

Uršula Cetinski

Sodobnost: Recimo, da je vaše življenje drama, ki ste jo napisali; recimo, da ste jo ponudili gledališču v londonskem West Endu ali na Broadwayu; recimo, da ste dobili odgovor: nimamo časa brati dram, pošljite najprej sinopsis, ki sme obsegati največ petnajst vrstic. Kakšen bi bil ta sinopsis?

Cetinski: Če bi se že lotila drame o svojem življenju, je nikoli ne bi ponujala na Broadwayu ali West Endu, ki sta zame popolnoma tuj svet. Gledališče kot (samo) zabava me odbija. Morda me rahlo privlači le njuna kičasta imitacija glamurja, pa še ta mi je vseč samo v čisto drugem kontekstu – v povezavi z dekadenco. Oder me zanima le takrat, kadar se na njem dogaja umetnost, še posebno kadar sega onstran klasične reprezentacije. Včasih tudi širše, in sicer kot akcija, kot politična, subverzivna umetniška izjava. Poleg inovativnega, sodobnega dramskega gledališča mi je zelo blizu performans, predvsem različne oblike body arta, zato sem leta 1997 v Cankarjevem domu pripravila festival *Lepota ekstrema*, na katerem so nastopili lucidni conceptualist Jérôme Bel, skoraj religiozno fanatični "samokaznovalec" Ron Athey, Lawrence Steger, ki je občudoval poljub med erosom in tanatosom, in Annie Sprinkle, ki se je iz pornozvezdnitva in prostitucije preusmerila v seksualno gurujstvo in umetnost performansa. Še vedno obožujem tudi sodobni ples, predvsem konceptualne oblike.

Za gledališče sem doslej pisala le enkrat, pravzaprav tudi o sebi, vendar ob pomoči lika drzne svetovne popotnice Alme Karlin. Ta monodrama, ki je bila krstno uprizorjena leta 1995, naslovno junakinjo pa je igrala Polona Vetrih, v Sloveniji ni nikoli izšla, natisnili so jo na Danskem v angleškem prevodu. *Alma* je uspela tako v Sloveniji kot na tujem, tam smo dobili očarljive kritike, denimo v reviji *Theater Heute*, po nastopu v Baslu pa tudi v švicarskih ter nemških medijih, ki so zapisali, da je boljša od Marthalerjeve *Line Bögli*, ki je bila ravno tako predstava o popotnici, ki je šla okoli sveta, le da je bila Švicarka. Z *Almo* sem hotela dokazati, da je ženska na odru lahko popolnoma suveren, priseben in intelektualno poglobljen lik, ne vedno le mazohistična mati ali razbrzdana hotnica.



Foto: Nada Žgank

Uršula Cetinski

Premiera se je časovno ujemala s prvim festivalom *Mesto žensk*, ki sem ga ustanovila s somišljeniki, da bi obdelala v 90-ih zame ključno temo: položaj žensk v družbi s posebnim poudarkom na umetnosti in kulturi. Vse kaže, da bosta tako Broadway kot West End prikrajšana za zgodbo o mojem razburljivem, pravzaprav čudovitem življenju.

Sodobnost: Sliši se, da pod vašo taktirko program Slovenskega mladinskega gledališča pluje v novo smer; da je zapihal svež veter in ne bo več toliko poudarka na eksperimentalnih projektih; da se bodo (morda) na odru SMG pogosteje pojavljali tudi slovenski avtorji. Koliko resnice je v teh govoricah in kakšni cilji vas pravzaprav vodijo pri oblikovanju programa?

