

Tone Peršak

“Oj, zdaj gremo ...”,
oj, kam gremo?



Za pisanje o kulturi, naj bo to pisanje o nacionalni kulturi ali o kulturi v najširšem, globalnem smislu, je dobrodošel močan in izrazit vzgib ali motiv, ki izhaja iz vključenosti v dogajanje na tem področju oziroma na polju med kulturo in skupnostjo, znotraj katere kultura nastaja ali ki jo slednja naslavlja. Po drugi strani pa je že ob odločanju za to početje dobro dovolj jasno vedeti, kaj želiš sporočiti javnosti, ki se resnici na ljubo, vsaj v Sloveniji, na sporočila v zvezi s kulturo vse manj odziva, kot da je razmisleki o kulturi več ne zanimajo in ne vznemirjajo. V danem primeru ta vzgib izhaja iz vsaj dveh izkušenj, ki postopoma kristalizirata v prepričanje o daljnosežni krizi kulture, slovenske in širše, recimo vsaj evropske, ter o nujnosti preloma v (samo)razumevanju kulture. Ta prelom se na ravni prakse dejansko že dogaja, celo zelo intenzivno, vendar spoznanje o njem še ni prevladalo, zato se dejavnost umetnikov, katerih dela pričajo o prelomu, še vedno pogosto interpretira na način in s pojmi, ki pripadajo mišljenju in utemeljevanju pomembnosti kulture v javnosti, ki ni skladno z dejanskim stanjem kulture in v kulturi, saj pripada preteklosti. S tega vidika so razmere in položaj kulture podobni kot ob prehodu iz srednjega veka v novi vek oziroma iz visokega srednjega veka v obdobje humanizma in renesanse, ko se je ob številnih daljnosežnih civilizacijskih spremembah na vseh področjih življenja korenito spremenilo tudi (samo)razumevanje kulture. Spremenila se je vloga kulture v življenju posameznika in v življenju družbe in izoblikoval

se je koncept, ki vsaj povečini in "uradno" prevladuje še danes, čeprav s tem, kar in kako že živimo tako kot posamezniki in kot družba v ožjem in širšem pomenu besede, nima več veliko skupnega.

To izhodišče lahko najbrž dovolj prepričljivo ponazorim s povzetki nekaj trditev ali sporočil, ki sem jih zasledil kot dovolj zavzet sledilec že v slovenščini neobvladljivo obsežnega pisanja o kulturi in širših (družbenih) okoliščinah, ki vplivajo na kulturo, ter jih v ta namen izbral, deloma tudi po spominu.

Precej dobro se na primer spominjam intervjuja z dr. Gregorjem Tomcem, objavljenega v štirinajstdnevniku Pogledi, specializiranem za področje kulture, ki ga je izdajalo in pred nekaj leti nehalo izdajati ČZP Delo, d. o. o., če se prav spomnim, je šlo za eno od številka leta 2015. Dr. Tomc je v tem intervjuju, podobno kot v še nekaterih strokovnih člankih in javnih nastopih, polemiziral s slovensko kulturno politiko in ji očital neustrezno delitev javnih sredstev za kulturo. Ocenil je, da država, v njenem imenu zlasti Ministrstvo za kulturo RS, ob odločanju o tem, katere kulturne programe in projekte bo sofinanciralo, izhaja iz napačnih izhodišč, saj praviloma največ sredstev nameni programom, ki so neaktualni in ne zadovoljujejo kulturnih potreb in želja večinskega dela prebivalstva, ker pomenijo nekakšno reciklažo kulture, aktualne v 19. in morda še v 20. stoletju, ali kulture, ki še vedno nastaja na osnovi konceptov kulture, ki so se izoblikovali in prevladovali v 19. in tudi še v 20. stoletju. To ponazori s kritiko odločanja države v odnosu do glasbe, češ da država praktično vsa sredstva, ki jih nameni za financiranje glasbenih programov, nameni za financiranje dejavnosti javnih zavodov in drugih ustvarjalcev ter predvsem izvajalcev, ki reproducirajo glasbo, ki je v največji meri nastala v 18. in 19. stoletju, in tudi novejšo glasbo, ki pa v osnovi izhaja iz istih izhodišč kot "klasična" glasba, čeprav, kot namigne, te slednje skorajda nihče ne posluša. Ustvarjanje in izvajanje glasbe potem razdeli v nekakšne korpuse in meni, da narodnozabavno glasbo posluša približno polovica prebivalstva, preostale pa pritegnejo v približno podobnih deležih popularna ("zabavna") glasba, angažirana ali progresivna glasba (rock, punk in še sodobnejše variacije tovrstne glasbe, najbrž tudi jazz) ter že omenjena klasična ali resna glasba. Tako odmerjena bi po njegovem mnenju morala biti tudi pozornost države oziroma vseh, ki razpolagajo z javnimi sredstvi za kulturo oziroma delijo sredstva za sofinanciranje glasbenih dejavnosti. Najbrž se zlasti pristašem in ljubiteljem visoke ali elitne kulture tak razmislek zdi provokativen, morda celo neresen in zafrkantski, mnogim pa tudi blasfemičen in ikonoklastičen, razdiralen in antikulturen. Tudi kak "resen umetnik" ali strokovnjak,

