

Pač mulca**Patti Smith: PAČ MULCA**

Modrijan, 2011;

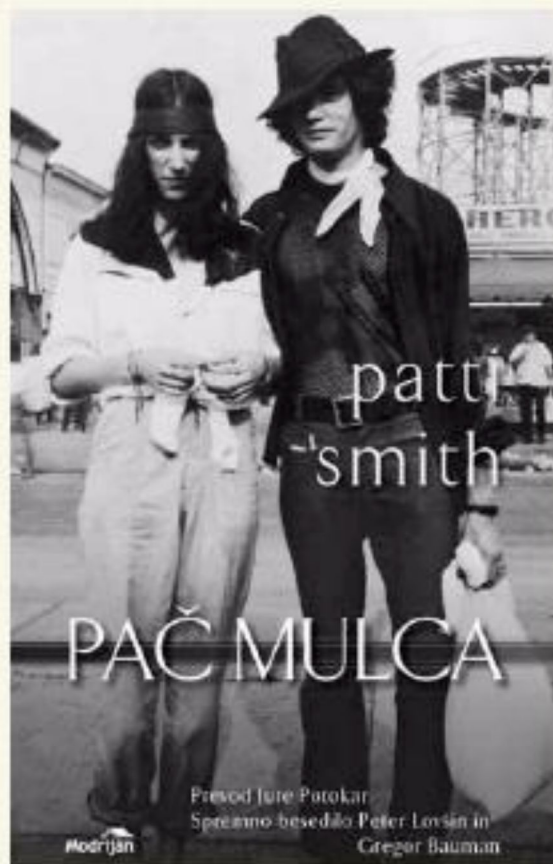
312 str;

prevod: Jure Potokar

Nimam jasnega odgovora, zakaj dve leti po izidu zagotovo ene izmed kulturnih knjig, ki jo lahko od lanske jeseni beremo tudi v slovenskem prevodu, opozarjam bralstvo Razpotij nanjo. Mogoče zato, ker je njena avtorica, glasbenica in vsestranska umetnica Patti Smith, ravno letos poleti po petih letih izdala nov album, Banga. Mogoče pa tudi zaradi fascinacije nad dejstvom, da je Smithova svoj dolg ali, bolje rečeno, svojo obljubo nekdanjemu sopotniku Robertu Mapplethorpu, da bo napisala njuno življenjsko zgodbo, s to knjigo več kot odlično poravnala oziroma jo izpolnila.

Pravzaprav se v knjigi ves čas čuti sledenje ritmu »nadpovprečnega« življenja, ki ga je novovalovska umetnica živela in ki je bilo v prvi vrsti – pristno. To dokazuje tudi njeno pisanje, ki zaradi svoje preprostosti in neambiciozne namere, da bi »popisala resnične dogodke«, predstavlja izviren in prvinski pogled s prve roke. Pač mulca ni samo (avto)biografski zapis umetnice, ki je neločljivo povezana z vzponi in padci mladostne romantične zveze in boemskega življenja, pač pa gre za tekočo pripoved o vzponu dveh umetnikov: nje, ki se kuje v likovno umetnico, pesnico in glasbenico, in njega, ki se skozi celotno življenje poskuša približati svojemu vzorniku Andyju Warholu, medtem pa sam postaja eden pomembnejših konceptualnih fotografov svoje generacije.

Robert Mapplethorpe (1946–1989), umetnik, fotograf, Pattijin sopotnik in prijatelj, je bil najpomembnejša oseba v njenem umetniškem življenju. Njuno precej filmsko srečanje julija 1967, ko sta se oba kot dvajsetletnika zatekla v Brooklyn, ju je v trenutku



zblížalo. V želji, da bi uspela kot umetnika, sta se komaj prebijala skozi vsakdan, pogosto celo stradala; če pa že nista bila lačna, jima je vedno zmanjkovalo denarja za vse tiste umetniške radosti, po katerih sta hrepenela. Patti v knjigi opisuje, kako sta si lahko privoščila samo eno vstopnico za muzej: tisti, ki je vstopil, je drugemu podrobno opisal vse, kar je videl. Kljub temu sta ves čas ustvarjala, ona risbe in kasneje poezijo, on kolaže in instalacije. Navdih sta najpogosteje našla drug pri drugem in drug v drugem. Pattino pisanje, ki je pravzaprav pripoved o svetu, ki je oddaljen samo dobrih štirideset let, se z – priznam – zavidljivim očesom, vajenega provincialnega življenja, zdi svetlobna leta daleč. Čarobna šestdeseta in sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, ki sem jih sama seveda podoživljala šele z zamikom (tam nekje v času slovenske osamosvojitve, ko je Oliver Stone posnel film o Jimu Morrisonu in sem si ga kako leto kasneje ogledala v mali dvorani Kulturnega doma v Novi Gorici) je Patti doživela »s prve roke«; še več, osebnosti, ki so zaznamo-

vale ne samo zgodovino glasbe, temveč tudi tedanjo popularno kulturo (Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Andy Warhol ...), je imela priložnost srečevati, nekatere je tudi spoznala, pa čeprav samo bežno.

