

Aleš Debeljak



Tržni zakoni in kultura

Meščanski boemi

Natančno se spomnim dneva, kako sem v poznih osemdesetih letih, ko sem se s študija v Ameriki vrnil na poletne počitnice v Ljubljano, debelo pogledal in osramočeno pogoltnil cmok. S tedanjo klapo smo sedeli v Klubu Drama, ki je bil takrat pač *in*, se pravi, utelešal je enega od redkih obveznih shajališč urbane mladine s kulturnimi ambicijami in pretenzijami. Še preden nam je uspelo naročiti razvodenelo različico tega, kar drugod poznajo pod imenom *capuccino*, se je namreč izkazalo, da nosim kavbojke napačne znamke. V enem letu, odkar me ni bilo v rodnem mestu, se je moda spremenila.

Namesto da bi samoumevno sodil "noter" (to je bila vendar moja družčina, moja generacijska klapa!), sem klavrno štrlel "ven". Rahlo grajajoči pogledi in pikre opazke so mi nedvoumno dale vedeti, da nimam pojma. Simbolni znaki te posebne skupnosti so mi postali tuji. Zato, ker očitno nisem imel več nazorne predstave o tem, kako se oblači tedanja mlada scena piscev, novinarjev, kritikov, igralcev in vsakovrstnih umetnikov, sem začasno izgubil tudi pristojnost za presojo pomembnih zadev. Ironični hehet namreč ni mogel docela skriti svoje stvarne osti. Že mogoče, da so bile tedanje važne in resne zadeve povezane sicer s filmi in knjigami, glasbenimi bendi in družabnimi dogodki, vendar pa so na nek nepojasnen, a splošno sprejet način vseeno dobivale potrditev tudi v modnem stilu tistih, ki so na zelenem ponaredku vrtno trave pred Klubom Drama razpravljali o njihovi estetiki. Modne smernice so same postale važne in resne. Razprav se ne spomnim več. Še vedno pa se spomnim obrazov.

Dobro desetletje pozneje, v novem stoletju, v novi državi, jih še vedno videvam. Njihovi lastniki so še vedno moji znanci, kolegi, sodelavci, za enega ali dva bi nemara lahko celo ohranil laskavi naziv prijatelja. Iz študentov smo postali diplomiranci in zaposleni, delamo v različnih

strokah ravnanja s simboli, podobami in informacijami, vrtimo se v mlinu povečevanja otipljivega kapitala in neotipljivega ugleda, z otroki ali brez njih se ženemo za hlapljivimi potešitvami potrošniških želja zato, ker smo svoje eksistenčne potrebe očitno že davno zadovoljili. Modni stili so se individualizirali, nekdanje pripadnosti in izključevanja med pankerji in dekadenti, med mirovniki in darkerji so izpuhtele v vročičnem hlastanju po nečem večjem, boljšem, svobodnejšem. Vmes je dobro desetletje.

Dobro desetletje, v katerem so se zgodile za slovensko ljudstvo pomembne in resne zadeve. Prej smo bili del Jugoslavije, zdaj živimo v neodvisni Sloveniji. Prej v komunizmu, naj je bil še tako mehkega tipa, zdaj v kapitalizmu, naj je še tako grobega tipa. Ampak razlika je očitna tudi v trivialnih oblikah. Ni se namreč spremenila le država in politični režim, ni se zgostil le čas; preoblikovale so se tudi družbene vloge. Prej smo bili samo boemi. Zdaj smo tudi meščani. Prej smo stanovali v študentskih luknjah in najetih sobicah, zdaj smo večinoma lastniki nepremičnin. Prej smo zanosno kritizirali klavno delovanje univerze, skrepenelost umetniških centrov, nadzorovano jecljanje množičnih medijev in dolgočasne reklame na prgišču televizijskih kanalov. Zdaj univerza reže kruh tudi nam, čeprav se je znebila kompromitirajočega imenovanja po Edvardu Kardelju, vodilnem ideologu socialističnega samoupravljanja; pomagamo upravljati umetniške institucije in knjižne zbirke založb, čeprav se ena največjih med njimi ne imenuje več z zaprašenim imenom uradne Državne založbe Slovenije, ampak raje uveljavlja podjetniško brezobzirnost kar z Drznimi znanilci sprememb; po številnih televizijskih ekranih in na straneh dnevnikov, tednikov in mesečnikov si prizadevamo vplivati na javno mnenje in režiramo predstave neverbalnega gledališča, reklamne kampanje in državne proslave, če že kot famozni *piarovci* nismo do grla pogreznjeni v skrivnosti komuniciranja s takimi ali drugačnimi ciljnimi javnostmi.

Ta generacija, danes stara okrog štirideset let, dodaj ali vzemi pet, ta v slovenskem merilu predstavlja nemara prvi primer tega, kar je David Brooks v knjigi *Boboti v raju* imenoval *meščanski boemi*. Ne glede na razlike med zgodovino ameriške republike, ki vedno bolj postaja imperij, na eni in otroška leta slovenske države na drugi strani pa je vendarle mogoče videti, da gre za več kot le za površinsko kulturno podobnost. Nastanek visokega srednjega sloja, ki se mu denar sam na sebi ne zdi več vulgaren tako, kakor se je zdel še generaciji novolevičarskih in hipijevskih upornikov, pa je v slovenskih razmerah tesno povezan s postkomunistično tranzicijo. Brez tranzicijskih krčev, ki so v veliki politični rošadi prerazporedili tudi nadzor nad finančno močjo, navsezadnje pa tudi oslabili

simbolni status intelektualne kritike, brez teh krčev danes zanesljivo ne bi imeli družbenega sloja, v katerem boemsko priseganje na ustvarjalnost, duhovnost in domišljijo hodi z roko v nelahki roki z meščanskimi vrednotami doma, stabilnosti in udobja.

