prisilnega maskiranja, cepljenja in omejitev gibanja so zahtevali negativno svobodo – to, da drugi ne posegajo v njihovo izbiro med razpoložljivimi opcijami. Pristaši prostovoljnega cepljenja so si želeli, da cepilni skeptiki v sebi uresničijo pozitivno svobodo – da presežejo iracionalnost, ki jim ne dovoli izbirati dobro in pravično. (Skeptiki so jim želeli enako.) Slavoj Žižek je predlagal, naj namesto ljudstva izbira dobro in pravično kar Robert Golob.¹² Protestno gibanje pa je utelešalo željo po svobodi od gospodstva. Po svobodi, ki jo imaš le, če drugi nimajo niti možnosti samovoljno posegati v tvoje izbire – če torej nimaš gospodarjev.¹³

recimo, da se moramo dogovoriti, kaj bomo storili z njim. Bomo dogovor laže utemeljili na ugotovitvi, da lagati za denar ni prav tudi zato, ker se temu ni pretežno izogniti; ali iz premlevanja, do kakšne mere vsak velik umetnik posnema predhodnike? Prvemu pristopu je bil naklonjen Miha Mazzini (»Reševanje goljufa Kobala.« <<https://siol.net/siol-plus/kolumne/miha-mazzini-resevanje-goljufa-kobala-488263>>), drugemu se ni mogel izogniti Igor Mekina (»Afera Kobal: do bri umetniki kopirajo, veliki umetniki kradejo.« <<https://www.portalplus.si/3065/afeta-kobal?desktop=1>>). Oboje pridobljeno 1. septembra 2023.

10 Moralno nepopolna, in zato skromna, je tudi zrcalna plat obtožb na podlagi nedoslednosti: zagovori, ki se sklicujejo na doslednost. Izmed njih sta v slovenskem kontekstu posebno razširjena »kajpajevstvo« – počnem zgolj isto kot ti – ter sklicivanje na primerljivost slovenskih zakonov ali politik s tistimi v drugih članicah EU. Tudi ti zagovori nastavljajo kvečjemu iztočnice za vprašanje, katerim moralnim vrednotam sledijo »ista« ravnanja ter evropski zakoni in politike.

11 Ugovor proti nedoslednosti ima večjo težo, če je epistemološki. Na primer, če govorcu očita nedosledno upoštevanje kriterijev faktičnosti. Predstavljajmo si zgodovinarja, ki opozarja, da izbira datuma, na katerega praznujemo dan upora proti okupatorju, ni podprta z zgodovinskimi dejstvi, a ga podobni pomisleki ne obhajajo ob datumih verskih praznikov. Nedosledna skrb za upoštevanje zgodovinskih dejstev je problematična, ker zavira razvoj zgodovinske vednosti – ne glede na morebitne ideološke ali politične vzroke. Poslušaj na primer »Svetovalnica: Vsebina praznika 27.04.« <https://avdio.ognjisce.si/share//posnetki/svetovalnica/2023/svetovalnica_2023_04_27.mp3>. Pridobljeno 1. septembra 2023.

12 »Studio 9. maj z Marcelom Štefančičem,« <<https://www.youtube.com/watch?v=vyMI7pr2V48>>. Pridobljeno 26. avgusta 2023.

13 Prvi dve obliki je analiziral Isaiah Berlin (1958), tretjo pa zlasti Philip Pettit (1997) in Quentin Skinner (1998). Politične razsežnosti svobode od gospodstva razlagata Frank Lovett in Philip Pettit (2009).

Doseg vrednote: pravica do primerne bivališča

Ko je vrednota opredeljena, je treba poznati njen dosež. Na primer, če se sklicujemo na človeško dostojanstvo in človekove pravice, moramo vedeti, da ne govorimo o zahtevnih idealih, temveč o golih minimumih. Govorimo o tistem, kar mora država zagotoviti državljanom, da sme od njih sploh zahtevati uboganje zakonov. In moralna teža teh minimumov nas lahko zaziba v preveliko gotovost. Lahko pozabimo, da sklice na to težo v javnosti pogosto porazijo sklici na nezmožnost in na obstoječ ustavni ali zakonski red. O tem je bodoče vladane podučila sedanja slovenska predsednica. Ko so jo, še kot kandidatko, vprašali, ali je primerno bivališče človekova pravica, je odgovorila nikalno. Dejala je, da je pravica do primerne bivališča socialna pravica, »ki je zapisana tudi v slovenski ustavi. To pomeni, da mora država storiti vse, kar lahko v okviru svojih finančnih zmožnosti.«¹⁴ Pustimo ob strani kiks, ki se ji je primeril: namreč da je, kot izpričana zagovornica človekovih pravic, zanikala 25. člen Splošne deklaracije človekovih pravic, ki »vsakomur« jamči »zdravje in blaginjo, vključno« z »bivališčem«.¹⁵ Za nas je bolj bistveno, da je moralno vprašanje preoblikovala v ustavnopravno, nato pa se je še s sklicala na (ne)zmožnost. Kot smo videli, so sklici na nezmožnost dostikrat slepilo. Tega je treba razbliniti z javno razpravo, podkrepljeno z ustreznimi empiričnimi izsledki. Manever premestitve vprašanja v drug register, iz moralnega v ustavnopravni, pa je treba preprosto razkrinkati.

Vsekakor drži, da slovenska ustava »primerne stanovanja« ne omenja med opredelitvami človekovih pravic in temeljnih svoboščin, pač pa v 78. členu, predzadnjem od štirinajstih, ki urejajo gospodarska in socialna razmerja. In še tam le v okviru obljube, da država »ustvarja možnosti,« da si državljani lahko pridobijo primerno stanovanje. Toda vprašanje predsedniškim kandidatom seveda ne vprašuje po statusu te pravice znotraj slovenske ustave. Zastavljeno je na pred- oziroma nad-ustavni ravni. V kontekstu, v katerem pravice niso vsebinski elementi ustav, zakonov in mednarodnih sporazumov, ampak merila, po katerih ta besedila moralno ocenjujemo. Ne vprašuje, ali slovenska ustava pravico do primerne bivališča obravnava kot človekovo pravico, ampak ali bi jo morala. Vprašuje, ali primerno bivališče vsakemu človeku pripada na enak način, kot mu pripada, denimo, varstvo pred umorom in krajo. In če je odgovor nikalen, če pomeni, da država primerne bivališča ni dolžna zagotoviti vsem osebam na svojem ozemlju (ali v blažji obliki, vsem stalnim prebivalcem), čaka moralne kritike dodatno delo.

14 »Primerno bivališče je osnovna človekova pravica in bi jo kot tako morala zagotavljati država.« <<https://glas-ljudstva.si/zahteve/277/>> Pridobljeno 21. avgusta 2023. Da je primerno bivališče osnovna človekova pravica, so zanikali še trije kandidati, a vsi tako, kot da bi odgovarjali na vprašanje: »Ali je država zmožna vsakomur zagotoviti primerno bivališče?« Vprašanja torej ali niso razumeli ali pa so se mu zanalašč izognili.

15 »Splošna deklaracija človekovih pravic.« <<https://www.varuh-rs.si/pravni-temelji-cp/ozn-organizacija-zdruzenih-narodov/splosna-deklaracija-clovekovih-pravic/>>. Pridobljeno 27. avgusta 2023.

Daljšanje dosega vrednote: pravica do kraja

Če spoznamo, da vrednota v zadevni razpravi ne seže dovolj daleč, a je nočemo zavreči, moramo njen doseg argumentirano podaljšati. Kako podaljšati doseg pravice do primerne bivališča, sem predlagal že drugje.¹⁶ Tu bom predlog le povzel. Naslanja se na neobjavljen članek kanadskih političnih filozofinj Margaret Moore in Meene Krishnamurthy. Recimo, da so osnova za pravice temeljni interesi, ki jih ima vsak človek. Vsak človek ima temeljni interes in s tem pravico do doma, ki je predpogoj, da razvija svoje psihofizične zmožnosti. Ta pravica približno ustreza pravici do primerne bivališča. Toda zgodba se tu ne konča. Vsakdo ima tudi temeljni interes do tega, da v kolikor toliko stabilnih in predvidljivih pogojih oblikuje in izvršuje življenjske načrte. To pomeni, da nima le pravice do primerne bivališča, ampak do *obstoječega* primerne bivališča. V tvojem temeljnem interesu je, da se ti iz določenega okoliša (pač kraja, v katerem uresničuješ življenjske načrte) ni treba odseliti, če bi tam rad ostal. Nazadnje, vsakdo ima temeljni interes do spletnja vezi z drugimi ljudmi. Torej bi se dalo zagovarjati tudi pravico do prostovoljnega ohranjanja sosesk, saj se v njih spletajo kolegialni, sosedski in prijateljski odnosi. Za kaj bi morala poskrbeti država, ki bi se zavezala k varovanju teh pravic? Predvsem bi morala preprečevati brezdomstvo in ljudem zagotavljati bivanje v ustrezno varnih, prostornih, suhih, toplih in zračnih bivališčih z vso osnovno napeljavo. Dalje, zagotavljati bi morala primerno prostorsko gostoto takšnih bivališč tudi za ljudi, ki si jih ne bi mogli financirati. Nazadnje, preprečevati bi morala prisilno razseljevanje zaradi delovanja nepremičninskega trga ali zaradi lastne nepremičninske in razvojne politike.

Ta pripoved o »pravica do kraja« ima nekaj slabosti. Predvsem tako razširja obseg človeških temeljnih interesov, da izgubi nekaj intuitivne moči, ki jo imajo skromnejše teorije človekovih pravic. Tudi sami avtorici priznavata, da te pravice niso »aduti«. Da so podvržene tehtanju nasproti drugim pravicam, tudi ekonomskim. Recimo, pravica ostati nekje, od koder nočeš, se na neki točki verjetno ukloni pravici najemodajalca, da te izseli, če po svoji krivdi ne plačuješ najemnine. Poleg tega niso enako močne. Tretja je najbrž šibkejša od druge, druga pa od prve. A po drugi strani pripoved temelji na podobi temeljnih človeških lastnosti, ki ji je težko oporekati. Tudi nepremičninski špekulant bi se sekiral, če bi ga špekulacije uspešnejših kolegov pregnale z dolgoletnega doma (morda bi celo pogrešal nekdanjo sosesko). Poleg tega se pripoved opira na vrednote, ki jih največ javnih razprav ne omenja. Prepletu ekonomskih interesov in državnega planiranja ter zahtevam po »fleksibilnosti« postavlja nasproti temeljni človeški hotenji *imeti dom* in *ostati doma*. Zato ustreza tako progresivni zahtevi po socialni pravičnosti kakor konservativni zahtevi po ohranjanju dobrih tradicij. Nazadnje, upira se vsrkanju v kulturni boj: čisto vseeno je, ali si želiš nadaljevati življenje in ohranjati obstoječo skupnost v blokih ali na Blokah.

¹⁶ Rebolj, Dušan. »O nepremičninski stiski in pravicah do kraja.« <<https://www.delo.si/mnenja/kolumne/o-nepremicninski-stiski-in-pravicah-do-kraja/>>. Pridobljeno 29. avgusta 2023.

Ugovor neki ljudski modrosti: demofobija

Recimo, da smo moralno kritiko utemeljili na ustrezni vrednoti; da smo to vrednoto jasno opredelili; da smo si razjasnili njen doseg; da smo ta doseg po potrebi podaljšali. Naša kritika, češ da je ta družbeni pojav ali oni politični dogodek v navzkrižju s to vrednoto, se bo skoraj zagotovo opirala na ljudsko modrost – na kako trditev, ki ji verjame dovolj javnosti, da jo le malokdo preverja. Kakšno funkcijo ima v argumentaciji ljudska modrost, je stvar konteksta. Mnoge ljudsko-modre trditve so resnične. Mnoge druge napajajo prenagljene in neresnične sklepe.

Takšen sklep je na primer zamisel, da se je treba v demokraciji bati prav demosa. Nekateri pisci so ta pomislek izrazili v zvezi z dogodki, povezanimi z odstopom ministrice za notranje zadeve (predsednik vlade se ne bi smel pustiti voditi nezmernim zahtevam ljudstva), drugi v zvezi z zavrnitvijo referendumu o spremembah družinskega zakonika (dobro je, da človekove pravice pred nezmernimi zahtevami ljudstva varuje ustavno sodišče). Kaj poreči na demofobijo?

