

# Denar – nacionalna valuta, kultura, estetika in politika

Denar je že od nekdaj več kot samo menjalno sredstvo in mera vrednosti: kovanje denarja je bilo vedno simbol suverene politične moči, v novejši zgodovini pa je predvsem znak nacionalne neodvisnosti ter politične, vojaške in ekonomske prevlade. Poročila o valutnih spremembah se običajno omejujejo na takšno definicijo vrednosti, ki upošteva le fiskalne ovire in hipoteke, ali okrnjeno analizirajo težave pri konverziji ene valute v drugo. Le redko pa pritegne pozornost dejstvo, da ni slučajno, da so na kovancih in bankovcih predstavljene pomembne osebnosti iz preteklosti in podobe tistih, ki v sodobnosti zasedajo zgodovinsko pomembne položaje. Pričujoči zapis se ukvarja s takšno, v kulturo in estetiko usmerjeno definicijo vrednosti denarja, in primerjalno razčlenjuje vizualno podobo jugoslovanskih dinarjev in slovenskih tolarjev.

Po razpadu Sovjetske zveze in Jugoslavije smo bili priča pravi eksploziji novih nacionalnih valut, ki ne pričajo samo o težnjah po neodvisnem gospodarstvu, ampak s svojimi imeni in vizualnimi podobami razglašajo nove (drugačne) interpretacije preteklosti, sedanosti in prihodnosti. Novonastale države so namreč svojo suverenost neposredno povezale z zgodbami o veličini in starodavnosti svojega naroda, zato so imena in podobe za svoj novi denar izbrale glede na tako koncipirano nacionalno identiteto. Kultura je tako postala žlahtna kovina, ki jo novonastale države kopljejo v navidezno neizčrpnih rudnikih nacionalne preteklosti. Ta zagotavlja pripravno zlitino za imena in podobe na *tolarjih*, *kunah*, *talerjih*, *tengihsumih*,

*dramah, litah, ali kronah.* Vsako od teh imen pripoveduje svojo zgodbo o starodavnem izvoru in daje prednost tistemu obdobju v preteklosti, s katerim se nova suverena država trenutno identificira. V tem besedilu skušam pokazati, kako vsebuje denar poleg plačilne in menjalne vrednosti tudi še osnovne koncepte o velikosti, pomenu in veličini skupnosti, v kateri živimo. Teža temelji na kulturološkem pristopu do denarja in pripisuje poseben pomen njegovi estetski podobi, s čimer postulira, da imena in podobe na nacionalnih valutah niso izbrane slučajno.

S svojo prisotnostjo začrtajo meje narodovega "prostora", s čimer pričajo tudi o trošenju, uporabi in zlorabi nacionalnega kulturnega kapitala v politične namene. Izbrano ime in vizualna podoba denarja spremenita menjalno vrednost v ideološka sporočila, ki nepretrgoma krožijo in obveščajo uporabnike o tem, kdo in s čim jamči za vrednost denarja, pa tudi kakšen je odnos te avtoritete do preteklosti, sedanjosti in bodočnosti. S stališča estetike denar izpričuje določeno realnost, ki se ne povezuje s svetom trgovine in menjave, pač pa z narodotvorno fantazijo, zgodovino in politiko.

Tudi Slovenija se je po osamosvojitvi poslužila kulturne zgodovine in za nacionalno valuto izbrala ime in vizualno podobo, ki temeljita v davni preteklosti, in s tem izumila novo slovensko (državno) identiteto in ureditev. Tolar je po oblikovalni plati deklarirano "vesel denar", namenjen veselim potrošnikom za radostno trošenje (Licul 1992, 34). Portreti na tolarjih predstavljajo "nacionalizirane" simbole (pomembne može in ženo) ustvarjalnih moči slovenskega naroda, ki označujejo čisto določeno razumevanje narodne zgodovine, ostale, ki so v slovenski zavesti tudi prisotni, pa izključuje.

## **Denar in kultura**

V središču kulturološkega pristopa do denarja je kompleksnost odnosa med ljudmi in denarjem. V tem smislu nacionalno valuto razumemo predvsem kot eno od oblik "kulturne produkcije" in "kulturne prakse", ki sta, kot ugotavlja Raymond Williams, med osnovnimi konstitutivnimi elementi vsake družbene ureditve (1986, 12 – 13). Kulturna praksa je sestavni del kulturnega označevalnega sistema, ki družbeno ureditev posreduje in reproducira; svet okoli sebe doživljamo, razumemo in raziskujemo predvsem s pomočjo kulturne prakse. Po Williamsovem mnenju kultura v širokem smislu vključuje vse označevalne prakse ("signifying practices"), "od jezika in umetnosti do filozofije, novinarstva, mode in oglaševanja" (ibid.). Za vizualno podobo denarja lahko torej rečemo, da sodi med tiste označevalne prakse, ki jih družbena ureditev potrebuje za lastno utrjevanje.

Po Williamsovem mnenju se politična hegemonija vzpostavlja, artikulira in vzdržuje (med drugim) z inkorporiranjem kulturnih

tradicij (1988, 115 – 120), kar je s stališča razprave o estetiki denarja pomembno zato, ker politični sistem ne vključi kar česarkoli, ampak namerno selektivno izbira med različnimi alternativami samo tiste elemente iz zakladnice kulturne zgodovine, ki pomembno učinkujejo na vzpostavljanje in vzdrževanje narodne, družbene in kulturne identitete. Za podobo nacionalne valute so torej uporabni samo tisti pomenski sklopi iz narodove zgodovinske izkušnje, ki poudarjajo trenutno narodovo samorefleksijo in ki si jih politična hegemonija prisvoji kot elemente sedanjosti s tem, da jih ima za narodotvorne, predstavlja pa kot tradicionalne.

Williams ugotavlja, da vse na novo oživljene navade in praznovanja, torej tudi vsa t. i. “tradicionalna narodna” hrana, glasba in plesi, pa tudi literarna besedila in vaška folklor, služijo trenutnemu razvoju nacionalne hegemonije, ki hoče z njimi artikulirati in “ratificirati sedanjost ter nakazati smer razvoja v bodočnosti” (1988, 116). Vse drugo: hrano, glasbo, plese ali ustvarjalne potenciale iz preteklosti, ki jih hegemonija izključi iz narodotvornega arzenala, lahko v imenu sedanjosti in prihodnosti odslovi kot zastarele, nostalgične, nezaslišane ali tuje (ibid.).