Konfetno pisane ponudbe institucij, ki servisirajo življenje tega sloja, v neodvisni Sloveniji ne moremo zgrešiti. S kioskov nas ne gleda več le Otrok in družina, ampak vsaj pol ducata mesečnikov za družinske zadeve. Včasih ni bilo tako. Generacija današnjih petdesetletnikov, ki v marsičem vodi novo slovensko državo, je raje zaupala intuiciji eksperimentalne vzgoje. Kultura postmodernih stanovanj ima svojo medijsko zaslombo v vikend delavnicah notranje opreme in razkošno opremljenih magazinih a la Ambient. Tisti, ki so v zgodnjih sedemdesetih letih zasedli ljubljansko univerzo in goreče protestirali proti "rdeči buržoaziji", so bili bolj naklonjeni ohlapnim obredom življenja v komunah in moralni integriteti odtujitve kot pa nenehno spreminjajočim se zapovedim modne elegance in zbiranju starega pohištva.

Globtroterski turizem ima svoje priloge v dnevnikih, specializirano periodiko ter televizijske oddaje. Nekdanja hipijevska generacija je v Indijo in Afganistan štopala v iskanju duhovnega razsvetljenja in ljubezenske sproščenosti. Danes paketi zimovanj na Kubi in pohodniške počitnice v Nepalju predstavljajo sestavni del tržnega menija tudi za Slovence. V njem se ciljne dežele nabirajo kakor nekakšni znaki časti, ko meščanski boemi potujejo tja, kjer le malo ljudi nosi *Jebi ga* majice. Hedonistična mitologija Rolling Stonesov in Bjelog dugmeta se je udomačila tako, da služi kot učinkovito managersko orodje agencij v množičnomedijskem pogonu.

Meščanski boemi se nočejo odpovedati vrednotam alternativne države, užitka v kršenju norm, pristne intimnosti in kritike povprečnosti. Hkrati pa te vrednote, prenesene v svet profesionalne kulturne industrije, doživljajo razvodenelost in široko sprejemljivost. Same so postale povprečne. To je modernizem za delničarje in snobizem za umetnike življenjskega sloga. Vendar pa se je vseeno treba razlikovati od drugih, saj gre za temeljno zapoved pluralnih družb potrošniškega kapitalizma. Samo z razkazovanjem še bolj drugačnega in še bolj pretanjenega sloga je namreč mogoče ohraniti merila, naj bojo še tako dražljivo minljiva, v skladu s katerimi nekdo sodi "noter", nekdo pa "ven".

Kulturni populizem

Meščanskim boemom svoboda in odprtost nadomeščata avtoriteto absolutne stvarnosti, saj prav filozofija *liberalnega univerzalizma* predstavlja "naravno" podlago njihovega vsakdanjega življenja. Liberalni

univerzalizem sugerira tak okvir, v katerem hkrati potekajo procesi gospodarske liberalizacije, politične demokratizacije, postmoderne predelave družbenih odnosov in razkrajanja etnocentričnih in suverenih nacionalnih držav. Za slovenske meščanske boeme to pomeni, da program liberalnega univerzalizma nastopa v odporu do komunistične centralizacije in zgodovinske dediščine zaostalosti v večinoma kmečkih državah, ki so jo dodatno učvrstile prvine dvojne morale, kakršno je uveljavljala avantgarda delavskega razreda. Dovolj značilno je že dejstvo, da zahodni liberalni projekt sproža spontane oblike odpora.

Lahko bi sicer rekli, da običajne kategorije politične sociologije za poskuse pojasnjevanja kulturnih sporov v deželah na vzhodni strani nekdanje železne zavesse niso več ustrezne, ker naj bi bili zgodovinski vzorci izkustva in občestvenih ustanov skupaj s prevladujočo politično razpravo oblikovani s pomočjo zunanjih sil. To je vsekakor velik problem: evropska dediščina je namreč tako odvisna od raznovrstnih sporov, da je navsezadnje celo protislovna. Zdi se, da je v njej nemogoče najti oporo za akcijo, vsaj če se omejimo na zgodovinski inventar.

Samo z neko izbiro bi lahko izluščili globoke težnje, ki pojasnijo akcijo in ji dajo smer. Kultura namreč ne živi toliko v dediščini sami na sebi, ampak v načinih njenega vrednotenja. Sleherno pripisovanje vrednot predpostavlja nek določen projekt, ta pa izrecno skupinsko voljo. Vendar narava mednarodnih idejnih tokov ne uspe povedati celotne zgodbe. Razumeti moramo tudi spremembe, ki jih ideje doživljajo ob trku z domačimi idejami, simboli in interesi. Ti so seveda vpeti v lokalne družbene, gospodarske in kulturne mreže. Vsakdanji odziv prebivalstva vzhodne Evrope na hegemonsko vlogo liberalnega univerzalizma je zato zelo pomemben dejavnik za uspešno širitev Evropske unije, kakor pravi Andrew C. Janos v svoji knjigi *Vzhodna srednja Evropa v modernem svetu*.

Politična filozofija liberalnega univerzalizma poudarja predvsem posameznika in njegovo pravico do izbire, ki je hkrati tudi pravica do razlike. Politične pravice do enakih možnosti za izbiro so v neodvisni Sloveniji morda res za mnogo posameznikov še neuresničene, užitek v individualni zasnovi kulturnih identitet pa ni zato nič manj vsiljivo navzoč prav zato, ker so ga za svojega vzele prav elite, ki upravljajo z idejami in simboli. Liberalna naklonjenost pred-refleksivnim navadam človeka z ulice, pregovornega *slehernika*, pa v tej kretnji že tudi pretirano romantizira in sentimentalizira vsakdanje izkustvo kot tisto, kar je samo po sebi in za sebe že "dobro" in "napredno". Pri tem se le redko lahko zavaruje pred mučnim padcem v dehistorizirano in depolitizirano hvalnico potrošništvu kot obliki svobode

od totalitarnih zakonov Naroda, Države in Stranke, če že ne kar od sleherne ideologije ali vizije. Velike zgodbe pač niso več v modi.

Tovrstni kulturni populizem v sodobni slovenski družbi poudarja predvsem osvobojenost od "usodnih" vprašanj kolektivnega življenja, zato kot odrešitvene prikazuje prav personalizirane postopke sestavljanja slogovnih ikon, zaščitnih znamk, množičnih kulturnih proizvodov in kodov obnašanja v enkratne inčasne identitete. Vendar gre tu v izgubo najpoprej ravno zavest, da učvrstitev družbenega *statusa quo* v turbokapitalizmu neodvisne Slovenije poteka povsem nemoteno prav zato, ker je že subjektivno ponotranjena, se pravi, dojeta kot izvršeno dejstvo.

