



Dimitrij
Rupel

Trije naivni eseji o slovenski kulturi

1. SOCIOLOŠKA VPRAŠANJA*

Naj poskusim na tem mestu še enkrat strnjeno odgovoriti na vprašanja, ki sem si jih zastavil v začetku naloge »Slovensko leposlovje kot organ nacionalne osamosvojitve«, oz. na vprašanja, ki bi hotela pretehtati upravičenost raziskave z gornjim naslovom.

Kot je razvidno, se je raziskava omejila na nekatere »najvidnejše« avtorje (ki so delovali v letih od 1830 do 1918) in na nekatera njihova »najvidnejša«, reprezentativna dela. Takšen postopek je bil nujen, ker bi bili sicer zasuti z domala nepreglednim gradivom. Za utemeljitev takšnega postopka je treba povedati, da namen naloge, kot je bilo vseskozi očitno, ni bil v evidentiranju in razvrščanju obilnega literarnega gradiva (kar je v marsikaterem pogledu zadovoljivo opravila že literarna zgodovina), pač pa v ugotovitvi notranjih zvez v »duhovni produkciji« omenjenega obdobja, oz. v »diagnozi« družbene in družboslovne teže temeljnih duhovnih trendov v kontekstu delovanja pisateljev: Prešerna, Levstika, Stritarja, Jurčiča, Kersnika, Tavčarja in Cankarja. Postopek, kot smo ga izvajali, je upravičen tudi z osnovno metodološko usmeritvijo, ki hoče biti naravnana v smislu sodobnih dognanj v območju *sociologije znanja* oz. *sociologije umetnosti*, kar govori zoper pozitivistično obravnavo.

Lahko bi rekel, da obstajata dva glavna vira navdiha za raziskavo »Slovensko leposlovje...«. Eden je izkušnja slovenskega kulturnega življenja, drugi je avtorjev študij sociološke teorije, predvsem teorije, ki se ukvarja s pojavi »ideološke produkcije« ali »oblik družbene zavesti« ali »vrhnje stavbe«. Srečanje teh dveh navdihov v raziskovanju vloge slovenskih literatov v postavljanju slovenskega naroda pomeni poskus pojasnitve, kakšna je dejanska družbenopolitična zmožnost leposlovja. Poleg tega sem želel poiskati specifične mehanizme (če sploh so kakšni), ki delujejo v slovenskih intelektualnih dejavnostih v drugi polovici devetnajstega stoletja. Za to je bila potrebna komparativna študija leposlovnih manifestacij (predvsem romanov) slovenskega in nekaterih drugih narodov.

— Eno temeljnih vprašanj, ki smo jih načeli v tej raziskavi, je vprašanje razmerja med slovensko literarno produkcijo in slovensko družbo (družbenim sistemom, proizvodjalnimi odnosi...) v drugi polovici devetnajstega

* Pričujoči sestavek je sklepni tekst raziskovalnega projekta: »Slovensko leposlovje kot organ nacionalne osamosvojitve«, ki je nastal s podporo Raziskovalne skupnosti Slovenije.

stoletja. Moj interes (ki je temeljil na določenem predhodnem poznavanju načina delovanja slovenskih intelektualnih institucij) je bil, da preiščem strukturo in »vsebinsko« literature, ki ni preprosto sektor družbene superstrukture, ampak ki hoče nadomestiti vse ali večino funkcij, ki jih v razvitih družbah izvršujejo drugi sektorji superstrukture — pravnopolitični, vzgojni, znanstveni in drugi. Predpostavka je bila, da literatura pomeni Slovencem precej več, kot pomeni drugim narodom. Ta predpostavka, ki je bila izdelana in redefinirana v toku pisanja raziskave, se lahko ponazori z naslednjo tabelo:

1. tako imenovane razvite družbe	politične organizacije, zakonodaja, državne vzgojne in znanstvene institucije ter zakoni, vrednote, norme, merila, znanje, umetnost, jezik
2. slovenska družba v drugi polovici	družbena baza literatura, miti, jezik
19. stoletja	družbena baza

Moral bi dodati, da je »podoba« v drugem primeru nekoliko netočna in nepopolna. V času, o katerem je govor, so Slovenci seveda imeli kompletno vrhno stavbo in so razvijali vse oblike družbene zavesti. Vendar sistem ali sektorji in oblike niso izhajali iz enotne slovenske korenine, ampak so bili posvojeni iz nemške oz. avstrijske kulture. Slovensko ljudstvo — večinoma kmetje, ki so proizvajali ravno dovolj, da so ohranili in reproducirali svojo eksistenco — ni proizvajalo zapletenih »višjih« oblik življenja — razen tistih, ki so omogočale nadaljevanje in ohranjanje življenja v svoji tradicionalni obliki. Temeljni »intelektualni« produkt Slovencev je bil jezik, iz katerega je rasla slovenska literatura. Z drugimi besedami, v devetnajstem stoletju Slovenci še niso formirali izdelanega sistema sektorjev in subsistemov, kot jih poznamo pri razvitih narodih; prvi relativno razviti subsistem je bil literarni. V devetnajstem stoletju prvič na Slovenskem srečamo avtohtono intelektualno produkcijo, tj. »umetnostno produkcijo kot takšno« (Marx), ki v načelu pomeni »napredek«, odmik od mitične zavesti. Kljub temu dejstvu je naša raziskava pokazala, da je ta mitična zavest še vedno bistveno kontrolirala leposlovno proizvodnjo, in da je literarna produkcija v nekem smislu reproducirala slovenske mitologije (Martin Krpan, Lepa Vida).

Na tej točki bi moral pojasniti nekaj metodoloških vprašanj, ki so se zastavila med raziskavo. Obravnaval sem naslednje metodološke komplekse:

1. Marxov koncept odnosa med mitologijo in umetnostno produkcijo kot takšno (*Kunstproduktion als solche*). Ta koncept se je pokazal kot izjemno produktiven, saj vsebuje nekakšno napetost ali nasprotje med dvema vrstama »predelovanja« narave, med zavestno in nezavestno predelavo. Marx trdi, da zgodovina umetnosti poteka od nezavestne k zavestni obliki, pri tem pa poudarja usodno važnost mitologije za kakršnokoli umetnostno produkcijo (grškega epa ne bi bilo brez grške mitološke osnove, tj.: ne katerakoli mitologija, samo grška! Grška mitologija je, če tako rečemo, zemlja, iz katere lahko raste oz. mora rasti grški ep). Mitologija je to, kar »se misli«, nekakšen kolektiven »umetniški« dosežek, ki vsebuje različne vrste

nezavestnih snovi; medtem ko neki umetniški produkt »kot takšen« pomeni individualno stvaritev in (zavestno) refleksijo mitološke snovi. Marx ni pojasnil le napredovanja literarne »zgodovine« v času, ampak je (čeprav to ni bil njegov osnovni interes, in je to storil tako rekoč mimogrede) dal model odnosa med individualno (»moderno«, razvito, meščansko...) in kolektivno vrsto umetniškega ustvarjanja, in s tem model modernega intelektualnega položaja: v bistvu je definiral položaj umetnika v delitvi dela in v družbi kot celoti. Iz tega, kar je o teh rečeh povedal Karl Marx, ne moremo skleniti, da bi bila »umetnost kot takšna« nekaj povsem tujega mitologiji: nasprotno, umetnost pomeni dialektično zanikanje in pravzaprav — povzetek mitologije. Zato lahko v primeru slovenskega leposlovja govorimo o večjem ali manjšem deležu mitologije v romanih, in zato lahko govorimo o mitološki naravi slovenske literature nasploh.