ki proučuje kulturo, morda kdaj celo minister ali ministrica za kulturo se je že kdaj obregnil ob ideje in razlage dr. Tomca, zlasti ob njegove očitke o financiranju “zapršenih muzejev” ali odtujene elitne kulture ter ob njegove pripombe o nujnosti radikalnih sprememb kulturne politike. Pa vendar ni mogoče mimo tega, da je dr. Tomc uveljavljen kulturolog, najbrž res do neke mere zaznamovan s “sociološkim” pristopom h kulturi, oziroma sociolog, čeprav vsaj za nekatere kolege *enfant terrible*, resen in angažiran premišljevalec in raziskovalec kulture, ki na kulturo gleda širše, kot smo morda vajeni. Zanj so, se zdi, pomembni vsi vidiki v zvezi s kulturo in vsi segmenti kulture, zato tudi, kot jo nekateri zviška ocenjujejo, množična ali pop kultura, ki morda celo v večji meri vpliva na razvoj družbene skupnosti kot visoko cenjeni artefakti s področja elitne kulture. Gre na primer tudi za vprašanje, ali je na razvoj slovenske družbe bolj vplival rock ali visoko cenjena in nesporno kakovostna poetična drama, ki je nastajala istočasno z razmahom rock glasbe oziroma rock kulture v Sloveniji? Ali so morda najpomembnejšo vlogo odigrali množični mediji in v zadnjih desetletjih “mediji” v digitalnem okolju, kar vse je širše gledano del kulture? Kaj od vsega tega nas bolj zaznamuje in (pre)oblikuje, posameznike in skupnost? Za večino kompetentnih raziskovalcev in spremljevalcev teh procesov je odgovor jasen. Bi morali biti zaradi tega žalostni, s strahom zreti v prihodnost in dvomiti o prihodnosti kulture? Tudi ob prehodu iz srednjega veka v novi vek so bili najbrž številni udeleženci procesov v družbi, kulturi, civilizaciji prestrašeni in skeptični, pa vendar danes verjamemo, morda deloma neutemeljeno in krivično do srednjega veka, da je šlo za prehod na veliko višjo raven kakovosti življenja in za pomemben razvojni korak za človeštvo in razmah kulture in znanosti, ki so omogočili vse blagodati življenja, ki jih še danes uživamo (pričakovana življenjska doba človeka, svoboda, dosežena raven enakopravnosti in človekovih pravic, življenjski standard in udobje, ki ga uživamo, itd.) in ki se nam danes (spet) včasih zdijo ogrožene.

Dr. Tomc opozarja na zanj nedopustno favoriziranje dela kulturne produkcije, ki jo kulturna politika omogoča in nagrajuje, čeprav se ta del kulture v bistvu ne odziva na to, kar in kako velika večina posameznikov in tudi družbena skupnost dejansko živi, pa vendar uživa status elitne in reprezentativne kulture, ter na odiranje po njegovem mnenju pomembnejšega dela kulture na obrobje in v geto množične kulture. Hkrati pa iz njegovega razmisleka izhaja, da je elitna kultura, ki v največjem delu obnavlja in vztraja pri konceptih iz 19. stoletja, za politiko, ki izvaja takšno kulturno politiko, sprejemljiva in zaželena, ker praviloma ne načinja bolečih

vprašanj časa in prostora ter ne ogroža politike in njenega monopolnega položaja, v glavnem tudi ne naslavlja vprašanja vse hujšega obvladovanja življenja in ljudi v skladu z interesi multinacionalnega kapitala, kar že občutimo in vidimo tudi v Sloveniji. Njegova ocena pa najbrž ne zadeva pomembnega dela kulturne produkcije, ki nastaja v okviru nevladnega sektorja v kulturi in ki je večkrat ocenjena kot hermetična in izključujoča, ker nagovarja zlasti ožje, zelo različno profilirane skupine znotraj družbe. Tudi če ne pristajamo na zahtevo, da je treba z javnimi sredstvi najizdatneje podpirati tisti del kulture, ki v zelo velikem obsegu uspešno preživi na trgu, je razmisleka vredno odklanjanje razporejanja sredstev predvsem v segmente kulture, ki po Tomčevem mnenju reciklirajo okostenele koncepte preteklih časov, neskladne z doseženim stanjem družbe, kolikor to res počnejo.

Z ravnokar izpostavljenega vidika je zanimiva, morda tudi kontroverzna, sodba nedavno (kak teden pred odločitvijo za pisanje tega eseja) povzeta v dnevniku Delo, ki naj bi jo izrekla ali zapisala mlada kritičarka in dramatičarka Nika Švab, češ da jo moti "ideologija" nevladnikov s področja kulture, glavnino katerih predstavljajo samozaposleni v kulturi. O tem stališču sem začel razmišljati, ko sem se odločil za to pisanje, čeprav ob navedbi ni bilo pojasnjeno, kaj Nika Švab razume kot "ideologijo" nevladnikov in zakaj jo ta ideologija moti.

Razmislek o tej "ideologiji", ne glede na njeno učinkovitost, je pomemben, kajti nevladniki v kulturi, ki jih radi imenujemo tudi alternativa, avantgarda, sfera eksperimenta in raziskovanja itd., predstavljajo del kulture, ki išče in raziskuje nove poti in sozvočje z razvojnimi trendi na področju družbenega življenja, mišljenja in časa, v katerem živimo, ter praviloma oblikuje prve odgovore kulture na ta vprašanja. Če se torej ideologija tega sektorja nekemu, ki je mlad in pripada temu sektorju in je tudi dovolj prodoren predstavnik sektorja, zdi vprašljiva ali celo zmotna, je to skrb vzbujajoče in gotovo razmisleka vredno.

Res je, da lahko samo sklepamo, na kaj se ta ocena dejansko nanaša, pri čemer velja poudariti, da Nika Švab ni edina in da je bilo kritične ocene prevladujočih miselnih vzorcev in značilnih ravnanj nekaterih bolj izpostavljenih pripadnikov nevladnega sektorja s področja kulture mogoče prebrati tudi v prispevkih še nekaterih avtorjev in avtoric, recimo Mojce Pišek, katere pogledi v klasičnih in novih javnih medijih so vse bolj opazni in odmevni.