Cetinski: Maja je bilo v Ljubljani srečanje gledališke mreže IETM (Neformalno evropsko gledališko srečanje), v katero sem vpletena že več kot deset let in ki združuje umetniške vodje, gledališke selektorje, producente ter menedžerje iz Evrope in drugih delov sveta. Poleg kolegov iz Estonije in Združenih držav Amerike sem bila gostja okrogle mize s temo *Moj program je moj svetovni nazor*. Po skoraj dveh desetletjih dela v umetnosti, umetniškega vodenja Mesta žensk, programa v Cankarjevem domu, triletnega soselektorstva pri Exodosu in umetniškega vodenja Slovenskega mladinskega gledališča me je prvič v življenju nekdo vprašal, zakaj in kako opravljam ta poklic. Priznati moram, da so me moji lastni odgovori presenetili. Umetniški vodja z oblikovanjem programa v resnici izraža svoj svetovni nazor, ki se je pri meni v mladosti oblikoval pod vplivom punka, primerjalne književnosti, feminizma in odraščanja v socializmu. Pri tem delu me vodi želja, da bi z umetnostjo spremenila svet; tako posameznika kot družbo v celoti. Sarah Kane je zapisala, da ji je gledališka predstava *Nori* Jeremyja Wellerja spremenila življenje: "Življenje mi je spremenila, ker je spremenila mene – to, kako mislim in kako se vedem ali skušam vesti. In če lahko gledališče spreminja življenja, lahko spremeni tudi družbo, saj smo vsi njen del." V nekaj podobnega verjamem tudi jaz.

Na tem pogovoru so nas vprašali, na kaj se oziramo, ko oblikujemo program festivala, kulturnega centra ali gledališča: na umetnost in umetnike, občinstvo, politike, sponzorje ali nase. Kako pomembni so našeti segmenti, smo morali izraziti v odstotkih. Opredelila sem se takole: 50 odstotkov mojega dela je za umetnost in umetnike, 40 odstotkov za občinstvo in 10 odstotkov za moj osebni užitek; politikom in sponzorjem nisem namenila nobenega odstotka. Pri kolegu iz ZDA so bili ti odstotki seveda popolnoma drugače razporejeni, saj njegov (sicer zelo radikalni)

program nastaja skoraj izključno ob pomoči sponzorske malhe. Tudi zame so sponzorji pomembni, vendar pričakujem, da podprejo naš program tak, kakršen je; ne nameravam zniževati ali spreminjati kriterijev, da bi jim bil bolj všeč. Ko pravim, da delam za občinstvo, tega ne počnem zato, ker bi mu rada ugajala, saj gledalce spoštujem in mislim, da si zaslužijo relevantno informacijo o tujih ali domačih predstavah, v katerih odzvanja duh našega časa: umetniški vodja je termometer, ki meri duh časa, ne pa želje občinstva, je nekoč povedal režiser Peter Sellars.

Umetniško vodenje programa se nekoliko razlikuje od umetniškega vodenja gledališča, v katerem se je treba vseskozi spraševati tudi o tem, kaj je v danem trenutku najboljše za umetniški kolektiv – igralski ansambel in druge umetniške sodelavce – v celoti, pa tudi za vsakega posameznika v njem.

Pri svojem delu v Slovenskem mladinskem gledališču se ne želim izneveriti “tradiciji” eksperimenta, ki je bistvo našega gledališča: drznemu raziskovanju še neraziskanega. Želim si nadaljevati delo z režiserji, v katere verjamem, tako s tistimi, ki so v tem gledališču že ustvarjali (npr. režiserja Taufer in Pograjc, ki sta pri nas zaposlena, pa Buljan, de Brea, Janežič, Lorenci itn.), kot tudi z novimi, ki bodo našim igralcem in gledalcem prinesli nove izkušnje (Decorte, Omerzu, Kozole, Talijančič itn.).

Res je, kar pravite o dramatiki: za naše gledališče se trenutno piše veliko novega. Pograjc skupaj z Lovričem in Toporišičem pripravlja besedilo za predstavo *Shakespeare Wild West*, v kateri se bo v svoji lucidni maniri lotil Shakespearja v ikonografiji Divjega zahoda. Damjan Kozole se bo prvič v življenju spopadel z režijo gledališke predstave, za katero je z motom “*Če živiš vsak dan tako, kot da je tvoj zadnji, boš nekega dne najverjetneje imel prav*” napisal odličen “gledališki scenarij”, črno komedijo o ljubljanskih samomorilcih in dekletu, ki jih rešuje. Tudi Neda Rusjan Bric trenutno brska po svojih družinskih koreninah in zapisuje “letalsko” zgodbo *Eda*, ki pripoveduje o bratih Edvardu in Josipu Rusjanu; pozneje jo bo postavila na oder. Diego de Brea se je pravkar sam lotil priredbe *Zločina in kazni* Dostojevskega, Nebojša Pop Tasić pa za Jerneja Lorencija pripravlja tekst, ki so ga navdihnile Ovidove *Metamorfoze*. Vesela sem, da se je mojemu vabilu odzval Peter Božič, ki je za naše gledališče dramatiziral svoj roman *Chubby Was Here*. To je le del programa, ki nas čaka v kratkem.