Pač mulca (*Just Kids*), ki sta jo v slovenščino prevedla Gregor Bauman in Peter Lovšin, je tiste vrste ljubezenska zgodba, ki navdihuje. In če si ob branju zavrtiš še kakšno Pattino staro uspešnico, morda tisto, ki je ni pozabil odpeti niti njen soavtor Bruce Springsteen na letošnjem koncertu v bližnjem Trstu, avtorici legendarnih tekstov preprosto priznaš genialnost – veličino v preprostem. V kulinarinem jeziku bi prosto po Mladini dejala: s kruhom pomazano.

Petra Kolenc

Ritualni pristop k novinarstvu**Dejan Jontes: NOVINARSTVO KOT KULTURA: MITI IN VREDNOTE**

Založba FDV, 2010;

155 str.

Dr. Dejan Jontes predstavi kulturno (ritualno) analizo novinarstva, ki pomeni zunanjo kritiko novinarstva, s katero poskuša dekonstruirati prevladujoče predpostavke o novinarstvu, v prvi vrsti njegovo sporočilnostno funkcijo in objektivnost. Ritualni pristop v novinarstvu (ki črpa predvsem iz dela antropologa Victorja Turnerja) ne razloži le vloge novinarstva v družbi, temveč tudi samo delovanje novinarstva, in sicer preko obravnave medijskih dogodkov, ritualizirane uporabe medijev in ritualiziranega novinarskega dela. Na podlagi teh premis se loti obravnave novinarskega diskurza v kakovostnem tisku ter reprezentacije novinarjev in novinarstva v novinarskih nagradah in novinarskih učbenikih, pri čemer izpostavi razlike med novinarji, novinarski-

mi izobraževalci in novinarskimi kritiki, da bi ugotovil, »kako se podpirata akademski diskurz o novinarstvu in novinarsko samozavedanje.«

Pri svoji analizi izhaja iz dveh pomembnih teoretikov komuniciranja, Jamesa Careya in Stuarda Halla. Za kulturni (ritualni) pristop h komuniciranju je pomemben predvsem Careyev ritualni pogled na komuniciranje, ki se bolj kot na diseminacijo informacij v prostoru osredotoča na ohranjanje družbe v času preko reprezentacij skupnih pomenov in verovanj. Careyeva rekonceptualizacija komuniciranja oziroma kritika transmisijskega modela skupaj z britansko kulturološko šolo namreč naznanja obrat komunikacijskih študij h kulturi, pri čemer še posebej pomembno vlogo igra Hallov večplasten pomen tekstov, katerih dominanten pomen se nenehno pogaja z občinstvom, s čimer so se medijske študije dokončno tekstualizirale.

Poleg vsebinske pomembnosti obeh teoretikov ne gre spregledati njuno posrečeno izbiro kot dveh vplivnih predstavnikov ameriške in britanske tradicije kulturnih študij, s čimer bralcu ni ponujen le primerjalni pristop h kulturnemu preučevanju komunikacij, temveč ponuja tudi protiutež vsem tistim delom, ki se nagibajo k primerjavi britanske in frankfurtske kulturološke oziroma kritične šole.

Osrednji del demistificiranja novinarske profesije nameni analizi temeljne prvine novinarstva in novinarskega poklica, pojmu objektivnosti, ki je s teoretsko usmeritvijo kulturnega pristopa nezdružljiv že v izhodišču. Ta namreč temelji na elementih klasične paradigme (uravnoveženost, vestnost, resnicoljubnost, zanesljivost, natančnost), ki izhajajo iz prenosnega modela komuniciranja in predpostavk o racionalnem prenosu informacij, kjer je jezik denotativen in referencialen, novice pa neizkrivljen odsev



realnosti, čemur John Fiske pravi »prevara transparentnosti«.