Z vidika tega razmišljanja je pomembno, kako razkriti "ideologijo" nevladnega sektorja na področju kulture in kako v tem kontekstu razumeti

pojmem ideologija. Najsplošnejša razlaga opredeli ideologijo kot “sistem idej, kategorij in vrednot svetovnega nazora” (*Slovar tujk*, CZ, 2005), *Slovar slovenskega knjižnega jezika* (SAZU, ZRC SAZU in CZ, 2014) pa kot “sistem idej, izražen v raznih oblikah družbene zavesti”, predvsem v političnem kontekstu, ker razlaga ta “sistem kot vodilo za politično delovanje”. *Filozofski slovar*, ki je že leta 1965 izšel kot dodatek k zbirki *Filozofska hrestomatija* (Matica hrvatska) in je nastal pod vplivom marksističnega pogleda na svet, razlaga pojem ideologija upošteva njegove različne pomene, a za namen tega eseja kaže izpostaviti zlasti tri opredelitve: 1. “politična doktrina”, ki utemeljuje določeno politično prakso, 2. “zavestno ali nezavedno prikrivanje lastnih interesov (razreda, skupine, sloja, politične stranke, gibanja)” in 3. “lažna, izkrivljena, popačena, fetišizirana zavest in spoznanje (‘kot v krivem ogledalu’ ...), ki izhaja iz družbenozgodovinske, razredne opredeljenosti in omejenosti nosilcev takšne zavesti in spoznanj”. In še *Wikipedija*: “Vseobsežni sklop idej, ki vključuje način, kako posameznik ali skupina gleda na svet.” Temu je najbrž treba dodati, da ideologija praviloma izhaja iz bolj ali manj filozofsko ali zgodovinsko utemeljenega pogleda oziroma razumevanja sveta (komunistična ideologija iz marksizma) kot poskus operacionalizacije takšne filozofske, lahko tudi (psevdo)znanstvene interpretacije sveta za potrebe utemeljevanja praktične, običajno politične aktivnosti neke politične stranke, družbenega razreda ali interesne skupine znotraj družbe (npr. lastnikov kapitala, vojaške hierarhije ali tudi poklicne skupine oziroma družbenega podsistema itd.).

Če upoštevamo te razlage pojma ideologija in se osredotočimo na vprašanje, kako detektirati “sistem”, ki bi ga lahko opredelili kot ideologijo nevladnega sektorja na področju kulture v Sloveniji, so nam na voljo zlasti največkrat javno izrečene ali zapisane in deklarativne izjave ter utemeljitve zahtev in pričakovanj predstavnikov sektorja (v zadnjem času tudi protestnikov, ki protestirajo proti kulturni politiki in odločitvam vlade), s katerimi nagovarjajo javnost in zlasti vladajočo politiko v Sloveniji in skušajo doseči priznanje pomembnosti svojega dela in (največkrat) ustrezno plačilo zanj ter enak družbeni status, kot ga uživajo pripadniki “vladnega sektorja” na področju kulture, zaposleni v javnih zavodih in drugih institucijah s področja kulture. Med najbolj znane, največkrat izrečene in zapisane trditve te vrste, ki so se najbrž vsem vtisnile v spomin, bi lahko šteli npr.: 1. zahteve in utemeljitve zahtev, da morajo biti vsi ustvarjalci nevladnega sektorja deležni državne finančne podpore (subvencij, štipendij) za svoje projekte, ker kakovost ne more biti merilo selekcije, saj je kakovost v umetnosti nemerljiva in nedoločljiva; 2. zavračanje merila obiskanosti

dogodkov, števila bralcev itd., ker gre v tem delu kulture za progresivno umetnost, ki prehitava senzibiliteto občinstva, ki ga umetniki s svojimi deli vzgajajo za novo umetnost; 3. zavračanje očitkov o (ne)estetskosti njihovih del in pričakovanj estetskega učinka; 4. vsaj v delu umetnosti, ki nastaja v okviru sektorja, dosledno oddaljevanje od tradicionalnih konceptov, ki se nanašajo na razmerje med umetnostjo in stvarnostjo ter upoštevanje teorije oziroma tematiziranje teorije umetnosti; 5. zavzemanje za sinergijo med umetnostjo in znanostjo ter obravnava, predstavljanje in razvoj novih zmožnosti izražanja na osnovi znanstvenih dognanj (kulturalizacija vesolja, bioumetnost ...); 6. v dokajšnjem delu umetnosti, ki nastaja v tem sektorju, razumevanje umetnosti kot angažmaja in akcije v imenu političnih idej ali človekovih pravic; 7. opredeljevanje za transnacionalni koncept kulture; 8. vztrajanje pri tem, da je slovenski kulturni trg premajhen, da bi umetnost in umetniki, ki jo ustvarjajo, lahko preživel, a hkrati vseeno še vedno 9. vztrajanje pri tem, da je kultura bila, je in bo ključnega pomena za slovenski narod, za oblikovanje njegove identitete oziroma zavedanja o sebi kot utemeljevanje zahtev po priznanju elitnosti kulture in pravice vseh ustvarjalcev do dostojnega plačila za njihovo delo in nenazadnje 10. dokazovanje ekonomske učinkovitosti in pomembnosti kulture, njenega prispevka k BDP ipd. Na osnovi teh in takšnih stališč, v Sloveniji značilnih za kulturo v celoti, ker se bolj ali manj vsa kultura kot družbeni podsistem nenehno počuti ogroženo in zapostavljeno, še zlasti po osamosvojitvi Slovenije, odkar politika večkrat daje vtis, kot da meni, da je kultura svojo zgodovinsko vlogo odigrala in ni več zares potrebna in ne funkcionalna kot pred osamosvojitvijo in da potemtakem tudi ni več pomemben družbeni podsistem. Lahko bi rekli, da se politika in še kak družbeni podsistem v tem pogledu strinjata s stališčem, ki vse bolj prevladuje v globaliziranem svetu, namreč da je kultura dobrodošla in deloma tudi donosna oblika boljše vrste zabave, skratka nekaj, kar se prileže v prostem času, ni pa več eksistencialnega pomena in nujna. Lahko je zanimiva, ker v določenih primerih določene dejavnosti omogočajo tudi zanimive možnosti naložb, posredno vplivajo na trg nekaterih storitev itd., saj znane kulturne destinacije privlačijo številne turiste, dobro obiskana gledališča in koncertne ali operne hiše posredno vplivajo na promet v gostinstvu in javnem prometu, nekatere dejavnosti so pomembni odjemalci za določene industrijske panoge in obrti itd.