Eksperimentirati poskušam tudi kot producentka, in sicer s povezo- vanjem doslej še nepovezanega. Slovensko mladinsko gledališče se je kot izvršni producent povezalo s SNG Maribor, tako s tamkajšnjo Dramo kot z Baletom, SSG Trst in s Cankarjevim domom. Vito Taufer pripravlja

Shakespearejev *Vihar*, jeseni ga bomo igrali na velikem odru v Mariboru, v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma in v Trstu. Igralska ekipa, sestavljena iz naših igralcev, mariborskih igralcev in baletnikov, ki se jim je pridružila tudi tržaška igralka, trenutno diha kot eno. Opazovanje Vita Tauferja pri režijskem oblikovanju tega novega organizma je zame vznemirljiva plovba v neznano.

Eksplozivna bi rada iztrebila le na področju poslovanja našega gledališča, na katerem mi je v neprecenljivo pomoč najtesnejši sodelavec Peter Sotošek Štular. Poslovanje zavoda mora biti racionalno in premišljeno načrtovano, zato na tem področju za eksperiment res ni prostora.

Sodobnost: Dobro poznate razmere na tujem, zato lahko na slovenski gledališki prostor gledate primerjalno. Radi se hvalimo, da so naše predstave dobre, celo imenitne; da so na gostovanjih v tujini, še posebno v Južni Ameriki, pa tudi drugje, vsi neskončno navdušeni; da glede na kakovost naših gledaliških predstav sodimo v svetovni vrh. Roko na srce: koliko je v tem resnice in kakšno je po vašem realno stanje?

Cetinski: Slovensko gledališče v tujini ne obstaja v takšnem pogledu kot recimo flamsko, ki pomeni estetsko kategorijo. Obstajajo pa slovenski gledališki avtorji, ki so se kot posamezniki uveljavili v mednarodnem prostoru. Na številnih potovanjih po svetu so me kolegi spraševali predvsem o Tomažu Pandurju, Iztoku Kovaču, Matjažu Pograjcu oziroma Betontancu, Vitu Tauferju in Marku Peljhanu, ki pa sodi bolj na področje vizualne umetnosti kot gledališča. Edino slovensko gledališče, ki je v tujini že blagovna znamka, je Slovensko mladinsko gledališče. Verjetno nam je zato Evropska komisija letos podelila status "Evropskega ambasadorja kulture", ki ga je dobilo deset uglednih kulturnih zavodov; vsi razen nas so s področja likovne umetnosti (recimo Evropski bienale likovne umetnosti Manifesta) ali klasične glasbe (denimo Mednarodna fundacija Yehudija Menuhina).

Kako močno, prodorno, mednarodno pomembno je gledališče v Sloveniji, lahko ugotovimo, če se primerjamo z drugimi gledališkimi prostori; od nekaterih smo gotovo šibkejši (recimo od Belgijcev), od drugih pa dosti močnejši (recimo od Čehov). Mislim, da je trenutno slovensko gledališče veliko bolj konkurenčno kot marsikatera druga dejavnost, s katero se ta država lahko pohvali.

Kakšen je resnični mednarodni status posameznega umetnika ali gledališča, lahko zelo hitro ugotovimo po tem, kolikokrat se pojavlja v tujini in v kakšnih okoljih. Gostovanja na festivalih so veliko pomembnejša od

mednarodne izmenjave gledaliških predstav (recimo izmenjava med ljubljanskimi in beograjskimi gledališči), saj doživijo selekcijo, medtem ko gre pri izmenjavi, ki je sicer čisto dobrodošla, preprosto za dogovor med producenti. Hkrati je za vsak gledališki festival na svetu popolnoma jasno, kako visoko kotira in kakšen je njegov domet. Slovensko mladinsko gledališče je bilo doslej povabljen tudi na zelo referenčne festivale, ki pa ne obstajajo samo v Evropi.