2. V pomoč mi je bila tudi Lukácsova *Teorija romana*. Naslednje vprašanje, ki smo si ga zastavili, je namreč: katere posebne družbene okoliščine določajo, da je literarna »predelava« mitološka, tj. nezavestna? Lukács je na to vprašanje odgovoril z opisom srečnih grških časov družbene enotnosti, skupnosti, neposrednosti, samoumevnosti, zdravega razuma kot običajnega in skupnega razuma, ter razvidnosti. To je seveda situacija nerazvite delitve dela in maksimalne družbene kohezije. Pokazalo se je, da je imela slovenska družba v devetnajstem stoletju v resnici mnoge poteze takšne enoglasnosti oz. enodušnosti (enotnost pred svobodo, zunanji pritiski in nevarnosti) in »nizke« delitve dela. Po drugi strani, in to je diagnoza bolj sodobnih trendov v umetnosti, se ne moremo strinjati z Lukácsevim razmišljanjem o moderni umetnosti (ki vodi k enakim konsekvencam kot Bellovo ali Enzensbergerjevo) kot stapljanju individualne in kolektivne perspektive: umetnost »kot takšna« mora biti dialektična negacija kolektivne zavesti, tj. mitologije. Umetnost razumem kot tipično individualni dosežek, ki morda ni svoboden v smislu popolne neodvisnosti glede vladajoče ideologije (kajti ta je zemlja, iz katere poganja nepozabni »materini jezik«), ki pa je vseeno svobodna v smislu posebnosti izkušnje, v smislu »zamejenega pomenskega področja« (Schutz), ki v procesu ustvarjanja postaja oporišče vseh izrekov, pisanja, slikanja, komponiranja, uprizarjanja. Hočem reči, da v procesu umetniške produkcije ali njenega doživljanja pozabimo na ves ostali svet, čeprav je morebiti odločilen »v zadnji instanci« (Marx), tj., čeprav je realnost vsakdanjega življenja »najvišja realnost«.

3. Nato moram priznati, da bi ne bilo nikakršne raziskave, kakršna je »Slovensko leposlovje kot organ nacionalne emancipacije«, t. j. raziskave o slovenskem kulturnem sindromu (ki — na kratko povedano — pomeni mitološko naravo slovenskih romanov v 19. stoletju, ki so vsrkali celoten intelektualni potencial v pogojih nesvobodnega, nediferenciranega slovenskega naroda) brez Goldmannove študije »Za sociologijo romana«. Tu je razložen princip evropskega romana, ki poudarja kritično in individualistično usmeritev avtorja-junaka; omenjena študija je omogočila definicijo literature, ki izhaja iz kolektivne zavesti, kot sekundarne in izjemne. Poskušal sem pokazati izjemno naravo slovenskega leposlovja na ta način, da sem se osredotočil na problem »zgodbe«, »fabule« (kako se zgodba konča, kakšna je junakova usoda) in junaka (ali nasprotuje kolektivni zavesti, ali je konformist). Končno je bil Goldmann tisti, ki je formuliral »teorijo odraza« kot začasen,

zgodovinski pojav, ki je odvisen od družbenih okoliščin: literatura lahko postane »odraz« pod pritiskom agencij prevladujoče ideologije. Na ta način lahko razložimo Levstikovo vztrajanje na leposlovju, ki naj bi portretiralo slovenskega kmeta, kakršen je bil, da bi se lahko prepoznal kot v zrcalu. Že doslej smo se veliko ukvarjali s to metaforo (zrcala): gre za »zrcalce« Sne-guljičine mačehe, ki naj kaže idealno (in ne realne) podobo sveta.

4. Vse diskusije o teoriji odraza (Pavlov, v nekem smislu Plehanov) pravzaprav kažejo idealistično naravo svojega pomena in ozadja. Francastel je teorijo odpravil s preprostim, vendar točnim stavkom: znak ni odraz reči, temveč idej. Čeprav nas lahko besede same zavedejo, štejem »materialistično« doktrino zrcaljenja za *idealistično*. Medtem pa teorijo, ki razkriva mesto produkcije in analizira način produkcije pomena, imenujem *materialistično*.

Barthesovo razumevanje mitologije (študij mitov: raba je nekoliko drugačna od Marxove) mi je omogočilo, da nadaljujem in prodrem v problematiko razmerja med mitom/mitologijo in umetnostno produkcijo kot takšno, tj. umetnostno pisavo (likovno, gledališko, glasbeno in literarno), v problematiko, s katero se je že prej spopadel Marx. Lahko bi rekli, da prisotnost mitov (po Marxu in Barthesu) označuje nepreseženo odvisnost od kolektivne zavesti, vladajoče ideologije oz. tega, kar se misli. Umetnostna produkcija tedaj pomeni nenehno izzivanje mitov, pomeni izogibanje mitičnim formulacijam, transparentnosti, na kateri je utemeljen »navadni« jezik. Barthes jasno pravi, da sta dva izhoda iz mitične situacije: ideologizacija in poetizacija. Umetnost lahko sprejme le slednjega. Poskušal sem raziskati »mit vseh mitov« slovenskega leposlovja, »arhe-mit«: ugotovil sem, da je to ideja trdne, svete, nedotakljive družine, ki sama (dalje) pomeni enotnost in enodušnost slovenskega ljudstva. To odvisnost od enotnosti (kot nasprotje diferenciacije in posameznikove svobode) sem imenoval slovenski kulturni sindrom.

5. Ugotovil sem, da v slovenskem primeru (v 19. stoletju) ni bilo nikakršne možnosti niti za poetiziranje niti za ideologizacijo. Poetizacija ni bila možna zaradi vloge in pomena, ki ju je slovenska literatura morala vršiti in dobavljati za namen nacionalnega boja za osvoboditev in emancipacijo od nemške (avstrijske) oblasti. Ideologizacija, ki pomeni odprto, eksplicitno politično bitko, prav tako ni bila mogoča. Poleg tega ni bilo mogoče uresničiti ideološke diferenciacije znotraj slovenske družbe, ker je bilo najprej treba premagati zunanega sovražnika. Znaki ideologizacije (celo v leposlovju) so vidni kasneje, proti koncu devetnajstega stoletja: v začetku slovenske socialne demokracije in v nekaterih Cankarjevih delih.

6. V zvezi s takšnim razvojem sem postal pozoren na naslednjo Durkheimovo misel:

»Če sta se filozofija in znanost rodili iz religije, je bilo tako zato, ker se je religija rodila na ta način, da je zavzela mesto znanosti in filozofije.« (Durkheim, 1947, str. 9)

Doslej je bilo v sociološki teoriji zelo malo razpravljanja o problematiki nadomeščanja »subsistemov«. Lahko bi rekli, da je eden od največjih defektov strukturalno-funkcionalne analize, da ne more pokazati ali vsaj pomagati pokazati vzajemno zamenljive narave življenja subsistemov. Ti subsistemi ne umrejo in se ne rodijo: le čudno vrsto življenja živijo, ta pa

je določena s proizvodnimi odnosi in zgodovinskim napredkom (delitev dela, emancipacija idej od narave...). Splošna predstava o literaturi in umetnosti ima umetnostno in literarno dejavnost kot posebno prefinjeno obliko zavesti ali človekove produkcije na določeni stopnji razvoja, in kot spremljajočo, specifično dejavnost v zvezi z drugimi oblikami zavesti oziroma mentalne produkcije, med katerimi je tudi umetnost. Splošna predstava operira s predpostavkami, kot so diverzifikacija, diferenciacija in specializacija. Tako je Talcott Parsons definiral štiri kategorije ali funkcionalne dele »kulturnega sistema«: kognitivno simbolizacijo, moralno-vrednostno simbolizacijo, ekspresivno simbolizacijo in konstitutivno simbolizacijo (cf. Parsons, 1973, str. 36). Takšna vrsta modela ne more pokazati »kulturnega sistema« v nerazviti obliki, ko še nimamo razvitih subsystemov, ali kadar en »subsystem« nadomešča druge ali jih vključuje. V slovenskem primeru je osnoven »ekspresivni« (literarno-umetniški) subsystem; ta je bazični subsystem in prevzame funkcije drugih subsystemov, tako da lahko govorimo o literaturi kot o osnovnem sestavnem delu, kot temeljni vsebini »kulturnega sistema«. Seveda se ob vsem tem zastavlja vprašanje, ali še lahko rabimo izraz »ekspresiven«, kajti ta je povezan s predpostavko diferenciacije in specializacije. V pomanjkanju boljšega izraza bi ta sistem lahko imenovali »impresiven«, kajti v njem ni tistih kvalit, ki jih ima umetnost v razviti družbi, kjer predvsem izraža ali odraža družbene probleme, vključno osebnih čustva in občutke. Za Slovence literatura ni samo odsev in izraz, ampak je — ker nadomešča celo vrsto subsystemov — impresija, vtis, vzorec, zapoved z aktivno funkcijo.