A če se vrnemo k vprašanju ideologije nevladnega sektorja v kulturi na osnovi navedenih opredelitev, ki jih je mogoče razumeti kot stališča in vrednote, na osnovi katerih se izrisuje "ideologija" tega sektorja in vsaj

deloma kulture v celoti, je najprej opaziti eklektičnost, ki je po eni strani posledica v delih sektorja bolj, v drugih manj izrazite naravnosti v iskanje in razvoj novih pristopov in oddaljevanja od utečenih tradicionalnih miselnih vzorcev. Čeprav v tem sektorju naletimo tudi na poglede in idejno-estetske nazore posameznih ustvarjalcev, ki sovpadajo s pogledi in nazori posameznikov in kolektivov znotraj vladnega sektorja, nekateri pa so morda še bolj orientirani na tradicijo kot večji del vladnega sektorja. Gre za to, da tudi del tradicionalno orientiranih ustvarjalcev deluje v okviru nevladnega sektorja (kot samozaposleni v kulturi), ker v vladnem sektorju ni na voljo dovolj delovnih mest in dela za vse. Pa vendar, če skušamo navedene opredelitve razumeti kot usklajen sistem vrednot in ciljev, kot ideologijo, ki naj motivira in, kolikor je mogoče, aktivira delujoče v sektorju za bolj ali manj odločno akcijo, katere cilj so spremembe in izboljšanje položaja družbenega podsistema kulture v celoti, je ta pogoj verjetno izpolnjen. O tem že vrsto let pričajo protesti, polemike, napadi na nosilce kulturne politike, ki se pojavljajo v medijih in na digitalnih platformah in ki se sklicujejo na te opredelitve, argumente, zahteve in pričakovanja. Čeprav je res videti čudno, če se umetnik, čigar dela bi težko kakor koli povezovali s položajem slovenskega naroda ali vsaj z interesi in položajem skupnosti državljanek in državljanov Slovenije (čeprav ta dela javnost morda celo dojema kot komentar dogajanja v družbi ali kot kritiko politike), sklicuje na argumente in gesla, ki sodijo v tradicijo t. i. prešernovske strukture ali slovenskega kulturnega sindroma. Gre torej res za ideologijo, ki naj učinkuje in služi kot instrument mobilizacije za delujoče v nevladnem sektorju v boju za zahtevane spremembe in ki hkrati vzbuja pomisleke zaradi eklektičnosti tudi znotraj sektorja in deluje kot “zavestno ali nezavestno prikrivanje lastnih interesov”.

Glede na pravkar poudarjeno je treba omeniti že večkrat pojasnjena in utemeljena sociološka, zgodovinska, filozofska in politična spoznanja o izpraznjenju družbenopolitičnega koncepta naroda in nacionalne (kot narodne) države in koncepta liberalne demokracije, ki sta bila razvita delno že konec 18. stoletja ter v 19. in 20. stoletju, o čemer govori tudi zelo cenjeni nemški zgodovinar Jürgen Osterhammel (*Delo, Milan Ilić: Živimo med kulisami buržoazije iz 19. stoletja*, 28. januarja 2021). Gre za polemično stališče v zvezi s politiko, ki se bori za prevlado ali celo že prevladuje vsaj v delu evropskih držav, z oživelim nacionalizmom kot avtoritarnim konceptom demokracije, in za polemiko z delom zgodovinarja oziroma družboslovja, ki zgodovino tako rekoč vse od prazgodovine do danes še vedno predstavlja na način, ki posplošuje koncept naroda in narodne države tudi na

