

in da nanjo nima vpliva kot tudi ona ne nanj?

Sorosova knjiga na nek način vliva tudi upanje, v nasprotju z vsemi tistimi, ki so razočarani nad človekom kot mislečim bitjem akcije, da človek lahko z reflektivnim načinom mišljenja stvari obvladuje svoje igre, ki si jih je enkrat zamislil in se jih še vedno igra, čeprav si mora pravila igre pa sili razmer od časa do časa malce popraviti in nadgraditi, ko spozna, da za to obstaja nujna potreba.



Tomaž Krpič

Teoretska kontinuiteta: od postmoderne k moderni

Aleš Debeljak, *Reluctant Modernity: The Institution of Art and Its Historical Forms*, Lanham, Boulder, New York, Oxford 1998: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Razprave o razmerju med moderno in postmoderno spadajo med sociologi v njihovo razmeroma priljubljeno čtivo. Od vznika razprave o vidikih morebitnih bodočih in dejanskih družbenih sprememb, je večji del družboslovnih teoretikov, ki kaj dajo nase, poskušal prispevati svoj kamenček v mozaik znanstvenega diskurza. Nekateri sicer bolj, nekateri spet manj uspešno. Po obsežnih razpravah na prelomu iz osemdesetih v devetdeseta se zdi, da ob koncu tisočletja sociološka znanost, kljub neizmerni poplavi del, ki so in še obravnavajo postmoderno in družbene odzive na njeno pojavljanje v moderni

kulturi, ni sposobno dati dokončnega zadovoljivega odgovora na vprašanje, kaj je postmoderna in pa predvsem kakšen je njen dejanski doseg. Vsako znanstveno delo, ki ga sociološka znanstvena skupnost na novo prispeva v strukturo že proizvedenega znanja, se sooča s celotno zgodovino obravnavane teme in je kot takšno vedno le odsev slednje. In če že ne more biti več kot le pika na i, kaj potem?

Zadnja Debeljakova knjiga, *Reluctant Modernity*, je nemara prav to, pika na i v neki družboslovni razpravi. Rdečo nit Debeljakove knjige lahko strnemo v naslednjo trditev: Moderna kultura (umetnost) je še vedno aktualna, saj postmoderni ni uspelo zadovoljivo odgovoriti na rušenje avtonomnosti umetniškega delovanja. S prelomom tradicionalne družbe v moderno so na prizorišču svetovne zgodovine nastala plodna tla za nastanek avtonomnih institucij umetniškega delovanja. Medtem ko je bil umetnik poznega srednjega veka še pripet na mecenske oblike vzdrževanja, ki so mu omogočile umetniško delovanje in je zaradi razumevanja lastnega delovanja pod okriljem svetega baldahina, ki ga je do tedaj predstavljala krščanska religija, verjel, da so kreacije njegovih rok dejansko podaljšek božje vseomogočnosti, se je umetnik s koncem 17. stoletja osvobodil takšnega razmišljanja. Nič več ni bil prisiljen k produkciji, namenjeni izključno v naprej določenemu uporabniku umetnosti. Anonimnost trga, na katerem se je moral vsakokrat potegovati za naklonjenost publike, željne nove umetnosti, mu je, končno, omogočala avtonomno vlogo znotraj na novo nastalih družbenih razmer.

Delitev družbe na javno in zasebno sfero je s hkratnim počasnim propadom starih družbenih struktur (predvsem plemstva) potisnila reprezentativno javnost onkraj še sprejemljivega. Vsaj načeloma se je argument moči umaknil moči argumenta, le-ta si je s tem izboril svoj prostor v javno dostopnih prostorih, kot je na primer bila kavarna, kamor je zahajal meščanski sloj na obvezno skodelico 'buržoaznega zavedanja'. S tem je bil dosežen ključen premik od ekskluzivističnega privilegija aristokracije, da sama sprejema politične odločitve, ki se tičejo celotne skupnosti.