Ta proces poteka v okviru evropskih povezav, v katerih pa ne moremo govoriti o *eni* evropski kulturi, temveč o kulturah Evrope. Vsaka od njih je zaznamovana s sebi lastnimi značilnostmi. Toda te kulture so prispevale k pripravi skupne prihodnosti, v imenu katere jih Evropska unija poziva, naj spet postanejo evropske, čeprav ne vemo, ali bo ta veličastni politični eksperiment sploh sposoben zagotoviti pogoje za gradnjo skupinske arhitekture.

Ker je v minulem stoletju prav nacionalna ideologija dvakrat vodila v uničenje brez primere, seveda ni čudno, da se je obnovila tudi potreba po pripovedi o enotnosti evropskih ljudstev in v njihovem združevanju dobila nov smisel. Jezik združevanja je vsekakor priskrbel dobro alternativo nacionalni retoriki, zastrupljeni z vojno in podobami sovražnika, ki preži na oni strani Rena ali Urala. Jamstvo bodočega miru je izhajalo ravno iz sodelovanja narodov, ki so se do zdaj sporazumevali v govorici topovskih salv in trupel med strelskimi jarki. Spoznanje o nujnosti miru, ki sta ga delili nekdanji evropski sovražnici, Francija in Nemčija, je brez dvoma velik dosežek.

V procesih evropskega povezovanja pa je že v petdesetih letih prejšnjega stoletja, z ustanovitvijo *Evropske skupnosti za premog in jeklo*, predhodnice današnje EU, postopoma dobila glavno besedo ekonomija, ne pa kultura. Ta je bila preveč okužena z ideološkimi zlorabami in nacionalistično blaznostjo. Ko je razpadla tudi Sovjetska zveza in so po terorističnem napadu na Washington in New York 11. septembra 2001 Američani odgovorili z vojno v Afganistanu, nato pa še z unilateralnim razkazovanjem vojaške moči v Iraku, je Evropa na globaliziranem ekonomskem prizorišču povsem odkrito prevzela vlogo tekmeca Amerike. Medtem ko je jezik sodelovanja spodrezal krila militarističnim skrajnostim, pa se je kriterij ekonomije vedno bolj vsiljeval kot glavni kriterij vseh področij človeškega življenja.

Kriterij kulture kot mnogovrstnih oblik izražanja posameznikov in skupin je tako postal drugotnega pomena v zgodbi evropskega združevanja,

čprav med članicami Evropske unije določena usklajenost v politiki nacionalnih kultur že obstaja. Sprejele so te skupne cilje: varovanje in krepitev dediščine, podpora umetniškemu ustvarjanju, širša dostopnost kulturnih proizvodov, spodbujanje sodelovalne vloge ustvarjalnosti, zaščita pluralizma, svoboda izražanja, spoštovanje kulturne raznolikosti, izobraževanje in navsezadnje internacionalizacija kulture. Seveda pa se države med seboj razlikujejo glede na pomen, ki ga pripisujejo posameznim ciljem, kar je tesno povezano z njihovimi različnimi zgodovinskimi, političnimi in družbenimi tradicijami.

Giorgio Ruffolo je kot poročevalec *Evropskega parlamenta* leta 2001 pripravil pomembni dokument o kulturni politiki, v katerem pravi, da je parlament že od 1974 poudarjal potrebo po kulturni politiki evropske skupnosti in je, četudi brez zakonodajne moči, podpiral evropsko komisijo pri njenih pičlih prizadevanjih, da bi kulturno dejavnost priznali in prepoznali kot pomembno kohezivno vez skupnosti. To še posebej drži od uveljavitve Maastrichtske pogodbe, ko so nastali prvi programi za spodbujanje sodelovanja v umetnosti in kulturi (*Kaleidoscope*), na področju kulturne dediščine (*Raphael*) ter za podporo knjig in branja (*Ariane*).

Ko je vodilno telo Evropske unije v obsežnem programu *Culture 2000* končno objavilo svoje poglede na kulturno proizvodnjo, je jasno dalo na znanje, da izhaja iz sicer nepreverjenega, ampak vseeno zapeljivega soglasja med državami članicami, da kultura ni omejena le na vizualne umetnosti, glasbo, ples, gledališče in književnost. *Culture 2000* kot krovni program stremi k spodbujanju in podpori internacionalnih kulturnih projektov s tem, da tovrstnim projektom ponuja štipendije in dotacije, s tem pa pravzaprav predstavlja prvi sistematični poskus uvedbe evropske kulturne politike. S tega vidika se države članice strinjajo, da dejavnosti, za katere naj skrbi skupna kulturna politika, slonijo na opredelitvah, ki jih je preskrbel *Eurostat Leadership Group*. Gre za dejavnosti, ki se nanašajo na proizvodnjo, razširjanje ter izobraževanje in trženje na naslednjih področjih: umetniška in zgodovinska dediščina, vizualne umetnosti, arhitektura, arhivi in knjižnice, založništvo in tisk, živa zabavna kultura, film in audiovizualni mediji.

Siamski dvojček umetnostnega elitizma in demokratičnosti

Danes prav takšen razširjeni pojem kulture preprečuje, da bi bila ta dojeta kot neproduktivna dejavnost, ampak se vedno bolj razume kot gonilna sila družbe, to pa zaradi omogočanja razmer za ustvarjalnost, vitalnost, dialog in kohezivnost.

Za smiselno kohezivnost pa mora med različnimi družbenimi plastmi obstajati mnogo medsebojno prepletenih vezi. Mostovi kot prisposoda za povezave, spoznavanja in razumevanja pa v sodobni Sloveniji niso posebej privlačni. Živimo namreč v času in prostoru, ki bi očitno najraje požgal vse mostove, tako do preteklosti (neoliberalna "kontinuiteta" noče odločno pretrgati z obremenjujočo dediščino preteklega totalitarnega režima) kakor tudi do prihodnosti (na referendumu marca 2003 smo se slovenski državljani za EU in NATO odločili oklevajoče, kakor da bi mislili, da smo sami sebi dovolj, samovšečno negujoč svojo *preketo majhnost*, kot bi bil rekel slavni poljski pisatelj Witold Gombrowicz). Kapilarne mreže povezav, ki po padcu berlinskega zidu vedno bolj čvrsto, četudi ne brez mučnih in zabavnih nesporazumov, spenjajo vsaj vzhodnoevropske elite in kulturno paradigmo Zahoda, kot je duhovito opisal Andrej Blatnik v eseju *Miki Miška potuje na vzhod*.