Jontes z lociranjem novinarskih narativnih strategij, preko katerih se objektivizira kulturna realnost (poročanje v stilu obrnjene piramide, uravnoveženost, distanciranost, aktualnost) razpravo spusti na konkretno raven novinarske forme in vsebine, kjer pokaže, kako te strategije ožajo možne interpretacije realnosti in s tem dogodkov, s čimer pravzaprav »zožijo razpon spektra resnic, ki so predstavljene«, zaradi česar lahko objektivnost obravnavamo zgolj kot kulturno formo z lastnim sklopom konvencij.

S problematiziranjem naravnosti pojma objektivnosti in njenega statusa resničnosti postavi pod vprašaj tudi nepristrano in uravnoveženo sporočanje funkcijo novinarjev, saj objektivnost v tem nevtralnem smislu potemtakem lahko pomeni tudi utrjevanje družbenega statusa quo oziroma dopuščanje obstoječih družbenih razmer, konformizem in vzdrževanje okvirjev dominantne hegemonije.

Za boljšo orientacijo in konkretizacijo pojma objektivnosti postreže še z zelo kratkim eksurzom v zgodovino vzpona normativa objektivnosti, ki se naslanja na ekonomske in tehnološke deterministične razlage v 19. stoletju (pojav komercialnih časopisov leta 1833, ki z oglaševanjem omogočijo nestranskarstvo, in stila obrnjene piramide leta 1865, ki nadomesti kronološki stil), pa tudi vzpon znanosti kot kulturne paradigme, kar naj bi pripomoglo k »scientizaciji« novinarstva. Lociranje narativnih strategij, predvsem pojma uravnoveženosti, podkrepi s študijami primerov, analizami tekstov o novinarstvu v nekaterih osrednjih slovenskih časnikih t. i. resnega tiska v zadnje pol stoletja, s čimer pokaže tudi na vzpon objektivistične tradicije v postsocialistični Sloveniji po letu 1990.

Objektivnost je (poleg služenja javnosti) tudi tisti dominantni vidik komunikacijske vloge, zaradi katerega novinarstvo uživa poseben profesionalni status oziroma avtoriteto, saj ta izhaja iz statusa resničnosti. Toda če novinarji »v« kulturi niso zgolj posredniki informacij, temveč tudi proizvajalci kulture, pomenov in vrednotenja, se bralcu utemeljeno pojavi vprašanje, od kje novinarjem avtoriteta, da postanejo tolmači realnosti oziroma od kod jim pravica in sposobnost določanja, »kdo, zakaj in na kakšen način bo običajne dogodke spremenil v novinarske zgodbe«?

Na vprašanje kulturne avtoritete novinarstva namreč komunikologija še ni ponudila ustreznega odgovora, zato je na mestu kulturni pristop, ki osvetli predvsem njegovo ritualno vlogo. Novinarji namreč z rituali, konvencijami, pomeni in simbolnimi sistemi ne tvorijo le diskurze o javnih dogodkih, temveč tudi o svojem poklicu. »Novinarska avtoriteta [namreč] obstaja v naraciji in jo novinarji vzdržujejo v zgodbah, ki jih pripovedujejo,« s čimer ustvarjajo novinarsko

obrt – kaže se kot formalizirana profesija. Skozi ritualizacijo in novinarski diskurz (nadzor nad konstrukcijo realnosti) tako novinarji legitimirajo svojo avtoriteto in pravico do interpretiranja oziroma ponovnega pripovedovanja pomembnih dogodkov. Za boljše razumevanje kulturne avtoritete novinarstva si Jontes izposodi pojem interpretativnih skupnosti, koncept Stanleya Fisha, predstavnika teorije bralčevega odziva. Slednji je koncept sicer omejil na občinstvo, a ga Jontes po zgledu Barbie Zelizer uspešno aplicira na profesionalne komunikatorje, kot so novinarji. Novinarske interpretivne skupnosti si delijo naučene retorične strategije za pripovedovanje in pisanje in definicije primernih praks, s čimer Jontes pokaže, da sklop novinarskih konvencij ni poljuben nabor znotraj širšega pojma kulture, iz katerega bi novinarji poljubno in samovoljno lahko črpali, temveč izvira iz profesionalne novinarske skupnosti, ki upravlja s temi konvencijami na ravni diskurza profesionalizacije. Ta se najočitneje izraža v akademskem diskurzu o novinarstvu oziroma diskurzu novinarskega izobraževanja, ki je prisoten predvsem v novinarskih učbenikih (ti iz novinarskega izobraževanja – preko funkcije preferenčnega branja v skladu z njihovim ideološkim diskurzom – delajo ritual, »ki neizkušene poročevalce pripravlja na članstvo v interpretativni skupnosti znotraj dominantne poklicne paradigme«), vzdržuje pa se tudi z novinarsko samoregulacijo, ki se v javnosti najočitneje manifestira v novinarskih nagradah. Vse to pa manjša nabor možnih branj. Iz navedenega sledi, da novinarska avtoriteta tako ne izhaja iz novinarskega znanja, temveč načina reprezentiranja tega znanja, kar novinarjem ne omogoča le ustvarjanje novinarskih zgodb za javnost, temveč tudi mite o sebi (glas ljudstva, varuhi javne vesti, četrta veja oblasti, pes čuvaj).