Delitev med zasebnim in javnim pa ni ustvarila nepremostljivega prepada. Vsaj umetnost je postavila mostove, prek katerih je meščan lažje prestopil mejo med sfero intimnosti svojega družinskega življenja in nastopanjem v javnosti. Lep primer tega je 'uporaba' pisemskega romana, to pa predvsem zato, ker je v uporabi sam v sebi protisloven. Z izboljšanjem transportnih povezav je bila vzpostavljena možnost za izmenjavo povsem zasebnih mnenj, ki pa so se sprva omejevala le na primerjavo mnenj javno dostopnih dejstev (poslovnih, političnih, diplomatskih). Z dokončnim vzponom zavedanja o individualnem bivanju posameznika pa se je počasi otresel takšne vrste pripovedovanja in izpoved je postala bolj intimna. Nič nenavadnega ni torej, da je roman v obliki pisem postal eden od nosilcev umetniške govornice tedanje kulture.

Ne glede na pozitivne plati vzpona meščanske kulture pa vse le ni bilo tako rožnato. Čeprav je bila meščanska javna sfera načeloma dostopna vsakomur, pa ne bi mogli trditi, da je to tudi dejansko bila. Javni svet meščana je bil še naprej bolj ali manj nedostopen za člane delavskega razreda in seveda za ženski del družbe. Vendar se je že zgolj z načelno mogočega dostopa, za proleteriat in feministična gibanja odprla nova možnost, ki pa so jo slednji s pridom izkoristili in s tem deloma nazadnje pripomogli k družbeni dekonstrukciji meščanske sfere.

Umetnik je v meščanski družbi dobil značilno novo vlogo. Potem ko aristokraciji zaradi izgube privilegirane družbenega položaja ni več uspelo zagotoviti poslanstva mecena, se je bila umetnostna srenja prisiljena za svoje preživetje poslužiti povsem drugih ekonomskih instrumentov. Zatekla se je k edini mogoči rešitvi. Svoja umetniška dela je ponudila na trgu umetniških izdelkov. Toda naivno bi bilo razumeti umetnika, živečega v takratnem času, kot povsem individualizirano bitje, na milost in nemilost prepuščenega zakonitostim trga. Vzemimo samo primer Alexandra Dumasa. Slednji je po zgledu manufakture vodil pravcato podjetje za pisanje romanov, v katerem je bila umetniška produkcija razbita na osnovne elemente in je potemtakem vodila v 'depersonalizacijo' avtorskega dela.

Idealno tipsko je umetniška praksa, ki ustreza težnjam moderne dobe, romantična umetnost. V nasprotju z drugimi družbenimi institucijami so se romantiki odpovedovali nastopu na anonimnem trgu ponudbe in povpraševanja umetniških dobrin v trenutku, ko so se zavedli nevarnosti nereflektiranega sprejemanja novih umetniških družbenih institucij. Kajti prav lahko si predstavljamo, da se zaradi tržne konkurence umetnik med zavezanostjo lastnemu umetniškemu izrazu in umetniški produkciji, vsečni povpraševanju, in s tem možnosti po lagodnem preživetju odloči za slednjo.

V skladu s spremembami položaja umetnika in umetniškega dela na trgu se razvije povsem nova vrsta posrednikov med umetnikom kot producentom in potrošnikom kot konzumentom. V neposrednost med slednjima se je dokončno vrnil poznavelec umetnosti, ki je bil več ocenjevanja umetniških del in svetovanja potencialnemu kupcu umetniškega dela. Umetnostni zgodovinar ali umetniški kritik, oba sta izhajala iz posebne branže ljudi, večjih argumentiranega podajanja strokovnega mnenja, zasnovanega na kulturnem kapitalu, pridobljenega s trdom.

Da bi prikazal tvegan vpliv visoko profesionaliziranih strokovnjakov za umetnost v poznem kapitalizmu dvajsetega stoletja, se Debeljak zateče h konceptu kolonizacije sveta življenja. Slednji se zavoljo naivne perspektive, iz katere nam omogoča, da zremo na samo umetniško delo, počasi umika pred pritiskom profesionalno-racionalne etike umetnostnih strokovnjakov. Kulturni konzumenti ne zaupajo več svoji lastni presoji kakovosti umetniškega dela in so se zaradi tega prisiljeni zatekati pod okrilje v slonokoščenem stolpu živečih profesionalcev. Ljubitelju umetnosti zaradi delitve družbenih vlog ni treba več javno izražati svojega okusa, saj lahko iz varnega zavetja svojega toplega doma s pomočjo mehanskih in elektronskih sredstev opravi z nakupom umetniškega dela. S tem je posameznik prehodil dolgo pot od meščana do porabnika. Z vzponom množične družbe pa na področju umetnosti zavladala delitev na kulturo visokega in kulturo nizkega okusa. Umetnost postane zabava, ki se industrializira in s tem postane depersona-