Nezmerno ljudstvo

Najprej o prevelikem posluhu izvršilne veje za javno mnenje. Tisti, ki se strinjajo s Platonom, pravijo, da se lahko demokratični vladarji z ljudstvom zapletejo v uničujočo povratno zanko. Da lahko v sledenju nezmernim ljudskim željam odidejo predaleč. Tako daleč, da škodujejo ljudstvu samemu. In da jim po tem, ko se ljudstvo zaradi tega obrne proti njim, preostane le obrat v tiranijo.¹⁷

Ugovor izhaja iz presenetljive smeri. Opisana oblika demofobije ni vprašljiva, ker bi bilo ljudstvo posebno modro, ampak ker je muhasto. Na to namiguje več obsežnih raziskav volilnega obnašanja, ki sta jih preučila Christopher Achen in Larry Bartels (2016). Prvič, volivci nimajo ideološko urejenih preferenc, torej njihovim željam ni mogoče slediti z ideološko urejenim programom (recimo – primer je moj – s programom »pometanja« v državnih institucijah). Drugič, pri oddaji glasov do neke mere sledijo vtisu, ali so ekonomsko na boljšem ali na slabšem, vendar le vtisu iz zadnjih nekaj mesecev pred volitvami. Tretjič, na volitvah kaznujejo svoje predstavnike, če so jih oškodovali dogodki, na katere predstavniki sploh nimajo vpliva (poplave, suše, celo napadi morskih psov). Torej, demokratični vladar, ki ga pri ravnanju ne bi vodilo nič drugega kakor izpolnjevanje trenutnih želja neorganiziranega ljudstva, ne bi v resnici storil nič doslednega. Sploh ne tako doslednega, da bi nizu vse bolj škodljivih odločitev sledil vse do ustoličenja diktature. Na koncu pa bi ga ljudstvo odslovilo iz nepravih ali nepovezanih razlogov.

¹⁷ Svetlič, Rok. »Preveč demokratična demokracija.« <<https://www.delo.si/mnenja/komentarji/prevec-demokratična-demokracija/>>. Pridobljeno 1. septembra 2023.

Tiranija večine

Demofobi pravijo tudi, da se ljudstvo ne ogroža le v celoti, temveč da znotraj njega večine (tako laične kot predstavniške) venomer ogrožajo pravice manjšin. Zato da morajo slednje varovati depolitizirane institucije, predvsem ustavna sodišča. Toda spomnimo se dvojega. Prvič, da so pravice različne, manjšine pa tudi. In drugič, da so depolitizirane institucije še kako občutljive na procese, ki pravice v resnici oblikujejo in uveljavljajo (oziroma kratijo).

Zahtev večin se nekateri demokrati bojijo zaradi posledic revolucij in totalitarizmov. Zato radi pozabljajo, da je zaščita manjšin (iz z njimi pravic) kot pojem vrednotno nevtralna, kot praksa pa je še kako odzivna na družbeno moč. Tako je z načelom svobode sklepanja pogodb mogoče onemogočiti kolektivno pogajanje o plačah (Wellington 1964). Z načelom svobode združevanja je mogoče izločati ljudi napačne barve, spola, seksualnosti in veroizpovedi (Alexander 2008). Z načelom svobode govora in pristavkom, da je tudi denarni politični prispevek oblika govora, je mogoče čezmerno okrepiti politični vpliv bogatih državljanov (Wright 1976). Z načelom varstva časti in dobrega imena je mogoče vplivne osebe in strukture braniti pred upravičeno kritiko.¹⁸ Z načelom svetosti življenja je mogoče odločitev, donositi ali ne, iztrgati iz domene zasebnosti vsake ženske. Vse to so v ustavnih demokracijah počela in včasih še počnejo sodišča, tudi ustavna. Ker so pač odzivna na najrazličnejše psihološke, politične, socialne in situacijske dejavnike. Tudi takšne, ki so povsem »zunanji« obravnavi dejstev v luči zakonov (Danziger, Levav in Avnaim-Pesso, 2011).

Kajti od kod se dejansko »vzamejo« pravice? Kako se vsadijo v družbenopolitični vsakdan? Na makro ravni s prepletom ekonomskega razvoja (pravica do izbire poklica), vojaške sile (ukinitve suženjstva) in grobega civilnega pritiska (delavske pravice), na mikro ravni pa z deviantnostjo, ki sčasoma dobi spodobno preobleko. V ZDA so bile prve finančno neodvisne ženske lastnice bordelov, rasno diskriminacijo na delovnem mestu pa so prvi kršili mafijci, ki so v klubih zaposlovali temnopolte glasbenike (Russell, 2010, 4. in 10. poglavje). V SRS so si svobodo javnega izražanja najodločneje prilastili pankerji – zoper zgražanje in ugovore poštenih občanov, režimskih novinarjev, akademikov in sodnikov (Bavčar (ur.), 1985). Pravice se od zgoraj in spodaj vsadijo v moralo (delov) javnosti, nato pridejo na politični dnevni red, šele zatem končajo v ustavah kot izhodišča za sodniško odločanje. Prav zaradi tega je menda jasno, da je (slabe) približke visokih idealov sodniškega odločanja možno uresničiti le v demokracijah z aktivnimi civilnimi družbami in z rednimi, poštenimi volitvami. Demokracija jamči dobro sodstvo, ne obratno. Še nobenega avtoritarizma, podprtega z družbeno nestrpnostjo do manjšin, ni odpravilo sodišče.

¹⁸ Instrumenta varovanja časti ter prepovedi spodbujanja sovraštva sta se v prvi polovici devetnajstega stoletja razvila najprej v Franciji in zatem v Nemčiji, v obeh kontekstih »za zatiranje političnih ugovorov v obdobju revolucionarnih prevratov« (Goldberg, 2015, str. 481). Ne glede na sodobni politični predznak, je omejevanje govora najprej orodje razredne identitetne politike, ki se vsiljuje od zgoraj.

Sklep: obzirnost do občinstva

Povzemimo. Moralna kritika družbe naj se ne sramuje same sebe. Žene naj jo prepričanje, da ljudje ohranjajo moralne obveznosti, tudi če so pogojeni z zgodovino, kulturo, ekonomijo in podobnim. Zakoreninjena naj bo v vrednotah, ki so opredeljene dovolj jasno in daljnosežno. Na ljudsko modrost naj se ne opira brez preverbe. Za konec dodajam, da naj bo nagovorjenim čim bolj dostopna. To pomeni, da naj si kritičarka ali kritik o njih ustvari ustrezno podobo. Ustreznost se le do neke mere navezuje na demografsko ali izobrazbeno sestavo občinstva. Še bolj jo določa naslednje vprašanje: kakšno namišljeno občinstvo naj nagovarjam, da me bo vsakdo razumel bolje, četudi ne povsem?

V odgovor bom opisal dva tipa namišljenega občinstva. Prvi tip je občinstvo, ki je leno, neumno in hudobno. To pomeni, da se mu besedil ne ljubi brati; da jih, tudi če jih prebere, težko razume; in da jih, tudi če jih razume, ocenjuje karseda ozkosrčno – da torej največ teže pripiše šibkostim zapisanih argumentov. Prvi tip sem povzel po nasvetih za dobro pisanje, ki jih je na osebni spletni strani objavil filozof Jim Pryor.¹⁹ Drugi tip sem razbral iz pisanja mnogih kritičark in kritikov. To je pisanje, ki s čim več besedami pove čim manj. Ki mu manjka pik in odstavkov. V katerem poved ne zastopa misli, odstavek pa ne miselnega sklopa. Ki se namesto, da bi gradilo argument, zateka v odvečnost in ponavljanje. Ki ima, lepo rečeno, Dioniza raje od Apolona. Ki, še lepše rečeno, raje čveka, kot da bi se pogovarjalo. Skratka, pisanje za občinstvo, ki me ljubi, ima toliko časa kot jaz in jemlje podobna poživila.

Predlagam, da kritičarka in kritik (s primerno rezervo) nagovarjata prvi tip in da naj čim manj nagovarjata drugega. Kajti če si predstavljaš, da moraš nujno nekaj dopovedati občinstvu prvega tipa, te to sili v jasno opredelitev osnovnih pojmov, v natančno izbiro izrazov, v njihovo preudarno rabo ter v skrbno izpeljavo sklepov iz predpostavk. Predvsem pa se vseskozi zavedaš, da mora sporočeno premostiti vrzel, ki ni le čustvena ali prostorska, ampak tudi svetovnonazorska. To vrzel se trudi premostiti vsaka moralna kritika, ki meri tja, kamor bi morala (seveda ob predpostavki vrednotnega pluralizma): onkraj kroga somišljenikov.²⁰ Kdor nagovarja občinstvo drugega tipa, navadno ustvari kaj, kar je lahko v ponos staršem ali v veselje prijateljem. Toda teh smotrov ta zapis ne obravnava.

19 Pryor, Jim. »Guidelines on Writing.« <<http://www.jimpryor.net/teaching/guidelines/writing.html>>. Pridobljeno 1. septembra 2023.

20 Moramo res nagovarjati prav vsakogar? Seveda ne. Toda ker nimam prostora za razpravo, kako zamejiti množico sogovornikov, predlagam naslednje pravilo: trudimo se nagovoriti vsakogar, ki v naše osnovne svoboščine noče samovoljno posegati, tudi če mu to dopuščajo politični nazori ali božje razodetje.

Strokovna literatura:

- Achen, C. H., in Bartels, L. M.: *Democracy for Realists: Why Elections Do Not Produce Responsive Government*. Princeton: Princeton University Press, 2016.
- Alexander, Larry: What Is Freedom of Association, and What Is Its Denial? *Social Philosophy and Policy*, let. 25, 2008, št. 2, str. 1–21.
- Bavčar, Igor (ur.): *Punk pod Slovenci*. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS: Univerzitetna konferenca ZSMS., 1985
- Benner, Erica: *Machiavelli's Ethics*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- Berlin, Isaiah: *Two Concepts of Liberty: an Inaugural Lecture Delivered before the University of Oxford on 31 October 1958*. Oxford: Clarendon Press.
- Danziger, S., Levav, J., in Avnaim-Pesso, L.: Extraneous factors in judicial decisions. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, zv. 108, št. 17, 2011, str. 6889–6892.
- Estlund, David.: Human Nature and the Limits (If Any) of Political Philosophy. *Philosophy & Public Affairs*, let. 39, št. 3, 2011, str. 207–237.
- Goldberg, Ann: Hate Speech and Identity Politics in Germany, 1848–1914. *Central European History*, št. 48, 2015, str. 480–497.
- Jubb, Robert: Realism. V: Blau, Adrian (ur.). *Methods in Analytical Political Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, str. 112–130.
- Healy, Kieran: Fuck Nuance. *Sociological Theory*, let. 35, št. 2, 2017, str. 118–127.
- Kahan, D. M., Jenkins-Smith, H. in Braman D.: Cultural cognition of scientific consensus. *Journal of Risk Research*, let. 14, št. 2, 2011, str. 147–174.
- Kahan, D. M., Peters, E., Dawson, E. C. idr.: Motivated numeracy and enlightened self-government. *Behavioural Public Policy*, let. 1, št. 1, 2017, str. 54–86.
- Kahan, D. M., Peters, E., Wittlin, M. idr.: The polarizing impact of science literacy and numeracy on perceived climate change risks. *Nature Climate Change*, št. 2., 2012, str. 732–735.
- Lovett, Frank, and Pettit, Philip: Neorepublicanism: A Normative and Institutional Research Program. *Annual Review of Political Science*, let. 12, št. 1, 2009, str. 11–29.
- Moore, Margaret, in Krishnamurthy, Meena. The Wrong of Gentrification; a place based account. Neobjavljeno, uporabljeno z dovoljenjem avtoric.
- Persson, E., Andersson, D., Koppel, L. idr.: A preregistered replication of motivated numeracy. *Cognition*, zv. 214, 2021, članek št. 104768.
- Pettit, Philip: *Republicanism: a Theory of Freedom and Government*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Russell, Thaddeus: *A Renegade History of the United States*. New York: Free Press, 2010.
- Skinner, Quentin: *Liberty before Liberalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Wellington, H. H. : Freedom of Contract and the Collective Bargaining Agreement. *University of Pennsylvania Law Review*, let. 112, št. 4, 1964, str. 467–498.
- Wright, J. Skelly: Politics and the Constitution: Is Money Speech? *The Yale Law Journal*, let. 85, št. 8, 1976, str. 1001–1021.