Vendar se mi v razmislek o kulturi kot dejavniku nacionalnih tekmovalnosti v sodobni Evropi vrivajo prav mostovi. Kapilarne mreže povezav so s svojo metaforiko fluidnosti predvsem stvar postmoderne situacije. Tradicionalno pa je šlo za mostove in metaforiko stabilnosti. Še bolj določno: na misel mi prihaja most, ki ga je med otomansko vladavino v Bosni postavil Mehmed paša Sokolović v mestu Višegrad, nato pa ga je v znamenitem romanu *Most na Drini* iz leta 1950 s tesnobno lepoto opisal jugoslovanski Nobelov nagrajenec za književnost, Ivo Andrić. Ta most je bil *zadužbina*. Tako so namreč rekli naporom, da bi se v arhitekturi kamna iskrila in še po smrti dobrotnika nadaljevala tudi arhitektura njegovega razsvetljenega duha. Zato, da bi se ga generacija za generacijo spomnila ne samo po uspešnih bitkah, davčni politiki in politični modrosti, ampak tudi po konkretnem spomeniku, je omenjeni bosanski dostojanstvenik dal zgraditi most. Dal je torej zgraditi objekt, ki ga ljudje vsakodnevno uporabljajo, pa tudi tisti, ki niso nikoli prišli do njega, poznajo njegovo slavo in povezovalni pomen.

V evropskem civilizacijskem okviru lahko govorimo o taki obliki *zadužbine* tudi na drugačnih ravneh: namreč na ravneh mecenstva. Zgodovinske oblike podpiranja, financiranja in spodbujanja znanstvenikov ter umetnikov segajo sicer daleč nazaj do Karla Velikega, ki je v 9. stoletju na svojem dvoru v Aachnu zbiral smetano "evropske" intelektualne skupnosti, zares sistematično pa se razvijejo v renesančnih italijanskih mestnih državah. Bržkone so najbolj znane Firenze z legendarno širokogrudno družino Medici. Mecen, pokrovitelj ali sponzor je umetniku v zameno za izključno pravico do posedovanja umetnin dal eksistenčno gotovost. Šlo je za nekakšen *daj-dam*: umetnik je mecenu dal umetnino, mecen pa je umetniku dal zaščito in možnosti za nemoteno delo.

Po dokončnem zlomu aristokratskega in cerkvenega monopola na oblast pride v 18. stoletju do razvidnega oblikovanja pravil, ki urejajo kapitalistični trg. Takrat se umetnik izvije izpod personalnega okrilja svojega mecena in začne ustvarjati za strukturni okus anonimne publike. Se pravi, da nima več vnaprej zagotovljene eksistenčne varnosti in finančne opore. Svojega mecena namreč umetnik ni več osebno poznal in mu torej ni bilo več treba izdelovati umetnin, ki bi bile v skladu z mecenovimi posebnimi potrebami po dvigovanju prestiža, statusa in moči. S tega vidika pride do dveh usodnih in v resnici daljnosežnih sprememb.

Po eni strani imamo opravka z osamosvojitvijo umetnikov in umetnosti, kar pomeni, da gre za avtonomno umetniško področje v tistem smislu, ki ga vsakdanja govorica uporablja še danes: umetnost naj bi bila pristna le, če je svobodna, se pravi, če je ločena od trgovske logike ponudbe in povpraševanja. To pomeni, da se kot rezultat osamosvojitve umetnosti uveljavi svojevrsten umetnostni *elitizem*.

Tega uteleša prepričanje, da je umetnik posebej izbrani in nadarjeni posameznik, *genij*, kakor so temu rekli romantiki, katerega domišljajske in kritične moči niso enake povprečju; posegajo namreč v neznano in prav zato ne morejo biti preprosto izmerjene z ustaljenim vatlom kapitalistične menjave in povečevanja dobička. Po drugi strani pa imamo opravka z vnovičnim kroženjem umetnin v širši družbi, ki so ga še okrepili postopki za razpečevanje umetniških del (hitrotisk, reproduktivne tehnike itn.).

Prav izum tiska je najbrž najpomembnejši zgodovinski dogodek za Zahod. Nič nenavadnega ni, da Gutenberga pogosto razglašajo za največjega človeka tisočletja. Neustavljivo širjenje kulturnih izdelkov in storitev, dostopnosti knjige in izobraževanja, eksplozivne rasti informacij: to je izvorno evropski pojav, nemara celo – dovolim si patetiko – največje darilo Evrope človeštvu. Knjiga, literatura, filozofija, znanost in raznovrstne informacije so namreč prenehale biti prestižna ugodnost bogatašev in duhovščine. Postale so blago, po katerem je lahko segalo vse več ljudi.

V tradicionalnih družbah so aristokratski in cerkveni mecenii sicer bistveno prispevali k temu, da so z zagotavljanjem pogojev za umetnikovo nemoteno delo res omogočili nastanek izvirnih del, hkrati pa so zato, ker so uporabili svojo pravico do posedovanja otipljivih rezultatov lastnih naročil, umetnine vzeli iz javnega obtoka. S tem so preprečili estetsko ugodje vsem drugim, tj. "nepovabljenim" množicam. Zasebne zbirke, še posebej likovne umetnosti, torej niso bile ovrednotene samo finančno, kar bi bilo mogoče izračunati na podlagi vloženega materiala, porabljenih ur in delovnih sredstev. Dobile so tudi nezgrešljivo simbolno razsežnost, kakršne pa ni bilo mogoče zlahka meriti z denarjem. To pa pomeni, da se

kot rezultat osamosvojitve umetnosti izpod mecenskega dežnika uveljavi svojevrstna *demokratičnost*.