lizacija umetnika in umetnikovega dela dokončna. Instrumenti avtonomne umetnostne prakse se umaknejo na rob družbe in kulture, kjer so prepuščeni sami sebi.

Pred drugo svetovno vojno v Evropi nastane niz novih umetniških gibanj kot odziv na esteticizem in njegovo zavračanje buržoazne konsumpcije umetniških praks. Debeljak ima v mislih historične avantgardiste, katerih cilj je bil dvojne narave. Hoteli so vzpostaviti popolno estetizacijo na družbeni ravni in hkrati izvesti globalni družbeni preobrat. Njihov uspeh je bil le polovičen, saj so se njihove revolucionarne težnje povsem izjalovile. Družbenemu protestu historičnih avantgard je spodletelo, ker so bile slednje z lastno prakso pregloboko vpete v samo kapitalistično družbeno strukturo začetka dvajsetega stoletja. Končni rezultat njihovega delovanja, je bila postopna estetizacija vsakdanjega sveta življenja, ki se danes najlepše manifestira v industrijskem oblikovanju, znotraj sfere umetnosti pa v vzniku novih avantgard, ki jih po mnenju Debeljaka najlepše ilustrira umetniška praksa Andyja Warhola in umetniška smer v slikarstvu: pop art.

Toliko o vsebini Debeljakove knjige. Prav pa bi bilo, da se za hip pomudimo tudi pri metodologiji njegovega razlaganja. Debeljak je seveda najprej družboslovni filozof, ki si Kantovo opredelitev avtonomije umetniških praks, kot družbeno značilno različne vrednotne sfere, za potrebe sestopa v svet družboslovnih znanosti prevede s pomočjo jezika Webrove tipologije vrednotnih družbenih sfer. Obilo pa se pri tem opre tudi na Benjamina in Adorna. Debeljak piše kot filozof, kar za seboj potegne nekaj zanimivih posledic, kajti filozofski jezik je jezik totalnega stavka. To preprosto pomeni, da se zapisana ali izrečena filozofska izjava nanaša na vse primere. Izjava dobi detereministično naravo in kadar je kot taka uporabljena v družboslovnem diskurzu, lahko brez posebnega tveganja obstane le v primeru, ko imamo opraviti s teoretskimi stavki oziroma s teorijo. In Debeljakova knjiga je najprej in predvsem visoko artikulirana teoretska misel, ki jo zavoljo tega v slovenskem prostoru lahko uvrstimo v sam vrh. Kar seveda ni napačno. Ne nazadnje se sociološka znanost začne in konča s teorijo. Toda tisto, kar se

nahaja vmes vseeno ni zanemarljivo. To pa je preveritev teoretskih konceptov v tistem, čemur običajno rečemo družbena realnost. Če je delitev znanstvene produkcije dejstvo, v toliko Debeljak prepušča preverjanje veljavnosti hipotez, zapisanih v svoji knjigi, drugim družboslovcem. Primeri, ki jih omenja v svoji knjigi, pa imajo vlogo ilustracije.