Drugi viri:

Mazzini, Miha. »Reševanje goljufa Kobala.« <<https://siol.net/siol-plus/kolumne/miha-mazzini-resevanje-goljufa-kobala-488263>>. Pridobljeno 1. septembra 2023.

Mekina, Igor. »Afera Kobal: dobri umetniki kopirajo, veliki umetniki kradejo.« <<https://www.portalplus.si/3065/afera-kobal?desktop=1>>. Pridobljeno 1. septembra 2023.

»Primerno bivališče je osnovna človekova pravica in bi jo kot tako morala zagotavljati država.« <<https://glas-ljudstva.si/zahteve/277/>>. Pridobljeno 21. avgusta 2023.

Pryor, Jim. »Guidelines on Writing.« <<http://www.jimpryor.net/teaching/guidelines/writing.html>>. Pridobljeno 1. septembra 2023.

Rebolj, Dušan. »O nepremičninski stiski in pravicah do kraja.« <<https://www.delo.si/mnenja/kolumne/o-nepremicninski-stiski-in-pravicah-do-kraja/>>. Pridobljeno 29. avgusta 2023.

»Splošna deklaracija človekovih pravic.« <<https://www.varuh-rs.si/pravni-temelji-cp/ozn-organizacija-zdruzenih-narodov/splosna-deklaracija-clovekovih-pravic/>>. Pridobljeno 27. avgusta 2023.

»Studio 9. maj z Marcelom Štefančičem.« <<https://www.youtube.com/watch?v=vyMI7pr2V48>>. Pridobljeno 26. avgusta 2023.

Svetlič, Rok. »Preveč demokratična demokracija.« <<https://www.delo.si/mnenja/komentarji/prevec-demokracna-demokracija/>>. Pridobljeno 1. septembra 2023.

»Svetovalnica: Vsebina praznika 27. 04.«

<https://avdio.ognjisce.si/share//posnetki/svetovalnica/2023/svetovalnica_2023_04_27.mp3>. Pridobljeno 1. septembra 2023.

Medijska kritika v slovenskih razmerah: kaj sploh je in kakšno je njeno življenje

Boris Vezjak

Svoj tokratni kratek prispevek k razpravi o stanju kritičnosti in kritičnosti v slovenskem primeru želim začeti z opisom lastnega položaja – ne zato, ker bi se potem bolje počutil, ampak ker se mi, morda neskromno, zdi indikativen ali celo ključen za tematizacijo nekga skrajno pomembnega segmenta javne kritike. Opisali želim izkušnjo dvajsetih let ukvarjanja z medijsko kritiko – konkretnije s kritiko slovenskih medijev. Pri tem lahko zgolj upam, da moje mnenje ne bo razglašeno za preveč pristransko in ga bodo sprejeli tudi drugi. Kar se mi zdi smiselno dodati v razpravo, ni primarno povezano s premislekom o lastni poziciji, od česar težko abstrahiram, ampak o učinkih tovrstnega početja. Se pravi: kaj lahko počne medijski kritik v naši državi, kakšen status ima, kdo ga sliši, kdo bere in kakšne učinke proizvaja njegovo delo?

Moja odločitev za razpravo je premišljena in obenem strukturno načrtana: v tej številki, ki sem jo sicer tudi uredil, se avtorice in avtorji ubadajo s heterogenimi izzivi in težavami kritiške dejavnosti, večkrat in predvsem dojete kot profila žanrskega ustvarjalca v

rubrikah, ki so temu namenjene. Na vrsto pridejo običajna področja in težave, s katerimi se srečujejo: literatura, film, umetnost, glasba, gledališče in druga. Ker se besedila ukvarjajo s kritičnostjo in kritičnostjo kot takšno v pahljači vseh možnih žanrov, je videti razprava o tem segmentu kritike še bolj smiselna. Omenjena medijska kritika in analiza, s katero se posredno ukvarjam tako rekoč profesionalno, saj predavam tudi medijske predmete, večinoma pa skoraj »prostočasno« s produkcijo na svojem blogu z imenom »In media res« (www.vezjak.com), je že po sebi v Sloveniji neviden in skoraj bizaren žanr. Najbrž nas ni veliko. Tudi sam k njeni vzpostavitvi žal nisem kaj prida prispeval, navzlic svojemu konsistentnemu in ažurnemu trudu, če sodim po klavnem prepoznavanju in recepciji v samih medijih ali družbi – v svojo obrambo lahko povem, da kakšne ambicije po institucionalizaciji niti nisem imel. Že to, da je obstajala kot kokon ob s strani klasičnih medijev manj priznanem in etabliranem prostoru, imenovanem splet, marsikaj pove. Bi lahko po več kot 2500 objavah na svojem blogu, kjer sem svoje početje edinole lahko prakticiral, storil še kaj? Morda, a nikoli nisem imel te želje. Bi moral formalizirati svoje početje? Kako to storiti, preprosto ne vem.

Kdo se s tem žanrom pri nas natančno ukvarja, če odmislimo nek temu soroden profil – znanstveno produkcijo raziskovalcev in profesorjev na inštitutih in visokošolskih ustanovah? V čem se razlikuje, ker gotovo se, od klasičnega preiskovalnega novinarstva?

K definiciji medijske kritike

Ni dvoma, da moramo začeti z definicijo. Medijsko kritiko, razumem jo po analogiji kot nekaj podobnega, kar počne filmski kritik ob analizi filma ali likovni kritik ob analizi razstave, bom razdelil na dva tipa. Prvi je splošna medijska kritika, kjer za medij štejemo tudi film, knjigo, razstavo in vsako estetsko delo – estetsko v osnovnem grškem smislu zaznana predmeta. Kar je zaznано, nam je mediirano, torej posredovano skozi medij. To vrsto »medijske« kritike omenjam, ker bi marsikdo npr. filmsko kritiko razumel kot medijsko kritiko, kot to počne Stéphane Debenedetti (2006).

Na drugi strani je »posebna« medijska kritika v polnejšem pomenu, ki ima za svoj predmet množične medije. Ta se analitično loteva ocenjevanja, preučevanja in razumevanja medijskih vsebin in narativov, npr. novic, televizijskih oddaj, revij, oglasov, filmov in podobno, obravnava položaj medijev v luči lastnikov ali politike. Preiskovalno novinarstvo se raziskovalno ukvarja z različnimi področji, da bi razgalilo pomembno dogajanje, določena dejstva ali vprašanja, za katera vnaprej predpostavi, da so prikrita, spregledana ali prezrta. Razkrivanje resnice, odkrivanje korupcije, zlorab in skritih vplivov so nekateri izmed osnovnih motivov preiskovalnega novinarja. Le včasih se lahko ukvarja tudi s samimi mediji, vendar bi njegovo udejstvovanje ne mogli opisati s pomočjo kritične metode in sredstev, ker to niti ni njegov osnovni smoter.

Medijska kritika torej nikakor ni novinarski posel ali novinarstvo. Prav tako ni teoretsko ali znanstveno analiziranje medijev – in takšno ni po definiciji. Od obeh se razlikuje, sicer bi morali šteti za tovrstne kritike tudi Stuarta Halla, Noama Chomskega, Neila Postmana, Jeana Baudrillarda in številne druge avtorje. Če smo natančni, je širši namen medijske kritike podrobno analizirati medijsko posredovane vsebine in zgodbe, recepcijo in učinkovanje medijev, razumeti njihov vpliv na družbo, javno mnenje, kulturo in končno politično dogajanje. Številni pisci poudarjajo, da mediji vplivajo na družbene procese in vzpostavljanje splošnih norm, vrednot, političnih prepričanj in identitet, o čemer danes ni dvoma. Stuart Allan (2022) med drugimi ugotavlja, da je medijska kritika zelo enostavno analiza medijskih sporočil in s tem proces, s katerim se poskuša izluščiti pomen takih sporočil in prepoznati njihove vplive na družbo.

Ni dvoma, da je že od Louisa Althusserja naprej potrebno razčlenjevati medije tudi skozi navzoči spekter ideoloških vplivov. Kajti ti niso zgolj prenašalci informacij in teh ne zrcalijo kar tako, ampak »nevidno« vzpostavljajo in tudi reproducirajo dominantne ideologije in uradne politike. Noam Chomsky in Edward S. Herman v svoji znani knjigi »Manufacturing Consent« (2002) ugotavljata, da so mediji enormno orodje moči in vpliva v rokah elit. Primerov tovrstne teoretske obravnave je ogromno. Po drugi strani se medijske študije ubadajo tudi s preučevanjem reprezentacij: Stuart Hall je prispeval k boljšemu razumevanju, kako mediji konstruirajo pomen z reprezentacijo, tj. na oblikovanje in našo percepcijo identitet, kot so rasa, spol, razred in podobno.

Ali pri nas sploh obstaja?

V slovenskem prostoru se je morda konsistentni in koherentni medijski analizi svojčas približala publikacija *Medijska preža*, ki jo je izdajal Mirovni inštitut. Ukvarjala se je z obravnavo predvsem domačih medijev, njihovim položajem, kapitalskimi in lastniškimi vplivi, poslanstvom novinarstva, objavljala je strokovne prispevke. Zaradi periodične narave izhajanja ni vsebovala »časopisnega« formata sprotne medijske kritike, o kateri primarno, vendar nikakor ne izključno, govorim. Nekaj takšnega dolga leta počne anonimizirana oseba po imenu Stanka Prodnik v tedniku *Mladina*. Pred leti smo imeli kratke analize medijskih oddaj v reviji *Stop*, občasno se, a le izjemoma, kakšna tovrstna kritika prebije v dnevno časopisje. Da bi o njej govorili kot utečenem žanru s stalnimi pisci, se skoraj ne dogaja.

Še posebej se zalomi, ko bi morala analizirati tudi odnos medijev do oblasti, politike in kapitala, kar se zdijo skoraj tabuizirane teme. V Sloveniji imamo neverjetno in strahljivo evidenco o poskusih vplivanja na njih, podrejanja in prilaščanja, kjer izzivov za pisanje mrgoli. Podobno velja za strankarska glasila in propagandna trobila, ki so vzpostavila paralelni sistem – s tem se nihče zares ne ubada. Danes se z monitoringom, ki vsaj v po-

membnem delu sovпада z dejavnostjo medijskega kritika ali analitika, v svetu ukvarjajo posebne nevladne ustanove ali skupine, včasih tudi inštituti in think tanki. Gre za ogromna združenja z močno finančno zasnovo. Predvsem raziskujejo politično uravnoteženost medijev, še zlasti pogosto vpliv posamičnih političnih strank ali usmeritev in nanklonjenost medijev eni ali drugi strani, saj so v njih presodili, da je za zdravo demokracijo to ključno. Pa pri nas? V širšem smislu bi medijski kritiki morali spremljati zanesljivost informacij, nepristranskost in integriteto, javni interes in odgovornost, ločevanje dejstev od laži, uravnoteženost, uredniško neodvisnost in verodostojnost. A če odmislimo nekatere čisto novinarske projekte, kot so Pod črto, Oštro ali Državljan D (Domen Savič), tega nihče ne dela.

Kaj lahko ugotovimo, če poskušamo v strožjem pomenu besede opisati položaj medijske kritike pri nas? Je trditev, da se je sploh etablirala, preveč drzna in smela? Naj poskusim odgovoriti z najbolj banalno empirijo; iskalni zadetki na Googlu nam ob slovenskih besednih zvezah »medijska kritika«, »medijska kritika v Sloveniji«, »medijski kritik« in podobnih praktično ne dajo zadetkov. Nič boljše volje ne bomo, če uporabimo Knjižnični informacijski sistem Cobiss. Seveda iz te siromašno zastavljene metodologije ne bi smeli sklepati preveč in prehitro, vendar dokazil o nasprotnem ni ravno na pretek. Po drugi strani na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani izvajajo predmet s tem naslovom, a so izobraževalne ambicije in načrt predmeta drugje.

Ceprav sam verjamem, da sem se dvajset let ukvarjal natanko z njo, sploh v sferi vpliva politike na novinarje in medije, kar sem sproti analiziral na dnevni ravni, praktično ne poznam veliko situacij, v katerih bi bilo moje početje označeno za medijsko kritiko. Kar je še huje, niti ni bilo brano ali ocenjevano kot takšno. Če me občasno kakšen od medijev že kaj vpraša, to skoraj nikoli ni zaradi nje in zato ne govorim v njenem svojstvu: bolj trivialno v meni vidijo kvečjemu publicista in morda družbenega komentatorja. V zadnjem letu sem imel srečo, da so nekatere moje analize poobjavljali na spletni strani tednika Mladina, za kar sem bil zaprosen. Če skrajšam: besedna zveza »medijska kritika« se zdi v mojem primeru skoraj neobstoječa in zato nemisljiva. V primeru, da bi me kdo obtožil, da je bila empirična preverba preveč solistična in osebna, bo moj odgovor preprost: saj sem vendar ravnokar pojasnil, da tudi v primeru drugih avtorjev, kateri koli že ti so, uzrtimi pod bolj ali manj močnim povečevalnim steklom, ni veliko boljše.