7. Doslej sem poskušal razložiti, kakšen pomen je za to delo imel koncept kulture, kot so ga rabili socialni antropologi. Zavrnil sem pojem kulture kot nečesa »višjega« in »plemenitejšega«, in rabil besedo v pomenu ideološke superstrukture, za kompleks ideološke produkcije. Plodna se mi je zdela horizontalna »delitev« kultur: npr. slovenska kultura proti nemški kulturi. V tem smislu se je kultura pokazala kot nekakšna obveza, kot ukaz v zvezi s konceptom vladajoče ideologije in kolektivne zavesti, kot ga je izdelal Goldmann. Slovenska kultura je dobavljala sredstva za opravičevanje in legitimizacijo pri praktično vseh intelektualnih podjetjih. V Sloveniji 19. stoletja se opozicija ni godila na relaciji umetnost-kultura (posamezni avtor proti slovenski vladajoči ideologiji enotnosti), temveč na relaciji slovenska kultura — nemška kultura, in na neki način (pri Levstiku, Jurčiču in Stritarju) na relaciji slovenska kultura proti slovanski (ruski) kulturi. V tem času se je slovenska umetnostna produkcija identificirala s slovensko kulturo — kar je imelo daljnosežne posledice, ki niso povsem prešle niti v 20. stoletju. Koncept kulture je bil uporaben tudi v smislu domače, familiarne kulture in grozeče tuje, nenavadne kulture, do katere se človek počuti kot tujec. O tem vprašanju smo razpravljali s pomočjo Alfreda Schutza in Harolda Garfinkla. Kulturna situacija na Slovenskem v 19. stoletju je iz Prešerna, Levstika, Stritarja, Jurčiča, Kersnika in Tavčarja storila kulturne drogiranje; ni jim dovolila, da bi se konfrontirali s temeljnimi predpostavkami nacionalne kulture, kar pa je bržkone osnovna zahteva umetnostne produkcije »kot takšne«.

8. Za slovensko literaturo sem izrekel, da ima poleg drugega tudi epične razsežnosti, s tem pa sem hotel povedati, da je razpolagala s takšno vrsto

strukturalnih značilnosti in s takšnim zapletom/zgodbo, ki je tipičen za herojsko poezijo kot nasprotje evropskega romana 19. stoletja, oz. romana, ki na splošno uveljavlja posameznika »iskalca« avtentičnih vrednot (Lukács, Goldmann). To se zdi nekoliko v protislovju s shemo, kot jo je izdelal Marx, ko je rekel, da se je ep rodil v opoziciji (kot »zavestna predelava«) do mita oz. mitologije. Vendar ne gre za pravo protislovje, kajti danes ne moremo ločiti mitologije od epa: ali ni ep postal nekakšna mitologija za sodobne pisatelje in poete? In četudi spoštujemo Marxovo distinkcijo, lahko še vedno rečemo, da roman oz. moderna literatura (19. stoletja) predeluje epsko obliko, ki sama raste iz mitologije. Tu se mi je zdela primernejša Lukácsseva definicija, ki je zlila mitologijo in ep v eno. Zato sem rabil mitologijo in ep bolj ali manj kot sinonima, razen tam, kjer sem razpravljajal o razmerju med pisavo in mitom oz. med umetnostno produkcijo kot takšno in mitologijo. Dejstvo je, da slovenski romani sami spajajo oba pojma: ali niso junaki slovenskih romanov kralji in očetje, tj. voditelji, kot je to v epih? Ali slovenski avtorji ne igrajo vloge zbirateljev ljudske dediščine: pesmi, zgodb, pravljič? Ali ni to, kar pišejo, folklor, to, kar se misli?

9. Slovenski avtorji so v marsikaterem pogledu »anticipirali« Lukácssevo misel o »notranji metodi«, ki naj bi bila značilna za socialistični realizem. Notranja metoda portretiranja tega, kar se misli, ki je tudi blizu Bellovi konceptiji »mrka distance« in Mannheimove prerokbe raztapljanja ekskluzivnih elit, bi bila lahko zelo pomembna in uporabna v družbenem in političnem smislu (z vidika etabliranih birokratskih elit), vendar hočem poudariti, da z umetnostjo nima nobene zveze, ali z drugimi besedami: v njej ni ničesar več za umetnost. Umetnost (in revolucija — to je Gramscijev in Marcusejev poudarek) ne more shajati brez »zunanje metode«, pa naj bo še tako obešena na kritični realizem, ki ga je Lukács izgnal iz zgodovine.

Slovensko leposlovje se je osvobodilo v trenutku, ko je postalo »kritično«, ko je nacionalni princip zamenjal razredni princip (t.j. slednji prvega). Kot pravi Kurt H. Wolff, hoče intelektuallec (umetnik pa je intelektuallec par excellence) govoriti resnico, kar je mogoče edino, če ničesar (niti zdravega razuma večine ljudstva) ne jemljemo kot dano, kot sveto. Cankar je bil tisti (do neke mere tudi Kersnik), ki mu ni bilo mar pompoznih idealov slovenskih prvakov in verskih voditeljev, in on (tu je različen in radikalnejši od Levstika, ki je bil osamljen in bolj ali manj privaten kritik) je spregovoril o tem tudi v svojih delih.

10. Do neke mere so mi bila koristna tudi dognanja Shilsa in Eisenstadta. Strinjati se je mogoče, da je tradicija okvir za ustvarjalnost, kot je mitologija zemlja, na kateri more rasti umetnost. Po drugi strani bi lahko rekli (s pomočjo Shilsovih formulacij in konceptov), da se primarna intelektualna tradicija, t.j. tista, ki ji gre za avtentične skrbi in etos, zlahka izgubi v sekundarnih in terciarnih tradicijah. To se je dogodilo v slovenskem primeru: v razmerah ogroženega naroda ali rojevajoče se nacionalne ideje je bila literatura preobremenjena z vsemi sortami sekundarnih in terciarnih »sporočil«.

Nekaj stavkov je treba dodati glede vprašanja t. i. »zunanje« in »notranje« metode v leposlovju. Moja kritika Lukácsa ne pomeni pristajanja na tradicionalni, metafizični model umetnosti in umetnika kot »poslednje«

in »edine« parcele ali osebnosti častnega odpora zoper »nori«, »grdi« in »neobčutljivi« svet. Marx in Garfinkel (če ne omenjamo Schutzja) sta pokazala, kako so ljudje družbeni ljudje, in koliko je njihova »podoba sveta« pod vplivom njihovih »notranjih« dinamik (pedsodkov, strahov, upanj . . .), t.j., kako so sami del slike, ki jo »snemajo«; in kako ima ta slika — po drugi strani — tudi svojo dinamiko (potujoča pokrajina). Tako ne bi mogli reči, da vsebuje »zunanji« princip neko vrsto umika iz predmeta: nasprotno, ta zunanji princip (kot ga vidim jaz, vendar priznam, da Lukács misli drugače) je dokaj »notranji«. Gledalec ali umetnik mora videti in skusiti vse vrste mitoloških položajev, vendar jih mora reflektirati, in reflektirati mora svojo lastno refleksijo.

Na tej točki bi rad dodal še nekaj drugih opazk, ki sem jih zbral ob pisanju projekta »Slovensko leposlovje kot organ nacionalne emancipacije«: to je zgodbe o graditvi slovenskega naroda prek literature. Te opazke morda niso v neposredni zvezi s situacijo v Sloveniji 19. stoletja, vendar se mi zdijo bistvene v zvezi z naravo umetniškega ustvarjanja kot takšnega in z vzorci sodobne kulture nasploh. Ko sem prebiral in analiziral slovenske romane in poezije od 1830. do 1918. leta, sem bil presenečen nad njihovo podobnostjo s sodobno množično kulturo. S podobnostjo mislim na sestavine zapletov in zgodb, ki uveljavljajo družinsko ali zakonsko slogo in težnjo k pomiritvi, ki se zdi tipična za zgodbe, s katerimi sem se ukvarjal. Doslej sem poudaril podobnost s pravljicami; pa ni mogoče pravljичni model osnovni vzorec modernih kulturnih produktov, kakršne so televizijske nadaljevanke in nanizanke, hollywoodski filmi, detektivske zgodbe itn.? (Pravzaprav bi televizijske štorije, kot so bile Mestece Peyton, Družina Partridge, Družinska afera . . . lahko napisal Stritar ali Jurčič.) Splošno znano dejstvo je, da množični kulturni produkti niso narejeni, da bi uveljavljali kak poseben ustvarjalni vidik literarnih materialov, ali da bi problematizirali zadeve, za katere gre (družbene spore, vojne, razredne razlike . . .), temveč zato, da bi se prikupili kolektivni zavesti (da bi jo pomirili?), da bi zravnali neravnine, da bi iz kompleksnih vprašanj naredili preprosta (in napačna). Zato je množična kultura depolitizirana, deproblematizirana, poenostavljajoča, pomirljiva, ljubka; uporablja popularne, prijetne melodije, deli ljudi v bele in črne (čeprav so barve iskrive), junaške in neumne, velike in drobne. Ne bi smel reči, da masovna kultura preprosto govori, kar ljudje hočejo slišati (Adorno ima briljantno analizo tega pojava v Dialektiki angažmaja), v resnici jih zavaja na ta način, da verjamejo, da to res hočejo; da slišijo, kar hočejo in potrebujejo, in da potrebujejo ravno to, kar slišijo. Depolitizirana narava množične kulture je seveda visoko politizirana, kajti ljudi drži stran od politike, kar pomeni, da lahko politiki delajo, kar jim prija.