dogajanje pred vznikom narodov ali vsaj kot ciljani razvoj v tej smeri in tudi po že opaznem postopnem praznjenju tega koncepta in upoštevanju (tudi v politiki) interakcij znotraj širšega, recimo evropskega in globalnega, prostora, ne zgolj znotraj prostora narodne države. Osterhammel poudarja, da zgodovine ne glede na območje, na katerega se posamezno delo nanaša, ni mogoče obravnavati zgolj s te perspektive in da je (bil) ta vidik že v obdobju, ko je bil koncept naroda in narodne države najbolj učinkovit, samo eden od dejavnikov ali vzgibov dogajanja na obravnavanem območju in na vseh področjih družbenega življenja, tudi na področju kulture, ne glede na prevladujočo ideologijo, ki je skušala v tem ali onem obdobju usmerjati in obvladovati dogajanje tudi v okviru družbenega podsistema kulture. Pri tem je pomembno opozorilo na povezovanje koncepta naroda z interesi buržoazije v času od začetkov do zmage industrijske revolucije, ki se je znala povezati s kulturo (tudi na območju današnje Slovenije) in jo celo mobilizirati kot drugi ključni dejavnik v oblikovanju in spodbujanju narodne zavesti in prizadevanj za narodno državo. A te ali takšne buržoazije, poudarja Osterhammel, zdaj ni več in za razliko od mnogih drugih družboslovcev meni: "Namesto tega imamo razpršeni srednji razred, ki zajema od 60 do 70 odstotkov celotnega prebivalstva in živi na odru 19. stoletja." Pri tem očitno kot srednji razred upošteva vse zaposlene, ki prejemajo kaj več od minimalne plače, imajo vsaj nekaj premoženja, stanovanje, družinsko hišo, morda nekaj vrednostnih papirjev ali so lastniki kmetijske posesti. Največji del preostalih 30 do 40 odstotkov predstavljajo ljudje, ki živijo pod pragom revščine, in najmanjši del lastniki kapitala, ki kot vlagatelji, ki se sami neposredno ne vmešavajo v vodenje podjetij, spodbujajo razcvet neoliberalizma in rušenje vse bolj krhke civilizacije in demokracije. Tako rekoč zunaj te strukture je še nekaj ekstremno bogatih posameznikov, ki jim je uspelo obiti pomanjkljivo regulativo, ki naj bi kljub fetišiziranju trga pomagala preprečevati njegove preveč destruktivne učinke. Vsekakor pa ta podoba sveta ne omogoča več učinkovitega udejanjanja koncepta, ki je dovolj uspešno deloval pred dvesto ali tudi še pred sto leti.

V 21. stoletju, tri desetletja po nastanku države, ki v svoji ustavi ni več izrecno opredeljena kot nacionalna država, je tudi vztrajanje pri konceptu narodne kulture, ki pripada 19. in večjemu delu 20. stoletja ter je prirejen za potrebe naroda brez lastne države, že skoraj prepričanega, da do države nikoli ne bo uspel priti, dokaj anahronistično. Resnici na ljubo je treba priznati, da je del kulture že tedaj na različne načine odstopal od tega koncepta. Na ravni prakse se mu ("narodnjaštvu" kot ideologiji) zdaj odpoveduje že večinski del kulture, še posebej to velja za področja umetnosti,

ki ne izhajajo iz jezika. To odstopanje pa je opaziti tudi v književnosti, v preteklosti najbolj in deklarativno še vedno angažirani za koncept narodne kulture (z njo se je v tem pogledu lahko primerjalo samo gledališče), tudi tako, da se pisatelji in pesniki vedno pogosteje lotevajo tem, ki niso neposredno ali posredno povezane s položajem naroda in pripadnostjo narodu zaznamovanega posameznika. Na to kaže tudi rahljanje zaveze in razumevanja, da narod reprezentira samo t. i. visoka (elitna) kultura, ki v izbranem jeziku in visokem slogu obravnava za narod pomembne teme in motive, ki resnično zrcalijo vzgibe in stiske naroda kot skupnosti in posameznika kot pripadnika narodne skupnosti, ter ne zahaja niti na polje domnevno manjvredne žanrske kulture niti v utilitarizem, razen kar zadeva angažma za (samo)potrjevanje naroda kot enakovrednega in enakopravnega drugim narodom. Zato je vse več primerov, ko se pisatelji, ki so že dosegli priznanje kot pisci visoke književnosti, lotevajo npr. kriminalk, so pri tem zelo uspešni in brez pomislekov priznajo, da gre za dobrodošlo alternativo, ki jim omogoča boljše življenje (višji standard) kot vztrajanje pri pisanju visoke književnosti. Vse več je tudi primerov odločanja za dela, ki so usmerjena na neki ožji del literarnega občinstva, na določeno interesno skupino, ki je morda – ali je bila vsaj v preteklosti – iz kakršnih koli razlogov odrinjena na obrobje ali kljub ustavnim zagotovilom enakopravnosti diskriminirana. Vse več avtorjev se, ne le na področju književnosti, tudi osredotoča na teme globalnega značaja, ki zadevajo vse prebivalce planeta Zemlja v enaki meri. Naj omenim le v zadnjem času vse bolj aktualno *climate fiction* književnost, ki se posveča za vse človeštvo in njegovo prihodnost ključni temi podnebnih sprememb in njihovih posledic, in temo digitalne preobrazbe sveta.

Po mnenju poznavalcev *climate fiction* književnosti ni pošteno obravnavati kot žanr, ki ni na ravni visoke ali elitne književnosti, in sicer tako zaradi kakovosti kot zaradi raznovrstnosti. Tema podnebnih sprememb ni obravnavana le v romanih in kratkih zgodbah, kot to pretežno velja za znanstveno fantastiko ali distopijo, temveč tudi v poeziji in dramatik, čeprav se seveda roman tudi v tem primeru potrjuje kot najpogostejša in morda najprimernejša zvrst, kar naj bi potrdil tudi nedavni prvi festival *climate fiction* književnosti v Berlinu. Te teme se lotevajo tudi priznani vrhunski avtorji, na primer vileniški nagrajenec in v Sloveniji priljubljeni Ilija Trojanow. Na tektonske premike v razumevanju kulture opozarjajo številni razmisleki na ravni teorije kulture in teorij posameznih vrst umetnosti in, še posebej značilno, tudi tematiziranje teorije ali posameznih teoretskih dognanj v okviru procesov nastajanja in vsebine umetniških

del. Skratka, ne gre le za oblikovanje konceptov, npr. literarnih del, gledaliških predstav itd., za teoriji prilagojeno notranjo strukturo del ali teme in izbrane ter prilagojene vsebine, temveč za teorijo samo kot temo in vsebino umetniških del. Hkrati pa seveda tudi za upoštevanje dognanj drugih ved in okoliščin, ki izhajajo iz spremenjenih in novih okoliščin, ki jih prinaša razvoj.