Bi lahko iz tega dramatično sklepali, da medijske kritike v Sloveniji sploh ni? Je bila moja percepcija preveč navijaška, izpeljava pa nenatančna? Je mogoče tako, da ostaja medijska kritika enostavno ignorirana in prezrta? Sam sem, naj mi Bog odpusti vse grehe nečimrnosti, ogrevam prav za takšno interpretacijo. Zakaj se to dogaja, si ne znam dobro pojasniti. Moja stalna razlaga se morda zdi preprosta in psihološko tako rekoč vulgarna: do tega prihaja zaradi samih medijskih ustvarjalcev in delavcev. Na kaj merim? V tem je srž težave, ki jo srečujem ves čas: slovenski novinar preprosto ne mara kritike na svoj račun.

Zakaj se kritiko razume kot osebni napad?

Marsikdo bo rekel, da je to tako rekoč psihološko naravna reakcija. Inherentna težava medijske kritike je, da bi verjetno morala biti objavljena ali predstavljena v klasičnem mediju. Ker pa to uredniki in novinarji razumejo kot nevarno početje, jo raje potlačijo in izri-nejo. Končno tudi lastniki in nenazadnje politiki nimajo interesa poslušati graje na svoj račun, s hvalo pa preveč ne morejo računati. Če k temu dodamo še tisto zvrst kritike, ki opozarja na politične in kapitalske pritiske, je mera popolna – možnosti, da bi bila objavljena, se še dodatno zmanjšajo. Zato preostane le še objava na spletu v takšni ali drugačni obliki.

Pred leti je literarna kritičarka Mojca Pišek v časopisu Dnevnik naredila značajsko skico slabega »sprejemanja« domače kritike. Njeni opisi so zadevali tiste tarče, ki jih večkrat kritizira novinar: politike, javno upravo, pisatelje in pesnike. Ob tem se ni mogla nehati čuditi stanju in govorila je celo o zaplankanosti slovenskega prostora, patološkem narcisizmu in preobčutljivosti.

Če je medijska po nujnosti zgolj ena izmed vrst kritike in ohranja z drugimi vrstami sorodnost osrednjih elementov, kakor tudi svoje poslanstvo, si poskusimo za trenutek predstavljati, zakaj ne bi vse povedano, ko gre za njeno recepcijo in percepcijo, veljalo tudi za novinarje same? Poglejmo si nekaj njenih stališč, ki delujejo že skoraj kot aksiomi:

»Slabe manire so simptom nečesa drugega: preobčutljivosti. Posledica tega, da tod naokoli vsi jemljejo vse skrajno osebno. Sploh pa kritiko.«; »Ujetost v lastne male bojazni in konstanten boj za svojo nedotakljivost pomenita, da ostaja zelo malo pozornosti, da bi kadarkoli zares slišali, kaj dejansko pravi drugi. In ne da bi slišali, kaj pravi drugi, nam ostaja le lasten miselni okvir, kakorkoli že ozek in omejen.«; »Problem s kritiko bi bil ovira le na ravni zasebnega življenja, če ne bi bil tako razširjen, da meži v kolektivno. Ko našim družbenim problemom iščemo skupni imenovalac, v jedru najdemo nerazumevanje mehanizma kritike. Ovira nas pri vsem, česar se lotimo. Vzdržuje stanje, v katerem ni mogoče ničesar dobro začeti, kaj šele karkoli zaključiti.«; »V deželi ljudi, ki vsako kritiko jemljejo osebno, seveda ni mogoče spreminjati ničesar. Hiperobčutljivost ima nesrečnega prijatelja: patološki narcisizem. Vsak je sam zase na tistem prepričan, da je poslednja oseba na planetu, ki ji ni mogoče popolnoma ničesar očitati. Da je nezmotljiv in da so ga same genialne ideje, ki bi morale biti upoštevane, če že ne sprejete in uporabljene s hvaležnostjo.«

Kritičarka ima prav: v Sloveniji smo pretežno nezrelih reakcij in brez občutka za pomen kritike. Sam sem se v svojih zapisih dotaknil početja stotin novinarjev in urednikov; največkrat so moje zapise tudi prejeli na svoj elektronski naslov. Odzvali so se zgolj izjemoma, praktično nikoli. Četudi ni bila sistematična, ampak bolj usmerjena v pregled sprotnega poročanja o posameznih primerih, spremljanje političnih ali kapitalskih pritiskov, načinov sporočanja, cenzure, agenda-settinga, argumentacijskih in diskurzivnih značilnosti in zmot, že recepcija kritike po sebi indicira svojevrsten simptom nezrelosti in strukturne ne-celosti domače medijske scene. Kajti česa bi si moral nek medijski delavec, tako kot povsod drugod, želeli bolj kot zrcalnega odseva in presoje lastnih dejanj, da bi

lahko v prihodnje deloval bolje? V resnici ne nujno bolje, da bi sploh zmogel lažje komunicirati ali sicer uvideti vrednost svojega dela, tudi takrat, ko ni deležen zanj samoumevnega ploskanja in pohval?

Ni dvoma, da se kritike vedno drži dvojnost vrednotenja: po eni strani se je bojimo, saj je lahko boleča in neprijetna, po drugi soglašamo, da je umetniško, družbeno in končno tudi medijsko koristna, če je poštena, argumentirana in utemeljena. Najlažje jo je dobesedno prezreti, ignorirati, avtorja pa razglasiti za čudaka in bebca, čeprav je njegova beseda smiselna. Če se torej kdo sprašuje, čemu je poskušati biti »čuvaj medijskih čuvajev« ignorirani in celo zasmehovani poklic, no, morda raje praksa, ki po možnosti zahteva polno in osebno ekskomunikacijo, potem moja izkušnja zelo enoznačno govori tole: ni mogoče realizirati drže, ujete v Juvenalov moto mojega bloga »Kdo bo torej čuval same čuvaje?« (»Quis custodiet ipsos custodes?«), ne da bi naletel na trajen zid brezrefleksijskosti in ohole samozadostnosti.

V logiki prezira (ali ignorance – beseda ima v našem jeziku svojstven odtenek) se skriva nekaj fascinantno nasprotujočega, celo dva konfliktna elementa: kritizirani vidi in razume, vendar ne bo ukrepal, zelo dobro ve, ampak se mora pretvarjati, da ga ne zadeva in da ni ogovorjen, zaveda se, ampak tega ne sme pokazati. Premišljena pasivizacija in zanižanje se ironično odvijata v novinarstvu celo ob njihovem statusu opravljanja vloge psov čuvajev – njihova vloga je tako ali drugače torej v svojem bistvu tudi kritiška! – in ponovitve te drže, obrnjene proti njim, kot rečeno, največkrat ne prenašajo ali vsaj ne prenašajo dobro. Povedano metaforično: psi čuvaji bi morda lajali, ampak lastnega laježa in pozicije lajanja ne dovoljujejo vzeti v pregled.

Kritika in demokracija

V sferi medijske kritike v širšem smislu in ne zgolj v formatu žanra, ki ga opisujem, so po svetu znana imena, kot je Robert McChesney, profesor komunikologije in avtor številnih knjig, ki se ukvarjajo z vplivom korporacijskih interesov na medije in demokracijo. Od že omenjenem Edwardu S. Hermanu, ki se je ukvarjal s propagandnimi pristopi v množičnih medijih, velja omeniti Jayja Rosna, profesorja na New York University ter njegovo kritiko novinarstva in medijskih organizacij, kjer zagovarja bolj odgovorno novinarstvo. Amy Godman, ustanoviteljica in voditeljica demokratičnega novičarskega programa »Democracy Now!« v ZDA, se osredotoča na neodvisno in kritično novinarstvo. Med bolj znanimi teoretskimi avtorji sta še Chantal Mouffe, Belgijka, specializirana za politično teorijo in demokracijo, ki je analizirala vlogo medijskega diskurza pri oblikovanju političnih razprav, in Naomi Klein, kanadska novinarka in avtorica, znana po svojih delih o korporativni moči, neoliberalizmu in vplivu na množične medije.

S sprotno kritiko televizijskih programov so zasloveli avtorji, kot sta David Carr in James Poniewozik (New York Times), Margaret Sullivan in Alyssa Rosenberg (Washington Post), Alan Sepinwall (Rolling Stone), Brian Stelter (CNN) in Emily Nussbaum (The New Yorker). V Veliki Britaniji so bili nekateri znani televizijski kritiki, na primer Charlie Brooker (The Guardian), znani po svojih analizah in satiričnih komentarjih o televiziji. V Združenem kraljstvu velja omeniti še dve imeni: Nick Davies je pisal o sodobnem novinarstvu in težavah, povezanih z medijskim lastništvom. Birgitte Jallof je danska novinarka in komentatorica, ki se osredotoča na medijsko analizo in razvoj novinarstva v digitalni dobi. Paolo Flores d'Arcais v Italiji piše za MicroMega in se ukvarja s kritiko medijskega poročanja ter vlogo medijev v družbi. Catherine Norris Trent dela za France 24 in je znana po svojih medijskih analizah in poročilih. Ferai Tinç je turška novinarka in komentatorica, ki piše o medijskih svoboščinah, cenzuri in novinarjih v Turčiji. Andrey Loshak je kot ruski novinar znan po svojih analizah ruske medijske krajine in novinarstva. Péter Krekó kot politični analitik raziskuje dezinformacije, paranojo in vpliv medijev v madžarski politiki.

Seznam medijskih kritikov in analitikov ni stalen, saj se pojavljajo novi glasovi in strokovnjaki, ki se ukvarjajo z analizo množičnih medijev. Poleg tega so tudi regionalni medijski kritiki, ki se osredotočajo na specifične medijske izzive v svojih državah ali regijah. Čeprav danes celotno družbeno in politično dogajanje temelji na medijski posredovanosti in kritizirati družbo nujno implicira kritizirati medije, včasih tudi obratno, analitična obravnava vsebin, novinarskih metod in tehnik pristopov, pisanja in posredovanja informacij, sploh v luči političnih, kapitalskih in oglaševalskih pritiskov, ostaja zaznamovana in morda celo zasmehovana. Če poskušamo o medijski kritiki razmisliti tudi širše, v dimenzijah navzoče politične ali ekonomske propagande, mehanizmov nadzora družbe in manipulacij, se ob logiki prezira razpre še nova dilema – položaja kritičnega ali aktivnega državljana. Ali kot je dejal Chomsky v knjigi »Necessary Illusions« (1989): »Državljeni demokratičnih družb bi se morali lotiti intelektualne samoobrambe, da bi se zaščitili pred manipulacijo in nadzorom ter postavili temelje za 'smiselno (meaningful) demokracijo'.«

S tem pridemo do zanimive skrajnosti: biti medijski kritik danes je tako rekoč naša državljanska dolžnost, ne neznamenit hobi, intelektualna obramba je obvezna oprema prve pomoči za naše lastno družbeno preživetje. Aktivno državljanstvo pomeni pristajati na medijsko državljanstvo. Ko na drugi strani naletite na prezir, s tem ni narušen samo njen produktivni cilj, temveč bistvo in smisel demokracije; tistih, ki želijo s svojim zgledom prispevati k opolnomočenju funkcije državljana kot takšnega. Ali povedano drugače, velja že skoraj geslo: povejte mi, koliko medijske kritike dopuščate pri vas, in povedal vam bom, v kako demokratični državi živite.