Doslej nisem razpravljal o literarni vrednosti del, ki so analizirana v tej raziskavi. Temu botrujeta dva razloga. Prvi je ta, da mislim, da literarna ali estetska kvaliteta sociologiji, ki me je vodila pri tem delu, ni preprosto dostopna . . . (O tem sem nekoč imel plodno in zamotano debato s profesorjem K. H. Wolffom: nasprotoval mi je z izrekom »menda ne boste rekli, da se sociologija lahko ukvarja samo z drugorazredno literaturo«. Seveda tudi sam ne mislim, da je sociologija v vseh primerih slepa za dobro umetnost, čeprav pri svojem poslovanju v večini primerov ni imela sreče, oglejmo

si samo Lukácsa ali našega Ziherla, ki kljub teoretičnim višavam nista bila zmožna pravičnega ocenjevanja tekoče umetniške produkcije. Seveda se sociologija tej problematiki večinoma umakne na ta način, da v svoje žarišče jemlje »velika«, že preskušena umetniška dela. Da bi se sociološki pristop opral že klasičnih očitkov, bi najprej moral zgraditi »pravila« sociološkega vedenja do umetnosti, ki jih pravzaprav še nimamo. Tu mislim seveda na nekakšno *osebno* metodo, ki bi morala temeljiti na analizi *doživljanja* posameznega umetniškega dela. S tem seveda ne mislim na kakršnekoli subjektivistične koncepte: gledalec ali bralec je prav tako družbeno bitje, ki živi v vsakdanjem odnosu, kot živi v svetu umetnine. Gre za to, kolikšnega poguma, kolikšne prodornosti, tveganja in »razumevanja« je zmožen. Wolff govori o metodi »predaje in ulova« (surrender and catch), ki zavezuje njegovega uporabnika, da »vidi vse, kar more«, da stori dejanje »kognitivne ljubezni«: gre za popolni angažma (involvement), za opustitev sprejetih pojmov, za važnost-budnost glede sleherne reči, za identifikacijo in »tveganje, da se pri tem raniš«.)

Nekakšen stranski produkt te raziskave bi lahko bila misel, da tista vrsta literature, ki izhaja iz vladajoče ideologije ali kolektivne zavesti (morda bi lahko rekel, tista vrsta literature, ki je mišljena kot kulturna droga), ne more doseči pomembnih estetskih rezultatov: to misli Goldmann s sekundarno literaturo. Posebno daleč v tem smislu sociologija ne more. (Plodne rešitve si je mogoče obetati v smeri nekakšne delovne teorije vrednosti umetniškega dela, kar je seveda popolnoma drug nivo diskusije, ki se oddaljuje od sociologije, kajti postaja semiologija ali mogoče ekonomija.)

Drugi razlog je v mojem prepričanju, da bi s tem, ko bi razpravljali o literarni vrednosti, izgubil spred oči bistvene probleme, ki so snov tega dela. Kljub vsemu lahko pozorno branje odkrije celo vrsto mest, kjer sem prekršil to pravilo. Nisem si mogel pomagati, da ne bi pokazal več simpatije do osebnosti, kakršni sta bili Prešeren in Cankar, ki sta najbrž najboljša avtorja, kar jih je imela slovenska literatura. Za to vprašanje imam tudi odgovor: slednji je tisti, ki je do neke mere presegel slovenski kulturni sindrom; prvi pa še ni bil povsem ujet vanj. Problem, ki me je zanimal, leži med obema avtorjema.

Naj sumiram, kar sem našel »vmes«. V devetnajstem stoletju je imela — to sem ugotovil — slovenska literarna produkcija vrsto posebnosti:

1. namesto posameznega junaka je postulirala kolektivnega junaka;
2. namesto izostrenega konflikta s »svetom«, vladajočo ideologijo, pri naša kompromis;

3. kljub zvezam z evropskimi literarnimi gibanji in informacijam o njih slovenska književnost ne funkcionira, kot predvideva komparativna literarna znanost, t.j. njen tradicionalistični del: tako da posnema izvirnike. Slovenski literarni teksti jemljejo iz izvirnikov le posamezne dele, sestavine, celo cele zgodbe, vendar jih prilagajajo, da bi ustrezali njihovim potrebam. Končni produkti se od izvirnikov razlikujejo glede bistvenih točk, npr. glede izida spora, glede prenosa poudarka z originalnega junaka na originalnega zlikovca, t.j. menjava vlog itn. Te modifikacije so povsem spremenile podobo izvirnika. Poleg tega bi lahko rekli, da »zaostajanje« — kot temu pravi komparativistična metoda — ni rezultat ustvarjalne nemoči ali površne informacije. Ta razlika ima globlje razloge;

4. Slovenska literatura ni realistična (čeprav jo tako imenujemo) v smislu, da bi »odsevala« dejanske okoliščine v slovenski družbi, ampak jih idealizira.

Raziskava je pokazala, da je slovenska literarna inteligenca, ko se je lotila še drugih — poleg literarnih, npr. političnih — podjetij, pridobila določeno politično in družbeno moč, ki ni v sorazmerju z močjo literarne inteligence pri razvitih narodih. (Slovenski primer se morda ne zdi izjemen, če presodimo, kakšno vlogo so v osvobodilnih gibanjih igrale češka, poljska in ruska inteligenca; vendar je razlika v »historični« naravi vseh teh narodov, ki so imeli večjo ali manjšo porcijo narodnega plemstva.) Eden dodatnih dokazov za to tezo (ilustrirali smo jo z nadomestujočo naravo slovenske literature — nadomestujočo skoraj vso slovensko vrhno stavbo) je v dejstvu, da so se slovenski politiki v razvitejši, polevstikovski dobi, rekrutirali iz vrst literarne inteligence. Slovenske elite, ki predstavljajo slovensko kulturo devetnajstega stoletja, nosijo po eni strani pečat svoje nemško-avstrijske vzgoje, ki jo zanikajo, pa vendar tudi posnemajo; naklonjene so sprejemanju tujih modelov; po drugi strani poskušajo najti stik s svojo lastno bazo zaradi legitimizacije; po »tretji strani« pa vendar ne organizirajo te baze in je ne dvigajo proti širšemu socialnemu delovanju, ampak se sporazumevajo z avstrijskimi konservativci (primer Tomana, Šukljeta in Kersnika, ki so celo služili konservativnim kabinetom avstrijske vlade) in uveljavljajo elitistično politiko, ki ne more biti široka in organizirana iz preprostega razloga, ker je sloj inteligence zelo tenak in ves zaposlen z opravljanjem prevelikega števila funkcij naenkrat. Ta multifunkcionalnost je tudi eden od razlogov za površnost, katere obtožuje slovensko zgodovinopisje — slovensko politiko in tudi slovensko literarno produkcijo. Politika, ki jo predstavlja slovenska literarna inteligenca, je ozka tudi zato, ker se osredotoča na sfero, kjer je soglasje zajamčeno že vnaprej: jezik—narod. Kljub svoji odprtosti je v nekem smislu ta inteligenca gotovo egoistična in omejena, kar se kaže v njeni usmeritvi k romantičnim idealom in epski strukturi v leposlovju. Romantični ideali in epska struktura pa niso le znaki omejitve, ampak so povezani s skupno kulturno vlogo: slovenska literatura ni bila kritika slovenskih družbenih razmer, ampak dejanje sodelovanja v izgrajevanju nacije in v iskanju konsenza. V tem smislu je bila slovenska literarna inteligenca »cenzurirana« v svojem bistvu, kajti ni imela dovolj moči: pred očmi prevladujoče germanske kulture je bilo nemogoče razviti vse institucije, ki pripadajo svobodnim narodom. Dejstvo, da je bila slovenska inteligenca pretežno literarno usmerjena, je znak določene cenzure.