V tej dvojni prepletenosti elitizma in demokratičnosti je treba videti nelahki paradoks, s katerim je zaznamovana moderna umetnost. Še več: lahko bi celo rekel, da se elitizem in demokratičnost moderne umetnosti ne izključujeta, ampak sta nekakšna "siamska dvojčka". Če žrtvujete enega, izgubite tudi drugega.

Poglejmo, kako so paradoks praticirali v Ameriki. Zakaj "practicirali" in zakaj ravno "Amerika"? Zato, ker v bistvu sploh ne gre za razrešitev: tam, kjer so skušali ta paradoks razrešiti in odpraviti, so namreč končali ali v usmerjeni državni umetnosti totalitarizma ali pa v izgubi slehernega smiselnega pojma umetnosti sploh. Zakaj Amerika? Zato, ker ameriška kultura za današnje urbane množice Evrope strukturno predstavlja tisti simbolni ekran, na ozadju katerega poteka proces menjave idej in izkustev. Z drugimi besedami: predstavlja tisto, kar je francoska kultura pomenila za evropsko elito 18. stoletja, namreč neko *naravno univerzalnost*, ki izraža ubranost posameznega dela in splošnega okvira. To se kaže tudi v velikih ameriških televizijskih serijah, namenjenih širokemu občinstvu, v katerih je pogosto polno preprostih zapletov med dobrimi in zlimi liki, silovitih strasti in posploševanja; zato nas najboljši vesterni Johna Forda spominjajo na grško tragedijo, Chaplinovi filmi pa na Molierove komedije, kakor pravi francoski pisec Jean-Marie Domenach, dolgoletni urednik filozofske revije *Esprit*, ki je sicer v svoji knjigi *Evropa: kulturni izzivi* daleč od kakšne cenene "amerikanofilije".

Drugi razlog je v tem, da ima ameriška republika, katere očetje ustanovitelji so se še kako zavedali posledic pretiranega vmešavanja oblasti v religiozne, estetske in etične zadeve, v svojih temeljih vgrajeno tisto načelno sumničavost do ideološkega jarma, s kakršnim bi bila na pristranski način obremenjena umetniška dejavnost, če bi jo kot nekakšen moderni "mecen nad meceni" podpirala ta ali ona državna vlada. Za primerjavo: Francozi so Louvre, muzej nacionalnega pomena, dobili po zaslugi pariških revolucionarjev, ki so po letu 1789 zasegli bogato zasebno zbirko likovnih umetnin, kakršno je zbral kraljevi dvor Burbonov. Američani so podobno ustanovo dobili šele leta 1938. Ustanovil jo je bogati zasebnik, Andrew Mellon.

V Franciji in Evropi sploh je bila umetniška produkcija tradicionalno povezana z nacionalnim interesom, zato pa pogosto podvržena političnim zlorabam. Amerika je pravzaprav šele po koncu državljanske vojne dobila razvejano mrežo kulturnih ustanov. Financirali so jih bogati visoki sloji, to pa v sozvočju s formulo, ki je še danes uporabna: *zasebna vlaganja v javno dobro*. Gre torej za kanalizacijo delčka zasebnih korporativnih sredstev

v družbeno blaginjo, ki se ne more celovito razviti, če so poudarjene le ekonomske razsežnosti človeškega bivanja. S tega vidika sta se elitizem in demokratičnost v Ameriki še naprej razvijala hkrati (če seveda odmislimo rasistično diskriminacijo).

Združene države Amerike so bile izrazito odklonilno razpoložene do sleherne državne podpore za umetniško življenje. Vendar je v drugi polovici 19. stoletja zrasla tudi generacija bogatih industrialcev, veleposestnikov, trgovcev in bankirjev, ki jih je ravno liberalni protestantizem navdihnil, da so skušali doseči dve stvari. Prvič, širšemu družbenemu tkivu so hoteli vrniti nekaj od blaginje, ki so je bili deležni, to pa v okviru teološke doktrine o dolžnostih posameznika do skupnosti. Drugič, z dobrodelnimi in mecenskimi vlaganji v kulturne ustanove so bogati visoki sloji v bistvu pridobivali simbolno "pokritje" ali legitimizacijo svojega nepravično pridobljenega bogastva.

Številni *roparski baroni* (Carnegie, Mellon, Vanderbilt, Rockefeller, Frick itn.) so pomemben del svojega bogastva namenili za kulturne potrebe. To so storili deloma zaradi tekmovanja z Evropo v prefinjeni etiketi, ki je obsegala tudi poznavanje umetniških stilov, osebnosti in tehnik, deloma pa tudi zaradi strateškega spoznanja, da njihovo ime s pomočjo ideološkega "očiščenja" v dobrodelni in mecenski dejavnosti uživa prednosti takojšnjega prepoznavanja, spoštovanja in občudovanja ne le v lastni biološki generaciji, ampak tudi posmrtno: ne le med sebi enakimi, ampak tudi v širši družbeni skupnosti.

Z drugimi besedami: ameriški poslovneži, ki so v drugi polovici 19. stoletja z bankami, borzo in industrijskimi obrati v bistvu oblikovali temeljne poteze modernega ameriškega kapitalizma, so se zavedali, da obstaja *razlika med vrednostjo in vrednoto*. Vrednost je tista, ki jo je mogoče finančno izmeriti. Vrednota je bodisi moralna bodisi estetska, v vsakem primeru pa se izmika prevajanju v knjigovodske stolpce zaključne bilance. Smel bi torej reči, da so si z ustanavljanjem oper, simfoničnih orkestrrov, gledaliških hiš in koncertnih dvoran oblikovali lastne *zadužbine*.

Upadajoča vera v dejavno moč umetnosti

Tovrstna tradicija se po drugi svetovni vojni nadaljuje z ustanavljanjem številnih umetniških in prevajalskih kolonij, akademij in umetniških programov na univerzah, donatorskih paketov za muzeje in galerije, štipendij in subvencij. Gre za zasebno pobudo, ki se zaveda, da zunaj kapitalističnega sistema danes ne more živeti prav nihče, hkrati pa noče pozabiti na spodbudno *karizmatično iluzijo*, s katero je opremljeno prepričanje, da umetnik le takrat, kadar je osvobojen zunanjih ekonomskih vplivov, lahko

zares zapoje tako, kakor mu je bog grlo ustvaril. Se pravi, da gre za zasebno pobudo, ki se ne izogiba napetosti med elitizmom in demokratičnostjo, s katero je – kot rečeno – noseča modernost. Izhaja namreč iz stališča, da je treba umetnikom omogočiti nemoteno ustvarjalno delo, ker bo širša javnost le tako lahko upala na soočenje s sadovi domišljije in kritičnega razuma.