Po katerem principu torej pride do odločitve, da bo na slovenskem tolarju Prešernova in ne Jenkova ali Župančičeva podoba? Natančnejši vpogled v notranjo dinamiko inkorporiranja kulturnih tradicij in umetnosti v narodno hegemonijo, in v tisto, kar jo omogoča in vzpodbuja, nam daje Edward Said. Po njegovem mnenju je za te odločitve bistven proces razlikovanja med znanim (mi, Evropa, zahod) in tujim (oni, Balkan, vzhod) (1978: 43). Zahod in vzhod sta Saidu komplementarna, saj je primerjava enega z drugim možna le tako, da vsaj implicitno identificiramo njune razlikovalne značilnosti. Čeprav se zdi, da so Orient, Balkan in oni pojmi z realnim referentom in da imajo realne attribute, pa v praksi pridobijo pomen edino v kontekstu značilnosti drugega pojma: zahod, Evropa, mi. Z drugimi besedami, bistveni atributi določene enote, npr. Balkana, so v resnici redukcija kompleksnosti pojava, esencializacija, ki vzdrži samo zato, ker Balkan primerjalno soočimo z razlikami in kontrasti zahoda. Po Saidovem mnenju je esencializacija izraz splošnega procesa, ki služi samodefiniciji in utrjevanju lastne identitete (1978: 55).

Said meni, da se mora vsaka analiza kolektivnega zahodno-evropskega etnocentrizma začeti pri vprašanju reprezentacij, kot je formuliral Foucault. Kompleksnost naše zgodovinske povezave z drugimi narodi se je spremenila v odnos do drugih in tujih in v konstrukcijo drugačnosti, ki je po Saidovem mnenju pomembna sestavina vsake narodne identitete. Po tej teži smo se tudi Slovenci v času, ko smo začeli razmišljati o lastnem denarju, spraševali predvsem, komu hočemo biti podobni in od koga se hočemo razlikovati. V resnici ni šlo za vprašanje, kako se imenuje in kakšen je pravi, avtentični slovenski denar, ampak od katerega denarja se bo razlikoval in kateremu denarju bo podoben.

Če smo si Slovenci s samostojnostjo in neodvisnostjo predvsem izostrili lastno samozavedanje in dramtizirali razliko med tem, kar nam je bliže, in tistim, kar se nam zdi bolj oddaljeno, kot bi rekel Said, kaj pove o naši identiteti dejstvo, da je dandanes ocena vrednosti našega (slovenskega) materialnega sveta še vedno odvisna od neke druge mere vrednosti, tj. od nemške marke? Delne odgovore na to daje teorija podrejenosti in odvisnosti, "Subaltern Studies", ki nacionalne zgodovine ne razume izolirano, ampak kot prepletanje političnih, družbenih in kulturnih odnosov med narodi, s čimer izziva kulturni horizont naroda in nacionalizma. Po besedah Edwarda Saida je sam koncept naroda "zaradi skupne zgodovine kolonizatorjev in kolonizirancev usodno omejen" (Said 1990, 72–75), saj je zamejen z reprezentacijami razvitih, kolonizatorjev in okupatorjev. Zaradi te skupne zgodovine tudi Slovenci brez vprašanja in poglobljanja sprejemamo delitev sveta, v katerem živimo, na Balkan in zahodno Evropo, z užitek fantaziramo o tem, kako različni smo od enih in kako podobni smo drugim, ker sprejemamo (ohranjamo) njihove mere vrednosti.

Kultura in estetika oblikovanja igrata pri narodotvorni domišljiji pomembno vlogo. Še do nedavnega je veljalo, da čim revnejša je dežela, tem bolj je njen denar podoben ameriškim dolarjem (Licul 1992). Po eni strani kopiranje in pristajanje na vrednotenje in estetiko močnih in bogatih legitimira in ratificira sedanost revnih in šibkih, po drugi strani pa hrepenenje po narodni enotnosti izkorišča in vsiljuje enostransko interpretacijo zgodovine predvsem s pomočjo estetskih vrednot. Vse narodno postane prijetno, lepo in vzneseno, ker spreminja dnevne banalnosti v "tesnejšo povezavo ljudi z naravo in povezuje ljudi med seboj", kot poudarja Georg Mosse (1991, 21). Po mnenju M. Edelmana je umetnost tudi v ožjem smislu trajno povezana s politiko in nacionalizmom (Edelman 1995, 2–4). Slikarstvo, glasba in literatura (med drugim) generirajo tudi osnovne vrednostne predstave in modele političnega obnašanja s tem, ko ponujajo modele za razumevanje domoljubja, hrabrosti, žrtvovanja, vodenja, altruizma, nevarnosti, avtoritete in bodočnosti. Gre za ideje, za katerimi se vselej skriva ideologija, in so zato, kakor pravi Edelman, podvržene spreminjajočim se ideološkim interpretacijam (ibid.). S tega stališča se na primer model političnega obnašanja, ki ga Slovincem danes narekuje Prešernova Zdravljica, bistveno razlikuje od modela, ki ga je ista pesem ponujala ob času njenega nastanka ali med drugo svetovno vojno, pa tudi od tistega iz leta 1972, ko smo po nalogu SZDL izbirali slovensko himno. Takrat je komentator J. Snoj zavrnil Zdravljico (v prid Jenkove Naprej zastava Slave) kot sicer prijazno, humano in poetično vizijo, ki jo človek lahko nosi v srcu, ki pa vendarle nima militantnih značilnosti in moči bojne pesmi, ki so potrebne za dobro himno (Snoj 1972, 12). Poleg tega, vsaka nacionalna skupnost razpoznavna določene simbole in umetniške stvaritve v določenem času kot narodne (npr. Groharjev Sejalec, lipov list)

predvsem zato, ker je po Mosseovem mnenju priučeno “estetsko pismena”. Naučili so nas, da je veselje, ki ga čutimo ob določenih barvah, podobah, okusih, pokrajinah, pesmih in oblikah, “narodno veselje”, ker nas združuje v skupnost. Zdravljico smo najprej prepevali kot pesem, danes pa jo prepoznavamo kot svojo himno.