Letos smo bili na Festivalu latinskoameriškega gledališča v Bogoti, na katerem so gostovali umetniki iz "prve lige", kot so Akram Khan, Need-company, Dumb Type, Royal Shakespeare Company, Forced Entertainment. To pomeni, da se nam je uspelo uvrstiti v elitno gledališko družbo. O festivalu, kakršnega imajo Kolumbijci, ki bienalno prikažejo štiristo petdeset predstav, Slovenci niti sanjati ne moremo. Pri referenčnosti festivala geografska lega nima nobene vloge, pomemben je njegov umetniški domet, ki ga definira pomembnost gledaliških skupin, ki jih predstavlja. Opazila sem, da se nekateri v Sloveniji do takšnih gostovanj vedejo omalovažujoče, češ Mladinsko spet "gunca afne" domorodcem v džunglah Tretjega sveta. Naj jih na tem mestu potolažim: jeseni bomo gostovali tudi v Londonu, Madridu, Sarajevu, Rimu in Pragi, če omenim le poglavitne postojanke našega nomadstva in poslanstva.

Doživela sem že, da so spretni PR-ovci recimo gostovanje enega izmed naših gledališč v gasilskem domu v predmestju Dunaja doma razglašali za mednarodni uspeh, toda vsak, ki se na gledališče spozna, zlahka ugotovi, kako referenčno je v resnici določeno mednarodno pojavljanje, saj za to obstajajo merljivi kazalci.

Sodobnost: Kakšna je v časih, ki niso kaj prida naklonjeni resnim stvarim, vloga – recimo ji družbena vloga – gledališča? Ali ni danes, ko živimo pod nenehnim obstreljevanjem zabave ter informacij, samo še nostalgija pričakovati, da nas bo kaj na odru vznemirilo, ogorčilo, povzdignilo ali nas vsaj prisililo k introspekciji? Ali gledališče, ki noče biti samo zabava, še lahko seže do jedra problemov, ki so naša vsakdanjost? Ali pa je največ, kar mu preostane, zavestno gojenje artizma?

Cetinski: Ne bojim se nemoči ali konca gledališča. V gledališču se gledalec sooča z živim človekom na odru, to pa je nezamenljiva izkušnja, ki ji virtualni izzivi ne morejo prerezati goltanca. Dobro gledališče bo vedno vznemirjalo, nas spravljal v ogorčenje, potopilo v razmislek o sebi in svetu, o temeljnih, pa tudi na videz obrobnihih danostih bivanja. Dobro gledališče je poglobljena, kompleksna in profesionalno uprizorjena

refleksija stanja družbe, njenih teženj, nasprotij in posebnosti. Zdi se mi, da v zadnjem času del kritiške javnosti v Sloveniji burno pozdravlja nekatere težnje po zelo neposredni gledališki obdelavi aktualnih političnih vprašanj, pri kateri velikokrat pogrešam kompleksnost gledališkega izraza, saj je "igra na prvo žogo" v umetnosti premalo. Najbolj perversno pa se mi zdi, kadar se umetniki preobrazijo v misijonarje "politične korektnosti", ki ne izhajajo iz njihovega notranjega prepričanja, temveč iz pohlepa po moralnem in tudi finančnem dobičku. Njihovo početje je ogabno in prozorno!

Bojim pa se novih kulturnopolitičnih razmer in njihovega vpliva na razvoj slovenskega gledališča. Za dobro gledališče so namreč potrebne ustrezne razmere. Strah me je, da bo s pokrajinsko reformo, ki bo močno spremenila delovanje večine gledališč (vseh, razen nacionalnih), grožnja komercializacije slovenskega gledališča še veliko bolj verjetna.

Sodobnost: Katere predstave, doma in na tujem, so vas v zadnjih dveh letih najbolj očarale in zakaj?