Zakaj pa naj bi bila umetniška dela, ki jih ravno ta širša publika v sodobnem času pogosto bodisi nestrpno bodisi očitajoče odpravi kot “nerazumljiva”, sploh pomembna? Pomembna so zato, ker opozarjajo na ključno vlogo lepote, pa naj bo še tako popačena, kakor v pesmi iz knjige *Nedosežna zemlja* pripoveduje poljsko-ameriški Nobelovec Czeslaw Milosz; opozarjajo na ključno vlogo nečesa povsem neizmerljivega in finančno neovrednotenega, a eksistencialno še kako navzočega v naših malih življenjih. Ta so lahko velika le v upanju na celovitost, na katero nas spominjajo prav mučna umetniška prizadevanja, da bi se magični stiki med dobrim, lepim in resničnim še ohranili, mi pa ne bi postali le podaljški tehnološko vedno bolj izpopolnjenih strojev: “In ko ljudje neha jo verjeti, da je dobro in je zlo, / jih bo samo lepota poklicala in rešila, / da bodo še vedno znali reči: to je resnično in to je lažno.”

Trpko pa je priznanje poraza, ki ga tovrstna vera v dejavno moč umetnosti doživlja danes. Poraz temelji na pozabi nekega odlikovano evropskega dejstva, da se je introspektivna evropska duša skupaj z individualizmom in njegovimi umetniškimi izrazi razvila v zgodovinskem času, ko je posmrtno življenje z angeli vred še veljalo za stvarno in resnično. Posameznik, ki se je zavedal globin lastnega jaza, se je razvil skozi preiskavo svojega odnosa do neskončnega prostora absolutne resničnosti, svetosti in božjega. Ta preiskava pa je potekala skozi dialog, v katerem se duša pogovarja z abstraktnim, nedosegljivim, a otipljivim bogom. Klasični primer za to je seveda Avguštin, ki v svojih *Izpovedih* usmerja svoje besede k “tebi”, k intimno nagovorjenemu bitju presežnosti. Metafizični občutek nedosegljivosti, neskončno hrepenenje po transcendenci: to je posledica samozavedanja, v kateri se izraža omejenost duše in telesa.

Dialektika nedosegljivega, kakor to imenuje finski esejist Jari Ehrnrooth, je lepo razvidna vsaj v evropskem romanu. Notranji dialog največje intimnosti se vedno odvija, kakor da je navzoča še neka druga oseba, četudi ni dosegljiva ali vidna, ne glede na to, ali je bog mrtev ali ne. V tej tradiciji so nastale Pascalove *Misli*, pa tudi Proustovo *Iskanje izgubljenega časa* in *Knjiga nespokoja* Fernanda Pesoe. Zunanja stvarnost je vedno odprta za tolmačenje, medtem ko je notranja, duhovna, psihološka stvarnost na neki temeljni način razumljena intuitivno. Opis notranjega sveta je zato vedno

globoko individualen, hkrati pa univerzalen. Navsezadnje je takšen, kot so čustvena stanja. Skupna so vsem in zlahka jih je prepoznati ne glede na to, ali njihove zunanje uresničitve v umetniškem delu zaznamuje barcelonska Las Ramblas v črticah Pera Caldersa ali praško Staro mysto v romanih Bohumila Hrabala, osamljene ulice v *Newyorški trilogiji* ameriškega mojstra Paula Austerja ali pa razbeljena dvorišča delavske soseske v romanu *Fužinski blues* Andreja Skubica.

Trditi, da mora umetnik trpeti, če hoče res pristno ustvarjati, pomeni prav tako živeti v utvari, v kakršni živijo tisti, ki mislijo, da govoriti o tem, kako človek ne živi od kruha, pomeni zagovarjati lakoto. V neodvisni Sloveniji, kjer se država skokovito umika iz financiranja “nekomercialne” umetnosti in zasebna pobuda za vlaganje v umetniške programe večinoma klavrno šepa, se ustvarja prazen prostor, v katerem so – slikam temo, da bo oko toliko bolj zahrepenelo po luči! – poslovne elite podedovale najslabše tako od elitizma kakor tudi od demokratičnosti v umetnostni tradiciji modernega Zahoda.

Kar se je danes na Slovenskem ohranilo od elitizma, je namreč ozkogledo prepričanje, da so umetniki nič več kot nebodijihitrea, ki tako ali tako ne proizvajajo ničesar koristnega. Kar se je ohranilo od demokratičnega impulza, pa je škodljivo prepričanje, da mora umetniško delo razumeti vsaka kuharica, sicer sploh ne gre za umetnost. Gre za dvojno izgubo: v pozabo gre tako smisel estetskih oblik, ki jih umetniki nadevajo sodobnemu kaosu vsakdanjega življenja, kakor tudi pomen izziva, ki ga pred nas postavlja umetniško delo, v katerem lahko odkrivamo sami sebe, če smo le dovolj zreli in občutljivi.

Umetnost, ki nas pahne iz rutinskega odnosa do sveta, je kritična do sleherne rutine. In kaj je danes na Slovenskem bolj rutinskega od ponavljajočih se neoliberalnih trditev, da naj bojo tržne zakonitosti *alfa in omega* sodobne eksistence? Tam, kjer ni razlik med poslovnim in umetniškim svetom, tam ni dveh bregov, ki bi jih bilo treba premostiti. Tam, kjer ni mostov, pa imamo opravka s pusto deželno hitrega gospodarskega bogatenja in prav tako hitrega duhovnega siromašenja. Vem, da tole zveni kot beraško sentimentalni zagovor lastne malhe in kot obramba potrebe po zasebnem podpiranju umetniških naporov, vendar sem prepričan, da nam procesi in oblike teh naporov že pomagajo javno spoznavati skupnost, ki ji pripadamo, to pa ne glede na to, da za umetniška prizadevanja ni mogoče vnaprej napovedati, ali bojo “tržno funkcionirala” ali ne. V družbah, v katerih se sentiment in čustvena vznesenost odrivata v rezervate *lepe duše*, se tudi brutalnosti *grdega sveta* ne smemo čuditi.