Podobno razmišlja tudi Richard Handler, ki analizira kulturno “patrimonie” v Quebecu in razkriva paradokse “avtentičnosti” narodne kulture (1985, 192 – 217). Handler ugotavlja, da je “narodotvornost” proces, v katerem so ideološka pravila in zgodovinske spremembe tiste, ki zamejijo odprtost sistema “narodnih” vrednot in pomenov. Zbiranje in ohranjanje narodne kulturne dediščine zato ni “naravno” in nedolžno početje; vedno je povezano z nacionalistično politiko, zakonodajo in z različnimi razlagami preteklosti in prihodnosti, ki se kosajo med seboj.

Podobe na tolarjih potemtakem predstavljajo “pomembno” in “avtentično” kolekcijo iz narodotvornega sistema simbolov in vrednot samo do določene mere: so “pristno slovenske”, v kolikor uspešno prispevajo h kolektivni potrebi po redefiniciji, tj. po novi identiteti slovenskega naroda, predvsem po takšni, ki je drugačna od tiste iz obdobja dinarja.

## Apokaliptični dinar

Slovenci smo v zgodovini spoznali moč in lepoto različnih valut, v zavesti generacij, rojenih pred, med, in po drugi svetovni vojni, pa prevladuje spomin na vsakodnevne izkušnje z jugoslovanskimi dinarji. Te izkušnje so Slovence povezovala z drugimi jugoslovanskimi narodi bolj, kot katerokoli na novo iznajdeno skupno izročilo.

Po drugi svetovni vojni je jugoslovanski dinar tematsko in oblikovno radikalno odpravil vse vizualne predvojne pokazatelje kapitalističnega sistema, saj je slonel predvsem na podobah revolucionarnih in narodnoosvobodilnih tradicij jugoslovanskih narodov in na estetiki socialističnega realizma. Kljub temu da je bila taka vizualna podoba dinarjev po drugi svetovni vojni več desetletij nespremenjena, je za Jugoslovane dinar postal simbol nestabilnosti, neprestane krize, sprememb, inflacije in devalvacije. Od leta 1952, ko je bil ameriški dolar vreden 50 din, pa do Titove smrti, ko je bil dolar vreden 27 din, se je vrednost dinarja tolikokrat spremenila, da so Jugoslovani zgubili občutek za to, kakšna vrednost se v resnici skriva za številkami. V času hiperinflacije smo postali za številke tako rekoč nepismeni: dežela je bila polna milijonarjev, plače smo dobivali v papirnatih vrečkah in marsikdo je prešteval denar z avtomatično pripravico, ki jo je v tistih časih uvozil nek podjeten posameznik, v javnih občilih imenovan “sarkastični in cinični pesimist” (Kralj 1988, 13). Ko je federacija konec leta 1990 razpisala natečaj za novo vizualno podobo dinarja, so mnogi mladi oblikovalci vizualno

poudarjali, da je edini pomembni znak na jugoslovanskih dinarjih pomenska zveza s številko nič (Stilinović 1991, 75).

Nenehne devalvacije so (poleg drugega) povzročale vsesplošno nezaupanje Jugoslovancev do uradnih deklaracij o "stabilizaciji", sproščale so panične nakupe hrane in naravnost vzpodbujale najrazličnejše strategije preživetja, pa tudi neodgovorno in nezakonito obnašanje. Bančni uslužbenci so se do varčevalcev vedli kot del političnega aparata in tudi s tem utrjevali zaupanje v edinega pravega pokazatelja vrednosti in trdnosti dinarja, v črni trg z nemškimi markami, uveljavljen že od časa množičnega "gastarbeiterstva". Z leti je t. i. "konvertibilni" dinar, kot so se poluradno in hipokritično imenoval nemške marke, postal ne le devalviran simbol jugoslovanskega gospodarstva, ampak tudi degradacija tistega dela jugoslovanske družbe in zgodovine, na katerem je slonela njegova vizualna podoba. S tega stališča je devalvacija dinarja segla daleč preko roba ekonomskih procesov. To se je kazalo na mnogih področjih, med drugim tudi v načinu ljudskega poimenovanja posameznih dinarskih bankovcev. Vedno višje številke na dinarjih so vodile v enostavnejšo in lažjo identifikacijo po barvah, npr. "plavi", "rdeči" in "rjavi", pa tudi "suženj" (bankovec s podobo rudarja) in "maršal" oziroma "mrtvak" (bankovec s Titovo podobo).

Ekonomska kriza je tako spremenila ime, predvsem pa idejni pomen reprezentacij delavskega razreda in simboličnih oseb na bankovcih. Povojni stil dinarskega oblikovanja ne predstavlja samo klasičnega učbenika izkoriščanja kanonov socialističnega realizma za politično samoreprezentacijo; je tudi znak splošnih pričakovanj v zvezi z dinarji, saj so grdi, umazani, mastni, strgani in pomečkani bankovci pravi vodnik o načinu njihove uporabe. Devalvacija je povzročila, da se je bankovec za 5000 din s Titovo podobo, izdan leta 1985, že čez pet let spremenil v drobiž, vreden 50 par. Niti najbolj previdno ravnanje ne bi moglo rešiti "mrtvakovega" izgleda, kljub temu da je bil originalno natisnjen po najvišjih mednarodnih standardih in naj bi imel daljšo uporabno dobo, kot angleški funt (Šarković 1985, 13).

Že prvi dinarji, natisnjeni so bili v Moskvi, so doživeli ideološko intervencijo: originalno anglo-ameriško puško v rokah partizana je moral avtor (Djordje Andrejević Kun) za drugo izdajo popraviti in jo spremeniti v jugoslovansko karabinko, ki je edina lahko potrdila z lastno krvjo pridobljeno svobodo (Šučić 1986, 13). V letih od 1946 do 1985 so bili na dinarjih upodobljeni predvsem delavci in kmetje, ki so bili na ta način prvič v jugoslovanski zgodovini reprezentirani na državnih simbolih v pomembni vlogi poroka vrednosti. Povojna jugoslovanska označevalna praksa je na dinarjih s pridom izkoriščala tudi reprezentacijo žensk (večinoma deklet s srpi in žitnimi snopi, s telesi boginj plodnosti in rodnosti in z obrazi, ki so izžarevali nežnost in trdnost), kot to sicer pogosto počnejo tudi druge države.