Cetinski: Doma mi je seveda najbližje gledališče, v katerem delam. Uživam v rojevanju novih predstav in igranju starih, tako tistih, ki sem jih sama postavila na program, kot tistih, ki so nastale pred mojim prihodom, pa so še vedno zelo pri življenju. Predstava v našem gledališču nikoli ni končana, tudi po premieri zori, raste in se spreminja. Najlepši del mojega poklica je, da spremljam režiserje pri ustvarjanju novega in obnavljanju starega, da spremljam igralce tako pri njihovih občasnih zagatah in iskanjih kot v trenutkih, ko postanejo kralji sveta.

Kar pa zadeva tujce, me v zadnjem času nihče ni tako globoko presunil kot Jan Fabre. Predvsem s predstavama o smrti *Jaz sem kri* in *Rekvium za metamorfozo*. V *Rekviumu* sta nastopila tudi člana našega ansambla Sandi Pavlin in Maruša Geymayer - Oblak. Obe predstavi sta skrajno kompleksni odrski umetnini, napisani s prepoznavno Fabrovo pisavo, tako rekoč z njegovo krvjo, z neverjetnim občutkom za prostor, čas, zgodovino, intimo, nabiti sta z magijo fantastičnih odrskih podob. Ko smo zapuščali premiero *Rekviuma* na Salzburških slavnostnih igrah, na katerih sta se naša igralca izkazala za neprekosljiva gledališka leva, me je Fabre potegnil k sebi in mi rekel: "Hvala ti, ker že ves čas podpiraš mojo skupino." Njegova preprosta zahvala je bila zame neprecenljiva. Zdelo se mi je, da se bom utopila v vonju tisočerih rož, ki jih je uporabil za scenografijo in so počasi umirale pred našimi očmi. Kakšna nepri-zanesljiva lepota!

Sodobnost: Zanimalo bi nas nekaj vaših misli o zdravju in kondiciji slovenske gledališke kritike.

Cetinski: Nemci so pred časom razpravljali o tem, da na nemškem govornem območju, ki poleg Nemčije obsega še Avstrijo in del Švice, ne morejo imeti objektivne kritike umetnosti, saj je prostor premajhen, da bi kritik lahko umetnost nagovarjal s pravo distanco. Potem si lahko predstavljate, da je v toliko manjšem socialnem okolju, kot je naše, distanca še veliko manjša. Vendar majhnost našega prostora vpliva na številne ravni našega življenja, na politiko, gospodarstvo, znanost, kulturo in seveda tudi refleksijo le-te. Mislim, da sem v enem izmed svojih kolumnističnih zapisov, ki so jih v Mladini objavljali sedem let, nekoč zapisala, da je Slovenija kulturni bonsaj; ne moremo se primerjati s kakšnim nemškim hrastom, pa vendar smo lahko zanimivo drevo.

Mislim, da je dobra kritika umetnosti in s tem tudi gledališča kljub naši majhnosti mogoča, kadar ima kritik tri ključne lastnosti: dober slog pisanja oziroma poročanja, ki bralcu, poslušalcu ali gledalcu predstavijo inteligentno in zanimivo približja; čim širše referenčno polje z različnih področij umetnosti in humanistike na splošno, saj mu to omogoča, da predstavijo postavi v pravi kontekst, to pa je veliko pomembnejše od njegove ocene o "všečnosti" odrskega dogodka; in tretjič, vsekakor so na vseh področjih življenja najboljši tisti, ki svoje delo v resnici ljubijo – in tu gledališki kritiki niso nobena izjema. Človek s fatalno kombinacijo teh lastnosti lahko postane dober, prepričljiv in relevanten kritik gledališča.

Dober kritik mora biti sposoben zaznati tudi nadarjenost, tokove in težnje, ki šele prihajajo. Izkušnje Slovenskega mladinskega gledališča kažejo, da je slovenska kritika marsikdaj ostro zavrnila ravno nekatere izmed naših predstav, ki so se pozneje zelo dobro uveljavile v tujini; denimo *Dramski observatorij Zenit* Dragana Živadinova, Svetinovo in Pandurjevo *Šeherezado*, Kušejevo *Pohujšanje po Cankarju*, Koltsovega in Pograjčevega *Roberta Zucca*, *Somrak bogov* Diega de Bree po Viscontijevega filmu itn. Ker je narava našega gledališča takšna, da skuša pluti onstran uveljavljenih tokov, so naša številna gostovanja na tujem še toliko pomembnejša. Omogočajo nam, da se postavimo na ogled širšemu prostoru, to pa pogosto prevrednoti v Sloveniji vzpostavljeni sistem kritičkih meril. Zdi se mi, da je kritika gledališča v Sloveniji, kadar gre za že preverjene principe ustvarjanja, povsem korektna, problematična pa postaja pri vrednotenju iskanja novega in drugačnega, saj tega marsikdaj ni sposobna pravočasno ustrezno zaznati in zaobjeti.