Slovensko osvobodilno gibanje v devetnajstem stoletju je bilo kanalizirano v literaturo. To seveda ne pomeni, da je bila njena vloga v osvobajanju in emancipaciji, v konstituiranju slovenske nacionalne identitete, nevažna. To je bil specifičen način osvoboditve malega naroda in način gradnje naroda. Majhni narodi imajo majhno »fizično« moč v primerjavi z velikimi narodi, pod oblastjo katerih obstajajo. Literatura je pomenila neke vrste subverzivno dejavnost, ponižno, vendar obljubljačo. Če bi se Slovenci v devetnajstem stoletju poskušali organizirati kot vojaško ali družbenopolitično gibanje, bi verjetno v boju izginili. Morali smo čakati do leta 1918, ki je pomenilo neke vrste sintezo ambicij literarne inteligence (ali njenega slovansko usmerjenega dela). Nepotrebno je izjavljati, da stara Jugoslavija

ni rešila nacionalnega vprašanja, tako da ga je bilo treba z vso močjo znova postaviti na dnevni red v revoluciji 1941—45. Lahko bi rekli, da je postal problem slovenske literature, ki smo ga imenovali slovenski kulturni sindrom, presežen in rešen, ko so se rešili slovenski nacionalni in družbeni problemi v novi Jugoslaviji. Vedar je trajal skoraj sto let.

2. Pisatelj v svetu, ki se ruši*

Poglejmo, kaj nam naslov sploh pove! Dva dela ima: *pisatelja* in *svet*. O prvem delu, o pisatelju, ne vemo drugega kot to, da je, medtem ko je za svet rečeno, da *se ruši*.

Seveda tudi o svetu ne zvemo veliko. Je to ves svet, naš planet? Če bi se rušil ves svet, bi se »rušil« tudi pisatelj. Za stavek »pisatelj v svetu, ki se ruši« pa je bistveno, da ugotavlja nekakšno *razliko* med pisateljem in svetom, med osebkom in prislovnim določilom. Lahko bi rekli, da se ruši neki svet, ki mu pisatelj *ne pripada popolnoma*; ruši se nekaj pisatelju tujega.

Gre torej za razliko med pisateljem in svetom. Pisatelj je nekaj drugačnega kot svet, ki se podira; je nekako zoper rušenje sveta. Ali pa je mogoče (kot včasih slišimo) pisatelj tisti, ki ruši svet? Naslov tega ne predvideva, saj pravi, da *se svet ruši* (sam od sebe).

Razlika, o kateri je govor, je nekakšen temeljni in tradicionalen problem v *sociologiji umetnosti*. Zanj se problem največkrat postavlja tako, kot da je pisatelj vržen v svet, ki se ruši. Pisatelj je sredi tega v ruševine, pogorišča, puščave, goščave, nesmiselne labirinte sprevrnjenega sveta: kritični, konstruktivni posameznik, bitje »izven«. Pisatelj je pozitiven junak, kar mu omogoča, da razmišlja in piše o zadevah, kjer gre za junaštvo itn.

Naj preidem k prvi osebi in k svojim stavkom (tisti v naslovu je bil namreč zapisan neodvisno od mene). Čeprav sem se s temeljno mislijo naslovne postavke vedno nekako strinjal, sem se vedno spraševal, od kod pisatelju moč (pravica?), da je *drugačen* od sveta, katerega del pravzaprav je. Ali prihaja iz drugega sveta? To pritrdjevanje prihaja iz več smeri. Na psihološkem nivoju je to pritrdjevanje »slišati« v obliki »ugotovitev«, da so pisatelji pač drugačni od »normalnih« ljudi. Na sociološkem nivoju se sprašujemo: katere skupine (sloji, razredi . . .) so tiste, ki »rodijo«, pogojujejo-določajo pisatelje? Odgovarjamo: nezadovoljne, deprivirane skupine, ki niso udeležene v vladajočem redu in njegovi ideologiji, npr. delavski razred. Seveda velja takšna ugotovitev za kapitalizem.

Kaj pa v socializmu? To težavo je slavní Lukács rešil takole: v socializmu se razlike med ljudmi pomanjšajo in tako rekoč tudi izginejo; pisatelji so tu navadni ljudje, ki opisujejo svet »od znotraj«. Pisatelj je del kolektiva, ki je praviloma en sam. Pisatelj postaja v socializmu pero, pisalno orodje velikanskega kolektiva. Imamo ga zato, da nam kaže našo čim natančnejšo (ogledalno) podobo!

In vendar — ali sem v resnici enak drugim, sem *samo enak*? In še — ali sem pri volji držati vsej tej množici ljudi zrcalo, pustiti se voditi od kolektivne roke sveta, v katerem živim? Pomislek. Izkušnja: pravzaprav mislim drugače kot marsikdo. Prepirljiv sem, avtonomen želim biti, svoboden; na

* Avtor je pričujoči sestavek prebral na srečanju P. E. N. na Bledu, maja 1977.

živce mi gre to in ono. Skratka, daleč je (zame) tista prešerna in tiho srečna skladnost vseh interesov in misli, ki je vodila Lukácsevo mikavno napoved. Zdaj pa: od kod ta svoboda, ta volja po različnosti? So me slabo vzgajali doma, v šoli...? Ali pa (še) obstajajo v tej družbi različni deli in različne skupine, ki proizvajajo različne poglede, ideologije, vizije, umetniške predstave??? Množica umetniških prepričanj in šol ter njihovih proizvodov — ter ne nazadnje deklarirana svoboda ustvarjanja — me o tem prepričuje.

Dejstvo je, da v »mojem« svetu obstajajo različne, prepirajoče se družbene skupine, in da pisatelji kot njihovi pripadniki in »glasniki« različno gledamo na stvari. Je to meščanska usedlina, ki se upira novemu času? Torej je lahko pisatelj rušilni (»destruktivni«) element v *svetu, ki gradi*, ki je »konstruktiven«, ki si v sebi, med sabo ni v sporu. Že spet smo pri eni tradicionalnih vizij vloge pisatelja: je negativni junak. Ko bomo opravili z njim (kot z vsemi negativnimi rečmi), bo svet sam s seboj v skladu, ves svet bo eno — brez pisateljev.

Tradicionalno pojmovanje vloge pisatelja posluje z dvema osnovnima podmenama:

1. pisatelj v svetu, ki gradi: to je *odvečni pisatelj* (ki ne gradi, temveč ruši) v svetu, ki je vse polnejši, vse bolj pozitiven, srečnejši...
2. pisatelj v svetu, ki se ruši: *koristni, dobri, pametni pisatelj* (ki gradi in ne ruši) v svetu, ki je vse slabši, nesrečnejši...

Ta dva tipa pisateljev bi lahko opisali še drugače. Prvi je tisti razcapani, črvivi pisatelj, ki se vlači po predmestjih življenja, ki pijano govori: — Boste že videli, po moji smrti... nemo propheta in patria! Recimo mu pisatelj *na robu družbe*. Drugi pisatelj je gospod, ki opazuje življenje z visokega okna, ki se odpravlja na sprehod skozi življenje v zlikanem in okračenem suknjiču, ki bobna po uredniških in drugih mizah, da se vse trese: — Honorar, večji honorar, vpije, — spoštovanje! Vsi se ga bojijo, vsi se mu priklanjajo in šepetajo: — Veste, v njegovi glavi divjajo tajfuni in tornadi, na njegovih plečih sloni usoda človeštva. Brez pisatelja je narod nič! Recimo mu pisatelj *nad družbo*.

Sklenimo: vsaka od teh podmen ima svoje korenine in svojo letnico, svoje zagovornike in teoretike; vendar sta v nekem smislu enaki, imata skupno osnovo. Slejkoprej gre za nasprotje (razliko, razdaljo...) med pisateljem in svetom. Pisatelj je slabši oz. boljši (s časom se predznaka seveda spreminita: zanikrni Prešeren postane presvetli Prešeren!), vedno pa je *zunaj* sveta, ki se z njim nekaj usodnega dogaja. Je *zunaj* usodnih dogajanj. Ali — kar je isto — je predan najusodnejšim dogajanjem sredi sveta, ki je predan zgolj-usodnim (vsakdanjim) dogajanjem.

Priznam, da sem tudi sam obremenjen s takšnimi razmišljanji. Ali se da o pisateljih razmišljati tudi kako drugače — ne da bi zdrknili v funkcionalistično zanko, ki ne dopušča nikakršnega zunaj in ki predvideva »srečno enotnost«? Ki seveda odpravlja pisatelje?