Proti sploščitvi kulture v tržno nišo

Čeprav je evropska kulturna politika še v eksperimentalni fazi, pa se je vseeno smiselno vprašati, ali sploh lahko pripovedujemo o našem sodelovanju pri tem zgodovinskem obratu? Ali sploh lahko govorimo jezik, ki ga ne bi že pregnetel ekonomistični pogled na svet? Sodobno življenje v kapitalizmu, ki je po koncu hladne vojne res pravi pravcati svetovni sistem, povsem očitno poteka v znamenju trga. Mar celo za kakšen predlog ali idejo, ki se nam zdi sprejemljiva, ne rečemo preprosto, da jo "kupimo"? Vse je namreč naprodaj in vsi smo prodajalci.

V okviru obstoječe Evropske unije in njenih teles je tako mogoče zaznati neprijetno odsotnost pomembne teže, ki jo za evropske posameznike in narode ima kultura. Tehnokraci namreč zaradi gospodarskih razlogov potrebo po univerzalnem priznanju kulturnih tradicij ne glede na obsežnost evropskih narodnih skupin, ki jo razvijajo, radi preoblikujejo v potrebo po uniformizaciji evropskih kultur. Ni pretirano trditi, da je evropska različnost preveč pogosto občutena kot ovira za uspešno združitev, saj se zdi, da prav kulturno politiko posamezne države najbolj ljubosumno varujejo.

Vendar so sodobne evropske družbe (kar je še posebej očitno v slovenskem primeru, kjer je nastop kapitalizma *stricto sensu* sovpadel z nastankom državne neodvisnosti) organizirane v soglasju s kapitalističnim načinom produkcije. Ta šele daje splošni okvir konkretnim družbenim institucijam ter življenjskim praksam skupin in posameznikov. Tudi kulturna produkcija je v tem smislu usmerjena predvsem k povečanju dobička. To je treba še posebej jasno poudariti v slovenskem kontekstu, za katerega velja hegemonška moč zgodovinsko sicer verodostojnih, v sedanjem času pa vedno bolj vprašljivih zamisli o *prešernovski strukturi* (Dušan Pirjevec) oziroma *slovenskem kulturnem sindromu* (Dimitrij Rupel), tj. nadomeščanju političnih, gospodarskih in družbenih ustanov s kulturnimi.

Sam staromodno mislim, da kultura le težko nastopa kot gospodarski dejavnik in notranja vrednota hkrati. Kultura, ki služi gospodarskim, družbenim ali političnim ciljem, je v marsičem že instrumentalizirana in ni več avtonomna ustvarjalna igra, dani in vrnjeni dar. Kultura avtonomne ustvarjalnosti s tega vidika izgublja v tekmi za javno pozornost Slovencev in Evropejcev. Pri tem je treba upoštevati vsaj tri stvari. Prvič, tržna ekonomija je monoteistična: ne trpi nobenega drugega boga razen sebe kot absolutne resničnosti. Drugič, kakor krščanstvo, je tudi tržno gospodarstvo po svoji naravi misijonarsko. Podreja se imperativu po razširitvi vsepovsod, po spreobrnitvi ljudi vseh slojev in nacionalnosti k svoji doktrini. Tretjič, tržna ekonomija deluje s pomočjo "eksistencialnega

čiščenja”, saj priznava samo entitete, ki jih lahko meri z lastnim merilom, namreč z merilom racionalnega tehtanja in preštevanja dobička.

V tej luči ni nenavadno, da se je celo delovanje evropskih umetniških in znanstvenih ustanov vedno bolj očitno začelo prilagajati očalom, skozi katera se odloča o uspešnosti, ta očala pa so uokvirjena s kazalci dobička in s pojmi tržne utilitarnosti. Svobodna konkurenca nenehno povečuje neenakost in frustracijo, zaton suverene nacionalne države pa daje hrano drugim oblikam gospodstva, ki so manj krute, a bolj prefinjene. Bilo bi torej idealno, če bi vzpostavili arbitražo, ki bi omejila podjetniško svobodo. Da pa taka arbitraža ne bi zašla v samovoljnost, morajo nove oblasti imeti oporo v civilizacijskih normah, s tem pa tudi v neki določeni ideji o človeku, njegovi osebni izpolnitvi, življenju, starosti in smrti.

Zato je po mojem treba oblikovati drugačno pojmovanje kulture, ki se je ne bo videlo samo kot neke oblike orodja ali instrumenta, ampak kot način celovite biti, izraz metafizičnega iskanja, intelektualne in umetniške ustvarjalnosti, ki jo je mogoče in treba zavarovati in podpreti, ne pa tudi vpreči v ojnice tega ali onega smotra. Pri tem nam lahko pomaga poročilo Pereza de Cuellarja za UNESCO z naslovom *Naša ustvarjalna raznovrstnost*, ki vrednoti kulturno raznovrstnost kot nepogrešljiv vir človeškega razvoja. Z vidika spoznanj tega poročila je treba tudi postopke hibridizacije etnične identitete v Sloveniji razumeti ne le kot legitimen, ampak naravnost eksistencialno neizogiben prispevek k tistemu viru družbenega in individualnega razvoja, ki se oblikuje okrog kulture kot pomenskega okvira, v katerem ljudje živijo in izdelujejo svoje nazore, solidarnost in lastni jaz. To pomeni, da prav kultura ustvarja *specifično razliko*, s katero prispeva k razširitvi manevrskega prostora za posameznikovo (ne več zgolj za kolektivno) svobodno in dostojanstveno izbiro posebnega načina življenja.