Tako so železničarji, kovinarji, rudarji, kmečke scene z mladimi dekleti, kombajni in kosci v ozadju, oznanjali smer jugoslovanske kolektivne definicije: podobe na dinarjih so pričale o izostrenem samozavedanju v okviru kolektivne anonimnosti. Socialistični realizem je stilno izražal tudi razliko do preteklosti, do kraljevine, njenih institucij ter nacionalističnih in strankarskih konfliktov. Namesto svetnikov, kraljeve družine ali političnih voditeljev je za vrednost povojnega jugoslovanskega denarja jamčil delavski razred, in to enotno oblikovno in idejno tradicijo je delno presekala še bankovec za 5000 din s podobo predsednika Josipa Broza Tita leta 1985. Takrat so dotedanje neosebne predstavitve dela in proizvodnje za Jugoslovane že izgubile združevalno in legitimizirajočo moč in samo še (že pet let mrtev) Tito je imel dovolj simboličnega kapitala, da je lahko jamčil za dinarjevo trdnost in zagotavljal vero v skupno bodočnost.

Bankovec za 5000 din je bil natisnjen v času zadnjih resnih naporov, da bi zajezili visoko inflacijo, in še v obdobju splošnega nezadovoljstva zaradi ekonomskih, političnih, mednacionalnih in medrepubliških konfliktov ter centralizacijskih groženj. Čeprav je bankovec inkorporiral skupne jugoslovanske državne simbole (mesto Jajce, grb, Tito), ki so skrbeli za kontinuiteto dinarskega dizajna, pa so bili ti izbrani in predstavljeni v novih oblikah in barvah, ki so izražale željo po preseganju "skupne" krize. "Maršal" je bil po barvi in oblikovanju nekoliko podoben nemškimi markam in švicarskim frankom, tisk, papir po najvišjih mednarodnih standardih, in vrsta sodobnih novosti (vodni žig in kovinska nitka) pa naj bi jamčili za podobno trdnost in preprečevali ponarejanje. Na bankovcu se je Tito pojavil kot starejši gospod z očali, v poslovni obleki in z resnimi, že malo povešenimi ustnicami – podoba "tovariša predsednika" iz tistih časov, ko ga je televizijska javnost gledala že z nelagodno napetostjo in čakala, kje v govoru se mu bo zataknilo. Ni se pojavil v vsem znani podobi ponosnega junaka v partizanskem plašču, zamišljenega, smehljajočega in za malikovanje primerne Tita. "Mrtvak" je bil Titov dokončen sestop v bazo, kjer je zaradi neustavljive mehanične reprodukcije sam postal simbol jugoslovanske nestabilnosti, razvrednotenja in bližnjega razpada. Mnogi so to pravilno predvideli že v času, ko se je bankovec še tiskal, čeprav so proces razvrednotenja napačno razumeli kot nespodobno zlorabo Titove veličine in idealov, ki jih je predstavljal (Pejatović 1985; Kostić 1985). Po njihovem mnenju je jugoslovanska realnost zalila Titovo bleščečo podobo, kar se je že čez nekaj let obrnilo: Tita so povsod odstranili, ker je njegova podoba začela žaliti realnost.

Kako pomembni so bili kulturnozgodovinski pokazatelji za bližnji razpad Jugoslavije, je pokazala tudi napeta debata o podobi novih bankovcev za 10.000 in 50.000 din leta 1987. Ker so se dosedanje označevalke vrednosti, anonimne sorealistične reprezentacije delavskega razreda, estetsko in idejno izpele, so se morale

republiške administracije odločiti bodisi za razpoznavne portrete pombnih skupnih jugoslovanskih zgodovinskih osebnosti (npr. Vuk Stefanović Karadžić, Rudjer Bošković in drugi) ali za bolj nevtralne teme (spomenike NOB) in anonimne figure. Samo Srbija in Bosna sta glasovali za Vuka, vsi drugi (celo Črna gora) pa za nevtralne teme in anonimnost (Jakovljević 1987). Republiške administracije so pomanjkanje skupnih kulturnih tradicij že začele uporabljati v politične namene: praznina zaradi pomanjkanja skupnih reprezentacij je bila že zapolnjena z nacionalističnimi predstavitvami razlik in z reprezentacijami drugačnosti. Noben jugoslovanski narod ni želel deliti kulturnih simbolov z drugimi narodi, niti inkorporirati skupnih v svoje ali nase, saj je bilo skupno v tem trenutku že razumljeno kot tuje in sovražno. Noben jugoslovanski narod ni želel priznati prepletanja lastne zgodovine z drugimi, kaj šele pristati na morebitno jugoslovansko "prekrivanje zgodovinskih tokov", kot bi rekel Said (1993, 312). Podobni procesi se dogajajo še danes in ne le na področju bivše Jugoslavije. Srbi si, kljub protestom Črnogorcev, lastijo Njegoša (Marojević 1993, 27), Slovenci in Avstrijci imamo nesporazume okrog Lipicancev, gosposvetskih spomenikov in vrste pomembnih zgodovinskih osebnosti, Litva, Poljska in Belorusija pa pišejo spise, v katerih nastopa Adam Mickiewicz kot Poljak, Adomas Mickevicius kot Litvanec in Adam Mickievic kot Belorus (Applebaum 1994, 114-127).

Manevriranje med simbolično kulturno apropiacijo in narodno-kulturnim osamosvajanjem je bilo vsakodnevna jugoslovanska izkušnja in pomemben del jugoslovanskega dinarskega oblikovanja. Očitno gre za komplementaren proces, ki priča o tem, kako raznorodna je zgodovina narodov in kako nemogoče je na tem področju govoriti o nevtralnosti. Leta 1963 je bilo treba grbu na dinarjih dodati novo (bosansko) plamenico, leta 1965 pa je na "novih" dinarjih "iz tehničnih razlogov" izpadlo slovensko in makedonsko besedilo, kar je izzvalo ostre proteste (Koprivc 1966, 1). Leta 1987 Jugoslovani nismo našli več nobenega skupnega simbola, saj je bilo znotraj simboličnega vse kulturno in nacionalno, in kot tako povezano z izključnimi razlikami in posebnostmi nacionalnih kulturnih tradicij. Vsebina takrat ponujenih nevtralnih in anonimnih tem za bodoče bankovce, za katere so se republike večinsko odločile, je v praksi pomenila reprezentacijo spomenikov NOB in revolucije shematiziranih portretov žensk in otrok (menda sorodnikov oblikovalca). Spomeniki NOB so postali nevtralni, ker to niso bili več spomeniki, ampak odtujene reprezentacije njihovih reprezentacij, ki so jih spremljala podtalna vrenja neusklajenih definicij antifašizma, civilne vojne, števila žrtev, vloge KPJ in drugih strank, kolaborantov, Cerkve in žrtev, ki znotraj naroda niso imele prostora.