Naj za trenutek zadržim sklep z anekdoto iz slovenskega umetnostnega življenja. Med letošnjimi Prešernovimi nagrajenci so bili tudi ustvarjalci predstave »Živite kakor svinje« Johna Ardena. Vendar ko se je začel postopek svečane podelitve nagrad, stavek »Živite kakor svinje« ni več smel biti izrečen. Režiserju in igralci so izročili nagrado z besedami: »Za vlogo... za režijo v Ardenovi drami...« Prizorišče nagrajevanja kot svetišče slovenske kulture ter Prešeren kot njen poglavitni simbol nista smela biti umazana z

naslovom, ki vsebuje namig na živalsko življenje, čeprav je to živalsko življenje seveda temelj umetniške stvaritve, ki je bila pohvaljena in nagrajena, požeegnana na slovenskem Parnasu oziroma Olimpu.

Ta dogodek, ki zbuja veselje in zabavo, je po svoje zelo slovenski, v temelju pa je v zvezi s splošnimi predstavami o umetnosti. Kot je znano, si tradicionalna pamet predstavlja družbo kot nekakšen človeški organizem v velikem: da bi bilo možno mišljenje in duhovno življenje, morajo najprej funkcionirati »spodnji« deli telesa: izločati moramo in spet jesti, celice morajo dobivati hrano in izločati porabljene snovi . . . da bi lahko mislili, molili, ustvarjali umetnine. Navadili smo se misliti, da so človeške samo tiste funkcije »zgoraj«; to, kar je spodaj, je manjvredno, živalsko. Podobno velja za družbo: ljudje, ki se ukvarjajo s telesom in njegovimi izločki (brivci, snajilke, prostitutke, smetarji, pogrebniiki, izdelovalci nočnih posod, perice, vodovodni inštalaterji . . .) so pripadniki »nižjih razredov«, medtem ko so oni, ki strežejo duhu (duhovniki, univerzitetni učitelji, politiki, pisatelji . . .) »višji razredi«. Seveda je tu kopica problemov, vendar v glavnem drži, da so rudarji, ki kopljejo po črevesju zemlje, manj ugledni od pilotov, ki letajo visoko po nebu. Problemi so recimo pri zdravnikih, ki svojo nizkotno funkcijo (ker pač grebejo po človeškem mesu) preoblačijo v bleščeče bele halje. Glavni problem, ki nas najbolj zanima, je seveda problem pisateljev. Ti so, kot smo že rekli, po eni strani smetarji in pogrebniiki, po drugi strani pa duhovniki. Po eni strani izrekajo stavke kot »Živite kakor svinje« in opisujejo človeka kot žival, po drugi strani hočejo sijati v bleščavi Parnasu in Olimpa. Kot sem poskusil pokazati z anekdotami, si pri nas na Slovenskem še posebno prizadevamo prikriti te živalske ali recimo družbenoekonomske osnove umetnosti, kar seveda ni brez zveze z dejstvom, da smo Slovenci v zgodovini živeli bolj pasje življenje, kar še posebej velja za slovenske pisatelje.

Iz opisanih in mnogih drugih razlogov na Slovenskem ni mogoče doseči, da bi bili pisatelji enaki ali vsaj podobni drugim ljudem: zato smo kar naprej zaničevani in povzdigovani, ali, kot je nekoč, nevedé, da gre za temeljno resnico, izrekel naš hrvaški kulturni sosed dr. Stipe Šušar: »v eni roki dajmo pisatelju nagrado, v drugi roki zaporno povelje«. Zato smo kar naprej nekje vmes in zunaj in čakamo kot pri ruleti: da dobimo ali izgubimo vse. Zato smo kar naprej »pisatelji«, pa naj se svet gradi ali ruši.

In vendar. Kar naprej ta preklicani »vendar«! Ali ni pisateljski poklic, pa naj ga rajši imenujem *obrt*, in sicer *obrt* v prvotnem pomenu, kot »artisanat«, v bistvu tisti poklic ali *obrt*, ki poskuša človeku vrniti njegovo človeško celoto? Tu ne mislim na nikakršno prakomunistično enotnost, ki je po mojem prepričanju za večno izgubljena, marveč na človeško celoto v smislu enotnosti njegove biologije in psihologije. Mar ni jezik kot pisateljevo proizvodno sredstvo v temelju biološka kategorija? Ali ni pisateljev izdelek v bistvu hkrati mesena, fizična operacija in encefalogram?

Naj parafraziram misel Johna O'Neill, ki mu dolgujem tu in tam kakšno domisljico (cf. *Sociology as a Skin Trade*), da si je literaturo najlažje zamisliti kot *fizično obrt*. Tu moram seveda navesti še naslednji sklep: da je potemtakem treba pisatelje *razdeliti* — ne na tiste, ki so *na robu*, in tiste, ki so *iznad* — ampak na tiste, ki so pripravljeni opravljati svoj fizični poklic, in na tiste, ki tega nočejo. Naj citiram O'Neillovo misel, ki sicer velja za sociologe:

»Ko enkrat sociologija stopi v vladno palačo, tudi sama postane živčna glede robov, nereda in deviacij.«

Misel o »pisatelju v svetu, ki se ruši« v tem novem kontekstu, spet postane aktualna. Res, svet se ruši. Prijatelji me več nočejo poznati, ljudje, s katerimi sem preživel norčavo mladost, so postali uglajeni meščani, oblekli so bele halje, da se ponosno iskrijo, ko paradirajo mimo mene, ne da bi me hoteli prepoznati. Osnovna misel, ki me je vodila od vedno, da bi skupaj vmili človeku njegovo celoto, se je porušila. Vsepovsod le bleščeče bele halje, ki oznanjajo, da je dokončno porušena temeljna človeška integriteta, v kateri je kri, v kateri je prah, v kateri so solze, smeti, sreča in nesreča, meso in duh... Vsi so se preoblekli, kot da ni na svetu nikakršnih spodnjih predelov, nikakršne biologije... Res, samo še odsev, zrcalo, odraz... sama umetna belina!

3. Kulturne spremembe

V zadnjem času smo priče ugotovitvam, da je kultura postala nekaj, kar v resnici ni, oziroma, da ni to, kar naj bi bila; očitajo, da je kultura poleg vsega še napačno ime za to, kar se pod njo »skriva«, da se to ime zlorablja... Konkretnije: kultura je le meščansko ime za duhovno področje; kultura omogoča ohranjanje vladajočega načina produkcije; kultura je prepuščena bodisi tržno-blagovni bodisi birokratski manipulaciji; kultura je nekakšna socialno prosvetiteljska zavest...

V zvezi s temi ugotovitvami se ponujajo vprašanja in dileme, kot so: delavski razred in kultura, kultura in revolucija, podružbljanje kulture, množična in elitna kultura, tradicionalizem v kulturi, idejnost in vrednote v kulturi itn.

Prva reč, ki nam ob tem pride na misel, je naslednja: treba je *defini-rati pojem* »kultura«. Naslednja misel je: treba je jasno *opredeliti problem*.

Glede definicije je treba reči naslednje: obstaja cela vrsta kultur. Nekaterim kultura pomeni vse, kar ni narava; drugim celoto simbolično označenih posegov človeka v okolje; tretjim tradicijo; četrtim vse, kar je v zvezi z umetnostjo; petim uglajenost in pozornost v slehernem ravnanju... V marksistični tradiciji se pojem kulture pojavlja kot sestavni del hierarhije, ki sega od nezvestnih do najbolj osveščenih dejanj: kultura naj bi bila druga beseda za družbeno vrhno stavbo oz. za oblike družbene zavesti. Sicer se zdi v kontekstu marksizma dopustna tudi horizontalna opredelitev: kultura A proti kulturi B. Buržoazna kultura proti delavski kulturi, nemška kultura nasproti slovenski, ameriška proti vietnamski... V tem smislu, ki se avtorju teh vrstic zdi še najbolj ustrezen, si je seveda možno zastaviti vprašanje o razvitejši in manj razviti kulturi; vendar se mi to vprašanje zdi manj pomembno. Kot vemo, je koncept *razvitosti* ograjen in pogojen z najrazličnejšimi predpostavkami in predsodki, in je sam, kot bi rekli Američani, »a cultural thing«. Kultura po mojem prepričanju ni nekaj, kar se da pridobiti z učenjem, kopičenjem ali prilagajanjem, torej ni povezana s pojmom perfekcije (čeprav seveda rabimo tudi ta pomen: kulturno vedenje, kulturna zabava, kulturni človek...), ampak v bližini Marxovega pojmovanja *ideologije* kot celote racionalizacij in legitimizacij delovanja neke skupine, skup-

nosti, družbe . . . V načelu in v skladu z marksistično definicijo kulture so si vse kulture enakopravne, kot so si v bistvu enakopravni vsi ljudje in njihovi delovni vložki. Seveda kulture med seboj niso enakopravne. Kajti namenjene so za »pokrivanje« konkretnih odnosov, potreb, interesov: govoriti morajo jezik osvajalcev in izkoriščevalcev, oziroma jezik braniteljev in sužnjev. Kultura osvajalcev z raketami in kapitalom ne more biti enakopravna s kulturo izkoriščanih in golorokih. V zvezi s tem je prav gotovo poučna sodobna polemika o evropocentrizmu, o dialogu kultur itn.