O recepciji svoje kritike sem že velikokrat pisal na svojem blogu, najbolj koncizno v zavihku »Javna recepcija te strani« (<https://vezjak.com/javna-recepcija-te-strani>). Zato lahko po vseh letih dovolj suvereno pridem do tragikomične ugotovitve, za katero zgolj upam, da v njej pretiravam. Če se zdi, da je kritika dolgo časa predstavljala pomemben žanr v umetnosti, filmu, gledališču, humanistiki in na drugih področjih, če je s poglobljeno oceno služila kot orodje za razumevanje, vrednotenje in razpravo o umetnosti ter kulturnih proizvodih, se danes razlikujemo le še po tem, kako zelo optimistični ali pesimistični

smo glede njene prihodnosti. Kot rečeno se nekaterim bolj zdi, da se kot žanr postopoma umika in izginja s teh področij, zelo nepovratno, zaradi česar nas čaka negotova prihodnost in klavrn konec – v skladu z izginjanjem mišljenja iz naše družbe. Da bo kritika vendarle najdevala druge poti preživetja in da se bo predvsem pozicionirala na spletu, kajti sicer v največji meri obstaja prav v množičnih medijih, v katerih kot slabo brana in kapitalsko nezanimiva izginja, je gotovo res, ampak takšno njeno formo že razumem kot »labodji spev«.

Po drugi strani zaznavam nasproten »proces« pri medijski kritiki – da se pri nas, neodvisno od mojih prizadevanj, sploh ni vzpostavila in razvila, ne da izginja. Pa tudi, da nič ne kaže, da se bo kmalu. Povedano drugače: lahko objokujemo, kako nekaj izginja, lahko pa tudi, kako nekaj niti ni zaživelo ali ne obstaja. Tej ugotovitvi je bil tudi namenjen ta zapis. Da je medijska kritika, ne zgolj kot žanr, ampak kot širša sfera, praktično prezrta, nam največ pove o stanju medijske demokracije pri nas. O tem, da si mediji ne želijo kritike. Na podoben način, kot si morda včasih slabi režiserji ne želijo zoprne ocene ali slabi romanopisci negativne recenzije. Kar je seveda slabo in uničujoče. Prezir do medijske kritike najbrž kaže ne samo na nezrelost medijev, ampak tudi na nezrelost demokracije, v kateri živimo.

Moja izkušnja je, kot rečeno, v tem pogledu porazna. Obetov za boljše čase ne vidim na vidiku. Osnovne krivce, nikakor ne edine, zagotovo zaznavam v urednikih in novinarjih, predvsem po kulturnih uredništvih, ki so s tem, ko so onemogočili refleksijo lastnega polja, še sami pospešeno pomagali tlakovati pot v pogubo.

Literatura

Allan, S. (ur): *The Routledge Companion to News and Journalism*. Routledge, New York. 2022.

Chomsky, N.: *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*. Sough End Press, Boston, MA, 1989.

Debenedetti, S.: Debenedetti S. (2006), The role of media critics in the cultural industries, *International Journal of Arts Management*, 8, 3, 2006, str. 30–42.

Herman, E. S., & Chomsky, N.: *Manufacturing consent: the political economy of the mass media*. New York, Pantheon Books, 2002.

Pišek, M.: To jemljem skrajno osebno, *Dnevnik*, 24. februar 2015, spletni dostop (7. september 2023): <https://www.dnevnik.si/1042707597>.

Vezjak, B.: Javna recepcija te strani, *In media res*, spletni dostop (7. september 2023): <https://vezjak.com/javna-recepcija-te-strani/>.



KULTURNA DIAGNOZA

KNJIGA

Nika Arhar

Gledališče v predelovanju (po)vojnih ran

Zala Dobovšek

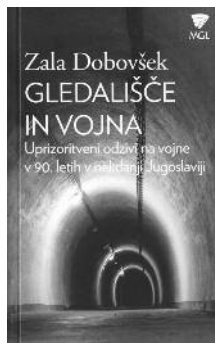
**Gledališče in vojna: uprizoritveni
odzivi na vojne v devetdesetih letih v
nekdanji Jugoslaviji**

Mestno gledališče ljubljansko
| Ljubljana 2022

Medtem ko so generične tematizacije vojne v gledališču stalno prisotne – kot je tudi vojna ponavljajoč moment človeške zgodovine oziroma kar »permanentno zgodovinsko stanje«, le odvisno kje – pa se obravnave specifičnih vojn ali z vojno povezanih izkušenj pojavljajo predvsem v posameznih obdobjih, dokler jih ne odri- nemo v ozadje in preglasimo s kakšno drugo aktualno izpostavljeno temo. Tako so v zadnjih letih v povezavi s situacijo na Bližnjem vzhodu na tem tematskem polju prednjačile vsebine migracij in begunstva,

v slovenskem prostoru recimo pri izstopajočih uprizoritvah 6 in *Gejm* Žige Divjaka (SMG in Maska) ter otroški *Nekje drugje* Zale Dobovšek, Nine Šorak, Tina Grabnarja in Asje Kahrimanović Babnik (LGL), pri katerih je opazna (četudi ne nujno eksplicitna) namera senzibilizacije okolja, skozi ali v katerega begunci ali migranti prihajajo. Vojne v nekdanji Jugoslaviji v devetdesetih letih prejšnjega stoletja oziroma vojna na Balkanu – kot opozarja Zala Dobovšek, gre za več različnih posamičnih nasilnih konfliktov med letoma 1991 in 1999 – se v množični gledališki produkciji v Bosni in Hercegovini, Srbiji in Hrvaški, deloma pa tudi v Sloveniji, pojavijo s 15 do 20-letnim zamikom, še posebej intenzivno okoli leta 2011. Ta inkubacijska doba priča o dozorevanju potrebne distance, obenem pa o močnem družbenem vzgibu in kolektivnem refleksu posamičnih režiserjev,

da spregovorijo o vojnih dogodkih in z njimi zaznamovanih povojnih družbah (širši družbeno-politični realnosti držav nekdanje Jugoslavije). K nam trend teh uprizoritev pljuske z več gostovanji in z Oliverjem Frljićem, njegovo prvo režijo v



slovenskem gledališču *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* leta 2010 v SMG, ki

zareže v simbolni prostor razpadle Jugoslavije, odnose med narodi in vzvode nacionalizma, ter močno odmeva tudi v mednarodnem prostoru z nekaj vsakokratnimi prilagoditvami glede na lokalni kontekst izvedbe.

Teatrologinja, praktična dramaturginja in gledališka kritičarka Zala Dobovšek, katere strokovno zanimanje se s kritično analizo reprezentacije »nenormativnih« in marginaliziranih družbenih pojavov v uprizoritvenih umetnostih giblje na presečišču umetniškega in družbenega, svojo raziskavo temeljnih razmerij med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v devetdesetih letih zastavi v jasnem kontekstu vprašanja, kako sploh presoјati kakovost, namen in učinke tovrstne gledališke produkcije. Najpogosteje gre namreč za dokumentarno gledališče ali njegove hibridne oblike, ki s pomočjo osebnih pričevanj, intimnih izkustev in dokumentarnih gradiv neposredno uprizarjajo individualne in kolektivne vojne ter povojne travme, in večinoma nastalo v okolju, iz katerega te tudi izhajajo. Vzrokov za zadrego in nelagodje pri razumevanju te produkcije je zato več. Kot zapiše avtorica, je zaradi individualnosti bolečine in nezmožnosti absolutnega so-doživljanja, pri uprizoritvah, ki reprezentirajo (izkustvo) vojne vselej prisoten temeljni »komunikacijski šum« med občinstvom, ki ni doživelo vojne, ter ustvarjalci, ki so jo. Obenem se razumevanje in doživljanje teh uprizoritev sreča z zavestno ali nezavedno »ideološko prtljago« – že obstoječimi razumevanji, mnenji in predstavami ali morebitnimi lastnimi izkušnjami gledalcev o tematiziranem stvarnem dogajanju. In ker gre za dogajanje v naši neposredni prostorski in

časovni bližini, posledično njegove tematizacije tudi bolj konkretno nagovarjajo vpletenost, četudi samo v opazovanju, in kolektivno odgovornost občinstva. Receptija teh del je v senci realnega, kot izpostavi Mitja Velikonja v spremni besedi.

V knjigi, nastali na podlagi doktorske disertacije, je tako ključno, da avtorica razumevanje te produkcije postavi med stvarnostjo in umetnostjo oziroma med etiko in estetiko, s tem pa upošteva vse omenjene mehanizme nelagodja in preizprašuje enako estetske postopke in oblike kot učinke in družbeno ter politično vlogo tovrstnega gledališča. Pri tem zavzame temeljno stališče, da obravnavanih uprizoritev, njihovih uprizoritvenih izrazov in umetniških učinkov, ne moremo razumeti le v okviru avtonomije umetniškega polja, temveč v nujnem dialogu z družbenimi okoliščinami in stvarnim prostorsko-časovnim kontekstom, saj »je uprizoritvena forma (torej medij gledališča) v vlogi tistega, ki šele zaokroži/modificira snov«, torej vojno in povojno realnost, ki je bistvo takšnega umetniškega izjavljanja. Te uprizoritve omogočajo uvid in analitično refleksijo kolektivnih travm in nezacelejenih ran ter v javni prostor prenašajo, kar je prikrito, preslišano, potlačeno, odrinjeno in tabuizirano. Delujejo tako na ravni intimnega predelovanja in opolnomočenja individualnih glasov kot preizpraševanja kolektivnega spomina in družbene identitete. Posegajo v »kulturo molka« in »organizirano pozabo« o vojnih in političnih zločinih ter dogajanjih, da bi kritično premislile odnos do svoje (pol)pretekle zgodovine. Na obdobje, ki se je spletlo s političnim, ideološkim, družbenim in kulturnim tranzicijskim kontekstom po njem in bistveno zaznamovalo današnjo eksistenco

posameznih držav in njihovih prebivalcev, se ozirajo tudi z željo po problematizaciji aktualnih nacionalizmov, nestrpnosti, stereotipov, razmejevanj in političnih, medijskih, družbenih ter vsakdanjih naracij, ki te pojave podpirajo.

Zaradi močne povezave s konkretno stvarnostjo in družbene vloge teh dokumentarnih in hibridno dokumentarističnih gledaliških projektov je interdisciplinaren pristop Zale Dobovšek smiselna in dragocena razširitev teatrološkega pogleda, hkrati pa tudi morebitno vabilo bralcem negledaliških strok, da iz uvodnega – v resnici precej obsežnega in detajlnega kulturološkega in sociološkega – pregleda stopijo še na polje gledališke 'študije primerov'. Dobovšek v tem uvodnem poglavju (*Kontekst Balkana*) začrta kompleksen kontekst ideologij Balkana, pogledov na nekdanjo Jugoslavijo, fenomenologije vojne in medijske estetizacije vojnih podob in nasilja, nezanemarljiv tako pri oblikovanju uprizoritvenih reprezentacij obravnavanih vsebin kot pri doživljanju, dojemanju in odzivanju nanje ter pri presojanju uprizoritvene oziroma estetske plati teh dogodkov. Scenski dogodek je del družbenega mehanizma, opozarja, preplet silnic in pogajanj med umetniškimi strategijami in okoljem, iz katerega izhaja in ga obravnava, ter javnim prostorom, v katerega vstopa in posega. In obravnavani gledališki projekti so v javni diskurz vstopali hrupno in zares – čeprav je uprizoritev vselej fiktivna, so odzivi, kritične reakcije in celo konflikti, odpor ter razni incidenti ali težnje po umetniški cenzuri vedno stvarni.

Avtorica izpostavlja pojem kolektivnega spomina kot enega bistvenih elementov pri analizi komunikacije teh uprizori-

tev z gledalci in širšim okoljem; oblikovanje spomina kot konstruiranje realnosti, politizacijo in instrumentalizacijo spomina, selektivnost in subjektivnost spomina, ki ob dokumentarnem materialu lahko zapeljeta na spolzka tla, relativizacijo in nekritičnost (nostalgija) pri strukturiranju zavesti o preteklosti, pa tudi samo kompleksnost individualnega spominjanja (in s tem osebnih pričevanj na odru). Na drugi strani opozarja na osebne in psihološke vidike, prisotne v izkustveni ekstremnosti vojne in njene reprezentacije, ki zapletajo percepcijo teh uprizoritev, denimo občutljivost osebnega izpovedovanja, (samo)viktimizacijo, implicitno v sami gesti izjavljanja z vidika storjene krivice, ali vlogo žrtve (na odru) in s tem povezane potencialne emocionalne manipulacije. V kolikor je etični in moralni diskurz odsoten v vojni, je toliko bolj izrazit v odzivu nanjo. Pri tem je sama forma dokumentarnega gledališča z intimnimi vsebinami, čustveno nabitostjo osebnih izpovedi ali dokumentarnih gradiv izrazito primerna za vzpostavljanje osebne povezave med odrom in gledalci, spodbujanje občutljivosti in sočutja ter preigravanje odgovornosti in krivde. Iz medijske nasičenosti vojnih zgodb in različnih načinov reprezentacije ter s tem povezane pozornosti je jasna tudi nevarnost čustvene imunosti, neobčutljivosti in apatije ali užitka, ki ga lahko vzbuja oddaljena, za nas neogrožujoča vojna.