Sicer pa je vprašanje o kakovosti gledališke kritike relevantno predvsem za kulturne urednike v medijih, v katerih nastaja. Uredniki so odgovorni za kakovost svojih kritičkih sodelavcev. Večkrat opozarjajo, da kritikov ni dovolj, jaz pa mislim, da bi jih prav mediji morali vzgojiti in "oblikovati". V Sloveniji je trenutno precej mladih, vsestransko izobraženih humanističnih intelektualcev, nekateri imajo celo doktorate znanosti, pa družba ne ve, kaj bi počela z njimi. Marsikaterega izmed njih bi bilo pametno usmeriti ravno v kritiko ali teorijo umetnosti. Še posebno dobrodošla in zdrava bi bila integracija tistih mladih intelektualcev, ki se morajo uveljavljati sami, brez spodbud staršev ali drugih "botrov", saj jim je teže kot tistim, za katere že od rojstva navija ves klan.

Zadnje čase razmišljam, da bi rada tudi sama nekaj malega prispevala k refleksiji sodobnega gledališča. Pripravljam se, da bom to poletje začela pisati knjigo esejev o osebnih stikih z velikimi gledališkimi imeni našega časa, s katerimi sem sodelovala v osmih letih vodstva gledališkega in plesnega programa v Cankarjevem domu. Odločila sem se za sedmerico, ki je name naredila najgloblji umetniški in človeški vtis. To so Flamec Jan Fabre, Robert Wilson, s katerim sem doživela atraktivne dogodivščine, dolgoletni dramaturg Pine Bausch, sicer pa režiser Raimund Hoghe, pokojni performer Lawrence Steger, ki je živel v Los Angelesu, zagrizeni poljski gledališki guru Włodzimierz Staniewski, ki sem ga obiskala v njegovi komuni v Gardzienicach, skrivnostni Romeo Castellucci in karizmatični, prodorni Ivica Buljan, ki me je pravzaprav spodbudil k tej odločitvi. Dejal mi je, da na svetu ni prav veliko ljudi, ki bi bili sopotniki tolikšnega kreativnega naboja, in da bi bilo škoda, če bi takšna redka izkušnja kar tako šla v pozabo. Poleg tega mojega osemletnega oblikovanja gledališkega in plesnega programa Cankarjevega doma kritiška javnost v Sloveniji ni ne ocenila in ne komentirala, očitno imajo v tem pogledu več sreče tisti, ki institucij ne zapuščajo prostovoljno.

Sodobnost: S kakšnimi občutki vas navdaja nenehno krčenje prostora, ki ga mediji namenjajo kulturi na splošno, še posebno pa ocenam gledališke produkcije? Ali je res mogoče v dvajsetih vrsticah pošteno oceniti gledališko predstavo, s katero so se ustvarjalci ukvarjali več mesecev, ali knjigo, ki jo je avtor pisal leto dni ali dlje? Kaže, da bo relevantnost kritike prej ali slej reducirana na oglaševalske znake: dobro, slabo, zanič, nezanimivo, vredno branja ali ogleda in podobno. Kaj se je spremenilo: tempo naših življenj, razbohotenost tiskanega gradiva, naša sposobnost za koncentracijo? Morda kaj drugega?