Vendar se zdi, da predmet najnovejših polemik in sporov glede kulture — *niso definicije!* Očitki kulturi — recimo, da gre za očitke sodobni jugoslovanski kulturi — niso *terminološke* narave. Če poskusimo opredeliti svoj problem (v tem spisu), tega ne moremo storiti tako, da preprosto definiramo, kaj je kultura. Zdi se mi, da definicija ni problem, ki muči sodobne kritike (jugoslovanske) kulture.

Resnični problem jugoslovanske (hrvatske, srbske, slovenske . . .) kulture so *kulturne spremembe* jugoslovanske (hrvatske, slovenske, makedonske . . .) družbe. Ne da bi se hotel podrobneje ukvarjati z motivi in konkretnimi dilemami, ki so navdihovale avtorje na začetku zapisanih ugotovitev, lahko vendarle povzamem, da je problem v tem, kar naša kultura *ni*, torej v njeni pomanjkljivosti; ne gre za opis kulture, kakršna je. Seveda to, kar neka kultura *ni*, v resnici predstavlja problem, saj smo prej rekli, da karkoli že je, predstavlja neko kulturo, in da je zaničevanje, negiranje neke kulture v navadi pri imperialističnih kulturonoscih (Nemci so trdili, da Slovenci nimajo kulture; Američani so trdili, da Vietnamci nimajo kulture . . .). Z nekoliko pikolovske logike bi lahko rekli, da kultura ni to, kar je bila, kar naj bi bila, kar je drugje (v načelih, resolucijah, drugih družbah . . .) — ampak da je natanko to, kar je danes in tukaj, pa čeprav je to stanje še tako pomanjkljivo in problematično.

No, zdi se mi, da je v ugotovitvah (ki so zapisane v začetku) vsebovana zamisel o tem, da (in kako) bi bilo treba spremeniti našo kulturo. Kultura bi morala doseči neki nivo, ki se naši družbi spodobi, oziroma bi morala opustiti vse tisto, kar se naši družbi ne spodobi, kar ni na nivoju našega samoupravljanja itn.

V zvezi s temi ambicijami se mi zastavlja neko vprašanje: kako je lahko neka kultura v razkoraku ali asinhrona (časovno neustrezna) neki »družbi«? Seveda ni mogoče pristati na včasih glasne poenostavitve marksizma, češ da neekonomska sfera nima nikakršne neodvisnosti ali avtonomije — vendar očitki, ki jih omenjamo, spravljajo v zadrego še tako tolerantnega marksista, da ne govorimo o dogmatikih, ki pač morajo dobivati sive lase — ne zaradi kulture (glede katere se vsi strinjamo, da je zastarela in neustrezna), ampak zaradi »družbene osnove«, ki takšno kulturo producira.

Moj odgovor na problem, za katerega seveda nisem prepričan, če sem ga dobro razumel, je takšenle: očitno imamo opraviti z več vrstami kulture. Očitno so te kulture v sporu: ena drugi očitajo, da so neustrezne! Ugotovitev, da z našo kulturo ni vse v redu (konkretnije: da je buržoazna . . .) mora prihajati iz kulture, ki je z njo vse v redu, ki ni buržoazna, ki je torej na nivoju socializma, samoupravljanja itn.

Obstoj ugotovitev in očitkov, ki so navedeni zgoraj, mi zagotavlja, da z našo kulturo vendarle ni vse narobe, ampak da je narobe le z nekim de-

lom te kulture, oz. da je narobe z neko kulturo, ki je prisotna in živa navzlic socialistični, samoupravni stvarnosti.

Poskusimo ugotoviti, kateri sta ti dve kulturi — kultura, ki je na nivoju in ki izreka te očitke, in kultura, ki je buržoazna itn. Poskusimo torej na novo opredeliti svoj problem:

1. Naše izhodišče je — kot smo videli in kot je glede na začetne pozive edino legitimno — *prava socialistična, samoupravna kultura*, s katero se povezujejo še simboli, kot so delavski razred, revolucija, podružbljanje, avantgardnost, idejnost, ne-tradicionalnost, množičnost (najbrž ne moremo zastopati elitizma?)...

2. Poleg prave kulture obstaja še neprava, buržoazna, ki kaže neko posebno vitalnost, da nas ogroža in se pojavlja kot »enakopraven« partner v sintagmah: »delavski razred in kultura«, »kultura in revolucija«, »elitna in množična kultura« itn.

3. Treba je *spremeniti* to stanje problematičnosti, neustreznosti, ogroženosti... in sicer tako, da pokažemo prav bistvo vseh pojavov, in jih končno tudi odpravimo.

Ekskurz: pojmovne dvojice, sintagme, kot »kultura in delavski razred«, »kultura in revolucija«, »kultura in delo«... nas vodijo k posebno zastrašujoči domnevi — »kultura« se slejkoprej pojavlja kot negativni pol, kot kontrast k delavskemu razredu, delu in revoluciji. Kot da je kultura nekaj dokončno tujega in drugega, različnega vis-à-vis delu, delavskemu razredu itn... Z drugimi besedami: če se opredelimo za eno, moramo biti zoper drugo. In ker se opredeljujemo za delo, delavski razred, revolucijo, moramo biti zoper kulturo. Kdor pa je na strani kulture, je proti delu, revoluciji itn. Toliko o teh geslih! Kot da gre za odpravo kulture nasploh!

V zvezi s problemom *spreminjanja* kulture se je treba najprej vprašati naslednje: od kod nam možnost, da jo spreninjamo? Glede sprememb nasploh lahko rečemo, da jih je mogoče doseči:

1. s *pogajanji* s tistimi, ki so zoper spremembe — in sicer se pri tem lahko sklicujemo na:

- a) *ideološke* principe,
- b) apriorno skupno *pripadnost* (npr. nacionalistična gorečnost), ali
- c) dolgoročni, prosvetljeni samo-interes.

2. z *represijo* in

3. z *mobilizacijo* v smislu splošnejše, intenzivnejše participacije pripadnikov neke kulture (cf. Huntington, 1976).

Če se bežno ozremo v zgodovino jugoslovanske kulturne politike (vendar bi tu rad govoril predvsem o slovenski kulturni politiki!), vidimo, da smo preskusili skoraj vse možnosti, oz. da so te možnosti spreminjanja skoraj nenehno in hkrati v rabi. V začetku smo imeli represijo v obliki rigidnih, v glavnem importiranih modelov (soc-realizem...). Pogajanja so bila v porevolucionarnem obdobju redka: prišla so v poštev le v izjemnih, tako rekoč državno pomembnih primerih. Kasneje je bilo pogajanj veliko. Vsakih nekaj let smo tudi doživljali represivne valove (ukinjanje revij, administrativni ukrepi vseh vrst zoper »neskladne« posameznike itn.). V zadnjih letih imamo opraviti s politiko mobilizacije neprebujenih kulturnih potencialov, s kampanjami glede izobraževanja, kulturne animacije v TOZD itn.

Popolnoma jasno je, da je v principu opravičljiva le tretja možnost: mobilizacija v smislu splošne participacije oz. samoupravljanja.

Naj se za trenutek povrnem k možnostim za spreminjanje: opisal sem načine, kako je mogoče doseči spremembe, tj. poti spreminjanja. Nisem pa odgovoril na vprašanje, od kod človeku možnost, pravica, moč spreminjanja, po čem je upravičen poziv k različnosti.

Rekli smo že, da ni mogoče pristati na koncept determiniranosti po »ekonomski osnovi«: človekova dejavnost je slejkoprej zavestna dejavnost (vemo, koliko je družbena bit za Marxa »aktiven«, zavesten pojem), in šele posebne družbene razmere (kapitalistično nasilje, fašizem, stalinizem...) povzročijo, da zavest postane v resnici »odraz«, nekaj mehničnega, naučenega, »nezavestnega«...