S tega vidika je zanimiv esej *Knjiga izginjajočih zgodb* teoretika, urednika in pisatelja Andreja Blatnika, ki v decembrski številki te revije (Sodobnost 12, 2020) razmišlja o romanu Evalda Flisarja *Moje kraljestvo umira*, o romanu *To nisem jaz* (s podnaslovom *Legoroman*) istega avtorja in o nekaterih drugih avtorjih in delih. Gre za dela, ki obravnavajo in odražajo (tudi) temeljna vprašanja sodobne književnosti in izhajajo iz spoznanja, da v svetu, v kakršnem živimo, niti zgodbe, niti junaka, niti avtorja literarnega dela ni več mogoče misliti in predstavljati tako kot še pred nekaj desetletji in še prej v okoliščinah, ki so omogočale koncept kulture (in predvsem književnosti), ki se zdaj kaže kot presežen. To ne pomeni, da ni več mogoče in da nihče več ne piše, recimo, psihološko realističnih romanov, domoljubnih povesti, da nihče več ne slika pejzažev in skladnih tihožitij ipd. Kot tudi vedno znova omenjana Heglova napoved konca umetnosti ne pomeni, da nihče več ne bo pisal knjig, klesal kipov, slikal ali komponiral simfonij, pomeni pa, da naj bi umetnost ne imela več takšne vloge in pomena, kot naj bi ju imela še v času Heglovih predavanj o estetiki, in čeprav se zdi, da razvoj dogodkov v zvezi s kulturo potrjuje Heglovo napoved in mnenja nekaterih poznejših filozofov, ki so tudi napovedovali konec umetnosti ali vsaj konec njene nekdanje vloge in pomena, ker resničnost vse bolj prekaša sposobnost domišljije, tako, se zdi, tudi Blatnik ugotavlja, da se avtorji zavedajo omenjenih nemožnosti in se v svojih delih soočajo z zadrego v zvezi z vprašanji, ki se jim zastavljajo v novih okoliščinah življenja in razvoja družbe ter znanosti.

Ključno vprašanje, ki ga Blatnik izpostavlja na osnovi del, ki jih obravnava ali vsaj omenja, zadeva tako avtorja in pripovedovalca kot junaka in zgodbo romana ter v zvezi z vsem tem vprašanje o književnosti kot fikciji. Gre za vprašanje vzpostavitve in opisa junaka in posredno tudi za vprašanje morebitne identifikacije junaka in avtorja ter za vprašanje možnosti junaka kot, recimo, integralne osebnosti, ki sproži dogajanje (zgodbo) in s svojimi odločitvami ter ravnanjem usmerja to zgodbo do konca, ki naj se kljub morebitnim vmesnim preobratom in zastranitvam ob koncu zdi nujna in logična posledica junakove ideje, njegovega značaja in aktivnosti ter okoliščin, v katerih se zgodba odvija. Že Flisarjev roman *To nisem jaz* (2011) priča, da to ni več mogoče, kajti življenje (tako junakovo kot

avtorjevo) predstavlja “kup izmenljivih delcev” oziroma epizod ali, kot je še bolj poudarjeno v romanu *Moje kraljestvo umira* (2020), da človek sestoji iz niza različnih oseb in da tisti, ki bo na koncu umrl, ne bo tisti, ki je bil mladenič pri dvajsetih letih in se je potem prek številnih različic razvil v moža, ki bo pri devetdesetih letih umrl, omenjeno je, da se človekovo fizično telo vsakih sedem let v celoti prenovi. To pa pomeni, da se tudi avtor, ki piše avtobiografsko pripoved, ukvarja s fikcijo oziroma fiktivno zgodbo, enako kot avtor, ki piše o izmišljenem junaku. In tako tudi Andrej Blatnik in še pred njim Tina Kozin roman *To nisem jaz* razume meta kot “roman o avtofikciji”, *Moje kraljestvo umira* pa Blatnik imenuje “roman o fikciji”. Z vidika bralca se to vprašanje – ne glede na to, ali ga in v kolikšni meri ga privlačijo in zadovoljujejo zlasti junaki, opisani kot stanovitni (morda tragični) “karakterji”, ki spreminjajo svet, ne spreminjajo pa svojih pogledov nanj in vrednot – kaže kot vprašanje verodostojnosti junaka, četudi mu je še tako všeč iluzija stanovitne osebnosti, ki ni podvržena spremembam. Pojem verodostojnost, uporabljen v tem primeru, seveda ne pomeni vračanja k teoriji mimesis ali teoriji odraza (zrcala), kot je te pojme razumel in promoviral realizem. Gre za to, da je umetnost, ne glede na vrsto umetnosti, prič(ev)anje o svetu, ki razkriva ali vsaj naj bi razkrivala ter omogočala vpogled v nevidne, morda še neznane vzgibe dogajanja stvarnosti (življenja), ne le pogled na vidno plat dogajanja sveta, kar nam omogočata intuicija in osredotočenost umetnika ter napor, nujen, da se dokoplje do teh ne takoj opaznih motivov in značilnosti (v primeru romana) junakovih odločitev, refleksnih odzivov, ravnanj itd.