S te perspektive tudi zagotavljanje enakega dostopa do pogojev za kulturno proizvodnjo ne deluje le kot nekakšno sredstvo za boljše gospodarske dosežke, ampak je razvojni cilj sam. Za Slovenijo kot majhen in etnično relativno enovit sistem je še toliko bolj pomembno, da se njene politične elite zavejo, kako je treba kulturo in družbeni razvoj v postmoderni dobi ločevati od ekonomističnega modela, ki bi bil enako obvezen za vse udeležence v procesih medsebojnega povezovanja in globalizacije. Če bi gospodarski razvoj namreč še naprej veljal za edino, za vse nacionalne države enako obvezujočo in premočrtno pot, potem bi takšen model neizogibno vodil v izključevanje dveh pomembnih dejavnikov, namreč kulturne raznolikosti in kulturnega eksperimenta. Tako pa se nevarno omejuje ustvarjalni potencial človeštva, kot pravi Dietmar Kamper v svojem eseju *Drugačnost – človekova pravica*.

Tako kot je v živalskih in rastlinskih vrstah nespametno videti le možnost za hiter zaslužek, bi bilo ravno tako nespametno sploščiti kulturo na gospodarski vir. Kulturi ne smemo, pa naj bo še tako pomemben pospeševalni ali zaviralni dejavnik družbenega razvoja, odriniti nižjerazredne vloge, ki jo ima kot spodbuda ali ovira za gospodarsko rast. Vloga kulture se namreč ne izčrpa že kar s funkcijo, v kateri nastopa kot sredstvo za določene namene.

Ob vsem spoštovanju raznolikosti pa je vendarle treba biti pozoren tudi na nevarnost politične stigmatizacije in nastajanja getov, v katerih bi se pravica do razlike lahko lokalno ohranila, ne da bi vstopila v dejaven dialog s širšimi skupinskimi praksami. Na ilustrativni ravni je to mogoče videti v slovenskem primeru projekta avtonomne alternativne kulture, *Metlkova mesto* v Ljubljani. Metlkova kot sinonim za drugačnost tudi še po desetletju hvalevrednih prizadevanj njenih članov ni afirmativno vpeta v javno življenje prestolnice, saj živi napol kot etablirani kulturni prostor in napol kot ilegalni skvot, kakor to dokumentira Bratko Bibič v izčrpnem kompendiju *Hrup z Metelkove: tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani*.

Če je Metlkova kaj sploh dramtizirala, je dramtizirala potrebo, da je kulturo treba razumeti najpoprej kot polje razlikovanj, sporov in trenj, v okviru katerih možnosti za prevratniško in negativno-kritično delovanje glede na prevladujoče modele nenehno vznikajo in usihajo ter se premeščajo, nikoli pa niso docela odsotne. Narodotvorno funkcijo kulture iz slovenske tradicije in prešernovske paradigme v kapitalizmu samostojne slovenske države torej nadomešča postmoderna kulturni pluralizem s premakljivimi mejami med elitno in množično, institucionalno in alternativno kulturno prakso.

Vendar pa zmore razlagalna perspektiva, ki posameznikovo kolažiranje modnih simbolov, kulturnih mitov in materialnih proizvodov povzdiguje kot osvobojevalno, hkrati le brezbržno skomigovati z rameni spričo opustitve navidez "zastarelega" premisleka tistih širših družbenih, gospodarskih in političnih okvirov, v katerih se posameznik sploh šele lahko predaja užitku v sestavljanju lastne vselej žečasne identitete. Tovrstno precenjevanje omejenega krlja iluzije o individualni svobodi, ki je na delu pri postopkih potrošniške konstrukcije smisla, pa ima svojo temno stran v podcenjevanju potrebe po ohranitvi ideje o kolektivni svobodi in upanju na solidarnost med podrejenimi družbenimi skupinami.

Radikalno "drugo" v današnji dobi diktature prefabrikatov ni očitno nikakršna alternativa več, saj njene vsebinsko razvodenele, zato pa bolj butično okusne različice prodajajo na vsakem vogalu. Iz tega zornega kota nas kajpada ne sme presenetiti, kako se *kulturni populizem v teoriji*

izvrstno ujema z zmagovitim pohodom *neoliberalizma v politični ekonomiji*, ki zdajšnje, tj. sodobno stanje v razvoju globalnega multinacionalnega kapitalizma, navdušeno razglaša za “konec zgodovine” tudi v slovenskem prostoru.

Če vladajoči sloj v Sloveniji, ki je v marsičem sestavljen iz retencijske elite, se pravi tiste skupine članov elit, ki si je svoj politični in kulturni kapital nabrala še pred osamosvojitvijo, predstavlja svojo pozicijo kot “večno”, pa so uspešni načini uveljavljanja te pozicije in njenega širokega opravičevanja vendarle predmet nenehnih sprememb. Hegemonske sile namreč učinkovito *spreminjajo vsebino okvira*, znotraj katerega uveljavljajo svoj pogled na svet, pač glede na to, kako se spreminjajo trenutne družbene in kulturne razmere. Te vladajoče sile torej obenem improvizirajo in se pogajajo o stopnjah sprejemljivosti lastnega gospostva v širši družbi.

Ključno potezo sodobne situacije v Sloveniji potemtakem lahko vidimo prav v spoznanju, da vladajoči sloj z različnimi sredstvi in različno stopnjo uspeha vendarle vzdržuje svojo neoliberalno hegemonijo v političnem, ideološkem in kulturnem dogajanju. Da bi vladajoči sloj lahko obdržal svojo hegemonistično pozicijo, pa morajo biti ustanove, ideje in družbene prakse, ki služijo njegovim temeljnim gospodarskim interesom, samogibno sprejete kot naravni red stvari. Bojim se, da bo ta sloj zlahka sodil “noter” v združeni Evropi, ki pa ne bo svobodna.

Reference:

- Bibič, Bratko (2003). *Hrup z Metelkove: tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani*, Mirovni inštitut, Ljubljana.
- Blatnik, Andrej (2000). “Mickey Mouse Travels East”, *Tin House*, vol. 1, štev. 4, pomlad–poletje.
- Brooks, David (2000). *Bobos in Paradise: The New Upper Class and How They Got There*, Simon&Schuster, New York.
- Cuellar, Perez de (1995). *Our Creative Diversity*, UNESCO, New York.
- Domenach, Jean-Marie (1991). *Europa: kulturni izazov*, Biblioteka XX vek, Beograd.
- Janos, Andrew C. (2000). *East Central Europe in the Modern World*, Stanford University Press, Stanford.
- Kemper, Dietmar (2000). “Drugačnost – človekova pravica”, *Nova revija*, št. 219–200.