V konkretno obravnavo uprizoritvenih odzivov na vojne Zala Dobovšek vključi dva primera gledališke produkcije v času vojne – gledališče v obleganem Sarajevu 1992–1995 in skupino Nepopravljivi optimisti ali gledališče pregnancev, ki jo je igralka Draga Potočnjak ustanovila

z mladimi pregnanci iz Bosne v Sloveniji in je delovala med letoma 1992 in 1997 – najobsežneje pa se posveti izbranim primerom institucionalne gledališke produkcije, ki je v zgoščenem valu začela nastajati z omenjenim časovnim odmikom 15–20 let po začetku vojn, ter v okviru te posebej analizira delovanje in avtorske projekte Oliverja Frljića, ki je po letu 2008 skoraj vsako leto ustvaril vsaj eno politično angažirano uprizoritev v različnih državah nekdanje Jugoslavije in je v tem kontekstu najbolj izpostavljen, izrazit in provokativen avtor, pa tudi celostna gledališka persona z jasnim režiserskim stališčem na odru, za njim in v širšem javnem angažmaju. Ta izbor primerov iz prakse se zdi nenavaden, saj med obema gledališkima fenomenoma v času vojne in po vojno gledališko produkcijo zija neizbežna razlika, čeprav gre v vseh primerih za soočenje z vojno in njenimi posledicami, obenem pa je izbor z le institucionalno gledališko produkcijo tudi selektiven, pa vendar se v idejnem okviru raziskave postopoma pokaže kot smiselna in kompaktna celota.

Neposredno v območju vojnega dogajanja, je gledališče v Sarajevu potekalo v ekstremnih razmerah, večinoma brez elektrike, ogrevanja, ob zvočni kulisi eksplozij in siren, brez eksistencialne varnosti in s tvegano potjo do gledališča med konstantnim bombardiranjem, a je bilo kljub temu obiskovanje predstav množično in večkratno (kot je tudi siceršnja statistika kulturnih prireditev različnih zvrsti v tem času in mestu ogromna), kot »skrivnostna naveza, ki jo je težko pojasniti«, kot pravi ena od prič v knjigi *Teatar u ratnom Sarajevu 1992 – 1995* Davora Diklića, ne več fikcija, temveč edina možna ali znosna realnost. Če tu govorimo o za-

vezništvu v bolečini, kot zapiše Dobovšek, gre pri mladostnikih, ki so se iz vojnih razmer zatekli v Slovenijo, za emancipacijo bolečine v drugem, njim tujem okolju. In medtem ko so ti v uprizoritve vnašali osebne pripovedi – podobno kot v kasnejšem dokumentarnem gledališču – ter v ustvarjalnem procesu in aktu javnega posredovanja predelovali svoje osebne stiske in strahove ter obenem z njimi seznanjali javnost, so v Sarajevu večinoma interpretirali že obstoječa dramska besedila razmeroma znanih avtorjev in se »umaknili« v vsebine brez neposredne zveze z vojno ter aktualnim dogajanjem okoli njih. Ključen za njih je bi sam dogodek, situacija primarne združitve in komunikacije, neposreden človeški stik v brutalnosti vojne vsakdana, kar se je odrazilo tudi v igri, ukinitvi barier med odrom in občinstvom, vsakršne distance in treme. V obeh primerih je gledališče udeleženi pomagalo preživeti in v obeh primerih je bila kakovost ali estetska komponenta nebitvena, saj gre v enem primeru za mlade neprofesionalne gledališčne in v drugem za razmere, skrajne v eksistencialnem in umetniško produkcijskem smislu. Oba fenomena (sicer v širšem pogledu ne izjemna – spomnimo denimo na partizansko gledališče in različne sodobne gledališko-terapevtske skupine v Evropi, ki uprizarjajo zgodbe beguncev) jasno pričata o terapevtski vlogi gledališča in ta terapevtska dimenzija se v profesionalni produkciji 15 let kasneje močno spne s širšim političnim kontekstom. Političnost te gledališke produkcije, kot je razvidno iz obravnave konkretnih primerov, njihovih intenc in učinkov, v jedru ohranja (kolektivno) terapevtsko vlogo, kot je tudi gledališka dejavnost v času vojne kot feno-

men sam po sebi (četudi ne v posameznih uprizoritvah) političen. Profesionalna produkcija, ki je vsebinsko in estetsko sporočilnost prepletla v enakovrednem dialogu, iz osebne ravni posameznikov in določene skupnosti v konkretnih okoliščinah prestopi v širši javni prostor in komunicira širše.

Drugo vprašanje oziroma pomislek glede obravnavanih uprizoritvenih primerov se pojavi ob izboru institucionalne gledališke produkcije. Vprašanje avtorice, ki analizira tudi različne ravni političnosti teh projektov ter omeni problematičnost umetniškega upora in kritike nasploh (»Kako se upirati z (gledališko) umetnostjo, če je ta sama vpeta v (politični, kapitalistični) sistem, ki ga kritizira?«) – moramo izostriti ob problemu institucije, ki predstavlja tradicionalno in klasično naravnan model gledališke produkcije, lahko bi rekli tudi v bližini z uradnimi ali pripoznanimi (umetniškimi in družbenimi) naracijami. Svoj fokus na institucionalne prostore – poleg nujne zamejitve – Zala Dobovšek kratko pojasni z dejstvom, da imajo ti največji dostop do širše javnosti in občinstva. Iz širše perspektive se zdi, da bi institucionalni izbor lahko natančneje argumentirala in problematizirala. V uvodu namreč spomni na bogato polje performativnih in interdisciplinarnih praks, kot so hepeningi, intervencije v javni prostor, instalacije in performansi – tem lahko dodamo še razne mirovniško-aktivistične, protestne in performativne akcije v javnih prostorih ter druge estetsko hibridne in politično premočrtne prakse protivojnega odpora, kot jih izpostavi Velikonja v spremni besedi – ki so iz nevladnih, robnih in alternativnih kontekstov lansirale neposredne in časovno hi-

trejše odzive na povojno krizo jugoslovanskega prostora, s podobnimi temami, kot jih kasneje razpirajo institucionalna in dramska gledališča, in v heterogenosti performativnih oblik, načinov reprezentacije in različnih načinov komunikacije z občinstvom ali političnimi strukturami. Tovrstne prakse so leta 2021 predstavili tudi na razstavi *Spoznanje! Upor! Reakcija! – Performans in politika v devetdesetih letih v pojugoslovanskem kontekstu* v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova. Z vidika preučevanja in razumevanja uprizoritvenih odzivov na vojno lahko rečemo, da tovrstne prakse zagotovo predstavljajo potrebno dopolnilo, so pa te vendarle manj vidne, prepoznane in odmevne v širši družbeni sferi. In če upoštevamo temeljni fokus avtoričine raziskave, ki upošteva tako stvarno okolje, v katerega se uprizoritveni projekti vpisujejo, kot odmeve in učinke, ki ga na to okolje (lahko) imajo, oziroma da so prav ti učinki v skladu z osnovnim namenom in specifično družbeno vlogo tovrstnih gledaliških projektov, je kriterij vidnosti ali izpostavljenosti oziroma zmožnost uprizoritve, da se razlije čez meje umetniških in drugih zamejenih krogov, sporadičnih situacij in zainteresiranih udeležencev (gledalcev) bistven. Ti projekti si želijo prodreti v javni diskurz, v sfero realnega, zato je pričakovano, da je tudi njihova pozicija izjavljanja del tega »osrednjega« prostora.

V tem smislu je Frlić odličen primer režiserja, ki institucionalno gledališče sicer razume kot anahron sistem, a tudi optimalen medij za odpiranje komunikacije in ideološke konfrontacije v širšem krogu občinstva in medijske javnosti, gledališče samo pa kot sredstvo političnega boja oziroma političen aparat, ki se ne začne in

konča na odru. Začne se v procesu skupinskega snovalnega dela, pri katerem se zah-teva do igralcev po preizpraševanju od-nosa do teme in lastne pozicije ter po oblikovanju stališč razširi k občinstvu in nato v širše okolje. Ali drugače: začne se z željo po prekinitvi »nemišljenja«, ki zah-teva vzpostavitev intenzivne relacije z ob-činstvom.

Zala Dobovšek v knjigi *Gledališče in vojna* z različnimi primeri pokaže, kako dokumentarno gledališče to počne v dveh ključnih dimenzijah: v lovljenju ravno-težja med emocionalnim nabojem, empa-tijo, sočutjem, ki predstavljajo bistvo voj-nega izkustva, in dvomom o tem, kar gledamo, nujnim za vzpostavljanje notra-nje distance, kritičnosti in refleksije. Do-kumentarno gledališče neizbežno pre-igrava odnos med stvarnim/dokumen-tarnim in fikcijo – najprej v obliki ontolo-ških vprašanj faktičnega in fiktivnega, se-lekcije, subjektivnosti in možne manipu-lacije dokumentarnih materialov, nato pa še s tremi podzvrstmi dokumentarnega gledališča, od dobesednega gledališča s prvo- ali drugoosebnimi pričevanji kot odrskim materialom do dokumentarnega gledališča z odrsko (režijsko) obdelavo oziroma interpretacijo dokumentarnih gradiv in dokumentarističnega hibrida, ki dokumentarno gradivo preplete s fiktiv-nim in učinek neposredne stvarnosti na-domesti z učinkom verjetnosti.

Te uprizoritve je zato potrebno razu-meti kot družbeno angažirane geste, ki spodmikajo izgotovljenost resnice in laži, se upirajo enoznačnim pomenom in eno-smerni percepciji na dogajanje ter kriti-čno pretresajo dominantne strukture raz-mišljanja, ki si lastijo pravico do kolektivnega in intimnega spomina; kot »akt detravmatizacije«, ki omogoča spo-minjanje in pozabo (razrešitev) hkrati. Tudi zato raziskava Zale Dobovšek pred-stavlja pomemben dokument in refleksijo teh projektov. Ne nazadnje pa tudi z vidika njenega poudarka o samo-razumevanju in pozicioniranju gledališča v družbi, še po-sebej, če upoštevamo, da se slovenske gle-dališke institucije v devetdesetih letih in ob na prelomu tisočletja niso odzvale na dogajanje na Balkanu, temveč jo reflekti-rale kvečjemu s klasičnimi dramskimi deli z vojnimi motivi in s prisposodobami (ena od izjem pri vzpostavljanju povezav med Slovenijo in državami nekdanje Jugosla-vije je bil sicer Ex Ponto, med letoma 1993 in 1998 kot družbeno gibanje z javnimi razpravami in ustvarjalnim druženjem, nato pa kot mednarodni festival uprizorit-venih umetnosti). Res živimo v tako udob-nih časih, da zadostuje gledališče kot družbeno-estetski ritual, ali je antagoniz-mov človeškega in družbenega bivanja, ki bi jih morali izkopati izpod tendenc ak-tualnih problematik, še več?

G L A S B A

Igor Bašin

Mojstrovina pop modrecev

Sparks

The Girl Is Crying In Her Latte

Island | 2023

Spomladi so ušesa zastrigla ob singlu *The Girl Is Crying In Her Latte*, s katerim je veteranski tandem Sparks za konec maja najavil nov, istoimenski album. Naelektrena pop skladba milega napeva, ki se hitro prilepila na jezik, je dobila podaljšek v enem kadru stiliziranem videospotu, v katerem pred karizmatičnima bratoma Mael – klaviaturistom Ronom in pevcem Russlom – avstralska igralka Cate Blanchett v kričeče rumeni obleki z gibkim plesom na mestu nabrije vzdušje uspešnice. Aprila je sledil hommage *Veronici Lake*, z njim sta se nenasična cineasta Mael še enkrat priklonila filmu, ob glasbi, njuni drugi veliki ljubezni, in s stopnjevanjem amorfnе elektro-sintetike obrnila odo *femme fatale* v zgodbo o njenih oboževalkah in njihovih zvezdnških fantazijah ter tako ostala zvesta opisanju ikon in slehernikov popularne kulture. Tretji singel *Nothing Is as Good as They Say It Is* je sarkastična izpoved dojenčka, ki se mu svet po dvaindvajsetih

urah bivanja na njem tako zagnusi, da se želi vrniti nazaj v maternico. Ta odpor do sveta je zabeljen z glamrockersko kitarsko bravuro, ki da skladbi dodatnega poriva in žlahtno nakaže na izvore tega tandema v sedemdesetih letih.