Nevtralnost žensk in otrok kaže na njihov fluiden in nedoločljivo nepristranski položaj znotraj patriarhalne družbe. V času NOB in kasneje so imele jugoslovanske ženske v družbenem življenju (vsaj formalno) pomembno vlogo; iz obrobne in politično nedoreče-



nega položaja pred vojno so napredovale v soborke, tovarišice in delavke. Stilizirane ženske obraze na dinarjih konec osemdesetih moramo razumeti kot politiko simbolične razveljavitve (Tuchman 1981), ki ženskam odreka pravico in legitimnost simbolične predstavitve oziroma simbolične predstavitvene kompetence. Medtem ko so kmetice iz prvega obdobja jugoslovanskega dinarskega dizajna igrale ideološko definirano vlogo predstavnic delavskega razreda – poroka dinarjeve vrednosti, pa so z izgubo razredne označitve ženske postale anonimne označevalke obrobnosti, nepomembnosti in politične nevtralnosti. Jugoslovanska družba, ki je v osemdesetih dajala izrazito prednost nacionalnim razlikam, razrede in podobnosti pa potisnila v ozadje, je, sodeč po tej interpretaciji dinarskega dizajna, s tem postulirala tudi svojo patriarhalnost in izključila ženske in otroke iz “simboličnega” kot (ponovno) nesposobne za sodelovanje v političnih, tj. simboličnih zadevah države.

### **Suverenost slovenskih tolarjev**

Estetska kritika dinarskega dizajna se je v javnosti pojavljala sporadično in je bila večinoma omejena na čas dodajanja in odvzemanja ničel še obstoječim bankovcem. Med najbolj vztrajnimi kritiki je bil prof. Niko Kralj, ki je vedno znova opozarjal na neprofesionalnost dinarskega oblikovanja.

Bolj kot estetika jugoslovanskih bankovcev so konec osemdesetih let slovensko javnost razvneli ekonomski in politični škandal. V času, ko je celo ZKS objavljala svoj proračun v DEM, ko je Narodna banka v Beogradu ogoljufala lastne državljanke, s tem ko je pod ceno prodala dinarje na zahod in ko je Srbija ukradla sredstva iz skupnega federalnega fonda, so naslovi v slovenskih časopisih in revijah že oznanjali, da slovenski denar potrebuje slovenske banke. Pomembno vlogo pri utrjevanju zavesti o slovenskem denarju in patologiji jugoslovanske dinarske cone je vsekakor odigrala revija Mladina s Črno borzo, Hamurabijem in lipami.

Kljub temu, da lipe niso bile v uradni javni rabi, vendarle tudi po imenu predstavljajo prvi slovenski denar, natisnjen in oblikovan (tako kot prve slovenske znamke Zmaga Jelinčiča) kot rezultat privatne podjetnosti – za razliko od slovenskih lir, ki jih je med drugo svetovno vojno izdala partizanska emisijska banka. Lipa Holding d. o. o. Bogdana Oblaka - Hamurabija je izbrala ime, ki se je naslanjalo na v Mladini utrjeno mero vrednosti, pomensko pa na že pred leti uveljavljen znak lipovega lista iz turistične akcije Slovenija, moja dežela. Kot denar so bile lipe na enak način navdušeno sprejete za znak “slovenskosti”, saj so razpihovale topel pepel slovenskega domoljubja in razplamtevale populistično hrepenenje po skupnosti skrbnih, varčnih, gostoljubnih in delavnih Slovencev. Ta slovenski imaginarni avtoportret so Hamurabijevi bankovci vizualno izrazili v

mešanici tradicionalnega in modernega oblikovanja in reprezentirali podobe pomembnih moč iz slovenske kulturne zgodovine v kombinaciji z drugimi kulturnimi in ljudskimi simboli slovenskosti. Lipe so inkorporirale nikoli uresničeno Plečnikovo zamisel slovenskega parlamenta (ki se kasneje pojavi tudi na prvi uradni slovenski znamki "independence"), Triglav, lipove liste, čebelo in karantanski knežji kamen ter s tem precej jasno izrazile, kaj je tisto, kar lahko ratificira sedanost in v čem se razlikujemo od drugih. Zanimivo je, da so tudi zasebne Jelinčičeve poštna znamke izbrale simbolične predstavitve slovenske samobitnosti tako rekoč iz iste paradigme. Nепretrgan zgodovinski obstoj in razvoj slovenskega naroda sta razvidna iz stoletnih nacionalnih kulturnih pridobitev iz povezanosti s slovensko naravo in prostorom in iz zgodovinskih izkušenj, ki so temelj naše prihodnosti. Lipe so, tako kot Jelinčičeve poštna znamke, s pomočjo vizualnih pokazateljev "pozabile" na zgodovinske razkole, kratke stike, neprijetno resničnost zadnjih sedemdesetih let pa so odpravile kot nenarodotvorno odsotnost.

Neumorni kritik, oblikovalec prof. Niko Kralj, je pohvalil obliko Hamurabijevih lip, hkrati pa jasnovidno opozoril na prezrte podobe žensk, kar je bilo v nasprotju z evropskimi navadami, npr. na prenovljenih nemških markah so več kot pol podob predstavljale ženske (Kralj 1991). Lipe so enako kot prej dinarji lik ženske izključile, jim odrekle pomen narodotvornega političnega simbola in ihtavo poudarjale zvezo med narodom in moškim.

Kljub temu, da je bilo po slovenskem plebiscitu leta 1990 vsem jasno, da prehod na nov monetarni sistem ne bo lahek, mehak in sporazumen, javnost ni nikoli dvomila v nujnost lastnega denarja. Sodeč po pismih bralcev je bila javnost v dvomih, ali potrebujemo nov grb in drugačno zastavo, o lastnem denarju pa so z nezaupanjem razmišljali predvsem strokovnjaki in politiki, ki so dajali prednost vzporednemu ali nadomestnemu denarju in predlagali celo uporabo denarja druge dežele (omenjali so predvsem avstrijski šiling ali nemško marko). Nove politične stranke in opozicija so v javno razpravo o potrebi po lastnem denarju privlekle spolitizirane poglede na zgodovinske dosežke slovenskega bančništva iz leta 1820, na pomlad narodov, na drugo svetovno vojno in nepravično menjavo v povojne jugoslovanske dinarje, s čimer so javnost v veliki meri razcepile.