Po vsem povedanem se tako vprašanje zgodbe kot vprašanje junaka romana, torej vprašanje ključnih postavk evropskega romana, kot ga je pri nas v svojih predavanjih in spisih opredelil Dušan Pirjevec, zastavlja povsem na novo. Kajti če razmišljamo o junaku, kot to na primerih omenjenih Flisarjevih romanov prikaže Andrej Blatnik, ima to daljnosežne posledice za zgodbo kot opis dogajanja, katerega pobudnik ali, če ne drugače, pasivna žrtev je junak. A Blatnik izpostavlja še drugo vprašanje v zvezi z zgodbo, vprašanje interesa za literarne zgodbe, čeprav zgodba, kot povzema Blatnik po knjigi Richarda Kearneyja *O zgodbah* (prva objava 2016), ostaja “gonilna sila današnjega sveta”, pa ne le današnjega, kajti zgodba (mit) je (bila) vse od prazgodovine temelj, na osnovi katerega se konstituira skupnost, ki ji pripada posameznik, človek kot družbeno bitje. Vendar v našem času “to ni več literarna zgodba” kot na videz zavezujoča mitska zgodba, in to velja tudi za filmsko zgodbo, zgodbo gledališke predstave, radijske ali televizijske igre itd. Njen primat so postopoma v celoti prevzele medijske zgodbe

in zgodbe, ki jih ustvarjajo ideologi in avtorji programov političnih strank, ter v zadnjem času zgodbe, ki se širijo po internetu in družbenih omrežjih. Pri teh zgodbah niso v ospredju njihovi estetski, etični ali spoznavni učinki, temveč stopajo v ospredje drugačni motivi avtorjev in promotorjev teh zgodb; ne več kolikor mogoče visoka stopnja verodostojnosti, kar pa ne pomeni odsotnosti želje po prepričljivosti in oblikovanju čim bolj homogene skupnosti pristašev, povezanih s skupnimi interesi in interesom tistega ali tistih, ki so zgodbo ustvarili in jo širijo predvsem z mislijo na lastne koristi. Gre potemtakem za težnjo po oblikovanju čim bolj homogene, morda tudi *ad hoc* skupnosti potencialnih kupcev dobrine, ki jo oglašujejo prodajalci s pomočjo oglaševalske zgodbe, po oblikovanju čim širše skupine volivcev v želji po uspehu na volitvah itd. Vse to, vsaj posredno, tudi pomembno vpliva na dogajanje na področju umetnosti, kar je vidno zlasti na področju književnosti in pri tistih vrstah umetnosti, pri katerih sta zgodba in njen nosilec najbolj izpostavljena.

A pogled na književno krajino in tudi na te spremembe je nekoliko zamegljen zaradi polifonije vseh mogočih, načeloma enakopravnih pristopov, poetik in idejno-estetskih opredelitev in zato, ker tako javnost kot kritika bolj ali manj enako gledata na vse pristope, čeprav je občinstvo navadno bolj naklonjeno tistim, ki vztrajajo pri konceptih, izhajajočih iz realizma, ter lažjim žanrom in avtobiografijam, biografijam, tudi dokumentarnemu filmu.

Koncept junaka evropskega romana od dona Kihota do reprezentativnih junakov romanov 19. stoletja kot ključne značilnosti zgodbe evropskega romana je dodobra načel nadaljnji razvoj romana (Kafka, Joyce, novi roman, eksistencialistični roman itd.) oziroma romana, ki je nastajal v okviru modernizma, kot še vedno s skupno oznako imenujemo dogajanje v vsej umetnosti večjega dela 20. stoletja, tudi pri nas. Odziv postmodernizma na modernizem je z obratom umetnosti od stvarnosti k sebi in s tem tudi z obratom od vseh dotedanjih opredelitev umetnosti z vidika razmerja med umetnostjo in stvarnostjo ter od uveljavljenega koncepta resnice (*veritas*) in tekmovanja umetnosti z znanostjo (kar zadeva raven verodostojnosti z vidika resnice) pomenil tudi odpoved (samo)zavezi kulture službi narodu in – v našem primeru – prešernovski strukturi. (Samo)-opredelitev kulture oziroma umetnosti, ki se je zavezala nalogi uveljaviti in promovirati slovensko skupnost kot enakovredni in enakopravni narod med narodi ne glede na dejstvo, da ta narod še ni vzpostavil lastne države, in se uveljaviti kot nacija, je pomenila ne le zavezujoč odnos do stvarnosti, temveč tudi neposredno aktiven odnos do nje z željo po spremembi te stvarnosti oziroma sveta. Tudi v tem primeru ni šlo le za posnemanje

(ogledalo) stvarnosti, temveč za aktiven odnos do stvarnosti, ki izhaja iz volje do moči; ne glede na to, da se je slovenska kultura ves čas zavedala, kako težko nalogo si je zadala, in je zato iskala izhod v viziji kulturnega naroda, ki (morda) zaradi primanjkljaja moči in kritične mase ne bo zmožgal ustanoviti lastne države in bi se naj zato uveljavil kot “kulturni svetilnik Evrope” z Ljubljano kot središčem, ki naj bi bilo priznано kot nove Firence oziroma nove Atene.

A kmalu po uveljavitvi postmodernizma v Sloveniji se je Slovenija v veliki meri tudi po zaslugi kulture vendarle osamosvojila in kultura je z ustanovitvijo države dosegla svoj prvotni cilj, izpolnila je nalogo in se tako tudi osvobodila omejitev, ki si jih je bila sama postavila, ko je prevzela nalogo nadomeščanja nacionalne politike, ko se je zavezala, da bo obravnavala slovensko stvarnost v skladu z vlogo, ki ji je bila določena (Zois, Prešeren, Levstik, Župančič ...), v največji meri pa si jo je določila sama.