Vsi trije singli v navednem zaporedju odprejo album, ki se v nadaljavanju še bolj razvedri z bogato orkestracijo in premišljenimi aranžmaji prepleta elektronike, rocka, popevke in še česa ter ne nudi prostora ravnodušju. V mojstrskem slogu streže igrivo in samoniklo pop rock glasbo, ki je s svojo melodiko nalezljiva in zapekljiva. Sparks tudi po pol stoletja ostajata radovedna in prav nič zakrnela, četudi oba brata skupaj štejeta čez 150 let. V njunem

primeru leta ne štejejo. Zob časa bo le s težavo načel privlačnost albuma *The Girl Is Crying In Her Latte*, ki ne le veže niti bogatega ustvarjalnega opusa tega tan-



dema, ampak kot izvenčasovni glasbeni kalejdoskop utrjuje sloves Sparks med že tako zvesto starejšo publiko, zagotovo pa bo pridobil tudi naklonjenost mlajših rodov, če jim bodo posvetili vsaj trenutek pozornosti. Ko smo bili še v 20. stoletju, sta bila Sparks že z nogo v 21. veku, zdaj, ko smo v 21. stoletju, modro apelirata, naj nikar ne pozabimo na lepoto glasbe kot takšne, da je še bolj nujno ločiti zrno od plevela.

Med zagretim poslušanjem te že šestindvajsete plošče tandema Sparks me je prestrelilo vprašanje, če ga je Roni Sarig navedel v knjigi *The Secret History of*

Rock, ki velja za mini-enciklopedijo najplivnejših izvajalcev, za katere smo komaj slišali. Ne, saj sta Sparks doživela velik uspeh že sredi sedemdesetih let s ploščo *Kimono My House*, ki še danes velja za eno boljših glamrockovskih plošč, bi se verjetno zagovarjal Sarig. Zagotovo pa bi se strinjal, da Sparks vseeno sodita ob bok v knjigi obravnavanim sopotnikom Kraftwerk, Scottu Walkerju, Residents, Silver Apples, Big Star, Brianu Enu in še komu. Podobno kot oni sta z nekonvencionalnimi in tudi samoglavimi potezami zaobšla marsikatero konvencijo, razprla nova glasbena obzorja, utirala pot iz progresivnega rocka sedemdesetih let v synthpop in elektro pop osemdesetih let ter pristala v osrčju art popa, da bi vse do danes ohranila status karizmatične glasbene extravagance, ki ni bila le predhodnica Talking Heads in Pet Shop Boys, ampak je ostala konstitutiven kamen postpunka, alternativnega rocka in elektronskih glasbenih praks.

Izvorno kalifornijska skupina Sparks je preboj doživela leta 1974 s ploščo *Kimono My House*, s katero je skozi tisto desetletje zrasla najstniška generacija punka in novega vala. S skladbo *This Town Ain't Big Enough for Both of Us* se je povzpela na britansko lestvico, v drugi polovici osemdesetih let pa so jo predelali *Siouxsie & The Banshees* na albumu *Through The Looking Glass* in se tako poklonili temu tandemu. V nadaljevanju kariere sta se brata Mael kameleonsko lotevala prepleta različnih žanrov, predvsem pa izpilila kontrast svoje zaščitne javne podobe, ob vedno razigranem in živahnem pevcu Russllu, oblečenem po zadnjem kriku mode, stoji kot njegovo popolno nasprotje mrki in togi Ron z brčicami in očali, vedno oblečen v konvencio-

nalno obleko. Kot dvoglavi doktor Jekyll in gospod Hyde se Sparks z nepredvidljivimi odskoki nenehno izmikata trendom in vizionarsko segata po nekonvencionalnih pristopih, ki jih lahko in skoraj pristočno vključujeta v svojo razgibano in barvito glasbo. V drugi polovici sedemdesetih let sta v sodelovanju z »očetom disca« ustvarila disco hit *The Number One Song In Heaven*, s katerim sta se prerinila v ospredje vzhajajočega synthpopa in elektro popa ter pustila globok vtis na številne prihodnje, mlajše izvajalce, najsibo Joy Division in New Order, Human League, Erasure in Depeche Mode, Devo, The Smiths, Sonic Youth, Faith No More ali Björk ... pa vse tja do novega veka, ko sta brata Mael še naprej obnorela kakšen plesni podij ter za povrh na pobudo skupine Franz Ferdinand leta 2015 ustvarila superskupino *FFS* in z njo objavila še en odmeven album, ki je povezal različni generaciji in nagovoril tudi veliko mlajše indie generacije. To ne bi smelo uiti niti *The Girl Is Crying In Her Latte*. Na njem je brat-skemu tandemu uspelo ujeti vse najboljše drobce svojega bogatega ustvarjalnega opusa, ki so v mojstrskem prepletu elektro popa in rocka stilistično dovršeni in minimalistično zaobljeni v razgiban in zapeljiv album transgeneracijskega naboja, vintage začimb in modernih iskric.

Sparks nista od včeraj, nov album pa zveni zelo sodobno in aktualno. Prepojen je z različnimi domislicami. Skozi njega se vleče kraftwerkovska simbioza atmosfere in elektronike, s časa na čas zareže pošten kitarski rif, ki nas s svojim glamurjem zapelje v garažo k The Cars, na modno pisto k Roxy Music ali k večnemu Davidu Bowieju. Ron kot stari profesor deluje z oscilatorji, medtem ko brezhibnega Russlla ne

izda glas in ostaja nagajiv in poskočen frontman. Zvočna slika je obogatena z rednimi orkestracijami, godala rada sledijo repetitivnim elektro ritmom, da na plano pridejo odtenki Balanescu Quarteta, le da v še bolj igrivem in prav nič resnobnem slogu, ki ga na drugem mestu dopolnjujejo ali začasno zamenjajo totalitarno gromki marši, pumpajoča DJ manija, prefinjena estetika baročnega popa ali novovalovska

kitariada. Ležerno podajanje in sama izvedba zgovorno kažeta, da Sparks ne živita na starih lovorikah, ampak domišljeno in suvereno nadaljujeta glasbeno potovanje, ki res že prekleto dolgo traja, a kaj ko na srečo ne zapade v dolgočasno ponavljanje samega sebe. Če Sparks še niste vzljubili, jih boste zagotovo z *The Girl Is Crying In Her Latte*, ki je preprosto dobra pop plošča. Takšnih ne delajo več veliko.



Ukradeni Hutter, ali kaj smo, ko smo

Odgovor na članek Jerneje Ferlež: Etnologija kot vir in navdih za pisanje literature ali vprašanje o korektnosti (Dialogi 3-4/2023)

Orlando Uršič

V prologu romana *Krušni oče* (Orlando Uršič, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2022) literarni lik Josipa Hutterja stotniku jugoslovanske vojske, ki ga obišče v zaporu, izreče naslednje besede: *Vsaka vojna se napaja iz prejšnje in takoj, ko se neka vojna zares konča, se že začne nova. Tudi tu bo kmalu nova vojna.* Ker gre za biografski roman, si teh preroških besed avtor seveda ni izmislil, pač pa jih je slišal iz ust potomcev Josipa Hutterja. Kako zelo prav je imel Josip Hutter, ki je tik po drugi vojni doživel obsodbo, razlastitev in nazadnje osebni razpad ter relativno mlad umrl v žalosti in samoti. Ne samo, da je Josip Hutter predvidel vojno nekdanjih bratskih narodov, pač pa je predvidel tudi mnoge male, malenkostne osebne vojne ljudi, ki delujejo na način, ki je Josipa Hutterja tako rekoč ugonobil.

Ko sem razmišljal, kako bi temu človeku v Mariboru postavili nek homage, sem nagoovorili štiri pisatelje, če bi napisali roman o Josipu Hutterju, a odziva ni bilo. Tako sem na predlog enega izmed štirih nagovorjenih v to jabolko ugriznil sam. Kakorkoli, ko je bil roman v parku muzeja Narodne osvoboditve predstavljen, sem bil presenečen nad obiskom in pozitivno energijo, ki je zajela omenjeni park. V Maribor so prišli potomci Josipa Hutterja in njegova vnukinja Alexandra, ki je pred uradno objavo romana prebrala angleški prevod, je v svojem govoru zajokala in se mi zahvalila, da sem se na neki simbolični ravni

opravičil za vse, kar se je njenim prednikom v Mariboru zgodilo. Po predstavitvi pa je do mene pristopila Jerneja Ferlež in me napadla, da bi moral v zahvalah na veznem listu romana omeniti tudi njeno »etnološko besedilo«, ki je pravzaprav prepisan povojni zaplembni zapisnik imovine Hutterjev, pospremljen z nekaj stranmi opisa njihove zgodbe in z nekaj komentarji o pobištvi tedanjega časa. Vztrajala je, da me je njeno besedilo navdihnilo, kljub moji večkratni ponovitvi, da me ni. In v tem svojem pisanju Jerneja Ferlež pravzaprav počne isto. Napada, blati in zahteva neko priznanje, da brez nje romana *Krušni oče* tako rekoč ne bi zmozel spisati. Prav tako je Jerneja Ferlež napadla moderatorko predstavitve, novinarko in publicistko Melito Forstnerič Hajnšek, češ, da ta nič ne ve o Hutterjih in da je neprimerna za moderiranje. Pri čemer moram poudariti, da sva oba z Melito imela toliko odnosa do v knjižni obliki objavljenega zaplembnega zapisnika, da sva ga postavila na mizo ob bok mojemu romanu z naslovom *Krušni oče*.

Ko se ozrem na zapis Jerneje Ferlež (Revija Dialogi 3-4 /2023), v katerem me po ali nejah obtožuje, da sem svoj roman *Krušni oče* pravzaprav prepisal iz njenega prepisanega in v knjižni obliki objavljenega zaplembnega zapisnika, se moram tako kot ob branju vsakršnega besedila najprej vprašati, kaj je motiv njenega besedila? Žal ne morem ugotoviti drugega kot to, da je njen motiv vojna, sovraštvo, hujskaštvo in pozivanje k ugonobitvi nekega literarnega dela ter njegovega avtorja. Mnogo od tega, kar Jerneja Ferlež navaja, so vendar javni podatki. Vse, kar navaja, kot svoje osebne vire, so mi povedali tudi potomci Josipa Hutterja in prenekateri pričevalci. Od kod Jerneji Ferlež ideja, da so to njeni podatki in kako me lahko obtožuje nekorektnosti? Od pričevalcev in tudi potomcev sem izvedel za toliko napačnih podatkov, ki jih je Jerneja Ferlež objavila v »svojem« zaplembnem zapisniku, da je to naravnost nepopravljiva škoda. A jih tukaj javno ne bom obelodanjal, ker ne pristajam na njen način, ki ga Josip Hutter nikoli ne bi odobral, kvečjemu bi ga agresivni način Jerneje Ferlež osebno prizadel.

Ob vprašanju korektnosti, ki ga Jerneja Ferlež v svojem zapisu omenja, se spomnim na pesniško zbirko pesnikinje Cvetke Lipuš z naslovom *Kaj smo, ko smo*. Kaj smo, ko pišemo literaturo? V svojem dvajsetletnem uredniškem delu, za katerega sem bil nagrajen z Glazerjevo listino, se mi izrisujeta dva pristopa k pisanju literarnega dela. En pristop je ta, da pišemo o sebi, drug pristop pa je, da pišemo o drugih in o svetu okrog sebe. Seveda se to dvoje med seboj prepleta, saj tudi ko pišemo o drugih, je v naših literarnih delih prepoznati veliko nas samih. A ko vzamemo v roke neko tako tragično usodo kot je usoda družine Hutter, pravzaprav parazitiramo na tuji nesreči in skozi to uveljavljamo svoj ego in zapolnjujemo svoje lastne vrzeli. Vendar. Od kod naj pisatelji zajemamo, če ne iz sveta, ki nas obdaja? Literatura je sama po sebi konstrukt, tako rekoč kvazi resničnost, ki si jo pisatelj izmišljuje na podlagi tega, kar vidi in občuti okrog sebe in seveda zajema iz svojih notranjih svetov, iz svojih preteklih doživljanj, ki so od človeka do človeka različni. Literatura je sama po sebi torej fikcija, ki mora bralca zapeljati z jezikom, s psihologijo likov, s strukturo zgodbe in nazadnje z zgodbo samo kot tako. Tudi biografska literatura ni zgodovinopisje in kot taka nima nikakršne obligacije navajati komurkoli, od kod zajema. Bi-stveno je, ali nekemu biografskemu literarnemu delu uspe prevprašati neko zgodovinsko obdobje ali ne. V vsakem primeru je prostor umetniškega izražanja prostor svobode.