Eno najpomembnejših vprašanj, okoli katerega so se kresala politična kopja, je bilo ime nove slovenske valute. Januarska anketa Dela (Anketa Dela 1991) je pokazala, da je kar 49,1 % Slovencev všeč ime lipa, tej pa so sledili triglav, marka, šiling, tolar (2,9%), slovenski dinar, hrast, smreka, karant, klas in šparovček. Izbor imen kaže na potrebo po uskladitvi na novo občutene evropske identitete s slovenskim populizmom in bližnjo preteklostjo. Želja in hrepenenje po novem, našem, slovenskem imenu se je pomešala z realnimi (bližnjimi in daljnimi) življenjskimi izkušnjami, z vrednostjo avstrijskega, nemškega in jugoslovanskega denarja.

Kako ideološka pravila in zgodovinske spremembe zožijo odprtost sistema narodnih vrednot in pomenov (Handler 1985, 214), se je pokazalo tudi pri uradnem izbiranju imena za novo slovensko valuto v Komisiji za simbole. Predstavniki posameznih političnih strank so podpirali različna imena glede na svoje razlage preteklosti in vizije prihodnosti. Bivši komunisti so »navijali« za lipo in si tako lastili pomemben delež pri procesu slovenske pomladi. Komisija je lipe zavrnila kot diskreditirane, saj so jih prodajali kot blago na stojnicah po mestu (kar so v tem času počeli tudi z nemškimi markami). Krščanski demokrati so podprli poimenovanje klas in se hoteli prikupiti svojim kmečkim volilcem, Jelinčičevi nacionalisti pa so v skladu s svojo interpretacijo izvora slovenskega naroda podprli Karant kot edino "normalno ime za slovenski denar", saj je bilo poznano že od leta 1270 in bilo v uporabi do 1892 (Jelinčič 1991).

Tudi naskrivaj natisnjeni in neimenovani denarni boni imajo svojo vlogo v estetiki slovenske monetarne osamosvojitve. Kot začasen denar so (vizualno) presenetljivo dokončno razgrnili elemente drugačnosti in smer razvoja nove slovenske identitete. Boni so se začeli imenovati "tolarji" takoj, ko je ime sprejela Skupščina. Mediji so tak izbor omenili kot kompromis med političnimi strankami in ga obravnavali kot preokretnico za Slovence, hkrati s po 14. stoletjih pridobljeno samostojnostjo, in kot priložnost za dokončni prelom z "južnjaškimi", "azijatskimi" in nerazvitimi standardi dinarske monetarne cone (Deželak 1991).

Tak pokroviteljsko poniževalni diskurz o jugu so začasni boni vizualno podpirali s podobo Triglava in karantanskim knežjim kamnom. Pogled na slovenski Triglav, najvišjo goro v Jugoslaviji, je sugeriral pogled proti zahodu in severu, tja, kjer so naše evropske korenine in naši spomeniki. Boni so mimogrede povzročili majhen mednarodni škandal na področju kulturne prilastitve simbolov, saj je Avstrija javno protestirala, ker je Slovenija za svoj simbol uporabila podobo kulturnega spomenika na avstrijskih tleh. Dejstvo, da sta slovenska in avstrijska zgodovina prepleteni, komplicira še dodatno dejstvo, da so Slovenci zgodovinsko na avstrijskem jugu in nobena kolektivna volja Slovencev po redefiniciji jih ne more spraviti s tega geografskega položaja.

Narodne teme in kulturni simboli na nacionalnih valutah predstavljajo trend v oblikovanju denarja, meni oblikovalec Miljenko Licul, kar je pomembno predvsem zato, ker predstavljajo odmik od posnemanja uniformiranosti zelenih dolarskih bankovcev (Licul 1992). Danes večina evropskih valut izraža specifiko svoje nacionalne, kulturne in zgodovinske identitete in okolja. Še več, etnostil je postal znak rezistentnosti popularne kulture, pa tudi vsakdanja nujnost v industrijskem in umetnostnem oblikovanju v okviru evropske skupnosti in okolja, ki ga označujeta globalizacija in standardizacija. Edino etnični zgodovinsko kulturni elementi

poudarjajo razlike in izključnosti ter zagotavljajo komercialno in politično razpoznavnost.

Novost v oblikovanju denarja pa je tudi potreba po umetniški kreativnosti, ki bankovce spreminja v prave male grafične umetnine. Taki so npr. nizozemski bankovci oblikovalca R. D. E. Oxenaarja, ki pričajo, da denar ni neizogibno nosilec ideoloških ali narodno-kulturnih pomenov, ampak da lahko podobe na njem reprezentirajo druge, nove in morda celo bolj trajne (morda tudi bolj zanimive) elemente identitete. Na guldnih nastopajo ptiček, rožica in svetilnik v taki kompoziciji, ki vzbuja zaupanje, jasnost in predvsem "joie de vivre" (Duis in Hasse 1991, 70 – 77). Sam oblikovalec, R. D. E. Oxenaar, poudarja, da njegove risbe posebej ne simbolizirajo ničesar, pač pa predstavljajo določen (njegov) način mišljenja, saj "so stvari, ki jih rad rišem" (ibid. 70). Da je tudi takšno umetniško oblikovanje denarja funkcionalno v službi države, priča dejstvo, da razpoznavni in umetniški stil oblikovanja bankovcev ni Oxenaarjeva izbira, ampak predvsem zahteva naročnika – državne administracije.