Cetinski: Na hitro se je spremenilo dobesedno vse: vrednote, medčloveški odnosi, slogi bivanja, lastniška razmerja, celo podnebje. Paradoksalno je, da se je število medijev radikalno povečalo, hkrati pa se je zmanjšalo število relevantnih vsebin. Za kulturnike so bili pomembni Razgledi, pomemben je bil Deloskop, a sta oba časopisa klavrno končala na smetišču zgodovine. Tisti redki, ki niso čisto odvisni od trga, s krajšanjem, posploševanjem in poenostavljanjem "rumenijo" in lovijo tržno uspešno konkurenco. Državljeni Slovenije so oropani za kakovostno informacijo o umetnosti in kulturi v materinščini. Posebno redke in skromne so informacije o umetnosti po svetu. Mislim, da v tem pogledu prav nobeni izmed sosednjih držav ne gre slabše. Posledice se bodo postopoma pokazale kot osiromašenje duhovnosti naše družbe in znižale raven vsesplošnega razvoja države. Če družba človeka oropa pri vzgoji za kulturo in mu onemogoči, da bi si pridobil mentalna orodja za celovito razumevanje umetnosti, njenega estetskega, spoznavnega in etičnega bogastva, ga v resnici oropa za eno izmed ključnih izkušenj bivanja. Življenje človeka, ki se ne zna radostiti z umetnostjo, se mi zdi podobno tragično kot življenje tistega, ki ne zmore ljubiti.

Sodobnost: Se vam ne zdi, da je naš kulturni prostor tako zelo majhen, da se človek lahko brez hujših posledic zameri enemu, morda dvema, v skrajnem primeru trem vplivnim ljudem, če preseže to mejo, pa se lahko zgodi, da si je (ne glede na to, na katerem kulturnem področju deluje) podpisal smrtno obsodbo? Koliko ljudi na odgovornih položajih je pri nas še sposobnih zares neodvisne, strokovne presoje?

Cetinski: V svetu produkcije umetnosti je posameznik, umetnik kot neuravnovešeno bitje, ki oblaja vsakogar, ki ga sreča, že zdavnaj mimo. Romantična, vihariška predstava o dekadentnem umetniku, ki si lahko dovoli vse, je definitivno *passé*. Moderno in učinkovito je, da umetnik udejanja subverzivnost v mediju umetnosti, najuspešnejši umetniki, ki sem jih spoznala, z Robertom Willsonom ali Marino Abramović na čelu, pa so pravi mojstri komunikacije in samopromocije: producente, občudovalce in vse preostale z uglajenostjo, humorjem in prijaznostjo tako rekoč vrtijo okoli prsta; to jim je v veliko pomoč pri pametnem krmarjenju dolgoletnih uspešnih karier in trgovanju s svojo umetnostjo. Pravijo, da nekateri družbeni segmenti Zahoda živijo v t. i. (post)emocionalni družbi, v kateri so medčloveški odnosi mondeni, izumetničeni, dizajnirani, skrajno prijazni in pocukrani, vendar v bistvu brez resnične emocionalne vsebine. Zato se nekateri čisto povprečno nadarjeni umetniki dandanes

lahko uveljavijo bolje, kot bi si v resnici zaslužili, predvsem zaradi svojih preišljenih komunikacijskih spretnosti. Nagovarjati javnost brez kompromisa, kot počne denimo Elfriede Jelinek, je še vedno mogoče, v bistvu pa gre za razkošje, ki si ga lahko privoščijo le redki. Za večino je kaj takega res "smrtna obsodba".

Lagala bi, če bi rekla, da je producentom umetnosti, ki ste jih poimenovali "ljudje na odgovornih položajih", popolnoma vseeno, kakšen temperament in značaj ima umetnik, ki ga podpirajo. Dobrih umetnikov je povsod zelo malo, mi producenti jih iščemo, hlepimo po njih in smo pripravljeni prenesti tudi številne ekscentričnosti, da bi bila le predstava dobra. Kadar pa poleg utrujajočega umetnika na koncu dobimo še kilavo umetnino, se po navadi ne odločimo za vnovično skupno pot. "Ljudje na vodilnih položajih" pa so tako in tako ves čas vsem na očeh in kako strokovne so naše odločitve, je relativno hitro razvidno. Nekateri katastrofalno zavozijo svoje barke, drugi plujejo pametno. Za krhko slovensko kulturo bi bilo nujno, da bi politika za krmila postavljala le te.