Manj pomembno, pa vseeno pomenljivo, Jontes s problematiziranjem epistemološke pozicije objektivistične tradicije opozori tudi na problematiko ločevanja med tabloidnim in resnim novinarstvom, katerih razmejevanje v prvi vrsti služi predvsem vzdrževanju kulturne avtoritete slednjega. Knjiga je dober primer prikaza trenj med kulturnimi in novinarskimi študijami, kot posledica predvsem razkoraka med teorijo in prakso, saj so razprave o objektivnosti po mnenju avtorja neplodne, po drugi strani pa »novinarji potrebujejo delovni koncept objektivnosti, da bi minimalizirali tveganja, nastala zaradi časovnih rokov, tožb in očitkov nadrejenih«. Pomanjkljivost, ki jo gre zatorej morda očitati knjigi oziroma kar kulturnim študijam, če je knjiga dober predstavnik slednjih, je manjko praktičnih rešitev, ki bi presegle teoretične zagate. A ker je delo v svojem bistvu teoretična analiza in ne učbenik, lahko tudi to mirno spregledamo.

Alan Kelher

Poskus revolucije v trgovinskem centru

VELIKI VEČER

(Le Grand Soir)

Francija 2012;

Režija: Gustave de Kervern in

Benoît Delépine;

92 minut

Hitra zgodba o družini Bonzini, v kateri sta glavna akterja brata – starejši panker Benoît (z vzdevkom Not) in urejeni Jean-Pierre. Oče in mati vodita restavracijo s poetičnim imenom Palača krompirja v enem od nakupovalnih centrov in upata, da bo eden od sinov odšel po njuni poti, a žal (ali na srečo) veter (za)piha v drugo smer. Starejši brat roma po svetu s svojim zvestim

psom mešancem z nevsakdanjim imenom, se jezi na vse ovire na kratkočasni poti, se upira družbenim normam in sedanjim vrednotam. Mlajši brat je njegovo popolno nasprotje: ima majhno hčerko, je redno zaposleni prodajalec jogijev s spominsko peno in v čisti obleki s kravato. Ko zaradi preskromne prodaje izgubi službo, se njegov vsakdan popolnoma spremeni. Po živčnem zloemu ga vodja postavi na ulico, kjer se zanj zavzame Not. Na začetku mu poskuša najti ustrezno delo, saj misli, da ga bo to osrečilo, a vrnitev na stare tire ni več primerna za Jean-Pierra. Panker ga počasi uvede v ulično življenje, ki je prepredeno z različnimi izzivi, beračenjem, svobodo, presenečenji, krutostjo in nepredvidljivostjo. Postaneta zaveznika, tovariša in tudi soborca proti potrošniški mrzlici. Sledi veliko navihanih, komičnih, domiselnih, absurdnih, stripovskih in celo otroških vragolij, ki jih na trenutke prekinja obisk pankerskega koncerta z udarno glasbo. Sicer pa njuna pot ni le beg od utirjenosti, ampak tudi poskus netenja revolucije na prav poseben način. Brata, ki sta si bila popolnoma različna, postaneta povezana, prijateljska in odvisna eden od drugega. Njuna vez je posebna in nevsakdanja, a nič manj topla.

Duhoviti filmski izdelek se dotakne določenih (ne posebej lepih) lastnosti sodobne družbe, ki je navajena udobnosti, utečenosti, stremi proti materialnim dobrinam, uspehu, zaslužku, slavi, hipnemu hedonizmu. Ljudje smo se podzavestno in zavestno navadili na neestetske trgovinske megalomanske centre, kjer človek ni več človek, ampak majhna izgubljena mravlja v labirintu trgovin. Tam nakupuje izdelke, ki jih sploh ne potrebuje in poslušajo neprepričljive trgovce, se nažira z nekvalitetno hrano in diha zatohli zrak. Pri vseh teh opravilih pa ga vedno in povsod spremlja in opazuje kamera, nevidno oko oziroma Veliki brat. Na poti