Tolarji kažejo značilnosti oblikovalskega etnostila in umetniške kreativnosti v službi naroda in države. Izbor za podobe narodotvornih zgodovinskih osebnosti je opravila najvišja nacionalna kulturna institucija – SAZU. Podobe, ki so jih tam izbrali, pričajo o zahtevi, da mora slovenski denar uporabnikom pripovedovati zgodbo o tistih možeh (in ženski), ki so v preteklosti s svojim delom prispevali k temu, da je Slovenija pomemben del Evrope in da je slovenski narod evropski narod. Ko so bili tolarji maja 1992 javno predstavljeni, so Slovenke organizirano protestirale, in tako se je družini Prešerna, Plečnika, Gallusa, Jakopiča, Vege, Valvazorja in Trubarja pridružila še Ivana Kobilca, kasneje pa še Ivan Cankar. Tako kot osebnosti na jugoslovanskih dinarjih in Hamurabijevih lipah tudi te na tolarjih izpostavljajo odnos med možatostjo in narodom in marginalizirajo delež žensk v narodotvornem gibanju.

Za oblikovalca tolarjev, Miljenka Licula, je denar najbolj vsakdanji element nacionalne kulture (Licul 1992). Očitno pod nizozemskim vplivom je zasnovan kot "vesel denar", pri katerem naj bi predvsem barve odsevale in vzpodbujale veselo potrošniško razpoloženje. Za razliko od jugoslovanskih dinarjev, kjer so barve prvenstveno ločevale bankovce, je Licul barve uporabil v povezavi s simboliko in značaji razpoznavnih zgodovinskih osebnosti in tudi s tem jasno pretrgal kontinuiteto z dinarsko preteklostjo anonimnih in nevtralnih predstavitev.

Natančnejši pregled v oblikovnih in pomenskih prvinah tolarjev pa vendarle pokaže, da lahko koncept "veselja" podpirajo samo barve, saj si narod, ki je po vseh teh stoletjih končno samostojen, ne more privoščiti preveč veselja. Tolarji sami so simbol suverenosti, in zato ne morejo uteči narodovi volji po novi identiteti, ta pa je pri Slovencih kot pri drugih narodih povezana z zgodovino,

pozabljenem in s “skupnim trpljenjem, ki združuje bolj kot veselje”, kot je že leta 1882 ugotovil Ernest Renan (Renan 1990, 19).

Portrete zgodovinskih osebnosti je narisal slikar Rudi Spanzel, ki se je spopadel s problemom, kako “verno” predstaviti osebnosti iz preteklosti in kako iz raznih obstoječih virov na novo skonstruirati “avtentične” podobe tistih, ki bodo morali služiti slovenski sedanosti. Po besedah Miljenka Licula Spanzlovi portreti za tolarje načenjajo zanimiv problem prenosa zgodovinske resnice (Licul 1992), saj so na tolarjih podobe tistih, ki so s svojim delom prispevali k dejstvu, da smo evropski narod, hkrati so portreti plod umetnikove raziskovalne volje, ustvarjalnosti in imaginacije.

Oblikovalec Miljenko Licul je v intervjujih na več mestih poudaril, da je sam le oblikovni avtor tolarjev, saj je vsebinske značilnosti določila SAZU. Licul je v oblikovanje tolarjev vključil poleg Spanzlovih portretov še posamezne poklicne pripomočke in rezultate dela, ki predstavljeno zgodovinsko osebnost uvrščajo na posebno mesto znotraj slovenske nacionalne kulture. Poleg tega je Licul, oblikovalec in arhitekt, vizualno nenavadno močno poudaril pove-zavo s stavbami in kulturnimi institucijami, s katerimi so bile te osebe povezane. Arhitekturni načrti stavb so tolarjem poleg časovne dimenzije, ki jo predstavljajo same osebnosti, dodali tudi precej nenavadno pravilnost, natančnost in predvsem trodimenzionalnost fizičnega prostora. Tako so na tolarjih razprostrti arhitekturni projekti, ki poleg tega, da afirmirajo arhitekto kot pomembne oblikovalce narodnega kulturnega prostranstva, tudi sugerirajo, da so nacionalne kulturne ustanove najbolj obstojen prostorski dokument naroda in tisti pokazatelj, ki potrjuje verodostojnost reprezentirane osebnosti, obenem pa jo tudi utesnjuje v to institucionalizirano narodotvornost. Arhitektonska dekonstrukcija uršulinske cerkve ustreza Trubarjevi heretični dejavnosti; obrisi slovenskega geografskega prostora pričajo o verodostojnosti Valvazorjevega opisa vojvodine Kranjske; stavba SAZU potrjuje pravilnost matematičnih izračunov Jurija Vege; Jakopičev paviljon je porok za umetnikovo kvaliteto; in tako naprej.

Problem je nastal pri ustanovi, ki bi lahko »jamčila« za Prešerna. Licul je poiskal rešitev v zaokroženih linijah, ki morda predstavljajo sferične, računalniško generirane načrte neba, saj ni našel nobene konkretne institucije, v katero bi lahko z ravnimi linearnimi in stabilnimi shemami arhitekturnega načrta utesnil Prešernovega duha. Bankovec za tisoč tolarjev je priznanje arhitekta, da ravne arhitektonske črte ne morejo izraziti povezanost slovenskega naroda s pesnikom in njegovimi humanističnimi idejami ter s patosom, popolnostjo in harmoničnostjo njegove poezije. Arhitektova natančna tehnična pisava vsebinsko ne more izpodriniti pomenske polnosti Prešernove »skracane« besede “Prijatli”. Z njo se Slovenci identificirajo bolj kot s tankimi pravnimi linijami, ki Licula očitno fascinirajo, kot ga v celoti fascinira izmerljivost in izrisljivost slovenskega fizičnega prostora, njegova geografija, izohips in izobare,

ki po njegovem mnenju kot linije na prstnem odtisu enkratno, razpoznavno in izmerljivo identificirajo slovensko kulturno prostranstvo.

Najbolj zanimiv in najtežje razumljiv estetski element slovenske nacionalne valute so sence (profili) reprezentiranih zgodovinskih osebnosti. Ker sence profilov na bankovcih zavzemajo velik del (pre)majhnega in omejenega prostora, je očitno, da jim oblikovalec pripisuje poseben pomen. Po mnenju Victorja Stoichite senca na splošno predstavlja efemerno prevarantsko pisavo s svetlobo, ki omogoča, da s pravilno oddaljenostjo luči ustvarjamo iluzije, ki izginejo takoj, ko izgine svetloba (Stoichita 1997, 201). V umetnosti senca izraža kompleksno napetost in dramatičnost odnosa originala in dvojnika. Celotna dialektika zahodne reprezentacije nas uči, da frontalnost in ogledalo konstituirata simbolično obliko odnosa med posameznikom in "enakim" in da nerealistična istočasnost frontalnega pogleda in sence v profilu reprezentira razkol. Frontalnost in senca v profilu simbolično izražata odnos jaz- drugi in napetost enako-različno (ibid. 221).