A ob javnem izlivanju sovraštva in hujskaštva Jerneje Ferlež na roman *Krušni oče* se odpira tudi neko drugo, nezanemarljivo vprašanje. To pa je vprašanje cenzure, ki se je marsikdo od nas spominja iz časov prejšnje države v kateri je komunistični režim zatiral svobodo izražanja, še bolj pa je neusmiljeno tolkel po umetniški svobodi. Marsikateri pisatelj je bil tako rekoč prepovedan, zatrt, zaprt in onemogočen, ker je pisal o družbeno političnih in kulturno – zgodovinskih vprašanjih na način, ki cenzorjem ni bil povšeči. Na polju literature smo pod strahovlado komunističnega režima imeli cenzorje, ki so ex chatredra določali, kaj v posamezni knjigi sme biti objavljeno in kaj ne. To je počel taisti komunistični režim, ki je ugonobil Josipa Hutterja, njegovo družino in vse, kar je s svojim poštenim delom zgradil. Ko bi pisatelji, ki do mariborskih osebnosti ob vsem svojem pisateljskem egu občutimo tudi nekaj empatije vedeli, da imamo v Mariboru cenzorje, se naših literarnih del morda sploh ne bi lotevali. Ali pa bi cenzorje ob vsaki zgodbi v zvezi z zgodovino Maribora najprej vprašali če nam dovolijo, ali lahko pišemo literaturo o Mariboru, njegovi zgodovini in o njegovih zgodovinskih osebnostih.

Kaj torej smo, ko smo in kaj nismo, ko smo?

Pri pisanju, mukotrpnem raziskovanju in iskanju snovi za roman *Krušni oče*, nisem niti pomislil, da bi lahko moje pisanje iz iskrenega spoštovanja do družine Hutter lahko kogarkoli tako ranilo kot je to ranilo Jernejo Ferlež. Nisem imel občutka, da Josipa Hutterja nekemu kradem. Pa sem očitno Jernej Ferlež ukradel Hutterja. In je v svojem pisanju popolnoma izgubila kompas zdravega razuma in neke vsaj osnovne človeške etike. V svojem sestavku, ki mu lahko mirno rečemo osebni napad na pisatelja Orlanda Uršiča in njegov roman *Krušni oče*, Jerneja Ferlež izreče toliko obtožb, da je težko odgovoriti na vse, saj bi to zahtevalo toliko prostora, kot ga revija Dialogi niti ne prenese, niti ne ponuja. Če se ozrem le na najbolj hujskaško laž Jerneje Ferlež, moram vzvišeno prizanesljivo pogledati na njeno trditev, da jaz v javnosti dajem vtis, da sem prvi, ki je o Hutterjih kaj napisal. Na zadnji platnici romana *Krušni oče* vendar jasno piše, da je bilo o družini Hutter napisanega že veliko. Ker se mi je zdelo korektno, da se to zapiše. Da je bilo napisanega veliko, pa seveda pomeni, da prepisan in kratko komentiran povojni zaplembni zapisnik ni edino, kar je bilo o Hutterjih napisano oziroma izpričano.

Ob koncu svojega cenzorskega izlivanja žolča na pisatelja Orlanda Uršiča in na njegov roman *Krušni oče*, se Jerneja Ferlež odloči še za svoj prvi izlet v literarno kritiko. Uvodoma prizna, da ni literarni kritik, da pa bo prvič v življenju vendarle napisala literarno oceno. Naloga kritike seveda je, da išče napake literarnega dela kot takega, vendar literarni kritik praviloma ni in ne more biti osebno obremenjen z avtorjem, če naj njegova kritika vsaj približno pije vodo. Kot pojmovno orodje literarne ocene Jerneja Ferlež namreč uporablja svojo osebno zamero do avtorja obravnavanega dela, kar jo vodi v popolnoma deplasirane navedbe in vprašanja. Sprašuje se npr., kako lahko pisatelj Orlando Uršič trdi, da si je Julijan Hutter kot mlad fant želel v partizane? Naj se pred Jernejo Ferlež zagovarjam, da so mi to povedali potomci Josipa Hutterja? Naj se pred njo zagovarjam, da je to v Večeru javno izjavil njihov hišni zdravnik Dr. Heribert Zaveršnik? In tako naprej. Mnogo takih primerov je še v pisanju Jerneje Ferlež, ki eksplicitno kažejo na nič drugega kot na cenzuriranje nekega umetniškega dela.

Na koncu svoje prve literarne ocene v življenju Jerneja Ferlež navede, da je o družini Hutter že davno pred Orlandom Uršičem napisal dramo dramatik in pisatelj Peter Rezman. Seveda, saj sem jo prebral. In tudi pismo, ki ga je poslal založniku Primožu Premzlu dan po objavi, da bo pri njegovi založbi izšel roman *Krušni oče*. V pismu omenjeni dramatik in pisatelj Primoža Premzla prosi, naj uredi, da bi se njegova drama uvrstila v program mariborskega gledališča, saj »če bo roman o Hutterjih, bi bila pa uprizoritev moje drame na odru SNG Maribor res odlična nadgradnja vsega skupaj«. Ob tem seveda ne morem, da se ne bi spomnil na Gogoljev roman *Mrtve duše*, v katerem Nikolaj Čičikov po ruskem podželjju kupuje mrtve ljudi, ki jih bo prikazal kot še žive, zato da bo pridobil visoka posojila in s tem obogatel.

Ob vprašanju kaj smo, ko smo, pomislim, kaj se v Mariboru v resnici gremo. Žal ne morem mimo daljnosežnih besed Andreja Brvarja, ki pravi, da je Maribor mesto spodreznih korenin. Na te njegove besede sem bil večkrat jezen, a ko zdaj objektivno pogledam, vidim prenekatero ljudi, ki na videz delujejo za mesto, njegove ljudi, za zgodovino in njegove zgodovinske osebnosti, v resnici pa delujejo izključno zase in za svoj lastni neutolažljiv ego. Neumorno objavljajo svoje »pronicijive« umotvore o Mariboru na socialnih omrežjih in prejemajo vseh za lahko noč svojih slepih sledilcev. Naslednji dan pa odkrito in javno izvajajo cenzuro nad tem ali onim ustvarjalcem. Tudi kakšnega direktorja ali direktorice te ali one javne kulturne ustanove, ki bi jo prav radi sami vodili, se lotijo. Češ, da vidijo globalje in dlje kot vsi drugi, čeravno so vse življenje preživeli v kabinetu na nekem podstrešju in iz udobnega naslanjača javne službe vodili revolucijo. Mesijansko nam sporočajo, da oni nekaj vedo, mi pa ne. Še sreča, da ti ljudje nimajo formalne pozicije moči, kajti kdo ve, katere svoje vrzeli bi v tem primeru želeli zapolniti z omejevanjem svobode umetniškega izražanja in kako daleč bi šli.

V lanskem letu sta preminila dva velika človeka, Peko Hutter in dr. Kurt Kanzler (oba lika v romanu *Krušni oče*). Nihče od »mariborske intelektualne elite« ni ne za enega, ne za drugega napisal nekrologa. Jerneja Ferlež se je ob smrti Peka Hutterja na svojem FB profilu pohvalila, kako ga je osebno spoznala itd., pri čemer je prejela okrog sedemdeset vsehčkov v mestu s približno dvesto tisoč prebivalci in v državi s približno dvema milijonoma prebivalci. Nič nismo naredili, da bi Josip Hutter dobil kakšno svojo ulico, če že ne spominskega obeležja, niti nismo naredili nič, da bi mariborski Nemci dobili svojo ulico v tem mestu. Raje si osebno lastimo tragične usode starih Mariborčanov in s tem polnimo svoja lastna brezna brez dna. Niti trohice empatije do tragične usode družine Hutter ni zaznati s strani cenzorjev kot je Jerneja Ferlež. Raje izvaja, ponavljam, vojno, ki je Josipu Hutterju in njegovi družini vzela vse njihove sanje, hotenja in zmožnosti. Žalostno je, da nekateri današnji Mariborčani zgodbo Josipa Hutterja vlečejo v vojno, ki ga je pravzaprav ugonobila in uničila. Zaradi vojne je izgubil vse in nazadnje relativno mlad umrl zaradi ljudi, ki so se njega in njegovega trdega dela tako ali drugače lastili. In gotovo si Josip Hutter v najhujših morah ni predstavljal, da si ga bo kdo lastil še sto let po tem, ko je prišel v Maribor in tukaj pričel graditi svoj neizbrisljiv pečat.

S U M M A R Y

In the *Introduction*, editor-in-chief *Emica Antončič* comments on the inappropriateness of the term “non-governmental organizations”, which Slovenian cultural policy applies to a third branch of cultural producers, beyond public institutions and amateurs. Antončič objects to the use of this term because firstly, independent cultural producers consist not only of NGOs but in book and film production also include business companies, and secondly, because non-governmental organizations are not at all a uniform category, but vary greatly among themselves, ranging from professionals who employ people, i.e. who pay salaries and from them contribute social insurance taxes to the state, through NGOs that do not employ anyone, and for whom paid work for co-financed programs is performed by self-employed cultural workers, whose social insurance is paid by the state, to NGOs whose members are amateurs (e.g. choirs, theatre groups) but which are led by professional artistic directors (choir conductors, directors), all the way to entirely amateur societies. Dialogi’s editor points out that “in the Slovenian cultural system, a distinction must be made between public institutions, professional independent producers and amateur culture. The term NGO has nothing to do with any of this. Professional independent producers, who are now mixed in with amateurs in public tenders for the co-financing of cultural programs and projects, must be recognized as job creators and these unfair disparities eliminated.”

This issue’s *Interview* guest is storyteller *Špela Frlic*, the current program manager of the Storytelling Festival. She talks with *Ana Obreza* about the festival, which is international and more than just a festival of storytelling, about the art of storytelling and about her first book, the young adult novel *Blesčivka*, for which she was just awarded the *Večernica* prize for young adult literature.

Boris Vezjak is the editor for a *thematic set of articles under the title Criticism*. Among others, he posed the following questions to the participating authors: “Is criticism, particularly that fostered by general cultural criticism, critically endangered in

the public and especially in the mass media, or are perhaps off-the-cuff assessments of its ever-weakening presence and position exaggerated? If this conclusion is accurate, then what factors and circumstances contribute to its disappearance and what does its decline mean for the social perception of cultural creations, and ultimately for creators themselves? In the digital age, has criticism simply been transformed into different formats, which we did not perceive clearly enough, and are our fears unwarranted? And if we still insist on the initial observation: is the reason for its disappearance primarily structural and economic, can a critic today even survive and make a living from his work? Are there institutionally organized forms of criticism, is it sufficiently valued by society and what role is assigned to it within a field or in society?" In this regard, Vezjak warns that the lack of criticism in the Slovenian and comparative global space "could also mean that we are slowly losing the possibility for a well-founded micro-analysis of events and an in-depth reflection on key social and political issues. Or even worse: that in our own way we are renouncing it." The following authors write about the dilemmas posed: Petra Vidali and Kaja Kraner in the field of artistic criticism, Arne Brejc in fine arts criticism, Petra Kolmančič in literary criticism, Primož Jesenko, Zala Dobovšek and Blaž Lukan in theatre criticism, Igor Bašin and Ičo Vidmar in music criticism, Veronika Zakonjšek and Žiga Brdnik in film criticism, Dušan Rebolj in humanities criticism, and Boris Vezjak in media criticism.

In *Cultural diagnosis*, Nika Arhar reviews the book by Zala Dobovšek *Theatre and War: Dramatic Responses to the 1990s Wars in the Former Yugoslavia*, and Igor Bašin reviews the album by the American duo Sparks entitled *The Girl Is Crying In Her Latte*.

Rounding out this issue, writer Orlando Uršič rebuts the views of ethnologist Jerneja Ferlež regarding his novel *The Stepfather* [*Krušni oči*] published in Dialogi no. 3-4.

Založba Aristej
praznuje

**30 let kvalitetnih, izvirnih
in nekonvencionalnih knjig**

1993–2023

<https://aristej.si/>
<https://www.facebook.com/revijadialogi>
<https://www.eurozine.com/journals/dialogi/>