V zvezi s tem se nam utrne zanimiva misel. Ste se že kdaj vprašali, zakaj Debeljak rad ugovarja postmodernemu geslu 'Anything goes'? V odgovoru na to vprašanje ne smemo biti površni, zato mu priznajmo, da s pomočjo tega gesla izraža konec tisočletja v družboslovju sicer slabo izraženo pozitivno moralno držo, za kar mu bomo nemara v prihodnosti še zelo hvaležni. A moramo priznati, da ima gesta še eno zelo zanimivo razsežnost. V družboslovno misel jo je uvedel P. Feyerabend, in sicer z namenom novega, postmodernega razumevanja znanstvene produkcije. Vendar moramo vedeti, da se pri omenjenem teoretiku programsko geslo nanaša predvsem na postavljanje hipotez znotraj na novo nastajajoče teorije, ne pa tudi na njihovo testiranje. V sferi umetnosti umetniške vrednosti nekega umetniškega izdelka nemara ni treba testirati, vsaj tako kot nam veleva znanstvena metodologija, a to nas na tem mestu niti ne zanima. Vprašati pa se moramo, ali ne velja iskati v Debeljakovem zavračanju omenjenega gesla povezave z načinom njegovega dela? Nemara res, saj kdor je kdaj koli imel priložnost poslušati Debeljakova predavanja, bo v tem videl poskus nenehnega prizadevanja povezati razdrobljene vrednotne sfere človekove dejavnosti v ponovno celoto. In če je njegovo delo usmerjeno predvsem v konstrukcijo teorij, je tako zato, ker s tem ostaja zvest samemu sebi. In je kot tak idealen primer znanstvene teorije, ki pravi, da so vrednotne sfere človekovega delovanja in mišljenja med seboj združljive le v vsakokratnem praktičnem delovanju mislečega individuuma.

Vsaka zvestoba pa seveda nekaj stane. Poglejmo si na to ob primeru Debeljakovega razumevanja srednjeveške družbe (včasih uporabljata tudi termin predmoderna družba, včasih pa tradicionalna družba). Vzemimo za primer srednji vek, o katerem pravi, da zanj velja enotnost združena pod baldahinom krščanske cerkve,

kar ne vzdrži kritične presoje, pa čeprav bi nanj gledali kot na idealno tipski fenomen. Morda to drži le za visoko umetnost oziroma za visoko družbo, vsekakor pa ne tudi za ljudsko kulturo, ki je bila bolj kot ne prežeta s poganskim izročilom. Srednji vek, kot ga razume Debeljak, je morda pozni srednji vek, zato gre nemara le za nerodno uporabo termina. In ker Debeljaka zanima predvsem razmerje med moderno in postmoderno, pretirana kritičnost na tem mestu niti ni umestna.

Za konec naj omenim še dve razsežnosti Debeljakove knjige, ki sta zbudili mojo pozornost. Njegova ugotovitev, da postmodernemu umetniškemu diskurzu ni uspelo ohraniti avtonomije institucije umetnika, ki si jo je začrtala moderna, moramo seveda razumeti v luči njegove osnovne teze o 'trmastem' vztrajanju moderne. Toda vprašajmo se, ali s tem ne stopi do samega roba znanstvenega diskurza? Kajti, ko bi se umetniki resno držali tega, kar jim svetuje Debeljak, mar se ne bi s tem odpovedali lastni avtonomiji? Pogled iz te perspektive še posebej dobro osvetli, zakaj je združitev posameznih družbenih vrednotnih sfer mogoča le v posameznikovem kognitivnem aparatu. Če to ne bi držalo, mar ne bi šlo v tem primeru za kolonizacijo umetnosti s strani znanosti? Ne nazadnje, če Debeljak resno verjame, da je postmoderna izvršeno družbeno stanje, kako si lahko predstavlja, da se bo umetnik konec dvajsetega stoletja odločil, da se podredi nekemu drugemu zornemu kotu, za katerega celo velja, da bi ga rad presegel. Vsled tega bi nemara Debeljaku lahko očitali, da poskuša različne kulturne fenomene meriti z merilom, ki je nastalo znotraj enega teh kulturnih fenomenov.

Druga naša pripomba pa bi letela na to, da Debeljaku na koncu njegove knjige zmanjka zaleta za zaključek, v katerem bi podal še nekaj misli o tem, katere so družbene perspektive v prihodnosti. Ni povsem jasno, zakaj tega ni storil, saj je celotna njegova knjiga pisana v zgodovinskem tonu kritične teorije in bi mu torej pogled v prihodnost ne smel biti odveč. Preprost zaključek, da je postmoderna spodrsnilo, nas v tem primeru ne zadovolji preveč, saj se zgodovina nerada ponavlja, kadar pa se, se to zgodi kot farsa. Vztrajanje moderne ne more nadomestiti same moderne, ali pač?