Fotografije v profilu uporabljajo tudi na policiji, saj je to pomemben način (sekundarne) potrditve kriminalčeve identitete – vendar je vedno obrnjen tako, da gleda v frontalni portret, ne pa stran od njega kot na tolarjih.

Na tolarjih sence v profilu živijo same zase, saj gledajo stran in se hočejo odtujiti od lastne podobe, zato ne morejo afirmirati identitete osebnosti, ki konstituira bistvo posameznega bankovca. Sence na tolarjih potrjujejo neko drugo identiteto, identiteto en face osebnosti pa kvečjemu zanikajo. Zdi se, da sodijo v področje hiperrealizma (v smislu Warholove izjave, da je "image more real than the real"), ki za razliko od soerealizma ne vsiljuje kolektivizma in ne potencira družbene in nacionalne identitete posameznika, ampak poudarja razkol in opozarja na odsotnost. Mogoče te osebe iz slovenske preteklosti sploh nočejo imeti opravka z vlogo, ki jo morajo zdaj igrati v slovenski zgodovini in mogoče jim sploh ni do tega, da bi sodelovale pri kakršnemkoli nacionalnem projektu. S tega zornega kota lahko interpretiramo oblikovne elemente senc profilov kot uganko, ki opozarja na vse tisto, kar je ostalo izključeno iz današnje slovenske kolektivne zavesti, vse neizraženo in nereprezentirano, ki še čaka na osvetlitev in soočenje.

## **Zaključek**

Slovenci smo nekaj stoletij delili zgodovino z narodi, ki so nas zanikali, nas hoteli izničiti in nam odrekli politično in kulturno samobitnost. Kljub temu leta 1991 nismo stopili v samostojnost z mislijo na zahodnoevropski patronat, ampak v želji po vrnitvi v Evropo in po kar najhitrejšem izhodu iz balkanskih zvez. Mnoge

simbole, s katerimi smo po prvi svetovni vojni in v času fašizma poudarjali, da smo Slovenci južni Slovani, smo leta 1991 zamenjali s simboli, ki pričajo o tem, da smo Slovenci bolj Evropejci kot Jugoslovani. Socialistično tradicijo reprezentacij anonimnih portretov in motivov iz življenja in dela delavskega razreda je slovenski tolar zamenjal z usmeritvijo v "vesel denar" in vizualno poudaril novo interpretacijo zgodovine, v kateri ima kultura pomembno narodotvorno vlogo. Še več, kulturi je tolar dodelil glavno vlogo pri utrjevanju zavesti, da smo Slovenci od nekdaj pomemben del Evrope. Podobe mož (in žene) na tolarjih niso reprezentacije nedotakljivih ideoloških ikon, ampak podobe konkretnih in razpoznavnih ljudi, katerih delo je postalo legitimen nosilec slovenskega "joie de vivre" bodočega potrošništva. Vesela potrošniška zgodba, ki nam jo pripovedujejo tolarji, je možna zato, ker je to zgodba o zmagi nad zgodovino in nezaželenimi spomini.

## LITERATURA:

- ANKETA DELA (1991): "Več kot polovica se jih ogreva za lastno valuto", **Delo**, 22. januar.
- APPLEBAUM, A. (1994): **Between East and West: Across the Borderlands of Europe**. New York: Pantheon.
- BERESINER, J. (1977): **A Collector's Guide to Paper Money**, Stein and Day, New York.
- BHABHA, H. (1990): "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", v: Bhabha, H. (ur.): **Nation and Narration**. Routledge, London.
- CANETTI, E. (1962): **Crowds and Power**, Victor Gollancz, London.
- CUCIC, L. (1986): "Falsifikati opet iz Trsta", **Vjestnik**, 29. januar.
- DEŽELAK, J. (1991): "Država Slovenija dosegla denarno samostojnost. **Slovenec**, 1. oktober.
- DUIS, I. in HAASE, A. (1992): "Designing the Duch Money", *Print, American Graphic Design Magazine*, Spring 1992.
- HANDLER, R. (1985): "On Having a Culture: Nationalism and the Preservation of Quebec's Patrimoine", v: Stocking, G. (ur.): **History of Anthropology**, University of Wisconsin Press, Madison.
- JAKOVLJEVIĆ, I. (1987): "Bijeg u anonimnost", **Vjesnik**, 8. oktober, 4.
- KOPRIVC, J. (1966): "Včeraj v zvezni skupščini", **Delo**, 10. marec.
- KOSTIČ, V. (1985): "Jača od funte", **Intervju**, 20. december.
- KRALJ, N. (1988): "Dinar: malovreden, pa še grd povrhu", **Nedeljski Dnevnik**, 13. november.
- KRALJ, N. (1991): "Festina lente", **Delo**, 23. maj.
- KUNDERA, M. (1981): **The Book of Laughter and Forgetting**. Penguin Books, Baltimore.
- LICUL, M. (1992): "Dulcis ex labore fructus", **Mladina**, 6. oktober.
- MOSSE, G. (1991): **Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich**, Cornell University Press, New York.
- PEJATOVIĆ, P. (1985): "Titov lik na petohiljadarki", **Borba**, 22. september.
- RENAN, E. (1990): "What is a nation?" v: **Nation and Narration**, ur. Homi Bhabha, Rutledge, London.
- SAID E. (1993): **Culture and imperialism**, Knopf, New York.

- SAID, E. (1987): **Orientalism**, Penguin Books, Harmondsworth.
- SNOJ, J. (1972): "Himna", **Tedenska Tribuna**, 15. november, 12.
- STILINOVIC, M. (1991): "Novac", **Start**, 2. februar.
- STOICHITA, V. I. (1997): **A Short History of the Shadow**, Reaction Books, London.
- TUCHMAN, J. (1981): "The symbolic annihilation of women by the mass media", v: Cohen. S. in Young, J. (ur.) **The manufacture of News**, Constable, London (revised edition).
- WILLIAMS, R. (1986): **Culture**, Fontana Press, London.
- WILLIAMS, R. (1988): **Marxism and Literature**, Oxford University Press, Oxford.
- ŽARKOVIĆ, (1985): "Jača od funte", **Intervju**, 27. december.