Kultura pa se iz pragmatičnih razlogov tej svoji vlogi ni odpovedala ne glede na to, da na ravni umetniške prakse v mnogih in vse več primerih ravna v nasprotju z njo. Našla je tudi argument za to, češ da je slovenska politika še vedno tako odtujena narodu, da deluje v njegovo škodo, zato mora kultura vztrajati, še vedno nadomeščati nacionalno politiko, se žrtvovati za uveljavljanje slovenskega naroda in dokazovati njegovo enakovrednost drugim narodom. Na ta način se je v bistvu v celoti postavila v položaj nevladne kulture, kar utemeljuje z dokaj regresivnimi stališči in pogledi, ki so največkrat v nasprotju s tem, kaj in kako umetniki, ki zagovarjajo ta stališča in poglede, uveljavljajo na ravni svoje teorije in prakse. Gre za nasprotje med ideologijo in ravnanjem. Vse več umetnikov se glede tega ne opredeljuje, če pa se, se največkrat ironično, z blagohotno distanco itd. Na to v enem svojih mnenj, ki jih objavlja kot vabljeni “influencerka”, opozarja tudi arhitektka in publicistka Nina Granda, ki zapiše: “Ko alternativna kultura postane prevladujoča, je prava alternativa nekje drugje” (Delo, 9. 2. 2021).

Toda osnovno vprašanje kulture oziroma umetnosti danes je vprašanje njene prihodnosti ali kar obstojnosti v kontekstu digitalne preobrazbe sveta. Umetna inteligenca in virtualna resničnost, ki se morda na videz zdi skladna z opredelitvijo umetnosti kot fikcije, je dejansko kot digitalna tehnologija v celoti, vključno z umetno inteligenco, del stvarnosti, medtem ko je umetnost po svoji naravi vse od začetkov analogna v prvotnem pomenu besede (podobna, skladna, sorodna) ali, kot pravi Ingarden, je “kakor stvarnost”; kot posamezno umetniško delo analogon. Digitalno okolje oziroma tehnologija je, kot pravi Lev Manovich, eden najpomembnejših

raziskovalcev novih medijev in avtor knjige o Instagramu, "vsakdanje življenje (v intervjuju za Delovo Sobotno prilogo se je na mnenje novinarja M. Bezlaja: "Čeprav smo se morda vrnili k resničnosti, je ta spremenjena. Digitalizacija vpliva na vsa področja vsakdanjega življenja," odzval z besedami: "Vpliva? Ne! Tu nima smisla govoriti o vplivanju. Je vsakdanje življenje" (Delo, Sobotna priloga, M. Bezljaj: *Instagram je glasba generacije tega desetletja*, 5. 10. 2019)). Digitalna tehnologija ali digitalno okolje kot posrednik (medij) tudi z obvladovanjem naših želja, z manipuliranjem naših navad in obvladovanjem našega časa želi in tudi uspeva izriniti ali nadomestiti kulturo ali jo vsaj radikalno prekasiti, komercializirati in podrediti zakonom potrošništva. Ključnega pomena je potemtakem ohranjati kulturo kot to, kar je kot analogon stvarnosti, tudi v primerih, ko so kulturne dobrine posredovane s pomočjo digitalne tehnologije. Je pa digitalno okolje seveda lahko prostor, znotraj katerega umetnik ustvarja umetniško delo, in hkrati orodje, s pomočjo katerega ga ustvarja.

Na daljši rok gre tudi za vprašanje, ali umetna inteligenca lahko preseže in nadomesti umetnost ter jo izrine z območja tostran horizonta človekove pozornosti. Umetna inteligenca se za zdaj kaže kot tako rekoč čisti *racio*, kot človekova stvaritev, ki je povsem osvobojena razsežnosti animalnega in ki naj bi omogočila civilizacijski preskok težko slutenih razsežnosti (gl. tudi J. Lovelock: *Novacen*, UMco, 2021). Seveda je tudi umetnost deloma stvar razuma, a v še večji meri je stvar intuitivnega vpogleda, čustvene inteligence in empatije, pa tudi samozaverovanosti, občutka poklicanosti, sebičnosti itd. A kaj lahko za umetnost sledi, če umetna inteligenca sama iz sebe začne presehati svojo za zdaj zgolj racionalno opredeljenost in razvijati lastnosti kot npr. občutek večvrednosti glede na človeka, sebičnost, spoznanje o prenaseljenosti Zemlje itd.? Kaj če razvije zmožnost ne le reproducirati stvaritve največjih umetnikov, temveč ustvarjati še kompleksnejše umetnine kot alternativo umetnosti, ki jo ustvarja človek? Gre tudi za realno možnost, da umetna inteligenca v nekem trenutku ne bo več potrebovala človeka in bo razvila zmožnost samoreprodukcije in nekakšne zavesti ter se bo osamosvojila in na višji ravni nadomestila človeka. Kot meni J. Lovelock, ne gre za napoved katastrofe, temveč za prehod na višjo raven civilizacije.

Skratka, v okviru kulture in v zvezi z njeno vlogo v življenju skupnosti se prelom, kot rečeno, dogaja; mi že živimo v "krasnem novem svetu", v katerem kultura nima in ne more več imeti iste vloge, kot jo je v Sloveniji imela do leta 1991. Morda preloma še nismo ozavestili in vztrajno prepričujemo, politike in skupnost, da še vedno delujemo in delamo tako

kot pred dvesto leti, četudi s tem kultura celo izgublja legitimnost. Gre za “vprašanje življenja družbe. In posameznika,” je v ugaslih Pogledih 9. februarja 2011 zapisal namestnik urednice Boštjan Tadel in dodal: “To so za kulturo in za Slovenijo enako zavezujoča vprašanja kot tista, ki so bila zastavljena v 57. številki Nove revije: lepota in kultivirani dolgčas se začasno umikata v drugi plan.”

To je gotovo (lahko) vidik preloma, angažma, a ključno je vprašanje, kako in s čim kultura nagovarja naslovnika, s kakšnim namenom.