Za veliko število sociologov je bila uganka, od kod romanesknim junakom, njihovim pisateljem in inteligenci teoretično priznana možnost, da se uprejo kolektivni zavesti, napačni zavesti, vladajoči ideologiji, reificirani, odtujeni itn. zavesti, ki jih obdaja. (O tej teoretični, apriorni možnosti in pravici pišejo skoraj vsi literarni teoretiki, sociologi umetnosti, še celo pa o tem razpravljajo marksistični misleci od Goldmanna do Marcuseja, podobne zametke pa bi našli tudi pri »trših« Gramsciju in Adornu, da ne govorim o fenomenoloških marksistih...) Kako sociološko razložiti neprilagojenost, različnost, distanco?

Goldmann je problem »rešil« tako, da ga ni pripeljal do konca: zanj so umetniki sicer »ujeti« v neko družbeno skupino in skladni z njeno skupno ideologijo, le da to ideologijo pripeljejo na nivo »rigorozne koherentnosti«, kar v skrajni konsekvenci pomeni, da so v »opoziciji« do te skupne ideologije, in tako vršijo kritiko, spremembe itn. Od kod jim visoke pete, da vidijo čez? Je kritičnost in opozicionalnost poklic, ki ga je proizvedla sama delitev dela? Biologija? Psihologija?

Ostanimo v obzorju sociologije! Kako je mogoče intelektualcu (to vprašanje se reproducira v njegovih produktih!) presegati obstoječe, spreminjati? S kakšnimi modeli meri stvarnost, ki ga obkroža, spačena, amorfna, anomična...??? Od kod mu genialna misel o drugem? Je intelektualec res samo produkt meščanskega razreda, ki si izmišlja vse nove in nove načine, kako bi ohranil stari red in to tako, da daje videz revolucionarnosti, inovativnosti, kritičnosti in seveda — opozicionalnosti?

Opozoriti najbrž velja, da gre za dokaj važno vprašanje, saj je nekako položeno v temelj volje po družbenih/kulturnih spremembah. Znano je, da so nekateri radikalni misleci, med njimi Georg Lukács, prišli problemu prav do konca: v socialistični/komunistični družbi se duh vrne v telo slehernika in mu ni več odtujen v obliki posebnih »teles« intelektualcev, pisateljev... Pisatelj (in z njim vsak mož duha) postane član kolektiva in odtlej misli in piše »od znotraj«, brez kritične distance, ki je značilna za meščansko kritiko, oz. za tiste prosvetljene intelektualce, ki so že v kapitalistični družbi ugledali vzhod komunizma.

Vizija je prečudovita in prestrašna (intelektualistični strah!). Z njo se spopadam (naj mi bo dovoljeno rabiti prvo osebo ednine) vsak dan in tako rekoč v vsakem svojem tekstu. No, menim, da je mogoče na zastavljeno vprašanje, ki je v temelju vseh naporov za spreminjanje obstoječe

kulture oz. za zmago ene kulture nad drugo, odgovoriti v okviru sociologije majhnih grup oz. nekakšne (nove?) sociologije posameznika.

Kot mi je dano videti, doslej politika in nobena kulturna politika ni dosegla tega, da bi *vkjučila vse posameznike* — morda je izjema Kitajska, ki je ne poznam, razen kolikor o njej slišim in berem. Tudi najbolj funkcionalistični koncepti vladavine niso uspeli pokonzimirati vseh državljanov. Povsod imamo opraviti s posamezniki, majhnimi skupinami, družinami in podobnimi grupami, ki ostajajo *na robu družbe*. Buržoazne ureditve sploh praviloma izrinjajo na rob posameznike in skupine, ki jim niso praktično uporabne. Na robu takšnih družb se najdejo vsakršni prestopniki, bolniki, norci, religiozni blazneži — in tudi bogataši, ki so se odločili, da ne bojo več oplajali kapitala, in ki jim je kapital, ki ga imajo, zadosten za zasebno uživanje. Premislimo, ali nimamo podobnih robov tudi v socializmu: različni mali švercerji, razočaranci, bohemi, celo hipiji, najrazličnejši čudaki, pohabljeni in — »svobodni« umetniki, v nekem smislu pa tudi mali obrtniki, ki se požvižgajo na družbene zadeve, in ki jim je dana vsaj minimalna (ekonomska, politična) avtonomija.

Seveda bi morali v zvezi z vsem tem razpravljati tudi o konceptu »zunanje« resnice. Če govorimo o družbeni resnici, gotovo ne moremo mimo razumevanja družbenih odnosov. Razumevanje družbenih odnosov, da bi jih občutili na svoji koži, seveda ni možno s pomočjo že izdelanih, preskušanih modelov. Resnico je treba »praktično« preskusiti, doživeti. Da bi se to zgodilo, moramo najbrž marsikaj tvegati. Najprej moramo opustiti vse sprejete, naučene pojme, vplesti se moramo v dogajanje do tiste mere, ko se lahko »ranimo«: ta »metoda« predpostavlja poistovetenje z družbeno situacijo do mere tveganja, stapljanja, bolečine. Gre za nekakšen kognitivni ljubezenski akt, v katerem se predamo in v katerem na koncu zgrabimo za »sporočilo«, se resnice trdno oprimemo (cf. Wolff, 1975).

Kot je znano, večini ljudi, ki sodelujejo v družbenem življenju, postopek doživljanja resnice preprosto ni dovoljen. Ali smo — premislimo po pravici — sposobni dojemati in oglašati resnico, če je od tega odvisen naš službeni položaj, naša kariera, položaj naše družine, otrok, prijateljev itn? Takšnih pomislekov — res sem naslikal zelo črno-belo situacijo, pač zaradi plastičnosti — človek na robu družbe nima, kot jih nima tisti, ki je v nekem smislu avtonomen.

Odprtost za resnico je možna le v položaju, ko se otresemo vsakršnih predsodkov, strahov, dolžnosti, ustaljenih vrednot itn. Razlika med takšno resnico in splošnimi resnicami je kot razlika med ljubeznijo, žgočo in opojno ter prostitucijo.

Ko zdaj govorimo o kulturnih spremembah, ko govorimo o tem, kako naj bi kultura postala vredna našega življenja, kako naj bi samoupravna kultura zmagala nad buržoazno, moramo nujno govoriti o spremembah v boju za resnico, kar ni nič drugega kot boj za osvobajanje ljudi vseh mogočih pregrad, predsodkov, krivic itn. Že zgoraj smo omenili, da je v načelu možna le pot *mobilizacije* v smislu splošne in intenzivne udeležbe v družbenem življenju, tj. v odločanju o vitalnih vprašanjih ekonomije, politike itn.

Morda res drži, da so bili h kulturnim spremembam v zgodovini nagnjeni predvsem intelektualci, ki so bili per definitionem ljudje z družbenega roba ali pa rentierji. Pred nami je akcija mobilizacije vseh mogočih ljudi,

pripadnikov najrazličnejših razredov in slojev, da se ne bi bali resnice. Najbrž je samoupravljanje odlična priložnost za to: vsak naj bi si lahko privoščil resnicoljubnost.

Seveda namen spreminjanja kulture danes in tukaj ni le vprašanje resnice, hočem reči, ni le neko filozofsko ali splošno vprašanje. Seveda je to globoko etično vprašanje. Še korak in že smo pri estetiki, ki je ravno tako v nekem smislu stvar ljubezni do resnice; tu smo pri vprašanju svobode izražanja in ustvarjanja, vprašanju svobode do lastnega okusa. In tu se vračamo k prvemu vprašanju o dveh kulturah: vladajoči in individualni, meščanski in delavski, elitni in množični, pravi in nepravi. To vprašanje naj bi v načelu ostalo odprto, če naj bo samoupravljanje *pluralističen* sistem. V tem smislu so tudi očitki neupravičeni: ljudje se ne bodo borili za neko vnaprej določeno delavsko kulturo, ampak za *svojo* kulturo. Vprašanje o neustreznosti se skaže kot vprašanje iz gledišča vladajoče kulture, oz. kulture, ki si prizadeva postati vladajoča, kar pa hkrati pomeni tudi *enaka za vse*, za vse ena in ista kultura — kar vodi v kulturno puščavo in kulturni avtoritarizem, kar je nasprotje osvobajanja človekovega estetskega in etičnega občutka.

Naj sklenem: seveda je pomembno spodbujati spremembe in razpravljati o kulturni dinamiki, kar se pri nas sicer zanemarja. Osnovna predpostavka volje, ki je temelj v začetku navedenih ugotovitev in očitkov, je pravilna: za družbeni napredek so potrebne tudi spremembe v območju kulture. Druga predpostavka, ki se bliža načelu uveljavljanja ene same, prave kulture, je nesamoupravna in spominja na pot družbenega spreminjanja, ki je navedena pod točko dve: *represija*.